

草川宣雄の音楽鑑賞教育観

三村真弓

(安田女子大学非常勤講師)

I. はじめに

明治期以来、唱歌科の授業では歌唱指導が主として行われてきた。制度的には、昭和16年の国民学校令によって、歌唱・鑑賞・器楽の指導が芸能科音楽の中で正式に位置づけられることになるが、実際には既に大正期に領域拡大の兆しが現れていた。すなわち、大正期から昭和初期の小学校唱歌科では、唱歌科から音楽科への実質的な移行が徐々に始まっていたと言える。

この時期に歌唱以外に試みられ始めたものは、鑑賞、器楽、児童作曲などであったが、中でも、鑑賞指導は非常な広がりを見せ、全国の多くの小学校で何らかの鑑賞授業が行われた。その背景には、蓄音機や国内外のレコードの普及、ラジオ放送の開始などがあげられる。

大正期から昭和初期の小学校における唱歌教育の発展に寄与した音楽教育者の1人に、草川宣雄がいる。草川は、東京音楽学校甲種師範科を明治39年に卒業し、東京音楽学校講師として、多くの論文や著書を著している。一方で、彼は、小学校、中学校、女学校などにおいて非常勤もしくは臨時教員という形で教鞭をとり、またオルガニストとしても活躍している。彼は、欧米の音楽教育思想を吸収して自身の音楽教育観の枠組みとし、それをもとに各学校で音楽授業を実践し、指導法を確立していった。すなわち、彼は優れた研究者であり実践者であったと言える。草川は、全国各地で行った講演会や研究授業などを通じ、また多くの著作物を通して、理論と体系的な指導法を世に提示した。特に草川は、いくつかの著書のタイトルに「鑑賞」という言葉を使うほど、鑑賞教育には造詣が深かった。このように、戦前の唱歌科における音楽鑑賞教育拡大の軌跡を明らかにするためには、当時の音楽教育界のオピニオンリーダーの1人であった草川に着目することが重要である。

従来の鑑賞に関する先行研究では、個人の音楽鑑賞教育論を詳細に明らかにし、音楽鑑賞教育の本質に迫ろうとするものが多かった。その中で、我が国の音楽鑑賞教育を史的におった先行研究がある。寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡」一～十三¹⁾は、明治から現在に至るまでの音楽鑑賞教育の変遷を、当時の社会的背景と関連づけながら明らかにした注目すべき研究である。本論文では、先行研究の成果に学びつつ、草川宣雄の鑑賞教育論及び指導法をおうことにより彼の鑑賞教育観を明らかにし、さらに、当時の小学校唱歌科における一般の鑑賞教育観との相違点を解明したい。

II. 大正期から昭和初期における音楽鑑賞教育論変遷の概要

大正初期から10年頃までには、芸術としての音楽教育には発表と受容の二方面があるという考え方が

登場した。従来の唱歌授業が発表すなわち歌唱の方面のみに偏っていたことに対する反省から、受容すなわち鑑賞の必要性が徐々に説かれるようになった²⁾。この他にも、聴くことは歌うことの根本であるという意見や、鑑賞力を養成することは、美感の養成、趣味の養成、感情陶冶、精神的陶冶、人格教育などに資するものであるという意見³⁾が見られた。指導法は、大正初期では、教師の範唱・範奏が中心で、10年頃になると、少しずつ蓄音機によるレコード鑑賞が行われるようになった。

大正13年には、山本壽が『音楽の鑑賞教育』⁴⁾を、津田昌業が『音楽鑑賞教育』⁵⁾をあいついで出版し、アメリカの音楽鑑賞教育を紹介した。山本が依拠したのは、ヴィクター蓄音機社著作、出版の“Music Appreciation for Little Children”で、津田が依拠したのは同書と、フライベルガー著、シルヴァー・バーデット社出版の“Listening Lessons in Music Graded for Schools”である。山本と津田の両書では、国民に善良な音楽を提供し、音楽を愛好させること、知的に享楽させることが鑑賞教育の目的とされている⁶⁾。指導法は、問答法によって、曲の情景、曲の種類、主題の反復、楽器の種類・音色などを認識させるもので、1枚のレコードを、学年毎に様々な教育内容の習得に合わせて何度も使用することとしている。記載されているレコード鑑賞教材もその指導法の具体例も全て訳出したものであった。

これらの著書は、以後の我が国の音楽鑑賞教育拡大の端緒となった。蓄音機の普及、アメリカからのレコード輸入の増大、国産レコードの量産などに伴い、このアメリカ式音楽鑑賞指導法は、教育現場における多くの音楽鑑賞指導に影響を与えた。

以上のような、レコードによる鑑賞教育普及の一方では、鑑賞教育は蓄音機によってのみ果たされるのではなく、教師が主となって演奏し聴かせなくてはならない⁷⁾、あくまでも歌唱が主体となるべきである⁸⁾、という意見も見られた。

Ⅲ. 草川宣雄の音楽教育観の源流

草川は、多くの論文や著書を残しているが、本研究では、『鑑賞を主としたる尋一の唱歌教育』⁹⁾、『鑑賞を主としたる尋二の唱歌教育』¹⁰⁾、『鑑賞を主としたる尋三の唱歌教育』¹¹⁾、『鑑賞を主としたる尋四の唱歌教育』¹²⁾、『鑑賞を主としたる尋五の唱歌教育』¹³⁾、『鑑賞を主としたる尋六の唱歌教育』¹⁴⁾、『鑑賞を主としたる高一・二の唱歌教育』¹⁵⁾、『最新音楽教育学』¹⁶⁾、『音楽鑑賞教育の理論と実際』¹⁷⁾、『現代教育学大系各科篇 第二十二巻 音楽教授学』¹⁸⁾、『小学唱歌教授法の実際』¹⁹⁾、『音楽教育体系第一巻 国民学校音楽教授論』²⁰⁾を考察の対象とする。

これらの著書の中で、草川は、当時の主な欧米の音楽教育思想として、芸術教育思想、作業教育思想、リズム教育思想、鑑賞教育思想などを挙げ、次のように詳細に紹介している。

