

# 幾尾純の音楽教育観の変遷

——基本練習指導法及び児童作曲法の検討を中心に——

三村真弓

(2000年9月30日受理)

The Change of the Idea of Singing Education established by Jun Ikuo:  
examining the teaching methods of basic skill training and child composition method

Mayumi Mimura

Ikuo, who attached importance of the meaning of music as the subject to the children's daily life and focused on the development of the children's ability for music, basically penetrated the subject centered idea aiming at the effective acquisition of the contents of subject. However, his teaching method had been improved in view of the child-centered idea, which was not found in other music teachers'. Ikuo tried to search for the point of contact between the subject centered and the child-centered through the complications and accommodations with a manager, Takeji Kinoshita.

Key Words: Jun Ikuo, Singing Education, the Primary School Attached to Nara Women's Higher Normal School

キーワード：幾尾純、唱歌教育、奈良女子高等師範学校附属小学校

## I. はじめに

大正期から昭和初期においては、音楽教育界を取り巻くいくつかの大きな教育の潮流があった。その主なものは、欧米の芸術教育思想と大正芸術教育運動と新教育運動である。

第1の欧米の芸術教育思想は、芸術教科としての教科の確立を目指す唱歌科の理論的背景となった。この欧米の芸術教育思想の影響を受けて、音楽教育の実践家たちは、芸術としての音楽文化を教科内容とし、その教科内容を効率よく獲得させることを意図して、領域の質的・量的拡大を図り、系統的・論理的な指導法を試みた。この結果、唱歌科は教科主義的な特質を有することとなったと言える<sup>1)</sup>。

第2の大正芸術教育運動、とりわけ童謡運動は、従来の文部省唱歌に対する批判をもとに展開され、児童中心主義に基づいて子どもの歌（童謡）を産み出していった。これらの童謡は唱歌科に正式には受け入れられなかったが、童謡運動の理念は、以後出版された数々の唱歌集において、唱歌教材の児童中心主義的な改善をもたらした。さらに、童謡運動や自由画運動や綴方運動は、唱歌科における児童作曲の勃興の初期の試み

の端緒ともなった<sup>2)</sup>。

では、第3の新教育運動の影響はどのように表れたのであろうか。新教育運動の考え方に基づいて実践を行った学校では、教師から児童へという従来の文化伝達型の教授を否定し、児童の能動的な活動を通じた学習が目指された。すなわち、その実践は児童中心主義的な特質を有していたと言える。筆者は、新教育運動の大きな理念の一つである児童中心主義が当時の音楽教育に及ぼした影響を具体的に明らかにするため、新教育実践校の中でも特に奈良女子高等師範学校附属小学校に着目し、拙稿において合科担任教師鶴居滋一による音楽授業実践を検討した。鶴居の実践は、本質主義と進歩主義、換言すれば教科主義と児童中心主義との接点を模索するものであった<sup>3)</sup>。しかし、鶴居は音楽専科の教師ではなく、彼の実践が当時の音楽教育界の一般的な実践であったとは言えない。そこで本研究では、奈良女高師附小の音楽専科教師幾尾純を採り上げる。幾尾は、明治43年に東京音楽学校本科声楽部を卒業後、東京市茅場尋常小学校代用教員を経て、明治44年に奈良女高師附小訓導として赴任する。以来、昭和16年に現職で病死するまでの約30年間、同校唯一の音楽専科教師として優れた実践を行った。幾尾は当時

の音楽教育界でも中心的人物の一人であり、彼の理論と実践は、多くの著書や論文及び全国各地に招聘されて行った講演会などにより、全国の訓導に大きな影響を与えた。このように、幾尾の音楽教育論は当時の音楽教育界の1つの柱であり、彼は教科主義の確立に寄与した人物の一人であったと考えられる。それゆえに、彼の音楽教育観の変遷をおうことは、音楽教育に対する新教育運動の影響を明らかにする上で重要であると考えられる。

幾尾に関する主な先行研究のうち、澤崎(1973)は、幾尾の生涯をおうとともに、多くの論文や著書から幾尾の音楽教育論を詳述し<sup>4)</sup>、新教育運動の影響が認められることを述べ、特に低学年の唱歌教育は児童中心主義であったと指摘している<sup>5)</sup>。また、平井(1981)は、奈良女高師附小の音楽教育の理念と実践を明らかにする中で、幾尾の音楽指導法が演繹法であったこと、さらに『私の唱歌教授』(大正13年)から『私の音楽教育』(昭和8年)への論調の変化から、新教育思想の立場に立った主事木下の影響を受けて幾尾の音楽教育の体系化が完成されたと指摘している<sup>6)</sup>。しかし、当初、木下と幾尾の間には対立があり<sup>7)</sup>、その事実を考慮に入れた上で、新教育運動の影響が具体的にどういう形で幾尾の実践に表れたのかが、両先行研究では明白ではない。そこで本研究では、先行研究の成果に学びつつ、先行研究で扱っていない幾尾の最初の著書である大正3年の文献の検討も含めて、幾尾の音楽教育に関する論調を大きく4つの時期に区分し、幾尾の音楽教育観の変遷をおい、特に彼の基本練習指導法及びその延長線上に位置した児童作曲法に表れた新教育運動すなわち児童中心主義の影響を具体的に明らかにする。幾尾は、生涯を通して特に児童の音楽的能力を開発することに力を入れていたので、両指導法において、幾尾が、どのように教科主義と児童中心主義との兼ね合いをつけていったのかを明確にしたい。

