

# 新しい音楽教育，提言と実践 その1

—— オルフの音楽教育を視点として ——

飯 島 隆

## はじめに

1994年10月、大阪音楽大学において『第8回全日本音楽教育研究会』（大学部会）が行われ、上越教育大学の中沢紀子氏により『*National Standard*の可能性』（米国芸術教育のトータルアプローチをめぐって）と題する発表が行われた<sup>1)</sup>。私はこの聞き慣れない表題に興味をもって参加したのである。副題のトータルアプローチとは、「芸術と音楽をつなげる試み」の意味であり、他のさまざまな芸術分野を関連させて行う教育方法である。

この教育方法のプログラムや内容については未だ十分に把握してはいない。今後これらの教育方法について検討しなければならない。

米国で試みられている『*National Standard*の可能性』（以下N.S.の可能性）を知るに先立って、私は1993年にオルフのサマーセミナー（*ORFF-SOMMERKURS* 5～16.7.）を受講した<sup>2)</sup>。このサマーセミナーで行われた内容は、動きやダンスをテーマとした他の領域を取り入れた幅広いものであった。考えてみるならば、オルフのサマーセミナーで行われたプログラムは、冒頭で紹介した米国で試みられているトータルアプローチの内容に非常に近いものと思われる。何故、このような学習方法が米国で試みられるようになったのかは推測するほかない。

オルフのサマーセミナーで行われた学習方法、プログラムは他の芸術領域を積極的に導入し、関連させた魅力溢れるものであった。それは創造力や想像性を促す楽しいプログラムでもあった。これはオルフ自身が述べているように「アイディア」を大切にすることこそ、斬新な発想と新鮮さがあるのではないだろうか。そもそ

も「アイディア」は、オルフの音楽教育のみならず、芸術教育全般に重要な創造活動の基となるキーワードであると言える。以下、提言ではオルフの音楽教育を視点として、ミューズの活動としての劇、舞踏そして今日の音楽教育について述べる。

## 提言，ミューズの活動と音楽教育

オルフ（Carr Orff. 1895～1982）の『子どものための音楽』（*ORFF-SCHULWERK Musik für Kinder*）<sup>3)</sup>は「言語、リズム、運動」の三つを基本とし、その音楽とリズムは基礎的、先史的（*primitiv*）要素を特徴とする。この「言語、リズム、運動」の三つの要素を総合して学習するのがオルフの音楽教育なのである。オルフは長い間オペラの上演、活動（指揮）に携わってきた。彼は1924年、ミュンヘンでD. ギュンターと共にギュンターシューレ（GünterSchule）を開校し、ここで古典作品を教えたり創作活動を行ったのである。ここでは主にギリシャ劇を題材とした作品を発表したが、このギリシャ劇等の古典作品の創作、ギュンターシューレでの活動が、オルフの音楽教育の基となっているのである。

音楽（*Music*）は語源的にミューズ（*Muse*）に由来し、それは古代ギリシャ神話に登場する9人の女神を指し、今日の活動とは異なって、演劇の中で詩を歌い、舞踏を含んだ幅広い活動であった<sup>4)</sup>。古代ギリシャの最も古い劇の上演は、ディオニソスを讃える悲劇で、紀元前6世紀半ばテスピスによって俳優一人による所作による劇が行われ、ギリシャ劇の基が形成されたのである。その後アイスキュロス、ソフォクレスに

よって俳優が二人、三人になって今日のドラマの様式が確立されたと言われる<sup>5)</sup>。この劇の上演にはコロス(12~24人)と呼ばれるグループが舞台上に登場して歌、舞踏が行われたのである。

劇(theatre)は、歌とダンス(play)との対話による形式(drama)を意味している<sup>6)</sup>。演劇の「テアター」はギリシャ語の「見る」の意、「テアトロン」でその原意は劇を鑑賞する客席を表し、今日管弦楽(オーケストラ)と呼ばれている言葉も、ギリシャ劇を上演する野外の円形舞台の呼び名、オルケストラからきている<sup>7)</sup>。今日では楽器の演奏、舞踏、演技が独立した芸能ジャンルとして確立されているが、古代ギリシャでは演劇にその源をもち、文学、舞踏を包括する幅広い活動であった。

近代演劇の発生については諸説あるが、宗教劇が演劇の成立に深い関わりをもっていたと言われる。それはトロプス(tropus)<sup>8)</sup>と呼ばれる歌唱法によって行われる典礼にあるとする説で、福音書にあるキリストの復活場面(マルコ福音書16章)が対話形式によって上演される。この復活劇は福音書に登場する人物を、各々の役をトロプスの歌唱法(一種の朗唱法)によって演じるもので、この宗教劇の形式が後の世俗劇などに影響を与え、演劇になったのである。演劇は文学の題材を得て発展し、16~17世紀においてはイギリス、フランスで演劇の黄金期と言われる時代を迎えるのである。

