

学校・大学・地域を循環するグローバルな音楽のま  
なび：バリ・ガムランによる試み

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2012-06-26 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小西, 潤子 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.14945/00006720">https://doi.org/10.14945/00006720</a>

## 論文

# 学校・大学・地域を循環するグローバルな音楽のまなび

## ——バリ・ガムランによる試み——

小西 潤子\*

## はじめに

今日において、グローバル化という言葉には全く新鮮味が感じられなくなった。「地球にやさしい」「世界がつながる」などのスローガンから産業構造や経済の変化まで、さまざまな場面でこの言葉による説明がされている。教育現場においても、グローバル化への対応が課題とされている。2008（平成20）年1月17日初等中等教育分科会教育課程部会の答申<sup>(1)</sup>では、グローバル化は国際競争を加速化し、異なる文化・文明との共存や国際協力の必要性を増大させること、したがって共存のためには、自らの国や地域の伝統や文化についての理解を深め尊重する態度を身につけることが重要だと指摘されている。2012（平成24）年度からは、この考え方を組み入れた新しい学習指導要領（以下「新学習指導要領」）に移行する。答申では、グローバル化と共に「知識基盤社会化」への対応も理念として掲げられている。その特質として、①知識には国境がなく、グローバル化が一層進む、②知識は日進月歩であり、競争と技術革新が絶え間なく生まれる、③知識の進展は旧来のパラダイムの転換を伴うことが多く、幅広い知識と柔軟な思考力に基づく判断が一層重要になる、④性別や年齢を問わず参画することが促進されることがあげられている。

確かに、外国人がコンビニのレジを打っていたり有名な会社の社長だったりしても、さほど驚かなくなかった。日本人の野球選手がたくさん大リーグで活躍しているし、外国人力士も毎年のごとく優勝している。国境というハードルは、低くなったことは実感できる。が、それがゆえに私たちは、ことさら異文化を意識することがなくなってきているのではないだろうか。日常に外国人の姿が溶け込んでいるからといって、その背景にある異文化を理解することにはならない。ただ、異文化の境界が見えなくなっているだけではないか。境界の不可視性は、知識基盤社会化を促進しているインターネットにおいて顕著である。インターネットやそれを使ったソーシャル・ネットワーク・サービス（SNS）は、めまぐるしい勢いで普及している。SNSは、いわゆる富める者に占拠されたものではなく、太平洋諸島の高校生から東南アジアの孤児院の子どもまで人気である。どこにいてもインターネットから新鮮な情報を手に入れることができ、現場のことは誰かがレポートしてくれる。わからないことには、知らない人が丁寧に答えてくれる。あつと言う間に、空間を越えて他人同士でもお互いに共感の意思を発信できるようになった。

だが、それは本当に共感だといえるのだろうか。元来、共感とは時間と空間を共にした者同士が抱くことができる「現場性」を伴うものであった。インターネット上を行き交うのは、味も香りもしない情報だけである。こうした環境に生まれ育つ子どもたちは、情報を現実だと錯覚するのではないだろうか。身近になった外国人やインターネット上の動画だけを見て、グローバルな現実を理解したように思うのは偏狭な考えである。しかし、これはある意味、親や祖父母の世代にもあてはまる。外国人はみんな英語を話せると思っていたり、海外旅行に行っても「現地人」と接したことがなかったりするおとなも、かなりいるはずである。異文化との共存や国際協力のためには、相互の境界を意識し、自文化を説明する力が求められるのである。

答申にもあるように、知識基盤社会は性別や年齢を超えて人々が参画する社会である。子どもたちだけでなく、おとなも一緒になってまなんでいかないと、かつて人類が経験したことの無い変化に追いつかない。

\*静岡大学教育学部教授・生涯学習教育研究センター副センター長

しかし、こうした現実に対する人々の認識やそれを支えるための制度が整っているとは言い難い。学校教育だけでなく、グローバル化社会に適合するための生涯学習を創造していくことが求められるのではないだろうか。学校教育の目標は、学校にとどまるものではない。新学習指導要領では、学校教育が生涯にわたっての学習基盤として位置づけられており、音楽教育においては学習活動を通して「生涯を通して音楽を愛好し、生活の中に音楽を生かしたり音楽文化に親しんだりする態度」をはぐくむことが目標とされている（文部科学省 2008, 10）。

学校教育と生涯学習が接続したかたちで、国際的な感覚の向上や自文化への関心と理解を深めるにはどうしたらよいであろうか。それに向けて、大学にはどのような貢献ができるのだろうか。本論では、民族音楽学の立場から、生涯学習における音楽の意義を問い直すとともに、グローバル社会に対応するためのガムランのワークショップによる地域・学校・大学を循環するまなびについて考察する。

