



Title	1970年代の音楽教育観に関する考察：『おんがくぐーん』と『こども音楽教室』の比較を通して
Author(s)	山本, 耕平
Citation	阪大音楽学報. 2021, 18, p. 43-63
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98483
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

1970年代の音楽教育観に関する考察

—『おんがくぐーん』と『こども音楽教室』の比較を通して—

山 本 耕 平

0. はじめに

本論文は1970年代に出版された2つの音楽教材『おんがくぐーん』および『こども音楽教室』の比較を通して当時の音楽教育観を明らかにすることを目的とする。

『おんがくぐーん』は1974（昭和49）年に作曲家の林光や教育学者の山住正己らが中心となって出版された。同教材は11枚のLPに3冊の解説本（林編1974、林ほか編1974a、b）が付属しており、グラフィックデザイナーの栗津潔をはじめ多数のアーティストが参加している¹。また実験音楽やビートルズを積極的に取り上げるなど内容は多岐にわたる（林ほか編1974a）。『おんがくぐーん』の特に美術面に注目した松永良平は、つげ忠男や赤瀬川原平など、漫画家や前衛美術家などが多数参加していることに注目し、「顔ぶれが極端に異色」（松永2014:33）と主にイラストレーションの視点からその内容のユニークさを指摘している。また、自由爵士音盤取調掛が編集した『日本フリージャズ・レコード図説』（自由爵士音盤取調掛編2020）でも同教材が詳しく取り上げられている。編者は『おんがくぐーん』が出版当時は結局のところ受け入れられることのない「幻の教材」であったとしつつも、出版に関わった人物の関係を可能な限り明らかにし、さらに山下洋輔などのフリージャズ界隈のミュージシャンが参加している点にも注目しながら、60年代のアンダーグラウンドで活躍していたアーティストたちの総決算だったのかもしれない、という評価をしている（自由爵士音盤取調掛編2020:54-65）。

この時期に『おんがくぐーん』が出版された背景として、林や山住が講師として参加して

1 『おんがくぐーん』の企画に関わったのは林、山住に加え、小学校教諭の奈良清利、「音楽教育の会」事務局長で小学校教諭の米沢純夫、鷗牛社代表の飯塚晃東（肩書は全て当時）の5人である。編集委員には林、山住に加え劇作家の佐藤信、栗津がクレジットされている。また、本論文で直接取り上げることはないが、上記の人物に加え音楽評論家の田川律が彼らをつなぐ重要な役割を担う人物であったことをここで指摘しておきたい。田川は1950年代にうたごえ運動に参加し、林と出会っている。1960年代には大阪労音での活動を通じて飯塚や中村とうようと知り合い、後に『ニューミュージックマガジン』の創刊に携わる。また、1970年代には劇団黒テントの料理人として働く中で同劇団の創立メンバーであった佐藤と出会っている。なお、劇団黒テントでは林が作曲を担当していた。このように、主に音楽や劇関係者をつなぐ上で田川は重要な役割を担っていた。以上田川の人間関係については自由爵士音盤取調掛編（2020:61）を参照。

いた日教組主催の教研集会において、学習指導要領を中心に行われる学校音楽教育への批判が高まっていたことが挙げられる²。特に林は1968（昭和43）年から教研集会に講師として参加しており、現場の教師たちとの議論の中で音楽教育についての考えを深めていた時期にあたる³。こうした状況のもと、『おんがくぐーん』は文部省による官製音楽教育に対抗するものとして作られたとひとまずは整理できるだろう。

特に音楽教育学の分野において『おんがくぐーん』への評価は高い。山本文茂は同教材を「戦後民間音楽教育運動の残した最大の遺産である」（山本1995:32）と評価しており、島崎篤子は同教材をより広い文脈に位置付け、「大正期の『赤い鳥』運動以来の芸術家の觀知を結集した文化運動として価値づけてもよいと思われる」（島崎2010:79）と述べている。

確かに『おんがくぐーん』の内容からすれば、新しい音楽教育のあり方を提示し、子どもや教師を啓蒙しようとする意図があったことは間違いないだろう。しかしこの教材を正当に評価するためには、その内容の独自性を取り上げ、歴史的に大きな流れの中に位置付けるだけでなく、当時の文脈においてなぜこのような教材が生み出されるに至ったのか、またその背景にあった音楽教育観について詳細かつ具体的に考察する必要がある。

そこで本論文では、これら先行する研究に学びつつ、『おんがくぐーん』の制作にあたり、山住が1971（昭和46）年に出版された『こども音楽教室』の存在を意識していたという事実に着目する。この教材は作曲家の黛敏郎が編集責任者となっており、執筆者として民族音楽学者の小泉文夫や小島美子などが名を連ねている（黛ほか1971a, b, c）。またその内容は子どもや親に音楽の幅広さを伝えることをねらいに構成されており、2つの教材には類似する点が多い。しかし山住は『こども音楽教室』に対し、「『黛先生』のお話を聞かされるだけのものでしかない」（山住1974:161）と批判する。そしてその上で山住は『おんがくぐーん』の構想や音楽教育観について語っている。

本論文では山住による『こども音楽教室』への批判の内容を明らかにした上で、それを手がかりとして両教材で取り扱う音楽や解説書を比較する方法を採用する。そして主に1970年代における音楽教育観の広がりに焦点を当て、その実態を解明する。

1-1. 黛敏郎と音楽教育

『こども音楽教室』の内容を取り上げる前に、まずは黛が同教材の制作に至るまでの過程について、特にこれまで顧みられることの少なかった音楽教育との関わりに焦点を当ててお

2 教研集会の音楽分科会については、四童子ほか（2010）、四童子（2011）が1950年代から2000年代までの間に行われた具体的な議論の内容を整理している。また、教研集会を中心となって活動していた民間研究団体である「音楽教育の会」の活動については鈴木（2006）が同会の成立過程や具体的な活動内容についてまとめている。「音楽教育の会」の代表的な音楽教育理論として知られる「二本立て方式」については三村ほか（2011）を参照のこと。

3 教研集会と林との関わりや林の具体的な音楽教育論については山本（2019）を参照。

きたい。黛は、1945（昭和20）年に東京音楽学校（現東京芸術大学）作曲科に入学し、橋本國彦に師事する。卒業後、1951（昭和26）年にフランスへ留学し、ミュージック・コンクレートなどの音楽に影響を受ける。留学時には三島由紀夫と出会い、三島原作の映画や演劇の音楽を担当するなど公私にわたって交友関係にあった⁴。帰国後の1953（昭和28）年には芥川也寸志、團伊玖磨とともに「三人の会」を結成する。当初はミュージック・コンクレートや電子音楽を用いて作曲をしていた黛はやがて日本の伝統へと回帰していく。そして1958（昭和33）年に初演された《涅槃交響曲》において、オーケストラによる梵鐘の音の再現に挑戦する。その他にも1964（昭和39）年に開催された東京オリンピックの記録映画の音楽を制作し、1970（昭和45）年の大阪万博では音楽プロデューサーとして総合演出を担当するなど、幅広い活躍を見せていた。

