

音楽教育の実践と展開

井 後 和 恵

四條畷学園短期大学

Advancing Practice of Music Teaching

IGO Kazue

Shijonawate Gakuen Junior College

四條畷学園短期大学紀要 第 50 号 別刷

平成 29 年 12 月 25 日

音楽教育の実践と展開

井 後 和 恵*

Advancing Practice of Music Teaching

IGO, Kazue

はじめに

音楽を学ぶ理由は人それぞれであり、楽器を弾けるようになりたいという理由からかもしれないし、あるいは純粋に音楽を楽しみたいという理由かもしれない。しかしながら多くの場合、学校で授業を受けなければならないから音楽を始めということがほとんどであろう。このような人たちの場合、音楽教育の成果が上がるかどうかということは、いかに適切に指導されるかということに左右される。このことを常に留意して指導することによって、生徒の音楽に対する感受性や能力を大きく伸ばすことが可能となってくる。

本稿では、筆者が実際に行っている音楽教育とその重要性について述べていくことになるが、その際に、知っておくべきは基本的な心理学の知識である。生徒との適切な関係を保ち、生徒の学習の成果を確かなものにするためには、心理学の知識はきわめて重要である。よって第1章では、生徒に指導を行う上で必要不可欠な心理学の知識について簡潔に述べ、続いて音楽教育の重要性について記述していく。

第2章では、特に今回は幼児に対する音楽教育の実践について詳説し、続いて第3章では学生への具体的指導方法について説明する。

第1章 音楽教育の重要性

I. 心理学の援用

学習について考えるときに忘れてはならないのが、学習の成果が上がるのはどういうことかということである。ここで重要になってくるのが、心理学が果たす役割である。心理学が人間の行動を

研究するものである以上、教師と生徒の適切なつながりをはかり、生徒の学習の成果を確かなものにするために、心理学の知見は必要不可欠である。

それでは学習というのは、心理学的にいうと、どういうことになるのであろう。心理学で、学習とは新しい習慣を作ることによって行動が変化するということを意味している。すなわち、学習の根本をなすものは「刺激」(stimulus)と反応(response)との結合であると考えるのである。音楽の学習の成果を上げるためには練習が必要であり、練習が必要となると、「刺激」-「反応」の原理は無視することはできない。この原理を言い換えると、「行うことによって学ぶ」という考え方である。これは学習者の反応を重視するものであり、実技的学習では無視することのできないものである。この「行うことによって学ぶ」際に重要なのが「反復の頻度」である。反復練習をせずに音楽を上達させることは不可能である。反復練習を生徒に課す際、教員が注意すべきは、報酬や成功のような正の強化が、罰や失敗のような負の強化より有効であるということである。すなわち同じ間違いを繰り返す生徒や、失敗をした生徒に対して、厳しく叱責するのはできるだけ避け、褒めることによってその失敗を回避させるように指導する方が好ましいといえるのである。

認知主義の学習理論のもっとも大切なことは、「理解による学習」が暗記や公式などによる学習よりも持続性があり転移性があるということであろう。次にこの考え方では、常に学習者が考慮に入れられている点も見落とせない¹⁾。学習者が自ら目標を設定することは動機付けとしても大切であるが、成就感や失敗感とも密接に関係してくる。また生徒たち自身で目標を設定することによって、

* 四條畷学園短期大学 非常勤講師

彼らが、全体から部分を理解するという考え方ができるようになり、部分から全体を考えるという誤り、いわゆる「合成の誤謬」²⁾を避けることができるようになる。

Ⅱ. 音楽教育の重要性

音楽教育の考え方には大きく二つの考え方、すなわち「音楽教育とは、純粋に音楽的に固有の能力を育成すべきもの」とする考え方と、「音楽教育は、音楽を通してさまざまな能力を育成する」という考え方である。前者は、音楽はそれ自体学ぶ価値があるものであるという立場であり、後者は、いわゆる「情操教育」に重きを置く立場である。双方をバランスよく勘案した上で、指導するのが理想ではあるが、実際の教育現場では、生徒一人一人で能力の違いや、音楽への嗜好性も異なっているので、実際には、個々の生徒の力量に応じて指導を行っている。

