

小学校音楽科における「どのように学ぶか」に関する考察

—音楽教育概観と学ぶ過程—

坪井 眞里子

A Consideration on *How to Learn* in Elementary School Music: Music Education Overview and Learning Process

Mariko TSUBOI

抄 録

小学校学習指導要領の改訂(2017)により、音楽科改訂のポイントとして、「どのように学ぶか」その学びの過程が更に重視されている。音楽科における知識は、楽典的な学びのみを指すのではなく、音楽を体感・知覚することにより得られると示唆されている。本稿では「どのように学ぶか」の過程を考察する事を目的とし、現在日本で行われている音楽教育アプローチとして、コダーイ、ダルクローズ、オルフによるメソッドを挙げ、それぞれのメソッドの理念と手法について概観を行った。それらを踏まえて小学校音楽科の教材「うみ」「ねぶた囃」から実践例を提示し、学ぶ過程の考察を行った。結論として「どのように学ぶか」の過程において身体的な感覚と経験の蓄積が、最も重要なポイントであり、これらは、児童の創造的な音楽表現を生む重要な過程となると位置付けた。結果として音楽的要素の理解となり、内的聴感の育成、経験に基づいた創造的表現に繋がる。指導者は、学びの過程の意義について経験を通して、十分な認識をする必要があると課題提起を行った。

キーワード：音楽教育, 学びの過程, 音楽科

1. 緒言

小学校学習指導要領の改訂(2017)により、音楽科改訂のポイントの一つとして、「どのように学ぶか」その学びの過程が、更に重視されている。音楽科における知識は、音楽の楽典的な学び(共通事項)を指すのではなく、音楽を体感・知覚することにより得られると位置づけられている。

音楽科における「知識」とは、児童が音楽を形づくっている要素などの働きについて理解し、表現や鑑賞などに生かすことができるような知識である。このような知識は、表現や鑑賞の活動を通して、実感を伴いながら理解されるようにしなければならない。

したがって、ここで言う「知識」とは、曲名や、音符、休符、記号や用語の名称などの知識のみを指すものではない。児童一人一人が、体を動かす活動などを含むような学習過程に

において、音楽に対する感性などを働かせて感じ取り、理解したものであり、個々の感じ方や考え方等に応じて習得されたり、新たな学習過程を通して更新されたりしていくものである。
(小学校学習指導要領 (平成29年告示) 解説p12)

「何ができるようになったか」は、常に「何を学ぶか」また、「どのように学ぶか」に関連付けられるものである。「どのように学ぶか」の内容は、できる限り音楽を体感する活動を伴って、音楽を実感することが求められている。

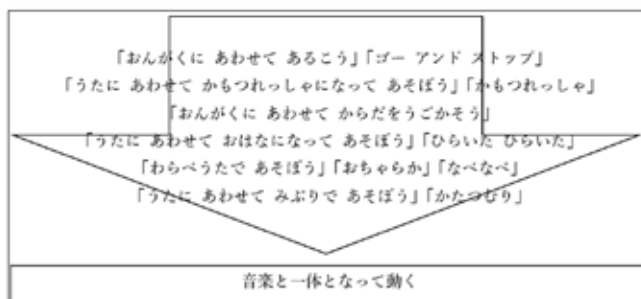


図1. 第1学年 音楽科はじめの学びのイメージ¹⁾

「小学校第1学年音楽科教材から読み解く、幼小接続の一考察」(坪井2021)において、小学校入学時に求められる資質・能力と、どのような過程において接続していくかを音楽科の観点から分析・考察を行った。考察結果から幼小接続においては、「音楽を体感できる」体験を積み重ねることが、重要であると結論付けた(図1)。音楽を体感する活動は、全学年を通して実施されるべきであるが、その為には指導者がその意義について認識する必要がある。児童の体験の積み重ねは、音楽の生きた知識に繋がるもので、重要な位置を占める。本稿では、「どのように学ぶか」に着目し、音楽の教科書に内在する考え方や学びの過程の検証を行うことを目的とする。

方法としては、まず現在日本で行われている主要な音楽教育について、その理念・方法の概観を行う。そして、小学校音楽科における「どのように学ぶか」について授業例を挙げ、その教材観を基に、実践例を提示し考察を行う。尚、ここでいう小学校音楽科の教育と一般的な音楽教育は、区別されるものであり、前者は学校教育、後者は個人が任意で学ぶ音楽教育を指す。

2. 音楽教育メソッド概観

音楽を「どのように学ぶか」を考えた時、音楽の要素の捉え方や活動の意義について考える必要がある。現在、日本で行われている音楽教育には、商業ベースのものを除き、以下のメソッドがある。(1) コダーイ・メソッド、(2) エミール・ジャック＝ダルクローズ、リトミック音楽教育(以後ここではリトミックと言う)、(3) カール・オルフ、シュールヴェルクによるアプローチの3つが挙げられる。これらの中には、音楽メソッドとして、外部機関と提携し取り入れている幼稚園・保育機関もある。小学校音楽科の教科書にも、これらの手法や考え方が内在すると考える。日本に定着しつつあるこの3つのメソッドについて概観する。

