

保育におけるふさわしい音楽行為とは何か

——トマス・トゥリノの音楽分類が示唆するもの——

西田 治（長崎大学教育学部）

1. 問題の所在

保育の現場では、実に多様な音楽行為が行われている。集団での活動に焦点をあててみると、手遊びや楽器を用いた音あそび、歌唱、鼓笛隊や鍵盤ハーモニカなどの器楽合奏、リトミックやオルフ・シュールベルクに基づいた活動など枚挙にいとまがない。そして、それぞれの活動に、それぞれの意義・目的が見出されて行われていると推察される。

その音楽行為の多様性を前にしたときに、多様性が確保されていること自体に積極的な意義を見出しながらも、一方では「保育におけるふさわしい音楽行為とは何か」という問いが浮ぶ。ここから、本稿ではこれをリサーチ・クエスションとして論考を進める。幼稚園教育要領等を踏まえたうえで、先行研究から保育現場における様相を確認し、トマス・トゥリノによる上演型音楽と参与型音楽の概念から保育におけるふさわしい音楽行為の方向性について、その一端を明らかにすることを試みる。

単一解の存在しないこの大きな問いにトゥリノの理論的な枠組みから検討を行い、一つの見解を示すことを試みるのが本稿の目的である。保育における音楽行為は、個人によるもの、個人に端を発し小グループに発展していくものなど多様にあるが、本稿で考察の対象とするのは、集団による音楽行為についてである。

2. 先行研究の検討と本研究の位置づけ

2-1. 幼稚園教育要領にみるふさわしい音楽行為

ここでは、幼稚園教育要領における音楽行為の記述について整理する。幼稚園教育要領（平成29年3月告示）の領域「表現」「2内容」においては、以下の記述がみられる。

(1) 生活の中で様々な音、色、形、手触り、動きなどに気付いたり、感じたりするなどして楽しむ。

(6) 音楽に親しみ、歌を歌ったり、簡単なリズム楽器を使ったりなどする楽しさを味わう。

直接的に「音楽」という文言を含む(6)に関しては、幼稚園教育要領解説において、大切なことは「正しい発声や音程で歌うことや楽器を正しく上手に演奏するこ

とではなく、幼児自らが音や音楽で十分遊び、表現する楽しさを味わうことである」として、保育者が幼児の表現を受け止めることの大切さと、音楽に触れられる環境設定の大切さが示されている（解説：p.229）。

（1）に関連しては、「表現」「3内容の取扱い」（1）において、「風の音や雨の音、身近にある草や花の形や色など自然の中にある音、形、色などに気付くようにする」という記述がみられ、楽器の音だけではなくサウンドスケープへの気づきも意図されていることが分かる。

また、領域「表現」以外にも、音楽に関わる活動の必要性に触れられている部分がある。いくつかあげられる。例えば、「環境」の「3内容の取扱い」（4）には、「文化や伝統に親しむ際には、正月や節句など我が国の伝統的な行事、国歌、唱歌、わらべうたや我が国の伝統的な遊びに親しんだり」という記述がみられたり、同領域「2内容」（6）において「地域の祭りに合わせて、地域の人が幼稚園で太鼓のたたき方を見せてくれる機会をつくるなど」という記述がみられる（解説：p.190）。

また、「言葉」「2内容」（7）の解説には、言葉の「音としての楽しさや美しさ」という記述があり、事例として「ゴロゴロ ゴロゴロ」という繰り返すリズムの楽しさ、「ウントコショ ドッコイショ」というような響きの美しさなどが挙げられていたり（解説：p.211）、「3内容の取扱い」（4）の解説では、「言葉遊びを楽しむことも、いろいろな言葉に親しむ機会となる」として、「リズムカルな節回しの手遊びや童謡を歌うことは、体でリズムを感じながらいろいろな言葉を使って表現する楽しさにつながる」と記述が行われている（解説：p.219）。

以上見るように、5領域のうちでも表現を中心としながら、そのほかの領域においても音や音楽に関わる体験をしたり環境を用意することの重要性が示されている。これは、保育における音楽行為が特定の領域だけにとどまらないことを示すものといえる。

