

学校教育における鑑賞教材としてのクラシック音楽の意味

——クラシック音楽の「第5の聴衆」としての日本人——

稲田隆之

1. 問題意識と本論の目的

目下、学校教育における教科としての音楽の存在意義は激烈に低下の一途を辿っているように思われる。学校教育になぜ音楽が教科として存在しているのか。その歴史的な背景については、たとえば奥中康人の伊澤修二研究があるし、そもそもクラシック音楽がなぜ鑑賞されるようになったのかについても多くの指摘がなされ、その問題点が浮き彫りにされてきた¹。しかし、筆者の問題意識とは大きく異なっている。というのも、これまでの研究は、明治維新以後および戦後の日本が負ってきた歴史と音楽を受容する上でのイデオロギーを批判するにとどまり、今後クラシック音楽がどのような意味をもつのか、どのように聴かれるべきかについて、ポジティブな提言はなされてこなかったといっても過言ではないためである。

そこで本論は、まず学校教育というひとつの場を例に、クラシック音楽を鑑賞することのポジティブな意味とその方法論を提言することを目的としている。その上で通過しなければならないのは、間違いなく『学習指導要領』への批判である。後述するが、いわゆる『新学習指導要領』においても、日本が音楽を教科化する上で受け入れたイデオロギーが、なおも無批判に受け継がれている。その検証なしに、教科としての音楽の意味は考察できないし、そのなかで、鑑賞教材としてのクラシック音楽の意味もまた考察することはできない。

その考察を進める上で新しい概念を導入することが、本論のもうひとつの目的である。すなわちそれが、「第5の聴衆」としての日本人である。音楽用語の多くを文学用語に負っていることはよく知られているが、音楽研究の方法論や概念もまた文学研究に多くを負っていることは言うまでもないだろう。「第5の聴衆」のヒントとなっているのは、石原千秋の『漱石と三人の読者』である。「第5の聴衆」が何を意味にするのかについても後述するとして、たとえば生前のベートーヴェンがどのような聴衆を想定し、意識したのかについてはほとんど研究されていないし、実際具体的に

¹ 明治初頭の洋楽導入と教育の関係については奥中2008に詳しい。そのほか、クラシックの聴取への疑問から新たな音楽との関わりを提唱したスモール2011は近年では注目に値するが、クラシック音楽を鑑賞することへの強い偏見も散見される問題はあろう。また西島2010は、日本においてクラシック音楽がどのようにして鑑賞されるようになったのかを丁寧にまとめているほか、音楽鑑賞教育の失敗についても整理しているが、ポジティブな提言には至っていない。『クラシック音楽の政治学』の所収されている増田論文、加藤論文、輪島論文、若林論文は、日本におけるクラシック音楽受容を冷ややかに見つめている。

検証することは極めて困難である。しかし、本論のなかで作曲家が意識した聴衆という観点について簡単に考察した上で、われわれの問題に視点を移したい。

さてそのベートーヴェンにとって、21世紀の日本人が自作品の聴衆として想定されていなかったことは疑いない。だとすれば、なぜベートーヴェンの(たとえば)交響曲第5番を現代の日本人(それも小学生や中学生)が鑑賞しなければならないのか。こうした問題が、これまでの音楽における鑑賞教材を考える上でほとんど考慮されてこなかった。本論では、ベートーヴェンにとっての聴衆の問題を整理・確認した上で、日本人がクラシック音楽を聴くことの意味を、学校教育の鑑賞教材という観点から考察したい。

2. 「第1の聴衆」と「第2の聴衆」

最初に考察する「第1の聴衆」と「第2の聴衆」は、作曲家自身が実際に意識した聴衆のことを指す。もちろん、作曲家の社会的な位置付けや作品の機能は時代や国ごとに異なるし、作曲家ごとにも異なる。また、中世からバロック時代までの多くを占めていた機会音楽(礼拝用の教会音楽も含む)と、古典派以後に現れる聴くための音楽とでは、聴衆の意味も異なってくる。あるいは、コンサートホールで聴く交響曲とサロンで聴くピアノ曲とでも、作品の意味やそれを享受する聴衆の層も質も異なってくる。したがってそれらの問題は、個々の時代、個々の国、個々の作曲家で研究すべきであり、本稿では深入りしない。

「第1の聴衆」とは、ここでは単純に音楽の仕組みや聴き方が分かっている聴衆としておきたい。具体的には、作曲家を雇ったり作曲を委嘱した音楽愛好家の貴族やパトロン(ハイドンにとってのエステルハージ侯、ベートーヴェンにとってのルドルフ大公、チャイコフスキーにとってのメック夫人など)、興行主(ハイドンにとってのザロモン、ストラヴィンスキーにとってのディアギレフなど)、専門家としての批評眼をもった人物(作曲家にとっての師、独奏楽器の演奏家、批評家、ライバルの作曲家など)を指す。言い換えるならば、作曲家が用いた何らかの音楽の仕掛けに気付ける人物であり、それに対して何らかの価値判断ができる人物となろう。広く捉えれば、一般聴衆のなかにもある程度耳の肥えた人物や音楽通の人物は存在したはずであり、それらの層をここに含めてもいいだろう。

それに対して「第2の聴衆」とは、音楽を表面的に楽しむ層を指す。コンサートホールやオペラ劇場のほとんどを占める不特定多数の層であり、純粹かつ単純に音楽を楽しもうとする者たちでもある。おそらく作曲家の仕組んだ複雑な音楽の仕掛けには気付くことはないであろう。彼らにとって重要なのは、楽しめるか/楽しめないか、分かるか/分からないか、好きか/嫌いか、といったことだったはずである。公共性の高いジャンルほど、この「第2の聴衆」の存在を無視して作曲することはなかったにちがいない。その主要ジャンルこそ、オペラと交響曲である。

特に、大がかりな総合(総合)芸術であるオペラにとって聴衆(観客)に受けることは至上命題であり、受けないことは即打ち切りを意味していた。したがって、通常オペラの作曲は委嘱によって行うか、すでに上演が前提となっている状態で行われた。その意味で、具体的な上演のめどとは無関係にオペラ作品の創作活動を開始したヴァーグナーは特異な存在ということが出来る。そのヴァーグナーにとっても、たとえ本人が認めなくても、一般聴衆に受け入れられることは至上命題だったはずである。

このあと触れる交響曲でもそうだが、クラシック音楽の演奏の本質は本来一回性にある。現代のわれわれのように、録音されたものを何度も聴いたり、楽譜を見て確認しながら聴く、ということ

