

## 小林つや江、作曲活動の根底にあるもの

松本晴子<sup>1</sup>

小林つや江<sup>1)</sup>(以下つや江)は幼少期に誰もが歌ったことのある《まつぼっくり》を作曲した人物である。つや江は、東京教育大学附属小学校(現在の筑波大学附属小学校:以下附属小)で音楽科の指導に30数年尽力したことで知られている。附属小に勤務していた時代の授業実践についてはいくつかの先行研究を認めることができる。しかしつや江の人生の歩みと作曲した曲についての本格的な考察はほとんど行われていない。

本稿は、つや江の女学校時代から晩年までの歩みと「子どもが書いた詩に曲をつけた作品」を整理し、その楽曲にはどのような特徴があるのかを検討した。その結果、つや江は人生行路の中で導かれるままに附属小に勤務することになり、これがつや江の作曲活動の原点になっていることが明らかとなった。「子どもが書いた詩に曲をつけた作品」は70曲ほどにもおよぶ。その特徴を楽典的特徴の視点から検証したところ4分の2拍子、ハ長調、J=96という黄金比の存在を確認した。つや江の数々の作品から、歌についての考えと音楽の指導理念を探ることにより、つや江の作曲活動が子どもの内面を育てる音楽指導の重要性を認識していたものであることが示された。

Keywords : 子どもが書いた詩、作曲、歌、音楽指導

### はじめに

つや江は、附属小に長く勤務し音楽指導に尽力した人物であることは知られており、つや江の授業実践にかかわる論考はいくつか見られる。たとえば本多佐保美他らは昭和10年代に附属小の音楽の授業がどのように行われていたかに着目し、低学年と女子学級を担当していたつや江と高学年と男子学級を担当していた井上武士<sup>2)</sup>の授業実践について一次史料をもとに検証している。つや江の歌唱指導については読譜練習や音程練習、リズム練習を積極的に取り入れていることを報告している(本多他2007:43-51)<sup>3)</sup>。また、飯村は、《水あそび》と《お正月》について小出浩平とつや江の指導プランを比較している。そのなかでつや江の指導の特徴として手拍子か足踏みによる拍子の練習を導入し旋律とリズムを対応させたリズム練習を取り入れていたことを報告している(飯村2020:1-11)<sup>4)</sup>。これらは音楽指導法について述べられたものであり、つや江がリズム練習を大切に

扱っていたことを指摘している。しかし、つや江が子どもの書いた詩に作曲を数多くしていることについては、これまでほとんど言及されることはなかった。またつや江の歩みについて明らかにされているとは言い難い。

そこで本稿は、次の2つについて考察を行うこととした。1つはつや江の人間像を明らかにすることである。2つは子どもが書いた詩につや江が曲をつけた全作品を整理し分析することである。つや江が《まつぼっくり》の作曲者であることはよく知られているが、その他の作品については解明されてはいない。「子どもが書いた詩に曲をつけた作品」を整理し分析することから、つや江の曲作りの特徴、曲作りの理念に迫ることとする。

本研究は、次のような方法で進めることとした。第1につや江の親戚にあたる2人に協力をいただきお力添えを得ることである。1人はつや江の遺品を管理している近藤和喜夫氏(以下近藤氏)<sup>5)</sup>、もう1人はつや江の出身地長野県松本市在住の唐澤豊孝氏(以下唐澤氏)<sup>6)</sup>である。合わせて信州大学教育学部図書館(以下信州大図書館)に提供

1. 宮城学院女子大学

いただいた史料<sup>7)</sup>と国立国会図書館のホームページから閲覧可能となっている東京音楽学校の史料を基に考察を行った。

### 1. つや江の略歴と人柄、音楽との関わりを中心に

つや江は、1901（明治34）年3月26日、長野県松本市岡田に生まれた。幼少期について知る親戚は残念ながら現在誰もいないことを唐澤氏から伺った。明らかなのは1920（大正9）年19歳の時に、長野県松本女子師範学校本科第一部（以下松本女子師範）を卒業し、同年4月に東京音楽学校甲種師範科に入学していることである。東京音楽学校甲種師範科に進学するための音楽的素養、技能を松本女子師範の学びで身に付けていたことは確かといえる。唐澤氏によると小林家は農家であったが子孫には事業を起こした人もいるとのことであった。このことから、つや江は経済的に豊かな家庭に育ち、音楽に親しむことが可能な環境にあったと推測される。

