

倉橋惣三の音楽表現観

—自発性の概念を中心に—

曾 田 裕 司

The Concept of Spontaneity in Sozo Kurahashi's Views on Musical Expression

Yuji Sota

要旨：

倉橋惣三は、大正から昭和前期にかけて日本の幼児教育思想を牽引した人物として知られている。彼の思想は、幼児に内在する自発性の尊重と、それを引き出す教師の導きによって特徴づけられる。本稿は、彼の幼児教育思想の中でも、幼児の音楽表現における自発性を彼がどのように捉えていたのかについて明らかにしようとするものである。

倉橋は、幼児の音楽表現において、作品として成立している音楽を表現する場合と、幼児が音を用いて独自に表現する場合のどちらにも、幼児自身が自発性を発揮することが重要であると考えていた。また彼は、幼児が音楽表現の経験を重ねるうちに、技能面で向上させたいという欲求を持つ可能性も、自発性の発現として視野に入れていた。このように、彼における幼児の音楽表現観は、自発性概念を軸に統合されたあり方を示している。

Abstract

Sozo Kurahashi was the figure who had led the discussions on early childhood care and education of Japan during the Taisho Era and the first half of the Showa Era. His thoughts are marked by an emphasis on young children's spontaneity and a teacher's guidance for children to be able to demonstrate it. This article focuses on his thoughts on music education, which also centered on children's spontaneity. His thinking revolved around two main aspects: being self-motivated to perform a musical piece and children's original expression. Although the pursuit of a better performance of an existing piece appears to contradict the concept of spontaneity, he claims that children may spontaneously discover the value of musical culture. Therefore, he regards the concept of spontaneity in an integrated manner.

キーワード

幼児音楽教育史, 倉橋惣三, 自発性

Keywords

history of early childhood music education, Sozo Kurahashi, spontaneity

1. はじめに

倉橋惣三(1882-1955)は、大正期から昭和前期にかけて、日本の幼児教育を牽引した人物として知られる。彼の教育理念は、幼児の自発性を尊重することにより「積極的に幼児を教育」(乙訓 2012, 73)しようとするものと特徴づけられている。つまり、幼児が内面を発露させ自ら成長する力を基盤にするとともに、放任ではなく教師の目的を背景にして幼児が活動へ没入していくことを目指している。音楽教育に関わる彼の思想については、従来、幼児の自発的表現としての音楽表現という捉え方を中心に先行研究が行われてきたが(長井 2014, 5)、長井(2014)はこれに加え、大人の音楽文化が内包する価値との連続性に関する倉橋の認識を視野に入れた考察を行った。

ここで言う自発的表現の意味内容について、幼児が自発的に歌うことを例に考えてみると、そのリズムやとりわけ音高という音楽的要素は、大人の音楽文化の基準から見て、場合によってはある程度正確なこともあるかもしれないが、きわめて曖昧であることも多い。その曖昧さから、幼児が自発的に行う音楽表現は、生活の中で生じる発話や身体活動と明確に区別しにくい場合もしばしばである。これは、1989年以降の幼稚園教育要領「表現」領域が提唱する、「明確な作品となるような表現だけでなく、生活のさまざまな場面で行われる子どもの表現を認めていく」(砂上 2010, 25)表現観のもとで初めて理解できるあり方である。このような意味で表現が捉えられている現在よりもずっと以前に、倉橋が幼児の自発的音楽表現としてどのようなものを想定していたのか、また、それと既成の音楽文化が有する価値との関係をどう考えていたのかについて確認しておくことは、彼の音楽表現観を理解する上で必要と考える。

以下では、倉橋を取り巻く音楽教育史的文脈および彼自身の幼児教育思想を参照しながら、その中における彼の自発的音楽表現という考え方の特性について、彼による一次資料を中心に検討する。そして、彼が自発性と並んで論じた、音楽文化が有する価値へ向かうための技能をどのように位置づけるべきなのかについても考察し、彼の理論における両者の共存は矛盾ではなく、後者が前者に含まれる形で一体化しているという見解を述べ、倉橋の音楽表現観に関する議論の一助としたい。

