

# 音楽教育における様式理解の必要性について

山田隆の思想と実践に学ぶ

安 田 香

## The meaning of understanding on the style of music in the musical education : A study on Takashi YAMADA's thoughts and realization

Kyo YASUDA

要 旨

山田隆は日本音楽学習の優れた指導者として知られる。本稿では、山田の教育思想と実践を検証し、さらに、そこから導き出した観点に基づき、日本の教育における西洋音楽の扱いについても考察を試みる。学習者への聞き取り調査から、山田の実践においては「自然で自由な」日本音楽学習がなされている一方、一般に西洋音楽の学習は「硬く」「身構えて」なされることが多いことが分かった。山田が日本音楽の様式的特徴として重視する「自然」にヒントを得て、西洋音楽様式の第一義的特徴である和声に注目する。なぜなら、和声は自然現象である倍音現象を様式化したものだからである。様式理解に裏付けられた確な教材選択と提供がなされれば、学習者は自ら学んでいく。それこそが「自然で自由な」学習なのである。

キ ー ワ ー ド

山田隆, 日本音楽, 西洋音楽, 様式, 自然で自由な学習

### 1. は じ め に

「明治以来、百数十年間にわたり懸命に摂取してきた西洋音楽<sup>1)</sup>は、日本人の音楽生活に定着し、当初の目的を十分に果たしたのである。今は国際化社会の時代であり、学校音楽教育によって自国の文化を正しく理解したうえで、西洋音楽や諸民族の音楽を学び、多様な音楽を楽しむ素地を子どもたちに育成する時代なのである。」これは、大学の教科書として広く使われている『初等科音楽教育法』のなかの「日本の音楽、諸民族の音楽」の項の一文である(垣内 2005(2004):171)。

近年の自文化尊重の気運は「学習指導要領」の改訂に当然反映しているが、音楽科に関して見てみるなら、教育現場はその対応に多く混迷しているのが実情である。混迷は、上にあるように、いわゆる「文明開化」以来、学校音楽教育が西洋音楽を基盤として展開されてきたことに因る。改訂に対応するには、日本の伝統的な音楽を学習させるに足る能力が教師に求められる。教員養成に関わる教育課程の科目・内容は学習指導要領の変化に連動して改変されているが、多くの教師は改変前の大学の教育課程で学んでおり、改変後の大学の取り組みもまた、十分に果たされているとは言えない。

また、上掲の文の冒頭部分からは、連綿と続いてきた洋楽を中心とした教育の不毛の指摘も読み取れる。「当初の目的を十分に果たした」の「当初の目的」とは何か？ 欧米諸国を理想とする「近代化」であろう。この一文には、「国の近代化政策の一環として、先進国の音楽の摂取に努めるべし」という、文明序列論に拠って立つ教育観がかくも長く受け継がれてきたことへの皮肉が込められているといえよう。

筆者は、教員養成課程の教員として、日本の音楽教育が有する上述のような複雑な様相に関心を向け、学生にこのことを認識する必要性を訴えもしてきたが、平成10年に開設した「日本音楽演習」「同 」（中等教育課程音楽専攻教科科目）の担当者として着任した山田隆非常勤講師（現在、初等教育課程の教職科目「音楽科教育 2」の一部も担当）の思想と実践に触れることで、自分なりに問題をいくらか整理することができるようになった。ここにそれを報告したい。

## 2. 学生の変化

筆者は、大学1年生対象の科目（小学校教員免許状取得に必須）において、生演奏を可能な限り提供している。演奏は、地元で活動を展開している音楽家に依頼することが多いが、その内容は厳選している。なかでも、とりわけ日本音楽を多く取り上げるようにしている。日本音楽に対する学生の当初の反応は非常に興味深い。一言でいえば、彼らのほとんどは、日本の伝統的な音楽を「馴染みのない、それでいて知っていなかったわけではない音楽」という印象で受けとめる。平成18年度前期に、ゼミ学生が卒業研究の一環として小学6年生を対象に実施したアンケート<sup>3</sup>結果と比較すると、「馴染みがない」という反応は、大学生の方が児童より強いことが分かる。「はじめに」で述べたような西洋音楽中心の学校教育を小中（高）と受けてきた結果であろう。さらに、大学入学に至るまで学校外でピアノや声楽を学習してきた音楽専攻生は、日本音楽を異文化の音楽として捉える傾向が非常に強いことも分かった。

