

「教育臨床総合研究 8 2009研究」

楽曲分析の手法を用いた合奏指導法試論

An Essay on one Teaching Method of Orchestra with the Application of Analyse

河 添 達 也*

Tatsuya KAWASOI

要 旨

音楽教育専攻の専門科目である「合奏Ⅰ（オーケストラ）」の中で題材として取り上げた、プロコフィエフ作曲「古典交響曲」の楽曲分析を手がかりとした授業手法を紹介し、作曲理論と演奏法の融合による合奏指導法の新たな可能性を提案している。本文はその第一弾として、作曲理論の視点による考察を主軸としている。

[キーワード] 楽曲分析、合奏指導法、教員養成、プロコフィエフ、アウトリーチ

はじめに

現行の本学部授業カリキュラムは、平成16年度に教員養成特化学部用に再編されたものであり、教員免許法に定められた科目領域をベースとして、資質の高い教員養成を念頭に再構築されたものである。音楽教育専攻における専門教育科目では、入学時から専門の楽器に関する個人レッスンを行う「専科制」を基軸として、幅広い授業科目が設定されている。同時にその授業内容についても、教員養成に直結した各種の工夫や試みが行われている。

中でも本論では、「合奏Ⅰ（オーケストラ）」における作曲理論と演奏法を融合した合奏指導法の可能性について、実践に基づいた新たな提案を試みたい。本稿はその第一弾として、まず「授業のねらいと内容」について概説し、次に「作曲理論の援用による合奏指導法実践」を、プロコフィエフ作曲「古典交響曲」第1楽章に絞って言及することまでを主な範疇とする。

演奏法からの視点を具体的に盛り込んだT.T.（ティーム・ティーチング）の実際とその成果については、次稿以降に改めて提案を試みたい。

I 「合奏Ⅰ（オーケストラ）」について

1. 本学部音楽教育専攻の独自性と合奏科目

教員免許法における「合奏」は、「器楽」分野の必修領域として設定されており、音楽の免許取得を目指す学生（以下、音研生）は、何らかの合奏体験を行わねばならないこととなっている。本学部の音楽教育専攻では4種類の「合奏」科目を開講しており、音研生は選択必修として、そのうちの最低1科目を履修する。4種類とは、「合奏Ⅰ（オーケストラ）」・「合奏Ⅱ

*島根大学教育学部芸術表現教育講座

（ウィンドアンサンブル）」・「合奏Ⅲ（ピアノデュオ）」・「合奏Ⅳ（リコーダーコンサート）」であり、中には、4種すべての合奏科目を履修している者もいる。「合奏Ⅳ」だけは集中講義形式であるが、他は毎週の定時開講であり、特にある一定の編成（受講人数）を必要とする「合奏Ⅰ」と「合奏Ⅱ」は、他の授業との開講時間の重複を避けるため、通常講義時間外の11・12時限で授業が実施されている。

他にも、殆どの音研究生が4年間を通して履修している「合唱」もあり、入学当初からの個人レッスンおよび個別対応を基本とする「専科制」と、「合唱」・「合奏」科目の充実とが、本学部音楽教育専攻の突出した独自性であり、資質の高い音楽科教員養成を標榜するカリキュラム上の支柱となっている。

この独自性と特徴ある（現行）カリキュラムは、昭和29年に本学部を設置された「特別教科（音楽）教員養成課程」（以下「特音課程」）以来の伝統を引き継ぐものである。人間そのものの存在を見つめようとする教育学部マインドと、芸術至高へ目を向けた専門学部的スタンスとがバランスよく融合された、芸術科教員養成のある意味での理想像がそこにはあったのかもしれない。実際、特音課程の卒業生が教育現場で多大な成果を蓄積してきたことは¹⁾、その教育成果（アウトカム）として評価できるであろうし、島根県内の中学・高等学校における音楽科教員数の本専攻卒業生比率の高さも突出している。²⁾

