

第2章 公開研究討議記録「日韓の伝統音楽教育」

「日韓の伝統音楽教育」に関する公開研究討議

日時 平成20年2月4日(月) 18:00~20:00

会場 京都教育大学 音楽演奏室

司会 垣内幸夫(本プロジェクト代表・京都教育大学教授)

コメンテーター・通訳 植村幸生(東京芸術大学准教授)

報告1 「韓国の伝統音楽教育」 辛惠英(春川教育大学校教授)

報告2 「日本の伝統音楽教育」 垣内幸夫

報告3 「諸民族の音楽の一教材としてのサムルノリについて」

田中多佳子(京都教育大学准教授)

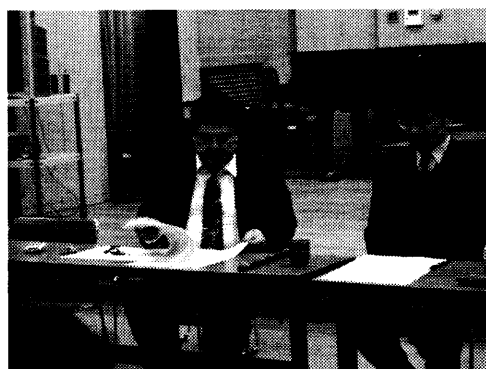
以下の記録は、公開研究討議全体の録音を文字に起こしたものである。本研究討議において春川教育大学校辛惠英教授は韓国語でお話しされ、研究協力者である東京芸術大学の植村幸生氏が逐次通訳して下さった。そのため本記録では、植村氏の通訳内容を辛教授のご発言として掲載させて頂いた。

垣内幸夫(司会)

それでは「公開研究討議」を始めさせていただきます。司会は垣内が担当致します。どうぞよろしくお願い致します。

今日は京都教育大学の提携校である春川教育大学校から伝統音楽をご担当の辛惠英教授をお招きしました。辛先生は韓国で有名なコムンゴの演奏家です。まず辛先生に、韓国の伝統音楽教育の現状についてお話しして頂きます。辛惠英先生は韓国語で話されるので、東京芸術大学の植村幸生先生に同時通訳をお願いしました。植村先生は我が国の韓国音楽研究の第一人者で、大変心強く思っています。本研究へのご協力を感謝申し上げます。植村先生には「公開研究討議」の最後に、コメンテーターのお立場から、まとめのお話をして頂きます。

現在、春川教育大学校4年生の沈修智(シム・スジ)さんが韓国からの留学生として本学で学んでおられます。沈さんの指導教授は辛惠英先生で、留学先の本学での指導教員が私(垣内)です。沈さんといろいろお話しする中で、沈さんに韓国の伝統的な歌を歌ってもらう機会がありました。沈さんが非常に堂々と歌われることに感銘を受けました。と同時に、韓国では一体どのような教員養成教育を行っているのか、小学校ではどんな音楽をどのように教えているのか、という点に非常に興味を持ちました。そこで沈さん達に伝統音楽を教えている辛惠英先生から直接、その現実というものをお聞きしたいと考えました。それでは辛先生にお話しして頂きます。植村先生、通訳の方をよろしくお願いします。

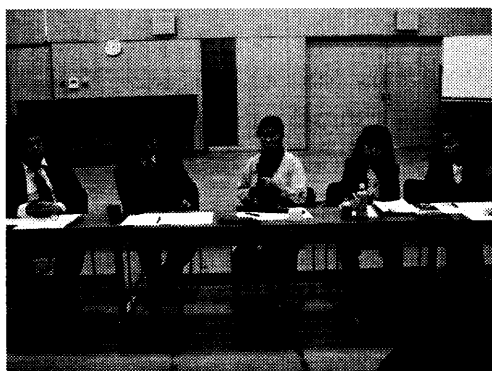


辛惠英(報告1)

