

# 音楽科教育は「音自体を聴くこと」を どのように考えてきたか

第六次学習指導要領（1989年・平成元年告示）までの状況

阪井 恵

## はじめに—本稿の目的

本稿は、日本の音楽科教育が「音自体を聴くこと」をどのように意識してきたかを、第六次学習指導要領（1989年・平成元年告示）実施の時期までに限定し、概観する小論である。ここで扱うのは「音を聴くこと」であって、「音楽を聴くこと」ではない。音楽を聴いているとき、人は物理的な現象としての音を聴いているには違いないのだが、それでは「音楽」と「音」を分けるものは何であろうか。20世紀後半は、西欧近代に確立した「音楽」の概念が揺さぶられ続け、新しい枠組みが生じてきた時代である。そのような過程で、「音楽」にとっての「音」のあり方や、「音」と「音楽」の区別のあり方について、一般的な認識も変容してきた。音楽科教育においてはどうか。

私は近年、「（音楽以前のものとしての）音を聴く」ことを特に重視した小学校の音楽科教育の実践に出会い、授業に参加するとともに研究を続けてきた<sup>1</sup>。その過程を通じて、音楽科教育の全体的な動向は、これまで「構造としての音楽を聴く」という方向に傾斜しすぎているのではないかと考えている。この方向は、文字通り音楽を聴き味わう「鑑賞」の活動領域ではもちろんだが、ことはそれに留まっていない。教科の目指すもの自体が、「音を聴くではなく、音楽を聴く」という言説に象徴されるように、構造理解を中心に考えられる傾向にあるのではないだろうか。私は、人が「これは音楽だ」と感じるものは、通常何らかの構造を有しているということを否定するのではない。しかし、構造が生じたときに音楽の始まりであるかどうか、音楽活動に必要な知識において構造理解が中心的なものであるかどうかは、検討の余地があると考ええる。この問題は、音楽科で育てるべき資質・能力をどのようにとらえるかという問題とも密接な関係にある。

私は、日本の音楽科教育の理論と実践が、「音を媒体とする教科であることの意味を十分に追究してこなかった」という視点から、「音自体を聴く」ことの重視に、どのような意味があるかを、今後幅広く再検討していく所存である。本稿はその序の序とでも言うべき部分についての小論で、音楽科教育に関する過去の指導的な文献において、音自体を聴くということが思いのほか軽視されてきたのではないか、という仮説を立て、資料を検討するものである。

## 資料の検討

### 1. 戦前の資料から

ここではまず、戦後に「学習指導要領」という指針が策定される以前の、特に音楽鑑賞指導に焦点化して著された文献から、「音自体への意識」を見る。1920年代から30年代にかけては、西欧諸国とりわけイギリス、ドイツ、アメリカにおける音楽教育の多様化に倣い、日本においても音楽鑑賞教育が盛んになった。この時期、蓄音機とレコードが著しく普及したのが直接の引き金とされている。この当時のいわゆる「鑑賞法」は戦後の音楽科教育における鑑賞指導に、基礎となる路線を敷いた。

#### 山本壽『音楽の鑑賞教育』目黒書店、1924（大正13年）

日本における最初の音楽鑑賞教育に関する文献であり、ビクター蓄音器会社編纂の *Music Appreciation for Little Children* をもとにして、鑑賞教育の理論と実際を論じた。掲載されている教材曲はこの書物から引いてあり、その解説および指導法に関する部分は、実質的な訳書の体裁である。

「音楽を知的に傾聴することを措いて、他により多く機敏、知覚、注意、集中等の精神的慣習に大なる結果を齎すものは、音楽の如何なる部門にも、また他の如何なる教科のうちにもあり得ない。……中略……（音楽鑑賞の偉大なる力は）思考力の鈍きもの、想像力の乏しきもの、又は美に対する経験の少きものに対して他教科の凡ての仕事を向上せしむる上に偉大なる精神的働きを為すものである。即ち彼らにとって悦楽の尽きざる源泉となる所の美的鑑賞力を発達せしむるのである。（p.22～23）」このように、音楽鑑賞が他の教科や他の音楽活動に比べて注意力・集中力育成に効用があること、他教科における向上にも役立つことを述べた上、「美的鑑賞力」の発達に言及している。

「音自体を聴くこと」への意識はどうであろうか。「器楽」のところの下位項目として、  
・写実的音楽 ・空想的概念／気分及び連想 ・純粹美的音楽 の3つを挙げている。写実的音楽のところ、写実音を含む曲を紹介し、児童が、熊のうなり声や時計の音に喜んで反応することを特に述べている。また、（自然研究として）レコードでさまざまな鳥の声を聞き分ける活動もあり、「児童は、音楽の中に小川、嵐、雷鳴、旋風、噴水、水、雨等の自然現象を認識することにおいて、直接的にそれらを感じることができる。」としている。

