
保育者養成校における
ピアノ指導のための教材に関する1つの試み
～(日本の)こどもたちのためのピアノ曲に注目して～
An Experiment With Teaching Material Of
Piano Lesson in Colleges of Child Care
～Attention to the Piano Piece for (Japanese) Children～

塚本宏子

TSUKAMOTO, Hiroko

(京都聖母学院短期大学 名誉教授)

本紀要は、2014年1月23日、京都聖母学院短期大学・学術委員会主催による「2013年度 退官記念講演会」における発表について、その報告を中心に補足、加筆したものである。

講演会においては、著者の44年間の教鞭生活を通して担当してきた音楽教科関係科目の指導において、試行錯誤しつつも、ある種の方向性を見出してきたプロセスと、それを支える自身の研究の足跡の一端について、口述発表とピアノ演奏を行ったものである。

～本学の音楽関係科目の現状～

この種の、他大学と同様に本学のように、主として教員免許状や保育士資格等の取得を目的とするような養成大学においては、“実技”を伴う授業のこと、つまり実際に身に付けていなければならない指導者としての、いろいろな能力のひとつとしての音楽教育、表現分野（音楽）における“ピアノの演奏”の重要性は、その指導法のあり方も含めて、今なお、大きな課題の1つとなっている現実がある。

本学では、教科目として『音楽Ⅰ～Ⅳ』において、ピアノ演奏の実技を通じて「音楽とは何か。」等を“学生自身”が理解し、感じることを学び、『音楽科指導法』『保育内容・表現A』において、教育者や保育者等の“指導者”して「どのように音楽し、表現を指導するか。」等の“方法論”を学ぶという、2本の柱でカリキュラムを構成している。もちろんこれらの2本の柱のみでは充分ではなく、ここから多くの枝分かれ、葉の広がりを見なければならぬのであるが、2年間という短い履修期間と、免許・資格等の取得のために履修しなければならない他の多くの教科科目との関わりから、現在のところ、この2本の大きな柱を中心として、その内容等について精選と発展に、充分に“力”を注がなければならないと思われるのである。

本学では、毎年約140名～150名（200名の時代もあったが……）の学生を、その希望する免許・資格の種類、つまり小学校教諭2種免許、幼稚園教諭2種免許、保育士資格の、どのような免許、資格を取得するかという将来の希望と、本学入学以前のピアノ（他の電子オルガン等の鍵盤楽器も含む）の経験を参考にして、経験別のA、B、C、Dの4つのクラスに分けている。

Aクラスは、小学校・幼稚園の2種教諭免許と保育士資格の3免許・資格を、B、C、Dのクラスは、幼稚園免許と保育士資格の2免許・資格を取得希望するクラスである。

本学の入学者は、この種の他大学でも同様と思われるが、ピアノやオルガン等の鍵盤楽器の演奏を全く経験していない者から、その内容や到達度(?)は別にして、今日まで10年以上のレッスンを続けている者など様々ではあるが、特に近年においては、未経験者も多いし、数年の経験で辞めてしまう者も多いようだ。小学校高学年になって、塾やクラブ活動等で、時間的余裕がなくなっているためであろうか。他のお稽古ごと(?)とは異なり、日々の何らかの“積み上げ”が必要なもの、あるいは成績等の“実質的な効果(?)”のないピアノ・レッスンのようなものは、敬遠されるのであろうか。

近頃の学生達はしばしば、「すぐにピアノが弾けるようになりたい!!」「あまり練習しなくても、上手になりたい!!」「カッコ良く聴こえる方法は?」などと、驚くべき質問をする学生も少なくない。しかしながら“ピアノ演奏”は、テクニック等の習得だけでなく、音楽美の追求による情操の育成のために、心の成長と共に身につけていくものであること、ピアノに向かうことによって、その心身の集中力、感情・感動の表現、コントロール等を、時間をかけて身につけていくものであるということを理解してほしいものと切に願うものである。また永年、ピアノのレッスンを継続している学生にあっても、もちろん自身の楽しみや教養としてのありかたは、それはそれで良しとしても、将来、幼い子ども達の音楽教育に携わる者として、母として、指導者として、その音楽表現等のありかたを、原点に立ち返って、身につけてほしいとも願うのである。これらの“願い”について、著者は本学の音楽教育科目の履修目的が、免許、資格等を取得するのみの目的だけの履修でなく、広義において、学生自身の心、情操の育成に寄与するためのものであると承知してきたのである。