本稿に関わる、集団で音楽行為を行う意義については、解説に以下の記述があるのみで、その具体については記述がなされていない。

教師と一緒に美しい音楽を聴いたり、友達と共に歌ったり、簡単な楽器を演奏したりすることも、幼児の様々な音楽に関わる活動を豊かにしていくものである。このような活動を通して、幼児は想像を巡らし、感じたことを表現し合い、表現を工夫してつくり上げる楽しさを味わうことができるようになる。（解説：p.230）

また、解説では、「遊びは遊ぶこと自体が目的であり、人の役に立つ何らかの成果を生み出すことが目的ではない。（解説：p.30）」と記述されていることから、発表会などで聴衆を喜ばせることを意図した演奏が求められているわけでもないことも読み取ることができる。

幼稚園教育要領における音楽に関する記述は、小学校学習指導要領の音楽科と比べた場合、非常に緩やかだといえる。小学校では、低中高学年について2学年ごとにねらいと学ぶ内容が示され、それに基づいた教科書、観点別評価が存在する。それによって、小学校音楽科も多様な活動が行われているが、保育ほどの多様性はない。これは、保育における音楽行為について各園や保育者が活動を自由にデザインして行っていくことができるという点で利点としてとらえられる一方で、手掛かりとなるものが少ないという点では課題ともなる。また、それが故に保育における音楽行為は多様性を持って展開されているのだと推察される。

2-2. 先行研究による保育現場への指摘

では、保育の現場はどのような状況なのだろうか。横井志保ら（2017）は、以下のように述べる。

1990年施行の幼稚園教育要領の領域が6領域から5領域となり「音楽リズム」から「表現」となって四半世紀以上経った。そこに‘音楽’の言葉が無くなったことで、いまだに保育現場では何か教えることは悪いことで、表現するための環境を整えて‘見守る’ことが子どものためであると信じている保育者もいる。（p.16）

横井らはこの指摘をもとに保育者の適切な援助とは何かという問いのもと研究を行っている。保育者が指導を控えるべきだと考える風潮について同様の指摘は、他の研究者からも行われており、例えば児嶋輝美（1998）は、「子どもの主体性を大切にするためには保育者が積極的に働きかけてはいけないかのような誤解」（p.71）が生じていると指摘した上で、その理由について次のように述べている。

音楽や絵画制作の活動の場面だけを取り上げて考えていると、保育者の働きかけが少ないほど子どもたちが主体的であるかのように見えるからであろう。積極的に保育者が働きかけたり、活動を提示することは表現の押し付けになると考えられるのかもしれない。実際に、筆者は何人ものベテランの保育者から「最近は合奏をほとんどしなくなった」「昔に比べて皆でうたうことが少なくなった」という声を聞いている。言うまでもなくそれは教育要領や保育指針の趣旨を誤解しているし、表現のとらえ方が狭いと思われる。（p.71）

このように述べた上で、児嶋は教えること自体が必ずしも悪い事ではないとした上で、「問題なのは、保育者が提示する音楽が子どもの主体的な表現になり得ていないことである」と述べる（p.71）。

以上、横井ら、児嶋の指摘から、保育の現場において保育者主導の音楽活動が控えられる風潮にあることが確認できる。もちろん、これらの指摘は、環境の重要性や子どもの個々の活動を否定するものではなく、ここで確認したいのは、保育者主導に対する批判・恐れが、保育における集団での音楽行為を矮小化している点である。

その一方で、保育者主導で子どもに過度な負担を強いた器楽活動が今なおみられるのも事実であり、楽器コーナー設置のみの放任から過度な負担を強いる器楽活動まで、多種多様であり混沌を呈していると言えよう。乙部はるひ(2012)は、幼稚園における楽器活動の歴史的変遷をたどり、そこから幼稚園における現在の混沌を解説する試みを行っており示唆的である。乙部は次のように述べる。

昭和31年に制定された「幼稚園教育要領」が小学校と一貫性を持たせた、指導成果を求める内容であったことに加え、幼稚園での楽器活動には、小学校での器楽教育の発展の影響や、早期教育の流行が関係し、レベルの高いものが要求されてきたことが示唆された。その結果、幼稚園では既成の曲を楽譜通りに再現させ、見栄えや結果を求める、技術指導中心の教育が長い期間にわたって行われ、幼児の表現を引き出すための研究がほとんど行われて来なかったことが明らかになった。平成元年に幼稚園教育要領が改訂され、幼児の主体性を重んじるという考え方が明示されたが、表現する喜びや楽しさを大切にするにはどのようにしたらよいのか、幼稚園にどのような楽器を生かしたらよいのか明確な方向性が見いだせない状況を生み出したことは必然的な結果であったといえるだろう。(p.34)

