

松本民之助の音楽鑑賞教育思想：表現とともにある<鑑賞>

著者	篠原 秀夫, 西島 千尋
雑誌名	金沢大学人間社会学域学校教育学類紀要 = Bulletin of the school of teacher education
巻	2
ページ	75-88
発行年	2010-02-26
URL	http://hdl.handle.net/2297/23754

松本民之助の音楽鑑賞教育思想

—表現とともにある〈鑑賞〉—

篠原 秀夫, 西島 千尋

Taminosuke MATSUMOTO'S Thought on *Kansho* for Music Education : Interdependency of *Kansho* and "Expression"(Hyogen)

Hideo SHINOHARA, Chihiro NISHIJIMA

序

第3次学習指導要領は(昭和33),第1次(昭和22)・第2次(昭和26)の「試案」とは異なる「告示」としての公布であるという点で一つの転換点であったが,音楽科においてはよりいっそうその観が強い。というのも,各学年で必ず歌わなければならない・きかなければならない楽曲である,通称「共通教材」¹⁾が指定されはじめたからである(歌唱共通教材は現在も制定されており,鑑賞共通教材は第7次学習指導要領(平成10)により廃止されるまで続けられていた)。

また,第3次学習指導要領(昭和33)に特徴的であるのは,第3次以外の指導要領が「A表現」(歌唱・器楽・創作)「B鑑賞」という領域設定であるのに対して,第3次学習指導要領小学校版だけは「A鑑賞」「B表現」という逆の領域設定となっているという点である。このことは,第3次学習指導要領小学校版において,何らかの理由によって〈鑑賞〉²⁾が重視されたということを示していると考えられるが,そこにはどのような過程があったのかということについては明らかになっていない。

しかし,筆者(西島)が平成19年および20年に行ったインタビューにより³⁾、「A鑑賞」「B表現」という異例の設定に影響を与えた人物が松本民之助であったことが明らかになった。

この事実が明らかになっていなかった理由の

ひとつに,松本民之助が教育関係の論説をあまり残していないということが考えられる。そのため,彼に着目する研究も少ないが,昭和40年代に全国から注目をあびた岐阜県吉城郡(現飛騨市)古川小学校の創作指導実践「ふしづくり一本道」に松本民之助が影響を与えていたことを明らかにした佐橋晋の『「ふしづくり一本道」(古川小学校)の歴史的意義』(『戦後音楽教育60年』,開成出版,2006)が,もう一つには松本民之助の「統合学習」理論の中核をなす創作指導の原理と実際を明らかにした菅道子の「1960年代における松本民之助の創作指導の提起とその展開」(『音楽教育史研究』,音楽教育史学会,11号,2008)が主な研究としてあげられる。

これらはいずれも,第3次度学習指導要領(昭和33)公布後の松本民之助の活動に着目したものである。本論文ではインタビューから得られた情報をもとに,第3次学習指導要領編纂当時の松本民之助の音楽教育思想に着目したい。そのなかでも特に,松本民之助が影響を与えた「A鑑賞」の設定に注目し,松本民之助の音楽鑑賞教育思想を明らかにする。

それに先立ち第1章では第3次学習指導要領(昭和33)における〈鑑賞〉の特徴を整理し,第2章で松本民之助に関わるインタビュー内容を報告する。第3章ではインタビューの内容と松本民之助がのこした文献から松本民之助の音

楽鑑賞教育思想を明らかにする（なお引用は原著に従い歴史的仮名遣を用いることとする）。

1. 第3次学習指導要領(昭和33)〈鑑賞〉の特徴

1-1. 第3次学習指導要領(昭和33)について

昭和30年代に入ると、日本の独立、国際連合への加盟、貿易の伸長などの社会的な変化に伴う教育の改善が求められるようになった。文部省(現文部科学省)は学力調査や実験学校研究、教育課程に関する研究協議会の全国的な開催の実施など、問題所在の解明に努め、昭和31年には「小・中学校の教育課程の改善」について、文部大臣の諮問機関「教育課程審議会」に諮問する。教育課程審議会の昭和33年3月の松永文部大臣への答申を基とし、各教科は「学習指導要領作成協力者会議」を組織し改定案を作成した。

昭和33年、教育課程審議会で示された小学校音楽科の改訂方針は以下の通りである。

- (1) 音楽の学習は、鑑賞や表現の各領域にわたり、学年の児童発達段階に応じ、発展的・系統的に指導すること。
- (2) 低学年は、特に、音楽学習にとって重要な基礎段階をなすものであるから、その指導の内容・方法の改善充実を図ること。
- (3) 各学年の目標をいっそう明らかにするとともに、内容の精選充実と、その標準化を図り、著しい地域差や学校差を取り除くようにすること。
- (4) 学校における音楽指導は、社会音楽との関連をもじゅうぶんに考慮し、児童の音楽的情操をつちかい、鑑賞力を高めるようにすること。
- (5) 教師は、すべての音楽指導の能力を備えていなければならないから、教員養成と現職教育の強化徹底を図ること。なお、この教科の性格上、専科教員を置き得るよう措置することが望ましいこと。
- (6) 施設・設備の充実と、その適切な運営を

図ること。

これらの改訂方針を受けて作成された第3次(昭和33)音楽科編の特徴を、後に真篠将(当時は初等中等教育局初等教育課教科調査官音楽担当)が、①領域を整理し、重複を避けたこと。②系統的発展を考慮し、自主的、創造的学習ができるようにしたこと。③低学年の指導を強化したこと。④全国の標準化を図ったこと。⑤愛好曲をもたせるようにしたこと、の5点にまとめている。

このなかでも特に〈鑑賞〉に関連する改訂は、①第2(昭和26)では「歌唱」「器楽」「鑑賞」「創造的表現」「リズム反応」の5領域であったが、第3次(昭和33)では「歌唱」「器楽」「創作」をまとめて「表現」領域とし、「表現」と「鑑賞」の2領域とされた点、④および⑤各学年で必ず聴かなければならない共通教材が、必ず歌わなければならない歌唱共通教材とともに制定された点である。

