

音楽科学生におけるガムラン音楽受容へのアプローチの様相：ジャワ島のガムランの場合

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2009-02-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 橋本, 龍雄 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10098/1895

音楽科学生におけるガムラン音楽受容へのアプローチの様相

—ジャワ島のガムランの場合—

橋 本 龍 雄

(2008年9月30日受付)

本研究は、初めてガムラン音楽の演奏を体験した音楽科学生が、ジャワ島・ガムラン音楽をどのように受容しようとしたのか、その受容へのアプローチの様相を明らかにすることを目的としたものである。その結果、ジャワ島のガムラン音楽受容へのアプローチは、問題解決の学習そのものであり、その様相は次の3点にまとめることができた。

(1)音響を捉えることができないことから始まる

(2)演奏しながら自身の音楽経験との格闘、すなわち問題解決の活動が続く

(3)ガムラン音楽の受容が促進した6項目

①「一人では決してできない」ことの発見による効果 ②演奏楽器のローテーションによって行う「教え合い」による効果 ③初心者（一般の人や子ども）への教授による効果 ④ガムラン演奏の経験者からの支援による効果 ⑤2つの学習方法の発見による効果 ⑥演奏に関する指導ポイントの発見による効果

I 研究の目的と方法

1. 研究の目的

学習者にとって、文化や歴史、習慣、年齢等々が全く異なる地域の音楽は未知のものというだけでなく、非常に遠い存在の音楽だということができよう。そのような音楽を如何に学習者に近づけることができるか。それが音楽教育に与えられた大きな課題の一つであり、世界の諸民族の音楽を扱う授業の柱となる目標なのである。

学校教育において「国際化」や「異文化理解」が教育の課題の一つといわれて早や10年が経過したが、この間、音楽教育においては、学習指導要領の「世界の諸民族の音楽（以降、『諸民族の音楽』という）」の扱いの項目には、中学校では「音楽をその背景となる文化・歴史や他の芸術とのかかわりなどから、総合的に理解して聴くこと。」と明記されるようになり、音楽科における異文化理解の促進が推奨されるようになった。

一方、学校現場では実践面において新たな問題に直面するようになった。諸民族の音楽をどのように授業展開すればよいのか、音楽そのものの指導方法がわからない、といった指導内容や指導方法に関しての「悩み」である。これらと呼応するかのように実践事例報告は、歌唱（合唱）や器楽と比べてきわめて少ない。また都道府県教育委員会等が行う教員研修においても、諸民族の音楽に関する研修講座はほとんど実施されていないのが現状なのである。

このような状況を打開していくには、音楽科授業における諸民族の音楽の指導内容及び指導法の再検討が必要であり、かつ大学生も含めた教師誰でもが取り組み、実践的な力量形成につながる教材や指導法の開発が急務であると考ええる。「誰でもが取り組み」の「誰でも」は技術的側面が不得意であっても授業の目標に沿って十分に取り組むことができることであり、教材や指導法の開発には欠かすことのできない重要な視点でもある。

今回、2005年の国民文化祭（福井大会）・国際民俗芸能祭ワークショップに向けての活動をふまえて、再度、国立民族学博物館よりインドネシアのガムラン一式を借用し、大学授業において演奏する機会を設け、インドネシアの歴史や文化、生活習慣等も音楽学習の視野に入れた総合的な授業と公開授業を行った。これら一連の最初の授業（合奏練習）において、部屋に鳴り響いたガムランの音楽が「わからない」「むずかしい」と感じた学生が大多数であった。これは学生自身の経験してきた音楽とガムランの音楽との感覚のズレの表出だと考えられる。何が「わからない」のか。「むずかしい」と感じることの要因は何なのか。学生が感じた感覚のズレの解明と解決への道筋の究明が必要なのである。これまで大学生におけるガムラン音楽の受容の様相に関する研究は見当たらない。果たして音楽科の学生は、ガムラン音楽をどのように受容するのであろうか。

今回の取り組みを通して、音楽科学生のジャワ島のガムラン音楽受容へのアプローチが明らかになれば、小・中学校における「諸民族の音楽」の指導のあり方に示唆を得ることができると考えられる。

2. 語句と先行研究

(1) 「世界の諸民族の音楽」とは

世界中に存在する人間の作り出す全ての音楽を指すが、ジャワ島のガムランに焦点を当てて論議を深めるために、今回の報告では、「民族あるいは一定の社会集団の中で共有され、伝承されつづけてきた音楽の総体」¹⁾とし、かつ西洋の芸術音楽、日本の伝統音楽、郷土の伝統音楽、およびポピュラー音楽は含まないものとする。

(2) ジャワ島のガムラン

ガムランは、インドネシアを代表する伝統的な合奏形態あるいはその音楽をいう。ジャワ島やバリ島などで旋律打楽器（手作りの金属製大小様々なゴングや鉄琴類等。写真1）を中心とした合奏が行われており、音楽様式としては、ジャワ様式（中央および東部ジャワ）、スダダ様式（西部ジャワ）、バリ様式の三大様式があり、今回はジャワ様式のガムランを教材とした。

