

公式の知識としての音楽

石井 由理

Music as Official Knowledge

Yuri Ishii

(Received October 1, 2004)

はじめに

現代は様々な分野でグローバル化が進んでいるといわれている。文化においても例外ではなく、国家という枠組みを超えての他の文化との接触が盛んに行われている。接触の結果としてそれぞれの文化には何が起きるのか。主流文化への均一化に向かうという見方もあれば、ローカルな文化の自己主張が強まるという見方もある。また、異なる文化同士が混ざり合っただけでクレオール化が進むという見解や、ただ異なるものが無秩序に重なり合うだけだという考え方もある (Featherstone, 1997)。

本稿が着目するのは、このような異なる文化間の接触が起きた際の「受け入れる側の受け入れ方」、特に文化の受け入れ側としての国家がとる対応である。異文化との接触による文化の変化には、国家が意図的にとる政策もある程度影響力を持つと考えるからである。そのひとつの例として戦後の日本の学校における音楽教育を取り上げる。第二次世界大戦後は、インターナショナリズムの時代 (Albrow, 1990 quoted in Robertson, 1992) と呼ぶ研究者もいるほど国家の数が増え、国際社会における相互理解の必要性が叫ばれた。数々の国際機関の設立がこの流れをよく示しているが、音楽教育の分野においても、ユネスコの協力を得て1952年にロンドンで開かれた世界民族音楽会議で、それぞれの民族がもつ音楽の多様性への認識の重要性が主張されている (International Folk Music Journal, 1953: 21)。そのような状況の中、新しい教育制度の下で再スタートをきった日本の音楽教育は、公教育を通して国民に身につけさせるべき「公式の知識」として何を選んできたのか。また、選択する際の基準は時代によってどのように変化しているのかを、主として教育芸術社から出版された中学校の音楽教科書の内容の変遷を通して探る。

背景となる二つの出発点

現在の音楽教科書の内容に入る前に、その前提として、現在の音楽教育の背景にある二つの出発点について述べる。明治維新期の伊澤修二と戦後の教育改革において諸井三郎が示した、音楽教育の二つの方向性である。

日本の学校における音楽教育は、近代学校教育制度の始まりと共に始まった。近代国家日本の国民が学校で学ぶべきものの一つとして、音楽が取り上げられたわけであるが、その内容の方向性を決定したのは伊澤修二である。伊澤が学校教育のために選んだのは、既に日本にあった音楽ではなく、これから新たに取り入れようという西洋の音楽であった。この選択についての伊澤自身の考えを要約すると次のようになる。日本の音楽は雅楽と俗曲に大別できるが、雅

楽は一般民衆が学ぶには難しすぎ、俗曲はその内容が低俗であって害が多い。よって西洋の音楽を取り入れる方がよい。西洋の音楽には、人間全体にとって普遍的なものがあり、日本人にも通ずるところがあるので、わが国の音楽のよいものをさらに研究し、足りない部分は西洋音楽から取り入れて、西洋と日本の音楽のよい点を合わせた、「国楽」という新しい音楽を生み出すことが望ましい方向である（供田，1996；東京芸術大学音楽取調べ掛研究班，1976）。つまり、伊澤によって示された近代日本の音楽教育の方向性とは、一般民衆にとって難しすぎず、かつ低俗ではなく、西洋音楽の持つ普遍性を備えつつかつ日本の伝統的な音楽のよい部分を受け継ぐ音楽を作り出し、教えることであった。これが一つ目の出発点である。

しかし実際には音楽教育は伊澤の思い描いたようには進まなかった。上記4つの条件を満たすべく行われたのは、比較的歌いやすい西洋の旋律に日本語の歌詞をつけることであって、ハイブリッドな音楽としての「国楽」の創造までは至らなかった。さらに時代が進むと、西洋の音楽に日本語の歌詞をつけるのではなく、西洋音楽理論に基づいて日本人が作曲した曲が主流になるが、歌詞が日本語である点と作曲者が日本人である点を除けば、音楽的には四七抜き音階やピョンコ節を採用したものがある程度で、やはり西洋音楽であることに変わりはない。4つの条件のうち3つ目までは満たしても、4つ目の日本の伝統音楽も受け継ぐという点はなかなか達成できなかったのである。

