

## 音楽教育における鑑賞指導

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	<a href="https://doi.org/10.14945/00008294">https://doi.org/10.14945/00008294</a>

## 音楽教育における鑑賞指導

### How to Cultivate Appreciative Powers in Musical Education

松 下 允 彦  
Yoshihiko MATSUSHITA

(昭和49年10月11日受理)

#### I はじめに

音楽がこの世の中に生まれたのを確認できるのは紀元前三千年も昔にさかのぼる。もちろんそれ以前にもやはりあったであろう。

古代ギリシャでの教育目標「体育で人間の外形を形成し、音楽で人間の内面を養う」はあまりにも有名である。

我が国でも学校教育制度が確立した明治5年から今日まで音楽教育の研究が進められ徳育を中心とした教育から、「音楽性をつちかい、情操を高め、豊かな創造力を育てる」を、目標としておこなわれているけれども、その間音楽教育の目標、効用を数多くの人々が色々な方面から語っている。ただそれらの中に音楽を愛せない者は野蛮人であるかのように考えたり、人間失格、あるいは社会生活不適格者のごとくとらえていることがよくある。そこに音楽教育の問題点が潜んでいる気がしてならない。音楽にあまり接しない人でも、社会的に立派な人がいるし、音楽しか頭にないような人でも社会的適応にかけける人がいるのも事実である。

とはいっても、音楽教育の目標のいろいろな云い方の中での本質は一つであり「人間の心の教育」であることには違いない。

又教師は音楽というこんなにもすばらしいものを次の世代に残し、受け継がせる使命感を持たねばならないし、音楽が人間になぜ必要かの理念を持たなければならないし、子供達に音楽のすばらしさを教える喜びを持たなければならない。

音楽を人間の心溢れる感動として感じることによって音楽する意味を正しくつかみ、音楽教育の目標、価値を正しく把握することができよう。

「たのしい音楽」「音楽のたのしみ」等よく云われる。音楽を楽しむ姿を想像するのは非常にほえましい。ただ、音楽は「楽しい」だけではないことを強調しなければ、音楽教育がゆがめられるような気がする。教師は、音楽は楽しいから歌を歌わせる。楽しいからレコードを聞く。難かしい楽典を覚えれば音楽は楽しくなる。多くの難かしいテクニックを身に付ければ、より楽しく楽器を弾くことができる。このようなたのしきは、子供達に受け入れられないのも当然な気がする。

たとえばチャイコフスキー (Tchaikovsky) の交響曲 第6番 口短調 作品74「悲愴」を聞いて楽しいと思う人はいないであろう。苦しく、逃げだしたくなる衝動を持つような曲ではなからうか。それでもなおかつ、我々はその曲を「二度と聞かない」とは思わない。

すなわち我々は楽しいから聞くのではなくて、その「音楽に触る喜び」の為に聞くのである。音楽に触る喜びのために、発声に気をつけ、技術を身につけ、楽典を学ぶのである。

「楽しい学級作り」「楽しい音楽授業」というような目標をよく聞くが、それらは仲間作り、学級作りの喜びを感じることであり、音楽の喜びを感じることにほかならない。

さて、音楽に触る喜びを感じる音楽教育、あるいは音楽教育にかけられた諸目的の達成には、最終的には音楽の鑑賞力をつけることであると云える。

レヴェス (G. Révéce) は鑑賞について次のように云っている。

「鑑賞とは音楽性を呼び起こす。ということであり、学習や指導の全般的立場からも鑑賞こそ音楽教育の絶対的中核である」。さらにコダーイ (Z. Kodaly) は「音楽の鑑賞こそは精神活動の糧ともいうべきものであるから、ハンガリーの音楽教育の最終目標をよい音楽の鑑賞においている」。又マーセル (J. L. Mursell) は「音楽教育の基礎は鑑賞である」と云いきっている。

すなわち音楽教育のすべては鑑賞力をつけることにある。ということであり、音楽教育は鑑賞によって生きた存在になることであろう。又音楽教育の最終目標は鑑賞を通じて子供達に、「いかに大きな感動をあたえるか。」と云ってよかろう。