芸術教育思想は、19世紀中頃から現れた機械工業の発達による経済的変動とこれに伴う人生の不安から勃興してきたもので、悟性の一方的教育を避け、趣味の欠乏を償い、芸術家の有する純粋な技巧教育を施し、民衆の沈滞した芸術的趣味を向上させることを望んだ思想であった。芸術教育とは、各人の中に横たわる才能、及び芸術的体験への要求の覚醒及び発展を意図するものである。芸術教育の目的は、各人に、自己の表現及び形成の可能性を賦与することであり、この可能性を与えることが出来ないにせよ、少なくとも精神的体験の表象として産出した他人の芸術的作品を、自己の追感を以て味わい、生活を豊かにする

可能性を作ることである。こうして芸術教育は、人格教育に資するものとなった。芸術教育思想は、主に、芸術的創造への教育、芸術的再生への教育、芸術的翫賞への教育、芸術的判断への教育の4つに分けられる。「芸術的創造への教育」とは、児童の発達段階と個々に従い、表現様式への偉大なる自由性と豊富な機会を利用し、外的模倣や機械的練習を避け、自己活動性の昂揚と創造的精神力の増進を図り、主題及び旋律の発見、リズム形式の独創、多声的楽曲における各声部の発見、聴音による音表象、音運動の発展を見出す力の増進、音楽的記憶の錬成、音階の構成原理、各々の音階の基礎音などを深く学ばせようとするものである。「芸術的再生への教育」、特に「音楽の芸術的模倣への教育」とは、音楽作品の本然的様式に合致する表現形式をもたらす教育である。「芸術的翫賞への教育」は、芸術品の翫賞を可能にするもので、芸術品の創作、創作的熟慮、及びこれらを用いることによって覚醒された模倣的形成による芸術品の翫賞法こそ、最も純正にして高尚なものとする教育である。音楽的作品の翫賞は、単に耳だけの問題ではなく、全精神の振動によるものでなければならない。「芸術的判断への教育」とは、芸術的作品についての判断力を進歩発展させるための教育である。この価値判断は、個人個人の才能によって度合いを異にしているため、その個々性を進歩発展させるよう努力すべきである。例えば鑑賞について言えば、児童には児童相応の価値判断があるから、この曲は良い曲であると教師が児童に教授したり、この曲はしかじかの意味の曲であると指導することは、教師の価値判断を児童に強いることとなり、教育上見逃してはいけないことである²¹⁾。

作業教育思想は、児童の発動を重んずる意志本位の思想である。この思想は、音楽の学習上、第一に行われるべき技巧そのものに、作業原理を応用するに至った。音楽教育に必要な欠くべからざる音階各音の排列位置を、肉体運動的手段によって理解させようとするのはこの思想の発露である。即ち、手形 Handzeichen によって各音の意義を表象させる方法も、音楽的思考の初期にある児童期に対する原始的思考方法として採用されている。また、身体的運動によってリズムの教育を施すことを立案したダルクローズのリトミックも作業教育思想の現れである²²⁾。

リズム教育思想は、ダルクローズの唱導した思想である。ダルクローズは、リズムを感じる音楽的自然性は、全身の筋肉と神経作用とを呼び醒ますものであるというリトミックの原理に基づき、リトミック即ちリズム的体操によって、内的音楽の人間を教育することが出来るのみならず、この音楽的肉体的教育による全人的教育の可能性を主張した。このリトミックによる教育は、まず聴音教育に始まるべきであり、聴音練習によって物理的に生理学的に外的音響を耳にすることによって、これを精神的に把握させようとしたのである。従来の音楽教育は単に末梢神経を刺戟するに止まり、音響的であり、模倣から模倣への教育であり、反射的な教育であったが、このリズム教授の思潮は、音楽心理学的であり、音楽美学的であり、体験から体験への教授であるのである。即ち、従来の音楽教授は単に肉の耳を以て音楽を聴くことだけに専念したのであるが、これからは全身全霊を総動員せしめる音楽教授でなければならぬという考えを昂揚させたのである²³⁾。

鑑賞教育思想は、ドイツとアメリカでは捉え方がかなり違う。ドイツは、音楽全体に対する所の鑑賞であるし、アメリカの方はこれと比較してやや狭い意味での鑑賞である²⁴⁾。1905年ハンブルクで開かれた第3回芸術大会において、デソアール氏が、「音楽の鑑賞」という題で、「音楽を学ぶことによって、あら

ゆる束縛から開放され、創造力を自由に発展されることが出来る。又吾人を圧迫する凡ての現実から離れしめ、吾人をして生活の喜びを遺憾なく味得せしめ、且最も内面的に感動せしめられる」という意味の発表をしたのがドイツにおける「鑑賞」という言葉を使ったはじめであると想像される²⁵⁾。ハルレ大学のアーノルド・シェリング博士は、「音楽教育は音楽的作品の時代と其の形式を明にして作曲者の意味を汲むことを得しめ、且つ其の作品の真価を判断することが出来る様にしてやることである。即ち一つは感情生活に関し、他の一つは趣味即ちカントの所謂美の判断の可能に関するものである」と言っている。又ジュネーヴの音楽学校の教授であるダルクローズ氏は「生徒の頭脳と共に其の心情を教育し、音楽を理解すると共にこれを熱愛することを得しめるのみならず音楽に吸ひ込まれる様に、そしてその身体も心も悉く音楽に捧げてしまうことが出来る様にしなければならぬ。たゞに子供らの耳を以て音楽を聴くだけに止まらず其の全身全霊を以て之れを聴く様に教育せねばならぬ」と言っている²⁶⁾。また彼は、鑑賞教育とは「身体と心の全体を音楽に捧げ、自分の身体の中に音楽を吸い込む事である」と言い、音楽と心が全く合致することが鑑賞であると定義づけている²⁷⁾。また、シューネマンは、鑑賞教育の思想においては、「全身全霊を以て音楽を聴き、全身全霊を以て此れを奏出することを目的とし、児童の内においてその全部を刺激し、これを興奮せしめる音楽的の力を覚醒せしめ、その感情、幻想、形成意志及び形成可能を発展せしめ、これによって彼の全人を教育し、又倫理的教育に貢献せんとするものである」と言っている²⁸⁾。

