

修士論文

ロック・ミュージックと音楽教育：
自律性と他律性の二項対立を超えて

Rock Music and Music Education:
Transcending the Dichotomy between Autonomy and Heteronomy

指導教員：今田匡彦 准教授

国立大学法人弘前大学大学院教育学研究科
教科教育専攻音楽教育専修音楽科教育分野

06GP211 齋藤隆博

2008年3月 弘前大学

謝辞

本論文を執筆するにあたり、多くの方々にご協力をいただきました。ここに、心より感謝の意を表します。まず、日頃より暖かい御指導を賜りました今田匡彦先生に心から感謝致します。また本論文作成中、そして本論文を作成するまでの思考の間に、多くの方々のご指導、ご教示を賜りました。弘前大学音楽教員講座の皆様、学友の皆様、研究室の先輩・後輩の皆様にご心より感謝致します。また、本論に直接その内容が記述されている訳ではありませんが、本学で実施されている学部三年生対象の「Tuesday テューズデイ実習」にアシスタントとして参加し、その中で現場の印象から学ぶことも非常に多大なものがありました。弘前大学附属中学校の教員・生徒の皆様にも心より感謝致します。紙幅の都合でお名前を掲載することのできなかつたその他多数の方々からも、貴重なご指導、ご教示を賜りました。この場を借りて厚く御礼申し上げます。

目次

謝辞・・・2

目次・・・3

はじめに・・・5

第一章 問題の所在・・・6

1-1.ロック・ミュージックと学習指導要領の関係

1-2.従来の音楽教育の価値観とロック・ミュージックの関係

a.)大学におけるカリキュラム

b.)音楽とロック・ミュージックの整合性

1-3.ロック・ミュージックと音楽教育への展望

第二章 自律性『音楽と美』・・・20

2-1.精神的なもの

2-2.感覚的なもの

2-3.ロック・ミュージックと美

第三章 他律性『音楽と社会』・・・36

3-1.社会的関係性の中での美の位置づけ

3-2.社会資本

3-3.結論：音楽と社会

第四章 自律性と他律性の向こうに『ロック・ミュージックと音楽教育』・・・48

4-1.感覚美学の必要性

4-2.音楽教育における、音楽の在り方に関する一提言

Final Thoughts・・・56

参考文献・・・63

はじめに

ロック・ミュージックと音楽教育という題材は弘前大学教育学部卒業研究を作成するにあたって際にも選んだテーマである。その際には、ロック・ミュージックは西洋芸術音楽の反作用的存在である、と仮定した。つまり、作用・反作用の力学的根拠「作用に対し反作用は常に逆向きで相等しいこと。あるいは、2物体の相互作用は常に相等しく逆向きであること。」から導き出される関係的構図から、反作用であるロック・ミュージックは作用である西洋芸術音楽と同等の存在と考えたのである。西洋芸術音楽とロック・ミュージックとの間にある高等/低級の区別、優劣の差は社会による位置付けに過ぎないと、結論付けた。しかし、見返すと課題は非常に多く、ここに全てを挙げきれない程、未熟なものであった。未だもって未熟な身ではあるが、修士論文においても、ロック・ミュージックと音楽教育という題材を選ぶこととした。ロック・ミュージックの音楽教育における在り方を問うことによって、ロック・ミュージックが音楽教育にどのような影響を与えるかを考察していく。本論文では、その一考となるべく、出来得る限りの力を持って論証していくこととする。第一章ではロック・ミュージックを学校で取り扱う際の問題の所在を学習指導要領を切り口として検証する。第二章では、音楽美学の定義による美の位置づけを検証していく。第三章では、アドルノを範として、社会と美の関係性を検証していく。第四章では、アドルノの定義への反論として、感覚による美の享受というものを、スーザン・ソントグのキャンプの概念を中心に結論付ける。

第一章：問題の所在

1-1.ロック・ミュージックと学習指導要領の関係

中学校学習指導要領音楽科（1998）において、「表現教材は次に示すものを取り扱う。」と示されている。

「ア 我が国及び世界の古典から現代までの作品、郷土の民謡など我が国及び世界の民謡のうち、平易で親しみのもてるものであること。

イ 歌唱教材には、各学校や生徒の実態を考慮して、次の観点から取り上げたものを含めること。

- （ア）我が国で長く歌われ親しまれているもの
- （イ）我が国の自然や四季の美しさを感じ取れるもの
- （ウ）我が国の文化や日本語の美しさを味わえるもの」

まず、イについて考えてみると、ロック・ミュージックはその範疇に入るだろうか。「（ア）我が国で長く歌われ親しまれているもの」という観点から考察すると、例えば、The Beatlesの一連の作品群、The Eagles の『ホテル・カリフォルニア』、G S時代の『ブルー・シャトウ』等の我が国においても一種ポピュラー化した歌は一応その範囲内に収めることが出来そうである。（イ）、（ウ）に関しては、少なくとも、欧米のロック・ミュージックは判断基準から削除されるようだ。それでは、アについて考えてみると、「我が国及び世界の古典から現代までの作品、郷土の民謡など我が国及び世界の民謡のうち、平易で親しみの持てるものであること」という範疇において、ロック・ミュージックの入り込む位置は充分にあ

ると考えられるようだ。ロック・ミュージックも「我が国及び世界の古典から現代までの作品」の内には違いないであろうことは確かだろう。

それでは次に中学校指導要領音楽科（1998）における、鑑賞教材の設定についてみてみる。

「鑑賞教材は、我が国及び世界の古典から現代までの作品、郷土の伝統音楽並びに世界の諸民族の音楽を取り扱う。」

先ほど述べた通り、ロック・ミュージックは「我が国及び世界の古典から現代までの作品」に相違無いであろうから、ロック・ミュージックを学校教育の中で扱うことは、制度上照らし合わせてみる限りは、何の矛盾も浮かび上がってこないということになりそうだ。更にいえば、最近の教科書を見てみると、かつて私が高校生の頃に使っていた教科書には The Beatles の「イエスタデイ」や Michel Jackson 他の「ウィー・アー・ザ・ワールド」程度しかポピュラー・ソングは含まれていず、副次的な合唱用の曲集にこそミュージカルの歌「マイ・ウェイ」や松任谷由実の曲が載ってはいたのだが、今ではスマップ、スピッツに留まらず、ゴスペル、スピリチュアル、ディズニー映画や宮崎駿映画の歌等が、教科書本体に載っている。ポピュラー・ソングが紙面を埋めるようになった、ということが即ちポピュラー・ソングが用いられている、という問題とは別だとしても、音楽教育においてポピュラー・ソングがより身近な存在となったといえるのではないだろうか。

1-2.従来の音楽教育の価値観とロック・ミュージックの関係

さて、学校における音楽教育（ここでは本来、音楽科教育と述べるのが正しいのだろう

が、拡がりのある『音楽教育』への視野を閉ざしたくないので、敢えて、音楽科教育ということばを用いるのは控えさせていただきたい) の担い手達にとって、例えロック・ミュージックを学校において導入が出来るというように解釈が可能であるとしても、そのことが何らかの意味を為すのだろうか。

a)大学におけるカリキュラム

第一の問題は、我が国の音楽教育の担い手達はまず間違いなく、ロック・ミュージックを専門に修養してきた訳ではないということである。それは、私自身がそうであったように(私は現職の教師ではないが、その資格を有するものとして)、我々が受ける教員養成のプログラムとは西洋芸術音楽、つまりクラシックと少々の現代音楽、そして、日本や世界の民族音楽をその題材の中心とするカリキュラムの上で行われてきたものであるということである。したがって、音楽教員の基盤となるのは、クラシックを中心とした器楽・声楽・指揮、そしてソルフェージュ等の実技能力、音楽学・音楽理論・作曲・音楽教育学等の理論的能力ということになる。また、学習指導要領が背景とする音楽思想並びに音楽像も、西洋芸術音楽と深く結び付いている。今田 (2003、p.54-55) は次のように述べている。

『音楽』は普遍的な人間の営みであり、故に音楽は普遍語である、といった 19 世紀西洋社会に於けるリベラル・ヒューマニストたちの思想、西洋音楽の普遍性は、日本に於いてすら既に 100 年以上にわたり信仰されている。例えば、第二次世界大戦後日本の音楽教育の心理学的、哲学的支えとなったマーセルは、『学校音楽教育に携わるものは、全ての子どもたちに、音楽の持つ力と栄光を伝えることを任務として、日夜貢献しなければならない。』(今田訳) と述べている。また、1970 年以來一貫して美学研究の必要性を主張するリーマーは、『全ての芸術は、人間の本質的な感受性を経験、探究する方法として平等の機能を果

たす…全ての芸術は、感情表現の状態を理解すること、感情的な力（affective power）への反応などの普遍的な方法を通して、感受的経験を生み出す。』（今田訳）と述べ、19世紀西洋美学を非西洋圏の音響文化にも応用しようとする。…キリスト教を背景とするリーマーやマーセルの応用美学的教義は、日本の学習指導要領に於ける『音楽を愛好する心情』『音楽に対する豊かな感性』『豊かな情操』という音楽科の目標にも表れている。」

更に今田（1999b）は、マーセルやリーマーの音楽教育思想の背景には、19世紀ドイツの哲学者、美学者たち、ヘーゲル、ショーペンハウエル、ハンスリック、20世紀に於いてはランガーが影響を与えていることも指摘している。学習指導要領の理念と西洋（芸術）音楽の普遍性と云うものが結び付いているが故に、音楽教員養成のプログラムひいては音楽教育の目指す方向性というものが西洋芸術音楽と隙間無く手を取り合っている。西洋芸術音楽の中心性は何を引き起こすか。今田（1999b、p.54）は次のように述べている。

「ポップスの選曲に於いても学校唱歌、西洋クラシック音楽のクライオリティが働いている点など…より深刻な問題として考えなければならないことは、これらの学校音楽が…ロック、ポップス、民族音楽、現代音楽等、外部で実際に起こっている音楽現象、音楽活動から殆ど隔絶されている点にある。」

最近では、ロック・ミュージックをその中に内包するポピュラー・ミュージックの扱いに際しての取り組みも行われていて、様々な大学のカリキュラムにポピュラー・ミュージックを主題とする授業が取り入れられ始めてはいるが、それはあくまで副次的な位置付けによるものだろう。少なくとも、私の今在籍している弘前大学においては、ポピュラー・ミュージックを題材の中心として扱う授業は2007年現在行われてはいない。授業自体は存在するのだが、非常勤講師による集中講義である。そして、私は開かれぬまま、受ける機

会を逸したままに、卒業することとなった訳だが……。ここで釈明しておきたいのは、今述べたことは弘前大学及び文部科学省の体制やカリキュラムに対する責任を問いたいものでも、決して私の個人的な怒りの表明である訳でもなく、それこそがポピュラー・ミュージックを扱うということに対しての音楽教育における評価の現れであるというように考えられはしないだろうか、ということである。それは違う、といわれようとも、音楽教育においてポピュラー・ミュージック、ひいてはロック・ミュージックを巡る位置付けは決して上々ではない、ということはいえるだろう。そして、そのような状況の中で、教員のロック・ミュージックのリテラシーは全くもって不明瞭なものであるといえるのではないのだろうか。

b) 音楽とロック・ミュージックの整合性

第二の問題は、カリキュラムによる問題から派生するのだが、西洋芸術音楽の理論を中心とした音楽観が、構造上、音楽教育における音楽的思考のベースとなっている点である。ロック・ミュージックは理論的にも歴史的にも正統な手続きを踏んで西洋芸術音楽を受け継いだものではない。増田勇一（2004、URL）は次のように述べている。

「映画『スクール・オブ・ロック』の劇中でジャック・ブラックふんするニセ臨時教員がコドモたちにロック史を教える場面があるが、そこで彼が黒板に描いた音楽ジャンル相関図によれば、パンクからグランジ、ヘヴィーメタルからプログレにいたるまで、すべてのロックはカントリーもしくはブルースを根源とするものということになっている。で、これは映画的都合上のでっちあげなんかじゃなく、まぎれもなく事実なのである。もちろんヒトとヒトとの間に生まれたコドモとは訳が違い、ブルースとカントリーの私生児なんてなされたりもするロックというものが、本当にその双方を実の両親とするのかをDNA鑑

定みたいな方法で実証することは不可能だ。が、少なくとも歴史のなかでの両者の合体が「ロックの起源」として長年捉えられ定説とされてきたことは間違いない」

例えば、和声の問題からのみ考えてみても、ロック・ミュージックは西洋芸術音楽から和声を取り入れたのではなく、その理論的基盤は源流となるブルースとカントリーからであろう。但し見方によっては、その源流となるブルースとカントリー自体がブルー・ノート・スケール（ブルー・ノート・スケールにおいては長音階の第3音・第5音・第7音が半音下げられる。）というブルース独特の音階、そこから派生して基本フレーズとして他用され特徴となるブルー・ノート・ペンタトニック（ブルー・ノート・ペンタトニックとは長音階の第一音、第三音—半音下、第四音、第五音、第七音—半音下）や、カントリーのコード展開（とはいえ、基本的には所謂 I、IV、Vで出来ている）が和声のシステムそのものと密接に関わっているともいえるのだが（逆にいえば、まったく違うシステムともいえる）、取り入れ先という問題をいずれに解決しようとも、ブルースは移民として連れてこられたアメリカ南部の黒人達の伝統から成り、カントリー・ミュージックはケルト民謡等のヨーロッパの民謡の伝統から成っている。つまり、ロック・ミュージックは西洋は西洋でも民謡、そして非西洋の流れを汲む音楽の影響の下に生まれたものであり、西洋芸術音楽の礎の基に築かれたものではないといえるだろう。