## II 鑑賞領域の位置づけ

学習指導要領では鑑賞、歌唱、器楽、創作の4領域に分かれている。その4つの領域の関係を考えてみたい。

歌唱、器楽は演奏活動であるから鑑賞、演奏、創作の3つと考えることができよう。又演奏、創作は表現活動であるから、受容活動と表現活動とに分けられよう。

受容と表現は全く別のものと考えられがちであるが、本質的に両者はまったく同じものであると云える。これら両者はどちらも創造活動なのである。歌唱、器楽、創作の表現活動が創造活動であることは簡単に受け入れられようが、鑑賞においてもまったくの創造活動といえよう。すなわち鑑賞とは、その音楽の中からもたらすかを捜し求め、自分の中で創造することである。ポピュラー音楽を聞くような軽い気持ちで聞いてもよい鑑賞はできない。すばらしい芸術にふれるためには、それ相応の心構えがどうしても必要となる。芸術性が高ければ高い程、その活動を大きくしなければならぬ。

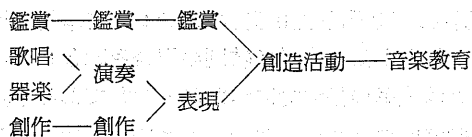
子供達はその音楽から大切なものを深く求めなければならない。感じとらなければならない。いい替えれば自分の中に音楽をつくり出さなければならない。

ダビソン (Davison) は「偉大なる楽曲は何の解説も混えず、ただ静かに聞いているだけでも相当な価値がある」と云っているが、これはただぼんやり聞いていても価値があるという事ではなしに、偉大なる楽曲はなんびとをも引きつけ、自然に鑑賞者に創造力をたくましくさせる、大きな力を持っている。と考えるのがよかろう。たしかに偉大なる音楽は音楽自身が語りかけてくれる。その語りかけの意味を深く汲み取るのが創造活動である。

鑑賞によって音楽をつくりだす力を開発し、それが表現技能を高め、さらに訓練によって鑑賞能力を延ばすことが、芸術性を培う音楽教育の基本と考える。

さらに鑑賞と表現活動の関係で注目すべき点の一つがある。「表現活動をしている時は同時に鑑賞活動をしている」ということである。このことも音楽教育において非常に基本的な事柄である。たて笛を吹きながら自分で鑑賞しているのである。歌を歌っているのを同時に自分で鑑賞しているのである。創作する時、自分の頭の中に音をうかべ、それを鑑賞しているのである。表現活動において本人の鑑賞をともなわない活動は、ただ空気の震動を作っているだけだ。と云っても云いすぎではあるまい。

このように鑑賞と表現とがきってもきれない関係であり、共に創造活動であることが納得されよう。



### Ⅲ 鑑賞指導

鑑賞指導とはよい音楽に反応できる能力を育てることである。すなわち音楽の構成要素からの感情的反応力を育てることにある。

#### 1. 何を鑑賞するか

音楽教育における鑑賞指導の重要性についてはすでに述べた。何を鑑賞すべきかについても述べている。ただここで重要なのは、「何のために音楽を聞くのか」「何のために音楽をやるのか」であろう。答えはあくまで「喜び」のためであろう。しかし初めから「喜び」を持たせるのは難しい。したがってそれは子供達の音楽への愛情が生まれるように導くことであろう。

音楽鑑賞は音楽芸術に触れることである。しかし幼ない子供に初めから高い芸術性を要求するのは、無理な話である。だからといって芸術性の低いものを選んで聞かせる必要があろうはずもない。そこで音楽に興味を持たせ、聞こうとする心構えを養うことが重要となってこよう。そのため物語や連想に関連ある音楽や身体反応を促すような音楽を扱うのは、ある意味では的を得ている。しかしあまりにそれらに傾倒しすぎると、音楽芸術としての価値をこわすことになるので注意を要する。すなわちあまりに解説や予備知識などを加えたり、構成要素の分解的扱い方は、何を鑑賞するかを見失ない、単なる鑑賞教材の紹介にとどまらなくなる危険を持っていると云える。たしかに曲の紹介も必要であるが、我々の考える鑑賞の意図とは大きくはなれる。鑑賞力の発達は具象から抽象への移行を考えねばならないのである。