特に「標準化」という観点は、第1次学習指導要領(昭和22)の序論で示された「学習指導要領は、どこまでも教師に対してよい示唆を与えようとするものであって、決してこれによって教育を画一的なものにしようとするものであってはならない」、第2次学習指導要領(昭和26)の「まえがき」で示された、学習指導要領が「一つの基準」や「手引き」であって「教師が、本書に掲げたことを、そのまま用いることは望んでいない」という趣旨を考慮すると、大きな方向転換であったと言える。

1-2. 第3次学習指導要領(昭和33)の〈鑑賞〉について

先に述べたように、第3次学習指導要領(昭和33)に特徴的であるのは、その他の年度の指導要領においては「A表現」「B鑑賞」という領域配置であるのに対し、第3次小学版のみが「A鑑賞」「B表現」と逆に位置付けられていることである。また鑑賞共通教材は、第1次・第2次

学習指導要領「試案」施行期において普及したとは言い難い状況であった鑑賞教育の、全国画一的な実施を促した。

歌唱共通教材の制定過程については、真篠が後に、部分的ではあるが明らかにしており〔真篠 1984；真篠 1986a〕、現場の教師らから「皆で一緒に歌える歌をもちたい」という強い要望があったことがわかる。また、澤崎真彦が真篠に対して行ったインタビューでは、具体的な歌唱教材の選択に関して、著作権などの問題があったというエピソードを語っている〔澤崎 1987〕。

鑑賞共通教材についても、上記の真篠がまとめた第3次の特徴「④全国の標準化」「⑤愛好曲をもたせる」に沿うものであると理解することができる。というのも、当時は音楽科そのものの実施率があまり思わしくないという実情があったからである。

小学校課程の一級免許状を取得するために、音楽科の履修が義務付けられたのは昭和30年のことである。この第一期生が実際に教育現場に出るまでにはさらに4年かかることになる。そのような状況を懸念した真篠が、昭和28年に学校音楽教育の実施状況に関するアンケートを行ったところ、「約40%近くの先生は音楽科を持っていないか、持っていて不徹底になっている」状況が明らかとなった〔真篠 1953：7〕。

この実情を踏まえて、「全国の標準化」を図るのであれば、音楽科を履修していない教師であっても音楽科を実践できる何らかの措置が必要である。経験のない教師であっても、教材が決まっていれば実践の足がかりになる。歌唱・鑑賞共通教材の制定は「標準化」のためには必然であったと言えるだろう。

だが、「A鑑賞」という領域の配置については、真篠は何も言及しておらず、また学習指導要領においてもその理由が説明されていない。そこで、第3次学習指導要領（昭和33）に作成委員として関わった梶野健二氏⁴⁾にインタビューを行った（西島、2008年2月4日）。以下はその

内容である。

2. 松本民之助の音楽鑑賞教育観：インタビューより

2-1. 松本民之助の音楽鑑賞教育思想：梶野氏へのインタビューより

西島「第3次学習指導要領では、〈鑑賞〉がAという位置づけになっていますが、どのような経緯があったのでしょうか。」

梶野「26年（筆者注：第2次学習指導要領を指す）のときには委員としてはおいでにならなかったんですけど、……松本民之助先生が、33年の指導要領（筆者注：第3次学習指導要領）の委員に入ってきた。……その先生のお考えもね、「鑑賞」、音楽的感覚を養うこと、それが良い表現の、音楽的表現のもとであるという基本の考えをもってらして、松本先生は作曲家だけど、基本的な音楽感性を備えてないと、ということに関して、ものすごくご自分の考えを主張されて、共鳴する方も多くて、私なんかもそうでしたけれど。」

「音楽の生活化っていうことを、大事にしないかと本当に音楽好きの子供は育たないよ、そういう社会にならないよ、ということでだんだんいろいろ話になってきたんですね。」

西島「今はAが表現で、Bが鑑賞になっていますけれど、33年度（筆者注：第3次学習指導要領）だけは小学校のAが鑑賞になっているのは、音楽の生活化を目指されたからということですか？」

梶野「それも含めて、鑑賞ということ、音楽の良さを味わうということ、その力をつけるということが、音楽の基本だと、どんな表現をするのも、音楽を味わう・味わえるという基本であるということ、だから鑑賞が先ということだったんです。」

筆者「それは委員の先生方皆さんの意見だったのですか？」

梶野「それを主張した一番の提唱者が松本先生でありました。松本先生が特におっしゃられました。それがなくては、創作とか何とか言っても何もならないし、そういう経験の中で、音楽的な感覚を養わなければとてもじゃないけど創作なんて上手いかならないよと。他の先生方も賛成だった。だから鑑賞が、位置づけがAだった。あれは私はとても嬉しかったですね。」

第3次学習指導要領の作成委員は大学教授や小学校の教師、教育委員会の指導主事など様々な立場による25名から成っていた⁹⁾。松本民之助はその一人であったが、これまでの文献資料からは、梶野氏が述べるように、松本が〈鑑賞〉を音楽活動の基盤と捉え、「A鑑賞」という位置づけを推進したという当時の様子を知ることができなかった。先にも述べたとおり、松本は元来が作曲家であり、教育関係の論説や資料をあまり残していないということにも拠るのだろう。

松本(東京藝術大学名誉教授, 1914-2004)は、昭和13年にワインガルトナー賞を受賞するなど作曲家として活躍し、教育者としても後世の育成に尽力した。音楽科教科書の編纂(教育芸術社)に長年携わるなど教育にも熱心であった。梶野氏の発言にもあるように、松本は、創作指導のスキルを身につけることを目的とする音楽統合学習全国連盟の活動などから「創作領域」への尽力者として知られている。著書や論説も、『作曲法』(1954)、『作曲技法』(1958)、『音楽創作の指導: 創作する子らのために』(1964)『創作の新しい指導』(1960)、「スクール・オペラ」(1950b)、「合唱指導と発聲」(1951a)、「オペレッタの創り方と上演について」(1951c)など、「表現」に関するものが多く、松本の〈鑑賞〉に関する理念を知るには限界があった。

そこで、松本の音楽鑑賞教育思想をより明ら

かにする手がかりを得るために、松本民之助のご子息、松本清氏(現富山大学人間発達科学部教授・作曲家)にインタビューを行った(西島, 2008年4月14日)。以下はその内容である。

