

戦後日本における器楽教育黎明期を支えた小森宗太郎の器楽教育論について
—教材、指導書、楽器改良を視点に—

津田 奈保子*

大阪信愛学院短期大学 子ども教育学科

Human and Environment Vol. 12 (2019)

About the Theory of Instrumental Education Proposed by Sōtaro Komori
Who Supported the Early Days of Instrumental Education in Postwar Japan
—From Perspectives of Educational Materials, Tutorial
and Improvement of Musical Instrument—

Nahoko Tsuda

Osaka Shin-Ai College, Japan

This paper clarifies details of involvement of improving qualities of musical instruments, development of educational materials and coaching technique which Sōtaro Komori (1900-1975), a professional player who supported the early days of instrumental education and contributed to percussion education at kindergarten and elementary school. Also, this paper illustrates about the theory of instrumental education associated with the reason why he presses forward these things. Komori's belief, taking care of tone of each one stroke, all the more because percussion instruments, are easy to make sound, is shown in the gradus for children. Komori thought that moving body and singing a song will help making a musically rich sound with percussion instruments. These ideas came up from the experience that he learned music and dance simultaneously when he visited Siberia when he belonged to military band. He also tried to teach children by explaining concretely and schematically and by visualizing, for instance, the height of drumstick or the direction to raise the drumstick.

Keywords: Komori Sotarou, Instrumental, Instrumental music education theory

1. はじめに

日本の中で、器楽教育が一般教育の中で実質始まったのは、第二次世界大戦後のことである。実質と述べたのは、昭和16年小学校が国民学校となった折に、国民学校令では、芸能科音楽の中に『器楽』の文字とともに「器楽ノ指導ヲ為スコトヲ得」と述べられているからである。器楽教育をすることも可能である、という程度の消極的な一文である[1]。楽器、教材、教師が

*大阪信愛学院短期大学 子ども教育学科
〒536-8585 大阪市城東区古市 2-7-30
E-mail: n-tsuda@osaka-shinai.ac.jp

受付：2019年7月21日 受理：2019年7月31日

©2019 大阪信愛学院短期大学

そろわず器楽とは名前だけの存在であった。その上、芸術としての器楽ではなく、国家目的のために、絶対音感教育として行われていた。戦後になり、学校教育の中で器楽を行うことになっても、指導者の力不足だけではなく、そもそも器楽教育を行うために必須である楽器の不足問題も起きていた[2]。尚且つ楽器が出回りだしても品質が悪く、児童の音感に果たしてよいかどうかと思われるほどの物さえ出回っていた。問題はそれだけにとどまらず、楽器指導をするための教材もなく、もちろんアレンジなどできる先生の数も多くはなかったであろうことは容易に想像できる。文部省もこの楽器問題、教材問題、教員育成の3点に焦点を絞って器楽教育の普及を進めた[3]

そんな時代に小森宗太郎(1900-1975)は活躍した。彼はNHK交響楽団のティンパニー奏者として活躍したプロの打楽器奏者である。NHK交響楽団の前身である新交響楽団^{註2}を創設する際にも尽力した[4]。また品質が悪い楽器が、多くの学校に現れるようになり、品質を改善するために教育用楽器審査委員として品質改良に働きかけた一人である。そして1948年に文部省が出版した『合奏の本』にも執筆している。小森は音楽に真摯に取り組んだ一人であり、日本の打楽器奏者の第一人者である。

小森は、昭和25年(1950年)に「教育用品企画協議会音楽科部会」の委員として教育用楽器の企画審査に関与していた。樫下(2015)は、教育用楽器の生産、普及、品質保証について明らかにしている[5]。小森は粗悪品が出回った戦後の混乱期に、粗悪品では児童の音楽表現が不充分であることと、音楽家の目線をもってより良い音を求めて改善に向けて働く。特に打楽器の部門では小森の功績はおおきい。また後身の指導においても教則本を書き記し、日本の打楽器の礎となった。小森の打楽器の中でも小太鼓の練習法については飯村(2017)[6]が研究している。しかし児童に視点を置いた教育観の分析はまだされていない。

楽器の品質改良だけではなく、後身の指導や、児童に向けての教則本なども作成し、プロの奏者でありながら、幼稚園・小学校の打楽器教育に寄与した功績は大きい。本論文では、その中で、日本の小学校教育における打楽器教育、とりわけ、器楽教育の黎明期を支えた小森の楽器品質への関与、教材作成、技術指導、の詳細について、またそれらを推し進めた背景にある小森の器楽教育論について明らかにする。

2. 小森の生涯

小森の生涯をまずは顧みよう。小森は明治33年群馬県多野郡石町(現在の藤岡市)の雑貨商に生まれる。小学校6年の時に父が倒れ、発電所の技術士の給仕として就職し、都会から来た技師らのヴァイオリンを聴

き、レコードで洋楽に触れた。これが小森の生涯の方向を決めた。また、素質を認められ陸軍戸山学校への入学を薦められ、親族の反対を押し切り入学する。海軍ではなく陸軍に入ったことも彼の音楽人生の大きな転機であった。当時海軍はスパルタ式、陸軍はアテネ式自由教育で、「舞踊体育の向上と文芸とを結びつける」[7]教育がされていた。これが彼の音楽人生の始まりとなる[8]。まだ音楽自体の地位は低く「音楽家になるものは盲目か、道楽者だと云う親戚の反対を押し切って、音楽学生」[9]となった。この大きな岐路により、小森の人生は幕を閉じるまで音楽一色となる。大正6年に軍楽生徒として採用され、入隊すぐはトランペットを学ぶが後に打楽器に変更する。入隊後に初めて打楽器を習ったようである。

大正3年、軍楽隊がシベリアに進駐する。シベリアでは、イギリス80名、フランス100名、チェコ89名、アメリカ120名で、日本からは27名のブラスバンドであった。レベルの違いは歴然としており、他国より馬鹿にされる中で、多くの隊員は満足し酒を飲み、歌を歌いダンスをして過ごす。そのような中で小森は、モスクワから疎開していたドン・コサックやボリショイ・バレエの人たちの家を、一軒一軒周り音楽を勉強した。そこでトレパックなどの26種類のフォークダンスなどの舞踊と音楽の基礎を学ぶ。またハンガリー系の楽人からは4年間マリンバに似た楽器を学んだ。またフルート奏者ゲルシェコービッチとの出会いがまた後にオーケストラ創設のきっかけとなる[10]。