(1) コダーイ・メソッド

コダーイ・メソッドは、1940年～1950年ハンガリーの作曲家ゾルダーン・コダーイ（1895-1982）と同僚や生徒たちによって開発、編集されたものである。コダーイによって開発されたものというよりも、ハンガリーの学校教育において、コダーイの示唆と指導において、実践を通して発展した。コダーイの基礎となる理念を以下に示す。²⁾

- ・言語における読み書きのできる人は、音楽においても読み書きができる。
- ・歌うことは、音楽家としての資質の基礎づくりにおいて、最高の手段である。
- ・音楽教育が最も効果的に行われる為には、幼いうちから始めるべきである。
- ・子どもの母国語による民謡を、教育において採用するべきである。
- ・音楽が教育課程の中心、及び核心的なものとして教育の基盤となるべきである。

次にコダーイ・メソッドの基本となる活動について、次の3つの活動が主なものとなる。トニック・ソルファ法、ハンド・サイン、リズム音価によるシラブルである。コダーイ・メソッドの根幹をなすのは、相対音感によるソルミゼーションとその応用にある。次に3つ基本的な活動について記す。

1) トニック・ソルファ法

シラブルシステムのことであり、「ド、レ、ミ、ファ、ソ、ラ、ティ、ド」の中でドが全ての長調の主音であると定義する。短調においてはラが全ての短調の主音となり中心とされる。いわゆる移動ド唱法（階名唱）を基本としている。音の高さ（pitch）ではなく、調性内の音の高さの関係と機能に重点をおいたものである。これらは、相対音感の育成に役立つ。トニック・ソルファは、イタリアからイギリスに伝わった練習法である。

2) ハンド・サイン

イギリスのジョン・カウエンによって1870年に開発されたもので、ハンガリーで使用しやすくように、変更されたものである。

3) リズム音価によるシラブル

1800年代にジャック・シュヴェエによって開発され、現在でもフランスの音楽院で使用されているものを改作したものである。これらは、リズムを声に出して言うときの方法である。このシラブルは数学的な長さを示すものではない。図2は、北アメリカのコダーイ・メソッドで使用されているシラブルの例である。

♪	ta タ	♪♪	tika-ti テイカ テイ	♪♪♪	tri-o-la トリ オラ
♪	ti-ti テイ テイ	♪	syn-co-pa シン コーパ	♪	too— トゥー
♪	tika-tika テイカ テイカ	♪	tum-ti タム-ティ	♪	toe— トゥー
♪	ti-tika テイ テイカ	♪	ti-tum テイ タム	○	tay— テイ

図2 板野和彦訳「音楽教育メソッドの比較」全音楽譜出版社（1994）³⁾

コダーイ・メソッドは、母国語による民謡、わらべ歌を幼児教育の基礎としている。民謡の中では、言語と音楽が絶妙な調和を生み出し、子ども達は言葉の習得をするだけでなく、過

去との文化的連続性を感じとることができる。

4) 概観

このメソッドで多く使用されるソルフェージュの技術は、ジャック＝ダルクローズのものである。上記で示しているようにコダーイ・メソッドは、独自で開発したものではなく、活用できるシステム、テクニックを集約し、効果的にハンガリーの音楽教育に機能させたものである。コダーイは、同僚や周辺の人々、学校の生徒たちと、統一的なアプローチについて改善を行ったのである。メソッドの教育課程にはペスタロッチ主義の教育原理がある。いわゆる、記憶と暗記に基づく教育法から離脱し、観察、経験と論証のアプローチを基に、実感し体感を通して音楽を認識することを目指した。別々の活動要素を機能的に統一したアプローチとして集約した事、ここにコダーイ・メソッドの独自性がある。

(2) エミール・ジャック＝ダルクローズ リトミック

日本でいわゆるリトミックと呼ばれている音楽教育は、スイスの作曲家エミール・ジャック＝ダルクローズ (1865-1950) によって開発されたものである。リトミックとはユーリズミックス (eurhythmics) が語源となっている。それは、「リズムが音楽の最も重要な要素であり、音楽におけるリズムの源泉はすべて、人間の体の自然なリズムに求めることができる。」⁴⁾ という理念に基づいた音楽教育アプローチである。ダルクローズは、ジュネーヴ音楽院の教授就任をきっかけに、学生たちが技術面では優れているが、音楽を感じとる力、また、それを十分に表現する能力に乏しいという現実には遭遇した。学生たちは、音楽芸術に対する音楽的理解の力を持たずに、高い技術的能力を持っていた。これをきっかけに、ダルクローズは、音楽的知識を音楽的な総合的理解に変える教育について開発を行った。全体のメソッドは、大まかにリズム、ソルフェージュ、即興演奏の3つの活動に分かれている。