は想定されていない。すなわち、ベートーヴェンやヴァーグナー当時の聴衆は初めて作品と出会い、その場で良し悪しや好き嫌いを判断しなければならない。つまり、作曲家は初めて作品に触れる聴衆や観客に受けるように作曲しているのであり、当時の聴衆や観客はそれに対する価値判断基準を現代のわれわれよりも明確にもっていたとも考えられる。

オペラよりもはるかに抽象的な交響曲に視点を移そう。交響曲と聴衆の関係では、モーツァルトの交響曲第31番《パリ》をめぐる有名な手紙がある。まずはそれを引用したい。

ぼくはうまくいきますように、なにごとも神の最大の名誉と栄光のためにあるのですからと、神の恩寵を願いました。さて、いよいよシンフォニーが始まりました。……ちょうど第一楽章アレグロの真ん中に、たぶん受けるにちがいないとわかっていたパッサージュがありました。そこで聴衆はみんな夢中になって——たいへんな拍手喝采でした。——でも、ぼくはそれを書いているとき、どんな効果が生まれるか心得ていたので、最後にもう一度それを出しておきました。——そこでダ・カーポでした。アンダンテも受けましたが、特に最後のアレグロがそうでした。——当地では最後のアレグロはすべて、第一楽章と同様に、全楽器で同時にしかもたいていユニゾンで始めると聞いていたので、ぼくは二部のヴァイオリン [パート] だけの弱奏で八小節だけ続けました。——そのあとすぐに強奏がきます。——すると聴衆は (ぼくの期待した通り) 弱奏のところで「シーッ!」——つづいてすぐに強奏——それを聴くのと拍手が鳴るのと同時でした。(海老沢敏・高橋英郎訳)。

以上の手紙からまず言えるのは、「作曲家—音楽—聴衆」の三者の間に幸福な関係が築かれていることである。聴衆は単純かつ純粋に音楽を楽しんでいる。その前提として、音楽の楽しみ方を知っている。作曲家もまた聴衆の楽しませ方を知っており、楽しみ方を知っている聴衆を信頼している。もちろん、どこの聴衆がどういう好みをもっているのか、どういう楽しみ方をするのか、というのはそれぞれ条件が違ってくるため、《パリ》交響曲の例をすべての音楽作品に敷衍するわけにはいかない。しかしながら、どうすれば聴衆や観客のつぼを押さえることができるのか、ということは、作曲家にとって重要な資質であったはずである。

残念だと言わざるを得ないことがあるとすれば、もはやわれわれは、作曲家が実際に想定したであろう「第2の聴衆」のように音楽を聴くことはできないことである。クラシック音楽がまだ娯楽だった時代の音楽を、現代のわれわれが単純に娯楽として聴けないとすれば、それは19世紀後半のロマン主義の歴史主義やイデオロギーの影響を受けているためであることは言うまでもない。この問題については後述することになる。

3. 「第3の聴衆」

続いて「第3の聴衆」である。ここで筆者が考えているのは、作曲家が直接的あるいは具体的にはイメージできていないが、現実的には存在 (しよう) している聴衆のことである。ここでも時代やジャンルによって前提条件が異なってくるが、まず大きなきっかけとなるのが楽譜出版であり、それによって成立する汎ヨーロッパ的な作品の受容で生まれる聴衆を指す。

たとえばバッハが《マタイ受難曲》を作曲した際に、それが自分の就職先以外の土地で上演されることはあまり想定していなかったであろう。モーツァルトの《フィガロの結婚》はウィーンで初演されたのち、プラハで上演されたことが知られているが、作曲の時点でウィーン以外の土地をど

の程度意識していたのかは不明確である。しかし、自作品が徐々に他国で演奏され受け入れられるようになってくると、もはや作曲家は自分の作品の受容の範囲がイメージしにくくなってくだろう。それにもかかわらず、明らかに存在するであろう聴衆が「第3の聴衆」である。

このあとロマン主義時代に入ってくると、オペラも交響曲もヨーロッパ各都市での上演が当たり前になり、作曲家もそれらを意識してユニヴァーサルな作品を書くことになる。また、このあとの第4、第5の聴衆とも関わるが、自身の作品が死後にも演奏されることを想定し始めることも起きるであろう。

4. 「第4の聴衆」としての後世

ここからは作曲家がまったく想定していなかった聴衆である。「第4の聴衆」が成立するのはおよそ19世紀の中ごろで、過去の作品が作曲当時とはまったく別のコンテクストによって演奏されることにより生まれた聴衆のことを指す。この辺りの問題はすでに多くの先行研究²が存在しており、本論で新たに付け加えることはほとんどないだろうが、まずは事実確認をしておこう。

1829年にメンデルスゾーンによってバッハの《マタイ受難曲》が蘇演され、バッハの再発見と再評価が始まった。1850年はバッハの死後100年の記念の年に当たり、この機にバッハ作品の全体像を明らかにしようと、楽譜全集（いわゆる旧全集）が刊行される。そして言うまでもなく、こうした動きには当時のドイツ・ナショナリズムが密接に関わっている。

バッハ再評価と並行して、コンサートのレパートリーには過去の作品が取り上げられるようになる。《マタイ受難曲》はその好例で、本来プロテスタントの礼拝用だった作品が、本来のコンテクストから切り離され、コンサートホールで楽しめるようになる。過去の作曲家や作品の再評価の動きのなか、最も高い地位を与えられたのがベートーヴェンだった。ベートーヴェンの神格化や神話化のプロセスについても、多くの先行研究が明らかにしている通りである。こうした作曲家の神格化と神話化の影響は日本にも及んでおり、かつての音楽室の壁に貼られていた作曲家の肖像画はその象徴だったこともよく知られている。

しかし、そのような神格化・神話化されたベートーヴェンを受容することは、クラシック音楽をまじめにしかめっ面して鑑賞することにつながる。そして、19世紀後半の多くの作品は、そのようにして鑑賞されることを前提に作曲されてゆく。

5. 「第5の聴衆」としての日本人

渡辺裕の『聴衆の誕生』は、近代的聴衆がどのように誕生し、どのように崩壊していくのかを論じた画期的な著書である。渡辺は当時日本で起きていたブーニン・ブームや《第9》人気等を取り上げ、マーラー・ブームにはクラシック音楽の大衆化やおしゃれ化を指摘する。この初版の刊行か

² たとえば小林1997はバッハ復興運動をしっかりと整理しており、われわれが過去の音楽を聴くようになった背景については大崎1993が参考になる。

³ この辺りも『クラシック音楽の政治学』の所収されている増田論文、加藤論文、輪島論文、若林論文を参照のこと。

らちょうど25年たった2014年の日本はどのように変わったのだろうか³。

一部の演奏者がその端正な容姿からアイドル化する現象は今も変わらないし、《第9》は相変わらず年末の日本を飾っている。また2014年初頭に事実が明るみに出た「佐村河内守問題」は、われわれ日本人が「音楽」を消費しているのではなく、音楽の付随する「物語」を消費していたことを露呈させた。苦悩を克服したベートーヴェン像はまさにその典型である。

