

2016 年度 博士論文

「きくこと」と「つくること」の相関を視座とする  
一宮道子の音楽教育実践  
-歴史的・音楽分析的手法による-

日本女子大学大学院  
人間生活学研究科人間発達学専攻  
長尾智絵

## 目次

序章	1
第1節 研究の目的と方法	1
第2節 本稿の構成と概要	3
第1章 創作に熱意を持つ音楽教育者としての一宮道子の原点	6
第1節 増本伎共子と團伊玖磨の回想	6
第2節 音楽的環境にめぐまれた京都時代	11
1-2-1. 誕生と家族について	
1-2-2. 幼稚園時代	
1-2-3. 小学校時代	
1-2-4. 女学校時代	
第3節 成瀬仁蔵の音楽思想に触れた日本女子大学校時代	22
1-3-1. 師範家政学部について	
1-3-2. 日本女子大学創立者、成瀬仁蔵と一宮道子	
第4節 綺羅星のごとき才能に囲まれた東京音楽学校時代	26
1-4-1. 東京音楽学校予科への進学	
1-4-2. 在学中の教員と主な在学生	
1-4-3. 東京音楽学校時代の交友関係	
第5節 女学校教員時代	30
1-5-1. 女学校教員としての業績	
1-5-2. 演奏家、伴奏者としての活動	
第6節 荻野綾子と深尾須磨子との交流	34
1-6-1. 荻野綾子からの影響	
1-6-2. 「ことばの節づけを訓練する」(歌詞に基づく旋律作法)	
第2章 一宮道子と「絶対音感教育」	43
第1節 一宮道子による「絶対音感教育」の実践に至るまでの背景	43
2-1-1. 園田清秀と自由学園の「絶対音音楽早教育」	
2-1-2. 笈田光吉のピアノ塾における「絶対音感を基調とする音楽教育」の位置付け	
2-1-3. 園田清秀と笈田光吉の史的関係	
2-1-4. 「絶対音感教育」の公教育(小学校)での実施	
2-1-5. 高等女学校での実践への道程	
2-1-6. 一宮道子と「絶対音感教育」との出会い	

第2節	武蔵野高等女学校で実践された「絶対音感教育」	57
2-2-1.	一宮道子の「絶対音感教育」実践に関する先行研究	
2-2-2.	1937（昭和12）年度の授業内容	
2-2-3.	1938（昭和13）年3月武蔵野高等女学校での公開授業	
2-2-4.	一宮道子の公開授業に対する評価	
2-2-5.	一宮道子の自己評価	
2-2-6.	和音感訓練から合唱へ	
第3節	一宮道子の「絶対音感教育」実践の影響	71
2-3-1.	一宮道子の実践と笈田光吉著『最新音楽教科書』との関係	
2-3-2.	「絶対音感教育」体系の改編の内容	
2-3-3.	初等学校の教育課程としての「絶対音感教育」	
第4節	豊明小学校における作曲指導	77
2-4-1.	「絶対音感教育」の目的と作曲	
2-4-2.	小学校での「絶対音感教育」と作曲	
2-4-3.	「音の作文」とは何か	
2-4-4.	一宮道子の作曲指導法の体系	
2-4-5.	一宮道子の作曲指導法と笈田のそれとの関係	
2-4-6.	一宮道子と笈田光吉の指導法の比較	
2-4-7.	二葉社の教科書に見られる一宮道子の作曲指導法	
第3章	豊明幼稚園における音と動きを融合させた活動の展開	94
第1節	幼児音楽教育者としての一宮道子の誕生	94
3-1-1.	「絶対音感教育」の歴史からみた一宮道子の幼稚園での実践	
3-1-2.	豊明幼稚園における「絶対音感教育」の実践内容の分析	
第2節	一宮道子が天野式幼児リトミックを取り入れた経緯	103
3-2-1.	天野蝶とリトミックとの出会い	
3-2-2.	一宮道子と白井規矩郎のリトミックとの出会い	
3-2-3.	天野蝶との出会いと共同研究のはじまり	
第3節	絶対音感訓練と律動訓練の結合	113
3-3-1.	最初の事例 腕の動作による音符の長さの学習	
3-3-2.	身体動作による音符の長さの学習	
3-3-3.	歩行と即時反応	
第4節	『音感・律動訓練用 うたと遊戯 第1輯』について	119
3-4-1.	最初の共著『音感律動訓練用 うたと遊戯 第1輯』	
3-4-2.	『音感律動訓練用 うたと遊戯 第1輯』の構成と内容について	

3-4-3. 一宮道子と天野蝶との共同研究の結果	
第4章 戦後の音感・リズム感指導	127
第1節 「絶対音感教育」からの脱却	127
4-1-1. 団体の場では「絶対音感教育」は不可能である	
4-1-2. 一宮道子の幼児音楽教育に対する思想	
4-1-3. 一宮道子と豊明幼稚園との関わり	
4-1-4. 一宮道子のよき協力者細矢静子について	
第2節 第1の音楽活動「音感・リズム感指導」	135
4-2-1. 音をきく	
4-2-2. 和音感指導	
4-2-3. 音符指導	
4-2-4. リズム感指導	
4-2-5. 一宮道子の「音感・リズム感指導」のまとめと考察	
第3節 第2の音楽活動「園生活に組み込まれた音楽活動」	155
4-3-1. 生活に入り込む	
4-3-2. 音感・リズム感指導と園生活	
4-3-3. 3歳児の「音による集団行動の約束」	
4-3-4. 5歳児の「音による生活行動の約束」	
4-3-5. 「園生活に組み込まれた音感・リズム感指導」のまとめと考察	
第4節 第3の音楽活動「歌をつくる活動」	164
4-4-1. 細矢静子の報告について	
4-4-2. 豊明幼稚園の「歌をつくる活動」の先行研究について	
4-4-3. 「歌をつくる活動」とは	
4-4-4. 5年間の「歌をつくる活動」の経緯	
第5節 第4の音楽活動「劇をつくる活動」	177
4-5-1. 3つの劇あそびがつくられた経緯	
4-5-2. 幼児の劇あそびに対する一宮道子の考え	
4-5-3. 劇あそびの脚本と演出の考察	
第5章 「つくりうた」の分析方法と反復の普遍性	190
第1節 細矢静子による「つくりうた」の分析	191
5-1-1. 園児の「つくりうた」に参加する態度やつくられた「うた」の数	
5-1-2. 「つくりうた」の独創性	
5-1-3. 「ごちゃまぜうた」の割合	
5-1-4. 使われた言葉	

5-1-5. 音楽の分析	
5-1-6. 細矢の分析のまとめ	
第2節 「つくりうた」の分析方法	203
5-2-1. 「つぶやきうた」の反復についての先行研究の検討	
第6章 「つくりうた」の分析	210
第1節 ファンファーレ	210
第2節 音階	213
6-2-1. 調性の明確な音楽	
6-2-2. 調性の不明確な「つくりうた」	
6-2-3. 採譜と子どもたちの音感	
第3節 反復	220
6-3-1. オノマトペの反復	
6-3-2. 単語の反復	
第4節 一宮が作曲した歌に反映された子どもたちの「つくりうた」	229
終章 結論	233
第1節 日本の子どもが歌をつくるという活動に「きくこと」と「つくること」とがどのように関係がしているのか	231
第2節 一宮の生涯の音楽教育実践とその成果が音楽教育にとって持つ意味とは何であるのか	235
第3節 今後の課題	236
引用文献一覧	237
参考文献一覧	251
謝辞	269

## 【付録】

- ・ 一宮道子 略年表
- ・ 一宮道子 著作一覧
- ・ 一宮道子 作品一覧
- ・ 劇あそび 脚本一覧
- ・ 「つくりうた」 一覧
- ・ 作曲家・増本伎共子氏へのインタビュー（再掲）

# 序 章

## 序章

### 第1節 研究の目的と方法

本研究は一宮道子（1897-1970）という、自分自身でも音楽をつくり続けた音楽教育者の生涯にわたる実践の通時的（歴史的）と、彼女が豊明幼稚園の教員たちと一緒にいった、彼女の最後の実践となる子どもが自らつくった歌の共時的（音楽的）との両分析によって、(1) 日本の子どもが歌をつくるという活動に「きくこと」と「つくること」とがどのように関係しているのか、そこから翻って見えてくる、(2) 一宮の生涯の音楽教育実践とその成果が音楽教育にとって持つ意味とは何であるのか、この2つを明らかにすることを目的としたものである。

一宮は日本女子大学、武蔵野高等女学校、日本女子大学附属豊明小学校、日本女子大学附属豊明幼稚園などの教師であっただけでなく、小学校の音楽教科書や、その指導書、そして遊戯集などの著者、たくさんの子どもの歌の作曲家、さらには子どものためのピアノ教則本であるバイエルピアノ教則本の編纂者として、幅広い活動を展開した。一宮が編集したバイエルピアノ教則本は戦後ずっと改訂を重ね<sup>1</sup>、「おべんとう」と「おかえりのうた」は今でも一日の保育活動には欠かせない歌となっている。これだけ広い分野で活躍し、その社会的影響力も決して小さいとは言えない音楽教育者を他に何人思い浮かべることができるだろうか。

しかし、一宮は決して多くの研究者の関心を集めるような音楽教育者ではない。事実、筆者が研究をはじめたまで、一宮について書かれた論文は1点のみであった<sup>2</sup>。卒業論文にまでひろげてみてもあと1点増えるだけであった<sup>3</sup>。しかも2点とも一宮が勤めた日本女子大学の関係者である。1人はその

---

<sup>1</sup> 安田寛『バイエルの謎』音楽之友社、2012年、p. 130-134.

<sup>2</sup> 大畑祥子「先駆者としての音楽教育者一宮道子に関する研究」『日本女子大学紀要(家政)』43, 1996年、p. 1-11. 大畑は短い論考の中で一宮の生い立ち、日本女子大学時代、東京音楽学校時代、笈田の「絶対音感教育」との出会いから、幼児の社会生活のあらゆる場面に結び付けながら自然に音感リズム感を身につけるといふ一宮独自の音感教育について、バイエル編纂の功績、また一宮の子どものための歌は「独自の完成した子どもの音楽」であるといふ、一宮が「いかに秀でた先達であった」といふ視点で音楽教育者としての全体像を簡潔に書き出した好著である。

<sup>3</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和59年度卒業論文、1985年. 山崎は一宮と直接、親交のあった人物からのインタビューにより、一宮の生涯と、特に小学校での音楽教育実践について網羅的に明らかにしたことに特徴がある。インタビューを受けた人のなかには物故者もあり、語られた内容は貴重である。

教員であり、1人は卒業生である。したがって2点とも、日本女子大学史の一環として位置付けられる研究であることを否めない。

その一方で、一宮は全く無名の人物とも言い切れない。たしかに、『日本音楽教育事典』<sup>4</sup>には立項されていない。しかし『日本女性人名辞典』<sup>5</sup>『昭和物故人名録（昭和元年・54年）』<sup>6</sup>『文化人名録』<sup>7</sup>等には立項されている。

では、一宮道子は音楽に関心がある研究者が取り上げる必要性を見出せないような音楽教育者なのであろうか。

一宮の音楽教育実践の独自性は、「絶対音感教育」から出発したことと、やがてそれが合唱教育、和音感教育、リトミック教育、音感・リズム感教育へと展開されていったことにある。教育内容は変遷していったが、そこには常に音をきくこと、和音をきくこと、身の回りの音をきくこと、日本語をきくことなど、「きく」という活動があった。その時々「きくこと」と、やはり彼女の実践に一貫している「つくること」とは、どのような関わりを持っていたのであろうか。

一宮のもう一つの独自性は、彼女が日本女子大学で教えるだけではなく、幼稚園や小学校、中等学校で教鞭をとり、広い年齢を対象にした音楽教育の実践に常に関わってきたことに見出せる。そこで彼女は様々な実践の方法を試み、様々な人々出会っている。その時々に出会った人々から刺激を受け、その時々新しい実践を常に展開していった。そして、そこで彼女が見出し、実践の根底に据えたのは、子ども自身の音をきくことと、子どもと毎日会話しながら音楽をつくることではなかったか。「つくること」と「きくこと」との相関を常に視野に置いた彼女の独自の音楽教育展開ではなかったか。そしてそこには、今日の時代にとっても必要な普遍的な成果が残されているのではないだろうか。

こうした疑問を解決するために、本研究ではまず、「つくること」に関心を持ち続けた彼女の生涯にわたる様々な実践を通時的（歴史的）に分析する。それは、一個人の生涯にわたる音楽教育実践を通して音楽教育史のこれまで知られていない側面を語ることになるであろう。次に、彼女の残した音楽教育実践を共時的（音楽的）に分析する。それは一個人の生涯にわたる音楽教育実践の普遍的意味を取り出すことになるであろう。

---

<sup>4</sup> 日本音楽教育学会編，音楽之友社，2004年。

<sup>5</sup> 芳賀登[ほか]監修，日本図書センター，1993年。

<sup>6</sup> 日外アソシエーツ，1983年。

<sup>7</sup> 日本著作権協議会，1952年。



## 第2節 本稿の構成と概要

以上述べてきた本研究の目的と方法によって、本稿の構成は以下のようになる。

1. 第1章から第4章までが、子どもたちが即興的に音楽をつくりだす音楽教育実践に至る一宮道子の音楽教育者としての生涯の実践を発掘し考察した章である。
2. 第5章から第6章までが、「つくりうた」の分析方法と、それによって、記録された譜面と、残された録画から復元した豊明幼稚園の子どもたちの「つくりうた」を分析し考察した章である。

幼児音楽教育者あるいは音楽教育者として、一宮の生涯の転機となった2つの出来事がある。1つは1937（昭和12）年に武蔵野高等女学校で「絶対音感教育」を実践したことである。これは高等女学校で実践された最初の「絶対音感教育」であった。そしてこの実践が、それまではごく普通の高等女学校音楽教師であった一宮の大きな転機となった。もう一つの出来事は、1939（昭和14）年に日本女子大学附属豊明幼稚園で「絶対音感教育」を実践したことであった。一宮道子の幼児音楽教育者としての実践はここから始まった。

そこで本稿では第1章で武蔵野高等女学校での「絶対音感教育」実践に至るまでの一宮の経歴について述べ、特にこれまで触れられてない詩人深尾須磨子、声楽家荻野綾子との交流について明らかにした。それによって彼女たちの音楽に対する思想が「絶対音感教育」と並んで一宮の音楽教育実践に大きな影響を与えたことが判明した。それは、日本語の詩をいかに音にするか、具体的には日本語のアクセントや長短、音韻に配慮して音をつなげていく作曲法を一宮は荻野や深尾との交流を通して模索していったことと、戦後、日本語の「おと」を「きくこと」を重視する一宮の幼児音楽教育の原点がそこにあることである。

第2章では武蔵野高等女学校で一宮が実践した「絶対音感教育」を扱い、それに至る歴史的背景、実践の内容とその評価について考察することで、その実践をとおして、一宮自身の音楽教育が「歌うこと」から「きくこと」へと重点が移動し、それが一宮の音楽教育者としての転機となり、そして戦後の彼女の音楽教育活動に深い関わりを持つ「きくこと」の重視がこの時代に形成されたことを明らかにした。

第3章では豊明幼稚園で一宮が実践した「絶対音感教育」を扱い、その内容を詳しく分析し、その過程で明らかになった、今日多くの幼稚園で実践されている天野式リトミックで有名で、また日本女子大学附属豊明小学校で一宮と同僚であった天野蝶とのこれまで知られていなかった共同実践について詳述した。この実践は、一宮に絶対音感とは別の、もう一つの「きくこと」であるリトミックの「即時反応」をもたらし、それによって一宮は笈田光吉の「絶対音感教育」から抜け出して、戦後、より幼児に適した教育法を編み出していく足がかりを得たことを明らかにした。

日本の音楽教育と同じく、「絶対音感教育」が一宮に与えた影響は決定的で、生涯にわたって彼女の音楽教育実践のバックボーンとして影響が残ってゆく。その一方で「絶対音感教育」を絶対視する考えからしだいに脱却して、戦後、一宮は豊明幼稚園で独自の音楽教育実践を展開しはじめる。その実践は4つの音楽活動に区分することができる。1つは、「音感・リズム感指導」である。2つは「園生活に組み込まれた音感・リズム感指導」で、3つは、「歌をつくる活動」である。そしてこの3つの音楽活動は、4番目の音楽活動として「劇をつくる活動」に統合される。そこで第4章でこの4つの音楽活動について述べ、一宮がどのような考えで実践したのかに着目しつつ、実践の内容を「きくこと」と「つくること」との相関から明らかにした。

一宮はあくまで実践家であって理論家ではなかった。彼女の実践の基盤となった音楽教育理論について彼女は折に触れ、断片的には語っているが、まとまった著作としては残していない。一宮はその30年に及ぶ幼児音楽教育実践を通じて、幼児の音楽活動について何をどのように観察し、何を発見したのか。これは彼女の教育実践の評価の本質に関わる問題である。評価の本質とは、彼女の実践は時代に制約されたもので時代とともに古くなってゆくものであるのか、あるいは時代を超えて普遍的な価値を持っているものなのかということである。さらにこれと関わって、彼女の実践が今日の我々に残しているものがあるとするればそれは何であるのかに関わる問題でもある。最後に彼女が書き残していない彼女の幼児音楽教育実践の原理を彼女の実践から抽出するときの鍵となる問題でもある。

この問題を解明するために、通時的分析に加えて共時的分析が必要となり、一宮道子の最後の実践となった幼児の即興的創作活動の結果である「つくりうた」を分析することが必要となる。そこで第5章では、幼児の自発的な歌についての先行研究と即興的音楽づくりについての先行研究に依拠しつつ「つくりうた」の分析方法について考案した。

第6章ではその方法に従って豊明幼稚園児の「つくりうた」を分析し、考察した。

終章では、第1章から第4章までの彼女の実践の通時的（歴史的）分析と第5章と第6章の共時的（音楽的）分析である「つくりうた」分析の結果から明らかになった、本稿の2つの課題について、

以下のように結論を述べた。

- (1). 日本の子どもが歌をつくる活動におそらく共通してみられる 2 つの特徴、A (和音感、和声感および調性感) と B (日本語のリズム) とは「きくこと」と「つくること」の相関で成り立っている。
- (2). 音楽教育の対象となる「音」がどのように変わっても「音」を「きくこと」と「つくること」の相関を常に音楽教育の視座に据えるということの重要性は変わらない。

そして最後に、そこから生じる新たな課題について述べた。

# 第 1 章

## 第1章 創作に熱意を持つ音楽教育者としての一宮道子の原点

音楽教育者としての一宮道子は、生涯一貫して音楽をつくるということを基盤に活動してきた。彼女の音楽教育活動に一貫して見られるのも、音楽教育における創作の重視である。一宮はいつどこでどのようにしてこの考えを持つに至ったのか、それを探るのが本章の目的である。

子どもが音楽をつくるということに一宮がどれだけの喜びを見出していたのか、それをよく表しているのが、日本女子大学附属豊明小学校で直接一宮に接した増本伎共子（1937-）と一宮にピアノを習った作曲家の團伊玖磨（1924-2001）の回想である。

### 第1節 増本伎共子と團伊玖磨の回想

作曲家増本伎共子氏には、2013年10月19日（土）に久我山駅構内のイタリアンレストランでおおよそ2時間（開始時間 10時40分～13時頃）ほど話を聞いた。なお、増本氏のインタビューは付録に掲載した。

1943（昭和18）年に豊明小学校に入学した増本氏に、まず、小学校での一宮との関係を伺った。

私が一宮先生にお世話になったのは、とにかく、日本女子大附属豊明小学校に昭和18年に入学してからです。そのときに、まず最初の1年間、それから飛びまして、5年のときに田舎から帰ってきて、5年生と6年生のときにお世話になり、（昭和22年と23年になるんじゃないかと思えますけれども）それだけの期間なんです。

氏が一宮の教えを受けたのは小学校1年生（昭和18年度）、小学校5年生（昭和22年度）、小学校6年生（昭和23年度）の3年間であった。

作曲家である増本氏に、一宮の作曲指導についてきいた。増本氏の記憶によれば、氏が在籍していた

1年生、5年生、6年生の授業では、作曲指導はなかったという。しかし、増本氏が小学校でまったく作曲しなかったといえ、そうでもなかった。

一宮先生も、作曲をしろってことは全然おっしゃったことなくて。(中略)ただ、そうだ。5年生のときに、何か夏休みの前にね、つまり学校で、クラスで何か書いたのね。それに自分で歌詞をつけて。「海の歌」だったかな。「海」とか。もちろんメロディーだけつけて、簡単な「スッチャン、スッチャン」みたいな伴奏つけて。そしたらそれが、次の週に音楽室に張ってあって。先生がそれで何かまた大げさな伴奏をつけて下さって。何か前奏までついてるのね。だから、書いて言ったとすれば、それはまあ全員に書かせたというかね。一宮先生に言われて曲を書いたのはそれだけです。だから学校の宿題ですよ、あれは多分。でも何かそれをよっぽど彼女が気に入ったらしくて、その後もあちこちで、みんなでやりましようとか言ってね、何かやりました。でも私だけじゃないんですよ。1年上にも、全然、音楽家にならなかった方だけけど、「山からお猿がおりにきた」とかいう、そっちの曲が先に張ってあったから。1年上の6年生の人の作品とかね。その人なんて全然音楽やってませんでしたけど。

一宮がどれほど生徒の作曲を楽しみにしていかが分かるのが増本氏の次の発言である。

「でも何かそれをよっぽど彼女は気に入ったらしくて、その後もあちこちで、みんなでやりましようとか言ってね、何かやりました」

増本氏のいう「山からお猿がおりにきた」という歌は1948(昭和23)年に出版された一宮の著書『わたしの楽譜指導』(白眉社)に、一宮の序文に続いて、その楽譜(標題は「おさるの話」)が掲載されている<sup>1</sup>。

その後、増本氏は中学校でも合唱曲を作曲することになるが、その時にも、少なからず一宮の影響があった。

それで今度、中学に行ってから・・・あれは昭和26、27年の話。50周年かな。何かわりと節目の年だった記憶があつて。それでね、みんなで何か出し物をするようになって、音楽会もしましようとか言って、それでコーラスをすることになったのかな。ところが中学の先生っていう方は、

---

<sup>1</sup> 一宮の著書『私の楽譜指導』では5年生の作品として載せられているが、今回、増本氏の証言によると、当時6年生だったことがわかった。(楽譜は第2章に掲載した。)

まあ秀才でいらしたらしいんだけど、一宮先生みたいなクリエイティブな方ではなくて。そうしたら一宮先生が多分ね、中学にはおもしろい子がいろいろ入ってるはずだから、子どもに曲を書かせなさいとかおっしゃったらしいんですよ。そしたら、そんなことできる方はいらっやいませんとおっしゃったらしく、「そんなことはありません。絶対いますから。誰と誰と誰と」って名指しをしちゃったらしくて、それでその誰と誰との中に私も入っていて。で、もう1人の方は1年下の方で、ピアノがお上手で、一宮先生にもっとかわいがられていて、桐朋にやっぱり入ったけど、その方は作曲家というよりは、ほんとに良妻賢母型の秀才ピアニストっていう感じでした。その方と2人書かされて、私は結局、ロングフェローの「矢と歌」って、中学校の教科書に出てたのよ。要するに矢がどっかに落っこって、ぼてんと落っこちるだけだけど、歌は人の心に残るみたいな有名な詩らしくて。だから皆さん英文科に行ってから、増本さんのあれは英詩で習ったとか何とか言ってたから、そういうわりと有名な詩だったらしくて。それがね、中学か何かの教科書に載ってたのね。それで、それを歌詞にしてコーラス曲を書いて。それで、じゃあこれをやってみる？ みたいな感じで。そしたらクラスメート全員総出で、みんなで歌ってくれたから、その年次の、その英文科へ行った秀才がね、何か増本さんのあれ、私やったわよ、つい最近やったわよとか言ってくれました。(中略) あれは、昭和25年か26年か、そのころだと思うんですけど、中学3年のときですね。それが、その次の作品といえば作品だけど。

増本氏の発言の次の箇所は特に、一宮がどれほど生徒の創作に情熱を持っていたのか、その姿が彷彿されてくれる。

ところが中学の先生っていう方は、まあ秀才でいらしたらしいんだけど、一宮先生みたいなクリエイティブな方ではなくて。そうしたら一宮先生が多分ね、中学にはおもしろい子がいろいろ入ってるはずだから、子供に曲を書かせなさいとかおっしゃったらしいんですよ。そしたら、そんなことできる方はいらっやいませんとおっしゃったらしく、『そんなことありません。絶対いますから。誰と誰と誰と』って名指しをしちゃったらしくて、それでその誰と誰との中に私も入っていて。

次に、團伊玖磨は「子供の創作教育にも熱意を持っておられた一宮三千子先生」<sup>2</sup>は「僕の、作曲に対

---

<sup>2</sup> 團伊玖磨『青空の音を聞いた 團伊玖磨自伝』日本経済新聞社、2002年、p.31.

する目を開いて下さった最大の恩人」です、とまで言っている<sup>3</sup>。作曲に対する一宮の考えが分かる部分でもあるので、作曲の道に進むことになった事情についての團の回想を少し長くなるが引用する。

バイエルがすみ、ツェルニーの 100 番がすみ、30 番がすみ、ソナチネ、ブルグミュラー、そしてソナタの数々と取組むようになったころ世間には戦争の土埃が立ちはじめたが、僕は作曲に興味をもつようになった。先生は、いち早くその事を気付かれて、和音の話をされたり、和音の連結に対する僕の初歩的な質問に答えて下さったりするのだった。僕の、作曲に対する目を開いて下さった最大の恩人は、一宮先生である。

そんな或る日中学の2年生の時、僕がそっと書いた「3つのインテルメッツォ」という、今から考えれば恥ずかしいような甘い小品を、ピアノの譜面台の上に置いたままにして学校にいった。一宮先生が来られて、その曲を弾いて居られる音を、学校から帰ってきた僕は聞いて恥ずかしさに狼狽した。(中略)そして、僕は、下總皖一先生を紹介されてやがて音楽学校に入り、学校のピアノは、これまた一宮先生の御紹介で先生と同級生であられた福井直俊先生(現芸大学長)に就くことになった。僕の勉強は何かから何まで一宮先生のおかげである<sup>4</sup>。

同じエピソードを團は別のところでも書いている。

或る日、一寸した事件が起こった。これらの作曲をピアノの上に置いたまま出掛けた留守に、妹のピアノの出稽古に見えた先生が、それらの曲を発見したのである。帰って来た僕は、先生の前に坐らされて、勝手に作曲などをしていた事を叱られると思って首をうなだれていた。ところが先生の言葉はちがった。「あなたは、すばらしい事をしています。美しいわ。ただ、基礎的な間違いがまだ数ヶ所あります。ちゃんとした先生に就いて基礎の勉強をなさい。私が応援しますわ」<sup>5</sup>

このときのことを團は「幸い一宮先生だったので、僕は叱られるどころか、激励され、先生から母へ、母から父へ、作曲の本格的な勉強をするかどうかの話が進んで行った」<sup>6</sup>と回想している。「幸い一宮先生だったので」という言葉に團の一宮に対する気持ちがよく表れている。もしもピアノの先生が普通

<sup>3</sup> 團伊玖磨「一宮先生のこと」(故一宮道子先生追悼演奏会プログラムより。)

<sup>4</sup> 同上。

<sup>5</sup> 團伊玖磨『青空の音を聞いた 團伊玖磨自伝』日本経済新聞社、2002年、p. 30。

<sup>6</sup> 同上、p. 31。



の先生であったなら、作曲家團伊玖磨は誕生しなかったかもしれない。ピアノの先生が「子供の創作教育にも熱意を持っておられた一宮三千子先生」だったから作曲家としての自分がある幸運を短い言葉が表している。

團が自作を見つけられて恥ずかしくて狼狽したのは、1924（大正 13）年生まれの團が中学2年生であったというので、1938（昭和 13）年頃の話である。この時、一宮はすでに子どもの創作教育に熱意を持っていた。では、この熱意はいつからはじまったのであろうか。その手がかりとなるのは、一宮とともに笈田塾に通っていたという酒田富治<sup>7</sup>の回想である。

一宮は『級長さん』とよばれ、笈田塾のハーモニークラスで、「音楽学校生や現場の先生」ら7,8人と「一週間に一度は集まってかなり勉強した」という<sup>8</sup>。笈田光吉と彼の塾については第2章で詳しく述べる。ハーモニークラスに通ったのは、作曲の基礎を学ぶためだったに違いない。

そこで次節では、一宮道子という創作を重視する音楽教育者がどのように形成されたのか、まずその生い立ちに探ってみる。

---

<sup>7</sup> 笈田塾、酒田富治については、第2章で触れる。

<sup>8</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和59年度卒業論文、1985年、p. 13. 酒田富治の証言による。

## 第2節 音楽的環境にめぐまれた京都時代

一宮道子の生い立ちについて言及したものには、山崎彰子と大畑祥子の研究がある<sup>9</sup>。山崎は一宮の日本女子大学校入学以前の経歴について、京都の商家に生まれ、6人兄弟で育ち、京都市の日彰幼稚園、日彰小学校、京都府立第一高等女学校へ進学し「恵まれた環境」で育った、と簡潔に述べている。この根拠となった資料は1点で<sup>10</sup>、あとは一宮道子の弟子であり、元日本女子大学助教授兼日本女子大学附属豊明小学校教諭であった坂敏子の談話によっている。また大畑は、山崎と同様、裕福な商家に生まれたこと、6人兄弟だったこと、また京都府立第一高等女学校を卒業したことを述べている。他には、元日本女子大学附属豊明小学校校長の村山寿子の談話より、一宮家では祇園祭に「当時一般家庭にはなかったピアノを飾」るなど、「ピアノとの出会いは当然あった」と述べている<sup>11</sup>。

2つの先行研究から、一宮の日本女子大学校入学以前の経歴について明らかになっていることは以上の通りである。

本節では、先行研究の記述について、すでに資料で裏付けられている記述を含めてできるだけ信頼の置ける資料によって一宮の経歴を再調査し、さらに新たな資料によって一宮の経歴の詳細を明らかにする。一方、一宮が受けた音楽教育について、明治時代の個々の学校の音楽教育の実態がどのようなものであったのかは、日誌や関係書類があまり残っていないため、その詳細を知ることは極めて困難である。ただし、京都市に関しては比較的音楽教育史の研究と資料が少なからずあるので、それによって幼稚園から女学校まで一宮が受けてきた音楽教育について、できる限り明らかにする。

### 1-2-1. 誕生と家族について

まず、一宮の本名について触れておきたい。ほとんどの著書や論文、楽譜では「一宮道子」と表記されているため、上記先行研究では特に問題とされていないが、戦前、一宮が寄稿した雑誌記事<sup>12</sup>などで

---

<sup>9</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和59年度卒業論文、1985年、大畑祥子「先駆者としての音楽教育者一宮道子に関する研究」『日本女子大学紀要(家政)』43、1996年、p. 1-11.

<sup>10</sup> 西原慶一「一宮道子さんをいたむ」『桜楓新報』230、1970年、4面。

<sup>11</sup> 大畑祥子「先駆者としての音楽教育者一宮道子に関する研究」『日本女子大学紀要(家政)』43、1996年、p. 3.

<sup>12</sup> 後の章で触れる一宮の戦前の「絶対音感教育」の実践に関する著述では「一宮三千子」となっている

は「一宮三千子」、あるいは「一宮ミチ子」と表記されたものがある。例えば、成瀬記念館に所蔵されている、1943（昭和18）年に文部省に日本女子大学の教員として認可を申請した書類<sup>13</sup>で確認してみると「一宮ミチ子」となっている。その際に提出したと思われる一宮の『履歴書』<sup>14</sup>では「一宮ミチ子」（「三千子」とも読める）となっている。恐らく「一宮ミチ子」あるいは「一宮三千子」が本名であろう。

また、「一宮」の読み方についても「いちのみや」なのか、「いちみや」なのか定かではない。卒業生によって「いちのみや先生」という場合と「いちみや先生」という場合とあるようだが、日本女子大学附属豊明小学校所蔵の自筆のノートや蔵書には「ichimiya」とサインしている。そのため、本稿では「一宮」を「いちみや」と読むことにする。

次に一宮の生年月日について、『日本女子大学学園事典 創立100年の軌跡』の「一宮道子」の項をみると「明治31年」となっている<sup>15</sup>。しかし、上記『履歴書』によれば、1897（明治30）年9月30日である。

一宮の本籍については、戸籍が調べられず正確には分からない。一宮の『履歴書』によると本籍は「京都市下京区」であるという。ただし、この資料は個人情報への配慮から区以降の詳細が非公開である。一宮が卒業した京都府立第一高等女学校の同窓会雑誌<sup>16</sup>によれば、「京都市錦小路通東洞院東入」となっているため、そこが住んでいた場所であろうと思われる。「錦小路通」は現在の中京区であるが、京都市では1929（昭和4）年に増区され、旧上京区の南部と旧下京区の北部が中京区になった。つまり、錦小路通は元下京区であり、上記資料の内容とも一致する。錦小路通は京都市内の中心部であり、錦市場のある地域である。1912（明治45）年には「大丸」百貨店が開業し、現在でもにぎやかな通りである。

一宮はどのような家庭環境で育ったのだろうか。一宮の両親について、日本女子大学の同窓会組織である桜楓会の機関誌である『桜楓新報』に掲載された一宮についての記事によると「父は喜十郎、母常」であるという<sup>17</sup>。山崎によれば、一宮は「専門店としては関西随一と言われた京都市内の商家に生まれ」とあり、前述の坂敏子のインタビューより、一宮の実家は「京都の株屋さん」<sup>18</sup>であると述べている。また大畑も、「京都の裕福な商家に生まれ」<sup>19</sup>とある。前述の『桜楓新報』では、実家について「明治か

---

ものが多い。「音感教育の遊戯化」『音楽教育』4(8)、大日本出版社1942年、p.88-92など。

<sup>13</sup> 成瀬記念館所蔵「教員認可開申ニ関スル綴」565, 566, 567, 568.

<sup>14</sup> 成瀬記念館所蔵「教員認可開申ニ関スル綴」576.

<sup>15</sup> 日本女子大学編「一宮道子」『日本女子大学学園事典 創立100年の軌跡』2001年、p. 56.

<sup>16</sup> 「会員名簿」『鳴沂会雑誌』38号、1916年、p. 10.

<sup>17</sup> 「目白の人(6) 全学うたごえの泉 教授一宮道子」『桜楓新報』101号、1960年、2面.

<sup>18</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和59年度卒業論文、1985年、p. 5.

<sup>19</sup> 大畑祥子「先駆者としての音楽教育者一宮道子に関する研究」『日本女子大学紀要(家政)』43、1996年、p. 3.

ら大正にかけて京都の米浜の一キといえ、京都きつての株屋さん。その名は、関西に鳴りひびいていた。店では毎回五、六十人分の食事、お客をはじめ番頭、丁稚、女中でごつたがえした。店の隣の宏壮な住居に、六人の『ぼんち』と『とうはん』は、おんば日傘で育つた」<sup>20</sup>とある。

ところで『桜楓新報』にある「米浜」とは何か。京都では米の市場は、高瀬川の水運を利用し、内浜・七条浜辺りなど「浜」で取引が行われていたという<sup>21</sup>。この「浜」とは大阪の北浜を語源とした京都証券取引所、つまり当時の株式取引を表した<sup>22</sup>。そして取引していたのは「米穀」だった。「米浜」は米の取引を表しており、そして「一キ」は会社の名前か略称であろうと思われる。この内浜・七条浜辺りで行われていた米の取引は、1876（明治9）年に、京都米商会所として、取引所条例公布後は米穀取引所として継続されていたが、1886（明治19）年に市場を東洞院錦小路南に移したという<sup>23</sup>。この取引所はその後、京都米穀商品取引所となり、1907（明治40）年3月に京都証券取引所に合併され、(株)京都取引所となった<sup>24</sup>。取引所は2001（平成13）年に廃止されるまで、何度か移転しているが、いずれも一宮の住所の近くである。一宮の住所である「錦小路通」からも「取引所通路」<sup>25</sup>があり、喜十郎は恐らくその通路から取引所に通ったりしたのである。

一宮の父親、喜十郎は実は有名な財界人だったようである。『京都人名録』に父親、喜十郎の記録があり、これによると、喜十郎の職業は「米穀株式仲立業」となっている。その記録に所得税が「一四二六」円、また営業税が「七六七」円とある<sup>26</sup>。これは当時としては、かなりの高額納税者であり、だからこそ人名録に残ったのだらう。また、1909（明治42）年に発行された毎夕新聞社出版部蔵版『財界名士失敗談 下巻』にも、喜十郎に関する記事がある。これは日本資本主義の父といわれる渋沢栄一（1840-1931）や第20代内閣総理大臣を務めた高橋是清（1854-1936）を始め、上下巻合わせて120人の財界人の失敗談を掲載したものである。これによると、喜十郎は「第一流の紳士として、第一流の資産家として後進の模範たる成功者として、其名を知らぬ者はない」と紹介されている。また、「親譲りの<sup>もとで</sup>体を資本に堅忍不法、近江より京都に出で、飽くまでも奮闘したのである」とある。これにより喜十郎が一キを一代で築いたことがわかる<sup>27</sup>。喜十郎はまた、1919（大正8）年12月に現在の社会福祉法人恩賜財団済生会に1万円を寄付したことで、紺綬褒章を受章している。同年、一宮家では、日本女子大

<sup>20</sup> 「目白の人(6) 全学うたごえの泉 教授一宮道子」『桜楓新報』101, 1960年, 2面。

<sup>21</sup> 中村伊一編『京都証券取引所史』京都証券取引所, 2001年, p. 26.

<sup>22</sup> 日彰百年誌編集委員会『日彰百年誌』日彰百年記念事業委員会, 1971年, p. 556.

<sup>23</sup> 中村伊一編『京都証券取引所史』京都証券取引所, 2001年, p. 26.

<sup>24</sup> 日彰百年誌編集委員会『日彰百年誌』日彰百年記念事業委員会, 1971年, p. 556.

<sup>25</sup> 同上, p. 631.

<sup>26</sup> 日本図書センター『明治大正昭和 京都人名録』1989年, 1989年, p. 6.

<sup>27</sup> 一宮家の墓石は1905（明治38）年4月に喜十郎によって建立されたことから、先祖代々続いた家ではないことがわかる。

学における総合大学基金のため「一宮道子」の名で 250 円を、「道子母」の名でも 1 千円の高額を寄付しており、その裕福な暮らしぶりが想像できる。しかし、国語教育学者であり、日本女子大学附属豊明小学校の元主事の西原慶一（1896-1975）よれば「豪勢な京都の一キも、この人（＝一宮、筆者注）の音楽学校卒業の年には、経済界の恐慌で破産のうき目をみた」<sup>28</sup>という。

このように一宮家は大正時代には、かなりの名家だったことがわかる。一宮の音楽教育実践をみていくと、賛否両論あり、ほんの少数しか実践していなかった「絶対音感教育」という新しい教育法に挑戦した一宮の勇気を考えると、おおらかで自由な思想の持ち主であったことが想像できるが、このような素地は一代で財をなした父親譲りのものだったのではないだろうか。

また、兄弟姉妹について、山崎によれば「6 人きょうだいのなかで幸せに育った」とあり<sup>29</sup>、また大畑も「6 人きょうだいの中で幸せに育った」と述べる<sup>30</sup>。大畑は日本女子大学に進学した姉がいたこと<sup>31</sup>、ヴァイオリンを弾いていた兄がいたことを述べている<sup>32</sup>。これは恐らく誰かからの聞き取りによるものであろうと思われる。どのような兄弟姉妹がいたのか、その詳細は現時点では不明である。

では、家庭内での音楽環境はどのようなものだったのか。それを知る直接の資料はないが、既に述べたように一宮の兄がヴァイオリンを弾いていたということがある<sup>33</sup>。塩津洋子によれば、当時関西ではすでに輸入ヴァイオリンの販売が始まり、廉価な国産品の生産が順調に伸びたことからヴァイオリンが普及し、明治 40 年代には「ヴァイオリンの流行」が顕著になって「いた」という<sup>34</sup>。このような流行にのって、一宮家ではヴァイオリンを購入したのだろうか。また、村山寿子談による「京都の祇園祭りには豪商のしきたりであったのか珍しい物を飾るという習慣があり、一宮家では当時一般家庭にはなかったピアノを飾った」というエピソードが残っている<sup>35</sup>。

そのピアノを一宮家がいつ購入したのか、またアップライトピアノだったのか、グランドピアノだったのか、それはわからない。しかし、塩津は京都府下にあったピアノは「せいぜい 100 台くらいだろう

---

<sup>28</sup> 西原慶一「一宮道子さんをいたむ」『桜楓新報』230, 1970 年, 4 面.

<sup>29</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和 59 年度卒業論文, 1985 年, p. 5.

<sup>30</sup> 大畑祥子「先駆者としての音楽教育者一宮道子に関する研究」『日本女子大学紀要(家政)』43, 1996 年, p. 3.

<sup>31</sup> 1906 (明治 39) 年の日本女子大学校卒業生に京都出身の「一宮春」がいる。一宮の姉かもしれない。(「卒業生姓名」『家庭週報』57, 1906 年 4 月 21 日, 4 面.)

<sup>32</sup> 大畑祥子「先駆者としての音楽教育者一宮道子に関する研究」『日本女子大学紀要(家政)』43, 1996 年, p. 3.

<sup>33</sup> 同上, p. 3.

<sup>34</sup> 塩津洋子「明治 43 年京都の洋楽事情—ある商家の若妻の日記を基に—」大阪音楽大学音楽博物館年報『音楽研究』7, 2009 年, p. 7.

<sup>35</sup> 大畑祥子「先駆者としての音楽教育者一宮道子に関する研究」『日本女子大学紀要(家政)』43, 1996 年, p. 3.

か」と述べ、さらにピアノは「到達すべき西洋化のシンボリック的存在として所有者を満足させていた要素も大きい」と述べる<sup>36</sup>。祇園祭に宝物を飾るという習慣は現在でも残っており、「屏風祭」というように、伝統的に屏風や工芸品、掛軸などの家宝を飾る。その中で一宮家がピアノを飾ったということは、その頃、周りにピアノを持つ家庭はほとんどなかったのだろう。また、塩津の言うように、「西洋化のシンボル」として披露したのではないだろうか。

このように、一宮家にはヴァイオリンがあり、ピアノもあったという。どのような音楽を弾いていたのかわからないが、その頃には、京都でも西洋音楽を聞く機会は少なからずあった<sup>37</sup>のだから、一宮家では西洋の文化、音楽を好みヴァイオリンやピアノの音に親しみ、また兄弟姉妹たちと、競って遊んだりしたのだろう。

#### 1-2-2. 幼稚園時代

山崎の年譜によれば、一宮は日彰幼稚園に「1903 (M36) 年入園、1904 (M37) 年卒園」とある。また、本文にも、「日彰幼稚園、日彰小学校を経て、京都府立第一高等女学校へ進んだ」<sup>38</sup>とある。同様に「故一宮道子先生追悼演奏会プログラム」によると、「京都市日彰幼稚園、日彰小学校、京都府立第一高等女学校を卒業」とある。

まず、一宮がいつ日彰幼稚園に入園したのかについては資料がない。現在の幼稚園では2年保育、3年保育とあるが、1899 (明治 32) 年に制定された、最初の幼稚園に関する単独法令である「幼稚園保育及設備規程」によれば、当時の就園年齢は「満三年より小学校就学まで」となっている。一宮の場合、1900 (明治 33) 年から入園が可能である。しかし資料がなく、一宮の入園年を確定できない。一方、卒園時については、小学校入学年から考えて1904 (明治 37) 年であったと考えられる。

一宮が卒園した日彰幼稚園は、1890 (明治 23) 年 3 月「存続町会の決議を以て、日彰小学校幼稚園保育科を付設すること」<sup>39</sup>、同年 5 月 9 日に「開園ノ式ヲ行」った。1893 (明治 26) 年には京都

---

<sup>36</sup> 塩津洋子「明治 43 年京都の洋楽事情—ある商家の若妻の日記を基に—」大阪音楽大学音楽博物館年報『音楽研究』7, 2009 年, p.17.

<sup>37</sup> 同上, p. 13-14.

<sup>38</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和 59 年度卒業論文, 1985 年, p. 5.

<sup>39</sup> 京都市教育委員会『閉園記念誌 日彰幼稚園—輝ける 103 年のあゆみ』京都市教育委員会, 1997 年, p. 26.

市立となるが、1904（明治 37）年には再び日彰小学校の付設となった<sup>40</sup>。その後、日彰幼稚園は 103 年続くが、1993（平成 5）年に閉園し他の幼稚園と統合して現在は「中京もえぎ幼稚園」となっている。

一宮は日彰幼稚園でどのような音楽活動に触れたのだろうか。1899（明治 32）年に制定された上記「幼稚園保育及設備規程」によれば幼稚園では「恩物、絵画、遊戯道具、楽器、黒板、机、腰掛、時計、寒暖計、暖房器等を備えること」<sup>41</sup>とある。しかし日彰幼稚園では、この規程より前の 1892（明治 25）年 12 月に作成された「図書器械増減表」に、文部省が編纂し 1887（明治 20）年に出版された「幼稚園唱歌集」全 1 冊をはじめ掛図、恩物の類が既に見られる。これらは「いずれも明治二十三年七月及び八月の購入になっているのを見ると、創立当初にすべて買い整えられたものである」という<sup>42</sup>。また、フレーベルによる幼児教育方法を紹介した「幼稚園（おさなごのその）」<sup>43</sup>を所有していたことがわかっている。さらに、幼稚園舎落成時には、区内の住民がヤマハの国産第 16 号風琴が寄贈したという<sup>44</sup>。ここからわかることは、一宮が通った日彰幼稚園では恩物を使ったフレーベル主義の保育をし、オルガンに合わせて「幼稚園唱歌集」を歌うという最先端の教育がされた、ということである。

### 1-2-3. 小学校時代

一宮が通った小学校が日彰小学校であったことはすでに述べられている<sup>45</sup>。1971 年発行の日彰小学校同窓会員名簿によれば、一宮が日彰小学校を卒業したのは 1910（明治 43）年 3 月である。ここから逆算すると、一宮が小学校に入学したのは、1904（明治 37）年であったことになる。

一宮の小学校時代について触れる前に、一宮が育った日彰学区について述べておきたい。日彰学区は、京都銀行集会所、京都手形交換所、京都証券取引所、日本銀行京都支店など、多くの金融関係の建物があり、京都に於ける金融、証券等の取引の中心で<sup>46</sup>かなり裕福な土地柄だったようだ。また教育面でも特別視されていた学区だった。ある元教諭が日彰校に赴任する時に、「日彰校へ行って日彰の教育ができ

<sup>40</sup> 日彰百年誌編集委員会『日彰百年誌』日彰百年記念事業委員会, 1971 年, p. 187.

<sup>41</sup> 同上, p. 414.

<sup>42</sup> 同上, p. 417.

<sup>43</sup> 京都市教育委員会 京都市学校歴史博物館編『京都市学校歴史博物館 常設展示解説図録』財団法人京都市生涯学習振興財団, 2009 年, p. 33.

<sup>44</sup> 同上, p. 32.

<sup>45</sup> 「故一宮道子先生追悼演奏会プログラム」および山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和 59 年度卒業論文, 1985 年, p. 5.

<sup>46</sup> 日彰百年誌編集委員会『日彰百年誌』日彰百年記念事業委員会, 1971 年, p. 544.

るか」と脅かされたというエピソードが残っている<sup>47</sup>。その元教諭は、学区会の議員宅を尋ねると、座敷のしつらえ、お茶の出され方、雇われている人の動作・作法が行き届いており、「どの家庭をのぞいても、共通の何か厳粛なものがあるんです。それが一代や二代で築き上げたものではない、歴史を積み重ねてでき上がったものがね、言葉では説明できない程の重いもの、そして高いものが充滿してるんですよ」と語る。また大正 10 年頃の萬朝報が学区調べをした時には日彰校が日本一だと報じられ「中流上流の家庭ばかりで余り貧富の差がないということと、学区挙げて教育に熱心だという点」が評価されたという<sup>48</sup>。その他、日彰小学校には 1907 (明治 40) 年にエール大学名誉教授ドクトル・ヂーティ・ラッド同夫人、1908 (明治 41) 年スエン・ヘディン、1919 (大正 8) 年にはコロンビア大学教授ジョン・デューイ博士など、外国人学者が多く来校した。それは、1901 (明治 34) 年、1902 (明治 35) 年に「校務整理児童教養の成績佳良ナリ」と京都府から表彰されたことや、1905 (明治 38) 年には文部大臣が来校したことなどからもわかるように「学校教育が充実していた」<sup>49</sup>からである。このように一宮が育った日彰学区は、経済面でも教育面でも相当恵まれた環境であったことがわかる。

このような地域に日彰小学校は、1869 (明治 2) 年 6 月 20 日に下京第四番組小学校として開校した。京都市では、同年、全国に先駆けて番組小学校が相次いで創立された。日彰小学校は、「最初に開校した上京第 2 7 番組小学校 (元柳池小学校) から数えて四番目の開校」<sup>50</sup>だった。1872 (明治 5) 年に、高倉通六角下る和久屋町に「元松山藩邸の地所を購入し、山階宮別邸の建物を移して校舎とした」ことから、「階松小学校」と称した<sup>51</sup>。1876 (明治 9) 年 1 月知事榎村正直によって、改めて「日彰小学校」と命名された<sup>52</sup>。「日彰」という校名はしばらく通称名であって<sup>53</sup>、1892 (明治 25) 年 6 月 3 日に京都市日彰尋常小学校と称された<sup>54</sup>。その後 124 年間続いた日彰小学校は、既に述べた日彰幼稚園と同様、京都市内の小学校の統廃合の影響で 1993 (平成 5) 年に閉校し、日彰小学校を含む 5 校が統合して現在は高倉小学校となっている。

では、一宮は小学校時代、どのような音楽教育を受けたのだろうか。ここでは、京都の小学校での音楽教育に言及した論考をもとに、一宮が受けたであろう、その音楽教育の内容について述べる。

---

<sup>47</sup> 日彰百年誌編集委員会『日彰百年誌』日彰百年記念事業委員会、1971 年、p. 378.

<sup>48</sup> 同上.

<sup>49</sup> 京都市教育委員会『閉校記念誌 日彰-輝ける 124 年のあゆみ』京都市教育委員会、1997 年、p. 35.

<sup>50</sup> 同上、p. 15.

<sup>51</sup> 日彰百年誌編集委員会『日彰百年誌』日彰百年記念事業委員会、1971 年、p. 75.

<sup>52</sup> 同上、p. 79.

<sup>53</sup> 同上、p. 84.

<sup>54</sup> 京都市教育委員会『閉校記念誌 日彰-輝ける 124 年のあゆみ』京都市教育委員会、1997 年、p. 15.



京都における音楽教育、すなわち当時の唱歌教育は 1882（明治 15）年より実施された<sup>55</sup>。当時の京都の唱歌教育に言及した安田寛の論考によれば 1883（明治 16）年の 8 月頃に「三吉艾が下京第二小学校で『小学唱歌集初編』を使って最初の唱歌教育を始めた」とある。その後、1886（明治 19）年になると、「京都市における文部省の唱歌の整備が目立つようになつた」。その背景には、その年の小学校令で裁縫科が廃止され、女教師が不要になったことがある。そこで三吉艾が府教育会で、裁縫の女教師に唱歌科教師たる素養を与えてこれを救うとともに、府下小学校に唱歌科を加える事を主張したのである。そうして、下京明倫小学校において唱歌科講習会が開かれたのだが、この講習会には 109 名の入会者があり<sup>56</sup>、裁縫科から唱歌の教師に代わった多くの教師により、京都市内の小学校で唱歌教育が広がっていったと思われる。全国で唱歌科が画一的に課されたのが、1907（明治 40）年の小学校令の改正時であるので、京都市内ではかなり早くから唱歌教育が実施されていたことがわかる。一宮が日彰小学校に在籍した 1904（明治 37）～1910（明治 43）年は、既に唱歌教育が盛んに行われていたということである。また、日彰小学校は「山階宮別邸を購入したときの杉戸類を売却。その代金で明治 20 年 10 月 4 日、京都ではかなり早くドイツ製の風琴を一台、大阪で購入」したという。当時、風琴は教授用楽器であつたので、講堂内部に設置され音楽の授業が行われたのであろう<sup>57</sup>。

このように、一宮の日彰小学校時代には、既に風琴が設置された教室で、その風琴に合わせて唱歌教育が行われていたのである。

#### 1-2-4. 女学校時代

一宮の京都府立第一高等女学校に入学について、一宮の『履歴書』によれば、1910（明治 43）年 4 月「京都府立第一高等女学校本科第一學年入學」とある。また、一宮が卒業したのは 1915（大正 4）年 3 月とある<sup>58</sup>。

京都府立第一高等女学校は日本で最初の女学校として 1872（明治 5）年に「新英学校及び女紅場」として創立された。1874（明治 7）年には「新英学校」を改め「英女学校」に、また 1876（明治 9）年に

<sup>55</sup> 京都市教育委員会『閉校記念誌 日彰-輝ける 124 年のあゆみ』京都市教育委員会, 1997 年, p. 30.

<sup>56</sup> 安田寛「キリスト教伝道と日本の近代音楽」『同志社大学人文科学研究所叢書』XXXVII, 2004 年, p. 406-408.

<sup>57</sup> 京都市教育委員会：閉校記念誌「日彰-輝ける 124 年のあゆみ」, 京都市教育委員会, 1997 年, p. 26.

<sup>58</sup> 「大正四年三月京都府立第一高等女学校職員并卒業生」『鴨沂会雑誌』36 号, 京都鴨沂会, 1915 年 11 月, 巻頭.

は「女学校」、1880（明治13）年に女紅場を「京都女紅場」と改称、そして1882（明治15）年には女紅場の名を廃して「単に女学校」とした。1883（明治16）年には附属小学校、翌年には幼稚園を開設したが、1886（明治19）年には尋常師範学校に移された。1887（明治20）年に「高等女学校」と改称し、1904（明治37）年に「京都府立第一高等女学校」とした<sup>59</sup>。戦後、京都府立嵯峨野高等女学校と統合し、「京都府立鴨沂高等学校」として現在も続いている。

当時の京都府立第一高等女学校には、宮家の子女も通っており、一宮の在籍中である1914（大正3）年には、賀陽宮由紀子女王殿下が本科御卒業、1915（大正4）年には賀陽宮佐紀子女王殿下が本科に入学されたという記録がある<sup>60</sup>。一宮が在籍していた時の「學則」によると、設置されていた学科は、本科（5年）、補習科（1年）、専攻科（3年）、裁縫科（3年）である<sup>61</sup>。

京都府立第一高等女学校の音楽教育は「絃歌」という「独自の取り組み」から始まり<sup>62</sup>、1879（明治12）年に「絃歌科を置き生徒の兼習を許した」<sup>63</sup>という。「絃歌」とは、1878（明治11）年に出版された『唱歌』を用いた授業で、「地歌の伝統にのっとり独自の音楽教育」である<sup>64</sup>。その一方で、1884（明治17）年には校長塩津貫一郎と二等教諭の2名が音楽取調掛の授業参観を申し出るなど、音楽取調掛の唱歌教育にも対応した<sup>65</sup>。つまり、京都府立第一高等女学校では絃歌の授業と、文部省の唱歌教育が平行して行われていたのである。1887（明治20）年2月3日には、「皇后宮が臨御あらせられて（中略）唱歌教室では普通科一年後期以上の生徒が風琴を使用して一齊に「皇御國」「大和撫子」「若紫」「五日の風」の曲を歌ふのをご覧になった」<sup>66</sup>という。

京都府立第一高等女学校創立当時の音楽教育については丸山彩の論考が詳しい<sup>67</sup>。それによれば京都府立第一高等女学校では1889（明治22）年4月から「3・4年生に対して『楽器使用法』の教授を開始」し、そのために、風琴を3台購入したことから、当時の京都府高等女学校ではすでに「器楽教育が実施されて」いた<sup>68</sup>という。ところで、1890（明治23）年7月には「別科の中に修業年限一年の唱歌専

<sup>59</sup> 『母校創立100年記念沿革誌 京都府立京都第一高等女学校』京都鴨沂会、1972年、p. 2-21.

<sup>60</sup> 同上、p. 26.

<sup>61</sup> 京都府立第一高等女学校編「京都府立第一高等女学校一覧 自明治43年至明治44年」京都府立第一高等女学校、1911年、p. 33.

<sup>62</sup> 安田寛「キリスト教伝道と日本の近代音楽」『同志社大学人文科学研究所叢書』XXXVII、2004年、p. 406.

<sup>63</sup> 『母校創立100年記念沿革誌 京都府立京都第一高等女学校』京都鴨沂会、1972年、p. 4.

<sup>64</sup> 安田寛「キリスト教伝道と日本の近代音楽」『同志社大学人文科学研究所叢書』XXXVII、2004年、p. 406.

<sup>65</sup> 同上、p. 406.

<sup>66</sup> 京都府教育會『京都府教育史（上）』社団法人京都教育會、1950年、p. 607.

<sup>67</sup> 丸山彩「明治10年代～20年代の京都女学校・京都府高等女学校における音楽教育の展開」『音楽教育学』第41巻2号、2011年、p. 13-24.

<sup>68</sup> 同上、p. 18.

修科を置」いた<sup>69</sup>が、1895（明治28）年には廃止され裁縫専修科の附属とされた。

丸山によれば、「明治20年代の京都府高等女学校では、全国に先駆けて音楽の専門教育を受けた教員による音楽教育がなされていた」<sup>70</sup>とある。一宮が在籍していた当時、音楽教員は里見えつ、市原タキだった<sup>71</sup>。市原は東京音楽学校甲種師範科を1908（明治41）年卒業、里見も同校甲種師範科を1911（明治44）年卒業である。

一宮が在籍した本科学科課程と教授時数を見てみると、第1、2学年で「単音唱歌」に2時間、第3、4学年では「単音唱歌」「複音唱歌」に2時間、第5学年で「単音唱歌」「複音唱歌」「楽器使用法」で2時間ある。そして、「楽器使用法ハ志望者ニ限り之ヲ課ス」「志望者ニハ茶儀、生花、箏曲ノ一科若クハ數科ヲ授クルコトアルヘシ」とある<sup>72</sup>。一宮がその「志望者」であったかどうかは、わからないが、恐らく「楽器使用法」の授業は積極的にピアノ、あるいはオルガンの授業を受けたのでないだろうか。また、箏の授業について、山崎によれば、一宮は京都府立第一高等女学校へ進学後、そこで習った琴は嫌いだったとある<sup>73</sup>。しかし、1915（大正4）年1月23日の京都支部会の初会で音楽演奏会が開かれ、一宮は他の3名の演奏者と箏で「春の曲」を演奏したという記録が残っている<sup>74</sup>。当時、箏曲の囑託教員として河津園枝がいたので<sup>75</sup>、一宮は彼女に習ったのであろう。

授業では、どのような曲が取り上げられたのだろうか。一宮在学中の資料ではないが、1917（大正6）年12月に皇后陛下行啓の際には、音楽科の授業発表として、レンク作曲、鳥居忱作歌「稜威」、ベートーヴェン作曲、武島羽衣作歌「菊の盃」が歌われている<sup>76</sup>。

その他、一宮の在籍中、「母の會」というものがあり、唱歌、行進列舞、体操や薙刀を発表する場があった。また「鴨沂會音楽演奏會」を開く等、生徒達の音楽発表の機会があったようである<sup>77</sup>。一宮がピアノを弾いたという記録はないが、例年、合唱や琴、オルガン独奏、ピアノ独奏が披露されたようだ。

このように、京都府立第一高等女学校では邦楽、洋楽のどちらも学ぶ充実した音楽教育を行っており、

<sup>69</sup> 京都府教育會『京都府教育史（上）』社団法人京都教育會，1950年，p. 608.

<sup>70</sup> 丸山彩「明治10年代～20年代の京都女学校・京都府高等女学校における音楽教育の展開」『音楽教育学』第41巻2号，2011年，p. 22.

<sup>71</sup> 京都府立第一高等女学校編「京都府立第一高等女学校一覽 自明治43年至明治44年」京都府立第一高等女学校，1911年，p. 88.

<sup>72</sup> 同上，p. 35.

<sup>73</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和59年度卒業論文，1985年，p. 5。（出典不明。恐らく誰かの談話によったものだろうと思われる。）

<sup>74</sup> 「京都支部會記事」『鴨沂会雑誌』36号，京都鴨沂会，1915年7月，p. 83.

<sup>75</sup> 京都府立第一高等女学校編「京都府立第一高等女学校一覽 自明治43年至明治44年」京都府立第一高等女学校，1911年，p. 90.

<sup>76</sup> 「皇后陛下行啓記」『鴨沂会雑誌』41号，京都鴨沂会，1917年12月，p. 10.

<sup>77</sup> 「京都支部會記事」『鴨沂会雑誌』26号，京都鴨沂会，1910年7月，p. 99.および「新入會姉姓名左の如し」『鴨沂会雑誌』34号，1914年7月，p. 132.

また演奏会など、それを披露する場は定期的に用意されていた。つまり、一宮は邦楽、洋楽のどちらにも親しめる音楽的に恵まれた環境で女学校時代を送っていたことがわかる。

以上のように、一宮が女学校を卒業するまで過ごした時代、1897（明治30）年から1915（大正4）年までという時代は、西洋音楽に接する機会がある、学ぶことのできる環境にいた日本人はまだまだ数が少なかった。そのような時代に、一宮は父親が一代で築いた裕福な家庭に生まれ、教育環境にも恵まれていた。日本で最も早く西洋音楽を取り入れ、西洋音楽の教育と演奏が盛んであった地域の一つである京都市に生まれ育ち、同志社女学校とならんでもっとも進んだ西洋音楽教育をおこなっていた京都府立高等女学校に進学したことも、後の一宮の人生に少なからず影響したであろう。しかし、音楽の道に進む条件にめぐまれていたということは分かったが、子どもの創作に熱意を持つことに直接つながるような、例えば、当時から作曲をしていた、といった事実は見当たらなかった。

### 第3節 成瀬仁蔵の音楽思想に触れた日本女子大学校時代

京都府立第一高等女学校を卒業した一宮は、1915（大正4）年4月8日、私立日本女子大学校に入学した<sup>78</sup>。音楽の道に進学を希望したが、両親に反対されたため、姉が卒業した同校へ進学することになったようだ<sup>79</sup>。本節では一宮が卒業した師範家政学部の来歴を整理し、彼女が日本女子大学校で出会った創業者成瀬仁蔵が一宮のその後の音楽教育実践に与えたであろう影響について考察する。

#### 1-3-1. 師範家政学部について

日本女子大学は1904（明治37）年に専門学校令により認可された学校である。一宮は1918（大正7）年3月30日に師範家政学部を卒業した<sup>80</sup>。

一宮が卒業した師範家政学部の変遷を整理しておく。

師範家政学部は一宮が3年存学中の1917（大正6）年に開設された学部であった。もとは1910（明治43）年に設置された教育学部家政科で、「理化数学に重点を置く第一部と裁縫を置く第二部」があった<sup>81</sup>。さらに、その前身の教育学部（旧制）は1906（明治39）年に開校された。教育学部家政科は修業年限3年で「当初の目的は理科方面の教育に主力を注ぐ」<sup>82</sup>。ただし、「数學的博物的なものは中止となり、家政學を主とする第一部第二部となって大正五年まで續き、大正六年選擇制度が採用せらるるに及んで師範家政學部として更生」された<sup>83</sup>。

家政科では1910（明治43）年より家事科中等教員無試験検定資格が認定された。一宮も「中学校高等女学校ノ家事科教員免許状」を卒業した年の6月に取得している。

---

<sup>78</sup> 成瀬記念館所蔵『履歴書』。

<sup>79</sup> 大畑祥子「先駆者としての音楽教育者一宮道子に関する研究」『日本女子大学紀要(家政)』43, 1996年, p. 3. 一宮の同居人だった村山寿子（元日本女子大学附属豊明小学校校長）談による。

<sup>80</sup> 成瀬記念館所蔵『履歴書』および『家庭週報』461号, 1918年4月5日, 6面。

<sup>81</sup> 日本女子大学編『日本女子大学学園事典 創立100年の軌跡』日本女子大学, 2001年 p. 117.

<sup>82</sup> 日本女子大学編『日本女子大学校四十年史』日本女子大学, 1942年, p. 129.

<sup>83</sup> 同上, p. 130.

### 1-3-2. 日本女子大学校創立者、成瀬仁蔵と一宮道子

日本女子大学校時代に、一宮の音楽教育者としての姿勢に影響を与えたと考えられる人物が創立者の成瀬仁蔵（1858-1919）である。一宮は、東京音楽学校時代にベートーヴェンの交響曲第九番の初演に参加した時の感激の中で、成瀬の講義を思い出したことを次のように綴っている<sup>84</sup>。

「拍手がいつまでも鳴りやまなかった。深い感動の中で、私の頭にはいつか“火をふく音楽、火をふく音楽”が、いっぱいひろがっていった。このときほど、成瀬先生を、身近にえらいと感じたことはない。（中略）“火をふく音楽”とは、実に成瀬先生の実倫で、おぼえたことばである」

一宮のいう「実倫」とは、日本女子大学で創立当時から1965（昭和40）年まで続いた全学生必修の「実践倫理」のことだろう。これは創立者、成瀬が担当していた。講義では、「宗教、哲学、道徳、教育、科学、芸術など多方面にわたり、一週二時間の講義時間をはるかに超えて、三時間、四時間に及ぶこともしばしばであった」という<sup>85</sup>。その授業において、成瀬は、大正初期に、まだ日本で初演もされていなかったベートーヴェンの第九交響曲について、授業で学生たちの前で語ったということである。

一宮は「私は“実倫”はニガテであった。（中略）宇宙の真理はとてもむつかしくて、全然つかみようのないお話であった。けれども、先生の姿には、たしかに、なにかみえない力があって、こういう不肖の弟子をぐんぐんひきよせた。そして純粋なきもちで、えらい先生だと尊敬させた」と語っている。

「実践倫理」が難しかった、という感想は一宮に限ったことではなく、他の卒業生からも「不可解な点もありました」とか「むずかしく理解できなかった」という声がある<sup>86</sup>。

しかし、一宮は成瀬がベートーベンの第九について講義したことを覚えており「女子大時代、第九シンフォニーを知らなかった私は、先生が『ベートーベンの火をふくごとき音楽』とおっしゃったとき、それがどんな曲やら、てんで見当もつかない。（中略）音楽家でもない先生が、そしてただ女子の向上ひとすじに精魂こめて、あんなに多忙な毎日をすごしておられた先生が、ベートーベンを知り、第九を知り、それを実倫の講義に織り込んでおられたということ、まったく頭がさがる」と成瀬への尊敬を表すとともに、ベートーベンの音楽を「火をふくごとき」と印象付けられていたことがわかる。

一宮は成瀬の講義について「いつも講義のはじめに、ハンカチで、口のまわりをおふきになり、ごく

<sup>84</sup> 一宮道子「随想 成瀬先生と“火をふく音楽”」『女子大通信』165, 1962年10月1日, p. 10. 大畑祥子「先駆者としての音楽教育者一宮道子に関する研究」『日本女子大学紀要(家政)』43, 1996年, p. 3.

<sup>85</sup> 日本女子大学女子教育研究所編『大正の女子教育』国土社, 1975年, p. 169.

<sup>86</sup> 同上, p. 169-173.

小さな声で、ボソボソとはなされた。そのうちしだいにクレッシェンドになり、目が輝き、朗々たる声が行動のすみずみまでひびきわたった。オーケストラを例にとり、「火をふく音楽」から、三つのおしえ、人生のありかたなど、卓をたたいてお話になる先生は、ほんとに聖者のおもかげがあって、実にりっぱであった」といい、そして「いまおもうと、成瀬先生の講演自体こそ「火をふく音楽」ではなかったか」と語っているところをみると、成瀬の授業が「つかみよのないお話」であっても、その情熱に感銘を受けていたということがわかる。

成瀬と一宮のエピソードとしては、この他に日本女子大学が毎年行っている「三泉寮」<sup>87</sup>で歌われている「山響」がある。現在も、日本女子大学の夏期セミナーでも歌われるという「山響」は「仁科節（5回生）撰詞 賛美歌（一宮道子選曲）」である<sup>88</sup>。この歌は1917（大正6）年に成瀬が「軽井沢山上の生活」と題する「成瀬の宗教を基礎とする精神教育のクライマックスとなった」講義<sup>89</sup>を行った際、その講義を受けた学生によってつくられた歌を、仁科節（1885-1970）<sup>90</sup>がまとめた。そして、曲について「当時学生（大学第15回生）だった一宮先生は、この詩に相応しい曲を賛美歌より何曲か選び、その中から成瀬先生が391番を選ばれて、これを『山響』の曲とした」と伝えられている（Fig. 1-1）<sup>91</sup>。

一宮が、つくられた歌詞にあう旋律を賛美歌集から選んだのは何故だろうか。それは、一宮が日本女子大学で寮生活を送り、そこでは毎晩、賛美歌を歌っていたからである<sup>92</sup>。賛美歌集から選曲したということは、一宮自身、賛美歌集に好みが出るほど、賛美歌に親しんでいた、ということである。一宮が寮生活のなかで、賛美歌を毎晩歌っていたという習慣は成瀬の思想からくるものである。キリスト教牧師であったこと、アメリカに留学していたということから、成瀬が西洋音楽に親しんでいたことは容易に想像できる。そして賛美歌を日本女子大学校の生活に取り入れた。成瀬が常々“O Load! Correct Me”<sup>93</sup>を歌っていたこと、それが現在の日本女子大学にも継承されていることから、成瀬が親しんだ西洋音楽が日本女子大学に注がれていたことがわかる。

一宮が日本女子大学校で、西洋音楽のもっとも基本的な和声構造でつくられた賛美歌に親しんだこと

---

<sup>87</sup> 1906（明治39）年から夏期の学寮として設置され、現在でも「軽井沢セミナー」で使用されている。（日本女子大学編『日本女子大学学園事典 創立100年の軌跡』日本女子大学, 2001年, p. 141.）

<sup>88</sup> 日本女子大学附属豊明小学校編『日本女子大学附属豊明小学校100周年記念誌』日本女子大学附属豊明小学校, 2002年, p. 142.

<sup>89</sup> 日本女子大学編『日本女子大学学園事典 創立100年の軌跡』日本女子大学, 2001年, p. 234.

<sup>90</sup> 仁科節は日本女子大学校の国文科を1908（明治41）年に卒業した後、成瀬の秘書的な役割をした人物である。（日本女子大学編『日本女子大学学園事典 創立100年の軌跡』日本女子大学, 2001年, p. 237.）

<sup>91</sup> 『日本女子大学附属豊明小学校創立百周年記念 豊明小学校の歌』CD解説より.

<sup>92</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和59年度卒業論文, 1985年, p. 6. および日本女子大学学寮100年研究会『女子高等教育における学寮-日本女子大学学寮の100年』ドメス出版, 2007年, p. 47.

<sup>93</sup> ヘンデル作曲、J.S.Dwightが英語の歌詞を（原曲はイタリア語）つけたもの。

は、その後の一宮の音楽教育者としての活動にとって何らかの意味をもったと考えることに無理はないだろう。時期は不明だが、後に一宮は、日本女子大学の学寮コーラスを指導するようになったし<sup>94</sup>、1948（昭和23）年に白眉社より三部合唱用の『讚美歌 同声三部』（全3巻）を発行している。



Fig. 1-1 一宮が使っていた賛美歌集（1931年版）の391番  
（日本女子大学附属豊明小学校「一宮文庫」所蔵）

成瀬との少ないながらも音楽に関するエピソードからではあるが、日本女子大学卒業後、東京音楽学校に入学しなおすきっかけに、少なからず成瀬の影響があったのではないだろうか。

一宮は、1928（昭和3）年より嘱託教師として赴任して以来、定年まで日本女子大学で過ごすことになる。大学だけでなく附属小学校、附属幼稚園の校（園）歌の作曲も手がけた。その分、活動の範囲も大学だけでなく、幼稚園、小学校、と広がった。

音楽の道を反対され日本女子大学校に進学した一宮だが、京都時代から持ち続けた音楽への関心は日本女子大学校進学によって途切れたわけではなく、むしろ成瀬の思想に触れ、賛美歌に触れ、よりいっそう強くすることになったと考えられる。また、「山響」の歌詞に合う旋律を賛美歌から選んだ、ということは、一宮にとって、作曲ではないにしろ、歌曲をつくりだす初めての経験になったのではないだろうか。

<sup>94</sup> 高野芳子『わが青春・深尾須磨子』無限刊、1971年、p.91.



#### 第4節 綺羅星のごとき才能に囲まれた東京音楽学校時代

1918（大正7）年3月30日に師範家政学部を卒業し、「中学校高等女学校ノ家事科教員免許状」を取得した一宮は中学校か高等女学校の家政の教師として経歴を積むこともできたはずである。しかし一宮は音楽への道を断ちがたく、1921（大正10）年4月11日、東京音楽学校予科へ進学した<sup>95</sup>。

この東京音楽学校時代に一宮が創作に目覚めたり、その重要性に気づいたりした可能性はないのだろうか。本節では、東京音楽学校で一宮がどのような授業を受け、卒業後の一宮の活動に関わるどのような人々との交流があったのか、当時の教師と担当科目、そして学友を調べることでその可能性を探ってみたい。

##### 1-4-1. 東京音楽学校予科への進学

東京音楽学校予科入学にあたっては、「品行善良」であること、中学校第四学年または高等女学校本科第四学年を修了し、以下の学科試験に合格することが条件とされていた<sup>96</sup>。試験は、唱歌、普通楽譜、器楽（ピアノ、ヴァイオリン又はオルガンの中の一科目）、国語（中学校第四学年又は高等女学校本科第四学年修了の程度）、外国語（英語独語又は仏語の中一科目中学校第四学年又は高等女学校本科第四学年修了の程度）が課された<sup>97</sup>。

予科の就業年数は1カ年ないし2カ年とされていたが、一宮の予科在籍は1年であった。予科では、修身、唱歌、器楽、音楽通論、国語、外国語（英語又はドイツ語）、体操、練習が課されていた。予科の第1学年の器楽はピアノを課し、第2学年は生徒の将来の志望によってオルガン又はヴァイオリンを課すことになっていた。

予科を一年で終えた一宮は1922（大正11）4月1日に東京音楽学校本科器楽部に入学し、1925（大正14）年3月25日に卒業し<sup>98</sup>、その後、1年間は聴講生として在籍した<sup>99</sup>。

<sup>95</sup> 『東京音楽学校一覧』第10冊（大正10年-大正11年）p.73、成瀬記念館所蔵『履歴書』

<sup>96</sup> 『東京音楽学校一覧』第10冊（大正10年-大正11年）p.36-37.

<sup>97</sup> 特に音楽の才能がある者に関しては、試験の上、入学が認められた。（同上。）

<sup>98</sup> 成瀬資料館所蔵『履歴書』

<sup>99</sup> 『東京音楽学校一覧』第14冊（大正15年-昭和2年），1926年，p.85.

#### 1-4-2. 在学中の教員と主な在学生

一宮の東京音楽学校在学期間の教員と同時期の在学生の主な人物については『東京音楽学校一覧』で知ることができる。ただし1923（大正12）年度はその期間の『東京音楽学校一覧』が欠けているため不明であった。

1922（大正11）年本科1年目で課された授業は修身、唱歌、器楽、音楽通論、器楽合奏、音楽史、国語、外国語、体操である。本科3年目では、修身、唱歌、器楽、音楽通論、器楽合奏、国語、外国語、体操である。一宮が本科に入学した1922（大正11）時点では、第2学年、第3学年で和声学が、第3学年で楽式初歩が開講されていたが、一宮が第3学年になった際には、和声学、楽式初歩は開講されていない。一宮は作曲に関する授業を受ける機会に恵まれていなかったようだ。

一宮が本科1年目の時には、ピアノの教授として、橘糸重、神戸絢、萩原英一、小倉末、久野ひさ、助教授として、貫名美目彦、高折宮次、弘田龍太郎（音楽通論・和声論を含）、また外国人教師として、ハンカ・ペッツオルド（独唱歌を含む）がいた。

一宮が本科3年目の時には、久野と高折が在外研究中だったほか、外国教師がハンカ・ペッツオルドからウィリーバルタズに変わった。

一宮が誰にピアノを習っていたかは明らかでない。教授だった久野久（1886-1925）は日本女子大学でも教えていた<sup>100</sup>。一宮が日本女子大学在学中より久野に習っていたかどうかは明らかでないが、久野が1925（大正14）年に留学先のドイツで亡くなった翌年、久野の墓碑を立てる際には一宮も「久野女史の教へを受けた東京音楽学校同窓會」の1人として、墓碑建立の発起人となっていることから<sup>101</sup>、日本女子大学か東京音楽学校で、あるいはその両方でレッスンを受けたのかもしれない<sup>102</sup>。ただし、久野は一宮が本科2年になった4月に渡欧しており、周知の通り、そのまま投身自殺し戻らなかったため<sup>103</sup>、一宮が東京音楽大学で久野に習ったとしても、本科1年までである。

一宮との関わりは不明だが、当時、ピアニストとして特に目立ったのは小倉末（1891-1944）である

---

<sup>100</sup> 成瀬記念館所蔵『調報』によると、久野久は1909（明治42）年11月より、囑託の音楽教師としてピアノを教えていた。

<sup>101</sup> 「一年目に浮ぶ久野女史の靈 教へ子が音楽會を開いて墓碑を建てる」『東京朝日新聞』1926年4月11日、10面、ただし、発起人全てが弟子というわけではなく、久野久と同じ年に東京音楽学校を卒業した廣田美須々も発起人の1人となっている。

<sup>102</sup> 山崎は『音楽年鑑』昭和44年版を参照し、一宮が師として久野とウィリーバルタズを挙げていることから、「出会いは日本女子大学時代からあり、その影響を受けたものと想像される」と述べている。（山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和59年度卒業論文、1985年、p. 7.）

<sup>103</sup> 原田稔『熱情』の使徒は二度甦る-私本・久野久子伝I-，神谷印刷，2009年など。

う。小倉は神戸女学院で学んだのち、1911（明治 44）年に東京音楽学校の本科に入学するが半年で退学し、渡独、ベルリン音楽院で学び、1916（大正 5）年から東京音楽大学の教授に着任した。大正期、小倉は「ピアノの天才」と言われ、数多くの演奏会に出演、「海外が認めた日本人ピアニスト第一号」と言われている<sup>104</sup>。

その他の授業について、誰に習ったか、などは不明であるが、日本の音楽界を牽引した著名人たちの指導を受けていたことに違いはない。例えば、唱歌の助教授だった岡野貞一（1878-1941）は文部省の尋常小学唱歌の作曲委員の一人として知られている。同様に、尋常小学唱歌の作詞委員の一人であった国文学者の高野辰之（1876-1947）は国語を担当していた。大正期に北原白秋と組んで多くの童謡を作曲した弘田龍太郎（1892-1952）は音楽通論を担当していた。英語の講師には音楽評論家でもあった牛山充（1884-1963）が担当していた。

一宮の在学中、特に「東京音楽学校を彩った人物の筆頭は、グスターフ・クローン」と言われている<sup>105</sup>。前節で述べた、一宮の東京音楽学校での第九初演の際、指揮をしたのがグスターフ・クローン（1874-?）である。クローンの担当はヴァイオリンと管弦楽である。正課の授業では関わりがなかったかもしれないが、第九初演の際にクローンの指揮で歌った、ということになる。日本女子大学時代には、見当もつかなかったベートーヴェンのシンフォニーに東京音楽学校で触れ、第九の初演という大事業に関わったことは、一宮にとって大きな経験となったであろう。その際に、成瀬の講義を感激を持って思い出したことは、全節で述べた通りである。

#### 1-4-3. 東京音楽学校時代の交友関係

一宮が東京音楽学校で共に勉強した学生で、資料によって卒業後も関係があったとわかるのは、浅野千鶴子（1904-1991）である。浅野はソプラノ歌手で、本科（声楽科）を卒業後は研究科へ進学、1931（昭和 6 年）より東京音楽学校の助教授、1944（昭和 19）年より教授となる<sup>106</sup>。浅野はフランス歌曲と日本歌曲を得意とする歌手であったが、それについては後述する荻野綾子の影響があったという<sup>107</sup>。

<sup>104</sup> 津上智実他『ピアニスト小倉末子と東京音楽学校』東京藝術大学出版会、2011年。

<sup>105</sup> 橋本久美子「東京音楽学校に迎えられて-大正期」（津上智実他『ピアニスト小倉末子と東京音楽学校』東京藝術大学出版会、2011年所収。）

<sup>106</sup> 東京藝術大学百年史編集委員会『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』2巻、音楽之友社、2003年、p. 1336。

<sup>107</sup> 中曽根松衛『音楽界戦後 50 年の歩み-事件史と音楽家列傳』芸術現代社、2001年、p. 140-142。

浅野と一宮は、後述するように、共にコンサートを開く中でもあり、また一宮が二葉社の小学校の音楽教科書編集をした際にも、浅野も関わっていた。在学中から晩年まで関係があったのだろう。

その他、後に「絶対音早教育」の創始者となる園田清秀とも在学が重なっている。しかし、一宮と園田を直接結びつける証拠となる資料はない。

東京音楽学校時代の一宮に特に目立った活動は見当たらない。この時期に、創作を中心とする一宮の音楽教育実践に直接つながる出来事はないが、やはり東京音楽学校の本科を卒業したということはこの後の音楽教員生活にとって大きなステータスになった。

## 第5節 女学校教員時代

一宮は東京音楽学校を卒業した後、師範学校や女学校で音楽教師として、東洋音楽学校ではピアノ講師として勤めた。本節と次節では、中等学校教員名簿、当時の新聞記事により、一宮が「絶対音感教育」を始めるまでの活動について述べる。一宮はなぜ、「絶対音感教育」に関わることになるのか。その理由は、次節で述べる女学校教員時代の出会いにあったと考えられる。またそこに、幼児音楽教育者として子どもの創造性を育てる音楽教育を展開することになる原点がある。そこで、本節ではまず東京音楽学校を卒業後、女学校教員としてどの学校に勤務していたのか、どのような演奏活動をしていたのか、またピアノ教師としてはどんな活躍をしていたのか、について述べる。そして次節で、一宮が作曲というものに興味をもつに至った出会いについて明らかにしたい。

### 1-5-1. 女学校教員としての業績

一宮道子は、1925（大正14）年に東京音楽学校を卒業してから川村女学院、東京府立女子師範学校、同府立第二高等女学校、日本女子大学校、私立成蹊高等女学校、東洋音楽学校で音楽教員をしていた<sup>108</sup>。年ごとの異動が煩雑なので、以下年代順に整理し、出典を書き添えた。

1925（大正14）年 『履歴書』（成瀬記念館所蔵）より

「四月壹日 東京府豊島郡高田町 川村女学院講師ヲ嘱託セラシム」

1926（大正15・昭和元）年 『履歴書』（成瀬記念館所蔵）より

「大正拾五年参月参拾日 川村女学院講師ヲ依頼被免」

「四月壹日 東京府立第二高等女学校嘱託ヲ被任」（現・東京都立竹早高等学校）

1927（昭和2）年 『中等教育諸学校職員録』（昭和2年5月現在、第24版）より

東京府立第二高等女学校（音楽）

私立成蹊高等女学校（音楽）

---

<sup>108</sup> 成瀬記念館所蔵『履歴書』、『東京音楽学校一覧』（第10～14冊）及び『中等教育諸学校職員録』（1926～1930, 1932, 1934, 1935年）にて確認した。また東京府立女子師範学校及び府立第二高等女学校は通常、兼務であったという（坂本麻実子「第四臨時教員養成所における音楽教員の養成」『桐朋学園大学研究紀要』第34集, 2008年, p. 52）。

1928（昭和3）年 『中等教育諸学校職員録』（昭和3年5月現在、第25版）より

東京府立第二高等女学校（音楽）

私立成蹊高等女学校（音楽）

財団法人東洋音楽学校（ピアノ）

1929（昭和4）年 『中等教育諸学校職員録』（昭和4年5月現在、第26版）より

東京府立第二高等女学校（音楽）

私立成蹊高等女学校（音楽）

財団法人東洋音楽学校（ピアノ）

1930（昭和5）年 『中等教育諸学校職員録』（昭和5年5月現在、第27版）より

東京府立第二高等女学校（音楽）

私立成蹊高等女学校（音楽）

財団法人東洋音楽学校（ピアノ）

1931（昭和6）年 『中等教育諸学校職員録』 欠

1932（昭和7）年 『中等教育諸学校職員録』（昭和7年5月現在、第29版）より

東京府立第二高等女学校（音楽）

東京府女子師範学校（音楽）

私立成蹊高等女学校（音楽）

財団法人東洋音楽学校（ピアノ）

1933（昭和8）年 『中等教育諸学校職員録』 欠

1934（昭和9）年 『中等教育諸学校職員録』（昭和9年5月現在、第31版）より

東京府立第二高等女学校（音楽）

東京府女子師範学校（音楽）

私立成蹊高等女学校（音楽）

財団法人東洋音楽学校（ピアノ）

1935（昭和10）年 『中等教育諸学校職員録』（昭和10年5月現在、第32版）より

東京府立第二高等女学校（音楽）

東京府女子師範学校（音楽）

私立東京成蹊高等女学校（音楽）

財団法人東洋音楽学校（ピアノ）

1936（昭和11）年 『中等教育諸学校職員録』（昭和11年、第33版）より

私立東京成蹊高等女学校（音楽）

財団法人東洋音楽学校（ピアノ）

1937（昭和12）年 『中等教育諸学校職員録』（昭和12年、第34版）より

私立東京成蹊高等女学校（音楽）

財団法人東洋音楽学校（ピアノ）

武蔵野高等女学校（音楽）

坂本によれば、「東京府の学校は、師範学校・女子師範学校でも、高等女学校でも、甲師卒（筆者注：中等教員養成目的とした東京音楽学校甲種師範科）や本科卒で占められ、一度採用されれば異動もなかったという。特に「青山師、豊島師、女師の3つの教員養成校と、名門校の第一高女、第二高女、第四高女において、実技専門の本科卒（研究科修了者も含む）の音楽教員が配置され（中略）青山師と女師は、声楽専門と器楽専門の教員を配置するという徹底振り」であったという<sup>109</sup>。このことからすると、一宮が東京音楽学校本科器楽科を卒業後、東京府内で東京府師範学校及び府立高等女学校でのポストを得ていたことは、保証されたエリート音楽教員の道を順当に歩いていたということになる。

定年（68歳）まで勤めた日本女子大学は、1928年（昭和3）にピアノの嘱託教師として赴任したのが最初で、1943年（昭和18）から専任教員となり、その後、助教授、教授として勤めた<sup>110</sup>。

#### 1-5-2. 演奏家、伴奏者としての活動

一宮は東京音楽学校本科器楽科を卒業後、特に目立った演奏の記録は見当たらない。しかし、学校などで教える傍ら、ラジオ番組に出演するなどして合唱や声楽の伴奏者としても活躍していたようだ。その記録を以下に再掲する。

---

<sup>109</sup> 坂本麻実子「第四臨時教員養成所における音楽教員の養成」『桐朋学園大学研究紀要』34号, p. 52, 2008年.

<sup>110</sup> 日本女子大学編『日本女子大学学園事典 創立100年の軌跡』によれば一宮は「'36年、本校専任講師に着任、児童研究所に所属」とされている（2001年, p. 56）しかし、日本女子大学成瀬記念館提供の教員名簿によれば、1928（昭和3）年より嘱託教師として記載されている。その後、1943（昭和18）年に日本女子大学より文部省へ「教員認可申請」が提出され、その中に一宮の名前が「専任」としてあることから、この時、「専任」になったのだろう。また、日本女子大学編『日本女子大学四十年史』（日本女子大学, 1942年, p. 304）の教職員名簿では嘱託教師のピアノ担当とあり、「児童研究所員」とはなっていない。

#### ・函館市公会堂での演奏会

今回、唯一見つかることのできた演奏会の記録である。一宮は東京音楽学校同期の声楽家浅野千鶴子と函館出身のヴァイオリニスト藤本盛三と共演した。藤本の経歴については不明であるが、モギレフスキーのもとで研鑽を積んだとみられる<sup>111</sup>。1928（昭和3）年6月16日午後7時より、元町公会堂で行われた。

浅野は北原白秋作詞、山田耕筰作曲の「からたちの花」「この道」を独唱、一宮はベートーヴェンのソナタ「月光」を演奏した。藤本は「フリーリングソナタ」、マスナーの「タイスのメディテーション」、バッハの「G線上の歌謡曲」「ロシアの子守唄」を演奏した。おそらく一宮は全曲、ピアノ伴奏をしたのだろう。

演奏会は「殊にソプラノ浅野千鶴子嬢ピアノ一宮道子嬢の賛助出演あつたので聴衆の大半は上流家庭の婦人等が多く提琴家の演奏会として稀有な盛況を極め」、700名あまりの聴衆の前で「いづれも洗練された技術を見せ聴衆に充分の好感を興へ喝采を博した」と翌々日の新聞で評された<sup>112</sup>。

#### ・伴奏者

一宮は伴奏者としてラジオ出演を何度かしていた。以下、その記録である。

1933（昭和8）年8月21日：川村つた子（声楽）の伴奏者（『朝日新聞』ラジオ番組欄）

1936（昭和11）年3月6日：女声合唱ホワイト合唱団の伴奏者（『朝日新聞』ラジオ番組欄）

1936（昭和11）年10月15日：日女声合唱ホワイト合唱団の伴奏者（『朝日新聞』ラジオ番組欄）

#### ・ピアノ教師

そのほか、一宮はピアノ教師としても活動していた。その教え子の1人が、先に述べた、後に日本を代表する作曲家となる團伊玖磨であり、他にも、良家の子女にレッスンしていた<sup>113</sup>。

このように一宮は東京音楽学校卒業後、いくつかの女学校、師範学校で教えながら、ピアノの個人指導や伴奏活動をしていた。個人指導で教えた團伊玖磨の証言から推し量ると、この時期に、一宮は作曲することに興味をもちはじめたとみられる。それに至った経緯、そこで一宮が影響を受けた人物について次節で述べる。

<sup>111</sup> 「藤本盛三氏の大演奏会 盛會裡に終る」『函館新聞』, 1928年6月18日, 3面.

<sup>112</sup> 「藤本氏演奏會」『函館毎日新聞』（夕刊）, 1928年6月18日, 2面.

<sup>113</sup> 昭和初期、ピアノの稽古をする令嬢は多く、その師匠の一人として一宮の名前が挙げられている。（周東美材「書物のなかの令嬢-『趣味大観』にみる昭和初期東京における音楽-」『研究紀要』35, 2011年, p. 57-78、および『趣味大観』趣味の人社, 1935年, p. 38, 95, 110.）



## 第6節 荻野綾子と深尾須磨子との交流

一宮はなぜ早くから作曲に興味をもつようになったのであろうか。すでに述べたように作曲家團伊玖磨と増本伎共子の回想で分かるように、一宮は音楽教育者となった早い時期から創作を重要視していたようである。当時としてはめずらしいこの考え方はどこから来たのであろうか。今日でもまだそうであるように、当時の音楽教育の中心は演奏にあった。とりわけ歌唱に中心が置かれていた、というより歌唱することが音楽教育と同義語であった時代であった。そういう時代に音楽をつくることを重要視する考え方を一宮はどこで身につけたのであろうか。一宮が在学した当時の東京音楽学校にはまだ作曲科はなく、作曲の教員もいなかった。作曲に直接関係する授業も無かった。一宮が、どのようにして作曲に関心を持つに至ったのか、それを示す直接の史料はみあたらなかった。そこで渉猟した文献から、一宮が作曲に興味を持つことに繋がるような事実はないか探してみた。そこで浮かびあがってきたのは、一宮は荻野綾子（1898-1944）と深尾須磨子（1888-1974）と交友関係にあったらしいということであった。もしそうだとするならば、彼女たちの影響で作曲に目覚めた可能性が見えてくる。そこで本節では、一宮と交友関係があったらしい荻野と深尾について、彼女たちの作曲に関する活動を描きだし、そこに一宮が作曲に目覚める可能性がないかを探ることにする。

また、もしも一宮が荻野と深尾との交友から作曲に目覚めたのだとすれば、言葉と音楽との関係を重視する彼女たちの考え方が、一宮の後の作曲指導法に反映している可能性が考えられる。そこで本節の第2の目的として、荻野と深尾たちが考えていた日本語との関係を重視する作曲法をどのように一宮が受け継いだのか、一宮の作曲指導法より探ることにした。

### 1-6-1. 荻野綾子からの影響

詩人深尾須磨子と親交のあった高野芳子（1925-）が、深尾について書いた著書に、一宮と荻野や深尾との関係が触れられている。高野は1942（昭和17）年、福岡から日本女子大学に進学し、在学中には寮生活を送っていた。先に述べたように、日本女子大学の寮では、毎日の生活で賛美歌を歌うなどの音楽活動があり、高野はそこで、音楽の先生、一宮と「はじめて出会った」と振り返る<sup>114</sup>。その一宮

<sup>114</sup> 高野芳子『わが青春・深尾須磨子』無限刊, 1971年, p.91.

について高野は著書で「一宮道子はマダム・フカオとかつて同居していた声楽家荻野綾子の弟子であった」という<sup>115</sup>。これが今のところ一宮と荻野との関係に触れた唯一の史料である<sup>116</sup>。

一宮が弟子であったという荻野綾子とはどのような人物だったのであろうか。東京音楽学校研究科を卒業した声楽家だった荻野については、香月隆の詳細な評伝がある<sup>117</sup>。香月によれば荻野は 1898（明治 31）年福岡に生まれ、福岡高等女学校を経て、東京音楽学校声楽科を、一宮が予科に入学する 2 年前の 1919（大正 8）年に卒業。卒業後、文化学院の教員となった。

文化学院は、建築家だった西村伊作（1884-1963）によって 1921（大正 10）年東京、駿河台に創立された学校である。学監を勤めた歌人と謝野晶子（1878-1942）によれば、「割一的に他から強要されること無しに、個人個人の創造能力を、本人の長所と希望に従って、個別的に、みづから自由に發揮せしめる」という目的をもっていた<sup>118</sup>。文化学院の教員になると同時に荻野は、経緯はわからないが、詩人深尾須磨子と同居生活を始めている。深尾は詩人であるが、同時にフルーティストとしても活躍した。

高野はまた、一宮が亡くなった際に「マダム（深尾須磨子のこと-筆者注）のかわりに護国寺での葬式に参列した」といい、また「私たちはよく道子先生のうわさをしながらお茶をのんだものだ」とも書いている<sup>119</sup>。そうすると一宮は荻野を通じて深尾とも親しくしていたことになる<sup>120</sup>。

一宮と深尾、荻野との直接の関係がしのばれる写真がある。深尾が寄稿した 1934（昭和 9）年 4 月発行の『婦人之友』の「分けて食べたい」という短いエッセイである。そこには深尾と荻野が立ち上げた「ソシエテ・フォンテーヌ（泉の会）」（以下、「泉の会」）のメンバーの写真が掲載されている（Fig. 1-2）<sup>121</sup>。それをみると、一宮と、一宮と多くの共作を残すことになる天野蝶が確認できる。つまり、一宮と天野は戦前、「泉の会」のメンバーであったことがわかる。この交友関係は、第 3 章で述べる一宮と天野との共同研究の端緒として重要な意味をもっている。

115 高野芳子『わが青春・深尾須磨子』無限刊, 1971 年, p.91.