16世紀末、イタリアには未だルネッサンスの精神が残されていた。フィレンツェではV.ガリレイ、O.リヌッチーニ等のカメラータ(camerata)<sup>9)</sup>と呼ばれる研究者達によってギリシャ劇の音楽化が試みられていた。彼らは劇の話し言葉を、如何に音楽化するということをテーマとしていた。このカメラータによるギリシャ劇復興の実験的試みが、オペラの発生となったのである。また17世紀初頭には音楽と結びついた宗教劇がP.ネリによってローマで開始された。キリスト教の宗教劇は古くから伝えられ行われてきたが、音楽要素の強いオラトリオは、カトリックがプロテスタントに対抗するため、或いは文盲の人達への布教のために行わ

れた。このオラトリオは17世紀にはドイツでH.シュッツやJ.S.バッハの作品にみられるが、劇としての性格は弱められてしまった。しかしオペラの様式である朗唱(recitativ)や独唱歌曲(aria)等がドイツバロック時代の教会音楽にも採り入れられ、イタリアで発生したオペラ音楽が当時強い影響力をもっていたことを知ることができる。オペラは後に音楽ジャンルの重要な領域として次第にその地位を確立し、不動のものとなった。19世紀にはゲルマンの神話を題材にしたヴァーグナーの楽劇が隆盛を極めることになる。彼は、音楽によってのみ表現するのではなく、色彩、文学、音楽が一体となって表現される総合芸術を主張したのである。

音楽の発生、起源については、民俗学や文化人類学等、広範囲の領域から考察しなければならない。音楽、それは有史以来人間が存在してきた歴史と共にある。古代では、音楽を、人間の素朴な願い、思いを神物や、神聖なるものへの伝達する手段として用いてきた。そしてそれは宗教(シャーマニズム)、祭儀と深く結びついている。例えばエジプトの悪魔払いの踊り、メラネシアの仮面舞踏等である。このように歌と舞踏による芸能(民俗音楽)は我国を始めアジアの各地、南半球のニューギニア、ソロモン、ポリネシア、オーストラリア大陸そして北半球のヨーロッパ大陸、アメリカ、南北アメリカ大陸と世界の各地に見ることができる。また旧約聖書においても神への賛美、信仰の証として舞踏や楽器の演奏が記されている。『ダビデとイスラエルの全家は琴と立琴と手鼓とシンバルとをもって歌をうたい、力をきわめて、主の前に踊った<sup>10)</sup>。』これはダビデが「神の箱」を新しい車に載せ、アビナダブの家から運び出す際に行われた神への賛美と舞踏である。この他旧約聖書には、訓練された聖歌隊が礼拝で賛美を行うことが重要な任務であったと記されている。ユダヤ教を母体としたキリスト教がパウロによってヨーロッパに伝えられ、キリスト教音楽が西洋音楽発展の基になったことは言うまでもない。

古代中国においては音楽を「楽」で表し、音階と楽器を総称した<sup>11)</sup>。また楽器の演奏の効果

がもたらす心の癒しも含まれていた。五帝の一人と言われる舜が作ったとされる舞楽がある。これについては、孔子が魯の国から齊の国へ赴いた時、韶(しょう)<sup>12)</sup>の楽を聴いて深く感動を受けたと伝えられる。韶とは舜帝が作った楽の名で、その楽舞を韶舞と言う。この韶は美しい、華やか、神を招く美しい音楽の意である。我国の『日本書記』や『古事記』に伝えられる、天照大神が天の岩屋戸にこもった際に天宇受売命が行った所作がある。これは俳優(わざおぎ)と言われ、この意味するところは、神を喜ばせる技、また滑稽な動作を行って神や人を喜ばせる人を言う。これは後に「神遊び」、「神楽」の呼称と関連し鎮魂呪法としての歌舞音楽として伝えられる<sup>13)</sup>。我国における「楽」は、あそび或いはうたげとも読むが、天宇受売命の行った所作を広く、あそびと解釈している。このあそびは、歌舞を含めた演技とも解釈できる。

