

音楽教育における創作の黎明期 —大正期から昭和初期—

島崎 篤子*

The Dawn of Making Music in Music Education: From the Taisho Period to the Early Showa Period

Atsuko SHIMAZAKI

要旨 大正期には、音楽文化の面でカチューシャの歌や浅草オペラの流行などによって、それまでとは違う新しい音楽が巷間に広まった。また子どものための文化運動である童謡運動が展開された時代でもある。一方、教育界では欧米の自由教育思想や芸術教育思想が広がる中で、明治以来、ひたすら唱歌教育が行われてきた唱歌科の内容に、初めて創作・鑑賞・器楽という新しい学習活動を加えようとする動きが見られた。本稿は、一部の先導的な教員や研究者によって大正期に始められた創作に着目したものである。大正期および昭和初期の文化状況や教育状況を振り返り、創作教育の黎明期における創作教育の推進者の理論や実践について検討する。

キーワード：浅草オペラ 童謡運動 幾尾純 青柳善吾 山本寿 草川宣雄 北村久雄

はじめに

大正期の日本の音楽文化は、明治期に導入された洋楽が、日本的曲調を残しながら新しい大衆歌謡が出現・普及する一方、大正期を代表する文学と音楽の文化運動である童謡運動が広がった。

第一次世界大戦後における自由主義や民主主義の新しい思潮の中で、教育界においても自由主義教育や芸術教育運動が高揚した。明治以降、教科名が示すようにひたすら歌唱だけ行われてきた唱歌科において、鑑賞、器楽、創作等の新しい学習活動について、自分の考えを提案したり実際の指導法を追求したりする先導的な教師や研究者が表れたのも大正期であった。

筆者の主な研究テーマである創作教育の歴史に

おいて、何時頃どのような人がどのような考えで創作教育を行うようになったのかを知ることは、重要な課題の一つである。新風吹き込む大正後期は、創作教育の嚆矢といえる重要な時期である。

本稿では、この時期の創作教育の検討に先立ち、レコードやラジオ放送の広がりや大正デモクラシーが反映された大正期および昭和初期の音楽文化状況や教育状況等を振り返りつつ、学校教育における創作教育の導入期における個々の理論的・実践的な試みなどを検討する。

創作教育が模索されたこの時代に、創作指導に取り組んだ数少ない教師や研究者に着目し、当時の教師や研究者の創作教育観や教育実践が、後の創作教育の発展にどのように反映されたのかについても捉えたい。

* しまざき あつこ 文教大学教育学部学校教育課程音楽専修

1. 大正期から昭和初期の音楽文化

1912年7月30日に明治天皇の崩御によって明治の世は年号が改元されて大正の世となった。しかし実際の社会状況は、米価の高騰などで一般民衆の不満が募り、労働争議が多発していた。大正になって3年後の1914年7月には、第一次世界大戦が勃発した。日本は連合国軍側に参戦したが1918年11月8月に最後まで戦ったドイツが降伏して第一次世界大戦は終焉を迎える。この第一次世界大戦を契機に、日本には欧米の近代思想が流入してくるようになった。いわゆる大正デモクラシーの時代である。日本は経済や産業の面でも、列国からの要請で輸出が増え、貿易や海運業、商工業部門などを中心に一時的な好況を迎えた。巷間では明治時代にはほとんど無かったカフェやバーや活動写真館などが増え、1912年に森田吾郎が発明した大正琴も流行し始めていた。

この好況は、歌劇や映画や演劇といった文化面に活気と発展をもたらした。既に明治後期にはオルガンやピアノやハーモニカなどの楽器も次第に民衆の中に普及・浸透しながら大正期を迎えていた。そして大正期には、楽器だけでなく音楽文化全般における新展開がみられた。

(1) 劇中歌の流行

大正初期には、浪花節が全盛期で、「ちどり節」、「マックロ節」「新どんどん節」など、添田唾蟬坊そえだあぜんぼうの歌が流行していた¹⁾。平成の世でも中高年の人は、「月が出た出た、月が出たヨイヨイ〜」は聴いたことがある歌であろうが、この「炭坑節」も、その由来は唾蟬坊の「新ラッパ節」といわれている²⁾。

島村抱月と松井須磨子は1913(大正2)年に芸術座を創立して、島村脚本・演出、主演松井須磨子による演劇を発表していった。翌1913年の第3回公演で、島村はトルストイの「復活」を脚色改題した「生ける屍」を発表した。この作品の劇中で歌われ、大ヒットした曲が「カチューシャの唄」である。

「カチューシャかわいや、わかれのつらさ〜」

の歌詞で始まるこの曲は、明治期の唱歌、寮歌、軍歌で使われたヨナ抜き5音音階(ドレミソラド)に近い唱歌調でできており³⁾、それまでの浪花節や民謡とは違う、当時としてはモダンな感覚の流行歌だった。作詞は島村抱月と相馬御風のそうまぎよふう合作だったが、作曲したのは東京音楽学校の学生時代から抱月の書生で、東京音楽学校(現・東京芸術大学)卒業2年目の中山晋平(当時27歳)だった。この曲について、園部三郎は、「唱歌教育の開始以来はじめて成功した『流行歌』といつてよいだろう」と述べている⁴⁾。ABA'の12小節3部形式で覚えやすいメロディーであったことや、明治期に導入された唱歌調がこの頃にはある程度浸透していたことがわかる。

松井須磨子の歌は、作曲者の中山晋平が音痴ではないかと思うほど歌の出来は良くなかったようである⁵⁾。それにも関わらず、「生ける屍」は4年間に400回を超えて上演され⁶⁾、同時に「カチューシャの唄」は学生やサラリーマン等のインテリ層が歌い、次第に全国的に流行していった。当時は劇の内容に関係なく小学生までが歌ったため、文部省は小学生が唄うことを禁止するという事態も生じていた⁷⁾。

芸術座はこの成功によって、その後の演劇にも次々と劇中歌を挿入した。1915年の帝劇「その前夜」(ツルゲーネフ作・楠山正雄脚色)では、挿入歌「ゴンドラの歌」(吉井勇作作詞、中山晋平作曲)。1919年の有楽座「カルメン」(メリメ作・楠山正雄脚色)の挿入歌「たばこのめのめ」(北原白秋作詞・中山晋平作曲)など、劇中歌入りの演劇に作曲家として参加する中で、童謡作曲家だった中山は、後に晋平節といわれる新しい流行歌の礎を築き、昭和の歌謡曲に大きな影響を与える作曲家となった。

(2) 浅草オペラ

1917(大正6)年2月に常磐座で歌舞劇協会によって初演された「女軍出征」を皮切りに浅草オペラが開幕した。浅草オペラは、原信子歌劇団、七声歌劇団、東京歌劇座など複数の歌劇団で演じ

られていた。オペラと言うよりも比較的わかりやすいオペレッタが中心で、質的にはそれほどレベルの高い演奏ではなかったようである。浅草オペラが内容や質に関わらず観客を動員できたのは、1918（大正8）年から1919年くらいまでで、劇場も次第に映画館等に改装するようになっていき、オペラ常設館は金竜館だけになってしまう。金竜館が内容や質のレベルを上げて上演した時期は、1923（大正）年9月1日の関東大震災直前の1922年から震災までであった。1919年と1921年にはロシア歌劇団が来日し、1923年にはイタリアの歌劇団も来日したことで、一流のメンバーではなかったにせよ観客が本格的なオペラを知ったことが影響して、震災後に復活したにも拘わらず浅草オペラは次第に衰退していくことになる⁸⁾。

当時ペラゴロ（オペラとジゴロの合成語）といわれたオペラファンに支えられていた浅草オペラにおいて日本語訳で歌われた歌曲もまた、大正期の流行歌の一種になっていた。浅草オペラは、本格的なオペラといえないまでも、日本人の洋楽志向を促した歴史的貢献は看過できない。

浅草オペラのスーパースターであった田谷力三は、日本語によるこの時代のオペラ曲自体の呼称でもある浅草オペラを1988年に89歳で永眠するまで歌い続け、晩年、音楽文化の向上に寄与した業績に対して、文部大臣賞奨励賞、紫綬褒章、勲四等旭日小綬賞などを受章している⁹⁾。

大正後期には、帝劇を中心に外国の演奏家や歌劇団の公演が盛んに行われるようになり、日本の聴衆は本物の洋楽の響きとそのエネルギーを知ることになった。国内でも1914（大正3）年1月に、1910（明治43）年から作曲の腕を磨くためにベルリンに留学していた山田耕筰が帰国し、同年12月に山田は留学中に書きためた自身の管弦楽作品を帝国劇場で発表した。日本人が作曲した交響曲と音詩作品による演奏会に感激した三菱財閥の岩崎小弥太が資金を投入して山田に組織を託して結成した東京フィルハーモニー會管弦楽部会は、翌年5月に第1回演奏会を行った。これはその後

の交響楽運動の契機となった。また明治期から組織されてきた陸海軍の軍楽隊も、演奏能力を向上させていた。

1925（大正14）年3月には、日本初のラジオ放送が開始された¹⁰⁾。1909（明治42）年には日米蓄音機会社（現・日本コロムビア）が設立され、既に日本初のレコードが制作されていたが、蓄音機でレコードを聴くことが一般の人々に普及したのは大正期に入ってからである。レコードのヒット曲の第1号は、1915（大正4）年に制作された「カチューシャの歌」である。発売されるやたちまち2万枚も売れたという¹¹⁾。ラジオやレコード産業の発展によって、大正期の新しい流行歌や洋楽は、急速に日本中に広がっていった。