116 一宮は高野が在寮していた「松柏寮」のために書いた寮歌に作曲したこともある（同上, p. 90.）。一宮と高野の関係、高野と深尾との関係より、高野の証言には信憑性が認められる。

117 香月隆『まぼろしの歌姫 荻野綾子』荻野綾子顕彰会, 2014 年.

118 与謝野晶子『人間礼拝』天佑社, 1921 年, p. 336.

119 高野芳子『わが青春・深尾須磨子』無限刊, 1976 年, p.91.

120 一宮と深尾との親交は、一宮の晩年までであった。荻野のレッスンに来た生徒が、荻野と同居していた深尾とも親しくなることは珍しくなく、そのなかに四家文子（高野芳子『わが青春・深尾須磨子』無限刊, 1971 年, p.91）、古澤淑子（星谷とよみ『夢のあとで フランス歌曲の珠玉古澤淑子伝』文園社, 1993 年, p. 58-60）がいる。

121 深尾須磨子「私たちのグループ 分けて食べたい」『婦人之友』28 巻 4 号, 1934 年 4 月, 巻頭.



Fig. 1-2 「泉の会」のメンバー

(後列最左・一宮、最右・天野、前列最左・荻野、最右・深尾)

「泉の会」とは『音楽年鑑（昭和 7 年版）』によれば、深尾と荻野とが中心となってつくった音楽と詩を研究する団体である。創立は 1929（昭和 4）年元旦とある。1929（昭和 4）年 5 月 11 日にはソシエテ・フォンテーヌの音楽会が開かれ、そのメンバーは「井口愛子、橋南静子、東海林尚子、荻野綾子、加藤春子、深尾須磨子、寺崎淑子等」<sup>122</sup>とあり、1932（昭和 7）年版には、会員十数名、1934（昭和 9）年版には 47 名とある<sup>123</sup>。

同じ記事で深尾は「泉の会」について、以下のように紹介している。

「私共の周囲には、かつて荻野氏のハルプと私のフリュート及び橋南静子氏のオルガンよりなる室内楽に對して名づけたソシエテ・ド・ラ・フォンテエヌの後身泉の會といふのがあって、詩と音楽を生活の一原動力とする目的のもとに精進を續けてゐます」<sup>124</sup>

もともとは荻野、深尾、橋南の室内楽グループの名前が「ソシエテ・ド・ラ・フォンテエヌ」であり、それが発展し「詩と音楽を生活の一原動力とする目的」とする「ソシエテ・フォンテーヌ（泉の會）」になった<sup>125</sup>。

深尾は、また後年に「詩と音楽を中心に、愛と美と自由の心を、より廣くに分ち、乾いた社會をうる

<sup>122</sup> 『音楽年鑑（昭和 5 年版）』。

<sup>123</sup> 結婚騒動により、荻野は昭和 9 年に除名、昭和 9 年 11 月下旬に解散したが、その時には会員は 100 名近くいたという。（香月隆『まぼろしの歌姫 荻野綾子』荻野綾子顕彰会, p.221-222, 2014 年。）

<sup>124</sup> 深尾須磨子「私たちのグループ 分けて食べたい」『婦人之友』28 卷 4 号, 1934 年 4 月, 巻頭。

<sup>125</sup> 同上。

おしたい、という意圖によって企てられたものだった」と述べている<sup>126</sup>。「詩と音楽」というのは、すなわち言葉と音楽の関係をいっているのだろうか。それとも「詩と音楽とは、いつの間にか私の生活の中心を占めるようになって今日に至った」という深尾の言葉<sup>127</sup>は、詩と音楽が生活と一体になる、といった意味だろうか。一宮は後年、幼児教育で音楽と生活とが一体となる活動を展開するが、その源泉はこの辺りにあるのかもしれない。また、荻野と深尾は社会運動家としての一面もあった<sup>128</sup>。深尾が「愛と美と自由の心」と述べていることから、女性としての生き方や哲学的な思想についてもテーマにあがっていた、と想像できる<sup>129</sup>。恐らく、一宮の音楽教育者としての生き方や考え方、生涯をかけて音楽教育実践に打ち込んだ原動力の源は、深尾と荻野が主宰した「泉の會」にあったのだろう。深尾と一宮の関係は生涯続いたようで、高野は深尾とは「よく道子先生のうわさをしながらお茶をのんだものだ」と回想している。

話を荻野に戻すと、彼女は 1925（大正 14）年には、深尾とともに渡仏し、パリでは有名な歌手クロワザに師事し、研鑽をつみ、またハーブも勉強し、帰国後、深尾とデュオの演奏会を開いた。1930（昭和 5 年）に再度渡仏。クロワザの勧めにより、コンセルパドルーで日本人歌手として初めて日本歌曲を歌った<sup>130</sup>。このように荻野は日本歌曲、フランス歌曲を得意とする歌手として活躍した。

荻野は自身が女学生時代から詩歌に親しんでいたこともあり、詩そのものを大切にする歌手だった。彼女自身も深尾とともに歌人としても多くの短歌を与謝野鉄幹・晶子夫妻の雑誌『明星』に毎号発表するほど短歌に親しんでいた。パリでは、恩師クロワザに「音楽を知る前に、まず詩、言葉の美しさを味ふ事が必要だ」といわれ、朗読を練習するようにいわれるが「女学生時代から詩歌づくりに親しんできた綾子には、いちいちうなずけることばかりで」あったという。荻野はまた、「山田耕筰からも『詩と音楽』の融合については導きを受けて」きたという<sup>131</sup>。荻野は 1921（大正 10）年に創立された文化学院に教師として招かれ、そこで山田と出会い<sup>132</sup>、当時山田が試みていた「舞踊詩」の「ピアノ伴奏者として付き合」っていた<sup>133</sup>のだが、これについては第 4 章で触れる。山田の代表作「からたちの花」は荻野

<sup>126</sup> 深尾須磨子「泉のころ」『ニューエイジ』第 1 巻第 6 号、1949 年 6 月、p. 65.

<sup>127</sup> 深尾須磨子「詩と音楽」『月刊ひまわり』1(4)、ひまわり社、1947 年 6 月、p. 18.

<sup>128</sup> 香月隆『まぼろしの歌姫 荻野綾子』荻野綾子顕彰会、2014 年、p.121.

<sup>129</sup> 香月は、「泉の会」について「フランス歌曲勉強会」と述べている（香月隆『まぼろしの歌姫 荻野綾子』荻野綾子顕彰会、2014 年、p.168-169）。しかし深尾の記述より、研究対象はフランス歌曲だけではなかったのだろう。

<sup>130</sup> 『音楽世界』4(2)、1937 年 2 月、p.48-49. 荻野の手紙より。

<sup>131</sup> 香月隆『まぼろしの歌姫 荻野綾子』荻野綾子顕彰会、2014 年、p. 157.

<sup>132</sup> 同上、p. 69-129.

<sup>133</sup> 同上、p. 129.

に献呈されている<sup>134</sup>。つまり荻野は詩人であり、パリでクロワザから「詩、言葉の美しさ」の重要性を、日本では山田から「詩と音楽」の融合の大切さについて説かれ、それを体現した歌手であった。

また重要なことは、荻野は作曲家としての顔も持っていたことである。深尾や与謝野夫妻の詩に曲をつけて『明星』に発表するなど<sup>135</sup>、当時としてはめずらしい女性作曲家でもあった。また、自身で作曲するだけでなく、「好きな詩を見つけだすと、誰れか曲をつけてみてはくれないか」と探すなどして荻野<sup>136</sup>は、後進の邦人日本歌曲作曲家を育てることに熱心だった。香月によれば彼らを支援するため若く貧しい音楽家たちに五線譜を提供するなど援助していたという<sup>137</sup>。

先に述べたように荻野は日本人で初めてパリのコンセルパドルーでコッポラの指揮で歌った。その際、日本の歌も歌いたい、と山田耕筰の曲を含め、いくつかの日本歌曲を提示した。その結果、橋本国彦の「舞」と藤井清水採譜の民謡「草刈歌」と「朧歌」を歌った<sup>138</sup>。この選曲からも荻野の日本歌曲と日本の歌の伝統への造詣の深さがしのばれる。その荻野の日本の作曲界に対する想いがわかるのが、以下の荻野の文である。

「かねてから研究をつづけてある日本歌謡に対する私の愛着と、日本作曲界に対する私の願ひは、日に追ふて強められてるばかりでございます。と同時に、私の小さな努力が、今後の日本作曲に何等かのつとめをはたすならばこの上ない幸ひです。

偶然のことからこちらのコンセル・パドルーで歌ふ事になりました。(中略) 今後巴里の楽壇に活動をするであろう、日本の後進の樂人の爲めに、一つの扉を開くことになればと思つてみます。」

139

また、荻野は「やっと歩みを定めかけようとした我國音楽界に、増々立派な音楽家を、藝術家を生み出すようにと祈らずにはあられぬ。(中略) 音楽家となるには、何と難しい事であろう。過去の音楽を研究し、未来の音楽を創造して行くべき責任を持つ(後略)」<sup>140</sup>と述べ、「音楽を創造する」ことの重要性

<sup>134</sup> 香月隆『まぼろしの歌姫 荻野綾子』荻野綾子顕彰会、2014年、p. 105.

<sup>135</sup> 『明星』1(1), p. 108-109 与謝野晶子作詞「人に」(大正10年11月)『同』1(2), p. 338-339, 与謝野寛作詞「薔薇の歌」(大正10年12月)『同』1(3), p. 511, 与謝野寛作詞「薔薇歌」(大正11年1月)、『同』1(8), p. 110-113, 深尾須磨子作詞「ここは私の」(大正11年6月)など。

<sup>136</sup> 荻野綾子「灯皿を捧げて」『女性』6月号、1924年、p. 163.

<sup>137</sup> 香月隆『まぼろしの歌姫 荻野綾子』荻野綾子顕彰会、2014年、p.258-259.

<sup>138</sup> 牛山充「巴里のコンセル・パドルーで荻野綾子氏が日本歌謡紹介」『音楽世界』4(2)、1932年2月、p. 48.

<sup>139</sup> 荻野綾子「手紙一つ 巴里より」『音楽世界』4(2)、1932年2月、p.49.

<sup>140</sup> 荻野綾子「音楽へと志される少女へ」『音楽世界』2(2)、1930年2月、p. 16.

に触れている。このように荻野は日本の作曲界の発展を願い、自身も作曲し新進の作曲家を支援したのである。さらに重要なことは彼女が新しい日本の音楽を創造することに意を注いだことである。

高野は、一宮は「声楽家荻野綾子の弟子であった」というが、これしか資料がない現状では、一宮がいつ荻野に師事したのか特定できない。具体的に何を学んだのかも不明である。一宮が東京音楽学校でピアノを専攻していたことやその後の活動歴から見ても、荻野の専門である声楽を学ぶ必要があったとは思えない。一宮が荻野の弟子であったとすれば、それは作曲を学ぶためだったのではないだろうか。

一宮がはやくから創作に関心を持ち、音楽教育の最重要事項に創作を位置付ける考え方はどこから来たのか、それを直接証拠立てる史料はみつからなかった。しかし毎日の寮生活で賛美歌を歌うことで一宮に出会い、一宮のことをよく知り、お茶を飲みながらよく深尾と一宮のうわさをしていた高野が「一宮道子はマダム・フカオとかつて同居していた声楽家荻野綾子の弟子であった」といった意味は重い。荻野が山田からも影響を受け、自身でも作曲を試みるだけでなく、若手の日本歌曲作曲家を育てることに熱心であり、新しい音楽の創造を重視していたことがわかると、弟子であった一宮が荻野からの影響で作曲することの重要性と面白さに目覚めた可能性をあながち否定することもできない。

#### 1-6-2. 「ことばの節づけを訓練する」(歌詞に基づく旋律作法)

一宮の作曲指導法に注目すると、そこには2つの異なった系統があり、1つは、第2章で述べる「絶対音感教育」からきた楽式的旋律作法であり、他の1つは日本語を重視した歌詞に基づく旋律作法である。後者は恐らく前者よりも先に一宮の中にあつたもので、一宮が荻野や深尾との交流の中から学んできたものではないだろうか。一宮が豊明小学校で実践したのは、後者の歌詞に基づく旋律作法である。

一宮が日本女子大学や同附属豊明小学校で行った作曲指導では、後で述べるように、何度も言葉を声に出し、その抑揚や長短を意識するようになっている。荻野が「言葉と音符がどうしても落付」かなかった苦悩を語っているが<sup>141</sup>、それは歌曲の作曲でいかに日本語の音、言葉、詩に重きを置いていたかということであり、荻野の日本歌曲の作曲法に対する考え方が弟子である一宮に受け継がれた、とみることはできないだろうか。

「豊明の音楽(一)」に述べられた作曲指導法のうち、「ことばの節づけを訓練する」とは、一宮の2つの作曲指導法のうち、歌詞に基づく旋律作法にあたる。豊明小学校の記録によれば、以下のような説

---

<sup>141</sup> 荻野綾子「灯皿を捧げて」『女性』6月号, 1924年, p. 166.

明が続く<sup>142</sup>。

- (1) ことばの節を線で書きあらわす。
- (2) その初歩指導として、めいめいの名前の節をしらべる。
- (3) 節をつけて、おたがいの名前をよびあう。
- (4) しだいに名前の持つ拍子がみつかる（四字の名—四拍子、三字の名—三拍子、二字の名—二拍子）。
- (5) 同時にことばの拍子と節がみつかるようになる。
- (6) それから音譜におけば、いろいろな節ができる。

一宮は長年、子どもたちと音楽活動を共にし、そして多数の子どもの歌を作曲していた。このことから言葉と音楽との関係を重視していたことは容易に想像できる。『音楽テキスト』によれば、一宮は「歌詞に基づく旋律作法」として、「歌詞を正しく表現する」ことを強調している<sup>143</sup>。小学校に於ける作曲指導でも、同様にことばと音楽の関係を意識させるため、上記のような訓練を行ったと考えられる。これらの訓練は日本語のアクセントと日本語の音韻に注目するための過程であるといえる。この過程が具体的にどのようなものだったのか、その内容について次に述べる。

#### 1) 旋律構造の計画を立てる

一宮は、まず歌詞を「楽句との正しい一致点を見出すためにかなで一語ずつ離して横書きにして小節に区切る」ことを指示する<sup>144</sup>。これは、音楽の区切りと言葉の区切りとを合致させるためである。そして、言葉のアクセントを考慮しながら、拍子を（弱起、強起を含めて）決定させる。小学生に指導する場合、それが上記(2)～(4)の「めいめいの名前の節をしらべる」ことであり、「拍子を見つ」けることに等しい。

#### 2) 日本語のアクセント

一宮は、旋律の高低について、「ことばの抑揚を尊重して考えなければならない」と述べる<sup>145</sup>。そのため、その言葉を「声を出して」読むように指示し、高低を点と線で記入していく。この抑揚（高低）に忠実に旋律をつくっていくのである。

#### 3) 日本語の音韻

一宮は「言語を構成する音（オン）の中には「どじょう（魚・土）、どうじょう（道場・同情）」など

---

<sup>142</sup> 一宮道子、坂敏子、村山寿子、西原慶一「豊明の音楽（一）」『泉』2(8)、日本女子大学、1957年8月、p. 64-67.

<sup>143</sup> 一宮道子『音楽テキスト』未出版、年不明、p. 119. この資料についての詳細は第2章で触れる。

<sup>144</sup> 同上、p. 121.

<sup>145</sup> 同上、p. 121-122.

のように長音を短音に、または短音を長音にしたのでは意味が変化したり、不明になったりする」ことがあるため、旋律をつくる際には、ことばの長短に気をつけるように注意している<sup>146</sup>。また、「母音が退化して殆んど聞きとれないくらい短くなった『キシヤ・クッ』などの無声音は長音や動音の表現が不可能であり、『葉っぱ・びっくり』などの促音は休止符が必要である。これらはいずれも適当な長さの音をあたえねばならないから、特にそのかな文字の上に（中略）記号をつけて見易くしておく」よう指示する。このように、一宮は歌詞に基づく旋律を創作する場合には、音楽の区切りと言葉の区切りを一致させ、言葉の抑揚や音韻の種類を考慮させていたことがわかる。

一宮がはやくから作曲に興味をもったのは、荻野の影響だと考えられる。團伊玖磨の曲を見て「すばらしい事をしている」といったのも、荻野の日本の作曲界発展を願って活動する姿を間近にしていたからであろう。團や増本伎共子は、一宮の導きによって作曲家への道を進んだ。一宮自身が作曲を最重要視していたからに他ならないが、その背景には荻野や深尾らとの交流や「詩と音楽」をテーマにした「泉の会」の活動があったと考えられる。

これに関連して注目される一枚の写真がある（Fig. 1-3）。



Fig. 1-3 山田耕筰のアメリカ帰朝演奏会後（1919年）  
（明治学院大学図書館付属遠山一行記念 日本近代音楽館所蔵）

これは山田耕筰の1919（大正8）年のアメリカ帰朝演奏会後の写真である。写っているのは、左から荻野綾子、山田耕筰、深尾須磨子、北原白秋、三木露風である。山田は言うまでもなく多くの日本歌曲を書いた作曲家であり、彼との関係で言えば、北原白秋は「からたちの花」の作詞家であり、三木露風は「赤とんぼ」の作詞家である。山田は日本語と西洋音楽との融合に特に意を注いだ作曲家であり理論

<sup>146</sup> 一宮道子『音楽テキスト』未出版、年不明、p. 122.



家である。この一枚の写真から一宮に影響を与えた荻野綾子と深尾須磨子が日本歌曲とその詞をめぐるどのような人脈にいたのかが分かる。

日本語の詩をいかに音にするか、具体的には日本語のアクセントや長短、音韻に配慮して音をつなげていく作曲法を一宮は荻野や深尾との交流を通して模索していったと思われる。それが戦後、形を変えて日本語の「おと」を「きくこと」を重視する一宮の幼児音楽教育に活かされることになる。

以上、一宮が次章以降で述べる「絶対音感教育」に出会うまでの、一宮の生い立ち、経歴、一宮に影響を与えた人物との交流について明らかにした。

生まれ育った京都市では、市内でもっとも教育レベルが高いとされていた日影学区の幼稚園、小学校に通い、その後、おそらく当時としては日本でもっとも進んだ西洋音楽の授業をしていた女学校に通った。これによって、東京音楽学校へ進学を志すほど音楽が好きになっていたことは分かるが、何か作品を書いたとか、誰か作曲家に夢中になったとか、そういった後年の創作に熱意を傾ける一宮につながるものは彼女の生い立ちや学歴の中に見出せなかった。

一旦は、東京音楽学校への進学を諦め、日本女子大学校に進んだ一宮は、そこで創立者の成瀬仁蔵に会い、彼の音楽観に感銘を受けた。そのことは直接にはないが、間接的に一宮のその後の音楽教育者としての姿勢に少なからず影響を残したと考えてもいいのではないだろうか。日本女子大学校の後に進学した東京音楽学校の学生としては、当時の日本でもっとも優秀な西洋音楽家である教師と才能にめぐまれ、その後の日本の音楽界の中心人物になってゆく学友に囲まれて育ったが、そこで一宮が創作の重要性に目覚めたことを証するような活動経歴はなかった。演奏についても目立った経歴は残っておらず、おそらく一宮はどちらかという地味な存在であったのであろう。

音楽教育で大切なものは創作である、という考えを一宮はいつどこでどのようにして身につけたのか。今のところ推測ではあるが、音楽学校を卒業して女学校で音楽教師をしていた頃に、フランス歌曲を専門とする声楽家で自分でも作曲するほど歌曲の創作に関心があり、後進の若い作曲家を育てることに意を注いだ荻野綾子の影響で一宮は創作への関心が芽生え、やがてそれが子どもの創作に熱意を持つ一宮道子という音楽教育者につながっていった、というのがもっとも妥当な答えであると考えられる。

さて、1937（昭和12）年から遡る2、3年前のことであろうと推測されるが、一宮はピアニストで作曲もし、また「絶対音感教育」を開発したことで有名な笈田光吉が主催する塾の作曲（和声学）科に通った。それがきっかけとなって女学校ではじめてとなる「絶対音感教育」を実施することになり、それが幼児音楽教育者としての一宮道子の誕生につながるのである。次章以下ではこれについて述べる。

## 第 2 章

## 第2章 一宮道子と「絶対音感教育」

本章では一宮道子が1937（昭和12）年から武蔵野高等女学校（以下、武蔵野高女）で実践した「絶対音感教育」と、日本女子大学附属豊明小学校（以下、豊明小学校）で行った「作曲指導」について述べる。両者はいずれも「絶対音感教育」に関わる実践である。第1節ではまず、一宮のこれらの実践の背景について述べる。なお本章で頻出する絶対音感という用語について、『ハーバード新音楽辞典』は次のように定義している。「相対音感とは違い、何らかの手段または標準に頼ることなくある音高の名前を言えたり、または自ら出したりすることのできる能力」<sup>1</sup>。また『音楽中辞典』では梅田が「ある音が単独で与えられた時、他の音に関係づけずに音名を正しく断定できる能力」とほぼ同じような定義をしている<sup>2</sup>。本稿では絶対音感について、これらの定義に準拠した意味で用いる。

### 第1節 一宮道子による「絶対音感教育」の実践に至るまでの背景

#### 2-1-1. 園田清秀と自由学園の「絶対音音楽早教育」

絶対音感を子どもの音楽教育に最初に導入したのは、園田清秀（1903-1935）であった。1935（昭和10）年には、4月から、笈田ピアノ塾と自由学園ではじまり、対象はいずれも小学校入学前の4歳から5歳までの子どもたちであった。

ここではそのうち、「絶対音音楽早教育：第一回実験報告 昭和12.5.30」<sup>3</sup>として実践報告書が残っている、自由学園での園田の「絶対音音楽早教育」を概観したい。Table 2-1はこの報告書に記載された教育内容である。

---

<sup>1</sup> “The ability to name a pitch or produce a pitch designated by name without recourse to any external source or standard, as distinct from relative pitch.” *The New Harvard Dictionary of Music*(Randel),1986.

<sup>2</sup> 梅田悦生「絶対音感」『音楽中辞典』音楽之友社,2002年,p.362-363.

<sup>3</sup> 自由学園音楽グループ『絶対音音楽早教育 第一回実験報告-昭和12.5.30-』未出版（パンフレット）,1937年.

Table 2-1 園田清秀「絶対音音楽早教育」の内容

	内容	資料, 備考
第1学期 (1935, 昭10年4月～)		
1 ソルフェージュ	楽譜を書く活動 2曲 (他に, チンドンヤ, 電, 幼稚園 などの曲) バイヤーの片手の部分	ソルフェージュとい う言葉を使用  楽譜あり, 譜例1
2 創作		
3 ピアノ		
第2学期		
1 ピアノ	バイヤーの両手の部分 和音による絶対音感訓練	ここで新しいBクラ スも設定。
2 聴音		
第3学期		
1 ピアノ	曲名あり	
2 聴音	3和音+属7	
第4学期(1936, 昭11年7月に終了)		
1 ピアノ	曲名あり	
2 聴音	減3, 4和音, それによって単音がす べて可	
夏休み		
1 鑑賞	曲名あり, レコードを使用	
2 創作	毎週タイトルをつけて各自が作曲	
第5, 第6学期 (1937, 昭12年1月に終了)		
1 鑑賞	2曲 音符カードを使用	楽譜あり, 譜例2
2 創作		
3 ソルフェージュ		
4 聴音		
5 ピアノ		

(1935～37年 (1～6学期) 園田の死により, 第2学期途中から城多又兵衛に引継)

まずこの報告書のタイトルが一般に園田の教育法の名前とされている「絶対音早教育」ではなく、「絶対音音楽早教育」と書かれていることに注目したい。ここでは絶対音感の訓練のみをしたのではなく、総合的な音楽的能力を身につけるための早教育を行ったのであり、その一部として、絶対音感を身につけるための聴音訓練をしたのである。

また「絶対音は単音と和音の両方面から覚えられるだらうと想像されますがこの二年では和音から入る方法をとりました」と述べられており<sup>4</sup>、その結果、1年目の最後には「ほとんどの子どもが、単音を言い当てることができるようになった」と書かれている<sup>5</sup>。

こうした絶対音感に基づく聴音訓練を中心としたソルフェージュ、ピアノを中心とした演奏、レコードによる鑑賞などの他に、「創作」が位置づけられていることに着目したい。報告書には第1学期の最初期につくられた2曲の楽譜（Fig. 2-1）と、2年間の教育を終えた子どもたちの2曲（Fig. 2-2）が掲載されている。おそらく Fig.2-1 は子どもが創作し自ら楽譜に書き残した、日本では最初の例であろう。協子（羽仁）による「ゴロゴロサン」と名付けられた曲は、おそらく「ゴロゴロサン」というオノマトペをもとにしたのであろう、いくつもの反復音型が見られる。一方、Fig. 2-2 には2年後の子どもたちの成長のあとを見ることができる。左手の伴奏には聴音で身につけたであろう副三和音が使用され、それ以外にも音階音以外の音、f と p の対照、付点などのさまざまなリズム、転調まで（無意識かもしれないが）が使われている。これらの作品を見ると、自由学園での「絶対音音楽早教育」で子どもたちがどんな能力を身につけたかが一目瞭然であり、また「創作」こそ、その時に身につけている音楽的能力の総決算であるとも言えるのである。

このように、自由学園では総合的な音楽的能力の育成がめざされていたのであり、中でも重要なのは、子どもたちが自由に作品をつくり、それを自ら書き留めた「創作」が行われていたことであろう。

---

<sup>4</sup> 自由学園音楽グループ『絶対音音楽早教育 第一回実験報告-昭和 12.5.30-』未出版，1937, p. 13.

<sup>5</sup> 同上, p. 5.



Fig. 2-1 第1学期 「ゴロゴロサン」(5歳半)

(自由学園音楽グループ『絶対音音楽早教育 第一回実験報告-昭和 12.5.30-』未出版, 1937, p.13)



Fig. 2-2 第5、6学期 「マーチ」(7歳半)

(自由学園音楽グループ『絶対音音楽早教育 第一回実験報告-昭和 12.5.30-』未出版, 1937, p.29)

## 2-1-2. 笈田光吉のピアノ塾における「絶対音感を基調とする音楽教育」の位置付け

園田の「絶対音音楽早教育」を支援する立場、また園田に実践の場を与える立場をとっていたにもかかわらず、園田の「絶対音音楽早教育」から独自に「絶対音感を基調とする音楽教育」の体系を確立した笈田光吉(1902-1964)は絶対音感について、どのように定義しているのだろうか。

「絶対音感とは、何等尺度の如き予備音を必要とせず、音ならばどんな音でも、又如何に沢山同時に響いても、或は如何に高い如何に低い音でも、単独にそれが何であるかを反射的に、即ち鳴ると同時に判定する事が出来る音感を云ふのであります。」<sup>6</sup>

<sup>6</sup> 笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第一輯』シンキョウ社, 1937

同じことを次のように、より明確に言っている。

「如何なる音でも、単独にその正確な音高を音名と共に反射的に認識することのできる音感を云ふのであります」<sup>7</sup>。

これらを見ると最初に述べた、現在の音楽辞典における定義と何ら変わりがないことがわかる。しかし、ここで注意しなければならないことは、彼の「絶対音感を基調とする音楽教育」は、時に誤解されているように絶対音感をつけるためだけのものではない。笈田自身は「絶対音感をつける事を終局の目的として居る様では、何等音楽的に価値はありません」<sup>8</sup>と、はっきり述べている。自分の教育法がとかく絶対音感をつけるための教育法であるという、世間の誤解に釘をさしているのである。その上で自身の「絶対音感を基調とする音楽教育」の「教育体系」を次のように説明している<sup>9</sup>。

- I. 楽譜指導
- II. ピアノ演奏指導
- III. 唱歌指導
- IV. リズム感養成
- V. 和音感訓練
- VI. 合唱訓練
- VII. 調子感養成
- VIII. 簡易作曲及び即興演奏誘導法

これを見ると、笈田の「絶対音感を基調とする音楽教育」が、楽譜の読み書きや歌うことから、作曲までを網羅する総合的な音楽教育であったことは明瞭である。正式名称が「絶対音感を基調とする音楽教育」（下線筆者）となっているのもそのためである。このように

---

年, p.16.

<sup>7</sup> 笈田光吉『絶対音感及和音感教育法』上, シンキョウ社, 1938年, p.6-7.

<sup>8</sup> 笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第一輯』シンキョウ社, 1937年, p.17.

<sup>9</sup> 笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第四輯 解説及体系』シンキョウ社, 1937年, p. 49.

笈田が確立したのは、絶対音感養成を「基調」とする広範囲な音楽教育体系であった。こうした笈田の「絶対音感を基調とする音楽教育」は、誤解を避けようとするなら広義の「絶対音感教育」と言う必要がある。

では、この広義の「絶対音感教育」の体系の中で、それと区別される狭義の「絶対音感教育」はどこに位置づけられているのだろうか。それにあたるのが「V. 和音感訓練」である。そこでは第1段階として「聴音復誦及記譜」「和音分離唱」「和音分割唱」が、第2の段階として「単音摘出作業」「自由発唱」「単音感訓練」「音高作成作業」が行われる<sup>10</sup>。これらを順番に、また繰り返しながら訓練していく過程を通して、絶対音感が養成されていくとされている。つまり、広義の「絶対音感教育」の中で、狭義の「絶対音感教育」として位置付けられているのが「V. 和音感訓練」である。

もう一度繰り返すと、笈田は決して絶対音感の獲得だけをめざしたのではない、とはっきり述べている。

「私の発表した教育法は音楽的和声感、楽曲の本質的要素のカデンツ感、調子感、旋律感、リズム感、反射的読譜、ひいては、即興的演奏誘導法まで完備させてあり、その緒過程中に絶対音感がつく様に組立てゝあるのです」<sup>11</sup>

これを読む限り、笈田の「絶対音感を基調とする音楽教育」とは総合的教育法であり、絶対音感「基調」であって、絶対音感をつけることそれ自体が目的ではないと強調しているようにも読み取れる。しかしその一方で「その緒過程中に絶対音感がつく様に組立てゝある」と書かれているのを見ると、やはり「絶対音感」の習得が最終目的ではなくても、最重視していたようにも受け取れる。いずれにしても、広義の「絶対音感教育」と狭義の「絶対音感教育」とをはっきりと区別しないことが、今日に至るまで「絶対音感教育」をめぐる議論に混乱を招いた一因になっていることは否めない。

笈田の「絶対音感を基調とする音楽教育」は園田によって実践された「絶対音音楽早教

---

<sup>10</sup> 笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第四輯 解説及体系』シンキョウ社, 1937年, p.57.

<sup>11</sup> 笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第一輯』シンキョウ社, 1937年, p.17.



育」と、その体系と目指すところに大きな違いがないともいえるだろう。絶対音をもとにした聴音が行われた上で、ピアノ演奏、楽曲理解のためのさまざまな音楽的側面の習得（園田の場合はソルフエージュ）、そして即興的演奏誘導法（園田の場合は創作）が行われているのである。この意味で、園田の「絶対音音楽早教育」も、笈田の「絶対音感を基調とする音楽教育」も、ともに広義の「絶対音感教育」ということになる。

一般には「絶対音感」とは、最初に紹介した辞典に定義されているような、「音高の識別能力」を指し、「絶対音感教育」はその能力を身につける教育のことをさす、と捉えられることが多い。そこで本稿では、以上の議論を踏まえて、「絶対音感教育」を、音高の識別能力を養成する教育としての狭義の「絶対音感教育」と総合的な教育体系をもつ教育としての広義の「絶対音感教育」とに区別していきたい。そうすると広義の「絶対音感教育」と狭義の「絶対音感教育」との関係は、前者が後者をその一部として含むという関係になる。また、単に「絶対音感教育」という場合には、最初の確立からの修正も含めて、笈田が体系を確立した「絶対音感を基調とする音楽教育」を指し、その広義と狭義とを区別する必要がある場合には、それぞれ「広義の絶対音感教育」、「狭義の絶対音感教育」と明記することにする。具体的にいうと、「広義の絶対音感教育」とは最初に確立した体系でいうと、「Ⅰ．楽譜指導」から「Ⅷ．簡易作曲及び即興演奏誘導法」までの全体系のことであり、「狭義の絶対音感教育」とは「Ⅴ．和音感訓練」のことである。

### 2-1-3. 園田清秀と笈田光吉の史的関係

それでは園田清秀と笈田光吉との交流は、実際にはどのようなものであったのか。

笈田によれば、園田は笈田の弟子だったという<sup>12</sup>。笈田は、園田がパリ留学中に思いついたという「絶対音音楽早教育」の発表と実践を支援し、園田が『月刊楽譜』に寄稿した際には<sup>13</sup>推薦文を寄せ<sup>14</sup>、1935（昭和10）年2月11日には園田の教育法を発表するため、

---

<sup>12</sup> 笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第五輯』シンキョウ社、1938年、p.151.

<sup>13</sup> 園田は新しく開発した教育法を「和音的聴音法」と名づけ、それについて「是を始めますと読譜力が著しく増すと同時に茲に始めて日本で余り類をみない和音的絶対音が生まれてくるのです」と前置きした後、「之については近衛氏、野村氏、増澤氏、笈田氏の前で実験をし、その結果を証明しました」と述べている。（園田清秀「絶対音養成を含めるピアノ新教育法に就いて」『月刊楽譜』24(2)、月刊楽譜発行所、1935年2月、p.65.）

銀座にあった自身のピアノ塾で新聞記者たちを前に公開する機会を与えた。そのような経緯で園田の実践は翌日の新聞に取り上げられることとなった<sup>15</sup>。

この新聞発表のあと園田の「絶対音音楽早教育」は、自由学園の創立者である羽仁もとの知るところとなり、前述したように、同年4月より園田は自由学園で「絶対音音楽早教育」という名称で実践を開始する。それと同時に笈田のピアノ塾内に幼稚科が設置され、ここでも園田の実践が始まった。笈田のもと、後に渋谷区本町小学校で「絶対音感教育」を実践することになる酒田富治（1903-1988）によると、この時「笈田ピアノ塾内に幼稚科を新設し、園田氏を主任とし、外山國彦氏他数名の指導員を迎へ、昭和十年四月より之が研究を開始しました」とある<sup>16</sup>。幼稚科第一部生には、おそらく数え年で5歳から小学校入学までの子どもが所属し、園田清秀、外山国彦、城多又兵衛、月岡謙之助、伊藤武雄、黒沢愛子、内田マリ子らが指導した。第二部生（小学生対象）については小石川区金富小学校訓導の佐々木幸徳（1901-?）と酒田が指導したという。

しかし、笈田塾で始められた「絶対音音楽早教育」は、始まったその年の6月頃には塾長である笈田が園田のやり方に反対し、園田ら6人の講師をピアノ塾から追放した。

酒田はそのことを、幼稚科発足後「間もなく或る事情の為園田氏は笈田ピアノ塾を去り」と、「或る事情」とだけ述べている<sup>17</sup>が、この事情については笈田が1937（昭和12）年8月12日から15日まで大阪、清水谷高等女学校で開催された「大阪一回絶対音感教育夏期講習」での質疑応答で、以下のように明らかにしている。質問者から、「私もよく知りませんが、園田さんのとどう云う風な関係がありますのですか」ときかれた笈田は、幼児科が発足してから「ピアノの教授をして居てそんな暇がなかったからまかせて置いた」と言ってから、「二月目に大きな間違いを発見したから僕が怒鳴り付けた。それで『こんな間違った面倒臭い仕事は俺は嫌だ』と云って皆に止めて貰った」と答えている。そしてその理由を「園田君がやつて居るのは絶対音感と関係音感の合の子でやつて居たのであります」と説明している。そして質問者からの「合いの子と云ふのはどう云ふ意味ですか」という

---

14 笈田は「今回園田君が、その至難とされていた絶対音を、苦勞なしにつける教育法を完成され、之を広く世間に発表する意志のあることを知り、私は実に嬉しく、心から喜んで、その教育法の発表の紹介をする次第です」と述べている。（笈田光吉「園田君の新教育法紹介のために」『月刊楽譜』24(2), 月刊楽譜発行所, 1935年2月, p. 62-63.）

15 「音楽教育に革命 天才児大量生産」『朝日新聞』東京（朝刊）、1935年2月12日、11面。

16 酒田富治「絶対音感教育の完成と之を小學校に適用迄の経過」『楽苑』3(1), シンキョウ社, 1937年1月, p.5.

17 酒田富治『音感教育への理解』刀江書院, 1942年, p. 51.

重ねての問いに、『固定ド』を使つて居るのです」と答えている<sup>18</sup>。

上記から推察するところ、2人の対立の原因は園田の「ドレミ固定ド」を笈田が許容できなかったという点にあるようである。フランスに留学していた園田にとっては「ドレミ」を音名として、すなわち固定ドとして使用し、それをもとに実践を展開するのは、自然な成り行きであった。しかし「ドレミ」を「移動ド」すなわち階名として扱ってきたであろう笈田にとっては「ドレミ固定ド」は「移動ド」との混同を生む「大きな間違い」だったのである。またドイツに留学していた笈田は音名にドイツ音名の「CDEFGAH」を使用することにこだわったところもあったのだろう。表面的に、両者の違いは、2人の対立の原因となった音名の違いでしかない。

こうして1935（昭和10）年4月からの「二月目」のどこかで笈田塾幼稚科の第一部の指導員だった園田清秀、外山国彦、城多又兵衛、月岡謙之助、伊藤武雄、黒沢愛子、内田マリ子は笈田によって辞めさせられている。こうして、笈田のピアノ塾における園田の「絶対音音楽早教育」は幕を閉じたのである。したがって、一般に言われているように笈田の「絶対音感教育」が園田の「絶対音音楽早教育」を引き継いだものであるとは、史的關係からは簡単には断定できない。園田の遺志を引き継いだということとはあり得ない。

園田らに「止めて貰った」後も笈田ピアノ塾では実践そのものは継続され<sup>19</sup>、笈田は園田の教育法「絶対音音楽早教育」から上記の「教育体系」すなわち「絶対音感を基調とする音楽教育」を作り上げたのである。笈田は、園田が笈田塾で実践している間、直接子どもたちに指導するようなことはなかった。しかし、その方法については、園田の実践から影響を受けていたと推察される。

笈田の構想した「絶対音感を基調とする音楽教育」という教育体系は、実際にはこのすべてが実践されたとの報告が残っているわけではなく、おそらく笈田とその関係者は、笈田塾の幼稚科での実践の後、さまざまな場で少しずつ実験的に実践を広げていったのであろう。その1つが、公教育（小学校）での実施であった。

---

<sup>18</sup> 笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第五輯』シンキョウ社、1938年所収「質疑応答と座談会」より p.151-152。はしがきによれば、この座談会は「昭和十二年八月十二日より同十五日迄大阪清水谷高等女学校に開催された第一回絶対音感教育夏期講習會」とある。

<sup>19</sup> 笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第五輯』シンキョウ社、1938年所収「質疑応答と座談会」より p. 152.

#### 2-1-4. 「絶対音感教育」の公教育（小学校）での実施

笈田塾の幼稚科第二部生（小学生が対象）を指導していた佐々木幸徳は金富小学校（小石川区）で1935（昭和10）年6月から<sup>20</sup>、酒田は、その1年後に本町小学校（渋谷区）で実践、検証を始めた<sup>21</sup>。酒田は、小学校在学中の子どものために笈田塾幼稚科に「第二部を設けた事と、そして之を私と佐々木君が受持ったという事とが、此の方法を小学校に取入れるに至った機縁となったのであります」と述べている<sup>22</sup>。酒田と佐々木が小学校の訓導であったことが、笈田塾の幼稚科第二部（小学生が対象）での実践につながり、それがさらに、小学校という公教育での実践へとつながったのである。

佐々木と酒田の実践は、当時の東京視学佐藤謙三（1892-1952）の注目するところとなり、彼の推薦で1936（昭和11）年12月26日から4日間にわたって東京音楽学校で開かれた日本教育音楽協会主催の「小学唱歌講習会」において発表された<sup>23</sup>。これを機に「絶対音感教育」が東京市を中心に公教育界に普及するようになったとして笈田は佐藤に「音感教育者は氏の御恩を深く銘記すべきであろう」と感謝の気持ちを表している<sup>24</sup>。

では、実際には佐々木と酒田の実践はどのようなものであったのだろうか。酒田については当時の小学校での実践記録がない。佐々木の残っている資料より彼の実践を概観すると、笈田の体系のなかの「I. 楽譜指導」と「V. 和音感訓練」が行われていたことがわかる。読譜ができなければ和音感訓練に進めないと考え、「I. 読譜指導」にこだわったことが見て取れる。佐々木は、小学校の1年間を読譜指導に費やしている<sup>25</sup>。

---

<sup>20</sup> 「絶対音感を基調とする唱歌教授-金富小學校において」『楽苑』3(4), シンキヤウ社, 1937年, p. 2.

<sup>21</sup> 佐々木幸徳の記述より、酒田の小学校での実践は1936（昭和11）年6月頃と推定される。（「金富小學校の音感教育（一）」『楽苑』5(12), シンキヤウ社, 1939年, p. 13.）

<sup>22</sup> 酒田富治「絶対音感教育教育の完成と之を小學校に適用迄の経過」『楽苑』3(1), シンキョウ社, 1937年, p. 5-6.

<sup>23</sup> 「小学唱歌講習会募集要項」広告『教育音楽』14(12), 1936年。この小学唱歌講習会で佐藤の推薦によって酒田と佐々木が講演したことについては、河口道朗「音感教育の特徴と変質過程」『音楽教育史論叢第2巻 音楽と近代教育』開成出版, 2005年 p. 171 および山下薫子「音感教育の功罪」『音楽教育史論叢第1巻 音楽の思想と教育』開成出版, 2005年, p. 214 で言及されている。

<sup>24</sup> 笈田光吉「音感教育とは」『科學人五月號』科學社, 1941年5月, p. 107.

<sup>25</sup> 佐々木の実践については、佐々木幸徳「小學校に於ける絶対音感教育の實際指導法」～同「(2)」～「(7)」「(9)」～「(11)」『楽苑』3(5)～3(11), 4(1)～4(3), シンキヤウ社, 1937年5～11月, 1938年1～3月を参照した。

## 2-1-5. 高等女学校での実践への道程

1935（昭和 10）年から始まった佐々木の金富小学校、1936（昭和 11）年頃から始まったとみられる酒田の本町小学校での実践は、笈田がまとめた「絶対音感教育」が小学校でも可能であることを実証した。この2年間の小学校での「絶対音感教育」の実践と成果が、高等女学校など中等学校での「絶対音感教育」実践の継続を望む機運を高めることになった。

高等女学校での実践を望む背景には、まず、笈田の「絶対音感教育」を小学校で受けた生徒たちが、進学先で従来の音楽教育に戻っては意味がない、という単純な理由があった。

酒田は「絶対音感教育が初めて研究されました時に、小學校に採り入れると云った様な時に、一番聞かされた問題は、先程から、一般女學校へ行つてどうなるか、上の學校でそれをやらなかつたら、折角小學校でやつても無駄になつて了ふ」という懸念を紹介している<sup>26</sup>。同じことを一宮が武蔵野高女での実践を公開した際に、見学者の一人が懇談会で「王子區の尋常小學校では、殆ど各學校の専科の方、及び、音楽趣味の方が、之を研究して居りますが（中略）尋常小學で、折角、音感をつけられましても、女學校でドレミフワ（ママ）をやられては、虻蜂取らずになつて了ふのではないか、と、昨年邊りから大いに論議せられたのであります」と発言している<sup>27</sup>。小学校での実践が広まると、やはり中等学校でも「絶対音感教育」（狭義）をしてほしいとの要望が当然ながらあったのである。

次に、笈田自身が高等女学校での実践に期待を寄せていた、という背景もある。笈田は1937（昭和 12）年発行の著書で「絶対音感は或は小學校に於けるよりも、もつと好成绩で養成される」と思うと述べている<sup>28</sup>。ここでは笈田は狭義の「絶対音感教育」に関心を見せている。

その理由について音楽が「教師が殆んど専門家であるのと、生徒の家庭が良いのと、それに女性の感受性も手傳つて、比較的盛であり、又本格的」であること、また「女學校一年生には一週二時間の授業」があることを挙げている<sup>29</sup>。つまり、高等女学校の音楽の授

<sup>26</sup> 「高等女學校に實施された絶対音感教育の成果-武蔵野高女の授業に對する批評會-」『楽苑』4(4), シンキヤウ社, 1938年, p. 15.

<sup>27</sup> 同上, p. 8.

<sup>28</sup> 笈田ピアノ絶対音感總教育会編集部『絶対音感教育の研究 第三輯 楽譜は易しくて面白い』シンキョウ社, 1937年, p. 151.

<sup>29</sup> 同上.

業は時間数が多く、教員の専門性も高いから、より期待できるというのである。

高等女学校での実践に期待を寄せる筈田の考えに対して、狭義の「絶対音感教育」は幼い時に始めなければ効果がない、という考えが当然ながらあったが<sup>30</sup>、これに対して筈田は「私の教育法では、四五歳の幼児から始めるやうに組立てゝあります」と、幼い子どもの方が「絶対音感教育」の効果があるとした上で<sup>31</sup>、たとえ、小学校で「絶対音感教育」を受けていなくても、「女学校一年中學一年もまだ可能圏内にあります」とも述べていることから、中等学校1年のうちに「絶対音感教育」を始めれば、絶対音感の習得が有効だと主張している<sup>32</sup>。

注目したいことは、筈田は、小学校で「絶対音感教育」を受けていなくても、「女学校一年中學一年もまだ可能圏内にあります」とまで言っていることである。筈田は「絶対音感教育」は総合的な音楽教育（広義の「絶対音感教育」）である、と主張しつつ、絶対音感の養成に関する狭義の「絶対音感教育」を前面に出して、中等学校での「絶対音感教育」の必要性を主張していたのではないか。

このような背景のなか、一宮は女学校で、筈田の発言からすると狭義の「絶対音感教育」の成果を期待されて開始したと考えられる。

## 2-1-6. 一宮道子と筈田光吉の「絶対音感教育」との出会い

一宮と「絶対音感教育」との出会いについて、史料から確実に言えることは、先述した佐々木幸徳の1937（昭和12）年3月14日に小石川区金富尋常小学校において実施した公開授業の参観者のなかに一宮の名前が確認できることである。一宮はこの頃すでに「絶対音感教育」にふれていたか、あるいはこの時にそれを知ったのかもしれない<sup>33</sup>。

一宮が1938（昭和13）年以前に筈田塾のハーモニークラスに通っていたという伝聞も

---

<sup>30</sup> 酒田は「時期としては中等学校ですら既に遅きに失する。まして専門学校に至っては全く不可能の時期で、小学校以前こそ最も望ましき時期」と音感教育開始の時期について触れている。（『絶対音感教育の研究 第二輯 小学校編』所収酒田富治「音楽教育の根本問題」, 1937年, p.22.）

<sup>31</sup> 筈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第三輯 楽譜は易しくて面白い』シンキョウ社, 1937年, p. 147.

<sup>32</sup> 同上.

<sup>33</sup> 「絶対音感を基調とする唱歌教授-金富小学校において」『楽苑』3(4), シンキョウ社, 1937年, p. 2.

ある<sup>34</sup>。笈田塾にはピアノ科、作曲（和声学）科、幼児科の 3 つの科があり、一宮が通ったと言われるハーモニークラスとは、このうちの作曲（和声学）科を指すと思われる。この科の授業科目は、和声学、対位法、楽式、楽器学、作曲等であった<sup>35</sup>。一宮が作曲（和声学）科に通っていたとすると、彼女はここで指導者であった笈田に出会い、この出会いによって「絶対音感教育」をも知るようになったのだと推測される。

笈田はベルリン国立音楽学校でピアノをレオニード・クロイツァー（1884-1953）に師事しつつ、作曲をティーセン（1887-1971）にも習っていた。帰国後、1931（昭和 6）年 10 月 21 日の演奏会では自作の「練習曲」を披露している<sup>36</sup>。また、笈田は 1930（昭和 5）年に設立された新興作曲家連盟（現・日本現代音楽協会）の発起人でもあった<sup>37</sup>。このように笈田が作曲に関心をもっていたことは、彼が広義の「絶対音感教育」に全精力をつぎ込んだことと無関係ではない。「絶対音感を基調とする音楽教育」のカリキュラムの内容には、演奏や西洋音楽に親しむことの他、「作曲」が大きな位置を占めていたからである。

一宮が笈田塾へ通うようになったことも「作曲」と無関係ではない。そもそも一宮は荻野たちに影響を受けて、すでに作曲への思いを強くしていたはずである。そのために和声学を習いに行き、そこで笈田と「絶対音感教育」に出会ったのではないかと考えられる。

一宮は 1937（昭和 12）年、武蔵野高女に着任すると同時に笈田の「絶対音感教育」を開始した。

当時、武蔵野高女では高橋校長が、これまでの音楽教育方法では満足する効果が得られないことから、「或は授業時間を増すか又は他の方法をと、種々思ひめぐらして」いた矢先だったという。この辺りの事情について高橋校長は、「只一図に、何とかして、此の音楽の教育を、もつとうまい工合に出来ないものだろうか、それのみ、汲々として居るのでございます。従つて、一宮先生の言はれる事は、絶対に信じて居ります。況や、笈田先生に於てをやであります」と語っている<sup>38</sup>。

この発言から推測すると、おそらく笈田の推薦で、一宮は武蔵野高女に赴任し、それは

---

<sup>34</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和 59 年度卒業論文、1985 年、p. 11.

<sup>35</sup> 1937 年版の『音楽年鑑』に掲載された広告「笈田ピアノ塾入学案内」による。

<sup>36</sup> 「ピアノ獨奏 苦心の練習曲を提げて」『朝日新聞』朝刊（東京）1931 年 11 月 14 日、9 面。

<sup>37</sup> 箕作秋吉「新興作曲家聯盟の設立に際して」『音楽世界』2(6)、音楽世界社、1930 年 6 月、p. 28-29.

<sup>38</sup> 「高等女學校も實施された絶対音感教育の成果 武蔵野高女の授業に対する批評會」『楽苑』4(4)、1938 年、p. 6.

高等女学校でそれまで行われたことがなかった「絶対音感教育」の可能性と効果を実施検証するためであったと思われる。

一宮が実践を開始した 1937（昭和 12）年当時、中等学校での実践について、笈田は数校の学校で行っているとだけ述べ、具体的な校名や実践者については述べていない<sup>39</sup>。しかし酒田は「昭和 12 年 4 月、一宮三千子氏（故人）が、東京の私立武蔵野高女で、絶対音感教育を実施したのを始めとして、8 月の第 1 回講習会後は、山岡夫佐恵氏（現・橋内良枝氏）が、東京府立第三高等女学校（現・東京都立駒場高校）で、植村政子氏が、私立麴町高等女学校で、又小川カツ氏（現・小西カツ氏）が、私立東京女学館で実施するなど、その研究者、実施者の数は急激にふえてきました」と後に記している<sup>40</sup>。

さらに、後で述べる 1938（昭和 13）年 3 月に公開された一宮の授業の後、参加者の 1 人（紺野）が「一宮先生の立派な御授業を拝見しまして、恐らく此所の中で批評を申上げる方は一人も居まいと思ひます。申上げる事は出来ませぬし、其処迄、誰もやって居ないのですから」と述べている<sup>41</sup>。

この酒田と紺野の証言から、高等女学校で最初に「絶対音感教育」を実践したのは一宮であったことが分かる。一宮以外の女学校での実践者は、1937（昭和 12）年 8 月の夏期講習会で一宮の「絶対音感教育」にふれ、それ以降に実践を開始した、ということになる。

---

<sup>39</sup> 笈田ピアノ絶対音感早教育会編『愛児の音楽教育 人才と音感』シンキョウ社, 1938 年, p. 28.

<sup>40</sup> 酒田富治『幼児の音感教育』共同音楽出版社, 1976 年, p. 392. 1937（昭和 12）年の『中等教育諸学校職員録』によれば、東京府立第三高等女学校に山岡夫佐恵氏、東京女学館に小川カツ氏の名前はない。麴町高等女学校の植村政子は豊島政子のことだと思われる。ただし、いずれも当時、「絶対音感教育」を実践していたという記録はなく詳細は不明である。

<sup>41</sup> 「高等女学校に実施された絶対音感教育の成果-武蔵野高女の授業に対する批評會-」『楽苑』4(4), シンキヤウ社, 1938 年, p. 8.



## 第2節 武蔵野高等女学校で実践された一宮道子による「絶対音感教育」

一宮は1937（昭和12）年4月から1939（昭和14）年3月にかけて高等女学校では初めてとなる「絶対音感教育」を実践し、その最初の1年間の成果を1938（昭和13）年3月に公開授業で発表した。本節では、1937（昭和12）年度の授業内容と、1938（昭和13）年3月に行われた武蔵野高女での公開授業、また、参観者および一宮の自己評価について検討する。その上で、笈田の「絶対音感を基調とする音楽教育」の体系と、一宮が1937（昭和12）年から武蔵野高女で実践した内容とを比較し、両者の関係を明らかにしたい。

### 2-2-1. 一宮道子の「絶対音感教育」実践に関する先行研究

1937（昭和12）年4月から1939（昭和14）年3月にかけて武蔵野高女で行われた一宮の「絶対音感教育」についての先行研究は次の2点のみで、いずれも数行ごく簡単に触れただけで、その史的意義についても河口が「中学校でも音感教育が注目されるに至り」と述べただけで、内容についても十分な考察がなされているとは言い難い。

山崎は「昭和12年当時、一宮は東京の私立武蔵野高等女学校の講師であり、そこで『絶対音感教育』を実践した。翌年の2月には、絶対音感を主とした合唱指導の公開研究授業を行った。その公開授業を見学した酒田富治は、教室にあふれんばかりのたくさんの人が参観しており、曲名は覚えていないが、アカペラあり、伴奏付の曲もあったと話している」<sup>42</sup>と述べている。

また、河口は「中学校でも音感教育が注目されるに至り、たとえば、1937年4月、私立武蔵野高等女学校の一宮ミチ子は『絶対音感及和音感を基調とせる武蔵野高等女学校に於ける実際』という実践報告をしている」と述べ、その典拠として、『楽苑』4巻9号（1938年9月）に掲載された一宮の実践報告が「資料3」として挙げられている<sup>43</sup>。

<sup>42</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和59年度卒業論文、1985年、p.13-14.

<sup>43</sup> 河口道朗『日本人の音感覚形成に関する総合的・実証的研究』平成13-14年度 科学研究補助金 研究成果報告書（研究課題番号13680332）p. 24, 2003年5月および河口道朗「音感教育の特徴と変質過程」『音楽教育史論叢第2巻 音楽と近代教育』開成出版、2005

他には、徳永慶子が、文献表に、笈田光吉の音感教育に関連して、一宮の実践が掲載されている『楽苑』や『新響』を挙げていることがある<sup>44</sup>。そこでまず河口、徳永も依拠している音楽雑誌『楽苑』と、音楽新聞『新響』をもとに、一宮の武蔵野高女における実践内容から検討する。

## 2-2-2. 1937（昭和12）年度の授業内容

一宮が武蔵野高女で1937（昭和12）年から1938（昭和13）年にかけて行った「絶対音感教育」の授業の詳細な内容についてはTable 2-2、2-3にまとめた<sup>45</sup>。一宮は実践を開始した4月より6月18日の16時限目まで、五線、音符、休符、音部記号、変化記号、拍子記号などの「楽譜指導」<sup>46</sup>を行った。「楽譜指導」とは、先に示した笈田光吉の「絶対音感教育」の体系のうち、まず初めに実施されるべき「I 楽譜指導」のことである。この「楽譜指導」と並行して行われたのが「リズム感指導」である。これは、音価、拍子、シンクペーションなど音の長短についての指導を指し、「拍節的読譜」という、音高をつけずに音名と音の長さだけを正確に読む訓練が中心となる。5月28日までに「音名はCから・・G迄、リズムは全、二分、二分符点、四分、及び全、二分、二分符点、四分休止」を教えたことが記録されている<sup>47</sup>。その後、学年末までに8分音符、8分休符が加えられた。

実践開始より3ヶ月後の6月18日（第16時）より初めて和音CEGを授ける和音練習へと入った。

夏休みを挟んで9月の始めまで7時間分を使って、和音CEGの「和音聴音<sup>48</sup>」、「和音

---

年, p. 171. ただし、河口が一宮の実践報告を1937年4月としているのは1938年9月の間違いである。

<sup>44</sup> 徳永慶子「笈田光吉の〈音感教育〉に関する文献表」『エリザベト音楽大学紀要第3集』, 1983年, p.59-75.

<sup>45</sup> 一宮は2年間の実践を、音楽雑誌『楽苑』4(6?)~(12)、5(1)~(7)に連載した。ただし、4(6)、(9)、(11)と5(1)、(5)~(7)は資料が見つかっておらず詳細は不明である。今回確認できた4(8)は第六時から始まっているが、4(7)と4(5)には一宮の記事がないため、4(6)から連載が始まったと見られるが断定できない。連載終了については5(8)に「前月號で、女學校に於ける和音感教育第二年が終了しました」とあるので5(7)まで連載されたと断定した。また、指導体系については、『最新音楽教科書』を参照した。

<sup>46</sup> 笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第三輯 楽譜は易しくて面白い』シンキョウ社, 1937年, p.161-.

<sup>47</sup> 一宮三千子「女學校の音楽教育」『楽苑』4(8), シンキョウ社, 1938年8月, p. 14.

<sup>48</sup> 和音判別のこと。

分離唱<sup>49</sup>、「和音分割唱<sup>50</sup>」を課した。9月からは和音を構成する三音を三声に分かれて歌う「単独和音三声唱<sup>51</sup>」も始めた。

9月4日には和音 CFA を加え、9月11日には和音 HDG を加えた<sup>52</sup>。これらの訓練の内容としては、和音 CEG と同じで、和音聴音、和音分離唱、和音分割唱、単独和音三声唱であるが、CEG と CFA あるいは、HDG と CEG の和音を連続して歌う「連続和音三声唱<sup>53</sup>」も加えられた。そして、CEG、CFA、HDG の「単独和音三声唱」、「連続和音三声唱」ができるようになると、さらに、「カデンツ三声唱」という、これらの和音をカデンツにして歌う練習を課した。

これらの訓練について一宮は「分離唱、分割唱は、ピアノで和音を聴かせさへすれば、鮮やかに出来ます」と述べている<sup>54</sup>。また9月3日（第22時）から始めた単独和音三声唱についても、「此練習は、女学生では、比較的容易なものです」と和音を三声に分けて歌うことは、それほど困難ではなかったと記している<sup>55</sup>。

この1年間で、一宮は CEG、CFA、HDG、FAC、EGC の5つの和音を扱い、それぞれ分離唱、分割唱、単独和音三声唱、連続和音三声唱、カデンツ合唱を訓練した<sup>56</sup>。また毎時間、合唱曲を指導した。そして、実践開始より1年後の1938（昭和13）年3月に初めて授業を公開した。

---

49 指導者が和音を鳴らし、生徒が（三和音なら）第3音を歌う。再度、指導者が和音を鳴らし、生徒は第5音を歌う。再度、指導者が和音を鳴らし、生徒は根音を歌うことである。（笈田光吉『絶対音感及和音感教育法』上、シンキョウ社、1938年、p. 34-35.）

50 指導者が和音を鳴らし、生徒がその和音をまず答え、その後、その和音を低い音から順番に分けて歌う。笈田は「音程練習の様に見えるかもしれませんが、實質は全然異なり分離唱を三つ組合はせたもの」と説明する。そのため、次の音を歌う前にブレス記号を記してある。（笈田光吉『絶対音感及和音感教育法』上、シンキョウ社、1938年、p. 36-37.）

51 「團體を三組に分け、その各組に、同一和音中各々異なった三種の分離唱を、豫め指定の上同時に発唱させる」（笈田光吉『最新音楽教科書 第一巻』シンキョウ社、1938年、p. 69）

52 ただし、HDG を加えたのは「尚早でした」と述べている。（一宮三千子「女学校の音楽教育（四）絶対音感及和音感を基調とせる武蔵野高等女学校に於ける實際」『楽苑』4(10)、シンキヤウ社、1938年10月、p. 13-15.）

53 「単獨和音三聲唱を二つ連結せるものにして、合唱の準備練習」（笈田光吉『最新音楽教科書 第一巻』シンキョウ社、1938年、p. 76.）

54 一宮三千子「女学校に於ける和音感教育の第一期生と第二期生の比較 武蔵野高等女学校に於ける實際」『楽苑』5(8)、シンキヤウ社、1939年8月、p. 21.

55 河口道朗『日本人の音感覚形成に関する総合的・実証的研究』平成13-14年度科学研究補助金 研究成果報告書（研究課題番号13680332）、2003年5月より【資料3】（『楽苑』1938年9月号。）

56 一宮三千子「女学校の音楽教育（終）」『楽苑』4(12) p. 3 表より.

Table 2-2 武蔵野高女での実践（昭和12年度）

日時	時	時間	教授要項 和音感指導に関する事	教授要項 合唱指導に関する事	教授要項 唱歌指導に関する事	『楽苑』 巻号
1～5時 不明						
5月1日	6	50分			前週教材復習	4(8)
5月8日	7	50分			『黒の小川』G-Dur	4(8)
5月9日	8	50分			口授法 既習歌唱の復習	4(8)
5月14日	9	50分			口授法 『岩もる水』C-Dur	4(8)
5月22日	10	50分			前週復習	4(8)
5月28日	11	50分			歌唱考査	4(8)
5月29日	12	50分			續歌唱考査	4(8)
6月4日	13	50分			口授法『ねやの板戸』	4(8)
6月5日	14	50分			既習歌唱復習	4(8)
6月10日	15	50分			口授法『明けゆく空』C-Dur	4(8)
6月18日	16	50分	和音CEGを授く		既習歌唱復習	4(8)
6月19日	17	50分	前日復習 和音CEGの記譜		口授法『遠足』C-Dur	4(8)
6月25日	18	50分	前週復習 和音分離唱の指導		既習歌唱復習	4(8)
6月26日	19	50分	前日復習 Gの分離唱		口授法『胡蝶』G-Dur(Fisナシ)	4(8)
7月9日	20	40分	前週復習 Cの分離唱及び、和音CEGの分割唱		既習唱歌の復習	4(9)
7月10日	21	40分	当学期全般の復習(1学期の音名書き取り成績表あり)			4(9)
9月3日	22	40分	和音CEGの聴音、同分離唱、同分割唱、	単独和音三声唱	既習唱歌の復習	4(9)
9月4日	23	40分	前日(前学期)復習 和音CFAを授く(和音聴音一分離唱分割唱の練習) CEGと混合練習		口授法『千人針』Amoll(Gisナシ)	4(9)
9月10日	24	40分	CEG, CFA 聴音、分離唱、分割唱、	単独和音三声唱	口授法『月影』C-Dur 『千人針』復習	4(9)
9月11日	25	40分	前日続き 和音HDGを授く(「尚早でした」)		『千人針』『月影』	4(9)
9月17日	26	50分	前週続き 和音CEG, CFA, HDG		『旅愁』C-Dur	4(9)
9月18日	27	50分	前日続き 和音CEG, CFA, HDG		口授法『朝露』D-Dur	4(10)
9月24日	28	50分	前週続き 和音CEG, CFA, HDG,		口授法『夕映』D-Dur	4(10)
9月25日	29	50分		連続和音三聲唱	口授法『朝霧』G-Dur (Fisナシ) 既習唱歌の復習	4(10)
10月1日	30	50分	前週続き 和音聴音、分離唱、分割唱	CEGとHDGの連続和音三聲唱	既習唱歌の復習	4(10)
10月2日	31	50分	前日続き 和音聴音 CEG, CFA, HDG の混合 分離唱、分割唱 CEGとHDGのみ		口授法『故郷』C-Dur	4(10)
10月8日	32	50分	前週復習 和音、CEG, CFA, HDGの聴音 分離唱、分割唱	三聲唱(単独、連続)	既習唱歌の復習	4(10)
10月9日	33	50分	和音訓練 前日復習		口授法 既習歌唱の復習 『海國女性』G-Dur (Fisナシ)	4(10)
10月15日	34	50分	前週迄の復習 和音訓練CEG, CFA, HDG聴音、分離唱、分割唱、	三聲唱		4(10)
10月22日	35	50分	五萬人の合唱参加の爲、和音聴音、分離唱、分割唱を十分程練習後、専ら其練習			4(10)
10月29日	36		五萬人の合唱の練習で終る			4(10)
10月30日	37		五萬人の合唱の練習で終る			4(10)
38～56時 不明						
2月25日	58		既習事項の練習		『才女』『鶯』『海行かば』復習	4(12)
2月26日	59	50分	校内研究授業			4(12)
3月4日	60		研究発表會			4(12)
記録なし	61					4(12)
記録なし	62					4(12)
3月12日	63		當學年全般にわたる復習及び卒業式用唱歌の練習及び研究會の批評			4(12)

Table 2-3 武蔵野高女での実践（昭和13年度）

日時	時	時間	教授要項 和音感指導に関する事	教授要項 合唱指導に関する事	教授要項 唱歌指導に関する事	『楽苑』 巻号
1～6時 不明						
5月9日	7	50分	FGHの分離、分割唱 和音六種の混合聴音	FGHとEGCの連続三聲唱 合唱訓練 第一轉回原型のカデンツ	聴唱法 既習唱歌の復習	5(2)
5月12日	8	50分	FAC,EGC,FGHの混合分離唱 和音六種の混合聴音	カデンツ第一轉回原型の合唱訓練	聴唱法 既習唱歌の復習	5(2)
5月16日	9	50分	前週と同じ		聴唱法『?の鐘』C-Dur	5(2)
5月20日	10	50分	前時と同じ		聴唱法	5(2)
5月31日	11	50分	和音六種の聴音、分離、分割唱	カデンツ第一轉回應用形の合唱	聴唱法 既習唱歌の復習	5(2)
6月3日	12	50分	前週と同じ		聴唱法 既習唱歌の復習	5(2)
6月6日	13	50分	GCEを授く 和音七種の混合聴音 分離唱(原型及び第一轉回和音 の混合教材)		聴唱法『子守唄』C-Dur	5(2)
6月10日	14	50分	GCEを主とする和音七種の聴音 GCEの分離、分割唱	GCEの単独三聲唱	聴唱法 既習唱歌の復習	5(2)
6月13日	15	50分	和音七種の聴音 混合分離唱	合唱訓練 第一轉回の應用型に Nuanceをつける	聴唱法『四季の眺』C-Dur	5(2)
6月17日	16	50分	和音七種聴音 混合分離唱	三聲唱の應用『日の丸』	聴唱法 既習唱歌の復習	5(3)
6月20日	17	50分	和音七種の混合	合唱教材 ニュアンスを付ける FGHとEGCの連続三聲唱	聴唱法 既習唱歌の復習	5(3)
6月24日	18	50分	既習唱歌 伴奏和音のみ FGH, EGC の混合分離唱		唱歌考査	5(3)
6月27日	19	50分	和音六種の聴音 FGE(H?)の分離 分割唱	和音六種の聴音 FGE(H?)の単独 三聲唱 合唱訓練「見渡せば」カデ ンツの人聲伴奏を附して	聴唱法『ほととぎす』C-Dur	5(3)
7月1日	20	40分	FGH、EGC、FACの分離唱、分割 唱		唱歌考査『ほととぎす』	5(3)
7月8日	21	40分		第一轉回の三種のみ 合唱訓練 第一轉回カデンツの應 用型	聴唱法『郭公』C-Dur	5(3)
記録なし	22					5(3)
9月5日	23	40分	EGC、FAC、FGHの三種のみ 聴 音、分離、分割唱	EGC、FAC、FGHの三種の三聲唱 合唱訓練、第一轉回應用型	聴唱法 前學期復習	5(4)
9月9日	24	40分	前時と同じ		聴唱法『草の實木の實』D-Dur	5(4)
9月12日	25	40分	前時と同じ		聴唱法『草の實木の實』『初 夏の小徑』	5(4)
9月15日	26	40分	第一轉回三種にHDGを加ふ、分 離唱+分割唱→和音四種の混 合	合唱訓練 第一轉回の應用型	聴唱法 既習唱歌の復習『茶摘 みうた』C-Dur	5(4)
9月19日	27	40分	聴音 第一轉回三種にHDG及び CEGを加ふ、 分離唱+分割唱→和音五種の 混合	合唱訓練 第一轉回應用型	聴唱法 既習唱歌の復習	5(4)
9月22日	28	50分	聴音+分離唱+分割唱→和音 五種の混合	合唱訓練 第一轉回應用型	聴唱法 既習唱歌の復習	5(4)
9月26日	29	50分	聴音+分離唱+分割唱→和音 五種の混合	合唱訓練 原型カノン式應用型	聴唱法『フランス人形』C-Dur	5(4)
9月26日	30	50分	CFAを加へ六種混合 聴音、分 離唱、分割唱	合唱訓練	聴唱法『赤とんぼ』F-Dur(Bナ ン)	5(4)
10月7日	31	50分	六種の混合 聴音、分離唱、分 割唱	合唱訓練	聴唱法 五萬人の合唱の中より	5(4)
10月10日	32	50分	和音訓練 前時と同じ		聴唱法 五萬人の合唱の練習	5(4)
以降不明						

### 2-2-3. 1938（昭和13）年3月武蔵野高等女学校での公開授業

武蔵野高女で「絶対音感教育」の実践を始めてから約1年後の1938（昭和13）年3月4日、一宮による「絶対音感教育」を受けた武蔵野高女の1学年1組50名の授業が同校で公開された。当日は東京市視学の佐藤謙三をはじめ笈田光吉、佐々木幸徳、酒田富治、各高女の音楽教師、小学校の教師など計約150名が参観し、この授業発表のあと、批評会が行われた<sup>57</sup>。この日、一宮は以下の7項目を扱った<sup>58</sup>。

- ・ 和音聴音
- ・ 和音分離唱、和音分割唱
- ・ 単独和音三声唱
- ・ 基礎型カデンツ三声唱及同カノン形式<sup>59</sup>
- ・ 応用型カデンツ三声唱及同カノン形式<sup>60</sup>
- ・ 拍節的読譜
- ・ 既習唱歌「才女」「鶯」（無伴奏で）

この項目より、1年間で訓練したことを普段の授業と同様の形式で発表したのだとわかる。（ただし、「楽譜指導」については触れられておらず、「リズム感指導」についても拍節的読譜のみである）。その内容の第1の特徴は、和音聴音を出発点として、和音分離唱、和音分割唱、すなわち笈田の体系でいう「V 和音感訓練」（狭義の「絶対音感教育」）を扱った後、単独和音三声唱といった、笈田の体系でいう「VI. 合唱訓練」を扱った部分の

<sup>57</sup> 「高等女学校に実施された絶対音感教育の成果-武蔵野高女の授業に対する批評会-」『楽苑』4(4), シンキヤウ社, 1938年4月, p. 2-10,15,18.

<sup>58</sup> 同上.

<sup>59</sup> 基礎型カデンツ三声唱とは、「和音三声唱の結合したもので、合唱準備訓練と共に、音の文章の根本形を理解し、音の文章の意味を知る調子感の訓練としても重要なものである。」（『最新音楽教科書』p. 84）準備練習第1期として、1つの和音を三声唱にして発唱し、その都度、指導者がピアノの音で確認する。（同, p. 85）第2期では、C-durのカデンツに並べ、第1期と同様、和音を三声唱にして発唱し、その都度、指導者がピアノの音で確認する。第3期では「和音譜面に依る発唱に慣れたるを単音譜面に誘導し単音列を見つゝ尚且つ和音を唄って居るといふ觀念を失はないやうにする」（同, p. 85・86）ことである。また、同カノン形式とは、カデンツに並べた連続した和音を「上聲、中聲及び下聲を順次一音列に配列して十五小節の旋律とした上、同一旋律を三組各々唄ひ出しの場所を異にせしめ、五小節の間隔を置いて、第一聲、第二聲、第三聲の順序で唱はす」（同, p. 90）

<sup>60</sup> 応用型カデンツ三声唱及同カノン形式は、カデンツの原型の「書く聲音部が、色々、和音の間を潜って行く、旋律を歌ふ様」にしたもの（「高等女学校も実施された絶対音感教育の成果 武蔵野高女の授業に対する批評会」『楽苑』4(4), p. 3, 1938年 笈田の発言より）。

存在を挙げることができる。

それまでの笈田ピアノ塾幼稚科、自由学園、佐々木や酒田の小学校での実践とは違って、これらは和音聴音（狭義の「絶対音感教育」）だけでなく、それを生かして和音構成音を自らが歌うという新たな方法であった。すでに挙げた『ハーバード新音楽辞典』にも「ある音高の音を自ら出す」、と書かれているが、それは単音を出すことができるというだけであり、一宮の実践では合唱の中で、和音構成音をそれぞれのパートが別々に出すという新たな、そして音楽的な（音楽の演奏に直接つながる）活動が行われたのである（Fig. 2-3, Fig. 2-4）。

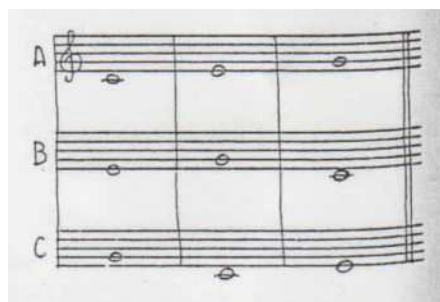


Fig. 2-3 一宮自身が筆記した単独和音三声唱  
(河口道朗『日本人の音感覚形成に関する総合的・実証的研究』平成 13・14 年度科学研究補助金 研究成果報告書 (研究課題番号 13680332) , 2003 年 5 月【資料 3】より)



Fig. 2-4 一宮自身が筆記した連続和音三声唱の練習課程  
(一宮三千子「女学校の音楽教育 (四) 絶対音感及和音感を基調とせる武蔵野高等女学校に於ける実際」『楽苑』4(10), シンキヤウ社, 1938 年 10 月, p. 14 より)

もう一つの特徴は、基礎型カデンツ三声唱及同カノン形式、応用型カデンツ三声唱及同カノン形式という「和声」ひいては和声を基盤とする西洋クラシック音楽の構造理解につながる活動が含まれていたことである。「基礎」的カデンツとその声部を自由に入れ替える「応用」的カデンツでは、少なくとも1つの和音という縦の関係だけではなく、それを横につないだ「和声」を取り入れたことは大きな進展であったと言えよう。ここに、音楽における縦の声部と横の時間軸の両方を備えた音楽構造が教材化されたといえるのである。

一宮はさらに「カノン形式」に目を向けている。1つの声部を多声部が一定の間隔をあけて追いかけていくカノンは、「和声学」と並んで、西洋音楽にとって重要な「対位法」に基づく音楽形式である。現在でこそ小学校教科書にもカノンは取り入れられているが、カノンに基づいた音楽活動は当時としては画期的なものであっただろう。ここにも各声部が縦に重なり、横に連なっていくという音楽全体の新たな構造への着目が存在している。

それに付け加えると、カノンは1声部ずつが独立しているために、多声部での合唱が簡単に行えるのである。現在で言う「かえるのうた」を小学校1年生でも簡単に歌えるのと同じである。平易な単音唱歌の1声部のメロディーだけをみんなで歌うという活動が大部分を占めていた当時、各声部がバラバラに動いて3声部の音楽構造をつくっていくカノン合唱を聴いた聴衆が、驚嘆したのも無理はないのである (Fig. 2-5, Fig. 2-6)。



Fig. 2-5 基礎型カデンツ輪唱 (カノン)  
 (笈田光吉『最新音楽教科書 第一巻』シンキョウ社, 1938年, p. 92より)





Fig. 2-6 一宮自身が筆記した応用型カデンツ三声唱カノン形式の例  
 (一宮三千子「女學校に於ける和音感教育の第二年(四)絶対音感及和音感を基調とせる  
 武蔵野高等女學校に於ける實際」『楽苑』5(4), シンキヤウ社, p. 30 より)

#### 2-2-4. 一宮道子の公開授業に対する評価

公開された一宮の授業の後、箕田の司会進行のもと批評会が同日開かれた。その様子を記録した『楽苑』の記事より、参観者による評価、『楽苑』による評価、また『新響』による評価を見てみよう。視学の佐藤謙三は「立派な御授業を拝見した」と賛辞を述べ、小学校で先に「絶対音感教育」を実践していた佐々木と酒田も一宮の実践成果を讃えた<sup>61</sup>。

翌月発行された『楽苑』は、「高等女學校も實施された絶対音感教育の成果-武蔵野高女の授業に対する批評會-」を掲載し、「絶対音感教育を高等女學校に實施する事が出来るか、これはこの教育メトードが小學校に實施された頃から可成り重大な問題として注視されてゐた」と前置きし、「ところが、去る三月四日、東京武蔵野高等女學校において行なはれた一宮三千子女史の公開授業によって、女學校においても絶対音感教育は可能であり、しか

<sup>61</sup> 「高等女學校も實施された絶対音感教育の成果 武蔵野高女の授業に対する批評會」『楽苑』4(4), 1938年, p. 3. 佐々木は「一宮先生の御授業は、大體、お目にかゝる度にお話を伺つて居りましたが、こうも鮮かな全く、何とも言へない嬉しい氣持で拝見しようとは思はなかつたのであります」と述べ、酒田も「一宮先生の御授業は、先程から、皆様から色々お話がありまして、私も、只、非常に斬う嬉しくなつて拝見して居つた一人であります」と述べた(同, p. 8.)

もその成績は素晴らしい事が証明された」と評価した<sup>62</sup>。これは狭義の「絶対音感教育」を指して言っているものと思われる。なぜなら「女学校においても絶対音感教育は可能であり、しかもその成績は素晴らしい」と絶賛した『楽苑』が具体的に評価しているのは、「前奏なしに自信たっぷりに三部で歌ひ出し、途中でピアノに依ってその音高を調べて少しも狂ひのない」ものだった、と前奏なしに正確な音高で歌い出したこと、つまり狭義の「絶対音感教育」が成功したかのように評価しているからである。

一方、『新響』の評価は次のようであった。「カノン合唱の際はハルモニーの美さは云わずもがな、種々変化するリズムの指定すら何の苦もなくしっかりと拍子を揃へて唱ってゆく。又各パートを如何に替へやうとも自由自在で、小面憎い程落付いてしかも指揮棒の命ずるまゝに整然と合唱していく」と、授業の様子を紹介し「永い間外人以外に出来ないと思はれた理想のコーラスを、いま此校の一年生が苦もなくやってのけたのだ」と、合唱の部分について大きく取り上げている。すなわち、『楽苑』が絶対音感の獲得を中心に評価したのに対し、『新響』の方はこの授業の合唱活動の方に目を向けている、つまり狭義の「絶対音感教育」の成功にはふれず、合唱そのものの素晴らしさを評価しているのである。つまり広義の「絶対音感教育」に注目していると言えよう。

#### 2-2-5. 一宮道子の自己評価

一宮自身は自ら実践してみて、「絶対音感教育」を従来の相対音による音楽教育法と比べて、どのように評価していたのだろうか。音楽教育者としての一宮道子がそれまでの考え方と実践をどう変化させたのか、「絶対音感教育」を女学生に実践してみて彼女が学んだ事は何であったのか。

既に述べたように一宮は武蔵野高女で「絶対音感教育」を実践する前に、東京府立女子師範学校と府立第二高等女学校で、およそ 10 年間の講師経験があった。その時の経験を「従来の教育」とし、武蔵野高女での「絶対音感教育」の実践を「此の教育法」と呼び、一宮が自ら「楽譜指導」「獨逸語音名稱法に就て」「リズム観念に就て」「和音感訓練に就て」

---

<sup>62</sup> 「高等女学校も実施された絶対音感教育の成果 武蔵野高女の授業に対する批評會」『楽苑』4(4), 1938年4月, p. 2.

「聴く態度」「歌う態度」の6項目にわたって以下のように比較している<sup>63</sup>。

①「楽譜指導」

従来の教育では「楽典即理論から実際へと進み（中略）指導者の説明に理論として生徒は頷きますが、中々實際化されません」とし、「絶対音感教育」では「面倒な理論が、遊戯化され、作業化されて、生徒は楽典を無意識のうちに興味を持って覚え」たという。

②「獨逸語音名稱法に就て」

一宮自身も「最初に最懸念した」と述べている。しかし、ちょうど女学校に新しく入学した時期であることから「學校生活への氣分が、一新されて居ます。そして何か新しいものへの期待」があったため「此等の懸念は、全然、杞憂に過ぎ」なかったという。それよりも「楽譜所謂、ドレミを本當に實際化し得る迄、理解して來た者は、殆ど無」かったという。

③「リズム觀念に就て」

「リズム觀念」についても、従来は「楽典から知識として注入」していたが「知識の實用化が、徹底されてあることは、殆ど無」かったという。しかし「絶対音感教育」では、「拍節的讀譜練習」<sup>64</sup>に依て、リズムの觀念を、無意識のうちに體得して居るのではないか」という。

④「和音感訓練に就て」

「和音感訓練」は、従来の教育ではなかったものであるが、「絶対音感教育」では「主眼」とされているという。ここで注意がいるのは、一宮が「和音感訓練」として述べているのは、笈田の体系でいう「V. 和音感訓練」ではなく「VI. 合唱訓練」のことであるということである。一宮は、「絶対音感教育」では「VI. 合唱訓練」を主眼としているので「合唱迄への系統案があり、指導者は、其に従つて合理的に進度を進める事が出来ます」というのである。これが高等女学校での1年間の実践経験を通して得た一宮の結論であった。「絶対音感教育」の「主眼」は「VI. 合唱訓練」であり、「V. 和音感訓練」はその準備段階であるというのである。言い換えれば、個人教授ならばピアノを使って訓練されるが、集団

---

<sup>63</sup>一宮三千子「和音感教育一年間の見地から」『楽苑』4(10), シンキヤウ社, 1938年10月, p. 18-19.

<sup>64</sup>「絶対音感教育」では音の長さを正しく習得するため、音程はつけず、ただ音名を正しい音価（長さ）で読む学習法のことを「拍節読譜」と呼ぶ（笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第四輯 解説及体系』シンキョウ社, 1937年, p. 53）。

教育では、和音感は合唱によって体得するようにされているというのである。端的に言ってしまえば、和音感訓練は合唱訓練を通しておこなわれる、ということである。それまで「絶対音感教育」の主眼として世間の耳目を集めていたのは「V. 和音感訓練」(狭義の「絶対音感教育」)であったのが、一宮はそれを「VI. 合唱訓練」に移したのである。そうすることで広義の「絶対音感教育」の体系の大きな変更が行われているのである。一宮の公開授業のプログラムは正に新しい広義の「絶対音感教育」に沿っているのである。

「V. 和音感訓練」から「VI. 合唱訓練」への系統だった合理的進度の効果については、そのため「終始他の聲音部と一つのものといふ意識のもとに歌」われるため、「全體としての動きは、常に美しい和音を構成」するようになるという。また従来教育による合唱は、単音から重唱へと難しくなるが、「絶対音感教育」では「単音より、二部、三部と重音になる程、確實に合唱してゆき（中略）従来教育法では、和音美といふものが、中々意識されませんが、此の方法では生徒は（中略）自然に習得してゆくやうで御座います」とその効果を述べている。

#### ⑤「聴く態度」

従来は「唱ふ事にのみ、心を傾け（中略）合唱を歌ふのに、調和されるべき、他の聲を聞かない」ということがあったが、「絶対音感教育」では「如何なる音も、常に和音の一つとして耳に入つてみますから、聴く態度が自然に訓練され」たという。そして「従来、生徒等にとつてあまり親しいものでなかつた伴奏も、活發に刺戟をはじめ、前奏や、間奏の面白さも、彼女等に初めて生きて来るやうに思へます」という。

#### ⑥「歌う態度」

もともと高等女学校での音楽教育では唱歌を歌うことが中心とされてきたが、このことについて「懸念の一つ」だったと述べている。これは、楽譜指導や聴音など別の「作業が多すぎて、歌唱の時間が非常に短くなるのではないか」という懸念である。しかし実際には「迅速に習得」していったという。

これは狭義の「絶対音感教育」が、そもそも「耳の訓練を主にして居ますから、理屈なしに記憶し（中略）一度、習得した歌曲への記憶は、實に長く且つ明確に印象される」からだと述べる。また、歌曲を歌うことについて、公開授業で「前奏なしに歌ひ出して中途から入れた伴奏と少しの狂ひもなく合」っていたことを挙げ「此の現象は、一年生の子供に特別な訓練でもしない限り、従来見られなかつたこと」だとして、狭義の「絶対音感教育」をすることによって合唱に成果が現れたと、一宮は述べている。「前奏なしに歌ひ出し

て中途から入れた伴奏と少しの狂ひもなく合」っていたのは、女子学生たちが絶対音感を習得したからであり、『楽苑』もそれを評価したのではないかと思われる。当日も和音聴音（絶対音感の訓練）をやっているが、それに重点を置いたり、単独でたくさんやったりしたのではなく、むしろそれとは別に合唱の中に巧みに組み込まれた、しかも女学生が知らず知らずの間に身につけた「音感」に注目が集まったのである。

最後に、一宮は「私自身の実験の結果で、勿論、一般論ではない」と断った上で、狭義と広義を含めた「絶対音感教育」について「従来教育法より、遙に、音楽的に、すぐれた効果が擧り得ると豫想されます」と結論づけている。

ここで注目したいことは、「聴く態度」「歌う態度」というのは一宮独自の視点である、ということである。特に「きく」ということは、一宮の教育のベースとなって戦後の彼女の活動にも関わりを持っていくが、すでにこの授業の合唱においても互いに「きくこと」が合唱をつくり上げる上で、そして「歌う態度」を育成する上でも大切であることに彼女は言及しているのである。そしてこの「きくこと」に基づいた「歌う態度」がやがて「つくる態度」に発展してゆくとみられる。こうして、武蔵野高女での新たな「絶対音感教育」の実践を通して、一宮自身の教育が、ただ「歌うこと」から「きくこと」へと重点が移動することになり、一宮の音楽教育者としての転機となったのである。

#### 2-2-6. 和音感訓練から合唱へ

一宮が武蔵野高女で実践した授業と笈田の教育体系とを比べてみると、一宮の授業には、「V. 和音感訓練」の第2の段階に挙げられている単音摘出作業、自由発唱、単音感訓練、音高作成作業といった活動がないことがわかる。一宮の武蔵野高女での、どの実践記録にも第2段階の活動は見当たらない。音を音楽という文脈から切り離してきく狭義の「絶対音感教育」を彼女はできるだけ避けようとしたことがうかがえる。

笈田の教育体系では、「V 和音感訓練」の第1の段階から第2の段階へと順に進み、和音から単音を切り離してきくための、たくさんの行程がある。しかし一宮は第1の段階とされる聴音復誦及記譜、和音分離唱法、和音分割唱法については多くの時間を割いて指導したが、第2の段階をとばしていきなり「合唱訓練」へと入っている。

その理由は一宮が言っているように、「音の記憶ということ、これが女学校では如何に難

作業であるか、且、音感教育の他の作業と、この一点で如何に大きな矛盾を生じるか」<sup>65</sup>と  
いうことを、身を以て体験したことであったらう。しかしそれだけではなく笈田の「V 和  
音感訓練」の細かく分けられた第1段階と第2段階は、和音感訓練であるといいながら限  
りなく単音の識別訓練（すなわち狭義の「絶対音感教育」）に近づくものである。一方、一  
宮が重視したのは「V 和音感訓練」を「VI 合唱訓練」と切り離して教えず、合唱で即興  
的に音の重なりを体験し、またその体験を実際の歌曲の演奏にも生かしていくという、真  
の意味での総合的な音楽教育体系であったと考えられよう。だからこそ、「絶対音感教育」  
に関心を持つ人であれ、歌唱指導に勤しんでいる人であれ、一宮の授業の成果にそれぞ  
れの立場から驚嘆の声を上げたのだといえるだろう。

一宮自身「此教育法では（中略）合唱迄への系統案があり、指導者は、其に従つて合理  
的に進度を進める事が出来ます」と説明している<sup>66</sup>。彼女は笈田の「絶対音感教育」をそ  
のまま実践したわけではなかった。ここに一宮の創造性と、柔軟性を見ることができ  
るだろう。笈田の教育体系の一部を小学校でそのまま実践した佐々木、酒田に対し、彼女はそ  
れを参考にしつつも女学生の実情に合わせ、独自に、柔軟に自らの授業を組み立て直した  
のである。

ややもすれば教条的に体系をつくることを急いだ笈田に対し、一宮は女学生たちの実情  
に即しつつ音楽を全体としてとらえ、そして女子学生たち相互の聴く態度、歌う態度を評  
価する、という彼女ならではの音楽授業をつくり上げたのである。

---

<sup>65</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大学附属豊明幼稚園に於ける實際（一）」『楽苑』5(9), シンキヤウ社, 1939年9月, p. 10.

<sup>66</sup> 一宮三千子「和音感教育一年間の見地から」『楽苑』4(10), シンキヤウ社, 1938年10月, p. 19.

### 第3節 一宮道子の「絶対音感教育」実践の影響

本節では、一宮の武蔵野高女での実践がその後の広義の「絶対音感教育」、特に国民学校芸能科音楽での「聴音練習」にどのような影響を与えたのかを考察する準備として、1938（昭和13）年に発表された笈田の著作『最新音楽教科書』と、一宮の実践との関係を見てゆく。

#### 2-3-1. 一宮道子の実践と笈田光吉著『最新音楽教科書』との関係

一宮が授業を公開した3ヶ月後の1938（昭和13）年7月に笈田はシンキョウ社より『和音感及び絶対音感を基調とせる最新音楽教科書 第一巻 教師用』（以下、『最新音楽教科書』）を出版した。それ以前に、笈田は、1937（昭和12）年4月に一宮が高等女学校で「絶対音感教育」を開始する2ヶ月前から「中等音楽教科書の検討」というタイトルで共益商社書店発行の『標準女子音楽教科書』を取り上げて、「楽典を現在の様に余り強調して取り扱ふために、音楽は耳の学問から、眼の学問へと変化してしまっています」<sup>67</sup>とまず楽典の知識から入る音楽教育を批判した。これには、笈田が中等学校のために、「絶対音感教育」による教科書を作成する準備の意味があったのであろう<sup>68</sup>。

「絶対音感教育」の実践が小学校で成功し、さらに中等学校に広がろうとしていたこの時期、笈田は、それまでに著した「絶対音感教育」の体系を公教育に合うよう編成しなおすことを考えていたようである。それまでに「絶対音感教育」のための主な教本として『絶対音感及和音感教育法 上中下』（1937-1938年）や『最新ピアノ教本 1-14巻』（1937-1939年）の出版に着手していたが、いずれも個人教授のための教科書であり、小学校や中等学校の集団授業に適した教本ではなかった。

この課題を解決するためには実践による実地検証が必要となり、笈田は一宮に白羽の矢をたてたのであり、一宮の実践は笈田の中等学校用教科書案に沿って行われた。教科書の

<sup>67</sup> 笈田光吉「中等音楽教科書の検討（1）」『楽苑』3(2), シンキョウ社, 1937年2月, p.2.

<sup>68</sup> 同上, p.2-4 および、笈田光吉「中等音楽教科書の検討（2）」『楽苑』3(3), シンキョウ社, 1937年3月, p.2-3,15.

1938（昭和 13）年 4 月の予約販売の広告には「これ迄断片的に発表された小中等學校に於ける此の教育法に一大改善を加へたもので、其の進度及び過程は合理的でしかも飛躍的な進歩を遂げています」と述べた後に「この事は先日武蔵野高等女學校の一宮三千子女史が発表された研究授業について見ても必ず驚嘆される所で」と述べている<sup>69</sup>。これまでの絶対音感教育法を改善し、その進度と過程が合理的になっていることは、一宮の授業で実証されたと言っているのである。『最新音楽教科書』に添付された「教授要項一覧表(I)」(Fig. 2-7) と一宮の実践記録とを対比してみると、内容と順序が一致し、進度もほぼ一致している。

The image shows two pages of a table titled "教授要項一覧表(I)" (Table of Teaching Items). The table is organized into columns for different teaching items and rows for the school level and semester. The first page covers items I through VIII, and the second page covers items IX through XIII. The items listed include various musical concepts and activities such as "絶対音感" (Absolute Pitch), "音名読取" (Pitch Recognition), "楽譜の読み方" (How to Read Sheet Music), "歌の練習" (Singing Practice), "楽器の演奏" (Instrument Performance), etc. The rows are labeled "中等學校" (Middle School) and "第一學年" (First Year) on the first page, and "第二學年" (Second Year) on the second page.

Fig. 2-7 『最新音楽教科書』より「教授要項一覧表(I)」

<sup>69</sup> 広告掲載時、4月30日発行予定だったが、実際には2ヵ月遅れて、7月1日に発行された。『新響』91, 1938年4月, 2面。



ただ、一宮は 1937（昭和 12）年度の実践を振り返り「残念ながら、笈田先生の御予定迄、到達出来ませんでした」と述べている<sup>70</sup>。一宮の 1937（昭和 12）年度の授業は発行予定の教科書の 2 学期分までしか到達できなかったことが、一宮の授業記録と教科書を比べると分かる。

### 2-3-2. 「絶対音感教育」体系の改編の内容

前述の広告によれば、『最新音楽教科書』について「和音感及絶対音感を基調とせる学校の音楽教育第一年は茲に確定した」とあり、第 1 学年分の改編が出来上がったと述べている<sup>71</sup>。

わずかな違いであるがここで見逃せないのは、それまでの「絶対音感を基調とせる」が「和音感及絶対音感を基調とせる」と「和音感」が付加されていることである。この付加に改変の要点が表われている。

ここで『最新音楽教科書』の「教授要項一覧表(I)」(新「絶対音感教育」課程)とすでに述べた笈田のそれ以前の体系(旧「絶対音感教育」体系)とを比較すると、体系を公教育に合わせるためにどう編成し直したのかがわかる(Table 2-4)<sup>72</sup>。これをみると旧の 4 課程だけに簡略化し、名称も「養成」、「訓練」を「指導」に変え、さらに「V. 和音感訓練」の下位課程の「聴音復誦及記譜」「和音分離唱」「和音分割唱」「単音摘出作業」「自由発唱」「単音感訓練」「音高作成作業」の 7 課程の後半の絶対音感養成課程である「単音摘出作業」「自由発唱」「単音感訓練」「音高作成作業」の 4 課程を省き、「聴音復誦及記譜」「和音分離唱」「和音分割唱」の 3 課程のみに簡略化した(Table 2-5)。

---

70 一宮三千子「女学校の音楽教育(終)絶対音感及和音感を基調とせる武蔵野高等女学校に於ける実際」『楽苑』4(12), シンキヤウ社, 1938年12月, p. 3.

71 『楽苑』4(4), 1938年4月, p.21 広告.