我国の伝統芸能を代表する雅楽は元々舞楽で、その起源は古代中国国家の祭儀にあると言われる。大陸から渡来した伎楽、雅楽は元々中国、朝鮮半島から伝えられた俗楽の歌舞である。能もそのルーツは中国から伝えられた散楽(俗楽)にあると言われている。この散楽は、我国古来の民俗芸能や歌舞、とくに田楽の影響を受けて形成されたものである。能は南北朝時代には観阿弥、世阿弥父子によって大成され、後に武家の重要な式楽となった。能は、散楽、猿楽(申楽)とも言うが、江戸末期までは、猿楽の能と呼ばれていた。猿の字が示すごとく、猿の物真似が散楽にあった。藤原明衡の著した『新猿楽記』には田楽、一人相撲、唐術、奇術、琵琶法師の語りなどさまざまな雑芸が記されている<sup>14)</sup>。この他我国の芸能には人形浄瑠璃(義太夫)や歌舞伎がある。これら我国の伝統芸能をみると、音楽は独立したものとしてではなく、演技や舞踏を行うための助け手であり、脇役としてある。他方、音楽は、舞踏や演技と共に演劇を構成する大切な要素として存在するのである。

音楽について古代ギリシャにおけるミュージックの活動、そして中国、我国の芸能の起こりとそ

の形態について述べてきたが、音楽(芸能)は、宗教や祭儀において切り離り離すことのできないもの、欠かすことのできないものとして存在する。それらはギリシャを始め、東洋、南北アメリカ大陸の各地の民俗芸能にみられる形式、表現方法は異なっているが、劇や舞踏という表現方法は共通するのである。このように動きや舞踏は、人間がもつ基本的表現手段なのかもしれない。

音楽は今日どのような形態として活動されているのか観てみたい。現代社会は科学技術の進歩によって各々の領域が深く、狭くなった。それに伴ってその領域の分業と独立が一層強められた。音楽活動においてもこの分業が行われ、定着してしまった。西洋音楽史を溯ってみるならば、バロック時代や古典派時代そしてロマン派時代の音楽家の活動は、創作と演奏であった。時には指揮や指導も兼ねていた。他者の曲を自分の所有とする場合には写譜しなければならなかった。音譜や書物は貴重で高価な物であったからである。今から300年も前に、音楽家の仕事は創作と演奏であり、弟子を指導する教師でもあった。当時は要するに、職業に関わる全ての活動は自分自身で行わなくてはならなかった。視点を改めて、現在の状況を観るならば演奏者と聴衆との関係が強く意識されるようになった。音楽や芸能は、演奏する者とそれを聴く者、観る者があって初めて成立するのであるから、この関係は芸能の存在と共にあったと言える。「演奏は、音楽芸術そのものと同じくらい古い歴史をもつ<sup>15)</sup>」と言われるように、演奏者の奏でる音楽を聴いたり、観たりする関係は芸能の起こりとも関わっているであろう。

今日一般に、音楽の概念を指し示す場合、演奏すること、演奏を聴くこと、そして創作することを言う。また音楽は演劇、舞踏とは区別されている。演劇や舞踏は、音楽と異なる独立したジャンルである。しかし、音楽と舞踏は密接な関係にある。舞踏のもつ動きからリズムが生まれ、リズムはメロディーを生み出すからである。リズムなしの舞踏はありえないのである。また演劇や映像世界においても、音楽の効果は欠

かすことのできない大切な要素でもある。このように各々のジャンルは独立してはいるが、一方においては切り離すことのできない重要な関係にある。

一方、オペラやミュージカル、伝統芸能の能や歌舞伎、浄瑠璃等は各々の役が分担して行われる。高い技術を要求するものほど、役者や演奏者の専門的技量が要求されるのである。従ってその技術の保持と継承は、当然専門的にならざるを得ないのである。我国の伝統芸能を行う流派や家は、その高い専門的技術の継承の場として今も続けられている。この総合された芸能も、今では長唄、日本舞踊、謡、三味線の演奏等は、独立した芸能ジャンルとして存在するようになった。

芸術活動は種々あるが、音楽や演劇と、美術や文学のもつ伝達表現の形態は同一ではない。音楽や演劇の場合は作者と鑑賞者との間に演奏者、役者が介在する。美術と文学には鑑賞者との間は何も介在しない。直接な関係にある。つまり音楽、演劇では作者の作品を演ずる演奏者、役者の第三者がここに登場してくるのである。この第三者は重要な働きを行う。それは作者の作品を生かすも殺すも、演奏者や役者の出来、不出来が大いに関係しているからである。指揮者のオーマンディはこの第三者について、次のように指摘している。「音楽と演劇は、他の諸芸術とは異なる一つの要素を共有している。(中略)作曲家あるいは、劇作家の中で形成された理念をわれわれの前に示すためには、第三者の仲介を必要とする。(中略)ある交響曲は劇と同様聴衆の前に演奏者たちによって具体化されなければその意味を果たし得ない<sup>16)</sup>。」

