

Saburo MOROI'S Thought on Kansho for Music Education : Kansho for Audience Education

| | |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| メタデータ | 言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属: |
| URL | http://hdl.handle.net/2297/23753 |

諸井三郎の音楽鑑賞教育思想

—聴衆教育のための〈鑑賞〉—

篠原 秀夫, 西島 千尋

Saburo MOROI'S Thought on *Kansho* for Music Education : *Kansho* for Audience Education

Hideo SHINOHARA, Chihiro NISHIJIMA

序

昭和 16 年の国民学校令において法制化されて以来、〈鑑賞〉¹⁾は現在も音楽科の一領域を構成している。学校で音楽をきくという活動自体は、大正末期から、全国各地で行われていた〔寺田 2001〕。

だが、大正期における〈鑑賞〉は、当時「唱歌」と呼ばれていた教科の一環として、名実ともに唱歌のための活動と捉えられる傾向が強かった〔篠原・西島 2009；西島 2009〕。国民学校令においては、〈鑑賞〉のためのレコードが販売されるなどの具体策もとられていたが、〈鑑賞〉よりも軍国主義的な楽曲を中心とした「唱歌」活動が中心であった。

〈鑑賞〉が本格的に具体化したのは「告示」として公布された第3次学習指導要領(昭和33)施行期であるが、その基盤を築いたのは第1次学習指導要領(昭和22)であるといえよう。ここで〈鑑賞〉が領域化されたことが、第2次以降の領域編成の基盤を形成したと考えられるからである。同指導要領音楽科篇は、当時、文部省教科書局図書監修官であった諸井三郎により作成された。だが、入省以前の諸井は作曲家であり、学習指導要領の作成が初の教育関係の仕事といっても過言ではなかったため、教育者としての諸井に着目する研究はあまりない²⁾

教育者としての諸井を取り上げた詳細な研究としては、菅道子の「諸井三郎の音楽教育思想：

『昭和22年度学習指導要領・音楽編(試案)』の思想的基盤(1995)があげられる³⁾。当論文は諸井の音楽教育思想を丁寧に追っており、諸井の鑑賞教育思想にも触れている。しかし、〈鑑賞〉に焦点をあてたものではないため、本論文では諸井の音楽鑑賞教育思想に特に着目し、戦後の音楽鑑賞教育の基盤を明らかにすることを目的とする(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. 諸井三郎の略歴

まず明らかにしておきたいのは、諸井の略歴である。諸井が作曲を始めたのは小学校6年生頃であったらしいが、「聴衆」を得ることに苦勞していた。そのある種の飢餓感が、後の諸井の根本にあったと考えられる。

1-1. 文部省入省以前の諸井三郎

諸井は明治36年に生れ、兄の手ほどきを受け西洋音楽に親しんでいた。自身の回想によると、はじめて独学による作曲をしたのは小学校6年生頃であったという〔中島 1974：23〕。作曲家を志したのは、旧制東京高等師範学校附属中学在学時のことであった。

同校には諸井を中心とする音楽グループができ、諸井はそのメンバーに作品を披露していたという。だがグループの一人であった中島健蔵は「最初期に諸井をとりかこんだわれわれは、

音楽的に無力であった。それが、長つづきしなかった原因の一つであった」と述べている [ibid : 75]。グループには中島も含め、音楽を専門的に学んだ学生はほとんどいなかった。後に、〈鑑賞〉を通じて「聴衆」の育成を強く主張する諸井の根本に、この時期の経験があったと推測されるのである。

中学校卒業後は、旧制浦和高等学校を経て東京帝国大学文学部美学美術史科に進学。在学中の昭和5年に諸井を含む7名からなる音楽団体「スルヤ (Surya)」を結成した。「スルヤ」は「真に日本人の心臓に芽生えた音楽を日本人たる我々の手によって演奏」することを目指しており、諸井はそこで自身の作品を発表している。

昭和7年にドイツに留学。昭和9年までベルリン高等音楽学校で学び、同年日本に帰国する。昭和15年10月に発足した大政翼賛会に文化部が設けられ、音楽団体の統合も進められていた。作曲家らは、翌年11月に、内閣情報局を管轄機関として発足した社団法人「日本音楽文化協会」(音文)に所属することになり、諸井は当団体の理事を務めている。

1-2. 文部省入省以後の諸井三郎

戦後、諸井は昭和21年1月に文部省社会教育局に入省した⁴⁾。当時は、GHQが民間人登用を促進しており、諸井の登用もその一環であった [諸井 1968 : 164-165]。また諸井は、日本音楽連盟 (日本作曲家組合・日本演奏家組合・教育音楽家協会・音楽文筆家協会・全国楽器商組合連合会・音楽出版業組合・日本レコード協会・音楽マネジャー組合の総合団体) の理事にも就任している。

同年3月頃、諸井について聞き及んでいた初等教育課長坂元彦太郎の意向により、教科書局図書監修員を兼任することとなった。諸井が学習指導要領に携わるのはこの後のことである。

文部省を離れた後、昭和40年から昭和51年は、東京都交響楽団音楽監督を務め、柴田南雄・入野義朗・團伊玖磨などの後進の育成にもあ

たった。主な業績には、ベートーヴェンのピアノ・ソナタの楽譜の校訂やソナタ形式・フーガなどの大形式による器楽曲や交響曲の作曲など、作曲家としてのものが目立つ。同時に、「楽式の研究者」としても評価が高い。西原稔は、諸井の著書『ベートーヴェンピアノソナタ』(1958)および『ベートーヴェン絃楽四重奏』(1949)が「日本人がベートーヴェンの器楽作品の内部的な組み立てを具体的に知り得た最初の書物であり、これによって初めて日本人はベートーヴェンの作品の実像に迫ることができた」と述べている [西原 2000 : 229-230]⁵⁾。

以上の経歴からも明らかなように、諸井は自身も述べるとおり「終戦後文部省に入るまで、私はいわゆる音楽教育という方面には、全く関係なかった」[諸井 1952b : 261]、「音楽教育に對して全くの素人であった」という状況であった [諸井 1950 : 5]。

先述の諸井の友人、中島は諸井が「捨て石のつもりで、日本の音楽教育の現場に身をおいた」と述べる [中島 1974 : 38-39]。事実、後世では作曲家および楽式研究者としての諸井は評価されているが、教育者としての諸井は音楽教育者以外にはほとんど注目されていない。しかし、学習指導要領や諸井の論説、特に〈鑑賞〉に関わる思想をみると、諸井にとっての音楽教育が決して「捨て石」などではなかったことがわかるのである。

2. 諸井三郎と第1次学習指導要領

敗戦後の昭和20年9月15日、文部省により「新日本建設ノ教育方針」が発表され、「従来ノ戦争遂行ノ要請ニ基ク教育施策ヲ一掃シテ文化国家、道義国家建設ノ根基ニ培フ文教諸政策ノ実行ニ努メテキル」旨が明らかにされた。

昭和20年10月、勅令第564号により「戦時教育令廃止」とされ、同年同月22日には連合軍最高司令官 D. マッカーサー元帥による「日本教育制度に対する管理政策案」が告示される。総司令部には、民間情報局 (Civil Information and