1-3.ロック・ミュージックと音楽教育への展望

a)その意義—ロック・ミュージックと音楽教育—

ここまで述べてきて、疑問が残ってしまうのは、そもそもロック・ミュージックを音楽教育の中に導入する意義とは一体何か、ということだろう。西洋芸術音楽の価値観が中心

である中で、その区分から外れる音楽を導入するには説明が要る。例えば、邦楽に関してだが、その説明は、日本の伝統音楽を指導する上での注意事項を問う教員採用試験(2007、p.128)の問題の解答例に次のように記載されている。

「我が国の文化と伝統を尊重する観点から、日本の伝統音楽についての理解を深め、貴重な音楽的遺産を継承する基礎を養う。」

一般的な回答例だが、非常に明確な答えである。だから本質的に正しい、とはいえないとしても、何故、扱うか、という大義名分は通るであろう。それでは、ロック・ミュージックの場合、何故に音楽教育に導入するのかという問いに対して、どのような説明を述べるべきだろうか。中学校指導要領音楽科(1998)には次のことが記載されている。

「〔第一学年〕

1 目標

(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。

B 鑑賞(全学年共通、筆者)

ウ 我が国の音楽及び世界の諸民族の音楽における楽器の音色や奏法と歌唱表現の特徴から音楽の多様性を感じ取って聴くこと。」

ロック・ミュージックを導入する意味は「**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**」ということに拠るとはいえないだろうか。しかし、それだけでは、何故ロック・ミュージックに焦点を絞るのか、理由が見えてこないだろう。そこで、鑑賞ということばに注目してみることにする。鑑賞ということばは、非常に重要な意味を持っている。井沼(1979、URL)は、鑑賞を次のように定義している。

「鑑賞 appreciation とは、作品の持っている本質的な価値を認め、これを享受する行為である。つまり、作品の良さがわかり、これを味わい楽しむ行為であるといえよう。」

音楽教育において求められることの一つに、鑑賞する能力を育むことがある。ロック・ミュージックや他のポピュラー・ミュージック、クラシック、全ての音楽において、鑑賞の能力を育てる必要があるのではないのだろうか。その理由として、国安（1981、pp.2-3）が述べていることを引用する。

「我々のまわりを和洋古今の多種多様な音楽がとりまく・・・だが、この音楽の多様化に対して我々の音楽的志向のほうはどうであろうか。偏向がますます高じているのではなかろうか。・・・多様な音楽、例えば、破天荒な実験を敢行する現代の前衛音楽、十九世紀以前の各時代の芸術音楽、各国・各地の民族音楽、日本の伝統音楽、生まれてはたちまち消えてゆく各種のポピュラー音楽など——それらは各々異質の文化・異なった精神の所産であり、けっして等質であるとは言えない。そこに様式的統一性を求めてみても無駄であろう。現代の音楽の様相は様式的にはいわばカオスの状態にある。こうした状況にあって我々はこの多様な音楽を一つの耳で聴くことができるのであろうか。音楽を楽しむだけならばおそらく一つの耳で事足りるであろう。楽しむことにおいては、例えばクラシック音楽とポピュラー音楽との区別などは無意味だからである。だが、音楽に楽しみ以上のものを求めてその多様性に一つの耳で接しようとするならば、『趣味の無政府状態に陥らざるをえない。それ故、我々は自分の趣味に即して音楽を選択し、ロック・ファン、歌謡曲ファン、クラシック・ファンという形で自分の愛する音楽に傾倒する。そして我々は、その愛が深ければ深いほど厳しい拒否の精神をもってほかの音楽を斥け、その愛する音楽においてのみ自己の音楽意識を貫き通そうとするだろう。」

現代では、子ども達は、そして人々は、別に学校で音楽を学んだからという訳でもなく、音楽を聴いている。ロック・ミュージックも、歌謡曲も、クラシックも、CMやTVのBGMや街中に流れる音楽、若しくは自ら購買して買うオーディオレコードによって聴いているのである。小川（1993、pp.95-96）は次のように述べている。

「広告音楽はまず宣伝の音楽として私たちの耳もとで囁きつづける。しかし、同時に意図せざる結果として、視聴者の耳の訓練をしている。今の子供たちが初めてクラシック音楽に出会うのは、圧倒的に広告音楽を通してというのが多いだろう。…現代ではそれがクラシック音楽の原体験なのである。クラシック音楽だけではない。ロックもジャズも民族音楽も同じようにして耳に入ってくる。…この特異なサウンドスケープが私たちに与えた影響を指摘しておこう。…テレビに出演することにより、政治家も、映画スターも、歌手も、プロ野球選手も、みな横並びの『有名人』となってしまったのと同じように、様々な出自をもった音楽が、テレビの広告音楽の枠で流されることによって、横並びの状態となるのである。」

この状況は2007-2008年現在でも変わらないだろう。原体験のみならず、聴く、という行為は日常的レベルにおいて行われているのだろう。しかし、音楽教育が目指すのは「鑑賞する能力を育てる」ことである。ことこのように様々な音楽を耳にする機会が多い現在において、音楽教育にて「鑑賞する力を育てる」ということについて提言されるのは、「様式的にカオスの状態にある」現代の多様な音楽を「楽しむだけならばおそらく一つの耳で事足りる」ことから、脱却させることにあるのではないのだろうか。国安（1981、p.3）は続ける。

「しかし、我々の音楽的趣味がいかなるものであるにせよ、我々は多様な音楽の中で生きることを余儀無くされている限り、『一辺倒』にとどまっていることは出来ない。我々は『音楽の現在』をその多様性において理解せねばならない」

ロック・ミュージックはその、多様な「音楽の現在」の一群であることは間違いないといえるだろう。しかし、何故、本論文の主題がポピュラー・ミュージックではなく、ロック・ミュージックなのか。〈ロック・ミュージックを含むポピュラー・ミュージック〉、と私自身が述べているように、ポピュラー・ミュージックが対象でもよいのではないのかと考えられるに違いない。事実、これまでに挙げてきた論証ではロック・ミュージックの部分をポピュラー・ミュージックに置き換えても何ら齟齬が生じないであろう。しかし、ロック・ミュージック、というには一応それなりの理由がある。ポピュラー・ミュージック——つまり、ポピュラーという接頭語では書き表せない理由がある。それは次の理由である。ロック・ミュージックについてのホームページ『ROCKは演奏で決まる』(URL)の中にある記事を引用して、ポピュラー・ミュージックではなく、何故ロック・ミュージックなのかということを説明したい。

「そもそもロックとは何か。8ビート・スリーコードの音楽だけをロックというわけではなく、…一般的にロックとは無縁と思われるモンキーズやカーペンターズなども厳密にはロックに分類される。クラシックのようなロックもあれば、ジャズのようなロックもあり、それらは総じて『ロック』と呼ばれる。ロックだけが幅広い意味を持ち、世界のいたるところに浸透している。」

ロック・ミュージックはポピュラー・ミュージックの中で大きな位置を占め、スタイル、構造、〈社会的意味〉等、ポピュラー・ミュージックの存在の中で余りにも多くの位置を

占める存在である。ロック・ミュージックを主題とし、そこから辿ることでポピュラー・ミュージック、それだけではなく、ジャズや西洋芸術音楽、民族音楽に至るまでを展望することさえ可能な——少々誇張し過ぎではあるが——、一大スタイルである。ロック・ミュージックの多様さ、広地域性は特筆すべきものがある。例えばそれを表わすものとして、**Listen Japan (URL)** での定義をみて頂きたい。洋楽のロック/ポップ（これはポピュラー・ミュージックそのものを指すポップということばではなく、ポップ志向とでもいうべき商業的成功を第一とする志向やそういう志向を持ったアーティスト、作品を指すポップということば）欄において提示される様態である。

「アダルト・コンテンポラリー/ジャズ・ロック/ライト・ロック/モダン・フォーク/ブルー・アイド・ソウル/アダルト・オルタナティヴ/フォーク・ポップ/クラシック・ロック/AOL/アート/プログレッシヴ/ニュー・プログレッシヴ/ロック・オペラ/クラウト・ロック/ブルース&ブギー・ロック/ブギー・ロック/サザン・ロック/グラムハード・ロック/アシッド・ロック/インストゥルメンタル・ギター・ロック/インストゥルメンタル・ロック/ポップ/ティーン・ビート/シンガー・ソングライター/メタルオルタナティヴ・メタル/ニュー・ウェーブ・オブ・ブリティッシュ・ヘヴィ・メタル/ブラック・メタル/デス・メタル/ファンク・メタル/ラップコア/ポップ・メタル/プログレッシヴ・メタル/スラッシュ・スピード・メタル/グラインドコア/ドゥーム・メタル/ストーン・ロック/ジャーマン・メタル/北欧メタル/ルーツ/カントリー・ロック/スワンプ・ポップ/テックス・メックス/ケイジャン・ザディコ/フォーク・ロック/ポリティカル・ロック/ケルティック・ロック/ファンク・ロック/ジャム・ロック/ラテン・ポップ・テハーノ」

計 49 個に上る羅列をご覧頂いた訳だが、例えば、他のジャンル、ソウル/R&B ではど

うなっているだろうか。

「ディスコ／ファンク／ソウル／R&B／ニューオリンズ R&B／ネオ・ソウル」

計 6 個と非常に少ない。それでは、ラップ／ヒップ・ホップではどうなっているだろうか。

「エレクトロ・ファンク／オルタナティヴ・ラップ・ヒップ・ホップ / クロスオーヴァー・ラップ・ヒップ・ホップ／イースト・コースト・ラップ・ヒップ・ホップ／フォーリン・ラップ・ヒップ・ホップ／ギャングスタ・ラップ／ラテン・ラップ・ヒップ・ホップ／サザン・ラップ・ヒップ・ホップ／ウェスト・コースト・ラップ・ヒップ・ホップ／マイアミ・ベース／コメディ・ラップ・ヒップ・ホップ／G ファンク／ハードコア・ラップ・ヒップ・ホップ／ジャズ・ラップ・ヒップ・ホップ／オールドスクール・ラップ・ヒップ・ホップ／ポップ・ラップ・ヒップ・ホップ／アンダーグラウンド・ラップ・ヒップ・ホップ／ターンテーブルリスト・グループ／ターンテーブルリスト・ソロ／ミッドウェスタン・ラップ・ヒップ・ホップ／クリスチャン・ラップ／サバーバン・ラップ・ヒップ・ホップ

計 21 個、こちらはロック／ポップの約半数程、と健闘しているが依然及ばない。とはいえ、「ロック／ポップ」に分類されていない、ロックから派生した流れである「オルタナティヴ／パンク」も含めるとその差は歴然となる…。

「レトロ・ヴィンテージ／カクテル・ラウンジ／ガレージ・ロック・リバイバル／ロカビリー・リバイバル／サイコビリー／オルタナティヴ・メタル／オルタナティヴ・カントリー／ブリット・ポップ／ブリット・ロック／ドリーム・ポップ／スペース・ロック／ス

ロウコア／シューゲイザー／エクスペリメンタル／ノイズ・ロック／ポスト・ロック／ジ
ャパニーズ・ノイズ・ロック／プランダーフォニック／ハード・サイケ ゴス／インディ・
ロック&ロー・ファイ／ポスト・モダン・ポップ／バロック・ポップ／ローファイ／ホー
ムメイド／エモ／トウイー・ポップ・カドルコア（ネオ・アコースティック）／ニュージ
ーランド・ポップ／インダストリアル／インダストリアル・メタル／インダストリアル・
ダンス／パワー・エレクトロニクス・ノイズ／ニュー・ウェーブ／パブ・ロック／ニュー・
ロマンティック／シンセ・ポップ／パンク／スカ・パンク／カウ・パンク／ハードコア・
パンク／オールド・スクール・パンク／プレ・パンク／ライオット・ガール／パンク・ポ
ップ／ストレート・エッジ／メタルコア／Oi・ストリート・パンク／スケート・パンク／
ポスト・パンク／ノー・ウェーブ／ノイズ・ポップ／グランジ／ポスト・グランジ／グラ
ンジ・ポップ／パワー・ポップ／ジャングル・ポップ／ネオ・サイケデリック／モッズ・
リバイバル／スカ・リバイバル／サード・ウェーブ・スカ」

計 59 個、合計するとロックの系譜に分類されるものは 108 個にのぼる…鈍重になり過ぎ
たけれども、一つずつ見るのが嫌なほどに多いこの様相を観ていただければ、ロック・ミ
ュージックはポピュラー・ミュージックの中で多くの位置を占める一大ジャンルである、
ということがお分かり頂けたのではないのだろうか。少し、度を越えているのではないか
と思うほどに、細かく分かれている。様々に分けられる要因のひとつには、異種配合の作
用がある。ロック・ミュージックのキーワード辞典として製作された『ロックの冒険』（1992、
p.2）の序文にはロック・ミュージックの持つその取り込みの性質・様態を次のように記し
ている。