また、黛は1964（昭和39）年に放映が開始された「題名のない音楽会」の司会者としても知られている。同番組ではクラシックに拘ることなく、美空ひばりや現代音楽や民族音楽など多様な音楽を紹介していた。こうした番組構成には、未知の音楽を紹介し、視聴者を啓蒙するという役割が期待されていたこと、そして様々なジャンルの音楽に触れる機会があった当時の視聴者の側にも「シリアルス音楽を特別なものとせず、平準化して見つめる視線」（日本戦後音楽史研究会編2007:21）が形成されつつあったという当時の状況を読み取ることができる。哲学者の梅原猛は『題名のない音楽会』（黛1981）のあとがきにおいて、黛が同番組で果たした功績について次のように述べる。

モーツアルトやベートーベンが地上に下ろされると共に、美空ひばりや都はるみが天上に上げられる。そういう魔法を通して、われわれは黛氏によって音楽とは何であるかを知らされる。黛氏は、日本における音楽教育に、はなはだ大きな役割を果たした。私も、もしもこの番組を子供のとき見ていたら「音痴」の嘆きを一生嘆くこともなかつたかと思われる（黛1981:273）

このように評価されていた同番組であるが、ここで特に指摘しておきたいのは「題名のない音楽会」の番組構成に民族音楽学者である小泉文夫が関わっていたことである。小泉は主

4 戦後早くから友人関係にあった二人だが、1964（昭和39）年、三島オリジナルのオペラ《美濃子》に作曲するはずだった黛の仕事が遅れたせいで流れてしまい、三島がそれに激怒する。そしてそれ以来、二人は疎遠になる。その後、『金閣寺』をオペラにするため、黛が三島の許諾を取り付けに行ったのが最後の面会となった。なお、1970（昭和45）年のいわゆる「三島事件」のあと、黛は保守的な傾向を強めていったと言われている（日本戦後音楽史研究会編2007:96）。黛と三島の関係性については宮崎（1999）を、保守主義者としての黛については片山（2018）を参照。

に民族音楽の面で黛をサポートしており、時には同番組の司会を代行することもあった⁵。『こども音楽教室』には小泉も責任編集者として名を連ねているが、これには彼が以前から黛の相談者として密接な関係にあったことが背景にある。

輪島裕介が指摘しているように、小泉の民族音楽論は、当初は旧左翼による国民音楽の創出と親和的であったものの、そこから徐々に離れ、非西洋に含まれる日本の伝統音楽を当時流行の「日本人論」の枠組みに位置付ける役割を果たしていた（輪島 2010:341-342）。また、「音楽教育の会」を中心とする民間の研究団体でも、1960年代はわらべうたが研究テーマとなっていた時期にあたり、小泉の民族音楽論が彼らの運動を後押ししていた（岡田 1995:193-197）。以上のように、左右のイデオロギーを超え、それぞれの陣営がそれぞれの立場で小泉の民族音楽論を活動のバックボーンとして取り入れていたことが窺える⁶。

1-2. 黛敏郎と『こども音楽教室』

『こども音楽教室』は本論文の冒頭で述べた通り、黛が中心となって一年かけて制作され、1971（昭和46）年に講談社から発売された知育教材である。同教材は10枚のLPと3冊の解説書、そして付録の指揮棒および黛作曲の《ダイスファンタジー》で使用するためのサイコロから成る。LPでは、黛に加え、岸田今日子と中村メイコがそれぞれ「トンテ」、「ラーラ」というキャラクターに扮し、適宜ナレーションを加えながら進行していく。

『こども音楽教室』は有名作曲家が監修した教材ということで当時の新聞や雑誌が取り上げている。朝日新聞では同教材を「ユニークな音楽百科」（『朝日新聞』1971.9.2:5）と、そして毎日新聞では「音の“百科事典”」（『毎日新聞』1971.9.23:3）と紹介している。朝日新聞の同記事は黛の活動を当時文部省の音楽教育に批判的であった岩城宏之や林などの運動と軌を一つにするものと位置付けている。黛は『こども音楽教室』を出版した理由について次のように述べる。

視聴覚文化の著しい発達の中で、現代の子供たちは、音楽の洪水におぼれていって、案外、貧しい音楽環境に置かれている。……人間にとって、音楽とは何かという根本的

5 これ以外にも黛と小泉の関係性は様々な作品で確認することができる。たとえば明治百年を記念して毎日放送で1968（昭和43）年11月23日に放映されたテレビ番組「日本音楽の生と死」では黛が脚本を担当し、小泉が監修を担当していたことが挙げられる。同番組の内容は西洋音楽やボビュラー音楽など様々な音楽が氾濫する当時の日本において、「自然と人間」や「生と死」をテーマに日本の伝統音楽の価値を再発見するという趣旨のものであった（毎日放送 1968）。また、黛が企画した『古典への旅』というLPシリーズでも監修という立場で小泉が関わっているなど二人の関係は相当に深いものであった。

6 『おんがくぐーん』出版にあたり、同教材に同封されているパンフレットに小泉が推薦の言葉を寄せていることも本論文の関心からすれば注目すべき事実である。小泉の推薦の言葉は次の通り。「子どもを取りまく環境は豊かで未来の夢に満ちたものであります。この『おんがくぐーん！』は作曲家・林光と教育学者・山住正己の夢と主張が、音や絵となって結晶している。私たちがもしこんな音楽にとり囲まれて育ったならなあと、思わずうらやましくなるような内容が盛り込まれている」（ほるぶ出版 1974:7）。

1970年代の音楽教育観に関する考察



図1 『こども音楽教室』



図2 『こども音楽教室』 LP

な問題から出発し、だれでもがすばらしい音楽家になりうる資質を持っているあかとして、どんな子供でも、楽しみながら音楽を創造することができることを提示したつもりだ（『朝日新聞』1971.9.2：5）

上記の発言からは、様々な音楽が溢れている中、子どもたちにとって望ましいものを選び、それらを学ぶことで音楽の資質の向上をねらいとしていることがわかる。

黛は、多様な音楽が溢れる時代においては「できるだけ多量に、あらゆる種類の音楽をあ

たえること、そして、親が選ぶのではなく、子供たち自身に音楽を選ばせるのです」(黛ほか 1971a:5) と述べ、様々な音楽を子どもに聴かせる中で子ども自身が価値観を形成していくべきだと主張する⁷。