～本学の音楽（ピアノ）指導の現状～

この種の、他の多くの大学でのピアノ指導は、学生の個人レッスンの時間を可能なかぎり確保するために、多くの非常勤講師の手助けを必要としている。1コマにおける学生の履修人数と非常勤講師等の指導者との“割算式”の考え方で、少しでも多くの時間を、学生の個人レッスン時間として確保するために努力しているわけである。もちろん音楽表現は、本来的に極めてパーソナルのものであるから、このような方法によって、学生への個人レッスンの時間を十分に確保する努力は、本来のあるべき姿であり、当然のことであると考えられる。しかしながら現実においては、経済的なことのみならず、前述したように、学生の種々教科科目の履修状況等の諸事情によって、本来のピアノ・レッスンのあり方を望めなくなっている“現状”があるのではないだろうか。

したがって本学では、従来の割算式的な個人レッスン時間の確保のみの方法ではなく、学生たちの“実態”をもふまえて、開学以来、教材の選択やレッスン方法について、様々な模索を重ね、極めて特徴的な方法(?)で、集団(グループ)レッスンと個人レッスンを併用する方法で、少しでもよりよい効果が期待できるように、指導法の研究を進めてきたわけである。

前述したように本学では、入学式の直後に、学生の入学以前のピアノや電子オルガン等の鍵盤楽器に対する経験と取得したい免許・資格の種類によって、4クラスにグルーピングしている。

Aクラスにおいては、小学校教諭2種免許、幼稚園教諭2種免許と保育士資格の3免許・資格を取得

希望するもので、全くの未経験の初心者から、モーツァルトのソナタ等を弾いているような学生の混在するクラスであり、他のB, C, Dの3クラスは、幼稚園教諭2種免許と保育士資格の2免許・資格を取得希望するもので、初心者から経験豊富な者までを、ほぼ同質の3グループに編成している。同質のグループに編成することに関しては、ある種の問題点も含まれると思うが、次に記述する“本学での独自の集団レッスン”を容易に展開するために、また教材の選択・扱いについての重要なポイントになるので、現在まで、このようなグルーピング方法で実施してきたのである。

因みに、Aクラスの授業展開について、その概要を記述する。

このクラスは、2つの免許と1つの資格という複数の免許・資格を取得希望しようとする者達で、1クラスを構成している。鍵盤楽器の経験については、初心者から10年以上の経験を有する者まで、毎年、いろいろな経験のある学生が混在する35名~38名のクラスとなっている。

まず、最初の授業ではガイダンスとして、シラバスを中心に、授業内容や日々の受講の仕方、集団レッスンのための電子ピアノの使用法等の説明の後、各々の入学までのピアノ経験や音楽経験等の詳細なアンケートを実施する。次回の授業においては、全くピアノや鍵盤楽器の演奏経験のない者で、希望しない者は良しとして、「ちょうちょう」でも「チューリップ」でも、どのような曲でも、メロディーのみでも良いからということ。つまり、すべての学生が何らかの形でピアノ演奏をすることで「ミニ・コンサート」を実施することを予告。

この「ミニ・コンサート」の演奏と、初回のガイダンスの際に実施した詳細なアンケートを参考にして、AクラスをA~Fの6つのグループに分ける。次にそのグループの到達目標に対応した曲を選曲し、コピーしてそれぞれに配布して、授業をすすめていくことになる。したがって本学では、学生に予め指定した、所謂「教則本」の類を所持させるのではなく、学生達の進度によって、その都度に必要な楽譜をコピーして配布するわけである。1クラスの人数分の電子ピアノの設置してあるM・L教室においては、グループ毎に着席させて、同じグループの学生と切磋琢磨(?)できるようにして、指導を開始する。