マーセルが「音楽の清い青空を知識的事実のсмоッグで汚してはならない」と云っているように、教師はもっと「音楽自身」に委ねるべきであろう。

又ここで云う「音楽自身」の意味は「演奏者自身」の意味が大きく含まれることに注意しなければならない。音楽を作った人は作曲者であるけれども、その曲を「音楽という生きもの」にしているのは演奏者だからである。良い演奏者が手掛けてはじめて良い曲になるのである。そういう意味でレコードの聞きくらべも重要になってこよう。現在の鑑賞指導で演奏者がまったく影を潜めているのは、やはり片手落ちと云えよう。つまり演奏者とは楽譜の中に含まれている内容や感受性を音に変える行為であり、作曲者のたどった心理的効果を追求し、再現させることにある。この両者の関係のなかに鑑賞者としての態度がどうあるべきか、何を鑑賞したらよいかがおのずと理解できてこよう。

#### 2. 表現の鑑賞

学校で音楽を聞く時間はけっして長いものではない。ましてや実際の演奏が聞ける子供達はごくわずかである。それだけにどうしてもレコードに頼らなければならない。

##### ①レコード鑑賞

レコード鑑賞はあくまで実際の演奏が聞けない場合の便宜的なものとして扱うべきである。したがって、できるだけ本物に近い音のするよい機械を揃えるべきである。もっとも演奏者が1千万円も2千万円もする楽器で演奏している音を、10万円や20万円のステレオで本物に近い音が出る機械があるわけがないのも事実であるが、しかし鑑賞指導は特別の場合を除きレコード鑑賞に頼らざるを得ない。よい機械を揃えることは教師の指導力につながる問題であろう。

機械を揃える際注意したいのは、音楽室は一般家庭のリビングルームに比べ何倍も大きい事である。したがって家庭用のステレオでは役立たずになってしまう。又たとえばチャイコフスキー (Tchaikovsky) の交響曲などは *ppppppp* ~ *fffff* までの強弱記号がついている。(一般には *ppp* ~ *fff* 位であるが) そういう意味でも出力の大きな機械が必要であろう。又音色のニュアンスも重大な問題である。ヴァイオリンの音かトランペットの音かわからないような機械ではどうしようもないものである。又雑音の入っている音楽も鑑賞するのに非常に難しい。機械については述べてもきりが無いのでやめるが、教師のねらいに合った機械を耳で確かめ、その機能を充分調べてから揃えるべきであろう。

レコード鑑賞で一番の欠点は演奏者の存在感のないことである。レコードを聞いて演奏者の様子を目に浮かばせたいのである。したがって環境の設定、教室の雰囲気には充分注意を払わなければならない。それができない場合は目をつぶってすべての注意力を出てくる音に向けさせたい。訓練できていれば実際の演奏でも目をつぶることにより、より音楽を深く感じる事ができるものである。

レコード鑑賞において必要以上に音を大きくしたり、又非常に小さくする教師がいる。たしかにどちらにも利点はある。大きくすれば迫力が増し、小さくすれば精神を集中させなければならない。しかしどちらも実際のイメージをこわすし、だいいち、すぐ疲れてしまう。したがって特定の指導目標を持っている時以外は、相応の音量で聞くべきであろう。

又レコードを選択する仕事も重要である。たとえばベートーヴェン (Beethoven) の交響曲 第5番 ハ短調「運命」作品67のレコードは国内だけで現在70種類発売されている。これら70枚は全部違う「運命」なのである。

ヴィヴァルディ (Vivaldi) 合奏協奏曲〔和声と創意への試み〕作品8の1~4〈四季〉より「春」(中1鑑賞教材)でききくらべの例を上げてみよう。

ファザーノ (R. Fasano) 指揮、ローマ合奏団 (A-AA8512) とマリナー (N. Marriner) 指揮、アカデミー室内管弦楽団 (L-SLA 1020) の演奏をくらべて聞かせてみるとする。どちらの演奏が若々しいか。どちらが明るくうきうきしているか。どちらがソネットにふさわしい演奏か。どちらが響きが美しいか。どちらが聞いていて疲れるか。どちらが聞いていて息苦しくなってきたか。どちらが密度の高い演奏か。どちらが感じるか。どちらが好きか。「2つの演奏はどう感じが違いますか」と発問しても子供達は返事にこまるだろうが、このような発問をして2つのレコードを聞かせれば子供なりのたぐみな感覚で2枚のレコードをとらえていることがわかると思う。できれば器楽合奏で2枚のレコードの“まね”をしてみることである。フレーズの感じ方やリズムの感じ方を子供達なりにまねできるはずである。又もしこの曲で弦楽器の音色の美しさを子供達にわからせたかったらコフマン (M. Koffman) のフルートのレコード (CS-SOCL 201) とくらべれば、教師は何もしゃべらなくても子供達の中に弦楽器の美しさが焼きついていくであろう。