#### 津田昌業『音楽鑑賞教育』十字屋楽器店、1924（大正13）

上記山本壽の著作が、基本的に児童向けの音楽鑑賞教育論だったのに対し、津田のこの著作は、幼年期から青年期にわたる鑑賞教育について、教材と教授法を挙げて論じている。音楽史の学習および音楽評論を書く手引きも示されている。津田の著作では、音楽鑑賞（聴き方科）の教育的意義は ・精神の集中 および ・識別力の養成 である。

「音自体を聴くこと」に関しては、山本と同じくビクターレコードを使用することを前提としているので、山本の著作と同じ教材曲が挙げられ、幼年期向け教材において、同様

の具象音についての記述がある。

「聴くことは正に一ツの習慣—聡明なる習慣—である。聴くということは聞く所の事物について思廻すことである。……中略……唯音響として音楽を聞く人は茫漠とした印象を受け聡明な批評をしないが、明瞭な印象を受ける人は何等かの方法でそれを吐露することができる。」「人間は幼い頃から『音楽はそれを聞いて思廻して見るものである』『催しや娯楽だけのものではない』といふ事を学ぶ可きである。(p.62~63)」という記述がある。

以上、時期を同じくして出版された山本壽と津田昌業の著作は、いずれもビクターレコードの編纂による教材と解説の立場を踏襲して、「美的鑑賞」、「注意力、集中力をもった聴取」、「主題の識別」、「リズム・メロディー・ハーモニー・形式（を音楽の4要素とし、それを識別すること）」を主眼としている。「音自体を聴くこと」への注目と言う点では、擬音をたくみに取り入れた曲が年少児の興味を引くという言及はあるが、あたかもそれは児童に対するサービスのような位置づけである。オーケストラに用いられる楽器とその音色に関する詳述も見られない。

#### 金森保次郎『音楽の鑑賞教育』明治図書株式会社、1931（昭和6）

金森の著書は、「音楽は万人に愛好され、「音楽が理解出来ない」といふ人があっても、それは音楽を芸術として評価することの能力に欠けている—多くの場合その修養がたりないため—といふことを意味するのでありたとへ音楽上の教養を経ない人であっても、音覚によるリズムは尚之を感じ、その力に動かされるものであります。(p.7)」ということを前提に、1) 消極的な立場からは：「鑑賞能力に乏しい児童達—大人にもある—は、不知不識の裡に野卑な音楽に魅せられ、人格を下劣ならしむる恐れがあるから、鑑賞教育によって鑑賞の能力をつくり、そのあやまちを未然に防ぎ度い(p.9)」と考え、2) 積極的な立場からは：「立派な音楽は人の心に慰安を与へ、不知不識の間に利欲を超越した純情を培養して、これを高尚に導くものであるが、音楽の受容力は各人の能力によって異なるものであり、この能力は訓練することによって発展し進歩するものであるから、音楽の鑑賞教育によってその能力を発達させてやり度い(p.9)」というスタンスである。

「音自体を聴くこと」への注目の点では、いわゆる「描写音楽」における楽器の音色への言及がある。また、「実際編」は授業構想を具体的に示しているのだが、レコードを聴きながら児童が音楽に集中する手引きとして、具象音や特色のある具体的な音の描写の部分を話のきっかけに使用している部分が多い。小鳥の声、ラッパ、玩具の音、蛙の声、時計など、具体音を模倣したり使用したりしている部分を取り上げるのである。このやり方は前掲2冊と同じである。

金森の著書からは、教育や訓練による「音楽鑑賞力」伸展への信念、野卑な音楽と高尚な音楽という区別意識、といったものが山本や津田の著書より強調されていると取れる。楽曲の形式についての解説も丁寧である。

## 2. 「音自体を聴くこと」についての特殊な教育—「和音感教育」—

「音自体を聴くこと」に関して、日本の音楽教育史上、特殊と言える事例について、こ

こで特に触れる。

1935年（昭和10年）ごろから、東京市小石川区金富小学校で、佐々木基之（本名幸徳1901～）が「和音感教育」を行った。これは佐々木が1920年代半ば（昭和初期）に東京音楽学校師範科においてフランス留学から帰国した園田清秀（1903～1935）と出会い、園田が息子の高弘に一種の英才教育を施す過程を見て、「聴音」の方法論を学校教育にも導入したものである。「和音感教育」は、絶対音感を身に付ける訓練を行い、単音の絶対的な高さだけでなく、主要三和音の分割唱（分散和音にして歌うこと）と分離唱（和音の中の特定の単音を抽出してその高さを歌うこと）ができるようにし、ハーモニー感の育成を通して合唱教育につなげることを目標としていた。園田の方法は、早世した園田から引き継ぐように笈田光吉（1902～1964）が私塾（ピアノ塾）において体系化し、詳述しているが、佐々木基之は笈田の門弟でもあった。佐々木の実践が、当時大阪府堺市の視学であった佐藤吉五郎（1902～）の聞き知るところとなり、1937年（昭和12年）、佐々木が金森小学校へ佐々木の授業を見に行く。その後佐々木は、堺市の幼稚園と小学校で大規模な「和音感教育」の実践を展開した。

