

幼児期における器楽教育に関する基礎研究

— スズキ・メソッド、桐朋学園大学音楽学部附属子供のための音楽教室、
ヤマハ音楽教室のメソッド検討から —

Basic Research on Instrumental Music Education in Early Childhood

A study of the Suzuki Method, the Music School for Children
of the Toho Gakuen School of Music, and Yamaha Music School

末 廣 杏 里*・鈴 木 崇 之*・山 原 麻 紀 子*

SUEHIRO Anri, SUZUKI Takayuki, YAMAHARA Makiko

要旨

本研究の第一の目的は、器楽教育の専門機関が実施する教育プログラムに着目し、その創出の歴史的背景や理念を明らかにすることである。第二の目的は、その教育の特色、特に幼児期のソルフェージュ教育に着目し、「音を楽しむ」姿から「器楽演奏の基礎」へと展開するための教育上の工夫を抽出し、保育現場で応用可能な方法について示唆を得ることである。研究方法は文献研究である。調査対象はスズキ・メソッド、桐朋学園大学音楽学部附属子供のための音楽教室、ヤマハ音楽教室の取り組みとし、三者の歴史の変遷と教育の特色を整理する。それを基に、器楽の導入時における指導上の工夫の比較・整理を行う。

戦後混乱期、三者はいち早く幼児期の音楽教育分野の早期教育に着目し、総合的な音楽教育を展開していく。その教育の目的や内容は三者でわずかに相違点があるが、いずれも、やみくもに早期に楽器の訓練を行うのではなく、子どもが音楽そのものを楽しみ味わう経験を重視している点で共通している。その経験の土台の上で、それぞれの目指す理念へ向かい、系統的な教育が行われる。

現在の保育現場で実施される、素朴な音遊びなどの多様な活動は、幼児期の子どもにとって意義深いことである。保育者らはその音楽経験の意義を十分に理解し、そしてそれを内的聴感を伴う広義のソルフェージュの場面として捉え、音楽表現として体系的に意味づけていくことで、子どもの音楽表現の世界はさらに深まってくると考えた。

キーワード：器楽、子どもの音楽表現、ソルフェージュ

1. 問題と目的

乳幼児期における子どもの音楽表現は、身近な自然の音の探索や音遊び、わらべうたや即興的なうた遊び、リトミックなど、多様な体験を通じて現れる。子どもは生活の中で身の回りの人や事物に自ら働きかけ、いろいろな音を味わい、創造性を豊かにしていく。保育所保育指針や幼稚園教育要領に

*東洋大学ライフデザイン学部生活支援学科 Toyo Univ. Faculty of Human Life Design
連絡先：〒115-8650 東京都北区赤羽台1-7-11

においても、「表現」の「内容の取り扱い」として、子どもの自己表現は素朴な形で行われることが多いので、保育士等はその表現を受容し、子ども自身の表現しようとする意欲を受け止めて、子どもが生活のなかで子どもらしい様々な表現を楽しむことができるようにすることが示されている。このように、子どもの表現を支える保育者らは、子どもの音楽的な表現が十分に展開されるよう環境を構成し、素朴な形で現れる子どもの表現に気づいて共感し、さらなる豊かな表現に誘うような関わりや環境構成が必要とされる。

一方で実際の保育現場における器楽活動に着目すると、マーチングバンドなどの発表会に向けた練習や、小学校の先取り教育を意図した鍵盤楽器の器楽合奏が行われる事例がある。谷村・門脇(2012)は、保育現場における鍵盤ハーモニカの使用に着目し、その実態や保育者の意識調査を行うとともに、その導入の方法について検討した。現場の保育者から、「ドレミのある楽器の教育的効果や小学校との接続」(谷村・門脇 2012:35)を理由とした肯定的な意見がある一方で、打鍵と吹奏の複数の動作を伴う楽器操作上の困難さ、知識・技能習得のための保育者主導の活動に偏向しやすい点、楽曲を正確に弾けたか否かの結果が注目され、到達度合いに個人差が生じやすく音楽自体への意欲減退につながりかねない点について指摘した。乳幼児期の器楽表現として、本来であれば、楽器と出会い自ら楽器に働きかける過程でどのような音色を聴き、何を心地よいと感じたのかが重要である。それにもかかわらず、保育者主導の技術習得に偏った画一的な教育においては、子どもの意義深い音楽経験が見過ごされてしまうこととなる。それどころか、器楽や読譜に苦手意識を植え付けてしまう懸念もある。

そこで筆者らは、音に出会い音で遊ぶ姿から器楽活動へ、どのような手立てがあれば自然な橋渡しができるのだろうか、という課題意識に至った。遊びの中で音に対する感覚を培いながら器楽表現へ、そしてその器楽表現がさらなる楽しみを生み、真に器楽に親しむ契機となる手立てはないだろうか、そしてそれがやがては生涯にわたって音楽を愛好する心情の一端になるのではないかと考えた。前述の谷村ら(2012)は鍵盤楽器の導入にあたって、「音楽体験の中で音楽性を養うことが先決」(谷村・門脇 2012:28)で、「メロディを内的聴感で歌えるなどの音楽的なレディネス(準備)が必要」(谷村・門脇 2012:28)、そして「歌うことや身体をつかった音感教育などを系統立てて行うことが大切」(谷村・門脇 2012:31)であるとした。また平澤(2009)は、集団における鍵盤ハーモニカの導入にあたって「総合的な音楽指導つまりソルフェージュの導入」(平澤 2009:18)が有効であると主張している。いずれも、器楽による楽曲演奏を行う以前の準備や橋渡しとなる手立てが不可欠であることを示唆している。子どもの音楽活動が、楽曲習得のためだけの技能訓練にならないよう、また発表会に向けて、子どもの音楽経験よりも完成度を優先したりすることのないように、子ども自身が心地良いと思う表現、奏でたい表現の実現に必要であると自然と自認するような音楽性や表現技術を、どのようにすれば育むことができるであろうか。

上述の課題に対し、本稿では、器楽教育の専門機関が実施する教育プログラムに着目し示唆を得ることとする。本稿の第一の目的は、その教育の創出の歴史的背景や理念を明らかにすることである。第二の目的は、その教育の特色、特に幼児期のソルフェージュ教育に着目し、「音を楽しむ」姿から「器楽演奏の基礎」へと展開するための教育上の工夫を抽出し、保育現場で応用可能な方法について示唆を得ることである。

2. 方法

2-1. 研究方法

本研究は文献研究である。調査対象は、戦後に相次いで創設された子ども向けの器楽教育の専門機関や団体のうち、現在にわたって発展してきたスズキ・メソッド、桐朋学園大学附属子供のための音楽教室、ヤマハ音楽教室の取り組みとする。スズキ・メソッドは戦前より鈴木鎮一が創始したヴァイオリン教育に端を発している。そして戦後1948年に設立され、音楽の早期教育を訴えソルフェージュ教育を教育の柱とする桐朋学園大学附属子供のための音楽教室、そして1954年に始まり世界的な広がりを見せたヤマハ音楽教室の三者の歴史の変遷と教育の特色を整理する。それを基に、器楽の導入時における教育上の工夫を比較・整理する。

2-2. 先行研究と主要概念

日本の器楽教育は、戦後、楽器産業の急速な発展とともに普及し（中地 2006）、民間機関においても器楽教育専門の教室が相次いで設立される。本研究の対象とする各専門機関の取り組みに関して、実践報告や経営戦略、海外展開に関する研究¹は見られるが、その教育の創出経緯やその理念、教育方法に焦点を当て、比較検討した学術的研究はほとんど行われていない。加えて、本研究の主要概念となるソルフェージュに関しては、音楽学習者が楽曲を演奏するための読譜やリズム訓練などの技能向上を目的としたものに比して、幼児期を対象としたものはその研究蓄積が極めて少ない。

ソルフェージュは元来、音階や音程、旋律を階名で歌うことを指す語であった。17世紀イタリアでは声楽の歌唱能力や装飾法の技能を高めるための教育やその練習曲を意味するようになった。18世紀には各地でその教育が普及し、パリ音楽院でソルフェージュが基礎的カリキュラムに取り入れられた。19世紀には音楽家の基礎として教育体系をもつに至り、音楽の基礎的技能的な教育に関する多くの方法論が展開されてきた（Jander 1980, 斉藤訳 1994: 118）。

その一方で、国内においては、ソルフェージュが音楽からかけ離れた机上の読譜訓練や、機械的な階名唱として誤認されてきた経緯もある。ヤマハ音楽教室のテキストの編著者の一人でもあった三好啓士（1985）は、本来ソルフェージュは音楽を理解するため、内的聴感を育成し、音楽構造の聴覚的把握力を養うものであるとした。さらにこのようなソルフェージュの捉え方は、読譜の訓練にとどまらず、音楽の導入期から高等教育のすべての段階で、音楽の基礎学習として重要な意義をもち、音楽教育の中核をなすものであるとした（三好 1985）。

本研究においても、ソルフェージュを机上の技巧訓練にとどまらない、内的聴感や音感の育成、音楽構造の把握を含む、音楽の深い理解や豊かな音楽表現の基盤となるもの、そしてそれを通して音楽の理解がより深まるものとして規定する。

3. スズキ・メソッド

3-1. スズキ・メソッド創始の前史

スズキ・メソッドの創始者である鈴木鎮一は1898（明治31）年10月、名古屋市にて出生した。鎮一

の父・政吉は、日本初のヴァイオリン製作会社である現・鈴木バイオリン製造株式会社の創始者であった。しかし、鎮一自身がヴァイオリンを習うのは遅く、名古屋市立商業学校（現・名古屋市立名古屋商業高等学校）在学時に自宅の蓄音機で再生したミハイル・サウロヴィチ・"ミッシェル"・エルマンの『アヴェ・マリア』や『メヌエット』を聴音しながら演奏したのが、ヴァイオリニストとしてのスタートであった。また名古屋市立商業学校在学時には、『トルストイ日記』、『ベーコン随筆集』、道元の『修証義』などを読み、哲学的思索に傾倒した。さらにこのころの鎮一は近所の子どもと遊ぶことが多く、美しい心を持つ子どもがそれを失くして大人になる過程を考え、教育のあり方を変えたいと思うようになった。

諸問題から1年の留年を経て名古屋市立商業学校を卒業し、鎮一は父の会社に就職した。しかし、就職後2年が経過した頃に体調を崩した。1919（大正8）年に、療養先で得た縁で徳川義親に知遇を得、千島探究旅行に同行した。その際に、ピアニスト・幸田延に出会った。翌1920（大正9）年、東京に出た鎮一は幸田延の妹であり、東京音楽学校教授であったヴァイオリニスト・安藤幸に私的な子弟としてヴァイオリンを教わった。さらに、1921（大正10）年には安藤幸の縁をたどり、ドイツ・ベルリンに渡航した。1922（大正11）年、ベルリン・ホッホシューレ（Berlin Hochschule）のカール・クリングラー教授の私的な子弟としてヴァイオリンを教わることとなった。² 鎮一はクリングラーから「技術よりも音楽の本質」を学んだと述べている。（鈴木 1966：148）鎮一のベルリン滞在は8年に渡り、最初の4年はコンチェルトとソナタ、後半4年は室内楽を学んだ。

3-2. スズキ・メソードの創始

1928（昭和3）年に帰国した鎮一は、3人の弟と「鈴木カルテット」を結成し、音楽活動を開始した。また、併行して国立音楽学校の講師を務めた。1930（昭和5）年、のちにスズキ・メソードの講師となる笠木茂が鈴木カルテットの演奏会を契機として鈴木鎮一に弟子入りした。笠木は、「私自身が鈴木先生から教わっていたときは、まだホーマンやカイザーの教則本を使っていた。しかし、先生は常に『もっといい奏法があるはずだ』と研究に余念がなかった。いつも『クライスラーのような美しい音を出しなさい』というのが口ぐせのようだった」と述べている。（小島 2016：116）

この発言は、スズキ・メソードの開発の経緯をたどる上で、非常に重要なものであると考えられる。スズキ・メソードを創始する以前の鎮一は、著名なヴァイオリン教則本である、クリスチャン・ハインリッヒ・ホーマンの『ホーマン・ヴァイオリン教本』や、ハインリッヒ・エルンスト・カイザーの『カイザー・ヴァイオリン練習曲』を使用していたのであった。³ また鍵盤楽器とは異なりヴァイオリンは作音楽器であるため、ボーイングやフィンガリングに様々な工夫が必要となる、この時代の鎮一がヴァイオリンの「奏法」の研究に重点を置いていた点も、後のスズキ・メソードの創始につながる視点であると言える。

1931（昭和6）年、鎮一は当時の世界的ヴァイオリニストであったアレキサンダー・モギレフスキーらとともに、帝国音楽学校を東京に設立し、教授に就任した。さらにその後、鎮一は校長を務めるに至った。帝国音楽学校時代の教え子であった馬場伸次郎は、（他大の教員などは音階や音程にこだわる一方で）「先生はいつもボーイングと音の良さを強調していた」と述べており、ヴァイオリンという弦楽器でより良質な作音を求めるためのボーイングに鈴木鎮一自身のこだわりがあったことが読み

取れる（小島 2016：116）。1932（昭和7）年、鎮一はのちに「才能教育第1号」と称される江藤俊哉を4歳6か月から指導した。これが幼児期からのヴァイオリン教育の一番最初のケースとなった。久保絵里麻（2013）によれば、鈴木鎮一の就学前器楽教育法、すなわちスズキ・メソッドは江藤俊哉への教育が起点となって、戦前にその骨子が定まったと評価できる。