#### ⑨ ナマの演奏の鑑賞

レコードを聞きなれている人が初めてナマの演奏を聞くと音の異質さに驚くようである。し

しかしあくまでもナマの音が本物であることを忘れてはならない。もっともオーケストラを聞きたいと思っても、レコードでしか聞くことができない現実の問題があるのだが。

子供達が初めて見る楽器の音に触れた時の感動は、その後の子供にとって大きな心となって育っていくであろう。たとえ、その演奏された音楽が難かしくて子供達に理解されなくても、演奏者の音楽に対する真剣な態度は、子供達の心をゆさぶるようである。

演奏者もナマの場合とレコーディングの場合ではずいぶん違った音楽になっている。演奏効果を考えたことであろう。とにかくナマの演奏こそ本当の姿なのである。小中学校でナマの演奏を聞かなかった子供達は一生ナマの演奏に触れることがないかもしれないのである。

音楽教育においてナマの演奏で最も重要なのは、なんといっても教師の演奏であろう。教師の演奏こそどんな立派な演奏家よりも教育効果は大きいであろう。教師こそ子供達のもっとも親しみやすく、もっとも身近かな音楽家だからである。

#### ④自分の演奏の鑑賞

今まで自分の演奏を聞くということは録音テープで聞く事であった。しかしここで述べるのはその意味でなく、自分で鑑賞しながら演奏することである。もちろんだれでも自分で出した音は自分に聞こえるのは当然であるが、ただ聞き方が違うのである。

演奏家は自分の出している音に対し、あるときは批判的に聞くであろうし、あるときはうっとり聞いているであろう。自分で演奏しながら自分で鑑賞するのである。

「自分の音を聞く」ことこそ表現活動の中で最も大切な基礎といえよう。この「聞く」活動がゆくゆくは音程の正確さ、音色のニュアンス感、テクニックの向上、ディナーミクスの感覚、あるいは形式感やリズム感、メロディー感、ハーモニー感、又アンサンブルなどの習得につながり又それが鑑賞力の向上につながる。

たとえば、笛の練習で自分の吹く音を聞くことができれば、自分の奏法の欠点に気付くはずである。フレーズ、ディナーミク、音色、運指、アーティキュレーション、タンギング等に工夫しなければならぬことに気付くはずである。又創作の面でも、音が頭にうかばない創作では創作の意味がなく、やはり同様なことが云える。そういう意味で、さぐり弾きや即興演奏等は音を聞く練習につながるので大いに活用したい。

又いわゆる音痴の子供のほとんどは、自分の音を聞く訓練ができていないからであろう。したがって自分の声とピアノ等の音と比べる訓練をすべきであろう。

すなわち「自分の音を聞く」とは、今出ている音がそれでよいのかどうか確認することである。自分の音を聞くことが表現活動の基本であり、自分の音を聞けない子供は上達することはあり得ない。又この聞き方は鑑賞の聞き方と同じである。したがって鑑賞力をのばす意味でも大いに子供達に徹底させたい。

### 3. 鑑賞から表現への移行

音楽教育の基礎は鑑賞であることはすでに述べた。では鑑賞から他の領域、すなわち表現活動への発展を考えてみたい。

#### ①演奏をまねする

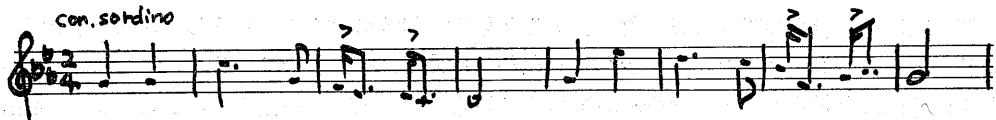
表現活動での一番基本的な指導はなんといっても「まねをする」。じょうずな人と同じように弾き、歌う。からはじまろう。よい演奏を聞いてそのまねをすることは音楽教育の最も主要な活動の一つである。その代表的なものは教師の模範演奏であろう。ところが最近の指導例は子供の個性や自主性を伸すことに重点をおいて、教師の範例があまり見られなくなったのは寂

しい。あくまでも音楽教育は基本的には優れた音楽教師のまねをすることから、はじまらなければならない。ただし、小学校低学年でよく見られるような、新曲を教師のあとをおって歌うことを指すのではない。「ここはこのように歌うんだ」という音楽経験の上にたった指導でなければならない。そこにはじめて子供達は、音楽的表現を感覚で感じる訓練を受けることになる。