一方アメリカにおいては、特に音楽鑑賞と銘を打った音楽教育が生まれて来た。こうして現出したのが音楽の鑑賞を重んずる鑑賞教育時代で、音楽科の目的は音楽美の鑑賞力を進歩せしめる事であると考えた時代である。なぜアメリカでは20世紀に入るや否や、急激に音楽教育の方向を新たにし、新教育と銘打った鑑賞教育、即ち聴音を重んずる教育へと急展開したのかについて、インディアナ大学のバーチ氏は、「教育的理論及び実際に基づく児童研究の結果であって、教育を児童に注入するだけでなく、児童の持つ本来の真正なる興味によって動かし、その希望せるものを与へてやる事による知識こそは真に生きて働くものであると云ふ真理こそは一般教育の上に殊に学校音楽上に大切な発見を提供する事になった。」と述べている。新しい音楽教育即ち聴覚の練習に重きを置くべしとの新思潮の起こった1919年、ビクター会社は各種の名曲をレコードに納め、蓄音機を用いた音楽教育を遂行する音楽教師を養成する為に教育部を設け、レコードによって音楽教育を施すための参考書 *Faulkner's What we hear in music* を作って学習させ、レコードによる音楽教授法を研究させた。この方法が世界的に広まり、ビクターのレコードは我が国の津々浦々に伝播し、レコードを使わずしては鑑賞教育にはならないというような極端な考えを持つ者さえ多くなったわけである²⁹⁾。

このように、ドイツとアメリカとは鑑賞教育についての考え方が全く異なっている。ドイツの思想では、音楽教育は即ち音楽鑑賞教育であって、音楽教育から切り離されて鑑賞教育は存在しない。然るにアメリカでは特に音楽鑑賞教育の存在を認めている。ドイツ語でいう鑑賞 *geniessenn* はむしろ享楽の意味を多分に持ち、英語でいう鑑賞 *appreciation* はむしろ美的価値判断作用を意味するものであり、したがって音楽鑑賞教育の使命は、前者は心理的ともいうべき情緒の教育に重きを置き、後者は知能的ともいうべき知性の訓練が必要となって来る。即ちドイツにおける鑑賞教育は音楽教育上の1つの様式ではなく、音楽教育の本質的なものであり、教材や方法の問題ではなく、音楽教育そのものである。だから発声練習も、

リズム練習も、聴音練習も、歌曲の唱謡も、音階唱法も、音程練習も、すべてが鑑賞教育なのである³⁰⁾。一方、近年のアメリカでは鑑賞という音楽を詳細に聴くという事になっており、この意味において聴音という事は非常に重要になってきている。今までは音楽とは歌う事であったが、歌う事と聴く事は半々にならなければならないようになってきた。即ち音楽に耳を傾けて聴くという事と、歌うという事が大切であると同時に、音楽を聴いて好い音楽にひたるという事が非常に大切な事で、音楽に耳を傾けるといことは、身体と心を音楽に向ける事で、他の事を考えることを止めて音楽に全身全霊を捧げて聴き入ることなのである³¹⁾。そして、この音楽美の鑑賞を目的としたアメリカの考え方がそのまま日本に渡り来たのが、今日に至るまで盛んに唱えられている鑑賞教育思想であり、ただ鑑賞教育の理論がそのまま我が国に伝わっただけでなく、アメリカの音楽教育において見る特殊な設備や教授法のような具体的な実施方法をも合わせて伝わってきたのである。蓄音機を用いなければ鑑賞教授にはならないというような考え方もこのアメリカの音楽鑑賞思想の一部の表顕にはかならない³²⁾。

以上のような、当時の欧米の音楽教育思潮に関する草川の記述は詳細かつ膨大な量であり、いかに彼が音楽教育研究者として卓越した鑑識眼と分析能力を兼ね備えていたかが推察される。これらの思想は、草川自身の音楽教育観及び音楽鑑賞教育観の、さらには指導法の理論的基盤となり、枠組みともなっている。

IV. 草川の音楽鑑賞教育論

草川は、音楽教育の目的に関し「音楽教育の目ざす処は、音楽の受容性と可能性を発展せしめ、これが知識を磨き、これが演出の技巧を錬磨する事である。音楽教育は吾人の中に横はる音楽的素質と音楽的体験への需要を増進せしめ、人間への調和的教化 *eine harmonische Bildung* に貢献せんとするものである。」³³⁾と述べている。即ち「たゞに口を以て唱歌を歌ひ、指先を以て楽器を奏するに止まらず、全身全霊を以て歌ひ、これを奏する処の創作的、再生的方面の教育を昂揚せしめ、特に吾々人類に賦与された神性を磨き上げるのが音楽教育の目的である。」³⁴⁾、易しく言い換えれば「今迄の様にたゞに口で唱歌を歌ふのみならず進んでこれを心で歌ふことが出来る様にし、耳で音楽を聴くことが出来るのみならず進んで心の耳でこれを聴くことが出来る様にし、あらゆる醜の中にも美を見ることが出来る様に」³⁵⁾することが、音楽教育或いは唱歌教育の目的でなければならないのである。