この時期の鎮一は帝国音楽学校と日本大学芸術科の合併をめぐる問題に巻き込まれており、この問題に直面したことが戦後、音楽大学などでの教育よりも子どもの教育に専心する契機となるのだが、ここではスズキ・メソッドの創始に関連する部分だけをピックアップしてまとめていく。帝国音楽学校と日本大学芸術科の合併騒動が落ち着き、帝国高等音楽学院を設立し、自ら院長となった鎮一は、1935（昭和10）年11月に名古屋の皇風幼稚園⁴に帝国高等音楽学院分教場を開設した。スズキ・メソッド初期の成功例として語られる豊田耕児は、この帝国高等音楽学院分教場にて鎮一のレッスンを受けていた。江藤俊哉に始まったスズキ・メソッドの成果を、鎮一は東京ストリングオーケストラの演奏会、鈴木鎮一門下提琴演奏会、幼少年ヴァイオリニスト試聴会他の場面で公開した。1939（昭和14）年9月の『音楽新聞』253号において鎮一は、音楽教育の「早教育運動」を提唱した。久保絵里麻（2013）によれば、これが鎮一が公の場で早期教育の提唱を行った最初の記録である。1941（昭和16）年9月に鎮一は『力強い教育』（目黒書店）を刊行した。また、鈴木鎮一記念館ホームページによれば、戦時中には『母国語の教育法による小学教育の改革』を出版したが、発禁処分を受けたとされている。⁵

鎮一にとっての帝国高等音楽学院時代は、戦後に開花するスズキ・メソッドの基礎を確立した時代と位置づけることができる。しかし、そんな鎮一にも、戦争の影響が及んでいった。1943（昭和18）年、戦時下で学校経営が困難となったために鎮一は帝国高等音楽学校を解散した。そして、鈴木バイオリンの木曾福島工場長となった。だが、当時の鈴木バイオリン木曾福島工場は軍需工場化を余儀なくされ、水上飛行機のフロート等を製作する工場に転換させられた。鎮一は、飢えと闘いながら材料の檜の伐り出しに従事した。

3-3. スズキ・メソッドの展開

1945（昭和20）年に終戦を迎えると、帝国高等音楽学院時代の同僚であった声楽家・森民樹を中心に音楽学校を創立する計画が長野県松本市で立ち上がった。そこで、中部日本新聞記者の鍛冶倉邦二らが木曾福島に鎮一を訪ね、音楽学校への協力を要請した。1946（昭和21）年9月、子どもを中心に教えたいという鎮一の要望を受けて、松本音楽院が創設された。同12月には、現・才能教育研究会の前身にあたる「全国幼児教育同志会」が結成され、鎮一は『幼児の才能教育と其の方法』を出版した。

この時期の鎮一は、ヴァイオリン教育法としてのスズキ・メソッドを松本音楽院にて展開する一方で、戦前に温めていた教育概念である「才能教育」の試行を行っていた。1948（昭和23）年4月からは、松本市立本郷小学校にて「才能教育」の実験教室が田中茂樹教諭によって開始され、この試行を許可した上篠茂校長が病に倒れるまで3年間続いた。田中茂樹は1975（昭和50）年に松本市の白百合幼稚園の園長となり、就学前の子どもに対するスズキ・メソッドの教育および才能教育を実施していく⁶。1949（昭和24）年4月から鎮一は、松本音楽院の2階にて「幼児才能教育実験教室」を開いた。この教室は、就学前の子どもへの午前保育として実施されていた。当時は3～5歳児30名を1クラスで運営していた。

本教室の主任保育士的な位置づけであった矢野美和は当時の「幼児才能教育実験教室」の様子を以下のように記している。

「ヴァイオリンと同じく正しい姿勢、挨拶の仕方、並び方、椅子のかけかた片づけ方等等、一ツーツの行動が敏活に出来る様に毎日々々訓練をしました。團體生活になかなかなじめないで勝手な行動をとり勝の子供も、一ヶ月二ヶ月たつ中には、追々と訓練され、キビキビして来て、ピアノに合わせて早いおそいの行進も自由に、スキップやギャロップも上手にする様になりました。然し此の教室の第一の目的は記憶力の訓練にあるのですから、それに重点を置き、記憶訓練の合間のレクリエーションとして行動訓練を致しました。」(矢野美和1949：30-31)

このように、「幼児才能教育実験教室」ではスズキ・メソードのヴァイオリン教育における方法をヴァイオリン教育以外にも応用し、俳句、算数、紙芝居の記憶訓練、フレーベルの第一恩物を活用したりリズム遊びなどを行っていたのであった。ここから、スズキ・メソードは器楽教育に限定されない全人教育的な志向性を当初、強く持っていたと考えることができる。1950年代以降は、才能教育およびスズキ・メソードは日本国内のみならず、世界的な展開を見せて、現代に至っている。

3-4. スズキ・メソードにおける就学前器楽導入教育と教材の特色

(1) スズキ・メソードの背景思想

スズキ・メソードを理解する上で、創始者である鈴木鎮一の人間観の理解を欠かすことはできない。しかし、スズキ・メソードに関連する文献が多数ある中で、この側面については鈴木鎮一自身の説明や、その紹介をした論文は多数ある一方で、客観的な検証をしたものは少ない。

そのような中でAyako, Ito (2019) は、戦前の鈴木鎮一の文献を検証し、1938(昭和13)年に岩波書店から刊行されたアレクシス・カレルの『人間 この未知なるもの』の影響が大きかったことを論じている。カレルは優生学の立場に立つ医学者であり、本書の中で選択的優秀者教育を提唱した。しかしながら、Ayako, Ito (2019：38-44) は、鎮一がカレルの反物質主義の立場を採用する一方で、優生思想は取り入れていないと論じた。これらの検証の上で、Ayako, Itoは「彼は一貫して、環境だけで最適化される子どもの潜在能力を信じ、それをさらに『才能』『適性』へと発展させることを信じていた」と論じ、カレルから人間の適応能力に関する知見と発達に影響を与える環境の重要性に関する知見を学んだと論じた。Ayako, Ito (2020：143および362)

また、Ayako, Ito (2020) は鈴木鎮一の「才能教育」および「母国語教育」論についても検証している。Ayako, Itoは、妻のヴァルトラウト・スズキや弟子の豊田耕児の発言を元に、鎮一が言語習得能力にこだわった理由を鎮一自身のドイツ語習得の経験に求め、次のように論じた。

「鈴木がドイツに来た時、ドイツ語の習得にはかなりの苦労があった。ドイツ人の子供たちでさえ、問題なく言葉をマスターしているのに、なぜ自分だけドイツ語がうまく話せないのかと絶望した。豊田は、この体験から『理想的な教育は、言葉の習得と同じように、生まれたときから始まるべきだ』と考えたと推測している。」(Ayako, Ito 2020：147)⁷

これらのAyako, Itoによる考察から、鈴木鎮一の人間観の根本が「環境に適応する子どもの潜在能力」に置かれており、そこから人間の才能を引き伸ばす才能教育の発想が生まれ、その方法論として「母国語」と同様に発達の初期段階から学んでいける環境を準備するという発想に至ったことが理解できる。

(2) スズキ・メソッドにおける就学前器楽導入教育の特色

上記を踏まえ、本節ではスズキ・メソッドにおける就学前器楽導入教育の特色について検討していく。

①就学前から器楽教育を行うという根本的発想

1923（大正12）年に小林宗作はパリのダルクローズ学校で学び、帰国後、日本にリトミックをもたらした。1924（大正13）年、カール・オルフはギュンター・シューレを創設し、体育・音楽・舞踏を統合した教育に踏み出した。1925（大正14）年、ゾルターン・コダーイは児童向け合唱曲「ごらん、ジプシーがチーズを食べている」の作曲を契機として、音楽教育に関心を持つに至った。しかし、就学前の段階から器楽教育を行うという根本的発想とそのための体系化されたプログラムは、戦前および戦後直後のヨーロッパには存在していなかったと考えられる。

その意味において、鈴木鎮一のアイデアが包含されたスズキ・メソッドには世界レベルで概観しても就学前器楽教育に関する先駆性があったと評価できる。ちなみに、鎮一がスズキ・メソッドを開発する過程において、エミール・ジャック＝ダルクローズ、カール・オルフ、ゾルターン・コダーイらを参照した形跡がほとんど見られない点も、その独自性を理解する上での重要なポイントであると言える。スズキ・メソッドは前述のような鎮一の生育史、背景思想、そして江藤俊哉らへの就学前器楽教育の試行の中から編み出された、高いオリジナリティを含有する就学前器楽教育方法であると考えられる。

ところで、ハーグリーブス（1986=1993）は、子どもに対する音楽教育の「教育的アプローチ」の代表的な方法論として、カール・オルフ、ゾルターン・コダーイと並べて、スズキ・メソッドを評価した。ハーグリーブスはスズキ・メソッドを、「範囲と目的が限られた方法論」とし、特にヴァイオリンの演奏に焦点化されていると論じた。そして、母国語と同様に器楽技能の学習を早期に始める点、保護者の役割が重要である点、子ども自身の学習へのモチベーションが重視されている点、記憶の訓練と模倣と反復が重視されていると論じた。

その上で、ハーグリーブスは形式的な音楽的技能的強調が発達の他の側面を軽視することにつながる可能性を指摘し、「『児童中心』という理想にそむくように思われる」とスズキ・メソッドの就学前器楽教育方法に疑問を呈した。

しかしながら、スズキ・メソッドが1970年代以降欧米においても就学前器楽教育方法として受容されたこと自体についてはハーグリーブスは否定していない。鈴木鎮一によるスズキ・メソッドの開発過程はさらに研究される必要があるが、欧米の研究者からも独自の存在性を以て評価されていることをここでは確認しておきたい。

②就学前器楽教育の目的は「才能教育」

後述する「子供のための音楽教室」の目的がオーケストラを構成する音楽家の早期英才教育にあった一方で、スズキ・メソッドの目的は「才能教育」に置かれていた。鈴木鎮一自身の著作を読むと、江藤俊哉らをはじめとして音楽家として大成した教え子への言及が多いものの、それはあくまでも結果に過ぎないと言える。鈴木鎮一（1966）の後半に引用されている1964（昭和39）年3月25日発行の『NEWSWEEK』誌は、鎮一の発言を以下のように伝えていた。

「わたしたちは、音楽家を育てることを第一の目的とするのではない。よい市民を、りっぱな人間を育てたいのです。もしも子どもたちが生まれたときからりっぱな音楽を聴き、また自分で演奏することを学ぶならば、かれらはすぐれた感受性・陶冶性・忍耐力などを、能力としてもつとともに、美しい心のひとつとなるでしょう。」（鈴木鎮一 1966：220-221）

「才能教育」と聞くと誤解が生じやすいのは事実である。しかし、ヴァイオリンの早期教育を通じて鈴木鎮一は、アンジェラ・リー・ダックワースが近年提唱している「GRIT」⁸の土台を作ることを構想の一部としていたと考えると、鎮一の「才能教育」の一端が理解しやすくなるのではないだろうか。

③子ども用ヴァイオリンの活用

スズキ・メソッドの特色のひとつは子ども用ヴァイオリン（分数ヴァイオリン）の活用にある。小島正美（2016）には江藤俊哉に続いて鎮一の就学前器楽導入教育を受けた豊田耕児へのレッスンの様子が以下のように記されている。

「当時はまだ子供用の小さなバイオリンはなかった。（筆者註：豊田の）父が小さなバイオリンを自ら作り、耕児を教えたという。」（小島正美 2016：127）

ここから、スズキ・メソッドによる子ども用ヴァイオリンの活用の原点は、豊田耕児への指導にあったことが理解できる。

ヴァイオリンの歴史を辿ると、戦前の日本とヨーロッパには7/8サイズのいわゆる「レディーサイズ」のものをはじめいくつかの種類が存在したが、サイズは統一されておらず、数も少なかった。今泉・檜山他（1995）には「戦前の鈴木バイオリンの殆どはブルーサイズつまり4/4のものであったが、才能教育の普及によって、分数ヴァイオリンの需要が急増した」との記載があり、分数ヴァイオリン製品化の起源のひとつは鎮一の生家である鈴木バイオリンだと考えられる。

一方で、西野（2015：35）は才能教育研究会では楽器の斡旋・販売は行わず、講師が購入時期をアドバイスする形に留まっており、ヤマハ音楽教室等と連携しながらピアノ等の販売実績を上げたヤマハとの発展の差異の要因となったことを指摘している。

④子どもがヴァイオリンを弾く際の姿勢・持ち方・ボーイング

久保絵里麻（2013）は、鈴木鎮一の戦前の文献を元に、スズキ・メソッドの特色である、子どもがヴァイオリンを弾く際の姿勢・持ち方・ボーイングについて分析を行った。まず、久保は1934（昭和9）年12月に刊行された『月刊楽譜』掲載の「ヴァイオリン奏法研究（4）教ふべき事、習ふべき事」における鈴木 の 作 図 を 参 考 と し、 ヴ ァ イ オ リ ン を 弾 く 際 の 姿 勢 お よ び 持 ち 方 へ の 鎮 一 の 着 眼 点 を 明 確 化 した。（図1）

