

# 日本伝統音楽授業における認識法の相克克服へ向けた整理と提案

## — 要素の見方を中心に —

伊 野 義 博

本稿では、学校の音楽授業における日本伝統音楽の学習指導の課題について、特に伝統音楽の認識法の相克に焦点を当てて論ずる。

筆者は一連の研究において、日本伝統音楽に対する特性把握の問題や認識法を押さえた音楽授業の重要性を指摘してきた。特に近年、音楽に対して、それを形づくっている要素からとらえようとするものが推進されるようになってから、伝統音楽と要素との関係性をどのように理解し、授業実践をしていったらよいかといった課題は、以前にも増して浮上してきている。本稿では、要素の見方を中心に、日本伝統音楽の授業における認識法の相克克服へ向けた整理と提案を行う。なお、本稿は、2013（平成25）年8月、日本学校音楽教育実践学会第18回全国大会で行った発表に基づいている。

### 1 手順と目的

- ・日本伝統音楽の授業における認識法の相克から生ずる課題について、特に要素に対する考え方から整理する。
- ・相克克服に向けた基本的な考え方について、民族音楽研究の方法論を例に学ぶ。
- ・授業の基本的構成を提案する。

### 2 課題の整理

たとえば尺八の奏法としての「ムラ息」は、音色、音高、旋律、強弱、アクセントなどの意味を含む。余韻、引き色、塩梅、ゆり、こぶし、間、序破急等々、日本伝統音楽の用語は多義的でその概念は包括的である。また、太鼓を奏する際の唱歌「ドンドコドン」には、リズム、音色、強弱、奏法等様々な情報が一体化して包含されている。これらは一様に音楽の認識法の問題であり、その底には日本語により捉えられる世界観が潜む。

したがって、日本伝統音楽の学習において、旋律や強弱など特定の音楽要素を窓口にして授業を進めることは注意を要する。音楽の様式に則った認識の仕方を見逃した理解は意味をなさないからである。箏曲『六段の調』の冒頭部の「テーントンシャン」を「ミーシラ」（相対音高）と指導することを避け、唱歌の持つトータルな認識構造を伝える授業が不可欠なのである。これについては、伊野（2006,2008,2010a,2010b,2011,2012）などにおいて、これまで何度も主張してきた。また、日本学校音楽教育実践学会における「21世紀音楽カリキュラム」においても早くから課題として意識されてきた<sup>1)</sup>。「ムラ息」は「ムラ息」として把握されることが肝要である。

しかし、このことは、尺八の表現特性としての「ムラ息」の学習が完結したことを意味しない。というのもこれでは「閉じた学び」になってしまうからである。日本の独自性のみを主張するだけでは、多様な音楽

の理解へ学びをつなげることは困難であるし、伝統音楽そのものの理解も不十分なものとなる。「ムラ息」の場合、用語の多義的な内容を捉えつつ「音色、音高、旋律、強弱、アクセント、さらには奏法など多くの意味をもった包括的な概念」であることや従構造<sup>2)</sup>を重視する伝統音楽の有り様や認識構造が理解される必要がある。

音楽を形づくっている要素を用いて、日本伝統音楽を理解しようとする際、認識法の相克により浮上する課題として以下のように整理される(伊野2010a, pp.72-73)。

- ①「21世紀音楽カリキュラム」で示されている音楽の構成要素や共通事項の音楽を形づくっている要素は伝統音楽をとらえる用語として適切か。
  - ・様式により要素の何を重視するかは異なる。たとえば、日本の鐘で重視されるのは音色であり、西洋教会の鐘で重視されるのは音高であったりする。
  - ・認識の仕方が異なる。旋律や強弱といったように要素を分析的にとらえる思考法と包括的にとらえる思考法の違いがある。
- ②要素は認識のパラダイムとなり得るのか。
  - ・要素の再定義が必要となる。「旋律」の用語から箏の唱歌「テントンシヤン」を捉えようとする際、「メロディ」として「ミーシーラ(相対音高)」の世界で認識するのはおかしい。唱歌には、メロディ・音色・強弱・奏法等の要素が包含されており、従って「旋律」を再定義(概念の再構築)する必要がある。
  - ・様式に用いられている用語の概念整理と構造化が必要となる。たとえば「間」を拍と拍との間、リズム、速度、タイミング、はたまた時空間の認識といったレベルまで構造化して捉える必要がある。
  - ・様式の認識の仕方を押さえる。たとえば、尺八の「ムラ息」は、音色、音高、旋律、強弱、アクセントなどの要素が溶け込んでいる。伝統用語はこれらを含む概念として用いられている。