草川は、「かくの如き全身全霊を傾倒せしめる教育を鑑賞教育と云ふのである。云ひ換えれば音楽鑑賞教育は、音楽体験の教育であり、全人的教育であり、在来の単に末梢神経を刺激する程度の音楽教育でなくして、人間の全部を総動員せしめる音楽教育である。かく考えれば、鑑賞を伴はぬ音楽教育は決して存在するものでないことが理解されることゝ思ふ。」³⁶⁾と音楽鑑賞教育を定義づけている。さらに彼は、「音楽の鑑賞は、単に教材や教具の問題でもなければ、歌曲の取扱方でもない。蓄音機を聴かせることでもなければ、教師が範唱することでもない、楽曲の話をする事や音楽史の講義をすることでもない。要するに此らは、音楽鑑賞の為めの一方便に過ぎない。教師の人格と被教育者の人格との密接な交渉、云ひ換えれば、教育者と被教育者の間に行はれる美しい感化影響こそ、真の鑑賞教育である。かくして芸術に憧れるゝ高い敬虔の念を、被教育者の霊に充たしめる事こそ、音楽教育の核心であり、同時に音楽鑑賞教育の精髓とせられるものである。」³⁷⁾と音楽鑑賞論を結論づけている。

草川の音楽教育の目的は、Ⅲ章で述べたドイツにおける芸術教育思想の影響を受けたものであり、音楽鑑賞教育の目的は、ダルクローズの影響とドイツの音楽鑑賞教育思想の影響を大きく受けていることが明白である。

彼はまた、我が国の鑑賞教育の現状について「ともすればレコードを聞かせたり、作曲をさせたり、音楽家の話でもしなければ、音楽の鑑賞教育にはならないと考へて居るものもあるが、これは大変な誤である。即ち音楽を学ぶことも演奏することも聴くことも悉く鑑賞教育であるが、今迄は単に口で唱ふことだけに偏して居ったが為に、歌ふこと以外の色々な作業の教育のみが真の鑑賞教育であるかの如くに高潮されて来たに過ぎない。」³⁸⁾と批判し、さらに「レコードを用ひて名曲を聴かせる如き作業は、鑑賞教育の一方に過ぎぬ。レコードを持ち出さなくとも他にもっと直接的の方法が沢山ある。唱歌に随伴する伴奏の味ひ方もあらうし、歌ひ方の批評もあらうし、曲の価値判断をさせてもよい。」³⁹⁾と述べ、我が国で主流であったアメリカ式レコード鑑賞法とは一線を画し、自身の音楽鑑賞教育観がドイツの音楽鑑賞教育思想に立脚したものであることを表顕している。

一方、音楽のいかなるものを鑑賞するかという問題について、草川は以下のように述べている。ドイツのヘルマン・クレッシュマールは、18世紀の情緒学に深い関係を持っている解釈学を基に、専ら曲の内容に触れねばならぬと主張している。一方これとは全く違って、リーマンらは、曲を形作っている形式の組織の解剖を学ばなければ音楽の核心に触れることができないと考えている。前者は曲の内容のみの研究によって音楽を理解しようとしているものであるが、これによれば単に漠然たるものを得んとする危険に陥るかもしれない。また後者のように曲の形式の研究のみによって音楽の鑑賞に達しようとするればただその骨格のみの研究に止まってしまう。そこでこの2つを参酌し、その中庸を辿っていく事が大切である。即ち、音楽の形式と内容との結合を探究する態度こそ音楽教育に従事する人達に求むべき大切なことではなければならない⁴⁰⁾。草川は、各教材についてこの2つの方面を考慮に入れて、鑑賞的取扱をしている。

さらに、草川は「音楽教育の使命は、児童の内部にあって彼の全部を刺激し、これを興奮せしめる音楽的の力は、児童の感情、幻想、形成意志及び形成可能を發展せしめ、これによって彼の全人を教育し、又倫理的教育に貢献するものである。この基礎観念に基づき、児童の音楽的天賦を教育し、音楽を聴きわけ、これと共ならしむる様努力、音楽の機能に突入し、音楽的力の適法及び順序を体験せしめる様努力せねばならぬ」⁴¹⁾とし、聴音練習・読譜練習・楽典教授にも力を入れた。彼は、イタリアのクローチェやホルステークの論⁴²⁾、ベルリンのゲオルグ・ロールレーやローレンス大学のマーセルの論⁴³⁾を基に聴音練習と読譜練習の重要性を主張し、また新教授法による楽典教授に関してもその必要性について述べている⁴⁴⁾。彼の音楽鑑賞教育論においては、聴音練習・読譜練習・楽典教授も音楽鑑賞教育の一部であり、それらは全て音楽鑑賞教育に資するものであった。

V. 草川の鑑賞を主とした唱歌教育

草川の指導法は、実際に小学校において実践し研究した成果を基に系統的に体系づけられたものであり、具体的指導例は、『鑑賞を主としたる唱歌教育…』7冊と、『音楽鑑賞教育の理論と実際』に数多く記載されている。前章で明らかにしたように、草川にとって、いわゆるレコード鑑賞は、音楽鑑賞教育の一方

にしか過ぎない。歌唱指導も、聴音練習も、読譜練習も、楽典教授も、全て音楽鑑賞教育の一部分であるのである。読譜練習などは主として歌唱指導の中で、楽式論や音楽的知識の習得などは主としてレコード鑑賞指導の中で、聴音練習や楽典教授などは歌唱指導とレコード鑑賞指導の両方で、系統的に行われた。

1. 基本練習

読譜練習は、尋常1年では、音の高低を丸と線とで表し、高い音は高く、低い音は低く配列されていることを知らせ、高低の各音を歌う道程とする⁴⁶⁾。尋常2年になると、丸と線とを幅の広い五線譜表の線上と線間に黒丸を記載してこれを「ア」音で歌い、或いはこれに歌詞を配して節を歌う練習をし、耳に聴いた色々な高低の音をこれの上に記す練習をする。更に、1人ずつ黒板上の五線譜表を使って、下から上へ順次に規則正しく黒丸を並べて書く練習をさせる⁴⁶⁾。尋常3年では、1学期において五線譜表の形や各部の名称、階名及び長音階各音間の広さ（全音と半音の違い）を知らせ、2学期より階名による本譜視唱法を課す。毎時間数名ずつ黒板に長音階を書く練習をさせる⁴⁷⁾。これらの練習は、教師が色々な音を山形に黒板に書いて生徒に歌わせると音階・音程練習となり、教師が楽器で数音を奏し、これを生徒に歌わせると聴音練習となり、これを生徒に黒板上に山形に書かせると書取練習にもなる⁴⁸⁾。音楽鑑賞の根底は、旋律を把持する能力と音楽を記憶する能力の練習にある。これらの能力は音楽を傾聴することによっても得られるが、楽譜の知識が加わるとその進歩は一層顕著である。楽譜視唱の知識は新しい旋律を把握するのに非常な助をなすものである。それ故4年、5年、6年或いは高等科に進むに従い、提出された新曲を一見してすぐに内容を理解し得るように指導することは音楽鑑賞教育上に最も大切なことなのである⁴⁹⁾。