今、韓国の小学校では、伝統音楽の授業が全体の約40%入っています。最初からそうだったのではなくて、20年くらい前から、徐々に伝統音楽のパーセンテージを上げていったのです。およそ8年前に40%という数値になりました。そういうふうにパーセンテージが上がっていった一つの理由としては、世界がグローバル化している状況で、自分たちのことをきちんと知らなければ、世界をよく知ることができないという、そういう認識に基づいています。特に、音楽の美しさ、深みといったものを分けることが重要であるという考えがあります。国楽、いわゆる韓国の伝統音楽の教育に対しては、15年くらい前までは、きちんとした認識がなくて、それをどうしたらいいかという枠組みも十分ではありませんでした。そういう状況でしたので、40%あるとはいっても、教える先生方の中には、伝統音楽

の教育を受けた人と受けていない人がいるので、そこには大きな差がありました。それを埋めるために、先生達に研修を受けさせて、教えるべき内容を、きちんと子供達に教えられるように努力しました。私達が一番よくできることがらというのはいくつか、ということを考えることから出発するというのも、伝統音楽を重視するようになったきっかけです。したがって、韓国人のアイデンティティというものを、きちんと立てるために、国楽を通して、これから教師になる教育大学の学生達に、教育をしていきます。その中でも、まず簡単にできることは、歌うことです。自分達の持っている言語で歌うことで自然に学ぶことができます。民謡を中心に歌いますが、そのことによって、先祖から伝わってきた色々な風習や考え方について歌を通して学ぶことが出来ます。

どういうことを美しいと考えるのか、感じるのか、ということが非常に重要視されます。民族ごとに国ごとに美しいと感じるものが違う訳ですから、それを知ることが大事です。ただ結果としてその美し



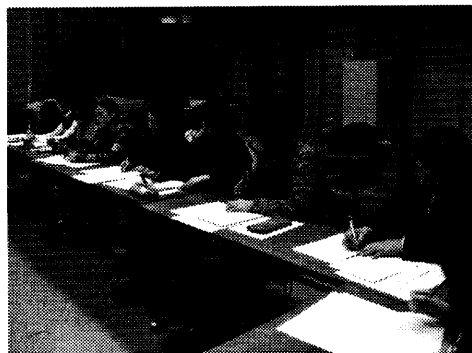
いものを知るだけではなく、それができた過程、それを作るためにどうやってきたかということを知るきっかけとなります。民謡というのは、いわゆる専門家の歌というよりも、一般の人達が歌っていたものですから、美しさを知るために接近しやすいものです。したがって、一般の人が歌った歌というものを、伝えていく訳です。言葉に色々な方言があるように、民謡にも方言にあたる地方ごとの影響を受けた違いというものがあります。その地方の方言の特色にあった表現方法、旋律の装飾の仕方、歌いまわし、そういった点に違いがあります。

それから、韓国の音楽の場合、リズムはチャンダンというリズム形をなし、リズム形には非常に多くの種類があり、重要な表現方法なのです。同じ拍を持っていたとしても、強弱のあり方や呼吸が民族ごとにそれぞれ違ってきます。先ほどもサムルノリの公開授業がありましたが、それはやはり呼吸の問題がある訳で、同じ拍でできているとしても、呼吸が違うため我々韓国人が持っている味というものが出ないことがある訳です。楽器ですが、小学校の子供達に必修で教えている国楽としてタンソというものがあります。リコーダーとタンソという二つの楽器を子供たちはやっている訳ですが、二つをすることで、表現の方法が違うということを学ぶことになります。音の出し方も表現方法も違います。その違いを知ることが、民族のアイデンティティを知ることにつながります。アイデンティティというのは、美しさをどのように表現するかということです。