乙部はこの指摘を踏まえた上で、今後、幼児の表現を引き出すにはどうしたらよいかについての実践的な研究の必要性を示唆している。

2-3. 保育者主導の是非

先行研究にて明らかになった保育者主導の是非について、ここで整理しておきたい。教育学者である佐藤学(2000)は、授業場面において子どもの主体性を絶対視する「主体性神話」が現場で広まっていることについて、その発端は、大正自由教育において成立し、戦後の新教育で広まったとし、次のように指摘する。

戦後の教育は、国家や教師や親の権力的統制から子どもを自由にし、子どもの興味や関心から出発する教育を追求してきた。この土壌を基盤として、なにごとにも主体的に学ぶことこそが理想的な学びであるという「主体性」神話が、教師にも親にも浸透している。戦後の子どもは、国家や教師や親の強圧によって苦しんでいるのではない。国家や教師や親から「主体的に生き

る」ことを強制されて苦しんでいる。強制されている点では、戦前も戦後も変わりはないのである。(pp.22-23)

この指摘は学校教育でも特に小中学校を想定されているが、同様の指摘は汐見稔幸によって、保育の現場に向けても行われている。

汐見は、1989年の幼稚園教育要領の改訂、その後の保育所保育指針の改訂で、「遊びを中心とする総合的指導」「保育者中心から子ども中心へ」「環境による教育」などと大幅に変更されたことによって、現場で混乱が起こり、適当にコーナーをつくって一日好きに遊ばせて終わりという放任の保育が増えたことを指摘した上で、一斉保育を含めて保育者の多様なかかわり方の必要性を示唆している。また、環境をつくるのが保育者の仕事で、後は子どもに任せるということになると、指導放棄になってしまったり、大人の願いが上手に伝わらなかったり、結果として保育のレベルが少し下がってしまうということもありうることも合わせて指摘する(汐見、久保 2016 : pp.142-143)。ここから、一斉指導がよくないということではなく、その先にどのように子ども主体の活動につなげていくかという確かな見通しを持つことの重要性を示唆し、保育には多様なやり方があること、その点では学校より自由なことが保育の可能性であるとも述べる(p.147)¹。

また汐見は同書で、子どもは自分より上の世代や大人世代が本気で何かをしているのを見て憧れ、自分でも挑んで伸びていくと述べ、本物に触れた時の憧れを子どもたちに育てることの重要性(p.144-145)や、遊びは文化であり、スキルであり、ルールでもあるため、それをある程度教えることの重要性も合わせて指摘している(p.140)²。

以上から、保育者主導の一斉保育が悪いわけではなく、ときに一斉指導で保育者が主導して活動し、子どもたちの遊びを豊かにしていくことの重要性が確認できる。

2-4. 本研究の位置づけ

以上概観してきたように、保育における音楽行為について、幼稚園教育要領等では、基本的な方向性や一部の例が示されている一方、保育の現場では、いくつかの混乱が生じていることが確認できる。具体的には、楽器コーナーなどの設置のみで保育者がかかわらない放任を一方とし、その対極にマーチングなどのトレーニング性の高い活動があり、それらを両極とする中で、どのような活動をどのような意図をもって展開すべきかという混乱である。現場の多様性と混乱は、幼稚園教育要領等で示されてい

¹ 主体性については、幼稚園教育要領解説の中でも、「幼児をただ遊ばせているだけでは、幼児の主体的な活動を促すことにはならない」と記述されている(解説 p.27)。