一方、大正期を代表する文化的な動向の一つに童謡運動があったが、童謡運動は大正期の芸術教育運動との関係が深いので次項で述べる。

2. 大正期から昭和初期の教育状況

大正デモクラシーの影響は教育界にも顕著に表れていた。国策としての大正学制改革や民間の新教育運動が起った。そして音楽が直接関わった童謡運動もまた、この時代を大きく特徴付けるものであった。

（1）大正学制改革や新教育運動

第一次大戦後、社会情勢や国民の生活はそれまでとは打って変って大きく変化した。このような状況に対応するために教育改革が行われた。

大戦中の1917（大正6）年9月に、内閣直属の臨時教育会議が設置された。1年半の協議を経て1919年3月までに臨時教育会議は2つの建議と9つの諮問事項について答申した¹²⁾。

この9つの答申の中で、注目すべきものとしては、第一に、国家思想、道徳教育等を強調したこと、第二に、教育内容を実生活に即し、同時に児童生徒の個性や能力に合った科目の選択を可能にしたこと、そして第三には中等・高等教育の充実を目指したことである。特に第三は、高等学校は官立だけでなく新たに国公立を認め、大学も帝国

大学の他に単科大学や公立・私立大学を認め、高等教育の拡充を構想していた。原内閣は、この答申を基盤として、いわゆる大正学制改革といわれる改革を行っていった。

臨時教育会議は、翌1918年に11項目の「通俗教育に関スル答申」を出している。この9項には、「健全ナル和洋ノ音楽ヲ奨励シ殊ニ俗謡ノ改善ヲ図ルコト」¹³⁾と謳われていた。

前述したように、この頃は劇中歌や浅草オペラから広がった新しい時代の流行歌を子どもたちが歌うようになり、文部省が小学生に歌うことを禁止した時期である。当時の新しい流行歌は、奨励すべき健全な音楽では無く、改善すべき俗謡と認識されていた。

国の方針としての教育改革に対して、民間で起こった新たな動きが大正新教育運動であった。この頃、日本にはアメリカの民主主義を基盤とする民主主義が日本の教育界に影響を与えていた。いわゆる八大教育思潮の中心的担い手は、成蹊小学校や成城小学校などの私立小学校および師範学校の附属小学校だった。これらの他に、地方や公立学校ですら校長が中心となって、新たな試みを実践しようとする動きがみられた。しかし自由主義的風潮を好ましく思わなかった県知事や視学の中には、自由教育禁止の訓示の実施し、研究会の事前中止や研究会後に主催者の処分など行った地域もあった。大正末期から昭和初期にかけて、このような圧迫や弾圧は強化され、次第に自由主義の新教育運動は弱体化していった¹⁴⁾。

こうした新教育の動向と軌を一にして芸術分野に起きた運動が、芸術教育運動であった。19世紀後期に欧米諸国で展開されていた芸術教育思想には、芸術的特性を教育に適用したり、美的享受や創作的活動によって創造力を陶冶しようとする考えが含まれていた。日本では、大正期に入って1914年頃に教育学者の小西重直や阿部重孝などによって欧米の芸術教育思想が紹介された。そのなかでも音楽分野との関わりが深いのが大正期の童謡運動であった。

(2) 雑誌『赤い鳥』から始まった童謡運動

子どもの個性や自発性や創造性を重視した教育動向は、大正デモクラシーの高揚の中で芸術教育思想と相俟って、芸術教育分野で顕著な動きが見られた。

1918（大正7）年に鈴木三重吉主幹の雑誌『赤い鳥』が創刊された。この頃は美術の分野における山本鼎の自由画教育や体育分野の遊戯競技などが行われていた。『赤い鳥』は、文学運動に音楽や美術が加わり、大正期を代表する文化的なムーブメントである童謡運動の契機となり、かつ教育的にも影響を及ぼした芸術教育運動になった。

1918年に雑誌『赤い鳥』が創刊された当時は、楽譜は掲載されていなかった。翌1919年に、西条八十の詩に成田為三が作曲した「かなりあ」の楽譜が掲載され、これが大評判となった¹⁵⁾。

「かなりあ」によって文学運動であった童謡運動は、文学分野と音楽分野を中心とする文化運動となり、美しく夢のある表紙やカラーの挿絵の美術分野も含めると複数分野が関わる総合的な文化運動となっていた。以後、『赤い鳥』が廃刊するまで楽譜は掲載され続けた。この『赤い鳥』に刺激されて、楽譜付きの童謡雑誌が発行されるようになった。その中でも『金の船』（後に『金の星』に改称）は、『赤い鳥』と並ぶ童謡運動の象徴的雑誌になった。この両者の楽譜付き童謡雑誌に関わった詩人と作曲家は、以下の通りである。

『赤い鳥』派の詩人は西条八十、北原白秋、三木露風であり、作曲家は成田為三、草川信、弘田龍三郎であるが、初期に近衛秀麿そして後期に山田耕筰等も関わっていた。

『金の船』派の詩人は野口雨情であり、作曲家は本居長世、中山晋平、藤井清美で、小松耕輔も少しかけ参加していた。この他、中山晋平、西条八十、北原白秋が詩を担当していた『コドモノクニ』の場合は、個人的には他の雑誌以上に美術分野が優れているように思われる¹⁶⁾。

民俗音楽研究者で童謡研究者の小島美子は、『赤い鳥』の作曲家はヨナ抜き音楽の延長線上に

ある唱歌的な作風で、『金の船』の作曲家は民族的伝統的性格の作風で対照的な性格をもっていたと分析している¹⁷⁾。さらに小島は、昭和期になると、童謡運動が初期の高い理想主義と充実した創造精神を失い、惰性で動くだけになり、レコード会社の商業政策がリードする子どもの流行歌になっていったと批判している¹⁸⁾。

1927(昭和2)年当時、北原白秋は「童謡の墮落」と題する一文を雑誌に掲載した¹⁹⁾。現今の創作童謡は墮落していると嘆き、童心を唱えていた白秋は、「重大な童心の喪失すら自ら知らぬ向きもある。世俗の過褒に馴れて、良心の麻痺するところ、遂には無内容の墮力行と卑俗の才芸とをもって自他共に瞞くようにもなる」²⁰⁾と激しく非難し、しかし最後に「私は精進する。来るべき作家たちのためにも私は芸術の香気を私の童謡に忘れてはならない」²¹⁾と自らの決意を表明していた。

白秋が指摘した墮落傾向とは、昭和期のレコード童謡すなわち童謡歌手が歌う商品として売れることを優先した童謡に向けられた批判であった。一方、子どもから離れて芸術歌曲の方向に舵を切った作品はもはや童謡ではなくなっていた。いずれにしても昭和期に入ってから、かつて子どもの心を揺さぶった童謡は、その歴史的使命を終えて童心から無縁のものに変質していったといえるだろう。

ところで自らを芸術自由教育提唱者と称した北原白秋が中心に活動していた『赤い鳥』の誌上では、児童の自由詩創作を奨励するために児童の投稿頁が用意されていた。また詩だけではなく楽曲も募集していた。「童謡童話共十回以上推奨された方は、作家として社会に推薦します。作曲する謡は『赤い鳥』に出た名家の作と推奨童謡とに限る。本譜を御送附のこと。伴奏の添附あらば尚結構です」²²⁾と詩や曲の投稿を呼びかけていた。詩や楽曲の投稿は、読者に作家や作曲家になる夢を抱かせ、読者と雑誌『赤い鳥』をつなぐツールとして童謡運動を勢いづけていた。

明治末期には言文一致唱歌の旗手であり、音楽

学校助教授と東京高等師範学校附属小学校の音楽教諭を兼任していた田村寅蔵は、1921年に同小学校の教育誌『教育研究』で、教材問題に触れて、「児童の自作物なんかは、唯奨励の意味に於て之を取り扱うべきもので、それ等を教授材料に使用してはならぬ」²³⁾と述べていた。教師でさえ作曲できる者が少なかったこの時代に、見よう見真似で自分で曲づくりをしていた子どもが存在していたことを証明する発言である。子どもが理解できる唱歌を教えるべきと明治末期から言文一致唱歌運動を推進した田村が語った歌唱教材の質を問う真剣な意見であった。

大正期には音楽文化面で従来の音楽観を一変させるような大きな変化が見られていたが、教育分野でもまた大正デモクラシーの風を受けながら新たな教育改革や運動が行われていた。

こうした新しい潮流の中で、明治以来、唱歌という教科名が示すように唱歌一辺倒であった音楽科において、大正後期には先導的な研究者や教師による鑑賞や器楽や創作といった新たな教育分野への挑戦が始まった。すなわち唱歌教育が音楽教育に成長する基盤が構築されていった。

(3) 音楽教員の研究会

東京高等師範学校附属小学校の初等教育研究会では、毎年、春と秋の2回全国訓導協議会を開催している。1916(大正5)年には、初めて唱歌科担当の教員のための第1回目の唱歌科訓導協議会が開催され、2回目は5年後の1921(大正10)年に、5月21日から5日間にわたって唱歌科訓導協議会が、同校主催の研究会の管轄下で開催された。

