

生徒の音楽的発達に即した音楽教育の在り方

— キース・スワンウィックの「音楽的発達の螺旋状過程」図に照らした
中学校学習指導要領（音楽）の分析を中心として —

竹 井 成 美

Music Education for Student from the Viewpoint of Musical Development
— An Analysis of the Course of Study for Junior High School compared with
“ the Spiral of Musical Development ” proposed by Keith Swanwick —

Shigemi TAKEI

序.

現行の中学校学習指導要領（音楽）には、学年ごとに、A表現とB鑑賞の各分野で教授すべき内容と、教えるべき教材が記されている。この点は小学校と同様であるが、ただし現行の指導要領では2・3学年が一纏めにくくられて示されており、学校によって弾力的に運用されるように配慮されている。ところで、先の論文¹⁾で小学校学習指導要領（音楽）の内容をキース・スワンウィックの理論に照らして分析を行ったが、その結果、指導要領の内容は、児童・生徒の音楽的発達に即したものでない点が多々浮き彫りにされた。したがって、本稿においても、引き続き、中学校学習指導要領の内容が、果たして生徒本来の音楽的発達に即した内容と教材が配されているかに関して明らかにしてみたい。

手法は先の論文と同様に、イギリスの音楽教育学者キース・スワンウィックの、いわゆる「音楽的発達の螺旋状過程」図に照らして、まず①指導要領の内容を分析し、次に②その分析の結果、仮に発達に即した内容や教材が配されていないならば、現行の指導要領の下での、生徒の音楽的発達に即した望ましい教授・指導はいかにあるべきかの目安・問題点を明らかにする。分析にあたっては、可能な限り小学校から中学校を一貫してとらえる視点と、あわせて現代の音楽界の動向に目を向ける視座を有したい。

I. キース・スワンウィックが開発した「音楽的発達の螺旋状過程」図に照らした、 指導要領の内容の分析

キース・スワンウィックの、子供の音楽的発達の道筋を視覚的に表した、いわゆる「螺旋状過程」図は先の論文²⁾で詳しく説明したので、ここでは、指導要領の内容を、その「螺旋図」に照らして、次表1と2のように学年ごとに整理する。

表1.

価値	4 体系的		
	象徴的		
形式	3 音楽の慣用的語法	ク簡単な歌唱曲・器楽曲の旋律創作と表現	
	思索的	カフレース感の感得による表現 ケ自由な発想による即興的な創作 オ旋律・和声との関係・主旋律・他旋律との関係の感得による表現 エ声部の役割の感得・全体の響きの気をつけた合唱・合奏 ア歌詞の内容を感じとった表現の工夫	イ声や楽器の組み合わせによる響きと効果の感得による鑑賞
表現	2 音楽の日常的語法	キ諸要素の働きの感得による表現	ア諸要素の働きの感得と曲想とのかかわりの感得
	個人的表現性	ウ美しい音色を工夫した表現 ア曲想を感じとった表現の工夫	ウ日本・民族音楽の歌唱表現の特徴の感得 ウ日本・民族音楽の楽器の音色の感得
素材	1 操作的	ウ楽器の基礎的な奏法を身につける イ豊かな響きの歌声・明確な発音に気をつけた歌唱	ウ日本の音楽・民族音楽における楽器の奏法を感じとる
	感覚的	ケ自由な発想による即興的な表現	イ声や楽器の音色を感じとる鑑賞
		独奏・重奏・合奏（歌曲の助奏・伴奏を含む） 独唱・輪唱・二部・三部合唱教材 わが国・諸外国の民謡・古典から現代作品のうち平易で親しみのもてるもの	古典から現代作品 郷土の音楽・民族音楽
1 年生	A 表現		B 鑑賞

表 2.

