〔紀要論文〕

鍵盤古楽器の活用と教育に関する一考察

松本奈穂子

I.はじめに
II. 古楽器奏法教育への入り口
III. 演奏家による指導
IV. 成果発表
V. 活用事例
VI. 結び

I. はじめに

□東海大学はパイプ・オルガン、チェンバロ、クラヴィコード、フォルテピアノ、ヴィオラ・ダ・ガンバといった西洋古典音楽史上重要な古楽器類を所蔵する大学である。音楽大学や芸術大学、ミッション系の大学ではない総合大学において、これほどの古楽器類が揃っている大学は珍しい。総合大学において特色ある音楽教育として古楽教育の礎を築いたのは、バロック時代の作曲家クープランの研究者でもあった松前紀男である。以来、これらの楽器は湘南キャンパスに位置する教養学部芸術学科において教育のために活用されてきている（注 1）。

2022 年度に教養学部芸術学科は、上述の音楽学課程と美術学課程・デザイン学課程が統合され、3 つの領域を学ぶ学科となったため、カリキュラムにも大きな変化が生じた。音楽学課程ではそれまでピアノ、声楽といった必修授業の他に、フルートやクラリネット、オーボエ、サキソフォン、トランペット、トロンボーン、ホルンなどの管楽器、ヴァイオリンやチェロなどの弦楽器、マリンバやスネア、シロフォン、ティンパニなどの打楽器、邦楽器の箏とともに上述の古楽器も選択科目（注 2）として、いずれか一種類の履修が可能であった。どの楽器もプロの演奏家が指導にあたり、ピアノ・声楽はそれぞれ専任および複数の非常勤講師が、その他の楽器は東響交響楽団との契約に基づく委託非常勤講師が学生の面倒をきめ細かく見ていた。しかし新しい芸術学科の 2022 年度カリキュラムでは各領域の授業が縮小され、専任教員のみによる教育が求められた。そのため旧音楽学課程において別個の科目として実施されていたピアノと古楽器教育を存続させるため、筆者にはいくつかの授業展開変更をする必要が生じた。

まず、科目設定として 1 年次推奨科目「音楽レッスン 1、2」、2 年次推奨科目「音楽実習 B1、B2」、3 年次推奨科目「ラボラトリー1、2」、「ラボラトリートライアル 1、2」、4 年次推奨科目「卒業研究 1、2」の松本クラスは古楽器基礎とピアノを学ぶクラシック音楽の鍵盤楽器クラスとした。そして筆者自身の授業予算内で演奏家の方々をお呼びし、スポット・レッスンをしていただく方法をとった。ただし予算には限りがあるため、レッスン回数の設定にも上限が生じる。現役プロの演奏家による演奏指導の時間を有効に使う方法にはどのようなものがあるだろうか。検討の結果、譜読みや各楽器特有の奏法の基礎導入はまず筆者が確認・助言するというプロセスを導入した。そして演奏家の指導は旧課程にて各古楽器の指導を担当していた講師陣の協力を仰いだ。前課程に

投稿日 2026 年 02 月 03 日　受理日 2026 年 02 月 05 日
＊所属　教養学部芸術学科

おける古楽器講師陣とはフォルテピアノ、クラヴィコード奏者の平井千絵、チェンバロ奏者の上薗未佳、オルガン奏者の川越聡子である（注 3）。本稿ではこの古楽器指導と指導上の留意点を検討する。ピアノ指導研究に比べ、古楽器指導の研究は少なく、知見の蓄積と現場への還元が求められる。事例は 2022-25 年度の授業カリキュラム期間を中心に述べる。最後に授業外の活用事例も踏まえた上で古楽器教育の意義について考察する。

II. 古楽器レッスンへの入り口

本章では東海大学芸術学科 2022 年度カリキュラムにおいて筆者の授業科目への古楽器奏法基礎教育導入について述べる。専任教員のみでの授業展開が大学から求められ、限られた授業予算や時間内でプロの演奏家のスポット・レッスンを学生に効果的に行うために、筆者が譜読みや各楽器特有の奏法の基礎教育をサポートする方法をとったことは前述した。楽器および楽曲の習得は通常一人の指導者によって行われる。指導者により楽曲の解釈や、奏法への助言、練習方法の細かなアドバイスなど、様々な指導内容が異なるからである。ただし、常に一人の指導者による指導が理想とされるわけではない。複数の演奏家による助言を吸収することで、学びをさらに充実させ、演奏能力を高める場合もある。東海大学の旧音楽学課程でも、複数演奏家の意見を学生の演奏に反映させるシステムがあった。学期末の試験では複数の演奏家や教員が集まって演奏を評価し、試験後に助言等を行なう機会があった。大学院（芸術学研究科音響芸術専攻）でもピアノと声楽の学生は、主の指導教員の他に半期毎に別教員が指導につき、複数人から指導を受けることができた。学期末には演奏研究会を学部の実技試験後に設定し、よりきめ細かな助言を全教員から受けることができた。また声楽やピアノ科目では半期に一度、異なる教員のレッスンを受け、演奏能力を磨いて実技試験に臨むという体制をとっていた時期もあった。

より一般的には、世界的に有名な演奏家による公開レッスンや、音大受験前に希望校の有名な教授に紹介を受けてレッスンを仰ぐといった事例がある。この場合、普段ついている指導者のレッスンは前述のレッスンへの、言わば事前指導、下稽古としても機能する。演奏家のスポット・レッスン前に通常授業内で筆者が設定した読譜や奏法基礎の指導は、この事前指導の存在といくつかの共通点がある。見えやすいものでは経済的制約、時間的制約、レッスン受講者の演奏能力サポートの必要性、などが挙げられる。上記のような特別なレッスンは価格設定が高めで、経済的にも日常的に受けられることは稀であろう。演奏会活動も行う演奏家にとってこうした特別レッスンの開催には時間的制約が伴う。また公開レッスン受講者は通常事前審査を受けるので、希望すれば誰でも受講できるといったものではない。つまり、受講までにある程度の演奏技能を向上させておく必要がある。事前審査が無いレッスンもあるが、レッスン時間に対応可能な人数制限がある。また、こうした特別レッスンの受講者は当然ながらレッスン希望曲目を当日までに仕上げて臨む。基礎的な譜読みの間違いや、指が動いていない段階で受講しては、より高次元の助言を受ける時間が少なくなるからである。これらを筆者の授業に連動させた演奏家によるスポット・レッスンで考えた場合、経済的・時間的制約はもちろん重要であるが、受講学生の技能を少しでも向上させておくことで、スポット・レッスンの教育的効果をより高められると考えられる。他方、両者で大きく相違すると考えられるのは、受講生の演奏力向上に対する意識である。大演奏家や有名教授の特別レッスン希望受講者は、相応の向上意識を持ち、特別レッスンで得られる効果を最大限に引き出すべく努力を重ねて臨む場合が多いだろう。しかし教養教育で授業カリキュラムの一環として古楽器を学ぶ学生にとっては、他の授業課題と並行しながらその準備をする必要がある。筆者の鍵盤楽器クラスだけでも、ピアノと複数古楽器を並行して練習せねばならない。それでは古楽器の演奏家によるスポット・レッスン前に、学生にどの程度の演奏能力をつけさせておくことが望ましいか。演奏向上を少しでも促進させられる要素は何があるだろうか。検討の結果、筆者は読譜と古楽器特有の奏法基礎を事前指導として行なった。以下にそれぞれの実例概要に触れつつ検討を行う。