この2回目の協議会では5年前の協議会とは違って、唱歌教授と自由教育問題、唱歌教材自由選択論、鑑賞教授の実際、児童の自由作曲問題、唱歌の自学方法などといった新しい研究課題が取り上げられていた²⁴⁾。この時、田村寅蔵は次のように述べていた。

「児童の作曲問題は形式から入るのでなく、浮び出た感情を自由に歌ふと云う方法もあると思ふ。併し、価値ある作曲は天才ある児童に限るが

故に、鑑賞は万人に望めるが創作は望み得ない。この点から考えても、将来の研究に俟つべきであらう²⁵⁾。「浮かび出た感情を自由に歌う」というのは即興的に歌うことである。即興演奏の価値を認める一方で、鑑賞は誰にでも指導できるが、創作指導を全員に施すのは難しいという持論を述べていた。

1928（昭和3）年に開催された第3回目の協議会は、唱歌教育ではなく音楽教育協議会の名称で申し込みを受け付けたところ、申し込み者が殺到して、定員の50名を超えて73名まで受け付けたが、その後は傍聴者にせざるを得なかったほどだったようである。当時の教員の熱気が伝わってくる。

本研究会は、5月19日から23日までの5日間開催され、最終日こそ午前中までだが、他の4日間は連日午前中は会員報告と質問討議や講演、昼食を挟んで会員や部員報告と質問討議、午後2時からの最後の会員報告や部員報告、質疑討議や講演、そして初日の午後には音楽会も行われていた²⁶⁾。この時の内容は、本会の名称変更が示すように、唱歌だけでなく器楽や鑑賞や児童作曲などについても熱心に議論が交わされた²⁷⁾。

1933（昭和8）年の第4回目の音楽教員の研究会は、「音楽教育の新機構」と銘打って開催された。海外の音楽教育情報、発声、鑑賞、教材などのテーマと共に草川宣雄による即興作曲の研究報告や創作に関する研究発表など「音楽教育の新機構」にふさわしい内容であった²⁸⁾。

第5回協議会は、1940（昭和15）年5月17日から21日までの5日間開催された。太平洋戦争の前年である。全体テーマは「国民学校芸能科音楽教育の研究」だったが、その内容は国民学校芸能科らしく戦時中の学びに関する内容が多く、一方、創作関連の研究の発表者は誰一人いなかった²⁹⁾。

東京高等師範学校附属小学校の初等教育研究会主催の音楽教育協議会は全国規模の大きな協議会であったが、昭和期に入ってから地方においても初等教育協議会を行う地域も少なくなかった。

1935（昭和10）年11月に開催された福島県初等教育協議会では、その年の研究題目を「唱歌教育の実際的研究」として、非売品ではあるが協議会の決議と全会員一致の要望によって、本協議会の内容を整理して書籍として発刊した。

本書の前編に収められた福島師範学校附属小学校の教員による研究の「労作教育と唱歌教育」の項目³⁰⁾では、労作教育は精神的活動と身体的活動の両方を含み、人間の全人格としての文化的人格を図るものであり、唱歌教育は美的労作の領域において児童の自己活動を促し、児童の自己表現が行われ身体的活動の価値が営まれるので音楽的能力の陶冶や美的体験の深化を図ることが肝要であると述べ、9つの指導のポイントを挙げていた³¹⁾。注目したいのは、7つ目の「即興作曲、綴方と連絡しての作詞等に対する適切なる指導をなし児童の創意表現をなさしむること」および9つ目の「児童の能力、土地の状況によって簡易なる楽器の製作並器楽指導等につとむること」で即興や楽器づくりを推奨していたことである。しかしながら講師として参加していた東京高等師範学校附属学校の井上武士は、「音楽教育の反省と展望」と題する講演の中で、「私も大正7、8年、長野師範に居た時分、附属小学校の児童に作曲の指導をしたことがあるが、唱歌と図画とは違う、唱歌はへたな作曲をするよりも、他人の作ったものを良く歌った方が効果があるもので、小学校では軽々に作曲させるわけにはいかないと思います³²⁾」と創作教育を否定するような発言をしていた。

また福島師範学校附属小学校主事の幸村岩雄は「唱歌教育に対する一私見」の中で、天才的な子どもに特別な指導をすることは必要だが1人2人の児童のために多くの児童を顧みないのは妥当では無い、「私見よりすれば前述したとおり器楽や作曲の指導は未だ早い様に思われる³³⁾」と述べており、附属小学校の研究において、労作教育との関係で即興作曲や楽器製作や器楽指導を試みたが、思うような成果が得られなかったのがわか

る。

東京高等師範学校附属小学校の初等教育研究会および福島県初等教育協議会などの研究会に注目してきたが、1922（大正11）年12月9日には、小山作之助を中心に、音楽教員の組織である日本教育音楽協会が創立され、翌12年1月には機関誌『教育音楽』が発刊された。これらの組織的な動向に加えて、ラジオやレコード産業の発展及び楽器産業の発展などにより、鑑賞や器楽教育も可能になってきていた。そして指導が難しいとされていた創作教育についても学校教育への導入を試みようとする動きが見られた。音楽学習内容の広がりの中で、大正期には唱歌教育は次第に音楽教育と呼称されるようになってきていた。

本稿では、この時代にスタートした創作教育に焦点を当てて、次項では創作教育に関係の深い中心的な人物の考え方や指導法や教育実践について検討してみたい。

3. 研究誌を発行する3つの附属小学校の創作教育

第一次世界大戦後に広がった欧米の自由主義思想や芸術教育思想、そして山本鼎らによる自由画教育は、音楽教育の分野にも影響を与えた。楽器や蓄音機やレコードの普及に伴って、子どもの個性や発想を大切にする子ども中心の学習を重視する立場から、先導的な教師による鑑賞教育や器楽教育と共に、新しい音楽教育の一環として、創作教育が試みられるようになってきた。

大正から昭和初期における創作研究や実践については、啓蒙的な独自の研究誌をもつ3つの附属小学校が創作教育の試みを展開し、自校の雑誌に発表していた。すなわち東京高等師範学校附属小学校（現筑波大学附属小学校）の『教育研究』、奈良女子高等師範学校附属小学校（現奈良女子大学附属小学校）の『学習研究』、そして広島高等師範学校附属小学校（現広島大学附属小学校）の『学校教育』である。これらの定期刊物の教育誌から発信する情報の影響力は大きかった。この他の師範学校の附属小学校や有名私立小学校にお

いても、多様な音楽教育の取り組みがなされるようになっていった。

この時期には、ようやく創作教育の扉が開かれたのである。本稿では、この創作教育の黎明期に、啓蒙的な役割を担った教師に焦点を当てながら創作教育に対する考え方や指導法を見ていきたい。

まずは音楽教育の分野は専門ではないが、合科教育の立場から音楽の創作分野を重視していた木下竹次、また音楽教育の分野では、創作教育について自分なりの確固たる主張をもち、系統的な創作指導の実践を構築しようとしていた青柳善吾と幾尾純について検討したい。

（1）青柳善吾の自由作曲と即興創作

福島県で生まれ育った青柳善吾（1884－1957）は、1903（明治36）年3月に福島県師範学校簡易科を卒業すると、すぐに尋常小学校本科正教員の資格を取得して、同年7月には福島県の小学校に訓導として勤め始めた。県内の小学校で音楽科専科教員となったことがきっかけとなり、1908年には東京音楽学校甲種師範科（現・東京藝術大学）に入学し直した。3年後に卒業してからは、鹿児島・名古屋・神奈川で教鞭を執り、1922（大正11）年9月に東京高等師範学校（現在の筑波大学）附属小学校の訓導となった。1931年には文部省の命を受けてドイツに在留し、翌1932年に帰国してからは文部事務官や武蔵野音楽大学短期大学部に勤務した³⁴⁾。

青柳は海外の音楽教育への関心が高く、マーセルなどの訳本や多数の論文や著書を残していた。1931年には1923年5月にベルリンで開催されたドイツの第1回音楽教育協議会の報告書の翻訳書『音楽教育新思潮』を出版している³⁵⁾。これに先立ち青柳は、東京高等師範学校附属小学校時代に発表してきた音楽教育論文に加筆して、1923（大正12）年に大正期における青柳の代表的な著書『音楽教育の諸問題』³⁶⁾を出版した。本書によって、当時の童謡や創作学習に関する青柳の見解を知ることができる。

「童謡の教育的意義」の項では、教育との関係で童謡を評価していた。すなわち児童が歌う歌は児童が理解できて歌えるレベルの歌で、児童の生活環境に合う歌、そして詩的で美しい歌でなければならないと述べ、この3要件を具備している童謡を教育に取り上げるのは有意義であり、児童に童謡の歌詞を作らせて作曲させると自然や生活が美化され、人格も向上するであろうから教育上意義深いものとなると述べる一方で、単に時流に乗って低級な童謡を教材とすることには警鐘を鳴らしていた³⁷⁾。青柳らしい柔軟な見解である。

