

諸民族の音楽から見る現代の日本の音楽教育 —音楽実践と諸民族楽器奏者へのインタビューを通して—

山口 聖代

要旨：

本研究は、諸民族の音楽を通して日本の音楽教育の今日的課題を検討するものである。まずは、現代の音楽教育の実態を分析し、さらに筆者自身の諸民族楽器との共演による実体験と、諸民族楽器の奏者へのインタビューを通して、現代の日本の音楽文化のあり方や、音楽教育の課題について考察を行った。研究の結果、音楽教育で扱われている教材に西欧音楽主義的な偏りがあり、それによって培われた固定概念が諸民族音楽を理解する際の弊害になることが筆者の実体験より検証された。同時に、直接的な音楽体験によって異文化の理解が深められることがわかった。さらに、諸民族楽器奏者の語りより海外での音楽経験や教育と文化に対する考えが述べられ、日本の音楽文化のあり方や価値観に変化や偏りが生じていることが明らかになり、異文化理解だけでなく、音楽教育が文化や感性教育の重要な役割を担っていることが論じられた。

キーワード：音楽教育、諸民族の音楽、世界の音楽、音楽実践、異文化理解

1. はじめに

近年、全世界において「異文化理解」という言葉はますます注目されている。2015年9月には国連サミットで「SDGs（持続可能な開発目標）」が採択され、2030年までの長期的な開発の指針として「世界を変えるための17の目標」が掲げられている。目標の一つは「質の高い教育をみんなに」であり、その内の細かい指標の中には「文化多様性と文化の持続可能な開発への貢献の理解」という文言が示されており、学校教育においても多様な文化へのより深い理解が求められている。

文部科学省によると、国際教育の意義と今後の在り方について、「国際関係や異文化を単に理解するだけでなく、自らが国際社会の一員としてどのように生きていくかという主体性を一層強く意識することが必要」とされ、そのような人材を育成するため、すべての子どもたちに対して、「1. 異文化や異なる文化をもつ人々を受容し、共生することのできる態度・能力／2. 自らの国の伝統・文化に根ざした自己の確立／3. 自らの考えや意見を自ら発信し、具体的に行動することのできる態度・能力」を身に付けることができるようにすべきであると示されている。その実現のために、授業づくりにおいては「各教科、道徳、特別活動、総合的な学習の時間等を含めた学校の教育活動の中で取り組むことが大切であ

る」とし、授業に広がりや深まりをもたらすことが重要であると記されている。音楽科においても異文化への意識を高める授業のあり方について議論していく必要があるが、そのような研究はまだ少ない。

そんな背景の中、筆者は2017年から2020年にかけて、諸民族楽器の奏者らとピアノで共演をする機会があった。公演の趣旨の一つは、諸民族楽器の音色や世界の音楽を通して異文化を感じてもらうことにあり、もう一つは諸民族楽器（非西洋楽器）や西洋楽器がコラボレーションすることによって、ジャンルや国境を越えた多文化共生による音楽表現を目指すものであった。その時の音楽体験や諸民族楽器の奏者との関わりの中で、幼い頃より主にクラシック音楽と呼ばれる西洋音楽に携わってきた筆者自身が、いかに狭い視野の中で音楽教育に携わっているのかと気づかされる経験をし、現代の日本の音楽教育の偏りや課題が見えてきた。それと同時に、異文化の音楽文化に精通している彼らとの音楽交流や対話を通して、彼ら自身の海外での経験や、内にある思想や感性に、現代の日本の音楽教育に必要なヒントが隠されているのではないかという考えが芽生えた。そこで、本研究は、諸民族の音楽や諸民族楽器の奏者との関わりを通して、今日的な日本の音楽教育の課題について追究していく。方法として、まずは現在取り組まれている小学校の音楽教育について分析を行い、次に筆者自身も参加した音楽活動での実体験を通して課題を検討し、さらにそこで関わった諸民族の楽器奏者へのインタビューを通して、現代の音楽教育や文化のあり方について論じていく。

2. 現在の小学校音楽科における異文化への取り組みと課題

小学校音楽科の学習指導要領においては、[第5学年及び第6学年]B鑑賞の内容に関する記述に、「和楽器の音楽を含めた我が国の音楽や諸外国の音楽など文化との関りを捉えやすい音楽」を教材として取り扱うことが示されている。教科書では、高学年に「日本や世界の国々の音楽に親しもう」というカテゴリーがあり、第5学年では声による世界の国々の音楽として、ヨーデル（スイスなど）、ケチャ（インドネシア）、ホーミー（モンゴル）、ゴスペル（アメリカ）などが取り上げられている。また、第6学年では、楽器による世界の国々の音楽として、バグパイプ（イギリス）、メヘテルハーネ（トルコ）、アルプー（中国）、フォルクローレ（ペルー、ポリビアなど）、ガムラン（インドネシア）などが紹介されている。これらの鑑賞授業などを通して、諸外国の文化への興味・関心をもたせることが求められている。

