

音楽教育における鑑賞と表現

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-04-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松下, 允彦 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00008295

音楽教育における鑑賞と表現

Appreciation and Expression in Musical Education

松 下 允 彦

Yoshihiko MATSUSHITA

(昭和51年9月10日受理)

I はじめに

音楽教育の最終目標を音楽鑑賞とする考え方が一般に出回って久しい。しかしある教師は、鑑賞さえすればと考え、根気強く鑑賞時間を持ち、教師自身そこに存在するという必然性がどこにあるのかと疑問を持ったり、またある教師は鑑賞指導の難しさから（一番大きな問題は評価であろうが）鑑賞指導に、より一層時間をかけるのを断念しているのが現状であろう。

そこで私は、音楽鑑賞は受容活動としてのみ扱うのではなく、創造活動、表現活動からも鑑賞力を身につけねばと考え、静岡大学教育学部研究報告（教科教育学篇）第6号（1974）に述べた。したがって今回は、音楽鑑賞とは何を鑑賞するのか、どのように鑑賞するのかを表現活動を通して、音の性格、音の表情の面からもう少し細かく考えてみたい。

II 音楽鑑賞

音楽とは、本来人間の生理的感情、心理的感情を音の変化によって訴えるものである。それらの感情には作曲家、演奏家、鑑賞者の意識的な感覚の他、無意識的な（習慣や時代感覚あるいは人生体験等による）感覚も含まれ、しかも、それらの感覚の時間的変化をもたらすものであろう。

演奏とは、作曲家の意図したイメージの心理的効果の可能性を現実の音として表現する行為と考える。

したがって鑑賞とは、演奏家が作曲された作品から、聴衆に対して与え得る心理的・生理的可能性を抽出、分析し、さらにそれを種々の音を使って工夫しながら表現している演奏家の繰り広げた音響の世界に、身を委ねることである。

すなわち、作曲家が意図した音響の心理的作用が、音楽の芸術的内容であり、それに自発的に身を委ねることができ、その芸術的内容に敏感に反応する能力をつけることが、鑑賞指導といえよう。

1 何を鑑賞するか

では、音楽の芸術的内容を、作曲者の創作時における心理的・情緒的次元に近づけるにはどうしたらよいただろうか。それには鑑賞者が作曲者と全く同じ人間になること、すなわち作曲者がその音を書いた時点と同じ気質、同じ人生経験、同じ感受性と同じ音楽知識を具えていなければならない。いやその前に自分自身を抹殺しなければならないかもしれない。また、作曲者と聞き手の間に介在する演奏者に対しても同じことを考えなければならないことになる。これ

では音楽鑑賞は全く不可能なことになってしまうが、これは次に述べる二つの重要な点において大部分を解決することができる。

そのひとつは、心理的效果を表現することのでき得た作曲家は、我々と同じ人間である、という事実である。すなわち彼の人生における心理的あるいは情緒的体験は、我々にも同じように体験できる可能性がある、ということである。例えば、彼の失恋の悲しみは我々の失恋の悲しみと同様であろうし、彼の愛の喜びは、現在の子供達が大切に飼っているカブト虫への愛情として、情緒的には理解し合えるものであろう。あるいは、社会科で歴史を学んだり、国語で多くの人々の文章を読んだりすることからも、共通経験として形成されていくものであろう。

いまひとつは、作曲家も演奏家も音楽家達は心理的效果を作製するための方法を持っている、ということである。演奏者は、作曲家がこの部分はこういう効果を出すために書いたのだからこのように奏しなければならぬ、ということを知っているのである。よい鑑賞者は、その事をよく知っているので敏感に反応することができるのである。これはすなわち、英語とか仏語のような語学にたとえれば、音楽語と言える。この音楽語を読みとるカンが音楽的感觉であり、その音楽語の受け止め方、使い方がその人の音楽的センスであり、この音楽語のポキエブラリーをより多く身に付けることのできた者こそ、よき音楽の理解者と言えよう。

すなわち、音楽鑑賞は、日常の生活において自然に身につけているはずであるところの情緒的経験の不遍性といえる共通体験と、これからも学び得るであろうところの音楽語の読解力が必要である。そしてこの二つの要素はいずれも音によって表現されている。ということは、音そのものにいろいろな種類、あるいは意味があることであり、そのいろいろな種類の音の組み合わせが表現の手段であるといえる。