「ロックは生来のフットワークの軽さ、食欲さ、多情さで、どんどん異種配合する」

例えば、ロック・ミュージックとは何か——といった問題が挙げられる際に、既に見て頂いた通りに非常に細かく分化され、実態がよく掴み辛いもののように思えるが、それ自体が実態である。提示されるのは、ロック・ミュージックとは最早、様々な音楽と親和性を持って世界のいたるところに広がる一つの巨大なスタイルである、というものだ。それだけに、ポピュラー・ミュージックという語り口では抜け落ちてしまう問題がある…または、ポピュラー・ミュージックという語り口は広すぎる対象なのだ…。本論が「ポピュラー・ミュージックと音楽教育」ではなく、「ロック・ミュージックと音楽教育」であるのは、そういった事情からである。

b) 鑑賞する対象「美」の検証—本論の目的—

本論は決して自叙伝ではないが——ここで私の抱えた問題を挙げつつ、第二章へと進んでいきたい。ロック・ミュージックは私にとっての、ルーツであり、私の身体・精神のリズムと非常に密接に関わっているものである。中学一年生の時に始めて自ら音楽を「聴きたい」という衝動を持って聴いた The Beatles による原体験から今日に至るまで——The Who、The Clash、The Police、Pearl Jam、Ben Folds Five、Blur、Kula Shaker…ロック・ミュージックが私の音楽の中心にあった。私が西洋芸術音楽に興味を持ち始めたのは——幼少の頃にピアノを習ってはいたが——高校三年生の夏である。その後、教育学部の中学校教育音楽科で西洋芸術音楽を学ぶ中で、いつの間にか、私は二つの音楽を分けていたことに気が付いたのである。ロック・ミュージックと西洋芸術音楽の間に生まれた境界——その問題を生んだのは、音楽の聴き方、捉え方、つまり私自身に他ならない。身体化されたロック・ミュージックを剥ぎ取る西洋芸術音楽——いや、果たして本当に区別され、剥ぎ取られるものなのか。本論の目的は音楽に対する立ち位置、何を聴き、何を求めるか、すなわち鑑賞とは何かについての検証である。そこで問題となる概念は、美である。何故、

美が問題となるか、美の何が問題なのか、次章から検証していくこととする。

第二章：自律性『音楽と美』

音楽の美という問題について触れる際に、音楽美学という学問を無視して話を始める訳にはいかないだろう。音楽美学の歴史は古い。といっても、学問体系としてその歴史を扱うとすれば、美学の成立期である 18 世紀後半、クリスティアン・フリードリヒ・ダニエル・シューバルトによって書かれた「音楽の美学の構想 (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst)」において初めて述べられた音楽の美学(Ästhetik der Tonkunst) ということばが現れたときを学問としての美学の歴史ということが出来るようである。文献的に現存しているその思想の萌芽から辿るとすれば、古代アルカイック期 (紀元前六世紀) から遡る 2600 年超の歴史を概観することも出来るようでもある。しかし、本論文の目的は、美学の歴史を概説していくことには非ず、本項では、美学の中心的命題であるところの「美的体験」、それと対応する形で一等下に置かれた「感覚的魅力」について、エドゥアルド・ハンスリックとハンスリック以前に区分し、美、並びに「美的体験」とは何か、そして美学という学問分野によってその地位を下げられた「感覚的魅力」の関係性を例示し、ここに浮かび上がらせることを目論むものである。とはいえ、幾分か時代、魔術期、プラトン期、ルネサンス期、それに続くイマニュエル・カントの主張には論旨の必要上触れることになるが……。故、ハンスリックとハンスリック以前を区分して論述していくかという、神保 (1983、p.457) は次のように述べている。

『音楽美学』を表題に掲げた最初の本はシューバルトの遺書<音楽の美学の構想>だったらしい…その後、19 世紀半ばにハンスリックの<音楽美について>が出るまでには、ハント (Ferdinand Gotthelf Hand) の<Ästhetik der Tonkunst>、それにシリング<音楽美の哲学あるいは音楽美学への試論>が出ただけである。ハンスリック以後、音楽美学書は急

激に増え…」

また、ニコラス・クック（1996、p.22）は次のように述べている。

「今までよく、批評家たちは聴き手の創造活動の如何によって音楽と非音楽の区別を区別しようとしてきた、その先駆者の一人はハンスリックである。」

ハンスリックの登場によって音楽美学の動きが活発になり、また、ハンスリックによって音楽の在りようも規定され始めるようだ。従って、先ずはハンスリックが何をしたのか、見ていくこととする。

2-1 精神的なもの

音楽について考える際に切り離せないのは「美」ということばであり、その指し示す内容である。音楽体験、音楽作品というものを考察するに当たって「美」というキーワードは何処かしらから現れ、また、いつの間にか当初問題としていた筈の音楽の中心にあるようにも思える。——という、これは非常に不思議なことだし、本当にそうなのだろうか、と問われるに違いない。何故、音楽について考える際に「美」ということばが切り離せない、と私はいうのか、このことは非常に重要な問題であると思う。何故、そのように考えってしまうのか。「美」などというものを考えなくても良いだろう、とってしまうことは安易過ぎるとして、「美」が音楽から切り離せない理由は何故か、美とは一体何かということ考察していきたい。まず、美という項目が音楽を考える際に中心的な命題となったのは、19世紀半ばにハンスリック（1985、p.116）によって次のように提唱されたことが契機となっているようだ。ハンスリックは、「音楽芸術における唯一にして不滅なもの」を美として捉え、美を説明することこそが、音楽美学の中心命題であると考えた。その美とは一体

どこに存在するのか。

「作品の内奥に浸透し、この印象の特殊な力をその固有のオルガニズムの法則から説明する。」

作品の「内奥」、そして「特殊な力」という主題というものは、美の質が、精神的な作用であり、精神的な部分に美が存在するということを指し示す。神保（1983、p.448）は次のように述べている。

「ハンスリックは美の機関を想像に求め、想像によって把握される音の動的な結合形式に内在するものを音楽美とした。彼によれば音楽は『鳴り響きつつ運動する形式』にほかならない。音楽から離れた感情内容などは音楽と何の関係もない。音楽の内容を強いていえば、音の充実した形式そのものであり、内側の創造的精神によって満たされた形式である。このように彼は形式を理念によって裏打ちしており、形式と内容を分けずに一つとしてとらえている。要するに彼の主張の主眼は、音楽が自己目的的であり、自律芸術的であることだった」

ハンスリック（1985、p.137）はまた、芸術的なモメントとしてそのことを定義付けている。

「芸術的なモメントは精神から発して精神に向かうのである。」

ハンスリックによって提唱される音楽美学の基盤は、これらの、精神活動、芸術的なモメントが美（＝特殊な力であり、作品の内奥に浸透するものである）であるということ

前提とする展開にあるようだ。さて、ハンスリックは、「音楽から離れた感情内容などは音楽と何の関係もない」という主張をしているようだが、それは一体何を意味するのだろうか。感情は音楽とは何の関係もない、ということは、音楽において、ハンスリックは感情を否定しているのである。何故、ハンスリックが感情を否定したかという点、ハンスリック以前の美学では、中井 (2005、p.91) が述べるように、「芸術の領域は『感情』の自律の国であり、理論および道徳の世界とは別の王国である」として捉えられていたということに対する反証によるようだ。感情の理論の成立はプラトンとアリストテレスの時代まで遡る。当時の感情の捉え方について、中井 (2005、pp.100-101) は次のように述べている。

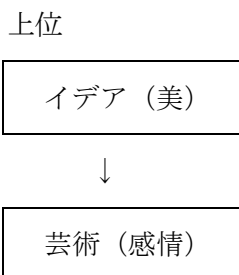
「プラトン、アリストテレスの時代では、感情の世界は理想（アレティア）の影像であり、第二、第三のものである彫像（ファンタスマ）の国であって、一つの動かないものの、はかない影であり、部分であった。その関係があたかも、一つの絶対的な不動のものの権威、力の下に隷属している奴隷のように、物と物との関係が、そのころの人の生きかたを反映し、また真とか美とかを考える際にもそれが影響したのである。一つの動かないもの、根底に横たわるものヒュポケイメノン『ヒュポ（下に）ケイメノン（置かれたるもの）』があって、あらゆるものはそれとヒエラルキアすなわち上から下に、定まった段階のような関係を保ち隅々までそれに属して離れない大体系をなすのである。…それは、あらゆるものの関係は身分的に不動で、階級があり、秩序があり、どのような関係の組み替えもゆるされないのである。…絶対的な『理想』と、それに隷属する『自然』、その中間の『人間』そこにこの人間の世界に、芸術の世界があるという考え方が奴隷制から宗教封建の千年の間、人々の解釈した美の世界であり、感情の世界の役割であったのである。」

これはプラトン哲学におけるイデア論的思考からくるものであろう。イデア論では、理想（アレティア）はイデアと看做され、芸術はその下位に位置付けられることとなる。イ

デアとは何か、プラトン(1965、p.210-211) は次のように述べている。

「① それはつねにあるものであって、生じることも滅びることもなく、増すことも減ずることもない。② ある面では美しいが他の面では醜いというようなものではなく、ある時には美しいが別のときには美しくないということもなく、これと比べれば美しいがあれと比べれば醜いということもなく、またある人々にとっては美しいが他の人々にとっては醜いというように、ここでは美しいが、かしこでは醜いというようなものでもありません。③ さらにまたこの<美>は、それを観得するものに対して、顔とか手とか、その他なんであれ、肉体に属するものの姿で現れることもないでしょうし、また特定の言説や知識の形で現れることもないでしょうし、またどこか他の何かのうちに、たとえば動物とか大地とか天空とか、その他何らかのものの中にあるものとして現れることもないでしょう。④ それは純粹にそれ自体だけで、つねにただひとつの相を保ってあるものなのであって、他の美しいものたちはすべて、次のような仕方でこれをわけもっている(分有, *metechein*) のです。すなわち、他の美しいものたちが生じたり滅びたりしても、かのものはそれによっていささかも増減することなく、またいかなる影響をも受けることがないのです。」

アイデアとは「①つねにあるもの」であり、「②常に美しいもの」であり、「③形になっているもの」ではない、ということがいえるようだ。アイデアの図式を描くと、次のようになる。



↓

自然（形）

下位

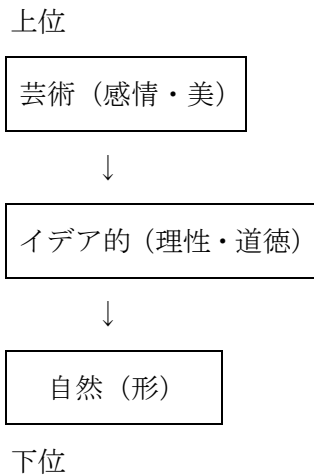
しかし、プラトンやアリストテレスの時代から進んで、ルネサンスの頃になると、イデア的世界観は一度問い直されることになるようだ。中井（2005、pp.102-103）は次のように述べている。

「宗教封建の根底を黄金の威力、金の利子の力、交換や金融の力が、足元から腐らせ始める。…感覚というか、常識的な勤が、屁理屈でかたまったいわゆる理性に対して、そろそろと優越をもちはじめるとは、この学問的な窮屈なヒエラルキアを自由な感覚的な常識でもってブツ壊してしまったのである。…フランチェスコ・パトリッチ（十六世紀）がいつている…『詩歌がすべて模倣であるという説には何らの真理がない。また模倣であるにせよそれは詩人の手のみに属するものではない。それはアリストテレスのいうようなものではなくて、いまだかつて何びとも指摘せず、いまだかつて人間の心の中に思い浮かべられたことのない、模倣以外の何ものかである。その発見は時間の問題である。何人かが真理を掘り当てて、明るみにもたらずであらう。』」

として、イデア的芸術論を批判する。そして、「感情の世界は理想（アレティア）の影像」というプラトンの思想に異を唱える。最終的には、感情による認識は、

「バウムガルテンはついに感情を持って『まさにあるべき完全なる感覚的認識』という（中井、2005、p.103）」

とされた。つまり、イデア的世界よりも上部に感情の世界があり、そこに美が存在する
と考えられたのである。図で示すと次のようになる。

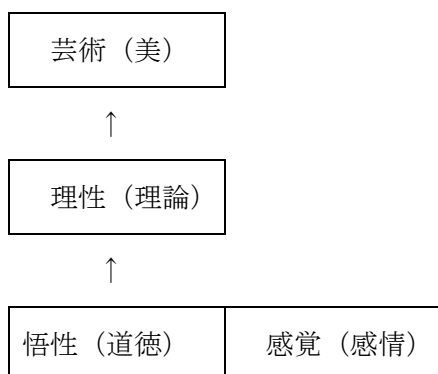


そしてその後が続く、イマニュエル・カント（中井、2005、p.103）においては、『『自然的認識』が感覚と悟性からなりたち『叡知界』が理性によって支配されうる』と考えられたようである。カントは前時代とは違い、感情こそが「完全なる感覺的認識」とはせず、プラトンとアリストテレスの時代に設定された「理論および道徳の世界とは別の王国である」ということに対し、感情もまた「認識能力」とであると発見し、感覚（＝感情）と、悟性（＝道徳）、理性（＝理論）とが認識能力としての意味で平行すると定義づけたようだ。それは前時代における、感情万能論とでもいう認識方法に対する見直し、すなわちニコラス・クック（1992、p.69）が述べるように、

