

音楽の生涯学習における学びの内容とその質的変容

――《第九》を歌うアマチュア合唱団の事例研究――

入学年度 2013 年度

学籍番号 2313912

執筆者氏名 萩原 史織

目次

図一覧	v	
表一覧	v	
譜例一覧	vi	
凡例	vii	
序論	1
第1節 研究の目的と背景	1	
1. 研究の目的	1	
2. 本研究にいたる背景と課題意識	1	
第2節 先行研究の検討	6	
1. 音楽の生涯学習に関する研究	6	
2. アマチュアによる音楽活動に関する研究	8	
第3節 本研究の視点	11	
第4節 研究の対象	12	
1. 東京フロイデ合唱団の概要	13	
2. 東京フロイデ合唱団をとりあげる理由	16	
3. 合唱団と筆者とのかかわり	17	
第5節 研究の内容と方法	18	
第6節 本研究の意義	18	
第7節 用語について	19	
第1章 東京フロイデ合唱団における指導内容と方法の特徴	22
第1節 練習スケジュールと進め方	22	
第2節 指導内容の分析	24	

1. 指導の特徴	24
2. 指導内容のカテゴリー	44
第3節 指導内容の変容に対する指導者の意識	46
第4節 考察	53
第2章 団員の学びの内容 ―楽譜の書き込みに着目して―	57
第1節 楽譜の書き込みに着目する理由と分析の対象	57
1. 楽譜の書き込みに着目する理由	57
2. 分析の対象	58
第2節 書き込み内容のカテゴリーと分析の手続き	60
第3節 書き込み内容の傾向	61
1. 書き込みに対する団員の意識	61
2. 書き込みの内容の傾向	63
3. 書き込みの内容の観点に見られる傾向と特徴	65
第4節 書き込み事例の比較分析	67
1. 男声合唱の第一声	68
2. 「Brüder」という歌詞にあてられたリズム	70
3. 歌詞の意味と強調表現との関わり	71
4. 強弱表現の変更	72
5. 他のパートとの関連と「復原ポイント」	74
6. 歌詞の意味と和声の変化	77
7. 歌詞の意味と協和音への解決	78
8. 和声の進行と作曲家の意図	81
9. 声部の引き継ぎと役割	83
10. 歌詞の当て方	84
第5節 考察	86

第3章 団員の学びの質的変容 – 団員へのインタビューを通して –	90
第1節 インタビューの概要と分析の手続き	90
第2節 インタビュー内容の分析	91
1：団員 S（アルトパート、2年目）	91
2：団員 N（ソプラノパート、3年目）	97
3：団員 I（バスパート、通算5年目）	102
4：団員 M（ソプラノパート、6年目）	106
5：団員 Y（アルトパート、6年目）	110
6：団員 A（ソプラノパート、8年目）	114
7：団員 J（ソプラノパート、10年目）	117
8：団員 E（テノールパート、11年目）	121
第3節 考察	124
結論	131
第1節 研究の総括	131
第2節 今後の課題	133
引用・参考文献一覧	135
初出一覧	141
謝辞	142

図一覧

図 1. 団員の各カテゴリーに対する書き込み数	64
図 2. 音楽の学びの質的変容モデル	132

表一覧

表 0. 過去 5 年間における団員数の推移	15
表 1-1. 指導内容のカテゴリーと観点	45
表 2-1. 分析の対象とする団員について	59
表 2-2. 書き込みの内容のカテゴリーと観点	60
表 2-3. C-1 のカテゴリーの書き込み内容の内訳	66
表 2-4. C-2 のカテゴリーの書き込み内容の内訳	66
表 2-5. D のカテゴリーの書き込み内容の内訳	67
表 2-6. 男声合唱の第一声に対する書き込み	69
表 2-7. 「Brüder」という歌詞にあてられたリズムに対する書き込み	71
表 2-8. 歌詞の意味と強調表現との関わりに対する書き込み	72
表 2-9. 強弱表現の変更に対する書き込み	73
表 2-10. 他のパートとの関連と「復原ポイント」に対する書き込み	76
表 2-11. 歌詞の意味と和声の変化に対する書き込み	78
表 2-12. 歌詞の意味と協和音への解決に対する書き込み	80
表 2-13. 和声の進行と作曲家の意図に対する書き込み	82
表 2-14. 声部の引き継ぎと役割に対する書き込み	84
表 2-15. 歌詞の当て方に対する書き込み	86
表 2-16. 団員たちの楽譜への書き込み方の特徴	87

譜例一覽

譜例 1. 《第九》 237～240 小節	68
譜例 2. 《第九》 261～264 小節	70
譜例 3. 《第九》 289～292 小節	71
譜例 4. 《第九》 319～320 小節	75
譜例 5. 《第九》 563～566 小節	77
譜例 6. 《第九》 606～608 小節	79
譜例 7. 《第九》 619～622 小節	81
譜例 8. 《第九》 675～678 小節	85

凡例

1. 本文中に引用した文献について、邦訳書から引用した場合は著者名をカタカナ表記とし、括弧内の出版年は邦訳書の出版年とする。原著の情報については、稿末の引用・参考文献一覧に記すこととする。
2. 引用・参考文献については、事典項目、単行本、論文および雑誌記事に分類し、著者・編著者名を 50 音順に、洋書の場合はアルファベット順に記載した。同著者の場合は年代順とした。
3. 研究対象となる東京フロイデ合唱団の指導者には「氏」を付ける。楽譜の書き込みの分析およびインタビューを実施した団員は、アルファベットで示すこととする。
4. 本文中における歌詞の表記について、日本語訳の歌詞は「 」で表記し、ドイツ語の歌詞は“ ”で表記することとする。
5. 譜例は、筆者自身が作成したものであり、アーティキュレーション等の表示は東京フロイデ合唱団において練習時に用いられている **Bärenreiter** 版にならっている。
6. 団員たちの楽譜の書き込みに見られた記号については、可能な限り同じ記号によって表内に記載し、必要に応じて言葉によって補足した。

序論

第1節 研究の背景と目的

1. 研究の目的

本研究の目的は、アマチュア合唱団の活動を音楽の生涯学習と位置づけ、団員たちの音楽の学びの具体的な内容を明らかにするとともに、活動を継続するなかで彼らの音楽の学びがどのように質的に変容してきたかを明らかにすることである。

2. 本研究にいたる背景と課題意識

人は生まれながらにして、わかろうとしている。・・(中略)・・つまり、人は生まれ落ちた瞬間から息を引き取るまで、いつも、「わからない」状態から「わかる」状態へむけての過渡的状态のままにいて、また、「さらにわかろう」として、絶えず活動しつづけている¹

これは、認知心理学者の佐伯（2004）が人間を学び続ける存在として位置づけ、見出していくために「公理」として提示しているものである。さらに佐伯は、もう一つ公理として認めたいことがあるという。

人は生まれたときから、己をとりまく文化になじみ、その文化の発展と新しい文化的価値の創造へ参加しようとしている²

この2つの公理は、佐伯が指摘しているように、一見すると、何の関係もないように思われる。しかし、この2つの公理は、実は「表裏一体」であると佐伯は主張する。つまり、彼は「人は、生まれながらにして「わかろうとする」ことによって、文化に参加しようとしている」³と言及するのである。また、文化については、「その集団のメンバーの絶えざる実践と創出を通し、また、

¹ 佐伯胖（2004）『わかり方の探究－思索と行動の原点－』 小学館、8頁。

² 同上、8頁。尚、「文化」のとらえ方について佐伯は、「人びとの集団が年月を通して作り出してきたものごとの見方、考え方、信念、価値、並びに行為様式を指し、その集団のメンバーがそれを共有することによって、日々の生活を円滑に、豊かに、そして充実して営むことを可能ならしめるものを指す」（9頁）と言及している。

³ 同上、8～9頁。

メンバー相互の「共有への志向」によって、日々変革され、発展していくもの」⁴ であると述べている。

佐伯が提示するこれらの公理を前提とするならば、人は生涯にわたって「わかろう」として「学び」続ける存在であると言える。実際、佐伯（1975）は、「わたしたちは「つねに学びつづけていく」ことによって、「何ものか以上のもの」になっていく」⁵ と述べている。これらの佐伯の言葉からは、“生涯にわたって学び続ける”ことが、人の営みの一部であると理解することができるように思う。

ユネスコにて 1965 年に「生涯教育」が提唱され、その後、わが国でも行政主導で「生涯学習」に関する施策が進められてきたなかで、現在、生涯学習として位置付けることのできる音楽活動は多種多様な広がりを見せている。なぜなら、生涯学習は「人々が生涯にわたって知識、技術、態度を開発する全過程」⁶ を意味するとされ、その概念には、子どもから大人に至るありとあらゆる年代の、様々な形態の学習活動が生涯学習として位置付けられるからである。

そのなかで、生涯音楽学習における「音楽の学び」をめぐるのは、様々な議論がなされてきた。特に、成人の音楽活動・音楽学習の分野において、丸林（2001）は、「まちづくり」（丸林のいう「音楽のコミュニティ形成」）にかかわる事業をとりあげ、クラントンの成人学習論に依拠しながら、成人の到達目標の一つとされる「自己決定性」や「自律性」を学習者に見出そうとした。そして、学習者のなかに「音楽をめぐる学び」が見出せる活動である必要性を指摘し、これらが見いだせない活動は、生涯音楽学習として機能していないと言及した。ここで丸林が考える「音楽をめぐる学び」とは、「音や音楽と交流する市民一人ひとりが、音楽によって主体性を獲得し、さらなる音楽的追求によって自己実現をしていくプロセス」⁷ であるとされている。また、川村（2004）は、成人を対象とした音楽学習の方法論的な問題点として、指導者が学習者へ一方向的に働きかけ、指導者の持つ技術や知識を学習者へ切り売りする形で行われていることを指摘し、指導者と学習者とが共同して音楽をめぐる物語を生成し、編み直し続けていくプロセスを「音楽を学ぶこと」としてとらえようとした。

川村が、音楽することにかかわる物語を生み出し、再度意味づけし直していくプロセスに注目

4 同上、9 頁。

5 佐伯胖（1975）『学びの構造』 東洋館出版社、175 頁。

6 池田秀男（1990）「生涯教育と生涯学習」、『生涯学習事典』 東京書籍、12 頁。

7 丸林（2001）「音楽のコミュニティ形成と市民の生涯学習——市民参加型音楽活動の事例分析を通して」、『音楽教育学』第 31 巻 2・3 合併号、29 頁。

し、音楽の学びをとらえようとした点は大変興味深い。それは、スモール（2011）が音楽を「モノ」ではなく「コト」として描き出したこととも重なることである。

「音楽の学び」をどのように見出そうとしたかについては異なっているものの、丸林も川村も、成人の音楽学習が「趣味・おけいごと」に傾斜し、ニーズの充足に終わっていることに対し、共通して疑問を呈している。しかし、この点について、杉江（2009）は、「音楽活動が必ずく学習」>であらねばならないのか⁸と指摘している。

杉江（2006）は、大学生たちによるアマチュア・ポピュラーバンドの活動をインフォーマルな場での「音楽学習」と位置づけ、研究の眼目ではないため詳細な考察はなされていないものの、彼らが新曲を習得していく際、「聴くこと」と「聴き合うこと」が練習の初期から完成段階にいたるすべての過程で行われていたこと、そして練習段階によって何を聴くのが異なっていたことを指摘している。杉江の事例からは、アマチュア活動を通して、バンドメンバーたちが音楽の学びを積み重ね、学ぶなかで変容していることが明らかである。

「趣味」の範疇として扱われがちなアマチュアたちの活動であっても、そして、その活動を参加者たちが音楽学習ととらえていなかったとしても、活動を続け、様々な経験を積み重ねていくなかに、結果として「音楽の学び」があるのではないか。アマチュア音楽活動に参加する団員個々の活動目的は様々であったとしても、一人一人が自身の活動状況を振り返るなかに、生涯学習としての「学び」の蓄積や変容が見られるのではないか。この点が、「音楽の学び」を明らかにしていくうえで筆者の立場の違いであり、課題意識である。

ここで、もう一度冒頭の佐伯の言葉に立ち返りながら、音楽活動を例に考えてみたい。すると、音楽活動に参加する人々がその活動を「学習」や「学び」の場ととらえたり、位置づけていなかったとしても、その活動に参加しようとして音楽するなかで、彼らは何かを「わかろう」としているはずであり、そして、活動を続けて様々な経験を積み重ねながら「わかろう」とする過程のなかで、学習者たちは「さらにわかろう」として絶えず活動していると言えるのではないだろうか。

では、音楽活動あるいは音楽学習において、人は音楽することを楽しみながら、何を「わかろう」としているのだろうか。それは音楽をよりよく表現するための方法なのか、それとも、音楽を聴くときの手がかりや、つくるための技法のようなものなのだろうか。もしくは、自分ではな

⁸ 杉江淑子（2009）「—10年間の研究動向—生涯学習社会における音楽教育研究」、日本音楽教育学会編『音楽教育学の未来』 東京：音楽之友社、255頁。

い誰かと音楽を共有したりする、音楽することそのもののなかにある何かなのだろうか。もっとも、それは、音楽活動や音楽学習の内容や在り方によって左右されることであろうが、共通して、何かを獲得されたり、理解されたり、新たな意味づけがもたらされたりしているのではないだろうか。

現在、アマチュアによる音楽活動は、楽器や音楽のジャンルを問わず、また演奏のレベルも年代も問わず、ありとあらゆる場所で盛んに行われている。その活動形態には独学によるものから、指導者との1対1の個人レッスン、合唱団やオーケストラあるいはバンドなどにおける協同的なものなどを含め、様々なものが含まれる。そして、その活動の内容や他者とのかかわり方の違いによって、活動のなかで彼らが学ぶ内容や方法は異なっているように思われる。

音楽活動に参加するアマチュアたちは、共通して、音楽することが好きであるからこそ活動の場集い、活動を続けているのであろうが、その場に集う人々の人生経験も音楽経験も、一様ではない。それは生涯学習という、年齢も経歴も異なる様々な人々が集まってともに学ぶ活動の特徴であり、そのような学びの場では、学習者それぞれが前提として持っている既有知識の違いが考慮される必要がある。既有知識とは、「今行っている学習を成り立たせるための最も重要な資源の1つであると同時に、学習者の間で最も顕著に現れる個人差の1つ」⁹であり、つまり、音楽活動における既有知識とは、直接的には音楽に関する経験や知識のことであると考えることができる。音楽経験や音楽に関する知識が多様な団員の集まる集団では、それぞれの学びの内容も学び方も多様であると言えるであろう。また、学校教育のように、決められた目標に向かって、全員で学習をしていくということが目指された場ではないため、生涯学習においては、学習者個人の興味・関心に従って、自由なスタンスで学ぶことが許されている。生涯学習における学習者の学びをとらえることが非常に難しさをともなうものであるのは、このような理由によると考えられる。

しかし、人が等しく生涯にわたって何かを「わかろう」とし続ける存在なのであれば、音楽活動に参加する学習者たちがその場でともに音楽することを通して「わかろう」としているのは、例えば、音楽の「見方」や「聴き方」、「表現の仕方」、「つくり方」などのような、ある種の「型」と呼べるような、共通性を見出せるものなのではないか。その「型」のようなものを指導者や他の学習者たちと共有したり、共感したりしながら、「わかろう」としているのではないだろうか。

岡田（2009）は、音楽を聴く際、音が音楽として知覚されるためには「音を音楽として知覚す

⁹ OECD 教育研究革新センター編著（2013）『学習の本質：研究の活用から実践へ』立田慶裕・平沢安政監訳、明石書店、21頁。

るための枠組み」¹⁰が必要であると言及している。ここで岡田が指摘している「音を音楽として知覚するための枠組み」に加え、表現活動においては「音を音楽として表現していくために必要な枠組み」のようなものがあると考えられる。そして、この表現にかかわる枠組みについて考える際には、単にどう歌うかということだけではなく、楽曲を読み解き、解釈し、どのように音楽としてつくりあげていくかという、知覚と表現にかかわる一連のプロセスをとらえる必要がある。「音を音楽として知覚するための枠組み」と「音を音楽として表現していくために必要な枠組み」が存在し、それぞれの枠組みが互いに関係し合いながら音楽する人々のなかで作用していると考えたとき、音楽活動に参加しているアマチュアの団員たちは、活動を通して、この知覚と表現に関する枠組みを指導者から少しずつ学び、獲得しているのではないだろうか。そして、この枠組みを拡大し深化させていくことこそが、音楽の学びにおける「わかろう」とし続けることの実態なのではないだろうか。

筆者は、本研究でとりあげる東京フロイデ合唱団という《第九》を歌うアマチュア合唱団の活動に、2011年の修士課程在籍時から、時には団員として、また観察者として参加してきた。練習に参加するまで、「毎年同じ楽曲をやっていて飽きないのだろうか」と疑問を抱いていた。しかし、団員たちからは「(指導者である)富澤先生の教え方も違う」「第九は奥が深い」「毎年できたりできなかつたり、それが楽しい」という言葉がきかれた。彼らは毎年同じ《第九》という楽曲に向き合い、同じように見える練習に参加しながら、楽曲への理解を深め、自分自身の変化(成長ときにはその逆)を楽しんでいた。私はこの彼らの語った変容を、彼らが積み上げてきた経験であり、彼らにとっての「音楽の学び」であるのではないかと考えた。

わたし自身が、指導者や団員と同じ時間・空間を共有しながらともに音楽するなかで、参加する団員たちが毎年《第九》という楽曲に毎年挑み続けながら、楽曲への理解を深めようと指導者の語る言葉に耳を傾け、指導者の掲げる「前の年を超える」というスローガンにこたえるべく、「自身のベスト」を更新しようと真剣に音楽する姿に多く出会ってきた。当団への継続的な調査のなかで、指導者とともに、楽しみながらも真剣に音楽することに取り組んでいる団員たちと触れ合うにつれて、彼らの学びに着目し、その蓄積による変容をとらえたいと考えるにいたった。

このような課題意識から、本研究では音楽の生涯学習の事例としてアマチュア合唱団の活動をとりあげ、団員たちの「音楽の学び」の内容とその質的な変容を明らかにする。

¹⁰ 岡田暁生(2009)『音楽の聴き方——聴く型と趣味を語る言葉——』中央公論新社、178頁。

第2節 先行研究の検討

先に述べたように、生涯学習には、人の一生涯のなかで行われる様々な学習活動が含まれる。それは、生涯学習が人の一生涯という垂直的次元と、フォーマル、ノンフォーマル、インフォーマルな学習という水平的次元が統合された概念であるからである。そのため、生涯学習としてとらえられる音楽活動および音楽学習には、乳幼児の音楽活動や学校教育、専門教育、成人や高齢者の音楽活動および音楽学習など、幅広い。

ここでは、本研究に直接かかわるものとして、ノンフォーマルおよびインフォーマルな学習場面における、成人や高齢者の音楽活動と「アマチュア」とよばれる人たちの音楽活動に焦点を絞り、研究動向を外観する。

1. 音楽の生涯学習に関する研究

(1) 生涯音楽学習研究の出発点

本研究分野の出発点として位置づけられるのは、丸林（1999）と高萩・中嶋編（2000）の2冊の著作である。

高萩・中嶋編（2000）は、1994年の[音楽文化の振興のための学習環境の整備等に関する法律]（以下、音楽振興法）の制定を契機として、「音楽活動を生涯学習活動として広く定着させる」¹¹ことを目的とし、さまざまな音楽活動の事例をとりあげたうえで、その現状と課題を提示した。この著作の眼目は、生涯学習の指導にかかわる人たちへ基礎情報を提供することであり、背景には、指導者養成への課題意識がある。この点については、高萩（2000）でも言及されている。

丸林（1999）は、日本において生涯学習が導入され、普及していくまでの動向を概観したうえで、生涯音楽学習の事例として、まちづくりなどの公的機関の施策や自治体の取り組みをとりあげ、その実態を調査した。行政主導によって生涯音楽学習が推進されてきたことを強調する丸林は、音楽振興法の制定によって自由な音楽活動の権利が保障されたように見えるが「真の生涯音楽学習とは音楽と交流する一人ひとりの内面に見出されるもの」¹²であり、「人々の『音楽の学び』が見出されない機会提供は、生涯音楽学習推進としては無意味な試み」¹³となると言及する。この言葉から明らかなように、丸林の問題意識は、生涯学習としての音楽活動に「音楽の学び」が見出されるかどうかにあった。「音楽の学び」をめぐる問題は、後述するが、丸林（2001）や川村

¹¹ 高萩・中嶋編（2000）『音楽の生涯学習——理論と実践』 玉川大学出版部、2頁。

¹² 丸林実千代（1999）『生涯音楽学習入門』 音楽之友社、30頁。

¹³ 同前、30頁。

(2004, 2007)でも提起されており、本研究の視点ともかかわる問題である。

(2) 成人や高齢者を対象とした音楽活動および音楽学習に関する研究

成人や高齢者の音楽活動および音楽学習については、ピアノや歌唱などの個人学習に焦点がしぼられ、研究が蓄積されている。その多くが、学習者の世代的な特徴を明らかにしようとするものや、適切な指導法および教材を探ろうとするものである。ピアノ学習については、川村(2004)、古庵(2007, 2008)、元吉(2005, 2009)、歌唱の分野では小畑(2002, 2005, 2007)の研究がある。

川村(2004)は、成人のピアノ学習における指導において、セラピーの分野で注目されていたナラティブ・プラクティスの理論をとり入れ、指導者が学習者(共同学習者を含む)と相互にかかわりあい、学習者のピアノを学ぶ「物語」とともに編み直していくことの意義を提起した。この背景には、指導者が学習者へ一方的に働きかけるという形でピアノ学習が行われてきたこと、そして、活動が学習者のニーズを満たすことに終始し、学習者の要求にそって技術や知識を「切り売り」するような学習が構成されている現状への批判がある。

小畑(2007)は、「音痴コンプレックス」をもち、さらに、自身の音高や音程に対する「内的フィードバック」ができていない成人を対象に指導実践の事例分析を行い、「音痴」の克服のためには、歌唱に関する技能面での指導に加え、心理的な援助をすることが重要であり、有効であることを明らかにした。

元吉(2009)は、60歳以上のピアノ学習者へのグループインタビューの分析を通し、アンドラゴジー¹⁴(成人学習者に対する理論)およびジェロゴジー(高齢者の学習者に対する理論)の観点から、年齢層に特有の学習傾向を明らかにした。

元吉が自身の研究における理論的基盤としてとりあげているように、成人や高齢者の学習をめぐっては、アンドラゴジーや、これをもとに発想されたジェロゴジーのほかに、自己決定型学習を到達目標とする学習論、意識変容の学習論など、さまざまな成人学習論が紹介され、検討されてきた。しかし、三輪(2011)はおとなの学びについて「実は、おとなに限定した議論にとどまらず、学校教育を含む教育や学習全体に対する真摯な問いかけと、それらに代わる新しい教育や

¹⁴ ノールズが提起したアンドラゴジーについて、ペダゴジー(従来の子ども中心の教育学)に対する理論であるという点から「成人教育学」と訳されてきた。元吉(2009)もそのように表記している。三輪(2011)はアンドラゴジーを「学習者としてのおとなの特性を活かした学習援助の体系」(p.120)とし、「成人学習論」と表記している。明確な使い分けがなされているわけではないため、ここでは邦訳は使用せず、アンドラゴジーという表記に統一することとする。

学習のあり方を切り拓くものではないか」¹⁵と言及するように、現在では、成人や高齢者などの「おとな」に限定した学習理論ではなく、おとなの学びの在り方から翻って従来の教育および学習理論をとらえ直そうとする機運がある。

また、現在では、発達観のとらえ直しも起きている。これまでは、「発達」というと幼児・児童・青年を対象とした研究が主流であったが、研究の進展に伴い、成人期、中高年期、老年期も研究の対象となり、生涯発達という視点から研究がなされてきている。鈴木（2008）は、従来の心理学を「輪切り心理学」と批判し、「各時期の発達をつなぎ合わせれば「生涯にわたる発達」が見えてくるかのように錯覚しがちである」¹⁶と言及する。そのうえで、「キー概念によって準拠枠を与えることで初めて各時期の発達の様相を統合」¹⁷でき、発達とは何かをとらえることができると主張する。

今後も、成人学習論が描き出す学習者の特性や学習の在り方に注意をはらいつつも、鈴木が指摘するように、輪切りされたような断片的な視点ではなく、生涯発達のもつ包括的な視点によって、成人や高齢者の音楽学習をとらえていく必要があるのではないだろうか。

成人や高齢者を対象とした生涯音楽学習に関する研究は、研究の出発点となった丸林（1999）、高萩・中嶋編（2000）のころから、十分な量の研究が蓄積されてきたとは言い難い。なぜなら、成人や高齢者というと、療法的な視点から活動が論じられることが多く、音楽する学習者の姿をとらえた研究が少ない。これはこの分野における大きな課題といえるであろう。今後は、外面的に学習者の特性をとらえるだけでなく、音楽活動の現場から、学習者たちが音楽を学ぶ多様な意味を見出したり、活動が生き生きと継続され、展開していくための学習者同士、また指導者と学習者とのかかわりに関する問題、環境構成についての課題など、様々な視点からの研究が期待される。

2. アマチュアによる音楽活動に関する研究

本研究ではアマチュア合唱団の活動を事例としてとりあげるが、アマチュアの合唱活動の事例を取り扱った研究はあまり見受けられない。合唱活動に限らず、アマチュアたちによる音楽活動を取りあげたものには、実践報告や実践提案のようなものが多い。それは、アマチュア活動が単

¹⁵ 三輪建二（2011）『おとなの学びを育むー生涯学習と学びあうコミュニティの創造ー』 鳳書房、vii 頁。

¹⁶ 鈴木忠（2008）『生涯発達のダイナミクスー知の多様性、生きかたの可塑性ー』 東京大学出版会、i 頁。

¹⁷ 同然、i 頁。

なる「趣味・お稽古事」つまり気晴らしであり娯楽としてしかとらえられていない現状がある。しかし、渡辺（2006）は、余暇活動のもつ自己開発性について考察しながら、余暇としての音楽活動のなかにも「学習」は存在すると明言する。研究の一環としてアマチュア活動をとりあげたものはあまり多くはないが、その傾向は大きくわけて3点に集約される。

（1）実態調査と活動支援、新たな活動の在り方の提案

このジャンルにおける研究としては、オカリナによる音楽活動の事例をとりあげた加藤（2001, 2003, 2006）や、アマチュア・オーケストラの活動をとりあげた川本・清水・大月（2003）、今井（2006）、鈴木（2008）、寺内（2013）などがあげられる。これらの多くがアマチュアたちの音楽活動の実態を調査し、その活動支援のための視点を模索するものである。

加藤（2001, 2003, 2006）は、オカリナによる音楽活動を事例としてとりあげ、生涯音楽学習としてのオカリナという楽器の意義を明らかにした。一連の研究のなかでは、学習者および練習内容の実態、学習者たちが活動をやめた理由とその後の学習状況について質問紙調査を実施し、あとの2点について質問紙調査を実施した中から数名を選定し、インタビューを実施している。その結果、時間的な余裕や健康上の問題、指導者との関係における問題から活動継続に至らなかったこと、そして、活動をやめた後も、6割の人が何らかの方法で学習を継続していることが明らかになっている。

音楽活動の新たな在り方を提案したものとして、寺内（2013）がある。寺内は、演奏レベルの向上を目指すのではなく、日頃の活動のプロセス自体を主目的とし、毎回いくつかの完結型の活動を楽しむというユニークな実践形態をもつアマチュア・オーケストラを事例としてとりあげ、アマチュア・オーケストラの活動の在り方として、新たな可能性を提案している。プロセスを楽しむという活動目的について、寺内は「どのような音楽をやるか」ではなく「どのように音楽をやるか」というミュージッキング的視点を重視して設定されたものであると主張している。

（2）動機づけに関する研究

音楽活動を長期にわたり継続することの多いアマチュアたちが、活動を継続するに至った要因を明らかにしようとするものであり、ピアノ活動については西本（2009）、合唱活動については伊藤ほか（2014）がある。

西本（2009）は、アマチュア・ピアニスト¹⁸へのインタビューの分析から、活動を始めた際の要因（動機要因）と活動の継続に関わる要因（継続要因）について、仮説的にその構造をモデル化し提示した。西本は、明らかにした継続要因のカテゴリーのなかで、特に重要な影響をおよぼしていたものとして、外的および内的な＜フィードバック＞をあげ、フィードバックを受けることを中心に、様々な要因がかかわりあって、活動の継続につながっていることを示した。ここで西本のいう外的なフィードバックとは、自身の演奏に対する反応や、演奏の機会を得ることであり、内的なフィードバックには、自己効力感の実感や上達の実感などが含まれる。

伊藤ほか（2014）は、成人や高齢者が参加するアマチュア混成合唱団を対象に、学習動機（学習を選択する理由）が学習の積極性や継続性にどのように影響するのかなどを調査したなかで、以下の2点に言及する。1点目は、学習動機は学習が継続されるなかで変化していたことである。つまり、活動年数の長い学習者がその活動を選択し（続け）ている理由は、当初は見出していなかったが、活動を通して新たに見出した現時点での「学習のよさ」であったということである。2点目に、学習の継続性に影響を与える学習動機の傾向は、活動年数15年未満の学習者では「交友志向」つまり人間関係の構築にあるのに対し、15年以上の学習者の場合では「交友志向」と「音楽的課題志向」に関する動機とが密接にかかわりあい、一体化したのものととらえられるようになっていたことである。

上記の2つの研究からは、活動を継続する動機には、音楽活動が続けるなかでの学習者の変容が関わっていることがわかる。なかでも、音楽する内容にかかわる面での変容が継続のモチベーションを高める重要な作用をおよぼしていることが示唆されている。本研究は、活動の継続に大きな影響をおよぼす具体的な音楽の学びの内容とその質的変容を明らかにしようとするものである。

（3）アマチュアたちの変容をとらえたもの

具体的にアマチュアたちの変容をとらえた研究としては、杉江（2006）と丸林（2014）がある。

杉江（2006）は、アマチュア・ポピュラーバンドの活動を事例としてとりあげ、活動における新曲の習得過程を分析することで、「聴くこと」と「聴き合うこと」が練習の初期から完成に至る

¹⁸ 西本はアマチュア・ピアニストについて「『聴衆を想定して積極的に実演活動を行う個人または集団』であり、活動の意味を『真剣な余暇活動』と捉え、『長期的な精神的便益に対して費用を支払うだけでなく、経済的に可能な限り便益に対して費用を支払う』。また、『音楽が成立する社会的システム』を活動の動機付けとし、『生計をたてる手段を他に持つ』者」と定義している。（2頁。）

まで継続して行われていたこと、そして、練習の段階によって何を聴くのが異なっていたことを指摘する。これは、バンドのメンバーたちが練習を積み重ねてきたなかでの変容としてとらえることができる。ただし、杉江の研究の眼目は、ポピュラー音楽活動における中心的な学習方法として位置付けられる「耳コピ」、つまり「聴取によって音楽をとらえる」という学習方法を、音楽科教育に効果的に導入するための要点を仮説として抽出することであり、バンドメンバー個々が練習を通してどのように変容したのか、その「音楽の学び」についての詳細な検討はなされていない。

丸林（2014）は、特定のアマチュアのシニア・アンサンブル団体を対象に、1998年と2013年に実施した質問紙調査の比較分析から、団員たちの「音楽的態度」¹⁹に変化が見られたことを指摘したうえで、変化が生じた理由を調査するために、それぞれの年に実施した団員へのインタビュー（丸林は「音楽的ライフストーリー調査」と銘打っている）を分析し考察した。ここで丸林が指摘した団員たちの音楽的態度に見られる変化とは、1998年時点では積極的であった音楽的態度が2013年時点では消極的に転じていることであるが、この変化は同じ団員のなかで生じた変化ではなく、あくまで団としての傾向にすぎない²⁰。団のなかでは、1998年から2013年までの15年間の間に、男女比の変化（女性が男性の3倍）に加え、指導者の変更が起きていた。丸林は音楽的態度が変化した理由について、指導者による影響の可能性を指摘しつつ、団員たちの音楽経験の差が影響しているという解釈を提示する。丸林は「音楽的態度」のみを問題にしたが、そこから一步踏み込んで、学び続けている学習者たち個々の音楽の学びをとらえることで、音楽の生涯学習としてのアマチュア活動の意義が浮かび上がってくるのではないだろうか。

第3節 本研究の視点

本研究は、アマチュア合唱団の活動を取りあげ、その活動を音楽の生涯学習として位置づけ、学習者である団員たちの「音楽の学び」がどのように積み重ねられ、深まってきたのか、そして、学びの質的変容を促す契機となったものは何であったのかを明らかにするものである。

筆者は生涯音楽学習における「音楽の学び」を、活動を継続するなかで自然と生起するものとしてとらえたい。つまり、様々な音楽活動に参加する人々が自らその活動を「学習」として位置

¹⁹ 丸林は、音楽的態度（musical attitude）について、研究者によって多義的に用いられているとしながら、「音楽活動者の音楽に対する意識・行動・信念・価値観などを総称する術語」と用いるとする。（120頁、注4）

²⁰ 同じアンサンブル団体を対象に調査を実施してはいるが、質問紙調査を実施した団員（1998年は25名、2013年は24名）のうち、活動を継続していた団員は4名しかいなかった。

づけていなかったとしても、経験を積み重ねていくなかで、多様な学びが起きているのではないかという立場である。

これまでの成人や高齢者を対象とした生涯音楽学習に関する研究においては、例えば、丸林（2001）は、「音楽的に自己実現をし、音楽的な主体性を獲得する」という、ある意味でのゴールに成人学習者が到達できていたかどうかを問題としているが、学習者の音楽活動への意欲や意識という側面からしかアプローチしていない。それは、丸林（2014）においても同様である。アマチュアのシニア・アンサンブルの団員たちを対象に、15年という時を経てからインタビューを実施し、団員たちの音楽的態度の変化を考察しているが、同じ団員を継続的に調査したものではないため、あくまで外的な側面からのみ学習者の姿をとらえたに過ぎない。これは、質問紙調査とインタビューによってのみでは、音楽の学びをとらえることに限界があることを示しているとも言えるであろう。また、川村（2004）は、成人の音楽学習の方法論として、学びが共同のなかで生まれるという視点を取り入れる重要性を提起した。川村による視点の転換は、音楽活動や音楽学習に参加する者を中心に、その学びを見出そうとした点において重要な意味をもつが、「音楽の学び」の内実や変容まで研究の対象とはなっていない。本研究の眼目は、まさにこの点を明らかにすることである。

音楽の生涯学習としての学びは、全員が一つの目標に向かって、同じように学んでいく学習の在り方ではなく、個々が、個々の興味や関心にそって、活動での経験を吸収し、咀嚼し、個々の学びの文脈のなかで意味づけていくような学びであると考えられる。その多様な学びの内容を明らかにするための方法として、本研究では、アマチュア合唱団の活動に継続的に参加し、練習での指導内容を踏まえたうえで、団員たちの「楽譜の書き込み」に着目する。

活動を継続的にとらえ、「学び続ける」プロセスを重視するという視点は、萩原（2012b）のなかで指摘した、生涯音楽学習の研究における「モノ」から「コト」への転換である。そして、「コト」としての音楽活動のプロセスでは、学習者だけでなく、指導者自身も活動のなかで変容している。成人学習における指導者は、学習者を支援する存在だけではなく、自身学び続ける存在なのである。

このような課題的視点から、本研究では、合唱団活動を生涯音楽学習ととらえ、団員＝学習者の音楽の学びの内容とその質的変容を明らかにしたいと考える。

第4節 研究の対象

音楽の生涯学習における学びに着目するために、本研究では《第九》を歌うアマチュア合唱団

である東京フロイデ合唱団を研究対象とする。ここでは、合唱団の概要と当団を選んだ理由、筆者と当団とのかかわりについて述べる。

1. 東京フロイデ合唱団の概要

(1) 合唱団の設立と歩み

東京フロイデ合唱団は、当初東京高齢者協同組合が母体となり、1998年に東京高齢協合唱団として誕生した。東京高齢協合唱団の設立当初、団員の平均年齢は59.7歳であり、所属していた約300人の団員の半数以上は合唱の経験がなく、《第九》を歌った経験のある団員が全体の約3割程度であった²¹。その後、年配者だけでなく若い世代の人も参加しやすい、世代を超えた合唱団へという思いから、2006年に現在の東京フロイデ合唱団へと名称変更した。2016年度で発足より19年目となり、所属している団員の8割が60歳以上である²²。尚、合唱団の運営は、合唱団設立当初より、東京高齢者協同組合の活動の一部としての位置づけではなく、独立した組織として団員たちによる自主的な運営がなされている。

(2) 合唱団のスローガン

当団が発足した際に掲げられたスローガンは、「参加資格は「やる気」だけ」「人生の完成期に生涯忘れられない感動を」であり、今日に至るまで東京フロイデ合唱団の支柱となっている。これらのスローガンからもわかる通り、当団には入団の際の試験や条件等は特に設けられていない。東京フロイデ合唱団は発足以来、合唱を含む様々な音楽経験の有無にかかわらず、初心者にも広く門戸を広げ、《第九》を歌う喜びを共有することを目的として活動している。

また、現在、当団の合唱指導を担当している富澤 裕氏は、上記のスローガンに加え、日々の練習の中で「前の年を超える」というスローガンを掲げ、団員に訴えかけている。このスローガンも東京フロイデ合唱団設立当初からのスローガンと同様に、団員に広く浸透しているものである。

(3) 活動の頻度と楽曲

練習の対象となる楽曲は、ベートーヴェン作曲《交響曲第9番 合唱付》(以下、《第九》)のみ

²¹ 東京フロイデ合唱団第10回演奏会プログラム「東京フロイデ合唱団10年の歩み」より。

²² 2016年度の団員の年齢構成は、練習に参加している約240名のうち、60代が20%、70代が45%、80代が15%を占め、60代以上の割合は80%に達する。(データ提供：東京フロイデ合唱団)

である²³。《第九》は原語であるドイツ語で歌われ、12月の演奏会では全員が暗譜で演奏する。

練習期間は、5月から11月までの約半年間であり、週に1度、約2時間の練習が合計で約30回行われ、その後、活動の集大成として、プロのオーケストラやソリストを迎えて12月の初め頃に演奏会が行われる²⁴。日々の練習には、時期によって若干の変動はあるものの、演奏会に出演するための登録をした団員の約7～8割が継続して参加している。練習は、毎年、ドイツ語の発音や音取りなど基礎的な事柄から始まるが、新人だけでなくベテランも同じ練習をこなしていく。同じ《第九》という楽曲を毎年学び続けていくという点は、当団の大きな特徴である。