2-2. 松本民之助の音楽鑑賞教育思想: 松本清氏へのインタビューより

西島「第3次学習指導要領(昭和33)小学校版の〈鑑賞〉のAの位置づけは、松本民之助先生が主張されたということだそうですね。民之助先生はきくことを大事にされていたのでしょうか。」

松本「私たち(筆者注: 松本清氏は4人兄弟)はとにかく家でよくレコードをきいていた。そういう様子を父はよくみていましたね。」

西島「民之助先生ご自身もそういうご家庭に育てられたのですか。」

松本「父は、京都で旅館を営む家に11番目の子として生まれたんです。父の母が音楽好きで日本音楽に親しんでいた。家にはピアノもあったらしい。でも、生家が旅館だということで、高等小学校を卒業した後、商業高校商業科へ進学した。そこで、西洋音楽好きの先生に出会って、いろんなレコードをたくさんきかせてもらったらしい。それで音楽が好きになったと。父は、「本当に音楽好きの子どもは、本当に音楽好きの教師からしか育たない」というのが口癖でしたね。

それで、東京音楽学校にすすんで、昭和11年に卒業した。」

西島「では、音楽をきくということを重視されたのは、その先生と出会われたということが大きかったのでしょうか。」

松本「それもああるけど、それだけじゃない。父の作曲の先生方は、山田耕作、信時潔、下総皖一、皆ドイツ系でした。それで父も、ドイツをね、理想としていた。父は

ドイツはドイツでも、〈Haus Musik〉を理想だと考えていました。」

西島「ハウス・ミュージック…？」

松本「ドイツで出版されていた楽譜です。意味は「家庭の音楽」だけど、つまり家庭で楽しむための楽譜が集められている楽譜集。それを父は、ドイツから持ち帰って、使っていたんです。ドイツの家庭には、こんな音楽がある、皆、家できいたり弾いたりする。そういうことが必要だということだった。

音楽をきいて遊ぶことによって、(音楽の)言葉づかいが身に付く、と考えていましたね。そのためには、たとえば《金と銀》や《エリーゼのために》のような、やさしい音楽をたくさんきいた方がいいと。」

西島「では、レコードの編纂をされたというのもそれと関わっているのですか？(筆者注：筆者は平成16年にも松本清氏から松本民之助が子ども向けのレコードの編纂に関わっていたことをきいていた)」

松本「そう。父は、家庭のなかで音楽をきいたり、演奏したりすることがあたりまえになっているドイツの様子を見聞きして、日本にもそういう環境が必要だと思っていた。でも、いきなり演奏できるようになるかと言うとそうじゃない。でも音楽は必要だということ、家庭で皆がきけるレコードがあればいいと思ったんです。

当時も、クラシックのレコードがまったくないわけじゃない。たとえば太田黒さんなんか世界名曲シリーズを出したりしていた。でもそういうのは、一部の愛好家のものだったんです。そして父は、そんなふうの一部の愛好家の間にとどまっていたは、音楽が日本の生活に根ざさないと考えました。

ピアノが名家庭にあるわけじゃない。でも音をきかないとわからない、とにかく

く親しませたい。

それで、まずはやさしい音楽に親しむべきだと、レコードの編纂に取り組んだのです。昭和31年頃かな、足羽章⁶⁾さんと協力して。

西島「具体的にはどのようなことをされたのですか？」

松本「父は、まずはやさしい音楽に親しむべきだという信念があったので、簡単な編成で演奏できるように編曲しました。オーケストラ編成の曲を、必ずオーケストラできかなければいけないわけじゃない、45分の交響曲の全部をきかなければいけないわけじゃない、簡単な編成でも、SP用に短くしたものでも良い⁷⁾、たとえばベートーヴェンの《英雄》なんかをSP用に仕立ててきいたって良い、とにかく家庭で音楽に親しんで欲しいと願っていました。父はね、「楽譜が先じゃない」という言い方をよくしていました。」

西島「楽譜より、きくことが先だ、ということですね。」

松本「きくことだけじゃない。父は、川上源一氏⁸⁾が組織したヤマハ音楽教室ができるまえの、実験教室に参加していたんです。錦糸町の教室でね。そのときには、和太鼓や打楽器を使った即興なんかをしたりしていた。つまり、音楽が身近であるべきだと考えていたんです。きくことも、演奏することも、身近であること。

ピアノなんて、今みたいにどこにでもあるわけではないし、どの家庭にもあるわけではない。だからと言って、ピアノじゃないと音楽ができないというわけではない。身近なところに楽器があるのなら、それを使えば良いと考えたのです。

ドイツはドイツの楽器でやれば良い、日本は日本の楽器でやれば良い。そんなふう考えていたのです。

父は、音楽を母国語にするためにはま

ずきかなければいけないと言っていました。「音統連」の活動もそういう問題があった。創作ばかりやっていると、創作が先になってしまう。けれど、本当はきくことが先だと父は考えていたのです。」

以上の松本清氏へのインタビューの要点を次の4点にまとめることができる。①松本はレコードの編纂にあたってはかなり柔軟な姿勢をとっていた。②松本はヤマハ音楽教室の実験教室では和太鼓や打楽器を使うことで音楽を身近なものにしようとしていた。③松本は理想の音楽状況としてドイツの「家庭」を想定していた。④松本は「音統連（音楽統合学習連盟）」の活動の問題点を創作が先になってしまうことだと捉えていた。以下ではこの4点をより詳しく考えたい。

①レコードの編纂

インタビュー中に出てくる「太田黒」とは、太田黒元雄のことである。太田黒は昭和に活躍した音楽評論家であり、クラシック音楽関係の書物の翻訳を手がけたり、NHKのラジオのパーソナリティを約30年にわたり務めたりと様々なシーンで活動していた。随筆も残している。だが、松本民之助が言うように、それらは主に「一部の愛好家」つまり大人のファン向けのものであった。太田黒だけではなく、当時のクラシック音楽関係の評論やテレビ番組、ラジオ、雑誌などの多くは大人を対象とするものである。

