

The Contemporary Music Project に関する研究

—作曲家 Warren Benson が監修した 2 つのプロジェクトに着目して—

長谷川 諒

(本講座大学院博士課程前期在学)

A Study of the Contemporary Music Project: With Special Reference to the Two Project Led by a Composer Warren Benson

Ryo HASEGAWA

I 研究の目的

1957 年以降、アメリカではスプートニクショックに起因する大規模な教育改革が実施された。1940 年代まで支配的であった Dewey のプラグマティズムに端を発する進歩主義教育思想の衰退と相まって、教育界は児童中心主義からの脱却と同時に、各教科の基盤を成す学問構造を重視するいわゆる学問中心主義へのシフトを開始した。そして、Bruner が議長を務めたウッズホール会議においてその風潮がより決定的なものとなり、Discipline-centered curriculum の有用性が強調されるようになると、その影響は音楽科にも例外なく及ぶこととなる。音楽科は、伝統的な歌唱・器楽教材の演奏技術の獲得を主眼にしたそれまでの教育を見直し、根本的な目標設定から教材として用いるレパートリーに至るまで、多角的に再検討する必要性に迫られたのである。

このような時代的必然性のもと着手された教育改革は、教育関係者だけでなく、篤志思想をもった有力な財団によっても推進された¹⁾。フォード財団はその最たる例であり、芸術の社会的位置づけに関して調査すると同時に、その結果浮き彫りになった問題点を改善するためのプロジェクトに資金提供したのである。その取り組みは、音楽科においては、The Contemporary Music Project という形で結実することとなった。The Contemporary Music Project の活動は、結果的に Comprehensive Musicianship²⁾、すなわち、演奏だけでなく作曲や分析、音楽史といった音楽の様々な側面を強調し、統合すべきであるとする音楽教育理念の形成に寄与した点で特筆される。しかし、その著しい功績故か、The Contemporary Music Project の活動が、Comprehensive Musicianship という切り口以外から客観的に顧みられることはないように思われる³⁾。

The Contemporary Music Project は、そもそも、現代音楽と聴衆の乖離の克服、という音楽文化コミュニティ全体を対象とした視点に端を発するものである。そして、その打開策を学校教育に求めた結果、より教育的、現場的な Comprehensive Musicianship という理念に到達した。つまり、最初の着眼点は、「包括性」というよりも、「現代音楽」にあったのである。The Contemporary Music Project の初期の活動を、Comprehensive Musicianship の足掛かりとしてではなく、現代音楽に特化したそれ自体の性質に着目して分析することで、その史的意義、教育的意義を正確に再認できるだろう。

¹⁾ 20 世紀前半は、財産を社会のために役立てようとする財団が様々な分野に対して奉仕活動を行った時代であったが、赤堀 (1998) は、フォード財団は特に教育に対して積極的に援助を行ったことを指摘している。

²⁾ 包括的音楽家性。容易には定義し難いが、作曲や分析などに関する基礎的な音楽的理解力をもって音楽と接する、という人の性質である。従来重視されてきた演奏技術より概念的な知的理解力が強調されて説明されることが多いが、Musicianship という言葉に表出しているとおおり、正確には知的な理解力をもって音楽に接するべきであるとする、音楽に対する精神性にも言及したものであると考える。

³⁾ The Contemporary Music Project の取り組みそれ自体に着目した研究としては、Bess (1988) の *A History of Comprehensive Musicianship in the Contemporary Music Project's Southern Region Institutes for Music Contemporary Education* が挙げられるが、タイトルに現われている通り、これは IMCE の中でも南区域として設定された 5 校における取り組みについての考察を主眼にしており、The Contemporary Music Project をその初期の活動の性質に着目して論じたものではない。

本研究では、The Contemporary Music Project の活動の中でも、音楽教育を専攻する大学生を中心に、現代音楽に対する知識やテクニックを獲得させることを目的にした The Ithaca College Projects と、それと同様の手順を対象を非音楽専攻の生徒を含む中高生に移した The Interlochen Arts Academy Project の2つに着目する。両プロジェクトの監修者である作曲家の Warren Benson による報告書をもとに、それぞれの実態を明らかにすると共に、そこに表出する現代音楽の教育的性質や The Contemporary Music Project の教育観について考察することを目的とする。