教材の選択については、種々のことを考慮しなければならないが、たとえば全くの初心者グループAにおいては、その最初の段階からテキストや紙の上ではなく、“鍵盤上”での楽典等を理解すること。初歩の段階においても、メロディーと伴奏のバランスを考えて弾き分けるように、常に“集中”して“音楽”を聴くように“意識”させて指導している。

因みに、2012年度生のAクラスの当初の状態と、第2~3曲目の到達目標は、次のようである。

Aグループ……………経験なし

副3和音も含む充実した和音の響きを求めて、確実に打鍵する。

中田喜直作曲 「子どものおいのり」

Bグループ……………バイエル前半程度から

半音階のひきかたと強弱の表現に注意する。

佐藤敏直作曲 「枯葉」

Cグループ……………バイエル後半程度から

ゆたかにイメージを膨らませて、明確なタッチで。

吉川和夫作曲 「山猫親分の行進曲」

Dグループ……………ブルグミュラー25番程度から

細かいフレーズの扱いをリズムの表現に生かせるように。

湯山 昭作曲 「やくそく」

Eグループ……………ソナチネ程度から

重音、和音を含めて、徹底的に ♩ のリズムを身につける

大中 恩作曲 「白い運動靴」

Fグループ…………ソナタ程度から

いろいろな音価におけるシンコペーションの面白さを感じて。

平吉毅州作曲 「蛙の親子がポカポカ散歩」

これらのA～Fのグループは、グループ毎にM・L教室（電子ピアノ）に着席し、徹底したアナリゼを行なうことから始める。

各グループの課題曲について、指使い、特徴的なリズムの把握やフレーズのまとまりと歌わせ方等を、詳細な説明にしたがって、必要な事柄を各々の楽譜に記入し、それらをヘッド・ホーンを装着して、各自で部分練習をしたり、グループ演奏をして確認する。また指導者が他のグループでのアナリゼを実施している際には、あたえられた項目について、徹底した“自主練習”をすることになる。

このような方法で、各グループの各曲の課題となる重要なポイントを明確に提示し、それらを中心にピン・ポイントで、集中して練習を進めることになる。その後の授業ではグループ毎に指導者用のピアノの周りに集合し、それらの1つひとつの項目（要素）について、一人ずつが演奏し、それぞれの注意・指導点を確認しながら、自分の演奏に生かせるようにする。このような授業形態を1～3回程度実施し、それらの項目等が十分に理解、表現できるようになった後、一人で全曲を演奏し、暗譜してまとめるものである。つまり集団（グループ）レッスンによって、その曲の特徴等を把握し（このようなアプローチの方法は、『音楽科指導法』等の学生の教材研究―指導の目的・ねらいの設定を考えることへの一助になっているようだ。）重点的に練習・学習することによって、個人レッスンにおいて、それらを自分の表現としてまとめていくものである。

したがってこのような方法では、ピアノを前にして“まず手を動かして弾こう。”とするのではなく、その曲の特徴や美しさ、楽しさ等を感じ、どうすればこの感動を、豊かに表現できるのかをまず“頭で考えて。”次に“手を動かして。”そして“演奏に臨む。”ということである。無闇に“ピアノを弾く―手の動きに依存する―という行為”ではなく、頭を使って、意識をもって、集中して手を動かし、1つひとつのフレーズを歌うことなのである。学生には「一音たりとも、無意識に音を出さないこと。自分がこんな音が欲しい、こんな音で弾きたい。ということ、常に想い、考え、よく聴いて、弾こう!!」と指導しているわけである。