実際に、現在小学校に勤める音楽専科の教員数名に聴取したところ、このような教材の授業内容としては「CDを聴いて鑑賞した」という例が一般的であり、音源や資料とともに紹介されている鑑賞活動が通例であると推測される。このように諸外国の音楽に関する授業内容は、基本的には教科書に掲載されている範囲内の内容で鑑賞を軸として実施され、仮に演奏活動に発展させるとしてもリコーダーなど

の楽器に置き換えて実践されるというのが現実的な実態であり、諸民族楽器に直接触れるということはいよほど教員の熱意がなければ非現実的であろう。さらに、音楽科の教材には低学年から英語の歌詞のものも掲載されており、そもそも鑑賞教材の多くが西洋音楽の作曲家によるものであるため、既に音楽科の授業では外国の音楽に十分触れているような感覚さえ感じられ、このことに違和感を覚える者も少ないかもしれない。しかし、ここには落とし穴がある。

鍋島（1996）は音楽教育のあり方について次のような問題点を指摘している。

日本における学校の音楽教育に、奇妙な現象がみられる。それは音楽の授業で扱われている教材や楽器が、本来の日本の音楽に基くものではなく、明治時代に近代化政策の一環として日本に取り入れられた、欧米諸国の文明圏でつくられた音楽を中心としていることである。例えば、歌唱曲も歌唱教材を始めとして、西欧の音楽の形式を基礎とした音楽に、日本語の歌詞がつけられている曲が殆どであり、その伴奏も大半ピアノが用いられており、生徒が演奏する楽器は鍵盤ハーモニカやリコーダーなど、西欧で発明された楽器を基礎として作られたものが中心である。また、音楽の創作に関しても西欧の音階構成を基礎とし、さらにそれを西欧で発明された五線による記譜法が用いられている。（中略）これは、鑑賞教材としての日本の伝統音楽すらでも、五線によって記譜するという弊害を生み出している。このように日本の学校の音楽の授業では、もともと日本にあった音楽を教えている（習っている）のではなく、西欧から輸入した音楽、あるいは西欧化した伝統音楽を、ほとんど人が「もともとどこの国の音楽であったか？」という疑問すら持たずに「音楽とはこういうものだ」と思って教えたり、習ったりしているのが現状である。

以上のように、鍋島は現行の音楽教育の、西欧音楽（西洋音楽ともいう）のみを基礎として成り立っている教材構成や指導方法には反省すべき点が多く感じられるとし、音楽大学の西欧音楽中心主義についても見直されるべき時期にきていると指摘している。この西欧音楽への偏りは2020年の現在でも同様であると言える。しかし、一方では西欧から輸入した音楽に日本語の歌詞をつけて歌うなど、一種の混合文化によって日本の音楽は発展してきたため、肯定的に捉えることができる側面もある。鍋島はさらに、「音楽を手段として表現される感情内容には各民族間である程度共通な要素が認められる」とし、音楽を使った表現が国際交流を大いに促進すると述べた上で、音楽教育における国際理解のあり方について次のように述べている。

国際理解の見地に立つならば、純粹に日本の風土に根ざした民族がつくり出した日本伝統音楽

が、音楽の授業では重きを置かれていない(近年まで学校教材としてほとんど使用されていないばかりか、指導できる音楽教師がほとんどいない、などの点から推察される)点や、日常時に耳にする音楽がいかなる種類のものであるか、という疑問さえ抱いていない点で、大きな問題があるのではないかと思う。そして、日本の伝統音楽の時代的な変遷も含め、音楽の授業における国際理解のあり方を考えると、音楽は人類共通の財産であると同時にその人類の生活文化から生まれたものであり、私をはじめとする音楽教師は、たとえそれらの間に違いがあつても優劣はない、という捉え方を前提として、教材の改革を行うなど、授業のそのものを根本的に見直す必要があるように思われる。同時に、世界各地に伝統的に存在している音楽に対し、特定の価値観にとらわれることなく、耳を開いて受容する態度を養うことを要求されるであろう。

これらの課題を鑑みると、異文化の理解の前にまずは自国の音楽文化を見直すことが重要であり、西欧音楽の価値観や固定概念にとらわれることなく世界の音楽へと目を向けていく必要がある。しかし、そのためには指導者である教員自身も広く音楽文化への理解を深めている必要があるが、全ての教員にそのことを求めるのは厳しいのが現実であるとも言える。さらに、小学生に理論的にそのこと学ばせるのは難度が高い。それよりも、まずは多様な文化のあり方を直接的に体験することによって文化の扉が開かれ、特定の価値観にとらわれない感性が育っていくのではないだろうか。

次に、筆者自身が直接的に異文化の音楽に触れたことによって、これまでの音楽教育によって培われた概念の弊害と、価値観の再構成の必要性を感じた実体験を通して述べていく。