Education Section, 以下 CIE と省略)が設置され、東京の放送会館内に本部が置かれた。CIE の、軍国主義的及び極端な国家主義的イデオロギーの普及の禁止と、自由主義、民主主義の復活を促進するという方針により、昭和 21 年 3 月、遣日合衆国教育使節団の活動が開始される。昭和 22 年 3 月には法律第 25 号教育基本法、第 26 号学校教育法が施行された。

2-1. 第 1 次学習指導要領（昭和 22）

敗戦直後の文部省は、戦時中の法令の停止や団体の解体などの戦後処理に追われる中、学校教育に関しては『暫定教科書』⁶⁾を刊行する。この時点では、諸井はまだ音楽教育に関わっていない。

『暫定教科書』が刊行されたものの、当書は国民学校令下の『国定教科書』の省略版という性格のものであったため⁷⁾、昭和 21 年、文部省では新たな教科書の作成に取りかかる⁸⁾。この作成過程には教師や作曲家・作詩家など多くの関係者が携わったが、諸井もまた、文部省側から関わることとなった。その最中であった昭和 21 年 6 月、CIE から文部省に、教科書の作成は後まわしにし、まず「コース・オブ・スタディ」をつくるようにという司令が出された。それまでの日本には、「教案」「細目」と呼ばれる 1 学期および 1 学年にわたる授業予定の詳細計画があったものの、コース・オブ・スタディが何を指すのか当時の関係者には想像がつかない。そこで、教科書局調査課長青木誠四郎を委員長、教科書課長石山修平を幹事役、各教科の監修官を委員とするコース・オブ・スタディ研究会が立ち上げられた。

CIE からの資料を参考にしながら、第 1 次学習指導要領（昭和 22）は「試案」という形で昭和 22 年 6 月に公布された。「試案」は第 3 次学習指導要領（昭和 33）以降の「告示」とは異なり、法的拘束力はもたない。

2-2. 諸井三郎と第 1 次学習指導要領音楽科篇

第 1 次学習指導要領音楽科篇は、菅道子が「昭和二十二年度学習指導要領・音楽編（試案）の作成主体に関する考察」で明らかにしているように〔菅 1990〕、諸井個人が編纂したといっても過言ではない。

諸井は国立音楽大学の教え子で当時は小学校の教師をしていた花村大を協力者として迎えていたが、諸井はほぼ単独で指導要領の作成に取り組んでいた。このことは、諸井が後に、雑誌『音楽教育研究』（音楽之友社）が企画したインタビュー「特集 戦後音楽教育の出発《対談》戦後音楽教育の出発点を探る」で語った内容からも明らかである。

当インタビューからは、すべての教科の図書監修官が CIE の思想調査をうけたこと、他教科の監修官では思想調査でとがめられた者もいたが（国語科や社会科がきびしかったようであった）諸井はとがめられなかったこと、そして「大筋において私の考えが曲げられるということにはなかった」という結果となったことがわかる〔諸井 1971：31-33〕。

また花村の「（CIE からの参考資料の）内容をこちらに持ってきて写したというようなことはなかった」という言葉からも〔河口・花村 1977：184〕、諸井が CIE からの資料を参考にしていなかったことがわかる⁹⁾。また『京都音楽史』という著書においても、第 1 次学習指導要領の中で、音楽科篇が「無修正」で（つまり CIE のサジェスションなしに）公布されたと記されている〔中原 1970：46〕。

諸井が教科書局を兼任するようになったのは昭和 21 年 3 月頃であり、CIE からのコース・オブ・スタディをつくるようにという司令は同年 6 月に出された。つまり諸井は、教育に携わるようになってからわずか 3 ヶ月後に学習指導要領を手がけたのである。それにも関わらず、諸井が CIE の資料を参照することなく音楽科篇を手がけたのは、諸井自身がすでに確固たる理念を抱いていたからに他ならない。

3. 諸井の第1次学習指導要領における音楽鑑賞教育思想

第1次学習指導要領音楽科篇では〈鑑賞〉が「歌唱」「器楽」「創作」とともに一領域とされている。まず、菅道子の先行研究に記されている諸井の音楽鑑賞教育思想を踏まえておく。

3-1. 諸井三郎の音楽鑑賞教育思想：先行研究より

菅の先行研究における言及で、〈鑑賞〉に関わるものとして重要なのは「音楽的文化社会」と「形式原理主義の重視」との2点である。前者は〈鑑賞〉領域の正統性に、後者は音楽のきき方に関わるものである。

音楽的文化社会

諸井は菅の言葉を引用すると「音楽的文化社会の建設」を目指していた¹⁰⁾ [菅 1995: 10]。菅は諸井がベルリン留学経験を経て「音楽芸術の創造と発展のための音楽的文化社会の建設の必要性とその実現化のための教育の力の重要性を認識」と述べる [ibid]。また諸井は、ドイツの音楽文化の発展を支える要因として「国民の音楽に対する要求の強さ」「音楽文化の歴史的発展の裏付けとそれを受け継ぐ若者の存在」「教師の資質の高さと組織的な教育力の充実」の3点を見出し、それを具体的に展開させようとした [ibid: 9]。

また花村も、「諸井さんがその前にドイツへ長いこと行っていまして、その留学の期間に向こうの学校を見まして、向こうの小学校や中学校の実情をよく知っていた」と述べているように [河口・花村 1977: 184]、諸井はベルリンでの経験から、具体的な理想の場面をいくつも思い描いていたのである。

「ドイツの場合を例にとれば、たいていの子どもが小さい時から教会にいて、讃美歌を歌い、パイプオルガンの美しい音楽に耳を傾ける、というような環境が確立している。……こういう社会と、日本のような社会とを比較して見れば、それが幼児にあたえる影響の相違というものは、誰の目にも明かであろう」と教会の一面を紹介したり [諸井 1952b: 270-271]、菅の引用にもあるように、ベルリンのある会堂でドヴォルザークのシンフォニーをきいたとき、諸井のそばの夫人が「メロディーも美しくハーモニーもきれいだが、主題の発展が充分でない」という批評をしているのをきき、「すぐれた聴衆をもってこそ始めて音楽も本當の發達を遂げることが出来るのであることをしみじみと感じた」と述べたりしていた [菅 1995: 8; 諸井 1948: 7-8]。

このような具体的な場面が、諸井の「すぐれた聴衆即ちすぐれた社会なしにはすぐれた音楽的創造を生み出すことは出来ない」という主張を成り立たせていたと考えられる [菅 1995: 10; 諸井 1948: 7]。このような主張から〈鑑賞〉が「聴衆」教育のための一領域として位置づけられていたとすることができる。

形式原理主義の重視

また諸井は「すぐれた聴衆」になるためのきき方を指導要領中で述べているが、その基盤をなしているのが菅の指摘した「形式原理主義の重視」である。菅は、諸井が東京帝国大学在学中に独学で音楽理論の研究を行って獲得した作曲家としての基本的な姿勢を「音楽形式の原理的探求を最も重視する、形式原理主義とでもいうべきもの」と形容している [菅 1995: 5]。

諸井は、音楽の形式そのものに音楽的価値を置く自律的音楽美学の創始者 E. ハンスリックに影響を受けており、文部省を離れた後にも「青少年と音楽教育：音楽の本質と芸術的特質」などの論説でハンスリックの理論を紹介していた [諸井 1975]。

