

イタリアオペラのスコアリーディングからの小学校音楽科教材のアナリゼ

絹川 文仁

One proposal of analyzation of musical teaching materials of elementary school in view of the one of Italian opera

Fumihito KINUKAWA

Abstract

Sometimes it is often said 'How we can play one music with much expression and musically?' among music teachers of elementary school. In this paper it is suggested that the musical teaching materials of elementary school should be played with much expression and musically in detail in view of analyzation of Italian opera. Maybe it is also regarded that the work is liability for the music stuff of teachers college. In this paper, especially, it is pointed out that how fine notes and after beat should be played. And that work breeds much flowing and expression, lively to mosts of musical teaching materials of elementary school.

Key words

musical teaching material, Italian opera

はじめに

学生の教育実習においてはもちろんのこと、筆者自身が音楽会出演者として招聘された小学校等で時折耳にするのが「どう演奏すれば、より音楽的になるのか」といった、現場の音楽科教員たちの悩みである。無論、見方によれば音楽の勉強は一生ものゆえ、その答えは無きに等しい、ともいえるのだが、それでは大学教育に携わる者としても、一演奏家としても、余りに芸がなさすぎる。完全解答にはならずとも、せめて一つのヒントとなりえるもの、しかも現場の先生方がわかりやすい具体的なサジェッションとなりうるものの提示が、筆者の責務と感じ続けてきた。

そこで本稿は、小学校・幼稚園教員を養成する機関のスタッフとしての筆者が、小学校の音楽科教科書に掲載されている数々の教材が、より音楽的に演奏されるよう、通常用いられている楽譜により具体的なダイナミック、即ち強弱記号や表情記号を細かく施していく研究である。

より音楽的とは何か、についての本質的な疑問は、常に潜在ないしは顕在するであろうことは百も承知の上での本稿であり、そのある種の哲学的命題等については本稿ではふれない。しかし、詳細は後述するが、筆者なりにこれまで研鑽を積んだものを根拠にしており、例えばいつ何時に現場の小学校教員から本稿に端を発した具体的な講習等が要請されれば、喜び勇んで

出向いてみせられる用意のあるものばかりである。

本稿で扱う教材の数々は、小学校音楽科指導用教科書を用いた。何故なら、実際にこども達が手にしている教科書よりもダイナミック、ピアノ伴奏等が充実した形で書かれているものだからである。

1 筆者の研鑽の略歴

前項で「筆者なりにこれまで研鑽を積んだもの」と述べたが、それに多少なりとも具体性を持たせるために、どのような舞台をどのような人物と共演しながら経験してきたか、またいかなる人物に師事してきたかの主要なものを、ざっとまとめると以下ようになる。

{舞台}

- ・平成20年日生劇場開場45周年記念公演；モーツァルト「魔笛」モノスタートス役；指揮上岡敏之氏（現在独ヴァッパタール交響楽団主席指揮者兼ザールブリュッケン歌劇場音楽監督兼ザールブリュッケン音楽大学教授）
- ・平成4年第1回サイトウキネンフェスティバル；ストラヴィンスキー「オイディプス王」合唱メンバー；指揮小澤征爾氏
- ・平成6年PMF音楽祭；バーンスタイン「キャンディード（本邦初演）」アンサンブルソロ；指揮佐渡裕氏
- ・平成4年ミュンヘン国立歌劇場日本公演；ワーグナ

ー「さまよえるオランダ人」合唱メンバー；指揮ウ
オルフガングサバリッシュ氏

[師事した先生]

高橋大海氏（東京芸術大学名誉教授）、ウバルドガル
ディーニ教授（元東京芸術大学客員教授、英ロイヤ
ルオペラハウス指揮者、米メトロポリタン歌劇場指
揮者等を歴任）、故リナルチャーノ教授と故ジェーム
ズキング教授（いずれも、元・米インディアナ大学
教授）、カルロベルゴンツィ（イタリアの名オペラ歌
手で、長年ヴェルディの声国際声楽コンクールの審
査委員長を務める）

以下でも述べるが、上記のウバルドガルディーニ教
授から薫陶を受けた内容が、本稿でのバックボーンと
して最もウエイトをもっており、それにとどまらず筆
者のこれまでの演奏活動の殆ど、そして教育の事ある
度にも大きな糧としてきた。それがかなりの場面で有
効であったと確信に至っている。また、筆者が2010年に
立ち上げたオーケストラsetaの指揮においても、特にモ
ーツァルトの演奏に際しては、本稿の趣旨を大いに活
用応用して、聴衆・演奏者双方から小さくない評価を
得ている。