この当時はまだ、第3次学習指導要領（昭和33）が公布されていない。つまり、鑑賞共通教材制度が実行される以前のことであり、「音をきく」という機会そのものが現在からは想像もできないほど、少なかっただろう。そのような状況を背景に、松本は少しでも子どもたちに音楽をきかせたいと願ったのである。

その際に松本は、編成を簡易なものにしたり、楽曲をSP用に抜粋したりしたということであるが、これはかなり思い切った編纂の仕方であ

ると言える。作曲者の意図に忠実であることが重んじられるクラシック音楽の分野においては、作曲者の書いた楽譜とは異なる演奏が「作曲者への冒瀆」とさえ言われる。また、一流の演奏でなければ〈鑑賞〉に値しないという考え方も強かった。

そのような風潮を背景に、松本はあえて編成の容易化や楽曲の抜粋を行ったのである。レコードの編纂は、子どもたちに音楽を身近に感じてほしい、という松本の強い意志が表れたエピソードである。

②ヤマハ音楽教室の実験教室

また、松本はヤマハ株式会社が展開するヤマハ音楽教室の実験教室に参加していたということであるが、ヤマハ株式会社のホームページによれば、昭和29年8月に「東京支店にオルガン実験教室開設」とある（音楽教室の開始は昭和34年12月）。松本民之助はそこで、和太鼓や打楽器を用いた即興演奏を行っていたということであるが、このエピソードには多少なりとも驚かされる。

日本人作曲家が、自身の楽曲に日本の楽器を取り入れることは珍しくないが（松本自身もたとえば《キリシタン物語》などの作品で和太鼓や銅鑼を用いている）、子どもに日本の楽器を使わせようという発想は、当時してみればかなりめずらしい発想であると言えよう。近年は、小学校で和楽器を用いた実践が行われるようになってきているが、昭和29年といえまだ戦後である。戦時中の軍国主義的な雰囲気を一掃しようという気運が高まり、「日本」を喚起させるものには否定的な目が向けられていた。そのような状況であえて、日本の楽器を用いたという事実には、松本民之助の「音楽は身近であるべき」という強い意志を感じ取ることができるのである。

その後のヤマハ音楽教室の動向は、「身近ではない楽器ピアノ・エレクトーンを、身近なものにしていく」という方向にすすんでいったと言えるが、松本は反対に、「身近にある楽器を生か

して、音楽経験をする」という方向性であった。

③松本の理想：ドイツの「家庭」について

また、先に指摘した要点の中でも最も重要であると思われるのは、松本民之助がドイツの家庭を理想としていたということである。「家庭」を思い描いたとき、そこには家庭のメンバーが、あるときにはきき手となり、あるときには演奏者となるという流動的な図が浮かぶ。

ドイツやその他欧米諸国を理想として位置づける音楽関係者は少なくないが、そのなかでも「家庭」を理想とする関係者はめずらしい。たとえば、第1次学習指導要領をほぼ単独で作成した諸井三郎も、自身の留学経験にもとづき、ドイツの社会を理想としていた。また、ドイツでは「現在日本の学校が行っている音楽教育のかなりの部分を、家庭や、また家庭につながる社会生活が受持っている」と述べ〔諸井 1952 : 16〕、「家庭」の役割を重要視していたことも共通している。

だが、諸井は社会全体をピラミッドに喩え、頂点には批評家を含む「極めて傑れた鑑賞者」が、底辺には「初歩的な鑑賞者」が存在すると述べ〔諸井 1951 : 15〕、学校教育における「初歩的な鑑賞者」の教育を重視していた。つまり、諸井は児童・生徒を「将来の聴衆」と捉え、一方、松本は児童・生徒を「きき手であり演奏者である」と捉えているのである。

このようにみても、松本は〈鑑賞〉と「表現」の双方を、個別のものとして区別して捉えていたのではなく、ドイツの家庭で行われているような循環的なものとして捉えていたことがわかる。

④「音楽統合学習全国連盟」について

松本清氏のインタビューにあった「音楽統合学習全国連盟（通称：音統連。以下、「音統連」と表記）は、松本が組織した連盟である。松本民之助は、自身の音楽教育思想にもとづき昭和37年に「音楽統合学習全国連盟」を組織した（昭

和47年まで存続）。「音楽統合学習全国連盟規約」総則第2条には、松本民之助の自宅を事務局におく旨が記されており、その熱意をうかがうことができる。主な活動は年に一度の東京講習（1週間）と、全国各地で開催される全国集会（2泊3日）であった。

『第8回 音楽統合学習全国集会』（昭和45年）のパンフレットをみると、研修内容には「拍反応が自然にできる」「きいたふしが、すぐ反復摸唱奏できる」「保続音がいつでもつけられる」の3点があげられ〔音楽統合学習連合全国集会：4〕、冒頭には松本民之助が理事長としての言葉を述べている〔ibid：5〕。そこに、「教師が最も身につけ易い方法で、和声と旋律の関係を身につけること」の大切さが訴えられているように、「音統連」は「表現」領域の一つである「創作」の授業を促進することを一つの目標に掲げていた。

実は、松本は「音統連」の活動以外にも、教師らの創作指導のスキルの向上のために力を注いでいた。松本清氏によれば、教師らが自由な時間のとれる夏休みなどには希望者を募り、創作指導のための合宿を自宅で開催していたという。また、教師らの作った曲を郵送でやり取りしながら添削し、指導もしていたらしい。

しかし、松本は「創作」のみを重要視していたわけではなかった。そもそも「音統連」の基盤となっていた松本の音楽教育思想は、組織名にあるように「統合学習」という領域を個別のものとして扱わず「統合」的に音楽学習を行うというものである。「序」にあげた、松本の創作指導に着目した菅道子の論文では、「統合学習」が、「楽曲を構成する各要素を統合的に扱いながら歌唱、器楽、鑑賞等の学習を組織する構成法」と説明されている〔菅 2008 : 23〕。つまり、「統合学習」においては、「歌唱」「器楽」「創作」〈鑑賞〉のそれぞれが区別して行われるのではなく、すべてが統合され一つの学習として行われるべきなのである。