さらに、軍国主義の色が濃くなるにつれ、他の3つの条件についても後退が見られる。『赤い鳥』などで芸術家たちによる批判がなされたように（川口，1983）、歌詞は修身のための内容になり、音楽はとりあえずついているだけのものとなった。低俗という意味ではないが、音楽作品としての水準は歌詞、音楽ともに下がったといえよう。歌詞は子どもには難しすぎ、内容は国家主義的で品位があるとはいえず、西洋音楽としての音楽性も低くなったわけである。こうして伊澤の理想である「国楽」創設からははるかにかけ離れた状況で終戦を迎えたのである。

二つ目の出発点は、このような音楽教育に決別しようとした戦後の教育改革である。1947年の『学習指導要領音楽編（試案）』（文部省，1986：18-19）の中で、諸井三郎は、戦前の音楽教育に対し、「情操教育の手段として取り扱う傾きがはなはだ強かった。…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」と批判をしている。そのうえで「正しく高い美的情操の養成」のための「正しいそして高い音楽教育」を目ざしている。具体的に目標としてあげられているのは、以下の6点である。

- 一 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。
- 二 音楽に関する知識および技術を習得させる。
- 三 音楽における創造力を養う（旋律や曲を作ること）。
- 四 音楽における表現力を養う（歌うことと楽器をひくこと）
- 五 楽譜を読む力および書く力を養う。
- 六 音楽における鑑賞力を養う

（文部省，1986：18）

これらの目標にある「音楽」が、主として西洋の古典音楽を意味することは、実際に音楽教育の中で知識・技術を伝え、作曲、演奏をさせ、楽譜を読ませ、鑑賞をさせようとしているの

が、西洋の古典音楽であることから明らかである。より具体的には、同学習指導要領の「歌唱教育」の指導目標5「ヨーロッパ音楽の音組織を、音楽教育の基礎として教える」に関する記述の中に、「目標5は…音楽教育の全体にわたってとらるべき方針である」（同上, 36）と書かれている。また、「鑑賞」に関する記述には、音楽の優劣を判別する力を考査する方法として、「古典曲と頹廢的な流行歌を同時に聞かせて、どちらがよい音楽かを答えさせ」とあり、古典曲は優、流行歌は劣という判断が示されている（同上, 34）。

諸井はさらに、社会と音楽芸術との関わりをも重視している。関わりの一つは、音楽の側から社会に対する働きかけであり、「音楽美の理解によって美的情操を養成すれば、その人は美と秩序とを愛するようになり、それはとりもなおさず社会活動における一つの徳を養うことになる。またリズムの体得は人間の活動を能率的にするであろう。その他合唱や合奏における美と秩序にもとづく訓練は、人間の社会生活や団体生活における秩序の維持の上に大いに役立つ」（同上, 20）というものである。また、社会の側からの音楽に対する働きかけとしては、「すぐれた音楽的創造（広く言えば文化的創造）はただ単に芸術家の力によってのみできるものではなく、すぐれた社会の協力によって、…生まれるものである。…過去の歴史の中で、芸術的創造について社会が果たした役割と意味とを十分理解することは大切である」（同上, 30）と述べている。このような発想のもとには、ヨーロッパの作曲家の多くが民謡や民族音楽を基にした作品を書いていること、その民謡や民族音楽は庶民の生活の中に存在していることがある（諸井, 1956）。ヨーロッパのように庶民の音楽が芸術音楽を支えているような音楽文化を創りたいというのが諸井の理想であるが、日本の民謡は既に廃れてしまっただけでこの役を果たせず、流行歌は低俗で適さず、残されたのは優れた西洋音楽を日本の音楽文化の基盤にするという選択であるというのが諸井の出した結論であった（同上）。

諸井の音楽教育の方向性を整理してみると、目指すべき高く正しい音楽とは西洋の芸術音楽であり、ヨーロッパで民謡や民族音楽が芸術音楽の基盤となっているように、日本においても高く正しい芸術音楽を生み出すために、音楽教育を通して低俗でない音楽に基づく秩序ある大衆の音楽文化を創造する必要がある、ということになる。これが現在の音楽教育の背景となる二つ目の出発点である。

