



Title	日本の音楽教育における合唱：柴田南雄の作品を中心に して
Author(s)	永原, 恵三
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1990, 24, p. 25-46
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48164
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

日本の音楽教育における合唱

— 柴田南雄の作品を中心にして —

永原 恵三

0 序

音楽教育における合唱は、小学校や中学校の義務教育および高校における音楽の授業のみならず、大学も含めてクラブ活動として盛んに行なわれている。さらに広義の音楽教育として一般合唱団や、職場合唱団、ママさんコーラス、あるいは少年少女合唱団などのように、幅広い層において行なわれている。このように合唱は学校の内外で行なわれている音楽活動の中でもその幅の広さの点では注目すべきものであろう。それ故にこそ、そこに日本の音楽教育との深い関わりを考察することもできよう。すなわち合唱は実践的な面からすれば、学校の正規の授業の中で器楽合奏とともにクラス単位での音楽の授業の在り方を考える上で必要不可欠である。それと同時に教育の問題からフィードバックしての音楽について思索を深める上でも合唱は重要である。つまり、それは歌うこととはいかなることか、そして、合唱、すなわち複数の人間が集まって音楽を行なうとはいかなることかを問いかけることに他ならないからである。本論では日本の音楽教育について合唱を中心にして考察するが、そこへ至るひとつの通路として柴田南雄の合唱作品、特にシアターピースによる作品に焦点を当てて考えることとする。もちろんそれらの作品は学校の教科書に登場する作品ではない。しかしながらシアターピースはそれゆえにこそ逆に音楽教育に対し

て意味を持つのであり、それは作曲者が意図するように、明治以来の日本の音楽教育に対する批判として位置づけられるのである。このような柴田南雄の作品をもとにして合唱についての考察を行なうことにより、その中に含まれ、かつそこから引き出せる、日本の音楽教育の様々な問題点に言及できれば幸いである。

1 教材としての日本伝統音楽

第二次大戦後、アメリカの影響を受けた日本の学校教育は、1947年に施行された「学校教育法」に基づいて、6年間の小学校と3年間の中学校で義務教育が行なわれ、さらにその上に3年間の高等学校、および4年間の大学または2年間の短期大学が設置されている。幼稚園は2年ないし3年間である。この制度による小、中、高校の教育課程の基準として、文部省は同年、最初の学習指導要領を発行した。その中で音楽は美術とともに芸術教育のひとつとして義務教育のカリキュラムのなかに組み込まれた。

ところで学習指導要領に記されている教材の内容に関して大きな変化が生じたのは、1968年に改訂された第三次学習指導要領においてである。そこで注目されるのは日本の伝統音楽が従来に比べて積極的に取り扱われるようになったことである。もちろんそれ以前にも日本旋法の曲が歌唱教材に含まれたり、鑑賞教材でも琴、三味線や尺八などの日本の楽器が扱われてはいたが、それがさらに進んだ形で取り入れられるようになったのはこのときである。小学校では第1学年から日本旋法の旋律を聞き分けたり、視唱、視奏することが盛り込まれ、歌唱、器楽、鑑賞それぞれの領域で日本の伝統音楽を学習することとなっている。また中学校では特に鑑賞の領域を拡大し、教材には箏曲、長唄、雅楽、尺八曲および義太夫節など、伝統音楽の主要なジャンルの代表的な曲目が挙げられている。また歌唱教材では、こぎりこ節、斎太郎節、かりぼし切り歌などの伝統的な日本民謡も取

り入れられている。このような傾向の背景には、音楽教育はその民族の遊び
うたを歌うことから出発すべきであると主張したコダーイの音楽教育論や、
吉川英史、小泉文夫などの伝統音楽尊重論の影響が指摘されている¹⁾。こ
うした傾向にそって、文部省では各教科の「指導書」に加えて「指導資料」
を刊行しているが、音楽ではその第1集として『日本の音楽の指導』にお
いて伝統音楽に関して解説を行ない、指導の手がかりとするように求めて
いる。また服部龍太郎は文部省のこのような傾向のなかで、また西洋音楽
の理論中心の教育の中で民謡を具体的にどの様に扱うかに対する教師側の
声を反映した形で、『合唱の教室、日本民謡集』を副教材として出版した。
そのまえがきでは「西洋音楽の理論はすでにわれわれのものになってしま
った。合奏と合唱が音楽活動の大部分を占めると同時に、ピアノは日常の
楽器になったこんにちである。われわれは前進しながらも、郷土民謡を教
材へとり入れるにはどうしたらよいか。そういう問題に答えようとするの
が本書の試みである²⁾。」として音楽教育の進む方向と既に確立されている
音楽教育とのずれの中での苦悩を表わしている。しかしこのような日本伝統
音楽導入の傾向は、次の第四次学習指導要領においては若干の後退を余儀
なくされている。特に中学校の歌唱教材では日本民謡がなくなって、現代
邦人作曲家の作品のみになっている。どうしてなのであろうか。たしかに
伝統音楽の教材については特に歌唱教材では折衷的な方法を取らざるを得
ないところがあったともいえよう。服部龍太郎の指摘するように日本の音
楽教育の中に大きく位置しているのは、やはりピアノであり、ピアノによ
って音楽教育を受けてきた教師たちが伝統音楽に立ちむかうのである。木
に竹を継ぐようなことになりかねないのである。伝統音楽の歌唱指導につ
いては、やはり教師側にかなりの工夫が要求されたと言えよう。教師とし
ての苦悩もさることながら、本来自民族の伝統音楽を教えることに困難が
生じることの背景に、明治以来の日本の音楽教育におけるひとつの問題点