同資料からも、その理念を随所にかがうこ

とができる。たとえば、民之助は「先ず低音を耳の中でひびかせ」ることを呼びかけたり〔音楽統合学習連合全国集会：5〕、教師自身が旋律や旋律と和声との協和・不協和をきき分ける楽力の重要性を訴えたりしている〔ibid：21〕。

このように、「統合学習」においては「表現」および「鑑賞」それぞれの領域で別の活動を行い、別の能力を身に付けることを目的とするのではなく、「表現」と「鑑賞」が同時に作用することで、「音楽学習を、より楽しく、美しく、確かにする」ことが目指されていたのである〔ibid：42〕。

松本は教師らが「創作」のスキルを身に付けることに、相当な力を尽くしていた。だが、松本清氏も述べていたように「創作」が「先」になってしまうという状況を問題視していた。松本は、「歌唱」「器楽」「創作」「鑑賞」のいずれをも重要な要素としており、そのうちのどれかだけを優先させようという意図をもっていなかった。ただ、順序としては「鑑賞」が先ずるべきだと考えていたのである。「鑑賞」の「A」の位置づけは、このような松本の音楽教育思想に裏付けられた配置であったと考えることができる。

次章では、以上のインタビュー内容からうかがい知ることのできた松本の思想を、文献資料から確認する。

3. 松本民之助の音楽鑑賞教育思想：文献資料より：「鑑賞即表現・表現即鑑賞」

松本の「表現」と「鑑賞」を表裏一体のものに見なす考え方は、「音統連」を組織する以前にも見受けられた。昭和26年の「合唱指導の技術」と題された論説において、「楽譜のアンダンテ・モデラート・アレグロなど、実に正確に意味を知っているのですが、実際の曲で、耳からそれを試してみますと、全然感じとれない生徒が多いのです」と記号を「耳で」知らないことへの危惧を述べ〔松本 1951c：45〕、「音楽はあくまで、耳から心へ浸透してくる直接的な音のひび

きの世界」「楽譜とはなれた音だけの世界に入るのも極めて大切な事」と主張している〔ibid〕。

「表現」と「鑑賞」の両領域を統合させるべきだと明言しているわけではないが、双方の要素を同時に重視するという点では共通している。

また、同論文では「耳の訓練」の重要性を訴え、「自分の属して居るパートを歌いながら、他のパートの音が全部入ってきて、自分の声としつくりとけ合い、美しいひびきになるのを感じする……。ここに音楽美の発見があり「音楽するよろこび」の根本があるのです」と述べていた〔ibid：47〕。松本にとって、「音楽美の発見」は「歌いながら」自分のひびきと他のひびきをきくことによって得られるものなのである。

とはいえ、松本は決してプロのような演奏を想定しているわけではなかった。松本はどんな場合でも、「無意識的な「鑑賞の場」が存在している」という〔松本 1961：8〕。「小学校低学年でわめくような歌い方をしている場合でも鑑賞も美も感動もすべて潜在している」からであり、「教育的な立場からはうたいながらきかせる態度へと導いていかななくてはならない」のである〔ibid（傍点原文）〕。

松本は「演奏しながらきく」という姿勢を徹底しており、レコードをきく場合であっても、「自分を他人におきかえ……自分をレコードにおきかえて」、「自分が指揮者になって音を出しているつもりできく」ようにと呼びかけていた〔ibid〕。

松本は別の論説において、日本の聴衆は「耳の訓練」の程度が低いと指摘した〔松本 1950a：10〕。だが、この論説で興味深いのは、松本が「耳の訓練」の必要性を説くと同時に、その訓練が自己評価に生かされるべきであると捉えているということである。同論説では「いやになる程聴いたり弾いたりしながら成長する」「自己反省の強さだけが自己の藝術を成長させる」と述べるように〔ibid：11〕、「成長」のためには、聴くことと演奏することの両方が必要だと主張していた。

つまり、松本にとって「音楽美の発見」や「自己の成長」は、聴くことと演奏することの双方が同時になされてこそ達成されるものだったのである。そのため、松本は〈鑑賞〉を特別に独立した行為であるとは捉えておらず、むしろ「鑑賞とは、自分で歌ったり、奏でたりしながらそれをきくことである」と、「表現」のなかで行われることを強調していた〔松本 1961：8（傍点原文）〕。

松本は、〈鑑賞〉でよく行われる、レコードをきいて感想を書くという流れを、「枝葉末節で、しなくてもいっこうに差支えない」と言い切る〔ibid〕。この主張もおそらく、〈鑑賞〉を独立したものとして捉える必要がないという意志に基づいているだろう。松本にとって「鑑賞即表現であり、音楽即鑑賞である」ことが大切なことだったのである〔ibid〕。

松本民之助は同様の見解を、一貫して主張しつつおられ、『改定小学校学習指導要領の展開音楽科編』（浅井昇との共著）においても、「鑑賞の最も本源的な内容は自ら歌い奏でつつ自ら感知、評価することである」〔松本・浅野 1968：67〕、「鑑賞と表現の同時作用が緊密な状態であればあるほど、音楽学習のすべてが高められていく」と述べられている〔ibid：68〕。同書だけではなく、『音楽創作の指導：創作する子らのために』、『創作の新しい指導』、『音楽科教材研究：その深化を求めて』（小学校編・中学校編）にも同様の主張が確認されるが、松本の意図は当時の音楽教育界に受け入れられていたのだろうか。以下では、梶野健二氏・松本清氏へのインタビュー内容と、文献資料をあわせて松本の音楽鑑賞教育思想を整理し、そのうえで当時の〈鑑賞〉の状況と照らし合わせたい。

結

松本民之助の音楽鑑賞教育思想

梶野氏のインタビューによれば、「音楽の生活化」および「創作」を行うにあたって音楽的経験を養うという目的のもと、〈鑑賞〉を「A」に

位置づけた中心人物が松本民之助ということであった。また、松本清氏へのインタビューからは、松本の述べる「生活化」がドイツの家庭のイメージに基づいていたことがわかる。

