

学位論文

宝塚歌劇における芸術的価値認識の変容について
—音楽教育の視座から—

Of Acculturation Takarazuka Revue :An Educational Perspective in Music

指導教員：今田 匡彦 教授

国立大学法人 弘前大学院 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

15GP214 中村 静香

2017/03/23

謝辞

本論文の作成にあたり、多くのご指導とご鞭撻を賜りました。終始丁寧かつ熱心に本論文を推敲して下さり、熱心なご指導賜りました修士課程指導教官である今田匡彦教授に深く感謝申し上げます。

学部に所属していた際の指導教官である石出和也准教授、朝山奈津子先生には本論文の基礎をご指導頂き、修士課程においてもあらゆる面でご指導、ご教授頂きましたこと深く感謝申し上げます。

そして本学音楽教育講座教員の先生方には学部からこれまでの間、音楽教育や実技等、あらゆる分野において専門的な内容を熱心にご指導頂きましたこと感謝申し上げます。

本論文に関連したインタビューを快く引き受けて下さいました、宝塚歌劇団卒業生で女優の都布良ひとみ様にはお忙しい中貴重なお話を聞かせて頂き、論文へのご示唆を頂きましたこと深く感謝申し上げます。

そして、論文を作成するにあたり、沢山の協力と支援をしてくださった修士課程の同期、先輩方、後輩には、ご助言を多数頂きましたこと感謝申し上げます。

本論文を支えて下さったすべての皆さま方へ厚く御礼申し上げます。

目次

はじめに.....	1
1. 宝塚歌劇団とは.....	5
2. 先行研究の動向.....	6
3. 本論文の考察視点.....	8
第2章 明治期から昭和初期にかけての音楽教育の変遷.....	9
第1節 音楽取調掛の成立から音楽教育の展開 —西洋音楽模倣期—.....	11
第2節 「芸術」の登場 —西洋音楽受容による混乱期—.....	17
第3節 音楽科での〈鑑賞〉の取り扱い.....	25
第4節 現在の音楽教育における〈鑑賞〉.....	31
第3章 宝塚歌劇団における芸術的価値認識の変容.....	35
第1節 宝塚少女歌劇団の誕生—時代の先駆けとして—.....	36
第2節 草創期「宝塚少女歌劇団」における芸術的価値認識.....	38
2-1. 小林一三の「国民劇構想」と歌舞伎改良路線.....	38
2-2. 歌舞伎改良路線からレビューの登場.....	45
第3節 宝塚少女歌劇の芸術的価値認識の変容：音楽文化との関わりから.....	50
3-1. 和洋折衷の試みの衰退.....	51
3-2. 「芸術」という概念、「伝統」の誕生.....	54
3-3. 「外の眼」の影響による音楽文化の芸術的価値認識の変容.....	56
第4節 宝塚少女歌劇の芸術的価値認識の変容：教育との関わりから.....	60
4-1. 宝塚少女歌劇と学校教育の関係性.....	61
4-2. 宝塚少女歌劇と音楽教育の関係性.....	64
第4章 「本格的な音楽文化」という価値認識.....	73
第5章 「本格的」な音楽文化の外にある宝塚歌劇団.....	81
第1節 「本格的な音楽文化」と区別された宝塚歌劇団.....	82

第2節 「特殊性」を利用する宝塚歌劇団	86
第6章 「特殊な音楽文化」としての宝塚歌劇団の音楽教育への活用	88
第1節 宝塚歌劇から「本格的」な音楽文化を考える—宝塚歌劇の鑑賞を活用した授業実践—	89
終章 考察・結論	92
おわりに	94
【引用・参考文献】	96
巻末資料1 2014年 宝塚歌劇団 宝塚大劇場 上演作品一覧	100

はじめに

きけよ花の詩^{うた}、我が心の詩^わ、花に寄せ歌いし、我が恋の歌、
美し花見れば、君を想い歌う、優し花見れば、君を恋い歌う、
きけよ花の歌、愛の花詩集、
美しき花の色、彼の君にも似て、花か君、その姿、その薫り悩まし、
いつの世も、いつの世も、恋する人は皆、君の姿を花にしのび歌う、
(白井鐵造作「花詩集」1933(昭和8)年より)

美しくそして豪華に綴られた、唯一無二のめくるめく夢の世界、女性が男性に扮して歌い踊り、紡がれる演劇で見るものを魅了する舞台を展開しているのは、兵庫県宝塚市を本拠地として100年以上の長い歴史の中活躍している、女性だけで構成された劇団である宝塚歌劇団である。この宝塚歌劇団の代名詞とも言える宝塚レビュー¹完成させ「レビューの王様」と評された白井鐵造の最高傑作『花詩集』。初恋の堇、情熱の黒薔薇、清らかな花椿、優しい鈴蘭、花に寄せた甘いロマンス・・・宝塚歌劇団にとって重要な契機となる作品として再演や部分上演などが重ねて行われ、宝塚歌劇団が100周年を迎えた2014年にはこの作品を現代のアレンジで創り直し蘇らせ、新しい『花詩集』を目指した作品グランド・レビュー『TAKARAZUKA 花詩集 100!!』(藤井大介 作・演出)が上演されている。宝塚歌劇団は歌劇団の中心作品としてこのようなレビューを確立させることで、今日まで102年の歴史を重ねてきた歴史ある劇団である。だが、実際に宝塚歌劇に触れたことがなくても、その存在をどこか知っている人が多いであろうが、現在の我々が「宝塚歌劇団」と聞いて思い浮かべる、抱いているイメージは何だろうか。先に挙げた、レビューのイメージのほか、女性だけの劇団、男役がいる、入団が難しい、キラキラした夢の世界、大きな羽根、大階段、ベルサイユのばらなど・・・そして自分が知っている舞台芸術、我々が「芸術」

¹ 歌・ダンス・短いエピソードで構成された場面を寄せ集めた娯楽。第3章にて詳細を述べる。

として音楽の授業で学んできたオペラや歌舞伎とは一線を引いた劇団であり、舞台芸術を展開しているイメージを持つ人が多く、宝塚歌劇団をオペラや歌舞伎などの「本格的」な芸術とは別物として考える人が多いのではないだろうか。

中本の著書『タカラヅカ 100 年 100 問 100 答』²の中に興味深いアンケートが掲載されている。それは宝塚歌劇団のファンを中心に WEB 上にて「あなたにとってのタカラヅカの魅力を『ひとこと』で言うならば？」という質問で、1 人につき 3 つまで回答できるように設定された調査³である⁴。回答の結果をカテゴリ分けし、ランキングにした結果が、1 位 夢(夢の世界, 夢を見られる, 夢の国等), 2 位 男役(かっこよさ, 理想の男性, 男役美等), 3 位 美しさ(実生活にはない美しさ, 綺麗)が挙げられ、以下、4 位非現実, 5 位華やかさ, 6 位ひたむきな努力, と結果が続き、9 位に歌・ダンス・芝居, 16 位以下にショーが順位付けされている。どれも宝塚歌劇団の伝統とシステムありきの「魅力」が挙げられてはいるが、本論文で取り上げる宝塚歌劇団の「芸術」としての側面があまり意識されていないことがわかる。

更に十文字学園女子大学短期大学部にて舞台芸術を学ぶ講座として開講している『宝塚研究』(前『芸術思想研究Ⅱa』を含む)の中で 2007-2012 年に実施した「宝塚歌劇のイメージを一言で表す言葉は何か。」という開講前のアンケート調査(5 年間の受講生, 中国人留学生 4 名を含む通算 152 名)の回答としても、圧倒的に多いワードとして「華やか」「豪華」などが挙げられており、この結果から宝塚歌劇団に対する世間的な意識、そして知名度が高くなってきたとしている⁵。

これらの結果から、「宝塚歌劇団」が芸術として日本の歴史ある「歌劇団」という印象よ

² 中本千晶(2014)『タカラヅカ 100 年 100 問 100 答』東京堂出版

³ この調査はインターネット上で SNS を通じて告知, 先着順 100 名で実施されたもので, アンケートの対象者は年代や性別に大きなばらつきがあり, 加えて宝塚歌劇のファンの有無, ファン歴等は不明確であることから一般論として概略するのは難しく, 本論文ではひとつの意見として参考程度とする。

⁴ 前掲書 1), pp.10-22

⁵ 加藤暁子(2012)「表現としての宝塚歌劇に関する考察：教育理念と 100 年の歴史」『十文字学園女子大学短期大学部研究紀要』第 43 号, pp.65-75

りも、その宝塚歌劇団の他の音楽文化や舞台芸術にない点、宝塚独自の特殊な部分に強い印象を持つことがわかる。

そして宝塚歌劇団が歴史ある「総合芸術」で、「音楽」が使用される芸術であるにも関わらず、先に述べたようにオペラやバレエ、歌舞伎、そしてミュージカルなどと区別して捉えている人が多いように思われる。

実際に宝塚歌劇団で上演されている作品、2014年の宝塚歌劇団宝塚大劇場公演一覧を参照すると、そのジャンルは宝塚歌劇団オリジナル新作ミュージカルや輸入ミュージカル、音楽劇、日本物のショー、レビューなど題材や演出が様々な演目が上演されている⁶。作品を例に挙げて見てみると、3月21日～4月28日月組公演、日本絵草紙『宝塚をどり』（作・演出／植田 紳爾）は日本物のレビューといわれる日舞や日本の伝統文化の要素を取り入れたショー形式の作品である。しかし、その構成や内容は、我々が想像する「本格的」な音楽文化の物とは大分様子が異なる。邦楽器での演奏や少人数での踊りなどではなく、曲は西洋音階に乗っ取り作曲・編曲され、西洋楽器で編成されたオーケストラによる演奏、拍節のあるテンポの取られた音楽に乗って歌い舞うショーであり、曲調、着物や扇子などの要素はあるものの、「本格的」な音楽文化とは別物である。他にも世界の様々な音楽が用いられた作品が展開されている。タイトルにあるものでは7月18日～8月18日星組公演『ラテン・グルーヴ パッショネイト宝塚！』（作・演出／稲葉太地）は「ラテン音楽」をテーマに構成したものであり、作品の構成を見てみると、ストーリーに一貫性がなく、歌・踊り共に一つの音楽文化に捉われず、様々なものが用いられている。そして西洋クラシックのアレンジや、替え歌が用いられるなどその作品に合わせて音楽を大胆に編曲して使用した作品が展開されている。

このような宝塚歌劇団に持つ、他の音楽文化とは一線を引いた独自の「魅力」、そして独特な音楽展開による作品や上演形式を持っている点が、我々のイメージを構成し宝塚歌劇団を「本格的」な音楽文化とは別の芸術として考える一因になっているだろう。

以上のような要因から宝塚歌劇団に対する芸術的価値認識をオペラや歌舞伎と同じ土俵

⁶ 巻末資料1「資料1 2014年 宝塚歌劇団 宝塚大劇場 上演作品一覧」参照

にある「芸術」であると考え人、音楽教育との関連を考える人は少ないことが考えられる。

実際、学校で使用される音楽の教科書には宝塚歌劇団は掲載されておらず、日本の音楽文化においても宝塚歌劇団は伝統のある大衆芸能でありながら「日本の伝統芸能」の枠組みには含まれておらず⁷、宝塚歌劇団の認識が社会的にも「本格的」な音楽文化と区別された音楽文化として芸術的価値認識がされていることがわかる⁸⁹。

しかし、現在このように捉えられている宝塚歌劇団であるが、その草創期、西洋音楽の導入期であった創立当時は日本の歌劇文化創出を目論まれた存在、日本の将来のオペラとしてその存在を期待された存在であり、「本格的」な音楽文化として認識されていた¹⁰。なぜこのように期待されていたにも関わらず、宝塚歌劇団は芸術的価値認識が変容したのだろうか。そして現在の音楽教育で学ばれるような「本格的」な音楽文化という認識はどのように成立し、「伝統」¹¹を謳い、長い歴史を持つ宝塚歌劇団がこれとは一線を引いた音楽文化として芸術的価値認識されるようになってしまったのだろうか。

⁷ 独立法人日本芸術文化振興会 目的・事業 2.伝統芸能の保存及び振興(1)伝統芸能の公開は「歌舞伎,文楽,舞踊,邦楽,雅楽,声明,民俗芸能,大衆芸能,能楽,沖縄伝統芸能等多岐にわたる伝統芸能の公開」とされている。

⁸ 宝塚歌劇は伝統芸能の枠組みに含まれておらず,加えて国立劇場の公演を打診した際には長期の貸出の不許可が下りた背景より本発表では宝塚歌劇を伝統芸能に含まないこととする。

⁹ 植田紳爾(2002)『宝塚 百年の夢』文春新書,pp.84-95

¹⁰ 渡辺裕(1999)『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書社

¹¹ 宝塚歌劇団公式ホームページ「宝塚歌劇を楽しむ 初めての方へ—宝塚歌劇とは? 100年続く華やかな舞台の秘密—」インターネット,
http://kageki.hankyu.co.jp/fun/about_takarazuka.html (2017/1/31 に最終閲覧)

第1章 宝塚歌劇の芸術的価値認識と宝塚歌劇団関連の先行研究動向

1. 宝塚歌劇団とは

宝塚歌劇団は兵庫県宝塚市を拠点とし専用劇場である宝塚大劇場、東京日比谷に東京宝塚劇場を持ち通年公演を行う歌・ダンス・劇を伴った作品を展開する劇団である。阪急電鉄の経営者である実業家小林一三により1913(大正2)年に宝塚唱歌隊として発足され、その後1918(大正7)年に宝塚少女歌劇団、1940(昭和15)年に現在の「宝塚歌劇団」に改称された。在団人数は約400人、全員未婚の女性で構成されていることが特徴で、舞台では男性の役を演じる「男役」、女性の役を演じる「娘役」に分かれ幅広いジャンルの作品を成立させている。花・月・雪・星・宙の5組、そして特定の組に属することなく各組に出演する宝塚歌劇のプロフェッショナルが集団である専科が存在し、それぞれの組に劇団員は配属され年間公演を行っている。年間公演数を数えると、宝塚大劇場・東京宝塚大劇場で行われる舞台は年間10公演、その他劇場や全国の巡回公演を含めると約1300回となり、年間動員数は260万人を誇っている。公演のジャンルは歌と芝居を伴ったミュージカル形式の作品と歌と踊りを音楽で綴るレビュー(ショー)作品の二本立てが主流であり、和洋双方の分野が公演で取り扱われ、和洋ミュージカルや芝居、そして華やかな洋物レビューやオーケストラに合わせた和物レビューが上演されている。他にも海外ミュージカルやショー、日舞公演など幅広い公演を行っており、愛と夢、希望を舞台で描き女性客を中心に観る人を魅了し続けている。

その誕生は創設者である小林一三が温泉地宝塚に創った宝塚新温泉にモダン・イメージを創出する戦略の一環として考案されたことに始まる¹²。草創期は内容もプロとは程遠い学芸会の延長としてのようなものであり、団員の年齢も安い賃金で教育のしやすい12~15歳くらいの間であった。公演が好評を博したことから活動の幅を広げ、温泉に付属するアトラクションから独立し、1914(大正3)年には大阪市内での出張公演、1918(大正7)年からは毎年東京での公演を実施、1924(大正13)年には4000人収容の大劇場をオープンするなど積極的な展開をしており、積み重ねられた歴史が今日まで続く日本の劇団である。

¹² 第3章にて追記する。

2. 先行研究の動向

宝塚歌劇団の先行研究は多数行われているが、傾向として宝塚歌劇団の部分的・単眼的な研究、例えばジェンダー論から見る男役の特异性や宝塚歌劇団の母体である阪急電鉄に関する経済の視点から見る研究が多く見られる。しかし、文化的変遷に焦点を当てたものや複眼的に宝塚歌劇団を俯瞰した先行研究は少ない。渡辺は宝塚歌劇団の文化的変遷の研究を行っている。宝塚歌劇団がその草創期、大正初期から昭和初期において歌舞伎と西洋音楽を折衷し新たな「国民劇」を創出する「歌舞伎改良路線」を打ち出し日本における歌劇文化を背負い立つ存在、「本格的な日本歌劇」の確立を目指したものであったが、その後レビューを中心とした「西洋直輸入路線」に変容していくことを、日本の近代化による音楽文化の変容を根拠として論証している¹³。その著作の序論において宝塚歌劇団を「特殊」な世界として挙げており、宝塚歌劇団草創期の変容の過程を東京と大阪の関係性、外国からの「外の眼」が求めるものを提供することで、自らの文化を変容していったことにより現在のような宝塚歌劇団の芸術的価値認識に至ることを論述している¹⁴。これ以降に発表されている宝塚歌劇団の変遷に関する研究において渡辺の著作は多く取りあげられており、文化的側面からの宝塚歌劇研究のベースとなっている。その他日本の音楽文化の変遷の背景についての論述は見られるが、宝塚歌劇団との関連性についての論述は少ない。そして「本格的」な音楽文化が日本においてどのように展開してきたのかを論述しているものは多くあるが、その中で宝塚歌劇団について触れているものは少ない。その為、宝塚歌劇団そのものの変容は研究されているが、日本の音楽文化の中で宝塚歌劇団が「芸術」としてどのように変容をしてきたのかが不明確である。果たして宝塚歌劇団が外の眼に順応する過程だけで日本の歌劇文化における芸術的価値認識を「特殊」なものとしてきたのだろうか。

そして宝塚歌劇団と歌舞伎やオペラなど音楽教育で用いられる他の音楽文化との比較研究は多くされている。しかし西洋音楽の導入を先導した「音楽教育」との関係性について

¹³ 渡辺裕(1999)『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書社

¹⁴ 同上 13)

言及している研究はほぼ見られない。宝塚歌劇団に所属する生徒¹⁵の養成学校である宝塚音楽学校以外の教育からの観点、特に学校における音楽教育や芸術教育の視点からの学術的研究はほとんどされていない¹⁶¹⁷。これは宝塚歌劇団がオペラや歌舞伎とは異なる、学校教育で学ぶ音楽文化とは別の存在として認識されていることが原因として推測されるが、筆者は西洋音楽導入期において、西洋音楽を真っ先に取り入れその展開の方向性を定めたのが学校における音楽教育であることから、日本の歌劇文化においてその先陣を切り、長い歴史において流行をしてきた宝塚歌劇団が音楽教育と何かしらの関わりを持っていたと推測する。

加えて宝塚を「芸術」ではない、または「本格的」な音楽文化ではないことを考察した先行研究を見つけることができなかったことから、宝塚歌劇団が持つ娯楽性の豊かさと、「本格的」な音楽文化と区別して捉えようとする先行観念が宝塚歌劇団をどのジャンルに属したものとして捉えるべきか悩ませ、「芸術」の側面から宝塚歌劇団を研究対象とすることへの妨げになっていることが考えられる。

¹⁵ 宝塚歌劇団は、団員の養成が2年制の宝塚音楽学校によって行われることから、宝塚音楽学校を卒業した後も、宝塚歌劇団に所属する団員は「タカラジェンヌ」もしくは「生徒」と呼ばれる。

¹⁶ 加藤暁子(2012)「表現としての宝塚歌劇に関する考察：教育理念と100年の歴史」『十文字学園女子大学短期大学部研究紀要』第43号

¹⁷ 大学の講義で大学生を対象に行ったものはあったが、宝塚歌劇団に対する印象の調査報告であり、筆者が考える音楽教育との関わりという視点からではなかった。

3. 本論文の考察視点

本論文では、宝塚歌劇草創期における宝塚歌劇団が日本の音楽文化の展開とどのように関わりながらその芸術的価値認識を変容させてきたのかについて、日本の音楽文化の変容、そして音楽教育の変遷との関わりから明らかにする試みである。宝塚歌劇団がなぜ現在の日本の音楽文化において「本格的」な音楽文化と区別された「芸術」として扱われているのかについて、我々が学校教育で学ぶ「本格的」な音楽文化とは何か、どのようにして「本格的」な音楽文化は芸術的価値認識されているのかについての考察を通して明らかにしていく。そして宝塚歌劇団が「本格的」な音楽文化を学校教育で学習および指導するにあたり「音楽文化」とは何かについて考える手掛かりとしての活用を模索する。

本論文を考察するにあたり問題点として挙げられるのは、宝塚歌劇団が自らを「普遍的な魅力にあふれた唯一無二の総合芸術」¹⁸とうたっており、自身が日本の音楽文化の中のどの立ち位置にある芸術なのかについてはっきりとした答えを持たない、つまり自分たちが何者かであるかについて不明確な点である。宝塚歌劇団の音楽文化の中における役割やその歴史的変遷を明らかにすることで、宝塚歌劇団を通して日本の音楽文化への理解を深めること、更に「芸術」について複眼的に見ることができるようになるのではないだろうか。

本発表では考察の範囲を「宝塚歌劇団」が「宝塚少女歌劇団」として活躍した 1913(大正 2)年 - 1939(昭和 14)年までとする。

そして論文中で「宝塚歌劇団」を「宝塚歌劇」、「宝塚少女歌劇団」を「宝塚少女歌劇」と表記し、「宝塚歌劇」は 1939(昭和 14)年以降の内容、「宝塚少女歌劇」は 1913(大正 2)年から 1939(昭和 14)年の間の内容について論述するために区別して記述するものとする。その他カタカナやこれに準じない宝塚歌劇団の表記は引用に準ずるものとする。

¹⁸宝塚歌劇団(2015)『学習プログラム用 パンフレット』宝塚歌劇団公式ホームページ <http://kageki.hankyu.co.jp/so7q6r0000000xy9-att/school.pdf> (2017/1/31 最終閲覧)

第2章 明治期から昭和初期にかけての音楽教育の変遷

はじめに明治期から昭和初期、これから論じる草創期の宝塚少女歌劇が活躍したのと同時期の音楽教育の変遷について考察する。明治初期、開国したばかりの日本にとって教育制度の整備・普及は急務であった。当時教育の目的は明治期になって一つの日本という国が形成されたことによる、中央集権的で強制的な力を行使するための国家事業であった。これは政権下における民衆の国家帰属意識の形成、つまり日本人としての「国民化」を図るものであった。日本における音楽は教育で扱われるようになる以前、近世末期の日本においては女子や視覚障害者のものであり、男子のなすべきものではないという考えが中心であった。音楽を花街での遊戯として扱ってきた日本従来の音楽観は、1871(明治4)年に欧米に江戸幕府によって派遣された岩倉使節団による「学校において音楽が教育されていること」の報告などにより欧米を模倣した学校教育制度の導入に始まり変容されていく¹⁹。そして、1872(明治2)年9月に開成学校²⁰より発刊された内村正雄訳『和蘭学制』に音楽教育に関する最初の記録があり、オランダにおいて唱歌が教科として指導されていることが日本に紹介された²¹。その後欧米を規範とした音楽教育の思想は1872(明治5)年8月に公布された「学制」に受け継がれ、音楽(ここでは唱歌)が教育に初めて取り入れられていく。しかし、初めは「十四 唱歌当分之ヲ欠ク」とされ、日本において音楽教育の範例もないことから、設置された学校においてただちに実施されることはなかった²²。この後、徐々に欧米やドイツの音楽教育の内容が紹介されるようになり、1878(明治11)年、学校教育が「学制」の実施において行き詰まりを見せていた時期に、学制を目下の状況に合わせて加除訂正を要するとした「日本教育会」と題す草案において唱歌は土地の状況によって教育活動に加えることとされた²³。この唱歌の規定は1879(明治12)年9月29日公布の「教育令」第3

