

創造性を育てる音楽表現の考察

— 身体表現と音楽の関わりを通して —

井 中 あけみ

はじめに

2010年3月に、保育士養成課程等検討会より指定保育士養成施設への修業教科目、単位数及び教科目の目標・内容並びに履修方法の改定への指導がされた。その中の「保育表現技術」の内容には、音楽表現、造形表現、身体表現がある。また検討会は「これらに関する表現技術を保育との関連で修得できるようにすることが必要である。」としている。¹⁾

平成元年の告示幼稚園教育指導要領より領域「表現」についての重要性が問われるようになったが、それは研究者たちによって取り上げられているにも拘らず、「音楽」がその内容の中心に「ピアノ実技」を置かざるを得なかったといっても過言ではない。

当然のことながら、学生たち自身が「ピアノスキル」のレベルアップの重要性を認識している。就職試験の科目から決して外されることのない「ピアノ」は、大きく彼らの将来を左右することもある。特に大学入学までに一度もピアノの経験がない学生にとっては、大きな課題となるはずである。増してや短期大学は、授業日程からしても初心者学生の練習時間の確保は容易ではな

い。勿論ピアノ技術は高い方がよい。より高いピアノ技術で子どもの歌唱の意欲を高め、豊かな表現に結びつくよう子どもたちを導いていくことは、大変重要なことであろう。

しかしながら今日、「教育」についてのあり方が問われ続け、「心の教育」「コミュニケーション力」「共感、共有能力」など課題は山積みであるように思われる。このような現状の中で、幼児の音楽的活動が、特定の技能の習得に終えないようにしなければならないことは、冒頭の改定理由からも明らかである。子どもの発達段階を理解し、音楽活動の中から生み出される「表現」を意義のあるものとしなければならない。同様に、教育者・保育者を目指す学生のピアノ学習が、芸術性や技術の習得に偏るのではなく、またそれぞれのレベルに関わらず、音楽を通して何を「表現」するか、音楽から何を「表現」するかなど、子どもの目線に立った音楽表現を考え、色々な音楽を知り経験し、自らの保育実践力に繋がっていくものとなるべきである。

子どもの創造性をいかにして伸ばすのかは、幼児教育・保育では大きなテーマの一

1) 保育士養成課程等検討会「保育士養成課程等の改正について(中間まとめ)」, 2010年3月24日

つであるが、現に子どもたち自身の音楽活動の内容はピアノを用いない活動も多くあり、さらに指導者の幅広い知識や経験が問われるものである。

幼稚園教諭や小学校教諭などの教師たちの中には、ピアノ演奏が得意であっても、それをいかに活用し、どのようにして子どもたちを音楽体験に導いていくのかがわからないという悩みをもっているものも多々あるであろう。

そこで本論では、子どもの創造性を大切に、子どもたちが楽しむ音楽表現が行えるような幼稚園教諭・保育者となるための学習方法の一つを考察していく。学内発表での実践報告を通して、「学生が演奏する『子どもの歌』の音楽的表現」について考察し、創造性のある幼児音楽指導の在り方を探っていく。

1. 童謡の歌唱表現について

我が国の幼児の歌唱教材の歴史は、明治20年に出版された「幼稚園唱歌集」や、鈴木三重吉の「赤い鳥」など数々の研究者の教育思想に則り多くの作品が発表されてきた。またその後、初の楽譜掲載曲の「かなりや」から童謡運動が始まっている。²⁾

唱歌の中でも、西洋のメロディーを取り入れ新しい教育を与えていこうとしたもの、風土や子どもの生活の自然な感情を大切にしようとしたものなど、時代の流れとともに唱歌教育の研究が行われきた。

そして今日、数限りない童謡曲集が出版されている。しかしどの曲集にも欠かすことのできない曲というものがあり、編曲こそ違っても、重複するものが多々存在する。その選曲は幼児のためのものだけではな

く、あらゆる年代に親しまれ、歌い継がれてきたものであろう。

1-1 歌詞の視点から

時代の変化はさまざまに、言葉が異質の意味となっていたり、全く使われなくなったり、新世代にしか理解できない略語など目紛らしい言葉の変化に戸惑いを感じるのは筆者だけではないはずである。そのような時代故、歌い継がれていく歌の存在は、日本の伝統や文化、生活習慣を残していく貴重な資料となっていくことであろう。

学生が童謡曲を学ぶにあたって、ピアノ伴奏譜にばかり集中し、曲の内容や意味を理解しない学習展開は決して望ましいものではない。また略語や流行語など日本語が曖昧であったり、学生たちの言葉の変化については文化の伝承が危ぶまれても、歌い継がれてきた「歌」の歌詞は同じである。実習の際など、学生たちは子どもたちに歌いながらその意味を理解せず、ただ何となくメロディーにあわせて歌っている、そんな光景に何度も出くわしてきた。つまりここで学生への歌唱指導のあり方から考え直す必要がある。

