

## 音楽科創作領域への現代音楽理論の援用

小野貴史（芸術教育講座）

神田典子（教育学研究科） 北原弘嗣（教育学研究科研究生）

小島奈緒（教育学研究科） 永井知可子（教育学研究科）

キーワード：音楽科教育，現代音楽理論，創作領域

### 1. 本研究の目的

本論文は、紀要第 113 号で発表した「音楽科教育における創作領域の現状」<sup>1</sup> において分析した内容を踏まえて、さらに発展的に音楽科教育において創作領域を捉え直すことを目的としている。前論文で分析した現状は、残念ながら創作領域の目新しい発展は見られず、現場の声を聞く限りむしろ衰退しているとも感じられた。

ではなぜこのような現状となってしまったのであろうか。原因としては、楽典や和声といった音楽理論的側面からアプローチする際に生じる難易度の問題（創作はそれらを熟知していないと不可能であるように考えられがちである）と、常に結果を求められる評価体制が挙げられるかも知れない。いわゆるクラシック音楽は五線による記譜を前提として成り立っており、自由な創作表現を記譜する場合には、たしかに理論的にかんがりの習熟を要求される。しかし、ポピュラー音楽の場合を考えると、簡単なコード進行とメロディーラインの記述のみで完成された音楽を創作することもできる。これはある程度の即興に依存している結果、記譜という煩雑さを避けることが可能だからである。また、コンピュータを使えば演奏に不慣れでも自分が創作した音楽を、演奏上の難易度に関係なく完成させることも可能である。もちろん、クラシック音楽の理論に囚われない画期的な実践例も数多くあるが、本論文では上記のような創作の現状を踏まえたうえで、より自由な創作教育を展開するための指針、つまり楽典や和声のような習熟に時間のかかる理論に囚われないための代替理論として、現代音楽理論の援用を考察する。

現代音楽というカテゴリーはきわめて曖昧であり、一概に規定することは不可能だが、本論文では 20 世紀初頭の騒音主義や表現主義から「現代音楽」と定義する立場をとっている。また、実験的授業研究に見られがちな、現代音楽（いわゆる不協和音の羅列や聴取困難な音楽形式）の強制も極力避ける方針を踏襲している。つまり本論文は、より自由な音楽表現のために現代音楽理論を援用する研究である。従って音楽学的にはきわめて重要な理論、たとえば 12 音技法・トータルセリアリズム・トーンクラスター技法・スペクトル楽派・ニューコンプレキシティ等について詳細に論じることは紙面の都合上避けざるをえなかった。

さて、そのような中で今回選択された現代音楽の技法や理論は、①サウンドスケープ、②ミニマルミュージック、③即興及び偶然性、④図形楽譜、以上の 4 つである。これらを執筆者全員で理論と事例研究を行い、現職教員の意見も参考にしつつ援用モデルを提唱することとなった。

<sup>1</sup> 小野貴史，手塚綾，渡辺亜希子，平林幸子，金美花：信州大学教育学部紀要第 113 号（2004）pp.31~42

## 2. サウンドスケープの援用

### (1) サウンドスケープとは

サウンドスケープは、sound(音)とscape(～の眺め)の複合語で、視覚的な景観(landscape)に対して、音の風景、聴覚的景観を意味する。サウンドスケープの思想は、「地球規模の自然界の音から、都市のざわめき、人口の音、記憶やイメージの中の音まで、われわれを取り巻きありとあらゆる音を一つの『風景』として捉える」という考え方である。カナダの作曲家マリー・シェーファー(Schafer, R. Murray; 1933-)によって提唱された。

サウンドスケープ思想の特徴の一つは、「音をめぐる要素主義からの脱却」である。音をバラバラに切り離して捉えるのではないこと、つまり音を音環境全体の中で、さらには、視覚も含めたトータルな意味での風景として、把握しようという姿勢を意味する。また、社会の文化との関連も考える必要がある。