¹⁹ 田甫桂三(1980)『近代日本音楽教育史 I』学文社,pp.8-9

²⁰ 明治初期の官立学校。江戸幕府の開成所が、1867(明治元)年新政府に接收されて改称したもの。その後、大学南校・第一大学区第一番中学・開成学校・東京開成学校などの名称を経て、1877(明治10)年に東京大学の一部となる。

²¹ 前掲書 19) ,p.9

²² 前掲書 19) ,p.10

²³ 前掲書 19) ,pp.12-13

上にそのまま定められ²⁴、この後音楽、ここでは唱歌の学校教育への導入が急務とされていき、この後に述べる音楽取調掛の設立に至る。明治初期のこの流れからも明らかである通り、西洋音楽の導入は民間で行われる以前に政府の手によって急速に必要とされ進められていった。更に江戸時代、音楽は遊芸、道楽で女性がするものであり、身分の低いものが行う行為であると蔑まれていたことから、このような立場の音楽を公教育に導入すべく音楽に対して理解のない民衆の印象をどのように変換し、教育として音楽を普及させていったのであろうか。

そしてこのように音楽教育によって西洋音楽が日本にもたらされ、日本に広まっていく中で、どのような音楽・音楽教育の展開を基盤として宝塚少女歌劇は活動し受け入れられていったのであろうか。

²⁴ 前掲書 19) ,pp.12-15

第1節 音楽取調掛の成立から音楽教育の展開 —西洋音楽模倣期—

1879(明治12)年3月8日文部省学務課より「音楽ヲ起コスハ目今方邦教育上ニ於テ急務タルコト」と伺いが提出され、学校教育における唱歌教育実施のための調査機関として1880(明治13)年4月28日に東京師範学校校長であった伊澤修二を中心とした音楽取調掛は設置された²⁵。近代国家として新たなスタートを切った日本という音楽を整備・発展させてゆく基礎作りのための調査や方向付けを行うとともに、このような事業を進めてゆく人材を養成することを目的とした組織として設けられ、それまで軍隊や政治的な儀式においてのみ用いられてきた西洋音楽の更なる窓口となり、唱歌教育の全国への普及の役割を果たした。その後1887(明治20)年に日本で最初の音楽家、音楽教員、音楽鑑賞家を養成する目的として東京音楽学校と改称し改めて設置され、積極的に外国人教師を招き、西洋音楽の摂取、そして西洋音楽を学び伝える人材の育成に取り組んだ²⁶。

音楽取調掛の設立の目的、そして唱歌教育の目的は日本人としての国民のアイデンティティ意識を作り出すことにあった。西洋音楽を普及させることや西洋音楽の摂取、演奏家の育成を目論んで設立されたものではないことを留意したい。江戸時代まで小国の集まりに過ぎなかった日本がひとつの大きな国、近代国家の構成員の精神を統一するためのひとつのツールとして西洋音楽の導入を図った。「日本」という「国」は、明治になっても今日的な意味で日本という国に「帰属」する「国民」であるという意識を持っておらず、明治維新で開国の道を選び、国際社会に対抗する近代的な国民国家に作り替えることを選んだ日本にとって、日本人に自分が「日本国」の「国民」であるという自覚を持たせることは急務であった。このことから「日本文化」は「国民」が共有すべきものとして取捨選択され、近代化や改良されたりすることを通して、あたかも昔から1つの体系をなすかのよう
に再編成されて「日本文化」として諸外国に誇示できるよう整えられていった²⁷。

音楽取調掛の創設により、国としての音楽教育の実践が始まっていくが、ここで伊澤は音楽取調掛の最も重要な事業として以下の3点を挙げている。

²⁵ 前掲書 19) ,pp.12-15

²⁶ 奥中康人(2008)『国家と音楽—伊澤修二がめざした日本近代—』春秋社

²⁷ 渡辺裕(2010)『歌う国民 唱歌,校歌,うたごえ』中央公論新社,pp.8-11

- 一、東西ニ洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ル事。
- 二、将来国楽ヲ興スベキ人物ヲ養成スル事。
- 三、諸学校ニ音楽ヲ実施スル事。²⁸

この中でも伊澤が具体的に取り組んだのが 3.に挙げられる学校教育への唱歌の導入である。伊澤は音楽書の出版や楽器の製作、指導法の開発、音楽教員の養成等、音楽に付随する様々な事柄を実践していった²⁹。そして伊澤は音楽の歴史、我が国従来の音楽観の否定、美育的音楽教育理念に基づく唱歌教育の必要性の持論を持って活動している³⁰。(1)、(2)の事業は東京音楽学校の設立の動きに見られ、伊澤は教育の目的には「心情ノ養成」も怠るべきではないことを述べ、「^{こくがく}国楽」の創出という観点から「優等ノ芸術家ヲ養成」しなければならないことを教育と国民教化の為の手段として行う必要があることを述べている³¹³²。

具体的な「唱歌」を用いた教育に関する目的を見ると、伊澤は身体的な国民化、精神の国民化、「国楽」を起こすこと、そのための俗曲改良を挙げて実践している。

まず教育における音楽、唱歌の存在意義として伊澤は身体的・精神的な日本人の日本への帰属意識の形成と国民化について挙げており、音楽取調掛での「取調」の結果をまとめた『音楽取調成績申報書』(1884)の中で「健康における関係」「道徳における関係」を定義している³³。「健康上の関係」では人間の生命の一番の基本である呼吸器を鍛えるために唱歌が有効であるとし、「道徳上の関係」では喜ばしい歌は人の心を喜ばしくし、逆に悲しい歌は人の心を悲しくするというように、音楽は人の心を動かし、魂を導いてゆく力を持つことからして、道徳的な人間を育てていくための最良の手段であることが儒教の礼楽思想を引きながら論じられており、子どもの頃から唱歌の正しい教育や訓練を受けさせていれ

²⁸ 澤崎眞彦(1990)『唱歌 解説』大空社,pp.6-8

²⁹ 前掲書 27),pp.7-8

³⁰ 松下直子(1980)『近代日本音楽教育史 I』学文社,p.42

³¹ 前掲書 26),pp.224-225

³² 伊澤は「音楽学校設立ノ儀ニ付建議」において、芸術や芸術教育について触れていることから、芸術音楽の観点を全く持っていなかったわけではないとしている。[前掲書 26),pp.224-225]

³³ 前掲書 27),pp.13-15

ば、学校で喧嘩ばかりをしたり、社会に出て不敬な行動をとることなく、共同体の中で整然と振る舞うことのできる人間を育てられることから、秩序正しい社会の形成の為、唱歌教育は不可欠であることが述べられているとしている³⁴。更に『音楽取調成績申報書』(1884)の中では、「長短二音階の関係」という節が設けられており、長調の曲は「勇壯活発」、単調は「柔弱憂鬱」であるとし、その性質は演奏するものに伝わり影響するとしている。長調は「勇壯活発な精神を發育し、有徳健全なる心身を長養にする」、短調は「柔弱憂鬱の資質を成し、無力多病なる気骨」になるとし、取調の結果、欧米でも短調の曲が多い国は未発達な国であり、先進的な国であるほど長調の曲が多いという、いささか怪しい議論が展開され、最初の小学唱歌集において全 91 曲のうち、短調の曲は特殊な曲に限られて 7 曲のみに絞られている、と述べられている³⁵。このように国民が日本国民としてふさわしい健全で健康な身体を持ち、その精神性、「国民」として共有すべきものを身体に刷り込む為の方法として唱歌は用いられた。

加えて、日本のエリートは西洋音楽の担い手をはじめから国民全員を対象として考えていた、と西島は指摘している³⁶。唱歌科設立の目的のひとつであった「国楽」とは、ナショナルミュージックの訳語として現れたもので、その「国楽」を明治期に音楽の価値観が担い手の「貴賤」「雅俗」という認識によりその価値が捉えられていたものを、この身分差で起こる音楽の隔たりを超えた「誰にでも」共有できるもの、「日本の国民」なる共同性を支えるものとして、必要なものであるとされていた³⁷。この考えから伊澤は「徳育」や忠君愛国を目指すことを目的として利用し、近代国家の完成を目指したのである³⁸。明治維新により身分差が取り払われ、四民平等が説かれた世の中で、全国民が「高雅」であるために、ことばや風習、同じ文化を共有するという国民意識の自覚と日本への帰属意識、先に述べた精神的な国民化を図るために「国楽」を起こす必要性を伊澤は強く説いていたことが考えられる。

³⁴ 同上,pp.13-15

³⁵ 同上,pp.18-20

³⁶ 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—』博文社 pp.60-61

³⁷ 前掲書 36),pp.60-61

³⁸ 前掲書 26),pp.206-207

更に目的として俗曲改良・俗曲追放において、卑猥で猥褻、幼稚な西洋音楽に劣る音楽を排する方針が1884(明治17)年の音楽取調掛による「音楽取調成績報告書」にて挙げられている。俗曲が音楽信仰の妨害、徳育の涵養の妨害、国家の対面の毀損であるとされ、エリートの間でもこの論が盛り上がっていた³⁹。詩人の矢田部良吉⁴⁰は世俗で歌われている俗謡の歌詞が低俗で、人間の健全な心身を形成する上で大きな障害になっており、これを改良する必要性を強く述べている⁴¹。

伊澤も俗曲改良について音楽の視点から述べている。1885(明治18)年9月27日、伊澤は下野私立教育会第2回総会にて「音楽の話」という講演を行っており、そこで音楽が、

「人心に自大の感動を与へて社会に欠くべからざるもの」

「正雅美妙の音楽こそ実に善良の楽しみといふべし之に依て道德上並に身体上に裨益を与ふる少なからず小学校の教科に唱歌を加ふるもこの旨意に外ならざるなり」⁴²

であることを述べ、唱歌科の必要性を説いている⁴³。この講演の最後に、伊澤の述べた音楽観について松下は、

常磐津、新内等の俗曲の弊害を、旋律のうえから指摘し、猥褻な卑猥な「悪しき旋律」によって、我が国のびとは全般に憂鬱な性格をしており、西洋人のような快活さをもつものは少ないと述べた。この、音楽の陰湿さが日本人の性格を決定づける一因になっているのではないかという伊澤の指摘は、先に述べたように歌詞の卑猥さからの猥歌批判が多い中での音楽面からの猥歌批判として、当時としては数少ない論であった。

³⁹ 東京芸術大学百年史編集委員会(1987)『東京芸術大学百年史 東京音楽学校編 第一巻』音楽之友社

⁴⁰ 矢田部良吉(1851-1899)西洋の詩の形式を取り入れた新しい詩である新体詩で有名。東京音楽学校存廃論において俗曲改良を東京音楽学校存続の最大目的であるとし主張した。

⁴¹ 前掲書 27),pp.24-25

⁴² 著者不明(1885)「下野教育会」『千葉教育会雑誌』第78号,p.9

⁴³ 松下直子(1980)『近代日本音楽教育史 I』学文社,pp.40-42

と述べている。以上 2 点から俗曲は美育的音楽教育からは排除されるべきであり、あくまでも、それを改良することを「国楽」の創出、そして唱歌教育に重きを置くべきであるとしたのである。

そもそも唱歌は、思想や感情の表れである言葉に形を加えたものであり、言葉に非常な魅力と非常な効果を与えたものが旋律であり、歌う際にはこの言葉と旋律との合致したもので、その両方が完全に明瞭に、そして一体になって表れることが大切であると述べられている⁴⁴。唱歌をただ歌わせるだけを目的としてではなく、伊澤は音楽取調掛に所属する以前、留学する前にフレーベル主義について書物を通して勉強し、これに従って日本固有の童謡⁴⁵を折衷して唱歌を作り、唱歌は運動を伴い一緒に行われるべきもので、精神に「娯楽」を、運動は身体に「爽快」を与えることができると定義し、唱歌遊戯を草案した上で子どもたちに唱歌を歌いながら、円形をつくって周る活動を実践している⁴⁶。

唱歌の普及は、音楽取調掛により 1907(明治 40)年に出版された唱歌教材「小学唱歌集」の初版によってであるが、その多くが当初は外国の曲、原曲のあるドイツ歌曲や欧米民謡を持ってきて、それに日本語の歌詞をつけたもので⁴⁷、日本語の歌詞は道徳的な歌詞への替え歌であった。

段階として適当とした唱歌をアメリカから招いた音楽教師メーソンと、メーソンから音楽を学んだ伊澤が中心となって曲を選定し、それに歌詞をつけて、出来上がった歌を東京師範学校の生徒に歌わせその適否を検討する、その後適当と認められた唱歌について歌詞について当時の文部省の佐藤誠実と取調掛の稲垣千穎が中心となり意見を交換する、さらにそれを学校で生徒に歌わせて修正を加える、さらに文部省から歌詞に盛り込むべき内容についての要求がだされ、取調掛がそれを受けて完成させるという段階である⁴⁸。

伊澤は外国曲を日本人になじんだものにしたいという意見をメーソンに出していること

⁴⁴ 福井直秋(1924)『唱歌の歌い方と教え方』共益商社書,p.121

⁴⁵ ここでは民謡など民衆に広まっていた音楽を指す。

⁴⁶ 前掲書 26),pp.106-112

⁴⁷ 井上武士(1940)『国民学校藝能科 音楽精義』教育科学社,pp.22-23

⁴⁸ 山住正巳(1967)『唱歌教育成立過程の研究』東京大学出版会,pp.80-83

からも⁴⁹、歌詞を慎重かつ綿密に1曲ずつ選定されていったことがわかるが、あくまでもそれは西洋音楽の模倣から始めたものであることがわかる。そして、『小学校唱歌集』は日本人が歌いやすい四七ヌキ五音階の楽曲が多いことは多く指摘されているが、ここでは七音階の楽曲も段階的に存在しており、この唱歌集のねらいは七音音階の獲得だったのではないかと、と奥中は指摘している⁵⁰。

その後音楽取調掛の人材の育成が進むにつれ、日本の児童に合わせた唱歌の創出している⁵¹。西洋音楽を芸術として捉えず、教育に用いる、さらには直輸入したものを提供するのではなく、それを日本のスタイルに合わせて提示する、つまり和洋折衷のスタイルこそが日本人にとって意義のあるものという理念を前提においた国家の創造へと繋がったのである。

このような唱歌の普及の取り組みをした上で、音楽取調掛が東京音楽学校になった後、東京音楽学校としての洋楽導入の最終目標が「西洋化」自体でなく、あくまでも日本固有の「国楽」の創出にあり、その為積極的に西洋に学び、その要素を導入して改良することが日本文化を創る道だと考えた⁵²。この伊澤の目的の実現の為に学校で音楽・唱歌を指導し、日本国に広めた上で、日本文化を独自路線で創造していくことに、唱歌の存在は不可欠であったことが考えられる。

以上から伊澤を代表とした音楽取調掛の目的が「国民のアイデンティティ意識の形成」であり、音楽は「芸術」として教育に用いられたのではなく、その為のツールとして音楽教育に取り入れられたことがわかる。現在我々は「芸術」を政治目的などに利用することは暗黙の了解としてタブーとしているが、欧米諸国の音楽教育実践を見聞した上での日本の音楽教育への導入にもかかわらず、この当時の日本国民としての「アイデンティティ意識の形成」という目的に音楽が用いられたことは世界的に見ても特殊な事例であったことが考えられる。

⁴⁹ 前掲載 26),pp.80-83

⁵⁰ 前掲書 26),pp.149-151

⁵¹ 井上武士(1967)『音楽教育明治百年史』音楽之友社,pp.32-34

⁵² 前掲書 27),p.25

第2節 「芸術」の登場 —西洋音楽受容による混乱期—

井上は明治期における唱歌の導入により音楽教育が始まり、学校現場での定着を見せた時期である大正初期から昭和初期を混乱期とし、第一次世界大戦勃発後、世界における経済界と思想界に変動が起きたことにより思想的にみて混乱の時代に陥ったことによって、音楽教育思潮も大きな影響を受けて多種多様な学説が行われたと述べている⁵³。そして1907(明治 40)年の小学校令改正により「唱歌科」が必修となったことによって、学校教育に音楽が浸透してきたこと、そしてここまで十数年にわたり養成されてきた音楽教師の実力が相当程度まで進歩した時勢であるとしている⁵⁴。

音楽教育が国民アイデンティティ意識をつくり出す目的から浸透し、唱歌教育が全国的な広まりを見せ始めたことによって西洋音階による音楽が浸透し始めたことから、西洋音楽の普及が始まったこと、そして東京音楽学校での教員・演奏家双方の人材育成が進んだことにより、音楽が単なる唱歌から西洋音楽としての認識と広まりをどのようにしていったのか、そしてこれまで「芸術」という思想を持たなかった日本がどのような経緯から「芸術」として音楽を取り扱うようになったのかについて考察する。

「芸術」という概念の登場を奥中は、早くて明治 20 年代末、明治後期から大正期に音楽の芸術理解が定着すると述べている⁵⁵。塚原も音楽の担い手側の力量がより多彩で芸術的な音楽を求める社会的機運が明治後期から大正期にかけて生じたとしており、この頃から日本人による西洋音楽の芸術的な創作活動も見られるとしている⁵⁶。

これが読み取れるのが、東京音楽学校が 1890(明治 23)年から翌年にかけて展開された「東京音楽学校存廃論争」においてである。莫大な予算を投じていた音楽学校を今後維持していく必要があるのか、という点から帝国議会において音楽学校の存在意義が問われるようになり、俗曲改良の事業の重要性が強調されるなど、国の運営として音楽学校を維持する

⁵³ 前掲書 51),pp.32-34

⁵⁴ 同上,pp.33-38

⁵⁵ 前掲書 26),p.213,p.225

⁵⁶ 塚原康子(2009)「近代——伝統音楽と西洋音楽の並存のなかで——」,久保田慶一ほか編著『増補改訂版 はじめての音楽史』音楽之友社, pp.176-177

必要性が討論されているのであるが、この論争が我が国の音楽教育が愛国心の養成を主軸とする徳性の涵養を目的とし、ひたすらに国家権力の奉仕者となっていく、最初の契機であったと滝田は述べている⁵⁷。この契機として指摘され存続派の意見として強調されているのが教育における音楽を用いた「徳育」であり、効能や利益の面でのみこれが論じられている⁵⁸。奥中はこの論争について、徳育のみを前面にアピールすることでしか存廃論争を有利に進めることができなかつたことについて疑問を挙げており、

芸術音楽には独自の美的価値があるという近代的な観念を、かれらが本当に理解していたなら、論争に際してそう主張してもよかつたのではないだろうか。西洋芸術音楽を人々が知らなかつたのであれば、そのことをひろく啓蒙するよい機会でもあつたはずだ。カモフラージュだつたとしても、「美的価値」という観点からの説明が数多くの議論の中にひとつくらい混じつてもよいだろう。だが、私が調べることができた存廃問題を巡る意見にかぎつていけば、音楽に独自の価値を認めるような音楽美学的主張はほとんど存在しないのである。⁵⁹

と述べている。この頃はまだ芸術を前面に出せるほど、音楽＝芸術という意識が浸透しておらず、論点の根拠として持つていくことができなかつた、更に、伊澤の文献から「芸術」という言葉の意味が「美術」と表記されていることなどから、「芸術」という言葉がこの時代には新しく曖昧であつたことから、「芸術」が一部エリートのみ考えていたもの、という存在価値しなかつたことが考えられる。

しかし、「芸術」はこの後序々に頭角を現し始める。奥中は、

明治30年代後半になつても、審美を極める芸術としての音楽は、教育の一手段として国民教育のための音楽を排するものではなく、両者は併存している。⁶⁰

⁵⁷ 滝田善子(1980)『近代日本音楽教育史 I』学文社,p.248

⁵⁸ 前掲書 26),pp.212-213

⁵⁹ 同上,pp.212-213

⁶⁰ 前掲書 26),p.225

と述べており、芸術の思想が音楽教育の世界にも併存という形で段々と浸透し始めたことが読み取れる。

その背景として考えられるのは、この頃、西洋の文化が流入し始めた日本であったが音楽教育が導入されて暫く経過した明治 30~40 年代においては、たとえエリートたちでもクラシック音楽を聴いて触れる機会は少なかった。しかし西洋クラシック音楽についての書籍を入手することは比較的容易であったことから、西洋音楽を書籍を通して親しむものが多く⁶¹、西洋芸術が高尚であること、「芸術」であることが教師や先輩、そして書籍から伝えられていき、音楽についての理解が書籍を通した思想が先となり、実際に耳で聴く経験は後から伴うものだった。「面倒な音楽の智識的方法を注入」しようと思っても駄目だと忠告するものもいたが、音楽より先に手に入る文献に頼る傾向は強まり、啓蒙書が多く出版されるようになる。「芸術」に対して書籍を通して学ぶことで、思想を鵜呑みにしてしまったこと、それか西洋クラシック音楽に対する「憧れ」によって耳で聴く前に「芸術」という思想が育ってしまったのではないだろうか。若林は、更に音楽の受容においては日本で演奏会を聴く機会は増えていたものの、書物を通して音楽を学び、本物の音楽を聴く、つまり「本物のクラシック音楽」を聴く事を夢見ながら、決して一流とはかぎらない演奏家たちの演奏を聴く事でも、「本物」の存在に憧れていた、としており、日本で演奏された、またはレコードで聴かれた西洋クラシック音楽の周りには、そこでの聴取体験を意味づける書物が基になった言説が並んでいた、と述べている⁶²。更に音楽と言説が同じ水準に並び、音楽の方が時には言説に付随し、言説を証拠だてるようなものとして聴取されてしまう⁶³、と述べており、音楽よりも書物によって音楽を理解することが当時の日本人の音楽=芸術の理解として基となり西洋音楽中心の考えにシフトしていったきっかけとなったことが考えられる。音楽そのものを純粹に聴いて感じるという体験が当時の日本人にはなく、必ず本場の精髓を伝達するという言説を伴った展開がされており、音楽を音楽として捉える以