があらわれているのである。

第二次大戦前の日本においては、義務教育の段階では唱歌教育が中心であったが、その内容は同じく唱歌教育を中心とする欧米の場合とは根本的に異なっている。すなわち、欧米諸国では子供自らの生まれ育ってきた風土に根ざした歌を唄うことによって教育が行なわれるのに対して、明治の日本では西洋近代化の流れの中で、日本の伝統音楽をいわば括弧に入れることによって、自らをその歩みの中へ導いて行くことに重点がおかれた。つまり、スローガンとしては東西両洋を折衷することを掲げてはいても、音楽教育自体は西洋音楽を中心に展開されていくこととなったのである。山住正己は、明治15年日本で最初に作られた小学生用の音楽教科書である『小学唱歌集』出版の意味について、和洋折衷の基本方針により「西洋音楽をとりいれ日本人の音楽性をゆたかにする役割をはたしながら、一方『和』を雅楽に限定したため、西洋芸術音楽をたのしむ人といわゆる大衆音楽をたのしむ人とのあいだにふかい溝をつくりあげた³⁾」と指摘する。「雅」をとり「俗」をすてることにより、民謡のみならず言文一致唱歌や、大正期の童謡などがしりぞけられることとなった。また確かに日本の伝統音楽については、その閉鎖的な体質のために学校教育という開かれた場に入りにくいということも考えられる。しかしながらいずれにせよ、日本の社会が近代化という旗印のもとに西洋型の近代へと進んでいく中で、音楽教育もその影響を強く受けていたことは明らかである。それゆえに日本の学校、特に小学校において、歌うことを中心に音楽教育がなされていたことについて、方法が同じだからといって、西洋の場合と同次元でこれを論じることはできないのである。たとえばアメリカの音楽教育はヨーロッパの影響を受けて形成され、同じ方法を導入していても、その文化の根底は互いに通じているので、両者を同じ次元で捉えることは可能であるが、日本と西洋との場合はそういうわけにはいかないのである。全く文化の土壌

の異なるところに、教育という人格形成に関わる問題を通じて、特に音楽という人間存在に深く関わる領域において異文化が出会ったのである。それゆえに西洋音楽を歌うことの意味は、本来それが西洋世界での教育の場で担っていた意味とは異なった意味を、日本においては担っているのである。この音楽教育の構造が、その後の日本の文化形成に及ぼした影響は無視できないであろう。

ここに指摘したことは、小学校教育だけの問題ではなく、大学における音楽教育の問題に関わることである。伝統音楽が第三次学習指導要領で大きく前進したにもかかわらず、次の第四次学習指導要領で若干後退した背景には、明治以来の音楽教育全体を貫く日本の苦悩の状況が横たわっているのである。すなわちその後退の原因のひとつには、教員養成大学や音楽大学における日本伝統音楽の教育が、必ずしも十分でないことによる教師の側での指導力不足が挙げられる。従来、日本音楽の講座を開設している大学はきわめて少なく、日本音楽史やその理論についての講義はほんのわずかしかなわっていない。まして実技の講座が開設されている大学は数えるほどでしかないのが実状である。

さて小学校、中学校を通じての義務教育に関して、もうひとつの注目すべき点は、第二次大戦後、教育内容が、歌唱の他に器楽、創作、鑑賞を含めた音楽の全領域にわたって行なわれるようになったことである。これは第四次学習指導要領では、指導内容を「表現」と「鑑賞」の二領域に統合し、教師に自由な裁量の余地を与えていることにもあらわれている。特に器楽教育は、1950年以降の経済成長にともなって、各学校に戦前以上にオルガンやピアノが豊富にゆきわたるようになったこととも呼応して、鍵盤楽器を中心に盛んになった。これらの鍵盤楽器は低学年では生徒の歌う歌の伴奏としておもに使用され、上の学年になるに従って生徒自身による合奏などに使用されるようになる。近年のシンセサイザーなどの電子音器の

導入もその延長線上にあるといえよう。

日本の学校教育の中での音楽は、既に述べたように徹底して西洋音楽中心であった。それは明治以来の政府の近代化政策、および文部省の方針がそうであり、また音楽教育が唯一の国立の音楽学校である東京芸術大学（旧東京音楽学校）の卒業生を中心に行なわれてきた結果である。それゆえに柴田南雄の指摘するように、「いわば西洋音楽の専門教育がごく薄められた形で、そのごくとば口の、程度の低い所だけが学校教育の音楽科において実施された⁴⁾」のである。こうした西洋中心的傾向の中で、鍵盤楽器は常に学校音楽の中心に位置していた。この様な鍵盤楽器の優位が意味するところは、まずひとつに、そこで取り入れられた西洋音楽がそのごく一部の限られた時代の音楽に過ぎないこと、次にその音楽とは五線譜で記され、平均率による音階であるということなのである。確かにこの時期の西洋音楽は、ある意味では西洋音楽史の絶頂期にある音楽であり、合理的な理論体系に裏付けされたもので、他の諸科学と同様にひとつの体系的な分野を形成していたと考えられる。それゆえにひとつの方法論としては確立されやすく、教育の方法という点ではその明解さのゆえに定着しやすかったのであろう。