松本は、「生活化」の一端を担うものとして、家庭向けのレコードを編纂していたが、その際に行った編成の簡易化や楽曲の抜粋などは、かなり柔軟な姿勢であった。また、松本は論説や著書において、「演奏しながらきくこと」の大切さを訴えていたが、その際の「演奏」を必ずしも一流のものに限定していない。もちろん極端な例としてあげているのであろうが、「わめくような歌い方」であっても「美」が存在しているということを前提に〈鑑賞〉の対象としている。このような意見も当時としてはかなり珍しいと言えるだろう。

高度経済成長期を迎えつつあった当時、音楽教育関係者らはハイファイ・ステレオを学校に導入することを訴え、雑誌『教育音楽』では「ハイファイの魅力」という特集が組まれてもいる〔西島 2009〕⁹⁾。高度な再生を可能にしたハイファイの意義として、「一流の音でない〈鑑賞〉などはできない」という意見が述べられるようになり、「一流の演奏」だけではなく「一流の音」もが重要視されるようになっていたのである。

このような状況が背景にあったことを考えれば、「わめくような歌」にも「美」があるという民之助の意見がいかに独特のものであったかということがわかる。だがそれも、松本がドイツの家庭を思い浮かべていたとすれば意外なことではない。どの家庭にも、プロ並みの演奏者がいるわけではないであろうし、だからと言ってプロ並みでなければ家庭で演奏してはいけないわけではない。

また反対に、たとえばコンサート・ホールの聴衆を思い浮かべる場合には、演奏も音も「一流」であることを想定することは当然のことであろう。つまり、松本の理想とする音楽状況が、松本にユニークなものであったということなのであり、それゆえに松本が柔軟な姿勢をとって

いたと考えられるのである。

松本が想定する「音楽の生活化」においては、たとえば家庭内では、ある一人が演奏者となり、同時にきき手ともなる。演奏者と聴衆との断絶のない、皆が双方の役割を担うことが望まれるのである。

このことは、ヤマハ音楽教室の実験教室で和太鼓を用いていたということのユニークさとも関係しているのではないだろうか。必ずしもピアノではなくても良い、身近な楽器があればそれで良い。松本の言い方をもってすれば、楽器の種類や演奏の質などよりも、「音楽するよろこび」が何よりも大切だったのであろう。そしてその「音楽するよろこび」には、演奏することと聴くことの双方が同時に含まれているのである。また、「演奏しながらきく」ということだけではなく、自分の演奏ではなくても「自分が音を出しているつもり」になることが重要だと松本は言う。松本は、どのような場合であっても、常に「音楽する」ことを求めているのである。

松本は後に、日本の学校音楽教育は、「旋律面も、リズム面も、和声面も、更にそれらをひっくるめるフレーズ面も、そして増減（強弱）、速緩（速度）、音色の表現面もみな弱い」と述べ、さらに「強いのは音のきこえない楽典面だけ！」と付け加えている[松本 1982 : 92]。「音楽するよろこび」を重視した松本にとって、「音楽する」ことが楽典という知識に埋もれていると思われる状況が残念に感じられたに違いない。

このような松本の考え方と、第3次学習指導要領（昭和33）小学校版における領域設定「A鑑賞」「B表現」とを照らし合わせて考えると、決して〈鑑賞〉の方が重要であるという意味ではなく、順序として、音楽にきいて親しみ、そのうえで表現する、そしてその表現に耳を傾けるという循環的な音楽活動のあり方を想定していたからだということが改めてわかる。

また、松本清氏へのインタビューで明らかになった、実家が旅館であるということから商業科へ進学した松本が、音楽の道へ転身するきつ

かけとなったのが音楽好きな教師からきかせてもらったレコードであったという経験が、「音楽をきく」ことを先ず重視することにつながっていたのかも知れない。

だが、先にも述べたように松本は自身のこのような理念を、教育関係の論説ではほとんど述べていなかった。松本のこのような〈鑑賞〉に対する意思是、当時の関係者らに共有されていたのだろうか。

〈鑑賞〉不振

第3次学習指導要領（昭和33）施行期における〈鑑賞〉は、盛んであるとは言い難い状況であった。たとえば、昭和40年4月、音楽鑑賞教育の発展に寄与することを目的として発足した「財団法人音楽鑑賞教育振興会」について、創立者松本望の妻、松本千代が「当時音楽教育でいちばん手薄だと言われていた分野、それが鑑賞教育だったらその分野において、文部省のお手伝いをしようという意味で始めたんですね」と語っている¹⁰ [佐藤清彦インタビュー1994 : 10]。ここでは、〈鑑賞〉が「手薄」だと言われているが、この翌年にも「鑑賞教育が他の音楽教育の面よりもかなり遅れているのが実状のように見受けられる」という指摘が確認される[上原 1966 : 13]。

ある関係者は、現状の「鑑賞教育不振」には教材や設備などの「物質的な原因」よりも、「鑑賞」の解釈が一樣ではないことなどの「精神的な原因の方が大きく横たわっているように思える」と推測しているが[佐瀬 1962 : 15-16]、事実、第3次学習指導要領（昭和33）施行期には多種多様な「鑑賞」についての解釈が存在していた（詳しくは[西島 2009] 参照）。

ここでは詳しく述べないが、第1次学習指導要領（昭和22）および第2次学習指導要領（昭和26）は「試案」という形での公布であったこと、また戦直後という状況により蓄音機およびレコードの普及が思わしくなかったこと、などの要因から〈鑑賞〉の実践がそれほど普及して

いなかった。第3次学習指導要領（昭和33）が「告示」として公布されたこと、また鑑賞共通教材が制定されたことによってはじめて、すべての教師が〈鑑賞〉を意識することになったと言っても過言ではない。

高萩保治は「音楽教育の研究書や現場小学校では、……鑑賞指導というと辞書などの表現を引用しては、「芸術作品の価値を見きわめ味わう」とか「美の享受である」などの定義を引き出した。そのうえ、教科書の解説を学習者に読ませたり、教師が解説したりして、それらを意味づけるようにレコードを聴くという指導、すなわち、一般的な芸術鑑賞的な指導が小学校段階から行われ、今日でさえもこのような考えから脱しきれない」と述べているが〔高萩2003:175〕、〈鑑賞〉というそれまで実践経験のない領域を実施するにあたって辞書を引き、意味を確認する教師も少なくなかったと推測される。