1-3. 『こども音楽教室』の内容

では、実際の内容とはどのようなものだったのか。以下に『こども音楽教室』の内容を表にまとめている。

表1 『こども音楽教室』の内容一覧

基礎編		
LP	部	タイトル
1	1	耳をすまして<音ってなあに、音楽ってなあに>
	2	リズム ズムズムズン<リズムのたのしさ・おもしろさ>
2	3	メロディファソラシド<うつくしいメロディーのひみつ>
	4	ハーモニーの町<なかのいい音、わるい音>
展開編		
LP	部	タイトル
3	5	歌がなかったら<遊び歌・仕事歌・祭の歌・祈りの歌>
4	6	マーチですすめ、ゴーゴーでおどれ<マーチとダンス>
5	7	音楽とこころ<音楽の感じ方>
6	8	これがシンフォニー<たのしい交響楽、きみだって指揮者になれる>
7	9	音楽はものがたる<物語と音楽>
8	10	世界の音楽めぐり<世界34か国音楽めぐり>
9	11	タイムマシン日本音楽の旅<20世紀から大昔へ、日本音楽をたずねて>
10	12	みんなすてきな音楽家<作曲も演奏も自由自在>

黛は、明治以来の日本で教えられている音楽理論が洋楽輸入時代にでっち上げられた生半可なものと批判していた。そして『こども音楽教室』ではいわゆるクラシック音楽に捉われ

7 しかし、このすぐ後に、黛は子どもが気に入った音楽が親としてどうしても好ましくない場合はそれを飽きるまで聴かせ、そして子どもが気に入った音楽が親として申し分のないときは他の音楽も時折聴かせるようにするとよい、と解説している(黛ほか 1971a:6)。子どもに多くの選択肢を与え、子どもの自主性に任せるとしながらも最終的には親の判断を優先する黛の音楽教育観には、山住が後で批判するところの「注入主義」の側面を見出すことができるだろう。

ることなく古今東西のあらゆる音楽を取り上げることで、「少なくとも、私の音楽教室における音楽の基本的要素——リズム、メロディー、ハーモニー——の解説は、平易で通俗的ではあっても、あらゆる音楽というものの、構成の真理に触れたものと自負してはばかりません」(黛ほか 1971a:6) と述べる。そして各部のねらいと内容について次のように説明する。

私の音楽の宝庫には、多くのわらべ歌、いろいろな民族の民謡、日本のいろいろな時代の伝統音楽、難解といわれている現代音楽、電子音楽などが当然含まれています。そうした音楽の構造に親しむためには、18世紀以降、しかも現代をのぞくヨーロッパという、ごく限られた時代と、地域と、芸術家に支えられた音楽——通常クラシックといわれている——だけに通用する音楽理論だけでは、到底ダメなのです。いつまでたっても、そうした時代遅れの理論だけでたれりとしている日本の音楽教育者たちに、猛省を促したい気持ちもあります (黛ほか 1971a:7)

以上のように、意識的に様々な音楽を取り上げ配列することで、音楽をより広く捉えられるように黛は配慮していた。

1-4. 民族音楽および日本の伝統音楽への着目

『こども音楽教室』では非西洋音楽への注目というコンセプトのもと、小泉や小島らが民族音楽や日本の伝統音楽、わらべうたを積極的に取り上げている。たとえば小泉は平均律に代表されるような近代ヨーロッパの産物である西洋的な意味でのハーモニーの見方から子どもたちを解放し、音の強弱や音色などさまざまな面から音楽にアプローチしていくことの重要性や、音楽の未来を考えるために、古い日本の雅楽や筝曲、インドネシアのガムラン、アフリカ音楽やジャズなどを早くから子どもたちに親しませることの大切さを同教材の中で主張している (黛ほか 1971a:32-33)。ここでは『こども音楽教室』の解説書における小泉の民族音楽に関する記述および小島のわらべうた論を取り上げていく。

小泉は民族音楽の楽しさとして、手作りの素朴さや人間らしさ、多様で豊富な声の出し方を挙げている。そしてさらにつぶれた声にはつぶれた声の美しさがあり、雑音を加えることでよい効果を増すなどそれぞれの民族音楽が固有の価値を持ち、また国際的であるとする。民族音楽を学ぶ意味については感受性を豊かにすること、音楽と人間との関係を知ること、そしてひいては音楽を生んだ歴史の背景がわかると主張している (黛ほか 1971a:34-38)。以上のように述べた小泉は日本音楽の教育の必要性について次のようにまとめている。

私は子どもの音楽教育においては、幼少期からできるかぎり豊かな音楽文化の海の中

に子どもを解き放ち、一方に片寄ることなく、自由闊達な情操と感受性を育てあげなくてはならないと信ずるだいです。その意味で、ややもすれば片隅へ押しやられがちな日本の伝統音楽が、再びそのすばらしい美しさを若い世代の人々に新しい生気とともに吹き込むことができるよう心から願うものです（黛ほか 1971a: 49）

小泉は、当時の音楽教育が西洋音楽に偏っている点を取り上げつつ、もっと幅広い音楽に触れる機会が必要だと感じていた。そこで小泉が提案するのが世界の民族音楽や日本の伝統音楽であった⁸。

一方小島は小泉の民族音楽論を継承しながらわらべうたによる音楽教育について論じている。小島はいわゆる「現代っ子」⁹と呼ばれる当時の子どもたちでさえもわらべうたを歌っているとする。そして、わらべうたの特徴として、小島は作曲家による曲ではなく口承で伝えられており、また楽譜や教科書で教わる曲ではなく、地域性があり同じ歌でもメロディーや文句（歌詞）が微妙に違っていたりして、子どもたちが遊びの中で友達が歌っているのをまねて覚えていくといった点を挙げる。そして、子どもたちの日常生活の中で歌われるわらべうたは「日本の子どもたちにとって音楽らしい音楽の表現の第一歩の形」（黛ほか 1971a: 58）であるとした上で小島は次のように述べる。

だから小学校の音楽教育は、このわらべ歌を土台にして、それがどういう音の形になっているかということを子どもたちにはっきりとわからせ、ちょうど文字を書かせるように楽譜に書かせたり、他の音楽にふれさせたりして、それをもっとちゃんとした複雑な美しい表現に伸ばすように教えてゆけばよいわけだ（黛ほか 1971a: 58）

8 幼い頃は西洋音楽の価値観に囲まれて育ちながらも、東大在学中に吉川英史の講義で日本音楽に出会い、その後インドをはじめとする世界各地での民族音楽の調査にあたる中で形成されていった小泉の音楽教育観には、クラシック音楽を含むあらゆる民族の音楽を相対的に捉えるという視点が根底にある。ここには昭和30年代から40年代にかけて日本でもポピュラーになりつつあった文化人類学流の文化相対主義が背景にあった。

9 「現代っ子」という言葉は、阿部進が1961（昭和36）年に出版した『現代子ども気質』の中で使い始めたところ、当時の教育界で話題となり、やがて社会全般へと広がっていった言葉である。深谷昌志は「現代っ子」の孕む意味を、①世の中を変えていく可能性を持つ②今の社会の約束事を身につけている③自分の生き方を自分で決める④要求を突きつける⑤変わり身の早さを身に付ける、といった5点に整理し、その上でこの言葉が当初はあくまで一部の子ども、あるいは理念としての子ども像を指していたに過ぎなかつたとする（深谷 2007: 269）。しかし、それがいつしか「従来の子供と何か違う、大人の常識が通用しない、そんないまどきの子供全般を指すための便利なバズワード」（井手口 2018: 201）として「現代っ子」という言葉が社会に定着していったと井手口彰典が指摘する通り、この言葉が指し示す範囲は時代が下るにつれて変化していったということをここで確認しておく。なお、ここで使われている「現代っ子」という言葉も、使われている時期からすれば「これまでの子どもとは異なる存在」として当時の子ども全般を捉えるために使われていると考えられる。