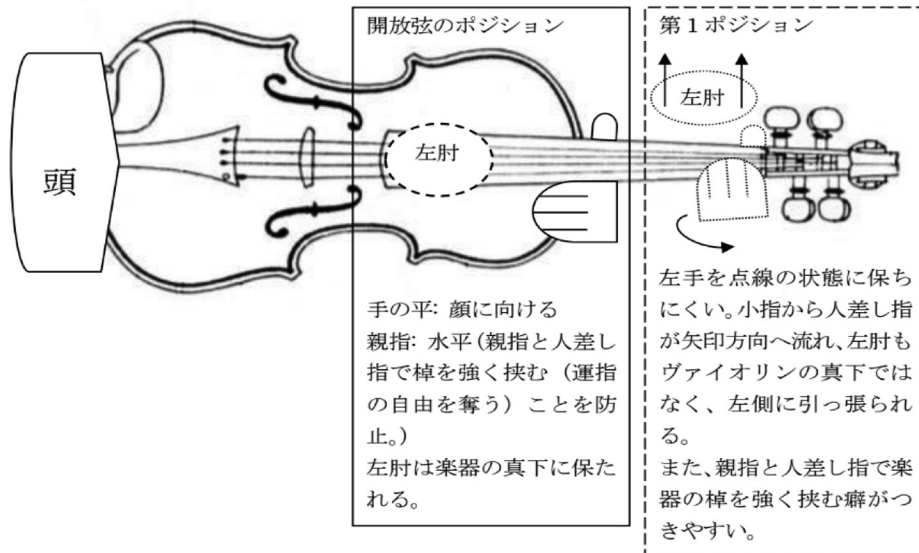


図1 鈴木鎮一による開放弦時と第1ポジションの姿勢の差異の指摘(久保絵里麻 2013:90)

さらに、久保は1935（昭和10）年1月に刊行された『月刊楽譜』掲載の「ヴァイオリン奏法研究（5）演奏失敗の原因」における鈴木 の 作 図 を 参 考 と し、 弦 に 合 わ せ た 弓 毛 の ポ ジ シ ョ ニ ン グ と、 そ の た め の 肘 の 用 い 方 に 関 す る 鎮 一 の 視 座 を 明 ら か に し た。（図2）

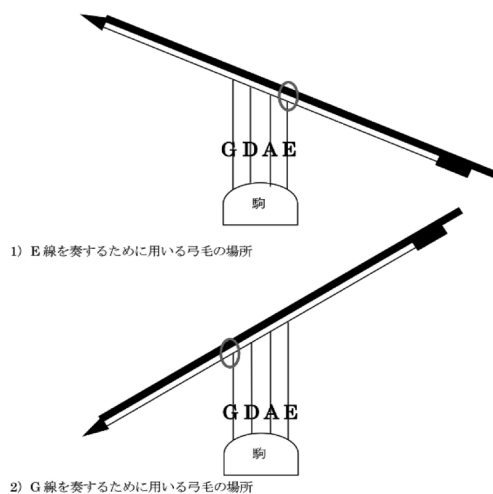


図2 鈴木鎮一による弦に合わせた弓毛のポジションの指摘(久保絵里麻 2013:92)

ヴァイオリンは作音楽器であるため、ヴァイオリン本体と弓を持つ姿勢の教育は初学者にとって不可欠である。鈴木鎮一は開放弦演奏時と第1ポジションとの姿勢の差異を詳細に分析し、また当時のヴァイオリン教育での入門時に必須とされていた弓元から弓先を全て使うボーイングである全弓の教育が、子どものヴァイオリン教育を困難にさせている要因のひとつであることを究明した。ここから、子どもでも容易な半弓で演奏可能な「キラキラ星変奏曲」を入門曲とするという発想にたどり着いたと考えられる。

⑤入門曲としての「キラキラ星変奏曲」

スズキ・メソッドでは入門曲として「キラキラ星変奏曲」⁹を用い、リズム理解とボーイングの基礎訓練を行う。以下、楽曲の譜例を2つ示す（譜例1、譜例2）。



譜例1 スズキ・メソッドの「キラキラ星変奏曲」より 変奏「A」より抜粋
 (才能教育研究会編 2009 『鈴木鎮一ヴァイオリン指導曲集 vol. 1[新版]』全音楽譜出版社より)



譜例2 スズキ・メソッドの「キラキラ星変奏曲」、変奏「B」より抜粋
 (才能教育研究会編 2009 『鈴木鎮一ヴァイオリン指導曲集 vol. 1[新版]』全音楽譜出版社より)

よく知られた「キラキラ星」のメロディを、左指の配置がしやすいイ長調で演奏する。またこのテーマを譜例1、2のようにリズムで変奏していき、計5つのリズムパターンで演奏する。この5つの変奏は、1巻の後続の楽曲のほぼすべてのリズムパターンを網羅している。

テキストの冒頭には学習の要点として、学習する曲を事前によく聴き「内なる能力をよく育てること」、「ヴァイオリンを通して人間を、能力を、心を育てること」、「音を立派にすること」、「正しい音程、よい姿勢、よい弓の持ち方にいつも注意すること」、「意欲を育てること」などが記されている(才能教育研究会 2009: 4)。そして技術的に弾けるようになって、すぐに次の曲に進むことはせずに、「能力をもっと伸ばす」(才能教育研究会 2009: 5)よう、「音、行動、そして音楽性を、ますます立派に」(才能教育研究会 2009: 5)していくことが記されている。

このような目的のために、導入として子どもにも耳馴染みが良く、また「弾いてみたい」という想いを惹起しやすい「キラキラ星」のメロディが用いられる。よく知るメロディを様々なリズムで演奏し、耳でよく聴き、一通り弾けるようになった後も、すぐに次の曲に進まずさらなる高みを目指す。そして5つの変奏をすることで、弓と弦の感触を体験し、ボーイングの基礎的な要素を学んでいく。この楽曲を繰り返し練習し、「内なる能力」を育て、良い音、良い姿勢とともに身につけていくことが、

後に続く学習で、自分の弾きたい音色で奏でるための準備となると思われる。

『鈴木鎮一ヴァイオリン指導曲集vol. 1〔新版〕』では、後続の楽曲も外国民謡を中心に、バロックの楽曲や鈴木自作の楽曲が用いられており、全体的にシンプルで親しみやすい曲が集められている。

伊藤誠（2006）は鈴木鎮一（1935b）を分析し、1935（昭和10）年当時の鎮一がマイア・バーン（Maia Bang's New Method）とエリザベス・フィッフ（The Three R's, a music Primer for the Violin Student by Elizabeth Fyffe）のテキストをヴァイオリン入門書として評価していたことを論じ、また当時は技術レベルや対象年齢に応じたテキストの開発が遅れていたことを指摘した。

このような状況を経て作られた『鈴木鎮一ヴァイオリン指導曲集』の特徴を、伊藤誠（2006）は①「キラキラ星変奏曲」が細かいボーイングで弾くことができる16分音符4つと8分音符2つから構成されるリズムの連続でできている、②ヴァイオリンの開放弦で音が得やすいイ長調で書かれている、③「読譜」を後回しにすることによって短い音価の音符とシャープ3つの調号をもつ調の楽曲を使用することができるという3点に集約して論じた。

『鈴木鎮一ヴァイオリン指導曲集』は、戦前からの鎮一のヴァイオリン入門教育に対する研究の蓄積が結実した結果であると評価することができる。

3-5. スズキ・メソッド幼児クラスの就学前器楽導入教育のポイント

スズキ・メソッドでは、才能教育五訓が定められており、「より早き教育」「より良き環境」「より多き訓練」「より優れた指導者」「より正しき指導法」の5点を大切なものとして位置付けている。

スズキ・メソッドの幼児クラスの就学前器楽導入教育において具体的に行われる教育は、基本的に以下の流れで実施されている。

- ①まず、子どもが良い演奏を聴く。
- ②子どもの内面に「私も弾きたい」という主体性が芽生える。
- ③レッスンには保護者が同伴する。
- ④次回のレッスンまでは家庭で反復練習をする。
- ⑤レッスン時には家庭での反復練習の成果を肯定し、子どもの達成感を醸成し、次のステップへの意欲を引き出す。

そして、上記の導入教育を実施するために、以下の環境構成が重要とされる。

- ①必ず保護者が同伴し、次回レッスンまでの指導項目を講師が伝達し、家庭での練習を大切にする。
- ②分数ヴァイオリンを用いる。2～3歳では1/16の分数ヴァイオリンを使用し、子どもの成長に合わせて徐々に大きいものを使用する。
- ③チューニング、弓毛の張りの調節、松脂の塗布等も保護者が支援する。
- ④レッスン時の「挨拶」を重視する。
- ⑤「一茶百句俳句かるた」などを活用し、記憶力と情操教育を行う。
- ⑥読譜の練習は5歳くらいから実施する。

レッスンの基本は個人レッスンであるが、グループレッソンの場も重要なものとして位置付けている。スズキ・メソードのテキスト(才能教育研究会 2009: 5)では、グループレッソンのについて、「お友達や上級生とのグループレッソンは、子どもにとってとても楽しく、またより優れた演奏に交わって弾くことにより、大きく上達する」と説明しており、アンサンブルの楽しさや他児から受ける刺激も子どものモチベーションを高める契機として活用している。

3-6. スズキ・メソードのまとめ

本論文の目的に照らし、「幼児期の教材の特色」「幼児期の指導の工夫・特色」について整理する。

(1) スズキ・メソードにおける幼児期の教材の特色

①子どもの主体性を涵養するために教員が演奏したり、レコードやCDを聞かせる。

スズキ・メソードでは子どもの主体性を涵養するために、まず教員が演奏したり、レコードやCDを子どもに聞かせることによって、子どもの「楽器を演奏してみたい」という気持ちを引き出すことを重要視している。

②子ども用ヴァイオリンの活用

ヴァイオリンは弦楽器としては比較的サイズが小さい楽器であるが、しかし、子どもが演奏するのは難しい大きさである。スズキ・メソードでは、子ども用ヴァイオリンを活用し、さらに子どもの体格にあったボーイングの指導を行うことで、子どもが器楽に馴染みやすいように配慮を行っている。

③入門曲としての「キラキラ星変奏曲」

スズキ・メソードの教材の特色の3点目は、入門曲としての「キラキラ星変奏曲」の存在である。本楽曲で、子どもの体格にあったボーイングで演奏可能なように工夫されており、また開放弦で鳴る音の位置づけも入門者に演奏しやすいものとなっている。さらに、同じメロディをリズムパターンを変えて弾くことによって、フレットレスな楽器での音程を安定させ、演奏姿勢の定着化と、リズム感覚を子どもが学ぶことができる。

(2) スズキ・メソードにおける幼児期の指導の工夫・特色

①まずは子どもの主体性を涵養する。

スズキ・メソードでは最も重要な点として子どもの主体性が位置づけられており、また教育や周囲の環境によって子どもの才能は無限に開花するという思想を有している。就学前器楽教育上の方法論的な工夫は、すべてこの点を目指して整えられていると評価できる。

②保護者が教育環境の一部となる。

演奏前、中、後のすべての段階において、ヴァイオリンはチューニングを必要とし、また弓への松脂の糊塗等、さまざまな管理は子ども一人では難しい。これらの楽器管理だけでなく、家庭での反復練習の際の指示、助言なども、レッスン時に教員から保護者に指示がなされる。保護者が教育環境の重要な一部として措定されている点もスズキ・メソードの特徴である。

③器楽教育に限定されない全人教育的志向性を持つ。

鈴木鎮一の才能教育の理念を踏まえると、あくまでも器楽教育は全人的教育を形成する教育方法の一部と考えられる。挨拶や教えられたことの記憶、反復的な練習の意義を理解し実践する等の素材の

一部として器楽教育を位置づける点もスズキ・メソードの特徴として挙げられる点である。

4. 桐朋学園大学音楽学部附属 子供のための音楽教室

4-1. 「子供のための音楽教室」から桐朋学園大学音楽学部の設立まで

日本のピアノ教育史を語る上で、欠かせないのが井口基成（1908-1983）である。妹の井口愛子、そして前妻の井口秋子とともに戦前・戦後の日本音楽界の牽引者として様々な功績を残した。その最たるものが「子供のための音楽教室」の開設である。のちの桐朋学園大学音楽学部の前身でもあり、我が国において初めて音楽の早期教育の重要性を知らしめた教育施設である。器楽教育の専門的指導とともに音楽の基礎としてのソルフェージュ教育を体系的に実施したことに教育的な特徴がある。ここでは「子供のための音楽教室」開設の歴史的背景や中心人物である井口基成らの音楽観・教育観を紐解き、さらに音楽教室で実践されていた当時の器楽教育およびソルフェージュ教育の具体的内容について見ていく。

井口は戦前の日本の音楽教育のあり方、社会の音楽に対する考え方に疑問を持っていた。「音楽家として必要な音感や基礎的技術をつけるための教育体系の不足」を問題視し、「音楽家は、鋭い感覚とじぶんの音楽を的確に表現する技術を持たなければなりません。このために頭脳も筋肉も柔らかく、あらゆる面で雑念の入らない子どもの時代から教育することが効果的である」と考えた（桐朋学園大学 1969：3）。井口基成自身、13歳でピアノを習い始め、基礎的技術の部分で苦勞をした経験からくるものも大きかっただろう。また、ともに教室の立ち上げに関わった斉藤秀雄も幼少期から音楽に親しみがあつたものの自己流で弾き始め、正式に習い始めたのは16歳の時であった。二人とも晩学だった点に共通点があり、技術的な基礎を修得するために早期教育の必要性については共感し合っていた。

