

音楽教育における音楽の解釈に関する研究

—現代の音楽経験にみる知識の構築の検討から—

辻 勇 介

(本講座大学院博士課程後期在学)

Research on the Interpretation of Music in Music Education: Consideration of Increasing Knowledge in Modern Music Experience

Yusuke TSUJI

Abstract

In most contemporary societies, music can be heard easily at any time, and modern music education has increased the accessibility of musical experience. A current priority in the field of music is to increase the depth of musical experience (interpretation) beyond the sensory experience of music, which is already practiced on a daily basis. This process includes learning about the objective characteristics of music itself, requiring not only sensory musical experience but also experience in the interpretation of music. To this end, it is important to learn the objective elements of music, as factual knowledge. Specifically, this knowledge includes the structure of the target music itself and the historical era of its style. If music is considered to be analogous to spoken language, learning the structure of music can enable an understanding of the story behind the music. Moreover, understanding the stylistic era of music enables a listener to understand the composition style of the composer. Contemporary entertainment commonly incorporates a elements of Western music created in the past and music created in the present day. Western music is considered particularly suitable for education about the interpretation of music. While Western music was composed in various eras, the music itself was subjected to criticism in each time period. Thus, for many people, Western music is a relatively ubiquitous component of life, and music in entertainment is inherently important for fostering a sense of spontaneous fun. However, entertainment music is not appropriate for the purpose of gaining insight into music itself. Overall, the experience of music is typically meaningful for humans, providing people with opportunities to spend time by themselves. When these experiences are accompanied by interpretation, music can be understood more deeply, and can once again become a constituent element of life in modern society. Thus, meaningful musical experience, beyond sensory music experience, involves experience through interpretation.

I 動機と目的

現代における音楽は、その種類も経験のしかたも多様であり、現代での音楽の役割は非常に大きいと考えられる。現代に生きる人間にとって音楽は重要なものであって、音楽教育においては、子どもが今後も深くかかわっていく音楽をより豊かに経験できるように導かなければならない。このように考えると、音楽教育では、社会の中ですでに行っているような感覚的な音楽経験からさらに深化した音楽経験を行う段階（＝解釈）も必要であり、それは音楽そのものをより深く知る客観的な学習段階を含み、音楽を理解することに結びついている。つまり音楽に対し一貫して感覚的な経験による主観的態度をうながすのではなく、主観的態度の程度を高めて自分なりに解釈ができるよう、客観的な見方をする場面も求められる。

本研究では、音楽教育において音楽理解へと向かう上で解釈を必要とすることをもち、解釈のために取り上げる音楽と身につけるべき知識について考察することを目的とする。またこの考察にあたっては、知識がどのように蓄積されていくかについても述べる必要があると考える。

II 解釈による音楽理解

客観的な見方を視野に入れた、感覚的な音楽経験からさらに深化した音楽経験とは、すなわち、音楽の解釈である。ここに現れた2つの音楽のとらえ方、つまり感覚的にとらえることと解釈することは、両者とも主観的態度によるものであるが、客観的な見方を考慮していない場合は感覚的であり、客観的な見方をもちに思考する過程を含む場合は解釈である。客観的な見方を含む音楽経験（解釈）とは、「歴史によって具体的に媒介された姿において作品を理解する」という意味において、「恣意を加えること」なく「客観的な現状に照ら」すことでその作品を「より良く読む」ということが、「原典と歴史のあいだで仮借なく遂行されるもの」であって、解釈による主観的な音楽経験は、原典と歴史が追究された上でなければなしえないのである（アドルノ 1979, p.97）。そしてこの解釈の考え方は、現代においてより意味をもつものであるといえる。なぜなら、現代で聴かれる音楽（特に西洋音楽）の多くは過去の音楽（バロック、古典派など現代音楽以外の音楽）であり、当時とは社会の状況、楽器や音響の性能が異なっているために、もともとはその時代のためにつくられたであろう原典と、原典が生まれてから現代に至るまでの歴史を考えなければならないからである。歴史を隔てたその原典が、現代に生きる音楽として真に理解されるために、過去の音楽を聴く現代の人間は音楽を解釈するのである。これは音楽理解へ向かうことに他ならない。