ここで注意をせねばならないのは、前者のように、音楽そのものに価値を見いだして教育するという方法に重きを置きすぎると、学校教育における音楽教育の意味が希薄になってしまうことである。一方、後者の「情操教育」の考え方とは、「音楽や芸術には人の精神を向上させる力がある」という考え方である。この考え方がなければ、学校教育において音楽を教える意味を見いだすのは難しいと言えるが、この方法も突き詰めすぎると、音楽をただ単に教育の手段の一つであると見なし、不十分な教育で終わってしまう危険性がある。

文部科学省が出している学習指導要領では、音楽科の目標はそれぞれ次のように挙げられている。

「表現及び鑑賞の活動を通して、音楽を愛好する心情と音楽に対する感性を育てるとともに、音楽活動の基礎的な能力を培い、豊かな情操を養う。」『小学校学習指導要領』（平成20年3月・平成21年3月）

「表現及び鑑賞の幅広い活動を通して、音楽を愛好する心情を育てるとともに、音楽に対する感性を豊かにし、音楽活動の基礎的な能力を伸ばし、音楽文化についての理解を深め、豊かな情操を養う。」『中学校学習指導要領』（平成20年3月・平成22年11月一部改正）

「音楽の幅広い活動を通して、生涯にわたり音楽

を愛好する心情を育てるとともに、感性を高め、創造的な表現と鑑賞の能力を伸ばし、音楽文化についての理解を深める。」『高等学校学習指導要領』（平成21年3月）

すなわち学校教育における音楽教育は、音楽固有の能力の育成を通して「豊かな芸術性の基盤を養う」とともに、情操の育成を通して「人間形成に貢献する」ということにその使命があるとされているのである³⁾。

Ⅲ. 成年への音楽指導

音楽を大人になってからはじめる人、ないしは音楽の勉強を再開する人への指導方法には注意を要する。そのような人の中には、以前に音楽の勉強でつまづいた経験を持つ人があり、そのような場合には、まずその問題への対処が必要となる。おそらく子どもの頃や学生の頃に厳しいレッスンを受けて、音楽に対する自信を失った、あるいは人前での演奏で失敗をしたという苦い経験を持っていることがあるのかもしれない。また、音楽教育が情操教育を涵養するだけのものだとしてしまうと、成人に音楽教育をする理由が説明できないということになる。

このことに関してウェストニー(2015)は、シャーロック・ホームズとアルベルト・アインシュタインを例に挙げて、音楽の効用を次のように述べている⁴⁾。もちろんホームズは実在の人物ではないが、ホームズもアインシュタインも、なにか問題が生じた際に、音楽を使うことによって、その解決法の端緒を導き出すという共通点がある。すなわち、二人とも問題解決に本当に行き詰まると、バイオリンを弾くのである。

「わたしはじっさいひどく疲れていたもので、忠告に従った。私が寝室にしりぞくとき、ホームズは燐る火のまえにすわっていたが、夜が深々とふけていっても、居間からは低く憂鬱そうにかき鳴らされるバイオリンの音が聞こえ、彼が調査にのりだしたこのふしぎな事件をまだしきりに考えつづけているのがわかった。」⁵⁾

ホームズは論理的推論の過程に重きを置いていたようだが、彼はもう一つの過程、すなわち音楽を演奏するという行為にも大きく信頼を寄せていたのである。

アインシュタインの息子は次のように述べてい

る。「父は行き詰まってしまって、自分の仕事が困難な局面に陥ったときにはいつでも音楽に専念したものです。するといつも、すべての問題が解決するのです。」

彼らは自分自身を音楽に没頭させることにより、特にバイオリンを弾くことによって現実世界の問題を解決したのである。アインシュタインは、彼の最も有名な理論は、音楽によってその形式と関係性が影響を受けたとよく語っていたという。

