

ISSN 2189-4566

日本音楽教育メディア学会

March 2026

JAPANESE MEDIA SOCIETY FOR MUSICAL EDUCATION

第12巻

Vol. 12

音楽教育メディア研究

Music Education Media

日本音楽教育メディア学会 (JMSME)

JAPANESE MEDIA SOCIETY FOR MUSICAL EDUCATION

も く じ

《研究報告》

1 飯泉 琴都、飯泉祐美子・・・	小学校第4学年の歌唱指導に関する一考察	1
2 高木麻衣子、山口亜弥子・・・	楽曲聴取時の感受性を育む実践活動	9
3 森永美穂子・・・		
L. van ベートーヴェン	ピアノソナタ作品 109・110・111 に関する一考察	17
4 後藤 友香理・・・		
ソニー “360Reality Audio”	を用いたクラシック音楽コンテンツの制作	23

《第21回口頭発表》

5 飯泉 琴都・・・	領域表現「子どもと音楽表現」実践の取り組み	31
6 岡田 愛・・・	都節音階を用いた旋律づくりにおける学習指導モデルの提案	33

《第22回口頭発表》

7 後藤 友香理・・・	ハワイ州における多文化音楽教育の諸相	35
8 葉口 英子・・・	ラジオ番組『ABC こどもの歌』と新しい童謡	37
9 兼古勝史、大門信也、箕浦一哉・・・	遠州波小僧伝承の言及史	39
10 小林 田鶴子・・・	学生の興味を喚起する音楽理論コンテンツについて	41

《巻末資料》

『音楽教育メディア研究』投稿論文執筆要項

小学校第4学年の歌唱指導に関する一考察

小学校学習指導要領「音楽」の目標を意識して

A Study on Singing Instruction in the Fourth Grade of Elementary School
With the objectives of the Elementary School Course of Study for “Music”

飯泉琴都 (武蔵野音楽大学研修員)

Koto IIZUMI (Trainee of Musashino Academia Musicae)

飯泉祐美子 (帝京科学大学)

Yumiko IIZUMI (Teikyo University of Science)

(要旨)

小学校第4学年の歌唱指導実践から感じる課題解決のために、小学校学習指導要領「音楽」を意識して授業を組み立て、その検証を行った。

本授業の検証方法として、児童の反応を学習過程と学力の三要素という視点から表にまとめた。「感じる」⇔「気付く」⇔「考える」⇔「試す」⇔「調和させる」という音楽の学習過程と、学力の三要素を担保し、目標を意識した授業として成立させることができた。

(キーワード)

小学校学習指導要領「音楽」、歌唱活動、学力の三要素、音楽の学習過程、音楽の授業実践

1. 研究の経緯

日頃、小学校第4学年の歌唱指導において、以下のような課題があると感じる。

- ① 児童の声の在り方については個人差が大きく、声変わりの兆候や音域の個人差など、発達段階に応じた課題である。
- ② 良い姿勢や良い声で歌うことの重要性に理解できない児童も多い。
- ③ 音程・声量・表現力にも差がある。
- ④ 授業への集中力が持続しにくい児童が存在する。

そのため、指導者は、児童に学習活動への主体的な学びを促す工夫も必要である。

これらの課題を踏まえ、本研究では第4学年における歌唱指導の実践を通して、効果的な指導の在り方を検討することを目的とする。

2. 小学校第4学年の歌唱活動と意義

小学校学習指導要領（平成29年告示）第2章

『各教科』第6節「音楽」第1「目標」には下記の内容が示されている。

表現及び鑑賞の活動を通して、音楽的な見方・考え方を働かせ、生活や社会の中の音や音楽と豊かに関わる資質・能力を次のとおり育成することを目指す。

- (1) 曲想と音楽の構造などとの関わりについて理解するとともに、表したい音楽表現をするために必要な技能を身に付けるようにする。
- (2) 音楽表現を工夫することや、音楽を味わって聴くことができるようにする。
- (3) 音楽活動の楽しさを体験することを通して、音楽を愛好する心情と音楽に対する感性を育むとともに、音楽に親しむ態度を養い、豊かな情操を培う。

さらに、第2「各学年の目標及び内容」の中の〔第3学年及び第4学年〕には、下記の内容が示されている。

1. 目標

(1) 曲想と音楽の構造などの関わりについて気付くとともに、表したい音楽表現をするために必要な歌唱、器楽、音楽づくりの技能を身に付けるようにする。

(2) 音楽表現を考えて表現に対する思いや意図をもつことや、曲や演奏のよさなどを見出したりしながら音楽を味わって聴くことができるようにする。

(3) 進んで音楽に関わり、協働して音楽活動をする楽しさを感じながら、様々な音楽に親しむとともに、音楽経験を生かして生活を明るく潤いのあるものに行おうとする態度を養う。

2. 内容

A 表現

(1) 歌唱の活動を通して、次の事項を身に付けることができるよう指導する。

ア歌唱表現についての知識や技能を得たり活かしたりしながら、曲の特徴を捉えた表現を工夫し、どのように歌うかについて思いや意図をもつこと。

イ曲想と音楽の構造や歌詞の内容との関わりについて気付くこと。

ウ思いや意図に合った表現をするために必要な次の(ア)から(ウ)までの技能を身に付けること。

(ア) 範唱を聴いたり、ハ長調の楽譜を見たりして歌う技能

(イ) 呼吸及び発音の仕方に気を付けて、自然で無理のない歌い方で歌う技能

(ウ) 互いの歌声や副次的な旋律、伴奏を聴いて、声を合わせて歌う技能

第4学年の歌唱活動は、音楽のよさや楽しさを感じ取りながら、自らの思いや意図をもって表現する力を育てることを目標としている。

学習指導要領では、歌唱活動においても「知識及び技能」「思考力・判断力・表現力等」「学びに向かう力・人間性等」を相互に関連させながら指導することを求めている。

「知識」の側面では、曲想と音楽の構造、歌

詞の内容との関わりに気付くことが重要である。

児童は、リズムや旋律の動き、構成、声部の重なりなどに着目し、それらがどのように曲の雰囲気をつくっているのかを考える。また、歌詞の内容と結び付けて捉えることで、音楽の表現的意味をより深く理解することができる。

「技能」の側面では、範唱を聴いたりハ長調の楽譜を見たりして歌う力、呼吸や発音に気を付けた自然で無理のない歌い方、さらに互いの歌声や伴奏を聴きながら声を合わせる力を育てる。二部合唱などを通して、声が重なり合う響きの美しさを感じ取る経験も大切である。

「思考力・判断力・表現力」の側面では、曲の特徴を基に「どのように歌いたいか」という思いをもち、その実現のために表現を工夫することが求められる。

児童は、強弱や速度の変化、スタッカートやスラーなどを試しながら、表現の違いを感じ取り、自分たちの歌い方をよりよいものへと高めていく。

この段階では、知識や技能を習得してから表現するのではなく、表現を工夫する中で必要な知識や技能を身に付け、生かすという往還的な学習が重要となる。

また、児童同士が表現を聴き合い、よさを認め合う活動を重ねることで、協働する喜びや音楽に主体的に関わる態度、すなわち、学びにむかう向かう力・人間性」が育まれる。

歌うことが好きだと感じられる活動を基盤に、「感じる」⇔「気づく」⇔「考える」⇔「試す」⇔「調和させる」という学習過程を通して、音楽的に自立への基礎を築くことが4年生の歌唱活動の意義である。

3. 指導実践にあたって

(1) 実践概要

対象：都内 T 小学校第4学年3クラス

(4年1組34名、2組34名、3組34名)

実施期間：2025年10月～2026年3月

教材：『もみじ』『おどれサンバ』

『小学音楽 音楽のおくりもの4』（令和6年度文部科学検定済教科書 小学校音楽科用 教育出版）

(2) 研究倫理

本研究における指導法の考察については、人を対象とした調査研究の対象外である。しかし、T小学校関係各所の承諾を受けている。

(3) 授業の枠組み(2教材共通)

授業の枠組みは以下の通りである。

表1 授業の枠組み

時間	学習活動	○指導上の留意点と◇評価
10分	<p>導入</p> <p>○ウォーミングアップ</p> <ul style="list-style-type: none"> ・腹式呼吸 ・安定した息の支えを意識 ・50音を用いた発音練習 ・発声練習 	<p>○歌う身体をつくることを意識させる</p> <p>◇身体の脱力ができているか(観察)</p>
25分	<p>展開</p> <p>教材の音源を聴取し、以下の視点で曲の特徴をつかむ</p> <ul style="list-style-type: none"> ・楽曲の醸し出す雰囲気 ・旋律の特徴 <p>範唱聴取</p> <ul style="list-style-type: none"> ・楽曲にふさわしい歌い方を確認する <p>全員で旋律パートの練習</p> <ul style="list-style-type: none"> ・旋律の理解、定着 <p>全員で副次的な旋律の練習</p> <ul style="list-style-type: none"> ・音程やリズムの確認 	<p>○楽曲の雰囲気や旋律の特徴を捉えさせる。</p> <p>○児童が集中して聴くことができるように努める</p> <p>○楽曲にふさわしい歌い方になるように助言する</p>
10分	<p>まとめ</p> <p>二つのグループに分かれて合唱する</p>	<p>◇声の重なりや響きを体感し、二部合唱の楽しさを味わうことができたか</p>

〔導入〕

始めに、歌唱活動に向けたウォーミングアップを行う。その後腹式呼吸を行い、安定した息の支えを意識させる。

続いて、五十音を用いた発音練習を行い、口の形や子音の発音を確認する。さらに、簡単な音程を用いた発声練習を取り入れ、無理のない音域で響きのある声を出すことを意識させる。

〔展開〕

基礎練習の後、歌唱教材の音源を聴かせ、楽曲の雰囲気や旋律の特徴を捉えさせる。次に、指導者による範唱を行い、正しい歌い方を確認する。

その後、全員で1つのパートを歌い、旋律を十分に定着させる。続いてもう1つのパートを練習し、音程やリズムを確認する。

〔まとめ〕

最後に、学級を二つのグループに分け、それぞれのパートを担当させて合わせて歌唱する。声の重なりや響きを体感させることで、二部合唱の楽しさを味わわせることをねらいとする。

(4) 授業実践にあたって

1) 言葉掛け

授業では、児童たちがイメージできるように、分かりやすい言葉掛けに努めた。

例えば、基本の姿勢を整える際には「背中に定規が入っているように」「頭のつむじを上引き上げるように」といった表現を用いた。

また、滑らかに歌う表現を指導する際には、「自転車で緩やかな坂道を下るように」「スケートで滑るように」などの具体的な場面を想像させ、思考力を働かせる方向へ促した。

2) 歌唱活動に入る前の具体的なトレーニング方法

①軽いウォーミングアップ、腹式呼吸

まずは身体を柔軟に使うために、下記の内容で軽くウォーミングアップを行った。

- ・首を右に3回、左に3回と大きく回す
- ・肩を上がるところまでしっかり上げ、そのあとストンと下げる。3回繰り返す。

首が固まると良い声が出にくいいため、まずは首を大きく回すウォーミングアップを行った。特に朝は、首の筋肉が固まりやすいため、1時間目に授業を行うクラスでは重点的に実施した。

次に、肩を上下に動かす動作を行った。歌う時は常に肩の力を抜くことを目的として行っている。

続いて、合唱において基礎のトレーニングである腹式呼吸を行った。姿勢を整えて深く息を吸い、その後「スー」と音を立てて約10秒かけてゆっくりと息を吐くトレーニングを3回行った。

②発音練習

一つ一つの言葉をはっきり発音することを目的として、五十音を用いた反復練習を行った。

具体的には、「あいうえお」「いうえおあ」「うえおあい」「えおあいう」「おあいうえ」といった母音の配列を入れ替えながら、指導者に繰り返して発音をさせた。さらに、か行・さ行などの子音を用いた音や、が行・ざ行などの濁音、半濁音を用いた発音練習も行った。

③発声練習

発声練習では、音階に合わせた母音唱を取り入れた。

例えば、「ドレミレドレミレド～♪」の音程に合わせて、「イーアーアー」と歌わせることで、母音の響きの違いを意識させた。

また、「ドレミファソファミレド～♪」の音程に合わせて「アエアエアエア」と歌わせることで、口の形と息の流れを体感させた。さらに、滑らかに歌う技能を身に付けることを目的として、『きらきら星』の旋律を用いて母音「ア」を乗せて歌う練習を行い、レガート唱

法の基礎を指導した。

高音が出にくい児童にも配慮し、無理のない音域を用いて発声練習を行った。

4.各楽曲の歌唱指導実践

(1) 『もみじ』の歌唱指導の実践

1) 楽曲について

『もみじ』は高野辰之作詞、岡野貞一作曲の文部省唱歌であり、1911年に尋常小学唱歌として発表された。1951年から小学校4年生の教科書に採用され、現在まで歌い継がれている。

教科書では二部合唱で編成されており、「掛け合いと重なり」という題材の中で「かけ合いや重なりのおもしろさを味わう」教材として、初めて合唱する児童にもわかりやすく、ハーモニーについて学習できる楽曲である。

2) 『もみじ』学習の流れ

【表2】もみじ指導案〔展開前半〕

時間	学習活動	○指導上の留意点と◇評価
15分 展開前半	<p>展開</p> <p>教材の音源を聴取し、以下の視点で特徴をつかむ</p> <p>〔予想される発言〕</p> <ul style="list-style-type: none"> ・おじいちゃんの家にもみじあるよ ・公園のもみじまだ赤くなかったよ ・きれい ・感動した ・もみじ饅頭 <p>教科書やインターネットの赤や黄色になったもみじの写真を見せる</p> <p>〔予想される発言〕</p> <ul style="list-style-type: none"> ・きれい ・見たことある ・この間行ったところこんなもみじがあったよ <p>二つの歌い方による範唱をする</p> <p>① 元気で活発な感じの歌い方</p> <p>② 滑らかでゆったりとした歌い方</p> <p>二つの範唱のどちらがふさわしいか考えさせる</p> <p>〔予想される考え〕</p> <ul style="list-style-type: none"> ・滑らかでゆったりとした歌い方がふさわしい <p>ふさわしいと考えた歌い方で全員で旋律を歌唱する</p>	<p>○楽曲の雰囲気や旋律の特徴を捉えさせる。</p> <p>○児童が集中して聴くことができるように努める</p> <p>○楽曲にふさわしい歌い方になるように助言する</p>

【表3】もみじ指導案〔展開後半〕

時間	学習活動	○指導上の留意点と◇評価
10分 〔展開後半〕	旋律と動きが異なる部分に注目し、副次的な旋律を聴取する ・旋律の音の流れやリズムを確認 ・旋律パートと動きが異なる部分を確認	○上のパートよりも1小節後から入って追いかけている点、「まつをいろどるかえでやつたは」の部分では、主旋律と同じ動きで、二つのパートの音が違う点、「やまのふもとの」の部分では、追いかけても、同じリズムでもない点について聴きとらせる
	全員で副次的な旋律を歌唱	◇副次的な旋律の音の流れやリズムを理解しているか
	二つのグループに分かれて合唱をする ・旋律の音の流れやリズムを確認 ・旋律パートと動きが異なる部分を確認	○お互いのパートを聴きあいながら歌うことを指導する
	互いのパートを披露する	○お互いのパートの似ているところ、違うところに気付かせる ◇お互いのパートの似ているところ、違うところに気付いたか

まずは音源を聴かせるところから始め、楽曲全体の雰囲気や特徴を捉えさせた。また、教科書の写真などをもとに、情景を思い浮かばせた。

その後全員で歌唱し、上のパートの旋律の音やリズム、流れをつかませた。

次に指導者による範唱を行い、2つの異なる演奏方法を児童に聴かせ、どちらの歌い方が正しいかを考えさせた。その後範唱を意識したうえで、再度全員で上のパートを歌唱した。

続いて、下のパートの音源を聴かせ、旋律の音の流れやリズムを確認し、上のパートと動きが異なる部分に注目した。具体的には、最初に全休符があり、上のパートよりも1小節後から入って追いかけている点【譜例1】、途中の歌詞「まつをいろどるかえでやつたは」の部分で

は、主旋律と同じ動きで、二つのパートの音が違う点【譜例2】、「やまのふもとの」の部分では、追いかけても、同じリズムでもない点である。【譜例3】

音の流れを確認したうえで全員で下のパートを歌唱し、最後に学級を二つのグループに分けて合唱を行い、お互いのパートを聴きあうことを指導した。繰り返し歌唱することで、音を重ねて歌った際の感想を共有させ、合唱の響きや楽しさについて振り返りを行った。

