The Emerging of Listening to Music in Modern Japan : Expressino of the Feeling of the 'Audience'

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/25333

人間社会環境研究　第20号　2010. 9

近代日本における「音楽をきく」ことの一般化：「聴衆」として感動を表現するということ

人間社会環境研究科　客員研究員
西　島　千　尋

要旨

現代において「音楽をきく」ということはごく一般的な行為である。「音楽」がはじめて「きく」対象となったのは19世紀中頃のドイツにおいてであった。「音楽をきく」という行為は，西洋芸術音楽に特有の行為として確立し，後にその行為が様々な音楽文化に適応されるようになったのである。本論文では，今ではありふれている「音楽をきく」という行為がどのように独立し，日本という近代国家で一般化されたのかということを明らかにしたい。

日本の西洋芸術音楽のはじまりと言えば鹿鳴館での社交シーンが思い浮かぶが，いわゆる知識層以外にも「音楽をきく」ことが身近になるのはずっと後のことであった。そして,いったん身近になると急激に浸透した。今では身動きせずに「きく」ことが，西洋芸術音楽以外にも適応されている。現代の教育や政策はさまざまな文化・伝統を対象とするようになったが,「きく」という関わり方を適応するのではなく,それぞれの文化や伝統に固有の楽しみ方にも目が向けられてはじめて，西洋中心主義は過去のものとなった，と言えるのではないだろうか。

キーワード：音楽をきく,西洋芸術音楽,近代日本,芸術受容,西洋中心主義

The Emerging of Listening to Music in Modern Japan : Expression of the Feelings of the 'Audience'

NISHIJIMA　Chihiro

Abstract

Listening to music" is a common behavior in modern times. Music became the object of listening for the first time during mid-19th century Germany, where listening to music became a behavior peculiar to serious music. After that, listening to music became popular in a variety of cultures. In this study, I examine the process of listening to music in order to clarify the meaning of "listening to music" in modern Japan.

Many Japanese people consider social intercourse in Rokumeikan as the beginning of Japan's serious music, but people who were not among the elite began "listening to music" much later on, when its popularity spread rapidly. Today, music is listened to without moving, except for Western music. Education and policies now include various cultures and traditions, and listening to music takes many forms other than that of Western art music. Thus, West-centrism will decline in favor of a more culturally diverse spectrum of music listening behaviors.

Key Words

listening to music, serious music, modern Japan, acceptance of the art, West-centrism

序

「音楽をきく」ということはごく一般的な行為である。また，「音楽をきく」ことは「趣味」としても一般的である。しかし，かつて「音楽をきく」という行為は一般的ではなかった。音楽は労働のため，儀式のため，社交のためのものであり，わざわざ耳を傾ける対象ではなかったからである。「音楽」が「きく」対象となったのは19世紀中頃のドイツにおいてである。渡辺裕は著書『聴衆の誕生』(1989) において，19世紀のドイツで意図的に「音楽をきく」ことが啓蒙される過程を描き出した。現代の西洋芸術音楽のコンサートにみられるような，ダンスや食事，社交を抜きにしてのステージへの集中は，ドイツ・ロマン主義やゲルマン民族のナショナリズム運動を背景として成立したという。「聴衆の誕生」はダンスや食事や社交がなくても，精神を傾けるに足るものであることを示してみせることで，音楽を「芸術」へと押し上げようとする動きによるものだったのである。

ロラン・バルトが「二つの音楽がある（少なくとも，私はいつもそう考えてきた)。聴く音楽と自分で演奏する音楽とである」と述べたのはよく知られているところであるが［バルト1984 (1982) : 177］，音楽がこのように二分されたのはごく最近のことであり，また必ずしも完全に二分のものとして捉えきることもできない。ダンスをしたり，手拍子をしたり，掛け声をかけたりする「参加する音楽」もまた存在すると考えられるからである。それにも関わらず，バルトにとって「きく」と「する」の二者択一となり，また「きく」と「する」が完全に別の行為として捉えられたのは，その音楽が西洋芸術音楽を指しているからである（バルトは事実このすぐ後にシューマンについて述べている)。

このように考えると，「音楽をきく」という行為は，西洋芸術音楽に特有の行為として確立し，後にその行為が様々な音楽文化に適応されるようになっていったのではないかと考えさせられる。本論文では，今ではありふれている「音楽をきく」という行為がどのように独立し，日本という近代国家で一般化されたのかということを明らかにしたい。

第1章では，西洋芸術音楽における「音楽をきく」ことの成立過程と特徴を整理し，第2章では日本における「音楽をきく」ことの成立を追う。日本の西洋芸術音楽のはじまりと言えば鹿鳴館での社交シーンが思い浮かぶが，いわゆる知識層以外にも「音楽をきく」ことが身近になるのはずっと後のことである。現代の多くの資本主義国が国立のコンサート・ホールやオーケストラ，音楽家養成機関を保有している。その中でも日本のコンサート・ホールの国の面積に対する密度は世界一であるとも言われており［増井編1980 : 119］，「音楽をきく」ための施設がもっとも人々の身近にある国であると言える。結論では，第1章と第2章を照らし合わせ，「音楽をきく」という行為が西洋芸術音楽の枠を超え，あらゆる音楽文化に与える影響を考える。

1. 典型的な「聴衆」

1-1. 19世紀ドイツにおける「聴衆の誕生」

音楽の起源については諸説あるが[1)]，「音楽」という概念が舞踊や祈りなどの行為から切り離されていないという点では共通している。もっとも，古代から中世にかけてのギリシアではピュタゴラス，プラトン，アリストテレス，アウグスティヌスらが「ムーシケー」について言及していた。プラトンなどは「ムーシケー」を重要な教育プログラムとして位置づけていたが，津上英輔が指摘するように「ムーシケー」は「歌と語りと踊りが一体になったもの」のことである［津上2004 : 21］。西洋芸術音楽の前史として捉えられることの多いギリシアの哲学においても，やはり音楽が，それだけとして存在するものではなかったと考えられるだろう。

音楽がそれだけでは存在しないという時代は18世紀末頃まで続いていた。音楽学者の渡辺裕は18世紀のヨーロッパのコンサートを「音楽のあるパーティ」と形容する［渡辺1989 : 10］。当

時の人々は「音楽」をきくことを目的に集まるのではなく社交を目的に集っていたのである。モーツァルト（1756 - 1791）があるパーティで演奏したときに，騒がしいことに腹を立て演奏を止めると，観客が終わったと勘違いし拍手をしたという類のエピソードは事欠かない。ザルメンは18世紀末頃に「聴衆を芸術という信仰に教化するために制約と規律を強いる」風潮が生じはじめていたと指摘する［ザルメン1994（1988）：98］。この動きはチューリッヒやイエーナなど主にドイツの都市ではじまっていたが，同時期のフランスのパリのコンサートは依然として騒がしい社交の場であった［ザルメン1994（1988）：9］。

また，渡辺は，このような啓蒙活動を行った一派を「真面目派」と呼んでいる［渡辺1989］。「真面目派」は，「パーティ」的なコンサートのあり方を批判し，「音楽というものは本来優れた古典的作品をじっくり聴くべきものなのではなかろうか」と訴え，音楽を「真面目」に聴くべきだという主張のもと活動を行った。19世紀中頃には「真面目派」が音楽界の潮流を支配するようになり，コンサートのあり方が変わっていく［渡辺1989：18-19］。真面目派は，作品そのものを聴くことを実現するため，それを阻害する18世紀の「パーティ」的要素を排斥していったのである。その結果，コンサートでは「静まりかえった演奏会場でひたすら作品に聴き入る」という態度が形成された［渡辺1989：70］。音楽は「真面目」に聴くに値する「芸術作品」であり，人々は「パーティ」的要素に気をとられず，意識的に「芸術作品」に集中する「聴衆」であるべきなのである。

さらに，渡辺は「作品そのものの鑑賞」を阻害するあらゆるものが攻撃されたと述べ，「あらゆるもの」として着飾って遅れてきた女性がドアの音をキーキーたてることなどを例にあげた［渡辺1989：21］。こうして，飲食や会話の禁止はもちろん，衣擦れの音を防ぐために衣服をクロークに預ける，楽章ごとの拍手はしないなど，現在も続くコンサートでのルールができあがっていったのである。