(3) 先行研究

本稿に関する先行研究については、遠い存在である諸民族の音楽と学習者との接点は何か、が注目すべき事柄となるが、直接には橋本の研究²⁾がある。橋本は小学校5・6年生におけるインドネシアのケチャの実践から、ケチャと子どもとの接点は音（音響）そのものであると結論づけている。また諸民族の音楽の学習は、子どもの興味・関心が学習活動を支える土台となり、テキストに関する学習とコンテキストに関する学習を往來することによって子どもの音楽表現の幅が広がり深まっていくことが、橋本・福島らの研究³⁾によって明らかになっている。

3. 研究の方法

分析データとして、授業中のガムラン演奏練習及び各楽器の奏法、集中指導を受けた福岡正太先生（国立民族学博物館准教授）の授業の様子等をビデオカメラ（定点撮影と個別撮影）によってすべて記録した。また授業中の学生の行動や発言を観察・記録し、授業後に書いた感想文。院生については授業後毎の感想や練習方法の反省等の会話を記録した。

分析対象は、学部の授業「合奏Ⅱ」を受講した福井大学教育地域科学部の音楽科学生2年生6人と授業に参加した音楽科の大学院1年生1人（この7人はガムラン音楽の未経験者：「学部生」という）、および大学院2年生2人（前年度にガムランの演奏経験のある者：「院生」という）の計9人。

分析の方法は、先ず練習過程のビデオ記録から時間的経過にそって、ガムラン音楽受容のための課題と解決への試行錯誤を整理する。次に学生の感想文や院生の会話及び練習過程のビデオ記録をもとに、院生が学部生に対して行った支援の内容を整理し、続いて学部生のガムラン音楽の受容が促進した要点を整理する。以上の方法によって、問題をいかに解決しようとしたかという視点から整理して、ガムラン音楽受容の様相を導き出す。

II 学校教育における「世界の諸民族の音楽」実践の状況

1. 学習指導要領における「世界の諸民族の音楽」の扱い

戦後の学習指導要領における「世界の諸民族の音楽」の扱いについては、昭和22(1947)年の試案では「ヨーロッパ音楽を中心とする」ことは小・中共通の指導目標であるが、中学校の鑑賞教育の項に「国民性の相違による各国の音楽の特徴を理解させる。」とある。昭和26(1951)年の学習指導要領では、音楽と人間生活とのかかわりを重視し、知識と理解を深める項目で、小学校では、「日本および外国の民謡に関する知識」の目標が挙げられ、一般目標では、「各国の音楽を学習することによって、言語・風俗・習慣などを異にする諸民族の間に、いっそうよい理解を得る」ことを挙げている。また教育目標においては、「わが国および外国の民謡を鑑賞する」(小学校)や、「各国の民謡や民族音楽と、民族楽器ならびに社会生活との関連を理解する」(中学校)こととした。これらは諸民族の音楽そのもの(テキスト)と、背景となる社会生活等の文化や歴史の脈絡(コンテキスト)についての学習の必要性を述べているのである。

以降、諸民族の音楽の扱いは、「諸民族の音楽」ということばの記述や「音楽と社会生活との関連」という捉え方が見られなくなったりして、一進一退が繰り返されて来たが、諸民族の音楽の理解の必要性は今日まで継続して明記されてきた。

平成10(1998)年の学習指導要領(現行)では、小学校の鑑賞で取り扱う教材は、「行進曲、踊りの音楽、身体反応の快さを感じ取りやすい音楽など」(1・2学年)、「劇の音楽、管弦楽の音楽、郷土の音楽、人々に長く親しまれている音楽など」(3・4学年)、「歌曲、室内楽の音楽、箏や尺八を含めた我が国の音楽、諸外国に伝わる音楽など」(5・6学年)、「いろいろな種類の楽曲」と記述されている。

また中学校では、表現教材は「我が国および世界の古典から現代までの作品、郷土の民謡など我が国および世界の民謡うち」から選ぶことが記述されている。鑑賞における学習内容では、テキストについては、「我が国の音楽及び世界の諸民族の音楽における楽器の音色や奏法と歌唱表現の特徴から音楽の多様性を」感じ取って聴いたり(1学年)、理解して聴く(2・3学年)とし、コンテキストについては「音楽をその背景となる文化・歴史などとかかわらせて聴くこと。」(1学年)、「音楽をその背景となる文化・歴史や他の芸術とのかかわりなどから、総合的に理解して聴くこと。」と明記されるに至っている。

2. 学校現場における実践の状況

学校現場において諸民族の音楽が実践されるようになってきたのは、平成元(1989)年の学習指導要領の告示の頃以降からであろう。もっともそれより以前にもすでに実践はされていたが、当時の実践報告例そのものが非常に少なく、諸民族の音楽の授業実践そのものが教育委員会に認知されていなかった⁴⁾という状況も存在していた。また小川⁹⁾が収集した1990年～2001年の間に教育雑誌等(「教育音楽 小学校版」・「同 中学・高校版」(音楽之友社)、「音楽鑑賞教育」(財