小森の生きた時代は、一般の人から音楽が道楽者に思われていただけではなく、音楽家達の中でもピアノやヴァイオリンは一目置かれるものの、打楽器は地位が低いと思われていた。小森はそれを、打楽器は誰でも音が鳴らせる、発音自体は容易であるからだと考えていた。だからこそ、「打手の異なるによっては自然1打の価値は異なる。」[11]と考え、楽器の質・奏法共に音色の追求を行い、地位を確立したと言える。

小森はこの逆境の中だからこそ、打楽器の一打に思いを込め、ダンスから学んだ音楽を教育に組み込んでいった。彼の児童への音楽教育の中で2つの特徴が見いだされる。1つはリズム教育の重要性であり、もう一つはばちの持ち方や楽器の操作など、理にかなった具体的な指導法である。そして何よりも小森の生きた時代は、器楽教育の黎明期であり、楽器もなく、あっても品質が悪いものであり、学校で教えることになったものの教材もなく、また教育法も確立されていない時代であった。プロの演奏家であると同時に、器楽教育を推し進めるために、多方面で活躍した小森の功績をたどりつつ、小森の音楽教育観を検討する。まずは楽器の品質改良のために行った小森の功績をたどろうと思う。

3. 打楽器の品質改良について

昭和 22 年に教育指導要領が出され、戦後に本格的に始まった器楽教育であったが、食べることさえままならない時代であり、ヤミ米等の食料物資の入手に人々は喘いでいた時代である。学校においても「教育楽器も、必要を感じながらもいまだに校舎なりその他必要かくべからざる施設も予算のないために完備されないで未だ楽器に迄余力がない」[12]状態であった。

文部省は物質的設備の一つとして教育用楽器[13]の生産を開始した。全国での器楽教育開始と未だ日本では行っていなかったことを開始するため、楽器の大量生産が必要であるが、需要と供給が一致しない時期であった。従って品質を顧みる余裕なく形さえ整っていれば飛ぶように売れる現象が起こった。そのため、未経験業者が続出し名のみ楽器と称するものが需要に応じていた[14]。そこで文部省が関係官庁と連絡をとり、資材・資金を確保し、広く審査し、結果を公表し、生産者に指導助言をあたえるべく教育用楽器審査委員会を設置した。その委員の一人が小森宗太郎である。小森が打楽器に関して働いた。

この時代はリズムバンドとして楽器を担いで演奏することも多く、大太鼓は肩にかけることが多かった。そこで、幼児用、低学年用、高学年用に分けて大きさ、ベルトの長さ、ボルトの長さ、ねじの形態、皮なども規格した。ただ低学年・幼児用としては、小太鼓の高学年用を、また大太鼓の代わりとして中太鼓を台に乗せて使用するよう規格されている。小学校用大太鼓として、胴の直径 58 cm、胴の深さ 18 cm が規定の大きさであり、あまり重くないものと書かれている。現在ではもっと大きな楽器が出回っているが、そもそも現在は肩に担ぐようなことも少なく、マーチングなどの際に担ぐときのみ小さいものを使う傾向にあるのだろう。

タンブリンや大太鼓等に使用される皮は、本来牛皮であったが、「教育用基準は絹皮（シルクスキン）であつて丈夫でよい。本草製は牛皮ならよいが、市販のものは犬や山羊等の弱い皮にワニスを縫って張度を補っているものが多いから牛皮の物を選ぶがよい」[15]と小森は述べている。戦後すぐは、皮が不足しており、絹皮はGHQの管理下であった。文部省によるマッカーサー元帥への直接交渉の結果、元帥の鶴の一声で無償という恩恵のものと日本クロス工業株式会社に下付けされたものである[16]。

また小森は木琴についても尽力した。当時は、形だけ似通った物や乾燥が完全でないために音高が不正確なものまでもが売れるとあって、楽器業界だけでなく、木材屋までが製作に取り組み、そのような楽器が学校教育の中でも使用されていた時代である。小森はピッチに言及するだけではなく、鍵盤数にも配慮していた。従来の半音なしではC調しか演奏できないことから、



図1 文部省『合奏の本』[18]より

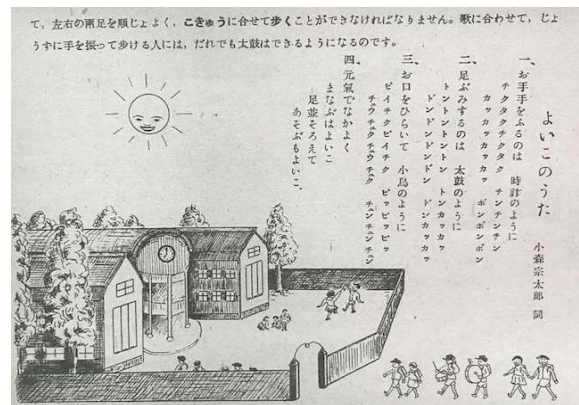


図2 『リズムむがっきれんしゅうの本』[20]より

半音付きのもので、F調、G調が演奏できるように、19音に半音付きの32音ないものは教育楽器としないこととなった[17]。このように小森をはじめとする教育楽器審査委員たちは、日本の楽器の品質向上に向け規格を定めていった。

4. 教材作成

器楽教育をするにも、教材がなくは始まらない。そこで文部省が初めて『合奏の本』という本を作成した。その中に以下のような小森の作品も収められている(図1)。小森の作品から、小森の器楽に関する教育観を見てみよう。

この曲には次のような歌詞もついている(図2)。児童には体で感じることを第一としている。つまり手先だけでリズムを刻むことは音楽として不足であるとして考えていたようである。リズムだけではなく、音そのものを追求するためにも、体を動かすことは大切であると捉えていた。小森は、歌詞をつけて歌わせることで、「いっそう興味が加わる」[19]ことを大事にしつつ、同じく合奏の本にある「三拍子のけいこ」では、旋律部は言葉をつけて歌わせることで、拍子感を体得することを目指している[21]。「呼吸や鼓動のリズムや音が五體の中で楽しく調和して、音楽を奏でているのが私達の生活」[22]あると述べており、日

