

# 大阪音楽大学 研究紀要

第六十二号

要 旨 ..... (1)

## 論 文

- 大正末から昭和初期における大阪の音楽隊のレパートリー  
——大大阪記念博覧会とラジオ番組を中心に—— ..... 西村 理 ..... (8)
- バイソニック式（双音式）バンドネオンの楽譜における蛇腹の開閉の表記とその活用  
—地域性および作家性の視点から— ..... 松浦伸吾 ..... (29)
- 19世紀のゲネラルバス概念：演奏実践の理論 ..... 三島 郁 ..... (42)

## 研究ノート

- 西洋音楽の日本語的演奏について——あるいはクレオール語としての日本的西洋音楽——  
..... 大久保 賢 ..... (58)
- わらべうた遊びを基軸とした認知症高齢者との音楽活動  
—参加者の行動変容や地域連携の視点から— ..... 長谷川 真由 ..... (71)
- 大阪音楽大学におけるイタリア語習熟度クラス ..... 谷口 真生子 ..... (82)
- 学校教育と近代的市民としての自立  
—子供の政治的社会化を促す教育法令とその阻害要因— ..... 藤本 敦夫 ..... (96)

## 翻 訳

- マックス・カルベック：伝記『ヨハネス・ブラームス』抄訳 ..... 竹田 和子 ..... (114)

- 
- 大阪音楽大学大学院音楽研究科  
修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目 (2022年度) ..... (128)
- 2023年度 研究助成報告 ..... (138)

大 阪 音 楽 大 学  
大阪音楽大学短期大学部  
(2023)



# 要 旨

## Summaries

【論 文】  
Article

### 大正末から昭和初期における大阪の音楽隊のレパートリー ——大大阪記念博覧会とラジオ放送を中心に——

西村 理

1925（大正14）年3月から4月にかけて大大阪記念博覧会が開催され、同年6月1日から大阪放送局がラジオ放送を開始した。本論文の目的は、当時、大阪で活動していた5つの音楽隊、すなわち大阪市音楽隊、三越音楽隊、出雲屋音楽隊、松坂屋音楽隊、高島屋音楽隊が、同博覧会およびラジオ番組で演奏した曲を調査し、どのようなレパートリーを形成していたのかを考察することである。また大阪市音楽隊以外の各音楽隊の結成と解散についての情報の整理も行った。本論文によって、この博覧会とラジオ番組の両方で数多く出演していたのが、三越音楽隊と出雲屋音楽隊であったこと、そして出雲屋音楽隊が主に吹奏楽で出演していたのに対して、三越音楽隊は吹奏楽および管弦楽、ジャズバンドで出演し、幅広いレパートリーを形成していたことが明らかになった。

キーワード：大大阪記念博覧会、大阪放送局、レパートリー、三越音楽隊、出雲屋音楽隊

### Repertoires of Music Bands in Osaka During the 1920s: Focusing on the Great Osaka Commemorative Exposition and Radio Programs

NISHIMURA Osamu

In 1925, not only the Great Osaka Commemorative Exposition was held from March 15 to April 30, but also the Osaka Broadcasting Station began radio broadcasting on June 1. This paper examines music performed at the exposition and on the radio program by five music bands that were active in Osaka at the time: the Osaka Music Band, Mitsukoshi Band, Izumoya Band, Matsuzakaya Band, and Takashimaya Band. Further, apart from the Osaka Music Band, information on the formation and disbandment of the music bands was added to discuss the formation of their repertoires. This revealed that especially the Mitsukoshi Band and Izumoya Band made numerous performances at the exposition and on the radio program, and that while the Izumoya Band performed mainly as a brass band, the Mitsukoshi Band performed as a brass band, orchestra, and jazz band, forming a wide repertoire.

Keywords: Great Osaka Commemorative Exposition, Osaka Broadcasting Station, repertoire, Mitsukoshi Band, Izumoya Band

【論文】  
Article

バイソニック式（双音式）バンドネオンの楽譜における  
蛇腹の開閉の表記とその活用  
—地域性および作家性の視点から—

松浦 伸吾

バンドネオンはボタンの鍵盤を持つバイソニック式（双音式）の蛇腹楽器であることを標準としている。ドイツにおいて1920年頃に標準的な仕様として位置づけられた「アインハイツ」式バンドネオンと、アルゼンチンタンゴの演奏において重要な楽器として認知されてきた「ライニッシュ」式バンドネオンの二種が有名である。

バンドネオンを含めた編成の音楽を作曲する際、演奏における円滑な運指を行うために蛇腹の開閉を具体的に指定することは有効であると考えられる。しかしその表記において現在、地域性や作家性の影響より現れた様々な記号や標語が点在する。本稿ではそれらの表記を並べて比較し、標準的な表記法として相応しい内容を探る。

キーワード：バンドネオン 楽器法 表記法 作曲 現代音楽

The Notation and The Utilization of The Opening and Closing  
the Bellows on The Musical Score for Bi-sonic Bandoneon  
-From the Perspective of Regional Characteristics and Creator's Senses-

MATSUURA Shingo

Standard Bandoneon is a bi-sonic bellows driven instrument with button keyboard. There are two well-known Bandoneon styles in the world. One is called the “Einheit” key layout which was determined as a standard form for Bandoneon in Germany around 1920, and the other is Bandoneon with “Rheinisch” key layout that is recognized as an instrument important for Argentine tango music performance.

I think it is valid to specify the opening and closing of the bellows to enable smooth fingering for the performance when composing music for various musical formations which include the Bandoneon. However, currently, there are various different symbols and slogans that are used for Bandoneon notations influenced from regional characteristics and creator's senses. In this paper, I compare side by side these notations and explore the appropriate standard notation for the bellows.

Keywords: Bandoneon, Instrumentation, Notation, Composition,  
Contemporary Classical Music

【論 文】

Article

## 19 世紀のゲネラルバス概念：演奏実践の理論

三島 郁

「ゲネラルバス Generalbass」は通常、16 世紀末から 18 世紀後半までのドイツ語圏の西洋芸術音楽において、実践的伴奏に必要な数字付きバスの記号やそれを使用した演奏を指す、とされることが多い。しかし用語としてのゲネラルバスは 19 世紀から 20 世紀初頭にかけて長期間存在し続けたことで、その内容や使用方法においては変化もあったはずである。これについては最近までさほど議論されないままであり、19 世紀の和声とゲネラルバスはほぼ同義として捉えられる場合もあった。たしかにこの時期に多く出版されたゲネラルバス教本の内容は多岐に渡っており、ゲネラルバスを定義するのは簡単ではない。しかし 19 世紀のゲネラルバスは生きた音楽理論として実際に活用され続けており、現在研究が盛んになりつつあるパルティメントの側面からも、無視できない重要な意義を持つと言える。

本稿では 19 世紀のゲネラルバスの概念と意義を、当時の音楽院の理論科目のあり方やゲネラルバス理論実践書の内容からその考えかた、目的、そして内容を整理し、明らかにした。それは 18 世紀からの鍵盤上の伝統を受け継ぎながら、和声理論的な側面を充実させ、最終的には即興的な演奏を行うための理論的枠組みであった。

キーワード：ゲネラルバス、通奏低音、和声理論、バツソ・コンティヌオ、ウィーン音楽院

## The Nineteenth Century Concept of Generalbass as Theory of Performance Practice

MISHIMA Kaoru

"Generalbass" usually refers to the figured bass used for practical accompaniment and specific performances in German-speaking areas, from the end of the 16th century to the late 18th century. However, Generalbass had been in use for a long time, and there were subsequent changes in its content and usage in the 19th and early 20th centuries. These changes remained largely undiscussed until recently, as 19th-century harmony and Generalbass were often considered almost synonymous. The contents of several Generalbass textbook published during this period are wide-ranging, and it is not easy to define the Generalbass. However, the 19th century Generalbass continues to be used in practice, as living music theory. It also holds a significance that cannot be ignored from the aspect of partimento, which is being actively studied in the current discourse on music theory.

This paper analyses the concept and significance of the Generalbass in the 19th century, and organizes its ideas, purpose, and content based on the state of theoretical subjects at the conservatory in that period, including the contents of Generalbass practice books. Generalbass can thus be considered a theoretical framework for enriching the theoretical aspects of harmony, and ultimately for improvisational performance.

keyword : Generalbass, thorough-bass, Harmonielehre, basso continuo, Wiener Konservatorium

【研究ノート】  
Note

西洋音楽の日本語的演奏について  
—あるいはクレオール語としての日本的西洋音楽—

大久保 賢

本論では「日本人の西洋音楽の演奏に日本語が影響を及ぼしている」という仮説を検討し、そこから導かれる問題を示す。はじめに日本人の演奏が西洋人には何かしら違和感を持って受け止められてきたことと、そうした演奏の原因の1つとして日本語の影響がこれまでも指摘されてきたことを確認する。そして、日本語とリズムとイントネーションと日本的演奏の類似点をあげ、次いで西洋諸語および彼らの演奏との相違点を指摘し、その原因として「母語の干渉」という問題を取り上げる。最後に、そうした日本語的演奏をいけばクレオール語のようなものしてとらえる視点を示し、その意味を問う。

キーワード：日本語的演奏、言語のリズム、母語の干渉、クレオール語、文化変容

On Japanese-Style Performances of Western Art Music  
—Or Japanese Western Music as Creole—

OKUBO Ken

This paper aims to explore the hypothesis that the “Japanese language has an influence on performances of Western art music by Japanese people” and show the challenges that arise from this standpoint. First, we find that Westerners perceive such performances as something strange, and that the influence of the Japanese language has been identified as a cause of Japanese-style performances of Western art music (JPWAM). Second, the similarities between Japanese, rhythm, intonation, and JPWAM and the differences between Western languages and their performances are highlighted, and the problem of “mother tongue interference” as a possible cause is examined. Finally, the perspective of JPWAM as being something akin to Creole is shown, and the question of what this means, is addressed.

Keywords: Japanese-Style Performances of Western Art Music, Rhythm of Language, Mother Tongue Interference, Creole, Acculturation

【研究ノート】

Note

わらべうた遊びを基軸とした認知症高齢者との音楽活動  
—参加者の行動変容や地域連携の視点から—

長谷川 真由

本研究は、認知症高齢者のHグループホームで、2023年2月から月1回のペースで実践してきたわらべうた遊びを基軸とした音楽活動で見られたスタッフや入所者の変容と、「地域連携室」の責任者へのインタビューを基に地域と学校との連携の今後の課題等を明らかにすることを目的とする。その結果、わらべうた遊びを基軸とした音楽活動は、参加者同士のコミュニケーションを円滑にすることに有効に機能し、その場に応じた即興的な参与型のパフォーマンスが生まれていたことが考察された。

学校教育との連携については、Hグループホームの運営者へのインタビューから、「どうしたらよいかを一緒に考えて行く」という姿勢、保護者への理解を促すための言語化やエビデンス、安全性といった課題の提案があった。

キーワード：わらべうた遊び、音楽活動、認知症高齢者、行動変容、地域連携

Musical Activities with the Older Adults with Dementia Based on Warabeuta Play ; from the Perspective of Participants Behavior Change and Regional cooperation

HASEGAWA Mayu

The purpose of this study is to clarify the future challenges of collaboration between community and school based on transformation of staff and residents seen in the activities of the H Group Home for the older adults with dementia, which have been working on practice of singing Warabeuta Play as a key activity once a month since February 2023, and the interviews with the director of the Community Collaboration Office. As a result, it was considered that musical activities based on the Warabeuta Play functioned effectively to facilitate communication between participants, and that improvised participatory performances were produced according to the situation.

In terms of collaboration with school education, interviews with operators of the H Group Homes suggested an attitude of "thinking together what to do so" and issues such as verbalization, evidence, and safety to promote understanding among parents.

Key words : Warabeuta Play , Musical Activities , the Older Adults with Dementia , Behavior Change , Regional cooperation

【研究ノート】  
Note

## 大阪音楽大学におけるイタリア語習熟度クラス

谷口 真生子

大阪音楽大学では、必修の外国語科目は同言語の8単位を、短期大学部では2単位を取得することが必要である。外国語は学部では英語、ドイツ語、フランス語とイタリア語の4言語、短期大学部では英語、ドイツ語とイタリア語の3言語から選択可能である。英語は習熟度別のクラス分けを実施しているが、他の初習外国語科目は、入学時に習い始める言語であるため、習熟度別にする必要はないように思っていた。ところが年々、1年次の後半で見えてきたレベル差がさらに目立ってきたため、2018年度から、ドイツ語とイタリア語の2年次の文法クラスで習熟度別のクラスを実施し始めた。

初めの年は手探り状態で、2年目からは順調に滑り出したように見えたが、新型コロナの影響を受け、試行錯誤の状態となった。

本稿では、2018年度から2022年度までの、イタリア語の習熟度別クラスに関する検証を行い、初習外国語の習熟度別クラスを中心として、イタリア語学習についての現状や問題点を絡めて考察する。

キーワード：音楽大学、イタリア語、学習意欲、習熟度別クラス、外国語科目

## Classi in base al livello di competenza della lingua italiana presso l'Osaka College of Music

TANIGUCHI Makiko

Presso l'Osaka College of Music, le materie obbligatorie in lingua straniera richiedono otto crediti nella stessa lingua, mentre al Junior College sono richiesti due crediti per la laurea. Le lingue straniere tra cui possono scegliere gli studenti sono quattro (l'inglese, il tedesco, il francese e l'italiano) e tre a livello di junior college (l'inglese, il tedesco e l'italiano). Mentre l'inglese è diviso in classi in base al livello di competenza, non sembrava necessario separare le altre materie in base al livello di competenza, poiché sono lingue che gli studenti iniziano a imparare quando si iscrivono all'università. Tuttavia, anno dopo anno, le differenze di livello visibili nella seconda metà del primo anno sono diventate ancora più evidenti, così nel 2018 abbiamo iniziato a formare un'altra classe basata sul livello di competenza per le lezioni di grammatica del secondo anno di tedesco e italiano.

Il primo anno è stato un processo per tentativi. L'anno 2019 sembrava andare abbastanza bene finché le lezioni non sono state influenzate dal Covid-19. È cominciata una nuova situazione di prova ed errori.

Questo articolo esamina le classi di italiano dal 2018 al 2022, concentrandosi sulle classi di competenza per la prima lingua straniera e discutendo la situazione attuale e i problemi legati all'apprendimento dell'italiano.

Parole chiave : università di musica italiano voglia di studiare  
classi sul livello di competenza materie in lingua straniera



【研究ノート】

Note

学校教育と近代的市民としての自立  
－子供の政治的社会化を促す教育法令とその阻害要因－

藤本 敦夫

筆者は、子供を自立した近代的市民、すなわち、政治参加の担い手を育てることがこの国の教育にとって不可欠な課題であると考えている。

そこで、現行日本国憲法、教育基本法、学校教育法、学習指導要領の理念から政治的社会化の理想形を提示する。それは社会に対する公正な判断力、健全な批判力を持ち個性の伸長の下、現代の多様性を認める大人に育てることである。

ところが、そのような理想形に沿った教育が成功しているとは考えられない現実がある。

そこで、筆者は子供を自立した近代的市民に育てることを阻害する要因を検討する。さまざまな要因が考えられるが筆者の観点によれば「校則」が学校生活を通じての最大の阻害要因であると考ええる。

その上で、子供を自立した近代的市民に育てるためのいくつかの提言を行うものである。

キーワード：政治的社会化、子供の近代的市民としての自立、18 - 19 歳の選挙行動、校則、個性と多様性

Schooling and Children's Independence as Modern Citizen  
-Education Laws and Their Hindrances -

FUJIMOTO Atsuo

The author believes that nurturing children to be independent, modern citizens who will take part in politics is an essential task for education in this country. Therefore, the author presents an ideal form of political socialization based on the ideas of the current Japanese Constitution, the Fundamental Law of Education, the School Education Law, and the Curriculum Guidelines. The goal is to raise children to be adults who have fair judgment and sound critical skills about society, develop their individuality, and appreciate modern diversity. However, the reality is that education based on such ideals cannot be considered successful. Therefore, the author examines the factors that hinder children from raising them to become independent, modern citizens. There may be various factors, but from the author's perspective, "school regulations" so called KOUSOKU are the biggest impediment to school life. Based on this, the author will make several recommendations for raising children to become independent, modern citizens.

Keywords: Political Socialization, Children's Independence as Modern Citizen, Education Laws, Action of Age 18 and 19 in Elections, School Regulations so Called "KOUSOKU", Individuality and Diversity,

## 【論文】

# 大正末から昭和初期における大阪の音楽隊のレパートリー ——大大阪記念博覧会とラジオ番組を中心に——

西村 理

はじめに

1925（大正14）年4月12日付の『大阪毎日新聞』（朝刊）に「今十二日午後一時からいよいよ高島屋音楽隊が場内奏楽堂の演奏スケジュールに現れることになった。[中略]これでおお阪にある五大音楽隊、即ち市立、三越、出雲屋、松坂屋[原文ママ]、高島屋の各隊悉くの出演をみたわけだ」という記事が掲載された。この記事は、同年3月15日から4月30日まで天王寺公園を主会場にして開催された、大大阪記念博覧会に関するものである。大大阪記念博覧会は、『大阪毎日新聞』1万5000号記念および、大阪市が第二次市域拡張により、東京市を抜いて日本一の大都市、つまり「大大阪市」になることを記念として、大阪毎日新聞社の主催、大阪市の後援で開催された。

この記事の「五大音楽隊」とは、大阪市音楽隊、三越音楽隊、出雲屋音楽隊、松坂屋音楽隊、高島屋音楽隊である。大阪市音楽隊は、1923（大正12）年3月31日に陸軍第四師団軍楽隊が廃隊となった後、同隊の林亘を楽長として8月1日に結成された。ただし、大阪市から補助金を得ていたものの直営ではなかったため、「市立」ではなかった。大阪市音楽隊が、市直営になるのは1934（昭和9）年4月1日からのことであった（樋口ほか2023, 42）。三越、松坂屋、高島屋は、百貨店のイメージづくりや空間演出のツールのひとつとして、少年を募集し音楽隊を結成した。こうした百貨店の音楽隊は、1909（明治42）年2月に東京の三越で初めて結成され、その後、大阪や名古屋にも広がっていった。出雲屋はうなぎ屋のチェーン店で、百貨店にならって道頓堀で音楽隊を結成した。

大大阪記念博覧会の会期が終了すると、5月10日から大阪放送局（以下、「JOBK」と記す）が試験放送を経て、6月1日から三越屋上の仮の放送施設で放送を始める。そのラジオ番組に、松坂屋音楽隊を除く4つの音楽隊も出演していた。しかし、ラジオ放送開始後、少年音楽隊は、次第に消滅していった。

本論文の目的は、大正末から昭和初期において「五大音楽隊」が、大大阪記念博覧会およびラジオ番組でどのようなレパートリーを形成していたのかを、『大大阪記念博覧会誌』およびJOBKの『番組確定表』<sup>(1)</sup>の調査を通して、大阪の音楽文化の一端を明らかにすることである。

音楽隊とは民間の演奏団体として、明治期に軍楽隊に民間からの出張演奏依頼が増えていくなかで数多く組織されもので、これまでも音楽隊に関する多くの先行研究がある。た

だし、塩津洋子の研究（1993）は明治期の関西の民間音楽隊の活動について詳細に調査しているものの、大正期にまで及んでいない。また百貨店による音楽隊についても、三越少年音楽隊について三枝まり（2004）や玉川裕子（1997）の研究があるが、東京の三越を中心に扱っている。細川周平は、『近代日本の音楽百年』（全4巻）の第1巻で大阪の少年音楽隊についても扱っているものの（2020, 140-142）、少年音楽隊についての叙述の中心に置いているのは東京である。大阪市音楽隊の活動は、大阪市音楽団の60年誌（1983）や100周年記念誌（2023）で紹介されているものの、他の音楽隊のレパートリーとの関係については論じられていない。

本論文では、大正末から昭和初期における「五大音楽隊」の活動について扱うが、その前に大阪市音楽隊とそれ以外の少年音楽隊との違いについて確認したい。大阪市音楽隊は入隊前に音楽教育を受け、すでに楽器も演奏できる隊員によって構成されていたのに対して、少年音楽隊は入隊してから音楽についての専門的な教育を受けた。その意味で、大阪市音楽隊と少年音楽隊には違いがある。しかし、『大大阪記念博覧会誌』では「少年」と記されることはなかった。一方、『番組確定表』では、1926年4月から出演料が記されているが、大阪市音楽隊は「70 [円]」であるのに対して、三越音楽隊、高島屋音楽隊、出雲屋少年音楽隊はいずれも「35 [円]」であり、出演料によって区別されている。ただし、『番組確定表』に「少年」という言葉は出雲屋少年音楽隊には付けられているものの、三越音楽隊および高島屋音楽隊にはない。そのため当時の人々の認識として、いずれの隊も「音楽隊」と捉えていたと考え、本論文では、引用の場合を除き「少年」を付けないことにする。

以下では、第1節では大阪市音楽隊以外の4つの音楽隊の結成と解散について整理し、第2節では大大阪記念博覧会、第3節ではJOBKでの「五大音楽隊」のレパートリーを考察する。

## 1. 各百貨店と出雲屋の音楽隊の結成と解散

### 1.1 三越音楽隊

三越は、1673（延宝元）年に現在の日本橋に呉服店「越後屋」として開店した。1690（元禄3）年大阪支店が開店<sup>2)</sup>し三井呉服店への改称を経て、1904（明治37）年12月20日に閉鎖する（小松 1941, 291; 296）。大阪店の閉鎖は、三井呉服店から三越呉服店へと組織が変わり、東京本店を拡大強化するためであった（同前, 296）。日比翁助が専務取締役役に就任した三越呉服店は、「デパートメントストア宣言」によって日本で初めての百貨店となった。大阪で三越呉服店が、高麗橋で営業を再開するのは、1907（明治40）年5月1日からである（同前, 298）。

東京の三越では日比翁助の発案によって、1909（明治42）年2月に音楽隊が海軍軍楽隊出身の久松鑛太郎を楽長に迎えて結成されることになった（同前, 212）。1911（明治44）年9月2日に第1回試演会が吹奏楽を中心としたプログラムで行われたが、『三越』には、今後、管弦楽の練習にも取り組むことが報告されている（『三越』 1911, 11）。管弦楽の試

演会は、1913 (大正 2) 年 2 月 9 日に音楽専門の雑誌記者たちも招待して行われた (『三越』 1913, 13)。隊員は管楽器だけではなく弦楽器も練習しなければならなかったのである。

大阪の三越でも音楽隊が新設され、高濱孝一の指導のもと、1912 (大正元) 年 11 月 23 日、24 日に「秋のお伽会」で試演をして喝采を博した (『三越』 1912, 18)。高濱孝一は、東京高等師範学校附属音楽学校 (現・東京藝術大学) 専修部を 1894 (明治 27) 年 7 月に卒業、卒業式にはヴァイオリンを演奏している (大蔵省印刷局 1894, 4-5)。高濱は、1907 (明治 40) 年に設立された関西音楽学校で大村恕三郎や永井幸次らとともに開校当初から教鞭をとっていた。大阪の三越音楽隊の初演奏は、1912 (大正元) 年 11 月であったが、高濱が 1911 (明治 44) 年始めにはすでに「三越音楽部」で教えていたため (楽々堂主人 1911, 9)、実際の結成は 1 年半以上早かった可能性がある<sup>3)</sup>。また高濱は楽典と弦楽器の指導者で、楽長は陸軍軍楽隊出身でクラリネット奏者の中川久次郎であった (大森 1983, 113; 平井 1997, 89-90)。内田晃一は、初代指揮者は高濱で、後に中川になったと記している (1976, 33) が、音楽隊の楽長は通常、軍楽隊出身者であることから、設立当初から中川が楽長であったと考えられる。いずれにせよ大阪の三越音楽隊は、高濱が指導していたことから最初から弦楽器も取り組んでいた。

大阪の三越音楽隊も東京と同様に百貨店の催事のときに頻繁に演奏をしていたが、1925 (大正 14) 年 5 月 8 日付の『東京朝日新聞』(朝刊) に、5 月 4 日に三越音楽隊の解散が報じられた。理由として木戸営業部長の以下の言葉が掲載された。

始めてから十八年になるので執着はあつたが何しろ少年といふ名義で集まつたのに今はもう大人ばかり、しかも音楽としても専門家について研究したのではないので三越の名に対してもアンナものは貧しいと注意する人もあり遂に決心したのですが今後また機会を得たら完全なものを組織しやうと思つてゐます [。]

5 月 14 日付の『東京朝日新聞』(朝刊) では、この発言に楽員たちが悲憤の涙にくれ、発言の取消を要求することになったと報じた。三越側の最終的な説明は、今後さらに芸術上の向上を追求することは三越の業務ではなく、「神聖なる芸術は芸術の園に於て養はるるが当然」ということであった (『三越』 1925, 14)。5 月 26 日には報知講堂で「告別演奏会」が開催され (同日付『東京朝日新聞』)、三越音楽隊の活動は幕を閉じた。

しかし、大阪の三越音楽隊はこのときに解散したのではない<sup>4)</sup>。JOBK の『番組確定表』では、1926 (大正 15) 年 7 月 22 日が最後の出演となっている。大阪の住吉に本社のあるニッソーレコードがこの音楽隊の解散が決定されると、「名残の吹き込み」を中川久次郎の指揮で行い、1926 (大正 15) 年 10 月新譜として出している (瀬川 2005, 49)。従って、大阪の三越音楽隊の解散は、東京より約 1 年後のことであった。

大阪の三越音楽隊は、約 14 年にわたって活動をしてきたため、同隊の出身者に多くの音楽家がいる。大森盛太郎の著作に載っている出身者 (1983, 113) のなかで、新交響楽団 (後

のNHK交響楽団)への入団が確認できた人物に、斉藤広義(トランペット)、辻井富造(クラリネット)、長妻清太郎(ファゴット)、坂本朝六(トランペット)、杉本季四郎(トロンボーン)(東京音楽協会 1932, 145)、星延夫(ファゴット)(大日本音楽協会, 1938, 260)がいる。また岩国茂太郎(クラリネット/ヴァイオリン)によれば、三越音楽隊の解散後、5、6名が大阪市音楽隊に入った(大阪市音楽団創立60周年記念事業委員会 1983, 89)。

「職員録」によれば、岩国も含め人物の入隊年は必ずしも同じではないが、須崎(後に「茂理」と改姓)一衛(バリトン/チェロ)が1913(大正12)年、岩国茂太郎と東松次郎(クラリネット)が1926(大正15)年、富岡進(ホルン)が1927(昭和2)年に入団している(同前, 121)。また辻川玉之助(ドラム/ヴァイオリン)も1927(昭和2)年に入隊している(同前, 62, 121)。岩国と辻川がヴァイオリン、須崎がチェロも演奏するため<sup>6)</sup>、大阪市音楽隊は管弦楽で演奏するようになった(同前, 60)。

その後、東松次郎などのようにジャズメンになった人物もいるが、多くの出身者が戦後もオーケストラの楽員として活躍した。小野寺昭爾によれば、大阪の三越音楽隊出身者に、関西交響楽団に在籍した人物として、斉藤広義や富岡進に加えて、脇田智(オーボエ)、後藤高行(クラリネット)、桜井八郎(ファゴット)がいる(小野寺 2019, 21-31)。

## 1.2 高島屋音楽隊

京都で創業した高島屋は、1898(明治31)年大阪の心斎橋筋に出店したが、1922(大正11)年10月1日に堺筋長堀橋に新築して移転した。『高島屋135年史』によれば、1923(大正12)年に「高島屋プラスバンド」は創設された(高島屋135年史編集委員会 1968, 391)。ただし、何月なのかは具体的に記されていない。これは「長堀店開店直後に創設された」(大阪高島屋本部 1937, ページ番号なし; 大江 1941, 272)という記述に基づいていると考えられる。

しかし、1924(大正13)年4月13日付の『大阪朝日新聞』(朝刊)に「高島屋少年音楽隊員募集」、さらに翌月5月20日と22日にも同紙にまた同じ広告が掲載され、14歳から16歳の希望者が募られた。本論文の冒頭で引用した1925(大正14)年4月12日付の『大阪毎日新聞』(朝刊)で、大大阪記念博覧会に出演する高島屋音楽隊が「創設以来十数ヶ月」と記していることから、前年に結成したと考えられる<sup>6)</sup>。

高島屋音楽隊の指揮者となった金馬雄策について、高島屋の社史ではいずれも「元大阪市音楽隊楽長」としているが、「全楽団員録(大阪市音楽隊 大阪市音楽団 Osaka Shion Wind Orchestra)」に金馬の名前はない(樋口ほか 2023, 212-216)。東京藝術大学楽理科による「海軍・陸軍軍楽隊データベース」によれば、金馬は、1908(明治41)年12月1日に陸軍に入隊したクラリネット奏者で、1913(大正2)年に第四師団軍楽隊に配属された<sup>7)</sup>。金馬に加えて、大森盛太郎によれば原田秀一が助手を務めた(1983, 142)。

前述の『大阪毎日新聞』には、4月12日が、高島屋音楽隊にとって「[大大阪記念博覧会]場内での初演奏であるばかりでなく、公開演奏の最初のものでまことに意義深いものがあ

る」と報じられている。ただし、1925（大正14）年4月7日付の『大阪朝日新聞』（朝刊）によれば、4月6日午後1時から高島屋音楽隊が、第1期の養成を終え「八階食堂で第1回発表演奏会」を開いていた。

高島屋音楽隊がいつ解散したかは明確ではない。高島屋音楽隊がJOBKに出演したのは、1926（大正15）年3月28日および4月16日の2回だけであるが、同年8月8日付の『大阪毎日新聞』（朝刊）に、浜寺海水浴場にある大阪毎日新聞社の事務所楼上で高島屋音楽隊が「海の音楽」を演奏したことが写真付きで報じられている。これまでの筆者の調査で当時の資料で確認はできなかったが、瀬川昌久は、1927（昭和2）年に解散したと述べている（2005, 51）。

高島屋音楽隊は多くのジャズメンを輩出しており、第1期生に谷口又士（トロンボーン）、奥野繁次（トランペット）、小畑光之（トランペット）、七条好（トランペット）、岸田満（サクソフォン）、笠松義和（ドラム）、第2期生に南里文雄（トランペット）、中沢寿士（トロンボーン）、青木茂信（ドラム）、吉田弘（トランペット）がいる（同前, 49）。

### 1.3 松坂屋音楽隊

名古屋のいとう呉服店（後の松坂屋）は、百貨店開業の翌年の1911（明治44）年3月18日に海軍軍楽隊の沼泰三を迎え、「いとう呉服店少年音楽隊」を結成した（松坂屋2010, 53）。当初はブラスバンドであったが、1913（大正2）年から弦楽器もとり入れオーケストラとした（同前）。このいとう呉服店少年音楽隊が発展して、現在の東京フィルハーモニー交響楽団に至ったことは良く知られている<sup>8)</sup>。しかし、大阪の松坂屋音楽隊に関する情報は断片的で、いつ結成され、いつまで活動していたのか、また誰が隊員であったのかも分かっていない。筆者の調査で明らかになったことを以下に述べる。

いとう呉服店は1875（明治8）年に大阪の恵比寿屋呉服店を買収して、ゑびす屋いとう呉服店を開業した（松坂屋2010, 30）。ゑびす屋いとう呉服店は、1909（明治42）年3月31日、翌年に開業を控えている名古屋本店の百貨店事業に経営資源を集中させるために閉鎖されたが、1923（大正12）年3月1日に、いとう呉服店は大阪の日本橋で「松坂屋」として営業を再開する（同前, 61）。その翌年の4月26日付の『大阪朝日新聞』（朝刊）に「松坂屋少年音楽隊員募集」の広告が掲載された。そこには「尋卒十五歳迄」と記されているため、12歳から15歳の少年が応募してきたと考えられる。この広告が筆者の調査では、大阪の松坂屋の音楽隊員の募集広告の最初のものであるが、この時に応募してきた少年たちを隊員として、大阪の松坂屋少年音楽隊は発足したのではなかった。

京都で1923（大正12）年3月20日から5月20日に第2回家庭博覧会が開催されたが、この博覧会は、5月6日「松坂屋呉服店楽隊長以下19名を大阪より招聘」している（大橋1937, 310）。また同年に起こった関東大震災によって大阪に多くの人たちが避難してきたが、9月8日、避難者のために開催された汎愛小学校校庭の慰安会で「松坂屋少年音楽隊その他の余興」があったことが記録されている（大阪府1924, 717-718）。つまり、大阪の松

坂屋開店した年に、松坂屋音楽隊は活動していたのである。

大阪と名古屋の松坂屋音楽隊との関係については、服部良一は「名古屋松坂屋から大阪へ移ってきたようで」（1982, 41）と述べている。その一方で、増井敬二は「東京フィルハーモニー交響楽団 80 年史」（1991）のなかで大阪の松坂屋音楽隊について触れておらず、また松坂屋音楽隊が名古屋から大阪に拠点を移したことも述べていない。長谷義隆も同様に、1921 年にいとう呉服店（松坂屋）少年音楽隊に入り、コンサートマスターを務めていた丹羽秀雄の回想記にも大阪に移ったことは記されていない（長谷、丹羽 2021）。

服部が述べるように、松坂屋音楽隊は名古屋から大阪へ移ってきたのだろうか。『音楽年鑑昭和 3 年版』を紐解くと、音楽団体一覧に記載されている松坂屋音楽隊の住所は大阪の日本橋店であり（1927, 29）、名古屋の音楽団体に同音楽隊の名はない。『音楽年鑑：楽壇名士録昭和 4 年版』（1928, 71）および『音楽年鑑昭和 5 年版』（1929, 129-130）では、松坂屋音楽隊の住所が同様である一方で、松坂屋管絃団が名古屋市の団体として載っている<sup>(9)</sup>。さらに『松坂屋 60 年史』の年表に、1935（昭和 10）年 3 月 1 日「少年音楽隊を松坂屋シンフォニーと改め本社へ移管」（松坂屋 60 年史編集委員会 1971, 364; 松坂屋 2010, 361）と記されている。『音楽年鑑』における記載時期と、違いがあるものの、松坂屋音楽隊が名古屋から大阪へ移り、名古屋に戻ったという可能性がある。

しかし、増井敬二は名古屋店所属から本社直属にしたと述べ（増井 1991, 42）、筆者が「一般財団法人 J.フロント リテイリング史料館」に問い合わせところ、社史を編纂する際に参考にする資料に「名古屋店所属少年音楽隊を本社に移管」と記されているという回答があった<sup>(10)</sup>。従って大阪と名古屋の松坂屋音楽隊は、別の音楽隊であった。ただし、大阪の松坂屋音楽隊は、後に述べるように、大大阪記念博覧会には 1925（大正 14）年 4 月 10 日までしか出演していない。JOBK にも同年 5 月 10 日からの試験放送、6 月 1 日から仮放送に、「五大音楽隊」のなかで唯一出演していない。大阪の松坂屋音楽隊の実態については、さらに調査が必要である。

#### 1.4 出雲屋音楽隊

出雲屋音楽隊は、作曲家の服部良一が 16 歳になる 1 か月前に第 1 期生として入隊したことで知られている。この音楽隊についての情報のほとんどが服部が語ったことに基づいている。服部によれば、出雲屋の若旦那が「高島屋や松坂屋が少年音楽隊を持って派手にやっておます。出雲屋も同じ“屋”がついてまっせ。そんなら、うちでも立派な音楽隊をこさえて、売り上げを倍増しようやおまへんか」と言って、音楽隊を結成することになった（服部 1982, 10）。入隊式は 1923（大正 12）年 9 月 1 日、関東大震災の日で大阪でも揺れたと、服部はその時の様子を記している（同前, 40）。

楽長は第四師団軍楽隊でクラリネット奏者だった橘宗一、指導者は陸軍軍楽隊出身の村越国保および中谷辰男、東京音楽学校卒で松竹座オーケストラの指揮者の原田潤に加えて、随時、松竹座オーケストラや宝塚オーケストラの腕利きが教えにきた（同前, 42）<sup>(11)</sup>。この

ような豪華な指導者陣は、他の4つの音楽隊にはない特色であった(服部 1960, 7)。出雲屋音楽隊のもうひとつの特色として、当時珍しかったサクソフォンを道頓堀の今井楽器店から10丁購入し、サクソフォンバンドを編成するという新しい企画を打ち出した。サクソフォンバンドの楽譜はアメリカから購入していたが、服部が《カッポレ》や《安来節》等を編曲したこともあった(同前)。

百貨店における音楽隊の役割の違いについて、服部は以下のように述べている。

ぼくらの場合、デパート[百貨店]の音楽隊とちがって、出雲屋のチェーンストアで演奏する。「やすくてうまい出雲屋のまむしを食べながら音楽をどうぞ」というわけだ。まむしとは関西でいう、うなぎ料理。いわば、レストラン・シアターの草分けといったところである。大抵は、ウナどんの匂いをかきながら中二階の仮舞台でブラスバンドを演奏する。[中略] 道頓堀通りへ景気よくマーチや流行歌を流したこともあった。(服部 1982, 46)

このように出雲屋音楽隊は、百貨店という憧れの西洋の生活空間を演出するのではなく、雑踏のなかで気軽に楽しむ音楽を奏でていたのである。「食堂での演奏は、勇壮活発なだけのブラスバンド演奏より、聴かせたり、見せたりするショー的な音楽が喜ばれる。しかも、モダンで大衆的な歓楽街の中心、道頓堀という土地柄、ジャズが歓迎された」(同前, 47)。そのような出雲屋音楽隊から、服部以外に、胡桃正義、布谷真一、大野晴夫といったジャズメンが輩出された(同前, 51)。

服部によれば、出雲屋音楽隊は1925(大正14)年5月頃に解散、楽長の橘宗一が奔走し、大阪毎日新聞の後援で大阪プリンセスバンドに改称した(同前, 51-52)。しかし、実際に改称したのは約1年後のことであった。JOBKの『番組確定表』<sup>(12)</sup>によれば、「出雲屋少年音楽隊」の名称での最後の出演は、1926(大正15)年9月30日である。ただし、同年8月5日には橘宗一指揮の「大阪プリンセスバンド」という名称がすでに見られる。また『名古屋放送局沿革史』によれば、JOCKの放送開始1周年記念放送で、7月23日に大阪プリンセスバンドが出演している(名古屋中央放送局 1940, 63)<sup>(13)</sup>。

『番組確定表』に記された「出雲屋少年音楽隊」の出演料は、他の少年音楽隊と同様に基本的に「35 [円]」であるのに対して<sup>(14)</sup>、「大阪プリンセスバンド」では「50 [円]」であり、出演料が上がったことが分かる。8月5日以降、大阪プリンセスバンドは9月11日、11月9日、11月30日と出演していく中で、9月30日のみ「出雲屋少年音楽隊」と記されているものの、出演料は「50 [円]」である。ただし、9月5日付の『大阪時事新報』(朝刊)には、「出雲屋少年音楽隊が橘宗一氏を中心として従来の経営者の理解の許に独立し名称を大阪プリンセス バンド[原文ママ]と改めた、今後も希望者の求めに応じて演奏出張する筈」と報じられている。従って、9月30日の「出雲屋少年音楽隊」というのは何らかの事情で旧名称を用いているものの、7月下旬から8月にかけて「大阪プリンセスバンド」の名称で



活動を始め、9月から正式に名称を変更したと考えられる。そして、大阪プリンセスバンドのラジオ放送の出演は、『番組確定表』によると、1927（昭和2）年3月21日で最後となった。

## 2. 大大阪記念博覧会における音楽隊

### 2.1 大大阪記念博覧会の概要

大大阪記念博覧会は、1925（大正14）年3月15日から4月30日まで大阪毎日新聞の主催、大阪市の後援で開催された。この博覧会は、『大阪毎日新聞』1万5000号記念および「大大阪」の成立記念の事業として、「物質的精神両方面に於ける大阪市の進捗状況を具体的に示す、本社の積極的活躍を現すべく」企画されたものであった（大阪毎日新聞社 1925, 1）。会場に天王寺公園を第一会場、大阪城の豊公館を第二会場にしたことに加え、三越、大丸、高島屋、松坂屋、十合の「大阪五大百貨店」の一部を協賛館として博覧の一会場とすることによって、大阪市全体が博覧会のようになった（同前, 3）。

『大大阪記念博覧会誌』によると、1925（大正14）年の元旦に博覧会の計画を発表すると、大阪毎日新聞は、東京日日新聞と協力してこの博覧会の宣伝を展開していった。大阪毎日新聞紙上には、社告のみで30回以上、元旦から4か月間に200回を超える記事が掲載された。このような宣伝は、主催者が「偉大なる宣伝機関を有する大新聞」だったから可能であった。さらにポスター、広告板、チラシ、電車内広告、紙小旗、自動車、飛行機、ボートとあらゆるものを用いて宣伝が行われた（同前, 591）。

大大阪記念博覧会には、北海道、本州、四国、九州に加え朝鮮、満州、中華民国から団体が複数、訪れたことが報告されているが（同前, 717）、とりわけ東京日日新聞社主催の巨船これあ丸の観光団は700名にも及んだ（同前, 561）。3月24日付の『大阪毎日新聞』（夕刊）によれば、その観光団には「遠くは青森、信濃方面からも参加」していた。宣伝効果や団体によって、最終的に入場者は、天王寺会場に120万82人、豊公館に69万8386人で、総計で189万8468人となった（大阪毎日新聞社 1925, 710）<sup>(15)</sup>。

大大阪記念博覧会の第一会場の天王寺公園には、本館、機械館、パノラマ館、娯楽館、参考館、朝鮮館、大陸館、台湾喫茶店等が並んだ。本館は、「水の大阪」「キネマの大阪」「空の大阪」「交通の大阪」「教育の大阪」から「家庭の大阪」「文化の大阪」まで27部門に分けられ、大阪の歴史と現在を展示によって多面的に紹介し、好評を得た（大阪毎日新聞社 1925, 122-389）。

展示に加えて、「余興」にも力が入れられた。娯楽館では、活動写真（伴奏：前野港造エンド・ヒズ・オーケストラ）や「大大阪踊」に加えて、マンドリンオーケストラ（明治大学マンドリンクラブ）、雅楽（雅亮会）、人形浄瑠璃（文楽座）、ダンス（河合ダンス、伴奏：高島屋音楽隊）等が上演された（同前, 620-635）。

会場内に設置された奏楽堂でも多くの演奏が行われた。奏楽堂はこれまでも博覧会の会場に設置されたことがあっても、大大阪記念博覧会ほどに頻繁に使用されたことはなか

った(同前, 635)。会期中は休むことなく演奏することを決定した段階では、スケジュール作成に困難が予想されたが、「大阪市にある全部の大音楽隊が一斉に起つてすべて好意的な出演を申し出られたので割合楽々と日程を作り上げることが出来た」(同前, 636)。ここで記されている「大阪市にある全部の大音楽隊」が、大阪市音楽隊、三越音楽隊、高島屋音楽隊、松坂屋音楽隊、出雲屋少年音楽隊の「五大音楽隊」であった。

## 2.2 音楽隊のレパトリーの特徴

奏楽堂の全日程が、プログラムも含めて『大大阪記念博覧会誌』に掲載されている(同前, 636-649)<sup>(16)</sup>。同誌によれば大大阪記念博覧会が開場した3月15日、午後1時から奏楽堂で演奏したのは三越音楽隊であった。翌16日は松坂屋音楽隊、17日は出雲屋音楽隊がいずれも午後1時から出演した。そして18日に娯楽館で開会式が午後1時から行われ、大阪市音楽隊が《君が代》を演奏した(同前, 56)。開会式後、同隊が奏楽堂で午後2時から演奏を行った。こうして「五大音楽隊」のうち4つの音楽隊が次々と出演したが、高島屋音楽隊の出演は、本論文の冒頭で引用したように4月12日のことであった。

編成はいずれも吹奏楽であったと考えられる。『大大阪記念博覧会誌』に「入場者を嬉せた[原文ママ]日々の奏楽」というキャプションが記された写真には、吹奏楽で演奏していることが確認できる。また大大阪記念博覧会の絵葉書である【画像】でも吹奏楽であること【画像】(筆者所蔵)



が分かる。絵葉書には《円舞曲「我が見し夢」》の演奏中の写真が用いられているが、この曲は3月20日と30日に三越音楽隊によって演奏された。三越音楽隊は管弦楽で演奏もできたが、吹奏楽で出演していたのである。