72 ここでは「体系」は授業時間を考慮せずに論理的に組み立てたものとし、「課程」は体系を授業時間に沿って並べたものとして区別した。

Table 2-4 新旧「絶対音感教育」対照表

旧「絶対音感教育」体系	新「絶対音感教育」課程
I. 楽譜指導	I. 楽譜指導
II. ピアノ演奏指導	
III. 唱歌指導	
IV. リズム感養成	IV. リズム感指導
V. 和音感訓練	V. 和音感指導
VI. 合唱訓練	VI. 合唱指導
VII. 調子感養成	
VIII. 簡易作曲及び即興演奏誘導法	

Table 2-5 「和音感訓練」と「和音感指導」の内容（下位体系）

旧「絶対音感教育」体系 V. 和音感訓練の下位体系	新「絶対音感教育」課程 V. 和音感指導の下位課程
絶対音感養成・第1段階	
聴音復誦及記譜	基礎近接和音聴音練習
和音分離唱	和音分離唱
和音分割唱	和音分割唱
絶対音感養成・第2段階	
単音摘出作業	なし
自由発唱	なし
単音感訓練	なし
音高作成作業	なし

その上でこの簡略化した課程を中等学校第1学年の3つの学期に下記の表（Table 2-6）のように配列したのである。

Table 2-6 『和音感及び絶対音感を基調とせる最新音楽教科書』の教育課程

学期	上位課程	下位課程
1 学期	楽譜指導	五指練習による音名習得
	リズム感指導	拍節的音名続譜練習
	和音感指導	基礎近接和音聴音練習
	続和音感指導	和音分離唱
	続和音感指導	和音分割唱
	合唱指導	単独和音三声唱
2 学期	続合唱指導	連続和音三声唱
	続合唱指導	「ツェードゥア」基礎型カデンツ三声唱 カノン形式「ツェードゥア」カデンツ輪唱
	続合唱指導	「ツェードゥア」第一転回型カデンツ三声唱
	続合唱指導	「ツェードゥア」第二転回型カデンツ三声唱
	唱謡指導	音名視唱
3 学期	続合唱指導	「アーモール」基礎型カデンツ三声唱 カノン形式「アーモール」カデンツ輪唱

### 2-3-3. 初等学校の教育課程としての「絶対音感教育」

新「絶対音感教育」の課程はそのまま小学校でも使えると筈田は考えていた。なぜだろうか。筈田は「絶対音感教育」を中等学校に適用するために、もう一つ大きな改編を行っていた。それは歌唱教材と「絶対音感教育」を組み合わせることであった。Fig. 2-7にあるように1年を通して両者が連動するようにしたのである。一見すると、従来の歌唱教材の間に「絶対音感教育」を挟んだだけのように見えるが、歌唱教材の調性とカデンツ合唱の調性の進度をだいたい一致させるなどして、両者が連動することを意図していた。Fig. 2-7を見てもわかるように、こうした連動はすでに一宮の授業でも行われていた。

筈田が『最新音楽教科書』の緒言で述べたように、「高等女学校に於ての（中略）唱歌教授本来の目的を達成」するため歌唱教材と「絶対音感教育」とを連動させたのである。

『最新音楽教科書』は中等学校を対象とした教科書であった。しかし中の歌唱教材を小学校用のものに入れ替えるとそのまま小学校でも使えと、笈田は考えたのである。それについては次のように説明している。

「今度、私、教科書を書きました。之は中等学校の爲の豫定で教科書を書いたので、ですから、中にある曲といふものは、小学校には難しいかも知れませぬが、それを適宜取り變へさへすれば、方法は全く同じですから、その順序通りにやつて了へば、實は出来て了ふのです」<sup>73</sup>。

笈田の考えていた通り、「和音合唱教育」課程は教科書が発行されてから2年半後にはじまる芸能科音楽の教育課程に引き継がれることになる。すなわち、笈田が1938（昭和13）年に著した『和音感及び絶対音感を基調とした最新音楽教科書』は、和音三声唱とカデンツ三声唱を含む聴音練習と歌唱教材との連携を実現したものであり、この連携は1941（昭和16）年の芸能科音楽に継承された、と見られる。戦後さらに1968（昭和43）年の第4次学習指導要領まで継承された、と見るのが可能である。こうした関連を考えると、一宮が1937（昭和12）年に武蔵野高女で「絶対音感教育」を実践したことは、その後の音楽教育の歴史に重要な関わりをもった実践であった、ということになる。

本節では、一宮道子が武蔵野高女でおこなった「絶対音感教育」実践がその後の絶対音感教育の歴史から見てどのような意味があるのかを知るために、それと1938（昭和13）年に笈田光吉が著した『最新音楽教科書』との関係を明らかにした。一宮の武蔵野高女での実践は、笈田の教科書作成のために必要な実地検証を目的としたものであった。一宮の実地検証を経て笈田は、旧「絶対音感教育」体系を学校での集団教育に合わせるために簡略化して、新「絶対音感教育」体系を作成した。簡略化とは別に、この教科書で従来からの教育の主眼であった歌唱教育と連携を図るために、歌唱教材と新「絶対音感教育」の諸課程とを連動させたのである。この連動はこの後の音楽教育の歴史にとって重要な意味を持つと考えられる。特に国民学校芸能科音楽での「聴音練習」との関連が新たな課題として浮かび上がる。それについては別の機会に論じたい。

---

<sup>73</sup> 「高等女学校も実施された絶対音感教育の成果 武蔵野高女の授業に対する批評会」『楽苑』4(4), シンキヤウ社, 1938年4月, p. 15.

#### 第4節 豊明小学校における作曲指導

一宮道子は1937（昭和12）年4月から武蔵野高女で「絶対音感教育」の体系のうち、カデンツ合唱を中心とする合唱訓練を実践し成功させた。また次章で触れるように、1939（昭和14）年5月からは日本女子大学附属豊明幼稚園でも実践した。

この武蔵野高女や豊明幼稚園で実績が評価され、1942（昭和17）年から定年まで同大学附属豊明小学校で音楽を兼任することになった<sup>74</sup>。以後、豊明小学校では一宮の音楽教育実践が受け継がれていくこととなる。

日本女子大学の刊行物『泉』に掲載された「豊明の音楽（一）（二）」<sup>75</sup>によれば、一宮が音楽を兼任することによって「歌唱一辺倒から脱して、音楽の基礎である音感教育を確立すること」を目指したとある。ここでいう「音感教育」とは、一宮が1937（昭和12）年より実践を重ねてきた「絶対音感教育」のことである。これを実施することによって、「歌唱のほかに、作曲、リズム運動、鑑賞、など音楽の範囲が多面的になり、中でも「目だったのは、作曲能力の発達」だったという<sup>76</sup>。山崎によれば、豊明小学校では作曲することを「音の作文」と呼び、「気軽につくら」れたという<sup>77</sup>。

そこで本節では、まず、「絶対音感教育」の目的が作曲にあったにも関わらず、小学校での教育で作曲がなぜ省かれたのかを明らかにしてから、豊明小学校の「音の作文」とは何か、その由来を明らかにした上で、一宮の作曲指導法の体系と「絶対音感教育」との関係性を明らかにし、一宮の指導法が戦後、一宮が編纂に携わった二葉社の小学校音楽教科書に

<sup>74</sup> 『家庭週報』1550号には「一、二年の音感教育には、多年研究をつまめた一宮道子氏（15師）が指導に當られる事となつた」とある。（1942年4月10日、6面）。

<sup>75</sup> 日本女子大学ではいくつかの刊行物がある。この『泉』もその一つであり、昭和31年4月から毎月1回発行された。発行は日本女子大学出版部で、同大学の同窓会組織である桜楓会会員、学生、PTAなど日本女子大学関係者を購読会員としている。豊明小学校の音楽科について紹介された「豊明の音楽（一）（二）」は、「私たちの頁」に二回にわたって掲載された。「私たちの頁」は附属幼稚園や小学校、中学校、高等学校が、その時々の方針の様子などを掲載したものが多い。執筆者は特に明記されていないが、「豊明の音楽（一）」の最後に「西原慶一記」とあるため、文責は当時、小学校校長だった西原慶一である。しかし、この頁作成に「参加」したという意味なのか、「参加者」として「一宮道子 坂敏子 村山寿子」の名前が挙げられている。「豊明の音楽（二）」の文責者は掲載されていないが、同様に参加者として、西原、一宮、坂、村山の名前が挙げられている。

<sup>76</sup> 一宮道子、坂敏子、村山寿子、西原慶一「豊明の音楽（一）」『泉』2(8)、日本女子大学、1957年、p.64。

<sup>77</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和59年度卒業論文、1985年、p.23。

継承されている様子を明らかにする。

#### 2-4-1. 「絶対音感教育」の目的と作曲

すでに述べたように、笈田らが提唱した「絶対音感教育」の正式名称は「絶対音感を基調とする音楽教育」である。これからも分かるように、「絶対音感教育」は絶対音感という音の高さを判別するだけの能力を養成する狭義の「絶対音感教育」ではなく、楽譜の読み書きから作曲に至るまでの一つの音楽教育の体系である。笈田自身は、「絶対音感教育」の最終的な目的は「即興演奏誘導法」だとはっきりと述べており<sup>78</sup>、笈田が提示した教育体系によると、その最後には「簡易作曲及び即興演奏誘導法」が挙げられていることに注目しなければならない<sup>79</sup>。

ところで園田清秀も「絶対音音楽早教育」<sup>80</sup>の実験を開始した当初から作曲を視野に入れていたことが注目される。園田は1935（昭和10）年4月より自由学園で「絶対音音楽早教育」の実験を開始した。それはまず五線の観念について指導した後、音符を書く練習が始まる。園田の指導の一端を記録した記事によれば、第五回のレッスンでは、「各自が自由にドレミを書く」とある<sup>81</sup>。このような作業は「自分の考へを自由に紙の上に綴る方法」であり「作曲の第一歩といふことも出来る」と園田は説明している<sup>82</sup>。つまり、「絶対音音楽早教育」の最初期の段階からすでに「自由にドレミを書く」という作曲がはじめられている。

---

<sup>78</sup> 「懇話会でその日の感想を語る」『楽苑』3(4), シンキヤウ社, 1937年4月, p. 6.

<sup>79</sup> 笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第四輯 解説及体系』シンキョウ社, 1937年, p.49.

<sup>80</sup> 笈田の「絶対音感教育」の基となった園田清秀の「絶対音早教育」に関して、木村は単なる音感教育ではなく、ソルフェージュ教育を含んだ総合的な体系をもった教育だと捉えている。「園田の提唱した教育は『絶対音感獲得』のみを取り出し切り離れたものではなく、また、絶対音感獲得が最終目的でもなく「その先に更に多くの獲得すべき能力があることを園田は認識していた」としている（木村充子「音楽学習の基礎」『音楽教育史論叢第3巻（上）音楽教育の内容と方法』開成出版, 2005年, p.48-49）。

<sup>81</sup> 園田清秀「園田清秀先生の音楽の勉強一ヶ月」『婦人之友』29(6), 婦人之友社, 1935年6月, p.113.

<sup>82</sup> 園田清秀「絶対音早教育・子供のピアノ 三ヶ月の実験より」『婦人之友』29(9), 婦人之友社, 1935年9月, p.158.

また、園田が出版した『子供のピアノ』第1巻（一声社）のはしがきによれば、「この書物はお稽古を進めてゆくのに便利なやうに四冊（楽典編、和聲編、作曲編、作曲編）に分け」とあり、作曲編が2編含まれていたことがわかる。残念ながら、園田が急逝したことにより、「楽典編」しか出版されず、その詳細は不明のままであるが、園田もまた「絶対音音楽早教育」の最終目標を作曲においていたのは明らかである。すると笈田の「絶対音感教育」の体系が作曲へと導かれるのは、園田の思想を受け継いでいたからであると推察できる。

## 2-4-2. 小学校での「絶対音感教育」と作曲

小学校のための教育体系は1937（昭和12）年9月発行の『絶対音感教育の研究 第4輯 解説及教育体系』に、以下の通り示された<sup>83</sup>。

「絶対音感を基調とする小学校音楽教育」

- I. 楽譜指導
- II. 唱歌指導（リズム感訓練をも伴ふ）
- III. 和音感訓練
- IV. 合唱訓練

これを先に挙げた笈田の体系と比較してみると、小学校での「絶対音感教育」では「ピアノ演奏指導」と「調子感養成」、特に「簡易作曲及び即興演奏誘導法」が含まれていないことに気付かされる。本来の目的であったはずの作曲がなぜ、小学校での「絶対音感教育」では取り上げられなかったのであろうか。

これについて、1937（昭和12）年3月14日に金富小学校で行われた佐々木幸徳の授業公開後の懇話会で笈田が、次のように述べていることが参考になる。「絶対音感教育」の最終的な仕上げは「和音を配列したカデンツの中から、メロディを作り出す」ことであるが、

---

<sup>83</sup> 笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第四輯 解説及体系』シンキョウ社、1937年、p.62-63.

「只今のところ小学校ではそこまでの実験をすゝめて居りません」と述べている<sup>84</sup>。つまり、上記の体系が発表された時は作曲指導まで実験が進んでいなかったというのである。それを裏付けるように、笈田のもと、最初に「絶対音感教育」を小学校で行った佐々木の残された資料では、作曲指導をしたという記録が見つからない。ただし、1937（昭和12）年3月1日に佐々木の授業を見学した、当時、東京音楽学校講師だった草川宣雄が「児童の耳にする様々な和音の連続から旋律を組み立てさせる事で、児童にカデンツを歌はせ、佐々木氏は、これに合わせてこの和音の連続を横ぎる旋律を歌って居られた」と証言している。草川はこれを「和音の連続より旋律の構成へと発展せしめんとする企」と述べており、佐々木が後述する「絶対音感教育」による作曲指導の手前まで行っていた事がわかる<sup>85</sup>。

小学校での「絶対音感教育」体系に作曲がなかったのは、必要がなかったからではなく、作曲するまでに進度が追いついていなかったということが、笈田と草川の証言によって明らかである。

#### 2-4-3. 「音の作文」とは何か

豊明小学校では何故、作曲することを「音の作文」と呼んだのだろうか。山崎によれば、一宮は「音の字がわかれば、音の本がよめるし、音の作文がつかれるだろうとの願いをこめて、理屈抜きの楽典を一年生にはじめてみた」という<sup>86</sup>。この「音の作文」というめずらしい呼び方は、一宮だけのものであったのだろうか。実は、笈田が作曲することを「音の作文」と呼んでいたのである。

笈田は著書『総合的音感教育』で、「創作」について触れている。そこでは音楽教育を国語教育にたとえ、色々な国語の知識は創作的作文の素材となるとし、作文はそれ自体が習得知識の生きた証拠であると述べる。その上で、「音楽に於いても之と同様な現象とならなければならない（中略）色々な訓練で習得した各種の音楽上の知識は音の作文—勿論音楽専門家的でないが一即ち手紙の文章程度の簡潔な作曲となって披瀝されるべきであり、又

---

<sup>84</sup> 「懇話会でその日の感想を語る」『楽苑』3(4), シンキヤウ社, 1937年4月, p.6.

<sup>85</sup> 草川宣雄「絶対音感教育の研究（二）」『教育音楽』173, 日本教育音楽協会, 1937年5月, p. 3.

<sup>86</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和59年度卒業論文, 1985年, p.21.



その能力が養成されて始めて眞の音楽教育といえるのである」と「音の作文」の考え方について詳しく述べている。そして、「音の作文こそ音楽教育の終極の目的とならなければならない」と述べる<sup>87</sup>。一宮が指導した作曲が「音の作文」と呼ばれたのは、作曲を作文に喩えた笈田の考えを受け継いでいたからである。

ところで、音楽教育と国語教育との比較は、佐藤吉五郎<sup>88</sup>をはじめ、絶対音感教育を推進する論説にもよく見られる。音は文字であり、文字を読むように音が読めるようになることを目指し、その重要性を強調したのである。しかし、一宮と笈田は、さらに詳しく国語と音楽を対比させて述べている。以下は、笈田と一宮がそれぞれの著書で記した、その内容を対比したものである (Table 2-7, Table 2-8)。

Table 2-7 笈田が示した国語と音楽との対比

国語		音楽	
文章 成分子	主語	トニカ(T)	カデンツ 成分子
	動詞	ドミナント(D)	
	修飾語	(ママ) ズブドミナント(S)	
語 (Word)		和音	
仮名 (アルファベット)		単音	
文法		和声学	
「調子とは感じそのものであり、文章の内容と全く同じこととなる」(p. 241)			

(笈田『総合的音感教育』 p.1-2 より)

<sup>87</sup> 笈田光吉『総合的音感教育』河出書房, 1948年, p.48.

<sup>88</sup> 島崎は「国防教育の観点から絶対音感教育が奨励されたが、なかには創作教育の基礎づくりとして絶対音感教育を主張する人もいた」として、堺市で「和音感教育」を実践した佐藤吉五郎を挙げている。(島崎篤子「子どもの創造性に着目した学習-日本における創作学習の変遷-」『音楽教育史論叢第3巻(下)音楽教育の内容と方法』開成出版, 2005年, p.359-360.) 佐藤吉五郎は「和音感教育に依れば、所謂作文程度の作曲が容易に自然に出来る」というように作文と作曲を対比させている。(佐藤吉五郎『和音感教育』三喜堂, 1940年 p.115.) しかし、当時それを実践したという記録はない。

Table 2-8 一宮が示した国語と音楽との対比

国語		音楽	
文字		単音	
言葉		和音	
文章	主語	主和音(トニカ)	カデンツ
	動詞	属和音(ドミナント)	
	修飾語	下屬和音(サブドミナント)	
内容		調	
「音のつながりを、有機的に考えてゆく研究が、機能と声法である」			

(一宮『音楽テキスト』 p.1 より)

この2つの表から、一宮と笈田の思想が共通していたことが明瞭である。

笈田と一宮が強調したかったことは、文字（音楽で言えば、単音）を繋ぎ合わせて作文するのではなく、作文を書くためには、日本語の文法が必要となるように、音楽にもそれが必要であり、そして、その文法に当るのが和声学、ということである。国語の文法である、主語、動詞、修飾語がトニック、ドミナント、サブドミナント、カデンツと類比されているのは、正しい文法で一文が流れるように、音楽でも、この機能と声法の流れの上に旋律があることを彼らが重視したからである。

「音の作文」は、一宮の作曲指導理念を表すと同時に、笈田のそれをも表す。そして両者の音楽と国語との対比の仕方が同じであることは、一宮が笈田の作曲理念を共有していた証となっている。これから推測できることは、一宮の作曲指導に笈田の指導法が大きく影響していた、ということである。そうであるならば、一宮の作曲指導法は、「絶対音感教育」が深く関係していたということになる。

#### 2-4-4. 一宮道子の作曲指導法の体系

では、一宮が行った作曲指導とは、どのような体系をもっていたのだろうか。それに関して山崎は「和音、曲想の理解が基になっている」と述べる<sup>89</sup>。

<sup>89</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和59年度卒業論文, 1985年, p.23.

一宮の作曲指導法のうち「基礎指導」として挙げられたのは、以下の通りである<sup>90</sup>。

- (一) 楽譜を読んだり書いたりする一般的理解。
- (二) 和音指導により、和音から音をぬきだす能力をつける。
- (三) ことばの節づけを訓練する。

(一) は作曲に入る前の準備訓練である。すでに述べたように、「絶対音感教育」は作曲できることを目指していて、そのために、楽譜指導が徹底的に行われた。一宮の作曲指導も同様に、楽譜指導が前提となっている。

(二) と (三) は一宮の作曲指導法にある 2 種類の実際方法を示すもので、(二) は「絶対音感教育」と関係する指導法であり、(三) は言葉を重視した一宮独自の指導法である。

一宮が作成し、大学の授業で使われたと思われる『音楽テキスト』<sup>91</sup>にも一宮の作曲指導法の詳細が述べられている。それによれば、作曲指導法は旋律の創作に関する「童謡作曲法」と、伴奏の創作に関する「伴奏編曲法」の、大きく二つに分かれる。このうち小学校での作曲指導に関係するのは旋律の創作に関する「童謡作曲法」である。この「童謡作曲法」は、さらに

- ①和声的旋律作法
- ②樂式的旋律作法
- ③歌詞に基づく旋律作法

により構成される<sup>92</sup>。

このうち、①和声的旋律作法は、「絶対音感教育」と関係する部分であり、豊明小学校で

---

<sup>90</sup> 一宮道子, 坂敏子, 村山寿子, 西原慶一「豊明の音楽(一)」『泉』2(8), 日本女子大学, 1957年, p.64-65.

<sup>91</sup> このテキストには著者の記名がない。136 頁あり、従来の楽典のテキストと同様に「単音と音程」から始まる。しかし、その後の 100 頁を和音および、和声学に割いている。そして、童謡作曲法、伴奏編曲法が附章として掲載されている。このテキストを音楽の理論を勉強するために使ったと思われるが、従来の楽典のテキストとは大きな違いが見られる。それは、「音階」についての項目がないことである。本論では詳しく扱わないが、絶対音感教育では「音階」はカデンツに含まれる音を並べただけである、と説明され、独立した項目としては取り上げられない。つまり、「音階」を扱わず、和音、和声に重点を置く音楽理論を授けるのは、「絶対音感教育」に傾倒した人物ならではの。また、序文の記述内容が、一宮が師とする笈田光吉の著作にある内容と重複する箇所が多くある。さらに、この資料の所蔵が日本女子大学附属豊明小学校の音楽室にある一宮文庫であることから、『音楽テキスト』は一宮自身が作成したものとした。

<sup>92</sup> 『音楽テキスト』, 不明, p.110-124.

の体系の「(二) 和音指導により、和音から音をぬきだす能力をつける」にあたる。簡単に言うと旋律を和音の構成音によってつくる方法である。

②楽式的旋律作法は笈田の「絶対音感教育」法の体系のうち、「簡易作曲及び即興演奏誘導」の「モチーフ感養成」「フレーゼ感養成」「ザッツ感養成」「ザッツ完成作業」「音型法誘導」「初等楽式」にあたるもので、和音の構成音による旋律を、動機、楽節、楽段といった西洋の楽式論に基づいて構成する方法を説明している部分である<sup>93</sup>。

最後の、③歌詞に基づく旋律作法は、豊明小学校での体系の「(三) ことばの節づけを訓練する。」に該当する指導法である。

まとめると、一宮の作曲指導法の体系は以下の4点から成り立っていることになる。

- 1) 楽譜指導
- 2) 和音からつくる
- 3) 楽式の理解
- 4) 言葉からつくる

このうち1)、2)、3)は笈田の「絶対音感教育法」に由来するもので、4)は第2章で述べたように深尾須磨子と荻野綾子が主宰する「泉の会」の思想に由来するものである。

#### 2-4-5. 一宮道子の作曲指導法と笈田のそれとの関係

一宮の「音の作文」とは、笈田が自身の作曲指導理念を表すために使った言葉であり、「絶対音感教育」は作曲の能力を養成することを最終目的としていたことがわかった。では、「絶対音感教育」による作曲指導法とは具体的にはどのようなものだったのだろうか。それと機能と声とを基とする一宮道子の作曲指導法とはどのような関係にあったのであろうか。

「豊明の音楽(一)」の基礎指導では「和音指導により、和音から音をぬきだす能力をつける」と説明され、『音楽テキスト』では和声的旋律作法と説明されている旋律の作り方は、どのようなものであったのであろうか。

この方法について、一宮は、「まず和声構造上最も大切な主要3和音と属7の和音を用

---

<sup>93</sup> 笈田ピアノ絶対音感総教育会編集部『絶対音感教育の研究 第四輯 解説及体系』シンキョウ社、1937年、p. 60-61.

い、1小節1和音単位で、調性、終止感の明瞭な旋律を試作する」ことから始めている<sup>94</sup>。まず、8小節で機能和声に基づいて和音を配置する。そして、「各小節それぞれの和音から任意の音を拾い連結して」旋律をつくるようにしている。その上で「この和声音のみを用いた旋律は、その成立上多くの跳躍進行が現われるので、もっと円滑な表現をするには非和声音を用いる」ように指示する<sup>95</sup>。

このような、機能和声に基づいて和音を配置し、その構成音を抜き出して旋律をつくる方法はどこから来たのだろうか。一宮が笈田のもとで「絶対音感教育」を推進したメンバーの一人であったことから、「絶対音感教育」の作曲指導法に依ったものではないだろうか。

そこで笈田光吉著作の『音感教育の手引 第六篇 作曲指導篇』<sup>96</sup>から、その指導法をみると、笈田もまた旋律を創作するのに先立って和音を配列することから始めている<sup>97</sup>。

笈田の作曲指導の著書で使用している和音は、やはり主要三和音である「ハホト」「ハヘイ」「ロニト」<sup>98</sup>である。そして、これら3つの三和音を配列するのに、

1. 「ロニト」の次に「ハヘイ」はもってこない
2. 一番終りは必ず「ハホト」とする
3. 一番終りの「ハホト」の一つ前は必ず「ロニト」にすること

といった基本的な約束を指導する<sup>99</sup>。これらの約束のもと、1小節につき1和音ずつ8小節に配列する。そして旋律をつくるまえに、その配列をもとに、一つずつの和音を、四分音符と二分音符のみを使ってリズムに変化をつけ（リズムパターンは計8個）、変化させたリズムで、個人指導であればピアノで弾き、集団指導なら三声で合唱する、という練習がなされた後に、一宮と同様、配列した和音から任意の単音を1つずつ取り出す<sup>100</sup>。

---

<sup>94</sup> 『音楽テキスト』，未出版，年不明，p.110.

<sup>95</sup> 同上，p.111.

<sup>96</sup> 白眉音楽出版社，1950年.

<sup>97</sup> 笈田は旋律を作った後に、和声を付ける方法を批判しており、「現代の音楽は和音進行—即ハルモニーの土台の上に立てられてあるから、先ずその土台から知る様にするのが正しい方法である」という。（笈田光吉『音感教育の手引 第六篇（作曲指導篇）上』白眉音楽出版社，1950年，p.12.）

<sup>98</sup> 本稿では深く言及しないが、1937（昭和12）年に「絶対音感教育」を確立した際、笈田はドイツ音名の使用を主張した。しかし彼の戦後の著書を見ると日本音名を使っている。

<sup>99</sup> 笈田光吉『音感教育の手引 第六篇（作曲指導篇）上』白眉音楽出版社，1950年，p.12.

<sup>100</sup> 和音から旋律を取り出してつくることについて、笈田は「之は中身である並べられた和音から引き出されたもので、和音進行を構成する和音と無関係な音を抽出することが出来ない。それ故旋律は、唯單に抛り処もなく漠然と出現するものではなく、常に和声に依り処をもっているものであるから、その心髄を掴む旋律抽出練習とその演奏は、作曲練習の最も大切な基礎である」と述べる。（笈田光吉『音感教育の手引 第六篇（作曲指導篇）

このようにして、旋律を取り出すと、あらかじめ練習しておいた和音と合わせる。同様に 1 和音から 2 音取り出す練習へと入り、「和音に属する音ばかりの旋律抽出と、その実際演奏に熟練して来たら、次に和音外の音を装飾として用いる練習に入る。その第一が単一な経過音」であるとして経過音を指導し、さらに転過音挿入へと進む。その後、1 和音から 3 音取り出すのであるが、指導方法は 2 音取り出す場合と同じである。

笈田の方法では、常にあらかじめ配列した和音が伴奏部分となる。1 和音から 1～3 音取り出し配列すると、伴奏部分との間に生じた平行 1 度、5 度、8 度が見つかるので、その不自然さを耳で判別させ、訂正させる。

こうした方法こそが先に述べたように笈田が 1937 (昭和 12) 年 3 月 14 日に「和音を配列したカデンツの中から、メロディを作り出す」と語った方法であり、「絶対音感教育」の最終的な仕上げでとなる作曲指導法なのである。ここからわかることは、一宮が行った和音から構成音を抜き出して旋律をつくる方法は、笈田の作曲指導法と、基本的に同じだということである。

#### 2-4-6. 一宮道子と笈田光吉の指導法の比較

そこで、既に述べた一宮の作曲指導法と笈田の指導法とを詳しく比較してみると、以下の方法においては一致していることが分かる。

- 1) 和音を配列する
- 2) 和音の構成音を抜き出す
- 3) 経過音、転過音を挿入する
- 4) 平行 1 度、5 度、8 度への注意

このことから、一宮の「絶対音感教育」に基づく作曲指導法は、笈田の作曲指導法を踏襲していることは明らかである。しかし詳細に見ると以下の点では異なっている。

1) 和音を配列する、では笈田の指導法では 8 小節の例しか見られないが、一宮は 12 小節、16 小節の例を提示し、完全終止、半終止に触れながら、楽式についても言及している<sup>101</sup>。また、「実際の曲では 1 小節半、3 小節と同一和音を通したり、反対に 1/2・1/4 小

---

上』白眉音楽出版社, 1950 年, p.18.)

<sup>101</sup> 『音楽テキスト』, 未出版, 年不明, p.110-113.

節で和音をかえたりするのが普通である」と付け加える<sup>102</sup>。また、笈田の指導法では主要三和音のみであったが、一宮の指導法では属七の和音を含む。

2) 和音の構成音を抜き出す、では笈田が1音から2音、3音と進むのに対して、一宮は最初から複数音取り出している。

3) 経過音、転過音を挿入する、では笈田が非和声音として経過音、転過音のみ扱っているが、一宮のテキストでは、さらに先取音についても触れている。

4) 平行1度、5度、8度への注意、については、笈田は構成音を複数取り出しリズムをつけた旋律に、あらかじめ配列した和音を伴奏部分として使い、その時点で平行1度、5度、8度について述べている。一宮は、旋律創作を指導する部分で、これに言及していない<sup>103</sup>。

笈田の方法では主要三和音のみ、8小節のみで、また旋律のために抜き出す音や非和声音を徐々に増やしていくという、ドリル形式のような訓練であるのに対して、一宮は、そのような制限を最初から設けていない<sup>104</sup>。

このように、一宮は1942（昭和17）年から豊明小学校で実践した和音からつくる方法は笈田の「絶対音感教育」による作曲指導法からきたものであるが、一宮は、笈田の方法をそのまま踏襲したのではなく、恐らく一宮自身の小学校での実践の積み重ねによる経験から発展させたものであった。しかし、この作曲指導法は、今日から見ると、音楽理論と楽譜による古いタイプの作曲指導法だった、と言わざるを得ない。それでも小学校の音楽教育に作曲を取り上げることは、当時としては先進的な試みであった。1941（昭和16）年からの芸能科音楽でも作曲は取り入れられなかった。

最後に、豊明小学校で実際につくられた児童の作品を挙げる（Fig. 2-8）。

---

<sup>102</sup> 同上, p.113.

<sup>103</sup> 今回は触れていないが伴奏編曲法を習う際に、伴奏と旋律との音程関係に関する注意として触れている。

<sup>104</sup> ただし、今回資料として使った『音楽テキスト』は大学生用のテキストと考えられるため、実際に小学生の指導にあたっては、笈田と同様、1つ1つのステップを丁寧に指導した可能性も否定できない。



Fig. 2-8 豊明小学校児童がつくった作品  
 (一宮道子『新音楽教育全書 実際篇 私の楽譜指導』白眉社, 1949年)

この作品 (Fig. 2-8) をみると、一宮の作曲指導法の通り、和音の構成音で旋律が成り立っていること、言葉に準じた旋律になっていること(しかし、言葉と音型は一致しない)、機能 and 声 (I・IV・Vの和音) で成り立っていることがわかる。ただし、楽式は4-2-2-2-2小節と変則的なバリエーションになっている。

ところで1937(昭和12)年の時点では、佐々木も酒田も「絶対音感教育」の小学校での実践では、まだ作曲指導には及んでいなかった。その後の記録を見ても彼等が小学校で作曲指導をしたという記録が見当たらない。このことは先に触れた通りである。このことからすると、笈田の「絶対音感教育」に基づいた作曲指導を小学校で実践したのは、おそらく一宮道子が最初であったと考えられる。

笈田の「絶対音感教育」に基づいた作曲指導を行うには、実際のところ指導者自身が、複雑な和声法、楽式論を身につけなければならない。笈田の「絶対音感教育」を最初から小学校で実践していた佐々木や酒田にとって、これらを身につけるのは難しかったのではないだろうか。というのも、一宮と比べると、佐々木や酒田は音楽を専門に学んだ年数は



少ない。また、作曲法を学ぶ姿勢<sup>105</sup>、創作に対する情熱、という点でも、一宮と佐々木、酒田との間には差があったのかもしれない。それが佐々木や酒田の小学校での実践に、作曲指導が入らなかった理由だろうと考える。

#### 2-4-7. 二葉社の教科書に見られる一宮道子の作曲指導法

1947（昭和 22）年に学習指導要領（試案）が作成され、「創作」が採用されたことで、昭和 20 年代後半には創作に関する様々な指導書が出版された。しかし笈田のような、和声を中心に作曲するという指導法に対しては、まとまりのある旋律をつくれると評価されつつも、批判的な意見もみられる<sup>106</sup>。例えば、飯田秀一は「和音を組成する三つの音をいじってでき上がるようなものは、旋律の生まれ方としての本姿ではない」と、和声から旋律をつくる方法を批判している<sup>107</sup>。つまり、笈田の指導法は小学校の作曲指導法として歓迎しない人々もいた。

しかし、一宮が編纂に関わった二葉社の小学校音楽の教科書を見ると、既に述べた笈田と一宮の指導法と類似した指導が見られる。以下、1953（昭和 28）年に発行された二葉社の教科書の、創作に挙げられた活動から特に笈田の方法と類似していると見られる箇所を挙げる<sup>108</sup>。

3年生用の「おんがくの本3」では、「わおんの音でふしをつくりました。わたくしたちもつくみましょう。」とある。その譜面では大譜表の下段にドミソが4小節並び、上段は、構成音である「ド」「ミ」「ソ」のみで成る旋律が提示されている（Fig. 2-9）。そして、次

<sup>105</sup> 日本女子大学の成瀬記念館が所蔵する資料には、一宮が作曲法を勉強したことがわかるノートがある。

<sup>106</sup> 井上武士は、著書『音楽教育法〔改訂版〕』（音楽之友社、1973年、初版1955年）で、「自然な旋律は、常に和声の裏づけを持っています。ですから作曲の正道からいえば、むしろ旋律の作曲は後まわしにして、和声の研究から入るのがあたりまえでしょう。」と和声学の重要性を認めながらも、「和声学があって、旋律が生まれたのではな」いこと、また、「体験から出発して行こうとする小学校や中学校の教育においては、和声法の研究を旋律の作曲の後にするという事はむしろ自然な、児童・生徒の心理に即した行き方だと考えます。」と述べる。

<sup>107</sup> 飯田秀一(1955)「まとまった旋律創作の指導」真篠将監修『音楽教育講座5 創作の指導』全音楽譜出版、p.63.

<sup>108</sup> 二葉社に見られたような作曲指導法は他の教科書にもみられ、内容は同じである。ただし一宮の実践に主眼を置く本稿では、戦後の全ての教科書にある作曲指導法と笈田の絶対音感教育との関係については触れないでおく。

に例題として、同様に下段にドミソが4小節並び、上段後半の2小節は生徒がつくるようになっている (Fig. 2-10)。

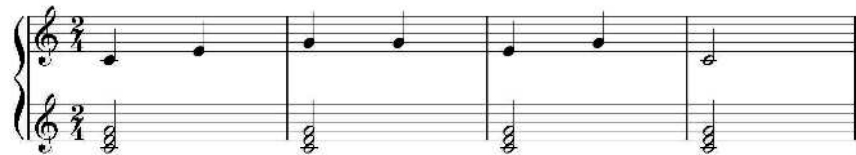


Fig. 2-9 3年生用の「おんがくの本3」より

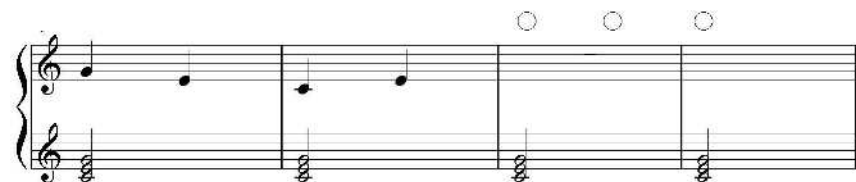


Fig. 2-10 3年生用の「おんがくの本3」より (例題)

このような、和音の構成音を使って旋律をつくるという方法は笈田と一宮の和音からつくる方法と類似している。ただし、笈田の方法では、指導の始めから主要三和音の機能と声が重視されるという違いがある。この後の活動では和音「ドミソ」に「シレソ」が加えられ、同様なやり方で行うようになっている。

4年生になると、旋律をつくるのにリズムの指定がなされる。そしてここでは、3度音程の2つの音の間に「つなぎの音」、1度音程の2つの音の間に「となりの音」として非和声音を入れる練習へと進む。笈田と一宮も同様に、和音から音を取り出し、リズム変化をつける練習をしたあと、経過音、転過音を挿入していく方法であった。つまり、指導法の順序は同じであるといえる。また、「経過音」「転過音」の用語についても、笈田も和声学の用語を使いつつ、文中では「となりの音」「つなぎの音」と同じように呼んでいる。

5年生では、指定された旋律が、どの和音からできているのかを調べる活動が加わる。これは和音からつくることの逆の活動となるが、このような活動は笈田の指導法には見られない。

このように二葉社の「創作」では、機能と声の学習こそ含まれていないが、笈田から一宮に引き継がれた、和音からつくる旋律創作の指導法を変更しながら採用したといえよう。

また、この他、1年生、2年生では、「ふしをつけるけいこ」として、ことばからつくる方法があり、後で述べる一宮のもう一つの指導法と共通する。このように「和音からつくる方法」と「ことばからつくる方法」の両方が取入れられていることは、一宮の作曲指導法と同じであり、彼女の作曲指導法が反映された可能性が高い。

以上、本節では、「絶対音感教育」の最終目標は作曲ができるようになることであり、この考えは笈田と園田に共通していること、小学校での「絶対音感教育」体系に作曲がなかったのは、必要がなかったからではなく、体系に組み込むだけの準備が整っていなかったことが理由であったこと、また、作曲がなかったにも関わらず、時間をかけた熱心な楽譜指導が行われていたのは、それが将来作曲へ進むための重要な過程であったからに他ならなかったからであること、一宮が1942（昭和17）年から豊明小学校で実践した和音からつくる方法は、いつ頃からか「音の作文」と呼ばれるようになり、それは、笈田が「絶対音感教育」のなかで述べている国語と音楽との対比に由来すること、一宮の作曲指導法の体系が1）楽譜指導、2）和音からつくる、3）楽式の理解、4）言葉からつくる、の4点から成り立っていて、このうち1）、2）、3）は笈田の「絶対音感教育法」に由来するものであること、一宮の和音からつくる方法は笈田の「絶対音感教育」による作曲指導法からきたものであるが、一宮は、笈田の方法をそのまま踏襲したのではなく、恐らく一宮自身の小学校で実践を積み重ねた経験によって発展させたものであったこと、笈田の「絶対音感教育」に基づいた作曲指導を小学校ではじめて実践したのは、おそらく一宮道子であったと考えられること、二葉社の「創作」では、機能和声の学習こそ含まれていないが、笈田から一宮に引き継がれた和音からつくる旋律創作の指導法を変更しながら採用したことを明らかにした。

最後に、本章で明らかにしたことを簡単にまとめておきたい。

第1節では、一宮道子が「絶対音感教育」を実践するに至る背景として、絶対音感教育について論じる場合は、音高の識別能力を養成する教育としての狭義の「絶対音感教育」と総合的な教育体系をもつ教育としての広義の「絶対音感教育」とを区別する必要があること、一般に言われているように笈田の「絶対音感教育」が園田の「絶対音音楽早教育」を引き継いだものであるとは、史的關係からは簡単には断定できず、園田の遺志を引き継いだということはある得ないこと、1935（昭和10）年から1936（昭和11）年までの2年間の小学校での「絶対音感教育」の実践と成果が、高等女学校など中等学校での「絶対音

感教育」実践の継続を望む機運を高めていたこと、荻野たちに影響を受けて、すでに作曲への思いを強くしていた一宮が、和声学を学ぶために笈田塾へ通うようになって、そこで笈田と「絶対音感教育」に出会ったこと、高等女学校で最初に「絶対音感教育」を実践したのは一宮道子であったことを明らかにした。

第2節では、1937（昭和12）年度の一宮道子の授業内容、1938（昭和13）年3月に行われた武蔵野高女での公開授業、また、参観者および一宮の自己評価について検討し、その上で、笈田の「絶対音感を基調とする音楽教育」の体系と、一宮が1937（昭和12）年から武蔵野高女で1年間実践した内容とを比較し、一宮が重視したのは「V 和音感訓練」を「VI 合唱訓練」と切り離して教えず、合唱で即興的に音の重なりを体験し、またその体験を実際の歌曲の演奏にも生かしていくという、真の意味での総合的な音楽教育体系であったこと、この実践で一宮が得た「きくこと」の重視は、一宮の音楽教育のベースとなって、彼女の戦後の活動に深い関わりを持ってゆくことを明らかにした。

第3節では、1938（昭和13）年に発表された笈田の著作『最新音楽教科書』と一宮の実践との関係を明らかにした。一宮の武蔵野高女での実践は、笈田の教科書作成のために必要な実地検証を目的としたものであった。一宮の実地検証を経て笈田は、旧「絶対音感教育」体系を学校での集団教育に合わせるために簡略化して、新「絶対音感教育」課程を作成した。簡略化とは別に、この教科書で従来からの教育の主眼であった歌唱教育と連携を図るために、個々の歌唱教材と新「絶対音感教育」の諸課程とを連動させたことを明らかにした。

第4節では、「絶対音感教育」に由来する一宮の作曲指導について、「絶対音感教育」は最終的には「作曲ができるようになること」を目的としており、それをやり遂げたのが一宮の小学校での実践であること、この実践は、戦後、二葉社の音楽教科書に引き継がれたことを明らかにした。

ところでこれら一連の出来事の発端となった、一宮が笈田の作曲クラスに行くようになったのはなぜなのか、ということを考えてみると、一宮は荻野らとの「泉の会」で詩と音楽について考え、おそらく詩から音楽をつくる、ということ始めていたのではないだろうか。しかし、和声感のない旋律に不安定さを感じたのではないだろうか。だからこそ、笈田のもとで和声学を習った。そのように考えると、和声を中心に学ぶ「絶対音感教育」に傾倒したことは頷ける。

その一方で、次章で述べるように、一宮の音楽教育法には「絶対音感教育」の他に、白

井規矩郎や萩野の影響で知るようになり、天野蝶から実際に学ぶことになるリトミックの影響がある。一宮は後で述べるように、幼児に「絶対音感教育」を適用することで、次第に集団で行うその教育に疑問を持ち始め、それにリトミックを応用することで独自の道を歩むことになる。そこで、次章では、日本女子大学附属豊明幼稚園での「絶対音感教育」実践とそれに関係する天野蝶との共同研究について述べる。

## 第 3 章

### 第3章 豊明幼稚園における音と動きを融合させた活動の展開

本章では、一宮道子の戦前の日本女子大学附属豊明幼稚園（以下、豊明幼稚園）での実践を取り上げる。一宮が、もともと高等教育における講師をしていたことはすでに述べた通りである。一宮は東京音楽学校を卒業して得たのは師範学校、中学校、高等女学校の音楽科教員免許である。つまり幼児教育には、縁がなかったといえよう。しかし、「絶対音感教育」に関わったことから、幼い子どもへの指導に関心を強く持つようになり、幼児の音楽教育の道を自ら開拓していくことになった。

本章で述べる一宮の豊明幼稚園での「絶対音感教育」実践では、一宮自身の創意工夫がみられるようになる。結論からいえば、それは第2節で述べる「遊戯化」された指導法と、第3節以降で述べる天野式リトミックとの融合である。一宮は、前章で述べた通り、笈田らのもとの、女学校で「絶対音感教育」を実施し高評価を得た。この時点では、一宮は笈田の方法を信奉し、実践でその効果を実証することでまとまっていた笈田グループの一員だった、と捉えることができる。しかし、幼稚園で実践を始めたことで、一宮は笈田グループの方法から少しずつ離れることになった。天野蝶と共に笈田の「絶対音感教育」の指導法にはないリトミックの要素を取り入れたのである。戦前の、幼児への「絶対音感教育」の実践は、一宮の独自性がまだ十分に発揮されているとは言い難いが、ここから生涯にわたって展開される一宮の幼児音楽教育の大きな一歩となった。

そこで本章では、一宮が豊明幼稚園での「絶対音感教育」の実践を始めた時、その実践の内容に先達から受け継いだ「遊戯化」を施したこと、天野式リトミックと融合させたこと、そして天野との初めての共著作『音感律動訓練用 うたと遊戯 第1輯』の内容について述べ、幼児教育者としての一宮の最初の足跡をたどる。

#### 第1節 幼児音楽教育者としての一宮道子の誕生

音楽教育者としての一宮道子の転機となったのは、前章で明らかにしたように1937（昭和12）年に武蔵野高等女学校で開発されたばかりの笈田光吉の「絶対音感教育」を実践したことだった。高等女学校での「絶対音感教育」実践は一宮が初めてであり、好評を得た。しかし実際は、合唱訓練を主眼とし

た「絶対音感教育」には成功したものの、そのもともとの主要な目標であった絶対音感の養成については成功しなかった。

「音の記憶ということ、これが女学校では如何に難作業であるか、且、音感教育の他の作業と、この一点で如何に大きな矛盾を生じるかが、いつか私の心に幼い対象への憧憬を呼びました。」<sup>1</sup>

この気持ちが女学生を対象とする場から幼児教育へと向かわせたのだろう。それまでは、女学生や師範学校などの学生を教えていた一宮が活動の場を豊明幼稚園に移した動機は、女学生に絶対音感をつけることに限界を感じ、幼児なら可能なのではないかという思いではなかったか。

何れにせよ女学生に教えるだけでは飽き足らなくなった一宮は、1939（昭和 14）年に豊明幼稚園ではじめて「絶対音感教育」を実施した。日本女子大学に嘱託教師として務めていたことで、このような機会を得たのであろう。はじめて園児に接することになった時の心境を一宮は、「一方に限らない興味と期待を持ち乍ら、幼子を扱うことに全然無経験な私は、何から如何にしてはじめてものか見当がつかせませんでした（中略）常に女学校若しくは、其以上の生徒ばかりみなれた眼には、何か、毀れ物にでも触るような、一種の不安さえ感じました」と語っている<sup>2</sup>。この不安の中で、幼児音楽教育者としての一宮道子が誕生したといえよう。

笈田が著した「絶対音感教育」の指導法等には、幼稚園の実践については言及されていない。幼児に対する個人指導は酒田富治らが行っていたが、幼児の集団に対する指導法はまだ確立されていなかった。つまり一宮は「絶対音感教育」を幼児のために「遊戯化」した指導法を編み出していかなければならなかったのである。

そこで本節では、一宮がどのように「絶対音感教育」を、園児が興味を持って、飽きずに、遊びながら学べるように実践したのか、その「遊戯化」した実践内容について明らかにしてゆく。

### 3-1-1. 「絶対音感教育」の歴史からみた一宮道子の幼稚園での実践

一宮が豊明幼稚園で「絶対音感教育」を始めたのは1939（昭和 14）年5月である。幼稚園で「絶対

---

<sup>1</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大学附属豊明幼稚園に於ける実際（一）」『楽苑』5(9), シンキヤウ社, 1939年9月, p.10.

<sup>2</sup> 同上, p.11.



音感教育」を行うことについては、1938（昭和 13）年より堺市がすでに始めており、成果をあげていた<sup>3</sup>。堺市の実践については一宮も知っていたようで、1942（昭和 17）年の記事「音感教育の遊戯化」で和音ごとに配役を与えた和音訓練について「成果を上げている」と触れている<sup>4</sup>。

一宮による武蔵野高等女学校の「絶対音感教育」実践は、合唱指導の点で成果を上げ、評価を得たことは第 2 章で述べた。『新響』や『楽苑』で大きく取り上げられただけでなく、講習会での実演発表など、普及、推進者として一宮は活躍した。しかし、一宮の豊明幼稚園での実践については、豊明幼稚園の沿革史でも触れられず、山崎が 1939（昭和 14）年 5 月より開始したことを年表に記したのみである<sup>5</sup>。一宮の幼稚園での実践は当時、「絶対音感教育」を中心にした雑誌『楽苑』で連載されたが、『楽苑』は一宮の連載途中で発行されなくなったようだ。戦時中ということもあり、雑誌の刊行が難しくなったのだろうか。そのため、残された一宮の実践内容はわずか 1 ヶ月分である。それもあって幼稚園で「絶対音感教育」を行う実践者としての一宮は、全くといっていいほど認知されてこなかったのだと考えられる。

### 3-1-2. 豊明幼稚園における「絶対音感教育」の実践内容の分析

一宮の豊明幼稚園での「絶対音感教育」の実践には、どのような特徴があったのだろうか。高等女学校の生徒たちへの指導とは異なり、対象が幼い分、当然ながら様々な工夫が強いられる。

「絶対音感教育」では、従来の音楽教育を否定しながら推進してきた面もあるため、笈田、佐々木、酒田はその指導法が従来のものとは違うことを強調していた。特に、読譜については、当時から難しいとされていたため、いかに楽譜が読めるようにするか、ということに配慮した結果、「遊戯化」して教える方法が推奨された。「遊戯化」とは、定義付けされた言葉ではないが、佐々木や酒田、一宮の記録

---

<sup>3</sup> 堺市では佐藤吉五郎のもと、昭和 13 年 4 月頃より実践が開始された。堺市の実践については、最相葉月（『絶対音感』小学館、1998 年。）、山下薫子（「音感教育の功罪」『音楽教育史論叢第 1 巻 音楽の思想と教育』開成出版、2005 年、p. 208-224.）、鈴木慎一郎（「佐藤吉五郎による幼児への和音感教育実践—岡山県女子師範学校で生まれた課題意識から—」『白梅学園大学・短期大学紀要』48, 2012 年、p. 37-51.）、菅道子（「昭和戦前期の大阪府堺市における和音感教育 1—音源資料 SP レコード『和音感教育の実際』について—」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』62, 2012 年、p. 39-45.）らの研究に詳しい。ただし、これらの研究では堺市の実践は 1937（昭和 12）年より開始された、としているが、筆者はこれに疑問を持っており 1938（昭和 13）年開始とみている。これについては検証が必要であり、別稿に改めるつもりである。

<sup>4</sup> 一宮三千子「音感教育の遊戯化」『音楽教育』4(8), 大日本出版, 1942 年 9 月, p.91.

<sup>5</sup> 山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和 59 年度卒業論文, 1985 年.

より、子どもが「興味を持って、飽きないように、遊びながら学習できるよう配慮した方法」と捉えることができる（以下で触れる「遊戯化の系譜」参照）。一宮も特に幼稚園での実践だったため、「遊戯化」した指導法を提示している。

### 3-1-2-1. 遊戯化の系譜

「絶対音感教育」を「遊戯化」して行うことは、一宮から始まったのではない。園田が実践していた自由学園の5歳児クラスにおいて、「集中が出来にくいので興味を湧かせる方法として、五線の上に音符を書く代わりに貼紙を貼ることをした。」とある<sup>6</sup>。遊びながら楽しく学ぶという方法は、この教育法の最初から一つの特徴となっており、それを佐々木や酒田、そして一宮が引き継いだと思われる。

佐々木は、小学校の楽譜指導実践で、最初に行なう五指練習の指導法について、ただ「一番上の拇指を一番目の指、その次は二番目の指・・五番目の指」と教えるのではなく、「訓練を盛んに行って、各指の位置を確実に認識したならば」これを「目々、々、鼻！鼻々、々、耳！式に遊戯化して」行う、と手遊びを取り入れた例を説明している<sup>7</sup>。恐らくこれが笈田らの「絶対音感教育」において、最初に「遊戯化」という言葉を使った例であろう。

酒田は笈田ピアノ塾の幼稚科での指導について「子供には一、面白い 二、やさしい 三、よく分るといふ感じを抱かせる事が大切です」と述べる<sup>8</sup>。そして、この教育法の「実際指導上に目立っている特徴は、音楽的訓練の凡ての項目が、皆作業化され、遊戯化されている事である」と明確に述べている<sup>9</sup>。

一宮が、幼稚園での実践の前に武蔵野高等女学校で音感教育を行なったことはすでに述べた。その際、一宮は遊戯化した実践を取り入れたという。しかし、「五指練習の（中略）指導にジャンケン遊びの手法を取り入れて、遊戯化してもみました、がこんな事は、女学生には、全然不必要で、それよりも、讀譜練習に拍車をかける方が遙かに有意義」と述べている（下線筆者）<sup>10</sup>。女学生には「遊戯化」は必要なかった、というのである。

しかし、幼稚園ではじめて「絶対音感教育」を実践した際には、一宮は遊戯化に対する佐々木や酒田の姿勢を継承し、幼稚園における「絶対音感教育」の遊戯化を工夫し、進めていく。

<sup>6</sup> 園田清秀「園田清秀先生の音楽の勉強一ヶ月」『婦人之友』29(6), 婦人之友社, 1935年6月, p.113.

<sup>7</sup> 佐々木幸徳「小学校に於ける絶対音感教育の実際指導法」『楽苑』3(5), シンキヤウ社, 1937年5月, p.7.

<sup>8</sup> 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法（五）-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』4(10), シンキヤウ社, 1938年10月, p.17.

<sup>9</sup> 酒田富治『音感教育への理解』刀江書院, 1942年, p.38.

<sup>10</sup> 一宮三千子「女学校に於ける和音感教育の第一期生と第二期生の比較 武蔵野高等女学校に於ける実際」『楽苑』5(8), シンキヤウ社, 1939年8月, p.20.

### 3-1-2-2. 一宮が行なった遊戯化

以下に、一宮の豊明幼稚園での指導内容と、「遊戯化」された指導法を表した (Table 3-1)。

Table 3-1 一宮道子の豊明幼稚園での指導内容 (『楽苑』に連載された記事より筆者作成)

時限	指導内容	遊戯化
第1時 5月3日	五線 音名：C	
第2時 5月5日	五線 音名：C	指を伸ばす
第3時 5月5日	五線の復習 音名：C リズム：全音符	
第4時 5月8日	音名：D リズム：全音符	色クレヨン
第5時 5月10日	音名：CD 及び E リズム：全音符	
第6時 5月12日	音名：CDE の混合練習 リズム：全音符	
第7時 5月15日	音名：CDE 混合練習 リズム：全音符	
第9時 5月19日	音名：CDE リズム：全音符 2分音符	
第10時 5月21日	音名：CDE リズム：全音符 2分音符	五指練習を手遊びで
第11時 5月24日	音名：CDE リズム：全音符 2分音符	色で音符
第12時 5月26日	音名：CDE リズム：全音符 2分音符	
第13時	音名：CDE	

5月29日	リズム：全音符 2分音符	
第14時	音名：CDE	
5月31日	リズム：全音符 2分音符	
第15時	音名：CDE	
6月2日	リズム：全音符 2分音符 4分音符	
第16時	音名：CDE	
6月5日	リズム：全音符・2分音符・4分音符	

一宮は子どもが飽きないよう、楽しく訓練できるように「絶対音感教育」を「遊戯化」して行なった。この「遊戯化」は園田、佐々木、酒田の実践でも見られ、それを一宮が応用したといえる。その内容は以下のとおりである。

- ・ 童話的にする、
- ・ クレヨンを使って色をつける、
- ・ 手遊びにする、
- ・ クイズにする、

以下、これらの「遊戯化」の1つ1つについて、具体的な内容について述べる。

### 3-1-2-3. 童話的にする

実践開始から、最初に見られる「遊戯化」の例は、第2時の五指を使って五線を書く事例である。「絶対音感教育」では、まず楽譜指導が行われる。その最初が五線に慣れるところである。

そこで一宮は、五指から五線へと移行させる際に、まず五指でCの位置を教えるから、五指の図を使って、人差し指と中指の間に円を書いていくが、一杯になって書けなくなったら、「お指を、もったのばしませう。」と言って、点線で人差し指から伸びている線をクレヨンでなぞらせ、次に中指から同じようにして点線をなぞって線を引かせる。このように、指を擬人化して五線を引かせることによって、五線への親しみを持たせようとしているのである。

一宮より先に幼児を対象とした指導をしていた酒田が、「如何にして興味を起こさせるか」と述べ、子どもに興味を持たせることの重要性を説いている<sup>11</sup>。そこで、彼は五指を五線に見立てた練習のあと、五指と五線が同じである事を認識させるために、「童話式に五指が伸びた話をしながら」子どもにクレ

<sup>11</sup> 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法(九) - 笈田ピアノ塾幼稚科の実際 -」『楽苑』5(2), シンキヤウ社, 1939年2月, p. 25.

ヨンで五線を引かせるのである。また、五線を書かせる際は「指をかきましよう」と声をかける。つまり子どもにとって五線は自身の指である、ということになる。酒田は「子供はやはり自分の指がそこにあると考えていますので依然として親しみを感じています」と述べる<sup>12</sup>。実は、園田が、子どもが相手の教育なのだから「童話的にやるがよい」と述べており、曲に童話をつけたりして、子どもにとって、「お話をすることとピアノを弾くことは同じ」と思わせる指導法を展開していた<sup>13</sup>。つまり、この思想は園田から始まっており、酒田、佐々木、一宮に受け継がれた、ということになる。このような方法は「絶対音感教育」を実践する際に理詰めの教育とならないためにも重要なこととされていたのである。

同じようにして、他の指からも線を引かせ、長くなったからたくさん書ける、と言ってC（ツェ）をたくさん書かせる、という方法をとった。このように、自然に音名の位置を五指から五線へと移していくのである。また、2分音符を教える際には、全音符に「足（アンヨ）をつけます」と言うなど、園児が親しみやすいように話をしている。

「指を伸ばす」とは、五線に親しみをもつよう、童話的に行う「遊戯化」である。これは園田の実践のときから見られ、酒田が引き継ぎ、一宮も引き継いだ。

#### 3-1-2-4. クレヨンを使って色をつける

次に「遊戯化」した事例は、第4時に見られるクレヨンの使用である<sup>14</sup>。一宮は音名指導においてクレヨンを使っているが、クレヨンを使うことは、お絵描きをするように楽譜を書くための工夫である。一宮の場合、幼児が相手ということもあり、さらに音符を色分けするといった工夫も見られる。たとえば、CDEを混合して書いた五線紙を配り、Cを赤で、Dを緑で、Eを黄色で塗らせるなどしている。こうすることで「赤、緑、黄で美しくなるので、子供は喜びます」と述べている<sup>15</sup>ことから、如何に子どもを喜ばせるか、という姿勢が伺える。

クレヨンを使うことは、酒田や佐々木の実践にも見られるが、色分けするという工夫はない。音符に色を塗ることは、現在では、幼い子どもたちに音符を教える際によく見られる方法である。たなかすみこの『いろおんぷ』がそれにあたるが、たなかすみこより先に一宮が実践していたことは注目に値する。

<sup>12</sup> 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法(五)―笈田ピアノ塾幼稚科の実際―」『楽苑』4(10), シンキヤウ社, 1938年10月, p. 16.

<sup>13</sup> 園田清秀「天才の水準を凌ぐ音楽教育2」『婦人之友』29(5), 婦人之友社, 1935年5月, p. 153.

<sup>14</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大学附属豊明幼稚園に於ける実際(二)」『楽苑』5(10), シンキヤウ社, 1939年10月, p.25-31.

<sup>15</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大学附属豊明幼稚園に於ける実際(四)」『楽苑』5(12), シンキヤウ社, 1939年12月, p. 16.

第 11 時にもクレヨンを使って音符に色をつけて書く、という方法がとられた<sup>16</sup>。同様に、1942 (昭和 17) 年の記事においても「既得音名を適当に配置した紙を與へ、クレオンでぬらせるのも一方法です」と紹介している<sup>17</sup>。

クレヨンの使用は、音符を描くことをお絵描きのように認識させる「遊戯化」である。この方法も園田、酒田、佐々木の実践にみられ、それを一宮が引き継いだ。ただし、色分けをすることで園児を喜ばせる工夫をしたのは一宮である。

### 3-1-2-5. 手遊びにする

次は第 10 時の五指を使った音名指導における手遊びの事例である。

これは佐々木が行っていた方法である。親指を「一番目の指」その次は「二番目の指」…と教え、また親指と人差し指の間から「一番目の間」「二番目の間」…と教えていくのだが、これを手遊びのように、「目々、々、鼻！鼻々、々、耳！式に遊戯化して」行なうという。「一番目の間」など言いにくいのだが、それがかえって愉快に行なえるという。一宮はこれを「一寸した遊戯」と言い、一宮（指導者）が、ツェツェツェ…と速くいう間、園児はその間 C の所で、指を速く動かし、指導者が大きな声で D と言ったら、すぐに D をおさえるという手遊びを取り入れた。それをさらに発展させ、間違えたら輪の中に入り、最後まで残った人が勝ち、という競争の要素を加えている<sup>18</sup>。

1942 (昭和 17) 年の記事にも同様の方法を紹介しており「雷おとしの要領」で五指の練習をすると「効果的」だと述べている<sup>19</sup>。

手遊びは、五指を使った音名指導をゲームのように競争の要素を入れた「遊戯化」である。この方法は佐々木の実践にあり、一宮に引き継がれた。

### 3-1-2-6. クイズにする

佐々木と一宮の実践では、音名を書取る、読取るための練習にクイズ（「あてっこ」）が取り入れられた。簡単な例では、一宮の、人差し指と中指の間を指して、「此の前、習ったお名前、何でしたっけ」と発問する、などである<sup>20</sup>。「絶対音感教育」では常に復習が求められていたため、それまでに学習し

<sup>16</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際（五）」『楽苑』6(1), シンキヤウ社, 1940 年 1 月, p. 15-18.

<sup>17</sup> 一宮三千子「音感教育の遊戯化」『音楽教育』4(8), 大日本出版, 1942 年 9 月, p. 91.

<sup>18</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際（四）」『楽苑』5(12), シンキヤウ社, 1939 年 12 月, p. 18-19.

<sup>19</sup> 一宮三千子「音感教育の遊戯化」『音楽教育』4(8), 大日本出版, 1942 年 9 月, p. 89-90.

<sup>20</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際（一）」『楽苑』5(9), シンキヤウ社, 1939 年 9 月, p. 15-16.

たことを反射的に答えられるようにする工夫である。

ところで、音名の読み取りに関しては、指導者が塗板の五線上に音符を書いて直ちに読ませる方法をとっていた。またそのための教具である「楽譜指導掛図」というものがシンキヤウ社より販売されていた。これは左側に五指の図が書かれ、その指から五線が引かれているものである。この掛図の使用と並んで、佐々木は2学期6週目に独自で考案した「楽譜棒」を使つての読み取り練習を始めている。「楽譜棒」とは「約五糲經の圓形の厚紙を全音符の形状に切抜きこれを赤又は青に彩色しその一端に細い棒を糊づけ又は糸にて取つけ、このハンドル付きの眼鏡状のもの（楽譜棒）を前記掛図（＝楽譜指導掛図のこと。筆者注）の五線の線上、間の随所に當てて、それを児童に音名にて呼稱せしむ」ものであり、これを使つてクイズ形式で音名の読取練習を行なうのである<sup>21</sup>。

一宮は第5時に佐々木考案の、この楽譜棒も使用し、楽譜棒と一緒に使う五線板を作る時には、板の表面を赤くして、子どもが喜ぶような工夫もした。これらを使つて、音名を口頭ですばやく答えさせる練習を行なった<sup>22</sup>。

クイズにするということは、ただ問題に答える、ということではあるが、指導者の声かけによって訓練している様子を出さず、遊んでいる感覚にするという「遊戯化」である。これも佐々木の実践にみられ、一宮はそれを引き継いだ。

以上は、一宮が実践した「絶対音感教育」の先達たちから受け継いだ「遊戯化」した例である。しかし、豊明幼稚園での実践をみていくと、「遊戯化」とは別に、リトミックの手法が見られることに気づく。このリトミックの手法を取り入れること、天野とともに幼児に適する即時反応と動作表現を工夫をしたことこそ、一宮が「絶対音感教育」から独自の音感教育を確立する足がかりになった、といえる。

---

ンキヤウ社, 1939年9月, p. 13.

<sup>21</sup> 佐々木幸徳「小学校に於ける絶対音感教育の実際指導法（六）」『楽苑』3(10), シンキヤウ社, 1937年10月, p. 14.

<sup>22</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける実際（三）」『楽苑』5(11), シンキヤウ社, 1939年11月, p.7-8.

## 第2節 一宮道子が天野式幼児リトミックを取り入れた経緯

前節では一宮の「遊戯化」された「絶対音感教育」の実践について述べた。この「遊戯化」は「絶対音感教育」をするにあたって、それぞれの実践者たちが共通して行っていたことであった。本節では、それまでの「絶対音感教育」にはみられなかった、一宮が天野蝶（1891-1979）による天野式幼児リトミックを取り入れるようになった経緯について明らかにする。

一宮と天野は多くの遊戯集を共著で出版している。しかし、これまで両者についての研究を渉猟しても共著についての研究が見あたらず、両者の関係についてこれまで関心を持たれた様子が見られない<sup>23</sup>。わずかに、小林恵子の論考に「戦後まもなく出版された幼児の遊戯集『うたとゆうぎ』（戸倉、天野と一宮道子の3人による共著）は戸倉との深い結びつきから作られたものである」<sup>24</sup>という記述で、戸倉との関係のみが指摘されている。

また、両者の音感律動訓練の共同研究についても、これまで触れられたことがない。その理由として、まず、これまで蓄積されている天野についての研究が体育あるいはリトミック教育への関心から行われているため、幼児の音感教育者であった一宮が視野に入ってこなかったことがあげられる<sup>25</sup>。次に、一宮が豊明幼稚園で幼児音楽教育に携わった他に、日本女子大学、豊明小学校を基盤に戦前から1966（昭和41）年まで音楽教育を展開し、また幼児のための歌を多く作曲したにもかかわらず、音楽教育研究者にとってほとんど関心の外にある人物だったことが挙げられる。さらに、本章の最後で触れる『音感・律動訓練用 うたと遊戯 第1輯』（以下『うたと遊戯 第1輯』）が、豊明小学校以外には国立国会図書館をはじめどの図書館にも保存されておらず、研究者の目に触れる機会がなかったことが挙げられよう。こうした理由のため、一宮と天野との関係は、単に、作曲家と作詞家、あるいは作曲家とリトミック指導者としての関係としか見えてこなかった。

そこで本章では、はじめに、両者の経歴によって、共同研究に至るまでの交流関係を明らかにする。その

---

<sup>23</sup> 戸倉ハルの研究に関しての例であるが、名須川知子氏の詳細な研究でも、理由が分からないが、戸倉ハルと、一宮道子、天野蝶との共著は研究の対象から除外されている。（名須川知子『唱歌遊戯作品における身体表現の変遷』風間書房、2004年。）

<sup>24</sup> 小林恵子「パリのリトミック学校に学んだもう一人の幼児教育者-天野蝶の歩いた道-」『研究紀要』14, 1979年, p. 53-54.

<sup>25</sup> 天野式リトミックに関する主な研究には、以下の研究が挙げられる。前掲の小林ほか、板野晴子「天野蝶による日本へのリトミック受容に関する一考察—天野の指導内容を視点として—」『ダルクローズ音楽教育研究』37, 2012年, p. 1-15. 山本教子「リトミック運動を普及させた天野蝶について」『日本女子体育大学紀要』12, 1982年, p. 15-26. 松坂仁美「幼児教育へのリトミックの導入—小林宗作と天野蝶を中心として」『美作女子大学・美作女子大学短期大学部紀要』32, 1987年, p. 36-44.



上で、1943（昭和18）年の共著に至るまでの共同研究に関する史料を発掘し、音感律動訓練の共同研究の具体的な実践内容について考察してゆく。最後に、二人の最初の共著について、幼児の音感律動訓練に関する共同研究の最初の結果であるという視点から解明する。

### 3-2-1. 天野蝶とリトミックとの出会い

天野がパリで学んだリトミックとは、シャンソンなども含む多くの作品を残したスイスの作曲家であり、音楽教育家のエミール・ジャック＝ダルクローズ（1865-1950）によって創始された。ジュネーヴ音楽学校の最上級の和声理論の教授だったダルクローズは1901（明治34）年にリトミックの方法を形成する。1902（明治35）年にはローザンヌの音楽学校でリトミックの思想を講演、その後、リトミックの方法を試みるための特別クラスを開く認可をジュネーヴ音楽学校の校長より与えられる。1905（明治38）年にジュネーブのサン＝ピエール劇場でリズム体操の授業を開く。1909（明治42）年にドレスデン郊外のヘレラウにダルクローズ学院設立の計画がおこり、1911（明治44）年に設立された<sup>26</sup>。

板野平によれば、ダルクローズが「言葉・動作・音楽を結合するためには、音楽が言葉に密接に類を同じくするだけでは十分でなく、言葉と動作が一致されねばならない。その上、身体の動きと音の動き、音楽の要素と創造の要素が同等にされることが必要である」ということを“音楽劇におけるリズム動作と批評”（1910～1916）という論文に述べていることを紹介している<sup>27</sup>。ここには、言葉と音楽と動作が相互に結びつく必要があり、さらにそこに創造がなければならぬというダルクローズの思想がよく表れている。

リトミックの日本での受容については、福嶋省吾の論考<sup>28</sup>が詳しい。日本で初めてダルクローズのリトミックを紹介したのは歌舞伎俳優の市川左団次（1880-1940）と山田耕筰（1886-1965）である。市川は1906（明治39）年にロンドンの俳優学校でリトミックを学んで1907（明治40）年に帰国する。山田耕筰は1913（大正2）年に1911（明治44）年に設立されたヘレラウのダルクローズ学校を視察する。同年に新劇の小山内薫（1881-1928）も欧州の演劇事情視察の折に、同学校を訪れている。また舞

<sup>26</sup> フランク・マルタン他『作曲家・リトミック創始者エミール・ジャック＝ダルクローズ』（板野平訳）全音楽譜出版社、1977年、巻頭年譜より。

<sup>27</sup> 板野平「リトミック導入のころ（現場からの証言）」『日本の音楽教育' 75（教育音楽小学校版 中学校版別冊）』1975年、p. 57-58.

<sup>28</sup> 福嶋省吾「日本におけるリトミック教育の歴史的概観」『リトミック研究の現在』開成出版、2003年、p. 26-28.

踊家の伊藤道郎（1893-1961）も1913（大正2）年から同学校に入学した。このように、日本でリトミックを受容してきたのは主に演劇家や舞踊家だった。音楽教育者で最初にリトミックに取り組んだのは、小林宗作（1893-1963）である<sup>29</sup>。小林は1923（大正12）年にパリのリトミック学校に入学し2年間リトミックを学んだ。帰国後は、成城学園や玉川学園で教え、リトミック普及に貢献したことは周知の通りである。

天野の生い立ちについては、小林の論考が詳しいため、そちらを参照されたい。本研究にとって関連するのは、天野がリトミックに出会い、天野式リトミックを確立するまでの経緯である。音楽教育者を目指しつつも、資格がとれないため体育教師として活動していた天野蝶の転機となったのは、1931（昭和6）年にフランスに渡り、パリでダルクローズのリトミックスクールに入学し、1年間学んだことである<sup>30</sup>。

天野にリトミックを勉強するように勧めたのは深尾須磨子であることが小林によって明らかにされている。その経緯については以下の通りである。

天野は音楽教師を目指して1926（大正15）年に上京する。「東京での天野は週3日、ミッションスクールの女子聖学院で教え、音楽の修行に専念」し、「ピアノを芸大のドイツ人、ペッオールドに学び、和声学を中田章に師事」したという。しかし、音楽教師の試験には通らず、「夢が無残に破られ苦悩の日が3年間ほど続いた或る日、京都の女子師範学校時代に寮で親しかった上級生の日吉初と小石川の深尾須磨子の家を訪問し、（注：高須千代が日吉初を訪ねた折の談による）」「天野はこの日、深尾のフルートに魅せられフルートの指導を受けることになった」という<sup>31</sup>。これがいつ頃のことだったのかは、はっきりしない。しかし、小林によれば「深尾はこの頃、声楽家の荻野綾子と一緒に住んでいた」という。そして「天野の悩みを知ると自分はもうすぐパリに行くが来ないかと云い貴方はリトミックをやればよいとすゝめてくれた」という。深尾がパリに滞在したのは1925（大正14）年から1928（昭和3）年までと、1930（昭和5）年から1932（昭和7）年までである<sup>32</sup>。天野が上京したのが1926（大正15）年で、1931（昭和6）年に渡仏していることから、天野と深尾が出会ったのは、1929（昭和4）年頃とみられる。

ところで、なぜ、深尾が天野にリトミックを勧めるたのかはこれまで明らかにされていない。天野と

---

<sup>29</sup> 福嶋省吾「日本におけるリトミック教育の歴史的概観」『リトミック研究の現在』開成出版、2003年、p. 29.

<sup>30</sup> 天野の経歴については小林恵子の前掲論文に詳しい。他には天野の弟子であった山本数子の前掲論文を参照のこと。

<sup>31</sup> 小林恵子「パリのリトミック学校に学んだもう一人の幼児教育者-天野蝶の歩いた道-」『研究紀要』14, 1979年, p. 54.

<sup>32</sup> 月は不明。高野芳子『わが青春・深尾須磨子』無限刊、1971年、巻末年譜による。

深尾が出会った 1929 (昭和 4) 年ごろまでに、ダルクローズのリトミックは既に日本で紹介されており、伊藤道郎、岩村和雄、三浦ヒロがダルクローズのもとで直接リトミックを学んだ<sup>33</sup>。また小林宗作 (1893-1963) もすでに成城学園でリトミック指導を始めていた<sup>34</sup>。つまり、日本でもリトミックの普及は始まっていた。しかし、深尾が、そういった人々と直接関わっていたのかどうかは分からない。深尾がリトミックについての知見を得るとしたら、当時、同居していた荻野綾子が勤めていた文化学院での、山田耕筈による「舞踊詩」の取り組みからだと考えるのが自然である。また天野が「リトミックという言葉さえ知らなかったが早速、演劇関係に人たちが海水着で練習しているのを見学に行った」という証言<sup>35</sup>からも、深尾に話を聞いてから、文化学院での実践を見学したのではないかと推察される。

文化学院の音楽分野を担当していたのは山田耕筈・伊達愛・荻野綾子・浅野千鶴子、ハンカ・ペツオードたちで、荻野綾子、浅野千鶴子は一宮とも関係の深い人たちであった<sup>36</sup>。文化学院における山田耕筈の「舞踊詩」については平沢の論考に詳しい。文化学院では「体操」の代わりに「独特な身体表現活動に挑んだ科目が設定された。その西洋舞踏の時間を担当したのが、欧州留学経験を有する山田であった」と平沢は述べる<sup>37</sup>。そこで試みられたのが「舞踊詩」である。平沢によれば、山田はドイツ留学中に「ヘルレラウにあるダルクローズの舞踊学校を見学し」この見学が石井獏と創始した「舞踊詩」の根底になったと平沢は述べる<sup>38</sup>。平沢は「舞踊詩とは詩情を含んだ舞踊の意味に外ならない」と説明し<sup>39</sup>、山田の「舞踊詩」は「音楽と運動との関係の点においてはダルクローズの思想の影響下にあ」り、「文化学院での山田実践は、リトミックの授業と解することが可能である」と述べる<sup>40</sup>。

山田は「授業の成果を発表するため、翌日の午後 1 時から 2 時半まで、半公開で「舞踏会」が文化学院において催された。(中略) 発表会のために、生徒各自の個性に合った色を用いたギリシャ風衣裳が彩美しく身長された。百余名の参観者が見守るなか、赤・青・黄などの衣裳を身に着けた少女 36 人が、山田の合図と荻野綾子およびロシア亡命貴族チェレミシノフ女史のピアノの音律に合わせて各自が思い

---

<sup>33</sup> 奥野知加「伊澤エイの作品に関する研究(2)-同時代におけるドイツ留学者との比較」『東京女子体育大学紀要』23, 1988 年, p. 87-94.

<sup>34</sup> 福嶋省吾「日本におけるリトミック教育の歴史的概観」『リトミック研究の現在』開成出版, 2003 年, p. 25-39.

<sup>35</sup> 小林恵子「パリのリトミック学校に学んだもう一人の幼児教育者-天野蝶の歩いた道-」『研究紀要』14, 1979 年, p. 54.

<sup>36</sup> 影山昇「西村伊作と与謝野晶子-大正自由教育と文化学院-」『成城文藝』171, 2000 年, p.58(23).

<sup>37</sup> 平沢信康「初期文化学院における舞踊教育実践について-山田耕筈による『舞踊詩』の試み-」『学術研究紀要』第 34 号, 2006 年, p. 11.

<sup>38</sup> 同上, p. 16.

<sup>39</sup> 同上, p. 18.

<sup>40</sup> 同上, p. 18-19.

思いの喜怒哀楽の感情を表現して踊った」という<sup>41</sup>

こうした、山田の「舞踊詩」はダルクローズのリトミックの影響を受けたもので、同じ文化学院で講師をしていた荻野はそれに関わったのである。山田は 1922（大正 11）年 7 月 11 日、この「舞踊詩」の試みを文化学院で発表し、荻野は演奏を受け持った<sup>42</sup>。そのことから、日常的に山田の「舞踊詩」に関わり、山田よりダルクローズの思想や、リトミックにも触れたと考えられる。

また、実現したかどうかは不明であるが「舞踊と音楽のための学校」を作る計画があると荻野は書いていた<sup>43</sup>。そのようなアイデアを持つということは、やはり荻野は山田の「舞踊詩」の実践に大きな影響を受けたといえるだろう。

小林によれば、パリで「当時、山田耕筈が『あやめ』上演のため渡仏。山田耕筈は深尾、荻野と親しくしており天野も音楽会や食事を一緒にしていることが日記にみられ、山田耕筈を山耕さんと記している」とあり<sup>44</sup>、山田と深尾、荻野が親しくしていたこと、そこに天野が加わっていたことが分かったと、文化学院での「舞踊詩」が天野に影響を与えたことはほぼ間違いない。そして、荻野から深尾、深尾から天野へと伝わった、リトミックの思想を根底にもつ「舞踊詩」は「泉の会」などを通して一宮にも伝わっただろうと推測される。

フランスから帰国後天野は、1933（昭和 8）年から貞静学園で教え、同附属幼稚園で幼児にはじめてリトミックを教えたという。30 人くらいの園児に、週 1～2 回、全音符、2 分音符、4 分音符を手と足をを使って教えた<sup>45</sup>。天野式幼児リトミックの起源をここに見ることができる。

### 3-2-2. 一宮道子と白井規矩郎のリトミックとの出会い

天野と深尾が出会ったのは、1929（昭和 4）年頃とみられる。天野にリトミックを勧めた当時、深尾は荻野と同居していた。荻野は文化学院の「舞踊詩」に伴奏者として関わっていた。そうした関係で荻野は山田耕筈を通じてリトミックについて知見を得ていた。一宮は、その荻野の弟子だった。

これらのことを総合すると、一宮は 1937（昭和 12）年の武蔵野高等女学校で「絶対音感教育」を実

41 平沢信康「初期文化学院における舞踊教育実践について—山田耕筈による『舞踊詩』の試み—」『学術研究紀要』第 34 号, 2006 年, p. 18.

42 同上, p. 18.

43 「フランスで断然持てた荻野綾子さん」『婦女界』46(1), 1932 年, p. 276-277.

44 小林恵子「パリのリトミック学校に学んだもう一人の幼児教育者—天野蝶の歩いた道—」『研究紀要』14, 1979 年, p. 55.

45 同上, p. 56-57.

践するより以前から、リトミックについてある程度の知見があったと想像される。

それからもう1つ考えられることは、一宮とリトミックとの出会いは、日本女子大学校時代にさかのぼるのではないかということである。一宮が日本女子大学校で接した教師のうち、体育教師で、1923（大正12）年に『韻律体操と表情遊戯』を著した白井規矩郎（1870-1951）については少し詳しく取り上げる必要がある。白井はダルクローズのリトミックをいち早く日本に紹介し、日本女子大学校の授業でそれを行っていた人物である。一宮が後に天野を通じてリトミックに接したとき、それ以前に白井の授業を通じてすでにリトミックに接していたことが理解を助けたと思われる<sup>46</sup>。

白井は東京音楽学校の前身である音楽取調掛を1888（明治21）年に卒業後、音楽教師をしていたが、日本女子大学が創立された1901（明治34）年より1944（昭和19）年まで同大学で体育教師を務め、遊戯に関する著書を多数発表し、女子体育に貢献した人物である。白井の女子体育への貢献について、また日本女子大学での体育実践について、これまで最も詳細に明らかにしているのは馬場哲雄らの研究である<sup>47</sup>。

### 3-2-2-1. 白井のリトミックへの関心の始まり

これまで、白井が初めてダルクローズのリトミックについて紹介したのは『韻律体操と表情遊戯』（敬文館、1923年）であるとされている。また、板野は「その数年前から白井は国内ですでにダルクローズの論文を読み、学生に実施していた」と述べる<sup>48</sup>。

白井がいつ、どのようにしてリトミックについて知ることになったのか、それを知る資料は見つかっ

---

<sup>46</sup> 白井とダルクローズのリトミックとの関連については以下の文献を参照した。

福嶋省吾「日本における E. ジャック＝ダルクローゼ・リトミックの受容の歴史的概観について」『音楽教育史研究』1号、1998年、p. 81。福嶋省吾「日本におけるリトミック教育の歴史的概観」『リトミック研究の現在』開成出版、2003年、p. 28-29。江間孝子「日本におけるリトミック教育の概念に関する諸問題」『リトミック研究の現在』開成出版、2003年、p. 66。板野晴子「白井規矩郎によるリズムに合わせて行う身体運動教育についての研究-日本へのリトミック導入史の一端を探る-」『ダルクローズ音楽教育研究』39号、2014年、p. 22-35。

<sup>47</sup> 馬場哲雄、石川悦子「日本女子大学の体育発展に貢献した人々(2)-初代体育教師 白井規矩郎について その1-」『日本女子大学紀要家政学部』33号、1986年、p. 189-194。馬場哲雄、石川悦子「日本女子大学の体育発展に貢献した人々(3)-初代体育教師 白井規矩郎について その2-」『日本女子大学紀要家政学部』34号、1987年、p. 181-186。馬場哲雄、石川悦子「日本女子大学の体育発展に貢献した人々(4)-初代体育教師 白井規矩郎について その3-」『日本女子大学紀要家政学部』35号、1988年、p. 171-177。馬場哲雄、石川悦子「日本女子大学の体育発展に貢献した人々(5)-初代体育教師 白井規矩郎について その4-」『日本女子大学紀要家政学部』37号、1990年、p. 149-154。石川悦子、馬場哲雄「日本女子大学の体育発展に貢献した人々(6)-初代体育教師 白井規矩郎について その5-」『日本女子大学紀要家政学部』38号、1991年、p. 1-7。

<sup>48</sup> 板野晴子「白井規矩郎によるリズムに合わせて行う身体運動教育についての研究-日本へのリトミック導入史の一端を探る-」『ダルクローズ音楽教育研究』39号、2014年、p. 31。

ていないようである。しかし白井がリトミックについて知ったのは、板野が指摘しているように、著書を発表する「数年前」ではなく、正確に言うとそれより 10 年以上前からリトミックについて知り、研究を始めていた。白井は 1913（大正 2）年 4 月 25 日発行の『家庭週報』（日本女子大学校発行）に「獨逸新式 EURYTHMIC に付て」というタイトルでリトミックについて紹介し、「此新式体操に付ては自分も昨今研究中」と述べ、実際に試みた後、紹介したいと括っている。そして、実際に、この発表より 10 年後に『韻律体操と表情遊戯』を著したのである。

白井がリトミックについて触れている資料は管見する限り、上記の記事と 1920（大正 9）年の『家庭週報』<sup>49</sup>、そして 1923（大正 12）年の著書『韻律体操と表情遊戯』である。実際にどのような動きをしたのか、それがわかるのは『韻律体操と表情遊戯』のみである。

例えば、『韻律体操と表情遊戯』に掲載された「ローヘングリーン」をみると、この曲は 2 小節で 1 つのモチーフを成しており、次の 2 小節は、そのモチーフと対になっている。白井は「此の動作の記述は各二小節を以て一ト区切りとなしました」と述べ 2 小節ごとに A, B, C…と区切り、2 小節での動きを次の 2 小節では左右反対の動作をさせる（B は A の動きを左右反対にして行う）。また同じフレーズの繰り返しは同じ動作をする。そうすることで、音楽の構造を視覚的に理解できるようしている<sup>50</sup>。

### 3-2-2-2. 白井のリトミック実践について

白井の日本女子大学校での日頃の授業の成果を発表する場であった運動会の記録に注目することで、白井のリトミック実践を追ってみる。

日本女子大学校の運動会の記録によれば、白井がリトミックに言及した翌年、1914（大正 3）年は第 1 次世界大戦勃発の影響で運動会は実施されなかった。1915（大正 4）年の運動会の演目の記録では、リトミックとみられる演目はない。その後、1915（大正 5）～1919（大正 8）年は、戦況の悪化や創立者、成瀬仁蔵の逝去により実施されなかった<sup>51</sup>。

1920（大正 9）年の記録では「天使の声」と「平和の喜び」、1922（大正 11）年に「平和の天使」、1925（大正 14）年に「ローヘングリーン」が大学の学生によって発表された。これらは白井の著書『韻律体操と表情遊戯』に掲載されている演目である。

さらに、1926（大正 15）年には豊明幼稚園の園児によって「一つの動作」「お芋掘り」が発表された。これは白井の著書にはないが、「本年度の全く新しいころみでダルクローズ氏の韻律運動法とな

<sup>49</sup> 馬場哲雄・石川悦子『日本女子大学の運動会史』日本女子大学体育研究室、1982 年、p. 143.

<sup>50</sup> 白井規矩郎『韻律体操と表情遊戯』敬文館、p. 221.

<sup>51</sup> 馬場哲雄・石川悦子『日本女子大学の運動会史』日本女子大学体育研究室、1982 年、p. 152.

づけられてるもので(中略)それは同氏が創始されたリトミックにもとづくもの」と紹介されている<sup>52</sup>。

運動会で行われたリトミックの様子は次の記事によってうかがうことができる。

「第3回の運動会を見学した多くの新聞、雑誌など記者の1人である『女子之友』の記者が『以上各種の神式体操は皆ピアノの音調につれてその緩急の度に従って体操したのであるから仲々愉快に面白く高雅に見られた。併し平常は各自歌を唄ひつつするそう。殊にそれ等の体操を演ずるに当って場に出づるとき、各種各々異なった調子を奏楽によってとりつつ練り出し、又済んで退場するときも其の様で……』と記している様に、運動会の場ではピアノ伴奏に合わせて演じたことが分ると共に、緩急の度に従った体操すなわちリズムの体操であったことが窺える」<sup>53</sup>。

「各種各々異なった調子を奏楽によってとりつつ」とあるので、おそらく2拍子とか3拍子とか拍子の異なるピアノ伴奏によって学生たちが登場したのだと考えられる。後年、幼稚園児に2分音符を教えるのに2拍子の和音伴奏に合わせて歩かせるといった一宮の試みに通じるものがすでにここに表れている、と見ることも可能であろう。

以上から、白井は1913(大正2)から1923(大正12)年に著書『韻律体操と表情遊戯』を出版するまで、そしてその後も継続的にリトミックを試していたことが分かる。

一宮は1915(大正4)年に日本女子大学に入学し、大正7年に卒業している。この間、運動会ではリトミックに関連する演目はなく、運動会でリトミックが初めて取り上げられたのは1920(大正9)年である。しかし、白井のリトミック研究は1913(大正2)年から始まっているので、白井の授業を通して一宮がリトミックに触れた可能性は十分に考えられる。

### 3-2-3. 天野蝶との出会いと共同研究のはじまり

一宮が天野と出会ったのは深尾須磨子と荻野綾子が主催する「ソシエテ・フォンテーヌ(泉の会)」ではなかったか、と推察される。前章で触れた通り、一宮は「泉の会」のメンバーだった。深尾が1934(昭和9)年4月に雑誌『婦人之友』に寄稿した文とともに載せられた「泉の会」のメンバーの写真に

<sup>52</sup> 「幼稚園のこゝろみ」『家庭週報』865号, 1926年11月12日, 4面。

<sup>53</sup> 馬場哲雄, 石川悦子「日本女子大学の体育発展に貢献した人々(4)―初代体育教師 白井規矩朗についてその3―」『日本女子大学紀要家政学部』35号, 1988年, p. 174.

は、一宮が写っており、そこに天野蝶も写っている。つまり、この時点で二人は同志であったことは確かである。

天野自身は一宮のことを『天野式幼児リトミック指導用 ピアノ即興奏法（カデンツ応用）』のまえがきで「本書出版にあたり五十数年来の親友、日本女子大学名誉教授一宮道子女史の助言とご庇護を感謝するものである」と述べている<sup>54</sup>。これが正しければ、逆算すると、大正時代から交流があったということになるが、残された資料もなく真偽は不明である。

少なくとも一宮からみれば、天野との関係は「絶対音感教育」を実践する前である。天野からフランスについて、リトミックについて、音楽教育について様々な話をし、大きな刺激を受けたであろうことは充分、想像できる。

一宮は 1942（昭和 17）年に次のように述べている。「音感訓練とリズム訓練を結びつけてみましょう」<sup>55</sup>。ここで一宮が言っている「音感訓練」とは当然、笈田光吉の「絶対音感教育」のことで、「リズム訓練」とは天野が 1966（昭和 41）年に著作にまとめた『幼児リトミック《天野式》』のことである。天野は 1942（昭和 17）年に、「音感教育との提携は、重要且つ興味深い問題の一つである」と、自身のリトミックと「音感教育との提携」を視野に入れていることを明言している<sup>56</sup>。

1942（昭和 17）の時点で、すでに二人は「絶対音感教育」とリトミック教育を融合させていたことがわかる。

では、一宮と天野の音感律動訓練の共同研究はいつはじまったのであろうか。一宮が実践記録の中で天野について最初に言及するのは、以下に引用する 1939（昭和 14）年 5 月 5 日の記録である。

「此方法は、友人天野蝶子氏の、リトミックの手法から教へられたもので御座いますが實に、いいと思ひました。」<sup>57</sup>

これによって、1939（昭和 14）年 5 月 5 日の時点で一宮と天野との共同研究がすでにはじまっていたことが分かる。豊明幼稚園で実践にあたって、すでに貞静学園附属幼稚園でリトミックを教えていた天野からの助言が受けていたのである。しかし、今日広く普及している幼児の音感教育とリトミック教育ではあるが、それに果たした一宮と天野の音感律動訓練の共同研究については、これまで全く注目さ

<sup>54</sup> 天野蝶『天野式幼児リトミック指導用ピアノ即興奏法（カデンツ応用）』共同音楽出版社、1970年。

<sup>55</sup> 一宮三千子「音感教育の遊戯化」『音楽教育』4(8)、1942年、p. 91.

<sup>56</sup> 天野蝶「幼年期のリズム訓練と其の実際」『音楽教育』4(10)、1942年、p. 72.

<sup>57</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際（二）」『楽苑』5(10)、1939年、p. 26.



れることなく看過されてきた。

以上、天野とリトミックとの関係について述べ、そこで、これまで不明であった、深尾須磨子が天野にリトミックを進めた経緯は、深尾の同居人だった荻野綾子が文化学院で山田耕筰の「舞踊詩」に関わっており、それが深尾に伝わっていたからであったことを明らかにした。一宮にとってリトミックは学生時代から少なからず触れていた可能性のある実践であり、荻野や深尾から、そして天野がパリで学んできたことにより、より深くリトミックに深く関わるようになっていったと考えられる。天野と恐らく「泉の会」で出会ったことで、一宮の「絶対音感教育」実践は、天野のリトミックと結びつくこととなった。それは笈田光吉の「絶対音感教育」を忠実に実践することから一步踏み出したことを意味する。次節では一宮の「絶対音感教育」が天野のリトミックとどのようにつながっているのかを明らかにする。

### 第3節 絶対音感訓練と律動訓練の結合

すでに述べたように、一宮が豊明幼稚園で実践した「絶対音感教育」の記録の中で天野について最初に言及するのは、1939（昭和14）年5月5日の記録である。「此方法は、友人天野蝶子氏の、リトミックの手法から教へられたもので御座いますが實に、いいと思ひました」<sup>58</sup>。これによって、この時点で一宮と天野との共同研究がすでにはじまっていたことが分かる。幼児リトミックの詳しい実践内容について天野が戦前に書き残したものはない。一宮には幸い幼児の「絶対音感教育」について、その最初の課程を幼児に教えた詳しい記録がある<sup>59</sup>。

本節では、天野が戦前に書き残した、おそらく唯一の幼児リトミックについての小論<sup>60</sup>と比較することによって、一宮と天野が、どのようにお互いの「絶対音感教育」と「リトミック」を融合させていたのかを明らかにする。

#### 3-3-1. 最初の事例 腕の動作による音符の長さの学習

笈田光吉が1937（昭和12）年に著した「絶対音感教育」では音の長さを正しく習得するため、音程はつけず、ただ音名を正しい音価（長さ）で読む学習をする。この学習法は「拍節読譜」と呼ばれた。1939（昭和14）年5月5日に豊明幼稚園で「拍節読譜」を行った様子を、一宮は次のように記録している。「C（ツェ）の時、両手を胸の所で拍ち、エエエの所で、腰の両側を軽く打ちます」<sup>61</sup>。これは一点Cの全音符の長さを幼児が「拍節読譜」によって学習する方法を述べたものである。

全音符、2分音符、4分音符、8分音符の長さは名称からすれば、全音符が単位1で、以下、2分音符はその2分の1、4分音符は4分の1、8分音符は8分の1の長さとなる。しかし今日では、単位が4分音符に移動しているので、それを1として他の音符の長さを数える。全音符は4分音符の4つ分、2分音符は4分音符の2つ分という具合に数える。このことを学習するのに、笈田が著した「絶対音感教

<sup>58</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際（二）」『楽苑』5(10), シンキヤウ社, 1939年, p. 26.

<sup>59</sup> 一宮の絶対音感教育を幼稚園で実践については、前章で述べた通りである。

<sup>60</sup> 天野蝶「幼年期のリズム訓練と其の実際」『音楽教育』4(10), 大日本出版, 1942年, p. 67-72.

<sup>61</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際（二）」『楽苑』5(10), シンキヤウ社, 1939年10月, p.26-27.

育」では、音名を使って、一点 C の全音符の長さを 4 分音符 4 つ分として「ツェエエエ」と 4 拍に唱えて学習する。この「拍節読譜」の学習では、唱えるだけでなく、手拍子か、指揮棒のようなもので 4 つ叩くという動作を併用する。

一宮はこのやり方を改良して、最初の 1 拍を胸の所で両手を打ち、残りの 3 拍を腰の両側を軽く打つ、という身体動作を導入した。ここには手や棒で単にタクトを取るという観念から、4 拍分の音符の長さを身体動作で感覚させるという方法への展開が見られる。

5 月 19 日の指導でも、「二分音符も全音符と同様に、最初の C (ツェ) は手を拍って次のエは、足の両側を、軽く打ちます」<sup>62</sup>と同じ指導を行っている。

音符の長さを身体運動によって感覚させる方法は、笈田の「絶対音感教育」には見られない<sup>63</sup>もので、天野のリトミックから来たものである。一宮はこのことを次のように言明している。「友人天野蝶子氏の、リトミックの手法から教へられたもので御座いますが實に、いいと思ひました」<sup>64</sup>。「C の時、両手を胸の所で拍ち、エエエの所で、腰の両側を軽く打ちます」という方法を一宮は、天野のリトミックの手法から学んだと言っているのである。

天野は、一宮が応用した方法について 1942 (昭和 17) 年に雑誌『音楽教育』に発表した「幼年期のリズム訓練と其の実際」で、「拍子感の體得訓練」として述べ、2 拍子では、1 拍目の強拍は拍手、2 拍目の弱拍は「手腰」と説明している<sup>65</sup>。一宮が天野のリトミックの手法だといった通りのことがここにある。

「絶対音感教育」の「拍節読譜」に天野の幼児リトミックの「拍子感の體得訓練」を応用した一宮は、その効果について次のように言う。「非常にリズムが、明瞭になって、子供等もとても面白さうにやっております。丁度、強拍の所で手を打つので大きな音がしますし、弱拍の所は、腰の横で、着物の上からですから、音も小さく、且つ手の位置も變るので、強拍と弱拍が自然につくわけです。」<sup>66</sup>

ここに一宮の「絶対音感教育」と天野の幼児リトミックとが結合した最初の例を見ることができる。

<sup>62</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際(四)」『楽苑』5(12), シンキヤウ社, 1939 年 12 月, p. 17.