小島はいわば小泉流の「わらべうたを出発点とする音楽教育」¹⁰を踏襲し、わらべうたから音楽教育を始めることで次第に他の音楽へと関連づけていくことができるとその教育的意義について述べている。

1-5. 『こども音楽教室』に見られる民族音楽および日本の伝統音楽への着目

では次に、『こども音楽教室』の楽曲構成について見ていただきたい。以下では『こども音楽教室』全176曲中、それぞれの楽曲を「海外のクラシック」「日本のクラシック（黛自身の作曲を含む）」「世界の民族音楽」「日本の伝統音楽」「わらべうた・唱歌」「ポピュラー音楽（ジャズ・CMソングなど）」のジャンルへ分類した結果を表している。

表2 『こども音楽教室』における音楽ジャンルの割合

ジャンル	曲数	割合 (%)
世界の民族音楽	57	32
海外のクラシック	51	29
日本の伝統音楽	40	23
日本のクラシック（黛自身の作曲含む）	10	6
わらべうた・唱歌	10	6
ポピュラー音楽（ジャズ・CMソングなど）	8	5

これはあくまで楽曲の数をもとにカウントして作成しているので、楽曲の長さや規模は考慮に入れていない。しかしそれぞれのLPで民族音楽や日本の伝統音楽を幅広く取り上げていることからも、『こども音楽教室』において「世界の民族音楽」や「日本の伝統音楽」が重視されていることがわかる。

こうした方針は、具体的には同教材において3拍子の説明をする際に読経を例として挙げたり、5拍子の説明をする際にはわざわざ和楽器による《ティクファイブ》の演奏を紹介したり、あるいは「かめとウサギ」の寓話を狂言風、文楽風、オペラ風に演じ分けたものを聴

10 小泉は音楽における民族性を研究していくうちに、民謡を含めた民俗音楽が音楽教育の中心にあるべきであると考えるようになった。彼は「わらべ唄の音組織や旋律法が、民謡のなかでのもっとも基本的な要素を端的に示している」（小泉 1958:40）と述べ、音楽教育はわらべうたから出発するべきであると主張していた。以上「わらべうたを出発点とする音楽教育」について詳しくは小泉（1958、1984、1986）、あるいは岡田（1995）を参照。また、わらべうたによる音楽教育の背景には、カール・オルフによる「子どものための音楽」やゾルターン・コダーリによる民謡を中心とした「コダーリシステム」といったドイツやハンガリーの音楽教育が世界的潮流となっていたことが挙げられる。これらの音楽教育システムは1960年代に日本に紹介され、わらべうたとの親近性やリズムに着目した即興表現などといった教育内容が当時の日本の教育界に広く受け入れられていた。なお、日本においてオルフおよびコダーリの音楽教育が広がっていく経緯については木村（1993）を参照のこと。

き、言葉と音楽の関係性について考えさせようとしたりする点などに反映されている。ここには明らかに西洋と東洋、あるいはクラシック音楽とポピュラー音楽とをフラットに捉えようとする意図が窺える。こうした構成の巧みさは「題名のない音楽会」で多様な企画を実行していた黛の面目躍如たる働きだと言えるだろう。

黛は『こども音楽教室』において、小泉や小島による民族音楽論および「わらべうたを出发点とする音楽教育」を理論的背景に、子どもの音楽教育にとって重要なものとして世界の民族音楽やわらべうたを含む日本の伝統音楽を積極的に取り上げていた。こうした黛のスタンスは、「題名のない音楽会」で見られたような、クラシック音楽や歌謡曲など、あらゆる音楽を同列に論じようとしていた態度と同様のものであると言えるだろう。西洋音楽中心と批判されることの多かった当時の学校音楽教育に対抗するものとして、黛は『こども音楽教室』を制作し、民族音楽や伝統音楽を積極的に取り上げ、これらの音楽に教育的価値を見出していた。この点が『こども音楽教室』という教材に見られる特徴である。

2-1. 『おんがくぐーん』制作の経緯

ここで『おんがくぐーん』を取り上げるにあたり、まずは同教材の制作に関する経緯をまとめておく。その上で、同教材の内容や背景にある音楽教育観を取り上げていく。山住は1971（昭和46）年に子ども向けの作品を作ろうと何人かの仲間と話し合ったと振り返っている（山住1974:161）。ここで山住は、川の流れる音を「サラサラ」として教えることしか認めない検定教科書への批判¹¹など、学校に教育を任せられないというのが彼らの共通認識だったと述べている（山住1974:162）。この時山住は林と共に、ケストナー原作の『動物会議』をオペラ化しようという話をする中で「あたえるなら、おとなが本格的にとりくんだ本物でなければならない」（山住1974:165）と作品の構想について語り合っていた。その後「ほるぶ教育体系」¹²の一環として、音楽教育のための作品をつくることが決まったものの、最終的に作品が完成し、発売されたのは1974（昭和49）年だった。当初の予定よりも発売が遅れたことについて山住は次のように述べている。

計画は途中で何度も変更になり、最初の企画に書かれたものからは、大きくちがった「作品」となった。こう書くと、しっかりした方針がなかったからではないかと思わ

11 ここで山住は国語教科書に掲載された川を主題とする詩の中で「びる ぼる どぶる ほん ぼちゃん」と表現された川の流れの音に対し、教科書検定に際し文部省側が「川の流れはさらさらであるべき」と修正意見を付した件について述べている。当時の教科書検定について裁判で争ったいわゆる家永教科書裁判の全体像については、家永教科書訴訟弁護団編（1998）、森川（1990）、あるいは俵（2020）を、また同裁判で証言された具体的なエピソードについては東（1976）や徳武（1999）を参照。

12 「ほるぶ教育体系」は当時の詰め込み教育に対抗するものとして、子どもたちの学ぶ意欲を引き出すことを目指した内容となっている。同シリーズでは『おんがくぐーん』の他に遠山啓による『さんすうだいすき！』『算数の探険』や家永三郎による『日本の歴史』などが刊行されている。

れるかもしれない。しかし、基本方針がぐらついたのではない。音楽教育を「教育音楽」という狭い世界から解放し、子どもに豊かな音と音楽の世界を提供するという考えは一貫していた（山住 1974：232）

結果的に4年の歳月を要した¹³ものの、『おんがくぐーん』は計画当初から学校で行われる「教育音楽」よりも広い視野で音楽を捉えられるようにすることを目指していた。また山住は「音楽ジャンルによる区分を、音楽としての上下の差にしてはならないのだと考えた」（山住 1974：164）と述べ、様々な音楽ジャンルを相対的に取り扱う姿勢を前提としていた。

