

日本における子ども中心の学校音楽教育の一側面 —楽器づくりの実践を手がかりとしたコールマンの音楽教育論の再検討—

One Aspect of Child-Centered School Music Education in Japan
-A review of the Coleman's Theory of Music Education that takes as
a clue the implementation of the making of musical instruments-

丸 林 実千代
MARUBAYASHI Michiyo

[**Abstract**] Child-centered music education is one aspect of Japanese school music education that has repeatedly changed form; it has appeared and declined according to the time period in which it existed. Japan is currently in a period oriented towards child-centered music education. In order to implement music education programs that achieve a great deal of musical growth in children, and will not end meaninglessly like past music education programs, it is important to consider and examine the main cause behind the appearance and decline of child-centered music education.

Satis N. Coleman's theory of music education has been referred to as a source for the philosophies of Japanese child-centered school music education. Her music education programs are characterized by the implementation of "primitive musical instrument making" activities, and spread throughout the United States in the first half of the 20th century. Through a review of Coleman's theory of music education that takes as a clue the implementation of musical instrument making activities, activities that have been carried out even in Japan, this essay aims to attempt to consider the main cause behind the appearance and decline of child-centered music education. Furthermore, this essay will also discuss the significance of reviewing Coleman's theory of music education in regards to current Japanese music education.

Firstly, the following two points have been established according to her theory of music education, as points of view for evaluating Japanese child-centered music education. The first is that Coleman's Creative Music was conceived from a spirit critical of contemporary music education, which distorted the natural relationship between the child (human beings) and music (sound), and also upon including and capturing the social, cultural, and historical points of view that surrounded the current state of music education. The second was that in Coleman's music education programs, in which each person has their own world of sound and attempts to approach this world, a structured esthetic pursuit was implemented that centered on the esthetic dialog between child and music (sound).

This essay then examines music education from the beginning of the Meiji era to the present from these points of view. From this, it depicts the true state of Japanese music education as having diverged from the true nature of children and developed with an unnatural and warped relationship between child and music. Furthermore, it identifies the phenomenon whereby under these circumstances, child-centered school music education changes form, appears, and declines

according to the time period in which it exists. Next, it considers the main cause of this phenomenon according to Coleman's music education. Firstly, this phenomenon results from the fact that teachers, who are actually engaged in musical activities with children, do not grasp or reflect on the state of affairs surrounding the children they teach from a vast field of vision, socially, culturally, or historically, do not repeatedly question the fundamental dimensions of music education and have not developed the implementation of their own music education programs. Furthermore, many teachers do not understand ideologies and theories behind music education, and repeatedly imitate superficial aspects of the methodologies. For this reason, it is believed that one main cause behind the phenomenon discussed earlier is that Japanese music education does not extend beyond individual musical activities and is not based around a comprehensive framework of music study, in which teachers correlate one musical activity with other musical activities. From this, this essay discusses the importance of teachers retaining one's own esthetic sound world in child-centered music education.

1. はじめに

(1) 問題の所在

日本の学校音楽教育では、子ども中心の音楽教育が、時代とともに形を変容させ出現と衰退を繰り返している。そして今現在も、子ども中心の音楽教育を志向している時代といえる。本論文における子ども中心の音楽教育とは、子どもの主体性や自主性を音楽活動の起点とし、子どもの内発的な音楽に対する美的追求を学習の基本とする音楽活動の総称として用いる。このように広範な概念とするのは、本論文が時代とともに異なった形態で出現してきた、子ども中心の音楽教育を検討の対象とするため、あまりにも狭く限定した概念定義では論じきれないからである。そしてこの子ども中心の音楽教育の対概念は教師主導の音楽教育や、注入主義的音楽教育などである。もちろん音楽学習や音楽的成長の原理の1つとして「子どもは、音楽に熟達した大人とともに音楽活動をすることによって、その音楽性に染まり、そのような音楽に専心することで音楽的成長を遂げる¹⁾」という考え方がある。これは従来の音楽教育が、徒弟制によって伝達され、展開されてきたことに起因しており、多くの音楽関係者の経験から説得性をもつ原理である。しかし、このような考え方を誤解釈し、極度に信奉した音楽実践を行った場合、教師主導の音楽教育や、注入主義的音楽教育に陥ってしまう。そしてその結果、子どもの内面から湧き上がる美的追求が阻害され、消失し、最終的には不自然で閉塞感のある音楽教育に迷い込んでしまうのである。

上述したように、現在の日本も子ども中心の学校音楽を志向している。それは、実際の学校音楽教育に携わっている教師たちが、音楽授業において子どもたちが音楽活動に無気力で、興味を示さないなどの問題を日々の授業で感じており、この状況の打開策を模索していることに1つの理由がある。さらには、平成元年告示の学習指導要領から目指されるようになった、いわゆる「新しい学力観」の影響も大きい。そして現在、多くの音楽教育関係者によって、音楽授業の様々な問題点を解決しようと、子ども中心の学校音楽教育への転換を試みる研究や実践が行われている。しかし、根本的な問題解決に至っていないのが実情である。

また、このように子ども中心の学校音楽教育を目指す試みは、明治初期開始以降の学校音楽教育の歴史において幾度となく繰り返されている。しかし、それらの動きは確実な成果を上げることなく、時間の経過とともに衰退してしまっている。このような過去の事実から、現在の日本で