当該科目では、鑑賞だけではなく招待講師とともに唄う時間を設けもしており、回を重ねるごとに学生たちの受け止め方も少しずつ変化を見せる。その変化は、「ほんとうは自分に親しい音楽なのかもしれない」といった認識を示すことである。大人数の授業のため個別あるいは少人数指導は叶わないが、優れた生演奏に接する、自身で音を出す、という体験が学生に何かをもたらすということを実感している。

## 3. 学生の成長

前章で報告した筆者の担当科目における学生の変化は、非常に緩やかなものである。また、なかには「日本音楽はやっぱり眠い」というコメントで半期を締める学生もいる。一方筆者は、山田が担当する科目の受講生が積極的に学習に取り組み、着実にそして劇的に成長していく様子を間近に見てきた。とりわけ熱意を持って学習する者は、技能面で伸長するばかりでなく、必ず魅力的になっていく。具体的には、姿勢がよくなる、立ち居振る舞い・言葉遣いが柔らかく美しくなる、包容力が増す、といった変化を遂げる。また、筆者が担当するピアノ演奏においても上達を見せる<sup>4</sup>。

こうした成長をもたらすものは何なのか？ 本章では、山田のもとで熱心に学習した、あるいは現在も学習している数名と筆者による座談会の内容を報告し、分析・考察を試みる。

座談会は、平成19年9月に、筆者からのインタビューに答え、かつ自由に話し合ってもらったという形で進めた。以下はその記録である。

出席者<sup>5</sup>：

A C D E は岐阜聖徳学園大学教育学部中等教育課程音楽専攻卒業生・在校生

B は、同大学同学部初等教育課程卒業生（中学校免状を音楽で取得）

A = 平成13年3月卒業、現在、長唄・長唄三味線の修行中（山田以外の師からも指導を受ける）、専門家のスタートラインに立つ。

幼少時祖母が三味線を弾くのを聴いた経験をもつ。

B = 平成19年3月卒業、現在、鼓製作者養成の専門学校に通っている。

小学校のころから歌謡曲などの歌が大好きでいつも歌っていた。

C = 平成19年3月卒業、現在、同校大学院生（教師志望）

中学・高校とバンド活動をする（ギター担当）

D = 3年生在学中（教師志望）

幼少時からピアノを習う。ピアノへの情熱が深く、高い演奏能力を持つ。

E = 3年生在学中

中高時代からさまざまなジャンルの音楽に関心を持っている。

安田：長唄と出会い、長唄を学習して発見したのはどんなことか。

E：学校という場で今まで習ってきたこととまったく異なり、非常に新鮮に感じた。ピアノや声楽の勉強は、学校での勉強と繋がっていてそのレベルを上げる、という感じだったのと対照的。

C：唄にせよ三味線にせよ無理をせずに自然にできる、と思った。また、自分は耳コピーでポピュラーをやっていたので、聴いて覚えて奏するというやり方も馴染みがあり、自然に入れた。

B：声楽やピアノは「こうしなくてはならない」というのがあって、なかなかそういうふうにはできなくて、「ああ、自分は大めなんだ」と思った。長唄では、直されることももちろんあるが、「それでいいんだよ」と言われることが多く、気持ちが楽になる。（一同行なずく）

A：お稽古は「この辺り」「こんな感じ」と進んでいく。先生のお手本を聴いてまねしたり、先生に「そうそう」とか声がけしてもらったりすると、できなかったこともできていく、あるいは、できたような気持ちになる。