しかし本論では、日本人がクラシック音楽の享受する意味を再考するひとつの手段として、学校教育における鑑賞教材を考えようとしている。ここで問題を2つに整理しよう。日本人はクラシック音楽に何を聴こうとしているのか。そして、学校教育の鑑賞教材では何を子どもたちに聴かせようとしているのか。

日本人がクラシック音楽に聴いているものは、先の渡辺裕の指摘に沿うならば、本来のコンテクストから切り離されたかたちでのクラシック音楽ということになろう。その端的な例がやはりベートーヴェンの《第9》である。この作品の実態を交響曲の歴史のなかに置いてみれば、いかに奇妙な作品であるかは明らかであり、単純に「名曲」として受容できるものではない。しかし、シラーの詩の前面的な意味「人類みな兄弟」だけがひとり歩きし、全人類的なメッセージとして受け入れる。あるいは、もはやそのような意味すら希薄化し、《第9》の合唱に参加すること自体が祝祭化する。年末にそれをするので、「終わりよければすべてよし」といった日本人特有の受容をするわけである。もちろん、そのような受容の仕方を今さらすべて否定することにあまり意味はないであろう。その一方で、そのような受容が音楽の楽しみの多くを失っていることもまた確かである。日本人がこれからもクラシック音楽を楽しむ可能性のひとつには、作品にはさまざまな聴き方があることを知ることに尽きる。その具体的な提言については後述するとして、ここでは学校教育の鑑賞教材に話を戻す。

そこでもうひとつの問題が、学校教育の鑑賞教材では何を子どもたちに聴かせようとしているのか、である。平成元年に出された『学習指導要領』の音楽では、共通教材として具体的な鑑賞教材が示されていたが、平成10年に出された『新学習指導要領』では、鑑賞から具体的な共通教材が削除された。ここで大きく5つの問題が浮かび上がる。

第1に、そもそも新旧ともに、なぜ日本人（の子供たち）がクラシック音楽を鑑賞しなければならないのか、について明確に示されていない。また、どの作品を鑑賞教材に選んだとしても、すべての子どもたちが同じ曲を同じように聴き、同じように価値判断し、同じように感動することが求められていることについて、批判的な視点をもっていない。たとえばベートーヴェンの交響曲第5番をすべての子どもたちが同じように感動しなければならないとしたら、それこそイデオロギーである。

第2に、『学習指導要領』で示された共通教材は、確かにバランスの悪いものであり、音楽のすばらしさを伝えるものとしては適切とは言い難いが、その一方で『新学習指導要領』において共通教材を鑑賞に限って削除したのは、手抜きと言わざるを得ない。『新学習指導要領』における教科としての音楽の目的を掲げるのであれば、それにふさわしい作品が何なのかを示せないというのは怠慢でしかない。もちろん具体的な作品名を挙げれば、何らかの批判が出てくるであろう。しかしそれを回避しようとしただけなのであれば、文部科学省自身が理念や理想だけ提示し、それにふさわしい楽曲が何なのかをよく分かっていないことを露呈したことになる。

第3に、音楽の仕組みを理解してもらう手段として、「問いと答え」という概念を提示しているが、それが具体的にどのようなものを指しているのかについて不明確である。さらに、そもそもそのような概念でできている曲が音楽的に優れているものなのか、また、そのような概念は音楽全体にとってどれほど一般的な特徴なのか、について検討されているとは言い難い。というのも、その

ような特徴は、クラシック音楽全体のなかでも特定の時代の特定の作品にしか認められないためである。そのような現象が起きている作品しか鑑賞にならないとしたら、そこにはどのようなメリットがあるというのか。さらに致命的な問題は、「問いと答え」を代表例として、西洋系の音楽もわが国の音楽も同じ物差しで認識しようとしている問題に気付いていないことである。本論ではクラシック音楽に限定して考察を行うため、これ以上の指摘は避ける。

第4に、日本人に限らず、われわれは音楽に何を、あるいは、音楽の何を聴いているのか、について、まったく検討されていない。言い換えれば、われわれは音楽の何に感動し、何に喜びを感じているのが検討されていなければ、子どもたちにクラシック音楽を鑑賞させる意味を示せるはずがない。『新学習指導要領』および『解説：音楽編』を読んでも、音楽を鑑賞する楽しみを伝えようという理想は掲げられてはいるが、その楽しみや喜びが何なのかが明示されていない。

第5に、「音楽を特徴付けている要素」や「音楽の仕組み」が記されていても、それが具体的にどのような現象を指し、それをどのように言語化するのかについて示されていない。言語化するためには、そもそもそこに西洋系音楽の根本原理が存在していることを知らなければならないし、先述したように、それをわが国の音楽や諸民族の音楽を鑑賞するためのものさしにすることは避けるべきである。

鑑賞の楽しみや喜びは鑑賞そのものにある。したがって、音楽鑑賞は身体表現や美術表現に転換することは切り離すべきである。そのようなものとの融合の可能性は否定しないが、鑑賞は鑑賞として豊かな創造的行為であること、それが可能になるような芸術が現代にもつ意味を再創造する必要があるのではないか。以上の批判に基づき、以下は鑑賞の視点と方法論を3つ提示したい。

6. 鑑賞の3つの視点と方法論

ここから具体的な提言を行いたい。分かりやすく整理するため、ベートーヴェンの交響曲第5番を例にしよう。本論を執筆している2014年11月現在、そして本論が活字になる2015年3月の時点で、今なお日本の音楽室の壁にベートーヴェンの肖像画がどの程度貼られているのかどうかは詳細なデータは分からないが、交響曲第5番が鑑賞教材として音楽の教科書に掲載されていれば、ほぼ間違いなく彼の肖像画が示されているだろう。そしてそこには、こちらもほぼ間違いなく彼の伝記が簡略的に掲載されているであろう。その伝記で記述されるのが、聴覚障害とハイリゲンシュタットの遺書であり、そのような苦悩を克服して力強く作曲するベートーヴェン像である。

しかし、音楽の鑑賞にそのような情報がなぜ必要なのであろうか。われわれ音楽学側ですでにベートーヴェンの脱神話化はほとんど完了しているにもかかわらず、なぜ学校教育ではなおもそのようなベートーヴェン像を提示し続けなければならないのだろうか。おそらくは、そのような物語性を楽曲に付与することで、作品に親しみやすくさせようとの配慮であろう。また、「苦悩から歓喜へ」という交響曲第5番がもつ物語性や理念が学校教育に都合がいいからであろう。確かに、どんなに辛くても苦しくても努力をすれば報われる、という理念は学校教育には都合がいいであろう。