ここで興味深いのは、先に述べた通り『おんがくぐーん』の制作途中に『こども音楽教室』が発売され、その内容に対し山住が批判的な意見を述べていたということである。山住は新聞や雑誌で『こども音楽教室』が取り上げられた記事を読み、実際にこのLPを鑑賞した上で同教材を次のように評価している。

レコードとして、この『音楽教室』は類似の商品をこえた内容となっている。しかし人間にとて音楽とはなにかを、聞くものにふかく考えさせるのではなく、結局、『黛先生』のお話を聞かされるだけのものでしかない（山住 1974：161）

山住は『こども音楽教室』が黛の価値観を押し付けることになっていると感じており、「古い『注入主義』にとどまっている」（山住 1974：161）とかなり強い口調で批判していた。山住による『こども音楽教室』批判の是非については最後に改めて取り上げるとして、ここで押さえておきたいことは、山住が林らと協力して『おんがくぐーん』を作るにあたり、『こども音楽教室』を批判的に参照していたということである¹⁴。

13 この4年という制作期間が結果的に『おんがくぐーん』を「幻の教材」にすることになったと自由爵士音盤取調係（2020）は捉えており、編者は次のように述べている。「制作者の想いが形になるまでの歳月より世の中の潮流のほうがはるかに早かった。優れたものは時代を超えるが、この教材は発売時点で時代に超えられていた。これが幻となった原因ではないだろうか」（自由爵士音盤取調係 2020：65）。以上のように、この文献においては『おんがくぐーん』が結局のところ時代に受け入れられなかつたことに注目し、同教材に対しては消極的な評価にとどまっているように受けられる。一方本論文ではそうした点を踏まえつつも、『おんがくぐーん』の背景にある音楽教育観に注目する。そして『おんがくぐーん』に見られる音楽教育観が現在においてなお通用し、また戦後音楽教育史においてその源流となるものであるという立場のもとで議論を進めていることをここで述べておく。

14 なお、黛と林の直接的な関係性については雑誌『話の特集』に収録された二人の対談が参考になる（黛・林 1972）。同対談では今回取り上げている2つの教材については言及されておらず、あくまで同時代に活躍した二人の作曲家が互いの仕事について語り合う内容となっている。しかし、ポピュラー音楽とクラシック音楽についてはどちらも質が違うだけではないという立場を表明するなど、本論文で取り上げている二つの教材の背景に共通する音楽観を同対談に見出すことができる。また、国家や国歌についての考え方など政治的な信条は異なるものの、音楽の評価は出来上がったものに対してなされるもので、作った人の政治信条は切り離して考えるべきとの立場を二人は取っている。このことから、山住が黛に対し政治的な立場を理由に『こども音楽教室』へ否定的な評価をしていることがそのまま単純に林にも当てはまるわけではないということに留意しておく必要がある。このように、当時の作曲家が音楽教育に及ぼした影響について考える際、彼らの政治的な信条——それが可能であるかはさておき、同対談で表明している「政治的な信条と作品は切り離して評価する」という信条も含め——という視点も考慮しながら考察を進めていく必要がある。この点については別の機会に改めて論じたい。

2-2. 『おんがくぐーん』の内容

以下の表はLPの内容をまとめたものである。同LPは11枚目の付録を除き、A面が「音楽の学校」、そしてB面が「音楽の劇場」という構成になっている。「音楽の学校」では、打楽器、ヴァイオリン、笛の音、ピアノ、ギターなど楽器の音色に着目しつつ、後半はモーツアルトの手紙の朗読やジャズの歴史を取り上げ、音楽の基礎について学ぶことが目指されている。一方の「音楽の劇場」では、林のデビュー当時から『おんがくぐーん』発売当時までに作曲した作品が収録されており、ピアノ作品、オペラ、中学校校歌など幅広い選曲となっている。



図3 『おんがくぐーん』

「音楽の学校」において演出を担当した佐藤によれば、11枚目の付録を除いた「音楽の学校」は4つの部分で構成されている。最初の3枚では「楽器の持つそれぞれの音色にこめられた『こころ』を聞き分けること」をテーマとしており、次の3枚では「音楽がどこから生まれるのか」、次の2枚では「ピアノとギターの表現の多様性と可能性」を、そして最後

の2枚では同教材のまとめとして「モーツアルトという一人の作曲家とジャズという音楽のジャンル」（林ほか編 1974b：42）をテーマとしている。

表3 「音楽の学校」のタイトル一覧

LP	音楽の学校（A面） タイトル
1	音楽の学校 1 ちょうどとチンドン屋 たたく楽器の音
2	音楽の学校 2 空の落とし穴 ヴァイオリンの音
3	音楽の学校 3 ねずみとねずみ小僧 笛の音
4	音楽の学校 4 怪獣ムシャムジャがやってきた 音と音楽
5	音楽の学校 5 ぼくの銀河鉄道 声ことば
6	音楽の学校 6 津軽・1973 くらしと歌
7	音楽の学校 7 ぼく海の底で燃えているものを見たよ ピアノという楽器
8	音楽の学校 8 変身ギター エレキギターという楽器
9	音楽の学校 9 29通の手紙 作曲家モーツアルト
10	音楽の学校 10 アフリカからアフリカへ ジャズの歴史
11	付録 少年少女のためのN響コンサート

「音楽の学校」では、どの作品も冒頭はナレーションから始まるのが特徴の一つである。物語の体裁をとりながら、途中から音楽が流れ始める。この構成には子ども向けの作品を作ろうと会議を重ねる中で「お話と絵と音楽をむすびつけたほうがよい」（山住 1974：164）という元々の構想がヒントになっていると推察できる。このように、「音楽の学校」では物語や説明が大部分を占めており、語りの中で音楽の理解を深めていくという構成となっている¹⁵。

2-3. 『おんがくぐーん』で語られる音楽教育観①

——モーツアルト親子に見る反音楽教育としての音楽教育——

『おんがくぐーん』に付属している解説書では、「音楽の学校」や「音楽の劇場」の解説とともに林や山住による音楽教育観が掲載されている。ここでは林および山住の音楽教育観を取り上げることで、『おんがくぐーん』の背景にある音楽教育観を描き出していきたい。

林はモーツアルト親子の音楽教育を例に挙げながら自身の音楽教育観について語る。林は父レオポルドによる息子ヴォルフガングへの音楽教育の特徴を以下の3つに要約する。それ