志向されている子ども中心の学校音楽が、無成果のまま時間とともに衰退することも危惧される。そこで日本の学校音楽教育の一側面である、子ども中心の学校音楽の出現と衰退の反復現象の要因を検討・考察することは、現在の子ども中心の学校音楽を無意味に終わらせず、子どもが豊かな音楽的成長を遂げるような音楽教育の実現に貢献できるのではないかと考えるのである。

(2) 本論文の目的

過去に出現を繰り返してきた日本の子ども中心の学校音楽教育では、その考え方の源流として、20世紀前半に米国で活躍した女性音楽教師サティス・N. コールマン (Satis N. Coleman, 1878～1961) の音楽教育論が参照されることがある。彼女の音楽教育は「原始的な楽器づくり」の実践によって特徴づけられ、当時の米国で普及していった。(しかし、彼女の音楽教育論を「原始的な楽器づくり」にのみ焦点化することは誤解釈である。これについては後述する。) そこで本論文では、日本においても行われた楽器づくりの実践を手がかりとして、コールマンの音楽教育論を再検討することで、子ども中心の学校音楽教育の出現と衰退の反復現象の要因について考察を試みたい。またさらに、現在の日本の音楽教育においてコールマンの音楽教育論を再検討する意義についても論じたいと思う。

2. コールマンの音楽教育論

まず、本論文における、日本の子ども中心の音楽教育を検討するための視点を、コールマンの音楽教育から導き出したいと思う。彼女の音楽教育は **Creative Music** という思想ともいべき概念の着想から展開・発展している。そこで以下では、彼女の音楽教育論を **Creative Music** の概念を中心に再検討する。

(1) Creative Music の概要

コールマンは、1919年からコロンビア大学実験学校リンカーン・スクール (Lincoln School) で教鞭をとり、当時の進歩主義教育の思想に強く影響を受け、彼女が考案した **Creative Music** の理論的研究とその実践を行った。そして同校では「作業単位」の開発に寄与したとされている²⁾。彼女は同校に勤務する以前の1917年から、自己の音楽教育を実践すべく自ら音楽スタジオを設立し、**Creative Music** を模索していたが、その **Creative Music** の考え方はコールマンの主著 *Creative Music for Children* (1922)³⁾ にほぼ集約されている。そこでの音楽教育の軸をなす考え方は「音楽の自然な進化にしたがった音楽学習」であり、楽器づくり、演奏、踊り、歌唱、作詩、楽曲創作などの活動を相互関連させながら進める総合的な音楽学習であった。

具体的には、写真にあるように子どもの身の周りにある物を材料として、楽器をつくり、それを演奏した。そして時には音楽とともに踊り、詩をつくり、それに旋律をつけ(創作)、歌うことも行った。【譜例1】は、子どもが作詩し創作した旋律をコールマンが採譜したものである。これらが示すように「音楽の自然な進化にしたがった音楽学習」では様々な音楽活動が展開されており、彼女はこのような音楽指導をリンカーン・スクールで実践し、最終的には子どもたちとともに交響曲を創作し、演奏会を開催するまでに発展させていた⁴⁾。



44. Simple Instruments that Children can Make at Home

【写真1】子どもたちが家庭で作れる簡単な楽器の数々



21. Summer Music in the Garden
(Squash-Leaf Oboe)

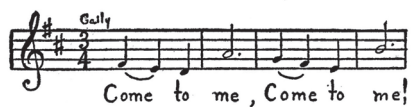
【写真2】夏の庭の音楽
(カボチャの葉のオーボエ)



16. Triton-Shell Trumpeters

【写真3】ほら貝のラッパ

Margaret's Green Bird



【譜例1】子どもが創作した詩と旋律を、
コールマンが採譜したもの
「マーガレットの緑色の鳥」

(2) Creative Music への発想の原点

—子ども（人間）と音楽（音）との歪められた関係への批判的精神

ではなぜ、コールマンはこのような Creative Music を発想するにいたったのであろうか。それは、彼女自身の幼少期の音楽経験や、後に音楽教師となり子どもの音楽活動を観察するようになった経験からである。

コールマンは8歳のときにすでに「音楽の教えられかたは何か間違っているという感覚」(Coleman,1922, p.13)を覚えているという。それは主著の中で彼女がピアノを初めて習った日のエピソードとして紹介されている(pp.13-14)。つまりそれは、ピアノを習える嬉しさや、その後の演奏に対する子どもらしい期待感を持ってピアノ教師に初めて会った時、ピアノに触れさせてもらう前に五線譜の説明を長々とされたという1つのエピソードから始まっている。また、自由に楽器に触れることができると信じ込んでいた幼いコールマンは、楽譜通りに「正確」に演奏しなくてはならない状況に困惑したという。このように音を実際に鳴らす前から、子どもに五線譜の知識を押し付ける指導方法は、当時の音楽教育では普通のことであった。しかし、そのような指導方法が子どもの意欲を喪失させ、自身も「試練」と述べるほどの苦痛を味わうという経験をしていたのである。また、楽譜を中心とした指導では、彼女が喜びを感じていた聴奏や即興演奏について禁じられ、このような指導は幼い彼女に喪失感をすらも与えていたという(p.15)。ここでの音楽と彼女の関係は自然なものではなく、抑圧ともいえる状況にあったと考えられるのである。