もう一つの特徴は、音環境の「環境」について、機械論的環境観から意味論的環境観へと見方を変えていこうという姿勢である。機械論的環境観を音環境に当てはめると、「音を物理的音響事象として、その量的側面のみを扱ってきた従来の自然科学的アプローチ」である。例えば、騒音測定をし、何デジベルか、などである。これに対し、意味論的環境観では「主体によって意味づけられ、構成された日々の生活において、実際に聞かれている音環境の把握」ということになる。つまり、サウンドスケープの思想の特徴は、音と人間とその音の聞かれた状況の相互作用を重視した立場である、ということができる。

シェーファーは、現代の騒音公害が広まる音環境の中で、環境の音に対して美的な態度で接する「聴覚文化の回復」が必要なことを主張している。音楽家が音を楽音と騒音に二分して、楽音のみをいい音、快い音として環境の音の美的価値を認めてこなかった音楽家の姿勢に責任があるという。そこで、現在ではサウンドスケープ・デザインや残したい音風景の募集、さらには音楽と映像の関係においてもサウンドスケープの思想が取り入れられるようになった。

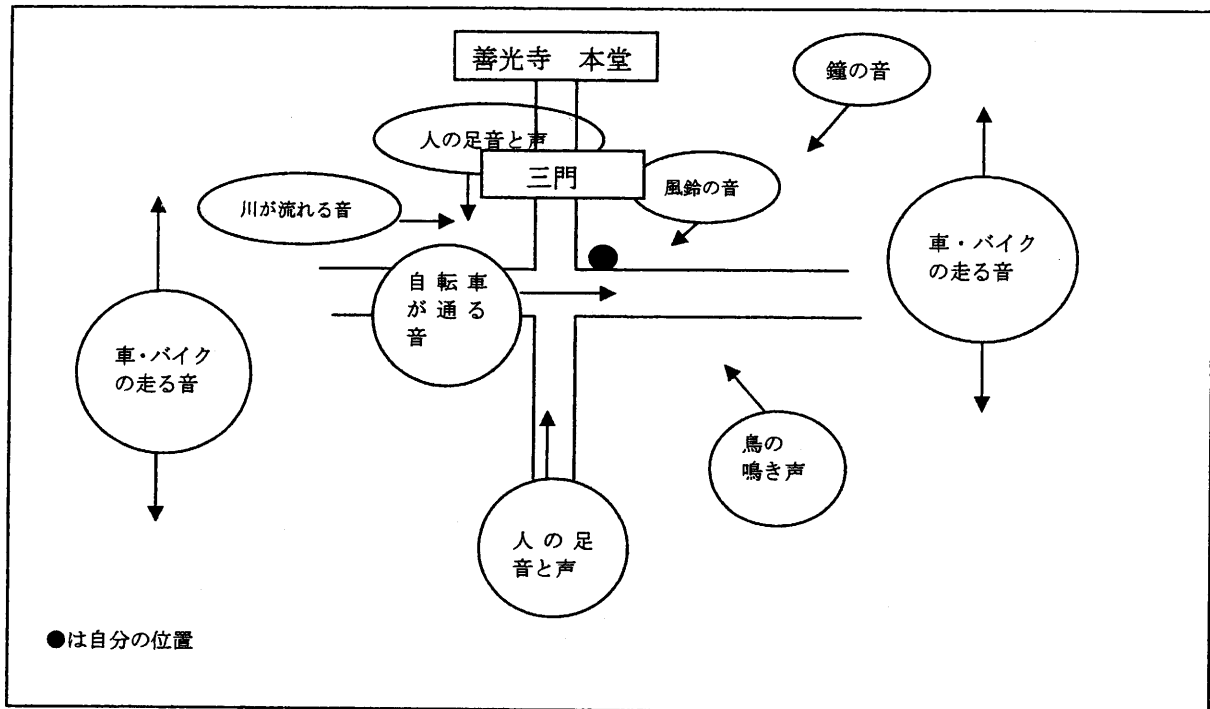
### (2) サウンドスケープを用いた創作授業の提案

小・中学校学習指導要領には自然の音や生活の中の音、動物の鳴き声や人の声、身の回りのいろいろな音の響き(小学校)、自然音や環境音(中学校)など様々な「音」への興味・関心を養うよう示されている。身の回りにはどのような音があるのかを聞き、音に対するおもしろさを発見でき、「楽音」と思っている以外の様々な音へ興味を開くことができるのが、サウンドスケープである。また、創作領域の導入として取り入れることにおいて効果的であると考えられる。

