

# 対面レッスンとオンラインレッスンにおける 音楽コミュニケーションの可能性 ——身体図式の更新をめぐる考察<sup>1</sup>——

寺前 典子

(医療法人皮膚科寺前診療所)

## はじめに

本稿の目的は、音楽教育現場の対面形式およびオンライン形式のレッスンにおける音楽コミュニケーションを検討し、受講者が各形式のレッスンにどのように参加することで学習の成果を上げているのか、その内実を明瞭にすることにある。

2020年に新型コロナウイルス感染症(以下、COVID-19)が流行し始めた当時、感染の予防のために人と一定の距離を取り、接触を避けることが推奨された。そのため、教育現場では、従来の対面形式の授業に加え、オンライン形式も導入されるようになった。その後COVID-19が一旦終息し、2023年5月8日以降に5類感染症に移行してからは、授業は徐々に対面形式に戻り、オンライン形式のレッスンは補助的なものとなった。では、受講者は、そうした形式の授業において、どのように学習の成果を上げているのだろうか。本稿は、音楽教育現場の演奏授業を取り上げ、対面形式とオンライン形式のレッスンの利点と欠点を検討し、どのように各形式のレッスンに取り組めば受講者の成長を促し、「身体図式の更新」がなされるのかを明瞭にする。なお本稿は、音楽を介した他者との意思疎通を「音楽コミュニケーション」とよぶ。

論述の手法は次の通りである。まず、エトムント・フッサールの間主観性に関する議論やアルフレッド・シュッツのコミュニケーションをめぐる議論を検討する。次に、先行研究を概観して、課題を提起する。そのとき、「対面神話」すなわち、オン

---

1. 本稿は、寺前(2023)に現象的な視点を取り入れて改稿したものである。

ラインコミュニケーションに対する対面コミュニケーションの優位性を説く議論を懸念する技術哲学の議論にもふれる。そして、モーリス・メルロー＝ポンティの身体論より、身体の諸感覚をめぐる議論、および、身体図式や身体イメージに着目して、演奏学習の身体運動を検討する手がかりとする。こうして、われわれはどのように対面レッスンに臨んでいるのか、身体の諸感覚の働きにも着目し、対面レッスンの利点を明らかにする。さらに、オンラインレッスンを取り上げ、そこで生じる問題点やそれを克服し補うための工夫、さらに利点にも言及する。これは、対面神話の懸念への提言となる。なお、音楽教育の基本理念は「本番で堂々とした演奏を行い、聴き手に説得力のある音楽を届けること」にある。従ってここでは、演奏技術や知識を習得し「音楽実践力」を身につけ、その成果を発揮し聴き手に説得力のある音楽を届けることができるほどに「演奏音」に改善がみられたとき、「身体図式の更新」がなされたと捉える。こうして、各レッスンをどのように併用することによって、受講者が学習の成果を発揮し、演奏技術や知識の習得すなわち「身体図式の更新」がなされるのか、その内実が明瞭になる。本稿の意義は、各形式のレッスンを併用することにより学習の成果を発揮できる可能性を論じる点で音楽教育に貢献し、さらに、間主観的なオンラインコミュニケーションの議論を喚起する点で、現象学や社会学の議論にも寄与する点にある。

## 1. コミュニケーション：独りからわれわれへ

### 1.1 フッサールの間主観性論：他者存在、感情移入

他者存在について、フッサール現象学では議論が尽くされてきた。哲学は事象を検討する際、独りの自己意識に与えられるものの検討から開始する。フッサールの『イデー II-I』第3章第18節「事物構成の主観的に制約された諸要因と客観的な物質的事物の構成」(IV, 55-90)では、「e 独我論の段階で《客観的な自然》を構成する可能性」(IV, 77-78)が示され、次に、「f 独我論的な経験から間主観的な経験への移行」(IV, 79-84)が論じられる。そこでは、「突然、私が理解し合える人間が私にとってはじめて存在することになり、私は彼らと、この新しい時間の範囲内ではわれわれにとって共通に現存している諸事物について、互いに合意し合える」ことになる(IV, 79)。しかし、合意したのも束の間、次の矛盾が示される。その「諸経験に基づいて『私』が行った……さまざまな言表の集合が、現在の私の仲間たちには承認されない」ことが判明するのである(IV, 79)。また、フッサールは、「g 物理学的な事物の詳細な特性記述」(IV, 84-88)において次のように述べる。

事物が与えられているのも、そしてまた与えられうるのも、原理的に諸現出を介してのみ可能であり、しかもそれら諸現出の内容は主観ごとに異なりうる。その現出内容（例えば赤いとか、暖かいなどとして現出している事物）がそのような内容であるのは、それが現実のある主観にとっての、もしくはその現実 [の主観] と関連して可能な別の主観にとっての現出としてである。したがってわれわれは、多数の現実の諸主観および彼らと関連してさらに想定されうる多数の諸主観へ連れ戻される。もちろんそれら諸主観も事物を直観したり、経験したりするのであるから、その相関者として現出しているものそれ自身も、赤い、暖かい、……などの現出の諸契機を具えて、さまざまな仕方で意識されているのであり、しかもそれら諸主観はたがいに感情移入（*Einfühlung*）しうる関係にあるため、現出の与えられ方が違っても、そこに現出しているものの同一性を間主観的に確認しうるのである。（IV, 88）