3. 諸民族楽器とのコラボレーションによる実体験

筆者は2017年から2020年にかけて、世界の諸民族楽器や日本の伝統楽器、舞踊などと和洋楽器（和太鼓・篠笛・ヴァイオリン・ピアノ）のコラボレーションによる音楽公演を全7回実施した。開催内容は次の通りである。

【Music Circus¹⁾ world music series の開催内容²⁾】

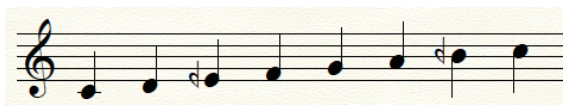
①vol.1 2017年1月29日(日)13:30～/17:00～、カフェスローにて開催。シタール(インド)、タブラ(インド)、デジュリドゥ(オーストラリア)の奏者を招き、主にインド音楽をモチーフにした楽曲を演奏した。

②vol.2 2018年2月3日(土)18:30～、遊音堂にて開催。イーリアンパイプス(アイルランド)、アコーディオン(西欧)、タンバリン(中東欧)の奏者をゲストとして招き、主にヨーロッパ付近の音楽を演奏した。

③vol.3 2018年6月17日(日) 18:00～、萬福寺にて開催。ダラブッカ(アラブ)、ベリーダンス、ジャパニーズギターのアーティストをゲストに招き、アラブ音楽を主とした楽曲を演奏した。
④vol.4 2018年11月4日(日)18:00～、萬福寺にて開催。ケーナ(南米)、ギターラ(南米)、チャランゴ(南米)の奏者を招き、ラテン・アメリカの音楽を演奏した。
⑤vo.5 2019年3月10日(日)17:00～、浄土真宗本願寺派龍洞山照儀坊にて開催。二胡(中国)、揚琴(中国・モンゴル)、喉歌・イギル(南シベリア、トゥバ民族)の奏者を招き、中国アジアの音楽を演奏した。
⑥vol.6 2019年8月12日(月・祝)12:30～、HULA GRILLAにて開催。スティールパン(トリニダード・トバゴ)、タヒチアンダンス・フラ(ハワイ)、パーカッションの奏者を招き、南国の音楽を演奏した。
⑦vo.7 2020年2月2日(日)14:30～、堺能楽会館にて開催。津軽三味線(日本)、箏(日本)、笙(日本)の奏者を招き、日本舞踊とともに日本の伝統音楽や新しい音楽を演奏した。

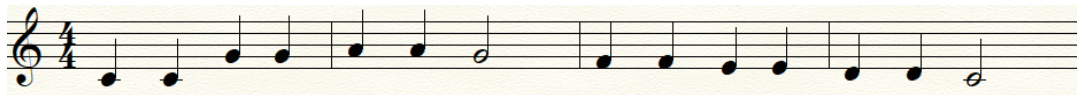
上記に挙げる諸民族楽器(非西洋音楽楽器)や舞踊は、いずれも日常的に見る機会は西洋音楽楽器よりもさらに少ない楽器である。そのため、原則としてどの公演も各諸民族楽器の良さや国・地域の特性を生かした楽曲を演奏した上で、さらに独自のアレンジで和洋楽器とのコラボレーションを行うことによって新しい表現を試み、多文化共生を意識した内容の公演を行った。

この音楽実践を通して、筆者自身が受けてきた音楽教育がいかに西欧音楽の概念にとらわれているものであったのかとを感じる経験が何度もあった。特にそのことを色濃く体験したのはアラブ音楽(上記③)を実演した時であった。例えば、アラブ音楽では「マカーム」という音階システムが用いられる。「マカーム」を西洋音楽の音階と比べると、中立音程(4分の3音)の使用が特徴的である。代表的な「マカーム」の種類には「ラースト」があり、仮に西洋音楽の記譜法である五線で表すとだいたい次のような音階である。(半音ではなく4分の1音下げる記号をここでは仮に反転したbで表す。)



この音階を12平均律³⁾のピアノで演奏しようとする、上記の中立音程を出すことは調律を変えない限り不可能であり、原則としては同様の音階は演奏できない。また、この中立音程を単なる半音に変更して演奏すると、それでは全く別物となってしまうことがわかった。この微妙な音程感覚こそがアラブ音楽の良さであり、歴史の中で築かれてきた文化である。公演では微妙な音程変更が可能であるヴァイオリンとともに西洋音楽の「きらきら星」の旋律を、アラブ音階やアラブのリズムを用いて演奏することを試みた。その時の旋律とダラブッカ(打楽器)によるリズムを五線で表すと次のようになる。