さらにコールマンは、音楽を習うほとんどの子どもたちが、ピアノかヴァイオリンという高度に発達した複雑な楽器を初めに渡されることが、いかに不自然であるのかについても触れている(pp.151-152)。そして彼女は、

「あらゆる楽器の使用において、技術的な訓練は先延ばしされる。すなわち幼い子どもたちのカリキュラムにおいて、専門化したトレーニングの入る余地はない。(中略) 子どもたちはテクニックの練習に表面的なもの以外、何の理由も見い出さない。子どもはテクニックの練習に対して直観的な衝動は持ち合わせていないし、テクニックの練習は子どもの興味を引くほど不可欠なものでもない。(中略) 子どもが練習に費やす時間は無駄以外の何物でもない。なぜなら、それは子どものうちなる音楽を歪めているからである。」(p.167-168、傍点 Coleman、下線部引用者)

と、適時性を欠いたテクニック指導がいかに子どもの音楽を歪めているかを指摘していた。

そして、コールマンは米国の音楽文化についても触れており、まずは家庭音楽の乏しさについて批判的にとらえていた。彼女は、

「現在、私たちの家庭音楽はほとんどが『再生産』されたものであり『自家製』ではない。本当に音楽好きの民族がそうしているように、私たちは家族で夜ごとに集まって、歌ったり演奏したりしているだろうか。(そうした習慣が、どれほど子どもたちを音楽好きにしていくか、多くの人は気づいているのだろうか。)私たちの習慣を音楽好きのヨーロッパの諸国のそれと比較してみなさい。」(p.11)

と、米国の家庭音楽が「自家製」ではないことを指摘し、この状況と比較するように、オースト

リアの国民が家庭音楽を楽しむ伝統を持つことにも言及している (p.27)。このようなコールマンの考えには、自然発生的な家庭音楽の伝統が、人間と音楽の自然な状態ととらえていることが読み取れる⁵⁾。

さらにコールマンは、親の音楽に対する態度、そしてその態度を形成してしまった米国の音楽文化のあり方についても批判的な意見を持っていた。彼女は、「音楽の学習から得られる特別な利益というものに対して、親によってその考えがいかに大きく隔たっているか」(p.6)と感じており、「おそらく実際にはより多くの人が飾り、つまり子どもたちを社会的により魅力的にするものとして音楽に関心を持ってきた」(p.7)と記している。そして「他人の注目や賞賛を得るための手段として音楽を利用することはとても簡単なことだった。音楽の持つまさにその性質こそが、子どもたちの『見せびらかす』傾向に音楽を役立たせているのである。(中略)世間の賞賛への願望以上に強い動機はない。(中略)音楽それ自体の純粋な楽しみというよりも、アーティスト個人への過度の賞賛、それこそがこの姿勢の誇張された結果である。」(pp.8-9)と述べ、こういった状況を「破滅的なアンバランス」(p.9)と指摘している。さらにはこのような親の考え方のもとで音楽学習が進められた場合は、子どもが人前で演奏をする時「子どもは公に認められれば認められるほど、自分の実力に対する感覚が虚栄心へと変わってしまう。」(p.135)と、米国の親の音楽的態度が子どもに及ぼす弊害にも触れている。彼女は、このように米国に蔓延する不適切な親の音楽的態度、そしてそれを形成してしまった音楽文化、伝統、社会などまでをも批判していたのである。

以上のことから、彼女が、いかに音楽教育を取りまく状況が歪んでおり、人間(子ども)と音楽の自然な関係が崩壊していると把握していることが明瞭に理解できる。そして、その批判の対象は子どもの音楽教育の一場面のような小さな事象だけでなく、当時の米国の音楽文化そして、その社会の中で生活している親の音楽的態度、そしてそれらを形成してきた歴史にまで及んでいる。つまり、目の前で展開されている学校の教室内の音楽教育に対するだけの近視眼的な批判ではなく、彼女は社会的・文化的・歴史的な観点をも包括し、当時の音楽教育への批判的精神を形成しているのである。彼女の Creative Music の思想を中心とした音楽教育論の根底には、このような音楽教育の状況への批判的精神が強く横たわっている。そして彼女はこの音楽教育の状況を克服しようと Creative Music を発想していくのである。

(3) Creative Music の発想

コールマンは、人間(子ども)と音楽のごく自然な関係が歪められている状況を、どのように克服できるかと、その方法を思索した。そこでまず彼女は、どのような状態が人間(子ども)と音楽の自然な関係であるのかについて、根本的な次元に立ち戻ることの重要性に気付くのである。そしてそれは、またもや彼女の日常経験から導き出され、簡単で単純な楽器だからこそ自分の心に響き、それは「健全で自然なもの」(p.27)ととらえるようになった。次に彼女は、チターという単純な楽器を弾くオーストリアの農民のことを想起していく。そして彼女は次々に簡単な楽器はどのようなものがあるのかを考え、ついには原始人や未開人の音楽活動(生活)に、その原点