聴音練習は、いわゆる音の高低の把握だけではなく、幅広い分野にわたる聴覚練習の意味を含んでいる。3年までは、音の長短、声音、音の数、速度、拍子、強弱についての聴音練習を、主として歌唱指導の中で行うが、4年ではこれに加え、シロフォンやベルの音即ち発音体に関する聴音練習、及びマーチ・ワルツ・メヌエット・ガボットというような曲の形式についての聴音練習をも、主としてレコード鑑賞において課する。4年にて上記のような舞踊曲を鑑賞し始めるのは、舞踊曲があらゆる曲の形式の中で一番簡単で明瞭であることと、リズムの有様やその変化が非常に興味を惹きやすいからである。これらの舞踊曲を比較し聴かせることによって、それぞれの形式の識別が出来るようにしてやるのが大切である。またベル、シロフォン、バンジョーなどはっきりした音色の楽器で独奏されているレコードを用いることは、リズムや形式を明らかにするのに便利であるのみならず、楽器の音色とその名称を覚えさせ、6年或いは高等科でオーケストラの組織を学ぶ根底となる⁵⁰⁾。

発声練習に関しては、尋常1年から頭声発声を試みる。発声の矯正は、教師が胸声と頭声で範唱してみせ、「どっちが綺麗ですか？」と質問し、生徒自身に頭声発声の良さに気づかせる方法を採用⁵¹⁾。

リズム練習の基礎として、尋常1年から正しい拍子をとる習慣をつける。レコード鑑賞の際には、まず必ず右の人差し指で左手の手のひらを軽く叩いて拍子をとらせる⁵²⁾。

強弱などの発想に関して、1年の児童には教師の強弱をつけた範唱によって気づかせる。これによって児童は自然に教師の発想を自分のものとする事ができる⁵³⁾。5年からの発想指導は、まず児童自身に考えさせ、児童の気持ちにそって考えた強弱で歌わせ、教授がこれを批評し訂正する⁵⁴⁾。

2. 歌唱指導

草川は、歌唱指導例を数多く残している。歌唱教材には全て解説や曲の分析などが記されており、大部分の教材に関しては、具体的指導法や発問の仕方などが詳細に述べられている。

尋常1年の歌唱指導がどのようなものであるか「鳩」の指導例をあげてみよう。1時間目；絵を見せイメージをつかませる→教師の全曲範唱→机間巡視しながら小声で2、3回範唱、児童に歌わせる→児童が大体歌えるようになったら、1節ずつ範唱及び唱和→1番の歌詞で曲を通す。2時間目；1番の歌唱→2番の歌詞を教える。3時間目；曲の心持ちを考えつつ美的に歌わせる→独唱、列唱、斉唱を試みる。注意点；①ポッポポの擬声をよく考え「ほんとの鳩の様に可愛らしく歌いましょう」といって弱声で綺麗に歌わせる。②高い音は特に容易に、弱音でお話するような声で唱えさせる。このようにして、鳩を可愛がってやるような温かい感情を養ってやる。③他の曲との速度の違いに気づかせる。④音の長さや息つきに注意。⑤旋律の高低を線と丸で表し、音高を意識させる。⑥絵を見せたり、読本と連絡を保ったりして曲想を感じさせ、或いはイメージさせて歌わせる⁵⁹。

歌唱指導においては、教えたい内容によってそれぞれ次のような方法が採られている。曲の感じを掴ませる方法として、①どんな気持ちになりますか→どこがおかしいですか→ほかの気持ちがありませんでしょうか→どんな気持ちの曲でしょう、という問答法を採る⁶⁰、②教師が絵を書いたり、絵の掛け図をかけた⁶¹りする⁶²、③歌詞の内容を、実生活に联想させ十分に思い起こさせる⁶³、などが採られている。曲のどの部分が雰囲気を表しているかを気づかせる方法として、①歌詞が対句をなし、それに対する旋律も反復進行の対句をなしているなど、歌詞と旋律の関係を教える⁶⁴、②曲の構造、楽式、速度、調性、拍子、音程、リズム型、旋律線など教師が十分に曲の分析をし、児童にも気づかせる⁶⁵、③音符の長さ、リズム、速さ、声の大小などを原曲とは変えて歌わせることにより、その違いから原曲の雰囲気をつかませる⁶⁶、④広い音程のある曲と狭い音程の曲とを比較して、曲の感じの差異を見出させる⁶⁷、などが採られている。音符の長さ、音高、プレス、リズムなどに関して正確な歌唱を指導する方法として、①教師が提示する正誤両方のモデルを比較させ、問答法にて気づかせる⁶⁸、②黒板に音高を図として書き視覚的に確認させる⁶⁹、③リズムを弧線と点で表し、教師が鞭で指すのに合わせて歌わせたり、児童自らに指で空中に書かせながら歌わせる⁷⁰、などが採られている。楽典知識の教授方法として（3年以上）、①問答法にて、音符・休符などの名称を教える⁷¹、②範唱により記号を意識させると共に記号の意味を悟らせ、指で空中に記号を書かせる⁷²、などが採られている。

以上のように、歌唱指導においては、多種多様な方法により、曲の形式方面と曲の内容方面の両方から曲を完成させていく。曲の形式の方面からは、①速度、②拍子、③発声、④音符の長さ、⑤強弱、などが正確に美しく歌えたかどうか、さらに、曲の内容の方面からは、①歌詞内容の理解、②歌詞と旋律との関係の把握、③歌詞内容の表現、④リズムの理解、⑤句節法の表現、など曲想を理解し、豊かな表現で歌えたかどうかなど⁷³、ほぼ同一のチェックポイントが各歌唱教材毎に設けてある。