II The Contemporary Music Project の活動の概要

先述したとおり、The Contemporary Music Project の活動はフォード財団による「芸術と、国家情勢におけるその今日の位置づけに関する調査」⁴ に端を発している。音楽に関する調査を担当した作曲家の Norman Dello Joio は、若い作曲家たちを駐在作曲家として公立学校に派遣し、その学校が擁する合唱やバンド、オーケストラのために作品を書かせるというプロジェクトを着想した。これは有能ながら作品が演奏される機会のない作曲家に仕事を与えるための救済策であると同時に⁵、作曲家と音楽教育者が相互に様々なアイデアを交換することで、その学校を含むコミュニティ全体の音楽文化に新たな活気をもたらすことをも目論んだものであった⁶。

Dello Joio の提案は、フォード財団の経済的支援のもと、1959年に The Young Composers Project (以下、YCP) として実践に移されることとなる。ここで、作曲家を学校に派遣したことで、音楽科教育における問題点が露呈することとなった。当時のほとんどの音楽教師は現代の作曲技法に関する知識をもっていなかったのである。以後、教師の能力の向上を課題に加え、YCP は存続、拡大することが決定された。

1963年、フォード財団の2度目の資金提供により The Contemporary Music Project for Creativity in Music Education (以下、CMP) が設立された⁷。

CMP の活動は、内容的、あるいは時系列的観点をもって、4種類に分類される。まず第1は、作曲家を公立学校に配置する活動 (Composers in Public Schools) である。これは実質的に YCP の活動の延長であり、教育現場における創作活動と現代音楽の強調を継続して実行している。

第2は、現代音楽に関する知見を教員養成課程の学生や現職の教員に与えることを目的とした、セミナーやワークショップ、そしてパイロットプロジェクトである。この活動は YCP で明らかになった課題に対する直接的なアプローチであると言える。

第3は、1965年にノースウエスタン大学で開催された、“Comprehensive Musicianship: The Foundation for College Education in Music (以下、ノースウエスタンセミナー)”と題されたセミナーである。これは CMP の実態が “Contemporary Music Project” から “Comprehensive Musicianship Project” へと移行する実質的な転換点となった点で重要である⁸。

第4は、1966年から2年間 Institutes for Music in Contemporary Education (以下、IMCE) において実践された、大学における Comprehensive Musicianship のコースに関する実践的な取り組みである。ノースウエスタンセミナーで示唆された Comprehensive Musicianship を、音楽を専門とする学生に獲得させることを目的に、大学のカリキュラムの中に実験的なコースを配置した。

以上 The Contemporary Music Project の活動を俯瞰すると、その主眼は、ノースウエスタンセミナーを境に、「現代音楽」から「包括性」へと推移していることが分かる。本発表では Comprehensive Musicianship に到達する前の活動、つまり、第2として挙げたセミナーやワークショップ、パイロットのうち、Ithaca College の音楽教育学専攻の学生を対象とした The Ithaca College Projects と、そこで得られ

⁴ Music Educators National Conference, The Contemporary Music Project for Creativity in Music Education, *Music Educators Journal*, Vol.54, 1968, p.42.

⁵ Contemporary Music Project, Music Educators National Conference, *Contemporary Music for School*, Washington D.C.: Contemporary Music Project, 1966, p.1.

⁶ Ibid., p.81.

⁷ The Contemporary Music Project for Creativity in Music Education は一般的に The Contemporary Music Project と略して呼称されるため、後に YCP も含めた一連の活動全てを包括するプロジェクト名として認識されるようになった。The Contemporary Music Project と混同しがちである。それを防ぐため、本論では、上位の名称としての The Contemporary Music Project はそのまま表記し、The Contemporary Music Project for Creativity in Music Education は省略形を用いて CMP として表記することとする。

⁸ Contemporary Music Project, Music Educators National Conference, 1971, Ibid., p.vii.