成人が音楽をすることによる効用について、ウェストニー（2015）は次のようにまとめている⁶⁾。

「私は個人的に、ピアノを弾くことでこのような効果があることを知っている。これは、両方の脳に何らかの関係があるものであって、両手の独立した動きによって刺激されることによるものかもしれない。どのような場合であっても、私はピアノを弾くときには、ノートを手元に置いておかなければならない。というのも、どこに車の鍵を置き忘れたかというようなつまらない事柄から、十年後の自分の生涯の目標というような重要な事柄にいたる、すべての種類の解答の答えを得ることがあるからである。この精神と体の一致は、どの段階であっても、成人としては、音楽を演奏しているときにのみ見いだされるたった一つの報酬なのである。」

第2章 幼児への音楽指導

1. リトミック教育

幼い子どもたちは、ほとんどの場合、音楽が楽しくて夢中になる。このような状態を出来るだけ維持して指導することが肝要となってくる。

文部科学省の幼稚園指導要領では、以下のよう

- (1) いろいろなものの美しさなどに対する豊かな感性を持つ
- (2) 感じたことや考えたことを自分なりに表現して楽しむ。
- (3) 生活の中でイメージを豊かにし、様々な表現を楽しむ。

これらは、いわゆる情操教育といわれるものであり、これは「文化的価値の高い対象に向けられた、温和で持続的な感情反応をさし、対象の種類に応じて、美的情操、倫理的情操、宗教的情操、知的情操などに分かれる。やさしくいえば、善いもの、

美しいもの、正しいもの、すぐれたものなどの価値を、直感的によみとり、その価値の体験に喜びを感じ、それを追求しようと望む気持ち」（藤永保『幼児の心理と教育』有斐閣、1985）と考えられるものである。この狙いを達成するためには、例えば、絵を描く・詩を歌ったり、遊戯をする・草花や鳥を鑑賞したりするなどの教育をあげることができよう。このような教育が行われることにより、幼児は、自らの知的好奇心を満たし、知的技能を養うことも可能となってくる。

そして、このようなねらいを音楽教育において実現するために、リトミックという教育が実践されている。これはエミール・ジャック＝ダルクローズがジュネーブ音楽院の教授として学生の指導にあたっていた際に開発した音楽教育法である。

「リトミック」には、リズム運動・ソルフェージュ、即興演奏という、3つの中心的手法がある。ダルクローズは次のように説明している。

「音楽を味わわせ、好きにさせるには、子どものうちに聴く力を育成するだけでは十分ではない。音楽において、最も強烈に感覚に訴え、生命に最も密接に結びつく要素というのは、リズムであり、動きだからである。(…) リトミック教授法の訓練はすべて、集中力を強化すること、身体を高次の精神次元に追従させることからくる、いわば圧力のかかった状態に慣れさせること(…)を目的としているのである。(…) この方式(リトミック教授法)が原理としているのは、理論の勉強は実践のあとにおかれるべきであるということ、子どもに規則を教えるには、そういった規則を生み出した事象を体験させてはじめて教えなければならないこと、子どもにまず教えるべきことは、子どものもつ能力のすべてを使わせること等々である。子どもに他人の考え方や結論を知らせるのは、そのあとでよいのである。(…) リトミック教育の目的は、学んだあと、生徒たちが、「知っています」ではなく、「やりましたといって—そのあと、自分を表現したいという欲求を自分のうちに生み出すようにすることである。(…) ソルフェージュの学習が目覚めさせるのは一音の高さの段階と相互関係(調性)の感覚とそれぞれの音色を識別する能力である。(…) ピアノでの＜即興演奏＞の学習は、触覚を利用して、リトミックとソルフェージュの概念を、その音楽的表出という観点で結びつけ、触

覚—運動間感覚を目覚めさせ、生徒たちに、この楽器の上にメロディ、ハーモニー、リズムを備えた音楽的思考を表現することを学ばせる。」⁷⁾

リトミック教育により、子どもたちは体を動かすことに喜びを見出し、音楽に合わせて素早く反応することが可能となり、さらに、リトミックを幼児への音楽教育の入り口にすることによって、音楽が好きという感情、これはその対象に対する直観的な価値志向といえるが、それは対象に対する知的興味を高め、認識を深めることで、ますますその対象への愛着を強くすることが可能となってくる。たとえば、船が好きな幼児が、船に関してはおとな顔負けの知識を持っているなどはその一例である。