少女期につや江がどのような教育を受けたかなどについての史料が不足していることから、次の2点について信州大図書館に調査を依頼した。その1つはつや江の松本女子師範入学時の記録について確認することである。これは、いくつかの史料に卒業をした記録は残っているものの入学時の記録を見つけることはできなかったことによる。もう1つは、つや江が在籍していた時の音楽教諭について確認することである。東京音楽学校の史料に記されている1920（大正9年）の入学者を見ると、長野県からつや江と一緒に今井幸恵、土谷歌、安田友子、北澤みちの4名が東京音楽学校甲種師範科に進学している。松本女子師範から同時に5名が進学していることが確認されたことから、松本女子師範の音楽指導にあっていた音楽教諭について情報を得たいと考えたことによる。

1つ目については、事前に小林が在籍した時期に松本女子師範が火災にあっていることは確認していた。このことが原因かどうかは定かではないものの信州大学図書館からは、つや江の入学時の記録は見当たらず、卒業年の記録しか残されてい

ないとの報告を受けた。信州大学教育学部九十年史（以下九十年史）によると、この頃の松本女子師範には本科第一部4年制に加えて、本科第二部2年制、さらに第四種講習科1年制が附設されていた。つや江は本科第一部の卒業であることから4年間在籍したと判断され、入学年はおそらく1916（大正5）年と思われるとの回答を得た。入学時の記録が残されていれば出身尋常小学校についての記載があり子ども時代を辿ることができるかもしれないと期待をしていたが残念であった。

2つ目については、つや江が松本女子師範に在籍時の音楽教諭は、井出茂太（以下井出）であることがわかった。井出は長野県出身で1903（明治36）年3月東京音楽学校甲種師範科を卒業し長野県飯田中学校教諭として勤務した後、1908（明治41）年から1927（昭和2）年まで19年間松本女学校に奉職していたことが、東京音楽学校の卒業生名簿と九十年史の記述から確認できた。松本女学校の『彰風会報』の第1号、第2号、第4号、第5号には井出の論考が投稿されており、音楽教育への理念と具体的指導内容にかかわる内容が論じられている。第6号と第7号には音楽会の記録が記されており、第6号には井出がピアノ独奏をしたこと、第7号にはピアノ三重奏のおそらくチェロを担当したのではないと思われる記録が残っている。このように音楽教育者として優れた人物だったと思われる井出から4年間音楽を学んだ女学生たちは、音楽的に大きな影響を受けたであろうことは十分に推測できる。つや江は音楽教諭になることを目指して、井出と同じ道を歩み東京音楽学校甲種師範科に入学した。

次に、東京音楽学校甲種師範科でつや江はどのような学びをしたのかを探るために、この時代のカリキュラムについて表1に整理し検討してみた。

表1 甲種師範科の学科目及毎週教授時数

科目名	甲種		
	1年	2年	3年
修身	1	1	1
唱歌	6	6	6
オルガン、ピアノ又はヴァイオリン	3	2	2
音楽通論	2	1	
和声論		2	2
音楽史	2	2	
教育学	2	2	
音楽教授法			1
国語及漢文	3乃至8	3乃至8	3乃至8
英語	3乃至6	3乃至6	3乃至6
体操及遊戯	2	2	2
計	32	32	32
練習	若干時	若干時	若干時

(東京音楽学校一覽 大正9年～10年 東京音楽学校規程第7条 より筆者作成)

第7条の表の欄外には次のことが記されている。

- ・国語及漢文、英語は各自生徒がその一を選修し、他の一は随意科目とすること、但し漢文は国語の学力優秀な者に限り受講できる。
- ・甲種師範科生徒には随意科目として美学音響論のほか「ヴァイオリン」「ピアノ」又は「オルガン」の中必修科目ではない他の一つを受講することができる。

このカリキュラムから、唱歌科目が毎日教授されており、東京音楽学校甲種師範科においては、唱歌が最重要視され、丁寧な授業が展開されていたことが読み取れる。また意欲のある学生、優秀な学生には追加で学ぶことのできる科目が設定されていたことが確認できる。

つや江がどのような科目を履修し3年間学びを深めたかについては確認するまでに至らなかったが、音楽の専門科目を学ぶ環境に恵まれていたことは確かといえる。つや江が入学した時に、唱歌の助教授としては岡野貞一（鳥取士族）がおり、ピアノ、音楽通論、和声論は助教授弘田龍太郎（高知士族）が教えていた。また国語の教授としては、正六位勲六等高野辰之（長野平民）が教鞭をとっていたことが記されている。

なお、つや江と同時に東京音楽学校甲種師範科に入学した学生は40名であったが、1923（大正

12）年3月の卒業時は24名である。このことから、東京音楽学校甲種師範科の卒業基準が相当厳しいものであったことが推測される。

東京音楽学校甲種師範科を1923（大正12）年3月に卒業したつや江は、同年4月に愛知県女子師範学校の教諭となった。愛知県女子師範に勤務する2年間の間に校舎が火災にあっており、つや江は新校舎において務めることができたかどうかという時期に重なる。

