

ヴァイオリン教授法の実際

— こんにちの音楽教育を通じて —

辻 井 淳

**Violin Teaching in Practice:
From the Perspective of Music Education Today**

TSUJII Jun

要 旨

こんにちの音楽教育において、どのようにして文化の担い手、生涯にわたって文化とかかわり合う人材を育てるのか？ この問いに対してリベラルアーツの概念に基づき、本論に入る前に教育の前提として〈卒業後も音楽・文化に対し無関心でいられない人材を育成すること〉〈現時点より文化レベルを下げない〉〈経歴を愛する人材を輩出するのではなく、芸術のよき理解者を育てること〉の三点を踏まえ授業方法のあり方などを考察する。ヴァイオリン奏法上の諸問題には触れず、教師の基準とレッスンでの具体例、そして授業運営面の三点から15の具体的なポイントを記述し、僅かでも教育の効果が得られることを目的とする。

キーワード：ヴァイオリン、音楽、教育

Abstract

In music education today, we face the question of how to educate people to be leaders and supporters of culture and the arts, and to engage with culture and the arts throughout their lives. To address this question based on the concept of liberal arts, this paper begins by considering approaches to teaching given three educational objectives: equipping individuals with a concern and passion for music and culture that will continue after graduation; ensuring that there is no decline in the current level of culture; and aiming to empower individuals with a good understanding and appreciation of the arts rather than aiming to produce graduates with a love of history. Leaving aside issues of how to play the violin, the paper presents examples of actual teachers' standards and lessons, and then, based on the three objectives, identifies fifteen practical points for classroom management that can have a positive educational effect, however small.

Keywords: violin, music, education

〈序〉

どのようにして文化の担い手、生涯に亘って文化とかかわり合う人材を育てるのか？このような問いに対しては、極端な教育観に基づいたシステムは、2006年施行の新教育基本法と相容れないため、こんにちの日本の学校での教育理念はそれほどのばらつきがない。多くの場合、本人が受けてきた教育の影響が大きく、教育方法も受け継がれていく場合がほとんどである。音楽に限ってみれば、邦楽界の家元制度のような教育システムの影響は根強いものがあり¹⁾、これが西洋楽器のトレーニングにも応用されている。しかしここでは逆説的ながら私の考えを述べてみたい、いや、考え方を検討していくが、授業方法のあり方などの考察にとどめ、ヴァイオリン奏法上の諸問題には触れない。というのも、こんにち、日本で一般的に行われている教授法は、必ずしもリベラルアーツを根幹に置いたものになっておらず、そのため技術論に偏りがちで、文化への関心を十分に育むものになっていない憾みがある。

学生たちに文化への関心を持ったうえで音楽に携わってもらうためには、まずはリベラルアーツに立脚した基本方針にのっとった音楽教育が必要である。教師の基準とレッスンでの具体例、そして授業運営面での考察という三点を記述するが、本論に入る前に教育の前提を述べる。

神戸女学院大学が扱う教育の範囲はリベラルアーツの概念に基づいており、基本的には西洋文化全般までと考える。この前提で教育内容を中心軸から末端方向に向けて記述するなら、まず宗教面も含めた西洋文化の概念を理解することから始まる。次にクラシック音楽全体の俯瞰図を把握すること、続いて創造的活動領域での演奏ないしは表現という芸術の位置づけを確認すること、さらにはヴァイオリン演奏技術の獲得と表現の実際を学ぶこと、という順番となる。人間が本質的に持つ文化とその意義についての考察は本学特有のものではなく、大学での学びを超えて人生における大きな課題であり、生涯をかけて問い続けるものであろう。地球規模での文化もあるが、ここでは西洋起源の文化に限定して考察する。大学では社会に出るまでの教育機関として、社会の中での文化的側面を学ぶにあたって多感な時期でもあり、特に人格形成の影響には最大の配慮を必要とするのは言うまでもない。

私にとってこんにちの音楽教育とは**〈卒業後も音楽・文化に対し無関心でいられない人材を育成すること〉**である。このことは、文化活動以外に従事することを妨げないし、同時に高等教育では専門性が要求されている。

大学等卒業後には諸事情により楽器演奏から遠ざかる要素には事欠かないが、演奏能力の獲得に主眼を置いてきたならば、楽器に専念する時間不足から興味を失い音楽から離れ、ひいて

1) 師匠の背中を見て学びとることや、生徒の父兄が先生を崇める風潮はいまだ根強い。竹内靖雄, 2000: 171と川島京子, 2010年の早稲田大学学位論文「エリアナ・パヴロバの日本へのバレエ移植」にも記されている。

は文化全般に関心を寄せなくなる可能性がある。

今から100年前、といえましょうと第一次世界大戦終戦後だが、当時の欧米諸国における大都市では、学生でも1日に2度3度と演奏会に足を運ぶこともあったようだ²⁾。こんにちの音楽大学出身者はコンサートホールに行かない、という不自然な現状に関してピアニストのディーナ・ヨッフエは公開講座でも危惧を表し、この現象は多くの演奏家・音楽事務所からも学業との矛盾を指摘されている。それだけでなく、自分や他人の演奏までもプレイバックしないという状況を改善する教育が求められているのではないか。

何も海外に限ったことではない。ほぼ同じころの日本でも文化に対する関心は高く、こんにちのように特定の作品に偏ることなく、今では聴かれなくなってしまった曲の楽譜も継続的に出版されていた。1933年に春秋社から出版された楽譜『世界音楽全集』にはクライスラーやサラサーテなどのよく名を知られた人たちと同列に、ヨゼフ・アクロン、ホアキン・ニン、エルネスト・ハルFTER（アルフテル）といった今では影の存在が連ねられていて、セノヲ楽譜、好楽社といった出版社も盛んに楽譜を売り出していた。購入層がいかなる人であったのか見当もつかないが、西洋文化の受容という国民総動員的な潮流に乗って、一般庶民にも西洋楽器、なかでもヴァイオリンは特に身近な存在であった³⁾。音楽愛好家に限らず、外来演奏家への態度は好奇心ではなく、その精神を汲み取る心意気にあふれ、学ぶという姿勢で貫かれていたし、来日した演奏家も超一流であっただけでなく留学先でも第一級の教師に師事できたことも関係がある。

幸いなことに神戸女学院大学はリベラルアーツ教育を標榜しており、文化のそれぞれの壁を超えて幅広く学ぶ機会が提供されている。歴史上いずれの文化も単独では存在していない。音楽は音楽として独立して始まったわけでもなく、発展も独り歩きしたのではない。本末転倒であるが専門分野から派生してでもリベラルアーツの概念を持ち、探究していけば芸術に無関心でいることはできなくなるはずである。