15 なお、「音楽の学校」の内容については自由爵士音盤取調掛編（2020：55-60）で詳細にまとめられている。

は第一に幼年期にヴォルフガングのために選択、配列した教材を与えたこと、第二に演奏旅行に出したこと、そして第三に行く先々でたくさんの音楽家に意図的に出会わせたこと（林ほか編1974:10）である。第一の点については、練習曲ではなく実際の「作品」をあたえることで、「音楽内容として、デコボコはあるとしても」（林ほか編1974b:10）古今の様式に通じることができるようにになったと林は指摘する。そして第二の点については、数多くの演奏の機会を通じて目の前の聴衆の特徴を捉え、演奏技術を磨いたことを林は挙げる¹⁶。林は、レオポルドの音楽教育の優れている点として「徹底した実物教育であること」、そしてヴォルフガングという特定の人物のために考えられた「オーダーメイドの音楽教育」であったことの2点を挙げる。

それらに加え林が何よりも重視していたのは、ヴォルフガングが、レオポルドから上記のような教育を受けた結果、安定した生活を送ることを願っていた父親にそむき、自分の書きたい音楽で収入を得ようとしたことになった点である。この結果はレオポルドが本来望んでいたものとは大きく異なるかもしれない。しかし、林はここに音楽教育の可能性を感じていた。つまり『おんがくぐーん』において林は、教育を与える側を乗り越え、思わぬ方向に進んでいくような音楽教育を目指していたということである。林は述べる。

徹底した実物教育、徹底して特定個人のために選択配列された教育、そのどちらからも、いちばん遠いところでおこなわれているのが、げんざいの、日本の音楽教育なのではないでしょうか。当然のことながら、そのような場所からは、教育されたからこそそれにそむく、というような、すばらしい結果は、生まれてこない。生まれてくるのは、複製品ばかりです（林ほか編1974b:11）

このように林は述べ、当時の学校を含む音楽教育では彼が言うところの複製品を生み出すことしかできないと批判し、モーツァルト親子の音楽教育を一つのモデルとして示すのである。

2-4. 『おんがくぐーん』で語られる音楽教育観② ——「音そのもの」への注目——

山住は作曲家の山田耕筰¹⁷を例に挙げ音楽教育観について述べている。山住は、山田を音楽に結びつけたものとして幼少期の彼を取り巻く環境で鳴り響いていた音を挙げる。その中にはキリスト教的家庭から聞こえてくる讃美歌やオルガンの音、そして横須賀の軍楽隊の演奏などが含まれている。しかしそれらの音楽だけでなく、隅田川の船頭のかけ声もまた自分

16 林は第三の点について詳しく語っていないが、この文脈に沿って考えるなら次のように説明できると思われる。すなわち、実物教育を重視するレオポルドはヴォルフガングを実際の音楽家と引き合わせ、音楽家のあるがままの姿について実地で学ばせることであるべき音楽家としての姿を考えさせようとしていた、と。

17 以下、山田による幼少期の回想については山田（1996:23-29）を参照のこと。

を作曲家への道へ誘い込んだきっかけになっていると山住が回想する点に山住は注目する（林ほか編 1974：15-16）。ここで山住は、学校教育で音楽と音楽でないものとをあらかじめ区別できるのかということを問題としていた。明治以来、学校教育では西洋音楽が常にその中心を担っており、音楽教育においても常に「すすんだ西洋とおくれた東洋」というヒエラルキーのもと、西洋に追いつくことが目指されてきた。また、幕末から明治にかけて、日本を訪れた外国人によって当時の日本で鳴り響いていた音に対する痛烈な批判があった¹⁸。そうしたヒエラルキーのもと、「船頭の呼び声」のようなものが音楽とは無関係なものとして自然と意識されなくなっていく。その結果、音楽という言葉の意味する範囲が狭くなってしまっているのではないかと山住は考えていた。西洋音楽やあるいは「明るく豊かに」といった価値観に合致する音楽のみを取り上げ教えるのではなく、船頭の呼び声に惹かれる感性をも評価できるよう、より広く音楽教育を捉えていくべきだと山住は主張する。

「音楽の学校」で流れる音楽はモーツアルト、バッハなどクラシックやフォークソングなど既存の楽曲やあるいは「音楽の学校」のために書き下ろされたものも多い。しかし、いわゆる音楽作品だけでなく、ヴァイオリン、フルート、ギター、ピアノといったそれぞれの楽器の持つ音や津軽の音環境や果てはピアノが燃える音など「音そのもの」への注目を促すような作りもまた特徴となっている。ここに山住の音楽教育観の反映を見ることができるだろう。

3. 『こども音楽教室』と『おんがくぐーん』の比較 ——教材配列の背景にある音楽教育観に注目して——

ここでこれまでの議論を振り返りながら、『こども音楽教室』と『おんがくぐーん』の内容について比較し、それぞれの教材の特徴を明らかにしていきたい。本論文では比較のポイントとして「教材に関わった人物」「教材の構成」「選曲された楽曲」に焦点を当てる。

本論文の冒頭で取り上げた通り、『こども音楽教室』では、黛を筆頭に、小泉、小島に加え、絵本作家で詩人のやなせたかし、詩人の川崎洋、小説家の井上ひさしが著者として名を連ねており、その他にもイラストレーターの柳原良平、和田誠、詩人の谷川俊太郎などが参加している。『こども音楽教室』の参加者は、左右のイデオロギーにこだわるというよりも、むしろ黛の幅広い人脈が生かされた人選であったといえる。一方の『おんがくぐーん』は、山住、林を筆頭に、劇作家で演出家の佐藤、グラフィックデザイナーの栗津が編集委員となっている。その他の参加者としては、ミュージシャンの山下洋輔、岡林信康、小室等、イラストレーターの宇野亜喜良や林静一などが挙げられる。『こども音楽教室』に比べると、『おんがくぐー

18 林ほか編（1974b：16-19）参照。山住はチェンバレンやモースの例を挙げ、彼らが当時の日本人の音に対する感性を批判的に論じていたことを取り上げている。なお、当時の外国人が聞いた日本の音への反応の実際については内藤（2005）に詳しい。

ん』の参加者は、いわば「学園闘争時代アンダーグラウンド文化の担い手たち」（自由爵士音盤取調掛編 2020：63）が中心となっている。こうした人選からも、『おんがくぐーん』に当時の学校音楽教育に対抗しようとする意図があったことを読み取ることができるだろう。

それぞれのレコードの構成については、ナレーションと楽曲によって進行する点は両教材で共通している。しかし、ナレーションの担当やナレーターが語りかける対象や語る内容などの点に着目すると、それぞれの教材に異なる点が見えてくる。『こども音楽教室』では黛が講師となり、「トンテ」と「ラーラ」に音楽を手ほどきするという構成で一貫している。そのため『こども音楽教室』は黛が子ども向けにわかりやすく講義するという色合いが全体的に強い。その一方で、『おんがくぐーん』では、ナレーションの担当はレコードごとに異なり、俳優の東山千栄子や中村伸郎、漫談家の牧野周一が担当している。またその他にもチンドン屋役として伊東四郎が、怪獣役として落語家の柳家つばめが、そしてモーツアルトの手紙の朗読をフォーク歌手の岡林信康がそれぞれ語り手として担当している。『こども音楽教室』と比較すると、『おんがくぐーん』では、教育的な意図を持って語りかけているというよりも、それぞれが個性的な語り手を演じている。したがって『おんがくぐーん』では、それぞれのレコードに込められた教育的な内容が直接的に示されることはなく、聴き手が能動的に読み取る必要がある。