4	体系的		
	価値象徴的		
3	音楽の慣用的語法	ク歌詞・楽器の特徴を生かした歌唱曲・器楽曲の旋律創作と表現 カ反復・変化・対照による曲の構成を生かした表現 オ旋律・和声との関係・主旋律・他旋律との関係を生かした表現 エ声部の役割を生かし全体の響きに調和した合唱・合奏 ア歌詞の内容を生かした表現の工夫	オ音楽と他の芸術との関係の総合的把握 ウ反復・変化・対照による曲の構成 声・楽器の音色・組み合わせによる響きと効果を理解した鑑賞
	形式的	ケ自由な発想による即興的な創作 キ諸要素の働きを理解した表現	イ諸要素の働きと曲想とのかかわりを理解した鑑賞
2	音楽の日常的語法	ウ楽器の特徴・音色を生かした表現 ア曲想を味わった曲に相応しい表現の工夫	ア曲想を味わった鑑賞
	現個人的表現性	イ豊かな響きの歌声・明確な発音を工夫した歌唱	エ日本・民族音楽の時代的・地域的特徴の感得
1	操作的		
	素材	ケ自由な発想による即興的な表現	
		独奏・重奏・合奏（歌曲の助奏・伴奏を含む） 独唱・輪唱・二部・三部・混声四部合唱教材 わが国・諸外国の民謡・古典から現代作品のうち親しみのもてるもの	古典から現代作品 郷土の音楽・民族音楽
2 / 3年生		A 表現	B 鑑賞

II. 「音楽的発達螺旋状過程」図に照らした指導内容の分析結果

(1) A. 表現の分野における分析結果

先の論文での小学校学習指導要領（音楽）の内容分析においても目安とした、スワンウィックの示した音楽的発達と年齢に照らすと、まず問題視されるのは、いわゆる「螺旋図」の第四段階に属する「価値」に相当する項目が盛り込まれていない点であろう。つまり、中学3年生ともなると、自分なりの音楽に対するはっきりとした「価値観」が育っているべきだと思われるが、それに見合う内容が示されていないのである。例えば、『独自』の解釈による表現の工夫、あるいは『独自』の手法による即興的創作、あるいは『各自の好み』に応じて選曲した楽曲を演奏する、などの内容は、スワンウィックの「螺旋図」の第四段階に組み込まれる内容であり、そうした内容が中学校の指導要領に盛り込まれるべきであろう。

小学校から中学校を一貫して眺めてみても、指導要領の示すところには、児童・生徒独自の「価値観」を育てる内容はみだされず、今後の大きな課題であると思われる。

一方それは、いわゆる「学ぶべき、あるいは教え込む」内容表現に偏っていることをも意味している。つまり、児童・生徒が「自分なりに」試みる段階が、とくに2・3年生で少なくなっているのである。それは、1年生では「感じとって・気を付けて」という文言が、2・3年生では単に「感得して・生かして」という文言に変えられることによって、スワンウィックの「螺旋図」の『操作的』（第一段階）『音楽の日常的語法』（第二段階）『音楽の慣用的語法』（第三段階）に属す内容（つまり「学ぶべき、あるいは教え込む」内容）の方が、『感覚的』（第一段階）『個人的表現性』（第二段階）『思索的』（第三段階）に属す内容（つまり「自分なりに」試みる内容）より多いことからわかる³⁾。

それはまた、『指導案』という従来の教師主導型教育観から『支援案』という児童・生徒主導型教育観へと教育の在り方自体が大きく変換しようとする中でも、とくに注意すべき事項であろう。

他方、2・3年生で、スワンウィックの「螺旋図」の第一段階の「素材」に関する内容が極端に少ない点も気になる。つまり、どの年齢層においても音楽活動においては、まず「鳴り響く」ことが基本になることは、スワンウィック自身も述べている⁴⁾ことであり、その意味においては、2・3年生においても、いわゆる「素材」に関する内容が多く盛り込まれるべきであろう。例えば、1年生の「楽器の『基礎的な』奏法を身につける」を、2・3年生では「楽器の『本格的な』奏法を見につける」として、3年間を通して楽器の「奏法」を一貫して極めていく必要があるし、また、1年生の「豊かな響きの歌声・明確な発音に気をつけた歌唱」を、2・3年生でも引き続き盛り込む必要がある。