こうして、フッサール現象学では、主観をもつ他の存在としての他者を認め、さらにそうした主観は他の主観と「感情移入」しうることが示される。ただし、事物の現出内容について、主観は、他の主観と「同一性」を間主観的に確認しうるとはいえ、両者の直観は、完全に一致する場合もあれば、類似していても必ずしも完全な一致ではない場合もある。音楽演奏の場合、それは経験や習熟度により異なると考えられる。

次に、社会学における他者関係を見てみたい。

## 1.2 音楽コミュニケーション：音楽の流れが創出する他者との同時性

社会学は、哲学を基にして誕生したとはいえ他者存在を所与のものとした二人称以上の学問であり、2人以上の集団を社会とよぶため、他者関係は「われわれ」として前提される。音楽過程内での特定のコミュニケーションについて、フッサールの流れを継いで展開したシュッツは次のように述べる。あらゆるコミュニケーションは発信者と受信者の「相互に波長を合わせる関係」を前提としており（Schutz 1964: 177=1991: 240）、この関係は、「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ」を共有し、「生ける現在をこのように共に生き」、この共に生きることを「われわれ」として経験することによって確立される（Schutz 1964: 173=1991: 236）。そして、寺前（2018）は、この議論に依拠し対面状況の音楽コミュニケーションを論じる。

演奏会場において音楽の流れの中にあるとき、奏者と聴き手は「内的時間」のうちで互いに「経験の流れ」を共有し、「われわれ」という関係にある。……奏者と聴き手は、音楽過程という進行中の流れによって創出される「同時性」のうちで生きるのである（Schutz 1964: 173=1991: 236）。そして、このとき、両者の間に「相互に波長を合わせる関係」が確立する（Schutz 1964: 173=1991: 236）。（寺前 2018: 1-2）

時空間を共有する人びとは、「内的時間」のうちで経験の流れを共有し「われわれ」関係にある。そして、音楽過程では、音楽の流れが、両者の間に「同時性」を創出するのである。このとき、両者間には「相互に波長を合わせる関係」が築かれ、コミュニケーションが成立する。これは、他者存在を所与のものとした間主観性である。以下、こうした議論を念頭に置きながら、対面レッスンとオンラインレッスンにおける他者をめぐるコミュニケーションを論じる。まず、先行研究を検討し課題を示す。

## 2. 教育現場へのオンラインコミュニケーションの導入：先行研究の課題

技術哲学分野でのオンラインコミュニケーションの研究に、呉羽真（2023）がある。呉羽は、「対面神話」を憂慮し、これを乗り越えるために、「コミュニケーションメディアが人間関係に及ぼす影響」を考察する（呉羽 2023: 3）。対面神話とは、「オンラインコミュニケーションに対する対面コミュニケーションの優位性を説く言説」（呉羽 2023: 3）である。コロナ禍は、従来の常識を再確認する契機となった。しかし、本稿は、対面神話への懸念も含め問い直したい。というのも、受講者の目的によって、オンライン形式が不向きな授業もあるからである。今後も対面形式とオンライン形式のコミュニケーションを利用するのであれば、まず、具体的な事例を提示し、そこにおける利点や欠点を明瞭にする必要がある。

音楽教育現場の演奏実技のレッスンは、本番と同様の環境で教授する必要があるため、教育者や演奏家を養成する課程から音楽教室まで、通常対面形式で行われてきた。井上修（2017）は、COVID-19の流行以前のピアノ演奏実技の対面形式の授業の研究である。長澤順・井上修（2020）、および、中野圭子（2021）は、COVID-19の流行の最中に行われたオンライン形式の授業の研究である。いずれも、保育者・児童教育者養成課程でピアノ実技を担当する教員による研究であり、両形式のレッスンの利点や欠点が報告されている。しかし、今後も各形式のレッスンを併用し学習の成果

を發揮するためには、各形式のレッスンの特徴を検討の上で、欠点を補完する手法を提示する必要がある。その上で、各形式のレッスンの利点を活かして授業に取り入れる必要がある。本稿は、これらの研究を実例として取り上げ、受講者がどのように学習の成果を發揮しているのかを検討する。

田中彰吾（2013）は、「運動学習におけるコツと身体図式の機能」において、メルロ＝ポンティの身体運動の記述に必要な三つの概念（身体図式、身体イメージ、指向弓）を取り入れ、現象学的な視点から運動学習の受講者の技術習得の過程を論じる（田中 2013: 205-210）。田中（2013）は、空間的事物である自動車の運転等の行為を例示し、ブレーキの操作技術が向上したことを目で追うことで、身体図式の更新の過程を示す。しかし、本稿の取り上げる音楽は内在的事物である音から成るため、その成果は見て洞察しうるものではなく、身体図式の更新は「演奏音」に現れる。本稿は、演奏技術や知識を習得し「音楽実践力」を身につけ、その成果を發揮し聴き手に説得力のある音楽を届けることができるほどに「演奏音に改善」がみられたとき、「身体図式の更新」がなされたと捉え論じる。