今述べた演奏者と聴衆との関係は、音楽や演劇の世界がもつ演奏者や役者という第三者が、現代の商業主義によってクローズアップされるようになったからでもある。それは演奏者や役者をスター的存在に仕立てあげようとする現代社会のもつ、マスコミュニケーションがその背景にあるからである。

学校で行われている音楽教育について考えてみたい。現在行われている学習、課外活動をみ

るならば主に演奏活動に重点が置かれ、舞踏や演劇或いは他の芸術領域を取り入れたプログラムはあまり行われぬ。学校においても音楽活動では創作と言え作曲を指し、表現と言え演奏活動を指す。表現活動について小学校における学習についてみるならば、音楽学習指導要領には大きく「鑑賞」と「表現」の二つが掲げられている。「表現」は演奏と表現(身体表現、創作等)の二つに分けられ、演奏は主に器楽と歌唱の学習が行われる。そして表現では動き等を含めた身体表現や創作が記されている。この表現学習では、器楽と歌唱による演奏学習に重点が置かれ、これ以外の表現活動はあまり行われないのが実状であろう。このことについては様々な理由が考えられる。まず明治期に西洋音楽が導入され、学校教育において歌唱中心の学習が行われた。この明治期に摂取された、歌う、楽器を奏するという演奏学習中心の教育が続けられて、それ以外の舞踏や演劇等の他の芸術領域を採り入れた学習プログラムが行われてこなかったためであろう。創作学習は、創作と理論の学習をどのように結びつけて行うか難しい課題であることは確かである。様々な学習方法を採り入れて、創作学習の意欲へ導くことの工夫が必要であろう。創作学習の困難さは、単に学習方法やプログラムを変更するだけでは解決のつかない問題を抱えている。それは音楽の創作(作曲)は、他の文芸や美術の芸術活動に比べて、技術的比重がはるかに複雑で大きいという側面をもっているからである。従って創作意欲やイメージがあれば誰でも出来るというものではない。ここに音楽学習における創作指導の難しさがあるのである。次に指導を行う教師や制度の面から考えてみよう。小学校の学習科目は多岐にわたる。その内容はけっして高度ではないが、教師に求められる力量と能力は広く深い。国語や算数の主要な科目に比べて、芸術科目の音楽や美術そして体育の学習指導はどうであろうか。主要な科目に比べて音楽や美術は極端な場合、歌をうたわせておけばよい、絵を書かせておけばよいということに終始するのではないだろうか。教師の専門性について言うならば、小

学校においても芸術科目を担当する専門の教師が必要である。児童に対する芸術学習は、発達段階において感覚や情緒の最も敏感で多感な児童期にこそ、専門の教師による適切な指導が必要とされるからである。また我国の現状から照らしてみるならば、受験戦争による知育偏重によって、芸術教育がおろそかにされてきたということも挙げられる。勿論、芸術教育を重要視するということは、有名な芸術家を育てるということではない。人間のもつ感情や情緒である内面の世界を豊かにするというにほかならない。芸術教育（教育全般）を推し進めるということの前提に、哲学や宗教観がなくては行き詰まってしまうのではないだろうか。

広く我国のもつ文化的な側面から、表現の問題を考えてみたい。我国の国民性は、一般に繊細で控えめな性質を特徴とする。従って直接的、大胆な意思の表示に不慣れである。それは古来より儒教や仏教の精神による礼儀作法が生活の底流にあり、また長く続けられてきた武士の縦社会があった。そして、比較的温暖な気候の中で農耕を営み、同一民族という風土と歴史がその背景にあった。この違いを西洋のダンスと東洋の舞踏から言うことができる。西洋のダンスは大地から離れて天上へ、或いは空間を縦横無尽に自由に動き回る。これに対して、日本舞踊は下半身を大地にしっかりとつけて、這い回るのである。西洋の大胆で大きな動きに比べ、日本舞踏はゆっくりと繊細な動きを行う。

表現の問題について、様々な面からみてきた。しかし、積み重ねられてきた我国の文化、歴史が深く関わっているのであるから一気に解決できるものではない。一方、最も新しい音楽教科書には、今迄見られなかったプログラムが掲載されており、創造性や想像力を引き出す学習がこれから次第に進められていくことであろう。

表現学習の問題について、西洋のダンスと日本舞踊の違いについて触れたが、我国にも古来より伝えられる民俗芸能がある。この民俗芸能は、伝承として行われ伝えられてはいるが、この民俗芸能を音楽学習に採りあげて行うことはどうであろうか。伝統芸能である能や歌舞伎を