1年生から2・3年生へと移行するにあたって、指導要領の内容を整理した表1・2を一見すると、確かに、スワンウィックの「螺旋図」の下の段階から上の段階へと音楽的発達に即した内容の移行が見られるが、それにしても「形式」に属する内容が、それも「学ぶべき、あるいは教え込む」内容があまりにも多く盛り込まれている点も気になる。それらは、前述したが、1年生での内容を2・3年生では単に「生かした」という表現に変えて示しているに過ぎないが、やはり2・3年生と言えども、「素材」「表現」「形式」に属する内容をバランスよく盛り込むべきであろう。つまり、音楽のような表現の分野の活動においては、高学年では「形式」

に目を向けるべきとしても、あくまでも「素材」「表現」を主眼に置いた表現活動を目指した上での「形式」の把握であるべきであろうし、本章冒頭でも述べたように、やはりスワンウィックの「螺旋図」の「価値」に属する内容をさらに付け加えるべきであろう。それは、「支援案」の導入を図る意味合いでも、当然考慮されるべき事項であろうし、また音楽の教科にとどまらず、中学校のどの教科においても生徒の「価値観」を育てる意味合いからも、今後考慮されるべき事項であろう。

一方、最近の中学生の合唱コンクールや吹奏楽コンクールのレベルの高さからすると、それはたとえ一部の生徒を対象にしたクラブ活動の結果であるとしても、表現の分野の共通教材は、やや時代に適合しない内容のものが盛り込まれていると言わざるをえないであろう。つまり、コンクールでは、意欲的に現代作曲家の曲が課題曲として選曲されているのに対し、共通教材に盛り込まれている曲は、相いもかわらず、明治・大正期の作曲家の作品が大半を占めているのである。しかも、滝廉太郎の合唱曲が二曲取り上げられていることは、その曲が時代を超えた名曲であるとしても、中学校の共通教材八曲⁵⁾中の二曲という意味では、選曲に偏りが生じているとしか言いようがなかろう。

しかも、現代の中学生が学校外で歌っている、いわゆるポピュラー・ソングのリズムや旋律形態からすれば、それらと共通教材の音楽的要素とのギャップは、学校音楽教育離れの一因となるとも言えよう。

このような意味では、補充教材としてどのような歌唱教材を選曲して与えるかが、教師の手腕の見せ所となろう。また、共通教材を陳腐なものとしてではなく、現代の生徒の「価値観」に適合した教材分析・教授の必要性がクローズアップされてこよう。

この点の具体的指導事例に関しては、またの研究に譲る。

(2) B. 鑑賞の分野における分析結果

A. 表現の分野と同様に、B. 鑑賞の分野においてもまず気になるのが、「素材」に対する内容が極端に欠けているということである。この点は、小学校の指導要領の分析でも指摘したことであるが、音楽鑑賞においては、どの年齢層においても、まず「素材」、つまり楽器や声に漠然と耳を傾けるのが基本であろうと思われるし、その点はスワンウィックも指摘しているところでもあり⁶⁾、音楽との良い「出会い」をまず確保するために第一に留意すべき点であろう。そうした「鳴り響く」音楽鑑賞の視点からしても、小学校、中学校を問わず、教師は児童・生徒が「素材」に目を向けさせる支援が必要となろう。その意味では、小学校指導要領1・2年生の鑑賞の分野の内容に表示されている「楽器（声）の音色に気をつけた鑑賞」は、小・中学校に一貫して盛り込まれるべき内容であろう。

このような視点で見ると、2・3年生の内容が「形式」の段階に極端に偏っていることが気になる。この点に関しては、作曲者の生涯やその作品、楽曲分析と、とかく教師の説明に終始する授業形態が多くなりがちであり、とくに留意したい点でもある。

小学校指導要領の分析でも述べたが、鑑賞教育においては、まず「素材」に耳を向け、次にその「表現」がどこから派生しているかに目を向け、さらにその曲の美しさを支えている「形式」に目を向ける、そして可能な限り、自分の視点で、つまり独自の「価値観」で、その曲の良さを自分の言葉で語れるように導いていくべきだと思われる。このような鑑賞教育の道筋は、