次に、伊澤による一つ目の出発点と諸井による二つ目の出発点を比べてみる。一つ目の出発点での音楽教育の方向性は、難しすぎず、低俗すぎず、西洋音楽の普遍性を持ち、日本の伝統音楽を受け継ぐということであった。これに対して、諸井の示したものはどうか。難しすぎず、という点に関しては、諸井も難しい調や付点などのリズムの曲は避けるべきとしており、子どもにとって難しくないものという配慮が見られる。また、流行歌は低俗であるとしているように、品位のある音楽へのこだわりも伊澤の方向性と共通である。違いとしては、日本民謡が伊澤の分類では俗曲に入るために排除されているのに対し、諸井は既に日本の音楽文化の土台とするには衰退してしまったという理由であきらめている点である。諸井にとっては、ヨーロッパのように民衆の生活と音楽を結びつけるための可能性を秘めたものとして、民謡は魅力あるものであったわけであるが、伊澤にとっては、民衆の生活の中に根ざした音楽を基盤にするということは、特に重要ではなかったようである。

西洋音楽の普遍性を持つ音楽という点でも両者は一致している。異なるのは、結果的にはどのようなものになったにしろ、意識の上では伊澤は西洋と日本の両者のハイブリッドな音楽を理想としたのに対し、諸井ははっきりと、まず西洋音楽の基盤を築いた上での、その他の音としての日本の伝統音楽の学習を想定している点である。音楽は「世界にただ一つの普遍語」（文部省、

1986:18)として西洋音楽を論じているように、諸井にとっての音楽はあくまでも西洋の音楽であった。

次節以降、戦後の中学校の音楽教科書を分析するにあたり、上記の二つの出発点で示された条件、難しすぎない、低俗でない、西洋音楽の普遍性をもつ、日本の伝統音楽を継承している、民衆の日常生活に根ざしている、がどのように満たされているのかを中心に見ていくこととする。

戦後の教科書の内容の変遷

分析の対象として選んだのは教育芸術社の中学校用の音楽教科書である。教育芸術社は戦後1947年の学習指導要領の時代から継続して中学校の教科書を発行しているため、現在までの変遷をたどることが可能である。本稿ではそのうち、1947年から現在までの間に行われた学習指導要領改訂に合わせて、それぞれの時期に対して少なくとも一種類の教科書を取り上げるようにした。また、ある時期はしばらく『中学音楽』が出版されていたが、『中学生の音楽』のみが出版されている時期や、たった一年の間に両方が出版された時もある。具体的には1952年と1953年であるが、GHQによる占領政策との関係が微妙な時期でもあるため、1年違いで出版されたこれらの教科書の両方を取り上げた。

本稿の目的は、掲載されている曲の種類の数から、何が公式の知識として選択されているかを探ることであるが、実際には同じ曲が何度も変奏曲として登場する例や、器楽と声楽の2つの編曲が載っているものもある。ここでは何種類もの変奏や、同じ作曲者の作品を教科書編集者が合唱用に編曲した場合などは一曲として数えているが、逆に練習用の大変短い曲も一曲として数えているので、必ずしもすべての曲に与えられた比重が同じであるとはいえない。また、歴史的な研究が進むにつれて、かつてはベートーベンの作品とされていたものが後には作者不明となったり、スコットランド民謡に歌詞をつけたかつての文部省唱歌が、「文部省唱歌」として掲載された年あればスコットランド民謡とされた年があるなど、分類されるカテゴリーが変化した曲もある。これらの場合は編集者の意図を尊重し、該当教科書に載っている記述に従って分類した。さらに、同じ作曲家が様々なジャンルの作品を書いている場合もあり、特定の掲載曲がどのカテゴリーに入るかを著者の判断で行ったところもある。黒人霊歌、白人霊歌のように人種による分類や、ただ外国曲などとあるものは、すべて「その他の外国曲」の中に入れた。教科書によっては、歌のついていない外国の民族音楽が掲載されていることもあるが、これらは数も少なく、大きなカテゴリーとは成りえないため、欧米や欧米以外の民謡の中に含めた。

このように、単純に数によって分析するといっても、決して完全に客観的に処理できるものではなく、著者の解釈によるぶれが生じるという限界はある。それでもなお、時間軸に沿って比較することによって、時代による公式の知識としての音楽の変化をかなりの程度読み取ることができた。