音楽教育における解釈の重要性は、将来的に今の子どもが音楽を経験する方法の多くが聴くことによるという点からもみえてこよう。音楽教育で音楽を聴く経験が感覚的なものにとどまらないようにするならば、聴くことによる音楽経験は個々でその音楽について何かしら考える過程をもつことになるはずであり、こうした解釈としての経験は直接的に現代における聴く経験に活用されうるからである。解釈は感覚的な経験と同様主観的態度によるものであるから、音楽経験が解釈を含み、終始感覚的なものにならないようにするには、考える過程を充足させるための音楽に関する客観的な要素の学習を実施することが重要なのである。この意味で、解釈による音楽理解に向かって音楽に関する客観的な要素（原典と歴史）について追究することは、現代の音楽経験をより豊かにし、音楽を価値あるものにする上で意義あることである。

III 現代における音楽経験－西洋音楽（過去の音楽）

現代において音楽は、演奏会場で音楽自体を聴くことを目的とするだけでなく、広告や宣伝などの目的に用いられることが珍しくない。それは音楽が現代にとって不可欠であることを表すと同時に、音楽そのものについて知り、解釈し、音楽を理解することから遠ざかっていることもまた示唆している。

現代では演奏会の中で（西洋音楽の場合）バロックや古典派、ロマン派などの時代の音楽が多く上演され、そうした音楽によって感動したり、これまでの個々の経験に基づき何らかの印象を受け取ったりする。このとき音楽は人間の精神的なものに影響を及ぼし、音楽が人間に深くかかわっているといえる。演奏会のような音楽を聴くことを目的とした音楽とのかかわり方は、歴史的にみて変わらず営まれてきた方法であり、ここで音楽を理解しうる音楽経験ができるのならば、人間の精神的な部分に影響しうる音楽が、現代においてもなお「人生の最も重要な構成要素」（アーノンクール 1997, p.9）となるはずである。音楽を理解し、価値づけていくために、人生を構成する要素として音楽が存在し続けることがたしかに望まれる。

アーノンクールによれば、音楽は「時代と結びついており（中略）人生の本質的な構成要素」であって、理解しうるのは「それぞれの時点での現在の音楽」であるという。異なる時代の音楽は時間の隔たりが生じているので、現代で古典派などの過去の音楽を演奏するときは、いわば「外国語」となったものを「翻訳」して現代にもたらされることが必要なのである。すなわち音楽の理解に向かうには翻訳するために感覚的にとらえるだけでなく「それ本来の法則性から再び学ばれなくてはならない」のであって、「感情的なものや、直観に、知識が加わらねばならないのである」（アーノンクール 1997, pp.24-30）。

これにしたがえば、現代において人生の構成要素となりうる外国語でない音楽は、現代音楽でなければ

ならない。現代音楽以外は翻訳する必要があるのである。ここでの翻訳とは、過去の音楽（外国語）を解釈することに他ならない。今日演奏されている西洋音楽の多くは過去の音楽である。このように音楽が作曲された時代とそれが演奏され享受される時代の間隔があることは、現代において一般的なことである。つまり現代の演奏会は翻訳（音楽の解釈）を要する場合がよくあるのである。そうであるならば、たしかに現代における音楽経験では、感情的なものや直観に加え、解釈するに至る知識が必要となる。

しかし現代では過去の音楽は十分に翻訳（解釈）されていない。今や「歴史的な音楽（過去の音楽：筆者注）を理解することに慣れて」しまい、「過去の時代の創作のすべてを俯瞰することができる」歴史的視点が台頭するようになったことで、「古い音楽（過去の音楽：筆者注）そのものを当時の姿で見、（中略）作品を忠実に表現するように努め」ることが「古い音楽を生き生きと、しかもその価値にふさわしいかたちで再現するための唯一の正しい道である」と思われるようになったからである。つまり、楽譜上の記号や奏法などによって当時の作曲者の考えを幾分うかがい知ることができるため、それをもとに完璧な「音楽学的演奏」としての「〈美しい〉音楽」を求めようになったのである（アーノクール 1997, pp.10-17）。

この状況は、時代と結びついた人生の本質的な構成要素の音楽を経験するという点で矛盾しているのである。なぜなら「作品に忠実となるのは（中略）作品が書かれたときの作曲者のイメージに近づいたとき」（アーノクール 1997, p.17）であって、そこへ近づこうとする主観的な態度による翻訳（解釈）を十分に行わずに、「現在知り得る限りの知識を集めること」（ベッカー 2011, p.18）で客観的に音楽学的な音楽を経験するのでは、音楽理解には向かわないからである。アドルノは「原典のあるがままの姿は、解釈を抱束するにたる規範をしめしていない」と述べ、「原典の枠のなかでの、作品の解釈による変化の可能性は、まことに途方もないものがあって、ついには原典そのものを冒さずにはすまない」という。音楽がその当時に見合うようにつくられているとみるならば、現代でその音楽を享受するとき、「作品を新しくちがった目で見なければならぬという強制は、作品そのものの命ずるところ」なのである（アドルノ 1979, pp.96-98）。