があることにたどり着いたのである。つまり、コールマンは、人間(子ども)と音楽の自然な関係を、原始人や未開人の原初的な音楽活動に見出したのであった。彼女は、

「もしも子どもが音楽という芸術を、その原初の段階から体験し、自分で自分の楽器を作って奏で、楽器の発達の諸段階を自力で発見するとしたら、音楽好きになるのをどんなに助けることだろうか。」(p.32)

と考え、

「小さな未開人になれば、子どもたちは未開の音楽を理解できる。私は子ども自身の未開のレベルを見出し、そこから彼らを徐々に高次元の形態へと引き上げるだろう。そして彼は各ステージに到達するたびにそれを理解するだろう。彼の学習も常に彼自身のレベルに合ったものになるだろうから、その力はそのステージとともに成長するだろう。音楽の自然な進化は、子どもを単純なものから複雑なものへと導くうえで、私の指標となるだろう。」(p.29、下線部引用者)

と、音楽の自然な進化にしたがった音楽学習の発想に至っている。そして

「原始的な未開人が音楽においてできることならすべて、子どもたちにもできる。子どもたちは音楽という芸術がいかに進化してきたかを、もっとも重要なステージにおいて経験する、彼ら自身の創造的作業によって理解するだろう。これなら音楽的直感を養い、音楽の力量と理解力を身につけるのに失敗することが、どうしてあろうか!」(p.30、下線部引用者)

と音楽の自然な進化にしたがった音楽を子どもたちが経験することで、子どもたちの音楽的成長が促されることに確信を抱いていたのである

このようにコールマンが感じていた、子ども(人間)と音楽(音)との歪められた関係を、克服し自然な関係を取り戻すために、彼女は自然な関係というものを原始人や未開人の音楽との対話に見い出していた。そしてそこから「音楽の自然な進化にしたがった音楽学習」である Creative Music を発想し、実践したのである。つまりこれは、子どもと音楽との自然な関係における美的対話により、子どもの音楽的成長を志向する、子ども中心の音楽教育論であるといえよう。

(4) 米国での Creative Music の評価とコールマンの音楽的方向性

当時の米国でコールマンの音楽教育は、広く知られるようになり、Creative Music について様々な論議がなされた⁶⁾。しかし、前出の写真のように、身の周りにある物を材料として楽器をつくるという活動が特異であったため、そこに極端に注目されてしまう傾向にあったようである。そのため、多くの音楽教師が「原始的な楽器づくり」という方法を短絡的に模倣し、実践を展開し、広まっていったのである。そして最後には「コールマンの音楽教育実践＝原始的な楽器づくり」といった表層的な方法論の解釈に傾斜し、不当な批判を受けることにもなった⁷⁾。例えば、このような原始的な楽器づくりは「音が美しくない」「ガラクタ楽器の合奏」「非音楽的な実験的活動」などの批判である。このような状況に対して、コールマンが強く反論した文献・資料は見受けられない。そして時とともにコールマンの音楽教育論は、取り上げられることがなくなっていったと考えられる。

しかし、彼女の Creative Music の「原始の人類がたどった音楽の道が示す活動の数々をやらせてみる」(p.143)という音楽実践では、楽器づくり、その演奏、踊り、歌唱、創作(作曲)などの多様な活動が展開されている。つまり、コールマンは、様々な音楽活動を包括した総合的な音楽教育を提案し、実践していたのである。その音楽実践には、子どもの興味と自発性に寄り添いながら、着実にかつ丁寧に子どもの音楽的発達の段階を踏ませる実態が読み取れるのである。

筆者は、コールマンの音楽的方向性を探るために、以前、子どもの楽曲(音楽)創作について検討したことがある⁸⁾。そこでは、コールマンが子どもに楽曲(音楽)を創作させる過程に、「即興の歌唱」-「(原始的な楽器づくり)による楽器演奏」-「数字譜」-「五線譜」の段階的な要素があることを指摘した。そして、子どもの楽曲(音楽)創作の初期に五音音階(中国の音階)とテトラコードの音構造を用い、これらを併用しながら全音階を完成していくという音楽の特徴や、コールマンのイメージする音世界を描出することができた。つまり、コールマンは確実に自己の音世界を持っており、そして子どもとともにその音世界に近づこうとする音楽美の追求の姿勢を示していた。そして、実践の過程に丁寧な段階的要素が見られる点から、コールマンが音楽教育実践に対して計画性を持っていたことは明らかである。さらには、このようなコールマンの計画性を持った美的追求による音楽教育実践の成果として、前出のとおり学校の音楽授業の中で子どもたちに四楽章構成という壮大な交響曲を創作させ、演奏会を開催する次元にまで到達したのである。したがって、「音が美しくない」「ガラクタ楽器の合奏」「非音楽的な実験的活動」などのコールマンの音楽教育論への批判は、多くの教師が、彼ら自身の音楽的見通しを持たず、美的な追求を伴わず、短絡的に「原始的な楽器づくり」を模倣したために引き起こされたと考えられるのである。