II－１　読譜

筆者のクラシック音楽鍵盤楽器クラスはピアノ既習者、すなわちある程度の読譜と両手、ペダルを用いた演奏が可能な学生を対象としている。ピアノ未経験者にゼロから教える授業数と教員数が 2022 年度カリキュラムで

は整備されなかったことが大きな要因である。また、本稿で述べる新芸術学科の古楽教育は、理論上の理解と演奏技術・表現の理解とを融合させることで、より深い学びを目指し、教養を深めることのできる能力を育むことも視野に入れている。そのため履修条件の下限を低くすることで学びの機会を広げている。

読譜能力は学生によって多様である。初見が利く学生は課題曲を与えた翌週に曲の最後まで一通り目を通してくる場合もあるが、そうでない学生は数小節ずつしか進まない場合や、速度をかなり落とすことでかろうじて演奏できる、理解が定着しづらく読譜の誤りの修正に数週間かかる、など様々な進行具合が生じる。そこで、譜読みが途中の段階にあり、音符や休符の読み間違い、テンポの揺れといった基礎的な問題点が多い間は、筆者がそれらを指導することとした。

課題設定のため、筆者による最初の授業では各学生に既習のクラシックのピアノ曲を演奏してもらう。当該曲の練習期間や他に演奏している曲なども確認した上で、半期である程度演奏可能な曲を、学生の希望も反映させつつ選ぶ。この課題設定は重要である。IV でも述べるように、筆者の鍵盤楽器クラスでは課題を授業時間内にこなすだけではなく、成果発表が必須とされる。人前で演奏をするというゴールが無いと、指導が楽曲の途中で終わってしまう、楽曲の最後まで演奏できない、という状況が生じ、授業課題評価が難しくなるためである。事前指導の途中で設定課題が学生にとって高度であると判断した場合には、課題曲を変える場合もある。課題曲は演奏楽器によって変えることを基本とするが、複数の課題曲をこなすことが困難な学生は同一の曲で全ての楽器を練習する。例えば J.S.バッハの平均律第 1 巻第 1 番プレリュードは聞いたことがあり、バッハの作品の中でも取り組みやすいと感じる学生が多いようで、これまでにクラヴィコード、チェンバロ、フォルテピアノ、パイプ・オルガンなどで演奏発表を行なっている。ピアノ初心者で読譜にもかなり時間がかかりそうな場合にはペツォルト Christian Petzold[1677-1733]のメヌエット Menuet BWV Anh. 114 などで全楽器に徐々に慣れてもらうこともある。課題曲選定には時代による相違や演奏楽器も考慮せねばならないが、受講学生の特性も加味してスポット・レッスン担当の演奏家講師陣とも相談の上、やや緩やかな調整を行なっている。

楽器別課題に関しても言及する。チェンバロで最初に演奏するのは前述のプレリュードの他、J.S. バッハの『インヴェンション第 1 番』が多い。フォルテピアノは平井がモーツアルト Wolfgang Amadeus Mozart[1756-1791]の『「ああ、お母さん、あなたに申しましょう」による 12 の変奏曲 12 Variationen über ein französisches Lied “Ah, vous dirai-je, Maman” fur Pianoforte, K.265/300e(1780-82)」による 12 の変奏曲』やテュルク、フンメルの初級者向け小品などを基本共通課題として選んだ。クラヴィコードは両楽器の時代をほぼ網羅するので、同じ曲を練習することで奏法の違いを学ぶことが多かった。オルガンは、2022 年度カリキュラム履修生には聞いたことのある楽曲を弾いてみたい傾向があることから、J.S. バッハ作曲『トッカータとフーガ ニ短調 Toccata und Fuge d moll BWV565』より「トッカータ」に、技量の範囲で挑戦する学生もいる。こうしたオルガン曲の他、特定の曲を定めきれない学生のため、川越は初心者向けのオルガン教材や Archer1993 など名曲を足鍵盤無しでアレンジした曲集の中から、履修生の適性に応じて勧める工夫を併用している。使用楽譜は主にベーレンライターを用いる他、当時の出版楽譜表記から学ぶことも多いため、これらも併用した。

II－２　現代ピアノと古楽器の相違への理解

II-1 の読譜とも関連するが、どの楽器で課題を練習するかは重要である。楽器のレッスンは授業時間外の学生自身による個人練習を前提として成立する。東海大学には現代ピアノを備えた複数のレッスン室、練習室があるので、レッスン授業を履修している希望学生は所定のルールに基づき利用が可能であるが、家にピアノや電子キーボードがある学生は自宅で練習をしてくることも多い。そこで、まずは現代ピアノや電子キーボードなど身近な楽器で、課題曲に親しんでもらう。事前指導でも楽器の違いに戸惑わないよう、初回のレッスン冒頭ではピアノで指導を始め、その時間内に古楽器にも触れさせる。現代ピアノと古楽器の相違を理解してもらうためである。構造上や時代による相違、特性、作られた楽曲や使用した作曲家、現代の著名な演奏家や、歴史的な楽器による演奏録音資料などについては、筆者の別の講義授業で紹介し、音も聴かせているが、目や耳のみで得る机上の知識と、自らの身体を用いて演奏体験することで得る知識は別物である。C. P. E. Bach 1753、Burton 2002a、2002b、2002c、Couperin 1717、橋本 2021、近藤、志村 1993、2021、ムジカノーヴァ編 2017、Türk 1789 など古楽器