複数の免許・資格を取得するAクラスの学生はもとより、本学の学生はかなりの過密なカリキュラムを達成しなければならないため、現実的にもピアノの練習に必要な時間は、極めて限られたものである。「ピアノの蓋は、いつも開けておくこと。」「朝、10分いや15分早起きして、集中してピアノへ…………。」「コマーシャルの間に…………。」「お風呂の時間を少し短く…………。」などと、生活観溢れる(?)アドバイスもしているわけであるが、学生にとって1コマ90分を、十分に集中して活動しなければならないこのような授業形態は、1曲の完成に3～4回かけることから次第に、2回程度で1曲の全体を見通せるようになり、学生にとって、それなりの充実感、満足感があるのではないかとと思われるのである。

～教材の選択の重要性～

どのような教科においても、どのような教材を提供するかは、その教育効果において、極めて重要なポイントになることであろう。

ピアノ教育の場合、著者もそうであったが、一般的には、入門の初歩においては、バイエル、メトード・ローズ等の教則本から、ハノン・ピアノ教本やツェルニーの練習曲等を併用しつつ、ブルグミュラー、ソナチネ・アルバム、ソナタ等と進んでいくものであるが、今日ではバイエルだけではなく、トンブソン、シュンゲラー、ツィグラー等の教本の活用、あるいは鈴木メトードや各楽器会社の独自のプログラム等、いろいろなプログラムが開発されているので、経験を積んだ学生の中には、バイエルだけではなく、多くの、様々なメトードで音楽教育を受けてきた者も多い。

しかしながら、それらの学生達の音楽を聴いていると、従来の方法でも、新しいメトードにおいても、とにかく、所謂“教則本”というものを、1つひとつ、片っ端から、楽典の編集に沿った形で練習してきたというものである。平易な和声—主要3和音から出発して、平易なりズムから複雑なりズムへ。型通りのフレーズの歌わせ方……等“教え込まれた通りに弾いている。”……と感ずることの方が多いのはどうしてだろうか。もちろん従来のような指導法の扱いを、全面的に否定しているのではない。このような体系化による教育は、全く本来的であり、幼児期からその心身と共に、レッスンを積み上げていくなかで、たとえばソナチネやソナタのような「純音楽」を演奏するにあたり、真にそれを“感動”をもって演奏するには、つまり技術の陶冶だけではなく、永い年月をかけての人生経験(?)、様々な成長、あるいは豊かな心の育成等、心身の発達とともに培われていく“感性”や“音楽性”が必要であるし、それらは全く、充分に、充分に“時間一年月”をかけて育成していかなければならないものである思うのである。

何よりも「音楽」には、“熟成する時間”が必要である。しかし本学のような養成機関大学においては、2年間という極めて短期間に、ある種の成果が求められる場合、今までのようなメトードの考え方、方法のみではなく、またしかしながら、即席の“目先だけの効果”ではない、各々の学生の真の“感性”“音楽性”に繋がるような、ある種の、別途の方法の検討が必要ではないかと思われるのである。

著者は本学のピアノ教材として、先述の例のように、日本の作曲家が子ども達のための創作した作品を、数多くの学生たちに提供してきた。

これらの曲は、ソナチネやソナタのような「純音楽」ではなく、タイトル等からイメージ等を十分に膨らませることができるものであり、演奏者は曲に容易に入っていくことのできる、いわゆる標題性の強い「標題音楽」といわれるものである。

これらの標題性の強い音楽を演奏する際においても、もちろん当然ながら、確かな、ある程度の“技術”が必要ではある。しかしバイエル・ピアノ教則本等をゆっくりと積み上げていく時間的余裕のない者にとっては、まずタイトルの標題を手がかりにして、曲の“イメージ”から入り、そのイメージの表出のために、“必要なテクニック”を習得していくということ、また経験のある学生にとっては、今まであまり触れたことのない新しい分野の音楽を、既成の概念なく、自身の持てるテクニックで“自由”に、音楽表現することをねらいとしたのである。