ここでは詳しく述べないが、ハンスリックの主張の特徴を諸井の言葉から引用しまとめると、「バッハのフーガやベートーヴェンのシンフォニーが、どういう感情を表現しているかということは誰もいうことができないが、音楽につい

での印象は決して同一ではない。しかしそういう主観的なものを音楽の本質とするわけにはいかないの、それを以てその音楽の内容としたり、本質としたりすることはできない」ということになる [ibid: 7]。

つまり、形式原理主義とは、個人の様々な印象は音楽の本質ではなく、音楽の本質は客観的に証明される「形式」にあるという考え方である。諸井は、音楽の内容は感情である、あるいは音楽は感情や情緒を表現すると捉える「他律的音楽美学」を「根本から間違っている」と厳しく指摘し [ibid]、ハンスリックが創始した自律的音楽美学に徹底的に依拠した¹¹⁾。

この自律的音楽美学への傾倒が、菅の指摘にもあるように、指導要領に明確に示されている。

「まえがき 一芸術としての音楽の本質」

「音楽は、音を素材とする時間的芸術である」

「音楽では、素材となる音に、まず、生命が与えられる。即ち、音のリズミカルな運動が起されて、ここに、音楽的な生命の躍動が始まるのである。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。このような発展過程をたどる音の運動は、他面において、音勢（ダイナミクス）によって、陰影と活動的な力が与えられ、速度によって、音楽表現の根本的な傾向が規定せられ、拍子によって、それらが整備されるのである。音楽においては、このような要素が、更に形式という『わく内』で動かされる」

この「まえがき」に明確に表れている形式の重視は、学習指導要領のなかでも最も具体的な「音楽指導」に示された。第1学年から第3学年の間に形式への言及はないが、第4学年では、「リズムの基礎の上に流れる旋律及び和声の美を総合的にとらえさせるとともに、音楽の形式並びに構成についての理解を徐々に持たせる」とある（傍点筆者、以下同）。

諸井はさらに「説明」として、「第三学年から始められている各要素の総合的把握（はあく）を次第に徹底して行くとともに、形式や構成についての知的理解も徐々に持たせて行く。しかしそれは系統的なものではなく、断片的なものであってよい。即ち、形式や構成の面についても次第に注意を促して行くことが大切である」と注意書きを付している。

また第5・6学年では、「音楽の総合的理解の基礎として、音楽の形式並びに構成に関する知的理解を持たせる」、第7～9学年では、「歌唱においては旋律を中心とするが、リズム・和声並びに形式への関連を十分に理解させる」と形式への理解は徹底されていた。

また、上記の記述のいたるところで諸井は「知的理解を持たせる」ことの必要性を説いている。ベルリンの聴衆は諸井に、音楽を知的に理解しているという印象を与えていたのだろう。

以上、菅の先行研究の「音楽的文化社会」および「形式原理主義」という観点から、諸井の〈鑑賞〉と〈鑑賞〉の方法に関わる思想を整理した。以下では、菅の用いていない資料にも着目して諸井がいかに〈鑑賞〉を重視していたのかをより明らかにしたい。

3-2. 諸井三郎の音楽鑑賞教育思想：音楽美による人間性の成長

第1次学習指導要領の特徴の一つは「音楽美」の重視である。「第一章 音楽教育の目標」の第一目標「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」という文言にも明らかのように、「音楽美」は諸井の音楽観の根本をなしていた。

だが諸井によれば、「音楽美」という考え方は、諸井個人の考えではなく当時の要望であったらしい。諸井は、指導要領を編纂するにあたってアンケート調査を実施した。主に校長から回答がよせられたが¹²⁾、その大部分が音楽美を中心にした教育をやってほしいという返事であったため、諸井は大いに力づけられたという〔諸井

1960:20]。諸井は、これを踏まえて、「従来ともすれば情操教育の手段としてとり扱われる傾向にあつた音楽教育」を、「音楽美の表現と理解という方向」に転換させようとした[ibid:21]。この「音楽美の理解」が、〈鑑賞〉領域に求められることとなるのである。

また諸井は、「教育は決して知識と技術との習得に終始するものではない……われわれは、音楽や絵画などの芸術を創造し鑑賞することによって得られる美的体験の内に、もっとも容易に全人的感動を経験する」と述べる[諸井1954:73]。諸井は、「全人的感動」によって「人間の根源的な力を成長させ、知識や技術の教育に對して、眞實の且正しい土臺を作る」こと思い描いていたのである[諸井1952a:267]。

諸井のこのような主張は、戦時への反省が内外から強く求められたこの時期、多くの音楽教育関係者らに受け入れられ、戦後音楽教育の指針となった。津田奈保子は「諸井の教育観を省みると、人間であることの重要性が伝わる」としたうえで、「子どもを操作対象として見、大人に都合の良い、国家にとって都合の良い人間を作るために音楽を利用することは決して良い結果を生まない」と述べる[津田2003:174]。だが、諸井は〈鑑賞〉に関しては必ずしも「人間であること」だけを念頭に置いていたわけではなく、むしろ「音楽的文化社会」の建設に比重を置いていたと言っても過言ではない。そして、その意見こそが〈鑑賞〉の重視につながっていると考えられるのである。

3-3. 諸井三郎の音楽鑑賞教育思想：聴衆の教育

諸井は、著書『音楽教育論』で「音楽教育のうちには二つの大きな面のあることが考へられる。すなはち、一つは音楽の直接的生産者であるいはゆる藝術家の教育であり、他の一つは音楽的社會を形成する一般人、すなはち餘り好ましい言葉ではないが聴衆に對する教育である」と述べていた[諸井1947a:7]。諸井はこのように、音楽教育を「芸術家の教育」と「聴衆に

對する教育」の2通りに捉えているが、ここまで徹底的に「表現」領域と〈鑑賞〉領域を切り離して考える教育者は珍しい。また、先に述べた音楽美による人間性の向上に関わる〈鑑賞〉の意義は、児童・生徒の側に立った主張であるが、聴衆教育の重視は「音楽的文化社会」という社会的な立場の側に立った主張である。

この立場に、諸井は多少のうしろめたさを感じていたのではないか。近代における学校教育は児童・生徒の側に立つことを理念上の前提としている[フーコー2000]。それゆえ、社会的な立場をあからさまにすることを回避する傾向にあるが、そのうしろめたさが「好ましい言葉ではない」という前置きをさせていると考えられるのである。

そのせいだろうか、諸井は聴衆教育についての主張を、教育関係者を対象とする雑誌・研究誌においては控え目に述べていた。月刊誌『教育音楽』第5巻(昭和22年)では、「九割以上が専門の音楽家となるものではなく、聴衆の側に立つものである」と述べたが[諸井1947b:6]、あくまでもそのことは客観的な事実として述べられているに過ぎない。