だとすれば、そのように鑑賞することが果たして音楽鑑賞の楽しみや喜びにつながっているのか。もちろん努力は大切である。だがそのことと音楽鑑賞は別にすべきである。すでに交響曲第5番は『新学習指導要領』の共通教材からは外されているが、おそらくこれからも音楽の教科書には鑑賞教材として取り上げられるであろう。ここで指摘しておきたいのは、ベートーヴェンの交響曲第5番を鑑賞教材として取り上げることに、間違いなくそのイデオロギー批判が起こることであ

る。そして問題は、そのような批判から文部科学省があらかじめ逃げの手を打っただけに過ぎないと思われることである。結論を先取りするならば、筆者はベートーヴェンの交響曲第5番がこれからも鑑賞されてよいと考えている。大切なのは、なぜこの作品がこれからも聴き継がれるとよいのか、をしっかりと検討・検証することである。

6.1 歴史的視点による鑑賞

「第5の聴衆」である日本人がクラシック音楽を鑑賞する意味のひとつ目が「歴史的視点」による鑑賞である。まず、自分が音楽に対してどのように感じるのかどうかは一旦棚上げし、歴史にそのような作曲家が存在したこと、その作曲家がこのような音楽を作曲したこと、それを楽しんでいた聴衆がいたこと、を知ることは音楽と触れる楽しみのひとつであろう。というのも、そこでは一旦自分の聴き方・感じ方をペンディングにするため、これまで知らなかった音楽の聴き方・感じ方を知ることができるためである。

たとえば、ベートーヴェンの交響曲第5番を19世紀初頭にウィーンの聴衆が初めて聴いたとき、どのような衝撃があったのかを想像してみる。想像するためには、そもそも当時どのような音楽が親しまれ楽しまれていたのかを知らなければならない。またベートーヴェンがどのような聴衆をイメージしていたのかも考える必要があるだろう。続いて作曲家がどのように聴衆を楽しませようとしていたのか、音楽上のさまざまな工夫を探すことになる。工夫を探すものさしは、あくまでも現代の日本人のものさしではなく、当時の聴衆や作曲家のものさしであるべきだが、それはひいてはわれわれが音楽を鑑賞するためのものさしになってゆくものでもある。

鑑賞の際に子どもたちに確認させることは、当時の音楽を取り囲む社会や環境についてであり、当時の人々がクラシック音楽だからといって生真面目におとなしくコンサートホールの客席に座っていただけではなかったことである。先のモーツァルトの手紙で記したように、ウィーンでもクラシック音楽を素直に楽しんでいたに違いない。もちろん事実は分からないが、そのように想像してみることは楽しい。

また、モーツァルトやベートーヴェン時代のコンサートでは、交響曲や協奏曲だけでなく、オペラから抜粋、室内楽、ピアノ独奏、歌曲といったさまざまなジャンルを混ぜ合わせてプログラムが作られたことが知られている⁴。推定するに3～4時間のプログラムにはなろう。

当時の人々がそれらの曲目すべてをきまじめに聴いていたとは想像しにくい。おそらく、聴きたい曲を聴きたいように聴いていたであろうし、興味のないジャンルであれば、席を離れたり、他人と会話したり、あるいは飲食していたかもしれない。それに、今でこそCDなどで音楽を繰り返し聴くことは当たり前だが、かつては、音楽との出会いは一回限りのものでしかかったことを忘れてはならない。聴衆は初めて聴く曲であってもそれを素直に楽しみ、作曲家は初めて聴く曲であっても聴衆が楽しめるものにしなければならなかった。その意味で、音楽を鑑賞する楽しみや喜びを伝えるには、まずこの時代の作品がいいのではないか。

話をベートーヴェンの交響曲第5番に戻す。コンサートで音楽を聴くことに慣れてきた聴衆であれば、ベートーヴェンの音楽には心から驚いたことだろう。初めて聴く曲でも楽しめるということは、ある程度、音楽のとりべき「かたち」について聴き手と作曲家の間で了解されている、ということの意味する。そのかたちは、各ジャンルの楽章構成、各楽章がとる音楽展開の約束事にはじま

⁴ 当時の具体的なプログラムや鑑賞の様子は、ヴァルター・ザルメンの『コンサートの文化史』（上尾伸也・網野公一訳）に詳しい。

り、規則的なフレーズ構造、調構造といった構造的なものから、響き（ソロとトゥッティのコントラスト、個々の楽器の特性、和音など）、書法（対法的書法、ホモフォニーやモノフォニーなど）、装飾的な音型やソリストの即興などさまざまであり、何かひとつ、ということはありません。交響曲の第1楽章が序奏で始まるという定型に慣れていれば、第3番や第5番の開始がいかに突飛なものであるかは明らかだが、現代人にはそれが分かりにくくなっているわけである。ついでながら、モーツァルト以来のピアノ協奏曲の定型に慣れていれば、ベートーヴェンのピアノ協奏曲第4番や第5番の開始には腰を抜かすに違いない。

当時の聴衆たちの楽しみ方を知ることで、現代のわれわれの楽しみ方も広がる。ただしそれには、当時の聴衆たちが了解していた音楽の「かたち」を知らなければならない。音楽はどのようにできていると楽しめるようになってきているのか。音楽を鑑賞する次の楽しみは、音楽の仕組みを知ることである。

その上で、なぜ交響曲第5番は「苦悩から歓喜へ」という音楽的な物語性が担われているのか、を考えることができる。まさにそれはフランス革命後の啓蒙思想の影響であり、ナポレオン戦争時代の反映でもある。当時の人々がどのような思いでフランス革命を見つめ、ナポレオンの活躍を見守ったのか。そのことがベートーヴェンの交響曲第5番にははっきりと現れている。作品が生まれたことを歴史の動きのなかに置いて聴いてみることは、学校教育における音楽鑑賞のひとつの意味になろう。

6.2 楽理的視点による鑑賞

6.2.1 西洋系音楽の展開原理

音楽の仕組みを知る聴き方を本論では「楽理的視点による鑑賞」と呼ぶことにしよう。俗に「音楽は言葉で表現できないものを表現している」と言われる。果たしてそうであろうか。筆者の考えでは、そういう要素もあるが、それだけではない。そもそもそのような考え方は、19世紀に入ってから音楽美学の側から提起されたものである。したがって音楽を今なおそのように考えるということは、19世紀的な聴き方から今も逃れられていないことを意味する。