た知見をもとに Interlochen Arts Academy の中高生を対象に行った The Interlochen Arts Academy Project に着目し、その特質について考察する。

Ⅲ 2つのプロジェクトの概要

1. 2つのプロジェクトの関連性

まずは2つのプロジェクトの差異と関連性について明確にしておかなければならないだろう。両プロジェクトは、その実施地と対象こそ異なるものの、基本的には一連の取り組みとして捉えるべきものである。Ithaca College では、教員養成課程の学生を中心的な対象に設定し、現代音楽の技法やそれを中高生に提示する具体的なメソッドを探究するというセミナーを中心に据えたプロジェクトが実施された。一方で、その後が続いて Interlochen Arts Academy で行われたのは、中高生を相手にしたパイロットプロジェクトであり、Ithaca College で実施された手順を踏まえ、実際に現代音楽を中高生に提示するとどうなるか、という実地実験を目的としていた。そして、その両プロジェクトを合わせて主導し、その方向性を調整したのが作曲家の Warren Benson である。Benson のプロフェッショナルな作曲家としての洞察がプロジェクトに大きく影響していることは、後に明らかになるだろう。

以下に、それぞれのプロジェクトを概観する。

2. The Ithaca College Projects—Music Education Seminar in Contemporary Music (1963—1965)

The Ithaca College Projects は、現在の教員養成課程が、学生が現代音楽に触れる機会をほとんど保証していない、という点を問題視していた。教員が現代音楽に関する専門的知識をほとんど身に付けていないために、子ども達に現代音楽を提示する必然性を感じていない、と仮定したのである。また音楽理論のコースの内容が慣例的な和声や対位法などの模倣に終始しており、創造的な芸術様式の本質を捉えていないことも問題となった。このような教員養成課程における課題を解決することが本プロジェクトの前提条件である⁹。

本プロジェクトは、「すべての学生による自由な作曲」を主要な活動に設定し、それを、音色、形式、リズム、旋律、和声という5つの領域¹⁰に分化して実践することで効果的な教授を行おうとした。また、プロジェクトの初期の段階、すなわち現代音楽的なバックグラウンドが乏しい段階においても創造的なアプローチが可能になるような工夫として、音色、形式、リズム、旋律、和声という順番で提示する、ということが規定されている。以下にそれぞれの学習活動の内容を概観する。

(1) 音色

実際に音楽作品の中で用いられてきた音色に関する工夫を例として参照した後に、生徒は自身の楽器で新たな音色を生む方法を考案するよう求められた。その結果、クラリネットのマウスピースでフレンチホルンを吹く音や、木管楽器のキーノイズなど、一部の現代作曲家にとっては目新しくないものの、生徒にとっては斬新な音色の可能性が提示された。これらの探究の結果、生徒は、「それ自体に意味がある音、というものは存在しないが、ある与えられたコンテキストの中ではいかなる音も意義深いものになる」、という重要な気づきを得た。

(2) 形式

伝統的な形式とその必要性について議論することで、生徒達は「形式を構成するものは何か」、「形式とは何か」という根本的な疑問を抱くようになった。それを発端に、詩の形式や、それを音楽に取り入れた作品などを参照しながら、独自の形式をもった作品を作曲することが求められた。結果として、即興を含んだ変形 Rond 形式とも呼べるような形式をもつものから、各パートが独自のテンポをもつポリフォニックともヘテロフォニックとも言えるようなものまで、自由な創作が行われた。また、生徒のアイデアを実際に演奏したり、楽譜に起こそうとしたりすると奏法や記譜に関する困難が浮上したが、それらは特に問題視されなかった。楽曲を組織する、ということのみを強調し、非制限的な思考が可能になるよう配慮されているので

⁹ The Ithaca College Projects は、音楽教育学専攻の学生を対象にしたセミナーを核としているが、実際にはそれに加え、大学院生やピアノ教室の教師、現職の教員などを対象にしたセミナーや、Ithaca College の正規のカリキュラムとしての授業が設定されることもあった。ただし、基本的な指針と手順は前者と同様である。

¹⁰ 音色、形式、リズム、旋律、和声などは音楽の構造から抽出されたものとして concept あるいは element と呼ばれることが多いが、Benson はこれらを area (領域) と呼んでいる。