2 音の表情

音楽的感觉を表現する種々の音、例えば、高い音—低い音、大きい音—小さい音、明るい音—暗い音、固い音—柔い音、暖かい音—冷たい音などの音を、音の心理的性質としてとらえ、音の表情、と呼ぶ。例えば明るい音の表情、暗い音の表情、又 *f* の音の表情、*p* の音の表情のような使い方をする。あるいはリズム感などでも、それを表現するのは音の表情であるので、動きのある音の表情、あるいはリズムカルな音の表情という言い方をする。さてそこで、音楽表現の中でこのような音の表情について考えてみると、音の強弱、高低、音色が基本的なものとして考えられる。又音ひとつに限ってもその音の持つ表情があるのだが、それがつながって旋律を作ったり、あるいは重なって和音を作ったりして無限の音の表情を作り出していく。この音の表情は音楽語、すなわち楽譜を読むことによって探り出すものであり、又鑑賞においては、音の表情から音楽的感觉を感じとることであり、ここに作曲者・演奏者・鑑賞者における三者の心的疏通をはかるものである。

従って、ここでは表現法の場合をかりて音の表情の基本的事項を述べてみる。しかし音の表情というものは、聴覚によってとらえられた音を音楽的感觉性と共に知覚した結果生じるものであるので、種々の音の表情を説明する本来の言葉は見つからないのである。それ由、他の感覚領域に関する言葉を流用するしかないので、たいへん主観的な、不安定な表現になることは免れない。

また音の表情には、音色、音質、音響などの意味を強く含んでいるが、これらの言葉は一般には時間的観念がない。従って音の表情を、これらの言葉に音楽で重要な時間的観念を含んだ意味として捉え、表現法を説明していきたい。

Ⅲ 表現法

音楽鑑賞において作曲者との情緒の共通経験と、音楽語としての中に含まれる音楽的感覚をより敏感に反応させるには、それを表現法に置き換えて感覚を研くのが早道と思われる。これは語学において、新しい単語を覚えたらその単語を使って文章を作り、その単語の意味を自分のものにするという勉強法と同じであろう。

1 楽器の音の表情

各々の楽器の音色が違うのは基音と倍音による波形の違いとされている。それは基音と幾つかの倍音とがどのように混ぜ合わせられているかによって音色の違いが出てくる。この楽器個々の音色の違いは鑑賞指導の初歩として、教えるのにも学ぶのにも最も簡潔な方法として多く用いられている。これら個々の楽器の音は、リズムも旋律も無く、唯ひとつの音だけを聞いても美しい音である。しかし、ただそれだけでは音楽でないことはすでに述べた。

音色というのはもっと多様なものであり、例えば指使い (fingering) や運弓 (bowing) により、同じ音譜の音でも音色は違ってくる。さらに例を挙げれば、音を出す部屋によっても音色は変わるし、あるいはその時の天候によっても変わる。楽器の製作者や材質の生産地、リードやマウスピースや弦の材質、演奏者の肉体条件やヴィブラート等によっても音色は微妙に変わる。あるいは演奏者個々の持ち味として、あの演奏家の音色は甘い、暗い、等の使い方もする。又、各楽器でのアンサンブルやオーケストラのように、個々の音色の組合せによって (例えば1人でヴァイオリンを弾くのと、オーケストラのように10人でいっしょに弾くのでは大部音色が違う) 無限の音色を創造し、それらが音の表情をともなって伝わってくるであろう。

ここでピアノの音色について少し考えてみよう。この楽器は非常に音の出しやすい楽器であり、誰がキーをたたいても同じ音がする。しかし厳密に云えばピアノの88の音は全て音色が違うはずである。同じ音をならす場合には、音の強さと長さを同じにすれば誰がたたいても全く同じ音色が出るのは物理的事実である。音響学的に考えれば、ピアノの音色を変える要素は、音の強さと長さを別にすれば左右の2つのペダル操作と、2つ以上の音の混ぜ合わせ方による方法しか考えられない。従って指が鍵盤にふれる前の手の形によって、あるいは腕の振り上げ方、降り方によって音色が変わることはあり得ない。しかし、実際に我々はピアノから種々の音色の変化を感じる。音響学的には音色の変化ということにはならないけれども、音の表情から音色の変化として受けとめることのできる音楽的現象があるのではないだろうか。例えばピアノ演奏における腕の動きは旋律のエネルギーとして、リズムの動きとして、あるいは奏法における肉体的反応として、視覚的要素として音色による音の表情となって表われているのではないだろうか。