2. 「合奏Ⅰ（オーケストラ）」開講の変遷と授業の目的

現在「合奏Ⅰ（オーケストラ）」（以下「合奏Ⅰ」）は、作曲を専門とする教員（筆者）と器楽（弦楽器）専門の教員による協働開講の形で実施されており、作曲理論と器楽演奏法との融合による合奏指導演習を実践しているところである。本科目のシラバス（骨子）を以下に転記する。

授 業 の 目 的

■ねらい

この授業は、合奏を体験し、それによって個々の総合的演奏技術の発展とアンサンブル能力を高めることを目指します。また、合奏体における指導法の基本的技術を培うことも目的としています。

■カリキュラム上の位置づけ

この授業は、音楽教育専攻における器楽領域で培った力量を、アンサンブルを通して実践していく科目です。また、音楽の基礎的能力を養う「ソルフェージュ」、楽曲分析の基礎となる「作・編曲法」、様式観や演奏スタイル追求と関わる「音楽史」関連科目とも密接な関係があります。またアンサンブルを通して、学校行事における音楽活動に必要な「指導力」や、「対人関係力」なども養っていきます。

科目の達成目標 (達成度)
<p>■到達目標 以下の5点を目標とします。</p> <ul style="list-style-type: none"> a. 任されたパートを、正確に演奏することができる。(器楽) b. 各々のパートと同時に、他のパートにも注意深く耳を傾けながらお互いに響きを聴き合うことができる。(合奏) c. 目的に応じた効果的なプログラミングを行うことができる(学校行事の音楽活動、音楽活動企画・実践力、音楽科教師像) d. 楽曲にまつわる時代背景や作曲家の音楽思考を理解できる。(論理性) e. 場面に応じた、合奏の基礎的指導言を習得することができる。(こどもコミュニケーション)
授 業 の 内 容
<p>きちんと整備された室内オーケストラで着実な合奏経験を重ねることにより、豊かで正統的な音楽観が養われ、それに見合った技術をみに付けます。また、合奏体の指導者となるために、単なる合奏体験のみでなく、楽曲分析を交えた指導者的視点も実践的に学びます。(後略)</p>
授 業 の 進 め 方
<p>新曲ではまず、合奏形態でリード(譜読み)をおこない、適宜パート・分奏も取り入れます。また、楽曲分析的に幾通りかの試演も行い、楽曲の表現を深めて行きます。1月6日には定期演奏会形式で、研究成果を一般市民に公開します。</p>

通常めずらしい、作曲と器楽教員の協働による「合奏」の授業開講に至った経緯を、ここで振り返ってみることにする。

本学部では、特音課程設置以来45年間にわたって器楽(弦楽器)専門の教員が「合奏Ⅰ」の授業を担当してきた。平成11年(1999年)に、ゼロ免課程である生涯学習課程「音楽芸術コース」が設置され、同時に担当していた教員の定年退官と時期が重なったため、同コースのカリキュラムに「合奏Ⅰ」を開設しないこととなった。その代わりに、作品の楽曲分析を通して楽譜(スコア)を音にしてゆく(リアライズ)音楽理論分野の授業として「スコアリアリゼーション」が新設され、作曲教員(筆者)が担当することとなった³⁾。この授業によって、実質的なオーケストラ活動を存続していた。

平成13年(2001年)に後任の弦楽器教員が赴任してからは、筆者と協働で本科目を担当し、作曲理論と演奏法を融合させた合奏体験及び合奏指導法研究を目的とする、ほぼ現行の授業形態へと収斂していった。

平成16年(2004年)、本学部が教員養成特化学部として改組されると、音楽芸術コースは学生募集を停止し、学校教育課程・音楽教育専攻として学生組織は1本化された。合奏関連科目は、教員免許法の規定に則って再び必修の専門教育課目として復活し、I-1で述べたような

現行の授業題目が整うこととなった。また、この改組は鳥取大学との再編でもあり、それに伴って同大から新たに弦楽器教員の転入があったため、「合奏Ⅰ」は、作曲教員1名+器楽(弦楽器)教員2名の計3名による協働開講という、充実した指導体制が成立した。平成20年度に、そのうちの器楽教員1名が他大学へ転出したため、現在は2名のT.T.方式で授業を担当している。