「カントは『判断力批判』の中で——ダールハウスも言う通り懐疑的な形で——音楽はなるほど情動的に強く働きかけるが『思考的反省に余地を与えない』と述べている。音楽を反省的に捉えようとする試みにつきまとう困難も、一つには反省意識が言葉から成るその限界からくるものだろう。」

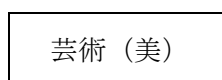
ということである。図式化すると次のように表される。

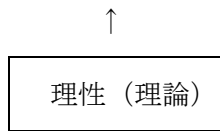
上位



下位

今一度整理すると、プラトンとアリストテレスの時期、第一の段階においては、「芸術の領域は『感情』の自律の国であり、理論および道德の世界とは別の王国である」とされ、感情はその上位にある、理論、道德の下位におかれていた。第二の段階であるルネサンス期には、芸術は「模倣以外の何ものか」とされ、感情は「まさにあるべき完全なる感覚的認識」とされた。すなわちそれは、芸術の領域はあくまで感情の領域ではあるが、理論および道德の世界の下位ではなく、感情の領域こそが最も重要である、とされたということである。第三の段階であるカントにおいては、感情もまた認識能力の一つだと発見され、悟性や理性と同等の認識能力であると見做されるに至った訳である。美の歴史は感情とともにあり、感情を何らかの形で位置づけてきたようである。しかし、ハンスリックは感情と美を切り離し、次のような関係図を示した。





隔絶



このことを一体どういう意味で捉えるべきなのか。国安（1981、pp.90-91）は次のように述べている。

「音楽とは何よりも先ず感覚的魅力の芸術である。そして、このこと自体は決して音楽の欠点ではない。感覚的魅力が我々と音楽との出会いのきっかけになる場合も少なくないし、この感覚的魅力に対して敏感な感受性をもつことが、音楽への愛を深める条件ともなるであろう。感覚的魅力を欠いては音楽は考えられない。…だが注意せねばならないことは、この感覚的魅力は決して音楽全体の芸術的質あるいは美たりえないことということである。…ところがこの両者を混同している人が少なくないように思われる。まず音楽における感覚的魅力は、音楽全体の芸術的質とかかわるのではなく、要素に結びついている。それは我々の心が、例えば楽器の音色、流麗な旋律、魅惑的な和声、快活なリズム、管弦楽が繰り広げるきらびやかな色彩などに囚われることによって生ずる。そしてこれらの魅力に対する特別な敏感さが感受性と呼ばれているので、音楽の感覚的魅力とはこの敏感な感受性に訴えかける力である。次にこの感覚的魅力は往々美と混同されるが、両者は異なった音楽の質である。」

ここで提示されることがらは、感覚的な要素、即ち、我々の五感、とりわけ音楽におい

てはその重要な要素である聴覚による体験から受ける感覚的魅力そのものは美とは呼ばないということである。美とは音楽が持つ成分、感覚的魅力ではなく、感覚的魅力から導き出される精神を指し示す。国安（1981、p.92）は続ける。

「享受と創作のいずれの局面においても音楽が精神的なものを否定した時、それは芸術から墮することになるであろう。そして音楽が感覚的なもののみを追求しようとするならば、それは当然の結果として『感傷主義』、『官能主義』および常軌を逸した『センセイションナリズム』に陥ってしまう・・・」

即ち、芸術的なモメント、美的体験とは、あくまで感覚的な魅力とは区別されるものだという考えが提示される。ハンスリックが切り捨てたかったもの、それは感覚的魅力によって引き起こされる感性の働き、感情というものであったのではないのだろうか。美とは何か、という問いは、感情ではなく、精神的なもの、精神にある、というように歴史的展開は示すが、果たして本当にそうなのだろうか。

2-2 感覚的なもの

それでは、美とは精神的なものである、という主張に際して切り離された、感覚的な魅力というものはどのような力と捉えられているのだろうか。渡辺（1989、p.26）は次のように述べている。

「オルペウスの神話以来、幾度となく語られてきた、音楽が病気を治したり、人の魂に働きかけて『改心』させてしまったり、という話に託された音楽のもつ『力』は、もっぱら人間の非合理的な領域に訴えるもの」

それはスーザン・ソントグ (2005、p.15) が、「芸術とは呪文であり魔術である——これが芸術の体験のいちばん始めの形であったに違いない。(たとえばラスコー、アルタミラ、ニオー、ラ・パシェガの洞窟絵画。)」と述べているように、感覚的な魅力というものは、超常現象的な魔術のような力を引き起こすものである。それでは、そこに思想、精神性は存在しなかったのだろうか。神保 (1983、p.448) は次のように述べている。

「最初期の音楽思想は、通常『音の魔術観』と呼ばれ、原始的心性に共通する所産とみなされている。これは音に対する神秘観というようなもので、その典型として、ダビデが琴を追い出した話とか、オルペウスが音の魅力を利用して妻を連れ戻したという話などがあげられるし、古代ギリシアのキュベレ信仰や、雨乞いに音を用いる未開人の行為などにも見出される」

音の魅力を利用して外部に働きかけ、行為を引き出すということは、人間の感情に訴えかけるということの意味するのではないのだろうか。つまり、「音の魔術観」において、音楽は感情との結びつきが深いものであるといえるようだ。しかし、私はそのような場合においても恐らく、精神的なものを求める人間の理性の動きが存在していたのではないだろうかと考える。ここで、一つの例を提示したい。古代ギリシャ以前のヨーロッパの芸術の一つに古代エジプトの美術がある。美術と音楽は区別されるべきであるが、美の在り方においてその本質を為す‘芸術の在り方’という意味で、フィクション小説ではあるが、古代エジプトの壮大なる建築物「ピラミッド」及び、付随する彫刻、絵画、副葬物諸々を制作したとされる「真理の場」を題材とし、ヒエログリフや残された遺物等の当時の資料を基に製作されたクリスチャン・ジャック (2005、p.39) の小説「光の石の伝説」の中において登場する古代エジプトの芸術家たちの中にも、主題は美術ではあるが、これまで述べ

られてきたような感覚的魅力と美的体験を区別する側面が描かれている。小説の中で、主人公である見習い絵師パネブに師匠シェドが色というものの意味を伝える場面である。

『これがなにかわかるか、パネブ？』『絵具だろう…固いからそのままでは使えないが』
シェドの顔色が曇った。『恐れていた通りだ…。やはりおまえの目は節穴だったな』…『絵具とはただの物質ではない…<色>を意味する<イウン>という言葉には<存在><肌><髪>という意味も含まれる。色によってこそ、生命の神秘が姿を現し、不動に見える石から、落ちつきなく動きまわる人間にいたるまで、あらゆる自然が動きはじめるのだ。砂の黄土色、椰子の光に満ちた緑色や春の畑の穏やかな緑色、空の澄み切った青色やナイル川の魅力的な青色、太陽の黄金の色をおまえはほんとうに見たといえるのか？そのようなさまざまな色の中にこそ、人々の気づかぬ秘密が隠されているのだ。』

美学による美というものの拠るところは正に、「さまざまな色の中にこそ、人々の気づかぬ秘密が隠されている」というものである。絵具はただの色そのものではない。そこには存在、肌、髪という精神的意味合いが含まれ、絵具は単なる色であることを超えた「秘密」すなわち精神的意味を持つ存在へと変貌される。小説の中においても、俗界の絵師と、真理の場という場にある高度な絵師の差異、模写と、主体的表現の別離が描かれている。しかし、話はそれに留まらない。これらの職人たちの美的観点と共に、魔術としての意味作用も並列して共存していることである。小説(2005、p.302)の中では次のように語られる。

「葬祭殿の建設を急がれているということは、ファラオは神殿の生み出す力を必要としている…」

これはフィクションに過ぎない、後世の産物である、といわれるかもしれないが、小説

内では、古代における芸術は魔術と精神と美とが混同して一緒になっていたことを示唆する記述に溢れている。それは恐らく、真実である。これまで見てきた通り、歴史的展開において、そもそも、美とは感情にある、と考えられてきた。それに対して、美は精神にある、とされたのは近世である。しかし、そうではなく、精神的な働きと感情の動きがないまぜになっていることこそが、美というものの真実なのでないのだろうか。美とは決して、精神的なもののみはその所在を負うものではなく、そもそも精神的な働きと感情の動きの両方に拠るものなのではないのだろうか。これらのことを踏まえた上で美を捉える活動、鑑賞という問題に触れるとすると、次のように考えることが出来るだろう。井沼（1979、URL）は次のように述べている。

「ハンスリック Hanslick [奥] は、彼の著『音楽美について』の中で、主観的・情緒的な鑑賞態度は作品の本質から遊離するものであり、病的な態度としてこれをしりぞけている。これに対してアンブローズ Ambros [奥] は、彼の著『音楽と詩の限界』の中でハンスリックの形式主義美学に反論し、詩的・情緒的鑑賞態度を主張した。ともあれ、鑑賞には精神的な面と感情的な面の両面があり、あるときには一方にウェイトがかかり、あるときには同時に作用するものと考えられる。」

次項ではロック・ミュージックと美の関連性について考えるのだが、それを考える際に、このことは問われることになるだろう。何故ならば、精神性が保障されるというのは、西洋芸術音楽であり、ロック・ミュージックではないからである。

2-3. ロック・ミュージックと美

前項の最後に述べたとおり、ロック・ミュージックには精神性をその根拠とする美的観

点は保障されない。従って、ロック・ミュージックを含むポピュラー・ミュージックにおいて、美学によって定義される美の雛形をそのままの形で導入することについて考える必要があるようである。それはどういうことかという、そもそも美学をその中に含有する音楽学が拠り所とした根拠によるものであるようだ。ジョン・シェパード並びにペーター・ヴィッケ（2005、p.87）は次のように述べている。

「音楽学は 20 世紀の後期までポピュラー音楽の研究には妥協せず、無愛想であった。それには二つの理由があり、まず、ポピュラー音楽は聖典の音楽よりも本来劣っていると推定されていたからだ。実際、『ポピュラー音楽』という用語は 19 世紀に、ドイツ音楽を中心とする芸術音楽の高等文化聖典を創造する政治の一部として生まれたのだった。…ポピュラー音楽排除の二番目の理由は、ポピュラー音楽には自明の社会性があつたからである。実際、ポピュラー音楽の社会的特性と社会的重要性は、高等文化批評の観点からすれば、本来劣っているものであることを証明するものである。しかし、劣った文化形式の進入だけではすまなかつた。ポピュラー音楽が学术界に持ち込まざるを得なかつた社会的様相が、一学問分野としての音楽学の基盤となっている自律的芸術形式という概念そのものに挑戦することになったのだ。換言すれば、もし音楽学がポピュラー音楽の社会的特性をなんとか知的に認めうるとすれば、音楽学は同時に、聖典の社会的解釈への道を開いたことになる。そうなると、聖典の音楽はポピュラー音楽と同様に社会的であるという可能性が明白になってしまい、聖典の音楽を優位としてきた前提が、致命的ではないにしても大きく傷つくこととなる。」

上記のポピュラー音楽排除の理由は、次の事実を指し示すのではないのだろうか。つまり、自律的芸術形式という概念形式の保全の為に、または、聖典の音楽の保全の為に、ポピュラー・ミュージックをその対称におき、それを下におくことで自律性が担保されてい

るという事実でもあったといえるのではないのだろうか。音楽学において、ポピュラー・ミュージックを扱うということによって、「聖典の音楽はポピュラー音楽と同様に社会的であるという可能性が明白になってしまい、聖典の音楽を優位としてきた前提が、致命的ではないにしても大きく傷ついてしまう」というのは、それを暗に示すものではないのだろうか。聖典の音楽、西洋芸術音楽が自律性を保っていたその隠れ蓑というものは、社会という存在から一見隔絶したかのような位置におき、社会という変数を音楽の考察の中に入れなかったことによって成立したのではないのだろうか。社会という変数を入れず、独自に覆われた境界線の中で、事物の自明性を成立させる構造を、我々の意識を囚われたものとしてしまうものである意味を持つものであるコモンセンスというキーワードを用いて、カルチュラル・スタディーズの大御所スチュアート・ホール（1977、pp.315-348）は次のように説明してくれる。

「まさに、コモンセンスの『自然発生性』、透明性、『当然性』こそが、さらにコモンセンスがその前提の探索を拒否している事実、変化や訂正に対するコモンセンスの抵抗、すぐに認識できるというコモンセンスの印象、コモンセンスの閉ざされた活動範囲、などが、コモンセンスを一度にしかも同時に、『自然発生的』で、イデオロギー的で、しかも<意識されない>ものにする。コモンセンスを通して、<事物の状態>を知ることは出来ない。発見できるのは、既存の機構の中で<物事がどこにうまく当てはまるのか>という事だけである。このようにして、コモンセンスの『当然性』のためにコモンセンスは一個の媒体として確立され、その媒体の中で、コモンセンスの前提と予測は、一見したところコモンセンスが透明であるため<見えなく>されている。」