弦楽器を例にとってみると、ヴァイオリンの音は明るく、輝くような音色で、チェロの音はゆったりと落ち着いている。このような表現は一応は正しいかもしれない。しかしなんと大雑把な考え方であろうか。そのような知識はなんら音楽的には重要でなく、不必要なものであろうし、鑑賞指導の難しさの表われでもあろう。ここで重要なのは、実際の音楽の中でそれらの楽器の豊富な音色変化を、そのまま種々の状態として、また音の表情として受けとめることであろう。

2 音の強弱と表情

音の強弱には感覚的な表情としての役割が非常に多い。従って音楽表現における最も重要な要素のひとつと考える。これらは f に対しての p , p に対しての f のように時間的に変化するものであるし、レガート、スタッカート、テヌート、マルカート、アクセント等の音形、あるいは音の高低等にも関連してくる。

① フォルテとピアノ

音楽教育においては、 f は大きい音、 p は小さい音として $f \cdot p$ を音量の問題として取り扱ってきた。それによって感動のない抑揚のない音楽になっているのをよく聞く。 f にも p にもそれぞれ性格があり、その感覚としての $f \cdot p$ を感じ、それを f の表情、 p の表情として表現しなければならない。もちろん $f \cdot p$ の中には音量の問題も含んでいるわけであるが、それは感覚としての $f \cdot p$ から附随的に音量が生じる、という現象として考えたい。

では $f \cdot p$ にはどんな性格があるのかというと、

f 興奮、動き、得意、激しい、強い、多い、大きい、熱い、大胆、高い、盛り上げる、緊張
 p 冷静、静か、萎縮、優しい、弱い、少ない、小さい、冷たい、平坦、低い、抑える、緊張
 等の感覚が考えられよう。これによって $ff-f-mf-p-pp$ をならべたとき、感情の段階として考えられよう。

次の譜例は、 f と p の感情が急激に変化する例である。

冬の泉 (中2教材)

(ここではブレスが急激な感情の変化を助けている。)

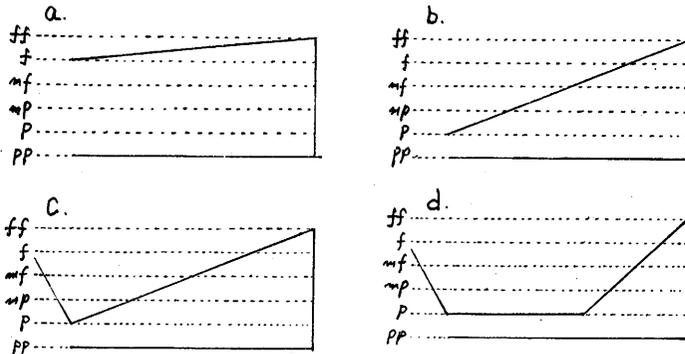
② クレッシェンドとディクレッシェンド

クレッシェンド、ディクレッシェンドも、だんだん音を大きく、だんだん音を小さくという観念でなく、 $f \cdot p$ と同じように、 $p < f$ は例えば冷静から興奮への感情の移行であり、 $f > p$ は興奮から冷静への感情の移行としてとらえ、感情の変化としてこれを表現しなければならない。

次の譜例において、5小節目のクレッシェンドは相当力強い極端なクレッシェンドをして、6小節目の ff に気持を持っていきたい。

勝利をたたえる歌 (中2)

この曲を参考にクレッシェンドの音形を考えてみる。



aは $f < ff$ のクレッシェンドで、感情的にも音量的にもあまり効果はでない。bは $p < ff$ で a に比べれば非常に効果がある。しかしこの曲の場合はクレッシェンドが始まる小節までは *f* の記号がついているので、ここで $p < ff$ のクレッシェンドは一般には考えにくい。実際には演奏家は常に行っている。しかもこの曲は3小節目が下降形で4小節目には休符もあるのでcのような形はやりやすい。なお、クレッシェンドの効果をc以上に出したい時はクレッシェンドの開始をしばらく遅らせ、斜線を急勾配にしたdの方法を用いる。