器楽教育についてもまた西洋のそれとは多少別の見方が必要となる。楽器自体の持つ意味がやはり西洋と日本においては異なっているのである。学校教育の場で使われる楽器は、西洋の楽器であって日本の楽器ではない。つまり西洋では自らの文化の中から生まれた楽器を教材として用いているのに対して、日本では西洋の方法をそのまま導入したために、日本人本来の文化の中から生まれてきた楽器を使わずに、まるで接ぎ木をしたかのように全く別の文化の楽器を用いるという結果になる。言い換えれば西洋の器楽教育で使われる楽器とは、子供たちの身の回りにおいて、彼らの生活の中に自然に取り入れられている楽器であり、それゆえに彼らの生活世界

と学校の世界、つまり学校の音楽との間にはそれほどの間隙は生じ得ない。それに対して日本の場合、たとえその教材が民謡などのような日本人独特の生活に根ざしたものをとりいれたとしても、すでに西洋的発想を通った音楽が特に教師の側に存在してしまっているために、それは日本文化というコンテキストの中での楽器ではなくなってしまう。また楽器を用いて演奏される曲も歌唱教材に基づいているので、それが日本人作曲家の手になるものであろうとも、西洋的語法、あるいは折衷的語法によるものになってしまい、結果的には自らの伝統文化の延長上にはないということになる。確かにオルガンやピアノなどの鍵盤楽器以外にも多くの楽器が学校教育の中に取り入れられており、生徒の日常の音楽生活との関わりを持つようとしてきている。とは言うものの現在の日本の文化的状況の中で、果してどこまでそれぞれの楽器が生活に根ざした楽器と言えるのであろうか。ピアノも西洋の民族楽器であることを忘れてはならない。「ピアノの真の素晴らしさは、日本の伝統邦楽とはちがった、西洋の音楽文化の古く長い伝統をひとつひとつ、自らの十本の指で具体的にまさぐり、そこに西洋音楽の実像をつかみとるところ⁵⁾」にあることをもはや我々は意識しなくなっている。ピアノは果して本来の楽器としてではなく、道具としてそこに存在するにすぎなくなっていると言えよう。それはピアノだけの問題ではなく、楽器自体が教師、生徒それぞれにとってそのもつ意味が曖昧なものになってきているのである。

この様に戦後の経済成長の中で、学校の中での音楽教育は様々な楽器の使用によって多彩なものとなったが、あくまでその中心的存在は西洋音楽であることは変わらず、また鍵盤楽器が主流を占めていることも否めないのである。もっとも唱歌教育が学校での音楽教育の中心であることに変わりはなく、またその意義を認められていることは言うまでもないことではあるが……。学校教育の中での歌は、常に鍵盤楽器による伴奏にとりまわ

れて歌われるのが普通である。それはある意味では確かにクラスの生徒の合唱をまとめやすい有効な方法であり、生徒たちにとっても現代の音楽環境の中で、鍵盤楽器の平均率による音階は非常に耳なれたものであろう。また鍵盤楽器による伴奏音形は、少なくとも西洋近代の芸術音楽の和声形式に準じたものであり、その形式自体が和声にのせて歌をはこんでいく力を持っている。そのことは平易な曲を小学校低学年から高等学校に至るまで生徒に与えることができることを示すとともに、そのような曲は、教師の側でもある程度の基本的な鍵盤楽器の技法を持っていれば伴奏が可能な曲であるといえよう。しかしながら平易なもの、扱い易いものというのは、一般に効果を上げ易い反面で、マンネリ化する危険性も含んでいるということ認めねばならない。すなわち生徒にそのような曲を歌うように指導するのは一見比較的容易に思われる。そうして和声優位の音楽が持つ推進力の中に音楽の喜びを見いだすことも多々あろうし、それは非常に有効に教材として活用されたこととなろう。しかしながら別の面からすれば歌う側はその音楽の流れの中に身を任せさえすればよいのであって、歌う生徒の音楽に対する主体としての働きかけについては疑問が残ることも考えられる。すなわち音楽に対してというよりも、与えられるものに対して全く受け身的に反応する結果をもたらすことが考えられるのである。

歌うこと、この行為自体様々な側面を持っていることは言うまでもないことである。それゆえに生徒たちの歌に対する可能性も様々あって当然であり、つまり鍵盤楽器の伴奏によらない歌も非常に多く存在するのであって、むしろ音楽史あるいは地球上の様々な音楽文化を考えてみると鍵盤楽器は音楽史のそして音楽文化のごく一部の形態でしかないということがわかるはずである。歌うということは楽器を奏でることとともに人間の音楽行為の根源的なものであり、過去、現在、未来にわたって人間の存在そのものに深く関わることである。現代の音楽教育は確かに鍵盤楽器と切り離