つまり、多様なものを知ることがアイデンティティを知ることになるので、まず自分達が一番よくできるものを学びます。また、そのまわりにある色々なものを、やってみるということで、多様性が分かるようになります。タンソは尺八に似ていますが、だいぶ小さいです。リコーダーとタンソがなぜ違うのかという疑問も授業のきっかけとなります。そこから、表現が違うということが分かります。こういう形をしていることで音を下げたり上げたり揺らしたりするという、韓国独特の演奏の仕方、音の出し方というものがあるということが分かるのが大事なことです。世界の色々な楽器の吹き口を比べてみると、それぞれの表現の違いというものが見えてくるはずです。ともすると、自分達が正しくて他は正しくないというふうになってしまいがちですが、そうではなくて、多様なものを見て、紹介することを通して、自分達はこうだけれども他の人達はまた違うのだということが分かります。今子供たちはサムルノリをよくやっている訳ですが、これに関しては少し問題点があります。まずリズムをおさえながら、各民族が持っている旋律（メロディ）の在り様をとらえますが、そうはいっても楽器の場合、購入する費用の問題もあって、何でも買い揃える訳にはいかないので、多様性という目標を十分に達成できないのです。そこで、歌うということが非常に意味をもってきます。歌うことは大変重要で、器楽での旋律楽器の美しさというものを知ってほしい、特に弦楽器の持っている美しさを知ってほしいと、先生達は思っています。

もうひとつの問題は、韓国においても伝統音楽に接する機会が非常に少なく、目を開けると西洋音楽

があるという状態です。したがって、音楽に対する思考の方法が西洋音楽中心になっているので、韓国の伝統音楽を学ぶときに困難が生じます。それでも、我々の民族のことですので、学生達は結構早く上手になりますけれども、やはりそれを効果的にするためには、社会全体が伝統音楽というものをものと沢山提供するという状況にならなければなりません。今日伝統音楽は、社会において西洋音楽を利用しながら、色々な方向に発展している訳です。例えば、ポピュラー音楽や映画音楽、CM等を通して、音楽への関心、認識は高まっています。それは政府が誘導しているのではなく、国民の方が期待し国民が要求しているものです。韓国で行われる色々な国際行事のたびに、韓国の音楽はクローズアップされます。その様な機会を通して、国民は韓国の音楽の重要性を感じるようになります。これは、ともすると西洋音楽にだけ接しがちな子供達に、伝統音楽というものと出会わせる良い機会となるのです。子供達の遊びで、伝統音楽に親しもうという試みがありますが、それはなかなか良い成果を生み出しています。教育で大事なことは、動機を誘発することです。それをどのような方法で行うかを考えます。例えば、遊びというものが持っている音楽的側面を意識して、子供達に遊びを通して伝統音楽に触れさせると、非常に大きな効果があります。単に歌うだけではなくて、遊びながら歌うと、遊びのおもしろさが効果を表します。多くの先生達がいかに教えるかということで、音楽だけではなく他の教科と結び付けたり、統合的な方法を活用して、それぞれの先生方が努力してイントロダクションの開発をしている訳です。先生方は子供たちの目の高さに視線を合わせて開発して行きますので、私達もそういう状況を見ることによって、様々なアイデアが生まれます。つまり、教える側と学ぶ側とがコラボレーションするということです。韓国では伝統音楽の教育に関しては政府のサポートが得られておりますので、これからさらに良い方法が完成するだろうと期待しています。



垣内幸夫（報告2）

辛先生ありがとうございました。続いて日本の伝統音楽教育について垣内が報告します。お配りした資料は、2005年と2007年に書いたものです。書誌情報は最後に載せました（注：①拙稿「戦後の学校教育と日本音楽」『音楽教育史論叢 第三巻（上）』開成出版株式会社、2005年②拙稿「伝統芸能の魅力を探る 能・文楽・歌舞伎の学習を通して」『音楽鑑賞教育 12月号』音楽鑑賞教育振興会、2007年）。後で、拙稿をお読み頂ければ幸いです。