1941年（昭和16年）に公布された「国民学校令」と「同施行規則」により、公教育における音楽は「唱歌」から「芸能科音楽」と改称になる。この施行規則第14条に、芸能科音楽の目的と内容が示された。目的は「芸能科音楽ハ歌曲ヲ正シク歌唱シ音楽ヲ鑑賞スルノ能力ヲ養ヒ国民的情操ヲ醇化スルモノトス」である。内容として示された項目の中に、「発音及聴音ノ練習ヲ重ンジ自然ノ発声ニ依ル正シキ発音ヲ為サシメ且音ノ高低、強弱音色、律動、和音等ニ対シ鋭敏ナル聴覚ノ育成ニカムベシ」というものがある。「和音感教育」は、法令上はこれを背景に国民学校で実施されるのだが、1930年代後半、園田、笈田、佐々木、佐藤などの努力によって広められていたものは、戦略上の観点から軍部の注目するところとなっていた。この点が、音楽教育史上、特殊な事情である。

「堺でおもしろい教育をやっているというので…来たのが、陸軍技術研究所。ここではアメリカの飛行機の爆音レコードをこしらえていた。そのレコードは、はじめは飛行機の音を大きく出して、だんだんボリュームをさげて、飛行機音を小さくして雑音を大きくしてというようにつくってあった。……幼稚園へ連れて行って、「この中から無作為に十人子どもを選んでくれ」といって、目隠しをしてズラッと並べて、レコードをかけたわけだ。「アメリカの飛行機の音が聴こえたら手を挙げよ、聞こえなかったら手を下ろせ」と…。そうしたら百発百中なんだ。…こんなもの簡単ですよ。二オクターブ上の「F#」なんだ。子どもはそれをおぼえているから、雑音がいくら大きくて飛行機音が小さくてもパッとわかる。<sup>2</sup>」

こうした記述から読み取れるように佐藤の大規模な実践は、当初の「耳をひらくこと」「合唱教育」といった目的とは甚だ異なった目的にも利用された。しかし、たとえば佐々木は『音感教育教授法』（1941年、音楽書院）において

「（和音感教育は）特質的な少数のものみに成功するのではなく、寧ろ耳に生理的な欠陥のある少数のものを除いた、全部の人々に対して好ましき結果を得るのであるから、普通教育として充分にその価値を認められるべきである。」と述べ、また、『耳を開く 人間づくりの音楽教育』（柏樹社、1983年）の中で、

「私たちの耳と心は、本来、気持ちのよい音を求め、純粋なハーモニーを美しいと感じ、いやな音、汚い音を避けるように出来ています。せっかく神から与えられたその能力を、私たちは、育った環境や、誤った音楽教育のために狂わされているのです… …人と人との心が通じ合い感じあう「言葉」と同じように、音楽を聴き、演奏をする一つまり、音楽の心を感じる教育が為されなくてはなりません。(改行) それにはまず、人間の本能に安らぎと喜びを与えてくれる自然音の美しさを感じさせることが大切です。異なった高さの音が調和して生まれる自然音こそ音楽の根源です。(改行) そのためには、<sup>メロディー</sup>単音を音楽の基調とする音楽教育をやめて、音楽の根源である自然音(和音)から始めるべきなのです。(p.10)」

と述べている。

したがって、笈田、佐々木から佐藤に発展していった「和音感教育」は、素朴な意味で万人のための音楽教育をめざしていた。また「人間の本能に安らぎと喜びを与えてくれる自然音こそ音楽の源泉」という言説には、音響そのものの人間に与える正の影響について、無意識に近い認識が現れているといえるだろう。これは看過できないと思う。

ところでこの当時、ピアノは平均律で調律されていたと考えられ、それ以前の音律に関する試行錯誤の歴史を当事者たちは知っていただろうか。おそらく知らなかったと思われる。佐々木の言う「自然音」は、どの程度のものだったのか。これは興味深い事案で、今後の調査検討に値する。

### 3. 戦後の学習指導要領にもとづく音楽鑑賞教育

#### 昭和22年学習指導要領試案

昭和22年の『学習指導要領・音楽編(試案)』は、作曲家諸井三郎が文部省に登用され、ほとんど単独で執筆したことが明らかになっている。戦後の音楽科教育の出発点となったこの試案は、音楽教育の目標は、「音楽美の理解・感得を行い、これによって高い美的情操と豊かな人間性とを養う」ことであると謳った。諸井三郎は芸術教育としての音楽教育を確立するという方針を固め、「まえがき」で「芸術としての音楽の本質」について述べた。その冒頭には「音楽は、音を素材とする時間的芸術である。(改行) 音楽では、素材となる音に、まず、生命が与えられる。」と書かれている。しかしこれに続く文章は「即ち、音のリズミカルな運動が起こされて、ここに、音楽的な生命の躍動が始まるのである。(改行) リズミカルな運動は、発展して旋律的な要素の導入となり、旋律的な動きは、必然的に和声の肉付けを生む。…(後略)」となっており、「音」そのものやその知覚・感受への踏み込んだ記述はない。

