

<研究ノート>

打楽器を用いるコミュニケーション考

Communication Culture Using Percussion Instruments

新谷 祥子

ARAYA Shoko

心に「音を打ち楽しむ」ことを見出すならば、それは打楽器を用いた「学習」と言うよりは「体験」としての方法や、場の在り方を探ることが、より深く音を分かち合うことに繋がるのではないか。古来より人々は「音を打ち交わす」本能的な身体作用によって、感情を表し、意思伝達に役立て、集団を形成し、役割を分担し、音を生活の知恵に位置付けしてきたことであろう。一打楽器奏者として、演奏や指導的立場からこの楽器のもたらす様々な側面について振り返り、ワークショップの在り方、見直し、アレンジ、参加者の年齢や目的に応じた多角的視点やレジюме項目を挙げ、自己の取り組みが現時点でどのような思考試作の経過にいるのかを整理し、研究していくものである。人類の原初的な地点から発達してきたこの打楽器（道具）が、現代を生きる私たちの身体感覚にどのような働きかけをし、どのような道具として文化を築き、さらに活性化していけるのか、その方向性を探っていく。

キーワード：打楽器、打楽器教育、打楽器と身体、リズムコミュニケーション

はじめに

一般的に打楽器とは何か、と問われればその種類は無量大である。打って音がなるものを全て打楽器とは呼べないが、この記述上で示す打楽器は、演奏目的に開発された打楽器に留まらず、打つ、振る、擦るなどの動作によって生まれた音の中から、自己の関心や好奇心を掻き立て選んできたものを広義的に捉えてみる。楽音、噪音の境目やヒエラルキーをなくし、楽器という呼び方よりは音の道具という捉え方で紹介してきたものもある。タイトルにコミュニケーションという言葉を置いたのは、こうした楽器（道具）の在り方、楽器誕生の背景などに触れながら、打楽器の役割の拡大を願っての言葉でもある。

そのコミュニケーションとは、打楽器を用いてより多くの人たちとコミュニケーション力を高めようとするだけの意味ではない。その始点にまず、自身（個）との対話から始まることに重点を置いてみる。打つことによってもたらされる心身の回復もあるだろう。感覚を呼び覚まし、心に働きかける音もあるだろう。

現代はデジタル式な音楽制作が多様化を極めていく。実物を手にして音探しなどをしなくても生成されてしまう音は即時性もあり魅力的でもある。机上での多様な音が並ぶ現代において、あえて、音の道具に触れ、手の操作をし、音を聞く。その原初的な行為がもたらす身体の機能と打楽器の音の生成とは何か。

この記述を進めるにあたり、世界的なパンデミックの現状から音楽の在り方を問う文章に触れる機会も増えた。岡田暁生『音楽の危機』の中で忘れがたい一文がある。「コミュニケーションとは、そのプロセスに機械メディアが介在すればするほど、つまりデジタル的になればなるほど脱身体化されてバーチャルになる。根源的なカタルシスが得られにくくなっていく⁽¹⁾」というものである。振動、揺らぎ、心身のふるえ、生のありようを問う言葉でもあろう。

1. 「打つ」自然

小学生に楽器を紹介する場で、波の音、雨の音、鳥のさえずり、労働のリズム、呼びかけ、合図など生活の中

で聞こえる音を交えながら物語風に語りかける。音楽室の楽器では説明しにくいので、石ころ、小枝、丸太太鼓、動物の爪の鳴物、アフリカ起源の打楽器などを持ち込んでいる。人類は最初に自らの声の可能性に気づき、高低差、強弱のコントロール、いわゆるイントネーションを配合しながら言葉を発達させてきたとする説を元にするならば、素手、または道具を用いて鳴らす打楽器の誕生について語ることは、定説のない人類と音の発祥に触れるという意味で未踏の地を踏むような作業でもある。動物の皮、骨、植物などを使い、生命を宿していた材料を楽器に利用することで新たな生を授かる楽器。初めて目にする楽器が登場すると「それって本物？」という質問が飛び交うこともある。原始の時代のものであるのかという素直な疑問なのであろう。金属や合成樹脂などの加工品ではなく、自然の素材だけで作られた楽器を見ることによって、小学生にはそれらが遠い時代から運ばれてきたように映っていることがわかる。自然の中で遊ぶことはあっても、野外で音の道具を探すような体験、音に気づく体験が減少しているのかもしれない。