安田：話を聞いていると、山田先生の指導者としての優れた資質も浮かび上がってくるが、長唄の（日本音楽の）特質が関わっているようにも思う。まず、先生の魅力は？

C：自分は先生に手を差し伸べてもらったと思っている。音楽が好きで入学したものの、声楽やピアノの実技が覚束なく、「練習しない 上達しない」の往復をむなしく繰り返していた。先ほど述べた「自然」にやればいい、に救われた。

B：私もまったく同じである。（Eもうなずく）

C：先生が書かれた文のなかに、「最近が悪ガキがいない。日本音楽をやるには悪ガキぐらいのほうがいい。まじめで固いのはダメ」といった内容の記述があり、これなら自分にもできると思った。

D：先生に教わると気持ちがしゃんとして、それでいて非常にリラックスできる。

安田：先生は礼儀作法等に厳しいか？

全員：特にそう思ったことはない。

安田：では、次に長唄の（日本音楽の）特質についてうかがいたい。最初の質問・答えと重なるかもしれないが。

D：さきほどのリラックスと関わるが、上体がものすごく楽である。ピアノは上体をしゃきっと支えねばならない。三味線の撥を持つ手の脱力はピアノを弾く際の手の脱力と通じると思った。この脱力は難しく、ピアノの師からも山田先生からも共通する指導を受けた。

A：私も声楽やピアノは上体をかちっとさせないとできないと思う。長唄では、唄うときも楽器を奏するときも、正座をして腰をピシッと決め、そこから上はものすごく楽にする。極端に言えば、猫背っぽくなくてもいいような感じ。（実演してくれる。ちなみにAは、その続きに正座のまま食事を続けた。それが一番楽とのことである。筆者には、猫背には見えず、背筋が伸びていると映る。）

E：自由の幅が大きいと思う。

安田：しかし、徹底して師匠のまねをする、と聞いているが・・・。

E：そうんだけど、明らかな間違い以外は「それでいい」と言われることが多い。

B：唄について言えば、「いつものように＝しゃべるように」歌えばいいから。

A：持って生まれた声質そのままがいい。何もかもまねしようとしたら、「そんな風に無理しなくていい」と言われる。

安田：声楽は決められた発声ができなければならないけど、長唄は自分の声そのまま唄うから、徹底的にまねしても当然違うところが出てくるってこと？

全員：（うなずく）

A：それから、譜面は一応あるけど、その通りにやらないことも多い。西洋音楽の場合はまず楽譜を正確に読む、ということが要求されるけれど。

安田：譜面といえば、譜面はメモにすぎなくて、まず唱歌（しょうが）を覚える、という学習方法はやりやすい？

全員：やりやすい。

C：自分は五線譜を読むのが苦手だったし、先ほど言ったように、覚えないと演奏できないので、唱歌を繰り返して唄って覚えるのは大好きだ。もともとギターを学習するときも、「トリトリロン」とか自分流の唱歌を唄って覚えるようにしていた。

D：バッハをピアノで弾くに際し、唱歌にヒントを得て、全声部を弾きながらある声部を歌う練習をしたら、ものすごく弾くのが楽になった。

安田：山田先生は、よく日本音楽は「音を聴くのではなく、間（ま）を聴く」と言われるけど、西洋の音楽も音の鳴っていないところも大切なのに、忘れられがちである。西洋の場合、鳴っていないときも、いつも次への準備がある。そこが違うのだろうか？ 余韻を聴いているのか？

A：余韻を聴いているのじゃないと思う。その瞬間瞬間を聴いている。それがたまらない魅力だ。間を聴くとはそういうことだと思う。既に知っている曲で先に何が来るのかももちろん分かっているのだが、「瞬間」に集中する。間を最大限に感じるのが「露の手<sup>6</sup>」だ。

## 考察

日本音楽が西洋音楽と比較して論じられることが多かったのは、長唄の学習を始めるまで、彼らの音楽学習が西洋音楽中心になされてきたことから当然であろう。問題の所在を明確化するた

