

ポピュラー音楽に対する価値観についての歴史研究
-音楽科教育における大衆音楽批判からポピュラー音楽の受容へ-

庄司 健人

目次

序章 課題と方法	3
第1節 本研究の目的	3
第2節 先行研究の検討	4
第3節 「共通了解圏」と「価値観」	10
第4節 本研究の構成	16
第1章 コロニアリズムの図式と大衆音楽批判	18
第1節 俗楽批判の図式とレコード流行歌の関係	18
第2節 「伝統」を受け継ぐレコード流行歌	26
第3節 発展性の図式の変化と借り物の西洋音楽	41
第4節 歌謡曲論の変化とコロニアリズムの図式の解体	59
第2章 ポピュラー音楽とホームソング	74
第1節 新しい教材曲と歌詞の変化—教育芸術社中学校教科書を一例に	74
第2節 ホームソング言説の衰退とポピュラー音楽の教材化	91
第3章 音楽に対する価値観と音楽科教育の目的観	112
第1節 音楽の相対主義的価値観	112
第2節 心情主義的目的観	124
第3節 音楽に対する価値観の変化の重層性—教育内容論を一例に	134
結論	146
参考文献	150

凡例

- ・本論文では、原則として西暦を用いる。
- ・旧字体の漢字は、原則として新字体に変換する。旧仮名遣い、送り仮名、当て字、方言については、原史料にもとづく。
- ・本論文の「学習指導要領」については、指定がない場合、原則として小学校のものを指す。
- ・参考文献は、各項目内において50音順とする。
- ・敬称は、原則省略する。
- ・《》は作品名、〈〉は作品集中の曲名を表す。
- ・本論文の書式は、東京藝術大学の定める書式に準ずる。

序章 課題と方法

第1節 本研究の目的

音楽科教育において「価値」という概念は非常に重要なものとして存在している。数多くの論文や書籍によって、音楽科の教育的価値とは何であるかが論じられ、学習者によりよい価値観を身につけさせることを目的とした様々な実践が行われている。このことは文献目録や検索サイトを眺めるだけでも容易に把握されるだろう。一方で、過去を振り返ってみると音楽教師たちの音楽に対する価値観は大きく変貌したと言える。

かつて音楽科教育において大衆音楽は批判の対象であった。ポピュラー音楽がさまざまな形で学校現場に入ってくるようになるのは1970年中ごろからであるとされる。この大衆音楽への嫌悪や排除は、日本においても古くから知識人などに多くみられる価値観の一つであるといえるだろう。明治後期以降、本格的に日本全国に浸透していったとされる西洋音楽に基づく音楽科教育は、様々な形で大衆音楽批判を行ってきた。戦前や戦後すぐの音楽科教育関係の書籍を開くと、大衆音楽に対する嫌悪やその排除を論じるような文章を多く見つけることができるが、時代を下るにつれて特定の音楽をあからさまに非難することや嫌悪することはあまり見られなくなっていく。

つまり音楽科教育は大衆音楽を教育の中で扱うことを認めない頑固で旧弊な段階から、より鷹揚にさまざまな音楽を取り入れることが可能な段階へと進歩してきたということだろうか。また、こういった音楽科教育を担ってきた人々の音楽に対する価値観の変化は、音楽科の教育的価値や学習者に身につけさせるべき価値観、つまりその目的観に影響を与えなかったのだろうか。

筆者は、大衆音楽からポピュラー音楽へという価値観の変化は、単に音楽科教育にポピュラー音楽が受容されていくことを進めただけではないと考えている。むしろ、これは音楽科教育を論じる前提の共通理解となるような知識が揺らいだことの現れなのではないだろうか。そしてこれは、音楽科教育の目的観のような、より大きな流れにも影響を与えており、一般的にポピュラー音楽と見なされない教材やその受け取られ方にもさまざまな影響を与えていると考えられるのである。

本研究の主たる対象は、1930年代から80年代にかけての日本の音楽科教育である。そして本研究の目的は、大衆音楽批判からポピュラー音楽受容へという価値観の転換を記述することである。そしてこの価値観の変化の要因として音楽科教育において共有されていた前提の揺らぎを明らかにし、音楽科教育の目的観との関係を示すことである。

このような価値観の変化を明らかにすることは、直接的には学習指導要領の変遷ではない形で音楽教育史の記述をより厚いものにするに寄与することになるだろう。さらに、現代の我々が抱く音楽に対する価値観がどのようにして歴史的に形成されて

きたのかということを示し、我々の音楽に対する価値観や認識の枠組みの相対性を示唆することにもなるだろう。

第2節 先行研究の検討

ここで、先行研究について整理しつつ、いくつかの曖昧な語に定義を与えたい。まず、「価値」及び「価値観」についてである。「価値観」は特に社会学において重要な問題の一つとして古くから研究されている。例えば、世俗内合理主義の宗教倫理が近代資本主義の重要な要因の一つであったことを指摘したウェーバー¹や、価値や規範と人々の行為の関係を考察したパーソンズ²など、古典的研究が多く存在している。

最近の研究では、太郎丸ら（2016）は、NHK「日本人の意識」調査（1973-2008）を用いて、日本人の価値意識の変化を計量的なデータから明らかにし、近代化論やポストモダン論がどの程度日本社会の変化を言い表すことができているのかということを検証している。この研究において太郎丸は、いくつかの先行研究を参照しつつ「価値」を「どんな行動が倫理的、あるいは適切であるか、何が正しく何が間違っているか、何が望ましく何が忌むべきものかに関して人々が持っている観念」³と定義している。本研究でも「価値」についてこの定義を採用したい。さらに、「価値観」は、人々に存するこの「価値」に対する主観的な考え方として定義する。

また、ここまで「大衆音楽」「ポピュラー音楽」といった語を特に何も定義せずに用いてきた。先行研究においてこれらの語はどのように用いられたのだろうか。

まず、音楽科教育史研究についてである。日本の音楽科教育領域における大衆音楽の批判から肯定へという歴史的事象を対象とした研究はかなり少ないと言ってよいだろう。ここでは先行研究として檜下（2013）を挙げる。檜下は、学校教育に「ポピュラー音楽のリズム」が導入されていく過程を、NHK 学校放送の歴史に着目し考察している。そして、「マスコミ音楽」悪玉論が、1970年代ごろからポピュラー音楽を積極的に導入するべきであるという議論に変化していったことを明らかにしている。さらに、導入に当たって、「マスコミ音楽/ポピュラー音楽」からリズムの要素だけを取り出して、教育的ねらいを付加することで「部分的導入論」を採用していたと論じている。また、檜下はここで「マスコミ音楽」と「ポピュラー音楽」をほぼ同一のものとして議論をしてい

¹ ウェーバー, M『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』大塚久雄訳、東京：岩波文庫、1989年。Max Weber “The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism”, 1905.

² パーソンズ, T『社会的行為の構造』稲上毅、厚東洋輔訳、東京：木鐸社、1976年。Talcott Parsons “The Structure of Social Action” 1937.

³ 太郎丸博編著『後期近代と価値意識の変容：日本人の意識 1973-2008』東京：東京大学出版会、2016年、2頁。

る。「マスコミ音楽」という言葉にはマスコミに対する教育界の批判的な視点が含意されていると留保しつつも、「ポピュラー音楽」とは広く大衆に親しまれる音楽をさすこと、それらのほとんどがマスメディアを通して発信されたことなどから、この2つの概念をイコールで結んでいる。⁴

しかし、1970年代の前半においては、「ポピュラー音楽」の導入という言葉が存在すると同時に、「流行歌」の嫌悪や排除といった言説もまた存在していたということを指摘しておきたい。例えば、1970年10月号の『教育音楽』を見ると、「流行歌」を歌う人々について「正に動物絵図である」⁵と痛烈に批判する記事がある一方で、「音楽性を伸ばす方法」として「ポピュラー的なもの」を「どん欲にきくこと」⁶が勧められている。しかし、1980年ごろになると上述したような流行歌への嫌悪はほとんど見られなくなっていくのに対してポピュラー音楽の導入はより盛んに語られるようになる。このような「大衆音楽」を指し示すいくつかの概念は同時に存在した時期があり、それぞれに微妙な違いが存在している。檜下の記述は、この両論が並行して存在していた時期から、なぜ、どのようにして現在のような言説状況が生まれたのか明らかにされているとはいえない。音楽科教育において排除されるものとしての流行歌から、授業で活用すべきポピュラー音楽へ、どのように変化したのかという問いは十分に明らかになっていないのである。

また、『日本音楽教育事典』には「大衆音楽」の項目があり、そこでも大衆音楽からポピュラー音楽へという過程が論じられている。この項目を記述した小泉によると「ポピュラー音楽」とは、「一般には音楽産業の商品として流通するヒット・ソングやジャズ、ロックなどの洋楽、あるいは洋楽の洗礼を受けた日本のポップス」と定義される。それに対して、「大衆音楽」とは「日本に土着する民族的な表現を強調した歌謡曲、すなわち演歌に代表される流行歌」としている。

小泉によると「音楽教育における大衆音楽排除のメカニズム」とは、「〈聖〉なるもの」としての西洋の芸術音楽に対して、「自国の大衆的な〈俗〉音楽」をよからぬものとして否定していく過程であったという。しかし、1970年代以降はすべてのポピュラー音楽を排除するのではなく、「フォークソングやニューミュージック」など「クラシック音楽を基盤とする音楽教育に比較的なじみやすいジャンル」を取り入れ、一方で「歌謡

⁴ 檜下達也「1970年代・学校放送音楽教育番組への「ポピュラー音楽のリズム」の導入：ポピュラー音楽と子どもたちをめぐる議論に着目して」関西楽理研究、30巻、2013年。

⁵ 小出浩平「尾崎行雄市長の挨拶」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1970年、25巻、10月号、17頁。

⁶ 佐藤淳一郎「教科書に発想記号は必要か」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1970年、25巻、10月号、21頁。

曲・流行歌」は音楽教育にふさわしくないものとして取り残されたとする。なぜなら、歌謡曲は「肉感的・セクシュアルである、〈愛〉だの〈恋〉だの直接的な歌詞が多い、独創性を欠いている、また〈歌詞〉〈旋律〉〈曲調〉の低俗さに加え、発声法に品がない」などと批判され、「ほかのポピュラー音楽の下位ジャンルから一段劣ったものとして位置づけられた」からだというのである⁷。

この小泉の説明は一見妥当なように思われる。しかし、なぜフォークソングやニューミュージックが音楽教育に「なじみやすい」とされたのか不明確である点を指摘しなくてはならない。当然、恋愛を主題とする歌詞は、フォークソングやニューミュージックにおいても非常に多いことはいうまでもない。さらに、フォークソングは1960年代後半に日本に登場した際には、政治的な主題も扱うプロテストソングとしての側面を強く持っていたことはよく知られているといえるだろう。いったいいつの間に音楽教育に「なじみやすい」音楽になったのか明らかにする必要がある。また、本当に「自国の大衆的な〈俗〉音楽」であるから「歌謡曲・流行歌」が排斥されたのだろうか。「日本的」な特徴を強調するような歌謡曲や演歌でも、装飾的に三味線や箏などの楽器が用いられることはあれども、基本は西洋音楽的な和声をもとに楽曲が組み立てられるといっていよい。さらに1960年代以降、音楽科教育ではわらべうたや郷土の音楽などの教材化が行われ始めていたこととの関係はどのように理解するべきなのだろうか。つまり、小泉の議論は別々のいくつかの要因からなると考えられる変化を、「〈聖〉なるもの」としての西洋の芸術音楽と「自国の大衆的な〈俗〉音楽」という二項対立からのみ論じる点に問題があるのである。

次に、日本の音楽科教育研究におけるポピュラー音楽の扱いについてである。日本では、1980年代後半ごろから坪能由紀子や小泉恭子らによって、欧米諸国、中でもイギリスの動向を紹介する中で、ポピュラー音楽に関する研究が行われるようになっていった。例えば、欧米諸国の動向を紹介する論考として坪能(1988、1991)や小泉(2000)などがある。また小泉は1990年代後半に、音楽教科書に採用されるビートルズの楽曲の傾向を歌詞など音楽的要素の分析⁸や、高校生のポピュラー音楽の実践をエスノグラフィの手法によって分析し、そこに存在する男女のジェンダー分化について論じた研究⁹などを行っている。

これらの研究におけるポピュラー音楽の定義は、ポピュラー音楽研究の領域を参照

⁷ 小泉恭子「大衆音楽」日本音楽教育学会編『日本音楽教育事典』東京：音楽之友社、2004年、554頁。

⁸ 小泉恭子「ビートルズ教育学」『芸術と教育』1997年、114～136頁。

⁹ 小泉恭子「高校生とポピュラー音楽—教育の場におけるジェンダー分化のエスノグラフィ」北川純子編『鳴り響く〈性〉—日本のポピュラー音楽とジェンダー』東京：勁草書房。

している場合が多い。音楽教育研究で頻りに引用される定義として三井（2004）による「芸術音楽、シリアス音楽と区分されている音楽と、非常に民俗性の強い諸文化圏の民俗音楽と区分されている音楽との間にある広大な領域の音楽一般」¹⁰というものがある。一方でこのような、ジャンルによる定義とは別に、マスメディアや大量複製技術との関係に着目する定義も多く存在する。山田（2003）は、オーケストラの演奏するゲーム音楽、エリック・サティのシャンソン、映画のBGMに用いられたワーグナーの「ワルキューレの騎行」などを挙げ、「クラシック音楽」や「民族音楽」のような対立概念から「ポピュラー音楽」を定義付ける困難さについて論じ、「ポピュラー音楽」を「大量複製技術を前提とし、大量生産～流通～消費される商品として社会の中で機能する音楽であり、とりわけ、こうした大量複製技術の登場以降に確立された様式に則った音楽」と暫定的に定義している¹¹。

しかし、日本の音楽教育研究においてポピュラー音楽という場合、実際にはより狭い範囲の音楽が指し示されていることがほとんどである。例えば上述した小泉は、課外活動におけるポピュラー音楽についてのエスノグラフィ的研究において、「教科書に松任谷由実や中島みゆきといったニューミュージックの代表的歌手の歌が載り、運動会の行進でSMAPが流れて当たり前の時代となった。ポピュラー音楽は学校の中で自らの居場所を発見しつつある」¹²と述べている。また、教科書においてポピュラー音楽がどのように採用される傾向にあるかを分析した安部と伊藤（2008）は、「国内のサブカルチャーとしての大衆音楽、レコードやCDとして売り上げ枚数を競うような音楽産業を中心として発信されて」いるもののうち「欧米の影響を強く受けた1960年代以降のものを、近年の場合ならばヒットチャートという形で、シングルの売上、放送回数などがカウントされ、チャートの上位を占めるものを日本のポピュラー音楽」¹³としている。

また、音楽科教育以外の研究領域に目配りすると、上述したような教育や学術の立場からの大衆的な文化に対する見方の変化は音楽科教育に特有のものではない。これは20世紀の中頃以降、世界的に進行していった事象であると考えられる。そして特に社会学におけるポピュラー文化研究の系譜などに顕著に現れている。この系譜を論じる概説書や文献解題において、ポピュラー文化への批判から積極的な評価へと転じてい

¹⁰ 三井徹「ポピュラー音楽」日本音楽教育学会編『日本音楽教育辞典』東京：音楽之友社、2004年、711頁。

¹¹ 山田晴通「ポピュラー音楽の複雑性」東谷護編著『ポピュラー音楽へのまなざし 売る・読む・楽しむ』東京：勁草書房、2003年、4頁。

¹² 小泉恭子「ポピュラー・ミュージック・イン・スクール」東谷護編著『ポピュラー音楽へのまなざし』東京：勁草書房、2003年、256頁。

¹³ 安部有希、伊藤英「音楽教科書におけるポピュラー音楽—教材としての意義と可能性—」岐阜大学カリキュラム開発研究 Vol. 25, No2、2008年、56～64頁。

ったことが論じられることが通例となっている¹⁴。

例えば、1947年に出版されたホルクハイマーとアドルノによる『啓蒙の弁証法』では新聞、ラジオ、映画などのメディアを「文化産業」と呼び、これらが大衆に娯楽を大量に提供することで労働に順応させ、社会への批判的視点を奪い去る機能をもつイデオロギー生産機構であるとして強く批判した。時安によると現在のポピュラー文化研究は大抵フランクフルト学派に言及しているという。そこではフランクフルト学派がエリート主義的な文化観をもっていることや、ポピュラー文化がもつ多様性や抵抗の可能性を見落としていることが批判されている¹⁵。

だが、1970年代以降かつてホルクハイマーやアドルノが「大衆欺瞞」であると批判した「文化産業」のもつポジティブな力や「大衆」という概念の問題を論じる様々な研究が現れるようになっていったのである。

例えば、スウィングウッド(1982)は、1977年に出版された著書において「大衆文化」と「ポピュラー文化」という概念を区別し、これらが異なる問題意識によって捉えられていることを指摘した。「大衆文化」という語においては人々を「産業労働者を受動性＝従属性においてとらえ」、一方で「ポピュラー文化」という語においては、「自立した社会的＝政治的実践を担う社会階層」として捉えているという。そして、「大衆文化」という概念はブルジョワ知識人による、「組織化された労働に対する感情」と「文化領域への資本主義的市場価値の侵略に対する憤慨の感情」という情緒的反応であると批判する¹⁶。スウィングウッド自身は、必ずしも現に存在しているポピュラー文化の可能性を礼賛したわけではないが、「大衆文化」概念のもつイデオロギー性を指摘したのである。

また、ポピュラー文化のより具体的な側面に対する研究として、カルチュラルスタディーズと呼ばれる潮流が現れたのもこの時期である。例えば、イギリスの若者文化を記号論的に分析した先駆的研究であるヘブディジ『サブカルチャー』¹⁷やロックを社会学

¹⁴ アメリカにおけるポピュラー文化の研究史としては、生井(2012)やBrowne(1989)などが、イギリスにおけるカルチュラルスタディーズの歴史に関しては伊藤(2000)やBarker(2000)などがある。日本のポピュラー文化に関する研究史として谷川(2017)などがある。

¹⁵ 時安邦治「文化産業」井上俊、伊藤公雄編『社会学ベーシックス7 ポピュラー文化』京都:世界思想社、10頁。

¹⁶ スウィングウッド, A『大衆文化の神話』稲増龍夫訳、東京:東京創元社、1982年、174頁。

¹⁷ Hebdige, D. Subculture: The Meaning of Style, London: Methuen, 1979.

的に研究したフリス『サウンドの力』¹⁸などが代表的なものとして挙げられる。

しかし、これらの研究の直接的な影響のみによって日本の音楽科教育が変化していったとするのはやや無理があるだろう。これらの研究が日本に紹介されはじめたのは1980年代以降だが、すでに1970年ごろにはポピュラー音楽を導入するための議論が行われ始めていたためである。日本の音楽科教育では、どのような歴史的条件のもとで大衆音楽の見直しという変化が起こったのか明らかにすることは、この世界的に起こった歴史的事象の1つのケーススタディとなると考えている。

ここまで、音楽科教育におけるポピュラー音楽、大衆音楽についての研究を中心に、その課題を含め考察してきた。これを受けて改めて本研究におけるこれらの語の定義を与えたい。

本研究では、現在の音楽科教育におけるポピュラー音楽のイメージと近い定義を採用したい。つまり、「ポピュラー音楽」を音楽産業の商品として流通する曲のなかでも、ジャズ、フォーク、ロックなどの洋楽と、その影響を受けた日本の曲として定義する。このような定義を与える理由として、日本の音楽科教育において1970年代以降に形成されたポピュラー音楽という概念は、商品化される音楽を全て含むようなポピュラー音楽研究における「ポピュラー音楽」の定義や、社会学におけるメディアに踊らされる受動的な「大衆文化」という概念への批判として生まれた、人々のポジティブな力を強調した「ポピュラー文化」といった概念とは異なっているためである。

それに対して、「大衆音楽」は、教育用に作られた音楽でなく、かつ古典音楽でもない音楽として定義したい。日本の音楽科教育の歴史において、人々が広く好む音楽は様々な名称で呼ばれてきた。明治時代から大まかに時代順に羅列すると「俗謡」「俚謡」「はやりうた」「流行歌」「マスコミ音楽」「歌謡曲」「軽音楽」「演歌」「コマーシャルソング（コマソン）」「ポップス」「ポピュラー音楽」などがある。これらの概念は部分的に類似しつつも、それぞれ異なった用いられ方をしており、その指示対象もニュアンスも同一ではない。大衆音楽という概念は、これらを一堂に括るとともに否定的に見る概念である。つまり、具体的な楽曲のイメージというより、教育用の音楽でも古典音楽でもないもの、否定形で表される概念である。

本研究では、ある特定の時代の影響のもとに形成されたものとして音楽科教育における大衆音楽とポピュラー音楽という概念の関係を具体的な歴史の局面において捉え検討していくことになる。

¹⁸ Frith, S. Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll. New York: Pantheon Books, 1981.

第3節「共通了解圏」と「価値観」

次に、理論的枠組みとして「共通了解圏」という概念を導入し、本研究の問いである大衆音楽批判からポピュラー音楽受容へという転換を明らかにするための補助線となるような分析を行う。

テキストとして残される言説では、基本的にはなぜ大衆音楽がいけないのかという根拠が述べられることが多い。特に本研究で主たる対象となる『教育音楽』や『音楽教育研究』のようなやや学術的な性格をもった雑誌においてはそういった傾向が強い。こういった雑誌記事では、仮にその批判が特定の音楽やそれを演奏したり享受したりする人々に対する素朴な反感などから出発していても、なんらかの形で根拠が述べられている。そしてそのような批判が個人的なもので終わらず、特定の時代に類似しているものがまとまって見られる場合、そこにある時代に共有されていた前提を見ることができる。

本研究では、このようなある社会的に共有されている議論の前提を「共通了解圏」と呼ぶ。これは戦後西ドイツが「西側の文明国」として自己を規定していく政策選択の過程を分析した Jackson (2006) と、ジャクソンが用いた方法論をもとに戦後日本の自己像としての「近代」言説の変化が教育政策に与えた影響を分析した 荻谷 (2019) にならうものである。ジャクソンは、社会構築主義のアプローチから、言説によって「言語技法が生み出す共通了解圏 (rhetorical commonplaces)」が構成されるとする¹⁹。この作られた共通了解圏を基盤にさまざまな具体的な政策が受け入れられていくのである。言い換えればある事象を「問題」として認識することができるようになるために必要な、特定の時代に共有される知識や考え方とでもいえるだろう。

さらに荻谷はこの共通了解圏を作り出すための言説を「言説資源」と呼ぶ。これはある知識の基盤、あるいは認識の枠組みを提供するような言説である。言説資源は、ある政策対象を枠付けて、問題を共有する共通了解圏を広めるのである。このような言説資源の生産の受容を検討することで、ある政策を受け入れる社会の側の分析が可能になる。²⁰

共通了解圏は、ある種の社会的な構造であり、人々の行為や語りを一定の方向に秩序づけるものだ。なんらかの価値を社会的なものとして形成していく。しかし、注意したいのがこの共通了解圏は、変化のない静的な構造ではないし、なんらかの実体でもないということだ。

¹⁹ Jackson, P. *Civilizing the Enemy: German Reconstruction and the Invention of the West*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.

²⁰ 荻谷剛彦『追いついた近代消えた近代 戦後日本の自己像と教育』東京:岩波書店、2019年、47頁。

共通了解圏は人々の考えや行為をある程度制限するが、共通了解圏を変化させるのも人々の考えや行為なのである。また、個々の行為者は共通了解圏に基づいて語るが、そこに新たな図式を持ち込んだり、図式の意味を変化させたりもする。本研究が以降で明らかにするのは、共通了解圏と行為者たちの相互作用でもある。

「価値観」と「共通了解圏」は、それほど違うものを指しているわけではない。どちらも人々が持つ、知識、信念、行為、語り方などの集積である。本研究において価値観という場合、主観的な性質を強調している。一方、共通了解圏という場合、人々の行為や語りを規制するもの、前提としての性質を強調している。

さまざまな共通了解圏が個人に獲得されることによって、ある価値観は形成される。だが、本論で示すように特定の価値観を持つこと自体が規範性を帯びて一つの共通了解圏のようになる場合もある。なにが共通了解圏となるかは固定的なものではなく、分析の観点によるものである。

そして、この共通了解圏や価値観を作り出す具体的な言説資源として以降では「～の図式」や「～の言説」について考察していくことになる。この「図式」や「言説」とは、ある時代に多く見られるお決まりの語り方、二項対立、対比、類推などのことである。そして図式や言説に則った人々のテキストが累積することで共通了解圏が形作られるのである。

では、音楽科教育における大衆音楽批判とは実際にどのようなものであったか、その批判の根拠を3つに類型化して、前提として存在した共通了解圏について考えたい。どのようにして大衆音楽が「問題」とされたのだろうか。

・コロニアリズム的な図式に基づいた頹廢的な曲想と地声への批判

まず、大衆音楽の曲調が頹廢的であるとするような批判がある。これは基本的には、西洋古典音楽における長調を「健康的」な音楽とし、それとは反対に日本情緒や土俗的な情念のようなものを表現する短調の音楽を「頹廢的」「卑俗」などと批判するものである。

ヨーロッパ以外の音楽を遅れた「半開」「未開」のものであるとみなす文明発達論的な考え方は明治以降広く見られる。当然、音楽科教育の領域においても欧米諸国に対して日本は音楽的に後進国であるとされ、大衆が日本的な哀調を持った歌を愛唱する状況は克服されるべきであると考えられていた。

次の例は、戦後最初の学習指導要領試案を執筆した、諸井三郎によって1948年に出版された『音楽教育論』の一節である。

将来の日本の音楽の発展を考へるとわれわれはまづ完全にヨーロッパ音楽の体

系や音感を消化すべく努力しなければならない。われわれの音楽のうちから野卑な通俗性や頹廢的な感傷性を取り除くためには、純真な子供の感覚のうちに長音階を基礎とする明るい健康な音階をしっかりと植ゑつけることが大切である。²¹

諸井による学習指導要領試案は、戦前の教化の手段とされた音楽教育を批判し、芸術の学習そのものが目的としたとされることが多い。逆にいえば、諸井の価値観は「ヨーロッパ音楽の体系や音感」を身につけることを最も重視しているともいえる。そのために、日本の音楽に存在する「野卑な通俗性」や「頹廢的な感傷性」を排して「長音階を基礎とする明るい健康な音階」による教育が必要とされるのである。このような考え方は当然、1947年度版の学習指導要領試案にも見られる。

諸井のように、子供たちが哀調をもった音楽を愛唱する状況を問題視するような言説は、1970年ごろまでは少なくともみることができる。次の例は、1970年に作曲家の小林秀雄によって書かれたものである。

その方々（筆者注、音楽畑以外の人）は、短調や陰旋法の曲を幼い子どもがたどたどしく歌う、この醜悪な状況には何らの抵抗もお感じにならないらしく、むしろ目を細めていらっしゃる。²²

小林は、子供たちが「短調や陰旋法の曲」を歌うことを「醜悪な状況」と評している。ただし、小林の作曲家としての活動を加味するならば、単純に「短調や陰旋法の曲」を悪であると論じたというよりも、「たどたどしく歌う」子供たちを見せものにするような状況を含めて「醜悪」と評したのであり、そのような子供が好んで歌ったのが「短調や陰旋法の曲」であったと考えるのが妥当であるだろう。

ここで重要なのが、進んだ西洋の健康な長音階の音楽と、遅れた日本の頹廢的な陰旋法や短音階による音楽という二項対立の図式が存在していたということである。この二項対立は、覇権国家であった欧米諸国に対して文化的に憧れ、非西洋圏の文化をもつことに対して劣等感を抱くという植民地主義（コロニアリズム）の一状況として説明できるだろう。もちろんこのコロニアリズムの図式に当てはまらない例外、つまりヨーロッパ音楽における短調や日本の伝統音楽の中でも高尚とされた雅楽や謡曲などの存在は、当時から認識されていなかったわけではない。しかし、それでもこの二項対立は大衆音楽を批判する際の前提となる共通了解圏の一つであったのである。

また、この進んだ西洋と遅れた日本という二項対立は、地声の問題にも適応されてい

²¹ 諸井三郎『音楽教育論』教育文庫、1948年、27～28頁

²² 小林秀雄「短調・陰旋法は日本人の好みか」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1970年、5月号、74頁。

た。現在ではかなり理解しにくくなっているが、地声による歌唱そのものが不適切なもの、いかがわしい性質をもったものとして批判にさらされていたのである。この地声への批判は、地声の歌唱よりも西洋の頭声的な発声が優れたものであるという前提に成り立っていることはいまでもないだろう。次の例では、「合唱編曲の童謡」は「精神性」をもち、一方で「地声の独唱」は「肉感的」であるとする。

所でセクシーな歌は曲想にもあるが歌い方でどうにでもなるものだ。合唱編曲の童謡には精神性があり、地声の独唱には肉感的なものが感ぜられる。もちろん歌謡曲の歌い方はほとんど肉感的である。²³

ここでは「歌謡曲の歌い方」が「肉感的」とされている。実際には「地声」かどうかという要因だけではなく、それぞれの歌手の所作や衣装、プロモーションの仕方まで含めて「肉感的」と感じられていることは容易に想像できる。しかし、そのような明確な「肉感的」イメージを差し置いて、「地声」の問題が批判の根拠となることに重要な問題がある。さらに、この「地声」の対極には、「合唱編曲の童謡」のような頭声的発声による歌唱、つまり西洋的な音楽が想定されているという点も見逃せない。ここに進んだ西洋と遅れた日本というお決まりの図式が透けて見えるのである。

現代ではすでに、このような過度な西洋への礼賛や、日本の土俗的な文化に対する卑下という態度は違和感を感じさせるものである。つまり、このコロニアリズムの図式という共通理解圏が変化、解消していく過程と大衆音楽批判を合わせて考える必要がある。

・歌詞への批判と教師像

大衆音楽のもつ歌詞において、恋愛を主題とするものが非常に大きなウエイトを持っていたということは、統計的に調べるまでもなく経験的にも明らかなことであろう。このような恋愛を歌った歌詞の内容の不適切さを教育者が批判するというテキストは、1970年代ごろまでかなりの数を見ることができる。

流行歌の大部分は失恋歌であるといつてよい。恋愛とかキスとか抱いてとかは、人にみせたり広告しなくてもよいのではないか。(略) 流行歌の作詞者には、捨てられた恋や恋愛もさることながら、もっと男性的なものやはち切れそうな力も歌

²³ 三枝健剛「視聴率からみたテレビ・ラジオの音楽」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1966年、9月号、78～79頁。

って欲しいものである。(略)生徒諸君も、歌曲とも優れたものを選んで歌ってもらいたい。²⁴

これは1971年6月の『教育音楽』の巻頭言である。1937年から1964年まで学習院の教授として音楽教育を講じていた小出浩平によるものだ。流行歌の大部分が恋愛的なものであるとし、それにまつわる忌避感をはっきりと述べている。

また、批判された歌詞内容は、恋愛にまつわるものだけではない。股旅物、任侠などを主題とするような歌についての批判も非常に多かった。次の例は、1946年から東京芸術大学(当時はまだ東京音楽学校)の教授を務めた長谷川良夫が娯楽について論じたものである。

娯楽一本やりを目的に作られたり編曲された曲にしても、どことなく上品な、多少なりとも私が仮りに「ノーブルな」と呼んだようなものの影がうかがわれるものは、多かれ少かれ「善良なる娯楽性」の方向に顔を向けているものだと言える。しかし、そういうものの中でも、ただ人間の低く甘い意識だけに媚びへつらって、精神の知的活動力をしびれさす要素の方が強く出ているものは、功罪を考えると罪の方の比率が大きすぎるから不良品である。ましてや下品とほかに言いようのないやくざぶし流行歌などは、聴いただけで顔を赤らめるぐらいの気骨は持ちたいものである。²⁵

長谷川は、「どことなく上品」で「ノーブルな」性質をもった娯楽であれば認めるとやや鷹揚な姿勢を見せている。だが、「精神の知的活動力」を低下させるような娯楽については「不良品」と否定的である。さらに「やくざぶし流行歌」については、「下品とほかに言いようのない」ものであり「聴いただけで顔を赤らめるぐらいの気骨」を持つべきであると手厳しい。

小出や長谷川のような態度は、特に1970年代以降、「古い」教師のイメージとして戯画化され批判されるようになる。この変化は上述したコロニアリズムの図式の変化とは異なっている。なぜなら歌詞内容における教育的なものとの教育的でないものの関係そのものが明確に変化したとは言い切れないからである。現在においても露骨に恋愛を主題にしたものや社会におけるアウトローの人々を主題とする曲が教育的であると見なされることはほとんどないといってよい。

²⁴ 小出浩平「巻頭言 潔癖」『教育音楽中学版』東京:音楽之友社、1971年、6月号、17頁。

²⁵ 長谷川良夫「音楽鑑賞の基礎的能力について」『音楽教育研究』東京:音楽之友社、1966年、6月号、84頁。

しかし、70年代以降このような歌詞の内容に対する大衆音楽批判も数を減らしていく。これは1960年代以降に起こる、新たなメディアの環境の形成による若者と音楽の結びつき方の変化と、同時期に起こった音楽の理想像の変化が強く影響していると考えられる。ある種の音楽が「古い」という共通理解圏が形作られるとともに、大衆音楽を批判する「古い」教師がカリカチュア化されていくのである。

・商業主義への批判と教育目的観

3つ目の批判の型は、大衆音楽がもつ商業的性質そのものを批判するものである。このタイプの言説は、レコード流行歌が一般的に流布するようになる1930年代から、上述した2つのタイプの大衆音楽批判が少なくなる1970年代以降も継続して見られる。

次の例は、1949年の『教育音楽』より保護者と音楽教師の座談会の一部である。飯山静子という保護者と、当時、東京都江古田小学校の校長であった中野義見によるものだ。

飯山 父兄は音楽教育をする目的がゆがめられていますね。(略) すぐラジオに出して川田正子の二代目にしようというところがあります。(略)

中野 日本人は子供を猿回しにしすぎる。(略) 可愛らしいあどけないというものを売物にして子供を大衆の前に出すのがですね。²⁶

飯山は、当時の保護者たちが子供を売れっ子の童謡歌手にするために音楽教育を熱心に施しているという状況を「ゆがめられている」と嘆いている。中野もこれに同調し、「可愛らしいあどけない」ものを売物にする状況を「猿回し」であると批判する。

時代はくだって1968年の『音楽教育研究』では、「抽象的なもの」と「具体的な刺激」が対比される中で、大衆音楽が批判されている。

抽象的なものは高い精神能力を必要とする。しかし、対象となる子どもが理解できるようになっていけばよいが、いきなりそれを与えてしまつては観念としての記憶にとどまってしまう、自分のものにならない。血がかよっていないことになる。

そうかといって、前にあげたように、家に帰ってからのマンガやTV、そしてグループ・サウンズのように具体的な刺激(経験)の連続ではそれこそ総白痴になつ

²⁶ 小出浩平、中野義見、飯山静子他「座談会 父兄は学校の音楽に何をのぞむか」『教育音楽』東京:音楽之友社、1949年、5月号、24頁。

てしまう。²⁷

足立区立第十六中学校教諭であった石沢は、理解するためには「高い精神能力」が必要な「抽象的なもの」と、「家に帰ってからのマンガやTV、そしてグループ・サウンズ」などの「具体的な刺激」を対比し、「具体的な刺激」ばかりでは「総白痴」になってしまおうとしている。評論家の大宅壮一が1950年代に広めたとされる「一億総白痴」という表現が流用されており、強い調子で大衆音楽に対する批判がなされている。ここでの学校における「抽象的なもの」が、マスメディアによってもたらされる「具体的な刺激」より、高尚でよいものであるということが含意されていることはいうまでもない。

2つの具体例について見たが、このような批判に前提されているのは、音楽科教育が扱う音楽は、マスメディアによって供給される商業的なものと異なっており、何らかの観点によって高尚であり、「情操」、「心情」を育てる教科であるというイメージである。さらにこのようなイメージは、音楽科教育が「情操」「心情」のようなものの育成に資するという、心情主義的な教育目的として理論化されていたのである。

しかし1980年代は、学校現場の荒れや中学校の授業時数削減の問題など新たな危機に直面するなかで、この心情主義的な教育目的観が批判に晒されていく過程である。この批判は音楽科教育の内外から進められたが、同時に音楽科教育内で勧められた教材主義から教育内容論へという変化は、この心情主義的教育目的観への批判という側面を持っていた。この教育内容論とは何かということについては3章に詳しく述べるが、簡単に言えば授業構成において楽曲先行型の従来在り方を批判し、あらかじめ学習内容として「音楽の諸要素」を設定してそれを中心に教材を配置していくように主張したものである。この教育内容論は、さまざまな音楽の価値が相対的であることが認められていった当時の言説状況を反映している一方で、当初は大衆音楽の教材化にそれほど積極的ではなかった。音楽教育学者たちの音楽の価値観の変化は、直線的に切り替わったわけではなく、さまざまな共通了解圏を反映したものであった。

第4節 本研究の構成

本研究では、前節で述べた大衆音楽批判の根拠を形作っていた共通了解圏が変化していく過程を明らかにするため、次のように論を進める。

第1章では、コロニアリズムの図式の変化について明らかにするため、2人の音楽学

²⁷ 石沢真紀夫「音楽科における視聴覚教材教具の利用 中学校の場合」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1968年、10月号、90頁。

者、園部三郎と小泉文夫による歌謡曲論を中心に考察する。音階を軸にした彼らの論考は、歌謡曲の中に日本的な性質を見出したが、その日本的なものに対する評価は 1960年代から 70年代にかけて逆転していった。

また、この 2人も参加した「わらべうたを出発点とする音楽教育」は、コロニアリズム的な図式の下での矛盾状態を抜け出すための新しい音楽教育として考えられていたということを改めて明らかにしたい。しかし、日本人なら日本語の語感を「正しく」生かした音楽を好むはずだという、本質主義的な傾向をもった彼らの主張は、若者の間でニューミュージックの人气が席卷する 1970年代後半になると影響力を弱めていくのである。

第 2章では、教科書に掲載されていたポピュラー音楽の傾向や「古い」音楽と教師のイメージが形作られていくことについて論じる。1960年代から、教科書教材の「古さ」と学校の音楽が嫌いな子どもたちが問題としてとらえられていき、そして同時にマスメディアを通じて、若者文化を理解しない旧弊な大人や教師のイメージが喧伝されていったのである。その結果、「音楽好きな子ども」を育てるということが、何より重要な音楽教育の目的として論じられるようになり、教科書教材としてさまざまなフォークソングや 8ビート系のリズムを取り入れた楽曲が掲載されるようになるのである。しかし、当然だが教科書に掲載された楽曲としては、どのようなポピュラー音楽でもよいわけでは決してなかった。

第 3章では、心情主義的な教育目的論が批判にさらされるとともに、芸術音楽や教育音楽の価値が疑問に付されていく過程を考察する。あらゆる音楽ジャンルにおいてその価値が相対的であることが認められていくことで、大衆音楽批判はその現実性を失っていく。

さらに、1980年代以降に音楽科教育の授業構成に大きな影響与えた教育内容論は、この価値相対主義的な共通了解圏の形成に答えるものであるとともに、この傾向をさらに推し進めたものと考えられるのである。

第1章 コロニアリズムの図式と大衆音楽批判

本章では、コロニアリズムの図式と大衆音楽批判の関係の変化について論じる。大衆音楽批判の共通了解圏として、進んだ西洋と遅れた日本というコロニアリズムの図式が存在していたことはすでに述べた。注意したいのが、本研究においてコロニアリズムの図式という場合、単純に西洋と日本が対比されているだけではなく、「進んでいる」「優れた」西洋と「遅れた」「劣った」日本という価値判断がすでに含まれているということである。

例えば、戦後すぐの時期に多く見られる大衆音楽批判では、「日本調流行歌」は西洋先進国からみて遅れているものであり、封建的であり、より健全な音楽によって民衆を啓蒙する必要があると主張されることが多かった。そして、大衆音楽の問題性とは、それがもつ日本的な性質にあるとされた。音楽科教育を担った教師たちは当然、西洋音楽の専門家として民衆を啓蒙していくことが想定されていたのである。

この「日本調流行歌」とは、大衆音楽の中でも「民謡調」「日本調」「浪曲調」「望郷歌謡」などと呼ばれ、現在では「演歌」「歌謡曲」などと称されるジャンルを指す。中山晋平によって作曲された〈カチューシャの唄〉もしくは〈船頭小唄〉から語られるこれらの音楽ジャンルは、「ヨナ抜き音階」や「ユリ」「コブシ」によって特徴づけられると共に、古賀政男、船村徹などに受け継がれ、日本的な情緒を主題とするものとして論じられることが多い。

しかし、レコードを媒体とする新しい大衆音楽が生まれた当初は、この音楽ジャンルの性質はそれほど自明なものではなく、遡及的に明らかにされたものであった。そして大衆音楽には、「日本的」な性質が備わっているということを音楽的に分析し、それが連綿と伝わる日本の「伝統的」なものであると論じたのが、60年代から70年代の音楽科教育におけるオピニオンリーダーであった二人の音楽学者、園部三郎と小泉文夫なのである。ただし、その日本的な性質に対する評価は反対であった。だが彼らの大衆音楽論は、すべての面で独創的な仕事であったかというところではなく、すでに流布していたものをより学問的な形に整え直すものだった。以降で見ていくのはコロニアリズムの図式による大衆音楽批判が形成され、根拠付けられ、そして相対化されていく過程である。

第1節 俗楽批判の図式とレコード流行歌の関係

大正時代に登場する西洋音楽の技法を用いた大衆音楽を「日本的」とすることは必ずしも一般的でなかった。当然だが西洋音楽が広く普及する以前において大衆音楽批判がコロニアリズムの図式によって語られることはほとんどなかった。西洋音楽は明治時代以降、唱歌、軍歌、讃美歌などの形をとって徐々に人々の間に浸透していったこと

は多くの先行研究によって明らかにされていることである。だが、当然人々の音楽的な好みが一挙に変わってしまうということはなく、明治以降も当分の間は江戸時代に流行した俗楽や俗謡の影響を強く受けた歌が流行していた。

そして、そういった俗楽を子供が好む状況は、教育者たちから批判され、唱歌普及のためのモチベーションにもなっていた。次の例は当時、愛知県師範学校の校長であった小島政吉が1904年（明治37）に『言文一致日本唱歌』という唱歌集の序文としてよせた文章である。

余輩は、社会教育の一事として、草刈る牧童にも、著物濯ぐ農女にも、彼のいやしい、きたない歌謡を止めさせて、優美な、勇壮な、高尚な、少なくとも無邪気無害なものを以て、これに代へさせたいと、常に思うて居る。『うさぎうさぎ、何見てはねる』と子守女が歌ふのや『開いた開いた、何の花開いた』『からすからす勘三郎、親の恩を忘るなよ』などと、幼稚園の子供が謡ふのを聞いて、こういふ類のきれいな、みやびな、詩的な、又は教訓的なものをふやして、他の卑猥なものを、全然駆逐することが出来たなら、如何に風教上に益があるかと、毎々思ふのである。

28

小島は、「幼稚園の子供が謡ふ」ような「きれいな、みやびな、詩的な、又は教訓的なもの」を「草刈る牧童にも、著物濯ぐ農女にも」、つまり社会のあらゆる階層の人々にも歌わせることが「風教上に益がある」ということを説いている。そして、その牧童や農女などが歌うものについては「きたない歌謡」「卑猥なもの」と厳しく批判する。だが、ここで小島が良い歌としてあげている《うさぎうさぎ》や《ひらいたひらいた》、《からすからす勘三郎》は、現在でもよく知られている歌だが、西洋音楽ではなく明治以前から存在するわらべうたに分類される曲である。小島は唱歌教育の目的を徳育においており、そこで教えられる音楽は必ずしも西洋の技法による曲でなくてはいけないというわけではなかったようだ。少なくともここで西洋対日本という比較軸はそれほど強調されていない。西洋音楽の普及は未だ途上であり、良い音楽と批判されるべき音楽の境界は、その音楽を担っていた人々の社会的階層によって左右されていたのである。このような社会的階層のメタファーによる、「雅」と「俗」という対比を「俗楽批判の図式」と呼ぶこととする。

このような価値観は、音楽取調掛の設立のきっかけとなった、伊澤修二と目賀田種太郎による1878年（明治11）に書かれた文部卿宛の有名な上申書にも見られる。そこでは「我国ノ音楽ニ雅俗ノ別アリ、其ノ雅ト称スルモノ調曲甚高クシテ大方ノ耳ニ遠ク、

²⁸ 小島政吉「言文一致日本唱歌発行に際して」近森出来治『言文一致日本唱歌』光風館、1904年、1巻、1～2頁。

又其ノ俗ト称スルモノハ謳曲甚卑クシテ其ノ害却テ多シ」²⁹とあり、日本の音楽にある身分の違いが「雅俗」として表現されている。「雅」の音楽は「大方ノ耳ニ遠ク」、つまり人々に知られておらず、一方「俗」の音楽は、「卑クシテ其ノ害却テ多シ」、卑しさのために「害」あるという。このように明治期の大衆音楽批判に広く見られるものは俗楽批判の図式である。

だが時代が下って、1921年に書かれた次の史料では状況は変わっている。大阪府大阪市難波高等小学校の訓導であった松村瓢吉という人物による「本邦俗楽陰旋法を児童教材として用ふるの可否」という報告書だ。ここでは俗楽批判の図式とコロニアリズムの図式が混ざり合っているのである。

西洋音楽并に日本音楽の各音階に就て論ずるも、陰旋法は極めて下位にあり。

俗楽陰旋法を教授せざるを以て、日本古有の国民思想を失うが如き憂甚だすくなし。

C、俗楽陰旋法により成る曲并に歌詞より及ぼすところの欠陥

活気を欠かしむる所あり

情弱に陥らしむる嫌あり

萎縮せしむる所あり

人生を悲観に至らしむる所あり

(略)

E、実地教授の経験上より云えば、

1、俗楽の陰旋法を教授しては、西洋音楽唱歌に至りては、其半音の間を稍狭くする悪結果を来す憂あり。³⁰

「俗楽陰旋法」の問題点が具体的に述べられている。松村によれば、この音楽は人間の性格や気分をネガティブなものにするという。「活気」を失わせ、「情弱」「萎縮」させ、「人生を悲観」させるというのである。さらに、唱歌をうたう際には、「半音の間」を狭くする悪癖が身についてしまうという。暗く悲しい調子の音楽が人間に悪影響を与えるという議論自体は、プラトンや孔子など古代の音楽論にも見られるものであり、これ自体が目新しいものという訳ではない。悲しげな音楽が人間の精神に悪影響を与えるという言説（以下では哀調の言説と呼ぶ）は、以降の時代においても強い影響力を

²⁹ 伊澤修二、目賀田種太郎「学校唱歌ニ用フベキ音楽取調ノ事業ニ着手スベキ、在米国目賀田種太郎、伊澤修二ノ見込書」供田武嘉津『日本音楽教育史』東京：音楽之友社、231頁。

³⁰ 松村瓢吉「本邦俗楽陰旋法を児童教材として用ふるの可否」『教育研究』初等教育研究会、1921年、231号、73頁。

もち、一つの共通了解圏を形作っていた。さらに、西洋音楽と日本音楽という比較軸が明瞭に表れている点が重要である。唱歌は「西洋音楽唱歌」と呼ばれ明確に西洋の側に位置付けられている。そして、日本音楽のなかでも「日本古有の国民思想」を持たない、取るに足らない音楽、それどころか有害な音楽が「俗楽陰旋法」なのだ。明治から存在する俗楽批判の図式に西洋対日本という比較軸が重ねられているのである。大衆音楽批判の語りにおけるコロニアリズムの図式が成立しつつあることを見ることができる。

では、この「俗楽陰旋法」とは具体的にはどのような音楽なのか。何が西洋的で何が日本的かという境界線は、当然ながら現在におけるイメージとは異なっていた。同じ雑誌に掲載されている栃木県安蘇郡旗川尋常高等小学校訓導であった金子寛による「我国歌謡の変遷と唱歌教授の帰着点」と題された報告書にはこのことがよく表れている。

西洋楽の輸入前には、先づサノサ節とか、追分節の如き、日本固有の俗謡が歌はれました。(略)最近西洋の文藝の輸入されて、諸方に歌劇等の行われた影響として、松井須磨子の歌った「カチューシャ」或は「金色夜叉の歌」、或は「サスラヒの歌」、さうして吾々が唱歌教授の帰着点として努力している民衆化に至つては前途尚遠で、僅に「美しき天然」其他数小曲が歌われているに過ぎませぬ。けれども兎に角従来の本曲は幾多の変遷を経て、吾々が唱へている唱歌と段々結びついてくる事は明らかだと思ひます。³¹

「日本固有の俗謡」である、「サノサ節」や「追分節」と対比して、いくつか西洋の影響を受け流行した曲が挙げられている。ここでは「カチューシャ」³²、「金色夜叉の歌」³³、「サスラヒの歌」³⁴、唱歌として「美しき天然」が例示されている。そして、「唱歌教授」の「民衆化」には、まだまだ「前途尚遠」であるが、西洋の影響を受けた歌が流行していることは、「唱歌と段々結びついてくる事は明らか」であるとポジティブに捉