だが、文部省から離れた後、教育界とは少し距離のある雑誌記事に、聴衆教育を重視すべきだという意見を明言するようになった。諸井は、昭和26年の一般向け音楽雑誌『音楽の友』の「學校音楽から發展するもの」と題した記事において、思い切った主張を述べる。まず第2次学習指導要領(昭和26)で示された「好ましい社会人としての音楽的教養を高める」という文言を引用したうえで、「音楽的社會人が音楽的創造に寄與する方法は、鑑賞活動を通じて行われるため……すぐれた音楽的社會人を作るための音楽教育は、鑑賞教育を中心としなければならない」という見解を述べた[諸井1951a:58-59(傍点筆者)]。

ここで指す「音楽教育」が、社会教育ではなく「学校教育」であることは、「歌唱・器樂・鑑賞・創作」の四つの活動を、総合的に取扱い、こ

れによつて眞價の、力ある鑑賞力を養成するのである。現在學校における音楽教育として考えられている指導内容が、十分に実施せられれば、わが國における音楽的社會人の鑑賞力の水準はかなり高度なものとなるであろう」という記述から明らかである [ibid : 59 (傍点筆者)]。

この記事から、諸井が当時の各領域（歌唱・器楽・創作）が、鑑賞力の養成に収斂すべきであると捉えていることがわかる。だが、「鑑賞教育を中心としなければならない」という趣旨は、第1次・第2次学習指導要領（昭和22・昭和26）には記されていないため、この主張はかなり思い切った発言であると捉えられるだろう¹³⁾。

また諸井は、社会教育と学校教育が基盤を同じくするものであると捉えており [諸井 1947b : 8 ; 諸井 1952a : 14]、社会教育に対しても聴衆教育の重要性を主張していた。この翌年の雑誌『社会教育』には「聴衆の育成」に関する構想をいっそう明らかにしている。諸井は、社会教育としての芸術教育の本質は「より傑れた鑑賞者を作ること」であると述べる [諸井 1951b : 15]。諸井は、社会が一つのピラミッドであるとすると¹⁴⁾、その底辺を構成するのは「初歩的な鑑賞者」、頂点には批評家を含む「極めて傑れた鑑賞者」が存在するという [ibid]。「聴衆に對する教育」を「好ましい言い方ではない」と述べていた諸井が、ここでは「鑑賞者を作る」という表現を用いていることに着目したい。諸井が意識的に避けていたのかどうかはわからないが、教育関係の論説でこのような表現は考えられない。そうであるからこそ、この表現が諸井の心からの願いのように感じられるのである。

また諸井は、「鑑賞者を作る」ための社会教育が何をすべきかは自明のことであり、一つは質的なもの、もう一つは「底辺の拡大で、いいかえれば、芸術に興味を持つ人々を出来るだけ多く獲得すること」と [諸井 1951b : 15]、鑑賞者の「獲得」を訴えていた。ここからも、諸井が音楽的文化社会の成立を強く念頭においている

ことがわかる。

また、諸井は昭和32年の『学校経営』においても、「音楽教育を受けている子供たちの大部分は、将来専門の音楽家になるものではなく、鑑賞者の立場に立つ人々である」と述べ、「傑れた鑑賞者を育てることは、傑れた芸術家を育てるのと同じように重要」であると主張していた [諸井 1957 : 17-18]。

さらに、「鑑賞者を育てる」ことを主張する諸井は、〈鑑賞〉領域にかなりの比重を置くことを主張している。昭和23年に「歌唱・器楽・鑑賞・創作」の4領域の適切な割合として、小学校4年生以上では〈鑑賞〉を20%もしくは25%、中学校では〈鑑賞〉を35%もしくは40%と記していたが [諸井 1948c : 8]、〈鑑賞〉にこれほどの時間数を割くことを主張した音楽教育者はめずらしい。

だが諸井は、このような理念を述べるだけではなく、それだけの割合の〈鑑賞〉を実践するための具体策を講じていた。そしてその具体策を実現させる過程からも、諸井の〈鑑賞〉に対する熱意をうかがうことができる。

4. 諸井三郎の音楽鑑賞教育思想の具体的展開

4-1. 鑑賞レコードの整備

第1次学習指導要領に〈鑑賞〉が一領域として制定されていることは先に述べたとおりであるが、指導要領の巻末には〈鑑賞レコード教材一覧表〉が付されており、掲載レコードの注文先が明記されている¹⁵⁾。

しかしこの時期に、レコードの注文が可能であったということに意外な印象が否めない。敗戦直後の企業は、昭和21年に施行された臨時物資需給調整法により、物資の割り当てと配給を受けていた。当法はレコードの資材を国家の再建に不急不要とし、必要資材の配給順位を最下位に置いたため、各レコード会社は資材を手にもすることも困難な状況だったのである。そのような状況にも関わらず、〈鑑賞レコード教材一覧表〉に掲載されたレコードが注文可能になった

のはなぜなのだろうか。この経緯について諸井が、昭和23年12月発行『文部時報』に詳しく語っているので、以下に適宜抜粋し引用する。

最初教科書局第二編集課が中心となり、鑑賞教材レコードの内容の編集に約十箇月間従事し、小・中学校に対して百八十曲を包含する音楽鑑賞曲の体系を作り上げた。……その後藝術課が中心となり、学校教育局・教科書局・教育施設局の関係各課係官の連絡協議会が持たれ、このレコードを現物化することについての方法の確立と、関係官廳たる商工省、安本、大藏省及び業界との折衝に当たった。さいわい各方面の非常に深い理解と協力を得ることができ、加うるにG・H・Qの多大の援助によって輸出用レコード製作のために輸入されたレコード資材のうちから、七百万枚以上を一箇年間に製作しうるだけの資材を、教育用レコード製作のために放出されたのである。これによって関係者が最初に五箇年間をもって完成しようとした生産計画が、一箇年間に短縮されたのである¹⁶⁾。……さらに大藏省の協力により、このレコードには教育レコードとしての特別なレーベルをはりつけることによって生産免税品としての取扱を受ける了解が得られたのである¹⁷⁾。

また、教育用レコードのうちには「教育レコード」と「教材用レコード」とがあり、前者はその内容が教科書あるいは学習指導要領に基づくもので、文部省あるいは文部省内に設置せられた委員会が企画立案したものである。これは生産免税品として取り扱われ、資材の点においても教育用レコード中最優先の待遇を受け、これを製作する企業は経済的にも特別な配慮を受けることができた。…… [諸井 1948a : 28-29]

また、蓄音機に関しても諸井は次のように述べている。

蓄音機についてはポータブル及び箱型が学校用として、昭和二十四年六月までに七万二千台

を生産される予定である。この数は学校において現在手持ちのものも合せて一校二台の蓄音機を常備する予定の数に当たっている。その後は経済復興五箇年計画のうちにポータブルや箱型とともに、電蓄の生産も十分に見込まれている。蓄針については一校一箇月五百本、蓄音機を二台と見て、一箇月一校当り手本を消費の基礎数字として、生産が計画されている。そして蓄音機に対しても蓄針に対しても、商工省の協力によって明るい見通しがついている。[ibid:30-31]

諸井はこの記事においては、「折衝」に関する苦勞を具体的には述べていない。しかし諸井は後に、「ピアノをつくるために羊毛が欲しいとGHQの内部組織である経済科学局へ出向いた際に「今日本人に必要なのは食いのじゃないか。そのときに、何でピアノなんかつくる必要があるんだ」と、こてんこてんにやられた」と語っている¹⁸⁾ [諸井 1971:38-39]。このエピソードを踏まえると、レコードの資材に関しても同様の苦勞があったことが推測される。