しかし、「音自体を聴くこと」にかかわり特記すべきこととして、諸井が「音色に対する理解」を学習内容の一つとしたことが挙げられる。「楽器の音色に興味を持たせる」ことはその後の改訂を経ても常に踏襲された。

#### 中野義見『音楽鑑賞の指導』音楽之友社、1950

大正末期から小学校で教鞭をとり、後の視学や文部省の委員を務めた中野は、前掲諸井の作成した学習指導要領の理念を受け、音楽学習の指導は 1. 音楽の要素に対する理解

と表現 2. 音楽の形式及び構成に対する理解 3. 楽器の音色に対する理解 4. 音楽の解釈 の4点であることを前提としている。「音自体を聴くこと」とのかかわりは、「3. 楽器の音色に対する理解」に見られるが、

「…思い当る事は、従来、初学年に対して取り扱われてきた描写音楽万能の弊である。今までは鑑賞入門として聴かせる音楽は、必ず「森の鍛冶屋」であり「森の水車」であった。そして幼学年の児童は、こうした描写音楽でなければ喜ばぬもの、解らないものと考えられて来た。しかし、彼等の喜んだものは何であろう。解ったと思ったのは何であったろう。それは、教師の説明による叙景的な想像であり、それに伴う小鳥の鳴声や水車の廻る音、鍛冶屋さんの金槌の音である。決して背後に流れる美しい旋律にあるのではない。しかもこのような描写音楽を、従来は相当高学年になっても聴かせていたのである。(p.11)」

ということも書いている。具象音のようなものを、鑑賞曲の目玉とすることへの憤りともとれる表現である。諸井の謳った「音楽美」の理解感得という観点からは、このようなものは少々邪道だ、という感覚だろうか。

黒沢隆朝・真篠将・浜野政雄『音楽鑑賞指導資料集成』全音楽譜出版社、(1953～1954)

第1編小学校第1. 2学年用, 第2編第3, 4学年用

学習指導要領(26年改訂版)にもとづき、歌唱、器楽、リズム反応、創造的表現などの諸活動を指導の各場面に照らして随所に取り入れられている。また実際の指導計画、指導事例と、鑑賞教材曲のピアノ版楽譜が非常に多く収められていることに特徴がある。

「音自体を聴くこと」への注目と言う点では、序に、「音楽の本質は聞くことにある。人は音楽を作る以前に、自然に存在する美しい音響に耳をうばわれた。この耳の経験が人の手で音楽を作るようになったのである。」とある。そして、第1編では、第1学年の鑑賞指導の目標として、1. よい音楽の鑑賞力を伸ばす。2. 注意深く識別して、しかも想像に富んだ聞き方の習慣を伸ばす。3. 純粹に楽しむために、音楽を静かに聞く習慣を養う。4. いろいろなリズム型に対する感覚と識別力を伸ばす。5. リズムに対して自発的に反応する喜びを味わわせる。6. 音楽は表現の手段であることを理解させる。それと同時に、音楽の描写力も理解させる。7. 見ても、音を聞いただけでも、何の楽器かわかる能力を伸ばす。8. 音楽は美しい音でできていることを理解させる。9. 音(音質)のよさを聞きわける能力を伸ばす。となっていて、これらの項目が基本的に第2学年以上に発展的に引き継がれたり、さらに新たな項目が増えたりしていく、すなわち第三次学習指導要領から明確になる、基本的に同一の指導内容が学年を追って複雑化する形をとっている。ここで「音自体を聴くこと」に関連しては、2, 7, 8, 9の項目に潜在的な言及があるが、それぞれやはり、「音楽美」の理解感受を前提として考えられている。

以上の2点は、戦後の音楽科教育が明快に「音楽美の理解と感得」をその目標としたことを受けて書かれたものである。ここでいう「音楽美」とは、西欧近代に確立した芸術音楽の美だったと言っても過言ではない。この点に、「音自体を聴くこと」へのスタンスを決定するキーがある。これについては考察で述べる。

### 高萩保治『効果的な音楽鑑賞指導法』日本音楽通信社、1958

この著書は、高萩が米国コロンビア大学のマーセルに学んで帰国した後に出版されたもので、カリフォルニア・プランと呼ばれる当時の音楽カリキュラム例、アメリカで当時採択部数の最も多かった音楽教科書*New Music Horizon*における音楽鑑賞指導を、充分に参照して書かれている。

「音自体を聴くこと」に対する注目という点では、教材選択の視点として「音の本当の美しさを表現した音楽」という視点をあげ、そこにはJ.S.Bachの《G線上のアリア》、Beethovenの第九交響曲の第3楽章なども挙げられている。鑑賞指導の目的としては、「よい音楽を聞くことによって児童生徒の音楽性を引き出し、健全な鑑賞能力を養い、好ましい社会人としての教養を高めるということ」を挙げている。