多くの子どもの歌の歌詞の内容は、自然との関わり、四季感など、何故その歌があるのか、歌われるのかの意味がある。そのメッセージから、子どもは言葉や自然、感情などを学び感じ取ることができる。幼児教育者・保育者がそこに深い理解や知識を保持していなければならないことは、当然のことである。さらに指導者は子どもにそれが伝えられる表現方法を身につけていなければならない。このような学生達が学ぶべき音楽表現は、教科書の範囲に留まらな

2) F.W.アロノフ著、畑 玲子訳「Music Young Children」、音楽の友社、1990年、p59-60

い子どもたちへの歌唱表現や、子どもたちがイメージし易い適切な題材を見つけるなどの方法を、歌唱法と合わせて学習することが重要である。そのことを土台とし、より多くの童謡曲を学び、演奏（歌唱や弾き歌い）し、そこに歌われている旋律の言葉から生活習慣や知識を学生自ら学んでいくことは、子どもたちが自然な表現を行えるよう導いていくことのきっかけになるはずである。

1-2 「歌う」ことについて

学生たちの殆どは、音楽に対して大きな関心を持っている。しかしながら特別な訓練を受ける機会に恵まれた学生以外は、十分な歌唱表現技術を持ち合わせてはいない。特に高音域の声の出し方や言葉の発音、また美しい発音をするための知識などは、専門的な領域として捉えてきたことであろう。

カラオケで、映像とマイクを通し、その歌手をイメージしながら歌う彼らのパフォーマンスは、目を見張るものがある。しかし童謡曲を歌うとなると、突然歌い方や表情が硬くなり、カラオケのような「はつらつき」がなくなってしまう学生が多くいる。言うまでもなく、童謡曲はオペラ歌手のような歌唱法や声量での表現を真似るわけではない。子どもたちが童謡を学ぶには、自然な音楽環境の中で、保育者の豊かな感性による歌唱表現能力が必要である。

口角を動かして言葉を話し、言葉に強弱をつければ音の高低の区別が付き、言葉の意味を知れば感情表現に繋がる。そしてこれらのことを到達していくための基礎が、発声練習や腹筋の訓練、姿勢などとして挙げられる。

このようなことを、学習の経路にて学生たちに明確に伝えながら、声の響きについての訓練や言葉の発音をコントロールする発声の技術を身に付けることは、学習意欲の増加に結びついていくはずである。

ここでフランスス・アロノフ博士の一節を以下に挙げておく。²⁾

「肉声とは」

一人の声は

高くも

低くも

その中間も出すことが出来る

その声を

強くも

弱くも

中くらいにもすることが出来る

音を

急に止めることも

長く引き伸ばすことも

同じ強さでつづけることも

だんだん強さを変えたり

急に変えたり

消えて行くように出すことも出来る

(以下略)

これは幼児達の発見によって定義づけたものが取り上げられている。

自分の声は、自由自在に表現できる自分の楽器であることを語っている。

2. わらべうたから学ぶ創造性

2-1 生活の中のわらべうた

現在在学中の学生たちは、わらべうたをどのくらい知っているのだろうか。

よく歌われるわらべうた10曲について本学幼児教育・保育科2年生の50名にアンケートを取った結果は次のようである。

曲 目	知っている (人)	聞いたこと がある (人)	知らない (人)
はないちもんめ	45	5	0
かごめかごめ	49	1	0
おちゃらかほい	40	8	2
なべなべそこぬけ	35	14	1
あんたがたどこさ	48	2	0
おてらのおしょうさん	49	0	1
はないちもんめ	46	3	1
あふくたった	31	17	2
おおなみこなみ	23	25	2
おせんべやけたかな	47	1	2

ここでの結果から、学生たちは童謡曲(子どものうた)よりは遙かにわらべうたに馴染みがあるということが窺える。

嘗て、入学前の高校生に「童謡曲10曲中知っている曲は何曲ありますか。」という調査をした際には、「10曲中1曲しか聞いたことがない」が47.5%、「10曲中2曲聞いたことがある」が28%あった³⁾。

しかしわらべうたは、10曲全て知らないと答えた学生も、1曲のみ知っていると答えた人も、0人である。

このことは、わらべうたが身近な遊びとして生活の中で自然に歌われてきたことを表している。

わらべうたは、子どもたちの遊びの会話、気持ち、ルールなどがそのまま歌になっていること、また伝統的なわらべうた独自の旋法が、彼らにも自然と身についていたことになるであろう。(旋法については触れない)

