

## 重点研究Ⅱ

# 日本音楽の指導と学習

- I 小学校における身体表現を伴う「つくる」活動
- II 高等学校における箏を用いた「つくる」活動
- III 民俗音楽を対象とする「つくる」活動
- IV 日本音楽の学習における「つくる」活動

木暮朋佳(群馬県新田郡薮塚本町立薮塚本町小学校)

尾藤弥生(東京都立武蔵高等学校)

伊野義博(新潟大学)

澤田篤子(大阪教育大学)

### はじめに

本研究では、日本音楽（本研究では近世までに成立した日本の伝統的な音楽様式に基づく音楽とする）の特質を踏まえた学習指導の方法および内容を検討し、さらに音楽科カリキュラムにおける日本音楽の取り扱いについて提案を試みる。

平成10年12月告示の新学習指導要領では、小学校における「頭声的発声」の削除に象徴されるように、様々な音楽の価値を尊重しようという姿勢が示されている。21世紀に向けて、これまで100年有余続いた近代西洋の芸術音楽中心主義の学校音楽教育から脱却し、グローバルな視野で音楽を捉え、その中での日本音楽の位置づけを見通しながら本研究を進めていくことが迫られる。

昨年度は日本音楽の伝統的な学習方法の原理とその学校教育への援用の方法および問題点について、具体的には「唱歌（しょうが）」を取り上げ、考察したが、本年度はこの成果を踏まえ、「つくる」活動の側面から日本音楽の学習を考える。

日本音楽における伝統的な「つくる」活動は、既存の様式を温存しつつ新しさを加え、作者自身の演奏によって完結するものであった。したがって、できるだけ正確に追創造できるような楽譜は必要なく、演奏者にとっては指導者の口頭伝承が規範であった。ただし、伝承過程で意図的あるいは偶発的に規範からの逸脱が不断になされ、それが結果的に「つくる」活動に転換されていった。

学校教育で日本音楽を扱う場合、このような「つくる」と「演奏する」との重なり合いを認識する必要があり、これは授業においては包括的な活動へと繋がっていく。さらに日本音楽は舞踊や文芸、演劇などと密接に関わっていること、民俗音楽にあっては地域の習俗・産業などとも関連していることから音楽以外の側面をも含めたアプローチによる授業が求められる。以上の視点を踏まえた学習の事例から日本音楽の特質を踏まえた「つくる」活動のあり方への接近を試みる。

(澤田篤子)

木暮朋佳

I 小学校における身体表現を伴う「つくる」活動

日本音楽は舞踊や演劇などと融合した総合芸術として存在するものが多い。ここでは小学校における能および歌舞伎の学習を取り上げ、舞踊や動きを含めて学習することにより、子どもがその学習を如何に深めていくことができるのか考える。

1 実践の概要

(1) 能の学習 (対象：小学校第5学年)

「大乘拍子を楽しもう」というテーマで、身近な童話を題材とした能の謡と舞をつくり、アシライの笛（能管）を加えるという内容である。鑑賞から伝統的な様式を学ぶとともに（資料1参照）、楽しさと子どもの独創性を尊重し、お話を自由に作り替えたり、動きも子どもの発想を生かすことができるようにした。

目標 1) 協力して、大乘拍子の謡や動きをつくり、その楽しさを味わう。

2) 能の様々な要素の重なりを楽しむ。

次	学習内容 (全7時)
第1次	<p>導入 (1時)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>●「大乘拍子」の把握：「船弁慶」の鑑賞・「シンデレラ～恨之伝」の謡や型の紹介。</li> <li>●笛の会釈の指導。</li> <li>●題材の選択：身近な昔話から選択。</li> </ul>
第2次 (2～6時)	<p>言葉、謡、舞をつくり、囃子をつける</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>●言葉をつくる (資料2参照)：班ごとに引用した昔話の展開を変えて再構成した上文言の各1句の上半句・下半句を各々2～6文字でつくり、12句のお話にまとめる。</li> <li>●言葉から謡をつくる。(資料3・4参照)</li> <li>●動きをつくる：原則的に足拍子を入れ謡と関連もつけながら、自由に動きをつくる。</li> <li>●笛の会釈の入るタイミングを決める。</li> <li>●笛 (1人) 地謡 (3～4人) 舞 (1～2人) を決め、通し練習をする。</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>●毎時に中間発表を行い、他の班の良い点を見つけ、それを参考にする。</li> <li>●鑑賞演目がある時は注目する要素を設定し、その要素に注意して鑑賞する。</li> </ul>
第2次	<p>発表および評価 (7時)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>●発表を見聴きし、喜びを共有して、相互評価および自己評価の学習のまとめをする。</li> </ul>

(2) 歌舞伎の学習 (対象：小学校第4学年)

「ツケと見得を工夫しよう」というテーマで、殺陣や見得などの動きをつくり、ツケや柝の音楽を加えるものである。見得は「カッコつけ」とおさえ、歌舞伎での実際を参考にするが、子どもたちなりの表現を尊重する。またツケや柝の使い方やリズムについては原則を理解させながらも、子どもの新しいアイデアも拒まない。

目標 1) 友達と協力して、動きや音楽を工夫し、その楽しさを味わう。

2) 歌舞伎の様々な特徴 (ツケ、柝、見得、殺陣など) に親しむ。(資料5参照)

次	学習内容 (全5時)
第1次	<p>導入 (1時)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>●ツケと柝の打ち方や使い方を学習する (資料6参照)。</li> <li>●見得や殺陣などの動きとツケや柝の関係の実際をビデオで検証する。</li> </ul>
第2次 (2～4時)	<p>殺陣や見得の動きをつくり、それらにあったツケや柝の音楽を工夫する。</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>●以下のような流れにより班ごとに動きや音楽を工夫する。</li> </ul> <p>はじめの柝 殺陣や他の動きと見得←ツケ 場面転換の柝 最後の見得←ツケ 終わりの柝</p>
第3次	<p>発表および評価</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>●班ごとの発表を見聴きし合って喜びを共有し、相互評価や自己評価などの学習のまとめをする。</li> </ul>

### （３）４・５年における「つくる」活動の概要

本実践のほかに本校では様々な様式に基づく、あるいは既存の様式を超えた「つくる」活動を、動きや言葉とを関わらせながら行っている。４年と５年での内容を以下に示す（本実践を含む）。

\*は身体の動きを含む

４年	５年
絵かき歌をつくろう*	おはやしをつくろう
カンとビンの音楽をつくろう	パソコンで12音音楽をつくろう
ロンドで即興しよう*	大乘拍子を楽しもう*
言葉遊びを楽しもう	ロンドで即興しよう*
ツケと見得を工夫しよう*	ケチャをつくろう*
タップダンスを楽しもう*	