授業の展開としては以下のことを提案する。身近な場所のあるポイントに立ち、耳に入った音と聞こえた方向を地図に書きこんでいき、サウンド・マップを作る。音は季節や時間帯によっても変化する。時間帯を変えたり、季節を変えて一年を通して同じことを同じ場所で行うことにより、サウンド・マップの変化とともに、音の聴き方も変わってくるだろう。

様々な音へ興味・関心を持つことにより、サウンドスケープで聞いた音を模倣したり、身の回りの音を楽器で模倣する活動などの創作活動へつなぐことができると考えられる。

## &lt;サウンド・マップ例 善光寺周辺 2005年7月19日：午前10時頃&gt;



## 3. ミニマル・ミュージックの援用

## (1) ミニマル・ミュージックとは

ミニマル・ミュージックと呼ばれる音楽の特徴は、一般には旋律、リズム、音色（楽器）、和音、音楽素材の組み合わせ、展開などの音楽の各要素が「最小限」であるとされている。ミニマルのイメージを決定づけている最大の要素は「反復」である。反復とは、均質な連続性を意味する。

しかし実際にはミニマルな素材も扱い方次第では反対のマクシマル（最大限の）な変化を持つ。つまり、ミニマルの原理に基づいて用意された素材がシンプルなものであっても、さらには作曲者が楽曲に加えるプロセスや操作がシンプルであっても、結果として現われる響きまでが単純なものとは限らない。

また、ミニマル・ミュージックの教材化として、代表的作曲家であるテリー・ライリー（Riley, Terry; 1935～）の「In C」、スティーヴ・ライヒ（Reich, Steve; 1936～）の「18人の音楽家のための音楽」、そしてフィリップ・グラス（Glass, Philip; 1937～）の「浜辺のアインシュタイン」は、是非聞いておきたい3曲である。

## (2) ミニマル・ミュージックを用いた授業実践と提案

ミニマル・ミュージックを用いた実践としては、コンピュータを利用した音楽教育の一環で用いられる例がある。この場合、一つのモチーフを創作し、それをコピー・ペーストするだけで容易に創作できるという利点がある。また、コンピュータに入力していることから、MIDIによる演奏をその場で聞くこともできる。

ミニマル・ミュージックを用いた授業の提案は以下の通りである。

## 譜例 2 : ケチャのリズムパターンの一例

The image shows a musical score for five percussion parts, labeled Percussion 1 through Percussion 5, in 4/4 time. Each part is represented by a horizontal staff with a 4/4 time signature at the beginning. Percussion 1 has a simple pattern of quarter notes. Percussion 2 has a pattern of eighth notes. Percussion 3 has a pattern of eighth notes with some rests. Percussion 4 has a pattern of eighth notes with some rests. Percussion 5 has a pattern of eighth notes with some rests. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

## (3) 課題点

ミニマル・ミュージックを音楽教育に援用する際の課題としてまず挙げられるのは、教育現場においてミニマル・ミュージックがあまり用いられていないことである。これは、既存の西洋音楽の概念からして、ミニマル・ミュージックは西洋音楽とは異なる概念を持ち併せているからではないだろうか。様々な形態の楽曲を音楽として認知するために、工夫した鑑賞の方法が必要だと考えられる。また、ミニマル・ミュージックでは一定テンポの中での正確な演奏（ポリリズムの多用、複雑なリズム対位法、カデンツに立脚しない和声進行等）が要求される。よって生での演奏が非常に難しいため、コンピュータの自動演奏機能等を使用すると演奏が容易である。ミニマル・ミュージックの援用には、多角的に音楽を捉え、様々な手段と併用していくことが有効と考えられる。