(4) 活動形態

当団の形態は、活動が継続的に行われている一般的な合唱団と少し異なっていると言えるだろう。東京フロイデ合唱団では、12月頃の《第九》の演奏会を終えるとその年の活動が一旦終了となり、翌年新たなメンバーを募って、春期練習、さらには《第九》の練習が再開される。新たに入団する団員よりも、活動をそのまま継続する団員の方が圧倒的に多いのだが、活動を継続するかどうかを団員自身が決めやすいよう配慮されている点において、「開かれた」形の合唱団であると言えるであろう。

(5) 団員について

東京フロイデ合唱団に所属している団員は、例年約200名ほどである。参加している団員の男女比を見てみると、男性に比べて女性が圧倒的に多く、全体の約3/4を女声パートが占めている(表0)。

²³ 《第九》の練習期間とは別に、「春期練習」と呼ばれる日本の合唱曲や海外の様々な合唱曲などを歌う期間(1月～4月)もある。春期練習は「《第九》以外にも広く合唱に取り組み、音楽的感性や技術を向上させ、また《第九》への準備にする」と位置づけられている。春期練習の指導も《第九》と同様、富澤 裕氏によって行われている。参加人数は《第九》練習の半数ほどである。活動期間の面でも参加人数の面でも、《第九》の練習が中心となっていることは明らかであるため、春期練習については本研究ではとりあげない。

²⁴ 第10回演奏会(2007年度)および第15回演奏会(2012年度)に向けた練習では、《第九》の練習に加え、活動の節目の年として、《第九》の着想の一つとして考えられているベートーヴェン作曲《合唱幻想曲》も同時に演奏された。その年の練習では、両楽曲の練習が並行して行われ、通常の練習期間よりも日程を早めて練習が開始されている。

【表 0：過去 5 年間に於ける団員数の推移】²⁵

	2011 年度	2012 年度	2013 年度	2014 年度	2015 年度	2016 年度
ソプラノ	59 (8)	72 (13)	66 (8)	70 (11)	79 (19)	90 (20)
アルト	73 (10)	82 (10)	81 (9)	77 (7)	72 (13)	83 (13)
テノール	22 (2)	24 (3)	23 (3)	26 (7)	26 (5)	27 (5)
バス	23 (3)	25 (5)	24 (3)	31 (5)	30 (9)	38 (7)
女声	132 (18)	154 (23)	147 (17)	147 (18)	151 (32)	173 (33)
男声	45 (5)	49 (8)	47 (6)	57 (12)	56 (14)	65 (12)
合 計	177 (23)	203 (31)	194 (23)	204 (30)	207 (46)	238 (45)

※括弧内は新入団員数

例年、新入団員は全体の 1 割～2 割程度であり、そのほかの団員たちは前年から活動を継続している。2012 年度に実施した団員たちへの質問紙調査では、回答した 101 名の団員のうち、活動を 10 年以上続けているベテランの団員が全体の 1/3 を占めていた。

また、同質問紙調査において団員たちの音楽経験について質問紙調査を実施した結果、団員の約 6 割が合唱経験者であり、さらに、その半数以上が、現在も継続して他の合唱団にも所属していると回答していた。楽器に関する回答としては、ピアノがもっとも多かった。非常に多種多様な音楽経験が述べられた一方で、「音楽経験なし」と回答した団員も約 1/4 に達しており、音楽に関する様々なバックグラウンドをもった団員が集まって、ともに活動していることがわかる。

(6) 指導者について

東京フロイデ合唱団の指導者は、団の歩みの中で変化しているが²⁶、現在、当団の合唱指導を担当しているのは、富澤 裕氏²⁷ である。富澤氏は、合唱やオペラの指揮者として活躍する傍ら、作曲家としてオペラ、室内楽、合唱曲などの作品を発表し、近年は小・中学生を対象とした合唱曲

²⁵ 本データは、東京フロイデ合唱団運営委員会による提供である。

²⁶ 当団には、合唱指導を務める富澤 裕氏のほかに、専属のボイストレーナー、ピアニストがいるが、本研究のなかで取り上げるのは、すべて富澤氏による指導であるため、ここでは取り上げない。

²⁷ 富澤 裕氏のプロフィールは以下の通りである。1995 年沖縄日伊オペラにてオペラ《阿麻和利》（新垣壬敏作曲）の初演を指揮。その後、合唱やオペラの指揮者として活躍し、全国各地で小・中学生を対象とした合唱指導を行っている。また、作曲家としては、オペラや室内楽、合唱曲などの作品を発表し、近年は小・中学生を対象とした合唱曲の作曲・編曲も手掛けている。

の作曲・編曲を多く手がけている。《COSMOS》や《with you smile》の編曲者としても有名である。彼は、合唱団設立の3年後である2000年より東京フロイデ合唱団の指導にあたっている。

2. 東京フロイデ合唱団をとりあげる理由

本研究の対象として当団を選んだ理由は、以下の3点に集約される。

①同じ楽曲を学び続ける

東京フロイデ合唱団は、《第九》という楽曲を軸にした継続した活動の場である。また、練習は、毎年、ドイツ語の発音や音取りなどの基礎的な事柄から始められ、新人もベテランも同じ練習メニューをこなしていく。新入団員よりも活動を継続している団員が圧倒的多数を占めるが、ベテランであるからといって、日々の練習に姿を見せない団員はほとんどいない。全団員が、毎年一から学び直し、練習を積み重ねている。このような練習の在り方と、より良い演奏を目指して《第九》と向き合い続ける団員の姿勢から、音楽を「学び続けていく」という音楽の生涯学習としての性格を見出すことができる。

②学び続けるモチベーションを後押しするような環境

当団には、年齢も音楽経験も様々な団員が所属しており、彼らが活動に参加し、そして活動を継続する目的は異なっている。そのなかで、全団員が共有していることは、合唱団設立当初から掲げられている「参加資格は「やる気」だけ」「人生の完成期に生涯忘れられない感動を」というスローガンであり、指導者である富澤氏が掲げる「前の年を超える」である。これらのスローガンが意図していることは、活動に対する前向きな意欲である。ともに同じスローガンを掲げ、団として、あるいは個々のなかで「やる気」と「前を超える」という意欲をもって、学ぶことを楽しみながら音楽と向き合い続けることのできる環境である。

また、活動を継続するかどうかを団員自身が決めやすい形態であることもかかわって、活動の場として開かれていると言える。しかし、開かれた活動形態でありながら、新たに入団してくる団員よりも団での活動を継続している団員が圧倒的に多い。中堅およびベテランの団員たちは、毎年新たに入団してくる団員たちをあたたかく迎え入れ、団としての交流をはかっているだけでなく、音楽的な面でも彼らをサポートしている。それは、指導者である富澤氏が練習時に新入団員たちに向かって語る「周りの人の音を信じて歌ってってください」という言葉からもうかがうことができることである。継続している団員の存在は、音楽をつくりあげいくうえでも、重要

な役割を果たしている。そして、活動を続ける団員たちにとっては、指導者の団員たちへの信頼と自身が上達している実感によって、活動を続けるモチベーションが生まれている。

③指導者自身も活動を通して学び、変容する

指導者である富澤氏は「前の年を超える」というスローガンを団員たちに掲げるが、これを自身にも課している。そのため、毎年の練習のなかで、去年の演奏を超えるために必要なことを再度確認し、自身の指導内容と方法を見直し、教え方や練習での取り上げ方、言葉の表現を変えたりしている。指導者自身が前の年を超えようと試行錯誤する姿は、団員たちの活動への意欲を刺激し、後押しするものである。富澤氏の指摘する事柄は、一見すると、アマチュアの団員たちには難易度が高いと思われる内容もあるが、彼自身が団の限界を設定し、練習内容のレベルを下げたり、団員たちへの要求を減らしたりするようなことを一切しない。練習を一から積み上げて、目指す到達点へ必ず至ろうとする気概がある。団として「前の年を超える」をために、彼自身が変わろうとする意欲をもち続けている。

このように、同じ楽曲を練習し続けるなかで「前の年を超える」べく指導者も団員も学び続けている点が、東京フロイデ合唱団の特徴であり、本研究において当団の活動を生涯音楽学習の場として見出す理由である。

3. 合唱団と筆者とのかかわり

筆者は、本研究でとりあげる東京フロイデ合唱団というアマチュア合唱団の活動に、2011年の修士課程在籍時から、時には団員として、また観察者として参加しているが、合唱団へのかかわり方が少しずつ、変化している。

参加した当初は団員の一人として、ともに音楽することに重点をおき、どのような活動が行われているのかをみることに注視していたが、現在に至っては、団員として練習のなかで一緒に歌ったりしながらも、指導者の指摘に対して団員の声がどのように変化したのかや、指導者や団員の変容に注目するなど、観察者として練習をみることのほうが多くなってきている。

団員としての視点を持ちながら、合唱団の活動をとらえ、分析するという点が本研究の特徴の一つでもある。

第5節 研究の内容と方法

本論文は、三章構成となっている。

第1章では、アマチュア合唱団における練習の内容、つまり、活動のなかで指導者が何を、どのように指摘しているのかに焦点をあて、部分ごとに指導内容と方法の特徴を分析し、指導内容の 카테고리を作成した。また、2011年から2015年にわたる5年間の練習のなかで、指導内容と方法には変容が見られた。この変容について、指導者へのインタビューの分析を通して考察した。

第2章では、団員たちの「音楽の学び」に迫り、その具体的な内容を明らかにするために、団員たちの「楽譜への書き込み」に着目し、団員たちの楽譜への書き込みの内容を第1章で明らかになった指導内容の カテゴリに照らして分析した。量的な傾向の分析および事例の比較分析を行い、書き込みに見られる共通点と相違点に加え、活動歴と書き込みの内容とのかかわりについても考察した。

第3章では、活動の継続における団員たちの「変容」を明らかにするために、第2章にて楽譜の書き込みの内容を分析した団員を対象にインタビューを実施し、分析を行った。団員ごとにインタビューを分析し、音楽の学びの質的変容と、変容を促す契機について考察した。

結論では、以上を総括するとともに、岡田（2009）の「音を音楽として知覚する枠組み」と、加えて「表現に関する枠組み」の拡大と深化という視点から音楽の学びの内容とその質的変容について考察し、まとめた。

第6節 本研究の意義

本研究の意義は、以下の三点に集約される。

第一に、成人や高齢者の生涯学習における「音楽の学び」に着目した点である。本研究は、長期にわたり生涯音楽学習として位置づけることのできるアマチュアの音楽活動に参加し、団員の「学び」とその変容を明らかにするものである。生涯学習における学習者に焦点をあて、音楽の学びとその変容に着目した先行研究は少なく、また、成人や高齢者を対象とした「音楽の学び」をいかにとらえるべきかについての議論は、川村（2007）以降進展が見られない。そのような点で、生涯音楽学習分野における研究に新たな知見を提供するものであると考える。

第二に、研究手法の独創性である。アマチュア合唱団員たちの学びの具体的な内容を明らかにする方法論として、彼らの「楽譜への書き込み」の内容を分析した。楽譜への書き込みを分析するという手法は、従来の生涯音楽学習に関する研究のなかで多用されてきた質問紙調査やインタ

ビュー調査のなかで得られた団員たちの証言を裏付け、さらには補完するものとして、非常に有効であると言える。また、指導者と団員とのコミュニケーションをとらえるうえでも、「楽譜への書き込み」に着目することは有意義であると考えられる。

第三に、本研究を通して、活動に参加する指導者および団員たちに、彼らの経験を振り返り、意味づけ直す機会を提供できる点である。本研究のなかで明らかになったことは、指導者にとっては、自身の指導内容と方法を振り返る視点を提示するものであり、団員たちにとっても、自身の団での歩みを「学び」としてとらえ、振り返る視点を提示するものである。音楽活動の現場へ還元できる内容であるという点において、音楽教育分野の研究として意義をもつものであると考える。

第7節 用語について

①「学習」と「学び」

「学習」と「学び」をめぐっては、様々なとらえ方が存在する。渡部（2010）は、「学習」という用語が1970年以前の行動主義心理学や認知心理学の分野において使用されていたものの、1980年以降の認知科学の分野においては、「学び」という用語が好んで用いられるようになったと歴史的背景に触れながら、現在では多くの研究者が「学習」と「学び」とを明確に使い分けている²⁸と説明する。例えば、松下（2010）は、「学習」が動機や目指す目標を必要とするものであるのに対し、「学び」は「目標を必要としない」²⁹のものであると指摘しているし、今井康雄（2010）は、「学び」という用語が「学習概念それ自体の変化を織り込んでいく役割も担っている」³⁰として、心理学における学習概念自体が変化してきたことを述べている。

ここで取り上げたもののほかにも「学習」と「学び」のとらえ方は、研究者の立場によって違いがあるため、本研究では「学習」と「学び」の表す内容の違いに関する詳細な検討には立ち入らず、「学び」を佐伯のいう「人間本来の、もっとも人間的な営み」として、また、今井むつみ（2016）のいう「主体的」な「探究のプロセス」であるととらえる。

²⁸ 渡部信一（2010）「序 「学び」探求の俯瞰図」、『「学び」の認知科学事典』佐伯胖監修・渡部信一編 大修館書店、12頁。

²⁹ 松下良平（2010）「1 学ぶことの二つの系譜」、『「学び」の認知科学事典』佐伯胖監修・渡部信一編 大修館書店、21頁。

³⁰ 今井康雄（2010）「2 「学び」に関する哲学的考察の系譜」、『「学び」の認知科学事典』佐伯胖監修・渡部信一編 大修館書店、40頁。

②「できる」と「わかる」

佐伯（2004）は、「できる」について、**Knowing How** に属する知識であり、目標の達成が志向された、外から観察できるものであると述べる。それに対し、「わかる」は、**Knowing That** に属する知識であり、行為による達成ではなく「わかっている」という心的状態、性向が志向されるもので、本人しかわからないものであると指摘する。このように両者の違いを明確にしながらもなお、両者を単なる二分法としてとらえずに、一体化したものとしてみたいと語る。

佐伯は「からだでわかる」という表現を引き合いに出しながら、東洋思想の中には「できる」と「わかる」との間にそれほど明確な一線を画して区分する考え方はもともとなかったと説明する。また、彼は「理解」を一種の「作品」とみなす³¹ 自身の考え方に触れ、人は「理解をつくり上げることができる」³²という表現を用いる。

この佐伯の立場に立って、「できる」と「わかる」の明確な違いを共有しつつも、両者を一体化したものとしてみたい。

③「共有」と「共感」

佐伯は、「本来、人が『知る』ということ、『行為する』ということの根底には、『共感』があるはず」³³ とし、共感を知性の根源に位置づける。そして、共感を出発点とすることで、『学ぶ意欲』も、『する意欲』もわき起こってくる、というより、まさにそのかかわる『他』によって喚起され、引き出される³⁴ と述べる。この佐伯の説明からは、学び続ける原動力の一つとして「共感」を定義づけることができる。

また、佐伯は「共感」と「感情移入」とを明確に区別し、後者は「相手側に感情を移入すること」³⁵ であり、前者は「向こうがこちらに乗り移ってくること」³⁶ であるとする。この説明によると、共感が明確なベクトルをもつものであるといえる。

他方で、佐伯は「共感」について「意図を理解し共有すること」³⁷ であると説明する。共感については様々な面から言葉の定義を示す特徴が述べられているが、「共有」については明確な定義

31 佐伯胖（2004）『「わかり方」の探究－思索と行動の原点－』 小学館、14頁。

32 同上、14頁。

33 佐伯胖（2007）『「共感」－育ち合う保育のなかで－』 ミネルヴァ書房、iv頁。

34 同然、iv頁。

35 教育芸術社 広報・デジタル開発部編著（2014）「佐伯胖：『わからない』を大切に」『音楽の力を信じて－「音楽教育ヴァン」からのメッセージ』 教育芸術社、90頁。

36 同然、90頁。

37 佐伯胖（2007）『「共感」－育ち合う保育のなかで－』 ミネルヴァ書房、82頁。

がなされていない。ただし、「共有」が『共に』する³⁸ という表現で置き換えられている。『広辞苑』（第五版）によると「共有」とは「二人以上が一つの者を共同して所有すること」である。この説明からは、佐伯が「共感」に見出したような一方向へ向かうベクトルは感じられない。

本研究では、「共感」については、学び続ける原動力の一つになりうるものであり、「向こう」からこちらへ向かう明確なベクトルがあるときに使用することにし、「共有」については、「ともにする」という純粋な意味として使用することとする。

④「レディネス」

「レディネス」について、坂口（1995）は「教育準備性」³⁹ と訳されるとし、以下のように説明する。

学習者がある課題を達成する際に、本人のこれまでの身体的・運動的・情緒的・社会的な成熟の一定程度の水準が満たされていなかったり、あるいは、学習するための知識・技能・興味・態度などの必要条件が準備されていないと、周囲からの外因的な作用が強く影響しても習得されないことを意味している。⁴⁰

つまり、「レディネス」とは教育を受ける心身の準備が整っているかどうかということであり、成熟にかかわる水準と学習にかかわる水準の状態が作用する。本研究では「レディネス」について、周囲からの働きかけを受け入れる状態が整っていること、としてとらえることとする。

³⁸ 同然、83頁。

³⁹ 坂口哲司編（1995）『生涯発達心理学』 ナカニシヤ出版、7頁。

⁴⁰ 同然、7頁。

第1章 東京フロイデ合唱団における指導内容と方法の特徴

アマチュア合唱団員たちの音楽の学びの内容を明らかにするにあたり、本章では、東京フロイデ合唱団の指導内容と方法の特徴について、《第九》の楽曲に沿いながら、特徴的な指導場面を取り上げて考察していくこととする。

当団の指導者である富澤氏は、練習のなかで非常にユニークな言葉の表現や方法を用いて、指導にあたっているが、筆者自身も団の活動に参加しているなかで、彼の語る指導言や方法には少しずつ変化している実感があつた。ここでは、指導内容と方法の変容および自身の変容に関する指導者自身の意識についても明らかにする。尚、筆者は2011年度の練習より当団の活動に参加しており、分析にあたり使用するデータは、音声データ（2011年度～2013年度）およびビデオデータ（2014～2015年度）、そして練習時のフィールドノートである。

第1節 練習スケジュールと進め方

東京フロイデ合唱団における《第九》の練習は5月～11月の約半年間のなかで、全30回行われる。練習のなかでの進捗やそのスケジュールは、毎年ある程度決まっていると見える。練習の前半（5月～8月くらいまで）では、楽譜に記載されている練習番号や楽曲の構造にそって部分を区切り、ドイツ語の発音の確認と音取りをしながら、初心者の団員も着実に練習内容についていけるように、ゆっくりとしたペースでいねいに練習が進められていく。そして、練習が後半（9月以降）になると、本番までの練習を反復練習およびより緻密に表現をつくりあげていく時間とし、徹底した音づくりをしていく過程へと移行する。富澤氏自身は、このような練習の進め方を「基本構造」⁴¹ としていると発言している。

尚、練習スケジュールのなかには、日頃の練習のなかで行われている発声練習とは別に、ボイストレーナーからトレーニングを受ける時間が数回設けられている。ボイストレーニングに当たっているパートの団員は、全体練習から離れて、別の部屋でボイストレーニングを受ける。ボイストレーニングが挟まることによって、全体としては先の部分の練習へ進むことができないため、反復練習をすることになる。富澤氏はこの時間も有効的に使いたいと、以下のように語っている。

はじまってから3ヶ月半くらいはパート練習に当てるという感覚ですね。そのなかで、

⁴¹ 2016年5月17日実施のインタビューより。

ボイストレーニングをやって、2 会場で並行して進めますから、人が抜けるという時間が出てくるのが3週間出てくる。どこかのパートが抜けているということは、他のパートを集中的にやれるチャンスなので、男声がないときには女声のところをやると。そういう時間をうまく使っている。その時間というのは、新しいところには進めないのですね。だから、ある意味では、練習が滞るんだけど、足踏みさせて、メンバーに習熟させていくためのすごく良いチャンスに使っているんです⁴²。

東京フロイデ合唱団は、毎年新メンバーを募りながら活動が継続されていくため、毎回の練習では新人もベテランも同じ練習メニューをこなすことになる。そのため、ボイストレーニングによって全体の練習が先に進むことのできない期間を、彼は「メンバーに習熟させていくためのすごく良いチャンス」であると発言している。この発言は、単に新人の団員だけを念頭に置いて語られた言葉ではないと思われる。なぜなら、当団には、年代も音楽経験も様々な団員たちが参加しているため、合唱団全体としての力を底上げしていくためにも、ていねいなパート練習が必要であると富澤氏は考えているのであろう。

一日の練習の進め方としては、まずストレッチや発声練習を行い、その後、楽曲の中でその日に練習する部分が順々にとりあげられていく。練習の前半の期間では、比較的、各部分を区切って練習が行われるが、徐々に全体を通した練習へと展開していく。富澤氏は、新たに練習に入る部分と、復習として繰り返し練習する部分とのバランスを考慮しながら、30回という限られた練習時間を有効に活用できるよう、練習内容を構造化して指導にあたっている。

このように、ある意味、構造化された練習が毎年展開され、練習のスケジュールも大まかに決まってはいるものの、そのなかで少しずつ変化していることもある。例えば、2011年度の練習と2015年度の練習を比較してみると、2015年度においてのほうが、取り上げる部分の順序、特に練習の終わり方が工夫されているように感じられる。これは、練習の充実感をしっかり残して、次週の練習へとつなげていきたいという富澤氏の思いの表れであるだろう。日々の練習の進め方と終わり方の工夫という面でも、富澤氏がより練習を効果的にするためにと試行錯誤した様子がわかる。

では、富澤氏が当団の活動のなかで《第九》をどのように指導しているのか、場面ごとに行くつかの特徴的な部分を取り上げながら、その指導内容と方法について見ていくこととする。

⁴² 2016年5月17日実施のインタビューより。

第2節 指導場面の分析と指導内容のカテゴリー

ここでは、まず、東京フロイデ合唱団の練習内容を分析し、富澤氏が指摘する指導内容について、指導場面ごとにその特徴を明らかにする。そして、指導内容の観点を指導場面とそのポイントごとに抽出し、整理した上で、指導内容のカテゴリーを作成する。尚、練習の最初には必ずストレッチが行われるが、決められたルーティーンであるため、ここでは詳細を取り上げないこととし、発声練習および《第九》の練習場面について分析していくこととする。

1. 指導内容の特徴

(1) 発声練習

ストレッチをし、呼吸を確認した後、2度および5度間の音程で発声練習を行う（C¹ から A² までの音域）。最後に D-dur でカデンツァ唱をする。

①発声について

アマチュアの、特に合唱経験や音楽経験の少ない団員たちにとって、発声の仕方を理解し、身につけることは決して容易なことではない。

富澤氏は発声について指導する際、「発声は発音である。つまり、どういう母音を発音するかということである」という指導言を頻繁に用いる。この言葉のなかで、彼は「発声」を団員たちがより理解しやすい「発音」という言葉に言い換え、さらには、「母音」の扱い方が重要であると明確に指摘している。「発声は発音である」という彼の考え方にたつと、「ドイツ語を正確に発音しようとすることで身体も連動する」という彼の発言も理解することができる。

ここで彼のいう「母音」とは、《第九》を歌うためのドイツ語の発音における母音を指すと同時に、発すべき声の質や響きを意図して語られている。それは、「声は響きとなって進んで行く」「話す声と歌う声は違う」などの指摘からも明らかである。また、声が発せられたとき、「母音」の豊かな響きが重要になることを表すために、手によるジェスチャーを駆使したり、サンマの絵を描いて「身の部分が母音」であり、身の厚いサンマが食べたい、つまり豊かな母音が響いた声がほしいのだとユニークに団員に提示したりもする。

発声とは、字のごとく「声を出すこと」であるが、どのような声を出すべきかが具体的にイメージできなければ、自分の出せる声に固執して、ただ声を張り上げるだけになりかねない。だからこそ、富澤氏は練習のなかで、自身がよい例と悪い例とを歌い分けて、団員たちにそれを模倣させるといった方法を度々用いる。このとき、単に声の出し方を模倣させるだけでなく、表情や姿

勢、身体の構えなど、全体を模倣させることによって、団員たちによい声とはどのような声なのか、その声を出すためには何に注意しなければいけないのか、そして、悪い状態の声とは何なのかを理解させようと試みている。

このように、発声指導において、富澤氏は団員たちのなかに発すべき声に対するイメージをつくり、自身のそれと一致させようとしている。近年の練習では、「発声は発音」という言葉よりも「頭でイメージした声（音）が出る」という表現が練習のなかで多く用いられている。「頭でイメージした声（音）が出る」という指導言は、言葉の通り、自分が出したいとイメージした声をちゃんと頭のなかに描くことができれば、その声が出るということであり、彼はイメージすることが技術的な事柄への理解に大きくかかわるものであると考えている。これらの2つの言葉の意図するところは同じであるが、富澤氏が団員たちにイメージすることの重要性をより意識づけようとしていることがわかる。

②身体の使い方

自身の身体をどのように使うのかという問題は、発声にかかわる重要な問題である。そこには、呼吸、姿勢、歌い出す前の身体の準備や構えなど、様々な視点が含まれる。先の①のなかでは、イメージすることによって団員たちの声を変えていく富澤氏の指導の在り方に触れたが、歌う際の身体の使い方とその感覚についても、イメージすることが鍵となっている。

例えば、声の響きと身体の構え、声が通っていくイメージについて言及するとき、富澤氏は右手を重心（おなかの前）に握った状態でおき、左手を重心から上へとひっぱる動作をして「おなかの中心から声が出ていくイメージ」「ゴムをひっぱるように」などと発言し、歌ってみせる。この動作は、重心におかれた右手が歌う前の身体の構えであり、その構えができた状態から、母音としての声をおなかから発することを表している。また、声に共鳴をもたせるために、富澤氏は「頭の後ろにパラボナアンテナをつけて」などと発言しながら、後頭部の後ろ側に両手を包むようにかざし、声を出しながら左右に広げていく動作をする。後ろに「反響板」があると意識するだけで、団員たちの声は圧倒的に変わる。

身体感覚についても、彼が団員たちにわかりやすい事柄を引き合いに出し、イメージさせることで技術的な事柄への理解を深めようとしている。

また、富澤氏は練習のなかで「ドイツ語を正確に発音しようとすることで身体も連動する」と発言する。

③音程感について

ある音から次の音の間（上行している場合）をどのように歌うのかについて、「下からずり上げない」や「上から音をおくように」などの指摘が見られるが、この発言は、単にピッチの正確さに対する指摘ではなく、同じ質の声で歌うことに対する意図も含まれている。音程の歌い方にかかわる指導のなかで具体的に用いられる指導法として、ここでは「こめかみに鉄棒がある」⁴³ことをイメージさせるというものと、「クロール」の動作を用いた説明をとりあげる。これらは、発声練習の際に、C音からD音へというように一音ずつ音高が上がっていくときに、音程をどのように歌うのかを説明するために用いられるものである。

こめかみに鉄棒をという指導法は、まず、言葉の通り、こめかみを通る一本の鉄棒があることをイメージし、それを順手で握るような動作をする。音高が上がる瞬間に、その握った手を後ろに回すようなイメージで声を出すと、下からずり上げたような、ひっぱられた声になってしまう。逆に、握った手を前に回すイメージで声を出すと、「後頭部側から」声を出す感覚がもたらされる。この方法は、音と音の間を歌う際の、声の出し方に対するイメージをつかませるための手立てとして用いられている。

クロールの動作による指導法は、次の音を「上から、スタンバイしておく」ことを説明するための方法である。クロールをする際、手は交互に動かされる。つまり、どちらか一方の手が前にのびているとき、もう一方の手は次に水をかくためのスタンバイをしているのである。この動作と音程を歌っていくことでは、同じことが起きていると富澤氏は説明する。ある音が歌われたとき、次の音に向かうためにスタンバイをして「次の音を出すよりも前に、その音をイメージしておく」ことの必要性を述べるのである。

そのほかにも、音から音へ移行するときレガートに歌うことを意識させるために、「音と音をつなぐ」や「途中でひっこめない」「拍のある空気をつなぐ」などの指導言が用いられている。

ところで、2度および5度の音程で発声練習をするとき、2012年度までは富澤氏が伴奏をする際、単音のみを弾いていたが、2014年度の練習からは必ずハーモニーがあてられるようになっていた。発声練習の最後に行われるD-durのカデンツァ唱は、明らかに《第九》の練習との関連を考えて組み入れられているものであるが、この音程を歌う練習の場面でも、富澤氏のなかで、《第九》を歌うこととのかかわりが意識されてきていることがうかがえる。

⁴³ 富澤氏の著書『歌唱・合唱指導のヒント』のなかで紹介されている「頭に鉄棒唱法」と同じ内容のものである。(44頁。)

(2) 《第九》－男声合唱⁴⁴ にとっての第一声 (237～240 小節)

この部分は、バリトンのソリストがレチタティーヴォを朗々と歌い終わってから、第一主題を歌い始める間に位置している。男声パートについては第一声となる部分である。

①音の立ち上がりをそろえる

出だしがバラバラになってしまわないために、“Freude”という言葉のうち eu-e という母音の部分が拍の頭で十分に響くよう意識を向ける。そのために、Fr という子音を発音する際の「息のスピードをそろえ」、テンポにのった状態で、音を発する「一拍前の準備をそろえる」ことが必要であると指摘する。音を発する「一拍目の準備」という指摘が意図していることは、息を吸ってそのまま出すのではなく、吸った息がおなかに入り、発声する準備が完了した状態から「母音」としての声を出すということである。このとき、ゴルフや野球などの例を引き合いにだして実際にスイングのジェスチャーをしながら、インパクトの瞬間に母音が響かせられるように、一拍前の準備する動作（テイクバック）をそろえる必要性を指摘する。

[指導の観点] 発音（子音・母音）、声の質、音の立ち上がりの準備、テンポ、発声、
身体の使い方

②フレーズの最後まで意識を向ける

四分音符が2つという短いパッセージだが、1つ目の音符（Freu）で出だしをそろえることに意識が向けられる傾向にあるため、2つ目の音符（de）の音の長さが十分保たれていないことが多い。de の音が短くならないように、つまり、フレーズの最後まで意識を向けるために、ソリストにはなく合唱パートにだけつけられている「！」をとりあげながら、「『！』として響く声の余韻を」たっぷり残してと指摘する。また、de の音色を統一するために、曖昧母音として発音される(d)e の発音をとりあげ、指摘する。

[指導の観点] フレーズ、声の質、発音（母音）

③歌詞の意味と表情・気持ち

「喜び」という意味をもつ歌詞であることを確認し、内側からこみ上げてくる幸福感に満ちた表情で歌おうと呼びかける。

⁴⁴ 楽譜上ではバスパートのみとなっているが、当団ではテノールも歌っている。

[指導の観点] 歌詞の意味、表情・気持ち

④合唱パートにつけられた「！」とソリストとの関係

ソリストが“Freude,”と歌うなかで合唱パートにのみ“Freude!”とエクスクラメーションマークつきで歌詞が示されている。なぜ合唱パートにのみ「！」がつけられているのかに対する富澤氏の解釈は、2011年から2015年までの間で少しずつ変化していた。2011年度の練習では「単なる言葉の応酬ではなくソリストに向かってFreudeを」と指摘したり、2012年度では「お客さんへの呼びかけ」と指摘していたが、2013年度以降の練習では、「ソリストが呼びかけて、みなさんが応えるんだったらソリストのほうにも『！』がついているはず」「みなさんのFreude!はかけあいではなく、抑えきれなくなって出てきた声の爆発」と指摘している。富澤氏のなかで、合唱パートにのみ「！」がつけられていることへの解釈が、より明確化されてきていることがわかる。

[指導の観点] 解釈

(3)《第九》—練習番号D(257~264小節)

バリトンのソロが先行して歌った旋律が合唱パートとして再度提示され、歌われる部分であり、合唱パート全体⁴⁵が歌い始める部分である。

①出だしをそろえ、テンポにのる

合唱団としての声が初めて聴衆に提示される部分であるため、まさに《第九》における第一声となるこの部分では、まず“Deine”という言葉が豊かな声で、明瞭な発音で歌われるために、発音が重視される。富澤氏は、子音と母音を分けながら、Dの発音、eiの発音、曖昧母音となるneの発音というように、分解して詳細に確認する。さらに、Dの子音の発音については「舌の先端で前歯の裏側をつく」、eiの母音の発音については、「英語のように下あごに落ちない」などのように、具体的に発音の仕方を説明する。このようにドイツ語の発音にこだわるのは、「発声は発音である」という指摘に見られるように、発語が発声に大きくかかわることだからである。そのうえで、入る一拍前に声を発する準備をそろえる意識をもち、一拍一拍を十分な母音の響きによって歌うことを要求する。母音を十分に歌う意識、つまり一音一音を十分にのぼし丁寧に歌おうと

⁴⁵ 楽譜上ではバス、テノール、アルトパートのみとなっているが、当団ではソプラノも歌っている。

すると、テンポに遅れる傾向にある。そのため、「自分の都合でプレスをしない」「拍の流れに自身を同調させて」などの指導言と、日本的な手拍子（手をたたくと両手が数秒くっついたままになる状態）と西洋的な手拍子（手をたたいた次の瞬間には両手が離れ、回転していく放物運動）との違いを体験したりする方法を使い、テンポをとらえることに対する団員たちの意識を高めている。

尚、単語を分解してその発音を解説する際、シラブルに対する音符の数が一致するという作曲様式にも触れ、ドイツ語として言葉をとらえ、慣れていくことの重要性についても指摘する。富澤氏は練習のなかで、ドイツ語に対してカナを書き記すことはできるだけ避けるようにと語る。なぜなら、カタカナで書き記してしまうと、ドイツ語の母音や子音の一つ一つの発語に対して意識が向けられないだけでなく、発声する際の身体の使い方にまで影響するからである。

[指導の観点] 発語（子音・母音）、声の質、身体の使い方、音の立ち上がりの準備、
テンポ、様式

②ユニゾンにおけるテノールのオクターヴの跳躍

全パートがユニゾンで進行していくこの部分のなかで、テノールパートにだけオクターヴでの跳躍が見られる。この音程の跳躍の意味について、「低い声の女声を支えるため」とであると指摘する。この解釈には、高音域へ跳躍する際に、下からずりあげたように歌ってしまいがちなテノールパートに対し、「女声と同じ声の響きで歌うこと」を意識させるという意図も含まれている。

[指導の観点] ユニゾン、ピッチ、声の質

③和音の変化と歌詞の意味

合唱パートはすべてユニゾンであるが、オーケストラはハーモニーをつくっている。そのことに意識を向けると同時に、自分たちの旋律を単なる音の羅列にとらえずに、和音のなかでとらえることに意識を向けさせようとしている。具体的に、冒頭の 257 小節をとりあげ、**Deine Zauber** (E-E-Fis-D) というシンプルなメロディーの下で、和音が変化していることを指摘する。また、「Deine あなたの」「Zauber 魔法が」という歌詞の意味とも関連させながら、「Deine と Zauber の和音は違う」と団員たちに語りかけ、ユニゾンのメロディーのなかで和音の変化がきこえるような合唱にしたいと団員に語りかける。富澤氏は「ベートーヴェンが作曲したものは、メロディーではなく和声の流れである」と、和声についてとりあげる際に度々語っている。団員たちに和音の変化を感じさせるための手立てとしては、ピアノで弾き団員たちに聴かせるほか、和音の変

化と同時に手のジェスチャーや立ち姿勢を変えてみるなど、意識のうえだけでなく身体でも変化を感じることをできる工夫をしている。

[指導の観点] ハーモニー、歌詞の意味と音楽とのかかわり

④特別な歌詞とその言葉に与えられたリズム

262 小節の「Brüder 兄弟」という言葉について、ベートーヴェンの伝記的なエピソードを交えながら解説し、《第九》における重要な言葉の一つであると指摘する。さらに、「Brüder 兄弟」という言葉があてられた部分の旋律をとりあげ、この部分が四分音符でそのまま進行する場合 (Fis-Fis-G-A-A-G-Fis-E) と、八分音符の動きを伴って進行する場合 (Fis-Fis-G-A-A-G-Fis-G-E) とでは、この歌詞の意味深さが違うと解釈をのべる。

[指導の観点] 歌詞の意味とその解釈および音楽とのかかわり、リズム

(4) 《第九》－練習番号 E (284～292 小節)

練習番号 D と同様に、ソリストが先行して歌った旋律が合唱パートとして再編され、歌われる部分である。

①アウフタクトの出だし

バスパートのみが先行してアウフタクトで入り、その後続く形で他パートが入るため、それぞれが入るための「一拍前の準備」をするタイミングについて指摘する。また、「出だしの声がいい状態であれば、そのあとも歌いやすい」と語り、テンポをとらえたうえで、歌い出しでしっかりと母音を響かせた声で歌うようにと指摘する。

[指導の観点] 発音 (母音)、声の質、音の立ち上がりの準備、テンポ

②音の交差と多声的な動き

合唱として、アンサンブルとして音楽をつくりあげていくために、他パートとの関連をとらえることが必要である。富澤氏は、他パートの音への意識を向ける一つの方法として、音の交差 (交換) や多声的な動きをとりあげ、度々指摘する。

285 小節を見てみると、auch nur と歌われる 3 拍目と 4 拍目の部分でソプラノパートとテノールパートとの間で音が交差している。続く 286 小節では、テノールパートを軸に見てみると、はじめに 1 拍目と 2 拍目でソプラノパートと 3 度関係で多声的に動いた後、3 拍目と 4 拍目でアル

トと対になって動いている。

これらの指摘は、ベートーヴェンの作曲の妙を解説しているのと同時に、他パートとの関連のなかで自身のパートの音をとらえ、アンサンブルとして音楽を立体的につくりあげいくために団員に提示する視点である。また、285 小節の音の交差の指摘には、音が上行するテノールパートに対して、次に向かうべき音を明示し、ピッチの正確さ、声の質を保つことへつなげるという意図も含まれている。

【指導の観点】 音の交差、音の重なり、声の質、ピッチ、リズム

③和声の変化と歌詞の意味

練習番号 E の出だしは、練習番号 D の冒頭と変わらず、D-dur の V-I で進行する。この部分については、“Ja, wer” と歌われる 1・2 拍目と “auch nur” と歌われる 3・4 拍目とで和音が変わっていることを意識して歌うようにと指摘する。ただし、練習番号 E では 287～288 小節にかけて練習番号 D とは和声進行が明確に違っており、短調へ進行する和音が借用され、挿入されている。富澤氏は、特に 287 小節のバスパート (A-A-Ais-Fis) に対して、「(音程が) 半音上がったのではない、和音が変わった」「音楽が短調になる」などと指摘し、何となく歌い進めてしまうのではなく、一音一音をかみしめながら、特に和音の変化を示す音についてははっきりと歌うようにと訴えかける。