表1は、各改訂時期の中学校3年間の教科書に掲載された曲の種類別の数一覧である。

表からは、教科書に掲載される曲に、欧米の作曲家の作品が主流の時代→欧米の民謡・民族音楽が注目された時代→日本の伝統音楽が注目された時代→日本の作曲家による作品が主流・および大衆音楽が注目された時代、というように、それぞれの時代に特徴があることが読み取れる。欧米の作曲家の作品が主流の時代は、このカテゴリーの曲が72曲中45曲までを占めた1950年検定の教科書から始まり、鑑賞まで含めれば60曲を超えていた1961年まで続く。この傾

表1 教育芸術社の中学校用音楽教科書から著者が作成

検定年度 曲の種類	1950	1952	1953	1961	1973	1980	1991-92	2001
欧米の古典曲	45	63+9*	67	47+16	26+11	17+9	10+10	6
欧米の民謡・民族音楽	16	38	29	27	34	25+12	12	6+9
欧米の大衆音楽	0	0	0	0	4	6	8	5+5
欧米以外の民謡・民族音楽	0	0	0	0	0	0+2	5	1+3
その他の外国曲	3	11	7	14	8	4+1	4	4
欧米の音楽理論に基づく日本の作品	6	12	12	22	22	38+1	50	44+4
日本の伝統音楽	1	3	6	10+3	10+6	6+5	4+4	3
日本の大衆音楽	0	0	0	0	0	3	1	5
文部省唱歌	1	1	10	0	0	0	0	0
君が代	—	—	○	○	○	○	○	○
合計	72	128+9	131	120+19	104+17	99+28	94+14	74+21

* +の後の数字は鑑賞として掲載されている曲数。

向が変化するのは1973年の教科書からである。欧米の作曲家の作品は鑑賞まで含めても37曲と激減し、欧米の民謡・民族音楽の34曲と拮抗するようになる。一方、欧米の音楽理論に基づいて作られた日本人作曲家の作品の数は、1973年の教科書では22曲である。この数はまだ欧米の作曲家の作品数には及ばないが、欧米の作曲家の作品がもはや教科書の中の曲の主流ではなくなっていることを示している。さらに1980年になると、日本人作曲家による作品は39曲に急増して、「主」の座を欧米の作品から奪うことになる。その後の欧米の作曲家の作品数の衰退は早く、2001年には95曲中6曲までに減少した。鑑賞を除いても74曲中6曲である。

「主」の座を奪った日本人作曲家による作品は、1950年にはわずか6曲だったものが1952年には12曲に増え、文部省唱歌が復活した1953年には、これにさらに文部省唱歌10曲が加わる。その後、文部省唱歌は作者名を記載するようになったので、「文部省唱歌」のカテゴリーとしての数は減るが、その分は日本人作曲家による作品の中に加わることになる。日本人作曲家による作品のカテゴリーは61年、73年と22曲を維持し、前述のように1980年にその数を一気に39曲に増やしている。

この時代になると元文部省唱歌や、戦前の日本の文化史に名前が出てくるような作曲家の作品は少数派であり、代わって学校教科書に載せるといった目的のために、欧米の音楽理論に基づいて書かれた日本人作曲家による曲が多くなっている。例えば、1952年の教科書に登場する日本人作曲家は大中寅二、近衛秀麿、小山作之助、滝廉太郎（2曲）、成田為三、信時潔、広田竜太郎（2曲）、松島彝子であり、日本人の多くにとってなじみ深い曲が載っていたが、1980年の曲の提供者は、いずみたく、岡本敏明、山田耕筰、滝廉太郎、加賀清孝、中山晋平、市川都志春、平吉毅州、寺原信夫、中林ミエ、川崎祥悦、畑中良輔、荒木とよひさ、成田為三、橋本祥路、中田喜直、黒沢吉徳、中田章、石桁冬樹、磯部俣、草川信、大中寅二、宇田博、信時

潔+鑑賞（小山清茂）で、戦前から歌われている曲に加えて、新しく教科書のために書かれた曲が加わっている。2001年までにこの傾向はさらに強まり、44曲の内訳は、飯沼信義、石桁冬樹、浦田健次郎、大熊崇子（3曲）、大沢徹訓、岡野貞一、加賀清孝（3曲）、川崎祥悦、黒沢吉徳（2曲）、小山章三、佐藤真、鹿谷美緒子（4曲）、杉本竜一（2曲）、鈴木キサブロー、滝廉太郎、中田喜直、成田為三、橋本祥路（9曲）、長谷部匡俊、原由多加、平吉毅州（2曲）、松井孝夫、三浦真理、山崎朋子、山田耕筰、横山潤子+鑑賞4（中山晋平、中田喜直、團伊玖磨、滝廉太郎）である。