せないものとなっている。だが、鍵盤楽器を学校の音楽教育の中で絶対的なものと考えてはならない。その一方でシンセサイザーなどの電子楽器の発達による鍵盤楽器の概念の広がりにも注目すべきであろう。このようなテクノロジーの発達は教育の方法に広がりを与えるとともに、それらへの対応が新たな問題ともなってくる。本論との関わりからすれば、自分の声で歌うこと、また本来の楽器の意味である「道具」、すなわち自然にある「もの」を使って、自らの肉体の力で音を作りだしていくという行為が、教育の中でどの様に位置づけられていくのかが問題であろう。

2 柴田南雄の合唱作品

柴田南雄は現代日本の作曲家の中でも間宮芳生、林光と並んで声楽曲に重点をおいて作曲活動をおこなっている。彼は作曲家であると同時に、その綿密な分析により西洋の様々な現代作曲家の動きを日本に紹介している。もちろん彼自身も現代作曲家としてさまざまな前衛的作曲技法を用いた作品を呈示している。それとともに彼は音楽教育に対しても作曲者の立場から新たな方法を模索しようとしている。1970年代以降の一連の合唱作品であるシアターピースにおいて、日本の音楽教育に対する彼の立場を表明しているといえよう。特にその第一作目の〈追分節考〉(1973)において、明治以来の日本の音楽教育に対する批判と民謡への回帰をシアターピースという全く新たな技法により展開し、音楽の新たな地平を切り開いている。さらに続く〈萬歳流し〉(1975)と〈宇宙について〉(1979)では作曲者自らが「大学生のための合唱演習」として位置づけているように、日本の音楽教育の中での歌うことの意味をあらためて問い直しているようにも思われる。これらの作品の中では楽器は〈追分節考〉で使われる尺八のみで、あとの曲は全て無伴奏である。本論ではこれらの三曲を中心にして日本の音楽教育における合唱の諸問題について具体的に考えていくこととする。

さて追分節は浅間山の麓で生まれた民謡である。柴田南雄の〈追分節考〉はその名が示すように浅間山麓、碓氷峠あたりで唄われていた追分節を中心とした様々な民謡を素材として作曲されたものである。追分節の起源は明らかではないが、日本古来の民俗音楽だけでなく、遠く大陸のモンゴルやさらにはハンガリーにまで及ぶとされる遠大なものであるが、この線を結んでいくのは馬である。既に9世紀には信濃国に朝廷直轄の牧場が設置されて、良馬の生産に力が注がれていた。これに先立って馬が大陸から輸入されたときに朝鮮半島から牧場経営や牧馬の技術者として、騎馬遊牧民族として名高い大陸系の人々が多数渡来しているのである⁶⁾。このことで彼らがこの追分節の元となった唄を伝えたことにはならないが、同じアジア人としての共通の感情なり、それに基づく節まわしがあっても不思議ではない。ここで重要なのは、音楽の現象的な面での伝播ではなく、民族としての、そして人間としての根源的なレベルでの伝播なのである。この意味において、日本国内でも追分節は座頭や瞽女などにより、信濃、越後や東北の各地を経て、洗練されながら北海道の江差追分となった。このように国内で伝播していった原因の一つには、本来の馬子唄に三味線の手がついて座敷唄となったことが挙げられよう。すなわち本来追分節は、碓氷峠を中心にして軽井沢、沓掛、追分の三宿を往来した駄賃付けの馬子たちが、馬を引きながら、自らの仕事唄として様々な形で唄い継いできた馬子唄であったが、その唄に宿の飯盛女たちが三味線の手を加えたのが後々伝えられてきたのである。追分という分岐点を表わす地名とともに別れの唄として、その宿の人々によって別れの感情を唄い継いだのであろう。それ故にこそ拍節的な形式を持たない、メリスマ的動きを持った自由かつ複雑な旋律の中に人間の根源的な感情から湧き出るものがあると言えよう。

柴田南雄の〈追分節考〉は、民謡についての柴田南雄独自の理論である「骸骨論」への「肉付け⁷⁾」としての作品群の最初に位置づけられるもの

である。そこでの模式図を使っただけの分析の結果として作品に表われたのは、民謡の旋律に対する共時的な和声付けや対位法といった西洋的な作曲法ではなく、旋律を独唱ないしはユニゾンで歌うというもっとも単純な方法であった。そうしてそこに導入されたのがシアターピースという空間性と身体性、そして動きを持った方法である。それとともに「骸骨論」の分析による民謡独特の音空間が女声パートによってヴォカリーズとして生み出される。それは民謡の音によるコンステラシオンとしての音空間であり、民謡そのものの普遍性、ないしは民謡の根底にある音楽的環境とでも言うべき音のハーモニアとしてそこに存在するのである。男声の歌う追分節の旋律とは別に鳴り響き続けるという点で西洋のドローンを想起させるとも言えよう。

ところで現代合唱作品の中には、一般に民謡を素材として扱うものがしばしば見られるが、安易に西洋的な技法や和声に依存することなどで、なかなか成功したものは見られなかった。しかしながら柴田南雄をはじめとする何人かは、独自のやり方で作曲家自らの語法の中にその素材としての民謡を取り入れるとともに、その語法をひろげることによって創作を行なっている。たとえば三善晃は〈五つの日本民謡〉において、前衛的技法ではなく西洋的な四声体合唱の方法を用いながら比較的平易なかたちで見事な編曲を行ない、民謡の持つ独自のヴァイタリティを引きだしている。なお、この三善晃は〈唱歌の四季〉と題した曲集で日本人の多くに親しまれている小学唱歌についてもすばらしい編曲を行なっている。