【指導の観点】 ハーモニー、アーティキュレーション

④ユニゾンと目標となる音

289 小節においてソプラノパートは A²まで達するが、このときアルトパートとオクターヴのユニゾンになっている。富澤氏はユニゾンであることを意識させることによって、高音域へ向かうにつれてつらそうに歌うソプラノパートに対し「アルトと同じ、あの音まで出すという意識で」と語りかける。アルトパートとオクターヴだと思ふことで、無理にはりあげたような、中途半端な音で歌わなくてすむだろうという富澤氏の考えが反映された指摘であり、これは「イメージした声が出る」という彼の発声についての信念ともかかわるものである。

【指導の観点】 ユニゾン、発声、ピッチ

⑤強弱表現と歌詞の意味

289 小節の「nie 決して～ない」という否定の言葉に sf がつけられていることを取り上げ、歌

詞の意味と表現との関連を説明する。特にソプラノパートとテノールパートは音型が上行しており、意識せずに歌うと“gekonnt”の部分が強調されてしまうため、“nie”をはっきり歌う意識でと指摘する。

尚、この部分の強弱表現については、演奏会の指揮者よりディミヌエンドの位置の変更が指示されている。具体的には、290小節につけられたディミヌエンドを291小節の「Weinend 泣きながらから」という歌詞から開始するというものである。この部分で歌われる歌詞の内容を要約すると「一人の友も、優しい妻をも得ることができなかったものは、この集いから泣きながら立ち去るがいい」となる。この指示について、富澤氏は「泣きながら」という歌詞からディミヌエンドを開始することで、この集いから「そっと」立ち去れというニュアンスが表現されると解説する。そして、この集いから立ち去らなければならなかったのは、他ならぬベートーヴェン自身であったという解釈にも言及する。

[指導の観点] 強弱、歌詞の意味とその解釈および音楽とのかかわり、ピッチ、音型、
アーティキュレーション、曲想

(5) 《第九》—練習番号 G (313～330小節)

練習番号 G の前半は第一主題の変奏であるが、後半部分からは次の *alla Marcia* と指定された部分に向かって次々に転調し、音楽が推移していく場面である。

①主題の変奏とピッチの正確さ

313～320小節は、第一主題の変奏である。この冒頭の313小節をとりあげて、8分音符の裏側の音を取りだすと、バスパートにオクターヴでの音の相違はあるものの、練習番号 E で歌った旋律と同じであることを指摘する。このとき、裏拍の音に注目させるのは、楽曲分析的視点として、主題の変奏であることを意識させようとしているだけではない。練習番号 G は、それまでの部分に比べ音の動きが多いため、裏拍の8分音符の音がおおなりに歌われてしまう傾向にある。だからこそ、この裏拍の音に着目し、「その音（裏拍の音）にメロディーがある」ことを指摘することで、その音を丁寧に歌おうという意識をもたせている。目の前の難しさに直面している団員たちに、本質的には今までの音楽と変わらないことを示し、どの音を丁寧に歌わなくてはならないかを示しているのである。

[指導の観点] 主題の変奏、ピッチ

②音の交差と役割の交代

各パート間で生じるユニゾンや音の交差・引き継ぎについて、この部分でも多くの指摘がなされる。具体的には、313 小節におけるソプラノパートとテノールパートの3拍目・4拍目の音の交差、313 小節からのアルトパートとバスパートのユニゾン、319 小節のテノールパートとバスパートのユニゾン、320 小節におけるアルトとバスのユニゾンになる瞬間などである。これらの指摘に加え、320 小節をとりあげて、ソプラノパートとアルトパートの最高音が入れ替わり、「聴いている人には、アルトの音がメロディーとしてきこえる」ことを指摘する。つまり、「アルトが主旋律」になるのである。アルトパートに対しては、「主旋律を歌っている意識で」や「はっきり明瞭に」歌うようにと発言し語りかける。

尚、319～320 小節は、主題の変奏がひと段落する部分であり、321 小節以降から音楽が推移的になる。この2小節間について、富澤氏は「復元ポイント」であると語り、自分の発声などを立て直す箇所として位置づけている。

[指導の観点] 音の交差、ユニゾン、役割の交代、立て直すポイント、音楽の構造

③調の推移

321 小節からの推移部では、次々に転調が行われる。その調の推移をわかりやすく解説するために、「ニ長調の和音」から「イ長調の和音」そして「ヘ長調の和音」への移行であると発言し、また、ハーモニーだけを取り出して団員に提示し、和音の変化とともに団員たちの立ち方や姿勢を変えさせるなど、意識だけでなく身体でもわかるような工夫をしている。ただ、この指摘は、単に調の移り変わりのみを団員に提示するものではない。例えば、324～325 小節にかけて、ソプラノパートはD から Gis へ跳躍する。高音域なため、十分な発声で歌えていない団員が多いなかで、富澤氏は「和音が変わっている」ことを意識させ、「音を新たに歌い直す」意識をもつことの必要性を指摘する。このとき、アルトパートがソプラノパートからD 音を引き継いでいる。アルトパートがD 音を引き継いでくれたからこそ、ソプラノは違う和音の音へ「安心して」移れるのだと語る。単なる調の推移に対する解説ではなく、その解説によって、団員たちの歌う意識を変えさせようと試みているのである。

[指導の観点] 調性、発声、ピッチ

(6)《第九》—alla Marcia 男声による合唱(411～431 小節)

拍子が8分の6拍子に転じ、“alla Maricia 行進曲風に”と指定されるこの部分のなかで、テノ

ールのソロに続いて合唱が歌い始める。F-dur である。旋律としては新しいものが提示されるが、オーケストラは第一主題の変奏を奏でている。

①休符の位置と言い切るように歌う

合唱パートの旋律をみると、細やかな休符の指示が見受けられる。例えば、“wie ein”という言葉に対するリズムを見てみると、1 度目（416 小節）は wie が付点 4 分音符で ein は 4 分音符の後 8 分休符、2 度目（419 小節）は wie も ein も 4 分音符の指示で 8 分休符を伴い、ラストの 3 度目（427 小節）は wie も ein も休符はなく付点 4 分音符となっている。冒頭 411 小節の“Laufet”という言葉も、4 分音符で 8 分休符を伴うものとして書かれている。

音符の長さを正確に歌うことは表現にメリハリを生むが、その部分をしっかり記憶し、音符の長さ自身の表現とのコンセンサスをとったうえで歌わなければならない。休符の位置を確認することは、非常に細かい視点でありながら、表現に直接かかわる重要な点である。富澤氏は、この休符の歌い方について、「喜びのあまり言葉を言い切るように」と指摘する。その指摘には、portamento した歌い方にならないように、音を明瞭に歌うという指導の意図も含まれている。

[指導の観点] 休符、ピッチ、アーティキュレーション

②音楽にノる

8 分の 6 拍子の拍節感をとらえ「若々しく」歌いたい部分であるが、拍子感をなかなかとらえることができず、平たんに、ただ旋律を追って歌っているだけという状況になりやすい。また、①とも関連することであるが、細かいアーティキュレーションを表現するためにも、拍子感をとらえること、つまり音楽にノることが求められる。このようなとき、富澤氏は、団員たちに肩や腕をくませ、左右に揺れながら歌おうと提案する。実際、肩や腕を組むことで、団員たちの声が生き生きとし、表現もメリハリが生まれるのである。身体を動かしながら拍子をとらえることで、テンポにのることがとらえやすくなり、「声と身体のノリを合わせる」ことができると彼は考えているのである。

[指導の観点] テンポ、拍節感、アーティキュレーション

(7) 《第九》—練習番号 M (543~594 小節)

8 分の 6 拍子の拍節感にのって、合唱パートで第一主題がすべて歌われる部分である。調性は D-dur へと戻り、リズムカルに音楽が進行していく。

① 8分の6拍子の拍節感

リズムカルに歌いたい部分だが、各音符をおしつけたように平坦に歌ってしまうと、8分の6拍子の拍節感が表現されない。2011年度～2013年度までの練習では、8分の6拍子の拍子のとらえ方について手拍子を使ったり、口頭で説明したりしていたが、2014・2015年度は「踊りがほしい」と発言し、「ワルツ」という表現を用いながら、ワルツの体感で歌うために富澤自身が踊ってみせたり、団員たちに「テンポは時間である」と指摘し、自分の身体のなかの時間を音楽の拍節感に同調させるようにと指摘する。

[指導の観点] 拍子、アーティキュレーション

② 対旋律の交代

この部分では、ソプラノの主旋律の対旋律となるパートが部分によって異なっている。具体的には、543小節からのはじめの8小節はソプラノの対旋律はテノールであり、次の8小節の対旋律はアルトになっている。また、それに伴い、伴奏の役割を果たすパートが、はじめの8小節はバスとアルト、次の8小節はバスとテノールに変化する。各パートの役割の変化について指摘しながら、対旋律にあたるパートは、ソプラノと「一緒に動いていく感覚」をもって歌うようにと指摘する。この「一緒に動いていく感覚」を団員同士が持つためには、お互いがよくきき合うことが求められる。開放的に、自由に歌ってしまいがちな部分であるからこそ、各パートの役割を理解し、表現しよう意識することが必要である。

[指導の観点] パートの役割

③ リズムの動きとエネルギー

練習番号Mの旋律のなかで、各パートに[4分音符+8分音符]のリズムが登場する。付点4分音符が連なり、朗々と歌われていくなかで局所的に現れるこのリズムについて、「はねて」と指摘する。この指摘の意図は、ただ推移的に流して歌ってしまうのではなく、一つ一つの音を明確に、躍動感をもって歌うということである。例えば、546小節では、ソプラノ以外のパートにこのリズムが登場するが、この部分について富澤氏は、「音楽がエネルギーを失いかけているところで、このリズムがはねることでもう一度音楽にエネルギーが与えられる」と発言する。

[指導の観点] リズム、エネルギー、アーティキュレーション

④和声の変化と歌詞とのかかわり

563～566小節では、先の257小節～264小節（練習番号D）においてユニゾンで同主題が提示されたときとは異なり、「Was die Mode streng geteilt; 時流が厳しく切り離れたものを」という歌詞に対してロ短調のカデンツの和音が借用され、和声に変化している。この与えられた調の変化について、「短調の和音が響いている」と説明し、「時流が厳しく切り離れたものを」という歌詞の意味と関連させて、なぜこの場面に短調の和音があてられたのかについての解釈を語る。さらに、和音の変化を表している各パートの音を取りだし、和声の推移を明確に歌うために、その音を明確に意識して歌う必要性を指摘する。和声の変化を表す具体的な音とは、バスとテノールのAis、アルトのGisである。

[指導の観点] 主題、和声、歌詞の意味と音楽とのかかわり、ピッチ、
アーティキュレーション

(8)《第九》－中間部：Seid umschlungen（595～654小節）

595小節からはそれまでと音楽が一転する。テンポはAndante maestosoへ、拍子も2分の3拍子へと変化するなかで、第二主題が提示される。

①男声の第一声の音色

この場面の出だしは、合唱の男声パートとバストロンボーン、チェロ、コントラバスだけが演奏する場面であり、旋律はユニゾンで提示される。この男声パートの第一声は、勢いよく歌い始めすぎて、かたい音になってしまったり、ゆるやかになるテンポにのりきれず、“Seid”の音の入り曖昧になってしまったりすることが多い。この出だしの音のピッチと音色をそろえるために、合唱より一拍早く出るオーケストラの音、特に「トロンボーンのG音をきいて、同じ音を出す意識」をもつようにと指摘する。また、音の入りの曖昧さについては、「子音と母音で音程が違う」と発言し、子音と母音とでピッチが変わらないように、発音する瞬間に集中する必要性を指摘する。「子音と母音で音程が違う」という発言は、日頃からドイツ語を子音と母音とに分けて発音を確認しているからこそ、指導者の意図が団員にも伝わっているように思われる。

[指導の観点] ユニゾン、オーケストラとのかかわり、声の質、テンポ、ピッチ、
発音（子音・母音）

②歌詞の意味と和声の進行

619小節の「Brüder 兄弟」という歌詞にあたえられた和声進行について、富澤氏は「アーメン」という祈りの進行（Ⅰ度－Ⅳ度－Ⅰ度）になっていると指摘する。“Brüder”という歌詞は、富澤氏が《第九》を解釈するうえでの重要な言葉であり、ベートーヴェンがこの歌詞に特別な意味を込めて音楽づくりをしたと指摘するものである。彼は、その一つの例として、ここでは和声の進行を取り上げて団員たちに解説する。この部分では、“Brüder”という歌詞にシンコペーションのリズムが与えられている。このリズムによって、音の動きに長短が生まれ、母音を歌う時間が長くなる。それが「アーメン」の祈りの和声進行と結びつき、祈りという意味をより強く意識づけるものになっていると自身の解釈を語る。団員たちは祈りであることを意識し、そのリズムと音の動きを丁寧に歌おうとすればするほど、テンポから遅れてしまう傾向にある。そのため、この場面では、テンポに関する指摘も同時になされる場合が多い。

[指導の観点] 和声、歌詞の意味、リズム、曲想、テンポ

③パート間での音の重なり

中間部のなかで他のパートとのかかわりに関する指摘の特徴としては、まず音の重なりによるハーモニーへの意識があげられる。その例として、ここでは2つの部分を取りあげる。

603～604小節を取りあげ、バスパートの進行（G・H・D・D）は他のパートとユニゾンになりながら、一つの和音を響かせていることを指摘する。「一つの和音として」音程をとらえていくことで、バスパートは向かうべきピッチをイメージしながら、歌うことができるのである。

また、607～608小節の「Diesen Kuß この口づけ」という歌詞が歌われる部分については、ソプラノとアルトの間で、2度の不協和から3度の協和音程へと移行していることを取りあげ、指摘する。ソプラノとアルトだけをとりだして練習することで、2度から3度へと「響きが澄み渡る感じ」を団員に体験させ、さらに男声パート間でも3度が響く607小節の2拍目で、男声の3度と女声3度とが重なり合って響き合う瞬間を体感させる。「Diesen Kuß この口づけ」という言葉も、富澤氏がベートーヴェンにとって特別な意味をもつ言葉として位置づけるものであるが、その言葉にあたえられた音楽について分析的に解説する。

[指導の観点] 音の重なり、ユニゾン、ピッチ、歌詞の意味

④言葉や音の引き継ぎ

他のパートとのかかわりに関する指摘としては、②の音の重なりに関するもののほかに、言葉

の引き継ぎと音の引き継ぎに関する指摘がなされる。

まず、言葉の引き継ぎに関する指摘の例として、622～623 小節にかけて「Muß ～にちがいない」という言葉が引き継がれていることをとりあげる。この“Muß”は、バス、テノール、アルト、ソプラノと順々に、いずれも sf を伴って引き継がれている。このとき各パートが出るタイミングは別々であるが、次の“ein”という言葉が歌われる部分で、全パートがそろそろ。富澤氏は、言葉が引き継がれていくことをとりあげながら、全パートで縦がそろそろ瞬間をしっかりと意識することの必要性にも言及する。

音の引き継ぎを指摘するのは、619 小節～622 小節である。ここでは、声部間で音とその声部の役割が引き継がれている。つまり、ソプラノで歌われたメロディーが次にアルトに引き継がれ、同様にアルトの音がテノールに、テノールの音がバスに、そして、バスの音がソプラノに引き継がれていることへの指摘である。具体的な指導言は、例えば、ソプラノからアルトへの引き継ぎについて「メロディーが引き継がれアルトが主旋律を担当している」や、主旋律をアルトに受け渡したソプラノは「星の光になって音を降り注ぐ」イメージで歌うようにというものである。この部分に対する指摘は、声部間でのかかわりに対して団員たちの意識を向ける意図があるだけでなく、エネルギーが停滞しがちなこの部分を 619 小節の「アーメン」の進行の音楽がその後も続いていることを意識することで、音楽の流れを生み出していきたいという意図も含まれているように思われる。

【指導の観点】 言葉と音の引き継ぎ、強調表現、縦を合わせる、曲想、パートの役割、和声、エネルギー、歌詞の意味

⑤強弱表現：弱で歌うための指導法

631 小節では、1 小節の間で<>を表現しなければならない。この音量を下げたところから歌い始めるということは、アマチュアの団員たちにとって非常に難しさを感じる部分である。この部分への指導を通して、富澤氏は強弱を表現する技術的な指導を行う。2013 年度までの指導では、歌い出しの音を小さくても、豊かな声で歌うために、歌い始めるための「身体（横隔膜）の準備」をしてから、などと表現していたが、2015 年度の練習では、「ボリュームつまみ」を用いた指導法を編み出し、実践している。「ボリュームつまみ」とは、音量を調整する（上下に動く）つまみのことである。自身の声の音量を操作する「ボリュームつまみ」が目の前にあることをイメージし、団員自身も自分の手を使って、歌いながらその「つまみ」を操作し、音量を調整する。このとき重要なことは、音量「大」を出すときの身体の使い方、声の質に対する意識と、音量「小」

を出すときのそれとは、同じであるということへの指摘である。いきなり小さい音量で歌い始めようとする、身体が萎縮し、十分な準備をすることなく、不安げに出てしまいがちである。しかし、富澤氏は、小さい音量で歌うときには「入るときは（ボリューム 10 のうちの）8 を出すときの身体で、そこからボリュームだけ少しへらす」のだと指摘する。さらに、「ピアノにすると思わず、（フォルテのボリュームに）戻る感覚」でとも指摘する。富澤氏の「ボリュームつまみ」という表現は、団員たちにとって、強弱表現における身体の使い方をイメージしやすい方法であると言える。

631 小節以降も強弱の変化が度々起こる。例えば、631 小節のあと、635 小節でも pp と表記があるが、富澤氏は 631 小節の和音と 635 小節の和音が同じであることを指摘し、631 小節のときと同じ緊張感で歌うように団員たちの集中力を高めている。また、638 小節と 639 小節は同じ和音だが、ff から pp へ急激な変化が求められる。この部分についても、同じ和音であることを意識させることによって、pp になるときに身体の緊張感をゆるめず、集中して歌うことを要求する。

[指導の観点] 強弱、身体の使い方、声の質、和音

(9) 《第九》—二重フーガ (655～762 小節)

第一主題と第二主題が結びつけられ、フーガ技法によって展開していく部分である。各パートによってそれぞれの主題が歌い継がれ、729 小節（練習番号 R の前）までフーガ的な展開が続けられる。730 小節からは音楽の終結に向かって推移していく部分である。

①曲の形式と練習の仕方

第一主題（歓喜の主題）と第二主題（抱擁の主題）はこの部分より前で提示されており、歌われる歌詞も全て登場している。練習はまず音取りから開始されるが、その練習プランが少しずつ変化していた。2013 年度までの練習では、ページの通りに、先行して歌い始める女声パートの音取り（655～662 小節）、次に男声パートの音取り（662～670 小節）というように進められ、「2 つの違う旋律が重なるおもしろさ」を感じてと指摘していた。2015 年度の練習では、各主題の推移にそって、ソプラノの音取りをしてからバスの音取りへ（第一主題）、アルトの音取りをしてからテノールの音取りへ（第二主題）と展開している。以前と比べ、より主題が展開していくことを重点的にとりあげ、練習のなかで提示していると考えられる。

もっとも、2011 年時点から、富澤氏はこの二重フーガについて「2 つの旋律が同時進行しながら追いかけあいをする」ものであり、応答され提示されるときには「はじめがニ長調だったので、

次は5度上のイ長調で出るという約束がある」と、噛み砕いて団員たちに説明していた。しかし、練習でのパート練習の取り上げ方が変化したのは、富澤氏のなかで、主題の推移にそって練習を展開するほうが、二重フーガという曲の形式を理解し、歌うことにつながると考えたからではないだろうか。また、2015年度練習では、主題の応答関係を取りあげるだけでなく、あるパートのフレーズの最後の音が他のパートの出だしの音に引き継がれていることにも言及している。例えば、661小節におけるソプラノパートのA音（第一主題の最後の音）がテノールパートの出だしのA音（第二主題の始まりの音）に引き継がれることへの指摘である。この指摘には、高音域の音に対してはりあげた声で歌おうとするテノールに対し、ソプラノの音を引き継ぐ意識をもたせることで、声の質やピッチを改善させる意図があることは明白だが、それ以上に、富澤氏のなかで実際の演奏場面で役立つ楽曲をとらえる視点が、より明確に提起されてきたと言える。

[指導の観点] 主題、形式、ピッチ、調、音の引き継ぎ、声の質

②拍子感

この場面の拍子は4分の6拍子である。この拍子は練習番号Mと同じである。練習番号Mに対する指摘が変化していたように、この部分についても、2013年度までは「この曲のもつリズム感を」と発言していたところから、2014年度以降は「ワルツの体感」などと表現し、2拍子の「ブン・チャ」ではなく3拍子の「ラン・タ・タ」の拍節感で音楽が進行していくことを指摘する。また、リズムがシンコペーションになる685小節以降については、「踊るように」と発言し、富澤氏自身が踊り出したりもする。

フーガによって展開してきた音楽が終わり、終結に向かって推移していく練習番号R（730小節以降）では、冒頭にとらえにくいリズムが登場する。しっかりとテンポをとらえたうえで歌わないと、自然と加速してしまうのである。この部分の拍のとらえ方に対する富澤氏の指摘にも変化が見られた。以前は音の長さの正確さに対する指摘と同時に、「最後の音符（stürzt）はつんのめらないように」と語っていたが、2014年度の練習では「1とと2ととのリズム」でとらえるように、2015年度の練習では「Ihr stürzt までが1小節」「最後の音符（stürzt）を次の小節の音とくっつけない」と指摘がより詳細になってきている。

[指導の観点] 拍子、リズム、テンポ、音符の長さ

③出だしの和声進行

フーガの出だしの和声進行について、富澤氏はパッヘルベルのカノンと同じ進行であることに

触れ、ピアノで和声の推移を弾き説明する。この指摘は音楽に関する雑学的なものであるが、「この美しい和音を歌うんだ」と団員に語りかけ、この音楽を歌うのに「がむしゃらさだけになってはいけない」と発言する。作品に関する周辺的な事柄にも触れることで、音楽のおもしろさを伝えている。

【指導の観点】 和声、他の楽曲とのかかわり

(10) 《第九》－練習番号 S (795～832 小節)

第一主題に基づくオーケストラの速いパッセージのあと、ソリストが順に歌い、合唱が登場する場面である。合唱はユニゾンで歌い始め（途中バスのみ異なる）、*poco adagio* から再びもとのテンポに戻り、ユニゾンで歌った旋律を今度は合唱として4声部で歌う。832 小節で再び *poco adagio* になると、ソリストがレチタティーヴォのような旋律を歌い、この場面を閉じる。

①強弱のタイミング

冒頭 795 小節～800 小節にかけて、*p* から *f* に至るクレッシェンドがある。この部分について、“binden wieder” という歌詞が2回繰り返される部分に注目させ、「フタコブラクダにならないように」と指摘する。この指摘の意図は、2回繰り返される“binden wieder”の度に、< >が起きてしまっているということである。“binden wieder”と歌われる部分の音の推移を見てみると、下行してきた音が (bin)den で5度上に跳躍し、wieder でまた下行している。このような動きの音型をそのまま意識せず歌ってしまうと、跳躍部分でクレッシェンドし、下行部分でデクレッシェンドするという表現に自然となってしまう。「Was へ向かって」クレッシェンドをしていく意識をもつこと、「早い段階で（フレーズの冒頭から）クレッシェンドしない。binden くらいからクレッシェンドを始めるつもりで」と指摘し、効果的なクレッシェンドの表現になるように意識づけをしている。

【指導の観点】 強弱、音型

②オーケストラから合唱パートへ旋律の引き継ぎ

810 小節で *poco adagio* に転換したとき、ヴァイオリンが旋律を奏する。この部分について、810～811 小節は「みなさんのなかに主旋律はない。主旋律はヴァイオリンなんです」と語り、812 小節からはその主旋律が合唱のソプラノパートに引き継がれていることを指摘する。練習のなかでは、ピアニストにヴァイオリンの旋律を強調したり、取り出して弾いてもらい、ソプラノパー

トに対して「この旋律を引き継ぐ」「ヴァイオリニストになってつもりで」と語りかける。尚、他のパートについては、歌詞の意味とその解釈に関連する形で指摘をする。アルトに対しては、「**Wo dein sanfter Flügel weilt** あなたの柔らかな翼のとどまるところで」という歌詞のなかで描かれる「母性」について触れ、「アルトのこの旋律（が表すもの）は母の愛」と発言し、解釈を述べる。テノールについては **Flügel** での音の跳躍を「やわらかく包み込むように」、バスは「すべてを支える」と発言する。

【指導の観点】 オーケストラとのかかわり、パートの役割、歌詞の意味と音楽とのかかわり

③Presto⁴⁶ に入る前の調性

合唱が歌い終わり、ソリストたちによってレチタティーヴォふうにならわれていく 836～843 小節について、富澤氏は調の推移に言及する。この場面では、**H-dur** から **h-moll**、**D-dur** へと調が推移しているが、この調の推移は練習番号 **M** で合唱が歌い始める直前（529～542 小節）と全く同じ進行である。

【指導の観点】 調の推移、楽曲の構造

(11) 《第九》－終結部：Presto（855～920 小節）

終結部である。合唱はユニゾンで歌い始め、4 声部による力強い合唱の響きを響かせながら、最後はまたユニゾンで、全パートが **A-D** という音程で“**Götterfunken**”と歌い、決然と、歓喜のなかに音楽が終わる。

①縦をそろえる

終結部に入り、高揚感のなかで歌い進んでいくと、自分のパートの音をひたすら歌うことだけになり、他のパートをきく意識が薄れてしまう。富澤氏は、他のパートと縦をそろえる意識をもつようと、864 小節の“**Brüder**”と歌う部分、873 小節の“(woh)nen, ein”の部分で指摘する。

【指導の観点】 縦をそろえる

②フレーズへの意識と和音の変化

880 小節からは 2 分音符の律動によって“**Diesen Kuß der ganzen Welt!**”という歌詞が繰り返

46 ベーレンライター版では **Presto** とされているが、そのほかの楽譜では **Prestissimo** という表記がなされることが多い。

し歌われる。この部分では、「ganzen Welt 全世界」という言葉ごとに、和音が変化する。このことを指摘し、ただがむしやりに歌いがちなこの部分を、フレーズの最後“ganzen Welt”と歌われる部分に注目させることで、丁寧に歌うわせようとしている。

[指導の観点] フレーズ、和音、歌詞の意味

③同じ和音が登場する部分

915 小節で「Tochter 乙女」と歌われる部分には、A₇ (A-Cis-E-G) の和音が与えられている。これは、D-dur の V₇ の和音である。富澤氏は、この和音が第 4 楽章のなかで 3 回登場すると指摘する。1 回目は、二重フーガに入る前 (650～654 小節) であり、2 回目は練習番号 S で poco adagio に転換する場面 (809～810 小節、“Alle Menschen” と歌われる部分) であり、3 回目がこの 915 小節である。しかし、その和音の構成や進行を見てみると、1 回目はオーケストラに B 音があるため属七の和音として機能せず、「不安定な音」のままフーガへ入っていた。2 回目は、属七の和音から VI 度の和音へ進行し、「短調の和音」へ進行した。このように、先の 2 回では、カデンツとして和音が正式に解決できていなかったが、この 3 回目で初めて解決に至ると説明する。この解説によって、いよいよ《第九》が終わるということを、歌う部分が終わるからという理由ではなく、和声進行の面から意識づけようとしていると考えられる。

また、2 回目と 3 回目は ff でこの和音が歌われるのに対し、1 回目は pp で歌われる。1 回目に登場する部分では、pp が要求されていることで、十分な発声で歌い始めることができず、不安定なピッチになってしまうことが多い。この際、富澤氏は 2 回目と 3 回目に登場する場面を引き合いに出しながら、「あそこでは歌えている」「同じ音 (和音)」と指摘し、団員たちの苦手意識を克服させようと試みている。尚、この場面では、ソプラノとアルトのピッチがのばされている間に少しずつ下がり気味になるため、両手を大きく広げ、とんでいるような動作をしながら「はばたいて」という指摘がなされたりもする。

[指導の観点] 和音、楽曲の構造、ピッチ、強弱

④なぜ「Götterfunken」という歌詞で終わるのか

《第九》の最後で、合唱団が最後に歌う歌詞は“Freude, schöner Götterfunken”である。これはバリトンのソロが最初に提起し、歌い始めた言葉である。なぜこの歌詞、特に“Götterfunken”

という言葉で終わるのかについて、富澤氏は自身の解釈を語る。⁴⁷ 長年“Götterfunken”を「神々の火花」と訳していた富澤氏は、なぜ最後の言葉が「Freude 喜び」で終わらないのか、ずっと疑問であったと語る。そして、もう一度辞書を引き直してみたところ、“funken”は「ひらめき」という意味でもあることを発見し、“schöner Götterfunken”とは「すばらしき神々のひらめき」と訳されるべきなのではないかと、彼のなかで解釈の転換が起きたと語る。それは、「神々が人間に『喜び』という感情を与えようと思った、そのすばらしいひらめき」に対する賞賛と感謝がこの終結部であるという解釈である。

また、彼は“Tochter aus Elysium”と歌って p に至ったにもかかわらず (915～917 小節)、「そのままロマンティックに終わるのではなく、そこからもう一度立ち上がって、決然と終わるのがベートーヴェンらしさ」であると語ったり、最後は合唱もオーケストラも、A・D の音で、「和音でなく単音で」終わることを指摘する。これらの指摘には、ただ4楽章だけ参加するのではなく、一つの楽曲としてのまとまりを意識させる意図もある。

[指導の観点] 歌詞の解釈、強弱、楽曲の構造とそれに対する解釈

2. 指導内容のカテゴリー

前項において各指導場面から抽出した指導内容の観点を整理すると、東京フロイデ合唱団における富澤氏の指導内容は以下のように分類できる (表 1-1)。ただし、これらのカテゴリーは、個々に指摘されることもあるが、ほとんどの場合において、複数のカテゴリーの観点が互いにからみあっているものである。また、D<声部間でのかかわりや役割に関すること>は、C<音楽に関すること>のなかに含まれる内容だが、上記で見てきたように、富澤氏は合唱という一つのアンサンブルとして音楽をつくりあげていくために、他のパートとの関連をとらえることを様々な視点から提示し、度々団員に訴えていた。そのため、あえて一つのカテゴリーとして独立した形で示すこととした。

A<発声 (声) に関すること>とは、合唱をするための技術的基礎にあたる内容である。「発声とは発音である」や「イメージした声 (音) が出る」という言葉によって、出すべき声の質に対するイメージを共有したり、「後頭部の後ろ側から」や「おなかの中心から」と声の出し方に対するイメージを共有しようと試みていた。身体の使い方については、呼吸や姿勢、歌い出す前の身体の準備や構えなどに対する指摘が見られ、団員たちにわかりやすい事柄と関連させて方法が提

⁴⁷ この歌詞の解釈にいたった経緯については、『歌唱・合唱指導のヒント』(2010年)、107頁にも詳細が記載されている。

【表 1-1：指導内容のカテゴリーと観点】

	指導内容のカテゴリー	指導内容の観点
A	発声（声）に関すること	発声、声の質、声の出し方に対するイメージ、音程感 身体の使い方
B	言葉に関すること	
	B-1：発語に関すること	発語（子音、母音）
	B-2：言葉の意味に関すること	歌詞の意味、歌詞の意味とその解釈、 歌詞の意味と音楽とのかかわり
C	音楽に関すること	
	C-1：音楽の要素や構造に関すること	音高、音符や休符の長さ、フレーズ、リズム、テンポ、 拍子、強弱、ハーモニー、調性、音型、構造（形式・ 主題含む）、オーケストラとのかかわり、他の楽曲との かかわり、解釈
	C-2：歌い方など演奏するために必要なことに関すること	ブレス、アーティキュレーション、曲想、拍節感、 音の立ち上がりの準備、エネルギー、表情・気持ち、 歌詞の当て方
D	声部間でのかかわりや役割に関すること	パートの役割、音や言葉の交差・引き継ぎ、 音の重なり、ユニゾン、縦を合わせる
E	その他	音楽雑学をはじめとする様々な雑談

示されていた。尚、「ドイツ語を正確に発音しようとすることで身体も連動する」という発言からもわかるように、これらの観点は互いに絡み合いながら指摘されていた。

B<言葉の発語や意味・解釈に関すること>は、①[発語に関すること]と②[言葉の意味に関すること]とに分類された。①[発語に関すること]には、ドイツ語の発音に対する指摘が含まれる。富澤氏は練習のなかで、ドイツ語の単語を子音と母音とに分けながら、舌の位置や口の開け方など、丁寧に解説している。これほどまでに丁寧に発音にこだわる理由は、繰り返しになるが、「発声は発音」であり、「イメージした声（音）が出る」という富澤氏の信念とも言うべき考え方に関わることであるからであろう。②[言葉の意味に関すること]は、辞書的な意味での歌詞の意味についての説明から、その歌詞に対する富澤氏自身の解釈、そして、その歌詞にあたえられた音楽とのかかわりに対する解釈が含まれる。

C<音楽に関すること>は、①[音楽の要素や構造に関すること]と②[歌い方など演奏するために必要なことに関すること]とに分類された。①[音楽の要素や構造に関すること]は、楽譜上に記されている音楽の要素自体のことであり、同時にその要素をどのように読み解くのかに関する指摘が含まれる。つまり、「楽譜」を中心とした視点である。他方で、②[歌い方など演奏するために必

要なことに関すること]には、楽譜から音を立ち上げ、演奏していくために必要な内容が含まれ、そこには、楽譜からは読み取れない、あるいは楽譜の外にあるような、音楽をつくりあげていくための実践的な視点が含まれる。

D<声部間でのかかわりや役割に関すること>は、富澤氏が多様な視点から提示していた他パートへ意識を向けることにかかわる内容である。

第3節 指導内容の変容に対する指導者の意識

前節において指導内容を分析すると、彼の合唱指導における核のようなものに大きな変化は見られないもの、指導法に変化が見られたり、細かい指導言レベルで考えが明確化されていたり、よりわかりやすい言葉に噛み砕かれていたり、様々に変容していたことが明らかである。

では、富澤氏は自身の変容をどのようにとらえているのだろうか。インタビューの際に語られた発言を分析し、考察することとする。

富澤氏へのインタビューは、2016年5月17日に半構造化面接法の形式をとって、約1時間実施された。変容についての意識と実感を調査するという観点から、以下の3点の質問項目をあらかじめ設定した。尚、2012年度にも富澤氏にはインタビューを実施している⁴⁸。そのときの発言も適宜、取り上げることにする。

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none">① 指導内容と方法の変化に対する意識② 指導内容と方法の変化が起きた背景と理由③ 団員たちの変化に対する意識やいま求める課題 |
|--|

インタビューの分析は、ICレコーダーで記録した発言を文字化し、トランスクリプトを作成した後、筆者によって発言内容をエピソードによって分節化し、解釈を施シラベリングしていくプロセスを経て行った。なお、以下の語りにおける下線は筆者によるものであり、解釈の根拠となった部分に付した。

⁴⁸ 2012年9月18日に実施した半構造化インタビューでは、富澤氏に以下の4点の質問項目をあらかじめ設定し、質問した。(①合唱を指導するに至ったきっかけ、②団員に伝えたいこと、③《第九》の指導ポイントと富澤氏にとっての《第九》の存在の意味、④「生涯学び続けること」について意見)

1. 変容に対するとらえ：変容は自分の成長である

富澤氏に自身の指導内容および方法の変化について質問をすると、彼は「自身の成長」だと以下のように述べた。

生意気なことを言うと、自分の成長なんですよ。ね。・・・(中略)・・・10年前だったらそれでOK出していたところが、自分自身も前と同じことをしたくない、必ず前の演奏を超えたい と思ってやったときに、同じことをやっていたら同じ結果しか出ないんですよ。だから自分自身で、到達点というのをもっと高く設定していきたいと思う。そのためにはどうしたらいいかなあというのをいろいろ考えながら…発声練習のやり方一つとっても、絶対前の年と同じじゃないと思うのね。

「前の演奏を超える」という発言は、彼が団員たちに掲げる「前の年を超える」というスローガンそのものである。このスローガンは、団員たちのために提起されているだけでなく、自身の目標としても掲げられていることが、この発言からも明白である。そして、彼は、「同じことをやっていたら同じ結果しか出ない」、だからこそ「前の年を超える」ために試行錯誤してきたのだと語る。その試行錯誤の結果が、指導における変化として現れてきたのであり、つまり、指導における変化は「自身の成長」の証であると語るのである。

その指導における変化について、富澤氏は以下のように発言する。

いつの間にか変わってきたんだと思うんだよね。対になるパートを必ず意識するようにということはずっと言い続けてきたつもり。ただ、これは《第九》という曲のすごさであると同時に自分の未熟さなただけでも、練習が始まる前に必ず譜面を見直すでしょ。そうすると、発見するんですよ。もう20何年指導してきて、暗譜しているはずの曲なただけで、おっ！って思うことに気がつく。

この発言からわかるように、指導を変えようとして意識的に変えてきたのではなく、「いつの間にか」自然と変容してきたのだと語る。そして、その変容には、楽曲に対する新たな「発見」がかかわっていると発言する。その一つの例として、二重フーガにおけるテノールパートの高音（662小節）に対して語られた以下の発言を見てみよう。

テノールのこのラ音(662小節)は、ソプラノの終わったこの音と同じ音から出るために、この音になっているんだと。そういう言い方になったのはここ2年くらいですね。どうしてこういう言い方をするようになったかという、作曲論的に話しているのではなくて、「高いんだ」「この音が出ないんだ」とただ思っているテノールがソプラノと同じ音を出せばいいんだと考えたときに、目標意識がはっきりするだろうと。「頭で考えた音が出せる」というのはぼくの信念ですから。「これ難しい」と思いながら出すのと、「ソプラノと同じ音」と思いながら出すのでは、このラという音に対するとらえが違ふだろうと。それプラス、「あっそうになっているんだ」と思ったときに好きになれるんだよね。「わかった」と思った瞬間、「そうか」って思った瞬間って、好きになるじゃないですか。発見だよね。それはぼく自身も発見しておっと思うことだし、みんなにも同じおっと思う発見をして、《第九》ってすごいなあと思ってくれたらいいと思うしね。