2 本稿の柱となるもの

大きく言って、二つの拙論が本稿の根拠となるもの
である。

第一は、洗足論叢第18号に発表した「イタリアオペラ

のスコアリーディングの一指針」⁽¹⁾で、本稿に大きく関
わる箇所を概要としてまとめるならば、「音符におい
ては、いずれの種類の音符もエネルギー（緊張）の量
は同一だが、時間的空間の長い音符になればなるほど
持続的エネルギー（緊張）を、逆にその短い音符は
瞬発的エネルギー（緊張）を要する、となる。また拍
子においては、一拍目こそある意味で弱拍で、二拍、
三拍と進むにつれて、より強いビート（強拍）にして
いくということである。以上によって、よりカンター
ビレな歌い方が作られやすくなり、また、音楽の前へ
の流れが獲得しやすくなるのである。」となる。

第二は、「中等音楽科の歌唱指導に関する一提言」⁽²⁾
で、前述（1）をもとに、中学校共通歌唱教材「浜辺の
歌」「花」の楽譜をアナライズしたものだ。これによ
って、二曲とも、リズムのメリハリが生まれやすくなり、
そのメリハリそのものが、作曲者が描こうとしたと思
われる「波の動き」「隅田川の流れの様子」につながり
うる。また、それらによって教師用指導書の「指導の
ねらい」の「揺れ動くリズム」「曲の盛り上がり方」「各
節の変化や全体のまとまりを感じ取り、表情豊かに歌
う」といった事を全うする上で大きな手がかりとなり
うると考察した。

3 本章

本稿にて扱う曲は以下である⁽³⁾。（筆者注：以下の全
楽譜の転載については出版元から許可を得ている）

<p>ちょうちよう 作曲者不明 / ドイツ民謡</p> <p>♩ = 80 ~ 88</p>	<p>こいのぼり 作詞 近藤玄子 / 絵本明歌 (無名著作物)</p> <p>♩ = 116 ~ 126</p>
---	---

[illegible]

以上の楽譜に、前述のようなイタリアオペラのスコアリーディングの視点を応用して、ピアノ伴奏譜に再度表情記号やダイナミックを施したのが以下である。主に、アクセント記号を施しているが、これは一般的なアクセントの意味「その音を強調して」にとどまらず、本稿の主眼である細かい音符や裏拍への留意を伴った演奏などといった意味合いも含まれる。また、上記以外に、レガート（イタリア語で、なめらかに演奏

することの意)を表出すべきスラーが施されているフレーズには、クレッシェンド・デクレッシェンド(<・>と表記)を可能な限り付記し、なめらかさの中により膨らみを持った流れにするよう努めた。

尚、ピアノ伴奏譜にのみ施したのは、あくまで教師側が奏でるピアノ伴奏から自然に、それぞれの楽曲の雰囲気や表情が児童側に伝わるのが、小学校一年生の音楽教育に相応しいと考えるからである。

ちょうちょう

作詞者不明／ドイツ民謡

♩ = 80 ~ 88

ちょうちょう ちょうちょう なのはに とまれ なのはに

あいたら さくらに とまれ さくらの はなの

はなから はなへ とまれよ あそべ あそべよ とまれ

— 前奏 —

留意点・・・万人に馴染みのある曲の分だけ、とかくすると各小節の一拍目のみに拍の重心（アクセントとも換言できる）を置いて、何となくまとまった流れを感じがちになることに敢えて距離を置いてみせるために、上記のようなものとなった。慣れるまで多少の違和感を覚えるかも知れないが、慣れてくると、先に生き生きと流れていく感じ、躍動感のある伴奏等を認識できるはずである。

こいのぼり

作詞
近藤宮子／絵本唱歌(無名著作物)

♩ = 116~126

やねより たかい こいのぼーり おおきい

まごいは おとうさん ちいさい ひごいは

こどもたち おもしろそうに およいでる

前奏

留意点・・・これも「ちょうちょう」と同様、即ちポピュラーであるがゆえに、安易なまでに一拍目のみに重きを置いてしまいがちな曲の代表格である。極力そうならないようにするために、細かい八分音符でも一拍目のものには敢えてアクセントを施さないようにして、やはり先への流れを重んじた。また、4・8・12・16小節の2・3拍目の低音部譜表の四分音符は、目立ちすぎないアクセントにするために、全てデクレッシェンドを施した。