楽理的視点による鑑賞で確認すべきなのは、西洋系音楽の展開原理と音楽がもつ音楽的意味である。まず前者の基本となるのが、「反復と変形」および「緊張と緩和」の相関関係である。われわれが普段馴染んでいる西洋系音楽は、なにもクラシック音楽に限ったものではなく、ポピュラー音楽やジャズ、ロックなど、旋律と和声（ハーモニーやコード）と規則的な拍節構造がある音楽すべての当てはまる。

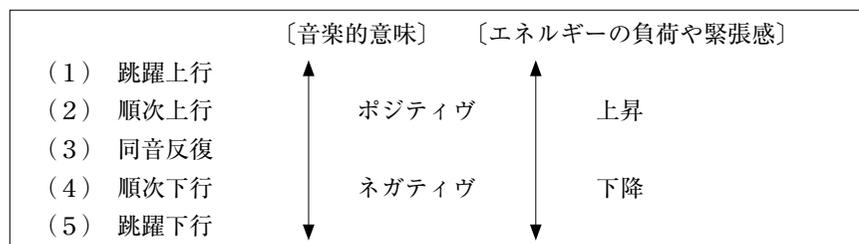
「反復と変形」については新旧の『学習指導要領』でも指摘されていることだが、その具体的内容についてはそれほど明らかではない。実際その実態は楽曲によって異なるし、ミクロな視点とマクロな視点でさまざまに起こる。重要な前提は、音楽は人を楽しませ喜ばせるためにあることであり、そのためには、人々に受け入れられるための分かりやすさをもっていないといけないことである。その原理がまさに「反復と変形」である。あるひとつの旋律は、聴き手に覚えてもらうために、同じフレーズを反復するのが基本となる。しかし、その反復がまったく同一のかたちで行われると、変化がないため音楽的には退屈なものになってしまう。そこで作曲家は反復させたら変形させる、というのが約束事になっている。言い換えると、音楽は常に聴き手に覚えてもらい理解してもらうことを求めながら展開し、常に飽きさせないように変形しようとするわけである。

こうした原理を言い換えたのが「緊張と緩和」である。音楽は常に展開してゆく。このとき、緊張は緩和に、緩和は緊張に向かうようにできている。先の反復と変形はその一例に過ぎない。緊張と緩和の関係は、1音符対1音符のミクロな関係から、和音対和音、数小節対数小節にはじまり、

楽節単位、セクション単位、楽章単位等々で起こる。本論では、ベートーヴェンの交響曲第5番の第1楽章を例に、音楽の展開原理を理解することの意味と楽しさを検討してみよう。とはいえ、音楽をかたち作るパラメーターは複雑であるため、ここではさらに旋律のみに限定して考えたい。

旋律は、音の高低がどのような音楽の時間軸に置かれるかによって作られる。旋律を分析する際に重要なパラメーターは、①音の高低、②拍節感、③フレーズ構造、④リズム、の4つである。まず、①の音の高低は次の図のように5つの関係しか存在しない。すなわち、同じ音を反復させる「同音反復」(図の(3))と、それを基準にして、音階音を順次上がる「順次上行」、跳躍して上がる「跳躍上行」、逆に音階音を順次に下がる「順次下行」、跳躍して下がる「跳躍下行」、の5つである。

【図】



単なる音の高低だが、われわれはそこに何らかの音楽的な意味を感じとる。ツッカーカンドルの言葉を引いた國安洋によれば「力動的質」ということになるが⁵、筆者なりに噛み砕けば、次のようになる。すなわち、音は上行すればポジティブな意味をもち、下行すればネガティブな意味をもつ。そして、跳躍して上行する場合、当然エネルギーの負荷は大きくなり、緊張が高まる。逆に跳躍して下行する場合、エネルギーの負荷は小さくなり、緊張は緩和する。

先に触れた「緊張と緩和」の原理からすれば、緊張した音程関係は緩和に向かい、緩和した音程関係は緊張に向かう。それが音楽の自然なカタチなのである。基準とした「同音反復」の場合は、力動的質からすれば、エネルギーは下行向きとみなせる。というのも、音楽は反復したら変形をもとめるのが自然であり、1音符対1音符の関係であっても、反復した同じ音は変化して緊張に向かうとするためである。1音符対1音符の関係で緊張に向かうということは、上行することにほかならない。

旋律の魅力はこれらの関係によって生じる。われわれはその意味を、たとえ言語化しなくても、間違いなく感じとっているはずである。音楽は言葉にならないものを表現しているのではなく、われわれが単に言語化することから回避してきたに過ぎない。作曲家も必ず音楽をかたち作るためのロジックをもっている。ただそれが言語化されなかつただけのことである。言い方を変えよう。音楽には音楽の確固たるロジックがある。作曲家はそのロジックを駆使し、音によって思考する。思考と言ってもそれは理念的な場合もあるし、単に聴衆を楽しませようとしている場合もある。音楽鑑賞の楽しみのひとつは、そのような音楽のロジックを言語化することである。

さて、以上の音の高低の原理から、音には本来向かうべき方向とそうではない方向があることが分かる。作曲者は、そうした原理に即して音を向かわせることによって、聴き手の期待感を実現させてあげるのであり、また逆にそれを裏切ることで、聴き手に刺激を与える。こうした「期待感の実現といい意味での裏切り」は、音の高低の原理に限ったものではなく、さまざまなレベルで仕

⁵ 國安1981:47。

組まれている。その関係性に気付けるかどうか。その意味で作曲家との知恵比べができるだろう。

続いて、②の拍節感について確認しよう。われわれが普段馴染んでいる西洋系音楽には、拍節感が内包されている。これも単純なことで、4拍子ならば「強・弱・中・弱」（もしくは「重・軽・中・軽」、以下も同様）、3拍子ならば「強・弱・弱」、2拍子ならば「強・弱」というエネルギーが内包されていることを意味する。旋律のかたちが意味するものは、この拍節感とも密接な関係をもっている。すなわち、強拍上に長い音符が置かれると安定し、自然に感じる。逆に強拍上に短い音符や、多くの音符が置かれると不安定になり、あるときは軽快な感じを与え、曲によっては、忙しく落ち着かない印象にもつながる。さらに旋律がアウトタクトで始まればポジティブな印象を与え、2拍目から始まればためらいがち印象を与える。こうした手法は本来声楽作品で用いられるものだが、器楽作品でもそのような印象が生じてくる。