³¹ 金子寛「我国歌謡の変遷と唱歌教授の帰着点」『教育研究』初等教育研究会、1921年、231号、115頁。

³² 《カチューシャの唄》は、1914年（大正3）におこなわれた島村抱月が主催した劇団「芸術座」における公演、トルストイ原作の『復活』で松井須磨子が歌った劇中歌。作詞は島村抱月、相馬御風、作曲は中山晋平。

³³ 《金色夜叉の歌》は、1918年（大正7）に、後藤紫雲と宮島郁芳という2人の演歌師によって作られ、流行したとされる。1897年（明治30）から読売新聞に連載された尾崎紅葉の代表作である『金色夜叉』を主題とした歌。

³⁴ 《さすらいの歌》は、1917年（大正6）に、上述した「芸術座」の公演、トルストイの『生ける屍』のなかで劇中歌として松井須磨子によって歌われた。作詞は北原白秋、作曲は中山晋平。

えられている。

「日本固有の」とあるように、ここにも西洋と日本という対比関係が明確に表れていることが指摘できる。中でも当時の新しい風俗、新聞連載小説や演劇などを反映した曲が西洋の側に置かれているのが特徴的であろう。後の時代には「日本調流行歌」の元祖とされる中山晋平の初期の作品も演歌師によって広められた《金色夜叉の歌》も西洋的な系譜に連なるものとして、その流行がある程度肯定的に捉えられる時期が存在したのである。

このように唱歌や唱歌科教育を西洋の側に割り振り、一方で日本的な俗楽のネガティブな影響を批判するという大衆音楽批判の語り方は1920年代には成立している。だが、当時流行しつつあった西洋音楽の影響を強く受けた大衆音楽をどのように位置付けるかという部分についてはまだ流動的であったといえるだろう。

しかし、西洋音楽の影響を受けた新しい歌が人々の間で流行することを、唱歌教育の発展にも資するものとするような状況は非常に短い間しか続かなかった。レコードという新しいメディアが圧倒的な伝播力を発揮し、西洋音楽の影響を受けた流行歌を続々と送り込むようになる1920年代の後半になると、状況は一変してしまうのである。

レコードによる新しい流行歌の始まりは、1927年の日本ビクターと日本ポリドール、1928年の日本コロムビアなど、外資系レコード会社の日本法人が設立された昭和初期にある。明治の末頃からすでにレコードの輸入販売自体は行われていたが、当初はすでに流行していたものやよく人々に知られているものを中心にレコード化していた。また、狭義の音楽に限らず寄席や浪曲なども扱っていた。当時、中小のレコード販売会社を吸収する形で、昭和初期に設立された外資系レコード会社によって新たに持ち込まれたのは、電気録音の技術と、レコード会社自身が新しい音楽を企画・制作することで流行の音楽を自ら作り出すという分業体制と販売手法であった。

ただし、当時のアメリカの音楽産業の「ティン・パン・アレー方式」と呼ばれた分業制度がそのまま導入されたわけではなかった。この時期の日本のレコード会社は独自の体制として専属制度が形成されていく時期であった。歌手、作詞、作曲家はレコード会社と専属契約を結んでおり、レコード会社の文芸部所属のディレクターが企画を立て、作詞家によって歌詞が作られ、作曲家によって旋律がつけられ、西洋楽器を中心とした伴奏にのせて、専属歌手が歌うという分業がレコード会社のお抱えで行われるようになっていった。そしてこの分業のもと規格化された楽曲が大量生産されていったのである。以降このような楽曲群を「レコード流行歌」と呼ぶ。

初期のレコード流行歌は、たしかにモダンな欧米の文化、舶来の文化という一面を持っていた。それは1928年にジャズソングと呼ばれたアメリカのレコード流行歌を、堀内敬三の訳詞で二村定一が歌った《あほ空》《アラビヤの歌》や、ジャズソングを模した伴奏による時雨音羽作詞、佐々紅華作曲の《君恋し》などの曲に代表される側面である。また、レコード流行歌の制作を担った人々は西洋的な音楽の知識を持った文化的エ

リートである場合が多かった。中山晋平にしろ、1931年に《酒は涙か溜息か》《影を慕いて》《丘を越えて》といった大ヒットを生み出し大人気作曲家となる古賀政男にしろ、西洋音楽をバックボーンとしている。たとえば中山は、東京音楽学校本科ピアノ科を出たのち、東京都浅草の千束小学校の唱歌科教員を1912年から22年まで務めており、かなり西洋音楽と唱歌教育に関する知識を持った人物であった。また、古賀は明治大学マンドリンクラブ出身で、クラシックギターの演奏に優れていた。さらに彼らの作品をレコードに吹き込んだ歌手たちも、藤原歌劇団を組織した藤原義江や、東京音楽学校で学んだ、佐藤千夜子、藤山一郎、霧島昇など、西洋音楽の中でもオペラを範とするような歌唱を行っていた。

さらにレコード流行歌の中に、より日本風の意匠を凝らした日本調流行歌がほとんど間を置かないで登場する時期でもある。「民謡調」「日本調」「小唄調」などともさまざまに呼ばれた、このジャンルのイメージを形作ったのは、股旅物という歌詞の主題と、鶯芸者とよばれた芸者出身の歌手たちの登場であるといえるだろう。

股旅物とは、国定忠治や清水次郎長などの江戸時代の侠客、股旅やくぎを歌詞の主題とする楽曲群である。1934年の東海林太郎《赤城の子守唄》や、1937年の上原敏《妻恋道中》などが代表的な曲として挙げられるだろう。三味線による伴奏がなされることもあるこれらの楽曲は、チャンバラ映画などの主題歌として作られたものも多い。ただし1930年代に股旅物を歌った男性歌手たちは、東海林太郎に代表されるように、その浪曲風の歌詞内容にも関わらず濁声ではなく西洋風のよく通る発声で歌った。

一方で、芸者出身の歌手がレコード業界に登場し、ヒットを飛ばすのも1920年代の後半である。鶯芸者の元祖と呼ばれる藤本二三吉が、レコード流行歌を初めて吹き込んだのは1924年（大正14）の《ストトン節》であった。以降、鶯芸者によるヒット作を列挙すると、1929年の藤本二三吉の《浪花小唄》、次いで「ハア小唄」などと呼ばれその歌詞内容や歌い方が扇情的であると問題視された小唄勝太郎による1932年の《大島おけさ》、翌33年同じく小唄勝太郎による《島の娘》《東京音頭》、1937年の美ち奴の《あゝそれなのに》などが挙げられるだろう。これらの楽曲は、三味線と洋楽器の混合で伴奏され、享乐的、官能的な雰囲気強く押し出す歌詞内容を持っていた。

また、藤本二三吉の《龍峡小唄》、市丸の《ちゃつきり節》《天龍下れば》など、新民謡についても鶯芸者たちによってレコード化されていった。新民謡とは、大正から昭和初期に、各地方の町おこしの一環にご当地ソング、コマーシャルソングとして作られた歌のことを指す。これらも三味線と洋楽器の混合で伴奏され、各地の名所や風俗などが歌われる。

また、これらの日本調流行歌の旋律は少なくとも五線譜によって表すことのできるという点において西洋的なものであった。この急速に社会の中で影響力を持つようになっていった和洋折衷の楽曲群に対して、当時の唱歌科教育を担った人々はどういった態度を取るか個人によってかなり差があったようだ。東京音楽学校において1929年

11月29日から30日及び12月2日に音楽教育研究大会が開催された。そこでの議題の一つに「近來の所謂民謡小唄に対して学校音楽唱歌科は反省考慮すべき所なきか」というものがあった。

この議題の提案者である京都府師範学校教諭の吉田恒三はこの「民謡小唄」の性質について「西洋音楽と日本音楽との中間を取つているのであります。又日本音楽に依て居るものもあります。併ながら勿論音律は日本流でなくして、西洋のピアノの音律であります」と述べている。吉田も「音律」が西洋風なのにも関わらず、日本風の趣をもった混合物である民謡小唄の性質について自覚的である。つまりここでいう「民謡小唄」とは伝統邦楽ではなく、レコード流行歌、特に日本調流行歌を指している。吉田の論旨はこの民謡小唄が「多くの人に唄はれて、そうして吾々の学校音楽が唄はれない」現状を反省し、「今用ひて居ります材料が我が国民性に適するや否や余程考へる必要がある」ということだ。より具体的には、「日本の国語の有つアクセント並びに感情、日本民族の有する嗜好」などの検討の必要が指摘されている。ここには既に、次節以降で論じることになる1960年代の園部三郎や小泉文夫の議論の萌芽が見られる。ただし、吉田は民謡小唄そのものを「国民性に適する」教材としているわけではない。この研究会においてもこの吉田の示唆した日本調流行歌と「国民性」の関係という主題が深められることはなかったといつてもよいだろう³⁵。

この研究大会で文部大臣へ出された日本調流行歌対策案が以下のものである。

- 1、常に雅正なる歌詞、純美なる旋律を謡う習慣を養い、音楽に対する批判力を得しむること。
- 2、学校音楽の教材に今一層生活に則する歌曲又は上品にして教育的価値ある諧謔的歌を交え、卑俗なる民謡小唄の侵入を防止すること。
- 3、学校に於ける音楽唱歌科に於ては往々困難なる歌曲を授け、過度の基本練習を強い、歌唱教授をして徒に煩瑣ならしむる弊あるが故に、教授の方法を大に考慮研究して学校唱歌に興味を感じしめ、卑俗なる民謡小唄の侵入を防止すること。
- 4、邦楽民謡を調査し、国民性並に国語の関係を研究し、国民楽の出現を可能ならしむるよう、東京音楽学校に於て特別の機関を設けられたきこと。³⁶

ここでは「民謡小唄」の「侵入の防止」の対策が述べられている。第一に「音楽に対する批判力」を身につけさせること、第二に「生活に則する歌曲」や子供が楽しむことのできる「諧謔曲」を取り入れること、第三に「過度の基礎練習」を控えること、この3つの対策案は、これ以降1970年ごろまで繰り返される音楽科教育批判の原型を成しているといつてもよい。

³⁵ 東京音楽学校同声会編『中等学校に於ける音楽教育の研究』1930年、124頁。

³⁶ 東京音楽学校同声会編、前掲書、172頁。

一方、「卑俗なる民謡小唄」と調査研究すべき「邦楽民謡」は、はっきりと区別されている。雑多な和洋折衷である「卑俗なる民謡小唄」は、来るべき「国民楽」のために資する部分を持っていないのである。ここに俗楽批判の図式が現れていると考えることができる。「雅正なる歌詞、純美なる旋律」をもつ学校音楽や研究に値する伝統的な「邦楽民謡」の価値は、「卑俗なる」大衆の好む雑多な音楽との対比によってより明確になるのである。

このようにレコード流行歌について、特に知識人は、すでに存在した俗楽批判の図式を流用する形で共通了解圏を形成していったと考えられる。知識人と大衆・民衆という社会的階層の違いを強調する言説を生み出していったのである。

以降、レコード流行歌はさまざまな批判、論争を巻き起こしていくことになるが、これらの批判や論争の中でレコード流行歌を語るための共通了解圏はより明確に形作られていった。一例として、1929年の《東京行進曲》の大流行による論争を取り上げる。

《東京行進曲》は、西條八十の作詞、中山晋平の作曲、佐藤千夜子による歌唱で日本ビクターから発売された。この曲は、1929年に溝口健二監督による同名の日活映画の宣伝のために作られたものであり、この映画も『キング』誌上で連載された菊池寛の小説を原作としている。いわゆるメディアミックスのはしりであるとされることも多い。

当時、極めて新しい試みであったこの《東京行進曲》は瞬く間にヒットすると同時に、強い批判にさらされることになる。ここでは、読売新聞上に掲載された音楽評論家の伊庭孝と作詞者の西條八十の論争について見てみたい。

伊庭は、1929年8月4日の読売新聞紙上に「軟弱、悪趣味の現代民謡」と題された記事を発表した。そこでは「此の作歌者作曲家は、もっと高尚な、もっと民衆の趣味を向上せしむべき作品を創作する腕も経歴もありながら、好んで悪趣味を狙う所を見ると、自分たちの物質的利益の為に、民衆の趣味の墮落という様なことを介意していないのであろうということである」³⁷と、西條と中山を強く批判した。つまり、より「高尚」で「民衆の趣味を向上」させるような作品を発表すべき文化的エリートたる西條と中山が、経済的な欲に目が眩んで、「民衆の趣味を墮落」させているというのである。さらに彼は、自身関わっていた浅草オペラこそ民衆を墮落させない音楽であるとする。伊庭による「高尚」なエリートと「悪趣味」な民衆という対比と人々の趣味を向上させる「浅草オペラ」という西洋的なものという語り方は、俗楽批判の図式とそれに重ね合わされたコロニアリズムの図式を読み取ることができる。

それに対して西條は「民謡の生命は大衆が口にするとところに存する。僕の東京行進曲が流行しそれが癪にさわるならそれを好んでうたう大衆を責めるがいい」³⁸と反論し、自身の《東京行進曲》を「浮華な現代の首都人の生活のジャズの風刺詩」と呼び自己を

³⁷ 伊庭孝「公開状 軟弱、悪趣味の現代民謡」『読売新聞』1929年、8月4日。

³⁸ 西條八十「伊庭孝氏に與う 「東京行進曲」と僕」『読売新聞』1929年、8月4日。

弁護した。自分を「大衆」の側に立つものとし、さらにこの詩は単に現代の風刺にすぎないとしたのである。

永原（2014）は、この伊庭と西條による論争について検討し、この時代の流行歌への批判は、大規模な社会構造の変化によって大衆社会が現実のものとなる中で、「既存の文化的ヒエラルキーが脅かされ」たことによる「当時の文化エリートたちが抱いた危機感に基づくもの」だったのではないかと論じる³⁹。さらに、永原はこの批判はある種の矛盾を抱えていたと指摘する。なぜなら、当時のレコード制作に関わった人々が、批判的だった人々と同じ社会的、文化的エリートに属していたからである。例えば、西條は当時、早稲田大学の仏文科教授であり、中山も東京音楽学校の出身で既に作曲家として多方面で活躍していた。また、レコード企業は音楽家や評論家と結びつき、富裕層の間でクラシックやジャズの市場を拡大していった。つまり、流行歌を批判する人々と、レコード企業の送り手と購買層はほぼ同じ社会階層の中で共存していたのである。

西洋的な側面を持っていたはずのレコード流行歌は俗楽批判の図式によって語られ、そこにコロニアリズムの図式が重ねられることで卑俗な日本の側に振り分けられていく。そしてこのような大衆音楽批判の語り方は、永原が指摘した様な矛盾を覆い隠すような働きをしたと考えられる。1920年代後半以降、西洋的な知識を持っていた文化的エリート集団において、レコード流行歌への批判者たちは西洋派として、擁護者たちは民衆派・日本派として徐々に分化していくことになっていくのである。

第2節 「伝統」を受け継ぐレコード流行歌

前節では、初期のレコード流行歌を語る方法が俗楽批判の図式を踏襲したものであったことを明らかにした。緩やかにコロニアリズムの図式が重ねられることもあったが、一方でその当初においてレコード流行歌が西洋に属するのか、日本に属するのか未だ曖昧であった。レコード流行歌の中でも日本的な意匠を凝らした日本調流行歌も当時の人々には、少なくとも旋律は西洋風の和洋折衷として認識されていたのである。だが、1930年代以降、徐々にこの日本調流行歌を日本の伝統的な要素を受け継いだものとしてポジティブに論じる言説が現れる。

このような共通了解圏の変化を敏感に反映した人物の一人として中山晋平があげられる。彼は、1923年に長野県須坂町の製糸工場のために作られた《須坂小唄》以降、新民謡の作曲を精力的に行なっていたが、その際、日本各地に招かれ、それぞれの地方の花柳界などとの関わりを深めていた。このような背景のもと自身の作品を日本の伝統

³⁹ 永原宣「《東京行進曲》から探る「アンクル」な日本の再発見」東谷護編著『ポピュラー音楽から問う』東京：せりか書房、2014年、203頁。

の系譜の中に位置付けていったのである。

だが、1930年ごろの中山は自身の作品に寄せられる批判に対して控えめな擁護しか行なっておらず、また自作品と「伝統」との関係は西洋音楽の短調と近世邦楽の陰旋法の類似によるほのめかしによるものでしかなかった。

次の例は、1929年に「民謡作曲」と題された『アルス西洋音楽大講座』の第7巻にある一節である。この『アルス西洋音楽大講座』は、作曲家の小松耕輔を中心に、小泉洽による音楽美学、増沢健美による音楽史など音楽学的内容から、弘田龍太郎による和声学、成田為三による対位法などの作曲法や、多忠亮によるヴァイオリン、松島彝子によるピアノなど洋楽器の概説まで含んだものである。この中にレコード流行歌の作曲家として地位を確立していくことになる中山晋平による「民謡作曲」の章が設けられていること自体に「民謡」概念の混乱や、レコード流行歌への見方が未分化な状態を見て取ることができる。

吾れ々々日本人は女性的なセンチメンタルな短旋法の方に余計心を惹かれ勝ちなやうです。(略) 主として長い間の伝統から来てゐるのだらうと思ひます。即ち徳川期以後だけに就いて見ても、其の民間に行われた音楽、三味線音楽なり、箏の音楽なり琵琶歌なり、詩吟なりそれ等は厳密に云へば勿論西洋の短旋法とは相違がありますけれども、其の曲趣が大体に於いて哀調を帯びた、退嬰的な感じのされる点に於いて、より多く短旋法に近いと云はなければなりません。⁴⁰

中山によると、日本人の「センチメンタルな短旋法」への愛好は、「長い間の伝統」の結果であるという。「徳川期以後」の「三味線音楽」「箏の音楽」「琵琶歌」「詩吟」などを「哀調を帯びた、退嬰的な感じ」と特徴づけ、「厳密に云へば勿論西洋の短旋法とは相違があります」と断りつつも、その類似性から自作品の正当性をほのめかしている。日本の伝統の流れから考えれば、人々が「短旋法」などの哀調の音楽を好むのは仕方ないという。前節でも現れていた哀調の言説を、逆手にとって自身を擁護しているのである。ここで中山は、自身の作るレコード流行歌を近世邦楽との類似から捉え、「徳川期以後」の民衆の音楽の系譜に位置付けている。だが、その関係は曖昧である。「曲趣」が似ているというだけでそこに積極的な契機はない。さらに彼はこう続ける。

又殆どそう云ふ哀調の勝つた音楽だけしか有たなかつた日本国民一少くとも西洋音楽のやうに豪壮とか雄大とか云つた趣きの音楽は持たなかつた日本国民が日清日露の両戦役に於いて、物の見事に敵、それも支那は兎も角、露西亜をも投げてゐるところを見ると必ずしも「亡国的」だと云つて毛嫌ひすべきものでも無ささう

⁴⁰ 中山晋平「民謡作曲」『アルス西洋音楽大講座第7巻』アルス、1929年、8頁。

に思はれます。とは云へ、今日の一般に於ける短旋律偏重の傾向は決して之を慶賀し増進すべきであるとは考へられません。一般の民衆が長旋律の方に、もつと多くの興味と価値とを見出し得る時代が到来したならば彼ら自身どれ程今日に比べて幸福であるかわかりません。

「豪壮」で「雄大」な西洋音楽と「哀調の勝つた音楽」しかない日本音楽という関係にははっきりとコロニアリズムの図式が表れている。だが中山がいうには、「日清日露の両戦役」に勝利した日本なのだから、哀調の音楽も決して「亡国的」などと批判されるほど悪い物でもないのではというのである。一方で「長旋律」を愛好する時代が現れたとするなら「どれ程今日に比べて幸福であるかわかりません」として批判者と積極的に敵対することを避けている。哀調の言説がいかに強い影響力を持っていたかがえる。さらに、中山の作品の中でも1924年の関東大震災の前後に流行したことで物議を醸した《船頭小唄》について以下のようにも書いている。

私はこの「船頭小唄」の歌稿を氏（筆者注：野口雨情）から頂く時、始めてその「自由独唱」なるものを聞いたのでした。そして考えました。氏のこの「自由独唱」に表れたような、純日本式の而も田舎びたような味ひは、吾々の現在用ひている表現の手段では到底現はし得ない。何故なれば吾々が現在用ひている唯一の表現の手段といへば、五線譜の上に音譜を並べることです。そして五線の上に並べ得る音はもともと西洋人の発明したものだけにピアノの鍵盤を叩いて出せる音に限られてゐます。⁴¹

ここで中山は、「五線譜の上に音譜を並べる」という手法では、作詞者である野口雨情が歌うような「純日本式の而も田舎びたような味ひ」は出せないと述べている。野口雨情は、自作の詩を独特の節をつけて歌って披露することで有名であったようで、それは「野口ぶし」「自由独唱」などと呼ばれた。そのような野口の歌を「純日本式」に、自分の作品を「西洋」の手法に位置付けている。このように中山晋平は基本的に西洋音楽の手法を用いた作曲家として自己の作品を解説している。

中山が述べている「純日本式」のような、より日本的な音楽との比較を行い、自身の作品を西洋側に位置付けたり、ある種の謙遜を行ったりという言説は、決して彼に特有のものではない。1930年代ごろは、レコード流行歌や童謡などに用いられる日本音階が、あくまでも西洋の音階をつかったものであり、より正当な日本音楽の近似的なものでしかないという断りが記載されていることが多かった。次の例は1933年に書かれた『童謡作曲の仕方』という書籍の一節である。著者の河村直則は、《うれしいひなまつ

⁴¹ 中山晋平「民謡作曲」『アルス西洋音楽大講座第7巻』アルス、1929年、13頁。

り》や《かもめの水兵さん》の作曲者、河村光陽という名前がより有名だろう。

日本音階は、勿論、この十二平均率の各音程とは合致していません。けれど、自づと近似した、音のあることは事実です。それ故、この近似音を便宜、適用して、日本旋法に立脚したものを作ることは可能であります。或は、識者は其の非を責めるでせう「それでは日本の味が出ない。それは、馬鹿気たことである」と批難されるに違ひありません。⁴²

「近似音」によって「日本旋法に立脚したもの」に作ることで、「識者」が批判するというのは、現在の視点から見るとずいぶん奇妙にみえる。また「日本音階」が「十二平均率」と本来一致していないという指摘も自明なものに感じられる。このような注意をわざわざ書き記す必要があったということはつまり、彼らは自身の作品に用いた手法を、和洋折衷によるものとして、正統な日本的なものには至ることができない、ある種中途半端な「近似」として捉えていたと考えることができる。

しかし、中山は1930年代の中頃から自分の作品を以前より、いっそうはっきりと伝統を受け継ぐものとして論じる様になる。1935年の『アルス音楽大講座』における「流行歌の作曲」という論文では、自分の作品を音階から次のように5つに分類している。

- A、短旋法—《波浮の港》《浅草の歌》
- B、(イ) 長音階学童旋法—《ゴンドラの唄》《雨降りお月さん》
(ロ) 短音階学童旋法—《東京音頭》《東京行進曲》
- C、田舎節系民謡音階—《出船の港》《青い芒》
- D、都節系民謡音階—《唐人お吉》《鴨川小唄》⁴³

ここでいう「短旋法」は、現在の旋律的短音階のことを、「学童旋法」は長音階の第4音と第7音がないヨナ抜き音階のことを指している。このように流行歌の旋律を音階によって分類してその特徴を論じるというやり方は、以降で述べる様に戦後の大衆音楽に関する研究の中で非常に大きなウエイトを占めることになる。中山晋平によるこの自作の音階による分類は、時期的にもかなり早いものである。

また、流行歌作曲における音階選択について「音階は単に長音階短音階とのみに限られてはおりません。長音階から派生した所謂学童旋法もあれば我国の古来からの音階たる田舎節、都節等の音階もあり、(略)“先ず音階から”これは作曲するものの標語と

⁴² 河村直則『童謡作曲の仕方』シンフォニー楽譜出版、1933年、108～109頁。

⁴³ 中山晋平「流行歌の作曲」『アルス音楽大講座』アルス、1935年、第4巻、178～179頁。

見ても差し支えないでせう。」⁴⁴と述べ、その音階選択がいかに大切であることを強調している。また、自身の作品にも用いた「田舎節」や「都節」などを「我国の古来からの音階」と、はっきりと古くからの日本の伝統に連なるものとして考えている。以前のような自分を西洋音楽の技法を用いる作曲家とする論じ方とはずいぶん様子が異なってきたのである。すでに、レコード流行歌における音階が、本来の日本音階の近似的なものでしかないという意識は薄い。この音階の同一性という根拠は、日本の伝統とレコード流行歌の間の繋がりを論じる際に、強い影響を与えたと考えられる。

時代は降って戦後 1950 年、中山の亡くなる 2 年前に書かれたものである。中山は既にそれほど活発に創作活動を行なっておらず、レコード業界の第一線からは退いていた。ここで彼はなぜ子供に流行歌ばかりが歌われ、唱歌が歌われないのかという問題について述べている。

誰もが知つて居る通り流行歌は学校唱歌に比べて甚しく「日本的」であると云うことである。流行歌の大部分は日本の民族が過去の幾世紀かを費やして彼等の言葉の上に彼らの情懷を託する為めの、即ち「民族の歌謡芸術」として相当の研ぎをかけて来たところの民謡からその糸を引いているのに反して学校唱歌は西洋の系統を引き西洋音楽の約束に従つて作られて来て居る。そこに一方が飽くまでも「自分のもの」であり他方が借り物でしかあり得ない弱さもどかしさがありはしないか。

ここでは、流行歌をはっきりと「民謡」から伝統を引き継ぐ「日本的」なものであるとしている。彼の主張は「民族の歌謡芸術」たる民謡の系譜にある「流行歌」に対して「西洋の系統」であり「借り物」でしかない学校唱歌が歌われないのは当然の帰結であるとするところにある。これは 1930 年ごろの中山の控えめな流行歌擁護とは打って変わって、大胆に唱歌批判を行なっている。彼はもはや西洋音楽の技法を用いる作曲家ではなく、日本の民謡の系統を引いた作曲家として自己を価値づけているのである。

こうした変化は、中山がすでに押しも押されぬ老大家となっていたことも影響があるだろうが、おそらくそれだけではない。1930 年代以降日本がファシズム国家へと傾斜していく中、流行歌の哀調という特徴に積極的な契機を見出して論じることは、特に日本主義的な言説において定着していった。そこで主張されるのは、ジャズなど米英の音楽に対する苛烈な非難であり、いかに日本の音楽が優れているかを論じるものだった。そしてそれはコロニアリズムの図式に現れていた西洋に対する劣等意識をそのまま裏返したような議論であった。

次に示すのは、野島忠太郎『日本心理学序説』である。心理学と銘打たれているが、

⁴⁴ 前掲書、177 頁。

現代における狭義の心理学の意味とはかなり異なったものであり、日本歌曲や世阿弥、さらに武道における修業論について、ショーペンハウエルやソーンダイクの学説を踏まえて縦横に論じるものである。また、この本には国民精神文化研究所の紀平正美による序が付されている。それによるとこれは「日本の心理学」を組織する試みであり、「個人主義の国々に於ては最早行き詰まりに居るに際し、我等日本にのみ、此事を可能と云ふ展望が与へられて居る」と述べてられている。この「個人主義の国々」というのは当然西欧諸国を指している。西欧諸国の「行き詰まり」に対して日本の独自性を称揚するのである。時代の刻印をはっきりと受けた日本主義的なこの書籍において現れるのが、唱歌などをはじめとする西洋音楽が借物であるということと、日本音楽の特徴は哀調にあり、それに積極的な契機を見ろという認識である。

不幸にして我々の学校時代に於ける唱歌は何れも西洋流歌曲の借物であつて、何等心に残されたものを持たない。(略) 近来の日本曲の復活は学童にとって非常な幸福である。彼等は自分の歌を持ち得た。「大国主命」や「おたまじやくし」に僅に命脈を保つてゐた日本的歌曲が「あの町此の町」「青い目の人形」「濱千鳥」「叱られて」などへの展開を見せてゐることは見逃し得ない。それが又青年学生に於ける「白菊」や「あゝ玉杯」、俗間の「枯すゝき」から勝太郎小歌へ迄の発展と一脈共通の系統を曳くものであることは争えないであらう。(略) そして其処に我々は悲調乃至悲壯調を見逃すことは出来ないのである。⁴⁵

野島は、「唱歌は何れも西洋流歌曲の借物」でしかなくそのために「心に残されたものを持たない」と述べ唱歌教育を批判する。だが、彼は近年「日本曲の復活」がなされておき、それが「学童」にとっていかに「幸福」かということ述べている。また、野島は「日本的歌曲」がもつ特徴を「悲調乃至悲壯調」に見出しておき、その「一脈共通の系統」をいくつかの具体例から述べている。そこで挙げられるのは《あの町此の町》《青い目の人形》《濱千鳥》《叱られて》といった大正時代の童謡運動において書かれた作品、さらに商船学校寮歌《白菊の歌》や、旧制第一高等学校寮歌の《嗚呼玉杯に花うけて》など青年学生の歌としての寮歌、「枯れすすき」つまり《船頭小唄》から小唄勝太郎までの日本調流行歌も「悲調乃至悲壯調」の類似によって括られて、その「発展」が肯定されている。これらこそが借り物でない「自分たちの歌」なのである。

ただし、レコード流行歌がその当初において日本的なものとして自らを規定していたわけではなかったということは既に見てきた通りである。また、童謡も当初は都市部の裕福な新中間層を対象としており、舶来文化へのエキゾティズムを強く表現したモダンな音楽と日本の伝統的なわらべうたを色濃く反映した音楽の複合であると近年の研

⁴⁵ 野島忠太郎『日本心理学序説』章華社、1935年、46～47頁。

究において論じられるものである⁴⁶。ほかにも寮歌は、本来長調の唱歌調で作曲されたものが、歌われていく中で短調化していったこともよく知られている。

もはや野島の議論において、これらの曲が五線譜によって記されるという意味で西洋的な技法を用いているという意識は見られなくなっている。既に童謡も寮歌も日本調流行歌も和洋折衷の曲ではなく、まぎれもなく「日本的歌曲」となっている。

一方、欧米の大衆音楽、特にジャズとの比較から、日本の大衆音楽の連続性が述べられることも多い。8月にはサイパン島が陥落し、10月にはレイテ沖海戦で敗北するなど戦局の悪化が決定的になっていた1944年、雑誌『音楽知識』11月号には「敵米鬼音楽の正体」という記事が載っている。アメリカへの敵愾心を煽ることのみを目的としているようなこの記事は当時の日本放送協会音楽部副部長、丸山鉄雄とジャズピアニストの和田肇の対談である。丸山がいかにかアメリカのジャズが有害な音楽であるかということに熱弁し、和田がそれに追隨していく記事だが、次の様な一節が出てくる。

丸山 日本のいはゆる艶歌だね。艶歌の流れを受ける流行歌の方が余程いい。日本の流行歌はジャズの影響を受けてから歪曲された。元来日本の流行歌は三味線音楽の流れを汲むものと、昭和になってからジャズ音楽の影響を多分に受けたものと、二つの系統がある。流行歌を排斥する論者としては、両方いかんといふのもあるし、ジャズの雰囲気撒き散らせるものはいかんといふ論者もある。しかし、日本的な流行歌そのものは決して排斥すべきものぢやないと思ふ。⁴⁷

丸山は日本の流行歌が「三味線音楽の流れを汲むもの」と「昭和になってからジャズ音楽の影響を多分に受けたもの」とに分ける。ジャズは悪い音楽だがより伝統的な「三味線音楽の流れ」を汲んでいる「日本的な流行歌」は悪い物ではないというのが彼の意見である。ジャズよりは日本調の方がましということだ。このようにレコード流行歌を論じる際、このジャズ対日本調という対比が頻繁になされるようになっていった。この大雑把な対比によって、日本調流行歌にあった様々なジャンルは、その細かな違いよりも類似のほうが目立つようになる。股旅物も小唄も新民謡も同じように日本調流行歌と呼ばれるようになっていくのである。

日本調流行歌を伝統の系譜の中に位置付け、それをポジティブなものとして評価する言説は1930年代以降、徐々に広まっていたことを論じてきた。しかし、次の点について注意をしたい。それは、既に花柳文化が伝統的なものとなった現代の視点から考えると、レコード流行歌のなかに一つの繋がりを見出し、近世邦楽からの系譜のもとに位置付けていく言説は自然なものに見えるが、当時の音楽科教育の関係者たちにこれら

⁴⁶ 井手口彰典『童謡の百年』東京：筑摩書房、2018年、41～43頁。

⁴⁷ 丸山鉄雄、和田肇「敵米鬼音楽の正体」『音楽知識』2巻11月号、1944年、11頁。

の言説が広く受け入れられていた訳ではないということである。このことは、戦時下において日本調流行歌に対しても極めて厳しい批判と統制が行われていたことから裏付けられるだろう。

1934年には、改正出版法の施行によって、内務省によるレコード検閲が始まる。メーカーに対し「自発的原盤破棄」が内務省から命じられた。芸者歌手の中では、美ち奴《あゝそれなのに》などが扇情的であるとして特に問題視された。他にも取り締まりの対象となった曲をいくつか挙げれば、1936年ビクターの《忘れちゃいやよ》が「あたかも娼婦の嬌態を眼前に見るごとき官能的な歌唱」であるとして、1937年ポリドールの「裏町人生」が「不健全な思想を表すもの」であるとして、1940年コロムビア「湖畔の宿」が「いかにも脆弱く女々しく感じられ、唾棄すべき懦弱さであり、あまりに感傷的にすぎる」として処分を受けたとされる⁴⁸。

このように内務省が排斥しようとしたのは、暗い歌詞内容や哀調をもった楽曲であり、そこにある頹廢的気分であった。また、官能性、女々しさなども批判されるものであった。より厳しく排斥された米英の大衆音楽よりはましというだけで、日本調流行歌やそこに含まれる哀調は依然として不適切なものであった。

そしてこのような価値観は、政府の人々にのみ共有されていたわけではないことが戦時下の娯楽の統制に関する研究で主張されている。金子（2021）は、美ち奴《あゝそれなのに》の取り締まりについて詳しく研究を行っており、その取り締まりが「投書階級」と呼ばれた中間層の意向にかなり規定されていたということを明らかにしている。新聞や放送局、内務省レコード検閲関係などに寄せられた投書を中心に問題となった曲に対して場当たりの統制が確立していったという。

また金子はこの「投書階級」が、政治学者の丸山眞男がいう「亜インテリゲンチヤ」と親和的なものであるとする。この「亜インテリゲンチヤ」とは小工場主、小売商店主、小地主、教員、村役場の吏員・役員、僧侶、神官からなる人々で、丸山はこの階層がファシズムの担い手となっていたと論じたことが有名である。それに対して「本来のインテリゲンチヤ」はサラリーマン、文化人、学生からなる人々である。⁴⁹「投書階級」がレコード検閲に対して親和的であり、むしろ検閲を積極的に求めていったということは、教員層もまたレコード取り締まりに対して肯定的であった可能性が高いと推測することができるだろう。

また何が有害な曲であるかはかなり場当たりのに変更されることがあったようである。全ての哀調が有害であると考えられていたわけではもちろんなく、細かな区別がなされていた。上田（2007）は、「亡国的」として教育領域から排除されていた中山晋平

⁴⁸ 古茂田信男、島田芳文他編『新版 日本流行歌史 中巻』東京都：社会思想社、1994年、15～16頁。

⁴⁹ 金子龍司『昭和戦時期の娯楽と検閲』東京：吉川弘文館、2021年、82頁。

によるヨナ抜き短音階のメロディが、皇紀 2600 年、つまり 1940 年において「建国」の名のものとして《建国音頭》として教育化されたことを論じている。そしてこの曲は「愛国感情」に満ちた曲と評されたのである⁵⁰。このような事例からは何を有害な哀調とするかはかなり曖昧なもので、ある意味柔軟な運用が可能であったといえるだろう。実際の楽曲それぞれをどのように評価し、位置付けるかといったことは、かなり曖昧な点が多く論者ごとでもかなり異なっていた。

ここまで、1930 年代から 1945 年までの時期において、レコード流行歌に一つの連続した繋がりを見出す言説が定着してきたことを見てきた。その系譜を見出すための要素には近世邦楽からの連続性や哀調という類似性、欧米の大衆音楽との比較などがあった。また時期的には、中山晋平による音階による分類もほとんど同時である。

そして、これらの言説を、戦後に逆の立場から用いたのが園部三郎だった。GHQ の指導のもと、教育の領域においても多くの戦後改革がなされていったことはすでによく知られているが、レコード流行歌を伝統のもとに位置付ける言説が音楽科の教師たちに広く共有される価値観ではなかったということは、さほど変わらなかった。また、子どもがレコード流行歌ばかりを歌って、音楽科教育の十分な効果が得られないという問題意識自体もしっかりと戦後まで継続された。1950 年前後の雑誌『教育音楽』でも、流行歌の対策の特集が組まれたり、流行歌についてどう考えるかについての生徒の作文を掲載したりと忙しなく議論が行われていたのである⁵¹。そして、流行歌の作曲家たちは相変わらず音楽教師たちから糾弾される存在であった。

このような状況のもと現れたのが園部三郎「現代流行歌曲について」という論文である。彼ははっきりと日本調流行歌を日本の伝統を継承するものとして記述した。この論文はこれまで本節で述べてきた様々な論じ方を複合的に用いているのである。

園部は 1906 年生まれ。東京外国語学校仏語科を経て、遅くとも 1936 年ごろには音楽評論家として活動しており、当初はフランス語講座やピアニストに関する記事を書いていた。戦後は、左翼系の雑誌に記事を書きつつ、大衆音楽に関する研究をおこなった。そして、鶴見俊輔、丸山眞男らによって主催された「思想の科学研究会」に参加し、1950 年『夢とおもかげ』に、上述した「現代流行歌曲について」という論文を書く。さらに 1962 年にはこの論文の内容を敷衍し、通史的に考察した『日本民衆歌謡史考』を書いている。特に後者の園部による文献は頻繁に参照され、少なくとも 1980 年ごろまでの流行歌に関する研究の基本となったといつて良いだろう。

1950 年のこの論文において、園部は日本調流行歌を日本の伝統を受け継ぐものとして描き出したが、それは擁護するためではなく、「日本的」であるからこそ批判される

⁵⁰ 上田誠二「音楽教師から敵視されたメロディの教育化—「東京音頭」から「建国音頭」へ—」『教育学研究』第 74 巻第 1 号、日本教育学会、2007 年、23 頁。

⁵¹ 例えば『教育音楽』1948 年 7 月号や 1950 年 5 月号などの特集記事がある。

べきであると論じた。中山晋平たちが肯定したものを、民衆のもつ「非近代性」「封建性」であるとしたのである。

園部は、流行歌を研究する場合に歌詞だけの分析では不十分であるとし、その「音楽的要素」、つまり「リズム、メロディ、ハーモニー（和声）、音階と旋法、拍子、音程など」や「人間の声」、「楽器の性質」までをその分析の対象としなければならないと指摘した。その中でも、歌手の発声と歌唱法、さらに旋律の音階分析によって流行歌がいかにかに日本的な特徴を持っているかということを示していくのである。

まず、彼は流行歌の歌手の発声について分析を行う。それによると「流行歌手のほとんど全部は日本の伝統的な発声法を用いることによって、民衆の人気をはくしている」という。しかし、上述したように流行歌の歌手は、鶯芸者を除くと東京音楽学校の出身者が多く、オペラ風の発声による歌唱を行っていたはずである。これは一体どういうことだろうか。

たとえば、最も洋楽的発声に熟練しているはずの、藤山一郎、渡邊はま子、松原操なども、音楽学校時代練習した洋楽的発声法を今ではかなり失って、特殊の発声法をもっている。(略) 洋楽的発声法をまもっていくと、日本歌曲の伝統的歌唱法の中に含まれている哀傷的な感じが出ないからである。また、マイクロホンを通じてうたわれる流行歌に特殊な官能性を表現するためには、洋楽的発声は全くちがった健康さをもっているからである。⁵²

園部は藤山一郎、渡邊はま子、松原操といった東京音楽学校出身の流行歌歌手たちを挙げ、彼らの歌唱は「洋楽的発声法を今ではかなり失って」しまっているという。なぜなら彼らの歌唱の中に存在する「哀傷的な感じ」や「官能性」は、「洋楽的発声法」にはないものだからだ。

彼は「洋楽的発声法」と「邦楽的発声法」をはっきりと区別する。ここでいう「洋楽的発声法」は「数千の聴衆を包容しうる大きなホールのすみずみまで声をひびかせる」ような「人間の生理に合理的なもので、また声の人工化を極度に必要としない自然の方法」であるのに対して、「邦楽的発声法」は「お座敷的性格あるいは封建時代の小劇場内」で用いられる「共鳴の方法が不自然」で「自然に生れる声の性質と、口形あるいは声の質をこまかな技巧で変化することによって、おぎなわなければならない」ようなものとするのである。

健康的で自然な「洋楽的発声法」と、哀傷的・官能的な「邦楽的発声法」というコロニアリズムの図式に基づいた議論はここにもはっきりと現れている。このような対比

⁵² 園部三郎「現代流行歌曲について」思想の科学研究会編『夢と面影』東京：中央公論社、1950年、171～172頁。

による発声法についての言説が、音楽科教育においては1970年ごろまで見られたということは、序章で述べた通りである。

園部が「邦楽的発声法」と呼んでいるものは、クルーナー唱法に代表されるようなマイクロホンの性能の向上によって生み出された独特の歌唱法のことであると考えられる。これらの歌唱法を伝統的な邦楽との関係から論じるのは、現在では一般的とはいえない。しかし、園部はこの流行歌の歌手たちの唱法がマイクロホンという新しい技術と海外の流行歌からの影響によって生み出されたものだということを認識していなかったわけではない。

マイクロホンによって、外国の流行歌手の人工的な歌唱法を多分にとり入れているという点に全く独自なものがあるわけだ。(略) まるで耳もとでささやかれるような一種の親近感をあたえると同時に、くすぐるような官能的抒情性を生み出すのである。このことが日本の流行歌手のみがもつといえるアワレッポイ声の性質を生み出すのである。⁵³

日本の歌手たちがマイクロホンを通じて歌うことで「外国の流行歌手の人工的な歌唱法」を取り入れているということをはっきりと認めている。ただ、これによって生れる歌唱法は、「耳もとでささやかれるような」ものであり、その性質は「官能的抒情性」であり、「アワレッポイ声」に集約されるものなのだ。園部にとって官能的な哀調こそが日本的なものを示す性質であり、この性質を持っていることが伝統からの連続性を担保するのである。

さらに、園部は流行歌の歌唱法が、伝統的な邦楽の直系であるということの特徴づけるために「ユリ」「コブシ」について論じる。

邦楽でいうところの「ユリ」ないし「コブシ」という特殊の歌唱技巧である。(略) これは声をふるわせるのでなくて、ふしまわしに特殊の装飾的变化をあたえる方法である。日本音曲の大部分、清元、長唄、謡曲などの歌詞の語尾にある母音に主としてこの変化があたえられる。(略)

この「ユリ」という歌唱法は徳川時代に、庶民音楽としての三味線音楽が発達した時に、いわゆる艶物語という名において、人間感情の表現が拡大されることによって本来の「ユリ」が一層官能的な性格をもつにいたったとおもわれることである。とくに三味線音楽の根底が、江戸を中心とした花柳の地にあったということから、その頹廢性は人工的な表現を求め、過去の伝統的な音楽の「ユリ」と全くちがった

⁵³ 園部、前掲書、172頁。

ものになったのである。⁵⁴

ここでは、流行歌の歌唱技巧として「清元、長唄、謡曲」からの歴史をもつ「ユリ」や「コブシ」と呼ばれる「ふしまわし」が存在していることを主張している。ただし、園部はこの歌唱技巧を流行歌の由緒正しさを証明するために論じているわけではない。それは克服すべき官能性と哀調との繋がりを示すものである。したがってこの「ユリ」は、「三味線音楽」が長く「花柳の地」にあったことによって「過去の伝統的な音楽」とは異なってしまったというのである。そしてその性格はやはり「官能的な性格」なのだ。

つづいて、園部は「最も人気があり、最も生命の長い」古賀政男の作品の分析に移る。当時のレコード流行歌界の王者であった古賀の作品が、如何に日本的であって乗り越えられるべきものを明らかにしていくのである。まずは、その音階についてだ。音階から伝統邦楽との繋がりを論じる方法は、すでに1930年代の中山晋平の自作への擁護の言説などで見られたことは上述の通りである。園部はこの論じ方を採用しつつ、より一層古賀メロディが日本的なものであるかのように書く。古賀メロディがなぜ「日本歌謡」と同じ「哀愁」を持っているのか、その「根本理由」を次のように述べる。

その根本理由の一つとして旋律の基本であるところの陰旋法が、古賀歌謡のほとんどすべてをつらぬいていることをあげねばならない。日本音楽の旋法は次の二つが基本的なものになっている。この二つのうち、都節（陰旋法）は、三味線音曲、箏曲の基本となるもので、一種の哀感をふくんでいる。田舎節（陽旋法）は、主として民謡あるいはその土俗歌謡の基底にあるものであって、陰旋法にくらべてやや明るさをふくんでいるが西洋音楽のような明解さはない。⁵⁵

彼は、古賀の作品が「陰旋法」によっていることがその「哀愁」の根本理由であると論じるわけだが、ここで古賀メロディに用いられる「都節（陰旋法）」は、「三味線音曲、箏曲」で用いられるものとまったく同じものであるかのように述べられている点に特徴がある。しかし、上述したように1930年ごろにおいてレコード流行歌に用いられる日本音階は、あくまでも折衷的な技法であることが強調され、日本的な雰囲気や完全に出すことができないものとして論じられていた。しかし、1950年の園部にあってはそういった音階の微妙な差異は捨象されているのである。

続いて、園部は古賀の作品がリズムにおいても和声においても極めて画一的で、いかに非近代的な代物であるかを論難していく。さらに、この非近代性をさらに強く示すの

⁵⁴ 園部、前掲書、176頁。

⁵⁵ 園部、前掲書、185頁。

が「説話的音楽性」である。園部によるとこれは、「最低音から出発して、たちまち最高音が出る」ようなフレーズのことで、これは「浪花節その他日本の音芸の「語り物」によくみられるような説話的な開曲」であるという。これを古賀の代表曲《湯の町エレジー》のフレーズを具体例としながら説明していくのである。そして園部は、これまでの議論を総括するように、《湯の町エレジー》について次のように述べるのである。

「エレジー」は、浪花節の原始的音調におちることからすくわれ、辛うじて江戸三味線の趣味を保ち、しかもギターという近代楽器と、マイクロホンという文明の装置と、そして、多少西洋がかった歌手の声の質（発声法ではない）とによって、完全に「前近代的近代性」ともいうべき「国籍不明」の怪物が生まれるのである。

56

ここまでみてきたように園部は、さまざまな音楽的観点から、古賀の作品に代表される日本調流行歌が、いかに日本的な性質を受け継いでいるか、つまり前近代的なものであるかを強調して論じていた。だが、この「前近代的近代性」ともいうべき「国籍不明」の怪物」という表現を見ると、古賀作品の折衷性をしっかりと見抜いてもいたのである。ではなぜ、その前近代性を強調したか。それは別の大衆音楽に近代的なもの、つまり進歩の可能性を見ていたからである。1950年当時の園部はブギウギの流行にその端緒を見出そうとしていた。

ブギ・ウギがあたえるものは人間の愛情や本能を、ただ不浄なものとして教えられてきた日本の民衆が、はじめて本能の姿を、自然と目にみ、きき、そして自らの肉体にその衝動をうつしえた原始的な官能のよろこびである。そのかぎり、たしかにブギ・ウギは一種の解放性をもっている。(略)

今日の都会の民衆がすでに過去のお座敷的芸に魅力を失い、より肉体的な動的な娯楽に興味を感じつつあることを笠置のブギ・ウギから学びとらねばならない。そして、肉体露出のケイコウにマユをひそめて批判するだけでなく、それよりも高い民衆芸術あるいは民衆娯楽の創造の、すべての民主的芸術家が動員されるべきであろう。⁵⁷

この「ブギ・ウギ」は当然、1947年に笠置シズ子の歌った《東京ブギウギ》のことを指している。ここではその激しいリズムや躍動的な笠置シズ子のパフォーマンスは、「原始的な官能のよろこび」であると捉えられ、抑圧されてきた「日本の民衆」を「解放」するものとされている。民衆が「過去のお座敷的芸」、つまりこれまで述べてきた

⁵⁶ 園部、前掲書、192頁。

⁵⁷ 園部、前掲書、199頁。

鶯芸者たちや、近世邦楽に分類される小唄、端歌などではなく「肉体的な動的な娯楽」を好むようになりつつあったことは、確かに園部にとって進歩であると感じられていた。

「ブギ・ウギ」のようなより「近代的」な大衆音楽が流行しつつあった当時の状況において、古賀政男の作品に代表されるような日本調流行歌、つまり「前近代的近代」が存続していたことは、園部にとって日本の近代化を阻害する要因として見えていたのである。その前近代性を強調するために、園部の議論は日本調流行歌をしっかりと日本の伝統の系譜に据え付けた。このような議論の構成上の問題と、近代主義者としての自身の立場を明確化するための戦略的な記述である点を理解する必要があるだろう。