渡辺は「聴衆」が誕生する背景として，ブルジョワらによる市民社会の成立を指摘しているが，西川長夫の指摘する「文化 Kultur」概念への言及も見落とすことができない。西川は，19世紀後期のドイツにおいて「文明」への対抗概念として使用されていたと主張する。ドイツでは「文化」が人間の価値を示す第一の言葉となり，「文明」は二流の価値を示すにすぎない言葉であったという［西川2001：187］。西川は，「1850年以後のドイツにおいては，「文化」の概念を中枢にして，人類学，文化史，文化科学，あるいは文化社会学，等々のさまざまの系統の学問が生れ展開していった」と述べるが［西川2001：209］，芸術および音楽もその一端として注目されるに至ったのである。

このように19世紀の新興市民社会ドイツでは，精神性を意識する「文化」という概念のもと「真面目」にきくものとしての「音楽」も「文化」となり，「真面目」なきき方のルールが形成された。そして，そのルールによってこそ「音楽」が「きく」ものとして独立したと言うことができる。渡辺や西川のあげる市民社会の形成や「文化」概念は，「音楽をきく」ということの社会的な側面を浮かび上がらせるが，次節では「音楽をきく」ことを別の観点から捉えてみたい。

1-2. 西洋芸術音楽との理性的な関わり方

よく「芸術」は人の心を豊かにする，情操に良い，感性のものであるという言い方がされる。だが，「芸術」の成立は「理性」が重視されたことと密接に結びついていた［西島2010］。先にも述べたように「文化」という概念が19世紀ドイツにおけるフランスの「文明」への対抗概念として展開したこと，また「3B」という言葉があるように「ドイツの」作曲家（バッハ，ベートーヴェン，ブラームス）が「文化」を生み出す英雄とされたことを考慮すると，「音楽をきく」ことの成立はドイツのナショナリズムが背景になっていたと言える。だが，そのナショナリズムを共有せずとも，「音楽をきく」ためのルールは世界中で受

け入れられた。その背景には，「音楽をきく」ことの理性的な側面への共鳴があったと考えられる。

「身体はアンチ理性」

先に音楽の起源について触れたが，多くの音楽は常に動作や行為をともなうものであった。ヨーロッパではパーティや食事のBGMとして機能する場もあったが，人々は音楽のためだけに集ったのではない。バフチンの「カーニバルはただじっと観ているものではない。――その中で生活をするのである」という言葉が表すように［バフチン1988：13-14］，自らの身体を投じてその場に参加することが祭典なり儀礼なりの意義だったのである。

ところが，時代が下ると身体を投じた参加はある理由によって意図的にさげずまれるようになる。その理由とは，「身体はアンチ理性」である［セルトー1999：37］。筆者は拙論「理性と感性の二元論が「鑑賞」に与える影響：近代日本の音楽鑑賞教育に着目して」において，芸術が「理性」のはたらきの重視とともに成立する過程を整理したが［西島2010］，「理性」の重視は身体のさげずみにつながっていった。ホルクハイマー&アドルノは「下に立つ者にとっては，搾取された肉体が悪しきものと見なされ，彼らにはかかわる暇もなかった精神が，最高のものと見なされる仕儀に立ちいたる」と述べている［ホルクハイマー&アドルノ2007：480-1］。先にも引用したが，渡辺は「真面目派」／「娯楽派」という関係が「高級」／「低俗」という価値の上での差別に置き換えられたことを指摘し，また「「精神性」と関わる側面を強化してゆくことが……まともな芸術として評価してもらうための唯一の道」であったと述べた［渡辺1989：28-29］。つまり，ヨーロッパの文化シーンにおいては「真面目・高級・精神」と「娯楽・低俗・肉体」という図式が生じていたと言うことができる。

「音楽をきく」ということはつまり，「真面目」に「精神」を傾けてきくということを指していた。「音楽をきく」以外のことを何もせず演奏者・指揮者を凝視する，または目を閉じるという所作によって「きいている」ということを表すことができるのである。そして，その表し方は年々厳密になっていった。

エリアスは，「現在，コンサートに行く人たちの行動規範は拍手を交響曲，または数学章の楽曲の終わりに限定している。楽章の終わりの拍手は批難されないまでも，顰蹙を買うことになる。ところが，ハイドンやベートーヴェンの時代では，楽章が終わるごとに拍手が与えられただけでなく，要求されもしたのである」と指摘した［エリアス1995a：69-70］（筆者注：ハイドンは1732年生誕・1809年没，ベートーヴェンは1770年生誕・1827年没）。このような変化は，「聴衆は，聴衆の音がオーケストラの奏でる音をいささかも妨げることのないように，自分の肉体的動きを極めて厳しく制限しなければならない」ために起こったものである［エリアス1995a：69-70］。

共同の場での消費

またエリアスのイギリスにおけるスポーツの発生についての研究は興味深い。彼は「現代社会では嫌悪感をもよおすものとして非難されるような暴力形態」は「道徳的性格における汚点」，また「劣っていることのしるし」となるが，それが一定のルールにのっとってコントロールされることで道徳的優越感の会得かつ道徳的優越感の表明になることを指摘した［エリアス1995b：194］。さらにエリアスは，感情のコントロールに着目する。「現代の比較的，発展した社会において，……より自然な性的，感情的，情緒的衝動に対してかなり均一で安定した抑制を持続できる場合のみ，満足感をもたらしてくれる。……自分では抑えきれない感情の発作に支配されてひどく興奮する人々は病院か刑務所にふさわしい患者なのである。極度の興奮状態は個人においては異常と見なされ，群集においては暴力の危険な前触れと見なされる」［エリアス1995a：57］。

近代スポーツには，不特定多数の観客が集う。そのような中で，安心して興奮するためにはお互

いが「安定した制御」を行う必要がある。その不文律においてこそ，不特定多数の人々の娯楽が成立するということにエリアスは着目したのであった。西洋芸術音楽のコンサートにも同様のことが言えよう。渡辺は市民社会の形成を「聴衆の誕生」の条件としていたが，西洋芸術音楽のコンサートに集まるのもまた不特定多数の「聴衆」である。偉大な英雄たちの楽曲がいかに人々を感動させるものであったとしても，そこでその感動を個々に表すのではなく，「均一で安定した制御」が行き届いてこそ西洋芸術音楽の受容に「道徳的優越感」が生じることになるのである。

山崎正和は，共同の生産とは異なり合理性がないにも関わらず，人間が古来より共同の場での消費を好むのは，他人と快楽をともにすることによって楽しんでいる自分の姿を確認しあうことができるからだと述べた［山崎1989：181］。人々は美術館やコンサートホールに集うことで「楽しんでいる自分の姿を確認しあ」い［山崎1989：181］，楽しんでいることを伝え合うために，身体を動かさないのである――言葉を発さない，足音を立てず，コートをクロークに預けて余分な物音を立てない。

エリアスはコンサートの受容態度を「聴衆に課せられる制限」と述べ，「体を動かさないで感動しなければならない」ことをその特徴にあげているが［エリアス1995a：71］，動かさないからこそ感動していることを知らせることができるのであり，「体を動かさない」ことは「制限」ではなく，感動を「表現」しているのだと言うことができるのである。古来より，音楽は舞踊や行進，労働など身体的な動作と密接に結びついてきたとされている。しかし，「芸術」としての音楽においては，身体を動かさないことで理性的かつ精神的に関わっているということ，また感動しているということを表現するのである。

共同の場での消費の個人的受容におけるモデル化

共同の場における芸術の感動表現は，個人的に受容する際のモデルともなった。ホイジンガは，中世では意図的に見せようとする感情を，「近代人ならば，親密な関係，情愛のはげしさを，なんとかしてひとの目から隠し，打ち消そうとする」と表現する［ホイジンガ2001a：114］。そして，「打ち消し」にもとづいた受容形態を「近代ふうの享楽」と呼んだ［ホイジンガ2001b：218］。「近代ふうの享楽」とは彼の言葉を引用すれば，「なぐさめと品性陶冶とを目的に，ひとり瞑想のうちに芸術を鑑賞する」というものである［ホイジンガ20016：203］。この「ひとり瞑想のうち」という表現は近代における芸術との関わり方をよく表している。