それから③のフレーズ構造は、古典的な4小節フレーズのことを指す。旋律が分かりやすく覚えやすく歌いやすいためには、2小節の動機が2つ組み合わせられて4小節の小楽節を形成し、さらに2つの小楽節が2つ組み合わせられて大楽節を形成することが基本となる。通常、童謡や文部省唱歌のような短い楽曲は、こうした8小節の大楽節からできている。そして、古典派からロマン主義時代まで、多くのクラシック作品はこうした4小節フレーズを基本として組み立てられており、随所でそれらを壊すことで変化が生まれるようにできている。こうした効果に気付けると、音楽鑑賞の可能性が広がる。

最後に④のリズムである。ここでは具体的な現象として、付点のリズム、3連符、シンコペーション、などが挙げられる。これらの要素が音楽の拍節のなかでどのように活かされているのかは、旋律の魅力の大きな要素である。とりわけ3連符がもつ効果や意味については、しっかり認識しておくべきであろう。というのも、中世以来、3分割リズムと2分割リズムは音楽表現上の重要な対立項であり、音楽的效果や象徴的な意味を担わせるために、有効利用されてきたためである。

6.2.2 ベートーヴェンの交響曲第5番への応用

以上述べてきたのはあくまでも原理である。これを楽曲分析にどのように応用できるのかが重要である。音楽に起きている「緊張と緩和」の関係は楽曲によって異なっていることは言うまでもない。子ども向けの小さな歌とロマン派以降の楽曲とでは、「緊張と緩和」の関係のコントラストは大きく違う。小さな楽曲では、小さな楽曲に見合った抑制されたものさしによって「緊張と緩和」が目論まれている。その意味では、ロマン派以降のメリハリのはっきりした楽曲の方が分析しやすいことも少なくない。

ここではベートーヴェンの交響曲第5番の旋律の分析法を提案し、鑑賞の手がかりへの提言としたい。そもそもこの楽曲を構築する素材となっている、いわゆる「運命動機」について検討しなければならない(譜例参照)。

譜例 [a-1] が本来の運命動機で、それと比較するために作成したのが譜例 [b-1] である。楽譜上両者の違いは一目瞭然だが、ではどのような違いが意図されているのだろうか。つとに指摘されるように、[a-1]の「(ン・)タ・タ・タ・ターン」では冒頭の「(ン・)」が重要である。これによって奏者たちにとって呼吸が合わせにくくなるため、奏者たちは極度の緊張感が強いられ、それが実際の音となって反映される。

しかし楽理上は、それだけの説明では物足りない。根本的には、運命動機はなぜこのリズムであり、なぜこの音進行をとるのか、を明らかにする必要がある。それを説明するために情報を加えた譜例が、それぞれ右の譜例 [a-2] [b-2] である。[a-1] の場合、音楽の拍節感の観点でいえば、アクセントが内包されている音は、最初の音(1拍目の裏拍)ではなく、2番目の音(2拍目)である。

【譜例】

そこで [a-2] では () とともにアクセントを示した。それに対して [b-1] の場合、アクセントが内包されている音は、2拍目上にある最初の音である。したがって、[b-2] でも当該の音の箇所にも () とともにアクセントを示した。

実際には演奏では反映されないにしても、音にこのようなアクセントが内包されているとすれば、次に同音反復される3つの音にはどのようなエネルギーが生じているのか。それを示したのが、[a-2] [b-2] におけるクレッシェンド／デクレッシェンド(ディミヌエンド)の記号である。前者では、2番目の音にアクセントがある以上、3音に自然な音楽的表現を与えるならばクレッシェンドとなり、後者では1番目の音にアクセントがある以上、3音の関係がデクレッシェンドとならなければおかしい。

以上を確認した上で検討しなければならないのは、この3音の同音反復はなぜ3度下に下行しなければならないのか、という点である。音の高低の原理からすれば、同音反復した音は上行するのが音楽的には自然である。したがって、この運命動機の最大の特徴は、本来上がるべき音が下がっていることであり、音楽の原理に反した音進行が設定されることである。つまりこの動機には、極めてネガティブな意味が生じていることに気付かなければならない。

さらに筆者が本論で2種類の譜例を用意した意味である。[a] と [b] の2つの動機のうち、音が高より上がりたがっているのはどちらであろうか。言い換えると、3音の同音反復がクレッシェンドしている場合とデクレッシェンドしている場合では、どちらの方が、続く音が上行することが音楽的に自然なのか。それが [a] であることは言うまでもない。ベートーヴェンが設定したこの運命動機はそれほどまでに不自然な動機なのである。

では、そこまでしてベートーヴェンがしたかったことは何か。ここからはそれぞれの解釈になるが、間違いなく言えることは、このようなネガティブな音楽動機によって楽曲を構成しようとしたことであり、音の高低の関係がもつポジティブ／ネガティブな音楽的意味を最大限に駆使して全曲を構成しようとしたことである。

あとは、音の高低が交響曲第5番のなかでどのように生じているのかを観察するだけで、たくさん情報が得られるだろう。第1楽章では下行する音程が支配的で、上行する音程はそれに圧倒されてしまっている。また、上行するときは多くの音が用いられているのに対して、下行するときにはあっという間に下落していく様子がみてとれる。だからこそ、この曲の第1楽章は重々しく、息苦しい。第1楽章が「苦悶」を表現しているとわれわれが感じられるのは、このような音楽のロジックを無意識的かつ無自覚にわれわれが知っているからにほかならない。このほか、第2主題がどの

ようなかたちをしているのか、再現部におけるオーボエ独奏は何を意味しているのか、など問題提起をうまくすれば、音楽の仕組みがよくみえてくるはずである。

たびたび触れたように、この作品の全楽章では「苦悩から歓喜へ」の図式が音乐的に具現化されている。以降、第2楽章では憩いや憧れが、第3楽章では闘争と勝利への意思が描かれ、第4楽章では歓喜が訪れる。第4楽章も鑑賞教材としては非常に分かりやすい事例となるだろう。ここでは第1楽章とほぼ反対のことが起こる。すなわち、音は上行することを基調として楽曲が構成されており、それが音乐的に極めてポジティブな意味を生成させている。

このように、音の高低関係とそこに内容される音楽的意味、そして、そこにわれわれが感じとれる意味には密接な関係があることが分かるだろう。もちろん以上の分析は、いざするとなったら中学生にとっても難しいだろうが、音楽から感じとれる意味を明らかにする手がかりとして有効であると考えられる。少なくとも教師は知っておく分析法であろう。西洋系音楽の旋律はほぼこのロジックによってできあがっており、どんなにシンプルな童謡であっても、複雑なクラシック音楽であっても、この観点から分析できる。ただし重要なのは、反復と変形、緊張と緩和の関係は、それぞれの曲に適したものであり、見極めなければならないことである。単純な曲ほど、作曲家が用いた音楽的な仕掛けに気がつきにくい。