タンポポがとんだ
The Dandelions are Flying

平吉毅州 作曲
Takekuni Hirayoshi

かろやかに ♩ -132-144

例えば左図の楽譜は、平吉毅州作曲「虹のリズム」より「タンポポ」とタイトルされた曲である。

この曲においては、タンポポの綿毛が風に吹かれて、ふわふわと楽しく舞っている様子をイメージし、特徴である主要な ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ のリズムを確実に表現するために、手首の力をぬいた軽やかなスタッカート奏法を習得するための曲として、初歩の学生のグループの教材として提示しているものである。「スタッカートは、楽理的には、付してある音の半分の音価である。」などと説明するよりも、風に舞うタンポポの綿毛が、軽やかなスタッカートで表現したい。タンポポのスタッカートであって、ひまわりのそれやゴジラのダンスでないこと。手首の力を抜いて、指先に僅かな弾みを意識して演奏することによって、軽やかで可愛らしい音色が得られることを感じて欲しい。

～日本の作曲家の“子どもたちためのピアノ曲”～

世界には“いろいろな音楽”が存在する。アジアの音楽、アフリカの音楽、日本の音楽……。今、我が国の音楽教育の主流となっているのは、明治時代の初めに「音楽取調掛」が、アメリカ等を視察して輸入した西欧の一部の地域の18、19世紀を中心とした音楽である。5線紙で表記できるこれらの音楽は、それ以来我が国の音楽教育界にあって、それなりに大きな意義をもって体系化され、我が国の音楽教育の基礎として、今日まで大いに発展してきたわけである。そして、それはそれなりに大きな意義のあることであった。しかし今日、グローバル化の波の中で、「学習指導要領」等においても、世界の他のさまざまな音楽に触れることや日本の伝統文化・伝統音楽への見直しと共に、和太鼓や祭りばやし等の教材も、積極的に採り入れられなければならないようになってきているのが、今日の音楽教育界の動向である。

このような動向と相俟って、また昔からの日本の音楽文化・感性としての「わらべうた」を発展させた音楽教育も、着実に成果をもたらしているなかにおいて、時代の流れや歴史の変遷にあっても、失われることのない、根底にある“日本人としての感性”を、明確に把握し発展させるために、つまり今日、日本の現代音楽の作曲家達は、比較的容易なテクニックや技術ではあるが、しかしながら“日本人としての感性”を十分に育成することができるようなピアノ作品を、子ども達のために数多く創作しているのである。

著者は、先述した標題性の強い作品と同様に、日本人としての感性に働きかけるような作品に触れることは、教育者、指導者として、これからの子どもたちの感性の育成に大いに関与しなければならない学生のみなさんが、これらの作品に反映された意図を、十分に理解し、感じ、演奏することによって、子どもたちと共に、自身の音楽的感性を育成するものとしての、より良い教材であると思っているからである。

もちろんこれらの作品のなかには、イメージ等が先行して、テクニク的には、所謂バイエルの、教則本的な道筋から逸脱している作品もある。しかし繰り返して記述するが、「表現しようとする気持ちは、テクニクを超えるものである。」と公言するのは、全くの初心者が2年間で、相当の曲を演奏し得る“力一心”を育て培っていること。つまり僅か2年間という短期間で、これらの“力一心”を身につけた学生たちを目の当たりにして、このような考え方の成果に“ひとつの結論”を得たとも思っているからである。

しかしながら「学習指導要領」において、高らかに謳われている“グローバル化”の主旨を、また日本音楽を理解しようすることを、“和太鼓にふれてみる。”“三味線や琴の曲を鑑賞する。”等の段階で、安易に満足してほしくないを考える。たとえば和太鼓—日本のリズム、拍の意識と表現のあり方は、5線紙で表記できる西欧の音楽とは、全く異なるものである。また「日本の音楽」は特に“地域のコミュニティ”と日本語という“言語”に支えられて発展してきたものであり、つまるところ、正に“日本文化—日本音楽”として把握しなければ、感じ、理解できないからである。