## 1 音楽の生涯学習に関する問題

さまざまな学問領域の中でも、音楽は生涯学習と親和性が高い。全国各地の公民館にはギターや三味線、謡からフラダンスまで音楽の講座があり、音楽室を配備している施設もある。また、「音楽は国境を越える」とよく言われるように、音楽をまなべば国際的な感覚が養われるようにとらえられている。しかし、それは真実だろうか？

生涯学習と音楽について考える上で、あらためて生涯学習の定義を確認しよう。わが国で最初に生涯学習をタイトルにした公文書である1981（昭和56）年中央教育審議会（中教審）答申「生涯学習について」において、生涯学習とは「自己の充実・啓発や生活の向上のため、各人が自発的意思に基づいて、必要に応じ、自己に適した手段・方法を自ら選んで生涯を通じて行われる学習」と定義される（佐藤 2007, 13）。「自己の充実」「自発的意思」「自ら選んで」と、まなぶ者の自主性を重んじているが、まなぶ内容の規定はない。また、文部科学省の「社会教育調査」では、音楽の講座は「教養の向上に含む」ものと「趣味・けいご<sup>(ママ)</sup>ごと」として例示されている（佐藤 2007, 88-89）。こうした点から、趣味の音楽は生涯学習に含まれるだけの理由はあるだろう。

音楽の稽古事を続けることは、少なくとも技術の「向上」をもたらすから、まなびとしての意義は認められる。とはいえ、趣味の音楽はややもすれば閉鎖的な世界にとどまってしまう。趣味というのは、「楽しみとしてすること＝好きなこと」である。好きな音楽というのは、本人の価値観に合うものとして選択された種類の音楽である。好きな音楽に向かい合っているだけでは、実は世界中で音楽といわれるもののごく一部に接していることにしかならない。

そもそも、個人の価値観の形成に学校教育が与える影響は大きい。その学校教育は、西洋近代を規範として制度化されたものであるから、学科の1つである音楽が明治以来、西洋偏重であったのは当然ともいえる。たとえば、1977（昭和52）年7月告示された「中学校学習指導要領」（音楽）において、表現（歌唱）教材として各学年ともに「我が国及び諸外国の民謡並びに古典から現代の作品までのうち、平易で親しみのもてるもの」と「郷土の民謡」を取り上げること、鑑賞教材として第1学年では「箏曲<sup>そうきょく</sup>、独唱曲、弦楽合奏曲、管弦楽曲、郷土の音楽及び諸外国の民族音楽」、第2学年では「雅楽、三味線音楽、独奏曲、管弦楽曲、郷土の音楽及び諸外国の民族音楽」、第3学年では「尺八音楽、協奏曲、管弦楽曲、郷土の音楽及び諸外国の民族音楽」を取りあげることとされている。これを見る限り、「諸外国の民族音楽」が組み込まれている。ところが、歌唱と鑑賞の共通教材として必ず取り扱ったとされた「共通教材」を見ると、次の表1のようなのである。

表1から、諸外国の民謡や民族音楽をとりあげることとされつつも、実際に共通教材として示されたのは、西洋クラシック音楽およびその影響を受けて成立した日本歌曲、日本古典芸能に限られていたことがわかる。西洋音楽偏重主義に対して、「わらべうたを出発点とする」音楽教育という主張やその教科書草案に対する「アジアの音楽が完全に無視されている」などの批判は、1967年<sup>(2)</sup>にも出されていた（河口1991, 333-341）。にもかかわらず、現場では民族音楽が取りあげられることは少なかった（降矢 2009）。この間に音楽教育を受けた

表1 1977年7月告示「中学校学習指導要領」(音楽)の共通教材

<p><b>第1学年</b></p> <p><b>【歌唱】</b></p> <p>「砂山」 北原白秋 作詞 中山晋平 作曲  「赤とんぼ」 三木露風 作詞 山田耕筰 作曲  「荒城の月」 土井晩翠 作詞 滝廉太郎 作曲</p> <p><b>【鑑賞】</b></p> <p>「春」(「和声とインベンションの試み」第1集「四季」から) ビバルディ 作曲  「魔王」 シューベルト 作曲  「山道を行く」(組曲「大峡谷」から) グロフェ 作曲  「管弦楽のための木挽歌」 小山清茂 作曲  箏曲「六段」 八橋検校 作曲</p> <p><b>第2学年</b></p> <p><b>【歌唱】</b></p> <p>「浜辺の歌」 林 古溪 作詞 成田為三作曲  「夏の思い出」 江間章子作詞 中田喜直作曲  「早春賦」 吉丸一昌作詞 中田 章 作曲</p> <p><b>【鑑賞】</b></p> <p>小フーガ ト短調 バッハ作曲  交響曲第5番 ハ短調 作品67 ベートーベン作曲  「月の光」(「バルガマスク組曲」から) ドビュッシー作曲  雅楽「越天楽」 日本古曲  長唄「勸進帳」 四世 杵屋六三郎 作曲  (「旅の衣は……海津の浦に着きにけり。」の部分)</p> <p><b>第3学年</b></p> <p><b>【歌唱】</b></p> <p>「椰子の実」 島崎藤村 作詞 大中寅二 作曲  「花」 武島羽衣 作詞 滝廉太郎 作曲</p> <p><b>【鑑賞】</b></p> <p>「モルダウ」(交響詩「我が祖国」から) スメタナ 作曲  ピアノ協奏曲 イ短調 作品16 グリーグ 作曲  尺八曲「鹿の遠音」 作曲者 不詳</p>
--