「五大音楽隊」以外には、京都両洋中学校音楽隊が3月21日午前10時から、前野港造エンド・ヒズ・オーケストラが4月27日午後1時から出演した<sup>(17)</sup>。演奏開始はほとんど午後1時からであったが、高島屋音楽隊が4月28日午後1時から娯楽館で河合ダンスの公演に伴奏で出演した時は午後3時から、閉幕の前日の4月29日にやはり娯楽館で開催された閉会式に出雲屋音楽隊が《君が代》を演奏するために出演した時は、午後2時からとなった。

『大大阪記念博覧会誌』をもとに「五大音楽隊」の出演回数多い順に並べたのが【表1】である。【表1】で示したように、大阪市音楽隊は2回、つまり開会式の日と3月28日しか出演していない。また松坂屋音楽隊は4月10日を最後に出演しておらず、入れ替わりで高島屋音楽隊が4月12日から出演し始める。つまり、三越音楽隊と出雲屋音楽隊は会期を通して、松坂屋

音楽隊は前半、高島屋音楽隊は後半、約3日に1回出演していたのである。

【表1】

団体名	指揮者	出演回数	備考
出雲屋音楽隊	橘宗一	14	内1回（4月4日）は雨天のため娯楽館で演奏
三越音楽隊	中川久次郎	13	
松坂屋音楽隊	沼泰三	10	内1回（4月8日）は雨天のため中止
高島屋音楽隊	金馬雄策	6	
大阪市音楽隊	林亘	2	

大大阪記念博覧会の奏楽堂での各音楽隊のプログラムは、概ね10曲程度であった。その演奏曲の特徴を考察する際に参考になるのが、1905（明治38）年から東京市主催で始まった日比谷公園奏楽のプログラムである。軍楽隊による日比谷公園奏楽は基本的に毎週日曜の午後に開催され、明治後期から昭和初期にかけて市民の音楽生活に重要な役割を担った。細川周平によると、明治期の軍楽隊による吹奏楽の演奏曲は、(1) 行進曲、(2) 舞曲、(3) オペラ・オペレッタの序曲・抜粋、(4) 描写音楽、(5) 日本曲に大別することができる(2020, 80) (18)。大正期には軍楽隊に加え三越音楽隊も出演した。そのプログラムは第1部が管弦楽、第2部が吹奏楽となったものの、管弦楽が演奏する曲は吹奏楽とあまり変化がなかった。ただし、日本曲は軍楽隊ではなく三越音楽隊によって演奏された。さらに三越音楽隊は合唱曲を演奏し、軍楽隊はフォックストロットやワンステップなどのアメリカ生まれの舞曲を演奏している(同前, 89-90)。

大大阪記念博覧会の奏楽堂で3月28日に出演した大阪市音楽隊のプログラムが、【表2】である。興味深いことに、このプログラムは、三越音楽隊によって3月24日、4月3日、7日、16日、20日にも演奏された。1か月半という会期のなかで、同一プログラムが演奏されることはあったが、計6回も演奏されたのはこのプログラムだけであり、その意味でこの博覧会を特徴づけるプログラムである。このプログラムは、細川による日比谷公園奏楽の演奏曲の分類にほぼ収まっている。

細川の分類と異なるのは社歌と接続曲である。《大阪毎日新聞社社歌》は、『大阪毎日新聞』の1万5000号記念として薄田泣菫によって作詞、山田耕作（耕筰）によって作曲された曲で（大阪毎日新聞社 1925, 649-650）、各音楽隊はほぼ毎回、冒頭もしくは最後にこの曲を演奏した。接続曲、つまりメドレーに分類される曲として、このプログラム以外では、《英国民謡集》（4月17日高島屋音楽隊）、《米国歌集》（4月25日及び30日三越音楽隊）、《グランドアメリカ》（4月18日出雲屋音楽隊）等が演奏された。

日比谷公園奏楽では、明治期に日本曲（邦楽曲）は聴衆からは人気であったものの、西洋音楽を聴くための「耳馴らし」として必要と捉えられていたため、たまに演奏される程度で、大正期になると軍楽隊は日本曲をプログラムから外すようになった（細川 2020, 85-89）。大阪でも日本曲に聴衆が馴染んでいる事情は変わらなかったと考えられ、【表3】で示した

ように、大大阪記念博覧会で日本曲は10日間も演奏されている。ただし、大阪市音楽隊と三越音楽隊は日本曲を演奏していない。

【表2】

《行進曲「勝利の旗」》(プロッチ)	行進曲
《序楽「海賊ツアンバ」》(エロール)	オペラ・オペレッタの序曲・抜粋
《円舞曲「四月の風光」》(デブレ)	舞曲
《騎兵の活動》(スピンドレル)	描写音楽
《接続曲「滑稽なる出来事」》(コンラージ)	接続曲
《行進曲「チツペラリー迄は遠い遠い」》(ドウグラス [編])	行進曲
《序曲「美はしきガラデー」》(ズツベ)	オペラ・オペレッタの序曲・抜粋
《円舞曲「夢の精」》(マイスラー)	舞曲
《パトロール「埃及カイロ府にて」》(ブロン)	描写音楽
《急速調「急行列車」》(エルネスト)	描写音楽
《歌劇「アイダ」》(ヴェルディ)	オペラ・オペレッタの序曲・抜粋
《大阪毎日新聞社々歌》(山田耕作)	社歌

【表3】

◎松坂屋音楽隊

3月22日	長唄《老松》
	箏曲《六段》
3月25日	長唄《越後獅子》
3月31日	箏曲《千鳥》
4月2日	長唄《雛鶴三番曳》
4月5日	長唄《鶴亀》

◎出雲屋音楽隊

3月29日	《和曲「越後獅子」》
4月4日*	《長唄「鶴亀」》
4月18日	《長唄「鶴亀」》

\*雨天のため娯楽館で演奏

◎高島屋音楽隊

4月26日	《春雨》(高島屋音楽部編)
4月28日	《春雨》(高島屋音楽部編)

【表4】

◎松坂屋音楽隊

3月16日	《フオックスツロット「スエズ」》
3月25日	《フオックスツロット「チャイナボーイ」》
3月27日	《フックスツロット「銀の針」》
4月5日	《フオックスツロット「キャラヴァン」》
4月10日	《フオックスツロット「蝶々サン」》

◎三越音楽隊

4月13日	《フオックスツロット「鷺鳥の歩み」》
-------	--------------------

◎出雲屋音楽隊

3月23日	《ワンステツ「アラカーテ」》
	サキソホンバンド《ホワイドンチュー》
	《グードラック》
	《マイベビーアームス》
3月29日	《ソングオブラブ》
	《ホックスツロット「ローズ」》
	《ワンステツ「ブローデーローズ」》

日比谷奏楽堂で大正期に入ってアメリカ生まれの舞曲、つまりジャズが演奏されるようになったが、大大阪記念博覧会でも演奏された。4月27日にジャズバンドである前野港造エンド・ヒズ・オーケストラが演奏したが、各音楽隊が演奏したジャズの曲は【表4】に示した。松坂屋音楽隊および三越音楽隊は、ジャズをプログラムのなかに1曲だけであるが、出雲屋音楽隊は数曲入れている。3月23日には出雲屋音楽隊の特色であるサクソフォンバンドが4曲演奏した。

「五大音楽隊」の演奏曲は、行進曲、舞曲、オペラ・オペレッタの序曲・抜粋、描写音楽を軸としながら、各音楽隊のレパートリーの特徴に多少の違いがあった。大阪市音楽隊が2回の出演であったため、他の音楽隊について整理すると、三越音楽隊は日本曲を演奏せず、ジャズも1曲、会期の前半に出演していた松坂屋音楽隊が日本曲やジャズも随時演奏、出雲屋音楽隊はジャズを演奏する際には数曲演奏、会期の後半から出演した高島屋音楽隊は、活動を始めたばかりでレパートリーが少なかったからかもしれないが、日本曲も1曲だけでジャズは演奏しなかった。

### 3. ラジオ番組における音楽隊

#### 3.1 ラジオ番組の出演

1925（大正14）年2月28日、社団法人大阪放送局（JOBK）の設立許可が逓信省から下りた<sup>(19)</sup>。6月1日から三越の屋上の仮の放送施設で放送が始まるが、その前に5月10日から試験放送が行われた。初日には、ニュースのほかにレコード、尺八やピアノとヴァイオリンの演奏などが放送されたが、三越音楽隊が5月12日に管弦楽で出演し、行進曲と《越後獅子》を演奏し、5月27日にも管弦楽で日中に《国歌行進》《水神》《軍隊行進曲》ほか、夜にも「海軍記念日演奏」として《軍隊行進曲》《日本の夜》《ドナウ河の漣》《優勝旗》ほかを演奏した。試験放送中に出演した音楽隊は、三越音楽隊だけであった。

6月1日からいよいよ放送が開始された。同年3月22日、JOAKの仮放送がコールサインに続いて、午前9時30分から海軍軍楽隊の演奏で始まったのに対して、JOBKは午前8時5分から坐摩神社の神宮の祝詞ではじまり、米穀、株式、棉糸の相場が4回放送され、天気予報で午前中は終わった。正午から30分間の「奏楽」に大阪市音楽隊が出演し、《君が代》《歌劇椿姫抜萃曲》《マーチマバホー》を演奏した。

三越の屋上からの仮放送施設は1926（大正15）年11月末まで使われ、12月1日から上本町演奏所から本放送が始まる。仮放送時代に「五大音楽隊」のうち松坂屋音楽隊を除く4つの音楽隊が出演していた。本放送になると出雲屋音楽隊から改称した大阪プリンセスバンドが1927（昭和2）年3月21日まで、大阪市音楽隊はその後も出演し続ける。

仮放送時代および本放送の1927（昭和2）年3月31日までの各音楽隊の出演した番組名および回数を『番組確定表』の調査をもとにまとめたのが【表5】である。ただし番組名は「ブラスバンド」「吹奏楽」など表記の揺れがあったり、曲目がジャズでも「ブラスバン

ド」となっていることもあったりするため適宜修正した。『番組確定表』に指揮者は一部を除いて、ほぼ記載されており、大阪市音楽隊は1926（大正15）年8月28日の菅野国太郎以外は林亘、三越音楽隊は中川久次郎、出雲屋音楽隊・大阪プリンセスバンドは橘宗一、高島屋音楽隊は金馬雄策であった。

【表5】に示したように、高島屋音楽隊が出演したのは2回だけであった。その2回は1926（大正15）年3月28日および4月16日で近い時期に留まっている。高島屋音楽隊が出演した経緯は不明であるが、試験放送および仮放送が、三越の屋上からであったことを考えると、百貨店の音楽隊のなかで三越音楽隊が中心になったことは当然のことであろう。同隊に加えて、「五大音楽隊」のなかで仮放送時代に頻繁に出演したのは、大阪市音楽隊と出雲屋音楽隊・大阪プリンセスバンドであった。

そのなかで管弦楽は三越音楽隊、吹奏楽は大阪市音楽隊、出雲屋音楽隊・大阪プリンセスバンドによって主に担われた。その一方で三越音楽隊はジャズバンドとして7回出演し、大阪市音楽隊は管弦楽として5回出演していた。また回数は少ないものの出雲屋音楽隊は、1926（大正15）年1月19日および7月25日の2回、サキソフォンバンドとして出演し、フォックストロットを演奏している。

【表5】1925（大正14）年6月1日から1927（昭和2）年3月31日

		大阪市音楽隊	三越音楽隊	出雲屋音楽隊	大阪プリンセスバンド	高島屋音楽隊
仮放送	管弦楽	5	28	0	0	0
	吹奏楽	26	1	14**	3	2
	ジャズバンド	0	7*	2**	1	0
	弦楽四重／五重奏	0	3*	0	0	0
本放送	吹奏楽	6	/	/	4	/
	敬礼音楽	1	/	/	0	/

\* 1926（大正15）年2月14日は「弦楽五重奏」と「ジャズバンド」、同年8月18日は「弦楽四重奏」と「ジャズバンド」の両方で出演している。

\*\*内1回は1926（大正15）年1月19日に「吹奏楽」と「サキソホンバンド」の両方で出演し、前者は「吹奏楽」、後者は「ジャズバンド」に分類した。

### 3.2 音楽隊のレパートリーの特徴

1925（大正14）年6月1日から1927（昭和2）年3月31日までラジオで放送された各音楽隊の演奏曲の多くは、行進曲、舞曲、オペラ・オペレッタの序曲・抜粋であった。つまり、前述の細川周平が示した大正期における日比谷公園奏楽の分類にほぼ収まる。

1926（大正15）年に2回だけ出演した高島屋音楽隊は、3月28日にバロンの《標題楽「印度の結婚祝祭」》、ドリーブの《舞踊組曲「泉」》、ヴェルディの《歌劇「アイダ」》抜粋、4月16日にスタッツの《スゾンの木履》、イワノフの《組曲「コーサカスの描写」》を演奏した。

三越音楽隊と大阪市音楽隊は、大大阪記念博覧会では日本曲を演奏していなかったが、大阪市音楽隊は1925（大正14）年8月16日に吹奏楽で《越後獅子》を演奏、三越音楽隊は試験放送の5月12日の《越後獅子》に続いて、仮放送時代にもいずれも管弦楽で演奏した日本曲が【表6】である。1926（大正15）年3月30日には三越音楽隊の隊員である岩国茂太郎のヴァイオリン独奏（ピアノ：吉田栄）によるダンクラの《ロマンスとボレロ》作品50に続いて、管弦楽で演奏されたのは日本曲の4曲だけであった。つまり三越音楽隊は、大大阪記念博覧会で日本曲を演奏しなかったものの、日本曲だけでプログラムを組めるほどレパートリーをもっていたのである。

【表6】

1925年	6月12日	《長唄「鶴亀」》
	6月16日	《長唄「老松」》
	8月25日	《長唄「汐汲」》
	9月24日	《箏曲「千鳥の曲」》
	11月1日	《[箏曲]「千鳥」》
1926年	1月10日	《[清元]「梅の春」》
	3月30日	《端唄「梅にも春」「夕暮れ」「紀伊の國」》 《長唄「舌出し三番叟」》

ジャズの曲は、【表5】で示した「ジャズバンド」という番組名以外で、1曲だけ演奏されることもあったものの、高島屋音楽隊に加えて、大阪市音楽隊はジャズを演奏していない。三越音楽隊は、「ジャズバンド」という番組名のもとでジャズを演奏するだけではなく、「管弦楽」という番組名のなかで、1925（大正14）年6月16日《フォックストロット「ナポリの何処に」》、同年8月12日《ツーステップ「パーナサス」》、同年9月6日には《フォックストロット「ゼーバン」》を他の曲種とともに演奏した。

出雲屋音楽隊のサクソフォンバンドのように、三越音楽隊は、弦楽四重奏や弦楽五重奏という編成でも出演した。1925（大正14）年6月5日には、三越音楽隊（第1ヴァイオリン岩国茂太郎、第2ヴァイオリン辻川玉之助、ヴィオラ山内登、チェロ長森清巳）で、トマの《歌劇「ミニヨン」》から〈ガボット〉、マスカーニの《歌劇「カヴァレリア・ルスティカーナ」》から間奏曲、ハイドンの《セレナーデ》を演奏している。同年8月18日には「ジャズバンド」で三越音楽隊が出演し、続いて「弦楽四重奏」でパデレフスキの《メヌエット》を演奏した。この弦楽四重奏の演奏者は『番組確定表』に「第一ヴァイオリン辻川[玉之助]、第二ヴァイオリン森安、ヴィオラ上村、セロ須崎[一衛]」と記されており、三越音楽隊の隊員であった。同様に1926（大正15）年2月14日にも「ジャズバンド」としての三越音楽隊の出演の間に挟まれて、『番組確定表』に「弦楽五重奏」の演奏者として「第一ヴァイオリン岩国茂太郎、第二ヴァイオリン辻川玉之助、ヴィオラ山内登、セロ須崎一衛、ベース星延夫」の名前が記されている。この日の『番組確定表』の文字が潰れていたため作曲者名は判読できなかったが、《小組曲「都会と田舎」》が演奏された。

仮放送時代に音楽隊が演奏した曲のなかで、新しい特徴として三越音楽隊による交響曲の演奏がある。1925 (大正 14) 年 10 月 20 日に管弦楽で三越音楽隊は、ベートーヴェンの《劇付随音楽「アテネの廃墟」》から《トルコ行進曲》に続いて、ハイドンの《交響曲第 100 番「軍隊」》から第 3 楽章メヌエット、《同第 94 番「驚愕」》から第 2 楽章アンダンテを演奏している。この時は抜粋であったが、1926 (大正 15) 年 3 月 13 日には《交響曲「軍隊」》を全曲演奏している。この全曲演奏は『番組確定表』では「吹奏楽」となっているが、三越音楽隊は「ジャズバンド」以外では「管弦楽」で出演しているため、この日も管弦楽であったと考えられる。なお、この日は《交響曲「軍隊」》の後に、チャイコフスキーの《スラヴ行進曲》が演奏された。

「五大音楽隊」のなかで三越音楽隊は、仮放送時代に最も多く出演し、管弦楽で行進曲、舞曲、オペラ・オペレッタの序曲・抜粋、日本曲を演奏し、ジャズバンドとしても出演したことに加え、弦楽四重／五重奏や交響曲も演奏するなど多岐にわたるレパートリーをもっていた。一方、大阪市音楽隊は管弦楽で 5 回出演したことがあったが、吹奏楽で定期的に出演をしていく。出雲屋音楽隊は特色であるサキソフォンバンドで 2 回出演しているものの、そのほとんどが吹奏楽での演奏であり、大阪プリンセスバンドもジャズバンドでの出演は 1 回だけで他は吹奏楽であった。

## 結び

1925 (大正 14) 年 3 月 15 日から 4 月 30 日まで開催された大大阪記念博覧会の奏楽堂には「五大音楽隊」が吹奏楽で入れ替わり出演したが、そのなかで三越音楽隊と出雲屋音楽隊が会期を通して出演し、松坂屋音楽隊は会期の前半、高島屋音楽隊は会期の後半、大阪市音楽隊は 2 回のみ出演した。一方、同年 6 月 1 日から開始されたラジオ番組では、三越音楽隊は管弦楽で、大阪市音楽隊と出雲屋音楽隊・大阪プリンセスバンドは吹奏楽で頻繁に出演していた。放送所が三越の屋上ということもあってか百貨店の音楽隊は、三越以外では、高島屋音楽隊が 2 回のみ吹奏楽で出演した。つまり、三越音楽隊と出雲屋音楽隊が大大阪記念博覧会とラジオ番組の両方で数多く出演し、中心的な役割を担っていた。ただし出雲屋音楽隊は両方とも吹奏楽で出演したのに対して、三越音楽隊は大大阪記念博覧会では吹奏楽で、ラジオ番組では管弦楽で出演するという編成の違いがあった。

大大阪記念博覧会とラジオ番組での各音楽隊のレパートリーにおいて、共通しているのは行進曲、舞曲、オペラ・オペレッタの序曲・抜粋、描写音楽であった。大阪市音楽隊と高島屋音楽隊はそれぞれ 1 曲だけ日本曲を演奏しているものの、この共通のレパートリーの範囲にほぼ収まる。高島屋音楽隊は多くのジャズメンを輩出しているため、他の場所で演奏した可能性があるものの、今回の調査ではジャズの演奏は確認できなかった。松坂屋音楽隊は大大阪記念博覧会の前半のみでラジオ番組には出演していないが、日本曲やジャズも随時演奏し、大正期の東京の音楽隊に見られる吹奏楽の一般的なレパートリーを形成していた。



出雲屋音楽隊は大大阪記念博覧会で日本曲を2曲演奏しているものの、ラジオ番組では演奏していない。サキソフォンバンドとしての出演も含めて大大阪記念博覧会とラジオ番組で各2回出演しジャズを演奏しているものの、レパートリーの中心は吹奏楽であった。もちろん隊員であった服部良一が回想するように、出雲屋音楽隊は店内で頻繁にジャズを演奏していたと考えられる。三越音楽隊は大大阪記念博覧会では吹奏楽で日本曲の演奏はなくジャズは1曲だけであったのに対して、ラジオ番組では管弦楽で日本曲の演奏およびジャズバンドとしての出演が、他の音楽隊よりも多かった。それだけではなく、回数は少ないものの弦楽四重／五重奏や交響曲も演奏していた。従って、大大阪記念博覧会およびラジオ番組の演奏曲から三越音楽隊は、様々な編成や曲種に応えることのできる「何でも屋」として「五大音楽隊」のなかで最も幅広いレパートリーをもち、大正末から昭和初期の大阪に多種多様な音楽を広めるといった役割を担っていたことが明らかになった。

しかし、1926（大正15）年3月以降、三越音楽隊も含めて大阪市音楽隊以外の音楽隊の出演は次第に減っていき、三越音楽隊の最後の出演は同年7月22日、大阪プリンセスバンドも1927（昭和2）年3月21日の出演を最後にした。その一方で、1925（大正14）年10月31日にハインリヒ・ヴェルクマイスター指揮のJOBKオーケストラが初めてラジオに登場し、隔週もしくは1か月に1回出演するようになる。このオーケストラは同年12月16日から大阪フィルハーモニック・オーケストラと名称を変え、翌年3月28日にエマヌエル・メッテルが指揮者となると、本格的に活動をしていく（西村 2015）。またジャズバンドも1926（大正15）年1月13日から「トロットジャズバンド」が、同年4月25日から「ブリモ ジャズ バンド」が頻繁に出演するようになる。

『番組確定表』から見えてくることは、仮放送の後半以降、次第にひとつの音楽隊が幅広いレパートリーをもつ「何でも屋」ではなく、楽団名が特定のジャンルと結び付きながら、楽団のレパートリーが専門化に向かっていくということである。大阪市音楽隊は、楽団名としては特定のジャンルと結び付いていないものの、仮放送の後半以降、吹奏楽を専門に演奏していく。松坂屋音楽隊については詳細が分からず明らかではないが、三越音楽隊、出雲屋音楽隊、高島屋音楽隊の解散後、隊員は各自が得意とするジャンルを専門とする楽団に加わることで大阪、さらに日本の音楽文化に貢献していくのである。

#### 注

(1) 『番組確定表』とは、放送開始時からの番組が記録されたもので、現在、東京放送局（JOAK）と大阪放送局（JOBK）のものがNHK放送博物館に所蔵されている。ただし、宮川によると、JOAKの『番組確定表』は1960年以降、新聞等の調査に基づき加筆されている（2016, 77）。JOBKの『番組確定表』について、宮川は触れていないが、出演料の書込みがあるため、当時の資料であるとみなす。ただし、JOAKと同様に実際に放送されたかは別問題で、今回の調査でも1925（大正14）年12月6日の照宮成子内親王の誕生に際しての臨時放送は、『番組確定表』に記されていないことが分かった。なお、翌日の『大阪朝

日新聞』(朝刊)によれば、この時に三越音楽隊が《君が代》を演奏した。

- (2) 三越伊勢丹ホールディングスの Web サイトの「三越のあゆみ」では、大阪に呉服店と両替店を開設したのは、「1691 年春」としている。
- (3) 大森によれば、合奏ができるまで約 1 年半かかったと記しているのだから期間は一致しているものの、発足を 1914 (大正 3) 年としている (大森 1983, 112; 114)。
- (4) 三枝まり (2004, 24; 2013, 48) は、「日本橋三越の少年音楽隊解散後まもなくして、大正 14 年 8 月に解散」と記しているが、根拠としている「大阪三越音楽隊告别記念写真」は「1926.8.」となっている。
- (5) JOBK の『番組確定表』によると、三越音楽隊の弦楽合奏として 1925 (大正 14) 年 6 月 5 日と 1926 (大正 15) 年 2 月 14 日に岩国と辻川はヴァイオリン、須崎はチェロで一緒に出演している。
- (6) 大森も、1924 (大正 13) 4 月の新聞広告で応募してきた少年が第 1 期生としている (大森 1983, 142)。
- (7) 金馬は 1930 年代も JOBK に頻繁に出演し、大阪ジャズバンドやフォックス・オーケストラを指揮している。
- (8) いとう呉服店少年音楽隊の活動や、同隊が東京に拠点を移し中央交響楽団となり、さらに戦後、東京フィルハーモニー交響楽団として活動していく過程については、増井敬二 (1991) を参照。
- (9) 『音楽年鑑昭和 5 年版』でも、すでに解散した大阪の三越音楽隊が載っているため、この年鑑の情報がどこまで正確かは分からないものの、大阪の松坂屋音楽隊に関する貴重な情報である。
- (10) 一般財団法人 J.フロント リテイリング史料館から筆者宛ての電子メール、2023 年 11 月 9 日発信。
- (11) 服部は「私の歩んだ道」では原田潤が声楽を教えたことと記している (1960, 7)。原田は東京音楽学校で声楽を学び、歌手として活動しただけではなく、コントラバス奏者、音楽教師、作曲家、指揮者として活動していた (武石 1999)。出雲屋音楽隊が結成された当時、松竹楽劇部で指揮をしていたことから (同前, 17)、服部の後年の著作に従った。
- (12) 本論文では「出雲屋音楽隊」として表記を統一しているが、『番組確定表』では、「出雲屋少年音楽隊」「出雲屋バンド」「いつもやバンド」などの揺れがあり、「出雲屋少年音楽隊」が多数を占めている。
- (13) 正確な日付は不明なもの、出雲屋音楽隊が 1925 (大正 14) 年に JOCK 出演した時の写真がある (大森 1983, 141)。
- (14) 1926 (大正 15) 年 5 月 21 日のみ「45 [円]」と記されている。
- (15) 盛會に終わった大大阪記念博覧会は、剰余金 14 万 5000 円を出し、公共事業に寄付することを決定した (大阪毎日新聞社 1925, 728)。大阪毎日新聞の本山彦一の演説によれば、大阪市に 10 万円寄付し、そのうち 8 万円は天王寺公園の改良費および小公園の新設費に充

てられるが、その中には音楽堂の建設のための予算5万円が含まれていた(同前, 728-729)。その後、天王寺音楽堂は1928(昭和3)年11月1日に竣工式が行われ、式典後、大阪市音楽隊が演奏した。翌年4月3日以降、大阪市音楽隊は、この音楽堂を1981(昭和56)年9月に大阪城公園に移転するまで本拠地とした(大阪市音楽団創立60周年記念事業委員会1983, 63)。

(16) 本論文に掲載した表はすべて『大大阪記念博覧会誌』に基づいて作成し、作曲者名・曲名はすべて原文ママである。ただし、曲名は《 》で、筆者が補った情報は、[ ]で括った。

(17) 京都両洋中学校(現・京都両洋高等学校)の卒業生に、1928(昭和3)年に大阪市音楽隊に入隊し、1947(昭和22)年に団長になる辻井市太郎がいる(樋口幸弘ほか2023, 50)。辻井によれば、大正末から昭和初期に両洋中学校のブラスバンドのメンバーは80名という大編成で、第四師団軍楽隊の隊長であった小島賢八郎や校長の中根正親が指揮をしていた(辻井1986, 133)。前野港造は船場の料亭「灘萬」が経営するレストランでジャズを演奏し、その演奏は「灘萬ジャズ」と呼ばれていた(服部1982, 47-48)。前野港造エンド・ヒズ・オーケストラは、娯楽館で上演された活動写真の伴奏でたびたびこの博覧会に出演していた。なお、前野港造エンド・ヒズ・オーケストラは、4月23日にも音楽堂に出演予定であったが、雨天のため中止となった。

(18) 日比谷公園奏楽では、曲目解説のパンフレットが配布され、指揮者が曲ごとに解説をしていたが(細川2020, 72)、大大阪記念博覧会での奏楽が同様であったかは不明である。

(19) JOBKの開局前に通信省から許可を得て、大阪朝日新聞社が1924(大正13)年1月および1925(大正14)年2月から3月に、大阪毎日新聞社が1924(大正13)年4月から5月に「実験放送」を行っている。大阪朝日新聞社の実験放送では、1925(大正14)年2月14日、26日、3月2日に高島屋音楽隊、3月3日出雲屋音楽隊(サキソフォンバンド)、3月5日に三越音楽隊(管弦楽)が出演している。高島屋音楽隊の「第1回発表演奏会」が同年4月6日であったことは本論文で述べたが、その前に実験放送のために演奏していたということになる。また2月14日は実験放送の初日の翌日、『大阪朝日新聞』は「高島屋少年音楽隊はウツトマン作曲『美中の美』、ダンス曲の『キャラバン』、ワグネル作歌劇『タンホイザー』等の曲目に処女演奏とは思へぬほど腕の冴えを見せ尽きぬ興を添えた」と報じている。大阪毎日新聞社の実験放送では1924(大正13)年4月22日、5月8日、14日に三越音楽隊(管弦楽)が出演している。

#### 【参考文献】

- 内田晃一 1976 『日本のジャズ史：戦前・戦後』東京：スイング・ジャーナル社。  
大江善三(編) 1941 『高島屋百年史』京都：高島屋本店。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1902483>  
大蔵省印刷局(編) 1894 『官報』1894年7月10日 東京：日本マイクロ写真。国立

- 国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/2946573>  
大阪市音楽団創立 60 周年記念事業委員会 (編) 1983 『大阪市音楽団 60 年誌』大阪 : 大阪市教育委員会。
- 大阪高島屋本部 (編) 1937 『大阪高島屋四十年史』大阪 : 大阪高島屋本部。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1227741>  
大阪府 (編) 1924 『関東地方震災救援誌』大阪 : 大阪府。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1915770>  
大阪放送局 (JOBK) 『番組確定表』(NHK 放送博物館所蔵)。
- 大阪毎日新聞社 (編) 1925 『大大阪記念博覧会誌』大阪 : 大阪毎日新聞社。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/978539>  
大槻喬 (編) 1937 『京都博覧協会史略』京都 : 京都博覧協会。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1228395>  
大森盛太郎 1983 『日本の洋楽〔1〕』東京 : 新門出版社。
- 小野寺昭爾 (編) 2019 「回想・関西交響楽団」未出版。  
小松徹三 1941 『大三越の歴史』東京 : 日本百貨店調査所。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1265639>  
楽々堂主人 1911 「大阪の活動せる音楽界」『音楽世界』第 5 卷第 2 号 [2 月] : 7-10。  
国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/11185075>  
楽報社 (編) 1927 『音楽年鑑 昭和 3 年版』東京 : 大平洋書房。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1127059>  
————— 1928 『音楽年鑑 : 楽壇名士録 昭和 4 年版』東京 : 竹中書店。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1127174>  
————— 1929 『音楽年鑑 昭和 5 年版』東京 : 交蘭社。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1127189>  
三枝まり 2004 「日本の交響楽運動の黎明期——三越少年音楽隊を中心にして」『音楽学』第 50 卷 1 号 : 13-26。  
————— 2013 「多様化する吹奏楽——三越少年音楽隊の活動と新たな音楽文化の形成」『日本の吹奏楽史』戸ノ下達也 (編著)、27-54 東京 : 青弓社。  
塩津洋子 1993 「明治期関西の民間音楽隊——洋楽普及に果たした役割」大阪音楽大学『音楽研究』第 11 卷 : 25-51。  
瀬川昌久 2005 『舶来音楽芸能史——ジャズで踊って』東京 : 清流出版。  
大日本音楽協会 (編) 1938 『音楽年鑑 昭和 13 年度』東京 : 共益商社。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1244918>  
高島屋 135 年史編集委員会 (編) 1968 『高島屋 135 年史』大阪 : 高島屋。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/3443633>  
武石みどり 1999 「原田潤——その筆跡と生涯」『研究紀要』(東京音楽大学) 第 23

- 集：1-23。2023年10月9日閲覧。東京音楽大学リポジトリ <https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/787>
- 玉川裕子 1997 「三越百貨店と音楽——音楽と商業は手に手をとって」『桐朋学園大学研究紀要』第23週：27-59。
- 辻井市太郎 1986 「先生が指揮された日本一のブラスバンド」『中根正親先生回想録』中根正親先生回想録刊行会（編）、133-134 京都：中根正親先生回想録刊行会。
- 東京音楽協会 編 1932 『音楽年鑑 昭和8年版』東京：音楽世界社。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1211504>
- 東京藝術大学楽理科 2018 「海軍・陸軍軍楽隊データベース」2023年9月20日閲覧。  
<https://musicology.geidai.ac.jp/wp/research/militarybanddb/>
- 名古屋中央放送局（編） 1940 『名古屋放送局沿革史』名古屋：名古屋中央放送局。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1686995>
- 西村理 2015 「戦前・戦中におけるJOBKの放送オーケストラ——番組制作の観点から」『大阪音楽大学研究紀要』第33号：7-22。J-STAGE  
[https://doi.org/10.24585/daion.53.0\\_7](https://doi.org/10.24585/daion.53.0_7)
- 長谷義雄、丹羽秀雄 2021 『発掘レトロ洋楽館——松坂屋少年音楽隊楽士の軌跡／古希回顧』四日市：「発掘レトロ洋楽館」刊行委員会。
- 服部良一 1960 「私の歩んだ道」『服部良一作品全集』6-13 東京：全音楽譜出版社。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/2496931>
- 1982 『ぼくの音楽人生——エピソードでつづる和製ジャズ・ソング史』東京：中央文芸社。
- 樋口幸弘、戸田直夫、三宅孝典 2023 『創立百周年記念誌 Osaka Shion Wind Orchestra：1923-2023』大阪：大阪市音楽団。
- 平井常哉 1997 「日本のオーケストラ・クラリネットのパイオニア 辻井富造伝 第1回」『パイパーズ』第17巻第4号 [12月号]：86-91。
- 細川周平 2020 『洋楽の衝撃』（近代日本の音楽百年第1巻）東京：岩波書店。
- 増井敬二 1991 「東京フィルハーモニー交響楽団80年史」『東京フィルハーモニー交響楽団80年史』東京フィルハーモニー交響楽団（編）、13-128 東京：東京フィルハーモニー交響楽団。
- [松坂屋（編）] 2010 『松坂屋百年史』名古屋：松坂屋。
- 松坂屋60年史編集委員会（編） 1971 『松坂屋60年史』名古屋：松坂屋。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/11955962>
- 『三越』 1911 無記名「三越少年音楽隊第一回試演会」第1巻第9号 [10月]：9-11。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1524462>
- 1912 無記名「大阪三越だより」第2巻第13号 [12月]：16-18。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1524477>

- 1913 無記名「三越少年音楽隊管弦楽試演」第3巻第3号[3月]:13-14。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1524480>
- 1925 無記名「三越音楽隊の廃止」第15巻第6号[6月]:14。国立国会図書館デジタルコレクション <https://doi.org/10.11501/1524610>
- 三越伊勢丹ホールディングス 「三越のあゆみ」2023年10月9日閲覧。  
[https://www.imhds.co.jp/ja/business/history/history\\_mitsukoshi.html](https://www.imhds.co.jp/ja/business/history/history_mitsukoshi.html)
- 宮川大介 2016 「放送草創期の番組表を読み解く(1)——何が記録されているか」『放送研究と調査』(NHK放送文化研究所)第66巻第11号:74-77。

オンライン・データベース

毎索 [毎日新聞]

朝日新聞クロスサーチ

## 【論 文】

# バイソニック式（双音式）バンドネオンの楽譜における 蛇腹の開閉の表記とその活用 —地域性および作家性の視点から—

松浦 伸吾

### 1 はじめに—研究の着想へ至った経緯および研究の目的

本稿は現代音楽<sup>①</sup>の創作におけるバンドネオン奏法の表記法についての提案を行うものである。

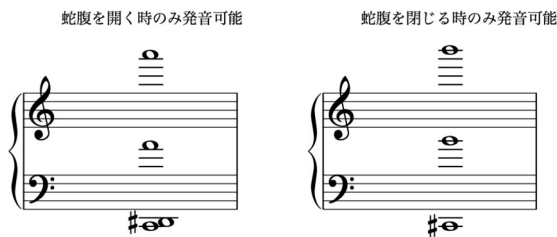
2010年に発表した論考<sup>②</sup>の「おわりに」の冒頭において「バンドネオン<sup>③</sup>は他の諸楽器の利点を数多く集めた楽器である」と書いた。擦弦楽器における弓の上げ下げを意識した演奏は蛇腹の開閉によって容易になされる。管楽器における吹奏のような発音は蛇腹内の空気量の増減を操作するための空気口とその開閉のためのレバーによって行える。右手親指で操作されるそのレバーを用いることで蛇腹の中に溜まった空気を瞬時に全て吐き出すことも、または一気に吸い込むことも可能である。フリーリード楽器においては唯一の、そして極めて珍しい楽器構造を有する。またその項目の結尾では「タンゴ<sup>④</sup>音楽の慣習に強く囚われていないバンドネオン奏者、またはバンドネオンを深く知る音楽家による、タンゴ以外の音楽への参加と新しいバンドネオン音楽の創作、ということを提案」と書いた。論考<sup>②</sup>の執筆から13年が経過した2023年の日本において、それは既に幅広く実現されている。日本には極めて卓越した演奏技能を有するバンドネオン奏者が少なからず存在する。筆者と同世代のバンドネオン奏者は10名程度だろうか。そのうちの数名はバンドネオン演奏の国際コンペティションに入賞・入選した実績を持つ。彼等の音楽歴や活動のフィールドは実に多様であり、アルゼンチンタンゴはもとより、クラシック音楽やポピュラー音楽の演奏、劇音楽や商業音楽への録音参加、ジャズイディオムによる即興演奏など、それぞれが有する職能に合わせて様々な場を自由に横断している。それを可能とする音楽環境が日本に存在していることは重要である。とはいえ海外の状況においてもそれほど違わないだろう。SNSを用いた情報発信や動画配信サイトの投稿などにより、各地のバンドネオン奏者の状況が著しく可視化された。

先に示した結尾の記述の後に「そして提案者として、演奏や創作等においてその活動に関わることができれば」と続けた。筆者は2012年から今までに、記譜とその忠実な再現に重きを置いた現代音楽を複数作曲した。筆者はバンドネオンの演奏法を既に習得している。それらの作曲の際には必ずバンドネオンを側に置き、「演奏の可否」および「演奏の難易度」を常に確認しつつ進めた。最も注意すべき点は運指である。左右にランダムに配置

された合計 70 以上のボタンの、蛇腹の開閉によって発音される音高が変化する 2 つのパターンを正しく把握した上で、両手の親指以外の四指の動きを想定して音を選択する必要がある。他の楽器では演奏が不可能となる旋律や和音も、バンドネオンにおいては演奏上相応しい、または無理が現れない、ということが度々現れる。過去に筆者へ作曲を委嘱した北村聡<sup>⑤</sup>、生水敬一郎<sup>⑥</sup>の両氏は筆者の作品に対し「演奏は（とても難しいが）可能」と評価した。他の楽器において容易に演奏できる内容であっても、バンドネオンで弾いた時に難解になることが度々ある、とも話していた。

運指を確定させる際には蛇腹の開閉のタイミングを考慮する必要があった。主なる理由は二つである。旋律や和声における滑らかな進行のために開閉を効果的に活用する、ということが第一に挙げられる。蛇腹を開いた時のみ、または閉じた時のみの演奏では難しい内容であっても双方を組み合わせることで容易となることが少なくない。滑らかに繋げるべき長いフレーズにおいて、（その発音のために止む無く）空気口を開き空気を取り込む、または吐き出すことは、その際に現れる微細なエアノイズ音の影響も含め、音楽の流れに望まない断絶を生むことになるかもしれない。第二に、開いた時のみに、または閉じた時のみに発音可能な音高がある、という楽器構造上の制限がバンドネオンには存在する、という事情がある。例えば、第 2 節で説明するライニッシュ式バンドネオンにおいては左手側の絶対音高におけるドイツ音名 [C] [Dis (または Es)] [a<sup>1</sup>] および右手側の [a<sup>3</sup>] は開いた時のみ、そして左手側の [Cis (または Des)] [h<sup>1</sup>] および右手側の [h<sup>3</sup>] は蛇腹を閉じた時のみに、鳴らすことができる。

譜例 1 ライニッシュ式バンドネオンにおける蛇腹の開閉と発音可能音との関係



筆者はこれまでに作曲した作品群において、音楽表現の事情により [Cis] や [Dis] を多用した。「どの箇所を開閉を切り替えるか」を指定し楽譜に表記することはとても重要であった。2012 年に作曲したバンドネオン二台のための「二人のためのアダージョ (2012)」の中間部において [Cis] が強音に向かって長く持続する箇所があるが、これを途切れることなく鳴らすためには「発音せずに空気口を開いて蛇腹をできる限り開き楽器に空気を溜め込む」ための準備が必要である。その表記のために筆者は [←→] を置いた。[→←] は「発音せずに空気口を開き蛇腹を閉じて楽器内の空気の排出する」ことを意味する。[Abr.] は「楽器を開いて発音」、[Cer.] は「楽器を閉じて発音」としており、これらはスペイン



語の *Abriendo*（「開く」の意）と *Cerrando*（「閉じる」の意）の省略形である。アルゼンチンタンゴ演奏のための楽譜において現在に至るまで慣習的に書かれる表記に近い。この内容は第3節で取り上げる。筆者はこの4つの表記において、作曲上の事情により必要に駆られて用いた、という印象を抱く。

譜例2 松浦伸吾 バンドネオン二台のための「二人のためのアダージョ」  
（生水敬一朗<sup>6</sup>氏 委嘱作品） 第62小節から第67小節

他の表記のあり方を探るべく、既存のバンドネオン譜を多数眺めた。蛇腹の開閉と共に発音することを指示する表記は既に存在していたが、バンドネオンが発明されたドイツとアルゼンチンタンゴ演奏のためのバンドネオンが輸出されたアルゼンチンや隣国ウルグアイではその表記の仕方が異なっていた。地域の特色が反映されていると考えられる。教則本や現代音楽の楽譜には著者や作曲者が考案した独自の表記があった。楽器内の空気を吐き出すことを指示する表記についても様々あり、一般的なものが定まっていない様子である。楽器内に空気を溜め込むことを指示する表記は極めて少ない。

現在、発音のための、または発音せず空気を取り込むための4つの蛇腹の開閉の活動を示す表記において、バンドネオンの記譜で用いる五線記譜法における標準的な内容が存在しない。それらが図形的または言語的に関連づけてまとめられていない、ということは読譜および表記の解読において混乱が現れ、または表記の結果としていささか煩雑になるだろう。

本稿において、現在において点在する表記を並べて比較し、それらの利点や欠点を検証した後、標準的・一般的となり得る表記法を新たに考えたい。詳細な記譜を必要とする現代音楽の創作におけるバンドネオンの活用のためにも、この作業は重要であると思われる。表記が定まると記譜が容易となるに違いない。

## 2 バイソニック（双音式）・バンドネオンの定義と種類

先の論考<sup>2</sup>)において、アルゼンチンタンゴにおいては「蛇腹の開閉によって異なる音が

発音される」バンドネオンを採用した、と書いた。当時はダイアトニック方式<sup>(7)</sup>と呼ぶことが広く定着し認知されていたと考える。本節において数点の補足説明を行いたい。

ダイアトニック **diatonic** は「全音階の」を意味し、具体的には1オクターブ音程内の5つの全音と2つの半音を満たす長音階および短音階などを指す。ザックス=ホルンボステルの楽器分類法における「蛇腹楽器<sup>(8)</sup>」で扱われるこの用語の意味は現在まで広く「押し引き異音」と理解される。そして「押し引き」は蛇腹の開閉と同義である。この用語は主に発音のためのボタンを有するコンサーティナやアコーディオンにおいて用いられる。ボタンの少ない楽器では一般的に、全音階の各音を「押し」と「引き」で分割するようなボタン配列を用いる。「押し」のみ、または「引き」のみでは全音階の全ての音を演奏することができない。また「全音階」以外の音が省かれることが少なく無い。ボタンの数を増やした楽器では「押し引き」で同じ音高を鳴らせるようになるが、押さえるボタンの位置は必ず変更される。

バンドネオンにおいてはどうか。「押し引き異音」と称されるものの、「押し」でも「引き」でも半音階スケールを、右手側と左手側それぞれにおける最高音域と最低音域を除き、音が抜けること無く、奏することが可能である。そして両側とも少数ではあるが「押し引き同音」のボタンが存在する。楽器構造上の観点より、バンドネオンをダイアトニック方式に含めることは正しいかどうか、と疑問があった。よって本稿では、先のものとはほぼ同義だが「全音階的」という内容を含まないバイソニック式 **Bi-sonic** (双音式) を採用する。