ある。

(3) リズム

生徒は現代的なリズム書法、特に不規則な拍子に関してほとんど経験がなかったので、音価に関して、基本的なものから複雑なものまで多様な組み合わせを表にして確認した。その後にリズムに関する習作が作曲された。

(4) 旋律

旋律に関しても、現代的なリズム書法に関する経験の欠如と、慣例的な和声への依存が生徒の自由な創作を妨げていた。しかし、音高が付与されることで、生徒の創作はリズムだけに限定した創作よりもスムーズに進行した。

(5) 和声

この領域では作曲活動はほとんど成されなかった。スコアと録音を参照しながらの分析が主要な活動となった。

(6) その他

以上の領域に関する学習に加え、実演の聴取を伴った詳細な楽曲分析が行われ、それらの作品のなかで用いられているアトリーの技法や音列技法に関して議論された。また、1960年に多くの作曲家を招待して現代音楽の問題点について議論した Princeton Seminar を取り上げ、その討議内容に言及した。

以上に The Ithaca College Projects で実施された主要な活動を概観した。リズム、旋律、和声の領域では、楽譜の操作や現代作曲技法など、創作に必要な前提条件が基礎から学習されているが、音色、形式については、作曲技法について学ぶ、というよりも、音のもつ意味や、形式の必然性など、音楽の在り方に対して根本的な疑問をもつことの重要性が強調されていることがわかる。また現代作曲家が直面している課題について議論された Princeton Seminar に言及していることも、作曲という行為それ自体に対して本質的に考察させようという意図が見て取れる。

以下に述べる The Interlochen Arts Academy の実践は、上述したような Ithaca College での実践を前提として行われることとなる。

3. The Interlochen Arts Academy Project—Learning Through Creativity (1965–1966)

The Interlochen Arts Academy は、grade 8 から grade 12 までの生徒を対象とした全寮制の芸術高等学校である。音楽以外にもダンスや演劇などを専攻する生徒が存在するために、実際的な能力や音楽に対する興味など、それぞれの生徒の音楽的なバックグラウンドには差があり、また、音楽を専攻する学生でさえも、音楽理論、あるいは音楽史に関する知識は平均的なレベルに留まっていた。本プロジェクトの目的は、そういった多様なバックグラウンドを有する生徒達を対象に、先述した The Ithaca College Projects のような現代音楽のアプローチを通して、その理論的、知的能力を発達させることにある。

採用されたアプローチは The Ithaca College で実施されたものと基本的に同じであるが、音楽の基礎知識をほとんど持たない非音楽専攻の学生を考慮して、新たに楽譜に関する学習領域を加えるとともに、その他の領域の提示順序が変更されている。以下に学習活動を概観する。

(1) 音楽の言語：音楽記号

本プロジェクトの対象には、楽譜に接したことが全くないという非音楽専攻の生徒も含まれていたために、The Ithaca College では実施されなかった記譜体系に関する授業が補足的に行われた。生徒はまず、アイデアを他人に伝達する、という問題について議論し、独自の記譜法を考案するよう求められた。その結果、時間と音高の推移をグラフ上に示したのから、X、Y など関数的な発想でアルファベットを用いたもの、あるいは単に記述的な説明によるものなど多様なアイデアが生まれたが、それを実際に演奏者が解釈しようとする、ダイナミクスやテンポなど、制作者の意図が十分に読み取れないことが明らかになった。そこで、Cage や Stockhausen といった前衛作曲家の記譜法がそういった問題の解決策の一例として紹介された。そして結果的に、五線記譜法の操作について、多くの作曲家が用いていることの必然性を感じながら学習することとなった。

また、以下に示してあるように、生徒の読譜能力に配慮して、領域の提示順番が Ithaca College のものと異なり、音色、形式に対してリズムが先行するよう設定し直された。

(2) リズム

読譜、記譜法の導入として音価とそれに対応する休符、五線、総譜、小節線、拍子記号などがガイダンスされた。その後は、

多様なリズムパターンの導入とリズムに着目した習作の作曲という Ithaca College の手順をそのまま踏襲した。

(3) 音色

音色に対する注意を喚起するために、生徒はまず教室にあるものを楽器として用いる作品を書くよう求められた。生徒は椅子を引きずる音や本を勢いよく閉じる際に生じる音などを素材に作品を構築したが、この経験は生徒に、この種の音素材だけでなく、通常の楽器の音色に対しても斬新な視点をもたせる結果となった。