もともと、器楽教育用楽器のため羽二重が必要になった際には、マッカーサーへの直接交渉を行うこととなり、マッカーサーが「日本の民主化のため、青少年の情操教育のために役立つものならば、GHQはよろこんで羽二重絹の日本への放出は認可する」と述べたエピソードがある [中原 1970:67]。また、昭和22年7月の「軍政下の教育制度」第四次草案の勧告9から「学校放送、映画およびレコード設備は、できるだけ多く民政当局によって利用されるべきである。……日本の島国根性を打破し、教員が生徒たちに他の国々の歴史や文化を教えるためであり、そして、可能ならば、世界的視野を得させるためである」というGHQの方針を知ることができる [久保 1984:32]。

だが、諸井がレコード製作のために尽力していたのはこの勧告が出される以前のことであり、その当時に上記の方針が徹底されていたかどうかはわからない。また「なんでピアノなんか」

というエピソードがあったことも踏まえると、レコード製作にも相応の苦労があったと考えられるのである。

諸井にとってのリスク

また、諸井があるリスクを冒しながらレコード製作に取り組んでいたことから、諸井の〈鑑賞〉への決意を感じ取ることができる。というのも諸井の尽力により、各方面からレコード製作の援助を得ることが実現したものの、実際は援助された資材のすべてが教育レコードに使用されたわけではなかったからである。

昭和 21 年末から通産省生活物資局日用品課でレコード業界復興に携わっていた成田清¹⁹⁾が、あるインタビューで資材を流用していたこと、また流用していた資材が全体の 9 割にあたることを明らかにした〔歌崎 2000:252〕。レコードが臨時物資需給調整法により第一級の贅沢品とされたことは先にも述べたとおりである。その決定は「レコード会社にとっては死活問題」であり〔ibid〕、そのままでは会社を維持できない。そこで教育用の資材で「流行歌などもプレスしていた」のである〔ibid〕²⁰⁾。

「教育用蓄音機レコード総合協議会」を立ち上げ、官民双方を取りまとめ、蓄音機やレコードの具体的な数まで計画していた諸井が、この流用に気付かなかったということは考えにくい。諸井自身、後に「あれをやったんでレコード業界というのは復興したんですよ」と述べている〔諸井 1971:39-40〕。そして、流用されていた資材が、主に諸井が軽蔑していたと言っても過言ではない「流行歌」に使用されていたことこそが諸井にとってのリスクであると言えよう。

たとえば、「(レコード製作者の)意識の低さ——それはレコード製作者に限らないが——が、わが国の音楽的水準を、特にその底辺において向上せしめない」と意見を述べたり〔諸井 1952a:15〕、学校音楽教育を成功させるための「背景の改造」を訴えたりと〔諸井 1954:75〕、諸井は常に「流行歌」の存在を懸念していた。

諸井の懸念は年々高まるようであり、昭和 30 年には「青少年の音楽指導の問題としては、流行歌のような、いわゆる低俗音楽にいかに対処するかということが目下の急務」と断言している〔諸井 1955:12-13〕。さらに昭和 39 年には、「(流行歌の)質をあまりにも落としていくことに対しては、抗議せざるを得ない」、ドラマの主題歌の「全くひどい」ものは「真意を計りかねる」などと危惧し〔諸井 1964:16〕、公共放送である NHK が「純音楽に対し、大幅な保護政策をとるべき」だと主張した〔ibid:14-15〕。

教育用レコードの資材が「流行歌」に流用されるというリスクはあったものの、諸井は教育用レコード製作をどうしても成し遂げたかたに違いない。「社会における音楽について、子どもの生活に大きくひびくものは、レコードと放送である」と述べていたし〔諸井 1952a:270〕、文部省に所属していた当初も「私たちの任務は優秀で且つ豊富な教材を提供することと、りっぱな指導者を作り出すことと、物質的設備を完備することの三点にかかって来る」と決意を表明している〔諸井 1948a:28〕。また、「レコードは高い利用価値を持つてゐる」とも述べているところを見ると、レコードへの期待も大きかったようである〔諸井 1947a:42〕。

そこで次節では、諸井がどのような意図にもとづき選曲を行ったのかを明らかにする。

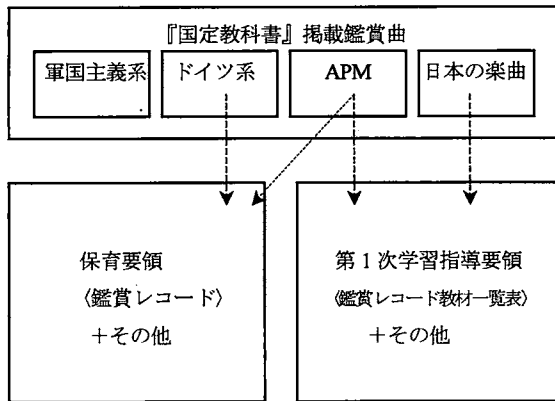
4-2. 諸井三郎の音楽鑑賞教材観：〈鑑賞レコード教材一覧表〉

〈鑑賞レコード教材一覧表〉に掲載された楽曲は全 152 曲にのぼるためここではすべてをあげることができないが、この一覧表をながめるだけでも諸井の教材観を垣間見ることができる。さらに、昭和 16 年の国民学校令に伴い使用されていた『国定教科書』の掲載レコードおよび、指導要領と同年に公布された「保育要領」の〈鑑賞レコード〉と照らし合わせて考えると、諸井の教材観がいつそう明らかになる。

〈鑑賞レコード教材一覧表〉は、『国定教科書』

掲載レコードを引き継いでいるが、『国定教科書』掲載レコードの振り分け方が興味深い。『国定教科書』掲載レコードは主に、「軍国主義的な楽曲」「クラシック音楽」「日本の楽曲」(《正調追分》や《越天楽》など)「アメリカン・ポピュラーミュージック」の4種類にわけられる。そして、軍国主義的な楽曲以外のほとんどは、〈鑑賞レコード教材一覧表〉もしくは〈鑑賞レコード(保育要領)〉かのどちらかに引き継がれているのだが、〈鑑賞レコード(保育要領)〉はドイツ系作曲家の楽曲を中心とする、いわゆるクラシック音楽が中心である。一方、〈鑑賞レコード教材一覧表〉にはクラシック音楽、日本の楽曲、アメリカン・ポピュラーミュージックが組み込まれている(【図1】参照)。

【図1】



*APMはアメリカン・ポピュラーミュージック

諸井は、指導要領において「ヨーロッパ音楽を中心とする」ことを「音楽教育の全体にわたってとらるべき方針である」と明記していた。また、指導要領「第六章 第一学年の音楽指導」において「児童の歌を日本古来のものと外国のものについて比較してみると、日本のものには非常に附点音符が多いし、多くの種類を異にする音符が混合せられている。……これが、日本の歌を外国の歌に比べて、はなはだむずかし