⁶¹ 前掲書 36),pp.52-56

⁶² 若林幹夫(2005)「距離と反復—クラシック音楽の生態学—」,渡辺裕/増田聡ほか(2005)『クラシック音楽の政治学』青弓社,pp.218-222

⁶³ 同上,p.222

前に、ヨーロッパで「本格的」とされた「芸術音楽」の精髓を如何にして受容するか、という課題が常に付随していたことが考えられ、音楽を「本場」の物のみが「本物」であるという観念が成立してしまったのは、文献、つまり言説が先行した聴取のマイナス点となっていたことが考えられる。実際、明治末期まで書籍による知識の習得が先行する傾向は続き、日本の芸術思想史においても音楽そのものを聴いた上での論争ではなく、書籍を拠り所とした論争が起きていたことから明らかである⁶⁴。

この「芸術」の概念の形成はドイツの音楽思想から文献として流入してきたことが始まりであった⁶⁵。ドイツの音楽思想は日本の知識人がクラシック音楽に親しんできたパターンを構築し、クラシック音楽が「知」や「教養」の一式として捉えられ、レコードを通して、ベートーヴェンに代表されるドイツ音楽を聴くことが、その知=教養にふれていくことであり、そのドイツ音楽にて作曲者が作品に込めた精神性が伝達されることが音楽の受容だと考えられ、この精神性の伝達のために演奏者も聞き手も高い精神性が必要であったと若林は指摘している⁶⁶。先に述べたように、芸術のための学校ではなく音楽教育中心で構成されていた東京音楽学校でも1882(明治15)年にメーソンがアメリカに帰国した後、著名なドイツ人音楽家が雇用されており、音楽思想がドイツより流入していることが読み取れる⁶⁷。

「芸術」の思想が浸透してきたことにより、当時伊澤の手を離れた東京音楽学校が芸術音楽、「芸術のための芸術」を重要視する風潮へと方向転換をしており、当時伊澤と共に東京音楽学校の基礎を築いた目賀田種太郎も当時(明治40年頃)の日本の音楽状況に関して、有名なドイツ人音楽家を雇った東京音楽学校は、「芸術音楽(Art music)」を教えるようになったとし、伊澤は芸術の為の芸術を専修科と師範科が区別なく技術の発達に力をいけるようになった、と述べている⁶⁸。同じく明治40年には音楽美学論が一般に紹介されるようになり、東京帝国大学の学生だった田辺尚雄^{たなべひさお}⁶⁹が「音楽美学論」を雑誌『音楽界』に発表して

⁶⁴ 前掲書 36),pp.53-55

⁶⁵ 前掲書 50),pp.33-38

⁶⁶ 前掲書 62),p.222

⁶⁷ 前掲書 26),pp.228-229

⁶⁸ 同上,pp.226-229

⁶⁹ 田辺尚雄(1883-1984) 日本の著名な音楽学者。

いる⁷⁰。

芸術書からの知識が先行した西洋音楽に対する「芸術」の萌芽は西洋の「芸術」という考えを鵜呑みするものであり、文献という媒体を理解した上で音楽を理解することが求められることから、西洋クラシックを聴く前から日本人の耳もそれに応えられるようにならないといけないとされていたことは、この時期の日本における西洋音楽の捉え方に大きな影響を与えたことがわかる。このような背景から西洋の聴き方に支配されていき、西洋クラシックを崇拝する潮流が高まっていき、「芸術」という知識的な側面のみの理解に支配されていく。

音楽が「芸術」として浸透し始めたことにより、唱歌によって「歌う」または「歌うために聴く」ことだけを求められていた音楽が、1905(明治38)年頃からの言説を見ると⁷¹序々に大衆にも、書物だけでなく音楽そのものを聴くこと、そして音楽を「きく」対象として認識し、音楽を理解することが求められていった。日本人の聴覚は「極めて幼稚」であり、日本人は軽薄で物事を深く考えることなく一時的な感情で聴こうとする為、クラシック音楽という微細な芸術を理解する力がないとされ、音楽を真に味わうためには「理解することと「感ずる」ことの二方面が必要であり、辛抱強く聴き、理性だけでなく「心」「感情」で聴こうとする態度が芽生えることで、「わかる」ようになると説かれ、これに希望を抱いていた⁷²。この音楽の聴き方に対する認識も、書物から学び理解したものであり、実際に日本人の聴き方を西洋と同じものに矯正しようとしていったものであると考えられる。そして、その矯正が西洋の「芸術」理解を鵜呑みしていく原因となり、日本において音楽を「芸術」認識することの発端となったことが考えられる。

唱歌科を中心に「歌う」音楽を実施していた教育において音楽＝「芸術」の思想が取り入れられていった契機は、大正自由教育運動からであると推測出来る。大正自由教育運動とは民間から起こった運動で、こどもの自主性や創造性が重んじられ、芸術教育が重視さ

⁷⁰ 前掲書 26), pp.214-215

⁷¹ 1900年以降の『音楽界』(音楽社), 『音楽新報』(音楽新報社)に論説が見られ、西島(2010)は1905年以降の論説を引用していることを根拠とする。

⁷² 前掲書 36), pp.56-57

れた⁷³。

このように音楽を芸術として捉える風潮が高まってきたが、西島は音楽美学の輸入によって築かれた、音楽の芸術としての立場はまだ脆いもので、芸術として音楽を批評することは大正前期まではまだ困難だった、と述べている⁷⁴。

音楽を「芸術」として啓蒙する為には、民謡と同様に民衆が触れやすく、西洋クラシックよりも民衆に流布していた「流行歌」を俗曲として排除する動きが音楽取調掛で行われていた時と同様、文部省でも実施された。流行歌は唱歌を推奨し、「芸術」としての音楽を前面に押し出していきたい教育関係者にとっては脅威であり、同じ西洋音楽調で作曲された大正初期に流行していた「カチューシャの唄⁷⁵」など全国に流行していた歌が嫌煙されていた⁷⁶。西洋の音階で書かれた流行歌が俗曲として排除されていったのは、まず歌詞そのものが下賤で問題があることが考えられる。加えて日本が西洋音楽を用いた日本の音楽文化を創出しきれていない、音楽文化として遅れをとっていることを外国人にみせてはならないという意識があったことが考えられ⁷⁷、いずれも西洋音楽を本物の音楽であり「芸術」として指導するためには邪魔になる存在であったことが考えられる。

これは大正自由教育に見られる民間教育運動として現れた「童謡」も同じく扱われている。童謡は1918(大正7)年に鈴木三重吉主宰により政府主導による唱歌批判から誕生した。鈴木は子どもたちが歌っている唱歌が芸術家の眼から見ると低級なものばかりで、芸術として真価ある純麗な童話と童謡をする最初の運動として雑誌『赤い鳥』を出版し、子どものための純麗な読み物を授ける、真の芸術家の存在を誇り得た例がない、としている⁷⁸。そ

⁷³ 同上, pp.66-67

⁷⁴ 同上, pp.68-69

⁷⁵ 島村抱月(第1節)・相馬御風(そうまぎよふう)(第2～5節)作詞, 中山晋平(しんぺい)作曲。1914年(大正3)3月, 芸術座公演『復活』の劇中歌として, 東京・帝国劇場でカチューシャ役の松井須磨子^{まついすまこ}が歌った。

⁷⁶ 前掲書 36), pp.68-70

⁷⁷ 松下直子(1980)『近代日本音楽教育史 I』学文社, pp.116-117

⁷⁸ 鈴木三重吉(1918)『童話と童謡を創作する最初の文学的運動』, 蔡芳男(1972)「『赤い鳥』と童謡音楽の成立」日本大学教育学会機関誌編集委員会編(1967)『教育學雑誌：日本大学教育学会紀要』日本大学教育学会, pp.24-36

のような目的を持って成立し、西洋音楽の音律で作曲された童謡が俗曲として排除されたのは、創刊以来「赤い鳥」の責任者としての任を委ねられていた詩人の北原白秋(1885-1942)が、新童謡運動の出発に当たり、その根本をわらべ唄に置くべきとし、子どもの自然な歌い方に任せた方がよいと主張したことから、「赤い鳥」においてわらべ唄の伝統の尊重を基調として展開され、赤い鳥は詩歌の面において「創作」と「伝承」の両方の意味を含んでいた⁷⁹。この方針により俗曲として排除の原因として考えられるのは、詩歌に関しての童謡運動は活発であったが、音楽としての童謡が欠けていたため、俗曲としてきたわらべ唄の詩の側面が含まれることから俗曲であると判断されたこと、曲譜の募集は日本的諧調であり、言葉と旋律との調和を図るようにしたことで、完成した童謡が日本調であったことから俗曲と判断されたことが挙げられる⁸⁰。しかしもう一点「赤い鳥」に発表された音楽のほとんどが、作曲家たちが学校で「芸術」としての西洋音楽を身につけたことにより、日本の伝統音楽への軽視、童謡運動とわらべ唄に対する無理解や概念の狭さから提供された曲の多くが西洋調・唱歌調的なものになってしまい、批判していた唱歌式であることを脱していないことが指摘されていることも原因と考えられる⁸¹。以上の点が俗曲として童謡が排されていった原因であると考えられる。

このような低俗と高雅を分ける俗曲改良が教育で行われていたことにより、「芸術」と「俗曲」の区別ができ、この動きによって音楽＝「芸術」という認知が大きく広まっていったのではないかと考える。そして唱歌も「徳育」を目的として発展してきたが、本場の西洋クラシックを「芸術」と理解していく過程で「音楽」としての価値を失っていった、またはそもそも、徳育の為の「歌」であるとされ、芸術としての「音楽」と区別されていったことが考えられる。

そして「芸術」の登場によって、当初政府により推し進められてきた「国楽」の存在が揺らいできていることも読み取れる。それは音楽美学の思想が確固となったこと、西洋クラシックを耳で聴く前に文献で理解し、本物に憧れ、崇拜する対象、「芸術」としてしまっ

⁷⁹ 同上,pp.24-36

⁸⁰ 同上,pp.24-36

⁸¹ 国文学者である高野辰之が「民謡童謡論」の中で童謡の作曲家を批判している。

たことで政府が推し進めていた和洋折衷による「国楽」創出の目論みも衰退してしまったことが考えられる。しかし、あくまでもこの当時まだ日本人にとって馴染の深かった日本の伝統的な音楽を切り捨てようとしたのではなく、あくまでも本物として扱われるのが西洋クラシックであったことから、純粋な日本の伝統文化を重んじるという視点ではなく、本物の「芸術」である西洋クラシックを重んじるという視点から衰退したことが考えられる。

以上のように日本に浸透してきた「音楽」＝「芸術」の思想であるが、日本人は、西洋音楽はわからない、と明治期は問題視されていたが、大正に入ってから同様に、「芸術」を理解するには「愛好家」ではなく音楽の「理解者」を育成すべきだと考えられ、その理解者に必要だとされたのが〈鑑賞〉の能力であった⁸²。この能力が求められている背景から音楽教育での鑑賞は登場しているが、果たしてどのように展開しているのだろうか。

⁸² 前掲書 36) p.71

第3節 音楽科での〈鑑賞〉の取り扱い

日本の音楽文化の変遷により明治から昭和にかけて日本の鑑賞の考え方が教育を中心に変遷されていることを述べ、どのような背景から音楽が「鑑賞」され音楽教育での〈鑑賞〉が取り扱われるようになったのかを検証し、「芸術」としての音楽が教育を通して扱われたことを考察する。

大正期の音楽教育は、唱歌も行われていたが、明治の徳育教育の側面からは急速に転換していると西島は述べており、有識者の意見が、顕著なものでは音楽はそれ自身に目的を有しているのだから、何かのために用いるべきものでないのは当然だと述べられており、制度上は唱歌教育であったが、この頃には音楽教育と呼び方が変容していたとしている⁸³。

そして前節で述べた音楽が「芸術」として扱われるようになったことが要因となり、大正期にかけて唱歌だけの音楽教育から〈鑑賞〉教育の取り扱いが出てくる。唱歌科における芸術教育思想の登場は、芸術性の陶冶による人格形成のため芸術科を中核に教育を展開することを目指し、芸術作品を「きく」ことの重要性や、音楽の理解力の養成の必要を説く19世紀のドイツの芸術教育思想の影響が大きいとされている⁸⁴。明治期にはエリートがなんとか価値づけをしようと試みた芸術音楽は、大正期にはドイツの芸術思想に倣って「美」の力が信じられるようになった。

この芸術思想から興った日本の〈鑑賞〉教育は、1924(大正13)年頃に最盛期を迎えた教育現場への蓄音器の普及⁸⁵と、西洋クラシックが身近になったことが要因となり注目されたが、初めは唱歌を「歌う」ことの補助としてのものであった、と西島は指摘している⁸⁶。

1924(大正13)年に発行された音楽鑑賞教育書である津田昌業の『音楽鑑賞教育』から当時の鑑賞についての考え方を見てみると、日本の教育については目の前の生活に眼を向けていない為、これでは社会的・世界的な人間は育てられない、アメリカのように毎週5時

⁸³ 同上,pp.72-73

⁸⁴ 同上,p.75

⁸⁵ 各学校に配置はされたが、実際に有効活用されていたかは疑問点であり、鑑賞教育が着実に
行われている学校は少ない、とする批判もある。[末武義雄(1930)『音楽教育の眞使命』
共益商社書店]

⁸⁶ 前掲書 36),pp.76-78

間音楽が行われている所でも、音楽を聴く能力は失われてはいないが、クラシックを聴いても、ごちゃごちゃした音の堆積としか感じられず、ひどく疲れるのは教育を受けてこなかったから「聴く」ことが困難である為、日本で世界的に教育を進めることが重要であると指摘している⁸⁷。この津田の著作である『音楽鑑賞教育』は音楽〈鑑賞〉教育の本場であるアメリカへの関心が強く表れており、この著作が戦後の学習指導要領の参考文献として採用され、鑑賞指導のあり方や楽曲まで後の鑑賞教育の方向性を決定づけていることから⁸⁸、この著作が大きな注目を集めていたこと、アメリカの鑑賞教育がこの時期注目を集めていたことがわかる。このような経緯から鑑賞について津田は、引用でもアメリカを意識した論述をしている。津田はアメリカと日本を比較した上で、

世界的な作曲家の舞踊詩がその母国の首都の真ん中で「人を馬鹿にしてるね」等といわれるという事はいやしくも文化を誇る日本民族の到底堪え忍びられない矛盾ではないか、私たちは此の世界的人類の要求渴仰である所の音楽鑑賞についてももう少し真剣に徹底的に方法を構えねばならない。国民各個人をして良い音楽を知り之を好愛し、劣悪な音楽を拒けるように教育せねばならない。⁸⁹

と述べており、当時の〈鑑賞〉を認知しながら、又は〈鑑賞〉を実践していても、日本では真剣に行われていない、音楽教育において活用されていない状況を強く指摘しており、世界的に傑作として認められている作品を鑑賞する音楽鑑賞教育は世界的欲求であり、この音楽鑑賞を正しい方向へ導くことは青年子女の生活、時代の国民の音楽識別能力の双方に関係し、新日本の国民音楽の建設への基礎ともなるため、早急に教育を行わなければならないとしている⁹⁰。合わせて音楽会等は日本の都会の人のみが今も将来も聴取の機会を与えられ教育されていくものであり、人口の大半を占める田舎人はこの恩恵に触れることがなく、双方の音楽鑑賞力には大きな隔たりがあるとしており、レコードを利用したの鑑賞

⁸⁷ 津田昌業(1924)『音楽鑑賞教育』十字屋楽器店, pp.5-6

⁸⁸ 前掲書 26), pp.80-81

⁸⁹ 前掲書 87), p.6

⁹⁰ 同上, p.7

教育によってこの隔たりも撤去しなくてはならないとしている⁹¹。この状況の改善の手立てとして津田は音楽と教育の関係について、

- 1, 音楽の教育的価値—人間精神の根本表現としての芸術が人間教育上に占むべき位置
- 2, 教育音楽としての大方針—技術が主か感情陶冶が主かという点
- 3, 鑑賞教育の必要—従来の唱歌主義のみでは、事に技術中心の唱歌主義では教育音楽の本質に触れていない、従って教育目的を到達し得ないから、教育音楽に新聞やを開拓すべき事⁹²

と定義した上で音楽鑑賞について述べており、さらに音楽によって子どもたちにもたらされる効果としては「精神集中」、「選別力の養成」があるとしている⁹³。

そして教育の進歩はめまぐるしいのに唯一音楽、唱歌がその使命を全く捨ててしまい、顧みられていないこと⁹⁴も合わせて指摘されており、唱歌に代わる「音楽」教育を〈鑑賞〉から見出すことで音楽教育の方向性を示していることがわかる⁹⁵。

この時期「国楽」が衰退していったことについて前節で触れたが、津田の発言から「国楽」の実施自体を諦める風潮が急激に現れたのではなく、重要であるという考えはまだあったものの、段々とその取り組みや思潮が少なくなっていったことが考えられる。津田は前掲の本の中で「国楽」に関連した言説を多く残しており、

教育が声明の交流により行はれる永劫不断の文化の若返り進展創造であると考えられる以上、私達教育者の行ふ音楽鑑賞教育は日本文化の一方面を形成している日本の国民音楽の上に重大な関係を持っている。⁹⁶

⁹¹ 同上, p.530

⁹² 同上, p.25

⁹³ 同上, p.39

⁹⁴ 同上, p.8

⁹⁵ 唱歌を完全に切り捨てるという考えではなく、唱歌の用い方をその使命から使用すべきとし、最初は〈鑑賞〉する曲目として唱歌も含まれていた。

⁹⁶ 前掲書 87), pp.518-519

所が日本には未だ彼の西洋音楽の様式^{スタイル}楽風によつて成つた民謡民踊樂もなく尚更其の芸術音楽も少いのでここにそれを如何に教育上有効に取扱ふ可きかを言ふ事が出来ないのは遺憾の事である。私は将来の国民音楽が必ず西洋音楽の影響を受けてその様式曲風を取り入れたものが建設されるものと思つてゐる。そういふ意味に於て現在は新日本国民音楽の胚胎期である。⁹⁷

とそれぞれ述べている。これは日本の「国楽」つまり新国民音楽はその胎胚期一新声明により建設されんとしつつある時にあり、今行っている音楽教育はこの音楽鑑賞教育は将来生まれる新国民音楽に対し父たり母たる役目を演じており、教育全体、国民文化全体の上に影響を及ぼすものであるとしている。その音楽、芸術を一国民の上に発達向上するには、国民の音楽識別能力が必要であり、国民音楽の建設の為の根本的な動因となるとしている⁹⁸。更に、日本の音楽(ここでは、日本の民謡、民踊樂としている)は「其の日常親しんでいる自国の民謡民踊樂を先づ最小に考察するのが自然の順序であらう」としており、日本の音楽を排除するまたは積極的に取り込むことのどちらの考えでもなく、まだ民衆が慣れ親しんでいるという理由から取り入れられており、この状態からも西洋音楽のみでなく、耳馴染みのある音楽を〈鑑賞〉に取り入れる必要性が述べられている⁹⁹。津田の視点で興味深いのは、日本の伝統的な音楽を重要視するという視点ではなく、あくまでも、西洋音楽を取り入れるための前段階として「国楽」を考えている点である。

更に「日本音楽」の定義についての論考を津田は述べており、

或論者はきっと「日本音楽なんといふ事は日本數學といふ様なものである。何處へ行つても音楽は音楽である。日本音楽だの国民音楽だのといふ事があれもなか、日本で演奏すれば西洋音楽だつて日本音楽さ」と言ふだらう。又他の論者は「眞の国民的芸術的音楽は

⁹⁷ 同上, p.451

⁹⁸ 同上, pp.518-519

⁹⁹ 同上, pp.435-437

日本の民謡、民踊樂の上に建設されたもののみ」と言ふであらう。併し乍ら私が本書に於て解説し鑑賞の手引をすやうとしてゐるのは現在教育音樂の殆全分野を占めてゐる所謂西洋音樂であつて、日本在來の音樂は只比較参考のために引用するのみである。¹⁰⁰

として、あくまでも和洋折衷の考えが浸透しており、日本音樂は西洋との融合で生まれるものであり、「日本の伝統的な音樂」を重要視するという認識がないことがここでは確認でき、当時の「芸術」に対する認識がやはり本物である西洋クラシックにあることがわかる。

このように大正期に〈鑑賞〉が登場することで、教育によって「西洋音樂」が「芸術」として普及し始め、これまでの和洋折衷の方法を用いた音樂の取り組みが衰退してきた。

そして昭和に入ると、これまで〈鑑賞〉を行うにあたり、〈鑑賞〉の導入期は唱歌が組み込まれていたが、昭和初期には西洋クラシックが鑑賞教材として積極的に選ばれるようになった¹⁰¹。そして、昭和初期の音樂教育は、童謡が下火になり、学校にまで入り込んでいた頽廢的な流行歌も次第に影を薄くし、その代わりにレコードやラジオによって芸術歌曲が身近な存在になったこと、蓄音器の普及により鑑賞教育が盛んになったことが指摘されている¹⁰²。当時の音樂教育に關した主張の多くは「人格」の重視であり、昭和にはいつてから、音樂と人格・心が、「同一化」「合致」するものであると捉えられるようになり¹⁰³、音樂教育の在り方が〈鑑賞〉と「芸術」の登場によって大きく変容していることがわかる。とりわけ、芸術歌曲が身近な存在になったことは、エリートたちが浸透を期待していた「芸術」に対する考え方が学校という場、これからの未來を担う子どもたちに伝えられていったことは、この先論点とする「本格的」な音樂文化が確固たる存在として音樂教育を通して日本の音樂文化に登場してきたことが考えられる。そして昭和に入ると大正期に吸収した欧米の芸術教育思想が模倣期を終えて日本独自に展開されるようになるのである。

西島は〈鑑賞〉の語が明治に入ってから新しくできた日本語であり、その意味を変遷し

¹⁰⁰ 同上, pp.150-151

¹⁰¹ 前掲書 36),p.98

¹⁰² 真篠将(1986)『真篠将 音樂教育を語る』音樂之友社

¹⁰³ 前掲書 36),p.98

ながら、現在の使われ方へと変容してきたことを指摘している¹⁰⁴。今回取り上げる昭和初期までの〈鑑賞〉の語彙は〈批評〉という意味合いで使われることも多く、ふたつの明確な区別がないまま使用されていたが、大正末期から昭和にかけて、批評は客観であり、批評家が行う行為、〈鑑賞〉は主観であり、非専門家が行う行為であると使い分けがされていたことを西島¹⁰⁵は述べている。そして「権威」、ここでは明治政府における日本国民としてのアイデンティティ創出が目的であった音楽、これを生み出す行為の一翼であった「鑑賞」が、徐々に「権威」、ここでは西洋クラシック、そして日本を眺める欧米諸国に従う行為へと変容しており、日本は芸術を輸入したとよく言われるが、このように〈鑑賞〉という語が辿ってきた変容をみる限り、芸術を需要するための概念は日本独自に形成された、とする¹⁰⁶西島の指摘は正しいと考えることができる。