文化への無関心は社会的にも大きな問題となる。生活に文化的側面を取り入れる必要を感じないということは、次の世代に対して人類が大切にしてきたものを継承していけなくなる危険性がある。すべての芸術は模倣から始まると信じている。その模倣すべき規範が失われていくのだ。大学卒業後も引き続いて関心を持ち、さらなる熟達を求めて歩みだしても、それは常に相対的であって、自分ではコントロールが効かない状況に多少なりとも気が付くが、理想と自己との距離がいつこうに縮まらない状況では諦める声も聞こえてこよう。

教育とは何か？という漠然とした問いに答えを出すことは容易なことではないが、それらは社会面からみた教育観、子育てからみた教育では異なり、時代の要請により変更せざるを得なくなる時さえある。

教育には能力を引き出すという面もあるが、学生を取り巻く環境によっては困難な事態に陥ることもあり得る。それでも音楽教育は、必要最小限 **〈現時点より文化レベルを下げない〉**と

2) マーテンス、2017；131によればヨーロッパの大都市では同日に複数の演奏会に行ける機会があった。

3) 松村直行、2011；2によればヴァイオリンは明治時代に大流行したようである。

いう役割を果たさなければならない。これは率直に現状維持とも受け止められるが、歴史的にも文化は崩壊に向かっていて、いずれの古代文明も、あるピークをすぎると必然的に下降線をたどった。個人レベルでも同様の傾向があり、それを踏まえて敢えて学生が入学時のモチベーションを持続することができるなら、後の日になって文化が自分の糧となる。したがって能力や取り巻く環境が問題ではなく、学習とは何かをまず理解せしめることが重要なのである。音楽学習とは一般に考えられているように感性を磨くこととは方向性に相違点があり、積み重ね教科に他ならない。例えば演奏技術面に特化して考察すると、ピアノでの調査では演奏時の正確さの維持には毎日3時間45分の練習時間が必要であるという統計データがある⁴⁾。ヴァイオリンでは上達に必要なのは4時間であると主張する教師が多い⁵⁾。

アメリカの女流ヴァイオリン奏者モード・パウエルはマーテンスとのインタビューで「音楽というものはいわばスピーチであり、語法であり、偉大な作曲家の作品を解釈するためには、それをまず修得することが必要だということに気づかずに、彼らの望んでいるものは脚光を浴びることであり、花束であり、喝采なのです」(千蔵八郎, 1997; 75)と嘆いているように**〈経歴を愛する人材を輩出するのではなく、芸術のよき理解者を育てること〉**も教育の大切な側面である。これが当然のことでありながら実際には困難であるのは、評価する側の問題がある。経歴依存とは責任転嫁の具体例で、本来は教師自らが評価の基準を持たなければならない、すなわちアイデンティティの問題である。さらに研究を深めブラームスとシューマンの相違点、クリスチャン・バッハと幼年時代のモーツァルトの分岐点を理論的に理解して初めて、演奏に対する評価というものも可能になってくる。技術面に限定するとすれば、達成度を減点法で求めていけば、ある程度の客観性を持った評価というものも期待できるが、多くの場合、情緒的な評価と達成度が混在していて、学生にとって最も必要な情報、すなわち何が良くて何が達成していないのかが伝わっていない。その結果、学生はアイデンティティを確立することができず、尽きるところ経歴と他人の評価が最大の関心事となっている。

まず初めに、先達ヴァイオリン教授陣の実践経験とともに、後世の評価と生徒側の意見に耳を傾けよう。ヴァイオリン技法は歴史的にもそう古くからあるわけではなく、特に日本では明治以降に導入されたもので、初期の日本人音楽家は欧米の奏者から手ほどきを受けてきた。したがって、欧米の教育の実態をまずは理解しておく必要がある。

ヴァイオリン奏法の起点をバロック期とすることは、こんにちの演奏会の一般的なプログラムからみて妥当な線と思われる。孤児院の教育を主眼とした17世紀のイタリア人、アントニオ・ヴィヴァルディから出発したい。ヴィオラ・ダ・ガンバが貴族の楽器として誕生し発展してきたのに比して、ヴァイオリンは音量も豊富で甲高い音を発するということもあり、嗜好というよりも時代の要請など、さまざまな要因によって弦楽器の主役はガンバからヴァイオリンに移り始めた時代である。それは作品例を見ても明らかである。女子の孤児という教育の効果

4) 古屋晋一, 2012; 206によるが、当然のことながら一定の基準に達した奏者の場合で、技術上の維持に限定している。

5) ローリー・サンド, 2001; 59にも記載されているが、直接一流ヴァイオリニストに伺ったところ、4時間は必要との意見が多かった。

が期待できる人材がヴィヴァルディの周囲にはあふれていたし、楽器も素晴らしい名器が続々と供給されていた⁶⁾。ヴィヴァルディの統制が行き届いた訓練によって、イタリアはヴァイオリン王国となり、やがてはニコロ・パガニーニを輩出することになる。このパガニーニについて、唯一とも言うべき弟子・シヴォリによれば「史上最悪の教師であった」と断言しているところが面白い(千蔵八郎, 1997; 40)。ところが、そう述べるところのシヴォリの奏法を見れば、後世の人にやはりパガニーニの再来と言わしめるものであった。パガニーニは言わば反面教師のような存在であったが、文化の継承という意味では成功した面もあるといえよう。ここで注目したいのは、実際に文化の継承が起きたという事実と、最悪教師にシヴォリをはじめ大多数のヴァイオリニストが感謝している点である。それはパガニーニ自身の奏法を集大成している作品1「キャプリス」を綿密に解析すれば理解できよう。ウィーン音楽アカデミー修了後に法律家となったアマチュア・ヴァイオリニストのヨーゼフ・ヴェクスバーグの言葉を借りれば「パガニーニは技術的な諸問題を芸術的な美しさを通して表現しようと試みているのであり、ほとんど常にメロディーと音楽的内容が価値の高い技術上の課題と同格に位置づけられている」(ヴェクスバーグ, 野田彰記, 1984; 354)とあるが、曲順からして周到に考え抜かれている。第1番はアルペジオによる作品ではあるが、ここでは左手の問題提起と具体的な解決例、右手の運びの正確性が示唆されていて興味深い。続く第2番ではヴァイオリンの4つの弦の位置確認を考察していて、ヴァイオリン奏法における諸問題の克服という観点からも24曲全曲にわたっての説明が可能な作品となっている。

パガニーニとシヴォリ、実際にこの2人の間でいかなるやり取りがあったのかを今では確認できないが、正論を唱える教師と、理解力不足の生徒という単純な構図は十分に推測できる。よくあることだが、学生が理解力不足に気づくのは多くの場合、自らが教えるという立場になってからで学生時代に気づく例はほとんどない。