クレッシェンドの性格には、*accelerando*, *stringendo* の表情があり、ディクレッシェンドには *ritardando*, *rallentando* の表情がある。しかし、これらは発想記号であり、速度記号としては二次的なものと考え、クレッシェンドは加速感や緊迫感の性格を持ち、ディクレッシェンドは減速感や弛緩感の性格を持っていると考える。

③アクセント

アクセント記号としては $>$ があるが、*fp*, *fz*, *sf*, *sfz*, *sfp* 等もアクセントの一種であるし、スタッカートやテヌート等もアクセントになり得る。これらは音形の違いであるが、音形は曲によって、速度によって、作曲者によって、時代によって異なるので一概には言えないことがある。又上記のようなアクセント的記号以外にもアクセントと同じ働きをさせる事がよくある。これを音楽的エネルギーの発散のひとつとして考えているが、例えば拍子感やリズム感、テンポ感、旋律感、和声感等によってさまざまなアクセント的効果が生じてくる。このような種々のアクセントの要素が重なることによって緊張感や迫力感あるいは音楽のエネルギーともいえる進行する動きを表現する。

次に例を挙げてみるが、ここではアクセント的表現という意味で $>$ 記号を使い、アクセントという言葉を使う。

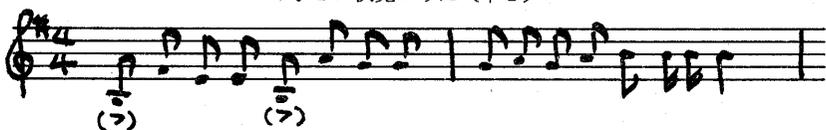
a. 旋律の中の最も高い音にアクセントがつく場合

森の小人(小3)



b. 旋律の中の最も低い音にアクセントがつく場合

小さい秋見つけた(中1)



- c. 付点音符は、拍の持つエネルギーが3対1に分散されるのでアクセントがつく。

おおブレネリ (小6)



- d. シンコーションによって拍のエネルギーが移動するので、その分だけ多くのアクセントがつく。

ピクニック (小6)



- e. 音の跳躍の大きい箇所には、音の進行エネルギーによってアクセントがつく。

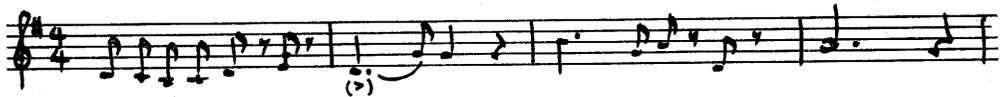
手のひらを太陽に (中1)



(この場合もそうであるが、拍子の強拍箇所と一致し重なる場合、より大きな力を生むことになる。)

- f. スラー・タイによって拍の旋律エネルギーの移動に伴うアクセント。

みどりのそよ風 (小3)



- g. 長い音符にアクセントがつく。

てをたたきましょう (小1)



- h. フレーズの出だしをはっきりするためにアクセントをつける。

ガボット (中1)



- i. 弱起による緊張感、不安感を次の1拍目で解決する時に生じるエネルギーのアクセント。

トロイカ (中1)



- j. 同じ弱起であるが、強拍を分割した場合にはより強いアクセントが生じる。

花の街(中2)



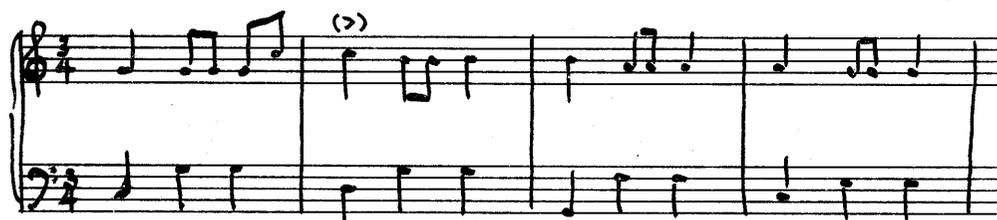
- k. 装飾音符によってアクセントが生じる。

メヌエット(中3)



- l. アポジャトゥラ (Appoggiatura) によってアクセントが生じる。不協和音は協和音に解決しようとするエネルギーを持っている。アポジャトゥラの場合は強拍部にかかるからよけいに強いアクセントを生じる。

おどろう楽しいポーレチケ(小6)