もうひとり、柴田南雄とともに日本民謡を素材とした合唱作品を書いていることで注目すべき作曲家が間宮芳生である。間宮は代表作である一連の「合唱のためのコンポジション」(第1番から12番まで)によって日本の合唱音楽の領域に新しい方向性を与えている。彼は日本民謡の中に存在する「かけ声」や「はやし言葉」に注目することによって、民謡の持つ情

念の世界にまで踏み込んで行ったと言えよう。

間宮にしても三善にしても、民謡を素材として自らの作曲技法の中に取り込んだ形で作品を呈示しており、演奏のスタイルにしても基本的にはステージの上でのもの、つまり演奏会形式によるものである。それに対して柴田南雄はこの作品で様々な追分節を素材として用いるが、それらはできるだけ元の形に近い状態で演奏されなければならない。すなわち作曲者は元来唄われていた追分節について、単に近代的西洋的な記譜法に書き改めているに過ぎないわけで、ある意味ではここで従来の意味での作曲行為は行なわれていない。作曲者はただ旋律を提示しているのみなのである。それは、現代作曲家のジョン・ケージが、〈4分33秒〉という衝撃的な作品に於て、演奏者は何もせずただ座っているという状況を提示し、聴衆に対して自らの周りにある音、および音空間について意識を開かせたのを想起させる。

この〈追分節考〉において作曲者は追分節の様々な旋律や、和声、旋律断片、多種の「声」、尺八、そして朗読といった素材を提供する。しかしながらその構成はまったく演奏者、とりわけ指揮者にまかされる。ここで言う指揮者というのも、従来の演奏会の形式の中で現われてくる絶対的な統率者という意味での存在ではない。むしろここでの指揮者は一種の仕掛け人としての役割を担う。すなわち、この曲には総譜（スコア）は存在しないのであるから、実際の曲の構成はすべて指揮者がその場で即興的に行なう。そのために、うちわを用いて、それに番号や、お・い・わ・け・ま・ご・う・た、などの記号を大書したものを合唱団員に示して、それぞれが担当する素材を歌い出したり、声を発する指示を与える。合唱団員は演奏会場のステージのみならず客席に散らばり、歌いながら移動も行なう。

ここに独自の音空間が生成する。確かに演奏会場というのは一つの音空間である。しかしながらそれは従来の西洋音楽が演奏される会場の閉じら

れた音空間ではない。すなわち演奏者、聴衆が今存在する場所というもの
が壁に仕切られた閉鎖空間ではなく（見かけの上ではホールという閉空間
であることが多い）、その仕切られた壁の向こうに広がる空間を与えるの
である。作曲者自身、このシアターピースというよびかたは不適當である
と考えている。演奏の場所としてはむしろ「体育館のような場所、屋根だ
けあって壁のない市場のような場所、石造建造物の中庭」などがシアター
ピース作品の上演にはふさわしいと考えている⁸⁾。この音空間は追分節の
もつ空間性に負うところが大きい。それは、単に馬子唄という動きながら
歌うということのみを示すのではなく、追分節自体が各地に広がっている
ということ、馬を通じて遠く大陸にまでその源流をたどることも可能であ
るということ、といった時間的な広がりをも包括するのである。そうして
もちろんこの馬子唄が歌われた浅間山の麓の雄大な自然の広がりをも包括
する。様々の追分節が競演する仮想空間で「自然」との交流が行なわれる
のである。それは架空の空間内における一種のサウンドスケープとしての
意味さえも担ってくるのである。

ところで〈追分節考〉は一連のシアターピース作品の最初の作品として
1973年に作曲され、東京混声合唱団をはじめとして日本国内のみならず海
外においても広く演奏されてきた。あらゆる現代音楽がそうであるように、
この作品についても歴史という時間性の中で、その存在意義が生じていく
ことをまぬがれえない。しかしながら演奏ごとに変化するという流動性と
は相反する形で、なおも堅固な根源性がこの作品をはじめとする柴田南雄
のシアターピースには存在する。絵画においてピカソなどが平面という二
次元空間のなかに対象の様々な側面を描き出したように、柴田南雄はたと
えば追分節の多面性をこの作品で開いている。ここに現出しているのはこ
の追分節、あの追分節といった個々の追分節ではなく、追分節そのものな
のである。日本人ひとりひとりの生活に根ざした音楽への思いである。

〈追分節考〉には朗読される部分がある。上原六四郎の論文「俗楽旋律考」(1895)で舟歌、馬子歌、田植歌などの民謡を「野卑なり」と断じた部分である。演奏ではこの朗読に対して下に示したような作曲者の指示に従って、男声による奇声のプロテストが行なわれる(譜例1)。

(譜例1)

甲

首の筋肉に力を入れ、のどを極度に緊張させ、息を少量押し込み、やっと、切れ切れに声を出す。最低のピッチで。発音はa, ya, ia, ea, oa……。

 (こんな感じ)

