

音楽鑑賞と様式理解

—理論と実践をめぐって—

原田 宏司 千葉 潤之介

各種メディアの発達により、日常生活の中でさまざまな音楽を容易に耳にするようになった。テレビで歌舞伎やAKB48を目の当たりにし、CDでジャズを聴くかと思えば、カラオケで演歌を歌い、コンサートに出かけてマーラーの交響曲に感動する。正月になると筆曲が流れ、神社では雅楽が聞かれることも珍しくない。こうした日常の中で「音楽は国境を越える」という神話も実しやかに囁かれ、我われはきわめて恵まれた音楽環境にいるような錯覚を抱いてしまう。果たしてそうであろうか。サウンド・レベルでの聴取なら納得できるとしても、学校教育の現場でとり上げられる鑑賞教材にたいして、我われはどのように向き合うべきであろうか。

この小論では、音楽様式論の系譜をたどりながら、音楽教育に造詣の深いエリオットを援用しつつ、わが国の伝統音楽理解のための一つの事例を提示する。

1 音楽と様式

芸術分野で、様式という言葉は、簡便な言葉としてよく使用される。とりわけ音楽に関してはさまざまな場面で使用されるきわめて多面的な用語でもある。われわれが日常的に音楽を耳にする場合、無意識のうちに作曲者やその時代、作曲者の属する国民性などについて思いを巡らすことが多い。モーツァルトらしさ、ベートーヴェンらしさといった「らしさ」の感覚は、個人の音楽経験の蓄積の中で形成される。また、この響きはルネッサンスの音楽かもしれない、いやバロック初期に違いないといった判断も、個人の感性の中に蓄積された経験と教養からくるところが大きい。我々は、これを一般に音楽様式と呼んでいる。野村良雄によれば、「様式とは、芸術作品の全体に内的必然性をもって一様に示されるところの特徴」と定義される¹⁾。しかも、「形式と内容との一種の総合であり、かつ、全く個性的、一回的ではなく、ある程度普遍的、一般的なものとして把握されている。この知見は、20世紀初頭のアドラーやビュッケンらに始まる一連の様式研究の立場を総括

しているといってもよいであろう。

世紀末になると、マイヤー、ブラッキング、エリオット、スモールなど、新たな地平から注目すべき人物が登場する。これら4人の専門領域は異なっており、音楽学(認知心理学)、音楽人類学、音楽教育学と幅広いが、ここでは彼らの音楽様式に関する所論に焦点を合わせながら、その後の音楽様式論の変遷をたどってみることにしたい。

まず音楽学者のマイヤー(L.B.Meyer1918～2007)によれば、様式を「人間行動の中であれ、人間行動によって生み出された人工的な産物であれ、ある種の<制約 constraints>の中でなされた一連の<選択 choices>から生じたパターンの反復である」と定義し²⁾、さまざまな階層からなる様式を、社会的、文化的、心理的な「制約」と「選択」の中で把握する重要性を示唆している。マイヤーの様式論は難解かつ複雑であるが、彼の代表的な著書『音楽と様式』から関連する要点を抽出すれば、およそ次のようになる³⁾。種々の様式とそれらを支配する制約は階層的に関連し



ており、文化全体の制約（人類学者が取り上げるような文化の様式）から、いくつかの時代（バロック様式など）や運動（印象主義など）を経て、ある作曲家の作品の制約にまで及ぶ。これらの階層は制約の性質に応じて、法則（laws）、規則（rules）、方略（strategies）に大別できる。法則は、自然界に置かれた人間を取り囲む物理学的、生理学的な制約を含むと同時に、文化を超えたものであり、人類に普遍的なものとなり得る。しかし、規則は、文化内に限定されて普遍とはなり得ず、民族や時代に共通する様式を生み出す。方略は、規則によって確立された可能性の中で行なわれる作曲上の選択で、個人独自の様式となる。これらは、従来、時代様式、国民（民族）様式、個人様式と呼ばれてきた様式概念であるが、ヒエラルキーに基づく制約との関係で詳細に位置づけたものと言えよう。様式概念のものには格段の目新しさはないが、ここまで具体的かつ詳細に踏み込んだ様式論は初めてと言ってもよい。

