

## 小学校教員養成課程のための「即興伴奏」指導の試み

吉 永 誠 吾

### A Try for Teaching "Improvisational Accompaniment" to the Prospective Elementary School Teachers

Seigo YOSHINAGA

#### 序

明治以来わが国における西洋音楽の導入は百年以上を経過し、コンサートや音楽大学の数、ピアノその他の音楽教室の繁栄等をみる限りにおいては非常に大きな成長をとげてきたように思われる。実際にヨーロッパ各地の有名音楽大学や音楽学校においてもわが国を始め中国、韓国、ベトナム等数多くの東洋出身の若い音楽家達が音楽を学び、演奏活動を行い、国際コンクール等においても優秀な成績をおさめるようになってきている。

しかしながら、ヨーロッパ固有の歴史や風土の中で中世あるいはそれ以前から常に宗教や他の芸術と密接なつながりをもちつつ発達してきた西洋音楽は、本当の意味でわが国にも根づいてきたのであろうか。あるいはある一部の、経済的、文化的に恵まれた上流家庭にのみ見られるいわば、うわべだけの現象でしかないのではなからうか。

音楽とは、その言葉の意味から「音を楽しむ」ことであるとするならば、その人のもつ技術や才能にかかわらず楽しめるものでなければならない。これに対し、小・中学校などの公教育において、あまりにも音楽の技術面を強調し、児童生徒の能力を重大に考えすぎているのであろうか。そしてその結果、たくさんの音楽ぎらいの子供を育てていないのであろうか。

「唱歌校門を出ず」という言葉は戦前よくいわれた言葉である<sup>1)</sup>そして現在でも同じような批判がくりかえされている<sup>2)</sup>つまり子供達が教室で教わった音楽を家庭やその他、学校外で楽しんでいるという風景はほとんど見られない。子供達をとらえて離さないのはもっぱらテレビ等のマスコミを通じた音楽である。このような現象はもちろん、学校教育における音楽の授業が充分その機能を果していないところに起因しているのであろうが、さらに教員養成課程における音楽の授業方法や内容にも問題があると考えられる。

この論文は以上の点をふまえ、特に鍵盤楽器及び理論(楽典)教育における問題点を明らかにし、即興伴奏の指導を導入することによってより柔軟な指導力のある教師を養成しようとするものである。

#### I 即興伴奏指導の意義

##### 1. 小学校教員養成課程における「音楽」のかかえている問題点

小学校教員養成課程における「音楽」のかかえている問題点についてはすでに度々論じられてきている<sup>3)</sup>その問題点は次の二点に整理できる。

#### (イ) 学生の音楽的能力と学習意欲

まず問題となるのは学生の音楽的能力の個人差が大きいことである。中学生あるいはそれ以下の音楽的能力しか持たない<sup>4)</sup>学生がいるかと思えば、ピアノその他の個人的な学習経験を持つものまで、その差は大きい。学生の音楽能力を著しく低くしていることの最も大きな原因は、高校において音楽を選択していないものが多数いることに起因していると考えられるが、たとえ、音楽を選択したものであっても、それが積極的選択でない場合が多く、現行の入試制度では音楽を軽視していることは当然考えられる。

これに加え小・中・高校のみならず大学においてもその教育内容や方法が児童生徒及び学生達の興味をひかない場合も多く、音楽に対する学習意欲にも影響し、学生達の音楽的能力を低くしている。

#### (ロ) 免許法とカリキュラム

このような音楽的能力の低い学生に対し、現行の免許法及びそれにもとづいて作られている大学のカリキュラムや授業内容は充分に対応しているとはいえない<sup>5)</sup>。そしてその能力差を縮めることはほとんど不可能に近い。

## 2 即興伴奏指導の意義

楽典はそれ自体、音楽教師にとってぜひ必要なものである。しかしそれが単に知識として理解されうるものでないことも確かであろう。つまり、何らかの実技を通じて理解され、獲得されうるものであって、そのような指導方法が工夫されなければならない。

しかも、単なる楽典の知識だけでは簡単なメロディくらいは作れても、それ以上の発展は望めない。そしておそらく、教師の指導内容は印刷された楽譜にのみ限定されてしまうであろう。もし音楽の授業に豊かな創造性を求めるとすれば、単に演奏における創造性のみならず、例えば簡単なメロディから美しいハーモニーが生まれたり、曲想に合ったオリジナルの伴奏が工夫されたり、面白いアドリブが加えられるとしたら、限りない創造性となるであろう。又、教師用指導書に書かれた既製の伴奏がその教師にとってむずかしい場合、その教師に演奏可能な伴奏を工夫することによって、歌唱指導をよりスムーズにすることなどもできよう。