やがて、瞬間的に力む形を加える。発音はほぼa。

 (こんな感じ)

乙

首筋に力を入れず、息を囤よりやや多くし、しかし声を前に出さず、声帯の所でガラガラ言わせる。aとoのみ。各人の最低のピッチ。持続は長く。

 (こんな感じ)

やがて、それをやりながら2~3本の指でのどを軽くたたく。

 (このように)

また短かく *cresc.* しピッチをやや上げる。(その時はたたかない) 発音はa, o。

 (このように)

この上原は東京音楽学校教授、のちに校長で、この部分の意味は「明治以来の官学アカデミズムの民俗音楽蔑視の誤れる音楽観、誤れる音楽教育システムへの告発、揶揄⁹⁾」である。つまり、いぜんとして日本の音楽教育は明治以来の伝統を受け継いでいるために、本来日本人の根底に持っているはずの音楽にはあまり注意をはらうこともなく終わってしまうことが多い。これは何も日本の音楽が絶対だというのではなく、西洋音楽と同じレベルでの認識が必要だということである。この点において作曲家柴田南雄の音楽教育についての見解を垣間みることができる。

〈萬歳流し〉も「放浪芸」というまったく民衆の芸能、音楽の教科書には登場しない音楽を取り上げることにより、われわれの今立っている地面に目を向けさせるのである。〈萬歳流し〉は雪国の町、秋田県横手をその

中心とした「横手萬歳」を題材としている。現在でも三河萬歳はよく知られているが、この秋田のものは三河から常陸を経てこの地に入ったものとされている。この萬歳は太夫と才蔵のコンビによって行なわれ、最盛期には約150組の太夫と才蔵が、遠くは北海道までも各地を巡業してまわったという。しかし作曲時の1975年には松井福蔵氏（太夫）と最上盛治郎氏（才蔵）のただ一組が残るだけであり、現在ではもはや行なわれていない。この作品では、この二人の萬歳の中から「御門開き」と「秋田御国萬歳」を作曲者が採譜したものを素材としている。萬歳はそもそも二人が組になって行なう門付け芸である。実際の演奏にあたっては合唱団員は何組もの太夫と才蔵に分かれて客席を門付けしてまわる。その時演奏者と聴衆の間にあった従来の関係、つまり一定の距離をおいた関係、そして、聴衆の一種の代理人としての演奏者の役割は喪失する。確かに聴衆としてこの作品を享受しているのだが、重要なことは聴衆という集合名詞としてではなく、個人として自分の前に門付けをしてくる二人組に向かい合うということである。それは逆に演奏を行なう合唱団員についても言えることで、ごく身近にいる自分の客に向かい合うことによってその芸の世界に入りきるのであり、またそうする必要がある。そのときはじめてそこに客席と演者が一体となった状況が成立するのであり、合唱団員は客席にいるひと、一人一人を、聴衆としてではなく共演者へと導いて行くのである。

この作品は元来法政大学アリオン・コールの男声合唱のために構想され、のちに東京混声合唱団のために女声パートをつけ加えているが、作曲者としては「学生のための合唱演習」として位置づけている。すなわち、かつて、大正から昭和の初期にかけての東北地方では、こうした芸を身につけて出稼ぎをしなければ正月を越すことができなかったという生活の厳しさを認識することを、作曲者はこの作品を演奏する学生に対して教えようとしている。そのため、当初の演出では、真っ暗な中で演奏者はステージ上

に横たわった状態からはじまり、順次立ち上がって歌い始め、曲の終わりでは次第に歌声が消えてゆき、照明も暗転になっていく。かつての萬歳師たちの生活の状況がそこに暗示されている。これは歌う側の意識なり主体なりのレベルでの学習なのであり、その意味で大学生に対する教育のための作品である。

教育という意味においては〈宇宙について〉もまた、〈時間について〉〈人間について〉などとともに「学生のための合唱演習」として構想されたものである。この曲は、東京六大学混声合唱連盟第21回定期演奏会の合同曲としての委嘱作品である。初演にあたっての作曲者自身の言葉によれば、「400人の混声合唱をフルに生かすような作品であると同時に、たんに大合唱がステージの上から客席に向かって美しい音楽を歌ってきかせるというのではなく、合唱に参加する一人一人にとっても、またきき手も、この作品を通じて、音楽と世界の多様性にふれ、各人が宇宙（世界）について考える、ということにある」(同演奏会プログラムより)。作曲者はこの曲の意図として「〈音楽とは何か〉〈今何のために音楽するのか〉という問いかけを音楽作品によって行ないたい」としている¹⁰⁾。

テキストの題材には「人間とはなにか」という普遍的な問題が選ばれている。まず、人間と宇宙との関わりに関する諸民族の「天地創造の神話」から代表的な3種（インド、日本書紀、メソポタミアの旧約聖書）が、第1, 2, 3章で取り上げられ、それぞれ西洋中世末期の多声楽、無調、そして、西洋合理主義の生んだ古典派・ロマン派のスタイルで歌われる。第4章以下では近代におけるキリスト教世界としての西洋の優越と、その中での非キリスト教世界の位置づけが問題となっている。その対比はあらゆる社会的状況における巨大な権力と弱小集団との関係へと敷衍される。それをこの作品では、テキストと音楽様式によって比喩的に表現していく。法王庁の権威を表わすルネサンス末期の朗々と響く音楽、それは徐々に統一体と