以上から明治には「手段」として扱われた音楽が「芸術」そして〈鑑賞〉の登場により大正期から昭和前期にかけて「芸術」へと変容していく過程には、要因として音楽教育の存在があり、現在の「本格的」な音楽文化の考え方、「特殊」な音楽文化の考え方、に分かれた要因があったことが考えられる。そして本論文で中心に取り上げる宝塚歌劇団もこの過程において特殊な音楽文化と定義されていたことが考えられる。

そしてこのような過程を経て「芸術」となった音楽が、現在の音楽教育における〈鑑賞〉にてどのように取り扱われ、何を目標とされ教育されているのかについて、現行の学習指導要領から次節にて考察する。

¹⁰⁴ 前掲書 36),pp.22-36

¹⁰⁵ 同上, pp.34-36

¹⁰⁶ 同上,p.38

第4節 現在の音楽教育における〈鑑賞〉

これまで述べたように日本における「音楽」が今日どのような形で音楽教育のうち〈鑑賞〉分野にて取り扱われているかについて現行の指導要領を用いて考察し、3節の内容が今の教育にどの程度影響を及ぼしているか、現在の音楽教育にて「本格的」な音楽文化がどのように取り扱われているのかについて考察する。

平成20年改訂版の中学校学習指導要領解説を参照すると、教科の目標として、

表現及び鑑賞の幅広い活動を通して、音楽を愛好する心情を育てるとともに、音楽に対する感性を豊かにし、音楽活動の基礎的な能力を伸ばし、音楽文化についての理解を深め、豊かな情操を養う。

と設定しており¹⁰⁷、今回の改定にておいては「音楽科の目標」に「音楽文化についての理解を深める」ことが規定されている。そして、

我が国や郷土の伝統音楽に対する理解を深め、我が国の音楽文化に愛着をもつとともに諸外国の音楽文化を尊重する態度の育成を重視することが挙げられる。¹⁰⁸

と解説されており、音楽文化についての理解を深めることは、本来の音楽科の重要なねらいであるとし、役割の明確化が今回の改定で果たされたとしている。

そして各学年の目標及び内容において確認すると第1学年では

¹⁰⁷ 文部科学省(2008)「第2章 音楽科の目標及び内容 第1節 音楽科の目標」『中学校学習指導要領解説 音楽編』東山書房,p.10

¹⁰⁸ 文部科学省(2008)「第2章 音楽科の目標及び内容 第1節 音楽科の目標」『中学校学習指導要領解説 音楽編』東山書房,pp10-12

(2)B 鑑賞

(1)鑑賞の活動を通して、次の事項を指導する。

ア 音楽を形づくっている要素や構造と曲想とのかかわりを感じ取って聴き、言葉で説明するなどして、音楽のよさや美しさを味わうこと。

イ 音楽の特徴をその背景となる文化・歴史や他の芸術と関連づけて、鑑賞すること。

ウ 我が国や郷土の伝統音楽及びアジア地域の諸民族の音楽の特徴から音楽の多様性を感じ取り、鑑賞すること。

第2学年及び第3学年においては、

(2)B 鑑賞

(1)鑑賞の活動を通して、次の事項を指導する。

ア 音楽を形づくっている要素や構造と曲想とのかかわりを理解して聴き、根拠をもって批評するなどして、音楽のよさや美しさを味わうこと。

イ 音楽の特徴をその背景となる文化・歴史や他の芸術と関連づけて理解して、鑑賞すること。

ウ 我が国や郷土の伝統音楽及びアジア地域の諸民族の音楽の特徴から音楽の多様性を理解して、鑑賞すること。

とそれぞれ記載されている¹⁰⁹。

いずれの学年においても〈鑑賞〉の活動においてここで必要とされている活動が、音楽を形づくる要素や構造、特質や雰囲気及び曲想とのかかわりを感じ取り、理解すること、

¹⁰⁹ 文部科学省(2008)「第3章 各学年の目標及び内容」『中学校学習指導要領解説 音楽編』東山書房,pp.28-67

そして音楽の背景に目を向けることで、音楽の特徴を文化・歴史や他の芸術と関連づけて理解することを内容としている。更に、

歌舞伎、能楽、文楽、オペラ、ミュージカル、バレエや民俗芸能などについて、音楽がどのような役割を担っているのかを考えることによって理解を深めながら鑑賞することが大切である。¹¹⁰

と解説があり、多様な音楽の特徴をとらえることにより音楽文化に対する理解を深める、そして音楽を尊重する態度を育てることが重要であるとしている¹¹¹。

以上のように現在の〈鑑賞〉教育を見てみると、ここでは「本格的」な音楽文化について「我が国の伝統音楽」と明記されたこと「音楽の多様性」を重視する点から、「芸術」としての日本の音楽文化が「日本伝統芸能」として確立し、西洋クラシックとは別の音楽文化として成立していることがわかる。そして文化相対主義の考え方から、様々な音楽文化を知ることで、音楽文化への理解を深めることの必要性が述べられている。これまで日本の音楽教育により音楽の「芸術」化が進められたことから、日本の音楽文化を「本格的」な音楽文化として「伝統音楽」に絞った上で定義するために音楽教育に導入されているとも読み取ることができる。戦後、鑑賞において鑑賞共通教材が登場し、これによって鑑賞が義務化され、全国民が鑑賞を行うようになり、鑑賞の概念が、芸術を「鑑賞」すべきものとみなす人が増えるにつれ、「音楽美学的に正しい聴取」から創られてきた概念である、と西島は指摘している。

これまでの音楽教育の変遷から音楽教育によって「芸術」の概念が構築されてきたのは確かであり、「本格的」な音楽文化の確立とその基準の定義を民衆に意識させる役割を持つのは今も昔も音楽教育である。このことから「本格的」な音楽文化を音楽教育で学ぶことを通して、それ以外の音楽文化、それに関わらない音楽文化を一段低い位置に据え置くようなイメージが定着してしまっていることが考えられる。例えば日本の伝統音楽文化とさ

¹¹⁰ 同上,pp.65

¹¹¹ 同上,p.52

れる「歌舞伎」は日本における「本格的」な音楽文化として認識し分類されているが、一体何故「本格的」であると考えられるのだろうか。その根拠を考えた時、教科書に掲載され、音楽教育で学んだことが要因として挙げられることから、「本格的」な音楽文化の役割を形成しているのが音楽教育であると考えられる。そして、この「本格的」な音楽文化と異なるもの、ここでは宝塚歌劇団が「本格的」な音楽文化からのはみ出しもの、本格的になれなかったものとして認識され、区別されることで音楽文化を区別し捉える要因となっているのではないだろうか。

西島は西洋中心主義から文化相対主義へと移行することで、教育においてもクラシック音楽のみでなく、日本の文化や伝統、他国の文化や伝統など、さまざまな音楽文化を扱うようになったが、多様な音楽文化をクラシック音楽のように扱うということに等しく、多様であるはずの音楽文化とのかかわり方が、画一的なものになってしまう可能性が否めない¹¹²、と指摘している。これを防ぐために「本格的」な音楽文化ではない宝塚歌劇団が音楽文化の理解を深めるきっかけとなる「役割」をもって音楽教育に役立つのではないだろうか。必要とされている様々な音楽文化の理解を画一的にならないようにするための鍵が宝塚歌劇にはあると考える。

現在の音楽教育で「本格的」な音楽文化がこのように扱われ始めたのは極めて最近である。このような変遷をもって音楽教育が展開されてきた中で、宝塚歌劇もこの動きの影響を大きく受けていることが考えられる。

¹¹² 前掲書 36),p.213

第3章 宝塚歌劇団における芸術的価値認識の変容

この章では、宝塚歌劇団がその草創期においては「日本歌劇の創出」の役割を担った「本格的」な音楽文化として価値認識されていたにも関わらず、現在は「本格的」な音楽文化とは区別され、その芸術的価値認識を大きく変容している。この芸術的価値認識の変容はどのようにして起こったのであろうか。ここでは、草創期における宝塚少女歌劇がどのような活動から「本格的」な音楽文化と認識されていたのかについて考察する。

第1節 宝塚少女歌劇団の誕生—時代の先駆けとして—

宝塚歌劇団は 1913(大正 2)年に現阪急阪神東宝グループの創業者として有名な実業家である小林一三(1873-1957)によって創設された。小林は実業家でありながらも、経済人として出発する以前から文化人を志しており芸術への理解が深く、当時の日本の文化事業の発展に大きく貢献した人物である。1章でも触れたが、宝塚歌劇団は、当時の箕面有馬電気軌道(現在の阪急宝塚線)の開業に伴う乗客誘致、そして乗客誘致策として計画された宝塚新温泉への客寄せの目的から誕生し、宝塚新温泉のパラダイス・ホールの屋内プールを利用して、1914(大正 3)年 4 月 1 日から 5 月 30 日まで行われた宝塚少女歌劇養成会第 1 回公演が創始である¹¹³。当時何もない田舎町であった宝塚の地は、鉄道が敷設されることによる、電車への乗客誘致のために開発された「都会」であった。先に宝塚新温泉が作られたが、これが従来の古い湯治場ではなく、大理石造りのモダンな仕様で、温泉街と変化を付けるべく、併設のパラダイス・ホールに日本初の屋内プールを作る事となり宝塚新温泉の目玉としようとした¹¹⁴。しかし、当時まだ男女が共に泳ぐこと自体に抵抗があったことから利用客は極めて少なく、急遽プールの水を抜いて、その中に観客席をこしらえ、脱衣所を舞台とした「婚礼博覧会」「婦人博覧会」などを行い誘致に取り組んでいた¹¹⁵。

このような創設の歴史的側面のみを切り取って見ると、初めから宝塚歌劇団は商業的な目的を持つ「本格的」な音楽文化とは異なる存在のように見える。しかし、文化人として教養のあった小林は宝塚歌劇を「温泉地」への客寄せをきっかけにしながらもそれだけを目的としたのではなく、日本の歌劇文化の展開に作用を及ぼそうと目論み、日本の新しい「歌劇文化」をけん引する存在として創設した劇団であった。その活動を劇作家であった小山内薫(1881-1928)は、

「日本将来のオペラは寶塚の温泉場から生まれて来そうに思へますね・・・(中略)少女歌劇その者の發達が日本将来のオペラだと言つたら言過ぎもしませうが兎に角かういふもの

¹¹³ 植田紳爾(2002)『宝塚 百年の夢』文春新書,pp.18-19

¹¹⁴ 同上,pp.18-19

¹¹⁵ 同上,pp.18-21

から本當の日本歌劇が生れて來るのではないかと思ひます」¹¹⁶

と評価しており、日本の新しい歌劇文化としての期待を大きく背負った存在であったことが読み取れる。

どのような小林のもくろみから宝塚歌劇団は誕生し、そして音楽文化との関わりの中で展開、発展していったのであろうか。

¹¹⁶ 歌劇発行所(1918)「獨唱？合唱？(帝劇公演に於ける各方面の批評)」『歌劇』1918年8月号,p.39,渡辺裕(1999)『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館,pp.20-22

第2節 草創期「宝塚少女歌劇団」における芸術的価値認識

2-1. 小林一三の「国民劇構想」と歌舞伎改良路線

宝塚歌劇団の創始者である小林は日本で展開される歌劇文化を論じる時、一貫して「旧劇」と呼ばれる歌舞伎との関わりの中で議論している。歌舞伎を初めとする日本に当時からあった文化を「旧劇」と呼び、宝塚少女歌劇を「旧劇」改良の為の一案として位置づけ、新たな「国民劇」の創出を担う役割を与え構想した¹¹⁷。歌舞伎は日本を代表する国民の為の劇であったが、時代の変化の中で人々の感覚と剥離し、このままいけば衰退の一途をたどるしかない、歌舞伎も国民の力により旧来の形を固持せずに変化していくべきである、という考えを持っていた。他にも、伝統的な日本音楽がもはや力を失っていること、西洋音楽を積極的に取り入れることが日本文化にとって急務であることが様々な文献の中で力説されている¹¹⁸。小林は古くからの日本の芸能として旧状のまま保存する考えを国民の思想の度外視であると批判しているのである¹¹⁹。このことから歌と舞を伴う劇という日本の古くからの芸能の形式のメリットを存分に生かした上で、それを現代人の趣味にあうように改良していくことを国民の求めるものとし、少女歌劇の歌劇観とし位置づけた。これを小林は「歌舞伎改良路線」と呼び、歌劇団の理念として据えている。

小林が新しい歌劇文化の創出を目論み、宝塚少女歌劇団を創設した背景には、西洋から輸入した音楽やオペラを前面に押し出す一派に対抗しようとする意識が明らかに含まれている、と渡辺は述べている¹²⁰。その女性、当時は年若い数え年15歳以下の少女を集めるというアイディアは、民主主義的な考え方が広まり男性中心ではなく女性や子供に視点向けられるようになった社会的背景から、商業のターゲットを女性や子供に広げようという動きから始まった。これは1910(明治43)年に東京の三越百貨店が創始し、1912(大正元)年には大阪の三越呉服店で始まった三越少年音楽隊にヒントを得ており、他にもデパート等で流行していた少年の「愛らしさ」を前面に出した少年を集めた余興としてのブラスバンド

¹¹⁷ 渡辺裕(1999)『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館,pp.23-25

¹¹⁸ 同上,pp.36-37

¹¹⁹ 前掲書113),pp.23-27

¹²⁰ 前掲書117),p.32

楽団¹²¹としての音楽活動から得たものであった¹²²。小林はハイソックスにタータンチェックのキルトを用いたスコットランド民族衣装を身につけたチャーミングな少年音楽隊が、各所の余興にサービスをして好評を得ておいることを述べた上で、

「宝塚新温泉もこれをまねて、三越の指導を受け、女子音楽隊を設けることにした。15、16名の少女を募集し、唱歌をうたわせようという宝塚唱歌隊なるものを組織することになったのである。」¹²³

と述べている。その誕生において三越少年音楽隊からヒントを得ていることから、商業目的の余興という色が強いが、作品の展開から商業的な目的のみでの展開ではなかったことが明らかである。宝塚少女歌劇の第一回公演には本居長世作、喜歌劇「浮かれ達磨」、北村李晴作、歌劇「ドンブラコ」、目賀田万世吉作、ダンス「胡蝶」と当時の童謡作曲家や演出家の西洋音楽と日本の音楽、そして題材を用いた作品を選び上演している。この後、第2回公演以降は基本宝塚少女歌劇オリジナルの作品を西洋音楽と日本の音楽と題材を混合したものを制作し展開していくことから、宝塚少女歌劇創設のきっかけである三越少年音楽隊や少女歌劇の創始であるとされる、白木屋呉服店の余興として結成された白木屋少女音楽隊¹²⁴の商業目的とは異なるものとしたこと、そしてこれらの流行による劇団の展開とは一線を引こうとしていたことがわかる。これは『ドンブラコ』を公演の演目として採用した宝塚少女歌劇の作曲家であった安藤弘(1959,p.74)の記述からも明らかで、「音楽も低級で

¹²¹ 明治期に軍隊で演奏されていた本格的なオーケストラ演奏とは異なり、デパート等商業施設の余興として演奏していたことから、演奏のレベルはとても低かった。

¹²² 塩津洋子(2006)「明治期関西の音楽事情—軍楽隊と民間音楽隊をめぐって—」,津金澤聰 廣,近藤久美『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社,pp.38-39

¹²³ 前掲書 113),p.20

¹²⁴ 1911(明治44)年に結成された少女歌劇の創始と呼ばれる音楽隊であり、童謡作曲家である本居長世を顧問として、お伽歌劇を上演した。宝塚少女歌劇で上演された本居作「浮かれ達磨」は白木屋少女音楽隊が初演である。ただし、その形態は「音楽隊」というよりも「芸者衆のお囃子」のようであったとされている。(小針,2016,pp.85-88)

あるとはいえ、西洋音楽とも連携をもってゆける」¹²⁵と述べている。西洋音楽を日本で演奏されている音楽を用いて混合、つまり和洋折衷された作品を明確な狙いをもって展開しようとしたこと、そして「低級」とあることから、今後西洋音楽を取り込んだ高次の作品へ徐々にシフトしていこうとする試みが読み取れる。

このように宝塚少女歌劇を展開しようとしたのには、西洋オペラをそのまま日本に持ち込もうとしたエリートが目論みへの小林の批判的な傍観と、そしてこの目論みが失敗に終わった背景がある¹²⁶。

小林の批判が批判したのは少女歌劇創設と同時期に行われていた帝国劇場でのオペラ活動に見られる西洋直輸入主義への志向である。

帝国劇場は一定の階級、特殊階級が欧米諸国のようなオペラを上演できる国立劇場の設立の必要性から、政府主導ではなく西園寺公望の後押しで渋沢栄一、大倉喜八郎、増田孝ら民間の財閥が株主となって1911(明治44)年2月に日本初の西洋風劇場として落成された。歌舞伎等に見られる芝居小屋の慣習を廃止し、座席はすべて椅子席、下駄番や座席での飲食の禁止、席番入りのチケットを10日前から販売するなど近代的なサービスの導入をいち早く図る。同年7月には歌劇部を設置、女優養成の部署を設け舞台人の育成を図るなど西洋の文化、そしてオペラの日本への導入を試みた。帝劇歌劇部創設の年の末にはイタリア人歌手のサルコーリを招いて《カヴァレリア・ルスティカーナ》(部分、原語上演¹²⁷)を公演、1912(明治45)年にはロンドンのマチステ座舞踊振付師であったイタリア人ジョパンニ・ベットリオ・ローシーを招きその指導の元熱心に公演活動を行うなど、西洋オペラの有名な作品を次々と日本の「歌劇文化」として、「国民」のための「国民劇」として民衆にはめこむことで育てていこうと試み、演出はそのままに歌詞を日本語に訳した上演活動を行っていた¹²⁸。

¹²⁵ 近藤久美(2006)「戦前における宝塚少女歌劇の愛唱歌—唱歌からシャンソン・ジャズへ—」,津金澤聰廣,近藤久美(2006)『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社,p.69-70

¹²⁶ 前掲書 117),pp.33

¹²⁷ 《カヴァレリア・ルスティカーナ》は企画された段階では本来日本語の訳詞で上演を目指していたのであるが、翻訳をする体制が整わず、やむをえず原語上演されている。

¹²⁸ 前掲書 117),pp.32-39

この活動をみた小林は帝劇の路線は一部の特権階級による空理空論にすぎず、考え方が民衆と遊離している、このまま上演すると、西洋音楽はそれに触れることのできる特権階級その一部の人のものとなる、と考えており、更に一部にしか支持されないのは「国民劇」になりえず、支持を失っていずれ減びていくという考えを持っていた¹²⁹。そして小林が宝塚少女歌劇の構想を抱く1つのきっかけになったのは帝国劇場にて1912(明治45)年2月に上演された日本人の創作による歌舞伎を題材に取ったオペラ『熊野(ゆや)』である。これは謡曲をベースにした日本物オペラの嚆矢となるべく企画されたが、ユンケルが作曲した音楽の作品への不調和が公演大失敗の原因となったとされており、客席では笑い声が起ころなど作品は不評であった¹³⁰。この作品をその場で観劇していた小林は作品をそっくり持ち込み上演する西洋思考は日本の国民の要求から甚だしく剥離しており「国民劇」にはならないと力説している¹³¹。

実際に、帝国劇場のこの試みはこの後小林の見立てた通り入場料の高値も相成って不人気に陥り、帝劇の歌劇部は解散を余儀なくされている。西洋オペラをそのまま日本に持ち込もうとした一部エリートが目論みは失敗に終わり、日本で芽生えたオペラ文化の胎動はここで一度終焉を迎え、このことから宝塚少女歌劇の「国民劇」としての展開が大きくみられているのである。

このようにあくまでも「歌舞伎改良路線」を論じ、西洋音楽のあり方をそのまま取り込もうとするやり方に意義を唱えた小林による、新しい日本の歌劇文化の創出を目論み創設されたのが宝塚少女歌劇の始まりであった。

実際小林はその創出について『逸扇自叙伝』の「宝塚歌劇団の誕生」の項にて、

「此の処女公演は『ドンブラコ』、『浮かれ達磨』、『胡蝶の夢』で4月1日から5月30日までの2カ月大入り満員であった。今から思えば、それは温泉場の余興として生まれたと言うものの、或る意味に於いては、日本歌劇に於ける先人未踏の新分野を開拓せんが為に、健気にも振り上げた最初の鍬であったのである。たそいその鍬は小さく、振り上ぐる腕は

¹²⁹ 同上,pp.32-39

¹³⁰ 同上,pp.32-39

¹³¹ 同上,pp.32-39

弱かったとはいえ、掘り起こされた地面には、やがて新国民劇としての大成すべき可憐なる芽生えが、微かに其の双葉を覗かせていたのである。」¹³²

と述べており、あくまでも「新分野」、つまりここで述べる「国民劇」創出の目論みが予めあったことが確認できる。

このことは、先に述べた西洋のオペラと明確に区別しようとする姿勢からも明らかであり、小林は、

「これから先に此日本歌劇私はオペラと言いださないのです。オペラといふと、直に西洋のお話が出て、大分理屈が六ヶ敷になりますから、兎に角日本の歌劇と言ひませう。この歌劇が果たしてどういふ工合に発達すべきや、進歩すべきや。」¹³³

と述べており、ここからも、西洋のオペラとは区別した新しい「国民劇」を創出し、日本で育てて発展させていこうとする小林の意図が読み取れる。

この「国民劇」創出に向けた具体的な動きとして、後に詳しく述べるが、この小林の伝統芸能を改革しようとする方向性に新しい可能性を求めて、そして小林の呼びかけに応じ日本の伝統的な文化に携わる人材が集まって宝塚少女歌劇のスタッフが構成されている。更に新しく西洋的な舞踊や音楽を取り入れた日本文化の提案をする者が登場し、宝塚少女歌劇の演出を務めるなどの動きが見られている¹³⁴。

宝塚少女歌劇の振付師であった久松一聲は、日本舞踊が古来の形式のままに新しい時代に迎えられるか、それとも貴重な骨董品として保存されるかは別としても、鑑賞する側の感覚が、新時代の人とは離れて、能楽のような運命に追い込まれていないだろうかと考えていた。日本舞踊のために古来の形式を突き破り打ち壊して、そこになにか新しいものを