その後、1925（大正14）年4月には、東京府立第六高等女学校に移動している。ここに4年間勤務した後、1912（昭和4）年4月、28歳から附属小学校に勤務することとなった。

東京音楽学校甲種師範科を卒業後のいきさつと附属小に勤務することになった理由については、次のインタビュー資料から確認できる。少々長いですが、全文を引用することとする（木村1986：126-127）<sup>8)</sup>。

—先生が第六高女から東京高等師範の附属小学校にお出でになるきっかけはどういうことだったんですか。

小林 そもそも私がなぜ小学校へ行ったかという、東京音楽学校をでるときに、佐々木秀一先生が先生がほしいというので採りにいらしたの。田村虎蔵先生の後か何かですよ。そのときに「来ないか」といわれた。ところが、上野の甲種師範科というのは、先生になるところでしょう。そこを出た者がそのまま東京に残るといことは、後に悪い影響を及ぼすから、東京から外へ出ていって。

それで佐々木先生が推薦されたらしいんですけども、とにかく二年間は外へ行かなきゃいけないというので、出されちゃったのね。ところが同級の露木秀子<sup>9)</sup>という人は、運動も何もしないんだけど、成績がいいものだから、高師の附属へ入ったんです。そしてその人が、軍人さんのお嫁さんになったものですから、私を今度はいよいよ採ってくださるということになったんです。その間、六年かかったの。

けっきょく、小学校に興味があったとか、そんなことはべつになくて、ただ、回り合わせじゃないかしら。ですから私は自分自身としても、師範へ行って、女学校へ行って、次は小学校と、だんだん下へ下がって、今度は幼稚園を教えて、その次、乳児院へ行けば、階段でしょう。そういうふうになるだろうと、私は冗談いったことがあるんですけど、そんなふうになっちゃったんですよ。

このインタビューのなかで、つや江は自ら願って附属小に務めることになったのではないことを打ち明けている。ただ附属小に勤務していた時代の教え子には、文部大臣を務めた永井道夫、作曲家の芥川也寸志、総理大臣となる宮澤喜一、美智子上皇後の兄弟などがおり<sup>10)</sup>、日本の政界及び芸術などに影響を与えることとなる児童が多く通っていたことからつや江にとっては手ごたえのある教え子との交流があったのではないだろうか。楽しく充実した勤務であったことを語っている。つや江は附属小の教え子たちから愛されていたようで、1978（昭和53）年5月に行われたつや江の喜寿祝賀会は教え子の主催によって帝国ホテルで開催されている。次のような写真が残されている。



図1 喜寿祝パーティー 附属小教え子主催  
左：芥川也寸志 小林つや江 右：永井道夫

附属小でのつや江は、この当時の音楽（唱歌）教育にはなかった遊びの要素を取り入れた指導法で、多くの注目を集めるようになっていく。作曲

り、作曲にも興味をもつようになり、子どもたちの作った詩、何気ない一言、会話にメロディーを付けて、歌の曲として作曲するようになった。このような活動の中で生まれた曲のひとつが《まつぼっくり》である。

つや江は附属小学校に勤務している間に、第二次世界大戦を経験しており、戦時中は新潟県塩沢に疎開している。児童と寝食を共にし、一日中児童の様子を目の当たりにした疎開の経験は、つや江の音楽指導に何らかの影響を与えたのではないかと推測する。児童の発達段階と興味関心によりそった指導、児童の成長に大切なことは何かをふまえた音楽指導の在り方を考える時となったように思われる。

また、美智子上皇後の兄弟が附属小のご出身であったことから正田家とつながりがあり、皇居に数回招かれている。音楽会の企画や美智子上皇后が皇太子妃だった時代に、東宮家の一人ひとりの詩につや江が曲を付けたり、紀宮が作曲した曲にアドバイスをしたりなどを行っていたことを示す貴重な記録を近藤氏は保管している。1962（昭和37）年3月61歳になったつや江は、33年間勤務した附属小学校を退職する。

引き続き同年4月1日から、日本女子体育短期大学・日本女子体育大学教授となり保育者、教育者を目指す学生への音楽指導を行うこととなる。

1979（昭和54）年3月31日77歳となったつや江は、日本女子体育大学教授を定年退職する。つや江はここに16年間勤務した。その後は、日本女子体育短期大学と二階堂幼稚園非常勤講師を続けている。日本女子体育大学でのつや江の情報を得たいと日本女子体育大学の図書館に調査の依頼をしたが、回答を得ることはかなわなかった。今後も日本女子体育大学での勤務状況の調査は続けていきたいと考えている。