団法人音楽鑑賞教育振興会)の各月刊誌1990年4月号～2001年4月号や学会および研究会の発表資料による)で発表された実践事例でさえ10年間余りで60例であった。

実践事例が少ない理由の一つには、授業する教師が、諸民族の音楽についての専門的な教育を受けていない或いはその演奏経験がないことによる。このことは平成10(1998)年の学習指導要領以降の日本の伝統音楽についても同じことがいえよう。

以来、教育雑誌の特集記事や各地教育委員会等による実技研修会や中教審答申における国際性や異文化理解の重要性等々、学校を取り巻く状況の変化・進展によって、諸民族の音楽を授業に取り入れることの必要性は、年々学校現場にも浸透しつつあると考えたい。

Ⅲ 実践概要

1. 大学院生の関わり

今回の授業においては、大学院生(以降、「院生」という)の関わりが重要なので、前年度のガムランの取り組み経緯と今回の活動概要を述べる。

前年度(2005年)、国民文化祭・国際民俗芸能祭におけるワークショップでガムランの演奏を行うこととなり、大学院の授業「音楽教育研究Ⅱ」と「音楽教育特論Ⅱ」の授業の一環として院生5人(音楽教育専攻:2年生2人、1年生2人、学校教育学・博物館学専攻:2年生1人)と筆者は、国立民族学博物館で2日間、国民文化祭会場で1日間の計3日間、福岡正太先生より演奏の集中指導を受けてワークショップに臨んだ。この時の演奏経験が当事者である院生より非常に高く評価されたので、2006年は前年度の経験者(院生)2人が、学部の「合奏Ⅱ」(対象:学部2年生～)の授業に初めから参加し、学部生の演奏上の技術的な相談相手となり、またガムラン演奏を行う上でのリーダーとして活動した。

2. 今回の授業の概要

音楽の専門科目の一つである合奏はⅠ～Ⅳあり、今回の取り組みは「合奏Ⅱ」の授業として行った。授業の前半はガムランの演奏、後半はガムラン演奏の授業記録の整理・分析である。ここでは授業前半の「ジャワ島のガムラン」演奏に関わった授業の概要は次の通りである。

< [数字] および (数字) は授業時間数 >

《演奏に関わった授業時間の合計》……………19.5時間

①オリエンテーション …………… [1.5]

昨年度(2005)、大学院授業の一環として取り組んだ国民文化祭へ向けてのガムラン演奏の紹介と、今回の授業の概略説明。インドネシアの音楽の紹介(解説と映像鑑賞)

②福岡正太先生による指導 …………… [3.5]

・講義…インドネシアの歴史・文化的側面とガムランの音楽構造 (1.5)(写真2)

・演奏…ガムランの楽器の解説と奏法および合奏練習 (2.0)(写真3～5)

- ③大学授業「合奏Ⅱ」前半部…………… [11]
- ・昼の授業…1.5×4回=(6.0)
 - 1回目…合奏→うまくいかない個所の確認と練習→合奏→…の反復練習(合奏の音響に慣れる)
 - 2回目…担当楽器のローテーション(楽器の奏法を教えあって、各楽器の合奏時の音響に慣れる)
 - 3回目…担当楽器の固定
 - 4回目…「学部3年生の体験演奏への教授」(楽器の奏法と合奏を学生が教える)と3年生との合同演奏
 - ・夜の授業…1.5×2回=(3.0)
 - 1回目…合奏→うまくいかない個所の確認と練習→合奏→…の反復練習
 - 2回目…担当楽器のローテーション(全ての楽器と演奏の感覚に慣れる)
 - ・「公開授業」における学校現場の先生の体験演奏への教授…2×1回=(2.0)

学部生が小学校音楽担当の先生6人に楽器の奏法と合奏を教える
- ④自主練習 1×2回=(2.0)…………… [2.0]
- ⑤福岡先生による合奏指導…………… [1.5]
- ⑥大学公開講座「世界のリズムで遊ぼう!Part2」におけるガムラン演奏と一般参加者への教授

Ⅳ 音楽受容へのアプローチ

1. 最初の合奏の様子

学部生にとって「ジャワ島のガムラン(以降、『ガムラン』という)」そのものが初めての経験だった。インドネシアの歴史、風土・習慣といった、音楽そのもの(テキスト)の背景となる社会生活等の文化や歴史の脈絡(コンテキスト)は、オリエンテーションと福岡先生の講義によって彼女らなりに理解できたようだった。ガムランの音楽構造では、拍の捕らえ方や拍の強弱の場所等々、西洋の芸術音楽と比較しながらガムランとの違いを知ることができた。

いよいよ楽器の演奏である。福岡正太先生の指導はサロン・バルンから始まった。福岡先生の指導方法は非常に簡潔・明解だった。各々の楽器の奏法に難しさはない。楽器各々の演奏パターンの基本は4拍子4小節の繰り返しである。音楽科の学生にとってはこの程度は「朝飯前」のほずであった。

授業終了後、学部生は演奏が「難しい」、「わからない」との感想をもった。どのようなことが「わからない」のか。どんなことが難しく、何がわからないのか、そのことがわからないという。