3. 「合奏Ⅰ」の定期演奏会曲目およびアウトリーチ活動

高度な教育実践者養成を目指した特音課程の理念継承によって、現行カリキュラムの特異性と実践が保たれていることは上述したとおりだが、「合奏Ⅰ」については、もうひとつの大きな存在意義がある。それは、鑑賞機会を提供する地域貢献としての活動である。

本授業が開設されたころの山陰地方では、市民オーケストラ活動は盛んではなく、授業の成果発表である「島根大学管弦楽団定期演奏会」は、きわめて貴重な、生のオーケストラ音楽に触れる機会でもあった。また出張公演も多く、教育学部のオーケストラとして特に学校現場への訪問演奏や音楽鑑賞会を数多く行なってきた。一般団体や市民オーケストラ活動が盛んになった昨今においても、当オーケストラのアウトリーチ活動は、本学の重要な地域貢献の一翼を担っているといえよう。

以下に、筆者担当後の定期演奏会及びアウトリーチ活動の一覧を提示する。

年度	定期演奏会曲目	指揮者	独奏者	アウトリーチ活動
H12	R. シュトラウス 「ドン・ファン」 M=A. ターネジ 「モメンタム」(日本初演) R. シューマン 「交響曲第2番」	今村 能 (客演)		・美祢市立大嶺小学校 ・美祢幼稚園
H13	A. ボロディン 歌劇「イーゴリ公」より 「ダッタン人の踊り」 A. グラズノフ 「ヴァイオリン協奏曲」 J. シベリウス 「交響曲第1番」	河添 達也	高旗 健次 (専任教員)	・宍道町立宍道幼稚園(小編成) ・八雲村立八雲中学校 (文科省フレンドシップ事業) ・親子で楽しむ音楽鑑賞教室 (大学等地域開放特別事業)
H14	I. ストラヴィンスキー バレエ組曲「プルチネラ」 武満 徹 「Rain Coming」 E. エルガー 「エニグマ変奏曲」	河添 達也		・広瀬町立布部中学校 (文科省フレンドシップ事業)
H15	C. ドビッシャー 「牧神の午後への前奏曲」 R. シューマン 「ピアノ協奏曲」 R=コルサコフ 交響組曲「シェエラザード」	河添 達也	島畑 斉 (専任教員)	・松江西高等学校 (文科省フレンドシップ事業)
H16	S. プロコフィエフ 「交響曲第1番(古典交響曲)」	河添 達也	田中 晶子 (嘱託講師)	・柿木村立体育館竣工・同中学校 ・川津幼稚園(小編成)

	J. S. バッハ 「2つのヴァイオリンのための協奏曲」 武満 徹 「ファンタズマ/カントゥス」 R. シュトラウス 「死と変容」		高田明日香 (学 生) 酒井 和子 (学 生)	・安来市立荒島小学校(小編成) ・大和村立大和中学校(小編成) ・大東町立西小学校(小編成) (学部長裁量経費)
H17	細川俊夫 「Garten Lieder」 W. A. モーツァルト 「フルート協奏曲」 A. ドボルザーク 「交響曲第8番」	河添 達也	野坂 知子 (嘱託講師)	・松江市立中央小学校 (1000時間体験学修)
H18	R. ワーグナー 「ニュルンベルクのマイスタージンガー」前奏曲 J. S. バッハ 「マタイ受難曲」より 「クリスマス・オラトリオ」より J. ブラームス 「交響曲第2番」	永見 信久	佐々木直樹 (専任教員)	・まつえ市民大学体験講座 ・島根県立安来高等学校 ・安来市立社日小学校 ・教育学部附属幼稚園(小編成) (1000時間体験学修)
H19	J. シベリウス 交響詩「フィンランディア」 J. N. フンメル 「トランペット協奏曲」 P. チャイコフスキー 「交響曲第5番」	永見 信久	白石 実 (嘱託講師)	・教育学部附属幼稚園(小編成) ・まつえ市民大学体験講座 (1000時間体験学修)
H20	J. ハイドン 「交響曲第103番」 J. シュトラウス 「皇帝円舞曲」 M. ラベル 「ダフニスとクロエ」第2組曲	永見 信久		・教育学部附属幼稚園(小編成) ・まつえ市民大学体験講座 (1000時間体験学修)