ダルクローズと同時代の教育家マリカ・モンテッソーリ⁸⁾も、ダルクローズから大きな影響を受け、幼児教育における音楽教育を重要視していた。

モンテッソーリは、子どもは音楽を聞くと、メロディではなくリズムにだけ反応するのを観察した。すなわち子ども達は、あるリズムに合った小さな踊りを振り付けられると、その後、次第に曲のテンポに合わせて動くことができるようになり、曲の速さの変化をつかむことができるようになる。

またモンテッソーリは、子どもが教えられてではなく、自由な動きのリズムを自発的に表現するためには、ピアノの演奏が大変重要な意味を持つことを指摘している。教師はピアノを演奏する際、曲のリズムを強調しすぎず、メロディの持つ表情を損なわないテンポで感情を込めて演奏しなければならないとしている。このように、子どもの音楽感覚へと働きかけるものとして、教師自身の感情の豊かさと演奏の的確さが重要な役割をもつのである。

リトミックを用いたリズム運動に習熟することによって、子ども達は体の動きを伴わない「音楽鑑賞」ができるようになる。モンテッソーリによると、子どもにシンプルなフレーズを選んで聞かせる活動を続けていくと、次第に子どもは「音楽を聴く楽しさ」を味わうようになるという。彼女はこれを「子どもの音楽会」と呼び重要な実践の一つとしている⁹⁾。

Ⅱ. 楽器の演奏と楽譜の読み書き

リトミックの他に、子どもへの音楽教育で重要

なのは「音楽の演奏」と「楽譜の読み書き」である。この重要性については、すでに挙げたダルクローズやモンテッソーリも著書の中で度々指摘している。

子どもの楽器演奏には、まず子どもに適した簡単な楽器が必要であり、次に子どもの興味をそそる「教師のすばらしい演奏」が欠くことのできないものである。子どもに適した楽器としては、安価なものとしては縦笛などがあげられるが、人気のあるものとしてピアノやバイオリンが挙げられるであろう。

楽譜の読み書きは、音楽そのものではないが、楽譜が読めるようになれば、子どもたちは、音楽を自由に表現する契機を得ることができる。このことに関しては、第3章で詳しく説明する。

Ⅲ. 指導上の留意点

幼児に音楽教育を行う場合に指導者が留意しなければならないのは、過度に表面的な礼儀正しさや統制にとらわれてはならないことである。集団的な統制を強調することは、幼児一人ひとりの異なった要求や状態を無視することになり、その問題は幼児にとっては、ゆゆしい深刻な問題である。幼児に日常生活上の決まりを教え、しつけをすることも、指導者の仕事の一部に含まれることは事実であるが、それは必ずしも基本的な課題ではない。むしろ、人とのふれあいの楽しさを経験させ、未知との出会いの中で考える喜びを知らせることこそ、保育者が自らに課すべきことである。それはまさに、一人の人間としての知性と人格の高まりが、指導者自身に求められていることでもある¹⁰⁾。

第3章 学生への音楽指導

I. はじめに

音楽専門としない学生、例えば教員志望や保育士志望の学生が音楽を勉強する場合、授業で仕方なく勉強をしなければならないという事が多い。このような場合、当人に音楽に対する興味は非常に少ない。このような生徒に指導するときには、まずその生徒の音楽への興味を引くことから始める必要がある。

ピアノにほとんど触れたことがない学生であっても、限られた時間で現場に見合う実力をつけて送り出さなければならない。

ここで実際に私が行ったのは、2種類の指導方法

である。一つが、楽譜を読み、音を正しく演奏し、歌を歌うというような、実践的な技能を養う指導（以下アウトースキル）であり、もう一つが、個性・想像力・感性など欠くことのできない「内面指導（以下インナースキル）」である。これらのインナースキルは、初歩の音楽にとっても必要不可欠で、初心者でもすぐできることである。例えばベートーヴェンが行った指導は、途中で小さなミスがあっても、そこでは止めずに終わりまで通して弾かせ、あとでそのミスを指摘した。そして譜面をだいたひ間違いなく弾けるようになれば、表現法を主に教えた。彼の弟子にはルドフル大公やピアノの教師として有名なツェルニーや、ピアノの巨匠のリストもいる。