わらべうたの重要性については、数々の

高名な研究者たちによって取り上げられている。しかし、ありとあらゆる音楽のジャンルを自由自在に聴くことのできる現代の子どもたちには、より刺激の強いものが魅力的であるには違いない。それは本学の学生にもそのまま当てはめることができる。増してや、3Dという映像法まで開発したテレビの世界からながれてくる音楽や、コマーシャルソングはインパクトがあり、印象深いものとなることは納得せざるを得ない。

それにもかかわらず、学生たちは記憶の中にいくつかのわらべうたを残しており、誰かが歌い始めると、どこからか旋律や言葉が浮かび上がりみんなで声をそろえて「遊び」や「歌う」ことができるという光景に何度も出くわしたのである。このことは、彼らが幼少時に幼稚園や保育園、小学校、あるいは近所の友達とわらべうたの遊びで交流を図ってきたことをあらわしている。小島律子氏は「わらべうたは遊びであると同時に子どもの文化である。(中略)作者不詳で子どもたちの間で伝承されてきたわらべうたは、子どもが生活経験において蓄積してきた意味の表現であり、子どもの文化財といえる。」⁴⁾と語っている。

またわらべうたは音楽的見地からの研究も多数あり、世界的に有名なコダーイ・ゾルターン、カール・オルフ、わが国の音楽学者小泉文夫らのすばらしい学者たちの成果により、現代の研究者たちからわらべうたの学校教育への導入がいくつも提案されてきた。

保育園や幼稚園の現場ではその取り入れられ方が非常に明確である。本来のわらべ

3) 井中あけみ著「音楽教育における合奏の効果的指導の考察」『豊橋創造大学研究紀要』第27号所収、2010年、p24-25

4) 小島律子、関西音楽教育実践学研究会著『学校における「わらべうた」教育の再創造』、黎明書房、p16

うたが「遊び」である⁵⁾という観点からすれば、その対象者が子どもであることが、わらべうた導入に対して、より具体的な実践ができよう。

そこで重要なポイントは、園児たちと深い関わりを持つ幼児教育者・保育者自身が、「わらべうた」の豊かな表現活動の楽しさを知っていることである。そこには子どもたちの表現を見逃すことなく、保育者の適切な働きかけが期待される。

2-2 本学学生のわらべうたの 取り組み方

本学は、毎年学内発表の場で、わらべうたの演奏を行っている。「日本の伝統に触れる」というテーマを主旨としているからである。

大学に関わらず、わらべうたを教材として導入する場合、当然のことながら年齢が高いほど「遊び」の域から遠ざかり、「楽曲」としていかにすばらしく演奏するかに論点が移行していく。

また数多くの「わらべうた」の編曲があり、それぞれに楽曲として十分手応えがある。今回も技術優先の「楽曲」研究に重きを置くことでスタートした。曲目は次のようである。

〈演奏曲目〉

- ・「通りゃんせ」（二部合唱）
源田俊一郎 編曲⁶⁾
 - ・「あんたがたどこさ」（三部合唱）
信長貴富 編曲⁷⁾
 - ・「ずいずいずっころばし」（二部合唱）
源田俊一郎 編曲⁸⁾
- ・「面白くない」
 - ・「子どもに聴かせようと思わない」
 - ・「楽しくない」
 - ・「わらべうたのイメージから逸脱している」
 - ・「暗い気持ちになる」
 - ・「次第にわらべうたを歌う意味がわからなくなる」
 - ・「歌だけでは、子どもが怖がらないのかと不安に思う」
- 他
(学生批判より)

3曲ともレベルの高い作品発表とするためには、音楽専門的な発声訓練、ソルフェージュ力など感覚の訓練の経験が必要である。いずれの曲もすばらしい作曲家の編曲であり、合唱曲として楽しさや響きの美しさを味わうことのできる作品である。しかし音楽専門学生ではない学生たちには、ハードルが高いところもあり、学生たちの努力とは裏腹に、不安は大きくなった。

問題点は、『複雑なメロディーは「オシャレでカッコいい」が、「複雑な部分になると音程が取れない、意味がわからない」ので、わらべうたの主旋律に戻ってしまうこと（学生の発言による）』である。これは明らかに経験不足やソルフェージュ力の低さである。その強化のための反復練習や記憶させる訓練を行い、彼らの努力可能な範囲の最善を尽くし、二部合唱、三部合唱の「形」を作った。決して無理な押し付けではなく、自分たちの作品発表を行うために前向きな練習を行ったのである。しかし意に反し学生の反応はマイナスに傾いていった。