パリ高等音楽院、いわゆるパリ・コンセルヴァトワールはフランス革命期に興ったが、この教育システムは奏法理論とソルフェージュ教育のバランスが非常に優れていたため、こんにち日本の我々にも強い影響力を持っている。ここで奏法理論の微妙な差からヴァイオリンの「流派」なるものが出現し、修了後に各地でそれぞれの流派の拠点が形成されていった⁷⁾。

近年での模範的なシステムを作りあげたのはロシア、とくに黒海沿岸地区出身のユダヤ人のグループで、素質がもともとあった上に体格的にも楽器演奏に適しており、レオポルド・アウアーを筆頭にリーダーたちも教則本を書き上げて主に新天地アメリカで奏法理論を確立していった。この恩恵の流れで、こんにちの日本の弦楽器演奏水準が国際的なものに近づいたと言えよう。ただ、アウアーの流れを引き継いだ帝王イワン・ガラミアンと、最初は彼のアシスタントであったドロシー・ディレイ教授(神戸女学院大学も訪れた五嶋みどりの師)の指導方法の相違による対立は、生徒たちにとっても耐え難いことであった。ガラミアン流の指導法はど

6) ヴェクスバーグ, 1984; 153を始め多くの研究者がクレモナに次いでヴェネツィアの名器を挙げている。ヴィヴァルディは主にヴェネツィアで活躍した。

7) ソリアノ, 2010; 198にもあるようにヴァイオリンの流派はフランコ・ベルギー派、ロシア派など多数あるが、現在では複合されて、流派ごとの特徴は薄らいでいる。

ちらかといえば才能があまりなくても上達させるというもので、デイレイは才能そのものを伸ばすことを主眼にした。名教師による指導というものは崇拜者と敵対者に分けることが多々あり、支持する教師を選ぶ必要に迫られた学生たちは、その成績さえもクラス選択による影響を受けていた。しかし厳格と自由の両極を学べた生徒たちは長い目で見れば幸せだったとも言える⁸⁾。

ブラームスの親友ヨーゼフ・ヨアヒム、チェコのおタカール・シェフチーク（セヴシク）とカール・フレッシュも20世紀を代表する教育システムを作り上げた。この中でヨアヒムは自分の意見を押し付けるので評判が悪く、シェフチークに至っては同業者から非難的であった。フレッシュがその新著、奏法書をシェフチークに贈った際「多くの人が私を吊り上げることを楽しんでいるので、有名な教師であるフレッシュが書を献呈してくれたことは感謝にたえない」と本人も非難を否定しない（千蔵八郎，1997；57）。その教育の犠牲者は続出する一方という見方が多数であったが、どのように練習すべきかを教えた人であるという評価もあった⁹⁾。

ロマの教育方法も興味深く、口伝のように親から子への伝承、言ってみれば日本の家元制度との共通点がある。子供のうちから舞台に立ち、職業としている。彼らは楽譜を持たないが、音楽は模倣からということ、今なお体現している。

唯一の例外はフリッツ・クライスラーで、生涯生徒を持たなかった。一人だけ教えた時期があったようだが、すぐにやめてしまったらしい。クライスラー曰く「私が教える情熱を失ったら、彼女はますます下手になっていった」（千蔵八郎，1997；81）。

ここで理解できるのは西洋諸国ではリベラルアーツという基底に立ち、その上で技術上の諸問題を取り扱っている点である。リベラルアーツの概念が土壌にあれば、専門性も生きてくるが、もしや音楽というものが切り離されて輸入されると、文化への関心を養うものになっていくのか、微妙ではなからうか。

〈本論〉

クラシックの音楽教育は日本の文化ではないだけに困難が伴う。こんにち公教育では音楽の時間も減少し、また、子供を取り巻く環境からなのか言葉の理解力不足、類推範囲が限定されている学生も増え、伝達することの困難も増え拡がってきた。そこでこんにち制約の多い教育現場でどのような教育を目指すのか、次世代に文化を伝える方法などを考察する。

序でも述べたようにヴァイオリン技法上の諸問題には触れない。本論は三点からなり、教師の基準、レッスンでの具体例、授業運営面での考察、となっている。

8) 両者に指導を受けた奏者の一人、イツァーク・パールマンも映像などで2人から受けた影響を語っている。ローリーサンド，2001；82にも証言がある。

9) 犠牲者とは誇大に感じるが、並みの能力を持った人でも一流の奏者になれる方法を提示したとなるとその功績は大きいのではないか。実際シェフチークは処方箋のように、生徒の進捗状況にしたがって一人一人に異なる練習曲を提示していた。千蔵八郎，1997；118にも記載がある。

第一章 教師の基準 1~8

1. 教師が弾いて手本を示すことは慎重にしなければならない

視覚と聴覚とは相互に補い合うものであり、音楽体験の場合にもこれらは一緒になってはたらく。18世紀のバルトホルト・ブロッケスが表現したように、「魂は見るという行為の中にも聴いている」ゆえに耳から入ることを強く意識すれば、弾いて示すのも指導法の一つではあるが指導の本流とは言い難いものがある（ハンス・ペーター・シュミッツ、井本向二、滝井敬子訳、2010、序文）。

ヴァイオリン名教師と称えられる人で楽器を持たなかった例は実に多い。こんにちの日本弦楽界の基礎を築いたお一人、故久保田良作教授に直接伺ったところでは、5000人以上の生徒を教えた前述のシェフチーク、近年では前述のアメリカの女性名教師デイレイ教授も楽器を弾いて見本を示すという教授法はほとんどなかったそうである¹⁰⁾。久保田教授の師で日本における弦楽教育を理論的に始められた鷺見三郎教授もNHK交響楽団退団後はレッスンでほとんど弾かれなかった、このことも鷺見教授の指導を受けた方々から直接伺っている。公開講座の場合にはある意味で演奏会的な要素もあり、見学者にインパクトを与える必要もあるので、地道な指導というよりは他者の視線を意識したものとなる。しかも限られた時間内である程度の改善が客観的に提示できることも、要求されているふしがある。したがって内容に間違いがなかったとしても、本来の教育よりも幾分パフォーマンスに近い。

もし学生に音で刺激を与え、音楽上の示唆を含ませるならレッスン時にピアノで伴奏するほうが効果的である。20世紀のヴァイオリン奏者であり作曲家でもあるセシル・バーレイは、ヴァイオリン曲のピアノパートは理解するだけでなく弾けなければならないと言った（千蔵八郎、1997；94）。