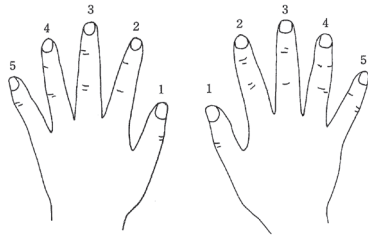
ベートーヴェンは概して名人的、外的派手さを技術的に追求するよりは、内面的な表現することに重点を置いて教えた。したがってベートーヴェンはピアノのテクニックを表現の手段として完全に表現に従属させた最初の人である。ベートーヴェンは「音楽は自分の内部から火を打ち出さねばならない」と語り、内なるものを表現することにこそ音楽の価値をおいたのである。

Ⅱ. アウトースキルの具体的指導方法

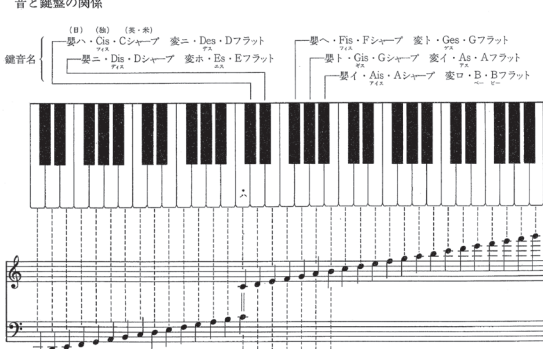
（1）準備段階

①指の名称と、音と鍵盤の関係を説明する¹¹⁾。

指の名称



音と鍵盤の関係



鍵盤名

（日）	（英・米）
嬰ハ・C♯・Cシャープ	変ニ・D♯・Dフラット
嬰ニ・D♯・Dシャープ	変ホ・E♯・Eフラット
嬰ハ・C♯・Cシャープ	変ト・F♯・Fフラット
嬰ト・G♯・Gシャープ	変イ・A♯・Aフラット
嬰イ・A♯・Aシャープ	変ロ・B♯・Bフラット

音名

（日）	（英・米）
C	C
D	D
E	E
F	F
G	G
A	A
H	B

→半音上げるときは -is をつける。
半音下げるときは -es をつける。
例外：E♯は Es
A♯は As
B♯は B とする。

②5度以内の音程のメロディ（節）を課題としてだす。

右手

左手



③自然に丸くした手を鍵盤にのせる。

④楽譜に目線をすえたまま「ドレミファソ ソファミレド」と「探り弾き」をする。

ここで、椅子の座り方、手首の高さ、重心の移動の仕方というような具体的な事柄を教える。

ここで指や手が固くて、うまくピアノを弾くことが出来ない生徒もいるが、よほど技巧的な曲でない限り、指が動かなくてピアノが弾けないということはない。これは、どの鍵盤をどの指で抑えたらよいのかということについて、頭からの指令が届いていないために指が動かないのである。このような場合、楽譜に指番号や和音記号を記入させてから、曲を分析させて理解させた上で、実際に技術的な練習に入るようにしている。

（2）5度以内のメロディ（節）の曲¹²⁾

ここまでできた学生には実際の曲を弾き歌いさせることになる。例えば5度以内で弾ける曲には“Hänschen klein ging allein”「ハンスちゃんがひとり」、 “Hänsel und Gretel”「ヘンゼルとグレーテル」や “Winter Ade!”「さよなら冬さん」などがあり、これらの曲を使って実際に指導している。

（3）5度以上のメロディ（節）の曲（指使いの原則の指導の開始）¹³⁾

つづいて5度より広いメロディ（節）を教える。ここでは指使いの原則を徹底して指導する。ここで指使いの原則についてであるが、これは一般に次のような原則に基づいて行われる。

