

初等教育における音楽学習過程の検討

— ブータンの民俗音楽をてがかりに —

権 藤 敦 子

(2013年10月3日受理)

A Study on Learning Process of Music in Elementary Schools:
Referring to Bhutanese Folk Music

Atsuko Gondo

Abstract: This study focuses on a kind of Bhutanese folk music. Bhutanese people have an antiphonal singing custom, *tsangmo*. In *tsangmo* people improvise their words according to the old memorized text on several simple melodies. As Yoshihiro Ino demonstrated, each verse of *tsangmo* consists of 4 lines with each line having a fixed number of syllables and people sing in turns sometimes employing impromptu singing. In Asia there are many kinds of antiphonal singing like *tsangmo* but the style of musical dialogue is common feature. The dialogue functions as a system of generating songs. Needless to say it is important for people to be able to sing freely as they want to express their thoughts and feelings. For the reconsideration of leaning process of music classes in elementary schools it might be beneficial to examine the viewpoints of cultural anthropology to the style of singing dialogue like *tsangmo*.

Key words: learning process, folk music, Bhutan, *tsangmo*

キーワード：学習過程, 民俗音楽, ブータン, ツァンモ

1. はじめに

本研究は、民俗音楽における音楽表現のありようをてがかりに、初等教育における音楽学習過程を捉え直し、学校教育における学びのあり方について再検討を行うことを目的とする。

本稿で民俗音楽の事例として取り上げるのは、ブータンのツァンモ *tsangmo* と呼ばれる歌謡である。このうたに関する先行研究として、伊野義博「ブータン歌謡ツァンモ—掛け合いと占いの諸相—」(2012a)を挙げることができる。伊野によるこの報告は、2010年10月24日から10月31日におけるブータンのパロでの調査に基づいている。また、黒田清子「ブータンの国民

総幸福 (gloss national happiness) と自文化観」(2012)は、2011年のフィールドワーク (伊野・加藤・黒田・山本・筆者の5名による) をふまえたブータンの社会的な考察であり、総論的な把握が示されている。伊野と黒田は2012年にもブナカでのフィールドワークを行い、継続的に調査を実施しているが、今後も引き続き同グループのメンバーを中心に異なる地域で調査することになっている。

本稿では、主としてこれまでの伊野の報告と音楽学習との関連を考察し、ブータンの歌謡ツァンモのメカニズムを参照することによって得られる初等教育における音楽学習過程再考へのてがかりを明らかにする。

2. ツァンモの特徴

2010年のパロを中心としたフィールドワークの報告として、伊野はツァンモについて次のように整理している。以下、抜粋する（2012a：pp.10-11）。

【参加者】

- ・同性同士、男女間、年配者や子ども同士でも行われる。
- ・一対一の場合も、二つに分かれたグループによる掛け合いの場合もある。

【種類】

- ・歌垣に見られるような「掛け合い」としてのツァンモが確認された。
- ・勝ち負けを決めていくある種の歌合戦としてのツァンモチュニ tsangmo cheni も確認された。
- ・予言や占い遊びとしてのツァンモモタパニ tsangmo motapni も存在する。

【場】

- ・日常生活の中で、田や森で出会った際に、「ツァンモやりましょうか」といった具合に男女が掛け合うことがあるし、法要等で親戚が集まったときに、ツァンモで遊ぶこともあった。

【歌詞】

- ・多くあるツァンモの詩文からその場に適したものを直ちに選択決定してうたっていた。膨大な詩文を知っていることがツァンモの重要な要件となっている。
- ・歌詞の直訳とその意味内容にはかなりの隔たりがある。詩文は直接的な意味を超え、ツァンモの状況下において、比喩として共通に認識され、広く解釈される。
- ・歌詞の即興は、こうした詩文をもとに単語を入れ替えて行われることが多い。
- ・全く新たな歌詞を即興的に作りだすこともできる。

【旋律】

- ・四行定型の詩文に付けた旋律で、詩の各行で小フレーズを形成する短い曲である。
- ・伝統的なジュンドラタイプ、ベードラタイプのように、いくつかに類型化できる。
- ・その類型は、ジュンドラ、ベードラの音階構造を基本としながらもゆるやかな枠組で、音階構成音も動的で多様に変化する¹⁾。
- ・音階構成音が異なっても、音の動きの共通性や類似性により、同じ旋律だと認識できるうたがある。
- ・単語の抑揚の変化によって、ヴァリエーションが生じる。