### 3 相克服へ向けた基本的な考え方

このような音楽の様式に対する認識法の相克を克服するにはどうしたら良いのだろうか。これには、民族音楽研究のフィールドがさらなる示唆を与えてくれる。そこから浮かび上がってくるのは、まずは、目の前にある音響と身体を文化の認識法とその体系の中で「わかり」、解釈し、語っていく方法である。その基本的な考え方と方法について、谷正人(2007)の研究を例に紹介する。

1)文化の認識法とその体系の中で「わかり」、解釈し、語る。

谷の著書『イラン音楽 声の文化と即興』は、イラン音楽の「即興演奏」について「音楽家は一体何をどのように演奏しているのか?そして伝統音楽の習得プロセスにおいて、そもそも学習者は一体どのような規範を体得し、即興演奏を可能なものとしているか?」(p.11)といった問題意識が発端となっている。

課題解決のために、これまでの民族音楽の先行研究を踏まえつつ、次のような手順と方法により、研究が進められる。(以下、アルファベットと下線は筆者による。)

まず、従来の「即興演奏」研究が、パフォーマンスにおける「モデル」の解明を中心として行われてきたものであり、そこには「演奏者が『規則を守ろうとすること』と『自分の思うままに自由に弾こうとすること』とのバランスの中で即興演奏を行っている」というような認識のパラダイムが存在していることが指摘される(p.15)。そして、「世界の多様な即興概念の中で、演奏者にとってそもそも『自由』というものが拘束性と対置されるような概念としてあるかどうかについては、実は検討の余地がある」(p.15)ことに言及する。

この上で、イラン音楽の「即興演奏」への理解に必要なのは、「演奏者がモデルをどう捉え運用しているのかについての視点」であり、a「モデル自体をいくら詳細に解明しても、それと対峙する精神が研究者側のバイアスによって固定化されていけば、彼らの即興概念をあぶりだすことは困難だ」と主張する(p.17)。

こうした基本的なスタンスの上で研究が語られていく。たとえば第三章「即興概念-即興モデルと対峙する演奏者の精神とそのあり方」においては、まず、イランの音楽家たちが自らの演奏に対して述べる「二度と同じように弾けない」「何通りでも弾ける」といった言説が示される。そしてこれまでの即興論はこれらの言説を、「即興による自らの演奏が他人或いは過去の演奏とは違うもの、新しいものを生み出しているのだ」という主張に根底で通ずるものとして」(p.71)一般に理解されているとする。しかしここでb イランの

音楽家の即興演奏が「客観的にみるところの同じ演奏を『違う』と称したり、逆に異なる演奏を『同じ』だと称する事態頻繁に出くわす」事実があげられ、c「イラン人の即興に対する認識がいかなる感覚に基づくものなのかを明らかにする」必要性が説かれる (p.71)。

ここで批判されるのは、e「『伝統的な旋律型』とはある固定的な『テキスト』のようなものであり、即興演奏とは、当のテキストを個人がその資質において操作することによってなされる」(p.72) といった認識である。筆者は「こうした認識がはたしてイランの即興の本質的な理解へとつながるものか」(p.72) といった疑問を投げかける。そして、「ダストガーという f 即興モデルの内実に触れながら、そのモデルと対峙する音楽家の精神や記憶のあり方そのものを、研究者側の心性と対比させることによってその特性を際立たせながら記述する方法」を採っていく。

このようにしてイラン音楽の即興概念が次第に明らかにされていくが、その際たとえば「g ラディーフとは何か—その再定義に向けて」(第一章)、「h チャルフ—演奏形式と楽曲構造にみる『廻り』のパラダイム」(第四章)、「i グーシェ (旋律型) 分析」(第五章) というように、イラン音楽の伝統音楽用語が着目され、その概念が丁寧に紐解かれていく。また「ベルシャ古典 j 詩の韻律」(第二章)「k 語りの文化」(第三章) などの視座が、言語や語りの文化と伝統音楽との深い結びつきを解明する。

## 2) 相克克服へ向けた基本的な考え方

谷の民族音楽理解の方法論を本研究の課題に照らして整理するならば、以下のようなになるだろう。

① 伝統音楽をいくら詳細に解明しても、固定化されたバイアスで理解しようとすれば、その概念をあぶり出すことは困難である。

下線aで指摘されるバイアスは、具体的にはe「『伝統的な旋律型』とはある固定的な『テキスト』のようなものであり、即興演奏とは、当のテキストを個人がその資質において操作することによってなされる」(p.72) といった認識である。