同じ意味でレコードも又良き教師として扱いたいものである。たとえばリコーダーのレコードを聞いたあとで笛の即興演奏や創作を扱うと、子供達はみごとにバロック感やリコーダーの機能をつかんでいることがわかる。日本音楽等も同様、特別に音階など教えなくても、感覚でとらえていることがわかると思う。

鑑賞教材には器楽で奏する為の楽譜がついている。これらの楽譜はあくまでも鑑賞教材になじむ為に使うのであって、器楽の教材の為に鑑賞教材を扱うことではない点に注意したい。すなわち器楽の教材として深く扱えば扱う程、鑑賞教材の価値はうすれてしまう危険があるからである。

たとえばサラサーテ (P.Sarasate) のチゴイネルワイゼン作品20 (中1鑑賞教材) の第2部



を笛やオルガンで扱おうとしてもレコードを聞いたあとでは子供達の中に弾きたいという要求はわからないであろう。すなわちヴァイオリンに弱音器をつけたあの悲哀を帯びた音楽は笛やオルガンではどんなことをしても表せないからである。もちろん曲によって、または工夫によって合奏に扱える教材もないわけではない。ドボルザーク (A. Dvorák) の弦楽四重奏曲 第6番 へ長調「アメリカ」作品96 (中3鑑賞教材) 2楽章の美しい旋律はアコーディオンやオルガンで扱えば鑑賞教材との関連がなんとか結びつく例と云えよう。

特に *molto espressione* や6小節目の5連音符 *fz p*、また伴奏の表情等の扱い方を視点としてレコードと自分達の演奏との比較をしてみたい。

### ㊤伴奏の鑑賞

合唱等の伴奏を子供にやらせている授業をよく見かける。これはできることなら教師自ら伴奏することが望ましい。確かにどのクラスにも教師よりピアノを弾く子供がいる事は事実だし、指揮をしながらピアノを弾けないのも事実であり、子供達に伴奏の経験をさせる事が教育的に価値のあることも事実である。しかし、よほどのことがないかぎりその子供達が、教師より伴奏が優れているとは考えられない。ピアノを弾くことに関しては教師よりじょうずな子供はいるだろうが、音楽感が教師より優れている場合はごくまれである。したがって子供の伴奏は教師の考えている音楽性を無視した伴奏しかできないのである。教師としてこんな非教育的な授業はないであろう。伴奏の重要性を無視した音楽活動と云ってよいであろう。歌を歌う子供達はいつもピアノの伴奏を聞いていなければならない。場合によってはピアノの伴奏をコーラスが受け持つことも多々ある。

子供達がピアノの音をよく聞くことができるようになったら指揮者は必要なくなるであろう。すなわちよほどの大曲でないかぎり、小中学生の合唱曲では指揮者はいなくても伴奏があればできるはずである。テンポのゆれやディナーミクや音楽的感覚等も皆伴奏者が指示できるはずである。それを音楽的経験の少ない子供が伴奏をし、いくら音楽的に優れた教師が指揮をしても、心にふれる音楽作りは難しいであろう。

すなわちここでは「伴奏をよく聞く」という活動に注目したいわけである。伴奏を鑑賞し、その音楽感の上に立って合唱することこそ、合唱指導の大切なポイントであろう。たとえばシューベルト (F. Schubert) 「こもり歌」作品 98-2 (中1歌唱教材)

7小節目からフレーズが変る。新しいフレーズの歌い方(ディナーミク、音色、テンポ、ニュアンス等)はすべて6小節目の最後の経過音 Gis にかかっている。Gis の音を強く弾けば「むすべよや」は力強く歌い出すし、弱く弾けばやさしく歌い出す。又テンポをゆらし Gis を少し遅め、長めに弾くと次のフレーズに期待感や緊張感を持って歌い出すことができる。又7小節目頭からすぐテンポをもどすには7小節目伴奏右手の8分音符でもとのテンポにすればコーラスはそれを聞いてすぐもどることができるであろう。それらを指揮で表わそうとしても、指揮のテクニックもさることながら子供達の指揮に合せる能力はそこまで望めないであろう。