西洋芸術音楽の自律性が保たれていたかのように考えられるのは、実はこのコモンセンスを通じた働きによって保護されていたからであろう。自律的美学は実際のところ、自律

によって保障されるのではなく、他律によって保障されていたのではないのだろうか。熊谷（1947、URL）は次のように述べている。

「彼の芸術的認識のありかたを規制するものは、彼自身の日常的・社会的な実践活動である。それゆえに、作品のイデーを決定するものは、作家のまた享受者の日常的なものの見かた・感じかた・世界観であると考えられる。が、それにしても、世界観は実践活動のありかたを制約するものであると同時に、実践と共に動くもの・変化するものと考えられねばならぬ。さらにまた、それは認識活動の拡がりと深まりとにおいて、絶えず微妙に変化しつつあるものというふうに考えられねばならない。同様にして、彼の芸術体験（認識活動）は、同時に彼自身の世界観をより高いものに組織し、彼の社会的実践に大きく作用するものとなるのである。芸術の意義は、社会的規模において考えられねばならぬ。にもかかわらず、芸術的体験が単に美的体験として考えられ、芸術的享受即美的享受であるとされているのは、人々が無前提に芸術の目的を美にあると考えていることに基いている。美の解釈学は、こうした一般の常識に照応するものをもっている。…現代の常識は、常識化された観念論にほかならない。そうした常識の支持、世論の支持において近代観念論美学の小集成としての美の解釈学は、美に対する一般の迷信をいっそう深いものにするにあずかって力あったものである。」

我々は、自律的美、芸術の意義に対して、コモンセンスの中で議論をせずに、社会的規模において考えねばならないということはいえるのではないだろうか。それはつまり、「芸術体験が単に美的体験として考えられ、芸術的享受即美的享受である」と我々が疑わず、「無前提に芸術の目的を美にあると考えている」ことに対する反省であり、本章の最初に私が提示した問題である。何故、音楽について考える際に「美」ということばが切り離せない、と私はいうのか。そのことを更に問う為にも、次章では、自律的に保障される美の観点か

ら、他律的に保障される美の観点、というものに視点を移動してみよう。

第三章 他律性『音楽と社会』

3-1 社会的関係性の中での美の位置づけ

前章では音楽を自律した存在として捉える際に、美の所在はどこにあるのかということ、つまり、美を何に求めるかという問題（精神的なものと感覚的なものの二項に分けられるということについての展開）を俯瞰した。引き続き、本章では美という問題が、音楽について考える際にそもそも前提とされ得るのか、ということについて、社会という変数を組み込むことによって検証していく。果たして、西洋美学の自律性はロック・ミュージックにも応用され得るのであろうか。その理由は、ロック・ミュージックにおいて、西洋芸術音楽と手を取り合う自律的美学が主張するような美の観念は、そもそも西洋芸術音楽の為に存在する、といって過言では無いからである。その例証は論を展開する中で述べていくとして、この命題は同時にもう一つの問いを提示する。つまり、美という問題はロック・ミュージックにはとり扱うべくもないということになってしまうのだろうかということである。ロック・ミュージックは自律的美学に拒絶されるのみで終わるのだろうか。それとも、自律的美学にも併合されるのか。他律的な観点から検証していく。自律的美学を用いて、ロック・ミュージックを含めたポピュラー・ミュージックを美学的な意味を含めて社会学的に批判したものの代表的な例の一つに、アドルノのポピュラー・ミュージック批判がある。アドルノは徹底的なポピュラー・ミュージック否定論者であったが、アドルノはポピュラー・ミュージックが経済に取り込まれ、美的体験が不可能になるということで、ポピュラー・ミュージックの音楽的価値を認めなかったようだ。増田聡（1997、URL）の考察を引用したい。

「アドルノの批判はまず、ポピュラー音楽の『構造的規格化 structural standardization』という契機に向けられる。ポピュラー音楽は、その全体構造がしっかり規格化されている。こうした規格化を何とか克服しようとしている場合でも、確実に規格化されている、ということ。構造的規格化は、様々な反応をも規格に納まるよう方向づける。ポピュラー音楽に耳を傾けるという行為は、それを販売促進しようとする人々によって操られる、というだけではなくて、この音楽そのものが持つ固有の本性によっても操られるのであり、その結果、自由で自律的な個人、という理想とは全く相容れないような、機械的な反応のシステムの中にかからめとられることになる。アドルノの論によれば、このようなポピュラー音楽の『規格化』は、文化産業の存続と繁栄という目的から必然的に要請されるものだ。サイモン・フリスの言を借りるなら、アドルノにとって、『芸術の美学的基盤とは、その実践的には役に立たないが、想像力を喚起する要素であり、現実に対するユートピア的な抗議である』。しかし一方で文化産業が商品として生産するポピュラー音楽は、自律的な個人を『大衆 mass』として量的に扱うために規格化されており、『想像力の基盤を墮落させ消費者を不能にするものなのである』

アドルノにとってみれば、ポピュラー・ミュージックは「想像力の基盤を墮落させ消費者を不能にする」ものであり、規格化され、「機械的な反応のシステムの中にかからめとられ」たものである。ポピュラー・ミュージックは、「文化産業が商品として生産する」ものであり、「消費者を不能にする」悪しき存在だという論旨である。具体的にはどのような形になるだろうか。アドルノ (2002、p.42) は次のように述べている。

「物心化の虜となり、文化財となった作品は、そのために本質的な変化を受けることになる。これらの作品は下落させられる、反可通の消費によってばらばらにされてしまうのだ。くりかえし演奏される数の限られた作品は…使い古されるだけではない。物象化はこ

れら作品の内部構造に及ぶのである。作品は、強調や反復などの手段によって聴衆の耳にたたきこまれる直送の塊となり、しかも全体の組織はこれらの手段になんのかかわりも持たないのだ。…音楽は物象化されるにつれて、疎外された耳にますますロマンチックにひびく。まさにこのことによって音楽は『所有物』となる。」

音楽は物心化され、「作品は下落させられる」とまで述べているのは、西洋芸術音楽のことである。ここでアドルノが指し示すのは、商品としての価値に隷属された音楽は、「強調や反復などの手段によって聴衆の耳にたたきこまれる直送の塊」となることによって、精神的な聴き方、つまりアドルノが云うところの「構造的聴取」を阻害する存在となる、ということである。アドルノ（2002、p.52-56）は続ける。

「音楽大衆の意識は、物心化された音楽相応のものである。彼らは型通りの聴き方しかできない。…当世風の聞き方が、退化した人間、幼児段階で発達のとまった人間のそれであるとりたいのである。音楽を聴くものたちが、選択の自由や責任とともに、音楽の意識的な認識を失っているというだけでなく、（昔からそれを持ち合わせているのは一握りの人間に限られていた）問題なのは、彼らがこうした認識の可能性そのものを頑なに認めようとしないことだ。…彼らはべつに子供らしいのではない。むしろ子供じみているというべきだ。彼らの幼稚さは、これから成長するもののそれだけでなく、むしろ成長を阻まれたもののそれだからである。…当代の大衆音楽が、大衆の心理生活のなかで演じている役割も、おなじく退化的であると言わねばならない。大衆音楽の犠牲者たちは…現在の神経症的な愚昧の状態にいわばとめ置かれている…流行曲と下落した文化財への同調は…大衆音楽と新しい聞き方とは、小児的な精神状態からの脱却を不可能とすることに一役買っているのだ。病気が前進を阻む役割を演じているのである。」

大衆音楽及びその「犠牲者」つまり聴き手達は音楽の意識的な認識を失い、「型通りの聴き方」しかできない、固定された聴き方をしていると述べている。国安（1991、p.72）のことばを借りれば、

「日常では我々は音楽を聴きたいように聴いている。それは個性的であるとして好ましい聴き方ともみなされている。しかし、これも美的享受とは無縁であるばかりではなく、我々の聴体験にとって決して好ましいことではない。聴きたいように聴くことは、聴きたいようにしか聴けないことを意味しているからである。これは耳の硬化であるあるいは偏向化であり、耳の暴力になりかねない。…多様な聴き方は聴きたいように聴くことではなく、音楽に即した受容である。ということは、藝術として音楽にはそれに固有の受容の仕方があることを意味している。」

ということを示し示すといえよう。アドルノが批判する社会の力を超越しないとした聴き方、この論旨の基盤となっていたのは、「構造的聴取」という聴取の態度であった。「構造的聴取」とは、アドルノが様々なタイプの聴取行動を定義する際に最上位に置いた用語で、アドルノ（1970、p.17）は、「音楽の構造を理解して聴取する能力」と定義している。構造的聴取の基盤とする美学的思想は、第一章の始めに述べたハンスリックが主張する「芸術的なモメントは精神から発して精神に向かうのである」という考え方と源泉を同じくするものであるようだ。大崎（1993、p46-68）は次のように述べている。

「アドルノが基盤とする厳格な音楽聴取は十九世紀、いわばハンスリック以降に整備された新しい、後期ロマン派の産物であった。そしてそれは音楽を E-Musik 真面目な音楽と U-Musik 不真面目な音楽を分別する契機となり、ここに正統的という音楽の本流が設定される。…この厳格な音楽の構造的聴取は音楽の本流における中心的なスローガンとなりこ

の聴取に耐えられない大多数の『音楽大衆』は U-Musik に流れ、そこで表層的聴取を続けたのである」

ここで、真面目な音楽とは西洋芸術音楽を指し、不真面目な音楽とはポピュラー・ミュージックを指し示している。真面目な音楽と不真面目な音楽との区別は構造的聴取を根拠とする受容の態度、すなわち美の受容の問題であるようだが、美という主題はここでも社会という変数を拒むものとしての役割を果たしているようだ。社会という変数を阻み、美を、西洋芸術音楽を、自律的な存在に見せかける。サイモン・フリス (1987、p.133) は次のように述べている。

「批評家が、『真面目な serious』音楽と『ポピュラー popular』音楽の間に描く区別はさまざまに異なるとはいえ、そこに共通して横たわっているのは、音楽の価値の源泉についての、ある仮定である。すなわち、真面目な音楽を重視するのは、それが社会の力を超越するからであり、逆にポピュラー音楽はそのような社会の力によって決定されるため（なぜならポピュラー音楽は『役に立つ』もしくは『実用的な』ものであるから）美的に価値のないものである、という仮定だ。」

フリスが提唱する、「社会の力を超越する」という前提によって真面目な音楽＝西洋芸術音楽はその地位を、優位性を保証され、逆に社会という変数の中にあるポピュラー・ミュージックは社会の力によって決定されるために美的に価値のないものである、というように看做されるのである。問題は明らかとなってきたのではないだろうか。ロック・ミュージック並びにポピュラー・ミュージックが下らない、美的に価値が無いとされる理由は、「社会の力を超越しない」という前提によるものである。しかし、社会の力を超越する、とされる西洋芸術音楽は本当に社会の力を超越するのだろうか。

3-2 社会資本

社会の力を超える、という仮定が、西洋音楽の社会における自律的な位置、若しくは、正統性＝聖典としての価値を保障する。ということは即ち、社会の力を超えないことが証明されてしまえば、これまでに述べてきたハンスリック、アドルノの論述はすべて一種の趣味、嗜好に過ぎない、といえるものとなる。社会の力つまり、社会の属し方（階級）によって文化―芸術（または非芸術）―との関わり方が規定されるという見解を持ったピエール・ブルデューの論を軸に見ていくこととする。ピエール・ブルデューは、文化資本という概念を用いて、文化と人との結び付きが社会の力によって決定されることを示した。文化資本の定義は次に詳しい。田畑（2004、p.107）は次のように述べている。

「ブルデューおよびパスロンの用語で、文化の持つ社会的な価値の側面、親から子へと相続される側面を強調した用語。例えば、流暢に標準語を話せること、クラシックピアノを上手に弾けること、といった技能は、学校教育や、就職活動や、その他社会生活の様々な側面において、有利であったり、敬意を表されたりするであろう。こうした技能は、家庭生活の場面を通じて、親から子へと受け継がれる場合が多く、文化資本をより多く持った家の子供はやはり有利な立場に身を置くことができる。ブルデューはこうした問題を『再生産』で論じている。また、文化資本は必ずしも金銭的な資産に比例するものではなく、経済資本は豊かであるが文化資本に乏しい人々も、経済資本はあまり豊かではないが文化資本は豊富な人々も、存在し得る。ブルデューはさらに文化資本の中身を、身体化された様態（話し方や立ち居振舞いなど）、客体化された様態（物としてのピアノや百科事典など）、制度化された様態（学歴や資格など）の三つに分類した。

所属する文化によって、我々の技能は左右されるというブルデューの指摘した文化資本の考え方は、正鵠を射ている。また、所属文化によって規定される点は、技能のみに留まらない。ピエール・ブルデュー（1990、p.118）は次のように述べている。

「芸術作品を獲得できるかどうかは…所有化対象である芸術が、親しみ深い個人的な所有物というかたちで存在しているような社会的環境に古くから属しているかどうかということによってもまた、決まってくるのである。」

芸術作品を獲得できる、ということを用い換えると、芸術作品に対する態度ともいうことが出来る。獲得するということ自体、獲得される対象があると前提すると成り立つのではあるが、その前提を仮定するとして、獲得する為の所作、リテラシーは彼の態度社会的環境に依存されるということである。獲得する為の資本は既に文化に内在されている、とブルデューは指摘する。アドルノが批判する、商品としての音楽の像と、ブルデューによって設定される資本としての文化（＝音楽）の像を捉えた際に、資本という形での音楽の在り方を問うことによってその隣接点が明らかになる。資本としての音楽の契機は、音楽の対象化（＝認識、意味づけ）がなされたことと密接に関わっている。細川（1981、pp.214-215）は、次のように述べている。