ゆえに「感情的なものや、直観に、知識が加わらねばならない」ものの、単に音楽学的な音楽を享受するに限定される事態は避ける必要がある。知識を活用した結果「〈美しい〉音楽」をただそれとして享受するにとどまってはならないのである。美しい音楽の経験は解釈というより感情的なものによって感動体験する状態に近く、感覚的な経験に位置づくと考えられる。このとき、過去の音楽が「没歴史的な姿でたずね当てられ（中略）イデオロギーがかった過去の記念碑となり、かえって歴史に隷属してしまう」（アドルノ 1979, p.97）のである。理解に向かう解釈のために求められる知識とは、前述のアドルノの解釈についての主張にあるように原典と歴史に関するものである。すなわちその音楽の原典といえる音楽そのものの構造について、および音楽の歴史的な位置づけについて、である。これらの現代における重要性は前述したとおりであり、つまり現代で聴かれる多くの過去の音楽がつけられた当時とは社会や楽器等の性能が異なっているために、その音楽の経験には解釈が必要であり、解釈のために知識が必要である、ということである。現代の音楽経験の多くが現代音楽以外でなされる以上、解釈に求められる知識が伴うべきである。

構造的な解釈はその音楽そのものの知識に基づいて実施される。つまり音と音のつながり、重なり、それによってつくられる形式などの知識によってである。これは岡田が「音楽を正しく読む」と述べているように音楽を言語性のある言葉としてとらえることで述べることができる。岡田によれば、音楽は「決して単なるサウンドではなく、言葉と同じように分節構造や文法のロジックや意味内容をもった、一つの言葉」であるという。意味内容をもった言葉としての音楽をとらえるためには、言葉のように記述された音楽を正しく読むという客観的な見方に基づいた行為が必須なのであり、つまり客観的な見方により「意味内容（内容）および分節構造（形式）の両面から、音楽をセンテンスとして読まなければならない」のである。音（単語）が並べられてフレーズ（文節）ができ、そのつながり（文）には抑揚（分節）が影響する。また文は適切に結び付けられて形式（段落・節・章）を構成する。音が集まって音楽を形づくり、フレーズやそのつながりには強拍位置等によって抑揚がつけられる必要があるというわけである。知らない言語は区切る箇所を間違えて発音する可能性があるように、音楽でも音（単語）を並べるだけでなく区切りの位置が適切に設定されなければならないのである（岡田 2009, pp.87-91）。

音楽のこうした言語性は、多楽章形式の音楽では特に重要になってくる。たとえばベートーヴェン以降の多楽章形式は「フィナーレへ向けて昂揚していく右肩上がり（時間表現）が、その基本図式となる」よう

に、「三つないし四つの楽章の背後に、一つの大きな物語を読まなければならない。」音楽がもつ言語性によって、ある形として記述された構造を読むことで、背後に表れる内容を読み取ることができ、各楽章がその順に演奏されなければならないことが分かるのである。音楽理解にあたっては、言語性に関する客観的な内容を知る（音楽を正しく読む）ことをとおして解釈し、「しるべき形で眼前に表象する能力が必要になってくる」のである（岡田 2009, pp.98-106）。

歴史的な解釈はその音楽が作曲された当時から現代までの音楽のあり方に関する知識に基づいて実施される。つまり当時におけるその音楽の社会的な意味、音響設備や楽器の性能、アーティキュレーションやテンポのとらえ方などによってである。こうした観点を含め、解釈の際に問題になりうるものは多々存在するが、「とりわけ時代様式に関しては、われわれは可能な限りすべてを知り、理解しようとする必要がある」であろう。これによりその時代がより鮮明に表され、それぞれの音楽の「各作曲家の様式的な個性は自ずと明らかになる」のである。現代における過去の音楽の経験では、「作曲家はひとつの時代様式のなかに生き、それを我が家としていたのであるから、時代様式の理解は不可欠」であることをより強く意識すべきであって、「外国語」となってしまっている過去の音楽の様式理解に努めることは「翻訳」（解釈）するために必須の条件なのである（アーノンクール 1997, p.153）。