### テレンス・ドワイヤー『音楽鑑賞指導法』（1967原著）村田武雄訳、財団法人音楽鑑賞教育振興会、1973

音楽鑑賞教育振興会の企画で、音楽評論家の村田武雄が翻訳したもの。原著は、Dwyer, Terence: *Teaching Musical Appreciations*, Oxford University Press, 1967である。原著の出版された1967年は、アメリカではいわゆる「音楽教育の現代化運動」が進んだ時期で、青年作曲家プロジェクト（1959）、イェール・セミナー（1963）、ジュリアード・レパトリー・プロジェクト（1964）、タングルウッド・シンポジウム（1967）など、新しい音楽教育の創生を意図する会議やシンポジウムが盛んに開催された<sup>3</sup>。このような動向を背景に本書も書かれていると考えられる。音楽の色彩、構成、形式、歴史、の4つの観点を挙げ、それぞれが何を指すかについて音楽の実例に即した解説と、その教授法を簡潔にまとめている。最終章で、特に「音楽の哲学」について述べており、「音楽の理想的経験とは、感覚的、美学的と同じ、知的、美学的よろこびの合成です。…知性をともなった美的経験が最も大きな力を持っているということだけを加えておきましょう。」としている。

### 高萩保治『音楽鑑賞教育法』音楽之友社、1974

高萩保治が、70年代に入って新たに書き下ろしたもので、海外の鑑賞教育の動向、とりわけ上述のようなカリキュラム改革運動を経た後の、アメリカの状況について詳述している。この中には、きわめて斬新な教材を使用した「現代音楽による音楽的理解力の発達」というサン・ディエゴ市のプロジェクトが紹介されていて、ハリー・パーチ、ワレン・ベンソン、ジョン・ケージといった前衛の作曲家の作品を中学生が教材としている様子が見える。さらに、アメリカの音楽教科書も紹介された。Prentice Hall社の*Together We Sing*シリーズでは、音を探求する学習のための広範な助言がなされていることが書かれている。

「音の世界」という単元で歌唱教材が8曲配列され、「音って何でしょう？話すのをやめて耳をすましてみるといろいろの音が聞こえますよ。高い音、低い音。何が一番高い音ですか？一番低い音は？大きな音は？柔らかい音は？長い音は？短い音は？…（p.114）」という説明があり、具体音で識別してから、「あひるさん」という歌の中でもっとも長い

音・短い音をあてさせたりしている。その後で、音楽を聴取するために、オートハープ・ピアノ・パイプオルガン・ハープの紹介記事がある。身のまわりの音から出発して、音楽の中の音の高低・長短・強弱の識別へと展開する形をとっている。

#### 渡邊学而「子どもの可能性を引き出す 音楽鑑賞の指導法」音楽之友社、1987

音楽評論家の渡邊学而は、1960年代後期からNHK学校放送番組の解説などを手がけ、第五次学習指導要領（1978年、昭和53）の作成委員の仕事などを経てこの本を上梓した。音楽科教育における鑑賞指導の基本的考え方、方法、評価、そして「音楽美」をどうとらえるかについて、コンパクトにまとめたもので指導事例などは載せていない。この本は、音楽美は結局、作品と享受者の間に成立するもので、客観的には存在し得ない、音楽美は最終的には形式等の無意識化が起こったときに成立する、という立場をとっている。音楽美への手引きとしての鑑賞指導は、指導によってすべての子どもが理解し感得可能なことを教える、という原理を説いていて、これは鑑賞指導の理論的支柱ともなった。

「音自体を聴くことへの注目」と言う点には言及がない。いわば近代に成立した「音楽美」の概念を中心に組み立てられている。

#### SONARE音楽科教育実践講座 第8巻「聴いて味わう」、ニチブン、1992

ここでは、このシリーズの理論編部分から福井昭史「音楽鑑賞指導の内容（中学校）（p.226～243）」を検討する。90年代に入って出版されたものであるが、実質的に第6次学習指導要領の実施のための参考書として作成されたシリーズである。「（音楽鑑賞とは）音楽の本質—ここでは一言で音楽美という言葉で総括しておく—その音楽美を享受すること」であるという渡邊の立場を踏襲している。本シリーズは学習指導要領に基づくものだが、鑑賞の指導内容を、「曲想と表現」・音楽の諸要素の働き→これはさらに「表現媒体」／「楽曲の構成」の2項に分かれる・「音楽の様式」の4点から考察している。

このうち、「表現媒体」とは「声や楽器の音色とその組合せによる響きと効果などのことであり、楽器の奏法など表現技巧の特徴も含まれる（p.236）」となっている。この部分が、いわば「音自体」への注目を記したところである。それを整理し、

- A 音色を聴き分けられる
- B 音色がわかる
- C 音色の重なりがわかる
- D 楽器や声の組合せによる響きや効果がわかる

と発展させるように指導内容を組織するのだが、それは声や楽器の音の識別に始まり、その組み合わせ効果や音楽的コンテクストと関係づけた理解を目指す流れである。

#### 4. 音楽科における創作教育の動向から

ここでは、創作指導という観点で書かれたものから、「音自体を聴くこと」への意識を見る。大正年間から昭和初期にかけて、一部の先駆的な教師たちや研究者<sup>4</sup>によって自由作曲と呼ばれる創作指導が行われたことは、よく知られている。特に奈良高等師範付属小学校における実践は、サティス・コールマン<sup>5</sup>の影響を受けていた。その事実から推測す