・西洋音楽の長音階による「きらきら星」



・アラブ音楽のマカーム（ナハーヴァンド）とマクスムのリズムを用いた「きらきら星」



・アラブ音楽のマカーム（ホギャーズ）とサマーイのリズムを用いた「きらきら星」



・アラブ音楽のマカーム（ヘザーム）とカルシラマのリズムを用いた「きらきら星」



これらのアラブ音階の中には、西洋音楽の短音階と近いものもあるが、音の配置や節には独自のものがあり、西洋音階と同一のものとは言えず、また先ほども述べたように中立音程なしにはアラブの雰囲気は出せない。また、ドラブッカによるこれらのリズムは、西洋音楽の感覚では変拍子に値するため、筆者はこれまでの西洋音楽によって培われた固定概念が弊害となり当初は演奏が困難であった。しかし、こうでなければアラブ音楽の表現は出ないのだとはっきりと実感することができた。このように、音階・音程・リズムや奏法に関する西洋音楽との違いは、共演したほぼすべての楽器や音楽において言えることであり、長年音楽教育を受けてきた筆者自身も目から鱗の体験ばかりであった。

また、これらの諸民族音楽の背景として、音楽の伝授は楽譜には頼らず口頭伝承によることが多く、即興によるものや、演奏が1時間に及ぶものもよくある例であることがわかった。演奏時間が長い例として印象に残っているのは、南シベリアのトゥバ民族（上記⑤）の「Бээжин（北京）」という歌である。この曲はトゥバ民族がラクダの背中に皮を載せて運びながら歌う歌であり、北京を離れてから50も60もの夜を過ごし、その間に起こったり想像したりすることを歌詞にして歌う。演奏すると何百番も繰り返すこともあるという。想像するに、ラクダで荷物を運びながら幾夜もの長い道のりを、同じ節を繰

り返し歌いながら即興的にその時の想いを歌ったのであろう。そのような風景を、音楽を通して目に浮かべるだけでも異国の風土に想いを馳せることができた。

これらの実体験は、筆者自身の西欧音楽主義によって偏っていた音楽観を上書きするような感覚であった。さらに音楽の背景を通して諸外国の暮らしや風土に触れることができ、異国の音楽文化の理解を広め、深めるきっかけとなった。今回、交流した諸民族楽器の奏者たちはいずれも日本人であるが、音楽交流を通して彼らと対話するうちに、そもそもなぜ西欧音楽主義の日本の教育の中において諸民族楽器を志すことになったのかという関心を持ち、さらに彼らは諸外国での音楽経験もあったことから、彼らの感性や思考や音楽文化への関わり方に、今の日本の教育へのヒントがあるように感じられた。そこで、次章では諸民族楽器奏者へのインタビューを通して、音楽文化のあり方や音楽教育へのヒントを探っていく。

4. 諸民族楽器奏者へのインタビューから見る音楽文化と音楽教育

本章では、インタビュー調査を通じて、諸民族楽器の奏者がどのように楽器や異文化と出会い、国際社会と向き合い、どのような思考をもって音楽文化に臨んでいるのか、また現代の日本の音楽教育についてどのように考えているのかについて、彼らのライフストーリーも踏まえながら質的考察を行う。

インタビューの協力者は、現在、諸民族楽器の演奏家として活動している以下の4名（日本人・男性）である。それぞれ音楽活動歴は30年からそれ以上に渡る。

- ・A氏：ケーナをはじめとする笛演奏家。南米・東欧・西欧などに渡航し各地の音楽に精通する。
- ・B氏：タンバリン奏者。世界各国のタンバリンやフレームドラムを演奏しドイツでレクチャーも行う。
- ・C氏：イーリアンパイプス奏者。サクソ、ティン・ホイッスル、尺八などの演奏も行う。
- ・D氏：スティールパン奏者。トリニダード・トバゴに渡航。スティールパンの調律・制作も行う。

インタビューは、2020年8月23日、8月27日、8月28日に行い、協力者の許可を得て録音し、その後、文字化した。インタビューは、以下の質問項目に基づいて行われ、4名の回答をもとに考察した。

【質問内容】

- ①楽器を始めたきっかけや諸民族楽器との出会いは？
- ②海外での音楽体験、日本との文化や音楽観の違いは？
- ③今の日本の音楽教育や音楽のあり方にどのようなイメージを持っているか？
- ④学校公演での経験や課題について、また「異文化理解」を意識した授業を行うとしたら、諸民族楽器を用いた授業でどのようなアプローチを行うか？

【回答と考察】

①楽器を始めたきっかけや諸民族楽器との出会いについて

- ・A 氏: 12 歳の頃にレコードで南米の笛の音色に出会い、山に行って竹を切って笛を作ったのが始まり。最初に笛を作り始めた当時は原始人になりたいという想いを抱いていた。木を切って笛を作っているときに人類の歴史を追体験している気持ちになった。音楽を通じて、数百年の時空を超えて、当時の人との暮らしや感じていた空気にタッチできる、一万年前の人と通じることができるというプリミティブなものに今も惹かれ続けている。
- ・B 氏: 幼少期より鍵盤楽器をはじめ、管・弦・打楽器を習得しギター奏者として活動する中、“Mr.Big”が電動ドリルを使ってギターを演奏していることに衝撃を受け、タンバリンでの新しい奏法(手をドリルのように動かす奏法)を発見してタンバリン奏者に転身。追究したいという気持ちから世界のフレームドラムを入手し、楽器開発も行うなど他に類のないタンバリン専門の奏者となる。
- ・C 氏: 中・高の吹奏楽部でサクソスを経験、途中尺八も経由し、ロックバンドの一員としてデビューする。ある時、“The Chieftains(ザ・チーフタンズ)”を聴いてアイルランド音楽に出会う。生音のアンサンブルやアイルランド音楽の響きが、乾いた体に水が浸透していくような感覚だったのを今でも覚えている。日本において当時は楽器の入手も困難だったが、1997 年の映画「タイタニック」の日本公開(C 氏曰く、日本におけるアイルランド音楽の元年)を皮切りに、日本でもアイルランド音楽が広まり、ティン・ホイッスルを入手し、さらに最初に釘付けになったイーリアンパイプスを手に入れる。今も楽器の謎を追究し続けている。
- ・D 氏: 祖父が尺八の流派を継承しており、5歳から尺八や琴に触れる。高校時代には軽音でドラムやベースを経験。夜中のミュージックテレビで“Eurythmics(ユーリズミックス)”の《Right By Your Side》という曲でカリプソ(20 世紀に始まったカリブ海の音楽のスタイル)の音楽に出会う。そこからスティールパンという楽器を調べ、ドラム缶からあんなにきれいな音が出ることに驚き、自分で調べたり、20 歳の時にはガソリンスタンドからドラム缶を持ち帰って、そんなにきれいな音が出るはずがないことを証明しようとしていたりしていた。もっと楽器の構造を知りたい、自分も制作したい、調律の仕方を知りたいと思い、23 歳でトリニダード・トバゴに渡る。

考察①

4名に共通しているのは、ある程度子どもの頃から音楽との関わりがあったものの、諸民族楽器との出会いは突然であり、その時の内面的な衝動をきっかけとして行動に移しているという点であった。4名とも、それぞれが楽器や音色に出会ったときは、現代のようなインターネット環境にないため、楽器の入手も、作り方を調べることも、楽器を知る者にたどり着くことも容易ではなかったはずである。さらに周囲の理解

が少ない中でもそれに関わらず、知りたいという衝動が彼らを突き動かした。対話の中で少数派の楽器に携わる意義や想いについても投げかけてみたが、文化の伝達者や使命感というよりも、彼ら自身の楽器への果てしない探求がそうさせているというような姿勢を受け取ることができた。

②海外での音楽経験、音楽文化や音楽観の違いについて

- ・A 氏: 東欧・南米・中国などの各地で大規模の詩祭やイベントに参加。その場で色々な人が次々に詩を読んだり、即興的に詩を旋律にのせて歌ったりする。言葉の音には高低があり、それは歌を聴いているという感覚に近い。日本以外の国々は、言葉を連ねることに関する価値観がとても高く、詩人の社会的地位も高いイメージ。かつての日本もそうであったはずであるが、失われて久しい。昔の日本では詩を読むこと自体が歌だった、今の音楽観とは随分違う。
- ・B 氏: 海外公演ではシンプルに音だけでコミュニケーションができる。感じる能力や、感じるアンテナが高い。日本では、音の善し悪しを自己判断できない人や、好きか嫌いかわからない人が多い。日本での公演では楽器の説明をするのが通例であるが、海外では「せっかくい音を聞いているのになんで説明なんかするのだ」と言われる。(そのくらい音そのものを感じている。)
- ・D 氏: トリニダード・トバゴでは、音楽家が政治的な発言をするのは自然なこと。カリプソアン(音楽家・即興詩人)は、社会風刺や不況をアドリブで歌ったり、文句を笑い話にしながら音楽の語りにして歌ったりするなど、社会の中で歌は一つの役割を担っている。音楽家だけでなく、街角の飲食店での待ち時間に突然スタッフが歌い出し、待っていた客も踊り出すなど、音楽が流れた時や、自分が踊りたいときに踊りだすのはごく自然なこと。時間を待つことにも抵抗がなく、なんて日本は世知辛いのだと感じる。トリニダード・トバゴの音楽文化は、長く統治を受けていたイギリスの喋り、アフリカのリズム、インドの知識や知恵から生まれ、ドラム缶から作られるスティールパンもまだ歴史が新しい。各町にスティールバンドがあり、すべて口頭伝承によって伝えられる。日本の祭りや和太鼓のコミュニティに似ている。

考察②

ここでは音楽を通して渡航経験のある3名から音楽文化のあり方や日本との共通点や違いを知ることができた。A・D氏の個人的経験から共通して語られた側面は、海外での即興的に言葉を歌として紡ぐということの価値の高さである。A氏も言うように、かつての日本も和歌を詠むことは教養であり美德であったはずであり、そこに節をつけて披露したりしていた。現代ではこれらは古典文化として扱われる印象が強く、一方でSNSなどを通じて言葉を自由に発信するツールはあるものの、それらが同様の意味での美德や価値を持っているかという疑問である。さらに、歌はミュージシャンによるもの、詩は文学者やそれに通じ