「音楽の対象化、それは P・カーペンター、H・H・エッゲブレヒト、C・ダールハウスらが議論した『作品』概念の誕生と深く関連している。そしてそれと同時に作る側での『作曲意識』の成立、聴く側での公開コンサートの普及、更に印刷された音楽としての楽譜の出版、『絶対音楽の概念』の成立などと切り離して考えることもできない。いつそれが始まったのかという問いは、視点によっていくらでも違った答えを用意できるだろうが、十九世紀にそれが頂点に達したことは誰しもが認めるに違いない。現代の物象化は、その『対

象化課程における一つの極端な段階である』のだが、十九世紀に範を求め得る『音楽作品』像は崩壊し……」

音楽の対象化の黎明期においても、自律的な音楽表現を意味する「絶対音楽の概念」に見られる、音楽の自律的価値の規範と、「公開コンサートの普及、印刷された音楽としての楽譜の出版」等の商品化は共にあったといえるだろう。その際にブルデューの文化資本の概念を組み込んでみると、自律的な音楽が音楽作品の価値を理解する或る文化の賜物、他の文化との切り離しであり、相当に文化に依拠するものである、という構図が立ち現れる。

3-3 結論：音楽と社会

アドルノやハンスリックが論拠とする「音楽作品」像は、正に十九世紀に範を求め得る「音楽作品」像であるが、それはアドルノが否定的であった、商品化の動きによって、崩壊しつつあるものである。現代では芸術は社会に隷属される。芸術が、社会に隷属される状況によって起こることを、フレデリック・ジェイムソン（2005、pp.118-119）は次のように述べている。

「芸術の哲学への解消は哲学の別種の『終わり』を含意する。哲学は社会生活のあらゆる領域に拡散、拡張し、それはもはや独立した学問分野ではなく、わたしたちが呼吸する空気そのもの、公共権と集団を構成するまさに実質となるのだ。言い方をかえると、哲学は無になるのではなく、すべてになることによって終わるのだ」

構造的聴取や精神的な美、というものは哲学と密接に結び付いている。精神性、社会の力を超越すると我々に見せかける美の力——西洋芸術音楽を根拠として行われる音楽教育

の美的問題はその力にあり、アドルノが主張するような構造的聴取並びにハンスリックが主張するような精神性をその聖典としてしまった場合、その精神性を抛り所にした「音楽」の設定がなされることとなり、必然的に高等—低俗または、あるべき姿といったものが仮定され、実在化することになる。つまり、音楽との良い接し方、音楽との悪い接し方、といったことが精神性を基盤に考えられるということだ。そこで示される音楽との良い接し方、アドルノが述べる構造的聴取、ハンスリックが述べる精神性を抛り所として美的聴取とは、エクリチュールの読解である。音楽を読み、理解すること、なのだ。音楽を読み、理解することそれ自体は確かに意味のある行為である。音楽を理解する、ということばが意味するもの——音楽美学も含めて、音楽学のような性質、ジャン・ジャック・ナティエ（2005、p.243）が述べるように、

「音楽学…音楽についての言語である」

また、福田及び神保（1983、p.442）が述べるように、

「いかなる音楽学的研究も、おそかれ早かれ『音楽とは何か』の問いに逢着せざるをえない、のみならず、作曲家、演奏家、聴衆も暗黙のうちにそれぞれ理想の音楽像を求めて、たえず『音楽とは何か』を問い続けているといえる。…すべての音楽学的研究にも一般の音楽的研究にも、『音楽美学的思考』と呼べるような思索への志向が潜在しているが、この萌芽状態にとどまる本質への問いを顕在化し、適切な言語の媒介によって本質を把握しようとする…音楽は本質上、価値的性格を有するのであるから、それを追求する音楽美学はおのずから芸術科学の1分野としての音楽学を越え出て、美的価値そのものを問う一般美学ないし哲学の領域に踏み込まざるをえない。とすると音楽美学はほとんど音楽哲学といってもよいことになる」

言語によって音楽を解き明かすこと、言語による理解、哲学という背景が音楽美学の基礎的な部分にあるようだ。だから、音楽を理解することと、美的享受は同一である、といった論法が成り立つ。ジャン・ジャック・ナティエ (1996、p.215) は次のように述べている。

「分析はつねに何らかの人間によって行われている以上すべて何らかの歴史や文化と関わりをもっている。しかも、それは分析者が抱く何らかの<アプリオリ>によっても方向付けられている。それはベントが『新グローヴ音楽辞典』の文析の項で述べているような<アプリオリ>のことである。つまり『音楽の性質と機能について分析家が抱いている考え』や『その根底に横たわる分析家の美的な態度』のことである。」

音楽の分析をする、構造を理解するといったことは、アプリオリと常に結び付いている。しかし、分析は、本当にアプリオリを明らかにするのだろうか。分析はあくまで分析に過ぎず、つまりは音楽におけるサプリメント——つまり一つの処方箋、道具に過ぎない——のようなものなのではないのだろうか。ジョン・ペインター (1994、p.266) は次のように述べている。

「分析とは、音楽をつくるための処方箋ではない。分析することによって完全な芸術作品をつくったり、判断の間違いを避けることもできない。音楽は決して数学の問題を解くようなものではない。」

分析、つまり理論といったものは、あくまで音楽における一要素にしか過ぎない。かくて、音楽聴取に至っては、音楽聴取そのものなのではなく、音楽聴取における一態度、一

要素にしか過ぎないのである。芸術における分析の優位性・自律性は、まやかしである。そして、既にそれは崩壊しつつある。フレデリック・ジェイムソン (2005、pp.118-155) は次のように提示する。

「崇高すなわち近代の機能、つまり芸術の半分の機能は理論によってのっとられてしまう。しかしそれでも芸術のもう半分、すなわち美が生き残る余地はのこされ、〈美〉は近代の生産がしだいに枯渇するときにあつて文化的領域をおおってしまうのである。それはかつて近代的崇高があつた場所に美と装飾が回帰することであり、芸術が絶対的なものへの探求を、また真実に対する資格の主張を放棄し、芸術がまったき快樂と欲求従属の源として再定義されることなのである。理論と美は両者ともあの「芸術の終わり」すなわちポストモダンを構成する要素なのだ。…文化と商品化があらゆる領域——例えば政治や経済——へと大きく拡張し…そのような領域は近代の日常生活においては正当なことに文化や商品化とは差異化されていたものなのである。このポストモダンの巨大な脱差異化運動は、さらにべつの言葉でいえば、これらの境界線を消し去ってしまったのだ (…それは経済的なものを多数の文化形態へと変換すると同時に、文化的なものを経済的なものにしてしまうのだ。) …文化領域そのものが拡大し、市場社会と完全に重なりあうようになり、文化的なものはもはや以前の伝統的もしくは実験的形式にかぎられず、日常生活そのものにおいて消費されるのである。たとえば買い物、職業的活動、さまざまな、特にテレビによる余暇の諸形態、市場のための生産とそれら市場生産物の消費など、実際日常のもっともひそやかな壁や細部において。いまや社会空間は完全にイメージ文かに浸透されている。…かくして、美的なものの閉鎖空間も以後は十全に文化的な文脈へとひらかれる。そこから生じるのが『芸術作品の自律性』や『美の自律性』といった概念に対する、ポストモダニズムたちによる批判的な攻撃なのである。…実際、厳密に哲学的な意味では、この近代の終わりはまた〈美〉、もしくは美学一般の終わりも意味するはずだ。というのも、〈美

>や美学があらゆるものをおおってしまう場合、すなわち文化の領域が、あらゆるものがある程度文化変容をこうむるくらいにまで広がっている場合、<美>（のみならず文化そのもの）の伝統的な特異性もしくは『特殊性』は必然的にかすんでしまうか、完全に失われてしまうのだ。」

ここで、新たな美のモードが必要になる。自律性、哲学といった精神的な価値の自明性が失われた以上、平地と化した音楽文化の中で、何をキーに音楽と立ち向かうべきだろうか。ここで、ハンスリックが自律的音楽を主張する際に切り離れた、音楽の持つ力のもう一つの側面、感覚的魅力について見直してみたい。

第四章 音楽教育と美的パラダイム

4-1. 感覚美学の必要性

音楽享受において、精神的な美、そして構造を理解するという行為は、実はサブリメントに過ぎないのではないのだろうか。という仮定が為されるならば、音楽享受には何が重要なのだろうか。そこで今一度思い返して欲しいのは、精神的な美によって自律美学から追い出された、感覚的な美である。さて、重要なことは、我々の感覚自体、音楽を感じることなのではないのだろうか。ニコラス・クック (1992、p.227) は次のように述べている。

「少なくともアルトゥール・ルビンスタイン Arthur Rubinstein の証言は…物語っている。彼によれば『理解するという言葉を音楽で使ってはいけない。理解されるものは何もない。私にとっては音楽は感じられるものでなければならない。』またイゴール・ストラヴィンスキーもほぼ同じ言葉を用いてこう言っている。『私は生涯音楽の一小節たりとも理解した覚えはない。むしろ私は音楽を感じたのである。』」

ここでもう一度、精神と対義され、精神によって美と切り離された感覚面に着目をする。そこで注目したいのは、ソントグ (2005、p.434) が説明している『キャンプ』の概念である。キャンプとは、

「一般論から始めると、…一種の審美観である。それは世界を芸術現象として見るひとつのやり方である。このやり方、つまりキャンプの見方の基準は、美ではなく、人工ない

し様式化の度合いである。…様式を強調することは、内容を軽視することである。あるいは、内容については判断を下さない態度をとることである。」

キャンプの概念がもたらす結果は何か、高橋他（2005、p.462）による説明を借りれば、

「キャンプという言葉が示した感性や感覚は…B級映画や劇画やある種のロック音楽が旧来の『高級』な芸術と同様な市民権を得たこと、『汚なづくり』のファッションがかえってシックなものとしてもはやされることなど」

ということになる。キャンプ的趣味においては、我々の感覚が捉える、装飾（様式）に注目がされる。つまり、ソントグ（2005、p.436）が述べるように、

「衣服、家具、視覚的装飾のあらゆる要素といったものは、キャンプのなかでも大きな割合を占めている。なぜならキャンプ芸術とはしばしば装飾的芸術のことであって、内容を犠牲にして、見た目の肌合いや感覚に訴える表面やスタイルなどを強調するもの」

であるからだ。ソントグ(2005、pp.432-433)は、次のように述べている。

「私は感覚を話題にしているにすぎないが——しかもその感覚がやっつけのけることのなかには、真面目なものを取るに足りぬものに変えるということがある——いま述べたのは重大な事柄なのである。たいていのひとは、感覚とか趣味とかいうものは純粹に主観的な好き嫌いの領域のことだと考えている。つまり、理性の支配を受けない、主として五感に関わる不可思議な魅力の領域だということである。こう考えるひとびとも、趣味についての考慮が、他人や芸術作品に対する自分の反応を決めるうえで一役買うことは認めている。だ

がこういう態度は単純すぎる。それどころか、何も認めないよりももっと悪い。趣味能力を甘く見ることは、つまり自己を甘く見ることである。なぜならば、趣味は人間の自由な——つまり機械的でない——反応のすべてを支配しているからだ。これほど決定的なものはない。趣味には人間に関するもの、視覚的なもの、情緒に関するもの——さらには行為に関するもの、道徳に関するものなどがある、知性もまた実は一種の趣味である。すなわち、それは観念についての趣味なのだ。…趣味には体系も具体的な裏づけになるものもない。しかし、趣味の論理とでも言えるものならばある。すなわち、ある趣味の根底にあってそれを支えている終始一貫した感覚である。感覚は、まったくというのではないが、まずほとんど口に出しては言えない。」

精神的な美を前提とした鑑賞とは違う、音楽を感じる鑑賞、感覚的な美を前提とした音楽への立場が現れる。「趣味は人間の自由な反応のすべてを支配している」のであり、「まずほとんど口に出しては言えない」我々の感覚、「理性の支配を受けない、主として五感に関わる不可思議な魅力」である。つまり、理性とともに発展した音楽美学の、精神的な美への方向性を持つ音楽との接し方ではなく、美を捉える鑑賞から、美を感じる鑑賞への転換である。エリック・ブロム（1977、pp.697-745）は次のように述べている。

「感覚の境界を漂うような感じ、何の意識的努力も無く音楽の印象に身を委ねること。我々は鋭敏かも知れないが疲れている。その我々の心を音楽以上に捉えてくれるものはなかろう…しかし、音楽とて我々を完全に無柳から救い出せない。だがひとたび倦怠感から解放されれば、その印象は忘れ難いものになる。おそらく確たるものはなく、あるいは残り香のようなものだけである。それでも何か気を引くものがずっと残り続ける。演奏会にいる自分を発見するのは幸せである。それはまた後日思いがけない形で、おそらくはまたそれだけに大きな幸せとなって戻ってくる。唯一厄介なことに何気なく聴くことは教えら

れない。それは稀にしか来ぬ喜び、感謝して受け入れるべき神の賜物だが、そう何度も望めるものではない。どうあがいてもかなえられるようなことはほとんどなかろう。」

「何の意識的努力も無く音楽の印象に身を委ねる」こと、音楽を感じることに、精神ではなく、感覚への態度を持って音楽聴取の在り様から音楽教育における音楽の在り方を問う。