アンケートをしてみると<sup>6)</sup>、現在多くの大学でバイエルをテキストとして使用していることがうかがわれる。バイエルがよいテキストであるかどうかの判断は一応おくとしても、ただひたすら、決められた教材を順に消化していくという消極的な学習形態は学生の能力を充分高めるとはいえず、むしろ、学習意欲の減退につながるおそれもある。

以上のような点を考える時、学生の学習意欲を高め、簡単な作曲法及び実技を含んだ総合的な指導法の導入が強く望まれる。

## 3 コンプレヘンシブ・ミュージシャンシップについて

アメリカにおける「現代音楽研究プロジェクト」<sup>7)</sup> (Contemporary Music Project, 以下略してC・M・Pと記す) は現代における音楽教育研究の中で最も注目されている大規模な研究の一つである。このプロジェクトの起源は1958年にフォード財団の援助によって行なわれた「若い作曲家を学校に配置する計画」<sup>8)</sup>の発展したものであるが、さらに全米音楽教育者会議 (Music Educators National Conference, 略してMENC) は1963年よりこの計画を拡大して、先に述べたC・M・Pを行

っている。

C・M・Pでは色々な大学でセミナーや研修会が行われ、その過程でComprehensive Musician-ship (以下C・M) と略す) という理念が叫ばれるようになった。その初期のC・M・Pの目標は次のようなものであった。

(1) 公立学校における音楽の創造的な面をよりいっそう強調する。

(2) 音楽教育において、現代音楽のイディオムを理解し受容できるように確実な基盤と環境を創りあげる。

(3) 作曲と音楽教育という専門分野の間に横たわる差別のようなものを、作曲家・音楽教師両者のために少なくしていく。

(4) 教師や生徒における、現代音楽の質に関する趣向や識別力を豊かにする。

(5) もしできれば生徒の中から創造的な才能に恵まれたものを見出す。<sup>9)</sup>

このC・Mという言葉日本語に訳するとすれば音楽的総合理解という意味にでもなるであろうか、しかし正確な訳語ではないかもしれない。いずれにしても具体的には①聴取・分析・評価、②演奏、③作曲の過程と技法に対する幅広い能力と理解といった意味である。<sup>10)</sup> このC・Mという理念が叫ばれるようになった背景、特に大学の音楽カリキュラムについてノースウェスタン大学アラン・パーソン博士は次のような問題点を指摘している。

(1) 内容がばらばらになっている。

(2) 各学科の指導がそれぞれ関連なしに行なわれている。

(3) 過去に使われたある音楽技術の重要性が誇張されている。

(4) 現代音楽や、歴史上あまり目立たない分野の音楽を指導するのを避けたり、遅らせたり、また他の文化の音楽を無視したりしている。

(5) 学生の聴取能力を伸ばす訓練が弱い。<sup>11)</sup>

また、イーストマン音楽学校、サムエル・アドラー博士は「昔は演奏家は作曲家であったし、音楽の分野での包括性(コンプレヘンシブネス)をずばり示したような偉大な音楽家に何年もの間弟子入りして訓練されたのである。…中略…時代が進み演奏家や作曲家が徐々に別個の個人に変形するにつれて、音楽についての包括的な知識やその技術は、演奏家よりいっそう包括的にいつもしむけられている作曲家の方に身をつくようになったのである。そしてさらに専門化されて種々な専門家が造り出され、すべての総括的な知識を細かく砕いてしまった。その結果、演奏家、作曲家、指揮者、音楽学者、音楽理論家というようなたくさんの音楽家のカテゴリーを作ったのである<sup>12)</sup>と批判し、よりコンプレヘンシブな音楽家の登場を求めている。同博士によればそのような音楽家ないし演奏家とは、

●音楽的にも言葉の上でも分析することができる。また独奏したり他の器楽奏者や声楽家とも組んで演奏できる。

●過去現在にわたる音楽作品をよく知っていて、自分の限られた演奏分野だけでなく、はるかに広範囲にわたってコーチしたり指揮もできる。

●音楽的に判断したり一般的な審美的判断をしたり、あるいは伝統的な演奏の場から出て新しい冒険をするために、音楽的な実例を創り出すことさえできるような技能を、理論的なものと同様に持っている。<sup>13)</sup>