3. レコード鑑賞

レコードは、唱歌時間の終わり4～5分を用いて行い、1枚のレコードを何時間にもわたって、或いは

学年をまたがって、色々な方面から鑑賞させる⁶⁹⁾。レコードを聴く最初の1回は、聴きながら必ず、右手の人差し指で左手の手のひらを軽く打ち、静かに拍子をとらせる⁷⁰⁾。

尋常1年のレコード鑑賞の例を「時計屋の店」で見よう。第1回；曲の大意を話して聞かせる→拍子を正確にとりながら静かに聴く。第2回；大きい音のする所は大きく、小さい音の所は小さく拍子をとらせる。第3回；高い音の所へきたら右手を高く上げ、低い音の所は右手をずっと低くさせる。第4回；節に合わせて小さい声で歌わせてみる⁷¹⁾。

尋常1年では、上記の方法他に、次のような方法も採られた。①曲の大意を聞かせずに曲を聴かせ、どんな場面か、どういう音楽からそう思うのか、情景を説明させる⁷²⁾。②情景が変わる所で手を挙げさせる⁷³⁾。③ある楽器の音が始まったら挙手させ、楽器の音色に気づかせ、名称を教える⁷⁴⁾。④曲に合わせて行進させる⁷⁵⁾

尋常2年では、1年とほぼ同じ方法を採るが、さらに、①楽器の音がいくつ聞こえるか質問する⁷⁶⁾、②挙手によって、行進曲のトリオの部分を聴きわけさせる⁷⁷⁾、などの方法も採られた。

尋常3年では、上記以外に、①一番沢山とんでいる（音程）所がわかったら、手を挙げさせる⁷⁸⁾、②問答法にて、トリオの部分がなぜ異なって聞こえるか、具体的に答えさせる（音符の長さ、リズムの変化など）⁷⁹⁾、③行進曲と子守歌の違いについて認識させる⁸⁰⁾、④有名な曲は暗記させるくらいに覚えさせる⁸¹⁾、など一層深い所までの鑑賞指導が行われた。

尋常4年では、リズムの観念を正確に与え、聴き分けさせる練習として、舞曲（メヌエット、ワルツ）を教材として使う。上記以外の方法としては、①楽器は何の楽器か質問する⁸²⁾、②何拍子か質問する⁸³⁾、③主題が何度出てくるか質問する⁸⁴⁾、④主題と異なる旋律が出てきたら挙手させる⁸⁵⁾、⑤メヌエット、ガボット、ワルツに関して問答法で認識を深める（共通点、相違点など）⁸⁶⁾、⑥作曲家についての話をする⁸⁷⁾、などがあげられる。

尋常5年では、世界的に有名な曲が教材として多くなる。楽器の名称と音色の認識、情景の把握、主題の認識などは以前よりやや高度になり、暗記することを目的とする教材がほとんどになる⁸⁸⁾。

尋常6年では、①さらに世界的名曲が教材となり、作曲家や、曲についての知識教授が主流となる⁸⁹⁾、②各国の子守歌を教材として、付点八分音符と十六分音符の長さの関係を覚えさせたり、半音の美しさを認識させたりする⁹⁰⁾、③オペラとオラトリオの区別、四部合唱の声部などについて教える⁹¹⁾、④オーケストラの楽器を教える⁹²⁾、⑤フーガの形式を教え、カノン及び輪唱との比較をとおして相違点を知らせる⁹³⁾、などにより一層音楽的認識を増すことを目的としていることがわかる。

VI. 草川の音楽鑑賞教育観の特徴

IV章で明らかにしたように、草川はドイツの音楽教育思想の影響を色濃く受けていた。人間への調和的教化、全人的教育、あるいは倫理的教育に貢献することを音楽教育の目的とした草川の音楽教育観には、ドイツの芸術教育思想の影響が見られる。また、鑑賞教育は全身全霊を傾倒させる教育であり、音楽教育の1つの領域ではなく全ての音楽学習を含む音楽教育そのものであるとする彼の音楽鑑賞教育観には、ドイツの音楽鑑賞教育思想の影響が顕著である。また、ただ口で唱歌を歌うのみでなく心で歌うことができ

ること、耳で音楽を聴くだけでなく心の耳で聴くことができることを音楽教育すなわち音楽鑑賞教育の目標とした草川の考え方は、単に肉の耳で音楽を聴くことだけに専念するのではなく全身全霊を総動員させる音楽教授でなければならないというダルクローズの論と一致する。

指導法において、例えば、音の高低を手で表させたり、リズム表象を指で空中に書かせたり、音高を図で表したり、音の大小に合わせて拍子の打ち方の強さを変えさせたりなど、一方的な教授を避け児童の能動的活動で体得させる指導法には、作業教育思想やリズム教育思想の影響を認めることができる。

教育内容のうち、草川がレコード鑑賞において獲得を目指した、主題や旋律の発見や音楽的記憶の錬成などは、ドイツの芸術教育思想の1つであった「芸術的創造への教育」が獲得を目指した教育内容及びアメリカ式レコード鑑賞法が獲得を目指した教育内容と一致する。また草川が歌唱指導で獲得を目指した、聴音練習による音表象や音運動の発展、音階の構成原理などは、「芸術的創造への教育」が獲得を目指した教育内容と一致する。これらは、リーマンらが主張した、教材の形式方面からの鑑賞的取扱と見なすことができる。一方、草川が主に歌唱指導の中で獲得を目指した、音楽作品の本然的様式に合致する表現形式の探求は、「芸術的再生への教育」が目指した教育内容と一致する。これは、クレッシュマーらが主張した、教材の内容方面からの鑑賞的取扱と同一であると考えられる。