### 4. 演奏者と鑑賞者とのかわり

演奏者は鑑賞者である。又演奏者も鑑賞者も共に創造活動をしている。したがって演奏者の立場から鑑賞活動のあり方を考えてみればより深い鑑賞ができるのではなからうか。



## ④表現の過程

メロディ、リズム、ハーモニー、ニュアンス、ディナーミク、トーン等演奏者は表現上の問題としていつも意識しているわけであるが、これらはすべてフレーズの構成要素としてとらえることができるのでまとめてフレーズを考えていく。このフレーズの構成こそが音楽的表現の基本要素であると云えよう。

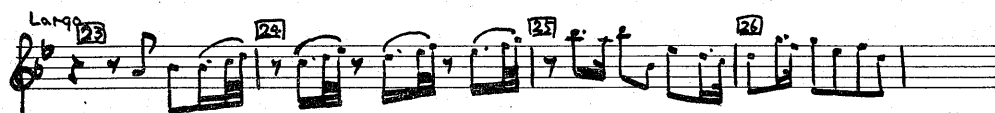
すなわち楽曲演奏では個々のフレーズをどういうように表現するかということになる。したがって鑑賞者はその個々のフレーズがどんな表現をされているかを感覚で、感じなければならない。

子供達の表現練習においてもフレーズ単位の表現練習として考えるべきである。よく間違えると、その場所又は小節の頭からやり直す指導をみかけるが、これはフレーズの頭からの練習に変えるべきであろう。テクニックの問題はあくまでもそのフレーズを表現するためのテクニックであって、フレーズ感の中から音程やリズム等を正しくするのであり、絶対音的な音程の修正やリズム訓練的なリズム練習はすべきではなかろう。なぜなら一つ一つのフレーズごとに同じ音でも音程は変化するものである。(たとえば同じ音でも一方のフレーズ内の旋律上において導音になっているような場合は高めにとる)又同じ付点音符でもフレーズによって3対1の比率は変わってくる。音色にしてももちろんフレーズの表現内容の違いで変えなければならない。しかのフレーズでの *sf* と *f* のフレーズでの *sf* では *sf* の大きさは変わってくる。したがってまずフレーズを優先し、そのフレーズの表現内容のために絶対的音程感からはずれたり、少々リズムがあまくなったりしても音楽性の上からいってなんら問題はないと云えよう。

又練習曲をいくらやっても、うまく弾いたり歌ったりする事のできない子が、全く同じパッセージが、ある曲の中に出てきた場合難なく弾いたり歌ってしまう場面をよく見かける。これらのなかにフレーズの重要性を見ることができよう。

フレーズ表現の手段として用いられるものの一つに、クレッシェンド、ディミヌエンドがある。クレッシェンドはだんだん音を大きく、の意味でありディミヌエンドはだんだん音を小さく、の意味である。しかしこれは表面的な意味で、内容的にはクレッシェンドは“だんだん興奮しろ”の意味を持ち、ディミヌエンドは反対に“興奮を静め冷静になれ”の意味を持っている。又高い音は興奮、発散、緊張等の意味を持っていて、低い音は冷静、安堵、又緊張感等の意味を持っている。大きい音、小さい音も同様の意味があり、又上行形の旋律はクレッシェンド、下行形の旋律はディミヌエンド、の意味を持っている。

ヘンデル (Händel) のトリオソナタ ト短調 第3楽章を例にとってみたい。



楽譜には強弱記号はなにもついていないが、23小節3拍目のウラから次第に大きくし25小節目で音量も緊張度も頂点に達し、又次第に弱まっていくべきである。次の項で述べるが、24小節目の八分休止符ごとにプレスしていけば25小節目のクライマックスは大きな緊張感、興奮感をもって表現されよう。なおこの八分休止符は「休み」の意味ではなく、次の譜例のように音を感じて奏すべきである。



鑑賞者は自分の息をころして聞き入り、演奏者の興奮、作曲者の心理作戦にひきずりこまれるだろう。

#### ④演奏者と鑑賞者の息の疎通

演奏者があまり意識はしてないが表現手段として行っているなかで呼吸が大きくあげられる。又呼吸はフレーズとのかかわりが大きい。すなわちフレーズを正しく表現するには正しいブレスによると云っても過言ではあるまい。したがってフレーズの勉強の前に正しいブレスの学習を行うことも必要であろう。