木戸敏郎は、声明公演を聴いたドイツ人の次のような質問を紹介しているが、バイアスによる理解の事例としてあげることができよう。

大勢がひとつの旋律をユニゾンでうたっていたが、正確なユニゾンではなく、それぞれが一度か二度位、わずかに音程がずれていたのは、演奏がまずくてずれたのか、それとも、あのようにするために、わざとずらせていたのか。(木戸, p.78)

音楽学者の徳丸吉彦も「慣れない音楽様式を、われわれが聴くとき、ある様相 (たとえば、音高) に関して認知したことは正しくても、その様相そのものが、その様式にとっては、関与的でない、ということもあるはずである」(徳丸,p.210) と述べる。こういった指摘はすでに何度もなされて久しいが、旋律やリズムといった要素から伝統音楽を捉えようとするとおそらく多くの日本人 (教師) もこうした固定化されたバイアスが発生し、認識の過ちをおかす危険性がある。

② 文化の認識法に謙虚になり、自己の認識法を相対化しつつ、その文化の価値体系に認識を移行させる。

下線bは、固定化されたバイアスを通して音楽を見た結果として生まれた事実であるが、これに対しc「イラン人の即興に対する認識がいかなる感覚に基づくものなのか」といった視点への移行が提案される。ここでは、対象となる音楽の価値体系の中に潜入し、イラン音楽の内部から「当事者のリアリティを重視」(p.18,p.22,p.23) した音楽の解明の必要性が説かれる。日本伝統音楽の学習においては、伝統音楽を継承する「当事者のリアリティを重視」しつつ「伝統音楽に対する日本人の認識がいかなる感覚に基づくものなのか」といった視点、すなわち文化の価値体系に認識を移行する学習が重要になってくる。

③ 文化の認識法に基づいた学習体験をし、音楽概念の理解・解明を試みる。

下線fは、まず当該の音楽の「内実に触れ」ること、その音楽に対峙する「音楽家の精神や記憶のあり方そのもの」をその音楽を理解しようとしている者の心性と対比させつつ特性を記述していく方法を示している。これを日本の伝統音楽の授業といった視線から見ると、バイアスのかからない状態あるいはバイアスの存在を自覚し、伝統音楽そのものを体験しつつ、演奏をしている当事者の認識の仕方と学習者の認識の仕方と対比し、音楽そのものを解釈し理解していくことになる。この際、唱歌による学習など、伝統音楽

の学習法を生かすことが肝要となる。

④伝統的な用語や背景にある文化的要素と音楽との関係性に着目し、構造や概念を理解していく。

下線g, h, iに見られるように、伝統的な用語である「g ラディーフ」「h チャルフ」「i グーシェ」といった用語に焦点が当てられ、それらがイラン音楽においてどのような意味を持ち、機能しているか、克明に記述されていく。伝統的な用語の概念や構造を理解していく作業である。その際、「j 詩の韻律」や「k 語り」など、対象となる音楽に直接的に影響している文化的要素も関連重要事項として検討される。たとえば、第一章「ラディーフとは何か」の冒頭は、次のように始まる。

「ラディーフ」という旋律群は、グーシェ gūsheと呼ばれる比較的小単位の旋律によって組織されている。グーシェとは「角」とか「隅」といった意味を持ち、規模的には小旋律型から小曲に近いものまで様々である」(p.26)

ここで重要なのは、「グーシェ」「角」「隅」のように、音楽を生み出している文化における用語法を説明しつつ、これらを「旋律」「旋律群」「旋律型」といった一般的な音楽用語（西洋音楽に通じる用語、共通事項の要素名など）を用いその概念を理解しようとする方法である。また、「古典詩の韻律」や「語りの文化」への注目に鑑みるならば、日本伝統音楽の言語（日本語）との関連において理解することが不可欠であると言えよう。

こうした作業を経てようやくイラン音楽の内実が、その様式の外の人間にまで理解されていくことになる。

#### 4 日本伝統音楽理解への基本的な視座

以上を踏まえ、日本伝統音楽を理解するための基本的な視座について検討する。

徳丸は、西洋の機能と声感を身につけた人が、箏や三味線の音楽を短調と把握する例を挙げながら、それが、「自分が認知を得意とする音楽の様相を、過度に強調した例である」として紹介し、同時に、音楽理解において「われわれがこうした誤りをおかしがちであることにさえ気がつかぬまま、自分たちの『音楽性』に頼って、異なる音楽を捉え、その美学を論じる傾向が強すぎる」ことについて注意を喚起する（徳丸,2000,p.74）。そして一つの音楽様式を理解するための要点を次のように列挙する（徳丸,2000,pp.99-106）。