実際に学習することは困難であるが、地方に伝えられる伝統芸能を鑑賞したり、実際に行うことができるならば、伝統芸能に対する興味と関心を培う良い機会となるのではないだろうか。民俗音楽、民俗芸能にオルフの音楽教育がもつ三つの要素「言語、リズム、運動」を見いだすことができる。「言語、リズム、運動」は、オルフの専売特許ではない。この三つの要素は、人間が表現する普遍的要素である。表現や動きの形態が異なっても、それは人間がもつ共通の要素なのである。

ダンスが音楽に属するか、体育に属するか論議の別れるところであるが、表現学習の一つとして積極的に導入する必要がある。20世紀初めから半ばにかけてヨーロッパでは、ダンスや動きの学習が盛んに行われた。1924年、ミュンヘンのギンター学校で、オルフの教師としての人生が開始された。彼がリズム教育の重要性について改めて知らされたのは、ちょうどそのような時代の動きの中に生きたからである。ここではギンターの指導によるリトミック、リズム体操、ダンスの学習も強い刺激を受けた。すでにダルクローズ (E.J. Dalcroze 1865~1950) の感覚とリズム教育の学習、つまりユーリトミック (Eurythmics) が知れ渡っていて、リズム教育に対する関心と興味が高まっていたのである。ジェルはダルクローズのリトミックについて「動作と音楽を供給させるという彼の方法は、身体経験をとうして音楽を教えることの本質であった。あるものは、音楽をとうしてリズムを理解し、それから音楽に到るであろうし、あるものは、音楽をとうしてリズムを理解し、それから音楽に到るであろう。リズムが、現代芸術を含めてあらゆる芸術の生命であるということがわかってさえいればよいのである。リズムは、音楽の拍に合わせて機会的にくり返すことではない<sup>17)</sup>。」と述べている。

ジェルはダルクローズのリズム教育のもつ目的と終着点は音楽であると言い、その学習が動作や動きを伴ったリズム運動であることを熟知している。リズムを学ぶための最も良い方法は、運動と結びつけて行うことである。それは音楽

と運動による学習は、リズムを体得するばかりではなく、人間の深い感情や感性をも引出し、表現することができるからである。ダルクローズは動作や身体運動による学習によって、音楽芸術のもつ調和、抑制、反応、直観、そして創造性を幅広く身につけることができると確信していたのである。当時舞踏家として知られていたヴィグマンは、舞踏の秘密について次のように語っている。「私に課せられた創造の方法は、舞踏であった。その中で私は考えはじめ、造り上げることが出来た。私の詩を見つけ、形を与え、ヴィジョンの輪郭を描いた。型にはめ、努力し、そして人間と共に、人間のために働きかけた。私は何度も『死に、そして甦る』ことによって、恍惚感を味わった<sup>18)</sup>。」

同じ舞踏、動きについて東洋ではどのように位置づけているのであろうか。インドの舞踏について宮尾氏は、ヤクシャガーナという舞踏劇を見て、「自分が見ているという現今の時空間を超越し、遠い昔のこの同じ寺院の庭で見ていたような幻想をもった<sup>19)</sup>。」と述べている。またアジアの舞踏に共通する精神について、陶芸家が無心になって茶碗を作る心のように、自分を虚しくして無心になる。それは「言葉が表現できないような深遠なる世界を身体で語ろうとするヴィジュアルでダイナミックなイメージ<sup>20)</sup>。」と、舞踏を陶芸家に譬えて表現している。西洋のダンスは開放的で、自己を表現することに主体が置かれるが、これに対してアジアの舞踏は、内向的でその指向は哲学的である。それは自分自身を表現するというよりも、自然や大地に任せて溶け込んでいくようである。

元々、動きは人間の生活に根ざしたものであり、生きていくことの証なのである。古代では言葉以前にコミュニケーションの手段として、様々な動きが行われたであろう。しかし、次第に動きが特別で重要な場面において、意味ある表現として用いられるようになった。それを伝えるのが民俗芸能、舞踏である。世界各地に伝えられる多種多様な民俗芸能は、シャーマニズムの形態からモダンな現代的フォークソングを加えた形態まで、そのジャンルは極めて幅広い。

これらの民俗芸能（音楽）には素朴な人間のもつ動き、舞踏が常に付随する。音楽学習に民俗音楽のもつ動きや舞踏を取り入れることが望まれる。最も身近な動きは、集団遊び（わらべうた、手遊び等）であるが、都市化や小児化現象、環境の変化によってほとんど見られなくなってきた。