様式について歴史的にみていくとき、考慮しなければならないことがある。それは、対象とする過去の音楽は、それが作曲されるよりも前の時代の音楽のみに影響を受けているのに対し、現代において対象の過去の音楽を聴くときは、対象の音楽よりも新しい時代の音楽もすでに知っているということである。現代における過去の音楽がまだ最も新しい音楽であった時代には、音楽は、その時代の「イデオロムに通じた音楽家や聴衆のために書かれたという前提」があり、その音楽の新しさゆえに「聴き手の興味はもっぱら演奏よりも作品そのものに集中」していた（アーノンクール 1997, pp.198-200）。つまり音楽の構造的な部分に目が向けられていたのであって、先に示した構造的な理解についての関心は新しい音楽を経験しようとしていた時代には今ほど珍しいものではなかったといえるのである。対して、過去の音楽の経験が多くなった現代では、音楽はすでに知っている手法が使われることで新鮮さが薄れ、「当時の人々とは違う聴き方」になり、「感情に働きかけるなら、何かを感じるなら、それでよい」とする態度によって「音楽を〈理解〉することの必要性を容易に見抜けない」のである（アーノンクール 1997, pp.198-199）。過去の音楽はそれよりも新しい時代からさかのぼって理解するのではなく、その音楽の解釈に必要な知識を増やすこと意図すべきである。これを実現するには、時代や作曲家の様式を知らねばならないのである。

原典と歴史に関する知識は音楽を解釈するために必要であって、この知識を踏まえた解釈によって音楽理解へ近づいていくであろう。このとき、音楽は、「〈美しい〉音楽」から、精神的なものにも関与した人間に寄り添う生き生きとした音楽となる。「解釈は作品の認識を拠りどころとして行なわれるべきもの」（アドルノ 1979, p.107）であり、音楽の示す原典と歴史の認識が解釈に反映されていくことが望まれる。

IV 現代における音楽経験—娯楽音楽（現代の音楽）

現代では音楽を生活や社会に役立つもののようにとらえることもできる。科学技術の発展が著しい現代において特に顕著になった音楽の扱い方であり、これは現代につくられた娯楽音楽が対象となる場合が多い。たとえば着信音としての音楽、祝祭を彩る音楽、通勤・通学中の音楽などの経験が当てはまり、娯楽音楽は社会の発展や人々の充足感のために役立つものとして機能する。一見、こうした娯楽音楽の経験のほうが、前述した人生の構成要素としての音楽の経験よりも、音楽が人間と結びついていると容易にいえそうである。人間が社会の中で、音程が変化しない一定の音や自然から聞こえてくる音だけに頼らず、一つの形として整った音楽を確かに求めているからである。特に聴きたい音楽を再生する場合には、それがその人にとって繰り返し聴くに値する音楽なのだから、感動や印象を呼び起こすことも可能であろう。

過去の音楽では、時代が異なっているという点から音楽理解のために原典と歴史の面からの解釈が必要であり、解釈は人生の構成要素としての音楽に近づけていくことができると考えられた。ここでは上に述べたような、一見して人間と結びついているように思われる現代につくられた娯楽音楽が、過去の音楽と同様に人生の構成要素としての役割を担うことが可能であるのかを検討していく。もし可能ならば、現代において作曲され、また現代の人間にすでに好んで聴かれている娯楽音楽を扱うことは、過去の音楽を扱

うよりも音楽の理解に向かいやすくなるであろう。

娯楽音楽とのかかわりでは、「聴取に好適な技術的設備がしばしばそれを助長している」(アドルノ 1970, p.34) ように、科学技術の進歩によって録音された音楽を作業の合間に聴く場合が多くなった。そのため音楽そのものに目を向けることは少なくなり、音楽が「意味とまとまりのある全体ではなく、刺激の源泉であり、(中略) 快適な慰安の手段として要求される」(アドルノ 1970, p.33) 状況が目立つようになってきたのである。感動や印象を呼び起こすことは可能であっても、音楽そのものにはあまり注目しないこうした娯楽音楽の経験は「大抵ははっきり受動的」(アドルノ 1970, p.35) であって、感覚的な音楽経験にとどまっているのである。つまり刺激を受けたことによる感覚的な音楽経験という「音楽の中で最も「感じやすい＝分かりやすい」側面」(岡田 2009, p.86) の範囲で音楽をとらえており、解釈による音楽の理解に向けて考えることや知ることからは遠ざかっているといえる。