² 幼稚園教育要領「指導計画の作成上の留意事項」(7)にも幼児の主体的な活動をうながすために教師が多様なかかわりを持つことの重要性については記述が行われている。

る音楽行為の記述が方向性や例示にとどまっておき、各園、各保育者に任される部分
が大きいことが要因の一つと考えられることは前述のとおりである。

では、多様性を確保しながらも混乱を収束させるためには何が必要なのだろうか。
真っ先に思い浮かぶのは、年齢、月齢ごとにどのような音楽活動がふさわしいかの具
体的な活動の内容と方法を示したプログラム案を示すことである。しかし、少し手を
伸ばせばそういったプログラムは豊富に提供されている。よって、そういったプログ
ラム案を再度ここで提示するだけでは、この課題を根源から解消し、保育におけるふ
さわしい音楽行為について見解を見出すことはできない。本稿では、人と音楽のかか
わりの観点から保育における音楽行為を根本的に考察するため、トマス・トゥリノに
よって提唱された概念を用いて考察を進める。

3. トマス・トゥリノの理論的枠組み

民族音楽学者トマス・トゥリノは、従来のポップス、クラシックなどのジャンル分
けではなく、人と人のかかわりにおいて音楽がいかに関与しているのかという観点か
ら音楽を四つ（上演型、参与型、ハイファイ型、スタジオアート型）に分類すること
を提起している。本稿では、保育における音楽行為を考察するために、上演型と参与
型について以下、概要を紹介する。

トゥリノ（2015）は、その場で演奏されるタイプの音楽を上演型音楽と参与型音
楽の二つに分類している。参与型は、演奏者と聴き手の区別がないタイプの実践であ
り、そのもっとも重要な目的はできるだけ多くの人々を何らかの形でパフォーマンス
側に巻き込んでいくことだとし、上演型は演奏者から演奏に加わらない聴き手に音楽
を提供する状況を指すとしている（p. 56）。参与型はアフリカンドラムのようにそ
の場にいる全員が演奏したり踊ったりすることで参与するタイプの音楽が、上演型は
多くのコンサートがそうであるように演奏者から聴き手へと提示される音楽行為が
想定されている。

また、この両者の本質的な違いは価値観にあるとする（p. 67）。上演型がサウン
ドの質そのもので価値判断するのに対し、参与型は演奏の結果立ち現れるエンドプロ
ダクトとしてのサウンドそのものでの判断ではなく、まさにそこで行っていることに
注意が向けられ、そこにいる人々が参与できているか否かによるとしている。つまり
参与型のパフォーマンスは当事者たちによるごく内輪のものであり、実際の演奏とは
無関係な聴衆の反応を重視する上演型やレコード音楽におけるアーティストの関心
とは対照的であるとする（p.60）。ここで重要なのは、その場にいる全員が音楽に参
与している状態であっても、聴き手を想定した活動やサウンドの良し悪しに焦点が当
たっている場合は、上演型音楽となることである³。

³ 保育においても、一見、参与型に見える活動が、よく見ると上演型の価値観
に基づいている状況を多々目にする。

また、トゥリノは上演型、参与型、また本稿では触れなかったハイファイ型、スタジオアート型のいずれもひとしく尊重されるべきであり、ある領域の基準を他の領域に持ち込んで誤解したり評価してはならないと指摘する (p.162-163)。また、それぞれの領域はそれぞれに可能性と限界があるとし、参与型は私たち全員をアーティストにし社会的な紐帯と楽しみを作り出す一方で、個人の創造性と実験精神は束縛され、上演型は個人が培ってきた演奏力を誇示して聴衆が技術を楽しむ機会を提供する代わりに、ステージ恐怖症を生み出し演奏経験を歪めるとする (p.163)。また、これに加えてどの社会も歴史的な背景のために、ある領域を他の領域よりも重視する傾向があるとし、以下のように述べる。

米国では、上演型音楽とレコード音楽のほうが参与型音楽よりも価値あるものとされている。他方で、ペルーやジンバブエにおける草の根コミュニティのあいだでは、参与型音楽が社会生活の中心にある。アイマラ人やショナ人の農民は経験上、ちょうど北米人にとっての草野球の試合のように、音楽を社交的な活動ととらえる傾向がある。反対に、米国のコスモポリタンは、音楽のことを上演やレコードで聞くべき芸術作品だと考える傾向にある。(p.162)

日本も米国同様、上演型とレコード音楽を重視し芸術作品としてとらえる傾向があると推察される。この点については、西田(2019)で考察しているため詳細は割愛するが、総務省統計局による「平成 28 年社会生活基本調査結果」を見ても、日本人の多くが演奏することによってではなく、聴き手として音楽とかがかかわっている現状は明らかである。