2. 明治・大正期の音楽教育史的文脈

後に倉橋が勤務することになる東京女子高等師範学校の前身、東京女子師範学校の附属幼稚園は、1876（明治9）年に設立された。明治初期の音楽教育に西洋音楽を移入した伊澤修二が、この頃まだアメリカ留学中であったため、「幼稚園唱歌に氏の助力を待つということも出来なかったわけである。すなわちほとんど唱歌の皆無という状態であったから、豊田、近藤両氏等が歌を作り、これを宮内序式部寮の人々に作曲して」もらったと、幼児音楽教育黎明期の史実について倉橋は述べている（倉橋 [1930] 1980, 233）¹。唱歌で用いた主な楽器は和琴や笏拍子だったが、彼によると雅楽風な曲調と和琴の弱い音は「幼児のこころをひきたてる性質のものではない」ため、保母の歌う声を中心にして笏拍子を打つ音で調子を作っていた（倉橋 [1930] 1980, 235-36）。

帰国した伊澤と、彼が招いたルーサー・メーソンが中心となって編纂した『小学唱歌集』が、1881（明治14）年から1884（明治17）年にかけて文部省音楽取調掛から発行され、続いて1887（明治20）年には『幼稚園唱歌集』が刊行された（古市他 2001, 95-96）。伊澤は、旧来の雅楽調唱歌について「古調の歌を古語で作って、音律等も全く日本古代の律旋に取ったので、子どもの考えよりは寧ろ、白髪の子と楽人との考えに従」うものであり、「子供の同情、子供の快戯等は認められなかった」上に、音域も広く「あの時分の子供は（中略）誠に可愛想」だったと述懐している。ところが「メーソンが来て、『一つとや』や蝶々蝶々などの歌を、あたかも、子供の音度に適する調子を以て歌わせたもんですから、さあ、この子供の喜びは大変なもので、真黒になって、メーソンの側へ集まって」来たと報告している（伊澤 1901, 65-66）。伊澤らによる唱歌の歌詞は、徳目の要素も認められるものの、子どもが生活で使う言葉やオノマトペなどを取り入れ、それ以前と比較すれば「飛躍的に子どもの世界に近づいたものであった」（古市他 2001, 100）。

1901（明治34）年には東クメ・滝廉太郎共編『幼稚園唱歌』が出版され、幼児にとって一層分かりやすい言葉を用いた、いわば「子供の生活に即した歌への改革」（大畑 1985, 159）が行われた。それからほどなく1904（明治37）年に出版された東基吉の『幼稚園保育法』では、唱歌の歌詞に使われる言葉について、「元来幼稚園の唱歌は大人の為にせずして幼児の為にするものなり。さればその歌詞もまた幼児に相当せる言語を以て顕わさるべきは言うまでもなきことなるに、大人すら容易に理解し難き歌詞を用いて唱わしめんとするは最も不当の方法といわざるべからず」（東基吉 [1904] 1977, 226）と述べ、大人にさえも分かりにくい歌詞ではなく、幼児にふさわしい言葉を用いるよう提言している。東は歌詞の内容についても、「幼児の経験界に適切なるもの」（東基吉 [1904] 1977, 227）であるべきだとしている。音に関しては、音域が広くなく、音高の変化が大きくないこと、旋律の反復を重視すること、そして半音をあまり用いないよう注意を促している。また、教授法としては、「発音発声に注意」し、「常に美しき声を以て唱わしむべき」（東基吉 [1904] 1977, 229-30, 232）で

あると述べている。これらの記述から、幼児に理解しやすい歌詞と歌いやすい旋律を用いた歌を、美しく歌わせることが求められていたことが分かる。

大正時代に入ると、芸術教育運動の中で「子どもが、心から歌えるものをとの主張から」、鈴木三重吉の『赤い鳥』などにおいて芸術性のある童謡が生まれた。しかし、それらの童謡は、実際に常々子どもと触れ合っていない人たちによって作られていたために、保育現場からはあまり注目されなかった、という評価がなされている（大畑 1985, 164-65）。このように、幼児のための歌は、意図と現実との一致度が問題として残るものの、明治初期から大正期にかけて、次第に幼児の視点に立った作品を志向してきたと言えよう。このような中、東京帝大大学院で学んでいた倉橋が、東京女子高等師範学校の講師に就任し、研究者としてのキャリアを開始したのは、大正デモクラシーの足音が近づく1910（明治43）年であった。