つや江は1982（昭和57）年81歳の時に、勲五等瑞宝章受章を授与され皇居において表彰される。女性の音楽教育者としては、初めての受賞と思われる。この受賞記念パーティーも附属小の教え子を中心となって開催している。つや江にとって附

属小時代の教え子たちは、可愛くもあり頼もしくもあり宝物のようでもあり、財産であったに違いない。



図2 叙勲記念 つや江は前列右から6番目 ロングドレス

その5年後、1987（昭和62）年5月1日、つや江は86歳で亡くなった。

このように見てくるとつや江の人生は、音楽教育に一生を捧げたといえる。近藤氏や唐澤氏によるとつや江は生涯独身で、天真爛漫で裏表のない優しい人物だったとのことである。怒ったところは見たことがないと親しみを持って回想して下さった。自宅でピアノのレッスンを行っていた時期もあり、レッスンを受けていた近藤氏の妹さんによると、「よくお稽古にきましたね」とまず優しく声をかけてくれて、かならず褒めてくれたとのことだった。つや江は穏やかな心の持ち主で、温かく包み込むような雰囲気指導にあたったことが推測される。

唐澤氏によると故郷の長野の松本に帰省した折りは、自分が駅に迎えにいきつや江の実家に送り迎えをしていた。あまり実家には帰りがたがらなかったところがあり、実家との折り合いが良好とは言えなかったのかもしれないとのことであった。これは兄弟姉妹との関係、父母、あるいは祖父母との関係など複雑な要因があるのかもしれないが、現在この事情についてわかる関係者がいなくなってしまうことから推測の域を出ない。

## 2. つや江にとって作曲することとは

ここからはつや江の曲作りについて考察したい。つや江は依頼を受けて3つの幼稚園の園歌を作曲している。また勤務していた日本女子体育大学の二階堂学園創立60周年には記念歌を作曲している。このように依頼されて作曲をした曲は、つや江が単独で作曲したというよりは、どの曲も補作者の協力を得て完成させている。つや江は本格的に作曲を学んだわけではないことを自覚していて、自分の力量を過信することなく慎重に作品を仕上げていることを窺うことができる。

一方、つや江は子どもが書いた詩、子どものつぶやきを自らが詩にして、それにメロディーを付けて曲に仕上げた作品を数多く残している。たとえば、唐澤氏が書いた3つの詩につや江はそれぞれ作曲をしているが、唐澤氏によると詩を書いたという記憶があまりなく、何気につぶやいたり会話していたことばをつや江が詩にしてくれたように思うとのことであった。このことからつや江は、子どもの素直な感性に思わず心が動かされて、音符にして書きとめたくなり、感情があふれ出るように曲として仕上げたのではないかと推察することができる。子どもが書いた詩やつぶやきは附属小の児童のものであったり身近な親戚の子ども（唐澤氏など）のものであったりした。このなかの1曲が《まつぼっくり》の曲である。この曲は1936（昭和11）年9月に附属小1年生だった広田孝夫さんの詩に曲を付けた作品である。

まつぼっくりが	あつたとさ
たかいおやまに	あつたとさ
ころころころ	あつたとさ
おさるがひろって	たべたとさ

4分の2拍子、♩=84、へ長調、16小節の曲である。いわゆるヨナ抜き音階でハからハの中でまとめられており情景を想像しながら思わず身振りをつけて歌ってしまうような楽しい曲である。つや江の作品のなかで、なぜこの1曲だけが現在まで歌い継がれているのかについて解明するまでは至

らなかつたが、つや江は子どもが書いた詩、つぶやきに曲を付けた作品をおおよそ70曲ほど残している。つや江にとって作曲することは、子どもが日常の生活のなかで感じたり気付いたりしたことを等身大のことばで文字に表したものの、あるいは子どもが何気なく発したことばをつや江自身が詩という形に整えたものにメロディーをつけて、歌として完成させることだったように思われる。

つや江は、良い作品を残したい、歌い継がれるような曲を作曲したいという意欲を終生持ち続けていたようである。これは、1981(昭和56)年、亡くなる6年前にも曲作りのヒントを得ようと田中準の学童旋法について記した論考(田中1980:141-147)<sup>11)</sup>の表紙に「大切」と記していたことから窺うことができる。

そこで次に、つや江の業績として、これまであまり注目されることがなかった「子どもが書いた詩に曲をつけた作品」に着目し、作品の特徴を分析してみることとする。

### 3. 「子どもが書いた詩に曲をつけた作品」の分析

「子どもが書いた詩に曲をつけた作品」は、つや江の自筆の資料であり近藤氏宅に保管してある。一つひとつ精査すると完成されていない曲や清書前で解読が難しいものなどもあり、確認できた68曲について次の4つに着目し整理分類することとした。