よい演奏を鑑賞した時、鑑賞者は演奏者の呼吸に引きつりこまれる。スポーツ等の観戦でよく「息をのむ」場面に出くわすのと同様に、音楽においても演奏者と鑑賞者の間に呼吸の疎通が見られる。その点に注目し、鑑賞活動を考えてみたい。しかし鑑賞者は、呼息時も吸息時も鑑賞できるので呼息により音を発する歌唱と吹奏楽器を除いた器楽では、演奏時にどんな呼吸をしているかを考えてみたい。

我々の平常での呼吸と、音楽をしている時の呼吸とはずいぶん違っている。もちろん音楽にかぎらず身体的条件や心的条件により大きく作用される。音楽も又、心的条件の変化に他ならない。我々が興奮してくると自然に呼吸数は多くなる。つまり血液中の酸素が多く消費されるから平常時より多く補給する必要があるからである。したがって平常時に意識的に呼吸数を多くすると血液中の酸素がふえ、興奮の状態になることができる。すなわち呼吸は、我々の意識と無意識の感覚の中継所である。

呼吸は息を吸う「吸息」。吸った状態を保つ「保息」（いぎこらえ、breath-holding）。息を吐く「呼息」に分けられる。呼息は気持をやわらげ身体的あるいは心的緊張感をほぐす性格を持っている。呼息は血中炭酸ガスの排除の役目もし、次の行動の準備と云えよう。又呼息は日本では禅などで伝統的に扱われ現在も精神障害の治療に用いられ、性格や体質改善の為に用いられると聞く。保息は、息を詰める、息を凝る、息を殺す、息をのむ、息を張る、などに表わされ、緊張・興奮を意味する。

休止符にもどるが、休止符には「一息入れる」の意味が含まれている。特にフランス語では四分休止符を *Soupir* と云うが、これには溜息の意味があり、溜められていた息を一気に全部吐き出し、次の準備をする時間である。又8分休止符を *Demi Soupir* 16分休止符を *quart de soupir* のごとく、ブレスの時間としてとらえている。

ゴセック (Gossec) のガボット (小一共鑑賞教材) を例に演奏時の呼吸を示してみたい。

(Vはブレスの位置でVの広がり、吸息の時間を表す。下降線は呼息、平行線は保息を表す。)

#### 譜例 a



譜例 a'



譜例 b

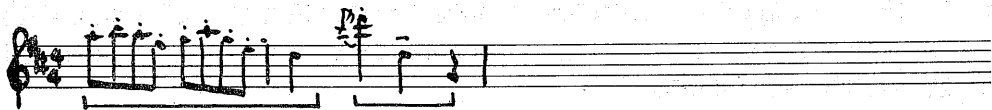


譜例 c



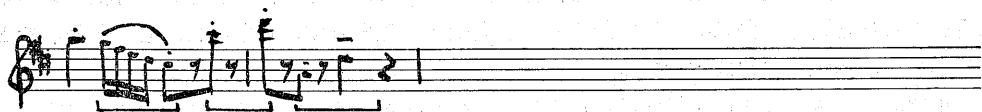
図で見るように呼息、保息、吸息を使い分けている。又次のフレーズのニュアンスによって呼息の時間が変わっている。これは指揮者がフレーズの出だしのニュアンスを指示するのに似ている。

譜例 a の 2 小節目での保息はモチーフを次のように感じているからであろう。

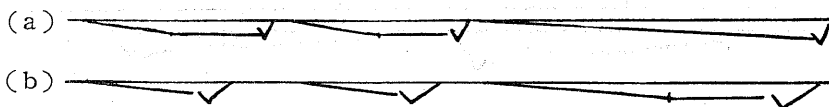
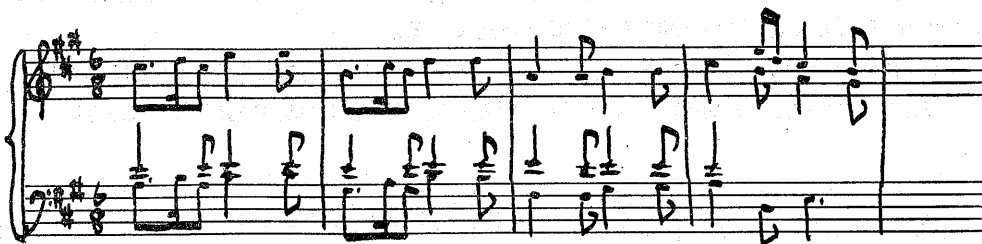