その一端を次項で述べたいと思うが、著者が日本の伝統音楽を学びたい、体験したいと考えたのは、学生時代の恩師のことは“真に、日本人としてのベートーヴェンの演奏を望む。”であった。それにはやはり日本の伝統文化、伝統音楽を学ぶべきであると考え、最も“日本的……”等の理由から“能楽”を始めたのであるが、以来50年近く稽古をし、そこからやがて、日本、世界の現代音楽への“興味”と繋がり、現代のピアノ作品を中心に演奏活動、音楽教育関連の論文と共に「現代音楽への興味」とタイトルして、本学の「研究紀要」にも投稿させていただいたのである。

～能楽の音楽性を“今”へ～

日本の伝統音楽は、一見して、多くの“約束事”があって、ほとんど自由がなく、堅苦しいものだと思われがちであるが、しかし全く正反対なのである。リズムはもとよりテンポ、音高なども、極めて“自由”であり、全くの“即興性”が中心であって、ほんの僅かな打ち合わせ（申し合わせ）で演奏が進むのである。たとえば現代におけるジャズのセッションに近いものがあるように思うのであるが、このような能楽の音楽の“面白さ”についてふれ、グローバル化の波にある音楽分野に携わる学生諸姉の何らかの一助になってほしいと思いつつ、能楽について若干の記述をしたい。

能楽は、今から600年以上前の室町時代に、観阿弥、世阿弥父子によって大成された演劇、文学、音楽を主軸とした、我が国最初の歌舞劇、総合芸術である。

歌舞劇として、その根底に多くの共通するものがある故に、オペラやミュージカルと対応されることもある。しかしその独自の、たとえば“表現のあり方”等を体験するとき、それらとは種々に異なる、正に我が国の“独自”の総合芸術・文化であると考えられるのである。

能楽の舞台、演技を支えるのは「ドラマ（文学）」と「舞」と「音楽」である。ここでは、能楽の「音楽」分野について、その特徴を概観してみたい。

能楽の音楽は「謡」という声楽分野と、「囃子」という器楽分野の2つの音楽分野によって成立している。

「謡」は、その役を演じる「立ち方」（シテ方、ワキ方）と、「地謡」という8～10名の斉唱グループ（リーダーは地頭という）によって謡われ（歌われ）、ストーリーを展開していくのである。この点は、オペラやミュージカルと同様である。

「囃子」は、唯一の旋律楽器である笛（能管）と小鼓、大鼓、曲によって太鼓（いずれも打楽器）であり、この3～4種の編成において、シテや地謡の意を酌んで、オーケストラにも匹敵するような演奏をするのであるが、「指揮者」はいない。日本の伝統芸能などでは、しばしばみられる“独演主義”であるからだ。つまりシテという一人の役者が、謡って、舞って、指揮をして“舞台”を創るのである。この点においては、同じ歌舞劇であっても、オペラやミュージカルとは、大きく異なるものである。

一「謡」について一

謡いは、能楽における声楽分野である。声楽として、その発声は腹式呼吸によって、極めて自然に謡い（歌い）あげる点は、西洋音楽のそれと同様であり、また歌曲のそれと同様に、演劇としての能楽の様式化された展開に伴う“ドラマ性”を十分に反映されるような、謡い（歌い）方でなければならない。

日本の伝統音楽の多くがそうであるように、能楽においても「音高」、つまりどのようなピッチで謡うかは、西洋音楽のように“絶対的に”指定されているものではなく、極めて“アバウト”なのである。「音高」の決定はその曲の解釈、時には本番における見所（観客席）の雰囲気によって、即興的にシテ方と地頭の率いる地謡とのコラボレーションによって、大きな幅をもって決定されていくのである。