るもの、政治的主張はまた別のものとして扱われることが多い。もっとも、1970年代の日本ではアメリカから入ったフォークソングの影響で歌によって社会批判や主張をする動きはあったが、近年ではあまり見られない。世界的にも同様のことがいえるのかもしれないが、文化的背景や価値観が日本では変化してきているということがわかる。

さらに、B・D氏の回答より、あくまでも当事者の経験に基づく私見に過ぎないが、感性と表現についての海外と日本の違いが語られ、そのような側面があることが示された。海外では感じたことをあたりまえのように自然に言葉や踊りで表現するということが、日本ではどうも(特に大人になるにつれて)自然なことではないように思える。一般的にこのことをよく「日本人はシャイだ」という言葉で片づけられるが、このような感性の違いはどのような影響によってもたらされているのであろうか。教育にもその要因の一端があるのではないかと受け取れることが、次に示す③の回答からわかった。

③今の日本の音楽教育や音楽のあり方にどのようなイメージを持っているかについて

- ・A氏:商業主義の中の音楽が現代の日本人にとっての「音楽」になってしまっている。例えば先祖を送るための音楽があることなどは、今の若者たちの音楽観にない。また、感性について考えた教育がなさすぎる。例えば、(鑑賞の授業などで音楽を聴いているときに)言葉にできないエネルギーが体の中で膨れ上がった時に、「どうだった?」と記号化するように言われると、感性が引き戻されてしまう。さらに、音楽の何が明るい・何が美しい音かという考え方は教育によって植え付けられる恐れがある。例えば、学校公演でカバル(羊飼いの笛)という楽器(尺八に近い音色であり、奏法によっては倍音が同時に共鳴してビリビリとした響きをする楽器)をあえて聴かせる、ノイズのある音に対して、現代の日本の子どもたちは初めての音色に「ギャー」という反応をするが、あるルーマニア人と日本人を両親にもつ子どもは「こんなきれいな音を初めて聴いた。熊蜂の羽の音みたい」と言った。オカリナやフルートのような素朴な音だけが「美しい」と決めつけてはいけない。さらに、学校教育ではプラスチック製の笛が主流になっていることにも疑問を感じる。簡単に入手でき、ゼロから作るという経験がないため、繊細な作りで作られていることを知らず、おもちゃのように扱う。そのため、物への観察眼や感性が育っていない。感性を育てるには、時間をかけることが許された教育空間も必要ではないか。どうやって大人が勝手に形を与えずに、形になっていく時間を子どもに許してあげることが本来の感性の教育なのではないか。また、集団主義の中で評価され、教師が感じ方を押し付けているような印象がある。
- ・B氏:音楽教育に疑問を感じる点はたくさんある。例えば、ある子どもに独自のタンバリン奏法を教えたが、その子が小学校で試すと持ち方を修正されてがっかりして帰ってきたことがあった。また

ある時、竹を使って演奏するワークショップを依頼されたが1時間以内でやるように求められ、結果的には内容を絞ってレクチャーを行った。しかし、方針を変えて竹を使って自由に遊ばせてみたところ、偶然の産物で面白い音を出した子どもがいて「それをもう一回やってみて」という風に促し、クリエイティブな音楽が生まれた経験があった。「こうやりなさい」ではなく、もっと子どもたち自身で音を探したり、作らせたりするクリエイティブな時間が大切なのでは。子どもがやっていることが発展するようにうまく導いていくことが教育なのではないか。さらに、今の時代は情報に溢れていて何でも簡単に入手できる時代になっている。その分、かつてのようにやっと手に入れたレコードを感動しながら聴くなど、わくわくするのが難しい時代になってきている。

- ・C氏:外国人に「なぜ他所の国の楽器を真剣にやっているのか(自国の楽器はやらないのか)」と聞かれたことがあるが、邦楽は日本では日常的ではなくなっているし、日本の伝統、日本音楽に触れる機会は少ない。(音楽教育に関しては)手厚くする必要があるのか、ある程度紹介したらそれで充分ではないかとも思う。
- ・D氏:自身は学校の音楽の授業はあまり面白くなかった。音楽の先生がマニュアル通りにやろうとしていることがわかるし、試験のための授業という感覚があった。しかし、本来音楽は内から発動するものであり、歌いたくなったり演奏したくなったりするものである。自分の目で見て肌で触れることの大切さや、自由にたたいたり、踊ったりすることによって解放することも必要ではないか。