<sup>63</sup> 笈田ピアノ絶対音感早教育会編『革新教授 楽譜は易しくて面白い—附・絶対音感教育法体系畧表—』シンキョウ社, 1937 年参照。

<sup>64</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際(二)」『楽苑』5(10), シンキヤウ社, 1939 年 10 月, p. 26.

<sup>65</sup> 天野蝶「幼年期のリズム訓練と其の実際」『音楽教育』4(10), 大日本出版, 1942 年, p. 72.

<sup>66</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際(二)」『楽苑』5(10), シンキヤウ社, 1939 年 10 月, p. 26-27.

### 3-3-2. 身体動作による音符の長さの学習

6月5日には、お寺の釣鐘を鳴らす動作を用いて2分音符のリズムを教えている。「サア、綱につかまって」と綱を持つ動作をさせて、左足を一步前に出させて「サア鳴らしませう、ハイ、ゴーオン、ゴーオン、ゴーオン、ゴーオン」。園児も合わせて「ゴーオン、ゴーオン、ゴーオン、ゴーオン」と動作をする。一宮は、「ゴーで綱を引いた体勢をとり、オンで放します、これで二分音符のリズムになります」<sup>67</sup>という。

「絶対音感教育」には見られないこの指導法も、天野のリトミックを応用したものと思われる。天野は、「音楽の時價體得訓練」で2分音符の学習について、「上體を（一）で前にまげ、（二）で起す。此の時兩臂にてボートを漕ぐ形をする」<sup>68</sup>と述べる。一宮が釣鐘を突く動作で2分音符を学習させるのと同じやり方をここに見ることができる。

### 3-3-3. 歩行と即時反応

一宮は、音符の長さの学習を、動作で感覚することだけでなく、歩行と組み合わせて学習させている。2分音符2個のリズムを「老人の歩き方、杖をついてエッチラコ、エッチラコと掛聲しながら2/2に歩く」<sup>69</sup>と述べる。同じことを天野は、2分音符の長さを「お祖母さま」として、「腰をまげ杖をついてエッチラコと歩く」<sup>70</sup>と述べる。いずれも1942（昭和17）年の記述である。この頃には、幼児のリズム指導について両者が考えを共にしていたことがうかがえる。

#### 3-3-3-1. 即時反応を取り入れた歩行と身体動作による音符の長さの学習

この音符の長さを手と腕の動作と組み合わせて学習する方法を、一宮はさらに行進と音符の長さへの即時反応に展開する。

「園児を輪にならばせて、行進曲を弾き、手を拍ちながら歩かせます。時々、ゴーオン、ゴーオンと和音だけ入れます。」指導者は、「ホラホラ、釣鐘が鳴ってゐますよ、サア、しつかり、引張らないと、

<sup>67</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際（六）」『楽苑』6(2), シンキヤウ社, 1940年2月, p. 13.

<sup>68</sup> 天野蝶「幼年期のリズム訓練と其の實際」『音楽教育』4(10), 大日本出版, 1942年, p. 70.

<sup>69</sup> 一宮三千子「音感教育の遊戯化」『音楽教育』4(8), 大日本出版, 1942年, p. 91.

<sup>70</sup> 天野蝶「幼年期のリズム訓練と其の實際」『音楽教育』4(10), 1942年, p. 71.

鳴りませんよ、ゴーオン、ゴーオン」と誘導する。園児は、「ゴーオンゴーオン」と動作をする。指導者が再び行進曲を弾くと、園児は釣鐘を鳴らす動作を止めて、再び拍手しながら歩き出す。次には、和音で鐘を鳴らす。すると園児は止まって鐘を鳴らす動作をする。

この学習について一宮は、「しばらく繰返しましたら、ゴーンの代りに、Cエ、Cエといはせ、カンカンの代りにC、C、C、といはせませす。和音も、最初は、低い音で、釣鐘を表し、高い方で鐘を暗示しますが、習熟しましたら、何處でもかまひませんたゞ、リズムだけを明瞭に弾きますと、子供は、充分、聞きわけて動きます。」という<sup>71</sup>。同じ方法によるリズム学習を天野は次のように述べている。

「マーチに合わせて行進させる。(中略) ピアノが和音になったら行進を停止して拍子を取り、再びマーチで行進する」<sup>72</sup>。

### 3-3-3-2. 和音聴音の身体による即時反応

一宮は、聴音訓練とリズム訓練とを組み合わせた例として、次のものをあげている。幼児を行進曲で歩かせ、途中で和音を連打する。すると幼児は立ち止まって、「ハホト」なら手を横に振る、「ハヘイ」なら手を上に上げる、といった動作をさせる。約束した動作によって和音を判別する方法は「絶対音感教育」にはなかったものである。「絶対音感教育」では、CEG(ドミソ)の和音であれば、ツェエゲと音名で復誦させ、五線紙に記譜させることで行われた。約束した動作によって和音を判別する方法も一宮は天野に学んだと思われる。一宮は、戦後すぐの著作に、同じ学習方法を説明している。「このゆうぎは、全体で、和音の判別通りに同じ動作をしてもよいし、又組を三つにわけ、一組はさくら、二組はチューリップ、三組はたんぼぼと約束して、それぞれの約束の和音になると、その組だけたってゆうぎをし、あとの組は、かたひざつきのままで頭だけふります。」そしてこの方法について、「振付 東京音楽学校 天野蝶先生」と注記している<sup>73</sup>。

幼児の訓練で必要なこととして、一宮は「幼児の團體訓練の第一歩は、指導者の指令に即應できる態度を作ることあります」<sup>74</sup>と述べ、天野も「始めて團體生活に入った幼児には先づ第一に注意集中訓練をする」<sup>75</sup>と述べている。

71 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際(六)」『楽苑』6(2), シンキヤウ社, 1940年2月, p. 14.

72 天野蝶「幼年期のリズム訓練と其の實際」『音楽教育』4(10), 大日本出版, 1942年, p. 72.

73 一宮道子『新音楽教育全書 實際篇 私の楽譜指導』白眉社, 1949年, p. 109.

74 一宮三千子「音感教育の遊戯化」『音楽教育』4(8), 大日本出版, 1942年9月, p. 88.

75 天野蝶「幼年期のリズム訓練と其の實際」『音楽教育』4(10), 大日本出版, 1942年, p. 69.

### 3-3-3-3. 競走による遊戯化

次に挙げるのは、ただ身体動作するのではなく、さらに競争を取り入れる、というものである。

第6時に「用意ドン」の代りに音名を指示し、その音名のところに貼紙を走って貼りに行き、早く戻れば勝ち、という遊びがそれである。

天野は、「幼年期のリズム訓練と其の実際」で、「競争等により方法に變化を與へながら行なへば面白い」<sup>76</sup>という。一宮もまた、このように競争を取り入れることについて「模倣する子供も相當御座いますが、咄嗟に耳にした音名を、すぐ動作へと移しながら、しかも、學習的でなく、完全に遊戯化されますので、音名把握が、無理でなく行はれるやうで御座います」<sup>77</sup>と、身体で反応する効果を認めている。「すぐ動作へと移しながら」と即座に身体で反応することは、まさにリトミックである。天野も、「幼年期のリズム訓練と其の実際」で、「競争等により方法に變化を與へながら行なへば面白い」<sup>78</sup>と述べており、両者が同じ考えをもって取り組んでいたことがわかる。

このような、指令に即反応する「遊戯化」の例が第12時にある。

まず、三枚の紙にC、D、Eを大きく書き（文字ではなく、五線に書かれたものと思われる）それを、各種三枚用意する。子どもを三人一組にして、それを胸の所に縫いつけ、後向きに三角形に手をつながせて立たせる。こうしてCの組、Dの組、Eの組（「お城」とよぶ）を作る。そして、簡単な行進曲（曲はなんでも良い）を弾きながら、子どもたちを歩かせる。しばらく行進を続け、突然「ジャン」と強く弾き、指導者が「C」とか「E」など、指示を出す。子どもは、それぞれのお城の音名をみて、指示されたお城へと駆けつける。駆けつけたら、Cのお城ならCを入れて、「お城は、雷様が落ちて火事になりそうです」と言って、半鐘をならす要領で「CエCエ」と歌う<sup>79</sup>。ここには、2分音符のリズム感を養う目的もある。

以上、一宮の「絶対音感教育」と天野のリトミックがどのように結合していったのか、をそれぞれの指導法より明らかにした。両者の融合された実践についてまとめると次のようになる。

- ① 腕の動作による音符の長さの学習
- ② 身体動作による音符の長さの学習
- ③ 歩行による音符の長さの学習

<sup>76</sup> 天野蝶「幼年期のリズム訓練と其の実際」『音楽教育』4(10)、大日本出版、1942年、p. 69.

<sup>77</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際（三）」『楽苑』5(11)、シンキヤウ社、1939年11月、p.12.

<sup>78</sup> 天野蝶「幼年期のリズム訓練と其の実際」『音楽教育』4(10)、大日本出版、1942年、p. 69.

<sup>79</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際（五）」『楽苑』6(1)、シンキヤウ社、1940年1月、p. 17.

④ 即時反応を取り入れた歩行と身体動作による音符の長さの学習

⑤ 身体の即時反応による和音聴音

⑥ 競走による遊戯化

以上の一宮の絶対音感訓練と天野の律動訓練との結合の最初の成果が、両者にとって初めての遊戯集となる『音感・律動訓練用 うたと遊戯 第1輯』であった。次章ではこの遊戯集を詳しく見てゆく。

#### 第4節 『音感・律動訓練用 うたと遊戯 第1輯』について

一宮の「絶対音感教育」と天野のリトミックが結びついたことを前節までに明らかにした。本節では、その結びつきを実現した『音感律動訓練用 うたと遊戯 第1輯』について、この遊戯集が生まれた経緯を解明することで、この遊戯集が、天野の幼児リトミックと、笈田光吉の「絶対音感教育」にある和音感訓練との結合を実現した最初の教材であることを明らかにした上で、この遊戯集の内容を詳しく見て行くことで、天野式幼児リトミックと和音感訓練とがどのように結合しているのかを明らかにする。この遊戯集は一宮と天野にとって最初の著作であり、この後、一宮が亡くなるまで継続して、共著での遊戯集を数多く出版することになる。

##### 3-4-1. 最初の共著『音感律動訓練用 うたと遊戯 第1輯』

一宮は1942（昭和17）年より豊明小学校でも音楽を担当し、そして天野もまた1943（昭和18）年2月13日から毎土曜日に特別施設としてリトミック指導を開始している<sup>80</sup>。両者が豊明小学校でも交流していたことがわかる。同年3月3日には「ありがとう音楽会」が開催され、そこで一宮と天野の合作により「音感と遊戯」、そして天野蝶編の「律動練習」が行われた<sup>81</sup>。こうした両者の密接な活動を経て1943（昭和18）年5月25日に両者の共同研究の記念すべき最初の共著『うたと遊戯 第1輯』が出版された。

天野は自身のリズム訓練について次のように説明する。

「私の実施しようとするリズム訓練は、ダルクローズ氏の律動教育をもととして、それを幼稚園の唱歌遊戯、国民学校の音体の教材として、出来るだけ遊戯化し、体操化し、且つ唱歌、遊戯、体操とよく連絡し、結合して行はんとするもので」ある<sup>82</sup>。

<sup>80</sup> 『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』日本女子大学附属豊明小学校, 1967年, p. 92. この時から、豊明小学校では天野式リトミックが伝統になっている。

<sup>81</sup> 『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』日本女子大学附属豊明小学校, 1967年, p. 92-93. また、1942（昭和17）年10月10日に行われた「母の會大會」では豊明幼稚園の園児たちによって「空襲時の待避や、防空作業を織り込んだ音感遊戯二、三曲によって披露」とあり、本節で述べる『うたと遊戯』の一部が発表されたようである。（『家庭週報』1574号, 1942年10月30日, 1面。）

<sup>82</sup> 天野蝶「幼年期のリズム訓練と其の実際」『音楽教育』4(10), 大日本出版, 1942年11月, p. 68.



整理すると次のようになる。

1. ダルクローズのリトミックが基礎になっている。
2. 幼稚園（唱歌遊戯）と小学校（音体）の教材である。
3. 遊戯化、体操化したものである。
4. 唱歌と遊戯と体操と連携した活動である。

最後にいわれている「唱歌と遊戯と体操」に「音感」を加えて連携した活動が、『うたと遊戯 第1輯』にみられる活動である。

リズム訓練と音感訓練とについては、「音感教育により耳を、リズム訓練によりリズムを筋肉組織におり込む」と述べる。和音の種類を聴き取る和音感訓練は、天野が最初に開発した小学生中学年以上を対象にした天野式リトミックにはなかった学習課程である。『うたと遊戯 第1輯』は、天野の幼児リトミックと、一宮を介した筧田の「絶対音感教育」にある和音感訓練との結合を実現した教材である。

この遊戯集は、管見によれば、天野や天野式リトミックについてのこれまでの研究では触れられたことがないようである。小林が「天野が幼児のリトミック指導に専念するのは戦後であるが戦時の1943（昭和18）年に日本女子大学教授一宮道子と共著で『うたと遊戯』の本を出版している。これには、『音感・律動訓練用』と副題があり、歌と遊戯のなかで律動訓練を加味した手足の動きが扱われている」<sup>83</sup>と述べていることが、この遊戯集についてこれまで言われたことの全てである。現在のところ稀覯本となっているこの遊戯集をみることによって、一宮の幼児のための「絶対音感教育」（音感訓練）と天野の幼児リトミック（律動訓練）とがどのように結びついたのかよくわかるのである。

### 3-4-2. 『音感律動訓練用 うたと遊戯 第1輯』の構成と内容について

目次の冒頭には、作詞／作曲／振附 天野蝶／一宮道子 合作と記されている。収録遊戯は、1. 「海の組曲」 2. 「春」 3. 「防空演習のうた」 4. 「防空訓練のうた」である。

この音感訓練と律動訓練のための遊戯集は、訓練（学習）の対象から言えば、歌唱と音感と律動とで構成されていると見ることができる。展開の要となっているのが音感である。歌唱と律動の学習の途中で任意の和音が鳴らされ、鳴らされた和音によって次の歌唱と律動の学習が選択されるという構成になっている。選択された学習である歌唱と律動が終わると、最初の前奏か和音判別の箇所かに戻り、再び

---

<sup>83</sup> 小林恵子「パリのリトミック学校に学んだもう一人の幼児教育者-天野蝶の歩いた道-」『研究紀要』14, 1979年, p. 59.

同じことが続けられるという循環形式になっている。以下、それぞれの曲について、訓練（学習）の対象である歌唱、音感、律動の関係に注目して、構成の簡単なものから説明する。

### 3-4-2-1. 「春」

前奏 4 小節と歌 8 小節の間、動作を付けて歌った後、2 小節間、「ハホト」「ハヘイ」「ロニト」のいずれかの和音が鳴らされる。その和音を聞き取る。

「ハホト」なら「サクラ、サクラ」と軽い拍手と共に「ハホト」の構成音である「ト音」の音程で歌い、桜が咲いた様子を両手の体操的動作で表現する。「ハヘイ」なら「チューリップ、チューリップ」と同じく軽い拍手と共に「ハヘイ」の構成音である「イ音」の音程で歌い、片膝立のまま、チューリップのポーズをとる。「ロニト」なら「たんぽぽ、たんぽぽ」と軽い拍手と共に「ロニト」の構成音である「ト音」の音程で歌い、咲いているたんぽぽのポーズをとる (Fig. 3-1)。

前奏とそれに続く歌の後、どの和音を鳴らすのか、その順序は決まっていない。その時、鳴らされた和音に従って子どもたちは、「サクラ」を歌うのか、「チューリップ」を歌うのか、「タンポポ」を歌うのか即時に反応しなければならない。この部分が音感訓練である。またここでは、和音の構成音で歌うことが求められていることから、「絶対音感教育」の分離唱も含まれていることがわかる。

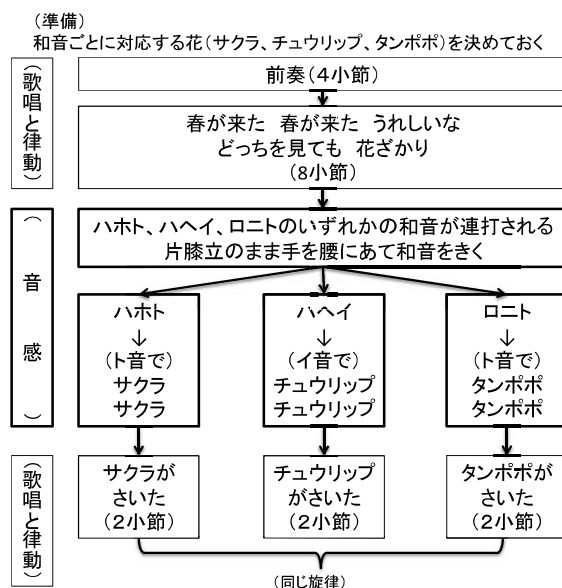


Fig. 3-1 「春」の学習構成

### 3-4-2-2. 「防空演習のうた」

まず、焼夷弾は「ハホト」、爆弾は「ロニト」、瓦斯弾（がすだん）は「ハヘイ」と決めておく。前奏は動作なし、4小節間は拍手など、動作をしながら歌う。次の2小節で「ハホト」「ロニト」「ハヘイ」のいずれかの和音が連打される。その和音によって、焼夷弾か爆弾、瓦斯弾のいずれかの歌詞を選んで動作をつけて歌う（Fig. 3-2）。

ここでも、和音が鳴らされる順序は決まっておらず、その場で鳴った和音に反応して歌詞と動作で反応しなければならない。

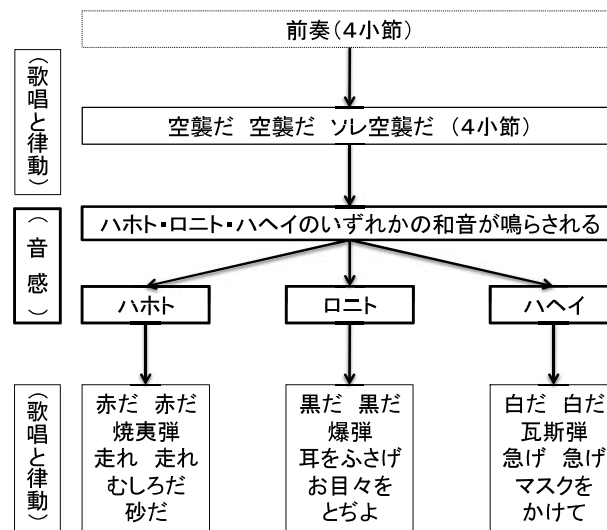


Fig. 3-2 「防空演習のうた」の学習構成

### 3-4-2-3. 「海の組曲」

この「海の組曲」は1曲の唱歌「海」と5曲の遊戯から構成される（「かに」、「貝」、「たこ」、「かもめ」、「お舟」）。遊戯ごとにあらかじめ和音が決められ、それぞれ組分けされる。

全員で「海」を歌った後、和音を聞き分け、その和音に組分けされた子どもたちが登場し、それぞれの曲に合わせて遊戯をするという構成である。（Fig. 3-3）

ここでも鳴らされる和音の順序は決まっていない。また、既習和音の数によって遊戯の数を減らしてもよいことになっている。

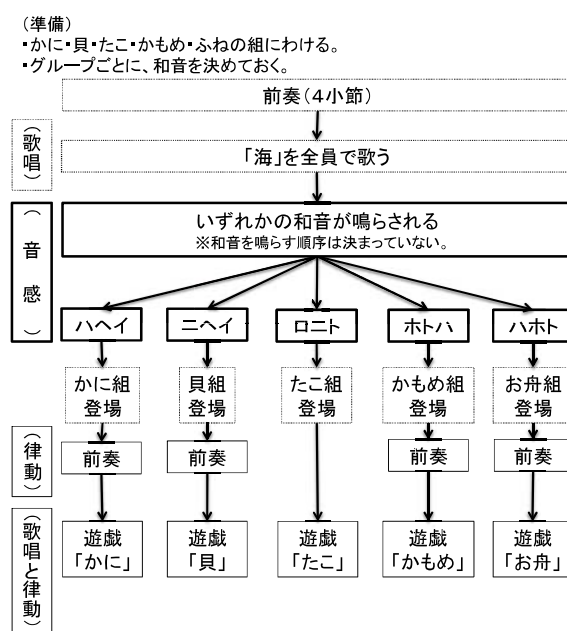


Fig. 3-3 「海」の学習構成

#### 3-4-2-4. 「防空演習のうた」

この遊戯には、和音判別の要素はなく、リズム訓練の遊戯である。注目すべき点は、この遊戯で見られる和音で連打されるリズムによって動作をする形式が、後の天野式幼児リトミックのカデンツを応用した即興伴奏に発展したとみることができることである。

カデンツによる伴奏について、一宮は拍節読譜の際「拍子が、はっきりしてゐればよろしいので、旋律を弾くよりも、却って和音だけの方が効果的で御座います。もし、太鼓のやうな伴奏楽器があつたら、どんなにいゝかと思ひました」と述べる<sup>84</sup>。この時、一宮の念頭に、天野がリトミックの伴奏楽器として開発した太鼓のことがあつたであろう。天野式リトミックで使われる太鼓は、小林によれば「天野がパリで舞踊家のマダム・ミシュラルルがレッスンで使用していたタンバリン式のリズム太鼓を思い出し、昭和10年ごろ作らせた」という<sup>85</sup>。また、一宮がここで「却って和音だけの方が効果的で御座います」と、後の天野のカデンツを応用したピアノ即興演奏の着想にすでに言及していることが注目される。

<sup>84</sup>一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際(二)」『楽苑』5(10), シンキヤウ社, 1939年10月, p.27.

<sup>85</sup>小林恵子「パリのリトミック学校に学んだもう一人の幼児教育者-天野蝶の歩いた道-」『研究紀要』14, 1979年, p. 57.

### 3-4-2-5. 戦後の『うたと遊戯』

以上、一宮と天野の共同研究の最初の成果である『歌と遊戯』について述べた。この遊戯集は戦後、1948（昭和23）年に「たのしい歌と遊戯 第1輯」（白眉社）として再構成されたようである<sup>86</sup>。しかし、「防空演習のうた」「防空訓練のうた」「春」は削除され、「海の組曲」だけが引継がれた。「海の組曲」においても、戦争を想起させる表現は変更されている。「海の組曲」は、その後も遊戯集に再掲されたが、和音判別の部分は徐々に消えていった。

### 3-4-3. 一宮道子と天野蝶との共同研究の結果

前節と本節で述べてきた一宮道子と天野蝶との共同研究の結果をここで整理しておく。

一宮の「絶対音感教育」から見ると、天野との共同研究の結果、「絶対音感教育」に加わったものは、強拍と弱拍との区別を身体運動で感覚させることだった。笈田の「絶対音感教育」の体系の最初の2つの課程は、音名指導と読譜指導である。読譜指導では、音符の長さを感じさせるのに、手拍子か、指揮棒のようなもので4つ叩くという動作をしながら、例えばCの2分音符をツェエと復誦させる。天野との共同研究の結果、一宮は、この方法に強拍では両手を胸の位置で打ち、弱拍では腰の横を叩くという身体運動で感覚させることを加えた。

次に「絶対音感教育」では、和音の種類聞き分けは、例えばCEG（ドミソ）の和音であれば、ツェエゲと復誦させ、五線紙に記譜させることで行われる。天野との研究で一宮は、これに和音の種類に即時に反応して身体動作や身体運動をさせることを付け加えた。

天野の天野式リトミックと天野式幼児リトミックの目立った違いは、音感教育があるかないかと伴奏楽器の違いとの2つである。天野が幼児リトミックに先立って開発した小学校中学年以上を対象とした天野式リトミックには和音感訓練が含まれていない<sup>87</sup>。天野式幼児リトミックには天野式リトミックにはなかった和音感訓練が導入されている。これからすると和音感訓練は一宮との研究の成果であったと判断できる<sup>88</sup>。天野が1966（昭和41）年に公刊した『幼児リトミック《天野式》』では、「三 その

<sup>86</sup> 豊明小学校所蔵の『歌と遊戯』の表紙には、「音感・律動訓練用」を横線で消したのち、「たのしい」と書き直されている。

<sup>87</sup> 天野蝶『天野式テクニック・リトミック 附・プラスチック』共同音楽出版社、1969年参照。

<sup>88</sup> 松坂仁美は、「幼児のリトミック指導には、和音感の訓練を導入し、相対音感から絶対音感への育成をも目指したのである」と述べているが、和音感の訓練の由来については触れていない。（松坂仁美「幼児教育へのリトミックの導入--小林宗作と天野蝶を中心として」『美作女子大学・美作女子大学短期大学部紀要』32, 1987年, p. 43.）

他 (1) 和音感訓練 (イ) 三和音を形で表現させる」として体系化された<sup>89</sup>。

太鼓を使用した天野式リトミックに対して、天野式幼児リトミックではピアノを使う。天野がリトミック指導にピアノを使うことを避けてきたのは、指導者に過度の負担を与えることが原因であった<sup>90</sup>。この原因を除去したものが、和音を連打するカデンツ奏法の考案であった<sup>91</sup>。カデンツ奏法をまとめて1970(昭和45)年に公表した著作が『天野式幼児リトミック指導用ピアノ即興奏法(カデンツ応用)』(共同音楽出版社)であった。実はこの著作とほぼ同様な内容の著作が1965(昭和40)年12月の日付がある『幼児リトミック指導用 ピアノ奏法(カデンツ応用)』である。その表紙には、一宮道子共編と銘記されている。このことからすると、天野式幼児リトミックの伴奏と即興演奏を担うカデンツ奏法は、天野と一宮との共同研究成果であったと考えられる。そして「カデンツ奏法」につながる共同研究の端緒は、『うたと遊戯 第1輯』の「春」「防空演習の歌」に見られる和音の連打による伴奏、特に「防空訓練の歌」の後奏に見られる一定のリズムによる和音連打に見ることができる。

「絶対音感教育」をリトミックが結合した初めての共著作『うたと遊戯』について、その内容について以上のように明らかにした。この著作より、一宮と天野は戦後も継続的に遊戯集を発行していくが、一宮の「絶対音感教育」の要素は段々消えていく。それが、これまで一宮と天野との関係を単なる作曲と作詞者の関係とだけ認識されてきた所以であろう。しかし、この『うたと遊戯』をみることによって、これまでの研究では天野蝶が幼児のリトミックに取り組んだのは戦後のことだとされていたが<sup>92</sup>、熱心な普及活動は確かに戦後のことであったが、そのための準備はすでに戦前に行われていたこととも明らかになった。

一宮にとっては天野のリトミックを取り入れることによって、「絶対音感教育」から一步踏み出し、それを幼児教育に適した音楽教育法へ発展させることができた。それは戦後の新たな幼児音楽教育法確立の足がかりになったのである。次章以降、このことについて述べてゆく。

以上、本章で明らかにしたことは以下の通りである。

一宮は、1939(昭和14)年に豊明幼稚園ではじめて「絶対音感教育」を実施した。この時、幼児音

<sup>89</sup> 天野蝶『幼児リトミック《天野式》』共同音楽出版社、1966年初版、p. 69. 本論では1970年版を参照した。

<sup>90</sup> 天野蝶「体育ダンスの諸問題」『体育研究会』2(6)、金子書房、1950年6月、p. 39.

<sup>91</sup> 山本数子「リトミック運動を普及させた天野蝶について」『日本女子体育大学紀要』12、1982年、p. 21. および松坂仁美「幼児教育へのリトミックの導入--小林宗作と天野蝶を中心として」『美作女子大学・美作女子大学短期大学部紀要』32、1987年、p. 43.

<sup>92</sup> 小林恵子「パリのリトミック学校に学んだもう一人の幼児教育者--天野蝶の歩いた道--」『研究紀要』14、1979年、p. 58. および松坂仁美「幼児教育へのリトミックの導入--小林宗作と天野蝶を中心として」『美作女子大学・美作女子大学短期大学部紀要』32、1987年、p. 43.

楽教育者としての一宮道子が誕生した。初めて幼い園児たちを前に一宮が工夫したことが「絶対音感教育」の「遊戯化」であった。ただし、この「遊戯化」自体は、「絶対音感教育」の他の実践者も行っていたことで、そこには一宮の独創性はみられない。しかし、一宮は「絶対音感教育」にはみられない天野の幼児リトミックを織り込むことによって、より幼児に適した独創的な教育法を編み出していくことになる。

天野は深尾須磨子にすすめられてリトミックに取り組むようになった。深尾が天野にリトミックをすすめた経緯はこれまで不明であったが、深尾は同居人だった荻野綾子から文化学院に取り入れられたリトミックを聞いて、それで天野にすすめたのであった。一宮にとってリトミックは学生時代から少なからず触れていた可能性のある実践であり、荻野や深尾から、そして天野がパリで学んできたことにより、より深くリトミックに深く関わるようになっていったと考えられる。天野と恐らく「泉の会」で出会ったことで、一宮の「絶対音感教育」実践は、天野のリトミックと結びつくこととなった。それは一宮にとって笈田光吉の「絶対音感教育」を忠実に実践することから一步踏み出すことを意味した。

一宮は1939（昭和14）年から3年以上にわたって続けてきた「絶対音感教育」を幼児に適用する試みで、天野蝶の幼児リトミックの手法を取り入れ、天野蝶は和音感訓練を新たに幼児リトミック教育体系に組み入れた。その結果生まれたのが1943（昭和18）年に出版された、天野の幼児リトミックと、一笈田光吉の「絶対音感教育」にある和音感訓練との結合を実現した最初の教材である『音感・律動訓練用 うたと遊戯 第1輯』であった。一宮の「絶対音感教育」から見ればそこで実現された結合の要点は2点である。

一宮は、「絶対音感教育」の読譜指導に強拍では両手を胸の位置で打ち、弱拍では腰の横を叩くというようにして強拍と弱拍との区別を身体運動で感覚させることを加えた。

一宮は、例えばツェエグと復誦させ、五線紙に記譜させることでおこなわれていた「絶対音感教育」の和音聴音訓練に和音の種類に即時に反応して身体動作や身体運動をさせることを付け加えた。

これらのことは、一宮が「絶対音感教育」に天野の幼児リトミックを織り込むことによって、一宮に「絶対音感」とは別のもう一つの「きくこと」をもたらした、とみることができる。それはリトミックの「即時反応」である。それはすでに述べたように笈田光吉の「絶対音感教育」から抜け出して、戦後、より幼児に適した教育法を編み出していく足がかりになった。

これまでの研究では天野蝶が幼児のリトミックに取り組んだのは戦後のことだとされていたが、そのための準備はすでに戦前に行われていたこととも明らかにした。以上の結果によりこれまでの日本のリトミックの歴史研究の欠落部分を補った。

## 第 4 章



## 第4章 戦後の音感・リズム感指導

本章以降では、戦後、一宮が実践した幼児音楽教育について述べる。一宮の実践は日本女子大学附属豊明幼稚園（以下、豊明幼稚園）を中心に行われた。幼児のための一宮の音楽教育実践は4つの音楽活動から成り立っていた。第1の音楽活動である「音感・リズム感指導」（第2節）、第2の音楽活動である「園生活に組み込まれた音感・リズム感指導」（第3節）、第3の音楽活動である「歌をつくる活動」（第4節）である。この3つの活動が統合されたものが第4の音楽活動である「劇をつくる活動」（第5節）である。

そこで、まず戦後の一宮の活動の原点となる幼児音楽教育に対する考えを整理し、一宮と豊明幼稚園との関係を明らかにした上で（第1節）、上記の4つの音楽活動について、その実態を詳述する。

### 第1節 「絶対音感教育」からの脱却

本節では、戦後の一宮の活動の原点となる幼児音楽教育に対する考えを整理し、一宮と豊明幼稚園、そして一宮と豊明幼稚園教員細矢静子との関係を明らかにする。

前章までに述べた通り、一宮は戦前、1937（昭和12）年から武蔵野高女で、1939（昭和14）年から豊明幼稚園で「絶対音感教育」を実践した。その記録は『楽苑』に連載され、また、1942（昭和17）年9月に『音楽教育』<sup>1</sup>にも「遊戯化」した「絶対音感教育」の実践法を発表した。一宮は講習会で高等女学校での実践法を発表するなど、「絶対音感教育」を普及する立場にあった。つまり「絶対音感教育」は笈田らが主張していた通り、団体の授業でも可能だ、という立場をとっていた<sup>2</sup>。しかし、戦後、昭和30年代の一宮の記述は、あえてそれを否定している。本節では、戦前と戦後の一宮の考えの変化に注目し、一宮が到達した幼児音楽教育に対する思想を明らかにする。

<sup>1</sup> 信時裕子「昭和戦前期『音楽教育研究』『音楽教育』総目次（書誌と書誌論）『文献探索』2008年, p. 387-416 (<http://www.nobutoki.sakuraweb.com/>)で閲覧。2016年11月12日)

<sup>2</sup> ただし、絶対音感の養成には全く触れていない。また、本質的な「絶対音感教育」では絶対音感が養成され、音の再現や作曲能力が身につくともいう。

#### 4-1-1. 団体の場では「絶対音感教育」は不可能である

幼児音楽教育者としての戦後の一宮道子の原点となったのは、簡単に言えば「絶対音感教育」を型通り実践すること、「絶対音感教育」の絶対視からの脱却である。

一宮は1937（昭和12）年4月から武蔵野高等女学校で、ようやく体系が整った笈田光吉の「絶対音感教育」を行い、初めて成果を出した。女学校で実践した後、一宮は、1939（昭和14）年5月より、豊明幼稚園でも「絶対音感教育」を開始した。女学生ではうまくいかなかった「絶対音感教育」を幼児で試してみたい、これが、一宮が幼児音楽教育を始めた動機だった。

一宮にとって、幼い子どもを指導する事は初めての経験だった。その時の心境を「幼児を扱ふことに全然無経験な私は、扱、何から如何にしてはじめたものか見当がつきませんでした」と語っている<sup>3</sup>。それから試行錯誤を重ねながら、幼児に「絶対音感教育」を試みた一宮は、戦時中一時中断した豊明幼稚園での活動を1947（昭和22）年に再開し、やがて次の結論に達した。

「本格的な音感教育は、個人差のはげしい団体訓練の場では、徹底させることは、ほとんど不可能でしょう」<sup>4</sup>。

「個人差の激しい団体の場では、徹底した音感教育式な扱いは、こどもの興味を失い、何の効果もありません。」<sup>5</sup>

本格的な音感教育とは、一宮によれば「絶対音感を育てる教育法」である<sup>6</sup>。絶対音感とは「音を聞いた場合、何も比較・対照させることなく、その音が反射的にわかる能力」である、と一宮は定義し<sup>7</sup>、本格的な音感教育についてはさらに詳しく次のように語っている。

<sup>3</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大学附属豊明幼稚園に於ける実際（一）」『楽苑』5(9), シンキヤウ社, 1939年9月, p. 11.

<sup>4</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導」『女子大通信』214, 日本女子大学通信教育部, 1966年11月, p. 46.

<sup>5</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導（5）」『女子大通信』No.218, 日本女子大学通信教育部, 1967年3月, p. 45.

<sup>6</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導」『女子大通信』214, 日本女子大学通信教育部, 1966年11月, p. 46.

<sup>7</sup> 同上, p. 46.

「音感教育とは、音感能力を養う教育で、音感能力とは、音の記憶能力である。絵本や広告などを手がかりにして幼児が字をおぼえるように、音の固有の高さを頭にしみつけてしまう状態をいうのである。こどもが一度おぼえた文字は、知らない文章の中にでてきても、反射的にひろいよみできるように、記憶しきった個々の楽音は、いつきいても反射的にわかる。さらにこの能力が発達すれば、読むことから創ることができるように、音の再現や作曲能力が身につくわけである。これが音感教育の本質的なあり方である」<sup>8</sup>

こうした「絶対音感教育」は「個人差の激しい団体の場では、徹底した音感教育式な扱いは、こどもの興味を失い、何の効果もありません」<sup>9</sup>と一宮は考えるようになった。

一宮はいつから、幼稚園で「絶対音感教育」をすることは不可能で効果がない、という考えに到達したのだろうか。一宮は、1942（昭和 17）年には「音感教育の実際的立場から、理論的に説明されると非常に困難な、何か特殊なもののように思われる此教育法が、遊戯化されると實に容易に、且効果的に」行えると主張していた<sup>10</sup>。当時は、まだ音符をツェー、エー、ゲーといったドイツ音名で読むことを教える音名指導や、音名を使って2分音符や4分音符の長さを学習する拍節読譜を笈田の「絶対音感教育」の課程にそって形通り行っていることからすると、この時はまだ園児に「絶対音感教育」を試みていたものと思われる。その一方で、先に述べた遊戯の中で判別させる和音の数が5個に絞りこまれていることからすると、笈田の「絶対音感教育」を型通り幼児に適用することから脱却しつつあった、とも見られる。

また、一宮は1967（昭和 32）年に「おかえりのうた」や「おべんとう」の歌に「自分の和音が鳴ったとき、立っていき、他の和音のときは静かに待機しているという仕組み」を織り込んで「現在日本女子大学附属豊明幼稚園で、20年来実施しています」と述べている<sup>11</sup>。「おかえりのうた」は1948（昭和 23）年、「おべんとう」は1949（昭和 24）年に発表された。これらのことから、戦後、1947（昭和 22）年5月豊明幼稚園が再開し、幼稚

<sup>8</sup> 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導（1）」『女子大通信』205，日本女子大学通信教育部，1966年2月，p. 33.

<sup>9</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導（5）」『女子大通信』218，日本女子大学通信教育部，1967年3月，p. 45.

<sup>10</sup> 一宮三千子「音感教育の遊戯化」『音楽教育』4(8)，大日本出版，1942年9月，p. 88.

<sup>11</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導（5）」『女子大通信』218，日本女子大学通信教育部，1967年3月，p. 44.

園の2階に間借りして、再び幼児教育に取り組んでからまもなくして、笈田の「絶対音感教育」から脱して、幼稚園に相応しい音感・リズム感教育の新たな実践に取り組みはじめたのであろう。

一宮は本格的な「絶対音感教育」が幼児の集団教育には適切でない、と考えるようになった。その結果、幼児の集団にふさわしい音楽教育は、「本質的な音感教育ではありません。音感教育というより、むしろ、音感を通しての音楽教育で、音感教育の事前準備教育とでもいべきでしょう」と一宮はいう<sup>12</sup>。

#### 4-1-2. 一宮道子の幼児音楽教育に対する思想

「音感教育の事前準備教育」の目的を、一宮は「苗床」と表現している。「耳の訓練として、音を反射的にきく態度、きく能力、そして再現する能力さらに創作への発展などの発芽を作り、その苗床になることは、十分できると思います。」<sup>13</sup>と述べる。「苗床」について一宮は次のように説明している。

「音を色のように反射的に獲得する能力や、きこうとうする態度を作ればよいのであるから、こどもがたのしくあそびながら、徐々に音に近づき、やがてつかむ日がくれば、それでよいわけです。」<sup>14</sup>。

以上をまとめると、「音感教育の事前準備教育」は次の態度と能力を養う。

音を「きこうとうする態度」

「耳の訓練として、音を反射的にきく態度」

「音を色のように反射的に獲得する能力」

きいた音を「再現する能力」

---

<sup>12</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導」『女子大通信』214, 日本女子大学通信教育部, 1966年11月, p. 46.

<sup>13</sup> 同上.

<sup>14</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導(5)」『女子大通信』218, 日本女子大学通信教育部, 1967年3月, p. 45.

これらの態度と能力は「本格的な音感教育」の苗床になる。さらに重要なことは「創作への発展などの発芽を作り」だすことになる」と一宮は言うのである。一宮は幼児の創作について、1967（昭和 42）年 1 月に発行された著書『おとあそび』の序文でそれについて次のように記している。

「幼稚園や保育園における毎日の保育の中で、音楽リズムの領域は、実に大きくひろい場をしめています。

これは、聴覚のもっとも発達するといわれるこの時期の子どもにとって、まことに妥当なあり方でありましょう。しかしこれが単なるおゆうぎやおうたにとどまっては、せっかくの意図もなにもなりません。（中略）もっと本質的な指導、つまり、音を反射的にきく態度、そしてそれを再現し、創作表現できる能力をつくることが保育音楽の大切なしごとであろうとおもいます。」

ここには、音楽に合わせて振り付けをする「おゆうぎ」やピアノに合わせてただ歌をうたうことは幼児音楽の本質的な指導ではない、という一宮の思想がはっきりと表れている。一宮が考える幼児音楽の本質的な指導とは「音を反射的にきく態度、そしてそれを再現し、創作表現できる能力をつくること」であった。そして、ここには、音楽教育の最終目標は音楽をつくる能力を獲得することであるという、「絶対音感教育」実践の頃から一貫して変わらない一宮の音楽教育思想が現れている。最後の著作になった『おとあそび』で一宮道子は次のように言う。

「音をきいて、反射的にリズム反応ができることは、幼児の創作、即興演奏、いや生活の原動力です。生涯のしあわせにつながります。」<sup>15</sup>。

戦前に豊明幼稚園で「絶対音感教育」を開始した一宮道子は、戦後になって、個人差のはげしい団体訓練の場では、「絶対音感教育」を徹底させることは、ほとんど不可能で、子どもの興味を失い、何の効果もない、と考えるようになった。

また、音楽に合わせて振り付けをする「おゆうぎ」やピアノに合わせて歌をうたうこと

---

<sup>15</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社、1967年、p. 44.

は幼児音楽の本質的な指導ではない、と一宮はいうのである。一宮が考える幼児音楽の本質的な指導とは「音を反射的にきく態度、そしてそれを再現し、創作表現できる能力をつくること」であった。この能力は本格的な音感教育の苗床になり、より重要なことは「創作への発展などの発芽を作り」だすことである。苗床を作っておけば、幼児の生涯のしあわせにつながる、と一宮は考えていた。

#### 4-1-3. 一宮道子と豊明幼稚園との関わり

一宮と豊明幼稚園との関係は前章で触れたとおり 1939（昭和 14）年 5 月に「絶対音感教育」を実践したことから始まった。この時が幼児音楽教育者としての一宮道子の出発点だったが、すでに述べたように、初めて幼児を目の前にして不安な気持ちを抱えての出発点であった。しかしそこから豊明幼稚園での幼児音楽教育者としての一宮の活動は彼女が日本女子大学を退職する 1966（昭和 41）年 3 月まで続くことになったのである。

1944（昭和 19）年 6 月より戦況の悪化により休園した豊明幼稚園は 1947（昭和 22）年に再開した<sup>16</sup>。戦後の一時期、一宮は幼稚園の 2 階に住んでいたという<sup>17</sup>。一宮はそうした豊明幼稚園との関わりから『おべんとうのうた』『おかえりのうた』を作曲した、といわれている<sup>18</sup>。また、1949（昭和 24）年当時の豊明幼稚園の写真に豊明幼稚園の教諭らとともに一宮が写っていたり<sup>19</sup>、音楽劇をみる一宮の後ろ姿が写っていたりしている<sup>20</sup>。

戦前の「絶対音感教育」の実践以来、晩年まで一貫した一宮の豊明幼稚園での音楽教育活動は、一宮が幼児音楽教育家として成長した場所であり、彼女の幼児音楽教育法が展開された場所でもあった。

---

<sup>16</sup> 日本女子大学編『日本女子大学学園事典 創立 100 年の軌跡』日本女子大学, 2001 年, p. 292.

<sup>17</sup> 日本女子大学附属豊明幼稚園編『豊明幼稚園の保育（日本女子大学附属豊明幼稚園 100 年誌第 2）』日本女子大学附属豊明幼稚園, 2007 年, p. 20.

<sup>18</sup> 日本女子大学附属豊明幼稚園編『豊明幼稚園の歴史（日本女子大学附属豊明幼稚園 100 年誌第 1）』日本女子大学附属豊明幼稚園, 2007 年, p. 33.

<sup>19</sup> 同上, p. 32.

<sup>20</sup> 同上, p. 42.

#### 4-1-4. 一宮道子のよき協力者細矢静子について

一宮と深く関わって幼児の創造的音楽活動を展開したのが細矢静子(?-2012)であった。細矢は日本女子大学を卒業後、1947(昭和 22)年から豊明幼稚園の教員になった。細矢はそれまで日本女子大学の附属研究所である「児童研究所」に所属していたが<sup>21</sup>、終戦後、豊明幼稚園の主事に就任した高橋サダ<sup>22</sup>(?-?)の誘いで豊明幼稚園の教員となった。その後、1972(昭和 47)～1977(昭和 52)年、1981(昭和 56)～1983(昭和 58)年、1986(昭和 61)～1989(平成元)年まで園長を務めた<sup>23</sup>。

細矢は一宮との出会いについて、一宮が豊明幼稚園の2階に住んでいたことが「縁」となった「思わぬ出会い」だったといい、一宮とのエピソードを以下のように紹介している。

「先生が『子どもたちは、帰りはどんなことするの?』とお聞きになり、『折り紙や積み木を片付けて…』とお答えしますと、それが『おかえりのうた』という素敵な歌になりました。この時、歌づくりの楽しさを学びました。先生は新しい歌を次々教えてくださり、このため豊明幼稚園の子どもたちは戦後、物資に乏しく、テキストもない時代にあって歌に恵まれ活気に満ち溢れていました。子どもたちが考えて作り出すことは生活のすべてに行かされ、遊びやものづくりの源泉となります。子どもは純粋に保育者の話したことを全部受け止めます。子どもとのそういうふれあいが嬉しく、新鮮な驚きの毎日でした。」<sup>24</sup>

細矢のこの言葉から一宮の考え方や実践が細矢自身の幼児教育実践に大きく影響したことが分かる。一宮との協力関係について細矢は次のようにもいっている。

「成瀬先生のお教えを子どもたちにわかり易く伝えたく『成瀬先生 誕生日の歌』

---

<sup>21</sup> 「児童研究所」とは児童の精神および身体の状態に関する諸般の研究を行うため、1924年に安田善次郎を記念し安田修徳会よりおくられた寄付をもとに、日本女子大学内に開設された。(日本女子大学編『日本女子大学学園事典 創立 100年の軌跡』日本女子大学, 2001年, p. 163-164.)

<sup>22</sup> 日本女子大学編『日本女子大学学園事典 創立 100年の軌跡』日本女子大学, 2001年, p. 292.

<sup>23</sup> 日本女子大学附属豊明幼稚園編『豊明幼稚園の歴史(日本女子大学附属豊明幼稚園 100年誌第1)』日本女子大学附属豊明幼稚園, 2007年, p. 43.

<sup>24</sup> 日本女子大学附属豊明幼稚園編『豊明幼稚園の保育(日本女子大学附属豊明幼稚園 100年誌第2)』日本女子大学附属豊明幼稚園, 2007年, p. 20.

(一宮先生作曲) をつくりました。この歌は子どもたちが大好きで今日まで歌い継がれていることを嬉しく思います。また『みにくいあひるの子』は子どもが即興でつくった歌を活かした、この幼稚園の最初の音楽劇(一宮先生補作)です。それがさきがけとなって、今も卒業記念の製作として続いています」<sup>25</sup>

また、別の記事では以下のように述べて、豊明幼稚園の創造性を育む音楽活動が、一宮の音楽教育実践の指導によるものだったことを示している。

「現在、日本中の多くの幼稚園で歌われている『おべんとうのうた』『おかえりのうた』等々、一宮道子先生作曲の数多くの『うた』が豊明を元として流れたのであった。その後、先生のご指導を得て次々と作られた子どもの即興的な言葉や節づけを生かしての歌や音楽劇は、創造性をのばす一方法として、今や戦後豊明独自の伝統となりつつある。」<sup>26</sup>

豊明幼稚園での音楽劇は、1951(昭和26)年の「あおむしさん」から始まった<sup>27</sup>。それは、細矢があらすじと歌詞を担当し、一宮が作曲する、というものだった。細矢の言葉から、豊明幼稚園での「歌をつくる活動」や音楽劇は細矢と一宮とが協力してつくりあげた活動であったことが分かる。この後、細矢は「高橋先生、一宮先生のご指導、共に過ごした先生方のご協力、保護者の方々のご理解、ご援助は何よりの支えでありました。深く感謝申し上げます」と、自身を豊明幼稚園に招いた高橋サダへとともに、一宮への感謝の念を述べている<sup>28</sup>。

一宮にとっても自分の教育思想をうまく実践できる細矢という保育者を得たことは幸運であった。

---

<sup>25</sup> 日本女子大学附属豊明幼稚園編『豊明幼稚園の保育(日本女子大学附属豊明幼稚園100年誌第2)』日本女子大学附属豊明幼稚園, 2007年, p. 20.

<sup>26</sup> 細矢静子「豊明幼稚園創設八十周年を祝って」『成瀬記念館』2, 1986年11月, p. 8.

<sup>27</sup> 日本女子大学附属豊明幼稚園編『豊明幼稚園の歴史(日本女子大学附属豊明幼稚園100年誌第1)』日本女子大学附属豊明幼稚園, 2007年, p. 43.

<sup>28</sup> 日本女子大学附属豊明幼稚園編『豊明幼稚園の保育(日本女子大学附属豊明幼稚園100年誌第2)』日本女子大学附属豊明幼稚園, 2007年, p. 20.



## 第2節 第1の音楽活動「音感・リズム感指導」

細矢らの協力を得て豊明幼稚園を活動の場として、「本格的な音感教育」のための「苗床」をつくり、創作への萌芽を育てるために一宮が豊明幼稚園で行なった団体の場における幼児のための音楽教育実践は4つの音楽活動から成り立っていた。

第1 「音感・リズム感指導」

第2 「園生活に組み込まれた音感・リズム感指導」

第3 「歌をつくる活動」

第4 「劇をつくる活動」

一宮が豊明幼稚園で行なっていたその指導法は『女子大通信』(日本女子大学通信教育部)に掲載され、最後の著作となった1967(昭和42)年の『おとあそび』(チャイルド本社)にまとめられた。それはどのような指導法であったのか。本節では上記史料によって、創作につながる幼児のための団体の場で行う4つの音楽活動について順次明らかにしてゆきたい。

### 4-2-1. 音をきく

第1の音楽活動である「音感・リズム感指導」は4つの活動から構成されている。

1. 音をきく
2. 和音感指導
3. 音符指導
4. リズム感指導

一宮は『女子大通信』では団体の場で行う音感指導について、「まず、音をきく、みつけるから、はじめましょう」と述べている<sup>29</sup>。ではなぜ、一宮は、これまでの楽音をきく、ということから全く違う音のきき方に注目するようになったのだろうか。可能性として考

---

<sup>29</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導」『女子大通信』214, 日本女子大学通信教育部, 1966年11月, p. 45.

えられるのは、倉橋惣三の「耳観察」がある<sup>30</sup>。もしかすると、一宮は倉橋の一連の著書を読んでいただろうか。あるいは、1940年代後半から始まったミュージックコンクレートといった現代音楽の一連のつくり方に触れていたのだろうか。マリーシェーファーのサウンドスケープの思想は1960年代である。しかし、これらの考えに一宮が触れた可能性は低いと思われる。ということは、一宮が子どもとの活動を通して自分自身で見つけたのではないだろうか。

#### 4-2-1-1. 「鈴さがし」<sup>31</sup>

##### 【遊び方】

- 円陣になり、全員両手をにぎりこぶしにして前に出しておくが、中の一人は鈴をにぎっている。
- 歌 (Fig. 4-1) に合わせて、「だれかさんの おててに すずがある」で、両手を前にして7呼間振る。
- 「どこだ どこだ」で手を止めるように振る。
- その音を手がかりに鬼は鈴を持った子を見つける。
- 見つけられたら鈴の子と鬼が交代する。



Fig. 4-1 「すずさがし」

鈴の音を探すという単純な遊びであるが、人数が多ければ大きな円になり、音を探すのは難しくなる。年齢に合わせて鈴の鳴らし方を変えるなどすると、より集中的に音を探す訓練となる。

<sup>30</sup> 「耳観察」については大沼覚子『大正から昭和初期の保育における音楽活動の理論と実際』東京芸術大学大学院音楽研究科博士論文, 2011年が詳しい。

<sup>31</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導」『女子大通信』214, 日本女子大学通信教育部, 1966年11月, p. 45.

#### 4-2-1-2. 「鈴さんがよんでる」<sup>32</sup>

「鈴さがし」を発展させた遊びが「鈴さんがよんでる」である。

##### 【遊び方】

- 下図（Fig. 4-2）のように円陣になり、赤鬼・青鬼が円の中に入り、目をつぶってしゃがむ。円陣の中に鈴を持った子を二人（対角線上に）おく。
- 歌に合わせて鈴を持った子どもが鈴を振る。
- 後奏で鈴を持った子を探す。
- 赤鬼・青鬼はやく見つけた方が勝ち。

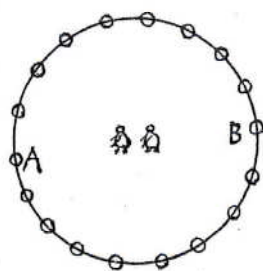


Fig. 4-2 「鈴さんがよんでる」

「音を（集中して）聞かなければならない」ゲームであり、それが音感をつけることにつながる。一宮は「音による方角感訓練」であると述べている<sup>33</sup>。

#### 4-2-1-3. 「おとあてごっこ」<sup>34</sup>

##### 【遊び方】

あらかじめ、カスタネットやタンブリン、トライアングルなどの打楽器や、コップ、空き缶、木箱など、音の出るものを用意しておく。

- おとあてごっこの歌（Fig. 4-3）を指導し、みんなで歌う。
- 後奏で拍手を2回し、その手を口にあてて「シーっ」と静かにする。
- 衝立のかけで、準備した楽器や物で音を出し、外の子は何の音かあてる。
- はじめは1種ずついろいろな音をきかせ、なれたら2種、さらに3種と同時にちが

<sup>32</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導」『女子大通信』214, 日本女子大学通信教育部, 1966年11月, p. 45-44.

<sup>33</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導（2）」『女子大通信』215, 日本女子大学通信教育部, 1966年12月, p. 48.

<sup>34</sup> 同上, p. 48-47.

う音色をきかせてあてさせる。また、音を鳴らすだけでなく、さらに動物の鳴き声や、人の声真似などでもよい。



Fig. 4-3 「おとあてごっこ」

普段から身近にある物が、どのような音を出すのかといった興味をもつきっかけになるゲームである。

#### 4-2-1-4. 「どっちがたかい」<sup>35</sup>

##### 【遊び方】

- 歌詞 (Fig. 4-4) をおぼえたら、動物のなきまねを自由に表現させる。人物表現でもよく、その際は歌詞を変更する。
- 2組にわけて、1番の場合ならあひる組とすずめ組に分け、それぞれの歌詞を歌う。  
(分担唱)
- 「どっちがたかい」は全員で一緒に歌い、一緒に答える。

この遊びは動物の種類を変えたり、「どっちがひくい」と自由に変えたりすることができる。音の「高低・長短・強弱にあわせて、音色の鑑賞も大切な項目」であると一宮は述べる<sup>36</sup>。

<sup>35</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導 (2)」『女子大通信』215, 日本女子大学通信教育部, 1966年12月, p. 47.

<sup>36</sup> 同上.

どっちが たかい  
(なかい)

作詞 一宮道子  
作曲

Fig. 4-4 「どっちがたかい」

一宮は「この歌に出てくる動物をふくめて、あとで創作に展開するための用意に、いろいろな動物のなきまねごっこをする」と述べている<sup>37</sup>。

創作は無からつくるものではなく、動物の鳴き声など、自由に模倣し表現させることから始まる、との一宮の考えは現在、幼稚園や小学校での創造的な音楽活動とも一致する。

さらに、一宮は「歌唱指導をして歌をおぼえたら、ことばの通りに自由に表現させ」ることを助言している<sup>38</sup>。日本語では、動物の擬態語はある程度の定型があるが、それを当てはめないで「こどものすきなように」<sup>39</sup>自由に表現させることが、創作につながるということだろう。

一宮は「音楽とリズムの大切な要素は、音の高低・長短・強弱の把握です。毎日の生活にいっぱい機会がありながら、案外無関心になっているのが音の意識です。(中略) 幼児の時から、耳にさわらない音に対して、もうすこし意識的な習慣をつけること、これも音感教育の大切な素地であると思います」という。さらには「どなり声、さけび声などに関心をもたせることも、生活指導のひとつです」<sup>40</sup>と当時としてはめずらしい音に対する関心の広さを示している。

「家庭なら、その場その場で、雨だれ、ベルの音、ミシン、足音、なき声、何でもつか

<sup>37</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導 (2)」『女子大通信』215, 日本女子大学通信教育部, 1966年12月, p. 48-47.

<sup>38</sup> 同上, p. 47.

<sup>39</sup> 同上.

<sup>40</sup> 同上.

まえて利用します。どの音も、長短のリズム、強弱、高低の独自の音色とリズムをもって  
いますから、こんなところでも、音感・リズム感の苗床づくりができます。ただ団体の場  
では、このような個人的指導は困難ですし、それより、大づかみな輪郭的な指導で、よく  
きき正しく再現できる根本的な態度を習慣づけることが大切です」と幼児音楽教育におけ  
る考えを述べている<sup>41</sup>。

#### 4-2-2. 和音感指導

音をきくこと、音の高低・長短・強弱を把握することから、それを再現することの次は  
和音感指導へと進む。その指導は和音聴音の導入から分散形の聴音、単音抽出の聴音、そ  
してグループでこれらを行う分担唱で構成される。

##### 4-2-2-1. 和音聴音の導入<sup>42</sup>

和音指導はハ長調のドミソの1個からはじめる<sup>43</sup>。先生がピアノでドミソの和音を鳴ら  
すと、「かもめ」と言いながら羽ばたきをピアノの和音に合わせて3回する。遊戯や行進  
の途中でこの和音が聞こえたら、すぐに立ちどまって「かもめ」の羽ばたきをする。一宮  
はこの聴音のねらいについて、「音の判別と同時に、リズム表現が反射的にできること」で  
あると言う。このように一宮の幼児のための和音聴音が絶対音感教育と異なるところは、  
以下の身体動作によって「リズム表現が反射的にできること」にある<sup>44</sup>。

両手で足（体側）をたたく。

両手を前に出す。

両手を上にあげる。

歩く、とまる、しゃがむ。

---

<sup>41</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導（2）」『女子大通信』215, 日本女子大学通信教育部, 1966年12月, p. 48.

<sup>42</sup> 同上, p. 47.

<sup>43</sup> 一宮は、このような和音聴音を導入することで絶対音感ではなく、関係音感（何かを手がかりに音をおぼえる）はつかめる、という。しかし、最初から2つ以上の和音を比較しながら覚えるのではなく、まず1つの和音を「相当長い間、くり返す」ことで十分に印象づけるよう注意している。（一宮道子「団体の場における幼児の音感指導（2）」『女子大通信』215, 日本女子大学通信教育部, 1966年12月, p. 47-46.）

<sup>44</sup> 同上, p. 46.

和音感指導は、和音聴音、分散形の聴音、単音抽出の聴音 3 つの聴音で構成され、それらはすべて幼児の身体動作と結合していた。

#### 4-2-2-2. 分散形の聴音<sup>45</sup>

分散形の聴音とはドミソの和音を分散和音でド、ミ、ソあるいはソ、ミ、ドと短く切って歌いながら、各音で次の動作をすることである。

ドは両手で足（体側）をたたく。

ミは両手を前に出す。

ソは両手を上にあげる。

なお、ここで使っているドミソについて一宮は「階名指導というような楽典的な意味ではなく、音の高低をしらせる便宜上の歌詞として扱います」と述べている<sup>46</sup>。「本質的な音感教育」でも、相対音感の養成でもない、という曖昧な立場をとっている。

#### 4-2-2-3. 単音抽出の聴音<sup>47</sup>

単音抽出の聴音とはピアノが鳴らす和音の 3 つの構成音の一つを聞いて、その音をドドドとかミミミのようにピアノの和音の伴奏に合わせて歌うことである。この場合の次の動作を伴う。

ドを歌う場合は足（体側）をたたく。

ミを歌う場合は両手を前にあげふる。

ソを歌う場合は両手を上にあげる。

#### 4-2-2-4. ド・ミ・ソの分担唱<sup>48</sup>

ド・ミ・ソの分担唱とは、子どもたちをド（赤のはちまき）、ミ（青のはちまき）、ソ（白のはちまき）のグループにわけて和音聴音、分散形の聴音、単音抽出の聴音行うことである。

---

<sup>45</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導（3）」『女子大通信』216, 日本女子大学通信教育部, 1966年12月, p. 42.

<sup>46</sup> 同上, p. 43.

<sup>47</sup> 同上, p. 42.

<sup>48</sup> 同上, p. 40.

- ・ 分担唱による和音聴音

ドミソの和音が鳴ると全てのグループで「かもめ（羽ばたき）」をする。

- ・ 分担唱による分散形の聴音

ドミソの和音が鳴ると、全てのグループで上記の決められた動作を伴った分散唱をする。

- ・ 分担唱による単音抽出の聴音<sup>49</sup>

各グループがそれぞれ円になり単音抽出唱をする。ピアノでドが鳴るとドのグループだけが歩く、走るなどの決められた行動し、他の2つのグループはしゃがんだままでドを歌う。ミが鳴った場合、ソが鳴った場合も同様である。

続けてドファラ、シレソの和音で同様の聴音をする。

一宮が亡くなるのは昭和45年であるが、昭和40年代に使われていた小学校の音楽教科書の多くに、かつて一宮が武蔵野高女で実践した和音聴音と和音合唱が掲載されていた。一宮は生涯の最後まで和音感指導の必要性を信じていた。

「自分の和音が鳴ったとき、立っていき、他の和音のときは静かに待機しているという仕組みで、現在日本女子大学附属豊明幼稚園で、20年来実施していますが、子どもが、和音によって整然と動いているのは、まことにみごとなものです。しかもこのため、こどもたちは、1日に幾回となく聴音を意識しないで訓練づけられるから、この上なく効果的だといえます」と和音感指導の成果について一宮は述べる。また、「幼稚園や保育園のような団体の場での音感指導は、その時期に、どの子にも絶対音感がつくということはないはずですが、今までのデータによると、こうしたあそびや生活の場のサイン、リズム訓練の和音伴奏などから、2～3人は必ず絶対音感を身につける子がでます。また、関係音感（中略）のつくこどもは、数多くでます。（中略）団体の場の和音あそびは、直接、絶対音感に直結しなくても、その苗床になることはたしかです」<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導（3）」『女子大通信』216, 日本女子大学通信教育部, 1966年12月, p. 40.

<sup>50</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導（5）」『女子大通信』218, 日本女子大学通信教育部, 1967年3月, p. 43-44.



このように述べていることから、一宮は生涯、絶対音感への関心を失わなかったことがわかる。一宮は日本女子大学を退職した翌年に当たる 1967（昭和 42）年にも「以上、どこでも、どなたにもできる、音感指導の基礎訓練を述べたにすぎませんが、この稿を読んでもくださった幼稚園・保育園の先生方に、どうぞ、毎日、どんな形式でも、よいこどもに和音をきかせてください、音感あそびをさせてくださいと、声を大きくしてお願いして、この稿を終わります」<sup>51</sup>と述べ、最後まで絶対音感につながらなくとも、子どもたちに和音をきかせることの大切さを信じていたのである。

#### 4-2-3. 音符指導

この指導はもともと楽譜を読むことを意識したものである。4分音符、2分音符、8分音符といった五線譜の音符の概念を理屈ではなく、耳と言葉と動作で理解させることを目的としている。この指導の起源をたどると「絶対音感教育」の「拍節読譜」にさかのぼる。第3章第3節でのべたように、「絶対音感教育」では音の長さを正しく習得するため、音程はつけず、ただ音名を音符の長さにしたがって読む練習をする。この練習が「拍節読譜」と呼ばれた。例えば全音符であれば「ツェエエ」と唱える。2分音符であれば、ツェエ、ツェエと音名で復唱させる指導法であった。そして、これに、手のひらをもう片方の手の2本の指で叩くという動作が加わった。一宮はこの練習に天野と一緒にリトミックを取り入れたことも、すでに第3章第3節で述べた通りである。その完成形を音符指導にみることができるとができる。

##### 4-2-3-1. おんぷあそび

各音符は言葉のリズムと結合させて覚える。そして同時に以下のように、身体動作もつける。

- 4分音符はシブシブシブと言いながら手をうつ。
- 2分音符はニーブニーブと言いながら、手をうち、おちょうだいの形に掌を上にはひらく。

---

<sup>51</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導（3）」『女子大通信』216, 日本女子大学通信教育部, 1966年12月, p. 43.

- ・ 8分音符はハップハップと四分音符の倍の速度で拍手する。

こうした活動を一宮は「手による音符の表現指導」と呼んでいる<sup>52</sup>。そして手を楽器に置き換えることで楽器による音符の表現指導になり、一宮が「楽器あそび」と呼ぶ合奏に展開される<sup>53</sup>。

「絶対音感教育」における「拍節読譜」では音符の長さを音名で唱えるようになっていたが、一宮は音符にふさわしい言葉のリズムを使って唱えるようにし、それに合った手の動作やリズムに合わせて、羽ばたく、舟こぎ、せっせっせなど様々な動作と結びつけた。

さらに、4分音符では、4分の4拍子で弾かれる和音の伴奏を聞いて、それに合わせて歩く。同様な和音伴奏に合わせて、2分音符は2呼間で歩く、8分音符でかけ足をすると、このように理屈ではなく動作で覚えさせるようにした。

こうした活動を一宮は「おんぷあそび」と呼び、そのねらいについては、「音楽リズムの基盤ともいべき音符のリズム感や拍子感を、理屈でなく、たのしいあそびの中にとり入れて、幼児期に、自然に身につけたいのがおんぷあそびのねらいです」という<sup>54</sup>。

「乗物、動物のまね、自然現象など、リズム訓練の場は、幼児の生活経験の中にいっぱいあります。こうしたみちかな生活経験と結びつけるのが、リズム指導の一番早道でしょう」と一宮は幼児の生活経験を強調し、幼児の生活経験を「音符に結びつけて、幼児の音楽的能力を系統的に育てることは、実に大切なこと」ですと述べる。その指導法を具体的に「おじいさんはどんなふうに行くかな」とか「ぞうさんのまねしてごらん」と呼びかけをして2分音符の表現に導くようにするという<sup>55</sup>。

「音をきいて、反射的にリズム反応ができることは、幼児の創作、即興演奏、いや生活の原動力です。生涯のしあわせにつながります」と、この指導もやはり、他の指導と同様に即興演奏や創作につながっている。簡単な言葉の中に、即興演奏や創作が幼児の生活の原動力であり、それが生涯のしあわせにつながる、という信念が表明されている<sup>56</sup>。

---

<sup>52</sup> 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導 (3)」『女子大通信』207, 日本女子大学通信教育部, 1966年4月, p. 45.

<sup>53</sup> 同上, p. 45.

<sup>54</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社, 1967年, p. 44.

<sup>55</sup> 同上.

<sup>56</sup> 同上.

#### 4-2-3-2. 拍子あそび

拍子感をつける活動を一宮は「ひょうしあそび」と呼んでいる。その指導法を「拍子は、どれも第1拍のアクセントを強調させること。例えば、第1拍で手をうち、あとの拍を、いろいろな動作で表現する」と説明している<sup>57</sup>。

その最初の例として一宮は、4分の2拍子では第1拍を拍手、第2拍をムネ（胸をたたく）、4分の3拍子では第1拍を拍手、第2拍と第3拍をムネ、4分の4拍子では第1拍を拍手、第2拍、第3拍、第4拍をムネという方法を紹介している<sup>58</sup>。

音符とは拍を単位にした長さを表す記号であるし、拍子は拍と結びついたアクセントの規則正しい循環である。「幼児の音楽指導に案外なおざりにされているのがフレーズです」と、音符と拍子を理解させるだけでなくフレーズを理解させることも大事であると一宮はいう<sup>59</sup>。フレーズについて一宮は次のように説明している。「拍子は、幼児の場合、2つとか、3つという約束だけです。この2つまたは3つのかたまり（小節）を、どのようにつづけたり、きったりするかが、フレーズの問題です」といい<sup>60</sup>、フレーズの単位は小節でそれが2つまたは3つ集まってフレーズを形作るという考えである。「個々の音符のリズムの上に、さらに拍子感、フレーズ感を幼児期から、自然に感得させることは、音楽をつかむ上に大きな効果をもたらします」という一宮であるが<sup>61</sup>、残念なことにフレーズの指導法について一宮は語っていない。

以上の「おんぷあそび」や「ひょうしあそび」に続けて「同じ拍子の曲をうたったり、ゆうぎしたりすると、もっと効果的です。例えば、基本練習が3拍子にうつった時、先生は何もいわないで、3拍子の曲をひきだす。すると子どもは、それに反応して、3拍子のリズム動作をつづけながらうたう。ゆうぎをやっていけば、そのゆうぎをする。再び、基本練習にかえり、また別の曲をするといういき方です。基本練習にこのような応用練習をはさむと、興味もつくし、ゆうぎをすきなようにさせると、即興創作にもなったのしい学習になります」と、音感・リズム感指導を歌唱とゆうぎとに有機的に結びつけ、それを

<sup>57</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社、1967年、p. 52.

<sup>58</sup> 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導（3）」『女子大通信』207、日本女子大学通信教育部、1966年4月、p. 43.

<sup>59</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社、1967年、p. 52.

<sup>60</sup> 同上.

<sup>61</sup> 同上.

繰り返すことが即興創作につながると、このようなあそびでも一宮の目は創作に向けられている<sup>62</sup>。

#### 4-2-4. リズム感指導

##### 4-2-4-1. 「いっしょにできる」から「そろってできる」へ

一宮のリズム感指導の第1歩は「いっしょにできる」ことで、第2歩は「そろってできる」ことである。「いっしょにできる」について一宮は次のように説明している。

「4月の3年保育といえば、3才児である。(中略) みんなと遊べる幼稚園が、たのしい場になるように、ふんい気をもりあげていくことが、4月の保育の大切な踏み出しである。この意味で、リズム指導の第一歩は“みんなといっしょに”を目標として始める」。そしてこの「最初のリズム指導は、音楽に合わせることもよりも、それ以前のリズム反応から始めること」だという。そして「音楽以前のリズム反応」は、「幼児が毎日経験している日常のできごとから、取材したほうが反応が早い」という<sup>63</sup>。

リズム反応になる「どの子にも共通の日常の動作」として一宮は次のものをあげている<sup>64</sup>。

- 1) 手を動かす  
たたく、ふる、つかむ、つまむ、なでる、にぎる、ひらく、のばす。
- 2) 足を動かす  
歩く、かける、とぶ。
- 3) 首を動かす  
こつくり、いやいや。
- 4) 身体を動かす  
おじぎ、のび、ころがる、等々。

一宮が挙げた、これらの動作は、動作そのものがリズム反応であり、例えば、「手をふる」

---

<sup>62</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社、1967年、p. 52.

<sup>63</sup> 一宮道子「教材研究 3年保育のリズム反応導入」『女子大通信』195、日本女子大学通信教育部、1965年4月、p. 44.

<sup>64</sup> 同上.

を取りあげ、『お父さまのおでかけよ。いってらっしゃいをしましょう』の呼びかけで、自由にふらせる。そろわなくてもよい。ただ、みんなといっしょに行動するということが必要だ」という<sup>65</sup>。ここでは「みんなでするたのしき」を重視し<sup>66</sup>、また必ず幼児の身体動作と結びつけている。

そして第1歩の「いっしょにできる」のあとは、第2歩の「そろってできる」に進む。「5月の年少組は、3才児にしても4才児にしても、幼稚園に、やっとなじんできたところで『みんなといっしょにできる』がやっとの段階である。このころから、進路をすこしずつ『そろってできる』へ向けてみよう」と一宮はいう<sup>67</sup>。

「そろってできる」の導入には「1. おなじコトバの反復、2. おなじリズムの反復、3. できれば、フシもおなじ」歌を使えば良いといい、これらの条件を満たした曲として、「あひるの行列」を挙げている<sup>68</sup> (Fig. 4-5)。



Fig. 4-5 「あひるの行列」(小林純一作詞、中田喜直作曲)

この曲では、「ヨチヨチヨチ」「ガアガアガア」といったオノマトペの反復が使われている。また、リズムも付点のリズムの反復である。一宮はこのような反復を捉えてリズム感指導を行った。上記のコトバ、リズム、フシ(旋律)が、「ごくリズムカルな、短いフレーズである」である曲を選ぶように一宮はいうのはそろってできる反復を意識してのことである<sup>69</sup>。

<sup>65</sup> 一宮道子「教材研究 3年保育のリズム反応導入」『女子大通信』195, 日本女子大学通信教育部, 1965年4月, p. 44-42.

<sup>66</sup> 同上, p. 42

<sup>67</sup> 一宮道子「教材研究 年少組: 5月のリズム指導『そろってできる』」『女子大通信』196, 日本女子大学通信教育部, 1965年5月, p. 48.

<sup>68</sup> 一宮道子「教材研究 歌を劇に つくり方・み方(1)」『女子大通信』192, 日本女子大学通信教育部, 1965年1月, p. 47.

<sup>69</sup> 一宮道子「教材研究 年少組: 5月のリズム指導『そろってできる』」『女子大通信』

ここで注目しておきたことは、一宮が「コトバ」を強調していることである。これについて一宮は、3才児では例えばカスタネットなど「めちゃめちゃ打ちはできても、ピアノやたいこ、先生の指令に合わせて、リズムカルに打つことはひと仕事」であるため、まずは「コトバ」を使って「そろってできる」をするのである。その例として一宮があげているのは、幼児の歌「おつかいありさん」（関根榮一作詞、團伊玖磨作曲）に出てくる「こっつんこ」と「ちょんちょん」である。こうした「ごくリズムカルな、短いフレーズ」を使えば「そろってできる」は簡単に成功すると一宮はいう<sup>70</sup>。

このように、一宮の音感・リズム感指導は言葉のリズムという日本語の音節から生まれるリズムとその反復をリズム学習の出発点としている。

#### 4-2-4-2. 同じコトバの反復

日本語の音節のリズムから出発する一宮の音感・リズム感指導は幼児の合奏へと展開されていくのであるが、その過程をよく表しているのが、これも幼児の有名な歌である「ぞうさん」（まどみちお作詞・團伊玖磨作曲）を使った歌遊びである<sup>71</sup>。

『ぞうさん』の「ぞう」をおもいきりのぼして、何回も言う言葉で言うてみる」

1. 「つぎに拍手 2 回、ムネ 1 回をいれて『とーしちゃん』『あーきちゃん』など、ぞうさんと同じリズムで、ともだちの名をよびあってみる」
2. 1 拍はたいこ、2 拍と 3 拍はカスタネットをうつ動作を拍手でやってみる。
3. たいことカスタネットにうつして合奏する。

ここにある課程は次のように整理できる。

1. 言葉のリズムをとる。
2. 言葉のリズムに身体のリズム動作を加える。身体のリズム動作には、拍手、胸をかるくうつムネ、足ぶみ、歩くなどがある。
3. 身体で楽器をうつ動作をする。
4. 実際の楽器で合奏する。

---

196, 日本女子大学通信教育部, 1965年5月, p. 48.

<sup>70</sup> 一宮道子「教材研究 歌を劇に つくり方・み方 (1)」『女子大通信』192, 日本女子大学通信教育部, 1965年1月, p. 48.

<sup>71</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社, 1967年, p. 54.

慣れてくると歌のことばに合わせて楽器をうたせるようになる。例えば「ぞうさんおはながぶらりこ」がそれであるという<sup>72</sup>。「歌のことばにあわせて好きな楽器をうつ」とあり、以下のように、○で示した箇所を好きな楽器を打つというものである (Fig. 4-6~7)。

1番	○ ぞうさん	○ おはなが	○	○	○
	○ ぶらり	○ ぶらり	○	○	○
2番	○ あひるの	○ おばさん	○	○	○
	○ ガアガア	○ ガアガア	○	○	○
3番	○ うさちゃん	○ あんよが	○	○	○
	○ ピョンピョン	○ ピョンピョン	○	○	○

Fig. 4-6 「ぞうさんおはながぶらりこ」より歌のことばにあわせて好きな楽器をうつ例  
(筆者作成)



Fig. 4-7 「ぞうさんおはながぶらりこ」より旋律と1番歌詞

さらに、より複雑な合奏への準備となる「交互奏」<sup>73</sup>に展開されるが、ここでもやはりコトバのリズムが基本となる。以下に、その例を挙げる<sup>74</sup>。

### 【遊び方】

「さあ きょうは おやつごっこですよ。どんなおやつがでるでしょう」と導入し、出てきたコトバに合わせてリズムをたたき模倣させる (Fig. 4-8)。

<sup>72</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社, 1967年, p. 11.

<sup>73</sup> 交互奏とは「2組になって、かわるがわるうったり、きいたり、ときにいっしょにうったり」することであると一宮は説明する (一宮道子『おとあそび』チャイルド本社, 1967年, p. 24.)

<sup>74</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社, 1967年, p. 24.

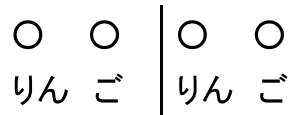


Fig. 4-8 りんごの例 (○=四分音符)

「こんどは何でしょう。じょうずにたたきましょう。」とって同じ 2 拍子であるが、リズム型のちがうものを取り入れる (Fig. 4-9)。以上を全員で練習する。

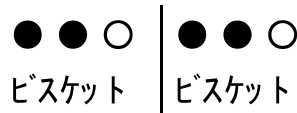


Fig. 4-9 バスケットの例 (● = 八分音符)

次に、カスタ組とタンブリン組にわかれ、「先生が、“カスタ君りんご” といったら、カスタ君だけ、りんご りんごと手をたたきます。タンブがまちがえて手をたたくと、その子は、おしゃがみです (略)」とゲームのルールを約束する。指令を出して、指定されたリズムを打つ。(例：カスタネット=りんごのリズム、タンブリン=バスケットのリズム)

さらに、なれたところで「いっしょ」と指令、両組、同時に手をうつ。結果として分担奏ができる。このようにして、合奏が 3 段階で発展する。

1. 言葉に合わせてリズム創作
2. それぞれのリズムを交互にならす
3. それぞれのリズムを重ねる=合奏

また、タンブリンとカスタ組にわかれて、以下のように「おなじリズムの模倣打からはじめて、だんだん、やりとり式に発展させ」<sup>75</sup>た例は以下の通りである (Fig. 4-10~13)。

カスタネット	こんにちは ○ ○ ○ ×	(全休符)	あそびましょう ● ● ● ● ○ ×	(全休符)
タンブリン	(全休符)	○ ○ ○ × こんにちは	(全休符)	● ● ● ● ○ × あそびましょう

Fig. 4-10 同じリズムの模倣打

<sup>75</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社, 1967年, p. 61.



カ斯塔ネット	(全休符)	まさひろくん ●●●●○×
タンブリン	○ ○ ○ × としちゃん	(全休符)

Fig. 4-11 なまえ、やりとり式

カ斯塔ネット	すべりだい ●●●●○×	(全休符)
タンブリン	(全休符)	○ ○ ○ × ぶらんこ

Fig. 4-12 あそび道具、やりとり式

カ斯塔ネット	(全休符)	こけこっこ ●●○◎
タンブリン	○ ○ ○ × わんわんわん	(全休符)

Fig. 4-13 なき声、やりとり式

(Fig. 4-10~13 は『おとあそび』 p. 61 より筆者作成)

こうしたことばや歌詞と結びついた合奏はやがて歌のない合奏、すなわち楽器だけによる器楽合奏に展開される。その目的について一宮は次のように言う。

「幼児の器楽合奏は、『うた』が主体で『うたにあわせて』というのがたてまえになっている。もちろん導入としては、はいりやすく、また、数多く経験させる上にも、必要だが、最近、ぐっと成長してきた幼児の音楽鑑賞力にたいして、リズム合奏が、相変わらず、『うた』の付随的なあり方でよいか、考える必要があるとおもう。(中略) この期の子どもは、『うたう』以上に『きく』能力にすぐれているから、子どもの音楽的経験をゆたかにする上にも、『うた』のない純器楽合奏は、大切な役割をもってくる」

76

ここで一宮が言っている「この期の子どもは、『うたう』以上に『きく』能力にすぐれている」というのは彼女が経験から得た卓見である。

76 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社、1967年、p. 110.

#### 4-2-5. 一宮道子の「音感・リズム感指導」のまとめと考察

##### 4-2-5-1. 音感指導のまとめと考察

一宮の団体の場で行う音感・リズム感指導は、音をきく、みつけるからはじまる。「音」とは楽音だけではなく、物音を含めた様々な音が対象となる。日常において子どもを取り囲む環境にある音すべてが対象となる。ただ一宮は、「家庭なら、その場その場で、雨だれ、ベルの音、ミシン、足音、なき声、何でもつかまえて利用します。どの音も、長短のリズム、強弱、高低の独自の音色とリズムをもっていますから、こんなところでも、音感・リズム感の苗床づくりができます」と述べるが、「団体の場では、このような個人的指導は困難ですし、それより、大づかみな輪郭的な指導で、よくきき正しく再現できる根本的な態度を習慣づけることが大切です」という<sup>77</sup>。したがって園では楽器の音をきく、見つける活動が中心となる。

「絶対音感教育」も「きくこと」を重視し、そこから出発した。しかし、聞く対象は楽音で、ほぼピアノの音に限定され、しかも聞く音は和音であった。これに対して一宮は、生活の物音を聞くという広い考え方を採用している。ただし、それを本格的な音感教育への準備段階と考えていたことは、彼女の経験と時代による制約だったと言えなくもない。

##### 4-2-5-2. 和音感指導のまとめと考察

一宮の「わおんあそびは、聴覚訓練になくってはならない大切な項目であります」<sup>78</sup>という考えは生涯一貫していた。ただし本格的なその訓練は幼稚園や保育園では避けるべきで、その準備としてあつかうべきだと考えていた。その内容は「和音をきく機会を、なるべく多くとりいれて、これになじませる」ことであった<sup>79</sup>。一宮の和音感指導の特徴は、幼児の身体動作と結びついていることであった。和音感指導は、和音聴音、分散形の聴音、単音抽出の聴音3つの聴音で構成され、すべて幼児の身体動作と結合していた。

##### 4-2-5-3. 音符指導のまとめと考察

---

<sup>77</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導（2）」『女子大通信』215, 日本女子大学通信教育部, 1966年12月, p. 48.

<sup>78</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社, 1967年, p. 34.

<sup>79</sup> 同上.

この指導の起源は笈田の絶対音感教育の「拍節読譜」にある。それを発展させて、一宮は音符にふさわしい言葉のリズムを使って唱えるようにし、それに合った手の動作と結びついている。さらに手を楽器に置き換えることで楽器による音符の表現指導になり、一宮が「楽器あそび」と呼ぶ合奏に展開される。動作は手だけではなく、音符のリズムに合わせて、羽ばたく、舟こぎ、せっせっせなど様々な動作がおこなわれる。音符指導では、4分音符では、4分の4拍子で弾かれる和音の伴奏を聞いて、それに合わせて4分音符で歩く、2分音符は2呼間で歩く、8分音符でかけ足をすることもおこなう。これは同時に和音聴音ともなる。こうした指導について「音符に結びつけて、幼児の音楽的能力を系統的に育てることは、実に大切なこと」ですと一宮はいう。こうした基本練習に歌唱と遊戯とを組み合わせ、「ゆうぎをすきなようにさせると、即興創作にもなったの楽しい学習になります」と、基本練習の目標が即興創作にあったことが分かる。

#### 4-2-5-4. リズム感指導のまとめと考察

一宮のリズム感指導の第1の特徴は、身体動作と必ず結びつけていることである。一宮のリズム指導の第1歩は「いつしょにできる」ことである。そのために「どの子にも共通の日常の動作」を使った。そのリズム指導のことを一宮は、「音楽に合わせること以前のリズム反応」と呼んでいる。

一宮のリズム感指導の第2の特徴は、反復に基づいていることである。リズム反応の次に来るのが「音楽に合わせるリズム反応」である。その導入は「そろってできる」ことである。「そろってできる」ための方法として反復に留意して次のことを行った。

1. 短いコトバや掛け声を反復する
2. そのコトバや掛け声のリズムを反復する
3. コトバや掛け声のリズムを反復する場合、同じ旋律で反復する

一宮のリズム感指導の第3の特徴は、幼児の言語活動を基礎にしていることである。幼児が普段よく使う動物や乗り物の名前、掛け声、ともだちの名前の音節のリズムから出発することである。

まだ理論化されていないが、コトバ(日本語)にはもともと一定のリズムが備わっている。例えば「あぶないよ」をリズムカルに唱える時には「あーぶ・なーい・よー」と3拍で唱えるのが一般的である。一宮のコトバ(日本語)合わせたリズム感指導は、こうした日本

語の特徴に沿ったものである。

一宮のリズム感指導の第4の特徴は、幼児の普段の身体動作と結びついた言葉のリズムの反復を基礎としておこなわれるリズム感指導がそのまま合奏へと発展させられることである。それは次のような小さなステップによって導かれる。

1. 言葉のリズムをとる。
2. 言葉のリズムに身体のリズム動作を加える。身体のリズム動作には、拍手、胸をかるくうつムネ、足ぶみ、歩くなどがある。
3. 身体で楽器をうつ動作をする。
4. 実際の楽器で合奏する。

次に言葉や歌の歌詞に合わせてリズムを打つことから合奏へと導く。その際、模倣奏や交互奏、応答奏を使ってより複雑な合奏に導く。

こうした言葉や歌詞と結びついた合奏はやがて歌のない合奏、すなわち楽器だけによる器楽合奏に展開される。

以上要約すると、一宮の「音感・リズム感指導」は、音感指導、和音感指導、音符指導、リズム感指導からなる。音感指導は楽器の音だけでなく幼児の身の回りのすべての音を聞くこと、を見つけることである。和音感指導は、和音聴音、分散形の聴音、単音抽出の聴音の3つの聴音で構成され、すべて幼児の身体動作と結合しておこなわれた。音符指導はピアノの和音伴奏に合わせて4分音符で歩く、2分音符は2呼間で歩く、8分音符でかけ足をする。同時に、手をたたく、羽ばたく、舟こぎ、せっせっせなどの動作をする。リズム感指導は、つねに幼児の普段の身体動作と結びついた言葉のリズムの反復を基礎としておこなわれ、合奏へと展開された。そして大事なことはこれらの指導がすべて即興創作へと向けられていることである。

### 第3節 第2の音楽活動「園生活に組み込まれた音感・リズム感指導」

「本格的な音感教育」の「苗床」を作り、創作への萌芽を育てるために一宮が幼稚園で行なった第1の音楽活動が音感・リズム感教育であった。さらに一宮は音感・リズム感を幼児が遊びながら知らず知らずのうちに身につけるための方法として第2の音楽活動である音感・リズム感教育を園生活で毎日繰り返される園児の行動に組み込むことを考えるのである。これは園児が日々反復する身体動作と音感・リズム感指導とを組み合わせるという一宮が考案した新しい指導法である。

本節では園生活で毎日繰り返される園児の行動に組み込まれた音感・リズム感指導について述べる。

#### 4-3-1. 生活に入り込む

「リズム指導にしろ、音感指導にしろ、生活にはいりこまなければ全く意味がない」<sup>80</sup>。というのが一宮の信念であった。言い換えるなら、音感・リズム感指導の生活化である。こうしたところに、一宮の幼児音楽教育者としての独創性があらわれている。一宮はいつから音感・リズム感指導の生活化を考えるようになったのか。

1939（昭和14）年5月8日、幼稚園で実践を始めて第4時のことであった。一宮が「幼稚園の廊下を通りかけますと、例の子供が不意に『C エエエ、C エエエ』と、鉛筆で、畫用紙をたゞきながら踊り出したので、子供が、難しがないで、早速彼等の生活の中に、織りこんで居るのを、實に嬉しく思ひました」<sup>81</sup>と記している。

「早速彼等の生活の中に、織りこんで居るのを、實に嬉しく思ひました」という、この時の喜びに、音感リズム感を幼児の生活の中に入れる一宮の原点を見ることができる。幼稚園での3年間にわたる「絶対音感教育」の経験をふまえて、一宮は「幼児訓練の場合、指導者の心得べき最も大切なことは、幼児の生活状態の観察であります。例へば、遊戯に

<sup>80</sup> 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導（3）」『女子大通信』207，日本女子大学通信教育部，1966年4月，p. 42.

<sup>81</sup> 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大学附属豊明幼稚園に於ける實際（二）」『楽苑』5(10)，シンキヤウ社，1939年10月，p.28.

しても、最初から、生活とかけはなれたものを授けてはなりません」と述べている<sup>82</sup>。

このように、一宮は幼児音楽教育を始めた戦前から、幼児の音楽教育は生活とかけ離れたものであってはいけない、生活の中に入り込まなければいけない、と考えていたことがわかる。

音感教育について一宮が強調することは、あそびのうちに、ごく自然に知らず知らずのうちに楽しく身につけるということである。また彼女が特に強調することは「練習は、毎回行うことで、要は、回数はなるべく多く、1回の所要時間はなるべく短く、がコツ」で、また、「毎日必ず行いつづけることがコツ」だということである。こうすることによって「子どもたちは、1日に幾回となく聴音を意識しないで訓練づけられるから、この上なく効果的だといえます」というのである<sup>83</sup>。このような音感・リズム感指導を行うために、一宮が考えたのが、子どもたちの生活に入り込む、ということであった。

#### 4-3-2. 音感・リズム感指導と園生活

では、具体的に一宮はどのようにして音感・リズム感指導を園生活の日常の行動と結びつけたのであろうか。

一宮がまず注目したのは、どの子にも共通の日常の個人の動作である。「どの子にも共通の日常の動作から、リズム反応になりそうな場」として、次のものを挙げている<sup>84</sup>。

- 1) 手を動かす（たたく、ふる、つかむ、なでる、にぎる、ひらく、のばす）
- 2) 足を動かす（歩く、かける、とぶ）
- 3) 首を動かす（こっくり、いやいや）
- 4) 身体を動かす（おじぎ、のび、ころがる、等々）

そしてこの動作をみんなでいっしょにすることで、子どもの集団的な動きが出てくる。集団的な動きとして一宮が取り上げたのは次の6つである<sup>85</sup>。

<sup>82</sup> 一宮三千子「音感教育の遊戯化」『音楽教育』4(8), 大日本出版, 1942年9月, p. 88.

<sup>83</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導(5)」『女子大通信』218, 日本女子大学通信教育部, 1967年3月, p. 44-43.

<sup>84</sup> 一宮道子「教材研究 3年保育のリズム反応導入」『女子大通信』195, 日本女子大学通信教育部, 1965年4月, p. 43.

<sup>85</sup> 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導(1)」『女子大通信』205, 日本女子大学通信教育部, 1966年2月, p. 33-32.

- 1) 「おあつまり（おならび）」
- 2) 「おじぎ」
- 3) 「マル（大円・小円）づくり」、
- 4) 「おさんぽ」
- 5) 「とまる」
- 6) 「おしずかに」

この6つの集団的な動きを、音楽の約束によってみんなでいっしょに行うのである。これが「音による集団行動の約束」である。この時、約束となる音楽のことを一宮はサイン音楽と呼んでいる<sup>86</sup>。

「音による集団行動の約束」がそのまま、音感・リズム感指導になっていることについて、一宮は「いちいち先生の指令がなくても、こどもは約束の音に応じて行動するのであるから、『音をききわける』『音に即応して、反射的に行動できる』という音感教育の基盤が同時に訓練されるわけである」<sup>87</sup>と説明する。

「音による集団行動の約束」ができるようになると、それは、以下のような、子どもたちが同時に動く毎日の生活の場面に応用される<sup>88</sup>。

- 1) 食前食後のうがいに行く
- 2) ご用意（お絵かき積み木などの道具を出しに行く）
- 3) お片づけ（出したもの片付ける）
- 4) 団体的な作業のお出かけ（外に出る、お手洗い）
- 5) おかえりの支度及び出る順
- 6) あいさつ（おはよう、おべんとう、おかえり）

音感・リズム感が生活に入りこむとは、「音による集団行動の約束」を子どもが上記6つの一緒に動く生活の場合に適用することである。これを一宮は「音による生活行動の約束」と呼んでいる。

たとえば「幾人かに分けて行動させたい時は（手洗い、おべんとう、かえりの支度など）グループごとに和音を約束し、ドミソの和音になったら「かもめ」と称して羽ばたく動作をしてききわけ、ドミソのグループが行動し、ドファラの和音になったら「おほし」と称

---

<sup>86</sup> 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導（2）」『女子大通信』206，日本女子大学通信教育部，1966年3月，p. 37.

<sup>87</sup> 同上，p. 39.

<sup>88</sup> 同上，p. 39.

してほしのきらめく動作をしてききわけ、ドファラのグループが行動をはじめる」<sup>89</sup>といった具合に、園生活の集団行動に取り入れるのである。

#### 4-3-3. 3歳児の「音による集団行動の約束」

「音による集団行動の約束」とはどのようなものだったのか、3歳児を例に具体的に描き出してみる。一宮は4月の3年保育では、「かれらの社会的最初の交流は、先生と友だちであるから、まず、この人たちが好きになり、みんなと遊べる幼稚園が、たのしい場になるように、ふんい気をもりあげていくことが、4月の保育の大切な踏み出しである。この意味でリズム指導の第一歩は、“みんなといっしょに”を目標として始める」という<sup>90</sup>。すでに述べたように、一宮によれば、「みんなといっしょに」するという「最初のリズム指導は、音楽に合わせることより、それ以前のリズム反応から始めること」であるという。

音楽以前のリズム反応のためには、「幼児が、毎日経験している日常のできごとから、取材した方が反応が早い」<sup>91</sup>といい、その「幼児が、毎日経験している日常のできごと」の1つがあいさつである。

一宮が「おはよう」と結びつけた「どの子にも共通の日常の動作」が「おじぎ」である。「おじぎ」を教材にして、リズム指導の第一歩である「みんなでいっしょに」を指導するのである。

「おじぎは、幼児の場合、楽器の合図よりも『こんにちは<sup>(ママ)</sup>』『おはよう』など毎日の挨拶から導入した方が親しみがあってよい」というのが一宮の考えである<sup>92</sup>。また、「おじぎは、園児がなれてくると、リズム反応への応用価値が非常に高い」と一宮はいう<sup>93</sup>。

こうして、音楽以前のリズム反応の「おじぎ」ができるようになった後に、音楽のリズム反応としての「おじぎ」に移る。これは、よく知られているピアノで弾くカデンツによっておじぎをするものである。

---

<sup>89</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966年12月, p. 55.

<sup>90</sup> 一宮道子「教材研究 3年保育のリズム反応導入」『女子大通信』195, 日本女子大学通信教育部, 1965年4月, p. 44.

<sup>91</sup> 同上.

<sup>92</sup> 同上, p. 43.

<sup>93</sup> 同上, p. 42.