II 楽曲分析の手法を用いた合奏指導実践

1. プロコフィエフ作曲「古典交響曲」の形式分析

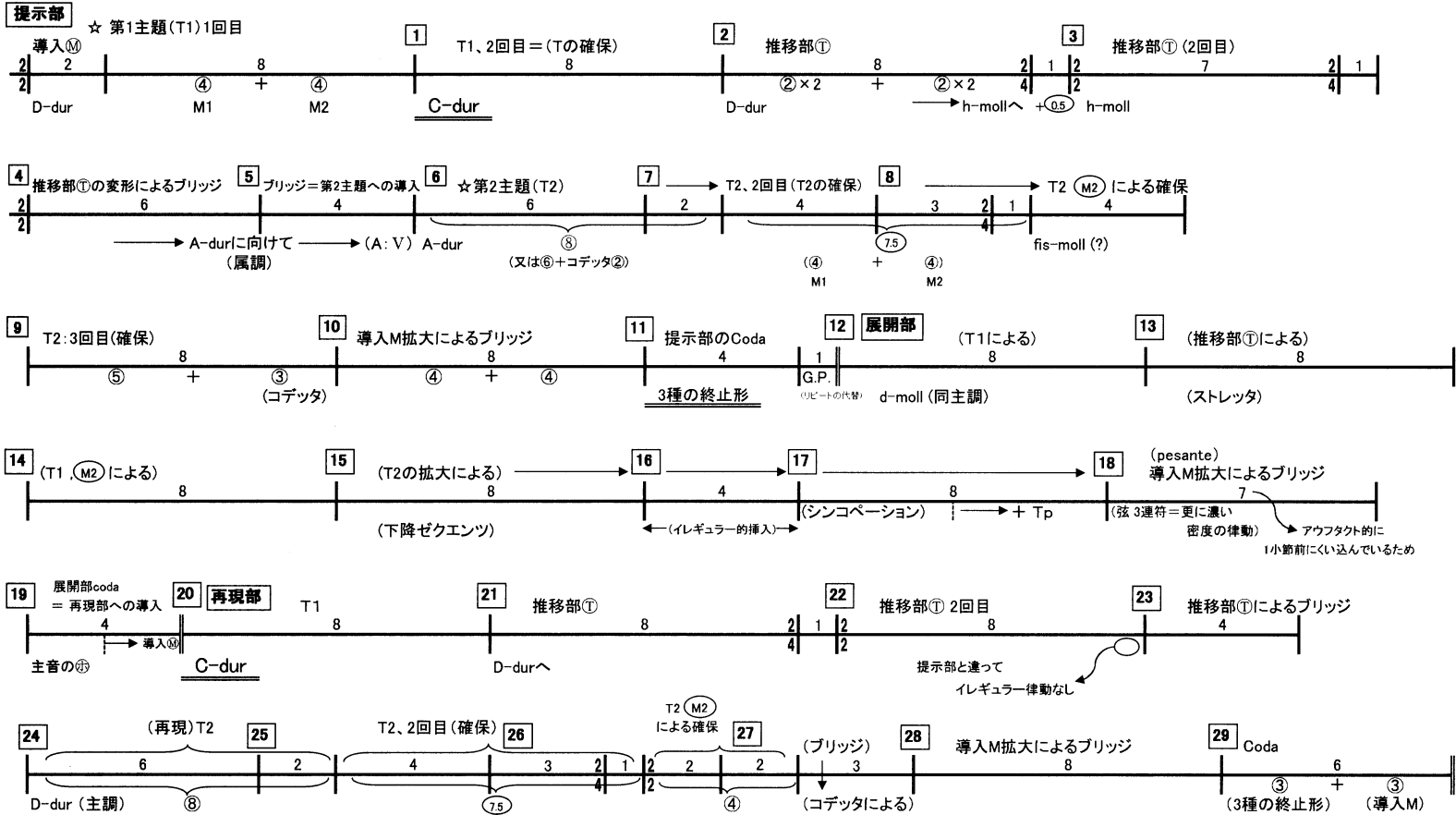
本章では、楽曲分析の手法を用いた合奏指導法の実践を、セルゲイ・プロコフィエフ (Serge Prokofieff 1891-1953 露) の「古典交響曲」を題材に記述する。本稿にこの曲による実践を記載するのは、現行組織への学部改組後はじめて、つまり学校教育課程音楽教育専攻の専門科目「合奏I」で最初に取り上げた楽曲であり、現行の授業方式として再出発した時の題材でもあるからである。また、この題材を授業で取り上げた理由は、西洋伝統音楽の古典形式に則りながらも、プロコフィエフ独特の現代的なアイロニーが曲全体にちりばめられていて、本授業の目的を実現するのにふさわしい楽曲、と判断したためである。