### 3. 音楽コミュニケーションにおける身体運動：身体図式と身体イメージ

音楽演奏実技の受講者は、対面レッスンやオンラインレッスンにどのように参加しているのだろうか。寺前（2023）は、メルロ＝ポンティの身体論に依拠し、視覚、聴覚、触覚、皮膚感覚といった身体の諸感覚のレベルに踏み込んで検討し、対面形式とオンライン形式のレッスンの参加者たちの「身体図式」の更新の過程を論じる。本稿では、「身体図式」に加え「身体イメージ」にも着目する。そして、各受講者がレッスンに臨む際の身体図式や身体イメージを検討し、どのように受講者が各レッスンに参加し、「身体図式の更新」がなされるのかを明瞭にする。

#### 3.1 身体の諸感覚に基礎づけられる音楽コミュニケーション

メルロ＝ポンティは、「身体の理論はすでに知覚の理論である」（Merleau-Ponty 1945=1982: 332）と述べ、さらに「感覚すること」を論じる（Merleau-Ponty 1945=1982: 339-397）。また、「われわれは、身体によって世界に臨んでおり、身体でもって世界を知覚する」（Merleau-Ponty 1945=1982: 338）と述べる。身体は、知覚の主体なのである。また、彼は、意識よりも身体に重きを置き、「知覚する者（celui qui perçoit）」として「われわれは対象に臨みつつ、身体と一つになっている」とのべ、さらに、「こ

の身体は……われわれが世界の総合をおこなう動機と手段について、われわれ自身より通暁している。だからこそ、……人間とは共通感官である」(Merleau-Ponty 1945=1982: 390)」と述べる。「共通感官」の固有の働きについては寺前 (2023) に詳述したが、諸感覚の働きに着目して記述した対面レッスンの様子について簡単にふれておこう。

対面レッスンでは、教師と受講者のブレスを合図に共同演奏が始まる。このとき、奏者は音の流れにあり、手の触覚は、思考以前に応答している。読みながら弾いては遅いのである。そして「現在と対決させられ……身体と一つになっている」知覚は、相手の演奏音に同調する。このとき、感官がそれぞれ異なるように、視覚、聴覚、触覚、皮膚感覚をはじめとする諸感覚は固有に働いている。そして、この既に与えられた諸感覚(触覚等)を「領野」(Merleau-Ponty 1945=1982: 353)とし、演奏は進行する。このとき、人間の身体の諸感覚は、思考以前に協働している。すなわち、目、耳、皮膚などの感覚器への刺激→視覚、聴覚、触覚、皮膚感覚、振動感覚などの応答→脳神経→知覚である。そして、助言を受けたフレーズに差し掛かる時には「ここは気を付けて表現しよう」などと「思考」が働くのである。(寺前 2023: 65-66)

対面レッスンに臨む奏者は、身体の諸感覚を領野として演奏をしているのである。演奏音は、奏者がレッスンで積み重ねてきた思考の現れである。音楽コミュニケーションは、このように身体の諸感覚そして思考に基礎づけられているのである。

では、このとき他者や事物への意識は、まず、どのように主観に与えられるのだろうか。フッサールは、それを「志向性 (Intentionalität)」とよぶ。また、志向対象は、知覚や想像、判断といった経験として主観に与えられる。そして、明証的な経験により、たとえば想像した内容が「真」と判明すること(志向と直観との合致)を「充実 (Erfüllung)」、志向の「誤りを証明する」場合を「幻滅 (Enttäuschung)」(II/2, 52) と言う(貫 2003: 10)。志向性の概念は、メルロ＝ポンティの身体論にも引き継がれている。では、このとき身体はどのように「世界に臨んで」(Merleau-Ponty 1945=1982: 338) 演奏を支えているのだろうか。

### 3.2 身体運動を調整する身体図式

メルロ＝ポンティは、共通感官の場としての身体を「身体図式 (schème corporel)」(Merleau-Ponty 1945=1982: 382) の概念を用いて論じる。身体図式概念は、神経医

学分野で用いられる。これは、神経学者のヘッドとホームズの「体位図式」(postural schema)に由来し、「自己身体認知の暗黙の枠組み」を意味する(田中 2013: 206)。メルロ＝ポンティは、次のように述べる。

身体図式は、現実中存在する身体の諸部分の単なる写しでも、その全身的意識ですらもなく、むしろ有機体の投企に対して身体諸部分のもつ意義に応じて、これらの諸部分を自己に統合するものである。(Merleau-Ponty 1945=1982: 179)