一方、選択という行為は、能動的行為と捉えられがちであるが、日常生活のパターン化のように、むしろ学習された習慣との無意識な相互作用の結果生ずると考えられている。モーツァルトが驚くべき容易さで作曲したのも、彼が受け継いだ古典様式と呼ばれる一貫性と安定性（制約）の中で、慎重な選択を必要としたのはごく限られた部分に過ぎなかったという。丁度、個人の話し方や書き方が言語や方言の制約の中でなされた用語法、文法、シンタックス的選択の結果生みだされるのと同様である。しかし、ひとたび人間の選択がパターンの派生に役割を演ずるようになると、個人的様式は可能となる。このように制約と選択という2つのフィルターは、意識的であろうと無意識的であろうと、様式形成において大きな役割を果たすと考えられている。

ブラッキング（J.Blacking 1928～1990）の場合、音楽とは「社会的に容認されたパタ

ーンへと組織づけられた音響」⁴⁾であり、ある音楽がある社会の中で容認され支持されるには、ある社会がその音響を「音楽的」なものとして容認することが条件となる。「音楽的」という意味は、当然のことながら、伝統的枠組みに留まるものではなく、社会の中で新たな脈絡を獲得することが前提となる。したがって、そこに成立する音楽様式とは、「自然が人間に課したものではなく、人間の文化的表出の一部として、人間の方が自然からく選択したもの」と解釈される。ブラッキングは社会と音楽の相互作用を考察するにあたって、社会行動と音楽行動との相違、人間行動における音楽行動の特質を問題にするが、ここには音楽様式の形成にかかわる彼の基本的見解が示されている。

2 聴取と様式

我々がまったく未知の音響に出くわした場合、どのような反応をするであろうか。少なくともこれまでの様式経験を総動員させて、どこかにつながりを求めようとするであろう。そして不運にも合致しない場合には、その音響に対して快・不快、もしくは喜び・悲しみの情緒的反応を抱くに違いない。これはラドシーによれば「情緒」のレベルであり⁵⁾、ブラッキングによれば「知覚的」「情緒的」レベルに位置づけられる。つまり、人間が普遍的に持つ機能に基づく音響、サウンドそのものへの直感的反応である。このレベルでは「音楽に国境がない」という神話を適用することは可能である。それに対して、ある共同体から生み出され、その社会の中で形成された音響は、その構成員に対しては特定の意味を有する。ラドシーが「美的感覚」のレベルと言い、ブラッキングが「認知的」レベルと呼ぶ音楽行動である。

ブラッキングは、ある社会において「音楽的」なものとして区別される特定の行動を音楽行動と呼び、それを探し求めることが音楽



変化を考察する上でのきわめて有用な手がかりになり得ることを示唆している。音楽行動は、一面では人間としての基本的な諸動因、および人間の感覚内部に平衡を保とうとする生物学的欲求と無関係ではない。ブラッキングによれば、それは生得的なものとして、通文化的コミュニケーションを可能にする音楽能力として位置づけられている。そして「音楽の表層構造には現れなくても、深層構造のレベルには、人間の精神に共通の要素がある」という確信を持つに至るのである⁶⁾。しかし「文化は生物学的に獲得され、社会的相互作用を通して発達する諸過程によって生成される」⁷⁾という時、明らかに美意識を伴う認知のレベルが付加される。彼にとっては、情動やそれが働く慣性も、社会の中で表現に関して獲得された文化的パターンの総合であり、決して自律的なものではあり得ないのである。すなわち、社会行動における情動的基礎を強める役割を果たすのは、集団行動を通して集団感覚と思考をひきおこす音楽行動に他ならないのである。「文化的パターンは、社会的な関係とそれに連合された情動の脈絡を通して、あるいは脈絡の中で獲得されていくものであるから、音楽の中に感情を表出しようとする試みの中で、様式を形成する決定的な要因は音楽の社会的な内容であるはずである」とブラッキングは結論付ける⁸⁾。その意味では、音楽構造の機能的分析は、音楽の社会的機能の構造分析と切り離すことは不可能であろう。このように考察すると、音楽は絶えず変化する社会生活の現実と、人間が存在を規定されている社会の概念を表明するための一つの行動芸術だと言い換えることができる。

3 音楽教材と様式理解

ニューヨーク大学教授のエリオット (D.Elliott) は、1995年、『音楽教育における新しい哲学』⁹⁾と題する浩瀚な書を著し、

これまでのリーマーを主流とする「美的音楽教育」を痛烈に批判して一躍注目されるようになった。つまり、「美的音楽教育 Music Education as Aesthetic Education」にかわる哲学として新たに「実践哲学 Praxial Philosophy in Music Education」を提唱したのである。その後、両者による激しい論争は、必ずしも決着がついたとは言えないが、エリオットは、2013年に『音楽教育の実践哲学』と題する改訂版を出すことをすでに予告している。彼は、民族音楽学、人類学、社会学、フェミニズム、記号学、分析哲学の諸領域の研究がもたらした音楽に関する深い洞察から、いかに文化やイデオロギーが音楽づくり (music making) と音楽聴取 (music listening) に濃密に影響をおよぼすかについて明らかにすることから始める。そして、音楽聴取を含む音楽行動のすべてが、文化的、イデオロギー的情報の認知に必要なと主張する。つまり、音楽作品にはさまざまな種類の意味、換言すれば文化に特有の信念や価値が含まれており、それらを音楽的に理解するにはコンテクストに付随したさまざまな思考や知識が必要となることが強調されている。