## II. 幾尾純の音楽教育論と指導法の展開

幾尾の音楽教育に関する論調は、大きく4つの時期に分けられ、それに応じた基本練習指導法及び児童作曲法の変遷が見られる。本研究では、第1期を明治44年から、第2期を大正8年から、第3期を昭和2年から、第4期を昭和9年からとする。第1期は、幾尾が奈良女高師附小に赴任した明治44年から、新教育の唱導者であった木下竹次が主事として同校に赴任してくる大正8年以前の時期であり、第2期は、木下赴任後の木下と幾尾の対立があった時期である。第3期は、

幾尾が児童中心主義に立った音楽教育論を展開する時期であり、第4期は、幾尾の児童中心主義的論調が下火になり、日本の精神に立脚した国民教育としての論の展開と、より一層充実した系統的方法論の確立が見られる時期である。

### 1. 第1期の音楽教育論と指導法

幾尾は、文部省が公示した唱歌科の教授要旨「唱歌ハ平易ナル歌曲ヲ唱フコトヲ得シメ兼テ美感ヲ養ヒ徳性ノ涵養ニ資スルヲ以テ要旨トス」に沿って、次のように唱歌教授の方針を定めた。

「一、平易ナル歌曲ヲ正シク且自由ニ唱フ能ヲ得シメ以テ音楽的美ヲ感受シ又唱歌ニ由リテ感情ヲ表彰スルヲ得シメンコトニ資スヘシ

二、歌曲ヲ唱へ又ハ聴カシムルコトニ由リテ心情ヲ快活純美ナラシメ以テ美的道徳的及国民的情操ヲ陶冶スルコトニ資スヘシ」(2、p.132)

幾尾のこの教授方針は、明治後期から大正初期にかけての主な音楽専科教師の考え方とほぼ同様である。しかし実際には、幾尾は、「正シク且自由ニ唱フ能ヲ得シメ」を重視し、唱歌教授の具体的な目的を読譜力を養成することに置いた(1、はしがき)。

このことは、従来の唱歌教授に対する以下のような幾尾の批判から明らかである。①音程練習が不徹底であり、形式的な基本練習ゆえに、階名は1つの歌詞として記憶され、音の高低が認識されていない(1、p.4)。2度3度4度音程も基準の音程を覚えただけでは実際の歌唱に役立たない(1、p.5)。②不徹底な楽譜指導のため、楽譜視唱が口授法に終始している(1、p.4)。③唱歌教授の際、教師が拍子をよく理解せずに指導している(3、pp.270-271)。④唱歌教授の際、児童の感情の統一ができていない。教師は自己の感情に児童の感情を同化させ、緩急強弱自由自在に操縦しなければならぬ(3、pp.271-272)。このような現状に対し、彼は、読譜力獲得によって、受動的態度を発動的態度に転じ、成功に対する満足を与え、児童の興味及び態度を一変させて意欲を増加させようとした(3、pp.268-269)のである。

具体的な基本練習は、以下のとおりであった。①2度音程から段階的に教授し、各音程練習では、あらゆる組合せの音程練習を多数実施することによって徹底を図り、実際の応用に役立てる(1、pp.6-7)。②リズムの面白さによって音程が旋律として記憶されないようにするため、音程練習は4分音符のみで構成し、リズム練習と切り離す(1、p.9)。③低学年では耳の訓練を中心とする。尋常3年から音程練習を始め、尋常5年から音符の歴時を教え、高低と長短とを纏めて

略譜指導法に入り、本譜視唱法へと進む(3, pp.268-269)。<sup>④</sup>尋常5年以下では、リズムや速度の要素を含む楽曲を使った基本練習は不可能であるので、音程練習は、基本練習として独立させる(1, p.12)。<sup>⑤</sup>発音練習は、歌唱教授或いは音階・音程練習の際に、模倣により正確な口形を作って練習し、訛音も示範によって矯正する(2, pp.136-137)。<sup>⑥</sup>発声練習は、歌唱教授或いは音階・音程練習の際に、正しい範唱を模倣させ、正しい美しい発声か否かを区別させ、また要領を指示して発声させる(2, p.137)。<sup>⑦</sup>呼吸練習は、音階練習に付随し、一息で音階を一定時間継続して唱わせる(2, pp.137-138)。以上の<sup>①</sup>から<sup>④</sup>に基づいて、幾尾は、独立し段階的に系統立てられた音程の基本練習課題を、大正3年の彼の最初の著書において既に確立している。

## 2. 第2期の音楽教育論と指導法

この時期の幾尾は、歌唱教授の目的を、国民としての常識として、自己の力によって楽曲を視唱でき、自己のものとして唱謡できる能力を得させる(4, p.3)こととした。児童に実力をつけることによって、学校唱歌を社会化し、常識化する(4, p.5)ことが可能となるのである。