「『何が』が霧に包まれているみたい」、「楽器の音がはっきりと聴こえない」、「音がボヤッと聴こえる。」等々、ガムランの音響を捉えることができないのである。

学部生は自身の音楽経験を総動員して合奏に臨んだが、現在の感覚では自分の中に収まらない、

感覚的なズレのようなものを感じたようなのである。

2. ガムラン音楽受容のための課題

3～5歳ぐらいからピアノを習い初めて約15年間、いわゆる西洋の芸術音楽（以降、「西洋音楽」という）の世界の価値観で自分の感覚を磨いてきた学部生らにとって、ガムラン音楽の世界は全くの別物だった。音楽構造は理解できても、その音響は自分の感覚では捉えきれなかったのである。ガムランの「雲をつかむような」音響は、学生たちにとっては初体験だけに不安感もかなり大きかったようで、1～2時間の練習ではガムランの音楽世界への対応は思うようにいかなかった。ガムランは学生にとってかなり遠い音楽だったのである。

この合奏初日の練習によって、ガムラン音楽受容のための課題が一つ明確になった。

それは、「合奏時の『雲をつかむような』音響をどう捉えるか」である。この課題を解決するための試行錯誤が始まった。

3. 先ず、やってみて修正する

学部生のこれまでの楽器等の演奏練習は、「譜読み」から始まる。楽譜が演奏の中心に座ることになる。演奏は常に楽譜に戻って考え、再び演奏する、という学習のサイクルをもつ。一方、ガムランは「演奏ありき」である。元来楽譜はない。現在、多くの人がガムラン音楽やその演奏を理解するための手立てとして楽譜を作り、便宜的に利用しているにすぎない。ガムランを受容するには楽譜からその音楽を理解するのではなく、先ず、やってみる（演奏する）ことなのである。演奏しながら、合奏しながらわかっていくものなのである。このことはガムランに限ったことではない。諸民族の音楽や日本の伝統音楽等々も同様なのである。

そこで、合奏練習の方法として、①先ず合奏してみる。②各自が担当する楽器による合奏上の不都合（合わない個所や演奏・奏法がわからない等）を特定する。③アドバイスを受けたり、繰り返し練習をしたりして、不都合を解消するためのパート練習を行う。④不都合が少し改善できたようなきざしを感じたら、再び合奏する。⑤そして②を行う。…という学習サイクルを実施することによって、「雲をつかむような」音響の輪郭が徐々にはっきりとしてくることを感じる事ができたのである。また、他の人の演奏を聴いて合わすことが最初出来なかったが、他の人の演奏を聴こうと努力するうちに、聴こえるようになってくると演奏も合いだしてきたのである。

4. 「一人では決してできないこと」の意味

この練習過程において、次の2点を実感することができた。

(a)「インターロッキング」⁶⁾がガムランの音楽構造の特質の一つであること。

(b) 合奏での「聴き合い」とパート練習での「教え合い」が不可欠であること。

これら2点はいずれも「自分一人では決してできないこと」なのである。

(a) ではガムランの楽器それぞれが演奏するパッセージは、5～10分程度で演奏ができるようになるほど「簡単」だ。但し、演奏のパッセージが「簡単」だから一人で演奏してもすぐ飽きる。一人で演奏しても楽しくない。皆がいないとガムランの音楽にならない。皆がいて、合わせないと（合奏しないと）わからないのである。皆がいると音楽の全体像がわかってきて、楽しいのである。楽器それぞれの「簡単」なパッセージが8種類の楽器から同時に演奏されると、非常に複雑な音響が出現し音楽となる。

練習初日に感じた「むずかしい」や「わからない」の要因は、ガムランの楽器から紡ぎ出される音を複雑にからませる音楽構造の働きによるものであることを、体験的に捉えることができたのである。よって「雲をつかむような」音響を捉えるには、合奏とパート練習の練習サイクルの繰り返しによって、ガムランの楽器と音楽構造の働きを体験的に捉え、自分なりに意味づけることが必要であることがわかった。

(b) については、合奏でもパート練習でも自分の演奏を客観的に聴くことが求められる。練習初期では、自分の演奏がきちんと演奏できているのかどうかさえもわからない状態である。だからこ他の人の力が必要なのである。他の人が聴いてくれることによってかろうじて自分の演奏がどうなのかを評価することができる。合奏ではお互いがお互いを頼りにし、頼りにされている。自信がないから、不安だからである。よって合奏こそがお互いに「聴き合う」場となり、パート練習の時に聴きあった中味を確かめ合い、教え合い、修正し合うこととなるのである。

合奏とパート練習の練習サイクルは、単に人数の問題ではなく、自分と他の人とが存在してこそ成り立つ教育方法であり、ガムラン音楽の受容には必要不可欠の練習方法なのである。「自分一人では決してできないこと」の意味がここにあるといえよう。