の奏法やその入門編として活用される書籍に言及されているように、各古楽器の演奏には現代の楽器のそれとは異なる技術や表現、身体の使用が求められる。

□現代ピアノ演奏既習者が鍵盤古楽器に初めて触れる際に必ず感じる大きな相違の一つは、タッチの差であろう。同じく打鍵をする楽器であっても鍵盤の材質、幅、厚みなどは現代ピアノと異なる。相違は鍵盤のみではない。鍵盤操作と連動する発音構造も異なる。チェンバロはプレクトラムで弦をはじく、クラヴィコードはタンジェントで弦を突き上げる、オルガンはパイプに空気を送り込む、など楽器により異なる。現代ピアノと同じ打弦楽器のフォルテピアノでも、弦を打つハンマーの大きさや材質、アクション、弦やフレームの材質、弦の張り方、膝レバーの操作など異なる要素は数多い。現代ピアノよりも繊細に作られているので、打鍵も現代ピアノと同じ強さや勢いでは行わない。これらの差異から生じるタッチの違いをまずは感じてもらい、現代ピアノとは異なる音の鳴り方を大切にしてもらう。人工音が洪水のようにいつも鳴り響いている環境に慣れていて、古楽器の音に物足りなさを感じる学生や、いつまでもこの音に浸っていたいと感じる学生、音で現代ピアノよりもその時代や作曲家とより緊密に繋がるように感じる学生など、古楽器の音から学生が受ける印象は多様である。学生一人一人が演奏体験を楽曲・音・奏法への理解のみでなく歴史や文化などさらに広い領域へと拡大・リンクさせる能力まで育み、総合的な文化・歴史の学びへと繋げてもらえることが、筆者の授業では理想である。チェンバロやオルガンなど強弱表現を出せない楽器についているストップやカプラー機能なども説明することで、現代ピアノとは異なる音の出し方、作り方を学ぶ。初めて触る段階では、クラヴィコードは音の響き方に注意を促しながら、詰まったような音にならないよう、よく響く音が出せる各自のタッチを模索させる。チェンバロは、プレクトラムが弦をはじく時の「何かが引っ掛かる」独特の感触に慣れていないため、最初は戸惑いや弾きにくさを感じる学生が多い。オルガンも必要以上の力で打鍵しがちで、タンギング奏法やタッチ・アンド・リリース、力の抜き方がうまくいかずピアノでの弾き方の延長になってしまうことがある。フォルテピアノは現代ピアノに一番近いが鍵盤が軽く、必要以上に強く打鍵してしまい、指のコントロールが難しい。どの楽器もピアノと同じ要領で弾けば相応の音が出るとついつい思ってしまう上に、慣れない鍵盤で思うように弾けないので自然と力んでしまうことから、力を抜くことと、弱音のコントロールを試みることで指先の感覚を鋭くすることに、なるべく慣れてもらう。この一連の学びで得るものは鍵盤の操作に直接関わる指や手、腕などの身体知のみではない。これに密接に関連するものとして、古楽器の音色を理解する、聴く「耳」も養われていく。この聴覚も、再生される視聴覚資料を聴くのみでは獲得し得ない貴重な身体知である。

鍵盤操作以外にもフォルテピアノは２種の膝レバーの機能、パイプ・オルガンは足鍵盤についても理解してもらう。パイプ・オルガンのレジストレーションは概要のみ紹介し、課題曲ごとにその響きを確かめてもらう。オルガン足鍵盤操作は、鍵盤に体重をかけないように踏むこと、そのための座り方などを理解することが必要である。しかし頭で理解しても即座に実行に移すことはできないので、繰り返し言葉がけを行う。エレクトーン経験者以外で苦手意識を感じ、最初から足鍵盤無しの楽曲を希望する学生もいたが、器用な学生は簡単な旋律であればすぐに習得する傾向が見られた。両手と足の操作に戸惑う場合は、両手のみ、右手と足、左手と足、などのように組み合わせを分割しながら少しずつ慣れてもらった。

音やタッチを感じた後、アーティキュレーションや運指の現代ピアノとの違いについても基礎に触れる。前述のようにチェンバロやオルガンなど発音構造も異なり、強弱をアーティキュレーションで表現する楽器の表現に、なるべく苦手意識を持たせぬよう、少しずつ親しんでもらう。運指の違いと、それによって生まれるフレージングにも意識を持たせる。たとえば、F. リスト Liszt Ferenc(1811-1886)や F.ショパン Fryderyk Franciszek Chopin[1810-1849]の作品を演奏する学生にとって、J.S.バッハ Johann Sebastian Bach[1685-1750]作曲『インヴェンション Inventio 1 番, BWV772(1720-1723)』は難関ではないし、既に演奏した経験を持っていることが多い。しかし現代ピアノで学んだ運指とは異なる運指を用いることに、最初は戸惑う。それでも多くの学生は数回で新しく学んだ運指にも慣れてくる。

□タッチやアーティキュレーション、運指など古楽器で求められる諸々の技術は、構造や演奏の方法に関する説明を頭で理解しても、すぐに体得できるものではない。演奏に適した指、手首、腕のコントロールは、何度も練習を重ねて徐々に身についてくる。学生によって異なる得意不得意や理解・習得の速度を見極めながら、古楽器

特有の表現を伝達することが必要である。

各楽器の基礎奏法レッスンを受けた学生は、学生の予定も考慮して設定された時間帯に各楽器で練習をすることが可能である。この練習時間は学生の習熟度よりも古楽器を学ぶ、新たな楽器を弾けるようになりたいという意欲や弾くことで得る喜びや充足感の度合いにより異なる傾向があった。練習時間の希望が多ければ、追加で練習可能な時間を設けた。レッスン時の助言が適切に伝わっていなかったり、時間の経過とともに記憶が薄れて、異なる方向に進んでしまうような練習をしたりしてしまうことは頻繁に起こる。少し助け舟を出した方が先に進むと判断した場合には、個人練習の合間に助言を適宜行なっている。

III.　演奏家による指導

楽曲が学生の中に少し定着したところで、演奏家によるスポット・レッスンを行う。プロの演奏家によるスポット・レッスンは、事前指導を受けた学生にとっては小さな成果発表の場でもあると同時に、日常では手が届かない場所で演奏活動をしている人物への敬意や憧れが伴った貴重な時間となる。学生によって習熟度は異なるが、なるべくプロの演奏家の指導を受ける機会を与えるようにしている（注 4)。スポット・レッスンには筆者も立ち会い、レッスン後次回までに学生が取り組むべき課題をサポートしている。演奏家の指導は極力複数設定を心がけ、学生の能力の継続的向上を目指した。課題の難易度によってレッスン時間はマンツーマンにしたり集団レッスンにしたりと調整される。タッチやアーティキュレーション、オーパーレガート、運指などの事前指導は初歩的なもので、スポット・レッスンでさらにこれらの注意事項が、演奏家の長年の演奏経験及び知識の集積に裏付けられた指導言語と模範演奏により詳細に、細部まで深く提示され、磨かれ、一段上の指導へと繋がっていく。I で言及した旧音楽学課程講師陣からフォルテ・ピアノとクラヴィコードは平井、チェンバロは上薗、オルガンは川越が協力くださった。

楽器に求められる音の出し方を習得する速度と、読譜の速度は必ずしも同じではない。譜読みは遅いが、無理なく「良い」音を出せる学生もいる。また、全ての楽器において適切な音の出し方が比較的できる学生や、他には困難を感じているようだが一つの楽器では「良い」音が出せている学生など、各古楽器の様々な特性に初歩段階での得意不得意が多様に現れる。例えば、譜読みはそれほど早くなく、他の楽器の奏法も苦戦しながらも頑張っている学生が、一般的に発音が難しいとされるクラヴィコードでは音が出し易いようで、フォルテピアノの演奏家から毎回褒められ、大変頑張った事例がある。

音に敏感で、日々演奏に真剣に向き合っている学生は、演奏家の指導者の指からつむぎ出される響きの違い、弦やパイプの響きの違いを明確に感じ取る。言語化までできないことが多くとも、その響きを手本に日々の練習で自分の音に向き合い続ける。そこまで感じ取ることができない学生たちも、演奏家の指導者たちの指や手、身体の扱い方を間近に観察し、レッスン中に模倣を繰り返すことで自らの身体への技の習得を促し、個人練習時にも記憶を呼び起こしながら上達を目指す。実際の楽音が手本になるだけではない。演奏家による音を出す際の工夫の言語表現は、学生にとって学習の大きな拠り所になる。このことは、ピアノは勿論どの楽器にも言えることで、多くの研究が積み重ねられている領域でもある。古楽でもこうした言葉がけを用いる状況は同じである。クラヴィコードで良い音を鳴らすために平井がよく用いていた表現に「むにゅっ」がある。チェンバロでは上薗が、ギターを弾くように鍵盤を押していることを意識するのではなくプレクトラムで弦をはじいている感覚を意識するように、という声がけをよく行う。パイプ・オルガンでは川越が力を入れない奏法を「ふわ」という言葉で表したり、タンギング奏法について、リコーダーなどで「トゥー、トゥー」と一音ずつ発音させるよう意識させる言葉をかけたりしている。いずれの指導言語も、学生がイメージをしやすい事象や比喩を選んで理解しやすくなるよう選択されていると考えられる。学生もこれらを覚えていて、イメージしながら音を出すことに役立てている。楽器の構造に関する用語や人体の解剖学上の用語を用いて現象を詳細に説明することも大切であり、学究肌やメカニズムに関心がある学生にはこちらの方が求められることもあるが、多くの学生にはイメージがつきにくいことが多いようで、日常用語でイメージを膨らませやすいように工夫がなされていると考えられる。これは生田の言う「わざ言語」（生田 2011, 生田；北村；佐藤；西森 2013）の領域に入り、筆者も指導時に用いる。わざ

言語は古楽器教育においても学びを促す。

演奏家による指導の中には、学生ごとの個人課題の他に、演奏発表会のためのアンサンブル指導なども含まれた。例えばカッチーニ Giulio Caccini[1551-1618]作曲『アマリッリ麗し Amarilli mia bella（1601）』では、チェンバロの個人指導を別の曲で受けている学生の伴奏で男子学生が歌うため、上薗が二人のスポット・レッスンをしてくださった。旧音楽学課程での低学年演奏試験のように現代ピアノで伴奏する場合は声楽履修生が全員準備しやすい全音楽譜出版社の『イタリア歌曲集』を用いていたが、チェンバロ伴奏なので上薗は Hitchcock(ed.)2009 を用い、履修生の能力を見定めながら、可能なレアリゼーションをご指導くださった。また J.S.バッハ作曲『カンタータ第 147 番　心と口と行いと生活で Herz und Mund und Tat und Leben, BWV147(1723)』より「主よ人の望みの喜びよ」をパイプ・オルガンとフルート、トロンボーンなどの在学生複数管楽器で編成したアンサンブルや、グノーCarles François Gounod[1818-1893]作曲『アヴェ・マリア Ave Maria(1859)』(J. S. バッハ作曲平均律クラヴィーア曲集第 1 巻第 1 番プレリュード BWV846 をベースにグノーが新たに旋律を付加)をオルガン伴奏でフルートが演奏した演目は、川越がその時々の編成特性にあった編曲を選び、適宜修正を加えながらご指導くださった。独奏と異なり複数人で音を合わせる機会があることも、学生が楽器と積極的に向き合い、各楽器が持つ力や他者とのコミュニケーションを多様に学ぶ上で大切である。そのため筆者の鍵盤楽器クラスでは、履修者が演奏可能な楽器に応じて、学生の意見も取り入れながら極力取り入れるようにしている。

IV. 成果発表

前述したように、筆者の鍵盤楽器クラスでは、スポット・レッスンで得た成果も含め、学期ごとの練習成果を必ず発表する。この発表では古楽器と並行して学んでいるピアノや、他楽器とのアンサンブルも行われる。前述のように古楽器練習生はピアノを中心に学んでいる学生が多い。奏法や表現の違いを体得するため両者を同時に学ぶこと、その学びの成果を発表できる段階まで仕上げることは重要である。また、他楽器との合奏は異種の音の重なりに耳を澄ませ、他者との表現の違いを合わせていくプロセスも音楽表現に大変重要なので、古楽器の学びに含まれる。したがって、古楽器以外の発表についても触れておく。発表は期末試験も兼ねることがあるので基本的に学期末に必ず 1 回は設定する。その他、クリスマスや大学全体の行事 TOKAI グローカルフェスタ内筆者企画（筆者の研究室では古楽器体験と学生演奏の 2 本立ての企画を 2018 年から行っている）、オープンキャンパスなどでも組み入れることがある。オルガンを用いること、クラシック音楽を学ぶクラスなので本番はスタインウェイのピアノを弾かせることから、会場はスタジオ・ソナーレで行う。英語コミュニケーションセンターの依頼演奏で、学内最大の 2 号館大ホールにて英語スピーチコンテストの審査間に演奏を行うこともある。2024 年は F. ショパン作曲『英雄ポロネーズ Polonaise Op. 53(1842)』（ピアノ独奏）、G. プッチーニ Giacomo Puccini[1858-1924]作曲歌劇『トスカ(1900)』より「歌に生き、愛に生き Vissi da’arte vissi d’amore」（ソプラノ独唱、ピアノ伴奏付）を演奏した。2025 年はグノーの『アヴェ・マリア』をフルート、トロンボーン、ピアノの学生が演奏した。

ソナーレで行う発表は単なる演奏成果の場ではない。大学での音楽実技の学びは、ただ演奏ができれば良いのではなく、その楽曲の背景や作曲家についても理解する必要があると考える。そのため、発表時には演奏をするだけではなく、その楽曲についても口頭あるいはプログラムに掲載する解説を作成するなどの課題を出すようにしている。1 曲のみで出演の学生もいれば、1 人の学生がピアノ、チェンバロ、パイプ・オルガンなど複数楽器の楽曲を掛け持ちすることもある。履修者の中から選抜で演奏させるのではなく、全員が演奏するため、演奏者同士で譜めくり、楽器や椅子、譜面台の移動、蓋の開閉、受付、入場者案内、などの舞台マネジメントを自身の演奏前後に担当が回らぬよう助け合いながら行う。ピアノのみの既習者はこうした舞台運営に慣れていないことが多いが、吹奏楽部経験者は流れを理解しているので全体への声がけをしてくれることが多く、それによってピアノ演奏者も協力し合いながら業務を覚えている。演奏会開始前、終了後にはチェンバロやフォルテピアノ、クラヴィコードなどの移動も行う。これには演奏会前の調律も必要なことから、古楽器類の調律を担当してくださっ