たとえば，近代の「読書」も「ひとり瞑想のうち」に行われる。前田愛は『近代読者の成立』という著書において，題目のとおり近代日本における「読者」の成立過程を追っている。そこで前田は明治中期までは，小説が個人のものではなく「家族共有の教養の糧，娯楽の対象として考えられていた」ことを明らかにした［前田1993：169］。また，美術についても同様である。木下直之は，「ミュージアムでなぜしゃべってはいけないの」と題した論説で，料亭で行われる芸者を交えての宴会が催されるというにぎやかなものであった明治初期の書画会が，意図的に「高尚で真面目なもの」として開催されるようになる過程を紹介している［木下2009：12-14］。では，「音楽」は日本において，いつから，またどのようにして「ひとり瞑想のうち」にきかれるものとなったのだろうか。

2. 日本における「聴衆」

2-1. 明治期における「音楽をきく」ということ

「きく」ことの芽生え

寺田貴雄が「音楽鑑賞意識の萌芽」と指摘しているように［寺田2001a：12］，明治25年の鳥歌散史の論説が音楽を「きく」対象として扱っている最初の論説である。鳥歌は芸術としての音楽を高く評価し「聴力」を働かせるようにしなければならないと呼びかけていた［鳥歌1892：7］。だが，この主張は「机上」のものであり，堀内敬三

は「洋楽の演奏会は明治二十年前後の欧化主義の結果として，まず移植的に行われるようになった。しかし洋楽演奏会の聴衆層というものはなかった」と述べている［堀内1968：73］。明治23年ごろの横須賀での海軍軍楽隊による公開演奏の際の観客は，楽器運搬に雇われた車引き一人だったという［堀内1968：74］。

東京音楽学校（現東京藝術大学）の演奏会も同様であった。「招待者や特等券の入場者に茶菓を出すのは，明治三十年頃まではよく行はれた習慣」であり，その見積書には皇族，大臣，参議，外国公使領事，文部省関係者への接待のためのカステラや巻煙草の数量と金額が記されていた［遠藤1948：139-140］。同演奏会には「小使が校門に立って通行人に頼んで入ってもらいお土産に菓子を出していた」というエピソードも残っている［堀内1968：74］。

明治19年7月には，最初の西洋音楽振興機関である大日本音楽会が結成されていたが，会場は鹿鳴館および上野華族会館に限られ，男子会員の服装がフロックコートかモーニングおよび制服（軍服など）に制限されるなど［秋山1966：10］，不特定多数の聴衆から成るコンサートとは別の意味合いを持つ集まりであったことが推測される。

書斎派による音楽受容

明治30年代から40年代にかけては，音楽団体が次々に結成された。明治31年には東京音楽学校の卒業生らが明治音楽会を設立。明治38年8月からは，日比谷公園内に新設された野外音楽堂で毎月演奏会が開催され，陸海軍の軍楽隊が交互に出演していた。明治43年に東京フィルハーモニー会や音楽奨励会などが演奏会を行なっている。また明治40年前後には，東京だけではなく，大阪などの都市にも演奏団体が創設された。この頃には，明治37年の小林愛雄の「音楽美学」を紹介した論説[2]での「音楽鑑賞」についての言及や［小林1904：5］，明治41年1月に創刊された雑誌『音樂界』の同年3月号における『初學者獨習のため音樂鑑賞法』の広告の掲載など，「きく」ことに関する論説もみられる。

東京音楽学校の演奏会にも常連層が形成され，「通行人に入場を懇願しなくても，お土産の菓子を進呈しなくても，邦楽・洋楽入り混りの曲目を作らなくても，会場は大体青年学生で満員にすることができる」ほどとなった［堀内1968：129］。ここで着目したいのはこれらの聴衆が「青年学生」から構成されていたことである。堀内はその背景を「学生は日常，西洋の学術に親しむ結果，日本の伝統文化に対する知識が貧弱になり，したがって同感を持ち得なくなったところへ，西洋芸術の高尚なる所以が師長先輩からあるいは書籍雑誌から注入せられた」と説明している［堀内1968：129］。この時期は，学生の音楽団体が次々に結成された時期でもあったが[3]，彼らは主に書籍を通して西洋音楽に親し，「音楽」そのものというよりも，それを生み出したヨーロッパに関心を抱いていたのである。若林幹夫もまた，「日本では，ベートーヴェンに代表されるクラシック音楽は音として聴かれる以前に，ロマン・ロランのベートーヴェン論をはじめとする書物を通じて教養として受容され，しかるのちにそうした書物を通じて得た知識に基づいて欲望され，聴取され，また演奏されていった」と指摘している［若林2005：221］。

このように，主に西洋音楽に書物を通じてアプローチする人々は「書斎派」と呼ばれていたのだが，当時の西洋音楽愛好家の多くが「書斎派」であった。日本の芸術思想史において最も有名な論争の一つに，明治29年に森鴎外と上田敏の間で交わされたワグネル論争がある（当時はワーグナーをワグネルと呼んでいた）。論争の内容はワーグナーの作品をいかに解釈するかをめぐっての美学思想的なものであるのでここでは詳しく述べないが，着目したいのは，それぞれの論争の拠り所とするものが音楽そのものではなかったということである。森鴎外はドイツ留学時代においてワーグナーの歌劇などを経験しているが，上田の方はそうではない。当然，主張の根拠は，音源よりも書物に拠っている。彼らの論争に刺戟を受け，慶応義塾に「ワグネル・ソサエティ」が結成されたが，

そのメンバーもまた「書斎派」であった。明治末期には，石倉小二郎『西洋音樂史』（明治38年），東儀鐵笛『音樂通解』（明治40年），細貝邦太郎・有澤潤共著『泰西音樂大家傳』（明治40年），柴田環『世界のオペラ』（明治45年）などがよく読まれたというが［堀内1948：171］，明治期の人々は「きく」こと以上に「読む」ことで西洋音楽と関わっていたと言えるのである。

2-2. 大正期における「音楽をきく」ということ

大正期においては，いくつかの要因を背景に一般の人々に「音楽をきく」ことが推奨されるようになった。もっとも目立つ要因には，日清戦争（明治27－28年）日露戦争（明治37－38年）により得た物質的な豊かさへの漠然とした不安があげられる。「勞働の機械化，勞働の分業制度に伴ふ結果は，……同一動作を反復させ，其の一日中の大部分を荒涼たる灰色の牢獄，無涯の大砂漠中に過させる。これで人間の有難味と價値とがあるだらうか」などの［岡本1917：8-9（傍点原文）］，資本主義的産業形態への批判をもとに，その代価として「國民を養護し，各個人を救済し，餘裕の存養を計る目的で，國民一般に高尚な藝術を樂しませる即藝術教育を普及する」ことが主張されたのである［岡本1917：9（傍点原文）］。そのような潮流において，音楽がもたらす効果が注目を得ることとなった。たとえば，工場で音楽を流したところ工女らが清い性情の持ち主になったことを紹介する論説や［平戸1921：4］，「唱歌」が不良少年に感化を与える事例をあげた論説がある［山本1916a：1］。

このような事例を支えていたのは，蓄音機の普及である。大正11年に10年以上のアメリカ滞在を経て帰国したという石川義一は，田舎が「拝金主義の本尊」となっていると嘆き［石川1922：8］，「蓄音器は此の物質慾の融和に偉大なる効力」があるとして蓄音機による社会教化を主張している［石川1922：10］。レコードの国産は明治42年に始められていたが，大正5年に蓄音機の国産が開始，大正10年頃には蓄音機・レコードの価格も低下していく。大正4年にはラジオ放送が開始されたこととともあわせて，メディア機器の発展が「音楽をきく」ことによる社会教化の実行可能性を盛り立てていたのである。