この発言からは、富澤氏のなかで、目の前の課題を解決するために、どのような視点を関連づけて指摘すればよいのかが整理され、新たに「発見」されたことがうかがえる。そして、彼は「発見」する、つまり「わかった」「そうか」と思うと、その部分を「好きになれる」と語る。彼は自身の発見を団員に提示することで、団員とともに楽曲のおもしろさを共有したいと考えているのである。

また、2015年度の練習から明確に取り入れられている強弱を指導する際の「ボリュームつまみ」による指導法について質問すると、富澤氏は小学生への合唱指導のなかで生み出したものであると、以下のように発言する。

小学生にデクレッシェンドを教えるのに、実際に子どもたちとぶち当たっているときに思いついてやったことなんですよね。それで効果があったので。そういったことを反復しながらやっている。逆に、ここで思いついたことを子どもたちにやったりもしているわけで。だから自分自身の方法をだんだん増やししながら、思いついた方法のなかで効果のあったものを育てて、よくなかったものについては、入れ替わりに消えていくものがありますからね。そのなかで、自然と変わっているんだと思うんですよね。

この発言からも、彼が試行錯誤しながら自身の指導を見直し、自然と変化してきたことが述べられている。この試行錯誤による指導の変容は、富澤氏が学習者たちの現状を把握し、そこから課

題を設定し、自身の指導が効果的に作用しているかを省察してきたからこそ起きたことであると
言える。

より学習者にとってわかりやすいように、伝わるようにと試行錯誤する彼の指導のスタンスが
うかがえる発言が以下である。

自分が合唱の指導者としていちばん考えるのは、あら探しをしないということなんですよ。
欠点の指摘は必要だけれど、必要なのは欠点の指摘ではなくて直し方なんですよ。だから
必ず、「このところはこういう理由でよくなるから、こういうふうに直してごらん」とい
うふうに。そして、指摘した後は、必ず、その直った状態というのを全員に経験させて、「い
まのでもいいんだよ」と。

富澤氏は「欠点の指摘ではなく直し方」を提示することが必要であり、直し方を提示したら、必
ず「直った状態というのを全員に経験」させたいと語る。学習者たちにわかった、できたを実感
させるために、彼は「いまのでもいい」と評価にかかわる発言をするように心がけているとも語る。
直し方の提示を重要視しているからこそ、彼は自身の指導法や指導言を変化させ、よりよい方法
や表現を模索するのである。

このように、彼の発言からは、指導内容と方法における変容について「自身の成長」だと発言
した真意は、団員たちの理解を深めていくために、彼自身が試行錯誤してきたプロセスである
ということにあるのである。

2. 団の変化と自身の変化のかかわり

富澤氏は、団員たちによりわかりやすく説明するために、自身の指導を省察し、試行錯誤して
きたと語った。これは、合唱団のレベルに合わせて要求することを変えてきたということではな
いと、彼は明言する。

仕上げのレベルをあげたいと思ったときに、要求することも上がってきますよね。でもそれ
は、10年前に「この合唱団はそこまで無理だから」と思っていたからやってこなかったこ
とではなくて、そのときにも自分にできる精一杯を伝えているつもりなんです。それをもっ
と良い仕上がりにするためにはどうしよう、もっとよくするためにはどうしようと考えて、
自分自身でやってきた方法を見直して、もっと結果を出すには、もっとみんながわかるには

…ということを考えていったときに、やり方を変えることもあつただろうしね。こういう言い方したらもっとわかるかなあとね。

この発言からも、富澤氏が常に「もっと良い仕上がりにするためには」「もっとよくするためには」を追求し、自身の成長を促してきたことがうかがえる。団に対する先入観をもったり、指導者が勝手に限界を設定したりなどをせずに、ひたむきに目の前の学習者たちと対峙して音楽する、それが富澤氏の指導における理念であると言える。

富澤氏は、「もっとよくする」ことを追求するために、団の現状を冷静に分析していた。以下の発言は、テノールパートに対して語られたものである。

テノールのなかに、本当のテノールの声の人はほとんどいなかった。みんな必死の思いで、ヒーヒー言いながらテノールは歌っていたんだけど、ぼくはテノールですよっていう、明らかにテノールの音色の声をもった人が何人か入ってくれた。そうすると、その人がぼーんと声を出してくれたときに、あの声を出そうとみんなが思える、みんなが目標にできる声…みんなが進んで行く、牽引者になってくれる声の人が入ってくれた。ソプラノもそうなんです。ソプラノも、まあ若い人が入ったこともあるんだけど、若い人＝うまい人ではないですからね。でも、高い音の出し方を過去の経験のなかでかなり身につけた、みんなをひっぱられるような声の人がいままでより多く入ってくれた。もうこれは武器として使うしかない。それで、その人が入ったからうまくなったではなく、その人たちがボイストレーニングで抜けたときに、その人たちがいたときと変わらないいい響きが出てくるんです。だからその人たちにおんぶされているわけじゃない。その人が入ったことで、全員のやる意識、目的意識も実際成長しているんですよ。

テノールとしての資質をそなえた声の団員が入ったことについて、富澤氏は「武器として使った」と発言する。これは、テノールパートの団員全員が「前の年を超える」ための布石として位置づけたということである。テノールパートとして、より豊かな輝かしい声が響くために、パートを牽引する声の団員をエースとしながらも、全員で出すべき声のイメージと声の出し方のコツを共有し、歌えた実感を積み重ねていく。それによって、パート全体が刺激され、結果として上達してきていると語るのである。

富澤氏のこの発言からは、団員とともに、いまできる最高のものを目指している姿をうかがえ

る。この姿勢は、2012年度のインタビューでの発言からもうかがうことができる。

自分がただ理想とすることを追求しようとするばいいんじゃないって、みんなができない理想なんて意味がないっていう。みんなが実現できる理想をこちらが追っていくっていう。それが、子どもを教えるときに、またすぐ役にたってる。できないことは言わない。でも、できないと思っている子を絶対できるようにしてやるって。

現状を把握しながら、そこで直面している課題を解決するために様々な方法を試したり、いろいろな言い回しを用いること、富澤氏が自身を省察し、指導内容と方法を変化させてきた背景には「みんなが実現できる理想」を貪欲に追求する姿勢があるのである。

3. 変わらないこと

ここまでは、富澤氏の変化について考察してきたが、指導場面の分析でも明らかであったように、彼のなかで年々変容していくことがある一方、毎年変わらずに指摘される事柄が多く存在した。それは、毎年団員が一定数入れ替わるうえに、団員たちの年齢も音楽経験も一様ではない当団で音楽をつくりあげていくために、指導者と団員たちの間でイメージを共有していく必要があるからであると解釈できる。変わらない指摘と同様に、彼のなかには、当団での活動に対する変わらない姿勢がある。

まず1点目に、団員たちが活動を「楽しい」と感じることができるように、「うまくなっていく実感」をもたせることを自身に課していることである。彼は次のように語る。

声が出るから歌える、声が出なければ歌えない、歌いたくても楽しめない。楽しめるためには、前提として、あっおれ声出るじゃんって。この気持ちを感じてもらうことがいちばん近道なんだと思うんですよね。だからまずは声をつくらうと。それで、発声練習で、発声と発語がイコールであるなら、ことばの練習ともつながっているわけだし、いま発声で使った母音をそのままことばとして使えばいい。それはもう、歌うときのハーモニーづくりも全部共通することだよ。

富澤氏は、ただ歌うことが楽しいというのではなく、「うまくなっていくこと」や「もっとできる」ことを実感することのなかに、本当の楽しさがあると考えている。それは、2012年のインタビュ

一の時に語られた「真剣に楽しむ」という発言の意図と同義である。そして、団員個々が達成感を感じ、成長する意欲をもつことができるために、彼は必ず団員たちにいまの声や演奏についてフィードバックをするようにしていると語る。

初めての人、ベテランの人それぞれによって経験が違うから、理解の度合いも違うし、何言われているのかわからずにはぼかーんとしている人もきっといると思う。みんなでやっていくなかで、「いまのは良かったよ」と言われて、こういうふうにはやればいいのか、と書いていくなかで、それぞれのなかでいいときと悪いときの区別がついていくようになればね。そのほうが絶対面白いはずだし。だからうまくなっていく実感って、絶対もたせたいんですよ。

彼は、歌い方や楽曲の見方、その表現の仕方などのヒントを提示し、うまくいったときといかなかったときとで何が違ったのかを説明する。また、うまくいったときは団員たちを賞賛し、気持ちの面でもサポートする。このような富澤氏の姿によって、団員たちは「こういうふうにはやればいいのか」と理解できるようになっていくのではないだろうか。

富澤氏の変わらない姿勢の2点目は、作品から学ぶ姿勢である。先にも触れたように、富澤氏にとって、《第九》は合唱指導に携わるきっかけになった楽曲であり、彼の《第九》の指導歴は20年を超える。しかし、富澤氏は、いまでも《第九》から発見することがあると語り、団員たちにとっても《第九》という楽曲のもつ意義は大きいと以下のように発言する。

この曲をぼくは20何年も毎年楽譜見ても、毎年発見がある。ぼくにとってもあるように、みんなにとってもきっとある。ぼくが発見したことを伝えていくことで、みんなにとっても刺激になって、結果的にいいものに育っていけばぼくも成長する。《第九》とともにぼくも成長するつもりだし、みんなもそうして成長していけばね。

富澤氏は《第九》と真摯に向き合い続けていくなかで、自身も団員も、ともに成長していきたいと語るのである。

最後に、上記の2点とかかわることとして、成長する意欲をもち続けることを指摘したい。富澤氏は、スローガンとして「前の年を超える」と掲げるように、ただ歌うことが楽しいというだけでなく、そこに「もっとやりたい」という意欲が生まれることを重要視している。

ぼくはこの団の標語だと思っているんだけど、人間って成長するのをやめたときに老いるんですよ。成長したいと思っている人は老いない。だからここは高齢者はいても、老人はいない。みんな成長している。そういう合唱団っていいじゃないですか。

年を重ねることで体力面などで衰えを感じることはあっても、「成長したい」という前向きな意思をもっていれば「人は老いない」。これは、富澤氏の信念とでもいうべきものである。尚、2012年のインタビューの際に、彼は「成長したい」という前向きな意思をもつために、「みずみずしい心である」ことの必要性を語っていた。

「楽しもうとする」、自分自身で自分の生き様を「楽しもうとする」、そういう前向きさっていうのは、心がみずみずしくなければ、絶対生まれてこないものだと思う。心が干からびていたらいけないんで。それを、ここでは、僕はとにかくやりたい。ただ、僕ができることは《第九》を教えることだし、歌を教えること、みんなで一緒にわって感動すること、それではないんだけど、それをやるのが、絶対に、心のみずみずしさを保つ、自分自身の心を生かしておく…そういうことに役立ってくれるんじゃないかな、ということですね。

「みずみずしい心」とは、何かをしようとする意思であり、何かに触れたときに感動する心の豊かさであるにとらえられる。富澤氏は《第九》を歌うことを楽しみながら、「前の年を超える」ために団員たちとともに音楽し続けていきたいと語る。彼の発言からは、音楽活動における指導を通して、指導者自身も学習者とともに学び続けることの意義が感じられる。

第4節 考察

以上をまとめ、富澤氏の指導の特徴と彼自身の変容について考察する。

(1) 指導の特徴

東京フロイデ合唱団における富澤氏の指導の特徴を考察すると、以下の4点に集約できる。

①言葉や身振りのわかりやすさ

富澤氏の指導言の特徴は、専門用語をわかりやすい言葉に噛み砕いたり、イメージしやすい言葉を用いて言い換えているところにある。それは、年齢も音楽経験も異なる団員たちにとって、

より理解しやすい言葉を模索したなかで選択され、提示されたものである。それは、「発声は発音である」や「イメージした声（音）が出る」という発声にかかわることから、「テンポは時間である」、主題の変奏を語るときの「後ろの音（裏拍）にメロディーがある」など多岐にわたる。

彼が団員に提示する言葉のなかには、同じことを意図しているものの言い回しが異なるものが非常に多く⁴⁹、そしてその指導言は、活動の継続とともに変化していた。彼は、同じことを意図した表現を繰り返し語ることで、団員たちへの意識づけを図り、そのイメージを共有しようとしている。そのようにして、団員たちは少しずつ富澤氏の語る言葉の意味を理解しながら、合唱をするために必要な基礎を学び、獲得していくことができるのである。

さらに、富澤氏はわかりやすい言葉を提示するとともに、団員たちに身振りをを用いて訴えかけている。それは、歌い始める一拍前の準備した身体の構えを指摘するときのテイクバックの動作であったり、音と音の間、つまり音程の歌い方について説明するときの両手を使ったクロールのような動き、ソプラノパートやアルトパートが同じ音でのばしているとき、ピッチが下がらないように意識させるための両手を横に大きく広げ、とんでいるような動き、練習番号 M や二重フーガ部分の 8 分の 6 拍子の拍子感を伝えるための手拍子や踊りなど、実に多種多様なものであった。言葉の意味によって理解を促すだけでなく、視覚的にその感覚を「見せる」ことで、より深い理解へと導いているのである。

② 明確なねらいがある

①の特徴とかかわることであるが、富澤氏の指導言も身振りも、明確なねらいのもとで用いられている。例えば、強弱表現を習得させるために行う「ボリュームつまみ」による指導法は、音量が大きいときでも小さいときでも、声を出す瞬間には同じだけの緊張感が必要であることを意図して用いられているし、発声や声の響きの質を指摘する際に富澤氏が描く「サンマの絵」にも、声が発せられたときに豊かな母音が響いていないと、骨だけの魚のように身のない声になってしまうと、母音の重要性を意識づける明確な役割がある。

富澤氏の提示する方法は、技術的な事柄に対する明確なねらいをもちながらも、音楽経験のない団員にもわかりやすく、非常にユニークなものが多い。それは、合唱経験が豊かな団員にとっては、いままで習ってきた事柄を再確認し、違う言葉によって理解し直すことにつながっていると思われる。

⁴⁹ 富澤氏の指導言については、萩原（2012a）を参照されたい。

③ フィードバックし、良い例と悪い例との違いを体感させる

富澤氏は練習場面で、いま鳴り響いた音や音楽について、必ず評価にあたるような発言をする。それは、「いまのよかった!」「ブラボー!」という褒め言葉から、「ただがむしゃらさだけが勝ってしまって、母音の時間がなくなりましたね」のような、悪かった理由に対する指摘まで含まれる。このほめるという指導については、小畑（2007）が音痴克服のための指導のなかで「心理的な援助」の有効性を指摘したのと同時に、当団における指導においても、団員たちを鼓舞し、自信をもたせる役割をもつものとして重要な役割を果たしていた。

富澤氏は、いまの音や音楽に対する評価を述べることの重要性について、インタビューのなかでも発言していた。実際、団員たちは評価にあたる発言をきくことで、いまの歌い方がよかったのか、悪かったのかをフィードバックされ、判断することができる。また、富澤氏は自身が手本となって、よい例と悪い例の両方を模倣させ、何がよいのかを団員たち自身が体感してわかるように工夫している。彼自身が歌ってきかせ、それを模倣させて、さらにそこで起きていたことを言葉によって再度説明し、理解させるというサイクルを繰り返す。彼は言葉による理解だけではなく、身体でも「わかる」を実感できるようにしている。

④ 技術的な問題を解決させるために、楽曲分析の視点を効果的に使う

富澤氏は指導において、技術的な事柄に言及する際、彼独自のユニークな方法や言葉の表現を用いながら指導するだけでなく、その楽曲のなかで課題を解決していくために、楽曲分析の視点を効果的に使用していた。それは、練習番号 G の音の動きが速いパッセージにおいて、裏拍の音が短く雑に扱われてしまわないために、その部分が主題の変奏であり、「裏拍にメロディーがある」と意識づけたり、第 4 楽章のなかで 3 回登場する和音 (A7) をとりあげて、同じ和音だと意識させることによって、pp でその和音が歌われるときのピッチの不安定さを解消させようとしたり、高音域への音の跳躍時に叫び声になりがちなテノールパートに対して「女声に合流する意識で」と語り、声の質をそろえようと試みるなど、指導場面のあらゆる場面で見受けられたことである。

彼は、練習の際に、調の推移や和音、楽曲の構造や主題の推移など、一見すると専門的すぎる内容を取りあげていた。しかし、それは、単なる楽曲分析による説明で終始せず、多くの場合が演奏していくために必要な観点とからみ合わさる形で提示されていた。観点が多様に絡み合いながら提示されるなかで、団員たちにとっては楽曲そのものと立ち上げていく音との距離が埋められていくような感覚があるのではないだろうか。指導者は団員たちを導いていくための道筋を開拓しているのであり、この開拓された道筋は、団員たちにとっての学びの地図になる。

(2) 変容

変容について富澤氏は「自分の成長」であると語った。この言葉が意図することは、「前の年を超える」ために、自身の指導法を見直し、団員たちによりわかりやすく伝えようと彼が試行錯誤してきたということである。目の前の問題を解決するために「どこに」着目するか、「何と」関連させればよいのか、「どのように」提示すればよいのかと、行為のなかで思考を重ね、自身の語る言葉や用いる指導法を見極め、変容させてきたのである。これは、ショーン（2001）のいう「行為の中の省察」であり、「反省的实践家」の姿と重なるものである。

他方で、彼自身のなかで変わらないことも存在した。それは、活動に対する理念や作品に向かう真摯な姿勢、団員たちとともに「前の年を超えよう」という思いである。富澤氏はひたすらに「前の年を超える」と変わらずに追求してきたからこそ、自身の指導を省察し、学び直すなかで変容してきたのである。

第2章：団員の学びの内容　－楽譜の書き込みに着目して－

第1章では、指導内容と方法の特徴を分析し、指導内容のカテゴリーを作成した。また、過去5年間の練習場面の分析を通して、指導内容と方法に変容がみられ、その変容は団員たちによりわかりやすく伝えるために、自身の指導を見直し、試行錯誤するなかで自然と生じていたものであったことが明らかになった。

本章では、東京フロイデ合唱団に所属している団員たちの音楽の学びに焦点をあて、その学びの内容を明らかにするための方法として、楽譜の書き込みに着目する。楽譜の書き込みの分析にあたっては、第1章で作成した指導内容のカテゴリーをもとに分析を行う。

第1節 楽譜の書き込みに着目する理由と分析の対象

1. 楽譜の書き込みに着目する理由

書き込みをすることは自身の問題意識を明確に記すことであり、そして何よりも、書き込みには、練習のなかで彼らが注意を向け、考え、自分なりに音楽を読み解こうとした軌跡が記されていると考えられる。また、書き込み自体はいつでも繰り返し見返すことができるため、自身の学びをフィードバックし、よりよい演奏につなげていくための手立てとなりうるものである。

そもそも楽譜とは、「楽曲を一定の記譜法にしたがって紙面上に記譜したもの」⁵⁰であり、記譜することは「音楽を可視的に表記する方法」⁵¹として一般的に理解されている。これらの定義からも明らかなように、楽譜がイコール音楽そのものではない。演奏する際には、楽譜に記された音符やそのほかの様々な記号による指示をもとに、そこから音を立ち上げなければならない。つまり、音を音楽として表現するためには、多くの場合、楽譜を読み解き、音楽として具現化していくことが必要となるのである。

楽譜に「書き込み」をするとき、学習者は様々な目的によってその行為をしていると考えられる。魚崎・野嶋（2000）は、テキストとしての文章に「下線をひく」という行為について、学習者が理解を促進するために有効であるとし、さらに、自発的に書き込みをしている場合には、学習者個人にとっての重要であると思うことが取捨選択され、書き込まれる「選択的注意」がなされていると指摘している。学習者自身がひいた下線は、その部分に対する注意を喚起する役割を果たし、テキストを読み返すことでその部分の情報を強化する役割を果たす。つまり、下線部の

50 「楽譜」、『新訂 標準音楽辞典』 音楽之友社、383頁。

51 「記譜法」、『新訂 標準音楽辞典』 音楽之友社、482頁。

情報を中心に読み返すことにより、その部分の情報がより強化され、獲得されていくのである。さらに、書き込むという行為は、テキストを自らがどう読み解いてきたか、という思考のプロセスを暗に含むものであろう。魚崎らの研究は下線ひき行為に限定されているが、テキストに追加して書かれたことは、まさに、自身が考えたことの過程を文字として残す行為である。

テキストとしての楽譜に何かを「書き込む」ということは、アマチュア合唱団の活動を通して、自身が経験し、考えてきたことを書き記すための行為であると言える。そして、音楽活動の場におけるコトとしての音楽を文字にしていくという行為のなかには、音と文字との往復のなかで、何度も思考が重ねられてきたことを意味する。それは、楽譜という一次資料から音を立ち上げて音楽にしていくプロセスであり、一つの創造活動であるとも言える。

このような意味において、楽譜に書き込まれた言葉や印からは、団員たちの音楽活動での学びの積み重ねを見出すことができる。つまり、楽譜に書き込まれた内容を詳細に検討していくことで、団員個々の意識が何に向けられていたのかを明らかにすることができ、これは、団員たちが活動を通して蓄積してきた音楽の学びそのものであるのではないだろうか。

もっとも、楽譜へ書き込むという行為をすべての団員が行っているわけではない。本研究の対象となる東京フロイデ合唱団は、「参加資格はやる気だけ」というスローガンが表しているように、入団のための資格・条件等を設けていない。年齢だけでなく、音楽経験も様々な団員が参加しているため、団員のなかには学校教育以外での音楽経験が全くなく、楽譜も読めないという団員もいる。

そもそも、楽譜が音楽することにおける絶対的なモノではないし、楽譜へ書き込むかどうかは、楽譜を読めるかどうかという問題に加え、団員自身の気質や性格、そして、理解や記憶の仕方とも関わることである。さらには、楽譜へ書き込みをしていたとしても、日記のように、書き込んだ内容を他人に見せたくないと感じるタイプの人もいるであろう。楽譜へ書き込まずとも自身の学びを深めている団員がいることを前提としたうえで、本研究では、団員たちの学びの内容を明らかにするための一つの方法として「楽譜の書き込み」に着目し、書き込みから見出すことのできる団員たちの音楽の学びの内容を明らかにしていくこととする。

2. 分析の対象

本章で分析の対象とするのは、ソプラノパートに所属する団員4名、アルトパートの団員2名、テノールパートの団員1名、バスパートの団員1名の計8名である（表2-1）。

【表 2-1：分析の対象とする団員について】

	氏名	パート	年齢	活動歴	過去の音楽経験と 現在所属している合唱団	《第九》を 歌った経験
1	N	Sop	80代	2年目	・ピアノ経験あり ・地元シルバーコーラス（15年目） ・ピアノと声楽の個人レッスン（14年目）	当団が初
2	M	Sop	60代	5年目	・ピアノ経験あり ・合唱経験は他になし	当団が初
3	A	Sop	60代	7年目	・ピアノ、ビブラフォン、三味線 エレクトーン経験あり ・別の第九合唱団（2年目）	当団が初
4	J	Sop	50代	9年目	・ピアノ、ギター、マンドリンの 経験あり ・合唱歴 40年以上。 （内 富澤指導歴 14年） ・メサイアを歌う合唱団（1年目）	当団以前に 2回 （学生時代、 他団）
5	S	Alt	60代	1年目	・日本の合唱曲を歌う合唱団（8年目）	当団が初
6	Y	Alt	60代	5年目	・ママさんコーラス歴 30年以上。 ・ママさんコーラスの合唱団 2つに現 在も所属。	当団が初
7	E	Ten	70代	10年目	・大学在学中に合唱サークルに所属。 ・当団以外の第九合唱団 2つ （一つは 16年目、もう一つは 4年目）	当団以前に 5回
8	I	Bass	60代	足掛け 4年目 ⁵²	・ギター経験あり ・合唱歴 40年以上。 （内 富澤指導歴 14年） ・メサイアを歌う合唱団（1年目）	当団が初

※2015年度時点

団員を選定するに当たっては、パートの違いに加え、活動歴の違いにも重点をおき、新人の団員を2名（N、S）、中堅にあたる団員を4名（M、A、Y、I）、ベテランの団員2名（J、E）を対象とした⁵³。尚、本章で分析を行った楽譜の書き込みおよび団員のプロフィールは、2015年9月時点までのものである。

⁵² 1年参加して、仕事が忙しくなり、一度中断。再度入団し直し、2015年度で継続3年目のため、足掛け4年目である。

⁵³ 東京プロイデ合唱団は、2015年度の活動で活動18年目となるため、ここでは、便宜的に、新人を1～2年、ベテランを8年以上、その間の3～7年を中堅とする。

分析にあたり、音楽経験や過去に《第九》を歌った経験には大きな相違が見られないよう配慮したが、学校教育を除いた合唱経験の有無や、楽器の経験の有無、さらに、その音楽経験の時期などについては、団員による違いが見られた。

第2節 書き込み内容のカテゴリーと分析の手続き

上記の団員 8 名それぞれの楽譜をもとに、彼らの書き込みを個別に一覧表に整理し、それぞれの書き込みに対して、筆者の解釈のもとに、その書き込みが意味している内容を付した。書き込みのなかで意味している内容が読み取れないものや不明なもの（例えば、丸がつけられているだけなど）があった場合は、該当する団員に聞き取り調査を行い、書き込みが意味している内容について確認し、書き込みによっては解釈を変更したものもある。尚、一覧表にする際、隣接箇所に同じ内容に関する記載が見られる場合などは、内容をまとめて一つの書き込みとしてカウントし、書き込みの意味している内容を付した。

楽譜への書き込みの内容を分析するにあたり、第1章で作成した富澤氏の指導内容のカテゴリーをもとに、A から F までの【書き込みの内容のカテゴリー】を設定し、団員たちの個々の書き込みを分類した。その結果、彼らが指導の内容に対して書き込んでいた具体的な内容の観点は以下の通りであった（表 2-2）。

【表 2-2：書き込みの内容のカテゴリーと観点】

	書き込みの内容のカテゴリー	書き込みの内容の観点
A	発声（声）に関すること	発声、声の質、声の出し方に対するイメージ 身体の使い方
B	言葉に関すること	
	B-1：発語に関すること	発語（子音、母音）
	B-2：言葉の意味に関すること	歌詞の意味、歌詞の意味とその解釈、 歌詞の意味と音楽とのかかわり
C	音楽に関すること	
	C-1：音楽の要素や構造に関すること	音高、音符や休符の長さ、フレーズ、リズム、テンポ、 拍子、強弱、ハーモニー、調性、構造（形式・主題含 む）、オーケストラとのかかわり、他の楽曲とのかかわ り、解釈
	C-2：歌い方など演奏するために必要なことに関すること	ブレス、アーティキュレーション、曲想、拍節感、 音の立ち上がりの準備、エネルギー、表情・気持ち、 歌詞の当て方
D	声部間でのかかわりや役割に関するこ と	パートの役割、音や言葉の交差・引き継ぎ、 音の重なり、ユニゾン、縦を合わせる

E	その他	団員個人にとっての注意事項、練習の際に指導者たちが語る音楽雑学など
F	不明	団員自身も不明と回答したもの

この書き込みの観点を、第1章で示した指導内容の観点（45頁）と比較すると、ほとんどの指導内容の観点が書き込みの内容の観点到含まれていた。これは、団員たちが指導者の語る指摘に耳を傾けている証であろう。

第3節 書き込み内容の傾向

1. 書き込みに対する団員の意識

団員それぞれの書き込みの総数は、Nが243箇所、Mが223箇所、Aが127箇所、Jが404箇所、Sが238箇所、Yが282箇所、Eが159箇所、Iが404箇所であった。

これらの書き込みについて、団員たち自身の書き込みに対する意識について聞き取り調査を実施した⁵⁴。楽譜に積極的に書き込みをしていると回答したのは、N、J、Iの3名であり、その他の5名の団員はあまり書き込んでいないと回答した。

続いて、各団員に「楽譜に何を書き込んでいるのか」と質問すると、それぞれ以下のように回答している。

N: 先生がおっしゃったことは、忘れないようにその場で書いています。一度言われたことは、次のときにそれに沿うようにしたいから。シルバーコーラスでも何でも、結構書かない人が多いんだけど、わたしはすぐ書いちゃうんです。大事なことも、そんなに大事じゃないかもしれないことまでも書いているかもしれない。そうすると、次にその部分にいったときに、ここはこうするってわかるでしょ。

M: ドイツ語ははじめてだから、ドイツ語の発音を発音記号で書いたり。あとは先生の注意とか、マエストロの要求されたこととか、息継ぎとか。先生方が指摘されたことなかで、

⁵⁴ 聞き取り調査は2016年5月～6月にかけて半構造化インタビューの形式で行った。聞き取り調査の際には、入団のきっかけや継続理由、自身の変容に関する質問もしているが、ここでは楽譜の書き込みに対する質問事項に関するもののみを取り上げる。具体的な質問事項としては、「楽譜には多く書き込んでいるほうだと思いますか」「楽譜には何を書き込んでいますか」「楽譜の書き込みを見返していますか」の3点である。聞き取り調査の詳細については、第3章第1節を参照されたい。

必要だなんて感じたことをマークしている。・(中略)・あとは、自分の耳がそこを聴き逃さないように。練習のなかで、せっかく先生がここの和音がって言ってくださっているのに、印をしておかないと逃すから (笑)。

A: 富澤先生がおっしゃったことであっそうかって気づいたことは書き込むかもしれないけれど、そうねって思ったこと、共感したことは書かない。・(中略)・印象的だったことしか書き込んでいないから。・(中略)・富澤先生はブレスのことはあまりおっしゃらないし、いくらでもカンニングブレスしていいっておっしゃいますしね。ブレスの書き込みは最初からしているんでしょうけれども、息が続かなくなってきた、途中から、ここでブレスしなくちゃって書いたこともあるわ。

J: 自分が歌ううえで気をつけなければいけないところとか、曲の構造とか、先生がおっしゃることは逃さずに書き込みたいなあと書いています。・(中略)・言われたことは書くけれども、自分で思ったことはあまり書き込んでいないと思う。自分で思っていることと違ったらきっと書き込んでいると思うんだけど…。自分の歌いたいと思っていることが指揮者の考えていることと違っていただければ、ここは気をつけなければいけないと思って、書くと思う。

S: 先生のおっしゃったことで、あつて思ったことを書いている。・自分のなかでつながったりとか、感動を覚えたこと、心に残ったことを書き込んでいるかな。・(中略)・他にも、自分で考えたところ、パート練習用 CD で練習していたときに書き込んだことが入っている。

Y: 先生の言ってくれた、あつて思ったことを。それで、わたしは一回覚えてしまうとそのあとはなかなかまたペンを持たないんですよ。練習のときも、楽譜を持たないで、できるだけきこうと思って。だから最初の頃は、あつて思って心に残った言葉だったり、この歌詞はこういうことだったんだなあとか、そういう気が付いたことを書こうと思っていまねす。

E: 楽譜を読むのがあまり得意ではないので、気をつけなければいけないところに印をつけたりとかね。あと富澤先生がよくおっしゃって、おもしろいなと思ったところとかね。例えば、何小節目と何小節目の和音が同じとか。

I: 指示があったこと、稽古のなかで気が付いたこと、楽譜を読んでわからなくて、調べたことも書いてあるかもしれない。自分の気づきも入っていますね。あと、歌っているなかで、どういうふうに歌おうか悩んだこと。例えばプレスとか。その悩んだ過程も書いて残っていますね。

(いずれの下線も筆者によるものである。)

NとJのように、富澤氏の指摘を逃さず書き込みたいというタイプ、そして、M、Y、Eのように、指摘のなかから必要なことや印象的であったものを取り出して書き込んでいるタイプ、さらには、S、A、Iのように、練習のなかでの気づきに加え、自身で考えたことや悩んだ過程をも書き込んでいる団員もいることがわかる。

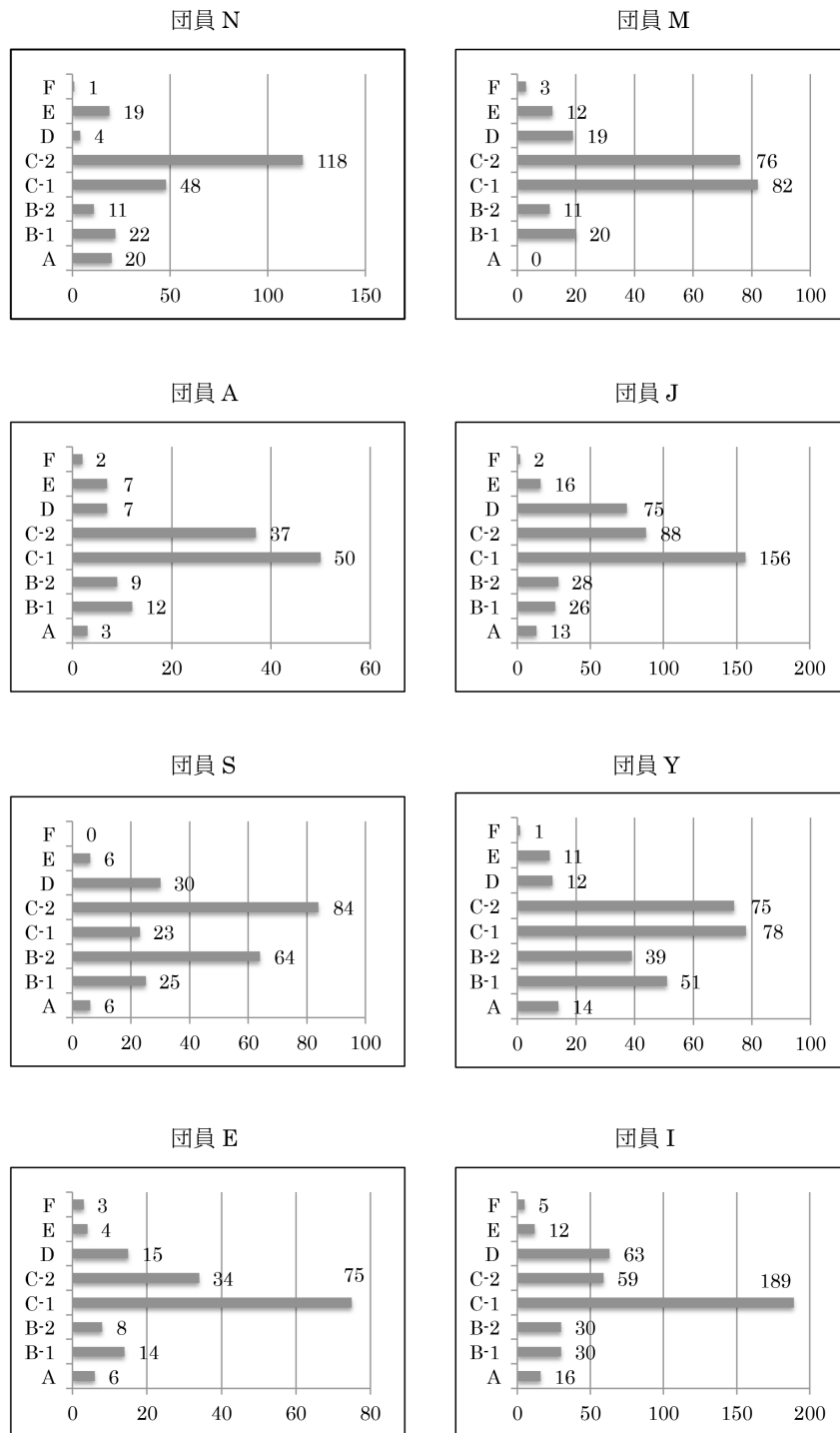
また、練習のなかで「書き込みを見返しているかどうか」について質問をすると、N、M、J、S、Iは、練習では欠かさず楽譜を開き、確認しながら歌っていると回答したが、A、Y、Eに至っては、現在、パート練習のときや各年度の練習の初期段階でしか譜面を追っては見っていないと回答している。

このように、楽譜との距離感や楽譜の位置付け方は、団員によって大きく異なっている。タイプとしては、① 練習時には常に楽譜を手に持ち、書き込みをしたりするなど、音楽をつくりあげていくなかで楽譜をその中心に位置付けているタイプと、② 入団当初は楽譜を開き、書き込んだりしていたものの、活動歴が長くなるにつれて、楽譜を見たり書き込みをするよりも、練習のなかで鳴り響いている音楽を「聴く」ことを音楽する中心に位置付けているタイプの、大きく分けて2つのタイプがいるようだ。

2. 書き込みの内容の傾向

団員によって、何を、どのタイミングで楽譜に書き込みをしたのかに違いが見られることが明らかになったが、ここでは、団員たちの書き込みの内容の傾向について分析する。

図1は、上記の категория に沿って、各団員の書き込みを集計し、その数を比較したものである。



【図 1：団員の各カテゴリーに対する書き込み数】

各カテゴリーに対する書き込み数を比較してみると、全体的に書き込みが集中しているのは、カテゴリーC「音楽に関すること」である。そのなかで、C-1「音楽の要素や構造に関すること」

と C-2「歌い方など演奏するために必要なことに関すること」のバランスを見てみると、多くの団員が C-2 よりも C-1 に関する記載の数が上回っている。しかし、そのなかで、団での活動歴が短い団員 S および N は、C-1 よりも C-2 の記載が多く見受けられる。つまり、C-1 と C-2 の比重が逆転しているのである。

2015 年度の時点で、入団 1 年目であった S は、《第九》を歌うのが初めてであり、「とにかく言葉が入っていかなかった。歌うことで精一杯だった」と振り返って述べている⁵⁵。また、2015 年度で活動 2 年目となる N は、1 年目の練習の振り返りとして「まだ暗譜ができていない」と不安を記述していた⁵⁶。

S も N も同様に暗譜に対して懸念を抱いており、本番で歌い切るために必要なことを優先的に書き込んでいたために、他の団員とは異なり、C-2 に属する書き込みが多くなったのではないかと推測できる。

次に、D「声部間でのかかわりや役割に関すること」の категорияについて見てみると、パートや活動歴に関わらず、団員によって書き込み数に大きな違いが表れている。具体的には、S（アルト、新人）、J（ソプラノ、ベテラン）、I（バス、中堅）は比較的多く書き込みをしているが、その他の 5 名の団員は圧倒的に書き込み数が少ない。この category にあてはまる書き込みは、自分以外のパートの役割や、他パートとの関連に関することであるため、合唱というアンサンブルとして音楽をつくりあげていくことに対する団員の意識の度合いをうかがい知ることができる。

3. 書き込みの内容の観点に見られる傾向と特徴

次に、書き込みが集中していた category C（C-1 および C-2）と、書き込みが大きければつきが見られた category D について、書き込みの内容の観点に見られる傾向を見ていきたい。

まず、C-1 と C-2 について、表 2-2 に示した観点にあたる書き込みの数を団員ごとに比較したものが表 2-3 と表 2-4 である。

⁵⁵ 2016 年 6 月 2 日実施のインタビューより。

⁵⁶ 2014 年 10 月 28 日に当団の団員に実施した振り返りのコメントシートのなかで、団員 N は「課題に感じていること」として、暗譜に対する不安を述べた。