また児童の創造的衝動を喚起することが教育の大切な仕事と考えていた青柳は、「児童の自由作曲」の項で、ルソー、ペスタロッチ、デューイなどを引き合いに出して、自由教育も個性尊重の教育も、その核になるのは創造的教育であると述べていた。そして山本鼎の自由画の主張に共鳴し、音楽教育における自由作曲を提唱していた。しかし教育における作曲は、専門家が達成すべき芸術作品の評価とは違い、「吾人の言う発表の一面としての自由作曲は、表現せられたる創作そのものの価値を云々するのでなくて、寧ろ創作に至る迄の過程が重要な教育的意義を有するものであると観る」³⁸⁾と主張した。つまり児童の自己表現である自由作曲は、各自の個性を生かして工夫・思考し、何者にも束縛されず自由に自分の感情を表現するがゆえに、「自由にして自然なる感情は、美しくして偽らざる彼等自身の小さき芸術として展開される。その展開されたる旋律の一断片は、仮令、藝術作品としては価値少なく、或いは作曲法を無視して居るにもせよ、明に児童自身の創作であり、即ち児童自身の創造である」³⁹⁾と児童に自由作曲させる意義を説いていた。

青柳は、尋常1学年からいろいろな歌を歌う経験を積み、尋常4学年頃には楽譜に関する知識も確実になるので、自由作曲は尋常5学年から始めるのが適当と考えていた。

青柳の初期の自由作曲の方法をまとめると、次のような手順で行われていた⁴⁰⁾。

- ①事例を示しながら形式・終止・拍や調などの楽典説明を行う。
- ②合作法により児童一人ずつに1音符か1小節分を歌わせて全て4分音符の楽譜を作成する。
- ③できた楽譜を児童に歌わせたり教師が歌って不自然な箇所を訂正する。
- ④練習題として、調・拍子などを提示して児童各自に作曲させて個人指導を行う。
- ⑤全て児童に任せて自由に表現させる。最初は8小節から16小節に進む。
- ⑥児童の作品から優れたものを選択して、歌詞の付け方を指導する。
- ⑦雑誌の童謡や既成の歌詞に作曲させたり、児童自身が創作した歌詞に作曲させたりする。

以上の手順でわかるように、この時の青柳が求めていたのは典型的な旋律創作であり、同時に作品を記譜することにも重点を置いていた。

しかし1927(昭和2)年に出版された『音楽教育』において、青柳は旋律創作の前段階として、以下のような即興創作の練習を位置づけることによって旋律創作につなげる方法を提示した⁴¹⁾。

- ①教師が歌う旋律に続けて子どもが即興的に歌って旋律を完成する。
- ②次第に小節数を増やしてこの方法を児童同士で馴れさせる。
- ③4小節ずつ分担して16小節の小歌謡形式を完成させる。
- ④即興創作の最後は、行進曲、舞踏曲などのモデルやある主題を提示して即興創作をさせる。

以上のように即興創作を経験してから旋律創作に入るという手順であり、即興創作を尋常4学年頃から始めて、5学年頃からは自由作曲を行うことを提案していた。記譜に固執していた青柳が、自由作曲の実践を重ねることによって、またダルクローズの思想に触れることによって、旋律創作への導入として即興創作を体験する必要性を認識するに至ったと推察できる。

本書の中で青柳は、「子どもの持つ楽想を自由に表現させ、その楽想を直に歌わせるならば、ダ

ルクローツエ (=ダルクローズ) の言う通りに、之こそ真の自由表現であり立派な想像生活である」⁴²⁾と述べていたからである。

しかし『音楽教育』では、その価値を認めつつも、「童謡曲の欠点」として、童謡の中には、子どもに媚び過ぎ、卑近に陥り、皮相に墮し、自由であり過ぎ、娯楽味に偏しており、ヨナ抜き5音音階が多く芸術性に欠ける作品があるとも指摘した⁴³⁾。大正中期に高邁な理想をもって登場した童謡運動だったが、次第に子どもに迎合したお手軽な路線を進む傾向が出てきていた。青柳は教育者としてこれを見逃さなかった。

青柳はまた鑑賞教育にも強い関心を示し、児童の芸術鑑賞の能力を高めることは重要であり、歌唱教材との関連を考えて、児童の発達段階に即した鑑賞教材を選ぶことを重視していた⁴⁴⁾。しかし器楽指導に関しては、唱歌教授が十分ではない現状では器楽教育は難しく、設備と教師の労力が充実すれば、将来、器楽指導も行われるようになるだろうと期待を寄せるにとどまっていた⁴⁵⁾。

(2) 木下竹次と音楽教育論

木下竹次(1872-1946)は、大正新教育運動の推進者として、主に合科教育でその名を全国的に知られた教育者である。福井師範学校卒業後、小学校教諭を経てから、1894(明治)27年に東京高等師範学校文科に入学した。ここで唱歌教育の推進に熱心だった谷本富に教育学を学んでいる。谷本は、1894(明治27)年の著書『实用教育学及教授法』の「唱歌教授法」の項において、孔子やプラトンなどの主張を引合いに出しながら音楽の必要性や音楽と他教科との関連の必要性を主張していた⁴⁶⁾。この12年後の1906(明治39)年には、谷本の学校改革についての信念ともいえるべき「学校改造指標十ヶ条」⁴⁷⁾を著書『新教育講義』に発表していたが、その第十条では、「学校の産物は自由且つ奮励の精神にして観察を怠らず、勤労・創作的研究乃至美術の享楽等の良習慣を有し、活世界に立って創造者たるべく自治思想の独立を有し且つ富資に貢献する公民たらんことを要す」と、

勤労・創作や美的芸術分野を楽しむ生活習慣の重要性を強調していた。芸術分野を含む木下の幅広い実践・研究分野を考えると、恩師の谷本の強い影響がうかがえる。

木下は1919(大正8)年に奈良女子高等師範学校の教授職と同師範学校の附属高等学校と附属小学校の主事を兼務した。自立的な学習法を提唱していた木下は、1922(大正11)年には附属小学校で『学習研究』を創刊した。木下は、本誌に毎号、自律的創造や生活尊重の教育について執筆し、大正12年には『学習原論』を出版した。続いて『学習各論』の上巻が大正15年、中巻が昭和3年、そして下巻が昭和4年に刊行された。さらに矢継ぎ早に『学校進動論』上巻を昭和7年、下巻を昭和9年に出版した。これらの著作によって、木下の合科的、自立的学習法は完結したといえよう。

音楽については、各論下巻の第19章に、「児童音楽の創作的学習」というタイトルで、66頁にわたって、コールマンの影響を受けた創造的な音楽学習について述べている⁴⁸⁾。

木下は、同校の教育誌『学習研究』に1925年8月号から10月号にかけて、「音楽心の発展」と題する3回の連載を掲載している⁴⁹⁾。この中で、アメリカの創造的音楽学習の先駆者であるサティス・コールマンの創造的音楽、すなわち各種楽器の製作使用、歌曲の創作、舞踊、合奏などについて触れており、木下がかなりコールマン女史の影響を受けていたことがわかる⁵⁰⁾。

コールマンの手づくり楽器を初めとする創造的な音楽活動は、現在の日本の創造的音楽学習につながるものである。唱歌だけで無く作曲や器楽や鑑賞も大切であると考えていた木下は、コールマンから刺激を受けて、「我々は此の思想から暗示を得て児童作曲を試みたが面白い結果があった」⁵¹⁾と報告している。すなわち相互学習を行わないと子どもは創作的に発展しないし、個別学習だけの場合、教師は多大な努力が必要だと述べている⁵²⁾。音楽は専門ではないが教育実践力に定評が

あった木下は、コールマン女史の考えに刺激を受けて、実際に共同で行った児童作曲の実践から、相互学習の有効性を確信していた。この相互学習とは、グループ学習を含んでいたものと思われる。

欧米の創造的音楽学習が導入された現在の日本の音楽づくり（創作）では、グループ学習が圧倒的に多い。この時代に現在の音楽づくりにつながる学習法を導入していたことに驚かされる。

（3）創作教育のリーダー的実践者の幾尾純

福岡県で誕生した幾尾純（1884-1941）は、1910（明治40）年に東京音楽学校声楽部を卒業し、さらに研究科生として同校の器楽部に所属してコントラバスを専修した。同時に都内の尋常小学校で唱歌を指導した。1911（明治44）年からは奈良女子高等師範学校助教授兼同附属小学校の唱歌科の訓導となった。幾尾純は、木下竹次が創刊した教育雑誌『学習研究』に、1922（大正11）年から1941（昭和16）年の19年間に13編の論文を発表し、また同誌の「教材解説欄」には1934（昭和9）年の5月号以降、毎月のように、歌唱教材の指導法等についての解説を掲載していた⁵³⁾。

幾尾には複数の単著があるが、特筆すべきは、大正後期から昭和前期に実践的な教育成果を上げながら、教育誌『学習研究』に論文や教材解説などを執筆し、それらを基にして基礎指導や創作指導に関する系統的な指導方法を含む著書を上梓したことである。代表的な著書は次の3冊である。

- ・大正13年『私の唱歌教授』⁵⁴⁾
- ・昭和8年『私の音楽教育』⁵⁵⁾
- ・昭和10年『唱歌力の陶冶 私の基礎練習』⁵⁶⁾

とりわけ『私の唱歌教授』は、1924年から1928年までの僅か4年間で25版を重ねたほどの注目を集めた著書であった。書名が唱歌教授なのは、当時の教科名が唱歌だったからに他ならない。

本書には、唱歌教授の方針、基本練習（読譜力を高める方法、音程練習、発音、呼吸練習、読譜、教材、鑑賞、児童の作曲、指揮法など幅広い分野についての指導法が書かれている。特に「児