【譜例1】

1 あきのゆうひに てる-やまもみ-じ
2 たにのながれに ちり-うくもみ-じ

1 あきのゆうひに てる-やま
2 たにのながれに ちり-うく

同じ旋律でメロディーを追う

【譜例2】

まつをいろどるかえ-てや-つたは
あかやきいろのいろ-さま-さまに

まつをいろどるかえ-てや-つたは
あかやきいろのいろ-さま-さまに

両パートが3度の音程で動く

【譜例3】

やまのふもとの すそ-もよ-う
みずのうえにも おる-にしき

や-まの-ふもとの すそ-もよ-う
み-ずの-うえにも おる-にしき

両パートのリズムが異なる

(2) 『おどれサンバ』の歌唱指導の実践

1) 楽曲について

『おどれサンバ』は小学校4年生の音楽の教科書「音楽のおくりもの4」に掲載されている教材曲である。曲名の通り、「サンバ」を取り入れた楽しい歌唱教材である。繰り返しのあるリズムや旋律によって楽しく演奏したり、リズム伴奏を工夫したりする活動を通して、サンバのリズムや旋律の特徴を感じ取る事ができる。

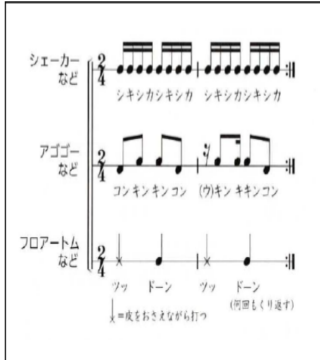
歌唱だけでなく、シェーカーやカスタネットなどの楽器を取り入れて演奏することで、リズム感を育てることのできる教材である。

2) 学習の流れ

【表4】おどれサンバ指導案〔展開前半〕

時間	学習活動	○指導上の留意点と◇評価
15分 展開部分前半	<p>2つの発問をする</p> <p>1. 「サンバと聞いて何を思い出しますか？」 〔予想される発言〕 ・マツケンサンバ</p> <p>2. 「サンバってどんな音楽かな？」 〔予想される発言〕 ・楽しい ・明るい ・踊りたくなる ・外国の音楽</p> <p>教材の音源を聴取</p> <p>全員で歌唱</p> <p>繰り返し記号の確認 ・メロディの動きを確認</p> <p>再度全員で歌唱 サンバを特徴づけているシンコペーションのリズムを意識させる ・手でたたいたり、足踏みによってリズムを体得する</p> <p>二つのパートを合わせて歌う ・歌詞を歌うパート 「おどるむねにはな ゆれるきにはとり」 ・「ラランララン」を歌い続けるパート</p>	<p>○発問を通して、児童が既にもっている「サンバ」のイメージを活かす</p> <p>○楽曲の雰囲気や、旋律の動きを捉えさせる ○旋律や歌詞に親しませる ◇集中して聴いているか</p> <p>○教科書に書かれている繰り返し記号に注目させる</p> <p>○リズムによって歌えるよう指導する ◇シンコペーションのリズムに乗れているか</p> <p>○理解した内容を表現に活かすよう促す ○旋律の重なりを体験させる</p>

【表5】おどれサンバ指導案〔展開後半〕

時間	学習活動	○指導上の留意点と◇評価
10分 展開部分後半	<p>ピアノ伴奏に各楽器のリズムを言葉で歌う</p>  <p>音楽室にある楽器を確認、演奏法を紹介する ・タンバリン、アゴゴー、シェーカー、マラカス、カスタネットなど</p> <p>児童が一人1つの楽器を演奏できるよう割り振る</p> <p>楽器を加えて合唱・合奏をする ・サンバのリズムの特徴を理解させる</p>	<p>○あいまいな言葉のリズムにならないように指導する ◇言葉でリズム表現ができていますか</p> <p>◇楽器に興味を持てたか</p> <p>○カスタネット、タンバリン、シェーカーなどの楽器を加えて演奏させる。 ○音を合わせる楽しさを味わわせる。 ◇サンバの音楽を楽しむことができたか</p>

学習の導入として、まず児童に2つの発問をした。1つ目は「サンバと聞いて何を思い出しますか？」と聞いた。すると多くの児童が「マツケンサンバ」と答えた。2つ目は「サンバってどんな音楽かな？」と問いかけると、「楽しい」「明るい」といった意見が多く挙げられた。

これらの発問を通して、児童が既にもっている「サンバ」のイメージを活かし、学習活動へ移った。

教材に入り、まずは範唱を聴かせることから始め、楽曲の雰囲気や、旋律の動きを大まかに捉えさせた。続いて全員で歌唱し、旋律や歌詞に親しませた。

その後、楽譜に示された繰り返し記号を確認

し、楽曲の構成への理解を深めた。【図1】

また、メロディの音の動きに着目させ、リズムによって歌えるよう指導した。【譜例4】

メロディの動きを確認した後、再度全員で歌唱し、理解した内容を実際の表現に生かすよう促した。

さらに、メロディを歌うパートと「ラララ」で歌うパートの二部に分かれて歌唱を行い、旋律の重なりを体験させた。【譜例5】

最後に、カスタネットやタンバリン、シェーカーなどの打楽器を加え、合唱と合奏を組み合わせた活動を行った。これにより、サンバのリズムの特徴を理解させるとともに、音を合わせる楽しさを味わわせることをねらいとした。

【譜例4】

【譜例5】

くり返し記号(リピート)

と の間をくり返してえんそうします。
曲の始めからくり返すときは、ふつう を省りやくします。

【図1】音楽の仕組み(くり返し記号)

4.授業実践を終えて

本授業を通して、児童たちの様子にいくつかの変化が見られた。まず、教師が児童と共に歌うことで、これまで声を出すことが苦手な児童も徐々に歌えるようになる様子が見られた。

また、教師が演奏方法の良い例、悪い例の両パターンを範唱することで、声の響かせ方や歌い方の違いを具体的に理解する姿が見られた。

さらに、繰り返し歌唱する活動を取り入れたことで歌詞を覚えることができ、教科書を見ずに歌える児童が増加した。

グループに分かれて歌う活動を通して、合唱することの楽しさに気付く様子も見られた。

加えて、授業終了後に、授業で学習した歌い方で、歌いながら教室へ戻る児童の姿が多く見られ、歌唱活動への意欲や関心の高まりが見られた。

教師が「どんな風いきこえた?」「この歌い方は正しい?」などたずねると、児童たちが考えたり、集中する力が身につくと感じた。

また、楽器を取り入れて合唱・合奏をする形をとると、児童たちがさらに授業に対して意欲的になると感じた。

5.考察

本授業を通して、児童たちの様子にいくつかの変化が見られことをもとに、前述の小学校学習指導要領「音楽」の目標達成を意識した授業として検証する。

児童の様子は以下のようにまとめることが

できる。

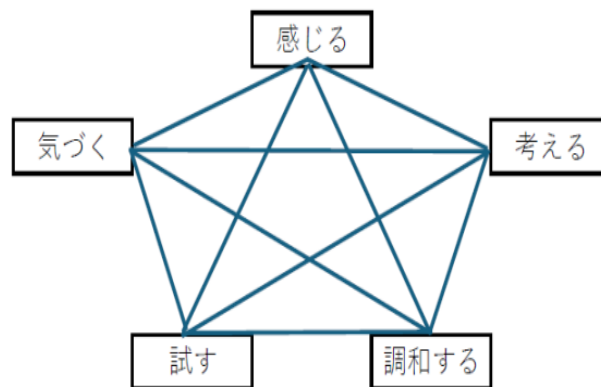
【表 6】 学力の三要素と学習課程

知識・技能	・指導者が演奏方法の良い例、悪い例のふたつのパターンを範唱することで、声の響かせ方や歌い方の違いを具体的に理解する姿が見られた。【気づく】【試す】
思考力・判断力・表現力等	・繰り返し歌唱する活動を取り入れたことで歌詞を覚えることができ、教科書を見ずに歌える児童が増加した。 ・グループに分かれて歌う活動を通して、合唱することの楽しさに気付く様子も見られた。【感じる】【気づく】【調和する】 ・授業終了後に、授業で学習した歌い方で、歌いながら教室へ戻る児童の姿が多く見られ、歌唱活動への意欲や関心の高まりが見られた。【試す】【調和する】
学習者間の関係性	・指導者と児童が共に歌うことで声を出すことが苦手な児童も徐々に歌えるようになった【感じる】 ・教師が「どんな風に聞こえた?」「この歌い方は正しい?」などたずねると、児童たちが考えたり、集中する力が身につくと感じた。【感じる】【気づく】【考える】 ・楽器を取り入れて合唱・合奏をする形をとると、児童たちがさらに授業に対して意欲的になると感じた。【試す】

本授業は、表現を工夫する中で必要な知識や技能を身に着け、生かすという往還的な学習により成り立っていることがわかる。

すなわち、歌うことが好きだと感じられる活動を基盤に、「感じる」⇔「気付く」⇔「考え

る」⇔「試す」⇔「調和させる」という学習過程を通して、音楽的に自立への基礎を築くことが成立していると言え、4年生の歌唱活動の意義を達成していると言える。



【図 2】 小学校第4学年の歌唱活動の在り方

6.まとめ

本研究では、小学校第4学年の歌唱指導に関する一考察として小学校学習指導要領「音楽」の目標達成を意識した授業を試みた。

今回の本授業は、まだ改善の余地を残しつつも、「感じる」⇔「気付く」⇔「考える」⇔「試す」⇔「調和させる」という学習過程と、学力の三要素を担保し、目標を意識した授業として成立したと言える。

引き続き、本授業をもとに小学校の歌唱活動について授業実践とその研究を進めていく所存である。

7.参考文献

『小学校学習指導要領（平成29年告示）』平成29年3月告示 文部科学省

『小学音楽 音楽のおくりもの4』（令和6年度文部科学検定済教科書 小学校音楽科用）教育出版

楽曲聴取時の感受性を育む実践活動

—A. ピアソラ作曲 Adios Nonino を題材にして—

Practical activities to nurture sensitivity when listening to music
- Using Adios Nonino, composed by A. Piazzolla, as an example -

高木麻衣子 (東京福祉大学)
Takagi Maiko (Tokyo University of Social Welfare)
山口亜弥子 (鶴見大学短期大学部)
Yamaguchi Ayako (Tsurumi Junior College)
(要旨)

昨今、保育者養成課程において多様な表現活動が展開されているが、子どもに主体的な表現の場を提供するためには、まず学生自身が感受性を育むことが不可欠である。本研究では、A. ピアソラ作曲「Adios Nonino」を題材に、保育を学ぶ学生たちが初めて聴く音楽に対してどのような感情やイメージを抱くのか、「感受の表出」に焦点を当て、音楽を絵と文章で自由に表現する活動を実施した。対象は大学・短大の1年生53名で、音楽経験による表現の差異は限定的であった。むしろ個々の感受性や内面の探求が表現に強く反映されており、評価を前提としない創作活動が学生の表現力と学びの質を高める可能性が示唆された。今後は横断的な表現活動を通じて、感受性を育成するための具体的な手立てを探る一助としたい。

(キーワード)

表現、感受、鑑賞、横断的な学び、音楽経験

1. 背景と目的

幼稚園教育要領(平成29年3月告示)における領域「表現」の目標は、「感じたことや考えたことを自分なりに表現することを通して、豊かな感性や表現する力を養い、創造性を豊かにする」と示されている¹。さらに「表現」のねらいとして、(1)いろいろなものの美しさに対する豊かな感性をもつこと、(2)感じたことや考えたことを自分なりに表現して楽しむこと、(3)生活の中でイメージを豊かにし、様々な表現を楽しむこと、の三点が掲げられている²。

これらのねらいを踏まえ、保育者養成課程においても、音楽あそびを通じて表現力を育む活動(杉山、2025)や、感性や人間関係の視点から音楽を視覚化・言語化する活動(大浦、2025)など、多様な表現手法を習得する試みが展開されている。しかし将来、子どもたちに主体的な表

現活動を提供するためには、まず学生自身が豊かな感性を養うことが不可欠である。その行為(ここでは「感受の表出」とする)は、音楽経験の有無を問わず、誰もが平等に取り組むことができる活動であると考えられる。智原(2017)は、学生たちのそういった感性を涵養するためには、正解や完成形のない表現活動を通して相互に表現を交わし合い、創作することを重ねて表現者となっていくと指摘している。

そこで本研究では、保育を学ぶ学生が初めて聴く音楽に対してどのような感情やイメージを抱くのかに着目し、それらを絵や文章に表す活動を通して「感受の表出」の傾向を分析することを目的とする。これにより、保育者養成課程における表現科目において、感受性を育成するための具体的な手立てを探る一助としたい。

1 文部科学省(2017)「幼稚園教育要領」
https://www.mext.go.jp/content/1384661_3_2.pdf(2025

/8/30にアクセス)p.17

2 同上

2. 研究方法

2-1. 調査対象

対象者は、K 短期大学保育科 1 年「音楽表現」履修者 32 名、T 大学保育児童学部 1 年「子どもと音楽」履修者 21 名、合わせて 53 名とする。調査時期は、2025 年 5 月各々第 4 週目の授業内にて行った。

2-2. 調査内容

同一楽曲を提示し、楽曲から受けた印象を基に絵画表現および文章表出を行わせた。楽曲は、以下とする。

【A. ピアソラ作曲「Adios Nonino」(演奏 Fugata Quintet)(8 分 38 秒)】

実施に際しては、教室内のスピーカーを用いて当該楽曲を再生し、YouTube 動画の音楽のみを提示した。

本楽曲は、1959 年に A. ピアソラの父(愛称：ノニーノ)が逝去した際、作曲者が深い悲嘆の中で創作した作品である。楽曲全体は悲哀に満ちている一方、父親との愛情あふれる日々や思い出を慈しむ旋律も随所で奏でられている。本研究において当該楽曲を選定した理由は、以下の点にある。

第一に、本楽曲は音楽経験歴の有無にかかわらず事前の聴取経験が少なく、ジャンル名や既存のイメージに左右されない反応を引き出しやすい点である。実際、聴取後の聞き取りでは、事前に当該楽曲を知っていた学生は 0 人であった。この点は、音楽から直接受け取った印象に基づく表現を検討する本研究の目的に適合する。

第二に、本楽曲は、作曲者の父親の死という明確な創作背景を持ちながら、その情緒や物語性が旋律構造や音楽的展開の中に内在化されている点である。そのため、聴取者は言語的説明がなくとも、多様な感情的・象徴的解釈を行う余地を有している。

第三に、演奏時間が 10 分以内であり、一回の集中した聴取で曲全体の構造や情緒的变化を把握可能である点から、授業内実験としての実施可能性が高いと判断した。

次に、楽曲聴取および描写・文章表出についての所要時間は 30 分間とし、聴取の途中で書き始めてもよいこととした。描写・文章表出に使用する画材は、10 色入り色鉛筆か 10 色入りクレヨンとし、教員は各机に画材を配布しながら教室内を移動し、学生にいずれかの画材を選ばせた。また A4 白紙の表面に絵を、裏面に文章を書くこととし、楽曲聴取前に絵に関しては「音楽を聴いて、感じたことを自由に絵で表現してください」と口頭で指示し、文章に関しては「音楽を聴いて、感じたことを自由に文章で表現してください。箇条書きでも物語でも絵の説明でも何でも構いませんので、浮かんだことを言葉や文章にしてください」と口頭で指示した。

回答者は 51 名、回収率は 98.1%であった。

2-3. 倫理的配慮

実施時には、承諾書を配付し、紙面を教員(実施者)が口頭で読み上げ、対象者に理解を促した上で同書に署名をしてもらい、書いた絵と文章を研究で使用する事への承認を得ている。また、本研究は、駒沢女子大学・短期大学研究倫理審査委員会の承認を受けた(承認番号 2025-015)。

3. 結果

3-1. 音楽経験歴

学生の音楽経験歴について事前アンケートを行った。ピアノ演奏、合唱活動、吹奏楽部などの経験を含めて分類した結果、初心者 8 名(15.4%)、5 年未満 15 名(30.8%)、5 年以上 10 年以下 22 名(42.3%)、10 年超 5 名(9.6%)、不明 1 名(1.9%)であった。