だが，実際の蓄音機・レコードは「はやり唄」のためのメディアとして普及していた。大正初期には劇団「藝術座」（島村抱月・松井須磨子）の結成や，「宝塚少女歌劇団」の初公演，「浅草オペラ」の開始など大衆娯楽が興隆する。芸術座の松井が劇「復活」（トルストイ）中でうたう《カチューシャの唄》や，劇「その前夜」（ツルゲーネフ）中の《ゴンドラの唄》が大流行歌となる。大正3年の雑誌『音樂界』（第154号）には《カチューシャの歌》が「殆ど全國を風靡してゐる」と記された［投書1914：63］。レコード研究家の河端茂は，蓄音機・レコードの国産化と劇中歌により，「はやり唄」の観念が形成されたと述べているが［河端1990：24-25］，「はやり唄」という表現からもわかるようにレコードは「きく」対象というよりは「うたう」ためのモデルのような存在であった。大正後期には，やはり蓄音機の普及により浪花節や八木節，安来節などが人気を得るようになっていたが，これらもまた「うた」のお手本としての役割が大きかったと言えよう。

音楽鑑賞教育の芽生え

しかし，学校教育の分野では「音楽をきく」ということが意識されはじめていた。明治期にも「きく」べきだという主張はあったが，蓄音機・レコードがそれほど普及していなかった。そもそも，「唱歌」という教科名が示すように「うたう」ことが主な教育内容だったのである。また，明治期の「唱歌」が目指したのは拍節的な拍子によって子どもたちの身体を国民化すること（より直接的に言えば号令に従った行進や動作ができるようにすること）と，歌詞により精神を国民化することであった［西島2009］。「音楽」はきかれる対象ではなく，うたったり，あわせて動作をしたりするためのものだったのである。

しかし大正期には，蓄音機・レコードに興味を

もった学校教育関係者らが鑑賞教育を実践しはじめるようになった［西島2009：81］。また，アメリカの音楽鑑賞教育関連の書物の訳出が関係雑誌に紹介されるなど［ibid：82-83］，具体的な指導法にも関心がもたれるようになる。そのような中，大正13年に日本で最初の音楽鑑賞教育書が出版された。山本壽著『音樂の鑑賞教育』（目黒書店），同年津田昌業著『音樂鑑賞教育』（十字屋楽器店）である。山本・津田の両著は，当時の音楽教育者が「鑑賞教育を知らなかつた當時の人々を啓發した兩書の寄與は蓋し莫大であった」と記したほど影響力をもっていた［青柳1934：363-364］。

この両著はともに，アメリカのビクター蓄音器社教育部が出版したガイドブック『Music Appreciation for Little Children』（1920，以下『MALC』）に大部分を依拠し，後者の方はA. M. フライバーガー著『Listening Lesson in Music』（1916，シルヴァー・デイビット社，以下『LLM』）にも影響を受けている。『MALC』と山本・津田の両著との対応関係は，寺田貴雄の研究論文「大正期の音楽鑑賞教育におけるアメリカの音楽鑑賞教育書の影響」（1999）に詳しく記されているが，寺田の指摘からは両著が『MALC』の翻訳版といっても過言ではないことがうかがえる。

しかし，山本・津田が掲載した曲目をみると彼らが「音楽をきく」ことを最も重要視しているとは考えられない。彼らは『MALC』と異なり，当時の日本の唱歌教材をいたるところに挿入しているのである［篠原・西島2009］。彼らが紹介しているレコードは膨大な数であり，すべてをここに掲載することはできないが，たとえば山本は第一学年の鑑賞教材として《さくらさくら》《うま》《四丁目の犬》などを，津田は尋常第一学年用の「リズミツクなる曲」に《鳩ぽつぽ》や《かたつむり》などを組み込んでいた。

また山本壽は，当時の唱歌科教科書に掲載されている唱歌教材を一覧表にし，それぞれの唱歌教材にふさわしい鑑賞教材を組み込んでいる。たとえば《加藤清正》という唱歌教材と対応させる鑑賞教材としてあげているのは《オールド・ブラック・ジョー》，また《瀬戸内海》という唱歌教材と対応させる鑑賞教材は《ゴンドラ》である。このような楽曲の配置をみると，「音楽をきく」ということはあくまでも唱歌指導の中の一つのアプローチであり，独立した活動として認識されていたとは考えにくい。当時の音楽教育者の中には「鑑賞的教授だけを特に獨立さしても好いと思ふ」という意見もみられるが［小川（青柳）1915：7］，実現するには至らなかったと言えるだろう。

2-3. 昭和における「音楽をきく」

昭和に入ると「実演奏」の機会が激減した。象徴的なのは，ヴァイオリンを手に街頭で歌をうたう「演歌者」の消滅である［堀内1948：240-241］。蓄音機が実演奏以上の演奏を提供するようになったため，昭和5，6年頃には人々は「演歌者」を求めなくなったのである。また，同様の理由からアマチュア演奏家も激減した［堀内1948：242］。ヴァイオリン，マンドリン，ハーモニカなどの楽器産業が深刻な打撃を受け（経済不況が要因でもあったが），アマチュア対象の楽譜を出版していたセノオ楽譜が廃業に追い込まれる事態となる。

実演奏に代わってレコードが売れるようになり，ジャズ小唄と呼ばれたアメリカのジャズの邦訳版《私の青空》《アラビアの唄》は総計20万枚のヒットとなった。昭和7年の小唄勝太郎の《島の娘》は，半年で30万枚とも50万枚ともいわれる空前の大ヒットを記録したという［歌崎2000：31-32］。昭和初期には，いわゆる流行歌だけではなく，クラシックレコードの人気も高まり日本のその売り上げは欧米のレコード産業を驚かせるほどになっていた。「昭和十年頃には交響曲やソナタのレコードの売上げは日本が世界一」であり［上原1966a：321-322］，ベートーヴェンのピアノ・ソナタ集を予約で売り出した際の日本の予約は1千組で，ヨーロッパ全体の合計と等しかったという［堀内1968：216］。国際的なジャーナリスト，クルト・リースも，経済危機の数年のあいだの大手レコード会社を支えた国が日本であった

ことを指摘している[4)]［リース1969：335］。これらの記述からは，日本にレコードが浸透している様子をうかがうことができるが，これらのレコードは誰にどのようにきかれていたのだろうか。

「レコードする」

興味深いことに，この時期には「レコードする」という言葉が確認される［深津1942：36；田口1943：1］。レコードの人気に対して――現在でも生演奏を「ほんもの」と捉える傾向があるが，当時はレコードによる音楽鑑賞が「ディレッタント視」されていたという［青木1942：8］。だが，音楽評論家の野村あらえびすが「日本に於ては，蓄音機音樂を除外して，本當の良き音樂を聽くことは全く困難」と述べたように［野村1938：99-100］，「音楽をきく」（とりわけ西洋音楽）ことをしようと思えばレコードに行き着くのは必然だったのである。

そのような中，「名曲喫茶」が流行りはじめた。歌崎和彦による東京中野名曲喫茶「クラシック」の店主の娘，美作良子と常連であった荒木眞へのインタビューからは当時の様子をうかがうことができる［歌崎2000：299-300］。美作によると名曲喫茶の客は目をつぶってタクトを振る真似をしたり，スコアを見たりしていたという。また，常連の荒木は名曲喫茶を「ちょっと話声が大きくなるとシーッと言われ」るような厳粛な場と回想している。

「レコードする」人々や名曲喫茶に集う人々は「音楽をきく」という行為をしていたに違いない。だが，「音楽をきく」人々はおそらくごく限られた背景を共有していたと考えられる。明治期の聴衆も西洋の学問に興味を持つ学生が主であったことを指摘したが，昭和期も同様の状況であったことがうかがえるからである。加藤善子は，明治期の学生文化では旧制高校をはじめとするバンカラ文化が支配的であったことを指摘し，「文学や音楽などの文化的趣味は「軟弱」だとして退けられた」と述べる［加藤2005：152］。しかし，高等教育機関の在籍生の出身階層の都市ホワイトカラー化，大正7年の大学令による高等教育の拡充により学生文化が多様化した。そうしたなかで「バンカラ文化」とは別の文化を志向する学生らがあらわれ，西洋音楽が対抗文化としての地位を得ることとなったのである。