【表 2-3 : C-1 のカテゴリーの書き込み内容の内訳】

	団員 N (S, 2 年目)	団員 M (S, 5 年目)	団員 A (S, 7 年目)	団員 J (S, 9 年目)	団員 S (A, 1 年目)	団員 Y (A, 5 年目)	団員 E (T, 10 年目)	団員 I (B, 4 年目)
音高	17% (8)	16% (13)	6% (3)	6% (10)	17% (4)	21% (16)	9% (7)	12% (22)
フレーズ	8% (4)	5% (4)	6% (3)	13% (21)	17% (4)	8% (6)	1% (1)	2% (3)
リズム	4% (2)	13% (11)	2% (1)	4% (6)	9% (2)	10% (8)	12% (9)	3% (5)
テンポ	15% (7)	0% (0)	6% (3)	7% (11)	9% (2)	4% (3)	9% (7)	3% (6)
強弱	19% (9)	34% (28)	44% (22)	22% (35)	43% (10)	41% (32)	45% (34)	17% (33)
和声・ハーモニー	13% (6)	18% (15)	26% (13)	12% (19)	0% (0)	6% (5)	11% (8)	15% (28)
調性	13% (6)	2% (2)	4% (2)	10% (16)	0% (0)	3% (2)	5% (4)	10% (18)
構造	13% (6)	10% (8)	6% (3)	10% (15)	4% (1)	3% (2)	7% (5)	38% (72)
オーケストラとのかかわり	0% (0)	1% (1)	0% (0)	14% (22)	0% (0)	3% (2)	0% (0)	1% (2)
その他	0% (0)	0% (0)	0% (0)	1% (1)	0% (0)	3% (2)	0% (0)	0% (0)

■ : 各団員のなかで書き込みの割合がもっとも高かったもの / 括弧内は書き込み数

【表 2-4 : C-2 のカテゴリーの書き込み内容の内訳】

	団員 N (S, 2 年目)	団員 M (S, 5 年目)	団員 A (S, 7 年目)	団員 J (S, 9 年目)	団員 S (A, 1 年目)	団員 Y (A, 5 年目)	団員 E (T, 10 年目)	団員 I (B, 4 年目)
ブレス	44% (52)	13% (10)	14% (5)	3% (3)	50% (42)	17% (13)	35% (12)	17% (10)
アーティキュレーション	19% (23)	70% (53)	51% (19)	53% (47)	17% (14)	41% (31)	35% (12)	46% (27)
曲想	10% (12)	7% (5)	19% (7)	16% (14)	2% (2)	8% (6)	3% (1)	12% (7)
音の立ち上がりの準備	11% (13)	4% (3)	3% (1)	9% (8)	6% (5)	9% (7)	9% (3)	10% (6)
エネルギー	4% (5)	1% (1)	11% (4)	13% (11)	6% (5)	19% (14)	6% (2)	5% (3)
表情・気持ち	7% (8)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	3% (2)	6% (2)	2% (1)
その他	5% (6)	5% (4)	3% (1)	7% (6)	19% (16)	3% (2)	6% (2)	8% (5)

■ : 各団員のなかで書き込みの割合がもっとも高かったもの / 括弧内は書き込み数

一見すると、団員ごとに書き込みの観点の比重は異なっているように見える。しかし、C-1 については、団員 I を除き、共通して「強弱」に関する書き込みの占める割合が一番高いこと（表 2-3）、C-2 については、活動歴の短い N および S は「プレス」の占める割合が高いものの、総じて「アーティキュレーション」に関する書き込みが多く見られること（表 2-4）が明らかになった。

続いて、カテゴリー D について見てみると、書き込まれている内容の傾向は、団員によって様々であった（表 2-5）。しかし、比較的多くこのカテゴリーについて書き込みをしている団員 J（75 箇所）、S（30 箇所）、I（63 箇所）は、共通して「ユニゾン」である部分に関する書き込みを多くしていた。

【表 2-5：D のカテゴリーの書き込み内容の内訳】

	団員 N (S, 2 年目)	団員 M (S, 5 年目)	団員 A (S, 7 年目)	団員 J (S, 9 年目)	団員 S (A, 1 年目)	団員 Y (A, 5 年目)	団員 E (T, 10 年目)	団員 I (B, 4 年目)
パートの役割	25% (1)	11% (2)	14% (1)	12% (9)	0% (0)	17% (2)	20% (3)	5% (3)
音や言葉の交差・引き継ぎ	0% (0)	32% (6)	43% (3)	23% (17)	17% (5)	0% (0)	40% (6)	22% (14)
音の重なり	50% (2)	21% (4)	43% (3)	9% (7)	3% (1)	0% (0)	20% (3)	6% (4)
ユニゾン	0% (0)	21% (4)	0% (0)	49% (37)	73% (22)	0% (0)	20% (3)	60% (38)
縦を合わせる	25% (1)	16% (3)	0% (0)	7% (5)	7% (2)	83% (10)	0% (0)	6% (4)
その他	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)

■：各団員のなかで書き込みの割合がもっとも高かったもの / 括弧内は書き込み数

日々の練習のなかで富澤氏は、音や言葉の交差・引き継ぎ、ユニゾンである部分を意識的に取り出して、度々指摘している。カテゴリー D に関する書き込みの傾向は個々にばらつきがあるものの、団員たちそれぞれが練習のなかで気づきを積み重ね、書き込んでいる様子が見えてくる。

第4節 書き込み事例の比較分析

ここからは、それぞれの団員たちの書き込みについて、書き込み事例を取り上げながら分析していくこととする。書き込みの内容を比較して分析してみると、彼らの多くが共通して書き込んでいるものもあれば、同じ部分に対して書き込んでいても、書き込んでいる内容や観点、その書き込み方に違いが見られるものも存在した。さらに、団員たちが書き込んだ内容を指導内容と照らし合わせて見てみると、指導者による指摘のなかから、団員それぞれが個々の視点で、重要だ

と思うことを取り上げ、書き込んでいることが見えてきた。ここでは、先の指導内容のカテゴリーのなかで団員たちが多く書き込みをしていたり、違いが顕著に現れていたたりしていた、カテゴリーB「言葉に関すること」(B-1「発語に関すること」および B-2「言葉の意味に関すること」)、カテゴリーC「音楽に関すること」(C-1「音楽の要素や構造に関すること」および C-2「歌い方など演奏するために必要なことに関すること」)、そしてカテゴリーD「声部間でのかかわりや役割に関すること」にかかわる内容について、書き込みの事例を取り上げながら考察していくこととする。

1. 男声合唱の第一声

【取り上げる場面について】

この部分は、ソリスト（バリトン）が登場し、朗々とレチタティーヴォを歌い、第一主題を歌い始める直前に位置している。ソリストが「Freude, 喜び」と先行して歌い、男声パートが“Freude !”と声をあげる場面である。この場面は、合唱の男声パートにとって文字通り第一声となる部分である。

【譜例 1 : 237~240 小節】

【書き込みの内容】

書き込みをしているのは N、A、S を除く 5 名である。書き込みの内容に共通しているのは、どの団員も「Freude 喜び」という言葉の母音に着目をしていることである。さらに、J と E は、

「母音」に加え「滞空時間」という表現を用いて書き込みをしている。この「母音の滞空時間」という表現は、富澤氏が練習の際に用いた、次の音に至るまでの豊かな声の響きを意図した表現である。

【表 2-6：男声合唱の第一声に対する書き込み】

	書き込み	意味している内容
団員 N	なし	なし
団員 M	(Bariton Solo Freu-de 母音に下線) (Bass Freude! 「!」に○)	発音 ニュアンス
団員 A	なし	なし
団員 J	(Bass Freude! 「!」に○) 母音の滞空時間 (ピアノ伴奏譜 左手の A 音に○) コントラバス	声の響きと広がり、発音 オケとのかかわり
団員 S	なし	なし
団員 Y	(Bass Freude!を○で囲う) (Bass Freude! 「!」に○)	声の響きと広がり、発音 ニュアンス
団員 E	(Bass Freu-de! 音符と音符の間に矢印) 母音の滞空時間!	声の響きと広がり、発音
団員 I	母音で 立ち上がりの息のスピード 顔 (Bass Freu-de!) 「o」 (Bass (Freu)de) 'e'の長さ 歓喜よ!	声の響きと広がり、発音 立ち上がりの準備 歌詞の意味を具現化する 声の響きと広がり、発音 声の響きと広がり 歌詞の意味

その他にも、M、J、Yはソリストに応えるバスパートにのみエクスクラメーションマーク(!)があることについて書き込みをしていたり、Jはオーケストラの楽器との関連について、Iは立ち上がりをそろえるために、息のスピードをそろえる必要があることについても書き込みをしたりしている。この非常に短い、同音で歌われるシンプルな2つの音に対する彼らの書き込みからは、団員たちに共通する意識と、彼ら個々の意識の違いが明白である。

2. 「Brüder」という歌詞にあてられたリズム

【取り上げる場面について】

合唱がユニゾンで歌い出す練習番号Dの261小節～264小節にあたるこの部分は、富澤氏が《第九》の解釈のなかでキーワードとして団員たちに提示している「Alle Menschen werden Brüder すべての人々がみな兄弟になる」という歌詞が歌われる部分である。

富澤氏は、ユニゾンで歌われ、ともすると、練習のなかではすぐに通過してしまうようなこの部分について、262小節の「Brüder 兄弟」という歌詞にあてられたリズムを取り上げ、「Brüder」という特別な歌詞に対して、単なる4分音符でFis-Eと歌われるのではなく、8分音符の音の動きをともなってFis-G-Eと歌われる」とそのリズムに対する解釈を述べている。

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Al - - le Men - schen wer - den Brü - der, Wo dein sanf - ter Flü - gel weilt." The middle staff is a piano accompaniment in the right hand, and the bottom staff is in the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is in a simple, homophonic style.

【譜例2：261～264小節】

【書き込みの内容】

この部分について、7名の団員が書き込みをしているが、そのなかで、指導者による **Brüder** という言葉に与えられたリズムに関する指摘について書き込みをしているのは、N、M、J、Y、Iの5名である。特に、N、J、Iにいたっては、歌詞の意味についても同時に書き込んでいるだけでなく、特にG音を取り出して印を付けている。このG音とはまさに、富澤氏が指摘していた **Brüder** という言葉に特別性を付与している音の動きそのものである。このG音への着目が見られる3名の団員の書き込みからは、他の団員と比べ、指導者が意図していることをより深いレベルで共有していることがうかがえる。

【表 2-7 : 「Brüder」 という歌詞にあてられたリズムに対する書き込み】

	書き込み	意味している内容
団員 N	(Brüder を○で囲う、G 音に○) 兄弟になる	リズム 歌詞の意味
団員 M	(Brüder を○で囲う) (ü に○)	リズム 発音
団員 A	なし	なし
団員 J	Brüder 兄弟 (同胞) (Alt) G 音→音の動きのすばらしさ (Bass、G 音に○) 兄弟を意味深く	歌詞の意味 リズム アーティキュレーション
団員 S	Brüder brother	歌詞の意味
団員 Y	(Brüder を○で囲う) (ü に○) Brüder 兄弟	リズム 発音 歌詞の意味
団員 E	(Brüder、 Wo にかけてスラー)	ブレスをしないでつなげる
団員 I	(Brüder の G 音 全パートに○) werden Brüder 兄弟となる	リズム 歌詞の意味

3. 歌詞の意味と強調表現とのかかわり

【取り上げる場面について】

練習番号 E の 289 小節には *sf* が付されている。この *sf* について富澤氏は、「nie 決して～ない」という否定の言葉を強調するためであると団員たちに説明している。

Und _ _ wer's nie ge - konnt, der steh - le Wei - nend sich aus die - sem Bind!

【譜例 3 : 289～292 小節】

【書き込みの内容】

この部分には全団員が sf に丸を付けており、明確に強調して歌う箇所として書き込み、自身の注意を向けようとしていることがわかる。そのなかでも、J と I は歌詞の意味についても書き込みをしており、また、A、J、E にいたっては、「強く」「鋭いアクセントで」などのように、どのように歌うのかというアーティキュレーションに関する書き込みも見られる。

【表 2-8：歌詞の意味と強調表現とのかかわりに対する書き込み】

	書き込み	意味している内容
団員 N	(Sop、 sf に○)	強調
団員 M	(Sop、 G 音と sf を○で囲う)	強調
団員 A	(Sop、 G 音と sf を○で囲う) 特に強く	強調 アーティキュレーション
団員 J	(Sop & Bass、 sf を○で囲う) はっきり鋭いアクセント nie (no) (nie の音の全パートを○で囲う) きく	強調 アーティキュレーション 歌詞の意味 たてを意識する
団員 S	(Alt、 sf に○)	強調
団員 Y	(Sop & Alt、 sf に○ 特に Alt を強調)	強調
団員 E	(Ten、 sf に○) 強く	強調 アーティキュレーション
団員 I	(全パートの sf に○) (nie に○)	強調 歌詞の意味

尚、sf が付された音と言葉の歌詞の意味と強調表現とに関わる書き込みは、289 小節に限らず、他の部分でも多くなされている。書き込み方や書き込む観点には、団員個々の違いが見られるものの、歌詞の意味と表現とのかかわりについては、総じて、団員たちが意識を向けているようである。

4. 強弱表現の変更

【取り上げる場面について】

練習番号 E の後半の 4 小節 (289～292 小節、譜例 3) には、強弱に関する指示が楽譜に記載

されている。この部分について、演奏会本番の指揮者より、強弱表現を開始するタイミングを変更する（「der stehle Weinend sich aus diesem Bund! この集いから泣きながら立ち去るがよい」という歌詞の「Weinend 泣きながら」という表現からディミヌエンドを始める）との指摘がなされた。それを受けて、富澤氏も「ディミヌエンドの開始を1小節遅らせる」と団員たちに説明している。

【書き込みの内容】

強弱表現の変更とその内容については、S以外の全団員が書き込みをしている。Sは入団1年目であり、今回分析の対象とした書き込みは、細かな表現づくりに入る前の時期のものであった。このような理由から、Sの楽譜に書き込みが見られなかったものと思われる。

書き込みの内容を見てみると、強弱表現の開始のタイミングの変更について書き込んでいることは共通しているが、その書き込み方や理解の仕方には団員によって違いが見られた。例えば、pにはどのタイミングで至るのかや、なぜ強弱表現を変更するのか、という指揮者の意図に関わる書き込みは、団員によって表記の仕方に差が表れている。

【表 2-9：強弱表現の変更に対する書き込み】

	書き込み	意味している内容
団員 N	(290 小節：dimin. を×で取消) (291 小節：dimin を追記) (291 小節) ここから小さくなって (292 小節：p を追記) (291～292 小節) おくれない	強弱表現の変更 〃 〃 〃 テンポ
団員 M	(290 小節：dimin. 二重線で消す) (291 小節：p に○) すぐにピアノ (291 小節：aus に p を追記) (291～292 小節：Sop、 2小節を囲う)	強弱表現の変更 〃 〃 強弱を注意する箇所
団員 A	(290 小節：dimin. 線で消す) (291 小節：冒頭の小節線を濃く) (291 小節：dimin. を追記) (291 小節：Weinend) 涙 (291 小節：aus～) →息は十分に、とたんに弱く、そのまま→	強弱表現の変更 〃 〃 歌詞の意味 発声、強弱表現の変更

団員 J	(289～290 小節にかけて) → (290 小節 : > の取消を追記) (291 小節 : p を×で取消、> を追記) (291 小節 : Weinend) 泣く (291 小節) やわらかさ、甘さ、やさしさ、 しとやかさ、隣れみ (291 小節 Bass、Fis の 2 音に波線を追 記) 表現 (291 小節 : 1 拍目 全パートを囲う) (291 小節) インテンポ (292 小節 : (die)sem に p を追記) (291～292 小節にかけて) → 友を得ることができない者 (=ベートーヴ ェン) は泣きながら立ち去る →ベートー ヴェンのやさしさ	強弱表現の変更 // // 歌詞の意味 ニュアンス ニュアンス (泣くを表現する ように) 和音 テンポ 強弱表現の変更 エネルギーを切らさない 歌詞の意味と解釈
団員 S	なし	なし
団員 Y	(289～290 小節を囲う) しっかりうたう (291 小節 : p に○) いきなり p にして p のままていく!! (291～292 小節にかけて) >	強弱表現の変更、エネルギー 強弱表現の変更 //
団員 E	(290 小節 : dimin. を二重線で消す) (291 小節 : Weinend) 柔らかく (母音)	強弱表現の変更 声の響き、発音
団員 I	(290 小節 : dimin. を二重線で消す) (291 小節 : 1 拍目 全パートを囲う) (291 小節 : Wei(nend)に○) (291～292 小節にかけて) > (291～292 小節にかけて) p になる時の 表情を工夫して	強弱表現の変更 和音 発声、発音 強弱表現の変更 強弱表現の工夫

しかし、いずれにしても、音楽をつくりあげていくうえで、強弱表現とそのタイミングは、全
員で共有しなければならない重要な要素の一つである。そのため、ほとんどの団員が楽譜に書き
込みをし、変更点をしっかり意識づけようとしていることがうかがえる。

5. 他のパートとの関連と「復原ポイント」

【取り上げる場面について】

練習番号 G の 319～320 小節は、それまで繰り返されてきた主題の変奏がひと段落する部分で
ある。この後の 321 小節からは、次の“行進曲風に (alla Marcia)”と指定された 8 分の 6 拍子
による音楽の場面に向けて、調性が次々に変化していく部分である。

この 2 小節間について、富澤氏は「復原ポイント」であると語り、自分の発声などを立て直す箇所として位置づけている。

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Und der Che - rub steht vor Gott,

【譜例 4 : 319~320 小節】

【書き込みの内容】

この部分については、E 以外の 7 名の団員が様々な観点から書き込みをしている。そのなかで、J、S、Y、I の書き込みを見てみると、ユニゾンやパートの役割など、他のパートと関連して書き込みがなされているが、それぞれの団員が取り出して書き込んでいる内容は異なっている。

具体的に見ていくと、J と Y は、320 小節の vor の音で、ソプラノパートとアルトパートで全体の最高音が入れ替わっていることに関する書き込みをしているが、319 小節のソプラノパートとテノールパートでユニゾンになる瞬間を取り出して書き込んでいるのは、J のみである。また、320 小節の vor Gott と歌われる部分について、アルトパートとバスパートを取り出してユニゾンになっていることを書き込んでいるのは S だけであるし、319 小節でテノールパートとバスパートがユニゾンになることについて書き込みをしているのも I だけである。

団員それぞれの注目部分の違いが明白である一方で、N、M、J、I の 4 名の団員の書き込みには、319~320 小節を「復原ポイント」として位置づける富澤氏の指摘にかかわる共通の書き込みが見られる。

【表 2-10：他のパートとの関連と「復原ポイント」に対する書き込み】

	書き込み	意味している内容
団員 N	(Sop 319～320 小節を囲う) (320 小節) ゴーオット (320 と 321 小節の間 ブレスマーク) 短くしない	重要なポイント 子音の発音 ブレス
団員 M	(319 小節 Sop&Alt 囲う) ポイント (319 小節) Cherub と sf に○ (320 小節 Ten) steht の音に○ (320 小節 Sop) Gott の tt に○	立て直すポイント 強調する言葉 ピッチ 子音の発音
団員 A	(319 小節 Sop) 言葉の頭の音にチェックをつける (319 と 320 小節の間に)	マルカートに はっきり歌い直すつもりで
団員 J	(319 小節) ☆ (319 小節 1 拍目&2 拍目 Ten の音から Sop の裏拍の音に矢印) (319 小節 Cherub の sf に○) Cherub = 人間の信仰 (→キリスト) の象徴 Cherub→自分自身 (人間) (320 小節 Sop&Alt vor の音に ↓) (320 と 321 小節の間) //	復原ポイント ユニゾンになる 強調 歌詞の意味と解釈 最高音の交代 (役割の交代) フレーズの変わり目
団員 S	(319 小節 der) dir (319～320 小節 階名をふる) (320 小節 Alt&Bass vor Gott に○)	発音 音程を覚えるための工夫 ユニゾン
団員 Y	(320 小節 Alt vor の音に○) しっかり	最高音の交代 (役割の交代)、 アーティキュレーション
団員 E	なし	なし
団員 I	(319～320 小節を囲う) 復原ポイント (319 小節 Cherub の sf に○) (319 小節 Ten&Bass Che(rub)の D 音に○と ↓) (319 小節 Ten&Bass Cherub の音を囲う) (320 小節 Ten&Bass 囲う) 支える気持 (319～320 小節) テンポ	立ち直るポイント 強調 ユニゾン バスにとってはつらい音。テノールに合流する意識で パートとしての役割 テンポ

6. 歌詞の意味と和声の変化

【取り上げる場面について】

第一主題が8分の6拍子で提示される練習番号Mのなかの563～566小節にあたるこの部分は、先の257小節～264小節においてユニゾンで同主題が提示されたときとは異なり、「Was die Mode streng geteilt; 時流が厳しく切り離したものを」という歌詞に対してロ短調のカデンツの和音が借用され、和声に変化している。

The image shows a musical score for a vocal line and accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The vocal line is written in a soprano clef and the accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: "Was die - Mo - de streng ge - teilt; Al - -". The score consists of four staves. The first staff is the vocal line, and the other three are the accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

【譜例5：563～566小節】

【書き込みの内容】

書き込みを見てみると、SとY以外の6名の団員が和声の変化について書き込みをしている。さらに、6名全員が「短調」という言葉を用いて和音の変化について記載している。この部分について、富澤氏は、「短調の和音が響いている」と団員たちに説明しているため、団員たちの書き込みは、富澤氏の用いている表現の引用であることがわかる。

書き込みの内容をより具体的に見てみると、例えば、M、J、Iは、臨時記号が付されている音に対して印を付けて音への注目を記し、和声の変化を表す音として詳細に書き込んでいる。また、Nは、「半音あがったのではなく和音の変化」と書き込んでいる。この書き込みは、バスの音の推移を指し示しているものと考えられる。さらに、Eは、テノールパートとバスパートの音を一緒に囲み、音の重なりに意識を向けている。NとEの書き込みからも、和声の変化を意識することの必要性を強く感じていることがうかがえる。

【表 2-11：歌詞の意味と和声の変化に対する書き込み】

	書き込み	意味している内容
団員 N	半音あがったのではなく和音の変化 響きが変わっている 一瞬短調	和声の変化 和声の変化 和声の変化
団員 M	(全パート Was に○) (Alt & Ten & Bass) Cis と Ais に○) (563～564 小節を囲う) 短調になる	和音としての響き 短調を構成する音 和音の変化
団員 A	短調になる	和音の変化
団員 J	厳しく引き裂かれたものを：短調 ☆ 和音（短調）悲しみを感じて (Bass Ais、 Ten Ais、 Alt Gis に○) (Bass Ais) 音を鋭角的に	歌詞の意味と和音の変化 和音の変化、曲想 和声の変化を表す音 アーティキュレーション
団員 S	なし	なし
団員 Y	(die Mo(de)に○、上から矢印)	上から音をのせるイメージ
団員 E	短調の和音に変化 (Ten Was に○) (Ten Mo(de)に○) 音程に注意！ (Ten&Bass Mo(de)を○で囲う)	和音の変化 ピッチ ピッチ 3度の重なり
団員 I	厳しく引き裂かれたものを：moll (Bass Ais → Ten Ais → Alt Gis)	歌詞の意味と和音の変化 和声の変化を表す音

ところで、他の団員たちと比べて詳細な記述が見られる J の書き込みを見てみると、和声の変化を中心としながら、表現の仕方とが関連づけられた内容となっている。それは、和声の推移を歌詞の意味と関連づけて、いかに歌うかという曲想にまで言及して書き込んでいること、さらには、和声の変化を表している音を「鋭角的に」歌うというアーティキュレーションについても書き込んでいることから明らかであろう。

7. 歌詞の意味と協和音への解決

【取り上げる場面について】

この部分は、練習番号 M で第一主題が 8 分の 6 拍子によって歌われ、その後の二重フーガに至る間の中間部として位置付けられる部分である。ここでは「Diesen Kuß der ganzen Welt この口づけを全世界に」という歌詞が歌われ、「Diesen Kuß この口づけ」という言葉の出だしがパート間で引き継がれながら、音楽が進行していく。

この部分のハーモニーに注目すると、ソプラノパートとアルトパートで2度のぶつかり合う響きから3度の協和した響きへ解決している。富澤氏は練習の至るところで「《第九》の中の重要なポイントで3度の音程が登場する」と団員に語り、3度の響きを意識することの重要性を繰り返して述べているが、この部分では、2度から3度への音の解決と「響きが澄み渡る感じ」を団員に体験させ、また、男声部の3度と女声部の3度が重なり合っていることを確認しながら、「Diesen Kuß der ganzen Welt」という歌詞の中にベートーヴェンが込めた思いを歌いあげていこうと、団員に語りかけている。

o - nen! Die - - - sen Kuß der

o - nen! Die - - - sen Kuß der

o - nen! Die - sen Kuß der

o - nen! Die - - - sen Kuß der

【譜例 6 : 606~608 小節】

【書き込みの内容】

この部分については、MとSを除く6名の団員が他の声部とのかかわりに関する書き込みをしている。しかし、その書き込みの内容は、他パートとの音の重なりや言葉の引き継ぎ、たてをそろえるなどと様々であり、富澤氏が度々練習のなかで指摘しているソプラノとアルトの2度関係から3度関係への解決について書き込みをしていたのは、AとIだけであった。

団員たちの書き込みは、観点こそ異なっているものの、その多くが書き込み数に大きく違いが表れていたカテゴリーDに属するものであった。この部分において、なぜ彼らは共通してこの部分を声部間のかかわりに着目したのであろうか。それは、「Diesen Kuß」という言葉の重要性と関係があるように思われる。

「Diesen Kuß この口づけ」という歌詞についても、富澤氏は《第九》のなかで重要な言葉として位置づけ、ベートーヴェンがキス魔だったという逸話を交えながら団員たちに説明している。彼らの書き込みからは、「Kuß」という言葉に向かってどのように歌い上げていくかについての意

識をうかがうことができる。

【表 2-12：歌詞の意味と協和音への解決に対する書き込み】

	書き込み	意味している内容
団員 N	(607～608 小節 (Die)sen Kuß Sop&Alt&Ten を囲う) ß ス	音の重なり 発音
団員 M	なし	なし
団員 A	(607～608 小節 Sop&Alt) Diesen Kuß 不協和音→協和音 (607 小節 Alt Die に当てられた A 音) やわらかい和音 Diesen Kuß この口づけ ベートーヴェンの音楽 和音の移行で組み立て	音の重なり ハーモニー (協和になるための音) 歌詞の意味 ハーモニーへの意識
団員 J	(606 小節 Sop nen の H 音と Alt Die の H 音をつなぐ) (606 小節 Alt Die に sf を書き足す) この口づけを全世界に → sf 美しい和音で表現 (607 小節) 短調 → (609 小節) 長調 (608 小節 Kuß の右横に縦線をひく)	音の引き継ぎ 言葉の引き継ぎと強調表現のかかわり 歌詞の意味と音楽とのかかわり 和声の推移 言葉がそろう
団員 S	(606 小節 Die の前に／) (608 小節 Kuß に○) (608 小節 Kuß の右横に／)	言葉のまとまり、フレーズ、ブレス、次の音で音程が上がるため注意する箇所 重要な言葉 言葉のまとまり、ブレス
団員 Y	(606～608 小節 Diesen Kuß にかけてスラー) (608 小節 Kuß 全パートを○で囲う) 大事な所	フレーズ、なめらかに 重要な歌詞、全体でそろえて発音する
団員 E	(606 小節 Alt Die に sf を書き足す) (607 小節 Bass の Die に○&Ten の Die に○)	言葉の引き継ぎと強調表現のかかわり 言葉の引き継ぎ、バスの入りをきいてから入る
団員 I	(606～607 小節 Sop&Alt Die の音の動きを囲う) (607 小節 Alt Die の A 音に波線) (607 小節 Sop&Ten&Bass sf に○) (607 小節 (Die)sen 全パートを囲う) (608 小節 Kuß 全パートに下線)	2 度から 3 度への解決 解決する音 強調 たてをそろえる 子音の発音

ところで、この部分のSの書き込みは、「○」や「/」などの記号であった。これらの書き込みが意図している内容について聞き取りをすると、一つの記号に対し、複数の観点が述べられた。たった一つの記号であっても、書き込みをしたときのことを思い返し、振り返るなかで、団員たちはいろいろなことを考えながら楽曲を歌い、音楽をつくりあげようとしてきたことの履歴を見いだすことができた。

8. 和声の進行と作曲家の意図

【取り上げる場面について】

619小節の「Brüder」という歌詞に与えられた和声進行について、富澤氏は「アーメン」という祈りの進行（Ⅰ度－Ⅳ度－Ⅰ度）になっていると語る。Brüderという歌詞について、富澤氏が特別な意味を見出し、作品のなかで重要な言葉として位置づけていることについては、先に確認した。彼は、ベートーヴェンがBrüderという歌詞に特別な意味を込めたと解釈できる根拠として、ここでは和声の進行を取り上げて団員たちに解説しているのである。さらに、この部分は、Brüderという歌詞にシンコペーションのリズムが与えられている。このリズムによって、音の動きに長短が生まれるため、母音を歌う時間が長くなるのである。それが「アーメン」の祈りの和声進行と結びつき、祈りという意味をより強く意識づけるものになっていると、富澤氏は自身の解釈を語っている。

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 3/2 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "Brü - - der! ü - berm Ster - nen - zelt". The piano accompaniment is in bass clef with the same time signature and key signature. Arrows point from the harmonic analysis below to specific notes in the vocal line.

F-dur: | IV |

【譜例7：619～622小節】

【書き込みの内容】

この部分については、団員全員が何かしらの書き込みをしている。そのなかで、この部分を和声進行に着目して明確に書き込んでいるのは、N、S、Eを除く5名であり、5名とも「アーメン」という富澤氏の表現をそのまま引用する形で書き込んでいる。特に、Iはバスパート以外のパートの音に丸をつけており、和音が変化する音そのものに注目し、和声の動きをより深くとらえようとしている様子がうかがえる。

他方で、Nの「祈りをこめて」という書き込みも、富澤氏がこの部分の和声進行について解説する際に言及する「アーメン」という表現に影響を受けたものであると推測できるが、この書き込みからは、どのように歌うかという曲想に関する内容しか、明確には読み取ることはできない。

【表 2-13：和声の進行と作曲家の意図に対する書き込み】

	書き込み	意味している内容
団員 N	遅くならない Brüder 祈りを込めて	テンポ 曲想
団員 M	Brüder アーメンの音程 Brüder 「!」に○ (Brüder 歌詞にチェック)	和音 演奏のニュアンス 練習のポイント
団員 A	Brüder アーメン 祈り Brüder インテンポで	和声、曲想 テンポ
団員 J	へ長調 (fを書き足す) (Brüder!) アーメン (Brüder! !に○) 呼びかけのことば Alt&Bass F音をつなぐ	調性 強弱表現 和声進行 演奏のニュアンス リズム、演奏のニュアンス ユニゾン
団員 S	Alt&Bass F音に○	ユニゾン
団員 Y	(Brüder 全パートを囲う) アーメン 祈り	和声、曲想
団員 E	(fを書き足す)	強弱表現
団員 I	アーメンの和音進行 Sop D音に○、Alt F音に○、Ten B♭音 に○	和声進行 IV度の響きをつくる音

ところで、この部分に見られる和声進行以外のことに関する書き込みとしては、例えば、Nと

Aに見られる「遅れない」、「インテンポで」というテンポに関する書き込みや、Eの強弱に関するもの、Jの「呼びかけのことば」というシンコペーションのリズムとその歌い方に関する書き込み、JとSに見られるアルトとバスのユニゾン関係になっていることに対する書き込みなどである。

団員たちは、指導者が重要なポイントとして提示している「アーメン」という進行に対する解釈を繰り返し聴き、その意味を理解していくなかで、自身のなかでもこの部分を重要な部分として位置づけ、彼らなりに注目点から書き込みをしたと考えられる。多様な観点から書き込みがなされていることは、団員たちが特にこの部分に意識を向けていることの表れであると言えるのではないだろうか。

9. 声部の引き継ぎと役割

【取り上げる場面について】

619小節～622小節（譜例7）において、声部間で音とその声部の役割が引き継がれている。つまり、ソプラノで歌われたメロディーが次にアルトに引き継がれ、同様にアルトの音がテノールに、テノールの音がバスに、そして、バスの音がソプラノに引き継がれているのである。この部分について富澤氏は、各声部の音の引き継ぎ部分への言及に加えて、ソプラノからアルトへの引き継ぎについて「メロディーが引き継がれアルトが主旋律を担当している」や、主旋律をアルトに受け渡したソプラノは「星の光になって音を降り注ぐ」イメージで歌うようにと指摘している。この指摘には、楽曲の分析を通して声部間の関連を団員に意識づけさせるとともに、同じ和声進行が続いていること、フレーズを意識してエネルギーを停滞させることなく歌うことなどの幅広い指導意図が含まれている。

【書き込みの内容】

この部分に書き込みをしているのは、8名中6名であるが、その書き込みを見てみると、団員によって全く内容が異なっていることがわかる。

書き込みを具体的に見てみると、Nは、ソプラノが主旋律をアルトに受け渡したあとの「über'm Sternenzelt 星空の彼方に」をいかに歌うかについて書き込んでいる。彼女は、演奏のニュアンスについては書き込んでいるものの、富澤氏が語った演奏のニュアンスの根拠となる声部間のかかわりについては書き込んでいない。また、AとIは発語に関する書き込み、Eはブレスに関する書き込みをしているが、声部間の関連についての書き込みは見られない。他方で、JとSは、

明確に音の引き継ぎや役割の交代について書き込んでいる。

先の事例で取り上げた富澤氏の 619 小節の **Brüder** という歌詞に与えられた和声進行についての指摘と、その後の声部間での音の引き継ぎに関する指摘とは関連があるため、これらはまったく異なる観点から指摘がなされているわけではない。しかし、先の **Brüder** という歌詞に与えられた和声進行に対しては書き込んでいたにもかかわらず、この部分における声部の引き継ぎに対しては書き込みが見られない、あるいはその逆の例が見受けられるのは、団員個々によって、指導者の指摘のなかでの重要度が異なっていることの表れであると解釈できる。

【表 2-14：声部の引き継ぎと役割に対する書き込み】

	書き込み	意味している内容
団員 N	(620 小節、Sop) 星の光のように	演奏のニュアンス
団員 M	なし	なし
団員 A	(Sop (über)'m Ster(nenzelt)に○) (Sop über'm Ster(nenzelt) F 音に○)	発語 ピッチ
団員 J	(Sop→Alt, Alt→Ten, Ten→Bass へ 矢印) (Alt) メロディー (Sop (über)'m に○) (Sop) 滞空時間たっぷり	音の引き継ぎ 役割の交代 発語 発声、声の響きと広がり
団員 S	(Sop から Alt へ矢印) (Alt) ü(ber'm)に○	音の役割の引き継ぎ 発声
団員 Y	なし	なし
団員 E	(619～620 小節にかけて) conning breath	ブレス
団員 I	(Bass über'm に下線 berm に特に太 く下線をひく)	声の出し方、発語

10. 歌詞の当て方

【取り上げる場面について】

二重フーガの部分の 677 小節について、富澤氏はアルトパートのメリスマ的な旋律に対する歌詞の当て方を、楽譜の表記から修正している。これは、合唱団で使用しているベーレンライター版と、演奏会本番の指揮者が使用しているブライトコプフ版とで表記に違いがあるため、異同を

避け、ブライトコプフ版の表現に統一するためである。具体的には、677 小節のアルトパートの Cis の音に対して「(Hei)lig(tum)」を当てるとのことである。

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 4/4 time. The lyrics are: "Seid. Wir be - tre - ten_ dein_ Hei - - - - lig - tum. Wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein Hei - lig - tum. Die - - sen Kuß der gan - - zen Welt". The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines.