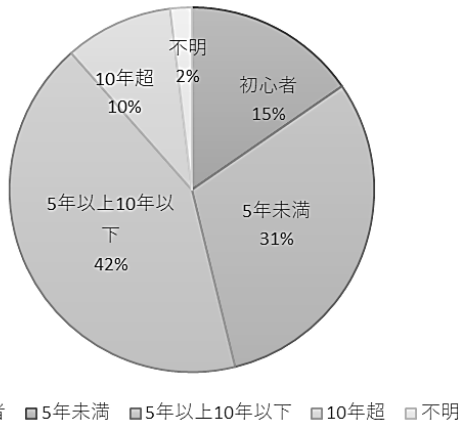


図1 音楽経験歴 (n=51)

3-2. 描画表現の結果

3-2-1. 画材の選択

書画材の使用状況について、鉛筆 47 名 (90.4%)、色鉛筆 30 名 (57.7%)、クレヨン 21 名 (40.4%)であった。このうち、一つの画材のみの使用者は 11 名 (21.2%)であった。(複数使用可、全体比)

3-2-2. 色彩表現とその選択

使用された色の使用状況については、作品に実際に用いられた色を研究者が確認し、複数色使用を前提として延べ人数で集計した。黒を選ばなかった学生が 7 名 (10.4%)いたが、それ以外は下書きや縁取りとして黒を使用していた。

黒一色のみで仕上げた学生は 3 名 (4.4%)、最多の使用色数は 12 色で 1 名 (1.9%)、平均使用色数は 6.0 色であった。また、暖色を使用した学生は 47 名 (90.4%)、寒色を使用した学生は 45 名 (86.5%)、暖色寒色の両方を使用した学生は 44 名 (84.6%)であった。

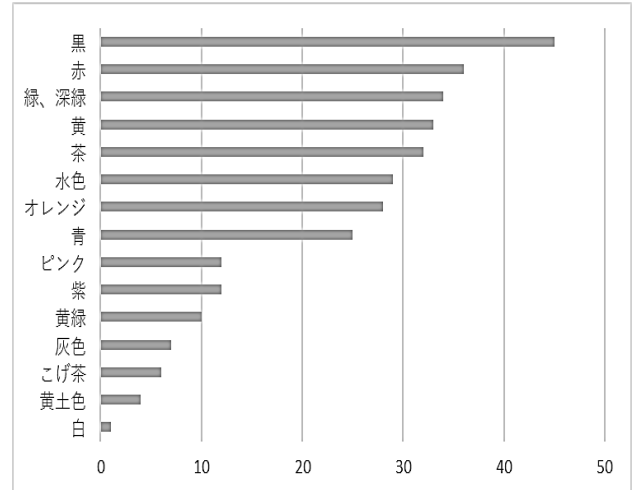


図2 使用した色

※色は複数使用可(同一作品内の使用色を全てカウント)
※人数は延べ人数

3-2-2. 絵に見られる想起要素

絵の内容は、学生の作品に共通して見られた主題の傾向から「自然」「人工風景」「人物」「抽象物」の4分類を設定し、複数の分類要素を同一作品内に含む例が確認されたため、延べ人数による集計を行った。分類別の人数は、「自然」39名(75.0%)、「人工風景」29名(55.8%)、「人物」26名(50.0%)、「抽象物」25名(48.1%)であった。

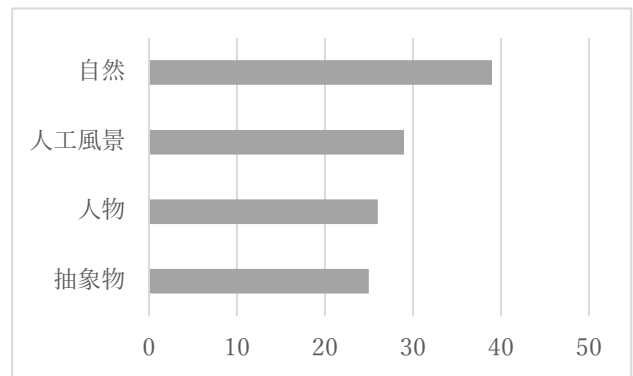


図3 想起要素

※同一作品内に複数分類を含むため、延べ人数で集計

また、想起要素の内訳としては、「太陽」(19名、36.5%)、「雨」「雲」(各16名、30.8%)、「風」(10名、19.2%)、「家」「雷」(各8名、15.4%)、

「泣く」(7名、13.5%)、「海」(6名、11.5%)などが挙げられる。

これらの想起要素が音楽経験歴によって異なる可能性を検討するため、5人以上に描かれていた要素を抽出し、経験歴別に集計した結果を表1に示す。

表1 音楽経験歴別にみた想起要素

※A=初心者、B=<5年、C=5-10年、D=>10年

※()内は経験歴内比率

※同一作品内に複数想起要素を含むため、延べ人数で集計

想起要素	A [n=8]	B [n=16]	C [n=22]	D [n=5]
太陽	3(37.5)	7(43.8)	7(31.8)	2(40.0)
雨	4(50.0)	3(18.8)	7(31.8)	2(40.0)
雲	3(37.5)	4(25.0)	6(27.3)	3(60.0)
風	1(12.5)	4(25.0)	4(18.2)	1(20.0)
家	1(12.5)	2(12.5)	4(18.2)	1(20.0)
雷	2(25.0)	2(12.5)	2(9.1)	2(40.0)
泣く	2(25.0)	3(18.8)	2(9.1)	0(0.0)
海	2(25.0)	1(6.3)	2(9.1)	1(20.0)

3-3. 言語表現の結果

3-3-1. 表現タイプの分類

記述の表現特徴に基づき、内容の傾向から6つの型に分類した。最も多かったのは、項目を整理して並べる「簡条書き型」(17名・32.7%)で、次いで、思いついた語を順不同に羅列する即興的な「言葉のメモ型」(16名・30.8%)、自身の描いた絵の内容や意図を言語化する「絵の解説型」(11名・21.2%)、音楽から得た印象や感情を述べる「感想型」(10名・19.2%)が続いた。

さらに、語りの構造を持ち物語的に展開される「物語型」(4名・7.7%)、比喩を含む詩的な表現による「詩的型」(1名・1.9%)も一部に見られた。

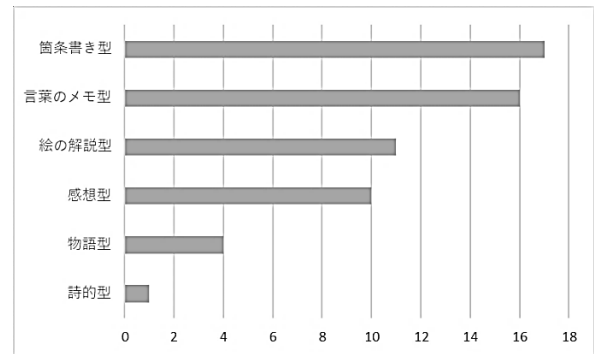


図4 表現タイプの分類

※同一記述が複数型に該当するため、延べ人数で集計

3-3-2. 頻出ワード

記述に表れた語の傾向を把握することで、音楽から得た印象の特徴をより具体的に捉えることができると考え、頻出語の抽出を行った。学生が記述の中で用いた語のうち、最も多く用いられた語は「暗」(19名・36.5%)であり、「明」(13名・26.9%)、「悲」(10名・21.2%)、「雨」(9名・19.2%)が続いた。「街(町)」「夜」「森」「恋」は各7名(13.5%)、「晴」「踊」「戦い」「雷」は各6名(11.5%)であった(延べ人数)。

これらの頻出語が音楽経験歴によってどのように異なるかを検討するため、音楽経験の有無別に集計した結果を表に示す。

表2 音楽経験歴別にみた頻出ワード

※A=初心者、B=<5年、C=5-10年、D=>10年

※()内は経験歴内比率

※記述に複数語を含むため、延べ人数で集計

(注1)「おどり」「おどる」「ダンス」含む

(注2)「ケンカ」「けんか」「争い」含む

ワード	A [n=8]	B [n=16]	C [n=22]	D [n=5]
暗	4(50.0)	8(50.0)	6(27.3)	1(20.0)
明	4(50.0)	4(25.0)	4(18.2)	1(20.0)
悲	3(37.5)	3(18.8)	4(18.2)	0(0.0)
雨	2(25.0)	1(6.3)	3(13.6)	3(60.0)
街、町	1(12.5)	1(6.3)	5(22.7)	0(0.0)
夜	1(12.5)	0(0.0)	4(18.2)	2(40.0)
森	0(0.0)	3(18.8)	3(13.6)	1(20.0)

恋	1 (12.5)	0 (0.0)	5 (22.7)	1 (20.0)
晴	2 (25.0)	1 (6.3)	0 (0.0)	3 (60.0)
踊 (注1)	0 (0.0)	4 (25.0)	1 (4.5)	1 (20.0)
戦い (注2)	0 (0.0)	2 (12.5)	4 (18.2)	0 (0.0)
雷、かみ なり	0 (0.0)	1 (6.3)	4 (18.2)	1 (20.0)

4. 考察

4-1. 音楽経験歴との比較

本研究は、「音楽の知識が備わっている人は、楽曲構成などの細部にとらわれて、本質的な楽曲の表現を読み取りにくくなる可能性」や反対に「音楽経験が少ない人は、音楽の聴取時に『感受の表出』においても乏しいのではないか」といった幾つかの仮説が立てられたが、結果として音楽経験歴の有無や長さによって、「感受の表出」に明らかな違いは認められなかったと言える。

例えば「表1 音楽経験歴別にみた想起要素」において、最大頻出である「太陽」は各経験歴で31.8~43.8%の範囲に収まっており、「雨」も18.8~50.0%と幅はあるものの、いずれも経験歴による顕著な偏りは見られない。一方、「表2 音楽経験歴別にみた頻出ワード」に示されるように、「暗」「明」といった視覚的に分かりやすい語は、初心者層でいずれも50%が使用しているのに対し、音楽経験5年以上の層では「暗」27.3%、「明」18.2%と使用率が低下している。その代わりに、「雨」「街・町」「夜」「森」など、より具体的かつ情景的な語の使用率がわずかに上昇しており、音楽経験が創造的表現の深化に寄与している可能性が示唆される。

これに対し、音楽経験歴とタンゴ的特徴の想起との間に明確な関連は見られなかったものの、本楽曲から「踊」「おどり」「おどる」「ダンス」といった語を記述した学生が11.5%存在し

た。これは、ジャンル知識がなくても、タンゴ特有のリズムや身体性を想起させる音楽的特徴が、過去の聴取経験や文化的接触を通じて潜在的に形成されていた可能性を示唆する。一方で、音楽経験5年未満の層では当該語群の使用率が25%と高かったのに対し、5年以上10年未満の層では4.5%と低く、経験歴による一貫した傾向は確認されなかった。

4-2. 描画表現と言語表現の相互作用における事例を通じた考察

個々の描画や言語には、不安、希望、異国情緒、自然、生と死など、多様なテーマが自由に表現されており、特に本質を突く表現も複数見られ、その一端は言語表現の分析に基づく「表現タイプの分類」からも読み取れる。これは、全体的な傾向の分析に加え、個人が持つ「表現を表出する力」を育む意義の大きさを改めて示す結果となった。幾つかを例に挙げる。(言語表現は、段落や漢字などそのまま引用)

4-2-1. Aさんの事例



図5 Aさんの描画表現事例

暗闇に落ちた人が
楽しかった事を思い
出しながら底で
眠りにつく

図6 Aさんの言語表現事例

Aさんの音楽経験歴は、ピアノを小学生の頃に2年未満習っていたのみである。本調査では、音楽経験歴5年未満に該当する。

Aさんは、比較的高い描写力を示し、暗闇の中で泣く女性を主題とした絵画を制作した。この表現は、本楽曲に内在する「愛する人の死」を受け止める感情を読み取り、その哀しみを視覚的に表出したものと解釈される。

また、言語表現においても楽曲内容の核心を捉えており、「楽しかった事を思い出しながら」という記述から、楽曲に含まれる回顧的で温かみのある過去の情景部分を適切に読み取っていたことがうかがえる。

4-2-2. Bさんの事例



図7 Bさんの描画表現事例

暗いやしき 長い階段
途中で出口が見えない(左右うねうね)
色が見える 途中でまた暗 出口が見える

図8 Bさんの言語表現事例

Bさんは、幼少期のピアノ経験は無く、3年間合唱団に入団した音楽経験歴がある。本調査では、音楽経験歴5年未満に該当する。

Bさんは、暗い屋敷の中に続く長い階段を想起しており、「左右うねうね」「色が見える／途中で暗／出口が見える」といった言語表現から、

楽曲中に描かれる父親との回想における多様な心象風景を読み取っていたことがうかがえる。

とりわけ、長い階段というモチーフは、ノニーノ(父親)の人生そのものを象徴的に捉えた表現として解釈することも可能であり、同時に、ピアソラ自身が父親との記憶を壮大な回顧的情景として捉えていた心情を反映した表現とも考えられる。この点から、Bさんは楽曲の内在的な物語性を適切に読み取った表現を示していたと解釈される。

4-2-3. Cさんの事例



図9 Cさんの描画表現事例

劇をやっているいろんな
場面にきりかわっていくのを想像しました。
オシャレな町でどどんストーリーが進むかんじを想像しました。
恋人のお話 死んだ人に一夜だけ会えた。

図10 Cさんの言語表現事例

Cさんは、幼少期から現在までピアノ経験があり、本調査では、音楽経験歴10年以上に該当する。

Cさんは、楽曲全体を一つの「劇」に見立て、そこにストーリー性を読み取っている。「劇をやっている」という言語化からは、出来事の当事者としてではなく、それを客観的に鑑賞する第三者としての「自分」を想定した表現である

ことがうかがえる。そのため、本作品は自身の内面で主観的に生じた出来事というよりも、他者の物語を眺めているような距離感をもって描かれていると考えられる。

このことから、ノニーノ(父親)の人生において起こったであろう様々な出来事を、本人ではなく「息子」という第三者の視点から回顧している構図を、Cさんは楽曲の中に感じ取ったのではないだろうか。さらに、最後の「恋人のお話／死んだ人に一夜だけ会えた」という言語表現からは、楽曲が内包するメッセージ性、すなわち作曲者の真意であり、核心的な意味を的確に読み取っている様子がうかがえる。

5. 結論

本研究では、領域「表現」の目標である「感じたことや考えたことを自分なりに表現することを通して、豊かな感性や表現する力を養い、創造性を豊かにする」ことに対し、学生自身がその力を十分に養うことの重要性を問い直し、実践活動を実施した。その結果、音楽経験は表現の一助となり得るが、成果はそれだけに左右されるのではなく、個々の感受性や主体性が大きく影響する。とりわけ、個々の制作物に着目すると、「感受の表出」は音楽経験値と比例せず、表現には顕著な個人差が見られる。こうした結果は、音楽経験に左右されない多様な表現力の存在を示唆しており、個人が主体的に表現を育むことの重要性を改めて浮き彫りにしている。さらに優劣や正解の枠を超えた創作活動は、学生にとって「評価されるための表現」ではなく「自らの内面を探るための表現」へと転換する契機となったと言える。こうした活動は、表現力の育成だけでなく、成果の優劣や評価に左右されない学びの質そのものを問い直す場ともなり得るのではないだろうか。

加えて、本研究は「言語」「造形」「音楽」という複数領域を横断する学びの要素を含んで

いる。このような複数領域にわたる表現活動の統合は、「表現」の幅や方法を拡大し、より深い学びを実現するものと考えられる。今後も音楽を一つのツールとして活用しながら、多様な感受性を育む実践を継続し、領域「表現」における深く豊かな学びへとつなげていきたい。