バイソニック式バンドネオンは現在、改造物などを含めた特殊なものを除き、次の二種が主流である。ドイツにおいて過去に「標準的なボタン配列」と定められ<sup>(9)</sup>、主に慰安や娯楽のための合奏活動に用いられたアインハイツ **Einheit**<sup>(10)</sup> 式バンドネオンと、アルゼンチンタンゴの演奏を第一の目的とし、アルゼンチンとウルグアイに輸出されたライニッシュ **Rheinisch**<sup>(11)</sup> 式バンドネオンである。現在においては地域を問わず、アルゼンチンタンゴを専門としないバンドネオン奏者も後者を使用することを好むようだ。独創的なタンゴを創造した A. ピアソラ **Astor Piazzola**<sup>(12)</sup> の音楽歴—ジャズ、クラシック、現代音楽などを横断—から現れた影響も少なくないだろう。

アインハイツ式バンドネオンとライニッシュ式バンドネオンとの差異は楽器の外観や音色などにおいて多数存在する。左右のボタンの配列が全てではないが変更されている。それぞれのバンドネオンにおいて固有に、発音できる、または発音できない音高がある、ということは重要である。例えばアインハイツ式バンドネオンにおける右手側の **[g]** がその一つであり、この音高は M. カーゲル **Mauricio Kagel**<sup>(13)</sup> によるバンドネオン独奏作品「**Pandrasbox** (パンドラの箱) (1960)」第1頁から現れる。また同作品の冒頭において左手側の「押し」で **[Cis]** と **[Es]** が同時に発音される。これらはライニッシュ式バンドネオンでは楽器構造上の理由により発音が不可能、よってこの作品はアインハイツ式バンドネオンで演奏されなければならない。武満徹<sup>(14)</sup>によるバンドネオン二台とテープのための「クロス・トーク (1968)」ではその運指の状況よりライニッシュ式バンドネオンで演奏す

ることが想定されたと考えられる。しかし蛇腹の開閉の操作方法や効果において双方に差異は無い。本稿で検証する内容はどちらの楽器にも通用するだろう。

### 3 蛇腹の開閉を指示する記号の様々

本節では第1節で述べた蛇腹の開閉における4つの活動についての表記の現状およびその起源を探る。

#### 3.1 擦弦楽器の弓奏の記号を応用したものードイツ

まず最初に、19世紀後半よりバンドネオンの製造と販売をはじめたドイツにおいて、蛇腹に関する表記がどのようなものであったかを確認する。筆者が確認できた最も古い資料はP. フリース Peter Fries 著『Bandonion-Schule für 104- bis 144tönige Instrumente (1935)』である。アインハイツ式バンドネオンおよびそれが開発される前に存在していたボタン数の少ないバンドネオンのための教則本である。第8頁下部の「Das Aufzug- und Zudruckzeichen」の項目において記号の説明がある。「開く」の意味を持つ動詞 *aufziehen* の派生語である名詞 *Aufzug* の記号は [L] であり「蛇腹を開いて発音する」、「閉じる」の意味を持つ動詞 *zudrücken* の派生語である名詞 *Zudruck* の記号は [^] であり「蛇腹を閉じて発音する」ことを示している。それらの記号は擦弦楽器の弓奏における下げ弓 [∟] と上げ弓 [V] を上下反転させたものである。蛇腹の開閉が弓の上下活動に似ている、と捉えたと思われる。記号の選択においては活版印刷における既存の文字や記号を応用することを優先したのではないかと筆者は考える。

#### 譜例3 『Bandonion-Schule für 104- bis 144tönige Instrumente』

第23頁 《14. Ganze Noten》 第1小節から第8小節

**14. Ganze Noten**  
Zähle: 1 2 3 4      1 2 3 4

発音せずに蛇腹の開閉を行う表記は、多数の譜例を収めるこの教則本の中で数カ所のみ発見したが、独自の記号が与えられたとは言えない。先述の [L] や [^] が休符に置かれる。または「Luftausstoß (空気排出) ※ [L] が置かれた場合」や「Luftzufuhr (空気供給) ※ [^] が置かれた場合」と、それぞれの記号の側に注記が追加されている。

譜例 4 『Bandonion-Schule für 104- bis 144tönige Instrumente』  
「Luftausstoß」と「Luftzufuhr」の表記

第 39 頁 《57. Walzer》  
第 16 小節



第 43 頁 《63. Kleiner Walzer》  
第 16 小節



M. カーゲルが作曲した「Tango Aleman (ドイツ人のタンゴ) (1978-1979)」は左右に合計 72 個のボタンを有するアインハイツ式バンドネオンを含めた四重奏の編成<sup>(15)</sup>による作品である。総譜の第一頁の前に置かれる「BESETZUNG (楽器編成)」において [■] や [∧] の説明がある。この作品においてこれらの記号は発音される時のみ、つまり音符の上にもみ置かれる。休符の上には現れない。先に書いた空気の供給および排出については表記が省略されている。休符が置かれる箇所、次に発音する蛇腹の操作に合うように、発音せずに蛇腹の開閉の状況を準備すると考えられる。

バンドネオンにおける弓奏記号の活用はドイツ国外においても有効であると推測される。アルゼンチンからフランスへ亡命した J. J. モサリーニ Juan Jose Mosarini<sup>(16)</sup> によるバンドネオン独奏のためのアルゼンチンタンゴ編曲譜<sup>(17)</sup>を確認する機会があった。擦弦楽器の弓奏の記号 ([■] や [V]) の使用を発見、第一頁下部に「■ = en tirant (引っ張って)」、  
「V = en poussant (押して)」との注釈を見つけた。これらは発音時にのみ使われる。後には新しい表記として「✓ = fermeture du soufflet (蛇腹を閉じる)」と続く。この記号は [V] をより鋭くしたような形状を持ち、休符の上に表記する。

ドイツの表記において、なぜ弓奏の記号が上下反転しているのか。現時点ではその理由を見つけることができなかった。引き続き調査を進めたい。

### 3.2 地域の言語の影響を受けたものーアルゼンチンおよびウルグアイ

ドイツからアルゼンチンおよびウルグアイへのバンドネオンの輸出と共に、バンドネオン演奏のための楽譜や教則本がそれらの地にもたらされたと考えられる。ドイツにおいて活用された [■] や [∧] の表記はスペイン語の Abriendo および Cerrando の頭文字に置き換えられた。バンドネオンの教則本として有名な P. アンブロス Pedro Ambros 著

『Metodo Completo para Bandoneon Op.101』ではアルファベットの大文字が使われる。「Instrucciones（取扱説明）」の項において [A] は「蛇腹を開く」、[C] は「蛇腹を閉じる」と説明がある。また「右手側の金属のレバーは必要に応じて空気を吸い込むことに役立つ」とも書かれている。楽譜を参照すると、先述の [A] と [C] は発音時の表記であることが分かる。金属のレバーの操作についての表記は無く、また「吸い込む」という記述があったが実際には「吐き出す」ことが多い。無音での蛇腹の開閉を指示する表記は存在しない。表記が置かれる場所は楽譜表における2つの譜表の間である。

譜例5 『Metodo Completo para Bandoneon Op.101』

第28頁《32.》 第1小節から第8小節

The image shows a musical score for two staves, numbered 32. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings 'A' and 'C' are placed between the staves. The score consists of 8 measures.

バンドネオンでクラシック音楽を演奏した先駆者として名高い A. バルレッタ Alejandro Barletta<sup>(18)</sup> が書いた作品群も同様の表記である。「Suite Infantil No.1（子供の組曲 第一番）」より第2曲目《Marcha del Hada（妖精の行進）》の冒頭4小節を見ると、蛇腹の開閉を示す [A] および [C] とは別に、第1小節と第3小節の一拍目にマルカートを示す記号 [Λ] を発見する。この記号はドイツにおける [Λ]（蛇腹を閉じる）と良く似ており、それは [A] が示す指示とは逆である。

譜例6 「Suite Infantil No.1」 第4頁《2. Marcha del Hada》 第1小節から第4小節

The image shows a musical score for two staves, numbered 2. The title is 'ALLEGRETTO VIBRANTE'. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The tempo is 'ALLEGRETTO VIBRANTE'. The dynamic is 'f marcial y giocoso'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings 'A' and 'C' are placed between the staves. The score consists of 4 measures.

アルゼンチンタンゴの楽譜では、バンドネオン独奏用のものに限定して [A] や [C] が細かく指示される場合が多いと思われる。蛇腹を指示通り操作しないと演奏が困難になることがある。音の数が多く複雑な内容を持つことが理由であろう。室内楽や多人数の編成

において弾かれるバンドネオンの楽譜は独奏用のものよりは単純であることが多い。そして蛇腹の開閉の指示を置かない場合が通例である。アルゼンチンタンゴを演奏するバンドネオン奏者はそのジャンルの特有の演奏方法を、記譜から読み取るのではなく演奏の習慣として直感的に操ることが求められる。歯切れ良いスタッカート音を発音するためには、その度ごとに空気口を開けて瞬時に空気を吐き出す必要がある。またアルゼンチンタンゴでは、発音における出だしの勢いが強い [A] で演奏することを基本としている。[C] は必要に応じて活用する程度である。[A] や [C] は必要に応じて奏者によって手書きされる。これは現在における擦弦楽器奏者によるボウイングの書き込みと大きく変わらない。空気の吸入や排出についても同様であろう。しかしそれを指示する表記が厳格に決まっているわけではない。

### 3.3 新しく考案されたもの一作家性

M. カーゲルの「Pandrasbox」は演奏者の行為を中心に計画される作品である。シアターピースと呼ばれる。蛇腹操作のための記号が多数、作曲者によって考案されている。2つの例を挙げる。冒頭においてドイツにおける表記 [L] 右上より点線矢印が五線と平行に右に弾かれているが、これは「左側を固定し右側のみ用いて蛇腹を開き空気を吸い込む」ことを意味する。点線矢印が終わるタイミングにおいて左手側で [gis<sup>2</sup>] が発音される。後に上下に細かく揺れる実線矢印が書かれた箇所が現れる。これは発音しながら蛇腹を小刻みに振動させることを指示している。

武満徹も「クロス・トーク」において蛇腹の開閉の表記を新たに考案している。表記説明の頁において3つの記号が現れる。「[♂] pull(引く)」は [L] および [A] に、「[♂] push(押す)」は [Λ] および [C] に等しい。そして武満はその音楽表現のために「push then immediately pull. (押してすぐに引く)」と説明される [♂] を活用した。第一バンドネオン奏者の楽譜の冒頭にこの表記が置かれるが、その演奏表現は強い動悸のような切迫感を感じさせる。2人のバンドネオン奏者による蛇腹の開閉の動作がその作品を成立させるための重要な視覚的要素となっていると考えられる。

日本で出版されたバンドネオン教則本においても様々興味深い表記を発見する。石居康介著『バンドネオン・メソッド』では「[out]=引き」と「[in]=押し」と説明される。武満の push と pull に等しい。[▽] が置かれる箇所では空気口を開いて楽器内の空気を排出する。石居氏はこの動作を「次の演奏に入るための準備」としている。収められた練習曲においてマルカート記号 [▲] が頻出している。バンドネオン演奏においてマルカート奏法が大きい価値を持つのだろう。尾澤昌仁著『初心者のバンドネオン教本』においては丸囲い文字の [Ⓐ] と [Ⓑ] を使うが、置かれる場所は楽譜表における高音部譜表の上部である。また [Ⓒ] においては演奏箇所を上向き破線角括弧で具体的に示す。[↓] の記号は先述の [▽] に等しい。











バイソニック式（双音式）バンドネオンの楽譜における蛇腹の開閉の表記とその活用




地域性と作家性という視点より蛇腹の開閉における表記の状況を眺めた。筆者が検証した楽譜の量は僅かであるにも関わらず、その様相は実に多様であった。勿論これらが表記の全てであるとは考えられない。他にも異なった表記の方法が多数存在するに違いない。

4 比較と検証

第3節において現れた表記の一覧を以下の表に示す。蛇腹の開閉の表記において基準が定まっていない、ということが分かる。

表1 地域性および作家性の視点から眺めた蛇腹の開閉における4つの活動の表記

地域性および作家性	地域性		作家性			
	ドイツおよびその周辺国	アルゼンチンおよびその周辺国	カーゲル「Pandrasbox」	武満「クロス・トーク」	石原『バンドネオン・メソッド』	尾澤『初心者のバンドネオン教本』
蛇腹の操作および発音の有無						
蛇腹を開いて発音する	 擦弦楽器の弓奏におけるダウンボウ  の記号を用いることもある	A 囲み文字で表記することも少なくない	 および上の記号に矢印他の記号を追加した表記も用いる演奏表現や身体表現を具体的に指示		Out	Ⓐ
蛇腹を閉じて発音する	 擦弦楽器の弓奏におけるアップボウ  の記号を用いることもある	C 囲み文字で表記することも少なくない	 および上の記号に矢印他の記号を追加した表記も用いる演奏表現や身体表現を具体的に指示		In	Ⓒ
蛇腹を開いて楽器内に空気を貯める	 の側に Luftzufuhr (空気供給) と注記または表記しない	表記しない	新たに考案された表記が様々な存在空気の貯め方を具体的に指示	表記しない	表記しない	表記しない
蛇腹を閉じて楽器内の空気を排出する	 の側に Luftausstoß (空気排出) と注記または表記しない J. J. モサリーニはバンドネオン独奏の楽譜において ✓ を用いていた	表記しない	新たに考案された表記が様々な存在空気の排出の仕方を具体的に指示	表記しない	▽	↓

地域性の視点より問題点を考察する。ドイツおよびその周辺国における [Λ] の表記はマルカート記号  に似ている。[C] ではなく [Λ] を用いると、しかもその標準的表記の場所である高音部譜表の音符または休符の上に置かれると、マルカートの指示だと誤解してしまう可能性がある。一音の上に  と [Λ] を積み重ねて表記されることもあるかもしれない。譜例6を参照するとその状況が容易に想像できる。アルゼンチンおよびその周辺国における [A] や [C] は大譜表における高音部譜表の、または大譜表において片方の譜表が省かれたものの上部に置かれることも少なくないが、リハーサルマークにアルファベットの太文字を使った楽譜の場合、その表記と似る。譜例3における  を [A] に、[Λ] を [C] に置き換えてみると分かりやすい。リハーサルマーク A のすぐ隣に [C] が、

そして2小節目には[A]が現れる。リハーサルマークとしてのドイツ語と開閉表記としてのスペイン語が混同した状況を楽譜上に生む。読譜において煩雑な印象を与えるに違いない。ひとつの記号、または類似する記号に対し、複数の意味が与えられている現状がある。それぞれの表記がローカルまたはプライベートな環境で育まれた所以であろう。それらの複雑な状況は、流通の円滑化や情報取得の容易さが顕著である現在においてそのまま、グローバルに紹介されている。

作家性の視点から筆者は『バンドネオン・メソッド』における発音を含めた蛇腹の開閉について言及する。[Out]と[In]という英語表記にはドイツやアルゼンチンおよびそれぞれの周辺国が長く有していた独自性の影響が含まれていない。筆者はこれを現在において相応しい態度であると捉えた。バンドネオンが特有の地域や音楽と強く結びついていたのは過去のことである。現在においてバンドネオンの存在やその楽器の持つ音楽性が幅広く認知され、そして様々なジャンルに活用されている、ということは第1節において示した通りである。

## 5 おわりに

スペイン語圏の音楽のひとつであるアルゼンチンタンゴを専門とするバンドネオン奏者であれば、蛇腹の開閉の表記においてスペイン語のアルファベットを用いることは、その言語が音楽文化の一端を担うという観点より、至極自然なことであろうと想像する。「標準的なボタン配列」と定めたアインハイツ式バンドネオンを成立させたドイツではその楽譜において、擦弦楽器の弓奏における表記を応用することも「標準的な表記」と定めたのかもしれない。日本で出版されたバンドネオン教則本における独自の表記法の考案は、色濃く反映された地域性の影響を持つ過去の表記の数々を俯瞰した上での、新たな提案としての創造的活動であったのかもしれない。現代音楽分野においては作曲家個人が、音楽表現の楽譜への効果的な記述のために表記法を作り出すことは珍しいことではない<sup>(19)</sup>。西洋芸術音楽においては過去より今まで継続している態度である。

筆者は蛇腹の開閉において「直感的に読解できる表記」を探っていた。第1節で示した4つの表記 [Abr.] [Cer.] [↔] [→←] を筆者は長く活用しているが、まだ「他のものよりかは幾分把握しやすい」という程度のものであり、これらが最善であるとは思えない。「文字を使わず記号のみで表現する」、「4つの表記が何らかの要素によって関連づけられている」、「他の作曲家が活用しやすい表記である」という3点を大事にしつつ、筆者はこれらの表記において、三角形と先述の矢印を用いた一つの案を提示したい。[Abr.] を [◁] に、[Cer.] を [▷] に変更する。[↔] と [→←] は残した。蛇腹の開閉の方向や発音の有無が一目で分かる。

本稿の最後に、これらの表記を試しに用いた自作品「画廊にて (2017)」の楽譜を紹介する。他の表記と混同しにくい、判別しやすい表記であるという印象を持つ。バンドネオンを含めた作品の作曲に取り組みたい、と考える作曲家への一助となれば、と願う。現代音



楽におけるバンドネオンの活用実績は今日までにおいて、まだ少ない。

譜例7 松浦伸吾 バンドネオンとチェロのための「画廊にて」（北村聡<sup>(5)</sup>氏 委嘱作品）  
第6小節から第12小節

註

- (1) 本稿では「西洋芸術音楽の流れを汲む 20 世紀から現在までの音楽」として扱う。
- (2) 松浦伸吾 2010 「バンドネオンの演奏表現における可能性—楽器構造の視点より—」大阪音楽大学音楽博物館『音楽研究 大阪音楽大学音楽博物館年報』第 25 巻
- (3) ボタンの鍵盤を持つ蛇腹楽器。発音構造はアコーディオンに似る。主にアルゼンチンタンゴにおいて用いられてきた。
- (4) ここでは「アルゼンチンタンゴ」のことを指す。
- (5) バンドネオン奏者（1979-）。
- (6) バンドネオン奏者（1981-）。
- (7) 2010 年の論考<sup>(2)</sup>では「ディアトニック」という名称を用いていた。現在は「ダイアトニック」が一般的である。
- (8) 枠の中にある薄片を蛇腹操作による気流を用いて振動させて音を鳴らす楽器。
- (9) 【1924 年、エッセン市で「ドイツ・コンツェルティーナ&バンドネオン連盟

(Deutsche Konzertina und Bandonion Bund)」の全国会議を開いた。各社で異なるサイズ、ボタン配列、音色……今後のバンドネオンとコンツェルティナーの方向性についての折衝が行われた。】『タンゴの真実』 第 352 頁

- (10) 【「これをドイツ国内のバンドネオンの標準と位置付けよう」というモデルとして、「統一型 (アインハイツ型) バンドネオン」が開発されることとなった。】『タンゴの真実』 第 353 頁
- (11) 「ライン川の」を意味する。
- (12) 作曲家、バンドネオン奏者 (1921-1992)。
- (13) 作曲家 (1931-2008)。
- (14) 作曲家、音楽プロデューサー (1930-1996)。
- (15) 歌手、ヴァイオリン、144 音アインハイツ式バンドネオンとピアノ。
- (16) バンドネオン奏者 (1943-2022)。
- (17) 参照楽譜：Federico, Leopoldo. (Doigtés: Mosalini, J. J.) 1988. *Un Fueye en Paris*. Edited by Edition Henry Lemoire
- (18) 作曲家、バンドネオン奏者 (1925-2008)。
- (19) 作曲家 B. バルトーク Béla Bartók が考案した「バルトーク・ピチカート [♭]」等。

#### 参考文献

##### (書籍)

- 石居康介 1999 『バンドネオン・メソッド』 エー・ティー・エヌ
- 尾澤昌仁 2003 『誰でも弾ける！バンドネオン 初心者のバンドネオン教本』 オンキョウパブリッシュ
- 小沼純一 1997 『ピアソラ』 河出書房新社
- 小松亮太 2021 『タンゴの真実』 旬報社
- 斎藤充正 1998 『アストル・ピアソラ・闘うタンゴ』 青土社
- Schnebel, Dieter. 1970. *Mauricio Kagel Musik Theater Film*. Edited by Verlag M. DuMont Schauberg
- Salgan, Horacio. 2001. *CURSO DE TANGO 2DA. EDICION*. Edited by Salgan, Horacio.
- Ambros, Pedro. 2004. *METODO COMPLETO PARA BANDONEON Opus 101*. Edited by RICORDI AMERICANA
- Fries, Peter. 1950. *Bandonion-Schule für 104- bis 144tönige Instrumente*. Edited by Apollo-verlag Paul LINKE, Mainz

##### (引用楽曲)

- 松浦伸吾 2012 「二人のためのアダージョ」
- 松浦伸吾 2017 「画廊にて」

Barletta, Alejandro. 1957. *2. Marcha del Hada* de Suite Infantil N°.1. Edited by RICORDI AMERICANA

【論 文】

19 世紀のゲネラルバス概念：演奏実践の理論

三島 郁

はじめに：

1824 年、ある音楽教師が作曲教育の現状についてオーストリアの音楽雑誌に寄稿している。

かつて作曲理論とゲネラルバス理論は密接に結び付いていた。学習者は生気のない形にも生命を与えることができたからだ。しかし現在では、音楽愛好家や子どもたちがゲネラルバスを教わるようになり、ゲネラルバスを作曲や表現芸術に応用しようとするなら体系的に耳を訓練しなければならない (Möllinger 1824: 15-16)。

この一文は、当時作曲方法や音楽の学習方法が変化したことを示唆しており、さらにそれでも前世紀から使用され続ける「ゲネラルバス Generalbass」がこの時期でも作曲と関わる重要な分野であったことも窺わせる。「生気のない形」とはここでは、楽譜上では鳴り響く音楽が見えてこない数字付きバスのことである。メリンガーは続けて「作曲では感情が産む音を形にすることが必要になってくる」が、「ゲネラルバスはあらゆる音楽上の発想に論理的な洞察力を与えてくれる抽象的な科学」(ibid.) であると述べ、ゲネラルバスが創造的な行為というよりは「音楽の文法」であるとする。

当時のドイツの『一般音楽新聞』において「ゲネラルバス」に触れた記事は年に数件ずつみられるが、このような音楽理論に関するものもある一方 (Amz 1813/08/11, No. 32: 523, etc)、教会音楽やオルガン音楽に関連する「古い音楽」を想起させる場合が依然として多くある (Amz 1813/02/17, No. 5: 10, Amz 1840/04/01, No. 14: 28, etc)。そのように「Generalbass」は通常、16 世紀末から 18 世紀後半までのドイツ語圏の西洋芸術音楽において、実践的伴奏に必要な数字付きバスの記号やそれを使用した演奏を指す、とされることが多い。しかし用語としてのゲネラルバスは 19 世紀から 20 世紀初頭にかけて長期間存在し続けたことで、その内容や使用法においては変化もあったはずである。これについては最近までさほど議論されてこず、19 世紀の和声とゲネラルバスはほぼ同義として捉えられる場合もあった (Dahlhaus 1988: 154)。たしかにこの時期に多く出版されたゲネラルバス教本の内容は多岐に渡っており、ゲネラルバスを定義するのは容易ではない。しかし 19 世紀のゲネラルバスは生きた音楽理論として実際に活用され続けており、現在研究が盛んになりつつあるパーティメントの側面からも、無視できない重要な意義を持つと言える。したが

って本稿ではまずゲネラルバスという用語についてのこれまでの捉えかたを確認し、実際に 19 世紀のゲネラルバスの概念と意義がいかなるものであったのか、当時の音楽院の理論科目のあり方やゲネラルバス理論実践書の内容から整理し、明らかにすることにする。なお用語「Generalbass」を、本稿の内容上、「数字付きバスから旋律を伴奏する実践」を意味する「通奏低音」（英語で *through-bass*、イタリア語で *basso continuo*）<sup>(1)</sup>と訳さず、カタカナで「ゲネラルバス」と表記し、適宜原語も使用する。

## 1. 「用語」ゲネラルバス

### 1.1. 和声理論か？

西洋音楽史におけるバロック期を「通奏低音の時代」とするひと昔前の時代もあったが、ドイツ語で通奏低音を指す用語「Generalbass」はその後にも使用され続ける。たしかに数字付きバスとであるという点においては変わりがないとは言えるが、ゲネラルバスは 19 世紀になると、音楽院の理論教育においても、和声学や対位法とは互いに重複しながらも別の必須科目の一つでもあった。そのような中でもその意義の変化は明確には検証されないままであった。しかし今世紀に入ってからパルティメント研究の発展も伴い、19 世紀の音楽理論を見直す動きも始まりつつある (Brandes 2018; Sanguinetti 2005, etc)。

ところがアルブレヒツベルガー Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) からシェーンベルク Arnold Schönberg (1874–1951) までのウィーンの和声理論を扱った Wason による英語の著書は、驚くべきことに Generalbass (*thorough-bass*) の索引語を欠いている (Wason 1985)。「Grundton」や「Fundamental bass」は載せており、この書では和声理論に基づいた発想で 19 世紀が論じられており、元より概念としてのゲネラルバスを問題にはしていない。また Thomson は数字付きバスについて、「数字を書くことに認められるのは分析的意義のみであり、数字は G. ヴェーバー Gottfried Weber (1779–1839) の音名や音度の記号の発明で不必要なものになった」(Thomson 1978: 24) として、「ゲネラルバスは古い」という発想で論を進めている。Thomson はブルックナー Anton Bruckner (1824–1896) が《アヴェ・マリア Ave Maria》(WAB 5, 1856) 等で数字付きバスを使用していることについても、教会音楽の保守的な演奏慣習であるとして同様に扱っている (ibid.)。オーストリア音楽史を編んだ Gruber は、「(アルブレヒツベルガー以外の) 理論家たちは、『ゲネラルバス』に含まれていれば、多かれ少なかれ『和声理論』と称していた」、「この理論はゲネラルバス理論と現在の和声理論との混合領域にあった」(Gruber 1995: 156) としており、たしかに 19 世紀の音楽理論書や音楽院の授業科目においても、和声理論とゲネラルバス理論 (と対位法) は一組みのセットであるか、あるいは実際には内容上分ち難いものでもあり、この二つは少なくともまったく別の領域ではなく、密接に関わる分野であったことも間違いない。当時のドイツのオルガン奏者マイスター Johann Georg Meister (1793–1870) も「和声とゲネラルバスはほとんど同等の意味を持つ」(Meister 1852: 2)、また理論家スヴォボダ August Swoboda (1795–1863) は「和声理論」を「ゲネラルバスとも言う」

(Swoboda 1828: 1) として両者をほぼ同義扱いしている。Gruber は、アルブレヒツベルガーの周辺では「同時代の作曲家においてはゲネラルバスの意義がかなり低くなっていたので、理論書がゲネラルバス理論として刊行されていたのは『時代錯誤』である」(Gruber 1995: 1565) としており、「ゲネラルバス」は古臭い「遺物」扱いである。ダールハウスも「和声理論とゲネラルバスは 19 世紀初期において入替可能なものだった」としている (Dahlhaus 1988: 154)。これらの議論の初出が 1970–80 年代であることを鑑みればその見方はやむを得ないだろう<sup>②</sup>。

このいくつかの事例からも明確であるように、ゲネラルバスはバロック期と結びつけられ易いことから、比較的最近まで 18 世紀からの古い遺物のように捉えられ、音楽理論史においても格別注目されてはこず、したがってそれが和声理論に取って代わられたものとして片付けられてきた。しかし 19 世紀の音楽理論書に目を通す限りゲネラルバス理論は和声理論とは必ずしも同一視はされていなかった。当時の音楽院のカリキュラムや入学試験科目においても、ゲネラルバスは和声や対位法とは別枠であった。それでもこの二つが——場合によっては対位法も含め——分かち難く結びついていることがゲネラルバスの意味を複合的にしてきたとも言える。

## 1.2. 数字付きバスという発想：通奏低音とパルティメント

19 世紀フィレンツェのアカデミーの「指針」には以下のようにある。

(生徒たちに) 作曲の技術を紹介するためのより良いシステムのために、ナポリで以前に使用されていたシステム、つまり数字付きバス／パルティメント<sup>③</sup>の伴奏を通して実践的に和声を学ぶシステムを導入すべきかを問う。理論からスタートして和声を勉強する、という今日のドイツ人の真似をすることになるわけである (“Atli dell'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze, XVII, Firenze, Stabilimento Civelli, 1879: 46,” Sanguinetti 2005: 456 より再引用)。

これは理論が先か、それとも実践が先かという議論である。パルティメントとは通奏低音と同様の数字付きバスから、和音を形成し、旋律を作り、即興や作曲を行うことである。このナポリ発祥のパルティメントは 19 世紀に入ってもイタリアやフランスでは実践的要素を持ったままその影響が残り続けた。ところがドイツ語圏では和音の機能的な進行へと関心が移る中で、ゲネラルバスという名称を残したまま、ラモ Jean-Philippe Rameau (1683–1764) に由来する和声理論の基礎となる「Fundamentalbass/ Grundton」から音楽を捉える場合にもそれが使用されるようになる。それゆえゲネラルバスの一語で幅広い意義や使用方法が生まれることにもなり、それが「後進の」ドイツ語圏で根付くことになるのである。当時においても、ヴァルトマン Joseph Waldmann (生没年不詳) が、ゲネラルバスが『普遍的に適用できる規則』を持たない『レシピと家庭療法といったたいへん嘆かわしい経験主義』

である (Waldmann 1845: 173) と、理論としては曖昧なゲネラルバスを否定的に語っている。ここから窺える興味深い事実は、「後進」のドイツ語圏のほうが——あるいは後進であったがゆえ——、それまでの「数字付きバス」という既存のツールを使用して理論教育を行っていたという点である。

ドイツ語圏では、J. S. バッハ Johann Sebastian Bach (1685–1750) 著であるとされる『ゲネラルバス原則』(1738) では、ゲネラルバスを「オルガンや鍵盤楽器上にて両手で弾かれるものである。そして音楽のすべての声部、あるいはほとんどの声部が同時に弾かれたり、いくつかの声部と一緒に合わせて音を鳴らされたりするものである」(Poulin 1995: 10, 65; Bach 1738: ch. 1) <sup>(4)</sup>と定義している。ここでの「general」とは、「総合的に」すべての声部を弾くことであると捉えられる。また別のページでは「ゲネラルバスは作曲の始まりである。協和音と不協和音を同時に響かせることによって即興的な作曲と呼ばれ得る」(Poulin 1995: 13, 69; Bach 1738: ch.5) ともしており、これはパルティメント的な発想そのものであると言える。その他にも、J. S. バッハ作とされる数字付きバスのプレリュードとフーガが載せられている『ラングロス写本 Langloz Manuscript』(Renwick 2001) <sup>(5)</sup>、ニート Friedrich Erhard Niedt (1674–1717) の『音楽の手引き Musicalische Handleitung』(1700, 1710, 1717)、ハイニヘン Johann David Heinichen (1683–1729) の『作曲におけるゲネラルバス Generalbass in der Komposition』(1728) など多くの理論家・作曲家による数字付きバスについての著述やその練習用課題がある。とりわけハイニヘンのこの著書は、実践者に対して理論的立場からのアドバイスをする箇所も多くある一方、究極的には作曲理論として著されている。このような作曲を含め、即興や演奏を実践させる数字付きバスの記譜または実践は、パルティメントである。この時期のドイツ語圏においては、バス・ラインから作曲や即興をするための数字付きバス、すなわちパルティメントといえるものが多い。

興味深いことに 20 世紀初頭にフェレラーが、17 世紀のパルティメントの手稿譜を出版譜にする際に<sup>(6)</sup>、解説において伴奏実践である通奏低音と作曲・即興の基礎であるパルティメントを明確に区別し、「パルティメント奏」を「和声の知識だけでなく、通奏低音の演奏を前提」とした「拍節のある即興と自由な即興」である、と明快に定義する (Fellerer 1902: 序文)。そして同時代のゲネラルバスが練習素材となってしまうことも指摘している (Fellerer 1902: 6)。しかしその後まもなく調性音楽の崩壊が始まり、和音を示すゲネラルバスの数字を使用する時代が終わることで、このような意見も忘れられていくことになる。

このようにゲネラルバスについては、断続的に触れられることはあっても、ゲネラルバス史においてその概念がどのようなものであり、またどのような変化を遂げたのかについては明らかにされてこなかった。また実際にはドイツ語のゲネラルバスが 18 世紀においてもその語が示す含意が幅広く、また単に伴奏実践そのもののみを指すわけではなかったことが読みとれる。19 世紀のゲネラルバス理論書や音楽院の科目のありかたからゲネラルバスの捉え方をみていくことにする。

## 2. 19世紀の「ゲネラルバス」

### 2.1. 「ゲネラルバス」理論書

18世紀の理論書では、章の構成が後世のそれとは異なったり、著者の私見を多く含む文が目立ったりするなど合理的には見えない部分が多いとも言えるが、19世紀においては逆に簡潔さ・明快さが求められているようにみえる。例えばケーラーLouis Köhler (1820–1886)の理論書のタイトルは『和声理論とゲネラルバス理論の明快解説。理論・実践手引き *Leicht fassliche Harmonie- u. Generalbasslehre. Ein theoretisch-praktisches Handbuch*』(1871)であり、ヴァニユハルJohann Baptist Vaňhal (1739–1813)は「簡明、簡潔、明確、理解しやすさ」(Vaňhal c1817: 1)、ホフマンJoachim Hoffman (1784–1856)も「現在の和声(ゲネラルバス)論」は、「過去とは異なり、明確さと理解しやすい」ものであると主張する(Hoffman 1820: 1)。

19世紀以降、そのように理論書の書き方のレトリックも変化した。急速に拡大した出版事情もあり、ドイツ語圏において「Generalbass」が付されたタイトルの理論書は無数と言ってもよいほど多く出版された。その出版数や内容のすべてなど全体像や正確な数字を把握するのは難しい。現在筆者が把握しているものは59件であり、またそのうち多くが再版を複数回繰り返している<sup>(7)</sup>。在欧図書館やオンライン図書館所蔵の資料などから、これらはそのほんの一部であると推測できる<sup>(8)</sup>。また「Harmonielehre」など、ゲネラルバスをタイトルに含まない場合においても、それが扱われている場合も多い。また出版の中心地であり、ドイツ語圏で最も早い時期に音楽院が設立されたライプツィヒとウィーンでその出版数が多い。

ウィーンはその地の利からイタリアからのパルティメント実践の影響を受け易く、まさに19世紀に後進的にその名残を持ったまま理論が発達したと言える地域である。それでも19世紀が進むにつれ、ゲネラルバスは音楽院での授業科目においても次第に存在感が薄くなる傾向がある。その一方20世紀初頭までゲネラルバスが完全に姿を消すことはない。本稿ではウィーンの音楽院でのゲネラルバス科目のありかたも参照しながら、ウィーン内外の理論家によるゲネラルバス理論実践書や和声理論書の内容からその特徴をみていく。

### 2.2. 科目としてのゲネラルバス：和声理論

19世紀初頭にフォーグラーGeorg Joseph Vogler (1749–1814)は『和声理論とゲネラルバスの手引き *Handbuch zur Harmonielehre und der Generalbass*』(1802)の巻末付録「ゲネラルバス論文」において、「イタリアには、和音を提示する際にピアノを弾かない宮廷楽長が多くいた」(Vogler 1802: 127)とイタリアの音楽家を批判し、ゲネラルバスがそもそも実践であったという前提を示しながら、同時に科学や理論という単語を何度も使いながらその理論的側面も強調する(Vogler 1802: 126)<sup>(9)</sup>。19世紀後半においても、ケーラーは和音進行を鍵盤上で練習させるようにしており(Köhler 1871: 23)、ゲネラルバスは数字



を読み、音にする練習実践そのものであるとする（Köhler 1871: 38）。このケーラーの理論書の内容の全体は、「音程、ハーモニー理論、調、ゲネラルバスの数字、ゲネラルバスの練習、三和音、6の和音、46の和音、長調短調、係留、9の和音、11の和音、13の和音、経過音、オルゲルブント、転調、エンハーモニック転調、四声のコラール」であり、全体的には和声理論書と相違ないようにもみえるが、とりわけ経過音以下の内容は即興演奏にかかわる内容である。

ここでウィーン音楽院<sup>(10)</sup>の1869/70年の副科の「和声理論」の授業教材をみると（表1）、女子クラスの「数字付け」や男子クラスの「ゲネラルバス演奏」や「自由な和音装飾 Figuration」など、演奏や即興に関連する内容が含まれていることがわかる。すなわち和声理論の授業においても演奏をしたり、旋律作成や和音装飾を行ったりするなど実践的・創作的な内容が入っているのである<sup>(11)</sup>。

表1：「和声理論」科目の教材内容（1869/70年）

女子生徒	第1クラス	音程と転回の知識、和音の理論とその連結、数字付け、一時的な転調、転調、旋律への和声づけ
	第2クラス	転調の練習、分析による形式の知識、対位法、カノン、フーガについての一般的知識
男子生徒		音程と転回、和音の理論、ゲネラルバス奏、転調、旋律への和声づけ、無伴奏の四声の曲（コラール）、旋律の創作、自由な装飾 figuration、三声と二声の曲

実際に音楽院の音楽理論科目では、1840/41年から1868/69年の間では（1848/49–1850/51年、1862/63–1867/68年は資料欠損）、ゲネラルバスは順に「和声理論・作曲理論教程」、「和声理論・ゲネラルバス理論教程」、「ゲネラルバス理論・作曲教程」と少しずつ変化ながらも、科目の大区分にその名称を残していたが、1869/70年からは音楽理論専攻は「和声、対位法、作曲」の三つのカテゴリーで構成されることになり、これ以降授業名としてのゲネラルバスはなくなる<sup>(12)</sup>。しかし1869/70年以降においても、和声理論の授業でゲネラルバス関連の教材内容に、ゲネラルバス奏、自由な和音装飾など演奏や即興ともかかわる実践的な内容は含み続けることになり（表2）<sup>(13)</sup>、科目としてのゲネラルバスは和声理論の一区分となったとも言える。

表2：ゲネラルバス関連の教材内容（1869/70年～1908/09年度）

年度	科目名等	ゲネラルバス関連教材内容
1869/70–75/76	和声（副科女子第1クラス）	数字付け
1869/70–70/71	和声（副科男子）	ゲネラルバス奏

1876/77-77/78	和声 (副科) <sup>(14)</sup>	旋律作成、自由な和音装飾
1869/70-71/72、 1876/77-1908/09	和声	旋律作成、自由な和音装飾
1906/07-08/09	作曲	プレリュード

また 1861/62 年のゲネラルバス科目の女子第 1 クラス (第 1 学年) の試験では、「長音階・短音階の和音、転調」(Jahresbericht 1861/62: 32) <sup>(15)</sup>があり、これは「オクターヴの規則」に基づくものであると考えられる。すなわち数字のないバスの音階に沿ってすべての調で奏することが求められているはずである。このような音階や転調、そして対位法は、最終的には後述するファンタジー奏や即興実践を目指すものである。

### 2.3. 鍵盤上の創作実践

19 世紀のゲネラルバスが和声理論と同義で扱われることもあるが、一方でプラハ音楽院のヴェベル Bedřich Diviš (Friedrich Dionys) Weber (1766-1842) のように数字付きバスのみを使用し、「ゲネラルバス奏者」を目指すという明確な目的を持たせた依然古いスタイルを取っている者も少なくない (Weber 1830: VI)。ゲネラルバスは当時、「数字を音に純粹に置き換え、そしてそれぞれの和声とその源泉を見極め、規則に従ってそれらを結びつける技法」(Drechsler 1816: 5)、「数字が記されたバスをピアノまたはオルガンで正確かつ完全に演奏する技術」(Vaňhal c1817: 3) と定義されており、これは当然のことながら鍵盤上で音を創作する実践である。実行するゲネラルバス奏者については、「来たるべき和音を予見しなければならない」(Drechsler 1816: 62) とされ、作曲者としてのハーモニスト<sup>(16)</sup> (ゲネラルバスからの作曲者 Generalbasssetzer) に、奏者としてのオルガン奏者=ゲネラルバス奏者 Generalbassspieler (Swoboda 1828: 1) を対置させる理論家もいた。またマーラー Gustav Mahler (1860-1911) の師でもあるクレン Franz Krenn (1816-1897) は具体的な練習方法を指示し、装飾例を提示している (Krenn 1845: 15) <sup>(17)</sup>。例えば単に和音だけで弾くと並行音程が生まれることから「和音装飾 Figuration」(譜例 1) や、右手パートでも簡単にリアライゼーションのできる両手の 3 度音型 (譜例 2) などは、奏者がバスのラインや和音にしたがって簡単に創作していく具体例である。

譜例 1 クレン：和音装飾の例



譜例 2 クレン：両手の 3 度音型例



しかし一方で、ゲネラルバス演奏実践の伝統が廃れてきた結果、自由に即興や装飾ができる者が減ってきたのか、フェルスター Emanuel Aloys Förster (1728-1804) は早い時期に、

「おそらく、数字ではなく音符で書く時代がくる」(Förster 1804: 25) として教会オルガニストの「お粗末で、硬直している」演奏という現状を批判するなど旧式の数字のありかたについては疑問を呈していた。

#### 2.4.体系的な学問としてのゲネラルバス

ウィーン音楽院発足当時から音楽理論を教えるザルツマン Karl Gottfried Salzmann (1797–1871) は、『音芸術教本 Lehrbuch der Tonkunst』(1842) のサブタイトルに「和声についての論文(ゲネラルバス理論) Abhandlung über die Harmonie (Generalbaßlehre)」と付け、「ゲネラルバスは、通常はオルガン演奏において数字付きバス声部を正しく流暢に初見で演奏できるようにするためのものであり、音楽の基本原則を目的としてもつ」とし、その理論を「ウィーン音楽院の生徒たちを学術的な作曲家 wissenschaftliche Componisten に育てるために記す」(Salzmann 1842: V) と述べる。ロッター Ludwig Rotter (1810–1895) も、「伴奏者がスコアの全体を見渡して読むために、目の前に置かれ楽譜がなくてもうまく伴奏ができるために、数字を採用」(Rotter 1849: 3) しながらも、「昔は演奏だが、今は理論的に学ぶのが重要である」、「ゲネラルバス理論と和声理論はすべての和音の完全な知識と処理法である」(Rotter 1849: 3) とする<sup>(18)</sup>。

そのようにゲネラルバスを和声理論教育における一分野として活用し、その和声理論的側面が次第に強調されていくように見える。その一つが調の主音からの音度や機能を示すローマ数字の導入である。音楽院教授のバッゲ Selmar Bagge (1823–1896) は「昔の楽譜を理解するために、ゲネラルバスの数字を器用に読むことの必要性」(Bagge 1873: 88) を訴えながら、基本的に機能的な和声を説明するためには「ローマ数字」を使用している。このローマ数字はフォークラーが一時的な転調をする際に、主音からの音度に使用してから (Vogler 1802: 111)<sup>(19)</sup>、ドレクスラー Joseph Drechsler (1782–1852) (Drechsler 1816: 12)、やヴェーバーが相次ぎ (Weber 1817–1821)、次第に多くの理論家たちが和声の機能に適用していくことになる<sup>(20)</sup>。なお数字付きバスを「ローマ数字」と併用する理論家は 20 世紀初頭のリーマンやシェンカーまで消えることはなかった<sup>(21)</sup>。

しかし 19 世紀も後半になると、ゲネラルバスの意義を詳細に書かない、あるいはタイトルにも記さない理論書が増える。シュヴァルツ Wenzel Schwarz (1842–1919) もピアノ演奏が目的の和声理論であり、そもそもゲネラルバスについての記述はなく、三和音の転回についての説明以外ではバスの数字を使用していない (Schwarz 1872: 106)。ホスチンスキー Ottokar Hostinský (1847–1910) の理論書も楽典と和声であり (1878)、ハーゼル Johann Emmerich Hasel (1828–1900) に至ってはゲネラルバス奏者について、「今でも和声学を勉強する多くの人が『私は通奏低音を勉強しているのです』と言う」(Hasel 1892: 26) と注釈をつけて揶揄するのである。

このように 19 世紀の理論家・作曲家のゲネラルバスの定義やその著書の内容をみていくと、言説の上では、1 世紀の間にゲネラルバスの内容が実践から理論へとシフトしているの