このような西洋芸術音楽の受容のあり方を加藤は「大学で続く「学問的」趣味」と形容する［加藤2005：165］。また西原稔の主張も興味深い。西原は著書『「楽聖」ベートーヴェンの誕生：近代国家が求めた音楽』において，ベートーヴェンが日本独自に受容されていく過程を明らかにした。ベートーヴェンの伝記や研究書などの数多くの例からは，ベートーヴェンの作品以上にベートーヴェンの人格や生き方が，「人格形成」や「生きることの範例」として受け取られていく過程が描き出され，「ベートーヴェンが自由の代弁者として，教育の理想として，克己する人間の象徴として描き出されていく」様子を知ることができる［西原2000：44］。

西洋芸術音楽の統制と普及

加藤，西原の研究を照らし合わせると，昭和初期の一部の知識人層が「学問」や「人格形成」として「音楽をきく」行為を取り入れていたことがわかるが，ではそれ以外の社会的背景をもつ人々についてはどのような状況だったのであろうか。昭和8年の国際連盟脱退以来，日本では戦時体制化が進み，文化・芸術にも統制が及ぶようになっていた。昭和14年には政府が発行する「鑑札」を持っていなくては演奏することはできないという，一種の許可制度も制定される。昭和10年前後にはレコードの取り締まりも強化された。だが一見，矛盾するようではあるがこの統制が人々に「音楽をきく」機会をもたらすこととなる。

同年7月に組織された第二次近衛内閣は言論と芸術の利用に積極的であり，昭和16年には警視庁が積極的に歌唱指導の集団を組織する。その目的は，全国の職場へ行き，歌を浸透させるというものであった。同年10月には，警視庁保安衛生部長と特別警察部長が連盟で各警察署長あてに，

産業厚生慰安音楽巡回指導会を実施する件について通達し，警視庁後援により各職場で産業人の「情操陶冶」のために音楽会をひらくよう指示されている［山住1976：150-152］。しかし，「音楽会」で演奏される音楽には限りがあった。当時は，その頃流行していた小唄やアメリカのジャズなどが規制されていたが，西洋芸術音楽は問題とされなかった。むしろ，ドイツ人作曲家による楽曲はもてはやされていたと言っても過言ではない。

昭和19年，決戦非常措置要綱の発表を受けて社団法人日本音楽文化協会が関係官庁と協議し，演奏会の決戦非常措置を発表する。その狙いは西洋芸術音楽をより大衆レベル，全国レベルで国策宣伝・教化動員の手段として活用しようというものであった［戸ノ下2005：130-132］。内容には，活動を抑制する項目も含まれていたが，一方では「戦意高揚・生産増強のための演奏会奨励，都心に集中せず各地域への分散進出を希望」「入場料金は税込み四円九十九銭以下」など西洋音楽の一般化が狙われてもいた。また，「音楽挺身隊」が組織されたが，彼らは前線や軍需工場に「慰安」に赴いたり，町中でもアコーディオンを持って愛国的な行進曲を演奏したりという国民への「奉仕」を行うこととなる。官主導の統制は，結果的に西洋音楽の一般化につながったのである［戸ノ下1993：122］。

山住正巳は，警視庁の「慰安音楽巡回指導会」を「民衆から娯楽を奪って，彼らを慰安しようとした」と述べた［山住1976：150-152］。国民にとっての音楽は，国の許可を得た演奏家が演奏する国の許可を得た楽曲となったのである。

国民学校令下における音楽鑑賞教育

教育の分野では，昭和期に入ると実際の授業に即した音楽鑑賞教育方法を記した著書が次々と出版された。ドイツの美学者らの影響を受けた研究もあったが，実際には「樂典も鑑賞も唱歌の實際と聯關して授くべきであるとの意見が多」く［玉岡1933：37］，「音楽をきく」ことは「唱歌」の補助的な役割であったと推測される。また，この時期には蓄音機・レコードを備える学校が多くなったということではあるが，それらが有効に使用されていたかどうかはわからない。昭和5年には，「（鑑賞を）着實にやつてゐる學校は少い。もう飽きて面倒だと止めてしまひ，安來節や博多節を買つて來て宿直室で晩酌の肴にしてゐる處さへある」という批判がある［末武1930：89-90］。

昭和16年3月1日，勅令第148号として国民学校令が発布され，同年同月14日に國民學校令施行規則が公布。第2節教科及科目また第14條の「藝能科音樂ハ歌曲ヲ正シク歌唱シ音樂ヲ鑑賞スルノ能ヲ養ヒ國民的情操ヲ醇化スルモノトス」という記述により「鑑賞」が法制化された（「鑑賞」という語と区別するために学校教育における領域としての鑑賞は「鑑賞」と表記する）。これにより，いわゆる『国定教科書』音楽科には鑑賞教材が掲載される[5]。鑑賞教材の中でも軍歌などの軍国主義的な鑑賞教材は17%と少なく［山本1991］，モーツァルトやベートーヴェンなど西洋芸術音楽の占める割合が多い。また，『国定教科書』の発行と同時に鑑賞教材レコードが免税品として発売されていたが，このレコードの初回の注文は8万枚あったという［木村1986：148-150］。しかし，『国定教科書』から選曲された「必修教材」全48曲はすべて歌唱教材であった。それゆえ，必修ではない「鑑賞」がどれほど行われていたかはわからない。

ところで，戦時の軍国主義的音楽科の典型例として真っ先に思い浮かべられる「聴覚訓練」は，国民学校令第14條「音ノ高低，強弱，音色，律動和音等ニ對シ鋭敏ナル聽覺ノ育成ニ力ムベシ」という箇所を受け，「鑑賞」とは別の枠組みとして行われていた。その目的は，敵国の攻撃に敏感になる，飛行機の音を聞き分けられるようになるというものであったが，各レコード会社が発売した聴覚訓練レコードを実際に試聴してみると，その内容はピアノで弾かれた和音と，その和音が何の音で構成されているかを答える児童の返答が延々と繰り返される内容となっている――ピアノの和音が鳴る（ピアノで「ド・ミ・ソ」）→「ハー，

ホー，トー。トー，ホー，ハー」と子どもがこたえる（ハ・ホ・トはそれぞれ日本音名）と答えるなど[6]「聴覚訓練」は「音楽を」というよりも「音をきく」活動と捉えられるだろう。

このようにみると，昭和初期の学校教育では「音楽をきく」ための準備（教科書とレコード）がなされてはいたものの，実際には大正期と同様に「うたう」ことが重視されていたと言うことができるのである。

2-4. 戦後における「音楽をきく」

敗戦を経験した日本は，思想や制度，習慣そして文化など，あらゆる日本的なものに対して否定的な眼差しを向けていた。芸術や文化のあり方を抑圧したことへの反省から「国・地方公共団体が，文化－特に芸術文化活動に関わることは極力避けられ」［根木2002：10］，戦後の文化政策は「消極的な対応からスタート」することになる［後藤1999：183］。

だが，理念としては戦後日本が「文化立国」であるべきであるということが盛んに主張された。合津正之助は，戦後日本の文教思想を「国という概念や民族という単位を超えて，はじめて平和が訪れるはずであるという，ユートピアの世界を正直なところ信じていた状況にあった」と指摘する［合津2003：20］。戦後日本では「音楽は普遍的な価値として世界に共有できる文化として位置づけられ……あらゆる音楽の規範であり，音楽の到達すべき目標であるという一元的な進化論を背景」とする西洋芸術音楽に積極的な意義が見出されることとなったのである［藤井・吉田1997：96］。