6.3 現代日本人としての鑑賞

最後に3つ目の視点による鑑賞について考察したい。ここには、なぜ現代の日本人が、鑑賞教材としてクラシック音楽を聴かなければならないのか、という根本的な問題が存在する。もしその回答が「ベートーヴェンの音楽には普遍性があるから」だとしたら、それは誤りである。われわれ日本人がベートーヴェンの交響曲第5番を美的価値を認め評価できるとすれば、それはイデオロギーの影響にほかならない。まさに日本人が受けてきた明治維新以降の西欧文化の流入と戦後教育の賜物と言わざるを得ない。こうした批判はすでに多くなされてきているし、それを繰り返したところで、新しい意味はもはやない。

われわれ日本人が日常的に西洋系音楽に慣れ親しみ、楽しんでいることは間違いない。そして、その背景には欧米文化を肯定的に取り入れ、そのような美的価値判断基準によって、その良し／悪し、好き／嫌い等を判断しているに過ぎないこともまた間違いない。「名曲」と呼ばれるような作品もまた、その楽曲そのものが「名曲」である音楽的理由を備えているからでもあるが、それと同時に、その楽曲を「名曲」にしてきた歴史があることも忘れてはならない。

ベートーヴェンの交響曲第5番はまさにその典型例である。本論で提案したいのは、次の4点である。

第1に、そのようなイデオロギーの存在を否定してもポジティブな意味は生まれないため、現代の日本人としてその作品の新しい魅力を積極的に見出してゆくべきだ、ということである。したがって、その背後にイデオロギーが存在していることは一旦ペンディングにし、音楽がもつ力を改めて見つめ直したい。ベートーヴェンの交響曲第5番が今なお音楽的な力をもっているとするならば、それは苦悩から歓喜へという構想が全人的な憧れの対象だからであり、それが音楽によって見事に体现されているからだろう。今なお勧善懲悪的なドラマが流行するのは、現実では不可能なことを虚構の世界では実現してみせてくれるからだ。同じように、音楽という現実的のようではない世界の中、そのような物語に憧れることができる。それが生きる力にもつながるのである。大事なことは音楽そのものがもつ「音楽的」な物語性であって、音楽や作曲家にまつわる物語性ではない。日常とは違うものに触れることができるのが、まさに芸術なのである。

第2に、音楽の力を見つめ直すためには、そもそも鑑賞とは何を聴き取ることなのかを捉えなお

【資料】

小学校

〔第1学年〕

- 「アメリカン・パトロール」 ミーチャム作曲
- 「おどる子ねこ」 アンダソン作曲
- 「おもちゃの兵隊」 イェッセル作曲

〔第2学年〕

- 「かじやのポルカ」 ヨゼフ・シュトラウス作曲
- 「出発」(組曲「冬のかがり火」から) プロコフィエフ作曲
- 「トルコ行進曲」 ベートーベン作曲

〔第3学年〕

- 歌劇「軽騎兵」序曲 スッペ作曲
- 「ポロネーズ」(管弦楽組曲 第2番 ロ短調から) バッハ作曲
- 「メヌエット」ト長調 ベートーベン作曲

〔第4学年〕

- 「ノルウェー舞曲」第2番 イ長調 グリーグ作曲
- 「白鳥」 サン・サーンス作曲
- ホルン協奏曲 第1番 ニ長調 第1楽章 モーツァルト作曲

〔第5学年〕

- 「管弦楽のための木挽歌」 小山清茂作曲
- 歌曲「荒城の月」、歌曲「箱根八里」、歌曲「花」のうち1曲 滝廉太郎作曲
- ピアノ五重奏曲「ます」 第4楽章 シューベルト作曲

〔第6学年〕

- 歌曲「赤とんぼ」、歌曲「この道」、歌曲「待ちぼうけ」のうち1曲 山田耕筰作曲
- 組曲「道化師」 カバレフスキー作曲
- 「春の海」 宮城道雄作曲

中学校

〔第1学年〕

- 雅楽「越天楽」 日本古曲
- 「春」(「和声と創意の試み」第1集「四季」から) ビバルディ 作曲
- 「魔王」 シューベルト 作曲
- 「モルダウ(ブルタバ)」(連作交響詩「我が祖国」から) スメタナ 作曲

〔第2学年〕

- 「アイーダ」から 第2幕 第2場 ベルディ 作曲
- 交響曲 第5番 ハ短調 作品67 ベートーベン 作曲
- 箏曲「六段の調」 八橋検校 作曲
- ※尺八曲「鹿の遠音」 作曲者 不詳
- ※小フーガ ト短調 バッハ 作曲
- ※「ノベンバー ステップス」第1番 武満 徹 作曲

〔第3学年〕

- 「アランフェス協奏曲」 ロドリゴ 作曲
- 長唄「勧進帳」(「旅の衣は…海津の浦に着きにけり」の部分) 四世 杵屋六三郎 作曲
- 「水の戯れ」 ラベル 作曲

すことが必要だ、ということ。実際われわれは、音楽の何を聴いて感動するのだろうか。その答えは、人それぞれだ、というほかないが、実際のところはひとりの人間であっても、曲の聴き方はその都度異なるし、1曲を味わっている最中であっても、同一の聴き方をしているわけでもない。つまるところ、すでに述べたように、同一の曲を聴いて、すべての人間が同じように感動することを前提に鑑賞することから、脱却することが必要である。学校教育においてクラシック音楽を鑑賞させて、何も感じない生徒がいてもまったくおかしくない。大切なのは、本当に何も感じなかったのか、ということだろう。学校教育における感想は、教員が求める回答を答えるところではない。

第3に、音楽が力をもつために重要なのは演奏であり、楽曲よりも演奏を楽しむ鑑賞を提言したいことである。複数の演奏を聴き比べてみることはすでに行われているだろうが、それは単に違いに気付きそれを指摘するにとどめず、それぞれの演奏の良さを見つけ、それによってさらに作品の新しい魅力の発見につなげてゆく。ベートーヴェンの交響曲第5番が初演されてから、すでに200年以上が経っている。これほどまで長く作品が生き延びてこられたのは、それを高く評価しようとするイデオロギーの存在が一方ではあるわけだが、しかし、この曲を200年以上も大切にしてきた人々の思いがあることも見逃してはなるまい。音楽に敬意を払い、演奏に敬意を払うことも大切なことである。そのためには生演奏で楽曲に触れさせたい。