譜例 b の 2 小節目の 3 拍目裏でプレスしているのは、その位置からニュアンスを変えようとしているのと、次の小節の音の準備であろう。

譜例 c において 8 分休止符を保息で奏しているのは次の解釈によるものであろう。



モーツァルト (W. A. Mozart) ピアノソナタ イ長調 K.331 (中二鑑賞教材)



(a) と (b) と呼吸の状態が違っているが、これはアーキキレーションの解釈にもとづく。又4小節目の16分音符の感じ方で呼息と保息にわかれている。すなわち呼息の場合(a)はあっさり弾いているが、保息(b)の場合は大事に歌ってフレーズのしめくくりで大きいプレスをしている。

我々の行動、思考、感情等すべての活動は酸素の蓄積のないところではあり得ない。筋肉の緊張や脳細胞活動で酸素が消費されるからである。演奏においては、脳の動きは活発になり、運動量もあるので相当量の酸素が要求される。又呼吸、すなわち呼息、吸息、保息は演奏においてニュアンス等を表現するため無意識のうちに使い分けている。呼息は「おもい」吸息「かるい」保息「かつよい」などの形容ができよう。保息は緊張感や期待感をよび、ニュアンス作りには欠くことのできないものであり、吸息は次の活動を予期するものであり、次の表現の「心がまえ」であることがわかると思う。したがって吸息は次の活動量に応じた空気の量でなくてはならない。すなわち次のフレーズのニュアンスに応じた質と量と強さの吸息でなければならない。



Aは前記のモーツァルトのピアノソナタ、Bはサラサーテ(Sarasate)のチゴイネルワイゼン(中1鑑賞教材)である。この2曲の出だしの吸息の量の違いをみてみたい。Aの出だしで吸息の量が多すぎると、初めの音にアクセントがついてしまい、だんだん弱くなっていってしまうだろう。又次のプレスの機会を見失ってしまう。Bでは、深い吸気と強い保気が必要であり、フレーズが弾き終るまでプレスの機会が無いことがわかってしまう。

さて演奏時の無意識での呼吸の変化を述べた。我々はすばらしい絵を見た時、大きな感動に出合った時、呼吸がみだれる。音楽も又、平常呼吸でなくなる。これは演奏者が平常呼吸で演奏してないから鑑賞者も平常呼吸でなくなるのは当然と云えるかもしれない。

演奏者がよければよい程、鑑賞者は無意識のうちに演奏者の呼吸にひっぱられてしまうわけである。とは云え、そうなるには鑑賞者の訓練が必要であり、一番効果的訓練は自分の音を鑑賞することからはじまろうし、演奏の場合のプレスに気を付けることからはじまろう。

#### Ⅳ おわりに

鑑賞教材をいかに音楽的に聞くか。フレーズを追求して聞く、ニュアンスを追求して聞く、等考えた上で「意識的呼吸における鑑賞指導」を提案する。

音楽は聞く人の感情に訴えかけてくる。鑑賞指導とはその訴えを質、量共に、より大きく子供達の感情に反応させることである。

我々が音楽に触れると、我々の中に必ずなんらかの変化が生ずる。それは心臓の鼓動であり、呼吸状態であり、筋肉の緊張であり、あるいは胃液、唾液の分泌等であろう。これらは皆

無意識のなかで生ずる。ただ呼吸だけは意識し自分でコントロールできるものである。そこに鑑賞活動の糸口をつかみたい。

鑑賞指導で最も教師を悩ますのは評価の問題であろう。従来鑑賞反応を文体表現等でとらえてきた。しかしこれは鑑賞指導上非常に危険な行為であり、相当の工夫を要する。元来音楽反応は文章表現が不可能である。すなわち音楽反応は音楽でしか表現し得ないのである。したがって、音楽自身のかたりかけを子供達の感覚でとらえたら、子供達自らもう一度再現してみることであろう。

鑑賞指導に重点をおけばおく程、歌唱、器楽、創作すなわち表現活動を充実し、鑑賞活動との関連に留意していかななくてはならない。

#### 参考・引用文献

1. J.L. マーセル 音楽教育心理学 (1973)、音楽之友社
2. J.L. マーセル 音楽的成長のための教育 (1971)、音楽之友社
3. 野口三千三 原初生命体としての人間 (1973)、三笠書房
4. 松下允彦他 音楽科の教材構造化、静岡大学教育学部研究報告、教科教育字篇、No.24、(1973)