1) リズム

ダルクローズは視覚、聴覚、触覚、味覚、嗅覚の他に第6の感覚として筋肉感覚が重要だと述べている。ダルクローズの考え方は以下のようなものとなる。「聴覚を通して得られた音楽を、全身の筋肉の感覚でとらえることが基本となる。動きの知覚は感覚へと変換され、神経組織を通して、脳へと送られ、そこでこの知覚の情報は、知識へと転換される。」⁵⁾ この過程は、ダルクローズの言葉として筋肉運動感覚と呼ばれている。聴覚と筋肉運動感覚の連動を目指すものである。音高、リズム、ダイナミクスという音楽構成要素のうち、リズム、ダイナミクスは、音楽全体のエネルギーに依存していると考えられる。リズムには、身体とリズムの意識、時間と空間の中での動き、ポリリズム (リズムの異なる声部を同時に奏でる) 等がキーワードとして含まれる。単なるリズムの同期だけでなく、空間認識や重量感、音楽の質感も含まれるのが、ダルクローズのリズムである。つまり、リズムを感じる活動に音のダイナミクスや音色の質、距離や空間、質感が認識された表現が加わったものとなる。リズムを感じる動きについては、例えば以下のようなものが挙げられる。

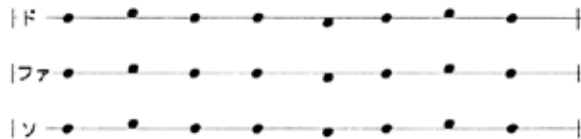
- ・定位置での動き：手拍子、揺れる、回転、指揮、曲げる、話す、歌う、叩く、にぎる等
- ・空間での動き：歩行、駆け足、這う、跳ぶ、ギャロップ、スキップ、お尻歩き、転がる等

2) ソルフェージュ

ダルクローズの目指すソルフェージュとは、「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」⁶⁾ である。リズムで得た原理や技術を視唱と聴音訓練に再適用した。絶対音感の養成、正確な聴音の練習は、音楽的機敏さや、集中力、記憶力を養う方法

として組み合わせられた。音階、旋法、音程、旋律、和声、転調、対位法、歌唱による即興等、段階的・規則的な系譜による練習問題で成り立っている。リズムで掲げられた聴覚と筋肉感覚の連動が示唆されたのと同様に、ソルフェージュにおいては視覚、聴覚（内的聴感）と身体感覚、歌が組み合わせられる。

例えば、譜表の記譜について、音符の名称をシラブルによって呼称したり、歌ったりする練習を行う。はじめは、次のように一本線の譜表が表示される（譜例1）。



譜例1 一本線の譜表⁷⁾

子どもは、音が線上と間の両方で表示されることを学ぶ。始めは、同じ長さの音符をよみ、その後指導者がいろいろな速さで音符を指すことによって、リズムを導入していく。視覚的・心的な技術と内的聴感（音高の感覚）、身体的感覚（音の高さ）へと発達させていくのである。

3) 即興演奏

ダルクローズの即興演奏の目標は、動きの素材（リズム）と音の素材（音高、音階、和声）を創造的に組み合わせ、即時に自己表現に富んだ組み合わせで、音楽を作り出すことにある。この能力は、リズム、ソルフェージュを行う際に必要となる。即興演奏は、物語を音にしていくこと、又は音や身体的動きを物語として発展させることである。即興の素材としては、身体の動き、語り、物語、歌、打楽器、弦楽器、管楽器、ピアノなどを組み合わせたものである。ダルクローズのリトミックを実践する場合、即興演奏の能力は必須である。子どもの状態や、様々な音楽的要素を把握し、活動を考案し、それに合わせた即興演奏をする能力が必要となる。

例えば鍵盤楽器による即興について例を挙げる。鍵盤楽器（ピアノ等）の即興の場合、初心者であると1本指による奏法や、音をクラスターとして捉え、手のひら全面を使って黒鍵上を奏する方法などが用いられる。音楽の要素に合わせて、音のクラスターを様々な変化させる。

- ・音の高さのパターン：高い、中くらい、低い
- ・音価のパターン：長い、中くらい、短い
- ・テンポのパターン：速い、中くらい、遅い
- ・リズムのパターン：分割、付点のリズム、休符
- ・強弱のパターン：強い、中くらい、弱い
- ・表情記号：レガート、スタッカート、ポルタメント、グラーベ等

4) 概観

ダルクローズのリトミック教育は、動きや音の様々な要素を内面化する能力を養うことにある。内面化された音楽を感じ取る力を、筋肉運動や言葉などによってイメージーションを発達させる。音楽そのものを体感（動きの経験）しながら、それを知覚し知識へとつなげていくことが、本来の音楽理解、表現に結び付くのである。内的聴取力、筋肉運動感覚への連動は、音楽表現において不可欠なものとなる。音楽、聴覚、筋肉運動感覚、表現、音楽の可視化といった一連の流れはダルクローズ、リトミック教育の大きな特徴と言える。