日本の音楽教育は明治以来、西洋音楽一辺倒で今日まで来たというのが一般的な認識です。その中で、日本の伝統音楽はどのように取り扱われて来たのでしょうか。お配りした資料を元に、戦後の流れについて簡単にお話しします。昭和22年に出版された最初の「学習指導要領（試案）」は、作曲家の諸井三郎が中心となって作成したのですが、そこには日本の伝統音楽の教材が取り上げられています。「世界の諸民族の音楽」に関しましても、様々な国の音楽の学習ということが、この試案にすでに書かれています。ですから戦後の学校音楽教育では、少なくとも学習指導要領の変遷を見る限り、日本音楽を取り上げるという姿勢は、ずっと変わっていないのです。しかし実際の教育現場では、日本音楽や世界の諸民族の音楽は殆ど教えて来なかったという状況があります。

音楽学者の吉川英史は戦前から日本音楽の美的価値を強く主張し、戦後すぐに『日本音楽の性格』（創元社）を上梓します。さらに吉川は戦後の音楽教育に警鐘をならし、それまでの西洋音楽一辺倒の音楽教育に対して、日本音楽を取り入れるための様々な働きかけを行いました。その結果、学習指導要領の中に日本音楽がしっかりと位置づけられるようになりました。そして、ここにおられる小林幸男先生・小林公江先生・田中多佳子先生、植村幸生先生の恩師である民族音楽学者の小泉文夫は、東大の学生だったときに吉川英史の講義を受けて日本の音楽と出会いカルチャーショックを受けました。その後、東京芸術大学で教えるようになった小泉文夫は、ゼミナールの学生と共にわらべうたの調査を行います。同じ時期に日本教職員組合が、教育現場の方から「自国の文化」を重要視する教育を主張し、新しい音楽教育というものを追求します。これが一般に「わらべうた教育運動」と呼ばれる戦後の民間教育運動

サムルノリの実習にあてることにしました。附属の小学校や中学校、高校の先生方も、それぞれの学校で授業にとり上げられるようになりました。また、学生の中でも熱心な人達、先生の中でも長く続けておられる方で演奏グループ「HANA」をつくり、学園祭での演奏やちょっとした演奏活動を細々と続けてきました。たまたま春川教育大学とこの大学が協定校になったこともあり、去年は私達が春川教育大学に行かせて頂き、授業の様子を見せて頂くことができました。そして今回はこのような形で辛先生に来て頂き、私達も更なるレッスンを受けることができました。

このように「たまたま」という繋がり、この5年間やってくるようになったのですけれども、今振り返りますと、これはひとつのモデルケースになるのではないかと思います。左の表（資料：活動組織）を見て下さい。

まず京都教育大学があり、その附属の小学校・中学校・高校があります。一方、韓国には春川教育大学校があってその附属小学校があります。京都教育大学と附属の4機関でプロジェクトをはじめたわけですが、それぞれの丸のところは授業と書いてあります。それぞれの大学、高校、中学、小学校で授業をしている教える側の先生達が、一方で共同研究や演奏の場を持っています。演奏の場すなわちHANAの活動には、外から関心のある研究者や他の他の教師や演奏家や卒業生の人達が加わることができます。教師は教師だけで技術力をアップしていくことはできませんから、外に開かれて教えてもらう場所、自分自身が演奏する場所を持ち続けることが大事なのだと思います。それぞれの機関がまた韓国の春川教育大学校と、大学同士、小学校同士といった連携を図ることで色々なレベルの教育についての相談ができます。

これらはたまたまできたもので、最初からこのように大きな組織を作ろうと思ってやってきたのではないのですけれども、全ての音楽に関して私達はまったくゼロから始めなければいけないことが多いわけです。沈さんうちの大学にきて驚いていましたけれども、私達日本人は日本の音楽に対してすらこのような行動が必要な状況にあります。私達にとっても日本音楽の多くは未知なるもので、学ぶことから始めなければなりません。そういう意味では韓国の状況はとてもうらやましく思われます。私たちは色々な「無い、無い」状況のなかでも何らかの努力はできるのではないのでしょうか。