この理念のもと戦後すぐの国会では，当時の展覧会や演奏会などに課せられていた100％の入場税を「文化国家を呼号する」のであれば40％に減税するべきだという意見が相次いだ[7]。また，昭和20年12月に地上波放送ではないものの日本交響楽団の演奏を放送する「日響の時間」という番組が開始される（日本交響楽団は現NHK交響楽団[8]）。当時，オーケストラの演奏をテレビ中継するということは世界でも珍しいことであり，ヨーロッパでも行われていない。ヨーロッパでは演奏会が頻繁に開催されているためテレビ中継の必要がなかったと捉えられるが，「文化立国」へと歩み始める日本の重要なエピソードであると言えよう。

昭和30年代後半から昭和50年代には「文化立国」たるための方策がより具体的に展開された。昭和43年には文化庁が独立したが，何より象徴的であるのは文化ホールの建設ラッシュであろう。昭和42年に，音楽堂，劇場，美術展示場等の機能を持つ文化会館等の公立文化施設の建設の促進を図るため，文化庁が地方公共団体（都道府県，人口10万人以上の市及び広域市町村の中心都市）に対して公立文化施設補助金が交付されると，文化ホールが急速なペースで建設されていった。平成7年に同補助金は廃止されたが，平成9年の時点で全国のホール数が2,883施設，都道府県別には少なくとも全都道府県も15以上のホールを所有というデータがある［芸能文化情報センター1997］。昭和55年にはすでに「国の面積にくらべた音楽ホールの数は，恐らく世界一」と言われていた［増井編1980：119］。

ホールの増加と並行し，演奏者も増加する。昭和36年，文部省の社会教育団体補助金がオーケストラや，オペラ，バレエ，現代舞踊等の諸団体に賦与され始めた[9]。この交付以降，関東，関西圏だけではなく地方都市においてもオーケストラが結成されるようになる[10]。また，音楽を専門的に学ぶ機関・学生も増加し，教育学部の音楽専攻の学生数を除く国立・公立・私立をあわせた，昭和27年の大学音楽学部の学生総数2,003人は，昭和51年に10倍強の20,945人となっている［増井編1980：86］。教育学部の学生も合わせるとその数はさらに膨大なものとなる。日本では，国公立・私立をあわせて「毎年約7万人の音楽家の卵が勉強している」ことになるらしい［芸能白書1997：68］。

だが，演奏の場と演奏家だけではコンサートは成り立たない。とはいえ，「聴衆」を得るための具体的な政策というのは，文化行政という枠組み

ではほとんど行われなかった。だが，戦後日本の教育においては，徹底した聴衆教育が行われていたのである。

文化立国の具体的展開の児童生徒への影響

「文化立国」のための方策が具体的に展開された昭和30年代後半から昭和50年代というのは，日本の学校音楽教育が世界にも例のない教育を行った時期と重なっている。それは「鑑賞」の徹底である。戦後の日本は学習指導要領（小学校，中学校，中等教育学校，高等学校，特別支援学校の各学校と各教科で実際に教えられる内容とその詳細について，学校教育法施行規則の規定を根拠に定めたもの）にもとづいて学校教育を行ってきた。戦直後の2篇は「試案」という形で公布されたため法的拘束力をもたなかったが，昭和33年度以降は「告示」として法的な拘束力をもつものとなる。その昭和33年度学習指導要領において音楽科は「共通教材」を制定した。共通教材とは，小中学校の9学年に対し各学年にうたわなければならない・きかなければならない楽曲を数曲指定する制度である。

戦前および戦時の学校音楽教育が「うたう」ことを主な活動としてきたことは先にも述べた。昭和22年度および昭和26年度学習指導要領（いずれも「試案」）においても「鑑賞」が一領域として組み込まれており，鑑賞教材レコードも編纂・発売されていたが諸々の理由から浸透しなかった［西島2009］。だが，共通教材が制定されることで全ての学校で「鑑賞」を行わなければならないこととなったのである。

「聴衆教育」としての「鑑賞」

鑑賞共通教材は平成10年度学習指導要領により廃止されるまで約40年つづけられたが，その間の教材の87%は西洋芸術音楽であった［津田・儀間2001］。また，ある程度の指導のパターンも確立する。高萩保治が昭和49年の著書『音楽鑑賞教育法』で「児童生徒が音楽を鑑賞する段階には，だいたいにおいて，音楽を「聞いて楽しむ」「聞いて理解する」「聞いて価値判断する」という三つの段階があるという考え方が広く受け入れられている」と指摘している［高萩1974：32-33］。この三段階は「全体→分析→全体」とも表され，文部省（現文部科学省）および学習指導要領関係者らが提唱したこともあり広く受け入れられていた[11]。具体的には，まず楽曲全体をきき感覚的にその楽曲を捉える。次に，リズム・メロディー・ハーモニーや楽曲の形式などに注意し分析的にきく。最後にもう一度，全体を通してきくという方法である。これらは概ね「静かに」行われるべきだとされていた。昭和50年代頃からは，たとえば拍子をとりながら，また動作を伴いながらきくということも肯定されるようになったが（主には小学校の低学年・中学年で），それ以前は「静かにきく」ということが鑑賞教育の通説だったのである［松本・浅井1968：68-69］。

この静かに分析も交えながらきくという態度は，まさに近代的な「聴衆」の姿であると言えよう。戦後には戦前にはみられなかった意見が述べられるようになっていた。「小・中・高を問わず，一般普通學校の音樂教育は，究極のところ「鑑賞」に歸一する」［石桁1949：6］，「學校教育を受けるものの九〇パーセント以上が，一般社會人として音樂を鑑賞する聽衆の側に立つものである」［諸井1951a：57（傍点筆者）］，「鑑賞教育の目的はやはりいい聴衆を作り出すこと」［村田1956：60-61（傍点筆者）］，「導入としてまず行わねばならぬ事は……「よい聴き手」を培うこと」［越谷1954：34-35（傍点筆者）］，「われわれ大衆は……主として音楽を聴いて楽しむ鑑賞者となるのである」［上原b1966：12］など，「鑑賞」の意義は「聴衆」を育成することであると捉えられている。このように「聴衆」をモデルとした「鑑賞」が，ホールで息をひそめて集中する姿勢を教育しようとすることは当然であろう。中には，「ホールであり劇場に出かけて……聴衆の一人として参加するという体験は，やはり貴重であり，できれば回数を多く持ちたい」という意見もあった［荒谷1971：11］。

鑑賞教育の意義は，日本を「ヨーロッパの幾つかの民族のように，芸術を愛し，理解する精神生活の豊かな国」にすることであると述べる関係者もいたが［菅野1966：99-105］，このような意見は次々と建設されるコンサート・ホールの存在なしには成立しなかっただろう。また，昭和42年に開始された「青少年芸術劇場」や，昭和59年に開始された「中学校芸術鑑賞教室」の影響もあったと考えられる。前者は文化庁によれば「平素芸術鑑賞の機会に恵まれない地方在住の青少年に無料で優れた舞台芸術を鑑賞する機会を提供」することを目的とし，全国的規模で巡回公演されることとなった［文化庁1978：123］。後者は中学校の体育館を会場として開催されたが，このような機会のために，音楽科では「聴衆」としての態度を身につけることを意識せざるを得なかっただろう。「文化立国」の具体的な展開と鑑賞教材の制定および「聴衆教育」のための指導パターンの普及の双方が昭和30年代後半から昭和50年代にかけて並行して生じたことによって，一部の知識層や高等教育を受ける学生だけではなく「音楽」が「きく」ものとして認識されるようになったのである。