また、イーストマン音楽学校ワーレン・ベンソン教授は「器楽専攻の学生は、自分のテクニクの範囲内で、自分の専攻楽器のために、ある技術的欠点を克服することをねらいとした一組のエチュードを書けるかもしれない。指揮専攻の学生は、自分の芸術にぴったりの特別のテクニク

クを練習することを求めるような練習曲を工夫するかもしれない。小学校の問題に関心を持つ音楽教育専攻の学生は、ユニークな状況で、あるグループが演奏するための教材・歌・舞曲・打楽器の作品などをたいへんよく書くかもしれないし…中略…音楽史専攻の学生は、ある作曲のプロセスを表わす独創的な実例を取りあげて、それらのもとになるものを、理論的にもあるいは音楽文献の中からも取り出して説明できるようになるだろう」というふうに「種々の段階で作曲のプロセスを経験し、作曲技術を伸ばし理解を深めることを通して学生は進歩していく<sup>14)</sup>」と主張する。

## II わが国における、よりコンプレヘンシブな作曲及び演奏指導例

以上述べたような指導理念あるいは方法に関連し、特にC・Mの理念とは関係しないまでも、よりコンプレヘンシブであると思えるような様々な指導例やテキストをみることが出来る。その中でいくつか関連あるものをひろってみると、

●「Musizierenのための音楽構成理論教育の一試案<sup>15)</sup> ……三好啓二

●「教員養成大学における音楽学習の一考察<sup>16)</sup> ……三好恒明

●「コードネームによるピアノの即興伴奏法<sup>17)</sup> ……西山英二

上述の三例は西洋音楽の古典的作曲理論によっている。

●「専門科目“音楽”の授業内容と方法の研究<sup>18)</sup> ……宮城教育大学音楽科教員団

●「ピアノ小集団学習<sup>19)</sup> ……野村幸治

上記二例は必ずしも内容を西洋音楽に限定せず、実験的内容も含んでいる。

●「創作指導の体系試案としての大宅方式について<sup>20)</sup> ……島岡譲

ここでとりあげるものは、直接小学校教員養成課程の教育内容や方法とは関係ないものであるが、筆者がこれから述べようとする即興伴奏の指導に大きく示唆するものであり、きっかけともなったものである。

東京都日野市立七生中学校において、同校教諭大宅寛氏は、普通のクラス授業の中で創作指導を行っている。その創作指導の中心となっている考え方について島岡氏は「音楽は言語と同じくコミュニケーションであり、それぞれの様式の音楽には、それぞれ独自の構文原理が前提されている。…中略…音楽教育とはこの構文原理を十分に体得させ、それを通じて正しいコミュニケーションを行いうるよう学習者を導くことにほかならない」とし、次のように結論づけている。

第1に、初歩段階において有効な音楽教育を行いうるためには、教育内容を1つの音楽様式に限定しなければならない。

第2に、そのばあいを選択されるべき音楽様式としては、できるだけ構造原理が単純明快で理解しやすいものがよい。

以上のような考えのもとに大宅氏はバロック音楽の様式によって、次に述べるような創作指導を行っている。

(a) 一部形式 (a'・a') の指導 (第1フレーズは半終止, 第2フレーズは全終止のメヌエット)。

(b) 反復進行

(c) 反復進行を応用した二部形式 (bの部分を反復進行とする a・a'・b・a') の指導。

(d) 三部形式 (中間部Bを平行調とする A・B・A) の指導。

そしてここに示された生徒達の作品例をみると、島岡氏も指摘しているように、このような初歩段階においてもすでに、どんな大曲にも通じる楽曲構成原理が萌芽的な形で含まれており、大学においても一般学生の理論授業の中で十分活用しうることがうかがわれる。

### III 即興伴奏指導過程

熊本大学教育学部小学校教員養成課程では教科専門科目としては小学音楽Ⅰ・Ⅱ及び教職専門科目としては音楽教材研究がそれぞれ2単位ずつ、合計6単位が、開講されている全ての科目である。従来は小学音楽Ⅰは楽典の講義、Ⅱはバイエル教則本によるピアノの実技指導、音楽教材研究では小学校における歌唱及び合唱教材の練習が中心であった。しかし、現在では小学音楽Ⅰは2人の教官が担当し、合唱コース及び器楽創作コースに分け指導を行っている。小学音楽Ⅱは学科教官全員及び非常勤1名が指導にあたり、5つのコースに分けている。その内訳は①ピアノコース（従来のバイエルを始め、学生の能力に応じて高度の演奏指導も行う）、②合唱コース、③弦楽器（主としてギターであるがバイオリン族の楽器も含む）、④管・打楽器コース、⑤即興伴奏の5つである。そしてさらに音楽教材研究では2人の教官が担当し、小人数グループによる模擬授業、創作、合唱・器楽によるアンサンブルなどによって授業を構成している。<sup>21)</sup>