このことは、修行後のデビューコンサートでピアノ伴奏を担当するのは、多くの場合その師匠であったことから頷ける。ヒューマン・ビーイングで知られるユー・デイ・メニューインの最初の共演ピアニストは、サンフランシスコ交響楽団のコンサートマスター、ルイス・パーシンガー教授であった。メニューインはパーシンガーからヴァイオリンの手ほどきを受けてきたのである。フランス風の洒落た趣味を持つ演奏で日本でも人気があったジャック・ティボーは時々ヴァイオリンの巨匠アルフレッド・ダンブロジーのピアノ伴奏で演奏旅行をしていた。レッスンでのピアノ伴奏は、音楽の全体の方向づけや、音程の確認にも非常に効果的で、また精神的な支えも期待できる。

私は大学でのレッスン時、問題提起と解決に際し「できるだけ弾いて示す」「弾かずに言葉で論理的に説明する」「ピアノで伴奏する」という3つの方法を用いて、学生の反応、保護者の反応、学生の理解度などを30年以上にわたって観察し続けているが、学生の反応が非常に良いのはピアノで伴奏する時であり、保護者にとってはヴァイオリンで弾いて示す時である。中には模範演奏をしてほしい、すべて録画して家で勉強したいからと申し出られるケースもある。論理的に説明し、咬み砕いて含めるように教え込むのは、生徒も保護者も共に難色を示す

10) マーテンス、2017；113にもあるが、桐朋学園以外でも多くの講座に参加された故久保田教授は、他にも「楽器を持たない」名教授の存在を挙げておられた。

例が多いように感じられる。限られた時間で統計をとるまでには至っていないし、レベルにもよるが音楽になぜ論理性が必要なのかを理解できない場合が多い。あるいは理解できるまでに何年もかかるようである。日本の音楽大学を卒業後、留学先で論理的で頭をフル回転するレッスンに対峙してギャップを感じる例は数えきれないほど挙げることができる。そもそも「あなたはなぜこう弾くのか？」という問いに戸惑う人もある。欧米の留学先で初歩から学び直す必要を感じた、という演奏家の証言は実に多い。

絵画とは違って音楽は時間的芸術であり、音は鳴った瞬間に過去となり、取り返しがつかない。演奏によく似た例として、音読というものがある。音読は一時期義務教育から削除されていたが、こんにちまた復活したようだ。そこには、読んだ内容を覚えて一過去、音読し一現在、視点は先へ、そして内容の予測一未来、という3つの時間が共存している。この時間の使い方の訓練ともいべき音読が学習の基礎を形成し、思考能力を高める基本となる。したがって学習方法の基礎が確立されていないところへ手本となる演奏を示しても意味がない。いや、意味がないどころか、自分の学習とは別物と捉え混乱してしまう。教師の〈演奏〉に接している時、学生は聴衆の一人として鑑賞しているのだ。それは完全に受け身であって、講義の聞き流しと同様で、モチベーションはさらに下がってしまう。限られたレッスン時間内でひとたびモチベーションが下がると、再度持ち上げて練習と向かい合う準備だけで時間は費やされてしまう。演奏とは自ら主体的に考え、行動し、結果として耳に届く音が発生する。したがって安易に弾いて聞かせるのではなく、まず学習能力の獲得の方法を教えることである。このことは初心者の段階から必要なことであって、基礎技術面の習熟も、奏法理解が必要な理由を説明し、理論的に説明する。生徒にとっては自発的に考えることをしない限り一步も先に進めないで、結果だけを求める生徒の場合は、想像を絶する言い訳、手段を使って逃げようとする。しかし、考え方の問題である以上、レベルを問わず教育の根幹として奏法理解の理論説明から始める必要がある。楽器演奏よりも音読的能力の獲得のほうが困難であるのに、演奏を先行させるのは飛躍が大きすぎる。しかも学生はこの原則に気付かない。技術的にも高度な領域に達していけば、教師が曲の一部を弾いて示す価値は飛躍的に高くなるが、保護者も共に結果だけを求めるなら道はさらに険しいものとなる。この音読的能力を音楽の専門用語で言い表すなら、ソルフェージュ能力ということになる。

2. 学生にソルフェージュ能力を過大に要求するのも危険なことである

子供はその成長過程で、内的世界が美を持つ形式に現実化されることで自己実現できたという実感を持ち、また他者と違う存在としての自己を確認していく（小島律子・澤田篤子編，1998；1-17）。

この表現形式が、規範の範囲内にとどまるように教師から一方的に働きかけを受けると、内的世界からあふれてきた感性と、規範とをどのように整合させたらよいかわからず不安になる。早い段階でソルフェージュ教育を受け、楽譜の範疇にとどまるとは、いかなることかを理解していれば良いのだが、整合に立ち遅れた場合、自分の演奏のどこが悪いのか、あるいは自分の感性に忠実で何がいけないのか、理解できず混乱してしまう。こういった場合は、先述の1.の要素と矛盾する場合もあるが、ソルフェージュ能力とのバランスに細心の注意を持って

のぞみ、感性と音楽的秩序が同等になるように調整を要する。

ここで忘れてはならないのは、ソルフェージュ理論はあくまで西洋文化に基づいて音楽理解のために理論化されたものであり、日本人は学習しなければ身につかないはずである。働き盛りの日本人が音楽として最も身近に感ずるのは演歌ではないだろうか？ドレミの初歩が解らない人で演歌などに興ずる人は多いが、音程やリズムなどは外れることはあっても音楽的に違和感を生じてしまうような歌い方は、むしろできないのではないだろうか？すなわちここでは演歌というものが自己の内的世界と整合しており、また日本語のイディオムとも合い、さらに他者のなかでの自己認識も可能で、しかも共感を呼ぶものとなっている点に注目したい。

この立ち位置から西洋文化の入り口に到達するにはかなりの距離があり、時間もかかるものであるから、どうしても幼少期からの訓練が必要になってくるが、学生一人一人の状況を勘案して進捗状況を見極め、ソルフェージュ能力と表現能力のバランスをしっかりと見守る必要がある。しかしながら、ソルフェージュ教育までレッスン時間内で収めるのは、時間的に無理がある。

日本の音楽大学におけるカリキュラムは欧米のものを参考にして作られていると考えられるが、和声法、対位法、管弦楽法とあらゆる教科が並んでも、それらの有機的関連付けは学生の手ゆだねられていて、それぞれの関係性を理解しないまま履修しても、その意義や音楽全体の中で学習の意味をなさない。パリ高等音楽院はソルフェージュ教育の徹底を強調しているが、同校のアンリエット・ピュイグ・ロジェ女史は、1981年秋の東京芸術大学におけるソルフェージュ指導の中で、日本人の読譜力不足を常に嘆いておられただけでなく、知識を演奏に結び付ける手段を論理的には理解していない、ということを指摘されていた。