エリオットが彼の実践哲学で重視するのは音楽に大きな影響をもたらすとされる文化やイデオロギーに裏打ちされたコンテクストであり、「芸術作品が優れていればいるほどその時代を超越し、ユニバーサルなものになる」というリーマーの美的信条に真っ向から反論する¹⁰⁾。その例証としてエリオットが掲げるのは、J.S.バッハの《ブランデンブルグ協奏曲第5番》である。彼は音楽学者のヴォルフやマクレアリーを援用しながら、そこに展開されるソロとデュエットとの関係性を、18世紀社会における個人と社会の関係性のアナロジーとみなし、中産階級の一員としての個人的欲求と社会的なハーモニー (調和) への欲求との緊張感を具現したものと説明する。

それはバッハに限らず、当時の音楽家に与



えられた貧しい社会的地位からの解放と芸術的独立への欲求であるが、第一楽章の冒頭から、当時としては驚くほどの自由闊達さをもって躍動するハーブシコードのパッセージが何よりもそれを雄弁に物語ると考えている¹¹⁾。

エリオットに従えば、このような音に具現された文化に特有の情報(文化の信念や価値)を認知することは、文化の理解を前提とする音楽聴取にとって不可欠となる。音楽教育者のエリオットが、教室における音楽聴取(鑑賞)に際して、次のような視点を提唱しているのは、教育現場での具体的展開としてきわめて示唆に富むものである¹²⁾。

- 1 以前、似たような音楽のパターンを聞いたことがあるか。
- 2 そのパターンはどんな文化的、音楽的実践に属しているか。
- 3 それらは自分の音として聞こえるか。
- 4 どんな文化的・イデオロギー的価値がこの作品の音楽パターンに含まれているか。
- 5 そのような信念や価値は、自分にふさわしいか。(矛盾するものか。自分を広げてくれるものか。)

こうした音楽との対話を通して、音楽の価値は、人生における「生きる価値 life values」とどう関わるかという目標に向かって、エリオットは独自の教育論を展開する。

わが国の学校教育における「音楽」の授業では、エリオットの提唱するようなコンテクスト理解はどのように把握されるべきであろうか。次に、エリオットをモデルにして、小学校の鑑賞教材に指定されている宮城道雄作曲の《春の海》を一つの事例として取り上げ、具体的な検討を試みることにしたい。(原田)

4 宮城道雄作曲《春の海》の概要

まず、《春の海》の基本データ¹³⁾を以下に記す。

- ・作曲年月 昭和4年(1929)12月¹⁴⁾。
- ・曲種分類 2重奏曲。

- ・楽器編成 箏, 尺八。
- ・特記事項 歌御会始の勅題「かいへんのいわお海邊巖」にちなむ¹⁵⁾。
- ・初演関連 昭和5年(1930)1月2日午後2時, FK(広島放送局)から放送初演¹⁶⁾。

《春の海》は、日本人であればどこかで一度は聴いたことのある、よく知られた邦楽作品であろう。とくに正月になると、公共施設や商店街、デパート、ショッピングモールなどで終日流れているし、テレビ放送でもコマmercialや番組の中でBGMとしてよく用いられている。筆者の講義を受講する学生にこの曲を聴かせて印象を尋ねると、「お正月」、「純和風」、といった答えが返ってくる。いかにもそのとおりである。要するに、この曲は今やわれわれの住む日本という国のイメージを表現する代表的な音楽として定着していると考えてもさしつかえないように思われる。それも、極端に欧米化され、情報や物質があふれた現在の日本ではなく、どこか懐かしく愛おしい日本人としてのアイデンティティーを感じさせるような「ふる旧き良き時代の日本」である。しかし同時に、当該音楽ジャンルに携わる人々や関心のある一部の人々を除いては、この曲の題名や作曲者、ましてや作曲の背景に思いをはせる人はまずいないであろう。BGMとはそのようなものである。たいていは、漠然と日本に古くからあった曲だと思っているか、まったく無関心かのどちらかであろうと思われる。その意味では、この曲はいわば、すでに「無著名名古典」になってしまったといえるのかもしれない。しかしながら、前述の基本データからもわかるとおり、この曲は日本近代を生きた宮城道雄(1894～1956)という箏曲家が、昭和になってから作曲した正真正銘の「近代音楽」なのである。このことは、教育的な意味でこの曲を聴取させようとする際に、与える方の側がしっかりと意識しておかなくてはならない点でもある



う。もっとも、このことを実際に教育現場で児童・生徒に説明する必要があるかどうかはまた別問題である。

以下、エリオットが音楽作品の聴取に際して提唱する5つの観点から《春の海》を眺めるために、有用と思われる情報をできる限り列挙してみたい。

5 《春の海》の作曲事情と作曲者側からの曲想解説

前述したとおり、この作品は新年（昭和5年）の歌御会始の勅題「海邊巖」^{かいへんのいわお}にちなんで前年の暮れに作曲されたものである。作曲行為自体はこの宮廷行事に直接関係しないが、その年の勅題にちなんで新作を発表することは、明治以来、箏曲の世界ではよく行われてきた¹⁷。宮城自身も《春の海》のほかに《清水楽》^{しみずら}（大正15年の勅題「河水清」^{かすいきよし}にちなむ）、《島の朝》^{しまのあさ}（昭和13年の勅題「朝陽映島」^{ちようようしまにえいず}にちなむ）、《泉》^{いずみ}（昭和30年の勅題「泉」にちなむ）を作曲している¹⁸。

公式な初演は昭和5年1月2日、FK（広島放送局）からの放送である。箏はむろん作曲者自身が担当し、尺八は宮城の修業時代からの盟友である吉田晴風が担当した。おそらくこの作品はFKからの委嘱で作曲されたものと推測される。なお、作曲者によれば、前年の暮れに日比谷公会堂で試演的な演奏を行ったという¹⁹。

宮城は《春の海》について、自身の随筆で次のように述べている。

（前略）大体の気分は、私が瀬戸内海を旅行した際に、瀬戸内海の島々の綺麗な感じ、それを描いたもので、ここが波の音とか、ここが鳥の声と云ってしまうと面白くないが、大体は長閑な波の音とか、船の櫓を漕ぐ音とか、また鳥の声というようなものをおり込んだ。（後略）²⁰

この作品が直接的な描写音楽か否かはともかくとして、ある種の気分と音響的な情景

を音楽的に表現したものであることは読み取ることができる。

6 《春の海》への評価

今でこそ、《春の海》は宮城道雄の傑作のひとつに数えられ、それこそ日本を代表する音楽作品ともみなされているが、作曲当初の評判はあまり芳しくなかったようである。妻の貞子は「あの出だしの尺八のメロディーが俗っぽい」と言ってけなしたし、前年に試演した際も演奏にミスが出て、あまりいい出来栄ではなかったという²¹。放送初演の年に同じ演奏者によってビクターでレコード化されたが²²、管見するところでは格別に注目すべきような評判は目にしていない。ゆっくりと静かに受け入れられていったという解釈も成り立つ。

この作品を一躍有名にし、作品の価値を高めることに貢献したのは、何といてもフランスの女流ヴァイオリニスト、ルネ・シュメー（Renée Chemet 1888～未詳）である。

7 ルネ・シュメーの編曲

ルネ・シュメーは《春の海》初演の2年後である昭和7年春に来日して、およそ2か月の滞在中に数回の演奏会を催した。その間、シュメーは日本音楽に触れるべく宮城邸を訪問して、古典や創作曲を含む複数の曲目を宮城から聞かせてもらったのである。なかでも《春の海》を大いに気に入り、その楽譜を自分が宿泊していた帝国ホテルに持ち帰った。シュメーは箏や尺八の楽譜を読めないはずだから、五線譜訳を渡したものと思われる。宮城によれば、この曲をシュメーは一晩でヴァイオリンと箏のために編曲し、翌日宮城邸で試演したという²³。この状況を宮城が随筆に描いているので、引用しておく。

（前略）翌日電話で「昨日の曲の編曲が出来たから、今日もう一遍行って、また箏と合して見たい」と云って来た。私は大変早



く出来たので驚いたのであるが、その日の午後見えて、箏と合奏したら、私のやはり考えているのと同じような気分で弾かれたので、私は非常に感心した。私たちはむろん言葉は通じないから、一言も交わしたのではないが、しかし、音楽の上では両方の心持が一致しているので、言葉がなくても音楽では話が出来るものだと、私は思った。(後略)²⁴⁾

おそらく《春の海》は、「知覚的」「情緒的」様式レヴェルにおいては、シュメーに対して「快」の反応を呼び起こしたにちがいない。とすれば「音楽に国境がない」という神話にはもってこいのエピソードとも思われるが、ここでは短絡的な言述は控える。

シュメーの編曲の特徴は、単に尺八パートをヴァイオリンに置き換えたのではなく、ヴァイオリンのさまざまな演奏技法を駆使して華麗な演奏効果を上げていることであろう。ピッツィカートやハーモニクスの使用は、誰にでも識別することのできる目立った特色だが、実際の演奏では、ポルタメントの多用、音の微妙な先取りや柔軟なアゴーギグ、ヴァイオリニストとしての感性によると思われる繊細な強弱法やアーティキュレーション等々が聴かれる。これらの奏法の多くは、シュメーと同時代の欧米ヴァイオリニストたちによる演奏ぶりの一般的な特徴でもある(時代様式、国民様式)。さらにシュメーは尺八パートのみならず、箏のパートにまで編曲の手を加えて、元来、尺八が休止している部分までもヴァイオリンで弾くようにしたり、その結果、箏のパートを部分的に改変したりしている。また、これら種々の奏法を取り入れた結果、オークターヴの上下移動が頻繁に起きている。

このシュメー版の《春の海》は、昭和7年5月31日の夜に開催された「シュメー告別演奏会」において公開された。宮城は賛助出演として箏を担当している。この時の演奏会の感動と興奮は今日に至るまで語り草となって

おり、実際に聴衆のひとりとしてこの演奏会を聴いた川端康成は、その様子を小説「化粧と口笛」に詳細に記している。この2人の演奏による《春の海》は半月後の6月半ばにビクターでレコード化され、発売から半年もたないうちに1万数千枚も売れたといわれる²⁵⁾。レコードは日本国内ばかりではなく、アメリカとフランスでも発売され、宮城道雄の名は海外にまで知られることになった。

こうした編曲に関しては、たとえば野村あらえびすのように、否定的な見解を示す者もいたが²⁶⁾、大方の愛好家は好意をもって受け入れたのである。この録音が戦後になってもなお売れ続けていたという事実は驚嘆に値する。原曲版のレコードがこれほど売れたという記録は目にしていないので、圧倒的な販売枚数から推しても、少なくとも戦前の聴衆の多くは原曲版ではなく、むしろシュメー版の《春の海》の方を先に知った可能性が高い。

8 《春の海》の音楽的特徴

以下に《春の海》を特徴付ける音楽上の要素のうち楽器編成、音階と旋律、楽曲形式の3つの事項に限定して記す。

1) 楽器編成

箏と尺八はわが国特有の伝統楽器であり、比較的ポピュラーな邦楽器でもある。したがって、これらのサウンドは意識的か、無意識的かに関わらず、日本人であればどこかで耳にしている可能性は高い。学生たちが「純和風」との印象をもつのも、これによるところが大きいものと思われる。もっとも、《春の海》という作品自体が、正月の定番音楽なので、この作品は彼らにとっては、すでに日本という共同体の中で「正月」という特定の意味をもたされた「認知的」レヴェルでの印象なのかもしれない。

ただし、この楽器編成による純粋な器楽は近世からの「伝統的」なものではなく、近代になって初めて現れたものである。純粋な「器



楽曲」は、数多い日本伝統音楽の種目の中でもごく一部を占めるのみで、日本伝統音楽の大半は声楽曲である。また、公に尺八が他の楽器と合奏できるようになったのは、明治4年に普化宗が解体されて以後のことである。それまで尺八は普化宗の僧（虚無僧）の専有物であり、一般人には触れることもできなかった法器であった。普化宗の解体後、尺八は新政府から楽器として認可され、主として箏曲・地歌と合奏するようになるのである。その場合でも尺八は独立した別個のパートなのではなく、箏や三味線の旋律をなぞるのがその主たる役割であった。そうした尺八に独立したパートとしての役割を与えたのは、じつは宮城道雄の功績である。したがって、《春の海》の楽器編成（およびその音楽）は、少なくとも作曲当初は箏曲・地歌というジャンルの伝統から見れば、新機軸的できわめてモダンなものだったのである。宮城の頭の中には、西洋の旋律楽器（ヴァイオリンなど）と鍵盤楽器（ピアノなど）の2重奏があったものと察せられる。換言すれば、すでに箏曲・地歌というジャンルの枠を超えた新しいジャンルが成立しているわけである。宮城らの創作活動が、それまでの伝統的な日本音楽と区別されて「新日本音楽」などと呼ばれるのもそのためである。ただし、作曲から90年近く経った平成の今日では、もはやこの楽器編成（およびその音楽）は「伝統的」とみなしてもさしつかえないのかもしれない。

宮城は、箏と尺八の2重奏曲を大正12年の《谷間の水車》を皮切りに、昭和29年の《泉》に至るまで、合計12曲作曲しており（うち1曲は現行しない）、作曲者としては比較的気に入っていた編成とも思われる。《春の海》はこの編成による第4作目ということになる。

蛇足かもしれないが、《春の海》で用いられる尺八は、通常の一尺八寸管ではなく、音律が一音高い一尺六寸管である。この寸法の

楽器から奏でられる音色は総じて明るく透明で、聴く者に一定の印象を与えていることは十分に考えられる。宮城は他の作品でもこの寸法の尺八を頻繁に用いている。

2) 音階と旋律

《春の海》で使用されている音階は「都節音階」（いわゆる陰音階。下からミファラシドミ）と「民謡音階」（陽音階の一種。下からミソラシレミ）との折衷型である。これは箏の「七為上り中空調子」という調弦法（基本音階は都節音階の上行型。ミファラシレミ）に端的に表れている。都節音階と民謡音階を折衷した音階による調弦法は、幕末になって光崎検校が考案した「秋風調子」²⁷や吉沢検校による「古今調子」²⁸として出現した。これらの調弦法は、演奏中に多少の技巧（押し手）を用いるだけで、容易に「陰（音階）」と「陽（音階）」の行き来が可能となり、それ以前の「陰」のみによる調弦法と比べて、格段に陰影の濃い細やかな情緒を表出することができる。加えて聴く者に清新な印象をも与える。そして、宮城の作品群を概観すると、宮城はこれら陰陽折衷型の調弦法をたいへんに好んでいたことが窺える。

ただし、尺八による著名な冒頭8小節間（レミーソーミレシラシー……）には、「ファ」が出現せず、箏の調弦にはない「ソ」が多用されている（このみはもっぱら民謡音階に拠っている（同じ部分で箏には「ファ」が出てくるのだが）。旋律をもっとも特徴づける要因が使用音階にあるとすれば、冒頭の旋律は、日本人がこれまでに耳にしてきた、日本各地の民謡と同様の印象を受けるはずである。一方、都節音階の方も日本古謡とされる《さくら》²⁹で一般にはなじみ深いものであろう。いずれも、日本の伝統的な音階の主軸をなすものである。

とくに尺八の旋律に関して言えば、宮城の楽想は奔放と呼んでもさしつかえないほどに縦横無尽である。低音から高音までくまなく



用い、音程の跳躍も多い。長い音符と短い音符をさまざまに組み合わせたリズム上のアイデアも豊富であり、さらにはスタッカート奏法も頻出する。こうした点は、箏曲・地歌に結びついた従来の尺八の用法とは一線を画している。《春の海》の全体を支配する一定の雰囲気は、これら使用音階、使用音域およびリズム上のアイデアによるところが大きい。

3) 楽曲形式

《春の海》の楽曲形式は A-B-A' の 3 部形式である。このタイプの形式は雅楽の管絃などに例がなくもないが（《越天楽》など）、宮城の属している箏曲・地歌の伝統ではない。幼いころから西洋音楽に触れ、日本音楽の近代化を推進していた宮城にとって、西洋音楽の形式感を取り入れることは、ごく自然なことであっただろう。西洋の楽曲形式は《春の海》ばかりではなく、新機軸的なさまざまな曲種で用いられている。宮城は 3 部形式のほか、ロンド形式（《落葉の踊り》など）、変奏曲形式（《さくら変奏曲》など）、ついにはソナタ形式（《手事》³⁰など）の作曲も手がけた。

《春の海》は次のような部分構成をとる³¹。

第 1 部 A	26 小節
序 a ₀	2 小節
第 1 群 a ₁	8 小節
第 2 群 a ₂	8 小節
第 3 群 a ₃	8 小節
第 2 部 B	64 小節
第 1 群	26 小節
第 1 楽節 b ₁	8 小節
第 2 楽節 b ₂	10 小節
第 3 楽節 b ₃	8 小節
第 2 群	26 小節
第 1 楽節 b ₁ '	8 小節
第 2 楽節 b ₂ '	10 小節
第 3 楽節 b ₃	8 小節
第 3 群	12 小節
第 1 楽節 b ₁ ''	8 小節
第 2 楽節 b ₄	4 小節

第 3 部 A' 32 小節

序 a ₀	2 小節
第 1 群 a ₁	8 小節
第 2 群 a ₂ '	12 小節
第 3 群 a ₃ '	10 小節

第 3 部は第 1 部とほぼ同一の内容だが、第 2 群で 4 小節の挿入があるのと、第 3 群の末尾に終止の 2 小節が追加されていることのみ異なる。

第 2 部は第 1 部、第 3 部に比して小節数が多いように思われるが、第 1 部、第 3 部は総じてテンポが遅く、また、テンポの変化が大きい。これに対して第 2 部は比較的速めのテンポであり、上記のとおり繰り返しが多いので、あまりアンバランスな印象は受けない。

以上のとおり、《春の海》の楽曲形式はきわめて簡潔かつ明快なものであり、いわば「だれにでも理解可能な」単純さをもっている。加えて、楽節の反復が多く、《春の海》のひとつひとつの旋律が、聴く者に強く印象付けられる理由もここにあるものと思われる。

9 エリオットの観点からの《春の海》の様式理解

これまでに見てきた《春の海》に関する情報から、ほぼこの作品の様式が見えてきたような気がするが、ここでは、あらためてエリオットが音楽作品の聴取に際して提唱する 5 つの観点から、鑑賞教材としての《春の海》について眺めてみる。

1 以前、似たような音楽のパターンを聞いたことがあるか。

日本人にとって《春の海》は正月の定番音楽である。正月になれば正月の雰囲気（和風）を醸し出す音楽として、いやおうなしに耳に入ってくるのが《春の海》なので、「似たような音楽のパターン」というよりは、むしろ「既知の音楽」ということになるだろう。

2 そのパターンはどんな文化的、音楽的実践に属しているか。



《春の海》の様式を考える場合、この視点はきわめて重要である。まず、使用音階と使用楽器は、まさに近世以来の伝統的な日本文化に属している。もっとも、元来箏と尺八は伝統的には別の種目（音楽実践）に属し、公に合奏できるようになったのは明治以後のことである。しかも、箏と尺八の2重奏（純器楽曲）という形態は、大正になって初めて宮城道雄の手によって成立したもので、明治までの伝統にはない。これは明らかに西洋音楽の様式パターンを移植したものである。さらに、《春の海》で用いられている楽曲形式も、西洋音楽に由来する。こうしたことが、西洋の文化圏の住人であるルネ・シュメーにとって、「知覚的」「情緒的」レヴェルにとどまらずに、「認知的」レヴェルにまで踏み込んだ様式理解が可能であった理由のひとつでもあろうし、シュメーばかりではなく、欧米と同様の文化を享受している現代の日本人にとっても受け入れ易い要因かもしれない。

3 それらは自分の音として聞こえるか。

《春の海》に限っては、前述のことからも、現代日本人には「自分の音」として聞こえる可能性が高い。ただし、近世までに培われた他の伝統的な日本の音楽が、「自分の音」として聞こえるとは限らない。現代は、それらの音楽が生まれ、享受された時代とは、政治形態・社会制度や価値観、感性が大きく異なり、その時代様式を理解するためには相当の学習を経なければならぬ。児童・生徒や学生の多くが、ブラッキングのいう「知覚的」「情緒的」レヴェルの段階で伝統的な日本音楽に「不快」ないしは「拒否」の反応を示すことは、筆者が幾度も経験しているところである。

4 どんな文化的・イデオロギー的価値がこの作品の音楽パターンに含まれているか。

エリオットが念頭に置いていることとは異なるかもしれないが、《春の海》は伝統と革新の融合、ひいては東洋と西洋の融合が具現化された音楽であり、これは作曲当時の日本

の社会情勢や文化的趨勢にも相通ずる精神である。さらにいえば、「新旧の融合」「東西の和合」はとりもなおさず宮城の理想でもあった。

5 そのような信念や価値は、自分にふさわしいか。(矛盾するものか。自分を広げてくれるものか。)

当然ながら、受け止め方は個人によって異なるが、「自分にふさわしい」と感じて「ふさわしくない」と感じて、筆者としては多くの児童・生徒が自分を広げるのに役立つような授業のありかたを切に望みたい。(千葉)

おわりに

今回は、音楽様式論に始まり、社会・歴史・文化を通して音楽を聴こうとするエリオットの「音楽聴取」のモデルにしたがって、宮城道雄の《春の海》の検討を行った。最後の様式理解に関する5項目からも明らかなように、日本人としての宮城道雄が求めた音楽の理想は、当時の時代精神を反映した和洋融合の思想そのものであった（時代様式、国民様式）。このような社会的フィルター〈制約〉の中で、宮城道雄が〈選択〉したのは、西洋音楽と日本音楽のイデオロギムの合体であり（個人様式）、それによって閉鎖的な邦楽の世界に新風を送りこむことであった。シュメーとの出会いは、そのような意味で、まさに彼の望むところであったと言えよう。仮にシュメーのアレンジが脱コンテクストに傾いたとしても、それが西洋化を推し進めた当時の時代精神と重なり、日本人に限らず西洋人をも含めた多くのファンを魅了した要因になったと考えられる。

この事例にみるように、《春の海》にまつわるコンテクストは必ずしも単純なものではなく、さまざまな接触が重層的に重なり合っている。しかし、同じ方向に向けて拍車をかけたのは、何といたっても和楽器を洋楽器と同等にコンサートホールという土俵に乗せたことであろう。このようなコンテクストを通し



てこの作品を耳にする時、単に正月をイメージするに過ぎないサウンドから、世界に伍して動き出そうとするわが国成長期の伸びやかで力強い響きを聞き取ることができるのではあるまいか。

次の機会には、これらの文化に特有の信念や価値をもとに、教室でどのような展開が可能になるのか、具体的な検討を試みることにしたい。そこではスモールの **musicing** ならぬ **musicing** というエリオット独自の **praxis** の領域に踏み込んでいくことになるだろう。(原田)

注

- 1) 野村良雄『音楽美学』音楽之友社, 1962, p.101.
- 2) L. B. Meyer, *Style and Music*, 1989.
〔原田宏司監訳『様式と音楽』(1) ー理論, 歴史, イデオロギーー』『広島大学教育学部教科教育学科音楽教育学教室論集』VIII, 1996, p.2.〕
- 3) L. B. Meyer, 前掲書, pp.1-23.
- 4) J. ブラックング/徳丸吉彦訳『人間の音楽性』岩波現代選書, 1978, p.372.
- 5) R.E.Radocy, J.D.Boyle, *Psychological Foundations of Musical Behavior*; Charles C Thomas, 1979, p.7.
- 6) J. Blacking, "Can musical universals be heard?", *The World Music*, vol.XIX, No.1/2, 1997.
- 7) J. ブラックング, 前掲書, p.164.
- 8) 同前書, p.106.
- 9) D. J. Elliott, *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*, Oxford University Press, 1995.
- 10) 同前書, p.184.
- 11) 同前書, p.187.
- 12) 同前書, p.191.
- 13) 千葉潤之介, 千葉優子編著『宮城道雄音楽作品目録』宮城道雄記念館, 1999, pp.66-67.
- 14) 宮城道雄「春の海のことなど」千葉潤之介編『新編 春の海』岩波文庫, 2002, p.40.
- 15) 同上.
- 16) 藤田俊一編『三曲』第10巻第2号, 美妙社, 1930, p.65.
- 17) 「明治新曲」と呼ばれる《巖上の松》《三つ

の景色》などがそれである。

- 18) 吉川英史, 上参郷祐康『宮城道雄作品解説全書』邦楽社, 1979, p.435.
- 19) 宮城道雄, 前掲書, p.40.
- 20) 同上.
- 21) 千葉潤之介, 千葉優子『音に生きる 宮城道雄伝』講談社, 1992, pp.154-155.
- 22) この音源はCD化されて、現在でも聴取可能である。
- 23) 実際には数日後であったことを、宮城道雄の養女で後継者のひとりであった故宮城数江師(前宮城宗家)から聞いたことがある。
- 24) 宮城道雄, 前掲書, p.41.
- 25) 千葉潤之介, 千葉優子, 前掲書, p.170。この音源もCD化され、現在でも聴取可能である。
- 26) 野村あらえびす『名曲決定盤』中央公論社, 1939.
- 27) 《秋風の曲》で用いられる調弦法。
- 28) 箏曲の曲集である「古今組」で用いられる調弦法。有名な《千鳥の曲》はこの曲集中の1曲。
- 29) 「古謡」とされているが、資料的には幕末以前には遡れない。
- 30) 千葉潤之介, 久留智之「宮城道雄作曲《手事》再考」『広島大学大学院教育学研究科音楽文化教育学研究紀要』XVIII, 2006, p.23-32を参照。
- 31) 小野衛著『宮城道雄の音楽』音楽之友社, 1987, pp.181-182。アルファベット表記は筆者が追加。