こういった実践の結果として、サムルノリのよかったと思われる点も問題点もあります。最大の問題はやはり、今日も教えていただいたように日本人は韓国のリズムがなかなか感覚的に分からないので、楽譜や色々な知識から学んでも限界がある、それは現実的でいかんともしがたい問題です。でも、何もやらないよりはやった方が良くと思います。少なくとも私達は自分達で実践を続けてきたことによって、辛先生を通じてリズム感の違いというものを実感することが出来たので、そういった下地を作る上で役に立った気がします。何よりも学生がサムルノリの体験によって韓国音楽に興味を持ち、現場に行って何らかの形でこういった音楽を扱ってくれると良いと思います。以上です。

垣内幸夫

どうもありがとうございました。最後にコメンテーターの植村先生にご発言願いたいと思いますが、その前にフロアからの質疑応答をお受けします。記録の関係上発言の際には、お名前と所属をお聴かせ下さい。

小林公江（京都女子大学教授）

京都女子大学の小林公江と申します。韓国の40%というのを聞きしてとても羨ましいと思いました。伝統音楽を学校教育で教えられる教員がなかなか育たないということが問題になっていますが、日本では韓国以上にこの問題が大きいと思います。私自身が大学で音楽教育を専攻する学生と接していて、音楽の先生を目指そうとしている学生の中に、伝統音楽と遠い人が多いという現状が見えてくることがあります。例えば日本にも民俗芸能が沢山あり、実際にやっている子供たちもいますけれども、私の勤める京都女子大学に来る学生の中にそういう人がいるかというと、極めて少ないのです。ですから、殆どの学生はそういう芸能が行われているということを知らない。でも一方では芸能がない訳ではない。このギャップに非常に疑問を感じています。韓国の場合は、そういうあたりはどうかのでしょうか。

辛恵英

韓国では採用試験で、タンソだとかチャンダンをやらないといけない訳で、知らないで教師になるということはあり得ないことです。国楽をやりたいけれども、よくわからなくて出来ないと思っている人はいるけれども、全くやる気がないという人はいません。

小林公江

とても羨ましいと思いました。

辛恵英

教育に関する政策というのは、ある面においては強制的であらねばならない面がある訳です。みんながそのような気持ちになるまで待とうというのでは時間がかかり過ぎます。ある所までは力を入れてそうなるよう仕向けなければならないと思います。

垣内幸夫

小林先生ありがとうございました。他に発言してみたいという方、聞いてみたいと思われる方、どんなことでも結構ですのでどうぞ。

藤原みつる（附属桃山中学校教諭）

附属桃山中学校の藤原みつるです。辛先生は、「民謡が伝統音楽への一番の近道である。それは、一般の人が歌っている、そして、言語が自分達の言語だから近づきやすいのだ。」とおっしゃったと思うのですが、民謡の発声と西洋音楽の発声は全然違うと思います。発声の違いを教えていらっしゃるのでしょうか。日本では、遊び歌は普通に地声で歌いますけれども、いざ授業に入ったり歌になったりすると、さっき歌っていた遊びの声ではなく、頭声発声で歌うように教えます。それが普通だと私自身が思い込んでしまっている部分があるのですが、そのあたりはどうなのでしょう。韓国でも週 1 時間しか音楽の授業がないというふうに聞いていますので、その中で民謡は民謡の発声で、西洋音楽は西洋音楽の発声で、子供たちが歌えるようになるなら、それはすごいことだと思います。

辛恵英

遊びの歌、民謡に関しては地声で普通に歌って構わないというふうにしているのですが、地声で合唱をすることには少し問題があります。そこで、合唱するときには、ベルカントはこうなんだ、こういう歌い方なんだということを指導します。合唱においては、ベルカント式でやるということを教えますので、小学校の中学年になればそちらはそちらでやるようになり、民謡は地声で歌うようになります。