4-2 音楽教育における、音楽の在り方に関する一提言

だからといって、精神的な美はまやかに過ぎない、我々の意識を狭めてしまう諸悪の根源でしかない、といってしまうのは極端過ぎるに違いない。とはいえ音楽教育において、精神的な美、音楽を理解すること、をその土台とする鑑賞教育は、様々な弊害を生み出すのである。ニコラス・クック（1992、p.213）は次のように述べている。

「クリックモアは、ウィング標準音楽知能テストで高得点を取ったある学生が自分の習った音楽教師についてこう語った例を挙げている。『彼はよく曲を分解し、各楽章の構成を説明してくれた。僕はこんなやり方は大嫌いだった。音楽を聴く時は黙っていて欲しいし、曲を分解したり分析したりしないで欲しい。そんな押し付けがましい教育のために僕はクラシック音楽嫌いになってしまった。』きっとこのような学生なら、マックス・カブランが二十年以上前に『詩や絵画と同じように音楽を若者に教える場合、教師の介入は最低限に止めたほうがいい…という古めかしくも括弧とした信念』に賛成するだろう。」

音楽を聴きたい、感じたいという彼の欲求は教師の一方的な音楽との接し方の強要によって阻害されている。音楽を静かに聴きたいという彼の欲求はごく普通の感情であろう。彼は音楽を聴きたかったのだろう…。しかし、教師によってクラシック音楽を分析するこ

とを学びながらもクラシック音楽が嫌いになってしまうとは、悲劇である。例えばこれが我が国であったら、中学校学習指導要領音楽科（1998）第二学年に示される、

「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・関心を高め、音楽によって生活を明るく豊かなものにし、生涯にわたって音楽に親しんでいく態度を育てる。」

「生涯にわたって音楽に親しんでいく態度」を確実に阻害することとなる。音楽を理解するという態度は確かに重要である。だが、ニコラス・クック（1992、p.204）が述べるように、

「技法分析がそれなりに興味深くチャーミングで美しくさえある音楽構成面を明らかにしないと言うのではない。しかし分析の場合問題なのは音楽的な美ではなく、音楽学的な美なのである。」

ということである。楽曲分析でおこなわれているのは音楽美の享受ではなく、音楽学的な美の享受である。「音楽学的な美」と「音楽的な美」がある、ということは重要である。音楽学的な美とはつまり、構造を理解することによって得られる、精神的な美の観点である。しかし、それは決して音楽的な美ではない。音楽的な美はむしろ、我々の感覚の方にある。我々が見出さなければならないのは、音楽の肌理、我々が感じる音楽そのものである。それはつまり、今田（2007、p.7）が引用する、「ブゾーニが云うところの＜sonorous air：鳴り響く空気＞」であり、その背後に隠された構造であるとか、意味であるとか、精神であるとかではないものである。音楽の肌理とは何か。今田匡彦（2007、p.10-11）は次のように述べている。

「バルトは云う。『<きめ>とは、歌う声における、書く手における、演奏する肢体における身体である。私が音楽の<きめ>を知覚し、この<きめ>に論理的な価値を与えても（それは作品の中にテキストの存在を仮定することだ）、私は自分のためにまた新しい評価表を作ることはできない。その評価は、多分、個人的なものであろう。なぜなら、私は、歌う、あるいは、演奏する男女の身体と私の関係に耳を傾けようと決意しているからである。そして、この関係はエロティックなものであるが、全然<主観的>ではないからである（耳を傾けるのは、私の中の、心理的<主体>ではない。主体が希望する悦楽は主体を強めはしない—表現しない—。それどころか、それを失うのだ）。』肌理、つまり様式をもつことばが芸術である理由は、なにも表現せず、説明しない、<鳴り響く空気>であるところの音楽が、芸術である理由と、まさに一致する。肌理を創るのは、身体であり、知覚する個人は、心理的主体、Aがこう表現するのは、Bという文脈によるのだ、といった主観的解釈を持たない。肌理も知覚も何も表現しないのである。…すぐれた芸術は、ジャンルを問わず、この肌理、という普遍項を持つ…ユニークな雰囲気、洗練された様式は、隠喩、或いは、意味作用として、言語により説明されることはない。」

肌理とは、解釈や構造とは違い、何ら意味を持たず、何の意味も持たない、我々の身体に根ざした感覚である。また、加藤（2001、URL）は肌理を次のように述べている。

「バルトの最も根本的な動議…pheno-song と geno-song の違い、すなわち、音楽経験において意味が関与する側面と、意味が現れる以前の側面…この原理を用いて、我々の様々な音楽経験を再検討してみよう。我々はポップ音楽においては、歌唱の声質や唱法のかなりの部分を、意味の媒体として経験しているのである。つまりバルトの分類で言う、pheno-song である。しかし、もちろん我々はポップ音楽の全てを pheno-song として経験しているわけではない。ビリー・ギボンズのギターは、それがブルーズ・ロックの典型的

な音色である事とか、かつては対抗分化の象徴でもあったオーヴァードライブ・トーンという『意味』とともに、灼熱した 12A7 型真空管であるとか、メイプルやマホガニーのギター材のしなりや軋み、プラスチックのピックと人差し指の爪が絶妙な角度とタイミングで弦にぶつかる感触などを、我々に経験させるのである。…我々は「声の肌理」という概念を、我々が扱う問題、すなわちありとあらゆる音楽経験、に適用可能な形で、書き換えなければならない。…重要なのは、『意味』と『意味以前』（あるいは「非意味」）の領域の区別なのである。我々は、「声の肌理」を、次のように定義したい。『声の肌理』とは、音色の経験における、意味以外の領域である。『声の肌理』を聴くとは、今鳴り響いている音色そのものの持つ質感を、それがストラディヴァリの銘器であるかどうかとか、やはりクラプトンのチョーキングは人生を感じさせるなあとか、そういった類型的把握、文脈などをエポケーしたうえで、味わうことである。」

両者から引き出される、音楽（声）の肌理とは、そこに鳴らされる音そのものを感じることであるということだ。感覚に注視する、といった視点は、精神への空想への飛躍ではなく、今そこに鳴らされた音、鳴った音、それを感じる我々の肉体、いまここにある地平へと結ばれる。今田（2007、p.15）は次のように述べている。

「固定されたシニフィエを持たないシニフィアンを透明に写し取り、特定の媒体に落とす。洗練された音楽の肌理は、ジャズとロック、クラシックとポピュラーといったジャンルをしばしば超越するものだ。そして、ニーチェの顰に習うなら、音楽教育の役割とは、自然の形而上学的なサプリメントになること、つまり、＜音楽を教えること＞でしかない。ことばをも含めた音楽そのものの肌理を、細心の注意を持って聴き取り、表現する術を身につける。そのような活動に貢献するために音楽教育があるのなら、音楽教育者がまず思考すべきは、鳴り響く空気それ自体と、その音響を生み出す身体性、この二点につきる。」

感覚に注視をし、そこに鳴らされる音響、そして音響と結び付いた我々の身体性を軸とすることによって、ロック・ミュージックと西洋芸術音楽の間の垣根は取り払われる。一方的に常に突きつけられる精神性には拠らない。音楽は、まず、感じるものである。スーザン・ソントグ (2004、p.33) の次のことばを引用して締めくくりたい。

「いま重要なのはわれわれの感覚を取り戻すことだ。われわれはもっと多くを見、もっと多くを聞き、もっと多くを感じるようにしなければならない。」

Final Thoughts

『イン・ア・センチメンタル・ムード』や『A列車でいこう』等、現代においても燦然と輝くスタンダード・ジャズの数々を創ったジャズ・ピアニスト兼作曲家であるデューク・エリントンはかつて次のように述べていた。

「There are only two kinds of music---good music and bad music. <世の中には二種類の音楽しかない。良い音楽と、悪い音楽だ。>」

そのことばの通りだとするならば、聖典とそれ以外、すなわち西洋芸術音楽とそれ以外、といった区分方法は消滅し、音楽そのものが「良いか、悪いか」といった視点へと転換するのではないのだろうか。音楽そのものへの注視、それこそが最も重要な契機であるだろう。我々は音楽を音楽学的な美によって判断するのではなく、鳴り響く音響として捉えるべきではないだろうか。音楽教育において行うべき行為を、世の中の音楽をジャンル分け——ロック・ミュージック（パンク、ハード・ロック、グランジ etc...）、ジャズ、クラシック、現代音楽、ボサノバ、ラテン etc...——していくことに本質があるのではなく、良い音楽とは何か、ということが分かるということであると捉えるならば、それは我々自身の感覚を頼りに、何はともあれ音楽を感じることによって為される。その例として、私が今実践していることを挙げる。

私は今、小学6年生のこどもにピアノを教えている。レッスンを始めたのは2007年9月頃からで、レッスンは週一回、40分～60分程度で行っている。使用楽曲は『メトード・ローズ』である。ピアノを教え始めたごく初期、彼は譜面の読み方や所謂西洋音楽的弾きかたを、知識的には覚えていた。私の所に来る前にも他の先生に習っていたこともあり、フ

フレーズ、楽節の読みかたなど、教師（私）の云った事をすぐ理解し、修正していた。しかし、それは即時的な効果を顕すに過ぎず、次のレッスンでは元に戻ってしまう。毎回、レッスンの度に、無味乾燥な演奏、楽譜に書いてある音を指で探し当て、なぞるのみの演奏を始めるのである。レッスンを繰り返すにつれ、気が付いたのは、彼にとって私が云う表現は約束でしかない、ということだ。約束でしかない、ということはつまり、彼の身体や感覚と約束は結び付いてはいないということである。ちゃんと聴いてよ、といった所で、彼には興味が無いのだから、身につかないし、「それが正解である」と覚える機械的作業に陥ってしまうのである。事実、彼は音楽ではなく、ピアノを一なぞらえていた。そこでは彼は何も聴いていなかったのである。

そこで、レッスンの方法を変えることにした。新しく彼に実践してもらったのは、自分にとってカッコイイように弾くこと、自分が聴いて面白くなるような演奏をしてみて、ということだ。まず、彼に、次のように聞いてみた。「普段何を聴くのか」、と。すると彼はこう答えた。「おばあちゃんの家ではよくクラシックを聴かされるけど…最近お母さんの車でボン・ジョビ(Jon Bon Jovi)を聴いてる。」更に彼に尋ねた。「じゃあ、好きなのはなに？」彼は少し迷った後に、「ボン・ジョビ」と答えた。「ボン・ジョビのどんなところが好きなの？」彼は、「んー、カッコイイところ。」と答えた。「どういう所がカッコイイの？」彼は、「んー、ギターがウオウオいって、あとボーカルがいい。」私は次のように指示した。「じゃあ、そのカッコイイ感じでピアノ弾けばいいじゃない。」すると、たちまち、彼の顔はほころび、無味乾燥だった演奏に動きが現れた。フレーズも行われ、歌い出すようになったのである。更に、彼の演奏と共に私自身が踊ったり（バレエのようにではなく、タコ踊り程度である）、一緒に歌ったり、ボディ・パーカッションをエクササイズとして取り入れ始めてからは、彼は非常に楽しそうにレッスンをするようになったし、レッスンでも自ら進んで感じたものを表現し始めたのである。そして、最も良くなったのは、彼が自分で求めるカッコイイ音を表現するために、自ら音を聴くようになり、上手いかない場合に

はしきりに首を捻て、どうしたら自分の求める音が出るかを模索し始めたことである。それまでは受動的にこちら（教師）が何を求めているかを探るような視点で考えていた彼が、自分の感じたい音を求める様子が手に取るように分かる態度、まだ弾き足りない、もっとこの曲を弾きたい、もっと教えて欲しい、という彼の欲求の態度が、目に見えて分かる程の変化を示したのである。そこで初めて私は、彼にアドバイスを可能となったのである。以上の結果、彼自身が感じるものをまず、前面に押し出すことによって、十分な効果が得られたのではないかと考える。確かに、ロック・ミュージックの演奏のエクリチュールと、西洋芸術音楽の演奏のエクリチュールの間には、溝がある。ハード・ロックのようなヴォイスやギターの音でピアノをかき鳴らしたり、バック・ビートを強調するリズムを奏でる『メトード・ローズ』は不自然である。逆の例も然り、である。彼に与えたキーワードは、「カッコイイ」ということばであり、彼は、そのことばをしっかりと受け取って、自らカッコイイ雰囲気をつかんでいく。「こういう弾き方だと、なんだかカッコワルイ…」といい、自然に、音楽の様式を掴んでいく。音楽を、音を聴き、その自然さ、カッコよさを掴んでいく…彼は音楽を感じていく。彼の音楽を引き出す際に最も注意したのは、彼に鳴り響く空気の振動をつかえさせること、そしてその音響を生み出す身体の動きに他ならない。それは教えるのではなく、感じさせること、である。彼の感じたもの以外に何が彼を動かすのか、と考える。駒井（1995、p.204-205）は次のように述べている。

「最近、音楽を仕上げるために、各パートごとに、また、模範的な合唱や合奏が、これがお手本だというように編集されたテープやCDが販売されており、また、似たようなものが教材備品として学校にも備え付けられ、実際の授業でもつかわれているのです。まるで、工場で工業製品を生産するのと同じようなことが教育現場でも行われているのです。…教育も子どもが内面から動き出そうとするものと、教師が外側からはたらきかけるものとが一致したときにこそ効果があり、…音楽を創ることは人間と人間とのあいだに織