以上のコールマンの音楽教育論から、本稿で日本の学校音楽教育を検討するための視点として、以下の2点を設定する。そしてこれらを中心に論を進めていきたいと思う。

- ①コールマンの Creative Music は、音楽教育を取りまく状況を社会的・文化的・歴史的な観点をも包括し、とらえたうえで、子ども(人間)と音楽(音)との自然な関係が歪められているという当時の音楽教育への批判的精神から発想されたものである。
- ②コールマンは、自己の音世界を持っており、その世界に接近しようとする音楽教育では、子どもと音楽(音)との美的対話を中心に据え、計画性をもった美的追求が実践されていた。

3. 日本の学校音楽の特徴―「学校音楽(唱歌)、校門を出ず」

ここからは、日本にける子ども中心の学校音楽教育を、コールマンの2つの視点を踏まえて検討をしていく。

(1) 日本の学校音楽教育の歩み

日本の学校における音楽教育は、明治初期の唱歌教育によって開始された。そして西洋の音楽教育に学びそれを目標とするものの、それまで西洋音楽に触れることのなかった日本国民に受容されるよう、「和洋折衷」という方法を用い唱歌教育を推進していった⁹⁾。これは音楽教育研究に

において周知の事実である。この唱歌教育推進は政府主導で行われ、文部省の管轄のもと唱歌教材も開発されていった。そこでの唱歌教材の開発には、当時の日本国家が理想として描いた国民像が反映されており、学校において子どもたちに、その意図を含んだ唱歌を歌わせることにより「国民教化」を図ったのである¹⁰⁾。つまり、ここには子どもと音楽の自然な関係についての意識は存在せず、日本の学校音楽教育は、子どもと音楽との不自然で歪んだ関係という状態から出発したといわざるを得ない。

しかし当然のことながら、こういった唱歌教材開発に疑問を持ち、田村虎蔵¹¹⁾などの「子どものための唱歌とはいかなるものか」を思索した人物も存在したが、当時の唱歌教育は「国民教化」の装置として機能し続けたのである。また、子どもらしい音楽を求める動きは大正自由教育運動時の童謡運動にも見られたが、それらは軍国主義の波に飲み込まれてしまっていた。そしてこのような日本の音楽教育の歩みの中で、常に批判的に指摘し続けられたのが「学校唱歌（音楽）、校門を出ず」という状況である。

すなわちこれは、学校での音楽（唱歌）は、学校の塀の中だけで展開されており、子どもの日常生活とはかけ離れたものという意味である。さらには、日本の学校音楽教育の閉鎖性をも意味しており、ここには子どもと音楽との不自然で歪んだ関係を指摘する批判が込められている。また、「学校音楽」という概念・術語が実在し、あたかもそれが音楽の一ジャンルとして認識されることも事実である。

筆者は、戦後、民主主義に方向転換した学校音楽、そしてその延長線上にある現在の学校音楽教育も、いまだにこの状況から脱却していないととらえている。

例えば、小学校高学年や中学生の男子児童生徒が、音楽授業で積極的に歌わないという状況が多くの学校で見受けられる。しかし、これらの児童生徒は、帰宅し、家庭のTVや多様な音楽機器とともに、好きなアーティストやアニメ・ソングを、体全体を使い大きな声で歌っているのである。また家族や友人とともにカラオケに行き、そこでも全身を使って歌唱し、他者の歌に合わせて手拍子やダンスを自由に楽しんでいる。すなわち、こういった学校外での日常的な音楽活動では、子どもたちが内発的な音楽的欲求にもとづき、自由に音楽と触れ合い、個人々人レベルでの音楽美を追求しているのである。

(2) 「共通教材」

ここで、現在の学校音楽教育が子どもと音楽の不自然で歪んだ関係であることを、「共通教材」を例として検討してみたい。

昭和33(1958)年告示から、学習指導要領は法的拘束力を持つことになった。そしてその時から、小中学校の音楽科には歌うべき教材、そして鑑賞すべき教材として3～4曲指定された。つまり国の法的拘束力をもった教材が、音楽科には課されたのである。このように国によって教材まで指定されているのは、全教科の中で音楽科だけである。指導方法が教師によってどのように工夫されようとも、教材は子どもたちが直接触れる音楽対象であり、強い影響力を持つ。この「共通教材」は学習指導要領の改訂のたびに数曲入れ替えが行われたが、昭和52年告示まで小中学校の歌唱（表現）と鑑賞の教材は指定され続けた。そして、新しい学力観やゆとり教育に方向転換した平成元年告示からは、徐々に「共通教材」は廃止されてきた。しかし、今なお小学校の歌唱（表

現)教材には「共通教材」が指定されている。

ここでは昭和33(1958)年から不変に小学校第6学年に指定され続けている「ふるさと」を具体例として取り上げたい。この「ふるさと」は、明治44(1911)年から大正3(1914)年に編纂された『尋常小学唱歌』の第6学年用として掲載するために創作された文部省唱歌である。作詞者は高野辰之(1876～1947)、作曲者は岡野貞一(1878～1941)とされている。作詞者の高野は東京帝国大学卒業の国文学者である。この「ふるさと」の歌詞は【資料1】の通りである。