伊野の口頭発表時には、中国貴州省の歌垣（岩井正浩）、中国西南域少数民族の掛け合い（星野紘）、鹿児島奄美大島の歌あそび（酒井正子）との類似性にふれながらそれぞれ質疑応答がなされ²⁾、ツァンモの歌謡としての特徴がブータン以外の地においても認められるものであることが確認された。また、日本民俗音楽学会例会では、内モンゴルにも、類似の掛け合いうたがあることが発表された（娜布其 2012：pp.5-6）。

また、歌詞にかかわって、星野は、「ブータンに地続きである中国西南域少数民族では壮大な神話語りがあってそれをテキストにして恋愛の掛け合いなどに用いている」と述べ、さらに、小島美子は、「七七七五や、沖縄・奄美で即興でうたう場合のようなある程度のパターンがからだのなかにあって、部分的に変えたり、多少ふくらまして変えたりということだろう。宮古島のニーリ（叙事的な長い神歌）のようなものが背景にあって引き出されるということもあるだろうが、むしろ歌詞のもつリズムの感覚からではないか」と述べている³⁾。

ブータンの場合にも、伊野の整理にあるように、膨大なツァンモの詩文を知っていて、そこからその場に適したものを選んだり替歌にしたりするが、同時に、ツァンモの詩文の各行が6つのツイック twig により成立する4行詩であり、2音節ごとにひとまとまりとなるツイックが自然な「リズムの」単位として機能する。すなわち、字脚に定型がありフシづけの際のてがかりとなっていて、そこにしばしば韻をふむ構造が備わっているという（伊野 2012a：p.8）。

ツァンモをするためには、「あなたは海の向こう側にいます／私は海のこちら側にいます／もし運命があるのなら／海の実真中で会いましょう」といった歌詞内容のレパートリーを各自が蓄えていて、そのことばを自在に引出しながら自分の言いたいことをそこに盛り込んでいくことになるが、小島が言う「ある程度のパターンがからだのなかにあ」り、歌詞のもつリズムの感覚がそのパターンと響き合ってインフォーマントのうたを引き出していったと考えることができよう。

また、その音階は、仏教の高僧のような知識階級から発したジュンドラを交えつつ、基本的には、村人が、日々の生活の楽しさ、嬉しさ、幸せ、牛、馬、植物といった内容を含んだ自分たちのことをうたった、ブータンの伝統的なうたであるベードラのタイプで構成されているという（伊野 2012a：p.9）

これらのことをふまえて、伊野は、ツァンモについて、「現時点で言えるのは、一定の音節の組み合わせをもった4行の膨大な詩文を、その詩文の構造を基にした一定の旋律で時に即興も交えてうたいながら、互

いの相性を判断したり、うたで対決して遊んだり、あるいは、参加者に対する予言や占いをしたりする歌唱行動ということになるのか」(2012a : p.11) と述べている。

3. 人が自らことばとうたをつなぐことへの着目

一方、伊野は、ことばとうたの関係に焦点をあて、ことばを根とし、そこからつながるうたの世界を幹に喩えながら音楽学習について論じている(2010 : pp.39-49)。そして、その根幹を学ぶために日本語に注目し、「自らが獲得している日本語の特徴的な響きと音楽性、それらを受け止める感性を基盤としながら、言葉とうたをつなぐ世界を体験し、言葉と節が一体化したうたの世界をつくりあげる一連の活動として経験」することが必要であり、ことばとうたの関係性を認識するための重要なポイントとして、「つくり替え」と「会話の方法」が存在することを指摘する(伊野2010 : p.40)。

そのうち、「会話の方法」としてのうたの性格が最もよく現れている例として「歌垣」にふれ、「重要なのは、歌詞を即興的につくり掛け合うことである。自分の思いを型となる節にのせてその場で相手に伝える」と言う。その一事例として、秋田県横手市金沢の金澤八幡宮における掛唄大会を取り上げながら、「二人がペアとなり、仙台荷方節にのって七七七五を基本とする歌詞を即興的につくり、歌にして掛け合う」なかで、それぞれの参加者の自分のフシが誕生し、うたで会話できるようになる点を重視している(伊野2010 : p.43)。