身体図式は、われわれの行動を領野となって支え、目的に応じて暗黙の裡に身体諸部分を調整しているのである。田中は、身体図式について「身体が今どのような姿勢にあるのか、身体各部位がどのような位置関係にあるのか、ある動作を取るには身体の各部位をどこからどこへどのくらい動かせばよいのか、といったことを直観的に知るための潜在的な基準」と述べる(田中 2013: 206)。したがって、楽器演奏が成り立つのは、身体の諸感覚をはじめ、身体の諸部分が直観的に「身体図式」として統合されているからである。その結果「身体イメージ」としての手や足などの具体的な身体の諸部分が、運動に合わせて適切に動くのである。

また、田中(2023)は、「身体イメージと身体図式の差異」を「対象性」「人称性」「空間性」の観点から整理している。「対象性」の点では、「身体イメージ」は「意識の志向対象となる」のに対し、「身体図式」は「意識の志向対象とならない」とする(田中 2013: 207)。しかし、身体図式は、「身体内部に閉じているわけではない」。身体図式は、「姿勢と運動を認知する基準」であり、「外部の環境に向かって具体的な行動を起こすさいに、姿勢と運動の調整を可能に」している(田中 2013: 206)。

たとえば、教室のグランドピアノを弾く際、椅子を引いてその大きな蓋を開ける受講者は、重い蓋に押し返されないように腰を入れて身をかがめる。受講者は状況に応じて自然にそうした動作を取るが、この動作を暗黙の裡で支えているのが身体図式である。ピアノに触れる受講者は、その手が自分の身体であることを直に「身体イメージ」として自覚している。他方、蓋を開けようとする受講者の身体諸部分の動きが「身体図式」として統合される様子は、「外部から対象化」できない。身体図式は、「空間性」の点で他の物体との関係で決定されるような「相対的な位置を持たない」ため、「身体中心の空間座標」といわれる(田中 2013: 207)。受講者がスムーズにピアノの蓋を開けることができた際、その過程で身体図式が「暗に」その動作を司っていたのである。では、その観点から、対面レッスンを検討しよう。

### 3.3 対面レッスンにおけるピアノの弾き歌い指導

対面レッスンの事例として、井上 (2017) 「ピアノ演奏・弾き歌い指導の実践報告」をみてみたい。この授業は、保育者養成課程における対面の個人レッスンであり、1年次前期は「歌うことに主眼を置き、合唱を通してハーモニーの美しさを感じ、無理なく歌うための発声の大切さを体感」する (井上 2017: 73)。また、1-2年次の2年間にわたり、ピアノ演奏技能や弾き歌いを習得するための個人レッスンが、習熟度別の2クラス (ゆとりクラス、通常クラス) において行われる (井上 2017: 74)。

ゆとりクラスの4名中3名はピアノの学習経験がない学生であることから、まず「読譜力」の習得が課題となる (井上 2017: 75)。クラスでは、初学者向けの『バイエル』が用いられ、「①音価、リズムの把握」、「②へ音記号の読み方」、「③運指について」、「④拍子を感じる」、「⑤両手で合わせる」 (井上 2017: 76-77) といったプロセスで指導がなされる。なかでも、③運指は、ピアノ学習に不可欠であり、必ず最初に身に付ける必要がある。「左右とも親指から順番に12345と指に番号が付いており、必要に応じて音符の上や下に数字が記されている。5本の指に対して弾く鍵盤は沢山あり、何の指で何処の鍵盤を弾くのかいい加減にさらっていくと、効率が悪い上ミス誘発する原因」にもなる (井上 2017: 76)。そのため、「最初は5本の指で隣同士の音が弾けるような難易度の低いもの」 (井上 2017: 76) から始める。まず、型を身体に叩き込ませるのである。

対面レッスン第1日目の4月、受講者は、ピアノの前に座り、音楽を志向し音を鳴らそうとする。しかし、初学者にとっては、ピアノを前にしても、楽譜を見ながら指番号通りの鍵盤を押さえ、これと同時に歌うことは困難を伴う。楽譜を見ながら弾くことを志向しても、指はうっかり異なる鍵盤を押さえてしまい、音を聴いて「幻滅」(II/2, 52) することもある。そのため教師は、「最初は……難易度の低いもの」 (井上 2017: 76) から指導する。このとき、教師はまず見本を弾き、受講者はその手の形を真横に座る教師の演奏を聴きながら観察する。受講者は、教師の指の形を真似て、身体イメージとしての自身の指を、卵を上からそっと包むように丸めてゆっくりと弾き始める。さらに、「徐々に少し離れた音を隣の指で弾く、また指を潜らせたり返したりしながら弾くようなものへ難易度を上げながら」取り組む (井上 2017: 76)。ここにおける音楽コミュニケーションは、教師も受講者も試行錯誤の繰り返しであるが、この動作を暗に司るのは身体図式である。やがて、回を重ねるうちに受講者の演奏音や表現力が向上し、身体図式は更新してゆく。