故 郷

一、五故郷
 一、兎追ひしかの山、
 小鮒釣りしかの川、
 夢は今もめぐりて
 忘れがたき故郷。

二、如何にいます 父母、
 恙なしや、友がき、
 雨に風につけても
 思ひいづる故郷。

三、こころざしをはたして
 いつの日にか歸らん
 山はあをき故郷
 水は清き故郷。

【資料1】『尋常小学唱歌』第六学年用、文部省(1914)「故郷」四八～四九頁

この歌詞から明らかなように、歌詞は当時の国文学者が作詩した古語調であり、内容も非常に高尚である。このような歌詞を持つ楽曲は、現在の小学校6年生が歌詞を十分に理解し、歌唱するためにふさわしいものであろうか。現在の児童の実態を想定した場合、歌詞内容は難解であり、また描かれている情景をイメージするのも時代的ギャップから、無理があると考えられる。

つまりこの「共通教材」の楽曲1つを取り上げても、現在の学校音楽教育は子どもの実態と乖離し、子どもと音楽の関係が不自然で歪められていることが指摘できる。ましてや、このような楽曲が法的拘束力を持って国家によって規定されているのである。

本稿は、「共通教材」の功罪や、その是非について追究するものではないため、ここではこれ以上言及しない。しかし、学校音楽の実践に携わっている教師たちは、このような不自然な状況に気づき、それを認識し、さらにはこれに対して疑問を抱くことはあるのであろうか。

4. 日本の子ども中心の学校音楽教育—コールマンとの関係から

(1) 大正後期～昭和初期の研究と実践

コールマンの音楽教育論は、大正後期から昭和初期の奈良女子高等師範学校附属小学校における、木下竹次や幾尾純の音楽教育に対する考え方に影響を与えたことが、先行研究によって指摘されている¹²⁾。しかし実際には、幾尾がその著書『私の音楽教育』¹³⁾にコールマンの Creative Music を「創造的音楽」として紹介し、自己の音楽教育観と同調していることが読み取れるが、授業実践に取り込まれずにいたようである¹⁴⁾。

また、東京市京橋区立京橋昭和小学校の訓導であった上田友亀が、昭和初期にコールマンの音楽教育に影響を受け、「簡易楽器」の指導実践したことに関する研究がある。この上田による「簡易楽器」の音楽教育実践は、現場に広く受け入れられた。しかし戦後になると、器楽教育も整い

始め上田の簡易楽器の指導は、そこで奏でられる音楽(音)が美しくないがために「器楽雑奏」などと揶揄され、姿を消したとされている¹⁵⁾。

このようにその時代ごとに子ども中心の音楽教育が模索され、コールマンが参照されたが、その際、前出の2つの視点をも読み取り、実践に生かしていくという発想が音楽教育関係者であったのであろうか。おそらく、コールマンが不当な批判を受けた時と同様の状況であったことが想像される。

(2) 1980年代からの「創造的音楽学習」における「手作り楽器アンサンブル」

1980年代から山本文茂氏らによって提案された「創造的音楽学習¹⁶⁾」は、現在の音楽教育実践に多大な影響を及ぼしており、現代日本における子ども中心の音楽教育論の主流をなすものと考えられる。また、この音楽教育では「創作」が中心的な活動になっている。山本氏らによって数多くの実践例が提案されているが、その中で「手作り楽器アンサンブル」というものがあり、多くの小中高等学校で実践が試みられた¹⁷⁾。そして特にこの「手作り楽器アンサンブル」の教育的意味づけをする際に、コールマンの名に触れられることがある。

この「創造的音楽学習」は子ども中心の音楽教育の考え方を根底に据えてはいるが、その考え方を十分に理解し音楽実践にまで生かすことのできた教師は一部にとどまっているのが実状であろう。多くの教師は、「創造的音楽学習」で提案された指導方法を表層的になぞり、「形から入る」音楽実践に始終してしまったという感が否めない。またこのような教師たちによって「非音楽的」「実験的な音楽」といった批判もなされたのも事実である。そして、積極的にこのような音楽教育に取り組んだ教師も、その一人ひとりが確固とした音世界を持ち、それを目指して音楽実践を行っていたのかも疑問である。しかし、この「創造的音楽学習」の考え方、特に「創作」に関する考え方は、平成元(1989)年告示の学習指導要領に取り入れられ、その後も、改訂のたびに繰り返し強調されている¹⁸⁾。

また、ゆとり教育に移行した平成元(1989)年ころから、学校の音楽教育では子どもの個性、創造性、主体性や自主性、子どもの興味・関心などがテーマに掲げられることが多くなった¹⁹⁾。そして子どもたちが音楽の授業で主体的に音楽活動をすることや、子どもの興味・関心を引き付ける音楽授業づくりが模索され、このような音楽授業づくりを目指すことが当然のようになっていく。

(3) 2008年以降の「楽器づくり」の実践

平成20(2008)年告示の学習指導要領では、「音楽を形づくっている要素」が強調されている。それは、「音色、リズム、速度、旋律、強弱、音の重なりや和声の響き、音階や調、拍の流れやフレーズなどの音楽を特徴付けている要素」と「反復、問いと答え、変化、音楽の縦と横の関係などの音楽の仕組み」を意味している。そしてこの音楽要素や音楽構造の学習と関連させて、「楽器づくり」を授業に取り入れる試みがある²⁰⁾。実践報告などのレベルで、コールマンに触れられることはないが、その「楽器づくり」において子どもたちの身の周りにある物を材料とするため、出来上がった楽器はコールマンが子どもたちとつくった楽器と類似している。

