

1995年度

学位論文

# 鑑賞領域における再認テスト活用の 有効性についての研究

- 音楽認知の立場から -

M94651G 青井 雅人

はじめに

私たち音楽の教師は、ある楽曲を鑑賞させるとき、その楽曲を繰り返して聴かせることで、音楽の美しさや豊かさを子どもたちに味わわせたいと願っている。つまり、知的・技能的なものを越えた、情意的な面を育てたいと願っている。そのために、楽譜を分析したり、楽曲の作られた背景を調べたりしながら、教師自身もその演奏を何度も繰り返して聴くことによって、さまざまな角度からその指導方法を検討・工夫してきた。例えば、演奏や編曲による違いを比較させたり、その演奏から楽器やテーマといったものを抽出させるといった方法である。

しかし、結果的には、楽曲の分析的な聴取に終始させがちであったり、知識としての概念理解がなされているかどうか重点が置かれている場合が非常に多かった。例えば、交響曲第5番「運命」(ベートーベン)第1楽章の第2主題でいえば、最初の4小節の旋律を第1主題と比較させて、その性格の対象性のことや、それを発展させたソナタ形式のしくみそのものが、鑑賞の教育内容として教えられることが往々にしてあったように思う。なぜそうなってしまうのだろう。その理由のひとつは、音楽鑑賞が聴き手の内面的な活動であるために、子どもたちの反応の把握や、指導目標の達成度等の測定、評価がしにくいことも関係しているからではないか。

そこで本研究は、こうした問題の所在を明らかにしていくとともに、音楽鑑賞を認知的な視点から、音楽を聴き手がどのように捉えて聴いているのかを考察する。そして、音楽を聴くこ

とによって起こってくる情動は、どのような要因が関連してくるのかを、再認テストを含む実験的手法により明らかにしていくことで、これからの鑑賞教育の評価としての、ひとつの新しい視点を見いだしていこうとするものである。

## 第1章 仮説の形成

### 第1節 音楽鑑賞教育について

この節では、音楽鑑賞を美学的な見地から考え、音楽美の享受とはいったいどういうことなのかについて述べる。さらに音楽鑑賞教育の目標と指導内容のかかわりについて考察し、その問題点を明らかにする。

#### 1-1 音楽鑑賞（聴体験）とは

音楽体験における作曲、演奏と並んで、3つ目の局面をつくっているのが、聴体験である。この聴体験としての鑑賞は、音楽が聴覚芸術であることから、私たちと音楽とのかかわり合いの基盤をつくっているといっていよう。そして、音楽は他の芸術と比べて、何よりも感情との密接な関連を指摘することができる。

E.Hanslick<sup>(注1)</sup>は、音楽の受容の仕方を、病的享受と美的享受に区別し、美的享受こそ、音楽に対する真の芸術享受であると述べている。

##### (1) 病的享受

音楽の要素的なものを受動的に受け入れ、それを自己の上に作用させて反応し、ひとつの感情（感覚的陶醉）を引き起こす。音楽における最も顕著な受容の仕方は、こうした感覚的な反応である。すなわち、音楽の方から聴く人に働きかける作用・効果であり、音楽に対して受動的であり聴体験の基層を形づくっているといえる。

##### (2) 美的享受

聴く方から音楽に働きかける精神的追跡であり、音楽を純粹観照<sup>(注2)</sup> (reine Anschauung) することとした。すなわち、音楽に能動的に働きかけ、創造していく精神の活動である。そして、感情は美的享受から排除されるべきではなく、付随するものであり、前者が「感じる」に対して、後者を「聴く」として区別し、「聴く」行為は能動的な働きとして捉えている。

また、Riemann<sup>(注3)</sup>は、音楽を聴くということ（音楽聴）は、単に存在する音を受動的に受容することだけでなく、「音楽的に正しいもの・妥当するものを選択し、限界づけ、結びつけ、秩

序づける人間精神の積極的活動なのである」〔国安:1981:149〕すなわち、音楽を受容する際に働く「聴」は、受容感覚としての聴覚だけでなく、聴取者の想像力の働きにより、音楽を再構成する創造体験であるとしている。この音楽聴はHanslickの、音楽の美的享受にあたるもので、精神の能動的な働きを具体化したものと言える。

このように考えていくと、作曲・演奏・鑑賞は音楽体験としての統一的関連性が存在することがわかる。すなわち、作曲は言うまでもなく作品を産出する創造活動であり、演奏は作品をこの現実の世界に「鳴り響き」として結晶化する行為であり、聴体験も聴者の能動的働きかけにより、「鳴り響き」を介して自ら「音楽をつくる」体験である。三者はいずれも作品化体験として創造行為である。つまり作曲・演奏・聴体験の三つの音楽体験は、創造することにおいて原理的に融合すると言える。

#### 1-2 音楽鑑賞教育とは

こうした音楽鑑賞の指導について中学校指導書では、次のように説明されている。

（中学校指導書 音楽編 文部省 p.50～51）

「最終的な音楽鑑賞の目的は音楽の美しさを味わうこと、すなわち音楽美の享受である。」しかし音楽美の享受は聴くものの内側に生ずるものであるから、「人によって様々である。」そのため、「このことから、学校教育における鑑賞の指導では、その目標を常に音楽美の享受までに拡大して考えるのではなく、そこに至るまでの音楽の美しさや価値を感じとることができる能力を養うことに重点を置いて考えることが大切である。」とされている。

つまり、目的に対する教育よりも音楽の要素、構成、特徴等を感じとらせ、音楽を味わおうとする態度と能力の育成が当面の目標とされている。そしてそれが「音楽鑑賞の目的に近づけることができる」と言えるのである」とされている。なぜなら、どんなに美しく価値のあるもので、能力が備わっていなければ、また主体的に取り組みおうとする構えができていなければ、真の鑑賞がなされているということはないからであろう。

それでは、この鑑賞の能力とはいったいどのよう  
に考えたらよいのだろうか。「学習指導と評価  
の改善」には、音楽的感受の対象として次の3  
つをあげている。

(中学校音楽指導資料 学習指導と評価の改善  
文部省 p.84 ~ 85)

#### (1) 曲 想

音楽の表す雰囲気や気分のことであり、楽  
曲から情景や物語を想像することができるのは、  
曲想の働きによるものである。(曲想については  
鑑賞指導では狭義に解釈する。従って、演奏方  
法など奏法によって表現が変化することは、そ  
の変化を具体的に捉えて音楽の要素の働きとす  
る)

#### (2) 音楽の構成要素

リズム、テンポ、旋律、音の重なり、強弱、形  
式などであり、これらの働きによって楽曲を特  
徴づけ、楽曲個々のさまざまな曲想を生み出し  
ている。

#### (3) 音楽の様式

楽曲が作曲家の個性、つくられた時代や地域  
によって特徴づけられることであり、この種類  
や分類方法も多種多様である。例えば、時代様  
式、地域様式、個人様式などのほか、「多声音楽  
と和声音楽」「宗教音楽」なども、様式としてあ  
げることができる。

また、E.Gordonは「音楽の単なる聴取は知的  
な楽しみを引き出さないこと、理解を伴った聴  
取は楽しみを育てること、音楽の理解は必ずし  
も楽しみを生じさせるものではない。」  
[E.Gordon(徳丸吉彦監修)1973:155f.]と述べて  
いる。つまり音楽聴取に際しては理解が伴わな  
ければ享受はできないが、理解ということが先  
行しては音楽そのものをつまらないものとして  
しまうというのである。

この理解する力(ここでは音楽的感受・能力  
と捉える)は、音楽経験を積み重ねることによ  
って培われていくものであり、これを指導内  
容として、さらに主体的に取り組もうとする構  
えを作っていく原動力ともなるだろう。

さらに、濱野<sup>(注4)</sup>は音楽鑑賞の指導において  
聴取の段階を次のように分けている。

基本的な感覚的理解をする興味的聴取の段  
階...興味を持って聴く。

音楽構成についての基本的理解を伴って聴  
取する理解的聴取の段階...楽曲の要素や 構  
成を理解しながら聴き取る。

鑑賞の段階...身につけた感覚や理解力を働  
かせて美しさを味わう、つまり享受する。

そして、この深まり方の段階を子どもの発達  
に応じたものというよりも、ひとつの楽曲を反  
復聴取する過程として捉えている。なぜなら、  
児童・生徒であろうとも成人であろうとも、ま  
た、それぞれに個人差があるとしても、最初に  
聴いた音楽を反復聴取することによって段階的  
に深まっていくものと考えからである。この  
ように、反復聴取する過程における「興味的聴  
取」「理解的聴取」の各段階の、教師の役割が重  
要である。特に中学校では後者が指導の中心と  
なっているのである。そして、「鑑賞」の段階で  
は、教師の役割はほとんどない。このことは、鑑  
賞指導の目標で述べたことと一致している。

しかし、音楽鑑賞の指導が、理解的聴取が中  
心になっていくことは、学習が分析的理屈的に  
なり、児童・生徒の学習意欲を失わせる結果に  
ならないとも限らない。なぜそうになってしまう  
のだろうか。教科指導では指導内容が、生徒全員  
に学習を通して納得されるものでなくてはなら  
ない。ところが、抽象芸術である音楽を、児童・  
生徒がどのように聴き取ったかという結果や過  
程を把握するという事は難しい問題である。  
ましてや語彙の少ない児童生徒がそれを言葉で  
表現することは不可能であることが多く、その  
意志を正確に把握するためには、指導者の高度  
な熟練を要するものである。

したがって、音楽美の享受は一応の目標では  
あるが、実際の教育の場にあっては、鑑賞にお  
いても、知的な理解、認識の活動が中心の位置  
を占めていくとき、それが鑑賞教育の目標と  
なってしまうのではないか。つまり、本来、美  
的享受をめざす鑑賞の教育が、ともすれば、い  
つのか知的な学習の科目に置き換えられて  
しまっているのではないかと考えるのである。

(注1) E.Hanslick『音楽美論』より(渡部謹訳,岩波文庫)...音楽学者  
の音楽美学の出発点となった書

(注2) 観照...理論によらず直感によって美を具体的直接的に悟ること  
(注3) Riemann『音楽美学』より(伊庭孝訳,音楽之友社)

(注4) 濱野政雄『新版音楽教育概説』より(音楽之友社)