(3) オルフ シュールヴェルクによるアプローチ

カール・オルフ (1895-1982) は、ドイツの作曲家である。音楽教育については、シュールヴェルク (Schulwerk) と呼ばれる学校のための作品「子供のための音楽」全5巻から成り立つ。オルフは伝統的な民族舞踏からインスピレーションを得て、楽器がダンサーたちの道具となり、音楽と動きが一体化した芸術を作り上げた。オルフと音楽教育のかかわりは、1924年に友人であるドロシー・ギュンターと共に、ギュンターシュレーにおいて、ダンスや体操の学生の教育課程に携わったことに始まる。ここでオルフは原初様式と呼ばれる原始の音楽 (ドラムと基礎となる拍、人類が始めに体験したと予測される音楽活動) を行った。生徒たちが、拍・拍子・テンポ・リズムを体験することを重視した。原初様式はオルフの音楽教育の基礎となるものである。戦後1948年オルフはラジオプログラムとして教材を放送し、バイエルン放送局内の学校の多くは、それを視聴した。そして『クリスマス物語』の演奏は、集大成としての大きな成功を収めた。

シュールヴェルクでは、プロセスとしての段階的な過程が大変重要となる。その過程は、探求と経験に分けられる。これらの要素は、ありのままの形式で音楽的要素が探求され、経験を通して、より高度な探求と経験の水準に高められるとされている。

1) 空間

動きを動機づける要素として、以下の3段階を示した。

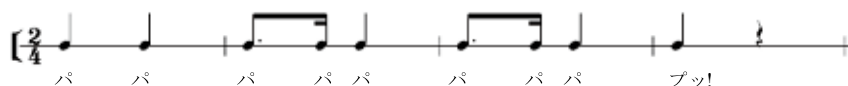
- ・外的要素：自然に行われる動き。(歩行、走る、スキップ、ジャンプ、這う)
- ・内的要素：呼吸に合わせて動く。心臓の拍を感じながら動く。脈拍を認識しながら動く。
- ・外的な動機を再び行う：以上の体験に基づいたより高いレベルの動き (例えば脈拍を感じながら、歩く、走る、スキップ、ジャンプ、這う活動を行う。)

これらの動きを動機づける内的要素としての呼吸、心臓の拍は、オルフのアプローチの基礎となる。

2) 音

音の探求は、周囲の音に気付くことから始まる。例えば、犬の吠える声、ドアの閉まる音、風の音、木が揺れる音、葉っぱがこすれる音、飛行機が飛んでいく音等、自身のいる周りの音に耳を傾けることである。

次の過程では、まとまりのある音として、ドラムやスティックを打ち合わせる。様々な音の音質を体験し、その特徴に気付き、音を試しながら活動を行う。(例えば、硬い音、柔らかい音、木の音、金属の音、皮の音等) この時に使用する楽器は、既成のものだけでなく、むしろ子ども達が見つけ、発明したものの方がよいとされる。瓢箪のガラガラや中が空洞の丸太等身近な音との出会いは、一つの音楽経験となる。

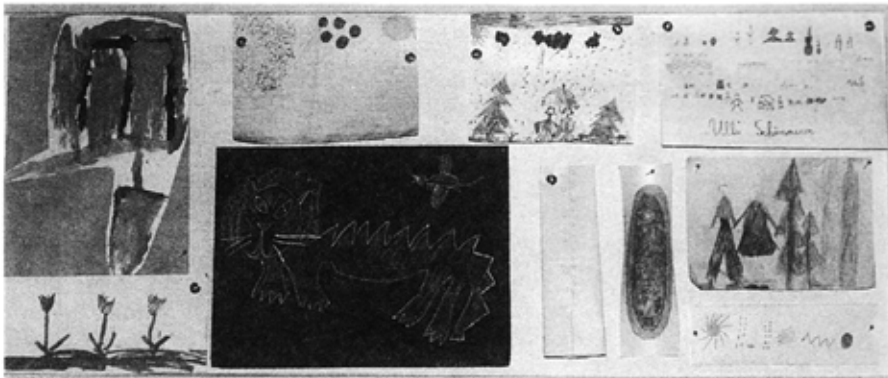


譜例2：意味のない音で遊ぶ例

声色も同様に、口から出す音の様々なやり方があることに気付くことができる。譜例2は意味のない言葉や音を使って、リズムによって遊ぶ例である。意味のない言葉や音は、子ども達には面白い活動であり、興味をもって楽しむことができる。意味のない言葉や音を使った遊びを経験した後に、話したり、会話したり、歌ったりする標準的な教材が導入される。

3) 形式

形式の探求は、空間と音の探求と同時に行われる。動きはパターンへと組み立てられる。似ているフレーズ、異なるフレーズ、それらを整理し前奏とコーダをつけて、まとめることによって、音楽を作りあげる。それら形式に則ったフレーズの集まりは一つの作品になるのである。動きや音は図で示され、用いる記号も子ども達が考えていく。これらは記譜の導入と考えられる。この学習法の結果として素朴な粗野な絵(石器時代の様な)が描かれることがある(図3)。これは、オルフが提唱した原初様式を反映するものと考えられる。図4は図形楽譜の一例を示したものである。