このような娯楽音楽とのかかわり方と関連して、南田は 19 世紀後半に台頭してきたロック音楽を取り上げ、「アウトサイド」「アート」「エンターテインメント」の 3 つの指標から述べている。これらが導く視点は「音楽実践や消費行動の方向性に決定的な役割を果たす」のであり、どの指標が重要かは「経済資本と文化資本の総量の多寡の違いに応じて形成される」という。つまり家庭状況や教育が考えや感じ方にある程度の影響を与え、それは実践に関する個々人の行動基準を生むということである(南田 1998, pp.571-574)。

3 つの指標のうち、「エンターテインメント」について南田は、「ポピュラー音楽としての位置を守り、(中略) エンターテイナーとしてのイメージを保全する立場に立つことから生産される価値体系の指標」であると述べる。この指標を重要視する立場は、「ロックンロール的なフレーバーがある音楽はおおむねロックと認め、流れで音にまず反応できる身体にもっとも信頼性を置き、「理屈抜きで楽しめるもの」をロックの本質とする(南田 1998, pp.571-575)。すなわち現代における娯楽音楽の一つとしてロックを位置づけるとき、アドルノのいう「刺激の源泉」に対する反応による感覚的なものとしての娯楽音楽の経験は、「エンターテインメント」的であるということが出来る。この「エンターテインメント」という指標は、「文化産業と手を組んだ現代の大量消費社会の要望にとっても、もっとも受け入れられやすい“本質”であり、広範な影響力を示す」(南田 1998, p.575) のであって、これに準ずる現代の音楽経験者は、「その消費水準をあまりはつきりと侵害されない限り、現実のあらゆる支配機構に順応して生きて行くし、音楽に対しても同じような態度をとる」(アドルノ 1970, pp.36-37) のである。つまり、「エンターテインメント」指標に属する音楽は、文化産業や支配機構としてのメディアなどによって売り出され、それにしがたって社会(人間)にも広く認知され、現代の社会における主流ともいえるようになったのである。このような傾向ができたのは、科学技術の進歩による情報化に伴って、売り出された音楽が一気に拡散され消費される基盤が出来上がったからである。「大変な勢いで新曲が作られるようになった」(グッドール 2014, p.431) 今、次々に出てくる音楽に対して議論されることは、一つずつ丁寧に取り出して音楽そのものについて語るのではなく、「感情に働きかけるなら、何かを感じるなら、それでよい」(アーノクール 1997, p.198) という意識のもと、主に感覚的に好きか否かを判断することになったのである。

以上のことは主に記録された音楽を聴く場合を念頭に述べた。しかし記録された娯楽音楽を作業中に聴くような場合の他に、娯楽音楽そのものに熱中する場合もある。例えばライブ会場での音楽経験はこれに当てはまる。ここでは生の演奏を聴くことができる点で、録音された音楽を聴く場合よりも録音技術がまだ発展していない過去の音楽が演奏されていた時代に近い音楽経験ができるように思われる。しかしここでの音楽への熱中とは、一般的に音楽の構造的な解釈を試みるのが目的というわけではない。アドルノが「ラジオの公開番組の観客となると、拍手をうながすライトのシグナルに応じて熱心に喝采を送る。音楽そのものへの批評は音楽のための努力と同様、彼には異質のものである」(アドルノ 1970, p.36) と例示しているように、音楽を経験するいわば「場」が重要なのであって、音楽そのものについて議論することは求められていないのである。生演奏を聴ける場においても、岡田のいう「音楽の中で最も「感じやすい＝分かりやすい」側面」の範囲内で音楽がとらえられている。

この熱中する場合の音楽経験を「エンターテインメント」の見方から考えると、理屈抜きで楽しむという意味で、日常的に再生して聴く音楽経験と同じようにいうことができる。ここでは上述のように必ずしも文化産業によって売り出される音楽が多いとは限らないが、「音楽そのものへの批評」は「異質」であって、

気分が高まるかどうか、その音楽が好きかどうかについていえば同じことである。また「アウトサイド」や「アート」の指標に照らしたとき、南田は「下層であり周縁であることを証し付けるライフスタイルが奨励され（主に [アウトサイド] 指標）、階級分類から自らを離脱させる方向へ仕向ける行為が称賛される（主に [アート] 指標）」と述べている（南田 1998, p.576）。一般社会と異なる見解を正しく価値のあることであるとする訴えが、音楽を通じて広められているのである。それぞれの指標でとらえた娯楽音楽において、多くは感覚的なものと訴えが重要で、音楽そのものを語ることに焦点化されているわけではない。