ただし、ブギウギが封建制からの「解放」であるというような議論は、園部の以降の著作において放棄されているとあってよい。ブギウギは、近代化への道標とはならなかった。だが、当時において彼の議論は、丸山眞男、大塚久雄など日本社会の「封建性」を批判する近代主義者たちの研究に類似したものであり、それほど突飛なものであったわけではない。

また、園部は日本の伝統音楽の封建性を厳しく批判したわけだが、こういった言説は当時西洋音楽を学んだ人々にある程度共有されていたものだった。園部が特別に反日本主義であったわけではない。1948年の『教育音楽』には、音楽評論家の野村光一による次のような文章が掲載されている。

我が国には古くから我々の個有の民族音楽、即ち民謡が在った。その他支那、南洋から渡来した琴、三味線等の楽器を基調とした都会の文化的音楽、邦楽なる物が存在した。之等は既に徳川時代にその形態を完成してしまい、明治以後は文明の潮流に添うことなくその儘停滞して、保守的な旧態を保持するに過ぎなくなつた。従つてこれは文化的な意味から見れば、時代に置き去りにされた敗残者と云うしか他に云いようが無い。(略) それと現代の潮流をなす洋楽系統音楽とは別の途を辿っているものであるから、その間に摩擦が起こる筈はない。或る意味で一方は亡びゆくものであり、他は新しく興るものだからである⁵⁸

野村は「我々の個有の民族音楽」としての民謡と「都会の文化的音楽」である邦楽は、「文明の潮流に添うことなく」、発展とは無縁なものであったとし、そういった音楽を「時代に置き去りにされた敗残者」とまでいうのである。現代ではまったく受け入れられそうもないが、1948年の日本はGHQ占領下の非独立国であり、事実「敗残者」であった。「新しく興る」西洋音楽に日本の将来の可能性が見出されていて、邦楽や民謡は「亡びゆくもの」だったのである。

⁵⁸ 野村光一「地方の音楽文化」『教育音楽』東京：音楽之友社、1948年、4月号、3頁。

1950年代の前半までは、極端なまでの日本音楽に対する忌避やその欠点の克服を主張するような言説が多く見られる。これらの中では、西洋に対し、いかに日本が遅れているか、封建的な状態にあるのかということが強調された。園部は、レコード流行歌の中でもより封建的な古賀メロディと、近代への可能性をもつブギウギを区別したわけだが、より単純に人々が流行歌を歌うこと自体が封建性とのつながりのようにも論じられることもあった。

民主主義と自由のはきちがいから、指導者の言などには耳を貸さず、或は学校には秘密に、種々な問題を起こしつつある。(略)

或る町の中学生は、アコーディオン、ギター、管楽器などで、町の忌まわしい歌謡劇団やレビュー団に加わり、津々浦々、山間の町から村へと旅興行を続け、これを取りまくアンチャン蓮と兄弟分の関係をつくっている。このようにして自由のはきちがいは封建的な悪習と結びついてしまうのである。また或る小都市では、中学校と女学校の有志生徒達が音楽指導者なしに混声合唱を始めた。学友会の催しは生徒の自由と勝手にきめて、「あなたとわたしと…」のような流行唄、歌謡曲を歌い、音楽教員を出しぬく。⁵⁹

「民主主義」と「自由」という戦後における新しい西洋的価値を、正しく理解できない生徒たちが歌うのが「流行唄、歌謡曲」であり、不良生徒たちは「町の忌まわしい歌謡劇団やレビュー団」で、「アコーディオン、ギター、管楽器」を手に取り「旅興行」をしていた。この歌謡劇団やレビュー団では、おそらくレコード流行歌の演奏ばかりでなく大衆演劇の伴奏を務めていたものと推測される。少なくとも、こういった「流行唄、歌謡曲」は、もはや西洋的なものでなかったし、進歩とも無縁であった。日本の民衆の「封建的な悪習」としっかりと結びついたものだったのである。

このようにして、レコード流行歌の批判者たち、中でも西洋的な知識をもった近代主義者からも、レコード流行歌ははっきりと日本の伝統を受け継ぐものだと考えられるようになっていった。ただし、それは積極的な意味ではなく、「封建的」な日本の象徴、克服されるべきものとしてであった。

その一方で、レコード流行歌の擁護者たち、特に批判にさらされた流行歌の作曲家たちは、借り物である西洋音楽に対して、より日本的な要素を持つものとしてレコード流行歌を位置付けることで、批判に答えていた。《月月火水木金金》や《憧れのハワイ航路》などの作曲者である江口夜詩は、流行歌に向けられた批判に対して、逆に唱歌そのものの持つ問題を指摘する。

⁵⁹ 遠藤宏「地方音楽教育と教育制度の改革」『教育音楽』東京：音楽之友社、1948年、4月号、12頁。

従来の文部省唱歌は音楽的国民性を殆ど無視して作曲された外国流の旋律か或は又外国の歌曲をその儘取り入れたものなどが大多数であった様に思われる。日本人の血を受ける児童は歌う事に何等の楽しみも覚えない。(略)

学校唱歌というものを根本から改革して音楽的国民性に立脚して先づ何よりも歌い易い、親しみ易い旋律と楽しい歌詞による唱歌を与える事に依って校外に於ても之を自然の裡に口ずさませる様に仕向ける可きである。つまり子供達の流行歌、少年少女向の歌謡曲を与える事が最もいい方法ではないかと思う。⁶⁰

学校唱歌などではなく、「音楽的国民性」に合致した、「子供達の流行歌、少年少女向の歌謡曲」を与える方がよいというのが江口の主張である。ここでも「日本人の血を受ける児童」が自然に口ずさむような流行歌は、日本の伝統の中で位置付けられていると行ってよいだろう。つまり、戦後においてレコード流行歌の内のいくつかのジャンルは、批判者たちからも、擁護者たちからも、はっきりと一種の「日本音楽」とであるとみなされるようになったのである。

もちろん、この江口の主張は、当時の音楽教育者たちに真剣に受け止められた形跡はない。だが、江口のように学校唱歌を「国民性」に合わない「外国流の」ものとする価値観、つまり学校音楽をはじめとする西洋音楽が、日本人にとって借り物であるという問題自体はある意味、時代を先取りしていた。次節ではこの問題について考察する。

第3節 発展性の図式の変化と借り物の西洋音楽

前節で考察したように、戦後から1950年代において日本的であることは、特に西洋音楽を専門とする人々にとって「後進的」「封建的」であることとほぼ同じ意味といってもよかった。そのため日本的な音楽を強く糾弾するような言説を述べることも咎められるようなことではなかったのである。この日本的な音楽としてイメージされたのは、典型的には小唄、端歌などの花柳界との結びつきが強かった近世邦楽や、酒席などで歌われる「～節」と呼ばれたさまざまな俗謡だった。さらに、西洋音楽の優位性を強調する場合、歌舞伎や謡曲などのより権威のあるジャンルも、同様に封建的なものとされ批判されることもあった。そしてレコード流行歌も、この日本的性質をもつという理由で、つまりコロニアリズムの図式によって、正当化されたり、批判されたりしていたのであった。

⁶⁰ 江口夜詩「子供の生活と流行歌」『教育音楽』東京：音楽之友社、1949年、10月号、33頁。

以下では、戦後の音楽科教育における日本音楽に関する議論において、1970年代以降コロニアリズムの図式が解体されていく過程で、これまで批判されて来た日本調流行歌が擁護されるようになっていったことを示す。コロニアリズムの図式による大衆音楽批判がその正当性を失っていくことで、人々の大衆音楽に対する価値観が変化していったのである。

これまでみてきたように、戦後すぐの時期において、現代からみるとやや過激ともとれるような日本音楽批判が行われていた。しかし一方で、戦後すぐの音楽科教育において日本音楽はまったく無視されていたわけではなかった。学習指導要領においても、教科書教材においても、全体に占める割合は非常に小さくとも確かに日本音楽は音楽科教育の一部をなしていた。

例えば、すでに1947年度の学習指導要領試案では、小学校の4学年以降で日本の伝統音楽を学習するように位置付けられており、鑑賞教材として《六段》や《正調追分》などが示されていた。だが、この指導要領の執筆者であった諸井三郎は日本音楽についてそれほど肯定的でなかったことはすでに序章でも見た通りだ。諸井はある種の矛盾状態にあったと推察できる。つまり、日本の民衆はより高尚な西洋音楽を理解できるように高められるべきだが、一方で日本人の教育としてその民族的な伝統も無視することができないという状態だ。そしてこの矛盾状態は、諸井だけのものではなく、戦後の音楽科教育においてある程度共有されていた問題であった。

そしてこの矛盾状態を調停する考え方として、日本音楽の「発展性の図式」が存在していたのである。これは伊澤修二以来の「国楽創成」の考え方を受け継ぐものであり、新たな国民音楽の創造のために、日本の伝統的な音楽の中からもなんらかの発展性のあるものを選びとることを主張するものだろう。そしてこの発展性の図式は、コロニアリズムの図式の一つのバリエーションであったと考えることもできる。なぜなら、この発展性は進んだ西洋的知識と日本の伝統的な特徴を融合させるといふ、一種の和洋折衷によってイメージされていたためである。また、この音楽の発展性の図式において、日本音楽の特徴の内でも発展させるべきものとそうでないものの区別が生まれてくる。これが大衆音楽批判へ繋がるのである。

諸井は、1947年の『音楽教育論』において次のように日本における「音楽の発達」のためにさまざまな音楽の間に関連を作っていくことが必要であると論じている。

日本における音楽の主要な要素は浅草的なものと、日比谷的なものと、教室的なものと、それに伝統的なものとに一応分けられようが、それらのもの間に共通な地盤が存在してゐないことは、何といたってもわが国における音楽の発達に大きなマイナスとなっている。これらの諸要素の間に太い関連をつくってゆくことは音

楽の発達を軌道に乗せる上から非常に大切である。⁶¹

諸井によると日本の音楽は4つのジャンル、つまり「浅草的なもの」大衆音楽と、「日比谷的なもの」西洋古典音楽と、「教室的なもの」教育音楽と、「伝統的なもの」伝統邦楽とに分けられる。そして、これらの間に「共通の地盤」がないことが「音楽の発達」の上で阻害要因となっているという。その関連を作り出すことの必要性が論じられる。そして、この「音楽の発達」は明らかに、日本の民衆の持つ感覚が西洋的なものに高められる道筋としてイメージされていた。そして諸井は次の様に続けている。

短調は必ずしも消極的な悲哀的な退嬰的な感情のみを歌うものでなく、ベートーヴェンの第五或は第九交響曲の如く壮大な悲壮美をもよく表現し得るのである。日本人の好む短調はそのやうな壮大な悲壮美ではなく、甘い哀調感である。(略)日本人の哀調感を壮大な悲壮美へ高める素質を培養するものは教育である。そこでわれわれは短調の基礎となつてゐる長調の音感を確立することから始め、これを基礎として関係調である短調を把握し、最後に一つの変化として陰旋法・陽旋法を理解するのである。(略)長音階の音感を確立するといふことはそれが音楽の基礎であるからといふ理由が第一であるが、第二には、われわれに欠けてをりしかも明日の日本の建設に絶対に必要な健康性や明朗性を獲得するためでもある。⁶²

彼は「日本人の哀調感を壮大な悲壮美へ高める」ことを主張する。ここには明らかに発展性の図式とコロニアリズムの図式が透けている。日本人の好む「甘い哀調感」はそのままでは伝承する価値のないものであり、西洋的な「悲壮美」へと発展させられる必要があるのである。そしてそのためには、「長調」を基礎として続いて「短調」を学び、「最後に一つの変化として陰旋法・陽旋法を理解する」ことが必要なのだという。つまり、「浅草的なもの」、「日比谷的なもの」、「教室的なもの」、「伝統的なもの」の「共通の地盤」として「音楽の基礎」である長調を据える試みであり、それによって日本人の音感覚もより西洋的な「壮大な」ものへと変化していくことが目指されていたのである。彼は「壮大な悲壮美」の具体例として、ベートーヴェンの《交響曲第五番》と《交響曲第九番》をあげている。諸井は、伊澤修二流の和洋折衷による国楽創成というよりも、より西洋音楽をベースとした未来の国民音楽を思い描いていたのである。

このように戦後の日本音楽の発展性は、何らかの西洋化としてイメージされるものであった。そしてこれは諸井のみにみられるものではない。特に民謡の教材化においてこのような発展性の図式による言説がみられる。次の例は、当時東京音楽学校の教授で

⁶¹ 諸井三郎『音楽教育論』東京：河出書房、1948年、3頁。

⁶² 諸井、前傾書、29頁。

あった城多又兵衛によって書かれた、《会津磐梯山》についての教材解説である。

よい民謡を芸術的に香高くして、教材にとり入れ度いという考え方は我が国の音楽教育の始まったときから試みられて来ている。段々とその道はひらけて来ている。この会津磐梯山もその理念によって取り入れられたものと考えることができる。この曲は福島県会津の民謡であるが下総教授の編曲によってその価値はいよいよ高くなっている。曲は陰旋法。二拍子の明朗な曲である。編曲は混声四部であるから、単声の合唱にするときは編曲をしないといけない。歌詞も卑俗なものをさけて教育上さしつかえないものを再録しておいてある。⁶³

この《会津磐梯山》は、下総皖一の編曲による混声四部合唱の教材である。民謡に対して混声合唱化したり、ピアノ伴奏を付したり、日本音楽の文脈を無視し西洋音楽の技法による編曲をすることは、現在では批判されることも多いが当時は非常にポジティブに捉えられていた。西洋音楽の技法によって、民謡の旋律を処理することは「芸術的に香高く」することであり、「下総教授の編曲によってその価値はいよいよ高くなっている」のであった。ここからは西洋化によってより高度の音楽が生まれるという、発展性の図式を読み取ることができるのである。

さらに詳しくいうと、当時の発展性の図式は、西洋音楽史における国民楽派の作品のようなものを生み出すこととして考えられており、合唱編曲などの西洋化を施すことによって、民謡の持つ卑俗性を減らすことができるとも考えられていた。次の例は当時、東京高等師範学校附属中学校で教鞭をとっていた井上武士による《小原節》の解説である。

19世紀以後、ロマン派音楽の影響を受けて、国民楽派が起るようになってからは、各民族特有の民謡というものが非常に尊重されるようになった。(略)「小原節」「木曾節」というようなものは学校では取り扱わなかった。これはその芸術性の問題ではなくて、むしろ歌った時の連想や雰囲気をおそれたからである。(略)

この教科書に採用したのは岡本敏明氏が、昭和十一年の夏、九州旅行中に編曲して鹿児島で発表したものである。最後のはやし言葉のところだけが混声四部合唱になっているが、歌の部分は二声の輪唱の形である。これは旋律も美しいし、歌詞も健全なものであるから、真面目に歌えば、相当おもしろいし、また芸術的な味に出すことができると思う⁶⁴

⁶³ 城多又兵衛「会津磐梯山」『教育音楽』東京：音楽之友社、1949年、1月号、60頁。

⁶⁴ 井上武士「小原節」『教育音楽』東京：音楽之友社、1948年、1月号、62頁。

鹿児島民謡の《小原節》も、「二声の輪唱」として岡本敏明の編曲がなされることで音楽教材となる可能性が開かれたのであった。「真面目に歌えば」その教育的効果が十分に望めたのである。しかし、裏返してみれば民謡がもつ不真面目な性質というものが大きな問題として存在していたということでもあった。

国民楽派以降、「民族特有の民謡」の重要性が認められていたのに、「学校では取り扱わなかった」のはなぜか。それは「歌った時の連想や雰囲気」が教育に相応しいものとは思われなかったからである。民謡の持つ卑俗性というものを打ち消し、「真面目」な教材として変化させることが合唱編曲のような西洋的手法による処理によってなされると考えられていた。

日本音楽、特に民謡が教育に相応しくない雰囲気をもっているという感覚は、現代においては分かりにくいものになっているが、当時はかなりひろく共有された価値観であった。しかもそれは戦後すぐだけではなく、1960年代ごろまで継続してみられる傾向であった。やや時代は降って、1960年の雑誌『教育音楽』の読者質問ページには、民謡を家で口ずさんで親に叱られた中学生の疑問が掲載されている。

昨夕、勉強のあい間に歌うともなく「黒田節」が口から出てしまいました。すると父に「そんな酒飲みの歌う歌をどこでおぼえて来た?そんな不良じみた中学生は高校進学なんか絶対だめだ」と物凄く叱られました。この黒田節は先生から音楽の時間に聴かせていただいたメロディです。歌詞は私がいつの間にか聞きおぼえたのですが学校で鑑賞したものがどうして悪いのでしょうか?私はくやしくて涙が出ました。「黒田節」は酒飲みが歌うものだったのでしょうか。(山梨 H.H) (略)

おとなの人は、日本の民謡や労作歌などの優れた音楽まで、すべて四畳半の爪弾きを連想したり、酒宴の放歌高吟と結びつけておられる向があるのではないのでしょうか。もちろん野卑粗暴の歌詞が多いことは認めます。従ってそのようなものは教材にいたしません。(略)「佐渡おけさ」「木曾節」など有名な民謡は総て教科書にも載っていますが、決して人間形成に害を加えるような取扱いはいたしません。要するに、日本人として、日本古来の音楽について理解を深め、情操の陶冶に役立つためですからご安心下さい。⁶⁵

山梨県の匿名の中学生は、「酒は呑め呑め 呑むならば…」の歌い出しで知られる《黒田節》を口ずさんだことで親に、「酒飲みの歌う歌」なぞ歌うなど叱られてしまったという。少なくとも、《黒田節》のような歌は「高校進学」するような生徒に相応しい歌ではないと考える保護者が一定数存在していたと考えることができる。そして、この質問に対して井口晴弘という人物は、親に民謡の教育的意義についてしっかりと説明し

⁶⁵ 井口晴弘「質問の頁」『教育音楽中学版』東京：音楽之友社 1960年、1月号、71頁。

ていくことの必要性を説いている。それによると、日本の優れた音楽を一括りにして「四畳半の爪弾き」や「酒宴の放歌高吟」と結びつけることは正しくないという。《佐渡おけさ》《木曾節》など教科書に掲載されている「有名な民謡」についても「日本古来の音楽について理解を深め、情操の陶冶に役立てるため」に扱い、「決して人間形成に害を加えるような取扱い」はしないという。逆に言えば、こういった民謡を不適切に扱えば「人間形成に害を加える」可能性も想定されていたと読むこともできるだろう。このように民謡などの日本の音楽が教育において不適切な部分を含んでいるという観点からも発展性の図式が必要とされていたと考えられるのである。

まとめると、日本音楽と西洋音楽をなんらかの形で結合することによって国民音楽の創造を目指す発展性の図式にもとづく言説は、戦後になると伊澤修二の時代のような和洋折衷というより、西洋化の過程として構想されていた。さらに、この発展性の図式は国民音楽の創造というようなポジティブな目標からだけではなく、日本音楽が教育において不適切な要素を持っているため、その要素を排除するという意味においても語られていたのである。

だが 1950 年代の末ごろから状況は変化してくる。音楽科教育の領域においても日本音楽に対する見直しが起こってくるのである。そしてその過程においてこれまで糾弾されるだけであったレコード流行歌に対する価値観にも揺さぶりがかけられる。戦後すぐの時期に典型的にみられた、西洋に対するやや過度な理想化と日本音楽に対する卑下や忌避というコロニアリズムの図式が徐々に形を変えていくのである。そして発展性の図式も単なる西洋化ではなく、再び一種の和洋折衷として論じられるようになっていった。

1950 年代から 60 年代にかけて文部省と日教組が激しく対立したことが有名であるが、音楽科教育における日本音楽への見直しは官民の両方から行われた。1950 年以降の文部省の動向は逆コースともよばれ、戦後改革の見直し、揺り戻しが行われた。1950 年に天野貞祐文相が祝日には国旗掲揚、君が代斉唱が望ましいとする通達を出したことに始まり、1956 年には任命制教育委員会制度を定めた地方教育行政の組織及び運営に関する法律、教科書の広域採択を定めた教科書法、臨時教育審議会法をあわせていわゆる教育三法の問題が出されたことなどによって、愛国心の教育と教育の中央集権化という 50 年代の文部省の目指す方向性がはっきり打ち出された。

この時期に文部省によって主導された音楽科教育における日本音楽の見直しはこういった逆コースという動向とある程度連動していたといえるだろう。この時期の愛国心の教育について論じた代表的な例である天野貞祐による国民実践要領においても、国家における伝統文化の重要性についてはっきり述べている。しかし、戦前回帰、反民主主義的などとして、進歩派の教育学者などから批判された天野の国民実践要領だが、ここでも伝統文化は単に継承されるものとしてだけではなく新しく創造されるものとして考えられていた。国民実践要領は、1951 年に読売新聞に掲載されたものと、1953

年に天野貞祐の個人名で出版されたものと 2 つあり、それぞれ文言も異なっているが次に引用するのは 51 年に読売新聞に掲載され、広く議論を巻き起こした方のものである。

第 4 章、国家

(略)

2、伝統と創造 われわれは新しい時代を創造するためにはその国家の伝統に深く根ざさなければならない。創造は伝統を踏まえてのみできるものであり、同時に伝統は創造を通してのみ生きてくる。

3、国家の文化 それぞれの国家はそれぞれ個性的な文化を創造しなければならない。真の個性的文化を創造してはじめて世界的文化を創造することになる。⁶⁶

国民実践要領では国家の文化における「伝統」と「創造」の相補性が強調されている。いわく「創造は伝統を踏まえてのみできるものであり、同時に伝統は創造を通してのみ生きてくる」のである。単純に継承されるだけの「伝統」に価値をおいていないのだ。このような「伝統」と「創造」が補い合うことによって国家は「個性的な文化を創造しなければならない」のである。

西洋文化との融合という観点はここではさほど明確に述べられてはいないが、ここにも発展性の図式が存在している。保守主義者とされた天野においても、日本文化はそのままの形で継承される価値があるものとしてではなく、「新しい時代」のために不可欠なものとして存在していた。もちろん、「アプレ派」などと呼ばれた既存の道徳や価値観を無視するような戦後育ちの若者の台頭による諸問題なども念頭に書かれたものである国民実践要領という文書の性質を踏まえれば、新しい文化の創造に「伝統」が必要であるという天野の議論は十分保守的であったと読むこともできる。実際、前節で論じた園部などを筆頭に、1950 年ごろの進歩的な左派知識人にとって日本文化は克服すべき封建性にすぎなかったのである。

また、1950 年代の学習指導要領改訂で行われた日本音楽の拡充についても、単なる日本音楽の伝承ではなく、新たな「創造」の必要性によって論じられていた。例えば、文部省告示となり、法的拘束力をもつようになった 1958 年学習指導要領においては観賞共通教材としていくつかの伝統邦楽曲や民謡などが具体的に示された。小学校第 6 学年で《六段》、中学校第 1 学年で《春の海》《今様》、第 2 学年で《江差追分》、長唄《越後獅子》、第 3 学年で雅楽《越天楽》が指定された。この改訂について雅楽家の芝裕泰は、1960 年の雑誌『教育音楽』に好意的な見解を寄せている。

⁶⁶ 天野貞祐「国民実践要領」読売新聞、1951 年 11 月 17 日。

今回発表された昭和三十六年度より施行の中学校音楽科学習指導要領に、各種の邦楽が採り入れられて、日本古来の音楽文化に関心を持たせようとする文部省の方途は、我が国の音楽教育として誠に結構である。(略) 千年前の事例により、われわれ日本人に「日本音楽創造」の能力があることは立証されている。要は欧米音楽の研究消化と共に日本独特の邦楽研究が深く進められて、初めて「創造」の大事業が達成されるものと信じている。⁶⁷

「日本古来の音楽文化に関心を持たせようとする」文部省の方針を「誠に結構」と高く評価している。彼によると「千年前の事例」、これはおそらく雅楽などの伝統邦楽の形成を指すと思われ、ゆえに「日本人に「日本音楽創造」の能力がある」ことは明らかであるという。そして1960年当時において、芝は「欧米音楽の研究消化」と「日本独特の邦楽研究」の両輪によって、雅楽の誕生のような「創造」の大事業がなされると論じるのである。芝の言説にも発展性の図式が深く根付いていることがわかるだろう。

1950年代の日本音楽への見直しの中で、戦後すぐの発展性の図式によってイメージされていた西洋化という方向性は見直される傾向にあった。そこでは、明治時代の伊澤修二による国楽創成論のような和洋折衷が再び浮上していたのである。同時に過度な西洋の理想化と日本への蔑視というコロニアリズムの図式は緩和されつつあった。

しかし、実際にどのような新しい創造がなされるかは不明瞭なままにとどまっていたとあって良いだろう。1958年の学習指導要領に示された日本音楽の鑑賞共通教材に特に系統性が見出せないように、この時期の発展性の図式による言説もほとんど紋切り型の決まり文句にすぎなかったといってもよい。同じくこの改訂について「現場教師」として柿木吾郎は次のように述べている。

率直に云って、私は日本の伝統音楽は、過去のものではないかと思っております。(略) 音楽の様式として歴史的に見ると多分に中世的で、それぞれ発達の頂点にまで行っているのです、そのままの様式では恐らく、今後これ以上の前進は困難なのではないかと思われまます。祖先がわれわれに残してくれた文化遺産としての音楽、それは当然日本人として受け継ぐべきです。ちょうどわれわれが学校で日本の歴史を勉強して過去の日本の姿を知るように。⁶⁸

柿木は決して日本音楽を低く見ているわけではない。ただし紋切り型の発展性の図

⁶⁷ 芝裕泰「古伝「今様」について」『教育音楽中学版』東京：音楽之友社1960年、1月号、25頁。

⁶⁸ 柿木吾郎「日本音楽というもの-現場教師の発言-」『教育音楽中学版』東京：音楽之友社、1960年、29頁。

式には懐疑的である。日本の伝統音楽は「過去のもの」であり、すでに「発達の頂点」にあるものであるという。彼は「学校で日本の歴史を勉強」するように「文化遺産」として日本音楽を扱うべきであるとする。実際にどのようにして日本音楽を新しい創造へ昇華するのか、しかも音楽科教育の場で、という問題の内実は不明という他はなかったのだ。ただし、柿木の言説も音楽の様式になんらかの「前進」をみるという意味では、発展性の図式の中にある。あくまで日本音楽の様式は「中世的」で「これ以上の前進は困難」だと考えているのである。

一方、ほぼ同時期に日教組の教育研究全国集会において、この空疎な発展性の図式に新たな内実を与えようとする試みが行われていた。この教育研究全国集会に主導された教育運動「わらべうたを出発点とする音楽教育」は上述した文部省による日本音楽の拡充とほぼ同時期になされていた。彼らは音楽科教育における発展性の図式を「系統的に」具体化しようとしたのであったのである。そしてこの運動において大衆音楽に対する価値観の見直しの萌芽が現れていた。

「わらべうたを出発点とする音楽教育」は1960年代に日本教職員組合の教育研究全国集会（以下、教研）における音楽教育分科会や、教研が母体となって生まれた「音楽教育の会」において盛んに提唱された民間教育運動である。この教育運動は、明治以降の音楽教育を西洋偏重であると批判し、子供の生活の中にある「わらべうた」から教育を始め、さらにそこにある音の法則性を認識させることで、系統的な基礎指導と豊かな音楽活動を両立させることを目指すものであった。そして、この教育運動の研究成果は、「わらべうたの音組成によるソルフェージュ」や、「二本立て」などに結実していく。この「二本立て」とは、豊かな音楽活動を行うA活動と、基礎能力の指導を中心とするB活動から構成されていた。しかし、1970年ごろからこの運動は急速に衰退していったとされる。

この運動においては、「学校唱歌校門を出ず」という問題が差し迫ったものとして意識されていた。なぜ子どもたちは大衆音楽、彼らの言い方では「マスコミ音楽」を好み、さまざまな道徳的な批判にもかかわらずこのような歌は歌われるのか。なぜ学校音楽は歌われないのかという反省意識が強く働いていたのである。例えば、この運動の一種のバイブルとして大きな影響を与えた、園部三郎と山住正己による『日本の子どもの歌』は、1962年8月に東京・産経ホールで行われた「CMソングのど自慢大会」の問題から書き出されている。しかし、園部・山住らはもはやCMソングなどの「マス・コミ音楽」を単純に俗悪として拒否することが可能であるとは考えていない。

親たちのあつまりでも、学校の教師たちのあつまりでも、「俗悪なマス・コミ音楽をなんとかしなければならぬ」という問題が、いつでも話題にのぼる。そして話しあいは、たいてい、マス・コミ関係者に自粛してもらおうとか、もっといい音楽をどんどん子どもたちにあたえていこう、というところでおわりになるようで

ある。しかし、そういった環境浄化は可能だろうか。可能だとしても、はたして子どもは「落ちついた品位ある」音楽を単純によるこぶものだろうか。子どもたちは、社会から切りはなされた真空のなかでそだっているのではない。⁶⁹

園部・山住の議論は、親たちや教師たちによる「環境浄化」論がもはやマンネリ化し、「マス・コミ関係者に自粛してもらおうとか、もっといい音楽をどんどん子どもたちにあたえていこう」というだけでは、なんの解決にもならないという地点を出発としている。そしてこれは、子どもを「社会から切りはなされた真空」に封じ込めて「落ちついた品位ある」音楽ばかりを与えたがっている親や教師たちへの批判でもある。

そして『日本の子どもの歌』にはもう一つ現状に対する前提があった。大人も子供も学校唱歌はうまく歌えないのにも関わらず、日本調流行歌や民謡なら上手に歌えるという人々が存在するということである。

今日、音楽はどうも苦手だという人が非常に多い。しかも、そういう人が、酒をのんだりすると、江戸俗謡の端歌、小唄、都々逸を、玄人そこのけの表現でうたってきかせたり、日本民謡にすばらしいのを聞かせたりする。また江戸俗謡をうたわれない世代の人でも、たとえば大正期につくられた「船頭小唄」や音頭もの、あるいは現代の日本調流行歌をみごとにうたったりするのである。だからまず、いまの子どもが流行歌謡曲やCMソングばかりうたうとってなげくよりも、おとなと子どもに共通する右のような事実を出発点としながら、子どもの音楽の問題を考えていく必要がある。⁷⁰

「音楽」が苦手だという人も「江戸俗謡」や「日本民謡」をすばらしい表現で歌えるし、より若い世代の人々も「音頭もの」や「日本調流行歌」を見事に歌うのである。ここでいう「音楽」とは当然、学校唱歌と西洋クラシック音楽を指していることはいまでもない。そしてこの当時の日本人の音楽に対する好みや能力の傾向は「おとなと子どもに共通」の「事実」であったのである。

この現状認識、つまり日本人の子どもは学校唱歌やクラシック音楽を好まず、これらの音楽を上手に歌えないのに、「CMソング」や「日本調流行歌」は自然と歌うことができるということが園部・山住の議論の前提となっているのである。そして、この本では明治以降の音楽教育の歴史が如何に不自然な和洋折衷によるものであり、「本当の」子どもの歌であるわらべうたを締め出したかを論じるのだ。

ここまでみると、前節で見たように日本調流行歌を「前近代的近代」などと強く批判

⁶⁹ 園部三郎、山住正己『日本の子どもの歌』東京：岩波新書、1962年、4頁。

⁷⁰ 園部、山住、前掲書、12頁。

した園部三郎と同一人物とは思われないほどに柔軟な態度へと変貌したかのようにもみえる。だがもちろん、園部・山住はこういった日本の子どもたちの現状を無条件に肯定したわけではなかった。この現状を変えるためには、なぜ子どもが「CM ソング」や「日本調流行歌」を好むのかを明らかにする必要がある。そしてそれはこの2つの音楽がそれぞれ学校唱歌にはない「日本人」の音楽教育に必要な要素を持っているからだ。彼らは考えた。「CM ソング」がもっているのは「日本語の自然な語感」であり、「リズム」である。園部・山住はCM ソングを子どもたちが好むのは明確だと考えた。なぜならそれは学校音楽にはない「行動性」をもっているからである。

これまで学校の音楽教育でとりあげられてきた歌曲の大部分は、子どもの肉体的精神的活動力の根源である力動的なエネルギーをほとんどとらえていない。(略) 明治以来の学校教育では、日本語の自然な語感をもとにした歌は、子どものまえから消えさってしまったのである。CM ソングやテーマ・ソングには、掛け声があり、手拍子があり、ときには会話さえある。そしてリズムはすこぶる行動性にみちあふれている。耳で聞くだけの音楽でなく、全身でうけこたえる歌であり、音楽なのである。(略) 子どもがそれに自然な反応をしめすのは、右のような性格をこの種の歌がもっているからなのである。⁷¹

学校唱歌やクラシック音楽にないものは何か。園部・山住はそれを「日本語の自然な語感」と考えた。「耳で聞くだけの音楽」である「明治以来の学校教育」に対して「CM ソングやテーマ・ソング」は、「全身でうけこたえる歌」なのだ。子どもがこれらの音楽に「自然な反応をしめす」ことは、「子どもの肉体的精神的活動力の根源である力動的なエネルギー」からすれば、当然のことであり、生得的な事象であると考えたのである。

一方で、「日本調流行歌」には何が備わっていたのか。それは本章でも何度も登場した陰音階によってもたらされる哀感である。

今日の日本調流行歌謡曲の出発点となった「船頭小唄」では、短調ヨナ抜き五音音階が使用され、しかも作曲者中山晋平は、この歌のクライマックスである「どうせ二人はこの世では・・・」のところに、陰音階の下行の形をつかったのである。このパターンのマンネリズム化によって、日本調の流行歌謡曲のどれにもおなじような曲調を感じさせるようになった。しかし、そのマンネリズム化にもかかわらず、この曲調は民衆にとっては学校でならった音階による歌よりはるかに親しみやすく、心にせまる思いがするものであった。(略) 日本人は、陰音階の前駆的性格を

⁷¹ 園部、山住、前掲書、180頁。

もった律音階しかもっておらず、ハ長調五音音階（ヨナ抜き音階）とおなじ呂旋法には興味を持たなかった。そして、それ（筆者注：日本人の陰音階への愛好のこと）が今日まで続いていることを考えると、まさに日本人の生理的宿命であるというほかないように思える⁷²

園部・山住によれば、日本調流行歌は「どれにもおなじような曲調を感じさせるよう」なものである。それは「出発点」である中山晋平の「船頭小唄」において現れる「陰音階の下降の形」を「マンネリズム化」することによってできている。この「マンネリズム化」にかかわらず、日本調流行歌は、「民衆にとっては学校でならった音階による歌よりはるかに親しみやすく、心にせまる思いがするもの」として存在していた。だがしかし日本調流行歌は CM ソングのようなリズムや「力動的なエネルギー」をもたない。それなのになぜ子どもはこの日本調流行歌のような「マンネリズム化」した単調な楽曲を好むのか。子どもたちがこのような楽曲を好むことは、園部・山住には「日本人の生理的宿命」として感じられたのである。さらにそれは日本人が「呂旋法」を持たず、「律音階」と「陰音階」を歴史的に好んできたという音階の歴史によっても裏付けられる。

だが、この日本人の子供が「生理的宿命」として特定の日本的な音階を好むという現象は乗り越えるべきものでもあり、同時にわらべうたから音楽教育を始めるという彼らの主張の根拠ともなっている。

この陰音階は町人層に定着していたのであって、全国民的な規模で定着していたのではなかった。これは、大正時代に、日本の民衆に「しつくりなじんだ歌謡を与へる」ことを目的とした人たちによって復活させられたのである。しかし、このばあいには日本の伝統音楽のすべてを検討したうえでとりだされたのではなかった。とくにははじめは民謡の要素は無視されていた。⁷³

さらにこの「陰音階」への好みは本来、江戸時代の「町人層」に定着していたものであり、それが大正時代に中山晋平をはじめとした流行歌作曲家たちによって復活させられたものであるという。そしてこの大正時代以降につくられた日本調流行歌の音階の問題は、「日本の伝統音楽のすべてを検討したうえでとりだされた」ものではなく「民謡の要素は無視されていた」ことにある。彼らは日本調流行歌をはじめとした、当時の日本の民衆の好む音楽を不十分なものとして考えた。民謡から本当の日本の音階とリズムを取り入れること、ここに大衆音楽の発展の契機があるとしたのである。

⁷² 園部、山住、前掲書、182 頁。

⁷³ 園部、山住、前掲書、182 頁。

民謡や民舞のなかには、今日もなお生かせるダイナミックなリズムが豊富にのこっているし、それらはまだうもれたままになっていることが多い。出発点を日本語にもとめ、さらにその発展を、運動（舞踏）と器楽との結合にもとめようとする音楽教育には、民謡、民舞のリズムを新しく発展させる可能性が十分にある。（略）日本のわらべ唄でも、子どもの遊びの歌や行事の唄には、ダイナミックなものがあるし、民謡でも、仕事の歌や祭りの歌などには、強烈なリズム感をもったものがある。しかし、これらは、江戸時代以来、高度に技巧的に発達した三味線音楽の艶美様式に圧倒されてしまって、文化の発展の筋道から追いやられてしまった。だから、私たちがわらべ唄を活用するといふときも、遊びや踊り、つまり、運動と結びついたものをえらび、さらにそれにリズム楽器を加えて子どもの活動力をみたそうと考えるのである。⁷⁴

このように発展の可能性が不十分にしか具現化されていない日本調流行歌に対して「民謡や民舞」には、「今日もなお生かせるダイナミックなリズムが豊富にのこっている」のである。そしてそれはわらべ唄や民謡が「三味線音楽の艶美様式」によって、「文化の発展の筋道から追いやられてしまった」からでもある。それを正しい「発展の筋道」へと戻すことが彼らの理想であった。音楽教育は、「運動（舞踏）と器楽との結合」によって「民謡、民舞のリズムを新しく発展させる可能性」を持つのである。

つまり園部・山住はこの書において、わらべ唄や民謡を、唱歌にはないような子どもが好む音楽の性質、つまりリズムカルな要素と「日本人に肉体化」した音階の両方を併せ持つものとして捉えようとしているのである。そして、わらべ唄や民謡を「新しく発展させる」ものとして新時代の音楽教育を思い描いている。

彼らの主張はコロニアリズムの図式を反転させる、これまでとは逆の図式に拠っていることは明確である。ただし、このようにコロニアリズムの図式を反転させること、つまり西洋音楽が借り物でしかないとする事や、日本的な芸術音楽の発展を思い描くこと自体は、既に戦時中の国家主義が高揚した時期においてもなされたことであった。このことは園部自身も意識していたようで、彼はこのわらべ唄を出発点とする音楽教育という運動が決して戦中の排外主義の回帰ではないということかなり強調している。

園部 つまり、われわれの説は排外主義じゃないんですよ。長音階を教えなくてもいいとはみじんも考えていない。それどころか、それも教えなければならない。ただ、そのプロセスをいっているわけです。（略）いわゆる西欧音楽に埋没するようなことを理想とするんじゃないで、また、民族主義というようなものに埋没する

⁷⁴ 園部、山住、前掲書、194頁。

のでもなく、むしろ民族主義を超克するところまで、夢をひろげていかなければならない。⁷⁵

園部は、この運動が「排外主義」ではないということを、その最終的な理想を西洋と日本の単なる折衷ではなく、まるで弁証法のように「民族主義を超克する」止揚の段階として思い描いている。どのようにして「排外主義」に陥らないか、いかに差別化を行うかということが重要だったのである。

そしてこの差別化は、音階を軸に日本から世界の音楽へ広がる階梯としてメソッドを作り上げるように構想された。つまり、日本の子供たちは日本の音階から学び始めるべきであるという発想のもと、簡単な音階から難しい音階へと配列されるソルフェージュ教材によって、西洋音楽や他の民族音楽さらに大衆音楽まで自然と理解することがその理想となっていたのである。

二音、三音、四音の単純な音組成から、五音、七音の音階まで発展させ、その基礎のうえに、東洋、西洋、あるいはジャズにいたるまでの多様な楽曲を積極的にとりいれるような教育を考えなければならないのである。そうしてこそ、日本の子どもは、もっともとらえやすい音組成から出発して、ついには、ゆたかな音の世界を享受する能力をもった人間にそだっていくと考えるからである。⁷⁶

「東洋、西洋、あるいはジャズ」という幅広い音楽を「享受する能力」は、「音組成」や「音階」を単純なものから順番に学習していくことによって身につけられるものとして考えられていた。ここには「ジャズ」というような一昔前であつたら考えられなかつたような大衆音楽まで含んだ教育の可能性が示唆されている。西洋一辺倒でもなく、日本的排外主義でもない、多種多様な音楽を包含した教育が彼らの理想であつた。コロニアリズムの図式が反転しつつも、戦中の排外主義との差別化を図ろうとした結果生まれたのが、一種の相対主義的な価値観なのである。ここに、コロニアリズムの図式の自明性が揺らいだところでは、大衆音楽に対する価値観も同時にゆらぐという関係性を読み取ることができるだろう。

また、この「二音、三音、四音」から「五音、七音」へという配列は、小泉文夫『日本伝統音楽の構造』における分類方法を援用したものであり、また同時にオルフェウスベルクにおける2音歌、3音歌という教材配列とも類似している。この運動がこれほど広がり、わらべうたブームとまで呼ばれるようになったことは明らかに同時期にオ

⁷⁵ 園部三郎、楠瀬敏則、小泉文夫「わらべうたと音楽教育」『教育音楽』東京：音楽之友社、1962年、1月号、62頁。

⁷⁶ 園部、山住、前掲書、192～193頁。

ルフやコダーイなどの民族主義的な音楽教育論が世界の最新の動向として流れ込んできたことや、小泉文夫による『日本伝統音楽の構造』において論じられた小泉理論に支えられていた。

特に小泉文夫は、一時期日教組教研集会の講師として直接参加するなど特に大きな影響を与えた。さらに直接的な関わりだけではなく、小泉理論がもたらした革命は、単純な民族主義を超えて「民族性」の最も基本的なものを示す古層としてわらべうたを発展性の図式に組み込むことを可能にしたというところに存していることを強調する必要がある。小泉は、1958年に出版された『日本伝統音楽の構造』において次のように述べている。

ちように芸術音楽に対して民謡が持つ、基本的な意味、いかえれば、芸術音楽をその民族性の上から分析し、解剖して、その理解に根拠を与える基礎となる意味を、わらべ唄は大人の民謡に対して持っているということをいう必要がある。つまり言葉をかえていえば、わらべ唄の音組織や旋律法が、民謡の中でのもっとも基本的な要素を端的に示しているのである。⁷⁷

小泉は芸術音楽を「民族性」から理解するためには、その「根拠を与える基礎」としての「民謡」を考える必要性を論じる。実際彼はこの著書の結論として「民謡音階を日本の音階のうちでもっとも基本的なもの」として規定し、「雅楽などの外来楽以前からあったものとする」と明確に述べている⁷⁸。さらにわらべうたはこの基礎としての意味を民謡に対してもつのである。「わらべ唄の音組織や旋律法」は民族性の古層としての民謡を基礎付ける「もっとも基本的な要素」なのである。こういった小泉の考え方は、明らかに園部・山住らの議論の根拠となったと考えられる。

そして、同書ではこの「基本的な要素」を生かして、新しい民衆のための芸術音楽が生まれることが期待されている。

これからの民衆の創造は流行歌や歌謡曲のような安易なマス・コミュニケーションにゆだねてしまうのではなく、個性的な芸術音楽の創造的社会意識の中に生まれ変わってこなければならぬ(略) 芸術音楽そのものが、もはや民衆の感覚から離れた純粋に理論的な計算から生み出されるべきでなく、たとえ一見そのように見られるものでも、その背後や根底には人々の無意識的な感覚が基礎とされていなければならない。こうして両面から一芸術家の側からも民衆の側からも一期待される現代の作曲家の社会的な任務は、まずわれわれの音感の中に伝統として

⁷⁷ 小泉文夫『日本伝統音楽の構造』東京：音楽之友社、1958年、41頁。

⁷⁸ 小泉、前掲書、249～250頁。

存在する音組織や、旋律法などの客観的で理論的な把握を前提とするであろう。⁷⁹

これは民衆の音楽を「流行歌や歌謡曲のような安易なマス・コミュニケーションにゆだねてしまう」現状、そして芸術音楽が「民衆の感覚から離れた純粹に理論的な計算」から作られていることについての小泉の批判である。後述するように70年代以降の小泉は、歌謡曲の擁護者となるわけだが、1958年の時点では当時の知識人らしく民衆のための新たな芸術音楽が創造されることを期待している。「現代の作曲家」によって担われるその新しい創作は「われわれの音感の中に伝統として存在する音組織や、旋律法などの客観的で理論的な把握」に依拠するのでなければならない。小泉も発展性の図式によって将来の民衆の音楽の理想と自身の理論の必要性を論じたのだった。

だが、ここで注意したいのが小泉はわらべうたそのものを「基本的な要素」とするというより、その「音組織や旋律法」の重要性を主張したことである。以降、1960年代中盤では教研集会ではわらべうたブームというべき状況が生まれ、それに応じる形で小泉もわらべうたに関する教育論を雑誌に発表していた。そこで小泉は単純にわらべうたを教室に持ち込むだけではその効果がないということを論じていた。

わらべうたを出発点とすることによって、子どもたちの中に内在するプリミティブではあるが、ことばや生活感情と密着した音楽的表現をまず引き出し、それを従来のように放任していく形ではなく、逆に育てあげることによって、より広く発展させ、その中に本来含んでいなかった要素まで自然に織り込みつつ、大きな表現力や理解力を持たせるようにするというのがねらいである。したがって、一部の現場で行なわれているように、わらべうたを採集してただそれをそのまま教室に持ち込んで子どもに還元するというような方法が、ほとんど意味をなさないことは言うまでもない。(略) このわらべうたは詳しく調べていくと、普通の大人や作曲家すらが考えているほど単純ではなく、そこにはさまざまな法則性と理論的根拠がある。これらを正しい順序で諸要素に分解した上で新しく構成し直し、ただ放任していくよりははるかに速いテンポで子どもたちに還元していけば、子どもたちは自分を見失うことなしに広い音楽的表現を身につける土台ができあがる。⁸⁰

わらべうたブームに対しては当然、批判も寄せられた。そういった「一部の現場」でのわらべうたの実践の失敗について、小泉は反論していった。「わらべうたを採集してただそれをそのまま教室に持ち込んで子どもに還元するというような方法」では、教育

⁷⁹ 小泉、前掲書、99頁。

⁸⁰ 小泉文夫「わらべうたを出発点とする音楽教育」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1967年、4月号、60～67頁。

的な効果は望めないのである。わらべうたの教材としての価値は、その単純な外見に反して「大人や作曲家」が考え及ばなかった「法則性と理論的根拠」を持っているということにある。彼が考えるわらべうたを出発点とする音楽教育は、この「法則性と理論的根拠」を「正しい順序で諸要素に分解した上で新しく構成」するところにこそ力点があった。これによって、「自分を見失うことなしに」つまり、安易な西洋化ではない、新しい音感覚を身につけることが目指されていた。

さらにこの小泉の理論には、重要な前提があった。それはわらべうたが「子どもたちの中に内在する」ものであるということ、さらに民謡が日本人の中に内在するものであるということである。表面上は西洋化していても、隠れた深層においては変わらない伝統の音感覚をもっているということがなにより重要な立脚点となっていた。

一方では専門音楽家の間で、水準が著しく向上して欧米に近づいたとしても、逆に一般大衆の趣味が依然として民謡調に根ざした歌謡曲に向けられているという現象が起こったとしても、それは少しも不思議ではない。(略) きわめて楽観的な側面として日本人が次第に音楽的な内容においても、欧米に近づきつつあるという現象を認めたとして、はたしてそれが究極の目標になり得るかどうかという点も考えて見なければならない。ところが一方では、逆にきわめて伝統的な音楽的趣向が、数の上では圧倒的に多い日本人の歌謡曲ファンを構成しているという現実から、われわれは目をそらすことができない。しかし生活との結びつきや、それが日本人本来の心の表現としての内容という点から見ると、このまま欧米化がいくら進んだとしても、それは真に音楽文化の発展となり得るかどうかはきわめて疑わしいと言わなければならない。⁸¹

どれほど西洋化が進んでも、「伝統的な音楽的趣向」が人々の間から消えないということが小泉の主張を支えていた。「数の上では圧倒的に多い日本人の歌謡曲ファン」がつくる現実によって支えられていたのだ。彼は日本人が「欧米に近づきつつあるという現象」について否定的である。少なくとも西洋化でない、「真に音楽文化の発展となり得る」発展の道を模索していたといえるだろう。

わらべうたや民謡そのものではなく、そこにある音組織や音感覚などの理論的なものを重視する小泉の議論は、生活が欧米化しているにも関わらず人々は日本調流行歌を好み続けているという現象に対して一つの回答を与えた。そしてそれは1960年代において日本調流行歌を好む大衆とのギャップを感じていた、音楽教師を含んだ西洋音楽の支持者たちの悩みについての答えともなったのである。