常生活の上で大事なリズム運動に乗っていること、それは右左の両手と左と右の両足のアッチコッチ運動のリズム、歩行運動の正しいリズムであると考えた。それを意識しているのか、この合奏の本の中の曲では、チクタクチクタクという擬音と共に、時計をイメージして軽やかに体を振りやすいように構成されている。また1番は手を使うこと、2番は足を使うこと、3番は口を使うことが書かれており、これがまさに小森の器楽教育の根本でもあるのだ。

小森の児童の音楽教育用に書かれた曲の特徴は、①歌があること②足踏みがあること③手拍子があることであると言える。歌いながら指導するようにされているのには、打楽器奏者の小森にとって、ただ単にリズムを打つ、正しいリズムを打つということだけでは不十分であると考えていただけでなく、若い児童にとっては、まず興味を持つことが大切であり、歌うことで生きた音楽につながると考えていたと思われる。

足踏みをつけることで、音楽を感じることができ西洋のリズムを感じることができると感じていたようである。「近時西洋音楽の目覚ましい発達に伴い一般にリズムの重大性に注意を喚起して来た事は喜ぶべき現象であるが、長い間日本音楽の伝統に育まれた我々は西洋音楽のリズムに比較的鈍感で表現に演出に又拙なものがある。」[23]つまり当時まだ西洋のリズムに触れていない日本人が西洋音楽をするのに、リズムを感じることが大切であると考えたのである。したがって小森の曲では、足踏みをしながら歌を歌い手拍子でリズムを打つのである。

またこれはリズムに限らず、器楽で発音する音そのものも追求する際にも重要であると考えている。「此の他音の運動性には時間的価値に属する一変化として、音の高低、ヴィブレーションと音色の問題まで關聯を生じて来るのである。これによって音感の良いことは運動感が良いとも云えるのである。何故ならば音の高低は一定時間内に於ける音の振動数によるのであり、音色は振動體の質と量とにより、ヴィブレーションは振動数の分割されたる量による關係から生ずるからである」[24]というように、リズム感のみならず、音の質を考えたいうえでも、音楽を感じ、体を動かし、運動性を伴うことが重要である。

強弱の変化をつけて演奏することを学ぶにも、ただ単に力で教えるのではない。「打楽器の演奏に於いては百雷の落ちるが如き ffffff 強大なフォルティ シシシシシシモや、蚕の蹴る如き pppppp ピアニッシシシシシシモに至るあらゆる力學的演技を必要とする場合が多いので、強大音から最微弱音に至る演技とか、この反対に行われる演技の如きは誠に小手先の一小部分の技法では到底不可能の場合が多く、殊更に藝術的表現を要する交響曲の如き場合に於いては、力學的技法



図3 『アルプス音楽大講座』より[26]

の他に感情的思想的表現技法すら必要とされるに於いては、単なる小手先の技法の実を習得するの危険を唱え、身心一致の技法を體得すべきにある」[25]のだ。つまり、小森は大きな音を出すにも力ではなく、イメージする必要性を感じている。つまり、大きな音を百雷にたとえるようにイメージし、また小さな音も小手先で打つのではなく、蚕の蹴るごとくというように、小さな音でも、蹴るようにこつんと打つことがよい音を出す秘訣であると考えられている。

小森の教則本で強弱を身に付けるための課題が掲載されている(図3)。

強弱を学ぶのに、テンポを変えて提示してある。歩く速さも異なり、当然腕を上げる高さも変わる。強い音を鳴らすためには、その前にため込んだエネルギーが必要である。それがゆっくりのテンポの中で、大きく足を上げ、大きく腕を動かし、エネルギーをためる。小さい音を出すには、エネルギーをたくさん必要としない。したがってテンポも少し速めて、足を少し上げ、手を少し振り上げ、少しのエネルギーをため込み、振り下ろすことで音を鳴らす。力ではなく、体を使うことで強弱の表現することを学ぶのである。

「足における二つの律動に於て手の運動は四つのリズムを刻むことになり、然も強弱關係に於いては足の強弱が手に於ては倍に分別されることとなる」[27]と述べられている。足が四分音符を刻むとき手は八分音符を刻むように書かれている。この時間的的概念を体で感じていくことを大切にしている。これについては次の項目で詳しく述べる。

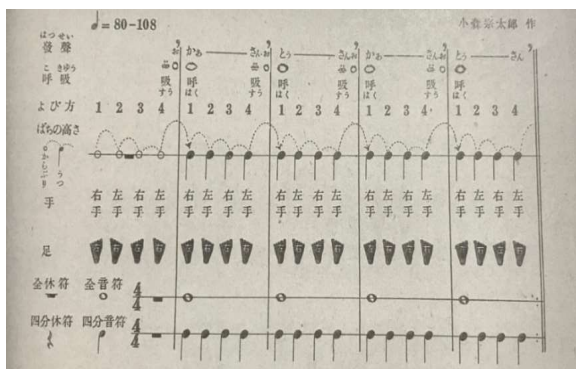


図4 『りずむがっきのれんしゅうの本』 [28]より

『りずむがっきれんしゅうの本』では、ばちの高さまで図式化している(図4)。上から3段目の数字の下がばちの高さであるが、前拍が一番高く上げ、2, 3, 4拍となるにつればちの高さは下がっていく。1拍目を打つ前にはばちを高くあげるよう指示されており、強拍を表現するにも、単に強くというのではなく、エネルギーをためるがごとく高く上げるようになっている。また同時に声を出し、呼吸を意識するように図式化されているが、吸う場所を前拍に表記しており、足踏みや、腕の振りと同時に呼吸を意識していることが窺える。「唱歌の前に呼気、吸気のある如く、打楽器に於いてもまた然りである。予備行動なくして打てるものでなく、また休止なくして演奏はない」[29]故に、拍を打つ前が非常に重要である。足を踏むためには、まずは足を上げなくてはならず、全身で音楽を感じるとは以上のような意味を持っている。「従来の音楽教育のうでで楽典を指導し教育するに際し音符の時間的価値を数学的に説明し或は数量的のみに指導し、時間的価値を民族の持つ伝統的な運動と運動生徒に結び付けてする方法を探るものが非常に少なかった事で、音楽教育に於いては此の点を再検討し、反省を加へ改良せられるのを痛感する」[30]とのことで、頭で考えるのではなく、体全体で感じることを教育の根本に据えていた。