場合、西洋音楽偏重主義的な音楽観が知らずと身につけている可能性もあるのである。

そのうえ、長年日本の音楽教育では、文化として音楽を理解することを軽視する風潮が支配してきた。実際、音楽を専門とする学生の中でさえ、ショパンの作品が好きで演奏しているのにヨーロッパの文化や歴史には全く関心を示さなかったり、演奏会にも足を運ばなかったりする者がいる。そして、目標は有名な演奏家のCDの演奏に近づくことであったり、目の前にいる指導者に誉められることであったりする。この閉鎖性は、「家元制度」のもとで伝習されてきた日本の音楽芸能の伝習にも通じる。のみならず、1980年代にカルチャーセンターで盛んになったフラ(ダンス)でさえも、家元制度的な階級性にとって教授されていることが指摘されている(Kurokawa 2000, 66-68)。従来の日本における音楽教育では、諸外国から技術的な側面だけを取り入れて閉鎖的に伝承される傾向があったのである。

一方、新学習指導要領では国際社会に生きる日本人として広く「音楽文化」の理解が求められることに言及している。そして、「諸外国の様々な音楽」「アジア地域の諸民族の音楽」が幅広く取り扱われるように示されている。たとえば『中学生の音楽1』(教育芸術社)では、2ページ分の見開きに「アジア諸民族の音楽」としてオルティンドー(モンゴル)、カッターリー(パキスタンなど)、アルファー(中国)、カヤグム(朝鮮半島)、

ガムラン（インドネシア）が取りあげられ、カッターリーとガムランについては口絵として別に見開き2ページ分が当てられ、大きくカラー刷りの写真が取りあげられている。

今の子どもたちが学校で習う音楽の内容には、おとなたちが習ったものとは異なるものがたくさん含まれている。それゆえ、学校教育現場では未知の音楽を教えなければならなくなった教員たちが、対策に苦慮している。これは、逆に「教師が過去にみずから訓練を受けた内容に授業の内容を限定せざるをえない」(Smith 1987, 215; 山口 2000, 102) とされた旧来の音楽教育を変革する機会ともいえる。つまり、学校教育現場でおとなである教員と子どもが同時にまなぶあり方は、新しい生涯学習を考える上でヒントになるとらえたいのである。生涯学習における稽古事としての音楽は、経済的な事情などでまなべなかった人たちに対して、まなびの機会を提供してきた。その意義は認めるにしても、これからの音楽の生涯学習では稽古事を超えて、新たな価値観の発見につながる機会をも提供していくことが求められる。ガムランは、そのための教材としての可能性がある。

## 2 グローバルな音楽としてのガムラン

ガムランとはインドネシア、マレーシアにおける合奏音楽の名称でもあり、楽器のセットも意味する。静岡大学キャンパスミュージアム（以下、SUCM）所蔵のガムランは、ガムラン・ゴング・クビャルという現代バリで典型的な青銅器製の金属打楽器群を中心とする24個の楽器からなる編成である。見事な彫刻が施されている木製の枠組みに囲まれて青銅製の本体が神々しく光り、展示物としても魅力的である。また、打楽器中心であるため誰でも叩いて音を出すことが可能である上、そのうなりを伴う響きは独特で、日常生活では耳にすることのない明らかに異文化の音である。

ギターや箏など、多くの楽器が人々の移動に従って自然と伝播したのに対して、ガムランは、はじめから教育の目的で東南アジア地域からアメリカにもたらされたという特殊な事情がある。民族音楽学者・マントル・フッドは、西洋音楽中心主義が勢いを保っていた1950年代末の音楽学界に対して、言語教育でいう「バイリンガル」に倣って「バイミュージカリティ (bi-musicality)」の概念を提唱し、異なる音楽システムを平行してまなぶことの大切さを主張した。そして、カリフォルニア大学ロサンゼルス校にジャワ島およびバリ島のガムランを導入し、実践教育を行った。1960年代以降には、アメリカのいくつかの大学でこの影響を受けた教育プログラムが導入されるようになった (柘植 1991, 10-14)。