彼は、基本練習について、以下のように述べている。<sup>①</sup>新教育の主張者の中には、基本練習を認めず、歌唱活動の中で基礎的知識や基礎的技能を体得させようとする論があるが、少ない授業数と音楽的に貧弱な社会生活及び家庭生活を考慮すると、唱歌科における帰納的取り扱いは実現不可能である。基本練習は、短い時間内に大きな効果を挙げるために、基礎となるべきものを練習し、その演繹的応用によってすべてを解決しようとするもので、特殊の訓練と努力を要することは仕方ない(4, pp.18-19)。<sup>②</sup>読譜力を獲得することにより、興味や意欲が出てくる(4, p.13)。<sup>③</sup>基本練習は、歌唱指導とは独立させて行う(4, pp.3-4)。<sup>④</sup>全ての基本練習を同格に見るのではなく、比較的容易で児童の感興を引きやすい音程練習を中心にし、発声・発音・呼吸練習などを加える(4, p.22)。<sup>⑤</sup>尋常1年から4年までは口授法で指導を行う。視覚に頼らず、聴覚の独立を図り、耳の判断によって全てを解決させるためである(4, p.65)。<sup>⑥</sup>基本練習は、児童本位に行うために、教材も取り扱い方も児童の感興を引き得るものを採用する(4, p.25)。

また、児童作曲について、以下のように述べている。<sup>①</sup>児童作曲は、あらゆる形式を知らせ、読譜力を十分に徹底させ、唱歌に対する趣味を深め向上させるために効果がある。このことは、新教育思潮で主張される

「成すことによって理解する」ことの一例である(4, p.257)。<sup>②</sup>法則を知らないものに真の自由はない。合科授業内で行われる作曲は自由に表現されているとは思わない(4, pp.254-255)。<sup>③</sup>児童作曲に対する理念は児童本位であり自然尊重であるが、児童作曲の指導法は形式尊重を主張する。形式や知識の教授は、児童に自由な表現を提供する(4, pp.255-256)。

具体的な基本練習指導法は、以下のとおりである。<sup>①</sup>尋常1年1学期から、聴音把握練習(音及び言葉を傾聴させ、これを復唱させる)を始める。次第に、階名を付した音を復唱させることによって、階名と音の高度との関係を帰納的に整理させていく(4, pp.25-29)。<sup>②</sup>尋常1年2学期から、階名翻訳練習(初めの1音或いは数音を示し、それに続く音を楽器又は教師のハミングによって聴かせて、それを階名に翻訳して復唱させる)を始める。いろいろ変化を付け気分を変えて徹底を計る(4, pp.29-32)。<sup>③</sup>尋常3年から、幾尾式指唱法(音程表によって音を指し示しながらその音程をたどらせる)を併用する(4, p.33)。<sup>④</sup>発声練習は、尋常1年から、音程練習に関連させて取り扱う。教師の模範と正しい批判によって、児童の聴覚を修練し陶冶して、美醜を判断させ自己を批判し反省させる(4, p.37)。<sup>⑤</sup>発音練習は、音階・音程練習或いは歌唱教授の際に、緩急とりまぜて唱えさせ、反省を促して整理させる。また、発音が困難でかつ面白いような言葉を借りて練習させる(4, pp.52-55)。<sup>⑥</sup>呼吸練習は、ある音をできるだけ長く伸ばさせてみたり、ある歌曲を一息でどこまで唱えるかさしてみたり、音階を一息に2回3回と歌わせてみる(4, p.60)。<sup>⑦</sup>略譜指導は尋常5年の最初から始め、音価を表す記号を比喩的表現を用いて説明する(4, pp.91-95)。<sup>⑧</sup>本譜指導は尋常5年の6月頃から始める。まず譜表上の各位置を見分けさせ、次に上下同音を一組として唱えさせ(ホは「1線及び4間」など)、さらに各音間の高度関係を敏速に認識させるために、間髪を入れず反射的に答えさせる(へ調の3間は…「5ソ」など)。調子記号の取り扱いは、何調というかわりに「嬰記号何個」「変記号何個」を用い(嬰記号3つ第1線は…「5ソ」など)、児童を組に分けて競争的に興味を持たせて面白くやらせる(4, pp.107-113)。<sup>⑨</sup>本譜における高度関係の把握力を習得させるために、幾尾式五指練習(5指を5線に見立てる)を用いて、唱歌の時間以外でも興味深く児童自ら練習させる(4, p.114)。<sup>⑩</sup>本譜練習の完成のために、幾尾式カード(略譜に表した各調子、各拍子、各形式の曲を本譜に書き直す。小節線を取り除いているので、音符の拍数を計算し、拍子を書き小節線を記入する)により自習させる(4, p.121)。

具体的な児童作曲法は、以下のとおりである。①1小節の動機を与え、それに適当な旋律を付け加えさせる。漸次調を増やしていく。注意事項として、自分で歌えること、容易で自然であること、2小節をまとめること、4小節で休符を入れること、終止音はドにすること、小節内の中間部分に2分音符や付点音符は当分の間避けること、などを指示する(4, pp.225-227)。③次に、16小節の曲を作らせる。注意事項として、8小節目の終わりがドになることが多いこと、16小節目の終わりがドになることを指示する(4, pp.229-231)。④リズムに関しては、動機に提示されたリズムと大体同様な感じを保ちながらも変化を付けさせるよう指示する(4, pp.231-232)。⑤形式上及びリズム上の注意を与え、変格小節の曲や12小節・20小節の曲などを作曲させ、各調子、各拍子、各形式を習得させる(4, pp.236-240)。