3. 倉橋の「幼稚園教育の原則」と音楽表現観

幼稚園は、その名称がフリードリッヒ・フレーベルのキンダーガルテンに由来するのみならず、東京女子師範学校附属幼稚園開園時における保育科目一覧の後に、「大体においてドイツのフレーベルの法則に拠りたるものなり」²と明示されているように（倉橋 [1930] 1980, 27, 71）、当初からフレーベルの思想に基づいて構想されていた。高等師範学校講師となった倉橋は、附属幼稚園の書庫でフレーベルの『人間の教育』などの著作を読み、その思想を吸収した。倉橋はまずこのフレーベル研究を起点として、「自発性そのものから本質を（方法的のみでなく）出発させているキンダーガルテン」（倉橋 1965, 371）の精神を学び、幼児の自発性を中心とする自身の幼児教育理念を深めていったのである（乙訓 2012, 67, 73）。

「フレーベルの幼稚園を特色づけたものは、初めから恩物であり」、そのため、遊具として彼の開発した恩物の理論と使用法に習熟することが当時の保母にとって重要であった。フレーベルが幼児の自発性を重んじる思想を展開したにもかかわらず、こと恩物に関しては「原理的な抽象」や「論理」そして「象徴」に基づく「一定の取り扱い方」を彼が指定したことについて、倉橋はフレーベルがなぜ恩物を「基礎原理になっているあの深遠さから全く切り離して」、純粹に「一つひとつの玩具として幼児のために推奨してくれなかったか」と残念に思っていた（倉橋 1965, 374, 378, 387-89, 377, 375）。その結果倉橋は、1917（大正6）年に教授に昇進し附属幼稚園主事になると、幼稚園の恩物を特有の取り扱い方から解放し、通常の積木玩具として幼児が自由に扱えるようにした（倉橋 [1954] 2008, 94-95）。

倉橋が幼児の自発性を中核に据えた幼児教育論を展開した初期の著作として、1914（大正3）年から1915（大正4）年にわたり『婦人と子ども』に掲載された「保育入門」がある。「保育入門（四）」（倉橋 1914a）において、彼は「幼稚園教育の原則」として「（一）自発的なるべし」「（二）相互的なるべし」「（三）具体的なるべし」「（四）習慣的なるべし」を掲げている。彼はこのうち、「まず第一に、幼稚園における幼児の生活は、他から強いられるも

のでなくして幼児みずからの心から発するものでなければならない」と、自発性の第一義性を宣言している。これに続いて、幼児は本来豊かに持っているはずの自発性を十分発揮できないこともあるので、教師がそれを促し、誘い、導く、つまり「誘導」する必要があるという考え方がすでに明らかにされている。ただ、誘導は幼児を「他動的」にするものであってはならず、あくまで自発性を十全に発揮させるためであることが強調されている。幼稚園教育が教師中心に行われるものではないことから、「幼児相互の関係」の中で学び合うことを彼は「相互的」と呼んで重視している。彼は幼児が「共同生活の強い欲求を有している」と述べており、これは幼児間の相互性がそれ自体自発的な性格を持つという考えを示すものと言えるのではなかろうか。「具体的」とは、一つには、幼稚園教育を知育、徳育、体育など、抽象された諸領域に分けて行うのではなく、「全生活が常にそのままに」統合された視点で扱われるべきだという考え方を指し、二つ目には、概念を教えることよりも、具体的な実物を経験することの重要性を指している。また「習慣的」とは、行動面と情緒面において基礎的生活習慣を身につけさせようという意図が込められた言葉である（倉橋 1914a, 229-30, 232-37）。

倉橋は、これらの原則と自らの音楽表現観との関係について、「保育入門（九）」（倉橋 1914b）で述べている。彼はまず、幼稚園における唱歌の目的は、歌い方の技能それ自体にあるのではないと明記した上で、「幼児の生活をして最もよく自発的ならしめ、相互的ならしめ、しかしてその教育的効果の最も具体的にして習慣的なるもの、実に音楽の如きはない」と、音楽が幼稚園教育の原則によく沿った活動であることを論じている。彼の理解によると、音楽によって幼児の心身は解放され盛んに「発動」する、つまり「最も豊かなる自発の状態」になるという。相互性について彼は、「音楽が有する律動の力は、これを聴くもの唱うるものの小さい個性の隔壁を除き去って、相互に相溶和」させると述べる。また彼は、音楽は理性的な言語による抽象的説明とは異なり、感覚と思考が未分化なまま直接的に音そのものとして入ってくるという意味で「最も具体的である」と説明している。さらに、習慣性に関連して彼は、心に直接浸透する性質を持つ音楽を、長きにわたって心の奥底に沈殿し「生涯の基調をなすものである」と位置付けている。（倉橋 1914b, 464, 466-68）。