### 3.4 対面レッスンにおける志向の充実：感情移入しうる関係へ

このレッスンの過程で、受講者の身体図式は少しずつ更新される。楽譜を見ながら弾くとき、指は、志向した鍵盤を間違えずに押さえられるようになり（「充実」（II/2, 52））、徐々にスムーズな動きになり、演奏音が向上する。そして、両手で安定して弾けるようになれば、次の段階として、弾き歌い指導がある。しかし、これはピアノが得意な学生でも「非常に苦勞する」ものであり、経験値の浅い学生の場合は「数小節ずつ練習を重ねていくことが重要」である（井上 2017: 77）。しかし、間違えずに弾き通すことは困難なため、「片手と歌を合わせる練習」が取り入れられる（井上 2017: 77）。こうした段階を経て、6月に行われた「課題の発表」では4名とも無難に弾き歌いを終えた（井上 2017: 78）。この学科の受講者は、保育者となることを目指す。そのため「どのような状況においても歌やピアノに表情が出てくるようにしなければ、子供たちの表情を豊かに引き出すことは難しい……。音楽的に演奏ができるよう、……子音を意識することで言葉がはっきり聞こえるように指導」した（井上 2017: 78）。その結果、7月の期末試験では表現力に向上がみられた。そのことは、演奏音に現れる。

対面レッスンの音楽コミュニケーションでは、同じ空間にいる教師が横に座り、逐一指導することができるため、受講者は自己身体認知が容易であり、諸感覚も応答するため、教師の指導内容も伝わりやすい。このとき受講者の演奏の上達を暗黙の裡に支えるのは、「身体図式」である。演奏を志向する受講者は、身体図式の暗黙の支えにより、自身の姿勢や、身体各部の位置関係や、指導内容を演奏に反映させるには身体の中の部分をどう動かせばよいのかを直観的に知る。そして、ピアノの初学者も前期の授業が終わる頃には上達し、その成果は演奏音に現れる。こうして、身体図式は更新する。また教師にとっても、受講者がどの箇所間違いやすいかなど、耳で確認しその場で修正が可能である。対面状況の音楽コミュニケーションでは、「視覚、聴覚、触覚に加え皮膚感覚等の諸感覚がフルに応答し、人の気配を感じさせるプレスや全身を音で包まれるような経験をすることができる」（寺前 2023: 67）。ここで両者は「感情移入しうる関係」（IV, 88）にある。その度合いは経験や習熟度により異なるとはいえ、音楽の流れの中にある時には、コミュニケーションの理想である「相互に波長を合わせる関係」（Schutz 1964: 173=1991: 236）が確立する可能性もある。

対面レッスンは、音楽演奏実技の上達に欠かせないものである。しかし、こうした授業は、COVID-19の流行により一時中断され、オンライン形式に移行した。

## 4. オンラインレッスンにおける音楽コミュニケーションの可能性

### 4.1 身体図式の更新の遅れ

オンライン形式の「ピアノ演奏・弾き歌い指導」の特徴と可能性を論じた研究に、長澤・井上 (2020) がある。COVID-19 の流行時は、従来の「指導者と受講者とが『密接』し『発声』を伴う指導を『密室』で行うピアノ指導」は最も回避しなければならない授業形態のひとつとなった (長澤・井上 2020: 35)。そのため、急遽オンラインレッスンが開始された。保育者養成課程の「音楽 III」(1 年次) と「音楽 IV」(2 年次) クラスは、2020 年前期 (4-7 月) の全 15 回のうち、第 1 回の授業のみが対面形式で行われ、残り 14 回はオンライン形式のレッスンである (長澤・井上 2020: 36)。後期 (10-1 月) は、原則として対面形式のレッスンが行われた。授業方法は、各教員や受講者の通信環境、受講者の経験値やレベルに応じ、3 つの方法から教員が選択した (長澤・井上 2020: 36)。「課題提出型」(以下、オンデマンド型) は、Microsoft Teams の各教員のチャンネルに、受講者が各自で録音・録画した演奏動画を投稿し、教員が視聴後コメントをするオンラインレッスンである。「同時双方向型」は、Microsoft Teams や Zoom のビデオ通話を利用した、リアルタイムのオンラインレッスンである。「混合型」は、投稿された動画を教員が視聴し、その後ビデオ通話を用いて改善点をリアルタイムで指導する (長澤・井上 2020: 36)。

オンデマンド型のオンラインレッスンでは、受講者が投稿した演奏動画に教師がフィードバックを行い、改善がみられれば先の課題に進む。長澤・井上は、「口頭ではなく文章化された音についての情報は受講者の感覚に結び付きづらいようで、教員が該当箇所の模範の録画ないし録音を投稿し、それと自分の演奏を聴き比べて間違いに気づいてもらえるよう改善」を重ねた (長澤・井上 2020: 37)。対面レッスンではその場で解決できることが、オンデマンド型のオンラインレッスンでは数日かかるのである。このとき、演奏の学習過程で「身体図式」はどのように更新に向かうのだろうか。