4つとは、作品を決定付ける楽典的要素の①拍子、②速度、③発想標語、④調についての検討である。はじめにそれぞれの用語について確認してからつや江の作品について考察したい。

①拍子について石桁は次のように述べている。音楽は一定時間ごとに刻まれる拍という単位に乗ってリズムが作られる。拍に乗ることによって、リズムに最小限の秩序が生まれそれらをまとめ整える役目をするのが拍子である(石桁1974:39-40)<sup>12)</sup>。一般的に拍子の種類には単純拍子(2拍子、3拍子、4拍子)、複合拍子(6拍子、9拍子、12拍子)、混合拍子(7拍子、8拍子、9拍子など)があることは周知のとおりである。

つや江の作品を分類すると4分の2拍子が82%と圧倒的に多い。2拍子については楽典的に「強拍と弱拍が交互に現れるもので、歩行その他の自然な反復動作と密接な関係を持つ、最も自然で素朴な、そして基礎的な拍子である」(石桁1974:51)<sup>13)</sup>と認識されているように、拍が取りやすくなりやすい拍子であり、子どもにとって馴染む拍子といえる。つや江はこのことを意識しつつ子どもの書いた詩には4分の2拍子を多く用いたのではないかと思われる。

②速度(テンポ)について永田は、数字による表示法とことばによる表示法の2種類がある。ことばによって示す方法は、「数字で示すことのできない表情、性格を示すことができる」(永田1991:1020)<sup>14)</sup>と解説している。テンポということばは、元来、時や時間を意味する。「楽曲の速度は、たんに物理的な音価の規定にとどまらず、心理的にも作用して音楽的表現と結合する。このため、客観的・絶対的に速度規定をすることは、きわめて困難である」(渡辺1991:1197)<sup>15)</sup>。

つや江の用いた速度表記を見てみると、数字で表記されていない曲が33.8%、数字で表記されている曲が66.2%であった。数字で表記されていないものことばで表記されている曲が1つ(ワルツのテンポで)ある。

具体的に用いられている数字をみてみると、AndanteもしくはModeratoの領域に入るJ=82、84、88、92、94、96の速度が60%あり最も多い。速くてもAllegrettoの領域でJ=118が最高である。ゆっくりな速度の曲はAndanteもしくはAdagioの領域に入るJ=72で2曲ある。

Andanteは日本語で歩くような速さ(ゆったり歩く速さ)であり、Moderatoは中くらいの速さであるという日本語が一般的に使用されている意味である。つや江は子どもの速度感覚、拍に乗って歌うことを意識して速度を設定したと推定できる。

③発想標語は、「曲の性格や表情を表示するためのいろいろなことば」(石桁1974:159)<sup>16)</sup>のことである。近森は「心理的に見た表情の性質を表すもの」であり、曲は速度の種類によって表情の

性格がおおよそ決まるが、表情を具体的にするために作曲家が用いる（近森1972：73）<sup>17)</sup>と述べている。

つや江の作品の80%に発想標語は、記されており作曲家としての曲への思いが記されていると考える。具体的なことばとしては、楽しく、明るく、元気になど、ポジティブなものが43%、かわいく、やさしく、お話するようになどの優しい表情に関することばが37%であった。素朴に、ユーモラスのようなことばもあるが、子どもの笑顔いっぱい表情を思い浮かべながら発想標語を記したものと推測する。

④調については、長音階あるいは短音階が特定の音を主音とすると特定の調ができ、主音の音名と音階の名称が組み合わされて調名とされる。長音階の調は長調、短音階の調は短調と名付けられることを石桁は解説している（石桁1974：104）<sup>18)</sup>。また辻井は、作曲家によっては多くの調のなかから、2、3の調を偏愛するということもあるが、十分な確証、あるいは、音楽心理学的なデータがでそろっているとはいえないのが現状であると指摘している（辻井1991：1125）<sup>19)</sup>。

つや江が作曲した曲はハ長調が54%、へ長調が28%、ニ長調が10%、変ホ長調2曲、変ロ長調1曲、短調はニ短調が2曲である。作品の半分以上がハ長調でへ長調とニ長調を合わせると90%以上がこの3つの調で作曲されている。作曲家によっては2、3の調を偏愛するという辻井の指摘によれば、つや江の好みの調はハ長調、へ長調、ニ長調であったと思われるが、結論付けることは難しい。むしろつや江は子どもが歌いやすい、口ずさみやすい曲を作ることを根本に据えて調を設定していたのではないかということは推察できる。