くしている」と述べているように、日本の歌を形式的に「むずかしい」と捉えている。さらに、諸井は指導要領上で、長音階がヨーロッパ音楽の最も基礎的な音階であり「将来の日本国民を明朗な健康な性格にする」ために長音階による音感覚を確立しなければならないと説いていた。

だからといって諸井が、日本の音楽を完全に否定していたわけではない。諸井は「私は民謡の美を充分に認める」とも述べていた〔諸井1947a: 25〕。しかし、日本音楽には「野卑な通俗性や頹廢的な感傷性」を持つものもある。そこでそれらを取除くため「純眞な子供の感覚のうちに長音階を基礎とする明るい健康な音階感をしつかりと植ゑつける」目的で、日本音楽を含む戦時中の教材を批判し、ヨーロッパ音楽中心の教育への移行を目指していたのである〔ibid: 25-26〕。さらに諸井は、「音楽教育は例へば、ハイドンやモーツァルトが持つてゐるやうな健康な単純な美の把握から入るべきである。さうした美感が子供達の音楽に対する美感の基礎となることは一番健全な正しい方法であると考へられる」と、具体的な作曲家をあげていた〔ibid: 27〕。

つまり諸井には、「われわれは短調の基礎となつてゐる長音の音感を確立することから始め」(特に「健全」なハイドンやモーツァルトのもの)、「これを基礎として関係調である短調を把握し、最後に一つの變化として陰旋法・陽旋法を理解するのである」という明確な道筋を描いていたのだ〔ibid: 27〕。

よって、〈鑑賞レコード(保育要領)〉ではハイドンやモーツァルトを含むドイツ系「ヨーロッパ音楽中心」の選曲が、〈鑑賞レコード教材一覧表〉ではより幅広い選曲がなされていることが納得できる(とはいえ、日本の楽曲は非常に少ない。後に花村が、CIEから「もっと日本のものを入れなくていいか」という質問があったと語っているが〔河口・花村1977: 183-184〕、このエピソードはいかに〈鑑賞レコード教材一覧表〉が「ヨーロッパ音楽中心」であったかと

いうことを物語っている)。

諸井の音楽鑑賞教材観：よい音楽愛好家の希求

以上、諸井の日本の音楽やクラシック音楽に対する教材観は明らかになったが、諸井のアメリカン・ポピュラーミュージックについての教材観もまた興味深い。

諸井が「形式原理主義」という立場をとり、ハンスリックに強く影響を受けていたことは先にも述べたとおりである。その諸井自身の立場と、きいた人々にまずディズニー映画の音楽を想起させるであろうアメリカン・ポピュラーミュージックの性質とが(詳しくは[篠原・西島 2009]), 矛盾しないとは考えられない。

もともと、第1次学習指導要領(昭和22)は「試案」という形での公布であり、法的拘束力を持つものではない(この点では現在の「告示」とは異なる)。諸井自身も、指導要領作成時を振り返って、「できるだけフレキシブルにやる」「東京の山の手の学校と地方の僻地の学校じゃ、音楽の状態は、社会的にも学校自体としてもまったく違うんだから、一律に同じようなことをやらせようということは意味をなさない」[諸井 1971: 33]、「民謡を歌ったっていいし、モーツァルトを歌ってもいいし、いい音楽なら何をやってもいいじゃないか。やることが目的なんだから」と述べている[ibid: 35]。また、〈鑑賞レコード教材一覧表〉に関しても、「鑑賞力を高めるためには、できるだけいろいろの時代の、いろいろの様式の、いろいろの作曲家の、いろいろの性格の曲を広く聞かせることがよい」「レパートリーは広く、かつ多彩であることが必要」と述べている[諸井 1960: 22]。

とはいえ諸井は、ただあらゆる児童・生徒を想定しレパートリーを「広く、かつ多彩」にするというだけでアメリカン・ポピュラーミュージックを選曲したわけでもなさそうである。〈鑑賞レコード教材一覧表〉の選曲に携わっていた中野義見が、『国定教科書』掲載レコードの《森の水車》や《森の鍛冶屋》などのアメリカン・

ポピュラーミュージックは、「中々楽しいものである。しかし注意しないと、児童は鳥の鳴聲や槌音や水車の音ばかりに氣をとられて、背後にある美しい旋律を聞き逃し易い」という理由から、選定されなかったと説明していた[中野 1952: 61] (後者は『保育要領』に掲載)。つまり、アメリカン・ポピュラーミュージックも、ただ『国定教科書』を引き継いだというわけではなく十分な選考を経ていたと言えるのである。では諸井はアメリカン・ポピュラーミュージックに何を期待していたのか。

諸井は、昭和26年の『社会教育』「芸術鑑賞：音楽教育について」において、「流行歌は決して厳密な意味で芸術ではない」と述べながらも、「それを芸術への興味と関心との第一歩と考えるか」もしくは「全然排斥してしまうか」とためらいをみせ[諸井 1951b: 15]、「芸術ではない音楽」を音楽としては否定しながらも、教材としては肯定し活用しようともしている。

学習指導要領には、第1学年の教材選択の基準として、「音楽の種類は、舞曲のようなリズムカルな曲、明かるくまた美しい子供の歌、擬音的なものを含む曲などとし、できるだけ音楽的によいものを聞かせる」とある。アメリカン・ポピュラーミュージックは、「擬音的なものを含む曲」の要素を多分に持つ。諸井は「アメリカン・ポピュラー」が「芸術への興味と関心との第一歩」となることを期待していたのではないだろうか。

また諸井の鑑賞指導法も、自身の美学的な理想に比べて寛容であるという印象を否むことができない。諸井は、「鑑賞力」の「音楽を楽しむ力」「音楽を理解する力」「音楽を価値判断する力」の3段階を育てることを主張したが[諸井 1952b: 297-298]、教師の解釈を押し付けるのではなく、「どこまでも子ども自らの鑑賞力を自覚的に高めていく」という子ども中心の方法を重視していた[諸井 1960: 22]。

諸井が、教材・指導法ともに自身の理想から比べると寛容な姿勢を示す背景には、「ただ高い

文化」を与えることに対する危機感があつたということが考えられる(諸井の言う「高い文化」とは、作曲家としてはベートーヴェン、また形式としてはソナタ形式であろう)。諸井は、「ただ高い文化を興へればよいと考へがち」であるが、そのやうな文化を受け容れる力がなければ、結局は「無批判に盲信するか或は嫌悪するかのどちらか」になってしまうと危惧していたのである[諸井1947a:13]。

諸井は、自身の理想にもとづいて選曲を行えば「ただ高い文化を与える」ことになると感じたのだろう。また、諸井は、鑑賞能力の基本を「楽しみ愛する力」であるとしていた[諸井1948c:16]。「盲信」したり「嫌悪」したりしてしまうのでは、鑑賞能力の発展にはつながらず、結果的に「音楽的文化社会」の建設にも結びつかない。

また、諸井は、日本では「鑑賞」といえば、「判別或は批判」と受け取られ、そのような「鑑賞」からは得てしてつめたい批評家が生れがちであると嘆いていた[諸井1948c:16-17]。「音楽的文化社会」の「底辺」を担う子どもたちが「つめたい批評家」ではなく、ベルリンで出会ったやうな「よい音楽愛好家」を多く育てたいと願ったのだろう[ibid:17]。