¹³² 小林一三(1980)『逸翁自叙伝—青春そして阪急を語る』阪急電鉄総合開発事業本部コミュニケーション事業部、植田紳爾(2002)『宝塚 百年の夢』文春新書、pp.21-22 より現代語訳抜粋

¹³³ 小林一三(1918)「日本歌劇の第一歩」、阪神急行電鉄(1918)『宝塚少女歌劇：東京帝国劇場上演脚本集』

¹³⁴前掲書 117),pp.30-31

生みだし、時代と、結び合わせる呼吸をさせておきたいと考え、その意志が小林の考えと一致したことから、宝塚少女歌劇団の振付という役目を快諾した、と述べており¹³⁵、小林の考え方に、その立場やきっかけは異なるものの呼応していることが読み取れる。他にも、歌舞伎の市川猿之助(2世)が1921年(大正10年)に『虫』という作品において歌舞伎に西洋的な舞踊や音楽の発想を取り入れた試みをしているなど¹³⁶、現在我々が西洋音楽に親しんでいるのと同じくらい、当時まだ民衆にとって身近で馴染のあった日本の音楽を西洋の音楽や舞踊と融合させて近代化しようとする試みは多方面で行われていた。このように日本の伝統文化を本職としたプロフェッショナルが中心となり、宝塚少女歌劇に小林がもたらした方向性は、伝統芸能が「保存的」な流れになる以前、時代に合わせて積極的に変わろうという努力をしていた最後の時期に出るべくして出たものである、と渡辺は述べている¹³⁷。第2章で述べた音楽教育の変遷と年代を照らし合わせてみても、西洋音楽がまだ民衆に浸透しきれていない時期、唱歌教育が展開を見せ始めている時期とも重なることから、宝塚歌劇の西洋音楽を日本の音楽に取り入れたこの作品展開は小林の目論み通り、国民に受け入れられる「国民劇」としてなるべくして登場したものであると考えられる。

更に「国民劇」創出の実現のために入場料を安く、そのために1924(大正13)年には数千人を収容する大劇場の建設、その劇場に対応すべく数千人に聴こえる音楽の実現の為西洋楽器オーケストラの導入、劇場の大きさに伴った日本舞踊における群舞の導入を実現させている¹³⁸。芝居、唄、舞踊が一体になっているというメリットをもった歌舞伎を母体とし、そこに西洋的な音楽や舞踊を取り込んで大劇場に対応するように大規模に改良していた¹³⁹。そして1918(大正7)年には帝国劇場での東京公演、その後新橋演舞場や歌舞伎座での公演が続き、宝塚少女歌劇は「国民劇」としての軌道に乗り始める。この東京進出から見る展開の背景には小林が興業を成り立たせ、事業を拡大するという経営者の感覚があるのは勿論であるが、あくまでも興業の鑑賞対象を一般民衆¹⁴⁰としており、歌舞伎に代わ

¹³⁵ 同上,pp.30-31

¹³⁶ 同上,pp.30-31

¹³⁷ 同上,pp.28-31

¹³⁸ 同上,pp.39-43

¹³⁹ 同上,pp.39-43

¹⁴⁰ 小林がターゲットとしていた民衆とは、この時代に新しく登場した階層、真中間層と呼ば

る「民衆芸術としての歌劇」を画策し、「大劇場主義」を批判する者に対して、一部特権階級に奪われた、歌舞伎に代わる芝居を民衆が取り戻すべき時代が到来したことを強調している¹⁴¹。

このように「歌舞伎改良路線」から「国民劇」の創出を試み展開してきた宝塚少女歌劇であるが、1923(大正 12)年に起きた関東大震災を機に大きな変動を見せていた社会的気運、そして第 2 章で述べた音楽教育の「芸術」の認識が始まった背景、そして新宝塚大劇場での公演の不振も重なって、民衆の求める「国民劇」の振興をこの後模索していくこととなる。

れる中流サラリーマンの、箕面有馬電軌沿線に展開した郊外のモダンな住宅に住んだ人々であり、その家族が全員で楽しめる新しい娯楽の提供を目指して構想したものであった。

¹⁴¹ 前掲書 117),pp.40-41

2-2. 歌舞伎改良路線からレビューの登場

このような背景から創設され展開してきた宝塚少女歌劇に現在の宝塚歌劇団の代名詞ともいえる上演形態「レビュー」が初めて登場したのは1927(昭和2)年9月のことである。その1作目が宝塚少女歌劇の教員であり演出家である岸田辰彌(1892-1944)により製作された、パリの劇場で流行していたレビューの形式を自らの洋行においての見聞をもとに再構成した作品、《モン・パリ(吾が巴里よ)》であった。小林は4千人収容の大劇場創設に伴ってその大きな舞台に適した作品、更に宝塚少女歌劇が海外で公演する場合に適合した作品を早くから模索していた小林は、外国人向けにはどんな曲目を選ぶべきか、下見をし、見聞を広める目的から、西洋物作品作者の第一人者であった岸田辰彌を1926(大正15)年に欧米視察に派遣した¹⁴²。この欧米視察は、1927(昭和2)年までの長旅となり、イタリアのナポリ、パリ、そしてアメリカを渡る視察であった。当時「家族みんなで楽しめる宝塚向きで大劇場向きの演劇」とは何か全く分からない状況での欧米視察であった為、岸田は「なんでも見られるものは無闇矢鱈盲目滅法に疲労する事も忘れて、首を突っ込んで覗いて回って来た¹⁴³」としており、過密なスケジュールの中で日本に帰朝土産を持ち帰ろうと一生懸命になっていたことが伺える¹⁴⁴。そこで岸田が出会ったのが、欧米のミュージックホール¹⁴⁵で流行していた「レビュー」である。レビューとは19世紀前半のフランスにて登場した後、アメリカ・フランスで発展した歌・ダンス・短いエピソードで構成された場面を寄せ集めた娯楽であり、元々はその年の出来事を振り返る形で風刺や時事的テーマを備えており、後にスペクタクル性、豪華な舞台とコスチュームなどが主眼となっていった¹⁴⁶。舞台のジャンルとしてのレビューは、1930年代には衰えており、現在欧米においては「劇場」にて主たる上演ジャンルとしてショービジネスの中心を担うような存在感はない¹⁴⁷。

¹⁴² 田畑きよ子(2016)『白井鐵造と宝塚歌劇』青弓社,pp.78-79

¹⁴³ 岸田辰彌(1929)「レビュー・漫談 巴里滞在員を派遣せよ」、『歌劇 4月号』歌劇発行所,p.34

¹⁴⁴ 前掲書 142),pp.78-79

¹⁴⁵ ここで指すのは、オペラ劇場ではなく、大衆芸能を上演するためのホール。ステージの他に飲食が可能なテーブル席を有する。

¹⁴⁶ 五十嵐正(2001)「レビュー」『ニューグローヴ世界音楽大辞典』講談社,pp.141-143

¹⁴⁷ 宮本直美(2014)「レビューの mortality と immortality—ジャンルとしてのレビューと

当時のパリのレビューは「踊りや歌を中心にコントを組合せ、多彩な演出と豪華な装置」を売り物に人気を博しており、岸田はこれを見て、大道具の移動の間や幕前にてダンスをしたり、漫談をしたりするなど限られた時間を無駄なく使う演出と、ひとつの作品に大金をかけている点に関心を持った。そしてレビューには客を飽きさせない工夫があると述べ、日本に持ち帰っての上演を決意している¹⁴⁸。パリのレビューには漫談も入っており、純粋な舞台芸術というよりは娯楽として捉えられていた筋があるが、岸田はレビューをパリでの舞台そのままではなく、そのシステムを宝塚少女歌劇の舞台に取り入れ、費用面でも、設備面でも当時の日本、宝塚少女歌劇にとっては未知の世界であるが、これを多少の犠牲を払ってでも先鞭を付けねばならぬとして日本に新しい流行を持ち込もうとしたのである。

そして1927(昭和2)年に上演された《モン・パリ》は、岸田の自身の旅の回想とした幕ごとに世界各地を回るレビューで大階段やラインダンスなど現在の宝塚に通ずる演出を取り入れ、現在も使われている大階段、スピーディな舞台進行、更に上演形式も幕無し16場、登場人員述べ210名、上演時間1時間半という当時の日本の劇場の常識を覆す大作となった。そして少人数短時間の御伽劇やバレエ、そして日舞を実施していた宝塚少女歌劇にとっても大規模でこれまでにない作品となり大好評を得て大流行した¹⁴⁹。観客は歌と踊りを組み合わせた日本初の形式に酔いしれ、作品は大好評となり、この成功から小林の国民劇創出の目的のうち大劇場主義による作品の展開が確立され、4千人収容の劇場は当時金融恐慌(1927年)のあおりで不景気となり、入場者が減っていたにも関わらず連日満員となり、2か月連続公演が行われるなどの盛り上がりを見せた¹⁵⁰。岸田が導入したレビューの動向をみると、小林の歌舞伎改良による「国民劇構想」はぱったりなくなってしまったかのように見える。しかし、時折現れる岸田の浅草オペラ時代の癖がぬぐい切れなかったこと¹⁵¹、レビューのシステムを取り込み、その目新しさから流行したが、観客が同じような作品に

宝塚歌劇団一』『立命館文學』第635号、立命館大学文学部人文学会、pp.60-75

¹⁴⁸ 前掲書142),pp.78-81

¹⁴⁹ 同上,pp.78-86

¹⁵⁰ 同上,pp.78-86

¹⁵¹ 岸田は宝塚少女歌劇に在団する前、帝国歌劇部、浅草オペラにてテナー歌手として活躍しており、脚本を担当した経歴もあった。浅草オペラで培った大衆的でぶっきらぼうな台詞や荒削りの歌詞が特徴で、生き生きと洗練された舞台演出が岸田の持ち味であったが、時折それが出すぎることで少女歌劇らしからぬとたびたび批判が挙がっていた。

飽きてきたことにより序々に興業不振に陥り、《モン・パリ》以降 10 作程製作された岸田のレビューは《モン・パリ》程の大ヒットとはならなかった。袴田は一世風靡した岸田のレビューが飽きられた要因を、これまでの「日本」にない全く違う新奇さゆえに、当時の日本の観客たちは、レビューの新しさ、珍しさゆえに、それまですぐ隣に同列にあるかのように扱われていた西洋の「異質さ」と「遠さ」を強烈に意識させられることになった点にあると指摘している。これは岸田自身が洋行で感じてきた、日本人が美しい西洋世界で田舎物であると馬鹿にされ疎外された「外国に遊んだ者は誰も一度は」味わう気持ちそのものの表れで、完全なる「異文化」の表れであった、としている¹⁵²。この「異質さ」や「遠さ」、そして西洋を「異文化」と感じない、「レビュー」を確立させたのが岸田の弟子にあたる白井鐵造(1900-1983)である。白井は欧米レビューの大人の男女のエログロの世界であったパリ・ミュージックホールのレビューを、そのシステムのみ用いるのではなく、レビューを観客に違和感なく陶酔できる西洋として、宝塚少女歌劇による麗しく煌びやかな「夢」の世界に変容させた。これは一度失われたようにみえた小林の国民劇構想を「歌舞伎改良路線」から実現した演出ではないものの、岸田が取り入れたレビューを用いて、その日本人の西洋への「憧れ」と西洋を捉える感覚に近づけることでより日本人の好みにあうように折衷していることで体現している、と考える。白井は岸田の《モン・パリ》を振付した後¹⁵³、岸田が行き詰まりをみせたレビューのタネを探す目的から小林よりパリへの洋行を命じられた¹⁵⁴。アメリカからフランスに渡り、語学、タップダンスの勉強をしながらレビュー劇場に通い勉学に励んだ白井は、1930(昭和 5)年に帰国しその洋行土産としてパリの色彩、パリの香り漂うレビューの記録、タップダンスや数多くのシャンソンを持ち帰り、これらを宝塚少女歌劇の趣向に変え演出した 1930(昭和 5)年《パリゼット》が上演され、「《モン・パリ》よりもパリらしい」と言われる程《モン・パリ》以上の大ヒットを記

152 袴田麻祐子「『西洋物』と『日本物』—宝塚にみる異文化の発見と受容の歴史—」,青弓社編集部編(2009)『宝塚という装置』青弓社,pp.108-113

153 白井はレビューを見たことがないにも関わらず、岸田からの要請と洋行記を基に《モン・パリ》のラインダンスの振付をおこなっており、洋行が打診された要因になっている。

154 前掲書 142),pp.92-93

録した¹⁵⁵。白井のレビューは新しい手法が多く取り入れられ、なかでも舞台全体の色調が淡く柔らかく甘く洗練されたパリだけの色を感じとれる舞台¹⁵⁶と現在でも宝塚歌劇で親しまれている「スマレの花咲く頃」¹⁵⁷を含む7つのパリの流行歌を用いた主題歌が好評となった¹⁵⁸。

その後白井は「レビューの王様」と呼ばれる程次々とヒット作を生み出し、オペレッタやミュージカルの要素を取り入れた1931(昭和6)年《ローズ・パリ》、1933(昭和8)年《花詩集》などの大ヒットを経て宝塚少女歌劇の人気の要因となり、宝塚少女歌劇の代名詞とも呼ばれるまでになる。そして宝塚少女歌劇の観客層の変化と固定を呼び、宝塚少女歌劇の性格自体を位置づけ直すことになった¹⁵⁹。

このように俯瞰して見ると、宝塚少女歌劇により導入され流行した「レビュー」は小林の歌舞伎改良路線から外れているように感じられる。しかしこれは現代の我々から見た感覚であり、当時導入された「レビュー」にも和洋折衷がほどこされ、歌舞伎改良路線で目指した「国民劇構想」を引き継ぎ、民衆が求める作品の展開がされていることがわかる。それは白井のレビューが「西洋直輸入」を装いながらも、日本人が「憧れ」を抱く、夢にまで見た「パリ」の世界観を映し出した作品であり、先にも述べたように、欧米のレビューにあるエログロの世界を切り取り、日本人受けのするように「レビュー」のシステムとその要素だけを用いて作品を展開したためであると考えられる。この路線は見事に成功を収め、宝塚少女歌劇は唱歌や童謡を用いた少女歌劇からレビュー路線へと変容していく。

しかし、上演する作品の路線は変容したものの、先に述べた理由から小林の「国民劇構想」は生き続けていた。しかし、小林自体が「歌舞伎改良路線」による「国民劇構想」をこの時点で持ち続けていたにも関わらず宝塚少女歌劇の芸術的価値認識がずれ始めている。その理由について同時期の音楽文化との関わりから考察する。

¹⁵⁵ 前掲書 142),pp.92-107

¹⁵⁶ 田畑きよ子(2006)「タカラヅカと巴里—白井鐵造コレクションをめぐって—」,津金澤聰 廣,近藤久美(2006)『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社,p.92

¹⁵⁷ 巴里のシャンソンの替え歌で元の歌詞はリラの花であり葦ではなかった。このように巴里からもたらされた楽曲はどれも日本訳にてアレンジされ歌われている。

¹⁵⁸ 前掲書 142),pp.92-107

¹⁵⁹ 前掲書 152),pp.114-115

第3節 宝塚少女歌劇の芸術的価値認識の変容：音楽文化との関わりから

小林の「国民劇構想」から宝塚少女歌劇は逸脱していないにも関わらず、レビューの導入後からその芸術的価値認識がずれ始めたのは何故だろうか。音楽教育の変容にも見られたように、日本の音楽文化も西洋音楽の影響を受けて変容しており、それが「レビュー」を上演し始めた宝塚少女歌劇の芸術的価値認識の変容に大きな関わりがあることが考えられる。芸術的価値認識の変容の要因として考えられる視点を音楽との関わりから3点挙げて考察する。

3-1. 和洋折衷の試みの衰退

第一に宝塚少女歌劇の芸術的価値認識の変容の要因として考えられるのは、日本の音楽文化における和洋折衷の試みが衰退していった点にあると考えられる。2章で述べた通り、和洋折衷による「国楽」創出の試みは音楽教育において先行して取り組まれており、更に西洋音楽導入期、西洋音楽を日本の音楽に融合した作品をつくる和洋折衷の取り組みは日本の伝統音楽の世界においても行われていた。西洋音楽を取り入れ、日本の音楽文化の近代化を図ろうとする取り組みは音楽教育の世界に限らず、ここから西洋音楽の発信をすることで、音楽界全体に広がっていた考え方であった。例えば大正から昭和にかけて作曲家・箏曲家として活躍した宮城道雄(1894-1956)は伝統的な邦楽に反対し、邦楽の「近代化」を図った人物である。宮城といえは我々が良く耳にする曲は、お正月に流れる 1929(昭和 4)年初演、箏と尺八による《春の海》が有名であるが、1932(昭和 7)年に来日したフランスの女性ヴァイオリニストであるルネ・シュメーの要望により《春の海》をヴァイオリンと琴の為に編曲したコンチェルト¹⁶⁰を演奏し大好評を得ている¹⁶¹。他にも西洋音楽の発想が作品に取り込まれており、1919(大正 8)年発表《秋の調べ》はカノンの技法により琴と尺八が掛け合いをしている。1929(昭和 4)年発表《新暁》は西洋音楽の和声をベースに書かれているなど、他にも西洋楽器にヒントを得て、琴に工夫を施した新楽器を発表するなど和洋折衷の眼差しをもって精力的に活動している¹⁶²。

これらは現代の我々から見るとこのような和洋折衷されたものに対して違和感があり、日本音楽の在り方からはずれた中途半端な試みという認識しがちである。しかし、これは当時の同業者間にとっても当時は全く違和感のない曲、取り組みであり、むしろ邦楽は色々と制約のある不十分な音楽として認識されていた存在であった。その為、そこに洋楽の要素を取り込んで改良していくことが今の音楽に課せられた課題であり、このような試みは大きく評価されていた。このように西洋との接触のなかで西洋的な要素を積極的に取り入

¹⁶⁰ ヴァイオリン版は宮城の編曲ではなく、宮城は編曲の許諾、コンチェルトへの参加をしている。そして当時、宮城の《春の海》は曲調が洋楽風であるという評価をされていた。

¹⁶¹ 渡辺裕(2002)『日本文化 モダン・ラブソディ』春秋社,pp.38-43

¹⁶² 同上,pp.38-43

れることによって「近代化」を図ろうとしたのが新日本音楽である、と渡辺は指摘している¹⁶³。

宮城道雄を筆頭とした邦楽の新日本音楽創出の動きを見ても、西洋音楽と日本の音楽を融合することに違和感を持つことなく、和洋折衷によって邦楽を盛り上げようとする動きが邦楽の中から積極的に行っておいた。これが日本の音楽における「近代化」においてスタンダードな考え方であったことが読み取れ、邦楽の世界でもまたこの動きを日本が古くから外来音楽の摂取によって自文化を形成してきたことを評価し、西洋の猿真似と伝統の固守を批判する考え方が出ていることから¹⁶⁴も明らかである。

しかし、この「和洋折衷」の試みは奇しくも「和洋折衷」を評価していた側から衰退していく。それは3-3で詳しく述べる外国からの眼によって、日本の邦楽が和洋折衷された作品が外国には受け入れられず、「純粹」な日本にしかない形での邦楽を求められたことによって、「日本音楽」と「西洋音楽」の区別化が始まり、特に西洋と接触をもった演奏家から徐々に昔から存在する日本の邦楽を「伝統音楽」として演奏することこそが邦楽の正道であり、生き残る道として提言されていく。そして敗戦により、日本が「大東亜共栄圏の中心としての日本」という野望が打ち砕かれ、世界の中の日本の位置、その中での「日本文化」の存在についての意味づけが見直されたことによって、必然的に「西洋先進国」となるべく自国が外国に誇れる文化の創造として「日本伝統音楽」が登場してくる¹⁶⁵。この日本文化において「和洋折衷」の試みが衰退したことが宝塚少女歌劇の芸術的価値認識を変容した原因であると考えられる。

この和洋折衷の考え方を排除する動きは戦前においては急激な起こりではなく、段々と浸透していったものの、どんどんと強まっていったことが歌舞伎改良路線を取り、和洋折衷の試みで作品を展開してきた宝塚少女歌劇の芸術的価値認識を転換していったと考えられる。

そして、和洋折衷の考え方が衰退していった時期、宝塚少女歌劇ではレビューが導入され、上演のシステムを大きく変遷した。「レビューを持ち帰った」と述べると、レビューと

¹⁶³ 同上,pp.38-43,69-76

¹⁶⁴ 同上,pp.80-81

¹⁶⁵ 同上,pp.80-87

いう上演形態は西洋直輸入の芸術であるように思われがちだが、第 3 章で述べた通り、レビューから持ちこまれたのは主にその形式のみで、システムや色彩、そして音楽は日本人の好みに合うように、そして日本人の西洋観に沿うように改良されており、和洋折衷された宝塚少女歌劇独自の上演形態とすることができる。本場パリ・レビューは、白井を通して清純な少女が演じる美しい絵のような舞台に変貌を遂げていき¹⁶⁶、日本にはない新しい舞台様式に、欧米諸国そのままを映したのではなく、観客たちが疎外されない、違和感のない「西洋」に陶醉できる、つまり国民が抱くまだ見ぬ欧米諸国への憧れを投影することで大ヒットした。

レビューは歌舞伎改良路線の中にあつた「和洋折衷」で作品を展開するという小林が目指した「国民劇」の試みからは大成功であり、日本の大衆文化、音楽文化に新しい風をもたらしたといえるだろう。宝塚少女歌劇はこの成功を期にレビューを積極的に導入していくが、日本の音楽文化の流れは「和洋折衷」から日本伝統音楽の確立、西洋音楽直輸入に分化していくことから、宝塚少女歌劇は「和洋折衷」の作品を取り扱う「混ざり物」とされ、日本の音楽文化の中にある日本の「芸術」からは除外されてしまい、この転換が宝塚少女歌劇団を日本の音楽文化とは違う存在として位置づけていったことが考えられる。宝塚少女歌劇にとって、目の前で上演されている宝塚少女歌劇の「レビュー」もまぎれもない「日本文化」であり、「本場」に見せかけた「本物の西洋」を日本人に合わせて演じ、装うことで民衆の支持を得ていたのである。

以上の点から宝塚少女歌劇は音楽教育、日本の伝統音楽の認識と別方向に進むことで価値認識を変容させられていった、ということが指摘できる。宝塚少女歌劇が自ら変容したのではなく、宝塚少女歌劇は変わることなく、周りを変容していったのである。

¹⁶⁶ 前掲書 156),pp. 92-93

3-2. 「芸術」という概念, 「伝統」の誕生

文化行政の政治的目的で用いられてきた西洋音楽や日本文化を, 「芸術」に昇華させ再編することで, それを日本の文化として誇示する動きにシフトする, 「伝統」が日本に創出したことも宝塚少女歌劇の芸術的価値認識の変容の要因と考えられる。これは第 2 章でのべた「芸術」の登場, 3-1.で述べた邦楽の動きとも共通し, 音楽教育の変遷に音楽文化の動きが付随している。

江戸時代で大成し民衆芸能として発展した歌舞伎を例に挙げると, 1886(明治 5)年の演劇取締令に象徴される風紀改良・品位向上の要請に始まり, 1886(明治 19)年には政治家を中心に組織された「演劇改良会」による文化領域全般にわたる改良運動の影響を受けている。これらの影響によって, 歌舞伎からは品位を欠いたセリフや演出が排除され, 演目では表現上の「改良」がされたことにより史実を尊重するよう, 扮装や設定で史実を重んじる「活歴物」と呼ばれるジャンルが登場する。これを大きなきっかけに歌舞伎は日本の近代化の中で「古典」的であり, 歴史的「正統性」がある娯楽, 伝統芸能という存在価値を政府から獲得することが出来た。加えて, これが歌舞伎役者達の社会的地位を向上させるきっかけとなり, 役者たちの生活資本が向上した。これは, 1887(明治 20)年初めて実施された天覧歌舞伎(天皇による歌舞伎鑑賞)や 1889(明治 22)年に開場した外観が洋風の歌舞伎座が建築されたことから明らかである。歌舞伎は民衆の手を離れ, 政府の力に改良されていったことが分かる¹⁶⁷。

このように音楽教育と時期を同じくして音楽が「芸術」として捉えられるようになり, それに対応して日本の文化のうちに「伝統」という概念が構築されることになる。これは前章の和洋折衷の考え方の衰退の根本要因になっていることが考えられる。更に, 音楽教育において「鑑賞」が登場することにより, 「芸術」の考え方が教育を通じて急速に民衆に広まりを見せたことも要因として考えられる。

この動きが起きることにより, 和と洋が混じり合わない「正統」な音楽文化が純粋な「芸

¹⁶⁷ 塚原康子(2009)「近代——伝統音楽と西洋音楽の並存のなかで——」, 久保田慶一ほか編著『増補改訂版 はじめての音楽史』音楽之友社, pp.165-174.