【譜例 8： 675～678 小節】

【書き込みの内容】

この部分については、N 以外の全団員が書き込みをしており、全員が共通して lig が歌われるタイミングを修正するように書き込んでいた。旋律を歌う当事者であるアルトパートはもちろん、その他のパートの団員たちも書き込んでいるという点で、彼らの意識の高さがうかがえる。

尚、歌詞の当て方に関する書き込みは、この部分の他にも、同じく二重フーガのメリスマ的な旋律に対して見られる。例えば、684 小節のバスパートに対して、最後に「(We)lt」と子音を忘れずに発音することに関する書き込みが 5 名の団員 (M、A、J、E、I) に見られた。

歌詞の当て方に関する事項は、いまつくりあげようとしている演奏全体に関わることである。そのような意味で、団員たちは自分の歌う部分ではなくても、書き込みをし、共有しようとしたのではないだろうか。

【表 2-15：歌詞の当て方に対する書き込み】

	書き込み	意味している内容
団員 N	なし	なし
団員 M	(Alt) Cis 音の下に lig を書き込む	歌詞の当て方の修正
団員 A	(Alt) Cis 音の下に lig を書き込む	歌詞の当て方の修正
団員 J	(Alt) Cis 音の下に lig を書き込む	歌詞の当て方の修正
団員 S	(Alt) Cis 音の下に lig を書き込む	歌詞の当て方の修正
団員 Y	(Alt) Cis 音の下に lig を書き込む	歌詞の当て方の修正
団員 E	(Alt) lig を Cis 音の下に移動	歌詞の当て方の修正
団員 I	(Alt) Cis 音の下に lig を書き込む	歌詞の当て方の修正

第5節 考察

本章のまとめとして、団員たちの楽譜への書き込みに見られた共通点および相違点と、書き込みの内容と活動歴とのかかわりについて考察する。

(1) 書き込みの内容における共通点と相違点

書き込まれた観点を量的に比較し見てみると、カテゴリーC「音楽に関すること」のなかで C-1「音楽の要素や構造に関すること」においては、ほとんどの団員が「強弱」について多く書き込みをしていた。また、C-2「歌い方など演奏するために必要なことに関すること」では、「プレス」や「アーティキュレーション」についての書き込みが総じて多く見られた。一方で、カテゴリーD「声部間でのかかわりや役割に関すること」の書き込みでは、団員個々に書き込みの比重が異なっており、団員たちの意識度の違いや意識を向ける内容の違いがあることが明らかになった。

一方、書き込みの内容を質的に比較し分析してみると、団員たちが多様な書き込みをしているなかで、共通して書き込まれている内容があった。それは、sf が付された音と言葉の歌詞の意味との関係であったり、強弱表現の変更、言葉の当て方の変更箇所に関する書き込みである。これらの内容は、演奏していくうえで、団全体として音楽表現を統一すべき事柄である。団として共

有すべき優先順位の高い事項については、書き込み方の違いはあるものの、共通して意識が向けられていた。

(2) 書き込みの仕方における共通点および相違点

団員個々の書き込み方の特徴は、以下のようにまとめられる (表 2-16)。

【表 2-16：団員たちの楽譜への書き込み方の特徴】

	書き込み方の特徴
団員 N	指導言を引用しながら、言葉によって多く書き込みをしている。指導言の引用は、言葉の発音から楽曲の分析、演奏表現のニュアンスに至るまで、多岐にわたって見られる。
団員 M	記号による書き込みが多く、同じ丸印がつけられていても、注意が向けられている観点は部分によって異なる。言葉で書き込まれているものの多くは、指導言の忠実な引用である。
団員 A	印をつけながら、その注意の内容を補うように言葉を書き込んでいる。言葉は、指導言に忠実な引用である。
団員 J	言葉による書き込みが多く、指導言を忠実に引用しながら書き込んでいる。多くの部分で複数の観点から書き込みがなされ、音楽の要素と歌い方が絡み合わされて書き込みがなされている。
団員 S	記号による書き込みが多く、同じ丸印がつけられていても、注意が向けられている観点は部分によって異なる。また、一つの印のなかで、複数の観点到注意が向けられている例も多数見られた。
団員 Y	印による書き込みが多いものの、その注意の内容を補うように言葉を書き込んでいる。言葉による書き込みの観点はある程度しぼられており、歌詞の意味、調の推移や曲想、アーティキュレーション、重要なキメ所に対するものが多い。
団員 E	発音や音高に対する注意には印が付されているものの、全体的に言葉による書き込みが多い。言葉には指導言の引用も見られる。
団員 I	印による書き込みが多いが、注意すべき内容については言葉による書き込みをして補っている。言葉には、指導言の引用に加え、I 自身が練習のなかで考えたり、その後調べたりした事柄も見られる。

団員個々の特徴から、書き込みの仕方の共通点と相違点が見い出される。

まず、書き込みの仕方の相違点としては、以下の3点が浮き彫りになった。第一に、記載の仕方として、印だけを付けるタイプと言葉などで書き込みの意図を明記するタイプとの違いである。第二に、書き込みの観点について、特定の部分に対する書き込みの観点がしぼられているタイプと、複数の観点を複合的に組み合わせ、関連させながら書き込んでいるタイプの違いである。そして、第三に、音楽の要素と歌い方に関わることとして、指導者が指摘した音楽の要素と歌い方を絡み合わせて書き込んでいるタイプと、そうでないタイプである。

書き込み方の違いは、同時に、彼らが注意を向けている内容そのものの違いとして理解できる。団員たちは、同じ合唱団の活動に所属し、同じ練習に参加していたとしても、そこで彼らがひろいあげ、意味づけている内容は異なっているのである。これは、彼らの学びが実に多様であることの証である。

次に、書き込みの仕方の共通点としては、言葉で書き込みをする際に、富澤氏が練習のなかで言及した言葉を引用する形で、つまり指導言に忠実な書き込みがなされていたことがあげられる。これは、富澤氏が和声の進行について言及する際に用いる「アーメン」という言葉のような特徴的な指導言に対してだけではなく、ほとんどすべての書き込みにあてはまることであった。指導者が用いた言葉をそのまま共有し、書き込むことで、団員たちは練習のなかで行なわれている指導者と団員との間のコミュニケーションを再確認していると言える。つまり、団員たちにとって書き込みは、自身のなかで注意点を明確に示すことであると同時に、指導者とのコミュニケーションの履歴としても機能しているのである。

(3) 書き込みの内容と活動歴とのかかわり

指導内容のカテゴリーに対する書き込みの数を比較してみると、カテゴリーC「音楽に関すること」の書き込みのなかで、C-1「音楽の要素や構造に関すること」とC-2「歌い方など演奏するために必要なことに関すること」に対する書き込みの比重が、新入団員と中堅からベテランの団員とで大きく異なっていた。新入団員たちが多く書き込みをしていたのは、C-2「歌い方など演奏するために必要なことに関すること」についてである。新入団員たちは演奏会で《第九》を暗譜で歌わなくてはならないため、まず楽曲を覚えて歌えるようにならなければならない。本番で歌い切るために必要なことを優先的に書き込んだため、このカテゴリーに該当する書き込みが多くなされたのではないかと推察できる。他方で、中堅からベテランの団員たちは、総じてC-1「音楽の要素や構造に関すること」について多く書き込んでいた。このことは、団員たちが活動を続け

るなかで、歌うために必要な事柄以上に、音楽の要素や構造などに目を向けられるようになってきたことの証であると解釈できるのではないだろうか。

また、書き込みの仕方からも、団員たちの学びの蓄積を見出すことができる。例えば、活動歴10年のJは、音楽の要素と歌い方にかかわることとを絡み合わせて記載していた。これは、初めからそのように記載されていたのではなく、おそらく、活動を続けるなかで、同じ部分に対する書き込みが増やされていくなかで、結果として複数の観点が絡み合うようになったのではないかと推察される。音楽の要素と歌い方とを絡み合わされた記載の仕方からは、Jが指導者の指摘する事柄を共有し、多くの気づきを重ねてきたことが明白である。

このように、活動歴の長い団員と短い団員との間には、書き込まれた数においても書き込み方においても明確な違いが見られ、活動歴と書き込みの内容との間には、ある程度かかわりがあることが示唆された。団員たちの楽譜の書き込みは、彼ら自身が活動の歩みのなかで積み重ねてきた学びである。楽譜への書き込みの分析を通して、彼らの学びが広がったり、深められたりしながら蓄積されてきたことを明らかにすることができた。

第3章：団員の学びの質的変容 — 団員へのインタビューを通して —

第2章では、団員たちの楽譜の書き込みを分析することを通して、書き込み内容の傾向と特徴、さらには活動歴と書き込み内容とのかかわりについて考察した。

楽譜に書かれたものは1年目からすべて書き込まれていたものではなく、継続のなかで書き足されたり、修正されたりしながら積み重ねられてきたものである。つまり、彼らは活動を続けるなかで、新たに何かに気づいたり、理解を深めたり、あるいは意味づけの修正をしたりしながら、様々な面で変容してきたことは間違いない。

本章では、団員個々の学びを縦断的にとらえ、活動を継続してきた中での彼らの変容を明らかにするために、団員たちへのインタビューを分析する。尚、西本（2009）や伊藤ほか（2014）の研究からは、音楽する内容にかかわる変容が活動を続けるモチベーションを高める重要な作用をおよぼしていることが示唆されている。そのため、本研究でも、音楽の学びの変容について考察すると同時に、活動を継続するモチベーションについても考察することとする。

第1節 インタビューの概要と分析の手続き

調査を実施したのは、第2章において楽譜の書き込み分析の対象となった団員8名である。インタビューは半構造化面接法の形式をとって行い、それぞれ1時間15分～2時間ほど実施した。インタビューは2016年5月～6月にかけて行い、団員によっては、その後追加のインタビューを実施した。調査のなかで、楽譜の書き込みの意識に対する聞き取りも同時に実施したが、ここでは取り上げないこととし、各対象者のインタビューの実施日時は、付録の原稿にそれぞれ記載することとする。それぞれの団員たちの学びを縦断的にとらえるという観点から、以下の6点の質問項目をあらかじめ設定した。

- ① 音楽経験⁵⁷
- ② 東京フロイデ合唱団に入団したきっかけ
- ③ 東京フロイデ合唱団の活動を続けている理由
- ④ 東京フロイデ合唱団の活動を続けてきたなかでの変容の実感

⁵⁷ 音楽にかかわる経験については、年代を記載したシートに記載しながら振り返っていただく方法をとった。

⑤ 楽譜の書き込みの順番（覚えている範囲で）

⑥ 東京フロイデ合唱団の活動とほかの音楽経験との共通点および相違点

インタビューの分析は、ICレコーダーで記録した団員個々の発話を文字化し、トランスクリプトを作成した後、筆者によって発言内容をエピソードによって分節化し、解釈を施しラベリングしていくプロセスを経て行った。

第2節 インタビュー内容の分析

本節では、団員ごとにインタビューで語られた発言を分析する。先の6点の質問項目のうち、①音楽経験と②入団のきっかけについては、それぞれのプロフィールのなかで要約を示すこととし、そのほかの4点（質問③～⑥）については、それぞれの団員ごとに見出しをつけ、再構成した。なお、下線は筆者によるものであり、解釈の根拠となった部分に付している。

1. 団員 S（アルトパート、2年目）

（1）プロフィール

【団員 S：人生と音楽経験】

小学校時代：合唱コンクールのための合唱団に所属。

北大オケの学校コンサートでは、ソリストを務める。

中学・高校時代：合唱クラブには所属せず。

大学時代：教員養成大学において、声楽の授業をとる。

22歳：北海道の僻地の中学校に赴任。専門が英語ながら、指導可能教科として音楽を申請したため、音楽の授業も受け持つ。

26歳：退職し、上京。

29歳：私立高校の教員として勤務。

61歳：退職。「人生にアクセントを」と思い、合唱講座 M に参加。

64歳頃：合唱講座 M と同じ指導者による合唱団 K に入団。

その後、孫の世話が忙しくなり、合唱講座 M は退団し合唱団 K の活動のみ継続。

69歳：東京フロイデ合唱団へ入団。

S は、学生時代に合唱部に所属した経験はないが、職場で歌う機会は多く、仕事を退職してから「人生にアクセントを」と思い合唱活動を再開したと語る。2015 年度入団の S は、2016 年度の練習で活動 2 年目となる。東京フロイデ合唱団の 2015 年度の演奏会当日が自身の 70 歳の誕生日であり、そのような日にフルオーケストラで《第九》を歌う体験は一生に一度あるかないかのチャンスであると思い、当団へ入団した。

(2) 実感としてわかる

S は、もともと高音域を歌うことに対してコンプレックスがあり、フロイデ合唱団に入団する前から参加していた合唱団 K の練習でも 1 オクターヴ下げて歌ったりしていた。合唱団 K の指導者 U には「高い声が出ないって思い込みがあるね」「訓練すれば出るようになる」と言われ、その言葉に救われた気がしたと述べつつも、具体的にどのように声を出せばよいのかわからなかったと語る。

U 先生はお腹のところに力をいれてまっすぐな管が通っているふうに思って、目のところから声を出すとかね。頭をばかーんとあけて声を出すって。最初は、はあー…？って思いましたけどね。何をおっしゃっているのかわからなくて。とにかく最初はね、うー…という感じで。2～3 年は、高い音になると、あつわたしは出ないと、遠慮して歌うみたいな。そういう生活だったですね。

高音域になると「遠慮して歌う」ようになってしまっていたと語る S は、高音域へチャレンジする意欲がもてずにいた。しかし、当団の活動を通して、声の出し方がわかってきた、さらには、「自身をもって声を出せる」ようになったと変容の実感を語る。

富澤先生にご指導いただいて、いちばん最初に感動したのは、イーってこっちから（後頭部側から）声を出すようになっておっしゃるでしょ。あれで声が出るように、自信をもって声を出せるようになった。まあ自信があるわけじゃないんだけど、前よりは自分の声に責任を持つようになるようになりました。わからないときずっと我慢して、停滞しているけれど、あるときにワッとできるようになる瞬間があるんだなあという感じがするの、いま。

この発言からは、S の声を出すことに対する意識が変化したこと、さらには、実際にできるよう

になった実感を得ていることがわかる。S の「わからないときずっと我慢して、停滞しているけれど、あるときにワッとできるようになる瞬間がある」という発言からは、彼女が高音域に対するコンプレックスを克服し、声が出た喜びを感じていることがうかがえる。S はできるようになってきたことの喜びについて、以下のように発言した。

年をとったせいもあるのかな。だんだんできなくなることが多いなかで、できていくことがあるでしょ。それはね、すごく励みなの。

この発言のなかで S が「できていくこと」として言及したことの一つは、高音域でも声が出せたという経験であろう。70 歳を迎えてもなお、できるようになったという実感が、S にとって活動を続けること、さらには生きることへの自身の「励み」になっていることがうかがえる。

さらに、わかるようになってきた実感について、S は「ハモる音」にかかわるエピソードを述べた。

富澤先生が「和音を意識して」とおっしゃったでしょ。それを今年意識して。合唱団 K でも「ピッチを意識して」とか、「いまの音だとハモらない」と言われることがあって、音出しているのになんでハモらないんだろう？と思っていたんだけど、音にもいろいろあるんだと。同じ音でもね。ハモる音とハモらない音と、それに「和音」が関係しているんだと。・・・(中略)・・・去年はうかがっていても、わからなかったの。調のこととかもね。気持ちの上ではわかってはいたけれど、いわゆる和音…他の音とのかかわりを意識しないと和音にはならないんだということをね。そういう面では今年進歩したかなと。できるかどうかは別だけど、意識の上ではね。

アルトパートに所属する S にとって、ほかのパートと「ハモる」ことへの意識をもつことは重要である。しかし、S は合唱団 K の練習で「いまの音だとハモらない」と指摘されながらも、なぜハモらないのかを理解できなかったと述べる。そのなかで、S は「和音を意識して」という富澤氏の指摘によって、ハモるためには和音、つまり「他の音とのかかわり」を意識することが必要であることを実感として学んだことがうかがえる。S は、楽譜の書き込みを分析した際に、新入団員であるにもかかわらず、他のパートとの音のかかわり、特にユニゾンについて比較的多く書き込みをしていた。その書き込み数の多さは、「ハモる」ことや「他の音とのかかわり」に対し

て S が強く意識をしていたからであると考えることができる。

(3) 去年を超えるという挑戦の意欲と目標設定

以下の発言は、今年度も活動を続ける理由について S が言及したものである。

去年あそこまで歌えたんだから、今年はずっとね。去年はどこかごまかしでやっていた部分もあるから、今年、完璧を目指さないまでも、できることをもう少し増やしたいという意味で、今年も参加した。

ここで、S は「去年あそこまで歌えた」という達成感と、「どこかごまかしでやっていた部分もある」という反省を口にする。そのうえで、今年度は「完璧を目指さないまでも、できることをもう少し増やしたい」と語る。この「できることをもう少し増やしたい」という発言からは、当団の指導者である富澤氏が団員たちに掲げる「前の年を超える」というスローガンからの影響をうかがうことができるだろう。

S は、今年度も活動を継続するにあたり、具体的に挑戦していることに言及した。それは、高音域への挑戦であった。

去年はとにかく言葉が入っていなかったこともあって、とにかく言葉がついていかない。アップアップしながら、最後は意地で歌ったんですけどね。今年は去年一回歌ったでしょ。だから、言葉が少しずつ入ってきていて、すごく嬉しいんです。今年、(練習番号 G の) steht vor Gott を彼女ら (周りのベテラン団員たち) と一緒になって思い切り歌って、気持ちいいー！という感じ (笑)

昨年、はじめて《第九》を歌った S にとって、まず取り組むべきはアルトパートの旋律と歌詞を覚えることであった。S は昨年度を「とにかく言葉が入っていなかった」、「最後は意地で歌った」と振り返り、今年度については「言葉が少しずつ入ってきていて、すごく嬉しい」と変化の実感と、その喜びについて語る。ここで S が言及する練習番号 G の *steht vor Gott* (324~330 小節) は、アルトパートにとっては比較的高音域の音であり、以前の S にとっては苦手意識があったと思われる部分である。しかし、今年、周りのベテラン団員たちに触発されながら、一緒に夢中になって声を出していると発言している。そのほかにも、S は今年度の発声練習では、より高

音域までチャレンジしていると語っている。前年度の活動で得た達成感は、Sにとって今年度も活動を続け、チャレンジする契機になっていたのである。

Sは今年度の自身の目標として、以下のように発言する。

今年はですね、低い音から高い音にふわっと上がる場所あるでしょ。(楽譜を見ながら) ことのずっと下のほうでずっときて、ふわっと上がる場所。あのときに、もっと美しく歌いたい。高い音は頑張れば出るんだと。頑張ればというか、自分で大声でやらなくても、とにかく出るということだけはわかって。でも、ソプラノの人の高い声にはかなわないね。それは、そういうところと競うということではなくて、自分のなかで今まで使えていなかったものを使えるようになってるんだなあという実感があってね。

Sは、具体的な部分を取りあげながら、低い音から高い音への跳躍を「ふわっと」「美しく」歌いたいと語った。「ふわっと」「美しく」という発言からは、Sのなかに理想とする表現のイメージがあることがうかがえる。高音域へのコンプレックスを克服することができたという経験があるからこそ、Sは「自分のなかで今まで使えていなかったものを使えるようになってる」と発言し、「ふわっと」「美しく」歌うという新たな目標を設定できたと考えられる。

(4) 音楽に対するレディネスと価値観の変容

Sは、富澤氏の語る《第九》の解釈に触れ、音楽に対するとらえ方が変化したと語る。

富澤先生のベートーヴェンの《第九》の解釈をきいて、あれはね、私は本当に知らなかったしね。いわゆるクラシックは今までメロディーとしてきいていて疲れないう程度のことしかなかったの。ベートーヴェンの苦しみだとかはここに表れているなどおっしゃる。それが新鮮で・・・(中略)・・・わたしは音楽をきいても、素晴らしい、涙が出たとか、そういう感覚があまりなかったんですけど、そういうふうには、自分のなかにはいわゆるレディネスってやつ？それがなければ、受け止めきれない、気づけないというか。そういう世界でもあるのかと。

この発言のなかでSは、《第九》の解釈に触れた経験について「新鮮」であったと述べている。S自身も「レディネス」という表現を用いているように、解釈に触れた経験は、Sにとって音楽に

対するレディネスを変化させる大きな意味をもったものであったことがわかる。

さらに、Sはこの経験が、自身の価値観の変化にも影響したと語っている。

わたしはいままで、アリとキリギリスの話じゃないけど、真面目に働いて食糧を生産している農民のほうがよくぞえらいと思ったりすることもあって。でも、ただそういう比較の問題じゃない価値観というか。そういうことを学びました、この歳になって。それまでの自分は、ある部分で頑なで、私は北海道の開拓農民の娘よ、みたいなのところもあってね。そこから何も脱皮できていなかったのかなって、いまになって思います。

アリとキリギリスの寓話を引き合いに出しながら、Sはいま「比較の問題じゃない価値観」があるということに気づいたと語る。このようにSのなかで価値観の転換が起きたのには、楽曲の解釈に触れるという経験があったからである。作品の世界観を知ることを通して、Sは、音楽のとらえ方だけでなく、自身の価値観にも変化が生じたのである。

(5) 挑戦を許してくれる雰囲気

Sは、当団の活動と並行して合唱団Kにも所属しているが、団員数は圧倒的に当団のほうが多い。そのため、Sは当団の練習では安心してチャレンジができると語る。

後ろのほうの席ってということもあるんだけど、先生との距離があるので、わたしの声をきかれない安心感みたいなものがある。思い切り声を出せるから、とても気持ちいいです。やっぱり照れとかね。専門家の人に変な声をきかれないっていうカッコつけみたいなものも、どこかあるからね。

先に見たように、Sは高音域で歌うことに対してコンプレックスをもっていた。そのコンプレックスの克服に向けてアクションを起こそうと思ったとき、当団は大規模な団であるため、指導者に一対一で声をきかれる心配がない。それによって思い切り声を出すことができたと言語。

また、Sは、指導者にほめられる経験によって、後押しされているとも発言する。

富澤先生は、「よーし」とおほめになるじゃないですか。あれはね、本当に励まされていますよ。きこえてくる音で、誰か狂っている人いるなあと思っても、その人のことをずっとお

っしやらない。富澤先生のおっしゃることで好きなのが「自分だけ他人と違う音を出し続けられる人はいません（笑）」って。この言葉って、できるようになるまで待ってくれている
というか、その優しさ、厳しいんだけど優しいというかね。

「自分だけ他人と違う音を出し続けられる人はいません」という言葉は、パートごとで声出しをした際にピッチが定まらないメンバーがおり、何回かいろいろな手立てを用いて富澤氏が修正を試みた後で語られる発言である。彼は、コツさえつかめば「必ずねらった音を、イメージした声で出せるようになる」と練習のなかで度々団員に訴える。そのような一連の練習のなかで、富澤氏はよいときと悪いときとで何が違うのかを指摘し、よくするための具体的な改善策を提示する。そしてよかったときには「すごくよかった」「いまのでいいんです」と団員たちに語りかける。Sは、指導者にほめられることを自身の励みとし、いまできていなくても「できるようになるまで待ってくれている」という雰囲気になされると語る。このような、団員たちの挑戦する意欲を引き出す環境があつてこそ、Sは音楽を学ぶことを楽しむことができるのである。

2. 団員 N（ソプラノパート、3年目）

（1）プロフィール

【団員 N：人生と音楽経験】

小学校 6 年生	： 終戦。
中学校時代	： ピアノを始める。家にピアノがなく、友人の家や学校のピアノで練習していた。 その後、大学在学中までピアノのレッスンを継続。
大学時代	： 教員養成大学に在籍していたため、音楽科の授業にも出席したりしていた。
社会人 1 年目	： 声専に通う（1 年半ほど）。赴任先の小学校と一緒に着任した音楽専科の同僚 の音楽レッスンに同行し、一緒にレッスンを受ける（数年間）。
その後	、結婚・出産。仕事も続ける。
40 歳頃	： エレクトーンを始める。楽器を購入するがピアノの音色が忘れられなかった。
40 代半ば	： 地元の混声合唱団に入る。仕事が忙しく、練習スケジュールもハードだった ため、1 年半ほどでやめる。
50 歳	： 仕事を退職。書道に熱中する。
60 代後半	： ピアノと声楽の個人レッスンを同じ指導者から受ける（現在まで継続）。

地元の女声シルバーコーラスにも参加（現在まで継続）。

80 歳 : 東京フロイデ合唱団に入団。

団員 N は、若いころから《第九》を一度は歌ってみたいという思いがありながらも、仕事と子育てに追われ、諦めていた。80 歳になる年に「いま歌わなければだめだ」と思い起こし、《第九》を歌える合唱団を探していたところ、たまたま書道の友人から東京フロイデ合唱団の演奏会のチケットをもらい、聴きにいったいくつかの演奏会のなかでもっとも気に入ったため、当団に入団することを決めたと語る。2016 年度で活動 3 年目である。

（2）音楽できる喜び

以下の発言は、N が活動を続ける理由に言及したものである。

もうやりだしたらやる。健康が続く限り、好きなことはやる。やりたいのにやれなかったから、なおさら、やれるようになったらずっとやりたい。・・（中略）・・6 年生で終戦ですからね。世の中が食べることに精一杯で、お稽古でピアノ習いたいって言ったって、なかなかね。うちじゃあピアノは買えないって言われちゃってね。音楽に飢えていたんですね。・・（中略）・・飢えていたからやれるときはいつまでもやりたいという気持ちで続いていると思う。

小学 6 年生で終戦を迎えた N は、音楽をずっとやりたいという思いを抱きながら、当時はそのゆとりがなく「音楽に飢えていた」と述べる。そのため、音楽できることが幸せであると語り、現状への感謝を表している。「健康が続く限り」「やれるときはいつまでもやりたい」という N の発言からは、残りの人生をかけて音楽活動に取り組む覚悟を感じる。

インタビューを実施した 8 名の団員のなかでもっとも年長者である N の発言からは、年齢を重ねてもなお、人生をかけられるものがあることの喜びと、その活動を続けていく強い覚悟をうかがうことができる。

（3）活動の振り返りにおける充実感とできていない実感

N は活動 3 年目となる現在までを振り返り、暗譜をすること、特にドイツ語の歌詞を覚えて歌うことに対して、以下のように発言した。

本当に1年目はね、まごまごまごまごしちゃったんですよ。2年目になったら、少し慣れて、まあそんなにうまくはなくても、気持ちよく歌えて。

3年目に入って、5月の最初の頃から暗譜で歌えちゃったんですよ。予習とか復習とかできなかったんだけど、その場で歌ってみたら、カタカナを書いたまんまなんだけれども、そこをみなくても、楽譜をみなくても、先生の指揮をみながら歌えたんですよ。ある程度。すごいなって思っていたら、練習を2回、3回やっているうちに、なんだか見なきゃやっぱり歌えなくなっちゃったんです。・・・(中略)・・・なんか5月くらいときは、あら、覚えちゃってるかしら？って思ったの。覚えようとしなくてもね。身体になじんでるというかね。そういう感じ。でもね、それはそのときだけだった。ところどころは楽譜見なくても歌えるけど、やっぱりね、楽譜を見ちゃうわよね。

Nは、1年目は「まごまご」していたと語り、練習で戸惑うことがあったと省察しながら、2年目については「少し慣れて」「気持ちよく」歌えたと充実感を述べた。そして、3年目については、練習開始当初、楽譜を見ずに歌えている自分に驚き、賞賛し、「身体になじんでいる」とさえ表現していたが、練習が進むにつれて、暗譜に対する不安が再燃したことを明かしている。楽譜を見ずには歌えない状態に戻ってしまったことに対し、悲しみをおぼえているようにも感じられる。それは、「所有」という形で自分のモノにできない音楽を、Nが自分の身体に「なじませる」ことができた喜びと、そうではなかったと実感したときの喪失感として解釈できるのではないだろうか。

(4) 他の団員からほめられた経験と最終目標

先の発言のなかでNは、活動2年目の演奏会について、「気持ちよく」歌えたと発言していた。Nが「気持ちよく」と発言した背景には、他の団員からのほめられた経験がかかわっていると考えられる。

発表会のときは、(いつもの練習と)全然場所が離れちゃうでしょ。背が全然違うしね。全然知らない人の隣で歌ったんですよ。だけど、2年目のときは、何か自然と、みんなにつられてなのか、滞りなく、あっなんだ、ここわかんないってところなくね、気持ちよく

歌えてしまったの。そしたら、演奏会の隣の方がすごく古い方だったのね。「あんたしっかりよく歌えていてすごいわね」って褒められちゃったのよ（笑）。上手くはないんだけど、みなさんにつられてかなぜかね、気持ちよく声出して歌えちゃったの。でも、褒められたにしては恥ずかしいと思ってね。

「上手くはない」「みなさんにつられて」と自己評価する N にとって、ベテランの団員にほめられた経験は、自身のなかに気持ちよく歌えた充実感をさらに深く刻むものであった。それでもなお、N は「褒められたにしては恥ずかしい」と冷静に自己省察している点に、N の活動に対する真剣さをうかがうことができる。

N に今年度の目標について質問をすると、以下のように回答した。

結局ね、最後の目標はソロでちゃんと歌えるようにしたい、ということですね。

ここで N が発言している「ソロで」とは、ソリストとして歌えるようになることを意図しているのではなく、合唱の自分のパートを一人で自立して歌えるようになりたいということである。N は日々の練習のなかで、自身が周りの団員たちに支えられながら歌っていることを自覚していた。だからこそ、N は一人で自立して歌えるようになりたいと目標を掲げたと思われる。N のこの目標は、短期的な目標というよりは、長期的な目標であり、N にとっての最終目標としてとらえることができる。

(5) 指摘をきく余裕

N は、活動を続けるなかで、ドイツ語の発音に関する富澤氏の「きこえ」が違うと感じたと語る。

細かいところでね、ここちょっと怪しいぞっていうところは、カナをふったのと先生のとを一生懸命見て聞いて比べながらね。でも、あれ？先生が言ったことをそのまま書いたつもりだったのに、今回はきこえが違うなあと思ったりするんだけど。

富澤氏は練習のなかで、ドイツ語の発音をカタカナで書き込むことはできるだけ避けるようにと団員に指摘している。もし書いたとしても覚書程度にし、ドイツ語から発音を立ち上げるよう

にと度々指摘する。この指摘が意図していることは、発音する際にカタカナで書かれたものをそのまま読み上げてしまうと、ドイツ語の発音の微妙なニュアンスが出せないためである。N は、禁止されていることを承知のうえで、覚えられず仕方なくカナをふつたと述べた。「先生が言ったことをそのまま書いたつもりだったのに、今回はきこえが違う」という N の発言は、富澤氏の発音に関する指導が変化したことを指しているのではない。これは、楽譜に書き込んだドイツ語の読みと富澤氏が実際に練習のなかで発音するものとの間に、N がズレを感じていることを表している。具体的な言及が見られた発言を見てみよう。

“Brüder” の ü はウじゃなくてイに近いとかね。そういうことで、じゃあ新しくわたしが意識したものをとろうと。

「きこえ」の違いに気づいた N は、「新しくわたしが意識したものをとろう」と述べ、ドイツ語の発音に対する自身の理解を更新しようと試みている。活動を続けるなかで、N のなかに、指導者の指摘に耳を傾ける余裕が少しずつ生まれ始めていることがうかがえる。

このドイツ語の「きこえ」に関する発言のほかに、《第九》の解釈や表現に対する指摘についても、N は「聴くことに少し余裕ができた」と発言する。

「これはベートーヴェンじゃなきゃ書けない」っておっしゃるでしょ。あっそうなのかって思いますよね。あと、ここは「神よ」って歌っているのに、そんな平凡に歌っちゃだめだとか、平らにうたっちゃだめだとかね。そういうのは、本当にそうなんだなって思って。前もおっしゃっていたのかもわからないけど、そういうことが今年はずごく入ってきますね。だから、聴くことに少し余裕ができたのかもね。前は言葉もわからないし、ドイツ語嫌いだしでね、それでいっぱいだったから（笑）

この発言は、N 自身の成長の実感としてとらえられる。N は、ドイツ語で歌うことにとらわれていた段階から現状は抜け出し、富澤氏の指摘を聴き、表現しようとする段階にまで至れたことを実感として語る。N は、厳しく自己を省察しながら、自身の変容を音楽する喜びとして意味づけているのである。

3. 団員 I (バス、通算 5 年目)

(1) プロフィール

【団員 I : 人生と音楽経験】

高校時代	: ギターを独学で始める (~大学時代まで)。
大学時代	: 大学の合唱団 (混声) に参加 (その後も OB として 20 代のうちは参加)。
20 代後半	: 仕事の傍ら、男声合唱団に参加 (3 ~ 4 年ほど)。
30 代	: 仕事が忙しく、合唱活動を中断。
30 代後半 ~	: 合唱活動を再開。
45 歳頃	: 富澤氏に出会う。その後、富澤氏の指導する複数の合唱団に参加。
50 代初頭	: 東京フロイデ合唱団に入団。第 10 回演奏会に参加。 仕事が忙しくなり、フロイデの活動を一時中断 (5 年間ほど)。
50 代後半	: 東京フロイデ合唱団での活動を再開。
現在までの合唱歴は延べ 40 年。内、富澤指導歴 15 年。	

大学時代に合唱活動を始めた I は、現在にいたるまでの合唱歴が 40 年にも及ぶ。社会人になってからも合唱活動を継続し、さまざまな団に参加するなかで 15 年前に富澤氏に出会った。I は富澤氏との出会いを自身にとっての「エポックメイキング」な出来事であったと語る。東京フロイデ合唱団には、一度 9 年前に練習に参加したが、仕事の関係で練習への参加を一時中断していた時期があった。その後、4 年間に活動に復帰し、現在にいたる。当団に入団した理由は「富澤先生の指導を受けられるから」と回答している。

(2) 音楽観の転換

I は、現在まで 15 年にわたり富澤氏の指導を受けてきた。そこまで I が彼に魅せられた理由は何だったのであろうか。以下の発言では、発声に対する理解が I のなかで変わった瞬間が述べられている。

大学時代に合唱を始めて、その時に教えてくれていた先生の発声というものがずっとあって。それが 15 年前に富澤先生に出会って、全然違う。違う世界が見えて。なるほど、声でもっていくんじゃないんだ、響きなんだと。富澤先生の話で初めて理解できた。

I は、合唱を始めた当初に習った発声とは違う富澤氏の発声指導に触れ、「声でもっていくんじゃないんだ、響きなんだ」と、発声に対するとらえ方が一新された体験を語り、「初めて理解できた」と述べる。また、ピッチについても、以下のように発言する。

単純に高いとか低いとか言う指揮者が多いんですよ。ぼくが大学のときに教わった指揮者もそうだった。富澤先生の場合は、「高い」「低い」という言い方ではなくて、クリニカルにもっと踏み込んで、こういうふうにかこう直せばこういう音がちゃんと出るよと。改善の仕方までちゃんと提示してくれる。

この発言からは、具体的な「改善の仕方」にまで言及してくれる富澤氏の指導に I が魅力を感じていることがわかる。I は、富澤氏の提示する具体的な改善の方法によって、初めて自身のなかで納得できたと感じたのではないだろうか。

次に、「アナリーゼ」をめぐる発言も見てみよう。

学生の頃はね、アナリーゼという言葉はぼくも先輩もよく使っていたけれど、アナリーゼの本質が何かなんて、全然考えていなかったというか、上っ面だったんですよ。富澤先生に出会ったことによって、今までの何十年というこの蓄積が崩壊していったというかね(笑)。そのなかで、言葉を深く深く理解していかないと、音楽表現はできないと。言葉と旋律なり和音なり、リズムなりは、ものすごく密接なんだということを富澤先生に出会ったことで、再認識したんですよ。そこまで楽譜って読み込んでいくものなのかって、驚いたし感動したし。そういうことに深く共鳴したので、自分でも、及ばずながら、そういう方向で音楽と向き合いたいなど。

I は、学生時代を振り返りながら、自身のアナリーゼは「上っ面だった」と省察する。このような省察がなされたのは、富澤氏に出会い、彼の語る楽曲分析や作品解釈に触れ、楽譜の読み解き方とその奥深さを知ったことが契機となっている。実際、I は楽譜を多角的に深く読み込んでいくことがアナリーゼであるということを体感し「驚いたし感動した」と言及する。この発言からは、I にとって富澤氏との出会いが、I の合唱活動のキャリアを根底から覆すような衝撃をもっていたことがうかがえる。

(3) 目標としての指導者と自身の課題

I は、富澤氏の指摘や語られる解釈によって、自身の音楽観が転換する経験をした。富澤氏は、尊敬すべき指導者であるだけでなく、I にとっての目標にもなっているように思われる。それは、課題意識に言及している以下の発言のなかで明らかである。

確信できるほど歌えるようになったということは、一つもない。どこまで行けば確信かなんて、言えないですからね。…ただ、この方向で自分は歌いたい、というのは、ほとんどすべての部分に対してあるんですよ。富澤先生が来年どういう教え方をされるかわからないけれど、富澤先生の理解が深まってきたら、そこまで自分としても追いついていきたい。そういう意味では、自分のもつ音楽の方向性はこうだという、そういう意味での確信はありますよ。ただ、富澤先生の解釈が深まったり、作品分析的に、ここはこうではないっておっしゃったなら、それは自分も一からやらなければいけない。

「自分としても追いついていきたい」という発言や、富澤氏の楽曲のとらえ方が変わったならば「自分も一からやらなければいけない」という発言からは、追いつくべき理想として、さらにはある面でのライバルとしてIが指導者の存在を位置づけていることがわかる。

この発言のなかで、Iは「この方向で自分は歌いたい、というのは、ほとんどすべての部分に対してある」と語る。この言葉は、一見すると、指導者の提示する作品像とは別に、I自身の作品像があるように解釈できる。しかし、Iの「この方向で自分は歌いたい」という発言の根底には、指導者への共感がある。そのことがうかがわれるのは、指導者の解釈と自身の解釈との間に違いを感じたことはあるか、という筆者の質問に対する以下の回答である。

(違いを感じたことは) ありますよ。日本語の曲の歌詞の読み解き方でね。でも、第九では(違いを感じたことは) ないね。

I は、《第九》以外の日本の合唱曲の歌詞の解釈については、自身の解釈と富澤氏の解釈との違いを感じたことがあると述べながら、《第九》について富澤氏の語る解釈に違和感を感じたことはないと語る。I自身も40年に及ぶ合唱のキャリアがある。この発言からは、ただ盲目的に指導に共感し、何も思考せずにその内容を受容してきたわけではなく、Iが自身の合唱キャリアをかけて指導者と対峙していることがわかる。このような音楽に取り組む真摯な態度は、ある意味で、Iの

合唱にかけるプライドの表れであるだろう。

合唱活動に真剣に打ち込むIは、自身の課題について以下のように述べた。

…課題だらけなんですよね。もっと歌詞を理解したいし、楽曲のつくりなどももっとつきつめて見てみたいし。ベートーヴェンが本来楽譜に書き残したハーモニーをちゃんと表現したい。

長年にわたる合唱経験がありながら、その経験に依存することなく、Iはまだ成長したいという意欲をのぞかせる。目標とする指導者の存在があるからこそ、Iは高いモチベーションを保って、音楽の学びを深めていこうと思えるのである。

(4) 原点に戻れる場所

以下は、筆者がIに当団での活動を続ける理由について質問した際に語られた発言である。

19・20歳で合唱を始めたばかりの気持ちに戻るんですよ。初心を忘れていたことがたくさんあって。それが富澤先生の稽古でそれを思い出す。昔言われた重要なことをいまになってもう一度再確認している。それから、みんなで少しずつうまくなろう、というのがいいなあと。一人も脱落させずに、みんなで歌おうと。そして、毎年一から始めることもとても大事なことだと思っていて、4回5回参加しているなかでも、団全体が向上しているのがわかるんですよ。それがまたおもしろくて。それに、60歳、70際になって合唱を始めるって大変なことですよ。それを子どもみたいに一生懸命になってやる、それがまたいいなって。

東京フロイデ合唱団には、当団で初めて合唱をするという団員も少なくはない。そのような団員たちが真剣に合唱活動に取り組む姿は、Iに自身が合唱を始めたころの思いを想起させたと考えられる。原点に戻れる場所として、Iは当団を意味づけているのである。それは、いままで様々な合唱団に所属しながら、合唱経験を積み重ねてきたIだからこそその意味づけであると思われる。そして、「みんなで少しずつうまくなろう」という団の空気感と、毎年練習を重ねていくなかで「団全体が向上している」実感によって、当団で合唱することの楽しさをIが見出したことがわかる。

4. 団員 M (ソプラノ、6年目)