個人もしくはグループでうたのやりとりをするツァンモの特徴も「会話の方法」に位置づくものであるといえる。

伊野の重視した、参加者それぞれが自分のフシを生み出し、うたで会話できるようになる、というこの表現活動は、音楽教育の視点から捉えたときに、実は大きなパラダイム転換を提唱するものとなる。すなわち、楽譜に印刷された歌唱教材を教え、その楽譜が読めるように指導し、よいとされる音楽を鑑賞したりすることを中心とした音楽教育には位置づいてこなかった、表現としてのうたの本質を問い直すものである。伊野の発言を引用する(伊野2012b : p.12)。

歌のやりとりによる会話の習慣は、日本・アジアの民俗の底流として存在していると思うが、こういった視点で現在の日本の音楽教育を眺めてみると、そ

の文化の貧相なことに愕然としてしまう。明治以来の音楽教育において、「歌う」という行為は一つの作品として完成された歌曲を歌うという考えがあたりまえとされてきた。このことを否定するつもりはないが、「ある一つの決まった旋律に決まった歌詞があつて、それらは変えようもない」といったことであるならば、民俗に存在してきた歌の広大な沃野を見失うことになるだろう。

こうした問題意識のもとで、次に、伊野は2011(平成23)年11月に新潟県音楽教育研究会における長岡市立坂之上小学校の永井民子教諭の授業を紹介する(2012b : p.13)。

ここでは、「桶洗い唄」が教材として取り上げられた。子どもたちは、実際に酒造りの現場を参観するなどして歌の背景を知り、自由リズムの難曲を見事に歌いあげたのであるが、授業の最大のポイントは「替え歌づくり」にあった。節の全体を覚えた後、七七七五を基本として自分のその時の思いを歌詞にして歌い合うのである。授業の後半は、桶洗いの作業を模擬的に行いながら、グループ内での歌合戦となった。ここに「掛け合い」が自然に生まれてくる。また「自分だけの節回し」も登場する。(中略) 思えば「桶洗い唄」も掛け合い歌の性格をもっているのである。古事記や風土記の頃から続いてきた歌による会話の文化、日常会話やわらべ歌などで遊んできた自身の記憶、これら民俗の歌の基層となる即興と掛け合いの歴史と文化が融合し、一つの意味を伴って次世代に身体化された瞬間である。これまでの学校音楽教育になかった歌の有り様が、眼前に立ち現れた。

この授業を、伊野は、「日本の音楽教育史においてターニングポイントとなった授業」とする。言い換えれば、ここでは、学習指導要領等で設定された、我が国や郷土の伝統音楽に対する理解、音楽文化についての理解を深めるための指導を充実する、という課題を乗り越え、子ども一人ひとりが内的な世界を外に向けて表現する、という音楽表現の原点ともなる学習が展開される。「自分のその時の思いを歌詞にして歌い合う」ことによって、歌謡史の原点にも立ち返り、子どもとうた(その歴史、本質)が直接に出会い、関心意欲にまると包まれるなかで、技能が手段となり、これまでの文化を味わい、てがかりにしながら、子どもが自ら自分のために創意工夫をする、という学習過程が創出されたのである。

4. 人が自らうたいだすことへの着目

近代学校制度の確立とともに定式化されてきた音楽の学習過程ではあるが、戦後、諸外国の影響を受けながらさまざまな工夫や改善を行ってきた。もっとも新しいところでは、ジョン・ペインターらによる創造的音楽学習 creative music making から広がった「音楽づくり」が学習指導要領の創作活動として示されたし、さかのぼれば半世紀も前に、カール・オルフによって提唱されたシュプレッヒユープンク Sprechübung が日本に紹介されている。しかし、日本においては、そうした影響も、人が「自分のうたをうたう」という個人の人々の表現活動としてではなく、芸術音楽を視線の向こうに置きながら、音楽を愛好したり、音楽に対する感性を育てたり、音楽活動の基礎的な能力を培ったりするための学習として位置づけられたと考えられる。