日本音楽や民謡といったものに対する卑下やそれを非教育的なものとして退ける価

⁸¹ 小泉、前掲書、62頁。

値観は、音楽教師にも広く見られたものだということはすでに繰り返し述べたことだが、1960年代にコロニアリズムの図式が反転したとしてもこういった価値観がすぐに消えてしまうことはなかった。というよりも、むしろ単純に日本音楽を劣ったものとして片付けることが出来なくなったことで、その「前近代性」や「卑俗さ」といった好ましからぬ性質とどのように折り合いをつけるかという矛盾は激しさを増していたといえる。園部三郎のもう一つの主著ともいえる1962年『日本民衆歌謡史考』における以下の記述はその状況をよく表している。

日本的とか日本調とかいわれるものの大部分には、江戸三味線俗曲の流れがみられるし、民謡系統だといわれるものにしても、江戸時代から明治・大正にかけて、遊里で俗化して、本来の素朴さと純粹さを失ったものが多いのである。今日、インテリ人士が「前近代的性格」とか「低級」だといって軽べつするものも、じつは、これから生まれる日本的「肌合い」なのである。わたくし自身も、正直なところ、こういうまがいものの日本調は、実感として、どうしても好きにはなれない。しかし、一般大衆がこれほどにも愛している流行歌謡曲を、単に「肌合い」の古さという漠然としたことだけで捨ててしまうのでは、これからさきの見とおしは生まれないだろう。(略)ところが、また一方には(略)反語的な流行歌支持論もある。これは一見、痛快な議論ではある。けれども、古くから伝わるものが、すべて「伝統」といえるだろうか。未来への発展性をもっているものだけが、真の伝統という名に値するのではないだろうか。わたくしたちが、古いものを尊重するのは、古いもののなかから、新しく生まれかわることができ、現代から未来へ発展させることのできる質を探求し発見するためでなくてはならないのではなかろうか。⁸²

日本調流行歌が「まがいもの」でしかないことは、園部にとって1950年代から一貫した真実であった。しかし、もはやこれらを前近代的と捨ててしまうことができる状況にはなかったのである。「一般大衆がこれほどにも愛している流行歌謡曲」には確かに江戸三味線俗曲や民謡のからの伝統が存在しており、それを単純に切り捨ててしまうことはできない。しかし、それは「未来への発展性」をもつ「真の伝統」ではない。「インテリ人士が「前近代的性格」とか「低級」だといって軽べつするもの」をどのように扱うのか。小泉理論がもたらしたのは、こうした二律背反への回答ではなかっただろうか。音階から音感覚を身につけることは、江戸三味線俗曲や民謡のもつ「遊里」のイメージ、つまりある種のいかわしきや非教育的なイメージから離れて「未来へ発展させることのできる質」をもった「真の伝統」の創造を意味したと考えられるのである。

事実、「わらべうたを出発点とする音楽教育」は、豊かな音楽活動を展開する「A 活

⁸² 園部三郎『日本民衆歌謡史考』東京：朝日新聞出版、4頁。

動」と、音の法則性を認識する能力を養う「B活動」からなる「二本立て」が強調されたにも関わらず、その力点は「B活動」、わらべうたを用いたソルフェージュ教材の開発にあったといえる。わらべうたそのものを教えるのではなく、その音感覚の体系化を目指そうとしたこの教育は、わらべうた、民謡、日本調流行歌、伝統邦楽などに対する愛憎半ばとも言うべき独特な価値観によっていた。コロニアリズムの図式は反転し、極端な西洋礼賛と日本への卑下はもはや時代にそぐわないものになっていた。だが、日本音楽の持つネガティブなイメージ（主に三味線俗謡やその直系としての日本調流行歌に対するもの）は、未だ残存していた。このような状況下において、西洋化でも紋切り型の和洋折衷でもない、別の発展性の図式の下で、音楽教育を構想しようとしたものとして「わらべうたを出発点とする音楽教育」を捉えることができるのである。

第4節 歌謡曲論の変化とコロニアリズムの図式の解体

ここまで、1950年代の後半以降に起こったコロニアリズムの図式の反転と、それに応じた新しい発展性の図式を論じていた「わらべうたを出発点とする音楽教育」について考察した。そこでは、ジャズなどの大衆音楽を含んだ音楽教育の可能性が少なくとも理論上は示唆されていた。

1960年代の後半に起こったのは、コロニアリズムの図式のさらなる相対化であり、これまで見てきた伝統を何らかの形で生かすという発展性の図式の解体である。少なくとも1970年以降は発展性の図式によって音楽教育を語るものがほとんどなくなるといえる。特に音楽科教育に直接関わっていた教師や教育学者などの人々は、70年代以降は音楽教育の目的を大上段に構えた「国楽創成」ではなく、音楽を愛好する心情や生き生きとした音楽活動の重要性などにおいて語るようになる。このことについては3章で論じる。

一方で、音楽学者や作曲家などは日本の芸術音楽の発展と音楽教育が果たす役割について以前より控えめな形でだが論じることがあった。そこでの主張は、1960年代と同様に音楽教育の西洋中心主義を批判が主であったが、徐々にその論旨を変化させていた。

例えば、東京芸術大学で小泉文夫に学び、師弟関係にあったと日本音楽学者小島美子は、1968年に明治以降の音楽教育の歴史を批判的に論じ、音楽教育の現状と将来を次のように描いている。

このようにして洋楽と伝統音楽の両方の側から、今や現代日本の音楽の創造という共通の課題が提起されてきた。たとえば武満徹の最近の一連の作品や諸井誠の尺八による作品、間宮芳生の邦楽器による作品などは、洋楽か邦楽か、という問題自体がすでに過去の遺物でしかないことを、その高い芸術性によって立証して

いるのではなからうか。音楽教育はこうした芸術音楽の歴史が示す今後の方向を見失ってはならないと思う。そして洋楽だけが音楽であるかのような妄想は、なるべく早く捨て去ってしまうべきではなからうか。⁸³

小島の批判の要点は、音楽教育がいまだに「洋楽だけが音楽であるかのような妄想」に取り憑かれているということ、つまり小泉と同じように西洋中心主義への批判である。1968年は明治維新100周年の年であり、また大学紛争の時期でもある。この時点での小島は、「現代日本の音楽の創造」としての「芸術音楽の歴史が示す今後の方向」に対して明るい見通しを持っているようだ。もはや「洋楽か邦楽か、という問題自体がすでに過去の遺物でしかない」のである。音楽教育もこうした方向を見失うことなく、それに続いていく必要が述べられている。実際、この時期は伝統邦楽の要素を用いた芸術音楽の創作が非常に盛んであった。小島が挙げている作曲家の代表作のみを並べても、1957年の間宮芳生《八面の箏と室内管弦楽のための協奏曲》、1964年の諸井誠《竹籟五章》、そして1967年の武満徹《ノヴェンバー・ステップス》など錚々たるものである。中でも、ニューヨーク・フィルハーモニック管弦楽団の125周年の委嘱作品の一つとして書かれた《ノヴェンバー・ステップス》は世界的に高い評価を受けたことも有名だろう。

確かに「現代日本の音楽の創造」の未来は明るいものに思われた。だが、同時期に当の現代音楽の作曲家たちから、「現代音楽」に対する疑念が盛んに論じられるようになっていったことは注目に値する。諸井誠は1967年に次のように述べている。

音楽言語の共通性が確保され、聴衆との間の完全なコレスポンドが回復した時に、「現代音楽」の終末がおとづれるのである。激動し浮動する無様式の現代音楽は終わり、ふたたび明確な様式性を回復した新音楽が誕生するときに、未来音楽が開始をつける。そして人々は、これを「現代音楽」とふたたびよぶことになるのだ。このような幸福な時代のおとづれまで、われわれは見とどけることが果して許されているであろうか？その時点において現在をふりかえり、「あれはひどい時代だったナ、芸術史上最低だ」などと慨嘆することができるだろうか？だが、芸術そのものが、その時代まで生きつづけられるだろうか？長い間、芸術の永遠性そのものへの疑念が私の心の中でくすぶり続けていることを、今ここで告白しよう。何かちがう形で人は魂のなぐさめを求めることになりはしまいか？⁸⁴

⁸³ 小島美子「明治100年の音楽教育と伝統音楽」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1968年、4月号、89～90頁。

⁸⁴ 諸井誠「音楽における現代」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1967年3月号、67頁。

諸井は、現代音楽を「激動し浮動する無様式」と形容し、「明確な様式性を回復した新音楽」の時代が訪れることを待ち望んでいる。しかし、彼の疑念はより根本的なところまで突き進んでいる。そんな「幸福な時代」が再び訪れることなどあり得ないのではないか。人々の「魂のなぐさめ」になり得ない芸術そのものに対して疑いが向けられている。このように1970年前後から、戦後の現代音楽の創作を牽引してきた作曲家たちから芸術音楽への疑問やその行き詰まりが大っぴらに述べられるようになっていった。もちろん、こういった言説についてはかなりさまざまな立場が存在し、芸術行き詰まり説の一角になったわけではない。だがこの時期、諸井誠や黛敏郎などがこういった言説を多く発表している。戦後すぐにおいて当時最新の音楽技法であった十二音技法やミュージックコンクレートなどを紹介し、創作活動を行なった彼らの一種の「転向」はかなりのインパクトを持っていたと推察できる。

また音楽学者の船山隆は、1970年に伝統邦楽と西洋音楽の折衷による創作の不可能性について次のように論じている。1941年生まれの船山は当時、東京芸術大学音楽学部助手を務めていた。昭和一桁年代生まれの小泉文夫や小島美子、間宮芳生、諸井誠、武満徹らなどより一つ後ろの世代に当たる。

当然のことながら、われわれのうちなる伝統はヨーロッパではないだろう。と同時に、同じ程度に日本でもないだろう。＜近代化＞に成功した日本人の風土のなかで、三味線の音がピアノの音以上に異質なものに感じられるのは、見方によっては自然なことともいえるのである。歴史を後にもどすことが不可能なように、わらべ歌のなかに日本の音楽創造のすべての源をみることも不可能である。

伊沢修二は洋楽をとりいれるにあたって、＜東西二様ノ音楽ヲ折衷シ＞＜国楽ヲ起コス＞ことを考えたという。われわれの内部の西欧と日本の二様の音楽の伝統を、折衷して、新しい音楽の創造は可能になるのであろうか。しかし雅楽の旋律を十二音技法で処理しても、民謡をはなやかなオーケストラにのせて歌っても、問題は何ら解決しないだろう。現在われわれにとって直要なのは、伝統と現代、西欧と日本が完全に二つの世界に割れているという事実をまず認識することである。安易な統一を求めないで、二つの世界にひきさかれていることを認め、その現実にたえながら、東と内の音楽の相違を徹底的に見究めることである。武満徹の《ノヴェンバー・ステップス》は、そのような最初の試みである。武満は伝統音楽の復権を意図しているのではなく、伝統との断絶感を主張しているのだ。⁸⁵

船山は、西洋と日本という音楽の伝統を折衷することでの「新しい音楽の創造」に疑

⁸⁵ 船山隆「音楽における「伝統」と「現代」-アムステルダムの印象-」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1970年、7月号、25頁。

問を呈している。なぜならば「われわれのうちなる伝統」はヨーロッパにないのとおなじようにはや日本にもないのである。「<近代化>に成功した日本人」にとって三味線の音は異質なものでしかない。そして伝統と切り離されてしまった日本人にとって「わらべ歌のなかに日本の音楽創造のすべての源」をみるということも不可能なのである。彼は安易な折衷や統一を退け、「伝統と現代、西欧と日本」が完全に別の世界になってしまったことを見つめること、その「音楽の相違を徹底的に見究めること」を主張するのである。そして武満徹の《ノヴェンバー・ステップス》もその伝統の断絶の表現であるという。「三味線の音がピアノの音以上に異質なものに感じられる」という事態は、1960年代の高度経済成長の中で進行したと考えられる。

このように日本音楽に対して違和感や抵抗感を示す言説は、当時最先端の現代音楽についての文脈のみではなく、音楽科教育における文脈でもみられるようになる。これまで論じてきたように1960年代までの園部三郎などの音楽的知識人たちや音楽教師たちは「三味線の音」つまり江戸俗謡や日本調流行歌を克服すべきものと考えていたが、決して自らの伝統と「異質なもの」とは考えていなかった。むしろそれは彼らにとって対決せざるを得ないもの、何か新しい伝統へと昇華されなければならないものとして存在していた。一方で、1970年代に入ると日本音楽に対する違和感がはっきり表明されるようになるのである。

われわれ自身が「西洋の音楽」の中で育って来ており、日本人でありながら「日本の音楽」について抵抗を感じているような始末であり、それ以上に生徒たちにとっては「日本の音楽」を何か「特別なもの」として受け取っているのが現状のようである。それゆえに、現場のわれわれは、その指導や、取り扱いに苦慮しているのである。⁸⁶

1971年に『教育音楽中学版』に書かれたこの記事においては、「われわれ自身」つまり音楽教師たちも、「それ以上に生徒たちにとって」も日本音楽とは「抵抗を感じる」ようなものであることが表明されるようになるのである。

この変化にはさまざまな要因が考えられるが、ここでは1960年代以降、芸妓と花街という存在が人々の身近なものではなくなっていったことを指摘したい。日本各地における花街の成立史を研究した加藤（2005）によると、1930年の段階で市制をしいていた113の都市の内、花街の存在が確認できないのは8市のみであり、全国に500ヶ所以上存在したという⁸⁷。花街とは、芸妓と彼女らが所属する置屋を中心に、料理屋や旅館、お茶屋とも呼ばれた貸席・貸座敷などのサービス業が集まってできたものであり、

⁸⁶ 市川源、加藤由紀子他「「日本の音楽」に興味を持たせるための教材選択 -鑑賞指導を中心として-」『教育音楽中学版』東京：音楽之友社1971年、4月号、28頁。

⁸⁷ 加藤政洋『花街 異空間の都市史』東京：朝日新聞社、2008年、8頁。

加藤の研究はこの花街が江戸時代以前と連続したものというより、明治時代以降の都市の再編の過程によって形成されたということを明らかにしている。

加藤は多数存在した花街が戦後急速に消えていった要因として2点を指摘している。第一に消費社会の到来とともに、遊興のあり方が根本的に変化したことである。格式を重んじる花街より、より簡便で手頃な娯楽が求められていった。これは既に昭和初期のカフェーやキャバレーから始まっていたという。そして第二により大きな要因として、戦後の混乱期に成立した赤線地帯の影響があるという。この赤線地帯は、1956年公布、1958年に罰則の施行された売春防止法によって消滅したことが知られているが、組織的な売春が行われていると認定された地区には、453ヶ所の花街が含まれていたという。多くの花街は、戦後肥大化する赤線地帯に飲み込まれ、その廃止とともに消えていった。赤線地帯と認定されなかった花街でも、これ以降再興することができた場所はほとんどなかったという⁸⁸。芸妓と娼妓は区別されてはいたが、戦後の赤線地帯と一体化した花街のイメージが、これまで論じてきたような教育者たちによる三味線音楽に対するネガティブな言説に拍車をかけていたことは想像に難くない。

また、芸妓たちの盛衰は鶯芸者たちの系譜にもよく現れている。1930年代に人気を博した芸者出身の流行歌歌手たち、鶯芸者は戦後に復活を果たし、1960年ごろまではその人気を保っていた。また、芸者出身ではないが和服を着て髪を島田に結った芸者風の見目でデビューする歌手たちも多かった。代表的な例としては、久保幸江が歌い1950年から51年ごろにヒットした《トンコ節》、1952年に神楽坂はん子が歌った《ゲイシャ・ワルツ》などがあるだろう。どちらも作詞西條八十、作曲古賀政男による。こうしたヒットの系譜は60年代前半まで見られるが、辿ることができるのは1956年の神楽坂浮子《十九の春》、1961年の五月みどり《おひまなら来てね》、1964年の二宮ゆき子《まつのき小唄》などまでだろう。そして1964年ごろのお座敷ブームの最大のヒットが和田弘とマヒナスターズ&松尾和子による《お座敷小唄》であったことは象徴的だ。当時流行していたドドンパ風のアレンジが施されたこの小唄にはもはや鶯芸者はいない。1960年代後半に起こった懐メロブームにおいて鶯芸者たちは再び脚光を浴びることになったが、新しい流行を生み出すことはほとんどなく、過去の存在となっていた。

1960年代の後半ごろ音楽科教育における日本音楽についての言説で目立つのは、遊里のイメージを見出すことを禁止するものである。小泉文夫の師にあたる日本音楽学者の吉川英史は1967年の記事において、音楽教師の日本音楽の扱いに苦言を呈している。

要するに、生徒に日本音楽を鑑賞させる教師は、邦楽にも遊里趣味を持たない曲

⁸⁸ 加藤、前掲書、312～315頁。

もたくさんあること、また、俗に遊里趣味の曲といわれるものでも、想像しているほど、いやらしい表現ではないこと、昔の遊里にもいろいろあるが京都の島原や、江戸の吉原など、邦楽によく扱われる遊里は、音楽や美術などで美化されたこの世の楽園的性格を持っているので、音楽や演劇の題材になるのは、むしろ当然であること、などを正しく認識し、決して、日本文化の恥部にふれるような態度で取り扱わないように願いたい。⁸⁹

吉川は音楽教師たちが日本音楽を「正しく認識」していないことを批判する。まるで「日本文化の恥部」であるかのように考えている音楽教師たちが、1960年代の後半になっても根強く存在していたと推察される。吉川にしてみれば、日本音楽を遊里趣味などと概括することは誤った認識に他ならなかった。日本音楽には遊里趣味をもたないものもあるし、その遊里趣味の表現もそれほど「いやらしい表現ではない」からだ。そしてこうした遊里趣味は「美化されたこの世の楽園的性格」を持つものであり、こうしたものが題材となるのは当然であるという。彼のこの批判は、1960年代の変化をよく表しているといえるだろう。50年代の後半から、音楽科教育においても日本音楽の価値に対する再評価はさまざまな方面から進められていたことはすでに述べた通りである。しかし、日本音楽の中でもいくつかの三味線音楽が遊里と結びついたものとして「日本文化の恥部」と考え続ける人々も存在し続けていた。しかし、高度経済成長の進展とともに人々の遊興のスタイルは根本的に変化し、三味線の音は縁遠いものとなっていった。もはや遊里は人々の身近なものとしてイメージされず、「この世の楽園的性格」を持つものへと変化していったのである。

1970年ごろから明瞭になっていったこの伝統との断絶は、日本音楽やレコード流行歌（この頃には「流行歌」ではなく既に「歌謡曲」と呼ばれることが多くなっていた）と音楽科教育の関わりを根本的に変化させる要因の一つとなったと考えられる。既に見てきたように、1960年代の「わらべうたを出発点とする音楽教育」などにおいてもコロニアリズムの図式は反転していたが、発展性の図式は保たれていた。それは日本音楽が彼らと密接に繋がっているものであり、そうした「われわれの伝統」を昇華したところこそ将来の創造があると考えられていたからである。この伝統との断絶の感覚がもたらしたものが発展性の図式の弱体化、解体であったと考えられる。

そして、この発展性の図式が解体されたところに現れるのが、音楽の価値の多様性を積極的に肯定する現在でも馴染み深い言説である。1970年のNHK芸能局、長廣比登志による伝統邦楽の鑑賞に関する記事には新しい音楽の価値観が現れている。

いまだに謡曲をうなっている人は、自分は音楽が好きでないというし、三味線を

⁸⁹ 吉川英史「鑑賞教育における伝統音楽の問題点」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1967年、4月号、50頁。

ひいている人を、あれが俗楽ですよという。そういった差別感が深く存在しているのではないか。音楽をとらえる態度の多元化こそが、現代的でありうる。少なくとも生徒たちには、そういった意味での寛容的接触方法を説いてほしいし、その前にまず教師が、もっと感じ方を多元的にしなければならない。そうした時にはじめて、日本の音楽教育は、全人的なものとなるだろう。⁹⁰

長廣は、謡曲や三味線を実際に演奏する人々にまで存在する「差別感」を指摘している。彼はそういった差別を排し、「現代的」な態度として、より寛容的な「音楽をとらえる態度の多元化」が必要であるとする。音楽教師こそがこういった音楽に対する価値観の多元化に先鞭をつけなくてはならないのである。こういった価値観の多様性を肯定する言説は現在の我々の感覚とも親和性が強い。この多様性の言説は、これまで見てきた発展性の図式と交代するように登場している。日本の伝統音楽も西洋音楽もおなじ価値をもった音楽である考えられることが一般化するにつれて、音楽教育において発展性の図式をもって語る意味がなくなっていくのである。

このような1970年代初頭の状況において、音楽の価値の多様性を肯定しつつ、音楽教育批判を展開したのが1973年に出版された小泉文夫による『おたまじゃくし無用論』である。当時、小泉はすでにNHK-FM「世界の民俗音楽」をはじめとして、テレビ・ラジオにも複数のレギュラー番組を持つなど、高い知名度を誇っていた。その彼が口述によって一般向けに出版したのがこの書籍であり、当時かなりの話題書であった。この著書は、概して1960年代に彼が「わらべうたを出発点とする音楽教育」との関わりの中で論じたことを噛み砕いて説明している部分が多い。つまりは西洋中心主義の従来の音楽教育を排して、日本音楽による新たな教育体系を作る必要性を主張するものである。

すべての日本音楽は、共通した特徴やまとまった構造を持ち、しかもそれが非常に論理的な体系にでき上がっているのです。それらを分解して、新しい教育の体系にのせてゆけば、日本の伝統音楽を基盤にしながら、幅広い豊かな音楽的感受性を持つことができるように、子どもたちを導いてゆくことができるのです。それは、ただ日本音楽を教科書に取り入れるのではなく、その基礎から教えてゆくということです。⁹¹

雅楽、謡曲、仏教音楽、三味線音楽など階級ごとに、一見バラバラに見える日本音楽が「論理的な体系」によって出来上がっているという彼の発見の与えた影響は既に述べたが、ここにもその考え方が現れている。この「共通した特徴やまとまった構造」に則

⁹⁰ 長廣比登志「鑑賞における伝統音楽の位置」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1970年、7月号、54頁。

⁹¹ 小泉文夫『おたまじゃくし無用論』東京：いんなあととりっぷ社、1973年、66頁。

って「日本の伝統音楽を基盤」とした音楽教育の体系を作り上げることが一貫した彼の主張であった。小泉は日本音楽を部分的に取り入れていく文部省的な教科書の作成方法には常に批判的であった。

一方、この『おたまじゃくし無用論』で新しく現れているのは、歌謡曲までを含めた音楽の間に価値の相対性を認めているという点である。

しかし、いまの日本人の音楽性を調べるうえで、最も必要で重要なのは、現代歌謡曲の分析なのです。というのは、歌謡曲の中には、今の日本人の音楽に関する欲求、反応、創造性などが、最も端的に現われているからです。(略) 元来、音楽には上下の区別などありはしません。たとえ流行歌であろうと、新内であろうと、人の心を打つ何物かを持っているものには、豊かな芸術性が含まれているのですから。⁹²

もはや「音楽には上下の区別など」ない。「流行歌であろうと、新内であろうと」、何らかの魅力を持つものは全て「豊かな芸術性」をもっているのだ。これは十数年前の小泉であったら考えられないような記述である。「日本人の音楽性」という彼の従来の研究目的のための新しい領域として「現代歌謡曲の分析」が急速に立ち現れてきたのである。だが注意したいのが、彼のいう音楽の価値相対性は本当に全ての音楽に開かれていたわけではない。その価値は「伝統」とのつながりがなくてはならない。そしてその「伝統」も「民衆」に端を発するものである必要がある。

「朧月夜」では、もっと悪いことには、日本語の持っている自然なリズム感をこわしているばかりでなく、西洋式の三拍子の持つリズム感も、生かされていません。そのような日本語のリズム感も西洋式の三拍子のリズム感も損なわれているような歌なら、教えないほうがよほどましかということになります。(略) それに比べると歌謡曲は、多少エッチだとか、品が悪いとか言っても、みんなが求めている歌を作り出そうと、必死な努力が払われていますから、バラエティに富んだ、日本語の自然なリズムが流れています。そこには、あるときは速く、あるときはゆったりと、伸びたり縮んだりする日本語のさまざまな姿が、いきいきと表現されています。子どもたちが歌詞の意味を理解しようが、しまいがそんなことはどうでもいいのです。それを真似て片言で歌っている間に、子どもたちのからだの中に、日本語のリズム感が自然に育ってゆくことが大切なのです。⁹³

彼がその価値を認めない音楽の第一は唱歌である。なかでも《朧月夜》は彼の嫌いな

⁹² 小泉、前掲書、90頁。

⁹³ 小泉、前掲書、100頁。

曲であったようで、他の記事でもこの曲への批判を幼少期の嫌な思い出とともに書き綴っている。彼によると《朧月夜》は「日本語の持っている自然なリズム感」もなく、「西洋式の三拍子の持つリズム感」もないようなひどい作品であり、「教えないほうがよほどまし」とまで言われている。それに対して歌謡曲は「日本語の自然なリズム」を持っていることから唱歌より教育的である場合さえあるのだ。「多少エッチだとか、品が悪いとか」歌詞に幾分か問題があっても、唱歌の不自然な日本語のリズム感よりはましというのである。

このように彼の価値観は、唱歌を稚拙な和洋折衷であり、上から押し付けられたもの、民衆の伝統と途切れたものと位置付けている。さらに「歌詞の意味を理解しようが、しまいがそんなことはどうでもいい」とするところにも、歌詞理解を重視する訓育的な戦前の音楽教育のイメージに対する拒否感が投影されていると言えるだろう。

また、小泉はフォークソングなど外来系の音楽にもそれほど高い価値を与えていない。もちろん彼の唱歌に対する低い評価に比べれば、少なくとも若者を喜ばせているという点において一定の留保を与えている。

本物の創作は伝統的な体験を基礎にして生まれます。中学生や高校生の段階で、フォークソングを歌い出すということ自体は、大いに奨励しなければなりません。しかしそれが借り物でない、ほんとうの日本の若者の歌に育つためには、小さな子どものころから、日本のわらべうたや民謡、その他の伝統音楽に親しんでいることが必要なのです。それを基盤にした経験や努力が、ギターを爪弾きながら歌える新しい日本のフォークソング、ほんとうの日本の若者の歌を誕生させるでしょう。⁹⁴

フォークソングを中高生が歌うということ自体には一定の評価を与えつつも、それらを「ほんとうの日本の若者の歌」としては認めていない。小泉からすればフォークソングは伝統から切り離された「借り物」なのである。この「借り物」としての性格を克服するためには、子どもの頃から「日本のわらべうたや民謡、その他の伝統音楽に親しんでいること」の「基盤」が必要だという。ここには、従来の発展性の図式を用いた語り方がやや控えめに顔を覗かせている。ただしこの著書が1973年に出版されたという点を鑑みれば小泉のフォークに対する評価はむしろ高いともいえる。前年の1972年には、吉田拓郎《結婚しようよ》がヒットしており、反体制的・アングラ的であったフォークソングが日本のレコード業界のメインストリームに現れるようになった時期である。フォークソングのブームが一過性のものか、今後も長期間にわたって影響を持つか不明瞭な時点で、時代の変化を鋭敏に察知しているともいえるだろう。

だが、70年代後半以降のニューミュージックの流行から90年代のJ Popへという展

⁹⁴ 小泉、前掲書、211頁。

開を既に知っている現在のわれわれから見ると、伝統的なものを基盤とした「ほんとうの日本の若者の歌」という小泉の将来への展望は的外れなものになってしまったという他ないだろう。実際、彼のこの展望は歌謡曲界の中でどれほど外国系のポップスが流行しても、伝統的な演歌が影響力を持ち続けられているという現状認識に支えられていた。

いぜんとして伝統的要素の強い演歌が王座を占めている現実は一切何を物語っているのだろうか?演歌を歌謡曲の中の底辺ないし、最も停滞した分野と見るのは必ずしも当たっていない、と私は近ごろ考えるようになった。逆に歌謡曲の中で最も上等で進歩的なものは、凝った和声づけや、しゃれた旋律法を駆使したものであるというのも錯覚かもしれない。というのは、口あたりの良い弘田三枝子の歌や、新しい感覚に満ちた布施明の歌は音楽的には結局外国ポップスの焼き直しであり、その模倣に過ぎない。その方向はこれまでの日本の洋楽がたどって来た道と同じく、必ずしも新しい方向ではない。ところが森進一や青江三奈の歌は、最も古くさいようであり、実はこれまでの歌謡曲にあまり見られない徹底した方向なのである。⁹⁵

1970年の読売新聞に書かれた「ひらき直った歌謡曲」という記事で小泉は「凝った和声づけや、しゃれた旋律法」による「外国ポップス」は単なる模倣に過ぎないもので、「伝統的要素の強い演歌」の中にこそ「徹底した方向」が現れているという逆説的な議論を行なっている。1970年という高度経済成長の末期に、伝統が人々の生活から一層遠い存在となっても、いまだに演歌が歌謡曲界の「王座を占めている現実」こそが、伝統的なものとのつながりを重視する彼の主張を強く支えるものとなっていたのである。演歌は歌謡曲界の「底辺」でも「停滞した分野」でもないという評価は、これまでの彼の議論を大胆に変更するという意味で彼自身のひらき直りでもあった。

また、この小泉の演歌への見直しという議論は当時の新左翼とよばれた知識人たちと方向性を同じくしていることも指摘しておきたい。輪島(2010)は、「演歌」というジャンルが「日本的」「伝統的」特徴をもった音楽の様式として構築される過程を考察している。「演歌」ないし「艶歌」が、「日本的」なものとして真正性を付与されるにあたって、股旅やくざと遊女、その現代版としてのチンピラとホステス、そうした人々の空間である「盛り場」といった、公序良俗的な空間から危険視される悪所にこそ真の民衆性が存するという言説が、1960年安保以降の反体制思潮を背景に、寺山修司や五木寛之などの知識人、文化人によって盛んに論じられたことの影響を指摘している。さらに、戦後の復興期から高度経済成長前期においては、「明るさ」「豊かさ」「近代」「理性」

⁹⁵ 小泉文夫「ひらき直った歌謡曲」(初出、読売新聞、1970年11月)『空想音楽大学』東京：青土社、1978年、118頁。

といった諸価値への信頼と憧憬が「文化」に関わる言説や実践を特徴付けており、それらの価値を体現する「エリート」が「大衆」を啓蒙・教化する、というあり方が認められていたと考えられるのに対して、1960年代のある時点から、学生や知識人の間に、旧来の枠組みでは克服されるべきものであった「暗さ」「貧しさ」「土着」「情念」と結びつく文化表現を審美的に称揚する傾向が現れたと論じている⁹⁶。小泉の議論はこういった言説と方向性を共にするものであったといえるだろう。

だが、1970年代を通じてニューミュージックが従来の歌謡曲界においても確実な地位を占めるようになると、演歌が王座にあり続けるという小泉の現状認識は徐々に変化していった。

特に私が注目しているのは、一見ハイカラな歌、例えばピンキーの『恋の季節』とか、かまやつひろしの『我がよき友よ』などが、わらべうたや民謡の音階でできていることである。大衆音楽の世界では、伝統とのつながりは濃く、全く当然なことに、日本語のもつイントネーション、アクセント、リズムの特性が活かされている。この意味で皮肉なことには、学校唱歌や一部の芸術歌曲、さらには作曲家が子どものために作った童謡などよりも、かえって流行歌の方が純音楽の見地からは教育的であることも多い。⁹⁷

流行歌の方が、学校唱歌や童謡などよりも教育的であるという彼の音楽教育批判の骨子は『おたまじゃくし無用論』からほとんど変化していない。その一方で彼が擁護する流行歌は以前のように伝統との関係がわかりやすい演歌だけにとどまらない。むしろ彼は、これまであくまで借り物であるとしてきた「ハイカラな歌」の中にも伝統とのつながりを見出すようになっていったのである。

既に彼の議論の力点は、外来の音楽としてニューミュージックを批判するというようなところにはない。この変化によって、小泉の議論から発展性の図式が完全に捨て去られている状態をみることができるだろう。大衆音楽が「伝統とのつながり」を強くもっており、中でも「ハイカラな歌」にさえ伝統とのつながりがあるとしたなら、どうして発展性の図式によって語るができるだろうか。伝統に根ざした新しい大衆音楽は、そこに既に存在していたのである。

小泉は70年代の後半以降、得意の音階論的な分析によって歌謡曲の中に「わらべうたや民謡の音階」が現れていることを主張するようになっていく。この歌謡曲研究は、1977年から83年にかけて毎年行われた渡辺音楽文化フォーラム主催のシンポジウム

⁹⁶ 輪島裕介『創られた「日本の心」神話 「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』東京：光文社新書、2010年。

⁹⁷ 小泉文夫「耳を育てる」（初出「現代思想」1976年8月）『空想音楽大学』東京：青土社、1978年、32頁。

が主要な舞台となった。ここでの彼の主張は大きく分けて次の2つにまとめられるだろう。第一に1970年代において人々の好みはヨナ抜き音階から二六抜き音階（民謡音階）へ移行しつつあり歌謡曲の旋律構造に日本の古層が現れているということ。第二に歌謡曲はさまざまな音楽様式を混ぜたパッチワーク構造をもっており、その流行は西洋的なものと日本的なものが交互に現れる傾向があるということである。

しかし、小泉の歌謡曲の旋律構造の分析は、佐藤（1999）や増田（2003）などによってその分析の誤りや問題点を指摘されている。佐藤は、小泉が主張した歌謡曲に二六抜き短音階が増えたことを日本の古層の復活とする考えを批判し、これがアメリカのポップスにおけるペンタトニックスケールの影響であるとした⁹⁸。また増田は、音楽学者が楽譜のみに着目し、その旋律の中に隠された「真実」を非専門家に開示するという、音階論的な分析そのものに存在する欺瞞や権威性を批判した。こうした分析では、非専門家の聴取のあり方まで含めた「音楽的事実の全体像」を明らかにすることはできないという⁹⁹。

彼らの批判は正当なものであるが、こういった批判が小泉の没後（1983年）から、かなり経ってからなされるようになったということは、この小泉の分析が1980年ごろ特有の問題を含んでいたということを示唆している。次に挙げるのは、小泉と哲学者中村雄二郎との対談である。

小泉 非常に矛盾しているようですが、いまの流行歌で、モダンであればあるほど、スッキリシャッキリいってればいっているほど、実は伝統的世界に近い。そういうおもしろい現象が出ています。たとえば布施明の『シクラメンのかほり』とか『積木の部屋』だとかを聴いてますとテクニックが、まったく清元と同じなんです。この間も松崎しげるの『愛のメモリー』というのを聴いたら、これがもう清元志寿太夫そっくりなんですよ、のどの使い方からなにかから。

中村 へえ、これはまたおもしろい。

小泉 森進一の歌い方、あれは前から新内ですよ。ところが、森進一も布施明も松崎しげるも清元も新内も勉強したことないんです。

中村 というと、彼らの残存記憶が生きていたわけですね。

小泉 しかも、そういうのをやると受けるんですよ。もし受けなかったら彼らだってやめていますよ。ところが、ちらっと似たようなことをやってみたら-偶然似てしまったんでしょけれども-それが受けた。ヒットしてしまった。ここが私はおもしろいところだと思うんです。だから伝統というのは、表面上は死んでいるよ

⁹⁸ 佐藤良明『J-POP 進化論』東京：平凡社、1999年。

⁹⁹ 増田聡「音階論とポピュラー音楽研究 -小泉文夫による歌謡曲論の理論的前提-」鳴門教育大学研究紀要(芸術編)、第18巻、2003年、18頁。

うでいながら、地下ではますますしみ通っている。そして、いまや洋服を着たりジーパンをはいたりしてカッコよくなった若者の精神の中にでも、ちゃんとそういうものが生きているということなんですね。

中村 なるほど、そう言われればそうですね。¹⁰⁰

この対談からも、小泉の歌謡曲論の説得性が彼自身によって語られるという点に存していたということが察せられる。小泉は、森進一や布施明、松崎しげるといった歌手たちの歌唱法が、清元や新内といった伝統邦楽と似ているということを説いているが、こういった主張は民族音楽学の権威である小泉文夫の軽妙な語り口によってこそであった。少なくとも、これらの曲の類似や連続性を実証的に論じることは非常に困難に思われる。そしてこの主張は、伝統が「表面上は死んでいるようであるが、地下ではますますしみ通っている」という言説が1980年ごろにもっていた魅力によっても支えられていたと考えられる。

1980年ごろは、世代ごとの音楽的嗜好にかなり大きな差が生じていた時期だった。このことは1981年にNHK放送世論調査所によって行われた、音楽嗜好の調査によっても裏付けられている。この調査では、調査対象者が15歳から19歳を迎えたときの時代背景による分析を行っている。大正10年以前の生まれを戦前世代、大正11年生まれから昭和5年生まれを戦中世代、昭和6年から昭和19年生まれをビートルズ以前の戦後世代、昭和20年から昭和29年生まれをビートルズ世代、昭和30年から昭和41年までをビートルズ以後の世代と分けた時、ビートルズ世代とビートルズ以後の世代がロックやフォークソングなど外国系の大衆音楽を好み、戦前・戦中世代が演歌、日本民謡、浪曲などを好む傾向にある。そしてビートルズ以前の戦後世代は演歌に加えてタンゴやシャンソンを好むなど折衷的な傾向にある。さらに、人々の属性（性、年齢層、学歴、職業、都市規模）と音楽ジャンルの嗜好の関係を、それぞれの属性について音楽ジャンルの嗜好率の最大と最小の差を平均すると年齢層（22.5%）、職業（13.9%）、学歴（10.5%）、年規模（6.6%）、性（2.2%）となり、年齢という属性が大きな影響を与えていたことが示されている。¹⁰¹

このようにビートルズ世代以降とそれ以前の世代とで、音楽的嗜好にかなりの差が生じており、それが明らかに意識されるようになっていた。このような世代間の分断状況下において、伝統的なものが「表面上は死んでいる」としても、実際には見えないところで繋がっているという言説は、確かに魅力的なものとして存在していた。

だが、2000年ごろになると、演歌、歌謡曲の愛好者であった戦前・戦中世代は社会

¹⁰⁰ 小泉文夫、中村雄二郎「音楽の身体化をめざす」（初出「身ぶりと文明」『グラフィケーション』1978年4月）『音の中の文化』東京：青土社、1983年、269～270頁。

¹⁰¹ NHK放送世論調査所編『現代人と音楽』東京：日本放送出版協会、1982年、66～77頁。

の主要部分から引退しつつあり、歌謡曲に変わり J Pop というジャンルが大衆音楽の多数派として定着していた。こういった状況の変化によって、小泉の歌謡曲論は明らかにその効力を失っていた。そしてこの状況において書かれたのが、佐藤や増田による小泉の歌謡曲論への批判であったと考えることができる。

ここまで本章では、1920 年代に和洋折衷としてのレコード流行歌が誕生し、それが 1970 年ごろ歌謡曲と呼ばれるようになる間に、音楽科教育に関わった教師や知識人たちがこの大衆音楽に対して行ったコロニアリズムの図式を用いた言説の変化をみてきた。そこでは昭和初期に生まれた和洋折衷の新しく卑俗なレコード流行歌が、戦後には克服すべき封建性の象徴のように扱われ、ついには大衆の中に日本の伝統の連続性を保持し続ける最後のフロンティアとなったのだった。

優れた西洋、劣った日本というコロニアリズムの図式をそのまま用いて、大衆音楽を批判するということは 1970 年代には、少なくとも教育雑誌や書籍といったある程度フォーマルな形式の言説として大っぴらに述べられることはほとんどなくなっていた。その要因としては、本章で検討した「わらべうたを出発点とする音楽教育」や小泉文夫を代表とする音楽学者たちによって、音楽科教育においても西洋中心主義に対する批判がなされるようになったことが大きいと考えられる。さらに言えば、この西洋中心主義批判は、当時の世界的な思想の潮流の変化とも時期を同じくしていた。例えば、サルトルの実存主義を西洋中心主義であるとして批判したレヴィ＝ストロースの『野生の思考』が出版されたのは 1962 年である。もちろん、この構造主義やポスト構造主義と呼ばれる西洋中心主義に対する批判思想が日本において広く受容されるのは、時期的にももう少し遅くなるためこれらの変化を直接的な因果関係として考えるのは難しいことには留意しておかなければならない。そして 1980 年ごろには大衆音楽批判を単純なコロニアリズムの図式に当てはめること自体が難しくなっていた。小泉の晩年の歌謡曲論はそのことを間接的に示している。なぜなら伝統は既に「表面上は死んでいる」のである。このような歴史的な流れを辿って音楽科教育において大衆音楽を蔑視する価値観を支えていた共通了解圏の一つであるコロニアリズムの図式は解体されたと考えることができるのである。

一つ付け加えると、小泉文夫の名声にもかかわらず、音楽科教育において彼の歌謡曲論はそれほど積極的に受容されたようには思えない。既に述べたように小泉の歌謡曲の分析が批判されるようになるのは 2000 年ごろであり、それまではその正当性がある程度認められていたと考えられる。だが 1970 年代以降、音楽科教育に取り入れられていくのは「ポピュラー音楽」であり、歌謡曲ではなかった。このポピュラー音楽が教材として選ばれていく過程において、人々にぼんやりとしたコロニアリズムの意識、つまりなんとなく欧米のものを良いとし、日本的なものを卑下する感覚がまったくなかったとは言い切れない。しかし、何度も言うように 1970 年代以降、コロニアリズムの図式を単純に適応した言説を、なんの逡巡もなく語ることは難しくなっていた。伝統は尊

重されねばならないし、音楽の間に貴賤はないとすることが徐々に一般的になっていった。

むしろ歌謡曲が選ばれなかった理由は、次に挙げるような素朴な事実 strongly 影響されていたように思われる。

M先生は同僚の批判をうけながらも歌謡曲を歌わせてみた。

「あまり子どもたちが声を出さないので、歌謡曲を歌わせたのだけど、歌ったあとで子どもたちに『気持ちよかった?』ときいたところ、『少しね。だけど何だか変な気持ちだ、歌謡曲はみんなで歌うより、ひとりで歌った方がいいよ』という返事が返ってきたときにはびっくりしました。歌謡曲は悪いとは思わないけど、教材にならないんだと思いました。」¹⁰²

1974年に書かれた新人教師の体験談である。「同僚の批判をうけながらも」とあるように、学校で歌謡曲を歌うことへの批判はいまだ存在する。だが、ここで新任教師のM先生は、歌謡曲を歌うこと自体は「悪いとは思わない」が、「教材にならない」と結論づけている。そしてそれは子どもたちの「ひとりで歌ったほうがいい」という素朴な実感に基づいているのである。このみんなで声を合わせて歌うという音楽科の授業の形こそが、1970年代以降において歌謡曲の教材化を阻むものとしてあったと考えられる。たしかに、アイドル歌謡にしる、演歌にしる、一人のスター歌手によって歌われる歌を、授業という場面で合唱するという状況はどこか滑稽なものを含んでいる。では、音楽科教育で取り入れられるようになっていった「ポピュラー音楽」とはいったいどのようなものだったのだろうか。

¹⁰² 編集部「教員生活四ヶ月の苦闘 この四月、はじめて教壇に立った三人の教師の報告」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1974年、秋号、137頁。

第2章 ポピュラー音楽とホームソング

本章では、1960年代から70年代を通して、教科書にさまざまな学校外の曲が掲載されていったことを確認し、その変化と並行して音楽科教育において子どもの歌うべき歌に対する価値観が徐々に変化していったことを明らかにする。

1960年ごろから、教科書教材の「古さ」と学校の音楽が嫌いな子どもたちが問題とされるようになると同時に、マスメディアを通じて若者文化を理解しない旧弊な大人や教師のイメージが喧伝されていった。

また、この教材の「古さ」という問題は、70年代以降顕著になる従来の子どもの歌の対象年齢の低化という現象によっても引き起こされていたと考えられる。60年代の初めには清新なイメージをもっていたと思われる歌が、急速に陳腐なものになっていった。

第1節 新しい教材曲と歌詞の変化—教育芸術社中学校教科書を一例に

まずは、教科書に掲載された学校外の音楽の傾向を具体的に明らかにしたい。序章において「ポピュラー音楽」を音楽産業の商品として流通する曲のなかでも、ジャズ、フォーク、ロックなどの洋楽と、その影響を受けた日本の曲として定義した。1970年代以降《ドナドナ》や《翼をください》などのフォークソングや《イエスタデイ》などの曲が教科書に掲載され、スタンダードナンバーとなっていたことはよく知られている。こういったフォークソングやビートルズの曲などは特に異論なくポピュラー音楽として分類できるだろう。

一方で1960年代には、現在ではポピュラー音楽として分類されないような学校外の曲が教科書に掲載されるようになっていた。その中心は、NHKの戦前のラジオ番組「国民歌謡」や戦後のテレビ番組「みんなのうた」などで紹介された歌やうたごえ運動や歌声喫茶などで歌われたとされる曲である。ここではこれらの曲をまとめて「ホームソング」と呼ぶ。このホームソングの歴史的な変遷については次節以降で検討する。また、このポピュラー音楽とホームソングをあわせて「学校外の曲」と呼ぶ。

本節では、1960年代から70年代にかけておこったホームソングからポピュラー音楽へという学校外の曲の教科書掲載曲の移り変わりを捉えるとともに、その歌詞の特徴と変化を明らかにしたい。

ここで分析する教科書は教育芸術社の中学校用のものを扱う。より詳細には他の学校種の教科書や、副教材として用いられたさまざまな歌曲集などについてもその実態について検討するべきだろうが筆者の力量にあまる。中学校を対象とする理由として、本研究で扱う音楽科教育に関する史料が義務教育段階を念頭において書かれている場

合が多いこと、小学校低学年の楽曲は歌詞の分析が行いにくいことなどが挙げられる。

また、教育芸術社の教科書を選んだ理由は主に入手できた史料と量の問題である¹⁰³。本研究の対象とする 1950 年から 1990 年ごろまで、長期間にわたって出版されていた教科書として教育芸術社、教育出版社、音楽之友社のものがあるが、高い採択率を保っていることなどを考えても教育芸術社の音楽科教科書の分析は重要な事例となると考える。

次の 4 つの表は、1950 年から 1990 年の間に出版された教育芸術社の中学校音楽科教科書に掲載された楽曲中で、特に昭和期以降にテレビ、ラジオ、映画などのマスメディアと関係があったものを、ホームソングとポピュラー音楽とにまとめたものである。

¹⁰³ 本節では、1950 年から 1990 年の間に出版された教育芸術社の中学校音楽科教科書、全 78 冊中のうち 75 冊を対象とする。1953 年に出版された『中学音楽 1』(中音 | 724)、『中学音楽 2』(中音 | 814)、『中学音楽 3』(中音 | 914) の 3 冊は、今回入手することができなかった。だが、1950 年代の教科書は、ほとんど内容の変わらないものが繰り返し出版されていたこともあり、本研究の分析の大勢に影響はないと考える。

表 1. 教育芸術社中学校教科書、ホームソングリスト

タイトル	作詞	作曲	使用年	掲載回数	説明
やしの実	島崎藤村	大中寅二	1950～89	19	1936年「国民歌謡」で放送。
森の水車	清水みもの	米山正夫	1956～71	6	1942年に高峰秀子の歌で大東亜レコードからレコードが発売。1951年荒井恵子の歌でNHKラジオ歌謡。
おおブレネリ	不明	スイス民謡	1957～65	3	1963年「みんなのうた」1957～61は久野静夫作詞「山の歌」として掲載。
出舟の港	時雨音羽	中山晋平	1958～61	1	1928年、ビクターよりレコード化。歌は藤原義江。
ほこをおさめて	時雨音羽	中山晋平	1958～61	1	1928年、ビクターよりレコード化。歌は藤原義江。
山小舎の灯	米山正夫	米山正夫	1958～68	3	1947年NHK「ラジオ歌謡」、歌は近江俊郎。
春の歌	喜志邦三	内田元	1958～71	4	1937年、「国民歌謡」で放送。
朝だ元気で	八十島稔	飯田信夫	1958～77	6	1942年に「国民歌謡」「われらのうた」で放送。1942年ビクターからレコード化。
雪の降る町を	内村直也	中田喜直	1958～89	9	1952年NHK『ラジオ歌謡』、歌は高英男。1961年12月-1962年1月にNHK「みんなのうた」放送、歌は立川澄登
お使いは自転車に乗って	上山雅輔	鈴木静一	1962～65	1	1943年マキノ正博監督による映画『ハナ子さん』の主題歌。歌は轟夕起子。 1947年NHK「ラジオ歌謡」で放送。
美しいエンメンター	三谷浩	スイス民謡	1962～65、 69～71	2	1963年「みんなのうた」。
車にゆられて	佐木敏	メキシコ民謡	1962～65、 84～89	3	1963年「みんなのうた」
雪山讃歌	不明	アメリカ学生歌	1962～71、 84～89	5	1961年「みんなのうた」
春のシャンソン	岩佐東一郎	高木東六	1962～74	4	1951年NHK「ラジオ歌謡」歌は朝倉万紀子。
おお牧場は緑	中田羽後	チェコスロバキア民謡	1962～77	5	1961年「みんなのうた」
トロイカ	音楽舞踊団カチューシャ	ロシア民謡	1962～80	7	1961年「みんなのうた」
森へ行きましょう	東大教養学部音感合唱団	ポーランド民謡	1962～83	5	1961年「みんなのうた」62年～71年まで「むすめさん」というタイトルで掲載。
夏の思い出	江間章子	中田喜直	1962～89	10	1949年にNHK「ラジオ歌謡」で放送。歌は石井好子。また1962年にはNHK「みんなのうた」。歌は高木淑子とヴォーチェ・アンジェリカ。
おどろう楽しいポーレチケ	小林幹治	ポーランド民謡	1966～68	1	1962年「みんなのうた」
クイ クワイ マニマニ	作詞者不明	外国曲	1966～68	1	1961年「みんなのうた」
ホルディ ディア	飯塚広、訳詞	スイス民謡	1966～68	1	1961年「みんなのうた」