4. 倉橋の音楽表現観における自発性

「幼稚園教育の原則」の第一項目に自発性が挙げられていることや、それが相互性の基盤にもなっていることが示すように、自発性の概念は倉橋の幼児教育思想の中心概念の一つと言えよう。ここで留意したいのは、とりわけ幼児の音楽表現における自発性概念が、本質的に多義性をはらんでいるように思えることである。つまり、一つには、作詞家や作曲家が作った曲を幼児が自ら意欲を持って歌うという意味の自発性がある。二つ目として、現在の幼稚園教育要領が前提とする表現観に含まれる、音楽作品として成立していない音や声、

幼児が自ら作り出す場合の自発性も存在する。このことから、本節では、倉橋がどのような意味で幼児の自発的音楽表現を捉えていたのかについて検討する。

「保育入門（九）」において倉橋は、音階練習のように「空虚」な活動を行うことなく、幼児の経験に即した音楽による「自由自然なる感激」を大切にすべきだと論じている（倉橋 1914b, 468）。これは、音階という抽象的枠組みや幼児の経験を超越る歌詞は、幼児自身からほとばしり出る表現を生み出し得ないという戒めと受け取ることができる。ここでは、音楽表現において自発性が発揮されるには素材の具体性が欠かせないという、幼児の音楽表現における自発性発現のための基本的条件が示されている。

1926（大正15）年に出版された『幼稚園雑草』において倉橋は、幼稚園では自由遊びを主体に生活しているが、そこで行う歌唱は「いわば多少組織立った遊びといってもいい位のもので、やはり子供の活動を満足させるためのものだ」と言い、「幼稚園に来る位の年齢の子供の心には、自分の知っているものを歌なり絵なり形なりに表わしたい。すなわち作りたいたいという強い欲求を持って」いるとも述べている（倉橋 [1926] 2008, 154-55）。ここで倉橋は、通常幼稚園で教育の一環として歌われる歌というものが、幼児自身の個人的所産ではなく、作詞家や作曲家によって組織された作品であり、それを集団で組織立って歌うのが通例であることを意識しながらも、本質的には個々の幼児が歌いたいという自発的な欲求を満たすことが中心だと考えているように見受けられる。これが、本節冒頭で一つ目に挙げた、あらかじめ専門家が作った曲を幼児が表現する際に生じる自発性である。

倉橋は1930（昭和5）年に、附属幼稚園の堀七蔵主事や2名の保母と座談会を行った。その中で、参加者たちは一つ目の自発的表現と、二つ目の幼児自身が作り出す自発的表現を並べて議論している。

ここで倉橋は「幼稚園の唱歌は、音響芸術として聴かせるのが主か、又は、子供の音的表現活動を主にするのか。そこが問題なんでしょう。私は何れを主にするかといえば後の方だと思う。（中略）幼児の場合では自分の表現満足の方を主としなければならない」と述べている。彼は「聴かせる」ことに重点を置く音楽を「音響芸術」、幼児が自身の心を満たすことに重点を置く表現を「子供の音的表現活動」という呼び方で使い分けているが、両方ともその対象は専門家が作った音楽作品を指し、彼はこの発言において特に「子供の音的表現活動」に生じる、一つ目の自発的表現にまず言及していると考えられる。なぜなら、彼は「子供の音的表現活動」というものは、「多少調子外れでも平気で歌っているならばそれでもいい」と説明しており、そこでは「調子」を有する音楽作品が前提とされ、そこから「多少」はずれる表現が許容されているからである（倉橋・堀他 1930, 59）。

注目すべきは、それに続いて堀主事が行った「子供の童謡に、子供の調子で節をつけて、子供の踊りをさせればいい。幼稚園でその機会をつかむことはやり得る」という発言である。これは、幼児が歌うための歌に、専門家が作った旋律ではなく、幼児が自発的に表現する音

を採用することも可能だという案として解釈できる。堀主事のこの発言に対して倉橋は、「子供にある物を出してやる」、つまり幼児の心に内在している感覚を引き出すことが「幼児教育での主体」であると述べて同意している。堀主事はさらに、既成の音楽を「教える方は楽ですよ。こさえてある物を取次するだけだもの。子供の持っている物を引き出して」いくことの方が大切だと述べ、専門家が作品として作った音楽よりも、上で二つ目に挙げた幼児自身が音を用いて作り出す自発的音楽表現を積極的に取り入れる意欲を示している³（倉橋・堀他 1930, 59-60）。幼児自身が作り出す自発的音楽表現が、大人の音楽文化で音楽と認識されるものほどには必ずしも組織されない場合が多いことに鑑み、これを便宜的に「自発的音楽表現」と呼び分けるならば、この座談会は、それに関する初期の議論として評価することができる。