これらのことから、拍子と調と速度それぞれ最も多く用いられている4分の2拍子とハ長調と速度J=96の組合せが、つや江が作曲した曲の中で頻度が多いことは統計的な観点からも妥当であるといえる。下表は拍子・調・速度の組合せが同一である曲の数を示したものである。

表2 拍子・調・速度の組合せによる分類

組み合わせ	曲数
4分の2拍子・ハ長調・J=96	12
4分の2拍子・へ長調・J=88	4
4分の2拍子・ハ長調・J=88	3
4分の2拍子・ニ長調・J=104	3

以上のように、つや江の曲づくりには4分の2拍子、ハ長調、J=96という黄金比のようなベースがあることが明らかとなった。子どもの書いた詩にメロディーをあてはめ楽しみながら作曲をしていたのではないだろうか。

#### 4. つや江にとって歌とは

人間にとって歌うということは、本来どんな場所でもできる身近な表現方法である。自分のために自分が楽しみ満足するために、いつでもどこでも歌うことができる。仲間たちと声を合わせて歌うという楽しみもある。また「歌は世につれ世は歌につれ」ということばが示すように、歌は世情をよく反映している。歌はそれだけで成り立っているのではなく社会、自然、環境、その時代の特徴などさまざまな事柄と深くかかわっている。

一般に音楽の授業で歌うということは、詩を解釈し詩を理解して正確な音高とリズムで表情豊かに歌うことと捉えられている。またどのように歌いたいという思いを持っていることも含まれているであろう。日本語の歌を歌うということについては、日本語の歌にふさわしい声の出しかどうかという発声にかかわる問題や日本語をどのように発音したら良いか、子音を強調しすぎていないかなどのことばの扱い方にかかわる技術的な問題、さらには聴く人に伝わるためには何が必要かなどの表現にかかわる問題に向き合うことが求められているように思われる。

しかし歌うということに最も大切なのは、音楽と詩を内面で受け止め、音楽という手段で詩とは違う別の新しい世界を創りあげること、歌うその一瞬一瞬を確かなものにしていくことと考える。

これらのことをふまえると、つや江にとっての歌とは、子どもたちが今知っていることばで心に残った楽しいこと、びっくりしたこと、願いなど

を紡いだ詩に音が付いたもの、子どもたちの何気ない一言、会話に音が付いてより楽しく、いきいきと、あるいは、やさしい気持ちになるようなメロディーそのものと言えるのではないだろうか。

一人ひとりの心や内面、感情を育てることを大切に、子どもが書いた詩、子どもが発した言葉にインスピレーションを抱き、感性のままに音楽に乗せ新しい世界へいざなうことがつや江の願いだったのではないかと考える。

## 5. 歌唱教材をどうとらえるか

歌唱指導にあたって、どのような歌唱教材を用いるのかについて少し触れたい。

歌唱教材全体を見てみると、子どものそれぞれの発達段階に応じた楽曲の開発が盛んである。例えば幼児教育の場においては手遊びといわれるわらべうたが少しずつ変化したり新しく生まれたりしている。諸外国のわらべうたも導入されている。音楽科教育の場においては毎年新しい合唱曲や合奏曲が現在の作曲家たちの手によって発表され続けている。したがって音楽指導にあたる教師は、歌い継いでいきたいこれまでの楽曲を大事にしながらも自分の目の前の子どもたち、あるいは児童生徒達の発達やその時の状態にもっともふさわしいと思われる曲を選曲し提示することが必要となる。その際に指導者としては、その歌唱教材を通して伝えたい意図を明確にして楽曲を選択することが大切である。

加藤はいずれの視点からアプローチする場合でも、音や音楽を聴く力や表現する力を高めることが出発点であるとしながら、日常の暮らしの中の音楽、社会の問題と音楽、美術や舞踊や文学などの他の芸術分野と音楽、歴史、宗教、科学などと音楽、自分自身あるいは音楽にかかわる専門家などの活動を考える人と音楽という視点などから音楽をとらえることを提案している（加藤1999：10-11）<sup>20)</sup>。これは音楽を多種多様な視点で捉えることが音楽指導においては重要な要素であることを示唆している。表現された音や音楽はどんなことと関わっていて、どんな風に表現されているか

を聴きとったり受け止めたりすることである。そこから自らは音楽をどう受け入れ表現するのかという思考するきっかけが生まれる。

このように指導者が音楽をどうとらえるか、歌うこと、歌唱指導をどうとらえるかによって取り扱う教材、題材の位置づけや指導方法が大きく異なるものとなる。児童生徒の実情に合った題材、教材の選択が重要となる。教科書に掲載されている曲にとどまらない歌唱教材を選択していくことも地域の状況や学校の特色によっては必要となるであろう。