日本には、1973年当時新鋭の民族音楽学者としてブームを巻き起こした小泉文夫が、個人的なコレクションとして東京藝術大学にジャワ・ガムランを導入した。1976年、この楽器を演奏するために結成されたランバンサリというグループは、現在でも拠点を变えて活動を続けている<sup>(3)</sup>。また、関西でも1979年、植野アジア芸術文化振興財団との共同事業として、大阪大学文学部音楽学研究室を拠点にジャワ・ガムラン演奏グループ・ダルマ・ブダヤが結成された (写真1)。

これら日本のガムランは、インドネシア本国を含む海外のガムラン関係者に高く評価されている。その1つの要因として、結成当時から30年以上のキャリアを継続している第一世代も活動を続けていることがあげられる。ガムランは、日本でもすでに生涯学習のためのツールとなっているといえる。そして、1980年代頃からは特定のリーダーを有しない日本各地の大学の音楽専門教育機関や楽器博物館など公の施設にも、ジャワやバリのガムランセットが設置されるようになった。

その後、世界各地でガムランが興味深いかたちで普及した。たとえば、オーストラリアのパーズでは



写真1 ダルマブダヤによる子ども向けワークショップ  
(於:キッズプラザ大阪 2009年2月15日 筆者撮影)

2002年にインドネシア領事館を活動拠点にランゲン・ブドヨ Langen Budoyo というジャワ・ガムランのグループが設立され、20代前半から50代までの移民を含むインドネシア人とオーストラリア人が活動している。そのメンバーの1人は東京でランバンサリに一時入門し、メンバーの多くが一流の仕事に従事し、インドネシアでのガムラン習得体験をもち非常に高度な技術を有し、大変厳格に週2回の練習が行われていることに驚きを示している (MacIntosh 2009, 88)。また、イギリスでは1980年代末までに設置されていたガムランは、大学の民族音楽学プログラム用の5セットのみであったが、2000年までに80セットを超えるようになった。設置場所も、司教学校、芸術学校、聴覚支援学校と多彩で、イングランドとウェールズの学校教育では、ガムランが作曲法の学習に有益だという理由で取り入れられている。多くの演奏グループは、インドネシアと結びつきのない演奏家に率いられている。とりわけ興味深いのは、ガムランが囚人の矯正教育に大きな威力を発揮し、CDまで出版しているグループまでであることである (Mendonça 2010)。

このように、日本の教科書でようやく「諸民族の音楽」(つまり「インドネシアの音楽」あるいは「バリ島の音楽」)として紹介され始めたガムランは、実際には世界各地の大学教育に導入され、学校教育や社会教育の現場へと裾野を広げているグローバルな音楽なのである。それがゆえ、大学における音楽専門教育として、学校と地域を結びつけるグローバルな学びに適しているともいえる。SUCMのガムランは、2008年2月に大阪音楽大学音楽博物館から譲り受けた。これを機会に、ガムランを使った参加型ワークショップを開催することになったのである。次に、その実例を紹介する。

### 3 ガムランを用いたワークショップ

#### 3.1 SUCMバリ・ガムラン企画展

企画展「ガムラン—青銅のオーケストラの響き」は、2008年11月11日～17日にSUCMのバリ・ガムランの本格的なお披露目として開催された<sup>(4)</sup>。その企画運営に際して、筆者は大学院生6名とともにプロジェクト・チームを結成した。彼らはいずれもガムランの演奏経験があったわけではなく、展示の実務経験もなかった。イベント内容としては、ガムラン展示と演奏、ワークショップを中心に、インドネシアの衣食体験とインドネシア文化に関する座談会を盛り込むことになった。展示会場兼公演会場となったSUCM実習室は、理学部棟1階にある理科室のような無機質な仕様である。そこで、壁面を布で覆ってバリ島のお面やパネル、ポスターを貼り、床には唐草模様のゴザを敷き詰めた。そして、自然との共生をイメージできるよう、レンタルで人の背丈より高い観葉植物を用意し、お香を焚いた。こうした展示の工夫により、バリ島をイメージさせる空間に近づけた(写真2)。