5. 演奏楽器のローテーションによって行う「教え合い」

今回のガムランで扱う楽器は12種類ある（写真1、資料2）。この12種類の楽器を自分自身の手で演奏してみることが、ガムラン音楽を身近に感じることへの第一歩であった。先ず第1回目の合奏練習において各自が一つの楽器を選び、福岡先生より各楽器の奏法を教わる。この場面は、ガムランの楽器は基本的には常に合奏できる状態に設置してあるので、一つの部屋の中で、常に全員が各楽器のある場所で練習することになる。楽器を移動して個別に別の場所で練習するということはない。ガムランの練習をするということは、ガムラン特有の金属音が常に鳴り響いている部屋の中にいるということなのである（写真3～5）。このような環境で、第2回目の合奏練習では、別の楽器を練習する。そして数十分後また別の楽器に移動する。練習する楽器のローテーションを行うのである。これは各楽器の音と奏法を知り、経験することによって、合奏時のガムランの音響に慣れることができる。1回目の練習で学部生が感じた「雲をつかむような」音響が、霧が晴れていくように少しずつ輪郭のはっきりした音響として捉えることができるようになる学習方法の一つだと考えられる。

楽器のローテーションを行うと、新たな楽器と出会いその楽器の奏法を学ばねばならないが、同時に、経験した楽器の奏法を教える（伝える）ことも行う。いわゆる「教え合い」が行われる。

ほんの数十分前に習った奏法を教えるのであるから、非常に勇気があることである。それ以上に、自分自身が理解し、演奏できて、演奏のポイントをつかみ整理できていないと、他人にわかるように奏法を伝えることはできないのである。このようにして、「学習者」と「指導者」の立場の交代が短時間に行われ、ガムランの全練習過程において、立場の交代はごく自然に常態化することになる。

6. 西洋音楽との感覚的なちがいがい

(1) 演奏はリズムパートに合わせる

合奏練習初期の時期、合奏をすると主旋律を奏でる「サロン・バルン」や「サロン・ドゥメン」等が何度も演奏全体を引っ張っていくような感じ（換言すれば、突っ走っていく感じ）となった。西洋音楽の場合、主旋律に他の伴奏が合わすことが一般的だ。その感覚のままにガムランを演奏すると前述したような結果となるのである。ガムランはリズムを担当している「クندگان」等に主旋律も合わせる。この感覚はよほど意識しないと合わすことができない。これまでの音楽経験上、無意識に主旋律に合わしてしまうからである。「クندگان」は曲の出や終わりも演奏をリードする。いわばガムランのリーダー的な役割を担っているのである。

(2) 個人練習は合奏前より合奏後

合奏練習をしていると個人練習の必要性を実感するようになる。このことはどのような音楽でも同様であるが、肝心なのは個人練習をいつやるかなのである。西洋音楽では合奏前にも十分な個人練習が必要だ。一方ガムランは合奏前の個人練習は、(4)で述べたような理由で合奏前では行いきにくい。合奏直後は合奏の音響が頭に残っているから個人練習もしやすいのである。今回の授業でも、学生らは合奏直後の個人練習は本当によくやっていた。授業後も残って練習をした。皆も残っており、その場にいるという安心感も手伝っていたようだ。

(3) 理屈ではなく感覚の音楽

理解して演奏しているのではなく、感覚的に、「合ってる」か「合ってない」ということ。数学的な整理ではなく、あくまでも感覚に重きを置いている感じである。ガムランはまず、「演奏ありき」だということであろう。

7. 大学院生の提案

今回の授業において院生の関わりが重要な要素であったことは授業の概要の項で述べた。ここでは、院生の提案によって、学部生がガムラン音楽の受容を促進することができたと考えられる内容について述べる。

合奏練習初日の終了後に「わからない」、「むずかしい」と感じた学部生に対して、院生は「私

らもそう思った」、「みんなとまったくいっしょ」と発言していたことから、これまでの感覚では自分の中に取まらないズレを学部生が感じていることを2人の院生は確かに感じ取っていたといえる。自分が体験したからこそ、同様の感覚のズレが学部生の中に起こっている事が「わかった」のであろう。このような院生の学部生の戸惑いに対する共感が、学部生が院生を信頼している大きな要因の一つだと思った。

院生は練習終了後、今後の練習内容や時間の配分、楽器のローテーションの時期、楽譜の作成等、学部生にどのような支援を行えばガムランの演奏を「容易に」習得することができるかを話し合っていた。このような話し合いは、合奏練習終了後、毎回行っていた。以下、院生2人が提案した学部生のためのガムラン習得にむけた支援事例である。

(1) 楽器のグループ分け

楽器の配置図を作成し、演奏内容別に楽器を分別して太線で囲った(資料1)。

これによって実際の楽器名を各自で確認でき、演奏内容に基づいて楽器をグループ化したことによって、楽器の演奏の理解とガムラン音楽の構造を理解することができた。

(2) 奏法の基本…どの楽器も「たたく」と「止める」の二つだけ

今回のガムランの楽器は13種類もあるので、演奏が難しいような印象を抱き、前向きな気持ちが目前の楽器に飲まれてしまうことになりかねない。楽器の奏法に視点を置くと、13種の楽器も一つのまとまりとして捉えることができ、各楽器の演奏がやさしく感じることができ、ガムランの楽器が身近に感じる契機にもなりうる。