オンデマンド型のオンラインレッスンにおいて、受講者は、演奏動画を撮り Microsoft Teams に投稿する。それを見た教師は、文章でコメントをする。実は、音楽のレッスンは、対面・オンラインにかかわらず、受講者が課題の練習をする時から始まっている。初見の曲の場合、まず、楽譜に書かれた指番号に忠実に、身体イメージとして現れている指でゆっくりと弾く。演奏音は、最初は拙いが練習を重ねるうちに改善される。そして、受講者は、学校で対面レッスンを受ける。また、オンライン形式では、動画を投稿する。そして、教師は後日文章でコメントをする。しかし、オンデマンド型のオンラインレッスンでは、教師の指を見て演奏を模倣できる環境にな

いため、即座にコメント通りに演奏の改善がなされず、対面レッスンよりも上達に時間がかかる。すなわち、身体図式の更新は遅れをとる。受講者は最善の動画を送るが、教師の文章によるコメントに修正点が書かれていると、身体イメージを再度意識的に作り変えねばならない。ここにおける音楽コミュニケーションでは、演奏技術が改善され身体図式が更新されるまでに時間を要する。しかし、受講者や教師へのアンケート調査の結果、オンラインレッスンの利点も見いだされている。

#### 4.2 オンラインレッスンに関する調査結果：対面レッスンにはない利点

長澤・井上は、2020年度「音楽III」（1年生122名）と「音楽IV」（2年生129名）の受講者（合計251名）に対してオンラインレッスンに関する評価調査を行い（長澤・井上2020:38）、約92%の学生の回答を得た。対面レッスンとオンラインレッスンについてどちらが良かったかとの問いに対し、半数以上が「対面レッスン」と回答し、「どちらかといえば対面レッスン」との回答を合わせると、3/4以上の受講者が対面での直接指導に好印象を示した（長澤・井上2020:38）。

では、「対面神話」（丹羽2021:3）は覆されないのだろうか。受講者たちへの調査結果によると、試行錯誤を重ねながらもオンラインレッスンを継続するうちに、対面レッスンにはなかった利点も見いだされている。そのひとつに、オンデマンド型のオンラインレッスンに提出する課題の「完成度」がある。「対面レッスンでは緊張感などから失敗してしまう受講者でも、成功例のみを教員に提出することができ、結果として合格曲が増加することから満足度が高い」（長澤・井上2020:40）。また、「学びやすさ」という利点もある。対面レッスンは教師と受講者の1対1の授業ということもあり、これまで他の受講者の演奏を聴く機会は少なかった。しかし、オンデマンド型のオンラインレッスンには、「受講者のすべてのレッスンを繰り返し自由に閲覧できるという大きなメリット」がある（長澤・井上2020:40）。その時、これから練習する曲を、他の受講者の演奏動画によって予習し、それに対する教師のアドバイスまで聴くことができる。これらの動画はいつでも視聴可能であるため、予習に最適である。特に「初心者自主練習において大きな学習支援」になる（長澤・井上2020:40）。

また、中野が行ったアンケートの結果でも、オンラインレッスンの利点が見出されている。受講者は、「楽譜の指番号や動画を何回も確認してポイントや雰囲気近づけられるように意識した」と回答している（中野2021:145）。その結果、オンデマンド型のオンラインレッスンにおいても、受講者たちの演奏音は改善され、表現力も身につけていった。

こうしたプロセスで自習することでも、身体図式は更新する。対面レッスンではその都度一発勝負の演奏だが、オンデマンド型のオンラインレッスンでは最も上手く弾けたものを投稿すればよい。ここでレッスンを志向する受講者は、予習として他者の動画及びそれに対する教師のアドバイスを確認する。そうすることで、独学では分からなかった注意点について、レッスンに先駆けて知ることができる。「Aさんのように弾きたい」という到達目標と意欲さえあれば、上達も可能であり身体図式は更新する。ピアノ演奏歴が浅く読譜力に不安があった人でも、卒業する頃には「音楽実践力」が具わり、見違えるほどに技術が向上している。それは、演奏音に現れるのである。

また、受講者のみならず、教師の意識も変化している。中野（2021）は、「初回オンラインレッスン後の担当教員の感想」を記す。オンラインレッスンのメリットとして、「事前の動画確認で、レッスンが効率よく進んだ」、「動画提出の緊張感により、学生のモチベーションにつながっている」、「学生の練習時間が増えている」（中野 2021: 138）といったものがみられた。また、中野（2021）は、従来の教え方の課題も見出す。指導内容の見本を直接表現する際「自分のニュアンスや主観の言葉」を多用してきたが、レッスン形式にかかわらず「音の実演だけではなく、万人に伝えるための言葉の選択」が必要と述べる（中野 2021: 144）。オンラインレッスンの実施は、新たな試みであったが、教師も受講者も既成概念を再考する機会となった。状況に応じて取り組んだ結果、受講者の演奏技術が向上し「音楽実践力」を身につけ、演奏音や表現力が向上したのである。