音楽を絵で表現したものと図形楽譜

図3 子どもが描いた図形楽譜 宮崎幸次「新装版カール・オルフの音楽教育」p71

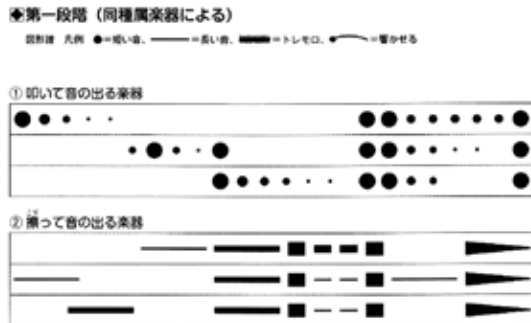


図4 図形楽譜例 宮崎幸次「新装版カール・オルフの音楽教育」p93

4) 模倣から創造、個人から合奏の過程

シュールヴェルクでは、模範を学ぶ手段として模倣から始め、これらは創造性を生み出すための過程となる。観察→模倣→実験→創造という過程を繰り返す。

次に個々が感じ取った内容を、同時にグループや集団で同時に行う。集団もしくは合奏によるアプローチは、シュールヴェルクの主要な目標である。子どもが集団で参加している時も、個人が最も重要であり、このような合奏における意識は、シュールヴェルクの全ての段階において重要な意味をなす。

5) 読譜と記譜

オルフのシュールヴェルクでは音楽の読み書きは体系づけられていない。その考え方は、子どもが数年間言葉を聞き、話すようになった後に読むことを学ぶのと同じであると述べている。よって音楽の読み書きについて、どの段階で指導すべきか決定されていない。一般的な指導では、リコーダーを始める時に同時に読譜が始められる。読譜の指導は教師の判断に委ねられている。

6) オルフ楽器

オルフの学習の中で最も重要な特徴は楽器にある。まず、重要な楽器は身体、そして次に声である。身体は、話したり歌ったりすることの伴奏をする第1番目の楽器となる。そしてオルフ楽器の最も特徴的なものは打楽器である。シュールヴェルクでは、トライアングル、シンバル、クラベス等、音のでもものなら何でも楽器になる。またオルフ楽器の特徴として、音板を持つ楽器がある。オルフ楽器の音板打楽器は、その音板を自由に取り外すことができる点に特徴がある。これは、子どもの発達段階において音板を増やして、即興演奏を行うことができる。年齢に応じて「ミ、ソ」「ミ、ソ、ラ」「ド、ミ、ソ、ラ」「ド、レ、ミ、ソ、ラ」との2音、3音、4音、5音と音を増やしていき、音、調性のニュアンスを感じながら、ペントニックによる即興を容易に行うことが可能となる。また、終始音を予め決めておいて、旋律を終わらせることで調性の感覚も自然に身に付けることができる。音階の構成音を増やし、最終的に西洋の長音階へと導いていくことが可能である。

7) 概観

オルフの音楽教育の原点は身体的な原初様式に始まり、常に身体的なリズム感覚はその中心的な役割を担う。子どもの模倣から創造へと向かう遊びの中で、自然な動きの認識、子どもをとりまく音への感覚を養う。また声や身近な音での即興的な遊びを通して言葉、動き、音楽の一体化を目指している。このアプローチの特徴でもあるオルフ楽器を用いて、効果的な音階や調整の認識を促すことができる。その目的は個から集団でのアンサンブルにあり、観察→模倣→実験→創造の課程を踏襲することにより、創造的な音楽へと導くと示唆している。

(4) 音楽教育概観-考察

20世紀後半ヨーロッパにおいて、これまでの特権階級のみであった慣習的な音楽教育が大きく変化をした。この発端は、ダルクローズのリトミック教育が確立されていったことにより、大きな転換期を迎えた。時代はバスタロッチ主義による教育に大きく方向転換した時代であり、その影響は音楽教育にも現れた。音楽のより本質的な理解へと導く分析が進み、体験的な知覚、知識へと変化した。それぞれ学校教育の場において実践的な試みが行われた時代であった。ダルクローズは、1910年、ドイツ、ドレスデン郊外ヘレラウで学校設立、1915年、ジュネーヴにジャック＝ダルクローズ・インスティテュートを開校。1925年頃にドイツの音楽学校で、音楽教育の実践的理論としてダルクローズ理論が採用されたのを機に、リトミックが世界的に普及することとなった。コダーイは、ハンガリーでダルクローズの影響を受けながら、学校での実践を重ね、民謡を基にハンガリー独自の音楽教育を作り上げた。オルフは1949年ザルツブルクのモーツァルテウムでシュールヴェルクを基に、音楽と動きの融合として、子ども達に音楽教育を行った。これらの音楽教育での共通点は、内的聴感の育成、身体的な感覚と経験の蓄積が創造的な音楽を生むことにある。音楽経験は、身体の経験からリズム、音、調性感覚の内的な理解、そして表現・創造へと結びつく。体験と経験に基づき高次の音楽表現に結実する。これらの裏付けには身体的感覚に基づく内的聴感と心理的な音楽感受があると考える。

3. 小学校音楽科「どのように学ぶか」実践例

小学校音楽科はA表現として、歌唱、器楽、音楽づくり、B鑑賞の4つで構成されている。ここでは、A表現 歌唱とB鑑賞で実践例を挙げ、「どのように学ぶか」の実践例を示す。