## 4. 即興表現及び偶然性の音楽

## (1) 即興と偶然性の分類

一般に即興表現というと、Jazzの華麗なアドリブ演奏などが思い浮かぶが、辞書をひくと「準備無しにその場で考えて表現すること」と定義されている。そこで視野を広げてみると、JazzやRockのアドリブソロのみならず、世界各地の民族音楽をはじめ、西洋の教会でもオルガン奏者による即興演奏が行われてきた。また多くの作曲家が「即興曲」と名付けた作品を残している。一方現代音楽における「偶然性の音楽」にも、その場（あるいはその人）でないとどのように音楽が進行していくのかわからないという不確定性を持っているという点で、即興表現にもつながる要素があると考えられる。

<提案1> 個々に4/4拍子でリズムパターンとフレーズを作り、グループごとに合わせる。

様々なリズムパターンを作ることや合わせること、また反復を用いることで、楽曲創作につながることを知ることができる。また、自由な発想により工夫して創作ができ、創作領域の導入として扱うことができるのではないかと。(譜例1)

譜例1：重ね合わせたモチーフの一例

The musical score for Example 1 is presented in two systems. The first system includes staves for Vibraphone, Marimba, Piano, and Bass. The Vibraphone and Marimba parts play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. The Piano and Bass parts are silent. The second system includes staves for Vibraphone, Marimba, Piano, and Bass. The Vibraphone and Marimba parts continue their rhythmic pattern. The Piano part enters with a new rhythmic pattern, marked with a dynamic of *f*. The Bass part also enters with a new rhythmic pattern, marked with a dynamic of *f*. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Copyright: T. ONO

<提案2> 自分達の“ケチャ”を創作する。

バリ島の民俗音楽であるケチャを創作する。ポリリズムを用いてリズムパターンを創作し、反復することでケチャが成り立つことを学習する。民俗音楽を学習できるとともに、複数のフレーズや小さなモチーフを重ねることで、楽曲創作を学習できることが期待される。(譜例2)

この他、様々な音楽の形式を意識しながら、ミニマル・ミュージックを他の現代音楽とともに用い、創作活動につなげることもできるのではないかと。また、ペンタトニックスケールを用いることによって独特の響きが生まれる。よって音階の学習と併せて学ぶことも有効な手段と考えられる。

即興演奏はとても高度な音楽的技法だと思われがちである。たとえば Jazz のアドリブソロ中で何も考えずにただ音を並べても Jazz らしくは聞こえないだろう。即興演奏をするには、それぞれの音楽がもっている独特の音階・和声・リズム等といった語法に対する深い理解が必要であり、それはまさしく、瞬間的な作曲とも考えられるからである。しかしそのような音楽の語法による束縛から逃れもっと自由に音楽をしようとする動きもある。デレク・ベイリー(Derek Bailey;1932~)はその著書『インプロヴィゼーション』<sup>2</sup>の中で、即興演奏を2つに大別している。一つはここまで述べてきたようなそれぞれの音楽のもつ語法(イディオム)に則って行われる「イディオマティック・インプロヴィゼーション」であり、もう一つは、それらの束縛からの解放を求めた「フリー・インプロヴィゼーション」である。ここでは現代音楽理論として、後者を前提に論ずることとする。

偶然性の音楽についても大きく2つに分かれるところである。一つはジョン・ケージ(Cage, John;1912~1992)に代表される「偶然性の音楽」であり、「4分33秒」のように、作曲者自身もどうなるかわからない楽曲である。またそれを「作曲者の怠慢」として批判したピエール・ブーレーズ(Boulez, Pierre;1925~)は、作曲家の意図を反映したいいくつかのモチーフを用意し、その演奏順を演奏者に任せる「管理・準備された偶然性」を提唱した。