一番の問題は、ガムランに詳しい指導者がいるわけではない状況の中で、いかに演奏グループを結成し、演奏企画と実演を行うかであった。その矢先、静岡大学農学部大学院農学研究科配属のバリ島出身者・イ・ケトゥット・ムジャ氏が、静岡在住のインドネシア人を率いてケチャなどバリ島の文化普及活動をしているという情報を得た<sup>(5)</sup>。早速ムジャ氏の協力を得て、7月からムジャ氏自身の音の記憶を頼りに旋律パターンを再構成し、プロジェクト・メンバーが聴き取って数字譜に置き換える作業により、演目作りが始まった<sup>(6)</sup>。これと並行して、プロジェクト・メンバーのうちの3人は、9月に浜松市楽器博物館主催のガムラン講習会に自主的に参加し、講師の皆川厚一氏から教わった旋律パターン・ギラッ gilak をワークショップで活用することにした。10月に入り、ようやく1対の太鼓とガンサ類<sup>(7)</sup>だけを使った演奏時間数分のオリジナル作品が形になり、出演するメンバーを募集した。そして、練習日程を決めて、プロジェクト・



写真2 企画展衣装体験(於:SUCM 2008年11月12日  
筆者撮影)

メンバーが曲目を伝授していった。演奏グループ名は、ムジャ氏の命名により、サンスクリット語で「学徒による」を意味するナーダ・ブラーマ・チャルヤと決まった。

ガムラン演奏は、最も人出の多い土、日に計3公演とした。これとは別に、事前予約があった静岡市立城山中学校（総合学習の3年生1クラス）を対象に11月14日（金）14:00～15:00、静岡県立静岡南高校（9名）を対象に11月15日（土）10:00～11:00に、それぞれ各1時間程度のワークショップを開催した。それ以外の時間帯の来場者には、展示物の鑑賞と簡単なガムラン打奏体験、衣食体験をしてもらった<sup>(8)</sup>。公演は、演奏にバリ文化やガムランの説明時間を加えて設定し、プロジェクト・メンバーが配布資料、台本などの制作も行った。期間内のキャンパス・ミュージアム来場者数は、目標の600名を大きく上回る912名であった（写真3）。



写真3 プロジェクト・メンバーによるバリ文化の説明（於：SUCM 2008年11月12日 筆者撮影）

このように、企画展はガムラン演奏体験ゼロのプロジェクト・メンバーの大学院生たちが、インドネシア、バリ島の文化やガムランの演奏法をまなびながら、それに適した展示方法を考え、生徒や一般来場者に向けた説明資料を作成し、習得した演奏技術を中学生、高校生、一般来場者の前で披露し、演奏体験のサポートをするというものであった。これまで楽譜をもとに演奏してきたプロジェクト・メンバーにとって、耳を頼りに数字譜化するのには困難を伴ったし、ムジャ氏にとっても日本人学生を相手にガムランを指導することは初めてのことであった。そのうえ、プロジェクト・メンバーは後から加わった演奏メンバーを結集し、アンサンブルのかたちを整えねばならなかった。それが見事に功をなして、演奏メンバーは、あたかもヴェテランのように生徒や来場者に楽器の説明や演奏の仕方を説明し、来場者らがグループ演奏を体験する際の補助を行った（図1）。

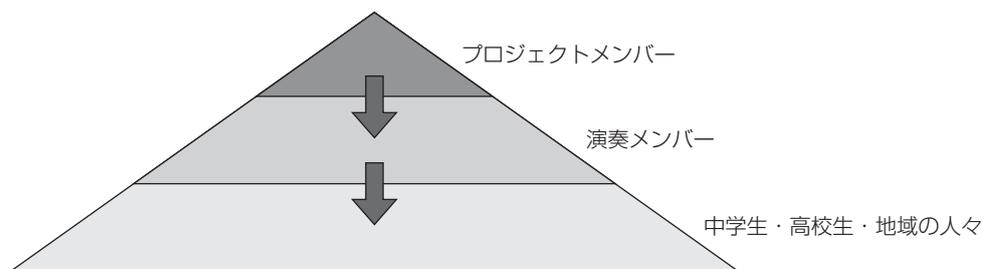


図1 プロジェクトの進め方

### 3.2 海のおもしろ民族学展ほか

翌年度以降、ナーダ・ブラーマ・チャルヤは学外でのワークショップにも臨んだ。翌2009年5月30～31日には静大フェスタ（会場：ツインメッセ）に参加した。また、第24回国民文化祭・しずおか2009の一環として同10月31日～11月8日焼津市文化センター小ホールで開催された「海のおもしろ民族学展」において、ガムランの特別展示と演奏の招聘を受けた。さらに、SUCM企画展を訪れた大学女性協会静岡支部長・鈴木キミエ氏（当時）の依頼により、2010年5月に大学女性協会全国大会でのアトラクションとして演奏を行った。

ナーダ・ブラーマ・チャルヤは、趣味を共にする学生が自主的に運営されるサークル活動となることを当初から目指さなかった。「文化として」まなぶことを一貫すること、人間関係などまなび以外の要素の介入を避けること、なるべく多くの教員希望者の参加をうながすこと、楽器の維持管理といった点から、イベントごとにメンバーを集めて結成し、教員が積極的に関与するチュートリアル方式で運営してきた。5月のイベン