(1) 第1学年 教材 歌唱共通教材「うみ」歌詞 林 柳波／作曲 井上 武士

「うみ」は、昭和16年「ウタノホン（上）」に掲載され、戦時下の国民学校の曲であったが、歌詞の内容が軍事的なものを感じさせず、広く親しまれていたことにより、昭和52年に第1学年の曲として指定された。昭和55年に3番の歌詞の一部「うかばして」から「うかばせて」に改められた。

1) 目標

- ◆曲想から拍や音楽の構造との関りを気付くこと。また歌詞の内容から情景をイメージし、表現に必要な歌い方に必要な技能を身に付ける。拍感を体得し、楽しみながら3拍子の流れに気付くことができる。(知識・技能)
- ◆曲想を感じ取って、表現の工夫を考え、どのように歌うか個々が思いをもつ。工夫したことを共有しながら、歌い方の多様な方法を工夫する。(思考力・判断力・表現力)
- ◆協働して声を合わせて歌う事を味わうと共に、情景や気持ちを歌で表現する楽しさを味わう。友達の意見を聞き、自分の意見を述べて主体的に協働する姿勢で学習に取り組もうとする。(学びに向かう姿勢・人間性等)

2) 教材観

- 歌詞の内容の把握とイメージを持つ。1番から3番の歌詞の違いについて、情景のイメージを自由にふくらませる。映像や写真を用いて、または曲のイメージを絵に描くことで、どんな海の様子であるかを共有する。(言葉や絵でイメージを考える。)
- 全体を通してリズムを打ち、4分音符と8分音符の音価を感覚的に理解できる(図5)。



図5 音価の感覚的理解

- 拍を感じ取る。前時までに、拍感を感じ取る活動として、4分の2拍子、4分の4拍子の学びを進めてきている。その違いを感じ取ると共に、3拍子の強弱弱のリズムと拍感を身に付ける。
- 歌詞の内容と3拍子の曲想を感じ取り、歌い方の工夫を考える。思いをもって工夫をする。
- 友達と声を合わせて歌う楽しさを味わう。

3) 「どのように学ぶか」3拍子を体感する過程

ここでは、3拍子のリズムの感覚を身に付ける過程を試案する。拍の同期については、ダルクローズのリトミックに基づくリズム活動が適当であると考え。日本の昔からの民謡等はゆっくりとした長唄などを除き、その殆どが2拍子、4拍子である。例えば仕事歌「茶摘み」や「ソーラン節」や祭りで歌われる「祇園ばやし」等である。みんなで手拍子をし易いリズムとなっている。西洋では舞踏のリズムとして3拍子が古くからあり、そのリズム感覚は、均等

に手拍子を行うものとは異なる。3拍子の音楽はゆっくり揺れるような感覚と強弱の拍感を体験することが必要となる。学ぶ過程としてアからオを行う。

ア：ピアノに合わせて揺れながら歌をうたう。1小節毎に寄せては返す波のように揺れる。

イ：うちわを用意し、手にもって3拍子に合わせて体を揺らし、うちわも半円を描くように揺らす。曲想に合わせてゆったりとした3拍子にする。曲想に合わせて合わせることでフレーズ感を感じとる。

ウ：ペアで行う活動として、3拍子の1拍目（強拍）で、二人のうちわを打ち合わせる。歌いながら行ってもよいが、3拍子に慣れない場合は、「1,2,3」と声に出しながら行う（図6）。



図6 うちわで3拍子を感じ取る活動

エ：3拍子の感覚を身に付ける発展的な活動として、1拍目（強拍）に続いて、2拍目、3拍目に打ち合わせる活動を行う。順序としては、1拍目→3拍目→2拍目と行うのが良いと考える。指導者は児童が打つタイミングがわかり易いように、指定した拍にアクセントをつけてピアノを弾く。

オ：さらに発展的な活動として、3拍のうちの2つの拍で、うちわを打ち合わせる活動を行う。例えば、1, 2でうちわを打ち合わせる。又は、2, 3でうちわを打ち合わせる、1, 3で打ち合わせる等少しずつ難しくしていく事で、児童も関心をもって楽しみながら活動を行うことができる。

4) 「どのように学ぶか」ポイント（3拍子について）

手を合わせて行うことも可能であるが、うちわを用いることで、より動作が大きくなる。アからオまでの段階を重ねることで、徐々に難しくなる点も児童にとっては、新鮮な活動となることが予想できる。また、うちわで風をおこし、うみの曲想に合うような動きや波と風を表現できることもあり、音楽を感受する効果も上がると考える。3拍子のそれぞれの拍を強調していくことで、3拍子に一番相応しい拍感も考えることができる。リズムの同期だけではなく、イメージや曲想を豊かにできるよう指導者のピアノ奏法にも工夫が必要である。音楽の授業において起りがちな事は、音楽の質を指導者が指導できないため、ただ歌って終わりになることである。また3拍子を感じ取る活動についても、ただ事実の活動のみで終わることが懸念される。その曲がもつ音楽の良さを引き出すこと、また児童が表現の豊さを感じられる過程が重要となる。