5. 打楽器の技術指導

小森は以上みてきたように、音楽という哲学を胸に秘めつつ、児童の音楽教育に携わってきた。児童に対しての器楽指導は、非常に詳細で具体的な面が顕著である。小森はまず小太鼓を学ぶことを進めている。それは小太鼓がすべての打楽器の基礎となるからである。ここでは小太鼓から説明しよう。

小太鼓は、昔は軍楽隊で肩から太鼓を吊るして演奏していた関係で、右手と左手が異なる持ち方で持つ。いわゆるトラディショナル・グリップと言われるものである。現在は右手と左手を同じ持ち方で持つマツチ

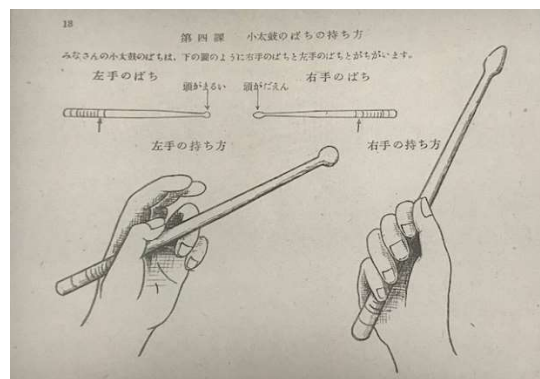


図5 『りずむがっきれんしゅうの本』 p.18[31]

ド・グリップと言われる持ち方が主流であるが、小森が活躍した当時は、まだ太鼓を持つ時に、ベルトを使用することも多く、右手と左手の持ち方は異なっていた。児童たちに難しいこのトラディショナルでは、児童たちは左右の音色を統一させることは難しい。小森の特徴は左右で音色コントロールするために、異なるばちを持つように指示しているところである(図5)。図5には「みなさんの小太鼓のばちは、上の圖のように右手のばちと左手のばちとがちがいます。」とあり、左右で異なるばちを持つ。右手は楕円の頭のばち、左手は丸い頭のばちを持つように指示している。児童には難しいこのトラディショナルの持ち方は、左右で音色が変わりやすい。楕円と丸いものとは、皮との接着面積が異なるため音色が異なるのだ。また小森は拍の頭は右手で打つように指定されており、重心を出すためにも、右手は楕円の頭のばちを使用したのであろう。[32]しかし、小森の吹奏楽の指導書などでは見受けられず、幼児・小学校用の本にのみ記載されている。

持ち方だけではなく、構え方でも「右手と左手に持ったばちの先を小太鼓のまん中に置きましよう。こんどは息をすいながら、右手と左手とをいっしょに上の方に振りあげ、手まりをつくように両方の手くびをやわらかくして、すいこんだ息をはくといっしょに、ばちのあたまを小太鼓のまん中に打ちあてましよう。ばちの頭は、タン タン タン タン タン タン タン タン と、息なり、をはいている間つづいてはすみ、だんだん音のいきおいをも弱って、下の圖のようにばちの運動はこまかくなり、おしまいに止まってしまします。息をすってははく間、このばちの運動をくりかえして、たくさんはずむようにおけいこしましよう」[34]と記述されている。鼓面に落とし、たくさんはずむためには「手首をやわらかくし」脱力がされていなくてはならない。小森の理想とする音は、軽い音、響く音なのであろう。ポイントとなる脱力についての記述が『りずむがっきれんしゅうの本』のテキストにたくさん見られる。

脱力についての記述を見てみると、まずは脱力のた



図6 『りずむがっきれんしゅうの本』 p.20[33]

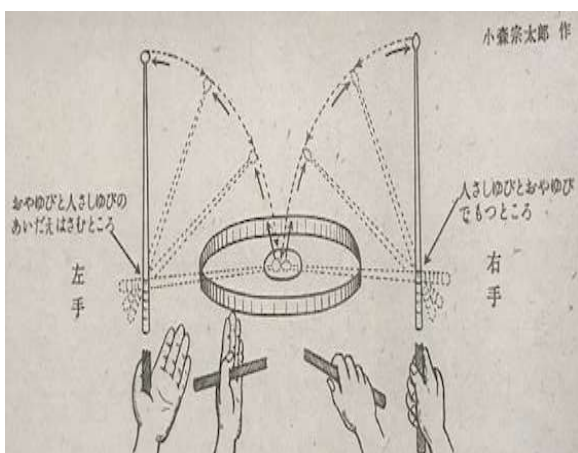


図7 『りずむがっきれんしゅうの本』 p.21[36]

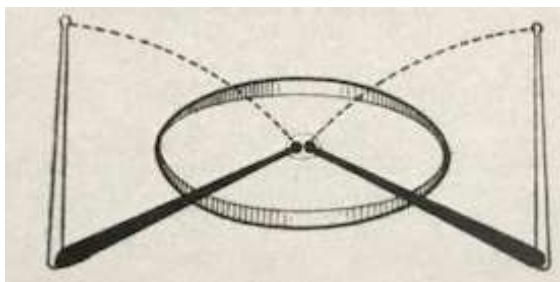


図8 『アルス音楽大講座』 p.296[39]

めには欠かせないフォームについて、体全体を鏡で見て確認できるようにわかりやすく書かれている(図6)。つまり、左右の腕と太鼓の重心、また頭の頂点を結べばひし形となるとある。全体の姿勢から、ばちの構え方、ばちの持ち方に至るまで、脱力をテーマに展開される。ただリズムが打てればよいのではないと考え、音がよい響きを持つ音になるために様々な工夫が児童に伝授されている。[35]