ピクニック	萩原英一	イギリス民謡	1966～68、 78～80	2	1962年「みんなのうた」
かあさんのうた	窪田聡	窪田聡	1966～71	2	1962年「みんなのうた」
牧場の小道	飯塚弘	チェコスロバ キア民謡	1966～71	2	1962年「みんなのうた」
山のロザリア	丘灯至夫	ロシア民謡	1966～71、 78～80	3	歌声喫茶にて流行したとされる。1961年にはスリー・グ レイセスによりレコード化
線路は続くよどこま でも	佐木敏	アメリカ民謡	1966～77、 87～89	5	1962年「みんなのうた」
海のマーチ	小林幹治	D.T.ショー	1966～80	7	1964年「みんなのうた」
おしゃべりあひる	峯陽	ポーランド民 謡	1969～71	1	1966年「みんなのうた」
山のごちそう	阪田寛夫	オーストリア 民謡	1969～71	1	1964年「みんなのうた」
歌うよカッコー	薩摩忠	ポーランド民 謡	1969～71	1	1965年「みんなのうた」
北帰行	宇田博	宇田博	1969～71、 81～83	2	歌声喫茶で作者不詳の歌として流行したとされる。 1961年日本コロムビアから小林旭の歌でレコード化。同 年には、小林に先行してポニージャックスの歌でキング レコードからもレコード発売された。
赤い川の谷間	阪田寛夫	アメリカ民謡 (カウボーイ ソング)	1969～89	7	1963年「みんなのうた」 作詞は小林幹治
口笛吹いて	久野静夫	ドイツ民謡	1972～74	1	1963年「みんなのうた」
サモア島の歌	小林幹治	ポリネシア民 謡	1972～77	2	1962年「みんなのうた」
街	岩谷時子	いずみたく	1972～80	3	1967年「みんなのうた」
川のうた	峯陽	中田喜直	1972～80	3	1965年「みんなのうた」
詩人が死んだとき	薩摩忠	ジルベール ペコー	1975～83	3	1971年「みんなのうた」
小さな木の実(オペ ラ「美しいパースの 娘」から)	海野洋司	ビゼー	1975～86	4	1971年「みんなのうた」
はるかな友に	磯部俣	磯部俣	1978～80	1	1963年「みんなのうた」
空を見上げて	峯陽	黒人霊歌	1978～80	1	1965年「みんなのうた」
さわると秋がさびし がる	サトウハチ ロー	中田喜直	1978～80	1	1967年「みんなのうた」
もえあがれ雪たち	阪田寛夫	宇野誠一郎	1978～80	1	1967年「みんなのうた」
水色の空に	川添一郎	小森昭宏	1978～80	1	1971年「みんなのうた」

表2. 教育芸術社中学校教科書、ポピュラー音楽リスト

タイトル	作詞	作曲	使用年	掲載回数	説明
ばらがさいた	浜口庫之助	浜口庫之助	1969～1971	1	1966年にマイク真木の歌唱によりレコード化。NHKの『みんなのうた』『歌のメリーゴーラウンド』などでも歌われた。
This Land is Your Land	連健児	ウディ ガスリー	1972～77	2	1940年にウディ・ガスリーによって作曲。
ドナ ドナ	アーサー ケベス・テディーシュワルツ、安井かずみ	ショロム セクンダ	1972～80、84～89	6	1961年のジョン・バエズのレコードによって広まったとされる。1966年にNHK「みんなのうた」で安井かずみ訳のものが放送。84～89は安井かずみ版。
White Christmas	アービング バーリン	アービング バーリン	1972～83	4	1942年映画『スイング・ホテル』でビング・クロスビーが歌う。
トム ドゥーリー	中山知子	アメリカ民謡	1972～86	6	1958年キングストントリオがレコード化し、世界的にヒット。歌詞は意識されている。
Edelweiss	オスカー ハーマスタイン二世	リチャード ロジャーズ	1972～89	6	1965年の映画『サウンドオブミュージック』
若者たち	藤田敏雄	佐藤勝	1972～89	9	1966年にフジテレビ系テレビドラマ『若者たち』の主題歌。
真夜中のギター	吉岡治	河村利夫	1975～77	1	1969年千賀かほるによってレコード化。1969年の第11回日本レコード大賞・新人賞。
太陽がいっぱい	ジョンレノン ポール マッカートニー	ニーノ ロータ	1975～77	1	1960年のフランス・イタリア映画『太陽がいっぱい』
花祭り	安井かずみ	E. サルディバル	1975～77	1	フォルクローレ
どこまでも行こう	小林亜星	小林亜星	1975～77	1	1966年にブリヂストンのCMソング。
イエスタデイ		ジョンレノン ポール マッカートニー	1975～77、81～86	3	1965年に発売されたビートルズ5作目オリジナル・アルバム『ヘルプ!』に収録された。
きょうの日はさようなら	金子詔一	金子詔一	1975～86	3	1967年森山良子の歌唱によりレコード化。
この広い野原いっぱい	小園江圭子	森山良子	1975～89	5	1967年に森山良子の歌唱によりレコード化。
コンドルは飛んで行く		D. A. ロブレス ミルヒバーク	1975～89	5	フォルクローレ、1970年にサイモン&ガーファンクルによってカバーされ有名になったとされる。
一人の手	本田路津子	ピート シーガー	1978～80	1	ピート・シーガー“One Man's Hands”の邦訳。1971年に本田路津子の歌唱でレコード化。

パフ	野上彰	ピーター ヤーロウ レナード リ プトン	1978～80	1	1963年にピーター・ポール&マリーがレコード化。
風	北山修	端田宣彦	1978～80	1	1969年にはしだのりひことシューベルツがレコード化。
ザ エンター テイナー (映画「スティン グ」から)		スコット ジョブリン	1978～80	1	1902年のスコット・ジョブリンによるラグタイム曲。 1973年の映画『スティング』のテーマ曲
青い地球は誰 のもの	阪田寛夫	富田勲	1978～80	1	1970年から1975年までNHK総合テレビで放映された 『70年代われらの世界』のテーマ曲。
花のメルヘン	敏トシ	敏トシ	1978～80	1	1970年にダーク・ダックスがレコード発売。
遠くへ行きたい	永六輔	中村八大	1978～80	2	1962年、NHK総合テレビの『夢であいましょう』の 「今月の歌」として作られた。ジェリー藤尾の歌唱。
翼をください	山上路夫	村井邦彦	1978～89	4	1971年に赤い鳥がシングル『竹田の子守唄』のB面曲 として発表。
ラバースコン チュルト	片桐和子	デニーラ ンデル	1978～89	7	1965年にアメリカのザ・トイズが歌った。
風が運ぶもの	山上路夫	菅原進	1981～83	1	1971年に本田路津子の歌唱でレコード化。
赤い花 白い 花	中林ミエ	川崎祥悦	1981～86	2	1970年に赤い鳥がシングル『人生／赤い花白い花』と して発表。
My Way		ティボー	1981～86	2	1969年のフランク・シナトラのレコードによって有名 に。
大脱走マーチ		バーンスタ イン	1981～86	2	1963年の映画『大脱走』
四季の歌	荒木とよひさ	荒木とよひさ	1981～86	2	1972年ごろに複数の歌手によってレコード化。いぬい ゆみ、片山知子、ダークダックスなど。
太陽がくれた 季節	山川啓介	いずみたく	1984～86	1	1972年に青い三角定規によってレコード化。日本テレ ビ系列で放送された青春ドラマ『飛び出せ!青春』の主 題歌。
スカボロー フェア	P.サイモン A.ガーファン クル	P.サイモン A.ガーファン クル	1984～89	3	1966年にサイモン&ガーファンクルがレコード化。映 画『卒業』の挿入歌などとして使われ有名に。
サウンドオブ サイレンス		P.サイモン	1987～89	1	1964年にサイモン&ガーファンクルがレコード化。映 画『卒業』の挿入歌などとして使われ有名に。
おお シャン ゼリゼ		マイク デ イ ガン	1987～89	1	1969年にジョー・ダッサンが発表した。

表1は、すでに述べたようにNHKのラジオ番組、戦前の「国民歌謡」や戦後の「ラジオ歌謡」、テレビ番組「みんなのうた」に紹介された曲と、うたごえ運動によって広まったとされる歌をホームソングとしてまとめたものである。現在ではこれらの曲は、「ポピュラー音楽」として分類されることはあまり多くない楽曲であるといえるだろう。かといって教育音楽として分類できるかという点、やや微妙な立ち位置にある曲もある。表1からは1958年以降に多くこれらのホームソングが教科書に掲載されていったことがわかる。中でも《雪の降る町を》、《夏の思い出》などの曲は、現在でもよく知られている。また、轟夕起子の歌った《お使いは自転車に乗って》や、近江俊郎の歌った《山小屋の灯》など、戦時中から戦後初期の明るい雰囲気を持った歌なども含まれている。また、NHK「みんなのうた」で紹介された楽曲が60年代初めから、つまり放送とほとんど同時期に多く教科書に掲載されていったことがわかる。《森へ行きましょう》《おお牧場は緑》などのこれらの歌は、今ではキャンプソングや民謡の一種とされることが多い。また、60年代の中頃にかけて《トロイカ》《かあさんのうた》《山のロザリア》《北帰行》といったうたごえ運動や歌声喫茶などで歌われた曲も同様に教科書に掲載されるようになっていく。

一方で、表2はフォーク、映画やテレビドラマなどで使用された曲などをポピュラー音楽としてまとめた。ここから60年代まではNHK系のホームソングに限られていた教科書に掲載される学校外の音楽が、72年以降はフォークソングや映画音楽などにまで拡大されていったことがわかる。NHK系のホームソングも消えてしまうわけではなく、1980年ごろまでは《空を見上げて》《水色の空に》など新たに掲載されるものもあったが、表1の使用年の項目を見れば、70年代以降新しく掲載されている曲は少なくなっており、80年代以降も長期に掲載され続けた曲は《赤い川の谷間》など数曲しかない。

これらの表からは、教科書教材となる曲の範囲が、大きく2回に分けて拡張されていったということができよう。第1波として1950年代末から60年代へかけてホームソング系の楽曲が、そして第2波として1970年代以降にフォークソング、映画音楽、ドラマ主題歌などが掲載されていったのである。

次にこれらの楽曲群の歌詞にはどのような差があったのだろうか。次の図1を見ると、歌詞の語彙はある程度共通した部分を持ちつつも、ホームソングは自然情景の描写に関する語が多いことがわかる。この図はフリーソフトウェア「KHCoder」で、共起ネットワーク分析¹⁰⁴を行い、2つの楽曲群におけるその語彙の傾向を視覚化したものである。

¹⁰⁴ 共起ネットワーク図とは、出現パターンに似ている語、つまり共起の程度が高い語を線で結んだ図のことである。共起関係はJaccard係数によって求められる。Jaccard係数とは2つの集合の類似度を示す係数。 $Jaccard(X, Y) = \frac{|X \cap Y|}{|X \cup Y|}$ で定義される。この手法では、分析対象となった語のすべての組み合わせについて、Jaccard

る。

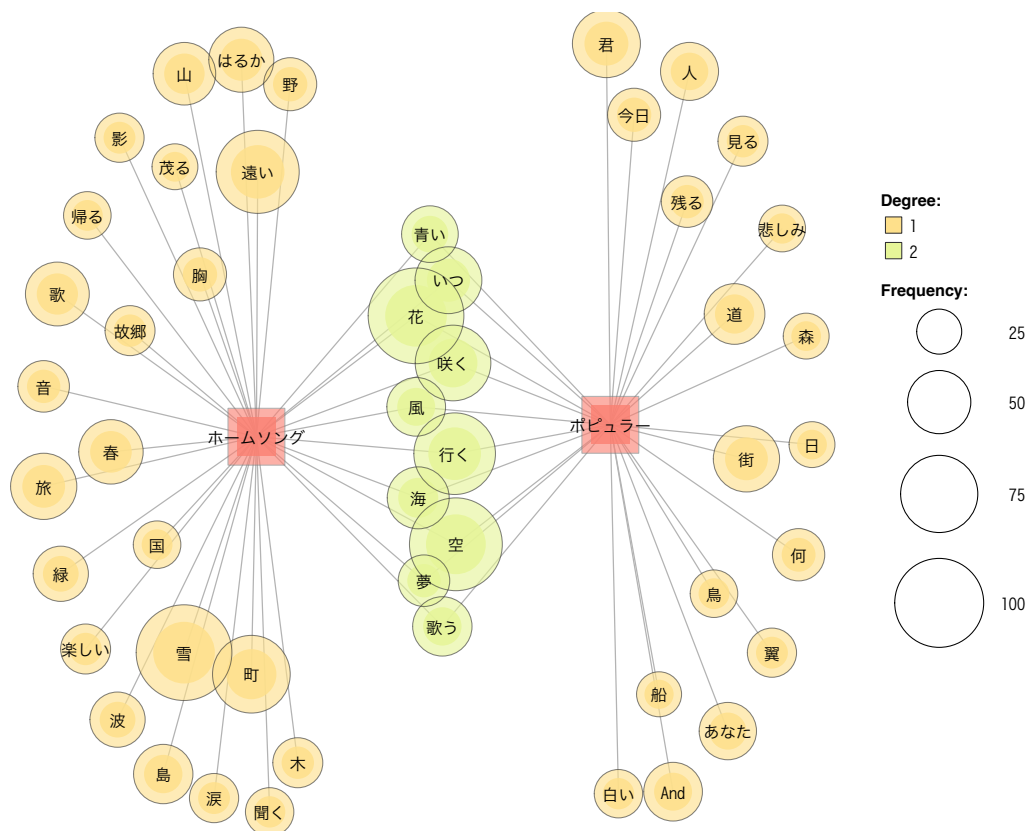


図1. ホームソングとポピュラー音楽の歌詞比較

この図は、複数回掲載されている曲は重複させて分析を行っているため、何度も教科書に登場している曲の方がこの図の共起関係に影響をあたえることになる。

中央に位置した「青い」「いつ」「空」「咲く」「風」「花」「行く」「海」「空」「夢」「歌う」という語がホームソングとポピュラーの両方と共起関係が強いことがわかる。

また、違いとしてホームソングは、自然の情景や季節に関する語が多いということがいえる。例えば「雪」「緑」「山」「春」「緑」などである。それに対してポピュラー音楽は「翼」「鳥」「風」「街」などやや異なった語との共起関係が強い。ここから、60年代に導入された曲の多いホームソングは、自然や季節感を歌う歌詞が多く、それに対して

係数を用いて計算が行われ、共起関係が求められる。語を囲む円の大きさは、条件に当てはまる文書の中でその語が出現した数によって描き分けられ、色分けは、比較的強くお互いに結びついている部分を検出してグループ分けした、「サブグラフ検出」によっている。また、共起ネットワークにおいては、語と語が近くに配置されているというだけでは、強い共起関係にあるということの意味しない。線で結ばれているかどうかの方が重要となる。

ポピュラー音楽は自然の歌詞よりも「翼」「鳥」「風」「道」などの語に、青春や若者を象徴させるような歌詞が増えていったのではないかと推測することができる。また、図の左下にはホームソングと線で結ばれている「楽しい」があるのに対して、図の右上にはポピュラーと結びついて「悲しみ」という語があるのも特徴的であろう。ポジティブな感情とネガティブな感情を表す語の変化についても考える必要がある。

次に、この共起ネットワークによって示唆された歌詞の変化が具体的にどの程度の割合で起こっていたのかを明らかにするために、いくつかのコーディングルールを設定し変化の割合をより詳細にみていく。

コーディングルールは以下の表3のように設定した。例えば、「春」「風」「星」などの語を1つでも含む曲にはコード「自然・季節」を付与する。これらのコードは非排他的なもので、「春」と「夢」という語が両方含まれていれば、その曲はコード「自然・季節」と「青春的象徴」を持つことになる。また、これらのコーディングルールは、上記の学校外の音楽の歌詞及び、その他の教科書の歌詞における頻出語から不足なく分類が行えるようなものを筆者が探索的に作成した。なお、このコーディングルールにおいては、「あこがれ」「憧れ」というような漢字とひらがなの差や、「淋しい」「寂しい」というようなほぼ同一語における漢字の違いは無視して扱う。

また、こういった歌詞において「風」「空」「鳥」などに若者や青春のイメージを象徴させるような歌詞はよくみられるが、今回のような語の頻度による分析では単純に自然物として「風」「空」「鳥」などを歌っている場合との差を定義することが難しい。そのため今回は<自然・季節>と<青春的象徴>を分け、これらを両方とも持つ曲を<自然的青春歌>とすることで、自然物に青春のイメージを象徴させる歌詞を捉えようと試みた。そして、このコーディングルールを用いた集計結果が表4である。

表3. 自然・青春に関する語についてのコーディングルール

コード名	語
自然・季節	春， 夏， 秋， 冬， 雪， 星， 風， 雲， 海， 花， 山， 野， 野辺， 野原， 光， 緑， 鳥， 月， 波， 空， 森， 丘， 川， 水， 光， 太陽， 虹， 夕， バラ， 牧場， snow， bloom
青春的象徴	夢， 希望， 青春， 友， 友達， 若い， 若者， 若人， 絆， あこがれ， 幸せ， 翼， 未来， 旅， 明日
懐古・子守唄	昔， ふるさと， 故郷， 老いる， あわれ， うつろ， 空しい， 武士， ゆりかご， わが子， よい子， 去る， 懐かしい

自然の歌	コード<自然・季節>を持ち、かつコード<懐古・子守唄>を持たない
青春歌	コード<青春的象徴>を持ち、かつコード<懐古・子守唄>を持たない
自然的青春歌	コード<自然の歌>とコード<青春歌>を同時に持つ。

表 4. 自然・青春に関する語を含む曲についての集計結果¹⁰⁵

	*自然・季節	*青春的象徴	*懐古・子守唄	*自然の歌	*青春歌	*自然的青春歌	曲数
ホームソング	143 (94.70%)	86 (56.95%)	49 (32.45%)	96 (63.58%)	42 (27.81%)	41 (27.15%)	151
ポピュラー	56 (96.55%)	27 (46.55%)	4 (6.90%)	52 (89.66%)	23 (39.66%)	23 (39.66%)	58
合計	199 (95.22%)	113 (54.07%)	53 (25.36%)	148 (70.81%)	65 (31.10%)	64 (30.62%)	209

表 4 は、上述したホームソングとポピュラーという学校外の音楽について、その歌詞の傾向をより詳細に割合で示したものである。この表では、歌詞の掲載されていない器楽曲などは除いたが、器楽曲の中でも部分的に歌詞が記されているものなどは集計に含めている。また、複数回掲載された曲は重複して計上している。

この表を見ると、自然の歌から青春の歌へ変化したのではないかという予想に反して、<自然・季節>の曲の割合はホームソングとポピュラーの間でほとんど変化がないことがわかる。これらの<自然・季節>の語を含む曲の割合はさほど変わっていないということだ。

それに対して<懐古・子守唄>の割合がホームソング 32.45%からポピュラー6.9%とかなり下がっている。「昔」「懐かしい」「ゆりかご」というような語が含まれる曲の割合が下がっているのである。

そして、<自然・季節>と<青春的象徴>のうち<懐古・子守唄>を含まないものである<自然の歌>の割合はホームソングが 63.58%、ポピュラーが 89.66%になっており、同様に<青春歌>もホームソングが 27.81%、ポピュラーが 39.66%と、どちらも上昇している。また、<自然の歌>と<青春歌>の両方を持つものである<自然的青春歌>と<青春歌>の曲数はホームソング、ポピュラーともにほぼ同じであり、<青春歌>の中にはほぼ必ず<自然・季節>の語が出現していることもわかる。

この減少した<懐古・子守唄>と<自然・季節>及び<青春的象徴>の語を同時に含むホームソングの具体例としては、米山正夫作詞作曲の《山小屋のともしび》があげられる。この曲は 1958 年から 68 年までの間に 3 回掲載されている。

¹⁰⁵ 以降の表において括弧内のパーセントは、当該コードを含む曲数÷「曲数」を表している。例えば、ホームソングにおける<自然・季節>では 143 をホームソング全体の曲数 151 で割った値である。

たそがれのともしびは ほのかに灯りて
懐かしき山小屋は麓の小道よ
思い出の窓により君をしのべば
風は過ぎし日の歌をば ささやくよ
山小屋のともしびは 今宵も灯りて
一人聞くせせらぎも 静かに更け行く
憧れは若き日の夢を乗せて
夕べ星のごと御空に群れ飛ぶよ

「山」「風」「星」といった〈自然・季節〉の語、「憧れ」「夢」などの〈青春的象徴〉の語が全体に散りばめられた、ロマンティックな歌詞だ。この歌詞の主体は実際に山小屋にいて、「たそがれ」の中で「風」や「星」を感じている。だが「懐かしき」とあるようにこの歌詞全体の主題は懐古の感情であり、「若き日」はすでに過ぎ去ったものとして解釈するのが妥当に思われる。

こういった懐古の歌に変わって現れるのが、若者の未来の果てしなさを象徴するものとしての「風」「空」を表す歌詞である。次の例は1975年から77年まで1回掲載された小林亜星作詞作曲の《どこまでも行こう》である。

どこまでも行こう 道はきびしくとも
口笛を吹きながら 走って行こう
どこまでも行こう 道は険しくとも
幸せが待っている あの空の向こうに
どこまでも行こう 道は苦しくとも
君の面影胸に 風を受けて行こう

この歌詞に出ている「空」「風」のイメージは、実際の自然のイメージを喚起するものとしては働いてはいない。少なくとも《山小屋のともしび》のような自然と触れ合う主体はここにはいない。「苦しく」「険しい」道を乗り越える若者の前途を後押しするもの、困難を乗り越えた未来の輝かしさを象徴するものとなっているのである。

つまり、〈自然・季節〉と〈青春的象徴〉の語が含まれる曲の割合だけを考えれば、ホームソングとポピュラーは図1の共起ネットワークから筆者が推測したような、自然の歌から青春の歌へという変化を考えることはそれほど適切ではない。だが、実際には〈懐古・子守唄〉の語が含まれる曲が減少することによって、〈青春的象徴〉の語が含まれる曲が過去や自然ではなく、現在や未来の若者を象徴するもの、実際に青春的なイメージの象徴として扱われるようになっていったと考えることができる。〈自然の

歌>や<青春歌>の割合の増加はこのような事象を表しているのではないだろうか。

次に、図1の共起ネットワークから推察されたもう一つの事柄、ポジティブな感情とネガティブな感情を表す語を含む曲の割合の変化について具体的にみていく。コーディングルールは次の表5のように設定した。出現回数が多く、ポジティブな場合とネガティブな場合の判定が容易な感情を表す語を列挙した。また、集計結果は表6となる。

表5. 感情語に関する語についてのコーディングルール

コード名	語
ポジティブ	楽しい, 喜び, 嬉しい, 明るい
ネガティブ	さびしい, 悲しい, 苦しい, わびしい, 辛い, 空しい

表6. 感情語に関する語を含む曲についての集計結果

	* ポジティブ	* ネガティブ	* ポジティブな語と自然的青春歌	* ネガティブな語と自然的青春歌	曲数
ホームソング	40 (26.49%)	11 (7.28%)	13 (8.61%)	11 (7.28%)	151
ポピュラー	3 (5.17%)	10 (17.24%)	0 (0.00%)	6 (10.34%)	58
合計	43 (20.57%)	21 (10.05%)	13 (6.22%)	17 (8.13%)	209

表6を見ると、ホームソングはポジティブな語が含まれる曲の割合が26.49%で、ポピュラーが5.17%となって減少している。逆にネガティブな語については、曲数で見るとそれほど変化がないが、割合で考えるとホームソングが7.28%、ポピュラーは17.24%となり増加する傾向にある。また、<自然的青春歌>、つまり<自然・季節>と<青春的象徴>を両方含みかつ<懐古・子守唄>を持たない曲の中でも、ポジティブな語とネガティブな語の傾向は同様である。

特にポジティブな語を含む<自然的青春歌>は、ポピュラーの中では一曲もみられなかった。このポジティブな語を含む<自然的青春歌>の例としては小林幹二作詞、D.T. ショー作曲の《海のマーチ》がその典型だろう。

かもめ飛ぶ青い空 光輝く海原
 喜びの歌声 ぼくらの船にみなぎる
 潮風にひらめく旗 波音はこだまする
 楽しいな船の旅は デッキの上で歌おう

夢を呼ぶ白い雲 歌えはるかな南の
とこ夏の歌声 ぼくらの船を招くよ
あこがれと未来をのせ 若者の船は行く
荒波の海また海 世界の友が呼ぶよ

1966年から1980年まで、器楽曲としても合わせると7回掲載されたこの曲の歌詞の海はひたすら喜びと明るさに満ちていて、困難に立ち向かう若者のイメージはあまりない。「若者の船」の行く「荒波の海」もそれほどネガティブなものではなく、「世界の友が呼ぶ」ような明るい将来への道程であるといえるだろう。

ホームソングとポピュラーの歌詞を比較した結果、2つの傾向が見えてきた。第一に<自然・季節><青春的象徴>を含む曲の割合についてはほとんど変化がない一方で、<懐古・子守唄>の語を含む曲が減少していたこと、第二にホームソングには、ある程度見られた<ポジティブ>の語が、ポピュラーではあまり見られなくなっており、<ネガティブ>の語の割合がやや増加していることである。

次にこれらの変化が教科書の歌詞全体の傾向と比較した際にどう捉えられるのかということについて考察を進めたい。ここまで教科書掲載の学校外の音楽の傾向をホームソングとポピュラーという一種のジャンル分けをすることで比較してきたが、より正確に比較を行うため中学校学習指導要領が施行となった年を起点に年代ごとの分類を行うこととする。

分析対象としたのは、今回扱う75冊の1950年から1990年の間に出版された教育芸術社の中学校音楽科教科書に掲載されたすべての楽曲である。総曲数3348曲で、器楽曲を除いたものは2720曲であった。そのうちこれまで考察してきた学校外の曲209曲とそれ以外の曲2511曲の間で上述したコーディングルールを用いて同様の分析をすることで、その歌詞の傾向について明らかにする。

表 7. 自然・青春に関する語を含む曲に関する集計表の比較

学校外の曲を除いた教科書	* 自然	* 青春的象徴	* 懐古・子守唄	* 自然的青春歌	曲数
1950-57	1196 (73.02%)	640 (39.07%)	457 (27.90%)	316 (19.29%)	1639
1958-71	235 (64.56%)	102 (28.02%)	76 (20.88%)	49 (13.46%)	366
1972-80	179 (65.33%)	96 (35.04%)	77 (28.10%)	39 (14.23%)	272
1981-90	195 (82.98%)	102 (43.40%)	64 (27.23%)	70 (29.79%)	234
合計	1805 (71.88%)	940 (37.44%)	674 (26.84%)	474 (18.88%)	2511

学校外の曲	* 自然・季節	* 青春的象徴	* 懐古・子守唄	* 自然的青春歌	曲数
1950-57	21 (100.00%)	12 (57.14%)	13 (61.90%)	0 (0.00%)	21
1958-71	58 (92.06%)	34 (53.97%)	14 (22.22%)	22 (34.92%)	63
1972-80	72 (97.30%)	36 (48.65%)	13 (17.57%)	25 (33.78%)	74
1981-90	48 (94.12%)	31 (60.78%)	13 (25.49%)	17 (33.33%)	51
合計	199 (95.22%)	113 (54.07%)	53 (25.36%)	64 (30.62%)	209

まず学校外の曲を除いた教科書全体についてである。コード〈自然・季節〉は 1958-71 において 64.56%と一旦減少したのち、1981-90 において 82.98%まで増加している。またコード〈青春的象徴〉も類似した動きをしており、1950-57 の 39.07%から 1958-71 において 28.02%とやや減少したのち、増加に転じ 1981-90 には 43.40%となっている。この 1958-71 における〈自然〉〈青春的象徴〉の減少傾向は、上述した分析と同じようにコード〈懐古・子守唄〉の減少による影響が考えられる。〈懐古・子守唄〉は 1950-57 の 27.90%から 1958-71 に 20.88%と減少している。また他にも、〈自然的青春歌〉の項目でも 1958-71 に 13.46%まで減少し、1981-90 において 29.79%まで上昇している点も特徴的である。

それに対して、これまでホームソングとポピュラーに分けてきた学校外の歌についても学習指導要領の時期ごとに分割を行って比較すると、歌詞の変化の傾向としては学校外の曲を除いた教科書曲と類似している。〈自然・季節〉に関する語は、すべての時期で 90%を超えて非常に多く出現しているが、1958-71 の時期にはやや微減している。また、〈青春的象徴〉が 1981-90 において 60.78%まで上昇している点や〈懐古・子守唄〉が 1958-71 に 22.22%に減少しているも同様である。さらに〈自然的青春歌〉については、1958-71 以降の時期において 33%程度であり教科書全体と比較して早い段階から高かったことがわかる。

次に、ポジティブな語とネガティブな語の含まれる曲の割合についても同じようにみていく。

表 8. 感情語に関する語を含む曲に関する集計表の比較

学校外の曲を除いた教科書	* ポジティブ	* ネガティブ	* ポジティブな語と自然的青春歌	* ネガティブな語と自然的青春歌	曲数
1950-57	445 (27.15%)	92 (5.61%)	159 (9.70%)	2 (0.12%)	1639
1958-71	59 (16.12%)	11 (3.01%)	14 (3.83%)	3 (0.82%)	366
1972-80	32 (11.76%)	10 (3.68%)	8 (2.94%)	2 (0.74%)	272
1981-90	33 (14.10%)	32 (13.68%)	9 (3.85%)	16 (6.84%)	234
合計	569 (22.66%)	145 (5.77%)	190 (7.57%)	23 (0.92%)	2511

学校外の曲	* ポジティブ	* ネガティブ	* ポジティブな語と自然的青春歌	* ネガティブな語と自然的青春歌	曲数
1950-57	6 (28.57%)	0 (0.00%)	0 (0.00%)	0 (0.00%)	21
1958-71	19 (30.16%)	5 (7.94%)	6 (9.52%)	4 (6.35%)	63
1972-80	15 (20.27%)	8 (10.81%)	6 (8.11%)	7 (9.46%)	74
1981-90	3 (5.88%)	8 (15.69%)	1 (1.96%)	6 (11.76%)	51
合計	43 (20.57%)	21 (10.05%)	13 (6.22%)	17 (8.13%)	209

<ポジティブ>の割合については、教科書全体においては1950-57が最も高く、学校外の曲においては1958-71で最も高くなっている点で少し異なっているが、それ以降やや減少傾向にある点は同様だろう。一方、<ネガティブ>についてはどちらも、それまで低かったものが1981-90で高くなっている点が特徴的である。中でも<ネガティブな語と自然的青春歌>の割合は、学校外の曲においては1972-80の時期に9.46%と、同じ時期の教科書全体の0.74%と比較して高い。そして、1981-90の時期では教科書全体でも6.84%まで上昇していることから、学校外の曲が<ネガティブな語と自然的青春歌>の増加傾向の先駆けとなったのではないかと考えられる。

この<ネガティブ>の変化については具体例を含めて考察する。もちろん<ネガティブ>の語は、1950-57や1958-71の時期においてもみられないわけではない。だがそれは<懐古・子守歌>と同時に見られることが多い。次の例は、1950-51年の教科書に掲載されている久野静夫作詞、フォスター作曲の《ばん歌》である。これは現在では《主人は冷たい土の中で》で知られる曲に付されている歌詞だ。

さびしき歌声 野に流れ 御空に飛びゆく 鳥さえあわれ
 慕わしや 母の面 呼べども空しや 風さえわびし
 秋風寂しく 吹く夕べ 散りゆく花にぞ 誘われ行きし
 慕わしや 母の面 呼べども空しや 風さえわびし

この歌詞においては若者や青春という主題はほとんど現れていない。「鳥」や「秋風」といった自然と向き合うことで「母の面」を思い出し、わびしさ、空しさを感じるこの歌詞の主体は、青春のイメージからはかけ離れている。こういった詠嘆的な歌詞は、1950年ごろはかなり多くみられるが、〈懐古・子守歌〉の語が減少していったことからわかるように、時代を降るにつれて見られなくなっていく。

また他にも、ネガティブな語はほとんどの場合「喜び」などのポジティブな語とセットで用いられていることが多いことも特徴的である。1969-71年の教科書に掲載されている平井多美子作詞、スウェーデン民謡の《並木は緑》などがその例だ。

遠い 遠いあの空 山が光る
ゆれる ゆれる並木が
丘の上 あの窓に この窓に
若い日のゆめが 歌があふれる
かたく結ぶこの手に 心かよう
みんな みんな 仲間だ
きょうからは 喜びも 悲しみも
そよぐ木の下で 話し合おうよ

ここに登場するのは、光る山や、そよぐ木などの自然やさまざまなことを分かち合える「仲間」と共にある明るく健康的な若者像であるといえるだろう。「悲しみ」という〈ネガティブ〉の語が表れているが、この若者は「悲しみ」の中にあるわけではなく、「喜びも悲しみも」なんでも話し合うことができる「仲間」がいることの喜びを表現している。

一方で、コード〈ネガティブな語と自然的青春歌〉にあてはまる、学校外の曲には1978年以降に4回掲載された《翼をください》や、1984-86年に1回掲載された《太陽がくれた季節》などがある。ここに現れる若者のイメージは少し異なっている。

君は何を今 見つめているの 若い悲しみに 濡れた眸で
逃げてゆく白い鳩 それとも愛 君も今日からは ぼくらの仲間
とびだそう 青空の下へ
君は何を今 待ちつづけるの 街の片すみで ひざをかかえて
とどかないあの手紙 別れた夢 君も今日からは ぼくらの仲間
とびこもう 青春の海へ 青春は 太陽がくれた季節
君も今日からは ぼくらの仲間 燃やそうよ 二度とない日々を

山川啓介作詞、いずみたく作曲の《太陽がくれた季節》は、「仲間」「青空」「青春」

などの語が多く現れる典型的な青春歌といえるだろう。だが、ここに現れる若者は喜びに満ち溢れているというわけではない。「若い悲しみに 濡れた眸」「街の片すみで ひざをかかえて」というように、どうやらなんらかの苦しみや悩みとともにあるようだ。コード<ネガティブ>の増加はこういった青春歌の歌詞における若者像の変化によって引き起こされていると考えられるのである。

こういった<ネガティブ>の語によって若者のイメージを描く曲は80年代以降合唱曲などにも増えていく。一例として、きくよしひろ作詞、平吉毅州作曲の《若い翼は》をあげる。1977年に出版された合唱曲で、この曲も教育芸術社教科書に1981年から1989年まで3回掲載されていた。

流れ行く 雲の彼方 まだ知らぬ 未来求め 若い翼は 大空を仰ぐ
悲しみの嵐吹くのか 寂しさの海続くのか
何が待つのか 恐れもせず
何が待つのか 恐れもせず
弾む若い命 ただ信じて 弾む 若い命だ

「雲の彼方」「翼」「大空」などによって若者の果てしない未来を表現する歌詞となっているが、ここにいる若者もやはりそれほど幸福に満ちた様子ではない。ここに描かれる若者たちは「悲しみの嵐」や「寂しさの海」というようななんらかの困難を乗り越えていく存在なのである。

ここまで教育芸術社の中学校音楽科教科書を例にとり、学校外の曲の選曲の傾向とその歌詞について、教科書全体の歌詞の変化とあわせて考察してきた。そこで、1950年代から60年代にかけて、そして1960年代から70年代にかけて、それぞれの時期においてその選曲も歌詞の傾向も変化していたということが明らかになった。

まず1950年代末から60年代にかけて起こった変化は、本節でホームソングと呼び整理した楽曲群、つまりNHK系のテレビ・ラジオ番組で紹介された曲が、多く教科書に掲載されるようになっていったということである。また歌詞の面においては、KHコーダーを用いた分析において<懐古・子守歌>の語が含まれる曲の割合が低下していたことがわかった。歌詞の主体が若者でない歌、詠嘆的な歌が減少していったのである。また、この時期に多く掲載されていたホームソングの歌詞は<ポジティブ>の語が含まれる割合が高いことなどから、明るく健康的な歌詞が多いということもわかった。

それに対して1960年代末から70年代以降に起こった変化は、NHK系のホームソングに限らず、フォークソングやテレビドラマ・映画の主題歌などの楽曲が掲載されるようになっていったことである。また歌詞の面で、このポピュラーの曲は<自然的青春歌>、つまり本節におけるコード<自然・季節>と<青春的象徴>が同時に出現している曲の割合が高いことがわかった。そして「空」「海」など自然物によって、若者の将来を

象徴させるような歌詞が多く現れるようになってきているのである。また、〈ネガティブ〉に含まれる語が、学校外の曲においては 70 年代から、それ以外の曲では 80 年代から増えていたこともわかった。そしてこの変化は、歌詞における若者像が、自然と共にある明るく健康的な人物像から、なんらかの問題を抱えていたり、困難を克服したりする人物像へと変化していったことによって引き起こされていたと考えられることを示した。

次節では、いくつかの言説的な史料を用いつつ、次の 2 つの事柄、つまり 1950 年代から 60 年代にかけての変化と 1960 年代から 70 年代にかけての変化について、人々の価値観の変化と合わせてそれぞれ具体的に描き出したい。

第 2 節 ホームソング言説の衰退とポピュラー音楽の教材化

前節で明らかになった 2 つの事柄を説明するにはホームソングの変化が重要な鍵になると考えている。そもそもホームソングとは一体何か。『精選版日本語大辞典』によれば、「家庭で、大人も子どももともに歌えるような、平易で、健全な歌曲。第二次大戦前の国民歌謡をうけついで日本の放送関係の造語」¹⁰⁶とある。

ラジオ番組「国民歌謡」は 1936 年 6 月に、大阪中央放送局の発案によってはじまったものだ。以降 41 年に「われらのうた」、42 年に「国民合唱」と改称され、戦後もこの系譜を引く番組として 46 年から 62 年まで「ラジオ歌謡」が、そして 61 年からテレビ番組「みんなのうた」が放送された。これらの番組は、大人も子どもも歌える明るく健全な歌の制作・普及という、ホームソングの理念を掲げていたのである。

この「国民歌謡」から「国民合唱」へという番組の歴史を検討した戸ノ下 (2008) は、戦前の番組の掲げた、俗悪なレコード流行歌に替わるホームソングや愛唱歌の制作・普及という目的は、むしろ国策協力の必要がなくなった戦後の「ラジオ歌謡」以降に開花したとし、「国民歌謡」なくして「ラジオ歌謡」は生まれなかったと論じている。また、戸ノ下によればこれらの番組は当初レコード流行歌への対抗を意識していたが、実際には放送直後にレコード化し販売された曲もあり、レコードと放送という 2 つのメディアの対抗と共存という両側面がすでに存在していたという。¹⁰⁷

このホームソングは、その理念も、具体的な曲も、戦後の音楽科教育において一定の存在感を持っていた。だが音楽科教育におけるホームソングの役割は 1970 年代に変化していったのである。以下では、ホームソングの理念である、皆が歌える健全で明るい

¹⁰⁶ 『精選版日本国語大辞典』東京：小学館、3 巻、2006 年。

¹⁰⁷ 戸ノ下達也『音楽を動員せよ 統制と娯楽の十五年戦争』東京：青土社、2008 年、142 頁。

歌を要求する言説を「ホームソング言説」と呼び、登場する具体的な楽曲や音楽ジャンルを「ホームソング」と呼ぶ。

前節ではジャンルとしてのホームソングを学校外の曲の中の1つのカテゴリーとして扱い、その意味はNHKの戦前のラジオ番組「国民歌謡」や戦後のテレビ番組「みんなのうた」などで紹介された曲、さらにうたごえ運動・歌声喫茶などで歌われた曲とした。だがこのような概念規定や比較には疑問を持った方がいるかもしれない。

まず、こういったホームソングは学校音楽とほぼ同じものではないかとする考え方があるだろう。ホームソングを学校外の曲のカテゴリーの1つとして、70年代以降に掲載されるようになったポピュラー音楽と比較するということ自体についての疑問である。たしかにホームソングには、例えば《夏の思い出》のように現在ではすでに定番化し、ほとんど唱歌や学校音楽の一つのように扱われる曲もある。

だが、60年代頃において少なくとも大人からは、新しい学校外の曲として認識されていた側面がある。一例として1969年の『音楽教育研究』において、当時福岡教育大学の学生であった有本は次のように書いている。

確かに学校で歌われる歌は、校門から出にくいかもしれないが、校外で歌われる歌は、教室の中にどんどん入ってきているのである。たとえば、NHKの「みんなの歌」が、教科書にとりあげられているし、去年、付属中学の生徒は「今週の歌」なるものを毎週みんなで決めて、帰りの会の時に実に大きな声で歌っていたが、その歌は、テレビのドラマのテーマソングであった。¹⁰⁸

ここでは、学校に入ってきている「校外で歌われる歌」として「みんなの歌」と「テレビのドラマのテーマソング」がともに挙げられている。この2つを並列して例示することはホームソングと学校音楽の境界が曖昧になっている現在からすれば、少し違和感のある表現だろう。だがNHK「みんなのうた」の放送が始まったのは1961年であったことを加味するなら当時こういった認識があったことはそれほど不思議ではない。もちろん当時批判されていた流行歌と同じレベルではないとしても、1960年代にはまだ、これらのホームソングも学校外の曲として扱われている例が多いのである。

もう一つは、NHK系の曲とうたごえ運動の曲を同一のカテゴリーとして考えることは適切なのかと問うものがあるかもしれない。確かに教材化されたうたごえ運動の曲は、ある特定の時期においてNHK系のホームソングとは異なった新鮮な魅力を持っていたようだ。しかし、それが持続したのはそれほど長い期間ではなく、1970年代には徐々にうたごえ運動の歌としてではなく、みんなのうたや学校音楽の1つとして扱われる

¹⁰⁸ 有本直美「音楽大学にもっと日本音楽を 音楽学生の広場」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1969年、3月号、146～147頁。

ようになっていったと考えられる。

そもそも、うたごえ運動とは日本共産党の文化工作の一環として始まったものである。1947年に青共中央コーラス隊が結成、48年には青共中央合唱団と改称し、これらの団体の指揮者として関鑑子が指導にあたった。のちには、共産党の直接的な指導からは外れ独自の運動を行なったとされ、その影響もあり全国の労働組合などで合唱団が多く結成されていった。そのため、うたごえ運動の曲のレパートリーには、《がんばろう》《原爆許すまじ》などの革命歌や労働歌のように、強い政治性や平和運動への志向が感じられる曲がかなり含まれている。

一方で、うたごえ運動は必ずしも政治的なものとしてのみ広まったわけではなく、職場や地域の人々たちとのレクリエーション的な側面も同時にもっていた。例えば、渡辺(2010)は、うたごえ運動は政治的な側面ばかりではなかったことを強調している。うたごえ喫茶やうたごえ酒場の中にはさまざまな性格の店が存在し、またソノシートなどを媒体としつつ、会社や、学校、農村といったさまざまな場面でうたごえ的な曲は歌われていた。そして渡辺は、うたごえ文化が戦前の厚生音楽や工場音楽などといった健全な「国民音楽」を求める動きとの連続性を持っていたことを指摘している。¹⁰⁹

NHK みんなのうたや教科書に取り入れられていったうたごえの曲は、こういった政治性の比較的希薄な曲がほとんどであった。だが、これらの曲がもっていた新鮮な魅力は1970年代半ばには失われていたようだ。1975年に、NHK みんなのうたとうたごえ運動の曲の関係について当時、千代田区九段小学校教諭であった米沢純夫は次のように書いている。

NHK みんなの歌の初期の作品は、この番組のために作られた曲というよりも、うたごえ運動など若者たちの間で盛んにうたわれた曲を取り上げたものであった。そのため、学校音楽にはない新鮮な感覚が視聴者に歓迎されたのである。「おお牧場はみどり」「シュワジュヴェチカ」「トロイカ」「ピクニック」など一連の歌曲がこれに当たる。しかし、このNHK みんなの歌も、基本的には文部省唱歌の延長線上にある。リズムなどかなり大衆音楽的なものを使っているが、本質的には文部省唱歌と相反するものではない。「家中そろってうたい、豊かな情操を身につけるために」(NHK みんなの歌第一集序文より)という観点で作られるその傾向が強い。(略) NHK 的良識によって、音楽の中から人間味が抜かれ、すべて明るく健康的な歌に作り変えられてしまう。本質的な明るさは少しもないのだが、NHK はそう信じているようだ。¹¹⁰

¹⁰⁹ 渡辺裕『歌う国民』東京：中央公論新社、2010年、265～278頁。

¹¹⁰ 米沢純夫「「徳育教育」の残像」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1975年、冬号、79頁。

うたごえ運動に詳しくない世代の人からすれば、ロシア民謡の《トロイカ》はともかくとして、《おお牧場はみどり》《シュワジュヴェチカ》《ピクニック》などの曲がうたごえ運動の曲であるとされていることに驚きを感じるかもしれない。これを書いた米沢は、前章でも論じた日教組教研集会などで活動し、そこから派生した音楽教育の会では事務局長などの要職を務めた人物であり、彼自身もうたごえ運動に関わっていた。

彼はNHK みんなのうたがもっていた「新鮮な感覚」の理由を、上に挙げたような初期の作品がうたごえ運動によって歌われた曲であったからであるとしている。しかし、そのうたごえ運動の曲を含むNHK みんなのうたも結局は「文部省唱歌の延長線上」にあるというのである。この頃には、1960年代に導入されたこれらの新しい曲も、学校音楽の一部として捉えられるようになっていったと考えられる。

そして米沢によれば、NHK みんなのうたの放送当初の理念ともいえる「「家中そろってうたい、豊かな情操を身につけるために」（NHK みんなの歌第一集序文より）という観点」で作られた曲こそが「文部省唱歌の延長」となっているというのである。これはホームソングというものそれ自体に対する批判とも取れる。当然、米沢はこういった「NHK 的良識」によって作り替えられた「明るく健康的な歌」、ホームソングに対しては「人間味が抜かれ」たものとして批判的だ。つまり1970年代には、うたごえ運動の曲を含めたNHK「みんなのうた」などのホームソングは既に学校音楽化し、硬直した古い教材として批判の対象になっていたのである。

このみんなのうたの学校音楽化というのは、批判者である米沢一人の意見というわけではなく、この頃ある程度共有されつつあった感覚であった。雑誌『季刊音楽教育研究』では米沢による批判を受けて、NHK みんなのうた放送当初のプロデューサーであった後藤田純生との対談が組まれている。そして後藤田自身も教科書に掲載されていたみんなのうたの受け取られ方の変化について次のように述べている。

私が四十代を越えてから、教科書に「みんなの歌」の曲がどんどん入っていったのを見まして、ちょっと当惑しました。あまりにも大量に入り過ぎるので。私たちは「みんなの歌」で、学校の歌唱教材に対するアンチテーゼを出したつもりだった。それがそのまま学校教科書という体制の中に組み入れられることになるとは思わなかったのです。これは、うれしいような、くすぐったいような、何ともいえない気持でした。（略）

最近の世代の子どもたちになりますと、昔に「みんなの歌」で紹介した歌は、「みんなの歌」ではないのです。学校の教科書の歌になっちゃうのです。その何年か前には、学校の歌はつまらないが、「みんなの歌」は楽しいと目を輝かせて喜んでく

れたのが、その次の世代になりますと、必ずしもそうではないのです。¹¹¹

後藤田の立場からすれば、みんなのうたの曲は放送当時「学校の歌唱教材に対するアンチテーゼ」としての面があったのだという。だがこれらの曲はすぐに「学校教科書という体制」に取り入れられていった。1960年代にみんなのうたで紹介された曲が数多く掲載されていったことは、前節で検討した教育芸術社の中学校用の教科書でもはっきりと見てとれた傾向であった。そして後藤田は「昔」で紹介した歌は、もはや「最近の世代の子どもたち」にとって「つまらない」学校音楽になってしまったことを嘆くのである。

もちろん、これはみんなのうたそのものの人気がなくなったということを行っているわけではない。現在までみんなのうたという番組が継続していることから分かるが、70年代以降も、この番組はそれまでとは異なった新しい子どものための歌を生み出していったといえる。例えば、みんなのうたを7つに時期区分して時代ごとの変遷を検討した葉口（2003）は、外国の民謡や愛唱歌が多かった60年代に比べ、特に1974年以降において、ニューミュージック系や、歌謡曲系の作者や歌手による曲が増えており、曲想においてもポピュラー音楽と大差が無くなっていったことを指摘している¹¹²。つまり、むしろここから読み取ることができるのは、ホームソング言説の影響力の低下であり、いくつかのホームソングの学校音楽化である。