おしょうがつ 作詞 東くめ 作曲 藤 廉太郎

♩ = 104~112

mf

1.2 もう い かつ ね る と お しょう が つ

mp

{ お しょう が つ に は た こ あ げ て こ ま を ま わ し て } あ そ び ま し ょ う
 { お しょう が つ に は ま り つ い て お い ば ね つ い て }

mf

は や く こ い こ い お しょう が つ

(伴奏編曲：飯沼信義)

留意点・・・より流麗さを出すために、元来スラーのついている部分には全てクレッシェンド・デクレッシェンドを施した。8小節目の4拍目、12小節目の3拍目裏拍以降それぞれの低音部譜表の八分音符は、次のフレーズへの橋渡しとして重要な部分ゆえ、しっかりと演奏すべきである。

ひのまる 文部省唱歌 作詞 高野辰之 作曲 岡野貞一

♩ = 100~108 *mf*

1 し ろ
2 あ お

じに あ か く ひ の ま る
ぞ ら あ か く ひ の ま る

そ め て あ あ う つ く し い

に ほ ん の は た は は

1. 2.
1. 2.

（伴奏編曲：飯沼信義）

留意点・・・4小節目1拍目の裏拍以降の低音部譜表の八分音符三つは、その出だしを明確にして、次の歌い出しにスムーズに導く大切なもの。1、4、5、6、7、9、10小節目各1拍目の裏拍の8分音符に施したアクセントに違和感を覚える向きもあるだろうが、実はこれは、前掲の拙稿（洗足論叢第18号）とほぼ同様の、イタリアオペラのオーケストラパートによく見られるパターンで、このアクセントによって、それぞれが分散和音の単なる羅列ではない、ある生命感をもったフレーズとなっていくのである。

う み 文部省唱歌 作詞 柳波 作曲 井上武士

♩ = 88 ~ 100

1 う み は ひろい な
2 う み は おおな み
3 う み に おふね を

おおき い な つ き が の ぼ る し ひ が し ず む
あ お い な み ゆ れ て ど こ ま で つ づ く や ら
う か ば せ て い っ て み た い な よ そ の く に

〔伴奏編曲：飯沼信義〕

留意点・・・「おしょうがつ」と同様に、スラーがついているフレーズにはクレッシェンド・デクレッシェンドを施し、より流麗さを求めた。また、5，6，9小節目の2，3拍目の四分音符につけたアクセントは、レガートのフレーズの中にありながら、それにある種のメリハリ、ないしはレガートに均衡を持たせるためのもので、これも前述の拙稿（洗足論叢第18号）と共通したイタリアオペラのオーケストラパートの特徴といえるものである。

かたつむり 文部省唱歌

♩ = 88 ~ 96

mf

1:2 で ん で ん む し む し

mf

か た つ む り お ま え の { あ た ま は } ど こ に あ る
め だ ま は

1. 2. つ の だ せ や り だ せ { あ た ま だ せ }
め だ ま だ せ

1. 2. せ

〔伴奏編曲：明石潤祐〕

留意点・・・レガートのフレーズが皆無な、即ち、元気の良い躍動感をより顕在化させるために、全小節の裏拍にアクセントを施した。また、8, 12小節目の1拍目の裏拍からの八分音符三つは、先に続く歌が元気の良さを増幅していくために、より効果的、印象的に強めに演奏されるべきである。

4 まとめ

無論、以上の演奏効果については実演してみないと判明できないのは当然のことだが、それなりに楽譜を解読できるレベルにある者には、以上の記載によって大凡以下のことが認識できると思われる。

- 1, 8分音符や16分音符などの細かい音符を明確に意識しながら演奏することによって、きめ細かで精緻且つ躍動感のある演奏につながりうる。
- 2, 裏拍を常に意識した曲の流れやダイナミックによって、どの曲も流麗な進行が生まれやすくなる。