「音楽をきく」ことの一般化

このようにみると，日本の多くの人々にとって「音楽」が「きく」対象となったのはごく最近のことであると言えよう。明治から昭和にかけての音楽団体や，欧米以上の数を購入する西洋芸術音楽レコード購買層は，「学問」「知識」「教養」「対抗文化」などのアプローチに呼応する階級や背景をもった一部の人々から成っていた。大正期には蓄音機・レコードが普及したとはいえ，劇中歌から「はやり唄」が誕生していたこと，童謡が非常な人気を得たことを踏まえると音楽が「うたう」ものであったと想像される。また，「演歌者」の消滅やアマチュア演奏家の減少などが起こる昭和初期にはまだ，音楽は「きく」ものと同時に「する・うたう」ものであったと考えられる。工場などで女工に音楽をきかせたというエピソードもあげたが，そのような場で「きく」のは作業をしながらのことであり，「音楽をきく」ことが独立して行われていたわけではない。戦時においては，レコードへの取り締まりが強化され，音楽は「慰安」として与えられるものとなっていた。また，国民学校令においては「鑑賞」が法制化されていたが，必修教材はすべて歌唱教材により構成されていたため，「音楽をきく」ことはやはり主だった活動ではなかったと言える。戦後すぐに「日響の時間」の放送が開始されたとはいえ，テレビが一般家庭に普及するのは昭和30年代である。やはり，多くの日本人にとって「音楽」が「きく」べきものとなるのは，昭和30年代後半以降のコンサート・ホールの建設および学校教育における「鑑賞」教育の徹底以降と言えるだろう。

結

第1章で確認したように，「聴衆」のルールは19世紀ドイツの市民社会において確立した。また，そのルールは「共同の場での消費」を前提として成り立っている。近代市民は理性的に芸術を受容していて，音楽に感動しているということをお互いに表明しあうために，またお互いの感動を余計な動きや物音で妨げないために，コートをクロークに預けたり拍手するタイミングを一致させたりする。このように理性的であるためのルールが，戦後の日本では「文化立国」というスローガンのもと，特に学校教育における「鑑賞」を通じて全国にもたらされた。ここでは，「感動しているから身体を動かさない・静かにきく」のではなく，「西洋芸術音楽は価値のあるものであるから，身体を動かさない・静かにきく」べきであるということが出発点となっている。

そして現在では，「西洋芸術音楽は価値のあるものであるから，身体を動かさない・静かにきく」というスローガンから「西洋芸術音楽」がなくなり「価値のあるものは，身体を動かさない・静かにきく」という暗黙のルールが共有されるようになった。たとえば，過去の音楽教育はポピュラー音楽を「公害」とまで非難した時期がある［西島

2009]。しかし，いったん歴史的もしくは社会的な価値が認められると，ポピュラー音楽は「静かにきく」対象として音楽的な分析がなされたり，歴史的事実が教えられたりしている。

また現在ではコンサート・ホールで様々な催しが行われるようになったが，ホールという場では人々は西洋芸術音楽のコンサートではなくとも自然と「聴衆」として振舞う。西洋芸術音楽に特有のものとして確立した聴衆としての「音楽をきく」ためのルールは，西洋芸術音楽以外にも適用されているようである。筆者は2007年から，ある音楽ボランティアグループの調査を行っており，練習だけでなく老健施設でボランティア演奏を行う際にも同行している（演奏する曲目は，文部省唱歌や美空ひばり・坂本九などによる歌謡曲が中心）。施設の利用者らは，たいてい演奏に合わせて歌ったり手拍子をしたりするのだが，それを介護士が制止する場面にたびたび遭遇する。人差し指を唇にあて「しーっ！」と呼びかけることもあれば，「せっかくの演奏だから静かにききましょうね」などと言い手拍子をする手を掴んで膝に置かせることもある。そのようなとき，「音楽をきく」ための教育を受けた世代と，そうではない世代の音楽との関わり方が異なることに直面し，少なからず驚いてしまう。

このような，関わり方の違いは音楽の場面に限られたことではない。井出洋一郎は，小林秀雄が戦後の日本文化が「生活から遊離した「作品」として研究対象に「格上げ」されていったこと」を批判し，それに対立する概念として「骨董いぢり」をあげたことを紹介している［井出1993：22］。そのうえで井出自身は，「美術館と骨董趣味は対立するものではないが，まったく異種の美の楽しみ方」であると述べている［井出1993：23］。また，上村博は「アイドルのコンサートに出かけることは，音楽鑑賞ではなく，祭典への参加なの」だと指摘しているが［上村1998：119］，骨董いぢりにしろ，アイドルのコンサートにしろ，戦後の日本は，美術館やコンサート・ホールでの態度に対して，「骨董いぢり」や「祭典への参加」を「卑俗」「低俗」などの言葉によって抑制してきた。山口昌男は，ロックやフォークを「肉体を介した，手触りのある音楽」と表現するが［山口1981：349］，「骨董いぢり」もまた「肉体を介した」楽しみ方であると言えるだろう。政策や教育は，芸術から様々な文化や伝統へと対象を拡げているが，ただ対象を拡大するだけでは，芸術との関わり方をモデルとする関わり方が様々な文化や伝統に適用されるという課題を生む。たとえば「肉体を介した」楽しみ方，またそれぞれの文化や伝統に固有の楽しみ方にも目が向けられてはじめて，西洋中心主義は過去のものとなった，と言えるのではないだろうか。

［注］

1）主な説として，言語起源説，感情起源説，恋愛起源説，魔術起源説，労働起源説，信号起源説，リズム衝動起源説などがあげられる［片桐2001：7-8］

2）神林恒道は，明治41年の『音樂界』7月号・8月号に日本で最初の「音楽美学」あるいは「音楽美学史」の記述が認められるとしているが［神林2006：274-275］，音楽美学への言及は当論説の方が早い。

3）慶応大学のワグネル・ソサエティや，早稲田大学の早稲田音楽会，東京高等師範学校の大塚音楽会などが特に有名である。

4）リースによれば，この当時シューベルトの《未完成》のドイツでの売り上げが400から500組であるのに対し，日本では10倍の4000組から5000組が売れたという［リース1969：336］）。

5）正確には『国定教科書』の『指導書』に付された「鑑賞用音盤一覧」のことを指すが，本論文では便宜上『国定教科書』と表記する。

6）敵機の爆音を録音したレコードも，当時「教育レコード」と呼ばれていたようであるが，そのような類のレコードは主に海軍・空軍関係の学校で使用されており［田口1943］，普通教育でどの程度使用されたかどうかはわからない。

7）昭和25年2月（衆）地方行政委員会における，井出一太郎の発言。

8）前身は大正10年創立の新交響楽団であり，昭和17年に日本交響楽団とされた。NHK交響楽団という現在の名称が正式名称とされたのは昭和26年。

9）昭和39年に芸術関係団体補助金として独立し，文化庁の発足とともに同庁に引き継がれている。

10) 2010年現在，「社団法人日本オーケストラ連盟」の正会員団体は24団体，準会員団体は6団体。

11)『改定小学校学習指導要領の展開音楽科編』（松本民之助・浅井昇，1968，明治図書），『音楽の鑑賞指導』（真篠将，1972，明治図書出版），『鑑賞の指導小学校音楽指導資料Ⅱ』（文部省，1977）など。

［引用文献］

合津正之助，2003，「鑑賞教育の嚆矢としての一考察」『常葉学園大学研究紀要（教育学部）』24，pp.13-35

青木謙幸，1942，「大東亜戦一周年に際して」『レコード文化』2（12），レコード文化社，pp.6-8

青柳善吾（日本教育音楽協会），1934，『本邦音楽教育史』第一書房

秋山龍英，1966，『日本の洋楽百年史』第一法規出版

荒谷俊治，1971，「巻頭言・『観賞教育』に思う」『音楽教育研究』68，音楽之友社［編］，pp.10-11

石川義一，1922，「蓄音器と社會教化」『蓄音器世界』9（2），蓄音器世界社，pp.8-12

石桁眞禮生，1949，「音樂鑑賞論序説」『教育音楽』4（9），日本教育音楽協会編，音楽之友社，pp.6-11

井出洋一郎，1993，『美術館学入門』明星大学出版部

上原一馬，1966a，『日本の洋楽百年史』第一法規出版

上原一馬，1966b，「音楽鑑賞教育論」『音楽教育研究』4，音楽之友社［編］，pp.12-19

上村博，1998，『身体と芸術』昭和堂

歌崎和彦，2000，『証言　日本洋楽（クラシック）レコード史（戦前編）』音楽之友社

エリアス「序論」，1995a［1986］，N. エリアス・E. ダニング，『叢書・ウニベルタシス492　スポーツと文明化：興奮の探求』大平章訳，法政大学出版局，pp.27-88