つまり、音楽科教育においてホームソング言説やそのジャンルとしての区分が70年代以前と以降で変化していると考えられるのである。そしてこのホームソング言説の失墜は、本研究の主題である大衆音楽批判からポピュラー音楽の導入へという人々の価値観の変化における共通了解圏であったと考えられるのである。

だれもが歌える明るく健全な歌を必要とするホームソング言説は、一つの共通了解圏として戦後初期の音楽科教育において相当な影響力を持っていたと考えられる。既に序章や第1章でも見たように、「俗悪」な流行歌に対する批判は数多く存在したが、もちろんそういった流行歌に取って代わるべき理想の歌のイメージも語られていた。それこそがホームソング言説であった。そしてそれは子どもも大人も声を合わせて歌う豊かな家庭とともにイメージされていたといえるだろう。また、特に戦後初期において、それは欧米の物質的、精神的豊かさに対する憧憬でもあった。1948年に文芸評論家の古谷綱武は、ホームソングの必要性について次のように論じている。

¹¹¹ 後藤田純生、米沢純夫、繁下和雄「てい談 子どもの歌の現状と未来」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1975年、秋号、123頁。

¹¹² 葉口英子「“みんな”の『みんなのうた』—NHK音楽番組の生産・消費をめぐる一考察」『マス・コミュニケーション研究』第62巻、2003年、116～133頁。

私は全日本人の生活のなかに、ほんとうに身につけてこなされた豊富なホームソングスがほしいとおもっている。いやその普及があるまで日本人の生活はかわらないであろうとおもっている。私は在留日本人のすくなかったアメリカのワシントンで、しばらく小学校生徒の生活を経験したが、(略) クラスの友だちのだれの家にあそびにいっても、かならずピアノがあったことである。そしてそのピアノのうえには、どこの家でもかならず、讃美歌とともに、ホームソングスがおかれていた。それもおかれていただけではなしに、機会のあるごとにひらいては、なにかにつけて、みんなで歌った。しかもそれは子供たちだけのたのしみごとではなかったのである。パパも、ママもグランドファーザーも、グランドマザーももうみんなが仲間に加わったのである。(略)

流行歌にたいする非難を、しばしば耳にする。そのなかには、たしかに家族みんなそろって歌うのにはふさわしくないものが多い。むしろひとりぼっちで歌うことにふさわしく、流行歌のひとつの性格は、反家庭的であることである。¹¹³

彼は、自身のアメリカ留学の経験をもとに、ホームソングの必要性を語っている。そしてこれはどの家庭においてもピアノがあり、「讃美歌」や「ホームソングス」など健全な歌を家族みんなで歌っているという、彼の体験した物質的にも、精神的にも「進んだ」欧米の姿によって裏付けられている。ここに前章で検討した、コロニアリズムの図式を読み取ることも可能であろう。それに対して流行歌の特徴は「ひとりぼっち」で歌うほうがふさわしいという点にあるという。つまり家族で歌うのにふさわしくない「反家庭的」な流行歌のかわりとして、ホームソングが必要であるとするのである。だが、もちろんピアノを囲み、ホームソングを家族みんなで歌うという理念は、戦後の混乱期における一般的な家庭においてはほとんど不可能に近いものであったといってもよいだろう。

だが、このホームソング言説が論じた理想像は戦後の復興期を経て、徐々に現実のものとなっていたようである。そして、音楽教科書はこのホームソングの供給源としての役割を果たしていた側面があったのだ。1957年には、音楽教科書を学校備え付けの備品として無償貸与するという案について議論が起こっていた¹¹⁴。その際に、この案に反対し個人持ち教科書のままとすべきという意見の根拠には、個人持ちの教科書とそこに掲載されている楽曲こそが家庭において流行歌から子どもを守り、一家団欒のための健全な音楽を供給しているという言説があった。当時、東京都西多摩郡南檜原小学

¹¹³ 古谷綱武「生涯の歌を与えよ」『教育音楽』東京：音楽之友社、1948年、10月号、22頁。

¹¹⁴ 「義務教育諸学校の教科用図書の無償措置に関する法律」が成立したのは1963年であり、当然この時はまだ、教科書は無償ではない。

校の保護者であった清水文子の意見は次のようなものである。

子供達と一しょになって一家だんらの源泉となる、この教科書が家庭から失われることは、私共の家庭にとって、此の上もない悲しいことです。外からのいかがわしい流行歌は一にこの教科書で防いでいると考えられます。(略)

巷には教育的でない歌が多いようです。このようなときに子供達の音楽教科書が自分持ちでなくなり家に持って帰ることが出来ないとしたら、私共、音楽の素養も見識もない父兄は子供の音楽教育、情操教育を唯傍観している以外、方法がございません。その結果は考えるだけでぞっと致します。音楽教科書は家庭学習のよりどころです。教科書のない家庭学習は私共の子供に限り不可能であるということをお断言したいのでございます。¹¹⁵

清水は、音楽教科書を「一家だんらの源泉」として位置付けている。そして教科書は、「いかがわしい流行歌」の侵入を防いでいるというのである。そして、このような重要な役割を果たしている教科書が個人持ちでなくなるということは、この防壁が失われることであり、親たちは「音楽教育、情操教育を唯傍観している」しているしなくなってしまうのだという。「学校唱歌校門を出ず」や音楽教科書のつまらなさといった問題意識とはずいぶんかけ離れており、意外なほど教科書を非常に高く評価しているといえる。

また、同じページに掲載された東京都千代田区錦華小学校の保護者であった八木八重子の投書には、教科書による一家団欒の情景が具体的に描き出されていて興味深い。

三年生になる娘が「あたしはこの歌が一番好きよ」という。題はとみれば“きくの花”。「どれ」と教科書の音符を追ってオルガンを弾いてみる。親子の合唱が始まる。簡単な曲だが、心にくいまでに、日本の秋の感じを捉えている。それから「きれいな花よ 菊の花」と家中の口をついて出てくるようになった。簡単な器楽合奏もできるように編曲されているので、しまいには主人まで仲間入りして、メロディーだけしか弾けないギターを取り出してくれば、長男は笛を持ち出すという有様で、ご近所にはまことに迷惑な話だが、御当人達はいっばしの音楽家気取りで、それこそ秋の夜長を楽しむというわけで、一冊の音楽教科書が一家に団らの中心になるということになってくる。(略)

このような教科書の役割りこそ、又俗悪な流行歌や、おとなの童謡から純心で清

¹¹⁵ 清水文子「子供を守る音楽教科書」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、12巻12月号、1957年、56頁。

らかな子どもたちを守る最も強固なトリデとなるともおもわれるので。¹¹⁶

ここでは小林愛雄作詞、井上武士作曲の唱歌《菊の花》によって、母親の弾くオルガンと共に「親子の合唱」が始まり、さらには父親のギターや長男の笛が入り合奏を楽しむという、教科書を中心とした一家団欒の情景が描かれている。ここでも教科書の曲は、「心にくいまでに、日本の秋の感じを捉え」たものであり、「純心で清らかな子どもたちを守る」ものとして、非常に肯定的に述べられている。後述するようにこの頃すでに教科書教材の古さや魅力のなさは関係者たちからは問題視されており、こういった教科書を中心とした「健全な」一家団欒が、全国的に見てどの程度現実のものとなっていたかは不明だ。だが少なくともこういったロジックによって教科書の個人持ちが正当化されていた。ホームソング言説は音楽科教育において大衆音楽批判を支える一つの共通了解圏となっていたのである。

また、ホームソング言説において、共に歌う「皆」は必ずしも家族という共同体に限定されるものではなかった。より進んだ国民、国家となるためにもやはり健全で明るい歌が求められていた。さらに、戦後すぐから1950年代ごろまでは、子どもたち自身もある程度こういった価値観を内面化しており、少なくともテキストのレベルにおいては流行歌を口ずさむことを恥ずべきことと考え、明るく健全な歌の出現を望んでいた。当時、大分市王子中学校3年であった沢康子は、流行歌の氾濫に対して明るい歌の必要性を書き綴っている。

近頃は流行歌のない所は考えられないと云った様子で、蓄音機、ラジオからひっきりなしにジャズ、流行歌が飛び出す始末です。その環境の中にある私達中学生は、流行歌はいけない、歌ってはいけないと云われて、それを素直に「ハイ」と云うてうたわない人が何人いるでしょうか。殆どの生徒達は学校から出ると巷の音楽に心をひかれ、その歌の内容がどうであろうと内容には関係なしにメロデーだけを口ずさむのです。私は作詞なさる人にもう少し明るい建設的な歌詞がほしいと望みます。そうして、ただ享樂的でなく、国民から愛され、いや全世界の人々から親しまれる希望にみちた音楽をどしどし作り、大衆の音楽レベルを上げてこそ日本の姿があるのだと思います。¹¹⁷

沢は、どんなに「流行歌はいけない」と言われても、学校から離れると流行歌を歌っ

¹¹⁶ 八木八重子「一家団らんの中心に」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、12巻12月号、1957年、57頁。

¹¹⁷ 沢康子「明るい歌詞を」『教育音楽』東京：音楽之友社、4巻11月号、1949年、87～88頁。

てしまう中学生の現状に対して、単なる禁止では意味がないと考えている。これを解決するには国民や世界中の人から愛される「明るい建設的な歌詞」をもった「希望にみちた音楽」がたくさん作られることで「大衆の音楽レベル」を高める必要があるとするのである。

このように皆が歌える明るく健全な歌は、よい家庭のためだけではなく、よい国民、よい国家のためにも求められていたといえる。しかしより厳密に考えるならば、この国民や国家のための明るく健全な歌という言説は、伊澤修二に代表されるような明治以来続く国民音楽という言説の系譜に連なるものであり、一方よい家庭のための明るく健全な歌という狭義のホームソング言説は、大正時代以降に現れる新中間層を中心に支持された家庭音楽についての言説の系譜を引いたものであると考えられる。これらを別々のものとして考察することもできるだろう。だが本節では、これらを合わせて広義のホームソング言説として扱う。なぜなら、どちらも言説のレベルではほとんど同様に低俗な流行歌に変わる明るく健全な歌を求めた点で一致しているだけでなく、以下で示すように広義のホームソング言説に存在した家庭音楽的なものと国民音楽的なものという2つの要素は、60年代の中盤ごろから同じように子どもたちから「古い」「子どもっぽい」ものであると拒否されるようになっていったためである。また、家庭音楽的なものと国民音楽的なものはそれほど区別されずに、子供らしさ、純真さ、明るさ、健全さなどの要求として表現されることが多い。それは対象となる子どもの年齢によって、継ぎ目なく接続されるものとして考えられる。以降でホームソング言説という時、特に注意がない場合は広義のものを指す。

一方、1960年ごろの音楽科教育に関わる大人たちは、このホームソング言説の枠内にありながらも、新しい歌を求めていった。そこでは特に歌詞の面において詠嘆調や古語の歌詞を抜け出し、子どもたちの生活の実感がある歌詞、大人の感傷ではなく子ども自体にせまるような歌が要求されていたのである。

1960年の『教育音楽』中学版の誌上では、「中学生向けの合唱曲はなぜできないか」というテーマの座談会が開かれている。中学生向けの合唱曲が大量に存在する現在の状況からみると、やや驚きさえあるテーマ設定であるといえるだろう。そこでは、詩人の小林純一が中学校教科書の歌詞の問題点を指摘している。

小林 中学校の教科書を見てみますと、叙情的な歌が非常に多いですね、それも概念的なもので”ふるさとが恋しい”とか”秋は木の葉が散って悲しい”とか、一般的なことが多い。逆に、喜びをあらわし方が”空が晴れて 高くうた声流れる”というふうな実体のない喜びということになってしまうのですね。もっと子供の生活感情に根ざしたものが生まれていいのじゃないか、それにはもう少し題材を

広く、具象的なものを多くしたらと思うのです。¹¹⁸

小林の指摘は、歌詞に中学生らしい具体性がなく、概念的な「叙情的な歌」や「実体のない喜び」のような歌詞ばかりであるという点にある。「ふるさと」を想ったり、「秋」の情景に詠嘆したりするような老成した「叙情性」ではなく「子供の生活感情」にぴったりと合ったものの必要性が主張されていたのである。ここには子どもの音楽的好みに対する寄り添いの姿勢が見て取れる。

また、この座談会において作曲家の岡本敏明は、中学校の音楽授業の雰囲気の問題についても指摘している。

岡本 そうして、中学あたりの音楽授業の雰囲気を情操的に高めることと、一つにはもっと明るい雰囲気を作り出さないと、私が中学校の音楽授業をみていますと、しめっぼくてかないません。

山田 たしかに、教室の中がしめっぼいというのは事実です。そういう愉快な曲がないということなのです。¹¹⁹

岡本は、中学校の音楽授業には「もっと明るい雰囲気」が必要であるという。音楽の授業が「しめっぼい」という。そして音楽教師の山田は、それを認めつつ「愉快な曲」がないとするのである。ここでもやはり「明るく」「愉快な」新しい歌が求められていたといえるだろう。

こういった要求が60年代において、教科書レベルにおいても実現していったことは、前節での計量的な歌詞分析においても明らかに見られた。教育芸術社の中学校音楽教科書では60年代以降、歌詞の主体が若者でない歌や詠嘆的な歌が減少し、明るく健康的な歌詞が増えていたのである。

さらに、このような新しい歌を求める言説は、中学生向けだけでなく、小学生やより小さな子どもたち向けの歌にもやはり新しいものを必要としていた。作曲家の中田喜直は、1959年のインタビューにおいて子供の好みと音楽の質の両立を図ることができるような新しい曲の必要性を論じている。

実際どんな童謡がいちばんいいかというと、(略) 音楽的に高く詩としてもよくて、子どもがとても好きだというものが一番いいわけですね。(略)

日本の子どもっていうと、なんだか昔の唱歌みたいな、ちっとも新鮮味のない歌

¹¹⁸ 岡本敏明、小林純一、山田浅蔵「座談会 中学生向きの合唱曲はなぜできないか」『教育音楽中学版』東京：音楽之友社、4巻9月号、1960年、67頁。

¹¹⁹ 岡本、小林、山田、前掲書、71頁。

をただきちんと歌っているだけで、ちっとも生き生きとした感じがなくてつまらないんです。なにか西洋の借りものみたいな感じがする。それでは困るのです。いわゆる短調の日本調というのじゃなくて、現代二十世紀の新しい感覚で、それどころかも日本的だというもの、そういう歌ができれば、非常に日本の音楽というものが特徴づけられて、いいと思うのですよ。¹²⁰

中田は、音楽的にも詩的にも質が高く、それでいて子どもたちも好む「童謡」の必要性を提案している。この質と子どもたちの音楽的好みの両立がこの頃の大きな問題の一つであったといえるだろう。そして、その「童謡」の性質は「昔の唱歌」のような「新鮮味のない」ものではなく、そして「短調の日本調」でもない、「二十世紀の新しい感覚」を反映したものとされている。ここでもやはり、その音楽は新鮮で明るいものとしてイメージされているといえるだろう。

このように、1960年ごろにはすでに音楽科教育の教材についての言説において、子どもたちの音楽的好みに対する配慮がある程度なされるようになっており、唱歌的な古語による季節などを主題とする歌詞を排し、子どもの生活感情に適した歌詞をもった明るく陽気な歌の必要性を主張していた。こういった言説を背景に、前節で見たようなホームソングの教科書への掲載が進められたと考えられるのである。この時期の音楽教師や比較的穏健な作詞家、作曲家たちは、ホームソング言説の枠内にありつつも、子どもの音楽的好みを重視し、唱歌の「古さ」を問題視していた点において、後に続くより根本的な教科書批判を準備したといえる。むしろ、すでに彼らにさえ唱歌のもつ曲想や歌詞が古く感じられ、それを批判する必要があるほどに人々の音楽的好みが変化していたと捉えることもできるだろう。

一方、やや時代は進んで1960年代中頃から現れるのは、こういった唱歌や童謡、ホームソングを公然と否定する子どもや若者たちの姿である。これを推し進めたのは、当時急速に普及したテレビとトランジスタラジオという新しいメディアであったといえるだろう。テレビは1953年に本放送が始まったのち、50年代後半から急速に普及し、1964年には白黒テレビの世帯普及率は90%に達している¹²¹。この頃にはテレビは各家庭に一台ある、一家団欒の中心になっていたといってもよいだろう。そしてテレビは、さまざまな番組を通じて新しい音楽に夢中になる子どもや若者の姿を直接お茶の間に届けていった。

例えば、童謡の歴史的な位置付けの変化を研究した井手口（2018）は、こうしたテレビ番組の中でも1965年から1969年にかけて放送された「日清ちびっこのどじまん」に

¹²⁰ 中田喜直「子供のうたう歌 童謡について-中田喜直氏にきく-」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、14巻1月号、1959年、76～77頁。

¹²¹ 内閣府「主要耐久消費財等の普及率」、総務省『通信白書』など

ついて考察を行っている。この番組は放送当初、俗悪番組として激しい非難がなされた。井手口は、この時期を大人の歌と子どもの歌の棲み分けが崩壊する過渡期としている。流行歌を歌う子どもが全国に放送される企画が通る程度には流行歌に対する禁忌は弱まっていたが、同時にこういった放送に違和感を抱く大人たちが少なくない数存在していたのである。そして、この番組のために作られた「ちびっこソング」は、大人の歌を歌うことを禁止された子どもの需要を満たすために作られた、子どもの欲望をストレートに肯定する歌詞に、当時の大人向けの歌謡曲風の伴奏をのせた「キメ拉的」な音楽であるという。これらの「ちびっこソング」はキメ拉的であるゆえに、子どもが歌謡曲を歌うことが当たり前となる1970年代になると役割を失い、童謡やアニメソングなどと異なりほとんど歌い継がれることがなかったと井手口は結論づけている。¹²²

お茶の間にはテレビが置かれていくようになったのに対して、トランジスタラジオの登場によってラジオは仕事をしながら聞いたり、自分の部屋で聞いたりするものへと変化した。真空管の代わりにトランジスタを使用した携帯用ラジオはアメリカでは1952年ごろから生産が始まっており、日本では1955年に東京通信工業（現ソニー）が生産を開始している。そしてこのラジオの性質の変化や都市型生活の普及によって1967年ごろからは若者向けの深夜番組が多く登場した。パーソナリティと呼ばれた番組司会者が視聴者に語りかけるディスクジョッキー形式の番組は、受験生や工事現場などで働く若者に好まれた。また、このパーソナリティの発言は、青少年に迎合し刺激するものが多いとして、放送番組向上委員会で批判されたこともあったという。¹²³

この時期に始まったのはよく知られている番組だけでも、1967年にはTBS「パッキンミュージック」、ニッポン放送「オールナイトニッポン」、1969年文化放送「セイ！ヤング」などがある。こうした深夜ラジオは、フォークやロックなどの当時の若者向け音楽と親和的であり、これらの音楽が全国的に広まるのに大きな役割を果たしたとされる。例えば「オールナイトニッポン」のパーソナリティであった亀渕昭信は、当時の深夜番組と若者文化の関係について「フォークだけじゃなくて、ロックも含めた若者音楽ですよ。『三十歳以上は信じるな』みたいな時代で、親子の断絶とか、受験戦争とか、ジェネレーションギャップみたいなものがあったし。コンビニもレンタルビデオもない。夜の一時には、街は真っ暗ですよ。深夜放送しかなかったんでしょね」と述べている。また、この発言を引用しつつ田家は、1960年代後半から70年代半ばまでこうした放送と若者音楽は一種の相乗的な現象であったと論じている¹²⁴。

¹²² 井手口彰典『童謡の百年』東京：筑摩書房、2018年、214～217頁。

¹²³ NHK編『放送の五十年：昭和とともに』東京：日本放送出版協会、1977年、219～228頁。

¹²⁴ 田家秀樹『70年代ノート 時代と音楽、あの頃の僕ら』東京：毎日新聞社、2011年、48頁。

そして、この音楽におけるジェネレーションギャップはさまざまなマスメディアを通じて拡大再生産されていったといえるだろう。例えば、この時期には音楽のジェネレーションギャップに関する議論を、若者 VS 大人という形で行う番組がテレビなどで盛んに放送されていたようである。こうした番組で現在もその映像を確認できるものはさほど多くないが、1966年公開の日活映画『青春ア・ゴーゴー』の冒頭シーンなどは当時の雰囲気をよく伝えている。テレビに映し出されるのは、「エレキは是か否か」というテーマの討論番組である。エレキ容認派には若者たちが、否定派には音楽評論家然とした老人が座り、激しく論を交わすが、結局議論は平行線で司会者が「世代の差」として番組をまとめるというシーンである。

また、こういった番組の議論のテーマは若者のロックだけに限らず、より小さな子どもたちからも古い歌に対して異議申し立てが行われていたようだ。児童文学作家の羽曾部忠は1966年の『教育音楽』に次のような記事を書いている。

二月ほど前、NET テレビの「くたばれ！童謡・唱歌」という番組を見た（略）昨年度のレコード大賞童謡賞を受けた、若手の作曲家、服部公一さんと、彼が被告席ならぬ提案者席におさまり、子どもたちが好きでもない童謡や唱歌など思いきりよく捨て、学校でも流行歌を歌わせろ、というのである。それに対して、学校の先生や母親代表が、異議ありと、食ってかかる討論会なのであるが、話は一向に進展せず、問題を投げかける程度に終わってしまったのである。（略）

結論らしからぬ結論といえ、子どもたちが口をそろえて、童謡、唱歌より流行歌が好きだといっていたことである。それが当然であり、それでいいのだと思う。

（略）おとなや子どもが口をそろえて、流行歌が好きだといっても、童謡、唱歌や、ベートーベンが厳然として存在しそれはそれなりに私たちの必需品なのである。家の柱にぶらさがり、でんとして時を刻む古い柱時計のようにである。¹²⁵

「くたばれ！童謡・唱歌」という番組名はなかなかセンセーショナルであるが、学校でも子どもたちが好きな流行歌を歌わせるべきという、当時若手作曲家であった服部公一と子どもたちの主張に対し、教師や母親たちが異議を投げかけていくという内容であったようだ。ここでも音楽的好みの世代の差が強調されているといえる。そして、羽曾部は子どもたちが童謡・唱歌ではなく、流行歌が好きと主張することに対して、「それが当然であり、それでいいのだと思う」と、現状を肯定する意見を述べている。メディアによってやや誇張され、戯画化されたこういった新しい音楽をめぐる対立は、この世代の差をさらに助長した側面と、一歩引いた容認派を作り出した側面がある。羽曾部

¹²⁵ 羽曾部忠「流行歌」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、21巻4月号、1966年、109頁。

はある程度若者の好みを容認していたといえるだろう。そしてその理由は、どれほど流行歌が好まれようとも「童謡・唱歌、ベートーベン」は「古い柱時計」のように「私たちの必需品」であるからというのである。ここに「童謡・唱歌」がはっきりと古い歌、古典として位置付けられている様子を見ることができる。古い歌はネガティブな価値しか持たないわけではない。このように学校においても新しい歌を求める子どもたちの反乱に対して、逆説的に「童謡・唱歌」は古典としてその価値が主張されていった。

だが、童謡・唱歌の「古さ」を批判する言説は、上述したように小林純一や中田喜直など1960年ごろの詩人、作曲家などにもすでに見られたものであった。しかし、1960年代後半から目立つようになるのは「古さ」への批判に加えて、「子供っぽさ」への批判であった点を指摘しなければならない。この頃から子どもの歌の対象年齢の低化という現象が顕著になっていくのである。上の引用でも登場していた作曲家の服部公一は、同じく1966年に自身の作品の教科書掲載に際してその対象年齢の不適切さに苦言を呈している。

この歌（筆者注：アイスクリームの歌）は像の子どもの年齢は少し高い層を狙っておりまして、大体小学校中、高学年向けだと私たちは考えていたのです。歌詞もややおとぎ話めいたものですし、曲もジャズ調とはいえたわいないものなので、ラジオ、テレビで受け入れられた時はこちらが考えていたよりは低い年齢層にも歓迎されたようだったのは意外でもあり嬉しくもあったのでした。（略）

この歌を教科書に採用していただける、というお話があったとき、私はてっきり小学校用の教科書だと思ったのでした。ところがなんと、この曲が高等学校用の教科書に入れていただいたのです。たしかにそれは原曲のままではなく二部合唱に編曲してありましたけれども、それだって簡易なものですから、どうってことはありません。（略）昨今のエレキブームだって、これから、その頂上に達しようとする、フォークソングブームだってみんなこのティーンエイジャース、高校生が主役です。エレキの音にシビレ、フォークソングのレジスタンス精神や悲しい恋人たちの物語に酔っている若者たちに、私のアイスクリームの歌を歌ってもらうのは、何とも気がひけてなりません。¹²⁶

服部は、現在でも知られる《アイスクリームの歌》を「小学校中、高学年向け」に書いたという。実際の放送に際してはより「低い年齢層」にも受け入れられたそうだ。たしかに現在でも「おとぎばなしの王子でも昔はとても食べられない…」で始まるこの《アイスクリームの歌》は小学校中高学年よりは、幼稚園や小学校低学年で親しまれる

¹²⁶ 服部公一「学校唱歌への疑問と期待-メダカの解剖について-」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1966年、9月号、101頁。

歌のように思われる。しかし、この曲が二部合唱に編曲されて高等学校用の教科書に掲載されたという。実際この曲は、音楽之友社 1967 年出版の『高校生の音楽 1』に一度だけ掲載されている。

たしかに服部の言うように、エレキやフォークに熱中しているティーンエイジャーに《アイスクリームの歌》はやや幼すぎる印象を与えるだろう。だがこの曲は、これまで本節で見てきたホームソング言説とは親和性が高い。NHK みんなのうたでも紹介され、底抜けに明るく、健全な夢の世界を描いており、古語の詠嘆調は見る影もない。しかも曲は「ジャズ調」でやや捻りも効いている。60 年ごろまでのホームソング言説の枠内で考えるならば、この曲に二部合唱編曲を行なって中学校、高等学校の教科書に掲載することはそれほどおかしなことではない。また、60 年ごろの中学校の教科書において明るく陽気な歌が必要とされていたのはすでに見た通りであり、高等学校の教科書もまたこの延長線上にあったために、この《アイスクリームの歌》が掲載されたのだと考えられる。こういった形で、教科書の選曲においても一種のジェネレーションギャップが意識されるようになっていたのである。

さらに、70 年代以降、こういった教科書の曲の「子供っぽさ」は、児童・生徒たちからも指摘されるようになっていた。1974 年の『音楽教育研究』の特集は、「教わる側の発言」と題され、音楽に関する全国の子どもたちの作文が掲載されている。音楽の授業に対しては賛否さまざまなものが見られるが、中でも音楽の教科書となると全体的に否定的意見が目立っている。当時、弘前大学教育学部附属小学校五年であった佐藤葉子は、次のように教科書の幼稚さを指摘している。

五年生の曲は少しくだらなすぎる。ところどころに歌よう曲を入れてみれば、少しはましな教科書になると思う。(略) 赤ちゃんぼい曲は、もうやめてほしいと思う。私たちは、もう低学年ではなく、高学年なのだから。¹²⁷

彼女は、五年生の曲の「くだらなさ」を「赤ちゃんぼい曲」と表現している。そうした「赤ちゃんぼい曲」は「もう低学年ではなく、高学年なのだから」相応しくないという。この訴えからは、すでに幼い頃からテレビなどを通してよく知っている曲が教科書に掲載されているためにそれが「赤ちゃんぼい」と感じられているようにも、教科書に掲載されている曲の雰囲気そのものが「赤ちゃんぼい」と感じられているようにも取れる。もう一つの例として福岡県田川郡英彦中学校一年であった加藤良淳の作文からも引用する。

¹²⁷ 佐藤葉子「教科書に対する意見」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1974 年、1 月号、43 頁。

音楽の本の中に、もうちょっと、ましな作詞をした曲を入れて、ほしいと思う。でもそれは、ちょっと作詞者に悪いとは思いますが、いやなのはいやなのでしかたがないと思うが、おもしろいような作詞の歌はあまりこのみではない。どちらかといえればしずかな曲がこのみである。(略) もう中学一年だから、おもしろいような歌にはあわないと思う。¹²⁸

彼は教科書の曲の作詞の悪さを指摘している。特に「おもしろいような歌詞」がいやなようだ。「もう中学一年だから、おもしろいような歌にはあわない」と幼稚なものとして感じられていたのである。「おもしろいような歌」というのは、おそらくユーモアを含んだ明るい歌詞をもった曲のことを指しているのだと思われる。ここからもやはりホームソング言説によって必要とされていた明るく健全な歌が、子供っぽいものとして感じられるようになっていったということが示唆されているだろう。

70年代以降の教育雑誌に掲載されるような子どもたちの作文は、それ以前のものと比較して明らかに異なっている。以前の子供達は、実際には流行歌に心を惹かれ、生活の中で口ずさんではいても、少なくとも建前上は流行歌を悪いものと考え、明るく健全な歌を要求するというホームソング言説の枠内で語っていた。だが、この時期に現れるのは、大人に憚ることなく流行歌を歌い、学校音楽や60年代のホームソングを「古い」「子供っぽい」と切り捨てる新しい子どもたちの姿であった。この子どもたちにとってみれば、生まれた時ないしは相当に幼い時から家庭の中心にテレビがあり、流行歌に対する何らかの偏見を持つことはありえなかったし、幼いころからテレビを通じてよく知っていたホームソングを小学校高学年や中学生になってもう一度授業で歌うということは、子どもじみたこととして感じられたのだと推測される。

そして、こうした子どもたちの変化を受けて、音楽科教育の中においてホームソング言説は力を失っていった。1960年ごろにおけるホームソング言説中でもすでに、子どもたちの音楽的好みへの配慮が重要な問題として現れていたが、今度はこの配慮こそが中心的な関心事となるのである。そうして、子どもの音楽的好みとかけ離れた音楽科教育の現状は、ある種の危機として意識されるようになっていった。例えば北海道教育大学講師であった黒川武は、当時の音楽教育の現状を「異常な不毛性」を持つとし深刻な調子で憂いている。

日本の音楽教育の異常な不毛性は、音楽教育の危機などという大ざっぱで通りいっぺんな認識を超えて、「音楽教育の現場を甦らせる」どころではなく、いかにして学校における音楽教育の葬らいを出そうかといった根元的な反省、深刻な認識を持つ人々まで生んでいる実情ではないだろうか。(略)

¹²⁸ 加藤良淳「教科書に対する意見」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1974年、1月号、47頁。

最近の若者が歌をうたって手を打つ時、いとも自然に弱拍でいわゆる後打ちをする。若者の大半がギターを弾き、新鮮な和声進行を極く自然な即興の中に見せて私などをはっとさせる。(略) 彼らはこのような動作を通じて、借り物やでき合いの音楽の虚飾を捨てて、彼らの内面に根づいた音楽の言葉をもって、自分の心情に深くふれる音楽をうたって行く。彼らのフォークやロックが時に恐しく真実に聞こえるのである。(略) 偽似教養主義をはぎとった彼らの裸で何ともいえぬ直接的で生命感をもった音楽のいとなみは果して百年にわたる学校音楽の結果なのだろうか。そうではなくて反教育とでもよべそうなものの結果なのだったのではないだろうか。¹²⁹

黒川によれば、音楽科教育に「葬らい」が必要なレベルで「根元的な反省、深刻な認識を持つ人々」が出現してきているという。そしてこのような黒川の危機意識の根拠となっているのが、「最近の若者」の自然に音楽を楽しむ姿であった。彼は、「最近の若者」の歌う「フォークやロック」を高く評価している。こうした若者は、自然に後打ちを行い、ギターを弾き、新鮮な和声進行による即興をすることができた。そしてそれは、「借り物やでき合いの音楽の虚飾」ではなく、「内面に根づいた」、音楽教育の理想を体現したものであると感じられた。だがこういった新しい音楽的な若者の姿は、「学校音楽の結果」ではなく「反教育」の結果であったと黒川は考えるのである。この記事の中にはもはやホームソング言説の影響はほとんどない。若者たちが歌うべき健全な音楽などというもののはもはや要求されず、「自然に」音楽を行うという行為そのものの価値が称揚されるのである。

さらにホームソング言説は、硬直化した音楽科教育の象徴のように批判の対象となっていた面をもっている。1975年に音楽評論家の園部三郎は、のちに彼の論文集の表題ともなった「下手でもいい、音楽を楽しむ子どもを」という論文に次のように書いている。

教材そのものも、年齢を度外視していえば、ジャズ調あり、時には演歌調あり、日本歌曲あり、外国曲あり、合唱あり、合奏あり等々あらゆる種類、形態のものを演奏する方が、教師の本当の力量と子どもの音楽への愛情の度合をみせることになるのではあるまいか。わたしはこの意味で、もう一度、「下手でもいい。音楽好きの子どもに育ててほしい」という単純なことばを、音楽教育の出発点におくところから音楽教育を考えてみることを主張したい。しかし、現実の教育の場では、「よい子」という理想がつねに目標となってしまう。(略)

¹²⁹ 黒川武「硬化した学校音楽を変える芽」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1974年、秋号、116～117頁。

教育を真剣に考える先生ほど、自分自身のまじめさ、堅実さ、倫理観の高さ、きびしさを子どもに要求する傾向がある。これでは子どもにとって音楽は楽しいものではなくなってしまう。(略) そしてもしそうでないようならば、子どもたちは、教師の理想とする健康主義とは無縁の演歌やきわめてはかない享楽主義に傾いていくのである。¹³⁰

彼の主張の中心は「下手でもいい、音楽を楽しむ子どもを」ということに集約されるだろう。音楽は楽しいものでなくてはならない、ということが最も基本的かつ重要な価値として現れているのである。だが、園部によれば「現実の教育の場」においてはこの楽しさは全く実現されず、代わりに「「よい子」という理想」が音楽教育の目標となってしまうのである。そして「教育を真剣に考える先生」が持っているこの「健康主義」によって音楽の楽しさは失われてしまうという。園部の「「よい子」という理想」や「健康主義」への批判は、ホームソング言説が求めていたものが、子どもに対して押し付けられるものへと変質してしまった状況をよく表しているといえるだろう。ホームソング言説がかつて求めたものは、すでに子どもたちから音楽の楽しさを奪う硬直した音楽教育の象徴となっているのである。そしてここでも音楽の価値は、演奏や聴取という行為の楽しさという点が強調されている。

そしてさらに園部は、「ジャズ調」「演歌調」「日本歌曲」「外国曲」「合唱」「合奏」というような「あらゆる種類、形態」を教材として扱うことこそが、「教師の本当の力量」を示すことになると、教材となる音楽の多様性の必要を示している。子どもたちが歌うべき良い歌というホームソング言説が破綻し、音楽の行為としての楽しさが強調されるようになるとき、もはや大衆音楽を拒否する理由はなくなる。人々の価値観は根拠を失い、はっきりと変貌していくのである。

そしてなんとか子どもを音楽の授業に引き込み、音楽の楽しさを教育するために、ポピュラー音楽という新しい教材が開発されていった。70年代以降に、NHK系のホームソングに限らず、フォークソングやテレビドラマ・映画の主題歌などの楽曲が掲載されるようになっていったことは前節ですでに示した通りである。

また、ポピュラー音楽を直接に教材化するばかりではなく、ポピュラー音楽の要素をさまざまな形で取り入れた教材用の楽曲が作られていった。そして1970年代の中盤から見られるようになるのは、ポピュラー音楽の中でも「リズム」という要素を取り入れた教材についての言説である。

中でも1975年のNHK全国学校音楽コンクールの課題曲であった《気球にのってどこまでも》は「ロックのリズムで」という指示が書かれていたこともあり大きな話題とな

¹³⁰ 園部三郎「下手でもいい、音楽を楽しむ子どもを」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1975年、秋号、19～20頁。

った。以下に引用した記事の「曲がりかどか？NHK 全国学校音楽コンクール」というタイトルからも当時すでにある種の転換点としてこの曲が意識されていたことがわかる。

「持定な学校だけでなく、楽しく参加できる学校を少しでも多くするために課題曲をやさしくし、だれでも歌える課題曲にした」というのがNHK担当者の路線変更の考え方である。いまの子どもたちが楽しく歌える歌ということから、音楽性という観点や大衆性に基づいて「歌いやすく楽しい歌」を探し出した結果が、ロックのリズムや手拍子を入れたあの曲になったのである。(略)

「気球にのってどこまでも」によるロック旋風は、大衆路線の第一弾としては成功したようである。小学校の教育の中には、コンクールより一歩先に、ラテン・リズム、フォーク、ロック系の音楽を扱う学校がふえてきている。器楽合奏でラテン音楽に使われる楽器を使用したり、ドラムセットを使ったりすることもめずらしいものではなくなっている。教科書教材も変わって来ている。社会の多様化の波にのって、音楽の種類もいわゆる「クラシック」一辺倒ではなくなっている。全体の比率から見れば、その数はまだ大勢をしめる程にはなっていないかも知れないが、このような時にロックのリズムにのった課題曲が現われたのは、少しも不思議な感じはしない。¹³¹

「NHK 担当者」の発言を引きつつ、この課題曲が選ばれた理由を「いまの子どもたちが楽しく歌える歌」という部分によって説明している。ここでも重視されるのはやはり音楽の楽しさである。この記事を書いた中村光雄には、「社会の多様化の波」によって小学校の中に入りこみつつあったさまざまな「ラテン・リズム」「フォーク」「ロック」というようなポピュラー音楽に対してすでに否定的な様子はない。《気球に乗ってどこまでも》のような課題曲が生まれることは、「少しも不思議」ではなく、自然なこととして受け取られている。ただし、《気球に乗ってどこまでも》は現在すでに、特別にポピュラー音楽的であるとされることはあまりないといってよいだろう。またこの曲がもつ軽快なシンコペーションのリズムを含んだ8ビートの伴奏を「ロックのリズム」として強調することもほとんどない。当時は目新しかったリズムも学校音楽の枠内のもとなっている。人々が何を学校音楽らしい、ポピュラー音楽らしいと感じるのかということ自体が歴史的に変化しており、さらにその感じ方は個々人の持つ背景知識や音楽的嗜好によってもかなり異なったものとなると考えられるということには留意する必要があるだろう。

他にもNHK 全国学校音楽コンクールの課題曲としては、以降も1983年の前田祐美子

¹³¹ 中村光雄「曲がりかどか？NHK 全国学校音楽コンクール」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1975年、夏号、30頁。

作詞、若松正司作曲の《時間》のようなサンバのリズムを取り入れた伴奏によって話題となった楽曲もある。こういったポピュラー音楽のリズムという要素を取り入れた教材曲は基本的には好意的に受け取られ、さらに多くの曲がもとめられていった。例えば、埼玉県川越市立中央小学校教諭であった栗飯原嘉男は、すでに教科書に新しく掲載されるようになっていた、ポピュラー音楽のリズムを含んだ曲を次のように評価している。

まず、子どもたちのもっているリズム感覚を優先した、音楽的にも高度で、しかも品位の高い作品を見出すことが必要ではないでしょうか。新学習指導要領の主旨に基づいた教科書にも、子どもたちの感性にあった現代リズムを積極的に取り入れた教材が多くみられます。特に、歌唱教材における新曲は、詩のもつ美しさが、旋律や新しい感覚のハーモニーと生活環境や夢のある世界を描いた内容とが、よくとけ合って表現されています。しかし、これらの曲の魅力は、なんといっても、リズムの楽しさにあるようです。ロックのリズムはもちろん、ラテンリズムのビギン、サンバ、ボレロ、ブラジル風なボサノバ、バイヨン、またスペイン風なワルツ（ジャズ、ワルツ）、ロックバラードといったリズムが、美しい旋律とよく調和して、新しい表現の世界を効果的に演出しています。¹³²

栗飯原は、特に「歌唱教材における新曲」は、その旋律や「新しい感覚のハーモニー」と「生活環境や夢のある世界を描いた」詩が「よくとけ合って表現」されていると高く評価している。そしてこれらの曲の魅力は、その「リズムの楽しさ」にもあるのである。さまざまなポピュラー音楽のリズムが「新しい表現の世界を効果的に演出」するものとなっているのである。さらに栗飯原は、こうした「子どもたちの感性」に合ったリズムの曲をさらに拡充していくことを提案している。必要なものは、子どもたちのリズム感覚を優先しながらも「音楽的にも高度」であり「品位の高い作品」なのである。こういった「品位」という表現の中にこれまで見てきたホームソング言説の残滓が見られるとも言えるだろう。子どもの音楽的好みへの配慮が優先された上で、過度に子どもに迎合することはやはり否定されていた。

ここまで見てきたように60年代以降に現れた新しいメディア環境、それに触発された子どもたちの変化によってホームソング言説は力を失っていった。ホームソング言説の中で求められていたような健全さを持った音楽が存在したとしても、それを子どもたちの好みを無視して押し付けることは、授業の成立を妨げ、子どもを音楽嫌いにするものと考えられ退けられるようになっていった。

¹³² 栗飯原嘉男「生きたリズムを感じる 効果的に演出できる新しい感覚の教材」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、35巻、1980年、8月号、48頁。

そしてほとんどの場合、ポピュラー音楽やその要素を取り入れた曲は、子どもを楽しませるための教材、もしくはより本格的で古典的な教材への導入として考えられていた。教材化されたポピュラー音楽やその要素をもった教材曲は、音楽の楽しさを教えることこそが音楽科教育の最終的な目的であるという価値観と親和性が高かったのである。

一方で音楽の好みへの配慮が必要以上になされることは、子どもへの迎合であるとして戒められてもいた。なぜ授業でポピュラー音楽を扱うのかという積極的な理由は未だ欠けていたといえるだろう。さらにこれまで認められてこなかったポピュラー音楽の価値が認められるということは、音楽の価値観に対する揺さぶりがかけられるということでもあった。次章では、このポピュラー音楽の台頭によって揺さぶられた音楽の価値観や目的観の変化について考察する。

第3章 音楽に対する価値観と音楽科教育の目的観

1970年代以降、音楽科教育においてそれまで認められてこなかったさまざまな音楽が教材化されていった。こうしたポピュラー音楽をはじめとした学校外の音楽が容認されるようになったこと、場合によっては積極的な価値が認められるようになったことは、人々の音楽に対する価値観だけでなく、音楽科教育における目的観にも影響を与えていった。ポピュラー音楽に価値が見出されていく一方で、クラシック音楽や学校音楽の中にそれまで特権的に見出されていた価値がその影響力を弱めていくことで、音楽科教育が自明のものとしていた目的観が揺らいで行ったと考えられる。

第1節 音楽の相対主義的価値観

音楽ジャンルの間に貴賤はないとすることは、現在、一般通念として認められているといってもよい。仮にクラシックやモダンジャズなどのシリアスな音楽を重視している人物であったとしても、ジャンルとしてのロックやヒップホップの有害性を真剣に論じるなどということは滅多にないだろう。ジャンルの間に貴賤があるのではなく、個々の作品や演奏の質の良し悪しがあるだけとすることが、現在広く認められている価値観だろう。

しかし、こういった音楽に対する考え方は1970年前後に急速に広まったものだ。少なくともそれ以前の時期では、こういった考え方はポピュラー音楽を好む人々に見られるものであり、クラシック音楽愛好家がそれ以外の音楽を価値の低いものだと述べることは憚られるようなことではなかった。1966年に上智大学講師であった三枝健剛はこの音楽の価値観の差を支持政党の違いに例えている。

“よい音楽”という言葉が盛んに使われるが、あるテレビで、軽音楽の好きな著名作家が、音楽にはよい悪いはないと断言したものだ。この言葉は軽音楽ファンの根強い観念である。クラシックファンと軽音楽ファンの思想と生活態度は全く反する奇妙な現象で、歩みよりはない。一種の政党支持に似ている。(略)

要は世俗音楽の歌謡曲に学校音楽が同調する必要はない。あくまで精神的に強い音楽をたくさんきかせること。演奏や歌唱は二の次でよいのだ。歌謡曲への批判性が出ると共に長じては音楽愛好家になれば学校音楽の目的は十分達せられたと言えるだろう。133

¹³³ 三枝健剛「視聴率からみたテレビ・ラジオの音楽」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1966年、9月号、80頁。

三枝は、テレビで「音楽にはよい悪いはない」と発言した著名作家の発言を例示し、それが「軽音楽ファンの根強い観念」であり、クラシックファンとは「思想」も「生活態度」も相入れないとその違いを強調している。そして、彼によれば学校音楽は軽音楽のような「世俗音楽」に同調する必要はなく、「精神的に強い音楽」をきかせることが必要であるという。学校音楽の目的は、演奏や歌唱の技術ではなく、「歌謡曲への批判性」を持ち、子どもたちが将来「音楽愛好家」なることなのである。

ここでは明らかに、クラシック音楽やそれに準ずるものとしての学校音楽に高い価値が与えられている。また、当然この「音楽愛好家」に「軽音楽ファン」は含まれていない。こういった考え方は現在の我々からすれば狭量な態度として差別主義的にうつるかもしれないが、当時は音楽の価値の差はジャンルごとの間に認められていたと考えてよいだろう。

そして各種の音楽の間に価値の差が認められているということは、音楽科教育にとってその目的観を明確にする働きをしていたと考えられる。低級な音楽ばかりが広く普及し、価値の高い音楽が人口に膾炙していないのならば、その普及を図ることの必要性は明らかであるだろう。音楽のジャンル間にある価値の差は、音楽科教育の目的観を背後から支えるものとなっているのである。

だが実際には、前章でも見たようにメディア状況の根本的な変化などもあり 1960 年代の半ばには、音楽科教育において大衆音楽に対して断固として反対するという雰囲気はすでに失われつつあった。同じ 1966 年の座談会記事では、当時の文部省教科調査官であった花村大も大衆音楽とのある程度の妥協を示唆している。

浜野 教材の選択の方向も横のほうに広げてみますと、子どもたちの生活は、むしろテレビなどの、いわゆるポピュラー、ジャズ、コマソンというものの中により多くあるんじゃないか。これを教育の場でどう考えていったらよいかということで…。

花村 音楽の道すじは一つじゃないんです。いろいろな多様性があるわけで、その多様性を享受できるような子どもの感覚を作ることが必要です。

浜野 きょうはばかにもものわかりがいいじゃないですか。コマーシャル・ソングやポピュラー、ジャズですよ。

花村 それは取り上げ方にある。

石桁 少なくとも拒否はできませんよ。現実には、そういうものをどうするか…。

花村 子どもが興味を持つからということで、漠然と取り上げるということではなしに、意図的に、また目的を明確にして取り上げる必要があると思います。

石桁 (略) こういう時流にも、毅然として美醜を区分けできるような想念みた

いなものを育てるのが、音楽教育の一つの目的だといえませんか。¹³⁴

東京芸術大学講師であった音楽教育学者の浜野政雄、同大学の助教授であった作曲家の石桁真礼生、そして文部省教科調査官であった花村大による座談会記事の一部分である。花村は、すでに子供たちの生活の中心になりつつあった「ポピュラー、ジャズ、コマソン」といった音楽の取り扱いについて問われ、「多様性を享受できるような子どもの感覚を作ることが必要」とやや優等生的な回答を述べている。これに対する浜野の、「きょうはばかにもものわかりがいいじゃないですか」と茶化するような発言からは、花村が普段はポピュラー音楽に対してそれほど好意的ではなかったことが察せられる。だが彼らの間でも一致しているのは、もはやポピュラー音楽を拒否するだけでは済ますことのできない「現実」があったということだろう。花村は、ポピュラー音楽を「目的を明確にして取り上げる」ということの必要性を、また石桁は「美醜を区分けできる」能力の育成を、それぞれ提案している。

彼らは、ポピュラー音楽が子どもの生活に深く入り込んでしまったために、すでに拒否しているだけでは教育は全く不十分なものになると考えている。だがある程度ポピュラー音楽を容認しているとはいえ、その価値を認めているとは言い難い。石桁のいう「美醜」の「美」の側に振り分けられるポピュラー音楽が、彼らのうちに存在したかという疑問を呈せざるを得ない。

こういったポピュラー音楽に対して容認はするが、その価値は認めていないという価値観は、作曲家の別宮貞雄が書いた記事にもはっきりと見られる。彼は当時、桐朋音楽大学教授を務めていた。

グループサウンドを私は好きではないが、音楽のはしくれにはちがいないのであって子どもたちがこれを好むならば、それを手がかりにしてでも、子どもたちの音楽に対する愛を、より深くひろい音楽の世界にまでひろげてゆくことができるはずである。

シャープやフラットのつけ方をおぼえないで、コマーシャルソングに夢中になる子どもたちを非難することをやめねばならない。シャープやフラットは紙の上の記号であって、決して音楽ではない。コマーシャルソングは、何といたって音楽なのである。そしてその文句が俗悪な宣伝文であっても、音楽そのものは、高級な芸術音楽とまでゆかないにしても、音楽の基本に近いものであることが多いの

¹³⁴ 石桁真礼生、花村大、浜野政雄他「座談会 鑑賞教育における現場の問題提起をめぐる」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1966年、6月号、120頁。