2001年の教科書で、鑑賞の中に欧米の音楽理論にのっとして書かれた日本人の作品4曲があげられているのが興味深い。それまでは鑑賞に含まれる日本の曲は、伝統音楽かあるいは伝統音楽と欧米の音楽の接点を模索した宮城道雄や武満徹、小山清茂などの作品に限られていたからである。これは、古典として伝承していくに値するものとして、欧米の作品、民謡、日本の伝統音楽に加え、欧米の音楽理論に基づいて作られた日本人の作品も認められるようになったものと解釈することができる。また一方では、現代の生徒たちにとっては歌詞などが難しくて自分たちの時代の音楽としては受け入れられなくなったから、教科書に残す手段として鑑賞に入れた、という側面もあるであろう。いずれにしても、今こどもたちが演奏するための音楽から、たとえ演奏するのは難しくても日本の音楽文化の一部として次の時代へ継承していくべき音楽へと、これらの曲に対する評価が変わってきたものと考えられる。

欧米の作曲家による作品から日本の作曲家たちによる作品への転換期と前後して、日本の伝統音楽が注目された時代と、日本および欧米の大衆音楽が教科書に入ってくる時代がある。時期としては1961年と1973年の教科書である。比較のためにもう一社、音楽之友社の教科書も調査をしてみると、やはり日本の伝統音楽の曲数のピークは1961年から1968年であり、このピークの後に77年版から欧米と日本の大衆音楽が採用されている。

この時代の音楽教育界にあっては、小泉文夫らが日本の伝統音楽を基盤にした音楽教育を唱え（小泉，1963）、ハンガリーの民族音楽を基盤にした音楽教育を提唱したコダーイ・メソッドの紹介がなされ、1959年の中学校用の学習指導書で、民族音楽教育の重要性を唱えた1952年の世界民族音楽会議の開会宣言からの引用がされ（文部省，1959）、1963年に第5回国際音楽教育会議が東京で開催されるというように、民族音楽をめぐる動きが活発である。戦後のインターナショナルリズムの影響が、日本の音楽教育の中にも見られるようになったのである。この結果、ヨーロッパの芸術音楽と民族音楽を日本の音楽教育の基盤と考えていた諸井とは異なり、音楽教育の基盤の中に日本の伝統音楽を入れる可能性を模索する動きが活発になった。日本の伝統音楽と欧米の音楽のハイブリッドをめざすという伊澤以来の挑戦が、再度なされたのである。しかしこの再挑戦は、既に日本の伝統音楽が教師にとって縁遠い存在になっており、教えることが困難であったため、ハイブリッドな音楽を生み出すこともなくやがて勢いを失ってしまった。教科書の掲載曲数で見ると、勢いを失った伝統音楽に取って代わったのが日本人作曲家による作品であり、大衆音楽である。

教科書に掲載するために書かれるようになった日本人の作曲家による作品は、当然のことながら公式の知識としての音楽が満たすべき条件を意識して書かれている。それらは西洋の芸術音楽の理論に基づいて書かれているが、芸術音楽のように難解ではなく、また低俗にならないように歌詞などもコントロールされているため、難しくなく、低俗でなく、西洋の音楽の普遍性を持っているのである。

大衆音楽の方は、教科書用の曲が満たすことのできない、人々の日常生活に根ざしていると

いう条件を満たしている。演奏もしやすく、現代ではほとんどが欧米の音楽に基づいて作られている点でも問題はないが、「低俗である」という理由で音楽教育の教科書からは排除されてきた分野である。大衆音楽が取り入れられるようになったのは、1980年の教科書からである。数こそ少ないが、それまで「低俗である」として徹底的に排除されてきた大衆音楽が、ついに教科書に採用されるようになったことは、低俗ではない大衆音楽が存在し、それは国民全員が身に着けるべき「公式の知識」として教科書に載せるに値する音楽であると認識されたことを意味する。これは伊澤修二以来の音楽教育政策上の大きな方針転換であるといえる。