教材の内容に注目すると、『こども音楽教室』では、リズム、メロディー、ハーモニーに始まり、歌、語り、世界の民族音楽、シンフォニー、マーチといった音楽について網羅的に学べるように構成されている。また、取り扱う楽曲は武満徹の作品に始まり、黛の自作曲といった現代音楽に加え、クラシック音楽、わらべうた、日本の伝統音楽、世界の民族音楽、ロックンロール、ジャズやCMソング、アニメソングなど、幅広い音楽ジャンルからの選曲となっている。さらに、楽曲を紹介する方法に注目すると、日本のわらべうたとトルコやペルーのわらべうたを順番に聞かせることで比較を促すなど、様々な音楽をミックスして配置していることが特徴的である。楽曲をそのように置くことで、あらゆる音楽をフラットに捉える視点、特に西洋音楽を相対的に捉える視点を子どもに養うことがねらいとなっている。あえて様々な楽曲を比較して聴かせたり、あるいは和楽器でジャズの曲を演奏したりすることを通じて、黛はいわば音楽における一種の異化効果を狙っていたと考えられる。

これに対し『おんがくぐーん』は、特に「音楽の学校」において、ほぼオリジナルの楽曲が使われている。また、その内容も『こども音楽教室』のようにリズム、メロディー、ハーモニーといった、いわゆる音楽の三要素と呼ばれるものを系統的に教えることは最初から意図されていない。それよりもギターやピアノといった楽器の持つ音や津軽弁の語りなど、「音そのもの」への注目を促すような作りが特徴的である。

では、以上の比較を踏まえて両教材の特徴について述べていく。まずは両者に共通する特徴として、どちらも出発点が当時の学校音楽教育批判にあったという点を挙げることができ

る。黛にせよ山住や林にせよ、どちらの教材も西洋音楽を主体とする学校音楽教育のあり方に疑問を抱いており、オルタナティブな音楽教育のあり方を提示しようとしていた。

その中でも『こども音楽教室』の特徴は、古今東西の音楽を素材として取り扱いながら網羅的に扱うことで、西洋と東洋、あるいはクラシックとポピュラーをフラットに捉える視点をわかりやすく提示している点にある。西洋音楽偏重に陥ることのないように、音楽の価値を相対的に見るための視点が重視されている。そのため、楽曲を提示する方法にも、日本の音楽と西洋音楽や民族音楽を並べて聴かせたり、演奏する楽器を変えたりするなど、異化効果を狙ったとも言える工夫が施されている。ただ、『おんがくぐーん』と比較すると、『こども音楽教室』で扱う音楽は既存の楽曲がほとんどで、教える内容はリズム、メロディー、ハーモニーといった音楽の三要素であり、まさに学校音楽教育で重視されている内容を面白く、わかりやすく教えるといった内容を脱しきれていない。

『こども音楽教室』と比較すると、『おんがくぐーん』には教材の配列などには系統性に欠けるように見える面もある。しかし、これまでに述べてきた通り『おんがくぐーん』はあえて網羅的でないものを目指している。「音楽の劇場」で林の曲を徹底して取り上げているのも、作曲家としての一つのモデル——ただし、決してロールモデルという意味ではなく、参照しつつもそれを乗り越えていくためのモデル——を示そうとしていたのである。すなわち、林が言うところの「反音楽教育としての音楽教育」——教育といいながらも音楽については教師が子どもに何かを教えられるものではなく、子どもが自ら教師を反面教師としつつ自ら学んでいくしかない——という捩れた表現に『おんがくぐーん』の背景にある音楽教育観を見出すことができる。

4. おわりに

山住は『こども音楽教室』を批判していたものの、2つの教材を比較検討する中で、背景にある音楽教育観に一定の共通点が見出せたことはすでに指摘してきた通りである。こうした点を考えるなら、『こども音楽教室』と『おんがくぐーん』は、戦後音楽教育史という視点から鳥瞰した場合、むしろ相互補完的なものとして捉えることができるのではないか。そうすることで2つの教材がそれぞれ重なり合う部分を有しつつも、独自の音楽教育観を提示していること、そして『おんがくぐーん』が『こども音楽教室』をどのように乗り越えようとしたのかをより具体的にできるだろう。

『こども音楽教室』ではユニークな方法で音楽をフラットに捉える視点を提示していた。その一方で『おんがくぐーん』は音楽の上下をなくすという視点については『こども音楽教室』を継承しつつ、さらに「音そのもの」への注目や子ども目線、実物教育といった点をより鮮明に打ち出している。

いずれにせよ、2つの教材は従来の鑑賞教材——つまり西島千尋がいうところの、クラシック音楽を正典としてその音楽美を学ぶことが目指された教材（西島 2010）——を超えるものとなっている。また本論文で明らかにした通り、2つの教材の背景にある音楽教育観の広がりは日本の戦後音楽教育史において一定の役割を果たしていると考えられる。以上の点において本論文では『おんがくぐーん』だけでなく『こども音楽教室』を含む両者を高く評価し、戦後音楽教育史において重要な役割を果たす教材として位置付ける。

ただし、『こども音楽教室』には既存の音楽を順序立てて網羅的に教え込もうとする傾向があり、様々な工夫が凝らされているとはいえ、この教材も結局のところ当時の学校音楽教育と同じ轍を踏んでいることをここで指摘しておかなければならない。また、『おんがくぐーん』は、前衛的な内容が多く、子どもや教師たちが教育的な内容を読み取るのには難しさがあったことが推察される。現在も音楽教育というよりもジャズや現代音楽の文脈でこの音源が評価されているという事実は、そうした事情をまことによく表している。

さらに、両教材を比較し、考察することを通じて音楽教育を取りまくイデオロギーの問題も浮かび上がってきた。たとえば黛の音楽教育の背景について考えるには、黛が作家の石原慎太郎、永六輔や谷川などとともに「若い日本の会」に参加し、1960（昭和35）年の安保改正の反対運動に参加しながら、その後日本の伝統音楽への興味から後に保守主義者としての傾向を強めていったという事実を考える必要がある。また、山住や林の音楽教育を取り上げるにしても、彼らの左翼主義的傾向に加え、日本教職員組合などとの深い関わりを抜きに考えることはできない。特に日教組の運動が盛んであったこの時代の音楽教育について考えるには、当時の社会状況を踏まえ、その背景にあるイデオロギーを明らかにすることが重要である。

以上の批判を考慮した上で、現在の視点から『こども音楽教室』および『おんがくぐーん』を振り返る時、これら2つの教材において評価すべき点は、それぞれの背景にある音楽教育観である。幅広い音楽を取り上げ、音楽の価値について学ぶこと、そして徹底した実物教育を行うこと、これらは音楽を教育する上でどちらも大事な視点である。目の前の子どもにとつて必要な教材を選び、提示し、日々更新していくことを忘れてはならない。