(4) 形式

生徒は、シンプルな歌曲の1フレーズをリズムパターン、旋律の輪郭、音程のパターンなどの観点から分析、あるいは一般化 (generalization)¹¹ することで、楽曲には組織 (organization) が存在するという気付きを得た。その後、The Ithaca College Projects と同様、オリジナルの形式を備える作品の創作が課題となった。また、音楽以外の素材、具体的には詩や散文、幾何学、図形的なアイデアなどを集中的に探究する時期を設けることで、形式という概念を多面的かつ具体的に捉えさせようとする試みもなされた。生徒は、形式という概念に於いて重要なのは「全く異質であると思われる構成要素の間に存在する関係性」であるということを理解し、そしてその関係性を構築する必要性を感じた。

(5) 旋律

この領域では、非音楽専攻の生徒を考慮して、まず五線や音部記号、調号など、音高に関する楽譜の操作が学習された。それ以降は先述した Ithaca College での取り組みと同様である。

(6) 和声

ここでは、生徒はグレゴリオ聖歌やオルガナム、そして近代和声への発展の歴史について議論しながら、2つの旋律を組み合わせるという課題に取り組んだ。また、非音楽専攻の学生と同様に作曲を先行する生徒もいたので、授業は常に、和声という体系が内包する動的な力学性、すなわち和声リズムやそのエネルギーの方向性に対する注意を喚起するよう配慮された。

(7) その他

生徒の作品には、習作を除いて、全て生徒達自身によってタイトルが付けられた。それらのタイトルは作品の漠然とした雰囲気を描写したものや、特定のジャンルに言及したものなど多様だったが、タイトルをつけるという作業は表現における創造的なステップとして重要視された。

以上に The Interlochen Arts Academy Project について概観した。リズム、旋律の領域については The Ithaca College Project と同様に、楽譜の操作に関する内容が強調されている印象を受ける。しかし、音色の領域において、非楽音の探究を通して通常の楽器の音を含めた広い意味での音色に対する洞察を獲得させた点、形式の領域において、構成要素の間にある関係性の重要性に気付かせた点、和声の領域において、そのエネルギーや方向性に対する注意を喚起した点、を見ることで明らかのように、作曲のテクニックそれ自体に終始しない、音楽的洞察の獲得を指向していることが分かる。また、音楽記号の学習においても、単に五線記譜法のシステムをドリル的に覚えさせるのではなく、独自の記譜法を探究させている点に、「音楽的なアイデアを伝達する」という楽譜の最も重要な命題を理解させようとする意図を読み取ることができる。

4. 2つのプロジェクトの特徴

以上に The Ithaca College Projects と The Interlochen Arts Academy Project について概観した。ここでは両プロジェクトの特徴を合わせて考察する。

まず注目すべきは、両プロジェクトで採用されている、音色、形式、リズム、旋律、和声という領域に分化された創作的なアプローチであろう。これらの領域は、音楽の構造から抽出される構成要素とも呼べるものであり、音楽の漠然とした雰囲気への感得に留まらない、客観的な教授、学習を可能にする視点として機能するものである。しかし、ここで重要なのは、その客観性というよりも、それぞれの領域の独立性である。両プロジェクトのアプローチを概観すると、それぞれの領域の間にはカリキュラムとして機能するための連続性がほとんど見られないことに気付くだろう。学習を効果的、体系的にする配慮として、領

¹¹ Benson はこの一般化 (organization) の概念を「特殊性の失効、あるいは特殊性からの自由の獲得を表すもの」と説明している。一般化は暗示的なもので、我々が主体的に対象に意味を付与するのに対し、それに相対する概念である詳細 (detail) は意味的なもので、それ自体が意味を有している。そして、Benson は、主体が客体に意味を与えるという暗示的な概念である一般化が形式を工夫する上で重要であることを説いている。