そして1948年、井口、斉藤の「音楽の早期教育」の考えに賛同した、伊藤武雄（声楽家）、吉田秀和（音楽評論家）、さらに渡邊暁雄（指揮者）、鈴木乃婦子（声楽家）、柴田南雄（作曲家）らによって「子供のための音楽教室」が開設された。初代室長は吉田秀和が務めた。教室は鈴木乃婦子が教鞭をとっていた市ヶ谷の東京家政学院の校舎の一部を借りて土曜と日曜のレッスンが始められた。初期の生徒は約30名で6歳から中学3年生までを対象とした。その顔ぶれは小澤征爾、中村絃子、堤剛、松田洋子、伊藤叔、江戸京子、江戸純子、江戸涼子、稲村久仁子、本荘玲子など、後に演奏家として第一線で活躍することとなる人物も少なくない。

井口らは開設にあたり、「私たちの立場」と題された開設趣意書を記している。「一、なるべく小さい時から、正規の教育をはじめ。」「二、聴音教育をおこなって正しい音感（旋律やハーモニーやリズムを正確にきき分けつかみとる力と、音楽、つまり本当に音楽的な音とは何かについての感性）を育てる。」「三、以上と平行して、順をおって理論や知識を組織的に教える。」「四、演奏のさまざまなスタイルを区別し、各生徒が自分に本当にぴったりしたスタイルで音楽する力をつける。」「五、個人演奏だけでなく、合唱、合奏の訓練をする。」という5点を重視したカリキュラムが組まれた。

中丸（2022）は「子供のための音楽教室」が次の2点において際立った特徴を持つと考察している。第一に楽譜を読んで、その音を実際に声に出して歌うソルフェージュを学科に取り入れたこと、第二にアンサンブルを重視し、生徒全員に合奏の訓練を課したことである。従来の専門家教育では、卓越したソリストを育てることに主眼を置いていたが、一握りの精鋭を目指すのではなく、豊かな音楽性

を身につけた上でオーケストラなどのアンサンブルでも活躍できる人材を育てることが本来の音楽教育であるとし、これこそ斉藤の目指すところであった(中丸 2022:274)。

第一期生の子供たちが高等学校に就学する年齢に達すると、一貫した教育システムとしての高等学校課程の設置が構想され、私立桐朋学園が、高等学校の受け入れ先として浮上することになる。1951年8月、吉田秀和、柴田南雄、井口基成らが桐朋学園を訪問し、桐朋女子高等学校の校長、主事らに音楽科併設の希望を述べ、この件が検討されるようになった。斎藤秀雄をはじめとする音楽の教員の熱意と、柴沼直理事長、木代修一校長の尽力、そして女子校教職員の理解を得て、開設が実現することになる。

そして1952年、桐朋女子高等学校音楽科の最初の入学式(女子生徒42名、男子生徒4名)が行われた。桐朋女子高等学校音楽科開設から1年半後の1953年9月、「京都子供の音楽教室」の設立が実現し、堤剛ら4人の生徒による最初の室内楽演奏旅行が行われた。その後、大阪にある相愛学園が「子供の音楽教室」を設立(1955年10月)。そして、1955年には桐朋学園短期大学が開学し、井口が学長に就任した。以降、斎藤秀雄や井口基成の掲げた音楽の早期教育という新しい教育方針が浸透するにつれて、各地に音楽教室の設置を要望する声が出てきた。1955年の鎌倉分室に続いて、1957年に福岡音楽学校子供のための音楽教室が開設された。1959年に市川分室、1961年に仙台分室、1964年に広島分室が開設された。さらに短期大学の2年間では十分な教育的効果を上げられないとの声があり、1960年に大学設置認可申請書を文部省に提出、翌年に桐朋学園大学音楽学部が開学した。

アンサンブルを必須カリキュラムとし、オーケストラ演奏を重視する方針は引き継がれており、1962年のオーケストラ演奏ではブラームスの交響曲第1番が斎藤秀雄の指揮で演奏された。ヴァイオリンには安芸晶子、原田幸一郎、梅津南美子、ヴィオラには今井信子、その後指揮者に転じた黒岩英臣ら、チェロには勝田聡一、徳永兼一郎、ホルンにはその後指揮者として活躍する秋山和慶、飯守泰次郎という名だたるメンバーが参加している。1964年には初のオーケストラ海外遠征も果たしている。また、この頃から欧米の最新の音楽教育を導入するべく、教員による欧米への教育視察が行われ、現地から講師を招いて学内で講演会がたびたび開催されている。

そして1968年には「子供のための音楽教室」は創設20周年を迎え、順調に発展を遂げていった。各地で音楽教室を開設し、生徒も相当数集まる中で、教材の出版も行われた。音楽教育の基礎教材としてのソルフェージュ・聴音教本の出版は、当時の音楽教育界としては画期的なものであった。

その後、1974年には作曲家の三善晃が桐朋学園大学学長に就任。井口基成は桐朋学園大学名誉学長に就任した。1999年には我が国初の芸術系の独立大学院として「桐朋学園大学院大学」が開学し、2002年には桐朋学園音楽部門創立50周年記念を迎え、現在でも日本を代表する音楽専門大学としてその地位を確たるものとしている。

最初期には教室の確保はおろか、黒板等の備品の準備も十分とは言えない中で開設された子供のための音楽教室は、短期大学・大学と規模を広げながらも、その原点として存在し続けている。現在日本全国に29教室開設されているが、その教育内容は「子供のための音楽教室開設趣意書」に明記されていた通り、「実技」「ソルフェージュ」「アンサンブル」を3本柱としており、開設当初の形が受け継がれている。

1983年に井口は亡くなるが、桐朋学園大学名誉学長に就任した後に、自らの著作において次のよう

に述べている。「これからの学校について一言いいたいのは、ぼくたちの初期の建学の意志とっていいものを忘れないで更に教育システムを強固に確立させることにより、国際的にも評価を得られる音楽専門教育の機関として未来へ継いでほしいと願うものである」（井口 1977：190）

4-2. 「子供のための音楽教室」のカリキュラム：ソルフェージュの教育内容

「子供のための音楽教室」の特徴の一つが、ソルフェージュ教育を柱の一つとしている点である。開設趣意書にも明記されていた通り、「聴音教育をおこなって正しい音感（旋律やハーモニーやリズムを正確にきき分けつかみとる力と、音楽、つまり本当に音楽的な音とは何かについての感性）を育てる」、「以上と平行して、順をおって理論や知識を組織的に教える」ことが基本理念となっており、それは現在の音楽教室でも実践されていることが確認された。器楽教育の基盤としてソルフェージュを位置付けており、その教育法が確実に成果を上げていることは、音楽教室が名だたる演奏家を輩出していることから明白である。

本教室は、戦後の日本において体系的なソルフェージュ教育が初めて実践された場であったとも言えるだろう。では、実際の指導はどのように行われていたのだろうか。ここでは、『子どものための音楽教室20周年記念誌』（桐朋学園大学1969）および「桐朋学園音楽教室のソルフェージュ指導：統一のある一貫教育」（尾形ほか2002）から、子供のための音楽教室におけるソルフェージュ教育の実際について、創設期からその後の史的展開を辿る。

当時の教室では、幼稚科（就学前）、本科初等科（小学校初級2年間）、本科中等科（小学校中級3年間）、高等科（小学6年から中学まで）に大きく分かれてカリキュラムが組まれている。幼稚科ではソルフェージュ、リトミック、聴音が行われる。基本的には10～20人のグループで、太鼓に合わせてリズムを感じながら動いたり、様々な音を聴いて音の高低や音の持つイメージを感じ取ったり、耳をしっかりと使えるようにするための活動が中心となる。机上でソルフェージュを学ぶのではなく、心と身体で感じながら音楽の諸要素を体得していく。この時期はピアノを演奏する機会はあるが、本格的な器楽指導を行うことはない。あくまでもその準備段階として位置づいている。

続く本科では、いよいよ器楽の実技指導が始まる。子供たちはピアノ、ヴァイオリンなど自分がやりたいと思う楽器のレッスンを受ける。ソルフェージュ、リトミックは継続して実施され、更に楽典が教えられる。本科中等科では始めて「ピアノ科」「弦楽科」「管楽器科」「声楽科」と実技の専攻に分かれる。教室では読譜、暗譜、記譜や楽典などの基礎的な訓練が行われ、個人で受ける実技のレッスンは、週に1回、担当講師の自宅で行われていた。更に、弦楽器専攻の生徒は弦楽アンサンブルが、その他の専攻の生徒は合唱が必修であった。実技の専攻は徹底した個別指導で、そのほかの学科と呼ばれるソルフェージュ・聴音・楽典などは集団で実施された。当時の入学案内には学科の詳細として「1. ソルフェージュ」「2. 和音聴音（音感訓練）」「3. 旋律聴音（書き取り、楽典）」「4. その他合唱、楽典、鑑賞等」と記載されている。

教室の開設当初、ソルフェージュと楽典を担当していた別宮貞雄は、主に「ハーモニー」（和音聴音）と「メロディ」（旋律聴音）の指導にあたったという。ハーモニーの時間には、聴音だけでなく和声法を取り入れ、メロディの時間には、名曲の旋律を教材にしていたという。修業年限が9年、幼稚科を入れると11年にも及ぶため、長期間にわたり体系的にかつ常に新しいことが学べるように教材を用

意することが大変であったと述べている。同時に音楽教室への入室希望者は増える一方であり、1957年には本科356名、幼稚科104名の生徒が所属していた。生徒の増加で困ったのはクラス編成だったという。当初は年齢別であったが個々の能力、習得速度には当然差があったため、教科ごとにグレード制に移行せざるを得なかったという。それぞれ初級から上級まで6段階に分けて、合格すれば上のグレードに進級するというシステムが生まれた。その際、グレードごとの学習内容・方法を規定することが最も大変だったという。

当時、教材は担当教員で編纂した『子供のためのソルフェージュ』を中心として、そのほか『子供のための旋律聴音』および『子供のためのハーモニー聴音』『子供のための和声聴音』が用いられた。吉田秀和に続き第二代室長(1959年～)を務めた別宮は、自身が作曲家としてフランス留学の経験があり、そこで実施されていた総合的な音楽理論の教育¹⁰を目指したものの、音楽教室では教員数、教室数の関係で、かなり限定的な活動内容(読譜・視唱)をソルフェージュとして実施していた状況について「音楽の基礎能力を総合的に育成し、高めるということにおいては、欠けるところがあった」(別宮 1985:33)と述べ、葛藤が読み取れる。

しかし、この問題は4年制の桐朋学園大学の開学によって使用できる教室が増えたこと、何より桐朋の短大卒業者により総合的なソルフェージュを受け持つことが可能な教師が増えたことにより、解決の方向へ向かった。グレード制から学年別クラス編成にして総合的な授業を実施することで、別宮は授業内容がより生きた音楽に近くなったと述べている。

ソルフェージュの指導内容は開設当初から徐々に変更が加えられていき、一つの形に辿り着いたことが分かる。特に大きな変更が見られたのが、幼稚科の内容である。ソルフェージュ科の主任であった小林らの報告によると、幼稚科は4・5歳児を対象としているが、当初は「ドレミファソラシドというものがあることを前提に始められていた」という(桐朋学園大学 1969:83)。つまり西洋の音階の学習を導入としており、ピアノを弾くために必要な譜面を読むことから始めていたが、まずは音そのものを楽しむこと、歌や身体表現などを遊びの中で行うことを重視するようになっていった。最初に音や音楽をたくさん経験し、それが子供たちの中で蓄積した後に必要に応じて知識として整理していく。そして幼稚科の終了間近のところで、ようやく楽譜(五線譜)の意味を学び始めるのだ。

以上は1969年に刊行された20周年記念誌にまとめられていた内容だが、その後の経過についても確認したい。カリキュラム内容について、2002年当時、仙川教室ソルフェージュ主任の尾形久美氏の報告をもとにまとめる。まず、枠組みは基本的には開室当初から同様であるが、ここでは大きく3段階に分けて報告されている。

①初期課程(年少児から小学校2年の8月まで)では、まずは集団で歌い、遊ぶことからスタートする。日本語のわらべ歌を使い、歌ったり体を動かしたり、音から想像を広げていく活動を行う。音や音楽をイメージや感情に結びつけ、その中で少しずつ音名や音高、拍やリズムなどの学びに繋げていく。②中期課程はさらに二つ、前半(小学校2年の9月から5年の8月まで)、後半(小学校5年の9月から中学校1年の8月まで)に分かれている。この時期は初期に経験したことを元に、少しずつ学習的な内容が増えていく。歌ったものの音高を定着させ、楽譜を読み書きする活動も始まる。ただし単に音の読み書きという狭い意味での聴音ではなく、実技演奏を豊かにするため音楽的基礎力を育むことが目標とされている。最後に、③後期課程(中学校1年の9月から3年生末まで)があり、

さらに希望すれば高等課程（高校1年の4月から3年生末まで）の受講も可能である。最終段階では、実技で取り組む楽曲もより複雑になり、演奏技術も感受性も高度なものが求められるようになる。それを支えるためのソルフェージュもより専門的な内容に移行していく。