以上の二つは、一見何の変哲もない単純なことのようだが、実は、筆者がこれまでに携わってきた数々の演奏、即ち学校の教室においても、或いは入場料をとるプロフェッショナルなコンサートでも、意外なほど充足されていないものなのである。もっと言うと、これらの不足から「クラシック音楽はつまらない、眠くなってしまう」或いは「クラシック音楽はかたくて、ノリが悪い」といったふうによく囁かれる反応に結び付くのだ、と位置づけても過言ではない。それに類似したものを説明づけてくれているのが、次項のあるピアニストの証言である。

5 あるピアニストの証言

筆者と何度かステージを共にしてきたピアニスト掛札文香氏（武蔵野音楽大学ピアノ科を首席で卒業したピアニストで、筆者とは2010年3月にモーツァルトピアノ協奏曲第23番も共演している）が、本稿の趣旨のひとつ「裏拍の重要性」に関連した言葉を以下のように寄せてくれている。モーツァルトのオペラ「魔笛」稽古での筆者との共演をもとにしたものだが、少なくとも氏の音楽活動の一助になりえたことだけは確かといえよう。

私はモーツァルトの作品を弾いていても、どこか納得がいかず苦手意識がありました。しかしオペラ「魔笛」の稽古を通しての絹川さんのアドバイスによって、納得が

いかないと感じていたことが殆ど解決しました。フレーズの最後の音をどのように扱うべきか、書かれた音型からどのような意図を読み取ればいいのか、細かい音符をどう感じて演奏すれば美しく聴こえるか等々。そして、裏拍にビートを感じる。特にテンポの遅い曲では、裏拍を感じることで次の拍への推進力を生み、結果として“音楽が停滞してしまう”という日本人の致命的な欠点が克服されます。絹川さんのアドバイスを受け、歌手達の演奏するモーツァルトは実に生き生きとその輪郭を表し、モーツァルトを苦手と感じていた私にもその面白さがわかるようになりました。

6 散見される問題点

だいたい前のことになるが、あるラジオ番組で作曲家三枝成彰氏が「クラシック音楽というものは、全てのフレーズにメッセージ性がある」と語っていたことがある。オペラを専門とする筆者には、まさしく我が意をえたりで、オペラのスコアにおいて、どんなに小さな休符でさえもドラマを構成する重要な因子となっているからだ。これは、オペラにとどまらず、三枝氏の言うように、クラシック音楽全てにほぼ共通したものだ。そのメッセージ性を宿らせるために、それぞれのフレーズには、歴史の中で育まれてきたスタイルというものがあり、またそのスタイルを具現するための音符や休符の扱い方というものがあり、それは殆ど鉄則あるいは規則と言い切っても悪くないものがある。

そういったところから、筆者は前述のような「イタリアオペラのスコアリーディング」研究を立ち上げ、それらをオペラ以外のジャンルの曲にも応用しながら、少なくとも筆者が携わった諸々の演奏場面に適用して、演奏効果の一助になりえたものと自負している。それは前項のピアニスト掛札氏の言からもある程度察せられよう。

ところが、以下に見られるように、小学校や中学校、そして高等学校それぞれの学習指導要領では、音符やフレーズの扱い方等に関する内容は、全くもって正しいものでありながら、残念ながら抽象的で、曖昧な域を脱しているとは言い難いものがある。

[小学校]

第1～4学年・・・リズムフレーズの拍の流れを感じ取って、演奏したり、身体表現すること。曲想を感じ取り、また、歌詞の表す情景を想像して表現すること。

第5～6学年・・・リズムフレーズの拍の流れを感じ取り、リズムや速度の変化に応じて、演奏したり、身体表現をしたりすること。曲想を味わい、また、歌詞の内容を理解して演奏の仕方を工夫すること。

[中学校]

第1～2学年・・・言葉の抑揚及びアクセントとリズムを感じ取り、明確な発音で歌うこと。歌詞の内容や曲の気持ちを味わい、表現を工夫すること。

第3学年・・・歌詞の内容や曲の特徴をとらえ、表現を工夫すること。フレージングと全体のまとまりを考え、曲にふさわしい表現をすること。

[高等学校]

音楽ⅠとⅡ・・・歌詞及び曲想の把握と表現の工夫（Ⅱでは充実）。合唱における声部の融合と均衡（Ⅱでは豊かな表現）。→解説：「歌詞及び曲想の把握」においては、単に意味や文学的内容を理解させるだけでなく、絶えず音楽との結び付きに目を向けさせる指導が必要。⁽⁴⁾