しかし、受講者の目的によっては、オンラインレッスンが不向きな場合もある。

#### 4.3 オンラインレッスンにおける空間意識の矮小化

演奏家を養成する芸術大学の Y 教授にインタビューを行ったところ、オンラインレッスンでは到達度に不安があったと述べる。2020 年 7 月に前期の実技試験を講堂で行った際、「オンラインレッスンでもそれなりの成果を上げていたと思われた学生たちが、……リアルではかなり貧相なやせた音でしか楽器を鳴らしきれていない」とのことであった。PC に向かって演奏するという行為は、「どれほど本人にやる気があっても、……生のパワーを削いでいるように感じた」（Y 教授）とのことである。

演奏会場は、演奏される音楽に最適な「音響設計」がなされている。たとえば、ク

ラシック音楽専用ホール<sup>2</sup>なら、残響約2秒である。コンサートホール自体が「鳴る」、すなわち「楽器」なのである。そして、大ホールに立つほどの演奏家は、演奏会場の特性を味方につけ演奏会場を楽器として「鳴らす」手法を熟知しているため、相乗効果で、より豊かな響きを受け手に届けることができる。そのさい奏者は、会場の客席最後部（フェスティバルホールの場合約38.6m先）にまで音が届くように、拡がりを見込み視線を遠くに定めて演奏する。空間意識の拡張である。熟練の奏者は、これを日々の訓練で体得しており、演奏家志望の学生もそのことを意識して音を出している。しかし、パソコンに向かって演奏するオンラインレッスンでは、そのように遠方に向けて自室を「鳴らす」ことは難しい。上記の学生の場合、狭い空間での練習を約3か月間繰り返す過程で、空間意識はパソコン画面までの数十センチの距離（約1/100）にまで矮小化されたと考えられる。意欲的な学生でも、視覚、聴覚、触覚、皮膚感覚をはじめとする諸感覚の応答が限定される空間における音楽コミュニケーションでは、対面レッスン時のように即座に修正を演奏に反映させることは難しい。様々な要因が重なった結果、前期の実技試験では、講堂全体を鳴らし生のパワーを感じさせるには程遠い貧相な演奏となった。受講者の目的によっては、オンラインレッスンでは期待したレベルに及ばず、満足に「身体図式の更新」がなされないのである。

#### 4.4 タイムラグがもたらす「幻滅」と対面レッスンの演奏音が示す「充実」

リアルタイムのオンラインレッスンでは、インターネットの通信速度の事情でタイムラグが生じる。中野は、Zoomによるリアルタイムのオンラインレッスンにおいて「学生とも直接コミュニケーションが最低限は取れるため、訂正作業などは問題なく行える」が、タイムラグがあるため従来対面レッスン時に行っていた「同時に一緒に弾いたり歌ったりすること」や「音質が安定しないため、強弱やスタッカートなどの音楽記号の細かい指導」は困難と述べる（中野 2021: 144）。また、長澤・井上も、「インターネット通信のタイムラグによる音ズレの問題もあり、離れた場所にいる者同士が同時に音を出すことは非常に困難」と述べる（長澤・井上 2020: 35）。そこで本稿は、タイムラグの演奏への影響を知るため、音楽教室のリアルタイムレッスンに受講者として3回参加した。その様子を、通常対面レッスンと対比し検討する。

対面レッスンでは、教師と同時演奏をすることがある。毎回のレッスンで教師から演奏に関する細かな助言を受けおり、次のレッスンではそれを踏まえて教師との

---

2. 大阪のフェスティバルホールの場合、客席数（1-3階席合計）2,700席、客席最後部と主舞台距離は約38.6m（斜め距離）、残響1.8~2.2秒である（フェスティバルホール施設概要）。

同時演奏で成果を試す。助言が身につけていけば、両者の演奏音は協和し「1本の濁りのない音楽」になる。対面ではこうしたレッスンが重ねられてきた。このとき、教師も受講者も、相手の演奏に耳を澄ませて音程を微調整しながら奏で、曲の流れを壊さないようにブレスも予め決めた位置で同じタイミングで取り、アーティキュレーションにも細心の気を配る。そして、音楽の流れにある時、両者間には「相互に波長を合わせる関係」(Schutz 1964: 173=1991: 236)が築かれる。現象学的に言いかえるなら、「感情移入しうる関係」(IV, 88)である。ここで両者は、音を合わせることを志向し、現出している音の「同一性を間主観的に確認」(IV, 88)している。さらに、このとき両者の演奏音は協和し「1本の濁りのない音楽」になっている。すなわち、「直観」した通り音が教師と完全に一致し、志向が「充実」(II/2, 52)したことが、演奏音に現れているのである。ここで、理想的な音楽コミュニケーションが成立する。