続いて就学前（幼稚科）の活動内容について丁寧に見ていきたい。この時期の教育目標は「子どもが音楽を好きになること」「音楽的能力を発達させること」「音楽と内面的なつながりを持てるようになること」の3点が挙げられる（尾形ほか2002：30）。

そのために最初は集団で歌うことから始められる。「うたう」ことは全ての音楽教育の基礎と考えられている。教材はわらべ歌が用いられる。わらべ歌を取り入れる教育法はコダーイメソッドとして知られるが、わらべ歌には音楽的能力の育成に不可欠である「聴感とリズム感」を体験する上で有益と考えられている。歌ったり遊んだりする中で歌が少しずつ子どもたちの中に体験として積み重なってきた段階で、学習的な内容が組み込まれていく。具体的には「大きい声、小さい声の認知と区別」「高い声、低い声の認知と区別」「速い、遅いのテンポの認知と区別」「拍感の育成」が目標となる。リズムは、子供たちが慣れ親しんでいる歌の中の一部を取り出して、ことばと一緒に手拍子をしたり、リズムカードを用いることでリズムの意識へ繋げていく。さらに最初期は歌に動きをつけて身体表現しながら歌っていたものを、徐々に動きをつけずに歌だけに集中したり、ハミングで歌うなどの活動へ移行していく。例えば先生が名前を呼ばれた生徒は同じ高さで返事をしたり、遊びの中で耳を育てる工夫がなされている。より進んだ段階では、内的聴感の育成も行われている。そして、わらべ歌を始めて1年ほど経つと、半音を含む五音音階できている外国の子供の歌も併用して、長音階・短音階への導入も行う。

このように、最初から五線譜ありき、音階ありきではなく、皆で一緒に歌ったり動いたりしながら楽しく遊ぶ中で、十分に音楽経験を積み上げた後で初めて音楽理論や知識の学びに結びついていくという点や、わらべ歌を通して、耳を育てリズム感を育むことを経て、いわゆる西洋音階の理解に繋がるという点は、一般の幼児教育における音楽活動にも大きな示唆となるだろう。

4-3. 「子供のための音楽教室」のまとめ

ここまで、「子供のための音楽教室」の成り立ちやカリキュラムについて見てきた。すでに創設から70年以上経ち、現在では桐朋学園大学の付属施設として日本中に広がりを見せている。初めは戦後の混乱期において、幼児期の音楽教育を重視し、実技の徹底した個人指導と本質的な理論的学習を早期から行なうことで、世界に通用する専門家を育成するという使命感のもと開設されたものであった。従来、日本では高等教育に重点が置かれ、小中高はそのための準備段階という教育観が根付いていたため、音楽教室の設立は「日本人のいできてきた教育観に対する一大挑戦であり、しかも、戦後いち早くこれをおこなったということは、高く評価したい」と当時、桐朋学園大学常務理事を務めていた生江義男は20周年記念誌の寄稿の中で述べている（桐朋学園大学 1969：7）。特に、個人レッスンで行われる専門の実技とは別に、ソルフェージュ、聴音、ハーモニー、音楽史、合奏などの授業を集団で継続的かつ体系的に受講するという音楽を総合的に学ぶ形は今では決して珍しくないものの、当時は画期的であったと言えよう。世界に通用する演奏家の育成のために立ち上げられた音楽教室において、70年以上も変わらずソルフェージュ教育が重視されていること、特に就学前の総合的な音楽経

験としてのソルフェージュが重要であることが明らかとなった。このことは同時に、専門家にならずとも、教室での経験がその後の人生において音楽をより深く楽しむことに繋がっているとも考えられるだろう。

最後に「子供のための音楽教室」の特色を以下に整理する。

(1) ソルフェージュ指導における教材の特色

①共通テキストを用いた体系的指導

『子供のためのソルフェージュ 1 a& 2』・『子供のための和声聴音』・『子供のための旋律聴音』など、幼稚科および本科での使用教材が発行されている。これらのテキストは、調性・音域・音程、拍子・リズムの全てにおいて易から難へと構成されている。しかし、特に開設当時は、様々な教材が試行錯誤しながら取り入れられており、担当する教員が学習者に合わせて自前で用意するなど、柔軟な対応が認められる。

②日本や諸外国のわらべ歌の実践

音楽的能力の育成に不可欠である「聴感とリズム感」を体験する上で有益と考えられるわらべ歌を集団で楽しむなど、特に幼児期は遊びの中で基礎的な音楽能力が育まれるように工夫されている。

③既存の楽曲をもとにした総合的な学び

フォルマシオン・ミュージカルの考え方にに基づき、既存の音楽作品をもとにして、視唱、聴音、和声分析などを行う。楽曲の深い理解によって、それぞれの実技演奏のより豊かな表現が目指されている。

(2) 指導の工夫・特色

①専攻楽器の個別指導、ソルフェージュのクラス授業、アンサンブル授業のバランスを重視

創設当初より、専攻する楽器の徹底した個別指導と並行して、集団によるソルフェージュ授業、アンサンブル授業（弦楽オーケストラ、合唱、室内楽）とがバランスよく構成されている。「作者の思いを感じ取り、それを周囲へ伝え、自己表現にまで高めていくソルフェージュ能力」を基盤としながら、個々人の実技の熟達とともに、他者と協働しながら音楽を作り上げていく経験を積む。

②身体的・精神的発達段階を考慮し、楽器に取り組む前の「準備教育」を重視

子どもの腕や指の骨格、筋肉は発達途上にあり、分数楽器のないピアノを無理に演奏させることは行わない。まずは、イメージをもって音を出し（歌い）、それを聴く経験を繰り返すことで、楽器で何か表現したい気持ちを育てることが必要不可欠である。

5. ヤマハ音楽教室

5-1. ヤマハ音楽教室の創始

ヤマハ株式会社は、楽器の製造販売をはじめとした多角的な事業を展開する、世界的な楽器メーカーである。1887年山葉寅楠が浜松尋常小学校のアメリカ製のリードオルガンを修理したことを皮切りに、1889年山葉風琴製造所を設立、1897年に日本楽器製造株式会社（以下、「日本楽器」とする）を設立し、1987年にヤマハ株式会社へと名称変更する。その教育事業であるヤマハ音楽教室は、1954年に当時の日本楽器の銀座のビルで行われた実験教室に端を発し、現在では国内で2400会場、海外で40

以上の国と地域にまで普及している（ヤマハ音楽振興会^a）。その運営は開設当初日本楽器が担っていたが、1966年に財団法人ヤマハ音楽振興会を設立して引き継がれ、2011年より一般財団法人へと移行した。ここでは、ヤマハ音楽教室の創設について、1964年にフジ・インターナショナル・コンサルタント出版部により出版された日本楽器の起業史『よろこびをつくる：日本楽器＝ヤマハ』の「子どもの世界に楽しい音楽を：ヤマハ音楽教室の役割」（檜山, 1964）を基礎に概説する。

ヤマハ音楽教室の前身は、1954年春、銀座の日本楽器東京支店の入るビルの地階にて、子ども向けの音楽教室として試行されたものである。150人の生徒が集められ、指導講師として安川加壽子（1922-1996）、井口基成（1908-1983）、田中すみ（1909?-）ら著名な音楽家や教育者を迎え、それぞれのメソッドで指導が開始される。当時、すでに桐朋学園大学音楽学部附属子供のための音楽教室が開設しており、安川・井口はそれと同様に専門家養成を志向した個人レッスンを行った。対して田中は独自の「いろおんぷ」を用い、音階に七色を割り当てて、聴覚と色彩とを関連させる手法でグループプレッスンを行っていた¹¹。

5-2. 当時の日本楽器社長川上源一と東京支店課長金原善徳

ヤマハ音楽教室の前身となるこの実験教室の取り組みの中心人物は、当時の東京支店の課長金原善徳（1922-2015）である。金原に直接インタビュー調査を行った西野（2015）によると、金原はかねてより顧客から、ピアノを購入してもそれを教える先生がいないという指摘を受けており、楽器購入後のアフターサービスと、楽器の販売促進のための需要層創出が不可欠であると考えていた。そして実験教室を始めるにあたって、松本市の才能教育研究会を訪問しその指導に感銘を受けたが、ヴァイオリンよりも鍵盤楽器の方が楽器操作上簡易でハーモニーを奏でることができること、そしてピアノよりもオルガンの方が指に負担がかからないことから、幼児教育に適していると判断した（西野 2015：38）。

当時の日本楽器の社長は川上源一（1912-2002）であった。川上は金原と同様に、ヤマハ音楽教室の開設理由について「せっかく楽器を買っていただいても、その楽しみ方をしらせないままにしておくのは申しわけないという、漠然とした責任感から始めたこと」（川上 1986：14）と回顧する。そしてその課題認識をもたらしたのが、実験教室開設前年の欧米視察旅行で、その経験を自著（川上 1986）にて次のように記している。滞在中、いたるところで「音楽を生活のなかにとけこませ、音楽を友として楽しんでいる」（川上 1986：15）姿を目撃し、「やはり音楽は身につくものでなければならない。そして楽しまなければ意味がない。またハーモニーができると、いつでも、どこでも、その楽しみを倍加することができる」（川上 1986：16）と考えた。その一方で当時の日本は一部の人がクラシックを習っているのみで、日本楽器のオルガンが売れ始めていたにもかかわらず、音楽を日常生活の中で楽しんでいる光景はみられなかった。そして、「音楽とはやさしいものだ、ピアノをかなでることは楽しく誰にもできることなのだということを、国全体にふへん化しようというところから、ヤマハ音楽教室の設置をおもいたった」（檜山 1964：98）とのことである。

川上は自身の音楽教育観について、次のように記している。「人は一人一人がみな違うのです。音楽でもプロになれる才能の人もいれば、そうでない人もいます。だけど少なくとも楽器を買った以上ハーモニーがつかめなければ人と音楽を楽しむことができない。その意味から音楽教育を始めたのですが、

それにはまず絶対音感を持つことが大切」(川上 1986: 418-419) とある。能力や素養にかかわらず、誰しもが音楽を楽しめるように、そして音楽を楽しむ方法としてハーモニー感覚の習得が不可欠であると考えていた。そして「音楽教育は本来、音楽的総合力の基礎となることを教えることから出発すべきだとかんがえていました。ことにその音楽的感受性のつくられる幼児期においては、そうです」(同: 19)、「指が動かない時期には、音を聴くだけでよしいからハーモニーを覚えさせるとというのがヤマハのシステムです」(同: 419) とあるように、早期に器楽の技巧訓練を行うよりも、ハーモニーをとらえる聴覚の育成を重視していたことがわかる。

オルガンは弦楽器や吹奏楽器などに比べ操作が簡易で、ハーモニーの学習がしやすいこと、また楽器の需要創出を必要とする企業の思惑、そして川上の問題意識や教育観が、子ども向けのオルガン教室と一致することとなる。川上は音楽教室の拡大を推し進め(西野 2015: 38)、時代的な情操教育に対する関心の高まりの中で、この教室はまたたく間に日本中に広がっていく(前間・岩野 2019: 287)。

5-3. 「全日本器楽教育研究会」とヤマハ独自のメソッドの開発

当時の日本楽器は、音楽教室開設以前より、学校現場への器楽教育育成活動を行っていた。戦前の1941年国民学校令によって「唱歌科」が「芸能科音楽」と改められ、その教則に器楽指導への言及があるが、当時は楽器や教材も乏しく、指導技術も確立されていなかった(真篠 1964)。そして戦後の教育改革によって、歌唱教育に加え、器楽教育や創作などの領域に拡張されていった。このことは教育用楽器の需要増大となり、楽器業者にとって商機となる。さらに学校現場の教師自身の器楽経験が浅いことから、楽器の奏法や指導法などソフト面の需要も拡大した。この情勢に日本楽器はいち早く対応し、器楽教育の講師グループ「全日本器楽教育研究会」を発足し、学校の依頼に応じて講師を派遣する。そしてこの「全日本器楽教育研究会」のメンバーが中心となって、当時の銀座店における音楽教室の三氏のレッスンを研究しながら、独自のメソッド開発に取り組んでいく。

「全日本器楽教育研究会」のうち、松本洋二、伊藤英造、高橋正夫らは、これまでの音楽教室の指導方法、すなわち専門教育を行う従来の個人レッスンにも、色彩と音を結びつける「いろおんぷ」を用いた指導法にも懐疑的であった。そしてこの三者の主張は、社長川上とも一致する。川上はバイエルについて、「わが国において、音楽はむずかしいものだ、ピアノを弾くことは大変なことだという先入観念がづちかわれた最大の癌は、ピアノ教則本のバイエルにある」(檜山 1964: 99) とし、一貫してバイエルに批判的立場をとってきた。ピアノのテクニック練習のメソッドではなく、子どもたちを音楽の楽しさからその世界に導いていくための方法が模索され、独自のメソッドが開発されていく。

5-4. テキストの改訂とヤマハ教育システムの確立

上述の通り、実験教室の検証からヤマハ独自のメソッドが開発されていく。本節は、ヤマハ音楽研究所によってまとめられたON-KEN SCOPE(ヤマハ音楽振興会b)より、テキストの初版発行から改訂の過程を追っていく。