これら音の強弱の表情は、ほとんど作曲家自らは指示しておらず、演奏者に任されたものである。従ってこれらに関する教材研究は、音楽的エネルギーがどこにあるかを感じることであろう。

3 音の高低における表情

音の高低、すなわちそれをつないだ旋律は、鑑賞活動において最も容易に反応できやすいと同時に、音楽表現の中で最も重要な要素である。音の高低と音の強弱の関連は、いわゆる音楽を「うたう」ことの第一歩となろう。

①高い音、低い音の表情

ピアノで一番高いCの音と一番低いCの音を比べると、音の感じはまるきり違う。これを縮小して考えると、ハとニも違うことになる。とすると各88の音は皆それぞれの表情を持っているのではないかと考える。そしてその音がひとつひとつつながって旋律を作っているのであろう。

しかしここでは単に高い音と低い音の2つの音の性格を述べるに留める。

高い音……明るい、軽い、緊張、興奮、強い、近い、早い、高い。

低い音……暗い、重い、弛緩、弱いあるいは反対に力強い、遠い、おそい、緊張、低いなどが考えられよう。しかしこれはあくまで2つの音を比べたもので、音の進行やテンポ等が影響し合って、音の表情として出来上がってくるべきものである。従って、上記のように高低のどちらにも同じ単語が当てはまったり、片方に相反する単語が当てはまったりする場合がある。

②音の進行(1)

旋律は種々の音の進行から構成されている。それ故それらの音の接続によって、個々の音の性質(表情)や動きの性質(進行に要するエネルギー)は違ってくる。

次の音の進行の例から考えてみる。



- 同じ高さの音に進行する場合には緊張感は伴わず、進行に要するエネルギーも必要としないで、平穏な感じを与える。
- 2度の上昇は、階段を一段上がるような感じである。すなわち、僅かの緊張と僅かのエネルギーを要す。
- 5度の上昇であるが、これは階段を5段階一逼に飛び上るような感じである。この音程が広ければ広い程、よりエネルギーを必要とし、bの平穏なゆったりした感じに対してcは力強く緊張と興奮を与える。
- bのように2度の進行でも、下降の場合、しかもここでは半音なのでエネルギーも緊張感もaより少ない。手から鉛筆がすべり落ち、どこかに引っかかったような感じであろう。
- dの鉛筆よりもさらに重いものが落ちたような感じで、dよりなお緊張感もエネルギーも少なくすむ。

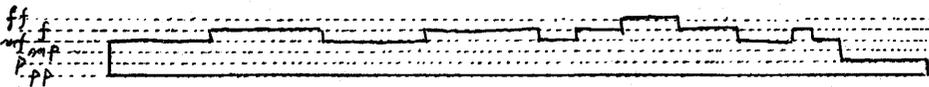
次の譜例は、a～eまでのエネルギーと緊張感の進行の例である。



これらのエネルギー感、緊張感を譜面に書き入れると次のようになる。



これを見ると、音の高低と強弱とは密接に関係していることがわかる。すなわち、高い音は *f* で低い音は *p* ということである。これは我々の話し方に似ている。それは決して一本調子ではなく、又高低だけでなく感情的な強弱の抑揚があり、特に誇張すべきときは音程も上がり、語調も強く、感情も激しくなり音量が増す。これは音楽にもそのまま当てはまり、高い音は誇張すべき音であり、必然的に *f* になる。次に「さくらさくら」(小2)の旋律と強弱関係を図にしてみる。



ここでは一応 *pp* から *ff* にいたる5段の強弱をつけて述べたが、これは実際的ではない。

この曲はダイナミックレンジの広い曲ではないので、精々 *mp* から *f* 位の間を5段階位に分けるべきであろう。又、図はすべて階段状の直線で書いたが、実際には曲線及び斜線で進行するはずである。

③音の進行(2)

音の進行(1)に述べた表情と全く反対の表情を持つこともよくある。(1)と同じ音の進行を例に述べてみる。

a'. 同じ音の進行であるが、これが幾つか続くと、そこに緊張感や執拗感を生じることがある。

森の小人(小3)



b'. 2度の上昇である。これが続く時の緊張感やクレッシェンド効果は非常に大きい。しかし正反対に弛緩感やディクレッシェンドの表情を持つこともある。

メヌエット(中1)



c'. 階段を5段階上るのではなく、木の枝にやっと飛びついた、あるいはやっとたどり着いたという感覚の上昇がある。この場合の音楽的エネルギーは前の音にかかり、進行した時には減退し、安心感やほっとした感じを生じる。