ているヴィオラ・ダ・ガンバ奏者の福澤が立ち会ってくださることが多い。

これまでに新芸術学科の学生が鍵盤古楽器で発表した楽曲には、上述の J.S. バッハ作曲『インヴェンション第１番』や平均律クラヴィーア曲集第１巻第１番プレリュード、アンサンブルの他、ベートーヴェン Lutwig van Beethoven[1770-1827]の『ピアノソナタ Piano Sonata Op.27-2（1801, 月光ソナタの名で親しまれている）』より第１楽章、『などが挙げられる。パイプ・オルガンでは J.S. バッハ作曲『トッカータとフーガ ニ短調 Toccata und Fuge d moll BWV565』より「トッカータ」、パッヘルベル Johann Pachelbel[1653-1706]作曲『カノン』（オルガン独奏用に短く編曲されたもの）、ツィポーリ Domenico Zipoli[1688-1826]作曲『オルガンとチェンバロのためのソナタ集(1716)』よりパストラーレ Pastrale、F.メンデルスゾーン Felix Mendelssohn[1809-1847]作曲の劇付随音楽『真夏の夜の夢 Ein Sommernachtstraum, Op. 61（1842）』より「結婚行進曲」（オルガン独奏用に編曲されたもの）などがある。伴奏も含めた他楽器とのアンサンブル発表では、オルガンは III でも述べた「主よ人の望みの喜びよ（J. S. バッハ作曲）」やグノーの『アヴェ・マリア』などがある。チェンバロは III でも言及したカッチーニの歌曲『アマリッリ』の伴奏を行なった。旧音楽学課程の学生がグローカルフェスタ筆者催事企画で演奏した　ヴィオラ・ダ・ガンバは二重奏２曲の他、アーベル Carl Friedrich Abel [1723-1787]の『ソナタ　ト長調 WK 155』よりアダージオ、などを演奏した。

成果発表の中には、演奏と映像のコラボレーションを行なったものもある。2024 年 10 月 12 日（土）に実施された TOKAI グローカルフェスタの松本企画「世界♪音めぐり♪ 古楽器体験と学生演奏会」内演目のうち３曲で学生演奏発表（音楽領域学生）と学生作成映像（映像領域学生）の融合を試みた。映像製作と当日の動画記録については芸術学科専任教員瀧健太郎准教授および瀧研究室大学院生３名（尹喬成、王一晨、李怡然）の協力を得た（注 5）。2024 年度教養学部プロジェクトの一つ「国際交流演奏会における演奏・演出プロジェクト」の下準備として筆者と瀧が実施したものでもある。これは、教養学部で初の、クラシック音楽演奏と映像によるコラボレーションの試みでもある（注 6）。音楽と視覚表現の融合は決して新しいものではない。西洋でもオペラやバレエ、演劇など演者が存在する舞台芸術では舞台美術が不可欠の要素として共に発展してきた長い歴史を持つ（注 7）。現在では演技を伴わない演奏シーンにおいても、様々な視覚表現との融合が至る所で試みられている（注 8）。オルガンはパイプが反射する光を効果的に活用した照明が工夫されることが多い（注 9）。曲想と視覚表現の親和

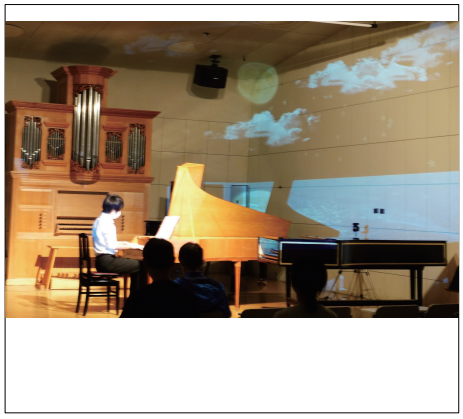

写真１（筆者撮影）



写真２（筆者撮影）

性を考慮し、古楽器演奏と映像のコラボレーションを行なったのは２曲である。１曲目はフォルテピアノ独奏で、ベートーヴェンの『ピアノ・ソナタ作品 27-2』の１楽章である。楽曲の通称に含まれる「月」が輝く静かな夜の情景を滝研究室大学院生が作成し、ソナーレの天井や壁面に投影した（写真 1）。２曲目はグノーの『アヴェ・マリア』である。聖母マリアに関する歌であることからキリスト教の宗教的イメージを大切に、教会のような建築物が投影され,円窓相当部にライブカメラで撮影された演奏者が投影される工夫が施された（写真 2）。

スポットレッスンはフォルテピアノ指導を平井、オルガン指導を川越が行ない、筆者が毎週のレッスンでサポ

ートした。映像とのコラボレーションは、字幕の工夫などでも効果が高い。2022 年 7 月 5 日にヴェネツィアのサン・マルコ広場にて開催されたオルフ Carl Orff[1895-1982]の『カルミナ・ブラーナ Carmina Burana(1937)』演奏会（ファビオ・ルイージ指揮、フェニーチェ歌劇場管弦楽団・合唱団、ヴェネツィア児童合唱団、ソプラノ：レグラ・ミューレマン、テノール：ミヒャエル・シャーデ、バリトン：マルクス・ウェルバ）では舞台左手の建物壁面に歌詞が大きく鮮やかに華やかに映し出され、華やかさを添えていた。こうした事例も念頭に入れつつ、今後も瀧准教授の協力を仰ぎつつ古楽器と映像のコラボレーションの検討を重ねる予定である。

これらの演奏成果発表の自己評価も含め、学期末には各学生に学びの成果をレポート提出してもらっている。演奏技術・表現の獲得は暗黙知（Polanyi 2009）の領域に含まれ、言語化に難色を見せる学生は多い。しかし筆者はサドナウ、生田 1987、福島 1995、など身体知に関わる先行研究における様々な知見からも、身体知の言語化は熟達の深さや速さ、そして楽器と身体を出発点とし、文化や歴史、社会を含めた、さらに広い知との結合に関連すると考える。諏訪は「メタ認知とは自分の認知過程を認知すること」とし、その認知過程に「言語的思考（言語的に考えている過程）」、「環境からの知覚（環境を五感で知覚する過程）」、「身体動作の知覚（自分の身体部位がどう動き、その結果どんな感触を得ているかを知覚する過程）」に分類する。これらの認知行為を二段階に分け、第一段階を「これらの認知過程を身体が体感すること」、第二段階を「体感したことを言語化」することとし、この第二段階の行為をメタ認知的言語化と定義している（諏訪 2005:527）。そして「熟達は身体や環境に含まれる新しい変数の存在に気づき、新旧の変数を取り込んだ形で身体と環境の新たな関係を再構築し続ける漸進的プロセス」であるとし、「メタ認知的言語化は漸進的なプロセスをドライブし身体知を獲得するための有効なツールであり、熟達の漸進的プロセスを自ら作りだしながら身体知への理解を深めるための研究方法論として有望」と述べている（諏訪 2005:531）。諏訪の言説は、筆者もかつて検討したことのある「解釈域」（松本 2006）にも通じるものがある。身体的な学びは言語化し、記述することで、ある程度の固定化を行うことが望ましい。本来は毎週のレッスン授業で行うことが理想だが、学生のモチベーションも考慮し 2022 年度カリキュラムでは期末及び数回のレッスンに限定し、毎週は口頭のみの言語化を確認している。筆者の問題意識と共通する諏訪 2004,2005 における「歌うこと」の言語化パフォーマンスの相関、中西；本島 2021 や沢田；進藤；堀江；中西 2022 におけるメタ認知を重要なキーワードとしたピアノ指導の研究事例なども援用しつつ、身体知の言語化・文字化をより適切に取り入れることによる学生たちの熟達向上システムの検討は今後の課題の一つである。