オルフのシュプレッヒユープンクについて、原田ら(1976)は、ことばと音楽の結合をはかるために音楽を始源の状態においた「オルフの基本理念は、芸術が専門化したことによって失われつつある人間的・地上的なものを、音楽教育の分野に取り戻そうとする20世紀の一つの流れに立つものである。この流れは、すでに歴史的観点から見たように、ドイツにおける青少年運動や教育における児童中心主義と呼応する(中略)オルフの音楽教育が世界に及ぼした影響は大きい、その成果は、いまだ今後に残されていると言っても過言ではあるまい。オルフの音楽教育を真に軌道にのせるためには、何よりも、自国語のシュプレッヒユープンクを避けて通るわけにはいかなないのである」(p.128)と述べる。同時に、ヘルダーらによるドイツの民謡研究とオルフ教育の原理の関連性を指摘している(p.126)。ここでは、子どもを出発点にし、音楽活動の根本にもどり、ことばと音楽の結びつきによる学習が提案されている。そして、原田らは、「初歩の段階では、範唱や模唱によって歌えるようになることが目的なのではなく、呼び声型を子供に発見させるために、能動的、生産的に活動させることが重要である」(p.128)という指摘をしているが、即興の出発点として実生活でのうたの発生が位置づけられている点は注目に値する。

日本における民謡研究も19世紀末のドイツの影響を受けて展開される。しかし、明治後半期に西洋音楽の受容と同時期にはいつてきた民謡概念には、西洋芸術音楽におけるロマン主義への憧憬が伴い、個人が、みずから、生活をありのままにうたうことに価値をおくものではなかった。

それに対して、歌謡の歴史を技巧歌と民謡に二分し

て論述した高野辰之は、人々が思いにまかせてうたえるうたとして民謡を位置づけた。口伝えで真似ができるうたであり、簡単で、あくまでも自然のうた、「民衆の有する天与の作詩気分が生み出したもの」「心に涌いた情を単純率直に表現し」たものであるとし、以下のような民謡の特徴を挙げている(高野1929: pp.2-16)

【種類】

- ・人の心に涌いた情を単純率直に表現したものが多
い。叙情詩に属するが、叙景詩も含まれる。
- ・多種多様である。たとえば、恋愛のうた、田植・草
取・機織、馬子唄等の労作のうた、盆踊唄、獅子舞
のような舞踊のうた、社交上のうた、自然物のうた、
子守うた、わらべうた等。

【場】

- ・日常生活のさまざまな場で行われる。

【歌詞】

- ・ごく短篇である。
- ・大凡定型があり、句の数や音の数に制限があるのが
普通である。
- ・句の区切りが明瞭である。
- ・極めて通俗な語で、卑近に述べるのが普通である。
- ・伝播するうちに地方化され、替歌が作り出される。
- ・一般民衆の生活の如く多種多様で、世相が反映され
る。

【旋律】

- ・ことばとフシは同一時に生まれ、ことばとフシの関
係が緊密である。
- ・日本化され、近世邦楽の技巧歌の曲調(都節系)より
も、むしろ、人々の生活のなかでなじみのある曲
調(民謡のテトラコルド等)からなる。

これらの特徴を、さきほどのツァンモの特徴と照らし合わせるなら、ごく平易で通俗的でよく、短篇で、ことばは字脚等に大凡の定型があり、句が明瞭に区切れ、音階や旋律型、替歌のもとなるうたなど、ことばをのせるフシにもてがかりがあり、人の心に涌いた思いを、日常生活のなかで、気楽にうたい出すことができる、という点が共通である。

また、ことばとフシが同一時に生まれる、ということとは、すなわち、うたっている人が、(楽譜などを頼ることなく)からだのなかにあることばと音の操作に関するてがかりを自分なりに即時に判断し、替歌にしたり、変化させたりしながら、自分のうたを生み出していくことを意味しており、そこには、当然のことながら、「正しく」従わなければならないような規範も

なければ、「間違い」も存在しない。

欧米の研究をふまえて民謡について言及した小泉文夫も、「民謡の一般的性格が、規範形式の固定していない浮動的なものである」こと、民謡はつねに変化しつつ存在することを指摘すると同時に（1958：pp.43-44）、民俗的な基層文化のなかで無意識的な感覚にもとづきながら、人々が自ら民謡を生み出してきたことを重要視している（1958：p.99）。楽譜に固定された楽曲を規範とするのではなく、無意識的な感覚にもとづいて人々が自らうたを生み出すことに対する着目している。

5. 日本の音楽における民謡の捉え直しへの着目

小泉が歴史的に上層文化と基層文化の上昇と沈降について論じている際に参照した高野辰之『日本民謡の研究』（1924）では、民謡を、「民衆の有する天与の作詩気分が生み出したもの」とし、規範性や技巧を否定し、人々が思いのままにうたひだすことを重視していた（高野 1929：p.7）。また、すでにふれたように、「句の断続も明瞭なら、之に附けてある曲節も概ね平易で、軽快で、其の時代人の情緒を痛切に動かし得べく、総てが面倒臭くないのが例で、民謡なるものは飽く迄も自然の声である」とした（高野 1929：pp.2-16）。