ここでも一宮は、ただ型通りに和音を鳴らすだけではない。「『(ドミソが) なるまでそのままですよ』いつまででもさげさせている。はじめはだまって頭をさげていたこどもたち、クスクスわらいだしたり、アーアーとためいきをしたり、さわぎはじめる頃合をみて(中略)『ドミソ』をうち頭をあげる。すぐに『さあもう一度』と同じことをくりかえし、こんどは『シレソ』で頭を下げたとたんに『ドミソ』をうち、こどもの意表に出る」<sup>94</sup>。チャンス逃さないというゲーム感覚を導入し、そのチャンスを操作している。これによって子どもはリズム訓練をしているという感覚を持たないですむ。

こうした「音による集団行動の約束」を守るようになる過程については、1957(昭和32)年頃の豊明幼稚園で3歳児について当時の豊明幼稚園の教員が次のように書き残している。

4月のある1日、「幼稚園の四月はなかなか大変です。(中略)三才児のお部屋は大騒ぎ(中略)そこで、少し先生やお友達に馴れた頃、年長組と一緒に遊戯をする時間を作ります。小さなお兄様お姉様が手をつなぎ、マーチに合わせて歩くお稽古をしてあげるので」。こうして「どの子にも共通の日常の個人の動作」の「足を動かす」の「歩く」を使った最初の「音あそび」がはじめられ、「歩く、止る、坐る、立つ、と順々に覚えてゆきます」。「この様な遊びを重ねている内に、音に対してすぐ反応する習慣がいつの間にかついてくる」<sup>95</sup>。

「二学期になると、三才児も四才児も自然に音の約束を身につけ、何の苦労もなく反応出来る様になってきます」<sup>96</sup>。

音に反応して「おあつまり」「おじぎ」「マルづくり」「おさんぽ(自由隊形に歩く)」「とまる」「おしずかに」が「何の苦労もなく反応出来る様になってきます」という。ここで言われていることは、まさにリトミックの生活化である。このように、豊明幼稚園の子どもたちは、音楽活動とはまた別のところで、遊びを通して「音の約束」を身につけていったのである。

---

<sup>94</sup> 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導(1)」『女子大通信』205, 日本女子大学通信教育部, 1966年2月, p. 32.

<sup>95</sup> 富田和子「幼稚園の生態 -音楽について(音の約束)」『泉』2(2), 日本女子大学, 1957年, p. 56-57.

<sup>96</sup> 同上, p. 57.

#### 4-3-4. 5歳児の「音による生活行動の約束」

この段階でいよいよ音による集団の動きが毎日の生活の場面に応用される。「音による集団行動の約束」を生活の場面に結びつける機能を担っていたのが「おべんとう」や「おかえりのうた」であった。

##### 4-3-4-1. 「おべんとう」

5才児のおべんとうの用意と食前の手洗いに応用された様子を園の先生は次のように描き出す。

「先生が、一番早くお弁当の支度が出来た机のマーチを最初に弾きますと、その組は大いばりで手を洗いにゆきます。時には途中でふざけ過ぎて突然マーチを変えられてすごすごと席に戻る組も出てきます。この様にすると、先生がいちいち指図をしなくても混雑せずに順序正しく手を洗う事が出来るのです」<sup>97</sup>。注目したいことは、しつけられているという意識ではなく、遊んでいる、楽しいゲームをしている感覚が前面に出ていることである。いそいで支度をして最初に選ばれて得意になってふざけていると、音によってすぐに他の組に交代させられる。ここにも、ゲームのチャンス操作に似た何かがある。3才児だとまだ5才児のようにうまくはできない。「おててもきれいになりました」となるまで大変である。

「五月七日 今日からお弁当。『おべんとうまだ?』『早くおべんとうにしてよ!』と訴えるような声に早めに昼食とする。すぐひろげて喰べはじめようとする子ども達に、手洗いうがい、お盆に自分のお弁当をしたくする事、皆が出来るまで待つ事等、かわいそうだったが待たせながら教えた」<sup>98</sup>。「お弁当が始って一週間、最初はみんな揃って終ることが出来たが、此の頃は二三名きまって遅れる子どもがでてきた」ということも起こる<sup>99</sup>。

それがやがて、「今日この頃では、ピアノに合わせてテーブル毎に手を洗いに行ったり、お弁当入の袋を綺麗にたたんで食事の支度をしたりする」ことが出来るようになる<sup>100</sup>。そ

<sup>97</sup> 富田和子「幼稚園の生態-音楽について(音の約束)」『泉』2(2), 日本女子大学, 1957年, p. 57.

<sup>98</sup> 豊明幼稚園「豊明幼稚園 保育日誌から」『泉』2(9), 日本女子大学, 1957年, p. 64.

<sup>99</sup> 同上, p. 65.

<sup>100</sup> 近藤登里子「幼稚園の生態-三年保育のこどもたち-[1]」『泉』1(4), 日本女子大学, 1956年, p. 55.

して、「当番になった人は（中略）お盆を配ったり、お湯を注いだりする。楽しみながら責任感や積極性を次第に身につけていくのである」というまで育っていく<sup>101</sup>。

#### 4-3-4-2. 「おかえりのうた」

おべんとうの支度や手洗いの場面で「おべんとう」の歌がどう使われ、マーチがどう使われるのか、一宮は「リズム訓練を生活指導に応用」するやり方として「おかえりのうた」を例にして詳しく説明している<sup>102</sup>。

音符の表現や楽器あそびによって「音符や楽器が2種以上、理解できるようになったら、これを毎日の生活指導に応用する」という<sup>103</sup>。

おかえりの出る順番のために、音符の種類（2分音符の組、4分音符の組、8分音符の組）ごとに組分けしておく。おかえりの支度がすむとみんなで「おかえりのうた」を歌う。歌い終ると、ピアノはドミソの和音で2分音符を連打する。すると「2分音符の組が立って2分音符に合わせて歩きだす」。この組はそのまま歩いて帰るのではなく「4歩くらい進んだところで、リズムを換える」そして4分音符に換わると、「4分音符の組が4分音符で歩きだす。その時、2分音符の組は、途中でもその場でとまらなければならない。同じようにして、今度は8分音符が鳴らされると、8分音符の組の出発となる。こうして次々にリズムが換わり、和音による音符の連打の代わりにマーチになると、全ての組が歩く。

次に、ドミソ、ドファラ、シレソの3つの三和音を認識する和音感訓練を生活行動に応用することについて一宮は次のようにいう。

「自分の和音が鳴ったとき、立っていき、他の和音のときは静かに待機しているという仕組みで、現在日本女子大学附属豊明幼稚園で、20年来実施していますが、（中略）1日に幾回となく聴音を意識しないで訓練づけられる」<sup>104</sup>。すでに述べたように、このようなところにも一宮が独創的な幼児音楽教育者であったことが示されている。「絶対音感教育」や天野のリトミックをそのままするのではなく、それを新たに園の毎日の生活のなかで、園児の誰もがする動作と行動とに結びつけたのである。

<sup>101</sup> 豊明幼稚園「豊明幼稚園 保育日誌から」『泉』2(9), 日本女子大学, 1957年, p. 67.

<sup>102</sup> 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導 (3)」『女子大通信』207, 日本女子大学通信教育部, 1966年4月, p. 43.

<sup>103</sup> 同上.

<sup>104</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導 (5)」『女子大通信』218, 日本女子大学通信教育部, 1967年3月, p. 44-43.

この和音感訓練を「おかえりのうた」に応用することについて、一宮は、「音感で和音をおぼえたとき、合図を和音の音におきかえると、いっそう効果的になる」という<sup>105</sup>。ドミソ組、ドファラ組、シレソ組に分かれて、音符の種類で分かれた時と同じことをする。和音を換えるときは、「先発組とぶつからないように」とか、「靴ぬぎ場が混雑しないように、こどもの状態を見ながら先生は」和音を換えるなどの配慮が指示してある。他には、おかえりの進行が遅くならないように、「歌のところは全体で行進曲」するようになっている<sup>106</sup>。

ここでも注目したいことは、ゲーム操作に似た要素が使われていることである。「ある組が目的にゆきつくまでに、どんどんリズムをかえる」。ここにあるのは、単なる指令によって動くのではなく、前進、待機が絶えず入れ替わり、その間、子供たちは、いつ前進か、いつ待機か、絶えず集中して音を聞き分けなければいけない。子どもの意識はそこに集中し、訓練の部分は、けっして前面には現れてはいない。

一宮は、「これをただ『何々をだしていらっしやい』『うがいをしましょう』だけで指令すると、一度にワーッと成り、こどもには遠慮がないから大変なさわぎで、かえってひまどるし、けんかのもとにもなる」<sup>107</sup>。それを「音楽で動かせば整然とリズムカルにことが運ぶわけで、生活のしつけの上からもとても大切」だという<sup>108</sup>。しかし、しつけの面も音感リズム感指導の面も決して子どもたちにとっては前面にあるものではなく、チャンスを逃がさずとらえるというタイミングを使った遊びが前面に出たものとなっている。一宮の言葉で言えば、「リズム指導にしろ、音感指導にしろ、生活にはいりこまなければ全く意味がない」ということの具体的方策がここにある<sup>109</sup>。

#### 4-3-5. 「園生活に組み込まれた音感・リズム感指導」のまとめと考察

一宮は幼児音楽教育を始めた時から幼児の音楽教育は生活とかけ離れたものであっては

<sup>105</sup> 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導（3）」『女子大通信』207, 日本女子大学通信教育部, 1966年4月, p. 43.

<sup>106</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導（5）」『女子大通信』218, 日本女子大学通信教育部, 1967年3月, p. 43.

<sup>107</sup> 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導（3）」『女子大通信』207, 日本女子大学通信教育部, 1966年4月, p. 43.

<sup>108</sup> 同上.

<sup>109</sup> 同上, p. 42.

いけない、生活の中に入り込まなければいけない、と考えていた。音感教育について一宮が強調することは、あそびのうちに、ごく自然に知らず知らずのうちに楽しく身につけるということである。そのために一宮が考えたことは、音感・リズム感教育を園生活の中に入りこまなければいけない、ということであった。

それにはまず「どの子にも共通の日常の動作」をみんなでいっしょにすることであった。次に園生活で繰り返される集団の動きを音楽の約束によってみんなでいっしょに行うようにした。このことを一宮は「音による集団行動の約束」といい、約束となる音楽のことを「サイン音楽」といった。「音による集団行動の約束」ができるようになると、今度は、子どもたちが同時に動く毎日の生活の場面に応用された。このことを一宮は「音による生活行動の約束」といった。これが音感・リズム感が生活に入りこむということである。

一宮が音感教育で大事なこととして考えていたことは、「練習は、毎回行うことで、要は、回数はなるべく多く、1回の所要時間はなるべく短く、がコツである」ことと「毎日必ず行いつづけることがコツです」ということであった。「音による生活行動の約束」によって例えば「こどもたちは、1日に幾回となく聴音を意識しないで訓練づけられるから、この上なく効果的だといえます」ということになる。「いちいち先生の指令がなくても、こどもは約束の音に応じて行動するのであるから、『音をききわける』『音に即応して、反射的に行動できる』という音感教育の基盤が同時に訓練される」ということになるのである。

ところで、現代の幼児教育から考えると、ここで述べた一宮の「音による集団行動の約束」というのは、表面的に言えば、音が行動のための合図となっていることも否めない。実際に、言葉で伝えればよいところを、音で合図をして子どもを動かす保育、というのも少なからず存在する。しかし、大事なことは一宮がいうように、子どもたちには訓練しているという感覚を与えず、遊んでいるという感覚である。喩えていうなら、園という劇場で、子どもという演技者がまるで自発的に楽しく音楽に合わせて身体で毎日表現している様子である。ここから劇あそびまでは、あと一歩である。音感・リズム感指導が園生活に入りこんだ結果、自然と生まれたのが後述する「劇をつくる活動」であった。

#### 第4節 第3の音楽活動「歌をつくる活動」

一宮のすべての実践を結びつけていたのは創作指導であった。すべての実践の中心には創作があり、すべての実践は創作に向うもので、その準備でもあった。

しかし創作指導といっても、一宮は幼児に楽譜や音楽理論を使った創作の「方法」を教えていたわけではない。戦後、一宮の指導のもと音楽活動を行っていた豊明幼稚園では、子どもたちは即興で歌をつくり、それを子どもたちが自由に考え、表現する劇あそびへ展開した。なぜ、そのような創作活動が展開できたのだろうか。

結論からいえば、一宮は幼児にもともと備わっている創作する力をそのまま活かしたのである。一宮がしたことは、その創作する力を引き出すため、彼女が音感・リズム感と呼んでいる音を聴く力、判別する力、リズム感などが自然に身につくような音楽活動を展開し、音感・リズム感を自然に身につける環境を構築し、子どもが自発的につくって歌っている歌を創作の素材とし、子どもが即興的に歌をつくりやすい人的、物的環境に配慮したことであった。

また、一宮が幼児の音楽活動で常に留意していたことは、言語活動と身体活動との連携であった。常に言語活動と身体活動を基盤にして音楽活動を展開した。一宮自身の次の言葉はこれらの要点をよく表したものである。

「音楽の領域における創作指導は現在、幼稚園での問題点であると思う。導入として、なきごえや物音のまねっこからはじめて、おはよう、さよならなど日常の挨拶にふしづけしてやりとりする。さらに、楽器を打たせながらするといっそう効果的。(中略)リズム創作に家の人の真似などいれるのも楽しい。たとえば『パパのたばこ』など、フーッとふけば全音符のリズム表現になり、ママのお料理でトントンきざめば八分音符になる、など…。(中略)こどもはよく即興的にうたっているが、それが録音できれば一番よい創作の素材になるが、実際問題として困難である。そこで(中略)ふしの上がり下がり線をききしておき、これを手がかりにピアノでさぐり弾きしてまとめる。ことばがあればこれも記録しておく。そして、これをその子に再現してやったり、ま

た『誰ちゃんが作ったのよ』などと披露すると、よい刺激になる。」<sup>110</sup>

本節では、1962（昭和 37）年から 1966（昭和 41）年まで豊明幼稚園で実践された「歌をつくる活動」<sup>111</sup>についてそれがどのような活動であったのか、当時の教員である細矢静子の報告とそれに言及した先行研究を整理した上で、活動の内容と成立過程を明らかにする<sup>112</sup>。

#### 4-4-1. 細矢静子の報告について

「歌をつくる活動」について細矢が報告しているのは、1962（昭和 37）年度の 5 歳児、1964（昭和 39）年度の 5 歳児、1965（昭和 40）年度の 3 歳児、1966（昭和 41）年度の 4 歳児の活動である。1963（昭和 38）年度の児童については、活動しなかったのか、活動はしたが、報告しなかったのかについては不明である。以下、細矢の報告を一覧する。

〈細矢の報告〉

「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 1965 年, p. 50-59.

「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 1966 年, p. 54-63.

「幼児の言葉と節づけの即興表現(3) 四才児」『幼児の教育』66(12), 1967 年, p. 36-46.

このほかにも細矢は、「幼児の芸術活動とはどういうものか-音楽を中心として-」を發表している<sup>113</sup>。

---

<sup>110</sup> 『児童学科の会』報告『女子大通信』215, 1966 年 12 月, p. 40.

<sup>111</sup> 細矢は、「幼児の創作による『うた』, 『うた』をつくるという活動」「即興的に『うた』をつくらせる」「歌をつくる」などと述べている。ここでは統一して「歌をつくる活動」とした。

<sup>112</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965 年 11 月, p. 50-59. 「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966 年 12 月, p. 54-63. 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(3) 四才児」『幼児の教育』66(12), 日本幼稚園協会, 1967 年 12 月, p. 36-46. で、この活動を報告した。他、保育学会での発表もある。

<sup>113</sup> 細矢静子「幼児の芸術活動はどういうものか-音楽を中心として-」『幼児の教育』66(17), 日本幼稚園協会, 1967 年 7 月, p. 16-21.

Table 4-1 「歌をつくる活動」の報告内容一覧

報告年	内容前半	内容後半
1965（昭和 40）年	5 歳児の作品とその分析 昭和 37 年度：74 名 昭和 39 年度：72 名 ※両年度の比較を含む	劇あそび 「みにくいあひるのこ」
1966（昭和 41）年	3 歳児の作品とその分析 昭和 40 年度：35 名	劇あそび 「ふしぎなちゅうしゃ」
1967（昭和 42）年	4 歳児の作品とその分析 昭和 41 年度：68 名 ※前年度からの 3 年保育児を含む	劇あそび 「うちゅうのたんけんたい」

#### 4-4-2. 豊明幼稚園の「歌をつくる活動」の先行研究について

細矢の報告については、駒久美子の先行研究がある。駒は雑誌『幼児の教育』に掲載された音・音楽に関する記事を戦後から現代にかけて俯瞰し、そのなかで細矢が実践した幼児の即興的な「うたづくり」と、それを発展させた劇づくりについて触れ、細矢の実践が、当時の創造性を豊かにすることを基本方針の一つに掲げる『幼稚園教育要領』に合致したものであったことを指摘した<sup>114</sup>。細矢は「幼児の言葉とふしづけの即興表現」の冒頭に「幼児の創造性をのばすことを重視する教育は、幼稚園教育の各領域から大きな問題としてすすめられています」と述べていることから<sup>115</sup>、細矢が 1964（昭和 39）年に改訂された『幼稚園教育要領』との関連を意識していたことがわかる。そして、そこには「創造性」につ

<sup>114</sup> 駒久美子『幼児の集团的・創造的音楽活動に関する研究-応答性に着目した即興の展開-』ふくろう出版, 2013 年, p. 34. 「雑誌『幼児の教育』にみられる幼児音楽教育の創造的パイオニアたち—戦後 1946 年から 2013 年秋まで」『Journal of Creative Music Activity for Children』 2, 2013 年, p.31. 「幼児教育において創造的な音楽活動はどのように取り入れられてきたか—創造的な音楽活動に関する史の変遷—」『日本女子大学大学院紀要家政学研究科・人間生活学研究科』 17, 2011 年, p.17.

<sup>115</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』 64(11), 日本幼稚園協会, 1965 年 11 月, p. 51.



いて「留意する必要がある」点として「幼児の気持や考えを自由に表現させ」ること、「創造的な表現への意欲を高めようとする」、「創造的な活動を楽しませ」ること、の3つがあげてある。

1947（昭和22）年の『保育要領』から2000（平成12）年の『幼稚園教育要領』までの幼児の音楽教育における創造的活動に関する記述の変遷については前田真由美が明らかにしている<sup>116</sup>。また、雑誌『幼児の教育』に掲載された記事のうち音楽に関するものについて、『幼稚園教育要領』の改訂を区切りとした5つの時代ごとに検討し、音楽についての記述の改訂との関連を明らかにしたのは長澤歩であった<sup>117</sup>。長澤によれば1964（昭和37）（筆者注：39年の間違いと思われる）年頃から1968（昭和43）年にかけて雑誌『幼児の教育』では「幼児の『創造性』について書かれたものが多い」という<sup>118</sup>。それは1964（昭和39）年に改訂された『幼稚園教育要領』の基本方針に「創造性を豊かにするようにすること」と明記されたことの影響があると指摘する。雑誌『幼児の教育』で「幼児の『創造性』について書かれたものが多い」と長澤が指摘した1964（昭和39）年から1968（昭和43）年までの時期は豊明幼稚園で「歌つくるを活動」が展開され時期とほぼ重なる。

駒は「幼児のあらわした即興的な『うた』はそのままでは創造的な活動であるかどうか分からない」としながらも、「他者がそれを認めたり、受けとめたりすることによって、それが創造的な活動として明確な意味を持つようになる」と、単なる即興的な歌を創造的活動から区別し、単なる即興的な歌が創造的活動になる契機として「他者がそれを認めたり、受けとめたりすること」を指摘している<sup>119</sup>。豊明幼稚園の三歳児クラスで「歌をつくる活動」が展開されたのは、園児が即興的に口ずさんでいた歌を教師が取り上げて、みんなの前で発表したことがきっかけであった。駒が指摘するとおり、教師や園児がそれを認めたり、受けとめたりすること」が行われたのである。

駒は、「うたづくり」について細矢が「決して特別なことではなく、2～3歳児の頃は、

---

<sup>116</sup> 前田真由美「幼児音楽教育における創造性の変遷-昭和22年保育要領から平成12年幼稚園教育要領まで-」『幼年児童教育研究』14, 2002年, p. 73-84.

<sup>117</sup> 長澤歩『『幼児の教育』にみる戦後のわが国における就学前音楽教育の変遷』『音楽文化教育学研究紀要』20, 2008年, p. 133-142.

<sup>118</sup> 同上, p. 137.

<sup>119</sup> 駒久美子「幼児教育において創造的な音楽活動はどのように取り入れられてきたか-創造的な音楽活動に関する史的変遷-」『日本女子大学大学院紀要家政学研究科・人間生活学研究科』17, 2011年, p.17.

知らず知らずのうちに口ずさんでいる」と述べている<sup>120</sup>ことを引用し「子どもが自由に表現することができる『環境』を保障し、そこで生み出されるこどもの未分化なつぶやきに、保育者がいかに耳を傾け、受け止め、それを支える、あるいは発展させることができるのかが重要である」と創造を支える環境の重要性を指摘している<sup>121</sup>。駒が言う「保育者がいかに耳を傾け、受け止め、それを支える、あるいは発展させることができるのか」について細矢は日々の保育で留意していることとして、以下のように述べている<sup>122</sup>。

「幼児と教師が親しみをもち、幼児が気がねしないで行動できるようなあかるい自由な雰囲気をつくった。」

「絵画制作も幼児のつくりたい時に、幼児の考えでつくるように個別指導をした。」

「毎日話し合いの機会をつくり、幼児が友だちの前で発表できるようにした。」

「幼児に自信をもたせるために、発達の程度に応じて励まし」た。

「友だちの間で認め合うようにした。」

「幼児の考えを大切にし、できるだけ保育にとりいれた。」

このように、「創造的表現への意欲を高めること」で最も重要なことは、そのための保育環境を設定するということである。これらを、幼児、保育者、友だち関係で分けると、「創造的表現への意欲を高める」ための重要な環境づくりがみえてくる。

幼児の側からみると、「気がねしないで行動でき」、「つくりたい時に」「幼児の考えで」というのは不安のない安心できる環境についていっていることがわかる。

また、保育者の側からみると、「励ます」ことは園児にたいする勇気づけであり、幼児の考えを保育にとりいれることは、園児たちを理解する姿勢を表すことである。例えば劇あそび「ふしぎなちゅうしゃ」では、インフルエンザの予防注射から、子どもたちの間に流行した「注射ごっこ」を発展させた経緯がある。これについても、細矢は「(ごっこ遊び)

---

<sup>120</sup> 細矢静子「幼児の芸術活動とはどういうものか」『幼児の教育』66(7), 日本幼稚園協会, 1967年7月, p. 16.

<sup>121</sup> 駒久美子「雑誌『幼児の教育』にみられる幼児音楽教育の創造的パイオニアたち—戦後1946年から2013年秋まで」『Journal of Creative Music Activity for Children』2, 2013年, p.31.

<sup>122</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966年12月, p. 54-55.

をそのままとりあげた」、「役割りも話合いで希望どおりにした」と述べ<sup>123</sup>、園児たちの考えを優先的に取りあげていることがわかる。

さらに友だち関係も重要である。「友だちの前で発表」したり「友だちの間で認め合」うなどしたりして、お互いに勇気づけることで自信へとつなげていくことができる。

このように幼児は安定した環境で表現したいものをして、保育者はそれを理解し、勇気づけ、幼児はできたものを、勇気をもって友だちの前で発表し、お互いに認め合うことで自信をつける。これはまさに創造への意欲を高めることであり、換言すればやる気を持たせる、モチベーションを高めることに他ならない。

駒は豊明幼稚園の歌をつくる活動がその後継承されなかったことを指摘している<sup>124</sup>。細矢の実践以降、「細矢のような『うた』づくりによる幼児の創造的な音楽活動はほとんど見られない」。その理由として、「幼児の即興的な『うた』を創造的な音楽活動へ発展させようという考えそのものが見当たらないのかもしれない。あるいは、創造的な音楽活動へ発展させるための手だてを保育者が持たないと言えるのかもしれない」と現代の保育者養成にもつながる問題点を述べ、「細矢の実践は、この時代のひとつの試みとして取り上げられたと考えられよう」と創造的音楽づくりの実践史に位置づけている<sup>125</sup>。

#### 4-4-3. 「歌をつくる活動」とは

##### 4-4-3-1. 「あいさつ」を使った創作指導

一宮は「おはよう、さよならなど日常の挨拶にふしづけしてやりとりする」ところから創作指導を開始する。この指導法が「歌をつくる活動」へと展開されるのである。この活動で中心的役割を担った細矢静子は、それを「節づけのある会話練習」と呼んでいる。<sup>126</sup>

『せんせい おはよう ○ちゃん おはよう』など、はじめは何もしない子どももみんな

<sup>123</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966年12月, p. 60.

<sup>124</sup> 駒久美子「幼児教育において創造的な音楽活動はどのように取り入れられてきたか—創造的な音楽活動に関する史的変遷—」『日本女子大学大学院紀要家政学研究科・人間生活学研究科』17, 2011年, p.17.

<sup>125</sup> 同上.

<sup>126</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965年11月, p. 51.

で名前をよびあったり、『こんにちは』などいいあっているうちに、動きもついてくる。だまっていても、先生はそっとしておくこと、無理じいすると、出かけた芽も枯れてしまう。  
 (中略) まずやろうという意欲をそそることが大切である」と一宮はいう。その「いろいろなあいさつを ふしをつけていってみる」活動から生れた 4 歳児の作品を、一宮は以下のように紹介している<sup>127</sup> (Fig. 4-14)。



Fig. 4-14 『おとあそび』より うたあそびの例

「上例は、4 才児の実例であるが、音は 2 音構成でリズムは、全く談話調である」と一宮は評価している。そしてこの「談話調」が「即興表現の芽生え」だという<sup>128</sup>。「このような導入から、終りの劇あそび（筆者注：「ふしぎなちゅうしゃ」）にみるような、たのしくしかも音楽性ゆたかな作品が生まれる」と一宮が述べているように、このような日常のあいさつや会話の簡単なふしづけが、やがて即興創作劇へとつながるのである<sup>129</sup>。

#### 4-4-3-2. 幼児に即興的に『うた』を表現させる

豊明幼稚園の当時の教員で、一宮のよき協力者であった細矢静子は「私は昭和 37 年以来、幼児に即興的に『うた』を表現させること、また、これを発展させて『劇』をつくることを、保育の中に取り入れてきました」と語っている。細矢が言う「幼児に即興的に『うた』を表現させる」とはどのような活動だったのであろうか。

「幼児は心が満たされている時は、しらずしらずのうちに歌とも言葉ともつかないものを口ずさんでいる。これは、2、3 歳頃に多く、この時期から創造性を育てるよう

<sup>127</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社, 1967 年, p. 10.

<sup>128</sup> 同上.

<sup>129</sup> 同上.

に導いていけば幼児は喜んで自分でうたをつくりだす」<sup>130</sup>

ここで細矢が語っている、知らず知らずのうちに口ずさんでいる「歌とも言葉ともつかないもの」は、「つくりうた」とか「つぶやきうた」あるいは「即興歌」と呼ばれているものに他ならない。本稿では「つぶやきうた」と呼ぶことにするが、細矢は、「つぶやきうた」を助長して「歌をつくる活動」を展開したことを次のように語っている。

「幼児は心が満たされている時には、自分の気持ちの躍動を、しらずしらずのうちに、体を動かしたり、うたのようなものを口ずさんだりして表現している。こういう機会をのがさずとらえてのばしてきた」<sup>131</sup>

「幼児は心が満たされている時は、しらずしらずのうちに、うたを口ずさんだり、おどったりするものである。幼児の即興的な表現を教師はのがさずとらえて、これを助長し、創作の喜びを経験させ、豊かな創造性を養うように、つとめたい。」<sup>132</sup>

助長について細矢は「つくった『うた』については、批判しないで、大いにほめ、自信を持たせて励ました」という<sup>133</sup>。また、それに関連して細矢はすでに触れたように「節づけのある会話練習を試みた」と語っている<sup>134</sup>。

「日常の会話に、教師がふしづけて呼びかけ、幼児もそれにふしづけてやりとりをした」<sup>135</sup>

「幼児がうたいだしたうたは、C・M ソングでもなんでも自由に歌わせた」<sup>136</sup>

---

<sup>130</sup> 細矢静子「幼児の芸術活動とはどういうものか」『幼児の教育』66(7), 日本幼稚園協会, 1967年7月, p. 17.

<sup>131</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(3) 四才児」『幼児の教育』66(12), 日本幼稚園協会, 1967年12月, p. 37.

<sup>132</sup> 細矢静子「音楽リズム」『日本保育学会大会研究発表集』22, 日本保育学会, 1969年, p. 235.

<sup>133</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(3) 四才児」『幼児の教育』66(12), 日本幼稚園協会, 1967年12月, p.37.

<sup>134</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966年12月, p. p.55.

<sup>135</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965年11月, p.51.

<sup>136</sup> 同上, p.55.

「新園児には、不安や、あせりを感じさせないように、『うた』をつくることを教師が要求しないで、自発的につくりだすのを待った」<sup>137</sup>

「即興的といっても、幼児なりに頭の中でまとめてから表現していて、内容も豊富で（中略）教育の効果がはっきり表れておりました」と述べ<sup>138</sup>、歌をつくる活動が幼児の自発性に任せたままのものであるのではなく、教育の成果であると述べている。そのことは2年保育の4歳児が3年保育の4歳児が既に歌をつくる活動しているのを目の当たりにして、その影響から自らも歌をつくる活動に参加するということに明瞭に現れている。

「2年保育児は、はじめのうちは、3年保育児がつくるうたを、おどろいて、聞いていましたが、1学期の終わりごろから自発的に作り出し、2学期には、約半数位がつくることができ（中略）3年保育時から受ける影響は大きく、急速な進歩を示している」<sup>139</sup>

細矢は、「歌をつくる活動」の動機については説明しておらず「幼児の創造性をのばすことを重視する教育は、幼稚園教育の各領域から大きな問題としてすすめられています」と述べるにとどまっている<sup>140</sup>。

経緯については、細矢は「三才児に果して『うた』がつかれるかどうか、もし、つかれるとしても内容はどの程度のものか疑問でありました」と最初3歳児が歌をつくることについて懐疑的であったことを正直に述べている<sup>141</sup>。豊明幼稚園の「歌をつくる活動」の背景には創作や即興に関心があった一宮の思想が大いに関わっていると思われる。一宮の「こどもはよく即興的にうたっているが、それが録音できれば一番よい創作の素材になる」と述べ、細矢は「歌をつくる活動」の最初の報告で、「幼児の即興的に出る言葉と、ふしづけ

---

<sup>137</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(3) 四才児」『幼児の教育』66(12), 日本幼稚園協会, 1967年12月, p.36.

<sup>138</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(3) 四才児」『幼児の教育』66(12), 日本幼稚園協会, 1967年12月, p. 41.

<sup>139</sup> 同上, p. 41.

<sup>140</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965年11月, p. 50.

<sup>141</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966年12月, p. 60.

を録音して、それを分析した」と述べている<sup>142</sup>。

以上、細矢の報告を検討した結果、細矢が言う「幼児に即興的に『うた』を表現させる」活動とは、幼児の自発的な「つぶやきうた」を保育者が捉えて、それを助長し、「歌をつくる活動」に導く、というものであったことが分かる。

#### 4-4-4. 5年間の「歌をつくる活動」の経緯

1962（昭和 37）年から5年間の「歌をつくる活動」は均質のものではなかったことが細矢の報告からわかる。1966（昭和 41）年 11 月の報告で細矢は 1962（昭和 37）年度の 5 歳児と 1964（昭和 39）年度の 5 歳児とを比較しつつ報告を記述している。その中で、1964（昭和 39）年度の 5 歳児は「特に創造性をのばすように指導上努力した」と述べているので<sup>143</sup>、「歌をつくる活動」が本格化したのは 1964（昭和 39）年度の 5 歳児からであることが分かる。

1962（昭和 37）年度と 1964（昭和 39）年度の 5 歳児の活動について細矢は「私は、幼児の即興的な言葉と、ふしづけによる『うた』の表現に、どのような独創性が現れるか、また、これを劇に発展させた場合はどのようなものであるかを調べてみました」と述べているから、両年度の活動が実験的な試みであったことが分かる。実験期間は「卒業間際の 2 月」の 1 ヶ月で、実験方法は「幼児の即興的に出る言葉と、ふしづけを録音して、それを分析」するものであった。実験の結果について細矢は「機会と適当な刺激を与えれば、幼児の全員が『うた』の創作が可能であり、しかも、全体に非常に独創性があり、表現が豊かであることがわかりました」と述べた<sup>144</sup>。同じことを細矢は「幼児に即興的に『うた』をつくらせること、またそれを劇に発展させることは幼児の創造性をのばす一方法として大いに効果のあること」である、と述べている<sup>145</sup>。

細矢は 5 歳児を対象に卒業間際の 2 月の 1 カ月間、5 歳児に即興的に歌をつくらせ、そ

---

<sup>142</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965年11月, p. 51.

<sup>143</sup> 同上, p. 56.

<sup>144</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965年11月, p. 56

<sup>145</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966年12月, p. 54.

れを録音した。そして録音したものを楽譜に起こして5歳児の即興的な歌を分析したのである。5歳児に歌をつくらせる実験の報告では「つぶやきうた」について触れた箇所はないし、実験期間もわずか1ヵ月ということなどからして、この時期細矢は「つぶやきうた」についてまだ注目していなかったと思われる。ちなみに卒業間近の5歳児というのは「つぶやきうた」の活動が消滅する時期にあたる<sup>146</sup>。

「歌をつくる活動」で重要な役割をしている「つぶやきうた」に細矢が気づいたのはいつなのであろうか。幼児の自発的即興的な「つぶやきうた」の最初の言及は、1967（昭和42）年12月の報告で、3歳児に関して次のように述べている。

「幼児は心が満たされている時には、自分の気持ちの躍動を、しらずしらずのうちに、体を動かしたり、うたのようなものを口ずさんだりして表現している。こういう機会をのがさずとらえてのばしてきた」<sup>147</sup>

幼児が自発的に歌をつぶやく機会をのがさず、それを助長し、歌をつくる活動に導く過程について、細矢は、初めて3歳児で取り組んだ「歌をつくる活動」報告の中で具体的に述べている。

「六月の末、M子はピアノに絵本をたてかけ、楽譜のつもりでうたを口ずさみ、思いのままにピアノをたたいている。教師はすばやくこれをおぼえて採譜し『M子ちゃんがこんなおもしろいうたをつくったのよ』といって皆にうたってきかせた。M子はうれしそうに、『もっとつくる』といって用意してあったマイクにむかってうたいだした。」<sup>148</sup>

この報告をみると、M子は誰に指示されることなく、自発的に遊びながら歌っていた、ということがよみとれる。そして、それに気づいた教員（細矢かまたは他の教員）が急いで覚えて譜面におこしたということである。

---

<sup>146</sup> 「つぶやきうた」については次章で述べる。

<sup>147</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(3) 四才児」『幼児の教育』66(12), 日本幼稚園協会, 1967年12月, p. 37.

<sup>148</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966年12月, p. 55-56.



細矢が「三才児に果して『うた』がつかれるかどうか、もし、つかれるとしても内容はどの程度のものか疑問でありました」と述べているように<sup>149</sup>、M子の「つぶやきうた」に出会うまで、3歳児が歌をつくることに懐疑的であったことが分かる。

M子がつくったときまで、園児の「つぶやきうた」を意識していたわけではないことが、録音の準備もなく、「おぼえて採譜」したことに現れている<sup>150</sup>。いずれにしても、このM子の「つぶやきうた」が、細矢にとって、3歳児の即興表現を捉える大きな転機になったに違いない。

この転機は、1965（昭和40）年の5歳児活動報告の冒頭では「幼児の即興的な言葉と、ふしづけによる『うた』の表現」であったものが<sup>151</sup>、1966（昭和41）年の3歳児の活動報告の冒頭では「幼児に即興的に『うた』をつくらせる」といった文言に変わっており<sup>152</sup>、「言葉」と「ふしづけ」の隔たりがなくなった表現になっていることにも現れている。

「M子のつくったうたに刺激されて二学期にはつぎつぎと自分からすすんでうたをつくりだし、三学期にはほとんどの幼児がつくり消極的な幼児も教師が誘いかけると参加して、結局全員がうたをつくることができた」<sup>153</sup>

細矢の3歳児の歌の記録を見ると、1学期に2曲となっていて、前述したM子のつくった歌だけであり、M子以外に歌をつくった園児はいない。M子が自発的に歌をつくったのは「六月の末」で、1学期が終わる頃である。細矢の記録を見ると2学期になって初めて創作した園児が13人となって、創作した歌の総数が一気に28曲まで増えている。3学期になると、初めて創作した園児は21人で創作した歌の総数は83曲と急増している。3学期までに35人全員が歌を創作し、創作した歌の総数は113曲であった。

1966（昭和41）年度の4歳児で活動がはじめて一年間にわたって行われた。

5年間の活動の要点を述べると、1962（昭和37）年の1ヶ月間に即興的に歌を創作させ

---

<sup>149</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966年12月, p. 60.

<sup>150</sup> 同上, p. 55.

<sup>151</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965年11月, p. 50.

<sup>152</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966年12月, p. 54.

<sup>153</sup> 同上, p. 55-56.

て録音する実験から始まった「歌をつくる活動」は、1965（昭和 40）年度の 3 歳児の夏以降の活動を経て、幼児の自発的な「つぶやきうた」を保育者が捉えて、それを助長し、「歌をつくる活動」に導く一年間の活動としてでき上がった。

まとめると、「歌をつくる活動」、すなわち「幼児に即興的に『うた』を表現させる」活動とは、幼児の自発的な「つぶやきうた」を保育者が捉えて、それを助長し、「歌をつくる活動」に導く、というものであった。この活動は、1962（昭和 37）年度の 5 歳児からはじまった。活動時期は 1963（昭和 38）年 2 月の 1 ヶ月間であった。その実験方法は「幼児の即興的に出る言葉と、ふしづけを録音して、それを分析」するものであった。活動が本格化したのは「特に創造性をのばすように指導上努力した」という<sup>154</sup>。1964（昭和 39）年度の 5 歳児からであった。この時も活動時期は 1965（昭和 40）年 2 月 1 ヶ月間であった。この時期まで細矢は、4 歳児以下は歌がつかれない、とっていたようだ。転機となったのは、1965（昭和 40）年 6 月末に 3 歳児の「つぶやきうた」に注目したときだった。これが 3 歳児の即興表現を捉える大きな転機になった。2 学期になると 3 歳児 13 人が初めて創作し、創作した歌の総数が一気に 28 曲まで増えた。3 学期になると、21 人の 3 歳児が初めて創作、創作した歌の総数は 83 曲と急増した。3 学期までに 35 人全員が歌を創作し、創作した歌の総数は 113 曲であった。1966（昭和 41）年度の 4 歳児で活動がはじめて 1 年間にわたって行われた。以上活動状況の要点を下表にまとめた（Table 4-2）。

Table 4-2 豊明幼稚園における「歌をつくる活動」の活動状況

年度	年齢	活動時期
1962（昭和 37）年度	5 歳児	2 月の 1 ヶ月
1964（昭和 39）年度	5 歳児	2 月の 1 ヶ月
1965（昭和 40）年度	3 歳児	6 月末から 3 月
1966（昭和 41）年度	4 歳児	1 年間

<sup>154</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965 年 11 月, p. 56.

## 第5節 第4の音楽活動「劇をつくる活動」

本節では、1965（昭和40）年から1967（昭和42）年にかけて創られた豊明幼稚園児の3つの劇あそび「みにくいあひるのこ」、「ふしぎなちゅうしゃ」、「うちゅうたんけんたい」がつくられた経緯を述べ、次に幼児の劇あそびに対する一宮の考えを明らかにし、それがこれらの3つの劇の脚本と演出にどのように反映されているのかを考察比較するため、残された録画と細矢の報告と、一宮の著書『おとあそび』とによって、3つの劇あそびの脚本と演出を復元する。最後にこれらの脚本と演出を比較考察することで、幼児の劇あそびについての一宮の考え方にもっとも合致した劇はどれであったのかを明らかにする。

なお、それぞれの劇の脚本については、筆者が録画より復元し、まとめたものを巻末に資料としてまとめて載せた。

### 4-5-1. 3つの劇あそびがつくられた経緯

豊明幼稚園での劇あそびは、1951（昭和26）年の「あおむしさん」から始まった。それは、細矢があらすじと歌詞を担当し、一宮が作曲する、というもので<sup>155</sup>、本稿で取り上げる3つの劇あそびとは、制作の経緯からして全く異なる。また、細矢も「みにくいあひるのこ」より前に、「幼児が劇をつくったが、うたは教師の作曲によるものだった」と述べており<sup>156</sup>区別して扱っている。

#### 4-5-1-1. 「みにくいあひるのこ」の制作の経緯

「みにくいあひるのこ」は、1965（昭和40）年3月に豊明幼稚園の5歳児クラスでつくられた。「ひなまつりの集まり<sup>157</sup>に五歳児が劇をすることになった」とあり、2月中旬か

---

<sup>155</sup> 日本女子大学附属豊明幼稚園編『豊明幼稚園の歴史（日本女子大学附属豊明幼稚園100年誌第1）』日本女子大学附属豊明幼稚園、2007年、p. 43.

<sup>156</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11)、1965年、p.59.

<sup>157</sup> 豊明幼稚園では毎年「各学年が主に表現活動を通して日常の保育のありようを発表しあいながら、桃の節句を祝っている」という。（日本女子大学編『日本女子大学学園事典 創立100年の軌跡』日本女子大学、2001年、p. 296.）

ら3月中旬に制作された<sup>158</sup>。前節で述べた「歌をつくる活動」が2月にあり、これに引き続く活動として行われた。細矢は「うたの創作で、非常におもしろいものができたので、第二次作業として、劇に発展させてみました」と述べている<sup>159</sup>。

ストーリーについては、教師が「子どもたちと相談して、一番希望の多い『みにくいあひるのこ』にした」という。そして『みにくいあひるのこ』について、話し会<sup>(ママ)</sup>いをさせたあと、教師が、本をよんできかせた」という<sup>160</sup>。

原作はアンデルセンであるが、話の筋、場面の設定は園児たちが考え<sup>161</sup>、話し合いによって決められ、原作にない、うし、うさぎ、かめ<sup>162</sup>、ふくろうなども登場した<sup>163</sup>。劇中の歌は、「歌をつくる活動」と同様に録音し、その録音をもとに、教師がまとめた<sup>164</sup>。その他、「ゆうぎも、子どもたちのなかで、つぎつぎと考えられ、活発に表現され」「劇につかう、背景や、道具も、子どもたちの間で、積極的につくられ」「役割も話し会<sup>(ママ)</sup>いできめた」という<sup>165</sup>。

このように活発につくられた「みにくいあひるのこ」は「全員で練習した時、子どもたちは、非常によろこんで、わずか三日でおぼえ」、「おべんとうの時間、帰る時間になっても『もっとしよう、もっとしよう』と教師を困らせた」。「自由遊びの時、自分たちで交代でピアノをひいて、いろいろの役になって繰り返したのしんでいた」という<sup>166</sup>。いかに園児が喜んでいたのかがうかがえる。さらに、「家の人にも、劇の内容をよく話し、自分で、最初から最後まで、幾回も演じてみせた」<sup>167</sup>とある。

「歌をつくる活動」の場合と違って、劇あそびの場合、「テーマをきめないでうたをつくった場合に比較して、全員が一層興味をもち、より意欲的であった」と細矢は述べている<sup>168</sup>。テーマがあれば、伝えるべき内容が先にあるため、言葉は出やすく、歌もつくりやすかつ

---

<sup>158</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965年11月, p. 57.

<sup>159</sup> 同上, p.56.

<sup>160</sup> 同上, p. 57.

<sup>161</sup> 同上, p. 57

<sup>162</sup> 録画には登場しない。

<sup>163</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965年11月, p. 57.

<sup>164</sup> 「うたを即興的に創作させて録音した。」「その録音をもとに、教師がまとめた」(p. 57)

<sup>165</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965年11月, p. 57.

<sup>166</sup> 同上, p. 57.

<sup>167</sup> 同上, p. 58.

<sup>168</sup> 同上, p. 57.

た、ということだろう。

#### 4-5-1-2. 「ふしぎなちゅうしゃ」の制作の経緯

「ふしぎなちゅうしゃ」は、1965（昭和40）年12月上旬から中旬に3歳児クラスでつくられた劇あそびである<sup>169</sup>。この劇はごっこ遊びをそのまま発展させたものである。

当時、幼稚園でインフルエンザの予防注射がおこなわれ、子どもたちの間で「注射ごっこ」が流行し「人形、先生、友だち、園庭の木などに注射をして遊んでいた」という<sup>170</sup>。一宮は「それをそのままとりあげたのがこの劇である。話の筋やことばは、子どもの即興演奏を録音、採譜したものである」と述べる<sup>171</sup>。そのため一宮は『おとあそび』でこの劇あそびの作者を「豊明幼稚園三歳児合作」としているのだが、当然ながら、実際には細矢をはじめとする豊明幼稚園の教員たちが園児たちの話し合いを調整するなど援助した。しかし、ストーリーは園児たちのごっこ遊びをまとめたただけのものであり、振付も園児たちによってつけられた。特に、エンディングでは、決まった振り付けはなく園児たちが即興で自由に踊っている。また、劇中に歌われている歌は、1曲を除いて、園児たちによってつくられた歌である。これらは、即興的につくられたため、園児たちはすぐに覚え、何度も繰り返し再演したという。細矢によれば「掛け声や、擬音を自分たちで即興的にいれてたのしんだ」<sup>172</sup>とある。

細矢が『幼児の教育』に寄稿した活動は、すでに述べたように3つあるが、この「ふしぎなちゅうしゃ」のみ一宮の著書『おとあそび』に取り上げられている。一宮もこの作品を自身の幼児音楽教育の集大成として評価していたのではないだろうか。実際、それにふさわしい内容を持っている。

#### 4-5-1-3. 「うちゅうたんけんたい」の制作の経緯

「うちゅうたんけんたい」は、1967（昭和42）年3月上旬から中旬に豊明幼稚園の4歳児クラスでつくられた<sup>173</sup>。

---

<sup>169</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966年12月, p.60.

<sup>170</sup> 同上, p.60.

<sup>171</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社, 1967年, p.123.

<sup>172</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966年12月, p. 61.

<sup>173</sup> 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(3) 四才児」『幼児の教育』66(12), 日本幼

「ふしぎなちゅうしゃ」と同様、劇あそび制作前に、「歌をつくる活動」があった。しかし、3歳児の時とは異なり、この「歌をつくる活動」は1966（昭和41）年4月から計画的に開始されたことはすでに述べた。劇の制作にあたっては、「卒業していく五歳児を祝つての送別会に四歳児が劇をすることになった」という<sup>174</sup>。この時には、園児が主体となつてつくる劇あそびも3年目であり、細矢らにとって当然の流れだったと思われる。

「当時、自由遊びや、絵画制作に、研究ごっこと称して、ロケットや探検遊びが多くてきたので、子どもたちとの話し合いで、宇宙探検隊をテーマとしてとりあげた」とあり<sup>175</sup>、「ふしぎなちゅうしゃ」の時と同様、園児らの興味関心や、その時にはやっていたごっこ遊びを活かしたようである。

話の筋や、歌、ゆうぎ、役割についても「ふしぎなちゅうしゃ」の時と同様、園児が中心になって考え、教師がそれをまとめたという。細矢は『うた』も湧きでるように創作され、言葉に合った節づけができた」と述べ、「話の筋、言葉のやりとり、節づけなど、四日間で作くりあげた」「教師がまとめて幼児全員に教えた時、わずか二日でおぼえ」という。

「科学的な知識の豊富な子どもの影響が組全体におよび、図鑑を調べたり、教師に質問したりして、全員の宇宙に関する興味と関心が深められた」とあり<sup>176</sup>、園児の積極性がうかがえる。また、この劇は翌年度の1967（昭和42）年5月4日、「子どもの日の集り」で再演されている<sup>177</sup>。

4歳児クラスは、前年から進級した3年保育児と、新しく入園した2年保育児がいた。3年保育児については、前年に「歌をつくる活動」と「ふしぎなちゅうしゃ」を経験している。2年保育児より経験があることから、細矢は、制作当初はその差があったこと、3年保育児の成長について触れている<sup>178</sup>。

---

稚園協会, 1967年12月, p. 41.

<sup>174</sup> 同上, p. 42.

<sup>175</sup> 同上, p. 42.

<sup>176</sup> 同上, p. 42.

<sup>177</sup> 「幼稚園」『学園ニュース』日本女子大学学園PTA連合会, 1967年5月25日, 3面

<sup>178</sup> 「当園で一年間生活した三年保育児が中心となつて作りしましたが、二年保育児も、科学的な知識の豊富な子どもが、急に力を発揮して注目を浴びたり、うたをじょうずにつくる子どもが全員に認められたり、個々の力を十分にだして、時には三年保育児をリードするという光景もみられました。」「劇の内容は、三歳の時に比べ非常な進歩がみられ、話の筋・言葉のやりとり、節づけなどに、一年間の成長がはっきりとあらわれておりました」と細矢は述べている。（細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(3) 四才児」『幼児の教育』66(12), 日本幼稚園協会, 1967年12月, p. 42.)

#### 4-5-2. 幼児の劇あそびに対する一宮道子の考え

一宮は「こどもは、劇が大好きである」と次のようにいう<sup>179</sup>。

「どの子も、歌ったり、おどったりは好きであるが、ただ歌うよりは、動きながらがよく、個々のゆうぎよりは劇になったほうが、一層うれしい。」<sup>180</sup>

そして幼児のすべての表現活動が劇に統合されると指摘している。

「こどもの身近な歌や、ゆうぎや、生活経験が、すぐ、劇に総合される」<sup>181</sup>

ごっこ遊びを思い浮かべると、幼児の毎日は劇で明け暮れているともいえる。しかし幼稚園や保育園の劇というと、両親など大人の前で発表される劇が浮かぶ。そういう劇を一宮は、『お集まり』用の大がかりなもの」と言う<sup>182</sup>。しかし、一宮が考えている劇はそういった何日も練習を重ねてやっと上演できるような大がかりな劇ではなく、「いつでも、だれにでも簡単にできる劇」で、その目的は園児のためのもので「おさらいをたのしくさせながら、話し方・きき方の練習」のためのものである<sup>183</sup>。

「いつでも、だれにでも簡単にできる劇」とは劇あそびのことで、豊明幼稚園の場合、脚本も音楽もすべて園児が考えたものだという。

即興ということで一宮の音感・リズム感指導でよく目につくのが、「自由に動かせる」という指示である。その意図は「即興的に動きを創作させること」にある。一宮の最後の著作『おとあそび』にその例をひろってみると次のようなものがある。

- 「さんかくあそび」

---

<sup>179</sup> 一宮道子・スクーリング音楽教材研究3班「まいごのこやぎ」『女子大通信』177, 日本女子大学通信教育部, 1963年10月, p. 39.

<sup>180</sup> 一宮道子「教材研究 歌を劇に つくり方・み方(1)」『女子大通信』192, 日本女子大学通信教育部, 1965年1月, p. 48.

<sup>181</sup> 一宮道子・スクーリング音楽教材研究3班「まいごのこやぎ」『女子大通信』177, 日本女子大学通信教育部, 1963年10月, p. 39.

<sup>182</sup> 一宮道子「教材研究 歌を劇に つくり方・み方(1)」『女子大通信』192, 日本女子大学通信教育部, 1965年1月, p. 48.

<sup>183</sup> 同上.

「この歌の後半は、こどものすきなようにかえて、自由におどらせるとよい。」<sup>184</sup>

- 「おつきさままでとまりません」

「ロケットの形や、うちだされてとんでいくようすなどを自由に表現させてみる。(中略) 歌をおぼえたら、みんなロケットになって、自由な形で表現しながらはしる。(中略) ロケットのような表現は、規格的にきめないで、自由表現にする方が、たのしくまた名演技ができるものである」<sup>185</sup>

- 「ひょうしあそび」

「ゆうぎをすきなようにさせると、即興創作にもなったたのしい学習になります。」<sup>186</sup>

一宮はさらに、劇は「なるべく多くのこどもが出演できるもの」でなければならないという<sup>187</sup>。「ひとりの上手な演技より、たくさんのこどもが、楽しめること」であるという<sup>188</sup>。

「なるべく多くのこどもが」参加でき、「たくさんのこどもが楽しめる」「いつでも、だれにでも簡単にできる」劇あそびだからこそ、「劇づくりは子供の創作の芽をひきだすのに1番効果的な方法」だと一宮はいうのである<sup>189</sup>。ここにも、すべての表現活動が創作に向けられるという一宮の根本方針が見出せる。

一宮にとって幼児の劇とは普段の表現活動が自然に統合されたものであり、なるべくたくさんの幼児が参加でき、たくさんの幼児が楽しめる「いつでも、だれにでも簡単にできる」幼児の劇あそびであった。だから「場面の設定、登場人物や、セリフなどの話し合いは、子どものつきるところを知らない創作力を発揮させるすばらしい演習の場ともなりましよう」と一宮はいうのである<sup>190</sup>。

このような一宮の考え方は豊明幼稚園児の劇あそびにどのように反映されているのだろうか。以下、それを見るために、脚本と演出を検証する。

---

<sup>184</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社、1967年、p. 53.

<sup>185</sup> 同上、p. 102.

<sup>186</sup> 同上、p. 52.

<sup>187</sup> 一宮道子「教材研究 歌を劇に つくり方・み方(1)」『女子大通信』192、日本女子大学通信教育部、1965年1月、p. 48.

<sup>188</sup> 同上、p. 45.

<sup>189</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社、1967年、p. 118.

<sup>190</sup> 同上.



### 4-5-3. 劇あそびの脚本と演出の考察

ここでは、3つの劇あそびの脚本と演出について、一宮の考え方に沿って設定した以下の3つの観点で考察する。

- 1) 台本、あらすじ、結構、結末、出来事の合理性を検証する。
- 2) 登場人物について検証する。
  - a. 役に階層がないか。ここでいう階層とは主役、脇役、その他といった登場人物の重要性と数による上下関係のことである。
  - b. みんなが同じように参加できるか。同じようにというのは、セリフの長さや内容、登場時間や回数に軽長があまりないという意味である。
  - c. 役が交換できるか。どの役も誰もがができるという意味である。
- 3) 動きの即興性、子どもたちが自分たちの創意工夫によって自由に動いているかを検証する。

#### 4-5-3-1. 劇あそび「みにくいあひるのこ」

- |         |  |
|---------|--|
| 1) 台本   | アンデルセンの原作を園児が翻案した台本である。  |
| あらすじ    | きたない、みにくい、といじめられた「みにくいあひるのこ」が、行く先々でもいじめられるが、最後は美しい白鳥に成長する。               |
| 結構      | 問題解決型であり葛藤を経て解決に至る。<br>不幸な主人公が最後には幸せになるという、いわばシンデレラストーリーである。             |
| 結末      | 「あひる」だと思っていたが「白鳥」だった、という結末である。白鳥に温かく迎えられ、「みにくい」といじめられることはなくなった。          |
| 出来事の合理性 | 原作があるため、話の筋は原作にそった起承転結のある合理的な展開がされている。<br><br>赤ちゃんあひるや「みにくいあひるのこ」が生まれたとき |

にお乳を持ってくる「牛」、お祝いを言いに来てくる「うさぎ」など、原作にない動物も登場するが、それぞれの動物の役割は、その特性を捉えた演出がされており、合理性が認められる

例えば、牛は牛乳を持ってくる、うさぎは「ピョンピョン」はねて登場、犬は「わんわん」と鳴き、こうもりは暗闇で登場し、猫は「にゃーお」と鳴き「ごろごろ」と喉を鳴らす。にわとりは「こけこっこ」と鳴く。白鳥は「白鳥の湖」を連想させるダンスをする。

## 2) 登場人物

主役や中心となる配役がある。みにくいあひるのこ（主役）／あひるの父母／白鳥の群れ、など主役と脇役が明確に区別されている。登場人物によってセリフの量に差がある。したがって、どの登場人物も誰もができるというような配役になっていない。

## 3) 動きの即興性

劇中の「言葉」や「ゆうぎ」も園児が考えた、と細矢は述べている。また、録画のイントロでも、園児らが述べている。しかし、白鳥の群舞などは、バレエの要素を多く取り入れていることが録画からわかる。大人数での振付などは、大人の援助があったのだろうと感じられる。録画で確認する限り、劇中のセリフや振付は決まっており、揃った動きをしている。即興的な演出を挟む余地は感じられない。

「みにくいあひるのこ」は1965（昭和40）年3月に5歳児によって、「つくりうた」の活動の延長として制作された。話の筋や、うた、セリフ、ゆうぎなどは園児が中心となって考え、話し合いによって決められた。それまでも豊明幼稚園では創作劇がつくられていたが、セリフや音楽は教員と一宮によるものであった。「みにくいあひるのこ」は、そうした、それまでの活動とはまったく違う、園児主体で制作された初めての劇だったという。しかし、全てが園児によるものではなく、原作の童話がベースとなっていることもあり、ストーリーが合理的に展開され、即興性に乏しい。また、練習して、練習通りに演じてい

るという点では、即興性も欠けている。劇中の振付は決まっておリ、練習して、練習通りに演じているという揃った動きをしている。即興的な演出を挟む余地は感じられない。

以上から、園児の即興性という観点からは、この劇は即興性に乏しいと判断される。登場人物も動きも一宮の考え方を反映したものになっているとは言いがたい。

#### 4-5-3-2. 劇あそび「ふしぎなちゅうしゃ」

- |         |  |
|---------|--|
| 1) 台本   | 園児が創作したオリジナルな台本である。  |
| あらすじ    | 小人が泣く薬、怒る薬、眠くなる薬の入った注射をそれぞれりんごの木、バナナの木、みかんの木に射つ。こぶたさんが木になったりんごを食べてかなしくなる。ぞうさんが木になったバナナを食べて怒る。ねずみさんが木になったみかんを食べて眠たくなる。最後に小人が戻ってきてねずみを起こす。こぶたさん、ぞうさんも登場してみんなでおどる。  |
| 結構      | いわばハプニングによって構成されている。出来事のあいだには因果関係がなくハプニングによって連鎖している。原因があつて結果があるとか、問題が起こりそれを解決するといった物語がない。教訓という要素もない。従来劇であれば、「みにくいあひるのこ」のように、不幸な主人公が苦難をのりこえて幸せを得るといった、何か解決するといった内容がある。しかし「ふしぎなちゅうしゃ」には、何か問題があるわけでも、それが何らかの理由があつて解決するというものでもない。出来事が偶然によって連鎖している。 |
| 結末      | みんなで踊る。  |
| 出来事の合理性 | <ul style="list-style-type: none"><li>• 同じ偶然の出来事である3つの場面が並列されている。<br/>こぶたさんが木になったりんごを食べてかなしくなる。<br/>ぞうさんが木になったバナナを食べて怒る。<br/>ねずみさんが木になったみかんを食べて眠たくなる。</li><li>• 場面の順序に必然性はなく、入れ替えも可能である。例</li></ul>  |

えば、バナナを食べて怒る、を最後の場面にしても、最後にみんなで怒りをなだめて、みんなで楽しく踊って終わる、ということも可能である。

- それぞれの動物とそれが食べる果物との間に因果関係がなく、動物と果物とは互いに自由な入れ替えが可能である。

こぶたがリンゴを食べる。

ぞうさんがバナナを食べる。

ねずみがみかんを食べる。

- 果物とそれを食べた作用との間にも因果関係がない。果物にどの注射を射つのかという偶然によって決まる。

りんごを食べてかなしくなる。

バナナを食べて怒る。

みかんを食べて眠たくなる。

従来の劇であれば、出来事は動物の特性を象徴するものが多い。例えば、一宮が日本女子大学通信教育部のスクーリングで行った創作劇をみても<sup>191</sup>、迷子になったこやぎの親を探しに行くのは目が大きいトンボである。しかし、この「ふしぎなちゅうしゃ」では出来事は動物の特性を反映していない。

## 2) 登場人物

「ふしぎなちゅうしゃ」で特に従来の劇と異なる大きな点は、配役に階層がないことである。この劇では主役というものがない。それぞれの役割を交換することも可能である。一宮が言う「多くのこどもが出演できるもの」であり、こびとさん、こぶたさん、ぞうさん、ねずみさんの人数の増減が自由であるので、人数に関わらずいつでも全員が参加できる。

## 3) 動きの即興性

音楽のリズムや掛け声に合わせて自然に動いている。

最後も1人1人が自由に動いて終わっている。

---

<sup>191</sup> 一宮道子・スクーリング音楽教材研究3班「まいごのこやぎ」『女子大通信』177, 日本女子大学通信教育部, 1963年10月, p. 40-39.

「ふしぎなちゅうしゃ」はすべてに即興の要素が強く、幼児の劇に対する一宮の考え方がもっともよく反映された劇であると言える。特に最後の自由なおどりは、「ゆうぎをすきなようにさせると、即興創作にもなったのしい学習になります。」<sup>192</sup>をそのまま反映したものとなっている。登場人物も「なるべく多くのこどもが出場でき」<sup>193</sup>「ひとりの上手な演技より、たくさんのこどもが、楽しめる」ものになっている<sup>194</sup>。

ハプニングで構成されており、全体の出来事に合理的な因果関係がないため、それだけ即興の要素が強いものになっていて、一宮の言う「いつでも、だれにでも簡単にできる劇」となっている。一宮が言う「子供の創作の芽をひきだすのに1番効果的な方法」であることの手本となる劇である<sup>195</sup>。

#### 4-5-3-3. 劇あそび「うちゅうたんけんたい」

- |         |   |
|---------|---|
| 1) 台本   | 園児が創作したオリジナルな台本である。   |
| あらすじ    | 「宇宙探検隊」が月を調査するためロケットで宇宙へ。途中、「星」に出会い月の地図をもらう。それをもとに月に向かって再出発する。月を探検すると、怪獣が出てきて襲われそうになるが、催眠術で従わせる。怪獣の案内で月を調査するが、月には何もなく、暗くて寂しい。そこで、花を咲かせることを思いつき、地球から空気も水も必要としない花の種を持ってきてもらう。それを撒き、月の世界に花を咲かせる。 |
| 結構      | 2つの問題を解決するストーリーである。<br>月の探検にいくと、怪獣がいて危ない目に遭うが、催眠術で怪獣を従わせる。<br>月には何もないので、花を咲かせる。(環境問題に取り組む)  |
| 結末      | 怪獣を倒し、月に花を咲かせるハッピーエンドである。   |
| 出来事の合理性 | 極めて合理的に出来事が展開されており、それぞれの登場人物の役割は、その特性を捉えた演出がされている。  |

<sup>192</sup> 一宮道子『おとあそび』チャイルド本社, 1967年, p. 52.

<sup>193</sup> 一宮道子「教材研究 歌を劇に つくり方・み方(1)」『女子大通信』192, 日本女子大学通信教育部, 1965年1月, p. 48.

<sup>194</sup> 同上, p. 45.

<sup>195</sup> 同上, p. 48.

- 星はキラキラと光る「優しい」「美しい」もので、「うちゅうたんけんたい」を助けてくれる。
- 怪獣は「悪者」と決まっておらず、襲ってくるが催眠術によってやっつけられる。
- 「うちゅうたんけんたい」は正義であり、怪獣には叶わない力を持っている。
- 月には空気や水がなく、何もない。花を咲かせるのは現実的に不可能なことであるが、そこを空気や水がなくとも育つ花の種を持ってくるという合理性のある説明がされる。

## 2) 登場人物

登場人物に階層がある。「たんけんたい」の視点で劇が進行する。つまり、「たんけんたい」が最も重い役になっている。「悪者」役があるなど、配役によって役割が明確に分かれているため、怪獣役、次は星の子役、といったように誰もが順にどの役もできる、という状態にはなっていない。また、役によってセリフの長さや内容、登場時間や回数に軽長があり、みんなが同じように参加できる劇になっていない。

## 3) 動きの即興性

ゆうぎも園児が考えたところがあるが、録画で確認する限り、遠くをみるポーズなど歌詞の内容に合わせた動きが多い。自由に動ける場面はほとんどない。

「うちゅうたんけんたい」は子どもらしい SF であるが、話の筋のたて方は、ただ現実離れしたもの、とはなっておらず、園児らが、この劇を制作するにあたって自習した様子が伺える。

「ふしぎなちゅうしゃ」を経験した園児が半数いるが、「ふしぎなちゅうしゃ」より、話の筋やセリフ、そして振付は通常の劇という視点からは程度の高いものになっている。しかし、その分、即興性が乏しくなっていることも否めない。自由に動く、ということは制限され、全員が揃って決まった動きをしている。揃って動く美しさを子どもたち自身も求めたのかもしれない。最後に、既成曲「バラが咲いた」（作詞作曲：浜口庫之助）を歌って

終わることも、創作劇としての興を削ぐものとなっている。

「ふしぎなちゅうしゃ」は何度も繰り返し再演した、というが、「うちゅうたんけんたい」については、翌年度の「子どもの日の集り」で披露された、という記録のみである。全体に大掛かりなセットであったり、役割が揃わないとストーリーが進行しない、ということが原因に挙げられる。この劇は一宮がいう『お集まり』用の大がかりなものに近くなっている。

以上まとめると、3つの劇あそびとも幼児が主体となってつくられたが、それぞれ異なっていることがわかる。「みにくいあひるのこ」は即興性に乏しく、登場人物も動きも一宮の考え方を反映したものになっているとは言いがたい。「うちゅうたんけんたい」は一宮がいう『お集まり』用の大がかりなものに近くなっている。脚本と演出を考察比較した結果、もっとも即興性が高く、また一宮の劇に対する考えにもっとも合致したものが「ふしぎなちゅうしゃ」である。一宮が最後の著作になった『おとあそび』の最後に収録したのが「ふしぎなちゅうしゃ」だったのは、こうした理由があったと考えられる<sup>196</sup>。

---

<sup>196</sup> 一宮の著作『おとあそび』は1967（昭和42）年1月に初版が発行されている。「うちゅうたんけんたい」の完成は同年3月であるため、そもそも初版の発行には間に合わない。しかし、『おとあそび』は1969（昭和44）年に再版されている。その際に一宮は本章第4節で挙げた「音による集団行動の約束」を加筆している。もし「うちゅうたんけんたい」が「ふしぎなちゅうしゃ」より即興性、幼児の創造性に富んでいると判断されれば、そちらと差し替えられたのではないかと考える。

## 第 5 章



## 第5章 「つくりうた」の分析方法と反復の普遍性

豊明幼稚園児の「つくりうた」と劇あそびの記録は、一宮道子の実践の最終成果を記録したものである。一宮の30年にわたる実践が最後に達成した成果とは何であったのか。それを明らかにするために「つくりうた」と劇あそびについて詳細に考察する必要がある。

一宮にとって音楽教育の最終目的は創作にあった。創作する能力を養い獲得することにあった。そのため幼稚園では「創作への発展などへの発芽を作り」だすことに一宮は努力した。一宮は、発芽させ苗床をつくとそこから創作へと発展すると考えたのである。そして実際、発芽させ苗床をつくって、それが創作へと発展したのが豊明幼稚園児の「つくりうた」と劇あそびだった。

そうだとすると本稿が問題としたいのは、豊明幼稚園児の「つくりうた」と劇あそびは、どのようにつくられているのかということである。率直に言えば、豊明幼稚園児の「つくりうた」と劇あそびは本当に園児がつくったものであるか、という問題である。本当に園児がつくったものであれば、「つくりうた」には園児の「つくること」が発揮されているはずである。そうであるなら、「つくりうた」に発揮されている園児の「つくること」はどのようにすれば明らかにすることができるのか、という困難な課題を克服しなければならない。そのために、「つぶやきうた」と幼児の音楽活動に関する先行研究を参照しつつ、「つくりうた」がどのようにつくられているのかを理解するための手がかりを得なければならない。そしてこの課題を遂行することは一宮の音楽教育に対する考え方とそれによる実践の最後の成果を明らかにする試みともなる。

そこで本章では、「つくりうた」に現れている園児の「つくること」を明らかにするために、第1節では、細矢の「つくりうた」の分析を整理して、彼女がデータから明らかした「つくりうた」の独創性と創造性について評価する。第2節では「つくりうた」にはよく見られるつくり方があるのではないだろうかと考え、そのための分析方法について考える。

なお「つぶやきうた」と「つくりうた」とを本稿では次のように区別する。幼児が自発的即興的につぶやいている歌が「つぶやきうた」である。それは、a. 一過性である、b. たいていは一人か二人で歌うものである、という特徴を持っている。これに対して豊明幼稚園の「つくりうた」という場合は、「つぶやきうた」をもとに園児たちが創作した歌であ

り、a. 記録され、再現可能である、b. みんなで共有できる歌である、という特徴を持っている。

## 第1節 細矢静子による「つくりうた」の分析

この節では「つくりうた」の独創性と創造性を調べた細矢静子の分析を整理点検し、評価することを目的とする<sup>1</sup>。細矢は「幼児の即興的な言葉と、ふしづけによる『うた』の表現に、どのような独創性があらわれるか」ということ調べるため、以下の複数の視点から分析している。分析対象児と曲数は以下の通りである。

- ・ 5歳児 A 1962（昭和 37）年度の組 74 名（男児 19 名，女児 55 名）曲数不明
  - ・ 5歳児 B 1964（昭和 39）年度の組 72 名（男児 21 名，女児 51 名）曲数不明
  - ・ 3歳児 1965（昭和 40）年度の組 35 名（男児 9 名，女児 26 名）113 曲
  - ・ 4歳児 1966（昭和 41）年度の組 68 名（男児 18 名，女児 50 名）260 曲
- うち 3 年保育児（旧）34 名 176 曲、2 年保育児（新）34 名 84 曲

### 5-1-1. 園児の「つくりうた」に参加する態度やつくられた「うた」の数

5歳児 A と 5歳児 B（以下 5歳児とする）について細矢は「歌をつくる活動」への参加の態度として、

1. 自分からよろこんでする。
2. 友達のをきいてからする。

---

<sup>1</sup> 細矢の分析については、以下の資料をもとにした。

・細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11)，日本幼稚園協会，1965年 11 月，p. 50-59.

・同「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12)，日本幼稚園協会，1966年 12 月，p. 54-63.

・同「幼児の言葉と節づけの即興表現(3) 四才児」『幼児の教育』66(12)，日本幼稚園協会，1967年 12 月，p. 36-46.

3. 周囲にうながされてする。
4. 友達と一緒にする。
5. 全然しない。

の5項目で割合を出している<sup>2</sup>。その結果から「全員の幼児が、たのしんでつくることができた。(5歳児) Aよりも(5歳児) Bの方が、女児よりも男児の方が積極的であった」と結論している。注目したいことは、6割から7割の幼児が友だちとの関係によって歌をつくる活動に参加するようになったことである。この数字は、環境を用意すると幼児が積極的に歌をつくることを表している。

3歳児については「参加の分類」として学期ごとに、「最初の創作」の人数と「創作したうたの総数」を出している。いずれも2学期から急に増へ、3学期で急激に増えている。

4歳児については、学期ごとの「創作した歌の数」と「ひとりがつくった曲数」を新(2年保育児)と旧(3年保育児)とに分けて数字をあげている。学期ごとの数字の比較と新旧の数字の比較からは、学習経験の差がはっきり現れる。

#### 5-1-2. 「つくりうた」の独創性

細矢は「即興的創造性」を見るため「つくりうた」を創造性の高い順に6段階に分けた。

5歳児では、

1. 言葉もふしも創作
2. 言葉もふしも創作であるが一部分に今まで憶えたふしがでる
3. 言葉もふしも創作であるが一部分だけふしづけ、あとはふしにならない
4. 既成の曲に言葉だけつける
5. 言葉は創作であるがふしにならない
6. 創作のつもりで既成曲をうたう

---

<sup>2</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965年11月, p. 52.

の 6 段階に分けた。

5 歳児 A 男児だけが例外で、後は第 1 段階が 6 割から 8 割を占めている。

3 歳児については、

1. 旋律として扱えるもの
2. 朗詠調
3. 部分的節づけ
4. かえうた（既成の曲が 2 曲まざった曲を含めている）
5. 話ことば
6. 記憶していたうたを創作のつもりでうたったもの

の 6 段階に分けた。

第 1 段階と第 2 段階で 65 パーセントを占めている。

なお、細矢が言う「朗詠調」とは、「ある一定のリズムの流れがあるもの」と説明し、3 歳児の歌、譜例 3-4（なんでもかんでも、おしえます）がその例だという。これにより細矢の「旋律として扱えるもの」とは、いわゆる西洋音楽のように「整った旋律であるかどうか」という大人の視点が入っていることは否めない。

4 歳児については、

1. 旋律として扱えるもの
2. 朗詠調
3. 部分的節づけ
4. かえうた
5. 言葉のみ
6. 既成曲の再現

の 6 段階に分けた。

第 2 段階までを旧では 76 パーセントが、新では 62 パーセントが占めている。

1966（昭和 41）年度の 3 歳児にも同じ集計をしている。その結果は、第 2 段階までを占めるのは 50 パーセントに低下している。

これらの数字は豊明幼稚園児の「つくりうた」は独創性が極めて高いことを表している。また独創性は学習経験に依存している。つまり、学習によって独創性がより発揮される。

### 5-1-3. 「ごちゃ混ぜうた」の割合

「つぶやきうた」に関する研究では、子どもたちが独自に旋律をつくっているだけでなく、既成の歌を混ぜて歌っている、ということが指摘されている。

モークは「3 歳においては、われわれが 2 歳 6 か月から 3 歳になるまでの比較的少数の子どもたちにおいて初めて遭遇した『ごちゃ混ぜの歌』が、特に急速に増加する。この歌においては、子どもたちは、いくつかの自分が知っている歌の断片を組み合わせる新しい歌をつくりあげている、つまり、歌詞や旋律線やリズムは取りかえられ、変化され、分割され、さらに組み合わせられて、より小さな、あるいはより大きな『自分独自の楽句』に適合させられている」<sup>3</sup>といい、3、4 歳の被験者の 30 パーセントが、この「ごちゃ混ぜの歌」を歌ったと報告している<sup>4</sup>。

既成の歌を混ぜて歌うという行為が現れるのはモークの実験に限らない。藤田芙美子の観察においても、5 歳児クラスの事例で既製曲をつくり替えて歌っている様子が記録されている<sup>5</sup>。さらに永田も「即興表現、特に即興うたは歌表現に影響されることが考えられる。

（中略）即興うたの途中で既製の歌が現れる例（中略）が比較的多いことから言える。既製の歌に移ってしまうこともある」と指摘している<sup>6</sup>。

これらをまとめると、子どもは 2 歳 6 ヶ月を過ぎたあたりから、知っている歌の断片を

---

<sup>3</sup> ヘルムート・モーク『就学前の子どもの音楽体験』（石井信生訳）大学教育出版、2002 年、Helmut Moog “*Das Musikerleben des vorschulpflichtigen Kindes*” 1976, p. 123.

<sup>4</sup> 同上, p. 124.

<sup>5</sup> 藤田芙美子「子どもの生活と音楽(5)言葉遊び・歌遊びの世界」『幼児の教育』97(12), 1998 年, p.41-42.

<sup>6</sup> 永田栄一「子どもの音楽表現の形成と学習(2)」『季刊音楽教育研究』24(2), 1981 年, p. 160-161.

組み合わせたり、それらを変形させたり、また独自のメロディーを挟んだりして、新しい歌をつくるようになることがわかる。こうした歌を本稿では「ごちゃまぜうた」と呼ぶことにする。モークの実験では「3、4歳の被験者の30パーセントが、この『ごちゃ混ぜの歌』を歌った」という。豊明幼稚園児の「つくりうた」の場合はどうなのであろうか。

豊明幼稚園児の残された作品では、既製曲の影響が明らかにわかるものとして5歳児の歌、作品5-6（エイコラ、エイコラ、いたずらしちゃだめよ〜）や3歳児の歌、作品3-6（きりんさん、おにわであそんでいたら〜）がある。また5歳児の歌、作品5-8（おひさまでれば〜）にみられる完全な替え歌もある。豊明幼稚園の「歌をつくる活動」において、このような「ごちゃまぜうた」はどのくらいあったのだろうか。

細矢は「ごちゃまぜうた」を次のように言っている<sup>7</sup>。

- a. 「言葉もふしも創作であるが一部分に今までに覚えていたふしがでる」

替え歌については次のように言っている。

- b. 「既製の曲に言葉だけつける」

さらに次の例もあげている。

- c. 「創作のつもりで既製曲をうたう」（みんなが知らない曲、と思って歌っている、と細矢はいう）

細矢が5歳146名についてまとめた、これらのデータを表にした（Table 5-1~3）。

Table 5-1 a. 「ごちゃまぜうた」

5歳 A 男(19名)	31%
5歳 A 女(55名)	15%
5歳 B 男(21名)	9%
5歳 B 女(51名)	10%

<sup>7</sup> 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11)、日本幼稚園協会、1965年11月、p. 52.

Table 5-2 b. 完全な替え歌

5歳 A 男(19名)	5%
5歳 A 女(55名)	9%
5歳 B 男(21名)	0%
5歳 B 女(51名)	0%

Table 5-3 c. 創作のつもりで既製曲をうたう

5歳 A 男(19名)	11%
5歳 A 女(55名)	2%
5歳 B 男(21名)	0%
5歳 B 女(51名)	0%

モークは「ごちゃまぜうた」が現れる率を「3、4歳の被験者の30パーセント」であるという。豊明幼稚園児の場合、「5歳 A 男(19名)」の31パーセントがモークの結果と一致する。しかし、他は10パーセントか15パーセントでしかない。これから判断すると「ごちゃまぜうた」も幼児の即興的な歌のつくり方の1つであるが、しかし、その割合はおよそ10パーセント前後で、多い場合でも30パーセント程度である。したがって、子どもの即興的な歌づくりの主なつくり方ではない。

#### 5-1-4. 使われた言葉

細矢は言葉の分析では、語彙、語意、品詞について出現頻度を調べている。「表現対象」では5歳児と3歳児ではどちらも動物の歌が多く、「表現された気持ち」でも5歳児と3歳児ともに「たのしさうれしさ」「おどろき」が多いという結果を出している。品詞については、5歳児では「BはAに比べ、名詞の頻度が、はるかに多く、社会的、科学的傾向の名詞が多い」といい、また、「5歳児は接続詞は、ほとんどなく、3歳児では『ね』『よ』の接尾語も多くつかわれた」という。

4歳児では言葉についての詳しい分析がなく「語彙が豊富になり、形容詞、副詞の使用が多くなった」と述べている。












「つくりうた」の言葉についての細矢の分析からは「つくりうた」の音楽に関わる創造性について何かを期待することはできない。歌の旋律やリズムに直接関係するのは、語彙、語意、品詞とその出現頻度よりも、言葉の音節だと考えられるので、その点を注意して見るべきだったのではないかと思われる。

#### 5-1-5. 音楽の分析

##### 5-1-5-1. 旋律を構成する音符についての分析

細矢は「旋律構成の音符の分類」をし、どの音符が多く使われたかを集計している。それを表にまとめた (Table 5-4)。

Table 5-4 使われた音符

											
5歳児 A	21.3	30.0	21.9	0.4	18.6	0.2	0	0.5	7.1	0	
5歳児 B	1.4	54.0	32.1	1.5	0.7	1.1	0.9	0.4	7.8	0.1	
3歳児	8.4	50.4	24.8	1.0	7.1	0.5	0.6	0.7	6.5	数例	
4歳児	7.8	30.4	32.0	3.0	5.5	2.6	1.5	1.0	10.3	10.1	
旧	6.4	33.6	33.6	3.3	5.5	3.0	1.8	1.1	11.2	1.3	
新	16.2	25.4	34.4	2.1	7.4	1.6	0.6	0.7	10.4	1.2	

※三連符以降、データが揃わないため省略した (筆者)

結果について細矢は、5歳児では「八分音符が一番多くつかわれた」、3歳児では「八分音符、四分音符が多くつかわれた」、4歳児では「三歳の時と比較して大きな変化はなく、新、旧の差もほとんどみられなかった」と述べている。



「つくりうた」は即興的に歌われた歌で園児は音符を意識しているわけでもないし、音符によって歌をつくっているわけでもないの、この分析と集計にはあまり意味はない。日本の子どもが歌う場合、1拍に2音節を入れる、1拍に1音節を入れることがほとんどなので、1拍を4分音符で表わせれば、子どもの歌に8分音符と4分音符が多くなるのは集計しなくても明らかである。実際、細矢の集計もその通りになっている。

#### 5-1-5-2. 音域について

細矢は「つくりうた」の音域を分析し集計した (Table 5-5)。

Table 5-5 つくりうたの音域 (数値は%)

	2度	3度	4度	5度	6度	7度	8度	9度	10度	11度
5歳児 A	0	11	35	13	28	4	8	1	0	0
5歳児 B	0	0	8	27	27	11	17	5	5	0
3歳児	3.5	3.5	10.5	26.3	24.6	7.0	19.3	5.3	0	0
4歳児	0	0	3.3	9.0	24.7	21.4	29.3	10.1	0	2.2
旧	0	0	4.5	7.7	20.0	21.5	30.8	12.3	0	3.1
新	0	0	0	12.5	37.5	20.8	25.0	4.2	0	0

細矢は5歳児の音域について「狭いものが多く、特にAにはBより、音域の狭いことが目立つ」と述べているが、狭い基準をどこに置くかにもよるがデータからはそうとも言えない。3歳児については「5度6度が多い」といい、4歳児については3歳児の時と比較して「3歳の時は5度、6度の音域が多かったが、4歳では、6、7、8度の音域が多くなっていて、新、旧の比較は、旧の方が、7、8、9度の音域が多く、新より音域がひろいことがわかる」と述べる。

細矢の集計から「つくりうた」の音域が年齢の増加とともに、また学習量の増加によって広がる事が分かる。

### 5-1-5-3. 音程について

細矢は「つくりうた」に現れる音程を集計している (Table 5-6)。

Table 5-6 「つくりうた」に現れる音程

	1度	2度	3度	4度	5度	6度	7度	8度
5歳児 A	53.0	32.0	10.8	3.4	0.7	0.1	0	0
5歳児 B	40.0	39.6	13.9	3.9	1.9	0.1	0	0
3歳児	47.9	28.0	17.9	5.1	0.8	0.3	数例	数例
4歳児	27.8	36.2	25.0	7.7	2.1	0.7	0.3	0.2
旧	26.9	37.4	24.8	7.8	1.8	0.8	0.3	0.2
新	31.6	31.1	25.7	7.6	3.1	0.5	0.2	0.2

5歳児と3歳児とでは、1度と2度が全体の8割を占め、4歳児でも6割を占めるため、それに注目している。

細矢は5歳児では旋律が1度か2度で上下行する「同音進行、順次進行が多い」と述べているが、データを見れば同じ高さの音が続く1度（同音）が5割を占め、順次進行は3割である。3歳児でも「同音進行、順次進行が多」と言うが、1度が約5割で2度は約3割である。4歳児では「順次進行が多く、新、旧の間でも、旧が順次進行が多くなっている」と、同音進行よりも順次進行の方が多くなっていることを指摘している。4歳児で現われているもう1つの変化は、5歳児と3歳児で8割占めていた1度と2度が約6割に減少し、その分、3度と4度が増加していることである。

5歳児、3歳児ではほとんど上下行しないか少なかった旋律が、4歳児では上下行に富んだ旋律に変化してきているということになる。このことは、学習量が増えると旋律の上下行の変化が大きくなることも意味している。

### 5-1-5-4. 拍子について

細矢は「つくりうた」の拍子も集計している (Table 5-7)。

Table 5-7 「つくりうた」の拍子

	2/4	4/4	3/4
5 歳児 A	96.0	4.0	0
5 歳児 B	74.0	21.0	5.0
3 歳児	34.0	66.0	0
4 歳児	19.1	80.9	0

5 歳児では「四分の二拍子が非常に多い」。「三才児では三拍子はでてこなかった。これは 3 歳児の生活経験に 3 拍子をきく機会がまだまだ少ないためだと思われる」と細矢は述べている。

4 歳児では「拍子は歌詞とリズム表現の両角度から分析したものであるが、2 拍子は、大体において、短い言葉の反復が多かった。四歳では、形容詞や副詞が多くなり、各フレーズが長くなっているのので、4 拍子が多くあらわれている」と注目される指摘をしている。拍子と言葉との関係に着目し、「短い言葉の反復が多」いことと 2 拍子、長いフレーズと 4 拍子の相関関係を取り出している。

細矢は他にも、リズム型、調性、そして音名で区別される個々の音である実音で集計しているが、これらの集計に意味を見い出すことは難しいので省略する。意味が見い出せないというのは、言葉、特にその音節数と切り離してリズム型を見ても無意味であるし、調性とか実音を幼児が意識しているとは思えないからである。ただし、リズム型の集計から、4 歳児で細かいリズムや付点のリズムが減少し、長い音符の組み合わせが増加する、ということには注目したい。

#### 5-1-6. 細矢の分析のまとめ

細矢は 1965（昭和 40）年の「まとめ」で「幼児の全員が『うた』の創作が可能であり、しかも全体に非常に独創性があり、表現が豊かであることがわかりました」と述べている。

1966（昭和 41）年の「まとめ」では「三才児にも『うた』の創作が非常にたのしく活

発にでき表現内容も豊かで独創性に溢れていることがわかります」と述べている。

1967（昭和 42）年の「まとめ」では主に 3 年保育児と 2 年保育児との比較より、3 年保育児は「意欲的、豊かな創造力を示し、全員がそれぞれ独創的なうたをつくり（中略）音域・音程・リズム型などにおいて、優れていることがわかり、教育の効果がはっきりした」ことを認めている。新入園児も「つくることができ、内容も、三年保育児の段階に近づき（中略）急速な進歩を示した」とも述べている。

細矢は「つくりうた」の独創性と創造性を強調している。2 つの言葉の使い方に少し混乱が見られるが、細矢の言う独創性とは既成の歌を使ったりしないで、新しい歌がつくれるという意味である。創造性とはたくさんの新しい歌がつくれるという生産性の意味で使っている。また、音程、音域、拍子に関して表現の幅が広がる、という意味で使っている。それは正直な感想だったと思える。しかし、彼女の「つくりうた」の分析と集計からはそのことが見えてこない。保育者である細矢の関心は幼児の成長、学習成果に向かっている。豊明幼稚園児の「つくりうた」の分析によって細矢が明らかにした独創性と創造性は以下のようにまとめることができる。

独創性については、

1. 「つくりうた」は独創性が極めて高い。
2. 「ごちゃまぜうた」も「つくりうた」のつくり方の一つであるが主なつくり方ではない。

とまとめている。

創造性については、年齢の増加、あるいは学習量との間に相関関係があると見て、次のようにまとめている。

1. 友だちと一緒に活動する環境を用意すると幼児は積極的に歌をつくるようになる。
2. 学習経験の増加によってつくられる歌の数が増加する。
3. 「つくりうた」の音域は年齢の増加とともに、また学習量の増加によって広がる。
4. 年齢が高くなり、学習量が増えると旋律の上下行の変化が大きくなる。
5. 拍子と言葉とは相関関係があり、「短い言葉の反復が多」いことと 2 拍子、長いフレーズと 4 拍子の間には相関関係があるので「四歳では、（中略）各フレー

ズが長くなっているのです、4拍子が多くあらわれている」。

6. 年齢が高くなると細かいリズムや付点のリズムが減少し、長い音符の組み合わせが増加する。

細矢がまとめたものから彼女が考えていた創造性は次のように整理することができる。

1. 多く新しい歌がつけられること。
2. 音域が広がること。
3. 旋律の上下行の変化が大きくなること。
4. 2拍子よりも4拍子が多くなること。
5. 長い音符の組み合わせが増えること。

このうち、2から5までは、表現内容が豊かになることと見ることができ、豊かさは、楽典と呼ばれる西洋音楽の基礎理論の枠組みでとらえられている。つまり、細矢は創造性を、音域、音程、拍子、音符の種類で捉えられるものと考えている。

しかし、園児が即興的につくった「つくりうた」の創造性を西洋音楽理論の枠組みだけで捉えきれぬのかについては当然疑問が出てくる。そこで、次節では「つくりうた」を西洋音楽理論によって分析する方法だけではなく、「つくりうた」のつくり方に踏み込めるような分析方法を考えたい。

## 第2節 「つくりうた」の分析方法

細矢の分析は多岐にわたり詳細ではあるが、子どもの歌のつくり方を捉えきれていると言いはない。「つくりうた」の譜面に現れたものに、音域、音程、拍子、音符の種類といった西洋の音楽用語を当てはめて出現量の比較を行う方法では「つくりうた」のつくり方をとらえることは困難だと考えられる。

そこで本節では、「つくりうた」を分析するにあたって、西洋の音楽理論の他に、何を考慮すべきかについて考えてゆく。

### 5-2-1. 「つぶやきうた」の反復についての先行研究の検討

『反復』とは、ほとんど全ての音楽に存在する音楽構造<sup>8</sup>である。そうであれば、「反復」は、乳幼児の「つぶやきうた」にもあてはまることではないだろうか。坪能由紀子は『音楽づくり』において、『反復』は『問いと答え』（コール・アンド・レスポンス）とともに、音楽をつくるためのもっと基本的な音楽的な枠組みである<sup>9</sup>という。また、裴珉卿は坪能の研究を援用しながら「反復」は音楽にもそして幼児の遊びにも多く表れるものである<sup>10</sup>と述べる。

そこで本節では、乳幼児の「つぶやきうた」の先行研究を参照して、「つぶやきうた」に共通して反復が観察されることを確認する。

幼児の「つぶやきうた」に等しく見られる反復について考えるとき、乳幼児の音楽活動や言語活動について内外の哲学、美学、心理学、音楽学、文化人類学など学際的に文献を広い渉猟し、これらの研究が共通して「反復」に言及していることを指摘した田中泉の研究を見逃すことができない<sup>11</sup>。田中の言葉で言うと「乳幼児の音声行動にみられる原初的

<sup>8</sup> 坪能由紀子「ワールド・ミュージックの教材化のために—グローバル化とローカリゼーションを視座として—」『日本女子大学大学院紀要 家政学研究科・人間生活学研究科』18, 2012年, p. 202.

<sup>9</sup> 同上.

<sup>10</sup> 裴珉卿「幼児の主体的・創造的音楽表現を支える音楽活動の可能性」日本女子大学博士論文, 2009年, p. 141-142.

<sup>11</sup> 田中泉「乳幼児の音声行動に見られる特質—音楽的側面をとらえる視点について—」『日本女子大学大学院紀要 家政学研究科・人間生活学研究科』6. 2000年, p.21-29.

な音楽性について、これまでの研究を概観しながら考察し、そこに『くり返し』という特徴があることを示した」ということになる。そこで、本稿でも幼児の音楽活動に見られる反復について数例をあげる。

「つぶやきうた」の音楽的特徴として、大畑祥子は「幼児の旋律形成についての発達研究」（特殊な音楽教育を行わない保育園での実験）で3歳児の旋律では「同音進行も歌われ、三音構成の上昇動機からなる旋律も多いが、もっとも多く見られるのは連続的な四音構成の上昇・下降動機の繰り返しによる旋律である」<sup>12</sup>と、反復が多いことを指摘している（Fig. 5-1）。



Fig. 5-1 大畑の示した譜例3より

（大畑祥子「幼児における旋律形成の発達的研究(2)」『音楽教育研究』15(10), 1972年, p. 23)

また「動機が繰り返される際、動機の縮小や拡大が行われ、また動機が高い位置か低い位置に移されて歌われる」と、動機が反復される際に動機操作（モチーフアルバイト）が行われることを指摘している。さらに、4歳児では「二、三歳児に歌われた動機」もみられるが、「新しく数種の動機が加わり、導入部を持ったメロディックな旋律が現れる」。繰り返しによる旋律も歌われるが、また繰り返しのない旋律も歌われるようになるという。5歳児では「三音構成の上昇動機の繰り返しによる旋律」はみられなくなるが「四音動機」は残っているという。「動機の繰り返しによる旋律のほかに、動機の繰り返しによらないメロディックな旋律も歌われる」が、5歳児では「動機の繰り返しで歌い放しにするのではなく、何らかの終止形が形成されている」と述べる<sup>13</sup>。

以上のように大畑は幼児の旋律形成が動機の反復によって行われていることに注目している。

永田による「子どもが出生後、家族と共に成長するなかで、ことばと共に身につけてい

<sup>12</sup> 大畑祥子「幼児における旋律形成の発達的研究(2)」『音楽教育研究』15(10), 1972年, p. 23.

<sup>13</sup> 同上.

く声による音楽表現の形成過程を明らかに」した実験では<sup>14</sup>、家庭内の母と子の関わりの中で観察された録音資料があり、「一歳代の終わり頃から、より積極的にことばを駆使して旋律的表現をする自由な即興」が現れる、と述べた。3歳1ヶ月の例をみると、大畑が指摘したように、旋律が同じ動機の反復で形成されていることがわかる (Fig. 5-2) <sup>15</sup>。



Fig. 5-2 永田の示した譜例 23 より

(永田栄一「子どもの音楽表現の形成と学習(1)」『季刊音楽教育研究』24(1), 1981年, p.157)

冒頭の「ヒポヒポ」の2度音程、1度音程が2回ずつ繰り返され、5小節目以降、4度音程に拡大している。



Fig. 5-3 永田の示した譜例 24 より

(永田栄一「子どもの音楽表現の形成と学習(1)」『季刊音楽教育研究』24(1), 1981年, p.157)

「ネエチャンハ コレ」を同じ音程で繰り返し(「コレ」は「ヒガシ」に変化)後半は「コレ」の部分は省略される。さらに7小節・8小節目は音程も変化するが、「チャンハ」の部分は常に同じ。

加藤恵利子は、幼稚園4歳児クラスで、1日を通して園児たちの声を録音し、そのなか

<sup>14</sup> 永田栄一「子どもの音楽表現の形成と学習(1)」『季刊音楽教育研究』24(1), 1981年, p.161.

<sup>15</sup> 同上, p.157.