り成される創造的な仕事です。したがって、音楽教育では、目のまえにいる子どもに合わせて教材を選び、教師の願いをこめてその教材曲に〈いのち〉を吹き込む、子どもと教師の〈共同作業〉が行われなければならないのです。」

駒井の主張する音楽教育の在り方は、私の考える音楽教育の在り方と符合する。工業的に教師の主張を植えつけるのではなく、「子どもの内面から動き出そうとする」感覚を先ず捉えるべきではないのだろうか。このことについて見落とすことの出来ない問題があったので引用したい。J-POPという主題で音楽教育実践ジャーナルにて組まれた特集、「J-POPが学校音楽に与える影響」の中で、水戸（2007、pp.122-123）は次のように述べている。

「J-POPは基本的にインフォーマルな文脈で学習されている（楽しまれている）ものであり、J-POPをめぐる日常生活の音楽活動の‘所有権’は若者達にある。教師も含めて他人の介入や統制は難しい。…音楽教師の中には…音楽経験がクラシックの専門的訓練に限られている者も多数いるはずである。こうした教師達は（筆者も含めて）、J-POPをめぐる音楽活動において、児童・生徒たちとは異なるアプローチで望まざるを得ず、児童・生徒と教師の間にはさまざまなギャップが生じるだろう。楽曲の覚え方や歌い方といった技術的な側面から、楽曲に対する思い入れといった情緒的な側面まで、教育現場で生じる教師と児童・生徒とのギャップは深刻である。」

確かに、そのようなギャップは浮かび上がってくるだろう。しかし、これは教師が音楽の技術的な側面に捉えられすぎていて、根本的な部分を見失っていることに原因があるのではないだろうか。つまり、自らの思いだとか、正当性だとかを、宛がうものである。その根源はハンスリック以来の「精神的な美」、アドルノが主張する「構造的聴取」によると

ころの、音楽を理解するという問題にある。このことは、J-POP だけではなく、ポピュラー・ミュージック、ロック・ミュージックをその主題とした場合にも同じことになる。問題を解決する方法は何であろう。まず、違うといえるのは、教師が一方的にロック・ミュージックをバラバラにし、解釈を加えることではないということだ。かといって、生徒の趣味そのままに、カラオケ的ともいえるような歌い流しの授業を行うというのも違いうだろう。重要なのは、繰り返すが、感覚を研ぎ澄まし、音響を聴き、身体に着目することである。教師・生徒両者共に、である。音楽学的な美ではなく、音楽的な美に、快さに耳を傾けること。それが音楽鑑賞ひいては音楽を奏でる際に、一等最初に為すべきことなのではないのだろうか。とはいえ、自律的な美、つまり精神的な美の嗜好性を何もかも否定する訳ではない。否定するのはその自律という前提の、虚だ。イギリスの有力な音楽教育学者キース・スワンウィック (1998、p.101、筆者訳) は以下のように述べている。

「我々はどのような音楽的伝伝統も、特定の文化によって共有される音楽以外の表象を通して解釈されるものと信じている。もしそうならば、音楽は単なるローカルなものとなってしまう。」

スワンウィックは音楽の社会的、文化的背景を学ぶことは、真の音楽理解を妨げるという見解を示している。今田 (1999b、p.46) は、このようなスワンウィックの態度を、「Helping consuming passions (消費への情熱の助長、筆者訳) として批判している。繰り返しになるが、音楽教育に於いて、文脈研究は不可欠なものである。ロック・ミュージックは社会的、文化的背景に塗れている。学校を舞台とするロック・ミュージックを題材として扱った映画『スクール・オブ・ロック』の中で、アメリカの超エリート小学校の子ども達にうだつの上がないロック中年デューイがニセ教員 (犯罪だが) としてロック・ミュージックを教える中で強調されるのは、「ロックの魂」だとか、作中で云われる「The man (彼の

云う成功者、世界を牛耳る奴ら、以下筆者訳)への反抗である…彼は云う「おまえ等はみんな優秀だな、成績を付けるとしたら全員Aだよ。でも、それが問題だ。ロックは完璧が大切なんじゃない。それが何だか分かるかい？」子ども達は答える。「楽譜?」「無駄?」…「違う」…「The man への反撃?」…「そう!でも言葉で表せるもんじゃない、感じるんだ。ロックしたいのなら、ルールをぶっ壊せ!The man にキレるんだ!」そして彼は、子ども達にムカついていることを述べさせ、ギターを弾きながら即興的に歌を作っていく。「今日は割引が無いからムカつくぜ、お手伝いムカつくぜ、いじめなんか糞くらえだ、ムカつくぜ、止めろ!止めろ!止めろ!…」終いには、子どもの手による曲が出来るのだが、そこで歌われるのは「僕たちはAを取るために頑張ってきた、でも行き詰ってしまったんだ…ついた嘘なんか忘れちゃったよ、なんだか騙されたような毎日だった。そんな時、あいつ(ロック中年デューイ)がやってきた。僕の脳は回転し始めた。あいつは、自習はセッションだというし、2+2は5になるっていう。それで目が覚めた…そうだ!僕はまだ死んでいる訳じゃない!教師のペットになりたいかい?そんなの糞くらえ、だ。ロックに理由なんてない、ロックにライムなんてない、…学校もそんなに悪いところじゃない!

(chorus:私はずっと押さえつけられてきた。いい成績、でも心は荒んできて…分かりもしないことに手を挙げる、何度もどもっちゃったわ。)あいつはそんな状況からお前を救った。(ええ)あいつの本質ってやつを見ろ、言ったことを真に受けるんじゃないぞ。(何て云った?)みんな、注目!今日の課題は…やっちまえ!」。全てのロック・ミュージックが反社会的であったり、不満をぶちまける道具ではないのだが、こういった精神が、ロック・ミュージックの多くに特徴的な音・動きと結び付いているのは確かである。例を挙げると、The Who のギタリストであるピート・タウンゼントが創始したウインドミル奏法(右手を風車のように回して奏する)、同バンドの初代ドラマーである(アルコール中毒治療の為に薬物を過剰摂取したことによって死去)キース・ムーンの変態的な動きと形容したくなるドラミング及び、彼が創始し、偏執的にこだわったドラム破壊パフォーマンス、デス・メ

タルの、不明瞭で、まるで喘ぎのようにも聴こえるデス・ヴォイス、パンク・ロックの、わざとらしいまでに音程を外すヴォーカル、そしてほぼ全てのロック・バンドに共通する、大音量のステージ…。これらの行為や音響的特性がロックの精神、つまり社会的、文化的文脈と繋がっていることは、確かである。その事を全く無視する訳にはいかないだろう。だが、文脈もまた、サプリメントなのだ。最も重要なのは、鳴り響く音響そのものであり、そこに在る我々の身体の知覚である筈だ。自律的な美と他律的な美、つまり、我々の意思を留めるバイアスから解き放たれ…それらを越えて、紡がれる音楽教育の在り方は、感じる事、我々の感覚を研ぎ澄ますことである。そこでは、ロック・ミュージックも西洋芸術音楽も無い。鳴り響く音響と我々の身体があるだけである。…とはいえ…サプリメントである筈の、精神、文脈も結局、切り離すことが出来ないのではないか。それらが何千年もの間、ずっと我々に付きまといて来ている、ということは、我々の音楽に対する態度に於いて重要な問題なのではないか。だからこそ、我々はどちらかの優越を語る…しかし、結局どちらも欠けてはならない…話題とされること自体、それを暗示するのではないのだろうか。ロック・ミュージックの中にも精神的な美（自律性）を見出せようし、西洋芸術音楽の中にも社会的文脈（他律性）を見出せる。ロック・ミュージックもまた、ハンズリックが云う所の精神的な美への可能性を持っている筈である。本論文では力及ばず掘むことが出来なかった、ロック・ミュージックの精神的な美の所在の検証を今後の課題としたい。そして、ロック・ミュージックとは何かということについて、ロック・ミュージックを扱った音楽教育の可能性について、研究を続けていく所存である。

参考文献

- ・エドゥアルド・ハンスリック（1960）『音楽美論』東京：春秋社
- ・クリスチャン・ジャック（2005）『光の石の伝説Ⅱ 巫女ウベクヘト』東京：角川文庫
- ・ジャン・ジャック・ナティエ（1996）『音楽記号学』東京：春秋社
- ・ジョン・ペインター（1994）『音楽をつくる可能性』東京：音楽之友社
- ・スーザン・ソntag（1999）『反解釈』東京：ちくま学芸文庫
- ・テオドール・アドルノ（1962）『音楽社会学序説』東京：音楽之友社
- ・テオドール・アドルノ（1998）『不協和音』東京：平凡社ライブラリー
- ・ニコラス・クック（1992）『音楽・想像・文化』東京：春秋社
- ・ピエール・ブルデュー（1990）『ディスタンクシオン』東京：藤原書店
- ・フレドリック・ジェイムスン（2006）『カルチュラルターン』作品社
- ・プラトン（1965）『饗宴』東京：岩波文庫
- ・今田匡彦（1999b）『音楽教育についての脱構築的見解』日本サウンドスケープ協会誌
サウンドスケープVol.1 pp.53-62 東京：カツヤマ印刷
- ・今田匡彦（2003）『言葉、音楽、そして差延：消失する記号の中の自己現前』弘前大学
教育学部研究紀要クロスワード第七号（通巻第47号）別刷 pp.53-60 弘前：弘前大学
- ・今田匡彦、齋藤隆博（2007）『音楽の肌理について：Jポップは聴こえない』音楽教育
実践ジャーナル vol.5 「特集：J-POP が学校教育に与える影響」東京：日本音楽教育学会
pp.6-16
- ・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：東京書籍
- ・小川博司（1993）『メディア時代の音楽と社会』東京：音楽の友社
- ・国安洋（1981）『音楽美学入門』東京：春秋社

- ・ 国安洋 (1991) 『藝術の終焉』 東京：春秋社
- ・ 駒井禧憲 (1995) 『子どもが音楽で育つとき』 東京：一ツ橋書房
- ・ 神保常彦・福田達夫 岸辺成雄編 (1983) 『音楽大辞典』 東京：平凡社 p.442
- ・ 神保常彦 岸辺成雄編 (1983) 『音楽大辞典』 東京：平凡社 p.448、 p.454、 p.457
- ・ 高橋康也 (1999) スーザン・ソントグ 『反解釈』 東京：ちくま学芸文庫 p.462
- ・ 田畑暁生編 (2004) 『情報社会を知るクリティカル・ワーズ』 東京：フィルムアート社
- ・ 細川周平 (1981) 『ウォークマンの修辞学』 東京：エピステーメー叢書 (朝日出版)
- ・ 三井徹編訳 (2005) 『ポピュラー・ミュージック・スタディーズ』 東京：春秋社
- ・ 水戸博通 (2007) 『現代の若者と J-POP』 音楽教育実践ジャーナル vol.5 「特集：J-POP
が学校教育に与える影響」 東京：日本音楽教育学会 pp.116-125
- ・ 協同出版 (2007) 「北海道・札幌市の専門教養：音楽科」 東京：協同出版
- ・ 中学校指導要領音楽科 (1998) 文部科学省
- ・ キーワード・ロック編集部編 『ロックの冒険』 (1992) 東京：洋泉社
- ・ B.Eric (1977) 『An easy on listening and performance』 London:The Musical Companion
- ・ K.Swanwick (1998) 『Music、 Mind、 and Education』 London:Routledge
- ・ S.Frith (1987) 『Towards an aesthetic of popular music』 Cambridge:Cambridge
University Press
- ・ S.Hall (1997) Culture, the Media, and the ‘Ideological Effect’ . 『Mass
Communication and Society.』 London:Edward Arnold
- ・ T.Imada (1999a) 『Exteriority and Deconstruction:Against Counterfeit Nineteenth
Century European Ideas on Music Education.』 Ph. D. Dissertation、 The University of
British Columbia

参考URL：

・井沼正行（1979）『鑑賞指導の展開と評価』第1章『音楽の鑑賞と鑑賞指導』音楽之友社 <http://pioneer.jp/onkan/subete/education1.html>

・加藤彰（2001）「音楽」の呪いー日本人の肉体と「音楽」ー『境界を越えて：比較文明学の現在』第1号、立教大学比較文明学紀要
<http://www.k5.dion.ne.jp/~bearhug/kiyo2001.html>

・熊谷孝（1947）「不可知論と芸術学」岩波書店刊「文学」第十五卷第四号（1947年2月号）掲載 <http://wwwsoc.nii.ac.jp/gslc/80.kumagai/kuma20hukatirontogeijutugaku.html>

・増田聡（1996）『複製メディア時代におけるポピュラー音楽の作品概念』大阪大学大学院文学研究科芸術学専攻平成八年度修士論文
<http://homepage3.nifty.com/MASUDA/ronbun/. /syuuron/M.A.thesis0.html>

・中学校学習指導要領『第五節音楽』（1998）
http://www.mext.go.jp/b_menu/shuppan/sonota/990301c/990301e.htm

・音楽ダウンロード・配信サイト Listen Japan『音楽ジャンルでさがす』
http://listen.jp/store/genre_20000.htm

・ロックは演奏で決まる『ロックのカテゴリー』
<http://rock-cd.info/contents/rockcategory.html>

Film Reference

Richard Linklater (2003) 『The School of Rock』 Paramount Pictures