5) 小島律子、関西音楽教育実践学研究会著『学校における「わらべうた」教育の再創造』、黎明書房、p14

6) 源田俊一郎編曲「いとしのエリー」[改訂版]より「三つのわらべうた〈通りゃんせ〉」、カワイ出版、2006年、p43

7) 信長貴富編曲「7つの子も歌」より「あんたがたどこさ」、edition KAWAI、2009年、p26-31

8) 信長貴富編曲「いとしのエリー」より「三つのわらべうた〈ずいずいずっころばし〉」、p42-43

これらの言葉は、幼児教育や保育の現場を少なからず経験し、子どもの表現というものを味わったことのある学生だからこそその発言であった。

そこで、筆者は彼らに次の①②③と順を追って提案をした。

- ①子どもの頃を思い出し、その遊び方通りに「わらべうた」に動きを付け、本来の形（メロディー）の通りに歌う。

〈結果〉

子どもの頃のように楽しさが持続せず、人の前で発表する行為としては単純でやりがいがない。（学生意見）

このコメントは予想のできるものであり、彼らそのものは子どもではないので、舞台上で発表する演目としては物足りないと感じるということであろう。

- ②わらべうた本来の単旋律メロディーに、彼ら独自の身体表現をつけて歌う。

〈方法〉

いくつかのグループに分かれ、それぞれ自由な表現を創作した。

その後話し合いでより良い表現を繋ぎ合わせて、仕上げていった。

〈結果〉

言葉の伝え方や自分の感情表現のイメージが明確になった。

わらべうたを歌うことが面白いと感じられるようになった。

子どもに自分の表現を見てほしいと思えるようになった。（学生意見）

ここでは彼らの「やる気」というものの度合いが少し変化したようである。言葉のリズムに合わせて歩いたり手の動きを入れたり、豊かな動きを付けることは、歌詞

の内容を理解しリズムを感知し、それを自分たちで歌唱し認識することが出来たのではなかろうか。

さらにこの後学生たちは、今回の演目である二部合唱に身体表現を付けて演奏したいという次の目標を持ち始めた。

- ③わらべうたが編曲された合唱曲にそれぞれのパートで身体表現を付け、合唱を行う。

〈方法〉

- ・実践例 ずいずいずっころばし（二部合唱）

【動き】

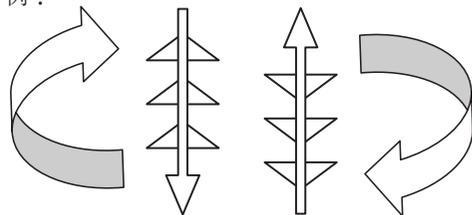
手に指が入るくらいの空間を作り、軽く握る。隣の人のその手の空間に人差し指を入れることをリズムに乗って繰り返す。パート毎に立ち上がり、前列後列交互に左右を行ったり来たり追われる様子やチューチューと鳴く様子、おとさんおかさんと呼んでいるようすなど、曲の素材を使った外面的な表現効果をねらっている。手遊びの発展形ともいえよう。

- ・実践例 とおりゃんせ（二部合唱）

【動き】

とおりゃんせの子どもの遊び方を応用し、各パートを「くぐる人」と「道を作る人」で歌唱パートを分ける。

例：



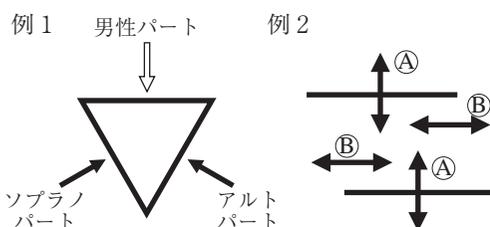
- ・実践例 あんたがたどこさ（三部合唱）

【動き】

楽譜の編曲は掛け合いの面白さを表現している。3つの声部がテンポよく入れ替わったり、一緒になったり様子を

「さ」でさらに特徴付ける。もともと毬つきの遊びの印象が強く、学生たちはカスタネットを持ち、各パートが「さ」でリズムを叩いた。時間差で「カスタネット」と「さ」の響きが、テンポよく列を成して、それまでより曲に勢いを増した。

しかし、楽器を使わず、合唱曲としての表現するには、どうすべきか。そこで考えたのが、お互いの顔を見ながら歌ってみることであった。それぞれ三つのパートがお互いの顔が見られるように三角にフォーメーションし、別のパートが何を歌（語る、話す）っているのか、どのタイミングで掛け合うのかなど、日頃の演奏会形式では有り得ないフォーメーションで練習を開始した。また別のフレーズには列が前後や左右に行ったり来たりし、言葉の変化に応じてフォーメーションを変化させた。



上の図のように、それぞれの表情や役割が確認できるよう配置した。

注意：学内発表に於いては、舞台のサイズに合わせ、動きが可能なもの、歌唱に支障のない、観客に不快感とならない（客席と舞台が平面のため）等を考慮し、本番までに何度も構成を繰り返した。従ってここに表記したものと若干違っている。