以上のように、この時期の幾尾は、独立した基本練習の必要性を主張しながらも、次第に児童の興味や関心を引く様々な練習方法を産み出し、さらに基本練習の延長として児童作曲を始めている。幾尾の児童作曲は、体系的な児童作曲法としては先駆的なものであり、徹底した基本練習とともに、音楽教育界では幾尾式指導法として注目された。

### 3. 第3期の音楽教育論と指導法

この時期の幾尾は、従来一般的に用いられており、彼もこれまで用いていた唱歌教授という言葉音楽学習と変えている。彼は、音楽学習とは音楽的生活を営ませることであると(7, p.1)、音楽学習の内容として、歌唱、鑑賞、作歌、作曲、器楽の5つの領域の必要性を説いた(7, p.2)。これらにより、児童の音楽性を陶冶することによって、人格の陶冶に資することを音楽学習の目的とした(7, p.151)。

方法論としては、以下のような記述が見られる。①模倣的学習すなわち受動的学習から創造的学習への転向(7, pp.2-3)。児童生活そのものに基調を求め、創造的環境を整え、歌うこと、聴くこと、作ること、奏することに即して音楽を生活させることによって、児童の音楽精神を発揚させる(7, pp.12-16)。②強要から発展的学習への必要性。1つの学習をより高き学習へ発展させる(7, p.4)。③唱謡の技巧から音楽的生活へ。歌唱の美しさや正確さを求める結果重視から、児童の創造的活動すなわち過程を重視する(7, p.6)。

高等小学校における唱歌科については、特に実生活への準備として指導されるべきだと(6, p.4)、自学能力の養成(6, pp.10-14)、音楽常識の涵養(6,

pp.15-20)の必要性が述べられている。

基本練習に関しては、以下のような記述が見られる。

①新教育における合科的取り扱いのように、尋常1年から4年までを「非公式取扱時代」と呼び、音符名や調名などを取り扱わず、比喩的な表現を用い、大きな計画の下に束縛や窮屈さを感じさせず伸びやかに活動できるようにし、5年から正式指導へと入る(7, pp.387-388)。すなわち、低学年においては、遊ばせておいてその中から基礎能力を付けていく(5, pp.170-171)。②基本練習は、作曲への誘導であるだけでなく、楽譜学習の基礎とも過程ともなるものであり、聴音の練習でもあり、鑑賞の基礎でもある。初めは基本練習を中心としていろいろな学習が渾一的に助成し合って進められていくが、相当の時期に各学習の内容的発展を予想する特別な基本練習が必要になる(7, pp.48-49)。全から分へ。③基本練習は、孤立的・無機的に取り扱わず、有機的に行う。有機性を欠いた練習は、児童の学習興味を減殺するばかりでなく、基本となるべき力を発揮させることを困難にする(7, pp.420-421)。基本練習の具体的な指導法は、第2期における系統的な練習方法と大差ない(7, pp.66-68)が、作曲の基本的な練習課程として、旋律問答(教師が提示した旋律を受けて児童が旋律を付け加え、それを交互に繰り返す、曲としてまとめる)、拍子練習(各種の音符を4拍子・3拍子などの拍子関係に並べ、指揮棒によって随意に小節の順序を取り替えながら斉唱させる)、旋律当填練習(旋律の空いた部分を補填し完成した曲としてまとめていく)という、児童の創造性に訴えるような基本練習が新たに追加されている(7, pp.68-69)。聴音把捉練習-階名翻訳練習-幾尾式指唱法-旋律問答-拍子練習-旋律当填練習という6段階の練習方法は、一方において常に児童の学習意欲を喚起しつつ、他方において創作的意欲を充たすとともに、音楽的生活を発展させていくものである。児童はこの学習過程にあつて、強要され押し付けられるという不活発な態度でなく、自由に学習する(7, pp.67-70)。

児童作曲は、第2期では基本練習の最終段階としてその延長線上に置かれていたが、最も創作的価値が高く、作曲活動を通して児童の音楽的生活を拡充するところに深い意味がある(7, p.30)と正当化された。児童作曲は表現衝動や創作的意欲に発足して自己内面の感情を旋律的に表現させればよいのであるが、たとえ児童の作曲であっても、全く形式を無視した創作態度では、作曲活動を発展させることができない。作曲における創作の自由は、形式がどうでもよいということではなく、形式を産み出すことの自由を意味するのであり、教師は、児童に適切な方法で、形式の何たる

かを会得させなければならない(7, p.71)。従って、児童の表現衝動に発足して、その表現を旋律としてまとまるように補導したり、旋律的な音の動きを暗示するように仕向ける(7, p.32)のである。また、児童作曲によって音の動きを知り曲の形式を理解させることが音楽の鑑賞の際に役立つ点、また楽譜と接触する機会が多くなって知らず知らずの間に音楽との交渉を密接にさせる点で、幾尾は児童作曲を音楽的生活の中心動力と見なした(7, pp.71-72)。