藤原みつる

日本の学習指導要領では多様な発声法があることを教えなさい、というふうにあるのですが、自分自身ができないので民謡の発声を教えることができていないのです。

辛恵英

完全に来るということではなく、先生達とはにかく違いがあるという説明をします。

田中多佳子

今、合唱とおっしゃったのは、あくまで西洋の音楽の場合ですか。

辛恵英

そうです。

田中多佳子

アイデアがとてもおもしろいと思います。普段、自分達の歌に関しては発声法には一切触れない……。

辛恵英

今のように民謡の発声ではなくて、初めは西洋式の発声を教えるので子供たちもそういうふうに出てしまうわけです。そこで、研修する意味が出てくるのです。研修でそういうふうに見えるのではないということをお教えるわけです。特に小学校では先生の役割が非常に重要です。ですから、小学校の先生達に繰り返し練習させて、そういう転換ができるようにします。そうすれば、ある程度の水準までは持っていけるということです。

一つ言い損ねたことがあるのですが、音楽教育の目的は音楽のできるミュージシャンを作るというこ

とではなく、音楽を楽しむことができる人間を育てることが目的なのです。したがって、生活の中に音楽をどのように適応させるかということが大切であり、楽しむ心をつくり、実際に適応させる場を作る、そのことが重要なのです。

垣内幸夫

ありがとうございました。終了の時間も迫って来ましたので、最後にコメンテーターの植村先生にお話しして頂きたいと思います。植村先生どうぞよろしくお願いします。

植村幸生

本日の発表のなかで、私にとって新鮮に感じられた二つの点がありましたので、それを申し上げたいと思います。

その第一は、辛先生が韓国の学校教育における伝統音楽の教育を、「多文化化」の脈絡から説明されたという点です。従来、韓国における伝統音楽（国楽）教育は、いわば民族教育として、その当為性と重要性が語られてきました。実際の教科書に占める国楽系の教材のシェアが示す以上に、国楽はかねてから熱心に教えられてきたのですが、それは国楽が韓国の、そして韓国人としての、不可欠な伝統として認識されており、それを植え付けることが教育の使命とされてきたからに他なりません。それは、韓国という国が歩んできた歴史的な経緯からしても必然的な流れでありました。現代の日本人から見るとうらやましく思われるほどの、その強い自負心と決意は、民族教育として国楽教育が位置づけられてきたことの何よりの証でもあります。当然、国楽を教える方法の開発も、非常な熱意で取り組まれてきたわけですから。

ただ、たとえば日本人が韓国の音楽を音楽教育の枠組みの中で教えたり学んだりしようとする試みにとって、韓国での国楽教育にその方法上のモデルを求めることは、今までは困難であったといえます。互いにその目的が異なり、前提が異なっているからです。すなわち、民族教育として音楽教育を位置づける立場と文化相対主義に立脚した多文化教育との間にはその前提において、ほとんど正反対といってもよいくらい大きな違いがあるのであって、前者に基づく実践を多数集めて移植しても、そのまま後者に移行できるわけではないということです。「これは〇〇民族にしかわからない」「〇〇民族だから当たり前」にわかるはず・わかるべきだ」という論理は、多文化教育の脈絡では、用いることができません。

辛先生のお話を聞く限りでは、韓国が従来型の民族教育の論理を完全に放棄したわけではないのだろうと思いますが、韓国において国楽教育がいまや価値相対的な多文化教育の立場から再解釈されているという本日の報告は、確かに、従来の立場からの大きな転換であるといえるでしょう。それと同時に、現在の日本の音楽教育からすれば、韓国の音楽教育を支える理念上の基盤が、共通になったとまではいわないまでも、非常に近づいたこととなります。従って今後は、日本と韓国との間で、教材開発やカリキュラムといった実践レベルでのアイディアの流通や学びあいが、いっそう活発化するに違いないと期待されます。現段階ではまだ行われていないようですが、いずれ韓国の学校教育のなかで、日本の伝統音楽が教えられるようになるかもしれません。