謡いは、だいたい2オクターブの幅での「弱吟」と1オクターブの幅の「強吟」との2種の音階を中心に謡われるが、最も特徴的で西洋音楽のそれと異なる点のひとつは、“息づかい”である。“喜ぶ声、出る息の声”あるいは“悲しむ声、入る声”などと微妙な音程の扱い、ピッチの設定を駆使して“心情”を表現したり、“ナビキ”というヴィブラートを効かせた音の扱いなどがある。つまりシテの“解釈”による、シテの“謡い”による、感性と表現力の唯一の“音楽世界”なのである。

一リズム（拍）について一

謡いには、「弱吟」と「強吟」に関わる「フシ」と、洋楽のレシタティーヴォに近い「コトバ」というものがある。謡うための「フシ」には、ビートを感じさせない「拍子不合」と八拍子（八拍一鎖一ひとくさり）を刻む「拍子合」とに区別される。今日、日常で使う“ノリが良い”ということばは、ここからきているのだが、「拍子合」には、平ノリ（小ノリ）、修羅ノリ、大ノリの3種があり、七五調（12文字）や八八調（16文字）など、日本語の母音、子音と文字数の音価に強く作用しながら、独自のリズムを創るのである。たとえば平ノリにおける「三地謡」は、七五調の12文字を、ひと鎖一八拍におさめるために、1・2拍、3・4拍、5・6拍の間を縮め、7拍目と8拍目とを、等間隔に刻んで、12文字をあてはめるのである。これによって、七五調に謡われたそれぞれの単語のもつ意味が、明確になり、且つ自然に“流れる”のである。

因みに、「ツツケ」の謡い方は、八拍半から始め、二拍半、四拍半に謡う文字を、さらに半拍のばし（これを“モチ”という）音価を操作して、ひと鎖におさめるのである。どちらにしても、等間隔のメトロノーム的なビート感をもつ西洋的音楽感覚では、戸惑うばかりの興味深いリズム感である。もちろん拍の間隔を詰めるその音価は“間合い”であって、シテ方や地謡（地頭）方の曲への解釈、あるいはその時々雰囲気支配されて、極めて即興的に取り扱われるものであるし、囃子方の手組（大鼓、小

鼓の演奏パターンのある方)との関係で変化するのである。このような能楽の独自の理論は「地拍子」といわれ、囃子方の「かけ声」や独特の無音状態(休符、沈黙)等によっても、その折々のリズムが生まれるのである。

能楽の器楽分野である囃子方についても、前述の独特の「かけ声」も含めて、独自の興味深い扱い方で、音楽が展開されるのであるが、記述が長くなるので、とりあえず今回は能管以外のすべての打楽器が、特に手組みの多様さ、シテや地謡との臨機応変的な対応によって、極めてドラマテックな“能楽世界”を創りあげている。という記述に止めておくことにする。

著者が日本の伝統芸術である能楽を学ぶ過程において、最も驚き、感動したことは、何よりも“その自由な表現”のあり方である。記述したことは、ほんの一部であるが、リズムにおいても、テンポにしても、音高においても、すべてにおいて奏者の曲(音楽)に対する強力な意思、解釈、理解等に基づいて“表現”されなければ、一步も進まないものである。このような“音楽感動”への個性的なかかわり方、個性的な“表現”への確実な把握を想う時、日本人としてのDNA(?)に縁どられた「音楽観」は、決して揺るぎないものであると確信する。そして著者が現代音楽への興味、特に武満 徹の作品に強く心をうごかされるのは、そのあたりのこともあるのではないかとも思っているのだが……。

世界における現代音楽の発展の動きは、その中心に多くの日本人の作曲家の関与があり、これらの現代の日本の作曲家達が日本の子ども達のために、種々作曲した作品を演奏する時、遠い昔、“〇〇ちゃん、あそびましょ!!”と誘い合った時の節(メロデー)の動き、どこかで聴こえる“祭りばやし”のリズム、あるいはモーツァルトでもシューベルトのそれではない、懐かしい母の口ずさむもりりうた……は、世代を超え、ことばを超え……日本人としての“原体験”(?)として存在していると思うのである。