がわかる。しかしゲネラルバスは和声理論に限定されてはおらず、最終的には転調を用いながらプレリュードやファンタジーを即興的に実践するところに辿り着く。

## 2.5. ファンタジーするためのゲネラルバス

鍵盤奏者にとって即興が必須であったのは18世紀までではなかった。B. D. ヴェベルは、みずから即興できないのであれば、「外国の前奏曲を苦勞して暗記する必要がある」(Weber 1830: X) と述べている。ゲネラルバスを扱う理論書でも、既述のケーラーの項目にあったような「経過音、オルゲルプンクト、転調、エンハーモニックの転調」や音楽院の理論科目にある「和音装飾」を使用した上で、理論家たちはプレリュード奏やファンタジー奏を最終目的にしている。すなわちまさにパルティメントとしてのゲネラルバスの本領発揮の分野である。C. P. E. バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) やダウベ Johann Friedrich Daube (1730–1797) など多くの理論家たちも通奏低音の最終段階にプレリュード奏の前提ともなる即興やファンタジーの項目を設けていたが (C. P. E. Bach 1762: 325ff; Daube 1756: 247)、19世紀でもなおゲネラルバス学習が和声理論の機能を学ぶだけに終わっていないことを示している。フェルスターは「和音をただアルペッジョする場合でも (中略) ある種の方法でファンタジーする能力を徐々に獲得する」(Förster 1804: 39)、プラインドルはオルガニストが前奏として自らが即興するプレリュードを演奏する必要があることから、プレリュード *Prämbliren* [sic] の項目を設け、その準備段階として転調の意義を解く (Preindl 1827: 156)。ゼヒター Simon Sechter (1788–1867) も「ゲネラルバスを五声で演奏することはすぐには必要ではないが、特にプレリュードのために、たいへん役立つ」(Sechter 1830: 1)、ヴェベルも練習曲を熱心に演奏・移調することで、「和音のつなぎ方や進行方法をマスターすれば、前奏曲も難しくなることはない」、「この技術はオルガン奏者にとって不可欠である」(Weber 1830: X) など、各理論家は即興に必要な項目を挙げながら熱心にファンタジーすることを説くのである。

クレンは序文で「ゲネラルバスの理論書でおろそかにされがちだった転調について詳しく書く」と宣言しており (Krenn 1845: n. pag. [序文])、理論書の半分を占める第二部で「転調」を扱う (Krenn 1845: 16-32)。その締めくくりには「ある調から別の調にすばやく可能な限りあらゆる推移を使って転調する熟達した技能をもつ者がうまくファンタジーしたりプレリュードを弾いたりできるのではない。正しいタイミングで使用方法を知っている者がそうなのだ。それが目的ではなく手段でしかないことをわかっているからである」(Krenn 1845: 31-32) と述べており、ゲネラルバスを即興的な演奏の手段として学ぶことが強く意識されているのがみて取れる。この第二部ではしたがって理論の説明と同時に、他の調に移るための7の和音、反復進行の使用など詳細な実践例を多くの譜例で示している。譜例3はベースの半音階進行上に56の和音を使用した和音進行であり、この他に46や2の和音を使用した進行例も提示している。クレンは生徒には、まずは紙の上でこのような進行を作り、そしてそれを覚えて鍵盤上で弾き、それからさらにどのように進んでいくか考案

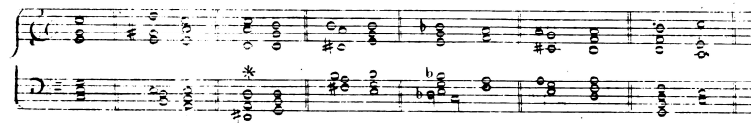
するようにアドバイスしており (Krenn 1845: 23)、指に覚えさせることも意図している。

譜例 3 クレン：転調方法の例



またバウアーAlois Bauer (1794–1872) の「拍節のないプレリュード」の実践例 (Bauer 1850: 26-27) では、まずハ長調から始まり最終的にハ長調で終止するまでの間に、7 の和音やそこから借用和音などを駆使することで、即興的な和音進行を形成させ (譜例 4a)、さらに「一時的な転調」によってそれを音階や分散和音、半音階進行などを駆使してそれぞれの和音を引き伸ばす (譜例 4b)。この方法はチェルニーCarl Czerny (1791–1857) のファンタジーやプレリュードを作る方法も想起させる (Czerny n. d. [1840])。

譜例 4a バウアー：「拍節のないプレリュード」のための和音の骨格



譜例 4b バウアー：「拍節のないプレリュード」の奏例



おわりに：「パーティメント」としてのゲネラルバス

用語としてのゲネラルバスは 19 世紀全体を通して、音楽院の教材としてまた理論書の中でも使用され続けていた。しかしそれは、18 世紀までは実践者の音楽内容を豊かにするものであったが、19 世紀には逆に古臭い音楽語法の象徴として扱われ、とりわけ数字廃止論者にとっては慣習的に和音の転回を示すのみに使用される数字付きバスといった硬直した枠組みと捉えられてもいた。さらにゲネラルバスは和声理論に吸収されてしまったかのようにもみえ、それゆえゲネラルバスという呼称も次第に使われなくなっていくのである。

しかし、ゲネラルバスが古い時代を残す内容を想起させるとはいえ、完全に和声理論に同

化はしなかった。実践的な部分をなくすことはなく、それゆえその名称を完全に失うこともなかった。ゲネラルバスは必ず最終段階には即興的な分野であるプレリユードやファンタジーが目的とされているからである。それはまさにパルティメントとしてであり、すなわち即興演奏も含んだ作曲領域が目指されているのである。ただ 18 世紀までと異なるのは機能と和声の理論武装を身に纏っていることである。作曲においても、奏者が鍵盤上で弾く行為を経ており、それは以前と同様にゲネラルバスに基づいているのである。

そうであるとすれば、バロック音楽の学習の際にその時代の音楽の概念を理解するために実践として通奏低音を勉強するように、現代の音楽教育において、19 世紀音楽におけるパルティメントとしてのゲネラルバスを使用して、すなわち上述のクレンらが述べる数字付きバスからの鍵盤上での和音装飾など当時行っていた即興訓練をすべきではないか。19 世紀の鍵盤音楽は巨匠によって書かれた「偉大な」作品を演奏するだけでは成り立たず、記譜されない音を奏者が紡ぎ出して初めて当時の本来に近づくはずである。歴史的な奏法や実践法が次第に明らかになっている現在、書かれたファンタジーではなく、みずから「ファンタジー」するためには鍵盤上の理論としてゲネラルバスを学ぶ必要があるはずである。

※本研究は JSPS 科研費 22K00240 (基盤研究 C) の助成を受けたものです。

【注】

- (1) 通奏低音曙期においては通奏低音の呼称はまだ固定されておらず、例えば *spartitura*、*partito*、*basso per l'organo* など、オルガン奏者がスコア全体を見て和音などを弾くことが字義から窺えるような用語が使用されていた (Borgir 1987: 12-13)。尚、G. Fattorini, “*Sacri concertia due voci*” (1600, Venezia) や、G. M. Trabaci “*Missarum, et motectorum quatuor vocum*” (1605, Venezia) では、通奏低音を指す用語に「*partimento*」が用いられている。
- (2) Gruber のこの見解は 1970 年代に書かれた第一版に唱えられている (Gruber 1977-79: 135)。
- (3) 「数字付きバス」は *basso numerato* を訳したものである。Sanguinetti によると 18 世紀における「*partimento*」の語義の由来は明らかでないが (Sanguinetti 2012: 10)、総譜の *partitur* との関連が推測できる。17 世紀当時のイタリアでは対位法、そして歌唱法の練習であるソルフエッジョ *Solfeggio* とともにイタリアの音楽教育の 3 つの柱の一つでもあり、またそれぞれがオーバーラップもしていた (Baragwanath 2020: 288)。
- (4) J. S. バッハが妻あるいは息子に口述筆記させたと考えられている。イタリアにおいても、ゲネラルバスと同義とも言える「*generale partimento*」もあったが、これは一般化しなかった。
- (5) この写本の表紙には、「記号付きバス *Bassi cifrati*」とあり、タイトルページに「39./ PRAELUDIA ET FUGEN/ del Signor / Johann Sebastian/ Bach」、また右下に「A. W. Langloz/ ANNO 1763」とあることで、Langloz は筆作者の名前で、J. S. バッハあるいは

バッハに近い人物によるものとされている。Staatsbibliothek Berlin 所蔵 [Mus.ms. Bach P296]。

(6) “Santinischen Musiksammlung zu Münster (Westfalen)” の手稿譜を現代譜にして解説を付した。この時期が古楽復興期である時期であることとは無関係ではないだろう。

(7) 「ホフマイスターの月報 1829～1900 年 Hofmeisters Monatsberichte 1829–1900」のオンライン上のカタログや筆者自身の調査で上がってきたものなど。

(8) Generalbass は単独で使われるだけでなく、多くがゲネラルバス理論 Generalbasslehre であり (17)、ゲネラルバス教程 Generalbassschule が 7、ゲネラルバス練習 Generalbassübung が 4、手ほどき Anweisung が 2、例 Beispiel が 5、ゲネラルバス奏 Generalbassspiel が 3、研究 Studien が 3 である。また Generalbass と Harmonie の両方がある場合が 14 ケースで、そのうち Generalbass が先出であるものが 11、Harmonie がその場合が 22 であった。Generalbass と Komposition の両方が記されている場合も多い。

(9) ゲネラルバスは「理論上であらゆる和声を知り、実践上でバスを使ってあらゆる和声の謎解きをすることである」(Vogler 1802: 126)

(10) 1812 年にウィーン楽友協会の音楽院 (Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde) が設立され、その後 1909 年にオーストリア帝国音楽舞台芸術アカデミー (k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst) となるまでその名称であった。尚、当時の音楽院のカリキュラムには 1888/89 年度から学校の名称は「Conservatorium für Musik und darstellende Kunst」となっている。現在もウィーン楽友協会が 1820 年から 1907 年まで音楽院の資料 (年度によって資料の種類が異なる) を付属の文書館に所蔵している (1848/49 -1850/51 年、1862/63～1867/68 年は資料欠損)。

(11) 1872/73 年の入学試験では、音楽理論 (和声、対位法、作曲) のうち対位法と作曲には「ゲネラルバス演奏」も含まれており、すなわち入学する際にすでに「ゲネラルバス演奏」が必須であった。

(12) 尚オルガン専攻ではゲネラルバスは必修である。この年にはデッソフ Felix Otto Dessoiff (1835–1892) が理論を、ブルックナー Anton Bruckner (1824–1896) がオルガン科での授業と並行して「和声理論・対位法教程」を教えている。ブルックナーが作曲した管弦楽がともなう宗教作品におけるオルガン・パートは数字付きバスで書かれている。

(13) ちなみにオルガン科においては、教材内容 (1875/76 年) は「オルガン演奏のより高度な課題としてフーガ、ソナタ、コンチェルト、ゲネラルバス演奏、オルガンの声部、その特徴、素材、構造、パイプの直径と長さの比についての特徴としてオルガンのメカニズム、レジスターの技術、配置とオルガン点検にかんする一般知識」である。とりわけゲネラルバス演奏は「Generalbassspiel」と強調して書かれている。オルガン専攻には、さらに前奏の創作 (1869/70–71/72)、ゲネラルバス演奏やその練習 (1869/70–73/74、1875/76–88/89、1890/91–1908/09) が含まれている。

(14) 1872/73 から男女が別クラスではあるが同一内容になった。

- (15) 女子第2クラス(第2学年)では「二声、三声、四声の対位法、オクターヴ、9、10、11、12、13、14度の二重対位法」である。
- (16) Swoboda はここで数字付きバスから作曲をするという意味で、「ハーモニスト Harmonist」(和声を数字付けをする者)という用語を使用したと考えられる。
- (17) 「ゲネラルバス奏者初心者は数字付きのバスから楽譜を見て弾く熟練に到達するために、熱心に練習しなければならない。(中略) 初心者にとっては数字付きの曲を多く書き出すことも役に立つ」(Krenn 1845: 15)
- (18) 「カデンツの作成、転調など、この広範な内容のためにゲネラルバスの知識はオルガン奏者にとっては、作曲家に優るとも劣らないほど、たいへん重要である」(Rotter 1849: 4)
- (19) 根音を基礎とする和音のシステムの考え方は、ラモの「basse fondamentale」に始まるが、ローマ数字を最初期に使ったのはキルンベルガー Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) であった。
- (20) なおホフマンのように、数字的低音と同様に、主音からの音度にアラビア数字を用いる理論家も少なからず存在した (Hoffman 1820: 13, 15)
- (21) ケーラー (Köhler 1871: 23) など。むろんゲネラルバス反対論者もあり、Vincent は機能ではない数字が多義的であるなどと批判した (Vincent 1860)。

【引用文献】

〈一次資料〉

- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1762. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. vol. 2.* Berlin: George Ludewig Winter.
- Bagge, Selmar. 1873. *Lehrbuch der Tonkunst oder allgemeine Musiklehre.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Bauer, Alois. 1850. *Kleine und leichtfassliche Harmonielehre.* Klagenfurt: Leon.
- Czerny, Carl. n. d. [1829]. *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte Op. 200.* Wien: Diabelli & Cappi.
- Czerny, Carl. n. d. [c.1840s]. *The Art of Preluding. Op. 300.* London: R. Cooks & Co.
- Daube, Johann Friedrich. 1756. *General-Bass in drey Accorden.* Leipzig: Johann Benjamin Andrä.
- Drechsler, Joseph. 1816. *Harmonie- und Generalbass-Lehre.* Wien: Steiner.
- Förster, Emanuel Aloys. 1804. *Anleitung zum General-Bass mit geschriebenen Notenbeispielen.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, Wien: Steiner.
- Hasel, Johann Emerich. 1892. *Die Grundsätze des Harmoniesystems.* Wien: Kratochwill.
- Hoffman, Joachim. 1820. *Harmonie- (Generalbass-) Lehre.* Wien: Haslinger.
- Hostinský, Ottokar. 1878. *Die Lehre von den musikalischen Klängen. Ein Beitrag zur aesthetischen Begründung der Harmonielehre.* Prag: Dominicus.



- Köhler, Louis. 1871. *Leicht fassliche Harmonie- u. Generalbasslehre. Ein theoretisch-prakt. Handbuch.* Berlin: Bornträger.
- Krenn, Franz. 1845. *Generalbass-(harmonie) Lehre zum Selbstunterrichte.* Wien: Haslinger.
- Meister, Johann Georg. 1852. *Vollständige Harmonie- und Generalbasslehre und Einleitung zur Composition.* Weimar: Voigt.
- Möllinger, C. 1824. “Ueber Compositionsunterricht [sic]” *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.* Nr. 4 (1824/03/10): 15–16.
- Preindl, Joseph. 1827. *Wiener-Tonschule: oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapuncte und der Fugen-Lehre. Th. 2.* Wien: Haslinger.
- Rotter, Ludwig. n.d. [1849]. *Harmonologie: vollständige theoretisch-praktische Generalbass- und Harmonie-Lehre.* Wien: Diabelli.
- Salzmann, Carl Gottfried. 1842. *Lehrbuch der Tonkunst.* Wien: Strauß.
- Schwarz, Wenzel. 1872. *Die Musik- und Harmonielehre, progressiv geordnet, speciell für den systematischen Klavierunterricht bearbeitet und Herrn Dr. Franz Liszt hochachtungsvollst gewidmet.* Wien: Selbstverlag der Verfassers.
- Swoboda, August. 1828. *Harmonielehre.* Wien: Beck.
- Vaňhal, Jan Křitel. c1817. *Anfangsgründe des Generalbasses.* Wien: Steiner.
- Vincent, Heinrich, Joseph 1860. *Kein Generalbaß mehr! dafür: der Geist der Einheit (I) in der musikalischen Progression.* Wien: Wallishausser.
- Vogler, Georg Joseph. 1802. *Handbuch zur Harmonielehre und der Generalbass nach den xGrundsätzen der Mannheimer Tonschule.* Prag: Barth.
- Waldmann, Joseph. 1845. *Harmonik oder vollständige heuristische Darstellung der Harmonielehre und des Generalbasses.* Freiburg: Herder.
- Weber, Friedrich Dionys (Bedřich Diviš). 1830. *Harmonielehre: in Verbindung mit der Anleitung bezifferte Bässe (Grundstimmen) zu spielen.* Prag: Berra.
- Weber, Gottfried. 1817–1821. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst.* Mainz: Schott.
- Weber, Gottfried. 1813. “Über das sogenannte Generalbass-Spielen bey Aufführung von Kirchen - Musiken, und über würdigere Anwendung der Orgel.” *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 15, Nr. 7 (1813/02/17), Sp. 105–112.
- Annuaire de Conservatoire Royal de musique de Bruxelles 8<sup>e</sup> Année 1884. Gand: Linrairie Générale ad. Hoste Éditeur; Bruxelles: Librairie Euripéenne C. Muquardt Merzbach & Falk, Éditeurs.

〈ウィーン音楽院に関する資料〉

- Verzeichnis und Classification der Schüler des Conservatoriums der Musik in Wien (Jahresberichte des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) 1840/41–1861/62 [8196-Z 44]
- Lehrpläne des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1868/69–1892/93 [10800-135]
- Schulstatuten des Conservatoriums für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1893–1908 [7363-84]

〈二次資料〉

- Pamela L. Poulin. 1994. *J.S. Bach's Precepts and principles for playing the thorough-bass or accompanying in four parts*. Translation with facsimile. Oxford: Clarendon Press. (Bach, Johann Sebastian. 1738. *Generalbaßregeln*. Leipzig.)
- Baragwanath, Nicholas. 2020. *The solfeggio tradition: a forgotten art of melody in the long eighteenth century*. New York: Oxford University Press.
- Fellerer, Karl Gustav. 1902. *Der Partimento-Spieler: Übungen im Generalbass-Spiel und in gebundener Improvisation*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Borgir, Tharald. 1987. *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Brandes, Juliane. 2018. *Ludwig Thuille und die Münchner Schule: Kompositionslehre in München am Ende des 19. Jahrhunderts und die "Harmonielehre"*. Hofheim: Wolke.
- Dahlhaus, Carl. 1988. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber Verlag.
- Diergarten, Felix. 2011. "Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition and Performance." *Theoria* 18: 5–36.
- Gruber, Gemot. 1995. *Vom Barock zum Vomärz. (Musikgeschichte Österreichs*. Hrsg. v. Flotzinger, Rudolf und Gemot Gruber, Bd. 2.) Wien: Böhlau. 2. überarbeitete und stark erweiterte Auflage von Flotzinger, Rudolf und Gernot Gruber, hrsg. v. 1977–1979. Graz: Styria.
- Hennenberg, Beate. 2013. *Das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Beiträge zur musikalischen Bildung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Wien: Praesens Verlag.
- 三島郁 2018 「19世紀前半ドイツ語圏のハーモニー理論本における「Generalbass」—その意味と意義を探る—」『甲南女子大学研究紀要』第54号(文学・文化編)、79–92。
- Renwick, William. 2001. *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass*. New York: Rosen Publishing Group.
- Sanguinetti, Giorgio. 2005. "Decline and fall of the 'Celeste impero': The theory of

- composition in Naples during the Ottocento.” *Studi musicali* 34 (2): 451–502.
- Sanguinetti, Giorgio. 2012. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. Oxford: Oxford University press.
- Sanguinetti, Giorgio. 2019. “A partimento in classical sonata form by Giacomo Tritto” *Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethovenzeit*. Michael Lehner, Nathalie Meidhof, and Leonardo Miucci, eds. Schliengen: Edition Agus: 57–68.
- Thomson, Ulf. 1973. *Voraussetzungen und Artungen der österreichischen Generalbasslehre zwischen Albrechtsberger und Sechter*. Tutzing: H. Schneider.
- Wason, Robert W. 1985. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester, NY: University of Rochester Press.

## 【研究ノート】

# 西洋音楽の日本語的演奏について ——あるいはクレオール語としての日本的西洋音楽——

大久保 賢

はじめに

明治初期に日本に西洋音楽が導入され、受容されはじめてから 150 年ほどになる。その間に日本人はこの異文化の音楽をそれなりに我がものとしてきた。国際的に活躍する音楽家の数も少なくない。とはいえ、本当に日本人の西洋音楽は彼の地の音楽と同じものなのだろうか。西洋人のいくつかの反応から判断するに、どうやら何かが違うようだ。

では、その違いとはどのようなものなのだろうか。そして、その「違い」に存在意義はあるのだろうか。本論では音楽の演奏という局面に焦点を合わせ、この問いを考えてみたい。中心となるのは「日本人の西洋音楽の演奏に日本語が影響を及ぼしている」という、これまでも言われてきた 1 つの仮説である。

## 1 「日本的演奏」

それは 2010 年に催されたショパン・コンクールでのこと。ポーランドのピアニストでかつて同コンクールに優勝したアダム・ハラシェヴィチが審査員として演奏を聴き、アジア出身の参加者——ちなみに、その大半を占めたのが 17 人にも及び、誰一人として本選へ進めなかった日本人——の傾向についてこう述べたという。「音楽を何も感じず、ただ上手に弾いているだけ」「頭で計算せず、一瞬一瞬を心で感じて欲しい」（松本 2010）と。言うまでもないが、アジア系の音楽家が「音楽を何も感じず」に演奏しているとは考えられない。彼らなりに何かを感じながら音楽を演奏しているに違いない。しかし、ハラシェヴィチ（のみならず、そのときの審査員の多く）にはそうは聞こえなかったわけだ。

しかも、どうやらこれは氷山の一角にすぎないようである。欧州を中心に活動する作曲家・指揮者の森本恭正はこのハラシェヴィチ発言に触れつつ、それが「ヨーロッパの音楽大学のレッスン室、或いは演奏コンクールでの審査員室では、もう何十年も前から囁かれてきた事」（森本 2011: 112-113）だと言う。あるいは、数々の国際コンクールで審査員を務めた中村絃子もまた、「日本人のピアニストといえど『一つのミスもなく平然と演奏するが、機械のように無表情である』『きちんと弾くが、個性に乏しい』といった評判を耳にする」（中村 [1988] 1991: 204）と述べる。

こうした物言いに対しては「なるほど、そういう演奏をする人たちもいるかもしれないが、そればかりでもあるまい。事実、ショパン・コンクールその他で日本人の優勝者や上

位入賞者は何人もおり、国際的に認められている演奏家もいるではないか」との反論もあるろう。ごもつとも。だが、それはそれとして、少なからぬ日本人による西洋音楽の演奏が西洋人には何かしら異質なものに聞こえているという現実を認めないわけにはいくまい（誤解しないでいただきたいが、これはそうした演奏が「悪い」とか「間違っている」とかということなのではない。この点は本論の最終節で後に論じることにする）。

ところで、中村紘子はそうした演奏のことを「日本的演奏」と言い表し、その要因として「日本古来の『家元制度』を思わせるような精神的土壌」と「丸暗記主義」という精神の構えを、そして、日本のピアノ演奏教育で大きな影響力を持った「ハイ・フィンガー奏法」をあげる（中村、前掲書：201-210）。こうした中村の論には「話を単純化しすぎだ」、「サンプルが偏っている」などの批判がありえよう。しかし、音楽に向き合う精神の構えと身体に覚え込ませた演奏法が演奏解釈のありように何かしら影響を及ぼしているという見立て自体は間違っていない。

だが、「日本的演奏」を生み出しているものは果たしてそれだけだろうか。中村はもう1つの、ある意味でいっそう重要な要因を見落としただけではないだろうか。では、それは何か。おそらく、「言語」である。

## 2 日本語の影響

実のところ、そうした日本語の影響は昔から主に音楽家の間で話題にされてきたことだ。たとえば、齋藤秀雄は1974年に行った講義の中でこう説いている。すなわち、「音符はみんな同じアルファベットで書いてある」のだが「日本語、ロシア語、フランス語というのがあって、同じアルファベットを同じにしゃべったならば、その国のしゃべり方にならない」。にもかかわらず、「日本の音楽学校で教えているのは、日本語のモーツァルト」であり、それでは「日本人には通用するけれど外国人には通用しない」と（齋藤 1999: 275-276）。また、今でもレッスン室では「君のその弾き方はまるで〇〇弁だな」とか「あなたのリズムは日本語的ね」などといった類の教師の物言いが普通に聞かれる。

とはいえ、なぜかこの問題が公の場で本格的に議論され、追求されることはほとんどなかった（先に触れた齋藤の講義は私的な場でのもので、記録が公刊されたのは四半世紀後のことである）。その点で注目になるのが、クラリネット奏者・指導者、そして聴覚について独自の研究・実践を行っている傳田文夫<sup>①</sup>の『音楽は何語？——日本人はクラシック音楽をどう把握するか』（傳田 [1994] 2015。以下、『音楽は何語？』）である。同書の「基本的モチーフ」を著者の傳田はこう言う——「日本人の言語や行動を通じて現れる‘日本人らしさ’が西洋の楽器を用いて西洋音楽を行う上での大きな障害となっている、という事実です」（同：8）。そして、その「障害」を取り除く上でとりわけ傳田が紙幅を割いて論じているのが「言語」の問題、「日本語の特徴」が演奏に及ぼす影響だ（なお、ここで「障害」云々と言われていることについては、のちほど改めて問題にする）。

『音楽は何語？』の根幹にあるのは次のような認識である。

音楽は言語の習慣そのものであって、言葉を聞き取る感性和聴覚で音楽に対処しているのです。そして私たちが演奏している音楽、聴いている音楽は、日本語の耳で演奏し、聴いていることになるのです。しかも英語など外国語の発音が理解できないと同じ、その程度の耳を以って（同：221-222。強調は原著者）。

なるほど、確かにこのように見れば、「日本的演奏」が西洋人から何かしら異質なものとして聴かれていることにも十分領けよう。こうした傳田の認識は先に触れた齋藤秀雄の考えと基本的には同じである。とはいえ、後者の場合、それが講義中の1つの話題に留まるのに対し、前者は正面から問題に取り組み、発展させ、一書にまとめているわけで、その意味で『音楽は何語？』は画期的なものである。

だが、同書での傳田の論述はかなりのところ錯綜しており<sup>②</sup>、問題の見通しを悪くしている。そこで、ごく限られた必要な点だけを整理整頓して俎上に載せ、「日本的演奏」、もとい、「日本語的演奏」——と言うのは、今や言語との関わりに焦点を合わせているからだ——の「日本語的」たる所以を探ることにしよう。ここで問題とするのは、

- ① 日本語のリズムやイントネーションの特徴と日本的演奏の類似点
- ② その日本語とは異なっており、西洋音楽のありように影響を及ぼしていると考えられる西洋諸語の発音上の特徴

この2点である<sup>③</sup>。

では、まず、次に①の点を見ていこう（以下、『音楽は何語？』との対応箇所をいちいち示すことはしない。ここでの説明の仕方がそれなりに変えられているからだ。とはいえ、同書の先駆的意義と本論がそれに多くを負っていることを強調しておきたい）。

### 3 日本語のリズムやイントネーションと日本語的演奏の類似性

まず、リズムについてである。リズムとは音の長短や強弱が規則的に繰り返されることによって生まれるものだが、それを構成する単位の違いによっていくつかのタイプに分けることができる。日本語の場合、それは「拍」（あるいは「モーラ mora」）である。仮名の1文字、拗音（「キャ」という音に含まれる小文字の「ャ」の類）、撥音「ン」、促音「ッ」、母音の後につく引き音「ー」が日本語では1拍をなす。そして、これがほぼ等間隔で発音されるという特徴がある（加藤、安藤 2016: 142-143）。たとえば、「レーガのフーガは弾きにくい」という文は「レ・ー・ガ・ー・の・フ・ー・ガ・は・ひ・き・に・く・い」というように14の拍となり、発音すればすべての拍がほぼ等間隔に並ぶ。

次にイントネーション、すなわち、発話における音の抑揚についてである。日本語では発話を構成する語のアクセントは音の高低の違いで表される「高低（ピッチ）アクセント」

ト」だ。発話の抑揚の幅は英語などに比べればかなり狭く（そのため、日本人英語学習者は「あまりイントネーションが変化しない、単調な英語を話す」（門田 2015: 103）傾向がある）、のみならず、個々の拍が「ほぼ同じ強さ[……]で発音される傾向」もあるようだ。つまり、英語などに比べて日本語のイントネーションは平板だということになる。

さて、ここで日本的演奏に目を転じよう。先述の森本恭正は西洋で何年か暮らすうちに「テレビやラジオから流れる音楽が、日本人によって演奏されているものか、或いは日本人以外によって演奏されているものか、たちどころにわかってしまう」（森本 2011: 34）ようになったとのことだが、その彼は次のように言う。

日本人演奏家の多くは、デジタルに拍節を細かく割って考えてしまう。四分音符を二つに分け、さらにその一つ一つをまた二つに分けて、細分化された細かい音符を合わせようとする。その上、例えば音符を四つ弾く場合、正確にその四つを同一の長さ、音量、音色で弾こうとする（同: 112）。

なるほど日本人演奏家を注意深く聴けば、確かに同種の傾向を聴き取ることができる。かなり名の通った人も含めて。

今はこうした演奏の是非は問うまい。この森本の記述で注目すべきは、上で述べた日本語のリズムやイントネーションの特徴との類似性である。すなわち、拍がほぼ等間隔で並び、イントネーションが（西洋諸語に比べて）平板な日本語と、森本が言う「日本人演奏家の多く」の音楽のありようは少なからず重なって見えないだろうか。

また、日本語的演奏のもう1人の観察者、田島孝一もその特徴を「あるフレーズ内の連続する1音ずつが均等な音量や音色で演奏される」（田島 2009: 68）ものだとするが、これもまさに上で述べた日本語の特徴と合致する。そして、こうした演奏は西洋人の演奏とは明らかに異なるものだ。

では、その違いはどのようなものなのだろうか。そこで、上にあげた②の問題、すなわち、西洋音楽を生み出した西洋の諸語の発音上の特徴に目を向けてみよう。

#### 4 西洋諸語のリズムとイントネーションの特徴<sup>4)</sup>

西洋諸語に限らず言語はリズムの点で概ね2つのタイプに大別される。1つはアクセント（強勢）をリズムの単位とし、そこで等時性が保たれるもので、「強勢リズム言語」（あるいは「アクセント等時性言語」）と呼ばれる。そして、もう1つは音節（母音1つを含む音のまとまり）をリズム単位とする「音節リズム言語（あるいは「音節等時性言語」）と呼ばれるものだ（日本語はこちらのタイプに近い。が、同じではない。リズムの単位が「音節」ではなく「拍（モーラ）」だからだ）。では、次にそれぞれのタイプについて個別に見ていこう。

## 4.1 強勢リズム言語の場合

強勢リズム言語に分類されるのは英語やドイツ語などのゲルマン諸語、ロシア語などスラヴ諸語などである。西洋音楽では（そして、日本でも）ドイツ系音楽は極めて重要なレパートリーなので、ここではドイツ語を例にそのリズムを見てみよう。

たとえば、‘Wir wohnen in einer Wohnung mit Terrasse.’ という文を音読した場合、強勢がつくのは網かけをした箇所であり、この o-o-a という 3 つの強勢音節がほぼ等間隔になるように発音される（新倉 2022: 76。ただし、強勢の示し方は変えてある）。各強勢間の音節数が異なっているにもかかわらずだ。そうすると当然ながら強勢間で発音の速度に緩急が生じる——音節数が多いところは速くなり、少ないところは相対的に遅くなって、強勢間での等時性を保つ——ことになるわけだ。のみならず、その強勢がつかない音節の母音は弱音化する（＝あいまいに発音される）<sup>6)</sup>。すると、イントネーションはいわばそれなりの大きさの振幅を持つ「波」のごときものとなる。

詩の場合、特有のリズムというものがあり、普通の発話の原則とは会わないところもあるが、それでも強勢の有無がもたらす「波」の存在に変わりはない。たとえば、モーツァルトの歌曲《春への憧れ》（詩は CH. A. オーヴァーベック）を見てみよう。歌詞はこう始まる——‘Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün’（同: 140。強勢の示し方には前例に同じ）。これは「弱音節と強音節が繰り返される弱強格（Jambus）」（同）によるものだが、音読する場合はもちろん、歌曲として歌う場合にもはっきりと「波」を感じ取ることができよう。

この《春への憧れ》を下敷きにしたと覚しき中田章の《早春賦》（詩は吉丸一昌）を見れば両者の違いは明らかだ。後者の冒頭は「春は名のみ 風の寒さや」というものだが、これを音読すれば、「は・る・は・な・の・み・の・か・ぜ・の・さ・む・さ・や」とほぼ等間隔に発音されることになる。また、個々の語に応じた高低のアクセントがつきはするものの、どの音も意図的に強調しようとしめない限りは強さの面でもほぼ等価であり、相対的に極端に強かったり弱かったりする音はない。つまりは、ドイツ語に比べていたって静的なのである。そして、こうした静的な発音のありようは本来の「歌曲」として歌う場合でも変わらない。なお、《春への憧れ》を日本語訳で歌う場合にも同様な事態が出来るだろうし、ドイツ語の発音の原則を心得ていない日本語話者が原詩によって歌っても、音楽が持っていた「波」が消えてしまうことになるろう。

## 4.2 音節リズム言語の場合

では、音節リズム言語はどうだろうか。これに属するのはイタリア語、フランス語、スペイン語などのロマンス諸語などである。今や日本の西洋音楽理論教育ではフランス音楽が主流となっているので、フランス語を例にそのリズムを見てみよう。

次にあげるのはフォレやドビュッシーが歌曲にしているヴェルレーヌの詩「私の心に涙が降る」の一節だ——‘Il pleure / dans mon cœur // comme il pleut / sur la ville; //’（藤



田、ティオリエ 2013: 151。スラッシュは出典にあるもので、アクセント（強勢）の示し方を変え、改行をなくした）。先に述べたようにこのタイプの言語では音節がリズムの単位となり、それがほぼ等間隔に並ぶわけだから、普通に読むぶんにはドイツ語などのように速度に緩急が生じることはない。そして、アクセントはつくものの、それもドイツ語のようにはっきりしたものではなく、リズムに影響するほどのものではない。その意味ではフランス語のリズムは日本語のリズムに似てはいる。

だが、同じだというわけではない。というのも、1 つには、フランス語の発話ではリズム・グループ（「/」は短めの弱い区切り、「//」は強めの長い区切りを表す。なお、こうしたグループは普通の発話の中ではいろいろな長さを取りうる）の終わり（上の文の網かけ部分）以外では語のアクセント（強勢）はつかず（その際、文末以外のグループ末では音高は上昇し、文末でのみ下降する）、そのグループ内では音は切らずに一続きに発音されるからだ（同様な音の連結はリズムのタイプの異なる英語にも見られる）。そして、もう 1 つには、やはり「音節」と「拍」の違いが関わっていると考えられる。たとえば、先の詩の ‘comme il pleut / sur la ville; //’ というくだり（発音は/kɔmilplø syrlavil/。初めの切れ目でかすかに、そして後の切れ目でそれよりもはっきりと音高が上昇する）とその日本語訳「まちにあめがふるように」を芝居がからず普通に音読してみれば、自ずと両者の違いが感得されよう。すなわち、前者では音が軽やか、かつ、滑らかに流れていく、あるいは「トントンと階段を登っていくような印象を与える」（小泉 2003: 132）のに対して、後者は「タッタッタと機関銃を撃つような単調なものになって」（同）しまう。

こうした言語の特徴の違いは音楽の演奏の違いにも現れているようだ。その点で次のエピソードは興味深い。あるとき、日本人の演奏に対してある（おそらく）フランス人<sup>⑥</sup>の演奏家兼教師がこう評したというのだ——「日本の音楽家は、Book という単語をビー・オー・オー・ケイと発音して決してブックとはいわない」（遠山 1987: 80）。そして、この評は結局、森本恭正や田島孝一が述べる日本語的演奏の特徴と同じことを示しているように思われる。

間奏曲：日本語的演奏に対する批判へのささやかな弁護？

ところで、森本や田島が先に見たように日本語的演奏のありようを的確に描き出すのは、それを批判的に考察するためであった。たとえば、森本は次のように言う（以下の引用の中略の部分に本論第 3 節での引用箇所も含まれる）。

クラシック音楽は細分ではなく、拡大されたスウィングに纏まろうとする。四分音符二つが纏まり、四つが纏まり、八つが纏まって小節線を超えたフレーズが形成されていくのだ。[……] [ところが] 細分化にばかり目を奪われるから、日本人の演奏からはフレーズが聴こえない。フレーズが無いという事は、いくら正確に弾けても、何も感じたものを主張していない、か、何も感じていないに等しい（森本 2011:

111-112)

何とも辛辣な物言いである。だが、田島もまた日本的演奏では「西洋音楽特有のフレーズ感が非常に乏しい」(田島 2009: 70) というふうにはほぼ同じ指摘をしているのだ。そして、だからこそ、そうした演奏に対して「音楽を何も感じず、ただ上手に弾いているだけ」(最初にあげたハラシェヴィチの言葉) という感想も出てくるのだろう。

とはいえ、そうした日本語的演奏の特徴とそれに対する批判(そして、実際に「何も感じていない」演奏もあるかもしれないということ)を十分に認めた上で、ここではささやかな弁護を試みたい。なるほど、確かに日本語的演奏が「何も、感じたものを主張していない、か、何も感じていないに等しい」ものに聞こえることはあるだろう。だが、あのようすばらしい音楽作品の数々に対してそれなりに経験を積んだ演奏家が何も感じないということ、あるいは、感じたことを表現しないということなどありうるだろうか。すると、原因はもっと別のところにあるのではなからうか。

おそらく、こう考えるのが理に適っていよう。つまり、日本人演奏家は音楽から何かを感じ、それを己の演奏で表しているものの、その表現様式が西洋諸語の話者による演奏のありようとは異なるものだから、日本語的演奏の表現が認識・理解されないのだ、と(本論第2節で引いた傳田文夫の言葉が意味しているのは、1つにはまさにこのことである)。たとえば、日本語的演奏ではテンポが比較的緩やかな曲の場合、1音1音に表現が込められているように聞こえることが多い。その情緒纏綿たるさまはまるで「演歌」——伝統邦楽の要素を受け継ぎ、日本語の表現様式に適った、あのすばらしい音楽ジャンル<sup>(6)</sup>——さながらである(もちろん、日本語的演奏を貶めてこう言うのではない)。ところが、そうした演奏でなされている豊かな音楽表現は、強勢リズム言語(ハラシェヴィチの母語たるポーランド語も然り)の話者にとってはごく平板なものに聞こえざるを得ない。そして、その結果、演奏者が「音楽に何も感じていない」と判断されることになるわけだ。だが、もう一度繰り返して言っておこう。日本語的演奏を行う者は決して何も感じていないわけでもなければ、何も表現していないわけでもない<sup>(8)</sup>、と。

もっとも、いくら当人がそのつもりでも相手に伝わらなければ意味がない、というのもまた真実。では、この問題はどうか考えればよいのか。それは本論の最後の節で論じることにして、話を本筋に戻すことにしよう。

## 5 母語の干渉

さて、これまで論じてきたのは、日本人による日本語的演奏と西洋人による西洋語的演奏との違いをそれぞれの言語のリズムやイントネーションの違いからとらえようとするところだった。そして、その結果見えてきたのは、両者の間に横たわる溝の深さである。そこで次に問題としたいのは、なぜそうした容易に埋められない溝が生じるのか、ということである。

たとえば、ピアノを本格的に学んだ者であれば、幼少期から西洋音楽にどっぷりと身を浸しており、その中のかなりの部分が日本語的演奏によるものだったとしても、演奏会や録音で西洋語的演奏に触れる機会も少なくなかったはずだ。そして、(これまで見てきたように) 両者の違いははっきりしている。にもかかわらず、少なからぬ者が結局、日本語的演奏をするようになってしまう——なぜ、このようなことになってしまうのか。

この問題を考える上で参考になるのが外国語学習における「母語の干渉 mother tongue interference」(「負の転移 negative transfer」とも言われる)である。これはすなわち、「ある外国語(=第2言語)を学習する場合、母語が学習に邪魔になる場合」(加藤、安藤 2016: 226)のことである。たとえば、日本語話者が英語を学ぶ場合、これまで見てきたように両者のリズムとイントネーションは根本的に異なっているのに、それまでに身につけてしまった日本語の話し方や聴き方が邪魔をしてしまう。そして、「あまりイントネーションが変化しない、単調な英語を話すこととなり、イントネーションの変化の激しい、ピッチ幅の大きな音声英語になればなるほど、聞き取りが困難になって」(門田 2015: 103) くる——こうしたことがすなわち「母語の干渉」である。そして、本論第2節であげた傳田文夫の言葉——「私たちが演奏している音楽、聴いている音楽は、日本語の耳で演奏し、聴いていることになる」、「日本人の言語や行動を通じて現れる‘日本人らしさ’が西洋の楽器を用いて西洋音楽を行う上での大きな障害となっている」など——は、音楽でもこの母語の干渉に相当することが起こっている(精確に言えば、そう想定することで、いくら西洋語的演奏に多く触れようとも日本語的演奏をしてしまう者が少なくないという現実の説明がつく)ことを指摘するものに他ならない。

西洋音楽は西洋諸語の話者によって作りだされ、育まれてきたものである。そして、そのリズムやイントネーションの根幹をなすのは西洋諸語である。そうした西洋音楽は大方の日本人にとっては本来「外国語」以外の何ものでもない。日本語と西洋諸語の音声上の特徴は驚くほど異なるのだから。そして、その「外国語」としての性格はたとえ西洋音楽を本格的に取り入れていかに長い年月が経とうとも変わるものではない。なぜならば、大方の日本人は日常生活を日本語でもって営んでいるからだ。2つの音楽の間にある違いを明確に認識しつつ、放っておけば無意識下で自然に働いてしまう日本語の干渉、および、その強い影響下にある日本語的演奏や日本語的聴取の干渉を意識的に払いのける不断の努力をしない限りは、日本語を母語とする者にとって西洋音楽は日本的なものとして現れ続けざるをえないだろう。

## 6 仮説としての「日本語的演奏」

ところで、これまで言語と音楽の繋がり(前者から後者への影響関係)をほぼ自明のことのこととして「日本語的演奏」なるものを論じてきたが、それは実のところ本論冒頭で述べたように、まだ「仮説」の段階にあるものだ。本論で行ったことは、巷間それとなく言われていながらも、そして、傳田文夫、田島孝一や森本恭正のようにはっきりと問題の

所在を示す者がいながらもいまだに本格的に議論、検証されてこなかった「日本語的演奏」という仮説を今一度、問題を整理整頓し、焦点を明確にして再提示することだった（この提示の仕方に本論なりの工夫がある）。

なぜ、そのようなことをしたのか。それはこの仮説には十二分に議論、検証される価値があると考えられるからだ。最初にあげたハラシェヴィチの言葉などが示しているように、日本人による西洋音楽の演奏が西洋人（西洋諸語を母語とする者）たちにとっては何かしら「違った」ものとして受け取られている現実（こうした例は、それこそいくらでもあげることができよう）がある以上、「いや、私たち日本人にはそのようなつもりは毛頭ありません」と弁解しても仕方がない。ならば、その「違い」が具体的にはどのようなものであるかをはっきりさせない限りは同じことを未来永劫言われ続けることになる。いや、それ以前に日本人は自分たちが西洋音楽として行っているものの実態を誤解したままであることになる。日本人の西洋音楽が自国の中だけで完結するものならば、それでも問題はなかもしれない。だが、音楽も含めているいろいろな面で外国との直接、間接の交流がある中で、そうした鎖国的な態度は果たして得策かどうか……。

では、「日本語的演奏」という仮説に議論、検証の価値ありだとすれば、それは今後、どのようにして進められるべきだろうか。おそらく、それには大きく分けて次のような2つの方向がありえよう：

- ① 日本語と日本語的演奏の関係、さらには西洋語的演奏との違いを精査する。
- ② 西洋諸語の学習が日本語的演奏をどのように変えうるかを検証する。

まず、①についてである。本論も含め、これまで日本語と日本的演奏の関係について言及される場合、聞こえ方の記述に留まっていた。もちろん、この仮説を提示する上ではそこから始めるのは間違いではなかったろう。だが、その論証を進めるには問題点を具体的に目に見えるかたちにし、聞こえ方の検証をいっそう精緻なものに高める必要がある。その土台となるのは日本人の演奏を一定数録音し、日本語音声の特徴に照らし合わせて解析することだろう（その際、演奏と日本語音声のどの特性をどのように取り扱うかということについての方法の整備も欠かせない。音声学の専門家の協力も必要となろう）。そして、同様なことを西洋語——「強勢リズム言語」と「音節リズム言語」——的演奏についても行う必要がある。日本語的演奏との違いをいっそう明確にし、双方についての（演奏のみならず、音楽そのものについての）理解を深めるためだ。

次に②についてである。①がすでに出ている結果を解析するものなのに対して、こちらは仮説に基づく実験——もちろん、①での知見を十分に利用すべきもの——だと言えよう。言語の音声上の特徴が音楽の演奏に影響を及ぼすのだとすれば、演奏をする者が何かの言語を「聴けて、話せる」ようになるべく新たに学習すれば、その過程を体験、検証することができるはずだ。日本人はすでに日本語を身につけているわけだから、取り扱うの