花(中3)



d'. bと同様この関係が続けばディクレッシェンドの表情になるが、反対に緊張感を増し、クレッシェンドの表情になることがある。

たなばた(小1)



e'. 物が落ちる時加速する。その加速感を感じた時、大きなエネルギーや緊張感を生じる事がある。

元気な行進(中1)



これらのエネルギー感、緊張感を譜面に書き入れると次のようになる。



音の進行(1)と音の進行(2)は相反する事を述べているが、どちらがその曲に相応しいかは一概には言えない。これはあくまで、その旋律やリズムや和声が持っている音楽的エネルギーの感じ方で、よく楽譜を読んで判断しなければならない。また、歌詞の持っている内容、イントネーション等も考慮しなければならないことがある。

4 その他の音の表情を作る要素

①テンポ

同じ曲を速く演奏する場合と遅く演奏する場合、曲の感じは全く変わってしまう。それに伴って音の表情も変わってくる。

速いテンポ……元気がよい、明るい、明瞭、楽しい、軽い、堅い、高い、強い、動き

遅いテンポ……静か、暗い、淀む、淋しい、重い、柔らかい、低い、弱い、温和

等の感情が含まれていよう。

②速度記号

速度記号としては、メトロノームによる標示がある。しかし別の方法で *Allegro* とか *Moderato* という単語で指示しているものもある。これらは速度記号として扱われているが、*Allegro ma non troppo* や *Allegro moderato* 等に出合って混乱を起こす。又、*Lento*, *Adagio*, *Grave*, *Largo* はどれも「ゆっくり」であり、*Allegro*, *Vivace*, *Presto* はどれも「速く」である。そこで、これらを速度記号として扱うには無理があるので、発想記号として扱うべきであろう。いや、その前に、これは記号ではなく、イタリア語の単語として扱い、その内容に似合った速度を考え出さなければならないと考える。すなわち *Allegro* より速い *Allegretto* も曲によってはあり得るはずである。次にその個々の単語に含まれる感じを述べてみる。

Grave……重い、厳粛な、真面目な、苦しい

Largo……幅広い、たっぷり、ゆったりした、雄大な、力強い

Lento……遅い、ゆっくりした、蕩々とした

Adagio……くつろいだ、ほっとした、伸び伸びした

Larghetto ……*Largo*を軽く可愛らしくした感じ

Andante ……前に進んでいく、動く

Andantino…*Andante* に軽快さ、可愛らしさを含めた感じ

Moderato ……節制ある、抑える

Allegretto…*Allegro* に軽快さ、可愛らしさを含めた感じ

Allegro ……楽しい、愉快的な、陽気な、元気よく、生き生き、はつらつとした

Vivace ……活発な、迅速な、熱のこもった、速い

Presto…… 急いで、速く

このような感情を表現するためのテンポとして考えるべきであろう。従って現在の教科書においてメトロノームでのテンポを指定してある教材が大部分であるのが残念である。その音楽の持つエネルギーと *Adagio*, *Allegro* 等の発想記号からテンポを探る仕事は表現活動において非常に重要な仕事であると考えられる。

③拍子

小・中学校で扱われている拍子記号には $\frac{2}{2}$, ϕ , $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{4}$, C , $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ 等がある。これらはもちろん算数の約分のようなことはできず、皆それぞれの性格を持っている。これらの中で ϕ および C は元来速度記号であったもので、 ϕ は早く、 C は遅く、という意味であったようだ。現在は ϕ は $\frac{2}{2}$ 、 C は $\frac{4}{4}$ として一般に扱われてはいる。しかし本筋からいけば区別すべきであろう。

さて、これらの拍子の中で最も安定感のある拍子は4拍子である。落ち着いた重みのある拍子感であるが、2拍子になると軽く、動きが出てくる。

次に「たなばた」(小1)、「ドナドナ」(小6)を別の拍子であげてみる。



2拍子は軽く、テンポを速めたくなる感じがする。



$\frac{2}{2}$ は優雅な論すような感じである。

3拍子と6拍子もだいぶ違う。すなわち奇数拍子は偶数拍子に比べ安定感にかけ、緊張感が増す。又6拍子や12拍子のような複合拍子は、不安定感と安定感が同居して、優雅な柔らかな感じのする拍子であると言えよう。