小学音楽Ⅱの即興伴奏指導では、授業時間が1コマ90分で15週あるので、その中で基礎理論の指導、歌唱教材による伴奏譜作成、バイエル（70～80番程度）の楽曲分析とそれにもとづくオリジナル楽曲の作曲というように3つの内容に分け、さらに能力のあるものには合唱編曲（部分合唱も含む）及びアドリブ旋律の工夫なども行っている。しかし実際には前述の3つの内容で精いっぱいである。

#### 1. 基礎理論の指導（島岡理論とその応用）

基礎理論の指導では、楽典の中でも特に即興伴奏に必要な和音（Ⅰ～Ⅶ）及び主要三和音とⅡ度の和音について説明し、限定進行音（属七の導音→主音、属七の七音→Ⅰ度の第3音）や属七の七音、導音を重複しないことなどの注意をする。（しかし実際には伴奏譜作成の際に添削する過程で改めて指導しなければならない）

実際に和声学をまともに勉強しようとするればまず2～3年はかかるであろうといわれている<sup>22)</sup>。そしてそのようなことがこの講義の中で不可能なことはいうまでもない。そこでまともな理論の講義をするよりも終止形やソプラノとバスの進行についていくつかのパターンを覚え、それを応用することによって即興伴奏の指導を容易にしようと考えている。

##### (1) 終止形のパターン

譜例1では、四種類の終止形パターンをあげた。この場合、島岡譲氏のテキストから応用しているが<sup>23)</sup>左手伴奏が容易になるように書きかえている。学生達はこの終止形を演奏し（できれば覚えてしまう）伴奏のリズムや旋律にも変化を加えて譜例2・3のような即興演奏をさせている。

## 譜例1 終止形パターン

Musical score for Example 1, '終止形パターン' (Terminating Pattern). It consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a sequence of chords: a triad, a dyad, a triad with a circled note, a dyad, a triad, a dyad, and a triad with a circled note. The second system repeats this sequence. The circled notes in the bass clef are G4, F4, and G4 respectively.

## 譜例2

Musical score for Example 2. It consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a treble clef line with a quarter note followed by a dotted quarter note and a half note, and a bass clef line with a quarter note followed by a dotted quarter note and a half note. The second system shows a treble clef line with a quarter note followed by a dotted quarter note and a half note, and a bass clef line with two triplet eighth notes followed by a dotted quarter note and a half note. The third system shows a treble clef line with a quarter note followed by a dotted quarter note and a half note, and a bass clef line with a quarter note followed by a dotted quarter note and a half note. All systems end with a wavy line indicating a continuation.

## 譜例3

Musical score for Example 3. It consists of one system of piano accompaniment. The system has a grand staff with a treble and bass clef. The treble clef line shows a sequence of eighth notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. The bass clef line shows a sequence of eighth notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. The system ends with a double bar line.

(ロ) D→T (V<sub>7</sub>→I) 進行における外声 (ソプラノとバス) の代表的パターン

島岡氏はさらにD→T (V<sub>7</sub>→I) の和声進行においても両外声のいくつかのパターンを示している。<sup>24)</sup> もちろん、この場合島岡氏も注意しているように終止の部分を除く進行のパターンが示されているわけだが、終止形の場合と同様に伴奏のリズム変化、旋律の装飾などによって、譜例4のように即興演奏をさせている。

譜例4 D→T (V<sub>7</sub>→I) における両外声のパターン

The image displays five systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef (soprano) and a bass clef (bass). The first system shows a D major chord in the soprano and a V7 chord in the bass, with arrows pointing to specific rhythmic patterns in the bass line. The subsequent four systems show similar chord progressions with varying rhythmic and melodic patterns in the outer voices, illustrating different accompaniment styles for the D→T (V<sub>7</sub>→I) progression.