現代につくられた娯楽音楽の現代における受け入れられ方は、過去につくられた音楽の当時におけるそれと異なっている。今でいう過去の音楽がまだもっとも新しい音楽だった頃は、音楽の中でみられる手法が新鮮であり、生演奏が主流であり、また今ほど音楽が記録されて拡散されることはなかった。聴き手は演奏よりも音楽そのものに関心をもち、音楽そのものについての活発な議論や批評がなされてきたのである。こうして音楽そのものについて語られた時代の音楽は、今なお広く認知され、演奏され続けていると考えられるのである。現代では、音楽が聴かれる場や演奏者側の主張、また聴き手が楽しいと感じることが重要なのであって、音楽そのものへの関心は薄れている。記録された場合でも生演奏の場合でも、音楽が容易に聴ける現代においては、聴き手は刺激や楽しさを味わうために「次々に新しいものを求めるので、音楽産業はそれに応えてきた」（グッドール 2014, p.432）。その結果、音楽は入れ替わりが激しくなり、長く残る音楽よりもその瞬間において共感される音楽が広く受け入れられるようになったのである。

つまり娯楽音楽は、現代につくられながらも人間の中にとどまらず消費されていってしまうものとなっているために、「時代と結びついており（中略）人生の本質的な構成要素」であって、理解しうる「それぞれの時点での現在の音楽」に位置づけることは非常に難しい。もし娯楽音楽によって音楽の理解を図るならば、日常的な娯楽音楽との接し方を変え、音楽そのものに入り込んでいかなければならないのであるが、たとえば南田のいう3つの指標から考えたとき、こうした扱いは娯楽音楽としての本質から外れているようにもみえるのである。岡田は「すべての音楽体験の原点となってくれるのは、まだどんな言葉も湧き上がってこないような、純粋に感覚的な「第一印象」以外にありえないだろう」（岡田 2009, p.29）と述べている。娯楽音楽は第一印象によって興味をもって音楽に接する感覚をもち、「他人の意見や世評に惑わされず、自分の内なる声に耳を澄ませてみる」（岡田 2009, p.29）意識をもち続ける上で有益なものである。

現代において経験できる音楽はかつてないほどに複雑で多様化し、あらゆる時代・種類の音楽が混在している。特に過去の西洋音楽、現代の娯楽音楽がよく聴かれる。音楽経験が感覚的なものを超えてさらに豊かになることを求めるとき、多くの人間が現状営んでいる感覚的な音楽経験からさらに進んだ、すなわち知識を増やす学習を伴った音楽経験と解釈がなされる必要があるのであり、それはとりわけ西洋音楽における過去の音楽から実施されうるといえるのである。

ゆえに現代における音楽経験を踏まえた上で、音楽理解に向かう音楽教育について考えるとき、音楽理解のための解釈が可能となるために取り上げるべき音楽を構成する客観的な要素（原典と歴史についての要素）が検討されなければならない。またその要素を扱う上での音楽教育における具体的な目標設定が重要になるであろう。ただし目標設定に関して、親しむ、楽しむといった感覚的に音楽をとらえる目標を設定するときは、子どもの将来の音楽経験のしかたが変化・進展する可能性は高いとはいえない。なぜなら再三述べたように、現状の社会における音楽とのかかわり方を考えたとき、それは社会で人間がすでに営んでいる音楽経験の延長上にあるからである。音楽を楽しむことは音楽に関心をもち積極的にかかわっていくための出発点という見方から意味のある音楽活動であるが、これに終始することは避けるべきである。

たしかに、最終的に社会においては「音楽という不可逆にして不可分の一つの時間を、音楽とともに最後まで共体験しようという気持ちになれるかどうか」（岡田 2009, p.29）がそれぞれにとっての意義深い音楽となるかの判断基準であることは正しいであろう。自分が時間を共有して最後まで聴こうと感じられる音楽が、その人間にとって価値あるものであることは言うまでもない。しかし、音楽を言葉としてみて構造的にとらえること、歴史的にみて様式を知ることによって、音楽そのものについて解釈しうる（音楽理解に向かう）過程をみることは、音楽の自分なりの解釈を表出する際に、自身の抱く精神的なものを表現する言葉をより適切に用いることを可能にするであろう。「音楽の波長と共振することを可能にするような語彙、人々を共鳴の場へと引き込む誘いの語彙」（岡田 2009, p.82）を、解釈によって表出できる可能性をもつとき、音楽はより理解され、共有され、再び社会において音楽が人生の本質的な構成要素となり