2-3 結果

歌唱・合唱の技術を習得する方法は読譜

力と基礎力、練習量を筆頭とし、知識・経験といった知的レベルの項目が必要となろう。

今回学生たちが、指導者（筆者）と共に、曲の理解の方法として身体表現を用いたのは、わらべうたが「音楽と言葉」に「身体表現」が切り離せないものであることを自ずと経験から知っていたからであろう。それによって彼らは、難易度の高い合唱のメロディーへの学習意欲が高まり、歌詞の意味を理解し、わらべうたのリズムを体得していくことで、歌唱の方法を自然と理解していった。

2-4 学生がわらべうたを学ぶ意義

わらべうたが「遊び」である⁹⁾という理論を念頭に置き、幼児教育の中でそのわらべうたをいかに取り入れていくかは、教育者や保育者になるその人々こそが熟知していなければならないことであろう。無論子どもの「遊び」の感性は教えるべきものでなく、そこにある言葉とその伝統的なリズムが導いてくれる。また敢えて大学生がわらべうたを演奏する必要性はないのかもしれない。しかし保育者たち自身が創造性を持ち、そこで育まれる社会性についての研究を続けていくことは、子どもたちにとっての良い環境を築いていくきっかけとなるのではなかろうか。また子どもの活動を理解するためには、活字や視覚的に学んだ知識に頼ることなく、幼児教育者・保育者自身が色々な角度からの表現を行う機会を持つことである。その意味から考えると、わらべうたを題材とし、知識や感情、興味、それまでに積み上げてきた学生たち自らの経験から、わらべうたに積極的な表現方法で取り組み、深い探求心を持たれたことは、

9) 小島律子、関西音楽教育実践学研究会著『学校における「わらべうた」教育の再創造』、黎明書房、p14

大変意義のあることであった。

3. 手遊びの表現について

「表現」の方法として最も自然なものの中に「手遊び」が挙げられる。子どもたちの毎日の生活や保育の中で、手遊びはわらべうたと並び、道具を必要としない最も身近な遊びの一つである。

保育の中では、子どもを静かにさせたり、落ち着かせたりなどの手段として使われる場合もあるが、その良し悪しは別として、それは子どもたちに大きな関心があるからこそ使われる手段であることか窺える。

幼稚園教諭・保育士をめざす彼らは、如何にたくさん、新しく、珍しく、面白い手遊びのレパートリーを増やすかに興味満載のようであり、実際子どもたちの反応も敏感である。

3-1 手遊びの音楽的要素について

「手遊び」は、現場の教諭や保育士の研究だけに任されているように見受けられる。勿論それに勝る研究の場所は無いが、そこには音がついているものがほとんどであり常に音楽と言葉と身体の動きを伴った遊びなのである。

また伝統的なわらべうたとの違い、新しい作曲家や西洋の曲に日本の歌詞を付けたものもたくさんある。つまりわらべうたのような自然と伝承され生活経験に蓄積されてきたものだけではなく、新しいものが創作されている。そのリズムで展開される手遊びは、子どもたちにとって大変身近なものなのである。

3-2 「手遊び」の音楽の効果的表現について

手遊びは「じゃんけん」、「役割」、「数」、「スキンシップ」、「形」などの種類があるが、これらから、学内発表のための「舞台での手遊び」を行ってみることになった。そこで広い空間を利用した学生独自の「手遊び」で音楽を効果的に表現した。

3-2-1

・実践1「ゲー・チョキ・パーでなにつくろ」

・演奏方法

吹奏楽器（金管・木管・打楽器）で合奏（伴奏）を行う。それぞれの楽器の特性を生かし効果音としても演奏する。

・使用楽譜

「手あそびうたメドレー」本澤なおゆき編曲より¹⁰⁾

表1 (1番)

言葉	ゲー	チョキ	パー	で	ゲー	チョキ	パー	で
身体(手)	ゲー	チョキ	パー		ゲー	チョキ	パー	
効果音・楽器	カスタネット	カバサ	タンブリン	トライアングル	カスタネット	カバサ	タンブリン	トライアングル

表2 (2番)

言葉	ゲー	チョキ	パー	で
身体(手)	しゃがんで体をまる虫のようにゲーと丸める	上に軽く飛び上がりながら、手を真っ直ぐを伸ばし、Vの字でハサミを表す	もう一度軽くジャンプで着地時にパーの手を大きく広げ、	
効果音・楽器	トロンボーン	クラリネット	トランペット	シンバル

10) 本澤なおゆき編曲「手あそびうたメドレー」、ミュージックエイト

表3（1, 2番）

言葉	なにつくろう	なにつくろう
身体	腕を組み考えている様子を表現	腕を組み考えている様子を表現
楽器	楽譜通りの合奏	楽譜通りの合奏

表4

言葉1番	右手はゲーで	左手はチョコキで	アイスクリーム
言葉2番	右手はパーで	左手もパーで	おすもうさん
身体1番	ゲー	チョコキ	ゲーとパーを組み合わせる
身体2番	パー	パー	パーでドスコイの動作
楽器1番	カスタネット	カバサ	カスタネット・カバサ
楽器2番	大太鼓	大太鼓	大太鼓