めに、比較表に整理してみる。

日本音楽（長唄）	西洋の音楽（声楽・ピアノ <sup>7）</sup>
<ul style="list-style-type: none"> <li>・体が楽である</li> <li>・自由であり，自然である（譜面にしばられない，唄は声を作らず，しゃべるように唄えばよい）。</li> <li>・自分にもできる，と思う。</li> <li>・唱歌（しょうが）がある。</li> <li>・間（ま）を聴く＝瞬間瞬間を聴く。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・上体が緊張している</li> <li>・楽譜に忠実に奏さねばならない。「こうしなければならぬ」ということが決まっていて，それに向かって努力する。</li> <li>・自分にはできない，と思うことが多い。</li> <li>・唱歌がない。</li> <li>・次への繋がりを聴く（安田の発言）。</li> </ul>

長唄については，全員が「自然で自由」と評価している。彼らが述べた山田の人間としての（教員としての）魅力も，彼らが捉えている日本音楽の特質，言うなれば「懐の深さ」と切り離しては語ることができないだろう。

一方，西洋音楽に対しては，彼らが相当に身構えていることが分かった。まず姿勢についてであるが，たとえば筆者が専門としているピアノについて言えば，何はさておいても脱力が基本であることにおいて長唄と変わりはない。たとえばシャンドールは，「こわばりを弛緩によって取り除こうとするよりも，むしろこわばりを避けよ」と述べ，ピアノ演奏には一切の身体的緊張が無用であることを説いている（シャンドール 岡田監訳 2005：34）。上体ももちろん固くしてはならないし，筆者自身，背筋が骨に貼り付いたような学生に，ほぐす体操を教える場面もある。腰が要であることも同じである。ただ，腰かけて奏するため，正座に比べ腰を安定させるのが難しいのは確かである。

次に，楽譜の縛りの強さと格闘している様子が窺えた。確かに，学生が学習することの多いバロックから近代にかけての楽曲では，作曲家が作品を五線譜として提示しており，それを読む作業は欠かせない。日本の学校音楽教育は，西洋音楽を懸命に摂取してきたとはいえ，読譜についてはルーズにしてきた経緯がある。たとえば，ハンガリーで採用されているコダーイ・システムで「音楽的文盲の掃除」が目標の一つとされている（エルジェーベト 羽仁他訳 1997（1975）：44，岩井 2004：374）のとは対照的である。

また，「西洋音楽の学習では，『こうせねばならない』ということが決まっている」と考え，それがなかなか果たせないことによって自信をなくする，という深刻な事態に陥ることが少なくないことが分かった。しかし，西洋音楽の演奏においても奏者の自由の幅は決して狭くはない。楽譜から情報を読み取る基礎能力があれば，行間に付与できることは限りなくある。よって，各人のよさを引き出す「懐の深さ」も十二分にあると考える。しかし，これまた，浸透するには至っていないということであろう。

唱歌（しょうが）の効用をピアノ演奏に応用して成果を上げた，という報告があった。西洋の音楽についても，「すべての基本は歌である」という認識は誰しも持っている。しかし，器楽演奏の場になると，演奏技術に関心が集中し，歌が忘れられることがままある。器楽学習の場への歌唱活動の取り入れも日本では充分とはいえないかもしれない。実際，かなりピアノ演奏能力の高いDも，今までそういう指導を受けてこず，自ら編み出したのである。一方欧米に目を向ける

と、たとえばコダーイ・システムでは、歌うことこそが最重要活動であるとするコダーイの考え（エルジェーベト 羽仁他訳 1997（1975）：45）が、すべてのカリキュラムに通底している（降矢他 2002, 2003, 2004）。

以上を要約するならば、座談会の出席者には、長唄の（日本音楽の）の特質が理解され、それによって「自然な」学習が展開され、一方、西洋音楽については、その特質が充分には理解されず、「硬い」学習がなされている、ということになる。後者については、筆者が「はじめに」で垣内の文から読んだ「連綿と続いてきた洋楽を中心とした教育の不毛」が浮かび上がることとなった。