V. 活用事例

筆者の研究室では 2017 年より古楽器活用を始めている。上述のグローカルフェスタ内筆者企画「古楽器体験と学生演奏」もその一つである。他にも東海大学所蔵クラヴィコード製作者大田垣至をゲスト講師に招き、筆者担当の旧音楽学課程開講授業「音楽パフォーマンス」における特別講座として『クラヴィコードの歴史と構造』を 2018 年 7 月 12 日にスタジオ・ソナーレにて開催した。楽器製作者自身に楽器の解説をいただけるのは大変貴重な機会である。また、旧音楽学課程と演奏表現学会との共催にて『ミュージック・ナウ　ヴァイオリンとピアノの二重奏におけるフォルテピアノとモダンピアノの比較：平井知絵氏を迎えてモーツァルト K.304 を中心に』を 2023 年 7 月 1 日にスタジオ・ソナーレにて開催した。これは演奏表現学会の二宮洋（東海大学名誉教授）が企画し、同課程からは筆者が共催運営責任者としてサポートをした。当日は二宮が口頭発表および司会を行い、演奏提示を平井と小林倫子が行なった。平井は長らくピアノとフォルテピアノ、クラヴィコードの同課程における指導に協力くださっているが、フォルテピアノやスタインウェイを講座形式の中で演奏いただく機会は滅多になく、大変貴重な場となった。これらの分析や成果については別稿に譲り、本稿では 2025 年に新たに加わった試みについて、その概要にいくつか言及しておきたい。

2025 年には筆者研究室において複数の古楽器演奏活用企画、啓蒙教育を開催した。8 月 24 日には筆者の研究室と共催でチェンバロ講師の上薗が本学のチェンバロを活用し、門下のおさらい会を開催した（注 10）。古楽器は製作者によって響きもタッチも異なってくるため、多くの楽器で演奏経験を積むことが望ましい。東海大学所

蔵の堀製作チェンバロは初めて演奏する方々ばかりで、良い経験になったと喜んでくださっていた。９月には東京藝術大学のオルガン専攻の学生３名が、パイプ・オルガンの試奏に２度来校した（注 11）。筆者からカプラーやストップなどの簡単な機能説明をした後、３名とも音の組み合わせを自在に工夫し、集中して試奏に取り組んでいた。試奏曲は J.S.バッハ作曲『装いせよ、愛する魂よ（ライプツィヒコラールより）BWV654』、J.S.バッハ作曲『トリオ・ソナタ第６番 BWV530 (ca. 1727)』、J.P.スウェーリンク Jan Pieterszoon Sweelinck[1562-1621] 作曲『わが青春はすでに過ぎ去り』、G.ムファット作曲『トッカータ７番』などである。初めて演奏に来た学生からは「東海大学に辻宏製作のオルガンがあると聞いて試奏をとても楽しみにしてきました。音色の工夫でバロック時代だけでなく異なる時代の作品も演奏が可能でした。芸大にも同じ規模のオルガンはありますが、楽器そのものの個性も置かれている環境も一つ一つ異なるので、大変良い経験になりました。また演奏してみたいです。」という感想が寄せられた。古楽器履修生に試奏の一部を聞かせていただく時間を設けたところ、履修生は演奏者によって同じ鍵盤、同じレジストレーションでも全く異なる音が出ていることに驚き、「もっと皆聴くべきだ」と響きの美しさに耳を傾けていた。同じ楽器、同じ鍵盤でも習熟度や演奏者の個性によって、出る音は全く異なる。初心者では出すことのできない響きがソナーレ中に満たされた一時であった。8 月 19 日には古楽に関心の高い本学文化社会学部北欧学科原田亜紀子准教授、東京学芸大学教育学部自然科学系基礎科学講座物理学分野小林晋平教授とともに小林研究室の大学院生が古楽器の見学に（注 12）、10 月 11 日には東京学芸大学付属高校の学生たち８名がオルガン工房勤務の筆者研究室修了生によるパイプ・オルガンの構造についての講話と古楽器の見学のため、引率の同高校物理教員西村塁太、上記小林晋平教授とその研究室大学院生３名、上記原田亜紀子准教授とともに、同日開催のグローカルフェスタ終了後夕刻に訪れた。参加高校生の中には、日中開催されていた筆者企画の古楽器体験に、パイプ・オルガン体験のため参加していた生徒もいた。パイプ・オルガンは他の古楽器に比べると自宅所有が難しい。そのためミッション系の大学付属校や教会でオルガンを学ぶ人が多かったが、近年は大ホールや大学所有のオルガンで連続講座を開いて社会貢献を行う機会が増えてきている。当該生徒も首都圏の大ホールが所有するオルガンの講座に通った経験を持っており、異なるオルガンに触れることができることを楽しみにしてきてくれていた。一行はオルガン見学とパイプの音響解析後、弦の古楽器も見学した。フォルテピアノの前で鍵盤に触れながら「ずっとずっと聞き続けていても飽きない」と音への感動を漏らした学生もいた。皆名前を聞いたことはあっても初めて見て触る楽器に夢中で、知的好奇心に満ちた輝く瞳が大変印象的であった。見学後も、聡明で将来が大変楽しみになるような感想が寄せられた。古楽器の価値を理解する方々と共に、より多くの人々に還元する機会を今後もさらに増やしたいと考えている。

VI. 結び

本稿では東海大学にて筆者が展開している古楽器を用いた教育と活用を、2022-25 年度の授業カリキュラム期間を中心に検討してきた。2022 年度カリキュラムにおける芸術学科教育の中で、プロの演奏家を講師として呼ぶことができない状況は、学生たちが古楽器に触れる機会や学びの距離を深めてしまう。それは古楽器や古楽演奏家の数が決して多いわけではない社会全体と一般市民との関係においても同様であろう。その距離を少しでも近づけるために事前指導や演奏発表の場を導入し、両者のつながりをサポートする試みは、無駄ではないと考える。

筆者の鍵盤楽器クラスで古楽器を教育する目的の一つは、人生を豊かにする教養をより深めてもらうことにある。職業芸術家を生業として生きていくことは難しい。音楽大学や美術大学を卒業しても芸術家として活躍できる者はほんの一握りである。しかし、大学で学んだことが将来の職業に必ずしも直結しないからといって芸術を学ばない選択をしてしまうのは惜しい。学んだことが将来の職業に直結しないのは、どの学部においても言えることである。史学を学んだ者全員が歴史家になるはずもなく、法律を学んだ者全員が法曹界に入るわけでもなく、文学を学んだ者全員が文学者になるわけでもない。そもそも大学は職業訓練を最終目的としていては、その真価が発揮されない。芸術教育は即物的な利益の追求ではなく、人間の魂の豊かさと、そこから派生する生活の豊かさを深いところで支えるために、重要である。