ばちと鼓面をどの角度で打つかによっても音が変わる。力が鼓面にすべて伝わるためには、垂直に入れるのがよいと90度で入れるように図式化されている。

また児童向けの本であるため、言葉だけではなく、絵で、どこを軸に動かすのかを書いてあり、指で持つところを中心軸にするように書かれている。これは、右と左の音色をそろえるためでもあり、腕の余計な力が加わらないための工夫でもある。

このような左右で異なるばちを持った次は太鼓を打つ。どこを打つか、どのように打つか、どの角度で打つか重要である。また小森の持ち方の中で、左手は「人差し指の第一と第二のかんせつの間を当て、親指の腹をそえて持ち、ほかの指は、下の図のように軽くそえ、・・・」や右手は、「人差し指と中指は、かたくなにならないように、指の先をやわらかにまげます」[37]などと脱力してばちの握り方について事細かに書かれている(図7)。

また別の本では、脱力のための構え方について書かれており、腕の構えを90度にするように述べている。「太鼓の周囲に対し90度の直角になるよう構へることが肝要」[38]と書かれており、90度に構えることで、手首の動きは関節をうまく利用して無駄な力が加わらないようにする工夫であると考えられる(図8)。

感覚だけではなく、図を見て、ばちがどの軌跡を通るのか、腕がどの軌跡を通るのかを意識しているよう図式化しながら説明しており、非常に具体的に示されている。『アルス音楽大講座』では、大人向けであるため、あまり図は多用されず、この上図とばちの持つ手の形が描写されているだけであるが、児童向けの『りずむがっきれんしゅうの本』では、各所に図が多用され、より具体的に示されている。

6. 音聴取の重要性

小森の活躍した昭和前半は、音感教育がもてはやされた時代である。そもそも、「ドイツから帰国した園田清秀が音楽家になるために絶対音感を持つてゐることが有利であると述べたことに始まる。」[40]その後も軍部に必要性を主張する動きがあり、昭和15年文部省に絶対音感教育が採用されるという動きがあった。国民学校芸能科音楽の一般方針において、聴覚訓練は二つの意味を持っていた。一つは国防の観点より、敵機や潜水艦の動静を、または機械の故障を知ることを目的とするもの、でありもう一つは、産業の観点より機械の故障をいち早く知り、危険を未然に防止するための物であった。[41]

小森はこのような音感教育には疑問を持っていたようである。「音楽が学校の門を出でなかつたのは児童の生活である手足のリズムをもぎとって口をふさいで耳からのみ注入してやつていたからである」[42]とこのような音感教育を批判している。特に絶対音感については「人間の聴覚に限度があることをわきまえず絶対ならざる絶対音感を主張して、超短波の躍動を音感教

育によって聴取出来るなぞと、たわけた音楽教育がまことしやかに、取り上げられて」[43]と冷やかな目を持って批判している。

小森は「国民生活との結合が薄弱で音を聞いて行ずる音感覚や感性、感動に乏し」[44]い音感教育ではなく、能動的に音楽に取り組むを理想としていた。「音楽として鑑賞に止まる向が多く、身をもって音楽を行ずる」[45]ことが音楽教育であると考えている。「音が音楽としてであろうが、職場のハンマーの響き、エンジンやモーターの音であろうが、音として吾人の聴能に触れる凡で、音物体に対して関心をもつべきであると同時に、音を出すものも聴く者も等しく創意を持つということにつきるのである。」[46]つまり、無機質的に、機械的に音を聴き判別させるような訓練をすることは音楽ではなく、聴く者も等しく創意を持ちうるようにしなくてはならないのである。つまり、常に音楽を念頭に入れ、音楽として音を聴くこと、演奏することが大切であり、打つ時も、無意識的に無機質的に奏するのではなく、創意をもってすることが大切である。つまり自らの気持ちに向き合い、楽器を奏したいという気持ちを持ち、このような音を持ちたいと思いをもち、打つことが大切なのである。そのためにも、音を聴きたいと思ひ、どんな音が聞きたいのかという思いを持って聴くことが大切であると解釈できる。

世の中にはたくさんの音があるが「地球の廻る音、太陽の轉る音、秒針の廻る音、世界の轉る音、我々の周囲の音の交響楽だ。高踏的な交響楽を求める必要はない。先づ地に足の附いた現実の交響楽行進曲を先づ厳格に吾人の生活をして音楽の生活化を計らねばならない[47]」のである。現実には地球の回る音など聞こえはしないが、身の回りの音やリズムを感じることを、聴こうとすることが小森の根本であった。

まずは音に興味を持ち、「時間の関係と物体の質量による変化があることも重大な意義がある。創意の上に工夫が必要となってくる所以である。」[48]ただ一つのを鳴らせば終わりなのでなく、それから様々な音が鳴ることを踏まえて工夫をすることが大切であると考えているのだろう。

小森は、打楽器は誰が打っても音が鳴る故に「表現力に非常に恵まれていない」[49]と表現している。「打楽器の一打は誰人によってなされても1打は1打であるが、その打手の異なるによっては自然1打の価値は異なるものである。」[50]故に、「表現力の乏しい楽器を以て、立派な表現と芸術の価値を生かしてこそ眞の打楽器奏者であり、この精進こそ打楽器奏者の使命であり、生活でなければならぬ」[51]と述べている。誰でもなる楽器であるがゆえに、そこに創意工夫がなければならぬのである。彼のトライアングルの指導法の中にも「打つ場所によって音色も異つ故に演奏者によって楽曲に適合するやう、採擇せらるべきである」

[52]というように、この音がよいというのではなく、奏者による創意と工夫が必要なことを暗に示した指導書を書いている。音楽である以上、どの楽器も同じであるが、特に誰でも音が出せると思われがちで、打楽器に対する理解が不十分な時代に音の創意工夫を伝えたことは評価できる。