音楽関係科目には音楽史という授業があるが、基本的に西洋史の概要理解が前提となる授業で、単に音楽の歴史を学ぶことだけが目的ではない。それぞれの時代に自分の身を置いて考えることが肝要となり、知識を総動員して当時の社会の空気感をどこまでリアルに感じ取れるかがカギとなる。このことはリベラルアーツ教育の目的の一つであり、ロジェ教授の指摘と共通するものがある。

3. 上達の方法を生徒自身に発見させる

多くの場合、大学時代の講義内容を壮年期まで覚えているものは稀だが、教師の話し方などオリジナリティに属する事柄は記憶に残るものである。通常は高等教育において内容的に誤りのある指導というものはできないものだが、話し方によっては誤解も生じることがある。学生の理解度に応じた言葉の使用、類推範囲が狭い生徒にはある程度直接的な表現も必要である。より効果的な方法として生徒に問題点を直接指摘するよりはまず暗示を、解決法をいきなり提示するよりは自分で発見させることに価値がある。自分で問題解決の方法を見つけ出せば忘れにくいし、自立にもつながる可能性がある。また話し方はコミュニケーション能力とも密接な関係があり、さらに学生は楽器を構えただけで極度の緊張に達し、音声の認識さえも危うくなることもあるので、できるかぎり学生を安心させて意志の疎通がうまく図れるように細心の注意を払う必要がある。

4. メンタルケアを必要以上にしない

学生に限らず準備期間中のモチベーションの低下は深刻で、その原因は計り知れない。けれども本番のモチベーションが低下したまま、というのは多数の例があるわけではなく、むしろ演奏の場では極度の集中により緊張も生じる。準備不足、体調不良、原因はさまざまであるが、慣れさせる工夫が必要で、それにはレッスンに他者の参加、見学を積極的にさせる。努力により緊張を取り除くという古くからの考え方があるが、これはあくまで根性論であって、緊張の原因は精神的なものとは限らない¹¹⁾。

腱鞘炎という指を多用する人に発生する、非常に厄介な炎症があるが、そもそも人差し指と小指では知覚神経支配が別であり、この知識なしに精神論で鍛えようと痛みを伴い、やがては発症する。これに対し、周囲の期待を裏切らないように努力し続けて、取り返しのつかない状況に陥る場合もあり、その場合は説得して一定期間休ませなければならない¹²⁾。

多くの場合、本人が自分の内面と向かい合って理論的に解決しなければならないが、そのエネルギーは大きく、そのための助けは考える必要がある。しかし、〈自己の内面〉であるゆえ、本人にしか解決ができないことを理解させて、立ち向かうヒントを提供する。その他、学生の持つ悩みなどに寄り添う姿勢も大切だが、これも一定の距離をもつことが大切で、結局は独り立ちしなければならないことを考慮する。それは学内の演奏や試験でも同様で、不可抗力以外の緊急事態にも自分で対処しなければならないためである。

メンタルケアに関連して、技術の到達度もメンタルとフィジカルの両面から見抜く必要がある。技術上の問題解決もフィジカルトレーニングの結果で得たものではなく、精神力で乗り越えてきたケースもあるので、その場合は単純化した音階など基本的なものを弾かせてみて見極める必要がある。

5. 生徒と教師は同じ立ち位置、同じ目線から作品を理解することが肝要となる

扱う課題はいずれも第一級の作品ばかりであり、教師がまず文化財に等しい作品、そして作者に対して敬意を表することである。多くの場合過去の巨匠たちが対象となるが、敬意を表するとは、その人間像をあらゆる方法を使って現代に生きる存在として意識することから始まる。作品が自分のために書かれた献品と捉えたい。手紙、あるいはメッセージと考えてもいいだろう。自分あてに大切なことが書かれている手書きの手紙なら、誰でも大事にとって置くのではないだろうか。

6. 生徒の特性への理解が最重要

適性ではなく特性がカギで、これは両極から考える必要がある。飲み込みが早い→すぐ忘れて身につかない、集中力がある→盲点に気がつかない、人前で緊張して実力が発揮できない→少なくとも前向きである、など数え切れないが、両極の間に個性があり、しかもそれは移り変わっていく。他分野への興味がつきない→結局どの分野も中途半端になる。これはリベラルアーツの概念を曲解した結果で、このような場合は単に単位の積み重ねとなり、教養が栄養に

11) 深山尚久, 2007; 118にも指摘されているが、緊張を取り除くことが練習の目的となる例は実に多い。

12) 萩島秀男, 1998; 52にもあるが、深刻な状況に陥る前に、それに気づくことができるような態勢づくりが必要である。

ならない。これに関連して、音楽が死ぬほど好きであらゆる曲目に挑戦する積極的な若者の場合→基本的な技術を獲得できないため、精神力によって困難な技も乗り切ろうとして、体力的に続かなくなる可能性がある。

演奏の秘訣などは掴んだ瞬間からバージョンアップを心掛けないと、劣化してしまうものがあり、それはからだの老化との戦いも意味する。

7. 演奏の「質」についての考え方を学生と共有できるようにする

ある意味では演奏とは究極の〈盗用〉であり、自作自演を除いて借用作品を使って自分の主張を盛り込むこととなる。したがって、音楽的興味がそれほど強くない学生にとっては、どのような演奏を〈良い演奏〉と呼ぶのか迷う。一般のリスナーがCDなどを選ぶ際、基準となるのはまず曲であり、次には演奏の質や内容ではなく、価格やパッケージによる。しかし、大学では一定レベルの価値判断は学生といえども課されるべきで、自己の音楽演奏の動機付けや、運動面での自分のからだの協調度などは、責任を持てるものでありたい。

さらに技術面と音楽面とよく2つに分けて考えられている演奏の〈質〉も再考する必要がある。技術というものに関してアメリカのヴァイオリン奏法のフリデリック・フラドキンがマーテンスとのインタビューで「テクニクそのものは、要するに難しいところを容易に弾けるようにするためのもので、すぐれたテクニクは用いられるもので、見せるものではない」と主張しているが、まさにその通りである（千蔵八郎，1997；83）。