冒頭でも述べたように、古楽器は一部の大学でしか教育を受けることができない。現代ピアノの指導方法や練

習法に関する書籍や論文、レッスン教室、オンライン講座は多々あるが、古楽器に関してはかなり限定される。こうした状況が、古楽器理解への敷居を高くしている要因の一つでもあろう。「古楽」という言葉からもどこか古めかしい、堅苦しい第一印象を持つ人が多いのかもしれない。しかしながら、古楽器が用いられていた時代の音楽は、芸術ホールだけではなく商業・娯楽施設、映画、テレビ・ラジオ番組、インターネット上のさまざまなサイトなど驚くほど多くの日常的な場面で、それとは気づかれることなく消費されている。曲を流す場で求められる曲調が選ばれ、リラックス感を演出するため、喜びや楽しみを表現するため、お祭り気分を高揚させるため、静けさや厳かさを醸し出すため、悲しみや喪失感に寄り添うため、など多様な活用が行われている。芸術学科で音楽を中心に学ぶ学生はそうした社会で用いられる音楽を識別・理解し、その場その場にふさわしい音楽を提案できる能力、耳、眼、身体を鍛えることのできる環境を有している。その中に古楽教育も重要な位置を占める。

近年は古楽器を所有する大学、音楽大学、文化施設などでも古楽器レッスン講座が増えてきている。生涯教育活動として社会に貢献している。東海大学が位置する神奈川西部には、古楽器を所有する機関は東京や東神奈川ほど多くはない。それだけに、東海大学が古楽器を活用して地域社会に貢献、芸術/文化発信する意義は大変大きい。筆者の研究室ではそうした試みをこの数年、小規模ではあるが続けてきている。演奏家の方々の協力を得て筆者の研究室主催で不定期に開催している古楽器体験レッスンには学内外から多様な年齢層の方々が受講に訪れる。その中に現在夫婦でピアノの指導をしている 15 年ほど前の卒業生がおり、子供に体験をと遠路来校したことがある。「古楽器の存在は在学当時、もちろん知っていた。しかしその時は全く関心が無かった。自分が指導者になって初めて、どれだけ自分が恵まれている環境にあったか、それにもかかわらず、その環境を理解せず活用していなかったかをこの年になってやっと理解した。」と言うその卒業生の言葉は、異なる分野においても多くの大学生が卒業後にしみじみと感じていることであろう。あの時やっていれば、と後悔をしても時間を巻き戻すことはできない。しかし、昨今では一生学び続けることの豊かさや大切さが見直されている。人生のある時期にできなかったことが、その価値に気づいた時にいつでも始められる仕組みは重要であろう。生涯教育としての観点も含めた教養教育として、古楽器が現代社会において果たす役割は大変大きいと考える。古楽器はその特性上、歴史学とも親和性が強い。各時代の楽器の響きに触れることができることから、現代ピアノによる各時代作品の演奏よりも、歴史の追体験度は高いとも考えられる。歴史上の様々な時代に活躍した楽器に触れ、楽器と対話をし、理解することで、様々な過去との接点を、より深く作り上げることができる。身体に彫琢した知と教養は一生の宝となろう。

同学科の2026年度カリキュラムでは演奏家が非常勤として教育に参与することが部分的に認められた。また、新カリキュラムでは、筆者の鍵盤楽器クラスは他学部他学科も一定の条件下で履修可能となる。学内外向けの生涯教育としての古楽教育や古楽演奏会、講座企画も、徐々に広げる予定を立てている。III-4 でも触れた TOKAI グローカルフェスタ内の筆者企画『世界♪音♪めぐり　古楽器体験と学生演奏』では、古楽経験者、ピアノ経験者、小・中学生など、経験も年齢も多様な人々が体験に参加してくださっている。事後の感想の中には「もっと機会を増やしてほしい」、「無料なら何回でも来たい」、「有料でももっと開催してほしい」といった様々な声が寄せられている。東海大学に望まれている古楽器の活用は、大学側が考えている以上に需要が大きいと考えられ、その期待に応える必要がある。一部の通の人間だけが楽しむのではなく、関心はあっても触れる機会が無く遠くから見ているだけの多くの人々が古楽をより身近に味わい、人生をさらに豊かに、楽しいものにする貴重な芸術・文化発信/貢献を行える能力を東海大学の古楽器は強く有している。

最後になるが、東海大学の古楽器は拙稿にて言及した期間以上に長い教育と演奏の歴史がある。この歴史に松前紀男が果たした貢献は大きいものがあるが、これに関しては別稿にて論じたい。筆者の試みにおいても、古楽器の生涯教育としての有効性、古楽器における指導言語、わざ言語とその効果・分類、メタ記述、指導者と学生との関係性などさらなる検討を要するが、これらも含めた古楽教育・活用に必要な諸要素の詳細な分析は別稿に譲りたい。

謝辞：古楽器教育・演奏について、フォルテピアノ奏者の平井千絵、チェンバロ奏者の上薗未佳、オルガン奏者の川越聡子、ヴィオラ・ダ・ガンバ奏者の福澤宏の各氏に、継続的に多くの貴重なご教示をいただき続けている。

心より感謝の意を表する。

注

1）各楽器の概要および活用については松本 2023 参照。

2）この選択実技科目は 1、2 年次は「器楽・作曲 1〜4」、3 年次は「ピアノ」、「声楽」、「器楽・作曲」で選択した種目から一つに実技が絞られ、「専門実技 1〜2」として、4 年次はそれを継続して「卒業演奏 1〜2」という科目名で実施された。

3）ヴィオラ・ダ・ガンバ奏者の福澤宏も古楽器講師陣に含まれるが、筆者が現代楽器の奏法とともに古楽器の奏法基礎に言及できるのは鍵盤楽器の領域なので、ヴィオラ・ダ・ガンバのスポット・レッスンおよび事前指導については注にとどめる。

4）ヴィオラ・ダ・ガンバは奏法の基礎と、初心者でも学べる課題の提示を演奏家の福澤氏に依頼した。スポット・レッスンの間に行う授業では課題の読譜を指導し、音程、ボウイングや姿勢、フレットの押さえ方、強弱や表現などについてサポートした。ヴィオラ・ダ・ガンバは 2024, 2025 年度の各秋に継続した学生が 2 名おり、1 名はヴァイオリン経験者であったため、すぐに慣れ、もう一人の学生のサポートを手伝ってくれた。初心者の学生はボウイングとフレットを抑えることを同時に行うことへの苦手意識が高く、弓を使わずに指ではじくことからなかなか抜け出そうとしなかった。そのため 2025 年度には弓に慣れるため練習枠でも付き添って弓を使って練習をしてもらったところ、前年度よりも上達速度が上がった。