また６年では「材質による音色追求をしてアンサンブルを楽しもう」「パソコンで音の仕組みを学ぼう」「フィリピンの音楽に親しもう」「ラップで卒業を表わそう」などの「つくる」活動を行っている。

これらの「つくる」活動では身体の動き、あるいは言葉を伴ったものが多いが、子どもたちは聴覚のみならず身体的な動きの感覚など様々な感覚をもって対象を学びとることができる。

どの場面でも子どもたちは楽しんで活動し、音楽や動き、そしてそれらの重なり的美しさを進んでつくり出そうとする取り組みが見られた。

## ２ 日本音楽の演劇性と日本人

能や歌舞伎における音楽は「言葉」や「動き」などの演劇性と不即不離の関係にあり、日本を代表する音楽といえる。しかも、この２つの芸能は30年位前までは日本の庶民に息づいていた。事実、私の祖父は謡を、叔父は義太夫を語って楽しんでいた。これらは演劇性を持ち合わせるがゆえに、庶民の心を音楽がつかんできたともいえる。

現在でもミュージカルや歌舞伎に熱中する大人は健在である。またカラオケは、自分自身を演出できる演劇的な要素をそなえたものであり、年齢

を問わず盛んに行われている。

一方、子どもは漫画やアニメ等を通してそれらの演劇性をサンプルとして体験し、テレビゲームのロールプレイングでは、一種の能動性を持ちながら楽しんでいる。アイテムの力や名前を考えることなどは、創造的な方向とも考えらる。また、子どものお話好きは時代を超えたものであり、小学生の我が子も作り話はとても好きで良くねだられる。今日のゲームはその延長上にあるのだろう。

こうしたことを考え合わせてみると、「演劇性」は、日本人が昔から持ち合わせている根源的な欲求といえるもののようだ。

### ３ 現代の日本の子どもと「つくる」活動

子どもに限らず人が日常的に言葉をつくって喋り、それとともに動くことは極当たり前の行為であるが、そのことが演劇的な創作行為の根源なのである。すなわち日常に創作の芽があり、それを日常と切り離された舞台という特定の空間で特定の様式により表現されたものが能であり歌舞伎であるということもできよう。

したがって、能や歌舞伎などの日本音楽が、言葉をつくって喋り、動くという日常的な行為の延長上にあるとするならば、能や歌舞伎の音楽や動きを「つくる」活動が極自然の形で行われうるであろうことは容易に推測のつくことであり、本実践もその原理に立っている。

能や歌舞伎には、日本人が培ってきた日本語のリズムの乗せ方や抑揚のつけ方、動きとともにある音楽のあり方などがたくさん例示され、今回の２つの実践はそこに着目したものである。すなわちまず大乘拍子の実践では、音楽と密接に関わる言葉をつくり、そこから動きを引き出した。またツケと柝の実践では、動きと連動して直接的に音楽を生み出した。

創作中の子どもたちの集中度はかなり高く、出来上がった作品の質も良好であった。何よりほとんどすべての子どもがこの創作活動に積極的に関

わり、学習のまとめに書かれた満足した言葉をみると、この2つの実践の姿勢や方法論が現在の子どもたちに有効であったことがわかる。

音楽の様式を学び、つくり、楽しむことが今回の実践であるが、この実践は歌舞伎や能などという伝統的な音楽（芸能）と真っ直ぐに向き合い、それらを積極的に楽しむことにつながっていく。

「鑑賞する」と「演奏する」に止まりがちな従来の日本音楽の学習との違いはここにある。すなわち、「鑑賞する」と「演奏する」に「つくる」活動が加わることにより、伝統を自分たちの今と共振させて楽しむことができる。この点が日本音楽の学習方法として、「つくる」活動を含む包括的な学習が有効であるといえる最も重要な点だと考える。そして、それは伝承の過程で実は新たな創造を重ねてきた日本の伝統的な音楽の本質とも関わった問題でもある。

#### 【資料1】

- ・「シンデレラ（灰娘）～恨之伝」（歌唱&動き）  
詞：木暮朋佳 大鼓手附：浅見眞高  
型付：並木睦枝
- ・一噌流会釈「次第、高音、留」（器楽）  
リコーダー版 指付：木暮朋佳
- ・能「船弁慶」から 舞働～キリ（鑑賞VTR）
- ・仕舞 能「松風」から（鑑賞VTR）
- ・能「安宅」から 男舞～キリ（鑑賞VTR）

#### 【資料2】言葉を考える下書き

(上半句) 2～5字	(下半句) 2～5字	×12
------------	------------	-----

#### 【資料3】謡をつくる基本的なます

2	3	4	5	6	7	8	1

×12

#### 【資料4】大乘拍子の謡のつくり方

##### 1) 2字の時（例：なみ）

	2	3	4	5
謡	*	な	ー	ー

##### 2) 3字の時

###### ①上半句（例：こえを）

	2	3	4	5
謡	*	こ	ー	ー

###### ②下半句（例：こえを）

	6	7	8	1
謡	こ	ー	え	ー

##### 3) 4字の時

###### ①上半句（例：そのとき）

	2	3	4	5
謡	そ	ー	の	ー

###### ②下半句（例：めぐらす）

	6	7	8	1
謡	め	ー	ぐ	ー

または

	6	7	8	1
謡	*	め	ー	ぐ

##### 4) 5字の時

###### ①上半句（例：とももりが）

	2	3	4	5
謡	*	と	ー	も

###### ②下半句（例：とりなおし）

	6	7	8	1
謡	*	と	ー	り

または

	6	7	8	1
謡	*	*	と	り

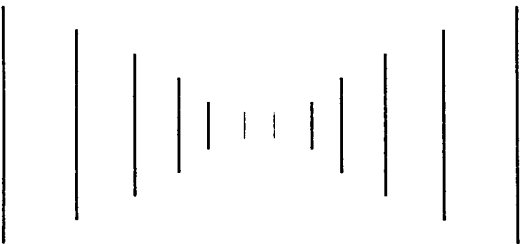
【資料5】

- ・「ツケ、柀」の打ち方（器楽） 木暮朋佳
- ・「歌舞伎の音楽」ツケ、柀の説明部分
  - ～NHK歌舞伎鑑賞入門Ⅵから
- ・「三人吉三郭初買」より
  - 「大川端庚申塚の場」お嬢吉三の見得
- ・「勸進帳」より弁慶の飛び六方
- ・「菅原伝授手習鑑」より最後の見得
- ・「仮名手本忠臣蔵」より11段討入の場

【資料6】 ツケと見得を工夫しよう

「ツケ（付）」は、役者の動きに合わせてツケ板という板にツケ柀（木）を両手で打ちつけて音をつけ、動作を強調して演技に花をそえる。「見得」は演技や舞踊の中の決めのポーズであり、ツケと一緒に使われることが多く、歌舞伎を代表する動きである。