童の作曲」の項では、135頁にわたって創作指導の手順や指導上の要点・留意点が書かれている。

幾尾が創作指導を始めたのは、5年生のある児童が幾尾が作曲する様子に触発されて自ら曲づくりを始めたことがきっかけであった⁵⁷⁾。曲づくりは瞬く間に同級生や他学年に広がったが、自然発生的な学習は長く続かなかつたため、幾尾は自ら段階的・系統的な創作指導法を確立していった。

最初は旋律の模倣習作から導入した幾尾だったが、この方法では模倣の域を出ないことから、いろいろと試行錯誤を重ねてたどり着いた指導の手順は、次のような段階的な曲づくりであった⁵⁸⁾。

- ①動機を受けた8小節程度の続きの旋律づくり
- ②16小節の曲づくり
- ③提示された動機のリズムに統一と変化をもたせた曲づくり
- ④4/4拍子から6/8拍子や3/4拍子など各拍子や各調による習作づくり
- ⑤最後の1拍子から始まる変格小節（弱起の曲）による曲づくり
- ⑥短旋法による形式に基づいた曲づくり
- ⑦長旋法から短旋法、短旋法から長旋法への随時転調する練習
- ⑧主題の処理方法（変化のさせ方）
- ⑨児童自作の歌詞による曲づくり

以上のような手順によって、次第に創作能力を磨きながら自作の歌詞による曲づくりにつなげようとしていた。幾尾は、「児童の作曲はこの様に進捗しつつあるが、要するに私としては未だ尚試みの時代である」⁵⁹⁾と述べていた。幾尾はこの後も奈良女子高等師範学校附属小学校に勤務しながら創作教育を中心に音楽教育の研究を継続して、『私の唱歌教授』から10年目の1933（昭和8）年に、10年間の実践のまとめとして、『私の音楽教育』を出版した。本書はまさに大正末期から昭和初期にかけて幾尾が深め積み重ねてきた彼の教育実践の集大成といえるものであった。

幾尾は音楽学習の5方面として、「唱謡、鑑賞、作歌（作詞と同義）、作曲、器楽」の5つを挙げ、

音楽の創造的学習とはこの5方面に対して各児童の音楽的創造の生活を発展させることだと述べている⁶⁰⁾。

特筆すべきは、幾尾が本書の中で木下竹次の音楽教育観の土台となったサティス・コールマンについて1項目充てて紹介していることである。コールマンへの傾倒は、明らかに木下の影響によるものであるが、幾尾が抵抗無くコールマンの考え方や指導法などを受け入れられたのは、様々な新しい試みに挑戦する気質を幾尾自身がもっていたからであろう。

コールマンが提唱した内容の一部を挙げると、児童が楽譜を見る必要に迫られるまでは楽譜の指導はしなくてよい、つまり実際の音を鳴らしながら即興的に音楽につくる段階で楽譜作成はかならずしも必要ないこと、舞踏と唱歌の関連させること、児童にいろいろな楽器の自由製作をさせること、そしてつくったオリジナル楽器で自分の曲を演奏すること、などについても幾尾は共鳴していた⁶¹⁾。幾尾は、女史の音楽教育の精神を語るものとして、「女史の扱った5・6歳位の児童が自分の創作した曲を、自分で作った楽器に依って演奏し、自分の作ったプログラムに従って音楽会を開き、自分自身で招待状を作って発表すると言うように一切児童の創作生活に基礎を置くと云うことである。(中略)コールマン女史の創造的音楽の思想から学ぶところが少なくない」⁶²⁾と述べていた。

現在の音楽づくりにおいても5・6歳の子どもが音楽会の企画まで行うのはかなり大変である。しかしここでつくる音楽は、手造り楽器による音楽づくりであり、いわゆる旋律創作とは考えられない。恐らく手づくり楽器で奏でられる多様な音を自由に組み合わせた音楽をつくり、音楽会を企画して発表しようというものであり、現在の音楽づくりでも行われる活動であろう。当時としてはまさに画期的な試みである。幾尾はコールマン女史の精神に学ぼうとしたところに彼の斬新性が垣間見える。さらに旋律創作に発展させるために幾

尾が重視したのが、創作のための次のような基本的練習である⁶³⁾。

- ①聴音把握練習（教師の歌や言葉を復誦する）
- ②階名翻訳練習
- ③指唱法（音符を差しながら歌う）
- ④旋律問答
- ⑤拍子練習
- ⑥旋律當填練習（複数の児童が考えた旋律を互いに補填し合って1つの曲をつくる）
- ⑦幾尾式カードによる略譜と本譜の練習
- ⑧形式的段階を踏んだ作曲習作

①と②は1学年から行い、2学年から③を加え、5年生頃から⑦を加え本格的に創作に入っていく。音楽の基礎指導と結びつけた創作指導の成果は、曲づくりだけでなく、即興的に3度や6度で副旋律を付けて歌う力もついていたようである。幾尾は子どもに音楽の基本的な力を身につかせながら創作分野の指導法を開発していった。創作指導と直結させながら基本の指導法を確立して、1935（昭和10）年に『唱歌力の陶冶 私の基本練習』を発行している。この3つの著書によって幾尾の指導法は一応の完成をみたといえよう。

さて東京高等師範附属小学校の青柳善吾、奈良女子高等師範附属小学校の幾尾純と並んでこの時代の音楽教育を牽引した一人が、次項の広島高等師範附属小学校訓導の山本寿だった。

（4）山本寿の鑑賞教育と創作教育

岩手県盛岡市で生まれ育った山本寿（1886－1975）は、1904（明治37）年に岩手県師範学校に進学した。4年後の1908年に卒業すると地元の小学校の訓導になるが、好きな音楽分野を深めるために、翌1909年には東京音楽学校甲種師範科に入学した。1912年に音楽学校を卒業後、群馬県第二師範学校助教諭兼附属小学校訓導として1年勤務した後、広島高等師範学校助教諭兼附属小学校訓導として着任した。同校では26年間にわたって実践者としての実績を積み、同校発行の教育誌『学校教育』⁶⁴⁾にも執筆していた⁶⁵⁾。

山本寿は鑑賞教育の推進者であり、1924（大正

13) 年には、鑑賞教育に関する著書『音楽の鑑賞教育』を出版している。

ダルクローズの影響を受けた山本寿は、「リズム的感情は身体的の自由と優雅に対して、最も基礎的であり根本的である。また其れはあらゆる種類の音楽的表現の基調となる」⁶⁶⁾と考へた。山本は、子どもが音楽を聴く時に自然に身体表現することを自由表現と名付ける一方、標題などを参考に教師が何らかの暗示を与えて身体表現に誘うことを暗示表現と名付け、鑑賞教育に身体表現の導入を試みていた。すなわち鑑賞しながら楽器演奏の真似や指揮をさせる等、現代の鑑賞指導法につながる指導法をダルクローズから取り入れていた。さらに山本は、身体表現を歌唱に伴ういわゆる遊戯にまで広げていた。本書には子どもの遊戯写真と歌唱曲の歌詞と動作の指示も加えた例も掲載されている⁶⁷⁾。

鑑賞教育に力を注いでいた山本寿だが、唱奏、創造、鑑賞を音楽教育の三本柱と考へて、1928(昭和3)年には、『音楽教育の三大方面』⁶⁸⁾を上梓した。唱奏は歌唱と器楽の演奏の両者を意味する山本の造語である。山本は音楽創造の基本は想像にあると考へた。音楽鑑賞は「消極的に創造的想像」をすること、創作は「積極的に想像的創造」をすることと捉え、この両者を関連させることが大切であると主張した。またわらべ歌を例にして、記譜以前の即興的な表現にも着目していた⁶⁹⁾。

即興表現については、幾尾と同様に、自ら影響を受けたサティス・コールマンの音楽創作の方法を紹介している。コールマンの方法とは、言葉を即興で歌うことから始めて、次第に様々な楽器で即興曲をつくり、まとめてきたら子ども自身または教師が書き取るという方法である。山本はコールマンの手法で作詞作曲の実践を行い、児童の創作指導に関する5つのポイントをまとめた⁷⁰⁾。

- ①対象に興味を持たせる。
- ②テーマを明確に把握させる。
- ③そのテーマを引き出す方法を考へさせる。
- ④そのテーマを徐々に発展させる。

⑤楽譜が書けないうちは、教師が補助する。

しかしながら鑑賞教育を重視していた山本は、独創的精神を養う上で創作は大切としながらも、それ以上に鑑賞教育による創造的想像力を高めることが最も重要と考へていた⁷¹⁾。

この時代を牽引した三つの師範学校附属小学校の音楽教員、すなわち青柳善吾、幾尾純、山本寿らの主に創作指導に関する考へや実践を見てきたが、この他にも音楽教育の発展に影響を与えた音楽教育者や実践者の力があつた。

4. 理論派の教育者による創作教育

(1) 児童発声の草川宣雄の即興作曲と鑑賞

長野県出身の草川宣雄(1880-1963)は、1906(明治39)年に東京音楽学校甲種師範科を卒業後、同校の研究科に進み、1917(大正6)年に研究科を終えている。神奈川県女子師範学校教諭や東洋音楽学校教授などを初めとする高等教育や高等学校の教諭を歴任した教育者である。またオルガン奏者でもあつたため、演奏だけではなくオルガンに関する著作を残している。一方、音楽教育についての著書も数多く出版していた。