5）映像協力を快諾してくださった瀧健太郎准教授に心より感謝の意を表する。

6）https://www.u-tokai.ac.jp/ud-humanities-and-culture/news/10816/(最終閲覧 2026 年 1 月 29 日)

7）たとえば大仁田；鈴木 2019、高橋 2022、森 2023 など。

8）オーケストラの映像演出（毛利；土屋 2022）やピアノ演奏に連動するプロジェクションマッピング（出原；出口；種岡；今村；佐竹；本間；森山；米倉；中谷 2025）など多岐に渡る。

9）オルガニストの川越にご教示いただいた。

10）https://www.u-tokai.ac.jp/ud-humanities-and-culture/news/11820/（最終閲覧 2026 年 1 月 29 日）

11）https://www.u-tokai.ac.jp/ud-humanities-and-culture/news/11887/（最終閲覧 2026 年 1 月 29 日）

12）https://www.u-tokai.ac.jp/ud-humanities-and-culture/news/11798/（最終閲覧 2026 年 1 月 29 日）

引用文献

ARCHER, Malcom

1993 The Oxford Book of Wedding Music for Manuals, Oxford University Press.

BACH, Carl Philipp Emanuel

1753 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1. Teil*, Berlin〔日本語：カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ　2013 東川清一（訳）『カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ　正しいクラヴィーア奏法 第一部』、全音楽譜出版社〕。

1762 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 2. Teil*, Berlin〔日本語：カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ　2014 東川清一（訳）『カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ　正しいクラヴィーア奏法　第二部』、全音楽譜出版社〕。

BURTON, Anthony (ed.)

2002a *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, The Associated Board of the Royal Schools of Music〔日本語：アントニー・バートン（編）　2021[2011] 角倉一朗（訳）『バロック音楽：歴史的背景と演奏習慣』、東京：音楽之友社〕。

2002b *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*, The Associated Board of the Royal Schools of Music〔日本語：アントニー・バートン（編）　2019[2014] 角倉一朗（訳）『古典派の音楽：歴史的背景と演奏習慣』、東京：音楽之友社〕。

2002c *A Performer's Guide to Music of the Romantique Period*, The Associated Board of the Royal Schools of Music〔日本語：アントニー・バートン（編）　2019 角倉一朗（訳）『ロマン派の音楽：歴史的背景と演奏習慣』、東京：音楽之友社〕。

CACCINI, Giulio [H. Wiley Hitchcock(ed.)] c1970 *Le nuove musiche*, A-R. Editions.

COUPERIN, François

1717 *L'Art de toucher le clavecin, Paris*, 〔日本語：クープラン、フランソワ　『クラヴサン奏法』〕。

福島真人（編著）

1995 『身体の構築学　社会的学習過程としての身体技法』、ひつじ書房。

橋本　英二

2021[2005] 『バロックから初期古典派までの音楽の奏法』、東京：音楽之友社。

畑中良輔（編）

2012[1956] 『イタリア歌曲集１』、東京：全音楽譜出版社。
Hitchcock(ed.)2009 Le nuove musiche (Recent researches in the music of the barocque era, 9), A-R. Editions.
生田久美子
1987 『「わざ」から知る』、東京：東京大学出版会。
生田久美子；北村勝朗（編著）
2011 『わざ言語　感覚の共有を通しての「学び」へ』、慶應義塾大学出版会。
生田久美子；北村勝朗；佐藤三昭；西森章子
2013 「『わざ言語』の教育方法としての可能性は何を示唆するのか～新たな『学び』論へ向けて～日本教師学学会第 13 回大会 2012 年 3 月 3 日 シンポジウム１　記録」、『教師学研究 増刊：学びを描き出し、伝える』pp.45-63.
出原立子；出口輝；種岡光児；今村駿介；佐竹康平；本間尋斗；番場蓮；森山翔；米倉裕貴；中谷太一
2025「Connect Kanazawa 2: 人と街を繋ぐ体験創出システム」、『デザイン学研究作品集　30-1』
近藤　岳（編）
2020 『オルガン奏法：パイプでしゃべろう！パイプで歌おう！』、東京：道和書院。
松本 奈穂子
2006 「解釈域と間テクスト性」、『お茶の水音楽論集特別号　徳丸吉彦先生古稀記念論文集』、pp.157-172.
2023 「東海大学教養学部芸術学科音楽学課程所蔵の鍵盤古楽器とその活用：クラヴィコード、チェンバロ、フォルテピアノ、パイプ・オルガン」、『東海大学紀要　教養学部 53』pp.147-162.
2025 「ピリオド楽器を用いた東海大学における生涯教育」、『日本生涯教育学会第 46 回学会大会発表要旨収録』p.25.
毛利 仁紀；土屋 雅人 2022 「オーケストラを楽しむための映像演出システムの研究」、『日本デザイン学会研究発表大会概要集 69』pp.236-237。
森 佳子 2023 「1830, 40 年代パリのグランド・オペラの舞台美術・演出」『多摩美術大学研究紀要 37』、pp.141-153。
ムジカノーヴァ（編）
2017 『フォルテピアノから知る古典派ピアノ曲の奏法』、東京：音楽之友社。
中西千春；本島阿佐子
2021「演奏教師のための FD（レッスン改善）:『草の根 FD プロジェクト 2019』」、『国立音楽大学研究紀要 55』、pp.337-348.
大仁田雅彦；鈴木大介 2019 「オペラにおける映像技術の変遷」、『日本のオペラ年鑑 2019』、昭和音楽大学オペラ研究所、pp.81-84。
大塚直哉（編）
2018[2014] 『クラヴィス　むかしの鍵盤楽器』、東京：現代ギター社。
POLANYI, Michael
2009[1966] *The Tacit Dimension*, University of Chicago Press.
サドナウ、デヴィッド　1994 [1978]『鍵盤を駆ける手』、徳丸吉彦（訳）、東京：新曜社[SUDNOW, David, *Ways of the Hand*, Harvard University Press, 1978]。
沢田千秋；進藤郁子；堀江志磨；中西千春
2022「ピアノ指導におけるメタ認知的活動についての考察」、『国立音楽大学研究紀要 56』、pp.57-68.
志村　拓生
1993 『キリスト教音楽　オルガン奏法』、日本基督教団出版局。
2021[2001]『J. S. バッハ　オルガン小曲集：　演奏と解釈』、日本基督教団出版局。
諏訪正樹
2004 「『こと』の創造：行為・知覚・自己構築・メタ記述のカップリング」、『認知科学 11(1)』、pp.26-36.
2005 「特集　スキルサイエンス：身体知獲得のツールとしてのメタ認知的言語化」、『人口知能学会誌　20 巻 5 号』、pp.525-532.
高橋由季子
2022 『フランスにおけるロマンティック・バレエの隆盛と衰退』、学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士学位論文。
TÜRK, Daniel Gottlob
1789 *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kiritischen Anmerkungen*, Leipzig und Halle 〔日本語：テュルク、ダニエル・ゴットローブ　2018[2000] 東川清一（訳）『テュルク　クラヴィーア教本』、東京：春秋社〕。