日本音楽の特質が理解され得た要因として、彼らが日本人であることが当然挙げられよう。そして、西洋音楽はやはり異文化であり、限界があるのだと結論づける考えもあり得るだろう。しかし、その前に、山田の実践を知り、そこにヒントを得ることがないか考察することが求められる。

#### 4. 様式の理解と尊重

西洋音楽の移入を受けて、日本においては、洋楽器と和楽器を同時に使用する、和楽器で西洋クラシックの曲を演奏するといった西洋音楽と日本の伝統音楽の接点を摸索する活動が多く行われてきた（近年「コラボレーション」の名のもとにますます盛んである）。山田はこうした現象に対して、「世の中の音楽活動はどのような試みがなされてもかまわないが、音楽教育の場では、西洋音楽と日本音楽の接点を探る研究は必要がない」と明言し、「具体的に教材を考える時は、西洋音楽化していない伝統音楽をとりあげることだと思っています。伝統音楽といえども常に変化していきます。異文化に接すればそれなりに影響を受けますが、こうした変化は基本的な様式から逸脱するものではないと思っています。西洋音楽の影響を受けたものと、西洋音楽化したものの見分けが必要です。」と語っている（八木編 2000：5）。

この視点で現行の教科書・指導書を見てみると、たとえば日本古来の楽曲を鍵盤ハーモニカで奏する（譜例1）、日本古来の「子守り歌」をピアノ伴奏で歌う（譜例2）、そしてこれらの演奏を五線譜をもとに行うといった活動が提示されていることが問題になってくる。また、中学校での鑑賞教材として定番となっている「ノーヴェンバーステップス<sup>8</sup>」のような音楽を児童生徒に提供するのにもよほど注意を要する、ということになる。

山田が大切にしてきたのは、日本音楽の伝統的様式を抑えることである。山田は、日本伝統音楽の様式上の主要な特徴として、自然音による音で表現するのではなく間（ま）で表現する単旋律からなり、和声を持たないを挙げており<sup>9</sup>、実際にこれらの特徴を効率よく学習できる教材を精選してきた。そして、小学校の授業で実践し、成功した<sup>10</sup>のであるが、もちろん大学の授業も同様の考えで進めている。

さらに山田は自然音について、「日本音楽全体が言語の範囲で音楽をしている。人工的な音ではなく、話し言葉のようなピッチのはっきりしない自然音をあそんでいる。」と説明し、この特徴が凝縮した楽器＝能管の教育への導入を奨めている（柳生／山田 2006：95）。山田によれば、「こうした楽器の特徴は、なにをどのように吹いても間違いというものは無く、日本語が音楽するという解放感が得られます（同：90）」ということである。ここに、前章で見た学習者たちの「自然で自由」という日本音楽への評価を生み出す鍵が見出せる。つまり、様式の見極

## 譜例 1

心のうた

越天楽今様  
越天楽和歌 今様 / 日本古謡 / 演習曲 編曲

♩ = 76-84

1は るの やよいの あげばの に  
2は なたち ばーなも に行う なり

上 もの やまべを みおたせ ば  
の き の あやめも かおる なり

はなざかり かもしらくもの  
ゆうぐれさまの さみだれに

かからぬ みねこそ なかりけれ  
やまほととぎすなのちなり

「小学生の音楽 6」, 2005, 教育芸術社, p. 38

めとその尊重」を信念とする山田の教育が、学習者にそのまま受け入れられ、文字通り「自然な」成長を促しているのだ、と言ってよいだろう。

翻って、筆者も関わっている西洋音楽について考えてみる。西洋音楽様式の最大の特徴は和声であろうが、和声の源は倍音現象である。倍音現象は自然現象の一つにほかならない。すなわち、日本人が虫や蝉の声、せせらぎの音といった自然現象に音楽的関心を寄せ、それを様式化してきたのに対し、西洋ではどの音も倍音を含んでいるという自然現象に関心をもち、洗練させ様式を練り上げてきたのである。ここで、差異はあっても、いずれも自然に繋がっているという共通点に着目したい。西洋音楽の和声を学習することは自然の摂理を体感することにほかならないはずであり、ここに徹底してこだわれば、山田の実践に並ぶ無理のない「自然な」学習ができるのではないだろうか。