著者の京都聖母女学院短期大学の44年間における音楽教育—ピアノ指導の過程において、今、切実に想うことは、学生の1人ひとりが、たとえば日本の現代の作曲家の“子どもたちへの音楽“にふれて、まず自分の“感動”を、その“中心”に据えて、それらを大切に、そこから必要な“テクニック”を習得していくことから、進んでほしいとの“願い”“想い”である。つまり、縷々記述させていただいたことは、短時間で集中して修得していかなければならない“養成短期大学のピアノ指導のありかた、教材の選択のありかた”についての、ひとつの微々たる“提言”として享受していただければ、幸甚の至りである。

～塩見充枝子「ピアニストのための 方向の音楽」の演奏を～

話が長くなりました。ここで、まとめとして最後に、サブ・タイトルにありますように、塩見充枝子氏の作品「ピアニストのための方向の音楽」をお聴きいただきましょう。

塩見氏は、戦後の日本の現代音楽の1つの流れを創った小杉武久、オノ・ヨーコなどと共に活動している「フルクサス活動家」です。

“フルクサス”というのは、リトアニア系のアメリカ人で建築家・デザイナーでもあるジョージ・マチウナスが提唱した“流れる、変化する”という意味の“前衛芸術運動”のことです。日常のありとあらゆること、美術作品から、ファッション、キッチン用品等のデザインに至るまで、日常のすべてに“芸術”を見出そうとするもので、このフルクサス運動は、日本では1960年代、最も盛んに活動されました。

toward a street corner in the memory of long ago

The right hand plays these notes at random in an improvised rhythm using mainly ♩ and ♪, at times adding ♩. *mp* ~ *mf*

1 4 *senza ped.* ca. 15 sec.

右手は ♩ と ♪ を主に、時に ♩ を加えて自由にリズムフレーズを作りながら、これらの音をランダムに弾く。 *mp* ~ *mf*

遠い記憶の中の街角の方へ

into a mirror which reflects time

3 1 *ped. ad lib.*

Play the notes in an improvised rhythm within the proper duration of each measure. The notes tied with \sim should be played rather rapidly, but each time diversely. Intensity *ad lib.*

一小節毎の時価の間に任意のリズムでこれらの音を弾く。 \sim で結んだ音はすばやく、但し、画一的でなく、強度は自由。

時間を映す鏡の中へ

音楽分野においては、塩見氏らの活動が顕著であり、今日、演奏いたします作品は「音楽一空間」という彼女の目指すフルクサスです。

「ピアニストのための方向の音楽」は、上記のように、短い曲とメッセージが書かれてある32枚（楽譜）のカードからなっています。ピアニストは「曲」を演奏し（ピアノの音）、直後に方向性を示す「メッセージ」を読み、更にその方向にカード（曲とメッセージの書かれた楽譜）を「投げる」のです。これらの一連の行為によって、ピアノの周囲にある種の「空間」を形成しながら、音楽が創り出されていくのです。

楽譜は、基本的には、皆さんが日頃から見慣れておられる“5線譜”にかかれています。現代の作曲家の多くが、そうである様に、自分の創作を最も十分に伝達するための自身の独自の記譜のしかたがあります。塩見氏の作品も、彼女独自の記譜法がありますし、また現代的なピアノ奏法、たとえばクラスター（音のかたまり—音塊）を、全く“打楽器”として両腕を使用する等。多少とも驚かれるかもしれませんが……………。

しかしながら、「音楽」は〈解かる〉ものでもないし、〈できる〉ものでもないのです唯、唯、〈感じる。〉ものなのです。

今日、この楽譜と皆さんを前にして、私の“今”の“感動”を“演奏”します。そして、この作品のこの演奏は、私にとりましても、皆さまにとりましても、最初で、最後の、そして“唯一”の“音楽”なのです。

長時間のご清聴を、心より感謝いたします。ありがとうございました。