5. 生活に遍在する自発的音楽表現

このように倉橋とその周辺において意識されるようになった、幼児からあふれ出る自発的音楽表現は、1937（昭和12）年から1938（昭和13）年にかけてその記録が出版された「幼児教育の文化性」という倉橋の講演において、芸術としての位置を与えられている。「それは作品を本意にしての芸術」ではなく、「幼児の生活の全体の中に」遍在するものと考えられている。したがって、この見方は「どういう巧い歌を歌わせようかという問題とは別個」なものであって、すでに「幼児の生活が芸術的なもの」であるという考え方なのである（倉橋 1938, 44-45）。倉橋の自発的音楽表現観は、ここに至って、芸術としての幼児の生活という観念へと深化したと捉えることができよう。

では、芸術としての幼児の生活における自発的音楽表現とは、具体的にどのような表現だと倉橋は考えていたのであろうか。彼は1940（昭和15）年に発表した「子供の生活に音楽を感じて」という論考で、冒頭から「わたし達、子供の中にいるものは、たえず音楽を感じている。子供が歌う時ばかりでなく、その一切の生活に音楽が感じられる」と切り出し、依然「音楽」という言葉を使いながらも、作品としての音楽という観念から大きく拡張された音楽表現観を、次のように描出している。彼は「身体の動作に、心の活動に、いたずらに、わがままに、駄々に、喧嘩にまでも、いつでも、どこでも、音楽が感じられない時はないといっていい程である」と述べる。つまり、幼児が生活する中で行うあらゆる活動において無意識的に生じる、微細で自然な音やリズムミカルな動き、そして心の躍動までも、彼は音楽として感じているのである。なぜこれらを音楽と呼ぶことができるのかと言えば、それらに浸されることによって、倉橋たちが「心を波動させられる」からである。可聴音域や倍音構成をはるかに超えて広がる空気振動の波によって「しぶきかけられたり、漂わされたり、押しあげられたり、ぼう然として立ちつくしたりするだけ」しか彼にはできないのだが、しかしこの波を音楽として「しっかり捉え、はっきり表せるものであろうにと、ほんとうにそう思う」

と彼は確信を持って述べている（倉橋 1940, 2）。

生活の中に遍在するこのような音や波動が、一般に音楽として認識されにくいのは、幼児の音表現が稚拙だからではなく、大人の表現が十分音楽的でないことによると倉橋は考える。「子供の生活に音楽を感じて」では、その具体的理由が次のように書き表されている。「一緒に花を見る。『きれいねえ』という言葉は同じでも、子供には響きがあり、わたしのには響きがない。あら、木の葉が散ってるという時でも、子供の言葉にはその葉と同じくひらひらとした動きがあり、わたしのにはそれがない。ただ、散っているという叙述だけである。（中略）朝の『おはよう』一つにしても、子供のは音楽で、わたしのは散文に過ぎない」（倉橋 1940, 2）。このように、大人が持ち合わせていない、音に対する繊細な感覚と表現力を幼児は備えているのであり、そうした表現を音楽と呼ぶならば、「子供と音楽との関係は、もっと深く、もっと切に、もっと自然なものである」（倉橋 1940, 3）と倉橋は認識している。

倉橋が、生活の中で躍動するノイズを含む表現に意識的に注目することによって、音楽という観念の領域を拡大した時期は、上記の文献から考えて、遅くとも1930年代後半から1940年頃であったと言える。これを音楽史上でよく知られた類似の例と比較すると、作曲家ジョン・ケージの、演奏者が演奏する代わりにその場に生じるノイズを作品として聴く“4'33””（1952）よりも10年以上前のことである。その直接的起源として、フランスからニューヨークへ移住した作曲家エドガー・ヴァレーズが、音楽作品にサイレンの音を導入するなど、従来用いられてきた楽音以外の「どんな音にも音楽表現の手段としての正当性」（Hitchcock 2000, 208）を主張し始めたのは、1910年代末から1930年代初頭にかけてであった⁴。そしてケージがヴァレーズらに影響を受け、身の周りの日用品を楽器として用い始めた“Quartet”は1935年の作品である。倉橋が生活の中で生じるノイズを音楽として捉える音楽表現観を公式に提起した時期は、これらとそれほど離れていない。幼児の音表現を正当に評価しようとする彼の思考は、西洋音楽史上の最先端の試みと並走していたと言えるのではないだろうか。