現代の音楽教育に大きな示唆を与えた J.L. マーセルと M. グレーンの名著『音楽教育心理学』から、改めて音楽教育の目的について考えてみたい。ここには学校教育の目的について「経験の発展的再建としての音楽教育」という言葉が提示されている。この言葉はデューイ (J. Dewey) が述べた「すべての教育は経験の再建である<sup>21)</sup>。」を引用したものである。マーセルとグレーンはデューイの言う「経験の再建」を、音楽教育においても同様に重要な基本的理念として位置づけている。彼らは音楽学習について「音楽を単に練習や知識として考えるならば、カリキュラムにおける音楽の正しい位置づけを損なう<sup>22)</sup>。」として固定的習慣性による読譜、技術、楽典の記憶などの訓練を戒め、真の教育は内面的経験である、と述べている。では「内面的経験」とはどのような意味なのだろうか。ここで言う経験とは、感動を指すのではないだろうか。感動とは、ある物事によって生じる気持ち、精神の興奮或いは深く心に感じることである。端的に言うならば、心を動かされることである。

学習の第一歩は模倣から出発するが、模倣の繰り返しからは新しい創造的作品は生まれてこない。心を動かされて、今まで自分のもっていた感覚の基準が一度壊され、新しい作品を生み出す創造へと導かれるのである。つまり、ある刺激によって起こされた感動は、新しい創造的作品を生み出す意識改革となるのである。この心を動かされること、感動こそが音楽学習の目標であり、芸術教育全ての目的であると言える。また再建とは、建て直すことであるが、大切な感動というものを学習の中で絶えず与えられること、与えることを言うのではないだろうか。鑑賞 (appreciation) という言葉はしばしば使われる。この鑑賞は単に音楽を聴く、美術作品を観

るという表面のことを言うのではない。作品を心から味わうこと、楽しむこと、感動することなのである。

この他にマーセルは、創造性を養うためには習慣的、画一的なプログラムとならないよう、教師の指導が大きな役割を占めていることを説いている。このためには教師自身が絶えずアイディアを働かせ、斬新なプログラムや教材を児童や生徒に与えて、新しい体験、経験へと導くことが大切である。私達人間は常に未知なるものへの憧れ、好奇心を抱く。それは人間が所有する潜在的本能である。西欧人の物事に対する態度は、冒険的であると言われる。その歴史は成功と失敗の繰り返しでもあった。しかしこの冒険心、好奇心、行動力が豊かな独創性をもたらし、今日の科学の発展の基礎を作ったのである。この人間のもつ未知なるものへの憧れ、好奇心を沸き立たせ、出会い、体験させることが必要なのである。

体験、経験という言葉を使った。体験、経験と創造性の育成とどのように結びつけられるのであろうか。体験や経験が知育学習で学ぶことが出来ない部分を補う働きをすると考えるならば、それはどのようなことであらうか。知育教育の基本は言葉、文字を媒介として物事を理解し、思考させる教育である。しかし私達人間は、知識や知能による理性の世界だけで生きているのではないことも知っている。知識や知能の理性だけでなく感性、五感を働かせる世界、そして精神や心の世界に生きていることを忘れてはならない。

体験学習と言われるものがある。様々な用具や道具を使用して行われるプログラムはこの学習の特徴である。認識の根拠を生得的理性におくか、感覚的経験におくかは別として、学習者が頭だけで考えるのではなく実際に体で触れ、五感を働かせて学びとる方法は、学習者を生き生きとさせる。子どもは遊びを通じてこの体験学習を自らのうちに行いながら学び、感じとっていくのである。また子どもも同志の喧嘩やグループ作業を通じて様々な事柄を経験し、それが成長していくための貴重な学習となるのであ

る。

人間が生きていく時、様々な事柄に出会う。時として予想を越えた問題や事態に遭遇し対面する。その問題解決に当たるが、ここで得た経験や体験が次の新しく歩みだす時の貴重な資料となり、教訓となるのである。しかし再び困難な問題や苦しい事態に出会った場合、過去の得た経験と体験を生かし、知恵を働かせて対処するのである。よく考えてみるならば、その時に出会った問題や事柄は同じではない。また同様に経験も同じではない。即ち、過去に得た経験や体験は一つの基本的な資料としかなりえないということである。「経験はあくまで欠くことができない。ただ経験はすでにそこに堆積されてあるもので、自己の先へ向かう歩みの代用にはならない、ということである。(中略)経験は内面に参与するものである。もしくは内面が経過した跡であり、しかも内面の成長につれて、その意味の限りなく豊かになるものである。しかし内面そのものではない<sup>23)</sup>」森氏は経験についてこのように述べている。