加えて、諸井は楽曲の長さにも気を配っていた。第1・2学年では「一曲の長さは児童の注意集中の能力を考慮し、約二分から三分ぐらいが適当である」、第3学年では「一曲の長さは五分ないし六分までを適当とする」、第4学年では「一曲の長さは六分ないし九分までを適当とする」、第5・6学年では「一曲の長さは六分ないし九分までを適当とするが、音楽の性質によってはそれ以上にわたる場合もある。それは音楽の性質または児童の心理的狀態によって決定すべきである」というように、学年が進んでいくにつれ楽曲の適当である長さは増加する。この表記からも、諸井の「ただ高い文化を与える」のではなく、「徐々に高い文化を与え」ようとする配慮をうかがうことができる。

諸井の音楽鑑賞教育思想

以上、諸井の音楽鑑賞教育思想を、教材観や指導法という側面も含めて明らかにしてきた。諸井は、主に教育関係者に対しては音楽美による人間形成という児童・生徒の立場にたつた音楽鑑賞教育思想を述べていたが、一方では「音楽的文化社会」建設のための聴衆を育てるという、社会全体を見渡した音楽の専門家としての立場からの主張をも述べていた。そして、諸井の論説を追ってみると、諸井はその後者の方を非常に重視していたことがわかる。この背景には、諸井が作曲家であつたこと、また自身の作品が思うように受け止めてもらえない周囲への物足りなさ、そしてベルリンで経験した音楽状況へのシンパシーがあつたと考えられる。

聴衆の存在への激しい希求があつたからこそ、学習指導要領編纂の短い期間において、諸井はGHQや各省庁、レコード会社などの折衝にあたり〈鑑賞レコード教材一覧表〉の掲載レコードの発売にまでこぎつけることができたのだろう。当時、教育には「素人」であつた諸井にとって、わずか1年たらずの間にはほぼ単独の指導要領の編纂だけでも大変なことだったに違いない。それだけに、レコード発売のための努力に諸井の情熱が感じられるのである。

また、諸井はおそらく音楽教育史上最も〈鑑賞〉を重視した音楽教育者であつた。〈鑑賞〉の適切な割合(小学校4年生以上20%・25%、中学校35%・40%)を提示していたことは、先にも述べたとおりである。〈鑑賞〉は音楽教育の大切な一領域である、〈鑑賞〉は音楽教育の基礎である、という意見は多々あるが、このような比重を具体的に提示する教育者はめずらしい。

だが諸井は実際の指導の面では、「ただ高い文化」を与えることによって「つめたい批評家」となることへの危惧から、アメリカン・ポピュラーミュージックも精査した上ではあるが取り入れるなど、柔軟な姿勢もみせている。とはいへ、小学校高学年では10分前後の曲を想定して

いることから、「高い文化」への移行を願っていたことがわかるのである。

結

戦後の混乱の最中で作成された昭和 22 年度学習指導要領は現実にそぐわない理念的なものであった、という評価が一般的である。だが、少なくとも諸井の音楽鑑賞教育思想はかなり明確で、筋道がたっていた。教材の選曲にしても、『保育要領』やアメリカン・ポピュラーミュージックの扱い方からわかるように、明確な判断基準がある。〈鑑賞〉の割合や、1 曲の学年ごとの長さなど、諸井が描いた〈鑑賞〉は目標も方針も具体的であった。

当時の教育者の意見の中には、諸井の〈鑑賞〉重視の方向性に肯定的なものも確認できる。たとえば、昭和 22 年、諸井も出席した月刊誌『教育音楽』企画の座談会において、「民衆にこびる音楽教育」ではなく「趣味をほんとうの音楽にだんだんと向上させること」が大切だということが話題になっている〔小松・小出ほか 1947〕。

だが、諸井の思うようには〈鑑賞〉が展開されなかった。諸井は、指導要領公布の翌年に「(レコードが) 最も早く企画され現在学校へ配給中である。しかし学校側で、このレコードの重要性について十分認識していない向があるように見受けられるのははなはだ遺憾である」と述べていた〔諸井 1948a : 29〕。自身が力を尽くしただけに、思うように利用されない現実がいらだたしかったのであろう。

諸井は後年、「当時の人たちは非常に音楽に餓えていたので、私は器楽より鑑賞の方が進むと思ったんですが、事実は反対でした」と述べている〔諸井 1971 : 39〕。ここで興味深いのは、諸井が「音楽に餓え」た人が求めるものが、〈鑑賞〉つまり「きくこと」であると考えていたことである。諸井は、「音楽に餓え」た人が、音楽を「すること」を望んだ事実意外な感を抱いているようであるが、この感覚こそ後世に「現実にはそぐわない」と評価されることになった

所以ではないだろうか。

諸井の音楽鑑賞教育思想と、その思想の非実現化は、人は音楽(クラシック音楽)をきくことが好きになるはずだ、という思い込みが孕む危うさを体現していたと言える。だが、諸井の音楽鑑賞教育思想は、聴衆教育という強い信念のもと一貫していたという点で評価されるべきである。もちろん、現実とはそぐわないという点では諸井が設定した〈鑑賞〉は失敗に終わったかも知れない。しかし、文部省を離れた後も聴衆教育を訴え続けた諸井の一途な姿勢には学ぶべきものがあると思わせられるのである。

注

- 1) 「鑑賞」という語ではなく、学校教育の一領域を指すという意味で〈 〉を使用する。
- 2) 作曲家としての諸井についての研究が多い中、例外的に H. シュナイダーが著書『現代音楽と日本の作曲家』において、諸井を「正しい認識によつて……青少年の音楽教育の徹底的改革に當つてゐる」と評価している〔シュナイダー、1950 : 160-161〕。
- 3) 昔のほかには、津田奈保子の「諸井三郎の音楽教育観をめぐって」(『関西教育学会紀要』26, 2002) および「諸井三郎の音楽教育：人間性を求めて」(『大阪芸術大学短期大学部紀要』27, 2003) があげられるが、前者は嘗論文の内容に包括されているため取り上げない。後者は第 3 章で引用する。
- 4) 社会教育局の前身は、戦時に音楽を含む美術・文学・放送・映画・新聞・雑誌などの国家統制的行政業務を取り仕切っていた情報局。当局の音楽行政業務が、戦後新たに創立された文部省の社会教育局芸術課に引き継がれた。
- 5) 石田一志も両著が「大きな影響力を発揮した」ことを指摘している〔石田 2005 : 88〕。
- 6) 当時専任の音楽担当官はいなかったが、木村信之は青柳善後が作成を担当したと推測している〔木村 1993 : 21〕。
- 7) 『暫定教科書』は、一部昭和 7 年刊行の『新訂尋常唱歌』からも補充されているが、大部分が『国定教科書』から抜粋されていた。楽曲によっては、歌詞が一部修正されたり、何節かの削除が行われたりしている。
- 8) この教科書は昭和 22 年度から使用された。

- 9) 第2次学習指導要領を中心となって作成した真篠将が『ヴァージニア・プラン』を理想とし、CIEからのサジェスションにも影響を受けたこととは対照的であるといえる〔西島2009〕。
- 10) 昔も述べているが、諸井が「音楽的文化社会」について言及する論説はあまりに多く、すべてをあげることができない。著書としては『音楽教育論』(1947, 河出書房), 『若き音楽人のために』(1951, 北大路書房)などがあげられる。
- 11) 昔は、諸井がハンスリック以外にもクルト、メルスマンなど自律的音楽美学の理論的系譜に影響を受けていることを指摘している。
- 12) 諸井は「回収率は100%近かったと」述べているが〔諸井1968:166〕, 別の記述では「対象数は相当数で、回収率は6,7割であった」とも述べている〔諸井1971:32〕。
- 13) もっとも諸井は、これ以前の昭和22年に、自らの主張が学習指導要領と照らし合わせた場合、誤解につながると懸念していたようであり、「学校における音楽教育を鑑賞教育重点主義で行え、ということには決してならない」という注意を述べてもいた〔諸井1947a:6〕。
- 14) 諸井は昭和25年の著書『若き音楽人のために』においても、同様の考え方を記している〔諸井1950:32〕。
- 15) 注文先である日本レコード協会は、昭和17年に設立された文部省、内務省、内閣情報局の3省共管、そのうち文部省が先議官庁となった公益法人であった。
- 16) 当時のレコード生産額は月産約80万枚。700万枚という数量は莫大なものであった。
- 17) 関係者はこの後も、「教育用蓄音機レコード総合協議会」を組織し毎月一回の協議会においてレコードの製作・普及について協議した。
- 18) 最終的には、諸井自身が即興でアメリカ民謡を適当に弾いたところ担当者の興味をひき、羊毛の放出に許可がでたという。
- 19) 昭和13年から日本ビクターに勤務。その後、レコード協会勤務を経て、昭和21年末から通産省生活物資局日用品課でレコード業界復興に携わっていた。
- 20) 『レコード協会50年史』にも、「教育レコードの優先配給は、業界にとって貴重な存在であり、また、そのような教育レコードの存在感が、のちのちまでレコード会社の財産となって生き続けるのである」と記

録されている〔50周年委員会年史編纂ワーキング・グループ1993:96〕。

引用文献

- 石田一志, 2005, 『モダニズム変奏曲』朝北社
- 歌崎和彦, 2000, 『証言日本洋楽(クラシック)レコード史(戦後篇一)』音楽之友社
- 河口道朗・花村大, 1977, 「戦後学校音楽行政の出発と諸井三郎」『季刊音楽教育研究』13, 音楽之友社〔編〕, pp.183-188
- 菅道子, 1990, 「昭和二十二年度学習指導要領・音楽編(試案)の作成主体に関する考察」『音楽教育学』20(1), pp.3-14
- 菅道子, 1995, 「諸井三郎の音楽教育思想:『昭和22年度学習指導要領・音楽編(試案)』の思想的基盤」『音楽教育学』24(4), pp.3-18
- 木村信之, 1993, 『昭和戦後音楽教育史』音楽之友社
- 久保義三, 1984, 『対日占領政策と戦後教育改革』三省堂
- 小松耕輔・小出浩平(司会)・諸井三郎・増澤健美・井上武士・中野義見, 1947, 「座談会『新音楽教育』を語る」『教育音楽』2(3), 日本教育音楽協会編, pp.1-4
- 50周年委員会年史編纂ワーキング・グループ, 1993, 『レコード協会五十年史』社団法人日本レコード協会
- 篠原秀夫・西島千尋, 2009, 「日本におけるアメリカン・ポピュラーミュージックの鑑賞教材化とその変遷」『教育実践研究』35
- シュナイダー, ハーリヒ. 1950, 吉田秀和訳『現代音楽と日本の作曲家』創元社
- 津田奈保子, 2002, 「諸井三郎の音楽観をめぐって」『関西教育学紀要』26, pp.111-115
- 津田奈保子, 2003, 「諸井三郎の音楽教育:人間性を求めて」『大阪芸術大学短期大学部紀要』27, pp.167-174
- 寺田貴雄, 2001, 「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』392, 財団法人音楽鑑賞教育振興会, pp.24-27
- 中島健蔵, 1974, 『音楽とわたくし』講談社
- 中原都男, 1970, 『京都音楽史』音楽之友社
- 中野義見, 1952, 「鑑賞レコード選定のねらい」『教育

- 音楽』7 (1), 日本教育音楽協会編, 音楽之友社, pp. 60-63
- 西島千尋, 2009, 「「鑑賞」教育からみた近代日本の西洋芸術音楽受容の研究」金沢大学大学院人間社会環境研究科学位論文
- 西原稔, 2000, 『「楽聖」ベートーヴェンの誕生：近代国家が求めた音楽』平凡社
- フーコー, ミッシェル. 2000, 「(性)と権力」渡辺守章訳『ミッシェル・フーコー思考集成7：知身体』筑摩書房, pp.140-154
- 諸井三郎, 1947a, 『音楽教育論』河出書房
- 諸井三郎, 1947b 「今後の音楽教育」『教育音楽』第2巻第2号, 音楽之友社, pp.7-9
- 諸井三郎, 1948a, 「教育用レコード及び楽器の現状」『文部時報』第855号, ぎょうせい, pp.27-32
- 諸井三郎, 1948b, 『新しい音楽科の導き方』三省堂
- 諸井三郎, 1948c, 「指導計画の立て方を中心に」『教育音楽』第3巻第1号, 音楽之友社, pp.8-10
- 諸井三郎, 1948e, 『音楽科の指導はこうして』新教育協会
- 諸井三郎, 1950, 『若き音楽人のために』北大路書房
- 諸井三郎, 1951a, 「学校音楽から発展するもの」『音楽の友』第9巻第4号, 音楽之友社, pp.56-59
- 諸井三郎, 1951b, 「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, 1952a, 「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
- 諸井三郎, 1952b, 「IV音楽科」『岩波講座 教育第5巻 日本の學校 (2)：教科篇 (1)』勝田守一・久野収・清水幾太郎・宮原誠一・宗像誠也編, 岩波書店, pp.201-307
- 諸井三郎, 1954, 「音楽教育に関する二・三の問題について」『文部時報』第920号, ぎょうせい, pp.72-74
- 諸井三郎, 1955, 「青少年の音楽指導」『青少年問題』2 (2), 青少年問題研究会, pp.12-17
- 諸井三郎, 1957, 「音楽と情操教育」『学校経営』第2巻第8号, 第一法規, pp.12-18
- 諸井三郎, 1960, 「戦後音楽教育の概要」『音楽芸術』第18巻第2号, 音楽之友社, pp.20-24
- 諸井三郎, 1964, 「特集音楽放送：音楽放送に注文する」『音楽芸術』22 (10), pp. 14-17
- 諸井三郎, 1968, 「占領下の文部省音楽行政」『音楽教育研究』第24巻, 音楽之友社, pp.164-166
- 諸井三郎, 1971, 「特集 戦後音楽教育の出發《対談》戦後音楽教育の出發点を探る」『音楽教育研究』第64巻, 音楽之友社, pp.28-41
- 諸井三郎, 1975, 「青少年と音楽教育：音楽の本質と芸術的特質」『青少年問題』22 (1), pp.6-11

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/>

付記

第1章・第2章は篠原が, 第3章・第4章は西島が担当した。