そのような過程において、「鑑賞」の意味が様々に議論され、抽象的で観念的な色合いを帯びていくこととなった。その結果、〈鑑賞〉が「大変むずかしい」ものだと考えられるようになっていったのである〔吉田1968:88；松井1962:10；山村1967:89〕。〈鑑賞〉がむずかしいという印象は、第4次学習指導要領（昭和43小・昭和44中）施行期に至っても根強く残り、昭和49年には「“鑑賞とは何か”の原理が問題となって、抽象論の泥沼に落ち込みそうです」という意見が述べられたほどであった〔吉村1974:37〕。

松本民之助の音楽鑑賞教育思想と第3次学習指導要領（昭和33）施行期における〈鑑賞〉との齟齬

だが、本論文で明らかにした、松本の領域配置「A鑑賞」と、その配置を支えた音楽鑑賞教育思想とは、「抽象論の泥沼」とは程遠いように思える。松本の想定した〈鑑賞〉は、自分の音や自分以外の音から「音楽するよろこび」を得るための一手段であり、楽譜や記号の知識を最終的な目的とせず、「ひびきの世界」「音だけの

世界」に近づくため一段階であった。松本は、〈鑑賞〉が「抽象論の泥沼」となるなど想像もできなかったのではないだろうか。松本が〈鑑賞〉を「A」に位置づけたのは、あくまでも順序として〈鑑賞〉が先であると捉えていたからであり、〈鑑賞〉を独立した領域として「表現」に対して優位な位置を与えようとしたからではなかった。

だが、鑑賞共通教材が制定されたことによって、〈鑑賞〉は〈鑑賞〉として完結する実践であるべきだと捉えられたのも無理はない。そして〈鑑賞〉が実施されるようになったことで、「抽象論の泥沼」化が生じてしまったのは、教師らの戸惑いに起因する避けようのない事実であったのかも知れない。しかし、繰り返しになるが、松本は〈鑑賞〉をそれ自体で完結する実践とは捉えておらず、むしろ自らの演奏に「音楽するよろこび」を見出したり、また他の人の演奏（レコードも含む）をきいて自分が演奏しているつもりになり「音楽するよろこび」を見出したりということをも可能にするためのものであると捉えていた。

松本の意図を汲み取ることができたとすれば、演奏する際にほんの少しくことに意識的になったり、またレコードの〈鑑賞〉であっても一流の音を一流のオーケストラでというような気負いをもちきくことができたりと、様々な可能性があったのではないかと考えさせられる。

現在の音楽科は、1987年臨時教育審議会最終答申の提言「国際社会において真に信頼される日本人」から展開された国際理解教育および自文化理解教育への対応も求められており、クラシック音楽だけでなく、日本の文化・伝統や、他国の文化・伝統、またポピュラー音楽などにも視野をひろげている。このような状況を背景に、これまでは主にクラシック音楽を対象としてきた〈鑑賞〉も新たなあり方が模索されていくだろう。

その際に、松本の音楽鑑賞教育思想から得ら

れると思われる示唆がある。それは音楽を一つの媒体として捉える考え方である。繰り返しになるが、松本にユニークな考え方の一つに、ドイツの家庭を理想としていたことがあげられる。松本はそれゆえに「芸術イデオロギー」とでも言うべきものから距離をとっていた。たとえば、編成を簡易なものにしたり、楽曲を抜粋したりという、「作曲者への冒瀆」とさえ捉えられる可能性のあることを実施した。また一般的に、一流の演奏でなければ〈鑑賞〉にならないという考え方も強い。そのような状況の中で——松本が「一流」を目指すことをあきらめているというわけでは決してない——、松本がある種の芸術イデオロギーから自由であったのは、松本の根本に「家庭」があったからだと考えられるのである。

もちろん、それを出発点として、「美」の追求を呼びかけていたことは事実である。しかし、一流のもののみではなく、また作曲者の意図に必ずしも忠実ではなくとも、あらゆる音楽に「音楽するよるこび」があると述べる松本の主張は、現在からみるとかなりラディカルなものに感じられる。

松本はある論説において、「日本の家庭では音楽を媒体として団欒することが非常に少ない」と述べていたが〔松本 1970:28〕、このように「音楽」そのものを目的とする近代芸術的な考え方に捉われず、音楽を何かの媒体（ここでは家庭の団欒）と捉える柔軟な思考が今後の学校音楽教育には求められると考えられるのである。

「音楽すること」と「きくこと」が完全に分業されている音楽は、世界でもクラシック音楽やその他の一部の音楽に限られている。多くの音楽は、ダンスや行進などの動作を伴う何か——儀礼、祭事、パーティなど——の媒体として生かされているのであり、そのような場面における音楽をも対象としていく際には、松本のような柔軟な姿勢が必要となるだろう。このような点からも、松本の音楽鑑賞教育思想は再考に値すると考えられるのである。

注

- 1) 学習指導要領上に「共通教材」という表記はないが、全国共通の必修教材であることから、便宜上「共通教材」と呼ばれている。よって、ここでも「共通教材」という呼称を使用する。
- 2) 「鑑賞」という語そのものではなく、学校教育の一領域であるという意味で〈 〉を使用する。
- 3) 平成19年のインタビューは「平成19～21年度大学院GPプロジェクト研究を通じた自立的研究者の養成」の助成を受けている。
- 4) 第2次から第4次学習指導要領作成委員を務める。現日本音楽教育協会会長、月刊『教育音楽』代表編集者。
- 5) 昭和33年度版小学校学習指導要領（音楽）作成委員（教材等調査研究会小学校音楽小委員会）は以下の通り（五十音順）。有賀正助（東京学芸大学助教授）、飯田秀一（東京学芸大学附属追分小学校教諭）、池田浩（埼玉大学教育学部助教授）、上野忠平（岐阜県教育委員会指導主事）、内海正（宮城県教育委員会指導主事）、落合勇（東京都品川区立浅間台小学校長）、梶野健二（東京都港区南海小学校教諭）、古城秀雄（熊本市立城西中学校長）、沢村一（高知市教育委員会指導主事）、菅生直己（大阪市教育委員会指導主事）、高梨桂二（千葉市立教育委員会指導主事）、平岡均之（東京都新宿区立早稲田小学校教諭）、古江綾子（お茶の水女子大学附属小学校教諭）、前田卓央（弘前大学教育学部教授）、松井三雄（横浜国立大学学芸学部助教授）、松本民之助（東京芸術大学音楽学部助教授）、大和淳二（東京学芸大学附属世田谷小学校教諭）、吉井恭子（東京都目黒区緑ヶ丘小学校教諭）、文部省関係者は、上野芳太郎（初等中等教育局初等教育課長）、天草卯（初等中等教育局視学官）、倉沢栄吉（初等中等教育局視学官）、高山政雄（初等中等教育局視学官）、奥田真丈（初等中等教育局初等教育課長補佐）、真篠将（初等中等教育局初等教育課教科調査官音楽担当）。
- 6) 足羽章については、木村信之著『音楽教育の証言者たち上：戦前を中心に』（1986、音楽之友社）の「足羽章：コロムビア教育レコードの制作」に詳しく述べられている。
- 7) 当時のSP盤の再生時間は3分程度。
- 8) ヤマハ株式会社第4代社長（昭和21年～昭和51年）。
- 9) High Fidelityの略語で、原音や原画に忠実かつ高質な再生を目指すもの。特集には、「LP・EPレコードは