トゥリノは、「異なるタイプの社会や文化的仲間集団が、より大きな価値システムや社会的な目標のために、特定領域の音楽実践に接近する傾向がある (p.48)」と指摘し、著作の中では二つの文化的組織体を対比的に描いている。それは、土着のショナ人の文化組織体と、近代＝資本主義的コスモポリタン組織体である。また、音楽の場合、土着的な価値観およびアプローチとコスモポリタンの価値観およびアプローチは、参与型と上演型という違いに現れるとする (p.221)。

これらを踏まえ、トゥリノは、「資本主義コスモポリタン社会を生きる私たちが、より満足のゆく生き方や持続可能な社会を目指したり、それを選択したりせざるをえないのであれば、何よりもまず、「余暇」と呼ばれる活動が何を意味し、それにどんな意義があるのかを見直さなければならないだろう。そして、余暇と「仕事」の関係を見直す必要があるだろう。」と言及する (p.392)。つまり、音楽行為も余暇の一つになるわけだが、コスモポリタン社会を生きる者にとっては、その意義や役割が十分に理解されていないことを指摘している。一方で、土着的な価値観を持つ社会では、音楽行為が単なる娯楽だからといって軽視されないばかりか、社会と個人の生を充実

させるためにこの上なく重要なものと考えられているとし、コスモポリタン社会を生きる者たちが、そういった価値観に学ぶことの必要性を示唆している(pp.392-393)。

トゥリノの重要な指摘は、望む社会像、価値システムを想定し、そこから音楽行為について考えるという視点である。持続可能な開発が提唱されて久しいが、その概念に音楽から切り込んでいく発想はいまだ少ない。トゥリノが指摘するように、音楽行為も消費に支えられ一部の人々だけが演奏に加わる形から、全員が参与し、社会的な紐帯を作り出しながら個人のウェルネスを実現してくような音楽行為を思い描き、その実践に向けて我々の価値観や習慣について考えていく必要があるだろう。

4. 考察

保育におけるふさわしい音楽行為とは何か。前述のトゥリノの見解を踏まえて考察するならば、まず目指すべき社会像を想定し、そこで子どもから大人までがどのような価値観に基づいて、どのような音楽行為を行うことが望ましいのかという理想像を描くことから始めることが必要である。

現在のように、大人になるにつれ、多くの人々が演奏は行わず聴衆となる現実をよしとするならば、上演型に偏った価値観について再考する必要はないが、前述したように、音楽行為に参与し続けることでコミュニティのつながりを強めたり、個人のストレスを緩和しウェルネスを実現していくような社会像を思い描くならば、参与型音楽の習慣と価値観を取り入れた実践がより多く行われる必要がある。この意味において、次のトゥリノの言辭は、傾聴に値する。

才能を「生まれ」に結び付けたり専門化の進んだ音楽を過大評価したりするコスモポリタンに染みついた思考方法は、私たちの社会特有の民族誌的奇習にすぎないだけでなく、「参与」の重要性を考慮するなら再考すべきものですらある。そのオルタナティブとして考えうるのは、幼少期からの音楽＝ダンスづくりの習慣をはぐくむこと——専門家になることを見据えた能力開発レッスンだけではなく、音楽＝ダンスづくりには技術云々を超越した価値があるという信念のもとで、それらの活動を家族生活や社交生活のなかのごくあたり前の活動としてみんなと一緒にすること——に尽きる。(pp.176-177)

幼少期からの能力開発レッスンとは別の方向性で、音楽に参与することそのものに没頭し、そこに集う人々と社会的な紐帯を築くことができるような活動を実施していくことの重要性が示唆されている。とかく、音楽は「何ができるようになったか」「きれいに演奏できたか」の技術的な側面が問われやすいが、そういった上演型の価値観だけではなく、参与型の価値観に基づいた活動がより行われることが望まれる。

ただし、保育の現場において参与型音楽を展開するには、現状としていくつかの課題があることも事実である。具体的には、参与型音楽をいかに展開するのかという方

法論⁴、保育者自身の音楽観（どのような音楽をよしとするのか）の自覚、保育期を終えた子どもたちがそれ以降で参与型音楽をする機会の提供（小学校段階との連携）などがあげられる。特に保育者自身の音楽観については重要であり、幼稚園教育要領等で目指されている方向性が参与型であり、表面的な活動の様子も参与型であっても、その音楽行為を意味づける保育者の価値観が上演型であれば、参与型の機能が十分に果たせないためである。