(1) プロフィール

【団員 M：人生と音楽経験】

小学校5年生～：ピアノを始める（～20歳まで）。

55歳：東京フロイデ合唱団へ入団。

合唱経験は特になし。

Mは、40代のころから《第九》をずっと歌いたいと思っていたと語る。しかし、父親の介護で忙しく諦めていた。その後、家のことが落ち着き、以前から知っていたホテルが主催する《第九》を歌うプランに応募しようと思ったところ、その企画がすでになくなってしまった。そのため、《第九》を歌ったことのある友人に頼み、《第九》を歌える合唱団を紹介してもらったなかに東京フロイデ合唱団があり、見学に行き指導に魅せられ、すぐ入団を決めたと語る。

(2) 達成感と音楽面での気づき

Mは活動を振り返り、以下のように語る。

最初は、とにかく自分の音程とドイツ語の歌詞を覚えるのに必死で、それで終わってしまう。2年目になってはじめて、意味とかにも気づき始めて、強弱に注意をするようになって。でも、強弱と言われても、弱で高い音は出せないよってという状態だったの。弱でどうやって高音を出すのが2年目の課題で…まあ、それはいまも課題だけどね。3年目くらいで、アルトとの和音、テノールとの和音、それを先生が一生懸命言ってくださっているなって。でも、その和音を響かせるには、まず自分自身の声がちゃんと響かないといけないよってという。そのためにも、まず自分自身の声をちゃんと響かせるための発声ということに注意するようになったの。…(中略)…最初は自分の高音が出るのが嬉しくってってということだったけど、3年目くらいからは、先生が和音のこともおっしゃっているから、その和音を実現するために自分の発声をと。

活動を省察するなかで、Mは自身の変化とそのなかでの新たな課題を非常に明快に述べた。それは、Mが日々の練習のなかで、自身の小さな変化に気づき、成長の実感と課題意識とをかかえながら活動を続けてきたことの証であるにとらえられる。この発言のなかで、発声と他のパートと

の関連にかかわる部分に注目したい。M は、当初は「高音が出る」ことが嬉しかったとその達成感を述べた。そして、活動 3 年目あたりになったとき、富澤氏が他のパートと自身のパートとの重なりを多くとりあげていることに気づき、和音として響かせるために発声が重要であることを認識したと語る。M は、他パートとの関連に意識が向けられたことによって、M の発声に対する意識が変容することにつながったのである。4 年目以降の変容として M が語った発言も見てみよう。

4 年目になって、ようやく他のパートとの和音…そこがちょっと耳にも入ってくるようにもなり、先生がなんとなく目指している音に、少し気づき始めたかなあって。それはなんとなく。それは言葉では言い表しようがないんだけど、先生がこれを求めているんだってことに、やっと耳で気づき始めたかなあってという感じかしら。

M の語る「耳で気づき始めた」という表現からは、それまでの頭で理解できた状態からもう一つ先の段階へと、M の学びが深まったことが示唆される。この一連のプロセスは、他パートとの音の重なりにかかわる音楽の学びを M が広げ、深めてきたことを意味している。

身体で、実感としてわかるようになってきたと語る M は、昨年初めてパート間のバランスに対して注意が向いたと以下のように発言する。

去年の演奏会で初めてね、歌っていてアルトとのバランスが気になったの。そんなこと今まで感じたことなかったのよ。ゲネプロ前のオーケストラ合わせのときから…アルトの人数が足りていないのか、人数のせいにしていいのかわからないんだけど。フーガのところ、アルトとソプラノがひっくり返って、アルトが高いところを歌うところがあるじゃない。あそこがわたしも大好きなの。けどちょっとそのバランスが…って。

「アルトとのバランスが気になった」と感じた原因について、人数のバランスが影響している可能性に言及しつつ、M は歌っているなかでパートのバランスに違和感を感じたのは昨年が初めてであったと語る。ここで M が「アルトとソプラノがひっくり返って」と発言する箇所は、練習番号 G の 320 小節であり、富澤氏が「vor Gott でアルトが主旋になる」と指摘する部分である。M はこの部分についての指摘を共有し、理解していただけでなく、実際に自身の耳できいて確かめようと試みている。M は、指導者からの指摘によって知り得た発見を、自身の身体でも実感し、

会得しようとしている。

(3) 《第九》の奥深さに触れる

Mに活動を続ける理由について質問すると、以下のように回答した。

やっぱり、第九が歌いたいというのがまず基本よね。それに、歌っていて奥が深いというか、飽きないのよ、第九は。主人にも「毎年第九だけ歌っていて飽きないの？」と言われるけれど、本当に飽きない。毎年何かね、新しい発見があるし、毎年富澤先生が教えてくださることも違うしね。富澤先生は歴史的な背景から教えてくださるし、歌う技術だけじゃなくて、人間味あふれる部分を伝えてくださるじゃない。それを知れば知るほど第九に愛着もでてくるし、奥も深くなってくるし、こういう意味だったのかって思うのよね。だから面白くてしょうがないのよ。

《第九》はMにとって長年歌いたいという思いを抱き続けていた特別な存在である。その《第九》を歌い続けることについて、Mは「歌っていて奥が深いというか、飽きない」と語る。Mが「奥が深い」「飽きない」と発言するのは、富澤氏の指導によって、楽曲の構造やその背景にあるものを知り、単なる憧れの対象から《第九》の見方が変容したからである。

Mは具体的に理解が深まったことについて、以下のように発言する。

ベートーヴェンに関して言えば、Küsse という言葉と、ベートーヴェンはキス魔だったとかね（笑）。だからこの言葉が重要なのか、なるほどねって。あと、Brüder がすごく重要な言葉で、ベートーヴェンのさびしさとか孤独なところからキス魔もつながるし、人間性につながるわけじゃない。そういうところから第九があるわけじゃない。富澤先生を通してはじめて知って、こんなに奥の深い歌だったのかと。ベートーヴェンが思っていた究極のところ、人間愛とか世界が一つにという、そういう解釈というのかな。単なる喜びの歌ではなくて、そういう奥の深い歌だったんだって。しかも、和音を富澤先生が教えてくださるじゃない。例えば、（練習番号Gの）Küsse gab sieのところだって、音をはずせばもとのメロディーと一緒になるとかね。目からうろこの部分じゃない。ああいうのって自分じゃ絶対知り得ないでしょ。

富澤氏が指摘する楽曲分析について、Mは「目からうろこ」と表現し、知った際の驚きに言及する。さらに、言葉の解釈とベートーヴェンの伝記的な側面に関する解説に触れて、Mは《第九》について「単なる喜びの歌ではなくて、そういう奥の深い歌」と発言する。実際に歌いながら、作品に関する様々な側面を知り、理解を深めていくなかで、Mは《第九》の魅力をより一層実感することができたのである。

(4) 真剣さと感謝

Mは楽曲の奥深さに触れていくなかで、《第九》を楽しく歌えればいいという気持ちからより真剣に《第九》を歌いたいと思うようになったと語る。Mの歌うことに対する意識の高まりは、練習に対する意味づけを変化させていた。以下は、当団の春期練習についてMが語った発言である。

第九の練習は5月からだけど、春期練習って1月からあるじゃない。春期練習は第九とは違う歌を歌うでしょ。わたしは、1年目のときには出ただけど、そのあと忙しくて出られない時もある。いま振り返ってみるとね、一見、関係ないような感じがするけれども、春期練習というのが第九を歌うこととつながっているんだと。・・(中略)・・富澤先生も、春の練習のときに、いまの音が第九のこの音ですとあって、第九とつなげておっしゃってくださっていたのね。だから余計にそう感じたのかもしれない。でも、どんな曲を歌うにしても、これというのは変わらないわけだからね。わたしたちみたいな素人には、そういうものが常にあったほうがね、全然声がね。・・(中略)・・第九を本気で歌いたければ、これは必要だろうと。富澤先生のお話をきいていると、はじめは楽しく歌いたい、楽しく歌えればいい、ただ第九を歌ってみたいっていう気持ちから入っただけど、どんどん奥が深くなっていて、どんどんそういう気にさせられていくのよね。

《第九》とそのほかの曲とをうまく関連させながら指導する、富澤氏の指導の妙があったとはいえ、Mは春期練習について「第九を本気で歌いたければ、これは必要」と述べる。Mの「本気で」という表現からは、音楽活動に取り組むMの真摯さと真剣さを感じられる。

活動への本気度が増すにつれて、Mは日常で音楽に触れる際に、演奏者がどのように身体を使い、音楽しているのかが気になり始めたと言及する。

新宿の三井ビルとかで時々音楽のコンサートをやっていて、ソリストが歌っていて、コンサ

ートをやっていたりするんだけど、足をとめて聴くようになったわね。今までは行き過ぎていたのが、それで見るところがおなかだったり、どういう発声しているのかなって。

この発言からは、同じ演奏者という立場から M がプロの演奏を聴き、自身の発声へ生かそうと身体の使い方などに注目していることがわかる。合唱経験を通して、M のなかに発声時の身体の使い方に対する課題意識が生まれ、M の音楽を観る視点が変容したと考えられる。

楽しみながらも真剣に音楽活動に取り組む M は、年齢を重ねてなお、いまでも歌い続けられることの喜びについて、以下のように言及した。

フロイデは、平均年齢が高い分、わたしも含めみなさん、今年も舞台に立てる喜びがあるじゃない。来年はここに立てるかどうかわからないっていう思いって、口にこそ出さないけれど、誰にでもあると思う。病気の経験をされて、一生に一回、感動の経験を積みたくてこの合唱団に入ったって方もいらっしゃるしね。毎回の演奏会が、本当に一期一会じゃない。だから、技術的には劣るのかもしれないけれども、ハートの部分で歌っていききたいよね。

M のこの発言からは、今年も本番の舞台に立てることへの喜びと感謝が感じられる。そして、演奏は「一期一会」であるからこそ、いまの音楽に真摯に向き合っていきたいという思いを抱くのである。

5. 団員 Y (アルト、6年目)

(1) プロフィール

【団員 Y：人生と音楽経験】

学生時代は、特に音楽経験はなし。

32歳 : 妊娠時に運動を止められ、ママさんコーラス M に参加 (現在も継続中)。

55歳 : 病気でご主人様が他界。

56～57歳 : コンサートヘボウでヴェルディの《レクイエム》を歌う合唱ツアーに参加。

57歳 : 東京フロイデ合唱団へ入団。

57～58歳 : もう一度ヴェルディの《レクイエム》を歌い直したいと思い、合唱団 A に参加。

(一度きり)

58 歳	：ワシントンでの桜のイベントで歌う合唱団に参加。カーネギーホールで演奏。 (一度きり)
62 歳	：女声コーラス W に入団 (現在も継続中)。

当団の運営委員のメンバーでもある Y は、55 歳のときにご主人が他界し、塞ぎ込んでいたとき連れ出してくれたのはママさんコーラス M の仲間であったと語る。その後、ご主人への追悼の意も込めて、ヴェルディの《レクイエム》を歌う合唱ツアーに参加し、そこで知り合った友人と次回は《第九》で会おうと話し、当団を紹介され入団に至ったと語る。

(2) 居心地の良さと専門性の高い練習

Y に当団で活動を続ける理由について質問をすると、以下のように回答した。

やっぱりそれは先生の魅力と、団員の方達が素晴らしいんだよね。人間性が。人生の先輩として見習うべきところが本当に多い。こういうふう生きて行けたらいいなという思いがすごく強くて。みなさんそれぞれ尊敬できるところがあるし、居て居心地がいい。みなさん優しいしね。・・・(中略)・・・フロイデの場合は、音楽で結びついているというのかな、変なしがらみがなくてね、適度な距離感というかな。そういうところが、みなさん懐が大きいんだよね。

現在、当団を含めて3つの合唱団に所属する Y は、当団で活動を続ける理由として「こういうふうに生きて行けたら」と思う先輩団員たちの存在と、「音楽で結びついているという適度な距離感」に言及した。それを Y は「居心地の良さ」と表現している。

さらに、Y は当団の魅力について以下のように語る。

歌全般は他のところでもやっているし、どの団がどうこうじゃないし、それぞれに良さがあるけれども、いちばん最後に残るのは…他のところはできなくなるかもっていう迷いが少しあるんだけど、ここはそういう気持ちはない。・・・(中略)・・・練習に取り組む姿勢とか、内容の濃さとかの面でね。

ここで Y が語る「練習に取り組む姿勢」とは、先の「音楽で結びついている」という発言ともかわる団員たちの真摯に音楽に取り組む姿である。そして、練習の「内容の濃さ」とは、学習内容の充実感である。合唱団での活動を継続し音楽経験が豊かになればなるほど、活動を続けていくモチベーションをもち続けるためには、練習における専門性の高さも必要とされることがうかがえる。

(3) 活動の振り返りと達成感

Y は、活動を振り返るなかで自身の変化を以下のように述べた。

第九は、1年目はただただ歌えるようになるかしらとか、一緒に舞台に立てるだろうかとか、ただただ歌を覚えることに必死だったんだけど、2年目3年目になってやっと少しずつ自信をもって歌えるようになってきたのかな。

この発言からは、Y が「少しずつ自信をもって歌えるようになってきた」という達成感を感じていることがうかがえる。さらに、Y は練習番号 G の 315～316 小節をとりあげ、具体的に以下のように発言する。

ここは動きがすごくあるので、アルトがすごく難しいところなんだよね。geprüft im Tod: のところとか。ここが歌えたときはすごく嬉しかった。ちゃんについていけたっていうことがね。前は大嫌いだったけどいまは大好きなところ。・・・(中略)・・・克服したのは、3年目くらいかな？1年目は、苦手なところは周りに迷惑をかけないように小さく歌ったりしていたし、2年目はなんとかできたって感じで、3年目でよしやったっていう感じかな。・・・(中略)・・・今年の課題はテンポ感なの。あと、Presto の Alle Menschen をもっと自信をもって入りたいということかな。

音の動きが多く、テンポが遅くなりがちなこの部分について、Y は活動 3 年目のときに「ちゃんについていけた」という達成感を得ることができたと語る。このできた実感によって、苦手意識が克服され、Y は積極的に活動に取り組む意欲をもつことができたと考えられる。また、Y が目標を具体的に設定していることにも、できた実感が関係していることがうかがえる。

(4) 活動の充実感と生きがい

Y は、活動を継続するなかでの充実感について、本番前最後の練習をとりあげながら、以下のように発言する。

いちばん最後の練習がわたしはいちばん好きなんだけれども、本番前のいちばん最後の練習のときに、江原先生のピアノの伴奏で、曲にこめられた思いとかを富澤先生が言いながら、歌を全部歌うという。あれは本当に感動して涙が出ちゃうくらいね。本番とはまた違った、フロイデだけの、オケが入らない、江原先生のピアノと富澤先生の指揮で歌う今年最後の歌という意味でね。・・・(中略)・・・フロイデはご高齢の方も多し、毎週練習に出かけることだって大変なことじゃないですか。だから先生もおっしゃっているけれども、一度も同じ練習はないと。そのときに集まった人で違うわけでしょ。そのときそのときで、一回一回本当に音色が違うんだろうけれども、その集まった何百人かでみんなで最高のものを目指しているって、いいなって。

フロイデ合唱団だけの「今年最後の歌」という発言や、「一度も同じ練習はない」という発言からは、Y が一回一回の練習を大切に意味づけ、練習の度に活動に参加できることへの喜びと感謝を抱いてきたことがうかがえる。年齢を重ね、生と死を身近で体験した Y だからこそ、一回一回の活動の重みを感じるのであろう。

そして、Y は当団で《第九》を歌い続ける目標として、以下のように語る。

例えば **Brüder** (練習番号 D の **Brüder** の音の動き) にしても、毎年先生が言葉の意味とその大切さとか、ここに心をこめてもっていかとか、そういうことを言ってくれますよね。先生はところどころ、音だけじゃなくて歌詞とか、ベートーヴェンの思いとか、そういうことをものすごく語ってくださるじゃないですか。それがやっぱりいちばん心に響くんだよね。だから先生がいつもおっしゃる、うまい歌じゃなくて、心に響く歌をというのかな。そういうところを目指せばいいなあってね。だから歌えるようになってくると、言葉をもっとってね。

「うまい歌じゃなくて、心に響く歌を」という言葉は、富澤氏が団員たちにフロイデ合唱団の素晴らしさとして語るものである。この言葉の意図は、技術的にうまい合唱団はたくさんあるが、

団員一人一人が積み重ねてきた時間の総合体として、聴き手の心に強く訴えかける響きは当団に勝るものはない、ということである。この言葉に共感し、Y は「心に響く歌」を目指したいと語り、そのための自身の目標として「言葉をもっと」と発言する。Y の発言からは、生活へのほりあいという狭義的な意味合いではなく、自身の生き方にかかわる意味として、音楽活動が「生きがい」として意味づけられていることがわかる。

6. 団員 A (ソプラノ、8 年目)

(1) プロフィール

【団員 A : 人生と音楽経験】

8 歳	: ピアノを始め、父親に指導を受ける (～12 歳まで)。 : バレエを習う (～22 歳まで)。
11 歳	: ビブラフォンを習う (～12 歳まで)。
18 歳	: 日舞と三味線を習う (～20 歳まで)。
48 歳	: バレエを再度習い始める (～52 歳まで)。
56 歳	: 《第九》のための特別合唱団に参加するが、選抜試験があり、演奏会に出ることができなかった。
58 歳	: 東京フロイデ合唱団に入団。
65 歳	: 合唱団 P に入団 (現在も継続中)。
66 歳	: 《第九》を歌う K 合唱団に入団。 (前年は助っ人として参加していたが、今年 正式に入団。現在も継続中。)

A は、当団に参加する前に《第九》のための特別合唱団の団員募集に応募し、練習に参加したことがあった。しかし、選抜試験があり、結果として演奏会に出ることができず、悔しい思いをしたと語る。《第九》をちゃんと歌えるようになりたいという思いを抱いていた A は、翌年、特別合唱団の指導者の一人であった富澤氏が合唱指導を務める当団の存在を知り、演奏会をききに行き入団することに決めた。

(2) 達成感の積み重ねと課題の確認

以下の発言は、A に活動を続けてきた理由について質問した際に語られたものである。

あつという間だった。続けようと思って続けてきたのではなくて、結果として続いていた。やっぱり、夢中だからですよ。ね。・・・(中略)・・・少しずつ、自分の思うような歌い方ができるようになってきたからだと思うの。それがなかったら、途中で挫けてしまいますよ。ね。それを確認しながらきているはずなのね。自分で細かく意識はしていないけれど。それが自分をここに来させる力になっているのだと思う。

A は活動を振り返り「夢中」であった、「あつという間」であったと述べる。そのなかで、「自分の思うような歌い方ができるようになってきた」と達成感を積み重ねてきたことに言及する。「それがなかったら、途中で挫けてしまう」という A の発言からは、練習のなかで、できたという実感、わかったという実感を得ることが、活動を続けるモチベーションになっていたことがうかがえる。

一方で、A は上記のような達成感に言及すると同時に、「歌えていない」ことを確認しながら活動を継続してきたと語る。以下は、4年前に実施したインタビューのなかで A が語った「きちんと歌えるようになりたい」という発言について、現在もその思いが継続されているかどうかを質問した際に述べられたものである。

もちろんそう。続いていますよ。「きちんと歌えました」なんて、絶対言えない。それは「歌えていない」ということも確認しながらきているのでね。やるしかないと。

A は、「歌えていない」と自己省察をしながら、「やるしかない」と発言した。この発言からは、A の活動に対する強い思いとできるようになるまで続けるというプライドを感じる。

A は現在の自身の目標について、以下のように発言する。

ソプラノの最高音¹が楽に出せるようになるといいなとは思っていますね。少しずつではあるけれども、音が出るようにはなっていると思うんだけど、それでもまだ苦しい。苦し²ま³ずにすーっと、きれいな声でだせたらいいなと。ずーっとぶれなく、豊かなソプラノの声が出たらいいなと。

「すーっと、きれいな声」や「ずーっとぶれなく、豊かなソプラノの声」という発言からは、A が自身の理想とする声を具体的にイメージしていることがうかがえる。A は高音域で声を出すこ

とについて「まだ苦しい」と課題意識を述べているが、「音が出るようになってきた」実感も同時に感じていた。この達成感によって、A は新たな目標を設定し、チャレンジし続ける意欲をもち続けるられるのである。

(3) 気づきの蓄積と「自分で気づく」

A は、活動を続けるなかで、音楽面で様々なことに意識を向けられるようになってきたと、自身の変容について語る。4年前にインタビューを実施した際、A は暗譜をすることで手いっぱいであり、和音に注意をむける余裕はないと発言していた。しかし、現在は、その状態が変化したと発言する。

美しいハーモニーがでると、ああって思うわよ。それは、ハーモニーに対して意識ができるようになったってことなんじゃないかな。いま富澤先生は、ソプラノとアルト、ソプラノとテナー、アルトとテナーだけでやらせたりするでしょ。そういう瞬間もあるしね。それはつまり、ベートーヴェンがそういうふうに、こことここが関連するように書いているわけでしょ。なるほどなって思いながら聴いています。

A は活動 8 年目の現在では、ハーモニーに耳を傾け、さらに、富澤氏がとりあげるパート間での音のかかわりに意識をむける余裕がでてきたと語る。これは、富澤氏の指摘に気づき、その意図を共有することで、A 自身のなかに音の重なりやかかわりに対するレディネスが生まれたと解釈できる。

このように、A がパート間でのハーモニーに気づくことのできるレディネスが生まれたのは、関連する音を抽出してとりあげるという指導のおかげであると発言する。

去年・今年の練習で富澤先生がよくパートごとのかけあいを取りあげているでしょ。その練習を通して、ハーモニーの重なりとかに余計に注意を向けられるようになったのね。大事なことですよね。本当は自分で気づかなくてはいけないんでしょうけれども、ああやって抽出してもらえると気づける。

この発言のなかで、A は「本当は自分で気づかなくてはいけない」と述べている。以下の発言からも、「自分で気づく」ということに対する A の意識がうかがえる。

何年も続けてきて、はじめてわかる、感じる、果てがないということ。それは自分自身の成長とも関わることだし、そういうふう気づけるようになっていく自分っていうものもあるわけでしょう。すごいわって、思えるわよね。他の曲にしても、第九のように練習を継続していくと、もっと違うことが深くわかって、理解できるようになるのかもしれない。富澤先生も春の練習でいろいろな歌をおやりになるでしょう。そういう意味では、すごく重要に関連しているんだと思うんです。「自分で気づける」ということをね、目指してやったださっていると思うんですよ。

Aは、《第九》についての様々な「気づき」を蓄積してきたなかで、そのように気づけるようになってきた自身を賞賛し、最終的には「自分で気づける」力を身につけたいと感じていることがわかる。作品の奥深さと自身の成長には「果てがない」ということを実感し、この実感によって、Aは学び続ける意欲をもち続けられるのである。

7. 団員 J (ソプラノ、10年目)

(1) プロフィール

【団員 J : 人生と音楽経験】

5歳～	: ピアノを始める (～20歳まで)。 小学校の合唱部では伴奏をしていた。
大学時代	: 合唱部に入る。その後、OB合唱団にも参加 (～20代半ばまで)。 そのほか、合唱団を結成したりするなど精力的に活動。結婚を機に退団。
30代後半	: OB合唱団の記念演奏会の企画が持ち上がり参加。その指導者が富澤氏であった。 以降、富澤氏の指導する合唱団に複数参加。
50代前半	: 東京フロイデ合唱団に入団。 合唱経験は延べ40年。そのうち、富澤指導歴は15年。
60歳	: ピアノを再開。

Jは、大学のOB合唱団の記念演奏会の練習のときに富澤氏に出会い、以降富澤氏の「追っかけ」として、複数の合唱団に参加してきたと語る。東京フロイデ合唱団への入団の理由も、《第九》が歌いたいというより富澤氏の指導が受けられるからであったと語る。

(2) 思考のルーティーン

Jは現在にいたるまでの富澤氏による指導歴が15年にも及ぶ。長年富澤氏の指導を受けてきたなかでの自身の変化について質問をすると、まず、発声に関することについて、以下のように発言した。

ただ単に声を前に出すということではなく、響きをどういうふうに使えばいいのかということ、あれだけしつこく言われると、だんだん、こんなわたしでも、少しはできるようになったかなという気がする。・・(中略)・・(フロイデ合唱団での)10年というか、富澤先生と出会った15年くらい前からね。毎回毎回、先生もやり方を変えて指導されるんですけど、でも、根本にあるものは同じなんですよね。だからそれが、なんとなく染み込んできた感じがして。ああしたらいけないとか、こうやったらもっとうまくできるようになるかもしれないってことが頭で理解できて、頭で理解できたことが少しずつ身体で表現できるようになってきた。それは1年や2年じゃ身につかないことかもしれない。

Jは、富澤氏の指導を受け続けてきたなかで、発声のときの響かせ方が「なんとなく染み込んできた」と実感を述べる。それは、「頭で理解できたことが少しずつ身体で表現できるようになってきた」という発言からも明らかである。この発言からは、Jが、練習の度に、発声するために必要なこと、あるいは逆にしてはいけないことを自身のなかで思い返し、意味づけ、富澤氏の意図を共有しようと試みてきたことがうかがえる。

また、Jは「楽譜を読み込む習慣」が身につけてきたと語る。

前は、単に自分が歌うところだけばーって横に見て、他のパートがこう出たらわたしも出るのよって、その程度しか考えなかったところが、全部のパートを見て、自分のパートはそのなかでどういう意味をもっているんだろうとか、曲の構造とかも、自分でいろいろ考えながら、あっこういうふうになっているんだ、じゃあこういうふうに歌ったほうがいいのかなくて。先生に言われたことで、刺激されて、考えるようになった。

この発言のなかで、Jは楽譜の読み方の変容について言及しているだけでなく、富澤氏の楽曲をとらえる視点に触れ、刺激され、自身のなかでも楽譜を読み解こうという意欲が生まれたと発言する。自身が歌うためだけに他のパートをとらえていたところから、楽曲全体の構造や、そのなか

での自身のパートの役割を思考するようになったと語る J の発言からは、音楽の学びが質的に深まってきたことが明らかである。

J がこのように変容してきた背景には、指導者の指摘に対する信頼と共感がある。以下の発言は、筆者がユニゾンである音に対する楽譜への書き込みについて質問をした際に語られたものである。

ユニゾンは、いちばん単純だけれども、いちばん大事な音なんだと富澤先生がおっしゃるのが頭にインプットされちゃって、ここは大事！大事！って書いているんじゃないかな。

富澤氏は、ユニゾンになっている音やパート間での音の取り替えなどについて、練習のなかで多くとりあげる。J はユニゾンである音を「いちばん大事な音」と理解していると語り、その音に対して意識を向けられるように書き込みをしたと述べた。これらの発言からは、富澤氏の指摘に共感しながら、J が音楽をとらえるための視点を広げ、深めてきたことがうかがえる。以下のチャレンジする意欲が語られた発言を見てみたい。

どうすればきちんと歌えるのかなって考えたとき、先生がおっしゃっていたことが全部、これだ、これだ、これだ。それを自分のなかで再構築して、積み上げて、少しでも前よりはきちんと歌えるようになりたいなって。それが毎年毎年のことなのかなって。

この発言からは、J の合唱活動へ取り組む真剣さを感じる。そして、活動を継続するなかで、J が自身のなかに積み重ねてきた経験を音楽の学びとして位置づけ、練習の度にその経験のなかで培ってきた思考を掘り起こす。そのサイクルをルーティーンとしながら、J は音楽に関する思考を深めてきたのである。

(3) 音楽経験の統合と課題意識

J に今年度の課題について質問をすると、以下のように発言した。

毎年ね、第九はドイツ語だから、そのドイツ語を自分のなかで、もっと表現できるようにして歌いたいと思うんだけど、まだそこまで行きつけずに終わっている。

ドイツ語を「もっと表現できるように」したいという発言からは、《第九》という楽曲を歌い続け

てきた J の活動歴を感じるが、J がドイツ語にこだわる理由は、過去の音楽経験で「言葉と音楽の結びつき」を実感したことにある。

大学のときにコダーイの《マトラの風景》を日本語でやったのね。その半年後にハンガリー語でやったの。そうしたら、同じ曲なのになんでこんなに違うんだろう。ハンガリー語のはるかに歌いやすい。言葉によって、歌いやすい、歌いにくいってあるんだなって。日本語は歌いにくいし、あれだけ富澤先生がドイツ語にこだわるのも、言葉によって響きが全然違ってきてしまうからだなって。日本語でも、きちんと響きにのせた声で歌わなければなまった言葉できこえてくるしね。言葉がいかに音楽と結びついているのかってことをすごく感じましたね。・・・(中略)・・・この言葉に第九のあの音楽がのるから、美しい音楽になるんだろうなど。だから、富澤先生が歌う声と話す声は違うんだよって、あれだけしつこく言うのには、そういうこともあるんだろうなど。

J は大学時代にハンガリー語と日本語で同じ楽曲を歌った経験を引き合いに出しながら、「言葉がいかに音楽と結びついているのか」を実感したと語る。そのうえで、毎年の練習が発音の基礎から開始され、富澤氏が度々ドイツ語の発音を丁寧に解説すること、発声する声のイメージを伝える際に「歌う声と話す声は違う」と指摘することとを関連づけて意味づけていた。J にとっては、過去の音楽経験は自身の現在を省察し、新たな課題を見出すための源となっているのである。

(4) 音楽に向かう真摯な姿

J は当団で活動を続ける理由について、以下のように言及する。

第九を歌う前までは、少しばかりにしていた。みんなで青筋をたてて、叫ぶだけの第九しかきいたことがなかった。一度、他のところで第九もやったことがあったんですけど、こんなの音楽じゃないと思ってやめました。ここは、音楽へ向かう真摯さみたいなものがあって、毎回毎回一つの音楽をずっと続けていくことのおもしろさを知った。去年できなかったことを今年はなんとかしようとか、自分のなかでここはまだまだだからもっとこういうふうに歌いたいなって、そういうふうに思える場ってなかなかないんですよ。同じ指導者のもとで、そういうことを続けてこられることが楽しくて、それで続けていると。

様々な合唱団に参加してきた J は、当団の活動に参加し、団員たちの「音楽へ向かう真摯さ」に触発されたと語る。J 自身も毎年同じ《第九》という楽曲を学び続けるなかで、「去年できなかったことを今年はなんとかしよう」「ここはまだだめだからもっとこういうふうに歌いたいな」と意識を高めてきたことがわかる。

団の雰囲気に触発されるなかで、J は「合唱の原点」に戻った気がする」と発言する。

フロイデ合唱団のおもしろいところは、先生にヒントを与えられたときがらっと変わる。それがおもしろくておもしろくて。歌っていらっしゃる方のなかには、合唱がはじめてという方もお勢いらして、わたしにすれば、合唱の原点に戻った気がする。自分自身が最初のところに戻って、もう一回まっさらな気持ちで歌える。そういう気持ちがしますね・・・(中略)・・・でもあんなに変わるのに、どうしてそれが持続しないのって(笑)。でもまあ、そういうものなんだろうなって。

合唱歴を重ねてきた J だからこそ、当団の活動を通して、合唱の原点に戻り「まっさらな気持ち」で歌うことの重要性を感じている。しかし、ただ活動に対して純粋な楽しみだけを求めているわけではないことは、「あんなに変わるのに、どうしてそれが持続しないの」という発言から明らかである。練習を重ね、よりよい音楽をつくりあげることを目指すなかこそ、J が音楽する楽しみを見出していることがうかがえる。

8. 団員 E (テノールパート、11 年目)

(1) プロフィール

【団員 E : 人生と音楽経験】

大学時代 : 合唱サークルに所属。

その後、仕事が忙しく音楽活動には参加できず。

60 代半ば : 東京フロイデ合唱団に入団。

60 代半ば : ベートーヴェンサークルという自主ゼミを企画 (数年間)。

60 代後半 : 一時期所属していた合唱団で《ミサ・ソレムニス》を歌う。

70 歳頃 : 《第九》を歌う合唱団 K に入団。(入団以前に助っ人として数回参加していた。)

楽器などの経験は特になし。

E は、定年後、友人（大学の先輩）に誘われたことをきっかけに当団に入団した。合唱活動を再開した理由について、「思い出したかのように」と語っており、大学時代に合唱サークルに所属していた経験が、定年後、合唱をまた始める契機となったことがわかる。

E は、当団での合唱活動とは別に、ベートーヴェンサークルという自主ゼミを企画し、仲間とベートーヴェンの音楽を聴いたり語ったりすることを楽しんできた。また、ベートーヴェンの作品については、《第九》以外に《ミサ・ソレムニス》を歌ったこともあり、《ミサ・ソレムニス》と《第九》とのかかわりについて調べ、理解を深めてきたとも述べる。実際、インタビューのなかでは、両作品のなかで「神」の扱い方が違うのではないかと、という E なる解釈が語られた。

（2）楽曲理解の深まり

E は、活動を続ける理由について、以下のように発言する。

やっぱりね、第九という曲自体が奥深いというか、やっていくとね。いつまでたっても終わりが見えないというかね。それから、富澤先生の指導もすごくよくてね。考え方がなんかがわたしと合うところもあってね。

富澤氏の指導とその考え方に共感していることに触れながら、E は《第九》について「いつまでたっても終わりが見えない」と発言し、その「奥深さ」に言及する。ベートーヴェンとその作品について調べ、自身の見識を広げてきたと語る E にとって、この「奥深さ」という発言が意図しているのは何であろうか。以下の発言は、作品解釈の広がりについて E が言及するものである。

和音のことにしても調のことにしても、富澤先生が本当に細かく説明してくださるのでね。

（萩原：楽譜に「パッヘルベルのカノン」という記述もありましたよね。）あれはね、富澤先生が（ピアニストの）江原先生に、この部分をこういうふうに弾いてくれって言って、やってくれてね。ああ、こういうものが隠れているのかって、おもしろかったね。

「パッヘルベルのカノン」という書き込みは、フーガの部分に記述されたものである。富澤氏は、《第九》のフーガの冒頭の和声進行がパッヘルベルのカノンの和声進行と同じであることをとりあげ、練習のなかで実際にその和声進行を弾いて、団員たちに語りかける。その指摘に触れ、E は「こういうものが隠れているのか」と驚きながら、新たな発見をし、楽曲の理解が深まった体

験を「おもしろかった」と述べる。パート間での音の重なりをとりあげるだけでなく、調の推移や同じ和音が与えられている部分を取りあげ指摘する富澤氏の指導は、一見すると、専門的すぎると思われる。しかし、E にとっては、同じ和声進行であるというような、新たに知り得た楽曲の側面は、《第九》の「奥深さ」として意味づけられたのである。

E の以下の発言からは、活動の継続を通して、様々なことに気づき、歌うことに対する意識に変化が起きたことがうかがえる。

がむしゃらに歌っていたのをね、曲想とかいろいろ、富澤先生にも教えてもらいながらね。曲の圧倒的な大きさというものを感ずるようになってね。楽しさとか、どこを大切に歌うべきかとかね。そういうことを気をつけながら歌わないと、この曲を表現できないなど。そういうことはむしろ最近のほうが考えていますね。

この発言における「曲の圧倒的な大きさ」という表現は、E の「奥深い」という発言と同義であると考えられる。富澤氏の指導によって、E は「どこを大切に歌うべきか」を理解したと語り、「そういうことを気をつけながら歌わないと、この曲を表現できない」と思考するに至ったと述べる。「どこを大切に歌うべきか」を考えながら歌うことについて、E は自身の現在の課題であるとも発言する。E にとって、自身では知りえなかったような指導者による専門的な指摘によって、楽曲理解が深まっていくことに、活動を続ける楽しさがあるのである。

(3) 身体的な限界

現在 70 代半ばである E は、年齢を重ねるなかでの自身の変化について省察し、以下のように発言する。

さすがに年をとってきて、声が出なくなってきたね (笑)・・・(中略)・・・ファルセットって言われるけど…たしかにファルセットで逃げるしかない部分もあるよね。

E は、年齢を重ね、高音域で歌うことに難しさを感じる機会が増えていることに言及した。「ファルセットで逃げるしかない」という発言からは、ファルセットで歌うことに対して消極的でありながらも、そのように歌うしかない現実を“仕方のないこと”であると E が受け止めていることがわかる。身体面での衰えという避けることのできない宿命に寂しさを感じつつも、それを受け

入れ、Eが前向きに活動に向き合っていることがわかる。

第3節 考察

団員たちの発言を考察すると、彼らが様々な思いを抱きながら活動を継続してきたこと、そして、活動の継続のなかで、彼らの音楽の学びは意識せずとも質的に変容していたことが明らかである。活動に対するモチベーションが続いていくことで、結果として学びの質的変容が起き、また同時に、彼らが活動のなかで自身を変容している実感を抱けることが、活動を続けるモチベーションにつながっていた。伊藤ほか(2014)が指摘したように、活動を続けるモチベーションと学びの質的変容とは、相互にかかわりあうものであることが確認された。ただし、伊藤ほか(2014)は、活動歴が長い団員ほど、「音楽的課題志向」が活動の継続に影響するとしているが、本研究におけるインタビューの分析からは、活動歴の短い団員であっても、音楽することにかかわる課題や成長の意欲が活動を続けるモチベーションにつながることを示唆された。

本章のまとめとして、音楽の学びの質的変容と、質的変容を促す契機となったものについて考察する。

(1) 音楽の学びの質的変容

団員たちは活動を通して様々な面を変容していたが、もっとも特筆すべきは音楽の学びにかかわる変容である。音楽の学びにかかわる変容をまとめると、以下の4つの観点において、際立った変容が見られた。

①技能面での変化

多くの団員が、自身の技能面での変化に言及したが、特に発声に関することが多くきかれた。高音域を歌うことに対して苦手意識をもっていたSは、活動のなかで「声が出るように、自信をもって声を出せるようになった」と述べ、Aも「自分の思うような歌い方ができるようになってきた」と変化の実感と、その喜びを語った。さらに、Jは発声について「頭で理解できたことが少しずつ身体で表現できるようになってきた」と発言し、繰り返し練習してきたなかで、身体知として根づいてきた実感に触れた。一方で、Eからは「さすがに年をとってきて、声が出なくなってきた」「ファルセットで逃げるしかない部分もあるよね」と、年齢とともに身体の衰えを感じているという声がかかれた。合唱活動において声を出すこと、つまり発声することは楽曲を歌い、表現していくうえでの基盤になるものである。だからこそ、多くの団員が発声に関する自身の変

化に意識的であったと思われる。

発声に関する事柄以外にも、Yからは、なかなかテンポにのって歌えず「大嫌いだった」と語る部分が歌えるようになりいまでは「大好き」になったこと、Mからは、昨年の演奏会で初めて「アルトとのバランスが気になった」というエピソードが語られた。Mの発言は、他のパートの音をとらえる力、つまり聴取する力の向上ととらえることができるだろう。