ツケは、花道から駆け入る時、重要な物を落とした時、人や動物を叩きいた時、立ち回り（殺陣）、見得などの際に用いられる。ツケには、一発打ち、二発打ち（間隔がおそめ・はやめ・おそめとはやめが交互）、また流しのリズムを用いたいわば圧縮リズム（下図参照）ともいえる打ち方がある。



「柀（き）」は拍子木であり、芝居の準備、開演、閉演に至る様々な要所で打たれ、舞台の進行の合図となる。幕開きや幕切れでは圧縮リズムで打たれ、浅葱幕という幕が落ちる場面転換の時にも一発打で使われ、観客の気分を高め、舞台と観客との一体感をつくり出す。

尾藤弥生

Ⅱ 高等学校における箏を用いた「つくる」活動

本実践では箏の多様な奏法を学習し、その知識と経験を生かして生徒自身で箏の新しい奏法を工夫・発見し、そしてそれらを取り入れて現代の日本人にふさわしい新しい日本の音楽をつくり出すこと、および箏を用いた活動を通して、日本的な音の特徴に気づかせることを大きなねらいとしている。

なお、本論では箏を伝統を継承するための楽器としてだけでなく、生徒にとって新しい表現のための一つの楽器として感じて欲しく、漢字表記を避け、敢えて「KOTO」と表記する。

1 実践の概要

（1）指導目標

- 1）日本人の音の感性と日本音楽の特徴を学び、演奏することを通して、日本音楽に興味・関心を持ち、親しみ、その美しさを味わって表現し鑑賞できる能力を育てる。
- 2）日本音楽の特徴を生かしつつ、現代の日本人にふさわしい、和楽器による新しい日本の音楽を創造することができる。
- 3）和楽器の学習を通して、世界の諸民族の多様な音楽に興味を持ち、理解を深めることができる。

（2）学習の経過

	学 習 内 容
1	<b>日本人の音感覚の特性</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>● 日本語の語感と日本人の音楽感覚</li> <li>● 余韻の愛好</li> <li>● 噪音の享受・自然音の愛好</li> <li>● 自然音を生かした多様な音具</li> </ul>
2	<b>日本人と西洋人の音感覚の比較</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>● 自然音・余韻・噪音</li> <li>● 楽音における基本音と倍音のバランス</li> <li>● 音韻の発音と発声</li> <li>● 音楽美に対する価値観</li> </ul>

3	<p><b>KOTOの演奏と多様な奏法の学習</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>●「さくらさくら」の旋律の演奏（多様な対旋律との合奏を含む）</li> <li>●「さくらさくら」の前奏の創作</li> <li>●奏法の学習：スクイ爪、割り爪、かき爪、合わせ爪、押し手など</li> <li>●独奏や合奏を通した多様な奏法の学習：教材は「こきりこ」「赤とんぼ」など箏曲に編曲されたわらべうた、民謡、唱歌など</li> <li>●「六段の調べ」「春の海」などの演奏</li> </ul>
4	<p><b>古典箏曲と現代箏曲の生演奏を含む鑑賞</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>●古典箏曲の特徴の聴取と理解：リズム（表間と裏間）・音色・余韻とその変化・テンポとアゴーギク（大間・早間）・構成（序破急）・唱歌・古典箏曲の歴史的背景</li> <li>●現代箏曲の鑑賞</li> </ul>
5	<p><b>創作</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>●調弦の決定：グループごとに既存の調弦から選択もしくはオリジナルな調弦の作成</li> <li>●旋律のモジュレーション：音の余韻の変化を生かす部分、しじまを味わう部分、自由リズムの部分などを取り入れる</li> <li>●旋律づくり：いろいろと即興的にためし弾きをし、その中で気に入った2小節程度のフレーズをいくつも選択し、それらの発展、拡大、組み合わせなどにより旋律を作成</li> <li>●曲のまとまり：起承転結を考え、まとまりのある構成を工夫</li> <li>●アンサンブルの創作：可能であれば二重奏、三重奏の作品に仕上げる（掛け合い、オスティナート、オブリガート、伴奏などのパートを加える）</li> <li>●作品の題名づけ：標題音楽として作曲しない場合も題名をつける</li> </ul>
6	<p><b>作品発表</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>●作品の表現意図が伝えられる演奏ができるようにする</li> <li>●お互いの作品の良を発見しながら聴く</li> </ul>

（3）KOTOによる生徒の作品例

生徒の作品では、左表3の「奏法の学習」で学んだ古典的あるいは現代的な奏法が用いられたほかに、本来は1人が右手で演奏しながら左手で行う押し手を、グループの別の生徒が両手を使い押し手の効果を強調したり、箏の胴の側面を叩き打楽器として扱うなど生徒が独自に工夫した奏法も見られた。

楽譜については大半の生徒が伝統的なタブラチュア譜を用いた。五線譜を用いた生徒も若干いたが、その生徒でも音符に弦名を書き込んでいた。

調弦については伝統的な調弦法に依拠するケースが多いが、現代曲に用いられた新しい調弦を取り入れたり、沖縄音階を用いたグループも見られた。生徒オリジナルの調弦を試みることも助言したが、生徒には難しかったようで、結局新たな調弦はなされなかった。以下に平成7～9年都立武蔵村山東高校1年の生徒の作品で用いられた調弦と作品例を示す

（括弧内はグループ構成員の性別）。

平成9年の作品より	
平調子	女坂（女子）
本雲井調子	四季（女子）
乃木調子	祭り(女子) 上海の夕暮れ(女子)
	秋祭り（女子） 無題（男子）
風の色調子	あいうえおおそとの（女子）
炎の調子	メッセx x x（女子）
沖縄音階	風前のともしび（男子）
	海（女子）
平成8年の作品より	
平調子	春から夏へ（男子） 河（女子）
	開花（女子）
中空調子	お花見（女子）
	雪景色を見る女たち（女子）
乃木調子	春のおとづれ（女子）
平成7年の作品より	
平調子	春(女子) 宴～うたげ～(男子)
	清水の舞台(女子) 秋風(男子)

	いろは坂（男子） 夜明（女子） 紫式部の寝言（男子） さくらさくらGEMix（男子）
中空調子	秋の夜長（女子）
大楽調子	朝鮮美しい日曜日（女子）

## 2 KOTO の創作教育における意義

### （1）生徒の和楽器に対する関心

箏の学習に先立ち、生徒の和楽器に対する関心についての簡単な調査を行ったが、日本音楽離れとはいわれているが、生徒の関心は意外に高い。以下の表に結果を示す。

問A 和楽器（箏・横笛・尺八・三味線・和太鼓など）の演奏経験の有無

問B 授業での和楽器演奏の希望の有無

	武蔵村山東高校 1～3年（H7） 計343名	武蔵高校 1・2年（H10） 計295名
問A	有 101（27%） うち箏経験者31（8%） 無 268（73%）	有 43（14%） うち箏経験者15（5%） 無 260（85%）
問B	有 216（63%） 無 127（37%）	有 216（73%） 無 79（27%）