音楽大学での授業では楽器の成り立ち、仕組みを説明し、いざ音出しという段階になった時、楽譜を用いない取り組みに戸惑う学生もいる。向き合うのは自分の体と楽器だけという状況で、好きなように思うまま叩いてよいと言う指示に慣れている学生は多くはない。これは即興セッションではなく、本能的な行動確認のような活動であると伝えてみても、子どもが無邪気に音を乱打するような自由度とは違ってどうしても身構えてしまう。身近なもので振る楽器を作るという課題では、時間をかけて材料を探し丁寧な作品を発表する学生がいる一方、装飾や色彩などもなく即席提出する学生もいる。もし、幼児が使うものを作るなら、視覚、聴覚、触覚（安全性も含む）に配慮した工夫が必要である。材料を見つける段階から音と生活の接点に気づくための課題提示であるが、既製品に囲まれた生活の中ではダンボールや空き缶を打つ工夫や楽しみなどは減少しているのかもしれない。

音となりうる道具への関心を高めるために身近にあるキッチン道具、掃除道具など日用品を使うリズム合奏を実践する場合もある。リズム主導でのパフォーマンスが魅力的なストンプ⁽²⁾を動画などで視聴できることもあり、取り組みは意欲的であることが多い。ただ、そのスタイルの模倣ばかりでなく、音の質を追求し高めていければよい。目的は誰もが使える道具から予期せぬ幅広い新しい音色や演奏法を探し出すことにある。鍋一つ、箏一本にしても数多の声があるとすれば、扱う側の想像力、次なる観察、新しい音を聞く耳を養う必要がある。

2. 現代打楽器作品と手の記憶

かつて演奏した打楽器作品をヒントにワークショップを工夫することもある。1970年代頃から打楽器による独奏曲、アンサンブル曲は国内外問わず相当数が初演され紹介されてきた。現代音楽分野における打楽器の登場は華々しく、新しい響き、音響的実験の数々、特殊奏法、演奏者の技法開拓、楽器創作、また80年代はアフリカやアジアの国々から打楽器を核とする民族音楽団体などの来日公演ラッシュでもあった。打楽器の背景、伝統、知られざる世界を動画ではなく肉眼で確かめるチャンスに満ちていた。民族特有の打楽器使用を指定する作品も生まれ、世界の打楽器が市場に流通し始めたのもこの辺りからではないだろうか。作曲家と演奏家が同じスタジオの空間で音を試し記譜法を思案する。恩師の率いる打楽器合奏団の手伝いで学生時代からそうした場に立ち会える機会に恵まれた。かつての作品から得た手法が現在の打楽器活動にどう影響を及ぼし、生かされているのか、今こそその関心である。

では、これまで演奏経験した曲の中で自分に印象を残したものは何であろうかと振り返る時、一番には「手の記憶」ということがある。実際に触れた素材の質感、撥やマレットのコントロール加減、体に覚えさせたリズム、曲全体を思い出せなくても箇所箇所を記憶していることはある。この感覚を再び何か新しい取り組みとして活かせないだろうかという欲求が生まれる。ステージで演奏されていた曲を、誰もが集う原っぱ（ここでの原っぱの意味合いは5の項で詳説する）というフィールドへ移動し音を遊ぶ方法を探し、提案していきたい。