1. 隣の鍵盤には、隣り合った指を用いる。
2. 同鍵盤の反復には、指を変える。
3. 黒鍵には、できれば「1」を用いない。「5」も「1」に準ずる。
4. 1. の例外
 - a) 拡大 隣り合った指で、隣り合わない鍵盤を弾く場合。

b) 縮小 隣り合った鍵盤に隣り合わない指を用いる場合。

c) 跳躍 同一の指を異なった鍵盤に続けて用いる場合。

指使いの原則を習得するために、音階とアルペジオ（分散和音）とカデンツ（和音の連続）を練習すればよい。

この段階では教則本を弾かせることになる。実際に教育現場では、教則本以外の曲（童謡など）を弾かせることも多い。

（4）さらなる指導

音楽的に曲を弾くために、工夫したタッチを教える。以下で具体例をあげて説明する¹⁴⁾。

わたしや 音楽家 曲・四 不 詳



1. わ た し や お ん が つ - か も り の こ と す り き
2. じ ゃ う ざ に バ イ オ ル リ ン ひ い て み ま し ょ う
3. た ふ い こ を た た い て

音符の上についている点（・）は、スタッカートいい、音を跳ねるように、軽く切って弾くことを示す。この曲を弾く際には、手首を支点として、それから先を上下に動かす。

楽譜における記号「 \frown 」は「スラー」という。二音間に \frown がついている場合、はじめの音を強く、あの音を短く、軽く、弱く弾くのが原則である。器楽曲の場合は、歌の場合よりも、後の音はより短く、より軽く弾く。3音以上に渡って \frown がついている場合は、その部分がひとまとまりになるように意識して弾く。かつてドイツの作曲家の Franz Magnus Böhme が「歌詞と曲とが一体になってこそ、歌の十分な魅力と理解が生じるものだ。」と述べていたとおり、歌とピアノが一体化することに十分留意しなければならない。

（5）伴奏の指導¹⁵⁾

これまでの説明はメロディ（節）についての指導法であったが、以下においては伴奏の指導法について述べる。

メロディ（節）が弾けるようになったら、次は伴奏が弾けるようにならなければならない。伴奏は左手で担うことが多く、難しく感じる生徒が多い。下手に伴奏をつけるとメロディの妨げになる

ことすらある。ましてへ音記号で書かれていたら、音を読むのもままならない。そこで、この指導のために、まず主要三和音を教える。

例：ハ長調の主要三和音

I（一度）ドミソ（主和音）

IV（四度）ファラド（下属和音）

V（五度）ソシレ（属和音）

この3つを主要三和音といい、調性音楽の中心をなす和音である。

I・IV・V・I の和音の連結を「カデンツ」といい、これを音進行の基本と考えるのが古典和声学の教えである。

これらの和音は、音の並び方を変えたり、同時に弾かず分散して弾いたりすることもできる。このようにして左手の和音の形を覚えれば、メロディに伴奏をつけることができる。慣れてくるとより複雑な伴奏を付けることができるようになる。様々な伴奏型を習得することにより、ゆっくりした曲から速い曲まで、曲想に合った伴奏が可能となる。生徒たちの多くは音楽の専門用語を理解できないことが多いので、実際に教える場合には、具体例を上げたり、他のものに置き換えたりして説明する必要がある。

（6）読譜について

へ音記号の分散された音の並びを和音として捉えることができると、譜読みが容易になる。これを具体的に譜面で説明してみよう¹⁶⁾。



まず上の段が右手の演奏部分を表し、下の段が左手の演奏部分を表している。右手の演奏はすべて5度以内のメロディ（節）で出来ており、指番号の原則に則って弾くことができる。左手の演奏部分は、一見難解に見えるが、主要三和音で成りたっており、容易に弾くことが可能である。

具体的に言うと、第1小節の右手の部分は指番

号 1313 であり、その後の小節も 1 指から 5 指までの 5 度の音程に収まっており、手の位置を変化させる必要はない。そして、左手の部分は 1 小節目と 2 小節目は I 度だけで成り立っている。第 3 小節に V_7 というまだ教えていない部分が出てきているが、これは主要三和音の V の一種であり、それ以外は、これまでの知識で理解することができる。