8. 東洋人と西洋人の相違点を、考え方だけでなく総合的に理解する努力が必要

これは、扱う楽器が西洋のもの、洋楽をやるからという理由だけではなく、多くのメソッドを作り上げた先達が自国民向けに書いていて、それを鵜呑みにしたのでは本来の意図とは異なる方向に導かれる恐れがあるからである。民族によって左脳と右脳の使い方の違い、母音と子音の言語認識、骨格上の位置の違いなどを勘案して初めて総合的な学習が可能となる¹³⁾。留学に限らず文明開化期から日本で西洋文化の紹介にあたり尽力してくださった欧米の方々は、日本人が虫の声に聞き入ることで仰天したという¹⁴⁾。この本質的な差は単なる聴覚上の問題に止まらない。無意識下で起こることだけに、研究を深める必要がある。さらに指先の作業などは東洋人に向いていることが多いのではないかと針仕事なども代表例で、東西の神経伝達の違いも今後の研究を待ちたい。

第二章 レッスンでの具体例 9～12

9. レッスンでのポイントは一箇所に絞るのを原則とする

これはあくまで原則であるが、演奏技術の核となるいくつかの基本的な要素、これが不十分な学生の場合は複数ポイントの指摘は極力避けることが望ましい。必ず授業終了時には「今日のポイントは？」と確認し、一つのことに集中させる。これは本来子供のために有益なレッスンであり、思春期以降の生徒には複数のポイントを同時に考えさせる訓練が必要だが、基本動

13) キャンベル，1997；73にもあるように、脳の使い方は今後さらに研究する必要がある。

14) 小島律子・澤田篤子，1998；249にもあるように、日本人が虫の「声」と認識することに対し、外国人は理解不可能に近かった。

作が混乱している段階では複数指摘は学生にとって荷が重い。自転車に乗りながら iPad を聴き、スマホを見ながらの運転などという高度な技能を持つ大学生は身近に観察できるが、専門性を伴うと話は別らしい。この複数項指摘はあらゆる段階の学生で試みてきたが、老獪な指揮者の発言にも似て、指摘すべき一番のポイントは何なのかを見抜く必要がある。さらには学生の集中力もその都度変わっていくので、学生にとって予期しない指摘が思わぬ効果を上げる時がある。

これに関連して、表現の削ぎ落としにも気を配る必要がある。一般に教育上の効果を狙って表現というものを盛り込む傾向にありがちだが、むしろ表現を削ぎ落とし、シンプルに音楽を形成したほうが学生にとっても無理がない場合が多いと思われる。しかし表現をそぎ落とすのは脱力と同じで、緊張させたり内容を盛り込む際と比較して、頭の中の神経細胞が多く働くこともわかっているので、頭脳にとっては重労働である¹⁵⁾。

過去の作品も見ての通り、名作には無駄がない。いや巨匠の作品といえども注意して観察するなら、シンプルに、しかも核心を突いたものに仕上げようとした努力のあとが見受けられる。演奏家も名人ほど無駄な動きがない。しかも有機的な動きで統一されている。このこともレッスンにおいて客観性を持つべきことに繋がっていく。実際、スポーツも同じですべては頭の中の働きにかかっていることは、医学博士で東京大学名誉教授の石川隆俊氏も強調されている¹⁶⁾。

10. 弦楽器の特質、奏者の役割を学生に理解させること

およそ弦楽器ほど様々なジャンルの音楽に関わる楽器は他にないのではないかと一人で準備し、ソロで演奏という例は多くなく、他者の協力や共同で取り組む場合がほとんどである。その中で多人数の代表的な共同作業といえばオーケストラであり、その中でヴァイオリン奏者としての役割を説明することが必要となってくる。指揮者は命令をくださるもの、奏者同士は仲間と連帯を組むべきもの、これを理解させることが肝要となる。オーケストラはおよそ民主的なものとはほど遠く、指揮者とは専制君主であり、そうでなければ集団として核のある表現が成立することはない。リハーサルの流れを理解できず、一瞬を追い、言葉のみを捉えた理解であると、必要以上に矛盾を感じてしまうだろう。ある指揮者は初日リハーサルでは「強め」を要求し、翌日は「柔らかく弱音」で、と命じるのはよくあることで、両方とも正しいのだが、成熟していないグループ、とりわけ学生にとっては理解できないことであり、音楽に距離を感じ始める瞬間になる可能性がある。前述したように、弦楽器、とくにヴァイオリンは共鳴体も小さく、その音量（デシベル）は低いので数頼みが作曲家の中には常にあった。したがって学生にはこう説明しなければならぬ。「指揮者の命令は気まぐれではなく、表現の可能性を何通りか経験し、本番ではどの表現でも即座に使えるようにするための訓練の時である。」

11. 学生の使用する楽器の状態は常にチェックする必要がある

ヴァイオリンの弦長（支店間の距離）は4本とも揃っていなければならない。ところがE線（高音弦）はアジャスターの影響で短くなりがちで、放置すれば音程を取るのに苦労する。

15) 古屋晋一、2012；165 古屋氏の研究によれば脱力は頭を使う良いトレーニングとなる。

16) 石川隆俊、2016；21 演奏にはスポーツと同様にからだを使うことから脳の働きに注目している。

また音響特性にも悪い影響がでるので、学生にまかせずレッスン時には確認が必要となる。

運弓、すなわちボーイングは音質に最も影響するものであり、弓の毛のキューティクルは松脂とともにボーイングを学ぶ上で最も大切なパーツであるから、これも時々確認しなければならない。劣化した弓の毛、馬毛は右手の硬直につながり学習効果を損ねる。弦楽器においては楽器も自分のからだの一部ととらえるべきである。

12. 教育方針について保護者の理解も得ること

入学試験時では専門実技が課題となっているため、大学に入ってから新しく特定の楽器を専門的に履修し始めるわけではない。そのためそれまでに受けてきた教育、これがどのようなものであったかを十分に理解しておく必要がある。「絶対的」な先生の指導を長期間にわたって受けてきた学生にとっては、わずかな言い回しの違いにも戸惑うこともある。また以前と少しでも違う要素に突き当たると、強迫観念のようなものが働いてしまい、進歩が遅れる懸念がある。精神面でも、教育上のことも含めて叱られたことがない学生の場合、なぜ叱られるのか理解できず、この点でも保護者との連携は欠かせない。レッスンや授業の録画も必須で、目的は自己の客観化である。しかしながら録音録画するだけで確認をしない例も多く、フィードバックがないためレッスンに生かせてこない。ここでも保護者などの協力が必要になってくる。

さらに大切なことは、幼少期すなわち楽器を習い始める時に助けを差し伸べる必要であろう。卒業生の子女が文化面にどれほどの関心があるのか、今後の調査を待ちたいが、東京芸術大学を始め、近隣の音楽大学においても幼児教育に最も力を入れている。このことはあまり良い響きではない「囲い込み」のことが頭をよぎるが、それは目的とするところではない。幼少期に専門教育の前にリベラルアーツの概念を教え込むことが重要なのである。ジュリアード他欧米の音楽大学も文化継承の危機感を常に抱いていて、アウトリーチは当然のこと、何よりも文化の価値を子供に見つけ出させている。その流れで大学教育を行えば理想的といえよう。