次に、欧米の民謡・民族音楽と大衆音楽に関して述べる。欧米の民謡・民族音楽は、1950年の時点で既に16曲も採用されているが、日本の音楽教育が目指すべきは欧米の芸術音楽であり、その基盤として民謡・民族音楽があったとした諸井三郎の認識を思えば、当然の結果だといえる。また現実問題としては、多くの文部省唱歌が軍国主義的で好ましくないとの理由で教科書に掲載できなくなり、それに代わる歌いやすい歌をすぐに提供できるのがこのカテゴリーであったということもいえる。数として最も多かったのは1952年検定の教科書で、38曲である。その後、歌いやすい歌として文部省唱歌が復活した後はやや減るが、それでも1980年までは、常に25-35曲が採用されている。大きな変化があるのは91年で、曲数は一気に12曲まで減り、さらに2001年では6曲+鑑賞9曲となっている。対照的に数が増えているのは欧米の大衆音楽であり、1961年までは皆無であったのが73年に4曲入った後は、80年に6曲、91年に8曲、2001年には鑑賞も含めて10曲となっている。

一社のみ傾向ではないことを確認するために再び音楽之友社の教科書と比較をしてみると、やはりこのカテゴリーの曲は1952年検定の教科書で数が多く、53年検定でやや減るが、61年には急増し68年検定の53曲がピークになっている。1977年には30曲に減るが、この数はまだ欧米の作品、日本人の作品とほぼ同じであり、激減するのは92年においてである。大衆音楽が取り入れられるタイミングも同じで、1968年までは皆無であるが1977年に6曲、1992年には7曲が採用されている。

欧米の民謡・民族音楽と大衆音楽の曲数の変化からは、以下のようなことが考えられる。日本人の日常生活と関連がある、日本の伝統音楽を継承する、という二つの条件を満たすための模索が、日本の伝統音楽・大衆音楽の分野でなされていた一方で、その他の条件である、難しすぎず、低俗でなく、西洋音楽の普遍性をもつという条件については、それらを兼ね備えた教材として欧米の民謡・民族音楽が長い間活用されてきたということである。また欧米の民謡・民族音楽は、1960年代、70年代に日本の伝統音楽を含めた民族音楽が注目された時代においても、民族の多様性を認める時代の流れに適した教材として活用され続けた。1990年頃から数が少なくなったのは、これらの条件を満たす他の選択肢として、日本人作曲家が教科書のために書く作品や「低俗ではない」と認知された大衆音楽が登場したからである。欧米の民謡・民族音楽が担う役割は、多様な民族音楽の一例としての役割に過ぎなくなった。

「公式の知識としての音楽」の条件と現在の音楽教育

以上、戦後の音楽教科書に掲載された曲の数から、伊澤、諸井が日本の音楽教育の方針として掲げた音楽の条件がどのように満たされ、あるいは満たされず、またどのように変化をしてきたのかを検証してきた。その結果明らかになったのは、伊澤の時代も、諸井の時代も、そして現在も、「難しくなく、低俗でなく、欧米の音楽の普遍性をもつ」という3つの条件が、他の2つの条件である「日本の伝統音楽の伝承と人々の日常生活に根ざすこと」に優先してきた

ということである。伊澤の時代は、初めこそ日本の伝統音楽とのハイブリッドな国楽創造を試みたが、やがては輸入された欧米の曲に日本語の歌詞をつけるだけのものになっていったし、そもそも庶民の間にある俗曲が好ましくないとして、その代わりになるもっと低俗でない音楽に庶民の音楽を変えようとしたのであるから、庶民の日常生活から出て来る音楽の重要性は認識されていなかった。諸井の時代は初めから、明確に低俗でない欧米の音楽が目ざすべきものとされ、庶民の間にはやっている流行歌を基盤とすることを否定している。そのためやはり欧米の音楽に日本語訳の歌詞をつけたものを多く用いた。現在は、欧米式の音楽に日本語の歌詞をつけたものを、国産で提供している点が異なるだけのことである。これらの曲においては、日本の伝統音楽の伝承や日本人の日常生活との関連性は、過去同様、重視されていない。

自国の公式の知識として欧米産の欧米の音楽を学んでいた時代から、日本産の欧米の音楽を学ぶ時代になったことの意味は、いったい何なのであろうか。満たしている条件は同じなのだから、違いは「日本人が作った」という部分にあるわけである。一つの考える答えは、音楽的にハイブリッドな「国楽」を創造することをついにあきらめ、とりあえず「日本人が作っていること」をもって「日本の音楽」であるとし、現代の日本の公式の知識としての音楽におけるアイデンティティとすることにしたのではないかということである。そしてこの選択のために犠牲にした2条件、日本の伝統音楽継承と日常生活との関連性については、少数の伝統音楽と大衆音楽の曲を加えるという形で、かろうじて体裁を整えているに過ぎないのではないかということである。