また、2021年6月のZoomを用いたリアルタイムのオンラインレッスンでも、同様の手法で演奏がなされた。曲は、ボルヌ作曲の《カルメン幻想曲》variation I (182-217小節)である。まず、ブレスと共に演奏が始まる。出だしの「8分休符 ソ シ ソ フ エ シ ソ フ エ シ ソ シ レ」と8分音符の3連符を、カルメンの妖艶な主題を意識しながら、1音目(下線部)と背景に退く内声とを、強弱によって演奏し分ける。ところが、タイムラグの影響で画面越しでは開始時点でブレスが合わず、さらにそれを続けると、一層教師との音が乖離する。ここで相互に音を傾聴し合わせようとすればするほど、音は一致しない。《カルメン》を志向しながらも、「カノン」(追復曲)のように、「それぞれの奏者が相手の音を遅れて模倣するような演奏」(寺前 2023: 68)になり、ズレは拡大し、予測不能の状態に緊張し音も震える。やがて志向は「幻滅」(II/2, 52)に至り、演奏は中断を余儀なくされた。同時演奏を教師に依頼するも、難色を示された理由はここにあった。同時演奏を志向し、相互に「感情移入」(IV, 88)しているはずであったが、タイムラグの影響もあり、ここでは様々な「言表の集合が承認されない」(IV, 79)ことが分かった。また、自室のパソコンの画面に映る教師の音を聴き取ろうとしても、視覚、聴覚、触覚、皮膚感覚をはじめとする諸感覚の応答は限定され、全身で音を浴びることもできない。演奏音の調和は保たれず、対面時のような音楽コミュニケーションは困難であった。

そのため、オンラインレッスンは、従来とは異なる方法も取り入れて行われた。それは、「絵」と「言葉」を駆使して行われた従来にはなかったレッスンである。楽曲のリズムは、絵によって記され、画面共有をしながら言葉を尽くして説明された。その詳細は別稿(寺前 2023: 70)に譲るが、それは上述のオンラインレッスンにおけるタイムラグという欠点を補うひとつの対処法である。

以上の検討により、対面レッスンとオンラインレッスンの特徴が明らかになった。対面形式では本番同様の状況で学習ができ、オンライン形式では予習復習が容易である。オンライン形式には、諸感覚が応答しにくく、タイムラグが生じるといった問題があるとはいえ、利点もあることが分かった。これで、対面神話への懸念も軽減しうる。今後も音楽教育現場で各形式のレッスンを目的に応じて併用すれば、「音楽実践力」が養われ、受講者は、学習の成果を発揮し、本番で堂々とした演奏を行い、聴き手に説得力のある音楽を届けうるまでに成長する。それは、演奏音に現れる。こうして、演奏技術や知識の習得すなわち「身体図式の更新」がなされるのである。

## 5. おわりに

本稿は、音楽教育現場の対面形式およびオンライン形式のレッスンにおける音楽コミュニケーションを検討し、受講者が各形式のレッスンにどのように参加することで学習の成果を上げているのか、その内実を明瞭にした。対面形式では本番同様の状況で学習でき、オンライン形式では予習復習が容易である。各形式のレッスンを併用し、各利点を活かし欠点を克服することにより「音楽実践力」が養われる。受講者は学習の成果を発揮し、聴き手に説得力のある音楽を届けうるまでに成長する。それは、演奏音に現れる。こうして、演奏技術や知識の習得すなわち「身体図式の更新」がなされるのである。また、以上の検討により、対面神話への懸念も払拭することができる。本稿は、各形式のレッスンの併用により学習の成果を発揮できることを示す点で音楽教育に貢献し、間主観的なオンラインコミュニケーションの議論を喚起する点で現象学や社会学にも意義深い。

## 文献

- フェスティバルホール, 「festival hall 施設概要」, (Retrieved Nov. 21, 2025, from <https://www.festivalhall.jp/pdf/gaiyou.pdf>).
- 井上修, 2017, 「ピアノ演奏・弾き歌い指導の実践報告」『作新学院大学・作新学院大学女子短期大学部——教職実践センター研究紀要』5: 73-81.
- 呉羽真, 2023, 「対面神話を乗り越える——コミュニケーションメディアの技術哲学

III]『科学哲学』56-2: 3-21.

Merleau-Ponty, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard. (中島盛夫訳, 1982, 『知覚の現象学』法政大学出版社.)

長澤順・井上修, 2020, 「オンライン授業におけるピアノレッスンの特徴と可能性」『作新学院大学女子短期大学部研究紀要』4: 35-41.

中野圭子, 2021, 「オンラインレッスンに関する一考察——『器楽II』の授業での取り組みについて」『園田学園女子大学論文集』55: 135-147.

貫成人, 2003, 『経験の構造——フッサル現象学の新しい全体像』勁草書房.

Schutz, Alfred, 1964, “Making Music Together, A Study in Social Relationship,” *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, Arvid Brodersen ed., The Hague: Martinus Nijhoff, 159-78. (渡部光・那須壽・西原和久訳, 1991, 「音楽の共同創造過程——社会関係の一研究」『アルフレッド・シュッツ著作集 第3巻 社会理論の研究』マルジュ社, 221-244.)

田中彰吾, 2013, 「運動学習におけるコツと身体図式の機能」『バイオメカニズム学会誌』37: 205-210.

寺前典子, 2018, 『リズム（身体感覚）からの逃走——音楽の現象学的・歴史社会学的研究』晃洋書房.

———, 2023, 「音楽演奏の対面レッスンとオンラインレッスンにおける身体図式の更新をめぐる考察」『三田社会学』, 28: 61-73.