が西洋音楽の演奏である以上、西洋諸語を新たに学習する者について、その演奏の変化を追跡すればよい（その対象となるのは他者に限られない。自分自身をも追跡の対象とすれば、変化を実感することができるだろうから）。もし、はっきりとした変化をとらえることができたとすれば、仮説は何かしら実証されたことになるだろう。

#### 7 クレオール語としての日本語的演奏

さて、最後にもう一度ハラシェヴィチの言葉を思い起こされたい。それは日本語的演奏、すなわち、自分たちのやっている西洋音楽の流儀とはかなり異なる演奏に対する否定的な評価であった。こうした評価が現にあるということを日本人が客観的に認める必要があるのは確かだろう。だが、それをそのまま鵜呑みにする前に考えてみるべき問題がある。それは日本語的演奏を肯定的に評価できる可能性の有無、である。たとえ日本語的演奏が西洋語的演奏とは少なからず違ったものだとしても、実際にそれを行ってきた、そして、今現在も行っている日本人の数は多いのだから。だとすれば、それを「まがい物」と簡単に切って捨てるのは日本語的演奏を行っている（行ってきた）者の存在を全否定することになるわけだが、果たしてそれでよいのだろうか。

まず考えてみるべきは、日本語的演奏の位置づけである。すでに述べたように、西洋音楽は日本人にとって元々は「外国語」だった。そして、その受容に際して大小の変容を遂げてきたものであり、今現在も変容を続けている。すると、日本で営まれている西洋音楽のことを次のように考える視点も当然ありえよう。

日本語の中にあるカタカナ英語的なもの、あるいはシンガポール独特の **Singlish** とよばれている変形されたローカルな英語的形態の存在に似た、日本独自の新しい音楽文化の出現として、認めてもいいのかもしれない（田島 2009: 78）。

このように日本の西洋音楽を「**Singlish**」、つまり、クレオール語のごときものだとみなすのは、まことに理に適っているように思われる。クレオール語は既成の言語を母体として生み出されたものであるがゆえに、その元の言語との繋がりを持つ（つまり、その言語の話者にもある程度は通じる）ものでありつつ、新たな言語としての独自性をも有しているわけだが、それはまさに日本語的演奏のあり方そのものだ<sup>9)</sup>。

ところが、実は上のように述べた田島孝一は「クレオール語としての日本語的演奏」を認めない。そのことはすでに「いいのかもしれない」という言い方に表れているが、その後で「独自の感覚を持った **Japanese style** の新しい **Neo-European** 音楽文化」（同: 78-79）の可能性は認めつつも、結局はそれを「疑似西洋音楽」（同: 84）として否定するのだ。森本恭正もまた基本的には同様な立場を取る者であり、自身の音楽論の中で「その文化としての晩年にあるヨーロッパ音楽を、本来の形で、なるべく長く保存しようとする極めて保守的な立場から」（森本 2011: 173）種々の提言を行う。つまり、日本語的演奏を基

本的には認めないわけだ。

もちろん、そうした考え方や立場があるのは当然だろう。西洋音楽は日本で生まれたものではないのだから。だが、そのことは日本人がそれとは違った選択肢を持ってはいけないということの意味しない。だからこそ、田島は自分が認めない「新しい Neo-European 音楽文化」の可能性に言及するし、森本も次のように言うのだ。

清元節を五線譜に書き起こして学ぶことにより、新たな DEUTSCHE-KIYOMOTO が生まれるかもしれないのだ。事実、そのようにして三百年前、有田焼からマイセンの白磁器は生まれた。文化変容の可能性は決して否定されるべきではないのである (森本 2011: 173)。

そうだとすれば、日本語的演奏もまた、「文化的変容」の産物、クレオール語として存続し、新たな可能性を追求する場であってよいはずだ。そして、そのことと先の「保守的な立場」の「どちらをとるかはあなた自身の判断による。が、どちらの判断も等しく尊重されなければならない」(同: 174)。

ただし、どちらを選ぶにせよ、日本語的演奏が西洋語的演奏とは異なるものであるということのはっきりした自覚と、その違いの内実を認識していることは必要不可欠である。そして、その上であくまでも主体的にその選択はなされねばならない。「周りの皆がしていることだから」などといったつまらない理由によるのではなく……。結局のところ、そうした選択は個人が自分なりによりよく生きることにつながるものであろうから。

#### 註

(1) この点については次のウェブページを参照のこと：<https://www.fudenda.com/>。なお、傳田が独自に開発したシステムについての評価は筆者のないうところではない。

(2) 『音楽は何語?』で傳田は自身の音楽家としての体験に基づき、「日本的演奏」の特徴を(西洋諸語、主に英語と比較しつつ)日本語の「音」の特徴と結びつけつつ論じていく。とはいえ、同書では演奏の理論的考察と実践面での種々の提案が混在していることもあって論述がかなり錯綜しており、わかりにくいところがいろいろ目につく。しかも、先に触れた「基本的モチーフ」にもあるように、同書では「言語」とともに「行動」の面からも「日本人らしさ」(「日本の習慣、私たちの社会生活上の習慣」(傳田 [1994] 2015: 113) や「日本的感性」(同: 117) など)を論じており、それを日本人の音楽表現の一因だとすること自体は卓見だと思われるが、論述の中身が玉石混淆なのが惜まれる。すなわち、傳田が繰り返しているのはいわば「自己の体験と実感に基づく比較文化論」とでも言うべきものであり、そこには少なからぬ人が頷けるであろう指摘もあれば、逆に根拠と説得力を欠く私見も多々含まれており、そのまま真に受けるのは危険だが、だからといってすべてをたんなる「思い込み」と切り捨てるのも惜しい、といった体のものである。

『音楽は何語?』の別書名による初版は1994年だが、その後について言えば、たとえば、[田島 2009] や、言語の問題も含めて西洋音楽の「異文化」性をさまざまな角度から説得力を持って論じた[森本 2011] などが出ている（どちらも本論で参照した）。

(3) 「西洋諸語的演奏」と「日本語的演奏」の違いをとらえる端緒としては、この2点がよいと思われる。もちろん、いっそう精緻な分析のためには他の要素にも注目しなければならないことは言うまでもなく、それは今後の課題としたい。

(4) この点については[藤田、ティオリエ 2013] [加藤、安藤 2016] [小泉 2003] [小島 2017] [立川、中川 2019] [竹林、斎藤 2008] [寺崎 2017] を参照したが、用語や記述がそれぞれに微妙に異なっているので、ここでは適宜取捨選択してまとめた（ここで「入門書」の類ばかりをあげていることを訝る向きもあろう。だが、この問題を一望でき、しかもわかりやすい具体例をあげている研究書が見当たらない以上、こうせざるを得まい。なお、参照したものはいずれも今世紀になって刊行されたものであり、それはすなわち、日本の——少なくとも一般向けの——外国語教育で長い間、正確な発音の問題にあまり注意が向けてこられなかったことの証しであろう。また、本論で扱うような問題が顕在化しなかったことの原因の1つもそこに求めることができよう）。

ところで、[傳田 [1994] 2015] が日本語との比較で取り上げるのはもっぱら英語、また、[田島 2009] も英語とドイツ語であり、いずれもロマンス諸語のリズムやイントネーションとの違いを問題としていない（前者では少しだけ言及があるものの）。

(5) 「ドイツ語や英語などで強勢がつく語は原則として名詞、動詞、形容詞、副詞などの「内容語」であり、つかない語は冠詞、代名詞、前置詞、接続詞などの「機能語」である。ただし、後者であっても発話の内容に応じて強調されてもよいことになっている（詩の場合にはこの原則が必ずしも当てはまらないことは本文中で後述）。

(6) こう言うのは、その人について次のように述べられているからである。「彼は、日本の弟子の演奏をきいていると、MOT（モー、フランス語で「語」の意味）のTを発音しないとおこられそうな気がするといって笑った」（遠山 1987: 80）。

(7) たとえば、小泉文夫は演歌歌手である森進一の歌唱法を「義太夫とか新内のテクニック」（小泉・團 [1976] 2001）だと指摘している。

(8) それゆえ、ハラシェヴィチの言葉を伝えた日本人記者が「テクニック偏重の日本ピアノ界」（松本 2010）云々と述べていることにも些かの疑問を覚えないわけにはいかない。なるほど、確かに「日本ピアノ界」がそのように言われることが少なくなかったとしても。もしかしたら、それはある面では誤った自己理解かもしれないのである。

(9) そうした日本語的演奏に対してすべての西洋人が冷淡なわけではなく、違いの違いとして受け入れて楽しむ聴き手も少なからずいるようだ。ある日本人ピアニストが海外で行った協奏曲の公演で聴衆は拍手喝采だったが、その演奏は紛れもなく日本語的演奏であった。なお、付言しておけば、「西洋語的演奏」とはいつても、それが一枚岩ではないことは、本論第4節で述べたように、西洋諸語に「強勢リズム言語」と「音節リズム言語」

の区別があることを見ればわかる。たとえば、音節リズム言語の話者たるフランス人で、強勢リズム言語たるドイツ語の発音を心得ていないピアニストがベートーヴェンのソナタを弾くとき、そこでは日本人が日本語的演奏をするのと同様なこと——すなわち、母語の干渉——が起こっているわけだ。

引用・参考文献

- 傳田文夫 [1994] 2015 『音楽は何語?——日本人はクラシック音楽をどう把握するか』、東京：メトロポリタンプレス [初出：『日本人はクラシック音楽をどう把握するか——音楽は何語?』、東京：現代芸術社]
- 藤田裕二、ティオリエ、ミドリ 2013 『フランス語シャドーイング入門』、東京：DHC。
- 門田修平 2015 『シャドーイング・音読と英語コミュニケーションの科学』、東京：コスモピア。
- 加藤重広、安藤智子 2016 『基礎から学ぶ音声学講義』、東京：研究社。
- 小泉保 2003 『改訂音声学入門』、東京：大学書林。
- 小泉文夫、團伊玖磨 [1976] 2001 『日本音楽の再発見』(平凡社ライブラリー)、東京：平凡社 [初出は、東京：講談社]。
- 小島慶一 2017 『やさしいフランス語の発音 [改訂版]』、東京：語研。
- 松本良一 2010 「生誕 200 年 ショパン・コンクール——得点公開 審査の透明性増す」 『読売新聞』2010 年 11 月 4 日 (木) 朝刊、21 面。
- 森本恭正 2011 『西洋音楽論——クラシックに狂気を聴け』(光文社新書)、東京：光文社。
- 中村紘子 [1988] 1991 『チャイコフスキー・コンクール——ピアニストが聴く現代』(中公文庫)、東京：中央公論社 [初出も同社]。
- 新倉真矢子 2022 『ドイツ語の発音のしくみと実践——基礎から理論まで』、東京：三修社。
- 齋藤秀雄 1999 『齋藤秀雄講義録』、小澤征爾他編、東京：白水社。
- 田島孝一 2009 「日本人による西洋音楽の演奏傾向と言語特徴の関係性およびその問題改善への試案～強弱アクセントとアウフタクトの視点から～」『神戸女学院大学論集』第 56 巻第 2 号：67-85。2023 年 9 月 2 日参照。 <https://kobe-c.repo.nii.ac.jp/records/1939>
- 竹林滋、斎藤弘子 2008 『新装版 英語音声学入門』、東京：大修館書店。
- 寺崎英樹 2017 『〈スペイン語文法シリーズ 1〉 発音・文字』、東京：大学書林。
- 遠山一行 1987 『遠山一行著作集 第 5 巻』、東京：新潮社。



## 【研究ノート】

# わらべうた遊びを基軸とした認知症高齢者との音楽活動 —参加者の行動変容や地域連携の視点から—

長谷川 真由

## 1. 研究の背景・動機

総務省統計局によると、我が国の総人口（2022年9月15日現在推計）は、前年に比べ82万人減少している一方、65歳以上の高齢者人口は、3627万人と、前年（3621万人）に比べ6万人増加し、総人口に占める割合も29.1%上昇し、過去最多となっている<sup>(1)</sup>。諸外国に例をみないスピードで少子高齢化が加速する中で、国は団塊の世代が75歳以上となる2025年を目処に、高齢者の尊厳の保持と自立生活の支援のもとで、可能な限り住み慣れた地域で自分らしい暮らしを人生の最後まで続けることができるように、「地域包括ケアシステム」の構築の推進を図っている<sup>(2)</sup>。

一方、学校教育に目を向けてみると、平成29・30・31年に改訂された学習指導要領の基本的な理念として「社会に開かれた教育課程」が打ち出された<sup>(3)</sup>。「社会に開かれた教育課程」の実現に向けて、文部科学省（以下、文科省とする）は、教育基本法、学校教育法などを踏まえ、これまでの我が国の学校教育の実践や蓄積を生かし、子供たちが未来社会を切り拓くための資質・能力を一層確実に育成することをめざす際、子供たちに求められる資質・能力とは何かを社会と共有し、連携することを基本的な考え方としている<sup>(4)</sup>。

国が少子高齢化の対策において、福祉と学校教育の両側面から地域や社会との連携の推進を求めていることから、どちらの側も歩み寄り、共に支え合いながら未来を切り開いて行くことが大切なのではないか。また、未来を担う子供たちは、これから自分たちが踏み出しに行く社会が、高齢化の一途を辿っているという現実とも早い段階で向き合っていく必要があるといえよう。

こうした状況の中、筆者は、地域に暮らす認知症高齢者も含めた高齢者は、ケアされる側に立つだけでなく、これからの未来を担う子供たちをケアする側にも立てると考える。核家族化により、祖父母と暮らすことができない子供たちも多くいる中、何かしらの機会により、子供たちが地域の高齢者と定期的に触れ合うことができれば、高齢者の姿を通して生きることや老いて行くことの意味等に気づくきっかけとなると考える。こうした学びは、文科省が求める「新しい時代に必要となる資質・能力」における自分達の「学びを人生に生かそうとする学びに向かう力・人間性の涵養」につながるのではないかとと思われる。

本稿では、Hグループホーム内にある地域連携室の「Nカフェ」において、2023年2月から月1回のペースでわらべうた遊びを基軸として実践して来た音楽活動を分析の対象と

する。わらべうたは、遊ぶことが目的で歌い継がれてきた伝承遊びの1つである。遊びを伴う歌としてのわらべうたを音楽活動の導入に取り入れることで、世代を超えたコミュニケーションを促すきっかけづくりができるのではないかと考えた。

筆者がわらべうた遊びに着目し始めたのは、今から約10年前にさかのぼる。「日本の伝統音楽文化の特質に根差した音楽科教材開発と授業プログラム」に研究分担者として参画して、保育内容における幼稚園でのわらべうた遊びの観察・参与観察を行った(神蔵・長谷川:2014、長谷川:2015)。これに関連し、2014年から2021年までの約8年間にK市幼稚園協会の保育者に年に1回の伝承遊びの研修を行ってきた。その中で、自発的な遊び歌に関するアンケート調査の5年分のデータを整理・分析した(長谷川:2021)。さらに、今年度は、同協会の保育者に、「幼稚園教育要領の領域「環境」の「文化や伝統に親しむ」に関わるアンケート調査」を実施している。本稿で紹介する実践は、こうした経験や研究を踏まえて、わらべうた遊びの今後の活用方法にも示唆を得たいと思って進めている。

## 2. 研究の目的と方法

本研究では、認知症高齢者のHグループホームで、2023年2月から月1回のペースで実践してきたわらべうた遊びを基軸とした音楽活動で見られたスタッフや入所者の行動変容から、その活動の有効性を指摘することを目的とする。さらに、「地域連携室」の責任者へのインタビューを基に、子供たちの育ちに必要地域・社会の在り方や高齢者施設と学校教育との連携や協働における課題等も提案したい。

研究の方法は定性的研究(質的研究)として、下記のように進める。

- ① 病院等における一般的な「地域連携室」と、音楽活動を実践した「N訪問看護ステーション」の地域連携室「Nカフェ」との違いについて述べる。
- ② わらべうた遊びを基軸とした認知症高齢者との音楽活動で見られた参加者の行動変容について整理する。
- ③ 「N訪問看護ステーション」の常務取締役のKと地域連携室の運営者のSへのインタビューを整理する。高齢者施設と学校教育との地域連携の在り方を検討する上で参照する。

インタビューの質問事項(2023年8月2日にZoomで実施)

- (1) 地域連携室「Nカフェ」を立ち上げた経緯や思いについて
- (2) 地域と学校の連携・協働の推進について  
(子供の教育という視点から地域連携室「Nカフェ」の役割について思うこと)
- (3) 学校教育と連携するために必要なこと(今後の展望や課題、思い等々)

- ④ この研究の範囲で見えてきた地域の中で育ち合う社会の未来像や学校との連携・協働における課題等を考察する。

## 3. 「N訪問看護ステーション」の地域連携室「Nカフェ」の特徴

### 3.1. 医療・介護における一般的な地域連携室

ここでは、最新の情報として、株式会社三菱総合研究所（以下、「三菱総研」とする）の研究から、医療・介護における一般的な地域連携室について明らかにしたい<sup>(5)</sup>。

三菱総研は、保険医療機関に指定されている近畿圏内の医療機関のうち、病床数が200床以上の病院409施設、及び全国自治体病院協議会の会員である全国の病院（調査自体は全国の病院1199施設と近畿厚生局管内の200床未満の病院も対象）を対象とした質問紙調査を実施して、次のことを明らかにしている。

地域連携室もしくはそれに準ずる部署（地域医療連携室、医療連携科、患者支援室、連携センター等）を設置している病院は98.0%であること、大半の病院で地域医療連携に必要な業務を行う専門部署が設置されていること、地域連携室の業務内容については、退院調整業務全体の統括・マネジメント等、後方支援が主な仕事であり、「広報・研修・渉外」に関連する業務、すなわち「その他、地域の支援機関・組織（自治会、NPO団体等）との組織間での定期的な意見交換」については否定的な評価が75.3%と高くなっていること等である。

以上のことから、医療・介護において、地域連携室を設置することは一般的であり、その主な仕事は、退院調整業務全体の統括・マネジメント等の後方支援であり、「広報・研修・渉外」に関連する業務に対しては積極的でない機関が多いことがわかる。

### 3.2. 「N訪問看護ステーション」の地域連携室「Nカフェ」

「N訪問看護ステーション」は、T株式会社の事業の一環として2007年2月1日に創立された。現在、大阪府下（池田、吹田、豊中、箕面）に、急性期特化型訪問看護ステーションを含む5つの事業所と研究機関（ディベロップメントセンター）がある。企業理念は、「生きて生きる」であり、「看護師をヒーローに」を合言葉に、対象者の生きる力を引き出すことが看護の役割だと規定し、在宅療養者の持てる力が最大限に発揮できるように環境を整え、生きる意味を共に考え、療養中の暮らしに安心と楽しみを見出す看護を提供することを目標としている。

地域連携室「Nカフェ」は、T株式会社が運営する認知症高齢者施設Hグループホームの1室にあり、年齢を問わず、地域の人々が気軽に立ち寄れる場所として開放されていて、入居者の方々と地域の方々が自然に触れ合える仕組みを作ることを目標としている。毎週水曜日には、出張駄菓子屋が来て、子供たちと触れ合う場がつけられている。

筆者が地域連携室の先行研究を調べている中で、「Nカフェ」が他の医療・介護における一般的な地域連携室と違うことに気づき、常務取締役のKへインタビューをしたところ、以下の回答を得た。

病院では地域連携室というのは、現状はベッドを動かしていく役割を担っていて、病院は長期に入院できないので、急性期から慢性期、慢性期から回復期、回復期が過ぎたらリハビリに行くか施設に行くか、それを回していくのが地域連携の役割。私共も良く勘違いされるが、そこが全く違う。

「Nカフェ」では、地域連携室の業務範囲外と思われがちな業務としての「広報誌」の作成や「市民向け勉強会・公開講座開催」を積極的に推進し、運営者はあえて看護師ではないSに任せていることも特徴である。

#### 4. わらべうた遊びを基軸とした認知症高齢者との音楽活動

##### 4.1. 先行研究

認知症高齢者への音楽活動に関する先行研究は、主に音楽療法の分野にあり、非薬物療法という予防や治療の側面からの研究がある<sup>6)</sup>。音楽療法では、回想法<sup>7)</sup>やなじみの音楽<sup>8)</sup>というのが、生活の質 (Quality of Life: QOL) の向上に寄与することが明らかにされている。しかしながら、わらべうた遊びを音楽療法のプログラムとして意図的に活用しているものは、見当たらなかった。

##### 4.2. 実践の概要

対象は、Hグループホームの入居者 (70代から90代 (最高齢は97歳)) で、参加者は、常時10から15名程度とスタッフ3から5名である。場所は、1階と2階の食堂で、その日の状況やスタッフの要望によって階を変えて実践した。

実践は、2023年2月から毎月1回 (3月のみ2回) のペースで全9回実施した。滞在時間は、概ね15時から16時30分位までの約1時間から1時間30分で、実践時間は約40分から1時間以内で行った。実践者は、筆者が主に進めて、時と場合に応じて助手のTやYも部分的に参加する形で進めた。

全ての実践で必ず行った準備と導入は次の通りである。準備段階では、入居者の昔の呼び名、または名前を聞きだし、ニックネームを胸に貼る。スタッフも実践者もその場に居合わせた小学生等も同様の手続きを踏む。導入は、まりつきのボールを手渡ししながら、「〇〇ちゃん、遊びましょ」「は〜い」とボールの受け渡しをその場に居る全員としてから、「あんたがたどこさ」や「なべなべそこぬけ」などの触れ合い遊びから始めた。日程ごとの実践と行動変容の概要は下記の通りである (表1)。

表1 わらべうた遊びを基軸とした音楽活動と行動変容の概要

No	日程	実践者	基軸としたわらべうた遊び (その他の曲)	入居者から出てきた音楽	行動変容に関わる運営者のSやケアマネージャーのO、助手のT等の気づきや要望等
1	2月21日	筆者 助手 T 助手 Y	1階 まりつき《あんたがたどこさ》 《なべなべそこぬけ》 《四季の歌》《ふるさと》 《人間っていいな》	《茶摘み》(お手合わせをしながら歌うと最後まで歌詞を覚えていることに本人も驚く)	行動変容に関わる運営者のSやケアマネージャーのO、助手のT等の気づきや要望等 S: 《人間っていいな》はみんな知らないと思う
2	3月8日 駄菓子屋に来ていた小学3年生4	筆者 助手 T	1階 まりつき《あんたがたどこさ》 《なべなべそこぬけ》 「せっせっせ〜のよいよ		S: Tがいつも歌う歌を調べて楽譜をメール添付= 《ニコニコの歌》 O: 2階のダンス好きで洋画音楽を好むYを目

わらべうた遊びを基軸とした認知症高齢者との音楽活動

	人と共に		いよいよ」から《茶摘み》 《ずいずいずっころばし》 《みかんの花咲く丘》 《ふるさと》		覚めさせて欲しい
3	3月29日	筆者 助手 T 助手 Y	2階 まりつき《あんたがたど こさ》 《なべなべそこぬけ》 《ずいずいずっころばし》 《ふるさと》		Yは踊らない 助手と話し合い、スピー カー音源で振動を生 かして再チャレンジす ることにした
4	4月21日  スタッフの Hがこの日 を境に毎回 参加する	筆者 助手 T	まりつき《あんたがたど こさ》 「せっせっせ〜のいよいよ いよいよ」から《茶摘み》 《なべなべそこぬけ》 《上を向いて歩こう》※ スタッフのHの歌と伴奏 に合わせて 《翼をください》《きら きら星》※筆者がキーボ ードの横について、Uと 一緒に演奏 《ふるさと》	《ニコニコの歌》 《讚美歌》	Yが踊り出す Tがいつも歌っていた 歌が実際に存在する楽 曲であったことに気づ き、一同感動する 筆者：Uの弾けるピア ノの曲を寄り添いなが ら弾き、みんなで歌う S:Kが好きな《ここに 幸あり》をリクエスト される
5	5月12日	筆者 助手 T	1階 まりつき《あんたがたど こさ》 《なべなべそこぬけ》 《上を向いて歩こう》 《ふるさと》	《ここに幸あり》	筆者：夏に向けて、も っと振動するような祭 りのような場面を演出 したい 助手T：正調の《よさ こい》が良い、踊りを 覚えて次回レクチャー すると約束する
6	6月23日	筆者 助手 T	1階 まりつき《あんたがたど こさ》 《いもにんじん》 《あたまさままいて》 《よさこい》を振付つき で座ったまま踊る 《ふるさと》	《ここに幸あり》	S:新しい曲も反応する ことがわかった O：97歳最高齢の寝た きりから生還されたN が軍歌を聞くと覚醒す る→軍歌も歌ってよい か尋ねられる
7	7月21日	筆者	2階 まりつき《あんたがたど こさ》 《なべなべそこぬけ》 《あたまさままいて》 《いもにんじん》 《一本橋》 《ふるさと》	《海ゆかば》	O：2022年8月に一度 実施したことがあるU のバースデーコンサ ートを今年も開催して欲 しいと頼まれる
8	8月24日	筆者 助手 T 助手 Y その他 3人	2階 まりつき《あんたがたど こさ》 《ハッピーバースデーの 歌》 Jazzの演奏	《翼をください》	Uのバースデーコンサ ート Jazz トロンボーン奏者 も加わったため、Jazz の歌と演奏もする O：Nのバースデーコ

			《ふるさと》		ンサートの依頼を受ける
9	9月27日 3月に駄菓子屋に来ていた小学4年生4人と共に	筆者 助手 T	1階 まりつき《あんたがたどこさ》 《ハッピーバースデーの歌》 《ふるさと》	《同期の櫻》 《海ゆかば》	Nのバースデーコンサート 小学生4人が《ソーラン節》の踊りを披露 (運動会の練習の成果)《同期の櫻》《海ゆかば》

#### 4.3. わらべうた遊びを基軸とした音楽活動の特徴

第1回目の2月21日は、わらべうた遊びの他の楽曲については、助手にも相談して《四季の歌》や《ふるさと》を用意して、始めと終わりがわかるように《人間っていいな》で終わらせるようにした。ところが、《ふるさと》は、みんなが歌詞を見なくても歌えるが、《人間っていいな》は反応が薄かった。そのことを地域連携室の運営者のSに指摘を受けて、次からは歌わないことにする。

第2回目の3月8日は、敢えて出張駄菓子屋が来ている日に設定した。なぜなら、入居者と子供たちとの触れ合いを企図したためである。まりつきの《あんたがたどこさ》では、小学4年生の男児4人も一緒に加わり、みんなの前で披露してくれた。その後の《茶摘み》のお手合わせや《ずいずいずっころばし》も入居者の間に入って、一緒に関わってくれた。わらべうた遊びに加わってくれた児童の1人は「僕は九州の田舎の出身だけど、そこにはおじいちゃんとおばあちゃんがいる。僕はお年寄りが好き。今日は面白かった」と答えた。

その後も本来ならば水曜日に実践日を設定したかったのだが、自身の仕事の関係で、主に金曜日に行くことになる。

第3回目からは、意識的に最後の歌をみんなが歌える《ふるさと》にした。特筆すべきは、スタッフのHが第4回目から毎回参加するようになってくれたことである。Hは、毎週のようにスピーカーでフォービートの伴奏のリズムを流しながらギターで弾き語りをして、入居者と昭和歌謡曲を歌う日々を送っている。第3回目の3月29日に、ダンスが好きなYを《上を向いて歩こう》で誘おうと試みたが、筆者らの生の声だけでは踊らなかった。そのために、第4回目からは、Hのスピーカー音源から出てくるギターやリズムの振動を音楽活動に活用したいと考えて、お願いしたところ、快く協力してくれた。そして、第3回の生声だけでは参加してくれなかったYがHのギター伴奏では、踊ってくれたのである。

第4回目の4月21日は、全体の活動が終わった後に、ピアノの教師をしていた入居者のUの傍にキーボードを持って行き、一緒に《翼をください》や《きらきら星》を弾いた。日に日に身体が動かなくなっていくという病を抱えていることを心配したケアマネージャーのOの言葉を聞いていたため、個別活動も取り入れた。

第5回目からは、Yのダンスを見てから、もっとスピーカー音源のような振動や響きを感じられる音楽も取り入れたいと考え、助手のTと相談して、全国的にも有名で本施設が四国にも近いため、「よさこい祭り」をどこかで取り入れようとした。

第6回目の6月23日には、新しいわらべうた遊びとして《いもにんじん》と《あたまさ

ままいて》を取り入れた。《いもにんじん》は、数え歌なのであるが、1から10までの絵も持参して、絵をみながら歌えるようにした。例えば、1は「いも」、2は「にんじん」などでそれらが分かる絵をみながらみんなで歌った。運営者のSからは、「新しい曲も意外と反応が良いことがわかりました」というコメントを得た。

第7回の7月21日には、わらべうた遊びに《一本橋》も取り入れた。入居者やスタッフ同士が触れ合える遊びとして新しいものにも挑戦していこうと考えたからである。みんなが笑い合いながら進めることができた。第8回と第9回は入居者のバースデーコンサートを依頼されたため、いつものわらべうた遊びからスタートして、誕生日の主役の入居者の好きな音楽や思い出の音楽を中心にみんなで歌い合うという活動をした。入居者のペースに合わせて寄り添いながら進めることが大事であることも分かってきた。

以上のことから、わらべうた遊びを基軸にすることで、その時の状況に応じた即興性が生まれ、その場にいる全ての人と一緒に遊ぶという同じ目的を持った仲間のような雰囲気醸し出し、参与型のパフォーマンスが生まれて行ったのではないかと思われる。

#### 4.4.参加者の行動変容

参加者の行動変容は、筆者自身も含めて音楽活動を重ねるごとに深まっていった。「Nカフェ」の運営者のSやケアマネージャーのOを中心に、音楽活動のその日の様子や日常生活の中での入居者の様子や個別の音楽的な趣向を鑑みて、次はこうしたいという要望が出てきた。前述のダンス好きの入居者Yに対する要望の他にも、お食事時になると子供っぽい歌を歌うTの歌が気になり、Sがインターネットで検索すると、その歌が《ニコニコの歌》という楽曲であったことがわかり、歌詞を見ながら筆者がTに寄り添いながら歌い、その場に居たスタッフも一緒に歌い合うと、実際に存在する楽曲だったことに気づき、笑い合いながら感動する場面にも出会えた。入居者のKが3回目以降には、《ここに幸あり》を歌いたいと運営者のSに伝えていたため、その歌も活動後に個別で一緒に歌うと、「ありがとう」と笑顔で喜んでくれた。最高齢の入居者のNは、軍歌が流れると覚醒するという情報をケアマネージャーのOが伝えてきたため、9回目の9月27日には、《同期の櫻》と《海ゆかば》を一緒に歌った。筆者が寄り添ってもなかなか声を発してくれなかったのだが、いつもそばで見守っている運営者のSやケアマネージャーのOが近寄ってマイクを差し出し、背中をトントンと触りながら促すと、歌い出した。その日のために駆け付けた家族も感動していた。

以上、参加者の行動変容を整理した。参加者の行動変容は、スタッフも一緒に参加しながら、入居者の楽しい雰囲気見て、入居者をより元気づけたいというスタッフの思いを受けて、筆者らもさらに改善していきたいというところに見られたと思われる。わらべうたで遊ぼうという合図であるボールを投げ合って「〇〇ちゃん、遊びましょ」「は〜い」から毎回始めることで、その場に居る全員が参加者として一緒に音楽をつくり上げるのである。ニックネームや苗字ではなく名前呼び合うことについて、Sに尋ねたところ、スタッフと入居者さんとの関係、スタッフ同士の上下関係を取り払うことになり、「この時だけは一緒に遊べ

る」という雰囲気作りに効果的に機能しているのではないかと回答を得た。

## 5.高齢者施設と学校教育との地域連携の在り方の検討

### 5.1.子供の教育という視点から地域連携室「Nカフェ」の役割について思うこと

毎週水曜日に開かれる出張駄菓子屋は、店舗を閉店した元駄菓子屋の店主の Y へ運営者の S が声を掛けたことにより実現した。S は、インタビューの中で次のように答えた。

駄菓子屋さんの Y も居場所になっていると思う。はじめは誰も買いに来てくれなかったが、大人が困ってそうだから買いに行こうかという感じで小学生が来た。その小学生たちが優しい雰囲気で「他の人来ている？」などと話しながら手伝うようになった。お店という感じではなくてコミュニケーションをしている感じです。

常務取締役の K は、子供の教育という視点から H グループホームの地域連携室「Nカフェ」の役割について、以下のように述べている。

人間は生涯発達していくので、高齢になっても発達していく。見た目は衰退だが、精神としては発達していく。人間はいくつになっても成長発達、教育を受けていく権利はあると思う。その高齢者が最後に生きている意味は、「次の世代を育てていく」ことにあると思う。何らかの役割を持って最後まで生きて行って欲しい。

その役割の 1 つが地域連携室で子供たちと触れ合うとか子供たちと共に存在する時間ではないかと思っている。子供たちは自分達のおじいちゃんやおばあちゃん以上の方々に接して、認知症の人も怖くないということを肌で感じて、高齢者は「存在することだけで役割が果たせる」のではないかと思うので、そういう相互作用があるから有効なのではないかと思う。

以上のことから、次世代を育てる役割としての高齢者は、存在そのものに意義があることがわかる。子供たちは、認知症の高齢者と実際に触れ合うことで、怖い存在でないということを感じていくこと、一方が何かをしてあげているというのではなく、互いに役割があるという相互作用に教育的な意味を見出せる。

### 5.2.学校教育と連携・協働していくために必要なこと

常務取締役の K は、学校に行くことや連携については、「壁があるということをしごく感じている」と述べた。今後のより良い連携・協働を推進するためには、「どうしたら良いかを一緒に考えて行く必要性」を挙げ、保護者への理解や安全対策、それに伴う人的資源も必要になること、リスクヘッジも考えなければならないと話していた。また、認知症高齢者を怖い存在として認識している保護者対策として、言語化、エビデンス等、研究を重ねていくことが大事であるとも述べていた。

H グループホームは、公立中学校の目の前に位置する。現時点では、その中学生との交流



は、敬老会やイベントに高齢者がスタッフと一緒に出向くという特別な会に参加するという活動が主な内容になっている。日常生活の中で、互いに関わり合うという開かれた関係性を構築するまでには、時間がかかりそうだ。こうした中、定期的に学校帰りに H グループホームに立ち寄っている小学生の存在は、学校教育との連携・協働に、どのような場をつくる必要があるのかを考える上で 1 つの可能性を示唆する。高齢者施設と学校教育との地域連携を円滑に進めるためには、互いの利点等を認識し合い、日常的に交流を持てるような仕組みを構築していくことが大切なのではないか。

## 6. 今後の課題

本研究は、サンプリング期間が 1 年未満、全体の実践も 9 回と比較的短い中で検討した。したがって、毎月 1 回の実践をさらに積み上げて、対象者の行動変容例の記録や分析を積み重ねることが今後の課題である。また、入居者の表情や発言等の個別の観察や分析、わらべうた遊び以外での音楽活動における効果なども実証する必要があると考える。さらに、学校側の意見を調査して、相互に連携して行く糸口を探っていきたい。

## 注

- (1) 総務省統計局 HP 「高齢者の人口」 <https://www.stat.go.jp/data/topics/topi1321.html>

(最終閲覧日 2023 年 8 月 3 日)

- (2) 厚生労働省 HP 「地域包括ケアシステム」

厚生労働省によると、「今後認知症高齢者の増加が見込まれる」ため、保険者である市町村や都道府県が、地域の自主性や主体性に基づき、地域の特性に応じて作り上げていく必要性が述べられている。

[https://www.mhlw.go.jp/stf/seisakunitsuite/bunya/hukushi\\_kaigo/kaigo\\_koureisha/c-hiiki-houkatsu/](https://www.mhlw.go.jp/stf/seisakunitsuite/bunya/hukushi_kaigo/kaigo_koureisha/c-hiiki-houkatsu/) (最終閲覧 2023 年 10 月 9 日)

- (3) 文部科学省 HP 「社会に開かれた教育課程の実現に向けて」

「より良い学校教育を通じてより良い社会を創る」という目標を学校と社会が共有し、連携・協働しながら、新しい時代に求められている資質・能力を子供たちに育む「社会に開かれた教育課程」の実現に向けて、地域と学校の連携・協働の推進が重要であることが明記されている。

<https://manabi-mirai.mext.go.jp/torikumi/chiiki-gakko/syakaini-hirakareta.html>

(最終閲覧 2023 年 10 月 9 日)

- (4) 文部科学省 (2018) 『中学校学習指導要領 (平成 29 年告示) 解説音楽編』教育芸術社、p.2。

- (5) 三菱総合研究所 (2021) 「円滑な医療・介護連携を推進するための地域医療連携室の支援に関する調査研究事業報告書」令和 2 年度老人保健事業推進費等補助金老人保健健康増進等事業 [https://kouseikyoku.mhlw.go.jp/kinki/R2\\_082\\_2\\_report.pdf](https://kouseikyoku.mhlw.go.jp/kinki/R2_082_2_report.pdf) (最終閲覧 2023 年 8 月 17 日)

- (6) 認知症高齢者の音楽活動に関する本研究に係る先行研究は以下の通りである。
- 坂井康子・十河治幸 (2014) 「認知症高齢者の歌唱に関する一考察 —『なじみ』の歌の分析を通して—」 甲南女子大学研究紀要、人間科学編、50、43-49。
- 坂下正幸(2007)「なじみの音楽が認知症に及ぼす改善 効果」立命館人間科学研究、16、69-79。
- 佐藤正之 (2017) 「認知症の予防と治療に対する音楽の有効性」日本ヒューマンケア科学会誌、10(1)、25-29。
- 千葉桂子・林ゆう (2022) 「認知症高齢者に対する音楽療法の効果に関する文献検討」東北文化学園大学看護学科紀要、11(1)、21-27。
- 松原由美 (2011) 「音楽が認知症高齢者に及ぼす QOL の向上—回想法となじみの音楽を用いての実践」九州保健福祉大学研究紀要、12、79-84。
- (7) 松原 (2011) によると、回想法とは、高齢者に対して過去の出来事や体験を思い出すように働きかけ、回想したことを他者に話すことで、高齢者の QOL の向上を促す方法である。
- (8) 坂下 (2007) によると、「なじみの音楽」とは、クライアントにとってなじみ深く、聞きなれた音楽、あるいはクライアントの思い出深い曲と仮定した。

#### 参考文献

- 神蔵幸子・長谷川真由 (2013) 「日本の伝統音楽の保育内容への導入と展開」洗足論叢 42、187-196。
- 澤田篤子 (2015) 「日本の伝統音楽文化の特質に根差した音楽科教材開発と授業プログラム」科学研究費基盤研究 (C) 研究番号：24531158、2012-2014。
- トゥリノ・トマス (2016) 『ミュージック・アズ・ソーシャル・ライフ—歌い踊ることをめぐる政治—』野澤豊一・西島千尋 訳、水声社。
- 長谷川真由 (2015) 「新任教諭を対象とした園児の自発的な遊び歌に関するアンケート調査—わらべうた遊びの現状に着目して—」洗足論叢 44、93-102。
- 長谷川真由 (2021) 「幼児の遊びを伴う自発的な歌に関する一考察—K 市内の幼稚園で 5 年間歌い続けられてきたわらべうたに焦点を当てて—」大阪音楽大学研究紀要 59、20-30。

#### 付記

本稿は、2023 年 8 月 19 日に日本学校音楽教育実践学会「第 28 回全国大会」(於：国立オリンピック記念青少年総合センター) で口頭発表したものを基に、新たな知見等も加えて整理したものである。

#### 謝辞

本実践の遂行にあたり、N 訪問看護ステーションの常務取締役をはじめ、地域連携室の

運営者には、アンケート調査及び実践記録の掲載許諾を得た。実践や研究を支えてくださった関係者の皆様に深く感謝する。

## 【研究ノート】

# 大阪音楽大学におけるイタリア語習熟度クラス

谷口 真生子

## 1. はじめに

2022年度の本学の研究紀要の研究ノートで既に述べた内容に近いことを本稿で再び論ずることになるかもしれないが、主として考察したいことは、「習熟度別クラス」のことである。この考察を進めていく過程で、既に2022年度本学紀要論集での研究ノート<sup>(1)</sup>で取り上げた項目と重なる部分を再考していることを最初に断っておく。

本稿ではまず、なぜイタリア語を音楽大学で学ぶのか、本学でのイタリア語学修の、いわば、理想と現実の食い違いについてを述べ、2018年度から2022年度までの5年間の「習熟度クラス」の振り返りと総括を試みる。さらに、「習熟度別クラス」に関連する今後の問題点と展望に関することをまとめてみたい。

## 2. なぜイタリア語を音楽大学で学ぶのか

文部科学省の方針を考慮すると、大学の外国語科目は英語に傾倒してきている。本学もそれに倣って、英語を必修外国語科目で取る学生が多い。2023年度の外国語科目のAⅠ・AⅡの授業数を見ると、英語は学部1年生のクラスでは習熟度別で5クラスある。ドイツ語とイタリア語は2クラスずつ、フランス語は1クラスのみである。また、初めから英語が必修外国語と定められていて、初習外国語の介入が遮断されているのが、ミュージックコミュニケーション専攻とミュージックビジネス専攻である<sup>(2)</sup>。学生に英語を強いる理由としては、英語が世界で通用する言語であること、高等学校まで文法を中心として学習してきた英語を実用面でも重要視しつつ表現力を高めるということが、大学の英語教育の現在の状況であると筆者は思いたい。

音楽を学ぶために大学に入学したのに、なぜ外国語を学ばなければならないのかと疑問に思う者は、大学教育の在り方を探り、理解することから始めなければならない。筆者は最近、J.S.ミルが著した『大学教育について』<sup>(3)</sup>を読んだ。150年以上も前に論じられたものであるが、大学教育についての指針を現在も通用する説得力のある論じ方をしている。J.S.ミルによると、大学の目的は、「有能で教養ある人間を育成すること」にある。現在の日本でも、この指針は変わっていない。我が国の教育基本法（平成18年法律第120号）は、文部科学省のHPで閲覧可能であるが、教育基本法第7条は以下のものである。

大学は、学術の中心として、高い教養と専門的能力を培うとともに、深く真理を探究して新たな知見を創造し、これらの成果を広く社会に提供することにより、社会の発展に寄与するものとする。<sup>(4)</sup>

大阪音楽大学は大学であって、音楽の専門学校ではない。教育基本法にある「高い教養」は音楽に関する専門分野の教養のみを指すものではない。学術の中心である大学で学ぶべき教養として様々な一般教養科目や外国語科目があり、いずれ社会に出て社会の発展に寄与する者として学ばなければならないものなのである。

外国語科目をどの言語にするのかは、専攻によるものが大きい。ドイツ語を選択するのはピアノ専攻や管弦打専攻の学生が多く、フランス語ではクラリネットやフルートといった管楽器専攻が目立つ。そして、イタリア語は声楽専攻生が定番として選ぶ言語である。実技の担当教員の忠告や薦めで言語を選んでいるということであろう。将来留学を目指し、留学先の言語を学びたいという考えの学生たちもいる。興味ある、関係ある国の言語を学ぶことは、その国の文化や習慣を学び取ることに繋がり、その国民の考え方も読み取っていくことができる。言語は単なる実用的な伝達手段だけではなく、言葉を通じて様々な事、音楽の裏側にある、音楽を支えているものまで理解させてくれるかもしれない。つまり、世界が広がる可能性を提供してくれるのである。

### 3. 外国語学修とポリシーの歪み

大阪音楽大学は、創立者の建学の精神に基づいて、高い音楽能力と幅広い人間力を備えた、良識ある音楽人を育てることを教育目標としている。幅広い人間力を備えた良識ある音楽人を目指すために教育がなされるのである。教育目標を達成するために本学のポリシーが定められているが、ポリシーで述べられている外国語に関するところを少し考察していきたい。

#### 3.1. 3つのポリシー

大阪音楽大学では、3つのポリシーを掲げている。各大学でポリシーを公開するのは当然のことであり、本学でもホームページに全文が掲げられている<sup>(5)</sup>。

3つのポリシーとは、ディプロマ・ポリシー、カリキュラム・ポリシー、アドミッション・ポリシーという、大学がその学生の修学の方針や成果の目標、教育内容や方法、受け入れ学生に求める学習成果のことをいう。文部科学省のホームページを閲覧すれば、3つのポリシーが何であるかを窺い知ることが出来る<sup>(6)</sup>。