一般的に、この曲の解説では、「ハイドンが生きていたら書いたであろうような作品」とか「現代人が住んでいる古い町」という言葉が多く引用されているが⁴⁾、それでは、この作品のどこがハイドン風で、どこがハイドンではないのか、プロコフィエフのアイロニーとは何なのか、その詳細を楽曲分析の手法で研究するのが、この授業のねらいである。本稿では紙幅の都合で、この作品の第1楽章のみを取り上げることとする。

まず、「リード合奏」と呼ばれる、ほぼ初見による演奏を行なってこの曲のおよその響きを体験した後、次頁に掲載した「形式分析図」を学生全員に配布する。学生はこの曲のミニスコ

Classical Symphony

S.Prokofieff (Form.Analy. T.Kawaso)



※ T=テーマ(主題)、M=モチーフ(動機)

ア（学習用総譜）を購入し授業に持参しているの、楽器と総譜、パート譜、そして配布資料とを同時に参照しながら授業に参加する。本論でも、そのポケット・スコア（BOOSEY&HAWKES社 No.33）を使用して論を進める。

まずは、曲全体の構造を読み解くために形式分析を行う。この楽章は、A-B-Aの回帰的なシンメトリー構造による3部形式で作られていて⁵⁾、区切りの明確な「ソナタ形式」の構造を持っている。ソナタ形式は、ハイドンやモーツァルトの時代に完成された西洋古典の常套的な形式であり、楽曲構造のうえではハイドン風作品といえる⁶⁾。それではどこがプロコフィエフのもたらしたモダンなアイロニーなのだろうか。音研生は、1年次必修科目の「作曲基礎理論」において「ソナタ形式」の雛形とBeethoven作品による分析を経験しているので、その自らの知識と照らし合わせて考察をする。このときは、「提示部の終わりにリピートがない。」との発言があった。通常ソナタ形式は2つの主題（テーマ）を持ち、その主題が提示される部分が文字通り「提示部」で、その後続く「展開部」と「再現部」も、提示部で示された主題が展開、再現されるわけなので、最初の「提示部」は、構造的にとっても大切な部分となる。この提示部の終わりに通常リピート（繰り返し）記号が付されているのは、その大切な部分を反復して、きちんと記憶に擦り込むという意味もある。そのリピートがこの楽章には無い。代わりに、提示部の最終小節（86小節）にG.P.（全休止）がある（譜例1）。

(譜例1)

↓ G. P.

このG.P.は前頁の構造分析図からもわかるように、余分に付加された1小節であり、意図的な挿入小節と考えても差つかえない。であるならば、なぜこの小節を挿入したのか。元来リピートを行なって記憶の擦り込みをするのだとしたら、この「沈黙の1小節」がそれと同様の効果を求めているのではないか。音を出さない1小節の間に、それまでの主題提示を記憶の中で反芻したうえで、次の展開部への移行を作曲者は求めているのではないか。

本当は、学生同士のディスカッションとしてこのような展開が継続することを期待しているのだが、実際にはそこまで議論が深まることは少ない。教員側からの問いかけで、留まりがちな分析の道程を後押しする。

また、冒頭の主題提示についてもプロコフィエフならではの工夫が見受けられる。通常、主調で奏される第1主題は、同じ調性で反復され、「主題の確保」が行なわれることが多いが、この作品では、1度主調（ニ長調）で第1主題が提示された後、すぐさま（11小節から）遠隔調のハ長調で主題の確保が行なわれている。このような急激な転調は、ハイドンの時代にはあまりおこなわれておらず、現代的な感覚といえる。この第1主題（テーマ1）に関しては、冒頭の第1小節目から既に主題とする説⁷⁾（例えば戸田邦雄）と3小節目からの8小節目とする説⁸⁾（竹内康夫など）がある。筆者は11小節目からの主題の確保の状況やフレーズ感などから後者の解釈を支持し、冒頭の2小節間は短い導入部分＝序奏と解説した。この楽章の終結部（194小節～）では、冒頭2小節間のモチーフが拡大された律動で再現し、主題以外のモチーフをも用いて回帰構造によるシンメトリーが実現されている（譜例2）。

（譜例2）

↓

194

展開部を経て、142小節から「再現部」である。通常のソナタ形式では再現部は主調でテーマが再現されるが、この曲では、主調のニ長調ではなくハ長調で再現されている。しかし、このような例はモーツァルトの作品などにも散見されることであり、むしろラビリンス（迷宮）としての豊かさ⁹⁾や音楽の重層性という面から推奨される¹⁰⁾ことでもある。この作品で特筆されるのは、ハ長調で主題が再現された後に150小節からの推移部においてすぐさま主調のニ長調に移調していることで、「提示部」における第1主題（ニ長調）→主題の確保（ハ長調）との逆行の移調経路を辿っている点である。様々な現代的アイロニーを部分的にちりばめながらも、プロコフィエフが形式上では、このような鏡像的調性配置を行って、徹底的なシンメトリーの思考を貫いていることが伺える。

2. プロコフィエフ作曲「古典交響曲」の形態分析

構造的な形式分析と並行して、音形などの特長を考察する形態分析や楽器法（オーケストレーション）の分析も行う。あらかじめ問題として取り上げる部分をレジュメにして学生に配布し、問題点を一つ一つ解説して問いかけ、学生自らが考え、解釈し、その後に演奏するという手順で授業がすすめられる。そのうちの数箇所を取り出して再現する。

- (1) 「提示部」第1主題の前半4小節（M=モチーフ1）と後半4小節（M2）の対比を言語化してみる（譜例3）。

(譜例3) T1

M1.

M2.

M1＝開放的、外向的、スッキリ、下降形、律動的、Vla以上の楽器のみ、など

M2＝閉塞的、内向的、うろろ、上昇志向、歌謡的、バスや管楽器が加わる、など

- (2) 36小節から6小節間にわたって保続されるホルンの音について（譜例4）

○イ長調属七（A:V7）の第7音を保続音として用いることによる効果

(譜例4)

FL.

Cb.

Cl.

Fg.

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

36 B. & H. 8730

(3) 第2主題 (46小節～) の特長・アイロニーを言語化してみる。(譜例5)

(譜例5)

50

○急激なpp、2オクターブもの跳躍でしかもcol *eleganza*であること、
50小節からのVI度準固有和音調への急激な転調とその奏法（アップのスタッカート）等

(4) 提示部コーダ (82小節～) の4小節間には3種類の終止形がある。そのうち偽終止 (83小節) と完全終止 (85小節) では、ティンパニの音は同音のA音である。同じAの音でもこの2音は、音色や音量、ニュアンス等で変化があるべきである。(譜例6)

この場面では、まずティンパニ以外の楽器によって終止形を意識して演奏し、その後ティンパニが加わって何通りかのニュアンスを試みる、という方法で意識化をおこなった。

(譜例6)

(5) 123小節からのVn.のシンコペーション(ポリメトリク)について(譜例7)

(譜例7)

○123小節からの1stおよび2ndヴァイオリンは、T2の拡大テーマであるが、4分音符1拍分(2分の2拍子なので半拍分)後方へずらされており、ポリメトリク的な効果を生んでいる。単純なシンコペーションのニュアンスに陥らないよう、わざわざダウンボウの指定がある。実際には、130小節の最後の4分音符などは、次の小節の3連符のことを考えてアップで演奏する団体もあるが、ここでは、なぜ作曲者がわざわざダウンの指示を書き込んでいるのかを考察する場とした。

III まとめ

本学で実施している「合奏I」の授業実践について、その一部を記述したが、実際には音を出しながら、分析と演奏の往還によって行なうものであり、文字に書き取ることの困難さを改めて痛感している。

また、楽曲分析的アプローチを行った後、そこから得られた構造的な理解や作曲者の音楽語法を、いかに演奏に結び付けてゆくのか、器楽担当教員とのいわばT.T.の関係性にこそ、この授業実践の中心的な意義もあるのであろう。今回は、その導入としての記述であったので、次稿以降に、その融合の方法と成果を報告したい。

筆者は、このところ15年近く、近隣地域の吹奏楽コンクールや合唱コンクール等、各種の音楽コンクールの審査に携わっている。作曲を専門領域とすることから、殆ど全ての領域のコンクールを経験してきた。近年の、特に子どもたちの演奏技術の伸長は目覚しく、吹奏楽であれば、見事なサウンドと圧倒的な音量で会場を揺るがし、息を呑むような美しいハーモニーに身体が包まれることも在る。合唱であれば、歌詞の表情を極限まで掘り下げた強い音楽表現や、時には複雑なクラスターなどを見事に歌い切る、きわめて高度なテクニック等に、心底感銘を受ける。

だが、サウンドの凄さや表出力の強さに心打たれる一方で、その楽曲そのものが持っている「構造的な美しさ」や、その作曲家独自の音楽語法があまり伝わってこない演奏にも、何度も何度も出会ってきたような記憶がある。もし、目の前に在る作品の、構造そのものの美しさを繊細に感じることなく、自分の気持ちだけを強烈に他人に押し付けることを「優秀な演奏」と一律に評価してしまったとしたら、音楽科が標榜する「音楽に対する感性を豊かにし」「豊かな情操を養う」という目標に到達できるであろうか。

音楽コンクールを例には挙げたが、これは他者批判ではなく、自己批判である。

I-1で述べたように、本学の音楽教育の歴史は、特音課程の伝統によってその独自性が保持され、多くの成果も残してきた。しかし、今までのやり方だけでは対処しきれない現代的な教育課題も頻出し、成果主義社会における芸術科が果たすべき役割の焦点も、少しずつ移行してきているであろう。

今一度、目の前の楽譜を謙虚に読み解き、時には言語や近接領域の芸術の力を援用しながら、音楽作品の背後に「実存している」構造やテクスチャーによる美意識、そこに託されている作曲家の音楽思考や独自の音楽語法を深く感じ取る「インプット」の時間が必要なのではないか。教員養成における作曲担当教員の果たすべき役割をこのように自認し、自省し、楽曲分析を通じた音楽科教員養成のありかたについて、模索を続けたいと思っている。次頁に、「合奏」および「作曲基礎理論」の授業で学生に配布している『形式・形態分析（アナリーゼ）について』のプリント（資料1）を掲載して、本論を閉じる。

(資料1)

形式・形態分析（アナリーゼ）について

島根大学教育学部 河 添 達 也

作曲（の過程）は、音を「構築」していくという感覚に似ています。それはちょうど建築のようだともいえます。優れた建築家は、単に「倒れない建物を頑丈に設計する」のではなく、その背後に、その建築が完成した姿の機能性や造形美を見えています。

作曲家も作曲過程において、自らが構築していく音を深く吟味し、それまでのあらゆる経験・知識をもとに身体全部を耳にして、音の背後に有る「力」を聴き取ろうとしています。そのような「姿勢・行為全体」の上澄みとして視覚化された記号が「楽譜」なのです。書家が描く文字も、同様の過程で視覚化されたものであると私は思います。