である。¹³⁵

彼の主張は知識偏重な当時の音楽科教育に対する批判である。音楽科教育は、「シャープやフラットのつけ方」といった細かな知識にのみ拘泥し、「子どもたちの音楽に対する愛」を育成することができていない、むしろそれを損ない音楽嫌いを作り出しているという批判は、特に 60 年代後半から 70 年代にかけてクラシック音楽の作曲家や演奏家などを中心に頻繁になされた。別宮は瑣末な知識ではなく、音楽の喜びを教える必要を説いている。「グループサウンド」にしても「コマーシャルソング」にしても「音楽のはしくれにはちがいない」のであり、一方で「紙の上の記号」は音楽ではない。子どもたちがこういったポピュラー音楽を愛好するのならば、音楽科教育はそれを「手がかり」にして「深くひろい音楽の世界」、つまり「高級な芸術音楽」の世界に誘わなくてはならないのである。別宮もまた、ポピュラー音楽を容認しつつも、それは所詮「音楽のはしくれ」であり、子どもたちの音楽的好みは芸術音楽へと高められる必要があると考えている。

こういった音楽のジャンルの間にヒエラルキーを認める価値観は、当時相当広く認められていたが、このヒエラルキーの崩壊は 60 年代以降、ポピュラー音楽にコミットしていた人々による異議申し立てだけでなく、一部のクラシック音楽の音楽家や評論家などからも、その音楽の芸術的価値を認められるという形においても進められた。例えば、作曲家の間宮芳生は、ジャズの魅力について 1963 年に次のように書いている

数十年来、世界中の多くの人々の心をとらえてはなさない魅力をジャズは持ち続けて来ています。日々刻々に変貌し、発展しながら。もちろんジャズによく似た顔をした、ポピュラー・ミュージックはここでは論外。ジャズには、アメリカ・ニグロの血にまみれた忍従の生活がうたい込まれ、そして忍従の生活の中から、自分たちの足で立ち上がって、自分たちの手で生きてゆこうとする、素晴らしく強靱ないのちのうたがあります。(略)

私はこのごろ、音楽の歴史の中で、私の心にしみとおる音楽として、ジャズカン、ヴィヴァルディ、ショパンをあげるのです。(略) そしていまそれに加えてジャズを、その中のだれか—たとえばマックス・ローチ（一九二六年生まれ、黒人ジャズドラマー）などを挙げたいような気持ちです。¹³⁶

¹³⁵ 別宮貞雄「“芸術”は知識ではない」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1969 年、1 月号、90～91 頁。

¹³⁶ 間宮芳生「新しい意味と力をもつジャズ」『音楽の友』東京：音楽之友社、1963 年、21 巻 6 月号、56 頁。

間宮は、ジャズに似た「ポピュラー・ミュージック」は「論外」としつつも、ジャズを「強靱ないのちのうた」として極めて高く評価している。ジャズは「アメリカ・ニグロ」の「忍従の生活」の表現として、商業的な「ポピュラー・ミュージック」とは一線を画すものであるという。そして、彼にとっての「心にしみとおる音楽」として、西洋音楽史上の名だたる作曲家に加えて、ジャズドラマーのマックス・ローチの名を上げているのである。ここではすでにジャズは軽音楽ではない。その「血にまみれた」歴史を背負ったシリアスな音楽として論じられている。軽薄なポピュラー音楽に対するシリアスな音楽の価値というヒエラルキー自体は確固として存し続けているが、シリアスな音楽の領域はすでにクラシックのみに閉ざされたものではなくなっているのである。

さらに、1970年ごろになると、このポピュラー音楽とシリアスな音楽の間にある価値のヒエラルキーそのものに対しての疑問が、クラシック音楽の音楽家や評論家などからも表明されるようになっていくのである。音楽評論家であり、合唱指揮者としても知られる福永陽一郎は雑誌『音楽芸術』で、1970年にビートルズについて次のような評論をしている。

クラシックとポピュラーと、音楽の分野は分けて考えることのほうがおかしいのではないか。ブルックナーの交響曲がカイモク理解できない人が、カルメン・マキのうたの一節にふと涙ぐむほど感動したからといって、その人の、人間としての精神生活の内容を、高級だとか低級だとか、早急に判断してよいものだろうか。(略)

ビートルズの偉大さは、ポピュラリティを追究するのに、大衆におもねることを、絶対にしなかったという点にあるだろう。一時は、勝手気まま、したいほうだいやっているようにさえ見えた。むしろ、大衆を拒否し、大衆に背を向けた音楽をやっているかのようだった。だが、おどろくべきことなのか、あるいは当然のことなのか、どう言ってもよいかわからないが、ビートルズは、大衆を忘れたことは一度もなかったのである。ビートルズは常に、いつでも、大衆を意識してやってきた。私は、彼らの最新のLPである「アビー・ロード」を聞いていて、そこにある安定と平易さが、内面的なところで、ベートーヴェンの第九の「ミ・ミ・ファ・ソ・ソ・ファ・ミ・レ、ド・ド・レ・ミ、ミーレ・レ」と共通した深さを持っていることに、驚嘆し、しだいに感動した。¹³⁷

ビートルズの解散は1970年の4月であり、福永のこの記事はその少し前に書かれたものだ。彼はビートルズの「アビー・ロード」の持つ「安定と平易さ」が、ベートーヴェンの交響曲第9番4楽章の有名な旋律と「共通した深さ」を持っていると賛美する。ビ

¹³⁷ 福永陽一郎「レコード談話室-1-ビートルズ! 音楽のポピュラリティについて」『音楽芸術』東京：音楽之友社、1970年、28巻1月号、71～72頁。

ートルズの「偉大さ」はもはやベートーヴェンと並び称されるほどになっていると言っても良いだろう。そして彼は、クラシック音楽とポピュラー音楽の間に存在する価値のヒエラルキーにも疑問を呈するのである。「ブルックナーの交響曲」を理解できない人が、1969年に大ヒットした《時には母のない子のように》で知られるカルメン・マキの歌に感動するということ、つまりクラシック音楽を理解できずに歌謡曲に感動するからといって「人間としての精神生活」が高級か低級かということ「判断してよいものだろうか」と問うのである。現在、クラシック音楽を理解できないことによって、「人間としての精神生活」が低級であるなどと表明する人はほとんどいないだろう。このクラシック音楽の価値に対する相対化が受け入れられるようになるのが、この1970年ごろなのである。福永の表現も、『音楽芸術』という雑誌の性格もあるだろうが、クラシック音楽とポピュラー音楽を分けて考えることは「おかしいのではないか」と断定はしておらず、問題提起の形をとっていることから、この頃がこういった価値観が受け入れられつつあった過渡期であることが伺われる。

こうした音楽に対する新しい価値観は1970年から数年の間に急速に音楽科教育の領域においても浸透している。むしろ、旧来のクラシック音楽の価値を固守しようとする態度は批判されるようにさえなっていく。

わが国ではいわゆる歌謡曲があるが、ひところはまったく単調で退廃的ともいえるマイナー（伴奏は三和音だけ）の曲が全盛をきわめた。ところが最近では外国のポピュラーの質の向上の影響をうけやがてはその和製ポップスの優秀作は世界の檜舞台にどんどん登場するようになってきている。（略）民衆に受けられているからそれは低俗だと一方的にきめつけるのはよくない。民衆が選択して是とする音楽的判断力、これこそわれわれ音楽の教師が命がけで教えてきたことではなかろうか。民衆を信じよう。ところがマスコミのとりこになっている愚かなものよ。と人ごとのようにいう音楽教師がいる。とんでもない彼らを教えてきたのはそれらの音楽教師だったはずなのに。無責任もはなはだしい。¹³⁸

1972年の『教育音楽』に掲載されたこの論文は、日本教育音楽協会50周年記念懸賞論文の佳作を受賞したものだ。新潟県小千谷市小千谷小学校の教諭であった三富は、かつて存在した「まったく単調で退廃的ともいえるマイナー（伴奏は三和音だけ）の曲」ではなく、「外国のポピュラー」の影響を受けた「和製ポップス」を高く評価している。そしてこの変化を「質の向上」と表現しているのである。また、彼は「マスコミのとりこ」となっている「民衆」を下に見る音楽教師を強く批判している。民衆のその「音楽

¹³⁸ 三富健三「ポピュラー音楽を受容する教育音楽」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1972年、27巻7月号、47頁。

的判断力」を育ててきたのが音楽教師であり、それを一方的に「低俗」と決めつけ嘲笑するような音楽教師は「無責任もはなはだしい」という。さらに「民衆」に好まれているだけでその音楽を「低俗」と決めつけるべきでないとするなど、ポピュラー音楽に理解を示さない音楽教師は批判対象となっているのである。クラシック音楽の特権的価値は失われ、ポピュラー音楽の評価が上がることによって、民衆の音楽の低俗さを批判する音楽教師は、単なる鼻につくエリート主義者へと転落してしまっている。

この音楽の相対主義的価値観は急速に常識化していった。1973年に出版された『中学校・研究実践シリーズ』と題された書籍においても、クラシック音楽とポピュラー音楽の間に価値の差を見出すことは不当なこととされている。

クラシックとポピュラーの区別がもし、良い音楽と悪い音楽の区別のように使われるとしたら全く誤っているだろう。音楽性というものは、クラシックにもポピュラーにも、また日本の音楽にもそれぞれの民族音楽にも存在する。だからどのジャンルの音楽ならよくてどのジャンルの音楽が悪いという見方の存在は許されまい。すべての音楽の中に優れたものと劣るものの区別があるだけである。

こうした考え方から、教材に対する考え方も、従来の考え方のわくをはずし、現代の子どもたちにも好まれ、そして真によい音楽という考え方で、クラシックといわれる音楽だけでなく、ポピュラー、ジャズをも含めての中から良い教材を求めなければならない。¹³⁹

ここでは差別の「存在は許されまい」と音楽の相対主義的価値観がはっきりと表明されている。「良い音楽と悪い音楽」の区別をジャンルによって行うことの不当性はもはや断定形で述べられ、一つの常識となっている。そして、教材も「従来の考え方のわく」ではなく、新しい判断基準によって選ばなければならない。それはクラシック音楽だけでなく、「ポピュラー」や「ジャズ」などからも選ばれるものであり、さらに「現代の子どもたちにも好まれ」なおかつ「真によい音楽」である必要があるのである。

だが、この「真によい音楽」から選ばれた「良い教材」とは、いったいどんなものであり得たのだろうか。この「よい音楽」や「よい教材」の具体的イメージは曖昧なまま、音楽の相対主義的価値観は定着していったといえるだろう。

また、こうした音楽の相対主義的価値観は、日本においてのみ見られた現象ではなく、少なくとも同時代の欧米諸国にも見られた世界的なものであったと考えられる。特にアメリカやドイツなどにおけるポピュラー音楽に関する音楽教育の動向や書籍などが、オルフシュールベルクやコダーイメソッドのようにまとまった形ではないにしろ、60

¹³⁹ 伊波久雄編著、浜野政雄監修『中学校・研究実践シリーズ 20 中学校音楽指導の研究とその実践』葵書房、1973年、30頁。

年代後半以降、散発的に紹介されていた。

アメリカでは、ジュリアード音楽プロジェクトなどに刺戟されたり、1970年の全米音楽教育者会議の勧告（ロック音楽も教材として採用するよう勧告した）を受けて、教材のレパトリーが再検討され、時代的にも種類の（芸術曲からポピュラーに至るまでという具合）にも拡大されてきているが、これには「現代の音楽研究プロジェクト」が大きく貢献していることも見逃せない事実である。筆者としては、狭い意味の現代音楽の教材化を主張しているのではなく、現代に生きるわれわれの多様化した社会に素材として存在する音楽の中から教材を選んで指導し、生徒がその中に自分の同調できるものを見出し、自らを豊かにしたり、生活にとりいれたりできるよう配慮すべきだろうと考える。¹⁴⁰

「1970年の全米音楽教育者会議の勧告」における事例などを紹介しつつ、アメリカでも教材の範囲が拡大されて来ていることが肯定的に述べられている。高萩の主題は「現代音楽の教材化」だが、それは新たな教材を取り入れることで「生徒がその中に自分の同調できるもの」を見出すためであるだろう。ここでもやはり子どもたちが自ら積極的に関わることができるような新しい教材が求められている。こういった諸外国の動向の紹介は、音楽の相対主義的価値観をより一層広める促進剤の役割を果たしたと考えることはできるが、単一の要因として考えることは不適當だろう。

1970年代の後半になると、音楽の相対主義的価値観はさらにはっきりと常識化し、大衆音楽の低俗さを批判するということは、もはや時代遅れで不適切な考え方とされるようになっていく。それは次に引用する作曲家の坪能克裕の記事からもはっきりと読み取ることができる。

まだそんなことが大真面目で議論されているのか、と思うとビックリするというより唾然とすることがある。つまり「演歌は音楽ではない」、「子供にCMソングは教育上よくない」、果ては「軽音楽に関わる純音楽畑の人は、どこかウソをついているのではないか」など。（略）学識経験者・文化人・有名人…などと変な名称で呼ばれる人が公言を憚らないからいやらしいのだ。いやそれだけではない。学校教育の現場におられる先生のなかにも意外な程それをガンとして譲らない人がいる。それも一つの信念になっていて、それを一つの問題意識として抱えているなら

¹⁴⁰ 高萩保治「広い視野に立つ鑑賞指導を」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1975年、秋号、73頁。

納得するが、それらを排他しつつ特定の美の押し売りをするから困るのである。¹⁴¹

この記事が書かれたのは1978年だが、この10年ほど前まではおそらく普通に受け入れられた大衆音楽批判が「啞然」とさせられるものへと変貌している。「演歌」「CMソング」「軽音楽」などを拒否するということには、もはやなんの説得力もなく「特定の美の押し売り」として糾弾されるのである。そしてこういった旧弊な態度は「学識経験者・文化人・有名人」や「学校教育の現場」などに「ガンとして譲らない人」がいたという。「特定の美」、つまりはクラシック音楽の絶対的な価値を支えていた共通了解圏はすでに時代遅れなものとなっている。ここに存在するのは、ただ一つの価値ある音楽ではなく、さまざまな音楽と共に並立し合う相対的な価値である。

ここまで見て来たように、1970年代を通して音楽の相対主義的価値観は浸透し、大衆音楽批判はいよいよ時代遅れなものになっていた。音楽科教育においても、こういった状況を反映し、多様な音楽の価値をそれぞれ認め、享受することができるような能力の育成が目指されるようになっていた。1981年に書かれた、八尾市立美園小学校教諭の早乙女和子によるポピュラー音楽の教材についての記事は、この音楽の相対主義的価値観と教材となる音楽の質の高さの両立を重視するという、現在まで主流となっている考え方がすでによく現れている。

そして、それに値する曲があれば、クラシックでもポピュラーでも世界の民謡でも取り上げるようにしています。要するに、「良い曲」を歌わせたいということと共に、片寄った音楽ではなくてあらゆる音楽のパターンを知ってそれぞれの良さを体に心に感じさせてやりたいということを願っているのです。合唱というと、なぜか堅苦しい枠の中で大人の好みで選曲させることが多いように思われます。私自身まだ若いせいかもしれませんが（といってもそれほど若くもない年齢ですが）リズムを感じるポピュラー的な曲は、指揮をしていてもとてもリラックスした気分になり、子どもとともに体で楽しんでいることが多いのです。ですから、ロックやエイトビートのきいた曲などは、本当に心も体も乗って楽しめます。¹⁴²

ここでもやはりポピュラー音楽や「リズムを感じるポピュラー的な曲」は、子どもを楽しませるためという役割が主要なものとなっている。だが以前と異なり子どもだけが楽しむのではなく教師自身も「リラックス」して楽しめるものと表明されている。ま

¹⁴¹ 坪能克裕「さまざまな感性のなかで」『音楽芸術』東京：音楽之友社、1978年、36巻4月号、35頁。

¹⁴² 早乙女和子「ポピュラー曲を楽しむ」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1981年、36巻6月号、47頁。

た「クラシックでもポピュラーでも世界の民謡でも」とあるように、「あらゆる音楽」を理解させ、そのよさを享受させるということが新たな教育目的として現れている。世界中の様々な音楽を理解し、享受するという教育目的は、実際に世界中の音楽が音声や映像によって見て楽しむことが、すでに容易になっていた当時のメディア状況とも噛み合って、広く受け入れられていった。また音楽の「良さ」もそれぞれの音楽に相対的に存するものへとになっていったのである。

その一方で、音楽の相対主義的価値観は、音楽科教育の根柢を揺るがしてもいた。教育で扱われる価値のある「良い曲」とはいったい何なのか、どのような基準によって判断されるものなのかが曖昧なものとなってしまったのである。音楽の間の差別は是正されるべきであり、教材は多様化されるべきであるという大筋においては、多くの音楽教師が一致していたように思われる。だがではどうやって「良い曲」を判断するのだろうか。1974年の音楽教育学会のシンポジウム「音楽教育の内容を検討する」においてもこのことが話し合われていた。東京芸術大学の小島美子は、現在の音楽科教育が、西洋中心主義的、クラシック音楽一辺倒である点を批判し、ポピュラー音楽や世界の民族音楽までを含めた多様な音楽の教材化の必要性を主張した。また桐朋音楽大学の末吉保雄も子供の周囲にある音楽すべてが教材の対象になる可能性を持つと述べている。これに対して愛知教育大学の村尾忠広は小島、末吉に次のように質問している。

小島先生と末吉先生の共通のご意見として、音楽のジャンルにおける差別はない、だから流行歌なんかも教室でとりあげてもよいのではないかというお話がありました。私は、差別はないという点では同意見ですが、しかし、かといって、仮にバッハの音楽何かとアグネス・チャンを同じように考えるのはおかしいのではないかと思います。ジャンルにおける差別はないとしても、音楽による区別はあると思うのです。どういった音楽がすぐれていて、どういう音楽がくだらないかといった一種の価値体系がなかったならば、教育は成立しないと思います。¹⁴³

村尾は「バッハ」と「アグネス・チャン」の音楽の良さを同じ土俵で語るのはおかしいのではないかと述べる。ジャンルによる差別がないとしても、どのような音楽が「すぐれて」いるのか、「くだらない」のか「一種の価値体系」がなければ教育が不可能なのではないかというのである。ある音楽が教えられる価値があるのかどうかはいったいどのような基準にとって決められるのだろうか。音楽の相対主義的価値観を極端に推し進めていくと、ただ各々が違った良さを持っているということしかいえなくなってしまうのではないか。この村尾の質問に対し、小島も末吉も明快な回答はできていな

¹⁴³ 編集部「討論の部 何を教えるのか?」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1975年、冬号、65頁。

いといってよいだろう。小島はポピュラー音楽よりは、世界のさまざまな古典音楽の教材化の方に議論の焦点が向いている。

バッハはたしかにすぐれた音楽でしょうが、バッハのようにすぐれた音楽は世界中にいっぱいあるわけです。たとえばインド音楽なんかのように非常に深淵な音楽もあるわけで、バッハにかぎらず芸術的に高度な音楽はたくさんあるわけです。そういうものの存在をやっぱり考えなおす必要があると思います。それから授業にとりあげるといっても、そのとりあげ方にもいろいろあるわけで、そういう意味で私はバッハとアグネス・チャンを全く同じに扱おうと言っているわけではないのです。¹⁴⁴

小島が主張するのは、インドの古典芸術音楽とバッハの音楽の間の相対性であり、大衆音楽との差自体は放棄されているわけではない。また大衆音楽を実際にどのように取り上げるのかという具体的な部分については曖昧である

また、末吉はポピュラー音楽そのものの価値というよりは、それを手掛かりとして子どもをクラシック音楽まで導くことにその強調点がある。

私はその生徒が、たとえば現在流行歌に価値をおいている場合に、生徒が流行歌とかかかわっている結びつきから、いま私のバッハとのかかわり方に、誘導することが出来る可能性があるということを申し上げたのです。¹⁴⁵

末吉は、「流行歌に価値をおいている」生徒に対する配慮としてポピュラー音楽を捉えている。実際には生徒はクラシック音楽へと「誘導」される必要があり、その価値ヒエラルキーは存在し続けている。

このように、音楽の相対主義的価値観が主張されるような場面においても、実際には西洋のクラシック音楽や世界の古典音楽のようなものの価値は、暗黙のうちに高く見積もられている。音楽の相対主義的価値観は、1970年ごろに音楽科教育においても広まっていったが、当然すべてのクラシック音楽もポピュラー音楽も同価値になったわけではない。不適切なものとされたのは大衆音楽批判であり、シリアスな音楽の価値は緩やかに保持され続けていたといえるだろう。

人々の価値観はそれが古いと批判されるようになると、突如として変わるわけではない。そして以前から存在した価値観は、完全に消えてしまうのではなく変形し、新しい価値観と融合し存在し続けるのである。

¹⁴⁴ 前掲書、65頁。

¹⁴⁵ 前掲書、66頁。

本節で論じた、1980年代以降音楽の相対主義的価値観が広く受け入れられるようになると音楽を公教育で教える目的とは一体何なのかということが揺らいでいった。誰にでも自明な確固とした音楽科を支えていた共通理解圏が失われていったのである。

第2節 心情主義的目的観

本節では、1970年代以降、より強調されることになった心情主義的目的観について、音楽の相対主義的価値観との関係を踏まえつつ論じる。ここでいう心情主義的目的観とは、音楽に対して好ましい心情を持たせることが音楽科教育の目的であるとするような価値観を指す。1977年告示の学習指導要領で示された「音楽を愛好する心情」はこの最たるものである。

だが、本節で示したいのはポピュラー音楽が学習指導要領の文言の変化に対して直接的な影響を与えたなどということではなく、70年代以降に現れる心情主義的目的観に対する屈折した批判の存在である。音楽の相対主義的価値観とこの心情主義的目的観は、ほとんど時期を同じくして強調されるようになる。当初これらの考え方は互いに促進しあうもののように働いていたが、音楽の相対主義的価値観が影響力を増していくにつれて、心情主義的目的観は変化を余儀なくされたのである。

子どもを音楽好きにさせることやその音楽的嗜好に寄り添うことの必要性はもちろんこれより前の時代にも論じられてはいた。だがこの頃に心情主義的目的論観による言説が多く現れたのには、1960年代を通じて進んだ教育内容の現代化や能力主義的な教育政策が強く批判されるようになっていたことがその理由として強調されねばならないだろう。

まず、1960年代の能力主義的な教育政策の流れについて確認しておく。この流れは当時から経済界との影響関係が強調されることが多い。同時代史的な側面を持つ大田(1978)の記述によれば、1960年代は「経済界の要求が国家権力を媒介として、教育政策に貫徹し、教育政策の経済政策への従属が決定的となってくる」¹⁴⁶時期であったという。また、この経済重視の教育政策は、いわゆる第一次ベビーブーム世代(1947年から49年生まれ)が高校や大学に進学し、教育人口が大きく増加したことなどによって、特に義務教育後において各自の適正や能力に応じた教育を受けるべきとする適格主義的な考え方によるものでもあった。

また、高校受験においては普通科、そして大学への進学という階層上昇や収入の安定などを目的とした学歴主義的な人々の教育要求に対して、経済界や政界からは産業構造の変化に対応した多様な職業のための労働力の確保や「ハイタレント」などと呼ばれた水準別の能力開発が要請されており齟齬が生まれていた。さらに戦後における人々の自由な欲求の解放によって、国家や民族としての統一そのものが損なわれるのではないかという問題意識も政界の中に見られた。こういった動向は1963年の経済審議会答申「経済発展における人的能力開発の課題と対策」、1965年の中央教育審議会答申「期待される人間像」、1966年の中央教育審議会答申「後期中等教育の拡充整備」のような

¹⁴⁶ 大田堯編著『戦後日本教育史』東京：岩波書店、1978年、288頁。

諮問会議の答申にも反映されているといえるだろう。

そして、こういった潮流の最中にあり 1968 年に告示された学習指導要領の第 3 次改訂においては「教育内容の現代化」がその改訂の特徴となったのである。教育内容全体の系統化、高度化が図られたのであり、音楽科の指導要領もこの文脈から捉えられることが多い。最もわかりやすいのは「基礎」領域の設定だろう。この「基礎」とは「歌唱」「鑑賞」「器楽」「創作」に示されていた基礎的な内容を、「リズム」「旋律」「和声」という 3 つの要素においてそれぞれに必要とされる技能という形で一つの領域としてまとめたものである。

だが、この「基礎」領域を含んだ学習指導要領に対しては、既に 1970 年ごろから大学教授や音楽家などを中心に批判が寄せられていた。京都市立芸術大学教授であった岩淵竜太郎は、当時の音楽の授業のつまらなさの原因を学習指導要領にあると考えている。

どうして面白くないか。これはもちろん個々の担当教員の音楽的資質も決して無縁とはあえて申しませんが、何といてもあの完璧な指導要領にその大きな原因があるのではないかと申すことは、いい過ぎではありますまい。私見を述べるならば、この際、歌唱、器楽、創作という三部門のウェイトを思い切って軽くし、基礎と鑑賞を徹底することが一つの方法ではなかろうかと思うのです。(略) 快いリズムや正しいフレージング、美しい和声などが生徒たちに充分楽しいものとして受け取られなければなりません。要するに音楽を聴いて面白いと思う心を作らなければならないわけです。¹⁴⁷

岩淵によれば、「完璧な指導要領」にこそ問題があるのである。学習内容が多すぎることによって子どもたちは音楽の楽しさを見失っているという批判だ。彼は、「歌唱、器楽、創作」という表現の領域を軽くし、「基礎と鑑賞」を徹底して指導することが必要であるというのである。岩淵のこのような表現領域の縮小はともかくとして、音楽科の学習内容があまりに多いために詰め込み教育になってしまっているという批判は、当時広く見られたものであった。

また彼がここで音楽科教育の目的にしているのは「音楽を聴いて面白いと思う心」の育成である。当然この「音楽」はクラシック音楽を指していると解釈してほぼ間違いないだろう。子どもをクラシック音楽の愛好家へ育て上げることは無前提に良いことであり、クラシック音楽の価値はまだ揺らいでいない。ここに心情主義的目的観と音楽の価値ヒエラルキーの共存がはっきりと表れているのである。

¹⁴⁷ 岩淵竜太郎「音楽教育の現場でいかに「音楽」を教育できるか」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1970年、4月号、113頁。

そして、こういった詰め込み教育批判と心情主義的目的観は非常に親和性が高かった。というよりむしろ、1970年代に表面化した子どもたちの新しい問題状況の中における一つの解決策としてこの心情主義的目的観が強調されるようになったと考えられる。

1970年代は、急速な経済成長の歪みが露呈した時期であるとされることが多い。教育においては特に「落ちこぼれ」が深刻な問題として社会全体に共有されつつあった。重要なきっかけとしては、1971年に全国教育研究所連盟が出した「義務教育改善に関する意見調査」などが挙げられる。この調査において、どのぐらいの子どもが授業内容を理解しているかという質問に対して、2分の1と答えた小中学校の教員が、約50%存在したのである。この調査結果は、詰め込み教育をもたらずと考えられた教育内容の現代化や、能力別の教育、さらに教育政策への批判を高めたとされ、さらには70年代後半のゆとり重視の教育改革の一因になった¹⁴⁸。

さらにこうした「落ちこぼれ」だけではなく、「三無主義」や「四無主義」と言われた、無気力、無感動な若者、いじめ、不登校などの学校の新たな問題も噴出していった。そしてこうした問題の原因には、詰め込み教育や過度の受験競争などが挙げられていたのである。

そして音楽科教育には、こういった主知主義、詰め込み教育に対する批判者としての役割が期待されていた。科学的なものの抑圧に対置される、芸術のもつ「人間的な価値」が一つの解決策になると考えられていたのである。こういった言説はかなり広範に見られたものである。一例として山形大学教授の斉藤次郎によるものを挙げる。

一般的に実利・実益を重く見る思想は理解できるが、しかし今日教育で大切なのは、児童、生徒の円満な人格形成にあるのである。音楽科はその情操教育を担当しているもので、実利、実益を重視するのあまり、情操教育の時間を削減するということは、明らかに音楽教育の軽視でなくて何であろう。実利主義教育者よ、一刻も早くその教育観の現代的修正をされたいものである。¹⁴⁹

1966年に書かれたこの記事は、上述したような経済界の影響を強く受けていた教育政策を批判し、音楽科の重要性を主張するのである。音楽科が担うものは「情操教育」であり、子供の「円満な人格形成」だ。そしてこういった音楽の人間的価値こそが「今日教育で大切な」ものであるという。情操教育の時間を削減し、理数系を中心とした「実

¹⁴⁸ 山下晃一「1972年」日本児童教育振興財団編『学校教育の戦後70年史』東京：小学館、2016年、64～65頁。

¹⁴⁹ 斉藤次郎「音楽科軽視の思想について」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1966年、7月号、31頁。

利・実益」に資する教科ばかりを重視することは、大きな社会的問題が生ずると斉藤は考えていると言える。

非人間的で抑圧的な実益の世界に対して、クラシック音楽や学校音楽は何らかの形で好ましい人間的なものであるという価値観は、確かに一つの共通了解圏として音楽科教育を支えていた。だが、こういった音楽の人的価値が存在すると考えられているにも関わらず、現実の教育においてこの音楽の力がきちんと発揮されていたかといえば、そうではなかった。この乖離状況において強調されるようになったのが心情主義的目的観なのである。東京都立大山高校教諭の野村俊夫の記事には、この心情主義的目的観が典型的な形で現れている。

G・サウンズの刺激に酔い、商業主義の犠牲となった生徒をかかえる現場の頭痛処理には、目標として「音楽することの素晴らしさ」をもっと強調することこそ解決の決め手であろうと思う。(略) いわゆるクラシック音楽に目覚める生徒を、生産している手ごたえは確かにあるのだが、毎年一人はきまって音楽の授業を軽視するゼスチュアをあからさまに見せる生徒に遭遇し、こちらの非力と彼の心の貧しさを嘆く経験を重ねている。(略) 実は今までに接した音楽軽視の輩はすべて中学から進学したばかりの高校一年生で、しかもガリ勉型の生徒が多かった。彼らのいい分はきまって『音楽などやって何の人生に役立つことがあろうか、「選択」というから(実習材料費の不要な)音楽をやむなく選んだ』というのである。¹⁵⁰

野村は、「クラシック音楽に目覚める生徒を、生産」することを目指している。その実践の中でいくつかの「手ごたえ」を感じつつも、「音楽の授業を軽視する」生徒もやはり「毎年一人はきまって」存在するという。そういった音楽など役に立たないと切り捨てる「ガリ勉型の生徒」や「G・サウンズの刺激に酔い、商業主義の犠牲となった生徒」をクラシック音楽へ引き込むために、彼は「音楽することの素晴らしさ」がより強調されねばならないと考えているのである。このように特定の音楽には何らかの人的価値があると考えられているにも関わらず、生徒はその音楽を好まないという状況こそが心情主義的教育目的論が重視されるようになる要因であったと考えることができるのである。

そしてまた、こうした人的価値はやはりクラシック音楽に認められていたといえるだろう。野村にとってグループサウンズに熱中している生徒は、「音楽することの素晴らしさ」を理解しているとはみなされておらず「心の貧しい」人間なのである。大衆音楽の愛好家は、商業主義の虜であるとされ、実益の世界によって抑圧される存在でし

¹⁵⁰ 野村俊夫「高校からの意見-中学校との関連も含めて」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1969年、3月号、105～106頁。

かないと考えられた。

さらにここでいう「音楽することの素晴らしさ」とは、単純な音楽の楽しさや喜びのみを指しているわけではない。クラシック音楽が「人間性」「人格」「情操」などさまざまに呼ばれる人間の精神面に対して良い働きをするということが前提とされている。このクラシック音楽が持つ特権的な価値によってこそ心情主義的目的観は積極的な意味を持っていたのである。

ここで筆者は野村の考え方を狭量なものであるなどと批判したいわけではない。特定の音楽が人間の精神や心に与える影響に関する議論は、プラトンや孔子など古くから存在する伝統的なものである。さらに、特に日本の音楽科教育においては、音楽の「美」が、「人間性」「人格」「情操」などの人間の精神に対する影響についての議論は、すでに明治の末ごろからなされていた。

例えば、1901年小学校令施行規則では「唱歌ハ平易ナル歌曲ヲ唱フコトヲ得シメ兼テ美感ヲ養ヒ徳性ノ涵養ニ資スルヲ以テ要旨トス」と唱歌の教育目的が定められている。これらはヘルバルト主義の影響をうけているとされる。杉田（2005）は、1900年ごろに出版された多くの唱歌教授法書などを分析し、その目的論はヘルバルト主義者ラインの影響を受け、音楽に対する美感の養成が最重要であり、それが徳育涵養にも資すると主張されていることを指摘している¹⁵¹。

また、昭和16年の国民学校施行規則では、芸能科音楽の目標は「芸能科音楽ハ、歌曲ヲ正シク歌唱シ、音楽ヲ鑑賞スルノ能力ヲ養イ、国民的情操ヲ醇化スルモノトス。」と定められた。ここに「美」や「芸術」という概念は見えず、この目標の「国民的情操」から、徳育や愛国教育以外の意味を見出すことは難しい。しかし、芸能科音楽の方針を解説する書籍においては、戦後の展開を予期させるような「美」と「情操」の関係、用いられ方がすでに現れている。例えば井上武士の『国民学校芸能科音楽精義』では、「美的情操」に対して、「美的情操は初等美的感情の複雑に発達したもので、その内容は純粹な美的観念即ち全く利害関係を離れて成立する美的快感である」¹⁵²と美学的な注釈を与えている。この「全く利害関係を離れて」という説明には、カント流の享受美学の影響が指摘できる。

そして、戦後の音楽科教育は、この「美的情操」という概念とともに再出発したのである。1947年度に示された『学習指導要領音楽編（試案）』が、当時音楽科の担当者であった諸井三郎を中心に進められたということはすでに述べた。そして音楽教育の目標においては、「情操」という文言が、現行の学習指導要領まで一貫して使用されている。

戦後の音楽教育の目標の出発としての諸井三郎の論じる「情操」概念はねじれを持つ

¹⁵¹ 杉田政夫『学校音楽教育とヘルバルト主義』東京：風間書房、2005年。

¹⁵² 井上武士『国民学校芸能科音楽精義』教育科学社、1940年、74頁。

ている。このねじれは、学習指導要領と諸井の著作やインタビュー記事の間の「情操」観の違いに現れている。諸井三郎が主筆である1947年度版『学習指導要領音楽編（試案）』では、音楽の目標を「第一章 音楽教育の目標」で「音楽美の理解・感得を行い、これによって高い美的情操と豊かな人間性とを養う」と規定した。さらに、次のような説明を付している。

音楽教育は情操教育である、という原則は今も昔も少しも変わっていない。(略)従来の考え方のうちには音楽教育を情操教育の手段として取り扱う傾きをはなはだ強かった。即ち、情操を教育するために音楽教育を行うという考え方である。しかし、音楽は本来芸術であるから、目的であって手段となり得るものではない。芸術を手段とする考え方は、芸術の本質を解しないものである。そこで音楽教育が情操教育であるという意味は、音楽教育即情操教育ということで、音楽美の理解・感得が直ちに美的情操の養成となる。であるから、われわれは正しいそして高い音楽教育を行うことができれば、それが直ちに正しく高い美的情操の養成となる。¹⁵³

この「音楽教育即情操教育」とはどのような意味だろうか。戦前の音楽教育が情操教育のためであったなら、戦後の公教育において音楽を教育する理由は何であるのか。諸井にとってのそれは、「音楽は本来芸術であるから、目的であって手段となり得るものではない」ということであり、芸術たる音楽を教育する理由とは、芸術音楽の偉大さからすれば論じる必要のないことであったのである。諸井は、芸術音楽が情操教育などというものの手段として扱われることに我慢ならなかったのではないかと解釈することができるだろう。他にも諸井は様々な著作やインタビュー記事などにおいて、音楽教育の目的を、情操の涵養であるとするようなものに対して、諸井はかなり批判的な態度をとっている。『学習指導要領音楽編』と同時期に執筆され、1947年1月に出版された『音楽教育論』において、以下のように述べている。

音楽教育が情操教育という方向をとっている間は、読譜力・記譜力という様な楽譜に対する知識の獲得はついいい加減になる傾きがある。即ち情操教育という考え方は音楽教育を甘やかすものであることを知るべきである。¹⁵⁴

ここでは音楽教育の目的論について、「音楽美」や「人間性」など学習指導要領とほぼ同じ意味合いの内容が述べられている。しかし「情操教育」については、このように手厳しく批判しているのである。このように『音楽教育論』における諸井三郎は、「情

¹⁵³ 『学習指導要領音楽編（試案）』「第一章 音楽教育の目標」

¹⁵⁴ 諸井三郎『音楽教育論』東京：河出書房、1947年、45頁。

操教育」という言葉を戦前の徳育的な音楽教育とほぼ同じ意味で使用している。戦後に、諸井による再解釈によって「情操」は徳育的、国家主義的色彩を希釈し、芸術至上主義の色合いを帯びた概念として、復活するのである。

しかし芸術至上主義的な「情操」が存在していたのは短期間であり、むしろ次の 51 年改訂以降、「情操」は、「道徳」や「人間形成」といった概念と、再び結びついていく。

このことについて、山本（2015）は、1950 年代に、音楽科教育が「情操」概念を媒介とし、道徳教育と徐々に融和し、「音楽教育即情操教育から音楽教育即道徳教育」へと変化していったと論じている。山本によれば、戦後すぐの芸術教育としての音楽教育という考え方から、1950 年代後半になると、1958 年度の改訂で道徳の時間が特設されたことによる授業数削減に対抗するため、音楽科がいかにも人間形成に役立つかを主張する論調へと変化していったという¹⁵⁵。

このような、方向性の変化は、1960 年代にも同様に見られる。以下は、真篠将による 1968 年告示の学習指導要領についての解説に関する記事である。

音楽教育の目標は、当然「美的情操」を高めることが中心になるが、ただそれだけでなく、知的、道徳的、宗教的情操、すなわち人間の全情操を高めていくのに音楽は不可欠なものであるという立場から、これも広い意味の「情操」という言葉を用いることにした。さらに、教科の性格および人間形成の立場からみた音楽の役割を明確にするため、「豊かな創造性を養う」といい表している¹⁵⁶

ここでは、1950 年代の考え方が踏襲され、人間形成のための音楽教育という、教育課程全体における音楽教育の位置付けがはっきり述べられているといえる。1968 年告示の学習指導要領における目標は「美的情操」であったものが単に「情操」とされ、音楽はより広く「人間の全情操」と結びついたものとなっているのである。

このようにして、ヘルバルト主義的な美感の育成から、諸井三郎による手段一目的関係を明確にしない「音楽教育即情操教育」、そして人間形成のための音楽科教育へという過程によって、「美」「芸術」と「人間性」「人格」「情操」についての言説は、音楽科教育にしっかりと定着していったといえるだろう。

そして繰り返しになるが、本節での主題である 60 年代後半以降の心情主義的目的観は、この言説の存在が前提、つまり共通了解圏となっていたといえる。だが、1970 年ごろから、さまざまなポピュラー音楽が教材化されるようになり、また教師の間にもポ

¹⁵⁵ 山本耕平「1950 年代の音楽教育における情操教育の一側面」『阪大音楽学報』2015 年、第 13 号、70 頁。

¹⁵⁶ 真篠将「小学校学習指導要領（音楽）改訂の要点とその背景」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、23 卷 7 月号、1968 年、35 頁。

ポピュラー音楽を容認する者が増えていたのである。では多様なポピュラー音楽に熱狂する若者たちは、「音楽を愛好する」ことになるのであろうか。当時のほとんどの音楽教師はこれを認めなかったといつてよいだろう。ここに「音楽を愛好する」という意味に齟齬が生まれていたのである。

よくなされた説明としては、音楽を愛好するとは単純に好き嫌いの水準の話ではなく、より高いもの、美を理解できるようになることであるとするとするものである。お茶の水女子大学助教授であった美田節子は、1970年に次のように記している。

青少年がポピュラー音楽を好むのは、それはそれとして認められるとしても、いつまでも、そこにとどまらせておいてはならないのである。生徒がよこぶからといって、流行歌やおもしろおかしい歌ばかり歌わせるのは、音楽教育の立場からいえば間違っている。それは、生徒におもねることであり、教師としてもっともはずかしい態度である。もちろん、音楽は楽しくなければならぬ。しかし、その楽しさ、おもしろさが、生徒の音楽的成長を促すものでなかったら、音楽教育で用いる価値はないのである。すぐれた音楽に触れることによって、より美しいもの、より高いものを求める心が育たなかったら、音楽教育は成功したとはいえないのである。¹⁵⁷

美田もまた、すでにポピュラー音楽に対して拒否するような態度は見せていない。だが、子どもたちはそういったポピュラー音楽の段階に「とどまらせておいてはならない」のである。「音楽は楽しくなければならぬ」という命題は美田においても重要な位置を占めている。だが、少なくともポピュラー音楽は子どもたちを喜ばせる「おもしろおかしい歌」でしかなかったと解釈するのが妥当であろう。当然、教師は子どもに「おもねる」ばかりでは意味がない。「より美しいもの、より高いものを求める心」を育てることこそが音楽科教育で求められるものなのである。戦後の教育学における経験主義批判のような形で、高度な音楽の理解と子どもの音楽的嗜好への迎合の間で葛藤していたともいえるだろう。だが、最終的に音楽科教育は、ポピュラー音楽ではなく、「より美しいもの、より高いもの」、つまりはクラシック音楽を中心としたシリアスな音楽の持つ価値によって支えられていたのである。

さらにこうした言説は、前節で述べたような音楽の相対主義的価値観が相当に浸透していた80年代になってもかなりの程度見られた。というよりもむしろ、すでに述べたように1977年告示の学習指導要領の第5次改訂の音楽科の目標で「音楽を愛好する心情」が強調されることになったことによって、当時広まりつつあった音楽の相対主義

¹⁵⁷ 美田節子「人間の成長のための音楽教育」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1970年、1月号、66頁。

的価値観との齟齬がより明確になっていたともいえる。例えば、山田日出雄は、この「音楽を愛好する心情」の意味について次のように注釈を与えている。

さて、もしも「音楽を愛好する心情を養う」を、ごく単純に考えてしまうと、現代の若者は音楽を愛好しているではないか。朝から晩まで、食事中でさえも、勉強中でさえも、歩きながらでさえも音楽を聴いているではないか—あるいはまた—それならば授業中に彼らの好きな音楽を扱ってさえやれば、皆、喜んで授業を受けるのではないか—このような考えも出てくるかもしれない。しかし果たしてそうであろうか。

彼等が好んで聞くものは、要するにイージーなのである。特に「聴く」という活動のみの場合には、あまりにもイージーなのである。学習指導要領における「音楽を愛好する心情を養う」とは、決してこのような段階のものを指しているのではない。求められているのは「美の追求とそこから得られる感動」なのである。即ち、学習指導要領に示されている「美的情操」に通じるものでなければならない。情操とは、価値の高いものへの感情の傾向性を指す。無価値なものに対するものは、情操とは呼ばない。¹⁵⁸

山田の考える「音楽を愛好する心情」とは、上述した伝統的な「美的情操」につながるような「美の追求とそこから得られる感動」という段階のものを指しており、子どもが普段日常で聞くような「イージー」なものにとどまる段階では決してない。1984年に書かれた記事としては彼の考え方は伝統的なもので、音楽の相対主義的価値観に対して抗っているともいえるだろう。しかし、「音楽を愛好する心情」に対してわざわざこのような注釈を与える必要があったという点こそが、心情主義的目的観の屈折を示している。1960年代までの音楽科教育における「音楽」とは、その他の大衆音楽とははっきり区別されたものであった。だが山田の考える「音楽」にもすでにポピュラー音楽が含まれており、それはもはや避け難いものなのである。相対主義的に拡張された「音楽」という概念を用いると、それまで自明であったはずの「音楽を愛好する心情」の必要性は、極めて曖昧なものになる。「音楽を愛好する心情」の意味を「ごく単純に考えてしまう」ことが可能になっているということ自体に、避け難い変化のあとが刻印されているのである。

そして80年代以降、心情主義的目的観の影響力は、徐々に低下していったといえる。これは、すでに述べたような音楽の相対主義的価値観の浸透や、80年代以降顕著になる教育現場の荒廃などの問題によるものであると考えられる。

¹⁵⁸ 山田日出雄「音楽的嗜好との関わり」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1984年、秋号、71頁。

1986年の10月に、教育課程審議会の「中間まとめ」によって中学2年の授業時間数が週1時間になるという削減の方向性が示された。この削減に対して日本教育大学協会全国音楽部門大学部会と日本音楽教育学会は連名で反対する「要望書」を提出している。この際に大学部会の代表であった横浜国立大学教授であった高木幸三は次のように、情操のみで音楽科教育の必要性を主張していくことの難しさについて述べている。

「音楽は情操を育てる教科である」という、もっとも我々には常識的な説にしても、この問題で“その筋”と接触した際に繰り返し強調されることは、「情操は音楽だけで育てるものではありません。今日では、あらゆる教科が情操陶冶を目的にしているのです。」ということで、これは私たちには逃げ口上のように聞こえるのですが、結局これだけでは駄目で、全教科で言う情操と、音楽で養われるべきそれとは、どこが違うかを言わなければならない・・・、そうすると教育の場面のみでなく、音楽そのものの本質論から始めなければならない・・・、しかも当今、クラシックだけが情操に益する音楽だというような前提では、ますます説得力がなくなってしまう・・・。¹⁵⁹

「常識的な説」である音楽による情操の育成の必要性を主張するだけでは、もはや授業時数の削減に対して有効な反論をすることが難しくなっていた当時の状況を見てとることができるだろう。全教科で育てられる情操と音楽で育てられる情操に違いはあるのか、クラシック音楽以外で養われる情操とはどのようなものなのか、音楽と美的情操の関係に基づく共通了解圏は弱いものになっていた。

ポピュラー音楽は、子どもを喜ばせるための教材というだけではない。教師たちの日常に入り込み、価値観の変更を迫ってくるようなものとして存在していたのである。

¹⁵⁹ 高木幸三「教課審等に対する教大協音楽部会の「要望書」について」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1987年、秋号、16頁。

第3節 音楽に対する価値観の変化の重層性—教育内容論を一例に

前節まで明らかにしてきた音楽の相対主義的価値観の浸透、心情主義的目的観の影響力の低下という状況と並行して、1980年代の学校現場には校内暴力というさらなる教育危機が表面化していた。その一方この時期、音楽教育学の研究者たちによって新しい音楽科教育のあり方、音楽の教育的価値が主張されるようになっていた。本節では、中でも、80年代の変化の一例として教育内容論とポピュラー音楽の関係に注目する。教育内容論は心情主義的目的観を批判しつつ登場したが、当初ポピュラー音楽に対する態度はそれほど肯定的であったとはいえない。音楽の価値観の変化という観点から教育内容論を捉え直すことで、これまで強調されていなかった彼らの議論の特徴を示すとともに、価値観の重層的な変化を記述したいと考える。

音楽科教育における教育内容論とは、1980年の第11回日本音楽教育学会シンポジウム「教材の条件」において千成俊夫の行なった「提言Ⅲ」に端を発しているとされる。千成の提言の趣旨は、教材と教育内容の区別であり、その教育内容をメロディー、調、音階、リズム、形式などの「音楽の諸要素」とするべきということであった。そしてこれ以降、千成や八木正一、吉田孝などの音楽教育学者を中心にこの教育内容に関する論文や授業プランが発表されていった。この動向に対し1980年代に複数の音楽教育学者から批判や疑義が呈され論争になっていったのである。そしてこの教育内容論で示された「音楽の諸要素」は、2008年改訂の学習指導要領における〔共通事項〕に対しても影響を与えたとされる。ただし、〔共通事項〕と教育内容論における「音楽の諸要素」は完全に一致しているわけではなく、その指導方法も異なっている。

教育内容論についての研究として、この論争に参加していた当事者たちによる総括の論文などを除くと山中(2017)が最も詳細なものとして挙げられるだろう。山中は、この教育内容論についての論文やそこで発表された授業プランなどを細かくリストアップし、その特徴や〔共通事項〕へと至る流れを論じている。

山中はこの教育内容論の歴史的な背景として、1950年代後半から70年代のアメリカにおけるカリキュラム改革において示された概念学習 Conceptual Approach、その影響を受けた1958年、1968年、1977年にそれぞれ改訂された学習指導要領、民間教育運動として示されたわらべうたの二本立て方式やふしづくりの教育などに見られる系統的な指導方法への志向があったこと、さらに千成俊夫が所属していた北海道大学教育方法学研究室の教授学研究グループによる「認識論的授業研究」の影響についても指摘している。¹⁶⁰

本節ではこれに加えて、教育内容論の歴史的な背景として、80年代に顕在化してい

¹⁶⁰ 山中文『音楽科における教育内容論の成立と展開に関する研究 : 授業構成の方法との関連を視野に入れて』東京：風間書房、2017年。

た危機の意識と、音楽の相対主義的価値観に逆行するような「音楽そのもの」の認識の理論化という志向性がその当初色濃く存在していたということを指摘したい。

1970年代末から1980年代中頃にかけて教育界の抱えていた最も大きな問題の一つに子どもの非行と校内暴力があったということに異論はあまりないように思われる。特に中学校における「御礼参り」などと呼ばれた対教師暴力の増加が顕著であり、1983年には文部省初等中等教育局長名によって「校内暴力等児童生徒の問題行動に対する指導の徹底について」という通知が出されている。また、こういった「校内暴力の嵐」がマスコミなどで報道されることなどが契機となり、より一層厳格な校則の強化、体罰も厭わない生徒指導が行われていったとされる。教師や生徒が死亡する事例さえ現れる深刻な状況が生じていた。