- ・音響テキストを知る
- ・整合性を知る（整合性だけでなく、テキスト間の関係や、音楽の作り手の意図を知るために有効なのが、音楽用語の調査である。）
- ・学習過程を知る
- ・慣習と独創を判別する
- ・引用を知る
- ・口頭性を再評価する

こうした方法論を音楽授業への展開といった点から見れば、次のことが言えるだろう。

- ①一つの様式による音楽に対して、すでに持っている自身の音楽理解の方法（徳丸の指摘する「自分たちの音楽性」、谷の指摘する「固定化されたバイアス」）を疑わずに理解しようとするのを避けること。
- ②その音楽の当事者の側に立った理解の仕方がどのようなものであるのかに心を配ること。
- ③その結果を様式による音楽用語を核に、一般的な音楽用語（西洋音楽に通じる用語、共通事項の要素名など）も用いて語っていくこと。

このような姿勢で音楽を捉えようとした研究として、玉村恭(2013a)の例を挙げておく。

玉村は、「箏曲《六段》がどのように区切られているかを調べ、その作業を通じて、日本の古典音楽の認識法的一端を解明することを目的」(p.396)として、三人の箏曲家の協力を得て《六段》の演奏時の「区切り」の意識や実際を検討している。その結果、「箏曲には確かに〈旋律のまとまり〉が存在する」が「それは、いわゆる〈フレーズ〉という言葉で通常イメージされるものとはいささかあり方が異なっている」(p.400)とし、「箏曲における〈旋律のまとまり〉は、〈だいたいこのあたりに切れ目があるのだが、厳密にどこと言

われても指定できない) (より正確には、〈区切り〉を厳密に指定することにあまり意味がない)、そのような〈まとまり〉」(p.401)であることを導き出している。

こうした認識法に配慮するならば、箏曲を教材とした音楽授業において、仮に「フレーズ」といった視点から音楽をとらえようとした場合、授業者や学習者が、自らの「フレーズ観」を前面に出して箏曲を理解するのは危険だということである。この場合、授業者や学習者と対象とする教材の様式の認識法の違いに十分な注意をはらわなければならない。なお、玉村(2013a)の他に玉村(2013b)、田中(2008)、塚田(2014)、西尾他(2010)などの研究も参考になる。

以上の事柄に鑑みた際、日本伝統音楽の授業において、音楽の要素、とりわけ共通事項等で取り上げられている音楽を形づくっている要素名に対する基本的な視座が浮上してくる。これは前述「2課題の整理」で問われた2点、「21世紀音楽カリキュラムで示されている音楽の構成要素や共通事項の音楽を形づくっている要素は伝統音楽をとらえる用語として適切か」「要素は認識のパラダイムとなり得るのか」に対する現時点での解でもある。

音楽を形づくっている要素名は、音楽の見方や認識の仕方(を規定するもの)ではなく、構造や概念などを解釈、理解し、かたるための用語(の例)である。

## 5 授業の構成と音楽の要素の用語法

最後に、授業実践へつなげるにはどのようにすればよいか述べる。

筆者はすでに案(伊野2010b)を提示しているが、ここでは、その内容を若干修正し、一案として再確認する。

[日本伝統音楽の授業構成]

- ・教材の丸ごと体験(唱歌を唱える、真似る、歌う、叩く、弾く、吹く、動く等)

↓〈伝統的に用いられてきた用語に着目〉

- ・教材体験の中での試行錯誤(規範に近づくための表現の工夫、立ち現れる特徴への気付き、吟味、反省、思考、判断、表現)

↓〈気付きの集約〉

- ・再表現・言語化・新たな認識(再表現。音楽のとらえ方について、伝統的に用いられてきた用語や考え方を核に「音楽を形づくっている要素」の用語も使用しながら説明)

この際の次の5点が大切となる。

- ①二分法の発想をしない。学習法を生かし、総体として教える。
- ②身体性(ことば、日本語の響きや語感、息や身体の使い方)を重視する。
- ③指導においては、伝統的に用いられてきた用語やその背景にある感性・見方や考え方を大切にして、音楽の概念を把握させる。
- ④個の多様な学び(気付き)を認め、集団の財産としてまとめ、音楽の全体性をとらえさせる。
- ⑤西洋音楽の学習と呼応させながら、「音楽を形づくっている要素」の用語も用いて音楽の概念をとらえさせる。