「リズムフレーズの拍の流れを感じ取り」「フレージングと全体のまとまり」「曲想の把握と表現の工夫」と、なるほどどれもその通りなのだが、それぞれの解説を詳読しても、では、リズムフレーズの拍の流れを感じ取るには云々、フレージングと全体のまとまりを作るには云々、について殆ど具体的な物言いがなされていない。確かに、星の数ほどあるであろう様々な曲によって、そのフレーズや拍の流れといったものは千差万別であろうから、一概に具体的な指針を持ち込むことには、少なからず危険性が潜在するであろう。また、小学校から高校までの公教育では、プロフェッショナルな音楽家を養成するわけではないから、専門的に突っ込んだような具体性は不要、という議論もあろう。しかしながら、どんな曲にも100%当て嵌まるとまでは保証できないまでも、大方このように音符や拍をとらえていくと曲の流れが良くなるであろう等といった一

つの指針は、その功罪において、功のほうが大きいと少なくとも筆者の経験では確信する。また、以下も筆者の経験から言えることなのだが、一流のプロフェッショナルになればなるほど、楽譜の隅々までをシンプルなまでに具体的に把握しているのであって、彼らと共演したり、指導を仰いだりすると、それまで漠然としかつかみ切れていなかった問題等を、殆ど目から鱗のように理解納得できたことしばしばである。

今や国際的スターとして大活躍している指揮者大野和士氏も、本稿と関連する拍子について前述のウバルドガルディーニ教授から薫陶を受けたことについて、以下のように述べている。

一般に四拍子の音楽では一拍目が強いと思われがちですが、イタリア語の場合、ことばの変化によって常に変化するものということです。それを見極めることが音楽の本質にとって大変大事であるという教えでした。イタリア音楽の場合、特にイタリア語の母音の流れというものをフレーズのなかで感じさせるために、ドイツの音楽のように常に最初に強拍がくるというのではなく、非常に変則的で、強拍、つまり一番強くなくてはならないところが一拍目ではなく逆にアウフタクト、つまり拍の前であったり、二拍目であったりするといった点について、詳細きわまる分析を通じて、実証してくださるわけです。それによってわたしの耳にはじめて、ことばの意味と音楽が有機的に結びつき、音楽としての必然が開示されたわけです。その教えはわたしにとって、非常に貴重で、今日でも応用しています。⁽⁵⁾

本稿では、あくまで細かい音符や拍子の扱いを再再度提言し、それを小学校歌唱教材のアナリーゼにおおよそ概略的に応用したわけだが、以上の大野氏の言葉はそれよりも踏み込んだ、言葉との結び付きにおけるものを、ウバルドガルディーニ教授から学んだものとして披瀝している。これと同様な次元として、本稿で研究したそれぞれの楽曲における「言葉と拍子の有機的結び付き」については、今後の大きく、しかも非常に楽しい課題としたい。

考察

筆者はこれまでに本学研究紀要にていくつかの研究論文を発表してきたが、ドンジョヴァンニのゼルリーナのアリアをアナライズしたり、総合演習Ⅱにて研究を積み重ねた絵本の読み聞かせについての論文、編曲の試み、そしてこどものつぶやきの作曲等、多岐に渡る。一見、方向性が分散しているかのように思われがちだが、それは理念としても、教員養成機関たることも学科のスタッフとしてのスタンスとしても相容れないものがある。

何故なら、先ず理念的に言って、真の専門性というもの（健全な専門性と言っても差し支えない）、視野の間口の広さをもって自己の専門を常に見極めながら、深めていくべきと確信するからである。筆者の専門は声楽、オペラだが、例えば自身も作曲や編曲を試み、それが単なる趣味レベルで終わらぬように論文等の手段によって一つの研究にまとめることは、嘗ての天才達の作品に原点の専門に立ち返って改めて接する場合、大きな手がかりにこそなれ、何の損失にも至らないこと必定だからである。端的に言って、元来の専門たる声楽やオペラの研鑽にもとても役立つのである。それは、芸術、あるいは表現というものに共通した核心部分をいろいろな角度から再認識できる作業でもある。