平成10年度は1年生155名が学習し、授業を重ねることにより、古臭いと思っていたKOTOに対して興味や楽しみが増し、熱心に練習していた。

### （2）KOTOの教育楽器としての意義

KOTOはその素材や調弦法の特性、可動式のフレット（柱）をもち、柔軟性に富むことから、以下のような教育的な効果があり、創作に適した楽器であるといえる。

- ・誰もが日本的な音色を味わいながらすぐに演奏できる。
- ・ある調弦を選択することにより音階（ペンタトニック）が決まり、オルフ楽器のようにその音階そのものが固有の音の響きをもつため、即興演奏や初めての創作でも曲らしい作品をつくることができる。

- ・余韻を多様に変化させるなど、様々な演奏方法や音の出し方を研究し発見することができる。
- ・音階の仕組みや音程関係など音組織について視覚的に理解できる。
- ・楽譜が弦名譜なので、五線譜の苦手な生徒でも親しみやすく、それまでの音楽経験にかかわりなく、誰もが同じスタートラインで学習できる。

### （3）KOTOを取り入れることの効果

生徒自身の五感を駆使して日頃接することがきわめて稀なKOTOの創作・演奏を授業に取り入れることにより、生徒の音楽の世界が広がる。

KOTO 独特の多様な奏法を学び、演奏することにより、生徒がこれまで学校で接してきた西洋楽器ではできなかった音の変化（余韻、音色、微妙な音程の変化など）を体験的に味わい、日本の音の美しさすばらしさを感じ取ることができる。またKOTOによる和楽器独特の音色を味わいながら、日本音楽を楽しむことができる。この経験から古典箏曲や民謡なども身近なものとして感じ取ることができるようになる。

## 3 KOTO を用いた「つくる」活動に求めるもの

### （1）伝統と創造

今日、音楽以外の芸術・工芸などでも伝統を現代に如何に調和させていくかが問題となっている。たとえば伝統工芸の世界では、生活様式の変化により人間の考え方が変わるので、それに合う作品をつくるが必要と考える。このことから、伝統的なものは保持しつつも、時代に合った新しいものをつくるため、日々試行錯誤を繰り返し、職人の新しい感性を作品の中に如何に表現していくかが課題となっている。

渡辺裕は文化について以下のように述べる。

文化というものは、いつの世にあっても、異文化が接触し、せめぎ合い、混交しつつ変容してゆくことの繰り返しによって、展開するのであって、その意味で常に「不純」なもの（中略）文化の生きたエネルギーはそうい

う「不純」とされてきたものの方にこそあるのではないか。(中略)「純粋な文化」や実体を欠いている「純粋な伝統」をめぐる幻想は、文化のそういう生きたありようを見失わせる<sup>1)</sup>。

## (2) KOTOの創作における伝統と創造

このKOTOを用いた創作活動では、伝統的な音楽様式のみならず、新しい音楽の創造の両面を学習した。すなわち前者では、伝統的な奏法、調弦、音の余韻に変化を味わい、KOTOという楽器の伝統ある音色を大切にすること、また後者では新しい調弦、新しい奏法の開発や工夫、フレーズ感や曲想などに西洋音楽の感覚を取り入れることなどである。

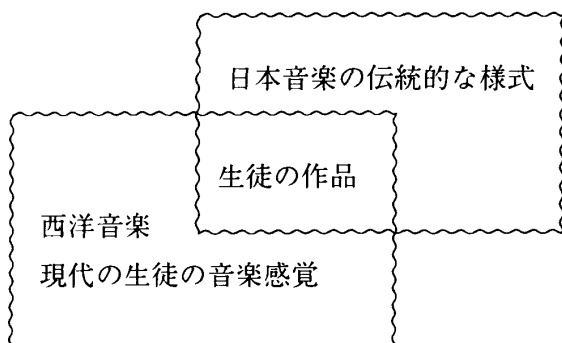
伝統と創造の両者について、創作のあり方としては次の3つのアプローチの仕方が考えられる。

①日本の伝統音楽の特性について学習したことをしっかり取り入れて、古典箏曲を再現するような創作

②日本の伝統楽器を自己表現の一つの素材とした自分自身の音楽の創作

③上記①②の中間、または両方を取り入れ、両方の接点を求めた創作

上記の視点では本実践の生徒の作品は③にほぼ対応することになる。伝統的な楽器を用いた今後の日本音楽の指導のあり方としては上記①②③のアプローチの仕方の調和が課題となろう。



伊野義博

## Ⅲ 民俗音楽を対象とする活動

民俗音楽のあり様を見つめると、「つくる」活動に対して大きな示唆を得ることができる。本稿では、民俗音楽の「可変性」と「空間性」といった2つの観点から考察し、「つくる」ための具体的な活動を例示したい。

### 1 民俗音楽における可変性

たとえば、佐渡おけさなり、新保広太寺なり、ある1つの民謡の伝播を広い範囲で捉えたとき、同じ系統の唄はそれぞれの地方により少しずつ、時に大きく異なったものとなって伝承・再創造されている。あるいは、佐渡の鬼太鼓なり、津軽のねぶた囃子なり、地域に伝わる民俗音楽は、その地域の中のそれぞれの伝承団体ごとに、また独特の音楽的特徴をもっている。

個人の演奏に限定して考えてみた場合でも、演奏される太鼓や唄は、各々の個人様式が認められ、「あの太鼓は〇〇さんが叩いている」などと評価される。この場合、容認される一定のスタイルを保っていさえすれば、「同じ音楽」として認識され、旋律線の多少の違いなどはむしろ好ましいこととすらある。

柿木<sup>2)</sup>は、宮崎県高千穂町周辺に伝わる民謡「刈干切唄」の6つの異なる演唱の比較分析を行う中で、「日本の民謡では、旋律の各部分の構造式が同じであり、かつ特徴的なリズムをも含めての旋律曲線がだいたい一致してさえいれば、細部の旋律運動、小節などかなりの相違があっても、一般には同一の旋律として認識され、きかれていく」という事実を提示している。

ヨーロッパ音楽的な耳からすれば、あきらかに異なっている旋律を、同一の曲と認識し認めていく態度が、個人の様式や地域の様式を生み、さらにそれらが他の様々な曲や様式と混ざり合いながら新たな民謡を創造してきたのである。



こうした現象は、民謡に限らない。たとえば子どもたちが歌うひとつのわらべうたが、次々と変容していくこと考えるだけでも十分であろう。民俗音楽は、あたかも一個の生命体のようにダイナミックに変化していく。音楽、中でも民俗音楽はもともとこうした可変的な性格をもったものだと考えられる。この現象の根底にあるのが、それを容認し、醸成していこうとする人々の意識であろう。音楽を自分ないし自分たちのものにすることは、自分ないし自分たちらしさを主張することであり、自己や地域のアイデンティティを示すことでもあった。民俗音楽にとって「同じ音楽だが、となりの地区とは少し違う」ということは当たり前で、なおかつ重要なのである。