6. 倉橋の音楽表現観における技能的関心の自発

「幼児教育の文化性」で倉橋は他方において、幼児は自発的音表現だけでなく、音楽表現上の技能的方向へ進みうることについても述べている。これは、幼児の音楽表現における第一の自発性として上述した、既成の曲を幼児が自ら意欲を持って歌おうとする態度と比較しても、正確な表現技能の開拓へともう一步踏み込むものである。彼によれば、音楽表現を「幼児は生活でやっているから、美を美としてやっているのじゃない。美の要素が入っているだけの事で、美とも知らずに愉快にやっているだけでしょうが、そこまで興味が進んだらそれを取り出して、私の声を変だと言うなら『いらっしやい、やって御覧なさい』と言ったって構わない」（倉橋 1938, 59）という。つまりこれは、幼児が歌を歌っている中で、自分の声を変だと気付いて修正したいと思うこともありうるので、そのような場合には、歌唱技能

の指導を行ってもよいという考え方である。

幼児の自発的音表現はうまく歌う技能とは別の問題であるという見解が、同じ論文で提示されていたことについてはすでに述べたが、そのことと、技能に焦点を当てた指導を行うこととは矛盾しないと彼は考えている。なぜなら、音楽表現を「生活保育の中でやっている中に、幼児自身が幼児自身の要求」として技能的な問題に関心を向けることもあるので、「折角触れて来たのにそれをぶち毀すのは、その文化的発達を妨げる所以で、これはこれとして指導するのが当然と思う」（倉橋 1938, 57）からである。技能の習得自体を初めから目的とするのではなく、「生活の中からそこまで自然に来た時に」（倉橋 1938, 58）音楽文化が有する価値に基づく指導を行うことは必要だと彼は考えているのである。

このように幼児自身が技能的関心を自発的に抱くようになることについて、彼は保育過程一般に関する議論の中でも論じている。幼児の経験では「自由自然なる感激」を重んじるべきであるという、彼が初期から抱いていた考え方を本稿第4節で引用したが、倉橋は後の主著『幼稚園保育法真諦』（1934年）では、「人間は自由を求める自然の要求がありますと同時に、自分の生活に向って、あるまとまりを求める要求も自然にあるもの」だと述べ、前者の要求を「自由感」、後者の要求を「精進感」と呼んでいる。精進感は、「何かしつかりした目的へ結び付いた生活」を求める感覚を指し、「目的に結びつけて仕上げをすればいいだけでなく、出来上りをなるべく上手にしたいという感じ」を含んでいる。「自由感と精進感とは、健全なる人間においては両方共自然」に存在する（倉橋 [1934] 2010, 142-43）という彼の見解は、表現技能にこだわらない自発的音表現と、既成の音楽文化に見られる価値観に沿う技能という双方への志向性が幼児教育に共存するという考え方の根拠になっている。そして、「真の自然の精進感とは真の自由感を充たされてからでない湧き出て来ない」（倉橋 [1934] 2010, 146）という倉橋の言葉は、音楽表現技能への志向性が自己目的化されるべきではなく、自発的音表現の十分な体験の上に、初めてその可能性をこれもまた自発的に現すものであることを示唆している。技能を求める精進感とは、あくまで幼児から自然に現れ出るものだという意味で、自由感あふれる自発的音表現をもとに生じるものであり、双方とも倉橋の幼稚園教育の原則における自発性概念に共通の基盤を置いていると考えることができる。

7. おわりに

倉橋が幼児教育のキャリアを積み始めた頃の日本幼児音楽教育界は、西洋音楽文化移入という流れの中で、幼児に理解しやすい歌詞や歌いやすい旋律を持つ歌を、大人がいかにして作って幼児に与えることができるか、そして、いかにしてそれを幼児に美しく歌わせることができるのかを模索する状況にあったと言えよう。このような文脈の中で、倉橋が幼児教育の一般原則として自ら提示した自発性などの概念をもとに、幼児の心身の自発的発動を促す働きを音楽に求める理論を展開したことは、現在の幼児音楽教育につながる考え方の出発点