## (2) 援用の意義と可能性

意義として第一に挙げられることは、フリー・インプロヴィゼーションには和声や音階・その他高度な音楽的知識ぬきで、音楽を非常に身近に感じることができるということである。第二に「間違いがない」ということも挙げられる。ある意図を持った児童生徒の音楽的な発想について、その正誤を判断することは誰にもできない。したがって「こんな工夫をすればもっと面白くなるかもしれない」といった支援はあっても「それは間違っている」という指導はなじまない。こうすることで児童生徒は安心して自由に音と関わることができ、学習指導要領<sup>3</sup>にあるように「読譜や理論に対して苦手意識をもっている生徒にとって、積極的に活動にかかわろうとする意欲や態度を育てるのに効果的」で「こうした苦手意識から解放されることによって生徒は、音を楽しむという音楽の原点に立ち返ることができる」と考えられる。第三に考えられることは、音に対する感性を高めるということである。自分のイメージに合うように音素材を探したり音を構成したりするには、自分のイメージと音を何度も比較し吟味する必要がある。その活動の中で小さな違いも聞き分ける感性が育つと考えられる。第四はアンサンブル能力の育成で、グループによる活動の中では、当然話し合いをしたり呼吸を合わせたりという、他者を意識するアンサンブルの能力が必要となる。最後に第五として鑑賞の能力である。児童生徒が工夫した音楽的アイデアと既存の楽曲にある同様な手法を結びつけて鑑賞をすることにより、具体的な観点をもった鑑賞の活動が可能となる。

## (3) 具体的モデル

では実際に義務教育諸学校の創作学習での応用例を考えてみたい。

### ①音作り

まず小学校低学年における創作活動への導入として音作りの活動が考えられる。これは身のまわり

<sup>2</sup> デレク・ベイリー著『インプロヴィゼーション』

<sup>3</sup> 文部省『中学校学習指導要領解説 音楽編』平成11年

にある音（鳥の声・自動車・電車等）を楽器を使って（手作り楽器も含む）模倣する活動である。サウンドスケープの活動とかかわらせて、その中で聞き分けた音を模倣するのもよいだろう。発音体そのものの音ではなく、楽器で音を再構成することにより、音色やピッチといった特徴をとらえることができる。例えば蛙の鳴き声一つとっても、子どもたちは大人の想像を越える多様な音を聞き分け、様々な楽器を使って音を作ることがある。

次に身のまわりにある「音を伴わない現象」（光・雪・虹・寒暖・味等）を楽器を使って表現する活動が考えられる。このような活動では、イメージと音を比較し吟味する力の伸長が期待できる。

## ②効果音作り

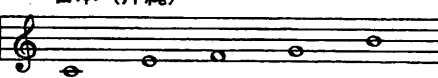
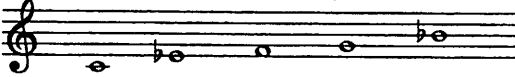
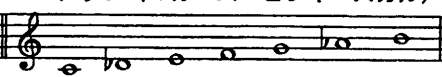
学習指導要領にある「表現したいイメージや曲想をもち」という点から考えると、物語のように具体的な情景やその変化があると活動しやすい。小学校中学年では、自分たちで場面が3～4つ程度の簡単な物語を作り、その情景にあわせて音を構成するという活動が考えられる。この活動では、音作りから一歩進み、物語の進行に合わせて登場させる音を構成したり、遠近を強弱で表現したりといった工夫や、喜びや悲しみといった心情を音で表現するといった工夫も顕れるだろう。また、登場人物にモチーフを与え、それを構成することによって統一感を持たせることも考えられる。