多文化化が進行するに伴って、おそらく生じるのではないかと予測される事態の一つは、今まで「教えるまでもなく」自然とされてきたことがらが、今後は意識的、自覚的に学ばれるようになるであろうということです。そのことを示唆する端的な例となるのが、報告のなかでも持ち出された「地声」（韓国語でいうならば肉声ユクソン）です。かつての最も規範的な立場では、地声は教育上「あつてはならない」声であり、その存在が隠蔽されていたといえます。それが近年は、その封印が解かれ、音楽教室のなかでも「地声」による歌は市民権を得つつあるように思われます。しかし地声は教えるまでもない、教えられない声なのであって、「地声の出し方」までは依然として主題化されていません。この状況は日本も韓国も同様であるようです。

しかし、たとえば韓国の人々の「地声」に、きわめて韓国的な音の文化の特性、大げさにいえば韓国の美を発見することができます（本討議の参加者の多くはそれを実感されたことと思います）。地声は当たり前でも自然でもない、きわめて文化的に条件づけられ構築されたものである、そのことに気づくことが多文化教育の出発点であるとするならば、もはや地声は、教えられないどころか、それ自体が文

化の教材として明確に対象化されるべき存在でもあるといえます。人間のすることには当たり前、自明ということはない。そうした自文化に対するいわばクールな認識が、日本でも韓国でも育っていくであろうと期待しています。

第二の点は、田中先生が展開されておられるサムルノリ実践の組織についてです。この組織（ここでは仮に田中モデルと呼びます）は、報告のなかで図式を用いて説明されたものですが、私が注目した、というより驚いた点が一つあります。それはこの実践が今までに多数の実技指導者を迎えてきたという点であり、しかもその実技指導者の方々は、みな相互に無関係であるという点です。実際、田中モデルの図式には、一人の指導者を中心に据えた構造をみることができず、むしろ指導者の交代がはじめから予想されているような形をなしています。

韓国の民間音楽・芸能に限らず、口頭伝承に依拠する音楽を教え、学ぶという営みが、文字（楽譜）伝承よりもはるかに、師匠にあたる人物に大きく依存することは当然です。それゆえ、いったんひとりの師匠についたならば、その人物を頂点としたピラミッド型の組織がつくられ、それによって伝承ないし教育がされるのがふつうです。しかも、サムルノリのもととなったプンムル（農楽）にははっきりした地域性があり、しかもその中にもある種の流派が、明示的ではなくとも厳然と存在しています。「誰に習ったか」は、その学習者の音楽上のアイデンティティを決定する要素であって、その境界を自由に越えていくことは、少なくとも現地の習慣にはないことです。従って田中モデルは、大げさにいえば、いわばその常識への挑戦であるといえます。

しかし私はこの挑戦を積極的に評価したいと思います。それは、日本のような外国にあって、特に学校という組織を舞台とした場合には、韓国の民間芸能を学んでいくためにピラミッド型の伝授組織をつくり、維持していくことが必ずしも期待できないからです。やむを得ない事情で指導者が途中で替わったり、一時的に不在になるかもしれませんし、場合によっては複数の指導者が同時に存在することすらあり得ます。そのたびに活動が揺れ動いたり、衰退・断絶したりということでは、学校組織のなかでの音楽・芸能を行う意義自体が稀薄なものになりかねません。

実は私自身、かつて韓国で習い覚えたサムルノリを、前任校（上越教育大学）において展開しようと試みたことがありましたが、結局それはうまくいきませんでした。それが実らなかった原因の一つは、私が学んだスタイルおよびその人脈のなかで、一人の指導者を迎え、その人物から継続的に学ぶ体制が組めなかったことにあります。もっと正確に言えば、そういう体制がどうしても必要だ、という考えから私自身が脱却できなかったことにあります。田中先生も、当初から複数の指導者を前提にしておられたのでは、おそらくないのでしょうが、指導者に関して理想をいうよりも、とにかくサムルノリを演奏してみることを、演奏を続けていくことを優先するという方針をたてたことで、最終的にこうしたモデルに至ったのだと想像されます。