トでの演奏に間に合わせるためには、年度が変わる前に演奏活動をリードする学生をあらかじめ確保しておいて、卒業・修了する学生から演目を引継いでおかねばならない。幸いにもこれまでのところ引継ぎはうまくいっており、静大フェスタではムジャ氏の指導によって、ケチャも新たに演目に加えた。

さらに、「海のおもしろ民族学展」では、レパートリーを増やすために静岡大学大学院教育学研究科作曲専修生で浜松市在住の小菅由加里氏に作品を委嘱することにした。小菅氏はマリimbaの作品を創作した経験があったが、ガムラン作品は初めてであった。創作に先立って、自ら東京で行われたガムランワークショップに参加して技術習得したり、バリ島を訪問して現地の文化を肌で感じ演奏指導を受けた。こうした研鑽を積みながらインスピレーションを得て完成されたのが、委嘱作品《海辺にて》である。創作の過程において、小菅氏は西洋の作曲家とガムランとの関係を知ったという。クロード・ドビュッシー（1862-1918 フランス）が1889年パリ万博で耳にしたジャワ・ガムランがその後の創作に影響を与えたことに始まり、マイケル・ナイマン（1944- イギリス）、ヴィル・エイスマ（1929- オランダ）、ポーリン・オリヴェロス（1932- アメリカ）など、いわゆる現代音楽の作曲家たちがガムラン作品を手がけていることは、ガムラン関係者以外にはあまり知られていないことに気づかされた。

これらのイベントでは、不特定多数の来場者を対象としたワークショップを行い、それぞれ好評を博することができた。さらに、2010、2011年のそれぞれ4月には、キャンパス・ミュージアムを訪れた教育学部附属特別支援学校中学部の生徒を対象に、体験ワークショップを開催した。初年度の開催前には、特別支援学校の生徒たちの中には音に対して敏感な生徒もいると聞いていた。学生たちが教育学部特別支援教室からのアドヴァイスももらい、慎重にワークショップの企画と実演に臨んだ。すると、思いのほかガムランの響きが生徒たちに好評で、演奏の交代に不満げな様子を示す生徒もいたほどで、2年連続の訪問となった。このワークショップがきっかけとなって特別支援教育にも関心が広がり、大学院修了後に特別支援学校に勤務することが決まった学生もいる。

### 3.3 ワークショップの意義と課題

ナーダ・ブラーマ・チャルヤが行ってきたワークショップを特徴づけるのは、主催者側と参加者側が大きなタイムラグなしにまなんでいることである。これは、前述のように新学習指導要領が導入された学校現場と似たような状況だといえる。このような即席のワークショップに対する批判は、当然のものとして受けとめる。その一方で、こうした機会が限られる地方都市の場合には、それなりの意義はあるとも考えている。ガムランを教科書の写真でしか見たことのない生徒やその存在さえ知らなかった一般来場者が、目前にある楽器の音を実際に聴き、自らの力で音を出してみる体験の場を提供することは、ガムラン体験の第一歩として重要である。実際に、インターネットで事前学習をして体験学習に臨んだ高校生たちは、「自分が思っていたガムランと実際のガムランは違っていた」「西洋音楽とは音質とか音色が全然違う」「実際行ってみたら、



写真4 自作を説明する小菅由加里氏（2009年11月1日 筆者撮影）



写真5 来場者とともに合奏する風景（2009年11月1日 筆者撮影）

「すごく楽しかった」などガムランの響く現場体験の新鮮さを感想にまとめていた。また、衣食の体験から「文化における音楽」としてバリ・ガムランを理解することができたなどの声もあった。

中高年の一般来場者にとっては、ワークショップは昔の教科書では紹介されなかったインドネシアの芸能や文化との新しい出会いの場になった。つまり、イベントに参加することで、学校教育のまなびを更新したのである。テレビ番組などを通して比較的馴染みのあるバリ島とはいえ、振動や色彩に加えて香りや味覚も加えたイベントに参加することで、遠い文化を身近に感じ、断片的な知識を膨らませる機会となったはずである。何よりも自ら演奏に加わったことで、能動的な文化体験となった。終了後に「ガムラン演奏に加わりたい」と感想を述べた人がいたことから、公演やワークショップは、来場者の新たなまなびへの動機づけにもなったと言える。