何故音が良いか」(岡山好直, 1957, 『教育音楽小学版』12 (9), 日本教育音楽協会, 音楽之友社, pp.54-68), 「ハイファイ装置の新しい音楽教育」(川田勝啓, 1957, 『教育音楽中学版』1 (7), 日本教育音楽協会編, 音楽之友社, pp.28-31) などの記事がある。

10) 創立者である松本望は, 東京藝術大学学長福井直俊や, 音楽評論家村田武雄, 武蔵野音楽大学学長福井直弘などに相談し, 「鑑賞」領域の方面が進んでいないため, そこを手伝うことがいいのではないかと、という示唆を受けたという。

引用文献

上原一馬, 1966, 「音楽鑑賞教育論」『音楽教育研究』4, 音楽之友社, pp.12-19

音楽統合学習全国連盟全国集会資料 (第8回), 1970

菅道子, 2008, 「1960年代における松本民之助の創作指導の提起とその展開」『音楽教育史研究』11, 音楽教育史学会, 11号, pp. 23-37

佐瀬仁, 1962, 『音楽心理学』音楽之友社

佐藤清彦・松本千代 (聞き手・財団法人音楽鑑賞振興会事務局長佐藤清彦), 1994, 「音楽鑑賞教育振興会をつくったひと松本望前理事長のこころ」『音楽鑑賞教育』315, 財団法人音楽鑑賞教育振興会, pp.10-13

佐橋晋, 2006, 『「ふしづくり一本道」(古川小学校)の歴史的意義』『戦後音楽教育60年』, 開成出版, pp. 278-289

高萩保治, 2003, 『音楽学習のフロンティア』玉川大学出版

松井三雄, 1962, 「鑑賞指導の理論」『小学校音楽教育叢書4 鑑賞の新しい指導』松井三雄編, 明治図書出版株式会社, pp.10-92

松本民之助, 1950a, 「技術的なものと音楽的背景」『教育音楽』5 (5), 日本教育音楽協会編, 音楽之友社, pp. 10-15

松本民之助, 1950b, 「スクール・オペラ」『教育音楽』5 (6), 日本教育音楽協会編, 音楽之友社, pp. 74-78

松本民之助, 1951a, 「合唱指導と発聲」『教育音楽』6 (8), 日本教育音楽協会編, 音楽之友社, pp. 29-32

松本民之助, 1951b, 「教科指導講座音楽科: 合唱指導の技術」『中学教育技術: 職家・音楽・体育』1 (9), 小学館, pp. 45-48

松本民之助, 1951c, 「オペレッタの創り方と上演につ

いて」『音楽の友』9 (7), 音楽之友社, pp. 59-63

松本民之助, 1961, 「音楽教育二十の迷路」『音楽基礎技法』の予告版販促パンフレット, 音楽教育図書

松本民之助, 1964, 『音楽創作の指導: 創作する子らのために』音楽教育図書株式会社

松本民之助編, 1965, 『創作の新しい指導』明治図書

松本民之助, 1966a, 『音楽科教材研究: その深化を求めて 小学校編』明治図書

松本民之助, 1966b, 『音楽科教材研究: その深化を求めて 中学校編』明治図書

松本民之助・浅井昇, 1968, 『改訂小学校学習指導要領の展開』明治図書

松本民之助, 1982, 『随想』非売品

諸井三郎, 1951, 「芸術鑑賞: 音楽教育について」『社会教育』10月号, 社会教育研究会, pp.14-15

諸井三郎, 1952, 「これからの音楽教育」『放送文化』7 (8), 日本放送出版協会, pp.14-16

山村公治, 1967, 「現場の発言・公教育における鑑賞力を考える: 小学校の場合 (1)」『音楽教育研究』18, 音楽之友社, pp.87-92

吉田政次, 1968, 「鑑賞領域における基礎指導について」『音楽教育研究』29, 音楽之友社, pp.87-90

吉村一夫, 1974, 「音楽鑑賞の姿勢」『音楽鑑賞教育』70, パイオニア音楽鑑賞教育振興会, pp. 37-41.

引用ホームページ

学習指導要領データベース作成委員会 (国立教育政策研究所内) <http://www.nicer.go.jp/guideline/old/>

ヤマハ株式会社ホームページ <http://www.yamaha.co.jp/>

謝辞

ご多忙の中, インタビューにご協力いただいた, 梶野健二氏および松本清氏の両氏に感謝いたします。また, 本文中で用いた資料のうち「音楽教育二十の迷路」『音楽基礎技法』の予告版販促パンフレット (1961, 音楽教育図書), 『第8回音楽統合学習全国連盟全国集会資料』(1970), 『随想』(1982, 非売品) はいずれも非公刊資料であり, 松本清氏のご厚意によりご提供いただいたものである。重ねて感謝申し上げます。

付記

第1章・結論（鑑賞不振）は篠原が、それ以外は西島が担当した。