(3) 先ず「入り方」と「終わり方」を憶える

合奏に参加しているという実感を持つのは、人と息が合った瞬間であろう。その場面への第一歩として、初心者の自分ができること(容易に実現できる目標)がこのことばなのである。初めての合奏で「雲をつかむような」音響に気が重くなったり、全体の中で孤独を感じた学生にとって、このことばは、今自分ができることを明解に示し、気分の回復と共にリラックスして合奏に参加することができる見通しを持たせてくれる。合奏することへの意欲の増進につながった。

(4) 楽譜の作成

2000年7月開催の「みんぱくガムラン教室」(国立民族学博物館友の会主催)で使用された福岡正太先生作成の資料と楽器の配置を組合せて、新たに「楽譜」を作成した(資料2)。演奏は楽器の名前を知ることから始まるが、この楽譜は楽器の名前と配置を記載したことによって、楽器そのものが身近に感じる事ができた。

8. 初心者(学生、学校教員、一般、子ども)への教授

今回の授業の一環として、学部生と院生は初心者(音楽科3年生、学校教員、一般、子ども)を対象として、①学部音楽科3年生の体験演奏 ②公開授業における学校現場の先生の体験演奏 ③大学公開講座における体験演奏(授業概要参照)のガムラン演奏指導を行った。この取り組

みにあたって、学部生はガムランの練習では常に「教え合い」を行っていたので、特に大きなとまどいや問題は起きなかつただけでなく、参加者にガムランの各楽器の奏法や演奏の要領、息の合わせ方のコツ等を「わかりやすく」伝え、かつ実践効果のある方法を開拓することができた。初めてガムランの体験演奏をする人に有効であると考えられる指導内容の要点は次の通りである。

学習方法については、①合奏→パート練習→合奏→パート練習→…のサイクルで演奏体験を行う ②個人練習は合奏直後に行う。

演奏に対するアドバイスの要点は、①楽器各々の演奏パターンの基本は4拍子4小節の繰り返しである ②音楽の構造はインターロッキングである ③演奏はリズムパート（クンダンとクディプンを演奏する人）に合奏す ④ガムランは理屈ではなく感覚の音楽である ⑤奏法は、どの楽器も「たたく」と「止める」の二つだけである ⑥合奏では、先ず「入り方」と「終わり方」を憶える ⑦演奏内容に対応させて楽器をグループ分けする ⑧新たに作成した「楽譜」(資料1、資料2)の使用

V 結果と考察

1. 結果

音楽科学生のジャワ島のガムラン音楽受容へのアプローチを、大学の授業における学習過程や公開講座での取り組みを通してみてきた。その結果をまとめると次のようになる。

ジャワ島のガムラン音楽受容へのアプローチは、学習者にとって問題解決の学習そのものであった。またその様相は次の3点にまとめることができる。

- (1)音響を捉えることができないことから始まる
- (2)演奏しながら自身の音楽経験との格闘、すなわち問題解決の活動が続く
- (3)ガムラン音楽の受容が促進した6項目

- ①「一人では決してできない」ことの発見による効果
- ②演奏楽器のローテーションによって行う「教え合い」による効果
- ③初心者（一般の人や子ども）への教授による効果
- ④ガムラン演奏の経験者からの支援による効果
- ⑤2つの学習方法の発見による効果

(ア) 合奏→パート練習→合奏→パート練習→…のサイクルで練習を行う。

(イ) 個人練習は合奏直後に行う。

- ⑥演奏に関する指導ポイントの発見による効果

(ア) 楽器各々の演奏パターンの基本は4拍子4小節の繰り返し

(イ) 音楽の構造はインターロッキング

(ウ) 演奏はリズムパート（クンダンとクディプンを演奏する人）に合奏す

(エ) ガムランは理屈ではなく感覚の音楽である

- (オ) 奏法は、どの楽器も「たたく」と「止める」の二つ
- (カ) 合奏では、先ず「入り方」と「終わり方」を憶える
- (キ) 演奏内容に対応させて楽器をグループ分けする
- (ク) 新たに作成した「楽譜」(資料1、資料2)ノを使用

2. 考察

ジャワ島のガムランは、マスコミがよく取り上げるバリ島のガムランと比べて、全体的に演奏のテンポが遅い。音楽が緩やかに進行するので、初心者にとっては取り組みやすいガムランであり、学習過程における技術的な困難さもかなり低く、学習の成果が短期間で自覚できるということが、今回取り組んで体験的に実感することができた。この事は教材という視点でジャワ島のガムランをみると、教育効果の高い教材だといえよう。音楽科学生のアプローチを観察したが、これまでの自身の音楽経験と対峙しながらガムラン音楽を受容しようとする姿は、自己実現を目指す姿と重なって、まさに輝いていると形容できるほどに注目に値した。音楽の持つすごさを目のあたりにした思いである。