日本では明治期に唱歌教育が始まって以来、教材、教員育成、設備・教具等の課題に追われ、児童発声についての研究は行われてこなかつた。

草川は、1922(大正11)年に『唱歌法及発声法』⁷²⁾を出版して、児童発声に関して頭声発声の優位性を主張した。これに対して福井直秋が、1924(大正13)年に『唱歌の歌ひ方と教え方』⁷³⁾で中声発声を主張し、この両者の論争に端を發して、唱歌教育の中で児童発声の問題が論議された。

大正期になって、始めて児童の発声について議論されるようになったことは、唱歌教育の成長とみるべきであろう。

草川は1932(昭和7)年に『最新児童発声法』を上梓したが、医学書や海外の書物から得た情報を含む理論的な内容と共に、草川が理想とする声をつくるための具体的な指導法も提示している。

声づくりに関連して鑑賞指導にも触れ、かつ創作指導や器楽指導についても言及している。子どもにはできるだけ早くから歌をうたわせ、また自由に即興的に歌わせると良いとも述べていた⁷⁴⁾。

草川もまた、コールマン女史の影響を受けており彼女が空き箱活用のヴァイオリン、木片を並べた木琴、コップに水を入れた楽器等の自作の楽器で自作即興曲を奏する音楽会を計画し、子ども自身がプログラムまで作ったという記事（幾尾純の項で筆者が紹介したもの）に感銘を受け、日本でも「左様な児童作製のプログラムで、児童即興曲をその自作楽器で演奏する日が来ることを望む」⁷⁵⁾と、その胸中を吐露していた。

東京音楽学校で長年、音楽教授法を担当した草川は、音楽教育の学問的確立を目指して、1934（昭和9）年に『最新音楽教育学』⁷⁶⁾を上梓した。第3編の第1節には「即興作曲の本質的研究」の項が含まれている。即興作曲とは草川によるインプロビゼーションの訳語である。身体と精神をつなぐのは音楽だと考えていた草川は、青柳善吾や山本寿と同様に動きによるリズムの教育を重視するダルクローズ教育を高く評価していた。

草川は本項の中で、西洋音楽史における即興作曲の流れをたどると共に、ルソー、ペスタロッチ、ダルクローズ、イエーデ、マクファーソンらの即興論や即興作曲法などを紹介した。本書で紹介しているドイツの小学校の即興作曲の細目を筆者が表にしてみたが、（表1）の通りである⁷⁷⁾。

（表1）各学年の即興作曲

1 学年	呼び声、物売りの声、教師と児童間の会話などへの旋律付け遊び
2 学年	売り声、信号音、自然音の模倣から即興作曲への導入
3 学年	小曲の始め方や終止の発見
4 学年	次第に定まった旋律形式の指導
5 学年	自由な言葉や語句による即興作曲や韻を踏んだ唱歌形式の児童作曲
6 学年	綿密な旋律の考察
7 学年	主題の作曲とその変奏曲づくり
8 学年	7 学年に準ずる

この1・2学年の環境音を意識した音とのかかわりは、まさに現代の創造的音楽学習と同様の発想である。

草川は、1936（昭和11）年に音楽教授学の体系化を目指して、『音楽教授学』と題する著書を発表したが、この当時、音楽教授学の確立はまだ困難な課題であったため、その序の中で草川は、「甚だ杜撰な怨は免れないであろうが、兎に角出来る丈の力を尽くして書いたつもりである」⁷⁸⁾との言葉を添えていた。本人にとっては会心の書とは言えなかったかも知れないが、数多くの洋書から学んだ内容や草川自身が実践した内容が結実した教授学の書である。とりわけ第4章リズム教育の項で、既に日本に定着しつつあったダルクローズのリトミックと共に、この時代に草川がルドルフ・シュタイナーのオイリュトミーを取り上げていたことは刮目に値する⁷⁹⁾。

本書では、発声、リズム教育、聴音教育、読譜練習、理論教授法、鑑賞教育と並んで第8章に即興作曲が取り上げられており、即興作曲の原理、目的観、指導法、心得などについてまとめている。しかし草川が音楽教育において最も重視していたのは、山本寿と同様に鑑賞であった。「現代の音楽教育に於いて特に高唱されるものの一つは児童即興作曲の問題である」⁸⁰⁾と子どもによる即興や作曲を強調する一方、鑑賞教育は音楽教育の本質的なものであり音楽教育そのものであると考えた。理論派の草川は全ての音楽学習は鑑賞中心になるべきと考えていた。

（2）北村久雄の音楽的直観と創作学習

長野県で誕生した北村久雄（1888-1945）は、地元の県立中学校に進むが、家の事情で4年次までで退学し、県内の小学校に赴任した。その後、兵庫県の神戸に移り住み神戸市の小学校で唱歌専科教員として1945年に病死するまで勤務した。長年にわたる教育実践経験に加えて、音楽美学分野に対する造詣が深く、それを音楽教育に援用することによって独自の音楽教育論を展開した。

1926（大正15）年に北村が最初に世に送り出し

た著書『音楽教育の新研究』⁸¹⁾は、教員をしなが
らそれまでに教育誌の『信濃教育』、『帝国教育』、
『芸術自由教育』などに発表した論文をまとめて
出版したものであった。

西田幾多郎の哲学から示唆を得て、北村は、
「音楽の如き芸術的内容の中にこそ全く自由な我
と云ふものが無限に発展していくものである。
(中略)音楽の独自性はまことに、純粹なる音楽
の状態 換言すれば、音楽的直感(音楽的形象)
の特異性に在ると云わなくてはならない」⁸²⁾と述
べていた。すなわち音楽がもっている独自の音楽
的直観こそ芸術の根柢でなければならぬと考
えていた。そして子どもの創造性の高まりは音楽
的直観の力によるものであり、作曲・鑑賞・器楽・
唱歌など全ての学習の基礎になる音楽的直観を重
視していた。北村は、人間には本来つくる本能が
備わっており、「創造的衝動は作ることの喜びや
快感が端的に人間性を刺激して発動させたもの」⁸³⁾
と述べた。また遊戯をする時に、創作本能や創造
的衝動が旺盛になるとも主張したが、本書には具
体的な創作指導に関する記述はあまり見られな
い。

北村が1934(昭和9)年に出版した『新音楽教
育の研究』には、僅かではあるが北村の創作指導
を垣間見ることができる。本書の「作曲的生活の
意義と目的」の項では、芸術作品と児童作曲を同
じ概念で捉えるのは間違いであり、児童の創作衝
動を大切にすべきと主張している。作曲につい
ての北村の考えを簡単にまとめると以下のとおり
である⁸⁴⁾。

- ① 幼児期には本能的衝動的な旋律的な口づさみ
をするが、これは作曲生活の萌芽と考える。
- ② 音楽教育に於ける作曲的学習の生活は、幼
児の本能的な口づさみの延長であり、児童の本
能的衝動によるが、さらに生活を発展・創造
させるものでありたい。
- ③ 「作曲の学習課程」を作成し指導する。こ
れは児童の生活状況や生活欲求を基に考
える。
- ④ 児童の作曲作品については、出来不出来よ
りも

作曲活動における過程に価値を求める。

- ⑤ 作曲生活に於ける生活価値とは、創作的
価値と創造的価値である。作曲生活の他に、
歌謡・鑑賞・楽譜・演奏生活があるが、作
曲生活が最も創造性に富んだものである。

北村は、旋律を発展させるために試行錯誤
することは観照生活だという。一般的に、観
照とは美的対象の受容における直感的認識
の側面をいうが、作曲活動で子どもが自
分を見つめて独創的に自己の感情が作品
に表現できれば作曲を通しての観照生活
は完成したと云えると述べていた⁸⁵⁾。

北村は、作曲と自己表現との関係などを
明確にしていたが、作曲すなわち創作指
導についての独自で具体的な指導法につ
いては詳述していない。しかし北村の哲
学的・美学的見地からの見解は、当時
の創作教育についての貴重かつ刺激的な
提案となっていたに違いない。

5. その他の創作指導実践

これまで取り上げてきた先導的な教育者
たちの創作教育論や教育実践の他にも、
大正時代からの新しい風潮は、昭和期
に入ってからもなお、自ら創作学習に
取り組む意欲的な教師たちを輩出して
いた。

東京都の小学校の訓導の長妻完至や林
静一、音楽学校の教員だった岡本敏明
等は児童作曲の実践を試みていた。

(1) 長妻完至の創作指導

長妻完至は、「唱歌と云えば即ち自由
作曲、自由作曲の発表をさせることが
本科教育の根本義であるかの様に唱
え、甚だしきは全く唱謡ということ
を軽視して、唱歌教授に之を廢せん
するが如き暴論を吐くものさへあり
ます」⁸⁶⁾と当時の音楽教育界の風
潮を憂っていた。しかし長妻は、歌
唱と作曲の両者によって教育効果を
高めたいと思っていた。小学校で
行う作曲は、専門家のように芸術
的作品とは違い、「表現せられた創
作そのものの価値を云々するのみ
ではなくして、寧ろ其創作に至る
迄の過程を尊重する」⁸⁷⁾と述べて
いる。長妻