考察③

音楽教育や日本の音楽文化のあり方については、比較的多くの語りがあった。特筆すべきは、A・B・D氏に共通した、感性教育としての音楽の授業のあり方であった。共通して言えるのは、感性とは、時間をかけてじっくりと子どもたち自身が実際に楽器に触れたり、クリエイティブなことをしたり、心を解放しながら体験する中で育っていくものであり、指導者が固定概念を植え付けてはならないという点である。また、本来はそのことに時間をかけるべきであるが、集団主義・評価主義・西洋音楽主義の中で、また限られた授業時間の中で、音楽教育のあり方は偏ったものを押しつけていることになっているのではないか。さらには、日本の音楽背景の変化によって、音楽が商業主義的なものとして扱われる風潮にあり、本来的な音楽のあり方や伝統的な音楽の文化的背景を知らない教師も多く、ましてや子どもたちがそのことに触れる機会は失われている。感性教育を担う教科として、あるいは文化を伝達する意義をもつ教科として、現在の教育のあり方がどのような未来を作るのかという意味で、大きな課題が潜んでいるようにも感じられる。

④学校公演での経験や課題、「異文化理解」を意識した音楽の授業でのアプローチについて

- ・A氏:例えば、教科書にある「花まつり」という祭りは実際にはないが、そのことを知らずに各々の解釈

で教えている教師が多い。違和感のある教材もあり、異文化へのリスペクトは本当にあるのかと
感じる。本来の意味では、現地の音楽をそのまま再現することは難しい。例えば、アフリカの
奏者がコンサートホールである曲の演奏を要求されたときに、「こんなに土のないホールでやる
なんて(音楽じゃない)」と激怒した例があるように、音は空間や雰囲気もセットという考え方が
ある。「音」だけを表す単語がない国や地域があるように、本来は音源データだけでは表せない
ものがある。また、本来は踊りを伴い何十分や何時間も演奏する曲もある。そういう意味では、本
物に出会うというのは現実的には不可能である。しかし、文化の扉を開き、別の美や別の生き方
など、自分たちと違うものに出会うという価値は大きい。固定している世界観を崩して、新たな世
界観に出会ってもらうことは必要である。簡単に異国の音楽の世界に入っていくことができるの
は、踊りである。演奏ができなくても、簡単な現地の踊りを踊らせてあげることで、旋律やリズム
や言語に触れ、輪になって踊るといふこの国にもある文化を体験することもできる。学校公
演に行くと、教員からは「知っている曲をやってほしい」という要望が多いが、知らない曲でも踊
り出す子どももいる。(海外では国によっては、知っている曲を演奏すると馬鹿にされていると怒
りだす人がいる国もある。)現地そのままの音楽のあり方を体験することで扉を開いてしまう、とい
うのが異文化に触れるという意味ではふさわしいのではないか。

- ・B 氏:自身の学校公演では、タンバリンの歴史、世界のタンバリン(100 個くらい持って行く)、クイズ、
色々な叩き方などを紹介し、追究することや新しい発見があることの面白さを伝えている。教員
からは、「知っている曲をやってください」という要望が多いが、知らない曲であっても、子どもた
ちは大人よりも受け入れる力を持っている。
- ・C 氏:音楽鑑賞会では、情景を描写し、感性に働きかけるコンサートを行ってきた。ストーリー仕立て
で、朝の音、鳥の鳴き声、といった具合に様々な音を取り入れた。公演に行った時にある教師が
開演前に「襟を正してしっかり聴くように」というような声掛けをしていたが、そういうものではない
と感じた。聴く前のワクワクした気持ちを止めることになる。(異文化理解という意味では、)アイル
ランドの背景や楽器のしくみの説明や、楽器に触ってもらうことはできるのではないか。
- ・D 氏:何度か学校公演に行ったが、結局楽器の良いところを伝えるというより、「珍しい楽器を演奏し
てもらいました(拍手)」で終わった印象である。内容は日本の子どもが喜ぶ曲(「スーパーマリオ
ブラザーズ」「アンダーザシー」など)を積極的に取り入れ、スティールパンを叩いてもらったりも
した。体育館の公演ではスピーカーを通して演奏することが多いが、本当はもっと間近で直に
音が出るのを感じてもらいたい。例えば、楽器に貼ったシールを目印に自由に即興アンサンブル
することもできるし、実際に叩きながらいい音を出す奏法を考えてもらうのも面白い。また、世

界の音楽の多くはもともとダンスミュージックであるため、簡単な足踏みをしながら踊ってもらうことで、その国の音楽のリズムを感じたり味わったりすることができるのではないか。