以下に5曲をリストし、ワークショップ活用の例を挙げる。

ワークショップのヒントとなった曲の一例

- A 近藤譲作曲《傘の下で》
25個のカウベルと一つのゴングを用いる。リズムの密度や強度が変化していく中に雨の音を想起させる。
- B ジョン・ケージ作曲《Living Room Music》
部屋の中にある道具を使用する。声、口笛、息も含む。演劇的な見せ方も奏者に委ねられる。
- C 松平頼暁作曲《Why not?》
二人の奏者がトランプをめくりながら進行する。めくった記号や数に応じて音価や楽器が選ばれる。
- D 廣瀬量平作曲《リサイクル》
全て廃品を使う。廃品にも細かな分類指定があり、奏法を新しく生みだしながら演奏する。
- E マイケル・ユドー作曲《現代打楽器奏者のためのエチュード全20曲》
独奏、二重奏、複数アンサンブルいずれの形式でも演奏可能とし、演奏者の配置により腕の動きなどに統一感や対象、位相、群舞的など様々な視覚的演出を可能とさせる。

上記の曲をワークショップに用いる意図

- ・楽器を限定し、余韻のあるもの、ないものの差異を効果的に活かす (A、D、E)
- ・生活の道具を打つ発想、廃品などの再利用ができる (B、C、D、E)
- ・独自のセッティング工夫や楽器そのものに細工をして音質を変化させる (A、B、C、D、E)
- ・複数で同じ記号や楽譜を見ても異なる音色の組み合わせを楽しめる (C、E)
- ・演奏を演劇的に演出することを可能とさせ、ストーリー性を打ち出せる (B、C)

これらの現代打楽器音楽リストをそのまま再現するという意味ではない。作風の根底にある発想を尊重し、アレンジした上でワークショップへ繋げる。カードをめくって指示された音を探すことなどはゲーム感覚で楽しむことができる。音の収集に夢中になる子どもたちもいる。学校のグラウンドに落ちていたという小枝を集めてその一組を自然のクラベスだよと得意げに見せてくれた小学生がいた。それを使って私のやり方で音を出す。同様に、彼らが彼らの方法で音を見つけるまで最小限の提案で見守る。リズムを作って合奏する場合も、何か決まったリズムパターンを使うのではなく、誰かが反復したリズムの上に別な反復のリズムを重ねていく。リズムはシンプルであればあるほど合奏は満たされていく。混みいったリズムはグループの中で自分の果たす役割を把握しにくいからである。一人一品リズムを着実に美味しいものにしていく。

3. 噪音への身体反応

では、こうした取り組みが常にうまく成立するであろうか。枝を並べる、廃材を並べる、音の高さを調べて独特な音階に並べた規律性のない響きを誰もが楽しめるであろうか。平均律以外の音を聴き続けることが不快だとする意見をいただくことがある。具体例として、音楽指導者を対象としたワークショップで大小5つの植木鉢を使った実践を挙げる。植木鉢は吊るして余韻を引き出すこともできるが、床に並べて開口部を柔らかいマレットで打つと五音ペンタトニックを楽しむことができる。しばらくしてから、あらかじめ用意しておいたヒビの入った植木鉢を加える。ランダムに打つと澄んだ音の植木鉢に混じって濁音のようなシズル感の音が変わる。純粋な音も異質な音も同等に扱うアイデアとして提示したつもりであったが、ある参加者にとってはそのヒビの入った植木鉢の音は不快で嫌悪する音であるというものだった。その反応は真っ当なものかもしれず、否定すること

はできない。それも一つの音選択の姿勢である。私自身、全てのものが音素材になるとは思っていない。音の審美基準は備えているつもりだが、濁る音やクラッシュ音のようなものも創作には不可欠として扱っている。しかし、音の性質によって耳に暴力的なものになる場合もあるだろう。それぞれの身体感覚を尊重して扱っていくべき事項であり、このことから、楽器らしからぬ素材を扱う提案も、音の特徴を知った上で慎重な判断を要すると認識した一件であった。一方で、子どもたちとの取り組みではその割れた音にむしろ関心を高める場合がある。身体反応が直に表出される。体をくねらせたり、笑ったり、何度もその音をいたずらに聞きたがったりもする。