7. 小森の音楽教育観

明治に学制が敷かれて以来、日本には西洋音楽が流入した。しかし、もっぱら唱歌であり、大正時代や昭和に入っても歌唱が中心であった。大学や一般バンドでハーモニカや吹奏楽、軍楽隊などが少しずつ行われていたものの、学校教育においては歌唱中心であった。小森にはそれでは不十分との思いがあった。「今迄の音楽教育であった歌唱に忘れられていた音を運行する足と手と呼吸、即ち音楽を組成するところの基盤となる音自體の発生について考えてみたい」[53]と述べ、体を使った音楽教育が、学校教育に必要であるという思いを強く持っていた。西洋音楽を学校教育の中に導入していく中で、我々は音楽にまつわる西洋の文化も入れていかなくてはならない。「斯る消極的な性情がわが民族の風習であるとすれば、如何なる手段かで改めねばならぬ。ここにも音楽の持つ時間と運動性の価値性を音楽教育の要目に加へねばならぬ理由がある」[54]のだ。シベリアにいる間に、音楽と舞踊を習い、音楽と運動の関連性、その必要性を強く感じていた小森は、教育にも音楽と運動の必要性を訴えた。しかも歩行運動は機械的な平板な運動と化することないように次のようにも述べている。「この歩行運動の間にア音を発声してみれば自ら呼吸と発声に伴う運動が歩行運動と運動性の上に加えられる事に因って、平盤なる歩行運動の左右の手足の運動の変化を共に亦運動性にも変動が生ずる」[55]と述べ、歩行も大切であるが、すべての源は歌であり歌が音楽の中で非常に重要な地位を占めていると考えていたことがわかる。「この運動と運動性を以て祭典中の音符の時量と価値、音の運動と運動性の慣性並に音の質と量との関係を體得せしめることにより音楽教育の基礎工作は大半を成し遂げられたものとしてよい」[56]と述べられ、運動性を伴わせることは、演奏中の音楽のリズムをよくするとともに、音の質や量をも曲に合わせてできるようになると考えたのだ。

しかし一般の人間にとって、音楽の音符の長短や強弱のみならず、音質を考えることは難しく考えられはしないだろうか。そこで小森は「生活の中から引例することは、音符の方でリズムを概念的に刻みつけようとするよりは容易に出来ること」[57]であると述べ、頭で難しく考えることよりも体を動かして行くことを大切にしている。難しく捉えないよう「歌いながら、

左足から先に四拍子の拍節法に歩いて歩調をあわせ、振れる右手から交互に小太鼓として『お手手つないで野道をゆけば』と歌わせるように、打てばよいのです」[58]と述べている。つまり歌いながら足踏みをしながらすることで自然な音楽になるのである。何事も難しく考えて頭でっかちな音楽になることを批判しているようである。別のところでは「1年生になって手拍子、足拍子よろしく、チィチィパッパッの音楽でもよい朗かに[健康的]歌い乍ら足並み揃えて合奏(社会生活)するのが真の器楽教育の意義であり目的であると思う」[59]というように、まずは身体を動かし楽しむことを第一に考えている。

小森の偉大さは、器楽の中に歌と動きの総合教育を提示しただけではなく、理念の中に壮大な哲学を持っていたことである。「凡そ音は、宇宙の森羅万象や物體の振動から陰影のように、私たちの耳に聞えると否とに係わらず必ず発生している。」[60]とのべ、音楽がただ音を鳴らせばよいというのではなく、宇宙を思わせるような発言を多々行っている。「今假に一つの全音符があるとして、これに藝術的な価値性を認めて宇宙の動きを表はしてゐるとも観察出来るし、又或る人物の生涯を表現してゐるとも考へられる」[61]というように、ただ音の長さを物理的な長さだけにこだわり、機械的になるのではなく、スケール大きく捉えることで、児童の音楽の中にも機械的ではない、総合的な芸術性を見出す必要性を感じているようである。

小森の器楽教育の基本には、人として生きることが大切であるとのメッセージがあるように思う。つまり、形のための器楽教育ではなく、人として生きていること、そして人として学ぶこと、そして人として生活することの重要性が隠れている。「音楽は心臓を持つて、生きて魂を持ってゐる我々が奏であるのである」[62]と言い「音も心も身も足も心臓の動きの支配に據る[63]」のだ。つまり生活の中から音楽をし、それが音として表現されることを大事にしていた。そしてリズムオンチは日本人の伝統などという批判を逆に批判し、音楽と言えば西洋だとすぐに欧米を模倣することも批判的である。集団的にする音楽の経験がないだけであり、これから日本人も生活に音楽を取り入れ、音楽を楽しむことを大切だと考えている。難しいことを言っているようであるが「心に和して奏でれば夫れでよい」[64]とも述べている。

人として生きることをテーマに、器楽教育においても、心臓と肺との動きを意識しているようである。体の中で太鼓を叩いているのは心臓である。「リズムバンドの中で、このしんぞうのやくめをする太鼓の名を、小太鼓」[65]と言うのだ。この小太鼓のリズムののって「楽しくのびちぢみしながら歌を歌ったり、お話をしたりしているのが、はいのこきゅう運動で、はいが、1分間にのびちぢみする回数は、18回から25回のはや

さで、くりかえして、樂に歌が歌えるはやさなのです」と述べている。[66]つまり、大太鼓と小太鼓は、いつもなかよくリズムに乗ってよい音楽を聞かせてくれるのだという。心臓と肺の関係のように、どちらも欠かすことができず、病気などで、どちらかが早い場合は、当然もう片方も早くなる。切っても切れない関係性を持っている。大太鼓と小太鼓の関係も同じような関係であり、大太鼓は肺のように、心臓である小太鼓よりゆっくり打つことが常であるが、それは生命を支える如く、音楽を支えるものであることを意味している。

心臓と肺が健全に働いているならば、当然、肺が吸い込む呼吸も健全であろう。「歌を歌うときには、まず息をすいこんでから、息をはきながら歌うのでしたね。このような息のしかたは右足をよくふんで、右手を高く振りあげるときに、はいがしぜんにひろがって十分に息を吸い込むことからはじめ」[67]ると述べる。小森にとってリズム楽器は生活とかけ離れた別存在ではなく、人として生きている限り自然と感じているリズム、心臓と肺、そして呼吸や手足の動きはすべてよいバランスで関係性を保持しているものなのである。