域を提示する順番こそ考慮されていたものの、The Interlochen Arts Academyでは対象の能力に応じてその順序を可変的に取り扱っており、提示の順番が学習の本質的な価値を支えているとは考えにくい。むしろ、それぞれの限定的な領域のなかで、いかに創造的な思考をさせるか、ということが中心的な関心事となっている。つまり、完成された音楽としての「全体」を想定し、それに接近するためにこの5つの領域を「部分」として設定したのではなく、各領域それぞれで行われる創造的思考それ自体を1つの完成した創造行為として設定しているのである。それ故に、各領域での学習は、一部の楽譜の操作方法の習得を除けば、その多くが「部分」としての音楽を学ぶこと以上の本質的な意味をもっている。領域への分化を割り切って徹底させることで、カリキュラムの中途にある生徒にさえも常に創造的にアプローチさせようとしたのである。

また、上述したような創造的思考が、現代音楽作曲家に象徴される独創的な探究の視点をもって行われることで、より哲学的、本質的な性質を帯びている点も特筆すべきであろう。各領域での学習は、楽音、非楽音の区別なく音を取り扱ったり、独創的な記譜法や形式を考案したりすることそれ自体に終始しているわけではない。むしろ、ここでの要諦は、そのような活動を通して結果的に獲得される、音楽の最も根幹的な部分に対する洞察にあると言えるだろう。ある種特殊な位置にある現代音楽の書法を探究させる事で、結果的に、「これは音楽なのか」、ひいては、「音楽とは何か」という哲学的思考を導こうとしたのである¹²。そして、このような音楽に対する恒常的な問題意識は、作曲家を慣例的な書法にとらわれない自由な音の探究へと導くものである。本プロジェクトは、「疑問と探究」という作曲家の普遍的な思考サイクルを、生徒達にトレースさせようとする意図があったのである。

IV 2つのプロジェクトにみる The Contemporary Music Project の音楽教育観

以上に、両プロジェクトの活動の概要とその特徴を概観した。結局のところ、2つのプロジェクトの骨子は、①音色、形式、リズム、旋律、和声という各領域で完結した創造的アプローチ、という手段の特徴と、②音楽に対する疑問と探究という作曲家的思考サイクル、という目的的特徴の2点に帰することができた。そしてこの2点に共通するのは、「生徒は、音楽的な発達の上にあつたとしても、常に作曲家的な creative なスタンスで音楽と対峙するべきである」という音楽教育観であろう。両プロジェクトは、音楽教育の意義を、この creative な探究の精神性に求めていたと言えるのである。

The Contemporary Music Project は、冒頭で述べたように、作曲家と聴衆の間に存在する隔たりを埋める、という着眼点からその活動を開始した。そして、その解決策を学校教育に求めた結果、教員養成課程やカリキュラムの改革に着手することとなった。そのため、現代音楽と教育に対する The Contemporary Music Project の当初の立場は、聴衆は現代音楽を嫌っているというよりも単に知らない、あるいは理解していないために聴こうとしない、という仮定のもとに、その構造や響きのおもしろさ、さらには現代における作曲家の存在そのものを伝達しようとするものであつたはずである。事実、作曲家を公立学校に派遣し、生徒と現代音楽の創作過程を共有した YCP は、そのプロジェクトが学校だけでなく地域全体で受容され、多くの人が現代音楽に関心を示したという成果を報告している¹³、YCP の発案者である作曲家の Norman Dello Joio も、YCP の最も重要な功績を「社会におけるクリエイターの役割、ということに関する考え方に影響を与えたこと」¹⁴ と述べている。つまり、当初の活動からは、現代音楽に何か固有の教育的意義を認めていたというよりも、現代音楽を社会全体が共有すべき文化の1つとして認識し、コミュニティの中心地でもある教育現場に導入しようとしていた、という性質が散見されるのである。

その一方で、YCP の発足から4年後に着手された The Ithaca College Projects と、それに後続する The Interlochen Arts Academy Project において、The Contemporary Music Project はそれとは異なる様相を呈している。つまり、単に現代音楽を流布するのではなく、作曲家的な creative な探究の精神性を音楽教育の命題として掲げ、その最も有効な手段として現代音楽を取り上げるという性質を示し始めたのである。教育現場における現代音楽の必然性を強調することが、それまでの現代音楽普及活動とも言えるアプローチと本質的に異なることは明らかであろう。

¹² Benson, *Ibid.*, pp.28-29.