〈1番〉・表1のゲー・チョコキ・パーにそれぞれ楽器を決め、繰り返すことで漠然としているゲー・チョコキ・パーの存在を意識付けるようにした。

- ・表3では「なにつくろう」の考える様子に集中させる。
- ・表4では決めた楽器の「音」と「手」が同時に表現されることで、アイスクリームへの演出効果を目指す。

〈2番〉・表2のゲー・チョコキ・パーは楽器も身体も大きくなり、日頃子どもたちが予想できない動きが特別な楽器と共に強調される。

- ・大太鼓の響きでお相撲さんの重量や大きさを表現する。

〈結果—子ども達の様子から—〉

日頃子どもたちの聞きなれたメロディーが合奏のイントロによって始まると自然に「手」を動かした。学生たちの表現と子どもたちが一緒に共有している様子が窺えた。また二つの手が何を創るのかの駆け引きを楽しんでいる。「アイスクリーム」ができたことを隣にいる母親に見せる子ど

もが多く、自分もできたことを自慢げにしている。それを見た母親たちの殆どが、自分も表現しようと動き始めた。2番になると、ゲー・チョコキ・パーは予想を反し聴きなれない音と共に表現され、「吹く」という楽器の音に関心がいき、子どもたちはその音色と楽器の形を凝視していた（表2）。そしてその結論として大太鼓がなったと同時に「お相撲さん」の表現で大きく頷く子どもたちは、当然のことながら、太鼓のリズムに合わせて「ドスコイドスコイ」の表現を楽しんでいた。

3-2-2

・実践2「おべんとうばこのうた」

・演奏方法

吹奏楽器（金管・木管・打楽器）で合奏（伴奏）を行う。それぞれの楽器の特性を生かし効果音としても演奏する。

・使用楽譜

「手あそびうたメドレー」本澤なおゆき編曲より¹¹⁾

歌の主旋律は楽譜によって違いがあるが、この編曲された楽譜のメロディーではなく、全員の学生が自分たちの「おべ

11) 本澤なおゆき編曲「手あそびうたメドレー」, ミュージックエイト

んとうばこ旋律」を歌った。合奏のメロディーが歌の主旋律として演奏されているにも拘わらず、歌詞を歌う学生たちのメロディーは、決して楽器に惑わされることなく自分たちの節を守っていた。それはまるで「ラップ」のように感じられ非常に印象的であった。

・パターン1

通常自分の体の胸あたりで行う、「普通サイズ」の「おべんとうばこ」を表現する。おにぎり、刻み生姜、ゴマ塩、人参、さくらんぼ、椎茸、ゴボウ、レンコン、蒨を指で数を表わしながら進めていく。合奏による伴奏は楽譜通りの楽器編成でテンポ通り（♩=120前後）に演奏する。

・パターン2

極小さい「おべんとうばこ」を表現する。指だけを使い目の高さくらいのところのみで、手遊びをする。指先に集中することで小ささを表す。

伴奏の音の高さを1オクターブ上げ、速さも♩=145前後で演奏する。

楽器は高い音域のフルートとグロッケンの高い音域を旋律としてピアノリッチモで演奏した。学生たちは「リス」の「おべんとうばこ」をイメージしている。音の高さと速度を上げて特徴を出そうとしたものである。

・パターン3

伴奏の速度を極度に遅くする（♩=76前後）。音域も楽器によって可能な限り下げて演奏する。主旋律はチューバ、トロンボーンで幅広く演奏する。

ここで登場するのが、9人の男子学生である。動きは一步一步重たく、大きな「おべんとうばこ」を体全体で表現する

ことで、その大きさと重さを強調する。学生たちは、大多数の子どもがぞうさんの「おべんとうばこ」をイメージするであろうと予想していた。

図1

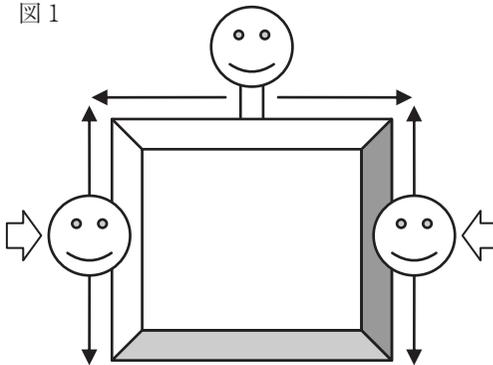


図2

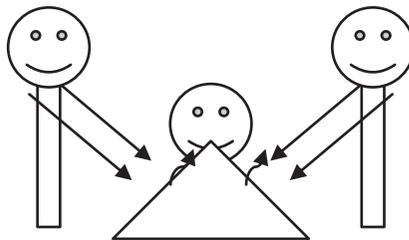
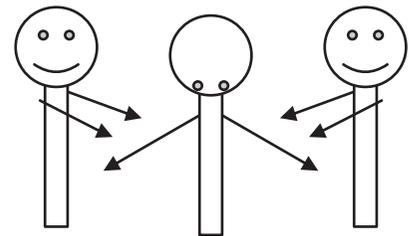
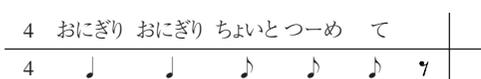