公開講座等で初めてガムランを体験する人たちにわかりやすく奏法等を伝えることができたのは、初めてガムランを体験した音楽科の学生自身が、ガムランの音楽を受容しようとした時に悶々となり、その思いを払拭すべく、試行錯誤・悪戦苦闘したからこそであると考えられる。その結果つかんだ内容は、言葉で表現すると非常にシンプルなのであった。その言葉が平易ゆえに、また体験を通してつかみ得た言葉であるからこそ、説得力があり、ガムラン音楽の本質に迫っているのではないかと思うのである。ガムラン音楽受容へのアプローチは、ガムランの音楽に出会い、問題にぶつかり、それを如何に解決しようとしたのか、その過程そのものに価値があったと断言することができる。

困難なことを乗り越えようとする大きな苦痛が伴う。できることなら避けて通りたい。それが人情だが、音楽教育において、異文化である諸民族の音楽を学習することは、少なくとも困難なことを乗り越える覚悟が必要だということができる。教師にとって諸民族の音楽を扱うことの難しさは、単に知識や演奏技術の不十分さだけの問題ではない。「困難を乗り越える」という課題といつも背中合わせにあることを忘れてはならないだろう。理論と体験・実践の重要性を再認識する必要がある。

今後の課題として、小・中学生を対象としたガムランの音楽の受容の様相を明らかにすることが当面の課題ではあるが、ガムランの楽器の有無が実践面での越えがたい壁になっているのも事実である。学習内容として、ガムランでしか学習できない内容と、ガムランも含んだ諸民族の音楽に共通する内容を明確にする必要がある。また、今回は楽譜の作成がみられたが、子どもにとっては、新たな音楽に取り組む時にむしろ楽譜が邪魔なことが多いのではないかと日頃感じている。音楽教育にとって、楽譜の存在を検討する時期ではないかと考えられる。

注

- 1) 山口修 (1992) 「比較音楽学から民族音楽学へ—テキストとコンテキスト」, 藤井知昭・水野信男他『民族音楽概論』, 東京書籍, pp.15。
- 2) 橋本龍雄 (2001) 「子どもの異文化理解をめぐる状況—小学校における「ケチャ」の実践から」, 学校音楽教育研究 5, 日本学校音楽教育実践学会, pp.25–26。
- 3) 橋本龍雄の研究統括による日本学校音楽教育実践学会の3年間継続の重点研究。その報告は、橋本龍雄、福島直美、奥村浩一、柳仲明、川北雅子、小川由美 (2001–2003) 「重点研究Ⅱ 世界の諸民族の音楽の指導と学習」『学校音楽教育研究』 5–7, pp.20–26, pp.19–25, pp.14–21。
- 4) 筆者は1979年に小学6年生を対象にインドネシアのケチャの授業実践を行ったが、実践期間中に校長及び教育委員会より「ケチャは音楽ではなく、教科書に載っていないものを音楽の授業で扱うべきではない」旨の強い指導を受けた。
- 5) 小川由美 (2003) 「過去10年間の実践事例の傾向と授業のあり方」, 学校音楽教育研究 7, 日本学校音楽教育実践学会, pp.15–17。
- 6) 「かみ合わせる」という意味。音楽では「入れ子のリズム」とも呼ばれ、あるリズムの打音の合間に別のリズムの打音が入り込んで、全体として不思議な、複雑なリズムに聞こえる。