このようにして、民俗音楽は変容を重ねながら新たなエネルギーを獲得してきた。それ故に現代においても、したたかに生きている姿を目のあたりに見ることができるのである。

## 2 民俗音楽における空間性

民俗芸能がつくり出す音（音楽）空間は「つくる」活動に大きな示唆を与えるだろう。こうした例として、日本の〈祭り〉の場で体験する音（音楽）のあり様について考えてみよう。

祭礼の場では、様々な行為が同時に進行している。屋台の前では物を売る声、人々の会話、いろいろなおもちゃの音色などが入り交じって聞こえてくる。境内では神楽が行われ、祭囃子の太鼓や笛の音が響く。囃子は何度も繰り返され、時間の経過とともに積み重なっていく。これらの音は、風のささやきや鳥の鳴き声、木々のざわめきと調和して存在している。祭りの空間は、自然の音の世界まで取り入れて、多種の音源が混在して形成される。

祭礼に山車や御輿の渡御などがある場合は、音の世界もより膨らみを増してくる。子どもの頃、誰しも囃子の近づく音に心をときめかし、駆け寄っていった思い出があることだろう。2つの山

車が目の前ですれちがったり、すべての囃子が同時に競演する時、祭りの雰囲気は一層高まる。

このような祭りの音（音楽）世界のおもしろさは、次のような分析することが可能である。まず一つには、音源が動くということ、さらには聞き手も動くということだ。実際にはこの2つの現象が同時に生ずる場合が多い。〈動き〉を伴った音（音楽）空間の演出が特徴的である。加えて、祭礼では、複数の異なる演奏が同時進行していることも重要だ。いくつもの囃子があちこちから聞こえる状況が〈祭りらしさ〉を醸し出す<sup>3)</sup>。

祭礼においては、自然音はもとより、そこに存在する人々の話し声、足音、ざわめき、歓声等々が混在して音の世界をつくり出していることも見逃してはならない。また、山車や衣装の美しさ、エネルギー的な御輿の担ぎ手や舞・踊りをはじめとする人々の様々な動きも魅力的だ。視覚的要素や身体性もまた演出上不可欠なのである。

芸能上演の場は時に移動し、観客も一定の場所には止まらない。それは、固定されたホールという空間において、自らも一定の場所に固定して音楽を聞く方法とは対照的な世界だ。

祝祭的な空間においては、一見無駄で不必要に感じる音も、〈祭り〉という意識に焦点化されている限りにおいては容認され、調和しているとみなされる。こうした音（音楽）の楽しみ方や空間の構成法は古いながらも新鮮かつ重用である。

このような音の世界は、民俗芸能の音楽だけではない。伝統的な芸術音楽では一層洗練された形となっている。

能における〈アシライ吹き〉は、吹き始めなどのおよその約束事はあるものの、笛は打楽器の拍子や謡に合わせた演奏しない。このために、およそ異なった旋律や拍の音楽が、互いに意識しながらも〈不即（つかず）〉〈不離（はなれず）〉の状態でその場の雰囲気を盛り上げながら、同時進行することになる。

歌舞伎の義太夫狂言においては、上手の床や御

簾内の竹本連中の演奏と同時に黒御簾で下座音楽が聞こえてくる。観衆のかけ声も歌舞伎の音世界の重要な要素だ。異なった複数の音（音楽）の同時演奏は〈不即〉の関係であるが、劇のあらすじやその場の情景に沿った音楽が〈不離〉の状態の流れ、大きな効果を生み出すのである<sup>4)</sup>。

### 3 「つくる」活動への示唆

以上のような民俗音楽がもつ可変性や空間性は、学校における音（音楽）世界の演出に大いにヒントを与えてくれる。

#### （1）模倣創作

民俗音楽の変容に大きく作用したものは、伝統を尊重しながら、なおかつ1で述べたような「他と違っていい」、時には「違った方がいい」という、いわば差異に対する容認の態度や積極的な意思である。その上で実際には伝承過程で生ずる「聞き違い」や「思い込み」などの因子が加わり、変化していく。

この変化については、「パターンの結合や欠落」「伴奏楽器の違い」「即興性」、「言葉の変化や違い」（たとえば、歌の対象となる事物や方言などによる相違）、「身体性」（たとえば、まりつき歌かなわとび歌かというような相違）、「音楽が行われる場面や雰囲気や心情」（たとえば、山車をく曳くための音楽か、御輿をくかつぐための音楽かというような相違）、「他の様式やジャンルとの融合」、「宗教・風土・精神性」（たとえば、地域によるリズム観の違いや信仰の相違）、などの様々な要素・要因が複雑微妙に影響している。

こうした民俗音楽の持つ特質を、「つくる」活動に生かすためには、その変容に大きく作用してきたこれらの要素・要因を授業の中で意識的に組織することが必要である。その際、「真似る」「繰り返す」「パターンを覚える」「即興的につくる」「動く」などのように、身体全体を通して学習する活動を基本とし、その上で「模倣創作」とするといった態度が重要であろう。特に「人の表現を良

く聞き（動きが伴う場合は良く見て）」「真似る」という方法が重視されなければならないし、結果として生じた小さな差異を大切にし、それを発展させようとする教師の心構えが不可欠である。また、そうして生まれた曲は何回も繰り返して内面化させ、〈自分（自分たち）の音楽〉として植え込むことも忘れてはなるまい。なぜならば、こうした方法こそが、民俗音楽を生きた姿で創造・伝承・発展させてきた根本だからである。

具体的な活動のための発想と活動例としては次のようなことが考えられよう<sup>5)</sup>。

#### ①音楽の模倣と変化

- ・相撲の打ち出し太鼓を真似て、自分の太鼓をつくり出す。
- ・各人で相撲の呼び出しを真似て練習し、その結果を発表し合う。また、呼び出される人の名前も変えて、旋律の変化を感じ取る。
- ・原型となる音楽の旋律や歌詞を少しだけ変化させる。

#### ②生活や遊びの音楽の模倣

- ・「いしやきいも」「金魚」など物売りの声を真似ていろいろな物を売る。
- ・歌で会話をする（「〇〇ちゃん」「なあに」のよう）。
- ・身体の動きが音楽を誘うまりつき、じゃんけん、仕事歌など、動作を伴う表現をしながら歌う。

#### ③パターンの組み合わせ

- ・唱歌を組み合わせ<sup>しょうが</sup>て太鼓を打つ（「テンツクテンテン、ドドンカドドン」のように）
- ・歌で問答し、小さな節を付け加えていきながら曲を完成させる。（「あんたがたどこさ」「ひごさ」「ひごどこさ」のように…）