日本の音楽文化を変えるべく欧米から曲を輸入しても、それらが明らかに外国の曲である以上は、決して国民がそれらに対して日本の音楽としてのアイデンティティを持つようにはならない。1960年から70年代にはそこに何とかして日本の伝統音楽の要素を取り込むことによって、日本の音楽にしようとして挫折をしたのに対し、それ以降現在までは、同じように欧米の音楽に基づくものでも、作曲者を外国人から日本人に変えることによって自国の音楽として受け入れようとしている状況なのではないだろうか。これが、100年以上を経て、国家としての日本が欧米の音楽と自国のアイデンティティの間につけてきた折り合いであり、異なる文化の受け入れ方の一つの形を示しているといえよう。

日本の音楽教育が示唆するもの

異文化間の接触において、異文化を受け入れる国家はどのような対応をとるのか、という本稿の冒頭の問いに戻る。西洋の音楽文化との接触において、日本の国家は率先して他のどの地域でもなく、欧米の音楽との接触を選び、取り入れた。これは主流文化への同一化を、国のイニシアチブのもとで進めたものだといえる。次に、欧米の音楽に日本の伝統音楽の要素を混合しようとしたことは、国家による意図的な音楽文化のクレオール化である。そしてその際に混合すべき異文化と自文化の選別、つまり低俗でないものの選択を行って、高尚なクレオール音楽を作り出すことによって自国文化の世界における評価を高めようとした。そして実際にそのようなクレオール音楽の創造が困難だとなると、主流文化への同化を優先し、自国アイデンティティは作者が日本人であることと歌詞が日本語であることに求めた。これが明治以来の日本の国家による、異なる音楽文化の受け入れである。それは、はっきりとした優先順位をもって行なわれており、決してただ異なるものが無秩序に重なり合うだけのものではなかった。

この優先順位の決め方は、自国の国際社会における地位を高めようとする国家の意図に基づく。国家としての日本がとった政策は、次のように解釈できるからである。第一に、主流文化

への同一化によって、自国は世界の文化の中で周辺ではなく中心に位置する存在であって、それこそまさに自国のアイデンティティであることを示そうとした。また、普遍語を共有する自国の文化は独自のものであって、他国の文化に従属するものではないことを示すことによって、中心にある他の国々と同格であることを主張しようとしたのである。

しかし、実際の文化の変化は、決して国家が決めた優先順位に応じておきるわけではない。国家の意図を達成するはずの国楽はいまだに不在のままであるが、国家が好ましい日本の音楽文化を創るべく排除した大衆音楽は発達し、マス・メディアによって一般大衆の生活の中に入り込み、国家の選んだ曲よりもはるかに愛され、長く歌い継がれる曲を生み出している。また、他方では、国家が普遍語であると信じた西洋の古典音楽は、それ自体が西洋以外の音楽から多くを吸収し、発展をし、変化している。今では西洋の古典曲が立脚する音楽理論が、西洋においてさえ必ずしも普遍ではなくなりつつあるのである。国楽は作り出されぬうちに、それが混合させるはずであったもとの音楽自体が変わってしまい、国楽という発想自体が修正を迫られているのかもしれない。

こうしてみると異なる音楽文化の受け入れは、社会のいろいろな部分で起きる異なる受け入れ方が、互いに影響し合いつつ進む複雑なものであり、国家による受け入れは、その中において、国家の国際社会における地位を上げるという意図に基づいて、秩序だてて行われる受け入れであるといえるのであろう。これは今回、日本の音楽教科書を分析した結果の仮説であり、この結果からはこれ以上のことは言えない。果たして文化一般について同様のことがいえるのかどうかは、他の分野や他国の事例をさらに研究し、比較をしていく必要がある。