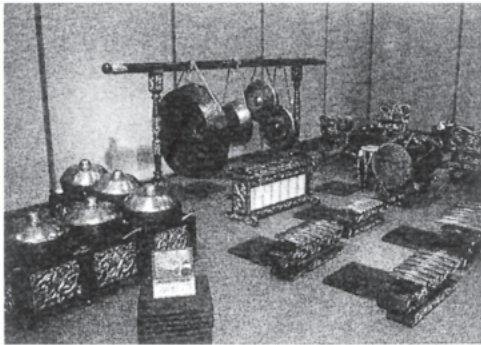


写真 1

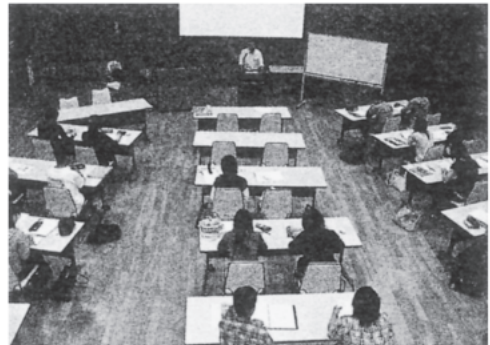


写真 2



写真 3

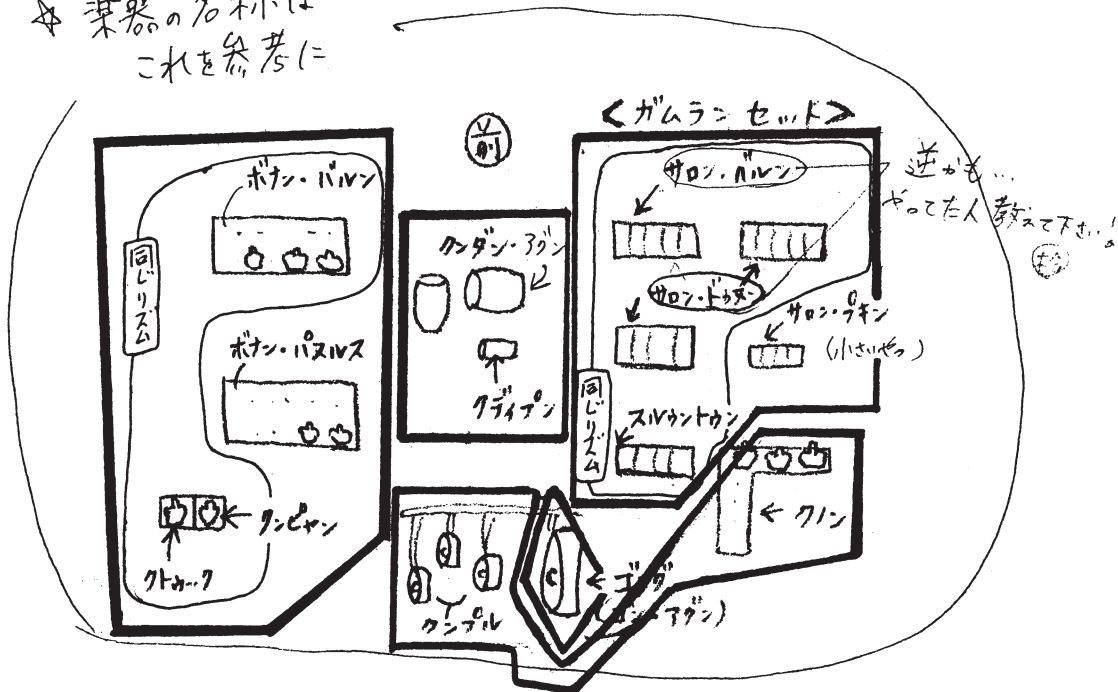


写真 4



写真 5

★ 楽器の名称は
これを参考に



資料1 楽器の演奏内容別グループ

1曲目

lancaran ricik-ricik laras slendro pathet manvura

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

| . 3 . 5 | . 6 . 5 | . 6 . 5 | . 1 . 6 |

| . 3 . 5 | . 6 . 5 | . 6 . 5 | . 1 . 6 |

| . 3 . 2 | . 3 . 2 | . 3 . 2 | . 1 . 6 |

| . 3 . 2 | . 3 . 2 | . 3 . 2 | . 1 . 6 |

≪カンダンの楽譜≫

75 ↓

↑↑↑↑ -P-P

↑P-P ↑P-P -P-P ↑P-P

↑P-P ↑P-P ↑P-P ↑P-P //

(替わり) 1 2 3 4 5 6 7 8

P-P P-P bP-b P-P

○=大ゴング、^=クノン、∨=クンプル、↑=クトゥック

2曲目

Manyar Sewu (4羽のくじや)

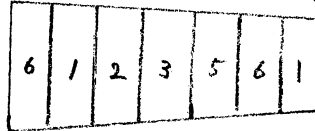
.5-3 .5-3 .5-3 .6-6

.6-5 .6-5 .6-5 .3-3

.3-2 .3-2 .3-2 .1-6

.1-6 .1-6 .1-6 .5-3

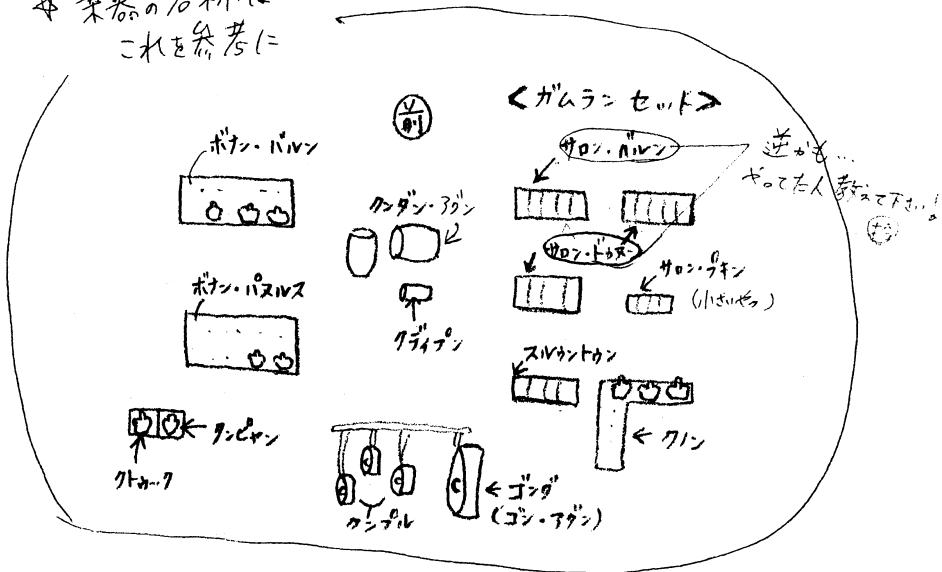
楽譜の音のみがた → サロンド
考案



低 → 高

* 4がありません

楽器の名称はこれを参考に



資料2 ガムランの楽譜と配置