全国の大学で、2005年の中教審答申「我が国の高等教育の将来像」、2008年の「学士課程教育の構築に向けて（学士課程答申）」、2012年の「新たな未来を築くための大学教育の質転換に向けて（質的転換答申）」を基にして、それぞれの大学の教育理念に基づく3つの

ポリシーが制定されていった。2017年に文部科学省が各大学にポリシー制定を義務化し、本学も例外でなく、中教審答申に従って3つのポリシーが定められている。平成29年4月に学校教育法施行規則の改正により、3つのポリシーの策定と公表が義務化された。

「全ての大学等において、以下の三つの方針を一貫性あるものとして策定し、公表するものとする。1 卒業認定・学位授与の方針、2 教育課程編成・実施の方針、3 入学者受入れの方針<sup>(7)</sup>」がその3つのポリシーである。

### 3.2. 本学のポリシーで外国語科目に関連すること

本学の3つのポリシーのうちで、学生たちの学びのために、基本的な出発点に位置付けられているアドミッション・ポリシーで述べられている英語能力について、問題があると思われる。入学を許可された者に求められている英語の能力は、本学の学部および短期大学部アドミッション・ポリシーにおいて共通のものである。

英語については、平易な英文（高等学校「コミュニケーション英語Ⅱ」程度）を辞書なしで読むことができる語彙、文法、読解の力に加え、基礎的な作文力とリスニング力があることを求めます。<sup>(8)</sup>

このポリシー通りの英語力を備えていれば、ヨーロッパ言語であるイタリア語修得に苦勞することはなく、しかしながら、入学者選抜では、一般選抜を除いての選抜方法では英語の科目受験はない。一般選抜でも、英語の受験得点の評価配点は、10分比での1である。その英語受験も、実用英語技能検定（英検）の2級以上の検定合格者は免除される。入学志願者の英語能力がアドミッション・ポリシーに適合するかどうかは、高等学校の調査書の点数にかかっている。

文部科学省の方向性を尊重すれば、大学の必修外国語を全て英語に統一し、実用できる英語を中心に指導すれば良いのではないかという考えも頭に浮かぶ。高等学校卒業程度の英語力は英検2級に相当するものであるというのはよく知られていることである<sup>(9)</sup>。英語検定2級の文法力に実用的なものを補ってあげればよいのが理想であろう。

高等学校を卒業を認定するのは高等学校である。文部科学省の指導に従い、誠実なる英語教育を高等学校で行なっていると信じたい。しかし、アドミッション・ポリシーで学生に英語の平易な文章を読み書き、聴き話すことができる能力を当然のこととして提示しているのにもかかわらず、現状では、次のようなことも起こりうる。

英語が高等学校時に理解できなかったため、他の言語を選ぶとする。英語と同じく理解できないのを悟る。そこで、2年次で英語にスイッチする、もしくはそのまま卒業まで単位を残しながら引きずっていく。外国語科目の単位を取得することに大なる労苦を味わい、ほぼ挫折状態となって卒業間際に事態が発覚し、大学側が卒業できるように授業を手配す

る。

英語は入学前に習熟度別クラス分けのための試験問題を入学予定者に配布し、それを基にして習熟度別のクラスに学生を配分している。一方、初習外国語はスタート地点が入学時であるため、習熟度別クラスを実施していなかった。そのため、長年、レベル差があっても同じクラスで学生たちが言語を学んできている。そのため、授業進行に支障が生じたり、落ちこぼれる学生たちや、授業内容が簡単過ぎて不満を持つようになる学生や、授業内容がつまらないものになり、学習意欲を減少させる学生も出てくることにつながっていると常々感じていた。

現実としては、学生たちの英語力については教え始めるとすぐに露見するものである。アルファベット順を即座に思い浮かべることができずにもたつく学生もいて、辞書を引くということを簡単にできない、おそらく中学校や高等学校で辞書の使い方を習っていない、辞書を使ったことがないのである。また、文章の構造がわかっていない、自動詞と他動詞、目的語などの基本的な品詞の名称や、前置詞や接続詞がどういう働きをするものかを知らない、関係代名詞がなぜあるのかを理解せず、高校卒業程度の英語の知識はどのようなレベルなのだろうかと不安を覚えざるを得ない状況に陥ったこともあった。英語を順当に学習してきていれば、ヨーロッパ言語は必ず身に付くものである。英語の学習方法を中学校と高等学校で正しく学んでいないような学生がよく見受けられる。もちろん、高等学校卒業レベルの英語力を持つ学生もいる。どちらの場合もよく目立つ。英語力に不安のある学生については、そうってしまったのはその学生のせいであるとは言いたくない。高等学校を卒業するまでの過程で受けた英語教育や担当教師との相性などが悪かった場合もあろうからである。

授業中に辞書を引かせても、「その単語、辞書にありません。」と言う学生が必ずいる。また、辞書でひとつの単語を調べる作業をさせたら、それを終えたらすぐに辞書をケースに入れて片付けてしまうのも普通の光景である。イタリア語の辞書は持っているだけでは役に立たない。動詞の変化形や名詞や形容詞の語尾変化など、辞書を使うことで文法の理解、文章の組み立ての理解が早くなるのであるが、語学学習に不慣れな、辞書を有効的に利用してこなかった学生たちとの授業でイタリア語学習を進めていくため、文法学習の進み具合が遅くなる。

英語をアドミッション・ポリシー通りに操ることができて、イタリア語に向きあう学習意欲を持つ学生であれば、周囲の（教室の）環境次第で、イタリア語を2年間で普通以上のペースで学修できるのにと漠然と考え続けていたが、そのチャンスが突然に巡ってきた。習熟度別クラス増設の話が大学の上層部から出てきたのであった。2017年のことであった。

#### 4. 習熟度別クラス「イタリア語 AⅢ③」「イタリア語 AⅣ③」

2022年度の大阪音楽大学紀要論集の拙稿で記述した通り、2018年度からイタリア語2年

目クラス(AⅢ、AⅣ)の習熟度別が始まった。1年目のイタリア語 A1、AⅡの各2クラス編成を2年次に増やして3クラスに編成し、2年次でイタリア語の基礎文法を1年次よりも少人数の規模で受講するように配慮したのである。ドイツ語も同時に習熟度別を開始している。フランス語は1年次の受講者数がイタリア語、ドイツ語と比べてその半分から3分の1にとどまっておき、フランス語の専任教員のポストが空いたままで非常勤講師のみでクラス運営がなされているため、習熟度別のクラス分けは見送りとなった。

ドイツ語では習熟度が低いクラスを追加した。1年次の2名の文法クラス担当教員が、理解度の低い学生を選んでひとつのクラスをまとめて、2年次のドイツ語 AⅢ・AⅣクラスとした。それに反して、イタリア語では、学習を怠けて過ごしてしまい、気がつく授業についていけなくなってしまった学生が多いクラスの中で、習熟度が低くなって浮き溢れてしまった学生が周囲の多数の学生に飲み込まれていってしまうことを危惧する状態であった。伸びる力がある学生が伸びなくなって怠けてしまうのを阻止したいという思いが筆者にあり、ドイツ語とは意味合いの違うクラスをひとつ増やした。「学習意欲のあるクラス」であり、成績順に決めたというクラスではなかった。あくまでも「学習意欲」を重視した。

習熟度クラス分けを開始した2018年度から、前期はイタリア語 AⅢ①、AⅢ②、AⅢ③、後期はイタリア語 AⅣ①、AⅣ②、AⅣ③の3つのクラス分けを行ったが、イタリア語の「学習意欲のあるクラス」は「イタリア語 AⅢ③ (AⅣ③)」である。

2017年のある日、当時の副学長に外国語部会主任2名(学部の教育主任と短期大学部教育主任、すなわち、イタリア語専任とドイツ語専任)が呼ばれた。英語科目は習熟度別となっているが、他の外国語科目については習熟度別にしないで良いかという提案を受けた際、ドイツ語とイタリア語は学習を始めて1年が経過する頃に、習熟度別を判断できるので、習熟度別が実現できるのであれば実現をお願いしたいと即答した。短期大学部の外国語科目を英語だけにして、ドイツ語とイタリア語を無くす方向についても問われたが、声楽の学生がイタリア語やドイツ語を学ぶことが必要で、実際、短期大学部で必修外国語にドイツ語やイタリア語を選ぶ学生がいなかったため、短期大学部では3言語(英語、ドイツ語とイタリア語)が存続となった。(この時に短期大学部のフランス語科目は受講学生が少ないことから廃止に至った。フランス語学習を希望する短期大学の学生は、学部のフランス語の授業を受けることができるということになった。)短期大学部の学生は、選択科目として2年目に外国語学習を続けることが可能であるが、2年目は学部のクラスに入って学習を続けることとなる。

短期大学の学生を学部の授業で受講させるのには抵抗があった。学部と短期大学部では、1年間で習得する文法内容に差があり<sup>(10)</sup>、実際、イタリア語に関しては、短期大学の1年次に文法を2単位取得した後、2年次に学部のイタリア語 AⅢを受講したものの、途中で諦めるケースが今までに複数あった。

前置きが長くなったが、第3章では2018年から始まった習熟度別クラスについての2022



年度までの5年間の検証を行っていく<sup>(11)</sup>。

#### 4.1. 2018年度 — 混沌と反省材料

2017年度入学の必修イタリア語受講者から、授業中の態度が良く、真面目にノートを取ったり、宿題にした問題への取り組み等が悪くない学生を14人選んだ。4月からの出席簿作成前に教務の担当職員に、「落ちこぼれクラスではなく、その反対のようなクラス」を一つ作りたい旨を伝えたところ、成績が秀と優の学生を集めてひとクラスにするのはどうかという言葉を受けた。学習意欲のある学生を選びたいので、担当教員、つまり筆者が選定し、習熟度別クラスとしての、「学習意欲のあるクラス」で学習させたい学生を選んだ。この選定方法は2018年以降も同様である。要領が良くてあまり熱心ではないが成績は良いという学生は避けたく、逆に、地道にコツコツと学習を続けていく努力型の学生の方を選びたかったのである。

要領が良く、勉強のコツ、ノウハウを早く学び取り、教員側からは指示を与えて助言することで、どんどんと伸びていってくれば申し分ない。学び取っていくのに随分と時間はかかるが、何度も繰り返してゆっくりでも文法を理解していく学生もいる。復習を怠らず、辞書を丹念に調べ、決して手抜きをしない学生たちであると信じてクラスを作った。

習熟度別クラスとは、英語のように細かくレベル分けをするのではなく、受講学生たちを3分割し、そのうちの一つを「学習意欲のあるクラス」と定義づけてイタリア語ではスタートした。決して習熟度の低い学生をかためて集めることなく、他の2クラスは今までのように、成績によって分けることなどをしない、教務で無作為に選んだ学生たちのクラスとした。

筆者が大阪音楽大学の専任教員となった2004年当時は3クラスあったイタリア語の必修クラスが、学生数の減少によりいつしか2クラスに減少となっていたが、2018年度から、2年次のクラス分けが3クラスという、以前のクラス編成になった。ただし、3クラスあった頃は、各クラスで30人未満の学生たちがイタリア語を受講していた（さらにもっと遡れば、学生数がかなり多かった時期には、外国語のクラスに50人前後いた。また、2004年度の第2外国語のイタリア語のクラスには登録者が70人ほどいたことが記憶にある）が、2018年度からのイタリア語AⅢ・AⅣのクラスは、各クラスに15名前後の学生が受講という、小規模のクラスとなってしまった。小規模のクラスは外国語学習にとっては好ましいことである。学生たちのそれぞれに目が届き、個別対応をする余裕もできるからである。

2018年度の、習熟度別クラスとしたイタリア語AⅢ・AⅣのクラス名は、「イタリア語AⅢ★・AⅣ★」であった。黒く塗りつぶした星のマークが付されていたのである。ドイツ語の習熟別クラスにも同じく★のマークが付いていた。教務が習熟度別であることを認識できるようにしたのであろうが、このマークは2019年度からは③という番号に変更されている。

必修外国語の時間割は、学部は月曜の午前と水曜の午前に割り振られている。月曜の1、2

限は1年生のAⅠ・AⅡと2年生のBⅢ・BⅣ、水曜の1、2限は1年生のBⅠ・BⅡと2年生のAⅢ・AⅣの授業が入っている。AⅢ・AⅣの授業以外は2クラスずつであり、重複することがないので、イタリア語の場合、月曜1限目のAⅠ・AⅡ①と2限目のAⅠ・AⅡ②を筆者が担当し、同じく月曜1、2限目に担当されているコミュニケーション系のBⅢ・BⅣはひとりのイタリア人の非常勤講師が担当し、2つの同一科目のクラスを同じ教員が担当するわけで、授業進行や成績付けもスムーズに進んでいくはずである。一方、AⅢ・AⅣの3クラスを水曜の2コマの中で配置しなければならないので（午後の3限目にずれ込むことは厳禁である。）、公正さ、公平さの点から見て同じ教員が担当すべきところではあるが、筆者だけでは担当しきれない事態となってしまった。そこで、水曜1限を「イタリア語AⅢ★・AⅣ★」（2019年以降は★が③に変更）を筆者が受け持ち、同じ1限のAⅢ・AⅣ①を非常勤講師が担当し、2限目のAⅢ・AⅣ②を筆者が担当することにした。この担当の組み合わせは2018年から変更していない。教科書は同じものを用い、授業進行や授業内容についての打ち合わせや確認を授業期間のほぼ毎週に行い、成績付けでは連絡を取り合って確認している。

2018年度の「イタリア語AⅢ★・AⅣ★」は、13名の2年生を選んだ。そのうち、声楽専攻が11人いた。短期大学部を経て編入した声楽専攻の学生1名を加えて14名となったが、2017年度のAⅠ・AⅡは、後期のAⅡの再履修者を加えても、2クラスで合わせて50人足らずの人数であったので、残りのAⅢ・AⅣの①と②のクラスは、★クラスよりも数人ずつ多いクラスとなっていた。

習熟度別クラスの始まりの年であったため、学生に重圧をかけた覚えはないが、学生の方も何かしらの意識をしていたのか、前期のAⅢが終わった時点で異変が起きた。選んだ学生たちは1年次に学習意欲を持ってイタリア語に取り組んできたと筆者が判断していたのであるが、この14名のうち、3人が脱落してしまった。最初の年であったので、半年経って別のクラスに移りたければ申し出て良いことにしていたが、実際に、3名の学生が別のクラスに後期に移ってしまった。授業内容は他のクラスと同じ、シラバスも同じであった。学習意欲を持って、クラスの雰囲気も授業に集中して取り組める筈であったが、何かを間違えての苦いスタートとなってしまった。3人が脱落してしまったが、残った学生たちの後期のAⅣ★は順調に終了したと考えている。

#### 4.2. 2019年度 — 順風満帆に向かって

習熟度別の1年目と同様に、前年度（2018年度）の1年生42人から「イタリア語AⅢ③・AⅣ③」クラスに11名を選んだ。AⅠ・AⅡで優秀な成績を取った学生ばかりであった。10人が声楽専攻であった。一人が途中で退学したため、10人でAⅣを終えたが、出来の良いクラスであった。授業内容は2018年度と同じであったが、成績がふるわなかったためクラス変更を申し出るという学生もいなかった。1年次で成績が優秀であったが、2年生になって、イタリア語の文法が高度になってくるに従って成績が落ちてしまった学

生がいるにはいたが、学習意欲があるという点は変わらなかった。皆、辞書をよく調べて、練習問題に積極的に取り組んでいった。この学生たちのうちの半数以上が 2020 年度の「応用外国語（イタリア語）」でイタリア語を継続して学習したことからも、学習意欲を持って取り組むクラスの手応えを教員側としても感じる事ができた。

#### 4.3. 2020 年度 — 新型コロナウイルスによる新たな展開

新型コロナウイルスの蔓延とほぼ同時に 2020 年度のクラスが始まった。座学のクラスは対面授業が当初は許されず、Zoom を使用した遠隔授業やポータルによる資料配布や課題を提出させるなどの方策が授業が強いられた。Zoom による遠隔授業は、教員と学生のそれぞれの Wi-Fi 環境が整っていない場合も見受けられ、本学の教育環境は混乱と戸惑いに支配された。しかしながら一方では、新たに開拓して収穫を得たものもあった。

2020 年度の「イタリア語 AIII・AIV③」クラスは 15 人の新 2 年生で構成された。13 人が声楽専攻生、残る 2 人がピアノ専攻であった。習熟度別クラスの分け方は前年と同様であったが、成績が多少悪くても授業に対して意欲的な学生もこのクラスに加えて、成績が良いようにどう伸びていくかを見守りたい気持ちもあった。2020 年前期の授業は、Zoom を使用して学生とのコミュニケーションを図りつつ、ポータルで課題を出して添削をして返却をするという新しい方策を用いた。

この新しい授業方法には、ポータル配信資料 PDF と、パワーポイントを使って授業で進む文法の説明をする資料を作成し、筆者が音声を吹き込んでその資料を解説する動画を作成して配信したことである。授業で使用する教科書は、2019 年度の 1 年生は、2 年目の 2020 年度も同じものを継続使用する。つまり、2 年間で初級文法テキスト 1 冊を完了できる<sup>(12)</sup>が、イタリア語は教科書の後半を進んでいくにつれて、より難しい文法を学ぶことになる。教材としての配信資料は文法理解を繰り返して行えるという補助資料になった。

対面授業は教員と教室で向き合い、理解しづらいところは教室のその場で質疑応答という手段を取ることができる。教員も学生の反応を直に見て対応ができるのである。はたして遠隔となった場合、資料を読んで課題（練習問題）に取り組ませることを繰り返して、学生は授業内容を十分理解していくことができるのであろうかというのが筆者が危惧することであった。2020 年度は、担当する全ての文法クラス、つまり、1 年生と 2 年生の A I、A II、A III、A IV のクラスのために、教科書の内容解説配信資料の PDF、ナレーション付き動画、課題を作成し、ポータルで毎週配信した。課題は 1 週間で十分取り組める問題量にして、締め切りを設定して、ポータルで提出させ、プリントして添削して、ポータルで返却した。2020 年度の後期は対面授業に戻すことができたが、PDF と動画資料は作成し続けた。2020 年度前期でルーティンとなっていた毎週の課題も、対面授業になってもプリントを直接配布して回収、1 週間後に添削後に返却を続けた。PDF と動画資料は、学生が家庭で自由な時間に学習し直すことができる資料となっていたようである。ナレーション付き動画も作成し始めた頃は、全て見終わるのに 70 分ほどかかるものもあったが、学

習熱心な学生は家で何度も見直して学習した（とある学生本人が語っていた）。

この配信と課題は、分け隔てなく同じものを担当する AIII・AIVの水曜1限と水曜2限の学生たちに配信、配布したのであるが、「学習意欲のあるクラス」（水曜1限、③のクラス）は課題の仕上がり度が、2限の②のクラスよりも上であった<sup>(13)</sup>。

ところで、筆者が危惧していたことは、杞憂に過ぎなかった。2020年度に導入したポータル配信資料と動画と課題により、従来よりも学生たちはイタリア語に取り組む時間が増えたようであり、さらには、Zoomによる授業内容の簡潔な説明と質疑の時間に学生が出席する<sup>(14)</sup>ことで、前もって配信した資料を読んだり聴いていた学生は、不明な点を質問することが出来て、イタリア語学習の予習復習の余裕ができたように思われる。

2020年度の「学習意欲のあるクラス」の15名は、筆者が満足できる学習意欲を持続させた。成績に関しては、課題や期末試験の結果からみて、ほぼ例年通りであった。自分はイタリア語が出来ると1年生の時から自負していた学生が一人いたが、最後には抜きん出て優秀な学生のままでなかったのが印象的なことであった<sup>(15)</sup>。周囲の学生たちが配布資料などを使ってイタリア語を以前よりも頑張り始めたので、その中に飲み込まれて埋もれてしまったのかもしれない。

#### 4.4. 2021年度 — 中弛み

2021年度の「学習意欲のあるクラス」の人数は13人で、声楽専攻生が10人、他がピアノ専攻生であった。彼らは1年次の前期の遠隔授業の後、後期で対面授業とポータルによる授業資料を経てきた学生たちであったが、2021年度でも再び4月の開始時から新型コロナウイルスの影響を受けて遠隔や対面が入り混じった授業を経験した。後期で全て対面授業に切り替わったが、状況が移り変わってもポータルによる資料配信を継続した。このように新型コロナウイルスの影響を受け続けた学年であり、そのため、配信での学習や課題慣れし過ぎたところがあった。インターネットで簡単に翻訳や作文が入手できて、そういう甘さに溺れた感の学生も見受けられたが、この13人のうちの1名が、辞書で単語や熟語を調べながら練習問題や課題に取り組み、対面授業で提出した課題を1週間後に添削をして返却というが待てずに、対面授業前にポータルで課題をあげたら、すぐに取り組んでスキャンしてポータルに提出するという学生だった。課題プリントには調べたことをメモのように書き込み、学習意欲満点で、同級生の面倒見が良く、仲間にイタリア語を教えて授業についていけるように手助けをしていた<sup>(16)</sup>。

このようなリーダー的な、指導してくれる学生がいるクラスは、その学生と一緒に学んでいく学生がいる一方、それをうまく利用して、提出課題の答えを知ろうとするだけであまり勉強に取り組まない学生も出てくる。結果的には、学習意欲を持続させて成績もそれほど悪くない学生がいる一方で、他者に頼り過ぎて学習意欲を失ってしまった学生もいた年度であった。2021年度のAIII③、AIV③ではそれぞれで2名が次年度も再履修ということになった。その再履修の前期2名、後期2名は3年生になって2022年度で単位取得し

ている。

#### 4.5. 2022年度 ― 対面と配信

2021年度は幕開けはオンデマンド配信と課題から、ハイブリッド方式の授業を経て対面授業へと移行したので、2021年度入学で必修イタリア語を選択した学生たちとは、徐々にコミュニケーションを取り、学生たちの学習意欲を測っていった。新型コロナウイルスの影響も否定できないであろう声楽専攻生の入学者数の減少を受け、イタリア語受講者数も減少してきているため、2022年度の「学習意欲のあるクラス」の学生たちは2年生6人に加えて、2021年度と同クラスで点数不足で単位を認定しなかった2名と、2021年度に速習外国語でイタリア語の基礎を1年間学んだ、イタリア語検定試験に挑戦するほどイタリア語に関心がある声楽専攻の3年生1名の計9人でスタートした。この3年生の声楽専攻生はドイツ語を必修として既に外国語の8単位を取得済みであり、ヨーロッパ言語に対する熱意を認めてのクラスに迎え入れた。2年生6人のうちの5人が声楽専攻であった。声楽専攻ではない1名は、1年生の時から真面目にイタリア語に取り組み、辞書があればなんとか問題を解くことができるタイプであり、この学生のこととも考慮した上で、対面授業での小テストを実施する代わりに、課題を出して提出させることを期末試験の他の評価方法として取り入れた<sup>(17)</sup>。このAIII③クラスでは、時間が許す限り教科書にない文法事項を教えたり、短編の講読に挑戦することで、丸覚えの暗記をするのが語学学習ではなく、構文を考えたり辞書で調べて読解力を身につけさせたいと考え、少しではあるが実行に移したりした。

受講者全員が言われたことをきちんと行っていたが、一人の学生で、他の学生たちよりも理解が遅くてついていきづらいのでクラスを変りたいと学期の途中で言ってきたことがあった。成績が落ちたら大学を辞めなければならないとも言っていたので多少は気になったのだが、この授業についていけると判断したので、そのまま頑張るようにと返答した。何も問題は起きなかったようで、無事に悪くない成績を取ったと記憶している。

2022年の後期では、AIII③クラスの現役2年生の6名と速習外国語（イタリア語）の1年間の受講を経て参加した3年生、および、2021年の後期に単位を取れなかった再履修の3年生の他、留年をしている卒業のかかる4年生（声楽専攻）が1名加わった。出席簿にその4年生をの名前が入っていることに驚いたものの、卒業がかかっているのであれば学習意欲もあるのではという考えで受け入れた。

イタリア語AIV③の授業内容は、水曜2限のイタリア語AIV②の内容と変わらないが、授業では多少の余裕があるため、遊びの要素として、試験に出さないが知っておくと良いと教員側が考えるものを提示して教えることもあった。毎年その題材は変わるが、2022年度は、日本の昔話のイタリア語訳を渡して読解を試みた。十二支の動物の話で、干支の動物名をイタリア語で覚えさせた。イタリア語の動詞の変化や文章の主語を探し出したり、構文の面白さや難解さを学ぶ合間の息抜きであったが、そういうことも大事な学習である

うと思っている。

2022年度は、ポータル配信による授業資料やナレーション付き動画配信をやめようと考えていたのであるが、学生からの要望があり、家庭での復習に使いたいとのことであったので、2021年度の配信を再利用しての配信を行なった。AIV③に登録した4年生を除く全員が単位取得ラインの点数以上を取り、教える側としては満足できる範囲であった。

## 5. 総括として

2018年に「習熟度別クラス」を増やす際に、そのクラスに集められた学生は、成績不良や問題を抱えた者たちではなく、初習のイタリア語に触れて学習し始めた1年間をみてきて、学習意欲があり、文法項目をどんどん進むことができそうな者たちであると説明した。2019年度以降も、その前年度末までに、翌年度は3クラスに増えるが、そのうちの一つは「学習意欲のあるクラス」であり、残りの2クラスは無作為に教務が振り分けていることも付け加えて説明をしている。

年度が変わって4月になって、「学習意欲のあるクラス」に入っていない学生たちは、自分たちが学習意欲がないと見做されると落胆するのであろうか、それとも、難度の高いかもしれないクラスに入って苦勞することなく、気楽に2年目のイタリア語を学習できると喜んでいるのであろうかと、複雑な揺れた気持ちに陥ってしまう。

繰り返しになるが、「学習意欲のあるクラス」(水曜1限のイタリア語AIII③・AIV③)と筆者の担当する水曜2限の「イタリア語AIII②・AIV②」で学修する内容は全く同じである。公開しているシラバスの内容も同一である。学習意欲についてはほとんどの必修イタリア語受講学生が持っているものと希望しているものの、学習意欲がありイタリア語を確実に修得できる可能性のある学生を集めて、スムーズな流れでイタリア語文法や、最近はなかなか指導するまでに至らないイタリア文学の講読の授業までやってみたかったのが本音である。辞書をまともに引くことができない学生を指導して、2年間で基礎文法を仕上げ、長文読解までの内容をこなすことは恐らく至難の業であろう。

大学入学時には外国語学習のための基礎を学んでいてくれればと心から願う。本学の入学前教育として、英語を必修外国語で取らない学生にも有料で英語学習をさせているが、その学習結果をせめて外国語担当教員に伝えてほしいと思う。初習外国語を学習する学生にどれほどの英語の知識があるかを測ることができるかもしれないからであり、対処法を検討できるかもしれないからである。

2018年4月から2022年度末までの5年間のうちで、初めの頃は学生も教員も習熟度別に拘りすぎていたように思う。2019年は学生たちの質が良く、自然と学習を進めていけたが、2020年度は新型コロナウイルスに泣かされ続けた年であり、収束するかと思いつつ、2021年度も出鼻を挫かれるスタートで、思うような授業展開にならなかった。この5年間で「学習意欲のあるクラス」を順調に進めていくことが出来たと実感したのは、2022年度

であった。受講人数が少なかったことと、全面的に対面授業を実施できたことで授業の進行がうまくいったのであろう。新型コロナウイルスは今後も授業に影響を与えることになるかもしれない。先日新型コロナウイルスについての講演会<sup>(18)</sup>を聴きに行ったところ、新型コロナウイルスは進化し続けていると講演者が明言していた。ワクチンも進化し続けているそうである。

2023年度の「イタリア語 AIII③・AIV③」については、まだ年度半ばのところである。うまく進めていっているようで、息切れを起こしかけている学生がいると見受けられる。2022年度までと違うところは、男子学生が多いクラスであることと、積極性が目立つ賑やかなクラスである。学習意欲は申し分なくあるが、教員に対する甘えも目立っている。

## 6. 終わりに — 今後の展望

新型コロナウイルスのこれからの影響が気になるところもあるが、このウイルスが蔓延していた頃（2023年現在もまだ蔓延しているのではあるが）、新型コロナウイルスのせいだけではなく、他の理由などであっても、大学に何か言うと便宜を図ってもらえるということに慣れてしまっている感がある。列車の遅延のせいであろうが、平気で授業に遅れてきて、「遅延です」と言ってくる学生もやたらと近年目立つ。公欠理由で授業を受けることができなかった学生が、その授業内容を説明するように要求してくる。外国語の単位が卒業に充足していない学生のために、急遽クラスを用意することが増えている。結果としては卒業できなくても、少しでも外国語の単位を取れそうなものは取らせるようにと考慮して、教員に担当依頼するということが当たり前のように起こっている。授業に出ないままに留年するのは本人の勝手であると思うのであるが、たった1名の学生のために大学が犠牲を払っていることに疑問を感じずにはいられない。

他方、配慮を要する学生についても、今後の展望としては気になるところである。学習障害があるので授業で何らかの配慮をと言うことは真つ当なことであろうが、配慮の度合いを超えている場合もある。アルファベット言語の習得が苦手であるという学生は特別なケースであると思われるが、辞書も持たずにテキストも開かず、授業中に一番後ろでスマートフォンを触っているという現状に対してどう配慮すれば良いのであろうか。教室現場の教員にどう配慮するかを委ねるのではなく、大学全体で統一した具体的な配慮方法を示すべきであろう。

習熟度別のクラスを実現できたのはとても喜ばしいことである。イタリア語の場合、受講者数が減少している中での実現であり、2023年度現在のところ、2年生の文法クラスは、それぞれが10人ほどのクラス規模になっている。大学にとってはこの人数は喜ばしいものではないであろうが、教員にとっては個別指導などを行いやすい、全員に気配りができる人数である。学生たちにとっても良い学修環境になっていることが大事なことであり、教員と学生のコミュニケーションを円滑に行っていくことも重要なことである。

習熟度別クラスは 2023 年度までは「学習意欲のあるクラス」であり続けたが、今後のことはわからない。本学のドイツ語では、イタリア語と同時に始めた習熟度別クラスを、初めはドイツ語の理解が遅れている学生たちのクラスと設定したが、最近ではドイツ語を理解しづらい学生たちが増えて 2 クラス分を習熟度の低い学生用に設定していると専任教員から聞いた。イタリア語も習熟度別クラスがどのような性質を帯びてくるか、今後の展望はまだわからない。

注

- (1) 谷口真生子 2022 「本学のイタリア語学修にみられる問題点」『2022 年度大阪音楽大学研究紀要 第六十一号』
- (2) 「ミュージックコミュニケーション専攻」は 2024 年度から「地域創生ミュージックマネジメント専攻」に名称が変更となるが、英語を必修外国語と定めていることには変わりはない。また、「ミュージックビジネス専攻」の必修外国語は英語であるものの、2022 年の専攻開設からミュージックビジネス専攻独自の英語担当教員が教鞭を取っている。これらの 2 つの専攻の学生が、第 2 外国語として英語以外の外国語を受講することは可能であるが、2023 年度までのところ、筆者の知る限りでは、第 2 外国語を選択して受講した学生はいない。
- (3) J.S.ミル (著)、竹内一誠(訳) 2011 『大学教育について』 東京：岩波書店
- (4) 文部科学省 HP の教育基本法に関するページは以下の URL。(2023 年 12 月 5 日閲覧) [https://www.mext.go.jp/b\\_menu/kihon/about/mext\\_00003.html](https://www.mext.go.jp/b_menu/kihon/about/mext_00003.html)
- (5) 大阪音楽大学 HP <https://www.daion.ac.jp/about/idea/#9800a9a2>
- (6) 文部科学省 HP を参照、参考とした。(2023 年 9 月 23 日閲覧)  
[https://www.mext.go.jp/b\\_menu/shingi/chukyo/chukyo4/015/attach/1365326.htm](https://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyo/chukyo4/015/attach/1365326.htm)
- (7) 文部科学省 HP の「三つのポリシー」に基づく大学改革 (高大接続・社会との接続)  
[https://www.mext.go.jp/content/20201027-mxt\\_daigakuc02-000010610\\_3.pdf](https://www.mext.go.jp/content/20201027-mxt_daigakuc02-000010610_3.pdf)
- (8) 大阪音楽大学 HP、学生便覧等で公開している文言。
- (9) 英検 2 級に相当というのを日本英語検定協会の HP で確認した。(2023 年 10 月 7 日閲覧) <https://www.eiken.or.jp/eiken/exam/about/>
- (10) 短期大学部では週に 1 コマの必修文法クラスを前期と後期で受講するが、学部の 1 年次は、文法クラスが週 1 回に加えて、コミュニケーション系のクラスを週 1 回というのが必修で、コミュニケーション系のクラスでも文法を習いながら会話系を学習するというのを考えても、短期大学の学生が合同クラスを受講して授業についていくことは簡単なことではないのである。



- (11) 筆者は毎年大学で担当する授業についてのメモや気になった点等のメモをノートに書き連ねて保存している。これから述べることで授業や学生に関することの根拠は、これらの5年間の授業ノートである。
- (12) 実際のところは、条件法、接続法、仮定文という最後に習う項目は、主要なところを説明するだけで、駆け抜けてしまうのが常ではあるものの、一応は全ての基礎文法を完成させることを重視している。
- (13) 期末試験の成績も、学習意欲のあるクラスの方が優っていたことも付け加えておく。
- (14) Zoom 出席については、Wi-Fi の環境等諸事情があることを考慮して、希望者だけで良いとしていた。2020 年度の「学習意欲のあるクラス」の学生たちは毎回 100%出席に近く、1 年目に対面授業をしていたので、映像もつけたままにして Zoom 授業を和やかに行なっていた。冗談で、生存確認だ、という学生もいた。大学に出かけることが出来ないということは彼らにはストレスであっただろうと考える。Zoom 授業の退出時は全員が手を振って画面から消えていったことを懐かしく思い出す。他方、水曜 2 限の普通のクラスの AⅢ②では、出席者は映像での顔出しをするものが少なく、出席率もそれほど良くなかった。入学して対面授業を経験しないままにイタリア語学習に突入した 1 年生のクラスはというと、毎回の Zoom 出席率は 80 パーセント前後で、課題はポータルで提出したものを添削してポータルで返却しながら授業を進めていったが、提出させた課題の解答は、インターネットを利用してのお手軽かつ教えていないような難解な解答が多く見られ、筆者はかなりの失望を味わった。
- (15) その学生は、教科書を購入していなかった。参考書を 1 冊持っていて、その参考書で学習をどれほどしたかは不明である。イタリアに数回短期で行っていたので、実用面では十分であったかもしれないが、課題プリントで同級生に間違った解答を教えたことがあり、「自信を持ち過ぎて、迂闊なことを教えてはいけない」と注意したことがあった。
- (16) SNS でイタリア語文法を解説していたと他の学生が言っていた。真偽については確認を取っていないので不明である。
- (17) 通常に対面授業の場合、成績評価として、期末試験の他に、小テストを数回実施して評価の一部としていたが、2022 年度は少人数であることと、新型コロナウイルス感染のために授業を公欠となる場合のことも考えて、課題という形を取った。遠隔授業の名残りということである。
- (18) 「京都大学医生物学研究所第 17 回公開講演会」 2023 年 7 月 29 日 京都大学百年記念ホール

【研究ノート】

## 学校教育と近代的市民としての自立 —子供の政治的社会化を促す教育法令とその阻害要因—

藤本 敦夫

はじめに—本稿の問題意識と課題—

教育の目的は子供を社会的に自立させることであり「おとな」にすることである。その「おとな」には多義的な側面があり得るが、本稿で筆者は、そのような「おとな」を「社会的に開かれた近代的市民」と考えている。「社会的に開かれている」ということは、社会の在り方に対して自ら意見を持ち、場合によっては社会への適応だけでなく、その変革に対する意思を持ち、さまざまな形でその意見・意思を表明することのできる人間像を想定している。学校教育が育てるべきは「政治的社会化」が達成されている存在と呼んでも差し支えないであろう。それは既存の社会への適応とともに社会を変革していく資質・能力が同時に求められるのである。

本稿では、まず学校教育の目標のうちで最重要と思われる児童・生徒の社会的自立を促す視点から現行教育法令を再検討しその理想形を明らかにする。いわば自立した近代的市民育成のための法制の再解釈と言って良いであろう。

その上で、それが法の趣旨通りに機能しているかどうかを検討する。結論的に言えば、さまざまな阻害要因があり、その最たるものが「校則」として筆者は考えている。

子供の社会的自立を妨げる阻害要因の除去と共に、児童・生徒の社会的自立を促すための法令の再解釈を試み、改善の課題を提起するのが本稿の目的である。

なお、本稿で「子供」とは18歳未満を指すことをお断りしておく。これは選挙権年齢の18歳への引き下げ（2015年公職選挙法改正 2016年6月19日施行）及び成人年齢の18歳への引き下げ（民法改正、2022年3月31日施行）ならびに国連児童権利条約のこどもの定義による。また、法令等によりそれらが採用している表記に応じて児童生徒、子ども、子どもを使い分ける場合がある<sup>(1)</sup>。

### 1. 子供の社会的自立と教育法

(1) 日本国憲法、教育基本法及び学校教育法における社会的自立に関わる教育原則と目標

日本国憲法の三大原理＝国民主権、基本的人権の尊重、平和主義（＝暴力の否定）に基づき、その実現を教育の力で実現すべく制定されたのが教育基本法であった。第26条「教育

を受ける権利」はもとより、基本的人権として第 11 条から第 14 条のいわば総則に当たる部分を前提に第 19 条「思想と良心の自由」、第 20 条「信教の自由」第 21 条「集会、結社、表現の自由」が定められており、これらも学校教育において子供に保障されるべきものである。

本稿の目的からはまず教育基本法第 8 条（現第 14 条）「政治教育」を見ておこう。

同条文は次のように述べる。

#### 第 8 条「政治教育」

良識ある公民として必要な政治的教養は、教育上尊重されなければならない。

そのことを前提に学校教育法におけるより具体的な各学校段階の教育目標に着目する。ここでは学校教育法第 23 条（幼稚園教育の目標）の項目 2、第 21 条（義務教育の目標）の項目 2、第 51 条（高等学校の目標）の項目 3 を、子供にとっての世界の広がりとともにともなう世界・社会との関わりの深化について検討する。なお、学校教育法に定められている学校教育の目標は多岐にわたっているが、ここではあくまでも本稿の論旨に沿う限りにおいての引用となる。（下線部は筆者による）。

#### 第 23 条の項目 2（幼稚園の目標）

集団生活を通じて、喜んでこれに参加する態度を養うとともに家族や身近な人への信頼感を深め、自主、自律及び協同の精神並びに規範意識の芽生えを養うこと。

#### 第 21 条の項目 2（義務教育の目標）

学校内外における社会的活動を促進し、自主、自律及び協同の精神、規範意識、公正な判断力並びに公共の精神に基づき主体的に社会の形成に参画し、その発展に寄与する態度を養うこと。

#### 第 51 条の項目 3（高等学校の目標）

個性の確立に努めるとともに、社会について、広く深い理解と健全な批判力を養い、社会の発展に寄与する態度を養うこと。

幼稚園と義務教育に共通する「自主、自律及び協同の精神、規範意識」はもっぱら集団への適応に重きが置かれていると言えよう。だが、後半の「公正な判断力並びに公共の精神に基づき主体的に社会の形成に参画し」の部分は社会の変革に向けての意識の萌芽を内包していると考えられる。

そして、高等学校の項目 3 は、「社会について、広く深い理解と健全な批判力を養い、社会の発展に寄与する態度を養うこと」とあり、明らかに社会の変革に主体的に参画していく態度を求めるものであろう。

以上、学校教育法の条文を子供の社会的自立の観点でまとめると以下のようなだろう。

幼稚園では、主に集団や家庭つまりおとな社会への適応が重視されているのに対して、義務教育以降では、子供の関わる世界の広がりに応じて、家庭・学校の枠を超えて社会的事象に関心を持つとともに、「公正な判断力」から「健全な批判力」へとおとな社会に対する変革主体として自立していくことが期待されているのである。これらの発達課題に関して、学習指導要領は「知識・理解」と「思考力・判断力・表現力」を両輪としてそれを統合するのが「意欲・関心・態度」とされている。

## (2) 公民科、政治経済の学習指導要領

さらに、学習指導要領の社会的自立に関わる部分を抽出しておこう。それは特に公民的分野の科目「公共」と「政治・経済」において中心的に扱われている。以下、高等学校学習指導要領における科目「公共」と「政治経済」からそれに該当する部分を抽出する<sup>(2)</sup>。(下線部は筆者)。

### A 公共の扉

#### (1) 公共的な空間を作る私たち

公共的な空間と人間との関わり、個人の尊厳と自主・自律、人間と社会の多様性と共通性などに着目して、社会に参画する自立した主体とは何かを問い、現代社会に生きる人間としての在り方生き方を探求する活動を通して、次の事項を身に付けることができるよう指導する。

ア 次のような知識を身に付けること

(ア)自らの体験を振り返ることを通して、自らを成長させる人間としての在り方生き方について理解すること。

(イ)人間は、個人として相互に尊重されるべき存在であるとともに、対話を通して互いの様々な立場を理解し高め合うことのできる社会的な存在であること、伝統や文化、先人の取組や知識に触れたりすることなどを通して、自らの価値観を形成するとともに他者の価値観を尊重することができるようになる存在であることについて理解すること。

(ウ)自分自身が、自主的によりよい公共的な空間を作り出していこうとする自立した主体となることが、自らのキャリア形成とともによりよい社会の形成に結び付くことについて理解すること。

また、次のようにも述べている。

イ 次のような思考力、判断力、表現力を身に付けること。

(ア)社会に参画する自立した主体とは、孤立して生きるのではなく、地域社会などの様々な集団の一員として生き、他者との協働により当事者として国家・社会などの公

共的な空間を作る存在であることについて多面的・多角的に考察し、表現すること。

一方で、学習指導要領の「公民」において、「民主主義」という言葉は出てくるが、「国民主権」や「主権者」という語は用心深く避けられているように思われる。

「政治参加と公正な世論の形成、地方自治、国家主権、領土（領海、領土を含む。）、我が国の安全保障と防衛、国際貢献を含む国際社会における我が国の役割などに関わる現実社会の事柄や課題を基に、よりよい社会は、憲法の下、個人が議論に参加し、意見や利害の対立状況を調整して合意を形成することなどを通して築かれるものであることについて理解すること」<sup>(3)</sup>。

次に、「政治経済」について見てみよう。目標の（2）は以下のように記されている。

国家及び社会の形成者として必要な選択・判断の基準となる考え方や政治・経済に関する概念や理論などを活用して、現実社会に見られる複雑な課題を把握し、説明するとともに、身に付けた判断基準を根拠に構想する力や、構想したことの妥当性や効果、実現可能性などを指標にして議論し公正に判断して、合意形成や社会参画に向かう力を養う<sup>(4)</sup>。

いずれにせよ、学校教育法から学習指導要領に至る子供の社会的自立のためのプログラムが理想形として滞りなく実践されていれば、それは18歳、19歳の選挙行動に反映されるはずであった。

### （3）18歳選挙権制の下での10代の政治意識と選挙行動

#### ①政治への関心の希薄化

前節で構成した理想形としての自立した近代的市民像が学校教育において実現しているとすれば、10代の政治行動はどのように説明されるのであろうか。

筆者は本務校と非常勤先の授業の毎学期初回に教育問題と社会問題に関する意識調査を行い、その結果をもとに学生の潜在的ニーズを掘り起こしながら授業を展開することに行っている。「潜在的ニーズ」というのは、表面に現れないものの受講者にとって必要であろうという内容を指す。つまり、学生の興味・関心の薄い分野こそ、実は学んでおくべきことであると考えるからである。

毎回の意識調査の結果であるが、せいぜい半年以内の目の前のアイドルや有名企業のスキャンダラスな事象についての関心は高い一方、政治的な事象についての関心が著しく希薄である。2023年後期初回の時点と言え、一年前は故安倍晋三元首相の国（儀）葬の賛否を巡って議論が活発だった頃であり、それを契機に明るみになった政治家と旧統一教会

との密接な結びつきが連日のニュースとなっていたにもかかわらず、一年も経てば若者の関心事にも上らなくなるのである。受講者の中には一定数の教員志望者がいるにもかかわらず、否、だからこそ、大学教員として深刻な危機感を覚えるのである<sup>⑤</sup>。

前章で学校教育を通じての子供の社会化＝近代的個人、政治的に社会化された個人の理想形を示した。法令上もそのようになっているはずだが、残念ながらその実現には程遠い現実があるようだ。