考察④

以上の語りから共通して見られたのは、次の点である。一つ目は、学校公演においてはA・B氏の語りより教員が「知っている曲をやってほしい」という要望を示していたことである。これは、子どもたちのことを考えた発言であろうが、実際には「知らない曲でも踊り出す子どももいる」、「知らない曲であっても子どもたちは受け入れる力を持っている」という経験が語られたことから推察すると、教員自身が「知らない」文化に対する不安を持ち、「子どもたちも知っている」ということへの安心感を抱いているともいえる。二つ目は、A・D氏の語りから見えた、「音」によるものだけが音楽ではないということだ。これは音楽教育のあり方にも課題があると言える。現在の音楽の授業はA表現(歌唱・器楽・音楽づくり)、B鑑賞の活動の中で、「音」から「何を学ばせるか」について目標を立て、授業を構成していくことが多い。強いていえば、低学年のわらべうたの教材で輪になって踊ったり、歩いて2拍子の拍感を味わったりということをするかもしれないが、後者はどちらかと言えば学ぶための一つの手段であり、やはり教材としては「音」を素材とすることが圧倒的に多く、むしろそうでなければならないという傾向にある。文化としては、音だけでない様々な背景の中から音楽が生まれているのにも関わらず、授業においては「音」だけを切り取って取り上げている(あるいは、それで問題のない教材に偏っている)という現実がある。どのような背景で音楽が生まれ、どのような文化の中で音楽が奏でられてきたのかということ抜きにして、本当の意味で文化を伝達したことになるのだろうか。これは異文化だけでなく日本の伝統文化についても同様のことが言える。見方によっては、歴史や背景は社会科で学ぶことであり、ダンスは体育科で行うことであり、詩を詠むことは国語科でできることである、という考え方もあるかもしれないが、その思考自体が、本来的な音楽の姿を受け継いでいないということに筆者自身は改めて気づかされた。

これらのインタビューより、彼ら自身が探求心をもって諸外国の音楽文化と直接関わることを通して、多様な文化への理解を深めていることがわかった。また、そこから見えてきたのは、日本の音楽教育の偏りや、現代の音楽文化の変化や分離であった。いま一度、文化を担う教科として、感性を育む教科として、音楽教育のあり方を見つめ直す必要があるのではないだろうか。

4. おわりに

本研究の目的は、諸民族の音楽や諸民族楽器の奏者との関わりを通して、今日的な日本の音楽教育の課題について追究することであった。研究を通して、現在の音楽教育で扱われている教材がいかに関西音楽主

義的なものであるのかが明らかになった。またそれは筆者自身の音楽体験からも、自身の培ってきた西洋音楽にもとづく音楽教育が諸外国の音楽を理解するにあたって弊害となることが明らかとなった。しかし、その体験は筆者自身の音楽観を広げる結果となり、異文化の理解を広め、深めることとなった。同時に、音楽的背景や理論的な違いはあっても、歩み寄ることによって互いの音楽文化を共有し、多文化共生による音楽表現を形にする可能性を見出すことができた。さらに、諸民族楽器奏者へのインタビューを通して、彼らの語りから音楽科の感性教育としての意義や、日本の音楽文化のあり方についての課題についての一つの見方が示された。異文化理解に繋がる教育活動を検討していくためには、まずは指導者が多様な音楽文化のあり方や背景をよく理解しておく必要があり、「音」だけによる取り出しや、教員の固定概念による押しつけがあってはならず、知っているものとは別の美や、別の生き方をより直接的に体験することこそ子どもたちの異文化への扉を開くという見方が示された。また、感性教育としての音楽科のあり方については、本質的に見直していく必要があるということがわかったが、商業主義的な現代社会の中で、また授業時間が削減されている中で、どのような感性教育が成されているのかについては大きな課題が残る結果となった。

そもそも日本は柔軟に西洋文化を取り入れながら発展してきた。その受容性の高さは評価されるべき点であろう。しかし、それによって時代と共に文化のあり方や価値観は少しずつ変化していき、本質的に文化とはどのようなものであったかという受け継ぎは薄れていっているように感じられる。またそれに気づかないで教育に携わっている者も多いのではないだろうか。教育に携わる者は自国や異国の文化を継承する一端を担っていることの重要性を改めて認識しておかなければならない。それと同時に、教育者自身が文化力を育み続けるとともに、次世代を担う子どもたちの感覚や感性を信じ、本質的かつ偏りのない文化を提供し続けるという姿勢でいることこそ、音楽教育だけに限らず、教育全般における「異文化理解」への第一の扉であろう。

注

¹⁾ Music Circus というユニットは、和太鼓・篠笛・ヴァイオリン・ピアノ、そして音を視覚的に表現するダンスによる構成員から成る。

²⁾ 諸民族楽器の国や地域を限定することは難しいが、公演では主として（ ）内のように説明した。

³⁾ 平均律とは1オクターブを均等に分割した音律を指し、とくにヨーロッパで伝統的に使われている12平均律を指して言われる。

引用・参考文献

総務省「持続可能な開発目標 (SDGs)」, 2019年8月

https://www.soumu.go.jp/toukei_toukatsu/index/kokusai/02toukatsu01_04000212.html

文部科学省「国際教育の意義と今後の在り方」, 2005年8月

https://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chousa/shotou/026/houkoku/attach/1400594.htm

文部科学省「小学校学習指導要領 (平成29年告示) 解説音楽編」, 2017

https://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/micro_detail/_icsFiles/afiedfile/2019/03/18/1387017_007.pdf

鍋島史「教材面から見た現行の音楽教育の問題点:国際理解をめざす音楽教育とは」『兵庫教育大学教科教育学会紀要』, 1996

ロバート・ジーグラー監修『世界の音楽大図鑑』河出書房新社, 2014

小泉文夫『民族音楽研究ノート』青土社, 1979