一年じゅうの歌(小3)



④リズム

リズムには種々様々な形があって、それらについて述べるのは無理である。しかしリズムを構成する音符自体には、やはりそれぞれの表情があるようである。すなわち全音符はゆったりした感じ、2分音符は伸び伸びした柔らかい感じ、4分音符は安定感がある。8分音符は動きがあり、16分音符はすばしっこく動き回る感じを持っている。もちろんこれらの感じも、テンポや拍子、あるいはリズムパターン等で変わってくるが、ここでは付点音符と3連音符について述べてみる。

a. 8分音符についた付点は躍動感があり、浮き浮きした感じを持っている。又4分音符に

ついた付点はゆったりした躍動感を持っている。

線路は続くよどこまでも (小5)



この楽譜から付点音符を取ってしまうと、弾んだ動きが消えてしまう。又、複付点音符の場合は付点音符と反対に重く、引き摺るような感じになる。

b. 3連音符は不安定な動きの中に期待感をもたらす。

雪の降る町を (中3)



⑤調の性質

a. #系とb系

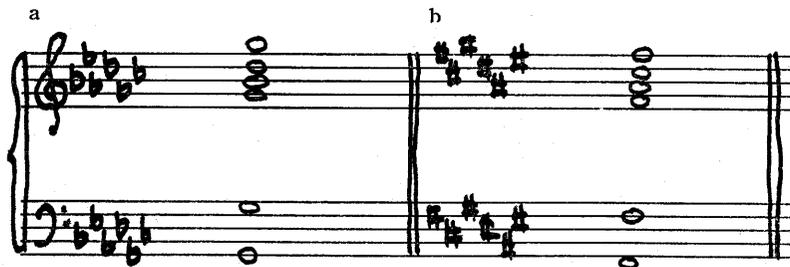
長調、短調に属するそれぞれの調は、全く相似の構造を持っていながらそれぞれの調には、それぞれの性質がある。一般的に#系の調は明るくb系の調は暗く感じるようである。

白鳥 (小4)



白鳥のaはオリジナルの楽譜である。明るく伸び伸びした感じであると思う。しかしaより2度下げたへ長調のbは暗く、ゆったりした表情豊かな旋律になる。a'はaを1オクターブ下げたものであるが、音の高低の性質を除けばやはり、aと同様に輝いた内面を秘めている。

次に、ここに2つの和音をあげる。aは変ト長調、bは嬰へ長調でピアノで弾けば全く同じ鍵盤の音で異名同音調である。

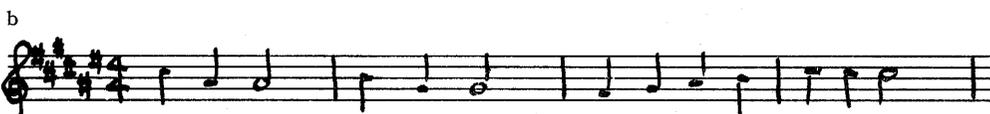


これらはピアノで弾けば全く同じ響き、同じ音色で鳴るはずであるが、実際に弾いた場合にはどうなるかを本校の音楽を専攻する3年生10名にそれぞれ弾かせてみると、7名までがaとbを区別して弾いた。どのように区別しているかをみると、aの変ト長調では低い音の方

を強く、高い音を弱く弾いている。反対にbの嬰へ長調は低い音は弱く高い音を強く弾き、和音のバランスを加減している。すなわち、変ト長調は暗く、重々しい音色を出そうとし、嬰へ長調は明るく、軽い音色を響かせている。

但し次のように旋律だけの場合はb系の旋律を弱く、#系の旋律を強く弾こうとする意欲は見られるが、音色の変化は感じられなかった。

a ちょうちょう (小1)



これはピアノの音色で述べたようにピアノでは表現しきれないものであろう。

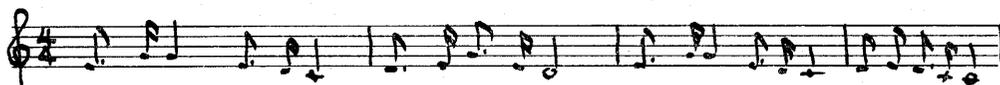
b. 長調と短調

一般的には長調は明るく楽しい、短調は暗く淋しい、という表現をしている。確かにそのように感じる要素は持っているが、それと決め付けるには問題がある。例えば次の2曲は長調であるが表情は暗い。