参考文献

- 東幸一郎 1976 『家永教科書裁判傍聴の記録』 東京：草土文化。
- 阿部進 1961 『現代子ども気質』 東京：新評論。
- 家永教科書訴訟弁護団編 1998 『家永教科書裁判——三二年にわたる弁護団活動の総括——』 東京：日本評論社。
- 井手口彰典 2018 『童謡の100年——なぜ『心のふるさと』になったのか——』 東京：筑摩書房。

1970 年代の音楽教育観に関する考察

- 岡田真紀 1995 『世界を聴いた男——小泉文夫と民族音楽——』 東京：平凡社。
- 片山杜秀 2018 『平成精神史——天皇・災害・ナショナリズム——』 東京：幻冬舎。
- 木村信之 1993 『昭和戦後音楽教育史』 東京：音楽之友社。
- 小泉文夫 1958 『日本伝統音楽の研究』 東京：音楽之友社。
- 小泉文夫 1984 『おたまじやくし無用論』 東京：ほるぷ出版。
- 小泉文夫 1986 『子どもの遊びとうた——わらべうたは生きている——』 東京：草思社。
- 四童子裕 2011 「日教組教育研究全国集会の音楽（芸術）分科会における関心事及び中心議題の変遷」『教育学研究紀要』57(2) : 422-427。
- 四童子裕ほか 2010 「戦後の日教組教育研究全国集会の音楽（芸術）分科会における実践報告の変遷——『日本の教育』を中心に——」『音楽文化教育学研究紀要』22・23 : 149-157。
- 鈴木治 2006 「『音楽教育の会』の活動とその意義」音楽教育史学会編『戦後音楽教育 60 年』267-276 東京：開成出版。
- 島崎篤子 2010 「日本の音楽教育における創造的音楽学習の導入とその展開」『文教大学教育学部紀要』44 : 77-91。
- 俵義文 2020 『戦後教科書運動史』 東京：平凡社。
- 徳武敏夫 1999 『家永裁判運動小史』 東京：新日本新書。
- 内藤高 2005 『明治の音——西洋人が聴いた近代日本——』 東京：中央公論新社。
- 西島千尋 2010 『クラシック音楽は、なぜ“鑑賞”されるのか——近代日本と西洋芸術の受容——』 東京：新曜社。
- 日本戦後音楽史研究会編 2007 『日本戦後音楽史 下——前衛の終焉から 21 世紀の響き——』 東京：平凡社。
- 林光編 1974 『おんがくぐーん！うたのほん』 東京：ほるぷ出版。
- 林光ほか編 1974a 『おんがくぐーん！おんがくのほん』 東京：ほるぷ出版。
- 林光ほか編 1974b 『おんがくぐーん！解説のほん』 東京：ほるぷ出版。
- 深谷昌志 2007 『昭和の子ども生活史』 愛知：黎明書房。
- 自由爵士音盤取調掛編 2020 『日本フリージャズ・レコード図録』 埼玉：カンパニー社。
- ほるぷ出版 1974 『おんがくぐーん！』（パンフレット） 東京：ほるぷ出版。
- 毎日放送 1968 『日本音楽の生と死』（テレビ台本） 大阪：毎日放送。
- 松永良平監修 2014 『音楽マンガガイドブック——音楽マンガを聴き尽くせ——』 東京：DUBOOKS。
- 黛敏郎 1981 『題名のない音楽会』 東京：角川書店。
- 黛敏郎・林光 1972 「対決音楽の二人 黛敏郎 vs. 林光」『話の特集』74 : 15-25。
- 黛敏郎ほか監修 1971a 『おかあさんのための七つの音楽教室』 東京：講談社。
- 黛敏郎ほか監修 1971b 『こどもおんがくアニメブック 1』 東京：講談社。

- 黛敏郎ほか監修 1971c 『こどもおんがくアニメブック 2』 東京：講談社。
- 三村真弓ほか 2011 「北海道音楽教育の会の『二本立て方式による音楽教育』に関する研究
——1960 年代から 1970 年代の活動を中心——」『音楽学習研究』 7 : 67-76。
- 宮崎正弘 1999 『三島由紀夫『以後』——日本が日本でなくなる日——』 東京：並木書房。
- 森川金寿 1990 『教科書と裁判』 東京：岩波書店。
- 山住正己 1974 『音楽と教育を考える』 東京：ほるぷ総連合・ほるぷ教育開発研究所。
- 山田耕作 1996 『自伝 若き日の狂詩曲』 東京：中央公論社。
- 山本耕平 2019 「林光の音楽教育論——教研集会講師としての活動に焦点を当てて——」『音
楽教育学』 49(1) : 25-36。
- 山本文茂 1995 「戦後音楽科教育の反省と展開——新たな音楽授業の創造に向けて——」『音
楽教育学』 25(1) : 30-43。
- 輪島裕介 2010 「《東京行進曲》《こんにちは赤ちゃん》《アカシアの雨がやむとき》——日
本レコード歌謡言説史序説——」『RATIO SPECIAL ISSUE 思想としての音楽』 310-
347 東京：講談社。

新聞記事

- 「たえず新しい音楽を作り出す」『朝日新聞』 1971 年 9 月 2 日夕刊 : 5。
- 「作曲家の立場で黛氏が『音楽百科』」『毎日新聞』 1971 年 9 月 23 日夕刊 : 3。

A Study on New Approaches to Music Education in the 1970s : Comparing “Ongaku Gun” and “Kodomo Ongaku Kyoshitsu”

YAMAMOTO Kouhei

The purpose of this paper is to clarify music education approaches in the 1970s by comparing two music-teaching materials, “Ongaku Gun” and “Kodomo Ongaku Kyoshitsu.”

“Kodomo Ongaku Kyoshitsu” was published in 1971 and was edited by the composer Mayuzumi Toshiro. The content of the book is designed to convey the breadth of music by actively featuring folk music and warabeuta. “Ongaku Gun” was edited by the composer Hikaru Hayashi and the pedagogue Masami Yamazumi, and first published in 1974. The two books have many similarities in their content, including their active use of experimental music. This study uses Yamazumi’s criticism of “Kodomo Ongaku Kyoshitsu” one-sided approach to teaching as the basis to compare the music and instructional materials used in both books.

“Kodomo Ongaku Kyoshitsu” presented a uniquely flat perspective on music, while “Ongaku Gun” inherited the perspective of “Kodomo Ongaku Kyoshitsu” in eliminating the hierarchy of music, and clearly emphasized “sound itself,” children’s perspectives, and practical education.

At time of the publication of these two teaching materials, there occurred a broadening of the perspective of music education from a Western music-centered stance, including attention to ethnic and Japanese music, and interest in “sound” itself. In this respect, the two teaching materials are considered to play an important role in the history of postwar Japanese music education.