うるのであって、感覚的な音楽経験を越えた経験を求める音楽教育においてこの点を見逃すことはできない。

V 知識の構築と解釈のための音楽経験

解釈による音楽理解に向けて知識を増やすことが必要である。また解釈においてはその表出にあたってことばを用いるであろう。すなわち客観的な要素に関する知識がどのように構築されるか、また解釈の際にできるだけ適切なことばを用いるためにその下敷きとして何が必要なかを明確にする必要がある。

知識を増やす過程においては、客観的な要素が直接学習者に伝わっているのではない。知識とは、客観的な事柄が伝えられたとき、学習者はそれに関する事柄をもともと知っていて、それを組み合わせたり組みかえたりすることで各々の中で構築されるものである。つまり知識は「すでに知っていることを材料とする組みかえをさせること」で与えられるのであり、客観的な事柄を「構成している諸部分はすでに知られている」のである(宇佐美 1978, p.14)。一つの文章が説明されたとき、学習者は文章に含まれる単語を知っていて、それがどのようなものかが分かる場合において、該当の文章を知識とすることができるのである。この意味において、知識は学習者本人によって構築されるため主観的性質をもつものである。教師側は、学習者に対してある事柄を伝えるとき、知識ではなく記号や情報というべきものを伝えている。伝えられた文章に含まれる語は情報であり、学習者の中で、文章中の語群の組みかえがなされて文章が分かり、知識になる。原典と歴史における客観的な要素を学習するときも同様に、情報や記号を受け取り、解釈に必要なこれらの要素についての知識を自ら構築する。

例えば、音楽の構造に関する理論的な説明をすることが可能となる。「IV→Iは変終止だ」とか「導音は主音に向かう」とかといった説明は、それぞれの語を知っているときに成り立つ。そして成り立つときには、語のもつ意味も伴っているはずである。「IV→Iは変終止だ」という文章では、IVとIと変終止という語の意味を知っていなければならない。IVがそもそも和音を表しており、音階の第4音を主音とするということが同時に分かっているということである。構造的に、あるいは歴史的に音楽を学んでいく際に、その説明する事柄に含まれる語が学習者にとって既知の語であるかが考慮されなければならない。

客観的な要素を学習する上では、知識が構築されるものであるということを意識すべきであるが、学習をもとにしてさらに解釈による音楽理解を考えると、これだけでは不十分である。解釈に活用するためには「内容」もまた分かっていることが必要である。音楽経験によって音楽を解釈し言葉として表出するときには、その語を選択した理由や基準があるはずである。宇佐美は「語群がなぜあるいは、いかにして選ばれたかが問題」なのであり、「語群を選び出すために持っていた基準」が要るのであって、これこそが「語の内容なのである」と述べる(宇佐美 1978, p.20)。解釈では語の内容としての基準が重要である。

しかし宇佐美によれば、その語を選んだ「基準をことばで述べることは不可能である」といい、「ことばの内容を知るということは、何らかそれに対応する経験を持つことを必要とする」のであり、ある語を説明し、その語をまた説明するという過程を繰り返しても、「経験が無かったとしたら、それらの語はわかるはずがないのである」(宇佐美 1978, pp.20-22)。例えば解釈において暖かいという語を使う際、暖かいという語を使用した基準(理由)は、暖かいという語と結びつく経験の中にあるはずであって、言葉で述べられるものではないのである。音楽においては、このことが特に重要である。音楽の解釈を試みた際に、それを言葉として表出するとき、解釈においてその言葉を選んだ基準については、言葉でどれほど説明しても十分ではない。音楽の解釈は鳴り響く音として経験されたときにはじめて可能なのであって、楽譜という情報や記号のみからそれを実施することはできないのである。つまり、対象の音楽そのものの経験と、解釈に使う語に関する経験が必要だということである。音楽の解釈においては、音源が同じであっても解釈者それぞれがもつ語の内容にしたがって語を選択し解釈の表出を行う。ゆえに全員に等しく理解される絶対的な一つの解としての音楽が分かることはなく(存在せず)、分かる(解釈できる)のは自分の中における音楽そのものである。すなわち解釈としての音楽理解に向けて音楽経験をするとき、理解に近づいているかは個人に委ねるしかないのであって、他者が自分の音楽の解釈をまったく同じように理解することはできないのである。しかし、下敷きとなる知識の豊かさは、たしかに前述したような解釈における「音楽の波長と共振することを可能にするような語彙、人々を共鳴の場へと引き込む誘いの語彙」の幅を広げ、