高野は、小泉が概略的に示した上層文化と基層文化の上昇と沈降をより具体的に論述しており、歴史を俯瞰的に捉えて歌謡の変遷を述べるなかで、歌垣について、武烈天皇と鮎臣が女性を争った短歌と片歌や、東国における嬬歌等を取りあげ、「歌垣は従来求婚逞恋の為とのみ考へられたが、他に多くの価値を有するが為に廃せられなかつたのではあるまいか（中略）子どもと子どもの握手は、親親をして積年の怨を棄てしめることは、昔も今の如くであつたことを信ずる」（高野 1926：pp.91-92）と述べ、男女の間の歌垣だけではなく、子どもと子どもの握手に近いような、いわば「会話の方法」としての芸能が他にもあったのではなにか、という推測を提示している。

形については、「不完全ながらも皆短歌の形をなしてゐた」（p.93）と言い、聖武天皇の時代には、一種の風流芸として宮廷に用いられ、「歌は伝はらぬが、本方と末方とに分れて各地各種の曲風の中より、代表的のもの五種を選んで謡はしめられた処に、上古以来の問答掛合の風が保存されたことを知るべきである。後の神楽も、本方と末方に分れて、宛も掛合の如くに謡ふが、すべて皆是等は古風を伝へたものとして解すべきである」、「上の好む処は下これよりも甚しく、歌

垣は在々処々に行はれた」とする（高野 1926：pp.94-96）。

上層文化が基層文化へと沈降し、音楽文化として熟成するとともに、基層文化の影響によって上層文化が刺激を受け、記録には残らないが、民衆の間で、さまざまにうたい継がれ、うたい変えられ、流行していくなかで歌謡史が展開してきた。それを支えてきたのが、心の思いを率直にうたひだしてきた民謡としての人々のうたである、という高野の歴史観のもとでは、上層文化と基層文化の区分も流動的なものであり、外来文化を受け入れて栄えた貴族文化がやがて廃れていったとき、しばしば基層文化を担う民衆の手によって生き生きとした芸能や音楽へと生み変えられていく。個人がうたいたいようにうたい、それが流行し、変化していく民謡の浮動的な性格を、歌謡史のダイナミズムの原動力と捉えているのである。

小泉も、のちに、「日本の伝統音楽全体に共通する一つの基盤というものを探りだすと同時に、もう一つ、民族性というものはいつでも動いているものだ、というとらえ方をしなければならぬ」「新しい要素とぶつかり合ったり、それを取り込んだりするとき、そこに日本の民族性が現れてくる。民族性というものを、そういう柔軟な動きを支えるエネルギーとしてみていかなければならぬ」とする（小泉 1986：p.147）。これは、『日本伝統音楽の研究 I』（1958）において、この点について、「共同社会のあり方が民謡を生み出した時代とは全くちがった状態にきている以上、もはやかつてのような民衆自体の創造的活動は望むべくもない。民衆の創造は、新しい民衆芸術としての音楽を創造する作曲家の、社会意識の中に生れ変ってこなければならぬだろう」（小泉 1958：p.98）と述べ、そうした作曲家の任務は「われわれの音感の中に伝統として存在する音組織や、旋律法などの客観的で理論的な把握」を前提とする（p.99）とした小泉の意識とは異なったものとなっている。

研究の対象としての民謡に対して、「それが本来静止している物体ではないにもかかわらず、設計技師が行う平面図、立面図、および側面図という分け方にも似た3つの側面から眺めることにする。すなわち第1は音楽的側面、第2は文芸的側面、そして第3に民俗学的側面という3つの視点からとらえられてこそ、初めて民謡を立体的に一博物学の標本のように死骸としてではなく、生きた民謡として一考察することができるものだと思う」（小泉 1958：pp.48-49）と述べた際には分析的な視座に立っている。しかし、高野と同じように共同体的表現、民族性の存在を意識しながら、フィールドワークを通しての子どもの遊びとうた