さらに、グループで活動を行う場合には、物語創作の段階から音を組み合わせる段階にいたるまで、話し合い・演奏というアンサンブルの基礎的な態度の習得も期待できる。

## ③民族音楽の音階や旋法を用いた創作

沖縄や東南アジアなど、世界各地の民族音楽には児童生徒が愛好する特徴を持ったものが少なくない。そこでそれらの音楽のもつ音階を使った即興的な表現についても考えたい。使う音階を限定することで、即興的に並べた音にも「沖縄風」といった表現意図が反映しやすくなると考えられる。つまり「管理された偶然」である。具体的には、世界のいくつかの国や地域の音楽の特徴つまり、音階（\*譜例）やリズム等を紹介し、それをミニマルやドローン等の様々な技法を組み合わせることで即興的に演奏し「〇〇風」の作品をグループで作る。またその国や地域の風土や歴史の学習も併せて行えば、クロスカリキュラムな活動も期待できる。

### （譜例）

日本（呂旋法・ヨナ抜き）	日本（沖縄）
	
インドネシア（スレンドロ）	アラブ（マカーム・ヒジャーズカル）
	

## 5. 創作領域における図形楽譜の援用

### (1) 図形楽譜とは

西洋音楽の記譜法は、多種多様なものがあり、一つの楽器についての記譜も様々である。それは、作曲家が表現しようとする音楽を、より正確に演奏家に伝えるための手段として用いているからである。音楽の関連システムを記述可能にするためには記譜法それ自体が——記号による——1つの体系であらねばならない。(中略) 音符はまだ音楽ではないが、音楽を表記している。記譜法がこの記号の機能を果たすとすれば、作曲上の意図にかない、明確に表現し、さらに経済的でわずかな手段で多くを生ぜしめねばならない。<sup>1</sup>

伝統的な記譜法は、作曲家の意図を音色、強弱、音高や音価を記譜する際に画一的な記述方式拘束されていた。しかし、20世紀に入るとそれらのことが崩れ、新しい記譜法が現れてきたのである。伝統的な記譜法によって、自らの音楽を十分に記譜できなかった作曲家達は、多様な記譜法を作り出すようになった。これが図形楽譜である。ジョージ・リゲティ (Ligeti, György; 1923~) 3人の歌手と7人の楽器奏者のための「ヌーヴェル・アヴァンチュール」などの楽譜が代表的な例である。

図形楽譜の特徴は記譜に精密な指定はなく、実際の演奏における多くの可能性が読譜に働きかけ演奏を豊かにする。演奏者はその楽譜を自由に解釈することが可能になり、楽譜を従来のように左から右へ読んでいくのではなく、右から左へ読んでもいいし、逆立ちさせたり旋回させたりすることも可能である。図形楽譜は演奏家に即興的な自由さを与え、新しい音楽を演奏家の幅広い想像力によって作り出せる自由な面を持っている。

### (2) 図形楽譜を用いた音楽科授業の提案

これまで音楽科教育の創作活動において、図形楽譜は既成の物語などを表現するための効果音やBGMを児童・生徒が作曲し、その音楽を記譜するために用いられてきている。図形楽譜は5線譜の記譜法とは異なり厳密な指定はなく、記譜しやすい。記譜はあくまでも児童・生徒の発想にまかされる。そのため、児童・生徒が音楽に関する専門的な知識を持たなくとも、自由に音楽を記譜することができるのである。

今回、図形楽譜を創作分野で用いる可能性として提案するのは、図形楽譜の記譜のみを目的とした活動ではない。創作分野で行った活動の記録や、学習カードの役割として図形楽譜を用いるものである。また、創作した曲を再現できるように図形楽譜で記譜するものである。本論文のサウンドスケープの項にある「サウンドマップ」も図形楽譜とみなすこともできるが、今回は児童・生徒が創作した音楽の記譜を目的として用いるものとする。サウンドスケープとの関連性をもたせる場合、サウンドスケープの活動で見つけた音素材を用いて、即興活動に入るなど複数の活動をつなげて行うことができるだろう。

#### ① 方法

即興活動やサウンドスケープの活動を行う際、その活動を記録するためには、録音などを用いるのも一つの方法である。しかし、録音には頼らず記録する、記譜する活動まで創作で行うという位