第4は、本論の鑑賞教材の例にベートーヴェンの交響曲第5番を選んだことに関わる。旧の『学習指導要領』で提示された鑑賞教材としての共通教材は、『新学習指導要領』で削除されたとはいえ、音楽の教科書の鑑賞教材として今後も取り上げられ続ける可能性は少なくない。なぜそれが問題なのかをまず指摘しておきたい。その共通教材は以下の資料の通りである。なお、中学校の第2学年における「※」については、「下限の授業時数を超える場合には、学校の実態を考慮して、歌唱共通教材は3曲のうち2～3曲を、鑑賞共通教材は前半の3曲に加えて後半の※印を付した3曲のうち1～2曲をそれぞれ取り上げること。」と付記されている。

前ページの楽曲リストから、2つの傾向がみてとれる。ひとつは、クラシック音楽に親しんでもらおうという厚意なのだろうが、標題音楽に偏り過ぎている点である。音楽の喜びや楽しみを伝える楽曲がなぜ標題音楽でなければならず、なぜ具体的な音楽外の物語性や絵画性によって音楽を楽しませようとするのだろうか。もうひとつは、音楽の理屈を学ばせるという意図が露骨な選曲がみられる点である。具体的には、小学校第3学年の「メヌエット」や中学校第2学年の「小フーガ」がその典型例である。これを聴いて、果たして鑑賞する楽しみや喜びを感じるとでもいうのだろうか。またバッハとベートーヴェンという人選も気になるところであるが、要はそのような批判から逃れるために、共通教材が外されたのだろう。

ここで提言したいのは、音楽の楽しみを音楽外の要素とくっつけることで伝えなくてもよい、ということである。もちろん、小学生の早い段階では具体的なイメージと音楽が結び付いている方がよいであろう。しかし、それだけが音楽ではない。作曲家が純粋に音によって聴衆を楽しませようとした作品を選ぶことは有益だと思われる。

さらに主張したいのは、音楽鑑賞で大事なものは必ずしも作曲家の意図ではない、ということである。まずは自分にはどのように聞こえているのか、どのように感じているのか、という感性を育てあげることが音楽鑑賞の意義であろう。そして、音楽の聴き方や感じ方はさまざまであり、さまざまであることが音楽の魅力でありすばらしさであることを伝えることであろう。そのためには、教師自身が音楽のもつ力を知っておかなければならない。

7. さいごに

『新学習指導要領』の各教科の冒頭には、立派な目標が掲げられている。一例に、中学校第1学年のものを引用してみよう。「(1)音楽活動の楽しさを体験することを通して、音や音楽への興味・関心を養い、音楽によって生活を明るく豊かなものにする態度を育てる。(2)音楽表現の豊かさや美しさを感じ取り、基礎的な表現の技能を身に付け、創造的に表現する能力を育てる。(3)多様な音楽に興味・関心をもち、幅広く鑑賞する能力を育てる」。間違いなくこれは、学校教育においてのみ鑑賞し表現すればいい、と言っているのではない。学校を卒業し、大人になってからも、というニュアンスが込められているはずである。であれば、何のために音楽を聴くのかを、学校教育の音楽と触れあうなかで、しっかり伝えるべきだろう。

とかく学校教育における教科としての音楽は、表現に重点が置かれる傾向がある。もちろん、演奏あつての音楽、である。では、その演奏は誰が聴くのだろうか。その観点からしても、鑑賞のもつ意味は大きいはずである。しかしそのことの意味は、今なおきちんと議論されてきていないように思われる。「鑑賞」と言った時点で、すでにそこにはイデオロギーの問題が切り離せないし、クラシック音楽をきまじめに聴く態度に対しても多くの批判がなされてきた。だが高もはや開き直って、音楽を鑑賞する喜びや楽しみを子どもたちに伝えてもいいのではないか。

さて、本論でこのように声高に訴えることにどのような意味があるのか、よく分からない。ともあれ、文部科学省が学校教育に教科としての音楽を本当に必要と考え、鑑賞の重要性を認めているのであれば、まずは本気で人間や社会にとって音楽がもつ意味を考えるべきである。そして、音楽にとって本当に大事なものは何なのか、ということも。残念ながらそれを質したところで実りある回答が得られるとは思えないのだが。

参考文献

- 石原千秋 2004 『漱石と三人の読者』、講談社現代新書。
- 大崎滋生 1993 『音楽演奏の社会史：よみがえる過去の音楽』、東京書籍。
- 奥中康人 2008 『国家と音楽：伊澤修二がめざした日本禁断』、春秋社。
- 加藤善子 2005 「クラシック音楽愛好家とは誰か」、『クラシック音楽の政治学』、青弓社、pp.143-174。
- 國安 洋 1981 『音楽美学入門』、春秋社。
- 小林義武 1997 『バッハ復活：19世紀市民社会の音楽運動』、春秋社。
- ザスラウ、ニール 2003 『モーツァルトのシンフォニーⅡ』、磯山 雅(監修・訳)、若松茂生(訳)、東京書籍
- ザルメン、ヴァルター 1994 『コンサートの文化史』、上尾信也・網野公一(訳)、柏書房。
- スモール、クリストファー 2011 『ミュージッキング：音楽は〈行為〉である』、野沢豊一・西島千尋(訳)、水声社。
- 西島千尋 2010 『クラシック音楽は、なぜ〈鑑賞〉されるのか：近代日本と西洋芸術の受容』、新曜社。
- 増田 聡 2005 「『クラシック』によるポピュラー音楽の構造支配」、『クラシック音楽の政治学』、青弓社、pp.49-81。
- 森 佳子 2004 『クラシックと日本人』、青弓社。
- 文部科学省 2008 『小学校学習指導要領解説 音楽編』、教育芸術社。
- 文部科学省 2008 『中学校学習指導要領解説 音楽編』、教育芸術社。
- 若林幹夫 2005 「距離と反復：クラシック音楽の生態学」、『クラシック音楽の政治学』、青弓社、pp.214-242。
- 輪島裕介 2005 「クラシック音楽の語られ方：ハイソ・癒し・J回帰」、『クラシック音楽の政治学』、青弓社、pp.175-211。
- 渡辺 裕 1989 『聴衆の誕生：ポスト・モダン時代の音楽文化』、春秋社。

参考インターネット・サイト

旧学習指導要領（平成元年度改訂）＞小学校学習指導要領（平成元年3月）、http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/old-cs/1322235.htm（平成26年11月25日閲覧）

旧学習指導要領（平成元年度改訂）＞中学校学習指導要領（平成元年3月）、http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/old-cs/1322455.htm（平成26年11月25日閲覧）

現行学習指導要領＞小学校学習指導要領（平成10年12月告示、15年12月一部改正）、http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/cs/1320008.htm（平成26年11月25日閲覧）

現行学習指導要領＞中学校学習指導要領（平成10年12月告示、15年12月一部改正）＞第2章 各教科 第5節 音楽、http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/cs/1320120.htm（平成26年11月25日閲覧）