プロジェクト・メンバーにとって、この企画運営は民族音楽学、アート・マネジメント、生涯学習の理論と実践のまなびの場となった。SUCM企画展に際しては、企画の段階でガムランを中心にバリ島やインドネシアの音楽と文化についての基礎知識を得るために、主体的に文献を読み、リトルワールドに足を運んで情報収集を行った。また、ガムランのテクニックをまなぶために浜松市楽器博物館の講習会に参加した。これは、彼ら自身の社会教育の第一歩ともいえよう。これがきっかけで、大学院修了後に大阪の国立民族学博物館に行ったことを伝えてきた修了生もいる。また、バリ島を再訪した学生は、ガムランやバリ出身のムジャ氏との直接のコミュニケーションを経て、モノ中心になりがちな観光旅行では味わえなかった新たなバリ島の魅力を発見したという。

卒業生・修了生の多くは、以後、教員として学校教育現場で児童生徒の指導をしている。合唱・合奏、ピアノ伴奏、吹奏楽の指揮、和楽器演奏と多彩な指導をしなければならない彼らにとって、たとえ一時的であってもガムラン演奏に携った経験は活かされるはずである。のみならず、プロジェクトでの実践方法は、ガムランだけでなく未知の音楽を文化として理解するときの参考にもなる。つまり、現場ですぐ使える方法だともいえるのである。ある高校に勤務する修了生は、「大学院でガムランをやっておいて、本当によかったです。」と真顔で語ってくれた。ほかに、就職先の東京でガムラン・グループを訪ねた者もいると聞いている。

#### 4 学校・大学・地域を循環するまなび

ワークショップにおいて、ナーダ・ブラーマ・チャルヤは地域の人々が新たな音楽と出会う媒介役となり、その瞬間を共にすることができた。そして、そこに居合わせた人を通じて、次の出会いへと導かれた。逆に、小菅氏による委嘱作品やバリ舞踊の講習<sup>(9)</sup>、演奏指導<sup>(10)</sup>など、地域や社会からの技術的な支援を受け、ナーダ・ブラーマ・チャルヤが少しずつ向上してきた面もある。このように、ナーダ・ブラーマ・チャルヤの活動は、一方的な地域貢献ではなく、大学と地域や社会との交流の機会を提供し、双方に利点をもたらす可能性を示すものとなった。卒業生・修了生が学校教育現場で活動の成果を還元し、それが児童生徒たちに消化吸収されるまでには、まだしばらく時間がかかろう。しかし、10年も経てば、彼らの授業を受けた児童生徒の誰かが大学に入学することもあるだろう。こうして、学生の活動を通じて学校、大学、地域との間にまなびが循環していくのは、それほど遠い未来ではない。

ただし、プロジェクト型のワークショップ企画にも課題はある。たとえば、毎回異なるイベントを行うため経年変化をみるデータの蓄積はないこと、関わる学生はそのときのイベントの性格に左右された関わり方しかしていないこと、また学生は自らの特性を生かせる部門しか経験していないことがあげられる。ナーダ・ブラーマ・チャルヤの活動自体にも、課題がある。まずは、演奏者の確保である。理想的には、すべてのパートをマスターしている演奏者が常時グループにいる状態を保てればよいが、大学の場合、学生は毎年入れ替わる。他大学の例では、指導者である教員が他機関に異動したことで演奏活動を中止しているガムラン・グループもある。第2に、学外演奏に際しての楽器セット運搬の問題<sup>(11)</sup>である。イベント企画と演奏の準備に加えて、楽器運搬計画も同時に立てなければならないし、第一費用がかさむ。さらに、楽器の保存とメンテナンスも課題である<sup>(12)</sup>。こうした問題は、程度の差はあれ、ガムランを保有するどの音楽専門教育機関にも共通する

であろう。

ナーダ・ブラーマ・チャルヤとしては、ランバンサリと同等の実力をつけたり、ダルマ・ブダヤのように継続的なワークショップを提供したりすることを目標とはしていないし、自らが生涯学習機関の役割を果たすようなことは今のところ考えてはいない。卒業生・修了生が教員になった場合、県内での採用であっても大学まで気軽に通えないこと、県外の地元に戻るものも多いことなど、東京や大阪のガムラン・グループと異なる事情もある。これまでのように、単発的な音楽のまなびの場を創出することによって学校・大学・地域の橋渡しとして機能していくことが、現実的だと考えている。

本論ではガムランによるワークショップの有用性を取りあげて論じてきた。しかし、音楽による異文化理解にはガムランが必要であるわけではない。ガムランは、異文化という境界が明らかな響きを持つという意味で、扱いやすい教材である。実は、ピアノやギターなど児童生徒や教員にとって身近な楽器を使っても、民族音楽学的観点からの異文化理解は可能なのである。そのように文化という観点から楽器を見てこなかったのは、音楽教育が長年にわたって西洋中心主義を規範とする技術習得を中心においてきたためである。また、それに対して、従来の民族音楽学も音楽教育とは関係をもってこなかった（山口 2004, 122）。