以上のように、第3期の幾尾は、積極的に児童中心主義的な音楽教育論を展開する。指導法もより児童本位になっていくが、基本練習を全ての領域の基礎と位置づけた点、児童作曲に必要な音楽的語彙や音楽的知識の習得を主張した点は以前と変わらない。

#### 4. 第4期の音楽教育論と指導法

幾尾は、第3期と同じく、音楽教育の目的を児童の人格陶冶とする(8, p.226)。しかし、真の日本教育的立場からは、その人間その人格のうちに日本の精神を打ち込まなければならない(8, p.227)。日本の音楽教育においては、何よりもまず、日本独特の言葉を通して内部に流れる日本精神を体得させることが大切(8, p.230)なのである。さらに、音楽教育を日本的ならしめるためには、児童を日本人としての国民的自覚、民族的自覚に導かなければならない。そのためには、自覚的音楽学習と創造的音楽的学習を目指して指導法を革新しなければならない(8, p.235)と主張した。また、将来社会に出てから音楽的生活をしたり音楽を楽しんだりするための準備が、音楽教育の主たる目的であってはならず(12, p.74)、また、音楽教育は、人間として国民として必要な常識的音楽を指導し、生活を潤色させるものである(11, p.205)、とも述べた。

方法論は、以下のとおりであった。①従来の模倣的学習から自覚的学習へ。旋律やリズムや歌詞や発想などに関する、児童の知的・美的な理解、感得、自覚、体験などが必要である(8, pp.236-238)。②記憶の学習から創造の学習へ。我が民族の音楽方面における独創力の伸び悩みは、従来の音楽教育が模倣と記憶との学習に終始し、児童の創造性を甚だしく低下させ減退させたからである(8, p.240)。③作曲や演奏の学習において優れた作品や演奏を求める従来の結果主義の学習を排し、作曲や演奏をする過程で得られる体験と自覚とを重視する(9, p.6)。④歌唱指導、鑑賞指導、楽譜指導、作曲指導、演奏指導の全てに対して、発展的・創造的な指導課程を建設しなければならない(9, pp.15-16)。⑤各分科の学習指導は、発展するに従い、他の学習と有機的に関連する指導でなくてはならない。

こうした有機的な関係によって、歌唱、鑑賞、作曲、器楽などが互いに助成し合って児童の全音楽生活の発展を完成して行く(9, pp.16-17)。分科全へ。⑥音楽学習の各分科は、それぞれに相互関係を保っているが、全ての音楽学習の中心となるのは楽譜の学習である。歌唱、鑑賞、作曲、演奏指導において真の理解や感得の手掛かりが楽譜であるからである(9, pp.17-23)。これからの社会人は、国民生活としての要求を満たす意味においても、文化人としての生活を営む意味においても、楽譜の力が必要になってくる(13, p.80)。

基本練習に関しては次のように述べている。①基本練習は、時間及び努力の経済という面でどうしても必要なものである(9, p.29)。②基本練習は、児童の生活に基調を置き、その創造性を捉え、その創作慾を利用して拍車をかけ、感興を利用して指導者とし、生活の中の題材を練習課題とする(9, p.30)。③児童の倦怠を避け、興味と緊張を持って導くよう、できるだけ多くの手段と方法を探る(9, p.32)。④自然に習慣にまで導くことから始めて、次第に説明によって理解させるようにする(9, p.33)。⑤「非公式的取扱」として尋常1年から4年までは、理屈抜きに扱い、音程観念の確立から取り掛かり、漸次歴時方向に関心を導いて略譜の形式にまとめ、更に本譜の形式へと移行する。尋常5年からは本譜の正式指導を始め、理論的に音符、音名、調子、拍子などについて説明を加え、本譜としてのまとまりをつける。別系統として、創作方面では、旋律誘導練習(旋律の一部を歌って聴かせ、拍子だけを与えて、各自思い思いの旋律を続ける)、旋律問答、拍子練習などによって指導を進め、児童作曲にまでまとめる(9, pp.33-34)。

基本練習の具体的な指導法は、以下のとおりである。①略譜までの基本練習：聴音把握練習-階名翻訳練習-旋律翻訳練習(初めの1音だけを示し、続く音は階名だけを音高を伴わずに指示し、それを旋律として音高を付して復唱させる。)一二重音取り扱い(まず高音を階名によってたどらせ、次に低音をたどらせ、次に児童を上下の二組に分けて同時にたどらせる。) - 旋律誘導練習(旋律の一部を与え、続く旋律は速度関係のみを示し、その拍子に乗せて各自思いのままの旋律を適当に当て嵌めながらまとめる。) - 旋律問答 - 音程指唱練習 - 拍子練習(略譜の形式によって→聴音書取練習よっての整理→略譜から本譜に→旋律当嵌練習→合譜の書換練習→音階唱法による練習→自由旋律によるもの→数音を規定して綴らせるもの→ある音を封じての取り扱い→拍子当嵌練習)(9, pp.78-120)。②本譜の「非公式的取扱」及び本譜の正式指導は、第3期と同様である。