しかし私の考えでは、はじめから多数の指導者の存在を容認し得る田中モデルは、単に妥協の結果というだけではない、積極的な意義を内包しています。それは、学習者が、指導者ごとのスタイルの違い、発言の違いから、何が本質的に重要なかを主体的に選び取っていく態度がおのずと形成されていく可能性がある、という意義です。どの指導者でも共通に、これは重要であると主張するポイントがあるでしょう。たとえばサムルノリでいえば、呼吸の大切さであり、音が身体の姿勢・動作と不可分であるという概念であり、そのために体の余分な力を抜くべきだという注意点などです。そうしたことの重要性に、より早くから気づくには、複数の指導者の意見をきく田中モデルはむしろ有効であると思われます。

これはちょうど、民俗音楽の研究をする研究者が、その音楽に向かい合う様子に似ています。すなわち、複数のヴァリエントが同時に存在する民俗音楽を研究するためには、その多くのヴァリエントを収集し比較するプロセスが必要になりますが、田中モデルはその応用ともいえます。いいかえれば、田中モデルにおける学習者と指導者との関係は、単純な上下関係というよりも、民族音楽学者と「インフォーマント」との関係に、むしろ近づいているのだともいえます。そして、相互に食い違うことも多いヴァリエントの中からその音楽の本質をつかみとる作業は、それ自体に教育的な意義が含まれていると思います。つまり、先生にただつき従うのではなく、自分でその音楽を聞き取り、理解し、つくりあげて

いくという音楽上の自立心を養うことに貢献する可能性があると思います。

音楽の学びにおける口頭的要素の重要性については、すでに繰り返し強調されてきたところですし、サムルノリを学ぶという実践が存在することも、またその観点に基づいてのことです。しかし、いざ学校という場で口頭性を生かした音楽学習をしようとする際には、基準とすべき「きちんとした」「真正な（オーセンティック）」音楽をどこに、どのように求めるのかという点が、つねに問題視されてきました（ここでいう真正性とは、うまいへたと必ずしも一致しない、これであるべきだということに関する社会的な承認を指します）。そして、多数あり得る音楽伝承の中から一つを「真正な」ものとして選び取るというプロセスは、中立・公正・平等を旨とする学校教育の理念と、うまく折り合いません。想像するに、この問題ゆえに、多くの学校において学校外の伝統音楽・芸能を取り入れることに消極的であったり、あるいは挫折しているのではないのでしょうか。田中モデルは、真正性に関して理想を追わず、きわめて現実的な選択をすることによって、学校組織の論理と口頭的音楽との調停をはかろうとしているという意味で、単にサムルノリだけにとどまらない問題を提起しています。

それだけに、田中モデルの今後には多くの課題が残されています。第一に、このモデルにおける指導者と学習者の関係を、当事者自身がよく理解する必要があるでしょう。自分たちが多数の指導者を迎えて練習してきたグループであるということを、当の指導者によく説明し納得してもらうプロセスがどうしても必要です。第二に、サムルノリが、近年に創作された公演芸術形態であり、相当程度の標準化を経た一つの「作品」であることを考慮する必要があります。サムルノリのもととなった、そしてより口頭性の強いブンムルにおいても、田中モデルが有効に機能するかどうかは、検証されるべき課題です。最後に、田中モデルの中核をなす演奏グループ「HANA」が、どこまで演奏水準を高めていけるかという点も大きな課題です。もちろん指導体制が異なり、「真正性」に対する立場が異なる以上、単に「いかにホンモノに近い」だけで演奏水準をはかることは無理ですが、逆にいえば、だからこそ、独立した音楽グループとして必要な表現技術と創造性を、田中モデルのもとでどこまで身につけ、発揮できるようになるのかが試されているのだともいえます。従って「HANA」の将来は、田中モデル自体の有効性を占う重要な試金石であるといってもよいでしょう。今後の田中先生グループの活躍に大いに期待するところです。

垣内幸夫

それではこれで本日の公開研究討議を終了いたします。ご参会の皆様、本日はお忙しい中、本当にありがとうございました。

（文責・垣内）