②指導者の指摘に対する理解

毎年、同じ指導者と同じ楽曲を学び続けていくとき、指導者の楽曲に対する解釈が一新されないう限りにおいては、指導者の指摘する事柄は団員たちに共有され、内容に対する理解が深められていくと考えられる。この点について、N、M、Jの発言をとりあげよう。Nは歌詞の意味と音楽表現にかかわることとして、「ここは『神よ』って歌っているのに、そんな平凡に歌っちゃだめ」などの指摘を意識できるようになったと発言した。MとJはともに発声に関することをとりあげている。Jは、富澤氏に師事してきた15年を通して「ただ単に声を前に出すということではなく、響きをどういうふうに使えばいいのか」ということが「なんとなく染み込んできた感じ」がすると述べる。Mは、活動3年目あたりのときに、他のパートとのかかわりを富澤氏がとりあげていることに気づき「その和音を響かせるためには、まず自分自身の声がちゃんと響かないといけない」と、発声に対するとらえ方が変化したことに触れ、現在にいたっては、富澤氏が求める音に「やっと耳で気づき始めた」と変化の実感を語っている。富澤氏の指導は、団員たちによりわかりやすく伝わる言葉や方法を模索するなかで、少しずつ変容しているが、彼が指摘することの本質は、活動の継続のなかで団員たちに共有され、蓄積され、団員たちを音楽的に変容させているのである。

他方で、当団で指摘された事柄と過去の音楽経験とが結び合わされ、理解につながったり、とらえ方が一新されたりしたエピソードを述べる団員もいた。Sは、「ハモる」とは何かが以前からわからなかったと発言するが、富澤氏の「和音を意識して」という言葉に触発され、「ハモる音とハモらない音と、それに『和音』が関係している」ということに気づいたと語る。Iは、大学時代に身につけた発声はずっと自身のなかにあったが、富澤氏との出会いによって、「声でもっていくんじゃないんだ、響きなんだ」と、発声に対するとらえ方が一新された体験を述べた。Jは、大学時代に《マトラの風景》を日本語と原語であるハンガリー語で歌った経験から「言葉がいかに音楽と結びついているのか」を体感したと語り、富澤氏がドイツ語の発音を丁寧に解説し、細かく指摘することについて「言葉によって響きが全然違ってきってしまうから」なのだと、過去の経験

とを結びつけ理解していた。彼らの語りからは、過去の音楽経験が現在の音楽活動での学びを意味づけ、一層深めていくための起点となることがわかる。

③楽曲に対する理解

富澤氏は練習のなかで、技術的な事柄に加え、楽曲を分析的に語り、自身の《第九》に対する解釈を述べる。彼の言葉や音楽の見方に触れることで、団員たちの楽曲に対する理解も深められていた。A は、富澤氏が各パート間のかかわりを取りあげていることに言及し「それはつまり、ベートーヴェンがそういうふうに、こことここが関連するように書いているわけでしょ。なるほどなって思いながら聴いています」と発言した。E も楽曲分析的な視点から、楽譜の二重フーガの冒頭部分に「パッヘルベルのカノン」と書き込みをしたことについて「こういうものが隠れているのって、おもしろかったね」と述べている。M は、主題の変奏について「目からうろこ」と述べ、歌詞の解釈とベートーヴェンの伝記的な事柄に触れるなかで「単なる喜びの歌ではなくて、そういう奥の深い歌だったんだ」と、《第九》のとらえ方自体が大きく変わったことを語った。楽曲の解釈に触れるという経験は、S にとっても「新鮮」な出来事であり、自身のなかに「レディネス」がなければ「受け止められない、気づけない世界」と感じたと話す。

分析的な視点を知ること、そして楽曲の解釈に触れることは、団員たちにとって驚きをともなつて経験され、ときには団員の人生観にも影響を与えながら、楽曲を学び続ける意欲につながっていくのである。

④音楽との向き合い方や音楽に関する思考

活動のなかで指導者の語る言葉や音楽の見方に度々触れていく経験は、団員たちの音楽との向き合い方や音楽に関する思考の変容を引き起こしていた。J は楽譜の見方について、以前は自身のパートのみにしか意識を向けていなかったが、「全部のパートを見て、自分のパートはそのなかでどういう意味をもっているんだろう」と考えるようになったと語る。I はアナリーゼについて触れながら「言葉を深く深く理解していかないと、音楽表現はできない」「言葉と旋律なり和音なり、リズムなりは、ものすごく密接なんだ」と思考するに至ったと述べる。E も同様に、楽曲の「圧倒的な大きさ」を感じるにつれて、いろいろなことを「気をつけながら歌わないと、この曲を表現できない」と発言する。彼らの言葉からは、音楽することに対してより一層真剣に取り組むようになったこと、そして、音楽を読み解き、表現していくために思考を重ね、よりよい音楽をつくることを一途に志向していることがうかがわれる。

そのほかに、YとMは年齢層の高い団員が多く参加する当団だからこそ再確認したこととして、「一度も同じ練習はない」(Y)、「毎回の演奏会が、本当に一期一会」(M)であることの実感に触れた。年齢を重ねるなかで、いま音楽できることへの喜びとそのことへの感謝を深く感じながら、団員たちは音楽することに没頭し、学びを深めているのである。

(2) 団員たちの学びの質的変容を促した契機について

団員たちの音楽の学びにかかわって、4つの観点で際立った質的変容が明らかになったが、その過程において変容を促す重要な契機として次の5点があげられる。これらは互いに密接に結びついており、相互作用することで学びが質的に変容する。

①達成感の経験

達成感の経験は、活動を続け、学び続けるモチベーションに直結するものである。ここでの達成感には、2つの側面がある。1つは、演奏会で歌えた感動や、今年度の練習に対する充実感である。後者についてYは、本番を迎える前の最後の練習が「本番とはまた違った、フロイデだけの、オケが入らない、江原先生のピアノと富澤先生の指揮で歌う今年最後の歌」と語り、今年度の活動が終了することへの万感の思いを述べた。

もう1つの側面は、日々の練習のなかで実感する「小さな達成感」である。Yは苦手としていた部分が歌えるようになった喜びを語り、Aは「自分の思うような歌い方ができるようになってきた」実感に言及した。IとJは、合唱団全体にかかわることについて触れ、「団全体が向上している」実感(I)、「先生にヒントを与えられたときにがらっと変わる」(J)と語った。この「小さな達成感」とは、団員たちの「できた」あるいは「わかるようになってきた」実感とその喜びなのである。

様々な達成感を感じ、積み重ねていくことで、団員たちは活動を「楽しい」と感じ、歌うことに自信をもてるようになっていく。そして、達成感を経験することは、それまでの自身の状態や団の状態を省察するきっかけとなり、団員個々にとっての新たな目標を具体的に設定することにつながる。

②音楽にかかわる気づき

音楽の学びが質的に変容していくためには、音楽にかかわる気づきを欠かすことはできない。Iは発声について「声でもっていくんじゃないんだ、響きなんだ」と富澤氏の説明によってはじめ

て理解できたと発言した。E はバッヘルベルの《カノン》と同じ和声進行が《第九》の二重フーガの冒頭に用いられていることについて、「こういうものが隠れているのか」と驚きを語った。M は富澤氏から解説された主題変奏について「目からうろこ」と発言し、《第九》の解釈に触れるなかで、楽曲の印象が一変した経験を述べた。

自分の知りえなかった専門的な事柄に触れたときや、自身のなかで指導者の語る指摘に納得し共感したとき、音楽にかかわる気づきが起きる。これは、音楽に関する「レディネス」の変化であり、石井が語る「意外なものに出会うことによって自分が開かれる」⁵⁸ 経験であると解釈できる。気づきを得たことで自身の音楽とのかかわりが見直され、新たな目標が設定されるのである。音楽にかかわる気づきは、団員たちの音楽の学びが次の段階へと飛躍するために必要不可欠である。

③自己省察

団員たちの語りからは、達成感をきっかけにした省察と、音楽にかかわる気づきを経ての省察の2つのタイプの省察が見出された。

達成感をきっかけにした省察として、N の発言をとりあげる。N は本番で「気持ちよく歌えた」と達成感を語り、同時に、他の団員から褒められたエピソードを述べた。他の団員から褒められたことは、N にとって、充実感をより一層高めるものであったと推察できるが、続けて「(他の団員から)褒められたにしては恥ずかしい」という反省の言葉を語った。N は自身の目標について「ソロでちゃんと歌えるようにしたい」と発言する。

音楽にかかわる気づきを経ての省察としては、I の発言をとりあげる。I は富澤氏の緻密な楽曲分析に基づく指導に触れ、言葉と音楽の諸要素が密接に関わっていることを再認識したと語り、自身のアナリーゼについて「上っ面だった」と省察した。楽譜を読み込む姿勢に驚き、感動したと語る I は、「自分もそういう方向で音楽と向き合いたい」と目標を語る。

N と I の発言からは、自己省察をすることと目標を設定するとが密接に関係していることが明らかである。

自己省察には、過去あるいは現在の行為のただなかにいる自分自身を確認し、意味づけるという働きがある。省察について、三輪 (2011) は「自分自身の人生経験をみずから振り返るとい

⁵⁸ [無著名] (2016) 「〈巻頭インタビュー：石井洋二郎〉『他なるもの』と出会い、自分を開く」、『音楽教育 Vent』32、6 頁。

た個人的な営み」⁵⁹ としてとらえられる傾向にあるとしながら、「個人の学習よりは、グループ学習など、他者やほかのグループの存在を前提として営まれるものではないか」⁶⁰ と提起する。ともに学び続ける団員の仲間や、「前を超えよう」と意欲をかきたて後押しする指導者に触発されながら、団員たちは活動のなかで自らを問い直したり、自分なりの課題を見出したりしているのである。

④目標設定

ここでの目標とは、合唱団や指導者が設定するものではなく、団員一人一人が自己の課題を見出し、設定する目標である。目標は、自己省察を通して設定される。

インタビューを実施してわかったことであるが、合唱団として共有するスローガンに加えて、団員たちは自分なりの目標をもって活動を継続していた。それは、個々の団員が自己省察をしっかり行っていることの証であり、一人一人が個別の課題や目標をもてるような環境がつけられていることが、学びの継続につながっているであろう。

A は「声が出るようになってきている」と発声技能が向上してきている実感とその達成感を語りつつ「それでもまだ苦しい」と現状を振り返る。そして、目標として「苦しまずにすーっと、きれいな声でだせたらいいな」と述べた。「すーっと、きれいな声」という発言からは、A のなかに理想とするソプラノの声があることが明白である。

E は、以前は「がむしゃらに歌っていた」と振り返りながら、課題にかかわることとして、「どこを大切に歌うべきか」を考えなければ「この曲を表現できない」と発言した。この言葉には、「曲の圧倒的な大きさ」の実感がかかわっている。

A と E の発言は、中長期的な目標としてとらえられるが、他方で、より具体的で、短期的な目標も語られた。例えば、S は低い音から高い音への跳躍を「ふわっと」「美しく」歌いたいと発言し、Y は「テンポ感」が課題であると話す。

団員たちは自分なりの目標を設定し、その目標を達成しようと真剣に活動に取り組むことで、音楽にかかわる新たな気づきを得たり、できた・わかったという実感へとつながっていく。目標を設定することで生まれる挑戦の意欲は、活動に真摯に取り組む姿勢へとつながり、音楽の学びが変容する原動力になるのである。

⁵⁹ 三輪 (2011)、viii 頁。

⁶⁰ 三輪 (2011)、viii 頁。

⑤意欲を引き出してくれる環境

団員たちの豊かな学びが生まれ、質的に変容していくためには、その基盤として、彼らの意欲を引き出してくれるような環境が必要である。この「環境」という表現のなかには、合唱団の在り方や指導者、ともに学ぶ団員たちの存在だけが含まれているのではない。そこには、S や N から語られた指導者やベテランの団員から「ほめられる」という経験や、I や J が述べた「初心に戻る」場所としての意味づけ、M や Y の「一期一会」「一度も同じ練習はない」と感じられる練習も含まれる。

団員たちをとりまくあらゆる環境が、彼らの学びを質的に深めていくために作用しているのである。

結論

第1節 研究の総括

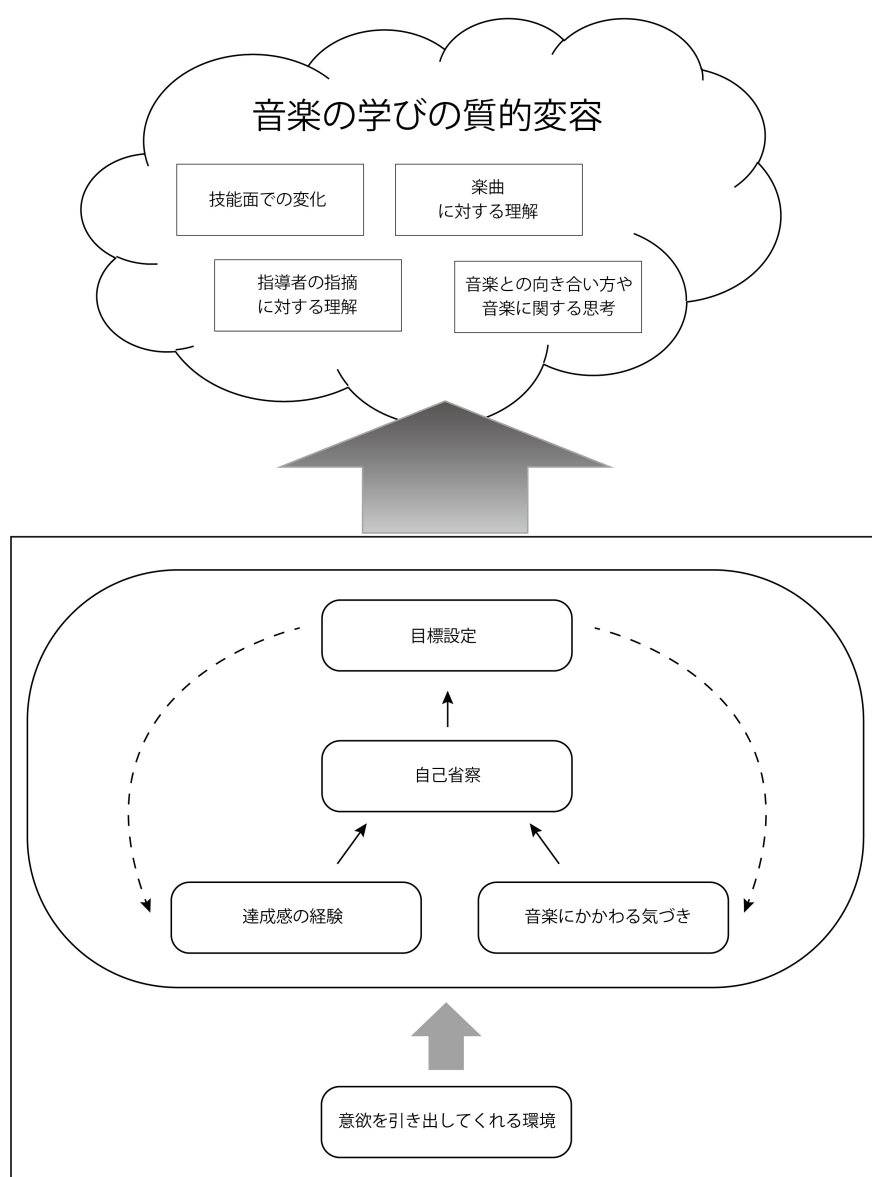
本研究では、《第九》を歌うアマチュア合唱団の活動を生涯音楽学習ととらえ、団員たちの音楽の学びの具体的な内容と、活動の継続における学びの質的変容を明らかにすることを目的とし、研究を進めてきた。

第1章では、指導者が団員たちに何を伝えているのかをとらえるために、東京フロイデ合唱団における発声指導場面および《第九》の指導場面に沿って指導内容と方法の特徴を分析し、指導内容のカテゴリーを作成した。2011年から2015年にわたる5年間の練習のなかで、指導内容と方法には変容が見られ、指導者は、団員たちとよりよい音楽をつくりあげていくこと、そして、団員たちにとって、よりわかりやすい言葉や方法で伝えることを変わらずに追求するなかで、自身の指導を見直し、試行錯誤するなかで変容してきた。彼は自身の変容を「自分の成長」ととらえており、彼自身も活動を通して学び続けてきたのであった。

第2章では、団員たちの音楽の学びの内容を明らかにするための方法として、彼らの楽譜の書き込みに着目し、分析を行った。第1章で作成した指導内容のカテゴリーをもとに書き込みの内容のカテゴリーを作成し、書き込まれた観点と指導の観点とを比較してみると、ほぼすべての観点が書き込まれていた。書き込みの内容を8名の団員で比較した結果、様々な相違点があるなかで、共通して多く書き込まれる傾向にある観点があること、また、言葉で書き込みをする場合、その多くが指導言を忠実に引用する形で書き込まれていることが明らかになった。さらに、書き込みの内容を活動歴と照合し比較してみると、新入団員はブレスやアーティキュレーションなどの歌うために必要なことを多く書き込んでいるのに対し、中堅からベテランの団員たちは、音楽の要素や構造に関することを多く書き込んでいた。このことから、活動歴と書き込みの内容との間には、ある程度かかわりがあることが示唆された。団員たちが楽譜に書き込みをした内容は、彼らの音楽の学びそのものであり、同時に、指導者とのコミュニケーションの履歴として機能していることが明らかになった。

第3章では、活動の継続における団員たちの変容を明らかにするために、第2章で楽譜の書き込みを分析した同じ団員を対象にインタビューの行い、分析した。彼らは、意識せずとも質的に変容しており、音楽の学びの質的変容は以下の4つの観点到に集約された。それは、技能面での変化、指導者の指摘に対する理解、楽曲に対する理解、音楽との向き合い方や音楽に関する思考である。また、団員たちの音楽の学びが質的に変容してきた過程には、変容を促す5つの契機が存

在することが明らかになった。それは、達成感の経験、音楽にかかわる気づき、自己省察、目標の設定、意欲を引き出してくれる環境である。これらの 5 つの事柄が相互作用しながら、団員たちの音楽の学びが質的に変容していく。本章における考察を総括し、下記の音楽の学びの質的変容モデルが生成された（図 2）。この循環は、個々の団員のなかで、例えば、発声に関して、言葉と音楽とのかかわりについて、楽曲の解釈についてなど、複数の観点において同時に起こっていることが多い。このことから、当団の活動が学びの場として機能していることが明らかである。



【図 2：音楽の学びの質的変容モデル】

以上の研究結果から明らかになったことは、以下の 2 点に集約される。

まず第一に、東京フロイデ合唱団の活動が、学びの場として機能しているということである。団員たちは、「学習」をするために合唱活動に取り組んでいるわけではない。夢中になって、ただひたすら合唱することを楽しむなかで、結果として彼らは学んでいたのである。団員たちへのインタビューおよび楽譜の書き込みの内容についての質問を実施したことによって、団員たちが自身の歩みを省察する機会となり、自身の学びを自覚することにつながったといえる。

もっとも、合唱活動の場が豊かな学びの場として機能するためには、指導者自身も学び直すことが必要である。団員たちによりわかりやすく説明するにはどうしたらよいか、よりよい音楽を団員全員で求めていくにはどうしたらよいかを模索し続けるなかで、自身の指導を見直そうと試行錯誤する。そのような指導者の姿勢は、団員たちの音楽に向かう真摯な姿勢と学ぶ意欲をかきたてる一つの原動力になる。指導者と団員とが音楽的に交流するなかで学び合い、そして互いに変容し合える学びの共同体として当団の活動を見出すことができた。

第二に、団員たちの音楽の学びの質的変容は、音楽にかかわるレディネスの変容である。楽譜の書き込みが指導者とのコミュニケーションの履歴であったように、団員たちは指導者の言葉、楽曲をみる視点や解釈、よりよい音楽表現につなげていくための方法やコツなど、実に多くの内容を共有していた。その内容を共有する過程において、団員たちの音楽にかかわる「レディネス」が変容したのである。この音楽にかかわる「レディネス」とは、岡田（2009）のいう「音を音楽として知覚するための枠組み」であり、同時に存在すると考えられる表現活動における「音を音楽として表現していくために必要な枠組み」であると考えられる。これらの枠組みは、すでに存在しているのではなく、音楽の学びが質的に変容していくなかで、拡大されたり、深化されたり変容するものであるとすれば、音楽の生涯学習における学びの質的変容とは、活動のなかで音楽にかかわる様々な気づきによって、レディネスを変容させていくプロセスであるといえることができる。

第 2 節 今後の課題

本研究の課題として、以下の 2 点があげられる。

第一に、楽譜の書き込みに関することとして、本研究でとりあげた楽譜の書き込みは 2015 年 9 月までと、限られた時期までのものであった。そのため、楽譜の書き込みという面から団員個々の学びの質的変容について詳細な検討を行うことができなかった。また、本研究で対象とした団員 8 名全員が過去に音楽経験のある団員であり、音楽経験の少ない団員たちを対象とした調査は

実施できていない。生涯学習において、既有知識の差は重要な意味をもつ。今後は音楽経験のない団員たちにも調査をすることで、彼らの学び方の特徴などを明らかにできるのではないかと考える。楽譜の書き込みに着目することは、団員たちの音楽の学びをとらえるうえで有効な手法であると考えられる。今後はさらにデータを収集し、団員個々の学びを縦断的にとらえ、その変容過程を明らかにするための手法として、楽譜の書き込みの分析を実施していきたい。

第二に、本研究では団員同士の学び合いの様相を取り上げ、検討するには至らなかった。今後は、指導者自身も活動を通して学んでいるという視点を含めながら、指導者と団員、さらには団員同士の間で展開するダイナミックな学びをとらえていきたい。

引用・参考文献一覧

【事典項目】

- 池田秀男（1990）「生涯教育と生涯学習」、『生涯学習事典』 東京書籍、12～17 頁。
- 渡部信一（2010）「序 「学び」 探求の俯瞰図」、『「学び」の認知科学事典』佐伯胖監修・渡部信一編 大修館書店、12 頁。
- 松下良平（2010）「1 学ぶことの二つの系譜」、『「学び」の認知科学事典』佐伯胖監修・渡部信一編 大修館書店、21 頁。
- 今井康雄（2010）「2 「学び」に関する哲学的考察の系譜」、『「学び」の認知科学事典』佐伯胖監修・渡部信一編 大修館書店、40 頁。
- [無著名]（1991）「楽譜」、『新訂 標準音楽辞典』 音楽之友社、383 頁。
- [無著名]（1991）「記譜法」、『新訂 標準音楽辞典』 音楽之友社、482 頁。

【単行本】

- Christopher Small. (1998) *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
- 生田久美子・北村勝朗（2011）『わざ言語ー感覚の共有を通しての「学び」へー』 慶應義塾大学出版会株式会社。
- 市川恵（2016）「アマチュア合唱の可能性をひらくー21 世紀の合唱を考える会 合唱人集団『音楽樹』による『Tokyo Cantat』を例としてー」、『文化としての日本のうた』佐野靖・杉本和寛編著 東洋館出版社、196～216 頁。
- 稲垣忠彦・佐藤学（1996）『授業研究入門』 岩波書店。
- 今井むつみ（2010）『ことばと思考』 今波新書。
- OECD 教育研究革新センター編著（2013）『学習の本質：研究の活用から実践へ』立田慶裕・平沢安政監訳 明石書店。
- 大村彰道監修、秋田喜代美・久野雅樹編集（2001）『文章理解の心理学ー認知、発達、教育の広がりの中でー』 北大路書房。
- 岡田暁生（2009）『音楽の聴き方——聴く型と趣味を語る言葉——』 中央公論新社。
- 小畑千尋（2007）『「音痴」克服の指導に関する実践的研究』 多賀出版。
- 香川正弘・鈴木真理・永井健夫編（2016）『よくわかる生涯学習 改訂版』 やわらかアカデミズム

- (わかる) シリーズ ミネルヴァ書房。
- 教育芸術社 広報・デジタル開発部編著 (2014) 『音楽の力を信じてー「音楽教育ヴァン」からのメッセージ』 教育芸術社。
- クリストファー・スモール (2011) 『ミュージッキング——音楽は<行為>である』 野澤豊一・西島千尋訳、水声社。
- 小嶋秀夫・やまだようこ編 (2002) 『生涯発達心理学』 財団法人放送大学教育振興会。
- 越山沙千子 (2016) 「日本における《第九》一年末の演奏会普及の背景ー」、『文化としての日本のうた』 佐野靖・杉本和寛編著 東洋館出版社、169～191 頁。
- 佐伯胖 (1975) 『学びの構造』 東洋館出版社。
- 佐伯胖 (2004) 『わかり方の探究ー思索と行動の原点ー』 小学館。
- 佐伯胖編 (2007) 『共感ー育ち合う保育のなかでー』 ミネルヴァ書房。
- 坂口哲司編 (1995) 『生涯発達心理学』 ナカニシヤ出版。
- 佐藤郁哉 (2008) 『質的データ分析法ー原理・方法・実践』 新曜社。
- 佐藤公治 (2012) 『音を創る、音を聴く——音楽の協同的生成——』 新曜社。
- シャラン・B・メリアム編 (2010) 『成人学習理論の新しい動向ー脳や身体による学習からグローバルイゼーションまでー』 立田慶裕・岩崎久美子・金藤ふゆ子・荻野亮吾訳 福村出版。
- 鈴木忠 (2008) 『生涯発達のダイナミクスー知の多様性、生きかたの可塑性ー』 東京大学出版会。
- 鈴木淑弘 (1998) 『《第九》と日本人』 春秋社。
- 関口礼子編 (2002) 『新しい時代の生涯学習』 有斐閣。
- 高萩保治・中嶋恒雄編 (2000) 『音楽の生涯学習——理論と実践』 玉川大学出版部。
- クラントン、P. A. (1999) 『おとなの学びを拓く——自己決定と意識変容をめざして』 (Patricia A. Cranton. *Working with Adult Learners*. Wall & Emerson, 1992) 入江直子、豊田千代子、三輪建二訳 鳳書房。
- デヴィッド・J・ジョーンズ (2016) 『成人教育と文化の発展』 (David James Jones. *Adult Education and Cultural Development*. Routledge, 1988) 新藤浩伸監訳 東洋館出版社。
- ドナルド・ショーン (2001) 『専門家の知恵ー反省的実践家は行為しながら考えるー』 (Donald Schön. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Basic Books, 1983) 佐藤学・秋田喜代美訳 ゆみる出版。
- 富澤裕 (2010) 『《音楽指導ブック》歌唱・合唱指導のヒント こんなときどうする?』 音楽之友社。

富澤裕 (2013) 『〈音楽指導ブック〉音楽科必携！歌ってたのしい！歌唱共通教材指導のヒント』
音楽之友社。

畑潤・草野滋之編 (2007) 『表現・文化活動の社会教育学—生活のなかで感性と知性を育む』 学
文社。

丸林実千代 (1999) 『生涯音楽学習入門』 音楽之友社。

丸林実千代 (2006) 「生涯学習と音楽教育」、『戦後音楽教育 60 年』音楽教育史学会編 開成出版、
301～311 頁。

マルカム・ノールズ (2002 年) 『成人教育の現代的実践 ペダゴジーからアンドラゴジーへ』
(Malcom Knowles. Modern Practice of Adult Education: from Pedagogy to Andradody.
Association Press, 1980.) 堀薫夫ほか監訳 鳳書房。

ミマス (2016) 『君も星だよ—合唱曲《COSMOS》にこめたメッセージ』 音楽之友社。

宮入恭平編著 (2015) 『発表会文化論—アマチュアの表現活動を問う—』 青弓社。

三輪建二 (2011) 『おとなの学びを育む—生涯学習と学びあうコミュニティの創造—』 鳳書房。

【論文および雑誌記事】

浅野志津子 (2002) 「学習動機が生涯学習参加に及ぼす影響とその過程—放送大学学生と一般大学
学生を対象とした調査から—」、『教育心理学研究』50、141～151 頁。

伊藤真・別府祐子・三村真弓・吉富功修 (2014) 「生涯音楽学習における学習動機が積極性と継続
意思に及ぼす影響—アマチュア混声合唱団の活動を事例として—」、『音楽学習研究』10、
1～10 頁。

今井治人 (2006) 「アマチュア・オーケストラの社会学」、『佐賀大学文化教育学部研究論集』11、
45～63 頁。

魚崎祐子・野嶋栄一郎 (2000) 「下線ひき行為が文章理解に及ぼす影響」、『日本教育工学雑誌』24、
165～170 頁。

魚崎祐子・伊藤・野嶋栄一郎 (2003) 「テキストへの下線ひき行為が内容把握に及ぼす影響」、『日
本教育工学雑誌』26(4)、349～359 頁。

小畑千尋 (2002) 「『音痴コンプレックス』を持つ成人男性を対象とした歌唱指導研究」、『学校教
育学研究論集』5、141～153 頁。

小畑千尋 (2005) 「『音痴』の心理面—成人を対象とした『音痴』克服のための歌唱指導を通して」、
『音楽教育実践ジャーナル』2(2)、107～115 頁。

- 加藤いつみ (2001) 「オカリーナによる生涯音楽学習(1)——全国のオカリーナグループとその実態」、『名古屋市立大学人文社会学部研究紀要』 11、209～225 頁。
- 加藤いつみ (2003) 「オカリーナによる生涯音楽学習(2)——愛好者の学習実態と音楽の好み」、『名古屋市立大学人文社会学部研究紀要』 14、95～111 頁。
- 加藤いつみ (2006) 「オカリーナによる生涯音楽学習(3)——最初のグループを止めた人の「退会理由」とその後の学習実態」、『名古屋市立大学人文社会学部研究紀要』 20、121～138 頁。
- 川村有美 (2004) 「物語としての音楽の学びに関する一考察——成人のピアノ学習を中心として」、東京学芸大学大学院連合学校教育学研究科編『学校教育学研究論集』 10、61～72 頁。
- 川村有美 (2007) 「音楽学習に関する物語論的検討—成人音楽学習者の語りの分析を中心に」、『音楽学習研究』 3、1～10 頁。
- 川本直義・清水裕之・大月淳 (2003) 「市民吹奏楽団の活動実態と支援に関する研究」、『文化経済学』 3(4)、63～76 頁。
- 古庵晶子 (2007) 「シニアの音楽能力の可能性—ピアノ学習と音楽テストを通して」、『表現文化研究』 6(2)、171～190 頁。
- 古庵晶子 (2008) 「日本におけるシニアのピアノ学習研究について」、『音楽表現学』 6、65～74 頁。
- 佐伯胖 (2014) 「そもそも「学ぶ」とはどういうことか：正統的周辺参加論の前と後ろ」特集／現場における学習、『組織科学』 48(2)、38～49 頁。
- 杉江淑子 (2006) 「ポピュラー音楽活動者のインフォーマルな音楽学習——アマチュア・バンドのケース・スタディ——」、『関西楽理研究』 23、69～87 頁。
- 杉江淑子 (2009) 「—10年間の研究動向——生涯学習社会における音楽教育研究」、日本音楽教育学会編『音楽教育学の未来』 音楽之友社、252～265 頁。
- 鈴木渉 (2008) 「成人音楽活動に関する一考察——アマチュア・オーケストラの活動を中心に」、『山形大学紀要：教育科学』 14(3)、295～312 頁。
- 高萩保治 (2000) 「生涯学習の一環としての音楽教育」、日本音楽教育学会編『音楽教育学研究 3：音楽教育の課題と展望』 音楽之友社、160～171 頁。
- 寺内大輔 (2013) 「活動プロセス自体を主目的としたアマチュアオーケストラの可能性—「音遊びオーケストラ in 安芸津」の実践をとおして—」、『音楽表現学』 11、33～42 頁。
- 中村美亜 (2011) 「＜音楽する＞とはどういうことか？——多文化社会における音楽文化の意義を考えるための予備的考察」、『東京藝術大学音楽学部紀要』 36、161～178 頁。

- 西本夏生(2009)「アマチュア・ピアノ活動の継続に関する研究——心理的要因を中心として——」、
『音楽教育研究ジャーナル』32、1～13頁。
- 萩原史織(2012a)「指導言の意味と作用——東京フロイデ合唱団における指導実践より——」連
載企画：言語活動の充実、『音楽教育研究ジャーナル』37、43～47頁。
- 萩原史織(2012b)「生涯学習における「音楽する」ことの意味——アマチュア合唱団の活動を通し
て——」東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文。
- 萩原史織(2015)「《第九》を歌うアマチュア合唱団員の「楽譜への書き込み」内容の分析と考察」
『音楽教育研究ジャーナル』44、1～14頁。
- 福富護(2002)「生涯学習音楽指導講座(4)生涯学習と人間の発達」、『音楽文化の創造』6(4)、
56～59頁。
- 丸林実千代(1992)「生涯教育としての音楽教育の構想——「成人教育学(Andragogy)」による
成人の音楽学習の事例分析を通して」、『音楽教育学』21(2)、45～56頁。
- 丸林実千代(1993)「(課題研究B) 生涯学習における音楽教育：生涯学習社会における音楽学習
の機会提供はどうあるべきか——「コミュニティ形成」を目指した音楽学習の事例の検討を
通して」、『音楽教育学』23(2)、36～39頁。
- 丸林実千代(2000)「成人音楽教育学の構想に関する課題——成人音楽学習の「自己決定学習」概
念による理論的検討」、『日本音楽教育学会編『音楽教育学研究3：音楽教育の課題と展望』音
楽之友社、172～183頁。
- 丸林実千代(2001)「音楽のコミュニティ形成と市民の生涯学習——市民参加型音楽活動の事例分
析を通して」、『音楽教育学』31(2)・(3)合併号、22～32頁。
- 丸林実千代(2003)「八木正一会員の拙稿「批判」への反論——学会誌論文への批判とは」、『音楽
教育学』33(1)、8～10頁。
- 丸林実千代(2014)「アマチュアのシニア・アンサンブル団員における音楽的ライフストーリー—
1998年と2013年調査の音楽的態度の比較検討—」、『日本生涯教育学会論集』35、111～120
頁。
- 元吉ひろみ(2005)「高齢者のためのピアノ教材開発(1)学習者の学びの特徴に着目して」、『教材
学研究』16、143～148頁。
- 元吉ひろみ(2009)「60歳以上成人のピアノ学習——アンドラゴジー・ジェロゴジーの観点から」、
日本音楽教育学会編『音楽教育学の未来』音楽之友社、266～279頁。
- 八木正一(2002)「丸林論文「音楽のコミュニティ形成と市民の生涯学習——市民参加型音楽活動

の事例分析を通して」への批判」、『音楽教育学』32(3)、57～59頁。

山本双葉（2012）「『生涯スポーツ』から『生涯音楽学習』を再考する」、『音楽文化の創造』65、42～45頁。

横山和彦（2004）「生涯音楽学習におけるアマチュアコーラスの指導法について：初心者を美しい声に効率よく導くために（女性編）」、『音楽文化の創造』32、72～75頁。

渡辺景子（2006）「生涯音楽学習における<余暇>の自己開発性」、『音楽学習研究』2、43～50頁。

渡邊洋子（2007）「成員教育学の基本原則と提起－職業人教育への示唆－」、『医学教育』38（3）、151～160頁。

[無著名]（2016）「〈巻頭インタビュー：石井洋二郎〉『他なるもの』と出会い、自分を開く」、『音楽教育 Vent』32 3～7頁。

【参考楽譜資料】

Beethoven, Ludwig van. Synphonie Nr.9 in d Finale. Edited by Jonathan Del Mar. Kassel: Bärenreiter, 1996.

初出一覧

本論文は、以下に掲載した論文、学会発表等を経て執筆した。

萩原史織（2012a）「指導言の意味と作用——東京フロイデ合唱団における指導実践より——」連

載企画：言語活動の充実、『音楽教育研究ジャーナル』37、43～47頁。

萩原史織（2012b）「生涯学習における「音楽する」ことの意味—アマチュア合唱団の活動を通し

て—」東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文。

萩原史織（2013）「生涯学習の継続性に関する研究——アマチュア合唱団の活動を例に——」日本

音楽教育学会第44回口頭発表。

萩原史織（2015）「《第九》を歌うアマチュア合唱団員の「楽譜への書き込み」内容の分析と考察」

『音楽教育研究ジャーナル』44、1～14頁。

萩原史織（2016）「生涯学習としてのアマチュア音楽活動における学び—《第九》を歌うアマチュ

ア合唱団の活動を例に（特集：ずっとまなぶ—成人のための音楽教育実践）『音楽教育実践ジ
ャーナル』14、（2016年発行予定。）

謝辞

本論文は、筆者が東京フロイデ合唱団という一つのアマチュア合唱団と出会ったことによって生まれたといっても過言ではない。大人が音楽を学ぶとはどういうことなのか、と漠然とした興味しか抱いていなかった筆者にとって、当団の活動で出会う指導者および団員たちの姿は大きな驚きであった。楽しく、笑いにあふれた練習のなかで、誰もが生き生きと音楽し、そのなかで指導者の「前の年を超えよう」という言葉に応えるべく、真剣に音楽と向き合っていく。若々しさに満ち、純粋に音楽を楽しんでいる彼らの姿に何度も心を動かされ、本研究のテーマとして「音楽の学びの内容と質的変容」を設定するに至った経緯がある。

2011年から現在にいたるまで、筆者をあたたく迎え入れてくださった東京フロイデ合唱団のみなさまに、心から感謝を申し上げます。富澤裕先生には、インタビューに度々ご協力いただいただけでなく、音楽の指導者としての在り方について、多くを学ばせていただきました。東京フロイデ合唱団の歴代の団長、副団長、以下運営委員のみなさまにも多大なるご協力を賜りました。団員Sさん、Nさん、Iさん、Mさん、Yさん、Aさん、Jさん、Eさんには、楽譜の書き込みを分析するにあたり、快く楽譜をご提供いただき、度重なるインタビューにもご協力をいただきました。そのほか多くの団員のみなさまからあたたかい言葉をいただきました。団員のみなさんとともに活動に参加できたことは、わたし自身にとっての重要な財産であると感じています。この場を借りまして、みなさまに深く感謝申し上げます。

本論文の執筆にあたり、ご指導をいただきました佐野靖先生、山下薫子先生、毛利嘉孝先生、片山千佳子先生、岡田猛先生、茂呂雄二先生、新藤浩伸先生、西島央先生、横地早和子先生に深く御礼申し上げます。特に、主任指導教官の佐野靖先生には、修士課程在籍時から大変お世話になりました。先生のきめ細やかで、あたたかいご指導に支えられ、本論文を完成させることができました。音楽教育研究室のみなさまにも、研究の過程で様々なアドバイスをいただきました。みなさまに心から感謝いたします。

最後に、これまでわたしを支えてくれた家族、友人、そのほか多くのみなさまに感謝申し上げます。

平成28年10月31日 萩原史織