(1) 初代テキスト『幼児のオルガンの本』と2代目『幼児の本』

初代のテキストは、前述の高橋・松本・伊藤が編著者である全2巻からなる『幼児のオルガンの本』で、奥付には1959年初版発行とある。この初版本には、当時教材開発が不十分であったために「いろおんぷ」が一時併用されており、徹頭徹尾ヤマハ独自の新しいメソッドを示すというところまでは至っていない。しかしほどなくして1960年に「いろおんぷ」を差し替えて改訂し、独自のテキスト『幼児の本』（全2巻）が刊行される。ただし初代『幼児のオルガンの本』より、「音楽の総合的な基礎」を「やさしく理解」し、「自発的に勉強できるよう」に、また「わかりやすく楽譜に導入」し、「楽しい雰囲気」で「ハーモニー（音のかさなり）の感覚を自然に習得」し、「楽譜なしで歌ったり演奏したり、簡単な作曲」ができるようになること、そして発達段階を考慮した「適期教育」の記載がある。当時から、川上の前述の課題意識の下にすでにヤマハ音楽教室の核が形成されており、今日まで引き継がれている。

レッスンの展開方法について、当時の『幼児のオルガンの本』に準ずる講師向けの資料には、1回のレッスンを「A.音感訓練（単音、和音、旋律）」、「B.オルガンレッスン」、「C.歌、鑑賞、お話、その他」の3つの要素から構成するよう指示されている。「A.音感訓練」は「ソルフェージュと同義で、音楽の総合的な基礎を養うための学習」である。「模唱」という講師が歌った節を子どもが聴き、まねて歌う、という指導方法が用いられている。読譜や奏法、テクニックの学習よりも、聴くことを重視する学習法がこの頃から実践されていたことがわかる。

修業年限は、現在のヤマハ音楽教室の幼児科と同じ2年間である。しかし現在幼児科の対象が4、5歳児であるのに対し、当時は4歳から小学2年生までの子どもが大部分であった。生徒数は、1959年「ヤマハ音楽教室」と改称してから1961年の間に約2万人から約12万人へと増加し、全国的な広がりを見せる。

(2) 1965年3代目テキスト『じゅにあー』

1965年に幼児科のテキストが3代目『じゅにあー』（全6巻）に改訂され、修業年限は3年に延長される。改訂のポイントは、リズム、メロディ、ハーモニーなどの学習する音楽的要素が、テキスト上に明記されるようになったことである。1960年代には生徒数が20万人以上に増加し、講師数も急増する中で、講師が指導の前提を共有できるような意図があったと考えられている。編著者は伊藤英造、高橋正夫、三好啓士の三氏であったが、1966年に財団法人ヤマハ音楽振興会が設立されて以降の版では、編著者が個人名でなく、「ヤマハ音楽振興会指導部」を経て「ヤマハ音楽振興会研究室」と記載されるようになる。

(3) 1969年4代目『幼児のほん』

全6巻からなり、修業年限は3年である。改訂のポイントは、「レパートリー」という用語に表される楽曲の捉え方である。1つ前の改訂『じゅにあー』には、歌唱曲・弾くための楽曲・アンサンブルのための楽曲に大別される教材がテキストに配置されており、弾くための楽曲が、ヤマハ音楽教室独自の用語で「レパートリー」と呼ばれた。『幼児のほん』ではこの「レパートリー」を起点に、リズムやハーモニーなどを項目ごとに学び、歌唱や鍵盤の演奏、アンサンブルを一つの音楽として統合

していくことが目指されている。そしてテキストの中でレパートリーにあたる曲数が減り、ソルフェージュ中心の内容になっている。なお、この改訂では早い段階で転調が導入され、また和声感の豊かな曲が多く、難易度の高いものであった。後年、その指導法の一部は、幼児科ではなく「専門コース」という上級向けの課程に引き継がれていくこととなる。

(4) 1972年5代目テキスト『ぶらいまりー／せこんだりー』

修業年限は3年で、『ぶらいまりー』全4巻、『せんこんだりー』全2巻に改訂される。前のテキスト『幼児のほん』と比べ易しい内容になっている。初期の理念と同様に、ハーモニー感覚の習得と、簡単な作曲ができるようになることが目指され、全6巻を終えることには、自身で伴奏づけができるように構成されている。そして『ぶらいまりー』の1巻では、終止形が全編にわたって繰り返し取り上げられている。

(5) 1978年6代目テキスト『ぶらいまりー』

この改訂で単独で『ぶらいまりー』という名称となり、それ以降、今日までその名が引き継がれている。初代～5代目までの試行を経て、それまでの実践が集約され、「鍵盤楽器を教具として扱ったソルフェージュ教育」を意味する「鍵盤ソルフェージュ」が確立される。この改訂の頃から、修業年限が2年に戻る。

「レパートリー」を通して鍵盤と親しむこと、ハーモニー感覚を習得して音楽をつくれるようになること、両者の整合性をとり、2年間の定着目標の体系化がなされた。具体的には、ハ長調、ト長調、ヘ長調、ニ短調、イ短調の5つの調を扱い、段階的な音域の拡張、伴奏形も短音から重音へと、弾くこととハーモニー感覚の習得が段階的にバランスよく学べるように組み立てられた。

また当時、講師らのシンポジウムで関心を集めたのは、聴音力を養うための効果的な指導法であった。模唱の断片的な素材を指導書に明示しつつ、音楽的体験を重視する素材とも併せて学習を行う方針が固められた。

(6) 1988年7代目テキスト『ぶらいまりー』

従来の理念とカリキュラムを継承しながら、音楽の諸要素を把握できるよう、指導法の改善が図られた。また初めて音楽を習う幼児がいかにして鍵盤に親しむか、という問題は重大な関心事であった。当時より、CD教材が本格的に導入され、テキストに音符もリズムもない絵のみを記したテキストを配置し、音源に合わせて子どもが鍵盤で遊ぶ活動が取り入れられた。またその鍵盤遊びの活動は、子どもがリズムなどを変化させて応用・発展させられる素材として、そして後続のレパートリーの楽曲を先行して体験できる素材として意図されていた。この「先行体験」も同様に重視されており、基本的には鍵盤レパートリーのカリキュラムに沿いながら、それを先行したり補完したりする形で、テキストにない楽曲を講師が歌い、子どもが模唱する活動も行われた。そしてそれに用いる素材がレパートリーと関連づけられ、指導書に指定されるようになった。

(7) 1996年8代目テキスト『ぶらいまりー』

少子化や完全週休2日制等の流れの中で、ヤマハ音楽教室の年間のレッスン数も4回分減少した。それに応じて教材の曲数を減らしつつも、達成目標は従来通りの水準を担保することとし、レパートリーを核として学びのプロセスと体験の質を重視する統合学習が強調される。総レッスン時間が短縮される中でも学びの質を追求するため、家庭用教材の充実が図られた。レパートリーを含むさまざまな楽曲が生のおけストラによって収録され、家庭学習用の映像教材も充実が図られた。

(8) 2006年9代目テキスト『ぶらいまりー』

子どもがより段階的に学べるように、使用する運指を1つずつ増やすなど、よりなだらかなカリキュラムが目指されている。また「楽譜のないレパートリー」が初めて導入された。テキスト上に楽譜はないが、鍵盤ソルフェージュの基本である「聴く－歌う－弾く」のプロセスを通して、子どもが1曲演奏できるように指導が展開されるものである。またテンポや伴奏形を変えられる応用の利く教材になっている。

(9) テキストの改訂のまとめ

初代テキスト発行当時より、ヤマハの核となる教育理念の基礎はすでに築かれ、現代まで引き継がれている。しかしそのテキストはこれまでに8回の改訂を重ねており、数多くの実践を踏まえ、また時流に応じて講師たちの課題意識や現場の知見を取り入れ、試行錯誤の中から結実された産物である。今後も必要に応じて柔軟に改定がなされていくものと考えられる。

このように、明確な教育観や理念を打ち出して川上が牽引し、それに向かって現場の声を取り入れながら、目標に向かって柔軟にメソッド改良を重ねたヤマハ音楽教室の教育の姿勢にも、参照すべき点がある。保育の場面においても、保育場面においても、子どもに経験させたい事柄や目指す保育の方向性を明確にし、学ばせたい音楽的要素を吟味し、保育者間で共有していくことが必要不可欠と思われる。

5-5. ヤマハ音楽教室の教育の特色

前節では、ヤマハ音楽教室独自のテキストの開発とその改訂の歴史を見てきた。本節では、現在のヤマハ音楽教室の特色とカリキュラムの特徴について、webページ（ヤマハ音楽振興会c, ヤマハ音楽振興会d）から得られる情報を整理する。

(1) ヤマハ音楽教室の特色

「子どもたちが自ら音楽を楽しめるようになること」を教育の目標としている。楽譜通りに演奏するだけではなく、生活の中で音楽を楽しみ、自ら表現し、生涯にわたって音楽に親しみ、創造的に楽しめるような総合的な音楽教育が目指されている。その目標に到達するための教育の特色は以下の4点である。

① 「きく→うたう→ひく→よむ→つくる」というプロセスによる総合音楽教育

楽譜を読んで弾く、という手順ではなく、まず音楽をよく聴き、真似して歌う、という過程を十分

に経験して初めて、弾いたり楽譜を読んだりする。指導法として、模唱、聴唱等が用いられる。模唱は、単旋律を講師が歌い、それを真似して歌うメロディ模唱と、講師が奏でた和音を聴き、その分散和音を音名で歌うハーモニー模唱がある。聴唱は、メロディやハーモニーを聴き、それを音名で歌う方法である。聴いて、歌い、覚えた音楽を弾いて、楽譜を読むことで、総合的に音楽を学んでいく。

②発達段階に合わせて計画された適期教育

聴感覚の発達する幼児期には、「きく」ことを重視し、楽しみながら音感や基礎的音楽力を育むことが目指されている。音と音名を一致させることに加え、音楽を形作る諸要素を聴き取り、味わうことのできる力を育むことが目指されている。

③グルーブレッスン

仲間との関わりの中で音楽を学び、人前で演奏したり、他者の演奏を聴いたりし、またアンサンブルから得られる豊かな音楽体験や、社会性・協調性の育成が目指されている。

④保護者同伴のレッスン

目的を共有しながら子どもの成長を支え、保護者とのコミュニケーションを通してやる気を引き出すことが期待されている。

(2) テキストの特徴

現在幼児期科で用いられるテキストは、『ぷらいまりー』①～④の全4巻で、4～5歳の2年間で全4巻を学んでいく。1巻は20曲、2巻は16曲、3巻は17曲、4巻は16曲からなる。各巻の学習事項やその順序、方法について整理する。

①音域

1巻の初め3曲は、歌唱教材や絵のみの楽曲が続き、音楽とともに講師の真似をして手拍子をうたったり、鍵盤を打ち鳴らして遊んだりする楽曲が示されている。4曲目に初めて弾くための楽譜が登場し、イラストの中にドの音のみの短い断片が示されている。しかし、この弾くための楽曲、すなわち鍵盤レパートリーの楽曲を学ぶ際も、演奏する前に保護者の方と手をつないでリズムをとったり、間奏でジェットコースターのように腕を振ってみたりする動きを交え、その音楽を経験していく。そして右手の音域は、1音ずつ徐々に音域を広げていき、1巻の中盤に右手のドレミファソ、終盤には左右ともにドレミファソまで学ぶ。その後、1巻の終盤に初めて両手奏が出てくるが、前述のように、模倣と反復を繰り返しながら慣れていく。その際に、グルーブレッスンの強みを生かし、片手ずつ担当しアンサンブルをするなどし、なだらかに段階的に両手奏に慣れていくことができる。

2巻の中盤に初めて右手のソラシドレが出現し、ポジション移動が伴うが、休符でポジション移動ができる楽曲になっている。そしてその後続くト長調の楽曲の導入になっている。

②調性

楽曲の調性は、全4巻でハ長調、ト長調、ヘ長調、ニ短調、イ短調を学ぶ。1巻にわたってハ長調で、前述の通り2巻中盤で初めてト長調が導入される。これまでのハ長調の手のポジションより5度上に移動することになるが、それに先行して、ハ長調の楽曲でソラシドレの音域を先行して練習しており、ト長調の導入になっている。そしてここまでは明るい陽気な雰囲気曲が続いていたが、このト長調の楽曲は、初めての叙情的な楽曲で、新たな調性の出現を鮮烈に印象づけ、感覚的に経験す

る楽曲となっている。片手ではなく初めから両手で導入されるが、手のポジションの移動や黒鍵はなく、音数も少ないシンプルな楽曲である。そしてここでも、まずは講師の演奏をよくきき、真似して歌ったり、保護者と応答唱をしたりして、その楽曲を十分に味わってから、演奏をしていく。

このようにト長調が2巻の中盤で出現し、3巻ではヘ長調、ニ短調、イ短調を学び、4巻では新出の調性はなく、転調を含む楽曲で和声をつかひこなしていく展開で、ゆるやかな学びが計画されている。またその後も新たな調性の導入には、それまでとは異なる曲想の楽曲が用いられ、曲想そのもので調整を感じ取れるようレイアウトされている。

③和声

1巻の終盤にハ長調単音での「ソード」と演奏する5度から1度への終止形が出てきている。音源や講師の演奏に合わせて、繰り返し終止形を演奏する。これ以降、両手で演奏する楽曲もあるが、片手ずつアンサンブルするなどして、繰り返し学んでいく。またその後の楽曲では、二和音、三和音と音数を増やしていき、子どもの手で無理なく重音に慣れていく工夫がなされている。最終的には、3つの長調で、I・IV・Vの三和音を学び、2つの短調でI・Vの和音を学ぶ。そして、2巻の中盤で、左手に休符もない五線のみとなっている小節があり、メロディに合う和音を自ら考え伴奏付けする課題になっている。これまで繰り返し体験した終止形を、自ら探し出し伴奏付けする課題となっている。