そして普段の生活の中にも、このリズムを意識することが重要である。「右手をふりあげ、^ア左足をあげるのにつれて息をすいこみ、右手を振りおろすと同時に足が地についたとき、息をはきだします。この運動をくりかえして歩くことをいいます。この運動は、ちょうどひと突きのぶらんこや、時計の振子のように、ひと息はいている間に、左右の兩足と左右の兩手がひとりでに上下や前後に振れてつづけられます。そして兩手はたゞ振られるだけです、兩足は床の上とか土の上を、コツコツと一歩一歩音をたてて足ぶみをするか、歩き出すことができる」[68]のだ。小森の考えは、音楽だけとりたてて教え込むというのではなく、生活から音楽を意識して過ごすことが、音楽文化の向上に一翼を担うであろうし、何よりも体にとって自然なことは、音楽にとっても自然であるということである。取り立てて1拍目は大きくなど言わずとも、心臓と肺と呼吸が整えば、自然とそうなるのである。

普段の生活から音楽を意識することは、別の雑誌でこのように述べている。「欧米人の良くするダンスはこの歩行の運動を時間的に正しく峻厳である音楽のリズムに乗って足音の美、歩行をさえ楽しく美化して生活しよう」[69]というのだ。小森が若き頃シベリアで音楽とともに舞踊を習った結果、彼は歩行が美しいと感じたのではなからうか。児童たちにたいしても、道路を歩行するにも、足音を美化して生活を楽しくすることは、「スピーディな時代に生をなす私達にとっては大事なことではないでしょうか」[70]と投げかける。現在、小森の教育から何十年と年月が過ぎ、よりスピーディーになっていることであろうが、足音まで意識を

もって生活することが、人生を美しく生きること、そして美しい音楽にもつながることが感じられる。「つまり生活のリズムを音楽するまでに、生活意欲の文化性が高くないのに起因されるとも考えられましょう」[71]と述べている。まさに音楽を高めることは生活の文化性を高めることに他ならない。児童たちに歩きながら、呼吸しながらリズム打ちをすることを提案した小森の根本である。

「人間を通しての器楽の取扱いの躰を、児童自體樂しく身に付けるように扱わねばならないと思います。それも十人十色の特性と持たれる児童が一人残らず如何なる器物か楽器を持って、各自の個性を生かし乍ら、音楽の総合的な躰への協力を創造的に為されるように培おうとするのが器楽教育の本質である」[72]とあるように、音楽と生活は切っても切れないものとして考えていたのであろう。

以上のような若い児童向けの本では非常にわかりやすく書かれていたが、大人対象の本ではもう少し詳細に書かれている「動きを観て音を創造し、音を体感して物体の質や量、生物の性能を感知し、心技一体の芸能にまで行じ、啓培、錬成し、生活を科学し音楽を生活する所にまで到って始めて音感、靈感たる音楽が物理や科学を超越し哲理より以上の啓示であるとされるのである」[73]という。つまり音楽とは何かという哲学に通ずるのであるが、物理的なことだけでは語れない音楽について、音感、靈感という言葉で表現し、音楽が生活の中に入り込み、生活の中で音楽が生まれ出ずるような書き方である。音楽が生活化すること、すなわち人間として生きている心臓や肺、呼吸も含めて、生活に音楽を落とし込んだところから、音を感じて、技術的にも高め、音の物理や科学を超えたところに啓示であるというのであるから、人間を超えた神的存在をも思わせるほど神秘的な音楽を理想として児童の教育も考えていたのであろう。

8. 結論

小森宗太郎はNHK交響楽団のティンパニ奏者であった。そんな小森が、日本の器楽の発展を願い、小学校での器楽教育を支えるべく働きをした。当時の日本に不足していた、教材・楽器の普及と質の向上そして技術指導とに尽力した。その背景には、誰でも鳴らせる打楽器であるが、その一打に掛けるプロの視線があった。よりよい音にするために、楽器の規定を行い、また幼児・学童の身体に応じた楽器やベルトを規定し、木琴の音域も指定した。また当時あまり打楽器の指導ができる人はいなかったであろうが、小学生対象にした教則本を書き、教材も作成した。

その裏にある小森独自の器楽教育論は、彼が当時戸

山軍楽隊員だった時に訪れたシベリアにて音楽と舞踊を学んだことに端を発する。そこで得たものは、歌いながら足を使い、同時に手を使うことが音楽性につながるという考え方である。幼少期の音楽教育においても、歌を歌いながら足踏みをし、まるで鼓動である心臓の動きと呼吸の肺の動きと同様に関連性をもって演奏することが大切であると導き出した。打楽器は誰でも音が鳴らせるものであるが、誰でも音が鳴らせるからこそ、その一打でどんな音を出すのか、どのように音楽的に奏でるのが重要であるとの視点より、導き出した方法である。

打楽器の普及に向けて功績を残した小森がどのような器楽教育論を持って行ったかについては明らかになった。またリズムを打てば満足してしまいがちな幼児・小学校期の器楽教育においても、より良い音を目指しての教育観を持っていることは評価できる点である。しかし呼吸と音に関連性があることや、歩きながら打つことで音に変化が表れるという小森の教育論の是非については、今後の研究での検討が必要であろう。

註

註1；大正15[1926]年に近衛秀麿らによって創設された。昭和17(1942)に日本交響楽団と名称し、昭和26(1951)年に日本放送協会(NHK)の支援を受けてNHK交響楽団となり、現在に至る。

引用文献

- [1] 木村信之：音楽教育の証言者たち(上)．音楽之友社，p.77 (1986)
- [2] 音楽之友社・音楽新聞社：音楽年鑑，昭和25年度版．音楽之友社，p.24 (1950)
- [3] 諸井三郎：教育用レコード及び楽器の現状．文部時報 855，p.28 (1948)
- [4] 小森宗太郎：日本の交響楽運動史．教育音楽/日本教育音楽協会編，音楽の友 10(11)，pp.28-32 (1952)
- [5] 樫下達也：戦後日本における教育用楽器の生産，普及，品質保証施策—文部・商工(通産)・大蔵各省と楽器産業界の動向を中心に—．音楽教育学 45(2)，pp.1-12 (2015)
- [6] 飯村諭吉：昭和10(1935)年前後における小森宗太郎の小太鼓奏法とその練習法・打楽器教則本(1933)及び鼓笛隊指導書並教則本(1938)の解説を通して．音楽表現学 15，pp.73-84 (2017)
- [7] 話；小森宗太郎 記；藤本晃，音楽と玉川と私，小原國芳編，全人教育 39(1)，pp.23-30 (1965)
- [8] 前掲書[6]pp.28-29
- [9] 小森宗太郎：太鼓の陰から．日響二十五年，佐藤義夫編，芸術新潮 1(9)，p.77，新潮社 (1950)