#### ④歌詞、楽器、遊び方などの部分の変化

- ・1つの曲を自分たちの方言で歌い、その抑揚によって必然的に変化する旋律を積極的に取り入れて楽しむ。
- ・一つのお囃子の伴奏楽器を変えたり、楽器の奏法を開発したりして変化を生み出す。

- ・同一曲を用いてまりつきやなわとびなどをして遊ぶことを通して、遊び方の違いにより、歌が変わることを体験する。

#### ⑤即興性・偶然性

- ・グループごとに短い曲を伝言ゲームで伝え合い、その結果生まれた歌をグループで発表し合う。
- ・歌の大枠をつかんでから、自分なりの歌い方を工夫し、偶発的に生ずる小節や歌詞、旋律などを曲にし、それを友達の作品と比較する。

#### (2)「つくる」活動への「空間性」の導入

民俗音楽のもつ「空間性」は、学校教育における音（音楽）の世界の創造に対して、次のような点について示唆を与えてくれる。

##### ①上演の場の多様性

学校での音楽の演奏や鑑賞の場合、これまではステージやホールの上での音楽会が代表的な形式であった。「固定された場」から生ずる音楽を「固定された位置」で聴取する形のスタイルはしかし、音楽を楽しむ行為の一形態でしかなく、音楽が行われる場に応じた活動の場の設定が必要である。

##### ②表現する空間の開放

これまでの閉ざされた空間での音楽のとらえ方を見直すことである。表現の場を固定された場から開け放つことにより、学校内外の様々な「場」を自由な発想で 사용할ことが可能になる。また、教室・廊下・体育館といったような形で、複数の場をつなげることにより、より広がりをもった表現空間を演出するようになる。

##### ③音源や聞き手の移動

音楽の奏者が聴取に向かって動いてきたり、時に聞き手自身が移動して音の聞こえ方の違いを楽しむことが考えられる。動的で一体感のある音楽づくりが可能になる。

##### ④音楽の場での多様な音（音楽）の重なり

音楽が行われる場に合った複数の種類の音（音楽）を選択し、同時に演奏して楽しむ方法が考えられる。聴衆が生ずる音、自然空間の音までも取り入れることもできる。

以上の考え方を総合させ、学校の教育活動として、新たな音楽体験の空間をつくり出すことが可能になってくる。

#### (3)「可変性」「空間性」と「つくる」活動

民俗音楽における「可変性」「空間性」は、美的表現、言語表現、身体表現、音楽表現等、人間の創造表現活動の総合的発露の場として「つくる」活動につなげることができる。

たとえば学級で祭囃子を創作し、これをもとに音楽祭などで演出を加える。各学級の山車が教室から繰り出し、学校の様々な場所で演奏を繰り返しながら、体育館へ集合する。集合したたくさんの山車から生まれる音（囃子）や踊りにより、体育館は祭りの渦となる。そして…。

以上、2つの観点から「つくる」活動との関連を探ってきた。民俗音楽のあり様は、われわれに音楽の響きや場に対する発想の転換を迫る。そこから「つくる」活動は多くのことを学ぶことができるのである。

澤田篤子

#### Ⅳ 日本音楽の学習における「つくる」活動

ここでは伝統的な日本音楽の世界で営まれてきた「つくる」活動のはたらきと、それを学校音楽教育に反映していく視点を考察する。なお本章で言及することは西洋の芸術音楽以外の音楽に敷衍できるものも多く、民族音楽の学習とも関連していくが、本研究の趣旨から日本音楽に限定して述べていく。

##### 1 「つくる」活動の伝統的な相

###### (1) 芸術音楽における「作曲」

作曲者が特定される芸術音楽（古典音楽）における「つくる」活動、いわゆる「作曲」は音楽活動の中でどのように捉えられていたのか。

日本における伝統的な作曲は、近代西洋の芸術音楽に見られる「音楽のそれ自体の自律性の追求、作曲者の独創性の尊重」という方向ではなく、「定められた約束を守り既成の型（旋律型）を利用しながら、自然でしかも変化のある新曲を巧みにつくり出すことであった」<sup>6)</sup>とされる。しかも作曲は音楽の骨組をつくることであり、実際の旋律の細かな動きについては演奏者に任されていた。すなわち作曲者としての仕事は大凡の骨格を示して、あとは作曲者自身が即興演奏も含めた演奏を示すことで、作曲が完結した。作曲と演奏とが一元的に捉えられていたのである。

したがって楽譜はあくまでも「目安」であり、できるだけ正確に再創造できる規範性のきわめて高い楽譜は必要とされず、演奏者である指導者の口頭によって伝えられたそのものが学習者にとっての唯一の規範であった。

###### (2) 伝承が「つくる」もの

ひとたび音楽がつくられると、その音楽は作曲者の手を離れ、演奏者は指導者の口頭伝承を規範として演奏を行ってきた。楽譜はもはや備忘の手段にすぎない。そのため一旦指導者から伝承し、

学習者に受容されたものが、意識的あるいは無意識的に変容していくことが充分起こりうることであり、事実その変容があつてこれまでの音楽の分化発展を支えてきたのである。とりわけ集団で声を揃えて斉唱するなどという必要のない音楽、あるいは流派の正統性を保持する必要がない音楽などについては、「作曲」という独立した行為をせずとも、演奏の中で、指導者から学んだ演奏を演奏者自身が工夫して変えていくという、いわば「つくる」活動が常時行われてきた。

このことは五線譜が主たる規範である西洋の芸術音楽と、口頭伝承が規範である日本音楽の大きな相違点の一つである。

世阿弥は『至花道』（1420）で仏教用語の「体」（事象の本体・本質）と「相」（「体」の力、働き）を用いて以下のように述べる。

「そもそも能を見ること、知る者は心にて見、知らざるは目にて見るなり。心にて見るところは体なり。目にてみるところは用なり。さるほどに、初心の人は、用を見て似するなり。これ、用の理を知らで似するなり」

能において初心者は実際に演じられているそのままの形（用）を真似がちであるが、それが本質的なもの（体）が作用した結果の一つであることを知らないで、うわべだけを真似しているにすぎない、「用」を真似することの意味を心得ていなければ真似すべきではない、と述べる。世阿弥は謡についても同様の考え方であり<sup>7)</sup>、ここに身体の動きおよび声による表現に対する基本的な態度が示されている。

実際の演奏が規範の「体」を保持できなくなるほどのものとなった場合、そこに初めて新しい「体」が生まれる。すなわち新たな一つの創造が行われたのである。これが既存の伝承体系の範囲に納まりきれない場合、そこから新たな流派、分野として分かれていくことになる。