れば、「音自体を聴く」ということを追究した活動があったのではないと思われるが、現在収集した資料からは、これが読み取れないので、次稿への課題とする。

戦後の学習指導要領では、26年の第二次（試案）において、小学校の創作領域が「創作」から「創造的表現」と改められ、いわゆる作曲活動だけではなく「歌唱・器楽・鑑賞・身体的表現などのあらゆる学習活動においてこれが指導されるべきである（p 4）」とされた。その具体的な活動内容は、音楽劇・自然音や環境音の模倣・自由な歌唱・身体表現・詩や舞踊や絵と音楽・リズムづくりやふしづくり・リズム編曲・合奏編曲・他教科との関連・周囲の物音やリズムによる音楽表現・形式の整った旋律創作、と多岐にわたる。このような考え方においては、必ず「音自体を聴く」ことに関しての意識が高まっていたはずだと推測される。これについては、実際にかかわった関係者の意識などの調査を、今後の課題としなければならない。

1989年の第六次学習指導要領では、創作領域の学習活動について、それまでの、いわば「西洋音楽の様式による旋律創作」から脱皮した大転換が行われた。中学校では「自由な発想による自己表現」が加わり、小学校ではア・イ2つの下位項目からなる「音楽をつくって表現できるようにする」の項目が設定された。このうちイの項目の示すものは、音を探したり選んだりしながら、一定の様式にとらわれることなく自由な発想で即興的に表現する活動である。自然音・環境音・人間や動物の声・木や金属や鉱物など多様な音素材への注目をはじめ、従来になかった創作表現の可能性が示された。

1989年版の第六次学習指導要領での創作領域の転換は、欧米の研究書の紹介や、先駆的な教師たちの実践を通じて水面下で進んでいたと考えられる。これを導く流れを作った著作から特に以下の2点を見る。

シェイファー『教室の犀』原著*The Rhinoceros in the Classroom*, Universal Edition, 1975, 高橋悠治訳, 全音楽譜出版社 (1980)

シェイファーは前衛の作曲家・思想家であり、この著書に10年遡る1965年ごろから、教育への発言も行っていた。シェイファーとその仲間による「サウンドスケープ」という造語とその概念は、1970年代前半に生まれている<sup>6</sup>。『教室の犀』においては、高水準の創造的活動が呈示されているが、その基礎には徹底した「音自体を聴く」行為があり、音楽教育に携わる人は、コンサートホールに限定せず、自分が生活する世界の音響的な環境に耳を開くよう力説している。たとえば、手をたたいてみせ、「今私が手をたたいた直前に、あなたが聞いた音は何だったか?」「手をたたき終わった直後には何を聞いたか?」「今日、あなたは何機の飛行機の音を聞いたか?」といった問いが書かれているが、これはその後今日にいたるまで、シェイファーの著作や発言に一貫したスタイルである。

ペインター&アストン「音楽の語るもの」(原著Paynter, J. and Aston, P.: *Sound and Silence*, Cambridge University Press, 1970) 山本・坪能・橋都訳, 音楽之友社, 1980

この著作は「音素材の探求」「他芸術との融合」「音組成の理解」の3つの柱にくくることのできる36の「音楽づくり」プロジェクトを提示している。その提案は、「音楽をつくる」という概念を拡大・変革し、現代音楽の作曲家たちが取っている手法から出発する点

が画期的だった。「どんな人でも芸術家の心に特有なあの子どものような無邪気さを持っている…子どものような無邪気さ—まさにこれこそ、身近なものから新鮮な<sup>インスピレーション</sup> 灵感を引き出し、言葉・動作・視覚的シンボル・音楽などを通して感情表現を促す源泉なのである。(p.4)」という立場で、誰でも音楽をつくることができる、という主張を貫き、その方法論を提示した書物であった。「音楽作りのものさしは終始一貫、耳であるからだ。耳こそ、言いたいことを表現する音が価値あるものかどうか判断するための、ただ1つの道案内なのである。音楽の真の‘基礎’は、音楽の素材—音と沈黙 (sound and silence) —の探求を通してはぐくまれるべきである。(p.8)」

このように、音素材を探求すること、耳を澄ませながらあらゆる音素材を実験的に扱ってみることは、この本のプロジェクトすべての基調になっている。

## 考 察

本稿では、1989年第六次学習指導要領の実施に至るまでの、音楽科教育における「音自体を聴くこと」への意識をたどった。仮説として、その過程では「音自体を聴くこと」が思いのほか重視されなかったのではないかと、いうことを挙げ、資料を検討した。

結果的に、1980年代まで、「音自体を聴くこと」への意識は低く、資料の中でこの問題に割かれている文の量もきわめて少ないことが明らかになった。これは、1947年(昭和22年)の学習指導要領・音楽編を書いた諸井三郎が音楽教育の目標であると謳った「音楽美の理解と感得」というときの「音楽美」が、ほぼ「西欧近代に確立した芸術音楽の美」を指していたという事実と、表裏一体のものである。また当時から現代に連なる音楽科教育における「音楽」の概念が、「西欧近代に確立した芸術音楽」中心であるということでもある。しかしそれにしても、教師と子どもが、楽器の音自体の良さや、音に関する好みなどを、素朴に楽しみ、授業過程のトピックとすることは、ほとんどなかったのだろうか。