から「歌だけを抽出」した 76 曲を記録した<sup>16</sup>。それを大畑や永田の研究と照らし合わせながら反復に着目して分析すると、多くの歌が反復によってつくられていることがわかる。

加藤が記録している単純な反復の例をあげる<sup>17</sup> (Fig. 5-4~5)。



Fig. 5-4 加藤 A28

ここには「できた」というモチーフが 3 回反復されているのを観察することができる。



Fig. 5-5 加藤 A29

ここには「あかい」と「おりがみ」との 2 つのモチーフの組み合わせが反復されているのを観察することができる。

加藤はまた「単なる反復は存在しない」として、「全く同じ音型・歌詞・音高・強弱のパターンを、最初から最後まで反復している歌は 1 つも存在しない」と反復は文字通りの反復ではなく、そこには必ず何らかの変化が見られると言う重要な指摘もしている<sup>18</sup>。それが以下の譜例である (Fig. 5-6~10)。

<sup>16</sup> 加藤恵利子「幼稚園における子どものつくりうた」日本女子大学 2010 年度卒業論文

<sup>17</sup> 以下、譜例は加藤恵利子「幼稚園における子どものつくりうた」日本女子大学 2010 年度卒業論文、巻末資料「つくりうたの譜例」による。

<sup>18</sup> 同上。



Fig. 5-6 加藤 A3

動機はそのまま反復しているが、音程・リズムを変化させている。

「へんなふくる」→「へんなはこる（ママ）」→「へんなようちえん」→「へんなカバ」  
「ださーい」はそのまま反復している。



Fig. 5-7 加藤 A76

リズムのモチーフは4回とも全て同じであるが、言葉はモチーフの2回目の繰り返して  
「いそげ」を「だから」に変えている。

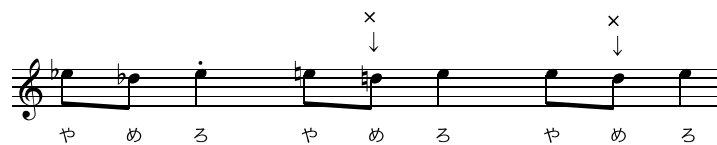


Fig. 5-8 加藤 A57

モチーフ「タタ\タ」の反復でリズムと言葉は全て同じであるが、3回とも旋律は異な  
っている。音楽の言葉で言うと変奏されている。

同様な例をもう1つあげる (Fig. 5-9)。

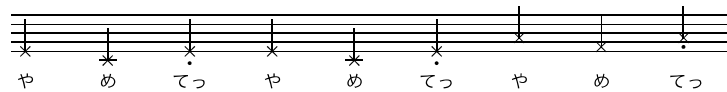
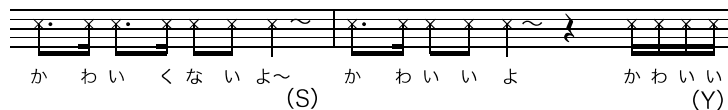


Fig. 5-9 加藤 A45

モチーフ 1 回目の繰り返し「やめて (ミドミ)」と 2 回目の繰り返し「やめて (ラファラ)」は音高が異なっている。しかし両者は音程関係 (3 度下降 3 度上昇) と 3 拍リズムは同じなのでモチーフとしては全く同一である。

幼児のモチーフによる「反復」の展開はかなり高度な次元にまで及んでいる。「問いと答え」の場合で例を挙げる。



S 児「かわ\いく\ない\よ」

Y 児「かわ\いい\よ\。 \かわいい」

Fig. 5-10 加藤 A30

Y 児の答えでは、「かわ\いい\よ\。」というモチーフを反復したとき、まずモチーフを細分して「かわ\いい」としてから、それをさらに 2 拍から 1 拍「かわいい」に縮小していると見ることができる。

このように幼児のつぶやきうたに反復を観察することができ、しかもその反復は単純な反復だけではなく、作曲法で言うところのモチーフ操作 (モチーフアルバイト) と同様なものを観察できる。

0 歳児から 5 歳児までの音楽的発達を明らかにするために行われたモークの実験によれば、「2 歳の中ごろから終わりごろにかけては、何分間にもわたって、自然発生的な歌を歌う子どもも少なくない」という。この自然発生的な歌は「ハミングされたり、1 つの母音や 1 つの音節で歌われたり (中略) 単語の部分や 1 つの単語全体が挿入されることもあり、「2 歳 6 ヶ月から 3 歳にかけては、ほとんど例外なく、同一単語の歌による反復形かい

ろいろな単語の羅列形として、完全な単語で歌われる」<sup>19</sup>と、やはり反復について指摘している。

以上検討した先行研究の成果から確認できたことは、反復は「つぶやきうた」に共通して観察される、ということである。豊明幼稚園児の「つくりうた」は「つぶやきうた」から発展したものなので、そこにも反復が観察されるのではないだろうか。そして反復こそ「つくりうた」に共通するつくり方なのではないだろうか。

以上、本章で、細矢による「つくりうた」の分析と乳幼児の「つぶやきうた」の先行研究の2つを検討した結果を踏まえて、豊明幼稚園児の「つくりうた」を分析するために2つの方法を採用することにする。

一つは、「つくりうた」の西洋音楽理論による分析、他の一つは、「つくりうた」の歌詞（言葉）である日本語における反復に着目した分析である。

そして次章で行う「つくりうた」の音楽的構造の分析のために、次の4つの観点を設定する。

1. 子どもの「つくりうた」に和音感、和声感および調性感はあるか。
2. 子どもの「つくりうた」はどんな音階を使っているか。
3. 子どもの「つくりうた」は日本語の反復をどのように使っているか。
4. 子どもの「つくりうた」でどんな形で音楽における反復が使われているか。

---

<sup>19</sup> ヘルムート・モーク『就学前の子どもの音楽体験』（石井信生訳）大学教育出版，2002年，Helmut Moog “*Das Musikerleben des vorschulpflichtigen Kindes*” 1976, p. 98.

## 第 6 章

## 第6章 「つくりうた」の分析

ここでは細矢の報告に記載された 3～5 歳の子どもたちの「つくりうた」と、3 つの劇あそび「みにくいあひるのこ」「ふしぎなちゅうしゃ」「うちゅうたんけんたい」に残されている「つくりうた」の両者を、分析の対象とする。しかし前者は、細矢も述べているように、多くの子どもの「つくりうた」の中から選出されたものであり、さらに言うなら、採譜された時点である程度の大人の主観や音楽観が混じっている恐れがあるものである。こどもたちの「つくりうた」には、この 2 つのフィルターがかかっていることを念頭に置く必要がある。また、「劇あそびのつくりうた」の方では、それらに加えて、劇あそびの内容や進行に合わせるために説明的な言葉が挿入されたり、音型そのものも改変されたりした可能性も大きい。そうした条件を考慮に入れた上で、現在まで残されている子どもたちの「つくりうた」を分析し、その意味を考察していく。

Table 6-1 分析した「つくりうた」

出典	創作者	分析した「つくりうた」の数	全作品数
1965（昭和 40）年 「幼児の言葉とふし づけの即興表現」	<b>豊明幼稚園 5 歳児</b> 昭和 37 年度の組 74 名 (男児 19 名, 女児 55 名) 昭和 39 年度の組 72 名 (男児 21 名, 女児 51 名)	個人の作品：7 曲  (個人の作品は 12 曲である が、その内、歌詞だけのもの 5 曲は分析対象から省いた。) 劇あそび用：16 曲	不明
1966（昭和 41）年 「幼児の言葉と節づ けの即興表現(2)」	<b>豊明幼稚園 3 歳児</b> 昭和 40 年度の組 35 名 (男児 9 名, 女児 26 名)	個人の作品：9 曲  (個人の作品は 21 曲である が、その内、歌詞だけのもの 11 曲は分析対象から省いた。 また「ごちゃまぜの歌」1 曲 も省いた)  劇あそび用：8 曲(リズム だけのもの 1 曲)	113 曲
1967（昭和 42）年 「幼児の言葉と節づ けの即興表現(3)」	<b>豊明幼稚園 4 歳児</b> 昭和 41 年度の組 68 名 (男児 18 名, 女児 50 名) ※前年度からの 3 年保育児を 含む。	個人の作品：6 曲  劇あそび用：11 曲	260 曲

「つくりうた」には次のように番号をつけた。

細矢の報告に掲載された「つくりうた」には掲載順に通し番号をつけ、さらに、つくった園児の年齢がわかるように、例えば 5 歳児なら「作品 5-1」、4 歳児なら「作品 4-2」、3 歳児なら「作品 3-3」というように表記した。劇あそびのなかの「つくりうた」には、劇あそびで使われている順番に番号をつけ、また同様につくった園児の年齢がわかるように、例えば 5 歳児なら「音楽 5-1」、4 歳児なら「音楽 4-2」、3 歳児なら「音楽 3-3」というように表記した。なお、番号を付した「つくりうた」の楽譜一覧は付録に掲載した。

### 第1節 ファンファーレ

ファンファーレとは、『音楽中辞典』によると「儀式、軍隊行動、狩猟などに用いられるトランペットやホルンなどによる信号音楽」である。1つの和音の構成音を分散和音的に配置していく音型、つまり管楽器にとっては倍音部であり、転じてオペラ、行進曲など、さまざまな音楽の始まりの部分で奏されることも多い。このファンファーレの音型を、豊明幼稚園の子どもたちの音楽にはいくつか見ることができる (Fig. 6-1-1~4)。



Fig. 6-1-1 音楽 5-6



Fig. 6-1-2 音楽 5-7



Fig. 6-1-3 音楽5-10

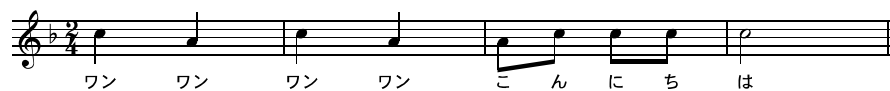


Fig. 6-1-4 音楽5-11

使われている場面も音型も、本来のファンファーレと子どもたちのつくったうたは類似している。ほとんどが出会いの挨拶の時の歌なのだ。豊明幼稚園の子どもたちはなぜこの特異な音型を使ってうたをつくったのか。

その理由としては、一宮による「和音感訓練」のうちの「分散形の聴音」や「単音抽出の聴音」で、この音型に子どもたちが日頃より親しんでいたからだと考えられる。

一宮が武蔵野高女で行っていたような、和音による合唱訓練は、今日でも授業のはじめなどに行なっている小学校もある(Fig. 6-2)



Fig. 6-2 「ハローハロー」

Fig. 6-1-1~4、Fig. 6-2 とも、1つの和音の分散形という、ファンファーレとまったく同じ構造を持っていることが分かる。一宮も Fig. 6-2 に原理的に近い、つまり和音内の音を各パートで分離して歌う活動を取り入れていた。その結果、豊明幼稚園の子どもたちは日常慣れ親しんだこの音型をさまざまに発展させて、自分たちのうたをつくったのではないかと考えられる。



## 第2節 音階

### 6-2-1. 調性の明確な音楽

豊明の子どもたちのうたは、かなりの割合で、西洋音楽の長音階(まれに短音階)でできている。

Fig. 6-3 shows a musical score in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is written on a single staff with lyrics in Japanese. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: きたないねー わたしのおちちをのんだら ね きれいになるかしら

Fig. 6-3 作品5-9

Fig. 6-4 shows a musical score in 2/4 time, key of D major. The melody is written on a single staff with lyrics in Japanese. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are: かあさんあひるはかんがえる このたまごはふしぎだな どうしたんだるう このたまごはいしかな いやいやもっとあたためよう

Fig. 6-4 音楽5-4

Fig. 6-5 音楽5-20

Fig. 6-5 は、短調の例である。これらにはコード伴奏形はつけられていないが、Fig.6-3～Fig.6-5 のどの曲も主和音で始まり、属和音から主和音への終止形を持ち、主音で終わっている。和声感が明瞭である。また、いずれもメロディもその調の和音構成音がそのままの形で出てきたり、音階の一部をそのままなぞっていたりするので、調性を推定しやすいのである。

また、長音階の構成音は第4音と第7音のないヨナ抜き長音階であるものが多い。この5音音階は、明治初期の文部省唱歌に始まり、その後の唱歌の多くで用いられ、大正時代から戦後にいたる童謡の大半にも用いられているものである。

一般に3歳～5歳の子どもたちの「つぶやきうた」をそのまま楽譜にすると、このような調性のはっきりした音楽が出てくることはほとんどない。多くは音高さえ定まらず、音高があっても調性を判別できない。それは、これらの年齢の子どもたちが、一定の音楽文化に属する音階の感覚や調性感などをまだはっきりとは身につけていないからであると考えられる<sup>1</sup>。

現在でも多くの幼稚園・保育園ではピアノに合わせてうたを歌うという活動は行われており、それらのほとんどは調性のある音楽である。それなのに、子どもたち自身がつくる日常の「つぶやきうた」には調性をきき取ることができない。単にうたを歌うだけでは、この年齢の子どもたちのつくるうたそのも

<sup>1</sup> 坪能由紀子・加藤恵理子「幼児のつくりうたの音楽的構造分析:A 幼稚園での事例をもとに」『日本女子大学大学院紀要 家政学研究科・人間生活学研究科』23, 2017年, p. 235-243.

のには音階や調性は反映されていないのである。

それに反して、豊明幼稚園の子どもたちの「つくりうた」には調性を持ったものが多い。それはやはり日常の活動において単にうたを歌うだけではなく、「和音感訓練」という西洋音楽の骨格をなす構造を聴き取る活動が行われていたからだろう。また、聴き取るだけでなく、各構成音を自ら出してみる、という活動も行われていて、そうした経験が調性的な音楽を自ら作り出すための大きな糧となっていたに違いない。

さらに決定的なのは、通時的分析で明らかにしたように、園生活に組み込まれた音感・リズム感訓練で西洋音楽の音階や調性でできた「おかえりのうた」やその伴奏のカデンツを聞いて豊明幼稚園児が毎日行動していたことであった。

おかえりのうた

1. さあよまたのしく すみました なかよしこよしで おかえりましょう  
2. おうがみつめきも わたづけて おかえりおしたく ごさしました

せんせい きよなら またまたあした  
せんせい きよなら またまたあした

ドミソ組 出発  
ドミソ・シレン組 見込み行進  
ドミソ組 出発  
ドミソ・シレン組 その場解散 全体組  
D.C. 2回繰り返す  
以下ピアノで  
全体下園

シレン組 行進  
ドミソ・ドミソ組 その場解散

▲ 以上のように、先発組とつづかないように。  
▲ 歌のこまは全体で行進しておそくならないように。  
▲ 歌めざれば混雑しないように、こまの次進を見ながら定数はラインをたす。

Fig. 6-6 園生活に組み込まれた「おかえりのうた」

(一宮道子「団体の場における幼児の音感指導(5)」『女子大通信』218, 日本女子大学通信教育部, 1967年3月, p. 43)

一宮の豊明幼稚園における音楽指導は、こうした形で子どもたちの「つくりうた」に大きな影響を与えたと考えられよう。

## 6-2-2. 調性の不明確な「つくりうた」

Fig. 6-7 に登場するのは半音階的下降進行である。この時期の子どもたちが半音階を正確に、

意識して使うということは考えにくく、恐らく次第に下降していく「こわいぞ、こわいぞ」と「恐れに満ちた音型」、あるいは下降するグリッサンドだったかもしれない音型を、採譜者がこのような形におこしたのではないかと考えられる。

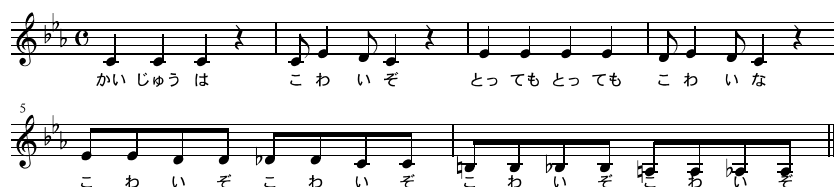


Fig. 6-7 音楽4-11

Fig. 6-8 では最初の 4 小節は変ロ長調を思わせる音型であるが、2 段目の 4 小節では調性は不明になる。次の 3 段目の 4 小節ではメロディには半音進行が混じり、4 段目ではついに音高不明瞭な言葉だけのフレーズになってしまう。こうした形の音高または調性のはっきりしたフレーズが、言葉にリズムをつけただけのフレーズ間を移行するという形は、一般の子どもたちのうたにも往々にして見られるものである<sup>2</sup>。

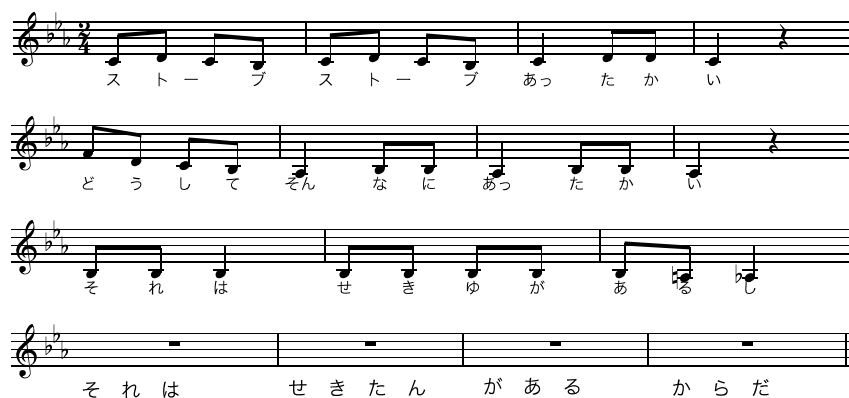


Fig. 6-8 作品5-7

Fig. 6-9 にも、半音階的なフレーズがあちこちに登場する。しかもなぜか後半はニ長調からへ長調へ突然転調する、という西洋クラシック音楽の調性感にはないうたになっている。

<sup>2</sup> 坪能由紀子・加藤恵理子「幼児のつくりうたの音楽的構造分析:A 幼稚園での事例をもとに」『日本女子大学大学院紀要 家政学研究科・人間生活学研究科』23, 2017 年, p. 235-243

おぼけはほんとに こわいのよ どうしてもどうしても こわいのよ

おぼけ はぶるんぶるんで こわいのよ みんながにんげんを たべちゃうぞー

Fig. 6-9 作品3-8

半音階ではなくとも、各フレーズ間の調性が、いわゆる西洋音楽の転調では推し量れない、不思議な関係となっているものも見ることができる (Fig. 6-10)

なんでもかんでも おしえます なんでもかんでも

おしえます なんでもかんでも おしえます

なんでもかんでも おしえます わたしはいもとにおしえます

Fig. 6-10 作品3-4

Fig. 6-8 のように次第に調性感が希薄になっていくもの、あるいは Fig. 6-9 や Fig. 6-10 のようなフレーズ間の調性関係に無理があるものでは、子どもが意図した音高と実際に歌われた音高が異なっている、という場合も考えられよう。音程を正しくとって歌うという技術がまだ十分ではなく、子ども心の中では同じ調でつながっていても、それが実際の音には反映されないのである。

### 6-2-3. 採譜と子どもたちの音感

子どもたちのつくった曲の中でもっとも半音階的進行が多かったのは、Fig. 6-11 である。一見すると半音の間をジグザクに進行し、何調かを推し量るのは難しく見える。



Fig. 6-11 作品3-5

しかし、この曲については、譜面のおこし方をエンハーモニックで読み直してみると(同音の読み方を変える)、ハ短調に近くなる。つまり、採譜の仕方にこの曲の場合は若干問題があるのではないかと考えられるのである。

子どものつくった曲を五線譜におこすのは大変な作業である。音もリズムも不明確な場合が多々ある。Fig.6-11 の歌のように、ラのシャープととるか、シのフラットととるか、調性感がまるで違ってしまふものもある。そして子どもは自由な音高で歌い出す。それをそのまま採譜すると、たとえ子どもたちがハ長調で歌っているつもりでも、絶対音で半音低い場合はシャープ5つのロ長調、半音高い場合はフラット5つの変ニ長調となる。その音高を豊明の先生たちは忠実に採譜している(Fig.6-12-1~2)。



Fig. 6-12-1. 作品5-4

おはなはいろんな いろがある ピンクやいろんな いろがある  
 いろんなにおいも ある ね おはなのしゅるいも いろいろね  
 おはなはいっぱい いろんなの が あるわ ね  
 おにわにも たくさん ね こうえんにも いっぱい ね

Fig. 6-12-2 作品4-1

その結果、書きとられた譜面にはこうしてさまざまな調が含まれることになる。子どもたちは自由な調や音高で歌っている、つまり相対音的に歌っているのであり、それを採譜する先生方は絶対音高を基準としているということになる。こうしたこの子どもたちのうたにおける調の多様性を見ると、子どもたちには必ずしも絶対音感がついているとは考えにくい。それは一宮が豊明幼稚園のさまざまな音楽的能力をもった子どもたちに、絶対音感を獲得させることを目指さなかったということとも関係するだろう。たとえ絶対音感を持っていなくても、長調や短調でできた多くの子どもたちの「つくりうた」は、同じ年代の他の子どもたちの「つくりうた」とは明らかに違っている。調性感、つまりそれは和音という縦の音の積み重ねと、それらの連なりという横の関係でできた和声感でもあるが、それが子どもたちにある程度、培われていたということになるだろう。このように調性感を土台にしたうたをつくるのが、多くの豊明幼稚園の子どもたちに可能であったことが、これらの「つくりうた」から確認することができる。これこそが、一宮のめざした子どもたち自身による「つくりうた」であり、逆にこの「つくりうた」から、子どもの獲得した音楽的能力、つまり調性感や和声感を読み取ることができるのである。

### 第3節 反復

田中<sup>3</sup>、坪能・加藤<sup>4</sup>はいずれも、子どもたちの「つくりうた」における反復性に着目し、その圧倒的な数の多さを報告している。ここでは豊明幼稚園の子どもたちの「つくりうた」においてどのように反復が位置づいているのかを見ていきたい。

#### 6-3-1. オノマトペの反復

日本語のオノマトペは元来、反復されるものがほとんどであり、Table 1にあるように、子どもたちの「つくりうた」にあるオノマトペのほとんども、それを反映して反復されている。その際、リズムも音高も(つまりメロディも)反復される場合が多い。

オノマトペの反復の多用されている例を下に挙げてみよう。



Fig. 6-13-1 作品5-5(動物の鳴き声)



Fig. 6-13-2 音楽5-10 (動物の擬態)

<sup>3</sup> 田中泉「乳幼児の音声行動に見られる特質—音楽的側面をとらえる視点について—」『日本女子大学大学院紀要 家政学研究科・人間生活学研究科』第6号 2000, p.21-29.

<sup>4</sup> 坪能由紀子・加藤恵理子「幼児のつくりうたの音楽的構造分析:A幼稚園での事例をもとに」『日本女子大学大学院紀要 家政学研究科・人間生活学研究科』23, 2017年, p. 235-243





Fig. 6-13-3 音楽5-11 (動物の鳴き声)

ねこ登場

ごろごろにゃーお ごろごろにゃーお あなたはおひげがありますか

いえいえありません にゃお~ にゃお~ ごろごろごろごろ

ならせるか だめだめ なりません

にわとり登場

ここここここここけ~ っこ ここここここここけ~ っこ

どうだい おまえは できるかい だめだめ できません

Fig. 6-13-4 音楽5-15 (動物の鳴き声)

圧倒的に動物の声が多く、しかも動物のオノマトペは何度も反復されることが多い。ほぼ動物の鳴き声だけでできているうたもある(Fig. 6-13-2~4)。

それはなぜなのか。一宮は音感指導で動物の鳴き声を多用し、創作は無からつくるものではなく、動物の鳴き声など、自由に模倣し表現させることからはじまると考えていた。豊明幼稚園児の「つくりうた」に動物の鳴き声が圧倒的に多いのは、こうした一宮の音楽教育によって園児たちが獲得した部分も大きいと考えられる。

おぼけたぞ おぼけた おぼけた ぶるんぶるん ヒューン

ふにやふにやふにや ふにやふにやふにや ふにやふにやふにやの ふにやふにやふにや

ふにや ふにや ふにや ふにや ふにや ふにや ふにや ふにや ふにや

Fig. 6-13-5 作品3-3(おぼけの擬態)

よるよる まめまきの ひがきてね

パパは パパは はやくかえってくる

パラ パラ パラ パラ (ふくはうち, おにはそと)

パラパラパラ おにさんは いっぱい あたって にげていく

こどももげんきでパラ パラ パラ パラ パラ パラ おもしろい

Fig. 6-13-6 作品4-2(豆まきの音)

パラリンコ パラリンコ それまけそれまけ パラリンコ

こっこのほうにパツとさいた あっこのほうにパツとさいた

パラリンコ パラリンコ それまけそれまけ パラリンコ

Fig. 6-13-7 音楽4-12(種まきの音)

こわいお化けの擬態語(Fig. 13-5)は、採譜されたうたの中でもっとも反復の数が多く、しかもそれがさまざまに変化していく。ファンファーレで始まり、次に短い音型の反復となり、最後には音高不

明の唱え言葉となっていく。子どもたちの感情の動きがリアルにうつし出されたうたであるといえるだろう。

豆まきと種まきの音を描写した二つのうた (Fig. 6-13-6~7) では「パラパラパラパラ」というゆっくりとしたフレーズと「パラリンコ」というフレーズが子どもたちの豆まきと種まきの動作のはやさをそのまま表している。身体の動きを伴い、自分たちが積極的に関わる経験の興奮がそのまま伝わってくるうたであろう。

### 6-3-2. 単語の反復

今度は単語が反復されているうたに注目してみよう。

はる はる うれしいな はるっ てほん とに  
あっ たか い な はるっ てほん とに だい す き よ

Fig. 6-14-1 音楽5-17

なんでもかんでもおしえます なんでもかんでも  
おしえます なんでもかんでもおしえます  
なんでもかんでもおしえます わたしはいもとおしえます

Fig. 6-14-2 作品3-4

おぼけはほんとに こわいのよ どうしてもどうしても こわいのよ

5  
おぼけ はぶるんぶるんで こわいのよ みんながにんげんを たべちゃうぞー

Fig. 6-14-3 作品3-8

へびー へびー へびのしっぽ へびー へびー へびのしっぽです

Fig. 6-14-4 作品3-9

ちゅう しゃ だ ちゅう しゃ だ ちゅう しゃ だ よ

Fig. 6-14-5 音楽3-3

つらら つらら つららはやねに さがっているのね

ふ と い つらら ほそい つらら

ゆ き は まっ しるで き れい だ ね

ゆ き も ゆ き も まっ しる ね

Fig. 6-14-6 音楽4-5

ロケット としゅっ ぱつ ロケット としゅっ ぱつ うれしいな

Fig. 6-14-7 音楽4-2



Fig. 6-14-8 音楽4-8



Fig. 6-14-9 音楽4-9



Fig. 6-14-10 音楽4-11

単語は助詞をつけて文節にしたり、組み合わせたりすることができる。こうして言葉の組み合わせを反復したり、変化させたりすることにより、「つくりうた」そのものに多様なヴァリエーション(変化)が生まれてくる。

Fig. 14-5 には「ちゅうしゃ」、Fig. 14-1 には「はる」、そして Fig. 14-4 には「へび」の反復が出てくる。「ちゅうしゃ」が単に単語の反復であるのに対し、「はる」では後半に「はるってほんとに」と言葉を組み合わせ、さらに語尾を「あったかいな」と「だいすきよ」に変化させることにより、反復原理が積み重なった、または変化を伴った音楽構造になっているのである。「へび」も後半には「へびのしゅっぱ」という言葉となり、長めのフレーズを形成し、変化をつけている。

Fig. 6-14-2 では、同じリズム・パターンでの反復の上で「なんでもかんでも教えます」が4度も繰り返される。しかしこの時それぞれのメロディ・ラインは異なっている。

Fig. 6-14-6 の「つらら」は、同じリズム、音程で3回繰り返されたのち、2段目の「ふとい」つららはゆったりしたリズムに、「ほそい」つららははやいリズムで表現されている。これは作曲技法として重要な手法の一つである音型の拡大・縮小である。

同じ音型が別のいくつかの曲にも現出する例もあげておきたい。それは「ふしぎなちゅうしゃ」につ

けられたメロディである。

これはふしぎな ちゅうしゃだよ このなかには  
ね ふしぎなくすりが はいってるよ

Fig. 6-15-1 音楽3-2

ちゅうしゃだ ちゅうしゃだ ちゅうしゃだよ

Fig. 6-15-2 音楽3-3

ふしぎだふしぎだ ふしぎだな りんごをりんごを  
たべたらね ふしぎだふしぎだ ふしぎだな  
7 なんだか かなしくなっ ちゃっ た

Fig. 6-15-3 音楽3-5a

ふしぎだふしぎだ ふしぎだな バナナをバナナを  
たべたらね ふしぎだふしぎだ ふしぎだな  
フン フン フン フン フン フン フン フン

Fig. 6-15-4 音楽3-5b



Fig. 6-15-5 音楽3-5c

「ふしぎなちゅうしゃ」は同名の劇のタイトルであり、しかもこの劇の中心的な存在である。「ふしぎな」または「ちゅうしゃ」、あるいは両者が結びついて「ふしぎなちゅうしゃ」という言葉が出てくるたびに、同じメロディに回帰する。それはまるで「ライトモチーフ」のようであり、劇の骨格を成しているのである。ただしこうした使い方については、やはり大人の知恵も背後に感じられる。

同じく、大人の知恵ではないかと思われる反復の例を挙げよう。それは西洋音楽の基本的な形式ではあるが、日本の音楽には決して出てこない、そして他の日本の子どもの歌にも出てこない、ABA形である。



Fig. 6-16 音楽4-7

音楽における反復は基本的な構造原理であり、反復のない音楽はほとんどありえない。古今の西洋音楽だけでなく、諸民族の音楽や、ポピュラー音楽、ジャズなどにもその存在は顕著に見ることができる。子どもたちのつくった音楽の中にも、ここで見てきたように反復はほとんどの曲に存在している。ただ何回反復されているのかではなく、「どんなものがどのように反復されているか」、そこにこそそれぞれの音楽の様式感や特徴を見ることができるのである。

そして子どもたちの「つくりうた」の反復には、音楽の面から観察すると、一般的な原則があるという

よりは、多様な手法が使われている。まるで子どもたちの遊びのように自然に生まれ、言葉と一緒に楽しみながら受け渡され、ヴァリエーションがつけられていく。ここに子どものうたの魅力の最たるものを見ることができるといえよう。

他方、日本語の面から観察すると、同じ言葉の反復は同じ音型で反復されるという原則がある。豊明幼稚園児の「つくりうた」の分析からも明らかなように、なぜ、同じ言葉による同じ音型の反復が見られるのであろうか。

それは、通時的分析で明らかにしたように、一宮が音感・リズム感指導で、おなじ言葉に言葉の反復、おなじリズムの反復、できれば節もおなじ、ということをおこなっていたからであると考えられる。それがそのまま園児たちの「つくりうた」に反映されているのである。

これに関連して言葉の反復と日本語のリズムとの関係について整理しておきたい。

「つくりうた」では明らかに反復が多用される。その反復は言葉(オノマトペや単語)の反復が基礎になっている。こうした反復で共通することは、言葉が反復されるときは、ほぼ同じ旋律とリズムで反復されるということである。つまり、「つくりうた」の反復は言葉の反復が基礎になっており、言葉が反復されるときは、同じ音型で反復されるという原則を立てることができる。

では、なぜ、このような原則が存在するのであろうか。それは、「つくりうた」で多用される反復は日本語のリズムが基礎になっているからであると考えられる。日本語の単語やオノマトペには決まったリズムがあり、そのリズムが同じ旋律で反復はされることで上記の原則が存在するのであると考えられる。

以上、分析と考察をまとめると、豊明幼稚園児の「つくりうた」には 2 つの特徴が目立っている、ということになる。一つは、和音感、和声感および調性感が明瞭であることであり、他の一つは、日本語のリズムを基礎にして反復が行われ、それが多用されていることである。この 2 つの特徴を次のように定式化する。

豊明幼稚園児の「つくりうた」の 2 つの特徴

A 和音感、和声感および調性感

B 日本語のリズム



#### 第 4 節 一宮が作曲した歌に反映された子どもたちの「つくりうた」

最後に、やや本筋からそれるが、「つくりうた」の分析結果からみえてくる、子どもたちが歌をつくる活動と一宮自身が作曲した子どもの歌との関係について補足として触れておきたい。

一宮は、豊明幼稚園の子どもたちとの活動によって、子どもの音楽には反復が多用され、子どもの感情の高揚によってそれが無限に変奏されていくことを熟知していたはずである。彼女自身は言及していないが、改めて見てみると、彼女のつくった子どものための作品には、こどもの「つくりうた」と共通するオノマトペとその反復、そして言葉の反復が効果的にちりばめられている。Fig. 6-17 は一宮の子どものための作品の中でもっともよく知られた「おべんとう」である。

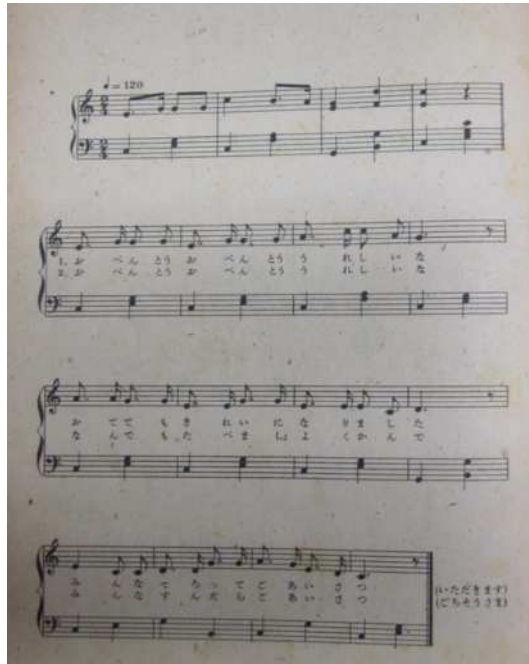


Fig. 6-17 「おべんとう」『うたとゆうぎ(こどものこよみ)』(昭和 24 年)より

今まで分析してきた豊明幼稚園の子どもたちの作品とこの曲の類似点を見てみよう。

- 1 言葉の反復(おべんとう)がある。
- 2 機能 and 声 を 基 盤 と し (主 要 3 和 音 の み)、長 音 階 (ヨ ナ 抜 き 5 音 音 階)
- 3 メロディはほとんど和音の分散形でできており、最後の部分のみ音階音をなぞっている。



Fig. 6-18 〈おとあてごっこ〉『女子大通信』215(1966年12月1日)より

Fig. 6-18 は、ここで紹介した子どもたちの「つくりうた」とほぼ同時期(昭和41年)に教材用としてつくられたうたであるが、「おべんとう」とほぼ同じ3つの特徴を持っている。

- 1 言葉の反復(なんでしょ)がある。
- 2 機能 and 和声を基盤とし(主要3和音のみ)、長音階(ヨナ抜き長音階)。
- 3 メロディはほとんど音階音をなぞった形でできている。

もう1曲、今度はオノマトペの含まれたうたを見てみよう。



Fig. 6-18 〈ポンポコたぬき〉『うたとゆうぎ(秋の巻)』(1948年)より

- 1 歌詞のほとんどは「ポンポコポン」というたぬきのオノマトペの反復でできている。  
リズムは終始同じ、しかしメロディラインは変化。  
これらはほとんど主和音の分散形、すなわちファンファーレの形をとっている。  
「ポンポコポン」は一種の呼びかけとなっている。

一ヶ所「ポンポコたぬき」と形容詞的に使われているところだけ、オノマトペが変化。

2 機能と声の基盤とし(主要3和音のみ)、長音階(ヨナ抜き5音音階)

3 「ポンポコボン」以外のメロディは、音階音をなぞった形。

このように、一宮自身のつくった子どものためのうたには、「おべんとう」と「ポンポコたぬき」ともに、豊明幼稚園の子ども「つくりうた」といくつもの共通点を認めることができる。

一宮が、創作劇で子どものうたを聞きとり、それを書きとめつつ子どもとともに音楽をつくり、さらにそれを自身の作品に反映させていった、その軌跡の一端をこれらのうたに見ることはできないであろうか。

一宮は、常に「きくこと」に心をくだいた人であった。戦前には笈田を通じて「絶対音感教育」と出会い、自らの高女での実践において絶対音と和音感とを両立させる方法を取り入れ、さらにきいた音を身体で表現するリズムを幼稚園・小学校で実践、戦後は、絶対音高でも楽音でもなく、身のまわりのすべての音に耳を傾けることの大切さを説いたのであった。きく対象こそこうして変化を遂げていくが、彼女にとっては「きくこと」は常に創作活動と教育活動の柱であったと考えられよう。一宮は自らも「きく」人であった。

そうした一宮の戦後のすぐの様子を豊明幼稚園教員細矢静子が次のように述べていることは前に紹介した通りである。

「先生が『子どもたちは、帰りはどんなことするの?』とお聞きになり、『折り紙や積み木を片付けて…』とお答えしますと、それが『おかえりのうた』という素敵な歌になりました。この時、歌づくりの楽しさを学びました。先生は新しい歌を次々教えてくださり、このため豊明幼稚園の子どもたちは戦後、物資に乏しく、テキストもない時代にあつて歌に恵まれ活気に満ち溢れていました。」

本章で分析した子どもの「つくりうた」は、子どもの何気ないつぶやきうたに耳を傾けることからしか生まれえないものである。彼女は一体どのようにして子どもの音をきき、書き留めたのであろうか。実はその足跡が『女子大通信』<sup>5</sup>にわずかながらも残されている。子どものうたを現在ほど簡単に録音できなかったこの時代、子どものうたを採譜するために Fig.6-19 のように、まるで図形楽譜のような絵譜におよその音高を書き留めた後、これを後で五線譜に書き移すという方法である。このような具体的な方法が示されているところを見ると、豊明幼稚園の子ども「つくりうた」の採譜に、一宮自身が関わっていたであろうことが推察できる。この場合の採譜とは子どもの「つくりうた」の創作過程に一宮自身が関わるということも意味する。

<sup>5</sup> 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導(2)」『女子大通信』215, 日本女子大学通信教育部, 1966年12月, p. 41.

また、楽譜の下に「△印の部分は、子どもが特有の節でゴチャーと言うところで、この部分はあとからカットしても、たいていの場合は、節になるものである」という一宮のコメントがあるが、このように絵譜から五線譜へ書き直すプロセスで、採譜者である一宮の音楽的主観による手直しが入っていることも推察されるのである。

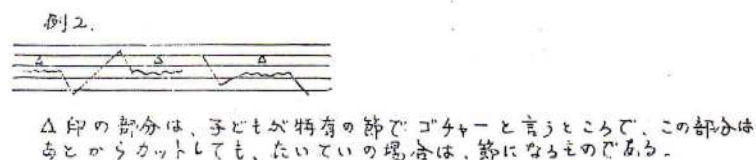


Fig. 6-19 一宮が示した記譜の仕方の例

もう一点、採譜者が一宮ではないかと推察できる採譜の特徴がある。採譜された楽譜の子どもの「つくりうた」には、ハ長調だけでなく、半音高い変ニ長調、半音低いロ長調など微妙な調（音高）の違いがあり、それを五線譜に書き表すためには $\sharp 5$ 、 $\flat 5$  までのたくさんの調号を駆使する必要がある。昭和40年代初め、幼稚園の教諭がこのような複雑な楽典的知識を用いて採譜ができたとは考えられず（それは現在でも同じであるが）、さらに言えば、このような微妙な音高の違いにこだわるのは、絶対音に関わり続けた一宮であるからこそ、ではないだろうか。

長じて笈田塾の「ハーモニークラス」のみを受講した一宮自身には絶対音感があるとは考えにくい。彼女が採譜をしたのであれば、子どものうたをその場でピアノ等で確かめながら、音高や調の違いを絵譜に書き取っていったと思われる。このようにして、彼女は常に子どもの音に耳を傾け続けたのである。

一方、一宮は「つくること」にかなり若いうちから関心を持ち続けた。笈田塾での「ハーモニークラス」も「つくる」ための方法としての和声法を身につけるために通ったのであり、武蔵野高女での和音感教育も一人ひとりがその場で和音構成音の音をとって歌っていくという方法は一種の即興であるとも考えられる。そうした経験の積み重ねがやがて豊明小学校での「音の作文」や豊明幼稚園での「劇あそび」「つくりうた」につながってゆく。

一宮の「音楽づくり」は、単に譜面に向かって音楽を構築していくというものではなく、常に人との関わりの中でつくられていくものであった。子ども同士、そして教師が互いにききあいながら音楽をつくった豊明幼稚園の「劇あそび」、それは彼女が提供した「音楽づくり」のための「場」にほかならない。そこに現出した子どもたちの音楽は、彼らが経験し身に付けた音楽的な能力をそのまま反映したものであった。

## 終章

## 終章 結論

終章では、ここまでの各章で得られた知見を総合して、「はじめに」で述べた本稿の 2 つの課題を明らかにする。

第 1 節 日本の子どもが歌をつくるという活動に「きくこと」と「つくること」とがどのように関係がしているのか

豊明幼稚園児がつくった「つくりうた」には、2 つの特徴が認められた。

- A. 和音感、和声感および調性感
- B. 日本語のリズム

これら A と B の 2 つの特徴は、共時的にみても、通時的にみても、いずれも、「つくること」と「きくこと」との相関で成り立っていることがわかる。

A の特徴にみられる「きくこと」と「つくること」の相関について述べると、A の特徴を支えているのは、一宮の実践に一貫して流れている、和音とそれを連結したカデンツを「きく」ことである。この「きく」と相関をなしているのは和声とカデンツに基づいた作曲法としての「つくること」である。この「つくること」は戦後、幼児の自発性と即興性を信頼した自由な活動としての「つくりうた」へと変化していった。豊明幼稚園児たちは毎日の園生活の中で、絶えず和音とそれを連結したカデンツを「きくこと」を繰り返し行っていた。この「きくこと」と相関をなしていた即興的にうたを「つくること」に現れているのが A の特徴であった。

B の特徴にみられる「きくこと」と「つくること」の相関について述べると、B の特徴を支えているのは、日本語を「きく」という活動である。この「きくこと」と相関をなしているのは荻野に触発されて生まれた「歌詞を基にした旋律作法」としての「つくること」であった。この作曲法が戦後、幼児の「歌をつくる活動」に活かされた。豊明幼稚園児たちは毎日の園生活の中で、おなじ短いコトバを反復し、そのリズムを反復し、その旋律を

反復した。この「反復」を「きくこと」と相関をなしている「つくりうた」に現れているのが B の特徴であった。

ところで A は西洋音楽の基本となる語法であり、B は日本語を母語とする子どもたちが共有する語法である。したがって A と B とはおそらく同じような環境にある日本の子どもが歌をつくる活動を行った場合に、共通して見られる特徴であると考えられる。そうであるなら、この特徴がいずれも「きくこと」と「つくること」の相関で成り立っているということは、日本の子どもが歌をつくる活動においておそらく共通して認められるものであろう。

つまり、日本の子どもが歌をつくる活動におそらく共通してみられる 2 つの特徴、A（和音感、和声感および調性感）と B（日本語のリズム）とは「きくこと」と「つくること」の相関で成り立っている。

第 2 節 一宮の生涯の音楽教育実践とその成果が音楽教育にとって持つ意味とは何であるのか

「きくこと」と「つくること」の相関で成り立っている一宮道子の音楽教育の意味は、従来の音楽教育と比較することで明瞭となる。従来の音楽教育は楽譜を「よむこと」と「えんそうすること」との相関でなりたっていたが、一宮のそれは音を「きくこと」と「つくること」との相関で成り立っている。

一宮の 音楽教育	音を 「きくこと」 ⇄ 「つくること」
従来の 音楽教育	楽譜を 「よむこと」 ⇄ 「えんそう すること」

Fig. 7-1 一宮が追求した相関（上）と従来の相関（下）

この相関が音楽教育にとっても普遍的な意味とは何であろうか。一宮の中で、時代とともに、「きく」対象となる「音」、「つくる」対象となる「音」は確かに変化した。そこに一貫していたのは、「きくこと」と「つくること」であった。そして、一宮が生涯をかけて追求したのは、まさにこの2つの相関であり、最後に到達したのがこの相関であり、そこから生まれた「うた」が豊明幼稚園児の「つくりうた」であった。

今後、音楽教育の対象となる「音」が変わっても、実際、一宮の時代と今日では対象となる「音」が変わっているが、「音」を「きくこと」と「つくること」の相関を常に音楽教育の視座に据えるということの重要性は変わらないと考える。

一宮自身の次の言葉はまさにこのことを言っているのである。

「音を反射的にきく態度、そしてそれを再現し、創作表現できる能力をつくることが保育音楽の大切なしごとであろうとおもいます」



### 第3節 今後の課題

本稿で過去の実践記録から子どもたちが歌をつくるという活動とはどのような活動なのかを解明するための一つの方法を提示できたと考える。検証の価値のある新しい仮説を提示することは研究の進展にとって重要なことであるだろう。本稿は、1962（昭和37）年から1967（昭和42）年までに豊明幼稚園の園児たちが創作した「つくりうた」という1事例を分析することで、今日の子どもの歌をつくる活動でおそらく共通してみられるであろう、AとBの2つの特徴を提起することができた。西洋の調性感を基礎にしたり、あるいは日本語を反復することを基礎にしたりして、子どもの歌の創作活動が行われる、という仮説をさらに多くの事例で検証してゆくことで、日本の子どもの歌を含めた音楽的創造活動をさらに深く解明することが今後の課題の第1である。また、今回は一宮道子の音楽教育実践に、彼女の教育思想の根本である、「きくこと」と「つくること」という点に焦点を当てることで生涯をたどった。その中でどうしても明らかにできなかった点は、一宮道子なぜ創作を教育でもっとも大切なことと考えるようになったのか、という点である。これを含めて、今後は、荻野綾子と深尾須磨子らとの交流をもっと深く調査して、自立した女性の生き方に焦点を当てた一宮道子のすべての活動を網羅した伝記を著すことが今後の課題の第2となる。

## 引用文献一覧

### 〈辞典・事典〉

- 小野正弘『擬音語・擬態語 4500 オノマトペ辞典』小学館, 2007年(2014年第3刷).  
『昭和物故人名録 (昭和元年・54年)』日外アソシエーツ、1983年.  
日本音楽教育学会編『日本音楽教育事典』音楽之友社, 2004年.  
日本女子大学編『日本女子大学学園事典 創立100年の軌跡』日本女子大学, 2001年.  
日本図書センター『明治大正昭和 京都人名録』1989年.  
芳賀登[ほか]監修『日本女性人名辞典』日本図書センター、1993年.  
『文化人名録』日本著作権協議会、1952年.

### 〈著書〉

- 青柳善吾『本邦音楽教育史 (改訂新版)』青柳寿美子, 1979年.  
天野蝶『天野式幼児リトミック指導用ピアノ即興奏法 (カデンツ応用)』共同音楽出版社, 1970年.  
天野蝶『天野式テクニック・リトミック 附・プラスチック』共同音楽出版社, 1969年.  
一宮道子『新音楽教育全書 実際篇 私の楽譜指導』白眉社, 1949年.  
一宮道子『おとあそび』チャイルド本社, 1967年.  
一宮道子『おとあそび』チャイルド本社, 1969年.  
笈田光吉『絶対音感及和音感教育法』上・中・下, シンキョウ社, 1937-38年.  
笈田光吉『最新音楽教科書 第一巻』シンキョウ社, 1938年.  
笈田光吉『総合的音感教育』河出書房, 1948年.  
笈田光吉『音感教育の手引 第六篇 (作曲指導篇) 上』白眉音楽出版社, 1950年.  
笈田ピアノ絶対音感早教育会編『愛児の音楽教育 人才と音感』シンキョウ社, 1938年.  
笈田ピアノ絶対音感早教育会編集部『絶対音感教育の研究 第一輯』シンキョウ社, 1937年.  
笈田ピアノ絶対音感早教育会編集部『絶対音感教育の研究 第二輯 小学校編』シ

- ンキョウ社, 1937年.
- 笈田ピアノ絶対音感早教育会編集部『絶対音感教育の研究 第三輯 楽譜は易しくて面白い』シンキョウ社, 1937年.
- 笈田ピアノ絶対音感早教育会編集部『絶対音感教育の研究 第四輯 解説及体系』シンキョウ社, 1937年.
- 笈田ピアノ絶対音感早教育会編集部『絶対音感教育の研究 第五輯』シンキョウ社, 1938年.
- 岡林典子『乳幼児の音楽的成長の過程-話し言葉・運動動作の発達との関わりを中心に-』風間書房, 2010年.
- 香月隆『まぼろしの歌姫 荻野綾子』荻野綾子顕彰会, 2014年.
- 京都鴨沂会『母校創立100年記念沿革誌 京都府立京都第一高等女学校』京都鴨沂会, 1972年.
- 京都市教育委員会『閉園記念誌 日彰幼稚園-輝ける103年のあゆみ』京都市教育委員会, 1997年.
- 京都市教育委員会 京都市学校歴史博物館編『京都市学校歴史博物館 常設展示解説図録』財団法人 京都市生涯学習振興財団, 2009年.
- 京都市教育委員会『閉校記念誌 日彰-輝ける124年のあゆみ』京都市教育委員会, 1997年.
- 京都府教育會『京都府教育史(上)』社団法人京都教育會, 1950年.
- 京都府立第一高等女学校編『京都府立第一高等女学校一覽 自明治43年至明治44年』京都府立第一高等女学校, 1911年.
- Gladys Evelyn Moorhead and Harry Donald Ponds “Music of Young Children I. Chant” *Pillsbury Foundation for Advancement of Music Education*, 1941.
- 神戸女学院百年史編集委員会編『神戸女学院百年史 総説』神戸女学院, 1976年.
- 駒久美子『幼児の集団的・創造的音楽活動に関する研究-応答性に着目した即興の展開-』ふくろう出版, 2013年.
- 最相葉月『絶対音感』小学館, 1998年.
- 酒田富治『音感教育への理解』刀江書院, 1942年.
- 酒田富治『幼児の音感教育』共同音楽出版社, 1976年.
- 坂本麻実子『明治中等音楽教員の研究-「田舎教師」とその時代-』風間書房, 2006年.
- 佐藤吉五郎『和音感教育』三喜堂, 1940年.
- 自由学園女子部卒業生会『自由学園の歴史1 雑司ヶ谷時代』婦人之友社, 1985年.

- 自由学園女子部卒業生会『自由学園の歴史 2 女子部の記録 (1934年 1958年)』婦人之友社, 1991年.
- 白井規矩郎『韻律体操と表情遊戯』敬文館, 1923年.
- 武石みどり監修『音楽教育の礎 鈴木米次郎と東洋音楽学校』春秋社, 2007年.
- 團伊玖磨「ひねもすパイプのけむり」朝日文庫, 1997年.
- 團伊玖磨『私の日本音楽史』NHKライブラリー, 1999年.
- 團伊玖磨「青空の音を聞いた 團伊玖磨自伝」日本経済新聞社, 2002年.
- 津上智美, 大角欣矢, 橋本久美子『小倉末子と東京音楽学校』東京藝術大学出版会, 2011年.
- 『中等教育諸学校職員録』中等教科書協会, 1926~1930, 1932, 1934, 1935年.
- 高野芳子『わが青春・深尾須磨子』無限刊, 1971年.
- 東京音楽学校『東京音楽学校一覧』(第10冊), 1926年.
- 東京音楽学校『東京音楽学校一覧』(第14冊), 1926年.
- 東京芸術大学百年史編集委員会『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』2巻, 音楽之友社, 2003年.
- 永倉栄子編『天野式幼児リトミック : うた・ゆうぎ・ピアノ即興奏法』チャイルド本社, 1983年.
- 中寫邦『成瀬仁蔵』吉川弘文館, 2002年.
- 中曾根松衛『音楽界戦後50年の歩み-事件史と音楽家列傳』芸術現代社, 2001年.
- 中村伊一編『京都証券取引所史』京都証券取引所, 2001年.
- 日彰百年誌編集委員会『日彰百年誌』日彰百年記念事業委員会, 1971年.
- 日本女子大学編『日本女子大学校四十年史』日本女子大学, 1942年.
- 日本女子大学学寮100年研究会『女子高等教育における学寮-日本女子大学学寮の100年』ドメス出版, 2007年.
- 日本女子大学女子教育研究所編『大正の女子教育』国土社, 1975年.
- 日本女子大学附属豊明小学校編『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』日本女子大学附属豊明小学校, 1967年.
- 日本女子大学附属豊明小学校編『日本女子大学附属豊明小学校100周年記念誌』日本女子大学附属豊明小学校, 2002年.
- 日本女子大学附属豊明幼稚園編『豊明幼稚園の歴史 (日本女子大学附属豊明幼稚園100年誌第1)』日本女子大学附属豊明幼稚園, 2007年.
- 日本女子大学附属豊明幼稚園編『豊明幼稚園の保育 (日本女子大学附属豊明幼稚園100年誌第2)』日本女子大学附属豊明幼稚園, 2007年.
- 馬場哲雄・石川悦子『日本女子大学の運動会史』日本女子大学体育研究室, 1982年.

ヘルムート・モーク『就学前の子どもの音楽体験』（石井信生訳）大学教育出版，  
2002年，Helmut Moog “Das Musikerleben des vorschulpflichtigen Kindes”  
1976.

フランク・マルタン他『作曲家・リトミック創始者エミール・ジャック＝ダルクロー  
ーズ』（板野平訳）全音楽譜出版社，1977年.

星谷とよみ『夢のあとで フランス歌曲の珠玉古澤淑子伝』文園社，1993年.

堀内敬三『新版音楽五十年史』鱒書房，1948年.

安田寛『バイエルの謎』音楽之友社，2012年.

文部省『ウタノホン上』教師用，文部省，1941年.

文部省『うたのほん下』教師用，文部省，1941年.

文部省『初等科音楽1』教師用，文部省，1942年.

文部省『初等科音楽2』教師用，文部省，1942年.

文部省『初等科音楽3』教師用，文部省，1943年.

与謝野晶子『人間礼拝』天佑社，1921年.

#### 〈論文〉

石川悦子・馬場哲雄「日本女子大学の体育発展に貢献した人々(6)-初代体育教師 白  
井規矩郎について その5-」『日本女子大学紀要家政学部』38, 1991年, p. 1-7.

板野晴子「天野蝶による子どもの歌と動きについての一考察」『リトミック教育研  
究：理論と実践の調和を目指して 日本ダルクローズ音楽教育学会創立40周  
年記念論集』, 2015年, 21-33.

板野晴子「白井規矩郎によるリズムに合わせて行う身体運動教育についての研究-  
日本へのリトミック導入史の一端を探る-」『ダルクローズ音楽教育研究』39,  
2014年, p. 22-35.

板野晴子「天野蝶による日本へのリトミック受容に関する一考察-天野の指導内容  
を視点として-」『ダルクローズ音楽教育研究』37, 2012年, p. 1-15.

大畑祥子「先駆者としての音楽教育者-宮道子に関する研究」『日本女子大学紀要(家  
政)』43, 1996年, p. 1-11.

大畑祥子「幼児における旋律形成の発達的研究(2)」『音楽教育研究』15(10), 1972  
年, p. 22-33.

奥野知加「伊澤エイの作品に関する研究(2)-同時代におけるドイツ留学者との比較」

- 『東京女子体育大学紀要』 23, 1988 年, p. 87-94.
- 加藤恵利子「幼稚園における子どものつくりうた」日本女子大学児童学科 2010 年度卒業論文, 2010 年.
- 影山昇「西村伊作と与謝野晶子-大正自由教育と文化学院-」『成城文藝』 171, 2000 年, p. 80-32.
- 河口道朗「音感教育の特徴と変質過程」『音楽教育史論叢第 2 巻 音楽と近代教育』開成出版, 2005 年, p. 167-195.
- 菅道子「1930 年代の笈田光吉を中心とした絶対音感教育の系譜-東京市の尋常小学校における絶対音感教育の展開-」音楽教育史学会第 26 回大会発表資料 2013 年.
- 菅道子「昭和戦前期の大阪府堺市における和音感教育 1-音源資料 SP レコード『和音感教育の実際』について-」『和歌山大学教育学部紀要. 人文科学』 62, 2012 年, p. 39-45.
- 菅道子「昭和戦前期の大阪府堺市における和音感教育 2-記録映画『子どもと歌(耳と国防)』について(前篇)-」『和歌山大学教育学部紀要. 人文科学』 62, 2012 年, p. 119-126.
- 木村充子「音楽学習の基礎」『音楽教育史論叢第 3 巻(上) 音楽教育の内容と方法』開成出版, 2005 年, p. 42-55.
- 小林恵子「パリのリトミック学校に学んだもう一人の幼児教育者-天野蝶の歩いた道-」『研究紀要』 14, 1979 年, p. 49-65.
- 駒久美子「雑誌『幼児の教育』にみられる幼児音楽教育の創造的パイオニアたち—戦後 1946 年から 2013 年秋まで」『Journal of Creative Music Activity for Children』 2, 2013 年, p.24-45.
- 駒久美子「幼児教育において創造的な音楽活動はどのように取り入れられてきたか—創造的な音楽活動に関する史的変遷-」『日本女子大学大学院紀要家政学研究科・人間生活学研究科』 17, 2011 年, p.11-19.
- 佐藤敏雄「国民学校の音楽」『秋田大学教育学部研究紀要・教育科学』 27, 1977 年, p. 160-174.
- 坂本麻実子「第四臨時教員養成所における音楽教員の養成」『桐朋学園大学研究紀要』 34, 2008 年, p. 47-59.
- 塩津洋子「明治 43 年京都の洋楽事情—ある商家の若妻の日記を基に—」大阪音楽大学音楽博物館年報『音楽研究』 7, 2009 年, p.1-19.
- 島崎篤子「子どもの創造性に着目した学習-日本における創作学習の変遷-」『音楽教

- 育史論叢第3巻（下）音楽教育の内容と方法』開成出版，2005年，p.348-375.
- 周東美材「書物のなかの令嬢-『趣味大観』にみる昭和初期東京における音楽-」『研究紀要』35，2011年，p. 57-78.
- 鈴木慎一郎「佐藤吉五郎による幼児への和音感教育実践-岡山県女子師範学校で生まれた課題意識から-」『白梅学園大学・短期大学紀要』48，2012年，p. 37-51.
- 高山菊司「国民学校（初等科）芸能科音楽考」『新潟大学教育学部高田分校研究紀要』24，1979年，p. 83-99.
- 田中泉「乳幼児の音声行動に見られる特質-音楽的側面をとらえる視点について-」『日本女子大学大学院紀要 家政学研究科・人間生活学研究科』6，2000，p. 21-28.
- 津上智実「神戸女学院音楽部レッスン帳(1907-1923)の資料的価値とその内実」『論集』57(2)，2010年，p.141-153.
- 坪能由紀子「ワールド・ミュージックの教材化のために-グローバル化とローカリゼーションを視座として-」『日本女子大学大学院紀要 家政学研究科・人間生活学研究科』18，2012，p. 197-205.
- 坪能由紀子・加藤恵利子「幼児のつくりうたの音楽的構造分析：A 幼稚園での事例をもとに」『日本女子大学大学院紀要 家政学研究科・人間生活学研究科』23，2017年，p. 235-243.
- 徳永慶子「笈田光吉の〈音感教育〉に関する文献表」『エリザベト音楽大学紀要第3集』，1983年，p.59-75.
- 長澤歩「『幼児の教育』にみる戦後のわが国における就学前音楽教育の変遷」『音楽文化教育学研究紀要』20，2008年，p. 133-142.
- 永田栄一「子どもの音楽表現の形成と学習(1)」『季刊音楽教育研究』24(1)，1981年，p. 160-167.
- 永田栄一「子どもの音楽表現の形成と学習(2)」『季刊音楽教育研究』24(2)，1981年，p.154-163.
- 馬場哲雄，石川悦子「日本女子大学の体育発展に貢献した人々(2)-初代体育教師 白井規矩郎について その1-」『日本女子大学紀要家政学部』33，1986年，p. 189-194.
- 馬場哲雄，石川悦子「日本女子大学の体育発展に貢献した人々(3)-初代体育教師 白井規矩郎について その2-」『日本女子大学紀要家政学部』34，1987年，p. 181-186.
- 馬場哲雄，石川悦子「日本女子大学の体育発展に貢献した人々(4)-初代体育教師 白

- 井規矩朗について その 3-」『日本女子大学紀要家政学部』35, 1988年, p. 171-177.
- 馬場哲雄, 石川悦子「日本女子大学の体育発展に貢献した人々(5)-初代体育教師白井規矩郎について その 4-」『日本女子大学紀要家政学部』37, 1990年, p. 149-154.
- 平沢信康「初期文化学院における舞踊教育実践について-山田耕筰による『舞踊詩』の試み-」『学術研究紀要』34, 2006年, p. 9-29.
- 福嶋省吾「日本におけるリトミック教育の歴史的概観」『リトミック研究の現在』開成出版, 2003年, p. 25-39.
- 藤田芙美子「子どもの生活と音楽(1)数え歌のバリエーション」『幼児の教育』97(4), 1998年, p. 6-15.
- 藤田芙美子「子どもの生活と音楽(5)言葉遊び・歌遊びの世界」『幼児の教育』97(12), 1998年, p. 34-43.
- 藤田芙美子「日本の子どもたちの音楽性とその育ちに関する民族誌学的研究」『音楽研究 大学院研究年報』10, 1998年, p. 43-72.
- 裴珉卿他「同Ⅱ-見て真似て学ぶ異年齢の音楽活動-」『日本女子大学大学院紀要家政学研究科・人間生活学研究科』12, 2006年, p. 23-34.
- 裴珉卿「幼児の主体的・創造的音楽表現を支える音楽活動の可能性」日本女子大学博士論文, 2009年.
- 本多佐保美「芸能科音楽の問題性-教科書・教師用書の検討をとおして-」『音楽教育史論叢第3巻 音楽と近代教育』開成出版, 2005年, p. 197-210.
- 前田真由美「幼児音楽教育における創造性の変遷-昭和22年保育要領から平成12年幼稚園教育要領まで-」『幼年児童教育研究』14, 2002年, p. 73-84.
- 松坂仁美「幼児教育へのリトミックの導入--小林宗作と天野蝶を中心として」『美作女子大学・美作女子大学短期大学部紀要』32, 1987年, p. 36-44.
- 丸山彩「明治10年代~20年代の京都女学校・京都府高等女学校における音楽教育の展開」『音楽教育学』41(2), 2011年, p. 13-24.
- 南曜子・梅澤由紀子「言語習得期の音楽的表現『即興うた』の旋律性」『音楽教育学の展望Ⅱ』下巻, 音楽之友社, 1991年, p. 166-175.
- 南曜子「言語習得期における発話と歌の関係」『音楽教育学』29(1), 1999, p. 17-32.
- 村上康子「高遠国民学校と誠之国民学校における聴音練習」『戦時下の子ども・音楽・学校-国民学校の音楽教育-』開成出版, 2015年, p. 261-273.
- 安田寛「キリスト教伝道と日本の近代音楽」『同志社大学人文科学研究所叢書』



XXXVII, 2004 年, p. 406-408.

安田寛「神戸女学院の音楽教育-アメリカン・ボード日本ミッション音楽教育史(その4)-」『キリスト教社会問題研究』51, 2002 年, p. 189-212.

山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科 昭和 59 年度卒業論文, 1985 年.

山下薫子「音感教育の功罪」『音楽教育史論叢第 1 巻 音楽の思想と教育』開成出版, 2005 年, p. 208-224.

山本数子「リトミック運動を普及させた天野蝶について」『日本女子体育大学紀要』12, 1982 年, p. 15-26.

山本文茂「芸能科音楽の理念と内容／芸能科音楽教材の特質」『音楽教育の研究-理論と実践の統一をめざして-』音楽之友社, 1999 年, p. 264-295.

Judith Kierstead "The Pillsbury Foundation School (1937-1948) and Beyond" *The Bulletin of Historical Research in Music Education*, vol. 15, No. 3, 1994, p. 183-219.

〈雑誌〉

天野蝶「幼年期のリズム訓練と其の実際」『音楽教育』4(10), 大日本出版, 1942 年 11 月, p. 67-72.

天野蝶「体育ダンスの諸問題」『体育研究会』2(6), 金子書房, 1950 年 6 月, p. 38-42.

一宮道子, 坂敏子, 村山寿子, 西原慶一「豊明の音楽(一)」『泉』2(8), 日本女子大学, 1957 年, p. 64-67.

一宮道子, 坂敏子, 村山寿子, 西原慶一「豊明の音楽(二)」『泉』2(10), 日本女子大学, 1957 年, p. 65-68.

一宮三千子「女学校の音楽教育」『楽苑』4(8), シンキヤウ社, 1938 年 8 月, p. 13-15.

一宮三千子(1938.9)「女学校の音楽教育(三)絶対音感及和音感を基調とせる武蔵野高等女学校に於ける実際」『楽苑』4(9), シンキヤウ社, 1938 年 9 月, p. 13-15.

一宮三千子「女学校の音楽教育(四)絶対音感及和音感を基調とせる武蔵野高等女学校に於ける実際」『楽苑』4(10), シンキヤウ社, 1938 年 10 月, p. 13-15.

一宮三千子「和音感教育一年間の見地から」『楽苑』4(10), シンキヤウ社, 1938 年 10 月, p. 18-19.

- 一宮三千子「女学校の音楽教育（終）絶対音感及和音感を基調とせる武蔵野高等女  
学校に於ける実際」『楽苑』4(12), シンキヤウ社, 1938年12月, p. 2-3.
- 一宮三千子「女学校に於ける和音感教育の第二年（二）絶対音感及和音感を基調と  
せる武蔵野高等女学校に於ける実際」『楽苑』5(2), シンキヤウ社, p.29-34.
- 一宮三千子「女学校に於ける和音感教育の第二年（四）絶対音感及和音感を基調と  
せる武蔵野高等女学校に於ける実際」『楽苑』5(4), シンキヤウ社, p. 26-31.
- 一宮三千子「女学校に於ける和音感教育の第一期生と第二期生の比較 武蔵野高等  
女学校に於ける実際」『楽苑』5(8), シンキヤウ社, 1939年8月, p. 18-22.
- 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大学附属豊明幼稚園に於ける実際（一）」  
『楽苑』5(9), シンキヤウ社, 1939年9月, p. 10-16.
- 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大学附属豊明幼稚園に於ける実際（二）」  
『楽苑』5(10), シンキヤウ社, 1939年10月, p.25-31.
- 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大学附属豊明幼稚園に於ける実際（三）」  
『楽苑』5(11), シンキヤウ社, 1939年11月, p.7-12.
- 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大学附属豊明幼稚園に於ける実際（四）」  
『楽苑』5(12), シンキヤウ社, 1939年12月, p. 14-19.
- 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大学附属豊明幼稚園に於ける実際（五）」  
『楽苑』6(1), シンキヤウ社, 1940年1月, p. 15-18.
- 一宮三千子「幼稚園の音感教育 日本女子大学附属豊明幼稚園に於ける実際（六）」  
『楽苑』6(2), シンキヤウ社, 1940年2月, p. 9-14.
- 一宮三千子「音感教育の遊戯化」『音楽教育』4(8), 大日本出版, 1942年9月, p. 88-92
- 一宮道子・スクーリング音楽教材研究3班「まいごのこやぎ」『女子大通信』177, 日  
本女子大学通信教育部, 1963年10月, p. 40-39.
- 一宮道子「教材研究 歌を劇に つくり方・み方（1）」『女子大通信』192, 日本女  
子大学通信教育部, 1965年1月, p. 48-45.
- 一宮道子「教材研究 3年保育のリズム反応導入」『女子大通信』195, 日本女子大学  
通信教育部, 1965年4月, p. 42-44.
- 一宮道子「教材研究 年少組:5月のリズム指導『そろって できる』」『女子大通信』  
196, 日本女子大学通信教育部, 1965年5月, p. 48-46
- 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導（1）」『女子大通信』205,  
日本女子大学通信教育部, 1966年2月, p. 33-32.
- 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導（2）」『女子大通信』206,  
日本女子大学通信教育部, 1966年3月, p. 40-36.

- 一宮道子「教材研究 音感リズム感による幼児の生活指導 (3)」『女子大通信』207, 日本女子大学通信教育部, 1966年4月, p. 46-42.
- 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導」『女子大通信』214, 日本女子大学通信教育部, 1966年11月, p. 46-44.
- 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導 (2)」『女子大通信』215, 日本女子大学通信教育部, 1966年12月, p. 48-46.
- 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導 (3)」『女子大通信』216, 日本女子大学通信教育部, 1966年12月, p. 42-39.
- 一宮道子「団体の場における幼児の音感指導 (5)」『女子大通信』218, 日本女子大学通信教育部, 1967年3月, p. 48-43.
- 牛山充「巴里のコンセル・パドルーで荻野綾子氏が日本歌謡紹介」『音楽世界』4(2), 1932年2月, p. 48-50.
- 笈田光吉「園田君の新教育法紹介のために」『月刊楽譜』24(2), 月刊楽譜発行所, 1935年2月, p. 62-63.
- 笈田光吉「中等音楽教科書の検討 (1)」『楽苑』3(2), シンキョウ社, 1937年2月, p.2-4.
- 笈田光吉「中等音楽教科書の検討 (2)」『楽苑』3(3), シンキョウ社, 1937年3月, p.2-3,15.
- 笈田光吉「音感教育とは」『科学人五月號』科学社, 1941年5月, p. 106-110.
- 荻野綾子「灯皿を捧げて」『女性』6月号, 1924年6月, p. 163-166.
- 荻野綾子「手紙一つ 巴里より」『音楽世界』4(2), 1932年2月, p.48-50.
- 荻野綾子「音楽へと志される少女へ」『音楽世界』2(2), 1930年2月, p. 16-17.
- 「フランスで断然持てた荻野綾子さん」『婦女界』46(1), 婦女界社, 1932年7月, 1932年, p. 276-277.
- 「會員名簿」『鴨沂会雑誌』34号, 京都鴨沂会, 1914年7月, p. 11.
- 「會員名簿」『鴨沂会雑誌』38号, 京都鴨沂会, 1916年7月, p. 10.
- 「京都支部會記事」『鴨沂会雑誌』26号, 京都鴨沂会, 1910年7月, p. 99.
- 「京都支部會記事」『鴨沂会雑誌』36号, 京都鴨沂会, 1915年7月, p. 83.
- 「皇后陛下行啓記」『鴨沂会雑誌』41号, 京都鴨沂会, 1917年12月, p. 10.
- 「高等女學校も實施された絶対音感教育の成果 武蔵野高女の授業に対する批評會」『楽苑』4(4), シンキヤウ社, 1938年, p. 2-10/15/18.
- 「懇話会でその日の感想を語る」『楽苑』3(4), シンキヤウ社, 1937年4月, p.4-8.
- 近藤登里子「幼稚園の生態-三年保育のこどもたち-[1]」『泉』1(4), 日本女子大学,

- 1956年4月, p. 55.
- 「絶対音感を基調とする唱歌教授-金富小學校において」『楽苑』3(4), シンキヤウ社, 1937年4月, p.2-3.
- 草川宣雄「絶対音感教育の研究(二)」『教育音楽』173号, 日本教育音楽協会, 1937年5月, p. 2-8.
- 酒田富治「絶対音感教育の完成と之を小學校に適用迄の経過」『楽苑』3(1), シンキョウ社, 1937年1月, p.5-6.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法(五)-笈田ピアノ塾幼稚科の實際-」『楽苑』4(10), シンキヤウ社, 1938年10月, p. 16-17.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法(九)-笈田ピアノ塾幼稚科の實際-」『楽苑』5(2), シンキヤウ社, 1939年2月, p. 25-28.
- 佐々木幸徳「小學校に於ける絶対音感教育の實際指導法」『楽苑』3(5), シンキヤウ社, 1937年5月, p. 6-7.
- 佐々木幸徳「小學校に於ける絶対音感教育の實際指導法(六)」『楽苑』3(10), シンキヤウ社, 1937年10月, p. 14-15.
- 佐々木幸徳「金富小學校の音感教育(一)」『楽苑』5(12), 1939年12月, p. 11-13.
- 佐藤謙三「唱歌教授の真目的及びその方法について」『教育音楽』170, 日本教育音楽協会, 1937年2月, p. 19-27.
- 『児童学科の会』報告『女子大通信』215, 1966年12月, p. 40.
- 真浄一雄「園田氏と音感教育」『音楽教育研究』11(4), 音楽之友社, 1968年, p. 161-163.
- 「新入會姉姓名左の如し」『鴨沂会雑誌』34, 1914年7月, p. 132.
- 園田清秀「絶対音養成を含めるピアノ新教育法に就いて」『月刊楽譜』24(2), 月刊楽譜発行所, 1935年2月, p. 62-67.
- 園田清秀「天才の水準を凌ぐ音楽教育2」『婦人之友』29(5), 婦人之友社, 1935年5月, p. 146-156.
- 「園田清秀先生の音楽の勉強一ヶ月」『婦人之友』29(6), 婦人之友社, 1935年6月, p.112-113.
- 園田清秀「絶対音早教育・子供のピアノ 三ヶ月の實驗より」『婦人之友』29(9), 婦人之友社, 1935年9月, p. 156-159.
- 「絶対音感を基調とする唱歌教授-金富小學校において」『楽苑』3(4), シンキヤウ社, 1937年, p. 2-3.
- 「大正四年三月京都府立第一高等女學校職員并卒業生」『鴨沂会雑誌』36, 京都鴨沂

- 会, 1915年11月, 巻頭ページ.
- 富田和子「幼稚園の生態 -音楽について(音の約束)」『泉』2(2), 日本女子大学, 1957年, p. 56-57.
- 深尾須磨子作詞・荻野綾子作曲「ここは私の」『明星』1(8), 1922年6月, p. 110-112.
- 深尾須磨子「私たちのグループ 分けて食べたい」『婦人之友』28(4), 婦人之友社, 1934年4月, 巻頭ページ.
- 深尾須磨子「泉のこころ」『ニューエイジ』1(6), 毎日新聞社, 1949年6月, p. 65-66.
- 深尾須磨子「詩と音楽」『月刊ひまわり』1(4), ひまわり社, 1947年6月, p. 18.
- 豊明幼稚園「豊明幼稚園 保育日誌から」『泉』2(9), 日本女子大学, 1957年, p. 64-67.
- 細矢静子「幼児の言葉とふしづけの即興表現」『幼児の教育』64(11), 日本幼稚園協会, 1965年11月, p. 50-59.
- 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(2) 三才児」『幼児の教育』65(12), 日本幼稚園協会, 1966年12月, p. 54-63.
- 細矢静子「幼児の言葉と節づけの即興表現(3) 四才児」『幼児の教育』66(12), 日本幼稚園協会, 1967年12月, p. 36-46.
- 細矢静子「幼児の芸術活動はどういうものか-音楽を中心として-」『幼児の教育』66(17), 日本幼稚園協会, 1967年7月, p. 16-21.
- 細矢静子「音楽リズム」『日本保育学会大会研究発表集』22, 日本保育学会, 1969年, p. 235.
- 細矢静子「豊明幼稚園創設八十周年を祝って」『成瀬記念館』2, 1986年11月, p. 8-9.
- 箕作秋吉「新興作曲家聯盟の設立に際して」『音楽世界』2(6), 音楽世界社, 1930年6月, p. 28-29.
- 与謝野晶子作詞・荻野綾子作曲「人に」『明星』1(1), 1921年11月, p. 108-109.
- 与謝野寛作詞・荻野綾子作曲「薔薇の歌」『明星』1(2), 1921年12月, p. 338-339.
- 与謝野寛作詞・荻野綾子作曲「薔薇歌」『明星』1(3), 1922年1月, p. 511.

〈新聞〉

「一年目に浮ぶ久野女史の靈 教へ子が音楽會を開いて墓碑を建てる」『朝日新聞』東京(朝刊), 1926年4月11日, 10面.

「音楽教育に革命 天才児大量生産」『朝日新聞』東京(朝刊), 1935年2月12日, 11面.

「広告」『函館日日新聞』、1928年6月13日、3面。

「校内異動」『家庭週報』1550号、1942年4月10日、6面。

白井規矩郎「獨逸新式 EURYTHMIC に付て」『家庭週報』220号、1913年4月25日、4面。

「綜合大學基金」『家庭週報』520号、大正8年4月18日、6面。

「綜合大學基金」『家庭週報』530号、大正8年4月25日、6面。

「卒業生姓名」『家庭週報』57号、明治39年4月21日、4面。

西原慶一「一宮道子さんをいたむ」『桜楓新報』、230、1970年、4面。

「日本女子大学校第十五回卒業生指名」『家庭週報』461号、1918年4月5日、6面。

「ピアノ獨奏 苦心の練習曲を提げて」『朝日新聞』（朝刊）1931年11月14日、9面。

「藤本氏演奏會」『函館毎日新聞』（夕刊）、1928年6月18日、2面。

「藤本盛三氏の大演奏會 盛會裡に終る」『函館新聞』、1928年6月18日、3面。

「目白の人(6) 全学うたごえの泉 教授一宮道子」『桜楓新報』101号、1960年、2面。

「幼稚園」『学園ニュース』日本女子大学学園 PTA 連合会、1966年3月10日、6面。

「幼稚園」『学園ニュース』日本女子大学学園 PTA 連合会、1967年5月25日、3面。

「幼稚園のこゝろみ」『家庭週報』865号、1926年11月12日、4面。

「ラジオ番組欄」『朝日新聞』、1933年8月21日、7面。

「ラジオ番組欄」『朝日新聞』、1936年3月6日、9面。

「ラジオ番組欄」『朝日新聞』（朝刊）、1936年10月15日、7面。

「理想は実現する 武蔵野高女の音感教育 中等音楽教育の一大進歩」『新響』91、シンキヤウ社、1938年4月、p. 1-2.

〈その他〉

（一宮道子）『音楽テキスト』未出版、不明。

音楽世界社編集部『音楽年鑑（昭和7年版）』敬文館、1932年。

『音楽年鑑』音楽之友社、1962年。

楽報社編『音楽年鑑（昭和5年版）』交蘭社、1929年。

河口道朗『日本人の音感覚形成に関する総合的・実証的研究』平成13-14年度科学研究補助金 研究成果報告書（研究課題番号13680332）、2003年5月。

自由学園音楽グループ『絶対音音楽早教育 第一回実験報告-昭和12.5.30-』未出

版（パンフレット），1937年．

成瀬記念館所蔵「教員認可開申ニ関スル綴」565, 566, 567, 568.

成瀬記念館所蔵「教員認可開申ニ関スル綴」576.

成瀬記念館所蔵『履歴書』．

「故一宮道子先生追悼演奏会プログラム」．

信時裕子「昭和戦前期『音楽教育研究』『音楽教育』総目次（書誌と書誌論）」『文献探索』2008年，p. 387-416. (<http://www.nobutoki.sakuraweb.com/> 2016年11月12日で閲覧。)

## 参考文献一覧

〈著書〉

- 天野蝶『幼児リトミック《天野式》』共同音楽出版社, 1969年.
- 板野晴子『日本の音楽教育へのリトミック導入の経緯』風間書房, 2015年.
- 板野晴子『日本におけるリトミックの黎明期-日本のリズム教育へリトミックが及ぼした影響-』ななみ書房, 2016年.
- 笈田光吉『音感教育の手引 第一篇 (理論總括篇)』白眉音楽出版社, 1950年.
- 笈田光吉『音感教育の手引 第三篇 (ピアノ指導篇上)』白眉音楽出版社, 1950年.
- 笈田光吉『音感教育の手引 第四篇 (聴覚訓練篇) 上』白眉音楽出版社, 1950年.
- 大分市史編さん委員会『大分市史 下』大分市, 1988年.
- 太田黒元雄「荻野綾子独唱会」『音楽万華鏡』第一書房, p. 297-298, 1933年.
- 上田誠二「音楽はいかに現代社会をデザインしたか」新曜社, 2010年.
- 河口道朗『音楽教育の理論と歴史』音楽之友社, 1991年.
- 河口道朗編『音楽教育入門』音楽之友社, 1995年.
- 河口道朗『近代音楽教育論成立史研究』音楽之友社, 1996年.
- 木村信之『音楽教育の証言者たち上 戦前を中心に』音楽之友社, 1986年.
- 木村信之『音楽教育の証言者たち下 戦後を中心に』音楽之友社, 1986年.
- 草川宣雄「国民学校音楽教授論」晃文社, 1940年.
- 後藤暢子『山田耕筰-作るのではなく生む-』ミネルヴェ書房, 2014年.
- 小山みづえ『近代日本幼稚園教育実践史の研究』学術出版会, 2012年.
- 『堺市史続編 2巻』堺市役所, 1971年.
- 逆井尚子『深尾須磨子 女の近代をうたう』ドメス出版, 2002年.
- 酒田富治『音感教育おりの記』共同音楽出版社, 1980年.
- 坂本麻実子『明治中等音楽教員の研究』風間書房, 2006年.
- 佐々木幸徳『音感教育教授法1』東京音楽書院, 1941年.
- 佐藤吉五郎『和音感教育 (改訂版)』三喜堂, 1941年.
- 佐藤吉五郎『総合音楽基礎教育』木水社, 1949年.
- 佐藤謙三『音感教育について-絶対音感教育の将来-』シンキョウ社, 1938年.
- 『初等音楽講座 1巻 (楽典)』音楽世界社, 1935年.
- 『初等音楽講座 3巻 (作曲法)』音楽世界社, 1935年.
- 高野芳子『詩人深尾須磨子-ともに過ごした戦時下の青春』文芸社, 2001年.
- 武田隆子『深尾須磨子の世界』宝文館, 1986年.
- 田中準『作曲の新しい教え方学び方』技報堂刊, 1948年.
- 田甫桂三編『近代日本音楽教育史II-唱歌教育の日本的展開-』学文社, 1981年.
- 東京芸術大学百年史編集委員会『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第二巻』音楽之友社, 2003年.
- 徳山寿子編『幼稚園・保育園のリズム楽器遊び (創作楽器指導)』全音楽譜出版社, 1970年.
- 名須川知子『唱歌遊戯作品における身体表現の変遷』風間書房, 2004年.
- 日本放送協会編『国民学校芸能科音楽指導解説』日本放送出版協会, 1941年.
- 古武美松『遊戯化せる聴覚錬成の実際』帝国出版協会, 1943年.



野村光一『楽壇隨筆』ビクター出版社, 1931年。(参照箇所:「荻野綾子女史と仏蘭西歌謡曲」p. 296-298.)

原田稔『『熱情』の使徒は二度甦る-私本・久野久子伝 I-』, 神谷印刷, 2009年.

二葉薫『音感教育』日新書院, 1942年。(河口道朗監修『音楽教育史文献・資料叢書』21, 大空社 1992年.)

深尾須磨子『深尾須磨子選集 随想編』新樹社, 1970年.

古武美松『村の音楽教育』厚生閣, 1942年.

堀内敬三『新版音楽五十年史』鱒書房, 1948年.

真篠将監修『音楽教育講座 5 創作の指導』全音楽譜出版社, 1955年.

真篠将『真篠将 音楽教育を語る』音楽之友社, 1986年.

武藤利直『国民学校芸能科音楽指導資料』共益商社書店, 1943年.

文部省『国民学校教則案説明要項(創案)』社団法人日本放送協会編, 1940年.

山口保治『国民学校と家庭に於ける聴覚訓練』照林堂, 1942年.

山住正己『子どもの歌を語る』岩波書店, 1994年.

山田耕筰『近代舞踊の烽火(大正11年7月10日初版、アルス発行)山田耕筰著作全集1』(後藤暢子・團伊玖磨・遠山一行編)岩波書店, 2001年.

湯川嘉津美『日本幼稚園成立史の研究』風間書房, 2001年.

クルト・ザックス『音楽の源泉 民族音楽的考察』(ヤーブ・クンスト編, 福田昌作訳)音楽之友社, 1970年.

小泉文夫『日本伝統音楽の研究 I』音楽之友社, 1960年.

エリザベス・バンドゥレスパー『ダルクロワーズのリトミック』(石丸由理訳)ドレミ楽譜出版社, 2009年.

板野晴子『日本の音楽教育へのリトミック導入の経緯-小林宗作、天野蝶、板野平の関わりを中心に-』風間書房, 2015年.

秋田桂子『保育選書⑤ 3・4・5歳児の劇遊び脚本&CD』ひかりのくに, 2009年.

花輪充『劇あそび 春夏秋冬』鈴木出版, 2000年.

河合礼子『0~5歳児の劇あそび むかしばなしで発表会 アクトリズム オペレッタ』学研教育出版, 2012年.

阿部直美『阿部直美のうたっておどって楽しいオペレッタ』チャイルド本社, 2013年.

小林美実『たのしい音楽あそび』あすなる書房, 1982年.

生越嘉治『たのしい劇あそび』あすなる書房, 1983年.

小池タミ子『幼児の劇あそび』国土社, 1973年.

菱沼太郎・豊田いと共編『子供のための劇あそび十二か月』ひかりのくに, 1957年.

〈論文〉

青山夕香『近代日本人作曲家による初期のフルート音楽』『香川大学教育学部研究報告 第I部』126, p. 17-32, 2006年.

石塚将之・岡泉志のぶ『幼稚園実習におけるピアノ課題曲(生活の歌)資料・栃木県下の私立幼稚園を中心に』『佐野短期大学研究紀要』24, 2013年, p. 69-79.

板野晴子『子どもの歌唱における声区についての研究-J=ダルクロワーズとコダーイの見解と教材の比較』『立正社会福祉研究』11(2), 2010年, p. 25-32.

板野晴子『新渡戸稲造と小林宗作-身体運動を活用した音楽教育法・リトミックをめぐって』『新渡戸稲造の世界:新渡戸ワールドを身近に』20, 2011年, 105-112.

板野平『リトミック導入のころ(現場からの証言)』『日本の音楽教育』75(教育音楽小学校版 中学校版別冊) 1975年, p.56-63.

伊藤誠『器楽の導入と発展』『音楽教育史論叢第3巻(上) 音楽教育の内容と方法』2005年, p. 96-108.

- 稲田嶺一郎「明治期の就学前唱歌教育（八）-唱歌遊戯考-」『美作女子大学・美作女子大学短期大学部紀要』34, 1989年, p. 23-33.
- 今井民子「フレーベルの歌遊び-その特質と我国の幼児音楽教育に及ぼした影響について-」『音楽教育学』13, 1983年, p. 2-13.
- 今井民子・笹森建英「日本の音楽教育に於ける身体表現のあり方-明治期の唱歌遊戯を中心として、舞踏と音楽の関係についての理論」  
『弘前大学教育学部紀要』67, 1992年, p. 45-63.
- 今村方子「保育者養成の新たな視点-ある音楽作品創作のための保育実践を通して」『音楽教育実践ジャーナル』1(2), 2004年, p. 28-37.
- 今本瑩子「絶対音感-天野式幼児リトミックとの関連性-」『研究紀要』25, 1999年, p. 81-85.
- 梅澤由紀子「幼児の音楽生の現われ-2歳前後の一幼児のつくりうたの分析から-」『愛知教育大学研究報告』35（芸術・保健体育・家政・技術科学編）1985年, p. 13-28.
- 梅澤由紀子「幼児のうたう活動における『音楽的な場』の成り立ち」『愛知教育大学実践総合センター紀要』1, 1998年, p. 143-148.
- 江間孝子「日本におけるリトミック教育の概念に関する諸問題」『リトミック研究の現在』2003年, 開成出版, p. 65-76.
- L.M. マクガレル「諸外国における唱法の状況」『音楽教育学』17, 1987年, p.33-37.
- 大浦容子・江口寿子「幼児の絶対音感訓練プログラムと適用例」『季刊音楽教育研究』32, 1982年, p. 162-171.
- 大地宏子「戦前における音楽学校の成立と展開」『音楽教育史論叢第2巻 音楽と近代教育』2005年, p. 258-277.
- 大地宏子「個人レッスン」とコンクール-ピアノを中心に-」『音楽教育史論叢第2巻 音楽と近代教育』2005年, p. 278-292.
- 大地宏子「戦後の学習指導要領の変遷と音楽の教科書の変遷に関する一考察-小学校第一学年の教科書を中心に」『鶴見大学紀要 第3部 保育・歯科衛生編』47, 2010年, p. 9-22.
- 大野恵美「保育士養成課程における実習での音楽実技についての考察」『湘北紀要』35, 2014年, p. 53-65.
- 大沼覚子「大正から昭和初期の松本幼稚園における音楽活動-多様な活動の実態とその諸相」『音楽教育研究ジャーナル』36, 2011年, p. 12-25.
- 大沼覚子「土川五郎における「遊戯」論の展開とその歴史的意義」『幼児教育史研究』2, 2007年, p. 11-30.
- 大沼覚子『大正から昭和初期の保育における音楽活動の理論と実際』東京芸術大学大学院音楽研究科博士論文, 2011年.
- 岡本昌代「幼児体育について」『東筑紫短期大学研究紀要』38, 2007年, p. 71-87.
- 小川昌文「Absolute Pitch-A Review of Literature」『大分大学教育学部紀要』13(2), 1991年, p.401-415.
- 奥水はる海・松本千代栄「明治期遊戯の一考察：白井規矩郎研究：歴史的研究」『日本体育学会大会号』23, 1972年, p. 24.
- 奥田昌代「小学校音楽科教育の変遷と展望」『大阪信愛女学院短期大学紀要』47, 2013年, p. 1-10.
- 小澤和恵「保育所・幼稚園で求められる音楽活動の考察-「生活の歌」と「季節の歌」について-」『埼玉純真短期大学研究論文集』2, 2009年, p. 37-47.
- 乙訓稔「フレーベルの幼稚園創設の過程とその理念-幼稚園の目的と課題を中心として-」『実践女子大学生生活科学部紀要』41, 2004年, p. 7-16.
- 尾見敦子「ことばと音楽-保育者養成のための音楽の授業づくりの視点から-」『川村学園女子大学研究紀要』3(2), 1992年, p. 115-133.
- 尾見敦子「保育歌唱教材の様式的研究（2）-せいかつや行事の歌を中心に-」『日本保育学会大会研究論文集』49, 1996年, p. 96-97.
- 「音楽科 和音から入る創作指導について」『教育の研究』24, 1955年11月, p.46-57.
- 掛水通子「大正期における女子体育教員に関する研究-女子体操科教員養成機関と中等学校体操科教員免許状女子取得者について-」『東京女子体育大学紀要』21, 1986年, p. 13-25.
- 掛水通子「明治期における私立女学校,高等女学校の体育の指導者について」『東京女子体育大学紀要』17, 1982年, p. 1-10
- 掛水通子「高橋忠次郎に関する歴史的研究(1) 東京女子体操音楽学校の創立者として」『東京女子体育大学紀要』14, 1979年, p. 6-23.
- 影山昇「西村伊作と與謝野晶子-大正自由教育と文化学院-」『成城文藝』171, 2000年, p. 80-32.
- 鍛冶礼子・中島千恵子「幼児の劇遊びにおける創造性の捉え-幼稚園教諭の援助の視点から-」『日本教育心理学会総会発表論文集』52, 2010年, p. 424.

- 鍛冶礼子・小林直実・紫竹英恵・宮野モモ子「幼児への歌唱指導についての一考察-自分から歌う時の声域-」『千葉大学教育学部研究紀要』54, 2006年, p. 63-68.
- 柏瀬愛子「幼児の創造的表現力を育てる音楽教育」『名古屋女子大学紀要』21, 1975年, p. 157-166.
- 柏瀬愛子「リトミック指導を通して見た音楽的諸能力の追跡調査(その1)」『名古屋女子大学紀要』43(人・社)1998年, p. 203-216.
- 金本佳世・大畑祥子「幼児の音楽的な表現活動についての一考察-昭和23年『保育要領』を中心として-」『日本女子大学紀要家政学部』49号, 2002年, p. 51-57.
- 金本佳世「幼児音楽教育創始期における『唱歌』及び『唱歌遊戯』についての一考察」『武蔵野音楽大学研究紀要』18, 1986年, p. 1-12.
- 金本佳世「幼児の音楽教材に関する一考察-東基吉の唱歌遊戯論と、滝廉太郎、東クメ編『幼稚園唱歌』を中心として-」『武蔵野音楽大学研究紀要』20, 1988年, p. 1-16.
- 上田誠二「戦争と音感の社会史-国民学校と盲教育界を事例として」戸ノ下達也・長木誠司編著「総力戦と音楽文化 音と声の戦争」所収, 青弓社, 2008年 p. 159-195.
- 河口道朗「十五年戦争と音感教育」『音楽教育研究』No.94, 1974年, p. 63-75.
- 河口道朗「研究の動向 研究のあり方と方向性への問題意識から」『日本音楽教育学会編 音楽教育学の展望II上』音楽之友社, 1991年, p. 20-39.
- 河口道朗「軍国主義と音楽教育」『小学校音楽教育講座第2巻 音楽教育の歴史』音楽之友社, 1983年, p.78-93.
- 菅道子「国民学校における芸能科音楽のカリキュラム編成」『和歌山大学教育学部紀要. 教育科学』54, 2004年, p. 103-126.
- 木村信之「教材と指導法の推移(日本の音楽教育50年)」『日本の音楽教育'75(教育音楽小学校版 中学校版別冊)』音楽之友社, 1975年, p. 37-48.
- 木村信之「佐々木基之-和音感教育と合唱指導の先駆-」『音楽教育の証言者たち 上 戦前を中心に』音楽之友社, 1986年, p. 167-186.
- 木村信之「佐藤吉五郎-堺市における和音感教育の推進-」『音楽教育の証言者たち 上 戦前を中心に』音楽之友社, 1986年, p. 187-204.
- 木村信之「橋本清司-『聴覚訓練準備調査会』での活動-」『音楽教育の証言者たち 上 戦前を中心に』音楽之友社, 1986年, p. 223-246.
- 金原礼子「フランス歌曲演奏史 荻野綾子について(1)」『音楽の世界』42(9), 2003年, p. 20-25.
- 久保絵里麻「鈴木鎮一と才能教育-その形成史と本質の解明-」明治学院大学大学院文学研究科博士論文, 2013年.
- 久保絵里麻「鈴木鎮一と日本のヴァイオリン教育」『言語文化』29, 2012年, p. 71-79.
- 国府華子「昭和初期のピアノ教育 -上野児童音楽学園の取り組み-」『愛知教育大学研究報告. 芸術・保健体育・家政・技術科学・創作編』60, 2011年, p. 11-17.
- 国府華子「レオニード・クロイツァーのピアノ教育-その理論と日本の弟子に残したもの-」東京芸術大学2005年度博士論文.
- 小長野隆太「小学校音楽科における聴唱・視唱に関する内容の歴史的検討(1)-学習指導要領・指導書における「聴唱」に関する内容を中心に-」『教育学研究紀要』50(2), 2004年, p. 452-457.
- 小長野隆太「小学校音楽科における聴唱・視唱に関する内容の歴史的検討(2)-学習指導要領・指導書における「視唱」に関する内容を中心に-」『広島大学大学院教育学研究科音楽文化教育学研究紀要』17, 2005年, p. 41-49.
- 小長野隆太「小学校音楽科における聴唱・視唱に関する内容の歴史的検討(3)-『教育音楽小学版』(1989年4月~2005年11月)の記事内容を中心に-」『教育学研究紀要』51, 2005年, p. 552-557.
- 小林ひかり『日本におけるグリーグの音楽の受容』大阪大学博士論文要旨.
- 小林ひかり「グリーグとハンカ・シェルデルブ・ベツォルト」『ベツォルトの世界』2008年, p. 57-62.
- 小林ひかり「ノルウェーで見つかったハンカ・シェルデルブ・ベツォルトに関する資料」『ベツォルトの世界』第4号, 2013年, p. 44-51.
- 小林ひかり「ハンカ・ベツォルトから兄ゲルハルド・シェルデルブへの手紙」『ベツォルトの世界』第5号, 2014年, p. 11-17.
- 小山みずえ「大正・昭和初期の幼稚園における『遊戯』研究の展開-大阪市立幼稚園を中心に」『上智大学教育学論集』44, 2010年, p. 85-98.
- 権藤敦子「芸能科音楽の成立経緯」『音楽教育の研究-理論と実践の統一をめざして-』音楽之友社, 1999年, p. 253-263.