として評価されるべきであろう。

中でも、作品として組織された音楽の再現だけでなく、本稿で自発的音表現と言いついた、幼児の生活の中で音そのものが躍動する表現に対する倉橋の注目は、幼児音楽教育観として独創的であると同時に、西洋音楽史における、音素材を身の周りのあらゆる物へと拡大する実験的試みに匹敵するものと言える。西洋音楽史を牽引する実験的試みが進められていた時期に、同種の試みが幼児教育という分野において日本でも展開されていたことは、特筆すべき事実と考えることができよう。

倉橋は、専門家の音楽作品を幼児が歌うことと、作品として組織されない音を幼児自身が作り出すこととを対等に捉え、いずれにおいても幼児が自発性を持って表現することが大切であると考えた。そしてさらに、大人の音楽文化が有する価値に基づいた表現技能の追求さえも、それが幼児から出た自然な要求であるならば、自発性の発現形態の一つとして、彼は同じカテゴリーに含めていたと考えられる。

このように、倉橋の思考は、組織化と非組織化、音楽作品と無意図的ノイズ、自発と技能など、音楽を考へるとき峻別しがちな二元論的枠組みにとらわれず、常にそれを越えて行こうとした。このことは、彼が演繹的思考を注意深く避け、幼児教育をあくまで幼児の自然な現実に根ざして考へようとした証左と言えるのではないだろうか。

注

- ¹⁾「豊田、近藤両氏」は、当時東京女子師範学校附属幼稚園の保母であった豊田英雄と近藤濱を指す。なお、本稿では、歴史的文献から引用する際、常用漢字以外の漢字や歴史的仮名づかいを、常用漢字、現代仮名づかいに変更して記載している。
- ²⁾引用中の下線は、原文による。
- ³⁾堀主事の発言は、倉橋・堀他(1930)の60頁最後のところで切れている。雑誌編集上の誤りであろう。
- ⁴⁾倉橋が欧米に留学した1919(大正8)年から1922(大正11)年は、この時期に含まれる。

引用文献

- 古市久子、遠藤晶、寺尾正 2001「幼児の音楽教育における黎明期の実際とその表現的意味」『大阪教育大学紀要第IV部門：教育科学』50(1): 93-108.
- 東基吉(1904) 1977「幼稚園保育法」『明治保育文献集第7巻』東京：日本らいぶらり.
- Hitchcock, Wiley. 2000. *Music in the United States: A Historical Introduction*. 4th ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- 伊澤修二 1901「幼児に課する唱歌遊戯の話(説林)」『婦人と子ども』1(1): 61-66.
- 倉橋惣三 1914a「保育入門(四)」『婦人と子ども』14(5): 229-37.

- 1914b 「保育入門（九）」『婦人と子ども』14(10): 463-69.
- (1926) 2008 『幼稚園雑草（上）』東京：フレーベル館.
- (1930) 1980 『日本幼稚園史』京都：臨川書店.
- 1932 「幼児と唱歌—『エホンショウカ』を迎えて—」『教育音楽』10(3): 2-4.
- (1934) 2010 『大正・昭和保育文献集第9巻 幼稚園保育法真諦』東京：日本図書センター.
- 1938 「幼児教育の文化性（五）—講習筆記—」『幼児の教育』38(3): 30-67.
- 1940 「子供の生活に音楽を感じて」『音楽教育研究』2(2): 2-4.
- (1954) 2008 『子供讃歌』東京：フレーベル館.
- 1965 『倉橋惣三選集第一巻』東京：フレーベル館.
- 倉橋惣三, 堀七蔵他 1930 「保育座談会—遊戯, 唱歌について—」『幼児の教育』30(5): 56-62.
- 長井（大沼）覚子 2014 「大正から昭和初期の倉橋惣三における唱歌・遊戯論」『白梅学園大学・短期大学紀要』50: 1-16.
- 大畑祥子 1985 「幼児音楽教育論5—わが国における幼児音楽教育の成立と発展（中）—」『季刊音楽教育研究』42: 158-71.
- 乙訓稔 2012 「倉橋惣三の幼稚園教育の理念」『実践女子大学生生活科学部紀要』49: 65-80.
- 砂上史子 2010 「保育内容『表現』の歴史の変遷」『最新保育講座⑩ 保育内容「表現」』平田智久, 小林紀子, 砂上史子（編）, 京都：ミネルヴァ書房.