<sup>1</sup> ヴァルター・ギーゼラー『20世紀の作曲 現代音楽の理論的展望』pp.175 音楽之友社



置付けをする。そして、児童・生徒が作品を創作したり鑑賞したりする活動の評価に図形楽譜を用いる。

② 留意点

図形楽譜を用いて自由に記譜することが大切であるが、注意しなければならないのは記譜したものが、他者にも理解される楽譜であるということである。お互いの創作した曲をただ鑑賞することに終わるのではなく、もう一度曲を再現できるようにするために記譜することが大切である。少なくともクラス内ではその楽譜を見て、曲を再現できるような記譜をすることが望ましい。そのためには記譜する際の条件を決めるとよいのではないだろうか。

- 条件例) i) 楽譜の横軸と時間軸・音価が一致する。  
 ii) 楽譜の縦軸と音高が一致する。  
 iii) 小節線を記譜する (複数の楽器を用いる場合、拍を合わせる為に必要)

③ 創作活動記録としての図形楽譜例

ある物語の一場面曲をつけるという活動を設定した場合に、児童・生徒が記譜すると考えられる図形楽譜が以下のものである。

題名：七夕の夜空

めあて：星がたくさんちりばめられたきれいな天の川の様子を表現する。

条件：ピアノの○は白鍵、●は黒鍵で演奏する。

ピアノは一点ハより上の2オクターブ内で演奏する。

(譜例)

鈴				
鉄琴				
ウィンド チャイム				
ピアノ				

## 6. 本研究における課題と問題点の考察

今回の研究では①サウンドスケープ、②ミニマルミュージック、③即興及び偶然性、④図形楽譜の4つの現代音楽理論を、様々な事例研究をもとに実際の授業に援用する考察を行った。そういった中で研究メンバーから問題点として挙げたのが、実際の授業において現代音楽に立脚した活動を行う際の「難しさ」であった。まず大きなものとして「評価」の問題が挙げられた。調性音楽を基盤とした音楽環境<sup>4</sup>で育ってきた我々にとって、今回の提案のような現代音楽的アプローチで作られた音楽が「耳になじまない」ことが往々にして起こると予想される。現代音楽を全面的に肯定・擁護する立場ではないが、まず調性音楽という壁を越えなければならない。

児童生徒が自分の持つイメージや曲想を音で表現するにあたって、創作の初期からどのように工夫を重ねてきたかを、ハーモニーや和声カデンツではなく、音色・緩急・強弱・音高等の音楽的パラメーター対比や、構造的側面の変化から継続的にとらえる必要がある。そうしたことで、I-IV-V-I等の和声進行の上にメロディーを乗せる、といった紋切り型の創作指導から、より広い着眼点で生徒の自主性を評価できるはずである。

そのためにも教える側で様々なスタイルの音楽を受け入れ、知識を蓄積する必要と、それらを自由に応用する視点の構築が求められる。

### <引用・参考文献>

小野貴史, 手塚綾, 渡辺亜希子, 平林幸子, 金美花『音楽科教育における創作領域の現状』

信州大学教育学部紀要第113号 pp.31~42, 2004年

岩宮眞一郎『音の生態学—音と人間のかかわり—』コロナ社, 2000年

文部省『小学校学習指導要領解説 音楽編』平成11年

文部省『中学校学習指導要領解説 音楽編』平成11年

小沼純一『ミニマル・ミュージック—その展開と思考—』青土社, 1997年

エルハルト・カルコシュカ 入野義朗訳『現代音楽の記譜』全音楽譜出版, 1994年

ヴァルター・ギーゼラー 佐野光司訳『20世紀の作曲 現代音楽の理論的展望』音楽之友社, 1991年

ジョン・ペインター, ピーター・アストン著 山本文茂他訳『音楽の語るもの』音楽之友社, 1998年

ジョン・ペインター著 坪能由紀子訳『音楽をつくる可能性』音楽之友社, 1994年

<sup>4</sup> いわゆる19世紀までの西洋クラシック音楽の理論に基づく音楽。ロックやポップスも和声カデンツや明確な調性を有している点では、理論的にはそれほど飛躍していない。