- 近藤久美「21世紀の子どもを育むリズム教育-天野式幼児リトミックを通して」『一宮女子短期大学研究報告』38, 1999年, p. 247-258.
- 近藤幹雄「国民学校芸能科音楽教師用書の成立」『季刊音楽教育研究』35, 1983年, p. 11-20.
- 榎原彩子「なぜ絶対音感は幼少期にしか習得できないのか?-訓練開始年齢が絶対音感習得過程に及ぼす影響-」『教育心理学研究』52(4), 2004年, p.485-496.
- 阪尾隆司「地域の伝承文化と教育（I）-伝承遊び再考-」『研究報告』38, 1999年, p. 259-270.
- 坂本麻美子「明治時代の公立高等女学校への音楽教員の配置-東京音楽学校卒業生の勤務校の調査から-」『富山大学教育学部紀要』5, 1999年, p. 45-55.
- 坂本麻美子「明治時代の師範学校への音楽教員の配置-東京音楽学校卒業生の勤務校の調査から-」『富山大学教育学部紀要』54, 2000年, p. 49-61.
- 坂本麻美子「稽古する娘たちの明治日本と西洋音楽」『富山大学教育学部紀要』56, 2002年, p. 61-68.
- 坂本麻美子「東京音楽学校における唱歌教員養成の終焉-乙種師範科の生徒募集中止をめぐって-」『富山大学人間発達科学部紀要』2(2), 2008年, p. 13-18.
- 坂本麻美子「実科から本科に組織変更した高等女学校と音楽教員の受容」『富山大学人間発達科学部紀要』3(2), 2009年, p. 1-8.
- 坂本麻美子「大正音楽教育界における文検出身教員の軌跡」『桐朋学園大学研究紀要』36, 2010年, p. 105-122.
- 佐藤敏雄「音楽教育の目標に関する一考察-礼楽思想を中心として-」『秋田大学教育学部研究紀要』26, 1976年, p. 174-186.
- 佐藤敏雄「国民学校の音楽教育」『秋田大学教育学部研究紀要』27, 1977年, p. 160-174.
- 沢崎真彦「『固定ド』・『移動ド』唱法の変遷-わが国の音楽教育界の動きを中心に」『音楽教育学』16, 1986年, p. 84-91.
- 澤崎真彦「明治初期における唱歌教育の試み『音楽取調掛』設置前にみる」『日本音楽教育学会編 音楽教育学の展望II上』音楽之友社, 1991年, p. 49-60.
- 塩津洋子「『ピアノ同好会』の活動」『大阪音楽大学音楽博物館年報』25, 2010年, p. 1-14.
- 四童子裕「昭和52年度改定小学校学習指導要領（音楽）に向けた文部省の取り組み-昭和43年度改定小学校学習指導要領（音楽）への批判との関連-」『広島大学大学院教育学研究科音楽文化教育学研究紀要』24, 2012年, p. 107-116.
- 四童子裕「昭和33年度改訂小学校学習指導要領（音楽）に向けた文部省小学校教育課程研究・実験学校の取り組み」『教育学研究紀要』59, 2013年, p. 373-378.
- 四童子裕「昭和43年度改訂小学校学習指導要領（音楽）に向けた文部省の取り組み：昭和33年度改訂小学校学習指導要領（音楽）への批判との関連」『広島大学大学院教育学研究科音楽文化教育学研究紀要』25, 2013年, p. 107-115.
- 島崎篤子「戦後の教育改革期における音楽科の創作活動」『教育学部紀要』43, 2009年, p.85-97.
- 島崎篤子「創造的音楽学習」『音楽教育史論叢第3巻（下）音楽教育の内容と方法』, 開成出版, 2005年, p.609-630.
- 白川蓉子・五味克久・岩本真智子「幼児教育における遊戯音楽（唱歌）の成立過程：フレーベルの幼稚園導入からの検討」『日本教育学会大会研究発表要項』54, 日本教育学会 1995年, p. 148-149.
- 城元智子「園田清秀と日本のピアノ教育」『音楽教育学の未来』音楽之友社, 2009年, p. 48-59.
- 杉谷修一「明治後期の小学校における戦争遊戯の成立過程」『西南女学院大学紀要』15, 2011年, p. 45-54.
- 鈴木慎一郎「香川師範学校男子部における聴覚訓練の実践-1941~1945年を中心に-」『音楽表現学』4, 2006年, p. 79-94.
- 鈴木慎一郎「昭和前期の師範学校における音楽教育実践に関する史的研究」兵庫教育大学大学院博士論文, 2006年.
- 西島央「児童からみた国民学校芸能科音楽-音楽教育の歴史の読み直しに向けて-（『国民学校芸能科音楽の研究I』）『音楽教育ジャーナル』14, 2000年, p. 3-17.
- 千成俊夫「幼児教育教員養成の現状と問題点」『音楽教育研究』No.58, 音楽之友社, 1971, p. 106-113.
- 曾我芳枝「唱歌遊戯の成立過程に関する一考察-『雅楽録』に見られる「保育唱歌」の作成過程(01 体育史, 一般研究発表)」『日本体育学会大会予稿集』56, 2005年, p 167.

- 曾我芳枝「唱歌遊戯の成立過程に関する研究-『雅楽録』にみられる『保育唱歌』の作成過程から」『体育學研究』53(2), 2008年, p. 297-313.
- 曾我芳枝「唱歌遊戯の成立過程に関する一考察(II)-『雅楽録』から見た松野クララの役割(01 体育史, 一般研究発表抄録)」『日本体育学会大会予稿集』57, 2006年, p. 97.
- 曾我芳枝「唱歌遊戯の成立過程に関する一考察(III)-『雅楽録』に見られる唱歌遊戯「民草」の幼童運動戯伎譜から(01.体育史, 一般研究発表抄録)」『日本体育学会大会予稿集』58, 2007年, p. 137.
- 曾我芳枝「唱歌遊戯の成立過程に関する一考察(IV)-『芝家日記集』に見られる東京女子師範学校附属幼稚園関連の記述から(体育史 III, 01.体育史, 一般研究発表抄録)」『日本体育学会大会予稿集』59, 2008年, p. 73.
- 曾我芳枝「唱歌遊戯の成立過程に関する一考察(V)-『楽舞大演習会』における『唱歌遊戯』について(01.体育史, 一般研究発表抄録)」『日本体育学会大会予稿集』61, p. 2010年, p. 83.
- 曾我芳枝「近代日本の唱歌遊戯教育に関する一考察-フレーベルの運動遊戯の影響について-(明治31年まで)」『東海保健体育科学』20, 1998年, p. 103-116.
- 曾我芳枝「明治初期の唱歌遊戯教育に関する一考察-松野クララの役割を中心として-」『東海保健体育科学』17, 1995年, p. 19-28
- 高木和男「学習指導要領からみた音楽教育の変遷」『尚絅学院大学紀要第56』56, 2008年, p. 249-260.
- 高須一「わが国の学校音楽教育における作曲活動の変遷に関する一考察-今日の「音楽づくり」から見た青柳善吾、幾尾純、山本壽らの緒論の検討-」『音楽教育史研究』5, 2002年, p. 33-44.
- 高田俊治「子供の音楽感覚を引き出し音楽で自分の心を表現できる子供を育てる ヤマハ音楽教育システムでの即興演奏指導の報告」『音楽教育学』19(1), 日本音楽教育学会, 1989年, p.80-82.
- 高旗健次・高田明日香「義務教育における戦後音楽教科書の変遷に関する分析的考察(1)-小学校の鑑賞教材を中心として-」『島根大学教育臨床総合研究』6, 2007年, p. 95-110.
- 高山菊司「国民学校(初等科)芸能科音楽考」『新潟大学教育学部高田分校研究紀要』24, 1979年, p. 83-99.
- 田中泉「幼児の音声行動における言語的表現と音楽的表現」『音楽教育学』28(2), 1998年, p. 17-30.
- 田中泉「乳幼児の音声行動に見られる特質(2)-音声による「くり返し表現」について-」『日本女子大学大学院紀要 家政学研究科・人間生活学研究科』8, 2002年, p. 9-18.
- 塚原健太「豊田英雄の手記にみる唱歌・遊戯教育観-その形成過程の検討を通して-」『音楽教育研究ジャーナル』34, 2010年, p. 16-28.
- 津上智実「読売新聞に見るピアニスト小倉末子(1891-1944)」『論集』55(2), 2009年, p. 53-68.
- 津田俊子「わらべうた遊戯における運動性と音楽性」『教育学部論集』9, 1998年, p. 73-85.
- 坪能由紀子他「幼児の創造的な音楽活動の開発に関する研究-幼児の音楽活動の変容の分析・解釈を通して-」『日本女子大学大学院紀要 家政学研究科・人間生活学研究科』11, 2005年, p. 225-233.
- D. シャウベッカー「ハンカ・ペツォルト-出世の背景と周辺」『ペツォルトの世界』第2号, 2010年, p. 18-30.
- D. シャウベッカー「ブルーノ・ペツォルト(1873年-1949年)-伝記的断片(I)」『ペツォルト研究』2008年, p. 49-55.
- テシュネ ローラン(訳・関根敏子)「ソルフェージュ:明日のための教育法(1)-19世紀フランスのソルフェージュ-」『東京芸術大学音楽学部紀要』30, 2004年, p.41-60.
- テシュネ ローラン(訳・関根敏子)「ソルフェージュ:明日のための教育法(2)-20世紀フランスのソルフェージュ 第1部-」『東京芸術大学音楽学部紀要』31, 2005年, p.113-139.
- テシュネ ローラン(訳・関根敏子)「ソルフェージュ:明日のための教育法(3)-20世紀フランスのソルフェージュ 第2部-」『東京芸術大学音楽学部紀要』32, 2006年, p.61-90.
- 土井禮子「現代における幼児教育と天野式幼児リトミックの関連-天野式幼児リトミックを实践して-」『研究紀要』34, 2011年, p. 1-14.
- 名須川知子「わが国における遊戯観の形成過程に関する研究:唱歌遊戯の変遷を辿って」『兵庫教育大学研究紀要.第1分冊, 学校教育・幼児教育・障害児教育』19, 1999年, p. 145-152.

- 長島礼・五味克久「保育におけるリトミックの意義に関する一考察-幼稚園教育要領・保育所保育指針における音楽とリトミックの比較分析-」『神戸大学大学院人間発達環境学研究所研究紀要』8(1), 2014年, p. 199-210.
- 中館栄子「芸術表現の基礎としての「リトミック」とその周辺-ダルクローズに学んだモダンダンスの先駆者、伊藤道郎の舞踊を通して-」『ダルクローズ音楽教育研』19, 1994年, p. 1-20.
- 中館栄子「山田耕筰の『舞踊詩』にみる E.J.=ダルクローズの影響-音楽と動きの融合という視点から-」『ダルクローズ音楽教育研究 30号』2005年, p. 1-14.
- 長野麻子「歌うとは何か?-幼児の歌唱教育における問題点と提言」『立教女学院短期大学紀要』41, 2009年, p. 37-50.
- 中山寛子「リトミックに関する研究 I-天野式リトミック指導者養成講座内容をふまえて-」『東北女子大学・東北女子短期大学紀要』52, 2014年, p. 134-140.
- 名須川知子「戸倉ハルの遊戯観に関する研究」『日本保育学会大会研究論文集』52, 1999年, p. 204-205.
- 名須川知子「戸倉ハルの遊戯観に関する研究(II)」『日本保育学会大会研究論文集』53, 2000年, p. 24-25.
- 名須川知子「大正・昭和前期における土川五郎の表情遊戯に関する研究」『幼年児童教育研究』12, 2000年, p. 55-69.
- 名須川知子「戸倉ハルの遊戯観(III): 歌曲と振りの関連から」『日本保育学会大会研究論文集』54, 2001年, p. 238-239.
- 名須川知子「唱歌遊戯作品における身体表現の史的変遷: 明治~昭和前期の作品事例分析」『兵庫教育大学研究紀要. 第1分冊, 学校教育・幼年教育・教育臨床・障害児教育』22, 2002年, p. 11-22.
- 名須川知子・岡田美紀・前田真由美「幼児の自由表現と定型性のある遊戯の関連に関する研究」『幼年児童教育研究』13, 2001年, p. 51-64.
- 荻原ルミ子「絶対音感と相対音感の比較」『武蔵野短期大学研究紀要』1, 1983年, p. 171-175.
- 橋本久美子「乗杉嘉壽(のりすぎかじゅ)校長時代の東京音楽学校 昭和3年~20年(2)」『東京藝術大学音楽学部紀要』34, 2008年, p. 87-104.
- 橋本久美子「乗杉嘉壽(のりすぎかじゅ)校長時代の東京音楽学校 昭和3年~20年(3)」『東京藝術大学音楽学部紀要』36, 2010年, p. 179-194, 197-198.
- 橋本久美子「乗杉嘉壽(のりすぎかじゅ)校長時代の東京音楽学校 昭和3年~20年(4)」『東京藝術大学音楽学部紀要』38, 2012年, p. 87-104, 107-108.
- 橋本久美子「乗杉嘉壽(のりすぎかじゅ)校長時代の東京音楽学校 昭和3年~20年(1)」『東京藝術大学音楽学部紀要』32, 2006年, p. 87-104.
- 橋本久美子「上野の杜の波瀾万丈 第八回上野児童音楽学園」『藝大通信』19, 東京藝術大学, 2009年, p. 12-13.
- 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』3, 2000年, p. 31-42.
- 長谷川恭子「江古田小学校における桜井富夫の読譜指導-低学年に着目して-」『音楽教育学』41(2), 2011年, p. 1-12.
- 早野柳三郎「再び音感と唱法の選択について」『季刊音楽教育研究』36, 1983年, p. 150-158.
- 馬場哲雄「成瀬仁蔵の『女子体育論』再考」『日本女子大学紀要. 人間社会学部』22, 2011年, p. 1-13.
- 原友美「名古屋における戦後保育の実際-昭和30年代はじめまでの幼稚園・保育所(特集 今, 保育における音楽を考える)」『音楽教育実践ジャーナル』1(2), 2004年, p. 45-51.
- 平井健二「わが国の音楽教育における創造性の思想的系譜」『日本音楽教育学会編 音楽教育学の展望II上』音楽之友社, 1991年, p. 32-39.
- 平井健二「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』11, 1981年, p. 28-39.
- 福嶋省吾「日本における E. ジャック=ダルクローズ・リトミック受容の歴史的概要について」『音楽教育史研究』1, 1998年, p. 80-86.
- 福原昌恵「幼稚園創設期における『遊戯』の導入に関する研究」『体育学研究』51(5), 2006年, p. 635-647.

- 福原昌恵「明治初期の幼稚園における遊戯の指導 I 『恩物大意』をてがかりに」『日本体育学会大会号』(44A), 1993年, p. 124.
- 福原昌恵「明治年間の愛珠幼稚園書籍所蔵について-遊戯書とその利用を中心に-」『舞踊教育学研究』4, 2002年, p. 42-46.
- 藤井綾「卒論論文 創られる天才-昭和初期の絶対音感教育」『大阪大学日本学報』23, 2004年, p. 103-125.
- 藤井康之「国民学校期北村久雄の音楽教育論」『音楽教育史論叢 第2巻』開成出版, 2005年.
- 藤井康之「国民学校期における音楽指導の実際-東京女子高等師範学校附属国民学校と青森市立新町国民学校の教師を中心に-」(『国民学校芸能科音楽の研究 I』)『音楽教育ジャーナル』14, 2000年, p. 19-31.
- 伏見三男人「幼児と音感」『信州大学教養部紀要. 第一部, 人文科学』1, 1966年, p. 13-25.
- 潤田陽子「幼児音楽教室の起源-自由学園音楽グループ『絶対音音楽早教育実験教室』の調査」『研究紀要』35, 2012年, p. 11-22.
- 古市久子他「幼児の音楽教育における黎明期の実際とその表現的意味」『大阪教育大学紀要. IV, 教育科学』50(1), 2001年, p. 93-108.
- 細田淳子「子どもの声域とTVアニメ主題歌」『東京家政大学研究紀要. 1, 人文社会科学』35, 1995年, p. 189-195.
- 堀江遥「明治期における白井規矩郎の唱歌遊戯教育観」『音楽文化教育学研究紀要』25, 2013年, p. 147-153.
- 堀江遥「『韻律體操と表情遊戯』(1924)にみる白井規矩郎の唱歌遊戯教育観」『教育学研究紀要』57(1), 2011年, p. 1-6.
- 堀江遥「『京阪神聯合保育會雑誌』にみられる京阪神地区における明治後期の唱歌遊戯の特徴」『音楽文化教育学研究紀要』24, 2012年, p. 151-158.
- 堀恵子「与謝野晶子と文化学院」『大阪教育大学英文学会誌』46, 2001年, p. 103-111.
- 本多左保美・藤井康之・中里南子・勝谷祥子・幸山良子「誠之国民学校における音楽授業の諸相-学校所蔵文書とアンケート調査にもとづく実践史の試み」『音楽教育学』33(2), 2003年, p. 1-8.
- 本多佐保美・藤井康之・今川恭子「東京女子高等師範学校附属国民学校の音楽教育-文献資料と当時の子どもたちへのインタビューに基づく音楽授業-」『音楽教育史研究』2, 1999年, p. 37-47.
- 本多佐保美「東京女高師附属国民学校と青森市立新町国民学校の卒業生へのインタビュー調査に基づいて」(『国民学校芸能科音楽の研究 I』)『音楽教育ジャーナル』14, 2000年, p. 37-47.
- 松井尚子「国民学校時代の音感教育-滋賀県・島国民学校における古武善松の実践から-」『滋賀大学大学院教育学研究科論文集』15, 2012年, p. 111-120.
- 松坂仁美「幼児教育へのリトミックの導入-小林宗作と天野蝶を中心として」『美作女子大学・美作女子大学短期大学部紀要』32, 1987年, p.36-44.
- 松田孝江「深尾須磨子とコレット」『大妻女子大学紀要 文系』40, 2008年, p. 198-185.
- 松本晴子「教育者としての小林宗作の成長の過程 5人との出会いをとおして」『宮城学院女子大学発達科学研究』13, 2013年, p. 33-46.
- 松本千代栄・塚脇澄子・茅野理子他「戸倉ハル・三浦ヒロとその時代」『舞踊學 2000(2Supplement)』2000年, p. 46-57.
- 水島昭男「『国民学校』時代の音楽教育」『音楽教育学』3, 1973年, p. 84-97.
- 水町愛「音楽科教育における読譜指導についての研究」『紀要 visio : research reports (40)九州ルーテル学院大学』2010年, p. 37-45.
- 水野恵子「大正期の遊戯教育について-土川五郎の遊戯教育論」『愛知県立大学文学部論集, 児童教育学科編』36, 1987年, p. 25-44.
- 水野恵子「大正期のリズム教育について-小林宗作のリトミック教育-」『愛知県立大学文学部論集, 児童教育学科編』37, 1988年, p. 93-110.
- 水野恵子「昭和初期における唱歌遊戯教育について」『愛知県立大学文学部論集, 児童教育学科編』40, 1991年, p. 47-69.
- 宮澤健太郎「深尾須磨子の肖像」『白百合女子大学研究紀要』44, 2008年, p. 47-66.
- 宮瀬重美「『国民学校』時代の音楽教育について」『埼玉大学紀要教育学部 (増刊)』33, 1984年, p. 169-180.
- 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』30(1), 2000年, p. 42-60.
- 三村真弓「大正期から昭和初期の小学校唱歌科における指導法の史的展開-教科主義と児童中心主義との接点の探求-」広島大学博士論文, 2001年

柳昌子・伊豆千栄美・片山順子「就学前教育における規律化のための音楽(第1報)『九州女子大学紀要. 人文・社会科学編』44(1), 2007年, p. 47-59.

ヤマハ音楽振興会関西支部「音楽教室(産業展望)『経済人』32(6), 関西経済連合会 1978年, p.576~580.

森久美子「山田耕筰の独唱曲(第1報)-露風の詩による作品『名古屋女子大学紀要. 人文・社会編』34, 1988年, p. 249-258.

森久美子「山田耕筰の独唱曲(第2報)-連作歌曲<風に寄せてうたへる春の歌>『名古屋女子大学紀要. 人文・社会編』35, 1989年, p. 129-136.

森久美子「山田耕筰の独唱曲(第3報)-歌曲<からたちの花>『名古屋女子大学紀要. 人文・社会編』36, 1990年, p. 113-122.

山本文茂「芸能科音楽の理念と内容/芸能科音楽教材の特質」『音楽教育の研究-理論と実践の統一をめざして-』音楽之友社, 1999年, p. 264-295.

横井志保「保育におけるリトミック導入に関する研究-天野式幼児リトミックを中心として-」『一宮女子短期大学紀要』47, 2008年, p. 33-43.

吉岡正宏「フレーベルにおける遊戯の位置に関する一考察」『梅光女学院大学論集』21, 1988年, p. 85-93.

#### 〈新聞・『家庭週報』〉

「日本女子大 schools 第十五回卒業生氏名」『家庭週報』461号, 1918年4月5日, 1面.

「謹賀新年」『家庭週報』498号, 1919年1月1日, 6面.

「六號消息」『家庭週報』572号, 1920年7月23日, 2面.

「白井教授引退さる」『家庭週報』1428号, 1939年4月21日, 1面.

「本校附属児童研究所」『家庭週報』1487号, 1930年11月1日, 1面.

「小音楽會開催」『家庭週報』1497号, 1931年2月7日, 3面.

「學生欄 目白報國團の動き 英文學部コーラス開始」『家庭週報』1510号, 1931年5月23日, 6面.

「戦時下児童教育界の先駆 児研母の會大會」『家庭週報』1574, 1942年10月30日, 1面.

「ありがとう音楽會」『家庭週報』1589, 1943年3月12日, 6面.

#### 〈新聞・『学園ニュース』〉

「故井上秀先生追悼の歌」『学園ニュース』15, 1963年10月10日, 3面.

「幼稚園」『学園ニュース』17, 1964年3月10日, 3面.

「幼稚園」『学園ニュース』27, 1966年3月10日, 6面.

「本学名誉教授に推薦された教授方」『学園ニュース』28, 1966年5月15日, 3面.

「定年退職の先生方」『学園ニュース』28, 1966年5月15日, 4面.

「幼稚園」『学園ニュース』29, 1966年7月10日, 4面.

「豊明幼稚園の創立六十周年記念の催し」『学園ニュース』31, 1966年12月15日, 1面.

「幼稚園」『学園ニュース』32, 1967年3月10日, 4面.

「幼稚園」『学園ニュース』33, 1967年5月25日, 3面.

「豊明幼稚園の共同研究受賞」『学園ニュース』34, 1967年7月15日, 4面.

「幼稚園」『学園ニュース』36, 1968年3月10日, 4面.

#### 〈新聞・『日本女子大学新聞』〉

「桜楓学園設置さる」『日本女子大学新聞』2, 1949年4月20日, 1面.

「五十周年記念祝歌」『日本女子大学新聞』23, 1951年9月11日, 2面.



「学内教授紹介」『日本女子大学新聞』31, 1953年11月1日, 3面.

「教授陣紹介」『日本女子大学生新聞』32, 1961年4月12日, 2面.

「亙理教授ら退職」『日本女子大学生新聞』120, 1966年4月27日, 2面.

〈新聞・『桜楓新報』〉

「退職される先生方」『桜楓新報』176号, 1966年4月1日, 4面.

「学園メモ 本学名誉教授に推薦された先生方」『桜楓新報』177号, 1966年5月1日, 6面.

「一宮道子先生に感謝を捧げる会」『桜楓新報』177号, 1966年5月1日, 8面.

「一宮道子氏逝去」『桜楓新報』230号, 1970年10月1日, 4面.

「叙勲」『桜楓新報』231号, 1970年11月1日, 1面.

〈新聞・『新響』〉

石本義造「音楽教育を如何に改善すべきか」『新響』84, シンキヤウ社, 1937年9月1日, 3面.

石本義造「絶対音感教育を実施しての感想」『新響』104, シンキヤウ社, 1939年5月1日, 1-2面.

井上武士「今からでも遅くない音楽家の音感訓練 音楽学生は奮起を要す」『新響』111, シンキヤウ社, 1939年12月1日, 1面.

笈田光吉「音楽教育の革新 絶対音感教育の必要」『新響』75, シンキヤウ社, 1936年12月1日, 1-2面.

「笈田君の絶対音感教育に就て 佐藤謙三氏談」『新響』77号, シンキヤウ社, 1937年2月1日, 1-2面.

「横着で頭の悪い話」『新響』83, シンキヤウ社, 1937年8月1日, 3面.

「音楽学校を凌ぐ実力 各調子のカデンツの合唱曲総て暗譜で唱う金富小学校の児童」『新響』106, シンキヤウ社, 1939年7月1日, 1-3面.

「音感教育会の回顧」『新響』111, シンキヤウ社, 1939年12月1日, 2面.

「音感教育法の改善」『新響』94, シンキヤウ社, 1938年7月1日, 3面.

「音感第一とする少年工養成所」『新響』103, シンキヤウ社, 1939年4月1日, 4面.

金子二雄「絶対音感教育への認識」『新響』98, シンキヤウ社, 1938年11月1日, 1-3面.

「教授法の秘訣を公開した絶対音感教育第3回講習会」『新響』103, シンキヤウ社, 1939年4月1日, 3面.

佐藤謙三「笈田君の絶対音感教育に就て」『新響』77, シンキヤウ社, 1937年2月1日, 1面.

「渋谷区校長会 絶対音感教育を満場一致で推薦す」『新響』81, シンキヤウ社, 1937年6月1日, 2面.

「渋谷区校長会 酒田訓導の『絶対音感教育』参観」『新響』82, シンキヤウ社, 1937年7月1日, 3面.

「成功を収めた夏期絶対音感講習会 全日本の教育家を蒐めて東京と大阪に」『新響』84, シンキヤウ社, 1937年9月1日, 5面.

「世界教育大会に公開する笈田絶対音感教育の実際」『新響』83, シンキヤウ社, 1937年8月1日, 1面.

「絶対音感・和音感とは」『新響』97, シンキヤウ社, 1938年10月1日, 1-3面.

「絶対音感教育指導研究所第2期を開講 幼稚科児童も募集」『新響』84, シンキヤウ社, 1937年9月1日, 1面.

「絶対音感教育に米国音楽教育家連感嘆す 第7回世界教育会議に公開して」『新響』84, シンキヤウ社, 1937年9月1日, 1面.

「潜水艦と音楽の力」『新響』110, シンキヤウ社, 1939年11月1日, 1面.

「全日本を風靡しつつある絶対音感教育 酒田富治氏表彰さる」『新響』82, シンキヤウ社, 1937年7月1日, 3面.

龍末義邦「中学校に音感教育を課すに当りて」『新響』105, シンキヤウ社, 1939年6月1日, 3-4面.

「中等音楽教師の爲め 絶対音感教育研究会の開催」『新響』85, シンキヤウ社, 1937年10月1日, 3面.

「独逸人の子供に絶対音感教育を始めた 教育家の用意は？」『新響』85, シンキヤウ社, 1937年10月1日, 3面.

「日本人は恐るべき国民 ローゼンシュトック氏の感嘆」『新響』82, シンキヤウ社, 1937年7月1日, 2面.

速見潤「音感教育への批評の批判」『新響』81, シンキヤウ社, 1937年6月1日, 3-4面.

「耳の訓練につき 陸海軍の要望」『新響』101, シンキヤウ社, 1939年2月1日, 1-3面.

三宅正夫「音感教育の爲めに」『新響』90, シンキヤウ社, 1938年3月1日, 1面.

六等舎主人「中秋雑感」『新響』109, シンキヤウ社, 1939年10月1日, 3面.

「李玖宮殿下絶対音感教育を御始め遊ばさる 笈田光吉氏の光栄」『新響』95, シンキヤウ社, 1938年8月1日, 1面.

〈新聞・その他〉

「一宮道子さん (訃報記事)」『朝日新聞 総合12版』1970年9月8日, 3面.

〈雑誌〉

青山幹雄「最後の国定音楽教科書の思い出 (現場からの証言)」『日本の音楽教育' 75 (教育音楽小学校版 中学校版別冊)』音楽之友社, 1975年, p. 94-100.

青山幹雄「中学校音楽教科書編集の思い出-GHQの干渉-」『音楽教育研究』64, 1971, p. 97-101.

天野蝶「女子体育の反響-主としてリズム運動-」『新体育』24(4), 新体育刊行會, 1954年4月, p. 7-12.

天野蝶「高校生のダンス すいれんのワルツ」『新体育』27(8), 新体育社, 1957年8月, p.71-75.

天野蝶「宮津時代の友人として」『しのぶ草』広部里う姉をしのぶ会, 1962年9月, p.13-15.

天野蝶「体育の基礎訓練としてのリトミック指導法」『学校体育』4, 日本体育社, 1956年4月, p.64-69.

天野蝶「体育ダンス不振に関する諸問題」『体育の科学』7(7), 体育の科学社, 1957年7月, p.276-277.

「プロフェッサーの横顔 (日本女子体育短期大学教授 天野蝶)」『学校体育』11(2), 日本体育社, 1958年2月, p.29.

天野蝶「七十六才の体育者」『学校体育』20(11), 日本体育社, 1967年10月, p.54-56.

天野蝶「思うことども」『新体育』39(1), 新体育社, 1969年1月, p. 11-12.

天野蝶「生き甲斐ある一生をおくるための天野式リトミック」『女子体育』13(1), 社団法人日本女子体育連盟, 1971年1月, p.12-17.

天野蝶「生活の中のリズム」『子どもの心とからだ (幼児の部)』日本児童研究所母親乃学園, 1963年10月, p. 43-45.

荒川トミ「音楽リズムの指導について」『保育の手帳』2(2), フレーベル館, 1957年2月, p. 14-15.

幾尾純「児童作曲」『楽苑』2(3), シンキョウ社, 1936年, p. 3-5.

幾尾純「音名唱法と階名唱法について」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 31-32.

生田花世「詩人深尾須磨子女史の新居をたずねて」『家庭科学』116(17), 1948年4月, p. 26-27.

伊藤英造「早教育は適期教育で (ヤマハ)」『音楽教育研究』12(7), 音楽之友社, 1969年7月, p.86-92.

伊藤完夫「音名と階名について」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 43-47.

井上武雄「児童の提琴教授上に於ての「固定 Do」と「移動 Do」に就いて」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 54-56.

井上武士「音楽の教育と音楽による教育」『音楽世界』9(3), 音楽世界発行所, 1937年3月, p. 30-32.

上田淑人「音感教育は幼時に」『保育』43, 1940年11月, p. 28-34.

上田友亀「器楽教育の始まり (現場からの証言)」『日本の音楽教育' 75 (教育音楽小学校版 中学校版別冊)』音楽之友社, 1975年, p. 69-73.

上田友亀「児童の生活指導から見た絶対音感教育」『音楽世界』9(3), 音楽世界発行所, 1937年3月, p. 27-30.

牛山充「音名唱法と階名唱法の得失」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 33-34.

笈田光吉「ピアニストになるには」『音楽世界』3(5), 音楽世界社, 1931年5月, p. 145-150.

笈田光吉「一聴衆として聴いた音楽コンクール」『音楽世界』4(7), 音楽世界社, 1932年7月 p. 68-70.

笈田光吉「絶対音感教育を基調とせる和音教育」『音楽世界』9(3), 音楽世界発行所, 1937年3月, p. 15-19.

笈田光吉「近代戦と音感教育」『飛行日本九月號』大日本飛行協會, 1942年, p. 46-48.

笈田光吉 (笈田庸吉)「絶対音感教育」『軍事と技術』155, 軍事工業新聞出版局, 1939年11月, p. 9-23.

- 笈田光吉（笈田庸吉）「防空上絶対音感の必要に就て（上）」『軍事と技術』158, 軍事工業新聞出版局, 1940年2月, p. 62-65.
- 笈田光吉（笈田庸吉）「防空上絶対音感の必要に就て（下）」『軍事と技術』159, 軍事工業新聞出版局, 1940年3月, p. 18-24.
- 笈田光吉（笈田庸吉）「絶対音感教育」『學術振興』16, 1939年9月, p. 19-20.
- 笈田光吉「作曲界の展望」『楽苑』3(1), シンキョウ社, 1937年1月, p. 2.
- 笈田光吉「公開状」『楽苑』3(2), シンキョウ社, 1937年2月, p. 9.
- 笈田光吉「聲明」『楽苑』3(5), シンキョウ社, 1937年5月, p. 20.
- 笈田光吉「絶対音感を基調とせる高等女学校の音楽教育（第二講）附 指導者必須事項」『楽苑』4(1), シンキョウ社, 1938年1月, p. 15-17.
- 笈田光吉「絶対音感を基調とせる高等女学校の音楽教育（第三講）附指導者必須事項」『楽苑』4(2), シンキョウ社, 1938年2月, p. 14-15.
- 笈田光吉「絶対音感を基調とせる高等女学校の音楽教育（第四講）附指導者必須事項」『楽苑』4(3), シンキョウ社, 1938年3月, p. 16-17.
- 笈田光吉「絶対音感を基調とせる高等女学校の音楽教育（第五講）附指導者必須事項」『楽苑』4(4), シンキョウ社, 1938年4月, p. 20-21.
- 笈田光吉「音楽教室欄」『音楽世界』4(12), 音楽世界社, 1932年12月, p. 106-111.
- 笈田光吉「シュミツ氏のテヒニックに就いて」『音楽世界』2(5), 音楽世界社, 1930年5月, p. 39-41.
- 笈田光吉「伯林の或る音楽学生の日記帳から」『音楽世界』2(9), 音楽世界社, 1930年9月, p. 102-106.
- 笈田光吉「早教育に就て」『音楽世界』9(1), 音楽世界発行所, 1937年1月, p. 71-75.
- 岡村勝「聴覚訓練法の實際（二）」『音楽教育研究』3(2), 音楽教育研究会, 1941年2月, p. 45-46.
- 岡本愛子「二歳から始めた私の音感教育（上）故酒田富治先生を偲んで」『ムジカノーヴァ』19(6), 1988年6月, p. 74-77.
- 岡本愛子「二歳から始めた私の音感教育（下）故酒田富治先生を偲んで」『ムジカノーヴァ』19(8), 1988年8月, p. 78-81.
- 荻野綾子「ホンフル」『音楽世界』3(10), 1931年10月, p. 79-82.
- 荻野綾子「三つの椅子」『音楽世界』3(12), 1931年12月, p. 54-57.
- 荻野綾子「烈しい夏の凡てを楽しみつつ」『婦人之友』26(7), 1932年7月, 巻頭ページ.
- 荻野綾子「私は子供」『音楽世界』4(4), 1932年4月, p. 60-65.
- 小澤弘「固定ト唱法と移動ト唱法に就て」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 56-60.
- 尾島碩心「絶対音感に関する文献」『楽苑』3(6), シンキョウ社, 1937年6月, p. 2-3.
- 「音感教育」『日本音響学会誌』5(1), 日本音響学会, 1944年1月, p. 30-31.
- 「音感教育雑報」『楽苑』3(8), シンキョウ社, 1937年8月, p. 8.
- 「音感教育研究会のお知らせ欄」『教育音楽』180, 日本教育音楽協会, 1937年12月, p. 40.
- 梶野健二「読譜指導実験学校の頃（現場からの証言）」『日本の音楽教育' 75（教育音楽小学校版 中学校版別冊）』音楽之友社, 1975年, p. 118-124.
- 河口道朗「1930年代の音楽教育の動向—唱歌教育および「音楽週間」の思想性について—（日本の音楽教育50年）」『日本の音楽教育' 75（教育音楽小学校版 中学校版別冊）』音楽之友社, 1975年, p. 23-36.
- 河口道朗「戦後音楽文化研究の前提（その一）」『音楽教育研究』64, 1971年, p. 18-27.
- 城多又兵衛「ソルフェージュの一考察（二）」『教育音楽』176, 日本教育音楽協会, 1937年8月, p. 12-21.
- 城多又兵衛「ソルフェージュの一考察」『教育音楽』175, 日本教育音楽協会, 1937年7月, p. 27-38.
- 城多又兵衛「国民学校の音楽への希望」『教育音楽』209, 日本教育音楽協会, 1940年5月, p. 14-15.
- 城多又兵衛「音名唱法と階名唱法」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 51-54.
- 城多又兵衛「固定ト視唱法の立場から」『音楽世界』9(3), 音楽世界発行所, 1937年3月, p. 37-41.
- 城多又兵衛「絶対音感教育の時代」『音楽教育研究』11(4), 音楽之友社, 1968年, p.158-159.
- 城多又兵衛「園田清秀の音楽早期教育法」『音楽研究』2(3), 1936年, p.42-52.
- 城多又兵衛「ソルフェージュについて」『婦人之友』29（6）, 婦人之友社, 1935年6月, p.109-111.

- 城多又兵衛・園田静子・羽仁説子「音楽早教育と園田清秀氏」『婦人之友』30(2), 婦人之友社, 1936年2月, p.121-126.
- 北山ナホ「幼児の和音感教育の実際」『月刊国民保育』1(4), 国民保育協会, 1941年4月, p. 61-63.
- 北山ナホ「幼児の和音感教育の実際」『月刊国民保育』1(5), 国民保育協会, 1941年5月, p. 53-59.
- 北山ナホ「和音感教育の実際」『月刊国民保育』1(6), 国民保育協会, 1941年6月, p. 61-64.
- 北山ナホ「幼児の和音感教育の実際(四)」『月刊国民保育』1(7), 国民保育協会, 1941年7月, p. 56-59.
- 北山ナホ「和音感教育九月の実際」『月刊国民保育』1(8), 国民保育協会, 1941年8月, p. 92-96.
- 北山ナホ「和音感教育十月の実際」『月刊国民保育』1(9), 国民保育協会, 1941年9月, p. 58-64.
- 北山ナホ「和音感教育十一月の実際」『月刊国民保育』1(10), 国民保育協会, 1941年10月, p. 52-56.
- 北山ナホ「和音感教育十二月の実際」『月刊国民保育』1(11), 国民保育協会, 1941年11月, p. 56-59.
- 北山ナホ「和音感教育一月の実際」『月刊国民保育』1(12), 国民保育協会, 1941年12月, p. 63-67.
- 北山ナホ「和音感教育二月の実際」『月刊国民保育』2(1), 国民保育協会, 1942年1月, p. 62-68.
- 北山ナホ「和音感教育三月の実際」『月刊国民保育』2(2), 国民保育協会, 1942年2月, p. 59-61.
- 木村信之「音楽教育における『戦前』と『戦後』」『音楽教育研究』64, 1971, p. 42-56.
- 木村信之「戦後公教育における唱法の決定とその周辺」『音楽教育研究』94, 1974年, p. 76-87.
- 木村信之「創作指導における即興性の役割」『音楽教育研究』19(2), 音楽之友社, 1967年2月, p.84-91.
- 「教育音楽研究会概況」『教育音楽』205, 日本教育音楽協会, 1940年1月, p. 2-29.
- 草川宣雄「絶対音感教育の研究(一)」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 20-24.
- 草川宣雄「絶対音感教育の研究(二)」『教育音楽』173, 日本教育音楽協会, 1937年5月, p. 2-8.
- 黒木總一郎「音感教育に就いて」『日本音響学会誌』4(6)日本音響学会, 1943年6月, p. 17-20.
- 黒沢隆朝「国定教科書から検定教科書へ」『音楽教育研究』64, 1971, p. 66-70.
- 黒澤愛子「音名唱法と階名唱法」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 60-62.
- 小泉洽「聴覚の教育(一) -音名と階名問題をめぐって-」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 24-30.
- 小泉洽「聴覚の教育(二)」『教育音楽』173, 日本教育音楽協会, 1937年5月, p. 9-16.
- 小泉洽「聴覚の教育(三)」『教育音楽』175, 日本教育音楽協会, 1937年7月, p. 19-26.
- 小泉洽「聴覚の教育(四)」『教育音楽』176, 日本教育音楽協会, 1937年8月, p. 2-11.
- 小出浩平「絶対音感教育に対して」『音楽世界』9(3), 音楽世界発行所, 1937年3月, p. 32-35.
- 近衛秀麿・園田清秀「音楽早教育の問題を中心に語る」『婦人之友』29(11), 婦人之友社, 1935年11月, p.66-73.
- 小林宗作「幼な子の為のリズムと教育」『幼児教育全集第七巻 幼児の詩・音楽・舞踏』刀江書院, 1938年, p. 233-274.
- 小林つや江「国民学校の音楽」『幼児の教育』41(5), 日本幼稚園協会, 1941年5月, p. 20-23.
- 小林つや江「幼児のうたの作曲について」『幼児の教育』58(1), 日本幼稚園協会, 1959年, p. 44-50.
- 小林つや江「幼児のうたの作曲について2」『幼児の教育』58(4), 日本幼稚園協会, 1959年, p. 34-41.
- 小松耕輔他「声明」『楽苑』3(3), シンキョウ社, 1937年3月, p.23.
- 小松耕輔「国民学校芸能科音楽について」『幼児の教育』41(8-9), 日本幼稚園協会, 1941年8-9月, p. 74-80.
- 近藤幹雄「国民学校芸能科音楽教師用書の成立」『季刊音楽教育研究』35, 1983年, p. 11-20
- 紺野五郎「和音訓練及楽譜指導に對する一考察」『音楽教育研究』3(2), 音楽教育研究会, 1941年2月, p. 42-44.
- 酒田富治「幼児のための絶対音感教育」『幼児教育全集第七巻 幼児の詩・音楽・舞踏』刀江書院, 1938年, p. 135-191.
- 酒田富治「絶対音感について(其一)」『教育音楽』170, 日本教育音楽協会, 1937年2月, p. 28-32.
- 酒田富治「絶対音感について(其二)」『教育音楽』171, 日本教育音楽協会, 1937年3月, p. 50-54.
- 酒田富治「絶対音感について(其三)」『教育音楽』173, 日本教育音楽協会, 1937年5月, p. 44-48.

- 酒田富治「絶対音感について（其四）」『教育音楽』174, 日本教育音楽協会, 1937年6月, p. 31-36.
- 酒田富治「絶対音感について（其五）」『教育音楽』175, 日本教育音楽協会, 1937年7月, p. 62(72)-66.
- 酒田富治「小学校に於ける絶対音感教育の諸問題」『音楽世界』9(2), 音楽世界発行所, 1937年2月, p. 58-63.
- 酒田富治「国楽と絶対音感教育（下）」『音楽世界』10(1), 1938年1月, p. 169-173.
- 酒田富治「絶対音感教育の諸相」『楽苑』3(2), シンキョウ社, 1937年, p.5-8.
- 酒田富治「絶対音感の名称について（其一）」『楽苑』3(3), シンキョウ社, 1937年3月, p.4-5.
- 酒田富治「絶対音感の名称について（終）」『楽苑』3(4), シンキョウ社, 1937年4月, p.14-17.
- 酒田富治「絶対音感とはどんなものか」『楽苑』3(5), シンキョウ社, 1937年5月, p. 2-5.
- 酒田富治「再び音感について」『楽苑』3(7), シンキョウ社, 1937年7月, p.13-15, 19-20.
- 酒田富治「幼児の音楽教育上の諸問題」『楽苑』3(11), シンキョウ社, 1937年11月, p. 15-17.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法(二)-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』4(7), シンキョウ社, 1938年7月, p. 16-17.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法(三)-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』4(8), シンキョウ社, 1938年8月, p. 16-17.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法（五）-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』4(10), シンキョウ社, 1938年10月, p. 16-17.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法(七)-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』4(12), シンキョウ社, 1938年11月, p.4-5.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法(九)-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』5(2), シンキョウ社, 1939年2月, p. 25-28.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法（一〇）-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』5(3), シンキョウ社, 1939年3月, p. 31-34.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法（一一）-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』5(4), シンキョウ社, 1939年4月, p. 32-35.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法（一五）-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』5(8), シンキョウ社, 1939年8月, p. 13-17.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法（十六）-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』5(9), シンキョウ社, 1939年9月, p. 5-9.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法（一七）-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』5(10), シンキョウ社, 1939年10月, p. 7-10.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法（一八）-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』5(11), シンキョウ社, 1939年11月, p. 2-6.
- 酒田富治「個人教授に於ける絶対音感教育の指導法（一九）-笈田ピアノ塾幼稚科の実際-」『楽苑』5(12), シンキョウ社, 1939年12月, p. 2-10.
- 櫻井鱗子「幼稚園に於ける和音感教育講座第十回実際編 一月の年長児指導法」『保育』56, 保育発行所, 1941年12月, p. 62-72.
- 佐々木幸徳「小学校に於ける絶対音感教育の実際指導法」『楽苑』3(5), シンキョウ社, 1937年5月, p. 6-7.
- 佐々木幸徳「小学校に於ける絶対音感教育の実際指導法（2）」『楽苑』3(6), シンキョウ社, 1937年6月, p. 4-5.
- 佐々木幸徳「小学校に於ける絶対音感教育の実際指導法（3）」『楽苑』3(7), シンキョウ社, 1937年7月, p. 16-17.
- 佐々木幸徳「小学校に於ける<sup>[57]</sup>絶対音感教育の実際指導法（4）」『楽苑』3(8), シンキョウ社, 1937年8月, p. 14-15.
- 佐々木幸徳「小学校に於ける絶対音感教育の実際指導法（5）」『楽苑』3(9), シンキョウ社, 1937年9月, p. 16-17.
- 佐々木幸徳「小学校に於ける絶対音感教育の実際指導法（6）」『楽苑』3(10), シンキョウ社, 1937年10月, p. 14-15.
- 佐々木幸徳「小学校に於ける絶対音感教育の実際指導法（7）」『楽苑』3(11), シンキョウ社, 1937年11月, p. 20-21.
- 佐々木幸徳「小学校に於ける絶対音感教育の実際指導法（9）」『楽苑』4(1), シンキョウ社, 1938年1月, p. 18-19.

- 佐々木幸徳「小學校に於ける絶対音感教育の實際指導法 (10)」『楽苑』4(2), シンキヤウ社, 1938年2月, p. 16-17.
- 佐々木幸徳「小學校に於ける絶対音感教育の實際指導法 (11)」『楽苑』4(3), シンキヤウ社, 1938年3月, p. 18-19.
- 佐々木幸徳「金富小學校の音感教育 (二)」『楽苑』6(1), シンキヤウ社, 1940年1月, p. 12-14.
- 佐々木幸徳「金富小學校の音感教育 (三)」『楽苑』6(2), シンキヤウ社, 1940年2月, p. 6-8.
- 佐々木幸徳「音感教育に就いて」『日本音響学会誌』4(6), 日本音響学会, 1943年6月, p. 3-16.
- 佐々木幸徳「小學校に於る絶対音感教育に当面して」『音楽世界』9(3), 音楽世界発行所, 1937年3月, p.19-23.
- 佐々木静子「幼稚園に於ける和音感教育講座第八回實際編 十一月の年長児指導法」『保育』54, 保育発行所, 1941年10月, p. 78-88.
- 佐佐木秀一「芸能科音楽の真意義如何」『教育音楽』208, 日本教育音楽協会, 1940年4月, p. 2-6.
- 佐藤吉五郎「和音感教育実施成績報告」『教育音楽』205, 日本教育音楽協会, 1940年1月, p. 64-66.
- 佐藤吉五郎「幼稚園に於ける和音感教育講座第六回理論編 保育と音感 (三)」『保育』52, 保育発行所, 1941年8月, p. 46-48.
- 佐藤吉五郎「幼稚園に於ける和音感教育講座第八回理論編 保育と音感 (四)」『保育』54, 保育発行所, 1941年10月, p. 74-77.
- 佐藤吉五郎「幼稚園に於ける和音感教育講座第十回理論編 保育と音感 (五)」『保育』56, 保育発行所, 1941年12月, p. 58-62.
- 佐藤吉五郎「音感教育6ヶ年を顧みて」『日本音響学会誌』4(4), 日本音響学会, 1943年4月, p. 29-34.
- 佐藤吉五郎「私はなぜ固定ドを主張するか-ドレミ式固定音名唱-」『音楽教育研究』50, 1960年, p. 82-84.
- 佐藤吉五郎「戦中の音感教育 (現場からの証言)」『日本の音楽教育' 75 (教育音楽小学校版 中学校版別冊)』音楽之友社, 1975年, p. 74-79.
- 佐藤謙三「唱歌教授の真目的及びその方法について」『教育音楽』170, 日本教育音楽協会, 1937年2月, p. 19-27.
- 佐藤謙三「絶対音感を基調とせる音楽教育に就て」『音楽世界』9(3), 音楽世界発行所, 1937年3月, p. 24-26.
- 佐藤謙三「音名唱法と階名唱法の問題について」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 38-43.
- 佐藤謙三他「絶対音感教育実施ルポルタージュ」『楽苑』4(1), シンキヤウ社, 1938年1月, p.20-24.
- 佐藤謙三「音感教育に就いて」『日本音響学会誌』4(7), 日本音響学会, 1943年7月, p. 11-31.
- 沢崎真彦「大正デモクラシーと音楽教育 (1)」『音楽教育研究』58, 音楽之友社, 1971年, p. 25-33.
- 澤崎定之「国民学校教則と實際家の態度」『教育音楽』208, 日本教育音楽協会, 1940年4月, 7-13.
- 鹿野京子「音楽リズム」『保育の手帳』2(4), フレーベル館, 1957年4月, p. 46-49.
- 繁下和雄他「唱法と聴感覚-「固定ド」と「移動ド」をめぐって」『季刊音楽教育研究』4, 1975年, p. 16-23.
- 島岡譲「創作指導の体系試案としての大宅方式について」『音楽教育研究』13(9), 音楽之友社, 1960年, p.52-60.
- 「15年戦争における唱法関係資料」『音楽教育研究』94, 1974年, p. 88-105.
- 「小學校の音感教育實施の状態を探る」『楽苑』3(8), シンキヤウ社, 1937年8月, p.16-17.
- 「新聞にあらはれた音感教育の必要性」『日本音響学会誌』4(4), 日本音響学会, 1943年, p. 4.
- 鈴木慎一「もっとも新しい音楽教育法」『音楽教育研究』12(7), 音楽之友社, 1969年7月, p.81-85.
- 「絶対音感質疑応答」『楽苑』3(4), シンキヤウ社, 1937年4月, p.13.
- 「絶対音感教育の座談會」『楽苑』3(8), シンキヤウ社, 1937年8月, p.2-7.
- 瀬戸尊「絶対音感教育に就て」『音楽世界』9(3), 音楽世界発行所, 1937年3月, p. 35/23.
- 外山国彦「音楽早教育と絶対音修練」『音楽世界』9(3), 音楽世界発行所, 1937年3月, p. 36.
- 瀬戸尊「音感教育とその在り方」『児童心理』8(5), 金子書房, 1954年, p. 416-421.
- 副島ハマ「音楽リズム」『保育の手帳』3(4), フレーベル館, 1958年4月, p. 56-57.
- 副島ハマ「音楽リズム」『保育の手帳』3(6), フレーベル館, 1958年6月, p. 46-47.
- 副島ハマ「音楽リズム」『保育の手帳』2(8), フレーベル館, 1957年8月, p. 47-49.
- 楚上定「相対音感による固定ド視唱法」『季刊音楽教育研究』11, 1977年, p. 136-145.

- 園田清秀「絶対音感早教育 質問に答えて」『婦人之友』29(8), 婦人之友社, 1935年8月, p.132-136.
- 園田高弘・堀江昭朗「小特集 園田高弘ロング・インタビュー---75年の軌跡 余計なものを削ぎ落としさらに前進していきたい〔含 略年譜〕」『ムジカノーヴァ』34(10), 2003年10月, p.71-75.
- 高折宮次「児童のピアノ教授上における音名唱法私案」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 48-51.
- 田辺尚雄「日本音楽史上に於る絶対音感教育」『音楽世界』9(3), 音楽世界発行所, 1937年3月, p. 11-14.
- 田辺尚雄「音名唱法と階名唱法との優劣問題」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 13-19.
- 田村虎蔵「絶対音感教育の是非」『音楽教育研究』2(10), 音楽教育研究会, 1940年10月 p. 2-5.
- 近森一重「Do Re Mi とイロハ」『教育音楽』178, 日本教育音楽協会, 1937年10月, p. 43-46.
- 塚谷晃弘「創作指導の系統についての疑問」『音楽教育研究』19(2), 音楽之友社, 1967年2月, p.69-76.
- 佃範夫・井上範子「幼児の音感教育-集団指導を中心として」『幼児の教育』56(9), 日本幼稚園協会, 1957年9月, p. 53-55.
- 佃範夫・井上範子「幼児と音感」『幼児の教育』57(9) 日本幼稚園協会, 1958年9月, p. 30.
- 土川五郎「幼児の遊戯」『幼児教育全集第七巻 幼児の詩・音楽・舞踏』刀江書院, 1938年, p. 195-230.
- 遠矢良英「『動機づけ』が重要なポイント」『音楽教育研究』13(9), 音楽之友社, 1970年, p.92-99.
- 徳山寿子「随想 想うこと」『女子大通信』262, 1970年11月, p. 16-18.
- 戸倉ハル「梧葉すでに秋声」『学校体育』8, 日本体育社, 1956年8月, p.60-69.
- 戸倉ハル「世界女子体育会議から帰って」『中等教育資料』3(5), 大日本図書, 1954年5月, p. 17-19.
- 供田武嘉津「茫洋として定かならず」『音楽教育研究』64, 1971年, p. 108-113.
- 中田喜直・戸田邦雄・供田武嘉津・長谷川良夫・浜野政雄「創作指導の意義と問題点」『音楽教育研究』10(11), 音楽之友社, 1967年11月, p.100-111.
- 中根宏「舞踊音楽作曲家としてのレオニド・クロイツェル」『音楽世界』3(5), 音楽世界社, 1931年5月, p. 92-93.
- 中野義見「東京市における音感教育の経緯」『音楽教育研究』11(4), 音楽之友社, 1968年4月, p. 156-158.
- 野村光一「絶対音感は常識である」『楽苑』3(5), シンキヤウ社, 1937年5月 p.13.
- 服部正「創作指導はどこまでしてよいか」『音楽教育研究』10(11), 音楽之友社, 1967年11月, p.68-73.
- 服部公一「創作指導への私論」『音楽教育研究』10(11), 音楽之友社, 1967年11月, p.81-87.
- 林光「最初の作曲」『音楽教育研究』10(11), 音楽之友社, 1967年11月, p.87-92.
- 萩原英一談「ピアノ教授に於ける固定ドと移動ドに就いて」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 47-48.
- 橋本清司「戦時下の絶対音感教育」『音楽教育研究』50, 1960年, p. 85-91.
- 馬場健「音楽教育の成立と唱法」『音楽教育研究』94, 1974年, p. 52-62.
- 浜野政雄「器楽教育のもたらしたもの-その今後への提案-」『音楽教育研究』64, 1971, p. 72-79.
- 早野柳三郎「再び音感と唱法の選択について」『季刊音楽教育研究』36, 1983年, p. 150-158.
- 平井哲三郎「義務教育の創作指導に望む」『音楽教育研究』10(11), 音楽之友社, 1967年11月, p.74-80.
- 平井善次「京都市における器楽教育の出発」『音楽教育研究』64, 1971年, p. 114-121.
- 深尾須磨子、佐伯米子、渡邊泰子、山脇道子、羽仁説子、松井志づ子「私の言ひ分」(座談会)『婦人之友』27(8), 1933年8月, p. 72-81.
- 「深尾須磨子氏壮行のつどい」『婦人之友』33(4), 1939年4月, 口絵.
- 深尾須磨子「紅海にて」『婦人之友』33(6), 1939年6月, p. 211-217.
- 深尾須磨子「ドイツとイタリー」『婦人之友』33(8), 1939年8月, p. 200-208.
- 古澤静子「井上武士国民学校芸能科音楽の本旨 (講演筆記)」『幼児の教育』41(11), 日本幼稚園協会, 1941年11月, p. 6-11.
- 別宮貞雄「子供のための音楽教室」『音楽教育研究』12(7), 音楽之友社, 1969年7月, p.72-80.
- 堀井千代鶴「体育五十年の旅8 戸倉ハル先生の抵抗」『女子体育』13(1), 社団法人日本女子体育連盟, 1971年1月, p.62-63.

- 堀内敬三「音階観念を中心に」『教育音楽』172, 日本教育音楽協会, 1937年4月, p. 35-38.
- 真篠将「戦後における小学校音楽教育の変遷(日本の音楽教育50年)」『日本の音楽教育75(教育音楽小学校版 中学校版別冊)』音楽之友社, 1975年, p. 1-9.
- 真篠将「改定された『小学校学習指導要領音楽科編』について」『教育創造』4(11), 1951年, p. 1-5.
- 真篠将「小学校学習指導要領「音楽」--その変遷と概要」『音楽芸術』18(2), 音楽之友社, 1960年, p. 38-42.
- 増子とし「落ち葉の姿をあらわした歌とリズム」『保育の手帳』1(8), フレーベル館 1956年8月, p. 14-15.
- 松平立行「子どもの音感教育の研究--その開始時期について」『幼児の教育』61(9), 日本幼稚園協会, 1962年9月, p. 47-55.
- 水野康孝「絶対音感教育物語」『音楽教育研究』11(4), 音楽之友社, 1968年4月, p. 163-164.
- 宮下紫水「絶対音感教育と礼讃」『楽苑』3(5), シンキョウ社, 1937年5月, p. 18-19.
- 宮下春三「絶対音感教育の一学期を顧みて」『教育音楽』177, 日本教育音楽協会, 1937年9月, p. 60-66.
- 諸井三郎・本誌「〈対談〉戦後音楽教育の出発点を探る」『音楽教育研究』64, 1971, p. 28-41.
- 八坂實枝「幼稚園に於ける和音感教育講座第六回 実際編 九月の年長児指導法」『保育』52, 保育発行所, 1941年8月, p. 49-57.
- 安村ふさ「井上武士 国民学校芸能科音楽の本旨(講演筆記)」『幼児の教育』41(12), 日本幼稚園協会, 1941年12月, p. 5-9.
- 「山本直純という音楽家」『考える人』50, 2014年, p. 75-101.
- 吉村一夫「絶対音の迷信」『音楽世界』9(3), 音楽世界発行所, 1937年3月, p. 41-45.
- 米沢純夫「戦後《民主主義》と音楽」『音楽教育研究』64, 1971年, p. 80-89.
- 鷺尾勝「音楽教育者の質と姿勢」『音楽教育研究』64, 1971年, p. 122-124.

〈その他〉

- 笈田光吉『絶対音感を基調とせる最新ピアノ教本1』笈田ピアノ絶対音感早教育会編集部, 1937年.
- 笈田光吉『絶対音感を基調とせる最新ピアノ教本 教師用14 増補』笈田ピアノ絶対音感早教育会編集部, 1939年.
- 酒田富治『幼児の器楽あそび(リズム合奏の指導書)』白眉音楽出版社, 1953年.
- 酒田富治編『あたらしい幼児のうた 附リズム合奏・リズム遊び3』白眉音楽出版社, 1954年.
- 酒田富治・荒赴彦『和音から入るピアノの本』共同音楽出版社, 1955年.
- 酒田富治・荒赴彦『和音から入るピアノの本3』共同音楽出版社, 1955年.
- 酒田富治・荒赴彦『和音から入るピアノの本4』共同音楽出版社, 1953年.
- 酒田富治編著『幼児のうたと合奏』白眉学芸社, 1963年.
- 酒田富治『バイエルの入るまで1』共同音楽出版社, 1966年.
- 酒田富治『バイエルの入るまで2』共同音楽出版社, 1968年.
- 酒田富治『バイエルの入るまで3』共同音楽出版社, 1968年.
- 酒田富治『バイエルの入るまで4』共同音楽出版社, 1968年.
- 酒田富治『バイエルの入るまで5』共同音楽出版社, 1967年.
- 佐々木幸徳・酒田富治『面白いピアノ曲集』シンキョウ社, 1940年.
- 佐々木幸徳『音感教育のための合唱曲集1』東京音楽書院, 1941年.
- 佐々木幸徳『音感教育のための合唱曲集2』東京音楽書院, 1941年.
- 佐々木幸徳『音感教育のための合唱曲集3』東京音楽書院, 1941年.
- 染谷周子「フランス歌曲と日本歌曲の歌姫 荻野綾子と東京高等音楽学院」国立音楽大学.

(<https://www.lib.kunitachi.ac.jp/pub/parlando/2007/Parlando256-6.pdf> 2015年3月25日閲覧。)



東京都保育研究会音楽部会編「子供たちの楽しい歌 夏の巻」白眉社, 1948年.

日本幼稚園協会『幼児のあそび 昭和42年』お茶の水女子大学附属幼稚園内日本幼稚園協会, 1967年.

日本幼稚園協会『幼児のあそび 昭和43年』お茶の水女子大学附属幼稚園内日本幼稚園協会, 1968年.

本多佐保美「音楽教育史研究における制度・教師・学習者の関係性の探求」科研報告書, 研究課題番号13480054, 2004年.

〈事典〉

日本音楽教育学会編『日本音楽教育事典』音楽之友社, 2004年.

桂直美「笈田光吉」p. 68.

寺田貴雄「北村久雄」p. 282-283.

澤崎眞彦他「昭和前期」p. 488-496.

遠藤尚子「絶対音感教育」p. 524-525.

菅道子『ウタノホン上』『うたのほん下』『初等科音楽』p. 52-53.

大日本音楽協会『音楽年鑑』共益商社書店, 1937年.

『音楽年鑑』音楽之友社, 1957年.

『音楽年鑑』音楽之友社, 1965年.

『音楽年鑑』音楽之友社, 1966年.

『音楽年鑑』音楽之友社, 1967年.

『音楽年鑑』音楽之友社, 1968年.

『音楽年鑑』音楽之友社, 1969年.

『第6回教育指導者講習会研究集録 小学校教育課程及び教授法』IFEL, 1950年度教育指導者講習会.

芥川也寸志メモリアルオーケストラ・ニッポニカ第24回演奏会プログラムノート「野平一郎・歌・フランス歌手・荻野綾子の追憶に」

[http://www.nipponica.jp/archive/archive\\_pdf/20131124PRG24.pdf](http://www.nipponica.jp/archive/archive_pdf/20131124PRG24.pdf) (2015年3月25日閲覧。)

## 謝辞

「一宮道子？研究になるの？」と、研究を始めた頃よく周りから聞かれました。一宮には多くの弟子、教え子がいましたが、私はその一人ではありませんでした。一宮との接点は私が幼稚園児だった頃、「おべんとう」や「おかえりのうた」を歌っていたこと、保育者養成校でピアノを教えるようになって「おべんとう」の譜面を初めて見て、私が歌っていたリズムが譜面と違う、ということに気付いた、この2つだけです。

それでも何となく気にかかっていた一宮道子の研究に乗り出すことになったきっかけは、今、振り返ってみると、ある学会の会場の端で後に指導教授となる坪能由紀子日本女子大学教授と立ち話をしたことだったことに思い当たりました。それまでに私が日本女子大学附属豊明小学校にある「おべんとう」の楽譜を収集していたことをご存知だった坪能先生は、一宮道子について研究することはきっと「面白いわね」と言ってくださいました。子どもたちとの音楽づくりの長い経験をお持ちの坪能先生だからこそ、一宮道子に、目の前の子もたちと音楽をつくる実践者としての価値を見出しておられたのだと思いました。音楽教育の基本を一からご指導下さり、音楽づくりの経験を惜しみなく私の博士論文に注いでいただいた坪能先生に心から感謝しています。もう一人、一宮道子を研究したら面白いよ、と助言して下さったのは修士課程在学中にお世話になり、副査も引き受けていただいた奈良教育大学の安田寛名誉教授でした。安田先生は、ご著書『バイエルの謎』で一宮が編纂したバイエルピアノ教則本について音感教育との関連を既に明らかにした一宮研究の先行研究者でもありました。一宮を研究すれば音楽教育の様々なことを勉強できる、と学部、修士時代にピアノを弾くことしかしてこなかった不勉強な私に勧めてくださり、歴史研究の方法を一からご指導くださいました。坪能先生と安田先生のお二人からの指導は、音楽作りの実践的研究（共時的研究）と音楽教育史研究（通時的研究）として私の博士論文の表題にそのまま刻印されています。タイプの異なる二人の指導者に恵まれるという環境で、時にはお二人の議論を横で直に聞きながら一宮について研究できたことは実に幸運なことで、感謝してもしきれないほどです。本当にありがとうございました。

最初は暗中模索であった一宮研究は、豊明小学校に所蔵されている一宮の蔵書（一宮文庫）を見ることから始めました。棚いっぱいの蔵書、資料を快く閲覧させてくださった

けでなく、一宮文庫が置かれている音楽室を自由に使わせていただけたのは、豊明小学校の元音楽教諭松澤玲子先生と篠原真澄校長先生の計らいのおかげです。その棚の中からは、もう無いだろうと思われていた戦前の資料、今や豊明小学校にしかないと思われる希少な資料が見つかり、その資料から一宮の音楽教育実践の実態や絶対音感教育の歴史を明らかにすることができました。松澤先生と篠原校長には心からお礼申し上げます。

ところで、歴史研究をしていく上で、その対象に直接触れた方々の証言は大変貴重なものです。本論では作曲家の増本伎共子氏のインタビューをもとに、一宮の作曲に対する考えを取り上げました。増本氏のインタビューからは一宮の音楽教育に対する思想、一宮自身の音楽性に触れることができました。いかに一宮が音楽をつくること、子どもたちが音楽をつくることに関心があったのか、氏のお話によって気付かされました。インタビューに快く応じてくださった増本氏に、深く感謝申し上げます。

本論で取り上げたインタビューの詳細は増本氏だけですが、実際には日本女子大学の同窓生の方々に、たくさんお話を伺い、貴重な資料を提供していただきました。一宮の教え子であり、豊明小学校の元音楽教諭の油木敬子氏、同じく元教諭の加古明子氏にも様々なお話を伺いました。加古氏には一宮家が眠る墓所を教えていただき、御墓参りすることができました。2015年の秋に、一宮研究について日本女子大学の同窓会組織である児童学科縦の会で講演させていただいた際には、開催にあたってお世話をしてくださった工藤加寿子氏、弾塚雅子氏、佐藤陽子氏が講演のため、大変貴重な資料を発掘してくださいました。私では到底、手に入れられない資料であると同時に、本研究の核ともいえる資料であり、その資料なくしては一宮研究をまとめることはできなかった貴重な資料です。本当にありがとうございました。また、その時の講演を聞いてくださった昭和12年生まれの豊明幼稚園、豊明小学校の同窓生、仲良し5人グループのお茶会にお邪魔させていただき、実際に一宮が和音聴音をしていた風景、音楽劇の練習は厳しかった、リトミックは大変だったけど、そのおかげで今でも健康などなど尽きぬ楽しいお話を聞かせていただきました。その時、一宮が天野蝶のリトミックの授業の時には必ず付き添っていた、というお話を伺いました。そのことから、一宮のリトミックに対する大きな関心に気付かされ、第3章、第4章で述べたように、天野蝶との密接な関連を明らかにすることができました。貴重な証言をいただき本当に感謝しております。

いずれの方々からも、私の行き届かないインタビューでありながら、多くのヒントや励

ましを頂きました。それは教え子を通して私に与えられた一宮道子という教育者の人徳なのだろうと思いました。

博士論文の審査にあたって副査をお引き受け下さった吉澤一弥教授、岡本吉生教授にもお礼申し上げます。岡本先生には、豊明幼稚園の事例について子ども同士の間関係についてのご助言、日本語のリズムについて示唆をいただきました。吉澤先生には日本女子大学に関連する人物を取り上げるにあたって創立者の成瀬仁蔵、平塚雷鳥など有名な人物がいるなかで、一宮のような一般には知られていない人物を取り上げることの意義を見出してくださいました。私にとって大きな励ましでした。ありがとうございました。

他にも、日本女子大学成瀬記念館、学校歴史博物館（京都市）、明治学院大学日本近代音楽館では、それぞれ貴重な資料を提供していただきました。厚く御礼申し上げます。

最後に、私の研究を親身に見守ってくださった坪能研究室の駒久美子氏、味府美香氏、早川富美子氏、永岡和歌子氏、故高須一氏にも改めてお礼申し上げます。坪能ゼミで皆さんから音楽教育についてさまざまに教えていただいたことは私の大切な財産です。ありがとうございました。

## 【付 録】 資 料

- ・ 一宮道子 年表
- ・ 一宮道子 著作一覧
- ・ 一宮道子 作品一覧
- ・ 劇あそび 脚本一覧
- ・ 「つくりうた」 一覧
- ・ 作曲家・増本伎共子氏へのインタビュー(再掲)

【付録】一宮道子 年表

西暦	元号	年齢	月日	事項	出典
1897	M30	0	9月30日	誕生	成瀬記念館所蔵『履歴書』
1903	M36	6		京都市日彰幼稚園 入園	「故一宮道子追悼記念演奏会プログラム」
1904	M37	7		京都市日彰小学校 入学	「故一宮道子追悼記念演奏会プログラム」
1910	M43	13		日彰小学校卒業	日彰小学校同窓会員名簿
			4月9日	京都府立第一高等女学校本科第一學年入学	成瀬記念館所蔵『履歴書』
1915	T4	18	3月25日	京都府立第一高等女学校本科第五学年卒業	成瀬記念館所蔵『履歴書』
			4月8日	日本女子大学校師範家政学部第一学年入学	成瀬記念館所蔵『履歴書』
1917	T6	20		『軽井沢学寮 山響』を讃美歌集より選曲	『豊明小学校の歌』(CD解説)
1918	T7	21	3月30日	日本女子大学校師範家政学部第四学年卒業	成瀬記念館所蔵『履歴書』
			6月10日	師範学校中学校高等女学校家事科教員免許状取得	成瀬記念館所蔵『履歴書』
1919	T8	22		日本女子大学校 総合大学基金に250円寄付 一宮の母・総合大学基金に1000円寄付	『家庭週報』第512号 『家庭週報』第530号
1920	T9	23	7月18日	富士山登山(～19日)	『家庭週報』第572号
1921	T10	24	4月11日	東京音楽学校予科に入学	『東京音楽学校一覽』(第10冊) 成瀬記念館所蔵『履歴書』
1922	T11	25		東京音楽学校器楽部入学	『東京音楽学校一覽』(第11冊)
1925	T14	28	3月25日	東京音楽学校本科器楽部卒業	成瀬記念館所蔵『履歴書』 『東京音楽学校一覽』(第13冊)
			4月1日	東京府豊島郡高田町 川村女学院囑託講師	成瀬記念館所蔵『履歴書』
			8月26日	師範学校中学校高等女学校音楽科教員免許状取得	成瀬記念館所蔵『履歴書』
1926	S1	29		東京音楽学校聴講生	『東京音楽学校一覽』(第14冊)
			3月30日	川村女学院講師を依頼秘免	成瀬記念館所蔵『履歴書』
			4月1日	東京府立第二高等女学校囑託を被任	成瀬記念館所蔵『履歴書』および『中等教育諸学校職員録』(大正15年)
1927	S2	30		東京府立第二高等女学校、私立成蹊高等女学校に務める	『中等教育諸学校職員録』(昭和2年)
1928	S3	31	6月19日	函館元町公会堂で声楽家・浅野千鶴子、バイオリニスト・藤本盛三と共演	『函館新聞』(昭和3年6月13日)および『函館毎日新聞(夕刊)』(昭和3年6月18日)
			6月30日	東京府立第二高等女学校囑託を辞職	成瀬記念館所蔵『履歴書』
			9月	日本女子大学校に囑託教師として赴任。担任学科は「ピアノ」、手当60円	成瀬記念館史料(私立日本女子大学校職員調 昭和四年四月末日調)
				以下の学校にて、音楽・ピアノ講師を務める ・東京府立第二高等女学校(昭和10年まで記録有) ・私立成蹊高等女学校(昭和12年まで記録有) ・財団法人東洋音楽学校(昭和12年まで記録有) ※府立第二高女は東京府女子師範学校と兼務。	『中等教育諸学校職員録』(昭和3年)、(昭和4年)、(昭和5年)、(昭和7年)、(昭和9年)、(昭和10年)、(昭和12年) 坂本麻美子「第四臨時教員養成所における音楽教員の養成」(2008)
1932	S7	35	春～	団伊玖磨(8歳)と彼の妹がピアノを習いはじめる。	「故一宮道子追悼記念演奏会プログラム」
1937	S12	40	3月14日	佐々木公徳の絶対音感教育実践の公開授業に参加	『楽苑』第3巻第4号
			4月～	武蔵野高等女学校で絶対音感教育開始	『楽苑』第4巻4号および『中等教育諸学校職員録』(昭和12年)
1938	S13	41	3月4日	武蔵野高等女学校で一宮の公開授業が行われる。	『楽苑』第4巻4号
			8月2日	第2回絶対音感教育夏期講習会で高等女学校の実践を報告(～4日・東京府京橋区 銀座 泰明小学校、および8月6～8日・大阪東区 清水谷高等女学校)	『楽苑』第4巻7号

1939	S14	42	3月27日	銀座泰明小学校で開催された第三回絶対音感教育講習会で講師を務める(～29日)	『楽苑』第5巻3号
			5月～	豊明幼稚園での絶対音感教育を開始	『楽苑』第5巻9号
			8月3日	絶対音感教育夏期講習会に武蔵野高女の生徒と共に参加(～5日)	『楽苑』第5巻9号
			2月23日	武蔵野高等女学校で第二回目の公開授業	「武蔵野高等女学校第二回音感教育公開授業」『新響』101号
1940	S15	43		英語科でコーラス指導を開始	『家庭週報』第1510号
1941	S16	44	1月30日	学生報国団文化部の小音楽会で指揮	『家庭週報』第1497号
				英文科に準正課としてコーラスの授業を担当	『家庭週報』第1510号
1942	S17	45	4月～	豊明小学校で音楽担当になる	『家庭週報』第1550号
			10月20日	児童研究所の母の会大会において、豊明幼稚園の園児たちが空襲時の退避や、防空作業を織り込んだ音感教育を披露。	『家庭週報』第1574号
1943	S18	46	2月13日	豊明小学校で2月13日より天野蝶のリトミック開始	日本女子大学附属豊明小学校八十年史
			3月3日	陸軍病院の傷病兵を招待した「ありがとう音楽会」開催され、天野との合作の音感と遊戯、天野のリトミックが発表された	『日本女子大学附属豊明小学校八十年史』 『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』 『家庭週報』第1589号
			7月22日	専任教員としての教員認可開申(科目「音楽(ピアノ)」、週受持時数「十八」)	成瀬記念館史料(教員認可開申二関スル綴)
1944	S19	47	7月16日	国民学校長会議で東京都の學道集団疎開の方針が確定	『日本女子大学附属豊明小学校八十年史』
			8月16日	豊明小学校集団疎開のため上野駅出発(一宮も見送った)	『日本女子大学附属豊明小学校八十年史』
1945	S20	48	9月28日	皇太后陛下(貞明皇后)三泉寮へ行啓。一宮指導の音楽劇「花咲翁」、一宮作曲・児童振付のご選歌を参観。	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』
1946	S21	49	7月13日	豊明小学校 教員適性審査票提出される(一宮含む)	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』
			5月～	「豊明母親学級」開設。「家庭音楽」担当	『日本女子大学附属豊明小学校八十年史』
1947	S22	50		日本女子大学校庭にて附属豊明小学校・豊明幼稚園の秋の運動会(「平和運動会」)開催。天野蝶のリトミックが行われた。	『日本女子大学附属豊明小学校八十年史』
1948	S23	51	4月	新制日本女子大学誕生	『日本女子大学学園事典創立100年の軌跡』
			10月31日	豊明小学校と豊明幼稚園が合同で運動会を開催(大学校庭)全校職員児童で西原慶一作詞、一宮作曲、天野蝶振付の『豊明おどり』を披露 二葉図書株式会社 小学校音楽教科書の編修委員(1960年まで)	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』『日本女子大学附属豊明小学校八十年史』
1949	S24	52	7月11日	豊明小学校軽井沢夏の学校に付添	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』
1950	S25	53		豊明幼稚園の園児たちがNHKのラジオ番組に出演し、一宮を通じて豊明幼稚園で生まれた歌が全国へ流された。	豊明幼稚園100年誌「あゆみ」
1951	S26	54		豊明幼稚園でオリジナル音楽劇「あおむしさん」がつけられた(物語と歌詞:細矢静子、作曲:一宮)	豊明幼稚園100年誌「あゆみ」
1952	S27	55		豊明小学校のクラブ活動としてピアノ指導を実施(昭和28年度まで)	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』

1953	S28	56	5月29日	アナ・エレノア・ルーズベルト夫人参観が豊明小学校に来校。一宮指導の4年生の授業と天野指導の6年生のリトミックを参観。	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』
			7月10日	7月13-14日にオランダ・ロッテルダムで開催される第32回国際体操連盟(FIG)総会出席のため、戸倉ハルトとともに渡欧。7月15日から5日間、第一回一般体操公開演技を見学。	『読売新聞(朝刊)』(7月11日)
				その後、欧米視察の後、11月14日に帰国。	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』
1956	S31	59	4月19日	豊明小学校で西原慶一作詞、一宮作曲の『歓迎の歌』が歌われた。	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』
1957	S32	60		豊明小学校ではこの年より全学年にリトミックが課された。	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』
				天野蝶 豊明小学校退職	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』
1958	S33	61	2月10日	「お茶のひととき」『おばあさんの子守歌』放送	成瀬記念館資料NHK放送台本
			2月11日	「お茶のひととき」『リズムにあわせて』放送	成瀬記念館資料NHK放送台本
			4月1日	助教授より教授に昇任	昭和32年度『学事報告』
1962	S37	65	1月29日	豊明小学校の成瀬先生告別公演で講演	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』
1963	S38	66	1月29日	豊明小学校の成瀬先生告別公演で講演	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』
				星美学園短大講師	「故一宮道子追悼記念演奏会プログラム」
1964	S39	67	1月29日	豊明小学校の成瀬先生告別公演で講演(成瀬先生と音楽)	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』
				豊明幼稚園5歳児による「みにくいあひるのこ」が制作された。	細矢静子『幼児の幼児の言葉とふしづけの即興表現』『幼児の教育』第64巻11号
1965	S40	68	1月27日	豊明小学校の成瀬先生告別公演で講演	『日本女子大学附属豊明小学校沿革史』
			12月	豊明幼稚園で3歳児による「ふしぎなちゅうしゃ」制作された	細矢静子『幼児の幼児の言葉と節づけの即興表現(2)』『幼児の教育』第65巻12号
1966	S41	69	3月31日	日本女子大学定年退職(名誉教授)	S40年度『学事報告』 『桜楓新報』第176号
				東京成徳短大、常盤学園短大で教授	「故一宮道子追悼記念演奏会プログラム」
1970	S45	73	9月7日	腎臓炎で死去 国立東京第一病院 葬儀は9日午後、音羽の護国寺で行われた	『朝日新聞』(1970年9月8日)
				勲四等瑞宝章叙勲	『桜楓新報』第231号



## 【付録】 一宮道子 著作一覧

一宮道子の著作を単著、単著・記事、編著、共著に分け、年代順に示した。

### 単 著

#### 1948（昭和 24）年

『私の楽譜指導』白眉社

『おんがくのほん 1（教師用）』二葉図書株式会社

#### 1964（昭和 39）年

『リズムときく力をのばす（テストあそびシリーズ⑥）』盛光社

#### 1967（昭和 42）年

『おとあそび』チャイルド本社

### 単著・雑誌／新聞 記事

#### 1938（昭和 13）年

（一宮三千子）「女学校の音楽教育 絶対音感及和音感を基調とせる武蔵野高等女学校に於ける實際」『楽苑』4巻8号, シンキヤウ社, p. 13-15

（一宮三千子）「女学校の音楽教育（四）絶対音感及和音感を基調とせる武蔵野高等女学校に於ける實際」『楽苑』4巻10号, シンキヤウ社, p. 13-15

（一宮三千子）「和音感教育一年間の見地から」『楽苑』4巻10号, シンキヤウ社, p. 18-19

（一宮三千子）「女学校の音楽教育（終）絶対音感及和音感を基調とせる武蔵野高等女学校に於ける實際」『楽苑』4巻12号, シンキヤウ社, p. 2-3

#### 1939（昭和 14）年

（一宮三千子）「女学校に於ける和音感教育の第二年（二）絶対音感及和音感を基調とせる武蔵野高等女学校に於ける實際」『楽苑』5巻2号, シンキヤウ社, p.29-34

（一宮三千子）「女学校に於ける和音感教育の第二年（三）絶対音感及和音感を基調とせる武蔵野高等女学校に於ける實際」『楽苑』5巻3号, シンキヤウ社, p. 28-30

- (一宮三千子)「女學校に於ける和音感教育の第二年 (四) 絶對音感及和音感を基調とせる  
武蔵野高等女學校に於ける實際」『樂苑』5卷4号, シンキヤウ社, p. 29-31
- (一宮三千子)「女學校に於ける和音感教育の第一期生と第二期生の比較 武蔵野高等女學  
校に於ける實際」『樂苑』5卷8号, シンキヤウ社, p. 18-22
- (一宮三千子)「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際 (一)」『樂  
苑』5卷9号, シンキヤウ社, p. 10-19
- (一宮三千子)「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際 (二)」『樂  
苑』5卷10号, シンキヤウ社, p. 25-31
- (一宮三千子)「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際 (三)」『樂  
苑』5卷11号, シンキヤウ社, p. 7-12
- (一宮三千子)「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際 (四)」『樂  
苑』5卷12号, シンキヤウ社, p. 15-19

#### 1940 (昭和 15) 年

- (一宮三千子)「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際 (五)」『樂  
苑』6卷1号, シンキヤウ社, p. 15-20
- (一宮三千子)「幼稚園の音感教育 日本女子大學附属豊明幼稚園に於ける實際 (六)」『樂  
苑』6卷2号, シンキヤウ社, p. 9-14

#### 1942 (昭和 17) 年

- (一宮三千子)「音感教育の遊戯化」『音楽教育』4卷8号, 大日本出版, p. 88-92

#### 1950 (昭和 25) 年

- 「生徒の演奏能力と器楽合奏」『教育音楽』5(6), 日本教育音楽協会, 音楽之友社, p. 36-40
- 「運動会と遊戯」『教育音楽』5(8), 日本教育音楽協会, 音楽之友社, p. 39-47
- 「6月おんがくの本2 指導案」『指導計画 小二』1(3) 二葉, p. 25-28
- 「おんがくの本2・指導案」『指導計画 小二』1(4) 二葉, p. 25-28
- 「新しい音楽研究授業の新構想」『指導計画 小二』1(5), 二葉, p. 57-63
- 「6月おんがくの本1 指導案」『指導計画 小一』2(3) 二葉, p. 27-31
- 「7月おんがくの本1・指導案」『指導計画 小一』2(4) 二葉, p. 28-31
- 「音楽の研究授業に就ての新構想」『指導計画 小一』2(5) 二葉, p. 58-63
- 「7月の音楽生活」『カリキュラム 一年』4, コアカリキュラム連盟, 誠文堂新光社, p. 27-29

#### 1953 (昭和 28) 年

「三年生の楽譜指導」『小三教育技術』3月号, 小学館, p. 28-34

#### 1954 (昭和 29) 年

- 「歐米十五ヶ国 みたりきいたり感じたり (1)」『櫻楓新報』31号, 日本女子大学, 3面  
「歐米十五ヶ国 みたりきいたり感じたり (2)」『櫻楓新報』32号, 日本女子大学, 3面  
「歐米十五ヶ国 みたりきいたり感じたり (3)」『櫻楓新報』33号, 日本女子大学, 3面  
「歐米十五ヶ国 みたりきいたり感じたり (4)」『櫻楓新報』34号, 日本女子大学, 4面  
「歐米十五ヶ国 みたりきいたり感じたり (5)」『櫻楓新報』35号, 日本女子大学, 3面  
「歐米十五ヶ国 みたりきいたり感じたり (6)」『櫻楓新報』36号, 日本女子大学, 3面

#### 1962 (昭和 37) 年

「随想 成瀬先生と“火をふく音楽”」『女子大通信』No.165, 日本女子大学, p. 10-11

#### 1963 (昭和 38) 年

- 「唱歌劇“まいごのこやぎ”(スクーリング音楽教材研究3班)」『女子大通信』No.177, 日本女子大学, p. 39-40  
「うたあそび“ひろいましょう”(スクーリング音楽教材研究2班)」『女子大通信』No. 178, 日本女子大学, p. 23-24  
「輪唱“うたのおっかけっこ”(スクーリング音楽教材研究4班)」『女子大通信』No. 179, 日本女子大学, p. 46-48  
「音感教育の事前工作」『子どもの心とからだ(幼児の部)』日本児童研究所母親乃学園, p. 47-49

#### 1964 (昭和 39) 年

- 「幼児の器楽指導について 1. リズムの基礎練習」『女子大通信』No.182, 日本女子大学, p. 36-38  
「幼児の器楽指導について 2. 打楽器の扱い方」『女子大通信』No.183, 日本女子大学, p. 38-40  
「幼児の器楽指導について 3. 旋律楽器の扱い方」『女子大通信』No.184, 日本女子大学, p. 30-32  
「幼児の器楽指導について 4. ハーモニカの指導と合奏参加」『女子大通信』No.185, 日本女子大学, p. 34-35  
「幼児の器楽指導について 5. ハーモニカ・木琴の旋律奏とカノン式合奏」『女子大通信』No.186, 日本女子大学, p. 45-48

「リズム合奏スコアについて」『女子大通信』No.187, 日本女子大学, p. 44-46

#### 1965 (昭和 40) 年

「教材研究 全園演奏の効果—クリスマスによせて—」『女子大通信』No.202, 日本女子大学, p. 34-36

「教材研究 全園演奏の効果—クリスマスのうた—」『女子大通信』No.203, 日本女子大学, p. 44-46

「音楽教材研究 歌を劇に つくり方・み方 (1)」『女子大通信』No.192, 日本女子大学, p. 47-48

「音楽教材研究 歌を劇に つくり方・み方 (2)」『女子大通信』No.193, 日本女子大学, p. 24-26

「音楽教材研究 歌を劇に つくり方・み方 (3)」『女子大通信』No.194, 日本女子大学, p. 34-36

「教材研究 3年保育のリズム反応導入」『女子大通信』No.195, 日本女子大学, p. 42-44

「教材研究 年少組：5月のリズム指導『そろって できる』」『女子大通信』No.196, 日本女子大学, p. 46-48

「教材研究 分担奏の導入『きく まつ』のやくそく」『女子大通信』No.197, 日本女子大学, p. 29-28

「教材研究 分担奏の展開 リズム絵譜の効果」『女子大通信』No.198, 日本女子大学, p. 37-40

「ママの指導でリズム訓練を」『主婦と生活』6月号, 主婦と生活社, p. 94-96

#### 1966 (昭和 41) 年

「教材研究 音感/リズム感による幼児の生活指導 (1)」『女子大通信』No.205, 日本女子大学, p. 32-33

「教材研究 音感/リズム感による幼児の生活指導 (2)」『女子大通信』No.206, 日本女子大学, p. 46-48

「教材研究 音感/リズム感による幼児の生活指導 (3)」『女子大通信』No.207, 日本女子大学, p. 43-48

「団体の場における幼児の音感指導」『女子大通信』No.214, 日本女子大学, p. 44-46

「団体の場における幼児の音感指導 (2)」『女子大通信』No.215, 日本女子大学, p. 46-48

「団体の場における幼児の音感指導 (3)」『女子大通信』No.216, 日本女子大学, p. 39-42

「団体の場における幼児の音感指導 (4)」『女子大通信』No.217, 日本女子大学, p. 46-48

「団体の場における幼児の音感指導 (5)」『女子大通信』No.218, 日本女子大学, p. 43-48

## 編 著

### 1947（昭和 22）年

『子供のバイエル』全音楽譜出版社

### 昭和 23 年

『讚美歌 同声三部 1～3』白眉社

『ハレルヤコーラス』白眉社

『みんなの合唱 第 1 輯』白眉社

### 昭和 35 年

『こどものバイエル 上巻』全音楽譜出版社

『こどものバイエル 下巻』全音楽譜出版社

### 昭和 37 年

『ピアノ童謡集 1』全音楽譜出版社

### 昭和 41 年

『ピアノ童謡集 2』全音楽譜出版社

### 昭和 42 年

『マーチアルバム』共同音楽社

### 昭和 44 年

『幼児の合奏（テキスト）』共同音楽出版社

### 年不明

『保育用ピアノマーチ集』全音楽譜出版社

『ピアノ童謡集 3』全音楽譜出版社

『バイエル初級ピアノ曲集 うたいましようひきましよう』新興楽譜出版

『和音から入るピアノの本（短調編）』不明

## 共 著

( ) の中の氏名は共著者

### 1943 (昭和 18) 年

『うたと遊戯 第 1 輯』(天野蝶), 全音楽譜出版社

### 1947 (昭和 22) 年

『楽しいピアノ連弾曲 オルガン適用 I』(酒田富治), 白眉社

### 1948 (昭和 23) 年

『楽しいピアノ連弾曲 2 オルガン適用』(酒田富治), 白眉社

『たのしい歌と遊戯 第 1 輯』(天野蝶), 白眉社

『うたとゆうぎ (春の巻)』(戸倉ハル・天野蝶), 二葉書店

『うたとゆうぎ (秋の巻)』(戸倉ハル・天野蝶), 二葉書店

### 1949 (昭和 24) 年

『うたとゆうぎ (こどものこよみ)』(戸倉ハル・天野蝶), 二葉書店

### 1951 (昭和 26) 年

『Let's Sing And Dance-やさしい英語のうたとダンス』(北島メリー・奥田夏子), 国土社

### 1953 (昭和 28) 年

『うたとゆうぎ (器楽合奏)』(戸倉ハル・天野蝶), 全音楽譜出版社

『楽しいピアノ連弾曲 オルガン適用 3』(酒田富治), 白眉社

『リズム遊戯と器楽合奏 第一集 (幼児向)』(戸倉ハル・天野蝶), 白眉音楽出版社

### 1955 (昭和 30) 年

『うたとゆうぎ (器楽合奏)』(戸倉ハル・天野蝶), 共同音楽出版社

『おててつないで (一宮編曲)』(戸倉ハル), 不昧堂

### 1957 (昭和 32) 年

『たのしいリズム遊戯集 1』(天野蝶), 共同音楽出版社

『うたとゆうぎ (器楽合奏)』(戸倉ハル・天野蝶), 共同音楽出版社

### 1959 (昭和 34) 年

『こどもの行進曲』（戸倉ハル），チャイルド本社

1961（昭和 36）年

『たのしいリズム遊戯集 2』（天野蝶），共同音楽出版社

1964（昭和 39）年

『たのしいリズム遊戯集 3』（天野蝶），共同音楽出版社

1967（昭和 42）年

『たのしいリズム遊戯集 4』（天野蝶），共同音楽出版社

1974（昭和 49）年（※一宮の死後）

『たのしいリズム遊戯集 5』（天野蝶），共同音楽出版社

（※豊明小所蔵本で初版を確認。一宮作品の所収なし）

年不明

『ママと子どもの英語のお時間』（北島メリー・奥田夏子），ビクター出版（株）

その他

年不明

『音楽テキスト』（未出版）

## 【付録】一宮道子作品一覧

一宮道子の作品を、1. 作詞作曲を手掛けた曲、2. 作曲のみを手掛けた曲、3. 歌詞のない曲の作曲を手掛けた曲、4. 作詞のみを手掛けた曲、5. 合作に分けてまとめた。一宮の作品を整理するにあたっては、日本女子大学附属豊明小学校音楽室にある「一宮文庫」所蔵の一宮の著書や編著書、共著書をもとにした。ただし、これらには、作詞者、作曲者が明記されていないものが多く、また、所収本によって異なることが多くあった。特に一宮は戸倉ハル、天野蝶との共著が多い。その場合、作曲を手がけるのは一宮であったと判断したが、作詞については判断することができなかった。そこで、同じ曲が再掲されている場合には、それらの異同や、一宮が編集に関わっているかどうかなどから、信頼性の高いもの（一宮が手書きで修正している場合など）より判断した。しかし、それらによっても確定できないものは6. 確定できないものとしてまとめた。

なお、備考欄の※印は一宮が編纂に関わっていない著作物である。出典は以下の通りである。

増子とし編著『幼児のための生活あそび』1968年

日本幼稚園協会編『幼児のあそび』1968年

日本幼稚園協会編『幼児のあそび』1967年

サトウハチロー・戸倉ハル共著『こどもの歌あそび』チャイルド本社、1960年

酒田富治編著『幼児のうたと合奏』白眉学芸社、1963年

東京都保育研究会音楽部会編『子供たちの楽しい歌 夏の巻』白眉社、1948年

国民図書刊行会『保育新書 うたとリズム 日本編』1952年（執筆者一覧に一宮道子の名前有）

酒田富治『あたらしい幼児のうた1』白眉音楽出版社、1954年



1. 作詞・作曲

曲名	所収本	年	作詞	作曲	備考
あまだれポットン	うたとゆうぎ（秋の巻）	1948	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	あたらしい幼児のうた1	1954	村山寿子	一宮道子	※
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	幼児のうたと合奏	1963	村山寿子	一宮道子	※
	たのしいリズム遊戯集3	1964	一宮道子	一宮道子	
	ピアノ童謡集2	1966	村山寿子	一宮道子	
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
	幼児の合奏（テキスト）	1969	一宮道子	一宮道子	
うさぎのみみ	私の楽譜指導	1949	一宮道子	一宮道子	
うずまき	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
うたいましょう	みんなの合唱 第1輯	1948	一宮道子	一宮道子	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	ニ長調
	ピアノ童謡集3	不明	一宮道子	一宮道子	
	たのしいリズム遊戯集4	1967	一宮道子	一宮道子	題「あそびましょう」
お客さま	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	あたらしい幼児のうた3	1954	一宮道子	一宮道子	※
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
おこりんぼうと なきむし	たのしいリズム遊戯集3	1964	一宮道子	一宮道子	
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
	幼児の合奏（テキスト）	1969	一宮道子	一宮道子	
	ピアノ童謡集3	不明	一宮道子	一宮道子	
おたまじゃくし	うたとゆうぎ（春の巻）	1948	記名なし	記名なし	
	保育新書 うたとリズム	1952	天野蝶	一宮道子	※
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	たのしいリズム遊戯集4	1967	一宮道子	一宮道子	
おさんぽ	「教材研究 音感/リズム感による幼児の生活指導（2）」	1966	記名なし	記名なし	
	おとあそび（※昭和44年版）	1969	記名なし	記名なし	
	幼児の合奏（テキスト）	1969	記名なし	記名なし	

お食事ごっこ	「3年保育のリズム反応導入」	1965	記名なし	記名なし	
おでかけおでかけ こんにちは	「3年保育のリズム反応導入」	1965	記名なし	記名なし	題「こんにちは」
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
	幼児の合奏（テキスト）	1969	一宮道子	一宮道子	
おならび	「教材研究 音感/リズム感による幼児の生活指導（1）」	1966	記名なし	記名なし	
おちゃわん もつては	「幼児の器楽指導について 1. リズムの基礎練習」	1964	記名なし	記名なし	題「お茶わんもつ手」最後2小節異
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
	幼児の合奏（テキスト）	1969	一宮道子	一宮道子	
お手々の歌	「音感教育の遊戯化」	1942	記名なし	記名なし	
おててをみつつ	幼児の合奏（テキスト）	1969	一宮道子	一宮道子	
おとあてごっこ	「団体の場における幼児の音感指導（2）」	1966	一宮道子	一宮道子	
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
	幼児の合奏（テキスト）	1969	一宮道子	一宮道子	
おもちゃのうさぎ	「子供の音楽雑誌シャボン玉」	1948	一宮道子	一宮道子	
	みんなの合唱 第1輯	1948	一宮道子	一宮道子	
	たのしい歌と遊戯 第1輯	1948	一宮道子	一宮道子	
階名唱歌	7月の音楽生活	1950	一宮道子	一宮道子	
火事だ火事だ （和音あそび）	「団体の場における幼児の音感指導（5）」	1966	記名なし	記名なし	
カスタを うちましょう	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
	幼児の合奏（テキスト）	1969	一宮道子	一宮道子	
鐘の音	みんなの合唱 第1輯	1948	一宮道子	一宮道子	
グーグーパッパッ	「教材研究 3年保育のリズム反応導入」	1965	記名なし	記名なし	
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
	幼児の合奏（テキスト）	1969	一宮道子	一宮道子	
コップがうたう	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
こりすが ちよろちよろ	おとあそび	1967			「曲：一宮道子」と記載
こんこんこやま	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	題「コンコンこ山」
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	ピアノ童謡集3	不明	一宮道子	一宮道子	
五月	みんなの合唱 第1輯	1948	一宮道子	一宮道子	