に関心を持ち、応用音楽学的な視座の拡がりを経るなかで、小泉の意識が変化していったことを感じられる。「日本の民族性は音階でいえばこういうものであり、リズムでいえばこういうものであるという見方は、基本的には必要ですけども、しかしそれはいつでも新しいシチュエーションの中でいろんな形で発展し得るもの、変わってくるものとしてとらえなければなりません。そういう動くもの、つまり生きたものとして、いろいろな特徴をとらえていかないと、かえって狭くなるわけです」(小泉 1986 : p.147) ということばもそれを示していると言えよう。また、それは、小泉の言う第2の視点、すなわち、文芸的側面を中心としながらも、各地の民俗芸能の調査を行い、東京音楽学校における邦楽調査に携わるなかで、第3の民俗学的側面と、第1の音楽的側面をもふくみながら、さらに初等教育施策の最前線における経験をふまえた高野が、現在の生きた民謡を考察することを超え、次代の音楽を生み出すという方向性を見据えたこととも結びついている。

音楽科においては、音楽学における分析的な民謡研究をその教科の親学問として十分に理解することが求められるのは言うまでもない。しかし、それと同時に、音楽学が「静止している物体ではない」ことを重々承知の上で、あえて設計技師のような視点でいわば静止画としてその学の知見を提示してきたことを認識したうえで、それにくわえて、本来、民謡とは、つねに変化し、人々によってつくり変えられるものであり、その営みには、子どもたちも含まれているし、音楽教育もそこにかかわってくるものである、という認識をもつことが、音楽教育学としての専門性であると考えられる。すなわち、まずは、現在および未来に向けた音楽教育施策による制限や可能性を認識すること、同時に、本来、教育が多領域にわたる学問分野と関連していることに鑑み、親学問となるべき内容から学びつつも、音楽教育の専門性と教育の文脈においてそれらの諸領域をつなぐこと、そして、もう一度、音楽学習過程を再構築することが必要である。

6. 子どもが自らうたをつくることへの着目

人がみずからうたいだすことは、日常生活において、それほど驚くようなことではなかったはずである。しかし、子どもが自ら自分の思いを表現する科目として展開されてこなかった日本の音楽教育においては、ジョン・ペインター、ピーター・アストンによる『音楽の語るもの—原点からの音楽学習』(1982)の邦訳

が一つの契機となって、創造的な音楽学習の重要性の認識は徐々に拡がりを見せることになる。2008年の学習指導要領では、『音楽づくり』とは、児童が自らの感性や創造性を発揮しながら自分にとって価値のある音や音楽をつくることである」(文部科学省 2008 : p.27)と書かれている。「生活の中にある音に耳を傾けたり様々な音を探したり音をつくったりして音の面白さに気付くとともに、音を音楽へと構成する音楽の要素や音楽の仕組の面白さに触れるようにする」と、2008年1月の中央教育審議会の答申に基づいて示された「小学校音楽科の改善の具体的事項」にも「音楽づくり」について示されている(2008 : p.3)。

1989年の学習指導要領において、「音楽をつくって表現できるようにする」として、自由な発想による即興的な表現が位置づけられたが、その時には、「基礎的な表現の能力を高め、音や音楽に対する直観力を育てていく」ことが求められた。それに対して、2008年には、低学年では「音遊びを通して音の様々な特徴に気付くこと」、中学年及び高学年では「音楽づくりのための発想をもち即興的に表現すること」として、「指導に当たっては、児童一人一人の発想のよさを認め、それらを共有するような活動を考えること」が重視されている。あわせて、「思いや意図をもって表現」すること、「音楽と生活とのかかわりに関心をもつこと」、「民謡、郷土に伝わるうたについて、更に取り上げられるようにすること」なども、この改善の具体的事項には示されている(文部科学省 2008 : pp.3-4)。しかし、ここの思いや意図は、「表現に対する自分の考えや願い」「このような音楽にしようといった意図」である(文部科学省 2008 : p.23, p.44)。生活のなかでの子どもの思いをありのままうたいだすこととは異なり、「音を音楽に構成する過程を大切にしながら、音楽の仕組みを活かし、見通しをもって音楽をつくる」という方向のもとでの音楽活動である。

他方、子どもの感性を基盤に成り立つ「内なるもの」が表現にとって重要であるとする小島律子は、『内なるもの』はことばでは言い表すことのできないところにその本質があるのである。いちいちことばで言わなくとも、豆箱を止めてシンバルを試すという、行為の中にも認識は存在する。『内なるもの』を即、表すのではなく、『内なるもの』についての自己の認識を表すということが『表現』なのである。その認識は、ひとが素材と出会い相互作用する中で、『内なるもの』が把握され、整理されることによってもたらされるのである」と言う(1998 : p.7)。