よく日本の音楽は「型」の伝承といわれる。たしかに歴史的には当道や家元制度などという制度

的なものが、正統な伝承の保存のために、コピー的な伝承を求めてきた側面もある。しかしこの「型」とは本来は世阿弥にいう「体」であり、決して指導者の演奏のコピーではない。その音楽での可変的な要素や演奏者に任された部分への工夫、すなわち「つくる」作用を含めた上での伝承である。民俗音楽についても、Ⅲ章に「あきらかに異なっている旋律を、同一の曲と認識し認めていく」とあるように、同一の曲を個々人の様々な工夫により他とは違った表現で演奏することが積極的に評価され、「つくる」ことは演奏に必須のものとなっている。

### (3) 空間が「つくる」もの

西洋の芸術音楽が教会という遮音性の高い閉鎖された広い空間、しかも長い残響が生じる空間から発達したのに対して、日本の芸術音楽は寺院や宮廷の半開放的なし開放的な空間から発達した。多くが野外で演じられる民俗音楽と相互に影響を及ぼし合いながら、日本音楽は分化発展を遂げ今日に至っている。響きの形成の場の物理的な状況が西洋の芸術音楽と異なることを、われわれはまず確認する必要がある。

さらに日本音楽の各分野について、前章で言及されたように、その大半は儀式、宗教、文芸、演劇、舞踊などに関わり、それぞれの分野の音楽の特質がそれぞれの空間性に依存している。

たとえば劇場の広い閉じられた空間で歌われる長唄とその伴奏で踊られる歌舞伎舞踊、お座敷などの狭い空間で歌われる地歌と動きを抑えた地歌舞、また戸外の開放された空間で歌われる民謡と皆で楽しみながら踊れる踊り。それぞれの歌は、それぞれの空間の中で、響きを聴衆が最も効果的に享受できるべく追求されてきた固有の発声と表現様式をもつ。またそれぞれの舞や踊りは、その音楽の機能や行われる空間の広がり方に応じた動きをもつ。

わらべうたについても基本的には同じことがいえる。わらべうたは言葉遊び以外は遊びの動作を

伴うが、発声は遊びの空間に応じている。たとえば野外で行われる「花一匁」では離れた相手に聞こえる声で、すなわち会話の声の音域よりも高く大きな声で、また「えかきうた」は自分自身と目の前の相手とのコミュニケーションが楽しめる声で、すなわち会話の声と同様の音域や音量でそれぞれ歌われる。

### (4) 日本人における音の創造的な聴取

「聴く（聞く）」という言葉は、「利く」と語源を一にし、聴覚による行為という通常の用法のほかに、「香を聞く」「聞き酒(利き酒)」のように臭覚・味覚にまで広げて用いられる。日本人は「聞く」ことに対して、それが人に様々なイメージを持たせる作用をもつことから、単に聴覚で対象を捉えるだけにとどまらない、もっと積極的に多様なはたらきの意味合いをもたせていた。

この「聴く」ことの多様なはたらきは、日本人の音に対する特有の感じ方へとつながる。この音の感じ方については、Ⅱ章でも言及されているように、様々な場で指摘がなされているため、ここであらためて詳述することは避けるが、以下のようによまとめることができよう。

- ①自然音など様々な音を鋭敏に知覚する。
- ②音を言語など何らかの媒体を通して、あるいは自己を投影して音を感受する。
- ③自然音を人工的に加工して愛でる（遣水、水琴窟など）。

自然音など周辺の音、あるいは認識しようとする対象の音を自身の外にあるものとしてとらえるというより、むしろ自身に近づけ、あるいは何らかのモジュレーションを施してとらえるという聴き方は、いわば創造的な聴取といえることができる。本研究の昨年度の報告に、小学生がケチャの学習の際にケチャの無意味な音節を「麦茶」「煎じ茶」といい換えることによってケチャができるようになったことが述べられているが<sup>\*)</sup>、このことは、この創造的聴取の延長上にあるといえる。

日本人の以上のような聴き方が、周辺的な音

響を容認する半開放的ないし開放的な表現空間の中で、噪音的な奏法、あるいは音色・音高・音量の微妙な変化を絡ませた唱法・奏法などによる特有の表現を生み出していった。ただし、冒頭にも断ったように、このような聴き方、演奏法は日本音楽にのみ見られるものではなく、以上のような環境で生み出される音楽が多かれ少なかれもつ特性といえることができる。

## 2 日本音楽の特性を生かした「つくる」活動

本研究では日本音楽を単に作品としてではなく、それがつくられ伝えられ（学習され）ていく過程を含めて教材とみなし、その特性に基づく学習を一つのあり方としている。

これまで、日本音楽における「つくる」はたらしきの各相を見てきたが、ここでは、それらの特性に基づいた「つくる」活動のあり方について、①演奏・つくる・聴取の結合、②他の表現媒体との結合、という2つの側面から考えていきたい。

### （1）演奏・つくる・聴取の結合

前述の通り、日本音楽では演奏と作曲（創作）とが一元化されており、「つくる」ことは演奏をもって完結し、また音楽自体のもつ可変性から演奏の中でも「つくる」ことが不断に行われてきた。いずれも楽譜に依存しないことから、口頭伝承による規範を良く聴取し、受容することが前提となっていた。

近代西洋の芸術音楽では作曲家、演奏家（+指揮者）という分業化が確立した。作曲家が自身の創作意図を可能な限り克明に楽譜に記述するようになり、楽譜のもつ規範性が極めて高くなっていった。したがって演奏家の関心は楽譜に記されたものを如何に音響をもって表現するかに集中するようになった。一方、コンサートホールにおける上演が一般化するにしたがい、舞台上の演奏者と客席の聴衆という送り手と受け手との分離が形態的にもはっきりとしたものになっていった。

日本の学校音楽教育にはこのような西洋の芸術

音楽における構造がそのまま投影され、学習活動は表現（歌唱・器楽・創作）と鑑賞に二分され、学習内容もそれに準じる形となっている。

西洋の近代の音楽様式による教材を表現する場合、学習者の表現の欲求に基づき学習者自身が変わえられる部分はテンポやアゴーギク、強弱などである。しかし学習者が個々に表現の工夫を試みたとしても、教師の指導で一本化されるか、グループごとで表現を工夫するというのが現実である。

日本音楽を表現する場合も、上記と同様の方法で、五線譜化されたものを、その規範に忠実に演奏することが一般的である。しかし学校教育の場でも日本音楽の学習については日本音楽のあり様に基づいた学習活動を行うことが可能であり、またそうすべきなのである。

この考えに基づく学習には、Ⅲ章で提案されている「模倣創作」が相当しよう。ここでは新しい楽曲をつくるというよりも、むしろ日本音楽の伝承方法に基づき、規範となる「人の表現を良く聞き、真似る」、あるいは変化が生じうる部分について少し変えてみるなどの方法が示されている。