¹³ Mailman, Martin, Reflections of a Composer, *Music Educators Journal*, Vol.54, 1968, pp.48-50.

¹⁴ Meier, Ann, An Interview with Norman Dello Joio, *Music Educators Journal*, 1987, p.55.

要するに、The Contemporary Music Project は、現代音楽に対する認識を、同世代のクリエイターが生み出した1つの文化遺産、というスタンスから、音楽それ自体に対する本質的な洞察の獲得を促すための教育的ツール、というスタンスへとその立場を徐々にシフトさせていった、と言えるのである。そして、現代音楽と音楽教育の相互作用によって構築されたその音楽教育理念は、「生徒は、音楽的な発達の途上にあったとしても、常に作曲家的な creative なスタンスで音楽と対峙するべきである」という、作曲家の視点を多分に汲んだ性質のものであった。これは後に生まれる Comprehensive Musicianship へと続く過渡的な理念として黙殺するというよりも、作曲家の視点によってもたらされた独創的な理念として正確に認知すべきであろう。

V 総括

本研究では、The Contemporary Music Project が実施した2つのプロジェクトについて概観し、その現代音楽教育観とでも言うべきアイデアを明らかにした。作曲家的な探究の思考が音楽に接する際の生徒のスタンスを常に creative なものにしようという結果は、我が国の音楽科教育、あるいは教員養成課程に対しても重要な示唆を与えていると言えるだろう。また、creative であるということの本質が、唐突なアイデアを生み出したり、慣例から逸脱した取り組みをしたりということそれ自体ではなく、音楽に対して恒常的な疑問を持ちながらピュアな価値理解をしていくというところにある、という啓示も、音楽と教育の関係性についての再考を促すものであった。

本論からも明らかなように、The Contemporary Music Project の重要な功績の1つは、教育現場とプロフェッショナルな音楽家の間にある隔たりを縮小した点にある。今回考察対象にした2つのプロジェクトにおいても Benson の作曲という行為に対する専門的洞察が随所で生きていることは明らかである。そして、それが学校教育関係者というよりも専門の学者によって推進された1950年代から1960年代にかけての教育改革、すなわち「教育の現代化」と直接リンクするよう感じられるのは筆者だけではないだろう。財団によって創始された The Contemporary Music Project が、学問中心主義へとシフトしようとする教育改革の中でどのような位置づけにあるのか、という疑問の解決は今後の課題としたい。

主要参考文献

- ・赤堀正直「アメリカ公共放送の発達におけるフォード財団の貢献とその思想」『メディア教育研究』第1号, 1998, pp.1-18.
- ・Benson, Warren, Contemporary Music Project, and Music Educators National Conference, *Creative Projects in Musicianship*, Washington D.C.: Contemporary Music Project, 1967.
- ・Bess, David Michael, *A History of Comprehensive Musicianship in the Contemporary Music Project's Southern Region Institutes for Music Contemporary Education*, Ph.D. Dissertation, West Virginia University, 1988.
- ・Bess, David Michael, Comprehensive Musicianship in the Contemporary Music Project's Southern Region Institutes for Music Contemporary Education, *Journal of Research in Music Education*, Vol.39, No.2, 1991, pp.101-112.
- ・Contemporary Music Project, Music Educators National Conference, *Contemporary Music for School*, Washington D.C.: Contemporary Music Project, 1966.
- ・Contemporary Music Project, Music Educators National Conference, *Experiments in Musical Creativity*, Washington D.C.: Contemporary Music Project, 1966.
- ・Henry Lang, Paul, *Problems of Modern Music - The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies -*, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1960.
- ・Meier, Ann, An Interview with Norman Dello Joio, *Music Educators Journal*, 1987, pp.53-56.
- ・Music Educators National Conference, The Contemporary Music Project for Creativity in Music Education, *Music Educators Journal*, Vol.54, 1968, pp.41-72.
- ・Music Educators National Conference, The Contemporary Music Project, *Music Educators Journal*, Vol.59, 1973, pp.33-48.