どの年齢層にも共通している点は、音楽のもつ（あるいは美術の分野にも言えるかもしれないが）独自性であると思われる。

一方、生徒が「自ら試みる」内容が、いわゆる教師から「学ぶ、あるいは教え込まれる」内容より少ない点も問題点として指摘されよう。つまり、スワンウイックの左半分の内容に属する内容、すなわち『感覚的』『個人的表現性』『思索的』内容が、右半分の内容に属する内容、すなわち『操作的』『音楽の日常的語法』『音楽の慣用的語法』の内容より少ないのである。この点は、小学校指導要領においても、また中学校指導要領のA、表現の分野においても共通して言える事項である。さらにその点に関連して言えることは、1年生での内容表示における「感じとる」という文言が、2・3年生では「理解した」という文言に変えられているに過ぎない点であり、この点も問題視されよう。

他方、鑑賞の分野においても、共通教材が、いわゆるクラシック音楽や民族音楽に偏っており、中学生が学校外で好んで聴く、いわゆるポピュラー音楽の教材化の問題や、いわゆる現代音楽の導入も、今後の大きな課題となろう。例えば、日本を代表する現代音楽作曲家・故武満徹が、晩年クラシック音楽とポピュラー音楽を結びつける音楽活動を目指していた中で、そうした現代音楽界の動向をも視野に入れた学校音楽教育の在り方が今後当然考えてられていくべきであろう。

つまり、現代に生きている作曲家の、いわゆる調性和音ではない作曲技法による作品の教材化も視野においた音楽教育の必要性を痛感する。それらの音楽は、いわゆる五線譜によらない譜法で記されているものが多く、それらの音楽を教材化することによって、五線譜成立の歴史を知ることにもなろうし、五線譜の特徴・意義を知ることにもなろうし、現代音楽作品の、設計図や絵図のような譜法にも触れることにもなろうし、さらにそうしたことを通して、音楽という見えない芸術を他者に、あるいは後世に残す作業としての『記譜』の意義をも考える機会をもつことにもなろう⁸⁾。

またそれは、現行の指導要領に新たに盛り込まれた「即興表現活動」との関連においても意義深い内容となろう。つまり、即興表現におけるコラージュ作成⁹⁾などは、現代音楽作曲家の楽譜¹⁰⁾にも通ずる要素が含まれていることを把握させることになり、生徒に音楽を身近な存在として感じさせることになるであろうと思われるからである。

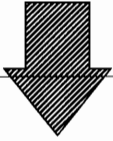
この件に関しても、他の研究に譲りたい。

結び

本稿では、中学校の学習指導要領の内容を、まず、イギリスの音楽教育学者キース・スワンウイックの記した「音楽的発達の螺旋状過程」図に照らして整理区分して表に示し、「音楽的発達」に即した内容が盛り込まれているかを分析したが、そぐわない内容や、あるいは配されているべき内容がもれているなどが浮き彫りになり、それにとまらぬ問題点も明らかになった。とくに、音楽の時代的背景からすると、現代に生きる作曲家の現代作品をどのように盛り込むかに関しては、問題点も多く、つまり、いわゆる過去の名曲の演奏や鑑賞のみで成り立ちがちな音楽教育のままで果たして良いかという問題は、今後の音楽教育を考える上での大きな課題になるものと思われる。それはまた、「即興表現」の分野との連携も視野に置きながら研究されていく課題でもあろう。