図3



・男子学生が3人づつ一組となり（計3組）、大きく手を広げて大きな「おべんとうばこ」を作るところから始まった。（図1）

・「おにぎり、おにぎり、ちよいとつめて」で図2のように真ん中の人がおにぎりとなり、おべんとうばこに詰められていく時、リズムに乗って下へしゃがむ。



(図2)

・「きざ～みしょうがに…」は、真中の人
が顔を伏せて生姜になり、両隣の人が真
ん中の人腕を取り、生姜を刻む様子を
表している。

生姜を刻む際も、♪♪♪♪と、リズムを
刻んでいる(図3)。

・その他の表現も体全部を使い、子どもた
ちの想像するものに近付けるよう表現の
工夫がみられた。

〈結果〉

実践2は「小さい」「大きい」の比較を
表現したが、この身体的視覚表現と動きの
表現が、楽器の音によってしっかりと裏付
けされていた。それは、子どもたちの反応
やアンケートから読み取ることができた。
「小さいおべんとうばこ」では、身を小さ
くし小刻みに体を動かす様子が録画した
DVDの画面に残っている。

アンケートには

「大きいおべんとうばこがすごく大きく見
えて楽しかった。」

「大きなものが入っているおべんとうばこ
が本当にあるように感じた。」

「小さいと大きいの違いがはっきり感じら
れた」

などの感想があった。

また小刻みに体を震わせる「小さいおべ
んとうばこ」に対して、ゆっくりと重たく
からだを傾げる様子は、唯一使用された
「太太鼓」の音につられて動かされていた。

3-3 実践を終えて

今回の発表では、子どもたちがその場で
即参加することができ、楽しめるものを取

り入れることがテーマであった。一般的に
コンサートといえば、歌唱・合唱、合奏・
ピアノ演奏というものが挙げられるであ
ろう。しかもその演奏レベルをいかに高め
ていくかが難関であり、目標は「美しく」
「楽しく」「心をこめて」など掲げてはみ
るものの、中々到達できるものではないの
が現状である。

幼児教育や保育に活かされる養成校で
の音楽教育とは何かを考えると、理想を掲
げて、結果的には歌唱や楽器よりも、ピ
アノ実技の習得に大半が置かれてしまう
傾向にある。

しかし筆者はピアノ実技の習得を活かす
ためには、言葉や動き(身体)と共に音楽
をどのように表現するかという部分にも観
点を置かなければならないと考える。

今回の「わらべうた」では、その遊び方
や言葉、自分たち独自の身体表現に創造
性を持って創作したことが、「意欲」を育
て、「共有」を学び、コミュニケーションの
中で自他を確認しながら、自分たちの「遊
び」を表現している。

「手遊び」は、歌唱、楽器、合奏、合唱
という網羅したい項目の殆どを取り入れ、
子どもたちが受け入れ楽しむことができる
ような表現方法で発表した。

筆者自身、音楽的価値のあるといわれ
る曲を如何に上手に美しく演奏できるか
が、「音楽」の学習の価値観であるとして
こだわってきた。学生たちはその時々
に指導者側の期待に答えようと努力して
くれた。そしてその彼らなりの成果を達
成してきたように思われる。しかし今
回子どもたちの「遊び」の歌、「わらべ
うた」や「手遊びうた」に取り組んで
みて、彼らが「遊び」に対しての多く
のイメージや材料を持

っており、それを柔軟な発想と創造性を持って表現できたことは、これまでの「音楽表現」への既成概念を覆すものとなった。

4. 終わりに

芸術的価値の高い演奏をするには、高い演奏技術を持っている教師を真似ることが必要であろう。天才音楽家は幼児にもいる。ではその天才が「手遊び」や「わらべうた」を歌わないのかということそうではない。それとこれとは別々なのである。コンクールに入賞するバイオリンの幼児は、保育士と嬉しそうに興味深く「手遊び」を楽しんでいた。

偉大な研究者たちが「わらべうた」の導入を勧め、その研究の成果を発表している。それらの研究活動を最大限に活用し、幼児教育者や保育士となるもの自身が、「表現方法」を蓄えることや、表現できることが必要である。素晴らしいピアニストの教師はそれを生徒に表現（伝える）するすべを知っている。