しての響きを崩してゆき、孤独な信仰者である隠れキリシタンの祈りへと移行していく。その経過で〈追分節考〉と同様に、様々の声の表現によって従来の形式の音楽へのプロテストが行なわれる（譜例2）。それとともに音楽は次第に演奏会スタイルからシアターピース的スタイルへと移っていく。合唱団員がグループに分かれて会場の各所に散らばり、移動を交えながら、それぞれ世界各地の諸民族の祈りを指揮者の指示に従って歌う。最後に「一一の微塵の中に一切世界がある」と説く華嚴経の祈り、そして、隠れキリシタンの殉教者を悼む歌「ああしばたやま」で曲はむすばれるのである。

（譜例 2）

②

女声

男声

etc.

②

- 1=スー（歯音）
- 2=スイー（歯音）
- 3=スススス（歯音）
- 4=フィフィフィ（口笛ふう）
- 5=ハー（息音）
- 6=コー，ホー（喉をならす）
- 7=アー
- 8=オー

3 音楽教育における合唱

本論で取り上げた柴田南雄の作品は学校の教材としては高校生に適しているが、小、中学校用としては児童合唱のために作曲された〈北越戯譜〉

が、遊び歌や盆踊りなどごく日常的な子供の歌を組み合わせたものとしてふさわしい。しかしながらこれらの作品をクラブ活動以外で普通の授業の中に取り込むことは少々困難なところがある。ここでわれわれにとって重要なことは、これらのシアターピース作品が日本の音楽教育に対して投げ掛けている問いそのものである。

合唱とはまず何よりも人間の持つ肉声による歌である。歌にはなんらかのかたちで言葉がともなっている。その言葉に意味があるか否かは別として、少なくとも声を発すること自体においてすでに歌い手の中には他者が想定されている。それは必ずしもいわゆる一方的な伝達行為としてではなく、他者との分かち合いのしは、共同存在性への指向性のあらわれであるといえる。そこに用いられる言葉、あるいは声はいわゆるメタレベルでの言語として存在するが、それらは人間が生きていく上での「自然」に他ならない。すなわちこの「自然」とは、自然科学の対象としての自然でないことは言うまでもないことだが、また単なる「ありのまま」という意味でもない。それはむしろ積極的な意味での言葉である。ここにいう「自然」とは、人間の存在が常になんらかの可能性に向かって開かれていることを踏まえた上での、本来的な生成への動きを孕んだ状態である。従って声、特に本論における合唱の声とは、人間存在の他者への開示性、および世界一内一存在としての人間存在の深みに関わるものである。声はそれ自体の内になんらかの世界を孕んでいるが、それが語りとなり歌となることによって、より一層他者との共同存在性を顕らかにする。それがさらに合唱というかたちを取ることで、具体的に複数の人間が歌を共有するとともに世界を共有することとなるのである。このような声のレベルとしての「自然」はM. ハイデガーが示しているピュシスとしての「自然」であり、すなわち生成としての本来のロゴスである。だがその「自然」とは決して抽象的なものではない。それこそわれわれが生きていくまさに現実そ

のものであり、生活世界に他ならない。合唱における声はこのような「自然」として開かれているものでなければならぬ。つまりそれは本来的な人間存在への通路として開かれていなければならないのである。そのことは、声を発する側からすれば自らの声を出すことなのである。そこにまず歌が生成するはずである。

ところで作曲家の柴田南雄と合唱指揮者の田中信昭はいわゆるシアターピースというかたちによって、それも楽器によるのではない、声を中心とした演奏により、音楽の「存在」を顕わにする。それは同時に「自然」としての人間存在へと導くことである。われわれにとって重要なことは人間存在を背景とした「声」の力、それも肉声の力であり、それに基づいているところにシアターピースの存在理由があるのである。柴田南雄のシアターピース作品はそれぞれの内に日本人のもつ生活世界をやどしている。

〈追分節考〉は明治時代の「西洋近代的」音楽観からすれば「野卑なもの」とされていた追分節の競演であり、それは多くの日本人の中で実は最もちかしいものであるはずの音楽である。また〈萬歳流し〉は人々の苦しい生活とその裏返しとしての明るい芸、声によるやりとりである笑いの芸としての音楽である。そして〈宇宙について〉は西洋からの「引用」を踏まえたと上での諸民族の旋律となおもその中で位置づけられる日本人、あるいは逆に諸民族の交叉しあう世界の中にいるわれわれの存在そのものへの問いかけである。

これらの作品の中では、既に示したような肉声の様々な可能性を要求するとともに、従来の西洋的な発声法とは異なった、あるいは日本の音楽教育の中で教えられる歌い方、発声法とは別の声が必要とされる。むしろそのことは発声法などという技法の問題ではなく、歌が声を要求しているのである。つまり発声法があって音楽があるのではなく、音楽がそれにふさわしい声を決定するはずである。すなわちこれらの作品では日本人の本来