注

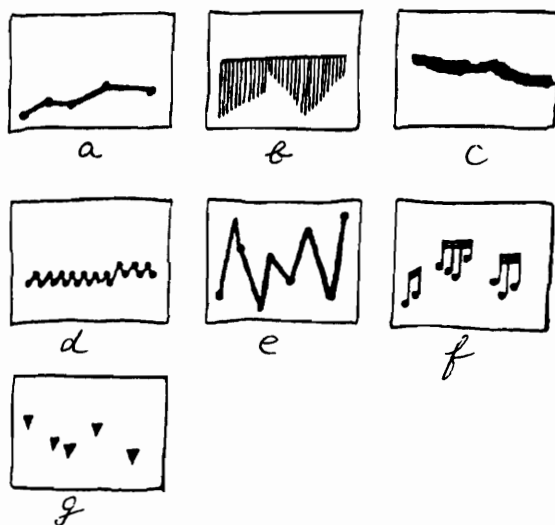
- 1) 竹井成美「児童・生徒の音楽的発達に即した音楽教育の在り方—キース・スワンウィックの『音楽的発達の螺旋状過程』図に照らした小学校指導要領(音楽)の分析を中心として—」宮崎大学教育学部紀要 教育科学 第80号, 1996。
- 2) 竹井成美「音楽科教育における即興表現・創作の試み(1)—図形楽譜による即興演奏を中心として—」宮崎大学教育学部紀要 教育科学 第73号, 1993と、竹井成美「音楽科教育における即興表現・創作の試み—Keith Swanwickの『音楽的発達の螺旋型モデル』図を生かした、中学校における即興表現・創作を中心として—」音楽教育学 第25—3号, 1995を参照。スワンウィックの「螺旋図」自体は、Keith Swanwick: *Music, Mind, and Education*, Routledge, 1988, p.76, キース・スワンウィック著、野波健彦・石井信夫・吉富功修・竹井成美・長島真人共訳『音楽と心と教育』音楽之友社, 1992, 109ページに掲載されている。
- 3) Swanwick: *ibid.*, pp.121~129と、スワンウィック著、野波他共訳、同書, 166~176ページ参照。とくに、スワンウィックの「強い枠づけ」と「弱い枠づけ」の論理と「出会い」と「教授」の論理は示唆に富む。
- 4) Swanwick: *ibid.*, pp.131~132, スワンウィック著、野波他共訳、同書, 178~180ページ参照。
- 5) 1年生では、三木露風作詞・山田耕稼作曲「赤とんぼ」、日本古謡「さくらさくら」(合唱)、江間章子作詞・團伊玖磨作曲「花の街」、2年生では、土井晩翠作詞・滝廉太郎作曲「荒城の月」(合唱)、江間章子作詞・中田喜直作曲「夏の思い出」、林古溪作詞・成田為三作曲「浜辺の歌」、3年生では、吉丸一昌作詞・中田章作曲「早春賦」、武島羽衣作詞・滝廉太郎作曲「花」(合唱)である。ちなみに「赤とんぼ」は1927年、「花の街」は1947年、「荒城の月」は1901年、「夏の思い出」は1949年、「浜辺の歌」は1914年、「早春賦」は1913年、「花」は1900年に作曲されたものであり、「さくらさくら」を除いても、半数の四曲が明治・大正期の作品である。また昭和期とて、「赤とんぼ」はごく初期のものであり、「花の街」「夏の思い出」が新しいものといえるが、それさえ決して新作とは言いがたい。
- 6) 4)と同じ。
- 7) また武満は、近年、音楽の分野のみにとどまらず、美術・演劇をも巻き込んだコラボレーション(共働)の論理を構築しつつあった。この論理は、最近の表現化構想にもつながるものであり、多くの示唆に富んだ論理だと思われる。そのような音楽界の新しい動向にも目を向けた音楽教育の改革が今後望まれるであろう。「武満徹と『共働』」朝日新聞, 17面, 1996, 4月23日付け(宮崎版)。
- 8) 現代の音楽教育はほとんどの場合、五線譜によってなされているが、教師も生徒も、その五線譜が誕生するまでの、見えない音楽を他者に伝えたり、後世に残すために試行錯誤して生み出された多様な記譜法の存在自体を知らないし、その歴史さえ知ろうとしないのが実情である。しかし、もし見えない音楽を記す方法が考案されていなかったなら、グレオリオ聖歌も、ルネッサンス音楽も、今日学校音楽教材として指定されているすべての音楽も知りえなかったことになる。つまり、何らかの楽譜で書き記された音楽のみを、その楽譜を通してのみ現代に再現できるからである。例えば、中世の絵などには楽器が描かれており当時器楽音楽が存在していたことは確かであるが、それを記した器楽譜が残されていないため、当時の器楽音楽がどのようなものであったかを伺い知ることはできない。以下の表は、五線譜誕生の歴史を簡単に整理したものである。教会の権力が強かった間は、楽譜を記す人は教会関係の者であり、したがって教会が手厚く管理した声楽譜は書き記されて残ったのに対し、教会では排斥されていた、いわゆる舞曲などの器楽譜はまったく残されていないことが視覚的にも確認できる。