は、創作することによって、より音楽を理解出来るようになるので児童の作曲は、創造教育の発達過程に於いて、最も重要であり、作曲の指導法に工夫を凝らすのは意味あることだと考えた。作曲させる時期は尋常第5学年頃からが適当で、具体的な方法としては、まず子どもの発表意欲を誘発し、楽譜を使って自由に自分の楽想を発表できることを自覚させてから、8小節の作曲から初めて16小節の作曲に進ませるという指導の順序を考えていた⁸⁸⁾。

また長妻は歌詞のある曲を作曲する際に注意すべきこととして、次の十ヶ条を挙げていた⁸⁹⁾。

- ①歌詞を検討して明確なる韻律（リズム）を探し出すこと。
- ②各節（各段）の終止、及各句（1句は2小節）の静止等に注意して、出来るだけ変化ある様にする事。
- ③各調子は、各自独自の性質を所持しているから、その歌詞に最も適合せる調子を選ぶこと。
- ④和声的構造を念頭に置く様勉むること。
- ⑤音域に注意すること。
- ⑥難渋なる音程を用いぬ様注意すること。
- ⑦1曲の頂点は所謂転句に之を置くこと。
- ⑧音の流れは、単調ならざる様注意すること。
- ⑨音の流れは、1オクターヴの間を、自由にめぐらる様にする事。
- ⑩高音を使用する場合には、なるべく唱い易き母音を選ぶべきこと。

現在の創作学習で旋律創作を行うときの注意点とさほど変わらない。先人たちが残してくれた智慧が現在の指導法にも生かされていることを実感しないではいられない。

本項冒頭の長妻の言葉からわかるように、少なくとも昭和初期の東京では、自由作曲という最先端の実践を試みようとした教員がかなり存在していたことがわかる。東京だけに限らないのであろうが、やはり最新情報が入りやすい地域では自由作曲が試みられていたのであろう。またできた作品の良し悪しよりも、子どもの創作過程を大切に

する長妻の姿勢は、現在の音楽づくりと共通する重要な指導のポイントである。

（2）林静一の創作指導

長妻完至と同様に東京都の小学校の訓導だった林静一は、自由作曲とは、「音楽的拘束を全然しないで、生徒の精神活動のみによって作らしめる事」⁹⁰⁾と定義し、「只単に旋律を捏廻はして作ったり、或ひは古い形式に當嵌めて作ったりする事だけが作曲である位に考えてゐたら、大きな間違」⁹¹⁾だと述べていた。

林は自由作曲の指導に関する具体的な方法として、次の8つのポイントを挙げていた⁹²⁾。

その要点のみを紹介しておく。

- ①唱歌教授は自由作曲への第一歩と考える。
- ②楽譜指導や聴音練習もできるだけ音楽的であることが重要な条件である。
- ③近時少数の人が試みている旋律問答を行う。
 - 1, 2小節を教師が歌い、児童がつなげる。
- ④楽式としては歌謡形式の指導に際して、あまりにも理論に走らず、時間的に流動する音楽のまとめ方に注意する。
- ⑤自由作曲をいつから始めるべきかは一概に言えない。授業時間では無く宿題で行っている。
- ⑥自由作曲は、歌詞を何度も朗読して自然に出てくるリズムを見つけて歌詞を旋律化する。
- ⑦自由作曲の目的は、児童を作曲家にすることではなく、音楽に対して敏感になり鑑賞力が高めることである。児童の生活内容の表現も目的だが、そこまでいくのは難しい。
- ⑧作曲は綴り方や図画と同じようにはできない。作曲の技巧を理解するのは容易にはできないので、作曲はある特殊な児童のみに行うべきものである。

林は、自由作曲は全ての子どもに等しく実践すべきものではなく、ある程度才能のある子どもに対してのみ指導すべきと考えていたようである。

（3）岡本敏明の創作教育

くにたちおんがく
国立音楽学校高等師範科在学中に片山頼太郎やH・ウェルクマイスターに作曲を学び、卒業後は

成田為三に師事した岡本敏明は、玉川学園で教鞭を執りながら、成城学園や和光学園等に兼務した。1935（昭和10）年に母校の国立音楽学校に勤務した岡本は、リズム練習や即興作曲の延長線上に子どもの自由作曲を位置づけた。

昭和初期から創作指導に取り組んだ岡本は、後年、長年の創作実践を踏まえて、「創作教育の価値は、創作が尊いのではない。創作することによって得られる副産物と、創作に至る過程が尊いのである」⁹³⁾と長妻完至と同様に創作のプロセスを重視していた。

岡本もまた東京都で活躍した人物である。合唱指導にも心血を注ぎ、日本に輪唱を定着させた岡本の功績は大きい。

終わりに

大正期には、大正デモクラシーに刺激されて誕生した新しい音楽文化と新教育や芸術教育の思想が渦巻いていた。本稿で示したように創作教育は、大正期の後半に導入され、なかでも幾尾純や青柳善吾ら複数の先導的な教育者を中心に創作教育の黎明期が訪れた。大正期から昭和初期に活躍した主要人物の教育活動を振り返りつつ、創作教育にかかわる当時の特徴を挙げておこう。

(1) 浅草オペラや童謡運動など大正期特有の音楽文化や教育状況が、教科としての唱歌科の内容的広がりを促し、音楽科への移行を引き起こす一要因となった。同時にそれは国民の邦楽から洋楽への志向の転換を加速化させた。

(2) 大正期に創作教育を提唱した先導的な音楽教育者は、唱歌教育一本槍だった状況を打開するために、創作の導入と共に、器楽、鑑賞、基礎など各人が関心を持っている他の音楽活動の導入や児童発声の研究のように技能面の指導力の向上にも取り組んでいた。

(3) 大正期後期にはコールマンやダルクローズなどが紹介され、その影響を受けた教師は旋律創作と同様に即興創作の価値を認め、旋律創作の前段階に即興創作を取り入れる実践が行われてい

た。

(4) 大正期には音楽教育界において欧米からの思想や情報を紹介する教員や研究者が出現し、海外の情報を広く伝えたことが、創作を初めとして唱歌教育の内容が広がる要因の一つになった。

(5) 大正期から昭和初期のエネルギッシュな時代の動向があったからこそ、昭和期の悲惨な戦争の時代が終焉を迎えた時、唱歌教育から音楽教育へと新しい方向への転換が可能になった。

平成の現在から大正期や昭和初期の創作教育を捉えようとする、先行研究を手がかりとして当時の雑誌や文献によって、そこに生きた人々の考えや実践を紐解くしか方法はない。しかし当時の雑誌や文献を手にするとき、筆者と同様に同時代の名も無い教員たちの中には、その当時、同じ雑誌や文献を手にして、実際に手づくり楽器、即興表現、自由作曲、身体表現などを試みていた教員がいたに違いないと、把握しきれない実践の歴史に思いを馳せる。

教育界で新たな動きとして大正新教育運動が台頭する中で起こった童謡運動は、当時、その是非をめぐって音楽教育者の中でも問題になったが、この時代の童謡は教科書や歌集そして人々の記憶によって、今なお歌い継がれているものも少なくない。

大正期から昭和初期の音楽教育は、全般的な空気は教育改革に向かっていたが、教育実践の事実をもって実際に推進していたのは、やはり一部の先導的な教師に限られていた。唱歌一辺倒だった唱歌教育は、この一部の先導的な教師たちによって、極めて限定的ではあったが鑑賞や器楽そして創作を含む内容が導入され成長していった。大正期から昭和初期にかけての音楽教育は、「唱歌教育から音楽教育への転換準備期」と位置づけることができる。その中で創作教育が芽生えていた。

1931年の満州事変を皮切りに、1937（昭和12）年の日中戦争と日本が次第に国家主義的、軍国主義的色彩を強める中で、教育界においても個人主義的な自由な教育は次第に鳴りをひそめていっ

た。同時に個人主義的教育の象徴的な音楽教育活動であった即興創作、自由作曲なども下火になっていった。

しかし大正期を彩った新しい動向を創造するエネルギーは、不毛な戦時中の芸能科音楽時代にあっても、戦後の民主的な改革時に開花する種子として時代の内側に潜んでいたのである。