- [10] 前掲書[7] pp.23-30
- [11] 小森宗太郎：各種打楽器の奏法と練習曲，北原鐵雄編，アルス音楽大講座第7巻，p.293，アルス(1936)
- [12] 上野芳太郎：小学校教育課程に関する二三の問題について．文部時報 968号，昭和33年，p.4(1958)
- [13] 教育用楽器とは、文部省では「学校教育法に基づく学校の音楽教育に使用する楽器」として定義しているものである。教育用品の規格（Ⅱ），文部時報 892号，昭和26年，p.53(1951)
- [14] 中原都男：京都音楽史．音楽之友社，p.52(1950)
- [15] 教育用楽器審査委員：教育用楽器について．教育音楽 5(7)，p.23(1950)
- [16] 前掲書[14]pp.59-60
- [17] 前掲書[15]p.26
- [18] 文部省：合奏の本．日本書籍，p.3(1948)
- [19] 前掲書[18]p.96
- [20] 小森宗太郎：りずむがっきれんしゅうの本．楽友社，p.6(1949)
- [21] 前掲書[18]p.96
- [22] 小森宗太郎：リズム楽器の取扱い．教育音楽 4(3)，p.29(1949)
- [23] 小森宗太郎：打楽器教則本．共益商社書店，p.4(1933)
- [24] 小森宗太郎：リズムの體得に就いて（終）．吹奏楽 2(8)，p.43(1942)
- [25] 前掲書[11]p.294
- [26] 前掲書[11]p.299
- [27] 前掲書[11]p.300
- [28] 前掲書[20]p.23
- [29] 小森宗太郎：リズムの體得に就いて（4）．吹奏楽 2(3)，p.37(1942)
- [30] 前掲書[29]p.37
- [31] 前掲書[20]p.18
- [32] 前掲書[20]p.18
- [33] 前掲書[20]p.20
- [34] 前掲書[20]p.20
- [35] 前掲書[20]p.20
- [36] 前掲書[20]p.21
- [37] 前掲書[20]p.18
- [38] 前掲書[11]p.296
- [39] 前掲書[11]p.296
- [40] 梅本奈保子：初等教育における器楽教育の史的変遷．兵庫教育大学大学院修士論文，p.33(1996)
- [41] 上田友亀：国民学校器楽指導の研究．共益商社書店，昭和18年，pp.16-17(1943)
小松耕輔：国民学校芸能科音楽の一般方針，昭和16年(1941)
岩井正浩：日本音楽教育小史．青葉図書，p.235(1979)
- [42] 小森宗太郎：器楽教育の死命を制する編成．教育音楽 3(11)，p.34(1948)
- [43] 前掲書[42]p.32
- [44] 小森宗太郎：鼓樂の提唱及活用．吹奏楽 3(9)，p.15(1943)
- [45] 前掲書[44]p.15
- [46] 前掲書[62]p.6
- [47] 前掲書[62]p.6
- [48] 前掲書[62]p.6
- [49] 前掲書[11]p.293
- [50] 前掲書[11]p.293
- [51] 前掲書[11]p.294
- [52] 前掲書[11]p.311-312
- [53] 前掲書[22]p.28
- [54] 小森宗太郎：リズムの體得に就いて（2）．吹奏楽 2(2)，p.36(1942)
- [55] 小森宗太郎：リズムの體得に就いて（5）．吹奏楽 2(7)，p.40(1942)
- [56] 前掲書[55]p.41
- [57] 前掲書[22]p.28
- [58] 小森宗太郎：打楽器（リズム楽器）のいろいろ，フィルハーモニー 27(7)，p.54，NHK交響樂團(1955)
- [59] 小森宗太郎：器楽教育の死命を制する編成．教育音楽 3(11)，p.33(1948)
- [60] 前掲書[22]p.28
- [61] 前掲書[24]pp.39-40
- [62] 小森宗太郎：律動の體得と音楽との關係—音楽の生活化其の後物語—．吹奏楽 3(4)，p.11(1943)
- [63] 前掲書[62]p.11
- [64] 前掲書[62]p.11
- [65] 前掲書[20]p.13
- [66] 前掲書[20]p.13
- [67] 前掲書[20]p.14
- [68] 前掲書[20]p.14-15
- [69] 小森宗太郎：リズム楽器の取扱い．教育音楽 4(3)，p.29(1949)
- [70] 前掲書[69]p.29
- [71] 前掲書[69]p.29
- [72] 前掲書[69]p.30
- [73] 小森宗太郎：鼓樂の提唱及活用．吹奏楽 3(9)，p.16(1943)

**戦後日本における器楽教育黎明期を支えた小森宗太郎
の器楽教育論について**

—教材、指導書、楽器改良を視点に—

津田 奈保子

本稿は、プロの奏者でありながら、幼稚園・小学校の打楽器教育に寄与し、器楽教育の黎明期を支えた小森宗太郎（1900-1975）の楽器品質への関与、教材作成、技術指導の詳細を明らかにしたものである。またそれらを推し進めた背景にある小森の器楽教育論について明らかにするものである。発音が容易な打楽器であるだけに、その一打の音色にかける小森の思いが児童の教則本でも窺える。小森は身体を動かし、歌を歌うという方法を組み合わせることで、打楽器が音楽的な音になると考えていた。それらは、小森が軍楽隊時代にシベリアを訪れ、舞踊も併せて学んだことから考えたものである。また小森は児童たちが練習するに当たり、具体的に図式化しながら説明し、ばちの高さや上げる方向など、視覚化しながらできるように伝えようとしている。

キーワード：小森宗太郎・器楽・器楽教育論

論文集「人と環境」Vol. 12 (2019)

大阪信愛生命環境総合研究所編