そしてト長調の出現以降は、新しい調性を学ぶ際に、まず左手の片手で伴奏の和声を先行して学ぶことが大きな特徴である。和声を先行して学び、和声の土台を学んだ上で、両手奏の楽曲へとつながる。2巻でト長調を学んでからは、3巻で他の3つの調を学び、4巻では新出の調性はなく、和声を使いこなしていく構成となっている。

④テキストの特色のまとめ

音楽の諸要素が系統立てて段階的に、かつ繰り返し学べるよう、計画的に楽曲が配置されている。楽譜のみが並ぶ曲集としてのテキストではなく、学ばせたい要素を焦点化し、それが新出する際は、短い1～2小節の断片として示されている。そして歌唱曲やイラストのみ・歌詞のみの楽曲も計画的に取り入れ、学習事項を繰り返し、かつ楽しく総合的に経験できるように工夫されている。弾くための音符が書かれた楽譜が初めて登場するのが4曲目であるが、それまでは歌唱を楽しんだり、豊かなオーケストレーションに乗って手拍子を楽しんだり、鍵盤を打ち鳴らして親しむような楽曲が続いている。このように、音符に導入するまでの十分な下準備が、楽曲としてテキストに反映されているのも大きな特色の一つである。対して通常の個人レッスンにおいては、楽曲を演奏するためにまず歌ってみたり、手拍子でリズム練習をしたりする指導上の工夫がしばしば行われるが、ヤマハのテキストにおいては、そのような演奏の下支えとなるソルフェージュが楽曲の一つとして確立されており、楽しく段階的に器楽演奏や読譜へと導入する姿勢の表れと言える。テキストが進み、楽曲がやや複雑化した後も、演奏を聴き、歌い、時に応答唱や身体表現などを交え、存分にその楽曲を味わってから楽器で演奏する、というプロセスが欠かさず大切にされている。重視されているハーモニー感覚、特に終止形の学ぶ際も、和音の構成音を歌ったり、時に「楽譜のないレパートリー」で耳を頼りに演奏したりする楽曲が準備されている。

5-6. ヤマハ音楽教室のまとめ

ここまで、ヤマハ音楽教室の変遷史及びその理念、教育の特色を見てきた。その教育は1954年に始まる実験教室が端緒となっている。当時、すでにスズキ・メソッド、桐朋学園大学音楽学部附属子供のための音楽教室が開設されており、音楽教育といえば専門家養成のための個人レッスンが主流の時代背景であった。しかしそれら専門家の養成教育とは袂を分かち、独自のメソッドを形成し、音楽愛好者の裾野を広げていく。

楽器の演奏訓練を早期に導入するのではなく、幼児期の発達段階を考慮してまず耳を育て、音感、特にハーモニー感覚育成に重点が置かれている点、そして模倣と反復を基本とし、音を聴き、歌うことに慣れて初めて弾き、楽譜で確かめる段階へと誘う教授法は、その教育を大きく特徴づける点である。そして生涯にわたって音楽を親しむことができるよう、系統的なカリキュラムの中で、自ら創造的に音楽を楽しむような総合的な音楽教育が志向されている。今や世界的な広がりを見せるヤマハ音楽教室であるが、その明確な音楽教育観を打ち出して組織で共有し、そしてその教育目的のため、現場から得た知見を踏まえて柔軟に改良を重ねていく教育の在り方からも、参照すべき点が多い。

最後に、本論文の目的に照らし、「幼児期の教材の特色」、「幼児期の指導の工夫・特色」について以下に整理する。

(1) ヤマハ音楽教室における幼児期の教材の特色

①段階的、かつ繰り返し音楽の諸要素を学べる系統的カリキュラム

学ぶ音楽的要素が焦点化してテキストに示され、誰しもが無理なく段階的に、かつ繰り返し学べるよう計画的に配置されている。

②楽器を奏でる以前の、音楽を存分に味わう活動の重視とその楽曲化

聴いたり歌ったり、音楽に合わせて身体表現するなど音楽を楽しむ活動が重視されている。このような器楽演奏を下支えするソルフェージュがテキスト上に楽曲として位置づけられ、音楽の諸要素を模倣と反復の中で楽しみながら学んでいく。

③講師の演奏や豊かな音源を用い、耳を育て、特にハーモニー感覚を養う指導の重視

豊かなオーケストレーションによる音源や講師の演奏に触れ、「聴く」体験を重視し、音楽を楽しみながら音感や基礎的な音楽力を育むことが目指されている。

④子どもの指に負担の少ない楽器（電子オルガン）の活用

身体的な発達段階を考慮し、幼児期からピアノの演奏訓練に入るのではなく、指に負担の少ない電子オルガンを活用する。

(2) ヤマハ音楽教室における幼児期の指導の特色

①「聴く」活動を重視した適期教育、特にハーモニー感覚育成の重視

聴く力の育つ幼児期は、器楽訓練の前にまず耳を育て、特にハーモニー感覚を育てることが重視されている。

②「きく→うたう→ひく→よむ→つくる」というプロセスによる総合音楽教育

音を聴き、歌うことに慣れて初めて弾き、楽譜で確かめる段階へと誘っていく。徐々に伴奏付けに

も慣れていき、最終的には自分で作曲するなど、生活の中で音楽を主体的、創造的に楽しめるような教育が目指されている。

③グループレッスン、保護者同伴により、楽しみながら学ぶ学習環境の設定

保護者との応答唱や、二群に分かれた片手ずつのアンサンブルなど、グループレッスンの利点を生かし、楽しみながら反復し、聴き合う耳の力や学び合い、協調性の育成に期待が寄せられている。保護者は家庭学習のために同伴するのではなく、教育の目標を共有し、さらに一緒に楽しむ中で学びを動機づけることが期待されている。

6. 考察

ここまでスズキ・メソッド、桐朋学園大学音楽学部附属子供のための音楽教室、ヤマハ音楽教室の三者について、本稿の第一の目的である創出の歴史的背景や理念、及び第二の目的である教育の特色について見てきた。

この三者は音楽分野でいち早く早期教育の重要性に着目し、高等教育の先取り教育とは一線を画した幼児期の器楽教育の振興に立ち上がった。ヤマハ音楽教室はその創設前に松本の才能教育研究会を訪問しており、また子供のための音楽教室開設の主軸となる井口がヤマハ音楽教室の草創期の指導講師を務めるなど、三者には数々の接点を確認できる。また音感教育、とりわけ子供のための音楽教室における段階的な教育の源流を、戦前の園田清秀（1903-1935）による音感教育の系譜にさかのぼる指摘もある（城元 2009：57）。しかしながら、三者はいずれも戦後の同時代に、それぞれ異なる問題意識や使命感をもって独自の音楽教育に着手し、固有の教育理念を掲げるに至った。例えば子供のための音楽教室は、音楽家として必要な音感や基礎的技術を身につけるための教育体系の不足を懸念し、後の専門家教育に耐えうるソルフェージュを教育の中心に据えたのに対し、ヤマハ音楽教室は、専門家にならずとも誰しもが生涯にわたって音楽に親しむことができるような教育をその方針とした。スズキ・メソッドにおいては、子どもの潜在能力を信じ、適切な教育環境によって才能へと発展するという信念の下、情操教育や礼儀作法等を含む総合的な人格の陶冶を目指す教育を構想した。

その中で、各教育におけるソルフェージュの位置づけや目的には、わずかに相違点が生じていることが明らかになった。子供のための音楽教室においてはソルフェージュ教育が柱となっており、音そのものを楽しみ、歌や身体表現など遊びの中でソルフェージュを学んでいく。しかしその後続く、器楽の専門教育に十分耐えうる確実なソルフェージュ力の育成が意図されている。対してヤマハ音楽教室は、あらゆる子どもが無理なく楽しみながら音感や和声感を身につけられるようカリキュラムが組織立てられ、専門家にならずとも、自分で伴奏づけをしたり作曲をしたりと、自ら音楽を楽しむことができるようなソルフェージュ力が目指されている。スズキ・メソッドにおいては他の二者と比して、ソルフェージュやリトミック、コダーイシステムなどに関する明確な参照の記述は得られなかった。しかし環境に適應する子どもの潜在能力を信じ、母語の習得のように繰り返し音楽を聴き「内なる能力」を育てること、その反復の中で美しい音を目指すこと、保護者が学習環境の一部として子どもの学びをサポートし、子どもが演奏したいという意欲の育成に重点が置かれていた。

続いて、本稿の第二の目的である保育場面で応用するための示唆について、以下に5点示す。

第一に、器楽や読譜訓練以前に子どもの音楽経験や、主体性の涵養に重点を置くことである。三者

においては、単に早期に器楽訓練を開始するのではなく、子どもが音を聴いたり音をイメージしたりする経験が尊重されている。例えば専門家教育を目的とする子供のための音楽教室においても、より早期の器楽訓練開始が望まれているわけではなく、幼児期においては、音楽を聴いたり歌ったりして、遊びの中で音楽の諸要素を自然と体得していく経験が重視されている。ヤマハ音楽教室においても、鍵盤に触れる前に音楽を聴き、歌ったり身体を動かしたりして、その曲を存分に味わって初めて器楽演奏に入る。そしてスズキ・メソッドにおいては、繰り返し音楽を聴いて音や楽曲に親しむと同時に、「自分も楽器に触れてみたい」という憧れの気持ちを育て、ヴァイオリンという楽器自体への主体性を涵養するという観点においても教育上の特色が見られる。通常の保育場面においても、正しい指遣いで楽譜通りに演奏する以前に、みんなで一緒に歌ったり身体表現したりして遊ぶ中で、音の違いに気が付いたり、調和することの心地よさを体感したりし、子ども自身が奏でたいという意欲を育むことが必要不可欠である。その際、器楽演奏への橋渡しを見据えて、ヤマハ音楽教室における「きく→うたう→ひく」というプロセスを参考にすることも有効であろう。

第二に、子どもに経験させたい音楽的要素を吟味し、それをカリキュラムに計画的に配置することである。三者はそれぞれ目指す方向性に相違があるものの、その理念や教育観に基づいてメソッドが計画されている。保育の場においても、保育者間で子どもにどのような音楽経験を望むのか、目指す音楽活動の方向性を明確にし、その上で経験させたい音楽的要素を吟味する必要がある。そしてそれを保育者間で共有し、計画的に保育の中で配置していくことが必要である。

第三に、発達段階を考慮し、楽器との適切な出会いを準備することである。ヴァイオリンは管理や奏法が容易ではないが、スズキ・メソッドにおいては前述の通り、楽器に向かう主体性の涵養が意識されている。またそれだけでなく、子どもの発達や体格にあった分数楽器を製造して活用した。その奏法においても、全弓でのボーイングから導入することにこだわらず、子どもの身体で無理なく演奏できる音価の短い楽曲から導入していく。保育の場面においても、子どもの発達の状態に応じて身体的に負担なく楽器に触れられるか、という視点を持つことは重要である。それとともに、固定の奏法から導入することにこだわらず、子どもが自ら音を聴いて探索し、存分に楽器で試行錯誤できるような保育環境を構成することが必要である。

第四に、上述の要素の実践に向けて、他者との関わりの中で模倣と反復を意図的に行い、繰り返し音楽的要素を経験することである。他者と一緒に歌ったり身体表現したり、時には役割分担して応答的な音楽を楽しんだりする中で、音楽的要素を繰り返し経験しながら学んでいくことが重要である。

第五に、保護者と音楽教育観を共有し、協力関係を築くことである。スズキ・メソッドにおいては保護者を教育環境の一部として捉え、子どもの意欲を育み、家庭における反復練習の際の協力者として位置づけている。またヤマハ音楽教室においては保護者同伴でレッスンを行い、目的を共有しながら子どもを動機づけ、成長を支えることが期待されている。保育の場においても、子ども自身の意欲を尊重したり、主体性を育んだりするための関わりについて保護者と共有し、子どもの伴走者として協力を求める取り組みが今後ますます求められると考えられる。

すでに見てきた通り、三者の教育は、人格の陶冶や専門家教育、生涯教育のように、その目的はわずかに異なっている。しかしいずれの教育においても、やみくもに早く楽器訓練を開始するのではなく、それ以前に、子どもが音や音楽を感じる力を十分に耕す機会を、それぞれの方法で確保しようと

していることがわかる。保育現場においても、発表会の季節にいつも決まって鍵盤ハーモニカを持ち、鍵盤や音符の学習に入るのではなく、耳や声、全身を使って音楽そのものを楽しむ場を十分確保することが幼児期には何よりも重要である。子どもの音楽経験を支える保育者は、幼児期における子どもの音楽経験の意義を十分に理解し、どのような経験が望まれるかをよく検討することが肝要である。現在の保育現場においても、身近な素材による素朴な音遊びや季節の歌など、多様な活動が行われている。そしてそのような日常の様々な音楽遊びは、内的聴感などを伴う広義のソルフェージュ場面として捉えることが可能である。保育者は、遊びの中で培われる音楽経験や音楽的な感覚について、ゆるやかな道筋をたて子どもたちを導き、音楽的な学びとして意味づけていくことで、子どもの音楽表現の世界をさらに広げ、深めることに繋がるのではないだろうか。