また、小島律子氏らを中心とする関西音楽教育実践学研究会では、平成22・23(2010・2011)

年度のプロジェクト研究のテーマに「耳をひらき、自己を見いだす楽器づくり」を掲げ、精力的に実践研究を行った。そこでは「構成活動」という概念を中心に実践が展開されている。これらの成果は著書として刊行されており²¹⁾、この著書の理論部分で「これまでの楽器づくりの概観」として、はじめにコールマンが紹介されている。そして彼女の音楽教育論に対し、ある一定の評価をしながら、「構成活動」の概念を中心に理論化し、実践を展開している。このように理論を構築し、それに基づいて実践を展開することは、本稿でこれまでに取り上げた日本における子ども中心の学校音楽教育においても試みられてきた。そして、このような次元ではそれぞれが優れた音楽教育論を背景に保持している。しかし問題であるのは、このような音楽教育が普及していく過程において、表層的な解釈で方法のみが模倣されてしまうという、音楽教育実践での傾向である。この研究会の著書には授業実践を収録したDVDが付されており、12の事例が紹介されている。もし、このような音楽教育がこれまでと同様の道をたどるのであるならば、ここでの理論を十分に理解せず、DVDにあるような授業を表層的に模倣し、結果として子どもの音楽的成長に対して何ら成果を上げることができず、衰退・消失してしまうことが危惧されるであろう。

5. まとめ

ー日本の子ども中心の学校音楽教育に対するコールマンの音楽教育論からの示唆

本稿では、日本の子ども中心の学校音楽教育について考察するために、まずこのような音楽教育の源流として参照されるコールマンの音楽教育の再検討を行った。そして彼女の Creative Music の音楽教育論が、①音楽教育を取りまく状況を社会的・文化的・歴史的な観点をも包括し、とらえたいうで、子ども(人間)と音楽(音)との自然な関係が歪められているという当時の音楽教育への批判的精神がから発想されていること、②コールマンが自己の音世界を持っており、その世界に接近しようとする音楽教育では、子どもと音楽(音)との美的対話を中心に据え、計画性をもった美的追求が実践されていた、という2点を指摘した。

そして、日本の学校音楽教育が子どもの実態と乖離し、子どもと音楽の関係が不自然で歪められたまま展開されてきた状況において、子ども中心の学校音楽教育が時代ごとに形を変え出現し衰退している現象を指摘した。このように日本における子ども中心の音楽教育が出現と衰退を繰り返す原因は、どこにあるのであろうか。それは、今回のコールマンの Creative Music における2つの視点から学べることがあると思われる。

まず、日本の学校音楽教育で子ども中心の音楽教育が目指されるとき、子どもとの音楽活動に実際に携わっている教師は、学校という組織の中で、子どもと音楽の自然な関係が歪められていることに気づき、意識しているのであろうか、ということである。

ここでの問題提起の意図は、子どもの主体性を目指す音楽授業において、「なぜ子どもは学校の音楽授業で主体的ではないのか」について、目の前にある事実を近視眼的にとらえて授業を構想するのではなく、子どもを取りまく状況を社会的・文化的・歴史的などの広い視野でとらえ、省察し、根本的次元から問い直し、自己の音楽教育実践を開発していく重要性を主張することである。すなわち、子どもと音楽の自然な関係が歪められている環境の中で、音楽実践の模索を積み重ねても、子どもは自然な音楽的発達をとげることはできないのである。そして、教師も意味ある音楽教育の成果をあげることができず、その授業は不毛に終わるのであろう。

そして次に、子ども中心の音楽教育では、多くの教師が音楽実践の表層的な解釈で方法論を模倣し広まり、それゆえに「非音楽的」などといった批判が起こりその後、衰退している。これはその音楽教育の思想や理論を教師が理解することなく、方法論的な模倣を繰り返すために、単独の音楽活動で終わり、教師がその音楽活動を他の音楽活動と関連づけ総合的な音楽学習の枠組みの中に位置づけられないことが原因の1つと考えられる。さらに、コールマンは自己の音世界を持っており、それに向けて子どもたちと美的追求を実践していた。「原始的な楽器づくり」は単独の音楽活動を見ると「音が美しくない」と判断されるかもしれない。しかし、その活動の延長線上には教師自身の目指す美的な音世界があり、そのそこに接近するために他の音楽活動と関連させ、計画的に子どもの音楽学習を導いていたのである。ここから学ぶべきことは、子ども中心の音楽教育において、教師が自己の美的な音世界を持ち続けることの重要性である。

子ども中心の音楽教育を志向している現在の日本の学校音楽教育が、これまでの子ども中心の音楽教育の失敗や衰退という不毛な繰り返しに陥らないためにも、コールマンの音楽教育から示唆は意義深い。