これまでの日本の音楽教育において、西洋音楽の和声の重要性が理解され尊重されてきたかと

譜例 2 子もり歌 (トなし) **本 作 者** 教科書P.24

日本出版

ほじよい進まで

1ねん ねん ころりよ おころりよ  
2ばう やの おもりは どこへいっ た  
3ま との みやげに なにもらっ た

ほう や は よい こ だ ねん ね し を  
あの や ま こ ー え て き と へ い た  
でん でん だ い こ に し ょ う の み え

子もり歌 (トあり) **本 作 者** 教科書P.24

日本出版

ほじよい進まで

1ねん ねん ころりよ おころりよ  
2ばう やの おもりは どこへいっ た  
3ま との みやげに なにもらっ た

ほう や は よい こ だ ねん ね し を  
あの や ま こ ー え て き と へ い た  
でん でん だ い こ に し ょ う の み え



いうと、これまた教科書・指導書を見る限りでは疑問符を付けざるを得ないところがある。何よりも、合唱におけるピアノの多用が問題であろう。なぜなら、ピアノに則しては、倍音現象は体感され得ないからである<sup>11</sup>。体得するにはアカペラ合唱が相応しいことは言を俟たない。先に参照してきたコダーイ・メソッドではアカペラ合唱が徹底されるし、フィンランドで合唱指導に当たっている松原千振によれば、合唱の基本がアカペラであることは言うに及ばず、音取りにピアノを使うことはせず、すべて音叉を使用するとのことであった<sup>12</sup>。また日本では、教室での合唱学習において、一部屋で同時に進行するパート練習（ここではハーモニーとは対局的‘うなり’が発生する）など、和声という様式上の特徴が尊重されているとは思えない活動がまま見られる。

声楽において第一義的に「こうせねばならない」とされる「ベル・カント唱法」も、本来は無理のない発声を求めているはずである。たとえばロッシーニは、ベル・カント歌手の条件として「自然で（傍点筆者）美しい声を有すること」を挙げているという（坂崎 1984（1983）：2285）。私見によれば、ベル・カントは、倍音現象を体に取り込み、体全体を音響体とするための唱法であり、ロッシーニの言も頷けるのである。

また、西洋音楽における楽譜の発達が、自然現象を源とする和声を体系化してきたことと密接に関わっていることも強調されねばならない。学習者の多くが読譜を苦手としており、その結果、楽しくあるべきとされる音楽学習から楽譜が排除されるケースも多いようである。しかし、西洋音楽の歴史は知的営みの系譜にほかならず、楽譜抜き西洋音楽学習からは多くがこぼれ落ちると考える。楽譜嫌いを造成する原因は、和声などの理論を紙の上でのみ扱うことにある。「楽譜を使用しての和声の理論学習」と「和声の体感学習」を平行して行うことも検討されるべきだろう。

## 5. 伝統的様式から学ぶ

世界各地の音楽がそれぞれに固有の様式を有することは、考えてみれば当然のことである。藤井は「人間が人間として生きる糧として音楽は存在し、機能している。・・・音楽はまさに文化として育まれてきたのである。」と述べ、音楽に影響を与えるものとして自然環境（生態系との関わり）、社会環境、宗教、言語を挙げている（藤井 1994（1992）：16 21）。

藤井の「育まれてきた」の言葉が示す通り、もちろん文化は固定不変のものではありえず、常に新しく生まれ変わっていくものである（山田も先に引用した言葉の中でその意味のことを述べている）が、その新生のエネルギーは、伝統的様式を学習したところにこそ出てくるものである<sup>13</sup>。その意味で、学校教育は子どもたちが伝統から基礎基本を学ぶ貴重な場であると考えられる。