さまざまの文化圏における音楽の在りようが明らかにされてきた今日では、「西欧近代に確立した芸術音楽」がどのように特殊であるかに関する論考は無数にある。また、音楽との関わり方において特記するほどのことを持たない一般の人々の意識において、「クラシック音楽」はあまたの音楽ジャンルの1つにすぎなくなっている。しかし、1940年代半ばという時代を背景に、諸井三郎の意識は当然のものであった。このとき規定された、音楽教育で扱うべき「音楽」の概念は、その後も学校教育の中でほとんど修正されなかったのではないだろうか。改訂を繰り返している指導要領には、「音楽」の定義や、時代を背景とした音楽の定義の揺れに関して触れた文言はない。

音楽科教育の内部において、「音自体を聴く」ことをどう扱うかは、以上に述べたような「音楽や音楽美」のとらえ方とつながっている。なぜなら、西欧近代に確立した芸術音楽の範疇では、音楽は音を素材としていることは自明なのだが、その素材たる音は「楽音」だったからである。楽音は基本的には、ピッチを明瞭に判断できるような音、物理学的に言えば音波の波形に周期性があり、その周期性を決定する基音とその整数倍の倍音を含むようなタイプの音である。楽音と騒音を峻別し、少なくとも理論上は騒音を排除して、1音は1音符で表せるものとして音楽がつくられる。音楽の素材を、楽音という言葉で規格

化されたものとする思考法と根を同じくして、十二平均律の発想も生まれた。十二平均律が、かつては到底考えられなかった遠隔の調へも転調の可能性を開き、それが取りも直さず調性の崩壊や、20世紀に試みられた12音やセリーなどの作曲技法へつながったことは周知の事実である。ともかく、西欧近代の芸術音楽をめぐっては、音符と対応する「楽音」という単位、建物で言えばレンガの1つ1つのような単位によってつくられた、構造物こそが音楽であるという思考法がほとんど絶対的だった。「音楽美」はその構造物の美として捉えられている。その世界では「音」は素材であって、それだけでは音楽とは言えない。音楽科教育では「音楽美」の理解・感得を追求するのだから、その「素材」には深入りしないのが道理というわけである。そして実際、本稿で取り上げた鑑賞指導に関する資料において、主たる教材となった18世紀中盤から19世紀後半にかけてつくられた音楽作品は、「素材」より「構造」において他に類を見ない特長を発揮しているのである。そしてこの近代に成立した音楽芸術に対して、美学が構造物としての音楽美概念を構築した時代だった。渡邊学而（1987）は、この路線で続いてきた鑑賞指導法とその意義を、まことに手際よく分かりやすくまとめている。

しかし私たちは皆、たとえば初期の電子楽器や交差点の信号から流れるメロディーは、音楽というにはあまりに粗末な響きのものであることを知っている。現在の技術は当初とは比べるべくもなく、電子楽器もアコースティック楽器に遜色のない音を出すようになってきた。しかしやはり、「なま音」との違いに違和感を覚えることは多い。つまり実際には「素材」を味わっているのである。このことが、音楽科教育をつくりあげてきた人々に意識されなかったはずはないと思われる。諸井三郎が「楽器の音色に興味を持たせる」ことを重要な指導内容としたのも、その表れであろう。また、黒沢隆朝・真篠将・浜野政雄（1953～1954）において、「人は音楽を作る以前に、自然に存在する美しい音響に耳をうばわれた。この耳の経験が人の手で音楽を作るようになったのである。」という緒言は、構造理解以前の「音の味わい」に対するこの著者たちの姿勢が、垣間見られるものであると思う。ただ、誰もが構造としての音楽の美—西欧近代の芸術音楽で確立された美のありかた—に心酔したと読むことができるのではないだろうか。「音自体」への注目もあったが、それはやはり「音楽の素材としての音」「音楽を構成する要素としての音」のことであり、公に「音自体」への関心を大きく取り上げる人はいなかったようである。

1935年（昭和10年）ごろから行われた「和音感教育」は、「音自体を聴く」こと、音を識別することへの教育が、考案者たちの意図に反し、「音楽教育」の文脈から離れて一人歩きした感を否めない。これがさらに「国防」のために利用されるところとなり、いわば特殊で異常な事態へと展開した時期があった。このことについての考察は本稿の範囲ではないが、先にも述べたように、当時の調律に関する認識はどのような状況であったのだろうか。「絶対音感」の功罪や、何をもって「よい音感」とするかは、今日再検討の余地があり、佐々木の言うところの「本当に美しい自然音」の感得は、音律の問題を絡めて研究すべきだろう。