術」であると捉えられるようになったことで、和洋折衷の作品を展開し続けた宝塚少女歌劇が「芸術」として音楽文化に区別が生まれ、「本格的」な音楽文化と比較した時にそれよりも下位にあるものとして位置づけられていったことが考えられる。そして「純粹」で「正統」な音楽文化を改造したり融合したりする「和洋折衷」のあり方そのものが「正統」な音楽文化への冒涇であるように見なされ始めたことが考えられ、このことから宝塚少女歌劇が、「本格的」な音楽文化を主張し始めた文化人から、「低俗なもの」、「音楽を普及させるどころか音楽文化を妨害するものだ」という批判が挙げられるようになった¹⁶⁸。

そのような立場においても宝塚少女歌劇が支持され続けたのは、レビューの流行も勿論であるが、民衆にとっての音楽がまだ流行歌や少年音楽隊、浅草オペラ、少女歌劇がおこなっていた「日本風音楽」が支持され、西洋崇拜的な観念からでなく、自らの感性で洋楽を楽しむことが、新しい音楽文化として社会に顕在化してきた時代であったからである¹⁶⁹、と塩津は指摘している。あくまでも「日本風」の音楽を求めたのではなく、西洋音楽を身近な、耳馴染みのある所から引き揚げてきた音楽が好まれていたことが支持の要因だったのではないかと考える。更にこのような支持が起こる一方でまだ民衆まで浸透はしていないものの西洋音楽を「芸術」としてそのままを愛好する精神が「芸術」の登場によって「和洋折衷」された作品の対極において徐々に育まれていたことが推測できる。

¹⁶⁸ 執筆者不明(1925)「寶塚少女歌劇の外遊問題」『歌劇 10月号』

¹⁶⁹ 塩津洋子(2006)「明治期関西の音楽事情—軍楽隊と民間音楽隊をめぐって—」,津金澤聰 廣,近藤久美(2006)『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社,pp.27-40

3-3. 「外の眼」の影響による音楽文化の芸術的価値認識の変容

渡辺は、宝塚少女歌劇は関西の文化であったことから、日本の中心である「東京の眼」と海外進出を目論むことによって「西洋の眼」、それぞれから大きな影響を受けて、自らの「顔」を外向けに作っていったことを指摘しており¹⁷⁰、宝塚少女歌劇の芸術的価値認識が変容した要因であると考えられる。

当時の東京は日本の中心として中央集権国家創出のために政治も音楽も他の地域より先行して取り入れ実践をしており、西洋音楽については特にエリート階層の人間がドイツの音楽理論に心酔していた¹⁷¹。

そして東京において帝国劇場などで繰り返し公演を行っていた宝塚少女歌劇は、東京の眼からその興行形態において批判的な意見にさらされている。それは本格的な歌劇は東京のものであり、常に満足しているものであるため、それと比較すると日本の舞踊と西洋の音楽とを調和させた音楽に旧劇的な要素が残りすぎていること、更に少女歌劇は少女歌劇らしい無邪気でかわいらしいものであるから、宝塚少女歌劇は東京にない珍しい少女歌劇らしいものを持つてくるのが適切である¹⁷²、などの理由で音楽文化の近代化に対して東京と大阪では考え方に違いがあったことが要因となり、少女歌劇への批判が起きていた。そして東京ではレビュー登場後、大阪ではある程度の好評と支持があった歌舞伎改良路線による日本物の人気が出なかったことから、東京への宝塚少女歌劇専用劇場建設による進出の為にもレビューを積極的に売り込んだ。この展開を渡辺は、東京公演にあたっては観客の要求に合わせて日本物をカットし、洋物レビュー中心の構成で臨むことで「パリ直輸入」のイメージが強まることで、これまで少女歌劇らしさと言われた「清純さ」など少女歌劇に不可欠で、これが欠けると批判を浴びて来た制約が一気にクリアにされてしまった、と述べており、東京という外の眼に合わせた形で宝塚のアイデンティティを創出していつ

¹⁷⁰ 前掲書 117),pp.100-122

¹⁷¹ 日本の音楽文化全体のあり方において宝塚の果たす役割を評価していた音楽学者である田邊尚雄(1883-1984)はそのドイツの音楽理論を崇拝している東京の路線では日本の音楽文化を正しい方向に動かしていくことは不可能だとするほど、東京には音楽を「芸術」と捉えるエリートの思想が広まっていたことが考えられる。

¹⁷² 前掲書 117),pp.100-122,pp.68-77

たことを指摘している¹⁷³。

そして「西洋の眼」により、作品の創作が「外国」を想定したものが登場し始めたことも宝塚少女歌劇による海外公演によって明らかになる。

前章で述べた《モン・パリ》の演出家である岸田は、日本国内ではもっぱら「西洋直輸入」を売りにしたレビュー作品中心の公演を行っていたにもかかわらず、宝塚少女歌劇が目論んだ海外での公演について、

是非外国行きの歌劇を作つて置かねばなりません。それは勿論純粹の日本物でなければならぬのですが言葉や生活状態の異なる彼等にとつて長科白や動きのない長丁場は一番嫌ふ事で、どうしても日本物をレビューシステム上演するのが一等いゝ事だと思ひます。さういふ方式は昔から日本にない型でもありません。(歌舞伎改良路線)居所替ろ。ドンデン返しが即ちこれです。これらを巧みに取り入れて三味線とオーケストラの調和をはかつて上演することが大切な事であり、且又彼等が日本について求めてゐる所だと思ひます。¹⁷⁴

としており、これまで、西洋的なレビューを日本人に合わせ、日本的な要素を取り込んできたにも関わらず、こちらでは日本物の中にレビューを取り入れ、外国人が苦手だと思われる点をレビューシステムに沿って演出を変えて上演することを提唱している¹⁷⁵。岸田は小林が内部からの視線をもって自らの文化的アイデンティティとして打ち立てようとした、「歌舞伎改良路線」による「国民劇」の創出を目論んだものを、外向けに「日本的な伝統」を持つものとして読み替えようとしたとみることができる¹⁷⁶、と渡辺は指摘している。そしてそれをレビューと組み合わせることで宝塚少女歌劇が日本独自の音楽文化を持つ近代的で先進的な演劇集団であると印象づけたかったのではないだろうか。

しかし、実際にこの趣旨から上演された作品を見た西洋人の反応は宝塚少女歌劇のスタッフが想像していたものとは異なるものであった。日本の音楽文化が西洋音楽を受容してきた

¹⁷³ 同上,pp.108-116

¹⁷⁴ 岸田辰彌(1927)「『モン・パリ』再上演に就て」『歌劇 10月号』,p.25

¹⁷⁵ 前掲書 117),pp.116-119

¹⁷⁶ 同上,pp.119-121

方法で、海外公演にても「原初的」な日本伝統文化は難しいという考えから西洋音楽の要素を取り込んだ西洋に合わせたものを提供するつもりで制作した作品が、これをあまりにも西洋的すぎる、もっと日本風のを期待していた、という理由から受け入れられなかった¹⁷⁷。このことにより当初予定されていた宝塚外遊が延期になったり、1938(昭和13)年3月のベルリンでの宝塚少女歌劇の海外公演では、日本物をレビュー化した作品を中心としてプログラムを構成したものの、現地の批評家の反応を考慮しながら、演目が変更され、外国人には理解されないと考え演目から除いていた歌舞伎物が大幅に復活するなどしている¹⁷⁸。この状況から見ても実際に西洋が求めていたのは日本における音楽文化の「原初的」なものであった。日本では先進的な試みであり、諸外国に対抗し得る音楽の取り組みであると思われていた「和洋折衷」による西洋音楽の導入、そして「国楽」創出の試みに始まる「日本音楽」の確立は、外国人にしてみると混ざり物で低級な中途半端な作品にすぎなかったのである。日本人が西洋音楽導入期に西洋音楽を貪欲に知りたがっていたのと同様に、西洋人は日本独自の文物について求めていたことがわかる¹⁷⁹。

このような背景から退けられた日本の「近代化」の為の音楽文化は、西洋には受け入れられなかった。そして当時の日本人が古くてもはや通用しないと思っていた古曲が外国で高い評価を受けたことは日本人にとって予想外の出来事であった。このことから日本人が西洋音楽を用いて作った中途半端な音楽は西洋では通用せず、西洋にとって日本における「近代化」された音楽は不必要であった。

3-1でも述べたが、この「外国の眼」の影響を受け、いち早く海外での公演を行った日本人から日本の古曲を「伝統芸能」として保存する考えが出始める。例えば、三曲(地歌・箏曲・尺八・胡弓の音楽の総称)家と愛好家のための雑誌であった『三曲』紙上にて伝統の保存を訴えた人間が、海外居住者や海外での公演を体験した邦楽人であり、いち早く「外の眼」に感化されている¹⁸⁰。伝統的なやり方に則って古曲を演奏することが国際的に評価される「本物」の「日本文化」を守ることだという認識が表れて始めたことを渡辺は指摘し

¹⁷⁷ 同上,p.121

¹⁷⁸ 前掲書 161),pp.263-269

¹⁷⁹ 同上,pp.74-75

¹⁸⁰ 同上,p.70

ている¹⁸¹。前述した 3-1 と 3-2 は中途半端に西洋化された、和洋折衷された作品を日本の音楽文化における「近代化」の象徴ではなく「マガイモノ」として認識し始めたことは、西洋的まなざしを日本人自身が内面化することで発生し、同じように「純粹」な日本文化を求めるようになっていったことがわかる。

このように「外の眼」の影響により宝塚少女歌劇はその芸術的価値認識を変容されていったことがわかる。宝塚少女歌劇に関して述べると、元来その作品の展開が日本人趣味のために合わせた「歌舞伎改良路線」とした「国民劇」路線であったことから、「外の眼」によって芸術的価値認識を変容された過程を宝塚少女歌劇そのもののアイデンティティが変容したことと同じとは捉えられないことが考えられる。宝塚少女歌劇は、歌舞伎改良路線を基に培った生徒の多岐に渡る舞台技術力があることによって、宝塚少女歌劇は「外の眼」が求めるものを提供できることが可能であり、自らの作品の引出しから選りすぐって提供しただけにすぎない。国が違えば文化受容の器も異なることを小林は理解しており、宝塚少女歌劇がこのように多様な展開が可能であったという点は日本の音楽文化の一側面として評価されるべき事実であると考えられる。このことから、「外の眼」からの影響について、日本の音楽文化においては指摘できるが、宝塚少女歌劇においては自らのアイデンティティを外の眼に合わせて変容することで確保していった、と一言で述べることは出来ないのではないだろうか。アイデンティティを変容したと捉えているのは、ここで述べた「東京の眼」「西洋の眼」なのであり、宝塚少女歌劇自体は「国民劇」創出の試みを続けていることからその音楽文化としてのあり方を変容したとは感じていないことが考えられる。これは宝塚少女歌劇が自ら変容したのではなく、外の眼によって、そして日本の音楽文化の受容の変化によって宝塚少女歌劇の意識の外から変容させられていったことが考えられる。

以上の理由から音楽文化との関わりにより宝塚少女歌劇がその芸術的価値認識を変容した原因と考えられる。

¹⁸¹ 同上,pp.74-75

第4節 宝塚少女歌劇の芸術的価値認識の変容：教育との関わりから

宝塚歌劇が音楽教育をはじめとし「芸術」という芸術的価値認識が日本国民に浸透してく中で、「国民劇」創出のためにレビューという西洋の舞台形式の導入においてもこれまでと同様である「和洋折衷」のやり方を変えなかったことによってその芸術的価値認識が変容したことを考察してきた。ここでは音楽文化の価値認識の変容に影響を与えて、「本格的」な音楽文化を形づくってきた音楽教育との関わりについて検証する。「芸術」という価値認識が登場することによって芸術的価値認識が変容していく以前から、音楽の動きの中心を占めてきた教育、そして音楽教育が宝塚少女歌劇と関わりがあったのかについて考察し、双方に与えた影響について検証し、宝塚少女歌劇の芸術的価値認識の変容の要因を考察する。

4-1. 宝塚少女歌劇と学校教育の関係性

宝塚少女歌劇は歌や踊りができる子女を公演ごとに集めて上演をしたのではなく、学校教育のシステムを採用した「宝塚音楽歌劇学校」(現；宝塚音楽学校)を設立し、舞台に立つための専門的な教育をし、舞台上で演じることのできる子女を育成した。このシステムは現在まで続いており、宝塚音楽学校にて2年間の学習を経た生徒のみが宝塚歌劇の舞台に立つことができる。宝塚音楽歌劇学校は東京音楽学校やフランスの歌劇学校と当時の高等女学校の双方の機能を持つ教育機関を目指して設立された学校である。1913(大正2)年に宝塚唱歌隊¹⁸²(後に宝塚少女歌劇団養成会と改称)として発足し、その後1919(大正8)年に文科省より認可を経て設立された。ここでは舞台に立つために必要な音楽の教育だけではなく、芸芸第一の教育を禁止した上で、女性としての教育、子女教育を実践している。純然な女学校¹⁸³の生徒の育成と同じような教育、とりわけ子女の品性の向上を重視していた¹⁸⁴。貫田は女学校の上品で慎み深い中産階級イメージを前面に出すことで、軽視されやすい既存の芸能界から宝塚を切り離すことを小林は目指した¹⁸⁵と指摘している。これは宝塚音楽学校の基礎を築き、宝塚音楽歌劇学校の校長も兼任した小林一三により理念づけられている。小林は以下のように宝塚音楽歌劇学校を定義している。

宝塚音楽歌劇学校は、世間では安易な女優の養成所のように誤解しているが、あくまでも舞台上立つことを強いる方針ではない。音楽や舞踊や声楽の素養のある女性として家庭の人となるか、または舞台人として、他方あくまで女生徒としてこの両面のバランス

¹⁸² 宝塚歌劇団の前身も宝塚唱歌隊であるが、学校のシステムと舞台を上演する劇団が一体となっていたことから、宝塚音楽学校の前身としてもここでは記述する。

¹⁸³ ここでの女学校は高等女学校が示されており、中流以上の家庭の娘を対象に良妻賢母主義教育を行っていた主要な女子中等教育機関で中流以上の家庭婦人になるにふさわしい、高い教養や品性や道徳性を身につけさせることを目的とした学校であることを貫田(2006,pp94-95)は述べている。

¹⁸⁴ 貫田優子(2006)「女学生文化と宝塚少女歌劇」、津金澤聰廣、近藤久美(2006)『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社,pp.94-96

¹⁸⁵ 同上),p.95

をとって教育に努力している¹⁸⁶。

この理念においては技芸の向上のみならず同時に生徒の訓育が目的とされていたことがわかる。このように舞台人としてだけでなく、社会で求められる女性を育成することにより、歌劇団としては才色兼備で純粋な舞台人というイメージの形成に成功し、そして入学を志す側には舞台人のステータスのみならず女性としての教養も身に付けることができるという付加価値を生み出した。これは当時の社会が求めた女性像に呼応しており、教育との関連が読み取れる。

そして上品で慎み深い女学生を育成する目的を持ち教育、そして生活水準の高い女学生は教養としての稽古事にてピアノや声楽などの西洋音楽をたしなんでいたことから¹⁸⁷、様々な西洋音楽に触れる場としても宝塚少女歌劇が役割を果たしたことも貫田により指摘されている。更に女学生文化と宝塚の連続性—女学生的教養・趣味との関連性、「女学生らしさ」という共通の規範、同性を思慕する心性—があると貫田(2006, p.103)は指摘しており、宝塚が教育に力を入れた要因が、「国民劇」の創出を目論む宝塚少女歌劇が民衆の間で先行する「少女歌劇」のイメージによって一段低く見られることを避け、日本の音楽文化の確立を目指し宝塚少女歌劇を成功させるべく取り入れたイメージ戦略とも言えるだろう。

このことは純然で慎み深い女学生のイメージを守るために当時の女優と同じ扱いを受けることを避けていたこと¹⁸⁸からも明らかであり、他の少女歌劇、映画や舞台の女優とは区別を図ろうとしており、日本歌劇において「本格的」な音楽文化として影響を及ぼそうとしていたことがわかる。

子女教育の視点を取り込むことにより、清廉な劇団のイメージを構築することに成功し、宝塚少女歌劇の舞台に立つ人材を多く集めることを可能にした。このイメージ戦略は「国

¹⁸⁶ 津金澤聰廣(2006)「小林一三による新しい‘歌・舞・伎’構想とその後」,津金澤聰廣,近藤久美(2006)『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社,p.13

¹⁸⁷ 前掲書 184),pp.100-101

¹⁸⁸ 前掲書 184),p.101

民劇」を目指す宝塚少女歌劇における作品の展開においても、そして子女教育を前面に押し出すことで家族で楽しめる健全な舞台芸術としてアピール出来る点においても大きな役割を果たしていたといえるだろう。

4-2. 宝塚少女歌劇と音楽教育の関係性

宝塚少女歌劇が学校教育の中でもとりわけ第 2 章で述べた音楽教育の発展と関連していたことは芸術的価値認識が変容したことの大きな要因であったことが考えられる。宝塚少女歌劇は教育の動向に付随して発展していき、宝塚少女歌劇は音楽教育の動きに倣って展開をしていったのではないだろうか。小林の宝塚少女歌劇の運営路線からも、当時の音楽教育を意識していたことが見受けられる。小林は当時の青年子女が小学校から西洋的な唱歌教育を受けており、もはや、長唄や常盤津などよりも西洋音楽の方に親しんでいることを指摘している¹⁸⁹。

新たに出現すべき新國民劇は、其音樂的諧調を國民の一般理解に置く事は、^{すくな}尠く共必須条件の一つであるということです。・・・即ち西洋音楽と純日本的の歌詞、作曲を調和せしめた基礎的諧調の中で——それには、将来各種の日本楽器も、その長所が調和されて使用されるかも知れない、其時代精神を表現した、何等かの演劇が演ぜられるべき筈のものであらうと思ひます。如何となれば我が國民は其義務教育中に唱歌を正科として、これに伴ふ音楽は凡て西洋音楽であるから、我が國民の聽感^{きかん}は西洋音楽の諧調に馴らされ、^{きゅうらい}舊来の三絃を主たる楽器とする清元、常盤津、長唄などは終に縁遠きものとなりつつある現状に於て、この聽感を満足さすべき娛樂機關、即ちこの基礎的諧調を本位としたる演劇は未だ生まれぬのでありますが、・・・我が寶塚少女歌劇は、藝術的價値の貧弱なるに拘らず青年子女の思想感情に共鳴する^{てん}點に於ては實に天下無敵であるものと斷言するのであります。

190

さらに音楽教育との関連について¹⁹¹では、

189 渡辺裕(2002)『日本文化 モダン・ラプソディ』春秋社,pp.24-25

190 小林一三(1919)「再び東京帝國劇場に寶塚少女歌劇を公演するに就いて」、前掲書 189),pp.24-25

191 小林一三「歌劇」 1918年8月創刊号「日本歌劇の第一歩」、前掲書 189),pp.24-25

未成品である宝塚少女歌劇すらも、今や青年子女の生活の必需品として時代の要求であると確信している。今日の学校教育では、唱歌に伴う西洋音楽の音律によってその聴覚が養育されてきたにもかかわらず、学校を離れると、多くの青年子女は西洋音楽を味わい楽しむ機会を奪われている。そこでその欠陥に応ずる手段として、「理屈を離れて維持し易きもの、存在し得るものといふ経済上の方針」もあって、わが歌劇団は生まれてきた。¹⁹²

と述べており、西洋音楽を学び、西洋音楽に触れる機会の少ない青年子女の欲求を満たす役割を持って宝塚少女歌劇の展開を図ろうとしている。そして西洋音楽に触れる機会がない社会では、当時の義太夫節などが青年子女にとって親しみのない、縁の遠いものになってしまっているように、ひとつ間違えると趣味の墜落になりかねない存在であるため、この不幸な状況にある青年子女のためにも彼らの趣味に共鳴した洋楽を基礎とした、唱歌を用いるべきであり、清新なる娯楽として、そして趣味の向上の手段として、時勢はこの欲求を満たす芸術を求めているとし、宝塚少女歌劇が生まれた理由として挙げているのである。