引用・参考文献

- ・文部科学省(2017)「幼稚園教育要領」
https://www.mext.go.jp/content/1384661_3_2.pdf(2025/8/30にアクセス) p.17
- ・大浦知加(2025)「感性と人間関係力を涵養する総合的な表現活動ー保育者養成校の学生に対する実践と調査を通してー」『大阪千代田短期大学紀要』54号、pp.22-30
- ・塩崎 みづほ、長谷川 恭子(2021)「保育者養成校における音楽・身体表現の授業内容における実践研究1ー身近なものを素材とした表現活動ー」『秋草学園短期大学紀要』38号、pp.29-41
- ・杉山綾子(2025)「表現する力を育む音楽あそびの一考察ー県内の高校生・教育者・保育者に向けて実施した講座からー」『山口芸術短期大学研究紀要』第57号、pp.32-42
- ・智原江美・田中滋子・鍋島恵美・和田幸子(2017)「保育者養成校における総合表現の実践力習得のためのクロスカリキュラムを用いた授業内容の検討」『京都光華女子大学短期大学部研究紀要』55、pp.225-236
- ・花輪充、山本直樹(2015)「保育者養成課程における保育内容『表現』の実証的検討ープレイメイキングによる学生の自己表現力とコミュニケーション力の育成ー」『東京家政大学博物館紀要』第20集、pp.1-25

L. van ベートーヴェン ピアノソナタ作品 109・110・111 に関する一考察

A. von アルニム氏による「ベートーヴェン・ピアノソナタ全曲講座」 第1回聴講レポート

A Study of L. van Beethoven's Piano Sonatas Op. 109, 110, and 111
A Report on the First Lecture of the Complete Beethoven Piano Sonata Series by
A. von Arnim

森永美穂子 (武蔵野音楽大学)

Mihoko MORINAGA (Musashino Academia Musicae)

(要旨)

本稿は、2024年秋に開催された A. von アルニム氏による「ベートーヴェン・ピアノソナタ全曲講座」第1回の内容を踏まえ、L. van ベートーヴェン最晩年のピアノソナタ作品 109、110、111 の解釈について考察するものである。本講座では、これら三作品がそれぞれ「告知」「復活」「浄化」と位置づけられ、W. ケンプの演奏理念および思想にも言及しつつ解釈と演奏が提示された。本稿では、講座内容を整理するとともに、その分析を通して、これら三作品に込められたベートーヴェンの創作意図と精神的意義を探る。

(キーワード)

ベートーヴェン、ピアノソナタ、A. von アルニム

1.はじめに

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンの作品を理解するにあたっては、まず「なぜそのような作曲されたのか」という根源的な問いから出発する必要がある。本講座では、この視座に立ち、楽譜の背後に潜む思想や精神的背景を読み解くことを試みてきた。すなわち、作品を単なる音の連なりとしてではなく、作曲家の意志と必然性の結晶として捉える立場である。

この姿勢を端的に示す言葉として、アルニム氏の次の一節を引用したい。

Wir spielen nicht diese Töne, sondern wir spielen den Grund, warum Beethoven diese Töne komponiert hat. (我々は書かれている音を弾くのではなく、なぜそのように書かれたのかという理由を演奏するのである。)

とりわけ後期の三つのピアノ・ソナタは、しばしば「偉大なる三部作」として位置づけられ、

そこには一貫した精神的ドラマが構築されていると考えられる。作曲者はこれらの作品を通して、単なる形式的完成を超えた内面的世界を描き出したのであり、その「魂の言葉」を探究し、聴衆に伝達することこそが演奏者の使命である。

さらに、これら三作品を象徴的概念によって捉えるならば、「告知」「復活」「浄化」という主題的枠組みが想起される。「告知」とは、大天使ガブリエルが聖母マリアに神の子イエス・キリストの受胎を告げた出来事を指し、「復活」とは、十字架刑の後、三日目に神の力によってイエス・キリストが甦った出来事を意味する。そして「浄化」とは、人間の罪が神によって取り除かれ、清められることを示す概念である。

もちろん、これらの形而上学的解釈は一見すると過度に象徴的であるとの批判もあり得よう。しかしながら、本稿では次章以降において、

作品分析を通してこれらの概念との内的連関を検証し、その妥当性を考察していきたい。

2. 作品研究

(1) Op. 109 — ピアノ・ソナタ第30番

本作の冒頭は、しばしばヨハン・パッヘルベルの《カノン ニ長調》に見られる和声進行との類似が指摘される。この進行が想起させるのは、安定と回帰、そして静かな感謝の情である。同様の和声は、フランツ・シューベルトの《交響曲第9番 ハ長調》にも認められ、そこにもまた肯定的・感謝的な響きが内在していると考えられる。一般に、このような祈りや感謝を想起させる主題は第二主題に配置されることが多い。しかし本作においては、それが第一主題として提示されている点が注目し得る。これは、作品全体の精神的方向性を冒頭から明示する意図的構造と解することができる。一方で、冒頭に付された発想記号 *vivace, ma non troppo* には、「感謝」を連想させる語は含まれていない。この点を理解するためには、献呈者であるマキシミリアーネ・ブレンターノへの視座が有効である。当時17歳であった彼女の快活な性格が *vivace* に投影され、*ma non troppo* には節度と品位、そして彼女およびブレンターノ家への感謝の念が込められていると解釈することが可能である。すなわち、この発想記号は単なる速度指示を超え、人格的・関係的意味を帯びた象徴的記号とみなすことができる。したがって演奏においては、ブレンターノ家との親密な交流を想起しつつ、全ての十六分音符を親しみと柔和さをもって表現することが求められる。

しかし第二主題では、*Adagio* による著しい対比が現れ、第一主題との間にパラドクスが生じる。第一主題が数小節で終結する手法は、後期作品に顕著な「圧縮」の技法と理解できる(譜例1)。

展開部冒頭は、極めて柔和に扱われるべきである。ここでは十六分音符一つ一つと、その音程関係が構造的意味を持つ。その後続くいわゆる「賛歌」的部分は、本作を象徴的に「受胎告知」と捉える立場に立てば、光の顕現として理解し得る箇所である(譜例2)。

さらに、本作に頻出する *sf*(スフォルツァンド) は、単なる強調記号ではなく、言語におけるアクセントのように、意味を担う位置に慎重に配置されていると考えられる。作曲者はしばしば自らの音楽を預言者の使命と結びつけて語ったとされるが、そこにあるのは粗放な強調ではなく、必然性を伴った美の追求である。たとえ第二拍に *sf* が置かれていても、拍節構造そのものが失われるわけではなく、強拍の感覚は内在的に保持されねばならない(譜例3)。



第一楽章および第二楽章は、長大な第三楽章への精神的準備として位置づけられる。第三楽章は *Andante* であり、*Adagio* ではない。さらに *gesangvoll* (歌に満ちて) との指示が付されている点は決定的である。テンポは印象的な「遅さ」から導くのではなく、実際に歌唱を試みることによって決定されるべきである。過度に遅いテンポでは呼吸が保てない。実際に声に出して歌うことにより、自然な呼吸とフレーズングが明らかになる。速い楽章をあえてゆったりと、遅い楽章をやや速めに歌ってみることは、適切なテンポ選択への有効な方法である(譜例4)。



後期作品の解釈にあたっては、常に《交響曲第9番》との精神的連関を視野に入れることが有益である。例えば第三楽章の第3変奏は、あたかも巨大な合唱の響きを想起させる壮麗さを有しており、その視点から演奏することで、作曲者の理想に一步近づくことができるであろう(譜例5)。



(2) Op. 110 — ピアノ・ソナタ第31番

本作は、前作 Op. 109 をさらに推し進め、より高次の精神的・構造的次元へと到達した作品である。そこには初期および中期の諸作品をはるかに凌ぐ多層的内容が内包されている。この点を確信するためにも、また作曲者の創作理念を正確に把握するためにも、本来は初期三大ソナタを含む初期作品群から順次検討することが望ましい。後期三大ソナタは、32曲の連なりの中でもある種例外的かつ総括的な位置を占めているからである。

この発展的視座を体現した演奏家として、ドイツ音楽の巨匠ヴィルヘルム・ケンプを挙げることができる。彼はリサイタルにおいてソナタを年代順に演奏し、その様式的・精神的発展過程を提示した。例えば、ヨーゼフ・ハイドンのピアノ・ソナタを起点とし、ベートーヴェンの初期ソナタへと進むと、作品第1番から第3番に至るまでに規模と構想が飛躍的に拡大し、やがて交響曲的広がりを獲得する過程が明確に示される。作曲者は単に32曲のソナタを書いたのではなく、ソナタという形式の内部で新たな音楽を創造し続けたのである。

その到達点の一つが《ピアノ・ソナタ第29番「ハンマークラヴィーア」》である。この巨大な作品の後に何が可能であるのかという問いは、同時代および後世の作曲家にとって重大な問題であった。実際、フランツ・シューベルトやヨハネス・ブラームスはその圧倒的規模に言及したことは象徴的である。しかし、続く Op. 109、110、111 の三作を総体として捉えるならば、その精神的・構造的スケールは Op. 106 を

も凌駕するとさえ言える。ケンプはこれらを七夜にわたり演奏し、最終夜に Op. 106 の後、休憩を挟んで 109、110、111 を配置した。このプログラミング自体が、後期三部作を「頂点のさらに先」に位置づける解釈を示唆している。

1. 献呈と精神的背景

ベートーヴェンは多くの作品を特定の人物に献呈しているが、本作 Op. 110 には明確な献呈者が存在しない。この事実は象徴的である。彼の創作の背後には常に特定の女性像が存在しており、その理解のためには「不滅の恋人」宛書簡および《ハイリゲンシュタットの遺書》を参照することが不可欠である。本作は、「不滅の恋人」の最有力候補とされるヨゼフィーネ・ブルンスヴィックに向けられた作品であるとの仮説がある。確証は存在しないものの、作曲年 1821 年に彼女が没している事実は示唆的である。冒頭に記された *sanft, con amabilità*（甘く、愛らしく）という指示は、単なる表情指定を超え、深い追悼と内的対話を内包していると解釈することが可能である。したがって本作は、個人的レクイエムの性格を帯びる作品として理解され得る。

2. 終楽章中心主義と形式構造

本作は終楽章を中核とするソナタである。この傾向は中期の《ピアノ・ソナタ第21番「ワルトシュタイン」》以降に顕著となる。それ以前の宮廷的伝統では第一楽章が最重要視され、終楽章は軽快なロンドとして機能することが多かった。しかしベートーヴェンは終楽章を思想的頂点へと昇華させ、この理念は後にアントン・ブルックナーの交響曲にも通じていく。第三楽章は、レチタティーヴォーアリアーフーガ一再度のレチタティーヴォー終結部という順序を取り、構造的にはヨハン・セバスティアン・バッハの受難曲を想起させる。ここでは器楽作品でありながら宗教的ドラマが展開される。

また、変イ長調の響きは夢幻的性格を帯び、冒頭は天上へと届くかのような透明な音色で奏されるべきである。クレッシェンドから *sf* に至る瞬間は、意味の強調点として極めて重要である。それは単なる強打ではなく、内的真実の現れである。

そして、バス進行においてはヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトの協奏曲の語法や、ロベルト・シューマンを想起させる和声的处理が指摘されることがある。これらは音響空間を開示し、何か「開かれていく」感覚を生み出す。

molto espressivo の指示が示す通り、全ての音が有機的生命を帯びねばならない。ここには生と死を超克する音楽が存在し、演奏者はそれを外在的に再現するのではなく、その内部に生きる主体となることが求められる(譜例6)。

Moderato cantabile molto espressivo. Composit an Ueobr. 1821.

Sonate N° 31.

p con amabilità (sanft)

cresc.

p leggiermente

3. フーガと象徴性

最終楽章のフーガ主題は、後半の *L'istesso tempo* において反行形として再現される。両者は鏡像関係にあり、前者が地上から天を仰ぐ運動であるとするれば、後者は天から地上を見下ろす視座へと転換する。この対照は、復活と超越の象徴的表現として解釈できる。

終結部は単なるストレッタではなく、賛歌的昂揚である。柔和な調性の中で、天上的合唱を思わせる響きが拡大し、音楽は地上的重力を超

克する(譜例7)。

本作は三楽章構成と記されているが、第三楽章を五つの部分に区分するならば、全体は七つの段階から成る精神的ドラマとして再構成できる。そこには、ベートーヴェン晩年の壮大な音楽宇宙が凝縮されているのである。

(3) Op. 111 — ピアノ・ソナタ第32番

本作に関して最も頻繁に提起される問いは、「なぜ二楽章構成なのか」という点である。この問いへの応答は比較的明快である。すなわち、第二楽章アリエッタが、それ以降にいかなる楽章も付加し得ないほどに完結性を備えているからである。作品は第二楽章において精神的頂点へ到達し、そこにおいて閉じられる(譜例8)

第二楽章アリエッタの主題には、「Ewigkeit(永遠)」という語が極めて適切である。永遠とは時間的・空間的終末を持たない概念であり、無限へと開かれていく本楽章の構想と深く呼応する。主題は静謐な単純さをもって提示されるが、変奏を重ねるごとに次第に時間感覚を超越し、聴取者を持続の感覚へと導く。

変奏技法の観点からも、本作は重要である。例えばヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトが主として音型的変化を中心に展開したのに対し、ベートーヴェンはしばしば性格変容

による変奏を志向し、各変奏に固有の精神的表情を与えた。しかし、《ピアノ・ソナタ第23番「熱情」》および本作 Op. 111 においては、音型的展開が顕著に見られる点が注目される。

さらに数的構造に目を向けるならば、中世ヨーロッパにおいて象徴的意味を持った「三」の理念、すなわち三位一体(父・子・聖霊)の思想との関連も想起される。最終的に一小節内に二七の音価が配される構造は、三の三乗という象徴的数を想起させ、作曲者が「永遠」という観念を意識していた可能性を示唆する。ここにおいて、音楽的時間は神学的象徴へと昇華される。

この観点からすれば、アリエッタの第3変奏を単なるリズムカルな効果、いわゆる「ブギウギ」風の軽快さとして処理することは適切ではない(譜例9)。

同様に第一楽章のクライマックスを機械的・過度に加速したテンポで表現することも、本質を捉える解釈とは言い難い。そこにあるのは外的興奮ではなく、内的緊張の極限化である(譜例10)。

調性の観点では、ハ短調は典型的なベートーヴェンの悲劇性を帯びる調であり、単純な「権力」や力強さの象徴ではない。同様にヘ短調も悲劇的性格を担う調であり、《作品57》においては

音響の圧縮によって劇的緊張が形成された。一方、Op. 111 ではより少ない素材によって深い精神的重力が表現されており、表現の簡潔化がむしろ内面の深化を示している(譜例 11)。

Musical score for Sonata No. 32, Op. 111. The score is presented in three systems. The first system is marked *Maestoso* and includes a *cresc.* marking. The second system also includes a *cresc.* marking. The third system includes markings for *p*, *dimin.*, *pp*, and *sempre pp*. The score is written for piano and bass clef staves.

第一楽章終結部の音型は、フレデリック・ショパンの《練習曲第12番「革命」》を想起させ、また冒頭動機は同作曲家の《ピアノ・ソナタ第2番》との類似が指摘される。ショパンは必ずしもベートーヴェン全作品に深い関心を示したわけではないが、本作に対しては特別な敬意を払っていたと考えられ、その影響力の大きさがうかがえる。

第二楽章後半では、「永遠」という主題がさらに圧縮され、時間の感覚は希薄化する。とりわけ第5変奏では、多声的書法が拡大し、あたかも無数の声が賛歌を歌い交わすかのような響きを形成する。ここにおいて音楽は個的表現を超え、普遍的次元へと至る(譜例 12)。

Musical score for Sonata No. 32, Op. 111, showing three systems of piano and bass clef staves. The first system is marked *cresc.*. The second system includes a *cresc.* marking. The third system includes markings for *p*, *dimin.*, *pp*, and *sempre pp*. The score is written for piano and bass clef staves.

(4) まとめ

本講座は、アルニム氏がヴィルヘルム・ケンプの講習会で得た経験を基盤としつつ、独自の解釈を展開したものであった。その核心は、演奏という行為を単なる技術的再現にとどめず、人間としての在り方と倫理的姿勢にまで遡って熟考することにある。

ベートーヴェンは音楽を通して、人間と世界への根源的信頼を提示した作曲家であった。人類と自然への愛、そしてそれらに対する畏敬の念を抱くこと——それこそが彼の後期ソナタに内在する真のメッセージである。本研究を通して、これら三作品が単なる音楽史的到達点にとどまらず、精神的意義を持つ創作であることを改めて確認するに至った。

ソニー“360Reality Audio”を用いたクラシック音楽コンテンツの 制作 その可能性と課題

Creating Classical Music Content Using Sony's 360 Reality Audio Possibilities and Emerging Issues

後藤 友香理 (静岡大学)
Yukari GOTO (Shizuoka University)

(要旨)

本研究は、ソニーの 360 Reality Audio を使用したクラシック音楽コンテンツの制作過程を報告し、こうした立体音響のコンテンツ制作の課題と可能性を検討するものである。従来の立体音響コンテンツは、ステレオ用に録音された素材を使ってエンジニアが立体音響に仕上げたものが多いが、本研究でははじめから立体音響を想定した演奏、収録を行い、音楽家とエンジニアが協働して制作した。こうした新しい手法を用いたコンテンツ制作は、クリエイターや音楽家にとって自らの表現手法を拡大する可能性を持つ。その一方で、音楽家とエンジニアの共通言語の構築、作業フローの効率化、システム上の操作と実際の人間の認知とのずれの解消などの課題も見つかった。

(キーワード)

360 Reality Audio、立体音響、録音、クラシック音楽

1. 研究の目的と動機

本研究は、ソニーの 360 Reality Audio (以後 Sony360RA) を使用したクラシック音楽コンテンツの制作に際し、演奏、録音、編集の過程を報告し、その可能性と課題を検討するものである。

(1) 「リアルの再現」としての音響技術

安藤 (2022) は、音楽録音の分野におけるオーディオ技術の発展とは高い臨場感を求めてきた歴史だと述べ、臨場感を、各楽器音のクリアで生々しい表現 (オブジェクト臨場感) と、演奏された空間の再現 (フィールド臨場感) であると説明する。クラシック音楽であれば、間近で演奏を聴いているかのような音の粒立ちやホールの響きに包まれるような残響感などがそれらに当たるだろう。これまでステレオ 2 チャンネル、あるいはサラウンド 5.1 チャンネルなどの方式で、こうしたいわば「リアルの再

現」が追求されてきたが、あくまで聴き手を水平方向から取り囲む形で音場が形成されているという点では、完全な「リアルの再現」には限界があったと言えるだろう。

2019 年に発表された Sony360RA は、水平方向に限定されていた音場を上下方向にも開放した立体音響のフォーマットである。ソフトウェア上で 3 次元空間に音源を配置し、どのように聴き手の耳に届くかを計算した信号処理を加えることで立体的に音を感じさせることができる。ソニーストアのウェブサイトでは、ヘッドホンで音楽を聴いた時の体感の違いを、ステレオ音源では音楽が頭の中で感じられるのに対し、Sony360RA では聴き手の頭の周りの様々な位置に配置された音源が全方位から聴き手を包み込むような没入感のある体験ができると説明している (図 1)。さらに、音の配置を変えたり動きをつけることによって、まるで音が瞬間的に移動したように感じさせたり、音が 3 次元上で動き回るように感じさせること

もでき、「リアルな音場の再現にとどまらない、自由な音場の創造を可能にする新たな音響テクノロジー」（安藤 2021：48）と注目されている。

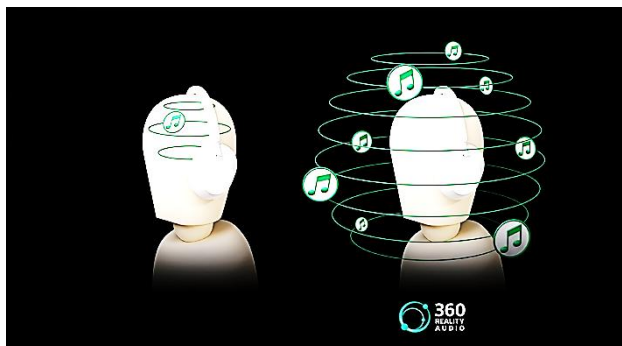


図 1 ステレオ音源と Sony360RA の聴こえ方の違い¹

(2)クラシック音楽の録音における新しい表現とは

Sony360RA のような最先端技術を使用してクラシック音楽のコンテンツを作ることにはどのような意味があるだろうか。本研究を企画し、実際に演奏者として参加した筆者の視点から考えてみたい。

クラシック音楽は他ジャンルと比較しても「再現芸術」の度合いの高いジャンルである。演奏家は何百年も前に作曲家が残した楽曲を、楽譜を媒介として再現している。当然、演奏家個人の解釈や個性もそこには反映されるが、あくまで作曲者の意図を忠実に再現することを第一とする演奏家が多い²。そして、録音が目指すものは、その演奏をできるだけリアルに再現することである。このように、クラシック音楽の録音物は「再現」の「再現」を目的として、繰り返しレコーディングが行われてきた。もちろんこれまでに「名盤」と呼ばれる素晴らしい録音作品が多数生まれてきたのも事実である。しかし、新しい技術の登場によって楽譜の「再

現」や演奏のリアルな「再現」を超えた、新しい発想による創造や表現が可能になるのではないだろうか。

作曲家や演奏家が頭の中で自由にイメージした音楽を実際の音によって現実化するとき、そこには楽器、空間など数々の制約が伴う。音楽家は、自分がイメージしたものを可能な限りまざまざと聴き手に伝えるために作曲・演奏技法を駆使するが、それがどこまで正確に伝わるかは聴き手の想像力に委ねられている。しかし、自由な音場の創造を可能にする Sony360RA は、音楽家が「リアル」では実現できなかった音楽的アイデアを現実化し、さらなる創造を開拓する一つ的手段となり得るのではないかと考える。

2.制作過程

現在配信されている立体音響の音楽コンテンツの中には、ステレオ（2チャンネル）用に録音されたマルチトラック素材を使って立体音響に仕上げたものが多い。つまり、音楽家は従来のステレオを前提に作品を制作・演奏し、それを立体音響へ変換するのはエンジニア任せということである。しかし本研究では、作曲や演奏、録音や編集など全ての工程で音楽家とエンジニアが協働した。特筆すべきは、①選曲の段階から、音楽家とエンジニアが音質や音像に対するイメージを共有したこと、②最終的にどのように3次元空間に音源を配置するかを想定した上で演奏を準備し、録音計画を立てたこと、③Sony360RA に適した録音機材の選定や設置を工夫し、パーツごとの別録り・多重録音を行ったこと、④音楽家とエンジニアが互いのイメージをすり合わせながらミキシング作業を行ったことである。以下に、それぞれの工程を報告する。

¹ https://www.sony.jp/headphone/special/360_Reality_Audio/より転載。図の左側がステレオ音源、右側が Sony360RA の聴取体験のイメージである。

² ピアニストのアンドラーシュ・シフ（1953-）は、自らを「再現者」と言っている（<https://ebravo.jp/archives/199740>）。

(1) 楽曲について

本研究で制作したコンテンツは3点で、いずれも特徴の異なる2台ピアノ作品である(表1)。

表1 収録した楽曲

作品	特徴	演奏・収録方法
向井航： ダルムシュタット・テクノ	立体音響を想定した新曲。テクノ音楽などのクラブサウンドを意識した作風。	1名での演奏による多重録音。片手ずつ収録。
長谷川慶岳： メタモルフォシスI	2台ピアノの特性を生かした、掛け合いの多い楽曲	1名での演奏による多重録音。和音、伴奏形、掛け合いなど全体を4つの部分に分けて演奏し、それぞれ収録した。
デュカス： 魔法使いの弟子	クラシックの有名曲。ディズニーのアニメーション映画『ファンタジア』(1940)に使用された。	2名のピアニストで演奏。2人で演奏する部分、1人で演奏する部分、特定のパートだけ切り取って演奏する部分などたくさんのテイクを収録。

ピアノの特性である打楽器的要素が定位の明瞭さを生むため立体音響の効果を実感しやすいこと、音数の多い2台ピアノによるハーモニーとポリフォニーは空間の縦と横の広がり表現できることから、2台ピアノ作品が立体音響に適していると考えた。まず、音楽家とエンジニアで技術的な打ち合わせを行い、演奏や収録方法の検討を行った。3曲のうち、1曲目、2曲目は現代の作曲家による作品であるため、

作曲者本人も打ち合わせに加わり、作品を立体音響化するにあたっての希望やイメージを共有した。特に《ダルムシュタット・テクノ》は本研究のために委嘱した新曲であり、作曲者が事前に Sony360RA のデモ版を体験した上で立体音響の特性を生かした曲を書いた。

図2は《ダルムシュタット・テクノ》の一部であるが、「(音を)回す」、「それぞれ違うスピーカーに(音を)配置」など、音源の配置を自在に動かすことのできる Sony360RA を想定した作曲者の指示が書き込まれている。

(2) 演奏準備

Sony360RA では音源一つひとつに位置情報をつけ全球状の空間に配置することができる。つまり、全体は前方で聞こえるのにメロディーだけは横から聞こえてくるとか、ある音型が後方から前方にだんだん移動してくるよう感じる、といった演出も可能である。しかし、そのためには、独立して配置させたい音や音型をあらかじめ個別に録音しておくことが必要となる。クラシック音楽のレコーディングでは演奏の勢いを大切にするため、通常は曲全体を通して演奏する。しかし、今回は2台のピアノの臨場感が欲しい箇所は2人同時で演奏し、別録りパートは片手ずつ演奏するといった具合に、楽曲を多くの部分に分解して演奏・録音した。また、今回のような多重録音を行うにはテイクによってテンポのずれが生じないように、メトロノームを使ってテンポを揃えて演奏する必要がある。しかし、クラシック音楽ではメトロノームを使った均一なテンポでは単調な演奏になりかねない。そこで、メトロノームに合わせて演奏する箇所と、メトロノームを使わず音楽の流れに任せて演奏する箇所を作り、メトロノームを使用する箇所では十分に吟味した上でテンポを設定した。これらを綿密に計画した録音計画表(図3)を録音に先立って作成し、演

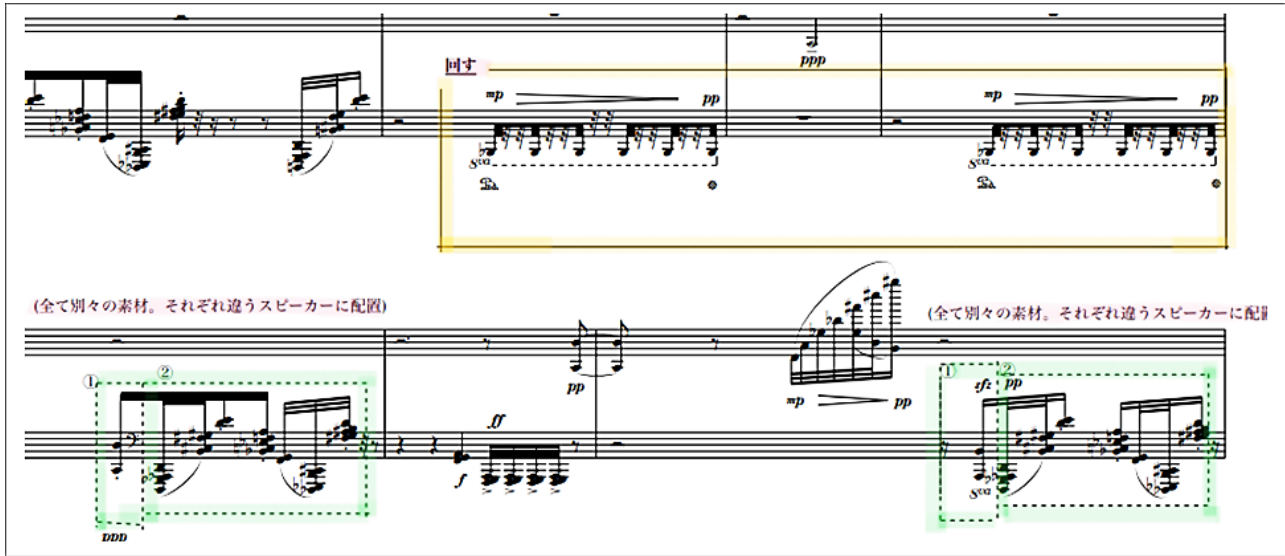


図2 作曲者による立体音響化イメージ

ブロック	楽譜	テンポ	拍子	特徴	録音ポイント
ブロック1	1 - 13	9/8	♩ = 120	♩ x 3	①2-3 / 9-9 ②1 / 4-6 / 7 / 10-12
ブロック2	14 - 17 18 - 22	9/18 9/8	♩ = 168 ♩ = 120	♩ x 3 (つづけて)	①14-17 ②18-22
ブロック3	23 - 41	9/16	♩ = 168	♩ x 3	①23 ②24-41
ブロック4	42 - 198	3/8	♩ = 112	♩ x 3	①ens99-120右頭 / 126-129右頭 / 135-138頭 / 141-144頭 / 153-159頭 / ②120-126左頭 / 129-135左頭 / 138-140 / 144-152 / 159右-198頭
ブロック5	198 - 293		♩ = 112	♩ x 3	①198-293
ブロック6	294 - 355 ★356 - 362		♩ = 112	♩ x 3 クリックなし (ワリツツ止める)	①ens356-363頭 ②294-356頭
ブロック7	363 - 398		♩ = 112	♩ x 3	ens-399頭
ブロック8	399 - 455 ★456 - 521		♩ = 132	♩ x 3 クリックなし (ワリツツ止める)	①399-450 ②ens454-522頭

図3 録音計画表

奏の準備を行った。演奏者は、この計画表に則った演奏を当日スムーズに行うことはもちろん、最終的にテイクを重ねて繋げた時にも勢いの感じられる、自然な演奏となるよう心がけて練習を行った。

(3)録音

録音作業は2023年9月、浦安音楽ホール(千葉)で行った。ホール全体の響きを捉える高さ3.5メートルのマイクツリーの設置(図4)や、2台のピアノの音をそれぞれ明瞭に録音するためのマイク(図5)など、立体感を意識したマイク設置や機材の選定を行った。

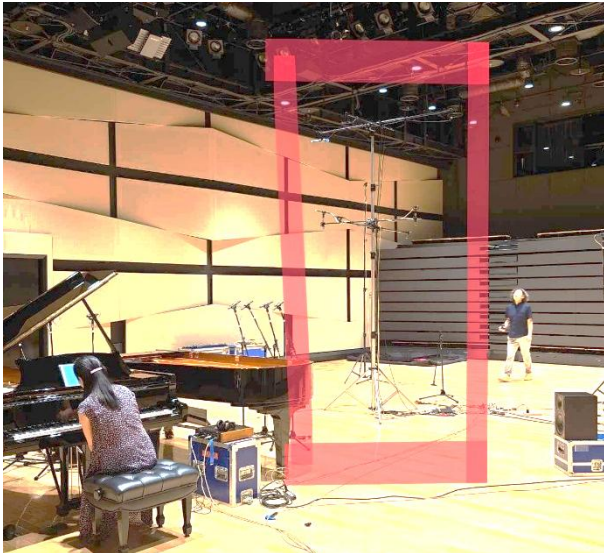


図4 マイクツリー



図5 ピアノの音を狙ったマイク

演奏・録音は、作成した録音計画表に基づいて進めたが、その際、演奏者がヘッドホンを装着して流れてくる音に合わせて演奏する方法を採用した(図6)。ヘッドホンから流れてくる相手の音に合わせて演奏することで2台ピアノの「合奏感」を損なわずに演奏したり、部分録りの際にもその前の部分をヘッドホンで流してもらうことによって、音楽の流れに乗って演奏ができるようにするためである。

(4)ミキシング作業

収録後は、録音したパーツを重ねて繋げる編集作業、リバーブや音量調整などの加工作業、



図6 ヘッドホンを装着しての収録

音源の配置や動かし方を決める作業が行われた。ミキシングの技術的な作業についてはエンジニアに負う部分がほとんどであったが、今回は多くのパーツを別録りしたため全体のテイク数が非常に多く、編集作業に膨大な時間がかかったという。加工作業では、空間を広く感じさせる響きにするのか、反対に音との距離が近くデッドな響きにするのかなどを、曲ごとの音質や音像に合わせて遠近のマイクのミックス具合で調整した。音源の配置や動かし方については、演奏者や作曲者の意図をエンジニアへ伝え、実際の聞こえ方をその都度確認しながら決めていった(図7)。《ダルムシュタット・テクノ》では、はっきりとした音像が縦横無尽に空間を飛び回るような配置を意図した。《メタモルフォーゼI》では、広い空間の左右で2台のピアノが呼応するような配置となっている。《魔法使いの弟子》では、特徴的な音型がリズムに乗って空間を移動する場面を作りつつ、全体としてはオーケストラのような充実したサウンドを目指した。

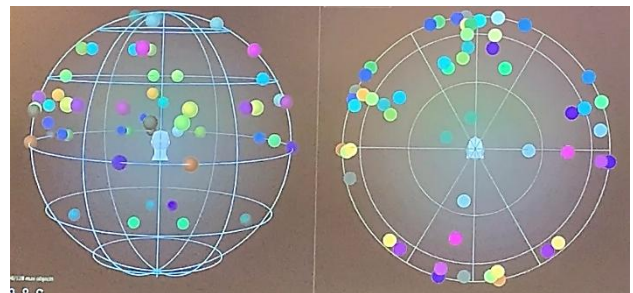


図7 音源配置の一例

3.今後の課題と可能性

本研究の成果として、リアルな「再現」だけでなく、新たな発想によるクラシック音楽コンテンツを制作したこと、そして音楽家とエンジニアの双方にとって新たな技術・手法の開拓や、表現方法の拡大に繋がったことなどが挙げられる。

制作したコンテンツは、2024年3月にアルバム『天球の音楽(Music of the Sphere)』(ECL103)として全世界で配信されている。また、アルバムに収録された《メタモルフォシス I》は、一般社団法人日本音楽スタジオ協会(JAPRS)による第30回日本プロ音楽録音賞「Immersive部門(プログラミング・サウンド)」において、最優秀賞を受賞した(2024年12月)。

しかし、今回の成果を今後どのように応用・展開していくかについては多くの課題と可能性があり、そういった意味においてこの研究はまだ始まったばかりと言える。最後に、ソニー・ミュージックスタジオで行った視聴会で参加者から挙げた意見と、制作者からの課題点を挙げて本稿を閉じたい。

(1)録音視聴会での意見交換

2024年3月、ソニー・ミュージックスタジオ(東京)でアルバムの完成試聴会を行った。視聴会では、作曲家、調律師、研究者、エンジニア、オーディオ評論家などの専門家を招き、意見交換を行った。そこでは、音の凹凸感や空間感が感じられることによって演奏がより明瞭に聞こえた、これまでとは全く違う鮮烈な聴取体験ができたという肯定的な感想の他にも、左右感は十分に感じたが上下感はそのほど感じない、自分の想定外のところに音像があるとミスマッチを感じた、などの意見が挙げられた。実際ミキシングの過程でも、後方に音源を配置すると音像がぼやけしまう、上下に音源を動かしても効果が薄いなど、システム上の操作と実際

の人間の知覚とのずれが見られた。聴取実験などで、人間の聞こえの実態やより効果的な音源配置を探っていくことが課題の一つと考える。また、《魔法使いの弟子》のようなよく知られたクラシック曲において、今回 Sony360RA で試したような新しい解釈がどこまで許容されるのか、という点も今後検討すべきであろう。

(2)制作側から見た課題

音楽家とエンジニアの双方にとって、今回の制作手法は初めての経験であり、音楽のキャンバスが360度に広がり、そこでどう音楽を表現するかは、全くの新しいテーマであった。

そのため、通常のレコーディングと比較して、エンジニアの作業量とそれにかかる時間が大幅に増えた。製品としての音楽コンテンツ制作という点では、いかに効率よい作業フローを作成するかが今後の最重要課題であろう。

演奏者にとっても、メトロノームを終始使用しての演奏、パーツごとの細切れの録音などはこれまでにない挑戦であった。アゴギクに制限のある中で生き生きとした演奏を行うためにタッチの工夫を行ったり、部分録りであっても勢いの感じられる演奏を行うために楽曲の全体像を見据えて演奏するなど、表現方法を更新するきっかけになった。より良い演奏のためには、演奏者自身も録音や立体音響についての知識や理解を深め、それに合う演奏をするなど、コンサートでの演奏とは異なるアプローチと経験値が必要となるだろう。

最後に挙げたいのは、音楽家とエンジニアの共通言語の構築である。本研究は、Sony360RAによってどのような音像や響きを実現したいのか、実際にどのようなことが可能なのか、そのイメージのすり合わせから始まったが、音楽家の使う言語とエンジニアの使う言語が異なるため、互いの感覚を共有するのに多くの時間を要した。言葉だけでなく、実際の音を聴いた

り、図で示したり、様々な方法で音楽家とエンジニアの共通言語を作り上げていくことが、録音技術を使った新たな音楽表現には不可欠であると考えられる。

今後、若い作曲家やクリエイター、演奏家が立体音響を経験していくことによって、これまで想像できなかったような作品が出てくるのではないだろうか。また、こういったコンテンツが増えることは、聴き手にとっても、音の方向性や奥行きといった「聞こえ」の指向性を開く新たな体験となると考える。

参考文献

- 安藤彰男（2022）。「高臨場感オーディオ技術の概要 —歴史と今後の展望—」 『日本音響学会誌』, 78-3, 114-120.
- 安藤智郎（2021）。「ソニーが切り開く、“超臨場”の音場体験」, 『Axis』, 211, 48-51.
- 360 Reality Audio（サンロクマル・リアリティオーディオ）「立体的な音がつくりだす、リアルな空間」, ソニーストア
https://www.sony.jp/headphone/special/360_Reality_Audio/（2025年11月4日）
- アンドラーシュ・シフが世界文化賞の記者会見に出席「音楽で平和をもたらすことができる」と信じています」, ぶらあぼ
ONLINE <https://ebravo.jp/archives/199740>
（2025年11月4日）

付記

本稿は、日本音楽教育メディア学会第18回研究会（2024年2月）での口頭発表「ソニー“360Reality Audio”を用いたクラシック音楽コンテンツの制作」に新たな知見を加えたものです。なお、本研究は一般財団法人ズームグループ学術振興財団2023年度研究助成を受けて行いました。

領域表現「子どもと音楽表現」実践の取り組み

～『はらぺこあおむし』を題材とした表現発表会を通して～

Area of expression in childcare : Children and Music Expression
Through an expression presentation based on “The Very Hungry Caterpillar”

飯泉琴都 (帝京科学大学教育人間科学部こども学科非常勤講師)
Koto IIZUMI (Teikyo university of science)

(キーワード)

保育内容表現、音楽表現、保育者養成、表現発表

1. 本論における領域表現「子どもと音楽表現」とは

山梨県内 TK 大学

授業科目：「子どもと音楽表現 I B」

こども学科（小学校・幼稚園教諭コース、幼稚園教諭・保育士コース）

2年次前期1単位

幼稚園教諭一種免許状、保育士資格取得の必修科目

この授業における表現分野

- ・身体表現（身体の動作での表現）
- ・造形表現（道具の製作）
- ・音楽表現（音を奏でる）

2. 題材について

『はらぺこあおむし』（原題：The Very Hungry Caterpillar）

- ・アメリカの絵本作家エリック・カールによって1969年に発表された幼児向け絵本
- ・あおむしが毎日沢山のものを食べて大きくなり、最後には美しい蝶々になる成長物語

※本授業では、この作品に対して、新沢としひこが作曲した同タイトルの楽曲をベースに表現を考える内容とした

(1) 教育的な学び・・・領域「表現」以外の5領域との関連

物語による領域「言葉」の学びだけでなく、数や曜日、食べ物の名前、自然の変化など、領域「環境」、沢山食べて大きくなること、領域

「健康」などを学べる構成となっており、保育や初等教育の現場でも多く活用されている。

3. 実践概要

(1) 対象

2年次 17名（小幼コース10名、幼保コース7名）

※この学生には事前説明をし、承諾を得ている

(2) 実施期間

2025年4月23日（第3回目授業）～7月25日

(3) 発表日時

2025年7月25日（金）2限

(4) 授業の流れ

授業の流れ：グループ分け→発表形式決め→アイデア提案→製作→練習→本番→振り返り

(5) 発表形式

1：ペープサート

2：劇

3：パネルシアター

4：紙皿シアター

4. 本授業のシラバスと目的

(1) シラバス

<https://camps->

[web.ntu.ac.jp/campusweb/campusquare.do?_flowExecutionKey=_c6E655089-C128-855A-F91E-D98E3BD95118_k37A975C3-87F5-478F-A8E4-A69A8F1EB60D](https://camps-web.ntu.ac.jp/campusweb/campusquare.do?_flowExecutionKey=_c6E655089-C128-855A-F91E-D98E3BD95118_k37A975C3-87F5-478F-A8E4-A69A8F1EB60D)

(2) 目的

本授業は、本来は、表現発表会で行う内容（大きな出し物の一つ）を実施する予定であったが、

第1回目の授業がスタートしてから、急遽会場の都合により、その開催が中止となった。

しかし、この状況を多様な表現のスタイルを学ぶチャンスととらえ、また少人数編成で企画を取り組み、発表まで経験することに、その意味を感じ目的とした。

5. 各グループの準備から完成まで

第1グループ・・・ペープサート5名（男子3名、女子2名）リーダーは女子

【準備物】

割り箸、画用紙、はさみ、のり、マッキーペン、色鉛筆、テープ、折り紙、輪ゴム、穴あけパンチ、ストロー

【活動状況】

学内にある材料で作業していたため、進み具合がよく、効率よく準備を進めていた。

製作が他のグループよりも早く終わったため、歌唱の練習も沢山できた。

第2グループ・・・劇4名（男子3名、女子1名）リーダーは女子

【準備物】

段ボール、画用紙、マーカー、お花紙、ゴミ袋（みどり）、みどりのテープ、ひも、粘土、絵の具、輪ゴム

【活動状況】

大道具が多く、また、材料の準備に手間取ってしまったため、製作の時間がかかってしまったが、本番2週間ほど前には歌唱も演出も完成に近づいていた。

第3グループ・・・パネルシアター（男子3名、女子2名）リーダーは男子

【準備物】

P ペーパー、油性ペン、ネル生地、筆記用具、アクリル絵の具、紙コップ、ハサミ、筆、ポスカ、ボンド、紙皿

【活動状況】

プラン決めが他のグループより遅れをとっており、さらに製作の材料が不足してしまい授業

時間内に買い出しに出るなど、製作にかなりの時間を使ってしまった。

そのため、表現の要素である歌唱の練習があまり出来なかった。

第4グループ・・・紙皿シアター（男子1名、女子2名）リーダーは女子

【準備物】

紙皿（20枚ほど）、色画用紙、のり、はさみ、ペン

【活動状況】

このグループは、他のグループと異なり、毎回黙々と製作を進めていた。

そのため、歌唱の練習はできたが、表現としてのクオリティーが今ひとつ。

6. 発表会の様子

当日動画視聴

7. 発表後の感想

「表現全般の感想」「協働的な学びに関する感想」「音楽面の感想」大きく3つの内容の感想が出てきた。詳細は当日。

8. 授業を終えて

おおむね授業者の目的を達成していたと考えられることが、学生の感想よりわかった。

9. まとめ

この取り組みは、今年度初の試みであった。そのため、授業者として、授業展開の予想できない部分が多々あったため、計画の詰めに反省する点があった。

次年度はグループごとに異なる表現形態であることに視点を置いた学びが期待できるように授業を再構築したいと考える。

都節音階を用いた旋律づくりにおける 学習指導モデルの提案

—子どもたちの作品と創作過程の分析結果に基づいて—

A Proposal for a Teaching Model for Music Making Using *Miyako-bushi* Scale:
Based on an analysis of children's works and creative processes.

岡田 愛(東京学芸大学大学院連合学校教育学研究科・院生)
Okada Ai (Tokyo Gakugei University)

(キーワード)

楽譜, 音楽づくり, 都節音階, 学習指導モデル

1. 研究の背景と目的

発表者はこれまで、小学校音楽づくりにおける「都節音階を用いた旋律づくり」の活動に焦点を当て、子どもたちの創作過程の解明を主たる問いとして、長期的な研究を行ってきた¹。そして、2つの小学校における実践研究を通じた検証と分析によって、子どもたちの創作過程について、本研究における一定の傾向を明らかにすることができた。本発表は、その分析結果をはじめとする調査結果に基づいて、「都節音階を用いた旋律づくり」における、ひとつの学習指導モデルを提案することを目的とする。

2. 研究の対象・方法

本実践研究の対象は、小学5年生(10歳~11歳)の子どもたちである。

研究の方法は、授業実践、子どもたちのワークシートおよび作品の分析、質問紙法による調査と分析、活動観察の記録や子どもへの聞き取りを参照した考察である。

授業実践は、「都節音階をつかって旋律をつくろう」という題材にて行った。

子どもたちのワークシートおよび作品の分

析については、子どもたち自身が書き残した創作過程のメモを参照しながら、時系列で追っていくことによる分析を試みた。この方法は、例えば道廣(2013)の研究に見られるように²、音楽学者や研究者が作曲家の作曲過程を研究する際、作曲家が書き残した「スケッチ」を時系列で追跡しながら解明を試みる手法を適用したものである。

質問紙法では、子どもたちが創作過程において感じた「楽しさ」について調査するため、四件法および多肢選択法による調査を行った。また、音楽づくりのどのようなところに「楽しさ」を感じたのか調査するために、自由記述による調査も行った。

3. 子どもたちの創作過程の傾向

本研究においては、2つの実践を通じた検証を行った。その結果、各実践における子どもたちの創作過程の傾向について、次の表1のような傾向が導き出された。なお、本研究における実践授業では、子どもたちに「音楽づくりの手順」の例を示していることを前提とする。そして、表1における「○」印は、当該実践において見られた傾向を表しており、「×」印は、見

1 岡田愛「都節音階を用いた音楽づくりにおける子どもたちの変容と創作過程—音楽づくりのメディアとして何が選択されるのか—」、『音楽教育メディア研究』, 第8巻, 2022, pp.1-12.

2 道廣真衣「E.エルガーの交響曲第2番 op.63における作曲過程: 第2楽章を中心に」『関西学院大学文学部・文学研究紀要』63巻1号, 2013, pp.243-260.

られなかった傾向を表している。

表1 各実践研究における
子どもたちの創作過程の傾向

	実践1	実践2
【傾向①】 手順のとおりにつくる	○	○
【傾向②】手順を参考にしながら、自分なりに易くするなどしてつくる	○	○
【傾向③】はじめは手順のとおり作品もつくるが、しだいに自分なりに発展させた作品をつくれるようになる	○	○
【傾向④】手順の一部を参考にしながら、それを生かしてオリジナリティに発展させた作品をつくる	○	×
【傾向⑤】手順は参考にせず、自由に作品をつくる	○	○
傾向に当てはまらない特異な例	○	×

4. 学習指導モデルの提案

子どもたちの作品と創作過程の分析をはじめとする調査結果に基づき、子どもたちの学習過程を振り返りながら検討した結果により、「都節音階を用いた旋律づくり」における学習指導モデルを、次の表2のとおり提案する。

表2 提案する学習指導モデルの基本構造

第一段階	【知識の習得】
第二段階	【試行】
第三段階	【構築】
第四段階	【試行錯誤・再構築・発展】

第一段階に位置づけた【知識の習得】については、子どもたちの学習の流れを振り返ること

から検討した。子どもたちの学習は、はじめに、都節音階を知ることから始まっている。そして、新たな知識を習得するには、既存の知識と結びつけながら広げていくことが有効であろう。

第二段階に位置づけた【試行】は、子どもたちが、学習の過程において感じていた「楽しさ」の調査結果から検討した。実践2における質問紙調査の結果、子どもたち全体の傾向として、この段階に最も楽しさを覚えていたことが分かった。得た知識をもとに、音としてまず表出してみようというこの段階を、時間を確保して丁寧に行うことが、子どもたちのモチベーションを高めるために有効であろう。

第三段階に位置づけた【構築】は、子どもたちの創作過程の傾向から検討した。この段階は、実際に旋律をつくり、楽譜に書いていく段階である。【傾向①】【傾向②】【傾向③】【傾向④】の子どもたちは、「音楽づくりの手順」の何らかを参考にしており、【傾向⑤】の子どもたちは、自由につくっているが、取り入れた知識をもとに、試行することを経て、自分の作品（旋律）を構築していることは共通している。この段階では、子どもたち一人ひとりの創作過程を大切に目撃し、個々が必要とする支援を適切に行うことが、有効であろう。

第四段階に位置づけた【試行錯誤・再構築・発展】は、子どもたちがたどった創作過程の詳細から検討した。例えば、複数の作品をつくらうとすること、作品を直そうとすること、他のやり方に挑戦しようとするなど、子どもそれぞれの創作過程には様々な道が見えて取れる。いずれも試行錯誤・再構築・発展あるいはそれらが複合した学習活動の展開を見せていると言えよう。この段階では、子どもたちそれぞれの学習背景や進度に応じた課題を提示することが、有効にはたらくであろう。実践の検証に基づき、本学習指導モデルを提案する。

ハワイ州における多文化音楽教育の諸相

教員養成課程と小学校音楽科教育を中心に

Aspects of Multicultural Music Education in the State of Hawai'i:
A Focus on Teacher Education Programs and Elementary School Music Education

後藤 友香理 (静岡大学)

Yukari GOTO (Shizuoka University)

(キーワード)

多文化音楽教育、ハワイ州、小学校音楽科、教員養成

1. 研究の目的と意義

本研究では、アメリカ・ハワイ州で行われている多文化音楽教育の実態やその教育観や指導法を明らかにする。アメリカにおけるマジョリティ・マイノリティ州（非ヒスパニック系白人が人口の過半数を占めない州）はハワイを含め6州あるが、その中でもハワイはいわゆる多数派の民族がいない点、そして民族の混合が著しいという点でアメリカでも有数の多民族社会である。筆者は、2025年8月から12月までハワイ大学マノア校に客員研究員として音楽科教員養成課程の授業を聴講したほか、小学校の音楽授業を観察する機会を得た。多様なルーツを持つ子どもたちを指導するために、どのように教員養成を行ない、学校現場でどのような音楽教育が行われているのかを検討する。

2. ハワイ大学マノア校音楽学部

ハワイ大学マノア校 University of Hawai'i at Mānoa（以後 UHM）の音楽学部は1947年に創設された。カリキュラムに非西洋音楽を組み込んだアメリカ初期の教育機関の一つであったと言われるが、それは民族音楽学者バーバラ・スミス（Smith, Barbara 1920-2021）に依るところが大きい¹。ピアノと音楽理論を教えるために

1949年にUHMに着任したスミスはやがて、西洋の音楽プログラムが多様な民族的背景を持つ学生の自尊心を傷つけていることを痛感し、学生たちの出自であるハワイやアジア諸国の音楽をカリキュラムに必要性に気付いたという。スミスは、民族音楽学プログラムを発展させたほか、小学校教員や教員志望の学生のために、ハワイやアジアの歌と踊りを実践するコースを開講した²。現在でも音楽学部では実技授業としてガムラン、琴、雅楽、中国楽器、ハワイ音楽などの多様な非西洋系アンサンブルを開講している。また、教員養成課程では、「一般音楽科教育法 General Music Methods」で日本を含むアジアの歌を頻りに題材として扱うほか、「教育におけるアジア・太平洋音楽 Asian & Pacific Music in Education」の授業が必修となっている。音楽教育コース長であるチェット＝イェン・ルーン教授は、「ハワイの音楽教師は、文化応答的な学習プロセスを用いて音楽教材を子どもたちへ提示し、文化の違いを尊重する価値観を育むことで、ハワイのユニークで多様なアイデンティティを守る立場にある」と語っている。UHMは、ハワイ州唯一の体系的な音楽教員免許プログラム提供校であり、卒業生の多くが州内の小中学校で音楽教師となっていることを考えると、スミスの考えた「ルーツの音楽

¹ The University of Hawai'i at Mānoa Department of Music
<https://manoa.hawaii.edu/music/about-us/department-history/> (2026年1月7日最終閲覧)

² 小泉文雄記念資料室 受賞記念講演
<https://koizumi.geidai.ac.jp/cms/wp-content/uploads/2023/06/21bbs1.html> (2026年1月7日最終閲覧)

を学習することでアイデンティティを守る」という音楽観・教育観は引き継がれ、地域社会や子どもたちに浸透していると考えられる。

3. 公立小学校での音楽授業

(1) ハワイ州小学校音楽教育基準

アメリカで影響力のある芸術教育の大綱としては、2014年に策定された全米コア芸術スタンダード（National Core Arts Standards）があり、ハワイ州もこれに準拠している。それに加え、ハワイ州教育局では州の学習基準を2025年秋に発表しており、より具体的な指導内容や活動例を示している³。それを見ると、ハワイの文化的背景を取り入れた活動や題材を、どのように指導しているかの一例を知ることができる。例えば、「創造 Creating」の「計画して作る」の項目では「即興的な動きを通して音楽を探索する」活動例として2年生ではフラや盆踊り、5・6年生では「文化的多様性に応答する教材」が挙げられている。「反応 Responding」の「選択する」の項目では「聴取の好みに対する個人的な興味や経験の影響を識別／関連づける」教材として1年生でクラシック音楽、アメリカ民謡やポップス、ハワイの歌や音楽が挙げられ、2年生ではそこにアジア・太平洋の音楽、3年生ではポリネシアの音楽、4年生では、アフリカ系およびアフリカ系アメリカ人の音楽が加わるなど対象が拡大していく。さらに指導法については、コダーイ、オルフ、ダルクローズの教授法に関連する用語が頻出し、これらのアプローチをミックスしながら指導を行っていることがわかる。

(2) 公立小学校での授業

筆者が観察した授業で扱われていた題材は、現代アメリカの歌、オーストラリアのフォークソング《Kookaburra》、ロシアのフォークダンス

《Sasha!》、中国のフォークソング《Yangtze Boatmen's Chant 詠船夫長江》、日本の《Deta Deta 月》、《Kagome かごめかごめ》などであった。またこれらの歌を、コダーイ・アプローチを使った音楽リテラシーの学習やオルフ楽器を使った合奏活動、身体の動きを使ったダルクローズ・アプローチの学習に用いていた。



図1 小学校での授業の様子

4. まとめ

UHの音楽科教員養成課程や州内の小学校では、欧米主導の音楽だけでなく地域社会に密接した音楽を学ぶプログラムが重視され、多民族社会に適応した様々な地域の音楽が実践されていた。また指導の際、これらの音楽を題材に、コダーイ、オルフ、ダルクローズの理論を用いて音楽の諸要素を学習していた。

峯（2015）によると、アメリカにおける多文化教育への関心が高まった1970年代初期には、それぞれの音楽に特徴的な要素の学習に比重が置かれ、1980年から90年代にかけては文化及び歴史的背景の学習が重視されるようになり、1995年以降は音楽経験を通じた多文化社会に対応できる態度の育成へと、多文化教育の目的が変容しているという⁴。今後は、ハワイにおける多文化音楽教育の様相とアメリカにおけるこうした歴史の変遷の共通性および差異を考察していきたいと考える。

³ https://www.punaewe-mele.org/app/download/8301255064/2025_NCAS+Elementary+Music+Standards+w_+Curriculum+Suggestions+Embedded+Hawai%27i.pdf?t=1750490741（2026年1月7日最終閲覧）

⁴ 峯恭子（2015）『米国における多文化音楽教育の受容と展開に関する研究：多文化音楽教育論と多文化音楽教育教材の検討を通して』広島大学大学院博士論文

ラジオ番組『ABC こどもの歌』と新しい童謡

The radio program *ABC Children's Songs* and new children's song

葉口英子 (ノートルダム清心女子大学)

Hideko HAGUCHI

(Faculty of Human Living Sciences Development Notre Dame Seishin University)

(キーワード)

ラジオ番組、子どもの歌、放送童謡、ABC ラジオ、阪田寛夫

1. 本研究の背景と目的

戦後日本において、子どもの歌の制作と普及に果たしたラジオやテレビといったマスメディアの役割は大きい。テレビに先行するラジオ放送は、1925年の日本放送協会（NHK）の発足とともに始まり、当時の番組『子供の時間』では、童謡・唱歌をはじめ、子ども向けに数多くの歌や音楽が紹介された（葉口, 2007）。戦後もNHKは『幼児の時間』や『うたのおばさん』を通じて、新しい童謡や子どもの歌を提供した。このように、テレビに先行してラジオは子どもの歌を制作し、紹介する中心的なメディアであったといえる。

しかし、童謡史や子どもの歌の研究において、ラジオを通じた子どもの歌についての言及はNHK『うたのおばさん』に集中しており、民放放送局による子ども向けの歌番組に関しては、十分な検証がなされていない。

本研究では、これまで十分に検証されていない1955年から1966年にかけて放送された大阪朝日放送『ABCこどものうた』を対象とする。番組の構成・作家・歌手の特徴から概要を整理するとともに、企画・制作者でもあった阪田寛夫や番組スタッフといった作り手にも着目し、民間ラジオ局における子ども向け歌番組の特徴を明らかにすることを目的とする。

2. 戦後のラジオ番組と子どもの歌

1949年に始まったNHKラジオ番組『うたのお

ばさん』は、毎週月曜日から土曜日の午前8時45分に、15分間放送された、幼児向けの歌番組である。番組は、松田トシと安西愛子が歌手として出演し、ピアノ伴奏による5曲の歌を紹介する合間、器楽曲をレコードで鑑賞するという構成であった。1964年の放送終了までに、『ぞうさん』『かわいいかくれんぼ』『めだかの学校』『やぎさんゆうびん』『サッチャーン』など、現在も歌い継がれる多くの童謡が本番組を通じて紹介された。童謡史においては、新しい子どもの歌、幼児の歌を提供したラジオ番組として位置付けられている。

この番組に楽曲を提供していた若手作家らの中には、本番組を契機として新たな子どもの歌の創作を行うようになった者も少なくない。例えば、1955年に結成された「ろばの会」（磯部淑、宇賀神光利、中田一次、中田喜直、大中恩）などであり、『ABCこどものうた』もまた彼らの創作活動の場の一つであった。

3. 「ABC こどもの歌」の概要

3-1. 番組の概要

『ABCこどものうた』は、1955年9月から大阪朝日放送が関西ローカル番組として開始した、子ども向けの歌番組である。本番組は、後に童謡作家として知られる阪田寛夫が、朝日放送大阪本社の社員としてプロデューサーを務め、企画・制作された。

番組は、月曜から木曜日の午後4時30分から

45分までの15分間放送され、毎月2篇新作の創作曲が紹介された。放送枠や時間は編成上の都合により度々変更されることもあったが、夕方の時間帯で放送された点は共通している。学校から帰宅した小学生から中学生を主な聴取対象とした。主に近畿一円を中心に、中国・四国地方でも聴取されていた。

3-2. 作家・出演者の特徴

主な作曲家には、「ろばの会」のメンバーが活躍した。中田喜直はテーマソングを担当し、大中恩と並んで10曲以上を番組に提供した。他にも富田勲、服部公一、大野正雄などが起用された。作詞家には、サトウハチロー、小林純一、まど・みちお、佐藤義美、谷川俊太郎、吉岡治などが参加した。また、ローカル番組であったことから、地元関西の作家らが起用されることもあった。歌手には、童謡歌手の安田祥子・章子、伴久美子、高木淑子はじめ、楠トシエ、中村メイコ、ペギー葉山、三橋美智也、フランク永井といった歌手やタレントも含まれた。

また、王貞治といった野球選手や現役力士など、音楽分野以外の人物も歌い手として参加した点は、本番組のユニークな特徴だといえよう。

3-3. 番組の楽曲と代表曲

番組では、約300曲の歌が放送された。代表曲には、《アイスクリームの歌》《バスの歌》などがある。他にも時事的題材を扱った《よかったタロージロー》や、大阪局ということもあり、大阪や京都を題材とした歌も見受けられた。

番組では、楽譜や曲集を発行しており、1956年からヤクルト協賛により曲集を隔月で定期的に刊行した。

4. まとめ

本研究では、『ABC こどものうた』を対象に、その成立経緯と番組の実態を整理し、民間ラジオ局における子ども向け歌番組の特徴を明らかにした。NHK『うたのおばさん』については、

「番組を制作したNHKの姿勢だけでなく、新しい童謡を生み出そうとする詩人たちの志や、若い作曲家たちの才能と意欲が大きく関わって実現されたもの」（畑中,p.293）と評価されている。本番組も同様に、阪田の子どもの歌に対する強い熱意と理想主義が色濃く反映され、それに賛同する作家らの熱意に支えられた。

本番組には、従来の商業主義的なレコード童謡とは一線を画し、新たな「良質な」子どもの歌を模索する姿勢が認められる。「ろばの会」のメンバーとともに新しい子どもの歌を研究した成果を番組を通じて提示してきた点にも本番組の特徴が認められる。また、こうした実験的な場を提供できたのは、ABCがローカル局であったことに加え、同時期にホームソングを提唱していた組織的な強みがあったからである。

さらに、阪田について「音楽と詩のわかるプロデューサー」だからこそ、この番組を生み出すことができた」（吉住,2020,p.23）との指摘がある。本番組が長く放送されたのもそうした、阪田の力量や人脈に負う所が大きく、のちに《さっちゃん》《おなかのへるうた》など作品を生み出す童謡作家としての活躍へとつながったと考えられる。

《主要参考文献・資料》

- 葉口英子（2007）「昭和初期（1925-1937年）のラジオ番組『子供の時間』にみる音楽に関する考察」『環境と経営』静岡産業大学情報学部研究紀要(10),pp.79-9.
- 畑中圭一（2007）『日本の童謡』平凡社
- 吉住公男(2020)「ABCこどもの歌：「音楽のわかる詩人」が製作した、新しいこどものうた」帝塚山派文学学会紀要4巻,pp.1-27.

*本研究は放送文化基金2024年度研究助成（人文社会・文化）に採択された「ラジオ番組「ABC こどもの歌」にみる新しい子どもの歌とその功績」の調査・研究成果を含む。

遠州波小僧伝承の言及史

書籍・校歌の分析から

Earwitness to the Legend of Enshū Nami-kozō
An Examination of Book Articles and School Songs

兼古勝史(放送大学)、大門信也(関西大学)、箕浦一哉(山梨県立大学)
Katsushi Kaneko, Shinya Daimon, Kazuya Minoura
(キーワード)

波小僧、海鳴り、言及史、校歌、遠州

1. 研究の経緯と概要

遠州灘の海鳴り・波小僧伝承に関して、地元生活者の協力を得ながら共同研究「遠州波小僧プロジェクト」(大門、兼古、箕浦 2023)として取り組んできた。

遠州灘の海鳴り、波小僧(浪小僧)伝承とは以下のようなものである。

——遠州地方の海鳴りは、その音が広範囲かつ内陸奥深くまで及ぶことで知られるが、その聞こえ来る方角により天候の変化を予測する観天望気の文化がある。この天候の前触れとしての波音の変化が起こる由縁として「漁師の網にひっかかった(一説には、大雨で田んぼに取り残され帰れなくなった)波小僧を、海へ帰してやったお礼に、天候の変化を海鳴りで知らせるようになった。」「僧侶や農民がつくった藁人形が川から海に流れ、波音で天候を知らせる。」といった物語が語られてきた。——

こうした波音に関わる伝承は、地域固有の音の風景に根差した在来知と言えるが、その時代的変遷や地域的多様性を把握するため、地域の書物等や学校校歌などに記された海鳴り・波小僧についての記述、言及について整理・分析した。本発表はその途中経過の報告である。

2. 「遠州灘の海鳴り・波小僧」言及史

「波小僧」についてのもっとも古い記述のひとつに、江戸時代中期の俳諧集『忍び笠』(享保8年=1723年)の「浜松舞坂新居白須

賀」(いずれも東海道・遠州地域の宿場町)の項に掲載された以下の俳句がある。

今日も又枕にひゞく浪小僧

余国では鳴る事も無き浪小僧(余国=他国)

ここで言う「浪小僧」とは、海鳴りを引き起こす妖怪めいた存在ではなく、鳴り響く波音・海鳴り現象そのものを指していると思われる。

(明治43(1910)年刊行の『諺語大辞典』でも「遠州ノ浪小僧」の説明として「遠州灘の浪音、遠雷の如く聞ゆるを浪小僧といふ。」とある。)

一方、享和3年(1803年)刊行の『遠江古蹟図会』兵藤庄右衛門(藤長庚)編、では「海の鳴事も当国ばかりと云 海中に海坊主住故に波の音高しと云」との記述があり、遠州灘の海鳴りが海に住む海坊主と関連づけられていたことがわかる。ほぼ同時代に書かれた『耳袋』(根岸鎮衛、1814)には、川へ藁人形を流す風習が遠州の山伏等の間で行われていたことが記されている。現在広く伝わる「波の音」「波小僧」の物語は、大正年間の書物に至ってようやくその物語の記述が認められる。