## 2. 歌唱教材による伴奏譜作成

以上の事項を最初の2週間位で指導するが、徹底しないことはもちろんである。従って、実際には伴奏譜を作成しながらそれらの事項を理解していくことになる。

伴奏譜作成の手順としては、譜例5にあるように、まず旋律に合った和音とバスを決定し、次に伴奏のリズムをその楽曲の形式にふさわしく変化させる。この場合、例えば二部形式(a・a'・b・a')ではa・a'に同じリズム形を、bにちがったリズム形を作るよう工夫させている。

譜例5. 和音とバスの決定

譜例5. 和音とバスの決定

譜例6. 伴奏譜の完成

譜例6. 伴奏譜の完成



### 3. バイエル分析とオリジナルの作曲

単にバイエルやソナチネなどを機械的に弾くだけでは、それらと同じような形式の楽曲を作曲することはむずかしいと考え、それらの楽曲の構成や和声进行分析し理解することによって、ある程度の作曲能力育成を目的とした指導をとり入れている。

譜例7はバイエル88番の和声進行と楽曲構成をわかりやすくしたものである。このようにして2～3曲のバイエルの分析を行い、簡単な楽曲形式（2部・3部形式）について説明した上でオリジナルの作曲を行う。

譜例7. バイエル88番

The musical score for Example 7, Beethoven's Op. 88, is presented in two main sections, A and B. Each section contains two staves, labeled 'a' and 'a'' for section A, and 'b' and 'a'' for section B. The music is written in G major (one sharp) and common time. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and chords. Handwritten annotations include 'N<sup>2</sup>' and 'V<sub>7</sub><sup>2</sup>' above the notes, and vertical bar lines indicating phrasing. The bottom staff of section B ends with a double bar line and repeat dots.

## 4. 即興伴奏の指導結果とその評価

譜例8及び10は学生（この場合、ピアノ指導を受けたことのない男子学生）の作品である。その作品に和声上のあやまりが少々あっても、聴感上おかしくなければ大目にみる必要がある。平行五度や平行八度などの和声上の規則をどの程度徹底するかということの判断はきわめてむずかしい。

譜例8. 学生の作品から「ふるさと」

なお、この作品の場合、第2フレーズに終止形を利用し、譜例9のように変えることによって第1小節から第2小節にかけてのB→Aの平行八度をさけることができるが、このままでも容認している。

譜例9

譜例10は学生のオリジナル作品であるが、くりかえしのあとの第1小節から第2小節にかけての平行五度は、例えば譜例11のように変えることによってさけられるが、この程度の指導は必要だと考えている。

譜例10 学生のオリジナル作品 (バイエルスタイルによる)

The musical score for Example 10 is presented in four systems. The first two systems are in 3/4 time, and the last two are in 2/4 time. The score shows a progression of chords and melodic lines in both hands, with first and second endings marked in the final system.

譜例11

The musical score for Example 11 shows a specific chord progression in 2/4 time. It features a first ending marked '2.' in the right hand, which resolves to a different chord than the one in the left hand, illustrating a change in parallel fifths.

以上のような作品例はどちらかといえば優秀な方であり、中にはとても必要なレベルに達しないものもある。多人数を限られた時間内に指導しなければならないということは、どのような指導法もこれを解決できないことを痛感している。本学にはM・Lの装置がないので早急にその設置が強く望まれる。

以上のような反省はあっても最後の授業時間における学生の意見では「印刷された伴奏譜をよく見るようになった」とか、「印刷された伴奏譜がよく理解できるようになった」という意見ができており、音楽教材研究における模擬授業では、自分で伴奏譜を作ってくるものも現われた。従って、これらの点は即興伴奏指導の成果として評価できると考えている。

### 5. 今後の課題

戦後のわが国の経済的成長は広く人々の生活を潤おし、音楽の面においても、その恩恵を受けているかにみえる。もはや、ピアノのある家庭がそれほどめずらしくなくなり、町のピアノ教室は大変繁盛し、コンサートや音楽教室の発表会なども盛んに行われている。

しかし、これらの現象は音楽が本当に人々に愛され、理解されていることを意味しない。むしろ、このような表面的な繁栄の影で自分達が受けてきた音楽教育をうとましく思い、嫌ってさえいる学生が数多くいることに驚かざるをえない。実際に、多くのコンサートでチケットがなかば押し売りのように売買されている現象は、社会生活の中で音楽というものがいびつに歪んで存在していることを如実に物語っている。