前述の打楽器作品、近藤穰の《傘の下で》⁽³⁾はカウベルの響きが雨音そのものというより幻想的な光景を思い描く空想性の高い音楽である。別な聴き方をすれば楽器の余韻操作によって滑稽な表情になったり、動物の鳴き声のように聞こえる場合もある。ミュート音のようなポコポコ音（鍋底、フライパン裏など）だけを並べて歌の伴奏に取り入れたりする発想も生まれる。

廣瀬量平《リサイクル》⁽⁴⁾は学生時代に演奏した曲だが、壊れた自転車、浴槽など廃品回収の段階から音作業は始まり、大学周辺をメンバーとリヤカーを引いて歩いた。集めた大量の空き缶を厚紙の上に接着剤で固定し、その上を一つの空き缶を握り擦り付けながら奏でる。通常の楽器では容易いクレッシェンドのフレーズなども、缶を擦ることにおいてはスムーズにはいかない。何度もチャレンジしたあの時の「手の痺れ」は皮膚に残る思い出である。あの感覚を子どもたちと共有したいと考えた時、大抵の音楽室に複数備わっているラテン打楽器のギロを使う。擦る速度を極端に遅くしたり速くしたりすることで、棒を持った指から手の内側の皮膚に振動をもたらす。体に直に伝わる感覚を大切にしたい。子どもたちに最初からラテンのリズムパターンを教え込む必要など全くない。

4. 「石の音」を使うワークショップの反応

ワークショップで頻繁に扱うのが「石」である。川原なら手に持ちやすい平たい石を見つけられるが、最初はどうな石でもよい。二つの石を打ち合わすと余韻などは全くなく、無表情にコツコツと鳴るだけである。最初はそれでよい。ゆっくり石と手の作用に気づいていけばよい。誰にでもスタートが同じで二つと同じものがない形、色、音の自然物、誰にでも音遊びができそうな親近性を誘う石は格好の道具である。まず、石を乗せる左手を共鳴の袋の形にする。右手はもう一つの石を握って左手に乗せた石を打つ。あらゆる楽器に備わる共鳴箱、それを素手そのもので作る。共鳴箱の側の手を萎めたり広げたりしながら打っていくと音程は変化し、まるで人間の声であるかのようにイントネーションが付き始める。しかし、即座に多彩な音変化を作ることは難しく、使い慣れているはずの手が思うような共鳴箱にならない。音の変化はスイッチやボタン操作ではなく自身の手に乗せられている。いつの間にか石だけを触っている時間が拡大されている。そうであれば、この実践は成功している証でもある。

国立音楽大学附属幼稚園を訪問した際の「石での音作り」実践が国立音楽大学研究紀要第55集(p. 163～p. 168)⁽⁵⁾で報告されている。石の他にも様々な楽器で試みたが、私の言葉がけに対する幼児の発言や反応が細かに観察され、さらには考察の中にワークショップ後の幼児の音への意識変化が綴られている。音を可視化するという研究の一環として、その始点に打楽器のワークショップが位置付けられ、そこからの行方を知る資料として貴重なものとなっている。他にも、文化庁事業文化芸術による子ども育成総合事業で訪問する小学校の音楽教諭との事前、事後における意見交換は必須である。指導する際の発言の順序修正、月齢で成長変化に差がある低学年児童への配慮、普段の音楽授業内容を事前に確認する必要性、こうした見直しは指導法のマンネリ化を防ぐためにも重要である。

学習支援を必要とする中高生との取り組みでは手の握力においても個人差がある。少しでも音変化を感じとることができるように複数の教員が補助をしながら演習する。仲間の音を聴きあう段階になると、互いへの拍手は

私のような単発訪問者へ送る拍手よりずっと大きく熱のこもったものになる。毎日生活を共にする仲間への同調を感じる瞬間である。打つ、聞く、返す、このコール&レスポンスが拍手だけではなく足を踏み鳴らしたり、声の反応であったりと体全体に及ぶ。ワークショップ後に私の演奏の動きを音楽室の楽器で真似ている生徒がいるという報告などは、いつかその生徒にとって音は身体の動きと結びついた記憶として残っていくであろうという予感もあり、自身の演奏内容をもっと充実させたいと思う動機にもなっている。

5. 原野回帰する音楽室

2の項で述べた「原っぱ」という意味は、なにも空の下、室外という空間だけを指していない。音楽ホールのようなかしこまった場所から移動して、誰でもが触って楽しめる機会を作る場所という概念で使った。打楽器のルーツを辿れば野外で生まれた音たちばかりである。壁のない場所で音は鳴らされてきた。

世界的な感染症である新型コロナウイルスが蔓延した2020年において多くの教育現場で音楽活動は制限され、2021年現在に至っても不自由さが続いている。もしここで、音を奏でるフィールドを広げ室外活動が見直されたら、むしろ私たちは音の源泉ともなる自然との関わりについて、もっと気づくことがあるのではないかという期待のようなものも生まれた。しかし、現実には室内の移動すらない小さな机上のデバイスで音楽の取り組みが試行されつつもある。

そこで、原っぱ概念を小学校の音楽室環境と関連させて想像してみる。原野回帰を理想とするような発想であるが、音楽を感受するための環境はやはり楽器との触れ合いにおいても自由度の高い方がよい。ただ教育指導上、整理整頓や音出しの時間制限を厳しく定めている例は多いし、楽器に触れるルールがなく無秩序すぎても困難は予想できる。小さな試みだが音楽室内での楽器の「見える化」や種類の分別配置だけでも音作りの意欲を高めるきっかけになると考えている。

音楽室の空間作り

(上段の提案に対し、下段の矢印に続く文は提案理由)

- ・可能な限り円居で座る
 - 互いの音を聴きとりやすくし、表情を見合うことができる
- ・撥、マレットの種類を用途別に分けておく
 - 具体的な素材や重さを手にとって確認できることから楽器に相応しいものを選ぶ適合感覚を養うことができる
- ・小さな楽器でも個別に配置する
 - 失いやすい細かいパーツを確認しながら保管できる。同じ形をした楽器でも音の色が異なることを認識できる
- ・音楽準備室には楽器を移動しやすい方法で収納する
 - 楽器へのアクセスが容易となり、触ることができる楽器を増やし、収納の利便性を促す
- ・フロアのスペース確保に努める
 - 音の余韻を作り出したり、ダイナミックな音の力を体感することができる
- ・可能な時は窓の開放をする
 - 自然音や人工音など、周囲の音への注意力を養い、音をより立体的に捉える耳を養うことができる

歌唱やリコーダーなどに加えて、打楽器活用の気軽さがあるのが欲しい。例えば、上記の3つ目に挙げた小さな楽器の収納は、大きな箱にトライアングルをまとめて入れることを止め、まずは簡易な方法としてジップロック

やメッシュビニール素材のような透明袋に本体と紐と撥を3点1組として保管するだけで「見える化」され、児童にも優しい片付け方法となる。優れた機能性を備えた音楽室を訪問したこともあるが、一方で打楽器小物のパーツが足りないことに気づき、教員が準備室へ戻っては引き出しの中などを何度も探す現場に居合わせることもある。トライアングルの紐をじっと待ち続ける児童がいるという状況は無くしたい。楽器活動には事前準備としての仕掛け、見せ方が必要で、楽器とどのような出会い方をするのかにおいても、幼い子どもの心身に影響を及ぼす。形が多様で、打てば音の出る打楽器に触れたい児童は多い。校内で異なる空気を醸し出す音楽室、そこが好きだと言える子どもが増えたらよい。打楽器群は床面積を一番多く使っている。コロナ禍におけるディスタンス配慮も踏まえ、今こそセッティングを工夫し、生で気軽に触れることのできる打楽器体験を増やしていくことが望ましいのではないだろうか。

6. リズム生成へのプロセス

打って音が簡単にできる打楽器は、それが一つの体験の目的となって終わらせてしまうことが多い。音が出せたというだけで満足し、それ以上の音探りをしないことはその先にある活用の喜びに到達しにくい。「はじめにリズムありき⁽⁶⁾」と耳に馴染む言葉もあるが、リズム以前には「イントネーションの気づきあり」ではないだろうか。高い低い、強い弱い、主たる音、影になる音、このように対比される二つ音があればその交互打ちだけでリズムらしき形態に気づいていく。同じものを右手と左手で交互に打つだけで音程が異なる。それは紛れもなく人類の発見した音の組み合わせによる「うねり」そして「リズムの誕生」である。また地域独特の土俗性リズムが生成されてきた背景には、足裏に感じる土壌硬度、砂、緑地、湿地によっても身体に表出される感覚差や、そこに山が見えるか、海が見えるか、現代であれば人工の音に囲まれているのか、森林の中に生物などの音聞き出しているのか、そうした環境要因が決して無関係ではなく混在してきたであろうと考えている。他には言語、食、居住空間などあらゆる生活の習わしがリズムの根に影響を与えていることは自明の理である。

以下は、リズムを生成するまでのプロセスとして考えたものである。最初から格好の良いリズムを打ちたいと思う人には少し忍耐のいるプロセスかもしれない。スティック運動ではなく素手を使う。楽器に触る初期段階での実践である。

リズムコミュニケーションのプロセス

- ① 音の素材を探す。楽器とは限らないが皮を張った太鼓があればそれを使う。
- ② 素材のあらゆる部分を発音させる。部位の差異に気づく。
- ③ 音のニュアンスの違い、音程を聞き取る。(高低差だけでも良い)
- ④ 打ち方でも音程差は出る。手順を工夫する。
- ⑤ 指、手首、腕、肩、背中中的作用を音と関連させていく。
- ⑥ 選んだ音を組み合わせ、シンプルで周期的なリズムを打つ。
- ⑦ 強弱の変化、連打、休止を加える。
- ⑧ 対話的な周期を作る。個人からグループワーク活動へ移行する。
- ⑨ 常に全体で音を出さず、一人が聴く役割を担い、提案する立場になったり、全体でアイデアの交換をシェアしたりする。
- ⑩ 次第にグループとしてのリズムの形を定め、即興部分を作ったり、開始と終わりの合図などを決める。

リズムを打ち合うことをリズム合奏と言うこともできる。しかし、ここでは個人ワーク ①～⑦からの蓄積を、

グループワーク⑧～⑩へ応用させることで実っていく相互関係と、誰もが楽しみながら体験できる機会となるよう、打つことの原野回帰という願いを込めて「リズムコミュニケーション」としている。これについては、また機会を見つけて打楽器を用いるグループワークの展開を記述してみたい。

7. ジョン・ケージの「さわる、鳴らす、響かせる」

6に示したプロセスを考えるにあたり、影響を受けたものの一つとして、20世紀アメリカの作曲家ジョン・ケージの語る打楽器への取り組み方がある。1970年にパリ国際音楽週間においてのジョン・ケージとダニエル・シャルルの対談『小鳥たちのために』（青山マミ訳）の中で「この世界にあるもの一つ一つに宿っている精霊、その精霊を解き放つには、ものに軽く触れ、ものから音を引き出すだけで充分だ」とするオスカー・ファン・フィッシング⁽⁷⁾のこの言葉によってケージがパーカッションに導かれたとある。フィッシングの言う精霊の意味合いは、ケージの思想においては、様々な文献から推測しておそらくそれは、「音を注耳する精神集中」と「全ての音に宿るものへの畏敬、深淵さを尊ぶ」ことではないだろうか。ジョン・ケージの語る言葉は「どんな音が宿っているかを発見しようと、ものにさわったり、ものを鳴らしたり、響かせたりすることをやめませんでした……その延長として、友達を集め、私が楽器を指定せずに書いた作品を演奏するようになりました⁽⁸⁾」とある。この文中の動詞を拾い上げると、「さわる」「鳴らす」「響かせる」「友達を集める」「楽器を指定せずに書く」「演奏する」となる。この行動は音と身体の相互作用を追求する姿勢そのものではないだろうか。いわゆるフレーズ作りとか、感情表現などという音楽的方向性を提案する以前に、個の行動から群と繋がり共有する音作り、音の道具を作ってきた人類の初期行動とも読み解くことができまいだろうか。これらの音への行動は分離されず統合的に受容すべきであろう。いささか理屈付けのようにもなるが、ケージの言葉から私が読み取ったことを付記すれば以下のような解釈となる。

- ① さわる
→ 物質の特徴を知る
- ② 鳴らす
→ 質感を探りながら物体の反応を確認する
- ③ 響かせる
→ より多くの身体作用と音の接点を探りながら、発音への欲求を高める
- ④ 友達を集める
→ コミュニティを求め、他者と重ねる音に変化を見つけ、刺激を得ていく
- ⑤ 楽器を指定せずに書く
→ 音を選ぶ自由性を奏者に委ねることで、予想を超えた音の響きを得る
- ⑥ 演奏する
→ 表す、発見する、問う、伝える、分かち合う、続ける

④の友達を集めるというケージの主体的な言い方が興味を引く。グループ活動における音の融合は合奏の醍醐味に繋がるが、多数で行う場合、活動の経過で能動的、受動的など取り組み姿勢に差異が現れることもある。これは決して優劣の判断にはならない。リーダーがいて、補佐的立場もいて、待機する側になったり、観察の役割であったり、おおよそ音楽の集団活動にも社会組織のような構図が反映されることもあり興味深い。しかし少人数のリズム即興においてはピラミッド型の役割がなく、誰もが同等な立場となる。

ジョン・ケージの打楽器作品には4人編成などの場合が多い。一連のコンストラクションシリーズ⁽⁹⁾では、

素材の指定はあるもののその範疇であれば自由な選択が可能であるため、演奏するグループごとに同じ曲でも全く異なる景色が見えてくる。4人だけのアンサンブルでありながら複雑なリズムの絡みあいや、選ばれた音色の組み合わせが多層ポリフォニーを誕生させ、繊細さと壮大な音のドラマを織りなしている。

8. 失っていた耳、生まれゆく耳

ここまで述べてきたことは、「発音」を前提とした視点である。では、音は常に発せられなくてはならないのか。日々の暮らしに溢れる音。果たしてこれほどの音は必要なのだろうか。受け取る音の量を自在に調整することは難しい。前述した「石の音」のワークでは独自の音を探し出すためには「ずっと音を出し続けてはいけない」と語りかけている。音の前後に静寂や「間」を持つ。それが音の違いを聞き分ける最も大切な時間であることを伝える。楽譜上で読む休符記号とは全く異なる次元の「静」を身体感覚に呼び寄せる。

長年、このようなことを述べてきたつもりでも「失っていた耳」を自覚した過去の体験がある。ある公演終了後、客席とステージは段差のないワンフロアであったため、何人かが打楽器を見にやってきた。彼らが一通りの観察を終えて立ち去ると、かわりに母親に手を引かれた視覚障がいをもつ少女がやってきた。母親が言うには少女が聞いた音の中でも、ある一つの楽器の音を気にかけているのだと言う。どうやらそれは、細長い空洞の中にサボテンの棘を打ち込んで小さな種や雑穀物などを入れゆっくり流しながら奏でるレインスティックのここのようであった。棘にその種などが絡まりながら落ちていくので涼やかな音がする。打楽器起源に多い自然音の模倣として生まれた楽器である。少女の杖と私のレインスティックをそっと交換した。少女はゆっくりと受け取り、まず筒の棒の長さや太さを探っている。そして普通なら斜めにして音を転がす動作をその少女は、やらなかった。粒の一つだけが筒の中を伝うさまを耳で追いながら顔面を楽器に這うかのように聞いている。線として流動させることを作りがちな演奏法とは全く異なる音の在り方、これまで私自身が聞いたことがない、いや聞こうとしてこなかった音の存在に気付かされた。