この際、「教材体験の中での試行錯誤」において、自身のパラダイムとの相克による〈とまどい〉や齟齬の自覚は、音楽理解の重要な契機となるだろう。そして、音楽の要素をすでに固められた認識の仕方として用いるのではなく、対象となる音楽の概念を理解するための用語として適切に用いることが重要である。また、こうした授業構成は、小島律子(2012, pp.8-9)の提案する単元構成の場面要素A「探究の経験」、B「探究の反省」、C「探究の評価」や「経験-反省-再経験-評価」といった展開モデルに対応させることも可能だと考えている。

## 【註】

- 1) 澤田篤子 (2006) p.22.また2011年から継続している日本学校音楽教育実践学会の課題研究「日本伝統音楽のカリキュラムによる実践の成果と今後の課題」にも本課題が常に内包されている。
- 2) 中村明一(2006)p.106,p.171

## 【参考・引用文献】

- ・伊野義博 (2005) 「日本伝統音楽の特性を把握するための諸課題」『新潟大学教育人間科学部紀要』第8巻第1号, pp.87-95
- ・伊野義博 (2006) 「日本音楽のカリキュラム構築にむけて—日本人の認識法や音楽的感覚によるアプローチ」『新潟大学教育人間科学部紀要』第9巻第1号, pp.87-99
- ・伊野義博・松下行馬・水戸博道 (2008) 「日本音楽と西洋音楽における思考法の相克と克服—音楽科の授業レベルにおいて—」『音楽教育学』第38巻第2号, pp.40-45
- ・伊野義博 (2010a) 「日本伝統音楽の指導と共通事項—浮上する課題と授業の展望—」 「多様な音楽における認識法の違いをどう伝えるか—『共通事項』の『音楽を形づくっている要素』との関係において」伊野義博, 清水宏美, 谷正人, 玉村恭, 『音楽教育学』第40巻第2号, pp.69-74
- ・伊野義博(2010b) 「我が国が郷土の伝統音楽を授業で扱う具体的な方法論」『音楽鑑賞教育』Vo.2, pp.18-23
- ・伊野義博 (2011) 「日本の伝統音楽と共通事項—陥穽を回避する—」『学校音楽教育研究』Vol.15, pp.135-136
- ・伊野義博 (2012) 「伝統音楽の指導方法等の立場から」『学校音楽教育研究』Vol.16, p.81
- ・木戸敏郎 (1987) 「返音の魅力, 合殺」『日本の音 声の音楽1』日本伝統音楽芸能研究会, 音楽之友社, pp.77-78
- ・小島律子 (2012) 「生成の原理に基づく音楽科の単元構成の論理」『学校音楽教育研究』Vol.16,日本学校音楽教育実践学会, pp.3-12
- ・澤田篤子 (2006) 「2.日本伝統音楽のカリキュラムの見方」『生成を原理とする21世紀音楽カリキュラム』東京書籍, 日本学校音楽教育実践学会, p.22
- ・田中多佳子 (2008) 『ヒンドゥー教徒の集団歌謡—神と人との連鎖構造』世界思想社
- ・谷正人(2007) 『イラン音楽—声と文化と即興—』青土社
- ・玉村恭 (2013a) 「『六段』はどのように区切られるのか—〈稽古〉の現象学Ⅱ—」『上越教育大学研究紀要』第32巻, pp.395-407
- ・玉村恭 (2013b) 「能管演奏者の個性はどのようにして表出されるか—日本音楽の特質解明の一環として—」『音楽教育学』第43巻第2号, pp.1-12.
- ・塚田健一 (2014) 『アフリカ音楽学の挑戦 伝統と変容の音楽民族誌』世界思想社.
- ・徳丸吉彦 (1978) 「訳者解説」『人間の音楽性』J.ブラッキング著, 徳丸吉彦役, 岩波現代選書, pp.173-217
- ・徳丸吉彦 (2000) (第10刷) 「東洋音楽」『講座美学4—芸術の諸相』今道友信編, 東京大学出版会 (初版1984年), pp.73-112
- ・中村明一(2006) 『『密息』で身体が変わる』新潮選書, p.106,p.171
- ・西尾哲夫, 堀内正樹, 水野信男編 (2010) 『アラブの音文化グローバル・コミュニケーションへのいざない』スタイルノート