このような譜面を読む訓練を重ねていけば、難解な譜面でもある程度は読めるようになる。このことをモーツァルトのピアノソナタの譜面で説明してみよう¹⁷⁾。



まず左手部分に注目すると、音符の数が多いが、1 小節目は I、2 小節目は V_7 I、3 小節目は IV I、4 小節目は V I というように主要三和音で成り立っている。つづいて右手部分についてであるが、1 小節目から 4 小節目までは普通に読むことができるが、二段目の 5 小節目からは一見すると、極めて難解にみえる。しかしながら、最初の音がわかれば、前述した「(3) 5 度以上のメロディ (節) の曲 (指使いの原則の指導の開始)」の項で述べた音階で成り立っている。このような技術を習得させるために、バイエル・ソナチネ等を使っており、教則本が進むにつれて、生徒たちは、より高度な楽曲が演奏可能となる。

Ⅲ. インナースキルの実際的指導

インナースキルの実際的な指導は、アウトースキルのように一定の形式があるわけではない。重要なのは、いかに生徒のモチベーションを惹起するかということであり、ここでは実際に筆者が行ったことについて簡単に述べてみたい。

筆者が教えている生徒の多くは、将来、教師として子どもたちを指導することから、実際に幼稚園児の前で演奏や発表をさせることにしている。このことにより、普段授業で行っているマンツーマンの授業では気づかないようなことを知る契機となる。

例えば、実際の演奏を聞いた園児たちの思いがけない反応により、演奏する喜びを知ることが多い。それによって通常の授業における練習を主体的に行うようになる。

また、その曲に対する解釈を深めるために、課題曲の背景を生徒たちに教えることもある。このことにより、生徒たちの曲に対する理解が深まり、人に訴えかける演奏が可能となる。

むすびにかえて

本稿においては、主に幼児に対する音楽教育のことについて述べてきたが、この教育は幼児に限って行われることなく、中高生や大学生、さらには成人への音楽教育にも共通していることである。すなわち、根底となる教育の基本理念は、教育が各人の人格形成に働きかけ、個性を生かした自己実現を可能とすることにある。幼児期・初等教育における情操教育の重要性は、先に述べたとおりだが、人格が形成された成人においても、習慣となっている動きを改変することにより性格を改善することができる。教育によって人は何時も変容可能なのである。ハムレットは、習慣の改善について次のような言葉を残している。「習慣はほとんど天然の刻印を変えてしまうことができる。」

教師には多くの役割が課せられているが、教師である限り生徒の人格形成及び成長に影響を及ぼすものであることを自覚し、謙虚に自己改革を重ねる必要があり、従来の知識の上にのみ築かれた教育を授けるだけでは不十分である。自ら先人の偉業をたどり、その上で、自己の研究を記録・確立し、その後の世代に、それらを受け渡す努力をしなければならない。

今日のような社会的再建が唱えられている時代においては、従来にも増して個人の再教育が必要となる。ここにおいて音楽教育が重要となってくる。音楽は、実生活と同じく感情生活の反映である。音楽的能力の向上には、肉体的な力と道徳的な力、本能的な力と理性的な力のバランスのとれた入念な教育を受けた人間が自己実現する進化の如何にかかっている。人間の持つ本能的な行動に秩序を与え、身体的な表現に精神性を与えるのが音楽教育である。

参考文献

- ウェストニー、ウィリアム／西田美緒子訳 (2015)『ミスタッチを恐れるな』株式会社ヤマハミュージックメディア
- 大日向雅美 (1986)「教師と幼児の人間関係」前田嘉明、岸田元美編『教師の心理 (1) 教師の意識と行動』有斐閣、P. 209-242
- 音楽之友社 (1983)『小学校音楽教育講座 第2巻 音楽教育の歴史』音楽之友社
- 財団法人ヤマハ音楽振興会音楽研究所編 (2000)『音楽は子どもに何を与えられるか』財団法人ヤマハ音楽振興会
- サムエルソン、ポール／ノードハウス、ウィリアム／都留重人訳 (1992)『サムエルソン経済学』岩波書店
- ジャック＝ダルクローズ、エミール／板野平訳 (1986)『リトミック・芸術と教育』全音楽譜出版社
- ジャック＝ダルクローズ、エミール／板野平監修、山本昌夫訳 (2003)『リズムと音楽と教育』全音楽譜出版社
- 滝本裕造 (1991)『ピアノの基礎』美学社
- 田丸信明 (1998)『びあのどリーむ4 テキスト』学研
- ドイル、コナン／阿部知二訳 (1960)『緋色の研究』創元推理文庫
- バーンスタイン、セイモア (1999)『心で弾くピアノ 音楽による自己発見』音楽之友社
- 羽鳥博愛 (1977)『英語教育の心理学』大修館書店
- 藤永保 (1985)『幼児の心理と教育』有斐閣
- モンテッソーリ、マリア／阿部真美子、白川蓉子訳 (1974)『モンテッソーリ・メソッド』明治図書出版