幼児教育における「音楽」の授業をどのように現場実践に結び付けていくかは、子どもたちの目線に立ちながら、学生たち自らの音楽表現活動を行う機会を多く持つことから始まる。さらに学生自身の創造性を豊かに育み、時代の流れに応じた適応力を身に付けることを目標とすべきと考える。

フランセス・ウェバー・アロノフは「幼児と音楽」の中で次のように述べている。「現場の教師たちは音楽教育の指導法を学ぶ必要がある。」「幼児への教育計画は、彼らの実生活に即したものでなければならない。

この意味から、柔軟に対応できない指導法では、幼児の概念形成に役立たない。」¹²⁾ アロノフは、表面的な知識や技術のみを指導するのではなく、人間性の表出としての音楽にふれていくことを目標としている。

今回の実践の中で、「身体の動き」は「音」のイメージによって表現をより豊かなものとし、「音楽表現」は「動き」を感じることにより、より明確なものとなっていった。このことは、本来彼らが「音楽」を、個別な、特別なものとしてとらえているのではないことを物語っている。本学のような幼児教育・保育の養成校には「ピアノ演奏」や「ピアノ技術」の習得が困難な学生の割合が多い。その対策を考える際、所謂「鍵盤上の勉強」だけが突出してしまい、「子ども」という軸を忘れがちとなっていることがある。また学生たち自身、音楽＝ピアノ＝苦手というイメージを持ってしまい、現場教育に於いても、「規制通りを教える」という音楽指導に留まって仕舞いがちとなる。

イギリスのメアリ・ペイブは今から30年近く前に次の一文を書いている。

「ピアノは堂々とした楽器で、大勢のいたずらっ子たちを圧倒する大きな音がでます。しかし、どの家にも応接室にアップライト・ピアノを置いて、家族全員が村のオルガン奏者からレッスンを受けたなどという時代は過ぎました。——中略——もう自分の象徴でもなくなり、ピアノのない家がふえています。ピアノを弾かない新世代の教師が育っていて、ピアノを弾けることがとりもなおさず音楽教育なのだという考えかたはすたれてきました。」¹³⁾

12) F.W.アロノフ著、畑 玲子訳「Music Young Children」, p55

13) メアリ・ペイブ著、伊吹山真帆子訳「音楽とともに」, 全音楽譜出版, 1982年, p11

メアリが語るイギリスでの30年前のピアノ教育事情が、日本の今の学生たちの状況と全く同一のものとは言い切れない。しかし確かに最近の住宅環境事情もあり、ピアノという楽器を購入する家庭も減少しているようである。またさらに不況という経済事情もあり、教師や保育者を目指す学生の中にも、ピアノに代わる鍵盤楽器も持たない家庭もあり、音楽は苦手ということも、そこに結論付けてしまう事例もある。

先にも述べたが、ピアノは勿論「上手」であることが望ましい。しかし子どもたちの自然な発想や創造性を引き出していくためには、ピアノに頼るだけの音楽表現ではなく、日常生活の中で拾い出す言葉から音を作ったり、自然な音を体で表現したり、体を感じるリズムを楽器で表現したりなど、保育者自身が幅広い表現力を身につける必要がある。

歌唱（言葉を含む）・楽器奏・身体の動きのそれぞれが融合した「表現」は、子どもただけのものではない。保育者たち自身がその3つの要素の質を高め、さらに豊かな感性と創造性を培うことが大切なのである。

近年、自然との関わりの軽減やデジタル化、携帯やゲームなどの発展に伴い、人間同士のコミュニケーションや集団行動の活動ができない人が年代に関わらず増加しているのは誰もが問題視していることである。自然との関わりや、社会的秩序、人間関係のバランスや適応力、場の判断力など、かつては子どもの「遊び」の中で学んできたはずである。そのような場を失いつつある現在、保育所や幼稚園での「わらべうた」導入などが、欠かせないものとなりつつあるのかもしれない。

学生たちの身体を使った創造性豊かな音楽表現の学びは、子どもたちを知り、子どもとの関わり方を学ぶことでもある。その意味からも今回の発表は、学生たちが音楽表現に対し、広い視野を持って取り組むきっかけになったと考える。

【参考文献】

- ・飯田秀一編『表現の指導「音楽リズム」』、同文書院、1990年
- ・吉富巧修 三村真弓編著『幼児の音楽教育法』、ふくろう出版、2009年
- ・Constance Kamii Rheta DeVries著、波多野 序 稲垣佳世子訳『ピアジェ理論と幼児教育』、チャイルド本社、2003年
- ・板野 平監修、山本昌男訳、エミール・ジャック＝ダルクローズ著『リズムと音楽と教育』、全音楽譜出版社、2007年
- ・田畑八郎著『音楽表現の教育学』、(有)kmp、2004年