## 第2節 音楽認知的視点による音楽鑑賞について

この節では、前節で述べた音楽鑑賞教育の問題点の解決を探るため、音楽鑑賞が、音楽美の享受に達するプロセスを音楽認知的視点から捉えていくことにより、その糸口を見つけていくとするものである。

すなわち、音楽鑑賞というものはある意味で、基本的には音を分け、関係づけて聴くことによっておもしろさを感じ取るということではないだろうか。なぜなら、音の高さ・長さ・音色・速さ・和音といった要素的なこととか、楽器やその編成のこと、さらには作曲家の伝記などといったことはもちろん興味深く、重要なことであるが、それらは音楽の周辺的な問題ではないかと考えるからである。

### 2 - 1 音楽認知研究が対象とするもの

人間は、一つの音を聞くときでも、様々な意味づけをしている。ある音は合図であったり、また何かを意味したりする。単音の知覚といえども、聴き手はこのように何かに関連づけようとする。すなわち、情報として処理しようとするわけである。そのように考えれば、ほとんど全ての知覚は、同時に認知されるといってもよいだろう。

このように、音楽の認知とは、頭の中で情報として処理する過程であり、知覚された音を構造化し、意味づける心的プロセスであると言える。

たとえば、バイオリンの演奏で使うボウイングというのは、肩や肘、手首、指の関節がそれぞれ複雑な連携運動を起こして成り立っている。これを実際の演奏で考えると、弦の移動、ボウイングチェンジ、スラー・スタッカートなどを行う際、どこの関節、筋肉をどの程度、どのように動かしているか演奏者が説明しようとするときできない。しかし、演奏者の頭の中では、確実にそれがわかっており、実際に弾く場合は、脳からの指令に基づいて、複雑な連携運動をしているのである。

この「説明できないけれどもできる」というわかり方は、技能的なことに限らず、音楽を鑑賞

するときにも言える。一般の音楽愛好者が、ある名曲を繰り返し聴き、感動したとしても、どこがどうなって感動したかをうまく説明することはできない。しかし、音楽専門家でなくても、音楽を聴いて感動できるのであり、わかっているのである。つまり、knowing how としての音楽的知識を音楽認知は対象としている。

こうした「知らないけれども演奏したり、鑑賞したりできる」という過程には、音楽的発達面から考えると、人間には、生得的にそれぞれの環境から音楽情報を取捨選択する機能があり、音楽的知識として、少しずつ心の中に表象（蓄える）してきたということであろう。

これまでの先行研究から、認知過程にかかわる音楽的知識を、調性感覚の確立の有無で捉えており、この調性感覚は、西洋音楽の認知に深くかかわっていることがわかってきている。

### 2 - 2 認知における音楽の意味とは

音楽認知過程における最も基本的な課題は音のグループ化である。Cooper & L. Meyer<sup>(注5)</sup>によると、「近接の原理」をはじめとするさまざまなゲシュタルトの知覚原則が、音をグルーピングする場合も作用するという。

例えば、

・音長の近接の原理...短い音が長い音にグループ化される《譜例1 - 1》

・音高の近接の原理...音程の狭い方が、広い方より、一緒にグループ化されやすい

《譜例1 - 2》

・共通運命の原理.....同じ方向に向かっているものはグループ化される《譜例1 - 3》

・類似の原理.....最初にグループ化されたパターンは継続されようとする

《譜例1 - 4》

といったものである。



《譜例1 - 1》



《譜例1 - 2》



《譜例 1 - 3》



《譜例 1 - 4》

そして、近接の原理一つを取ってみても、これらの原則が多くの場合お互いに不一致を起して重なっているということである。《譜例 1 - 5》



《譜例 1 - 5》

また、実際には、日本の箏の音楽とか西洋古典派音楽とかガムラン音楽といった特定の様式をもった音楽を聴くわけで、こうした文化的及び様式的レベル<sup>(注6)</sup>によっても、尺度が違ってくる。つまり、最終的には分析者（聴き手）がさまざまな原理を相互作用させ、総合的に判断していると言えるだろう。

「音を分けることによって音楽がわかる」という考えからすれば、音楽は時間の流れに沿って音が出現するわけだから、幾種類もの音の分かれ目、その絡み合いの場所を通り過ぎない限り、分け方がわからないはずである。ところが私たちは音楽を聴いているその時に楽しんでいる。つまり分けていないのに、わかったように楽しんでいることが実際には多いのである。これはどう説明したらよいのだろう。

例えば、「シドレミファソラシ？」という音列は、次に続く音を暗に示している。《譜例 1 - 6》つまり、聴き手が西洋音楽に親しんでいる場合には、ドという一つの音への期待が大きくなるが、人によってはド やレとドの間あたりの音をいくつか漠然と予想するかも知れない。いずれにしても次の音が暗に「意味」されているのである。この音楽的意味は、期待の産物であり、ある特定の様式に対する過去の経験の結果であるとも言えるだろう。

（「意味」とはあるものが他のものを示している、という関係のこと）



《譜例 1 - 6》

そして、意味した音が実現されることによって、その意味は決定的なものとなり、そこが、音楽の区切りにもなってくるのである。

以上のように聴き手は、ある音または音群から次の音を暗に期待しながら聴いており、その期待が遅延や逸脱をしながらも、最終的に実現することにより、振り返ってその意味を確認し、音を分けていくと考えられている。

したがって、音楽的にいわゆる「まとまった」作品のほとんどは、暗意した音が遅延したり、逸脱したりしながら、最終的には実現されていくのである。このような構造が聴き手に定着すると、今度は音や和音ではなく、それらの進行としての構造が暗意され、そこからさらに遅延や逸脱が起こっていくことになる。なぜなら、作曲家はこうした標準化された構造上の進行をもとに、聴き手が暗意することを前提にして、その暗意が遅延や逸脱をするように作曲していくからである。Meyerはこうした標準化された構造を基本構造(archetype)と呼んでいる。聴き手はこれらの基本構造をスキーマ（認知構造）をもとにして、音楽を理解しているというわけである。たとえば、機能と声に親しんでいる人は、和音進行において、 $\text{7}$ の和音の後には、かなり強く  $\text{7}$ の和音を期待する。

このようにして、ある音楽様式に対する聴き手のそれまでの経験が多いほど、原型構造のパターンは多くなり、より深い理解ができることになる。

（注5）Cooper&L.Meyer（徳丸吉彦訳）『音楽のリズム構造』、音楽之友社

（注6）様式的レベル...和音も含めてリズム・強弱・テンポ・拍子など音楽のさまざまな要素が絡み合っている。

### 第3節 音楽と情動

いったいなぜ音やその組み合わせにすぎないものが人間の心を深く揺さぶったりするのか。この節では、音・音楽が連想させる情動的情景や場面によって、聴き手の情動反応が引き起こされるのではなく、音・音楽が直接情動を喚起し、その情動が現実の世界の情動的背景、場面へと連想させているという立場から考える。また、このことと美的感情とのかかわりについても考察していく。

#### 3 - 1 情動 (emotion) とは

情動と情緒を、古典的定義による次のような意味分けを支持したい。

(1) 情動(emotion)...刺激により、心が強く揺り動かされた状態という元来の意味

(2) 情緒(affection)...刺激により、複雑に心がもつれ合ったという側面を描く意味

そして、今日では情動は単に情緒の中の一つの型だと考えられている。

これを具体的に「ヤングは情動を『心理的狀態に源を発し、なめらかな筋肉運動や腺運動及び全体運動といった、著しい身体的変化によって表される』かき乱された情緒的過程もしくは情緒の狀態というふうに定義している。」〔Radocy(徳丸吉彦他訳):1985:170〕この定義は、情動的行為が、通常の平静な状態とは別の、比較的一過性の状態であることを示唆している。

また別の見方をするならば、情動は「ことは、表情による客観的表出となる。またある意味で、主観的な経験であり、身体的生理的变化として、観察され、行動を喚起する動機として働く」〔園原:1971:187〕と考えられている。

#### 3 - 2 情動の理論

音楽は音楽外の現実世界を連想させるが、その内容が漠然としながらも、情動的なものである場合、音楽は聴き手に情動反応を引き起こすことになる。情動についてのこのような説明を、「連想の理論」(Referential Theory)と呼んでいる。音楽は作品だけでなく、演奏の特性によ

ても現実の情動的世界を連想的に表示(意味)し、聴き手の情動を喚起する。これに対し、「聴き手や聴く場所、時によって連想される世界が異なり、一定していない。」という考え方も確かにある。

しかし、「連想の理論」が情動を説明する上で不十分ではあるにしても、連想によって情動が喚起されうるという事実があることは否定できない。

こうした「連想の理論」に対して、「音楽が音楽以外の世界を一切表示することなく、直接情動を喚起しうる」という、連想によらない情動を重視する立場「絶対的表現主義(absolute expressionism)」から、その情動の心理的メカニズムを明らかにしようとしたのが Meyer である。

このように連想によらない音楽の情動は、前節でも述べた「暗意 - 実現プロセス」において、聴き手が期待していた(暗意していた)音が遅延・逸脱といった抵抗を受けながら、実現に向かうときに喚起されるということである。そして、こうした暗意が引き延ばされればされるほど、また、逸脱が劇的なほど、それを解決しようとする情動的弛緩はいっそう大きくなるのである。

ここで見落としてはならないのは、いかに情動が生み出されるかということについて、情動を規範が割合一時的に破壊された状態とみなす今日の心理学的観点と一致していることである。

こうしたMeyerによる音楽の意味と情動の理論の基本的な主義主張は、デューイの「情動の葛藤説」と同じようなものである。「情動もしくは情緒は、反応しようという傾向が遅らされたり、抑圧されたときに生じる」〔Meyer:1965:14〕

したがって、刺激は個人に対して、何の傾向をも喚起しない刺激、あるいは遅延なしに満足されるような刺激は情動を喚起することができないのである。

ここで重要なことは、音楽についての情緒的経験は、日常生活における情緒経験とは区別されるということである。つまり、日常生活においては、反応しようとする傾向によって作り出される精神的緊張が、未解決のまま進行することがあるのに対して、音楽における精神的緊張

は解決される。そのうえ、音楽は緊張としての役割も、またそういった傾向に対する意味のある解決としての役割をも果たしうるのである。すなわち、日常生活において精神的緊張を刺激するような要因は、ふつう緊張を解決する役割を果たすことができないのである。

それでは、「快」「不快」の情動の区別はどのようにして行われるのだろうか。心理学者たちは、この問題を、期待（暗意）された事柄からのズレ、逸脱の程度によって説明しようとした。初めて聴くような音楽は、ある音から次の音への推測が難しく、期待が次々に裏切られて満足することがない。要は、期待からのズレが適度であるということが「快」の情動をもたらすのである。

また、質的な面において、期待（暗意）からの遅延・逸脱が何らかの形で解決（実現）されると信じて期待し続けて聴くような場合に「快」の情動が喚起されると考えられている。

### 3 - 3 なぜ繰り返して聴くことによって感動を覚えるのか

繰り返して聴いてよく知っている曲では、次のような音が続くかあらかじめわかっている。つまり、期待していた音が実際にその通り現れるわけである。そうすると、もはや暗意された音からの遅延・逸脱による葛藤ということが起こり得ないことになる。つまり、繰り返して聴いた曲には、感動することはない。少なくとも理論的にはそうなる。

しかし実際にはそんなことはない。むしろ、初めて聴く曲にはしばしば退屈するケースが多い。だからこそ、演奏会では、必ずと言ってよいほどベートーベンやブラームスといったポピュラーな名曲が繰り返して繰り返して演奏され、それらのよく知られた名曲を聴くときに、聴衆は感動に浸ることができるのだ。これはいったいどう説明したらよいのだろうか。

音楽を記憶しているということは、音楽構造の根幹から、枝葉のような細部までを一様に写真で写し取ったようにして脳に貯蔵しているわけではないという。西洋音楽を聴いて育った人には、例えば和音進行の基本原則とか、旋律線の基本構造（archetype）のような様式に共通し

た「基本文法」のようなものが、「長期記憶」として貯蔵されている（音楽のスキーマが形成されている）と考えられている。ある特定の曲を聴いて、これを記憶するというときには（短期記憶）この音楽スキーマが重要な役割を果たす。すなわち、スキーマをもとに現在聴いている曲の骨組みを記憶し、細部はその骨組みに引っかけるようにしているという。

したがって、記憶を呼びもつときは、スキーマを基にそこから細部を思い起こす、推測する（再構成するように復元する）わけである。つまり、どんなによく知っている曲でも遅延や逸脱が最初から明示されているわけではない。記憶の鍵になっている部分近くまで来て改めて逸脱があったことを思い起こすというのだ。

たとえば、音楽大学の学生は和声のスキーマが発達しているので、旋律の記憶復元のテストをすると、和声と同じ場所でしばしばエラーを起こす。つまり、「ソドミソ」であったか「ソミソド」であったか記憶が曖昧になりやすい。反対に幼児の場合は音形を元に復元しようとする傾向が強いことが知られている。したがって、「繰り返して聴いてよく知っている」といっても、はじめから遠くの暗意された音が見えているわけではなく、基本構造の結節部まで聴いたとき、そのフレームを基に細部を推測するように思い出しているわけである。

さらにMeyerは、もし仮に細部の細部に至るまで記憶し、呼び戻せるようになっても、なお感動することが、次の2つの理由からも十分ありうると言っている。

第1の理由は、暗意された音からの遅延・逸脱というようなことは、どの音がくるか(what)というだけでなく、その音がどのようにくるか(how)のレベル、すなわち演奏レベルでも行われるからであるという。なるほど、演奏による微妙なテンポや音量の遅延・逸脱は、聴き手の情動反応に決定的とも言えるほどの影響を与えるからであろう。

第2の理由は、「知らない」と信じて「聴こうとする自己があるからだ」という。例えば、何度か見たことがあるポピュラーなドラマでは、ストーリーがあらかじめわかっている。だから、主人公が最終的にどうなるか知っている。にもかかわらず、ドラマを見ているときには、その

行方に不安を覚え、ハラハラしている。音楽を聴く場合にも同じことが言える。すなわち、一方で旋律やリズム、和声がどのように進行、演奏されるかということを知っている自己があり、他方でその旋律や和声といった音の中に入り込んでいった自己の方は予期していた音からの逸脱に驚き、葛藤を起こしてしまうというのである。

ポランニーの認識論における「暗黙知」、特に「潜入」の概念～対象のものの中に潜み入ることによるわかり方～の哲学による

このように、私たち人間は本当は知っていないが他方でそれを知らないと思ってしまうという特殊な能力を持っているという。そう考えると、「飽きる」という現象も理解できるだろう。すなわち、「知らないと思ってしまうことができなくなる状態」ということだ。

ここで、ひとつの例として、ショパンの「前奏曲第7番」を分析してみる。この曲のクライマックスは、第9小節から第12小節に向かうところであろう。《譜例1-7》



《譜例1-7》

この部分の情動は、もちろん旋律や和音の逸脱によって引き起こされている。特に、第12小節は突然和音が  $7^{\sharp}$  の借用属  $7^{\sharp}$  に変化し、しかもその借用和音のままフレーズが終わっているの、思わぬ逸脱に驚かされるのである。聴き手が情動反応する可能性が高くなるのは当然だろう。

ところが私たちはこの予期せぬ逸脱を前もってよく知っている。何度も聴いているから、旋律が6度跳躍し、 $7^{\sharp}$  の借用和音に変化する道筋を前方にしっかり見定めながら聴き進んでいくのである。前方に道が見えていて、その道の上を突き進んでいくのだとすれば、その道は聴き手にとって逸脱ではないはずだし、情動も起こり得ないことになる。この矛盾を村尾は、次のように説明している。

「聴覚イメージの中に入り込んだ視点であつても、上空からは近未来の変化、逸脱が見えてい

ます。演奏家や聴き手は、一方で旋律や和声の表面を走る分身(小びと)をこの上空から客観的に眺めているのです。しかし彼らは他方で個々の旋律の音や和音の中にも入り込んでしまうのです。客観的に見られていた旋律の動きが、突然視点を持った主体的な音となり、その音から次の音を見ようとします。中心が絶えず移動するといった方がよいでしょう。」〔村尾:1990.3:18〕

### 3-4 美的意味と情動

それでは期待された音楽の後続の遅延や適度な逸脱によって喚起される情動と、第1節で述べた音楽鑑賞の目的である美的享受とはいったいどのように関連づけて考えればよいのだろうか。

「美的(aesthetic)」という語はふつう芸術や芸術の価値・意味との関連で用いられることが多いが、人があるものを美しいというとき、それは価値を表している。いったい何が原因でこのあるものが美しいと価値づけられるのかという問題は、大きく次の二つの考え方によって論争されている。

- (1) 美とは対象あるいは事象に固有なものであり、個々の反応者が何を感じるかということには無関係である
- (2) 美とは対象あるいは事象に反応する者の中にあり、「快」を直接知覚のうちに与えるものである

しかし、美に対する最終的な真実がどこにあるのかは、哲学的であり、決定することはできない問題である。

そこで、「美的感情は、情緒的行動の特殊なタイプであり、美的経験の所産である」〔Radocy(徳丸吉彦他訳):1985:171〕という心理学的な立場から、考えてみたい。美的経験におけるB.Reimer(注7)とG.Knieter(注8)の二人の見解から、美的経験がどのようなものを必要とするかについての共通点をあげると、

美的刺激に対する心理的かわり  
芸術作品内で相互作用している事象の知覚  
美的刺激内の事象間の相互作用についての  
認知

に対する感情反応



という4つにまとめられる。ここで重要なことは、美的経験が、感情経験とは違って、美的刺激の知覚、認知を含んでいなければならないということである。

そう考えると、音楽における美的経験の特性とは「その芸術作品の内部の諸属性が相互作用していることを知覚認知し、それに対して感情反応を持たねばならない」ということになる。

さらに、Reimerはこの音楽における感情反応は、刺激（音楽）それ自体とは違った種類の事象（非音楽的事象）を示すのではなく、同じ種類のもの（音楽的事象）を示すことに集中させるべきであると述べている。このことは、まさにMeyerが言う、ある音楽事象は、それが後続の音楽事象を示し、聴き手にそれを期待させるがゆえに、意味を持つという理論に一致する。また、Meyerは情動と美的意味について、次のように主張している。「音楽的期待が抑制されることによって緊張がほんの少し喚起されても、それ自体の重要性はわずかであり、情動は、それだけでは美的価値はない。美的意味を持つためには、緊張の次に期待の完成とそれによる緊張の解決とが起こらねばならない。」〔Radocy（徳丸吉彦他訳）：1985:171〕

つまり、「暗意 - 実現プロセス」によって喚起される情動こそが、美的享受の本質的な要素と捉えることができるのではないかと考えるのである。

以下に、今まで論じてきたことを要約する。

音楽鑑賞とは、作曲、演奏と並ぶ創造的活動として捉え、その目的は音楽美の享受であり、音楽に能動的に働きかけて、音楽を再構成する創造体験であるとした。このような音楽鑑賞は、音楽科教育の目標としながらも、内容とはなり得ず、その目標に向かうための必要条件としての音楽的理解を、その中心としてきた。

この音楽を再構成する創造体験としての鑑賞のプロセスを音楽認知の視点から、次のように捉えた。すなわち、聴き手はある音または音群から、次の音を期待しながら聴き、その期待が遅延や逸脱をしながらも、最終的に実現することにより、その意味を確認し、その過程において情動を喚起するということである。

またこの期待は、過去の音楽経験によって聴き手に内化されたスキーマとして設定し、これを

ゲシュタルトの知覚に基づく汎用式的<sup>(注9)</sup>な認知原則と絡み合わせてることによって、生み出されるものである。この情動こそが、音楽の美的享受の本質的な要素ではないかということである。

こうした情動は、音楽を繰り返して聴くことにより、よく先が見通せるようになってはじめて喚起されるものであり、鑑賞（音楽聴）のレベルに達する。つまり、一方でマクロ的にその音楽をしっかりと見通していく自己があり、他方でそれを「知らないと信じて」ミクロ的に音の中に入り込む自己があってはじめて成立するものである。

そうであるなら、子供たちに、いかに飽かさず興味を持って繰り返して聴かせることが、音楽鑑賞教育の指導では重要になってくるのではないだろうか。

以上のことから、音楽を繰り返して聴き入ることによって、ある部分で情動が喚起されるのなら、その情動が喚起される部分は、かなりはっきりと記憶されているのではないか。つまり、情動が喚起されるために、記憶は必要条件ではないか。また、記憶と「聴き入る」ことの関連も、あるのではないかと考えるのである。問題は、情動がその音楽のどの部分で最も喚起されやすいか、ということである。それは決定できないものではない。なぜなら私たち音楽の教師は、音楽経験によってその場所をある程度予想することができるのである。それをもとに帰納的に分析すればよいではないか。

そこで、本研究では音楽聴取による情動喚起の場所と、それが最も予想される部分の再認テスト<sup>(注10)</sup>の正答率及び聴き入るレベル（深さ）の関連について検討するものである。また合わせて、前田<sup>(注11)</sup>によっても報告されている情動喚起と「好きである」ことの関連、及び再認テストの正答率や聴き入るレベルと「好きである」こととの関連について確認するものとし、次のように仮説を設定した。

(注7) B.Reimer ... 『A Philosophy of Music Education. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1970』より

(注8) G.Knieter ... 『The mature of aesthetic education. In Toward an Aesthetic Education. Washington, D.C.: Music Educators National Conference, 1971』より

(注9) 汎用式的……ひとつの事象を、いろいろな用途に用いる方法

(注10) 再認テスト…オリジナル曲を示し、それと改作曲と混ぜた系列の中に、オリジナル曲があったかどうかを判断させる方法

(注11) 前田圭子... 『音楽に対する情動的反応に関する研究』より  
(兵庫教育大学大学院学位論文)

## 仮 説

- 1 汎用式的なレベルでの情動が喚起される場所は、曲によっては特定できるのではないか。
- 2 情動が喚起されるの場所は、音楽も記憶されているのではないか。
- 3 音楽に聴き入るレベルが深いほど、また、好きであればあるほど、音楽の記憶もされやすいのではないか。
- 4 音楽に聴き入るレベルが深いほど、また、好きであればあるほど、情動が喚起されやすいのではないか。

## 第 2 章 実 験

### 第 1 節 予備実験

被験者が中学生であるということ、また、実験時期が 2 学期であることを考慮すると、検討する課題は多い。そこで、本実験を行う前に、次のような検討事項をあげ、以下の手順で予備実験を行った。

- (1) 刺激曲が被験者にとって未聴の曲である割合はどうか。
- (2) 情動喚起の実験に被験者が反応できるかどうか。
- (3) 質問紙法の問いかけは適切か。
- (4) 反復聴取の回数は適当か。
- (5) 音楽の記憶の実験方法およびデータの取り方は適当か。

被験者 愛媛県今治市立日吉中学校 第 3 学年 40 名

これからある曲を聴きます。音楽にできるだけ耳を傾けて、よく聞き入って下さい。 \* ある曲《前奏曲(ショパン)》

このような曲あるいは音楽を聴いたことがありますか。

もう一度曲を聴きますが、メロディーの中で、長く伸ばされていると思う音は何回出てきましたか。

この曲に聴き入ってみて、どの部分が印象に残りましたか。印象に残ったところがきたら、紙コップを半回転し、カメラに向かって赤い部分を見せて下さい。(1 回聴取して場所を確認し、紙コップを回す練習をしてから始める)

この曲に、4 回とも耳を傾けて聴くことができましたか。

この曲に聴き入ってみて、「心」あるいは「気持ち」が動いたと思うところで紙コップを半回転してカメラに向

かって赤い部分を見せて下さい。

(1 度回す練習をしてから始める)

この曲は好きですか。

今聴いた演奏と全く同じ演奏が、次の 4 曲の中にあっただうかが番号で答えて下さい。非常によく似ていますから、注意深く聴いて下さい。演奏はそれぞれ 1 回ずつ聴きます。いま答えた番号にどのくらいの確かさを持っていますか。

コップ...紙コップの側面を紅白に半分ずつ色分けしたものを

以上の予備実験から、次のようなことが明らかになった。

- (1) 刺激曲が被験者にとって未聴の曲である割合はどうか。

「前奏曲 7 番」(ショパン)はテレビコマーシャルに使われているため、ほとんどの被験者が知っており不適切であった。そのため、さらに次の候補曲 2 曲を愛媛県今治市立日吉中学 1・2 生 330 名に聴いてもらい未聴の曲であるかどうかを調査すると、

「トロイメライ」(シューマン) 59%

「別れの曲」(ショパン) 47%

という結果であった。

- (2) 情動喚起の実験に被験者が反応できるかどうか。

被験者の反応はあったが、予想したほどではなかった。予備実験の時間が 1 時間では、はっきりとしたことは言えないが、少なくともこの曲に関しては聴取回数がある程度必要であり、中学生にとっては情動喚起のための刺激がもっと強い曲にする必要があることがわかった。

- (3) 質問紙法の問いかけは適切か。

「印象に残った」ということと「記憶」とは必ずしも結びつかないのではないか。音楽のどの部分を記憶したかは、質問紙法では図りきれない。直接再認テストを記憶の実験に使いたい。

- (4) 反復聴取の回数は適当か。

1 度に聴かせる回数としては、5、6 回が限度であろう。飽きさせないような工夫をさらにに行い、できるだけ多く繰り返して聴かせる必要がある。

- (5) 音楽の記憶の実験方法およびデータの取り方は適当か。

手動のアナライザーでは、紙コップをきちんと半回転するのに時間がかかるため、紙コップが動き始めたところを記録するようにする。また、紙コップの番号がカメラでは、読み取れないので、出席番号順に並んでもらう必要がある。

このような予備実験結果から本実験方法及び手順を、次のように設定した。

## 第2節 実験の方法・手順

### 2 - 1 刺激曲の選曲

次のような観点から、刺激曲を選曲する。

(1) 刺激曲はピアノ曲とする。(なぜなら、減衰系の楽器は聴取者は意識的にせよ無意識的にせよ、音楽を聴きながら同時にフレーズ内のエネルギーの移り変わりを自分で予期し、自分の中でその音楽を再生していかねばならないため、刺激音源として適切であると考えらる。)

(2) 反復聴取に耐えうる曲、すなわち「名曲」と呼ばれるような曲とする。

(3) 音、音楽が直接情動を喚起させやすい部分を持つ曲、すなわち次のような部分が比較的重なっている曲とする。

クライマックスがはっきりしており、しかもそれがひとつである曲

予期した音からの遅延や逸脱が劇的である部分を持つ曲

(4) 小品曲、あるいは短くしても曲の魅力が失われない曲とする。(2分以内の曲)

(5) 機能和声で作られている曲とする。(現代の中学生の音楽環境からすれば、西洋音楽における機能和声の音楽スキーマは存在すると考える。)

以上のような条件を最も満たすものとして、次の曲を選曲した。

練習曲作品10-3「別れの曲」から(ショパン)  
『演奏時間(1分31秒)』

### 2 - 2 被験者及び聴取方法

(1) 被験者は中学1・2年生とし、通常の音楽の授業の中で行う。

対象学年及び生徒数(707名)

愛媛県今治市立日吉中学校 第1学年 172名

第2学年 178名

兵庫県加古川市立神吉中学校 第1学年 116名

兵庫県高砂市立高砂中学校 第1学年 121名

第2学年 120名

(2) 聴取回数は、日をあけながら、3日間に分けて、一日に数回づつ聴かせる。

ステップ1 ... 4回

ステップ2 ... 3回

ステップ3 ... 6回

(3) 反復聴取において飽きさせないよう、被験者に対し、聴く課題を毎回提示する。

### 2 - 3 質問紙法(マークシート記入による)

(1) 未聴の曲であるかどうかを調べる。

(2) 質問紙は評定尺度を7点法とし、次のことを調べる。

刺激曲に聴き入る深さ

刺激曲が好きであるかどうか

再認テストの解答に対する確信度

### 2 - 4 再認テスト

(1) ヤマハピアノプレーヤソフトから刺激曲

「練習曲作品10-3『別れの曲』から

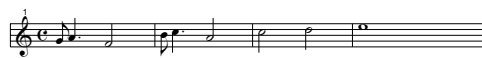
ショパン 演奏; 山下葉子 YPP1008」を選び、

ヤマハMIDI DATA(MDF2)から、MIDI音源(ヤマハMU80)を経て、コンピュータ(Macintosh)に接続し、そのソフトウェア(PRO4)に取り込む。

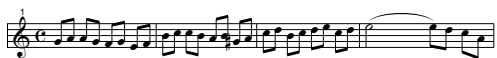
(2) 改作部分の場所については、被験者が最も多く情動が喚起すると予想される部分

(クライマックス)である、第14小節目から第17小節目にかけてである。これを次のように分析した。

《譜例2-1》はソ(B4)から始まった音階がミ(G#5)までたどり着こうとするメロディの原型である。この傾向が、いろいろな遅延や逸脱を繰り返して受けている。したがって《譜例2-2》のように、暗意した音ミ(G#5)が実現したときは、かなり情動が喚起されやすいのではないだろうか。上がろうとすれば引きずり下ろされ、再び上がろうとすればまた引きずり下ろされるが、下ろされると次は前よりさらに上をめざしている。これだけでも確かに情動が喚起されやすいといってよいのではないだろうか。さらに上向の旋律に対し、第16小節目からは伴奏の和音が、厚みを増し《譜例2-3》、情動の喚起に拍車をかけている。



《譜例 2 - 1》



《譜例 2 - 2》



1 2 3 4 5 6 7

《譜例 2 - 3》

(3) さらにオリジナル曲に酷似した一部改作曲をシーケンサを操作することにより作成し、MIDI 音源から、カセットデッキ (SONY TC - WR820) に接続して、オリジナル曲とあわせて録音する。

改作については、第 16 小節目について

音高を変える《譜例 2 - 4》

和音の厚味を変える《譜例 2 - 5》

テンポをだんだん変える《譜例 2 - 6》

こととする。



《譜例 2 - 4》



《譜例 2 - 5》



《譜例 2 - 6》

(4) オリジナル曲と改作曲をランダムに並べて聴かせ、その中からオリジナル曲を当てさせる方法で再認テストを実施する。

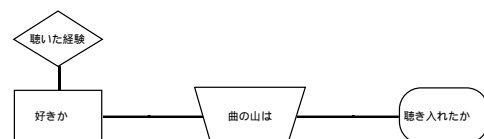
## 2 - 5 情動の測定及び記録について

鑑賞時における情動反応は、GSR では特定しにくいこと、被験者数からしても、物理的に不可能であること、また、情動はことば表情による客観的表出となることから、刺激曲を聴いて情動が喚起された部分は、次のようなアナライザー方式でリアルタイムに測定し、記録する。

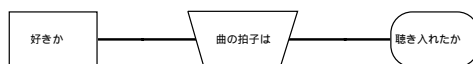
- (1) 被験者が中学生であることから、できるだけ周りに影響されないように、目をつむってうつむかずに顔を上げて音楽を聴くようにしてもらおう。
- (2) 情動が喚起されたと思われる部分が来たときに、紅白に色分けしたコップを白から赤へ回転させてもらい、それを 2 方向から 2 台のビデオカメラで顔の表情とあわせて撮る。
- (3) ビデオを再生し、反応のあった被験者の表情やコップを持った手の動きをみながら、コップが動き始めた部分を《譜例 2 - 3》のように、1 拍ごとに区切りながら一人ひとりマークシートに記録していく。

## 2 - 6 実験の手順 (フロー)

《ステップ 1》



《ステップ 2》



《ステップ 3》



### 第3章 結果及び考察

#### 第1節 実験処理

##### 1-1 処理可能な有効回答数

欠席などで記入漏れがあった場合、カメラワークの関係で情動反応が読みとれない場合を無効として除外した結果、有効回答数は次のようになった。

|       |    |     |    |     |     |
|-------|----|-----|----|-----|-----|
| 日吉中学校 | 1年 | 155 | 2年 | 129 |     |
| 神吉中学校 | 1年 | 95  |    |     |     |
| 高砂中学校 | 1年 | 113 | 2年 | 110 |     |
|       |    |     |    | 総計  | 602 |

##### 1-2 実験データ処理方法

(1) 被験者一人ひとりについて、情動反応があった場所を、《譜例2-6》で示した1~7については、マークシートの【問12】の欄の「1」~「7」にマークした。また、《譜例2-6》の ~ については、マークシートの【問13】の欄の「6」~「1」にマークした。それ以外での場所については、【問12】の欄の「0」にマークした。

(2) マークシートを読み取り器にかけ、被験者一人ひとりの個人データを出すとともに、次のようにデータを処理した。

問題ごとにそれぞれのレベルの総数を出した。《表1-1》

| 問題 | レベル | 0 | 1   | 2   | 3   | 4   | 5   | 6   | 7   |
|----|-----|---|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 1  |     |   | 35  | 71  | 83  | 323 | 90  |     |     |
| 2  |     |   | 15  | 13  | 37  | 116 | 160 | 149 | 112 |
| 3  |     |   | 184 | 220 | 198 |     |     |     |     |
| 4  |     |   | 8   | 9   | 28  | 60  | 147 | 216 | 134 |
| 5  |     |   | 19  | 20  | 30  | 111 | 146 | 156 | 120 |
| 6  |     |   | 54  | 87  | 282 | 179 |     |     |     |
| 7  |     |   | 8   | 26  | 41  | 65  | 131 | 200 | 131 |
| 8  |     |   | 22  | 16  | 34  | 117 | 142 | 156 | 115 |
| 9  |     |   | 46  | 96  | 52  | 385 | 23  |     |     |
| 10 |     |   | 38  | 23  | 71  | 208 | 138 | 77  | 47  |
| 11 |     |   | 10  | 12  | 44  | 72  | 126 | 180 | 158 |
| 12 | 2   | 4 | 15  | 23  | 29  | 53  | 84  | 84  |     |
| 13 |     |   | 4   | 3   | 8   | 3   | 15  | 13  |     |

《表1-1》

再認テストの正答者・誤答者における【問題8】~【問題12】についてそれぞれのレベルごとに総数を求めた。《表1-2》

ただし、問9を正答しているもののうち、答えの確かさのレベルが、「3」以下は除外し、誤答とした。

全体の再認テスト(正答者数=337)

| 問題     | レベル | 1 | 2 | 3  | 4   | 5   | 6   | 7   |
|--------|-----|---|---|----|-----|-----|-----|-----|
| 8嗜好度   |     | 5 | 6 | 11 | 36  | 87  | 100 | 92  |
| 9再認曲   |     | 0 | 0 | 0  | 337 | 0   |     |     |
| 10確信度  |     | 0 | 0 | 0  | 130 | 106 | 67  | 34  |
| 11聴取し  |     | 1 | 1 | 9  | 21  | 63  | 118 | 124 |
| 12情動場所 |     | 1 | 6 | 13 | 20  | 46  | 78  | 74  |

\*【問題9】の正答は「4」

全体の再認テスト(誤答者=265)

| 問題     | レベル | 1  | 2  | 3  | 4  | 5  | 6  | 7  |
|--------|-----|----|----|----|----|----|----|----|
| 8嗜好度   |     | 19 | 9  | 24 | 79 | 55 | 56 | 23 |
| 9再認曲   |     | 46 | 96 | 52 | 48 | 23 |    |    |
| 10確信度  |     | 38 | 23 | 71 | 78 | 32 | 10 | 13 |
| 11聴取度  |     | 9  | 11 | 35 | 51 | 63 | 62 | 34 |
| 12情動場所 |     | 3  | 9  | 10 | 9  | 7  | 6  | 10 |

《表1-2》

未聴者の再認テストにおける正答者・誤答者ごとに、【問題8】~【問題12】の各レベルの総数を求めた。《表1-3》

未聴者の再認テスト(正答者数=76)

| 問題     | レベル | 1 | 2 | 3 | 4  | 5  | 6  | 7  |
|--------|-----|---|---|---|----|----|----|----|
| 8嗜好度   |     | 2 | 3 | 4 | 17 | 22 | 24 | 4  |
| 9再認曲   |     | 0 | 0 | 0 | 76 | 0  |    |    |
| 10確信度  |     | 0 | 0 | 0 | 32 | 20 | 19 | 5  |
| 11聴取度  |     | 1 | 0 | 2 | 6  | 16 | 32 | 19 |
| 12情動場所 |     | 0 | 1 | 4 | 3  | 9  | 18 | 11 |

未聴者の再認テスト(誤答者数=113)

| 問題     | レベル | 1  | 2  | 3  | 4  | 5  | 6  | 7 |
|--------|-----|----|----|----|----|----|----|---|
| 8嗜好度   |     | 12 | 10 | 12 | 38 | 22 | 18 | 1 |
| 9再認曲   |     | 19 | 38 | 24 | 17 | 15 |    |   |
| 10確信度  |     | 20 | 7  | 31 | 32 | 14 | 4  | 5 |
| 11聴取度  |     | 7  | 9  | 17 | 25 | 26 | 23 | 6 |
| 12情動場所 |     | 0  | 6  | 3  | 1  | 3  | 2  | 4 |

《表1-3》

既聴者の再認テストにおけるデータも同様にして処理した。《表1-4》

既聴者の再認テスト(正答者数=261)

| 問題     | レベル | 1  | 2  | 3  | 4   | 5   | 6   | 7   |
|--------|-----|----|----|----|-----|-----|-----|-----|
| 8嗜好度   |     | 3  | 3  | 7  | 19  | 65  | 76  | 88  |
| 9再認曲   |     | 0  | 0  | 0  | 261 | 0   |     |     |
| 10確信度  |     | 0  | 0  | 0  | 97  | 87  | 48  | 29  |
| 11聴取度  |     | 0  | 0  | 0  | 15  | 47  | 86  | 105 |
| 12情動場所 |     | 1  | 2  | 9  | 147 | 357 | 660 | 673 |
| 8嗜好度   |     | 5  | 0  | 11 | 43  | 33  | 38  | 22  |
| 9再認曲   |     | 27 | 59 | 27 | 31  | 8   |     |     |
| 10確信度  |     | 18 | 16 | 40 | 46  | 18  | 6   | 8   |
| 11聴取度  |     | 2  | 2  | 18 | 26  | 37  | 39  | 28  |
| 12情動場所 |     | 3  | 3  | 7  | 8   | 4   | 4   | 6   |

《表1-4》

【問題11】の聴取レベル(聴き入る深さ)「1」~「7」それぞれについて、情動喚起数と総数を求めた。《表1-5》

|       |    |    |    |    |     |     |     |
|-------|----|----|----|----|-----|-----|-----|
| 聴取レベル | 1  | 2  | 3  | 4  | 5   | 6   | 7   |
| 情動喚起数 | 0  | 1  | 8  | 20 | 60  | 121 | 128 |
| 総 数   | 10 | 12 | 44 | 72 | 126 | 180 | 158 |

《表 1 - 5》

【問題 8】の好きのレベル(好きである度合い)「1」～「7」それぞれについて、情動喚起数と総数を求めた。《表 1 - 6》

|       |    |    |    |     |     |     |     |
|-------|----|----|----|-----|-----|-----|-----|
| 好きレベル | 1  | 2  | 3  | 4   | 5   | 6   | 7   |
| 情動喚起数 | 2  | 3  | 9  | 40  | 77  | 107 | 100 |
| 総 数   | 24 | 15 | 35 | 115 | 142 | 156 | 115 |

《表 1 - 6》

好きのレベル「1」～「7」に対して、聴取レベル「1」～「7」のそれぞれの総数を求めた。《表 1 - 7》

|          |      |      |      |      |      |      |      |
|----------|------|------|------|------|------|------|------|
| 聴取<br>好き | レベル1 | レベル2 | レベル3 | レベル4 | レベル5 | レベル6 | レベル7 |
| レベル1     | 6    | 3    | 5    | 4    | 2    | 3    | 1    |
| レベル2     | 1    | 3    | 3    | 4    | 2    | 0    | 2    |
| レベル3     | 0    | 2    | 12   | 10   | 6    | 4    | 1    |
| レベル4     | 3    | 3    | 16   | 33   | 30   | 19   | 11   |
| レベル5     | 0    | 0    | 5    | 45   | 47   | 50   | 25   |
| レベル6     | 0    | 1    | 2    | 6    | 34   | 71   | 42   |
| レベル7     | 0    | 0    | 1    | 0    | 5    | 33   | 76   |

《表 1 - 7》

- (3) (2)の分類を基にして、改作部分で情動が喚起された割合を求めた。《表 2 - 1》
- (4) (2)の分類を基にして、次のような関連を関係関係で求めた。

未聴者・既聴者・全体について、それぞれ情動が喚起される場所と再認テストの正答率《グラフ 1》

聴取レベルにおける再認テストの正答率と情動が喚起される割合《グラフ 3》

好きのレベルにおける再認テストの正答率と情動が喚起された割合《グラフ 4》

聴取レベルと好きのレベルにおける再認テストの正答率の比較《グラフ 5》

好きのレベル「1」「7」における聴取レベルの分散状況《グラフ 6》《グラフ 7》

聴取レベルと好きのレベルにおける情動が喚起される割合の比較《グラフ 8》

- (5) 主成分分析法により、聴取レベルと好きのレベルそれぞれ 3 回の相関行列数を求めた。

《表 2 - 6》

## 第 2 節 実験結果及び考察

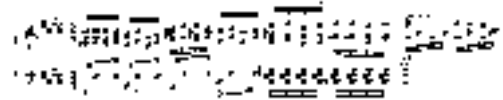
### 2 - 1 情動が喚起された割合

|   |         |        |
|---|---------|--------|
|   | 人 数     | 割合 (%) |
| 情動が喚起された                                | 330/602 | 54.8   |
| 情動が喚起されると予想された部分《譜例 2 - 1》の 1 - 7 で反応した | 282/330 | 85.5   |
| 改作部分《譜例 2 - 1》の 5 - 7 で情動が喚起された         | 221/330 | 67.0   |
| それ以外で反応した                               | 48/330  | 14.5   |

《表 2 - 1》

- (1) 《表 2 - 1》で示したように、当初予想していた以上に情動反応(55%)が見られた。また、情動が喚起された被験者のうち、予想していた部分で、85%もの反応があったことが確認された。
- (2) 《譜例 2 - 1》の場所「1」より前に情動反応があった被験者は、たった 2 名であった。このことから、反応があったほとんどの被験者が、予想した部分で情動が喚起されたと言える。

### 2 - 2 情動が喚起された場所と再認テストの正答率



1 2 3 4 5 6 7

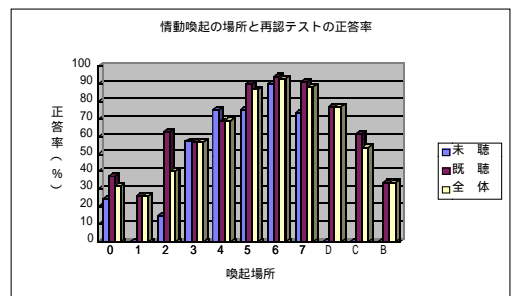
《譜例 2 - 3》

情動喚起の場所と再認テストの正答率 (%)

|    |                  |               |                |                 |                 |                 |                 |                 |
|----|------------------|---------------|----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| 場所 | 0                | 1             | 2              | 3               | 4               | 5               | 6               | 7               |
| 未聴 | 24.2<br>(30/124) | 0<br>(0/0)    | 14.3<br>(1/7)  | 57.1<br>(4/7)   | 75.0<br>(3/4)   | 75.0<br>(9/12)  | 90.0<br>(19/20) | 73.3<br>(11/15) |
| 既聴 | 37.1<br>(69/186) | 25.5<br>(1/4) | 62.5<br>(5/8)  | 56.3<br>(9/16)  | 68.0<br>(17/25) | 90.2<br>(37/41) | 93.8<br>(60/64) | 91.3<br>(63/69) |
| 全体 | 31.9<br>(99/310) | 25.5<br>(1/4) | 40.0<br>(6/15) | 56.5<br>(13/23) | 69.0<br>(20/29) | 86.8<br>(46/53) | 92.8<br>(78/84) | 88.1<br>(74/84) |

|    |                 |                |               |               |              |            |
|----|-----------------|----------------|---------------|---------------|--------------|------------|
| 場所 | 0               | 0              | 0             | 0             | 100          | 0          |
| 未聴 | (0/0)           | (0/2)          | (0/0)         | (0/2)         | (2/2)        | (0/2)      |
| 既聴 | 76.9<br>(10/13) | 61.5<br>(8/13) | 33.3<br>(1/3) | 50.0<br>(3/6) | 100<br>(1/1) | 0<br>(0/2) |
| 全体 | 76.9<br>(10/13) | 53.3<br>(8/15) | 33.3<br>(1/3) | 37.5<br>(3/8) | 100<br>(3/3) | 0<br>(0/4) |

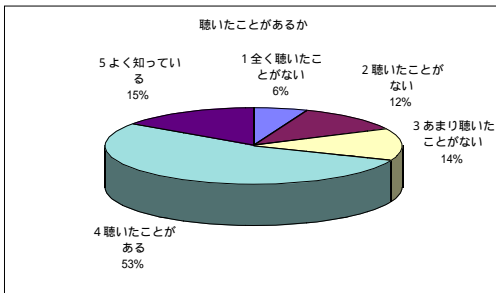
《表 2 - 2》



《グラフ1》

喚起場所「0」は情動喚起しなかったことを示す

- (1) 《表2 - 2》より、暗意された音「7」に向かって「1」から遅延や逸脱を繰り返し、最も情動が喚起されると思われる「6」で、正答率が最も高くなっている。また、「7」で暗意 - 実現された後は「 」～「 」へと、正答率がだんだん落ちていくことがわかる。
- (2) 《グラフ1》の喚起場所「0」のデータは、情動が喚起されなかった被験者の再認テストの正答率を示している。情動が最も強く喚起されると予想した場所「5」～「7」を改作しており、情動が喚起されなかった「0」と比べると、全体の正答率が{89.6% : 31.9%}で約3倍になっている。以上のことから、情動喚起の要因のひとつに、音楽の記憶がかなりかかっているとと言える。
- (3) 情動が喚起された場所「1」は未聴者のデータがないため、比較にならないが、「3」「4」以外は未聴者のデータよりも、既聴者のデータが、高くなっている。この差は、実験のスタート時から、聴取経験が違っているわけで、当然と言えよう。
- (4) 情動が喚起された場所「2」では既聴者と未聴者におけるデータの差がかなり見られるが、「3」～「7」においては、あまり大きくないことがわかる。これは、次の《グラフ2》が示すように、既聴者のうち、大半がレベル「4」(聴いたことがある)程度であったからだと考えられる。

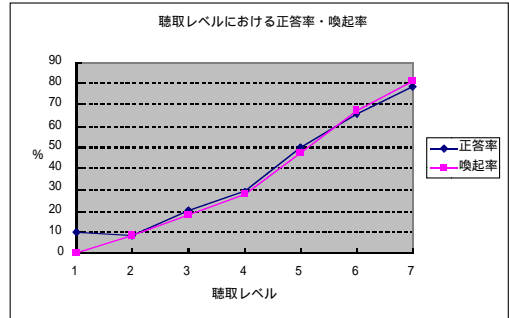


《グラフ2》

2 - 3 聴取レベルにおける再認テスト正答率と情動喚起率

| 聴取レベル | 1              | 2             | 3              | 4               | 5                | 6                 | 7                 |
|-------|----------------|---------------|----------------|-----------------|------------------|-------------------|-------------------|
| 正答率   | 10.0<br>(1/10) | 8.3<br>(1/12) | 20.5<br>(9/44) | 29.2<br>(21/72) | 50.0<br>(63/126) | 65.6<br>(118/180) | 78.5<br>(124/158) |
| 喚起率   | 0<br>(0/10)    | 8.3<br>(1/12) | 18.2<br>(8/44) | 27.8<br>(20/72) | 47.6<br>(60/126) | 67.2<br>(121/180) | 81.0<br>(128/158) |

《表2 - 3》



《グラフ3》

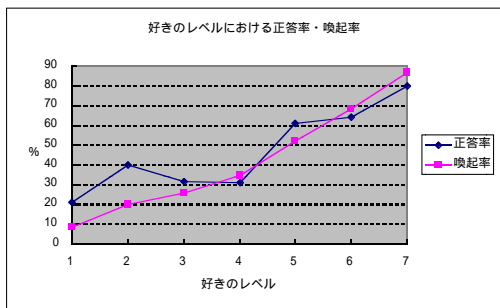
- (1) 《グラフ3》より、聴取レベルが上がるに連れて、再認テストの正答率も上がるようになっており、相互に正の関数関係があると言える。
- (2) また、聴取レベルが上がるに連れて、情動喚起率も上がるようになっており、相互に正の関数関係があると言える。
- (3) さらに《表2 - 3》より、聴取レベルに対する再認テストの正答率と、情動喚起率がレベル「2」以上ではデータが酷似していることがわかる。

このことから、聴取レベルにおいて音楽の記憶と情動喚起は相関があると言え、2 - 2で述べた「情動喚起に音楽の記憶がかなりかかっている」ということを、確認することができる。

2 - 4 好きのレベルにおける再認テスト正答率と情動喚起率

| 好きレベル | 1              | 2              | 3               | 4                | 5                | 6                 | 7                 |
|-------|----------------|----------------|-----------------|------------------|------------------|-------------------|-------------------|
| 正答率   | 20.8<br>(5/24) | 40.0<br>(6/15) | 31.4<br>(11/35) | 31.3<br>(36/115) | 61.3<br>(87/142) | 64.1<br>(100/156) | 80.0<br>(92/115)  |
| 喚起率   | 8.3<br>(2/24)  | 20.0<br>(3/15) | 25.7<br>(9/35)  | 34.8<br>(40/115) | 52.2<br>(77/142) | 68.6<br>(107/156) | 87.0<br>(100/115) |

《表2 - 4》



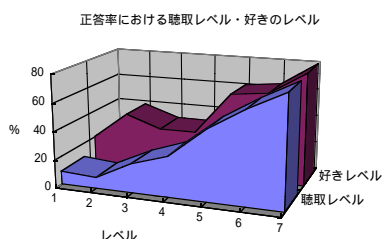
《グラフ4》

(1) 《グラフ4》より、好きのレベルに対する再認テストの正答率は、レベル「2」が特に高いため、そこから「4」に向かって減少している。しかし、全体の傾向としては、好きのレベルが上がるに連れて、正答率も上がっており、相互におおむね正の関数関係があると言える。

(2) また、情動喚起率と好きのレベルについては、相互にはっきりと正の関数関係があると言える。

(3) 《表2-4》より、好きのレベルに対する再認テストの正答率と情動喚起率のデータは、「1」「2」「5」において正答率が高く、聴取レベル《グラフ3》に比べると、好きのレベルに関しては、はっきりした正の相関があるとは言いがたい。

## 2-5 再認テスト正答率と聴取レベル・好きのレベル



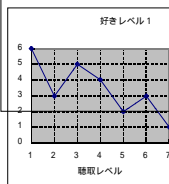
《グラフ5》

(1) 《グラフ5》は「聴取レベル」と「好きのレベル」の再認テストの正答率を比較したものである。

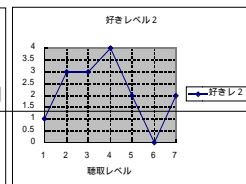
(2) 再認テストの正答率は、レベル「4」「6」「7」において「好きのレベル」と「聴取レ

ベル」のデータが類似しているが、それ以外、特に「2」は「好きのレベル」が、「聴取レベル」を大きく上回っている。

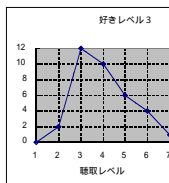
この原因を追究するために、《表1-7》で出した「好きのレベル」の各レベルにおける聴取レベルの総数を、グラフにしてみた。《グラフ6》



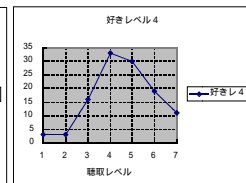
《グラフ6-1》



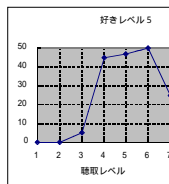
《グラフ6-2》



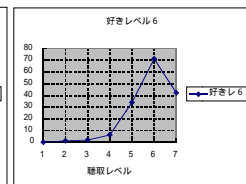
《グラフ6-3》



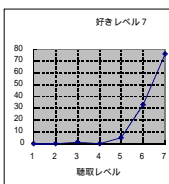
《グラフ6-4》



《グラフ6-5》



《グラフ6-6》



《グラフ6-7》

(3) 《グラフ6》の1～7は好きのそれぞれのレベルにおける聴取レベルの分散を表している。好きレベル「2」と「5」は聴取レベルのそれと比べると、高い方に頂点がズれており、特に「2」においては、そのズレが大きい。また「1」においては頂点がはっきりしていない。これは、《グラフ5》で見られた「好きのレベル」と「聴取レベル」のデータのずれと、ほぼ一致する。以上のことから、再認テストの正答率においては「好きである」こ

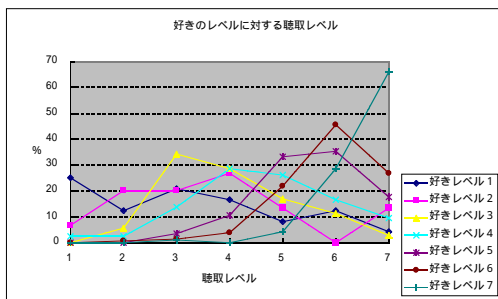


とよりも「聴き入る」ことの方が、関わりが強いことがわかる。

(4)さらに、《グラフ6》の聴取レベルの総数を百分率(%)に置き換え《表2-5》、各レベルごとに比較した。

| 聴取   | レベル1 | レベル2 | レベル3 | レベル4 | レベル5 | レベル6 | レベル7 |
|------|------|------|------|------|------|------|------|
| 好き   | 25   | 12.5 | 20.8 | 16.7 | 8.3  | 12.5 | 4.2  |
| レベル1 | 6.7  | 20   | 20   | 26.7 | 13.3 | 0    | 13.3 |
| レベル3 | 0    | 5.7  | 34.3 | 28.6 | 17.1 | 11.4 | 2.9  |
| レベル4 | 2.6  | 2.6  | 13.9 | 28.7 | 26.1 | 16.5 | 9.6  |
| レベル5 | 0    | 0    | 3.5  | 10.6 | 33.1 | 35.2 | 17.6 |
| レベル6 | 0    | 0.6  | 1.3  | 3.9  | 21.8 | 45.5 | 26.9 |
| レベル7 | 0    | 0    | 0.9  | 0    | 4.3  | 28.7 | 66.1 |

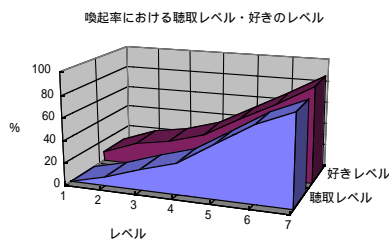
《表2-5》



《グラフ7》

(5)《グラフ7》より、「好きのレベル」が「4」以上、すなわち、「好き」であればあるほど、より深く聴き入る傾向があることがわかる。

## 2-6 情動喚起率と聴取レベル・好きのレベル



《グラフ8》

(1)《グラフ8》は、「聴取レベル」と「好きのレベル」の、情動喚起率を比較したものである。

(2) 情動喚起率においては、全てのレベルにおいて好きのレベルの方が高い。このことから、情動喚起には、「聴き入る」ことよりも、

「好きである」ことの方が、関わりが強いことがわかる。

## 2-7 聴取レベルと好きのレベルの相関

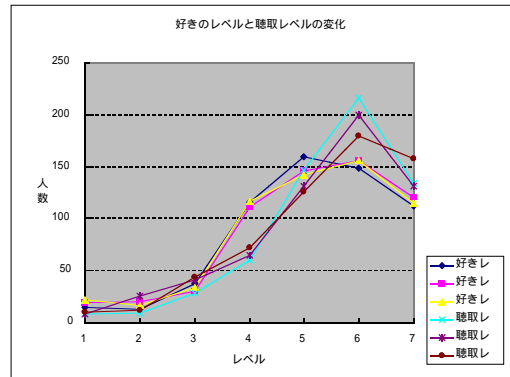
(1)「聴取レベル」及び「好きのレベル」～はそれぞれステップ1～3によるものである。

|     | 好きレ         | 好きレ         | 好きレ         | 聴取レ         | 聴取レ         | 聴取レ |
|-----|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-----|
| 好きレ | 1           |             |             |             |             |     |
| 好きレ | 0.99081922  | 1           |             |             |             |     |
| 好きレ | 0.991299052 | 0.997442211 | 1           |             |             |     |
| 聴取レ | 0.892302968 | 0.926699577 | 0.914604865 | 1           |             |     |
| 聴取レ | 0.879311169 | 0.91749778  | 0.904677031 | 0.99557481  | 1           |     |
| 聴取レ | 0.885417066 | 0.923863324 | 0.911011897 | 0.970726935 | 0.975686115 | 1   |

《表2-6》

(2)《表2-6》より、ステップごとに比較してみても、「聴取レベル」と「好きのレベル」における相関係数は全体的にはあまり差がみられず、「91」というかなり高い相関があると言える。

(3)「聴取レベル」と「好きのレベル」のステップごとの人数の変化を《グラフ9》のようにまとめた。



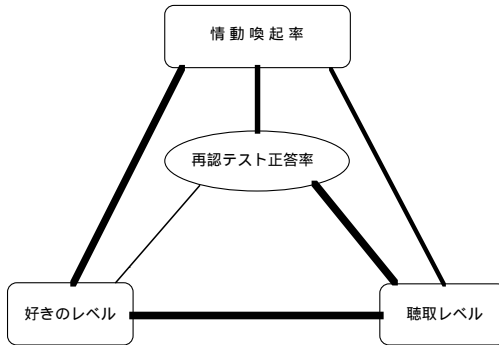
《グラフ9》

(4) 繰り返して聴くことで飽きがこないように毎回課題を与えたが、《グラフ9》より、「好きのレベル」においても「聴取レベル」においても、ステップごとの変化はあまりみられない。

(5)「好きのレベル」と「聴取レベル」を各レベルごとに比較すると、レベル「4」とレベル「6」に人数の差がみられる。このことから、「好きのレベル」4(どちらとも言えない)の約半数は、「聴き入る」レベルに達していることがわかる。

(6) 「聴取レベル」においてステップ2と3を比較すると、レベル「6」から「7」への人数の移動が少しみられるが、これはステップ3で再認テストが行われたためと考えられる。

以上、それぞれの関係をまとめると《図1》のような関係図になる。



《図1》

### 第3節 結論

\* 以下述べる「音楽」を、機能と声で作られたものに限定する。

- 1 現代の中学生は、機能と声の音楽スキーマを内化しており、教師の力量によっては、情動が喚起される場所をある程度特定できる曲もある。
- 2 音楽を繰り返し聴いて情動が喚起される要因のひとつに、その部分の記憶がかかっている。
- 3 音楽を繰り返し「聴き入ること」によって、その音楽も記憶され、情動も喚起されやすい。
- 4 音楽が「好きであること」によって、情動も喚起され、音楽も記憶されやすい。
- 5 音楽が記憶されるためには、その音楽を繰り返して「聴き入ること」と、「好きであること」が重要である。

6 音楽を聴いて情動が喚起されるためには、その音楽が「好きであること」と、繰り返し「聴き入ること」が重要である。

7 音楽が「好きであること」と「聴き入ること」には高い相関がある。

8 音楽の記憶には、その音楽が「好きであること」よりも「聴き入ること」の方が関わりが強い。

9 情動喚起には、その音楽に「聴き入ること」よりも「好きであること」の方が関わりが強い。

終わりに

音楽鑑賞の目的は美的享受であるとし、美的意味の本質的な構成要素が音楽による情動喚起によるものである捉えた。そして、それは音楽を繰り返して聴くことにより、先が見通せるようになるとともに、知らないと信じて聴くことによって起こるとした。

この「知らないと信じる」ということは、実はよく「知っている」ということであり、特に曲の重要な部分、すなわち情動が喚起される部分は細部までよく知っているのではないかと。言い換えると情動が喚起されるためには、記憶は必要条件ではないか、またこれらのことと、「好きであること」や「聴き入ること」がかなり関わっているのではないかという仮説をもとにして本実験を行ったが、機能と声の代表としての曲「別れの曲」(ショパン)においては、このことがほぼ支持されたと言える。

また、情動と記憶のかかわりが明らかになることにより、再認テストの刺激曲を、コンピュータとMIDI音源、さらにはキーボードを接続し、シーケンサーを操作することによって

簡単にできる時代になった今日、音楽鑑賞の評価のひとつの有効な手段となる可能性をも示したのではないか。

それにつけても、評価の結果を読みとる教師の力が問われることになるであろうが、その教師の力量とは、とりもなおさず音楽を深層において享受し、真の感動体験に支えられた教育的配慮に他ならないのではないだろうか。

さらに、評価の果たす最も重要な役割は、子どもが今、享受に向かう、その道のどこにいるかを見極めることにあるのではないだろうか。それまでの聴取経験(音楽スキーマ)は、子どものその後の享受への道に多大に影響するはずである。だから、一人ひとりの子どもの授業外のコンセプトを求めていくことが必要となる。つまり、一人ひとりの子どもの生活の背景を考慮した評価の方法を構想していかねばならない時期にあると言える。

## 謝 辞

本研究を進めるにあたり、多くの方からのご指導・ご助言、そしてご協力をいただきました。

被験者として協力してもらった日吉中学校、高砂中学校、神吉中学校の生徒達と、そのお話をさせていただいた先生方

音楽認知研究の立場からご指導いただいた小川容子先生(立教女学院短期大学)、新山王正和先生(愛知教育大学)、大村清一郎先生(北海道大学)、竹内好宏先生(亀岡高校)

論文の書き方をご指導いただいた、本学の松本ミサヲ先生、長尾義人先生、高須 一先生(広島大学)

同じ研究をする立場からアドバイスしていただいた、山野昭正先生(山口大学付属光小学校)、本ゼミの佐藤さん、丸中さん、来嶋さん

そして、研究とはいかなるものかを示唆していただき、終始本研究をいろいろな方向からあたたかく、またしっかりとサポートしていただいた鈴木 寛先生

本当にありがとうございました。心から感謝いたします。

1995.12.20 青井雅人

## 引用文献及び主要参考文献・資料

### 論文

Cooper&L.Meyer(徳丸吉彦訳):1968:『音楽のリズム構造』,音楽之友社,東京

Dwyer,Terence(村田武雄訳):1973:『音楽鑑賞教育法』,音楽鑑賞教育振興会,東京

Gordon,E(徳丸吉彦監修):1973:『音楽教育の心理学』,カワイ楽譜,東京

Meyer,Leonard:1965:“Emotion and Meaning in Music”,The University of Chicago Press,Chicago

Radocy,Rudolf(徳丸吉彦他共訳):1985:『音楽行動の心理学』,音楽之友社,東京

Tail,Malcom Haack,Paul(千成俊夫他訳):1991:『音楽教育の原理と方法』,音楽之友社,東京

Tellstrom,Theodore(川島正二訳):1971:『アメリカ音楽教育史』,音楽鑑賞教育振興会,東京

植村幸市:1991:『音色の時間軸変化に伴う心理的影響について』,兵庫教育大学大学院学位論文

梅本暁夫:1987:『認知とパフォーマンス』,東京大学出版会,東京

- - - - :1966:『音楽心理学』,誠信書房,東京

片寄晴弘・竹内好宏:1994:「演奏解釈の音楽理論とその応用について」

『情報処理学会研究報告』94 - MUS - 7,15

- 22,情報処理学会,大阪

佐伯 胖:1987:『イメージ化による知識と学習』,東

洋館出版社，東京

茂木一衛：「鑑賞教育試論」『教育音楽中・高版』1989.9 - 1991.9，音楽之友社，東京

鈴木 寛：1995：「SMLの音楽教育(1)」『兵庫教育大学実技教育研究第9号』

瀬戸郁子：1991：「超越の音楽教育の基底論」『音楽教育学の展望』，音楽之友社，東京

徳丸吉彦・波多野誼余夫：1967：「メイヤーの[音楽における情動と意味]について」

『国立音楽大学研究紀要』vol.5 111 - 138，東京

西園芳信：1993：『音楽科カリキュラムの研究』，音楽之友社，東京

波多野誼余夫他：1987：『音楽と認知』，東京大学出版会，東京

濱野政雄：1986：『新版音楽教育概説』，音楽之友社，東京

前田圭子：1994：『音楽に対する情動的反応に関する研究』，兵庫教育大学大学院学位論文

水戸博道：1991：「認知心理学と音楽教育」『音楽教育学の展望』，音楽之友社，東京

- - - - : 1989：「音楽理解における基礎的能力の探求」『新潟大学教育学部紀要第31巻第2号』

村尾忠廣：「音楽の認知と学習のプロセス」『音楽鑑賞教育』1990.4 - 1991.7，

音楽鑑賞教育振興会，東京

- - - - : 1991：「特異・認知構造の分析による教育内容の暗示と明示化」『音楽教育学の展望』，

音楽之友社，東京

- - - - : 1992：「音楽の認知と教育評価」『季刊音楽教育研究』70，2 - 13

- - - - : 1994：「作品構造から構造認知の音楽理論へ」

『日本音楽認知心理研究会第14回例会資料』13 - 22，京都

山本尚武他：1989：「皮膚電気反射による音楽鑑賞時における情動の経時変化に対する評価」

「ファジイ理論を用いた皮膚電気反射による音楽鑑賞時の情動評価」

『第1回音楽知覚認知国際会議発表講演論文要約集』，京都

山本文茂：1992：『音楽教育研究の方法と分野』，音楽之友社，東京

#### 雑誌

1993：「学習指導と評価の改善」，文部省，東京

1989：「中学校指導書 音楽編」，文部省，東京

1990：特集「音楽鑑賞を考える」『季刊音楽教育研究』62，音楽之友社，東京

1992：特集「評価方法の改訂は何をもたらすか」『季刊音楽教育研究』70，音楽之友社，東京

#### 辞典

金田一晴彦他編：1987：「新選国語辞典第六版」，小学館，東京

園原太郎他監修：1971：「心理学辞典」，ミネルバ書房，東京

東 洋 他編集：1973：「心理学用語の基礎知識」，有斐閣ブックス，東京

#### 資 料

### 音楽鑑賞についての調査

\* 始める前に

これから音楽鑑賞における調査をしますが、問題に対する答えはすべてマークシートに記入して下さい。記入例はシートに書いてありますから、見て下さい。

はじめに「学年・組・番号・氏名」をマークシートに記入して下さい。その時、下のマークを、入れ忘れないように注意して下さい。

=====

それでは始めます。

音楽鑑賞についての調査(その1)

年 組 番 氏名 \_\_\_\_\_

《ステップ1》

これからある曲を聴きます。音楽にできるだけ耳を傾けて、よく聴き入って下さい。  
これはテストではありませんから、考え込まないで、正直に思ったままを答えて下さい。

(問1) このような音楽を聴いたことがありますか。

- 1 いままで聴いたことのない、まったく新しい種類の音楽です
- 2 いままであまり聴いたことのない種類の音楽です
- 3 この曲を聴いたことはないが、この種類の音楽は聴いたことがあります
- 4 この曲を以前、聴いたことがあります
- 5 この曲を以前、聴いたことがあり、よく知っています

作曲者や曲名がわかる人は、マークシートの「備考欄」に書いて下さい。

この曲の作曲者自身が「こんな美しい旋律を書いたとことがない」と語ったと伝えられるほど、  
旋律の美しい曲です。次に旋律を、覚えるつもりで曲に聞き入ってみて下さい。

(問2) この曲は好きですか。

- 1 とてもきれいです
- 2 きれいです
- 3 どちらかというときれいです
- 4 どちらともいえません
- 5 どちらかというとき好いです
- 6 好いです
- 7 とても好いです

この曲の「やま」は何回でてくるか注意して聴いて下さい。

(問3) 何回でてきましたか。

- 1 1回
- 2 2回
- 3 3回以上

(問4) この曲に、4回とも耳を傾けて聴くことができましたか。

- 1 全くできなかった
- 2 できなかった
- 3 どちらかというときできなかった
- 4 どちらともいえない
- 5 どちらかというときできた
- 6 できた
- 7 とてもよくできた

音楽鑑賞についての調査(その2)

年 組 番 氏名 \_\_\_\_\_

《ステップ2》

これから前の時間に聴いた曲を聴きます。音楽にできるだけ耳を傾けて、よく聴き入って下さい。これはテストではありませんから、考え込まないで、正直に思ったままを答えて下さい。

はじめに曲を思い出しながら聴いて下さい。

この曲はショパンの「別れの曲」という曲です。数年前にあの『チャゲ&飛鳥』が主題歌を歌ったドラマがありましたが、その挿入曲で、ドラマは大ヒットしました。

この曲の題名「別れの曲」をイメージしてもう一度聴いて下さい。

(問5) この曲は好きですか。

- 1 とてもきらいです
- 2 きらいです
- 3 どちらかというときらいです
- 4 どちらともいえません
- 5 どちらかというが好きです
- 6 好きです
- 7 とても好きです

この曲は何拍子が注意して下さい。

(問6) 何拍子ですか。

- 1 2拍子
- 2 3拍子
- 3 4拍子
- 4 わかりません

(問7) この曲に、3回とも耳を傾けて聴くことができましたか。

- 1 全くできなかった
- 2 できなかった
- 3 どちらかというとできなかった
- 4 どちらともいえない
- 5 どちらかというとできた
- 6 できた
- 7 とてもよくできた

《ステップ3》

これから前の時間に聴いた曲を聴きます。音楽にできるだけ耳を傾けて、よく聴き入って下さい。これはテストではありませんから、考え込まないで、正直に思ったままを答えて下さい。

この曲に聴き入ってみて、「心が動かされた」あるいは「心にグッときた」と思うところでコッ

プを半回転して、カメラに向かって赤い部分を見せて下さい。最初に1度聴いて場所の確認をしてから始めます。

それでは、コップに手をもって行って下さい。

(問8) この曲は好きですか。

- 1 とてもきらいです
- 2 きらいです
- 3 どちらかというときらいです
- 4 どちらともいえません
- 5 どちらかというが好きです
- 6 好きです
- 7 とても好きです

(問9) 今聴いた演奏と全く同じ演奏を、次の4曲の中から番号で答えて下さい。非常によく似ていますから、注意深く聴いて下さい。演奏はそれぞれ1回づつ聴きます。

- 1 1曲目
- 2 2曲目
- 3 3曲目
- 4 4曲目
- 5 この4曲の中になかった

(問10) いま答えた番号にどのくらいの確かさを持っていますか。

- 1 まったくあてずっぽです
- 2 あてずっぽです
- 3 どちらかというにあてずっぽです
- 4 どちらともいえません
- 5 どちらかというと確かです
- 6 確かです
- 7 かなり確かです

(問11) この曲に、6回とも耳を傾けて聴くことができましたか。

- 1 全くできなかった
- 2 できなかった
- 3 どちらかというとできなかった
- 4 どちらともいえない
- 5 どちらかというとできた
- 6 できた
- 7 とてもよくできた

\* 長い間ご協力ありがとうございました