1918(大正 7)年当時は前述したように音楽教育で西洋音楽が教えられているにも関わらず、一步学校の外に出るとそれに触れる機会がまだ少ない環境であった。そこで宝塚少女歌劇は西洋音楽の音律を唱歌以外で親しめる場として、民衆の生活に浸透しきれていない西洋音楽を繋ぐ役割を意識的に果たそうとしたことがわかる。次々と新しい西洋音楽調の作品、音楽に触れることができる場として、音楽が身近になる場として学校にて音楽教育を受けている青年子女の欲求を満たしていたことがと考えられる。意識的にこのような役割を果たすことにより新しい日本の歌劇文化を浸透させていこうとゆう小林の狙いが読み取れる。

宝塚少女歌劇の作曲家であった高木和夫は初期作品における宝塚少女歌劇の愛唱歌の歴史が純真でより日本的なメロディーを持っている唱歌や童謡を用いて歌劇を展開した時期である第 1 期を「学校唱歌(童謡)時代」、歌劇の中に日本の旋律を巧みに取り入れた時代である第 2 期を「日本民謡時代」、岸田や白井の外遊により西洋音楽の輸入によってレビュー

¹⁹² 小林一三(1918)「日本歌劇の第一歩」,阪神急行電鉄(1918)『宝塚少女歌劇：東京帝国劇場上演脚本集』

が展開され、「新日本の旋律、民謡を土台に新しい感覚を持ち込んだ新日本歌曲創造時代」であった第3期を「歌曲苦悩時代」（大劇場建設以降）として区分している¹⁹³。ここから宝塚少女歌劇における愛唱歌がどの時期においても音楽教育の歴史と重なりを持っていることがわかる。

之を実現するにあたり、上演における具体的な方策として、西洋の音律の不自然な直輸入を避け、学校で学習した唱歌が楷書で書かれていればそれを行書や草書にくだき親しみやすくした上で団員に唄わせる、すぐに共感できる程度の歌と西洋のダンスを結びつけて躍らせる、日本の踊りと西洋音楽の調和などの工夫を行ったとしている¹⁹⁴。具体的な例を述べると、1913(大正2)年に少女16名を採用し創設された宝塚歌劇団は、その名前を「宝塚唱歌隊」として結成しており、『逸翁自叙伝』にも「大正2年から始めた女子唱歌隊は、連日の教習から、単に学校用の唱歌では売り物にならない、どうしても舞台上で歌うものとするれば、教材も資料も皆無である我が国においては、勢い西洋のものから手ほどきの必要がある。」¹⁹⁵とし、学校の唱歌を用いるという発想から劇団の出発を図ろうとしていた。更に同じ自叙伝には、いざとなれば、その昔の文学青年であったお陰で、中学校などの音楽教科書から歌を選抜し、鈿と糊とで音譜を継ぎ足して一幕くらい一夜にして仕上げる芸がある、と述べており¹⁹⁶、初期の少女歌劇がその演目を唱歌を基にしようとしていたことが読み取れる¹⁹⁷。

ただし、唱歌だけでは青年子女の欲求を満たしきれないことが小林は理解していたのであろう、唱歌隊という幼稚な名称を避け、唱歌そのものを使うことは学習と稽古にとどめ

¹⁹³ 近藤久美(2006)「戦前における宝塚少女歌劇の愛唱歌—唱歌からシャンソン・ジャズへ—」,津金澤聰廣,近藤久美(2006)『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社,p.69-70

¹⁹⁴ 前掲書 189),pp.7-9

¹⁹⁵ 小林一三(1980)『逸翁自叙伝—青春そして阪急を語る』阪急電鉄総合開発事業本部コミュニケーション事業部,植田紳爾(2002)『宝塚 百年の夢』文春新書,pp.20-21 より現代語訳抜粋

¹⁹⁶ 小林一三(1980)『逸翁自叙伝—青春そして阪急を語る』阪急電鉄総合開発事業本部コミュニケーション事業部,p.221

¹⁹⁷ 前掲書 186),pp.5-7

た。そして唱歌をアレンジしたもの、西洋音楽によって日本人によって既に製作されていた「喜歌劇」を採用し、ただ単に商業的な目的で展開するのではなく、あくまでも音楽教育を受けた青年子女の耳を発展的に充足させる為の目的を持っていたことがわかる。1920(大正 9)年に宝塚少女歌劇の振付を主に担当し、宝塚音楽歌劇学校の教員でもあった久松一聲は、

出来得るだけ日本の調節を取り入れた唱歌を西洋の楽器に合せ、それで踊る振りをとの
主宰者の意思と、自分が痛切に感じて居た日本舞踊の革新、革新と云ふ言葉は穩でありま
せんが徳川期に培ひ育てられた従來の日本舞踊が其形式のまゝで新時代に迎えられるかど
うか、貴重な骨董品として保存されることは別として、一般的の感賞味が漸々稀薄になつ
てついに新時代の人と離れて、能楽のような運命に追ひ込まれて了はないだろうか・・・

198

と述べており、唱歌に伝統的な要素を合わせることによって宝塚少女歌劇の作品を構成すること、そして舞踊とこれに取り入れることにより、宝塚少女歌劇で踊られるように日本舞踊を時代に合わせて変容させていく必要性とを訴え、和洋折衷された作品の展開を図ろうとしている。

実際に作品に宝塚少女歌劇草創期の作品は歌舞伎や文楽と共通する題材、誰でも知っている御伽草子を取り入れた日本を題材とした作品が多数あり、この作品の中に耳になじみのある唱歌を用いるなどの工夫がされていることが読み取れる¹⁹⁹。そして作品の作曲家に唱歌の作成をしている北村李晴、本居長世を招致するなど国民劇創出のために、音楽教育で扱われる内容を取り込み、より西洋音楽を身近なものとして感じてもらおうとしていた。

第 2 節 2-1 で述べた第 1 回公演の作品のうち『ドンブラコ』は宝塚少女歌劇オリジナルの作品ではなかったものの、1922(明治 45)年に出版されたお伽歌劇であり、曲は簡単であるが、構成は独唱、重唱、合唱があった。作品の中には《木遣り》《ひらいたひらいた》な

¹⁹⁸ 久松一聲(1920)「舞踊の新大道」,歌劇発行所『歌劇 6月号』p.4

¹⁹⁹ 袴田麻祐子編「宝塚公演上演演目一覧表(大正 3 年～昭和 8 年)」,渡辺裕(1999)『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館,pp.148-164

どの民謡わらべうた、《霞か雲か》などの唱歌、《君が代》といった既成曲が使われていたことから、耳馴染みのある音楽作品にて構成された作品を採用したことがわかる²⁰⁰。

『ドンブラコ』の作曲家である北村李晴は音楽活動を通じ西欧音楽に触れており、直輸入の西洋音楽には意味がないことを理解していた。師範学校の音楽教員として勤務した経験からも歌唱が困難で子どもに人気のない唱歌ではなく、子どもたちが喜ぶ唱歌を創作する目的から「国楽」の構想を持ち、和洋折衷による作品²⁰¹を多く発表している²⁰²。唱歌はあまりにも子供向きで物足りず、西洋音楽に親しめないという生徒の声から、従来の唱歌の形式を拡張した三部作《露営の夢》《須磨の曲》《離れ小島》を作曲し、歌詞は展開しても曲が短調な唱歌を脱して物語の展開に応じた唱歌を作曲し一つの演劇作品として構成するなどオペラをイメージしながらも唱歌を基礎とし西洋音楽を使った作品づくりに取り組んでいる²⁰³。

更に日本を代表する小説家であり、評論家の坪内逍遙もまた宝塚少女歌劇の「国民劇」構想、少女歌劇の将来に大きな期待を寄せている文化人であった²⁰⁴。「西洋直輸入」の考え方を批判し、欧米諸国同様、「国楽」や「国劇」を持つ必要があるとし、その為には歌舞伎の支離滅裂でドラマ性に欠けるストーリーや短調な音楽や踊りを改善し、近代化・改良していかなければならず、西洋の音楽や踊りを取り入れて「国劇」の「国際化」をはかる必要がある、としている²⁰⁵。坪内逍遙の「国劇」の創出の視点があくまでも一流国としての文化のあり方を考える「国際化」である点において小林が民衆の視点から「国民劇」を構

²⁰⁰ 前掲書 186),pp.69-70

²⁰¹ 代表的な作品として、長野師範学校教員時に作曲した《信濃の国》があり、基の旋律を子どもたちに喜ばれるよう変更した所、たちまち長野県内に広まり、式歌や遊戯歌として歌われ、長野県民のアイデンティティの形成に大きな役割を果たしており、長野県という規模においてであるが「国楽」の創出に成功している(奥中,2006,p.23)。

²⁰² 奥中康人(2006)「和洋折衷の明治音楽史—伊澤修二・北村李晴・初期宝塚—」,津金澤聰 廣,近藤久美『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社,pp.16-26

²⁰³ 同上,pp.23-25

²⁰⁴ 坪内逍遙は宝塚少女歌劇のスタッフであった坪内士行が甥(一時は養子)であり、士行の招待により宝塚少女歌劇の公演に足しげく足を運んでいる。

²⁰⁵ 前掲書 189),pp.132-133

想した点では考え方が異なるが、その基本においては一致している²⁰⁶。その坪内も児童用の歌劇の試みを行おうとしており、《すくなびこな》、《いなば兎》といった作品は唱歌・童謡作曲家として知られる弘田龍太郎²⁰⁷が作曲し1924(大正13)年に出版している。これを宝塚でも独自のアレンジをして《双葉の楠》(1921年3月)、《初夢》(1922年1月)、《すくなびこな》(1923年4月)《因幡兎》(1923年7月)を上演している。坪内の作品が多く取りあげられていることから、子どもたちに身近な題材を用いて、それを改良し用いていることがわかる²⁰⁸。

このように東京音楽学校出身の作曲家による音楽教育の視点からの政府による「国楽」創出の試みは宝塚少女歌劇の「国民劇」創出の試みと大きな繋がりを持っていたこと、一連の音楽文化創出の流れを持っていたことがわかる。和洋折衷における「国楽」創出の試みは音楽教育だけの視点ではなく、当時の音楽文化の中には、「西洋音楽」や「日本伝統音楽」の「本格的」な音楽文化との区別なかったことがわかり、むしろこの動きが他の日本で起こり始めていた西洋オペラの輸入や浅草オペラの展開などの歌劇文化に影響を与えているのである。

しかしながら、第2章で述べたような理由から、童謡などの唱歌と区別された曲は政府により俗曲改良の対象と見なされ、音楽教育からは排除されている事実がある。そして、唱歌についても宝塚少女歌劇においては西洋の諧調にアレンジしていたことから、このことは唱歌を唱歌として扱わない、音楽教育で扱われる音楽と同じものではなく、別の音楽を扱っていると区別され、教育に有益な「国楽」には区分されず、俗曲のうちに分類されていた可能性が考えられる。これもこの後の音楽教育との区別、「本格的」な音楽文化と区別される一因となったのではないだろうか。

この他に音楽教育との関連において、先に少し触れたが、宝塚少女歌劇の初期のスタッフの多くが東京音楽学校師範部の卒業生であることも挙げられる。東京音楽学校からは、学校教育の現場で西洋音楽を取り扱い、それを指導するための技術を身につけた「音楽教

²⁰⁶ 同上,pp.134-135

²⁰⁷ 1892(明治25年)-1952(昭和27年)唱歌・童謡を中心に活躍した作曲家。代表作に唱歌『鯉のぼり』や童謡『浜千鳥』『叱られて』などがある。

²⁰⁸ 前掲書189),pp.136-137

育」のプロフェッショナルが小林の「和洋折衷」の試みに賛同し多くの人材が集まった。そして、前節で述べた「宝塚音楽学校」の教員として、東京音楽学校卒業生の作曲家である高木和夫や安藤弘、竹内平吉などが招かれ、宝塚音楽歌劇学校では歌や楽典の指導、少女歌劇では作曲担当として作品を制作しており²⁰⁹、これらの卒業生の音楽観が音楽教員の育成に力をいれていた東京音楽学校での学び、音楽教育を基礎としていることがわかり、宝塚少女歌劇に音楽教育の思想が多く流入していたことが考えられる。その他にも彼らと同じように小林が集めた日本の伝統芸能のプロフェッショナルによって宝塚少女歌劇の舞台は唱歌を取り扱う身近な演目から、歌舞伎や文楽などの伝統芸能を交えた作品にまで展開されていく。とりわけ舞踊に関しては、関西の舞踊界をリードする存在であった榎茂都流の若きエース榎茂都陸平をスカウトしたのをはじめ、阪東流の阪東しほ、藤間流の藤間小勘などが在籍していた。宝塚少女歌劇の基礎を形作るものとして西洋音楽の導入を図る為に「旧劇」を切り捨てるのではなく、積極的に西洋文化の長所を取り入れるための重要な土台であり、一要素として位置づけられていたことが考えられる。また集まった日本の伝統芸能のプロフェッショナルも伝統芸能の改革の流れの中で、「伝統芸能」行き詰まりを打開し、新たな時代に向けた、「伝統芸能」の新しい可能性を宝塚少女歌劇に求めて場として選択し、小林の呼びかけに応じていたのである²¹⁰。このような演目を設定することで西洋音楽の導入期において、まだ日本の伝統文化に親しんでいる国民と新しい西洋音楽に興味関心を持つ国民双方の欲求を満たしてきたことが考えられる。

このように宝塚少女歌劇と音楽教育の結びつきははっきりしており、日本の歌劇文化の芽生えであると評価されていたにも関わらず、「国楽」となり得なかったのは、音楽教育の「国楽」創出の試みが最盛期だった頃と宝塚少女歌劇の草創期の時期がずれてしまい、宝塚少女歌劇が軌道に乗り始めた頃にはそれが衰退していたこと、「国楽」の認識が「芸術」の登場によって純粋な「日本伝統音楽」の保持という認識に代わり始めていたことが一因として考えられる。

以上のように音楽教育との関わりを宝塚少女歌劇は持っていた。その後宝塚少女歌劇が

²⁰⁹ 前掲書 186),pp.12-13

²¹⁰ 前掲書 189),pp.143-145

軌道に乗り始めたその時から昭和初期にかけ東京音楽学校専修科，師範科の卒業生が増え専修科の学生では独自の音楽の創作が活発になり，一方師範科の学生では音楽教育における指導技術の実力が向上してきたことによって，唱歌の模倣から解放された音楽教育がより実践的になっている²¹¹。

この音楽教育の展開から，音楽教育が「芸術」としての音楽を取り扱うようになり，民衆への西洋音楽のより一層の普及したことで，唱歌や童謡を取り扱う演目は，次第に不人気に陥り，唱歌や童謡を用いた作品は宝塚少女歌劇の演目から減少していった。この音楽文化の動きから宝塚少女歌劇において唱歌にも童謡にも倣わない独自の路線，音楽を築けるようになったことになり，音楽教育が発展しより高度な音楽が求められるようになった。そしてレビューの登場によって宝塚少女歌劇は大きな転換点を迎えるのである。

ここで宝塚少女歌劇は 1927(昭和 2)年にはパリから直輸入したレビューという上演形態を用いた宝塚少女歌劇初の作品，岸田辰彌作《モン・パリ(吾が巴里よ)》を上演するに至る。岸田は世の中に立ち遅れぬよう宝塚もレビューシステムを取り入れて世に先鞭をつけることの必要性を説いている²¹²。このことから教育を初めとした音楽文化の流れが変わりつつあることが読み取れ，西洋音楽の音律にまだ慣れない過渡期が終わり，国民が西洋音楽を楽しむ機会が増えたことで，より広い国民を対象に娯楽を提供する必要が出てきた。音楽教育の発展と宝塚少女歌劇の発展の時期が重なり合い，音楽教育に於いて充足された西洋音楽の耳を満たすべく宝塚少女歌劇も作品に趣向をこらし始めたことがレビューの導入という新しい宝塚少女歌劇団の取り組みへと繋がったと考えられる。

レビューの導入によって宝塚少女歌劇は流行し，小林の「国民劇」構想のうち西洋音楽に寄り添うという観点からは成功したが，「西洋直輸入」に見せかけた和洋折衷されたレビューが流行し，宝塚少女歌劇はこの導入からシャンソンなどの欧米歌曲輸入の窓口の役割も果たしたこともあって，これらの要因により西洋音楽史上主義が拡大するという結果になる。このことから純粋な日本文化が「本格的」な音楽文化であるという認識が広まり，和洋折衷の試みは「混ざり物」として区別する動きとなっていくことが考えられる。

²¹¹ 井上武士(1967)『音楽教育明治 100 年史』大永舎,p.33-36

²¹² 前掲書 189),p.89

以上、宝塚少女歌劇と音楽教育の関係について考察してきた。これまでの考察から「本格的」であると考えている音楽文化の芸術的価値認識が、実は西洋音楽受容の歴史、特に音楽教育における影響を受けることによって変容してきたものであり、自明なものではないことが明らかになった。次章では「本格的」な音楽文化どのように理解し、区別して捉えているのか、「本格的」な音楽文化とされるものは何かについて考察する。

第4章 「本格的な音楽文化」という価値認識

前章まで宝塚少女歌劇の芸術的価値認識の変容を通して、和洋折衷がされない「正統」な音楽文化が純粋な「芸術」であると捉えられ、「本格的」な音楽文化として区別されるようになったことについて述べてきたが、現在我々が「本格的」な音楽文化と考えるものとは一体何をもって「本格的」とされ、「芸術」に正統性を与えるのだろうか。

はじめに音楽は「鳴り響くそれ自体」だけで成立しておらず、音楽は「音」「概念」（思想や美学、音を取り巻く言葉のシステム総体）「行動」（演奏や作曲、聴取）の3つの次元が相互に絡み合って成立しているものとして認識されている²¹³。そして、我々は「クラシック」という言葉を理解する時、増田によると、

単に「クラシック音楽」の周囲に形成されている言葉—音楽理論、批評的コメント、研究、歴史記述など—だけを意味するのではない。それは、あらゆる言葉を「クラシック」的なフォーマットの中に取り込んで、音の水準では同じ音楽であったものを全く別の「音楽」に変えてしまう言説のメカニズムである。音の水準では「クラシック音楽」とはみなしにくい音楽であっても、概念や行動の水準が「クラシック的」なものであるとき、その音楽はいくぶんか「クラシック化」されてしまうことになる。²¹⁴

と述べており、「クラシック」という言説を「不変」で「自明」のものと捉え、それを「本格的な音楽文化」と考える拠り所とし、「クラシック」を自己の内面に取り込んでしまい、それを「音楽」に対するモノサシとして我々の中に定着している。加えて、

「クラシックが」概念は、音楽において「古典的なもの」こそが「高級」である、とする志向を反映したものとしてある。同時に、西洋近代の芸術音楽が「クラシック音楽」と呼び慣わしていることは、その音楽こそが「正しい音楽である」という認識を強めることに

²¹³ 増田聡(2005)「クラシック」によるポピュラー音楽の構造支配」渡辺裕/増田聡ほか『クラシック音楽の政治学』青弓社,pp.54-55

²¹⁴ 同上,pp.54-55

なるだろう。²¹⁵

と述べている。このような状況であることから、増田は「クラシック」言説の性質は、「クラシック」と異なる他の音楽文化をも別の音楽文化にもかかわらず、クラシック的な基準で評価をしてしまう、そしてこの起きている「矛盾」を矛盾であると感じない言説として受け取る、典型的なオリエンタリズムが起きている²¹⁶、と述べている。

そして、この理由から我々は音楽をクラシック/ポピュラーの二つに分けて考える。渡辺は「真面目な音楽」や「芸術音楽」は「高級」な音楽、「娯楽音楽」は「低俗」な音楽であるとしており、価値の中で上下関係があるとした²¹⁷。渡辺はこの区分について以下のように指摘している。

「クラシック」は「高級」であり、「娯楽」にかけている精神性を何がしかともなっている、という印象をわれわれは何となく受け入れてしまいがちである。そして、作品全体の統一性に精神の力で立ち向かうような鑑賞のありかたに比して、感性の快楽に流された表層的な鑑賞は「低俗」であり、真の音楽体験ではない、というように思ってしまうがちである。²¹⁸

曲を理解しながら聴こうとする精神性が欠如し、逆に理解しながら聴こうとはせず曲を素直な感情で聴くことで得られる表面的な感性的効果を追求する「娯楽音楽」は「低俗」であり、感性の満足だけでなく、作品を鑑賞することでそれらを統一的に把握し精神的な体験の出来る音楽が「芸術音楽」であり、「正しい聴き方」が可能な「高級」なものとして区別して考えられているとしている²¹⁹。この考えから、音楽を統一的に分析しながら真面目に聴くことが、「高級」とされるクラシック音楽の聴き方のイメージとして根付いてしま

²¹⁵ 同上,pp.54-57

²¹⁶増田聡(2005)「クラシック」によるポピュラー音楽の構造支配」渡辺裕/増田聡ほか『クラシック音楽の政治学』青弓社,pp.54-57

²¹⁷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,pp.23-31

²¹⁸ 同上,pp.23-31

²¹⁹ 同上,pp.23-31

っている。音楽を聴かずともこのような規範によって「本格的」な音楽であるとすりこまれているのである。

そしてこのような「クラシック」音楽の「正典化」は主に教育を通して行われているとし、「クラシック」音楽が「時代を超えて生き続けるのが良い音楽である」という「永続的イデオロギー」が現代社会に成り立っているとしている²²⁰。そして現代では「低俗」とされている「娯楽」音楽、ここでは「ポピュラー音楽」に絞られるが、放送メディアにおける数の多さから、正典化されているが、数の上で多数を占めることから「クラシック」音楽のイデオロギーにより、低く評価をする見方としての「正典」として機能し生み出されているとしている²²¹。このように「クラシック」音楽の枠組みが「低俗」なものと共に音楽の中心にあるが、「クラシック」音楽が「高級」というイデオロギーから「低俗」とする音楽の上に成り立ち、社会にて「音楽」が認識されるように機能しているのである。この考え方が社会で機能していることから、我々は「本格的」な音楽文化を「本物」そして「高級」な音楽であると認知するのである。

このクラシックに対する価値認識は、これまで述べてきた和洋折衷衰退、芸術の誕生の動きを見るだけでも、それまで、ひとつであった音楽の認識を芸術の登場から「本物」を取り出して考え始めたことがわかる。渡辺もまた、前述した宮城道雄《春の海》のヴァイオリンコンチェルトのように日本の名曲という固定観念を持った曲に西洋の楽器を用いることで、「原曲」つまり「本物」の価値が損なわれないだろうか、というあたかも和洋折衷した芸術作品が「邪道」のような思考に陥っている²²²、と述べている。これは「クラシック」概念、音楽において「古典的なもの」こそが「高級」だとする思考、「正しい音楽」とする認識が強く芽生え始めていることがわかり、「本格的な音楽文化」を考える根本になっているのである。