付記

本論文は第3章を鈴木、第4章を山原、第5章を末廣が分担して執筆した。第1章、第2章、第6章は著者全員で検討し、筆頭著者である末廣、責任著者である山原が主に執筆した。

参考文献

- アンジェラ・リー・ダックワース 2016=2016 (神崎朗子訳) 『やり抜く力 GRIT (グリット) ——人生のあらゆる成功を決める「究極の能力」を身につける』 ダイヤモンド社。
- Ayako, Ito (2019) Die nationalistischen und chauvinistischen Wurzeln der Suzuki-Methode. Eine literaturkritische Sichtung der Schriften Shinichi Suzukis (「スズキ・メソッドの国粋主義、排外主義の根源 ——鈴木鎮一著作の文献批評——」) (<https://www.zfkm.org/19-ito.pdf>) (参照 2022-10-06)
- Ayako, Ito (2020) Die Suzuki-Methode und ihre Genese: Fallstudie zu einem musikpädagogischen Transkulturationsprozess (『スズキ・メソッドとその創始 ——音楽教育学のトランスカルチュラル・プロセスに関する事例研究——』) カッセル大学音楽研究所博士論文 (<http://dx.doi.org/10.25819/ubsi/9986>) (参照 2022-10-06)
- 別宮貞雄 (1985) 「子どものための音楽教室」—その生誕から現在まで」音楽芸術, 音楽之友社, 43 (9), 31-35
- 別宮貞雄 (1984) 『私の音楽教育観』音楽之友社
- 趙命来 (2011) 「サービス企業の国際化プロセス：ヤマハ音楽教室のケース」, 香川大学経済論叢, No. 83 (4), 595-624.
- 平澤節子 (2008) 「保育現場における器楽指導について：鍵盤ハーモニカ指導に関する一考察」, 上田女子短期大学幼児教育学科保育者養成年報, 6, 13-20
- 檜山陸郎 (1964) 「子どもの世界に楽しい音楽を」, 『企業の現代史41 よろこびをつくる：日本楽器=ヤマハ』, フジ・インターナショナル・コンサルタント出版部, 94-111
- 今泉清暉・檜山陸郎・無量塔蔵六・長谷川武久 (1995) 『楽器の事典ヴァイオリン [増補版]』 ショパン
- 井口基成 (1977) 『わがピアノ、わが人生 音楽回想』芸術現代社
- 伊藤誠 (2006) 「鈴木メソッドの成立と影響」音楽教育史学会編『戦後音楽教育60年』 開成出版：257-265.
- 川上源一 (1986) 『新・音楽普及の思想』, 財団法人ヤマハ音楽振興会
- 子供のための音楽教室編 (1954) 『子供のためのソルフェージュ 1 a』音楽之友社
- 子供のための音楽教室編 (1956) 『子供のためのソルフェージュ 2』音楽之友社
- 子供のための音楽教室編 (1956) 『子供のための旋律聴音：メロディーのかきとり』音楽之友社
- 子供のための音楽教室編 (1959) 『子供のための和声聴音：ハーモニーのかきとり』音楽之友社

- 小島正美 (2016) 『新版「スズキ・メソッド」世界に幼児革命を ——鈴木鎮一の愛と教育』 創風社.
- 久保絵里麻 (2013) 「鈴木鎮一と才能教育 ——その形成史と本質の解明」(明治学院大学大学院博士論文) (<http://hdl.handle.net/10723/1942>) 2022年10月6日 閲覧
- 倉橋生 (1919) 「今年の夏に(一)」『幼児教育』No.19, Vol.10: 392-395. (<https://teapot.lib.ocha.ac.jp/records/28920#.Y0MOXnbP05s>) 2022年10月6日 閲覧
- 真篠将 (1964) 「音楽教育とオルガン」, 『オルガンと音楽教育』, 音楽之友社, 7-41.
- 三好啓士 (1985) 「ソルフェージュ教育に関する研究(1)」, 日本教科教育学会誌, 9(4), 199-204
- 前間孝則・岩野裕一 (2019) 『日本のピアノ100年 ピアノづくりに賭けた人々』 草始社.
- 中丸美繪 (2022) 『鍵盤の天皇: 井口基成とその血族』 中央公論新社
- 中地雅之 (2006) 「戦後音楽教育の展開」, 『戦後音楽教育60年』, 音楽教育史学会, 75-88.
- 西野勝明 (2015) 「才能教育(スズキ・メソッド)とヤマハ音楽教室、そして楽器産業の発展」, 経営と情報, No. 28(1), 33-43
- 尾形久美・山内紀子・原田由美子 (2002) 「桐朋学園音楽教室のソルフェージュ指導 統一のある一貫教育」 Musica nova 33(3), 30-35
- 才能教育研究会 (2009) 『鈴木鎮一ヴァイオリン指導曲集vol. 1 [新版]』 全音楽譜出版社
- 斎藤令 (1994) 「ソルフェージュ」柴田南雄, 遠山一行総監修, 『ニューグローヴ世界音楽大事典』10, 118.
- Jander, Owen (1980) "solfège", SADIE, Stanley; FORTUNE, Nigel (ed.) The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1st ed.), London: Macmillan.
- 城元智子 (2009) 「園田清秀と日本のピアノ教育」, 日本音楽教育学会編『日本音楽教育学会設立40周年記念論文集 音楽教育学の未来』 音楽之友社, 57.
- 白百合幼稚園ホームページ <https://www.shirayuri-kg.com/> 2022年10月6日 閲覧
- 鈴木政吉 (1902) 『ヴァイオリン獨習書』 豊住書店 (<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/854722>) 2022年10月6日 閲覧
- 鈴木雅之 (2016) 「スズキ・メソッド指導者の指導観に関する一考察」 『武蔵野音楽大学研究紀要』 No.47: 67-86.
- SUZUKI METHOD 幼児教育研究会ホームページ <http://www.suzukimethod-ykk.com/index.html> 2022年10月6日 閲覧
- 鈴木鎮一 (1934) 「ヴァイオリン奏法研究(4) 教ふべき事、習ふべき事」 『月刊楽譜』 23(12): 61, 98-99.
- 鈴木鎮一 (1935a) 「ヴァイオリン奏法研究(5) 演奏失敗の原因」 『月刊楽譜』 24(1): 21-23.
- 鈴木鎮一 (1935b) 「カイザーの練習」 『アルス音楽大講座 第6巻』 アルス: 61-102.
- 鈴木鎮一 (1966) 『愛に生きる』 講談社.
- 鈴木鎮一 (1973) 「能力の法則と母国語教育の立場から(創造性開発の方途)」 日本教育心理学会編『教育心理学年報』 No.13: 68.
- 鈴木鎮一記念館ホームページ <https://kinenkan.suzukimethod.or.jp/index.html> 2022年10月6日 閲覧
- 鈴木裕子 (2003) 「スズキ・メソッドの国際性」, 『現代のエスプリ』, No. 428, 193-200, 至文堂.
- 谷村宏子・門脇早穂子 (2012) 「就学前教育としての鍵盤ハーモニカ導入の指導に関する一考察」, 教育学論究, 4, 27-39
- 桐朋学園大学 (1969) 『20周年記念誌: 桐朋学園大学音楽学部附属子供のための音楽教室』
- 桐朋学園大学 (2000) 『50年のあゆみ』
- 桐朋学園大学 (2002) 『桐朋学園音楽部門創立50周年: 1952-2002』
- ヤマハ音楽振興会a, "音楽教育事業", <https://www.yamaha-mf.or.jp/cont2.html> (参照2022-10-06)
- ヤマハ音楽振興会b, "よろこびをつなぐーヤマハ音楽教室テキスト再発見ー", ON-KEN SCOPE, https://www.yamaha-mf.or.jp/onkenscope/onken11_chapter1/ (参照 2022-10-06)
- ヤマハ音楽振興会c, "ヤマハ音楽教室が目指すもの", ヤマハ音楽教室, <https://www.yamaha-ongaku.com/music-school/introduction/> (参照 2022-10-06)

ヤマハ音楽振興会d、"ヤマハ音楽教室" https://www.yamaha-mf.or.jp/edu_system/ (参照 2022-10-06)

矢野美和 (1949) 「幼児才能教育実験教室」 才能教育研究会機関誌『TALENT』No.1 : 30-31.

注

- 1 例えば鈴木裕子 (2003) 「スズキ・メソードの国際性」、『現代のエスプリ』、No. 428、193-200、至文堂や、趙命来 (2011) 「サービス企業の国際化プロセス：ヤマハ音楽教室のケース」、香川大学経済論叢、No. 83 (4)、595-624、西野勝明 (2015) 「才能教育 (スズキ・メソード) とヤマハ音楽教室、そして楽器産業の発展」、経営と情報、No. 28 (1)、33-43に示されている。
- 2 2014年10月、ヴァイオリニストMark O'Connorは、自らのブログで、鈴木のカール・クリングラー教授への師事、アインシュタインとの交流等は自らのヴァイオリン教育方法論を売り込むための虚偽であると主張した。
(<https://markoconnorblog.blogspot.com/2014/10/suzukis-biggest-lie.html>) 2022年10月6日 閲覧
その後、ニューヨークタイムス記者のマイケル・クーバーがMark O'Connorのブログの内容を検証し、カール・クリングラーの弟子であるアリス・シェーンフェルドから、「断続的に指導を受ける弟子であった」との証言を得た。
(<https://www.nytimes.com/2014/12/08/arts/mark-oconnor-fans-a-debate-about-the-suzuki-method.html>)
2022年10月6日 閲覧
- 3 日本人による初期のヴァイオリンの教科書としては、鎮一の父である政吉の師でもあった愛知県尋常師範学校教員の恒川鎌之助による『ヴワイオリン教科書』(1891)がある。また、政吉も1902(明治35)年に『ヴワイオリン独習書』を発行しており、父・鈴木政吉の存在も鎮一がヴァイオリン初学者向けのアプローチに関心を持つ契機になっていると考えられる。
- 4 倉橋生 1919「今年の夏に(一)」には大正時代の皇風幼稚園の様子が記されており、当時の名古屋を代表する幼稚園のひとつであったことがわかる。
- 5 Ayako, Itoは、鈴木鎮一記念館ホームページにて1941(昭和16)年に鈴木鎮一が出版したと記載されている『母国語教育法による小学校改革』に疑問を付している。Ayako, Itoは、当時「母国語」という表現は非常に特異であり、また「鈴木を当時の政権の犠牲者として描くために後から作られた可能性がある」と論じている。(Ayako, Ito 2020 : 148)
- 6 白百合幼稚園は2022(令和4)年現在、「SUZUKI METHOD 幼児教育研究会」の中心的な園となっている。白百合幼稚園ホームページによると、スズキ・メソードの具体的な展開として、年少児および年中児クラスでは隔週でヴァイオリンとピアノの演奏を聞き、年長児クラスでは週1回ヴァイオリンのレッスンの時間があり、卒園までに「きらきら星」を弾くことが目標とされている。
(<https://www.shirayuri-kg.com/education/>) 2022年10月6日閲覧
- 7 ドイツ語の原文を元に、鈴木崇之が翻訳した。
- 8 アンジェラ・リー・ダックワースは『やり抜く力 GRIT (グリット) ——人生のあらゆる成功を決める「究極の能力」を身につける』(2016)において、人生のあらゆる成功を決める能力として、「Guts」「Resilience」「Initiative」「Tenacity」を位置づけこれらを総称して「GRIT」と命名した。
- 9 原曲は1778年にヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトが作曲したピアノ曲であるが、『鈴木鎮一ヴァイオリン指導曲集』では原曲の主題の部分のアレンジしたものが鈴木鎮一作曲として記されている。
- 10 フランスでは「フォルマシオン・ミュージカル」と呼ばれ、フランス文科省が1978年に制定した音楽教育システムを指す。従来のソルフェージュでは新曲視唱や聴音、楽典と別々に学ぶことが多いのに対して、実際の音楽作品を用いて、メロディの視唱や和声分析、作曲法を学ぶなど様々なアプローチから総合的に学ぶ方式。
- 11 ヤマハ音楽研究所のその後の調査(ヤマハ音楽振興会b)によると、安川は『メトード・ローズ』を、井口は『バイエル教則本』を用いて個人レッスンを行っていたこと、実際のレッスンは、通常は門下生が担い、およそ3ヶ月に1度の頻度で井口や安川がレッスンに当たっていたとみられ、ビジネス上の戦略でピアノの大家を中心に据えたと推測されている。

Basic Research on Instrumental Music Education in Early Childhood
A study of the Suzuki Method, the Music School for Children
of the Toho Gakuen School of Music, and Yamaha Music School

SUEHIRO Anri, SUZUKI Takayuki, YAMAHARA Makiko

Abstract

This study first focuses on the educational characteristics of the Suzuki Method, the Music School for Children of the Toho Gakuen School of Music, and Yamaha Music School, which are specialized institutions for instrumental music education, to clarify their historical background and the philosophy behind their creation. Next, the study aims to extract educational innovations and examines what innovations can be made to provide a natural bridge from the state of children's enjoyment of sound to instrumental music activities, and to obtain suggestions that can be applied in childcare settings.

All three institutions have in common that they emphasize the experience of children enjoying music itself, rather than blindly training them to play an instrument at an early age. The simple sound play that takes place in today's childcare settings is meaningful. If caregivers fully understand the significance of musical experiences and view them as opportunities for solfege in the broadest sense, and if they can give meaning to musical expression, children's musical expression may be further developed.

Keywords : instrumental music, children's musical expression, solfege