それだからこそ、学生達がこれから教壇に立ち、音楽の授業を行うことによって、再び音楽ざらいの子供達を育てるといような悪循環は絶対にたち切らねばならない。

しかし現在、小学校の音楽の指導で大活躍している先生達の中に、大学で受けた授業よりもオーケストラや合唱などのサークル活動がきっかけで、音楽に情熱を燃やしている人が多いという事実は、いったい大学の役割というものが何であるかについて深く考えさせられる。おそらく、1人1人の学生は将来40人前後の子供達を相手にすることになるであろう。ということは、1人の学生の影響は40倍になって、よくもなり悪くもなるということの意味しないであろうか。

音楽がなぜスポーツのように無心に楽しめないのかということは、筆者の最も素朴な疑問である。例えば、なぜボールを無心にころがすように、音楽においても音を自由にころがして楽しめないのだろうか。おそらく、音楽をあまりにも奥深い芸術と考え、教育においても子供達の能力を重大に考えすぎたためではなからうか。むしろ音楽とは、もっと人々の生活に結びついた潤滑油のようなものであり、何か楽器が演奏できるとか、特別な才能があるとかいうことに関係なく、だれもが楽しめるものでなくてはならないと考える。

モーツァルトの音楽を聞いていると、彼が無心に音をもて遊んでいる様子が目にうかんでくる。非常にすぐれた指導者であった父レオポルドは、音を自由にもて遊ぶ技術をこそ、モーツァルトに授けたといえないであろうか。

そのような意味からも、1人1人の学生が音楽を楽しめるようになり、彼らがさらに音楽好きな子供達を育てていくというような、よい意味での循環がおこってくるような音楽教育のあり方を考えていかねばならない。そしてそのためには、この小論で述べた即興伴奏のような、柔軟な理論指導、実技指導が必要であり、この他、アンサンブルを中心にした演奏指導<sup>25)</sup> 自然に親しめる音楽鑑賞などについて、今後幅広く考えていきたい。

## 引用文献

- 1) 山住正己「唱歌教育成立過程の研究」, 東京大学出版会, p245.
- 2) 季刊「音楽教育研究」, '79年夏号, 音楽之友社, p45.
- 3) 季刊「音楽教育研究」では特集「音楽科教員養成課程」'76年春号, 特集「小学校教員養成課程」'79年夏号などでそのような問題について論じられている。
- 4) 福島大学の斎藤一次氏は'66年標準の音研式「小学校用音楽能力診断テスト」上学年用を使って, 小学校教員養成課程の学生の音楽に対する基礎学力をテストしているが, 本来の対象者である小学生と大差ないと報告している。「音楽教育学」第13号, 1983, 日本音楽教育学会, p41.
- 5) 季刊「音楽教育研究」'76年春号, p60~69.
- 6) 季刊「音楽教育研究」'79年夏号, p60~73にそのアンケートがある。
- 7) 「教育音楽」(小学版), 昭和48年6月号~49年1月号, 音楽之友社。
- 8) 浜野政雄「音楽教育学概説」, 昭和48年, 音楽之友社, p328.
- 9) 「教育音楽」, 昭和48年6月号, p61.
- 10) 同48年7月号, p62.
- 11) 同48年8月号, p56.
- 12) 同48年10月号, p61.
- 13) 同書, p62.
- 14) 同48年9月号, p41~42.
- 15) 第6回, 日本音楽教育学会口頭発表。
- 16) 第7回, 同学会口頭発表。
- 17) 季刊「音楽教育研究」'80年秋号~'83年冬号。
- 18) 同'78年春号, p42~64.
- 19) 「音楽教育学」, 第8号, p70~83.
- 20) 「音楽教育研究」特集「創作指導の可能性と限界」, '70年9月号, p52~60.
- 21) くわしい授業内容については渡辺学「現代の音楽教育—その理論と実践」(II), 熊本大学教育学部紀要, 第30号, 人文科学, p119~125及び, 季刊「音楽教育研究」'81年秋号, p102~104, なお, 小学音楽, 音楽教材研究の授業内容は少しずつ変化してきている。
- 22) 島岡譲「和声と楽曲の構成」, 国立音楽大学, p1.
- 23) 同書, p17~18.
- 24) 同書, p18~19.
- 25) 拙稿「弦楽アンサンブルの指導方法についての一考察」, 音楽教育学第11号, p40~51及び「室内楽演奏における一考察」, 熊本大学教育学部紀要, 第32号, 人文科学, p67~74に, 特に弦楽器のアンサンブルについて述べているが, イントネーションの指導方法等, まだ課題は残されていると感じている。