注

- ¹⁾ 羽鳥博愛 (1977)『英語教育の心理学』大修館書店、P.147-149
- ²⁾ 「合成の誤謬」(post hoc fallacy) とは、一部分について真であることが、必ずしも全体について真であるとは限らないことをいう。例えば、野球場において見やすいようにと一人が立ち上がった場合、その個人は試合を見やすくなるが、球場全体の人々が一斉に立ち上がると、視野は全く改善されないことになる。つまり個人に当てはまるのが全員に当てはまるわけではない、個々に当てはまる事象が全体に当てはまるわけではない事態を「合成の誤謬」というのである。
- サムエルソン、ポール／ノードハウス、ウィリアム／都留重人訳 (1992)『サムエルソン経済学』岩波書店、P. 8
- ³⁾ 財団法人ヤマハ音楽振興会音楽研究所編 (2000)『音楽は子どもに何を与えられるか』財団法人ヤマハ音楽振興会、P. 53-55
- ⁴⁾ ウェストニー、ウィリアム／西田美緒子訳 (2015)『ミスタッチを恐れるな』株式会社ヤマハミュージックメディア P. 298-301
- ⁵⁾ ドイル、コナン／阿部知二訳 (1960)『緋色の研究』創

元推理文庫、P.72

- ⁶⁾ ウェストニー (2015) 前掲書、P. 301
- ⁷⁾ ジャック＝ダルクローズ、エミール／板野平監修、山本昌夫訳 (2003)『リズムと音楽と教育』全音楽譜出版社、P.73-79
- ⁸⁾ 彼女は音楽教育を①リズム運動、②音楽の演奏、③楽譜の読み書きの3つの分野としてとらえた。そしてこれらの音楽教育を行う前に「静寂のあそび」を行うべきことを述べている。音を識別する以前には完全な静寂が必要であり、「静寂の遊び」とは、さまざまな音の原点として「静寂」をとらえたもので、静寂を確立して騒音と音響を聞き分ける鑑識力を養うための訓練である。幼児は、当初、音楽と騒音の区別がつかないことが多く「音響の繊細な複雑さを感じしない。」ので、「一般に、幼い子ども達が、偉大な音楽家の演奏のそばを動物が通過するのと同じように通り過ぎるのが見られる。」からである。
- 音楽之友社 (1983)『小学校音楽教育講座 第2巻 音楽教育の歴史』P. 178-179
- モンテッソーリ、マリア／阿部真美子、白川蓉子訳 (1974)『モンテッソーリ・メソッド』P.166
- ⁹⁾ 音楽之友社 (1983) 前掲書、P. 179
- ¹⁰⁾ 大日向雅美 (1986)「教師と幼児の人間関係」前田嘉明、岸田元美編『教師の心理 (1) 教師の意識と行動』有斐閣、P. 236-242
- ¹¹⁾ 以下の図表は、次の文献を利用した。
- 滝本裕造 (1991)『ピアノの基礎』美学社、P. 1
- ¹²⁾ 滝本裕造 (1991) 前掲書、P. 5,7
- ¹³⁾ 滝本裕造 (1991) 前掲書、P.13
- ¹⁴⁾ 滝本裕造 (1991) 前掲書、P.27
- ¹⁵⁾ 滝本裕造 (1991) 前掲書、P.36-37
- ¹⁶⁾ 田丸信明 (1998)『びあのどリーむ4 テキスト』学研、ツェルニー「そよかぜ」P. 32
- ¹⁷⁾ ヘンレ版「ソナタ」KV 545 より

－ 2017. 8. 9 受稿、2017. 8. 10 受理 －