の生活からあらわれる声が必要なのである。このことは、これらの作品が「歌う声とは何か」ということについての問いをわれわれに投げ掛けているものと考えることができる。

一般に日本の学校での音楽教育に関していえば、たとえば小学校では頭声発声かふさわしいと学習指導要領において示されている。この方法は中学校以上でも基本的には引き継いだかたちで教えられる。これは供田武嘉津によれば「軽く頭上にぬけるような気持ちの発声である¹¹⁾」。確かにこの発声法は児童の肉体的条件を考慮した上で、豊かな響きをもたらすことができるという点において優れているとされる。この発声法の重点は鼻腔共鳴と頭部共鳴におかれており、共鳴させることそのことがある意味では目的ともなっている。実際には共鳴は呼吸による息の流れによって結果的に生じることであるにもかかわらずである。確かにこの方法を用いることによって、歌い出し、終わり、パートごとのユニゾンなどという点でひとつに声をまとめることは比較的容易である。合唱コンクールにおいて優れた成績を修めるためにはやはりまとまりが重視される。同様のことがアマチュア合唱界の多くの団体にも見られることである。しかしながらあくまで方法と実際の音楽とは逆転してはならないはずである。合唱団の団員の表情は果して自然であろうか。無理をして声を出しているのではないだろうか。合唱とは一部のスキもないほどに統制の取れたものが最高のものであろうか。ここに頭声発声という技術が音楽に優先している状況が見られるのである。もちろんここでは合唱において各自の好き勝手に歌わせるのが良いということを意味しているのではない。そうではなく方法がどうであれ歌うということ、声を出すということ、音楽が存在するということが、そしてそれが人間の根本的な営みに他ならないこと、つまり私が求めているものは、ここからの視点である。先のような合唱の流れとは別に、たとえば佐々木基之は分離唱という方法でピアノが鳴らず和音を聴くことか

ら声を出すことを行ない、いわゆる発声法に対しては指示することなく合唱を導いている¹²⁾。この方法は確かにピアノの平均率と合唱にあらわれる純正調とのズレはあるものの、「耳をひらく」という言い方に表われているように、人間の音に対する本来的な感覚を引きだそうとするのである。また実際に筆者の指導する合唱団においても、発声法を頭ではなく自らの肉体の中心への意識に基づき、いふなれば地に足のついた状態をつくりだすという、ある意味では「自然」をつくりだすという非常に逆説的な方法をとっている。それは個々人がみずからの「自然」である本来持っている声で歌うことであり、そのことによりむしろ豊かな響きを生み出すことが可能となっている。

本来合唱とは個人の埋没ではなく個人が個人として存在しながら融和することである。つまり個人は自発的な歌として合唱音楽を歌い参加するのである。その時に生まれる声は音楽が要求する声であり、またそうであるためには、一人一人が「開いている」あるいは「劈かれる」ことが必要なのである。その声こそ、人間存在のあらわれであり、民謡の声、遊びの声、そして祈りの声なのである。柴田南雄の作品がわれわれに示しているのは、柴田自身の思想としての音楽教育批判、および歌い手としての学生に対する教育ももちろんではある。しかしながら、さらに本質的なことは、彼の作品がこのような「自然」の「声」を示していることであり、それゆえにまたこれらの作品を演奏すること自体が、声を通じて生成としての、「自然」としての音楽の存在への通路を示すこととなるのである。彼は、今日の音楽教育に見られる技術一辺倒で人間存在への視点が欠如していることに疑問を投げ掛け、それを特に「声」という最も人間存在に関わるところで示唆しようとするのである。確かに日本の音楽教育の中でこの視点を要求するのは非常に困難であろう。それは教える側に、音楽についての、特に合唱あるいはアンサンブルなどの複数の人間の行為としての音楽につい

ての深い理解と思索を要求するからである。これは音楽の教師を養成する日本の大学における音楽教育のありかたにまで問題は広がらざるをえないであろうし、むしろそこにこそ今日の日本の音楽教育のありかたの根源があるといえよう。

注

- 1) 上原一馬、『日本音楽教育文化史』、音楽之友社、1988、p. 375。
- 2) 服部龍太郎、『合唱の教室、日本民謡集』、音楽之友社、1966。
- 3) 山住正己、『唱歌教育成立過程の研究』、東京大学出版会、1967、p. 80。
- 4) 柴田南雄、『日本の音を聴く』、青土社、1987、p. 173。
- 5) 平島達司、谷村晃、松本ミサヲ、松田明、田畑八郎、共著『翔んでる音楽教育 とんでもない音楽教育』、東京音楽社、1988、p. 64。
- 6) 小宮山利三、『軽井沢三宿の生んだ追分節考』、信教出版、1985、p. 59 参照。
- 7) 柴田南雄、『音楽の骸骨のはなし』、音楽之友社、1978、p. 2。
- 8) 柴田南雄、サントリー音楽賞コンサート 1982「柴田南雄の宇宙」プログラム、サントリー音楽財団、1982、p. 7。
- 9) 柴田南雄、『日本の音を聴く』、1987、p. 283。
- 10) 同書、p. 285。
- 11) 真篠將編集、音楽教育講座 1『歌唱と発声の指導』、全音楽譜出版社、1954 p. 206。
- 12) 佐々木基之、『耳をひらいて心まで——分離唱のすすめ』、音楽之友社、1987。
(大学院後期課程学生)