児童作曲に関しては、次のように述べている。児童作曲に必要な音楽的語彙の獲得は、環境上からも国語科のように豊富に簡単にいかないで、一層系統的で統制ある指導法と努力が必要である。この音楽的語彙の獲得は、基本練習を徹底させることで可能となる。こうして獲得された記号や文字によって児童の音楽的思想や音楽的感興が初めて外部に向かって発表せられるのである(9, pp.236-237)。

児童作曲の具体的指導法は以下のとおりである。低学年からの様々な基本練習による間接的な準備を経て、①旋律の書取(ある歌詞に旋律を作って歌わせ、その旋律を記号に直させ、さらにその歌詞を添付させる。)、②長旋法、4分の4拍子から作曲させる。開始音(ド・ミ・ソ)と終止音(ド)を設定する。③静的階音(ド・ミ・ソ)と動的階音(レ・ファ・ラ・シ)の性質や癖を知らせる。④短旋法による作曲。開始音(ラ・ド・ミ)と終止音(ラ)の説明、レとソは当分使わないという指示、ラに落ち着く前はシ・ソ・ミから入るといふ指示などを与える。⑤拍子の取り扱いや歴時の配列の説明をする。⑥変格小節の取り扱い。細かい注意を充分に与えておいてから取り掛かる。⑦歌詞の当て嵌め方の練習。1句ずつ当て嵌めさせ、後で全体としての統制を図るようにする。言葉のアクセントに注意させる(9, pp.238-274)。

以上のように、第4期の幾尾は、第3期の基本練習を、さらに細かくより一層多種多様に充実させていった。児童の倦怠を避け、興味や緊張を持たせるように導くと述べてはいる(9, p.32)が、実際には、教師がかなり意図的に系統立てた計画の中で、児童が学習活動をしていたことになる。児童作曲に関しても、児童に理解できない納得のいかない注文は、できるだけ避けることにし、教師に多少の不満があるとしても、朗らかに進め、愉快な音楽的生活を営ませることに最も考慮を払うべきであると述べている(9, p.275)が、実際には細かい説明や指示を出し、第3期よりもより幅広い高度な知識を与えていたと思われる。

### Ⅲ. 幾尾純の音楽教育観の変遷から見た教科主義と児童中心主義との接点

第1期において、幾尾が目指したのは実力の養成であった。彼は、読譜力の獲得により、児童の興味・意欲が増すとする。幾尾は、児童の心情を考慮しない練習課題と方法を用い、徹底した音程練習を行った。音程練習は、系統的・段階的・計画的に独立して行われ、他の練習と有機的に関連づけられることはなかった。また彼は、歌唱指導においても児童の発想の統一の必

要性を述べている。これらの点から、第1期の幾尾は、教師中心主義であり、教科中心主義であったことがわかる。

第2期は、主事木下竹次が赴任してきた時期である。木下は、従来の他律的教育を批判し、自律的学習を主張する<sup>8)</sup>。さらに「人生は渾一的活動である。」<sup>9)</sup>とし、分から全への教育ではなく、全から分への学習<sup>10)</sup>を目指す。従来の音楽教育に対する木下の批判は、①系統主義である<sup>11)</sup>、②唱歌教授のみ行う<sup>12)</sup>、③基本練習を独立して行う<sup>13)</sup>、という点に対するものであった。彼は、①歌唱・作歌・作曲・器楽・鑑賞の5領域の総合的な学習を通して児童に音楽的生活をさせる<sup>14)</sup>、②様々な音楽活動を通して技能や知識を獲得させる<sup>15)</sup>、などと主張した。特に木下は、創作的学習の必要性から児童作曲を奨励し、その際教師があらかじめ作曲の法則を教授することを否定している<sup>16)</sup>。児童中心主義の立場に立つ木下の主張に対し、教師中心主義・教科中心主義の実践を行っていた幾尾は反発する<sup>17)</sup>。第2期における幾尾の論文は、同校が出版していた研究雑誌『学習研究』の大正11年創刊号に1点載った後、昭和2年まで掲載されていない。この間、彼は『私の唱歌教授』(大正13年)や『本譜練習幾尾式カード』(大正13年)を出版した。その中で、幾尾は、木下の批判に対し、基本練習の正当性や必要性を強調し、児童作曲における形式尊重を正当化している。基本練習を独立させた点や、「法則を知らないものには真の自由はない」という主張などから、彼が依然として教科主義の考え方に立っていたことが明らかである。しかし一方で、「成すことによって理解する」と児童作曲を正当化したり、音程練習を中心とすることにに対し児童の感興を引き易いという理由づけをしたり、児童作曲に対する考え方は児童本位であり自然尊重である、などと児童中心主義的な考えを援用している。具体的な指導法としては、低学年からゲーム性を帯びた独創性のある種々の音程練習を行うことによって、音程を聴き分ける力、音程を自ら作り出し歌う力、音程と階名の関係性などを自然に体得させようとした。この指導法は、楽譜の知識を教授することなく、決められた計画に沿った画一的な音程練習でもなく、第1期における易から難へと構成された独立した系統的音程練習課題を用いた基本練習とは根本的に違うものであった。また、発音練習や呼吸練習も、第1期に比べて、児童の喜ぶようなゲーム性を採り入れたものとなっている。これらは、木下の批判に対して行われた具体的な指導法改革である。しかし、児童作曲に関しては、作曲に必要な音楽的語彙や楽典・楽式上の知識を教授しており、合科学習内で行われる自然発生的な児童作曲や、