これらのことから、現在流布している波小僧の物語が成立する以前に、遠州の海鳴りそのものを指す言葉として「波小僧」という表現が既にあったこと、波小僧物語の原型として「海坊主」や「藁人形」の伝承が遠州にあったことがわかる。重要なことは、生身の風景実感としての海鳴り、波小僧の身体的経験が物語に先んじ

であったことである。この体験がいつ頃観天望気や妖怪譚と結びついたのか、少なくとも大正年間に著された郷土史や旅行記には波音と観天望気の話、波小僧の物語が出てくるので、それ以前に沿岸の漁師や内陸部・山間部の農耕、山業生活者の間に海鳴りと観天望気の経験知、波小僧の物語りがあったことが想像できる。

3.校歌の中の波音

調査の一環として、遠州地域を含む静岡県全域の小中学校等の校歌の歌詞に波音がどのように言及されているか調べた。校歌には地域の風土や環境意識が歌われている(兼古・大門・箕浦、2023)と考えるからだ。以前の研究において、旧浜松市域の小中学校等の校歌における同様の調査を行なったところ、沿岸域だけでなく内陸部まで、多くの校歌の歌詞に波音に関する記述が含まれ、その表現は海岸との距離に応じて変化する傾向が見られた(兼古・大門・箕浦、同論文)。今回の調査では合併後の浜松市全域を含む静岡県全体を俯瞰することで、校歌と波音の関係について、遠州地域、浜松市域の特異性が見出せるのではないかと考え実施した。主な資料として静岡県出版文化協会編(1987)『静岡県の学校』を用いた。

調査の結果は図1に示したように、静岡県全域(調査対象全809校)(小学校537校、中学校271校、その他1校)の中で、沿岸地域を中心に波音に言及する校歌の存在が確認できた(小36、中29、他1、言及率8%)が、このうち遠州地域・浜松市域においてその事例が比較的多く(小22、中17、他1、率12%)とりわけ浜松市域では言及率が高く(小15、中9、他1、率15%)内陸部まで波音の言及が見られることが確かめられた。歌詞に言及された波音の表現の地理的分布では、内湾たる駿河湾沿岸では「寄せくる波の音もいと長閑」(沼津市立原小学校)「浜波静か」(静岡市立蒲原中)「波静かなる」(静岡市立富士見小)などの穏やかな波音の

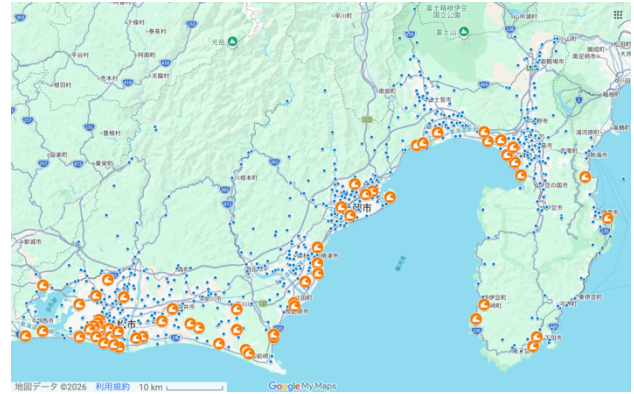


図1 静岡県小中学校所在地(青点)と波音言及校歌校の所在地(波印)(『静岡県の学校』(1987)に基づく)
地図データ ©Google [2026.1.10.]

描写が見られる一方、外洋たる遠州灘地域(浪小僧伝承のある地域)では「波濤は高くとどろきて」(牧之原市立相良中)「潮鳴りひびく」(御前崎市立第一小)「どうどうさかまく」(浜松市立西小)など荒波や海鳴りを象徴する表現が多く見られた。地域による波音の聞こえ方の違いが校歌にも反映されていることが明らかとなった。校歌の制定年、時代別による特徴はこれまでのところ見出せていない。これは対象とした資料の限界もあることから、さらなる調査を継続したい。

調査の結果、書籍等の文字記録や校歌の歌詞などを地域の音風景、聴覚的在来知の記録として読み解く有効性が示唆された。

地域の音の記憶を現在の中に如何につなぎ、保全、再創造していくか、音楽教育と聴覚的在来知の接点を考えて行きたい。

参考文献

- 大門・兼古・箕浦(2023)遠州波小僧プロジェクトについて、サウンドスケープ,23,pp.27-3,日本サウンドスケープ協会
- 兼古(2023).遠州灘の海鳴り伝承の実態報告/波小僧伝承調査から,音楽教育メディア学会論集,9,pp.11-17
- 静岡県出版文化協会編(1987).静岡県の学校,静岡教育出版社
- 根岸鎮衛(1784-1814).耳囊 巻の三(根岸守信編 柳田國男 尾崎恆雄 校訂(1939).耳袋 上巻岩波新書,pp.226による)
- 藤井乙男編(1910).諺語大辞典,有朋堂 p.1109
- 兵藤庄右衛門(藤長庚)編(1803).遠江古蹟図会
- 編者不詳(1723).忍び笠(鈴木勝忠 校訂(1987).雑俳集成 第1期 4 享保江戸雑俳集,東洋書院, p.131より)

学生の興味を喚起する音楽理論コンテンツについて

Music theory content that sparks student interest

小林 田鶴子 (神戸女子大学)

Tazuko KOBAYASHI (Kobe Women's University)

(キーワード)

音楽理論、コンテンツ、動画、e-ラーニング、教員養成

昨年度、「音楽理論のオンライン動画^注」視聴による教育効果について」というテーマで口頭発表を行ったが、本研究はその続編にあたり、2019年度に「音楽理論学習におけるeラーニングの活用ーコースウェアの小テスト使用実践よりー」というテーマに関するICT活用のまとめと、学生の興味を喚起するコンテンツについての報告である。

1. 研究対象者について

昨年度までは教育学科全コース（初等教育/義務教育/幼児教育）の1年生が受講対象であったが、今年度から幼児教育コースの履修が無くなった為、教育学部（今年度入学生より学部化）2コースと、昨年度より可能となった他学科履修の日本語日本文学科、英語英米文学科と国際教養学科の学生が対象となる。

2. 音楽理論動画について

(1) テキスト練習問題の解説動画

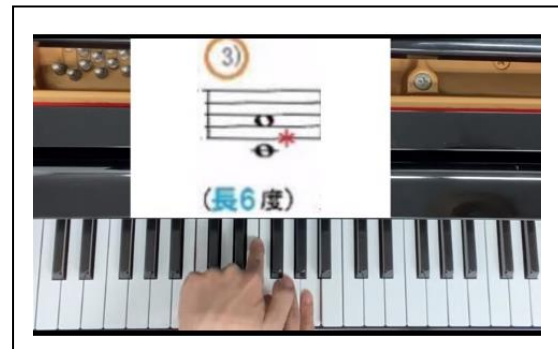
一昨年度から作成した動画は昨年度に引き続き使用し、今年度は、昨年度のアンケートでテキストの練習問題の解説動画が無くて困ったという意見から、解説動画を作成した。

【図1】に示すのは3度音程の短と長を見分ける練習問題の動画であるが、テキストに説明されている半音の箇所を具体的に示すことによって、問題の解き方を解説している。

また、【図2】は長6度の説明動画であるが、問題文のところに鍵盤図が無い為、譜面上で半音の部分を示し、実際にピアノでその部分を説明することによって、譜面を見て半音部分が分かるように工夫した。



【図1】短3度と長3度の説明画面



【図2】長6度の説明画面

(2) 「音程の歌」の動画

練習問題で一通り音程の調べ方がわかったところで、1度から5度までの音程をまとめて覚える為「音程の歌」を作成した。これは、幼児の手遊びとしてよく使われる「はじまるよ」の替え歌で、元歌は「1と1で忍者だよ」「2と2でカニさんだよ」という風に数え歌になっているが、それを活用して、数え歌風に音程を覚えられるように考えた。

【図3】はその譜面で、【図4】は実際に筆者が手遊びをやっている動画であり、左側の画面は短2度が二つあるということを示し、右側の5度は、減5度の「ゲッソリ」やつれ

日本音楽教育メディア学会

「音楽教育メディア研究」論文・口頭発表 執筆要項

令和3年8月9日

名称

1. 本論集の名称は「音楽教育メディア研究」とする。

内容

2. 掲載内容は「論文」、「研究報告」、「口頭発表予稿」とする。

3. 「論文」は、査読者2名の「採用可」を必要とする「J-STAGE掲載論文」、査読者1名の「採用可」を必要とする「学会ホームページ掲載論文」、査読を設けない「研究報告」、及び「口頭発表予稿」とする。※

※ 「J-STAGE掲載論文」と「学会ホームページ掲載論文」は査読体制の違いのみであり、論文集発刊における「論文」としての扱いは同等とする。

投稿者の制限

4. 「論文」執筆は申し込み日時点において執筆者全員が会員であること。この場合、新規会員については会費納入済みをもって投稿資格とする。

5. 「口頭発表」は申し込み日時点において代表発表者が会員であること。この場合、新規会員については会費納入済みをもって投稿資格とする。

スケジュール

6. 論文 「J-STAGE掲載論文」

8月31日	執筆申し込み締切日
11月30日	執筆原稿提出締切日
12月中	外部査読2名
1月13日頃	査読結果発表
2月中旬～3月上旬	J-STAGE 先行公開
3月31日	学会ホームページに掲載
3月31日	学会論集発刊

※ 「J-STAGE掲載論文」は投稿時に投稿料2,000円を納入の必要がある。

※ 査読の結果で論文（学会ホームページ掲載）または研究報告に変更になる場合がある。

※ J-STAGEは、国立研究開発法人科学技術振興機構（JST）が運営する電子ジャーナルプラットフォーム。

7. 論文 「学会ホームページ掲載論文」

8月31日	執筆申し込み締切日
1月10日	執筆原稿提出締切日
1月13日	査読 1名
2月	査読結果発表
	修正

3月1日	査読最終結果発表
3月31日	学会ホームページに掲載
3月31日	学会論集発刊

※ 査読の結果で研究報告に変更になる場合がある。

※ 論文は学会ホームページに掲載され、Google Schola など論文検索の対象となる。

8. 研究報告ほか

8月31日	執筆申し込み締切日
1月10日	執筆原稿提出締切日
3月31日	学会ホームページに掲載
3月31日	学会論集発刊

※ 研究報告は学会ホームページの学会論集に掲載され、外部から検索・閲覧可能になる。

9. 口頭発表は2月と8月の2回行う。

8月研究会 口頭発表予稿

5月31日	発表申込締切日
6月30日	予稿（要旨）提出締切日
8月	口頭発表（予稿を配布）
3月31日	学会ホームページに掲載
3月31日	学会論集発刊

2月研究会 口頭発表予稿

11月30日	発表申込締切日
1月10日	予稿（要旨）提出締切日
2月	口頭発表（予稿を配布）
3月31日	学会ホームページに掲載
3月31日	学会論集発刊

タイトル

10. 「論文」「口頭発表予稿」いずれも申し込みの時点でのタイトルは仮題可とするが、原稿投稿後の変更は不可とする。

査読

11. 査読は、原則として分野ごとに依頼する。

12. 「J-STAGE 掲載論文」としての査読は2名の外部査読者による「採用可」をもって掲載となる。

13. 「学会ホームページ掲載論文」としての査読は1名の査読者による「採用可」をもって掲載となる。

論集の体裁

14. 「論文」、「研究報告」のフォント、ポイントは以下の通りとする。

フォントは MS 明朝体

ポイントは以下の通り

テーマ 14

サブテーマ 12

英テーマ 10.5

サブテーマ 10.5

氏名(所属)10.5

英氏名 10.5、

要旨 10

キーワード 10

大見出し 11(B)

本文 10

中見出し 10(B)

小見出し 10(B)

文献見出し(10)

文献(8)、

脚注 8

※(B=太字) 但し英文フォントについては Century 等も許容される。(本文中の数字も同様)

15. 「口頭発表予稿」のフォント、ポイントは以下の通りとする。

フォントは MS 明朝体

ポイントは以下の通り

テーマ 14

サブテーマ 12

英テーマ 10.5

サブテーマ 10.5

氏名(所属)10.5

英氏名 10.5、

キーワード 10

大見出し 11(B)

本文 10

中見出し 10(B)

小見出し 10(B)

文献見出し(10)

文献(8)、

脚注 8

※(B=太字) 但し英文フォントについては Century 等も許容される。(本文中の数字も同様)

16. 「論文」、「研究報告」のページ内の文字数は 23 字×38 行の 2 段組=1748 字とし、12 ページ(12 枚)以内とする。※原稿枚数については論集の総ページ数の関係で厳守のこと。

17. 「口頭発表予稿」は2ページ以内とする。
18. 資料は(図1)などのように資料ナンバーを付けること。また、資料は20字×15字のように文字数に換算して挿入すること。
19. 引用文献、参考文献については、その出典を本文の最後にまとめて明記すること。
20. 注釈は番号を付け、該当ページの下段に記入のこと。(注釈番号は1,2,3,..のように)また注釈は8ポイントとする。

権者の了解

21. 著作権、肖像権等のある資料については、権者の了解を得るなど執筆者が事前に処理すること。

投稿前の事前の確認

22. 提出原稿は、事前に投稿者個々において複数回の校正を経、精査された完全原稿とする。

投稿

23. 提出原稿は、データ提出とし、WordとPDFデータを揃えて論集委員会に提出のこと。期日厳守とする。
【送付先】学会論集編集委員会 jmsmeronshu@gmail.com

印刷と発行

24. 掲載決定の「論文」「研究報告」「口頭発表予稿」は印刷所との校正を経て3月末発行予定。

著作権

25. 執筆論文の著作権は本人に帰属する。但し本学会はそれらの論文について学会の研究活動として自由に使用できるものとする。(論文申し込みの時点で本件について了承したものとして処理する。学会HP等の掲載等についても同様)

抜き刷り

26. 論文執筆者は全員、抜き刷り30部の自己負担とする。

その他

※その他質問・問い合わせは論集委員会または事務局まで。

学会論集編集委員会 jmsmeronshu@gmail.com

※投稿希望論文数が10本を超えた時は、論集編集委員会において掲載の時期、順序などを審議することがある。

本執筆要項は、令和2年8月10日の総会の承認を以て施行する。

本執筆要項は、令和3年8月9日の総会の際に、J-STAGE掲載論文に関する内容の追加について、説明、確認済みである。

『音楽教育メディア研究』
第12巻

令和8年3月31日 印刷
令和8年3月31日 発行

発行人 飯泉祐美子
発行所 日本音楽教育メディア学会
事務局; 〒125-0062 東京都葛飾区青戸 5-5-16
E-mail jmsmeoffice@gmail.com
(論集編集委員会) jmsmeronshu@gmail.com

印刷所 株式会社インダ印刷

日本音楽教育メディア学会論集編集委員会

Music Education Media

Vol.12

March 2026

Articles

«Reserch report»

- | | | |
|---|--|----|
| 1 Koto IIZUMI, Yumiko IIZUMI | | |
| . . . A Study on Singing Instruction in the Fourth Grade of Elementary School | | 1 |
| 2 Maiko TAKAGI, Ayako YAMAGUCHI | | |
| . . . Practical activities to nurture sensitivity when listening to music | | 9 |
| 3 Mihoko MORINAGA | | |
| . . . A Study of L. van Beethoven's Piano Sonatas Op. 109, 110, and 111 | | 17 |
| 4 Yukari GOTO | | |
| . . . Creating Classical Music Content Using Sony's 360 Reality Audio | | 23 |

«Oral Presentation No.21»

- | | | |
|---|--|----|
| 5 Koto IIZUMI . . . Area of expression in childcare : Children and Music Expression | | 31 |
| 6 Ai OKADA . . . A Proposal for a Teaching Model for Music Making Using <i>Miyako-bushi</i> Scale | | 33 |

«Oral Presentation No.22»

- | | | |
|--|--|----|
| 7 Yukari GOTO . . . Aspects of Multicultural Music Education in the State of Hawai'i | | 35 |
| 8 Hideko HAGUCHI . . . The radio program <i>ABC Children's Songs</i> and new children's song | | 37 |
| 9 Katsushi KANEKO, Shinya DAIMON, Kazuya MINOURA | | |
| . . . Earwitness to the Legend of Enshū Nami-kozō | | 39 |
| 10 Tazuko KOBAYASHI . . . Music theory content that sparks student interest | | 41 |

«Material at the end of the book»

Published by

JAPANESE MEDIA SOCIETY FOR MUSICAL EDUCATION