1980年代になって日本の音楽科教育にも浸透し始めた、世界の「音楽教育の現代化」の

波は、シェイファー（1975）やペインター&アストン（1982）に見られるように、「音自体を聴くこと」への意識を大きく変えた。否、「音楽」の概念を拡大したり、その定義の外延を一部破ったりしたのだと言えるだろう。その結果、「音自体を聴く」ためのさまざまな方法の呈示に多くの文が充てられるようになり、具体的な授業（一連のプロジェクト）の中で、「音自体を聴く」活動の時間も格段に増加している。ここで言う「音自体」は、いわば音楽以前のもの、すなわち音楽と認められる構造をまだ持たないものである。このような現代化の流れが生じる以前は、教室では「音楽以前の音」は顧みられることが無かったのに等しい。

ここで、SONAREシリーズの福井の記述（1992）を見ると、以上のような現代化における「音自体」の位置づけが良く分かるのではないだろうか。ここでは「音」を傾聴し「音自体」の特性を追究することを「表現媒体」に関する学習としている。「表現媒体」とは、すなわち「音楽の表現媒体」である。かつて「楽器の音色」「声の特徴」などと言われていた学習内容がここでは「表現媒体」という、より範囲の広い概念化を施されており、これは、音楽の概念の広がりにもふさわしく、「楽音」という狭いカラからも抜け出た用語である。今度は、表現媒体としての音を識別し、その効果や音楽的コンテクストを総合的に理解・感得するという方向が見えてくる。つまり、80年代以降は音楽の概念が格段に拡大し、それに伴って素材としての音への注目、「音自体を聴くことへの意識」も格段に高まったと言える。しかし、ここで注意しておきたいのは、このような「音自体を聴くことへの意識」の変化は、やはりあくまで「構造としての音楽」の「素材としての音」という視点からではないかということである。建築材にたとえれば、レンガのような単位としての「楽音」から、重さ・厚み・強度・キメ・色合い・手触り・通気性・他のものとの相性などにあたるものを総合した「表現媒体」へ、視点は多様になったが、それはどこまでも「建物」を建てる素材として見られているのではないだろうか。

今後、1990年代以降の意識の変化について、検討を加えていく。本稿のはじめに述べた、私自身の関与している実践もまた90年代以降のものである。私見では、

第1期 西欧近代に確立した芸術音楽の「素材」として、「音自体」をあまり深い考察対象にしなかった時代

第2期 「音楽」の概念を拡大し、多様な文化的社会的背景を持つ音楽、自ら創作する「音響世界」、などの素材として、「音自体」を強く意識するようになってきた時代

に引き続き、この流れを縦糸とするならば、今度は横糸になるような流れが少しずつ生まれているのではないかと思う。それは、「音楽の素材」としての「音」についての学習という視点からではなく、音楽という教科や人間の音楽活動一般が、「音」を媒体とする意味を考え、それに即して教科の性格を再構築しようというものである。「音を媒体とする」ことは「聴く」という行為によるということでもあり、それは「見る＝分析的にとらえる」行為とは対照的な側面を持つことを踏まえ、今後の研究を展開する所存である。

- <sup>1</sup> 参考文献の阪井恵 (Sakai, Megumi) を参照。
- <sup>2</sup> 木村信之『音楽教育の証言者たち 上』音楽之友社, 1986, 192ページ。
- <sup>3</sup> 一連の流れはマーク著, 松本/田畑訳『音楽教育の現代化』音楽之友社, 1986年 に詳述されている。
- <sup>4</sup> 青柳善吾, 草川宣雄, 幾尾純, など。
- <sup>5</sup> Coleman, Satis N. アメリカの音楽教育家・研究者。著書*Creative Music for Children*, G.P. Putnum's Sons, 1922が, 奈良女高師付小の音楽教育に多大な影響を与えたが, 子どもが音楽の発生をたどるような原初的な音体験や楽器作りなどを重視する実践を呈示したものだ。
- <sup>6</sup> 現在, 音楽教育の世界でこの語は完全に定着したが, 成立の経緯を含むシェイファー初期の活動については, たとえば鳥越けい子「[サウンドスケープ]の思想をめぐって」藤井知昭監修・民族音楽叢書10『現代と音楽』東京書籍, 1991年, 129~174ページ, に詳しい。

[参考文献] (本文中に詳細を示したものは省略した)

木村信之『昭和戦後音楽教育史』音楽之友社, 1993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。

阪井恵「〈環楽器〉探求」『接続』No.5, ひつじ書房, 2005年, pp.176-205。

阪井恵「音楽の授業づくり過程にみる教師の『音楽的な学力』観」, 『明星大学教育学研究室紀要』第15号, pp.66-75。

Sakai, Megumi: How to re-conceive music curriculum and its development, in *Curriculum Innovation in Music*, Department of Creative Arts, The Hong Kong Institute of Education, (the proceedings of the 4<sup>th</sup> APSMER), 2003, pp.319-322.

Sakai, Megumi: On the Significance of Exploring Sounds around Us, in the *Proceedings of the 5<sup>th</sup> APSMER* (CD-ROM only), 2005.

供田武嘉津『日本音楽教育史』音楽之友社, 1996年。