木下の音楽教育観を受けて実施された鶴居滋一の児童作曲<sup>18)</sup>とは、考え方もアプローチも指導法も全く違うものであった。

第3期に入ると、幾尾は、積極的に児童中心主義的な論を展開する。彼は、音楽的生活を営ませることを音楽学習の目的とし、創造的学習や発展的学習を奨励し、音楽的生活の必要性や、結果重視から過程重視への転換を主張した。また、音楽学習を、木下の考えと同じく5領域と設定した。さらに、基本練習を中心とした各領域の渾一化の主張や、基本練習における有機的な取り扱いの必要性の主張は、児童中心主義的な考え方を援用した基本練習の正当化である。このように幾尾の論調は、木下の考え方に歩み寄り、迎合して行く。一方で、彼の実践にもより一層児童中心主義的な面が見られるようになる。第2期で低学年から試みられた、ゲーム性のある基本練習によって得られた基礎能力をもととし、「非公式的取扱」として尋常4年までは理論的な教授はせず、活動を通して楽譜や楽典の知識を体得させた。一方、児童作曲に必要な音楽的語彙の獲得は、第2期で行われていた知識の教授とは違い、旋律問答や拍子練習や旋律当填練習のような創作力を育成するような基本練習を採り入れることによって行われた。これらの指導法の改革は、児童が倦怠せず興味と緊張を持って取り組むように、また教授や訓練ではなく、様々な活動を通じた知識の獲得や音楽的能力の開発を意図して行われ、児童中心主義の考え方によるものであった。

第4期に入ると、社会情勢が軍国主義・国粹主義へと急速に傾倒していく中で、幾尾は日本の精神に立脚した音楽教育を唱え、より一層系統的な基本練習指導法を確立していく。彼の主張から児童中心主義的な論調が減少していった背景には、奈良女高師附小の新教育に対する文部省の批判や圧力が次第に厳しくなっていく、木下も主張を変更せざるを得なかった<sup>19)</sup>という事情がある。昭和11年の幾尾の著書の初めには「吾等の待望せる理想の時代は遂に巡って来た。……教育新思潮は、今や全く停滞し、……茲に於て初めて実践家は、自己本来の職務と責任に立帰りて、自らの歩むべき、正しき日本主義の教育道を凝視し、従来の軽佻浮薄なる新思潮を漁る所謂、『初物喰ひ』の弊風より脱して、……各科教授法の劃時代的進歩を促し、……教育実世界の黄金時代を現出したのである。」(10, p.1)という記述がある。これと全く同じ文章が、同時期に出版された幾尾の著書以外にもいくつか見られることから、幾尾本人のオリジナルな文章でないことは確かであるが、これを記載したという点から見て、幾尾が本来新教育運動に反感を持っていたことが明らかであ

る。幾尾は、全ての領域における発展的・創造的な指導課程の確立の必要性を主張し、そのために欠くことのできないものは基本練習であると、その重要性を訴える。彼の基本練習の実践は、統制的で、より一層系統的・計画的になっていく。しかしその反面、①児童の生活に基調を置く、②創作力を育成する、③児童の倦怠を避け、興味と意欲に注意を払い、多種多様な手段を用いる、④反射的な応答(9, p.133)や比喩的表現を用いる(9, pp.81-83)、⑤尋常4年までは「非公式的取扱」を行い、音楽的能力や楽譜・楽典の知識を自然に体得させる、⑥音楽的語彙を、基本練習を徹底させることで自然に身につけさせる、などに児童中心主義的な手法が残っている。

当時の教育の実践を顧みると、教科主義と児童中心主義は次のように規定できる。教科主義とは、教科内容を設定し、その獲得に向けての系統的・計画的方法を確立するものであり、問題の設定や課題の設定は教師中心に行われ、また目的に向けて技能の訓練が行われる。児童中心主義とは、児童の興味・意欲・関心などから学習をスタートさせ、問題の設定や課題の設定は児童の側から行われる。教科内容は、教師が設定した環境内での児童の能動的活動を通して帰納的に獲得される。