また、絵本の読み聞かせを探究するに、オペラのコアリーディングや演劇の台本読みというものが、表現の可能性を限りなく求めていくという意味ではほぼ決定的に役立つことを、学生達の協力も仰ぎつつ筆者は一論文としてもまとめたのである。事実、ルネッサンスの大天才たるレオナルドダヴィンチやミケランジェロに始まって（この二人は美術や建築にとどまらず詩人、すばらしいテノールであり、料理人であったことはそれほど知られていない）、現代におけるマリオデルモナコやレオヌッチ（二人ともイタリアを代表したオペラ歌手だが、すばらしい画家、コックでもあることはイタリアではつとに有名）等々、古今の偉人や芸術家達は多方面にわたる表現手段を当たり前のように有していた。また、筆者の知りうるイタリアの偉大なマエストロ達は異口同音に「分野は違っても全て根本は

同じ」と語ってもいた。重ねて強調するが、間口の広いアプローチを続けた結果、声楽や音楽のみならず、芸術全般、もっというと広い意味での「人間の表現の本質の核」というものを立体座標的視野において把握できうる事を強く実感している。

他方、教員養成機関のスタッフとして、自己の専門や教育（保育）というものに多少なりとも関わる事象や分野に対しては勿論のこと、一見無関係そうな問題に対してもそれなりの積極性をもって研究を進めていくことは、責務であり職務でもあると言い切って差し支えなからう。学生達が近い将来、先生或いは保育者として現場に出た場合、それこそ「教育や保育の仕事は何でもあり」だから（物事には必ず限界があるものの）先生や保育者はどういった領域の問題にも対応せざるをえなく、またそういった学生を指導する教員養成機関のスタッフも、少なくとも言っても同様な問題意識や精神的構え（いずれも良い意味でのアカデミックな立場に立った上での）のようなものが必須となってくる。本稿の執筆中に偶然目にしたテレビ番組「もうひとつの箱根駅伝（平成23年1月23日放映）」で、この時の覇者早稲田大学陸上部駅伝の監督は、家族と別居して選手と一緒に合宿所生活を送っていることについて“選手が苦しんでいるから、監督も少しでも同じ境遇に在るべき”といったようなコメントをしていたことと、まさに同様の気構えや対応等が必要なのである。

そして、こども学科のスタッフが、例えば声楽やオペラ、クラシックのピアノが専門だからといって、こどもの歌やあそび歌、こどものつぶやき、そして幼稚園教育要領の五領域における「表現」「言葉」等へのアプローチを某か疎かにしながら学生達の教育を進めると、前述のように「何でもありの」現場に結びつきにくいという意味で学生達の教育的信頼を獲得しにくいことはもちろんのこと、翻って結果的に自己の専門の間口を狭くする、いわば視野狭窄に陥ってしまう危険性も常に警戒しなければならないのである。

かなり話が飛躍するようだが、医学や医療現場に目を転じて、数年前の某紙で、我が国の小児救急医療の不十分さの一因に「医療スタッフの専門細分化」が

挙げられたり、また、最近の癌治療において脚光を浴びつつある「食事療法」を提唱したドクターに至っては、「私などは、外科医でありながら食事療法を始めたことで、一時は学会でも風当たりが強く、パテン師扱いされたこともあります」⁽⁶⁾ということもあったそうである。これは、教育ないしは教員養成機関というものにおける専門性というものとも、根底においてパラレルな問題であるような気がしてならない。このドクターの言及において特に印象的なのは、

現在、医科栄養学の授業は、日本ではせいぜい数時間、アメリカでは年間に約三十時間です。(中略) 日本では教育事情がこうですから無理ありませんが、栄養学を知らないという医師がまだまだ多いですね。ここから改善していかないと、食事療法の普及はうまくいかないでしょう。(中略) 米国の医科栄養学の充実化は、最初、学生が要望したんですよ。(中略) 医学生の方から「現代社会には薬や手術だけでは治らない代謝病がふえていて、それを本当に治すには栄養の知識が必要だ」ということに気づいて、予算化してくれという声が上がったのです。⁽⁷⁾

である。以上を、保育に置き換えた形で、例えば「学生側から、現場と直結した幼稚園教育要領の五領域を常に具現できるカリキュラムが必要、ということはそれを指導するスタッフ自体が先ずできなければならない、という要望が上がった」となっても何の不思議もなく、ある意味では当然といえるのではないだろうか。