人と人の間に、活発な音活動だけを求める必要はなく、静寂や最小限の音もたらずコミュニケーションの場もある。音の聴き方、感じ方は個々の身体感覚器官と連動する。さわる、鳴らす、響かせる、これらを音楽の練習順路としてではなく、また分離された行動でもなく統合的に丁寧に感じ取っていく時間があればよい。音コミュニティの場は、まず個体としての身体に宿る。

おわりに

世界に蔓延する新型コロナウイルス状況下で変化せざるを得ない文化活動、音楽ワークショップへの思索はさらに創意工夫が求められている。多くのオンライン実践も試みてきたが、直接の皮膚振動は得られにくい。空間をフルに稼働させて進めていく打楽器特有のダイナミックな実践を、ここからどのような手法でナマの体験として再生させていくか、まさに「打つ手」を探る時にいる。多くの講座の序盤において、打楽器は自由度が高い楽器であると語りかけている。指、手、腕運動に制限を持たせず音と出会う可能性を導き、そこから広がるコミュニケーションの方法を探り続けていくために、実践と考察を続けていきたい。

註

- (1) 岡田暁生『音楽の危機』94ページ
- (2) もともとは足を床に打ち付けて、ジャズなどに合わせて踊るスタイル。現代では日常品などを使ってダンスを伴いながらの創作のリズムパフォーマンス。
- (3) カナダの打楽器グループネクサスによって1976年「今日の音楽」現代音楽祭で初演（PARCO 西武劇場）。
- (4) 国立音楽大学打楽器アンサンブル委嘱作品。1982年国立音楽大学打楽器アンサンブル定期演奏会で初演（新宿朝日生

命ホール)

- (5) 国立音楽大学研究紀要第55集「音を描く実践研究」林浩子他の執筆による 163～168ページ
- (6) ドイツの音楽家、ハンス・フォン・ビューローが聖書ヨハネ伝「はじめに言葉ありき」を例えに発した言葉とされているが、明確に記載された出典は不明。
- (7) ドイツ生まれの映画製作者、画家。
- (8) ジョン・ケージとダニエル・シャルルの対談『小鳥たちのために』第一の対話 55ページ
- (9) ジョン・ケージが1939年から1942年にかけて発表した打楽器編成の3つの作品。

参考文献

- 岡田暁生 『音楽の危機』 中央新書 2020年
- 川田順造 『文化を交叉させる』 青土社 2010年
- ジョン・ケージ、ダニエル・シャルル 『小鳥たちのために』 青山マミ (訳) 青土社 1982年
- ジョン・ケージ 『サイレンス』 柿沼敏江 (訳) 水声社 1996年
- 白石美雪 「〈聴く〉という行為について - ジョン・ケージ以後」『21世紀の音楽入門』 教育芸術社 2002年 50～59ページ
- 林浩子、木村奈々、北野玄二、山本淳子、箕輪基実、高久結衣、関恵理子、末永仁美、行田玲美、山口敏亮「音を描く実践研究」『国立音楽大学研究紀要』第55集 2021年 163～168ページ
- 山崎正和 『社交する人間 ホモ・ソシアビリス』 中央文庫 2006年
- 山崎正和 『リズムの哲学ノート』 中央公論新社 2018年
- Campbell, Patricia Shehan / Kassner, Carol Scott *Music in Childhood*. Schirmer Books, 1995.
- Udow, Michael. *Percussion Pedagogy*. Oxford University Press, 2019.

参考楽譜

- Cage, John. *Living Room Music*. Edition Peters, 1976.
- Udow, Michael W. / Watts, Chris. *The Contemporary Percussionist*. Meredith Music Publications, 1986.