勿論、経験や体験が幼児、児童の成長期に欠かすことのできない大切な要素であることには変わりない。しかし今日の様相を顧みるならば、幼児や児童にとって大切なこの体験、経験が出来なくなってきた状況は憂うべき状況であると言わざるをえない。すでに創造性についての論議が行われてきた。これは学校教育における学習、教育指針の模索として提出された課題なのである。例えば、保育内容にある『表現』が、『音楽リズム』と『絵画制作』をどのようにして統合され、学習されるべきか狼狽を伴った論議が行われた。プログラムやアプローチの問題だけでなく、創造性の学習について考察する良い機会となったのである。

創造性、独創性の問題は個性を生かす、個性を大切にすることから出発しなければならない。我国の教育水準の高さは世界に評価され認められている。その根底には、我国のもつ全体主義の構造が大きく関わっている。当然、全体主義のもつ長所、短所がある。全体主義の欠点は個別性を疎外することであり、個々のもつ

個性を生かしたり伸ばすことができない面をもつ。まさに全体と個別とは異なる反語である。創造性や独創性を養うということは、個々の特性を認め尊重することから始めなければならない。それには教師の個別指導に費す時間、生徒や学生に対する価値観、個性を認める包容力をもたなければならない。社会や学校で個性、創造性を伸ばす問題に関心がより高まってきたが、どのように実現されていくのか重要な課題である。国語や算数等の知育科目に比べ、音楽や美術等の芸術科目は、児童や生徒のもつ個性や創造性がより表出しやすい。それは音楽や美術が人間相互の感情や内面が直接に対面する場でもあるからである。しかし芸術科目はその目標がわかっているにもかかわらずどのように指導し、学習するか難しいのである。明確な答えをもたない。それは芸術教育が人間の感性を陶冶する学習であり、人間の微妙な感情、情緒を対象とするからである。

元来、音楽は演奏するだけではなく踊ったり、動いたり、また物語を基にして総合的に行われる演劇等の表現媒介の一つであった。音楽が、それに関わる多様で幅広い芸術活動と関連づけて行うことが求められているのではないだろうか。オルフの音楽教育は言わば、ミューズの女神達が司る諸芸の文学—言語、舞踊—動きとリズムを要約したものと考えることができる。言語、リズム、運動の三つ要素を基にして行われるこの学習は、作曲者、演奏者、踊り手或いは鑑賞者の各々が分けられるのではなく、一体となって行われるのである。また重要なものに即興(improvisation)がある。言葉の即興、動きの即興、リズムの即興がある。即興は演奏者や踊り手が準備なしでその場で自由に行うものである。ここで行われる即興は、たとえ高度で完成されたものでも子ども(生徒、学生)が楽しみながら行うことのできるものである。それは即興を、次第に洗練させて音楽的、芸術的なものへと移行する過程としてとらえるからである。また演奏や動きが未熟で幼稚であっても、それが生きた音楽と考えるからである。この即興による演奏や動きは、その人独特のもの

であり、言わば演奏者の個性、独自性(individuality)が最も発揮され表出される場でもある。この他者にはない個性が即興によって養われるのである。創造性、個性を育てるための学習がこの即興である。しかし、オルフの音楽教育はシステムではない。何故ならオルフの音楽教育に他の多くの国々の民俗音楽(芸能)を取り入れて、それらを主題として展開し学習することが可能だからである。オルフの音楽教育を基にして、アイデアを生かしながら独創的なプログラムを行うことができるのである。

翻って近代科学技術の発展はニューメディア、最新のテクノロジーを生み多くの研究成果を挙げ、その恩恵によって人間の生活は豊かになった。一方では公害、自然破壊、都市化による人間疎外、教育の廃棄等によって人間らしさ、心の潤いというものを奪い取ってしまったことも事実である。また内外の動静を眺めるならば1989年、東西ドイツの壁の崩壊、それに伴う世界冷戦構造の変化、民族紛争そして我国におけるバブル経済。これらの問題を抱えつつ、21世紀を目前にして十分な答えを得られてはいない。それは世界情勢のさらなる混迷、現代社会のもつ価値観の多様化、秩序の崩壊、これらが未来に対する予測を困難にさせているからである。

これらの諸問題を前にして、今人類が問われているテーゼは、人間が創りあげてきた文化とは一体何なのか、この文化は未来に対して何を成しえるのであろうか、ということではないだろうか。現在、我国の高等教育機関で課題とされ、問題とされている大学改革も無関係ではないであろう。今、大学の制度や授業のあり方が問われている。このような観点から考えるならば、制度や授業等の内容を変更するだけでは、問題の解決に結びつかないと思われる。