②10代の選挙行動

18歳選挙権が認められて最初の国政選挙は2016年の参議院議員通常選挙であり、2017年の衆議院議員選挙がそれに続いた。その際の10代つまり18歳と19歳の投票率を見てみよう<sup>⑥</sup>。



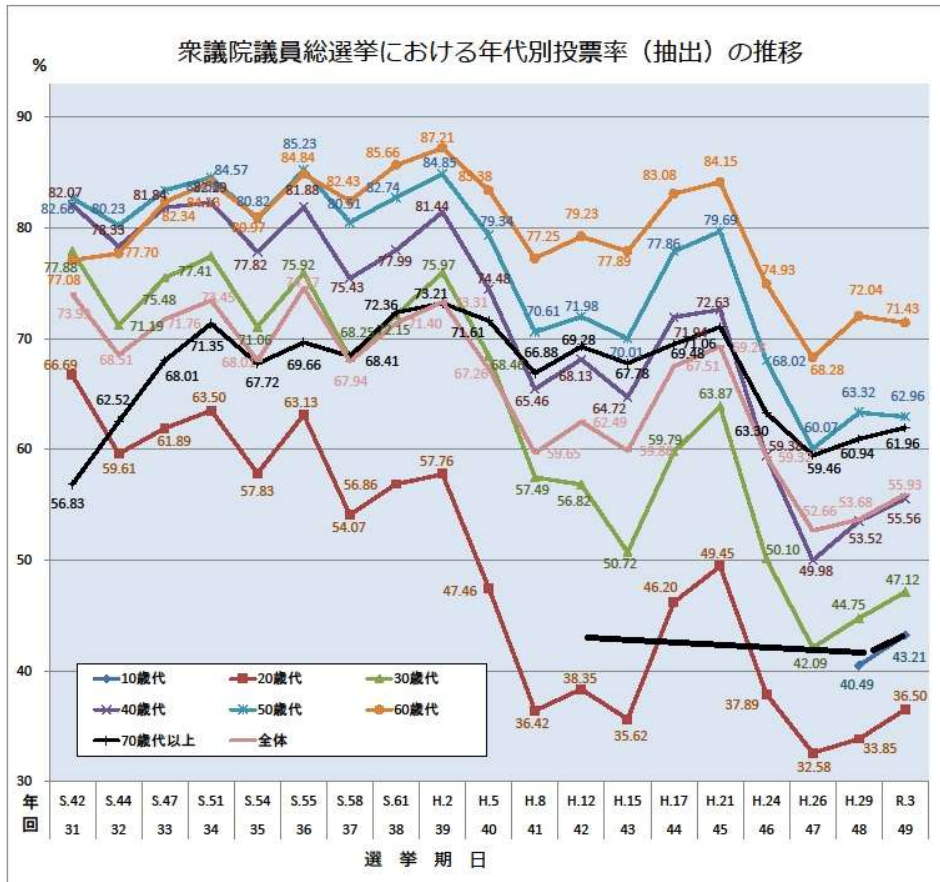
年	H元	H.4	H.7	H.10	H.13	H.16	H.19	H.22	H.25	H.28	R.1	R.4
回	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
10歳代										46.78	32.28	35.42
20歳代	47.42	33.35	25.15	35.81	34.35	34.33	36.03	36.17	33.37	35.60	30.96	33.99
30歳代	65.29	49.30	41.43	55.20	49.68	47.36	49.05	48.79	43.78	44.24	38.78	44.80
40歳代	70.15	54.83	48.32	64.44	61.63	60.28	60.68	58.80	51.66	52.64	45.99	50.76
50歳代	75.40	62.00	54.72	69.00	67.30	66.54	69.35	67.81	61.77	63.25	55.43	57.33
60歳代	79.89	69.87	64.86	75.24	75.05	74.21	76.15	75.93	67.56	70.07	63.58	65.69
70歳代以上	66.71	61.39	57.20	65.22	65.24	63.53	64.79	64.17	58.54	60.98	56.31	55.72
全体	65.02	50.72	44.52	58.84	56.44	56.57	58.64	57.92	52.61	54.70	48.80	52.05

※① この表のうち、年代別の投票率は、全国の投票区から、回ごとに142～188投票区を抽出し調査したものです。

※② 第24回の10歳代の投票率は、全数調査による数値です。

平成 28 (2016) 年の参議院議員通常選挙における 10 代の投票率は 46.78% (全体投票率 54.70%)、令和元 (2019) 年では 32.28%、令和 4 (2022) 年では 35.42%であった。衆議院議員選挙では平成 29 (2017) 年が 40.49% (全体投票率 53.68%)、令和 3 (2021) 年では 43.21%であった。その後の選挙における 10 代の投票率は全体の投票率に合わせるかのように多少の上下はするけれども、全体比でほぼ同様の低水準で推移している。いずれにしても、10 代の過半数が選挙権行使に向かわないことが明らかになっている。

これは深刻な問題である。学校教育法における義務教育の目標「公正な判断力並びに公共の精神に基づき主体的に社会の形成に参画し」及び高等学校の目標「広く深い理解と健全な批判力を養い、社会の発展に寄与する態度を養うこと」が達成されているとしたらこのような結果になるとは考えにくいのである。それはつまり、学校が自立した「近代的市民の育成」に失敗しているか、少なくとも「間に合わなかった」ことを物語るのではないだろうか。



年	S.42	S.44	S.47	S.51	S.54	S.55	S.58	S.61	H.2	H.5	H.8	H.12	H.15	H.17	H.21	H.24	H.26	H.29	R.3	
回	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	
10歳代																			40.49	43.21
20歳代	66.69	59.61	61.89	63.50	57.83	63.13	54.07	56.86	57.76	47.46	36.42	38.35	35.62	46.20	49.45	37.89	32.58	33.85	36.50	
30歳代	77.88	71.19	75.48	77.41	71.06	75.92	68.25	72.15	75.97	68.46	57.49	56.82	50.72	59.79	63.87	50.10	42.09	44.75	47.12	
40歳代	82.07	78.33	81.84	82.29	77.82	81.88	75.43	77.99	81.44	74.48	65.46	68.13	64.72	71.94	72.63	59.38	49.98	53.52	55.56	
50歳代	82.68	80.23	83.38	84.57	80.82	85.23	80.51	82.74	84.85	79.34	70.61	71.98	70.01	77.86	79.69	68.02	60.07	63.32	62.96	
60歳代	77.08	77.70	82.34	84.13	80.97	84.84	82.43	85.66	87.21	83.38	77.25	79.23	77.89	83.08	84.15	74.93	68.28	72.04	71.43	
70歳代以上	56.83	62.52	68.01	71.35	67.72	69.66	68.41	72.36	73.21	71.61	66.88	69.28	67.78	69.48	71.06	63.30	59.46	60.94	61.96	
全体	73.99	68.51	71.76	73.45	68.01	74.57	67.94	71.40	73.31	67.26	59.65	62.49	59.86	67.51	69.28	59.32	52.66	53.68	55.93	

※① この表のうち、年代別の投票率は、全国の投票区から、回ごとに144～188投票区を抽出し調査したものです。  
 ※② 第31回の60歳代の投票率は60歳～70歳の値に、70歳代以上の投票率は71歳以上の値となっています。  
 ※③ 第48回の第10歳代の投票率は、全数調査による数値です。

もちろん、学校教育だけがこの低投票率の原因だと言いたいわけではない。学校教育における政治教育を委縮させる教育基本法第14条第2項に加えて義務教育諸学校における教育の中立の確保に関する法律が長きにわたり果たしてきた役割も大きいであろう。

教育基本法第14条第2項

法律に定める学校は、特定の政党を支持し、又はこれに反対するための政治教育その他の政治的活動をしてはならない。

本条項は、教育と宗教と政治が一体となって国民の思想統制に資すること大であった戦



前・戦中の教育への反省から定められたものである。学校教育法に定める「公正な判断力」や「健全な批判力」の育成の妨げにならないよう歯止めをかけることが立法時の意図であったと考えられる。それが、戦後の「逆コース」を経て、言ってみれば「逆機能」を果たすようになったという事であろう。政治的な問題に関して教員が率直な発言をすることを抑制する機能を果たしてきたのである。そのため、学校で行われる政治教育はもっぱら国の統治機構やその役割に関する知識の説明に終始するようになり、政治的リテラシーの涵養には役立って来なかったと言えるであろう。

先に述べたように、学生達の政治への無関心は授業者としての筆者にとって肌身に感じる所でもある。国内政治情勢に対する関心は恐ろしく低い。そうした問題への興味・関心を表明する者は、回答者の2～3%がせいぜいである。このことは、もちろん政治そのものの責任もあるが、高校までの本来あるべき教育にもかかわらずおとなになりたての大学生にしてこれほどの政治的無関心だとするならば、それは由々しき事態と言わざるを得ない。

総務省が文部科学省と共同で作成した高校生用主権者教育の副教材「私たちが拓く日本の未来—有権者として求められる力を身に付けるために」（二〇一五年九月）は「政治に参加するために必要な力を育むためには（……）日常生活のあらゆる決定事項において、他人任せにするのではなく、自分の意思を示した上で、その決定に積極的に関わる機会を持つことが必要です<sup>(8)</sup>」と述べる。

なるほど、生徒の学校参加や日常的な意見表明権を推進しているように捉えられるが、主権者教育の理念・目標と現行学校法制との間の著しい矛盾や乖離が見られるのがわが国の学校現実なのではないか。

このように、明示的には「近代的市民の育成」を掲げているにもかかわらず、学校教育の現状をもとにそれが「近代的市民」の育成に失敗していると考えられる。その阻害要因について考えてみたい。それは、いかなる政治教育よりも強力に子供の政治的無関心を引き起こす。

それでは、何が子供たちの政治的社会的中心とした近代的市民としての自立を妨げているのだろうか。次に、その阻害要因として筆者が重視する校則の問題を取り上げてみたい。

## 2. 「近代的市民」育成の阻害要因—校則

### (1) 「校則本」の出版ブームが意味するもの

現在「第2次」の校則関連書籍の出版ブームである。第1次は1980年代から90年代であった<sup>(7)</sup>。第1次ブームは90年代において「神戸高塚高校校門圧死事件」に端を発する全国的な校則の見直しが進んだためブームの収束を迎えたが、近年2017年ころをはじめとして「ブラック校則」という言葉が生まれ問題視されるようになってきた<sup>(9)</sup>。

なぜ今頃になってブラック校則なのかといえば、奇妙なサイクルが考えられよう。現在の学校教員のベテランから管理職の年齢層はまさに80年代の「ブラック校則」を体験した世代である。それが、いざ学校を管理する立場に立った時に自らが経験した学校管理のやり方

= 厳しい校則による生徒管理しか知らない、ということなのではなからうか<sup>(10)</sup>。

そもそも校則は法的にも問題が多い。

生徒に示される校則の多くは、生徒手帳に記載される「生徒心得」の形を取るが、それに加えて文章として明示されることもなく事実上の強制力をもって生徒を拘束するものもある。「生徒心得」の内容自体、学校教育法施行規則における「学則」にあたる諸規定から、学校ごとに自主的に制定される「内規」ないし「慣習」さらに心構えの訓示まで含む雑多な項目の寄せ集めである。そして、学校側が一方的に制定して、強制力の範囲や効力について無限定的であることも問題である。さらに「校則」がしばしば違反取り締まりと懲戒の基準として運用されていることも法的に見て疑問である。

## (2) 校則の合理性 - 説明不可能性 -

最近話題になった男子の「ツープロック」という髪型の禁止に見られように、頭髪規制の問題は、校則の中でも禁止事項として問題となる事例が多い。

頭髪規制校則に関する裁判例は多々あるが、ここではいろいろな意味で典型例として有名な 1985 年の「熊本丸刈り校則裁判」熊本地裁判決を再検討してみる。

今にして思えば冗談としか思えないのであるが、熊本県のある町立中学校では校則により男子の頭髪は丸刈り（長さ 1 cm 以下）とされていた。これに従わず 3 年間長髪で通学し続けた生徒が卒業後、学校と町を相手取って損害賠償請求訴訟を起こしたものである。

生徒側の主張はこうである。

丸刈り校則に従わなかったために、連日のように教師から嫌がらせを受けて精神的苦痛を被った。そもそも丸刈りの強制は人権侵害であり憲法違反である。

これに対して被告である町と学校側の反論は、学校が校則を定めるのは校長の裁量権の範囲内であり、校則の制定自体は手続き上合法的なものである。その上で当該校則そのものについて合理性と合法性を主張するものであった。裁判所は校則の内容の合理性についての原告の主張を概ね認め、被告（町と学校）の主張に対しては大いに疑問があると述べている。

確かに、原告ら主張のとおり、丸刈りが、現代においてもっとも中学生にふさわしい髪型であるという社会的合意があるとはいえず、スポーツをするのに最適ともいえず、又、丸刈にしたからといって清潔が保てるというわけでもなく、髪型に関する規制を一切しないこととすると当然に被告町の主張する本件校則を制定する目的となった種々の弊害が生じると言いうる合理的な根拠は乏しく、又、頭髪を規制することによって直ちに生徒の非行が防止されると断定することもできない」し、さらに、「熊本県内の公立中学校二〇九校中長髪を許可しているのは三二校であるが、これを熊本市内に限ってみると二六校中二一校が長髪を許可しており、全体の傾向としては長髪を許可する学校が増えつつあることが認められるので、「本件校則については疑いをさしはさむ余地のあることは否定できない（以上、原文のまま）<sup>(11)</sup>。

要するに、生徒に丸刈りを強制することの合理的理由は存在しないというのである。いやしくも裁判なのであるから、被告の町と学校側が最大の努力を払ってもこの程度の理屈を並べるのがせいぜいだったという事が問題視されなければならない<sup>(12)</sup>。

筆者がこの裁判例を典型事例として挙げたのは、この被告側の主張こそが、頭髪規制校則の合理性を説明する術を全国の学校が持っていないという事を端的に示しているからである。全国の多くの学校・教師が生徒に根拠の希薄というよりは皆無な髪型規制という校則を守らせることになる。そして、この話の恐ろしさが物語るのは、そのような説得力皆無の校則を生徒に守らせることがいわば「校則の自己目的化」となり、全国の多くの「善良な教師」がそのような不毛で無意味な事に心血を注いでいるという事実なのである。

なお、比較的最近に耳目を集めたのは大阪府立高校黒染め訴訟であった。生まれつき頭髪が茶色い女子生徒に対して学校が黒く染めることを命じ、それによって女子生徒は度重なる髪染めにより頭皮の荒れといった健康被害を受けるとともに、それが元で、不登校から退学に至ったという事案である。残念ながら本裁判では大阪地裁が事実認定のみに終始し憲法判断（このケースでは第13条）を避けたために、判例としての意味は希薄なものとなってしまった。いずれにせよ、学校が合理的な理由を提示できなかったという点ではこれも熊本のケースと同様であった。

### （3）校則と「かくれたカリキュラム効果」<sup>(13)</sup>

学校教育はあくまでも勉学を提供するものであると考える限り、校則などは取るに足りない事柄と捉えられやすい。

しかし、子供を自立した近代的市民に育てるという筆者の観点からすれば、そのありようは子供たちに決定的な体験を与えるものだと考えられる。

ここからは多少教育法社会学の視点を導入する。明示的あるいは暗黙的に生徒に遵守を強いる校則が実際にどのように機能するか、実際に生徒が何を学ぶのかに注目しよう。

筆者が最も恐れるのは、「無関心」である。

確かに、かつて、また近年問題にされる「ブラック校則」はおおよそ誰の目にも理不尽かつ無意味なものに映るであろう。だが、問題の核心はむしろ些末な部分にあるように思われる。あまりに些末なものこそ大勢の意識にはのぼりにくいことこそが、いわゆる「かくれたカリキュラム」効果が最大になると考えられるのだ。

森山昭雄編著『丸刈り校則 たった一人の反抗』<sup>(14)</sup>という原告による書物のタイトルが

		理性的・自覚的		
	A群		B群	
従順				反発
	C群		D群	
		感覚的・無自覚的		

ある意味象徴的である。「たった一人」しか抵抗しなかったのはなぜか。そこにこの国の学校教育のある種の病巣の存在をうかがわせるものである。

ここで校則に対する生徒の対応を図式化しつつ整理してみたい。

校則に対する態度を従順－反発と理性的・自覚的－感覚的・無自覚的の指標をクロスして考えてみる。

A群は校則のおかしさに気づいてはいても不承不承それに従うグループである。

B群は校則のおかしさに気づいた上で許される限りの民主的な手続きでそれを改革する行動を起こすグループである。

D群は校則に疑問を抱きつつ、感覚的・情緒的に実力行使を試みる。これは確信犯的校則やぶりという行動をとる。社会学者ゴフマンの言う全面的収容施設に現れる「二次的適応」群と呼んでも良いであろう<sup>(15)</sup>。

C群は校則に特に疑問も感じず、自分事として捉えていないグループである。実は、筆者の観点からすれば、この群が多数派を形成しているであろうことが問題であると考え<sup>(16)</sup>。

誰が見てもおかしな校則を横目で見ながら、生徒たちは学校・教師が「話の通じない相手」であることを見抜く。彼らは、学校・教師が授業で教えることが「キレイゴト」に過ぎず、おとなでさえそうした社会参画を十分に果たしていない現実を直視することになる。そのような中で生まれるのは「適当に従っているふりをしていれば良い。面倒事はごめんだ」という態度であろう。公共や政治経済の試験は頑張っって点数を取ろうとするだろうが、それが行動様式に結び付くことはない。

これこそが、「かくれたカリキュラム効果」なのである。生徒たちは日々の「普通の」生活を通じて、おとなを相手にする際の「処世術」を学ぶことになるのだ。

エスノメソロジーの方法論を用いて兵庫県の5つの高等学校で1年半に及ぶフィールドワークを行った人類学者のトーマス・ローレンの指摘はまさにこの事に当てはまるであろう。ここに引用しておきたい。

いずれの近代的機関についてもいえることだが、学校は、空間と時間の基本的な配分の上になりたっている。本人の血となり肉となるほどの行動様式は、完全に日常化して本人には意識されないものである。この意味で、生徒は学校の空間と時間の構造から、どんな教科書や講義の内容よりも基本的で、徹底した教えを身につける<sup>(17)</sup>。

長きにわたる学校生活の中でフォーマルな教育以上に子供たちは矛盾した要求を突き付

けられる。フォーマルな教育では「思考せよ、判断せよ、批判せよ」という教えを受ける一方では、インフォーマルな部分では私生活に渡るまで無限定的に「考えるな、判断は無駄だ、批判は受け付けない」という教育を受けることになるのだ。

いわゆるブラック校則に対しては抗う傾向が見て取れるが、多くの生徒にとってまるで空気のような校則に対しては、特に自分たちが屈従させられているとは感じないことを危惧する。それこそが、おとな社会への諦めと無関心の温床となるのだ。これを政治学者のダグラス・ラミスの言を援用するならば「積極的に無知を教えられ」ているということになるろう<sup>(18)</sup>。

そういう意味で言えば、昨今の「ブラック校則」への注目はこれまた逆の効果を生みはしないか危惧されるところでもある。つまり、あまりにひどい校則に対してマシな校則に不感症になることである。そもそもなぜ校則というものが存在するのか、そこに疑問を抱かなくなることを筆者は危惧する。それによって生徒はかくれたカリキュラム効果によって馴化されていくのではないだろうか。それは屈従をそれと気づかず個性と多様性の圧殺に心身を委ねることに他ならないであろう。

トーマス・ローレンの示唆に富む指摘を要約しておこう。

すみずみまで監視がいき届き、生徒が自分で選択する余地がほとんどなく、学校内外での生徒の行動まで教師が責任を負っているような教師—生徒関係が支配的な学校内部において、立派な市民を育成するという目標が掲げられているにも関わらず、そこに個人主義が推進されることは全くなく、生徒による民主政治ということも不問にされていると指摘し<sup>(19)</sup>、そのような学校の内部において、「学校と生徒が、政治上の直接的な影響から隔離された環境である。このようにして、高度に政治的な環境のなかで、政治ばなれのした教育が作りだされている。<sup>(20)</sup>」と言うのである。

そして、校則のような一見些末な事柄のように見えるものが、本質的に実はおとな社会に対して意見を述べ行動する気力を削いでいると筆者は考える。これは実は生徒が個性を伸長し公正な判断力や健全な批判力を学ぶ機会を奪う点で学習権の侵害であり人権侵害と考えるべきであろう。

なお、2023年夏の全国高校野球選手権大会に際して、丸刈りがスポーツマスコミを賑わせる話題となった。準々決勝に進んだ8校のうち3校が、そして最終的に優勝校が髪型を自由に行っている高校だったからである。これらの学校に共通するのは監督の命令が絶対な軍隊的指導ではなく生徒自身に考えさせる野球を標榜していたことである。社会のさまざまな分野で「個性や多様性」の尊重が求められる中で、筆者としては大いに歓迎すべきことだと考えている。

#### (4) 校則からの自由

ここまでの記述でお解りと思うが、筆者はかなり強硬な「校則不要論者」である。それには筆者自身の体験が色濃く反映されている。

東京都立三鷹高等学校、それが筆者の母校であり筆者はその第 27 期生 (1975 年度入学生) である。もともと自由な校風が有名だったので筆者も進学を志望したのであった。

同校には校則が無かった (正確には生徒手帳にたった一つ「下駄で登校してはいけない」という謎の禁止事項があるにはあったのだが、生徒指導主事ですえそんな校則の存在さえ忘れているという牧歌的な世界であった)。頭髪や服装の規制は一切無く、筆者も含めて生徒は皆思い思いの格好で登校していた。

それで何か問題があったかと言えば皆無であった。

他の生徒がどんな服装や髪型をしていても、「人は人、自分は自分」という自立心があった。今にして思えば、「お互いを認め合う」という「個性と多様性の承認」が意識しないまでも出来上がっていた。

このように市民的自由が十全に保障された学校だったが、それで何か不都合があったかと言えばそれも皆無であった。まれに喫煙で停学処分される生徒もいたけれども、それは校則の有無とは無関係である。仮に喫煙を禁止する校則があったとしても、思春期の逸脱行動の範囲内であろう。

この話をするると多くの人が「それは偏差値の高い学校だったからでしょう」と言う。果たしてそうか。筆者にはそれは生徒をおとなとして扱う覚悟のない教育関係者の及び腰と逃げ口上に過ぎないように思えるのだ。

筆者の主張する子供を近代的市民として自立させる環境の一つのモデルとして我が母校を誇りに思う。

### 3. 学校生活における生徒の人権と「こども基本法」及び国連「児童の権利に関する条約」

#### (1) 学校において子供に保障されるべき一般人権のカタログ

これまで、子供の社会的自立のための教育プログラムの理想形を示すとともに、教育法学、教育法社会学の見地から、現実にはそれを妨げるものとして校則の問題を取り上げてきた。

ここでは理想形としての子供の自立を保障するための課題を提起したい。

まず、学校教育においてまず保障されるべき一般人権をそれぞれに対応する憲法の条項と共にまとめておこう<sup>(21)</sup>。

生命・身体の安全と自由を守る人権である生命権・身体権 (憲法第 13 条・18 条)

健康を守る健康権 (憲法第 13 条・第 18 条)

私生活の自由とプライバシーの権利 (憲法第 13 条)

思想と良心の自由 (憲法第 19 条)

信教の自由 (憲法第 20 条)

表現の自由 (憲法第 21 条)

ライフスタイルにおける自己決定権 (憲法第 13 条)

政治活動の自由 (憲法第 19 条・第 21 条)

平等に扱われる権利としての平等権（憲法第 14 条）

知る権利（憲法第 13 条）

適正な手続きを保障される権利（憲法第 31 条）

このように列挙してみれば、校則の多くが憲法によって保障されるべき基本的人権の原理に抵触するおそれがある事は明らかである。そして学校が「社会の縮図」であるとするならば、そこでも当然にこれらの一般人権が保障されていなければならない。

その実現の契機を筆者は「こども基本法」の制定に見る。

## （2）「こども基本法」と国連「児童の権利に関する条約」

2022 年に「こども基本法」が成立した。この法律をめぐる各主体のさまざまな思惑は置いておくとして、筆者の関心事としてはこれによって子供の自立を促す法制の整備が期待される場所である。

同法の第 1 条が国連児童の権利に関する条約を正しく位置付けた事が特筆に値する。長くなるが句点がないのでそのまま引用する<sup>(22)</sup>。

### （目的）

第一条 この法律は、日本国憲法及び児童の権利に関する条約の精神にのっとり、次代の社会を担う全てのこどもが、生涯にわたる人格形成の基礎を築き、自立した個人としてひとしく健やかに成長することができ、心身の状況、置かれている環境等にかかわらず、その権利の擁護が図られ、将来にわたって幸福な生活を送ることができる社会の実現を目指して、社会全体としてこども施策に取り組むことができるよう、こども施策に関し、基本理念を定め、国の責務等を明らかにし、及びこども施策の基本となる事項を定めるとともに、こども政策推進会議を設置すること等により、こども施策を総合的に推進することを目的とする。（下線は筆者による）。

これにより、児童の権利に関する条約が憲法と並んで遵守すべき法的根拠を持つことになったのである。本稿の観点からは「子供の最善の利益」を前提とした児童の権利条約の以下の条項が重視されなければならない。いずれも既に日本国憲法上に明記されているものの、子供の権利としての認知があまりにも遅い諸領域である。

第 12 条（意見を表明する権利）

第 13 条（表現の自由）

第 14 条（思想、良心及び宗教の自由）

第 15 条（結社及び集会の自由）

第 16 条（私生活等に対する不法な干渉からの保護）

第 17 条（多様な情報源からの情報及び資料の利用）

国連児童の権利に関する条約がようやく国内実定法上に定位されたことは画期的である。

条約の成立・発効が1987年、我が国がそれを批准するに遅れる事1994年であった。しかも、その後の教育現場における同条約の普及・啓発の動きは鈍かった。この事についてある高校教員（中堅で組合活動を担う立場）に問いただした事がある。「なぜ、現場でもっと児童の権利に関する条約を広く知らしめないのか」という筆者の問いへの返答は歯切れの悪いものであった。「いろいろ都合が悪いのです」と言う。それこそが大問題なのであるが。

学校現場のご都合主義に惑わされず、子供の社会的自立を保障するための第一歩がようやく示されたと言っても良いのかもしれない。

現に日本弁護士連合会は法案の段階で会長声明を発し、この法案を評価している<sup>(23)</sup>。

こども基本法において、憲法及び子どもの権利条約の精神にのっとり、子どもの権利擁護が図られることを目的としたこと（第1条）、子どもの権利条約の4つの一般原則に相当する規定が置かれたこと（第3条）、子ども施策への子ども等の意見の反映等が明記されたこと（第11条）及びこども家庭庁設置法により子ども施策を総合的・包括的に行うための省庁が設置されることは、当連合会の上記提言の趣旨にも沿うものであり、我が国の子どもの権利保障を進展させる上で、極めて大きな意義を持つものである」。

なお、児童の権利に関する条約の「4つの一般原則」とは、①生きる権利 ②育つ権利 ③守られる権利 ④参加する権利である。

このうち、「参加する権利」こそが、権利主体としての子供の能動性を保障するものである。

まとめにかえて

これまでの論述を踏まえて筆者は以下の提言を行いたい。

まず、学校教育において校則に代表される子供の自立を阻害するものを撤廃する事。

その上で、学校教育のあらゆるプログラムを子供の自立を促すように再検討し、速やかに実施する事。

そのために、おとな、特に教育関係者と親・地域住民の意識改革が必要である事。

政府・教育行政は自身の意識改革はもとより子供の自立を促す法制の整備を急ぐとともに子供・親・地域住民への啓発活動を行う事。

さしあたり、以上の事が考えられるが、おそらく簡単な事ではないであろう。この国の教育行政はやらなくても良い事には熱心だが肝心な事柄には動きが鈍い。

よく言われるのが「社会の学校化」である。現代社会においてほぼすべての人間が学校教育を体験している。そこでまた問題になるのは「かくれたカリキュラム」効果なのである。漫然と思考停止する事に慣れきってしまった人々がこの国の政治判断の主な構成員になっていく。一朝一夕に改革が進むはずがないのであるが、上記の筆者の提言を実現するならば



望みがないわけではないであろう。

子供たちの未来に向けて、おとな世代ができる限りの事はやっておくべきだということを主張しつつ本稿の筆を置く。

註

- (1) 周知のように、「こども」の表記については歴史的・政治的いきさつがあり、「子供」「子ども」「こども」が用いられている。本文において筆者の地の文では「子供」で統一するが、法令等の引用においては「子ども」「こども」を使い分けることになることをお断りしておく。
- (2) 文部科学省『高等学校学習指導要領（平成30年告示）』（2019年、東山書房）p.80。
- (3) 同上、p.81。なお、筆者としては、国民主権や主権者という視点を敢えて欠いていることと、国家主権や領土問題という極めてデリケートな国家間の政治問題に生徒を誘導し煽るかの記述は容認できない。
- (4) 同上、p.87。
- (5) 意識調査の母数としては毎学期130名程度であるが、10年以上継続的に実施していることから、ある傾向は見て取れると考えている。
- (6) 図表はいずれも総務省ホームページより。
- (7) 1970年代末から80年代を通じて「学校の荒れ」が世間の注目を集めた。校内暴力に始まり生徒の反抗・暴力行為に対抗して多くの学校がいわゆる「管理主義教育」をもって授業ができる環境を確保しようとしたものであった。その最大の「武器」が「校則」とそれによる「取り締まり」であった。  
筆者が「第一次」というのは1980年代から90年代にかけて、教育学関連書のいわゆる「校則本」の出版ブームが起きたことを指す。筆者なりに代表的と思われるものを挙げてみる。

- ・坂本秀夫著『「校則」の研究』（三一書房、1986年）。
- ・はやしたけし著『ふざけるな！校則』（駒草出版、1987年）。
- ・森山昭雄編著『丸刈り校則 たった一人の反抗』（風媒社、1989年）。
- ・外山恒一・はやしたけし著『校門を閉めたのは教師か』（駒草出版、1990年）。
- ・保坂展人&トーキング・キッズ『先生、その門を閉めないで』（労働教育センター、1990年）。
- ・朝日新聞社神戸支局『少女・15歳 神戸高塚高校校門圧死事件』（長征社、1991年）。

最後の3冊は「神戸高塚高校校門圧死事件」にまつわる著作である。

また、1980年代は体罰関連の出版ラッシュであったことも付け加えておきたい。

- (8) 総務省『私たちが拓く日本の未来—有権者として求められる力を身に付けるために』

(2015年9月) [https://www.soumu.go.jp/main\\_content/000815495.pdf](https://www.soumu.go.jp/main_content/000815495.pdf), p.7.

(9)第2次校則本のブームは筆者の見る所2017年以降である。代表的なものを挙げておこう。

- ・荻上チキ・内田 良編著【ブラック校則—理不尽な苦しみの現実】(東洋館出版社、2018年)。
- ・大津尚志著【校則を考える—歴史・現状・国際比較】(晃洋書房、2021年)。
- ・河崎仁志・斉藤ひでみ・内田 良編著『校則改革—理不尽な生徒指導に苦しむ教師たちの挑戦』(東洋館出版、2021年)。
- ・藤原和弘著『学校がウソくさい—新時代の学校改造ルール』(朝日新書、2023年)。

(10)自らが苦しんだはずの校則を生徒管理の手段に採用するところが「おとなのいやらしさ」であり、子供から見て軽蔑の対象にしかならないというのは皮肉である。本来は「自たちが苦しんだから生徒たちに同じ思いはさせない」となるべきなのだろうが、どうして流されてしまうのだろうか。実は、単なる笑い話ではなくてそんなところにこそ、日本の学校社会ひいては日本の企業社会にまで浸透している何か「ある種日本的な嫌なもの」を感じざるを得ないのである。

(11)「熊本丸刈り校則裁判」(熊本地裁昭和六十年十一月一三日判決)『別冊ジュリスト No.118 教育判例百選(第三版)』(有斐閣、1992年) p.30。

(12)なお、本件判決は原告側敗訴で終わっている。敗因は多くの教育法学者が指摘するように、担当弁護士が憲法第14条と第21条を盾にとって争おうとしたことによる。

原告側弁護士の主張はまず丸刈りの強要は差別であるとした。男女差別と地域差別の二段構えである。丸刈りの強制が男女差別また地域差別であるという主張を裁判官が認めるわけがないからである。差別というのは相対的概念でしかないわけであって、この主張を裁判官が仮に認めたとすると困った事態に陥る。裁判の判例はその後躁的命令性を帯びる。つまり、裁判官がこの主張を認めるならば、それは同時に、男女や地域に関わりなく「平等に」髪型を一律にしなければならないという命令になってしまうのだ。

いくらなんでも、そんな無責任なことを裁判所が判断するわけにはいかないであろうと、この点について筆者は裁判所に同情する。

なお、多くの識者が指摘するように、憲法第13条で闘うべきであった。それならば、個人の尊厳の観点から個々の髪型に権力が干渉してはならないという法理が導けるはずである。

(13)原語は *hidden curriculum* であり、その音のまま「ヒドウン・カリキュラム」と訳されることも多い。明示的な教育目標をカリキュラムとするならば、それにもかかわらず子供たちの中では全く異なる学習が成立する現象を指す。これは現代の教育学でスタンダードとなっている理論である。ただし、必ずしも害のある学習とは限らないことも付記しておく。

- (14) 森山昭雄編著『丸刈り校則 たった一人の反抗』（風媒社、1989年）。
- (15) 木村邦博「12章 組織と人間：全面的収容施設における二次的適応」（小林淳一、木村邦博編著『考える社会学』（ミネルヴァ書房、1991年） pp.176-188。同著作は、E.ゴッフマン著、石黒 毅訳『アサイラム—施設被収容者の日常世界（ゴッフマンの社会学 3）』誠信書房、1984年を簡潔に要約したもの。
- (16) 実はこの層の大部分が校則をむしろ歓迎している事、親にしてもそうであることが荻山チキの調査によって明らかになっている、見えない檻に閉じ込められていることに無自覚と言うか麻痺させられている層なのかもしれない。荻山チキ・内田 良『ブラック校則—理不尽な苦しみの現実—』（東洋館出版社、2018年）。
- (17) トーマス・ローレン著、友田泰正訳『日本の高校』（サイマル出版、198年）、pp.156-157。
- (18) ダグラス・ラミス『ラディカルな日本国憲法』（晶文社、1987年）、p.202。
- (19) トーマス・ローレン 前掲書、pp.210-211。
- (20) トーマス・ローレン 前掲書、p.240。
- (21) 藤本敦夫著「第5章 学校生活と生徒の人権」（細井克彦・田中耕二郎編著『子どもを生かす教育行政』（ミネルヴァ書房、1993年）） p.75。
- (22) 総務省。法令データベースより。  
[https://elaws.e-gov.go.jp/document?lawid=504AC1000000077\\_20230401\\_0000000000000000](https://elaws.e-gov.go.jp/document?lawid=504AC1000000077_20230401_0000000000000000)
- (23) 『こども基本法及びこども家庭庁設置法の成立に関する会長声明』  
<https://www.nichibenren.or.jp/document/statement/year/2022/220629.html>

【翻 訳】

マックス・カルベック：伝記『ヨハネス・ブラームス』抄訳  
Teilübersetzung ins Japanische aus der Biographie „Johannes Brahms“ von  
Max Kalbeck

竹田 和子  
TAKEDA Kazuko

これはマックス・カルベック(Max Kalbeck, 1850-1921)によるヨハネス・ブラームスの伝記<sup>(1)</sup>から一部を翻訳したものである。カルベックは、ブレスラウに生まれ、ウィーンで活動した音楽作家、批評家である。ブレスラウ大学で法学と哲学を学んでいたが、1872年にミュンヘンに移り73年から74年にかけてバイエルン王立音楽学校で音楽を学んだ。その後ブレスラウに戻り、1875年から「シュレージエン新聞 Schlesische Zeitung」の文芸欄に音楽、美術、演劇、文学批評を書いた。1880年にエドゥアルト・ハンスリックの仲介で「ウィーン一般新聞 Wiener Allgemeine Zeitung」編集部で職を得ると、ジャーナリズムの世界で生きることを決心した。以後、「新自由新聞 Neue Freie Presse」、「新ウィーン日刊新聞 das Neue Wiener Tagblatt」、「ウィーン月曜評論 Wiener Montags-Revue」でも音楽批評を執筆した。1885年からは、イタリア語、英語、フランス語、ロシア語、チェコ語のオペラ台本をドイツ語に翻訳もしている。例えば、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』、グルックの『オルフェとユリディス』（フランス語版）、スメタナの『売られた花嫁』などがある。

ウィーン移住後、彼はブラームスと親しく付き合うようになり、その信奉者となる一方、ワーグナー、リスト、ブルックナーらに対しては明確に敵対的立場を取っていた。ブラームスの死後間もない時期に彼は日記に「ワーグナーとその仲間に対する私の嫌悪感はますます強まり、ブラームスに対する私の賞賛も同様である。この二つは私の血の中に流れている」<sup>(2)</sup>と書いている。彼が1904年から10年の歳月をかけて完成させた全4巻（各巻2部構成なので、実質的には8巻）からなるブラームスの伝記でも、彼の信条ははっきりと表われており、ワーグナーらに対しては誹謗中傷のような記述も辞さなかった。反対にブラームスの人生や作品に関する彼の考察は、崇拜のあまりに客観性に欠け、主観に基づいた詩的な解釈にすぎない部分も多く、読む際には批判的距離を保つ必要がある。さらに著者の思い違いなどによる細かな誤りも所々存在する。しかしブラームスと同時代に生き、自身の記憶からだけでなく、ブラームスの友人、知人からも直接情報を得ることができたカルベックによる伝記は、時代の空気を生き生きと伝えてくれる。これは「その後のほ

とんどのブラームス研究の土台」<sup>(3)</sup> となったものであり、今日でもその意義は失われてはいない。

ここで紹介するのはブラームスがウィーンに来た 1862 年から 1873 年までを扱った第 2 巻の第 3 章から、彼とワーグナーとのやりとりを描いた箇所である。先に述べた両者に対する著者カルベックの見方が良く表われている。翻訳部分の注は原文によるものである。原文では脚注だが後注に変え、番号は便宜上 (1) から始めた。訳者による注解は本文中に [ ] 内に記した。2000 ページを優に超える大著のごく一部ではあるが、この伝記の雰囲気は少しでも感じられるものになっていればと思う。

#### 注

- (1) Max Kalbeck: *Johannes Brahms*. 3. vermehrte und verbesserte Auflage. Deutsche Brahms-Gesellschaft m.b.H. 1921. Verlegt bei Hans Schneider. Tutzing 1976.
- (2) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2003, Sp. 1388-1389 より引用。
- (3) ニューグローヴ世界音楽大事典 (日本語版) 1993, 108 ページ。  
*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001, p. 321.

#### 参考文献

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Begründet von Friedrich Blume. Personenteil. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Ludwig Finscher (Hrsg.) Bd. 9. Bärenreiter/Metzler. 2003, Sp. 1386-1389.

ニューグローヴ世界音楽大事典 (日本語版) 第 5 巻、講談社、1993 年。108 ページ。

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Edited by Stanley Sadie. Vol. 13. Macmillan Publishers. 2001, pp. 321-322.