ざりがにおじさん	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
さんかくあそび	リズムときく力をのばす (テストあそびシリーズ⑥)	1964	一宮道子	一宮道子	題「さんかくさんびようし」
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
十五夜さん	たのしいリズム遊戯集 2	1961	一宮道子	天野蝶	組曲「秋」に所収
	ピアノ童謡集 2	1966	一宮道子	一宮道子	
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
すずさがし	「団体の場における幼児の音感指導」	1966	一宮道子	一宮道子	
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
すずさんがよんでる	「団体の場における幼児の音感指導」	1966	一宮道子	一宮道子	
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
ぞうさんおはながぶうらりこ	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	題「ぞうさん」
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	たのしいリズム遊戯集 4	1967	一宮道子	一宮道子	
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
	幼児の合奏 (テキスト)	1969	一宮道子	一宮道子	
	ピアノ童謡集 3	不明	一宮道子	一宮道子	題「ぞうさん」
たんじょう日	リズムときく力をのばす (テストあそびシリーズ⑥)	1964	一宮道子	一宮道子	
	たのしいリズム遊戯集 3	1964	一宮道子	一宮道子	
	ピアノ童謡集 2	1966	村山寿子	一宮道子	
タンブリン パンパン	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
	幼児の合奏 (テキスト)	1969	一宮道子	一宮道子	
つんつんつくし 「春の組曲」	たのしいリズム遊戯集 3	1964	村山寿子	一宮道子	
	ピアノ童謡集 3	不明	一宮道子	一宮道子	
手を あらいましょう	幼児の合奏 (テキスト)	1969	一宮道子	一宮道子	
ト音記號のうた	私の楽譜指導	1949	一宮道子	一宮道子	
どっちがたかい	リズムときく力をのばす (テストあそびシリーズ⑥)	1964	一宮道子	一宮道子	
	「団体の場における幼児の音感指導 (2)」	1966	一宮道子	一宮道子	
とびましょう	うたとゆうぎ (秋の巻)	1948	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	

	たのしいリズム遊戯集 4	1967	一宮道子	一宮道子	
とんぼ	うたとゆうぎ (秋の巻)	1948	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	あたらしい幼児のうた 3	1954	一宮道子	一宮道子	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
ないたないた	「7月の音楽生活」	1950	一宮道子	一宮道子	
	「新しい音楽研究授業の新構想」	1950	一宮道子	一宮道子	
なみ	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
のっそりこ 「春の組曲」	たのしいリズム遊戯集 3	1964	一宮道子	一宮道子	
	「教材研究 分担奏の展開 リズム絵譜の効果」	1965	記名なし	記名なし	
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
	幼児の合奏 (テキスト)	1969	一宮道子	一宮道子	
	ピアノ童謡集 3	不明	一宮道子	一宮道子	
びよんびよん びよん	たのしいリズム遊戯集 3	1964	一宮道子	一宮道子	
ぶらんこ	うたとゆうぎ (秋の巻)	1948	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	たのしいリズム遊戯集 4	1967	一宮道子	一宮道子	
めだかの おにごっこ	「幼児の器楽指導について 3. 旋律楽器の扱い方」	1964	天野蝶	一宮道子	題「鬼ごっこ」
	「幼児の器楽指導について 5. ハーモニカ・木琴の旋律奏とカノン式合奏」	1964	記名なし	記名なし	題「鬼ごっこ」
	たのしいリズム遊戯集 3	1964	一宮道子	一宮道子	「春の組曲」に所収
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
	幼児の合奏 (テキスト)	1969	一宮道子	一宮道子	
	ピアノ童謡集 3	不明	村山寿子	一宮道子	
もちつき	うたとゆうぎ (こどものこよみ)	1949	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	たのしいリズム遊戯集 4	1967	天野蝶	一宮道子	
	ピアノ童謡集 3	不明	天野蝶	一宮道子	
みぎてをふる	リズムときく力をのばす (テストあそびシリーズ⑥)	1964	一宮道子	一宮道子	

まりちゃん あそびましょう	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子	
森のあつまり	みんなの合唱 第1輯	1948	一宮道子	一宮道子	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
ゆうべのかね	私の楽譜指導	1949	一宮道子	一宮道子	
ゆびのうた	私の楽譜指導	1949	一宮道子	一宮道子	
Every Days にちよう げつよう	バイエル初級ピアノ曲集 うたいましょうひきましよう	不明	一宮道子	一宮道子	
THIS LITTLE PIG WENT TO MARKET	ママと子どもの英語のお時間 (English Hour With Mother)	不明	by Michiko Ichimiya		

## 2. 作曲のみ

曲名	所収本	年	作詞	作曲	備考
あめあがり	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	ピアノ童謡集3	不明	村山寿子	一宮道子	
いい音だして	幼児のあそび	1967	戸倉ハル	一宮道子	※
えんそく (組曲「秋」)	たのしいリズム遊戯集2	1961	村山寿子	一宮道子	
	ピアノ童謡集2	1966	村山寿子	一宮道子	
おかえりのうた	うたとゆうぎ (秋の巻)	1948	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ (こどものこよみ)	1949	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	「教材研究 音感/リズム感による幼児の生活指導 (3)」	1966	記名なし	記名なし	
	「団体の場における幼児の音感指導 (5)」	1966	記名なし	記名なし	
	たのしいリズム遊戯集4	1967	村山寿子	一宮道子	
	幼児のための生活あそび	1968	天野蝶	一宮道子	※
	おとあそび (※昭和44年版)	1969	記名なし	記名なし	
	ピアノ童謡集3	不明	村山寿子	一宮道子	
おすそわけ	保育新書 うたとリズム	1952	柴田民三	一宮道子	※
おすもう	たのしいリズム遊戯集2	1961	村山寿子	一宮道子	
おはよう	うたとゆうぎ (春の巻)	1948	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ (こどものこよみ)	1949	記名なし	記名なし	

	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	たのしいリズム遊戯集 4	1967	村山寿子	一宮道子	
	おとあそび	1967	村山寿子	一宮道子	
	ピアノ童謡集 3	不明	村山寿子	一宮道子	
あまだれさん	みんなの合唱 第1輯	1948	村山寿子	一宮道子	
アメチョコさん	うたとゆうぎ (秋の巻)	1948	記名なし	記名なし	
	保育新書 うたとリズム	1952	天野蝶	一宮道子	※
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	ピアノ童謡集 2	1966	一宮道子	一宮道子	
	おとあそび	1967	村山寿子	一宮道子	
	たのしいリズム遊戯集 4	1967	村山寿子	一宮道子	
おちばおちば	保育新書 うたとリズム	1952	奥田準一	一宮道子	※
おちゃわん	保育新書 うたとリズム	1952	まどみちお	一宮道子	※
おねがい しまししょう	ピアノ童謡集 1	1962	萩民子	一宮道子	
	バイエル初級ピアノ曲集 うたいましまししょうひきましまししょう	不明	はぎたみこ	一宮道子	
おまつり (「組曲 秋」)	うたとゆうぎ (秋の巻)	1948	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	たのしいリズム遊戯集 2	1961	村山寿子	一宮道子	
	おとあそび	1967	村山寿子	一宮道子	
	幼児の合奏 (テキスト)	1969	村山寿子	一宮道子	
おみこし	ピアノ童謡集 2	1966	村山寿子	一宮道子	
かい (組曲「うみ」)	たのしいリズム遊戯集 1	1957	記名なし	記名なし	
	ピアノ童謡集 1	1962	天野蝶	一宮道子	
かまきりじいさん	ピアノ童謡集 1	1953	文部省ヨミ カタ二	一宮道子	
	たのしい歌と遊戯 第1輯	1958	ヨミカタ二	一宮道子	
	たのしいリズム遊戯集 2	1961	文部省ヨミ カタ二	一宮道子	
	おとあそび	1967	文部省ヨミ カタ二	一宮道子	
	幼児の合奏 (テキスト)	1969	文部省ヨミ カタ二	一宮道子	

ガソリンスタンド	幼児のあそび	1968	神沢利子	一宮道子	※
汽車	みんなの合唱 第1輯	1958	村山寿子	一宮道子	
くまのこ	保育新書 うたとリズム	1952	佐藤義美	一宮道子	※
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	佐藤義美	一宮道子	
	たのしいリズム遊戯集4	1967	佐藤義美	一宮道子	
	ピアノ童謡集3	不明	一宮道子	一宮道子	
くも	幼児のあそび	1967	戸倉ハル	一宮道子	※
くものす	みんなの合唱 第1輯	1948	村山寿子	一宮道子	
ごあいさつ	こどもの行進曲	1959	記名なし	記名なし	
	おとあそび	1967	村山寿子	一宮道子	
	幼児の合奏(テキスト)	1969	村山寿子	一宮道子	
こどもの日	『幼児の器楽指導について 2. 打楽器の扱い方』	1964	村山寿子	一宮道子	
	おとあそび	1967	記名なし	記名なし	
	幼児の合奏(テキスト)	1969	村山寿子	一宮道子	
	ピアノ童謡集3	不明	村山寿子	一宮道子	
木の葉がちるよ (組曲「秋」)	たのしいリズム遊戯集2	1961	天野蝶	一宮道子	
こぶたさん	保育新書 うたとリズム	1952	柴野民三	一宮道子	※
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	リズムときく力をのばす (テストあそびシリーズ⑥)	1964	柴野民三	一宮道子	
	おとあそび	1967	柴野民三	一宮道子	
	たのしいリズム遊戯集4	1967	柴野民三	一宮道子	
	幼児の合奏(テキスト)	1969	柴野民三	一宮道子	
坂道	たのしい歌と遊戯 第1輯	1948	村山寿子	一宮道子	
	みんなの合唱 第1輯	1948	村山寿子	一宮道子	
	「運動会と遊戯」	1950	村山寿子	一宮道子	
サンタの おじいさん	ピアノ童謡集2	1966	村山寿子	一宮道子	
	おとあそび	1967	村山寿子	一宮道子	
	幼児の合奏(テキスト)	1969	村山寿子	一宮道子	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1965	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
実践国語の歌	「実践国語」16(179)	1965	西原慶一	一宮道子	
すなば	幼児のあそび	1967	戸倉ハル	一宮道子	

たかくなれ ひくくなれ	たのしいリズム遊戯集 2	1961	村山寿子	一宮道子	
狸のはらつづみ	たのしい歌と遊戯 第1輯	1948	初等科国語	一宮道子	
たんたん たんぼぼさん	たのしいリズム遊戯集 4	1967	村山寿子	一宮道子	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1965	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
	保育新書 うたとリズム	1952	天野蝶	一宮道子	※
	うたとゆうぎ (春の巻)	1948	記名なし	記名なし	題「たんたんたんぼぼ」
テクニック遊び	たのしいリズム遊戯集 2	1961	天野蝶	一宮道子	
どんぶりぼうず	幼児のうたと合奏	1963	萩民子	一宮道子	※
とんかちとんとん	こどもの歌あそび	1960	サトウ ハチロー	一宮道子	※
どんぶらこっこ すっこっこ	ピアノ童謡集 3	不明	村山寿子	一宮道子	
	たのしい歌と遊戯 第1輯	1948	村山寿子	一宮道子	
	みんなの合唱 第1輯	1948	村山寿子	一宮道子	
ながればし	ピアノ童謡集 2	1966	古屋玲児	一宮道子	
はだかのおうさま	バイエル初級ピアノ曲集 うたいましょうひきましよう	不明	村山寿子	一宮道子	
	ピアノ童謡集 1	1962	村山寿子	一宮道子	
	おとあそび	1967	村山寿子	一宮道子	
	幼児の合奏 (テキスト)	1969	村山寿子	一宮道子	
ひなまつり	保育新書 うたとリズム	1952	柴野民三	一宮道子	※
	幼児のうたと合奏	1963	柴野民三	一宮道子	※
ひなまつり	「保育絵本よいこのくに」4(12)	1956	村山寿子	一宮道子	
	「保育絵本よいこのくに」5(12)	1957	村山寿子	一宮道子	
ひよこ	こどもの歌あそび	1960	宮中雲子	一宮道子	※
ほらにてるでしょ	たのしいリズム遊戯集 2	1961	村山寿子	一宮道子	
	ピアノ童謡集 2	1966	村山寿子	一宮道子	
まめまき	ピアノ童謡集 3	不明	村山寿子	一宮道子	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ (こどものこよみ)	1949	記名なし	記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	記名なし	記名なし	
みつばちさん (「春の組曲」)	ピアノ童謡集 3	不明	村山寿子	一宮道子	
	たのしいリズム遊戯集 3	1964	天野蝶	一宮道子	



山	みんなの合唱 第1輯	1948	村山寿子	一宮道子
山のぼり	みんなの合唱 第1輯	1948	村山寿子	一宮道子
	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子
夕立	みんなの合唱 第1輯	1948	村山寿子	一宮道子
MONKEY TRAIN	ママと子どもの英語のお時間 3 (English Hour With Mother)	不明	北島メリー	一宮道子
DAYS	ママと子どもの英語のお時間 5 (English Hour With Mother)	不明	北島メリー	一宮道子

### 3. 作曲のみ（歌詞なし）

曲名	所収本	年	作曲	備考
あまだれ	こどもの行進曲	1959	記名なし	
えんそく	こどもの行進曲	1959	記名なし	
おいでおいで	こどもの行進曲	1959	記名なし	
おすもうさん	こどもの行進曲	1959	記名なし	
お山のぼり	リズム遊戯と器楽合奏 第一集（幼児向）	1953	記名なし	
かけあしマーチ	ピアノ童謡集2	1966	一宮道子	
	マーチアルバム	1967	一宮道子	
かくれんぼ	たのしいリズム遊戯集1	1957	記名なし	
きしゃ	こどもの行進曲	1959	一宮道子	手書きで記名
	マーチアルバム	1967	一宮道子	
きしゃごっこ	たのしいリズム遊戯集1	1957	記名なし	
ギャロップ	バイエル初級ピアノ曲集 うたいましょうひきましよう	不明	一宮道子	
工夫さん	リズム遊戯と器楽合奏 第一集（幼児向）	1953	記名なし	
	たのしいリズム遊戯集1	1957	記名なし	
ここまでおいで	リズム遊戯と器楽合奏 第一集（幼児向）	1953	記名なし	
	たのしいリズム遊戯集1	1957	記名なし	
ジャンケン	リズム遊戯と器楽合奏 第一集（幼児向）	1953	記名なし	
	たのしいリズム遊戯集1	1957	記名なし	
スペインのうた	バイエル初級ピアノ曲集 うたいましょうひきましよう	不明	一宮道子	
つまだてはしり	おとあそび	1967	一宮道子	
てんてんてまり	たのしいリズム遊戯集1	1957	記名なし	
なかよし	リズム遊戯と器楽合奏 第一集（幼児向）	1953	記名なし	
	たのしいリズム遊戯集1	1957	記名なし	

みなみのくに	バイエル初級ピアノ曲集 うたいましょうひきましよう	不明	一宮道子	
--------	------------------------------	----	------	--

#### 4. 既製曲に作詞

曲名	所収本	年	作詞者	備考
大きいマル	おとあそび (昭和 44 年版)	1969	記名なし	大きいまる
	「教材研究 音感/リズム感による 幼児の生活指導 (2)」	1966	記名なし	大き <u>な</u> まる
	幼児の合奏 (テキスト)	1969	東 筑 紫 短 大	一宮道子補作
がくたいこうしん	おとあそび	1967	一宮道子	一宮道子編曲
	ピアノ童謡集 3	不明	一宮道子	
	幼児の合奏	1969	一宮道子	
カスタとたいこ	幼児の合奏 (テキスト)	1969	一宮道子	ドイツ曲
小さなまる	こどもの行進曲	1959	記名なし	ちいさいまるつく ろ
	「教材研究 音感/リズム感による 幼児の生活指導 (2)」	1966	記名なし	
	おとあそび	1969	記名なし	
ポンポコのっそり	幼児の合奏 (テキスト)	1969	一宮道子	作詞編曲
	おとあそび	1967	一宮道子	作詞編曲
まねっこあてっこ	おとあそび	1967	一宮道子	フランス曲
みぎひだり	「幼児の器楽指導について 1. リ ズムの基礎練習」	1964	一宮道子	
	幼児の合奏 (テキスト)	1969	一宮道子	外国曲
	おとあそび	1967	一宮道子	外国曲
	ピアノ童謡集 3	不明	一宮道子	外国曲

#### 5. 合作

曲名	所収本	年	作詞者	備考
海 (「海の組曲」)	子供たちの楽しい歌 夏の巻	1948	天野蝶・一宮道子合作	※
	幼稚園の音楽教育とその教材-第二分冊・教材編-	1968	天野蝶・一宮道子合作	※
	うたと遊戯 第1輯	1943	天野蝶・一宮道子合作	
	たのしい歌と遊戯 第1輯	1948	天野蝶・一宮道子合作	
	「音楽の研究授業に就ての 新構想」	1950	天野蝶・一宮道子合作	
	たのしいリズム遊戯集 1	1957	記名なし	
	みんなの合唱 第1輯	1948	天野蝶・一宮道子合作	

	「7月の音楽生活カリキュラム」一年(通号4)/コアカリキュラム連盟	1950	天野蝶・一宮道子合作	
貝 (「海の組曲」)	うたと遊戯 第1輯	1943	天野蝶・一宮道子合作	
	たのしい歌と遊戯 第1輯	1948	天野蝶・一宮道子合作	
かに (「海の組曲」)	ピアノ童謡集 3	不明	作詞：天野蝶 作曲：一宮道子	
	たのしいリズム遊戯集 1	1957	記名なし	
	うたと遊戯 第1輯	1943	天野蝶・一宮道子合作	
	子供たちの楽しい歌 夏の巻	1948	天野蝶・一宮道子合作	※
	たのしい歌と遊戯 第1輯	1948	天野蝶・一宮道子合作	
かもめ (「海の組曲」)	うたと遊戯 第1輯	1943	天野蝶・一宮道子合作	
	たのしい歌と遊戯 第1輯	1948	天野蝶・一宮道子合作	
	たのしいリズム遊戯集 1	1957	記名なし	
たこ (「海の組曲」)	うたと遊戯 第1輯	1943	天野蝶・一宮道子合作	
	たのしい歌と遊戯 第1輯	1948	天野蝶・一宮道子合作	
	ピアノ童謡集 3	不明	作詞：村山寿子 作曲：一宮道子	
	たのしいリズム遊戯集 1	1957	記名なし	
お舟 (「海の組曲」)	うたと遊戯 第1輯	1943	記名なし	
	たのしい歌と遊戯 第1輯	1948	記名なし	
	ピアノ童謡集 3	不明	作詞：村山寿子 作曲：一宮道子	
	たのしいリズム遊戯集 1	1957	記名なし	
	うたと遊戯 第1輯	1943	作詞作曲記名なし	
	たのしい歌と遊戯 第1輯	1948	作詞作曲記名なし	
防空演習のうた	うたと遊戯 第1輯	1943	天野蝶・一宮道子合作	
防空訓練のうた	うたと遊戯 第1輯	1943	天野蝶・一宮道子合作	

## 6. 確定できないもの

(作曲は一宮道子によるものだろう。しかし、作詞に関しては確定できない。一宮、天野、村山、あるいは合作と思われる。)

曲名	所収本	年	作詞者	
うれしいな	たのしいリズム遊戯集 2	1961	作詞：天野蝶 作曲：一宮道子 昭和 45 版は一宮道子 作詞作曲	
おかあさま『母の日に』	うたとゆうぎ(こどものこよみ)	1949	作詞作曲記名なし	
お正月	うたとゆうぎ(こどものこよみ)	1949	作詞作曲記名なし	

おつきさま	うたとゆうぎ（秋の巻）	1948	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-（全音）	1955	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
おともだち （歓迎のうた）	うたとゆうぎ-器楽合奏-（全音）	1955	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ（こどものこよみ）	1949	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
おにごっこ	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
おはなのトンネル	うたとゆうぎ（春の巻）	1948	作詞作曲記名なし	
おひさまのさんぼ	うたとゆうぎ（春の巻）	1948	作詞作曲記名なし	
おひなさま	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-（全音）	1955	作詞作曲記名なし	
おべんとう	うたとゆうぎ-器楽合奏-（全音）	1955	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	おとあそび（※昭和44年版）	1969	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ（こどものこよみ）	1949	作詞作曲記名なし	
	幼児のための生活あそび	1968	作詞：天野蝶 作曲：一宮道子	※
かえる	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
かけっこ	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
かげふみ	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
きしゃごっこ	うたとゆうぎ（春の巻）	1948	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-（全音）	1955	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	作詞作曲記名なし	
キューピーさん	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
くつやさん	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
クリスマス	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-（全音）	1955	作詞作曲記名なし	
こいのぼり	うたとゆうぎ（春の巻）	1948	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-（全音）	1955	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	作詞作曲記名なし	

こどもの日に (こどもの日)	うたとゆうぎ (こどものこよみ)	1949	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	作詞作曲記名なし	
さんぽ	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
しゃぼんだま	うたとゆうぎ (春の巻)	1948	作詞作曲記名なし	
ジャンケン	リズム遊戯と器楽合奏 第一集 (幼児向)	1953	作詞作曲記名なし	
ジャンケン	たのしいリズム遊戯集 1	1957	作詞作曲記名なし	
スケート	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
卒業式のうた	うたとゆうぎ (こどものこよみ)	1949	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	作詞作曲記名なし	
そろってあるこう	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
たなばた	うたとゆうぎ (こどものこよみ)	1949	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	作詞作曲記名なし	
だるまさん	うたとゆうぎ (春の巻)	1948	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	作詞作曲記名なし	
ちいさなまるつくろ	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
チェボカー	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
ちょうちょう	うたとゆうぎ (春の巻)	1948	作詞作曲記名なし	
ちよがみ	うたとゆうぎ (秋の巻)	1948	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	作詞作曲記名なし	
動物ごっこ	リズム遊戯と器楽合奏 第一集 (幼児向)	1953	作詞作曲記名なし	
とまりましょう	おとあそび	1969	作詞作曲記名なし	
どんぐりころころ (どん ぐりころころのアレン ジか?)	こどもの行進曲 1	1959	作詞作曲記名なし	
はと	保育新書 うたとリズム	1952	作詩：天野蝶 作曲：一宮道子	※
	うたとゆうぎ (春の巻)	1948	作詞作曲記名なし	

	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	作詞作曲記名なし	
母の日	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	作詞作曲記名なし	
春	うたと遊戯 第1輯	1943	作詞作曲記名なし	
ひなまつり	うたとゆうぎ(こどものこよみ)	1949	作詞作曲記名なし	
ぶらんこ	うたとゆうぎ(秋の巻)	1948	作詞作曲記名なし	
ポンポコたぬき	うたとゆうぎ(秋の巻)	1948	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1965	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	作詞作曲記名なし	
めっめっめっ	「教材研究 分担奏の導入 『きくまつ』のやくそく」	1965	作詞作曲記名なし	
もくば	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
もみじ	うたとゆうぎ(秋の巻)	1948	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ 器楽合奏	1953	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-(全音)	1955	作詞作曲記名なし	
	うたとゆうぎ-器楽合奏-	1957	作詞作曲記名なし	
ゆうぞらはれて	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
ゆうやけこやけ (4小節)	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	
ゆき	こどもの行進曲	1959	作詞作曲記名なし	

【付録】豊明幼稚園の「劇をつくる活動」より脚本一覧

「みにくいあひるのこ」

♪～歌詞～♪

音楽	園児の動き
音楽 1	<p>(アヒル父母：登場)</p> <p>♪ガアガアあひるのかあさん たまごをあたためだっこして いつでもほかほか あったかいたまご♪</p>
	<p>アヒル母：はやくいいこがうまれるといいわね。 アヒル父：きっといいこがうまれるぞ、こどもたちのミルクを 牛のおばさんにたのんでこよう。 (アヒル父：退場)</p>
音楽 2	<p>♪あひるの かあさん じっとすわって あたためて いるよ たまごが われるのを まっているよ♪ (アヒル母：首をかしげ、腕を胸の前でクロス)</p>
	<p>ピヨピヨ…</p>
音楽 3	<p>(あひるの子どもたち：登場)</p> <p>(あひるの子どもたち：順番に半円を描きながらしゃがむ)</p> <p>♪そのうち たまごがピーとわれた もうひとつわれた ただひとつ われなくて おおきいたまごが ありました♪ (あひるの子どもたち・あひる父母：たまごの方を指さす)</p>
	<p>あひるみんな：一つ、二つ、三つ……九つ。 あひる母：まあ、みんなかわいいこだわ。 あひる父：うれしいね、おや！一つだけうまれないぞ、おおき なたまごだね、どうしたんだろう。</p>
音楽 4	<p>♪かあさんあひるはかんがえる このたまごはふしぎだな どうしたんだろう このたまごは いしかな いやいや もっとあたためよう♪ (あひる父母：たまごの方を指さしながら)</p>

	(あひる母：たまごをあたためる)
	ピヨピヨピヨピヨピヨ (みにくいあひるのこ：登場)
	アヒル母：生まれた、生まれた、生まれたわ。おや、変なこどもだわ。 アヒル父：おや！これはデブで、灰色でみっともないぞ アヒル母：今にきつときれいになるでしょう。さあさあ、子どもたちをお池に連れて行きましょう。
音楽5 歌詞なし	(あひるたち・みにくいあひるのこ：手を後ろで羽ばたかせながら舞台を歩く) ナレーション：母さんあひるがひよこを、お池に連れて行きました。みんなで泳ぎの練習をしたけれど、いっぴきだけ泳げませんでした。 (あひるたち：大きく広がったり小さくなったりしながら泳ぐ動作)
音楽6	(牛：登場) ♪もう もう おめでとう♪
	牛：おいしいおちちをたくさんもってきましたよ。 みんなかわいいこばかりね。 牛：ミルクをあひる母に和す
音楽7	♪おや！おまえは あひるかい♪
音楽8	♪ぼくは あひるだよ♪
音楽9	♪きたないね わたしの おちちを のんだらね きれいに なるかしら♪ (牛母：みにくいあひるのこにミルクのバケツを渡す)
	牛母：では、たくさんので、いいこになるんですよ。
音楽10	(うさぎ登場) ♪ピョンピョン のそのそ ピョンピョン のそのそ こんにちは♪



	<p>うさぎ：こんにちは、あひるさん。あかちゃんをみせてください。</p> <p>あひる母：はい、どうぞ。</p> <p>うさぎ A：みんなかわいいこばかりね。</p> <p>うさぎ B：ひとりだけみっともないのがいるわ。</p> <p>うさぎ C：やーい、でぶっちょ。</p> <p>うさぎ D：きたないな～。</p> <p>(うさぎ：みにくいあひるのこを指さして)</p> <p>あひる母：あんまり、いじめないでくださいな。今にきつといいこになりますよ。</p>
音楽 11	<p>(犬：登場)</p> <p>♪ワン ワン ワン ワン こんにちは♪</p>
	<p>犬：こんにちは、あひるさん。あかちゃんをみせてください</p> <p>あひる母：はい、どうぞ。</p> <p>犬 A：みんなかわいいこばかりね。</p> <p>犬 B：ひとりだけみっともないのがいるわ。</p> <p>犬 C：やーい、でぶっちょ。</p> <p>犬 D：きたないな～。</p> <p>犬 E：おかしい。いじめちゃえ～や～い。</p> <p>犬みんな：や～い、おまえなんか、遊んであげないぞ。や～い、や～い、おまえなんかどっかいつちやえ～。行かないとかみつくぞ～。ワンワンワン。</p> <p>(犬：みにくいあひるのこにおそいかかる)</p>
	<p>あひる母：さあ、わたしたちもお家へ帰りましょう。</p>
音楽 5・2	<p>(みにくいあひるのこ以外：退場)</p>
音楽 12	<p>♪どうして ぼくは みんなに いじめられるのかな どっかへ いきたく なっちゃった♪</p> <p>(みにくいあひるのこ：頭をかかえる／胸の前で腕をクロスして首をかしげて歩く)</p>

音楽 13	(みにくいあひるのこ：音楽に合わせて、胸の前で腕をクロスして歩く)
音楽 14	(ふくろう：ホーホーなきながら登場)
	<p>ふくろう：おや、こんな寒い夜、ひとりぼっちでどうしたの？</p> <p>みにくいあひるのこ：みんなにきたない、きたない、っていじめられたの。</p> <p>ふくろう：そうかい、それはかわいそうに。向こうのほうに、お家があるよ。そこのお婆さんは親切だよ。行ってごらんなさい。</p> <p>みにくいあひるのこ：どうもありがとう。</p>
音楽 13	<p>(ふくろう：退場)</p> <p>(みにくいあひるのこ：音楽に合わせて、胸の前で腕をクロスして歩く)</p>
	<p>みにくいあひるのこ：トントン、こんばんは。</p> <p>おばあさん：おやおや、こんなに遅くにどうしたの？</p> <p>みにくいあひるのこ：みんなにきたない、きたないっていじめられたの。</p> <p>おばあさん：お友達がいるから、お入んなさい。</p> <p>動物たち：う～ん。</p>
音楽 15	<p>(ネコ登場)</p> <p>♪ごろ ごろ にゃーお ごろ ごろ にゃーお あなたは おひげがありますか いえいえ ありません にゃお～ にゃお～ ごろ ごろ ごろ ごろ ならせるか だめ だめ なりません♪</p> <p>(にわとり登場)</p> <p>♪ここここここここ こけ～っこ (腕をあげる) ここここここここ こけ～っこ どうだいおまえは できるかい だめだめ できません♪</p>
	ネコ・にわとり：あっはっはっはっは！ おまえなんかどっか

	いっちゃえ～。さあ、寝よう、寝よう
音楽 12	♪ どうして ぼくは みんなに いじめられるのかな どっかへ いきたく なっちゃった♪ (みにくいあひるのこ：頭をかかえる。胸の前で腕をクロスして首をかしげて歩く。どこかを指さして。)
音楽 13	(みにくいあひるのこ：胸の前で腕をクロスして歩く) (みにくいあひるのこ：退場)
音楽 16	(白鳥：登場) (白鳥：3拍子でステップをふみながら1列から円になる。※バレエの振付)
	みにくいあひるのこ(草の陰から)：きれいだなあ。ぼくもあんなになってみたいな。
音楽 17	(妖精：登場) ♪ はる はる うれしいな はるってほんとにあつたかいな はるってほんとにだいすきよ♪ (妖精：4人で手を繋いでスキップ)
	妖精：白鳥さん、おめでとう みにくいあひるのこ：え、白鳥ってどこにいるの？ 妖精：あなたよ～ みにくいあひるのこ：え、ぼくが？ 妖精：水に映してごらんなさい
音楽 18	♪ みにくいあひるのこ みずに うつして みたら うれしいな うれしいな ランラランララ うれしいな♪ (みにくいあひるのこ：スキップ)
	(みんな：拍手)
音楽 19	腕をあげて
音楽 20	(みんな：八分音符を両足で刻みながら手をつないで、みにくいあひるのこを囲んで踊る)

「ふしぎなちゅうしゃ」

♪～歌詞～♪

音楽	園児の動き
音楽 1 (歌なし)	小人グループが、大きな注射器をかついで登場。
	小人：どっこいしょ。 (小人：かけ声をかけて、注射器を置く)
音楽 2	♪これは ふしぎな ちゅうしゃだよ この なかにはね ふしぎな くすりが はいっている♪
鈴の音	
	小人 A (注射器を高くもちあげて)：これは泣く くすりだよ。
太鼓の音	
	小人 B (A と同じ動作で)：これはおこる くすりだよ。
チャイミーの音	
	小人 C (A と同じ動作で)：これはねむる くすりだよ。
音楽 3	♪ちゅうしゃだ ちゅうしゃだ ちゅうしゃだよ♪
音楽 3 の間奏	(小人グループ：「シュー シュー」といいながら、それぞれの木に注射をうつ)
音楽 1	(小人グループ：退場)
音楽 4 (こぶたのうた)	(こぶたグループ：登場) ♪ぶうぶう ぶうぶう ころころ よちよち こぶたさん さんびき そろって どこへいく ぶうぶう ぶうぶう ころころ よちよち こぶたさん かあさん ところに ちちのみに ぶうぶう ぶうぶう♪ (※柴野民吉作詞、一宮道子作曲)
	こぶた A (りんごをみながら)：おいしそうなりんごだね。 こぶた B：たべたいわね。 こぶたみんな：たべましょうたべましょう、ムシヤムシヤムシヤ。 (こぶたグループ：りんごを木からとって食べる)

サイン音楽	
	こぶたみんな：おやあ おやおや…。
音楽5の1番 (こぶたの台詞にか ぶせて)	♪ふしぎだ ふしぎだ ふしぎだな りんごを りんごを たべたらね ふしぎだ ふしぎだ ふしぎだな なんだか かなしく なっちゃった♪ (こぶたグループ：エーンエンと泣きながら退場)
	(ぞうグループ：シンバル、カスタなど打楽器の伴奏で歌のはやしことばをいいながら登場)
音楽6	♪のっそり うれしいな のっそり うれしいな あさは あさは うれしいな だって バナナが たべられる♪
	ぞうみんな：バナナだバナナだバナナだ、たべようたべよう、ム シャムシャムシャ。 (ぞうグループ：バナナを食べる)
サイン音楽	
	ぞうみんな：おやあ おやあ…。
音楽5の2番	♪ふしぎだ ふしぎだ ふしぎだな バナナを バナナを たべたらね ふしぎだ ふしぎだ ふしぎだな プン プン プン プン プン プン プン プン プン プン プン プン プン プン♪ (ぞうグループ：おこりながら退場)
	(ねずみグループ：登場)
音楽7	♪チュウ チュウ ねずみが とびだして しっぽを かついで いきました チューチュー チュウ チュウ ねずみが とびだして しっぽを かついで いきました チューチュー♪
かけ声	
	ねずみ(みかんのそばによりながら)：おいしそうなみかんだわ、 たべましようね。

	<p>ねずみみんな：たべましょうたべましょう、ムシャムシャムシャ …。</p> <p>(ねずみグループ：みかんを食べる)</p>
	<p>ねずみみんな：おや、おやあ。</p>
音楽 5 の 3 番	<p>♪ふしぎだ ふしぎだ ふしぎだな みかんを みかんを たべたらね ふしぎだ ふしぎだ ふしぎだな なんだか ねむく なっちゃった♪</p> <p>(ねずみグループ：その場でねてしまう)</p>
音楽 1	
	<p>(小人グループ：それぞれ打楽器をもって登場)</p>
	<p>小人 C (ねずみの顔をのぞきこんで)：やあみんな、ねむってるぞ。</p>
	<p>小人 D・E：おこせおこせ。</p>
音楽 8 かけ声と楽器	<p>♪ (かけごえで) おきなさい、おきなさい♪</p> <p>(小人グループ：ねずみのまわりを歩いて、ひとりずつおこしていく)</p>
	<p>※一宮の著書には以下の小人のセリフあり</p> <p>「きょうもいいおてんきだよ、みんなよんできて おどろうよ」</p>
	<p>小人、ねずみみんなで：おどろう、おどろう。</p> <p>(全員：それぞれ自由に踊る)</p>
	<p>※一宮の著書には以下のやりとりがあったのち、みんなで踊る</p> <p>小人 G「おーいこぶた君もぞうさんも、でておいで」</p> <p>「ハーイ、いまいくよー」返事しながら、こぶた・ぞうのグループ、みんなでてくる。</p> <p>ねずみ B「さあ みんなでおどりましょうよ」</p> <p>みんな 「おどろうおどろう」</p>

(※『おとあそび』に掲載されている脚本との異同も示した)

「うちゅうたんけんたい」

♪～歌詞～♪

音楽	園児の動き
音楽 1	<p>(探検隊：登場)</p> <p>(探検隊：行進しながら、四方を指さしながら。歌詞に合わせた振付けをする)</p> <p>♪ぼくたち うちゅうたんけんたい          うちゅうに つきとか たいようが あるね          ちきゅうでつきを みるときは きれいにひかって          みえてるね          つきにはなにが あるんだろう たからものがあるか かい          じゅうが いるか つきのせかいに いってみよう          それいけ それいけ つきにいけ♪ (腕をあげる)</p>
	<p>探検隊：基地のみなさん いってまいります。</p> <p>探検隊：宇宙博士いってまいります。</p> <p>探検隊：成功を祈ります。</p> <p>(探検隊：博士と握手)</p>
	<p>博士：気をつけて行ってらっしゃいね。</p> <p>博士：ありがとう。</p>
	<p>探検隊：全員宇宙船豊明号に乗り組め。</p> <p>探検隊：はい！</p> <p>(探検隊：ロケットに乗り組む)</p>
音楽 2	<p>♪ロケット しゅっぱつ ロケット しゅっぱつ          うれしいな♪</p>
笛	
<p>カウントに合わせて          ピアノ効果音          (高音三度音程)</p>	<p>探検隊：出発準備完了</p> <p>探検隊：5、4、3、2、1、0 発射！ビューン。</p> <p>(探検隊：2人一組で飛び回る)</p>
音楽 3	<p>♪たかく とびだして まっしぐら</p>

	ほうめいごうは とんでいく♪
ピアノ効果音 (グリッサンドで低音から高音、高音から低音)	
音楽4	♪うちゅうは ひろくて まったく いいね おほしが あって きれいだな♪ (探検隊：あちこちをみながら)
	探検隊：金星はどこかしら。 探検隊：地球は知ってる、あそこの星だ。
音楽5	♪おほしがいっぱい いっぱい いっぱい なんだか めがくらみそう おほしがいっぱい いっぱいいっぱい いっぱいだ♪ (星の子：舞台袖で手をキラキラさせる)
音楽6 (a・moll)	(星の子：登場) (星の子：ピアノの上行形で 背伸びから手をキラキラさせる)
音楽7	♪わたしはほしのこ キラキラキラ ひかってひかって またひかる わたしはほしのこ キラキラキラ♪ (星の子：腕を胸の前でクロス→肩の横でキラキラと降る→くるっとまわる)
	星の子：おや？むこうからとがったものがとんでくるわ。 星の子：なんででしょう。いってみましょう。 星の子みんな：いってみましょう、いってみましょう。
音楽8	♪なにかが なにかがきたよ だれかが だれかが おりてくる だれだろな♪
	星の子：変な服を着ているわね、空をとべるみたいよ。 星の子：あなたたちはどこからきたの？ 探検隊：僕たちは地球からきた人間だよ。宇宙船豊明号の乗組員。



	<p>星の子：背中にしょっているものはなに？</p> <p>探検隊：これは酸素ボンベだよ。</p> <p>探検隊：僕たちは月に探検に行くんだよ。月はもっと遠いですか？</p> <p>星の子：もう少しです。</p> <p>星の子：これは宇宙の地図です。これを持っていけば何でもわかりますよ。</p> <p>探検隊：どうもありがとう。</p> <p>星の子：お気をつけて行ってらっしゃい。さようなら。</p>
音楽 9	<p>♪ ロケット しゅっぱつ ロケット しゅっぱつ</p> <p>うれしいな ほうめいごうは とんでいく♪</p>
ピアノ効果音 (グリッサンドで低音から高音、高音から低音へ 繰り返す)	<p>(星の子：退場)</p> <p>(探検隊：ロケットに乗って再び出発)</p> <p>(探検隊：月の世界に到着)</p>
音楽 10	<p>(探検隊：ロケットから降りる)</p> <p>♪ つきの せかいに とうちゃくだ ぼくら ぼくら</p> <p>うちゅうたんけんたい オー♪</p> <p>(探検隊：行進しながら歌う)</p>
	<p>探検隊：さあ、これから探検だ。</p> <p>探検隊：この地図を一度みてみよう。</p> <p>探検隊：なになに？こっちにいくと岩陰に怪獣がいる。</p>
音楽 11	<p>♪ かいじゅうはこわいぞ とってもとっても</p> <p>こわいな こわいぞこわいぞ こわいぞこわいぞ♪</p> <p>(探検隊：頭をおさえながら)</p>
	<p>(怪獣：登場)</p>
	<p>怪獣：ウォー、おれたちは月怪獣だ。ウォー。</p> <p>怪獣：人間どもはどこにいる。はやく食べたい腹ペコだ。怪獣：それ丸焼きにして食べちゃうぞ。</p> <p>(怪獣：探検隊をおそう)</p>

	怪獣：ワー、ワー・・・(探検隊に襲いかかる)
ピアノ効果音 (低音の短三度音程 でトレモロ)	
ピアノ効果音 ・トレモロ	探検隊：よし、こうなったら催眠術だ。 探検隊：手をあげろ、手をあげろ、手をあげろ。 (探検隊：手を回す) (怪獣：手をあげる)
・トレモロ	探検隊：目をつぶれ、目をつぶれ、目をつぶれ。 (探検隊：手を回す) (怪獣：目をつぶる)
・トレモロ	探検隊：ねむれ、ねむれ、ねむれ。 (探検隊：手を回す) (怪獣：その場で寝る)
・トレモロ	探検隊：おなかがくすぐったい、おなかがくすぐったい、おな かがくすぐったい……。 (探検隊：手を回しす) (怪獣：おなかを押さえる)
	探検隊：エイ！
	怪獣：ウフフフ、おなかがくすぐったい、催眠術はいやだよ。 探検隊：どうだ、まいったか。
	怪獣：まいった、まいった。助けてくれ。 探検隊：これから月の世界を案内しろ。 怪獣：へい、かしこまりました(怪獣の案内で探検する)
ピアノ効果音 (低音の減七和音)	(怪獣：足踏みしながら)
	探検隊：なんだ、月の世界ってつまんないな。 探検隊：何にもないのね。 探検隊：暗くてさびしいだけだ。 探検隊：そうだ、いいことがある。

	<p>探検隊：ここに花を咲かせよう。</p> <p>探検隊みんな：それがいい、それがいい。</p> <p>探検隊：ピピー、ピピー、ピピー、月探検隊より本部へ。</p> <p>本部：こちら本部、こちら本部。</p> <p>探検隊：月の怪獣はやつつけた。</p> <p>本部：それはよかった。</p> <p>探検隊：月の世界は何もない。花の種を持ってきてください。</p> <p>探検隊：空気がなくても、水がなくても、どこでも咲く種を持ってきてください。</p> <p>本部：了解、了解、豊明三号ただちに出発。</p>
<p>ピアノ効果音 (グリッサンド→低音ソシの音で止まる)</p>	<p>(2人組：ロケットで登場)</p>
	<p>(豊明三号：発射し、月の世界に到着)</p> <p>豊明三号：豊明三号、只今到着。花の種を持ってきました。</p> <p>探検隊：それ、種まきだ。</p>
<p>音楽 12</p>	<p>♪パラリンコ パラリンコ それまけそれまけ パラリンコ こっちのほうにパッとさいた あっちのほうに パッと さいた パラリンコ パラリンコ それまけそれまけ パラリンコ♪</p> <p>(探検隊：種を蒔く)</p> <p>(花：登場)</p>
	<p>探検隊：わあ、きれいだ、きれいだ。こんなきれいなもの見たことがない。</p> <p>うれしい、うれしい。(1拍目で手を叩く)</p>
<p>音楽 13 「バラが咲いた」替え歌</p>	<p>♪花が咲いた、花が咲いた、月の世界に 赤い花、白い花、たくさん咲いた 花よ、花よ、きれいな花 いつまでも ここに咲いてておくれ</p>

	<p>花が咲いた、花が咲いた、月の世界に 赤い花、白い花、たくさん咲いた 咲いた、咲いた、たくさん咲いた♪ (花：5人1組で円になってくるくる回る) (探検隊：花たちの間を歩く) (全員：手を上げて手を振る)</p>
--	--

【付録】「つくりうた」一覧

以下、5歳児の作品、3歳児の作品、4歳児の作品の順に示した。

5歳児「つくりうた」

作品5-1

は る に ね な る と  
こ い ぬ も ね こ も あ そ び ま す

作品5-2

ま ま ま め ま き パ ラ パ ラ パ ラ  
ふ く さん ふ く さん は い つ て く だ さい  
お に さ ん は そ と へ で て く だ さい

作品5-3

ス リ ッ パ は い て あ そ ん だ ら  
ス リ ッ パ の な か の も よ う の  
ね ち ょ う ち ょ が ね な  
に か い つ た タ ン タ ン タ ン  
タ ン タ ン タ ン と い い ま し た

作品 5-4

つ み き は な ん で も で き る よ ね  
そ う だ そ う だ ビ ル ティ ン グ を つ く る う  
ね そ う そ う も っ と と う き ょ う  
タ ワ ー よ り お お き く し な い か な

作品 5-5

ワ ン ワ ン い め が お は な し よ  
ニ ャ ン こ と い め さ ん ニ ャ ン ニ ャ ン ワ ン ワ ン  
お う ち で ニ ャ ン ニ ャ ン お そ と で ニ ャ ン ニ ャ ン  
さ よ な ら バ イ バ イ お う ち で ま た ね

作品 5-6

エ イ コ ラ エ イ コ ラ い た ず ら し ち ゃ だ め よ  
エ イ コ ラ エ イ コ ラ こ ん ど は な に し て ん の

作品 5-7

ス ト ー ブ ス ト ー ブ あ っ た か い  
ど う し て そ ん な に あ っ た か い  
そ れ は せ き ゆ が あ る じ  
そ れ は せ き た ん が あ る か ら だ

The musical score for '作品 5-7' is written in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves of music. The first three staves contain the melody with lyrics underneath. The fourth staff contains a bass line with lyrics underneath. The lyrics are: ス ト ー ブ ス ト ー ブ あ っ た か い, ど う し て そ ん な に あ っ た か い, そ れ は せ き ゆ が あ る じ, and そ れ は せ き た ん が あ る か ら だ.

作品 5-8

お ひ さ ま て ー れ ば ゆ き が と け る よ  
だ ん だ ん な ー つ が ち か づ く さ

The musical score for '作品 5-8' is written in a 2/4 time signature with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two staves of music. The first staff contains the melody with lyrics underneath. The second staff contains the melody with lyrics underneath. The lyrics are: お ひ さ ま て ー れ ば ゆ き が と け る よ and だ ん だ ん な ー つ が ち か づ く さ.

3歳児「つくりうた」

作品3-1

たぬきがぼんぼん なるときは たぬきのおなかはふくらんで  
いるときぼんぼん なるうた みんなのたいこよりいいうたですよ

作品3-2

うさぎはみんな うさぎはみんな ピョンピョンとぶ  
ピョンピョンとぶ どしてもどしても ピョンピョンとぶ ピョンピョンとぶ

作品3-3

おばけだぞ おばけだ おばけだ ぶるんぶるん ヒューン  
ふにやふにやふにや ふにやふにやふにや ふにやふにやふにやの ふにやふにやふにや  
ふにや ふにや ふにや ふにや ふにや ふにや ふにや ふにや ふにや

作品3-4

なんでもかんでも おしえます なんでもかんでも  
おしえます なんでもかんでも おしえます  
なんでもかんでも おしえます わたしはいもとにおしえます



作品3-5

くまくんがね あるいてて そしてくまくんが あるいていました  
はなが そこいらへんに おちて いました

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The first staff is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody in 6/8 time. The lyrics are written below the notes.

作品3-6

きりんさん おにわであそんでいたら  
うさぎがでてきてこんにちわ そうしてもりの  
どうぶつが きてみんなであそんで よるになったら  
もうねて そしてー ぐっすりねて やったとき

Detailed description: This block contains four staves of musical notation in 6/8 time with a key signature of two sharps (D# and F#). The melody features eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the third staff. The lyrics are written below the notes.

作品3-7

おはなはね どうしても おめめをぱっちりあけました  
ひらくとでも きれいだな

Detailed description: This block contains two staves of musical notation in 6/8 time with a key signature of two sharps (D# and F#). The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes.

作品3-8

おばけはほんとにこわいのよ どうしてもどうしてもこわいのよ  
おばけはぶるんぶるんでこわいのよ みんながにんげんをたべちゃうぞー

Detailed description: This block contains two staves of musical notation in 6/8 time with a key signature of two sharps (D# and F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

作品3-9

へびー へびー へびのしっぽ へびー へびー へびのしっぽです

The musical notation for '作品3-9' is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The lyrics are written below the staff.

作品3-10

あたまのなかには きかいは している なんでもなんでもかえり

The musical notation for '作品3-10' is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The lyrics are written below the staff.

4歳児「つくりうた」

作品4-1

おはなはいるんな いるがある ピンクやいるんな いるがある  
いるんなにおいも ある ね おはなのしゅるいも いろいろね  
おはなはいっぱい いるんなの が あるわ ね  
おにわにも たくさんね こうえんにも いっぱいね

作品4-2

よる よる まめまぎの ひがきて ね  
パパは パパは はやく かえってくる  
パラ パラ パラ パラ (ふくはうち、 おにはそと)  
パラパラパラパラ おにさんは いっぱい あたって にげていく  
こどももげんきでパラ パラ パラ パラ パラ おもしろい

作品4-3

パツとはなが きれいにさいたパツとはなが きれいにさいた きれいな はなが  
とつ ても きれいな とつ ても きれいな はなが さいた

作品4-4

つくえのうえに ばらがさいている それはだれが  
もってきたばらでしょ だれがもってきたの きれいなきれいな ばーら

The musical score for '作品4-4' is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody, featuring a triplet of eighth notes marked with a '3' above the staff. The lyrics are written in Japanese below the notes.

作品4-5

つらら つらら つららはやねに さがっているのね  
ふと い つらら ほそい つらら  
ゆきは まっしるで きれいだね  
ゆきも ゆきも まっしるね

The musical score for '作品4-5' is written on four staves. The first staff has a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes. The second staff features a half note followed by quarter notes. The third and fourth staves continue the melody with various note values. The lyrics are written in Japanese below the notes.

作品4-6

まめまきまめまきおもしろい まめを パラパラパラ  
おには どこからくる の か ふくはうち おにはそと  
おーには にげていく ばんざいばんざい はやくにげていく

The musical score for '作品4-6' is written on three staves. The first staff has a treble clef, a common time signature (C), and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes. The second and third staves continue the melody with various note values. The lyrics are written in Japanese below the notes.

以下、「劇あそび」の中の「つくりうた」を5歳児、3歳児、4歳児の順に示した。

5歳児「みにくいあひるのこ」

音楽5-1

Music score for 'Music 5-1' in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: ガア ガア ガア ガア あ ひる の かあ さん  
た まご を あ た た め だ っ こ し て  
い つ で も ほ か ほ か あ っ た か い た ま ご

音楽5-2

Music score for 'Music 5-2' in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: あ ひる の かあ さん じ っ と す わ っ て あ た た め  
て い る よ - た ま ご が わ れ る の  
を ま っ て い る よ -

音楽5-3

Music score for 'Music 5-3' in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: そ の う ち た ま ご が ピ ー と わ れ た  
も う ひ と つ わ れ た た だ ひ と つ  
わ れ な く て お お き い た ま ご が あ り ま し た

音楽 5-4



かあ さん あ ひ る は かん が え る  
こ の た ま ご は ふ し ぎ だ な  
ど う し た ん だ る う  
こ の た ま ご は い し か な  
い や い や も っ と あ た た め よ う

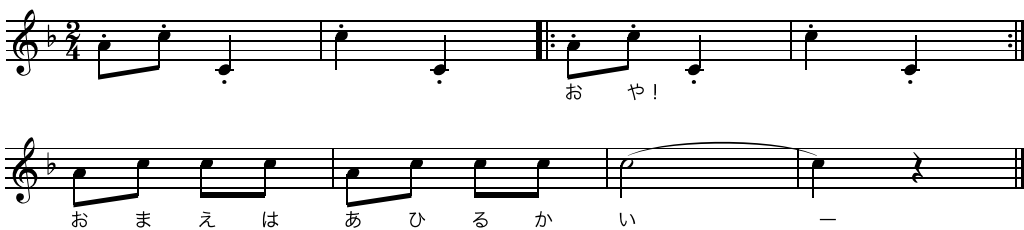
音楽 5-5 (歌詞なし、省略)

音楽 5-6



も う も う お め で と う

音楽 5-7



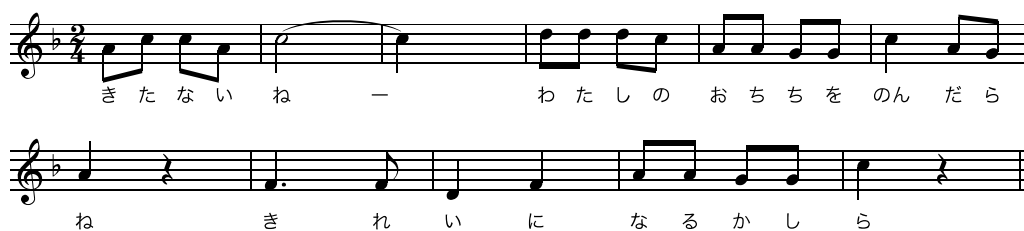
お や!  
お ま え は あ ひ る か い

音楽 5-8



ぼ く は あ ひ る だ よ

音楽 5-9



きた ない ね - わ た し の お ち ち を の ん だ ら  
ね き れ い に な る か し ら

音楽 5-1 0



ピョン ピョン の その そ ピョン ピョン の その そ こん に ち は

音楽 5-1 1



ワン ワン ワン ワン こん に ち は

音楽 5-1 2



どう して ぼく は みんなに いじめら れるの かな  
どっ か へ い き た く なっ ちゃっ た

音楽 5-1 3 (歌詞なし、省略)

音楽 5-1 4 (歌詞なし、省略)

音楽 5-1 5

ねこ登場



ごろごろにゃーお ごろごろにゃーお あなたはおひげがありますか  
いえ いえ ありません にゃお~ にゃお~ ごろごろごろごろ  
ならせるか だめだめ なりません

にわとり登場



ここここここここけ~ っこ ここここここここけ~ っこ  
どうだい おまえは できるかい だめだめ できません

音楽 5-1 6 (歌詞なし、省略)

音楽 5-17



はる はる うれしいな はるっ てほん とに  
あつ たか い な はるっ てほん とに だいすきよ

音楽 5-18



みにくいあひるの こ みずに うつして みたら  
うれしいな うれしいな ラン ラララン ララ うれしいな

音楽 5-19



ぼ く は ぼくちやうに な っ て い た

音楽 5-20



ぼ か ぼ か ぼ か ぼ か はる です よ  
ぼ か ぼ か ぼ か ぼ か はる です よ  
1. みん なで あそびましょ う みん なで おどりましょ う  
2. (手拍子) (手拍子) ぼくは  
ぼくは はくちやう だ (手拍子)  
(手拍子) ぼくは ぼくは はくちやう だ



3歳児「ふしぎなちゅうしゃ」

音楽3-1 (歌詞なし、省略)

音楽3-2



これはふしぎなちゅうしゃだよ このなかには  
ね ふしぎなくすりがはいってるよ

音楽3-3



ちゅうしゃだちゅうしゃだちゅうしゃだよ


音楽3-4 (既製曲、省略)

音楽3-5a



ふしぎだふしぎだふしぎだな りんごをりんごを  
たべたらね ふしぎだふしぎだふしぎだな  
7  
な んだ か かなしくなっちゃった

音楽3-5b



ふしぎだふしぎだふしぎだな バナナをバナナを  
たべたらね ふしぎだふしぎだふしぎだな  
ブンブンブン ブンブンブン ブンブンブン ブンブンブン

音楽 3-6

のっ そり うれしいな のっ そり うれしいな あさは あさは  
(かえごえで)

手拍子 手拍子 手拍子 手拍子

う れ し い な だ っ て バ ナ ナ が た べ ら れ る

音楽 3-7

チュウ チュウ ね ず み が と び だ し て し っ ぽ を

か つ い で い き ま し た

音楽 3-5c

ふ し ぎ だ ふ し ぎ だ ふ し ぎ だ な み か ん を み か ん を

た べ た ら ね ふ し ぎ だ ふ し ぎ だ ふ し ぎ だ な

なん だ か ね む く な っ ち や っ た

音楽 8

(タンバリンで) a (タンバリンで) a・イ

お き な さい お き な さい

4歳児「うちゅうたんけんたい」

音楽4-1

細矢の譜ではD

ぼくたちうちゅうたんけんたい　うちゅうにつきとかたいようがあるね

ちきゅうでつきをみるときは　きれいにひかってみえてるね

8  
つきにはな—にがあるんだろ　だからものがあるか　かいじゅうがいるか

12  
つきのせかいに　いってみよう　それいけそれいけ　つきにいけ

音楽4-2

ロケットしゅっぱつ　ロケットしゅっぱつ　うれしいな

音楽4-3

3  
たかくとびだしてまっしぐら　ほうめいごうは　とんでいく

音楽4-4

うちゅうはひろくて　まったくいいね　おほしがあってきれいだな

音楽4-5

1. おほしがいっぱい　いっぱい　いっばい　なんだかめがくらみそう　いっばい　だ

2.

音楽4-6 (歌詞なし、省略)

音楽 4-7

わ た し は ほ し の こ キラ キラ キラ  
ひ かつ て ひ かつ て ま た ひ か る  
わ た し は ほ し の こ キラ キラ キラ

音楽 4-8

なにかがなにかが きたよ だれかがだれかが おりてくる だれだる な

音楽 4-9

ロケットとしゅっぱつ ロケットとしゅっぱつ うれしいな ほうめいごうは とんでいく

音楽 4-10

つきの せかいに とうちゃくだ ぼくら ぼくら (宇宙探検隊オー)

音楽 4-11

かいじゅうは こわいぞ とつてもとつても こわいな  
こわいぞ こわいぞ こわいぞ こわいぞ

音楽 4-12

パラリンコ パラリンコ それまけそれまけ パラリンコ  
こっちのほうに パツとさいた あっちのほうに パツとさいた  
パラリンコ パラリンコ それまけそれまけ パラリンコ

## 【付録】作曲家・増本伎共子氏へのインタビュー

筆者は作曲家増本伎共子氏にインタビューを行った。2013年10月19日（土）久我山駅構内、イタリアンレストランにて約2時間（開始時間 10時40分～13時頃）話を聞いた。インタビューの目的は、筆者の研究対象である氏が受けた一宮道子の音楽教育について伺うことだった。

一宮との関係について増本氏はすでに『教育音楽中学高校版』（2012年1月号）のインタビューで、次のように語っている。

「音楽を初めに手ほどきしてくれたのも母です。ピアノも母に教えられましたけれども、私はほんとうは作曲をやりたいかったです。桐朋に入る道をひらいてくださったのは小学校の先生。私は日本女子大学の附属小学校<sup>1</sup>に通ったのですけれども、そこに『こどものバイエル』の編さんなどをしていた一宮道子先生がいらして、先生は曲も書かせてくれて、よく書いていけば褒めてくれるんですよ。それで一宮先生が『子供のための音楽教室というのがあるから喜久子ちゃんを入れてあげなさい』と母に勧められて、中学一年から入りました」

この記事から増本氏と一宮道子との関係を知り、一宮についてより詳しく知るためにインタビューを御願ひすることとなった。インタビューでは、特に質問内容を固定せず、一宮とのエピソードを自由に話して頂いた。インタビューの内容に入る前に氏の経歴を載せておく<sup>2</sup>。

東京出身。桐朋学園大学音楽学部作曲理論学科（作曲専攻）卒業。同校名誉教授。柴田南雄、別宮貞雄の諸氏に師事。創作オペラ「浅茅ヶ宿」で1986年度 文化庁舞台芸術創作作品奨励特別賞を受賞。連作歌曲「白秋の世界」（仮題）が1994年度 第五回奏楽堂コンクール（作曲の部）で第一位入賞。作曲の他日本の伝統芸能の研究にも携わり、「雅楽—日本伝統音楽の新しいアプローチ」「新版雅楽入門（2010年新刊）」などの著書もある。日本現代音楽協会、作曲家協議会、東洋音楽学会会員。

以下インタビューの内容を、順序を整理して載せる。氏の話の個所は字下げして区別した。

<sup>1</sup> 日本女子大学附属豊明小学校。文京区目白台。

<sup>2</sup> 増本伎共子氏のオフィシャル HP より転載 <http://www.kikuko-massumoto.com/index.html>

<sup>3</sup> 神戸女学院は明治8年創立のミッションスクールであり、関西を代表する私立学校である。神戸女学院の音楽科は明治39年に新設され、当時は「東京音楽学校に向立する関西唯一の音楽専修学校」（神戸

<sup>2</sup> 増本伎共子氏のオフィシャル HP より転載 <http://www.kikuko-massumoto.com/index.html>

## 第1節 増本氏が小学校入学前に受けた音楽教育

一宮から受けた音楽教育について語る前に、氏は、まず母親から受けた教育について語りはじめた。

それ以前は私の母が、そのころ笈田光吉が初めて「音感訓練」の本というのを出して、(中略)母はそれにかぶれまして。母は今の神戸女学院大学<sup>3</sup>、そこに音楽部というのがあって、すごくレベル高かったんですよ。

神戸女学院の音楽部を卒業し、当時はまだ珍しかった研究科へ進学した増本氏の母親は、小学校入学前の増本氏に、音感教育を施した。それは偶然にも一宮の師であり「絶対音感教育」を確立した笈田光吉の著書によって行われた。

母親の母校・神戸女学院について氏は次のように語った。

話は古いんですけど、あのころちょうどロシア革命があって、白系ロシア人で追い出される人がいっぱいいてね。神戸女学院はミッションスクールですから、そういう人を迎え入れたわけですよ。助けて。ヨーゼフ・ラスカ<sup>4</sup>っていう指揮者もその一人です。それから、片や日本では関東大震災がありまして、その関東大震災で焼け出された人も受け入れたわけですよ。それが私の母の恩師で、ヒロタミスズ<sup>5</sup>という、それはもうれっきとしたピアニスト。ちなみにヒロタミスズって、あの久野久子とクラスメートで。それぐらいの年です。

---

<sup>3</sup> 神戸女学院は明治8年創立のミッションスクールであり、関西を代表する私立学校である。神戸女学院の音楽科は明治39年に新設され、当時は「東京音楽学校に向立する関西唯一の音楽専修学校」(神戸女学院百年史編集委員会編『神戸女学院百年史 総説』神戸女学院, 1976年, p.121)だった。設置までの音楽教育については安田の研究(安田寛「神戸女学院の音楽教育-アメリカン・ボード日本ミッション音楽教育史(その4)」『キリスト教社会問題研究』51, 2002年, p.189-212)があり、明治後期から大正にかけては、津上の研究がある。津上によれば、近年、音楽部設立当時のピアノのレッスン帳が見つかり、当時の音楽教育がより明らかになりつつある。(津上智実「神戸女学院音楽部レッスン帳(1907-1923)の資料的価値とその内実」『論集』57(2), 2010年, p.141-153)

<sup>4</sup> ヨーゼフ・ラスカ。ピアノ、指揮。伯林音楽院卒業。宝塚音楽歌劇学校教授。宝塚交響管弦楽団及びセレスティナ合唱団指揮者

<sup>5</sup> 廣田美須々。神戸女学院講師。1906(明治39年)東京音楽学校本科器楽部出身(津上智美, 大角欣矢, 橋本久美子『小倉末子と東京音楽学校』東京藝術大学出版会, 2011年, p.20)

神戸女学院の卒業生として有名な音楽家は小倉末子だが、原智恵子の母親や、安川加壽子の母親も神戸女学院の卒業生である。日本の音楽教育に関する研究は、音楽取調掛係から東京音楽学校、公立学校を中心としたものが多いが、このように地方で、そしてミッションスクールで、どのような音楽教育が実践されていたのか、目を向けると興味深い事実が浮かび上がってくる。

だから昔の話なんですけどね。それがうちの母の恩師で、それでその方1人だったらどうってことなかったんですけど、もう1人やっぱり白系ロシアで追い出され組の中に、フツエフ夫人<sup>6</sup>っていう、子供を連れて日本にやっぱり逃げてきた方もいます。その方も女学院は引き取ったわけです。フツエフ夫人はプロコフィエフのクラスメートかどうかわからないけど、同じころに音楽院にいたっていう。だから、そのヒロタミスズ先生と、そのフツエフ夫人と、2人いるから、もうそりゃ競い合っちゃうでしょう。だからすごくレベルが高くて。(中略)その時期に、母はずっと音楽部にいたんですけども。当時、神戸女学院では、聴音のことをイヤートレーニング<sup>6</sup>って言うんです。それからソルフェージュ<sup>6</sup>とって、その2つを多分フツエフ夫人か、ヨーゼフ・ラスカ先生が持ち込んだと思うけれども、常にやってたんです。

増本氏のいう「イヤートレーニング」や当時のソルフェージュが実際にどのように行われたのか具体的内容は不明だが、増本氏の母親はソルフェージュを含め、本格的な音楽教育を受けていたということがわかる。

だからうちの母は一応、聴音をやってたわけですよ。だもんで、その本(筆者注:笈田の著書)を2冊買ってきて、私を何かモルモットがわりに、いろいろ。だから別に音楽家にしようとかいうんじゃないでね、その本を使って、おもしろいからいろいろやってたという。私の満3歳ぐらいのときからですね。それまではピアノのある部屋には入れてくれなかったのが、急に何だか入れてくれたと思ったら、机の、こんな座り机のところ。まあ嫌いじゃなかったから楽しかったんですけど。聴音は簡単なものですよ。C-durの、しかも何かほんとに長三和音ぐらいだけみたいなものをやったところで、もう小学校に入る学年になりましたしね。

---

<sup>6</sup> エ・グリーンベルヒ・フチエフは当時の神戸女学院講師。

増本氏は、専門的な音楽教育を受けた母親から、笈田の著書<sup>7</sup>による「絶対音感教育」を家庭で施され、小学校ではその笈田のもとで「絶対音感教育」の実験をした一宮道子のもとで音楽教育を受けることになった。そうした教育を受けた増本氏が、その後、桐朋学園大学で長年ソルフェージュの教鞭をとることになったのも単なる偶然ではなく、時代の必然のようなものを感じる。氏は、特に意識することなく、戦前から戦後にかけて当時最先端であった音感教育の本流に身を置いていたのである。

## 第2節 豊明小学校で一宮の授業

昭和18年に豊明小学校に入学した増本氏に、まず、小学校での一宮道子との関係を伺った。

私が一宮先生にお世話になったのは、とにかく、日本女子大附属豊明小学校に昭和18年に入学してからです。そのときに、まず最初の1年間、それから飛びまして、5年のときに田舎から帰ってきて、5年生と6年生のときにお世話になり、(昭和22年と23年になるんじゃないかと思えますけれども)それだけの期間なんです。一宮先生にお世話になったのは。

氏が一宮の教えを受けたのは小学校1年生(昭和18年度)、小学校5年生(昭和22年度)、小学校6年生(昭和23年度)の3年間であった。

小学校で一宮に習った頃の話をお伺いしたのだが、増本氏が小学1年だった頃(昭和18年)、当時は戦時中であったため、音楽どころではなかったという。

何しろ小学校1年のときってというのは昭和18年で、戦争がひどくなるところで、そんな音楽どころじゃなくてね。さすがの一宮先生も、そんなには、いろいろとお教えにはなってなかった。

周知のように、この当時、小学校では国民学校令に従って音楽教育に「聴音練習」として、「絶対音感教育」が取り入れられていた。つまり、豊明小学校に限らず、全国の小学校で「絶対音感教育」が行わ

---

<sup>7</sup> 恐らく、昭和12年発行の「絶対音感を基調とせる最新ピアノ教本」(笈田ピアノ絶対音感早教育会編集部)か、1928(昭和13)年発行の「絶対音感及和音感教育法」(シンキョウ社)だと推測される。



れていた。

和音笛って言って、ちょうどこのぐらいの大きさのハーモニカなんだけど、3つ、CEGとCFAとHDGが吹ける笛があって、木製だったけど、そういうのをたしか女子大に入ったときに買わされて持ってましたね。どっか行っちゃいましたけど。だから小学校1年のときには、その和音笛ぐらいで、全然聴音を学校でやったっていう記憶はないんですよ。

和音笛とは佐藤吉五郎<sup>8</sup>が考案した音感教育のための教具である。佐藤はたくさんの教具を考案しているが、この和音笛は特に普及していたことが増本氏の話からも伺える。

残念ながら、増本氏が小学1年生だったころの教育がどのようなものだったのかはわからない。しかし、一宮が小学校でも「絶対音感教育」を行ったことは他の資料より確かであり、「絶対音感教育」の体系からすると、恐らく、1年生に対してはまだ聴音には入らず、楽譜の読み書きが中心だったのではないだろうか。また、当時から豊明小学校には楽器はあったようなので、簡単な合奏などはしていたかもしれない。豊明小学校では昭和19年8月16日より軽井沢に集団疎開しているが、疎開先には大太鼓、小太鼓、シロホン、蓄音機、レコードが運び込まれた。軽井沢でも一宮による音楽教育が続けられ、生徒たちによる音楽劇や器楽合奏が行われた<sup>9</sup>

増本氏が2年生（昭和19年）になった頃は、戦争の影響で豊明小学校に行くことすらできないひどい状況だった。そのため、増本氏は別の小学校に通い、また、父親の仕事の関係でサハリンへ、終戦直前には金沢へ転勤になり、小学校3、4年生は金沢で過ごした。その後、5年生より豊明小学校に通うようになった増本氏は、再び一宮に教わることになる。また、母親の勧めで、後述するように一宮にピアノも習うことになった。

増本氏は、復学後の一宮の和音感教育について、よく憶えていらした。

（音感教育を）やってらっしゃいました。それが一番大事なところはね、一般の授業で音感教育。教育っていうのはね、お遊び。ちょうど椅子取りゲームみたいな感じで、みんなにね、大体CEGとCFAとHDGぐらいなんですけれども、ちゃっちゃっちゃっと、こう弾いてるわけ。それ

---

<sup>8</sup> 当時、大阪府堺市視学。彼は笈田の絶対音感教育を小学校適用のため実験をしていた佐々木幸徳の指導に感銘を受け、大阪府堺市の小学校、幼稚園でもそれを実践しようと尽力した。1930（昭和15）年に彼独自の指導法や、堺市での実践をまとめた『和音感教育』（三喜堂）を出版した。

<sup>9</sup> 『日本女子大学附属豊明小学校八十年史』および『豊明小学校沿革史』より

で「ド・ミ・ソ、ド・ミ・ソ」<sup>10</sup>とか言わせるわけですよ。そうすると、途中で和音が変わるわけ。それで変わるとすぐにそこで、気がついた子はすぐに「ドファラ」と言い出すわけ。だから気がつかない子は、人が言ってるから……。そういう形の。あれが教育と言えるかどうかかわからないけど、そんなこととかね。

このような指導例は、一宮の資料にも見られる。子どもには難しい理屈は抜きで、楽しく飽きさせないように指導する、という姿勢が笈田らの「絶対音感教育」であり、それを忠実に実践したのが一宮である。次の証言からも、その姿勢がわかる。

そんなに網羅的にはやらなくて。(中略) 機能的にはお教えにならないわけなの。だからつまり単発で、顔が違うみたいに単発で教えるんですよね。だからそれは、DFAとFADが、関係があるもないも、そんなことは全然教えてくださらないの。

増本氏の証言で注目されるのは、一宮の音感教育は「教育ではなく遊び」だったという点である。一宮の「絶対音感教育」の特徴は遊びながら行う、という「遊戯化された絶対音感教育」である。

一宮は附属豊明幼稚園で1939(昭和14)年5月から「絶対音感教育」を実践していたが、子供を飽きさせずに楽しく学べるような様々な「遊戯化」を提案していた。その中には、天野式リトミックと結びついたものもある。というのも、豊明小学校では1942(昭和17)年2月13日より天野蝶による「音体の指導」(天野式リトミック)が始まっていた。これは今でも受け継がれており、豊明小学校の伝統となっている。一宮の音感教育には天野蝶のリトミックの影響も見られる。

また、一宮が豊明小学校で音楽担当をしていた時期、音感教育がどれほど重視されていたのかを物語るのが次の証言である。

それから入学試験に、一応音楽性を見る。それは多分、私の入学試験のときもあったと思うの。(中略) そのときは別に楽しく跳びはねて、それで終わりだったんだけど、それが結構パニックな子もいるらしくてね。私、6年になったときは大抵試験の手伝いとかさせられるんですよね。それでね、音楽の手伝いをやってたら、「お姉さんがやるようにやっごらんないさい」って、最初

---

<sup>10</sup> ここで、増本氏は日本では階名として使われる「ドミソ」とドイツ音名「CEG」と両方使っている。それについて「少しエスカレートした高級なときに、そのときには私たちはCEG」を使っていたという。

に私なり友達がモデルで、こういうふうにするんですよ。つまり伴奏に合わせてリズムカルに歩けるかどうか、それを見てましたね。それは入試のときに、ちゃんと。そういう音楽の入試が、一宮先生がいらしたときにはありました。

入学試験で子どものリズム感など音楽性をみる、ということがいつまで続いたのか、またどれほど合否に影響したのかは不明であるが、当時、豊明小学校がいかに音感・リズム感教育を重視していたのかわかる証言である。

ところで、一宮の音感教育は豊明小学校でどのような存在だったのだろうか。

(印象に残っているのは) だから今言った、その「ドミソ、ドミソ」が一番ね。(中略) 教育してるっていうつもりじゃなかったと思いますけど。とにかく当然のことにリトミックもあり。当然のことにドミソドミソがありましたね。

このように、増本氏にとって(恐らく、卒業生多数にとって)音感・リズム感教育は印象的な授業であり、また日常に溶け込んだ教育だったのだろう。

また、一宮の授業について増本氏は次のように語る。

だからね、要するにピアノを教えるといっても、指の訓練はさせなくて。音楽をいろいろ覚えさせたり、子どもに音楽を好きにならせるような授業ですよ。だから別に音楽家になる人じゃなくても。普通の生活をしてらっしゃる方でも、すごく音楽的な人が多いんですよ。逆に言うとそういう方でも別に音楽家になりたくなければならないわけだし、特に女子大なんかの場合、そういう志向はないですからね。だから結構いっぱいいらっしゃいます。そういう方。とてもあのときの授業は楽しかったって、みんな言ってますよ。

「音楽をいろいろ覚えさせたり、子供に音楽を好きにならせるような授業です」。この授業を受けた生徒には「普通の生活をしてらっしゃる方でも、すごく音楽的な人が多いんです」。

氏の語るこの言葉に一宮の音楽教育の目的が言いつくされている。

### 第3節 一宮道子の作曲指導

ところで、今回のインタビューの目的の一つに、作曲家である増本氏より、一宮の作曲指導について伺うことがあった。しかしながら増本氏の記憶によれば、氏が在籍していた1年生、5年生、6年生の授業では、作曲指導はなかったという。

大体、作曲はね、私、子供のときに、やってたんですよ。自分で。お絵描きの感覚で。そういう子っているでしょう、大体。わりと作曲家でそういう人いますよ。そうじゃない方もいらっしゃるけれども。私はだからお絵描きの感覚で書いていて。だけど、そのころはまだ音符が読めないころにピアノを弾いていて。しかもうちで弾かないで親戚のうちか何かで、「伎共ちゃんが何か、聞いたことない変なもの弾いてる」とかね。それで「あんた、あそこで、コバヤシで弾いたの、弾いてごらん」とか言われて、弾いて。それ、どこにもないから、どうやらつくったらしいと。それで母がそれを書きとめて。だからそろそろ教えなきゃっていうので譜面を、音符を教えただろうと思うんです。だから、書いてました。でも、書いてましたけどね、そうするともう大人ってせこいから、次はどう、これは何ていう名前の曲なのとか言うわけよ。名前なんてない。しようがないから「春の雪」。何でそう言ったのか知らない。「春の雪」。今度は、次はどんな曲書くのって。それで名前。「すすきの家」とか。「すすきの家」は結局書かなかったのよね。だってそんなこと言われたら、もう嫌でしょう。だからもうそれ忘れちゃって。

つまり増本氏は、作曲を学校での音楽教育とは関係ないところで既に経験していた。自由に書いた曲にたいして、標題をつけるように言われて嫌になったという増本氏の幼少期の気持ちは、子どもの自由な創作活動に関わる大人たちへの警告ではないだろうか。

しかし、増本氏が小学校でまったく作曲しなかったといえ、そうではなかった。

一宮先生も、作曲をしるってことは全然おっしゃったことなくて。(中略)ただ、そうだ。5年生のときに、何か夏休みの前にね、つまり学校で、クラスで何か書いたのね。それに自分で歌詞をつけて。「海の歌」だったかな。「海」とか。もちろんメロディーだけつけて、簡単な「スッチャン、スッチャン」みたいな伴奏つけて。そしたらそれが、次の週に音楽室に張ってあって。先

生がそれで何だかまた大げさな伴奏をつけて下さって。何か前奏までついてるのね。だから、書いて言ったとすれば、それはまあ全員に書かせたというかね。一宮先生に言われて曲を書いたのはそれだけです。だから学校の宿題ですよ、あれは多分。でも何かそれをよっぽど彼女は気に入ったらしくて、その後もあちこちで、みんなでやりましようとか言ってね、何かやりました。でも私だけじゃないんですよ。1年上にも、全然、音楽家にならなかった方だけ、「山からお猿がおりにきた」<sup>11</sup>とかいう、そっちの曲が先に張ってあったから。1年上の6年生の人の作品とかね。その人なんて全然音楽やってませんでしたけど。

「一宮先生も、作曲をしろってことは全然おっしゃったことなくて」という、氏の発言の意味は重要である。

あくまで生徒の自発性を尊重したということではなかったか。生徒の作品を掲示することで、みんなで共有して、それとなくつくることへの動機づけを行った。作曲することを生徒に無理強いすることがなかった。それが氏の記憶、在籍していた1年生、5年生、6年生の授業では、作曲指導はなかったという記憶につながったのだと思われる。一宮が作曲させることに興味がなかったわけではなく、逆に多いにあったことが氏の次の発言で分かる。

「でも何かそれをよっぽど彼女は気に入ったらしくて、その後もあちこちで、みんなでやりましようとか言ってね、何かやりました」。

それに恐らく、これが豊明小学校で作曲のことを「音の作文」と呼ぶようになったきっかけだったのだろうと推測する。

「1年上にも、全然、音楽家にならなかった方だけ、『山からお猿がおりにきた』とかいう、そっちの曲が先に張ってあったから。1年上の6年生の人の作品とかね。その人なんて全然音楽やってませんでしたけど」という発言から、音楽を専門に勉強していない生徒でも、気軽に作曲する環境があり、また実際に作曲できる生徒がいたということであろう。

その後、増本氏は中学校でもコーラス曲を作曲することになるが、その時にも、少なからず一宮の影響があった。

---

<sup>11</sup> この「山からお猿がおりにきた」という曲（標題は「おさるの話」）は、一宮の著書「私の楽譜指導」の冒頭に5年生の作品として楽譜が載せられているが、今回、増本氏の証言により、当時6年生だったことがわかった。氏によると、彼女は、その後、音楽とは関係ない道に進んだという。

それで今度、中学に行ってから・・・あれは昭和 26、27 年の話。50 周年かな。何かわりと節目の年だった記憶があつて。それでね、みんなで何か出し物をする事になって、音楽会もしましよつか言つて、それでコーラスをする事になったのかな。ところが中学の先生っていう方は、まあ秀才でいらしたらしいんだけど、一宮先生みたいなクリエイティブな方ではなくて。そうしたら一宮先生が多分ね、中学にはおもしろい子がいろいろ入ってるはずだから、子どもに曲を書かせなさいとかおっしゃつたらしいんですよ。そしたら、そんなことできる方はいらっしやいませんとおっしゃつたらしく、「そんなことはありません。絶対いますから。誰と誰と誰と」つて名指しをしちゃつたらしくて、それでその誰と誰との中に私も入つていて。で、もう 1 人の方は 1 年下の方で、ピアノがお上手で、一宮先生にもつかわいがられていて、桐朋にやっぱり入つたけど、その方は作曲家というよりは、ほんとに良妻賢母型の秀才ピアニストっていう感じでした。その方と 2 人書かされて、私は結局、ロングフェローの「矢と歌」つて、中学校の教科書に出てたのよ。要するに矢がどっかに落つこつて、ぼてんと落つこちるだけだけど、歌は人の心に残るみたいな有名な詩らしくて。だから皆さん英文科に行つてから、増本さんのあれは英詩で習つたとか何とか言つてたから、そういうわりと有名な詩だつたらしくて。それがね、中学か何かの教科書に載つてたのね。それで、それを歌詞にしてコーラス曲を書いて。それで、じゃあこれをやってみる？みたいな感じで。そしたらクラスメート全員総出で、みんなで歌つてくれたから、その年次の、その英文科へ行つた秀才がね、何か増本さんのあれ、私やったわよ、つい最近やったわよとか言つてくれました。(中略) あれは、昭和 25 年か 6 年か、そのころだと思うんですけども、中学 3 年のときですね。それが、その次の作品といえば作品だけど。

一宮がどれほど創作に興味を持つていたのかがよく分かるのが氏の次の言葉である。

「ところが中学の先生っていう方は、まあ秀才でいらしたらしいんだけど、一宮先生みたいなクリエイティブな方ではなくて。そうしたら一宮先生が多分ね、中学にはおもしろい子がいろいろ入ってるはずだから、子供に曲を書かせなさいとかおっしゃつたらしいんですよ。そしたら、そんなことできる方はいらっしやいませんとおっしゃつたらしく、『そんなことはありません。絶対いますから。誰と誰と誰と』つて名指しをしちゃつたらしくて、それでその誰と誰との中に私も入つていて。」

#### 第4節 一宮道子のピアノ指導

先に述べたように、小学校5年生のときに豊明小学校に復学した増本氏は一宮にピアノを習ったという。増本氏によれば、金沢にいたときにも、音楽の教員にピアノを習っており、当時、音楽の教員が校内で個人的にピアノを教えることは珍しいことではなかったようだ。

結局ピアノはね、初めは母がバイエルぐらいまで教えていて、その後、金沢の学校に行ったら、終戦になってからみんなが学校の音楽の先生にピアノを習っていて、その人たちだけでお稽古会みたいに、学芸会でピアノ弾いたり、オルガン弾いて、いいな、すてきだなと思って。うちはそのころまだピアノがなかったんですよ。そしたら父がどこかからピアノを借りてきてくれて。それで初めてピアノができて。それで、じゃあ学校の音楽の先生に習いましょうか、みたいなことで習って、ソナチネあたりからやって、だからチェルニーなんて全然やってないのね。

それから東京に帰ってきて、一宮先生のところに母が連れて行って、で、今ソナチネを弾いています、か何か言って。チェルニーは母がうちで教えてましたね。だからソルフェージュの感覚でチェルニーを初見で弾いたりしてるんだから、うまくなるわけないですね。そういうピアノです。で、一宮先生も、そんな感じで教えてくれて。あれはすごくいいことでもあって。つまり母が思うに、まだでき上がってないと。うちの母は一応、厳しくピアノ習っているでしょう。そうするとまだでき上がってもいない、これからテクニックをちゃんとしようと思うところに、一宮先生、もうさっさと次の曲にお替えになるらしいんですよ。まだでき上がってないのに。しかもすごく難しい曲を下さるのね。それで、またそれが中途半端なところに、また次の曲って。で、私、どうやらそれね、クロイツァー<sup>12</sup>がそういうふうにやってたんじゃないかと。それで母が文句を言ったらしいです、一宮先生に。そしたら「どうして？いろいろな曲を覚えるんだからいいじゃないの」っておっしゃった。それがすごく私は印象に残ってる。それでいろいろな曲。そしたら母はね、そんなことやってるから、うちの伎共子はテクニックがどうたらこうたらで、自分のこと棚に上げてそう言っていました。

---

<sup>12</sup> レオニード・クロイツァー。ロシア生まれのピアニスト、指揮者。1931年に初来日し、1933年に再来日。その後、東京音楽学校の教授を務めた。クロイツァーは笈田光吉宅に滞在していたこともあり、一宮は弟子にクロイツァーのレッスンを受けさせ、自身もそれに付き添ったという（山崎彰子「音楽教育者としての一宮道子研究」日本女子大学家政学部児童学科昭和59年度卒業論文）

氏が印象深く語っているように「これからテクニックをちゃんとしようと思うところに、一宮先生、もうさっさと次の曲にお替えになるらしいですよ。まだでき上がってないのに。しかもすごく難しい曲を下さるのね。それで、またそれが中途半端なところに、また次の曲って。(中略)それで母が文句を言った」という。それに対する一宮の返事がピアノ教育に対する一宮の考え方をよく表わしている。「どうして? いろんな曲を覚えるんだからいいじゃないの」。

一宮にとってピアノを弾くということはピアノを弾くテクニックを付けることではなく、ピアノを弾くことで沢山の曲を知ることであったのである。

レッスンの進め方は指導者によって様々であるが、テクニックの習得を重点に1曲1曲を丁寧に仕上げていくレッスンが多い中、テクニックにこだわらず、たくさんの曲をどんどん弾かせるという一宮の指導内容は筆者を少なからず驚かせた。そして、増本氏がその後、桐朋学園大学で師事した矢代秋雄のレッスンに通じるものがあった。増本氏はそれについて、クロイツァーの影響があったのではないか、という。

そうしたら、私、大分たってから、桐朋を卒業して短大も卒業して教師になって。また4年制っていうのができて、そこに入るの、理論ピアノって、副科ピアノのほかに、指揮科と作曲科と音楽学科だけが履修する科目を受けました。そこで作曲家の矢代秋雄先生にお習いしました。矢代先生はクロイツァーにならったことがあるらしいんです。そこで、私は気付いた。何かこれは、いつか来た道みたいな気がしたのよ。なぜだろう。矢代先生が、つまり一宮先生と同じようなことをなさるわけですよ。一番最初に入門のご挨拶に行ったら、「シューマンのコンチェルトを持ってきて」って。私はこの間、4年間ピアノを弾いてないんですからね。「シューマンのコンチェルトは、ちょっとまた後でやらせていただく……。」だめか。えらくご不満でね。「じゃ、モーツァルトでもやる?」って言うことになって、じゃあ、モーツァルトって。そういう調子で、手に余るものをくださるから。矢代先生の場合、一宮先生と違うのは、そこはもうテクニックから音楽のことから、全部厳しくお教えになるから。一宮先生の唯一、ちょっとデメリットといえば、そのね、指の訓練とかは全然なさらないからね。そういうつもりで教えていらっしやるわけではないから、多分。だから指の訓練したい人は、ほかのピアニストのところに行きなさい、とはおっしゃらなかったけど、思ってたと思いますよ。今、私の大人の考えです。

だけど、とにかくいろんな曲に当たることはやらせていただけたかな。だから一宮先生と矢代



先生。だから、つまり多分クロイツァーがこういう主義なんだろうと、うちの母も言っていた。

## 第5節 桐朋・子供の音楽教室から作曲家への道に

このように、小学校時代、一宮の音感教育とピアノ教育を受けた増本氏は中学校に進学すると、当時、新設された桐朋学園の「子供のための音楽教室」に通うことになるのだが、そこには、一宮の強い助言があったという。一宮は恐らく、「絶対音感教育」の流れを汲む「子供のための音楽教室」に関心があり、またその指導内容を評価していたので増本氏に勧めたのだと思われる。

その、「子供のための音楽教室」は桐朋（学園）の前身なんですよ。それが、私が6年生のときにできたらいいですね。うちの母なんか、何もそんなこと知らない。それでただ、豊明小学校のお友達で、今は全然音楽をやっていない人がいて、その人が音楽教室っていうのに行ってる、ということは聞いて知っていました。いいなあとは思っていたんですけども。そしたら中学になって、つまり私が一宮先生から手が離れるときに、母が呼び出されて、伎共子ちゃんをその音楽教室に入れなさいっておっしゃったわけ。うちの母はね、私、ほんとだめ人間で、体も弱かったので、で、「うちの伎共子は何しろ土曜日という日は休養日にしたいと思います」。そうしたら（一宮が）「お母さんがそういうこと言ってるから、伎共子ちゃんはだめなんだ。絶対に行かせなきゃだめですよ」っておっしゃってくださったの。それでね、やっと母は不承不承、音楽教室に1年おくれて、だから私、入ったんです。だから音楽教室に入れてくださったのも、一宮先生。それは一番感謝してますよ、そりゃ。もうあそこへ行ってなかったら、今、私はこういうふうやってないですからね。

で、行ってみたら、そこにはもう音楽をやるつもりで来てる人間ばかりだったの、周り中。それと、音楽ってそうでしょう、氏素性と関係なく、音楽さえできて好きならば、みんな集まってうまくいくでしょう。

「子供のための音楽教室」でのレッスンがとても楽しい思い出だったことは増本氏の表情から明らかであった。反対する母を「お母さんがそういうこと言ってるから、伎共子ちゃんはだめなんだ。絶対に

行かせなきゃだめですよ」と説得して教室に入れてくれたことが一宮に「一番感謝してますよ」という。「そりゃ。もうあそこへ行ってなかったら、今、私はこういうふうになってないですからね。」

だからこそ、『教育音楽』のインタビューでも、一宮に触れていたのである。一宮が毎時の指導内容だけでなく、生徒の将来を見越した助言ができる教育者であったことを裏付ける貴重な証言である。自分の考えに自信を持ち、相手を説得することに長けていた。自分の考えを率直に述べる一宮の姿が彷彿される。

(子供の音楽教室へ通うことは) うれしかったですよ。もう土曜日が楽しくて、楽しくて。制服も着なくてよくて。音楽教室に行く日はもう楽しくて。(中略) 今は学年で分けてますけど、学年関係なく、出来不出来の順番でやってましたからね。だからもう本当、楽しかったですよ、それは。

そのころは、さすがに(作曲家になりたいと)そろそろね、思っていました。作曲には興味があったの。それで柴田南雄先生にやりたいと言ったら、あの先生、女性は作曲すべきじゃないっていう。だから一遍に断られちゃう。「君みたいないうちのお嬢さん——いいうちじゃないんですよ、うちは。おかたいうち——いいうちのお嬢さんは作曲なんかするもんじゃありませんよ」っておっしゃったの。それで私も我慢してたんだけど、桐朋に入ったら、作曲科に女性がいたんですよ。クラスメートにね。だからね、もう我慢できなくて、夏休みの宿題っていうのがあって、そこに何でもいいから思ってることを書けっていうの。吉田秀和先生がね。(校長先生でしたから。)それでね、書いた。私も作曲科に行きたいことを縷々書いたわけですよ。そしたら、それを柴田先生に見せて、それからピアノの寺西昭子先生(に習ってたんですけどね)にも……。そしたら寺西先生がそれを見て、「ああ、あの子なら、こう思うでしょうね」っておっしゃったんですよ。それでピアノは、でも、ちゃんとやりたいからって言って、まだそのころは理論ピアノがありませんからね。それでピアノの試験は、作曲科もピアノ科と同じ課題曲を弾かせてくださいと生意気なことをいろいろ言って。それでそういうふうになったんですよ。(中略) だから柴田先生にはほんとお世話になったんですけど、女性は、要するにそれこそクリエイティブじゃないっておっしゃるの。構成力がないって。それは確かに言えるの。感覚ばかり鋭くて。発想だけよくて、それをまとめる能力が女性には欠けてるって。それは確かに言えてますけどね。

欠けてるんなら、それを補えばいいと思うんだけど。私は、うちの母がね、(ほらピアノ科から作曲に転向したからおもしろくないわけ。)それでも二言目には、ちょっと私を書けないとか言ったら、「あ、そう。じゃあもう、私、頼んだんじゃないんだからやめなさいよ。夜の7時以後はアパートだからピアノ弾いちゃいけないの。それもできないなら作曲やめなさい」。何かっていうと作曲やめなさいって。やめなさいっていう母親と、女性は作曲に向かないという柴田先生と、その2人に支えられて、意地になってやってたっていう。それで現在も何となくやってるって感じだから。

作曲科を出られた後、増本氏の活躍については周知の通りである。また、今回は紙幅の都合で割愛せざるを得なかったが、その後、増本氏は雅楽も研究され、初心者にもわかりやすい入門書も出版されている。

## 第6節 増本氏の見た一宮の風貌

一宮について増本氏は、どのような印象をもっていたのだろうか。一宮と身近に接した増本氏により、一宮の風貌について貴重な証言を得た。

ご自分で演奏のなさり方もね、伴奏を弾くご様子など、ピアニスティックに言うと異様なんだけど、でもご自分の世界がありましたね。いつか、久しぶりに学校の帰りに、(中学校、高校に入ってたかもしれない頃に)、一遍千登世橋のご自宅へお寄りして、練習風景を見たことがあるんだけど。横で、バッハの小曲が何か弾かせておいて、その横で何かストーブを金棒でちゃんちゃんたたいたちゃったりしてね。大女でね。髪をひつつめにして。声も大きいし。ご自分はね、随分作曲なさってたんですって。豊明のための歌を。それはご存じでしょう。学校の1日か何かで、私たちそれ、みんなで合唱して、器楽合奏して。

「大女でね。髪をひつつめにして。声も大きい」一宮は「自分の世界」がある人であった。豊明小学校のみならず、日本女子大学では今でも一宮が作曲した歌が、校歌をはじめ多く残っている。

日本女子大学の学内新聞『桜楓新報』101号（1960年）では、一宮道子を「全学うたごえの泉」と紹介しているほどである。増本氏に「おべんとうのうた」を憶えているかどうか伺ったところ、それは記憶していなかったものの、「そうじのうた」があったこと、そして「おかえりのうた」が1日のフィナーレだったと話してくれた。「おかえりのうた」は今でも多くの幼稚園や保育園で歌われている。

卒業後、一宮とは疎遠になったそうだが、一宮には感謝しているという。

（卒業後）学校の帰りに千登世橋の辺に住んでいらしたもんですから、一、二回お訪ねしましたけど。でもほとんどもう、そのぐらい。私ってわりとその辺はドライでね。いろいろ忙しかったこともあると思うけれども、疎遠になっちゃってましたね。だからほんとに一宮先生との関係は、その3年間（筆者注：1、5、6年生）だけなんですよ。

でも、すごくやっぱりいいものはいただいたと思っています。一宮先生に何かを教えていただいたという体験は、私はない。ほかの人はどうか知りませんが。私はないですけども、でも何かさせてくださったというか、私がやりたいことを伸ばしてくださるのは、何しろ音楽教室に勧めてくださったことが一番ありがたいですよ。それは。（中略）ただね、母には「伎共子ちゃんは体も弱いから、ピアニストっていったって、とても。（まあ、あんまり上手じゃないってわかってたんでしょ、きっとね。）」だけど作曲だったら、お嫁に行っても、そんなもんじゃないけど、火鉢でお餅か何か焼きながらでも、作曲だったら考えることができる」と、おっしゃったそうですよ。

今回のインタビューは、一宮が増本氏の作曲家の道へ後押しする助言者であったことを知っただけでなく、一宮の音楽に対する姿勢と考え方、それに人となりを具体的に実感する良い機会となった。それは彼女の実践を読み解く助けになるものであると感じられた。また、史料だけでは見えてこない日本の音楽教育史があるのだということも痛感した。あるいはそれは、史料の行間をうめるものかもしれない。

※本インタビューは「作曲家・増本伎共子さんにきく：私か受けた一宮道子の音楽教育」*Journal of creative music activity for children* 2, p.111-121（2014年）を一部、加筆修正し再掲したものである。