	声 楽 譜	器 楽 譜
古代ギリシア	声楽譜	器楽譜
中 世	音程譜 ネウマ譜 文字譜 譜線付きネウマ譜 モドゥス記譜法 定量記譜法	タブラチュア（奏法譜） による鍵盤譜・リュート 譜など
	黒符（羊皮紙） 白符（紙）	
ルネッサンス		
バ ロ ッ ク 以後	<ul style="list-style-type: none"> ・ 譜線 5 本に確定 ・ 小節線の付記 ・ 音部記号の統一 ・ 調号の位置の確定 ・ スコア譜の書式の確定など <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">近代五線譜の確立</p>	

表は、皆川達夫『楽譜の歴史』音楽之友社、1982、及び竹井成美訳「記譜法」の項、ニューグローヴ世界音楽大事典5、273～330ページ、講談社、1993などを参照・作成。

このように楽譜誕生の歴史を知ることは音楽教育においてかなり重要であるものと思われるが、その楽譜の歴史・意義を考える機会はわが国の音楽教育の中では皆無であり、したがって、音楽教育を受けた者のほとんどが、教えられる音楽はすべて五線譜によって記されていると思っているのはもちろんのこと、古い音楽も、いわゆる現代音楽もどのような譜法で記されているかを知らうとさえしない、と言うより、そのような音楽もまた当然五線譜で記されていると思っているのが一般的である。そのような意味においては、例えば、現代音楽に目を向ける授業を取り入れることにより、もはや五線譜では表せない音楽が存在することを知り、さらに五線譜誕生の長い歴史をひもとく機会を与えることにもなろう。このような現状をふまえて、それをひもとくきっかけとなるように『西洋音楽探訪—楽譜の誕生』と題したレクチャー・コンサートを企画し（宮崎県立芸術劇場イヴェントホール・1996年5月18日開催）、あわせて生涯教育の一環としての音楽教育の在り方も模索する予定である。

- 9) 竹井、上掲書、音楽教育学 第25—3号と竹井成美・牧原希光子「音楽科教育における即興表現・創作の試み(2)—中学校における即興表現演奏を中心として—」宮崎大学教育学部教育実践研究指導センター研究紀要 第3号、1996で、附属中学2年生を対象とした即興演奏におけるコラージュ作成に関する報告をしたので、それを参照。
- 10) 例えば、ディーター・デ・ラ・モッテの「7木管楽器、2トロンボーン、6弦楽器（または弦楽器群）と（任意に）共同作業する聴衆のための『ターフェルムジーク』」（1972）のような、記号板によって演奏者のなすべき行為をおおざっぱに指示した例は、生徒のコラージュとさほどかけ離れていないものである。



aはピアノ・レガート，主に狭い音程でテンポは静かに。bは速いパッセージ。cは狭い空間のグリッサンド。dはトリル。eはアジタート，生き生きと強く，とくに大きな音程で。fは明瞭な休止によって区切られた生き生きした音群。gはアクセントの強いスタッカートを意味する。ヴァルター・ギーゼラ著・佐野光司訳『20世紀の作曲—現代音楽の理論的展望』音楽之友社，1988，201ページから引用。また，図形楽譜の試みに関しては，竹井，上掲書，紀要，第73号，及び，竹井，上掲書，音楽教育学，第25—3号を参照。

(1996年4月30日受理)