分析（アナリーゼ）とは、そのような「姿勢・行為」の結果として視覚化された「楽譜」から、逆方向に遡ってその統合過程を紐解いてゆくことであり、作曲家の内面を想像し、情動の変化を共有することなのです。だからこそ、アナリーゼが単なる「パズル解き」に終わることなく、その作品の背後にある、存在の根拠としての「美」を感じ取ることに繋がってゆかねばならない、という視点を保持することがとても大切です。この視点をしっかり持っているかどうか、アナリーゼを通して脳内に「ドーパミン」が放出され、それが楽しく意義深いことだと感じられるか、反対に「そんなことして何になるのか？」と意欲を失い、ストレスの蓄積のみに終わってしまうかの分岐点なのだろうと思います。

アナリーゼを通して、その作品の背景に有る「機能美・造形美・精神的調和・未聴感」等に迫ることができれば、曲の魅力をより深く味わうことができ、今まで自分に聴こえなかった「音」が聴こえてくるようになります。それが「耳が拓かれる」瞬間です。私たちはそのとき、その曲の「琴線」に触れているのです。そして「耳が拓かれる」とは、元来、人間が持っているにもかかわらず日頃閉じかけている、繊細で豊かな「感性の扉が開かれる」ということなのでしょう。

「売れば良い」「目に見える成果をあげなければ成らない」といった商業主義・効率主義の現代社会の中で、上述のような人間らしい感性は鈍化し続けています。その結果、退廃的で日和見的な、非共存的な社会へと人間社会は移行してきているように思われます。このような日常を懸命に生きていけば、誰だって感性が鈍化し、「美しいものを黙って味わう」という感性も機会も失ってしまいます。そのような中で皆さんが、鈍化しつつある感性の扉を自らの手でノックし、磨き、そして、もっと若い人々の扉をノックしてゆくことが、公教育における（音楽）教育者のミッションであろうと、私は思います。楽曲分析（アナリーゼ）が単なる学校知で終わることなく、生涯を通じてのライフワークとして皆さんに根付いてゆくことを願い、応援してゆきたいと思います。

注記

- 1) 音楽教育全般の評価は難しいが、吹奏楽コンクールや合唱コンクールで全国1位の連続表彰等の実績。
- 2) 島根県内の高等学校音楽科教員28名（常勤講師を含む）のうち、75%に相当する21名が本専攻の卒業生である。
- 3) 「音楽芸術コース」と併設されていた学校教員養成課程「音楽教育専攻」では、「室内アンサンブル」という名称で「合奏Ⅰ」の内容が受け継がれていたが、受講人数も少なく、「スコアリアリゼーション」との合同授業の形態をとっていた。
- 4) たとえば、「名曲解説全集」交響曲Ⅲ（音楽之友社）P28。
- 5) 作曲家はかならずしも最初から形式を意識して作曲するとは限らないが、この作品はプロコフィエフが、あえて古典の形式を用いて机上で（ピアノを使わずに）作曲したものであり、はじめから作曲の構造的プランが綿密に構築されていたと考えられる。
- 6) もちろん「ハイドン風」との例えは楽曲構造に由来するだけではなく、楽器編成その他に依るところが大きいが、ここでは形式分析的視点からの判断である。
- 7) 前掲「名曲解説全集」Ⅲ P29
- 8) CD解説書 PHILIPS PHCP-10582（1996）
- 9) 「作曲の技法」小鍛冶邦隆著 P43～ 音楽之友社（2008）
- 10) 「音楽分析の方法—モーツァルト作品を例として」R.ケルターボルン/竹内ふみ子訳 シンフォニア（1985）

参考文献

- 1) 「クラシック音楽作品名辞典」 井上和男編著 三省堂（1999）
- 2) 「音楽科教育法」 石澤真紀夫、池田温、楠瀬敏則、藤沢章彦編著 教育芸術者（2000）
- 3) 「和声と楽式のアナリゼ」 島岡譲著 音楽之友社（1980）
- 4) 「音楽学を学ぶ人のために」 根岸一美、三浦信一郎 編 世界思想者（2004）
- 5) 「大作曲家の生涯」下巻 H.C.ショーンバーグ著 亀井旭訳 共同通信社（1981）
- 6) 「島根県教職員名簿」 島根県教育委員会（平成20年度）