ある意味では日本における家元制度、徒弟制度も日本文化の教育には効果的であった。しかもそれは、入門後の弟子の生活保障も意味するところが大きく、師匠がすべてにわたって面倒をみてきたからであった。日本の伝統文化である邦楽などは、とくに京都などではひっそりと閉鎖的な空間で上演されているため、一般にはなかなか目に触れないし、生活に根差しているので宣伝の必要すらない。西洋文化はそこまで生活と密着しているわけではないため、幼児期からの教育を必要としている。それは同時に保護者の意識も高めることが目的で、最初に専門教育、とにかく受験ではなく、教養とは何かの再認識を迫ることである。これを怠ると、保護者としては卒業後の展望が希薄な世界に子供を送り出すより、生活直結型の学業にしか目が向かなくなり、日本での文化活動は停滞し、優秀な人材は海外に流出してしまう。日本の大学に海外からの学生が少ないこともこれを実証したかたちとなっていて、欧米のリベラルアーツ大学はあらゆる国々の学生で満ちている。

リベラルアーツの概念を理解しておくことは大学主導型の幼児教育に止まらない。義務教育期間における文化系授業、とりわけ音楽の授業にとり大切なことである。ここでの音楽教育は演奏能力を高めること以上に、言語能力や、周囲の人の感情を理解する力を身に着ける要素に引き継がれるものである¹⁷⁾。したがって子供の認知機能や感情の発達に重大な意義を持っている

て、よく言うところの空気を読める人になれるわけである。さらに進んで弦楽器の特性はこの「空気を読める感性」と共に最大に発揮されることを指摘しておきたい。

第三章 授業運営面での考察 13～15

13. レッスンも時にはマスタークラスのように複数学生が参加する方式が望ましい

20世紀の名人ヤッシャ・ハイフェッツのマスタークラス DVD は奏法教育の代表的なものとして公開されているように、一般的にマスタークラスの場合は上級者が多いが、レベルを限る必要はない。ただし複数の学生を対象とする場合、レベルの差が少ないほうが効果的な指導が可能となる。

毎年必ずマスタークラスに準じた集団教育の機会を持つようにしているが、特に同じ曲を準備している場合、自分より先に弾く学生の演奏と、それに対する指摘を聞いて理解しておけば、自分の番が来たとき、すでになりの準備ができていくというわけである。そして演奏という商品が完成に至る過程を観察できる重要な機会となる。作品でも日の目を見るのは第一級のものに限定されがちで、大作曲家でも出来の悪い作品は再演の可能性が減り、当然研究者のみぞ知る作品となる。しかし、一人の個性を理解するカギは未熟な、あるいは完成度の低い作品を含めて解析することにあると同様に、演奏においても完成に近づくプロセスが最重要で、肝心な部分は公衆の目からは覆われている。しばしばグループレッソンの時を持つことで、完成に到達するための各人の工夫を得ることができるわけである。

ここで少し脇道に反れてレベルという曖昧な言葉の持つ危険性も述べておこう。レベルとは一般的に技術的完成度と音楽的習熟の度合いを指す言葉として用いられることが多いが、根本的な問題、すなわち楽譜の読解力と奏法理論の理解力のレベルを問題にすべきであり、先の二点はその延長線上にある。したがって、演奏の結果ではなく思考過程の問題であることを付け加えておく。

楽譜の読解力は先述の1.や2.で述べたソルフェージュとも密接な関係があり、暗譜という領域にも発展する。暗譜には楽譜を写真のように記憶する視覚記憶、指や腕を動かす順を覚える運動記憶、そして実際の音にした段階での聴覚記憶がある¹⁸⁾。ここで言う暗譜とは、五線譜に書けるという意味であって、単なる記憶とは違う。また奏法理論の理解力とは教養に関することで、実践に先立つ知恵であり、これらを万全に頭に蓄えておけば教育は可能となる。

先述の9.とも関連するが、弦楽器の場合ピアノとは違って、一人だけで演奏する楽器というよりも、他者との共存のなかで自己の再認識や集団の中での表現が求められている。したがって他人の演奏に関心をもつことも大切で、自分の演奏をも聴かれているという意識を持つようにする。また、似たような課題に対し、自分の時は理解できなかったが、他人への指摘だとよりよく理解できる、という例は実に多い。この方式の延長線上に多人数参加型の室内楽やオーケストラがあれば理想的である。

17) 古屋晋一, 2012; 83 ここでは公教育の現場で音楽の授業が激減していることへの警鐘がなされている。

18) ヴォルフガング・ミュラー, 1959; 57-58 記憶を3種類に分けて考察されている。

かなりのハイレベルの学生、プロ奏者であっても、技術面の基本的な事柄が未解決のまま演奏活動をする例は非常に多く、問題を抱えたままの演奏というのが常識となっている感さえある¹⁹⁾。これは競争激化や過度に高度な要求に応えるために無理が生じるわけである。これが高じると疑心暗鬼を生じてしまい、極端な例では自己防衛に走り、他者と共存や共演ができなくなる。これは絶対に避けたいが、悲しいかな、現在の日本では日常茶飯事となっている。体調不良に至る例も多く、ピラティスなどの授業連携も考慮し、教師も筋肉や神経などの基本的な領域は勉強する必要がある。欧米の一流奏者教師はインナーマッスルや神経との関係、筋肉ケアなど演奏に必要なからだの内的動作を具体的に説明できる人が多い。本学も訪れたコントラバス奏者のゲイリー・カー氏はその公開講座でも解説し、筋肉や神経の名前や働きをすべて覚えているほどの博識であった。そのようなわけで、集団の中での教育は意義深い。

14. 逆方向のレッスンの可能性を探る

これは学生が教師をレッスンすることで、アメリカのいくつかの音大クラスでは実際に取り入れられている。学生にしかできない特権で、指示を与える側に回ることで、本来の意図をくみ取る訓練となる。教師に向かって何かを指摘するのは、あら捜しをすることと取り違える学生も多いが、それは教師側に問題があるためで、すなわち学生のあら捜しが教育の中心となってきた可能性があり、その意味でのフィードバックにおいても意味がある。演奏という現場では学生と教師、レベルの差なども超えて作品の前では平等である。その意識改革のためにも、また演奏という作品を成立させるにあたり、責任を持つという学生側の意識を高める必要がある。