つや江が音楽の授業の実践のなかでどのような歌唱教材を多く取り上げていたか、「子どもが書いた詩に曲をつけた作品」をどのように扱い、歌ったりしていたのかについては、本稿では言及できなかった。

しかしながらつや江が、児童たちに歌というものの、音楽という存在は身近なものであることを実感してほしいと願い、詩を書く課題を出したり、児童の心や感情、内面に働きかけるという活動を大切にしていたことは推測できる。歌は教科書に掲載されているものばかりではないこと、自分の体験や気付いたことを書いた詩が歌になるということを経験したかのように思われる。

児童生徒は音楽活動を通して心が動かされたり感動したりすることによって、新たな価値観に気付くことになる。これは心の柔軟性へとつながり、よりよく生きようとする「生きる力」に結びつくことにもなる。音楽の価値や評価が多様化、多面化している現在だからこそ、内面を豊かにすることを根本に据えて題材、教材選択、指導をおこなっていくことが音楽の指導には必要となっていると考える。つや江はそれを実践していたのではないだろうか。

幼児教育や学校教育においては、集団で学ぶ特性を持っていることから、音楽指導で取り上げられる内容は斉唱、合唱や合奏などが多く、合わせる喜びや合わせることからの学びに重点が置かれている。もちろん合唱や合奏活動から得る感動体験の共有から内面が育つことは明らかであり、共

に同じ楽曲を合わせることは音楽の大きな魅力のひとつであることから大切にしていかなければならない活動である。しかしここで考慮したいのは、みんなで喜ぶことや同じ価値観を味わうことに加えて一人でも歌える力、個々の歌う力を伸ばすことにも目を向けていくということである。

そもそも歌声は一人ひとり異なり個性あふれるもので、歌声に特徴があるからこそ個性が発揮される。その自分の歌声に愛着や誇りを持つようにしていくことが大切なのではないだろうか。歌うことは、自分の内面と対面し自分自身のなかで聴き、感じ、新しい感覚や価値観を創り出すことと考える。

つや江が、授業実践のなかで自分が作曲した「子どもが書いた詩に曲をつけた作品」を歌唱教材としてどれくらい取り上げたのかは明確ではないものの、その作品一曲一曲には一人ひとりの素直な気持ちが表れており、子どもの等身大の歌という温かいぬくもりを感じる。自分が書いた詩につや江のメロディーが付いた曲を聴いたり歌ったりした児童は、輝く顔で喜びにあふれていたことだろう。

## 6. 内面の力を育てる歌づくり

本稿のまとめとしてつや江の歌づくり、音楽指導の理念を探ってみたい。教育の目的には「知・情・意」、あるいは「知・情・意・体」のバランスのとれた児童生徒を育成することがあげられる。音楽指導においてはこのなかでは、特に「情」の発達にかかわる領域や教科である。

教育で目指す「情」の育成とは、内面の力を育てるということと押さえない。「情」の発達的一端に、児童生徒が音楽科の授業にどう向き合うかという問題が絡んでくると考える。

内面の力の土台となるのは感じる心、感情である。豊かな感情を育てることがなぜ必要なのだろうか。豊かな感情は、人が個として生きていくための力の源泉となりうるものだからである。感情の深まりについてヤコブセンは「現実にはたいする態度がより深くより多面的になればなるほど、感情がそれだけ顕著になり、その内容が豊かになる」

(ヤコブセン1957:175)<sup>21)</sup>と指摘しているが、経験、体験によって感情はその人の生活そのものを深みのあるものにしていくことは明らかである。そうした感情が育つためには現実と感情との相互作用を育てる教材が重要である。

まさにつや江は音楽指導に携わる教育者として、音楽という教科が感情を育てる大切な役割を担っていることを認識しつつ、子どもが書いた詩に曲をつけるという活動を示しながら内面の力を育てる指導を実践していたと考える。つや江が感情を豊かにし内面を育てることを大切にしながら音楽指導にあたっていた背景には、つや江自身が日常のでき事や自然の変化などを敏感に感じる心と、子どもの声、つぶやきを受け止める繊細な感性をもち続けていたことが根底にある。

## 7. おわりに

本稿は、第一に小林つや江の松本女学校から東京音楽学校甲種師範科へ進んだ歩みと附属小学校に勤務することになる歩みについて確認した。第二に「子どもが書いた詩に曲をつけた作品」を整理し形式的な特徴について考察を行った。これらをふまえて歌唱教材、内面にせまる音楽指導の観点からつや江の実践の根底にあったものについて若干の考察を行った。