冒頭でアメリカで試みられている『N.S.の可能性』(芸能と音楽とをつなげる試み)について紹介した。何故このような学習方法が試みられ、始められたかその理由については推測するほかない。すでに提起したように、文化は未来に対して何を成しえるのか、ということから言うな



らば，それは将来のビジョンに対する新しい音楽教育，芸術教育の模索として提出された答えと言える。これは未来の新しい音楽教育の転換を示す予兆なのではないだろうか。

近代ドイツの画家，エンデは次のように述べている。「現代芸術は，いまだかつて足跡の記されたことのないあらたな広野に連なっている。芸術とは冒険であり，未知の領野への突入であり，悪霊や天使との出会いである。すべてもう終わりだと思えるその場で，芸術は墓から蘇るかのように復活するのである<sup>24)</sup>。」新しいプログラムを始める時には勇気がいる。エンデが言う「芸術とは冒険である」という言葉は，この意味において妥当である。ただ実践しようとするプログラムが芸術か，と問われるならば難しい問題である。芸術が，生きることの表現であるならば，たとえそれが稚拙なものであっても，純粋で崇高な精神によって創られたものであるなら，感動が起こってくるのではないだろうか。生きることの表現をより豊かに行うための幅広いプログラムが今望まれているのである。

### 注及び引用文献

- 1 第8回全日本音楽教育研究会大学部会（1994年10月29日大阪音楽大学）*National Standard for Arts Education, Dance Music Theater Visual Arts* (Music Educators National Conference 1994)
- 2 ELEMENTARE MUSIK UND TANZERZIEHUNG IN PÄDAGOGISCHEN, SONDERPÄDAGOGISCHEN UND THERAPEUTISCHEN PRAXIS (5 bis 16 Juli 1993 Salzburg)
- 3 *ORFF-SCHULWERK Musik für kinder* (Schott & Co. Ltd, London 1950)
- 4 『標準音楽辞典』音楽の友社 1966. p. 187
- 5 毛利三弥編『東西演劇の比較』放送大学教育振興会 1994. 9. p. 128
- 6 前掲書 p. 130
- 7 前掲書 p. 130
- 8 前掲書 p. 142
- 9 D.J. グラウト著 (Donald J. GROUT) 服部幸三，戸口幸策共訳『西洋音楽史=上』音楽の友社 1985. 6. p. 362
- 10 日本聖書協会『聖書』旧約聖書サムエル記，下 6.3~5 1955
- 11 笠原潔著『音楽の歴史と音楽観』放送大学教育振興会 1994. 1. p. 89. 90
- 12 入矢義高他監修『論語』(中国古典文学体系)「先生の韶の楽についてのお言葉。『全く美しい。そのうえ，いかにも太平の世の味わいがある』。「武の楽についてのお言葉。『全く美しい。しかし，太平の世の味わいは十分ではない』。平凡社 1984. 12 p. 18
- 13 萩原浅男，鴻巣隼雄編纂『古事記，上代歌謡』p. 82 小学館 1972. 6. また清寧天皇条の天皇崩御の後の二皇子発見では，「楽」（うたげ）としての余興的存在が記されている。同書 p. 33
- 14 猿楽について「雑伎の芸態」と藤原明衡は述べているが，この他傀儡の徒による木偶操り（人形遣いによる操り人形）や品玉（玉を使った曲芸）等種々の雑芸が記されている。川口久雄訳注『新猿楽記』平凡社 1986. 4. p. 4~5
- 15 F. ドリアン著 (Frederick Dorian) 福田昌作，藤本黎時共訳『演奏の歴史』音楽の友社 1968. p. 28
- 16 前掲書。p. 1
- 17 H. ジェル著 (Hearthier Gell) 板野 平，鈴木敏明訳『音楽と動き』全音楽譜出版社 1983. 3. p. 13
- 18 M. ヴィグマン著 (Mary Wigmann) 河合富美恵，林 悦子『舞踏の表現』大修館書店 1976. 2. p. 5
- 19 宮尾慈良著『身ぶりと音楽』東京書籍 1990. 10. p. 28
- 20 前掲書 p. 30
- 21 J.L. マーセル，M. グレーン著 (James L. Mursell, Mabelle Glenn) 供田武嘉津訳『音楽教育心理学』音楽の友社 1972. 3. p. 302
- 22 前掲書 p. 302
- 23 森有 正著『バビロンの流れのほとりにて』築摩書房 1968. 7. p. 295
- 24 R. ミュラー著 (Reinhardt Müller) 『エトガー・エンデ画集』より J. クリッヒバウム編「未知なるものへの脱出」から 岩波書店 1988. 10. p. 132