ナーダ・ブラーマ・チャルヤの考え方は、文化としての音楽理解に根ざすものである。技術は文化に付随するものであるから、効率的だからといって技術だけを切り離して別の文脈において習得することは、好ましくない。しかし、技術から文化のある側面を学ぶことは可能である。目の前にある技術には、インターネットでは伝えきれない要素がたくさん含まれているからである。技術向上をめざすことは、演奏メンバーのモチベーションを高めるためにも重要である。ただし、技術向上そのものが目標ではないことを肝に銘じておく必要がある。これは、いかなる音楽のまなびにもあてはまるだろう。

## 謝辞

本論中でお名前をあげた方をはじめ、プロジェクトを推進するにあたってお世話になったたくさんの皆様にこの場をお借りして感謝の意を表します。

## 注

- (1) 「幼稚園、小学校、中学校、高等学校及び特別支援学校の学習指導要領等の改善について（答申）」
- (2) 「音楽教育の会」第12回全国大会資料『音楽と教育』1967年8月。
- (3) 1983年に小泉が死去した後、1985年に活動拠点を学外に移し、現在でも活発な演奏活動を行っている。  
[http://www.lambangasari.com/modules/about/index.php?content\\_id=1](http://www.lambangasari.com/modules/about/index.php?content_id=1)
- (4) これに先立ち、同年5月に行われた大学主催の野外イベント（静大フェスタ、於：静岡市青葉シンボルロード）に小型の楽器を数台持ち込んで、通りがかりの人に音色を楽しんでもらうことを試みた。
- (5) 指導教員の小嶋睦雄教授による情報提供
- (6) バリ島においても、1960年創設された国立伝統音楽高等学校では、より画一化された様式の音楽が教授されているという（梅田 2010）。
- (7) 鉄琴のように、細長い板状の青銅を横に並べて木槌で打つ楽器群のこと。
- (8) 展示と試着に使った衣装は、バリ舞踊用の一式をムジャ氏、ジャワの一式を国立民族学博物館文化資源研究センター・福岡正太准教授より借り受け、家庭科教室のボディにディスプレイし、伝統的バリ舞踊の衣装の着付けはムジャ氏が行った。食の体験では、唐辛子系の香辛料・サンバルを塗ったクラッカーとバリ・コーヒーを提供した。
- (9) プスパ・メカール Puspa Mekar 主宰の大坪紀子氏より指導を受けた。
- (10) ギータ・クンチャナ Gita Kencana を主宰の小林江美氏より指導を受けた。
- (11) ゴング・クビヤールを編成する楽器には200kg くらいのものもあり、専門の業者に頼むと、相当の費用がかさむ。

(12) SUCMは展示スペースが手狭なため、ガムランは日常的には収納スペースに収納されている。使用済のセットを譲り受けたため、金属部分の釣り紐の緩みや木枠の破損など楽器のメンテナンスを行う必要がある。金属部分については、サビをとるためには化学的に薬品で磨かねばならないが、磨きすぎると磨耗して音の高さや響きに影響が出る。

#### 引用文献一覧

- 梅田英春 2010 「バリ舞踊レゴン・クラトンにみるインドネシアの文化政策」 皆川厚一編 『インドネシア 芸能への招待』 東京堂出版, 155-174.
- 河口道朗 1991 『音楽教育の理論と歴史』 音楽之友社.
- 佐藤晴雄 2007 『生涯学習概論』 学陽書房.
- 柘植元一 1991 『世界音楽への招待—民族音楽学入門』 音楽之友社.
- 降矢美彌子 2009 『地球音楽の喜びをあなたへ—未来の地球市民となる子どもたちのための多文化音楽教育』 現代図書.
- 山口修 2000 『応用音楽学』 放送大学教育振興会.
- 山口修 2004 『応用音楽学と民族音楽学』 放送大学教育振興会.
- Kurokawa, Yoko 2000 'Hula *halau* in Tokyo: A Case Study of Hula Schools', *Perfect Beat* 4-4, 66-68.
- MacIntosh, Jonathan 2009 'Indonesians and Australians Playing Javanese Gamelan in Perth, Western Australia: Community and the Negotiation of Music Identities', *The Asia and Pacific Journal of Anthropology* 10-2, 80-97.
- Mendonça, Maria 2010 'Gamelan in Prisons in England and Scotland: Narratives of Transformation and the "Good Vibrations" of Educational Rhetoric', *Ethnomusicology* 54-3, 369-394.
- Smith, B. Barbara 1987 'Variability, change, and the learning of music', *Ethnomusicology* 32-2, 201-220.