さらにいわゆる創作としての「つくる」活動としてはⅡ章での箏による実践例がある。そこではまず日本人の音感覚の理解から始まり、伝統的な様式による箏の奏法や楽曲の聴取、さらに伝統的な様式に基づきながらも生徒による新しいアイデアを許容する創作が行われた。その創作では大半の生徒は伝統的な楽譜を用いて旋律の大まかな動きを記述し、演奏の際に細かな奏法上の工夫を行うことにより創作が完結した。

日本音楽の学習において、西洋音楽の学習の場合のように、演奏と創作でそれぞれ完結する活動をそのまま用いるのではなく、演奏の中での「つくる」、また「つくる」を演奏で完結させるという「つくる」と演奏との一元化による活動をも含めて行うことが必要である。たとえ集団による表現であっても、純一な音の響きに価値を求める西洋の芸術音楽とは異なり、集団の中での個々人の

「つくる」行為を伴う演奏を相互に感じ取りながら、調和させつつ全体としての演奏を作り上げていくことができるのである。

さらに楽器製作へ視野を広げてみよう。本論考では言及していないが、楽器づくりをも包括した実践も行われている<sup>9)</sup>。日本音楽の場合、尺八などは演奏者自身がつくることも珍しくはない。自分自身でつくってみることで楽器の構造がわかり、その楽器が生み出される背景に触れ、音楽により接近していくことができる。

## (2) 他の表現媒体との結合

日本音楽は音楽のみで完結するものが少なく、多くは儀式、宗教、文芸、演劇、舞踊等と関わって成立しており、音楽の特質はそれらの特質と大きく関わっている。さらにこれらの音楽が行われる場は多様であり、その音楽はその空間の状況に応じたものである。

したがって、鑑賞の場合、たとえば歌舞伎を見たことのない子どもに長唄のCDを聴かせるのみでは、長唄は多くの子どもにとっては理解しがたく、受容しがたいものとなろう<sup>10)</sup>。

I章ではこの視点から、能や歌舞伎における動きや謡の歌詞をつくる実践が紹介された。またIII章ではわらべたや仕事歌などにおける動きや歌詞を少し変えたり、あるいはつくってみたりする活動が提案された。いずれも動きや言葉という表現媒体との結合による活動である。

このような活動は、音楽科の立場から、複数の表現媒体を用いることにより対象の音楽的特徴をより明確に知覚し、その価値をより深く理解することができるものといえる。

## 3 日本の音楽文化の継承と創造

これまで提言した「つくる」活動は、日本音楽のあり様を生かしたものであり、いずれの実践でも、まったく新しい音楽あるいは動きや言葉をつくり出すのではなく、伝統的な規範を良く聴取し、あるいは観察体験した上、日本音楽がもつ可変性

と子どものこれまでの経験で蓄積された動きの感覚と合わせて、子どもなりの音楽、動きや言葉を生み出していくものである。

この過程は日本音楽の発展の凝縮したものともいえる。すなわち音楽における可変性が新たな創造を生み出す源、すなわち創造の萌芽であり、これが既存の音楽を母胎とし、他の既存の音楽の要素も取り込みつつ新たな音楽を生み出していくという過程である。

II章の箏の学習では、日本音楽の伝統と創造という視点から3つの学習のあり方が提言された。このあり方とこれまでの論述を踏まえて、日本音楽の「つくる」学習において、子どもが伝統的な様式を継承し、さらに新たな創造と向き合えるようになるため、以下のような3つの方向から「つくる」学習を展開していく必要がある。

①伝統的な音楽様式に基づく「つくる」活動

②伝統的な音楽様式に基づきながら創造的な萌芽を含めた「つくる」活動

③伝統的な様式に縛られない「つくる」活動

まず①は、伝統的な様式に忠実に則ったものであり、②は①を基礎としながら子どもの自由なアイデアを取り入れるものである。本論のI章・II章での実践では①②の場合である。

③は日本音楽における音素材に依拠しながら、1の(4)で述べたように、日本人が本来保有している「創造的な聴取」の原点に立ち戻って、音・音楽を生み出していくことである。これはいわゆる創造的音楽づくりと関わり、さらには音環境の問題など、総合的な学習ともつながっていくところである。

鑑賞や演奏に依存してきた日本音楽の学習であったが、1990年以降「つくる」活動を核とし鑑賞・表現の両活動が有機的に結び付いた実践が増加している<sup>11)</sup>。教師たちが日本音楽の学習でも「つくる」活動が有効であることに気づき出したのである。

## 注

- 1) 渡辺裕 (1998)「異文化せめぎ合う『不純』が音楽の源泉」読売新聞1998, 3, 30夕刊
- 2) 柿木吾郎 (1982)「刈干切唄の比較分析」『日本の音階[ 東洋音楽選書 9 ]』東洋音楽学会音楽 之友社pp. 97～122
- 3) 加藤は、民俗芸能の上演形態上の特質をパフォーマンスの観点からとらえ、学校での「音楽体験のさせ方」について重要な示唆を与えてくれた。本稿Ⅲ- 3) で提示している具体的な発想は、この論文からも触発されている。  
加藤富美子 (1994)「パフォーマンスの観点からとらえた民俗芸能の教材性」『日本の音の文化』小島美子・藤井知昭編pp. 443～462。なお、加藤論文から発想を得た実践もなされている。福岡亨子(1998)「コミュニケーションの側面から見た民俗音楽学習ー学習発表会『ハトとトンビ』を通してー」『音楽教育学第28- 2号』日本音楽教育学会pp. 49～56
- 4) 伊野義博(1991)「日本音楽の指導ーその音楽特性の考察から」. 上越教育大学修士論文pp. 105～108
- 5) 次の文献を参考にした。伊野義博(1993)「日本音楽授業のためのポイント」『授業実践のための音楽科教育法(小学校)』伊野義博・重嶋博他共著 教育芸術社 pp. 22～25
- 6) 平凡社 (1982)『音楽大事典Vol. 2』「作曲」項目 p.972 (吉川英史)
- 7) 澤田篤子(1998)「日本の伝統音楽の学習」学校音楽教育研究Vol. 1 p. 60
- 8) 村上理恵子(1998)「小学校における唱歌の活用と児童における唱歌の運用の様相」学校音楽教育研究Vol. 2 p. 39
- 9) 楽器づくりの実践例としては橋本龍雄 (1998) 「土笛を使った授業ー子どもの「興味・関心」 から広がる学習」学校音楽教育研究Vol. 2 pp.22～25など。
- 10) 歌舞伎「勧進帳」をすべて中学生によって上演した松本進の実践がある。松本進(1998)「新しい教材の導入ー日本音楽の学習」学校音楽教育研究Vol. 2 pp. 81～83
- 11) 川北真規子(1998)「1980年以降の小学校における指導実践の傾向」学校音楽教育研究Vol. 2 pp. 34～35