エリアス「社会学的問題としてのスポーツの発生」，1995a［1986］，N. エリアス・E. ダニング，『叢書・ウニベルタシス492　スポーツと文明化：興奮の探求』大平章訳，法政大学出版局，pp.181-216

遠藤宏，1948，『明治音樂史考』有朋堂

岡本新一，1917，「『藝術教育』の研究」『音樂』8（9），東京音樂學校編，共益商社書店，pp.8-13

小川友吉（青柳善吾），1915，「鑑賞的教授に就て」『音樂』6（2），東京音樂學校編，共益商社書店，pp.2-13

片桐功，2001［1996］，「人間と音楽」『はじめての音楽史：古代ギリシアの音楽から日本の現代音楽まで』，音楽之友社，pp.7-14

加藤善子，2005，「クラシック音楽愛好家とは誰か」『クラシック音楽の政治学』青弓社，pp.143-174

河端茂，1990，『レコード業界』教育社新書

神林恒道，2006，『近代日本「美学」の誕生』講談社

菅野浩和，1966，「鑑賞教材論」『音楽教育研究』2，音楽之友社［編］，pp.99-105

木下直之，2009，「ミュージアムでなぜしゃべってはいけないの？」『芸術の生まれる場』木下直之編，東信堂，pp.5-15

木村信之，1986，『音楽教育の証言者たち　上　戦前を中心に』音楽之友社，pp.148-150

芸能文化情報センター編，1997，『芸能白書1997』日本芸能実演団体協議会

越谷達之助，1954，「鑑賞はあらゆる活動の基底であること」『教育音楽』9（10），日本教育音楽協会編，音楽之友社，pp.34-38

小林愛雄，1904，「音樂文藝學の研究」『音樂新報』1（8），音樂新報社，pp.5-7

後藤和子，1999，『芸術文化の公共政策』勁草書房

ザルメン，ヴァルター．1994［1988］，『コンサートの文化史』上尾信也・網野公一訳，柏書房

篠原秀夫・西島千尋，2009，「日本におけるアメリカン・ポピュラーミュージックの鑑賞教材化とその変遷」『教育実践研究』，pp.1-9

末武義雄，1930，『音樂教育の眞使命』共益商社書店

高萩保治，1974，『音楽鑑賞教育法』音楽之友社

田口泝三郎，1943，「科學レコード論」『レコード文化』3（9），レコード文化社，pp.1-3

玉岡忍，1936，「青少年の音楽教育に就いて」『月刊樂譜』27（5），松本樂器，pp.36-43

津田昌業，1924，『音樂鑑賞教育』十字屋樂器店

津田正之・儀間綾子，2000，「鑑賞共通教材廃止の背景とその意味：音楽鑑賞指導の今後のあり方をめぐって」『琉球大学教育学部教育実践総合センター紀要』創刊号，pp.85-93

寺田貴雄，1999，「大正期の音楽鑑賞教育におけるアメリカの音楽鑑賞教育書の影響」『音楽教育学研究論集』創刊号，東京学芸大学大学院連合学校教育学研究科，pp.54-65

寺田貴雄，2001a，「日本における音楽鑑賞教育の軌跡：一，明治二〇年代の演奏会と人々の意識」『音楽鑑賞教育』389，財団法人音楽鑑賞教育振興会，pp.10-14

戸ノ下達也，1993，「戦時体制下の音楽界」『文化とファシズム：戦時期日本における文化の光芒』赤澤史朗・北河賢三編，日本経済評論社

戸ノ下達也，2005，「戦時下のオーケストラ：日響・東響・大東亜響の活動にみる」『クラシック音楽の政治学』渡辺裕・増田聡ほか，青弓社，pp.109-141

鳥歌散史，1892，「音樂と學生」『音樂雜誌』23，音樂雜誌社，pp.6-9

ミシェル・ド・セルトー，1999［1980］，『文化の政治学』山田登世子，岩波書店
津上英輔，2004，「西洋古代と中世の音楽論」『音楽学を学ぶ人のために』根岸一美・三浦信一郎編，世界思想社，pp.18-32
投書，1914，「この頃の流行曲」『音樂界』148，音樂社，p73
中村浩介，1987，『西洋の音，日本の耳』春秋社
西川長夫，2001，『増補　国境の越え方』平凡社
西島千尋，2009，「「鑑賞」教育からみた近代日本における西洋芸術音楽受容の研究」金沢大学大学院人間社会環境研究科学位論文
西島千尋，2010，「理性と感性の二元論が「鑑賞」に与える影響：近代日本の音楽鑑賞教育に着目して」『人間社会環境研究』，pp.63-78
西原稔，2000，『「楽聖」ベートーヴェンの誕生：近代国家がもとめた音楽』平凡社
根木昭，2002，『芸術文化政策Ⅱ　政策形成とマネージメント』放送大学教育振興会
野村あらえびすほか，1938，『レコードと蓄音機』三省堂
バフチン，ミハイール．1988［1965］，『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』川端香男里訳，せりか書房
バルト，ロラン．1984［1982］，『第三の意味：映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳，みすず書房
平戸大，1921，「音樂による情操教育」『月刊樂譜』11（8），松本樂器，pp.4-5
深津譲一，1942，「レコード文化協会の設立に就て」『レコード文化』2（7），レコード文化社，p.47・36
藤井知昭・吉田憲司，1977，「芸術と文明」『比較文明の社会学』米山俊直・吉澤五郎編，放送大学教育振興会
文化庁編，1978，『文化行政の歩み：文化庁創設10周年にあたって』ぎょうせい
ホイジンガ，ヨハン．2001a［1919］，『中世の秋Ⅱ』堀越孝一訳，中央公論新社
ホイジンガ，ヨハン．2001b［1919］，『中世の秋Ⅱ』堀越孝一訳，中央公論新社
堀内敬三，1948，『新版音樂明治五十年史』鱒書房
堀内敬三，1968，『音楽明治百年史』音楽之友社
ホルクハイマー／アドルノ，2007［1947］，『啓蒙の弁証法：哲学的断想』徳永恂訳，岩波書店
前田愛，1993［1973］，『近代読者の成立』岩波書店
増井敬二編著，1980，『データ・音楽・にっぽん』民音音楽資料館
松本民之助・浅井昇，1968，『改定小学校学習指導要領の展開音楽科編』明治図書
村田武雄・中野義見，1956，「対談・鑑賞指導の真髄を語る」『教育音楽』11（8），日本教育音楽協会，音楽之友社，pp.56-61
諸井三郎，1951a，「学校音楽から発展するもの」『音楽の友』9（4），音楽之友社，pp.56-59
山口昌男・高階秀爾・中村雄二郎，1981［1980］，『書物の世界』青土社
山崎正和，1989［1987］，『柔らかい個人主義の誕生』中央公論社
山住正巳，1976，『近代日本と音楽』日本音楽舞踊会議編，あゆみ出版
山本壽，1924，『音樂の鑑賞教育』目黒書店
山本正夫，1916a，「警官樂隊の設立を望む」『音樂界』173，音樂社，pp.1-2
山本文茂，1991，「芸能科音楽教材の特質：教科書・教師用指導書の分析を通して」『音楽教育の研究：理理論と実践の統一を目指して』浜野政雄監修，音楽之友社，pp.278-295
リース，クルト．1969，『レコードの文化史』佐藤牧夫訳，音楽之友社
渡辺裕，1989，『聴衆の誕生』春秋社
若林幹夫，2005，「距離と反復：クラシック音楽の生態学」『クラシック音楽の政治学』渡辺裕・増田聡ほか，青弓社，pp.213-242
Educational Department, 1920, VICTOR TALKING MACHINE COMPANY, *Music Appreciation for Little Children*, VICTOR TALKING MACHINE COMPANY.

引用ホームページ

衆議院ホームページ
http://www.shugiin.go.jp/index.nsf/html/index.htm
学習指導要領データベース作成委員会
（国立教育政策研究所内）
http://www.nicer.go.jp/guideline/old/