(2) 第3学年 教材 鑑賞「ねぶた囃子」

学習指導要領改訂を経て「我が国や郷土の伝統音楽に親しみ、よさを一層味わえるようにしていくこと」が求められている。この題材では、日本の伝統文化に親しむ一つとして、地域に伝わる祭りに関心を持ち、繋がりを再確認できる大事な教材となる。

青森の「ねぶた祭」は、七夕まつりの灯籠流しの変形であると言われている。奈良時代に中国から渡来した「七夕祭り」が津軽にあった習俗と精霊流し、人形、虫送り等の行事が一体化したものと考えている。「ねぶた」は灯籠であり、穢れを海や川に流す禊の行事として位置づけられる。教材としては、「進行」と呼ばれるお囃子について行う。

1) 目標

- ◆祭りがどのような理由で発祥したか、その理由や地域について学び、使われている楽器やその演奏法について知識を深める。どのようなリズムで演奏されているか知り、実際に表現するための技能についても関心をもつ。(知識・技能)
- ◆実際にリズムを模倣し、どのようなリズムであるか考える。クラスのねぶた囃子作成について、必要な音楽要素を把握し、工夫する。実施する際の役割を考え、個々が思いを持った表現を工夫する。(思考力・判断力・表現力)
- ◆協働し、それぞれの役割を助け合いながら行う。協働して行う祭りを疑似体験し、クラスの一体感を体験する。(学びに向かう姿勢・人間性等)

2) 教材観

この教材は本来鑑賞であるが、楽器を取り入れた合奏と踊りを行うことで、祭りの内容の理解とクラスの一体感を味わうことができる。DVD教材で「ねぶた囃」を視聴したあとに、参加型のお祭り疑似体験を行う。

- 「ねぶた囃」の起源、由来、変遷、実施される時期、地域について知る。
- 「ねぶた囃」が踊りとはやし方に分かれて構成されていることを知る。
- 「ねぶた」の作り方を知る。
- 「たいこ」「ふえ」「かね」の構成について知る。
- 「はねと」のリズムの取り方や踊り方を知る。

「ラッセーラー、ラッセーラー、ラッセーラッセー、ラッセーラー」の掛け声の模倣をする（譜例3）。

譜例3 「はねと」の掛け声とリズム

- クラスで実施する場合、どのような役割が必要か考え、グループに分かれて練習を行い、「ねぶた囃」を工夫して疑似体験する。

3) 「どのように学ぶか」ねぶた囃疑似体験

この教材では、オルフの原初体験に類似した、身体の動きを伴った体験参加型の学びが適し

ている。お囃子を演奏する役割も常にリズムによって、心の動きや身体の動きを伴っていることが重要である。学ぶ過程としてアからコを行う。

ア：まず、CDを用いた鑑賞として「ねぶた囃」を聴く。どのような感じがするか各々が思いを持つ。

イ：「ねぶた祭」について、背景や由来、歴史的背景を知る。

ウ：DVDを利用して、実際の映像を視聴する。音だけの時との違いを感じ取る。

エ：「たいこ」の音色を味わい、簡単に叩き方の模倣をする。譜例4を参照とする。

オ：「ふえ」(しのぶえ)の役割を考え、音色を味わう。

カ：「かね」(手振りがね)音色を味わい、簡単に模倣を行う。譜例4を参照とする。

キ：「はねと」の役割と踊り方について知る。掛け声を含めて模倣をする。

ク：クラスで役割を決める。身近にあるものを利用して、祭疑似体験の計画を立てる。

ケ：役割毎にグループに分かれ、工夫を行いお囃子の準備を行う。

コ：グループが工夫した役割を一つにまとめ、全体で「ねぶた囃」疑似体験を実施する。(ふえについては、難しいので音源を利用しながら行う)

譜例4 太鼓(右)と手振り鐘(左)「進行」の楽譜^{B)}

4) 「どのように学ぶか」ポイント

子どもの主体的な活動を重視することが重要である。例えば、楽器がある場合は締太鼓等利用することができる。しかし太鼓、手振りがね等ない場合、金属の楽器で代用できるものはないか、又は身近な素材で代用、又は作るができるかを考え、自分たちのお祭りを作り上げる意識を高めることも必要である。「たいこ」と「かね」のリズムについては、聴取で模倣を試みる。完全なリズムは難しいので、子ども達が考えたリズムでよい。指導者が基本的なリズムを援助して、自分たちのリズムや図形楽譜を作ることも可能である。大切なのは、正解のリズムを示すことよりも、自分たちでわかるリズムを作ることにある。しのぶえのパートは児童には難解であるので、仕上げでは、CDやDVDを用いて音源を利用する。クラスで祭りの一体感を持つこと、また地域の祭りへの関心を高めることが重要である。この活動により、お囃子のリズムを体感し、協働で楽器と動きのアンサンブルを知覚、体感することができる。本来鑑賞教材であるが、音楽を体感する活動に置き換えた。