以上のように、草川が主としてドイツの音楽教育思想の影響を大きく受けていたことは明白であるが、彼のレコード鑑賞法における、曲の形式（種類）の識別、楽器の種類と音色の識別、主題の反復や楽式の変化の認識、曲が表している情景の把握などの教育内容はアメリカ式レコード鑑賞と同一であり、変化に気づいた際に挙手させる方法もアメリカ式レコード鑑賞の手法を採っている。しかし、アメリカ式レコード鑑賞の教材と指導法をそのまま受容した我が国の小学校における一般的な音楽鑑賞教育が、教材の形式的で表面的な取り扱いで終わっていたのに対し、草川のレコード鑑賞法は、アメリカの鑑賞教育が追求した音楽教育の本質に迫るものであった。例えば、行進曲におけるトリオの部分の識別など、我が国の鑑賞指導でもしばしば行われたが、草川はトリオの部分がなぜ異なって聞こえるか、曲の音楽的要素の何でそれが判断されるかを追求させた。また、曲の形式（種類）の認識に関しても、それぞれの特徴は何か、どの部分にそれが認められるかを追求させ、さらに学年が進むと、異種の形式の曲同士の比較をとおして類似点・相違点は何かを追求させるなど、より高度に深く学習させた。アメリカの音楽鑑賞教育の中心的担い手であったフライベルガーが音楽批評能力の育成を目指し、フォルクナーが音楽的知識の習得を目指した⁹⁰のに対し、草川が目指したのはあくまでも全ての音楽学習をとおした全人教育、人格教育であり、両者の大きな相違点はそこにある。

また、草川は歌唱指導を重視していたが、レコード鑑賞は歌唱指導を補助するものではなく、両指導によって得られた音楽的知識や音楽的能力はそれぞれの学習においてお互いに相乗効果をもたらすものであった。従って、彼のレコード鑑賞は、我が国でしばしば見られた歌唱指導に役立つレコード鑑賞とは異なっていた。

歌唱指導において、草川は1つひとつの歌唱教材のどこにどのような特徴があり（リズム、拍子、旋律、楽式、構造、速さ、和声、調性、曲の雰囲気、曲の形式の種類、題材、歌詞、歌詞と旋律の関係など）、どこが音楽的に優れていて、どこが美しいか、またどこが不正確になりやすいかを細かく分析し、どこに

音楽的教育内容があるかを発見した。それらを指導するために、①問答法を用いる、②音程、リズム、呼吸、発音、発声、ブレス、音長、アクセント、速度、読譜などに対して、教師が正誤モデルの提示をすることによって児童に気づかせる、③教師の音楽的範唱によって発想表現などを学習させる（低学年）、④掛け図や教師の書く絵によって教材内容の情景を把握させる、という指導法を採った。これらは、教材に対する教師の鑑賞的分析によって設定された音楽的教育内容を、問答法や範唱や正誤モデルの提示などの方法によって、鑑賞的に気づき、認識・体得するという児童の鑑賞的学習と規定できる。これこそが草川の主張する鑑賞的取扱、すなわち鑑賞を主とした唱歌教育であったのである。

Ⅶ. 終わりに

大正期終わりから昭和初期にかけて全国に普及した我が国の音楽鑑賞教育は、その指導法においてアメリカの鑑賞教育思想の影響を大きく受けていたが、草川はドイツの音楽教育思想の影響を大きく受け、独特の音楽鑑賞教育観を有していた。彼が実践し主張した音楽鑑賞教育は、アメリカや我が国で一般に見られた狭義の、いわゆる音楽教育の一領域としての鑑賞ではなく、全ての領域における、鑑賞的視点に立った音楽学習法であったと言える。

引用・参考文献

- 1) 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 一. 明治二〇年代の演奏会と人々の意識」『音楽鑑賞教育』No.389、音楽鑑賞教育振興会、平成13年、pp.10-13
- 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 二. 〈鑑賞〉意識の増大と鑑賞教育論の登場」『音楽鑑賞教育』No.391、音楽鑑賞教育振興会、平成13年、pp.10-13
- 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 三. 蓄音機の教育的可能性への着目」『音楽鑑賞教育』No.392、音楽鑑賞教育振興会、平成13年、pp.24-27
- 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 四. 唱歌科における鑑賞指導の試み」『音楽鑑賞教育』No.394、音楽鑑賞教育振興会、平成13年、pp.16-19
- 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 五. 大正期の鑑賞教育論へのアメリカの影響」『音楽鑑賞教育』No.395、音楽鑑賞教育振興会、平成13年、pp.22-25
- 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 六. ラジオ放送からの音楽鑑賞教育」『音楽鑑賞教育』No.396、音楽鑑賞教育振興会、平成13年、pp.26-29
- 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 七. 昭和初期の鑑賞教育論(一)」『音楽鑑賞教育』No.397、音楽鑑賞教育振興会、平成13年、pp.24-27
- 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 八. 昭和初期の鑑賞教育論(二)」『音楽鑑賞教育』No.399、音楽鑑賞教育振興会、平成13年、pp.12-15
- 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 九. 戦時期の鑑賞教育」『音楽鑑賞教育』No.400、音楽鑑賞教育振興会、平成13年、pp.12-15
- 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 十. 学習指導要領の登場と鑑賞教育」『音楽鑑賞教育』