15. 音楽家同士の交流を見せる

教員同士の合奏などを通じて、現場での練習時のやり取りは、いかに展開して演奏に結び付けるのかを体験させる。学習と実践の関係がどのようになっているのかを理解させるのが目的である。ここで得られる生きた情報は非常に貴重で、卒業後は望んでもまず得られることはない。その時の会話の内容を理解できなくても、その空気感を感じ取る能力を養うことも目的の一つである。弦楽四重奏の練習などを学生に積極的に見せるようにしているが、できれば生徒側に事前の学習がほしいところである。奏法理解だけでなく、曲構造理解の実践的教育の一つとなるわけである。

〈結び〉

こんにちの大学生を取り巻く環境はいまだかつてないスピードで変わっている。スマホが浸透して数年たつが、ついに解説書の存在さえ消えてしまった。壮年期のアナログ人間にとってデジタル商品は厄介な代物で、あくまで経験者であることを社会は強要している。けれども猛スピードで変わりつつある世界の中で人間の本質は変わらず、抱えている問題も尽きることがない。それは多くの場合、対人的なことであり、自分の内部の問題である。

最初に述べたように、音楽を使った表現とは自分の内的世界に生じた「何か」を他者に向

19) 深山尚久, 2007:17 ここで指摘されるまでもなく、オーケストラの団員、とくに弦楽器奏者からは、からだの不調を訴える声が日常的に上がっている。

かって発信することであり、結局は対人関係の一つに位置付けられよう。文化とは小さなコミュニティから生まれる人間同士の呼びかけでもある²⁰⁾。人間以外のものや犬猫に向かって発信しても、それは人格と人格の結び付きではないため応答がない。発信に対する共感が最初に得られるのは多くの場合、身内であり教師であるが、大学という中ではそこに学生同士の交流が含まれていて、さらに同世代の健全な競争意識も働いて、いかにして共感を得るかという実体験での良いトレーニングになる。ヴァイオリン指導というごく狭い範囲に限定して考えるなら、それはシステムとアプローチといったものを、一人一人の学生に適合する割合で調査して提供できるか、そこに教師としての腕前が問われよう²¹⁾。

芸術系の高校から進学した場合は、その時点から学生相互の発信を経験するが、いきなり大学での発信となると、劣等感を意識してしまった場合、周囲を警戒してしまい、発信にブレーキがかかる。そこでケアが必要となるが、身内の理解が得られない場合は、教師一人が理解者という方向になる可能性がある。ひとたび教師への依存が起きると、授業に参加することだけが学習のすべてとなり、自立からは遠ざかっていく。

この好ましくない状況は閉鎖的な世界では起こりがちで、人間関係が希薄化したこんにちでは顕著である。このような場合、最初に述べた西洋文化全般以前にまでさかのぼって考える必要があるかもしれない。演奏以前、音楽以前は当然のこと、人間のもつ本来の姿、人はなぜ文化をもつのか、人間にとって文化とは何なのかという根源的な問いを教師自身が常に考える必要がある。答えを出すことが目的ではなく、教師も考えているという姿勢が学生にも伝わり、学生も自分で答えを見つけ出す契機となれば幸いである。

そして女性の教育という立場からも考えてみたい。子供を産み育てる過程で、自分が受けてきた教育観が当然のように反映されていく。勉強を強いられて成長してきた場合は子供にもそのように当たる可能性があるが、これは単なる強制であって教育ではない。大学を卒業して、そう遠くない日に母親の立場になった瞬間に、教育について考え始めるのでは現実的に遅すぎる。そのために、次の世代に受け継ぐべき使命として、文化の教育的意義について学生一人一人が哲学を持つべきと考える。教師はその手助けをし、教育するのは最終的には学生本人である。

参考文献

- 石川隆俊, 2016, 『ヴァイオリン演奏のための脳神経と筋肉の使い方』東京: せきれい社
ヴォルフガング・ミュラー, 佐々木庸一訳, 1959, 『ヴァイオリン演奏の実際』東京: 国立音楽大学出版部
川島京子, 2010, 「エリアナ・パヴロバの日本へのバレエ移植」早稲田大学学位論文
神原泰三, 2004, 『みるみる演奏が楽になる5つのエクササイズ』東京: 音楽之友社
小島律子・澤田篤子編, 1998, 『音楽による表現の教育』京都: 晃洋書房
竹内靖雄, 2000, 『日本人らしさとは何か』京都: PHP 研究所
千歳八郎, 1997, 『大ヴァイオリニストがあなたに伝えたいこと』東京: 春秋社

20) ホセ・ムヒカ, 2015: 55 前ウルグアイ大統領の言葉による。

21) ローリー・サンド, 2001: 90 一人一人に合った教育を実践するには、結局は学生と向き合い、理解するかにかかっている。

荻島秀男, 1998, 『弦楽器奏者の痛みと対策』 東京: レッソンの友社
古屋晋一, 2012, 『ピアニストの脳を科学する 超絶技巧のメカニズム』 東京: 春秋社
ホセ・ムヒカ, 2015, 『世界で一番貧しい大統領からきみへ』 艸場よしみ編, 東京: 汐文社
松村直行, 2011, 『童謡・唱歌でたどる音楽教科書のあゆみ』 大阪: 和泉書院
深山尚久, 2007, 『目からウロコのポイントチェック』 東京: レッソンの友社

Campbell, Don G, 1992, *Introduction to the musical brain*. Saint Louis: MMB Music, Inc. (=1997, 『音楽脳入門』 (北山敦康訳) 東京: 音楽之友社)
Lourie-Sand, Barbara, 2000, *Teaching Genius: Dorothy DeLay and the Making of a Musician*. Pompton Plains NJ: Amadeus Press. (=2001, 『天才を育てる 名ヴァイオリン教師ドロシーダイレイの素顔』 (米谷彩子訳) 東京: 音楽之友社)
Martens, Frederick Hermann, 2010, *Violin Mastery*. Nabu Press. (=2017, 『ヴァイオリン・マスタリー—名演奏家24人のメッセージ』 (角英憲訳) 東京: 全音楽譜出版社)
Schmitz, Hans-Peter, 1958, *Singen und Spielen, Versuch einer allgemeinen Musizierkunde*. New York: Bärenreiter. (=2010, 『演奏の原理』 (吉田雅夫監修 井本向二・滝井敬子訳) 東京: シンフォニア)
Soriano, Marc, 1993, *Les secrets du violon: souvenirs de Jules Boucherit*. Paris: Editions des Cendres. (=2010, 『ヴァイオリンの奥義 ジュール・ブーシェリ回想録』 (桑原威夫訳) 東京: 音楽之友社)
Wechsberg, Joseph, 1973, *The Glory of the Violin*. The Viking Press, Inc. (=1984, 『ヴァイオリンの栄光』 (野田彰訳) 大阪: マルコ楽志堂)

(原稿受理日 2018年9月15日)