5. まとめと今後の課題

本稿前半で指摘した保育現場の混乱についても、保育者自身が上演型、参与型という活動の分類と価値観を理解することで、その一端を解消できるものとする。それは、保育者自身がそれぞれの音楽行為の価値、意味、限界を知り、子どもたちの現状を踏まえて、その場に応じて、活動をデザインしていくことで、子どもへの過度な技術トレーニングや主体性という名の放任が一部解消されるのではないかと考えるからである。また、参与型の価値観が認識されれば、参与型を目指した活動が上演型によって意味づけられたり評価されたりする「ねじれ」についても解消できるだろう。

また、本稿では集団を対象とし個人を範囲外として論考を進めたが、現場の混乱を収束させるためには、個人と集団に対する丁寧な議論が必要である。汐見稔幸(2017)は、教育には「個人」と「公人」の二つの側面があるが、日本人はその二つの側面を区別しながら議論することはあまりしてこなかったと指摘している(pp.61-62)。また、人間はだれしも個人として豊かになることと、公人として豊かになることの二つの責務が課されているとし、その二つの豊かさを両立する幼児教育として、レッジョ・エミリアのプロジェクト活動を例に挙げる。レッジョでは、同市の誇りである職人文化の豊かさ、美の世界や創造する世界に触れさせると同時に、相談したり議論するなどの市民力を鍛えていくことで、職人文化をさらに発展させてくれる市民に育つことを期待する。そして、それは個人の教育が公人の教育にもなっているとして、レッジョを例に、コミュニティの担い手になるための教育を公教育、自分のやりたいことをやるための教育を私教育と分けることもできると示唆する(pp.67-74)。

音楽教育も個人が幸せになることを目指しながら、その社会で豊かに生きていくことを目指して行うべきである。よって繰り返しになるが、今日を生きる日本人がコミュニティの一員として身に着ける音楽的な能力や習慣、価値観がどのようなものについては、丁寧な議論が必要であるし、個々人の子どもが好きなことを探求していくことももちろん重要なことであるが、レッジョでのプロジェクト活動のように、集団で相談したりしながら作り上げていくような音楽行為についても今後、実践を重ね考察を深めていく必要がある。この意味において、幼稚園教育要領等の「表現」だけで

⁴ 筆者自身、約10年前から、音楽療法やドラムサークルなどの方法論を参考にし、参与型音楽を志向した音あそびのワークショップを継続的に実践しており、大きな可能性を感じている。この点については、稿を改めて検討していきたい。

はなく、「人間関係」の領域において音楽がいかに介在できるのかについても、より丁寧を検討していくことが必要となるだろう。

【引用・参考文献一覧】

- 乙部はるひ(2012)「幼稚園における楽器活動の歴史的変遷と現在の問題点」『帝京科学大学紀要 8』pp. 27-36
- 児嶋輝美(1998)「保育における音楽的な活動の意義--コミュニケーションとしての試み」『徳島文理大学研究紀要(56)』pp. 69-79
- 佐藤学(2000)『授業を変える 学校が変わる』小学館
- 汐見稔幸(2017)『「天才」は学校で育たない』ポプラ新書
- 汐見稔幸、久保健太(2016)『保育のグランドデザインを描く:これからの保育の創造にむけて』ミネルヴァ書房
- トマス・トゥリノ(2015)『ミュージック・アズ・ソーシャルライフ』野澤豊一、西島千尋訳、水声社
- 西田治(2019)「学校の内と外の音楽行為の関連に関する一考察 —トマス・トゥリノによる音楽行為の分類を切り口として—」『音楽教育学 49(1)』pp.37-47
- 横井志保、五十嵐睦美(2017)「子どもは音をいかに音楽するのか」『名古屋学院大学論集. 人文・自然科学篇 54(1)』pp. 15-22
- 文部科学省「幼稚園教育要領」(平成29年3月告示)
- 文部科学省「幼稚園教育要領解説」(平成30年2月)