- No.401、音楽鑑賞教育振興会、平成13年、pp.12-15
- 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 十一. 実験学校における鑑賞指導の実践研究」『音楽鑑賞教育』No.402、音楽鑑賞教育振興会、平成14年、pp.24-27
- 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 十二. 昭和四〇～五〇年代の学習指導要領の変遷」『音楽鑑賞教育』No.404、音楽鑑賞教育振興会、平成14年、pp.16-19
- 寺田貴雄「日本における音楽鑑賞教育の軌跡 十三. 現在から未来へー新時代の鑑賞教育の課題」『音楽鑑賞教育』No.405、音楽鑑賞教育振興会、平成14年、pp.10-13
- 2) 青柳善吾『尋常小学唱歌科教授細目』文林堂、大正4年、pp.1-2
- 田村虎藏「唱歌教授上の主要問題(其二)」『教育研究』第220号、大正10年、pp.61-62
- 3) 「第七回全国小学校唱歌教授担任中等学校音楽科担任教員協議会報告」『教育研究』第158号、初等教育研究会、大正5年、pp.59-61、61-63、159-161
- 山本壽『小学校に於ける唱歌教授の理論及實際』目黒書店、大正7年、pp.3-11
- 「第十六回全国唱歌担任教員協議会報告」『教育研究』第231号、大正10年、p.10、35、49、132、
- 4) 山本壽『音楽の鑑賞教育』目黒書店、大正13年
- 5) 津田昌業『音楽鑑賞教育』十字屋楽器店、大正13年
- 6) 前掲書4) pp.6-8
- 前掲書5) pp.4-7
- 7) 青柳善吾「将来する音楽教育」『教育研究』第310号、昭和2年、p.160
- 8) 初等教育研究会『音楽教育の新機構』大日本図書、昭和8年、p.353、初等教育研究会『国民学校芸能科音楽教育の研究』大日本図書、昭和15年、p.189
- 9) 草川宣雄『鑑賞を主としたる尋一の唱歌教育』明治図書、昭和4年
- 10) 草川宣雄『鑑賞を主としたる尋二の唱歌教育』明治図書、昭和5年
- 11) 草川宣雄『鑑賞を主としたる尋三の唱歌教育』明治図書、昭和5年
- 12) 草川宣雄『鑑賞を主としたる尋四の唱歌教育』明治図書、昭和5年
- 13) 草川宣雄『鑑賞を主としたる尋五の唱歌教育』明治図書、昭和5年
- 14) 草川宣雄『鑑賞を主としたる尋六の唱歌教育』明治図書、昭和5年
- 15) 草川宣雄『鑑賞を主としたる高一・二の唱歌教育』明治図書、昭和5年
- 16) 草川宣雄『最新音楽教育学』音楽教育書出版協会、昭和9年
- 17) 草川宣雄『音楽鑑賞教育の理論と實際』明治図書、昭和11年
- 18) 草川宣雄『現代教育学大系各科篇 第二十二巻 音楽教授学』成美堂、昭和11年
- 19) 草川宣雄『小学唱歌教授法の実際』大阪音楽学校楽友会出版部、昭和12年
- 20) 草川宣雄『音楽教育体系第一巻 国民学校音楽教授論』晃文社、昭和15年
- 21) 前掲書16) pp.412-416
- 24) 前掲書18) p.230
- 22) 前掲書16) pp.423-424
- 25) 前掲書16) p.442
- 23) 前掲書18) pp.88-91
- 26) 前掲書9) 序pp.2-3

- 27) 前掲書 20) p.99
- 28) 前掲書 16) p.317
- 29) 前掲書 20) pp.100-103
- 30) 前掲書 20) pp.98-99、前掲書 18) p.231
- 31) 前掲書 18) p.233、p.235
- 32) 前掲書 20) p.101
- 33) 前掲書 16) pp.425-426
- 34) 前掲書 16) p.426
- 35) 前掲書 9) 序p.3
- 36) 前掲書 16) pp.426-427
- 37) 前掲書 16) p.444
- 38) 前掲書 17) p.3
- 39) 前掲書 19) pp.180-181
- 40) 前掲書 10) pp.1-2
- 41) 前掲書 16) pp.440-441
- 42) 前掲書 18) pp.135-138
- 43) 前掲書 12) pp.12-14
- 44) 前掲書 20) pp.139-156
- 45) 前掲書 17) p.48
- 46) 前掲書 17) pp.55-57
- 47) 前掲書 17) p.62
- 48) 前掲書 17) pp.48-49
- 49) 前掲書 12) p.14
- 50) 前掲書 12) pp.14-15
- 51) 前掲書 9) p.6
- 52) 前掲書 17) pp.47-48
- 53) 前掲書 17) p.50
- 54) 前掲書 17) p.411
- 55) 前掲書 9) pp.42-49
- 56) 前掲書 17) p.185
- 57) 前掲書 17) p.191、p.193
- 58) 前掲書 17) pp.267-268
- 59) 前掲書 17) p.217、p.267
- 60) 前掲書 17) pp.267-269
- 61) 前掲書 17) pp.304-305
- 62) 前掲書 17) p.304
- 63) 前掲書 17) p.187、pp.195-196
- 64) 前掲書 17) p.186
- 65) 前掲書 17) p.216
- 66) 前掲書 17) pp.221-222
- 67) 前掲書 17) pp.225-226
- 68) 前掲書 17) pp.402-403
- 69) 前掲書 17) p.104
- 70) 前掲書 17) p.90、p.104
- 71) 前掲書 17) p.104
- 72) 前掲書 17) pp.124-125
- 73) 前掲書 17) p.125、p.144
- 74) 前掲書 17) p.131
- 75) 前掲書 17) p.144
- 76) 前掲書 17) p.189
- 77) 前掲書 17) p.221
- 78) 前掲書 17) p.227
- 79) 前掲書 17) pp.227-228
- 80) 前掲書 17) p.228
- 81) 前掲書 17) p.242
- 82) 前掲書 17) p.339
- 83) 前掲書 17) p.339、p.386
- 84) 前掲書 17) p.340、p.386
- 85) 前掲書 17) p.340
- 86) 前掲書 17) p.340、p.354、pp.376-377
- 87) 前掲書 17) p.341
- 88) 前掲書 17) p.431、pp.443-444、p.454、pp.462-463、pp.481-482
- 89) 前掲書 17) pp.501-502
- 90) 前掲書 17) pp.511-513
- 91) 前掲書 17) pp.516-519
- 92) 前掲書 17) pp.528-529、pp.549-557、pp.563-564、pp.567-570
- 93) 前掲書 17) pp.574-576
- 94) 森分治美「アメリカ音楽科成立期における鑑賞教育論 — F.E.クラークの場合」『教育学研究紀要』第 41 卷第 2 部、中国四国教育学会、1995 年、p.249