今まで等閑視されてきたという事情から、そしてその結果、第2章で見たように「異文化」的に捉えられる場面も少なからずあるという実態から、日本音楽については、近年、「授業でどのような教材をどのように扱うか」の研究が盛んである（粗雑なものも見られるが）。筆者は、西洋音楽の扱いについても、今一度見直すべきではないかと考える。なぜなら、既述のように、かくも長く取り組んできながら、西洋音楽は教育の場において有効に機能してきたとは言い難い側面があるからである。日本音楽の教育課程への積極的取り入れが、これまでの西洋音楽を材料にした教育の見直しを迫るのは、ある意味当然であるといえる。なぜなら我々は、日本音楽や諸民

族の音楽を知ることで、これまでの教育が文明序列論に端を発していた(「はじめに」参照)こと、そしてそのことが西洋音楽そのものの特質を見極める障害となっていたことを思い知らされたからである。西洋音楽による教育を見直す際、真っ先に求められるのは様式の把握であり、そのためには、作曲家、演奏家、音楽学者の知見<sup>14</sup>を最大限に生かすことも必要であると考えられる。

## 6. お わ り に

筆者は、山田の以下の言が忘れられない:「教師が何もなくてもよい授業が最もよい授業である。」これは、山田が数年前の日本音楽教育学会全国大会における篠笛のワークショップ(参加者の多くは小・中学校教員)で講師を務めたときの言葉である。「何もなくてもよい」とはいったいどういう意味なのか? その真意を今なら少し理解できるように思う。

音楽教育において、教材の選択とその扱いは何にもまして重要であろう<sup>15</sup>。日本音楽と西洋音楽については有り余るほどの材料を我々は持っている。豊富な材料から優れた教材を掘り起こし、児童生徒に的確に提供することが求められている。見極めのポイントは様式の理解であり、それを抑えておけば、学習者は自ら学んでいく。自発的な学習こそが「自然で自由な」学習なのである。

## 注

- 1 たとえば小学校唱歌を含む学校の歌唱教材は、そのほとんどが(言葉は日本語であるが)西洋音楽の作曲技法で作られている。
- 2 長唄を学習する。平成20年度からの科目名は「和楽器奏法」「日本伝統歌唱法」。
- 3 小学校において長唄の授業実践をさせていただくにあたり、実施した。
- 4 具体的には、自身の作る音をよく聴くようになる、自然な呼吸ができるようになる、結果、演奏にゆとりが出てくる、といった変化である。
- 5 現役の教師も出席してくれる予定であったが、体調不良で叶わず残念であった。
- 6 獅子が出てくる場面で使われる「乱序」の一部。獅子が登場する直前に、小鼓と大鼓が長い間合いを保ちながら交互に聞こえないほどの小さな音で奏で合う部分。その前の「序奏部」での規則正しい拍節間がなくなり、長い空白の間が深山幽谷にしたたる露を連想させる。音の空間に無限の表現を託し、深々とした神秘的な静寂を表す(千葉 2005: 61 - 63)。
- 7 学校教育で扱う音楽のほとんどが西洋音楽の語法によるものである(注1参照)ことから、教えるために必要なのは西洋クラシック音楽に関する知識と技能であるとされてきた。その考えのもとに定められた教育課程において、声楽・ピアノは実技の中心であり続け今日に至っている。座談会冒頭のEの言葉はこの実態を的確に捉えている。
- 8 和楽器を世界に広めた楽曲として名高い。前指導要領まで中学校の共通鑑賞教材に指定されていたことから、共通教材が廃止された現在も、指導書等には定番として取り上げられている。
- 9 岐阜聖徳学園大学平成19年度シラバス「音楽科教育 - 2」から抜粋した。
- 10 山田が小学校教諭であった昭和54年度~平成元年度に行った長唄の授業実践は優れた成功例として広く紹介され、全国から見学者が多く訪れたという。山田の小学校での実践を考察した論文として[田井 2003]がある。
- 11 私見によれば、平均律を体現するピアノという楽器が西洋でも愛用されている(日本における偏愛には及ばないが)要因は、(便利な楽器であるということをして)その打楽器的特性によって、巧みに倍音現象との折り合いをつけている(=近似値採用によって独特の音色が発生するが、それが打弦音とマッチしている)