そのあたりが、同じ高等教育機関に属する者として、例えば音楽学部や文学部などと教育学部(学科)の根本的相違ととりあえずはいえようが、より緻密に考えるならば、良い意味で間口を限定して研究していくスタッフ(スペシャリストとも位置づけられよう)と、やはり良い意味で間口を広めながら研究を進めていくスタッフ(ゼネラリスト)の双方が、それなりのバランスを有して存在してこそ、高等教育機関の組織が健全に成り立つものと確信している。ましてや、音楽学

部や文学部出身の学生ですら、卒業後は社会に出て純粹に音楽や文学のみで生きていける者はごく少数派であろうから、実はゼネラリスト的高等教育のほうが現実的であると言い切っても、それほど的外れとは思えない。

以上の私見を同一方向に補強してくれるであろう著述を最後に引用して、本稿を了としたい。八木宏美氏の「違和感のイタリア」からのものだが、氏がミラノ大学の学生時代などに、痛快なまでに感銘を受けたエピソードの数々である。

特に年配の教授たちの授業はどれもこれも素晴らしく、四〇分以上前からの席取り合戦や立ち見をしてでも聴くだけの価値があった。もちろん演劇史にしろ、宗教史にしろ、美術史にしろ教授たちはそれぞれ専門分野の角度から講義をするのだが、その現象を取り巻くすべてにしっかり目を向けていた。“専門ばか”というものは存在せず、どの先生もその博識は信じられないほどだった。美術史の講義であっても話は、文学から音楽、政治から哲学、社会構造から産業構造、思想とあらゆる部門を行き交い、話を聞いてみると、その時代の場面全体が、リアルに目前に浮かぶほどであった。(中略) では、イタリア人にとって痛みを伴うファシズムについてはどのような教え方をされているのだろうか。ある高校では、ファシズムについては網羅的に64の解釈を教えていた。まず社会党のマッテオッティ殺害事件までの、ファシズム台頭期の解釈として、社会党系の階級闘争的解釈、ブルジョワ自由党系解釈、カトリック人民系の解釈、アナーキー派の解釈、共和党系の解釈、共産党理論家グラムシの解釈、国際共産党の解釈(中略)アメリカジャーナリズム、イギリスジャーナリズム(中略)ドイツジャーナリズムの視点、(中略)ドイツの学者などの代表的解釈(中略)戦争直後の解釈(中略)現代の最新研究(中略)ジグムンドフロイトの影響を受けた心理社会的視点の解釈(中略)常識的なものから、イデオロギー理論に当てはめたもの(中略)資本主義の末期症状だと位置づけるもの、詳細な原典資料とともにありとあらゆる説を教えている。これは単なる一例に過ぎないが、この高校に

限らずイタリアでは絶対に一通りの説明で終わらず、立場によるいろいろな見方、いろいろな解釈を教えるのが基本である。立場が違えば見方が違うのが当たり前だという前提に立つから、絶対にあり得ないのが“歴史認識の一本化を図る”という発想だ。レジスタンスの盛んだった地域には必ず、地域レジスタンス研究会があるが、そういうサイトを覗いてみても感心するのは、まったく反対の意見のサイトのリンクを張っているのを見かけることである。⁽⁸⁾

いずれも、筆者には耳の痛さと、目から鱗が伴った話ばかりだが、例えば「では、日本人にとって痛みを伴う第二次大戦についてはどのような教え方をされているのだろうか」と置き換えた場合、「ある日本の高校(大学)では網羅的に？通りの解釈を教えていた」について、どのような答えになるか、甚だ心細く感じるのは筆者だけであろうか。

引用・参考文献

- (1) 洗足論叢 第18号 平成元年 p.163～171
- (2) 開成学園研究紀要 第17号 平成4年 p.59～73
- (3) 小学生のおんがく 1 教師用指導書 伴奏編 教育芸術社 2008年 p.34～85
- (4) 中学校・高等学校教員養成課程用 中等科音楽教育法 中等科音楽教育研究会編 音楽之友社 昭和58年第3刷 p.16～177
- (5) イタリアオペラを支える陰の主役ウバルドガルディーニ マーリ・マイヤスコウ 中矢一義他訳 開成出版 2007年第1刷 p.182
- (6) 「ガンが食事で治る」という事実 済陽高穂・星野仁彦 マキノ出版 平成22年第1刷 p.29
- (7) 同上 p.107～109
- (8) 違和感のイタリア 八木宏美 新曜社 初版 2008 p.10～55