また、特に音楽科教育においても芸術音楽の価値に対する疑念がはっきりと述べられるようになっていた。音楽の相対主義的価値観が浸透し、音楽学者などによっても芸術音楽の「終焉」が真剣に語られるようになっていた時期である。当時、さまざまなものの「終焉」が学者によって語られていたが、芸術もまたその一つであった。いわゆる「大きな物語」を否定するポストモダニズム的な言説が本格的に登場するのである。例えば、山梨大学教授であった中嶋恒雄は1984年に次のようにクラシック音楽の危機を論じている。

今日の多様化したさまざまな音楽の中から、どのような音楽を学校教育の中で取り上げるべきかを決定することは、きわめて重大な課題である。このような課題が生じたのは、近年の高度工業化社会の結果として、音楽教育の場において従来価値あるものとして教授してきた、西洋古典音楽、文部省唱歌などが、急激にその権威を失いつつある状況に由来する。(略)クラシック音楽とは、新しい音楽語法を組み立てることによって、まったく新しい世界を現出させることであるからだ。しかし近年、今後の音楽は新しい音楽語法を生み出すことはできないという、大変にショッキングな予言が、科学によって提出された。(略)こう説かれてみると1960年代始めのクセナキスによるクラスターの音響音楽以降は、ほとんど音楽語法の変化が起こっていないことに私たちは、気づかざるをえない。現在のクラシック音楽とは、新しく生命をもち続けている音楽ではなくて、雅楽や能のように過去の遺産であり、歴史的な存在である。今日に生命をもたない以上は、能が三味線音楽より価値が高いなどといえないように、どうして私たちは、チャイコフスキーとR・ロジャースのミュージカルの間に、価値の上下を定めることができるであろう。¹⁶¹

¹⁶¹ 中嶋恒雄「普遍性に目を開く役割、ポピュラー音楽の今日的状況と指導の方向」『教育音楽』東京：音楽之友社、1984年、39巻1月号、46～48頁、

クラシック音楽が「新しい音楽語法を生み出すことはできない」という「科学によって提出された」予言によって、「新しく生命をもち続けている音楽」でなく「過去の遺産」になってしまったことを中嶋は認めている。そして歴史的なものになってしまったがゆえに、「高度工業化社会の結果」として「西洋古典音楽、文部省唱歌など」は「急激にその権威を失いつつある」というのである。

たしかに「新しい音楽語法」を求めた狭義の現代音楽は、70年代以降停滞しており、第1章でも触れようにその当時から現代音楽の終焉は囁かれてはいた。だが80年代以降は、ポストモダニズム的な言説の流行や相対主義的価値観の浸透と合わさることによって、この芸術音楽の終焉という言説は影響力を増していた。中嶋が言うように「チャイコフスキーとR・ロジャースのミュージカルの間」に価値の差を見出すことはできなくなっていたのである。

1980年代中頃まで、教育内容論の中心的な論者たち、特に千成の論文に顕著に、この学校現場の危機、芸術の危機という意識が反映されていることを伺うことができる。例えば、1985年の千成の論文「音楽教育と知性及び感性」では、教育と芸術の危機的状況から「主題単元方式」の授業改革の必要性を主張している。千成はまず、校内暴力、家庭内暴力、ナイフで鉛筆をけずれない子ども、基礎体力の低下というような当時マスコミを賑わしていた教育問題を列挙しつつ、旧来の音楽教育の不十分さを指摘する。さらに千成は、ガンサー・S・ステントによる『進歩の終焉 来るべき黄金時代』の議論を引用しながら、音楽の進歩の終焉と未来の音楽のあり方について考察している。

人間の力と意志と理性的思考の所産としての音楽、注意深く個と個を連帯させる意味を内包した音楽は次第にその姿を消していくことになるかもしれぬ。個人的に何らかの意思や意図を持った、また限られたグループ内でのみ通じ合うような音楽活動の世界は拡大するであろうが、大勢の他のグループにそれを伝達することはできない。したがって音楽をめぐる互いに学習し合う必要は減少していくであろう。

そこでわれわれはもう一度過去の文化遺産を学ぶ意義について考察すべきである。古典としての優れた音楽を学ぶ理由は、失いつつある人間に対する希望とその価値の再発見に他ならないと思われる。人間としての自信の回復である。過去の優れた作品を学ぶためには、その作品が担っている知識や表現のための技術が不可欠である。¹⁶²

千成は「人間の力と意志と理性的思考の所産としての音楽」の将来には悲観的だ。こ

¹⁶² 千成俊夫「音楽教育と知性及び感性」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1985年、春号、8頁。

れを芸術音楽の将来と言い換えてもそれほど問題はないだろう。「個と個を連帯させる意味を内包した音楽」は姿を消し、「グループ内でのみ通じ合うような音楽活動」は増加すると予想してするのである。このジャンルごとに細分化された音楽という将来像は、現在かなり現実のものになったといえるだろう。千成によればこうした状況において「過去の文化遺産」を「互いに学習し合う必要は減少」してしまうという。

このように特に千成による教育内容論には、音楽科の存在意義、芸術を学ぶ意味の再定義という側面がはっきりと現れているのである。そして彼の定義する古典的な芸術音楽を学ぶ理由とは「失いつつある人間に対する希望とその価値の再発見」であるという。これを正確に別の言葉に言い換えるのはかなり困難だが、これも「失われつつある」ものであり、やはり一種の危機意識と共にあるといえるだろう。

また、彼の提案する改革とは音楽の授業を知的なものとして構成し直すことであり、音楽そのものを理解させるということであったと考えられる。

それは音楽科の授業の中心に知性や理性、すなわち考えることを据えるということである。音楽の授業において、音楽とはなにか、音楽はどこからきたのか、音楽をなぜやるのか、音楽するとはどういうことなのかにつき、教師と子どもがともに考えることである。(略)そこで筆者は授業改革の一試案として、具体的に主題単元学習方式を提案したい。この場合問題は学習対象としての主題の決定である。そのためにはもう一度音楽を成立させている基礎的本質的な実体を掘り起こしてみたい。すなわちそれは音の高低であり、リズムであり、音色であり、ダイナミックスや形式である。これらを主題としてこれまでの音楽作品や自然音や人工音から教材を選び取り、それを子どもの発達水準と学習過程に見合わせて構成しそれを授業にかけてみるわけである。¹⁶³

千成の提示する教育内容、ここでは「学習対象としての主題」と述べられているものは、「音楽を成立させている基礎的本質的な実体」なのである。それは「音の高低であり、リズムであり、音色であり、ダイナミックスや形式」のようなもののことを指しており、何か音楽によって連想される感情や音楽を愛好する心情のようなものではない。音楽そのものである。この音楽の「実体」を把握する能力の必要性こそが、音楽科教育の意義を再定義し、すでに過去のものとなってしまった「人間の力と意志と理性的思考の所産としての音楽」を現代において学ぶ意味となるものとされているのである。

この「音楽そのもの」の理論化という傾向は特に千成の1970年代の論文により鮮明に現れている傾向である。たとえば、1973年の「音楽教育における目標設定の基本原則」という論文においてはリーマー(Reimer, B.)の議論を援用し、音楽的経験の厳密

¹⁶³ 千成、前掲書、10頁。

な区分を行っている。音楽の響きそのものを対象とする「音楽的（審美的）経験（musical(aesthetic)experiences）」と、それ以外の作品を媒介にして人々に経験されるさまざまな連想などを「音楽外的（非審美的）経験（non-musical(non-aesthetic)experiences）」に分け、後者の「音楽外的経験」は、直接的な教育の対象から除外しているのである¹⁶⁴。

特に千成の教育内容論においては、かなりストイックな音楽そのものへという志向性が見られ、音楽外的な感情や態度などは彼の70年代の論文においては教育の対象から退けられ、80年代以降も後述するように付随的なものとして位置付けられたのである。この音楽そのものの理論家という志向性は直接的には、リーマーやランガーなどアメリカの音楽教育学者、美学者から導かれているが、前節で論じた伝統的な美と芸術の理論の精緻化として理解することもできる。千成は、音楽教育の手段化、つまりは何らかの感情や情操などの精神的なものに作用する音楽という考え方を厳しく退けたのである。千成は心情主義的目的観や、音楽が情操の手段とされることには強く反対していたのである。

音楽の教育であるからには、音楽活動そのものが目的であった、音楽を愛好する心情や情操の育成はその結果としての附帯的な所産でなければ、音楽教育の存在意義は希薄にならざるを得ない¹⁶⁵

千成は1977年告示の学習指導要領の目標に対してもやはり批判的であった。「音楽を愛好する心情」や「情操」は「附帯的」なものでしかなく、音楽科教育は「音楽活動そのもの」を目的としなければならないのである。これは前節で示した諸井三郎による音楽の手段化を批判した芸術至上主義的な目的観の延長、その徹底化と捉えることができる。

また、手段化を排した音楽そのものへという教育内容論の志向性は、1980年ごろにおいて、八木や吉田の論文の中にも見てとることができる。さらに八木や吉田は大衆音楽の教材化について直接的に言及しているが、その位置付けは必ずしも手放しの賛成ではなかった。

例えば、1960年代に世界中の若者を熱狂させたThe Beatlesの曲に“All You Need is Love”というのがある。この曲では“Love Love Love”というフレーズの

¹⁶⁴ 千成俊夫「音楽教育における目標設定の基本原則」『京都教育大学教育研究所所報』1973年、19号、194～195頁。

¹⁶⁵ 千成俊夫「音楽教育の教育課程構成に関する若干の問題（1）」『広島大学教育学部紀要』第四部、26号、1977年、90頁。

コーラスの繰り返しが曲全体の基調となっているが、この部分は四拍子と三拍子の繰り返しという変拍子の構造をとっている。そしてここにこの曲の最大の特徴、おもしろさがあると考えてよい。もちろんこのような変拍子は作曲の技法としては何も新しいものではない。しかし当時の大衆音楽をきく若者にとっては新鮮なものにきこえたにちがいない。(略)しかし、そのような事実が、例えば“*All You Need is Love*”が変拍子になっているという事実があるというだけで、これらの音楽を教材化することに結びつけるのはやや早計である。そのような音楽をただ教えるということだけでは、音楽の学習にとっては意味も発展性もないのである。しかし、このような事実を、音楽の重要な概念“*All You Need is Love*”の場合には「拍子」への認識と結びつけて、それを子どもに形成していくための一素材として位置付けるならば、意味があり発展性がある素材となりうるであろう。¹⁶⁶

1983年の吉田孝による「音楽の多様化と教材-大衆音楽教材化への一視点」の一節である。吉田は「大衆音楽」の教材化に基本的には賛成している。だが、大衆音楽を何の方策もなしに取り入れるだけでは意味がないと論じるのである。ビートルズの《*All You Need is Love*》を例に取りながらこの曲の「四拍子と三拍子の繰り返しという変拍子の構造」をこの曲の魅力として挙げている。しかし、吉田はこのような魅力だけでは大衆音楽を教材化する必要はないとし、「音楽の学習にとっては意味も発展性もない」と批判的だ。音楽の授業の意味や発展性は、この音楽の構造を「音楽の重要な概念」と結びつけ、素材としての多様な音楽を教材化していくことによっていると論じるのである。そして《*All You Need is Love*》においては「変拍子の構造」から、音楽概念としての「拍子」への認識と至ることによってこそ「大衆音楽」の教材化はポジティブな意味でなされる。

ここでの吉田は、「大衆音楽」に作品としての価値を認めているとはあまり言えないだろう。「大衆音楽」を教材化する理由とは、「音楽の重要な概念」の認識へと至るための素材としてのみであり、ここに音楽の価値ヒエラルキーの残滓を読み取ることもそれほど穿った解釈ではないように思われるのである。

また、八木正一もまた、大衆音楽のそのまま教材化していくことには批判的であった。1979年の「音楽教育研究の方向をめぐって-大衆文化教材論への批判」という八木の論文は、片岡徳雄らによる「子ども大衆文化の教育的価値」¹⁶⁷の批判として書かれたもの

¹⁶⁶ 吉田孝「音楽の多様化と教材-大衆音楽教材化への一視点」『音楽教育学』1983年、14巻、97～98頁。

¹⁶⁷ 片岡徳雄他「子ども大衆文化の教育的価値（上）」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1978年、春号、118～127頁。

である。片岡らの主張は、子どもの主体的な興味を引き起こすため、落ちこぼれを作ることを回避するため、下手であっても心をこめて歌う態度を身につけさせるために「大衆文化」の音楽教材化を主張するものであった。八木はこういった大衆音楽の教材化の提案には次のように述べている。

選択対象としての文化財が高級文化か大衆文化かということよりむしろ、どんな子どもを育てるのかという明確な目的にてらして、さまざまな文化財のもっている内容のうち、何を取り出すのかということがメルクマールになってこなくてはならない。(略)たとえば、某歌手の「あなたに女の子の一番大切なものあげるわ…」という大衆文化財としての歌謡曲を、子どもたちが好んで歌っていると仮定しよう。子どもたちが生き生きとこの曲を歌うから教材に取りあげるとしても、この曲において何を教育内容として子どもに獲得させればよいのであろうか。まさか、一番大切なものをあげるほど愛は尊いのだということを教えるのだろうか。またそのような行為を礼賛するような子どもを、将来に向かって育成しなければならぬのであろうか。(これと同様のことは、いわゆるクラシックの領域においても、もちろん起こりうる。) ¹⁶⁸

八木が重視するのは、その教材によって何を教えることができるのかということにある。その教材となるものが「大衆文化」に属するのか「高級文化」に属するのかということは、もはや問題ではないというのである。だが、「歌謡曲」をただ「子どもたちが生き生きとこの曲歌うから」教材化するべきという議論には反対している。まさかそういった「歌謡曲」の歌詞から「愛は尊いのだ」ということを教える訳にはいかない。この時の八木は「歌謡曲」やいくつかのクラシック音楽など教育的でない歌詞などをもった曲には教育内容がないと考えているといってもよいだろう。では、当時の八木は教育内容をどのように考えていたのか。

筆者は学校教育を、機能的側面として次のようにとらえている。基本的に、学校教育は科学・芸術の構造に則して子どもの認識能力を組織的に発展させる場である。(略)学校教育は、子どもが自立して音楽できるようになるために、それらの能力を再構成しながら音楽的認識能力を高める機能を持つものである。したがって学校音楽教育の目的も、子どもが下手でも音楽を楽しむ態度を養うというところ

片岡徳雄他「子ども大衆文化の教育的価値(下)」『季刊音楽教育研究』夏号、1978年、94～105頁。

¹⁶⁸ 八木正一「音楽教育研究の方向をめぐる-大衆文化教材論への批判」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1979年、冬号、125～126頁。

ろにあるのではなく、子どもが自立して音楽を楽しむ能力を養うというところにあると考えられなければならない。¹⁶⁹

彼の音楽科教育の目的観は、「科学・芸術の構造に則して子どもの認識能力を組織的に発展させる」ということであり、子どもを音楽好きにするなどの「態度」を養うことではない。当然、その教育内容も「音楽的認識能力を高める」ことに奉仕するものでなくてはならないと考えていたといえる。

ここに音楽の価値観の重層的な変化を読み取ることができる。八木は、既に相対主義的価値観の影響を強く受けている。大衆音楽であってもクラシック音楽であっても、「音楽的認識能力を高める」ことに組み込むことのできないものには、教材としては不適格と考えているといえるだろう。だが、一方で「科学・芸術の構造に則して子どもの認識能力を組織的に発展させる」という彼の目的観には事実上、大衆音楽の入り込む余地はなかったといえる。どうして誰もが容易に親しむことができ、子どもたちが既に楽しく歌うことができている大衆音楽によって「認識能力」を高めることが可能であろうか。

特に初期の教育内容論の方向性の一つに、危機の時代における芸術音楽を学ぶ意味の捉え直しが存在していたということを指摘したい。それは、伝統的な美による精神的な作用というものを排除し、抽象化された「認識能力」にフォーカスしていたのである。音楽の相対主義的価値観が浸透する中において、西洋クラシック音楽を中心とした美による人格形成という共通理解圏のみでは限界が感じられつつあったことは前節でも示した。世界中の多様な音楽による教育まで含むような理論として抽象的な「認識能力」が考えられたのではないだろうか。一方で「音楽そのもの」を志向することは、諸井三郎によって示された戦後音楽科教育の芸術至上主義的目的観の延長でもあった。そこに大衆音楽の積極的な価値は認められていたとは言い難いのである。

しかし、教育内容論における音楽の認識や法則性などを重視する「音楽そのもの」への志向は、80年代中盤ごろから曖昧になっていく。これは特に八木において顕著に見られる傾向である。八木は、それまで音楽の「認識能力」や「音楽的概念」などを音楽科の中心的な教育内容としていたのだが、1983年の音楽教育学会の口頭発表以降、音楽科の教育内容の序列関係をはっきり明示せず、徐々に教育内容を4つのカテゴリに分け、それを並列的に扱うようになっていった。この傾向が顕著に現れているのが1986年に発表された授業プラン「要注意歌謡曲」である。

「要注意歌謡曲」は、放送禁止歌の歌詞について検討を行い、どこが問題となったのか、放送禁止とする判断は正しかったのかどうかを考えるという意欲的な授業プランである。そして、この授業プランについて書かれた論文「授業プラン『要注意歌謡曲』

¹⁶⁹ 八木、前掲書、127～128頁。

とその解説「合科・総合学習への一視点」では、音楽科の教育内容は次の4つにまとめられている。

- ①音楽を構成する要素についての概念-音楽的概念
- ②演奏技術体系における法則性
- ③音楽史学、民族音楽学等、音楽学の諸成果
- ④楽曲に対象化されている世界観やイメージなどと表現手段の相関の様態¹⁷⁰

ここでは音楽の「認識能力」という教育内容がなくなっているが、「音楽的概念」という部分にはこれまでの音楽そのものの理論化という方向性が残されている。そして、③と④という部分が新たに付け加えられており、特にこの授業プラン「要注意歌謡曲」は「③音楽史学、民族音楽学等、音楽学の諸成果」を教育内容とするものであるという。この社会的なものとしての音楽という視点が、はっきりと打ち出されるようになるのである。

音楽科教育の目的は、いうまでもなく音楽する主体を形成することにある。したがって、音楽の授業のなかで作品を力いっぱい子どもたちに体験させ、音楽的概念や技術を獲得させることは第一に重要である。さらに、主体形成という目的にてらせば、そうした音楽そのものの学習と同時に、音楽についての学習も重要な位置を占めるとわれわれは考えている。(とりわけ、社会的コンテクストのなかで音楽のありようを考えていくことは重要であろう)

このような点に関しては、これまでほとんど関心が払われることがなかったとあってよからう。音楽そのものの体験や音を操作する能力だけで、音楽に対する価値主体が形成できると考えるのはやはり早計である。価値主体形成へ向けて、音楽についての学習を占める位置は大きいと考えなければならない。¹⁷¹68～69頁。

この共著論文において、彼は「音楽そのものの体験や音を操作する能力だけ」では、音楽科教育の目的である「音楽する主体を形成すること」は達成できないと考えるに至っている。「音楽そのものの学習」はもちろん重要であるが、「音楽についての学習」もやはり重要であるというのである。なかでも「音楽史学、民族音楽学等、音楽学の諸成果」を取り入れた「社会的コンテクストのなかで音楽のありようを考えていくこと」がこれまでの音楽科において不十分であったと論じている。

¹⁷⁰ 八木正一、山中文、三国和子「授業プラン『要注意歌謡曲』とその解説-合科・総合学習への一視点」『埼玉大学紀要』第35巻、1986年、68頁。

¹⁷¹ 八木、山中、三国、前掲書、68～69頁。

こういった教育内容論の変化は、上述した山中（2017）の研究においても、80年代を通じた教育内容概念や授業プランの変化という形で間接的に指摘されている。特に授業プランは、初期においては「変奏曲」「拍子のおはなし」といった音楽の要素を概念的に捉えていくための長時間に渡るものが作られたが、80年代の後半には、1つの楽曲を中心とした授業アイデアや2、3時間程度の短い授業プランのものが増えていった。それによって「音階」「旋法」「拍子」のような大きなテーマによる授業の提案は減少していったという。また、音楽の要素以外の教育内容を中心とする授業プランも増えていった。山中はこの変化を、学校現場のカリキュラムとして実際に取り入れやすい形へ変化していったと説明している¹⁷²

筆者はここに、実際の学校現場への対応のためというだけではなく、教育内容論者たちの音楽の価値観の変化も影響しているのではないかという点を指摘したいのである。それは音楽の相対主義的価値観だけではなく、楽譜としての音楽分析よりも社会的なコンテクストを重視するようになる民族音楽学やポピュラー音楽研究などにも影響されたものであるだろう。だが、教育内容論において当初重視されていた「音楽そのもの」の強調は徐々に見られなくなっていったと捉えることができるのではないだろうか。

さらに、1996年の八木と吉田の共著では、「音楽そのもの」に関わる概念はほとんど見えなくなり、「音楽的な価値観」の育成こそが音楽科教育の目的が打ち出されるようになる。

音楽科には、むしろ音楽的な価値観をどう育てるか。自分なりの豊かな音楽的コンセプトをどう育てるかが重要になると言わざるをえません。「聴かせる音楽」を念頭においた効率の悪い、たのしくない音楽科にかえて、価値観を育てる「学習する音楽科」へと、その基本的なあり方を変えてみるのが私の提案です。

- ・音楽理解
- ・自己理解
- ・他者理解

まずは、社会における音楽のあり方までを含めて音楽を学習するという事です。そして二つめは、自分が何であるかを音楽にかかわって学習するという事です。つまり、自己表現を含みつつ、自分がかかわっているそして自分の国の音楽を学習するという事です。さらに三つめは、他人の音楽、異なる文化における音楽を理解するという事です。¹⁷³

¹⁷² 山中、前掲書、125～128頁。

¹⁷³ 八木正一、吉田孝『新・音楽科宣言 音楽科は今のままでは滅びる！』東京：学事出版、1996年、25頁。

そして、ここに挙げられる「音楽理解」「自己理解」「他者理解」という3つの価値観の中でも「音楽理解」に資するものの一つとして「音楽的概念」の学習は位置付けられるようになるのである。

音楽は、イメージやメッセージといったものと、それを人に伝えるために「音のしかけ」から成り立っています。「音のしかけ」とは、リズム、拍子、メロディー、ダイナミクス（強弱）、形式などなどの音楽的概念と呼ばれるものに近いものである。多様な音楽的体験を基礎にして、こうした「音のしかけ」あるいは「音楽のしくみ」に類した内容をたのしく学習することが、音楽的価値観形成に大きな役割を果たします。（略）さらにそのような学習を人間とのかかわりにまで広げ、たとえば「リズムは他の芸術や人間とどうかかわっているか」「音楽の形式は人間の認識とどうかかわっているか」といったところまで広げて組織することも大切になってきます。また、「コマーシャルと音楽」などのテーマ、社会における音楽のあり方や問題を学習することも、音楽的価値観に形成には欠かせない内容になります。¹⁷⁴

ここには、以前から示されていた音楽的概念の学習、社会的コンテクストの学習などが「音楽理解」として挙げられている。八木、吉田の目的はこのような「音楽理解」のみにとどまらず、自国の音楽や、自由な自己表現としての音楽などを中心とした「自己理解」、異文化の音楽や他者の表現を中心とした「他者理解」にまで広がっている。上述したような教育内容論における「音楽そのもの」の後退という傾向が現れているといえるだろう。

そして、この八木と吉田の共著の冒頭には次のような「新・音楽科宣言」という文章が付されている。

表現の名のもとに、押しつけがまかりとおる音楽科。
きれいな歌でも、好きにならなくてはならない音楽科。
情操を隠れ蓑にした薄っぺらい教養主義が貫かれた音楽科。
時代は大きく変わっている。
教科のあり方が今のままでよいはずはない。
積極的に新しい音楽科のあり方を宣言する。
学習する音楽科へ。
賢い音楽消費者を育成する音楽科へ。¹⁷⁵

¹⁷⁴ 八木、吉田、前掲書、25～26頁。

¹⁷⁵ 八木、吉田、前掲書、4頁。

教養主義との明確な決別であり、古い音楽科教育への批判である。芸術音楽に大部分を依っていた「音楽そのもの」という初期の教育内容論を大きく拡張し、社会的なものとしての音楽、自文化・異文化理解までを包摂した「学習する音楽科」を構想するものとして理解することができるだろう。だが、筆者が指摘したいのはこの宣言の新しさではなく、突然顔を覗かせる古い共通了解圏である。この最後の「賢い音楽消費者」とはいったいどのような人間のことを指しているのだろうか。これは前章まで繰り返し見てきた大衆音楽を批判的に見ることができる子どもの育成を目指した70年代以前の音楽科教育の延長にあるものではないだろうか。シリアスな音楽の愛好家は「賢い音楽消費者」なのだろうか。仮にそうだとしたら、それはどういった共通了解圏に支えられたものなのだろうか。それとも全く別のあり方をした「賢い音楽消費者」が存在するのだろうか。八木と吉田はこの点についてほとんど論を展開していない。

ここに、古いものも新しいものも様々な共通了解圏が重層的に支え合い、影響を与え合いながら徐々に変化していく我々の価値観のありようを見ることができるのではないだろうか。

結論

本研究は、音楽科教育において大衆音楽批判からポピュラー音楽の教材化へと至る歴史的な価値観の変化を明らかにしてきた。そしてこの価値観を支えるものとしてさまざまな共通了解圏の変化について詳しく論じた。

第1章では、音楽科教育に関係した教師や知識人たちの大衆音楽に対して行ったコロニアリズムの図式を用いた言説の変化について考察した。1920年代に生まれた和洋折衷の卑俗なレコード流行歌が、戦後には克服すべき封建性の象徴として扱われ、1970年ごろには大衆の中に日本の伝統の連続性を保持し続ける音楽とみなされるようになっていったのである。大衆音楽批判を支えていた共通了解圏の一つであったコロニアリズムの図式は、1970年代には、少なくとも教育雑誌や書籍といったある程度フォーマルな形式の言説に用いられることはほとんどなくなっていた。その要因として「わらべうたを出発点とする音楽教育」や小泉文夫を代表とする音楽学者たちによって、音楽科教育においても西洋中心主義に対する批判がなされるようになったこと指摘した。

次いで第2章では、教育芸術社の中学校音楽教科書について分析を行い、1960年代後半に掲載される曲のジャンルにおいてもその歌詞においても明らかな変化があったことを明らかにした。また、同時期の言説史料においても、子どもは健全な歌を歌うべきとするホームソング言説が批判されるようになっていった点も示した。60年代以降に現れた新しいメディア環境やその変化に触発された子どもたちによってホームソング言説は子どもたち自身から拒否されるようになっていった。また、音楽教師たちも、特定の音楽が子どもたちの好みを無視して押し付けることは、授業の成立を妨げ、子どもを音楽嫌いにするものと考えられ退けられるようになっていった。大衆音楽批判の共通了解圏であったホームソング言説の変化は、音楽教師の教材観や音楽教科書の有り様にも影響を与えたと考えられるのである。

最後に第3章では、価値観や音楽科教育における目的観そのものの変化について直接論じた。なかでも80年代以降の教育危機と並行して音楽の相対主義的価値観が音楽教師にもある種の規範性を帯びつつ浸透していったことは、大衆音楽批判を時代遅れなものとする新たな共通了解圏の成立であったと考えられる。しかし相対主義的価値観と一見対立するよう見える音楽に対する古い価値観や目的観も一概に消えてしまったわけではない。教育内容論においても見られたように、音楽が持つ人間の精神に与える力や「芸術」などの古くから存在した共通了解圏は新しい解釈が与えられることなどによって存在し続けていた。教育内容論はその一つの例であると考えられるのである。

本研究で明らかになったことは以下の2点にまとめられる。

第一に、これらの共通了解圏の変化という状況をうけて、教師たちのポピュラー音楽に対する価値観は、激しい拒否から、容認へ、さらに相対主義へと移り変わっていった

ということである。

第二に、この価値観の変化は、70年代後半以降の社会的な問題状況と並行して起こったことも相まって、音楽科教育に、はっきりとした危機の意識を植え付ける一因となったということである。それは直接的には授業時数の削減などに対して喚起される危機意識であるが、そういった動向に対して有効な反論を持ち得ないのではないかという音楽教師たちの不安でもあった。このことは、音楽科教育はどのようにして存続できるかということや、その存在理由がなんなのかということが音楽教育学会のシンポジウム等で定期的に取り扱われるテーマであることから、現在の我々をも悩ませている問題であるといつてよいだろう。大衆音楽批判を支えていた共通了解圏は、同時に音楽科教育の存在の自明性についての共通了解圏でもあったと考えられる。一方で、1980年代以降の音楽科教育は、様々な形でこの問題状況に答えていったと考えることができるだろう。本研究で検討することができたのは、教育内容論のみであり、そうした様々な動向の一例にすぎない。そして本研究が示したような価値観の変化は、80年代以降の様々な音楽科教育の動向の中に読み取ることができるのである。

一方、本研究が示唆するにとどまったこととして、次の2点が挙げられる。第一に価値観の変化はスイッチが切り替わるようになされる局面が存在する一方で、古い価値観も形を変えて残存し続けるということである。本研究で示したように音楽科教育における大衆音楽批判からポピュラー音楽の受容への価値観の変化は1970年ごろから数年の間に相当に進んだ。だが、第3章第3節で断片的に示したように古くなり批判されるようになった共通了解圏も影響力を弱めることはあっても完全に雲散霧消してしまうことはないと考えられる。それは、新しく登場する共通了解圏の影響を受けて、形を変えつつ、やはり存在し続けているのではないだろうか。1980年代以降、芸術音楽の終焉がしきりに語られたが、そういった未来は文字通りの意味では到来しなかった。芸術音楽のあり方、それに対する価値観は相当に変化したが、その存在自体が終焉に至ることはなかった。現在のわれわれの音楽、そして音楽科教育に対する価値観は、さまざまな共通了解圏の重層的に折り重なった混合物であるといえるだろう。さらに言えば、かつて対立しあっていた価値観は、個人の中に大きな矛盾を孕むことなく同居しあうことがある。むしろ対立しあっていた価値観を併呑した新たな価値観が人々の中に生まれていったと考えるほうが適切であるかもしれない。現在の多くの音楽教師は、ポピュラー音楽の価値を認めつつ、芸術音楽の価値もまた特に矛盾なく認めているといつて差し支えないだろう。我々の価値観は、様々な共通了解圏が折り重なり、融合したものであるとして形作られると考えることができるのである。

第二に、メディア環境の変化と人々の価値観の変化の関係性という問題がある。これについてはより詳細に論じられる必要があるだろう。音楽のメディアが変化するとともに、音楽自体も、音楽に対する価値観も変化する。だが、実際にはメディアによって全てが決定されてしまうというような一方的な影響関係ではなく、人々がそのメディ

アを社会的にどのように価値づけるか、そしてそのメディアを運用する人々はその価値づけに対してどのように対応するのかなどの複雑な相互関係が存在すると考えられる。本研究が明らかにしたのは主として音楽教師などの価値観の変化であり、メディアの受け手に関する考察が中心であった。存在したと推測される相互関係の解明については今後の研究課題としたい。

筆者は、現在 2020 年代が、2010 年代後半以降急速に普及した音楽ストリーミングサービス等の出現によって、1960 年代のテレビの普及に比肩するようなメディア環境の大きな転換期を迎えているのではないかと考えている。ありとあらゆる音楽が同じ端末から極めて容易に聴取できるようになったことによって、音楽に対する価値観はどのように変化していくのか、いかなる音楽教育が構想されるべきなのか、残念ながら筆者にはほとんど見通しが立っていない。それとも人々の音楽に対する価値観は、レコードの時代と変わることなく進んでゆくのだろうか。

しかし、おそらくかつての音楽の価値ヒエラルキーが復活するということにはならないだろう。また、今後の音楽科教育においては、より一層、相対主義的価値観に立った教育が推し進められていくことになるように思われる。その際に筆者は、より自覚的な相対主義に立つ必要があると考えている。それは、みんな違ってみんな良いというような一種の判断の放棄ではなく、自己の価値観が何に依っているのか、つまりどのような共通了解圏によって形作られているのかを立ち止まって問うことである。真に多様な価値観を認めることは、単になんでも良いとすることとは違う。そしてそれは、自己の価値観を常に反省的に捉えていくという果てしない作業を前提にした上で生じるのではないだろうか。

謝辞

本研究を進めるにあたって、多くの皆様から多大なご援助、ご協力、ご指導をいただきました。ここに厚く御礼申し上げます。

特に佐野靖先生、山下薫子先生、市川恵先生には、懇切なるご指導を賜りました。深く感謝いたします。

参考文献

・書籍

- 井手口彰典『童謡の百年』東京：筑摩書房、2018年。
- 井上武士『国民学校芸能科音楽精義』教育科学社、1940年。
- 伊波久雄編著、浜野政雄監修『中学校・研究実践シリーズ 20 中学校音楽指導の研究とその実践』東京：葵書房、1973年。
- 大田堯編著『戦後日本教育史』東京：岩波書店、1978年。
- 荻谷剛彦『追いついた近代消えた近代 戦後日本の自己像と教育』東京：岩波書店、2019年。
- 金子龍司『昭和戦時期の娯楽と検閲』東京：吉川弘文館、2021年。
- 加藤政洋『花街 異空間の都市史』東京：朝日新聞社、2008年。
- 河村直則『童謡作曲の仕方』シンフォニー楽譜出版、1933年。
- 小泉文夫『日本伝統音楽の構造』東京：音楽之友社、1958年。
- 小泉文夫『おたまじゃくし無用論』東京：いんなあととりっぷ社、1973年。
- 小泉文夫『空想音楽大学』東京：青土社、1978年。
- 小泉文夫『音の中の文化』東京：青土社、1983年。
- 古茂田信男、島田芳文他編『新版 日本流行歌史 中巻』東京：社会思想社、1994年。
- 佐藤良明『J-POP 進化論』東京：平凡社、1999年。
- 杉田政夫『学校音楽教育とヘルバルト主義』東京：風間書房、2005年。
- 園部三郎『日本民衆歌謡史考』東京：朝日新聞社、1962年。
- 園部三郎、山住正己『日本の子どもの歌』東京：岩波新書、1962年。
- 近森出来治『言文一致日本唱歌』光風館、1巻、1904年。
- 東京音楽学校同声会編『中等学校に於ける音楽教育の研究』1930年。
- 田家秀樹『70年代ノート 時代と音楽、あの頃の僕ら』東京：毎日新聞社、2011年。
- 太郎丸博編著『後期近代と価値意識の変容：日本人の意識 1973-2008』東京：東京大学出版会、2016年。
- 戸ノ下達也『音楽を動員せよ 統制と娯楽の十五年戦争』東京：青土社、2008年。
- 供田武嘉津『日本音楽教育史』東京：音楽之友社、1996年。
- 日本児童教育振興財団編『学校教育の戦後70年史』東京：小学館、2016年、
- 野島忠太郎『日本心理学序説』章華社、1935年。
- 輪島裕介『創られた「日本の心」神話 「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』東京：光文社新書、2010年。
- 渡辺裕『歌う国民』東京：中央公論新社、2010年。

- 諸井三郎『音楽教育論』、教育文庫、1948年。
- 八木正一、吉田孝『新・音楽科宣言 音楽科は今のままでは滅びる！』東京：学事出版、1996年。
- 山中文『音楽科における教育内容論の成立と展開に関する研究：授業構成の方法との関連を視野に入れて』東京：風間書房、2017年。
- Barker, C. Cultural Studies: Theory and Practice. Sage. 2000.
- Browne, Ray. Against Academia: The History of the Popular Culture Association / American Culture Association & the Popular Culture Movement 1967-1988. Bowling Green State University Press. 1989.
- Frith, S. Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll. Pantheon Books, 1981. フリス, S『サウンドの力-若者・余暇・ロックの政治学』細川周平・竹田賢一訳、東京：晶文社、1991年。
- Hebdige, D. Subculture: The Meaning of Style, Methuen, 1979. ヘブディジ, D『サブカルチャー-スタイルの意味するもの』山口淑子訳、東京：未来社、1986年。
- Jackson, P. Civilizing the Enemy: German Reconstruction and the Invention of the West, The University of Michigan Press, 2006.
- NHK 編『放送の五十年：昭和とともに』東京：日本放送出版協会、1977年。
- Swingewood, A. The Myth of Mass Culture, London, Macmillan, 1977. スウィングウッド, A『大衆文化の神話』稲増龍夫訳、東京：東京創元社、1982年。
- ウェーバー, M『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』大塚久雄訳、東京：岩波文庫、1989年。

・辞典項目

- 小泉恭子「大衆音楽」日本音楽教育学会編『日本音楽教育辞典』東京：音楽之友社、2004年、554頁。
- 三井徹「ポピュラー音楽」日本音楽教育学会編『日本音楽教育辞典』東京：音楽之友社、2004年、711頁。

・研究論文、論集、紀要

- 生井英考「ポピュラーカルチャー研究小史」立教アメリカン・スタディーズ(34), 2012年、7-22頁。
- 伊藤公雄「カルチュラル・スタディーズが問いかけるもの」理論と方法 15(1)、2000年、75-88頁。

- 檜下達也「1970年代・学校放送音楽教育番組への「ポピュラー音楽のリズム」の導入：
ポピュラー音楽と子どもたちをめぐる議論に着目して」関西楽理研究(30)、2013年。
- 上田誠二「音楽教師から敵視されたメロディの教育化—「東京音頭」から「建国音頭」
へ—」『教育学研究』第74巻第1号、日本教育学会、2007年、13～26頁。
- 小泉恭子「ビートルズ教育学」『芸術と教育』1997年、114～136頁。
- 小泉恭子「高校生とポピュラー音楽 教育の場におけるジェンダー分化のエスノグラ
フィー」北川純子編著『鳴り響く <性>—日本のポピュラー音楽とジェンダー』
勁草書房、2000年。
- 小泉恭子「[関連領域重要文献紹介]ポピュラー音楽と教育」『ポピュラー音楽研究 vol.4』
2000年、46～57頁。
- 小泉恭子「ポピュラー・ミュージック・イン・スクール」東谷護編著『ポピュラー音楽
へのまなざし』勁草書房、2003年、256～279頁。
- 千成俊夫「音楽教育の教育課程構成に関する若干の問題(1)」『広島大学教育学部紀要』
第四部、26号、1977年、87～97頁。
- 千成俊夫「音楽教育における目標設定の基本原則」『京都教育大学教育研究所所報』19
号、1973年、191～201頁。
- 園部三郎「現代流行歌曲について」思想の科学研究会編『夢と面影』中央公論社、1950
年。
- 谷川建司「日本ポピュラー・カルチャー研究の「昨日・今日・明日」日本研究 55 巻、
2017年 105～115頁。
- 時安邦治「文化産業」井上俊、伊藤公雄編『社会学ベーシックス7 ポピュラー文化』
京都：世界思想社、3～12頁。
- 坪能由紀子「さまざまな国のポップス・イン・スクール」『授業のPOPS』(教育音楽小学
版・中学高校版別冊)、1988年、27～32頁。
- 坪能由紀子「ポピュラー音楽教材化の現状と問題」日本音楽教育学会編『音楽教育学の
展望Ⅱ上』東京：音楽之友社、1991年。
- 永原宣「《東京行進曲》から探る「アンクル」な日本の再発見」東谷護編著『ポピュラ
ー音楽から問う』東京：せりか書房、2014年、181～206頁。
- 中山晋平「民謡作曲」『アルス西洋音楽大講座第7巻』アルス、1929年 13頁。
- 中山晋平「流行歌の作曲」『アルス音楽大講座 第4巻』アルス、1935年、178～179頁。
- 葉口英子「“みんな”の『みんなのうた』—NHK音楽番組の生産・消費をめぐる一考察」
『マス・コミュニケーション研究』第62巻、2003年、116～133頁。

増田聡「音階論とポピュラー音楽研究 -小泉文夫による歌謡曲論の理論的前提-」鳴門
教育大学研究紀要(芸術編)、第18巻、2003年、13～21頁。

八木正一、山中文、三国和子「授業プラン『要注意歌謡曲』とその解説-合科・総合学
習への一視点」『埼玉大学紀要』第35巻、1986年、63～71頁。

山田晴通「ポピュラー音楽の複雑性」東谷護編著『ポピュラー音楽へのまなざし 売る・
読む・楽しむ』東京：勁草書房、2003年、3～28頁。

山本耕平「1950年代の音楽教育における情操教育の一側面」『阪大音楽学報』第13号、
2015年、59～73頁。

吉田孝「音楽の多様化と教材-大衆音楽教材化への一視点」『音楽教育学』14巻、1983
年、97～98頁。

・新聞・雑誌記事

天野貞祐「国民実践要領」読売新聞、1951年11月17日。

有本直美「音楽大学にもっと日本音楽を 音楽学生の広場」『音楽教育研究』東京：音
楽之友社、1969年、3月号、146～147頁。

井口晴弘「質問の頁」『教育音楽中学版』東京：音楽之友社、1960年、1月号、71頁。

市川源、加藤由紀子他「「日本の音楽」に興味を持たせるための教材選択 -鑑賞指導を
中心として-」『教育音楽中学版』東京：音楽之友社、1971年、4月号、28～32頁。

井上武士「小原節」『教育音楽』東京：音楽之友社、1948年、1月号、62頁。

石桁真礼生、花村大、浜野政雄他「座談会 鑑賞教育における現場の問題提起をめぐっ
て」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1966年、6月号、113～121頁。

石沢真紀夫「音楽科における視聴覚教材教具の利用 中学校の場合」『音楽教育研究』東
京：音楽之友社、1968年、10月号、88～98頁。

伊庭孝「公開状 軟弱、悪趣味の現代民謡」『読売新聞』1929年、8月4日。

岩淵竜太郎「音楽教育の現場でいかに「音楽」を教育できるか」『音楽教育研究』東京：
音楽之友社、1970年、4月号、108～113頁。

江口夜詩「子供の生活と流行歌」『教育音楽』東京：音楽之友社、1949年、10月号、33
頁。

遠藤宏「地方音楽教育と教育制度の改革」『教育音楽』東京：音楽之友社、1948年、4
月号、12頁。

岡本敏明、小林純一、山田浅蔵「座談会 中学生向きの合唱曲はなぜできないか」『教
育音楽中学版』東京：音楽之友社、1960年、9月号、66～71頁。

柿木吾郎「日本音楽というもの-現場教師の発言-」『教育音楽中学版』東京：音楽之友
社、1960年、1月号、28～29頁。

片岡徳雄他「子ども大衆文化の教育的価値(上)」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友

- 社、1978年、春号、118～127頁。
- 片岡徳雄他「子ども大衆文化の教育的価値（下）」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1978年、夏号、94～105頁。
- 金子寛「我国歌謡の変遷と唱歌教授の帰着点」『教育研究』初等教育研究会、1921年、231号、115頁。
- 吉川英史「鑑賞教育における伝統音楽の問題点」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1967年、4月号、48～53頁。
- 栗飯原嘉男「生きたリズムを感じる 効果的に演出できる新しい感覚の教材」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1980年、8月号、48～49頁。
- 黒川武「硬化した学校音楽を変える芽」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1974年、秋号、116～121頁。
- 小泉文夫「わらべうたを出発点とする音楽教育」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1967年、4月号、60～67頁。
- 小出浩平、中野義見、飯山静子他「座談会 父兄は学校の音楽に何をのぞむか」『教育音楽』東京：音楽之友社、1949年、5月号16～33頁。
- 小出浩平「尾崎行雄市長の挨拶」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1970年、25巻10月号、17頁。
- 小出浩平「巻頭言潔癖」『教育音楽中学版』東京：音楽之友社、1971年、15巻6月号、17頁。
- 小島美子「明治100年の音楽教育と伝統音楽」『音楽教育研究』東京：音楽之友社1968年、4月号、82～91頁。
- 後藤田純生、米沢純夫、繁下和雄「てい談子どもの歌の現状と未来」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1975年、秋号、116～136頁。
- 西條八十「伊庭孝氏に與う 「東京行進曲」と僕」『読売新聞』1929年、8月4日。
- 斉藤次郎「音楽科軽視の思想について」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1966年、7月号、26～32頁。
- 三枝健剛「視聴率からみたテレビ・ラジオの音楽」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1966年、9月号、73～80頁。
- 早乙女和子「ポピュラー曲を楽しむ」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1981年、36巻6月号、47～48頁。
- 佐藤淳一郎「教科書に発想記号は必要か」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1970年、10月号、21頁。
- 沢康子「明るい歌詞を」『教育音楽』東京：音楽之友社、1949年、4巻11月号、87～88頁。
- 芝裕泰「古伝「今様」について」『教育音楽中学版』東京：音楽之友社、1960年、4巻1月号、24～25頁。

- 清水文子「子供を守る音楽教科書」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1957年、12巻12月号、56頁。
- 千成俊夫「音楽教育と知性及び感性」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1985年、春号、2～12頁。
- 城多又兵衛「会津磐梯山」『教育音楽』東京：音楽之友社、1949年、1月号、60頁。
- 園部三郎、楠瀬敏則、小泉文夫「わらべうたと音楽教育」『教育音楽』東京：音楽之友社、1962年、1月号、62頁。
- 園部三郎「下手でもいい、音楽を楽しむ子どもを」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1975年、春号、6～20頁。
- 高木幸三「教課審等に対する教大協音楽部会の「要望書」について」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1987年、秋号、13～16頁。
- 高萩保治「広い視野に立つ鑑賞指導を」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1975年、秋号、70～79頁。
- 坪能克裕「さまざまな感性のなかで」『音楽芸術』東京：音楽之友社、1978年、36巻4月号、35頁。
- 中田喜直「子供のうたう歌 童謡について-中田喜直氏にきく-」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1959年、14巻1月号、76～77頁。
- 中村光雄「曲がりかどか？NHK 全国学校音楽コンクール」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1975年、夏号、24～33頁。
- 中嶋恒雄「普遍性に目を開く役割、ポピュラー音楽の今日的状況と指導の方向」『教育音楽』東京：音楽之友社、1984年、39巻1月号、46～48頁。
- 長廣比登志「鑑賞における伝統音楽の位置」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1970年、7月号、46～54頁。
- 野村光一「地方の音楽文化」『教育音楽』東京：音楽之友社、1948年、4月号、3頁。
- 野村俊夫「高校からの意見-中学校との関連も含めて」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1969年、3月号、104～110頁。
- 長谷川良夫「音楽鑑賞の基礎的能力について」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1966年、6月号、79～90頁。
- 羽曾部忠「流行歌」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1966年、21巻4月号、109頁。
- 服部公一「学校唱歌への疑問と期待-メダカの解剖について-」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1966年、9月号、97～104頁。
- 福永陽一郎「レコード談話室-1-ビートルズ！音楽のポピュラリティについて」『音楽芸術』東京：音楽之友社、1970年、28巻1月号、70～72頁。
- 船山隆「音楽における「伝統」と「現代」-アムステルダムの印象-」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1970年、7月号、18～25頁。

- 古谷綱武「生涯の歌を与えよ」『教育音楽』東京：音楽之友社、1948年、10月号、21～23頁。
- 別宮貞雄「“芸術”は知識ではない」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1969年、1月号、86～91頁。
- 編集部「教員生活四ヶ月の苦闘 この四月、はじめて教壇に立った三人の教師の報告」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1974年、秋号、128～139頁。
- 編集部「討論の部 何を教えるのか？」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1975年、冬号、65～68頁。
- 真篠将「小学校学習指導要領（音楽）改訂の要点とその背景」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1968年、23巻7月号、35頁。
- 間宮芳生「新しい意味と力をもつジャズ」『音楽の友』東京：音楽之友社、1963年、21巻6月号、56～57頁。
- 丸山鉄雄、和田肇「敵米鬼音楽の正体」『音楽知識』2巻11月号、1944年、11頁。
- 三富健三「ポピュラー音楽を受容する教育音楽」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1972年、27巻7月号、145～49頁。
- 美田節子「人間的成長のための音楽教育」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1970年、1月号、64～72頁。
- 松村瓢吉「本邦俗楽陰旋法を児童教材として用ふるの可否」『教育研究』初等教育研究会、231号、1921年。
- 諸井誠「音楽における現代」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1967年、3月号、60～67頁。
- 八木正一「音楽教育研究の方向をめぐって-大衆文化教材論への批判」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1979年、冬号、122～133頁。
- 八木八重子「一家団らんの中心に」『教育音楽小学版』東京：音楽之友社、1957年、12巻12月号、57頁。
- 山田日出雄「音楽的嗜好との関わり」『季刊音楽教育研究』東京：音楽之友社、1984年、秋号、68～75頁。
- 米沢純夫「「徳育教育」の残像」『音楽教育研究』東京：音楽之友社、1975年、冬号、70～79頁。