ことにある。和声感が身についた上で使用されるべき楽器なのである。平均律追究に使用されたチェンパロの持つ魅力ある雑音性を思い起こせば、このことに納得がいくだろう。筆者がここで言いたいのは、ピアノは和声体感には適さない、ということである。

- 12 「日本音楽表現学会」第5回大会（2007年6月於熊本大学）におけるワークショップでのコメント
- 13 筆者は西洋音楽史を専門としているが、今日に残る作品を著した作曲家は例外なく先達の作品を徹底して研究し、そこから新しい一歩を踏み出し、過去にない音楽を創出している。このことから、伝統に学ぶことと新しいものを生み出すことは不離の関係にあると考える。
- 14 いかなる意図のもとに輸入されたにせよ、上陸を果たした西洋音楽が人々の心を捉えた場面があったことは否定できない。我が国に洋楽を専門に研究する者が多いのは周知のことであるが、なかには純粋な感動から、文明序列論とは無縁の誠実な研究を展開している専門家がいます。彼らによる優れた研究が教育の（とくに学校教育の）分野で生かされていない、というのが筆者の実感である。
- 15 筆者も、ピアノ教材の選択には心血を注ぐ。教材が学習者を育ててくれるのであり、レッスンでは、指導者はしかるべきタイミングでほんの僅かな助言を与えるだけでよいと考えている。

## 引用文献

- ・岩井正浩．2004．「コダーイの音楽教育」．日本音楽教育学会編『音楽教育事典』．東京：音楽之友社．pp．374 376
- ・垣内幸夫．2005（2004）．「日本の音楽，諸民族の音楽」．初等音楽教育研究会編『初等科音楽教育法』（小学校教員養成課程用）．東京：音楽之友社．pp．170 73
- ・エルジェーベト，S．．羽仁協子／谷本一之／中川弘一郎訳．1997（1975）『コダーイ・メソッドによる音楽教育』．カタリン，F／エルジェーベト，S．『コダーイ・システムとは何か ハンガリー音楽教育の理論と実践』．東京：全音楽譜出版社．pp．39 117
- ・坂崎紀．1984（1983）．「ベル・カント」．音楽大辞典．第5巻．東京：平凡社．p．2285
- ・シャンドール，G．．岡田暁生監訳．2005．「シャンドールピアノ教本 身体・音・表現」．東京：春秋社
- ・田井久美子．2003．「音楽科教育における日本伝統音楽の教材化と指導方法に関する研究“山田隆の実践に基づいて”」．福岡教育大学大学院修士論文．
- ・千葉優子．2005．「日本音楽がわかる本」．東京：音楽之友社
- ・藤井知昭．1994（1992）．「民族と音楽」．藤井知昭他編『民族音楽概論』．東京：東京書籍．pp．11 29
- ・八木正一編．2000．「音楽教育フォーラム報告書『音楽教育における伝統と現代（いま）』」．国際音楽の日2000 in 埼玉
- ・降矢美彌子／小野摂子／高山玲子．2001，2002，2003．「ハンガリーのソルフェージュ教育“カリキュラムの分析を通して”」．宮城教育大学紀要第36巻．pp．99 116，第37巻．pp．63 82，第38巻．pp．115 28
- ・柳生力／山田隆．2006．「からだと音」．和歌山：アガサス．

### [教科書]

- ・「小学生の音楽6」．2005．教育芸術社．

### [教師用指導書]

- ・「小学音楽 音楽のおくりもの5」．教師用指導書実践編．2005．教育出版．