注

- 1) Plummeridge C., *Music Education in Theory and Practice*, Falmer Press, 1991, p.69
- 2) 佐藤学『米国カリキュラム改造史研究』東京大学出版会、1990、pp.191-192
Rugg, H. & Schumaker, A., *The Child-Centered School*, World Book Company, 1928, pp.194-196
- 3) Colman, N.S., *Creative Music for Children; A plan of training based on the natural evolution of music including the making and playing of instruments dancing - singing - poetry*, G. P. Putnam's Son, 1922. (丸林実千代訳『子どもと音楽創造』開成出版、2004)
- 4) この子どもとの交響曲の創作と演奏の詳細な過程は、*A Childre n's Symphony ; As Developed in Creative Music Class of Lincoln School of Teachers College*, Lincoln School of Teachers College, 1931 にまとめられ、これをコールマンは博士論文として提出している。
- 5) 後にコールマンは、米国の家庭でCreative Music が実践できるようにテキストを出版している。ここには、下記で述べるような米国の親の音楽的態度を少しでも好転させようとする意図もくみ取れる。Coleman, S. N., *Creative Music in the Home; music stories, how to make instruments, how to play them, and many tunes to play*, Lewis E. Myers and company, 1927
- 6) Boston, S. C., *SATIS N. COLMAN(1878 - 1961) : Her Career in Music Education*, PhD. Dissertation, University of Maryland College Park, 1992, pp.99-127
- 7) Miessner W. O., "Homemade Music", *Yearbook of Music Educators National Conference*, 1935, p.98
Pierce A. E., "A Challenge to Commonly Accepted Practices in Elementary Music Education", *Yearbook of Music Educators National Conference*, 1935, pp.151-154
Surette, T. W., "A general view of music education for Children", *Progressive Education*, IV, 1927, pp.1-2
- 8) 丸林実千代「サティス・N. コールマンの音楽教育における子どもの楽曲（音楽）創作」『日本女子大学紀要・人間社会学部』第21号、2010、pp.17-32
- 9) 山住正己『唱歌教育成立過程の研究』東京大学出版会、1967
- 10) 岩井正浩『子どもの歌の文化史—二〇世紀前半の期の日本—』第一書房、1998
- 11) 田村虎蔵(1873～1943)：言文一致唱歌の提唱者
- 12) 平井建二「1920・30年代の音楽教育の動向に関する一考察—奈良女子高等師範学校附属小学校を中心に—」『音楽教育学』第11号、日本音楽教育学会、1981、pp.28-39
三村真弓「大正後期から昭和初期の小学校唱歌科における児童作曲法の展開と特質」『音楽教育学』第30-1号、日本音楽教育学会、2000、pp.42-60
- 13) 幾尾 純『私の音楽教育』東洋図書、1933

- 14) 同様の指摘は、先行研究でもなされている。高須一「創造的な音楽活動と子ども中心学習に関する一考察——その系譜と今日的視点——」『音楽教育学』第22-1号、日本音楽教育学会、1992、pp.23-34
- 15) 木村信之『音楽教育史：昭和戦後』音楽之友社、1993、p.69
橋本静代「サティス・コールマンによる“Creative Music”の思想——米国における資料と日本の簡易楽器導入時への影響について——」『音楽教育史研究』第3号、音楽教育史学会、2000、pp.31-42
- 16) 松本恒敏・山本文茂『創造的音楽学習の試み——この音でいいかな?』音楽之友社、1985
- 17) 例えば、音楽科教育実践講座刊行会編『SONARE』（ニチブン、1992）には、授業実践を収録した4本のVTRが添付されている。その中で「ふしをつくる～創作音具による音楽づくり～」といった授業が紹介されている。
- 18) 平成元（1989）年告示では「音楽をつくって表現できるようにする」の項目で、「即興的に音を探して表現すること（第1・2学年）」「即興的に音を選んで表現すること（第3・4学年）」「自由な発想で即興的に表現すること（第5・6学年）」。
平成10（1998）年告示でも同様の項目で「即興的に音を探して表現し、音遊びを楽しむこと（第1・2学年）」「即興的に音を選んで表現し、いろいろな音の響きやその組合せを楽しむこと（第3・4学年）」「自由な発想を生かして表現し、いろいろな音楽表現を楽しむこと（第5・6学年）」。
平成20（2008）年では、「音楽づくりの活動を通して、次の事項を指導する。ア 声や身の回りの音の面白さに気付いて音遊びをすること。イ 音を音楽にしていくことを楽しみながら、音楽の仕組みを生かし、思いをもって簡単な音楽をつくること。（第1・2学年）」、「音楽づくりの活動を通して、次の事項を指導する。ア いろいろな音の響きやその組合せを楽しみ、様々な発想をもって即興的に表現すること。イ 音を音楽に構成する過程を大切にしながら、音楽の仕組みを生かし、思いや意図をもって音楽をつくること。（第3・4学年）」、「音楽づくりの活動を通して、次の事項を指導する。ア いろいろな音楽表現を生かし、様々な発想をもって即興的に表現すること。イ 音を音楽に構成する過程を大切にしながら、音楽の仕組みを生かし、見通しをもって音楽をつくること。（第5・6学年）」。
- 19) 『教育音楽・小学校版』（音楽之友社）の1989年4月号から2013年8月号で取り上げられたテーマを分析すると、80%以上がこれに関するものであった。
- 20) 同雑誌の2009年4月号から2013年8月号には、24件の「楽器づくり」を取り入れた実践の報告が掲載されている。
- 21) 小島律子・関西音楽教育実践学研究会『楽器づくりによる想像力の教育——理論と実践——』黎明書房、2013