たしかに、「内なるもの」を即、表すのではなく、表現する前に、把握し、整理し、認識するという創造

的思考と問題解決の過程を経ることによって、子どもが成長し、過去の文化と現在の文化が結合され、未来の文化が創り出される、という視点は、音楽学習において重要である。しかし、それと同時に、高野の区分でいえば、技巧歌ではなく民謡に位置づくような、生活のなかで人がとっさに自らの思いをうたいだせるようなそういううたは、音をもつ母語を身に付けた子どもが、他を媒介することなくみずから音楽表現をする出発点として、子どもの表現にとっては原点としての意味をもつものである。

7. 子どもが他者とかがわる音楽活動への着目

ことばとフシが一体化したうたの世界をつくりあげ一連の活動の体験を重視した伊野が提唱した一つの方法は、「会話の方法」としてのうたの性格を音楽学習に活かすということであった。会話とは、相手があり、コミュニケーションを図る、という目的的な行動である。

奄美の歌掛けを研究した酒井は、つぎのように述べている(1996:p.339)。

「歌掛け」の考察から明らかにされるのは、奄美における二人称的な「対面文化」の根強さとその創造性であろう。「歌掛け」は奄美においては、歌を交互に出す形式という以上に、歌を生み出す装置、ダイナミズムとしてとらえられる。歌あそびの場は、全員参加の相互作用の場である。歌う、聞く、はやす(合いの手をいれる)という行為は一体のものであり、顔と顔を見合わせた対面状況において、具体的な「あなた」に歌い掛ける二人称的な表現が煮詰められていく。(中略)「自己」は自分の側に固定されてあるのではなく、対面する相手とのほざまに見いだされ、その都度多様な形をとっておきかえて話される。

ここで述べられているように、「歌を生み出す装置」としての歌掛けは、いわば、「会話の方法」をうちに備えた文化であると言えることができる。しかし、「奄美における歌掛けは旋律や歌い方の技巧を競い合ったりするものであるのに対し、中国や東アジアにおける歌掛けはむしろ歌詞を重視したものである」と梶丸(2005:p.83)が指摘するように、地域によってその形態や様相はかなり異なる。その意味で、中国や東アジアにおける特徴として梶丸があげた、「第1に歌掛けが1人または複数人からなる2組の掛け合いとして

歌われること、第2に押韻や句数などの決まりを守れば即興で歌詞を紡いでいってよいこと(完全に即興であったり、ある程度決まった歌詞から選んで改変したうえで歌ったりする)、そして第3に旋律は基本的には一定であること」(梶丸 2005:p.82)は、ブータンのツァンモと共通であり、技巧歌としてではなく、民謡として、人々がフシや歌詞のてがかりを得ながら、会話をとおしてうたを掛け合う、という、うたとことばの原初的な結びつきを引き出す装置としてのツァンモに注目することができる。

さらに、歌掛けは、非日常のフレームとなる構成的規則を特徴とする「あそび」として位置づけられるという(梶丸 2013: pp.249-254)。酒井や梶丸が文化人類学的な視点から明らかにした歌掛けの特徴は、学校というやはり非日常のフレームをもつ場での学習においても非常に示唆的である。

文化人類学を背景に学習を捉えたり、さらには、関係論的な視点から発達を捉えたりする研究も増加しており⁴⁾、歌掛けという一つの事例の静的な分析を超えて、複数の学問領域にまたがる研究成果と突き合わせながら、会話の方法としてのうたの性格を音楽学習に活かすことによって展開する学習過程の可能性について、今後さらに議論を深めていく必要がある。

8. おわりに

ツァンモにおいて、ブータンの人々が即興的にうたで会話することができた一つの理由は、それを媒介する条件が整っていることによる。たとえば、秋田県横手市の掛唄大会では、仙台荷方節がからだになじんでいて、くわえて、七七七五の韻律にことばをのせることが無意識に行える状態にあると、自分のオリジナルなうたとして掛け合いで即興的に応えることができるのと同じである。

すでにふれたように、伊野は、酒造りうたを取り上げた授業を参観して、「民俗の歌の基層となる即興と掛け合いの歴史と文化が融合し、一つの意味を伴って次世代に身体化された」とした。音楽科そのものの存在が問われる今だからこそ、従来の音楽学習において見落とされてきた民俗文化やその歴史が語りかけるものに改めて耳を傾けることによって見えてくるものがある。うたを掛け合うことへの伊野の着目は、そうした試みの一つとして考えることができるだろう。