つや江の音楽教育者としての人生は、回り合わせで切り開かれ、特に附属小に勤務した33年間は楽しく充実していたことが明らかとなった。「子どもが書いた詩に曲をつけた作品」の検討では、4分の2拍子、ハ長調、 $J=96$ という黄金比を確認することができた。発達という身体の成長とともに心の内面の成長にかかわる音楽教育者として、つや江は子どもの書いた詩、発した言葉から子どもの素直な気持ちを受け取り曲をつけて、教育実践にあたっていたと思われることが示された。

本稿は、つや江の授業実践について具体的に検証するところまでは至っていない。またつや江の記した論考、楽譜集などについても迫ることはできなかった。

今後、さらに研究を進めつや江の全体像を明ら

かにしていきたい。

### 謝辞

本研究を進めるにあたって、調査にご協力をいただいたつや江の遺族の近藤和喜夫氏、唐澤豊孝氏、史料を提供いただいた信州大学図書館青木氏には厚く御礼申し上げます。

本研究は平成30年度科学研究費助成事業（基盤研究c課題番号18K02678）による研究成果の一部である。

### 注

- 1) 小林つや江が一般的に用いられている姓名であるが、東京音楽学校甲種師範科の入学、卒業名簿には小林つやえと記してある。本多他の論考でも小林つやえを用いている。本稿では小林つや江を用いることとした。
- 2) 井上武士は1894（明治27）年群馬県勢多郡芳賀村（現在の前橋市）に生まれた。群馬県師範学校卒業後東京音楽学校甲種師範科に進み1918（大正7）年3月に卒業している。台湾総督府国語学校附属女学校、長野県師範学校等で教鞭をとったあと、1931（昭和6）年9月～東京高等師範学校附属小学校に勤務した。つや江とともに同校の「唱歌科教授細目」を刊行している。小学校の歌唱共通教材曲となっている《うみ》《虫の声》などの作曲者でもある。
- 3) 本多佐保美、藤井康之、佐藤香織（2007）「昭和10年代の東京高等師範学校附属小学校・国民学校の音楽授業構成—井上武士・小林つやえの授業実践から見る」『千葉大学教育学部研究紀要』55 千葉大学教育学部
- 4) 飯村諭吉（2020）「1940年前後における『幼稚園唱歌』（1901）研究の一側面 —小出浩平、小林つや江の指導プランに着目して—」『研究紀要』第31号、全国大学音楽教育学会
- 5) 近藤和喜夫氏は高校生時代につや江にピアノを習っていた。そこでつや江の養女となっていた伯母さんの姪にあたる女性と知り合い結婚し、つや江と東京都文京区に同居していた。
- 6) 唐澤豊孝氏は近藤氏と結婚した女性の弟である。姉がつや江の家に住んでいたことから姉のところに時折遊びに行き泊まっていた。つや江は唐澤氏のことをとても可愛がりかつ頼りにしていたようである。逸話として東京オリンピックの開会式の申し込みに唐澤氏の名前を使って申し込み当選したことから、一緒に開会式に出かけたそうである。
- 7) 信州大学教育学部図書館からは、次の7つの史料を提供いただいた。①『信州大学教育学部九十年史』1965（昭和40）発行②『彰風会報』第1号1909（明治42）年3月発行、③同第2号1909（明治42）年7月、④同第4号1911（明治44）年7月発行、⑤同第5号1912（明治45）年7月発行、⑥同第6号1913（大正2）年8月発行、⑦同第7号1914（大正3）年12月発行
- 8) 木村信之（1986）年『音楽教育の証言者たち④戦前を中心に』音楽之友社
- 9) 東京音楽学校甲種師範科卒業者名簿には露木秀子の名前は見当たらない、松村秀子（新潟）の名前が記してあることから露木は結婚後の苗字と推測される。
- 10) 日本美術史がご専門で本学名誉教授の井上研一郎先生も附属小のご出身である。
- 11) 田中準（1980）「学童旋法あれこれ」『洗足論叢』
- 12) 石桁真礼生他（1974）『楽典』音楽之友社
- 13) 12) 同上書
- 14) 永田文夫（1991）「そくどきごう」『新訂標準音楽辞典』音楽之友社
- 15) 渡辺護（1991）「テンポ」『新訂標準音楽辞典』音楽之友社
- 16) 12) 同上書
- 17) 近森一重（1972）『音楽通論』音楽之友社
- 18) 12) 同上書
- 19) 辻井英世（1991）「ちょう」『新訂標準音楽辞典』音楽之友社
- 20) 加藤富美子（1999）『小学校音楽科指導法』教育芸術社
- 21) ペ・エム・ヤコブセン（1957）小林茂他訳『感情の心理学』三一書房