浜辺の歌 (中2)



家路 (中3)

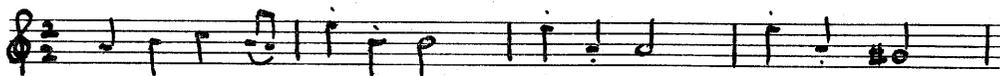


次の2曲はイ短調であるが、暗い淋しい、という感覚とは別のものと思う。

雪と子ども (小5)



アントレー (小6)



しかし短調は暗い、淋しい感じという習慣的感覚は無視する事はできないにしても、長調、短調を最初からきめつけるのではなく、できたら単に旋法の違いという点から出発すべきであると考えられる。

⑥ 視覚的要素としての表情

ピアノの音色で述べたが、音響学的には演奏者の手や腕の動きと音色には関連はないが、柔らかい音色を出している時、柔らかい動きを見る事はより一層柔らかい音色として聞こえる。悲しみの表現の時の演奏者の悲しみの表情は、その音色をより悲しく聞えさせる。あるいは頭の上から腕を振り下ろしたり、楽器や弓を放り投げるように *ff* で終るダイナミックな表現、指揮者の体全体での身振り、打楽器の音を鳴らした後の腕の動き等も音楽感覚の表現の助長であり、直接的ではないが音の表情作りに関連するものである。

しかしこのような動きはただそれだけでなく、奏法における運動の合理性に直接結びついてるので、重要な音の表情を作り出す要素と考える。

⑦呼吸と音の表情

呼吸の状態によって音色は大きく変わる。すなわち、息をたくさん吸っている状態の音なのか、少しの状態の音なのか。あるいは、吸っている状態での音なのか、吐いている状態での音なのか、止めている状態での音なのか、によって音色は様々な変化をする。呼吸については静岡大学教育学部研究報告（教科教育学篇）第6号（1979）で述べているので、ここでは省く。

IV おわりに

以上述べてきたように、音の表情の変化に対する感覚は非常に重要なことであり、音楽教育の基本的事柄として積み重ねていかななくてはならないことである。前述の表現法も、ひとつひとつ単独で表われて情緒を表現する事は少なく、2つ3つと重なり合って互いに助け合ってひとつの情緒を決定し、それを音の表情として表現するわけである。従って多様な音の表情の変化を感受するためには、当然高い識別力が要求されるであろう。

そこで鑑賞と表現は前述のごとく全く同次元で考えることができるので、鑑賞の初歩としては、表現において楽譜から豊富な音の表情とその変化を探る読解力をつけ、このことによって鑑賞における敏感な音楽的感覚を育てていくてだてとしたい。

参 考 文 献

- | | | | |
|-------------------------|-----------------|-----------|-----|
| 佐 瀬 仁 | 音楽心理学 | 音楽之友社 | 48年 |
| 関 計 夫 | 新しい音楽心理学 | 音楽之友社 | 48年 |
| 梅本 堯夫 | 音楽心理学 | 誠信書房 | 43年 |
| 玉 岡 忍 | 音楽心理学 | 理想社 | 41年 |
| ポール・クレストン著
中川弘一郎訳 | リズムの原理 | 音楽之友社 | 43年 |
| ゴットホルト・フロッチャー/
山田 貢訳 | バロック音楽
の演奏習慣 | シンフォニア | 49年 |
| 熊田 為宏 | 演奏のための
楽曲分析法 | 音楽之友社 | 49年 |
| 鈴木 鎮一 | 音楽表現法 | 全音楽譜出版社 | |
| テレンズ・ドワイヤー
村田 武雄訳 | 音楽鑑賞教育法 | 音楽鑑賞教育振興会 | |
| F・ドリアン
福田昌作・藤本黎時共訳 | 演奏の歴史 | 音楽之友社 | 39年 |
| 相沢隆奥男 | 音楽的聴覚の研究 | 音楽之友社 | 45年 |
| ジェームス・マーセル著
美田節子訳 | 音楽的成長の
ための教育 | 音楽之友社 | 46年 |

なお挿入楽譜については下記出版社の小中学校、各学年の教科書より記載

教育出版株式会社

教育芸術社

音楽之友社