現在のブータンではまだ各地に伝承者の残るツァンモであるが、社会状況が刻々と変化するなかでその姿も変わっていくことであろう。フィールドワークを通して、今後も会話のうみだされるメカニズムとそのあ

り方から学びたい。

【注】

- 1) 伊野(2012a, pp.9-10)は次のように説明している。「ジュンドラとペードラはブータン歌謡の様式を大別する概念で、前者は、『古い歌で、大体ゆっくりしたテンポで歌われ、旋律線がストレートである』もので、後者は、『新しい歌で、テンポが速く旋律線にも動きが多い』「ジュンドラタイプの旋律は、C-E-F-G-Bにより構成されており、日本で言えば沖縄音階と共通する構造を持っている。なお、E、Bの音は、低めに演奏された。ただし、ジュンドラタイプと認識されている旋律は、必ずしもこの構造で固められているわけではなく、音階の2、5番目の音高が下がり、C-Eb-F-G-Bbとなり、日本で言えば、民謡音階の構造になっているものまでも、同様の旋律と認識しているきらいがある。」
- 2) 第25回日本民俗音楽学会の大会報告が『民俗音楽研究』第37号(2012)に掲載されており、伊野の口頭発表要旨「ブータン歌謡ツァンモ-掛け合いと占いの諸相-」と質疑応答が収録されている。質疑応答はpp.55-56所収。
- 3) 注2と同様、質疑応答p.56より。
- 4) たとえば、福島真人編 2005『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、同2010『学習の生態学-リスク・実験・高信頼性』東京大学出版会、佐伯胖 2007『共感-育ち合う保育のなかで-』ミネルヴァ書房、庄井良信 1995『学びのファンタジア-「臨床教育学」のあたらしい地平へ』溪水社。

【引用及び参考文献・URL】

- 伊野義博 2010「日本語をうたうことからの出発-教員養成への一つの提言-」『音楽教育実践ジャーナル』vol.8 no.1, pp.39-49.
- 伊野義博 2012a「ブータン歌謡ツァンモ-掛け合いと占いの諸相-」『民俗音楽研究』第37号, pp.1-12.
- 伊野義博 2012b「掛け合いと音楽教育など」『日本民

- 俗音楽学会報』第36号, pp.12-13.
- 外務省 2005「ブータンと国民総幸福量(GNH)に関する東京シンポジウム2005」(結果概要) http://www.mofa.go.jp/mofaj/press/event/sy_050926.html 2013.9.20参照。
- 梶丸岳 2005「歌掛けにおける旋律の機能」『音楽学』5(2), pp.81-93.
- 梶丸岳 2013『山歌の民族誌-歌で詞藻を交わす』京都大学学術出版会。
- 黒田清子 2012「ブータンの国民総幸福(gross national happiness)と自文化観」『金城大学論集社会科学編』第8巻第2号, pp.19-37.
- 小泉文夫 1958『日本伝統音楽の研究I』音楽之友社。
- 小泉文夫 1986『子どもの遊びとうた-わらべうたは生きている』草思社。
- 小島律子 1998「表現の原理と教育的意義」小島律子・澤田篤子編『音楽による表現の教育-継承から創造へ』晃洋書房, pp.1-17.
- 権藤敦子 2008「小学校音楽科における『郷土の伝統音楽』の位置づけ-民俗学の視点を手がかりに-」『広島大学大学院教育学研究科紀要』第一部, 第57号, pp.87-96.
- 酒井正子 1996『奄美歌掛けのディアローグ-あそび・ウワサ・死-』第一書房。
- 高野辰之 1926『日本歌謡史』春秋社。
- 高野辰之 1929『民謡・童謡論』春秋社〔『民謡の研究』(1924)収録〕。
- 娜布其 2011「内モンゴルの掛け合い歌-デーリンチャホラボー」『日本民俗音楽学会報』第37号, pp.5-6.
- 原田宏司・井崎明 1976「カール・オルフのシュールベルクにおける『シュプレヒヒューブント』の背景」『広島大学教育学部紀要』第四部, 第25号, pp.121-130.
- 文部科学省 2008『小学校学習指導要領解説 音楽編』教育芸術社。

附 記

本研究はJSPS科研費22530981の助成を受けたものです。