参考文献

- 市川都志春他（著）山田耕筰（校閲）（1953）『中学音楽1』，教育芸術社。
 —————（1953）『中学音楽2』，教育芸術社。
 —————（1953）『中学音楽3』，教育芸術社。
 市川都志春他（編）（1951）『改訂版中学音楽1』，教育芸術社。
 —————（1951）『改訂版中学音楽2』，教育芸術社。
 —————（1951）『改訂版中学音楽3』，教育芸術社。
 市川都志春他（編）（1973）『中学生の音楽1』，教育芸術社。
 —————（1973）『中学生の音楽2』，教育芸術社。
 —————（1973）『中学生の音楽3』，教育芸術社。
 市川都志春他（編）（1980）『中学生の音楽1』，教育芸術社。
 —————（1980）『中学生の音楽2』，教育芸術社。
 —————（1980）『中学生の音楽3』，教育芸術社。
 市川都志春他（編）（1993）『中学生の音楽1』，教育芸術社。
 —————（1993）『中学生の音楽2・3 上』，教育芸術社。
 —————（1993）『中学生の音楽2・3 下』，教育芸術社。
 井上武士他（編）（1953）『新中学音楽1』，音楽之友社。
 —————（1953）『新中学音楽2』，音楽之友社。
 —————（1953）『新中学音楽3』，音楽之友社。
 —————（1956）『新中学音楽1 改訂版』，音楽之友社。
 —————（1956）『新中学音楽2 改訂版』，音楽之友社。

- (1956) 『新中学音楽3 改訂版』, 音楽之友社.
- 川口道朗 (1983) 「大正デモクラシーと音楽教育」 浅香淳 (編) 『小学校音楽教育講座第2巻 音楽教育の歴史』, 音楽之友社, 65-77頁.
- 小泉文夫 (1963) 「民俗音楽から芸術音楽への発展に関する三つの問題点」 『第5回国際音楽教育会議資料』, 発行者、頁不明。第5回国際音楽教育会議での発表論文。
- 下総皖一、城多又兵衛 (監修) 市川都志春他 (編) (1961) 『中学音楽1』, 教育芸術社.
- (1961) 『中学音楽2』, 教育芸術社.
- (1961) 『中学音楽3』, 教育芸術社.
- 東京芸術大学音楽取調掛研究班 (編) (1976) 『音楽教育成立への軌跡』, 音楽之友社.
- 供田武嘉津 (1996) 『日本音楽教育史』, 音楽之友社.
- 供田武嘉津他 (著) (1961) 『最新中学の音楽1』, 音楽之友社.
- (1961) 『最新中学の音楽2』, 音楽之友社.
- (1961) 『最新中学の音楽3』, 音楽之友社.
- (1968) 『新訂中学生の音楽2』, 音楽之友社.
- (1969) 『新訂中学生の音楽3』, 音楽之友社.
- (1970) 『新訂中学生の音楽1』, 音楽之友社.
- 信時潔他 (編) (1953) 『音楽 中学1』, 音楽之友社.
- (1953) 『音楽 中学2』, 音楽之友社.
- (1953) 『音楽 中学3』, 音楽之友社.
- 畑中良輔他 (編) (2002) 『中学生の音楽1』, 教育芸術社.
- (2002) 『中学生の音楽2-3 上』, 教育芸術社.
- (2002) 『中学生の音楽2-3 下』, 教育芸術社.
- 浜野政雄他 (編) (1977) 『精選 中学生の音楽1』, 音楽之友社.
- (1977) 『精選 中学生の音楽2』, 音楽之友社.
- (1977) 『精選 中学生の音楽3』, 音楽之友社.
- 浜野政雄他 (編) (1993) 『新編 中学生の音楽1』, 音楽之友社.
- (1993) 『新編 中学生の音楽2・3上』, 音楽之友社.
- (1993) 『新編 中学生の音楽2・3下』, 音楽之友社.
- 諸井三郎 (1956) 『芸術教育叢書1 音楽』, 近代生活社.
- 文部省 (1959) 『中学校音楽指導書』, 東洋館出版社.
- 文部省 (1986) 「学習指導要領音楽編 (試案)」 真篠将 (編) 『音楽教育40年史』, 東洋館出版社, 17-42頁.
- 山田耕筰、市川都志春 (監修) 松本民之助、石桁真礼生 (著) (1952) 『中学生の音楽1』, 教育芸術社.
- (1952) 『中学生の音楽2』, 教育芸術社.
- (1952) 『中学生の音楽3』, 教育芸術社.
- International Folk Music Journal*, vol. V.
- Featherstone, M. (1997) *Undoing Culture: Globalizaion, Postmodernism and Identity*, London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications.
- Robertson, R. (1992) *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications.