

# 琉球大学学術リポジトリ

## 子どもとco-performer 協働のミュージック・シーン 暗黙知の聞こえ (2) 子どもと楽器

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部附属教育実践総合センター 公開日: 2008-04-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中村, 透, Nakamura, Toru メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/20.500.12000/5568">http://hdl.handle.net/20.500.12000/5568</a>

## 子どもと co-performer 協働のミュージック・シーン 暗黙知の聞こえ(2)子どもと楽器

中 村 透\*

### CHILDREN, COPERFORMER AND MUSIC INSTRUMENTS Collaborative Activities in Educational Music Scene ～Listening by Tacit Knowing～

Toru NAKAMURA

#### 要 約

前論<sup>1</sup>「暗黙知の聞こえ(1)」では、子どものリズム・パフォーマンスを中心としつつ、その表象レベルを、暗黙知の音楽学習として子どもの側に段階的に設定できることを示した。ブルナー (Bruner, J.S. 1915～) が提唱した発達における三つの表象段階、「行動的表象」-「形象的表象」-「記号的表象」を子どもの音楽受容と表現参加という学習行動へ段階的に重ね合わせ、演奏者と子どものリズム・パフォーマンスとの協働が、結果的に楽曲の全体像、あるいはその音楽の包括的存在として共有できることを考察した。

本論の目的は、子どもが生演奏、実演に接したときにどのような反応を示すのかを具体的に詳述し、そこから得られた観察をもとに、子どもの音楽鑑賞のあり方にひとつの指針を示すことが目的である。参考としたプログラムは、1993年から1995年にかけて沖縄県5校、愛媛県1校の小学校で行われたプロフェッショナルな演奏家のアウトリーチ型コンサートである。したがって、本論中の「子ども」とあるのは、小

学校3年生～5年生までの児童をさしている。音楽のジャンルは、中国伝統音楽(古箏、笛子、二胡、琵琶、揚琴の独奏と合奏)と、西洋クラシック音楽(声楽、ピアノ、トランペット、マリimba、木管五重奏)である。

標題にある、“co-performer”“協働のミュージック・シーン”とは、これらの実演が、いずれも学校内の子どもたちに接近した比較的狭い空間で、演奏者と子どもたちとの双方向的なパフォーマンスをふくみながら展開したことによる。

なお、第I章のリズム・パフォーマンス再考は、前論(1)の補足的記述である。

#### I. リズム・パフォーマンス再考

ポラニーのいう<sup>2</sup>「包括的存在を制御する原理の活動は、その包括的存在の諸細目自身を支配する法則に依拠して行われる」を、音楽ゲシュタルトに置き換えれば、音楽を制御する原理の活動は、音楽を構造化する諸細目、すなわち旋律・リズム・和声・音色等の各々を支配している法則に依拠して行われるということになる。

\*琉球大学教育学部

一般に調性音楽でその構成要素を説明するとき、旋律・リズム・和声・音色の順で語られることが多い<sup>3</sup>。しかし旋律は、リズムに規定された音高の包括的像であり、調性音楽における和声もまた Harmonic Rhythm の分析概念が示すように、拍子を規定しまたはより広範なリズム統御の原理に規定されながらその機能的関係 functional harmony をあらわす。「リズムを研究することは、音楽のすべてを研究することである。音楽の諸過程を生みだし、形作る全ての要素をリズムは組織づけるし、またリズム自体がそうした要素によって組織づけられもする。」<sup>4</sup>のように、本来他の音楽要素と分節化することが難しい。にもかかわらず、リズムという現象は、「運動の秩序」を意味するように、身体行動や動きに内在するという点で、人間の身体性に根をおいている。

「原初的な動作衝動が、肉体のリズムを生み、その動きが外界と関わることで楽器が誕生した」とするザックス (Sachs, Curt 1881-1959) の説もある。子どもたちにとって、リズムは身体行動そのものであり、リズム自体でパフォーマンス表象が行いやすい領域なのである。

つまり「包括的存在の諸細目自体を支配している法則は、諸細目の全体が形成するより高い存在の組織原理を説明することはない」を、音楽ゲシュタルトのなかのリズム要素に応用していえば次のようになろう。

『ある楽曲のリズム的要素を抽出して一定時間個別に学習する場合、その学習行動は、必ずしもより高次にある楽曲の包括的性格～旋律や和声～とともに行われる必要はなく、リズム・パフォーマンスそのものが自立的に目的化して音楽学習の題材となる。』

オイリュトミーや、ボディ・パーカッションが、音楽学習のシーンとは必ずしも関係のないところで、多くの子どもたちに楽しまれ、教師によって実践されるのにはこうした事情があ

る。

ところで、子どもが一定のリズム・パターンをパフォーマンスしているときに、同じリズム・パターンをふくむ楽曲が別のパフォーマーによって演奏されるとする。そのリズムが音響的にも、奏者の演奏時の身体行動としても、つまり聴覚的にも視覚的にも子どもの側で生じているリズムと同じものとして共鳴されれば、リズム、メロディー、和声の統御関係は、無意識に、いわば暗黙知によって知られるところとなろう。一見分離した両者の音楽表象が融合し、総合した音楽体験となるのである。

自立的なリズム学習が、その音楽的推移の上で高度な楽曲演奏と重なりあうことで、双方のパフォーマンスは包括的な存在として知覚され、より高次の音楽体験として獲得される。

## II. 子どもと楽器のインターフェース

### II-1. 第一次口頭性の音楽受容

ところで、実演 real performance を近接距離で受容する子どもたちは、そのパフォーマンスにどのように感応するであろう。多くの場合、子どもたちは楽器の形状、音色、音量にまず注意を奪われ、次に音を生み出す「身体と楽器の関係」に注目するであろう。それは、楽器に限らず“歌声”という「身体の楽器」でも同様である。以下は、大学生がアウト・リーチ型のコンサート時の子どもを観察したレポート<sup>5</sup>である。

ピアノ、4本のトランペット、小太鼓、そして大きなマリimba。それらをぐるりと囲むようにして背もたれのない木のイスが並べられている。音楽家たちはまだ見えない。そこへ、子どもたちが教室のイスや机を運んできた。とたんに教室中が子どもたちの声でいっぱいになる。総勢79名の子どもたち。楽器が気になって仕方がない子。一体何が始まるんだろうといぶかしげな子。チャイムが鳴り、さあいよいよコンサートの始ま

りだ。後ろの方の子たちは、机の上に座って足をぶらぶらさせている。みんな適当にリラックスしているようだ。

まず、学校の授業の中でプロの音楽家と触れ合えることの利点は、普段コンサートに行かない子どもが生でレベルの高い演奏に触れられるということ。また音楽室という日常空間で行われることで、非常にリラックスして聴くことができる。音楽家をより身近に感じることができ、それによって彼らが演奏する音楽にもより接近できる。普段の仲間たちと一緒になので、より自然な状態で聴いたり、笑ったり、発言したりすることができる。

ミュージシャンが4名出てきて、合奏を始めた。ぽかんとしている子もいるが、みんな興味津々だ。とくにトランペットの音にはびっくりしていたようだ。うわあっと急いで耳を押さえる子もいた。ピアノは連打の手が面白かったらしく、ピアノ側に座っていた子どもたちは、「すげえ！」を連発していた。みんなミュージシャンたちの声掛けにも積極的に発言していた。マリンバのパイプをふさぐ実験では、選ばれなかった子も音の違いを探そうとよく聞いていた。トランペットの音の違いを聞き比べる実験では、トランペットが構えると同時に子どもたちも真剣に耳を傾け、絶対にちがいを見つけてやるぞ！という気合を感じた。ウイナーマーチに合わせて手拍子をしたが、みなよく音楽と合っていて最後までびったりだれひとり飛び出さなかったのが驚いた。音楽に集中していると感じた。

日常的な会話音声飛び交う学校の教室空間で、声楽家が独特の響きとかなりの声量で歌い出すと、まずはその“かわった声”と“大きさ”に驚く。人としての同じ声の持ち主が、拡声装置を用いずに対面で発する大音声を、いわば非日常的で特殊な“声”として、驚きや可笑しさをもって受信するからである。しばしば子どもは、歌い手の深い息のとりかたや、特有の身体ポーズを真似ることによって、歌い手と同質の声を発することがある。声もまたひとつの楽器となりうることを感知する瞬間でもあろう。

打楽器のように腕や手の上下動、あるいは左右動と物とのぶつかりが衝撃的な音を発するとき、無意識にそのアクションを真似る子どもたちがいる。管楽器奏者が、口唇をふるわせてマウスピースに息を吹き込んで発音するシーンを観た子どもは、次の発音時には奏者といっしょに口をすぼめて息を吸い、吐き出すことすらある。これら演奏行動に対するリアクションは、いずれも身体動作への一種のミラー現象や共鳴行動ともとれるのである。

音響 sounds や音楽への子どもたちの関心が、まずこうした身体の共鳴で呼び起こされるということ、そして「楽器と身体との関係性」へ焦点化される傾向があるということは、音楽学習を考える上で重要な意味をもつ。

以下の感想文は、小学校4年生の女儿が、部分的にクラスタ奏法をふくむ現代フィンランドの作曲家ラウタヴァーラ (Rautavaara, Einojuhani 1928~) の「火の説法」の演奏を目前で聴き/見た、ピアノ演奏への感想である<sup>6)</sup>。

#### ひのせっぽう

ピアニストがもえあがった  
ひじでけんばんをたたいた すごい。  
こんなことをしていいのかな。  
音がくがもえた。  
音がくができたんだ。  
わたしもひいてみたい。

(愛媛県・伊方町伊方小学校4年生女子)

ラウター「火の説法」には、古典的なピアノ奏法ばかりでなく、クラスター(cluster)の奏法も含まれ、その部分は音楽もかなり昂揚した部分である。手のひらや肘を用いて、打楽器のように複数の鍵盤を打つその奏法は、衝撃的なサウンドを生むだけでなく、その動作をとおして奏者の昂揚した情動を同時に示す。

この感想文には、市川のいう「同調」<sup>7</sup>作用～感応的同一化～他者の身のはたらきとの間に起る感応的な同一化が見えるのである。そしてこの同一化は、奏者の動作とピアノの音響／音楽に時間的に同調した過程で生じたものであろう。

この種の同一化が、人間の「他者理解への入り口」(市川)であるとすれば、その教育的意味は単なる「音楽鑑賞」という次元を超える可能性を孕む。また、こうした経験が、CD、や映像の第二次口頭性による音楽の再現では生じにくいことが明らかである。

## I-2. 子どもと楽器のインターフェース

楽器の違いを表すのはその形状と奏法、なによりも音色である。

オックスフォード音楽辞典は、「音色」を、Timbre, Tone color . . . “distinguishes the quality of tone or voice. ある楽器(声)と別の楽器(声)の音の性質を区別する”と説明する。しかし“音色の違い”そのものを子どもの生活感覚の語彙で説明するのは難しい。音響学的には、その楽器音の倍音構成と音分布、音の立ち上がり特性、発音後の音響の持続特性等によって解析的な説明や、音の波形をオシロスコープで視覚的に視認させることもできよう。しかし、こうした角度からの“楽器”や“音色”へのアプローチで、子どもが感受する“音色”を語ることは、知的表象としてはともかく、音楽的経験としては意味のあることとは思えない<sup>8</sup>。

むしろ、音を発するモノ、そのものの材質や仕組み、そしてその発音に身体的に関与する動作に注意を向けることが効果的である。身体と

楽器の関係を「人とのインターフェース」の視点から捉えて、徳丸は「音楽に関して身体と楽器のインターフェースが問題になるのは、多くの楽器が、身体の構造と身体訓練で獲得した技術とを前提にする一方、楽器の構造自体が身体の動かし方や身体の構造までも規定する面があるからだ」<sup>9</sup>とする。一定の文化の枠組みのなかで様式化された音楽は、それを表現する身体技法にも一定のスキーマを与え、一方で楽器演奏法のメカニズムを規定してきた。

楽器演奏に際して口、指、手、腕、足、膝、腹といった身体の部位は、さまざまな度合いで関わりをもつ。楽器演奏の身体技法に経験を持たない子どもでも、これらの身体部位とその活動は彼らに生得のものである。しかし、演奏の際に見せる身体技法の多くは、日常生活行動的な身体動作とはかなり異なっていて、子どもにとっては極めて珍しい、という意味では「新しい身体文化」との接触であり、それゆえに刺激に富んだ出会いとなる。

実際に筆者が実演鑑賞のシーンで子どもを観察したところによると、初めは楽器の形状やシステムに興味をひかれ、演奏が始まるとその対象は、演奏者の身体行動とそれが生み出す楽器のサウンドへと移行する。このことは我々大人でも、見慣れない楽器を目前にして、一体どのように弾くのだろう . . . という好奇心にとられるのと大差ない。

演奏の過程で子どもが音楽の内容を理解しているかどうかの判断はむずかしい。集中して向かっているか、その集中の先には何があるかは、子どもの脳内をリアル・タイムで覗くしかほかないからだ。そもそも、子どもの「内容理解」という際には、その音楽様式に慣れているかどうか、つまり様式理解へのスキーマをア・プリオリにもっていることを前提にしなければならぬだろう。また、「理解」確認のためには、音楽が鳴りやんだ後に、分節化された言葉での説明を受け止めるしかない。

一般に学校での音楽鑑賞教育は、音楽内情報～形式やリズムの感じ、あるいは旋律の雰囲気といったことがらや、作曲者、社会的背景など

の周辺情報の言語的認知操作に偏る傾向が強い。この傾向は、音楽演奏を視覚で直接的にとらえ、身体行動の共鳴関係で受容する機会の少ない「学校音楽」特有のものともいえる。いわば、言語化された情報におきかえることが「音楽鑑賞学習」なのだ。

しかしこうした鑑賞態度、アドルノのいう<sup>10</sup>「音そのものを聴くというよりは、音の背後の意味を聴く」という『構造的聴取』や『良き聴取』を子どもに期待することは、子ども観察の経験上からも意味のあることとは思われない。むしろ、「(音楽) 作品を人間精神の作り上げた一つの統一体として解釈するのをやめてしまい、感覚表層に現れる音響刺激と無邪気に戯れるような聴取のあり方」<sup>11</sup>といった、軽やかな聴取、「子どもの耳」をそのままに保証することで充分なのではないか。



写真1 中国の伝統楽器演奏をみる/聞く子どもたち (2003年沖縄県佐敷町・佐敷小学校)

## II. 触覚の音楽

### II-1 楽器と身体動作

ザックス・ホルンボステルの楽器分類法では、世界の楽器を以下の「五分類」に大別している。

- 気鳴楽器 Aeirophone・・・空気の振動によって音を発生させる
- 体鳴楽器 Idiophone・・・それ自体が鳴る素材でつくられたもの
- 膜鳴楽器 Menbraphone・・・張られた膜、あるいは皮の振動によって音がつくりだされる
- 弦鳴楽器 Chordphone・・・弦の振動によって音をつくり出す
- 機械・電気楽器 machine/electric phone・・・機械や電気によって音をつくり出す

この5分類のなかにも多様な形状とメカニズムの楽器が存在する。ここで、これら多様な楽器の奏法を身体動作の角度からみると、原理的には以下の四つの身体動作に分けられる。

ここで注目したいのは、楽器分類ではなく身体動作の方である。「擦るー吹くー打つー弾く」という動作の順番を、人間が太古から歴史的に獲得してきた過程とする説もあるがいずれの動作も、身体の部位とモノとが接触、つまり“触覚”を仲立ちとする点で共通する。

表1

身体的動作	対象となる分類法と楽器	発音に必要な道具や操作
擦(こす)る scrape	体鳴楽器 / ギロ・スクレイパー・ガラガラ等 膜鳴楽器 / 各種摩擦ドラム 弦鳴楽器 / 二胡・Vn.等の弓奏楽器	棒などでこする 付随したヒモや棒で摩擦する 弓を用いてこする
吹く blow	気鳴楽器 / 木管・金管などの管楽器	空気柱・唇・リードを振動させる
打つ beat	体鳴楽器 / 木琴・鐘など 膜鳴楽器 / 太鼓類 弦鳴楽器 / 揚琴・チンバロン・(ピアノ)	ピーター(撥)でうつ 手や撥等で打つ 撥等で打つ
弾(はじ)く snap	体鳴楽器/サンザ・ジュズハープ等 弦鳴楽器/ 箏・三味線・ギター・(チェンパロ)等	指・義爪・バチ等ではじく

## II-2 楽器触覚論

視覚は、全体を同時に把握できるが、知覚する子どもにとって対象物とは距離がある。触覚は、運動を通して全体像を再構築するが、対象物とは直接的につながる。楽器演奏における触覚を梃子とした「近接受容器」の皮膚と筋肉感覚の重要性はいうまでもない。ヴァイオリン、チェロなどの弦楽器は、左手が指板のポジション取りでピッチを決めるだけでなく、指の微妙な揺らし vibrato によって音色を変化させる。弓をもつ右手も、弦との対抗的な力学作用によって、音色や音色を変化させる。管楽器の場合も、楽器と吹き口の関係 emboucher によって、発音をコントロールし、ピッチや音色を変化させる。

太鼓、三味線、尺八のような日本の伝統楽器、あるいはジャンベ、二胡、ガムラン・ゴングといった民族楽器が、「楽器と身体との関係が直接的であればあるほど、表現の幅は広くなる」<sup>13</sup>のだとすれば、身体の技巧に依拠する部分が多くなることを意味するであろう。

優れた三味線奏者が、重要な勘所の押さえを「視覚にたよるのではなく、左手の触覚によれ」<sup>14</sup>と教授するのも、触覚が演奏技巧に果たす役割を意味してのことであろう。



写真2 中国の伝統楽器・古箏に触る子ども  
(2003年沖縄県佐敷町・佐敷小学校6年生)  
右手・指は発弦して音を出し、左手・指は、軽くふれる、押す、滑らす、などの操作で、音色を変える。



写真3 初めてのヴァイオリン体験 (2005年沖縄県うるま市・中原小学校4年生)  
胴内で強化された音は、表裏の響板をとおして、あご、頬、肩等に直接ひびく。

大浦によれば、読譜演奏による初見演奏の能力に優れた者は、運指のプログラムが安定しており、それは「触覚的情報を内化された鍵盤の配置図に照合」しながら「外部からの情報(触覚的情報)を既知の単位(内化された鍵盤図)に当てはめて有効な情報へと読み替える処理」<sup>15</sup>能力ということになる。言い換えれば、読譜と演奏の結節点として触覚が働いているのである。

和太鼓の打ち鳴らす音響が、単なる音の域を超えて、一種の音圧として身体に感知されることがある。強度の音量が、空気の波動となって皮膚感覚に直接エネルギーを及ぼすからである。現代のピアノは、鋼鉄のフレームで支えられた響板が、弦からの放射音を強化する。また弦も他の弦楽器にくらべ、太くかたく、張力も強いために強靱な音量を生み出すことができる。

こうした楽器の構造的特性がもたらす音響のシステムを、ピアノの底板や側面に触ることで感覚的に理解することができる。ピアニストの中川賢一は、即興演奏の名手でもあるが、ワークショップでは、しばしば演奏中のピアノの下に子どもを座らせたり、ピアノに触らせたりして、音響の変化を実証的に体感させる。そうした実験を経た子どもたちは、「ピアノの不思議」を仲立ちとして演奏行為と放出される音/音楽に集中する態度をみせるようになる。



ピアニスト中川賢一と那覇市・古波蔵小学校  
5年生のピアノ・タッチ 1995年

### Ⅲ. 暗黙知へと潜在化する音楽受容への可能性

ここまでは、主として子どもの触覚感覚や、それに根ざす諸体験を触媒にした音楽受容のあり方を述べてきた。言語的な認知作業を伴わない、という意味では、一見何の教育的効果も期待できないかのように見えることであろう。しかし、こうした子どもたちの音楽受容のシーンを、言語操作の学習場面としてではなく、音楽を受容する身体そのものを学習のツールとする角度から観た場合はどうであろう。

佐々木がいうように「からだはあらゆる媒介を必要とせず、世界の姿を直接反映する鏡のような存在」であり、「意識の介入に先立ち、世界をありのままの姿で映す「鏡」、認識の領域にさきがけて対象の姿を発見でき、『記号』を生成できる場となりうる」<sup>16</sup>のであれば、子どもと楽器と co-performer とのインターフェースがもたらした経験は、決して無意味なものとは言えない。少なくとも、次の段階の音楽受容や、子ども自らの音楽表現の暗黙知へと潜在化し、より豊かな音楽との関わり方への可能性を孕ませることが予想される。

ナティエのいう送信者（演奏家、あるいは楽器）と受信者（子ども）の関係が、双方向から作用し、その中心になんらかの「痕跡」を残すものとして措定できるからである。その痕跡が、教師からは目に見えない子どもの“おんがく”体験の時間である限り、分節化した説明はあまり

意味をなさないであろう。

#### 註

1. 中村2006「子どもとco-performer協働のミュージック・シーン」p33~45
2. M.ポラニー／佐藤1980「暗黙知の次元」p.58
3. 音楽作品の構造的分析には、多くのアプローチ方法が先行研究としてあるが、Jan LaRue／大宮 1988「スタイル・アナリシス」がもっともすぐれている。しかしここでは、実演を仲立ちとした子どもの音楽受容を対象としているので、作曲学的なアプローチには踏み込まない。
4. クーパー&マイヤー - 徳丸・北川2001「音楽のリズム構造」p1
5. 2005年6月佐敷町馬天小学校5年生2学級を対象としたアウト・リーチ コンサート。歌、ピアノ、マリンバ、トランペットの独奏と合奏、レポートは琉球大学教育学部音楽科2年生田中紀子による。
6. 2006年11月ピアニスト久保田陽子が、愛媛県伊方小学校で行ったアウトリーチ・コンサート。一般に学校教師は、演奏曲目をよく知られた「名曲」をと、要望することが多い。しかし、この子どもの反応からもうかがえるように、実演を目前にした子どもたちは、曲目よりも、楽器と演奏者とのインターフェースに大きな関心を寄せる傾向がある。
7. 市川1997「身の構造」-身体論をこえて- p52-53
8. 安藤1978「楽器の音色を探る」、Taylor-佐竹1998「音楽と楽器の科学」とも、その音色の説明は楽器音響学、音響物理学の角度からなされ、いわば自然科学からのガイド書となっている。
9. 徳丸1996「音楽における人ともとのインターフェース」p67
10. Th.W.アドルノ1962「音楽に対する態度の類型」
11. 渡辺1994「新しい聴衆へ向けて」P224~



12. Hornbostel-Sachs 1914「楽器」MUSICAL INSTRUMENTS ダイアグラム・グループ編 皆川達夫監修
13. 郡司 「世界楽器入門」
14. TOKMARU 1999 “Towards a re-evaluation of invisible music theories” 215p
15. 大浦1987「演奏に含まれる認知過程」 69p～95p
16. 佐々木 1987 「からだ・認識の原点」 p155

参考文献:

- DEWEY, John 1934 [ART AS EXPERIENCE], Penguin Group
- KJELLAND, James M. , 1998 The Effect of Music Performance Participation on The Music Listening Experience: A Review of Literature [Bulletin of the Council for Research in Music Education ] Spring 1998, No.136
- TOKUMARU Yosihiko 1999, Towards a re-evaluation of invisible music theories [Musics, signs and intertextuality ] 2005

ACADEMIA MUSIC

- アドルノ・Th. W 渡辺健・高辻知義訳1970 『音楽社会学序説』音楽之友社
- 市川 浩 1997 「<身>の構造-身体論をこえて-」青土社
- ヴィンターニ・E. 皆川・磯山訳1992「楽器／歴史・形・奏法・構造」パルコ出版
- カヴァイエ・R. 西山志風1986「日本人の音楽教育」新潮社
- 佐々木正人1987「からだ：認識の原点」東京大学出版会 認知科学選書15
- テイラー・Ch.佐竹淳・林大訳1998「音の不思議を探る-音楽と楽器の科学-」大月書店
- 徳丸 吉彦 1996「民族音楽学理論」日本放送出版協会
- 福島 真人 2001「暗黙知の解剖-認知と社会のインターフェース-」金子書房
- ポラニー M. 佐藤敬三・伊藤俊太郎訳1980 「暗黙知の次元-言語から非言語へ」 紀伊国屋書店
- 渡辺裕1994 「聴衆の誕生」春秋社