このような視点から幾尾の実践を見ると、以下のように結論づけられるであろう。第1期の幾尾は、児童の音楽的能力や読譜力の養成を目標とし、音程練習中心の教科内容を設定し、非常に系統的で計画的な指導法を行っていた。第2期も同じ目標に向かい、教科内容として、基本練習指導法の延長に児童作曲を加え、より一層理論的で系統的な指導法を確立していったと言える。しかしその指導法は、児童の興味・意欲・関心を引くような要素が採り入れられ、児童中心主義的な改革が行われた。第3期の幾尾は、音楽学習の目的を、児童に音楽的生活を営ませることによる人格陶冶に置く。教科内容は、歌唱、鑑賞、作歌、作曲、器楽と領域を拡げ、これらの領域の基本練習を中心とした有機的な取り扱いを目指した。幾尾が、基本練習や楽譜学習を重視したことに変わりはないが、大きな目標は変化したと言える。指導法は、児童の心情に配慮して、一層児童中心主義的な改革が行われたが、より理論的で系統的で教科主義的な枠組みが構築されていったと言ってよい。第4期の幾尾は、日本の精神に立脚した音楽教育を唱導しながらも、実際には、第3期と同じく音楽的生活を営ませることによる人格陶冶を目標としていた。そのためには、児童が音楽を美的に感得し理解することが重要となり、各領域における音楽の知的・美的理解が教科内容となった。それには、楽譜学習の徹底が必須となり、必然的に指導法も、より

一層理論的に内容的に充実していった。

幾尾の場合、児童中心主義の理念を方法論の正当化に援用した点、音楽学習に必要な聴覚力や歌唱力、楽譜や楽典の知識、音楽の語彙などを全て活動を通して獲得させた点などに、児童中心主義の影響が認められる。つまり、幾尾が試みた実践は、音楽学習を全体的に見た場合には演繹法であったと言えるが、学習に必要な基礎知識や技能は様々な活動から帰納的に獲得されたと言えるであろう。しかし、その活動は、児童の側から見ればゲーム性の強いものではあったが、教師によって意図されたものであり、非常に訓練的であった。また彼は、学習活動を児童の意欲・関心からスタートさせるのではなく、知識や能力を獲得した後に初めて児童が意欲・関心・興味を持って能動的活動をすることが可能になるとした。これらの点からは教科主義の特質が認められる。

#### IV. おわりに

教科としての意義を音楽の生活化に置き、児童の音楽的自立を目標とした幾尾は、教科内容の効率的な獲得を目指して本質的には教科主義を貫いた。しかし、その指導法には、他校の音楽専科教師には見られないような児童中心主義的な改善が見られた。幾尾は、木下との葛藤や迎合を通して、教科主義と児童中心主義との接点を模索したと言える。

#### [引用・参考文献]

- 1) 拙稿「大正期から昭和初期の小学校唱歌科における基本練習指導法の展開」『教育方法学研究』25巻、1999、pp.109-117参照。
- 2) 拙稿「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号、2000、pp.42-64参照。
- 3) 拙稿「奈良女子高等師範学校附属小学校合科担任教師鶴居滋一による音楽授業実践—進歩主義と本質主義との接点の探求—」『日本教科教育学会誌』22巻2号、pp.55-65参照。
- 4) 澤崎真彦「幾尾純と唱歌教育(1)~(10)」『音楽教育研究』No81-91、音楽之友社、1973
- 5) 同前書(4)No85、p.135
- 6) 平井建二「1920・30年代の音楽教育の動向に関する一考察—奈良女子高等師範学校附属小学校を中心に—」『音楽教育学』11号、日本音楽教育学会、1981、pp.35-36
- 7) 前掲書3) p.60
- 8) 木下竹次「学習原論(一)」『学習研究』創刊号、1922、pp.14-15
- 9) 木下竹次「学校の学習的活動(一)」『学習研究』3巻3号、1924、p.12
- 10) 同上、p.14
- 11) 木下竹次「学校の学習的活動(二)」『学習研究』3巻5号、1924、p.43
- 12) 木下竹次「音楽心の発展」『学習研究』4巻8号、1925、p.12
- 13) 木下竹次「音楽心の発展(中)」『学習研究』4巻9号、1925、p.3
- 14) 前掲書12) p.12
- 15) 木下竹次「音楽心の発展(下)」『学習研究』4巻10号、1925、p.7
- 16) 木下竹次「学習原論(六)」『学習研究』1巻9号、1922、pp.2-3
- 17) 前掲書3) p.60
- 18) 前掲書2) p.54
- 19) 長岡文雄『学習法の源流—木下竹次の学校経営—』黎明書房、1984、pp.269-278

#### [幾尾純の史料]

1. 『唱歌教授法 第一編 音程の練習と其教材』三木楽器、1914
2. 「唱歌科」『各教科目教授要綱』目黒書店、1916、pp.132-143
3. 「唱歌教授の三欠陥」『教育研究臨時増刊 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』初等教育研究会、1916、pp.266-272
4. 『私の唱歌教授』東洋図書、1924
5. 「低学年に於ける私の唱歌学習」『学習研究』6巻11号、1927、pp.170-173
6. 『新高等小学唱歌指導書』東洋図書、1930
7. 『私の音楽教育』東洋図書、1935
8. 「日本教育の動向と音楽教育」『学習研究』13巻5号、1934、pp.226-241
9. 『唱歌力の陶冶 私の基本練習』東洋図書、1935
10. 『低学年の唱歌教授』高踏社、1936
11. 「我が教育音楽界の動向は？」『学習研究』16巻5号、1937、pp.203-210
12. 「楽譜学習の教育的価値」『学習研究』17巻10号、1938、pp.72-77
13. 「楽譜指導と今後の唱歌教授」『学習研究』19巻4号、1940、pp.75-80

(主任指導教官：吉富功修)