4. 「どのように学ぶか」考察

(1) 「どのように学ぶか」実践例からの考察

歌唱共通教材「うみ」鑑賞教材「ねぶた囃」の試案は、共に体験することを重視した。これらは、音楽科教育法の授業において実施しているものである。小学校の音楽科において大切な事は、誰でも参加できることにある。音楽の苦手意識を持たせない授業が重要である。「うみ」については、うちわでの3拍子を体感し、拍の知覚から知識へと繋げることを目的とした。また「ねぶた囃」では、それぞれの楽器の役割を理解し、お囃子という日本特有の音楽づくりを体感することを重視して、お祭りを作り上げる活動を行った。こうした経験が、音楽の要素や本質への理解に繋がるのではないだろうか。ピアノや楽器の習い事を行っている児童は、基本的な読譜力があり、楽典をある程度理解している。しかし音楽の読み書きは、あくまで音楽を知る方法であって、音楽の本質ではないのである。音楽の様々な要素を体験し、模倣することで、そこから音楽の要素を理解し、本質に到達することができる。児童は楽しみながら、それらを工夫して表現し、理解していく。「どのように学ぶか」の過程は、上から目線の知識の伝授ではなく、児童を主体とした音楽の要素をかみ砕く作業であると考えられる。

(2) 考察と今後の課題

20世紀後半の西洋における音楽教育の手法・過程は、現在の学校教育における音楽科の学びに適宜形を変えながら、取り入れられていると考える。教材の取り扱いについては、様々な解釈、指導法が存在するが、学習の到達目標は同じである。今後の課題は、学校での指導者が教材について意義を認識し、授業の中で多様なメソッドの利点やヒントを活用することにある。今後の音楽科の授業においては、音楽の要素を体感する過程を重視し、音楽リテラシーに繋げるべきである。そして「どのように学ぶか」の過程においては、身体的な感覚と経験の蓄積が最も重要なポイントとなる。これらは、児童のより創造的な音楽表現を育成することが可能である。音楽経験は、身体の内外的なリズム、音、調性感覚の内的な理解、表現、創造へと結びつく。結果として内的聴感の育成や、体験と経験に基づく自己の価値づけができる音楽表現に繋がるのである。そのためには、指導者は、ただ音楽の学ぶ過程を踏襲するのではなく、その意義について経験を通して認識する必要がある。「どのように学ぶか」は、子ども達が、いかに音楽の本質を感受し、生涯を通して親しむ心情を涵養することができるか、その岐路となり得る。

【注】

- 1) 坪井眞里子「小学校第1学年音楽科教材から読み解く、幼小接続の一考察」名古屋女子大学紀要67 (2021) p119
- 2) 板野和彦「音楽教育メソッドの比較」全音楽譜出版社 (1994) p112-114参照
- 3) 前掲書p118
- 4) 前掲書p53
- 5) 前掲書p61
- 6) エミール・ジャック＝ダルクローズ／板野平訳「リズムと音楽と教育」全音楽譜出版社 (2003) pp78-79
- 7) 板野和彦「音楽教育メソッドの比較」全音楽譜出版社 (1994) p87
- 8) 青森ねぶた祭実行委員会 太鼓<https://www.nebuta.jp/listen/docs/taiko.pdf>

手振り鐘 <https://www.nebuta.jp/listen/docs/kane.pdf> 最終アクセス2021.08.25.17:10

【参考文献】

- 板野和彦訳「音楽教育メソッドの比較」全音楽譜出版社 (1994)
エミール・ジャック＝ダルクローズ／板野平訳「リズムと音楽と教育」全音楽譜出版社 (2003)
エリザベス・バンドゥレスパー／石丸由理「ダルクローズのリトミック」
(株)ドレミ楽譜出版社 (2012)
小原光一ほか17名「小学生のおんがく1」教育芸術社 (令和2年)
フォライ・カタリン／セーニ・エルジェーベト「コダーイ・システムとは何か」全音楽譜出版社 (1975)
星野圭朗「オルフ・シュールベルク理論とその実際」全音楽譜出版社 (1979)
宮崎幸次「新装版 カール・オルフの音楽教育」スタイルノート (2013)
「小学校学習指導要領 (平成29年告示) 解説 音楽編」文部科学省 (2017)

Abstract

The elementary school curriculum guidelines was revised in 2017. The revision point in the music curriculum further stressed the importance of the learning process *how to learn*. In the music education, knowledge is obtained not only by learning about music, but also by experiencing and perceiving music. In this paper, the methods of Kodaly, Dalcroze, and Orff, which are the current approaches to music education in Japan, are reviewed in order to discuss the *how to learn* process. An overview of the ideas and approaches of each method is given, and a discussion follows with practical examples from the teaching materials *Umi* and *Nebuta-bayashi* used in the elementary school music curriculum. We conclude that accumulation of physical sensations and experience is most important in the *how to learn* process. We have positioned these activities as important processes for developing creative musical expression in children. This approach is important for the understanding of musical elements, which leads to development of internal hearing and creative expression based on experience. These findings show that it is necessary to recognize the full significance of the learning process through experience.