現代の日常的な音楽経験と比較して、より深く音楽そのものや他者と結びつくことができるようになる。

知識は情報や記号をもとに構築されるものであり、解釈においては語の内容としての基準が必要であるといえる。この知識の構築および解釈の二つの過程は、互いにある程度区別して実施され、混同しないようにすべきである。なぜなら何を主眼としているのかが分かりにくくなり、結果的に知識の構築も解釈も総花的になってしまうからである。また知識の構築のための情報の伝達は客観的であるのに対し、解釈は主観的であるため、教育の方法も異なると考えられるからである。音楽教育においては、解釈は個人に委ねる部分が多いが、客観的な要素については新たな知識のために伝達することが多い。

VI 客観的要素についての示唆

客観的な要素の指導を目標にするとき、具体的にどのようなことが対象となるのだろうか。これについてベッカーの主張をもとに少し述べておく。彼は音楽史について述べる中で、その歴史の区切りとして和声を挙げている。ベッカーによれば、「音楽史を区切る最後の歴大な時期は、十六世紀半ば頃に始まって現代に及んでいる。そしてこの四百年間は和声的器楽の時代であった」という。また和声における「低音部、上声部旋律、内声部の転調、この三つの和声運動上の要素」をもって、ロマン派時代までの音楽史が発展してきたと述べる（ベッカー 2011, pp.247-248）。つまり和声を扱うならば、三つの和声運動上の要素に注目する必要があるということができ、和声運動上の要素それ自体の学習を目標とするときには、その音楽そのものの構造的な面に着目することとなるため、その音楽の楽譜などを扱いながら和声に関する知識を構築していくという意味で、客観的要素の特に原典に関するものに関連しうる。

また和声は歴史的な面をみることに役立つ。ベッカーが、音楽の変遷に和声がかかわっていることを述べている点から歴史的な関連も示唆されるが、たとえば「限られた数の和音だけを使い、メロディを主役として立てて音楽をつくっていた18世紀後半の作曲家、「曲に微妙なニュアンスを加えたり変化をつけたりするための道具」として和声を用いた「バッハの時代の作曲家たち」のように、和声にかかわる各時代の作曲様式から歴史的な面との関連をみることができる（グッドール 2014, pp.173-175）。

このように客観的要素として和声を挙げることの有用性は、「作曲家が新しい音楽を作曲するのは、各自の任意の意図によるものではなく、そうせざるを得ないから」（ベッカー 2011, p.246）であることからいえる。これに則れば和声的器楽の時代は、その時代に適した新しい音楽がつけられて、発展するのであるが、今日においては反対に過去の音楽が再び注目されているのである。つまり現代において、音楽の発展における「過程が逆行しつつあることを実見」（ベッカー 2011, p.249）するのであって、この傾向は現代までの和声的器楽の時代について見究めることの重要性を示唆しうる。

過去の音楽の解釈によって、音楽経験は感覚的な段階からさらに深化したものとなる。解釈行為において求められるのは客観的要素（原典および歴史についての要素）であり、ベッカーの主張を援用することで、客観的要素の一つとして和声を挙げた。最終的に解釈によって音楽理解を目指すとき、ベッカーが「かかる法則を識ることが、芸術史上のあらゆる事象が我々に与えてくれる大きな教訓」（ベッカー 2011, p.255）と述べるように、解釈のための基盤となる客観的要素を追究することが重要であろう。

引用・参考文献

- ・アドルノ, T./渡辺健・高辻知義訳 (1970)『音楽社会学序説』音楽之友社。
- ・アドルノ, T./三光長治・川村二郎訳 (1979)『楽興の時』白水社。
- ・ベッカー, P./河上徹太郎訳 (2011)『西洋音楽史』河出書房新社。
- ・グッドール, H./夏目大訳 (2014)『音楽の進化史』河出書房新社。
- ・アーノンクール, N./樋口隆一・許光俊訳 (1997)『古楽とは何か—言語としての音楽』音楽之友社。
- ・南田勝也 (1998)「ロック音楽文化の構造分析：ブルデュー〈場〉の理論の応用展開」『社会学評論』第49巻4号, pp.571-576。
- ・岡田暁生 (2009)『音楽の聴き方』中央公論新社。
- ・宇佐美寛 (1978)『授業にとって「理論」とは何か』明治図書。