【註及び参考文献】

- 1) 添田知道『流行歌・明治大正史』春秋社、1933年、270頁。著者の知道は、唾蟬坊の長男である。
- 2) <https://kotobank.jp/word>「北九州炭坑節」2017年8月
- 3) 中間部の「せめてあわゆき」の「て」（へ長調のソ）にシャープが付いており純粋なヨナ抜き5音音階ではないが、これが新しさを醸し出している。
- 4) 園部三郎『日本民衆歌謡史考』朝日新聞社、1962年、76頁。本書の改訂版は、18年後の1980年に朝日選書164として出版されたが、それは、癌の闘病中に手直しを終えぬまま逝去された遺稿であり、ここでは原典を使っている。
- 5) 古茂田信男他3名『日本流行歌史』社会思想社、1970年、37頁参照。
- 6) 「生ける屍」の4年間の上演回数を4)の書では440回としているが、444回とする書もある。いずれにしても相当な上演回数であった。
- 7) 前川和彦『PRソングの社会史』合同出版、1974年、94頁。
- 8) 浅草オペラについては、増井啓二著『浅草オペラ物語』（芸術現代社、1990年 全252頁）に詳しい。
- 9) 清島利典『CDブック 恋はやさしい野辺の花よ～田谷力三と浅草オペラ～』（大月書店、1993年）の田谷力三の年譜7-8頁参照。本書のCDで田谷の他に楠木トシエ、榎本健一ら浅草オペラ歌手の歌声を聴くことができる。
- 10) 泉欣七郎・千田健共編『日本なんでもはじめ』ナンバーワン、1985年、462-464頁。
- 11) 同上。271-273頁。
- 12) 臨時教育会議の2つの建議と9つの諮問事項に対する答申については、国民教育研究所編『近代日本教育小史』（草土文化、1973年）の142-143頁における2つの建議（兵式体操振興ニ関スル建議と教育ノ効果ヲ完カラシムヘキ一般施設ニ関スル建議）および122頁における9つの答申項目で確認することができる。
- 13) 同上『近代日本教育小史』157頁。
- 14) 松本賢治・鈴木博雄『原典近代教育史』福村出版、1962年、132-133頁参照。
- 15) 『復刻赤い鳥の本』（清水博義・谷ひろ編集製作、ほるぷ出版、1969年、33-36頁）に、岡本敏明が「わが師成田為三先生」という一文を寄せている。この中で成田は、「無駄な音で五線紙をうずめることを極端にきらわれた」と書かれているが、筆者が「かなりあ」に抱いていた印象と一致する。終止へ向かう前の「月夜の海にうかべれば」の「ば」をDからEsに上行してフェルマータで伸ばし、伴奏の終止音に余韻が残るような工夫は圧巻である。1音1音に込められた成田の研ぎ澄まされた感性に感動させられる。なお岡本は筆者の恩師である。
- 16) 『コドモノクニ』については、2015年から2016年にかけて黒柳徹子が案内人になって詳細に紹介するテレビ番組がBS朝日で組まれた。
- 17) 小島美子『日本童謡音楽史』第一書房、2004年、149-150頁。
- 18) 同上。150-151頁。
- 19) 北原白秋『童謡論』こぐま社、1973年、86-88頁。「童謡の墮落」は、当時、雑誌『近代風景』昭和2年11月号で発表されたものである。
- 20) 同上。86頁。
- 21) 同上。88頁。
- 22) 『赤い鳥』赤い鳥社、1920年3月号、104頁。
- 23) 田村虎蔵「唱歌協議會の諸問題」『教育研究』1921年7月号、77頁。

- 24) 日本教育音楽協会『本邦音楽教育史』音楽教育書出版協会, 346頁. なお本書は日本教育音楽協会の出版となっているが, 実際は青柳善吾が執筆したということは音楽教育史の分野では周知の事実となっている.
- 25) 同上. 348頁.
- 26) 初等教育研究会『教育研究臨時増刊音楽教育の研究』大日本図書, 1928年, 2頁.
- 27) 同上. 462-463頁.
- 28) 初等教育研究会『教育研究臨時増刊 音楽教育の研究』大日本図書, 1933年.
- 29) 初等教育研究会『教育研究臨時増刊国民学校芸能科音楽教育の研究』大日本図書, 1940年
- 30) 福島県初等教育協議会『唱歌教育の実際的研究』(非売品), 草刈印刷所, 1936年
- 31) 同上. 194頁.
- 32) 前掲30) の書. 214-215頁.
- 33) 前掲30) の書. 224頁.
- 34) 青柳善吾については, 齊藤博の連載「日本の音楽教育・人間とその軌跡 青柳善吾の生涯と思想」(『音楽教育研究』音楽之友社, 1972年3月号No.71-1972年11月号No.79) に詳しい.
- 35) 青柳善吾『音楽教育新思潮』京文社, 1931年.
- 36) 青柳善吾『音楽教育の諸問題』廣文堂書店, 1923年. 全415頁.
- 37) 同上, 172-174頁.
- 38) 前掲36) の書. 322-323頁.
- 39) 前掲36) の書. 324頁.
- 40) 前掲36) の書. 329-333頁.
- 41) 青柳善吾『音楽教育』東洋図書株式会社, 1927年. 287-291頁.
- 42) 同上, 124頁. ダルクローツエとはダルクローズのことである.
- 43) 前掲41) の書. 178-183頁.
- 44) 前掲36) の書. 275-291頁.
- 45) 前掲41) の書. 300-302頁.
- 46) 谷本富「実用教育学及教授法」, 仲新・稲垣忠彦・佐藤秀夫編『近代日本教科書教授法資料集成第3巻教授法3』東京書籍, 1982年, 212-217頁.
- 47) 前掲12) の『近代日本教育小史』147-148頁参照.
- 48) 木下竹次『学習各論(下)』目黒書籍, 1926年(玉川大学出版部『教育の名著9 学習各論(下)』復刻版, 1972年, 203-233頁参照.
- 49) 木下竹次「音楽心の発展」『学習研究』1925年8月号(9-20頁), 9月号(2-13頁), 10月号(6-16頁).
- 50) 木下の音楽教育観にコールマンが影響を与えていたことについては, 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をお中心に~」(日本音楽教育学会『音楽教育学』第11号, 1982年, 28-39頁)を参照されたい.
- 51) 木下竹次「音楽心の発展」『学習研究』1925年9月号7頁.
- 52) 同上. 7頁.
- 53) 幾尾純については, 沢崎真彦の連載「日本の音楽教育・人間教育とその軌跡 幾尾純と唱歌教育」(『音楽教育研究』1973年1月号No.81-11月号No.91) に詳しい.
- 54) 幾尾純『私の唱歌教授』東洋図書株式会社, 1924(大正13)年, 全282頁.
- 55) 幾尾純『私の音楽教育』東洋図書株式会社, 1933(昭和8)年, 全436頁.
- 56) 幾尾純『唱歌力の陶冶 私の基礎練習』東洋図書株式会社, 1935(昭和10)年, 全315頁.
- 57) 前掲54) の書, 204-223頁参照.
- 58) 前掲54) の書, 224-249頁参照.
- 59) 前掲54) の書, 257頁.
- 60) 前掲55) の書, 12頁.
- 61) 前掲55) の書, 19頁.
- 62) 前掲55) の書, 22頁.
- 63) 前掲55) の書, 50-51頁.
- 64) 『学校教育』は, 大正3年創刊当初は広島高等師範, 同附属中学校, 同附属小学校の三者が一体となって編集していたが, 大正14年から附

- 属小学校に編集が一任された。本誌は2000年11月で1000号を迎えている。
- 65) 沢崎真彦論文「唱歌教育から音楽教育への胎動」『季刊音楽教育研究』77号, 1993年秋号, 161-162頁)によると, 山本寿が1913(大正2)年に広島高等師範学校附属小学校に着任して, 1938年に退職するまでの26年間に『学校教育』に執筆したのは, 論文88件, 報告4件, 歌唱教授問答1件ということである。
- 66) 山本寿『音楽の鑑賞教育』目黒書店, 1924年, 63頁。
- 67) 同上, 64-71頁。本書の86-103頁には子どもの遊戯写真と歌唱曲の歌詞や動作の説明を加えた例も掲載されている。
- 68) 山本寿『音楽教育の三大方面』目黒書店, 1928年, 全500頁。
- 69) 同上, 242-245頁。
- 70) 前掲68)の書, 256-257頁。
- 71) 前掲68)の書, 257頁。山本が鑑賞を基本と考えていた音楽教育観については, 前掲65)の沢崎真彦論文「唱歌教育から音楽教育への胎動」参照されたい。
- 72) 草川宣雄『唱歌法及発声法』京文社, 1922年。
- 73) 福井直秋『唱歌の歌ひ方と教え方』共益商社書店, 1924年。
- 74) 草川宣雄『最新児童発声法』京文社, 1932, 284頁。
- 75) 同上, 292頁。
- 76) 草川宣雄『最新音楽教育学』音楽教育書出版協会, 1934年。
- 77) 同上, 406-412頁。
- 78) 草川宣雄『音楽教授学』成美堂書店, 1936年, 序
- 79) 日本にルドルフ・シュタイナーを紹介したのは隈本有尚(1860-1943)といわれており, 大正期の自由教育運動の潮流の中で一部の教育学者に知られていた。実際にシュタイナー教育の名が日本で広く知られるようになったのは, 1975年出版の子安美知子著『ミュンヘンの小学
- 生』が話題になってからである。筆者はシュタイナーの治療教育で使われているライアー(竖琴)の楽器としての可能性を探っているライアー奏者の1人である。
- 80) 前掲78)の書, 208頁。
- 81) 北村久雄『音楽教育の新研究』モナス, 1926年。
- 82) 同上, 21頁。
- 83) 前掲81)の書, 59頁。
- 84) 北村久雄『新音楽教育の研究』厚生閣, 210-211頁。
- 85) 同上, 212-215頁。
- 86) 長妻完至「児童の作曲に就いて」, 田村虎蔵先生記念刊行会編『音楽教育の思潮と研究』, 目黒書店, 1933年, 512頁。
- 87) 同上, 512頁。
- 88) 前掲86)の書, 515頁。
- 89) 前掲86)の書, 518-519頁。
- 90) 林静一「自由作曲」, 田村虎蔵先生記念刊行会編『音楽教育の思潮と研究』, 目黒書店, 1933年, 520頁。
- 91) 同上, 522頁。
- 92) 同上, 522-526頁。
- 93) 岡本敏明『実践的音楽教育論』カワイ楽譜, 1966年, 219頁。