Othmar Wessely: *Kalbeck, Max*. In: *Neue Deutsche Biographie* 11. 1977, pp. 46-47. [Online-Version];

URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11603498X.html#ndbcontent>

#### 抄訳

奇妙なことに、ブラームスはヨアヒムやディートリヒへの手紙に、ちょうど 1864 年春によく交際していたタウジヒヤコルネリウスとの関係についても、その結果生まれたリヒャルト・ワーグナーとの出会いについても触れていない。コルネリウスは、残念ながらも簡潔で不定期にしか書かれなかった日記に、1863 年に「ワーグナーとの感動的で美しい日々」の他にブラームスと何度も会ったこと、ブラームスが『バグダッドの理髪師』を

褒め、コルネリウスが何年も前から作曲に携わり、タウジヒがブラームスの前で弾いた『シッド』をデッツフに仲介したこと、「若く有名な作曲家」が時折それに夢中になっていたことなどを記録している。率直で心のこもった言葉を彼はブラームスに対して持っていなかった。彼の発言から判断すると、彼は初めからブラームスに反感を持っていたようだ。ひょっとしたら彼はブラームスに嫉妬していたのかもしれない。というのは彼があるとき「死火山」と呼んだ彼の愛するカルロ[タウジヒ]がブラームスと付き合っただけだからである。女性のように繊細で気まぐれなコルネリウスは自分のあまりの感じやすさにひどく苦しんでいた。彼の感情のバロメーターは、安定した天候を指すことはめったになく、高く跳ね上がるかと思えば、今度はすぐに同じスピードで下降した。彼は他の人が彼に話したことをはっきり聞きとれるようしようと、あまりに好んで己の内面の偽りの声に耳を傾けたために、両方の声の不協和音しか聞き取れず、それを解消するのを忘れてしまうのだった。ブラームスの誕生日に、3人はプレスブルクに数日間の小旅行に出かけたことがあった。タウジヒは郵便局長ヴラベリーの芸術好きな家族と親しい付き合いがあった。ヴラベリーの娘たち、ゼラフィーネとシュテファニーは素晴らしい美人で優れたピアノ奏者とみなされていた。文学的才能もあった娘、シュテファニー(後のヴルムブランツ＝シュトゥパッハ伯爵夫人)はブラームスの弟子になり、もう一方の娘ゼラフィーネは1864年11月8日にタウジヒと結婚した。ブラームスとコルネリウスは結婚立会人になった。朝餐の後、若い新郎とブラームスは2台のピアノでシュトラウスのワルツを弾き、婦人たちのためにダンスの伴奏をした。結婚式のときすでに、あるいはその後間もなくコルネリウスとブラームスは疎遠になった。12月にコルネリウスは日記に明らかに非常に苛々して次のように書きとめた。「ある人と私は断固として縁を切った。ヨハネス・ブラームス氏のことだ。彼は全く利己的でうぬぼれた人間だ。私は今年、もう彼のところに行かず、彼が私のところにやってきた。彼は自分の名声の道を歩めばよい。私は今後彼の邪魔はしないし、同行もしない。」

ブラームスとタウジヒと共にペンツィングのワグナーのもとで過ごした晩について、コルネリウスは何も記録していない。ほとんど毎日6時に出かけて行き、10時半までそこにいたのにである。彼にはこの出会いは明らかに後世の人々ほど興味深いものではなかったらしい。ワグナーと彼の作品の代弁者たちから、ブラームスとワグナーは正反対の人間で、彼らの音楽を芸術の敵対的な対極だと思わなければならないと教えられたせいで、後の人々はこのニュースが初めて公になったとき非常に驚いた。先に述べたことに続き、ワグナーとブラームスが1862年秋と1863年に相前後してウィーンにやってきたことを思い出してほしい。ワグナーは1862年3月に宮廷歌劇場での公演が決まった『トリスタン』を練習するため、そして1863年それが失敗した後、自分が計画した宮廷歌劇場再編をできる限り意のままに行い、彼の『マイスタージンガー』を完成するために。ブラームスは1862年この都市と田園を知り、ハンブルク招聘を待つため、1863年はジンギアカデミーの指揮を執るために。どちらの場合も彼らは相手のすぐ側で、自分たちの公的な

創作活動を始めたのである。1863年1月1日、ワーグナーは2度目のコンサートを「アン・デア・ウィーン劇場」で、1月6日にブラームスは2度目のコンサートを「楽友協会」ホールで行った。1862年12月27日にワーグナーがタウジヒのコンサートで、『魔弾の射手』序曲、『トリスタン』前奏曲と終曲、『マイスタージンガー』の靴屋の歌と序曲を指揮すると、その数時間後にはブラームスがヘルメスベルガーのコンサートで変ロ長調六重奏を弾きデビューした。不幸にも、ハンスリックはまさにこの音楽の祝日の新しい奇跡を大胆に対比したが、それがコンサートホールでまずい状況に置かれていた楽劇作家の得にならなかったのである。彼は書いている。「ワーグナー作品の後、私たちは同じ日にヘルメスベルガー四重奏団の夕べで演奏されたブラームスの新作を倍の喜びを持って楽しんだ。これは二つのヴァイオリン、二つのヴィオラと二つのヴィオロンチェロのための六重奏の一曲だ。我々はこの作品をブラームスの最高のものというだけでなく、そもそも昨今の室内楽が生み出した最も美しいものに数えることができる。」この作品の根拠ある賞賛の後、彼は続けている。「このような作品はその愛らしい謙虚さにおいて、実のところ、未来の音楽の偉業に対する最良の批判であり、返答である。ブラームスは芯からの音楽家であり、それに対してワーグナーとリストについては、プルタルコスがペリクレスの音楽教師だったダモンについて語ったことが言えるかも知れない：『彼は第1級のソフィストで音楽の名の後ろに隠れているように見える。』」

事件で窮地に追い込まれた報告者が困難な状況に陥ったということで弁解できそうなこの一方的な批判はワーグナーを傷つけ、1860年の抗議の連署者がこっそりハンスリックと示し合わせていたという誤解を一層強くしたに違いない。コルネリウスとタウジヒはそれについて彼に、あの有名な、確かに激しいが、しかし全く客観的で激情に左右されない宣言は無思慮により公表されたのだ、ブラームスはその渡された版に決して完全に同意しなかったに違いない、そしてあの抗議は彼、つまりワーグナーよりむしろ交響曲的詩人、とりわけリストに向けられたものだと説明した。コルネリウスとワーグナーの親友だった医長ヨーゼフ・シュタントハルトナー博士はブラームスに温かい好意を抱いていたが、このような双方の友人は、全くの善意からワーグナーとブラームスを何とか個人的に会わせようと努力していたのである。これは、シェーンブルン近郊のペンツィングにあるフォン・ロホー男爵という人物の別荘で、1864年2月6日に実現した。ワーグナーはその館を借り、いつものように負債ばかりで金もないのに、極めて贅を尽くして自分の趣味に合わせた改装をさせていた。彼の常軌を逸した要求や気まぐれを全て満足させるために、二人の壁張り職人が数週間に渡って休みなしで働かなければならなかった。彼は当時ビロードと絹に耽溺し、毎日違った配色、新しい柄、さらに好ましい配置を考えていた。2月7日にワーグナーはシュタントハルトナー博士に書いた。「親愛なる友よ！確かに私は君が今家庭でひどく困った状況にいるのではないかと危惧している。けれども君に一だからこそまさに君に一頼みがあるのだ。君に時間ができ、そうする気になったらすぐに、私のところで晩を過ごすよう、ブラームスにタウジヒと約束させてもらえないだろうか。ポルゲス二

人とペーター（コルネリウス）にそれを同様に伝えてくれるようお願いするよ。いつでも構わない。そして近いうちに一度そのような気晴らしに参加できたら嬉しいことだ」…そして訪問日に彼は再度急かしている。「おはよう！今晚客が来てくれると思っていいんだね。もしそうなら、ポルゲス家の人たち<sup>(1)</sup>にも同席してもらえればよいのだが。」シュタントハルトナーの養子、グスタフ・シェーナヒはこの2通のワーグナーの短い手紙をまず公表し<sup>(2)</sup>、あの晩を直に見聞きした証人として報告している。「集まった人はみな上機嫌だった。そしてワーグナーは30歳若い(20歳でなければならない)芸術の同志を特別扱いした。彼はブラームスにすぐに音楽を演奏するよう求め、ブラームスはまずゼバスティアン・バッハを数曲弾いたが、その中には当時彼が好んで演奏していたへ長調のオルガン・トッカータもあった。それから彼はワーグナーの強い望みで、彼自身のヘンデルのテーマによる変奏曲を弾いた。彼はワーグナーが称賛していたことを我々から聞いていたのである。彼の演奏はこの晩、音楽家や彼が気に入っている私的な催しで弾いたときに最も際立ち、いつも不快な気分で一杯になった大観衆の前では弱まったあの天才的で偉大な立体的性格を帯びていた。まだ私の記憶に生き生きと残っているのは、気に入らない作品を褒めることはどんなときでもできなかつた(リストの交響詩についての書簡とマイヤーベアへのさらに大げさな賞賛演説を見よ。)<sup>(3)</sup>ワーグナーがどれほど偽りない温かさで若い作曲者を称賛したかということ、そしてどれほど確信を持ってその作品のあらゆる細部について語ったかということである。彼は最後に言った。『扱い方を心得ているものが現れれば、古い形式においてまだ何が可能か分かるだろう』と。」

非常に正しい。そしてこれとまったく同じことがワーグナーにも見られるのだ。というのはこの巨匠も決して突然現れたわけではなく、他の巨匠たちから学び、初めはグルックやヴェーバー、マイヤーベアやマルシュナーの伝統に基づいて発展しようとしていたからである。それどころか伝統と縁を切ったときでさえ、彼は古い、人間の精神の内にある音楽や詩の原型を新たにし、混ぜ合わせただけなのである。これがそもそもふたつの芸術に有益で、永続的な利益になったかどうかを問うのは止めておこう！もっともワーグナーは、かつてメンデルスゾーン、マイヤーベアやシューマンに対してそうだったのと同じように、作曲家ブラームスへの評価と賞賛を残念なことに大きく変えてしまった。しかもブラームスが彼の芸術において大きく進歩すればするほど、そして上流階級の庇護も熱狂し組織化された派閥もなしに、誠実に己の力だけで獲得した名声が広まるほどに、ワーグナーに評価された側にますます不利になっていった。

「ある取り巻きたちの意味のない派閥熱が両者を互いに厄介な立場に立たせたりしなければ、その目標がほとんど重なるところのない二人の非常に良好な関係は決して乱されることはなかつただろう」と我々の情報提供者は続けている。リヒャルト・ホイベルガーは同じ見解で、二人の巨匠の道が、個人的には全くそうではないのに、離れ離れになってしまったことは全く悔やまれるべきことだと語っている。<sup>(4)</sup>疑いなくブラームスはワーグナーのような著名な精神的そして芸術的能力の持ち主と親しく交流すれば、いろいろな刺



激を受けたことだろう。しかしその関係は常に一方的で、何にも依存しない全く異なった構造の人間、そして芸術家だったブラームスにとって全く耐え難いものになっただろう。というのは、ワーグナーは対等な扱いは我慢できなかったし、ブラームスには何も期待できなかったからである。彼の好奇心は満たされた。彼は「気晴らし」ができた—ただの楽師、彼が冷やかした「ぎこちないヨハネス」が彼にまだ何をしてくれると、何ができるというのだろうか？ブラームスは彼にとって、自分と客人を一晩楽しませるのにうってつけだったのだ。全信者を支配するバイロイトの帝王の人生の1ページ以上に、彼以前のそして同じ時代の世界を見下ろす偉大な人物の台本に付けられた脚注以上のものになりたいと望んだとすれば、ブラームスにとって一層ひどいことになっただろう。ワーグナーの文書を見ればよい！彼はどれほどの苛立ち、憤慨、個人的中傷や、でっち上げの極めて卑劣な密告にまでエスカレートした意地悪さで、1864年の客人に襲いかかったことか！これに関して特に有益なのは、「田舎の静けさ」とその「偽善」を扱った「指揮について」というパンフレットの詳しい個所である。それによると、これらの「気分の悪くなるようなセクト」の意図とは、「刺激的、誘惑的なものをしきりに求め、それを究極的に拒否することで魅力的なものや誘惑的なものに対する抵抗力を鍛えることである。」しかし予告された意図とは反対に、「魅力に対する抵抗が、結局唯一手に入れた享樂を高めることにしかならなかったという、極めて神聖なものの秘密の暴露から、この件の本当にスキャンダラスなことが推定できるだろう」というのである。—このタルムード学者にふさわしいやたら細かい釈義はブラームスに向けたつもりだろう。確かにブラームスはあの気分の悪くなるようなセクトのボスとして直接名指しされたわけではなかったが、俗物たちが、こちら側からは何も憂慮すべきことは起こらないと確信できそうに思って、音楽が家庭に及ぼすともかくいかがわしい影響の監視を任せたる「音楽的純潔の監視者」、「芸術の宦官」というのは、他の誰のこともないだろう。ワーグナーは「このような人々」と関連付けて彼を挙げ、ここでは彼の名しか挙げていないのである。敬礼しながら毒のついた剣を敵の前で下ろすかに見えた瞬間に、確実に心臓を狙った最初の突きを加えるというのが、常に彼独特の攻撃方法の本質である。もし不死の鎧で彼の陰險な攻撃から守られているのではないと知っていれば、彼は偉大で自分より優れた詩人や音楽家を殺そうとしたことだろう。ワーグナーは礼儀正しく、丁重に始めた。「ヨハネス・ブラームス氏は、親切にも、一度私の前で自分の真面目な変奏曲を弾いてくれた。そこから私は、彼が楽しみを理解していないことが見て取れ、そのことは私には卓越していると思われた。私は彼があるコンサートで別の曲をピアノで演奏しているのも聞いたが、ただし私をそれほど楽しませることはなかった。」(ワーグナーがブラームスのへ短調ソナタといくつかの歌曲を聞いたコンサートは、彼が招待する前だったことを思い出してほしい！)<sup>6)</sup> ワーグナーは彼の演奏の「つんとすました雰囲気、ごつごつしたぎこちなさ」を非難し、続けた。「けれども全体的には尊敬に値する姿だった。もっともそこからどうすればその姿を救世主ではないにしても、少なくともその最愛の弟子の姿にできるのかだけは、自然には分からない。中世の木彫品へのもの

ったいぶった熱狂が私たちに誘惑して、あのぎこちない木像を神聖な教会の理想だと思わせたのなら話は別だろうが。」そして今度はこの神聖さを特徴づけるために偽善と、その流派の上級と下級が解説されるのである。「聖ヨハネの『愛の歌のワルツ』はタイトルからしてくだらなく思われるが、<sup>(6)</sup> まだ下級の練習のカテゴリーに入れることができよう。けれども節度ある人のどんな敬虔な気持ちも失われてしまう『オペラ』への熱烈な憧れは、最終的に間違いなくもっと上位を、そして最上位を際立たせる。ここでただ一度でも『オペラ』に本当に幸運にも抱擁してもらえれば(!)、この流派全体は粉碎されたことが推測できるだろう。」

ペンツィングの晩からワーグナーがこの誹謗文書を書くまでの5年間に何が起きたのか、そして、表彰で迎えられ、「大いに賞賛された」作曲家が、ワーグナーにこのような態度を取らせるどんな罪を犯したのだろうか。我々には分からないし、誰にも分からないだろう。あるいは、いや、そうだ。彼はすでに暗示されたように、シューマンの予言を実現し、ありがたく褒めてもらったヘンデル変奏曲の作者に留まる代わりに、まずオペラとともに世に出るといううわさが流れていたあのドイツ・レクイエムの歌手になっていたのだ。他でもなくまさにこの理由から、彼の不器用な振る舞い、彼の内気な寡黙さ、いまだ少年のような細く高い声は、偽善的存在、恥ずべき生まれつきの欠陥だと解釈され、彼の惨めなピアノ教師稼業や芸術の先輩とお手本への無垢な敬虔さは嘲笑的に非難され、彼は公に侮辱され、嫌疑を掛けられ貶められた。そしてこれは全て、彼が決して二人きりで親しく話をする中で悪口を言ったことのない、いつも不正確な攻撃から擁護し守った人からされたことなのである。<sup>(7)</sup>

否、ワーグナーとブラームスは水と油だった。そして彼らの道は、早くもワーグナーのウィーン逃亡(3月23日)により別れなくても、遅かれ早かれ離れてしまったことだろう。しかし手紙によってではあるが、彼らはもう一度出会った。

ヴァイスハイマーの場合もコルネリウスの場合も、ワーグナーのある手稿が話題になっている。その手稿はワーグナーにより1861年パリのバレエ常連客のために後から作曲され、『タンホイザー』のヴィーナス山への序曲から直接移る大酒宴を含んでいる。それはオリジナルと写しの2部あった。ヴァイスハイマーは写しを、タウジヒはワーグナーのオリジナルを「保管のため」受け取った。タウジヒはその手稿を贈り物、あるいはひょっとしたら大変な犠牲的行為のお返しと考え、それをさらにブラームスに贈った。ブラームスはそれをタウジヒとワーグナーの愛すべき記念として取っておいた。1865年1月にワーグナーはヴァイスハイマーに自分の財産を返すよう求め、彼は「胸を痛めつつ」それをワーグナーに送った。なぜなら彼は、オペラに馴染まないと思われたパリのタンホイザーの場面を、「もう災いを引き起こすことがなくなってから」返すつもりだったからである。同年9月にコルネリウスはまずブラームスに、それからタウジヒに、コジマ夫人が表向き彼(コルネリウス)に委託し、タウジヒからブラームスにさらに贈られた手稿を返してもらいたがっているとした。ひょっとしてワーグナーはそれを以前彼(コルネリウス)に渡した

のを忘れて、彼（タウジヒ）に贈ったのだろうか。厄介なことである！長い間動かなかつたブラームスはやっとコルネリウスに返事をした。

まさにワーグナーの手稿に関して、私があなたの他にフォン・ビューロー夫人から何通も手紙を受け取っていることを、あなたはいずれにしてもご存じでしょう。さて、これらの手紙のどれもがとても奇妙なことに、返却の新しい理由を列挙するので、私はとうとう、ただ手稿を私の手からほしだけなのだという不快感を持つようになりました。だって今度はタウジヒが贈り物としてくれたのにとこの私自身の微妙な問題も起こりましたから。私は彼の代わりに、贈り物をこんな風に返すのはお断りしようと思います。

彼は結局ほとんどの理由は重大でなくなったと思われたので、手稿が彼に平和的に与えられることを望んでいた。はたしてこれは10年間そのままだった。しかし1875年6月、ブラームスは突然次のような手紙を受け取った。

ブラームス殿

私が改作したタンホイザー第2場の手稿が、スコアの改訂版を出版するために必要です。戻していただくようお願いします。確かにペーター・コルネリウスによってあなたに贈与されたため、あなたがこの手稿の所有権を求めているということは聞いています。けれども私はこの報告に応じることはできないと思います。というのは、私はコルネリウスにこの手稿を預けましたが、決して贈ったのではありませんから、彼がこれを第3者に譲渡することは不可能だからで、そんなことはしていないと彼は私に誓って断言しました。

おそらく私の方では、あなたにこの事情を思い出していただくのは本当に必要なことではありません。そして私の息子には貴重な形見になりうるのに、あなたにとっては珍品の価値しかないかもしれないこの手稿を快く返却しようとお考えになっていただくのに、これ以上ご説明する必要はないでしょう。

謹んでお願い申し上げます。

パイロイト、1875年6月6日

リヒャルト・ワーグナー

ブラームスはこれに対して次のように返事をした。

1875年6月

拝復

あなたに問題の手稿を「快く」お返しするとすぐに申し上げますが、それでも二、三

言付け加えさせていただかねばなりません。

御奥様はもう何年も前にあの手稿を返却するようお求めになりました。けれども当時様々なことがあり、その結果私は最終的にひとつのことしか感じられなくなったのです。それはつまり、あなたの手稿を所有することは私には許されていないということです。何か違ったことを読み取ろうとすれば、残念ながら私はあなたのお手紙の意味を読み間違えているに違いないでしょう。そしてどちらにせよ当時も今も私はあなたの明白な望みに生贄を捧げる方がよいのです。

それでもやはり、あなたの御子息にとっては一あなたの大量のお仕事に向かうと一この場面を所有することは、私ほどには重要ではないかもしれません。私は実際、コレクターではありませんが、私にとって価値ある手稿を手元に置いておきたいと思っています。私は「珍品」を集めたりはしません。

私たちの亡くなった友人たち<sup>(8)</sup>についての論争と、私が彼らのおかげだと思っている所有権の要求を私は続けたくありません。けれどもおそらく、ひょっとしたら私が単に軽率だったと認めることの方が簡単で、好ましいのかもしれませんが。

私には、あなたのお手紙に詳しく、そして後から奥様にお返事を差し上げる義務があるように思われます。一けれども誤解を決して免れるわけではないと懸念せざるを得ません。なぜなら、お許しいただけるなら、サクランボを食べる諺[「…とおいしくサクランボを食べられない」 mit jm. nicht gut Kirschen essen には「…とは付き合いにくい」の意味がある]は、私たちのような者の場合、多分あなたに対して以上にうまく当てはめるのは容易ではないからです。だからあなたに何かをお贈りしたともはや思わない方が、ひょっとしたらあなたには好ましいのかもしれませんが。さてその場合は申し上げますが、もし私の手稿コレクションから宝物を奪うのなら、私の蔵書をあなたのもうひとつの作品、たとえばマイスタージンガーで増やせばとても喜ばしいのですが。

あなたがお考えを変えるということは望まない方がよいでしょう。それでは今日中にウィーンに手紙を書き、あなたの手稿が入ったファイルを届けさせましょう。そのときお受取りになったことを一言、二言お知らせいただけますよう、取り急ぎお願い申し上げます。

大いなる尊敬と崇拜の念を込めて

ハイデルベルク近郊ツィーゲルハウゼンにて

ヨハネス・ブラームス

この手紙が来たときその場に居合わせたレヴィは、ワーグナーが激怒し、「弁護士がこんな風を書いてよこしたなら—どうぞ勝手にだ！—しかし芸術家たる者が！？」と叫んだと語っている。彼は、ブラームスが不法に他人の財産を保持していたという非難に対して自分の無実を晴らさなければならなかったことを理解しようともせず、自分の疑わしい点

のない立場を完全に品位あるやり方で守ったのだということを認めようとしなかった。彼を最も怒らせたかもしれないのは、諺の個所、この手紙にある唯一の棘だろう。ブラームスは、ウィーン＝ペンティングで顔に投げつけられたサクランボの種のことをそっと思いつき出させているのである。しかしワーグナーは自制し、ブラームスに次のような手紙を送り、感謝した。

ブラームス殿！

たった今送り返していただいた手稿、大変感謝いたします。あの手稿はもちろん当時パリ写譜ではとても準備がひどい状態だったので、外面的な優美さでは際立ったものではありません。しかしながら私にとっては一あらゆるセンチメンタルな理由は別にして一それは当時コルネリウスが大きな線を書き込んだ写しよりも完全なため、特に重要なのです。

さて、残念ながら、あなたにお望みの『マイスタージンガー』のスコア（これはショットから何度も遅れて引き渡された後、再び完全に手元から離れてしまいました）の代わりに『ラインの黄金』のスコア1部しか差し上げることができません。あなたの同意を待たず、私は今日それをご送付いたします。素晴らしい豪華版だからです。私の音楽は劇場の装飾だと時折聞かされることがありました。<sup>9)</sup>『ラインの黄金』はこの非難にひどく苦しまなければならないでしょう。しかしながら、『ニーベルングの指輪』の他のスコアを辿っていくうちに、私がここで立てた舞台装置からあらゆる音楽のテーマ的なものをどのように作ればよいかを心得ていたのに気付くのは、ひょっとするとつまらないことではないのではないのでしょうか。この意味でまさにこの『ラインの黄金』はあなたに好意的に注目していただけるのではないかと思います。

敬意を込めてご挨拶いたします。ありがとうございました。

バイロイトにて、1875年6月26日

リヒャルト・ワーグナー

ワーグナー自身の発言では、『タンホイザー』自筆譜は外見の優美さでは素晴らしいものではないとしても、ブラームスに宛てられた2通の手紙、特にそれほど激しい調子ではない2通目は、ワーグナーの肉筆の中で、最も美しく優美なもののひとつである。ブラームスのもとで一度それを見れば、カリグラフィーのようにきっちりと計られ、まっすぐ並べられた滑らかな文字を楽しく思い出すことだろう。ワーグナーはまさにこの点で、できる限り自分を引き立たせるのに特別努力していた。彼はもともと（レヴィの報告によると）、今日でもまだ手書きがうまいと彼が思ってくれるように、スコアの写しを1ページ写譜してブラームスのために同封しようという意図さえ持っていた。しかし彼は文字で書いた献詞だけで止めてしまった。「汚い手稿に代わる状態のよいものとしてヨハネス・ブラームス殿に、バイロイトにて、1875年6月27日、リヒャルト・ワーグナー」。<sup>10)</sup> 彼は堅実な音

楽家だということを見せたかったのだろう。そしてそれ故、彼は『ラインの黄金』スコアの受取人を『ニーベルング』のテーマに気づかせなければならないと思っていた。ああ、それが問題なら、『マイスタージンガー』序曲に現れるのよりもっと良い対位旋律を置くことのできる人にもなれたらに！これら全てのことから、「あるときは流しの歌うたいの仮面の下で、あるときはヘンデルのハレルヤ鬘を付けて、あるときはユダヤ風チャルダッシュ奏者として、またあるときは第 10 番に変装した堅実な交響曲作曲家として出会える」<sup>(11)</sup>「ベートーヴェンの模倣者」が、強力で危険な敵からも奪い取ったように見える押し殺した敬意が際立って見える。

ブラームスはスコアを受け取ったと受領書を書き、次のように非常に奇妙で用心深い手紙を書いた。

1875 年 6 月

拝復

お送りいただき、誠に嬉しく存じます。このこと、そしてご厚意により頂いたこの豪華な贈り物への心からの感謝を手短かに申し上げないわけにはいきません。もちろん私は毎日精一杯の、そして誠の感謝を作品自体に話して聞かせています。それは私のところで使われないまま置いてあるわけではありません。ひょっとしたらこの部分は、初めはあなたの大作全体が求める詳細な研究をするように刺激することはないかもしれませんが。しかし、この『ラインの黄金』は特にあなたの手で書かれたのです。そこでは『ワルキューレ』がその美しさを明るく輝かせ、思いがけない利益を目立たなくしてしまったのかもしれませんが。いいえ、このようなコメントをしてすみません！原因は、我々は一部分を正当に評価しにくいこと、我々にはそれを超えて全体を見るよう求められていることにあると考えるのが自然でしょう。この作品でもっと多く、もっと長く満足することにしましょう。

我々には一たとえばローマ人が巨大な立像を発掘したときのように—あなたの一作品の一部が生じ、生まれ出るのを見るという、確かに感動的ではありますが、独特の楽しみがありました。我々の驚きと反論を眺めるというあなたのありがたくないお仕事では、助けになるのは、もちろん胸に抱く確固とした感情と、あなたの偉大な創作に続く、ますます広く大きくなる尊敬だけでしょう。

もう一度心からのお礼を申し上げます。尊敬を込めて。

ヨハネス・ブラームス

それでも気まずい予期せぬ出来事にけりをつけることにブラームスは満足していた。ワーグナーとの個人的関係を彼はすでに前から長続きしないものとして諦めていた。そして彼との中断してしまった交流を続けようとは望まなかった。一度もバイロイトに行かなかったことを非常に後悔し、そして一度（1882 年）そこへ行きかけたことは知られている。

1882年夏に彼はビューローに手紙を書いている。

しかし私がパイロイトの件で、全く決心がつかないのは、やはり「そうだ」という言葉がどうしても出てこない印なのでしょう。私がワーグナー崇拝者を恐れていることや、彼らが私の最高のワーグナーの楽しみを台無しにしてしまうかもしれないことは言わなくてもよいでしょう。私はどうするか、そして私のひげを利用しないかどうかはまだ決めていません。ひげを生やしていると、私は今でもちゃんと誰か知られぬまま、うろろろできるのです。

ワーグナーが雑誌『パイロイト Bayreuter Blätter』で彼に対して続けていた誹謗中傷が彼の心の平静を揺さぶることはなく、彼は強大で中心点に立って世界を動かしていた巨匠の人格に常に敬意を払いつつ思い返していた。それは彼が亡くなった人の棺に月桂冠を置いた最初の人々の一人だったことに表れている。(12)

注

- (1) 熱心なワーグナーの使徒の一人だったハインリヒ・ポルゲスと妻は、ミュンヘンからウィーンを訪問していた。
- (2) 1897年4月4日の「国防軍 Reichswehr」。
- (3) 「著作集」になかったマイヤーベアに対するワーグナーの称賛文書は我々により、まず抜粋して1888年4月3日の「プレッセ」で、次いで完全な形で1902年10月31日の「新ウィーン日刊新聞 das Neue Wiener Tagblatt」で報告された。
- (4) 1901年5月24日の「ミュンヘン一般新聞 Münchner Allgemeine Zeitung」付録。
- (5) ワーグナーに父親の遺産の一部を捧げたヴァイスハイマーに関して、(前掲書) 貴重な話を読むことができる。この巨匠は、明らかな友情を何らかの形で、説得力をもって彼に証明するために、『マイスタージンガー』第3幕序曲で、彼のことに触れようと約束した。ヴァイスハイマーは、ワーグナーがどの個所のことを言っているのか探り当てることができなかつたと恥ずかしながら認めなければならなかつた。彼は再び自分のことが分からず、ワーグナーはもう彼と話をしなかつた。一彼は『マイスタージンガー』の他の個所で、たとえばブラームスのことを考えていたのだろうか。あの美しいメロディー、「今日歌っている鳥に」の中にブラームスのへ短調ソナタの変ニ長調部分の始めを再認識できる。(第1巻 217 ページ参照) 我々は、それは1863年1月6日のことを無意識に思いだしたものと考え、尊重しよう。
- (6) ワーグナーが歪曲したタイトルは、本当は『愛の歌・ピアノフォルテのためのワルツ』などという。
- (7) 『ヨハネス・ブラームスの思い出』(「現代 Gegenwart」1897年46号、307ページ)の中でクラウス・グロートは書いている。「ブラームスは彼らを言葉によっても、発言に

よっても怒らせたことはなく、彼らの喝采や不機嫌を気に掛けず、黙って不滅の音楽作品を次から次へと生み出し同時代と後世に委ねた点を除けば、何によって怒らせたこともなく、人生に対して控えめで、共に努力している人のどんな成功を妬むこともなかった。その彼に対して、ワーグナーやその信者たちは憎しみを陰に陽に酷いやり方で示したのだ（彼の死後もなお隠そうとしない）。一すでに述べたように、もしブラームスがそのことに苛立つあまり、自分自身の気持ちや正当な怒りを、少なくとも私のような親しい友人に否定的発言の中でぶちまけることがときにあったとしても、誰もが彼にはその権利があると保証したに違いない。しかし彼はそうしなかった。彼はワーグナーについて否定的なことを言ったことがなかった。我々が一度ワーグナーについて新聞で何か不快な批判を読んだとき、ブラームスは私に言った。『このような発言の張本人は全て私だと思われているが、私は彼ら皆よりワーグナーをよく知っているのに！』ところで我々がワーグナーの音楽について自分たちの見解を交わす機会はなかった。というのは、我々は誰もが、彼がそれについてどう考えているか分かっていたからだ。』

- (8) タウジヒ、1871年7月17日没、コルネリウス、1874年10月26日没。
- (9) 1862年のウィーンコンサートの後、ハンスリックはワーグナーの『ニーベルング』断片について、それらの中身は増大した熱弁、おしゃべり、あるいは音楽による装飾でしかないと書いた。
- (10) ブラームスの自筆コレクションにある『トリスタン』断片の入ったワーグナーの譜本はタウジヒのプレゼントである。
- (11) ワーグナー前掲書 194 ページ以下。
- (12) 上で明らかにされたブラームスとワーグナーの本当の関係を補い、証明するために、ここでコジマ・ワーグナー夫人がヨハネス・ブラームスの死についてウィーンから公式の知らせを受けた後、ハンス・リヒターに送った礼状のある個所も見てほしい。

バイロイト、1897年4月7日

大切な尊敬する友へ！

楽友協会の方々が私の子供たちと私に光栄にもヨハネス・ブラームスの死去についてお知らせしてくれました。この素晴らしい心遣いへの私どもの感謝を伝える役を引き受けていただくのに、私は我が家の大切なお友達以上に適した、そしてその資格のある人を知りません。それで私はこれをあなたにお任せします。コンサート生活全般から私は離れていますので、亡くなった方の作品を全く知らないままでした。唯一の例外である室内楽を除き、私の特異な人生によって、こんなに大きな名声と評判に至った作品を聴くことにはなりません。個人的にも、私は彼とはウィーンの指揮者のボックスで表面的にしかお会いしたことはありませんでした。そこで彼はご親切にも、私に自己紹介してくださったのです。でも私たちの芸術に関して彼の志と態度



がどれほど高貴だったか、彼の知性はそれを誤解するにはあまりに優れ、彼にとってひょっとするとそんなことは思いもよらぬことだったかも知れませんが、彼の性格は敵愾心を起こさせるにはあまりに気高かったことを私が分からずじまいで終わることはありませんでした。そしてこのことは真剣な共感を持つのに、本当に十分でしょう。その気持ちをうまく言い表してください。

コジマ・ワーグナー自ら記す

この率直な証言は栄冠に値する。

大阪音楽大学大学院音楽研究科  
修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目  
(2022年度)

修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目

1. 声楽専攻(オペラ) ..... 栗津 綾乃  
(演奏曲名)  
G.ドニゼッティ/Gaetano Donizetti  
歌劇「ランメルモールのルチア」より/Lucia di Lammermoor  
  
(論文名) 言葉と音楽の関係から読み解く「狂乱」の歌唱表現  
～ドニゼッティ作曲《ランメルモールのルチア》から「狂乱の場」を中心に～
2. 声楽専攻(オペラ) ..... 芝原 輝  
(演奏曲名)  
松村 禎三/Teizo Matsumura  
歌劇「沈黙」より/Silence  
  
(論文名) オペラ《沈黙》の音楽的・文学的要素に対するアプローチへの一考察  
～ロドリゴの心理状況に注目して～
3. 声楽専攻(オペラ) ..... 谷 菜々子  
(演奏曲名)  
G.ヴェルディ/Giuseppe Verdi  
歌劇「リゴレット」より/Rigoletto  
  
(論文名) ヴェルディのオペラにおけるプリマ・ドンナの表現  
ーリゴレットに焦点を当てて
4. 声楽専攻(オペラ) ..... 芳賀 健一  
(演奏曲名)  
G.ドニゼッティ/Gaetano Donizetti  
歌劇「ランメルモールのルチア」より/Lucia di Lammermoor  
  
(論文名) ドニゼッティの《ランメルモールのルチア》  
～バリトンとしてのエンリーコの位置付け～

5. 声楽専攻(歌曲) ..... 今井 詩音  
(演奏曲名)

F.シューベルト／Franz Schubert

歌曲集「美しき水車小屋の娘」作品 25 D 795 より／Die schöne Müllerin, op.25, D 795

3. 止まれ！ Halt!
5. 仕事終わりの夕べに Am Feierabend

G.マーラー／Gustav Mahler

「さすらい若者の歌」より／Lieder eines fahrenden Gesellen

2. 今朝、野原を行くと Ging heut' morgens übers Feld

B.ブリテン／Benjamin Britten

「テノールとホルンと弦楽のためのセレナード」作品 31 より

／Serenade for Tenor, Horn and Strings, op.31

1. プロローグ Prologue
2. 牧歌 Pastoral
3. 夜想曲 Nocturne
4. エレジー Elegy
5. 挽歌 Dirge
6. 讃歌 Hymn
7. ソネット Sonnet
8. エピローグ Epilogue

(論文名) ベンジャミン・ブリテンと《テノールとホルンと弦楽のためのセレナード》

～連作歌曲としての位置付けと特徴～

6. 声楽専攻(歌曲) ..... 福田 莉咲  
(演奏曲名)

C.ドビュッシー／Claude Achille Debussy

《叙情的散文》L 84 より／Proses lyriques L 84

1. 夢 De rêve
2. 砂浜 De greve
3. 花 De fleurs
4. 夕暮れ De soir

《眠れない夜》L 94 より／Nuits blanches L 94

1. 終わりなき夜 Nuit sans fin
2. 彼女が入ってきた時 Lorsqu'elle est entrée

もう家のない子供たちの降誕祭 L 139

／Noël des enfants qui n'ont plus de maison L 139

出現 L 53／Apparition L 53

(論文名) ドビュッシーの自作詩歌曲の特徴 ～《Nuits blanches》を中心に～

7. 器楽専攻(ピアノ) ..... 小田嶋 香世

(演奏曲名)

E.グラナドス／Enrique Granados(1867-1916)

組曲「ゴイエスカス」—恋するマホたち— より

“Goyescas” Los majos enamorados

第1部 / Primera parte

1.愛の言葉 / Los requiebros

2.窓辺の語らい / Coloquio en la reja

3.ともしびのファンダンゴ / El fandango de candil

第2部 / Segunda parte

5.愛と死 / El amor y la muerte

(論文名) 2つの《ゴイエスカス》

—同題のピアノ組曲とオペラの比較に基づく作品解釈の試み—

8. 器楽専攻(ピアノ) ..... 南部 実子

(演奏曲名)

F.シューベルト／Franz Schubert(1797-1828)

ピアノ・ソナタ 第21番 変ロ長調 D 960 Klaviersonate Nr.21 in B-dur, D 960

I .Molto moderato

II .Andante sostenuto

III.Scherzo (allegro vivace con delicatezza)

IV.Allegro ma non troppo

(論文名) シューベルト晩年の作品における生と死

—最後のソナタ(D960 変ロ長調)の演奏解釈—

9. 器楽専攻(ピアノ) ..... 西本 絢音

(演奏曲名)

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

幻想的小品集 作品3

Morceaus de fantasia op.3

1. 悲歌 / Elégie
2. 前奏曲《鐘》 / Prélude
3. メロディ / Mélodie
4. 道化師 / Polichinelle
5. セレナーデ / Sérénade

コレルリの主題による変奏曲 ニ短調 作品 42

Variations on a Theme by Corelli in d minor, op.42

(論文名) 「亡命後のラフマニノフ作品の変容」

——《コレルリの主題による変奏曲》op. 42 を中心に——

10. 器楽専攻(ピアノ) ..... 福井 奈津音

(演奏曲名)

N.メトネル／Nikolai Karlovich Medtner (1880-1951)

2 つのおとぎ話 作品 20

2 Märchen op.20

I .Allegro con espressione

II .Pesante Minaccioso

忘れられた調べ 第 2 集 作品 39

Vergessene Weisen für Klavier 2, op.39

I .瞑想曲 / Meditazione

II .ロマンツァ / Romanza

III .春 / Primavera

IV .朝の歌 / Canzona matinata

V .悲劇的ソナタ / Sonata tragica

(論文名) 忘れられない調べ

——メトネル《忘れられた調べ》の語法についての一考察——

11. 器楽専攻(ピアノ) ..... 前川 由依

(演奏曲名)

S.プロコフィエフ／Sergey Prokofieff(1891-1953)

「シンデレラ」ピアノのための 6 つの小品 作品 102 より

“Cinderella” 6 Pieces for Piano op.102

1.ワルツ「シンデレラと王子」 / Waltz: Cinderella and the Prince

3.口論 / Quarrel

- 4.ワルツ「舞踏会へ行くシンデレラ」 / Waltz: Cinderella's Departure for the Ball  
6.愛を込めて / Amoroſo

ピアノ・ソナタ 第9番 作品103 ハ長調  
Sonata for piano No.9 in C-dur, op.103

- I . Allegretto  
II . Allegro ſtrepitoſo  
III . Andante tranquillo  
IV . Allegro con brio ma non troppo Preſto

(論文名) プロコフィエフ晩年の作品における叙情性の深化

——ピアノ・ソナタ第9番を中心に——

12. 器楽専攻(ピアノ) ..... 丸尾 晃久

(演奏曲名)

F.リスト / Franz Liszt(1811-1886)

歌劇「エルナーニ」による演奏会用パラフレーズ (ヴェルディ) S.432

Paraphrase de concert sur “Ernani” (Verdi), S.432

歌劇「トロヴァトーレ」より ミゼレーレ (ヴェルディ) S.433

Miserere du “Trovatore” (Verdi), S.433

楽劇「トリスタンとイゾルデ」より イゾルデの愛の死 (ワーグナー) S.447

Isoldes liebested aus “Tristan und Isolde”(Wagner), S.447

歌劇「タンホイザー」序曲 (ワーグナー) S.442

Ouvertüre zu Tannhäuser(Wagner)S.442

(論文名) フランツ・リストのピアノ編曲作品の考察

——様式の分類とそれに基づく演奏解釈の試み——

13. 器楽専攻(ピアノ) ..... 村田 美由紀

(演奏曲名)

R.シューマン / Robert Schumann (1810-1856)

ダヴィッド同盟舞曲集 作品6

Dauidsbündlertänze, op.6

第1集 / Heft I

I .Lebhaft

II .Innig

III.Mit Humor  
IV.Ungeduldig  
V.Einfach  
VI.Sehr rasch  
VII.Nicht schnell  
VIII.Frisch  
IX.Lebhaft

第 2 集 / Heft II

I .Balladenmäßig - Sehr rasch  
II .Einfach  
III.Mit Humor  
IV.Wild und lustig  
V .Zart und singend  
VI.Frisch  
VII.Mit gutem Humor  
VIII.Wie aus der Ferne  
IX.Nicht schnell

(論文名) 《ダヴィデ同盟舞曲集》の演奏解釈の試み

14. 器楽専攻(管弦打) ..... 石塚 和基

(演奏曲名)

W.ルトスワフスキ／Witold Lutoslawski(1913-1994)

スピト Subito

I.ストラヴィンスキー／Igor Stravinsky(1882-1971)

協奏的二重奏曲 Duo Concertante

I . Cantilene

II . Eglogue I

III. Eglogue II

IV. Gigue

V.Dithyrambe

I.フロロフ／Igor Frolov(1937-2013)

ガッシューウインの歌劇「ポーギーとベス」の主題による演奏会用幻想曲 作品 19

Concert Fantasy on Themes from Gershwin's opera Porgy and Bess op.19

J.コリリアーノ／John Corigliano(1938-)

ストンプ Stomp

(論文名) ヴァイオリン奏者のパーソナル・ブランディング

—オンライン・ライブ配信の有用性について—

15. 器楽専攻(管弦打) ..... 山崎 奏律

(演奏曲名)

J.S.バッハ/Johann Sebastian Bach (1685-1750)

フルートとオブリガードチェンバロのためのソナタ ロ短調 BWV 1030

Sonate für Flöte und Obligates Cembalo h-moll BWV 1030

I. Andante

II. Largo e dolce

III. Presto

C.P.E.バッハ/Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

フルート協奏曲 ニ短調 Wq.22, H.425 Flute Concerto in d minor, Wq.22, H.425

I. Allegro

II. Un poco andante

III. Allegro di molto

(論文名) J.S. バッハのフルート作品演奏における真正性に関する考察

:モダン・フルートとフラウト・トラヴェルソの比較に基づいて

16. 器楽専攻(管弦打) ..... 入船 りさ

(演奏曲名)

A.ベルク/Alban Berg (1885-1935)

4つの小品 作品5 4 Stücke, op.5

I. Mässig

II. Sehr langsam

III. Sehr rasch

IV. Langsam

J.ブラームス/Johannes Brahms (1833-1897)

クラリネット・ソナタ 第2番 変ホ長調 作品120-2

Clarinet sonata No.2 in E-Flat major op.120 No.2

I. Allegro amabile

II. Allegro appassionato

III. Andante con moto

(論文名) ブラームスのクラリネット作品に関する歴史的考察

—《クラリネット五重奏曲》op.115を中心に—



17. 器楽専攻(管弦打) ..... 浜脇 穂充

(演奏曲名)

伊桑尹／Isang Yun(1917-1995)

モノローグ Monolog for Bassoon

B.マントヴァーニ／Bruno Mantovani(1974-)

十月 Un mois d'octobre

紺野 鷹生／Takao Konno(1996-)

春 一庭園— アルト・サクソフォーン、ファゴット、ピアノのための

Spring -garden- for Alto Saxophone, Fagotto and Piano

(論文名) ファゴットの特殊奏法による表現の可能性

18. 器楽専攻(管弦打) ..... 多久和 百合

(演奏曲名)

J.B.サンジュレー／Jean-Baptiste Singelée(1812-1875)

テナー・サクソフォーン協奏曲 作品 57

Tenor saxophone concerto op.57

オリジナルの主題による華麗な幻想曲 作品 86

Fantasies brillante sur un theme original op.86

演奏会用独奏曲 第7番 作品 93

Solo de Concert No.7 op.93

幻想曲 作品 89

Fantaisie op.89

C.ドビュッシー／Claude Debussy(1862-1918)

チェロとピアノのためのソナタ ニ短調

Sonate pour violoncelle et piano en ré mineur

I. Prologue

II. Sérénade et Finale

III. Finale

(論文名) サクソフォーン作曲家としてのジャン＝バティスト・サンジュレー

～初期作品の研究と演奏に関する一考察～

19. 器楽専攻(管弦打) ..... 津田 のの  
(演奏曲名)

J.F.ファッシュ／Johann Friedrich Fasch(1688-1758)

トランペット協奏曲 ニ長調 FWVL:D1 Trumpet Concerto in D major, FWV L:D1

I. Allegro

II. Largo

III. Allegro

J.B.G.ネルーダ／Johann Baptist Georg Neruda(1711-1776)

トランペット協奏曲 変ホ長調 Trumpet Concerto in E-Flat major

I. Allegro

II. Largo

III. Vivace

(論文名) 我が国のトランペット教授法におけるヴィンセント・チコヴィッツの影響

— フロー・スタディを中心とした時間的変容と検証 —

20. 器楽専攻(管弦打) ..... 本庄 直人  
(演奏曲名)

A. デザンクロ／Alfred Désenclos (1912-1971)

小組曲 Suite Brève

I. Prelude

II. Fughetta

III. Aria

IV. Finale

J. セムラー＝コルリー／Jules Semler-Collery (1902-1988)

サクソルニア Saxhorna

I. Cantus Recitativo

II. Tarantella

E. ボザ／Eugène Bozza (1905-1991)

ニュー・オーリンズ New Orleans

(論文名) サクソルン・バスの歴史的意義

～音響データ分析に基づくユーフォニアムとの差異を中心に～

21. 器楽専攻(管弦打) ..... 新堂 帆士斗

(演奏曲名)

福士 則夫／Norio Fukushi(1945-)

ソロ・パーカッションのためのグラウンド

**GROUND for Solo Percussion**

C.カンジェローシ／Casey Cangelosi(1982-)

タップ・オラトリー

**Tap Oratory**

石井 眞木／Maki Ishii(1936-2003)

「For Lily」サーティンドラムス・パラフレーズ 打楽器ソロと4人の打楽器奏者のための

**“For Lily” Paraphrase on “Thirteen Drums” for Percussion solo and 4-percussions**

(論文名) 邦人作曲家によるマルチ・パーカッション作品の分析

福士則夫の〈グラウンド〉と石井眞木の〈サーティーン・ドラムス〉を中心に

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

## 2023年度 研究助成報告

研究助成

芸術研究

・久保洋子

**Et, alors ? Vol.2**

(2023年6月20日(火)19:00

兵庫県立芸術文化センター神戸女学院小ホール)

2023年10月16日 報告書提出

執筆者一覧（掲載順）

西村 理（ミュージックコミュニケーション）	松浦 伸吾（作曲）
三島 郁（音楽学）	大久保 賢（大学院）
長谷川 真由（教職）	谷口 真生子（外国語）
藤本 敦夫（教職）	竹田 和子（外国語）

研究委員会構成員（五十音順）

*西村 理	赤松 林太郎
谷口 真生子	福榮 宏之
松田 昌恵	松本 昌敏
吉村 治広	

\*印は編集代表

---

研究紀要 第六十二号

2024年3月1日 発行  
(2024年3月31日 WEB公開)

編集 研究委員会

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

---

ISSN 0286-2670

BULLETIN  
OF  
OSAKA COLLEGE OF MUSIC

Vol. LXII

2023

---

Contents

Summaries ..... (1)

**Articles**

Repertoires of Music Bands in Osaka During the 1920s: Focusing on the Great Osaka Commemorative Exposition and Radio Programs ..... NISHIMURA Osamu ..... (8)

The Notation and The Utilization of The Opening and Closing the Bellows on The Musical Score for Bi-sonic Bandoneon -From the Perspective of Regional Characteristics and Creator's Senses- Exposition and Radio Programs ..... MATSUURA Shingo ..... (29)

The Nineteenth Century Concept of Generalbass as Theory of Performance Practice ..... MISHIMA Kaoru ..... (42)

**Notes**

On Japanese-Style Performances of Western Art Music —Or Japanese Western Music as Creole— ..... OKUBO Ken ..... (58)

Musical Activities with the Older Adults with Dementia Based on Warabeuta Play ; from the Perspective of Participants Behavior Change and Regional cooperation ..... HASEGAWA Mayu ..... (71)

Classi in base al livello di competenza della lingua italiana presso l'Osaka College of Music ..... TANIGUCHI Makiko ..... (82)

Schooling and Children's Independence as Modern Citizen -Education Laws and Their Hindrances - ..... FUJIMOTO Atsuo ..... (96)

**Translation**

Teilübersetzung ins Japanische aus der Biographie „Johannes Brahms“ von Max Kalbeck ..... TAKEDA Kazuko ..... (114)

---

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