この「本格的」な音楽文化の考え方は日本においてなぜ「和洋折衷」の考え方から音楽

²²⁰ 徳丸吉彦,北川純子(1996)「現代社会と音楽—〈複数形〉の音楽—のために」,井上俊,上野千鶴子,大澤真幸,見田宗介,吉見俊哉編『岩波講座 現代社会学〈8〉文学と芸術の社会学』,岩波書店,pp.125-144

²²¹ 同上,pp.125-144

²²² 渡辺裕(2002)『日本文化 モダン・ラプソディ』春秋社,pp.38-43

の受容が始まったにも関わらず、「本格的」な音楽文化として区別するようになっていったのだろうか。渡辺は、文化というものは「外」からの眼なしには自らの文化は自覚されることはないことを指摘した上で、

日本が鎖国していて「外」との関わりが意識されないときには、「日本文化」などという概念など存在しなかったろうし、人々は自分が日本国民だなどとは考えもしなかつただろう。開国して「外」の目にさらされ、それを意識するなかで「日本文化」ははじめて構築されたということになってくれば、そういう「外」の目を排除した「純粋」な日本文化などというものを想定することがいかに虚妄であるかということがわかってくる²²³。

としており、これは宝塚歌劇団の芸術的価値認識の変容でも明らかな通り、「外」からの期待や要望にさらされることによってその価値認識を変容されてきたことに当てはまり、日本の音楽文化の成立も「外」の眼による要因が大きいと考えられる。そして「外」の眼により求められるものを制作し直すこと、日本の音楽文化では和洋折衷の取り組みから、西洋を排除した日本的なものを、元来の姿として「純粋」な日本文化のように扱うが、これは「純粋」なものなどではなく、「外」の眼との力関係によって「創られた」ものなのである。

ここでは「純粋」と述べてきたが、この「純粋」な音楽文化は「伝統的な」音楽文化として扱われており、音楽教育でも用いられ教授されている。しかし、この「純粋」な「伝統」は変容している音楽文化を外の眼に合わせて変容させてきた「不純」な存在、「正統」でない「伝統」とすることができる。この不純な「伝統」をイギリスの歴史家であるエリック・ホブズボウム(1917-2012)は「創られた伝統」と定義し、我々が当然だと捉えている「伝統」についてはその大半が勘違いであることを言及している。

ホブズボウムは、我々が「伝統」としているそれは、昔からその音楽文化の形をそのままに長い時間をかけて形成・蓄積されて受け継がれたものという意味で捉えられている。

²²³ 渡辺裕(2005)「クラシック音楽」の新しい問題圏—「音楽の都ウィーン」の表象と観光人類学— 渡辺裕/増田聡ほか(2005)『クラシック音楽の政治学』青弓社,p.14

しかし、前章で例示した歌舞伎で挙げたように歌舞伎は政治的目的から演目などが改良されており、江戸時代に上演されていた歌舞伎とは様相を変えている。改良によって歌舞伎は政府により歴史的「正統性」のある音楽文化であり純粋な「芸術」と位置付けられ、日本を代表する文化として諸外国に誇示すべく利用された。我々が「本格的」だと考える「伝統」としての歌舞伎とは異なる。

「伝統」というのは古くから長い年月をかけ培われてきた自然発生のもので、そして通時的であるように捉えられているが、この意味での「伝統」はほとんどなく、今我々が認識している「伝統」は「創られた伝統」であるとホブズボウムは述べている²²⁴。

私たちが「伝統」であると認識しているものの大半は、通常、はっきりと表面化して表れているものと内面に含まれているものとの違いを問わず社会にて容認された規則によって統括される一連の慣習・反復によってある特定の行為の価値や規範を教え込もうとし、必然的に過去からの連続性を暗示する一連の儀式的ないし象徴的特質を持つものである。しかし、これが実際には「創られた伝統」であり、これの意味するところは、一つには、実際に創り出され、構築され、形式的に制度化された「伝統」、容易に辿ることはできないが、日付を特定できるほど短期間に生まれ、急速に確立された「伝統」を指す、とホブズボウムは指摘している²²⁵。我々が「伝統」だと考えている長い期間培われてきたものはごくわずかで、本来存在しているのは「創られた伝統」であり、行為自体はごく最近登場したものがあたかも長い期間通時的に行われているように振る舞われ、周りからそのように定義されるものである。そして、「創られた伝統」とは、常に歴史的につじつまのあう過去と連続性を築くことで、それが通時的に行われてきたものであるよう見せかけられた「架空」の「伝統」であり、政治的に用いられ、人々の価値や規範、イデオロギーの構築に重要な役割を果たしてきた²²⁶²²⁷。

²²⁴ エリック・ホブズボウム、テレンス・レンジャー(1992)『創られた伝統』前川啓治訳、紀伊國屋書店、p.10

²²⁵ 同上、p.10

²²⁶ 「伝統」を一概に「創られた伝統」と定義するのは誤りで、「創られた伝統」とは明確に区別されるべき事項があり、「伝統」社会にある、この社会を支配する「慣習」^{カスタム}と儀礼的な

「伝統」と区別される「創られた伝統」の特殊性は、歴史的な過去との連続性がおおかた架空であり、故意に組み立てられたものであるという点にあり、「伝統」の近代世界の恒常的な変化および革新と、社会生活の少なくともある部分を永久不変のものとして構造化しようとする試みの対照性の表れである²²⁸。

「伝統」は政治などの社会的要因が主となり、まったく新たな目的のために、いかなる社会の過去にも蓄積されている古い材料を用いて斬新な形式の「創り出された伝統」として構築されている存在である。この新たな伝統が旧来の伝統に容易に接木されているのであり、それを我々は「伝統」と錯覚させられている²²⁹。これは、昔のやり方が生きている所では、伝統は本来の強さや適応力を持って存在している為、「伝統の創出」と混同されてはならない、としている²³⁰。

「伝統」が創り出されるのは「伝統」に意識的に反対し急変的変革をすることによって、古いやり方を故意に用いなかった結果、創られてしまったすきまは創り出された慣行によって満たされてきたため発生すると考えることができる。

伝統の「創出」を経験していない時代や地域は恐らくなく、これは何らかの形で「近代」社会にも存在している、とホブズボウムは述べており²³¹、これは本論文で考察される日本においてもあてはまると考える。そして、本論文で展開する宝塚歌劇の変容の背景、明治期に大きな文化革新を経た日本ではこの「創られた伝統」の例が顕著に出ていると筆者は考える。

前節にて歌舞伎も政府によってつじつまのあう過去と連続性を築くことで通時的に行われてきたものであるから、「創られた伝統」である。そして歌舞伎は「創られた伝統」を利用し「本格的」な音楽文化という社会的な地位を得たのである。つまり我々がここでは「歌

いし象徴的に重要な機能をもたない^{コンベンション}因襲^{ル・ライオン}ないし日常的慣例で、これらのものの機能が観念的というよりは技術的であることから、「伝統」とは相反する関係なのである。

²²⁷ 前掲書 224),p.10

²²⁸ 前掲書 224),p.10

²²⁹ 同上,p.10

²³⁰ 同上,p.10

²³¹ 同上,p.10

舞伎」,「日本伝統音楽文化」として表象するものは,日本に住む人々が自分たちの文化の内側ではぐくんできたものではない。ほとんどが「外」の文化とのさまざまな関係性のうちに後付け的に形づくられ,変化と共に変容してきた結果であり,それが実態である²³²。つまりこれが「音楽文化」の本質であると考えることができる。

外の眼にさらされた文化が,外のからの圧力を恐れることから内側から自らの展開とは異なる方向性であっても,それを意図的に作り替えて自国に都合のよい「文化」として構築し直す図式が明らかになる。このように「芸術」における「伝統が創られる」ことにより「本格的」という認識が構築されてきた。

しかし,ここで「本格的」だとされる,我々が「本物」だと思っている文化が「偽物」である,とするのではなく,それ自体が外の目に触れながら,外から価値づけされることで変容する過程そのものが「文化」となり,我々が感じる「本物」へと変化したことで認識されてきたものである。この過程を経て,「本物」を定義し,必要とする文化の中でそれぞれの「本物」として扱われていくことが考えられる。

そして我々はどこか無条件に存在する「本物」にこそ価値があるとする,西洋中心的な強固なイデオロギーをはらんだ文化観をもっている。渡辺は,

「本物」の表象自体が歴史の中で形成され,さまざまなイデオロギーと交差しながら変容していくなかでその力を行使していく,そういうことがまさに「文化」と呼ぶべきものなのだ・・・²³³

と述べており,その歴史自体は偽物でも本物でもない,どちらもひとつの真実としての「文化」であり,区別の必要性はないものであるとも考えることができる。

「本格的」と考える音楽文化は意図的に音楽文化の中でつくられた存在である。そして「本格的」な音楽文化のもつイメージはこれにはじめから備わっているものではない。渡

²³²渡辺裕(2005)「クラシック音楽」の新しい問題圏—「音楽の都ウィーン」の表象と観光人類学— 渡辺裕/増田聡ほか(2005)『クラシック音楽の政治学』青弓社,p.45

²³³ 前掲書 222),p.46

辺は日本が創られたものではない、「伝統」として和洋折衷による日本文化を形成しようとした試みが衰退したのは、日本が自らの文化の将来を日本人の側に立って見る視点が抜け落ちていたことから発生した²³⁴からであると述べており、日本の音楽文化も外の眼に合わせて都合よく再構築したものであることがわかる。我々が「純粹」で「崇高」だと思っている昔から一切変化のない文化は存在しない、と言えるであろう。

ここまでの考察と本章での「本格的」な音楽文化についての考察から、宝塚歌劇の芸術的価値認識は「本格的」な音楽文化の捉え方とは違う見方をされ、「本格的」な音楽文化とは異なるものとして認識されていることが考えられる。宝塚歌劇は「本格的」な音楽文化ではないものとして、「高級」になることで自らのアイデンティティを組み立ててきた芸術ではなく、その展開を「伝統」にとらわれない、柔軟に出来る芸術として存在しているのではないだろうか。

²³⁴ 同上,p.76

第5章 「本格的」な音楽文化の外にある宝塚歌劇団

ここまで宝塚歌劇の芸術的価値認識の変容を述べてきたが、どうして「本格的」な音楽文化と区別されて価値認識をされているのかについてまとめ、その原因について考察する。

「本格的」な音楽文化ではないが、日本の音楽文化需要に歴史的な影響を確実に与えてきた宝塚歌劇団が果たしてきた役割とは何か、どのように認識されてきたかを2つの視点から考察する。

そして宝塚歌劇が「本格的」な音楽文化とは区別されながらも、一過性の流行とならずに今日まで生き残ってきたのは、流行の模倣、そしてただ外からの要求に応じていたからではなく、日本における音楽文化の流れそのものに入っていくことによって劇団自身の認識を変容してきたことが要因であることを検証する。

第1節 「本格的な音楽文化」と区別された宝塚歌劇団

前章まで述べてきた事実も踏まえ、宝塚歌劇団は「本格的」な音楽文化と区別されて価値認識されている要因を考察する。

1 つは宝塚歌劇団を取り囲む「本格的」な音楽文化の存在である。「本格的」な音楽文化が、音楽教育、音楽文化それぞれで確立してくることにより、目の前で求められている、「国民劇」として要求されているものを提供してきた宝塚歌劇団が、レビューの導入などにより「本格的」な音楽文化とは別の存在、「特殊」な音楽文化として認識されていったことが考えられる。

しかし、ただ外の眼や「本格的」な音楽文化の存在が確立されてきたことだけが、「本格的」な音楽文化を目指していた宝塚歌劇団がそれと区別されて価値認識されるようになった原因とは考えにくい。他にも宝塚歌劇団側からの要因が考えられるのではないだろうか。

その要因として考えられるのは、宝塚少女歌劇団へのレビューの導入、そして演出家白井の美しく幻想的なレビューに心頭したコアな「ファン」の登場が挙げられる。宝塚少女歌劇の観客層が宝塚歌劇の観客がレビューの導入期後から少女歌劇創設時に小林が観客層の対象とした「大衆」ではなくなり、目新しいものを見せるだけの一過性の興味ではない、物語性を重要視した見るものがそこに陶醉し、思いを重ねることができた白井鐵造のレビューを支持する観客が現れ始める。そしてその支持者がただの「観客」ではなく、宝塚独特の雰囲気をごよなく愛好し、観劇スタイルにも一定の傾向をもったコアな「ファン」になっていった²³⁵と袴田は指摘している。当時西洋文化が民衆にも浸透し始める中でみた「文化」の夢、そして民衆がイメージし抱いていた西洋に対する「憧れ」の情景が作品に映し出されることにより、それに酔いしれるファンが増えたことが要因であると指摘できる。

袴田は、

異質さを意識される要素が突出したり、際立った形で並置されたりする作品は、観客に

²³⁵ 袴田麻祐子(2006)「少女による」歌劇から「少女のための」歌劇へ」,津金澤聰廣,近藤久美(2006)『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社,pp.45-46

とって理解できない「異文化」とレッテルを貼られることになったのである。岸田の『モン・パリ』の遠い「西洋」はまさにこれだった。²³⁶

と指摘している。白井のレビューのように純度が高く何もかも疎外されない「幻想」の世界か、異質なものが混合しコンフリクトのある「現実」的な世界かが重要だったのであり²³⁷、宝塚少女歌劇はそれを映し出す場としての価値をファンによって求められていくことになるのである。そして白井のレビューは日本の文化に寄り添い、日本人に合わせた要素を取り込み演出されていったにも関わらず、純粋な「パリそのまま」の世界として受け入れられていく。逆に観客自身に合わないと感じる、異質であると感じれば、それは「純粋」なものであれ、融合されたものであれ、突然「異文化」として認識され、否定されていき²³⁸、民衆の文化認識に大きな矛盾を生じさせていた。そしてこの流れは現在の宝塚歌劇団に見られるのと同じように、本来「混ぜ物」であるはずの宝塚の舞台を、純粋に「日本」的なもの、「西洋」的なものとして受け止める傾向を時代と共に強めていったのである²³⁹。このことから宝塚少女歌劇におけるレビューは、幻想の「西洋」に同一化することで、「日本」というルーツからも自由になれる、現実逃避が出来る場となった²⁴⁰、と袴田は指摘している。当時の宝塚少女歌劇を演劇として質の面では評価し、今後の「国民劇」としての役割を期待する意見もあったが、文化人からはその「少女趣味」が前面に出た、レビューの嗜好が問われており、出現したファン層はロマンチックな夢と幻想に満ちた世界を宝塚少女歌劇に望み、『歌劇』の投書欄²⁴¹の討論を通して、宝塚少女歌劇の在り方をファン層によ

²³⁶ 袴田麻祐子「「西洋物」と「日本物」―宝塚にみる異文化の発見と受容の歴史―」,青弓社編集部編(2009)『宝塚という装置』青弓社,pp.122-123

²³⁷ 前掲書 236),pp.122-123

²³⁸ 同上,pp.122-123

²³⁹ 同上,pp.122-124

²⁴⁰ 前掲書 235),pp.52-54

²⁴¹ 宝塚歌劇の歌劇誌は当時のファンが舞台の論考を自由に投稿でき,その投稿欄にてファン同士の討論が行われたり,演出家や生徒への要望が発信されたりしていた。

て再定義されていくようになった²⁴²。それにより宝塚少女歌劇はファンが持つ理想郷のみが成立する世界となり、現実的な作品が流行しなくなっていった。

この再定義の要求が宝塚少女歌劇団を不可抗力のうちに「本格的」な音楽文化と区別される要因となったことが考えられる。このことからファン層にとって自分たちが酔いしれ好んだ「レビュー」で描かれる夢のパリ、つまり白井によって創られたレビューは純粋な「西洋」を描いた、本場パリから直輸入された作品であると捉えられるようになる。これは白井のレビューは「パリそのまま」だと謳われ、「白井先生はパリジャンになってかえってきた」と褒めそやされたことから明らかであり、逆に宝塚少女歌劇が取り組んできた日本物、特に「日本物」の第一人者であった宝塚少女歌劇の演出家である小野春道の作品にはいつでも「王朝時代の雅趣と優婉」がかぎ取られ、「小野先生こそ日本情緒の第一人者」とたたえられるようになったことから明らかである。「西洋物」であれ「日本物」であれ、そこに違和感がなく、自分たちが疎外されない世界を描く演出家を観客は支持し始めるようになり²⁴³、和洋折衷された作品であるにも関わらず、それを自らの感覚によりそうものならば受け入れられ、そしてそれが「本格的」な文化であれ、自らの感覚と薄利した、異質なものとして認識されるとそれは「異文化」として否定されていったのであり、自分たちの文化にそぐわないものが切り取られていった。つまり宝塚少女歌劇が描いた「パリ」がファンの中の認識として「本物」であった。しかし、実際のそれはファン層のみの認識であり、社会の認識ではなかった。その他の西洋音楽が流通し、純粋な音楽文化が成立し始めた、日本の音楽文化の世界では「正統」な日本物・西洋物が認められるようになっていたことから、混ぜ物、つまり和洋折衷を続けていた宝塚少女歌劇のレビューは「本格的」な音楽文化からはすでに度外視されていったことが考えられる。または、コアなファンの影響から宝塚歌劇団自身も無意識のうちに作品の提供が民衆のためのものではなく、ファンのための作品になってしまっていたのではないだろうか。このように宝塚歌劇団は自らその定義を他の「本格的」な音楽文化と別にしたのではなく、同じ時期に徐々に外の音楽文化の流から、そして新しく登場したファンからの影響により不可抗力によって定義づ

²⁴² 前掲書 235),pp.54-58

²⁴³ 前掲書 236),pp.122-123

けられていったことが考えられる。

宝塚歌劇団は本論文の戦前までの展開をみる限りでは自発的に「本格的」な音楽文化とは異なる音楽文化として変容したのではなく、宝塚少女歌劇は変容しないまま、不可抗力のうちに「本格的」な音楽文化と区別されていったと言えるであろう。

第2節 「特殊性」を利用する宝塚歌劇団

そして、「本格的」な音楽文化と区別されたことの他に、宝塚歌劇団がその「本格的」な音楽文化でないことを利用する、つまり宝塚歌劇が持つ「特殊性」、「本格的」な音楽文化とは異なる音楽文化を全面に出すことで、100年以上の長い歴史において活躍しつづけることができた、とも考えることができるのではないだろうか。

宝塚歌劇団が発行している学校関係者向けの学習プログラム用のパンフレットを参照すると学習課題のヒントとして「宝塚歌劇の独自性と他の芸術文化との比較」を挙げており、「世界に類を見ない、オリジナリティあふれる舞台芸術」²⁴⁴として自らを位置付け、演劇やオペラ、歌舞伎は勿論、他の芸術とは一線を引いた存在として挙げ、その「芸術性・継承についての比較学習は、芸術の役割やグローバルな文化についての興味を広げる」とし、宝塚そのものの芸術性を訴える内容ではないことから²⁴⁵、宝塚歌劇団自身が自ら芸術としてあえて曖昧な立場をとっている可能性が考えられる。

更に、平成24年には共立女子大学総合文化研究所神田分室/日本演劇学会の主催によりパネリストとして当時の宝塚歌劇団理事長植田紳爾と当時の宝塚歌劇団宙組組長出雲綾が参加した「シンポジウム 宝塚歌劇を考える」が催されている。このシンポジウムで明らかにしようとしていたのは、宝塚歌劇団の実績、規模、そして当時創設88年を数えた宝塚歌劇の歴史においても日本有数の劇団であることを前提にした上で、「1. 宝塚歌劇は演劇か。2. 宝塚歌劇はいかなる演劇か。3. 宝塚歌劇は21世紀の演劇において、いかなる役割を果たすか。」であり、論点として紹介されており、特に1. 宝塚歌劇は演劇か。においては、演劇あるいは現代の日本演劇を論ずる際に、宝塚歌劇をどのように位置づけるかについて、演劇研究者は定まった見解を持たないこと、その点作り手、宝塚歌劇団の立場からはどのように認識しているかについて論点として挙げている²⁴⁶。宝塚歌劇は演劇とは別個のジャン

²⁴⁴ 宝塚歌劇団(2015)『学習プログラム用 パンフレット』宝塚歌劇団公式HPより
<http://kageki.hankyu.co.jp/so7q6r0000000xy9-att/school.pdf> (2017年1月31日最終閲覧)

²⁴⁵ 同上参照

²⁴⁶ 執筆者不明(2002)「シンポジウム 宝塚歌劇を考える」『共立女子大学総合文化研究所 神田分室 文学芸術』第26号,pp.122-125

ルと認識されているのか、あるいは宝塚ファン以外の演劇愛好者や研究者に対して、どのようなアプローチを望んでいるのかについて伺い立てているのであるが²⁴⁷、このシンポジウムにて植田は「長年宝塚というのは、日本の演劇界の中で特殊なものとして扱われてまいった歴史があります。僕は演劇界の孤児だと思っていたこともあります。ただ、僕は昔から、それはおかしい。少なくとも宝塚も同じ日本の演劇界の土俵の上で一緒にやれるようになりたい。もちろん批判もあり、批評もある。悪いところは悪いところで直せます。しかし、同じ土俵ではなくて、特殊なものだとして見られるのではなく、いつか同じ土俵の上にあがってやりたいというのが、僕の長年の理想であります。」と述べており、同じ演劇として見られたい、ここでいう「本格的」なものとして見られたい願望はあるものの、「演劇として論じられるようになった」と述べていることなどから、これはあくまでも、「宝塚歌劇団」が「本格的」なものに寄っていくことを望んでいるのではなく、「本格的」なものを「宝塚歌劇団」も入る範囲に広げる、つまり宝塚歌劇団の「特殊」さを受け入れられたい願望が読み取れる。宝塚歌劇団が「本格的」な音楽文化として認められたい願望があったことは、小林の「国民劇」路線からも明らかであるし、その歴史の中で男性加入論が持ちあがる²⁴⁸など、常に「本格的」な音楽文化を意識していた。しかし、その「本格的」な音楽文化への路線に移らず、戦後の展開において戦前まで取られてきた路線を、今度はそれを利用する形で展開することで、文化としての立場を確立しようとしてきたのではないだろうか。このように文化の一部として受け入れられるために、その音楽面、そして男役やレビューなどその要素、「特殊」性を前面に出すことで「宝塚歌劇団」というアイデンティティを確立してきたと考えることができる。

そして、宝塚歌劇団は「本格的」な音楽文化にある「伝統」にとらわれることがないことで、「本格的」な音楽文化の要素を用いての自由な作品の創作が可能である。宝塚歌劇団は「本格的」な音楽文化の外にあることで新しいことに挑戦し、音楽文化に対する柔軟性を持つことを可能としていることが考えられる。

²⁴⁷ 同上,p.125

²⁴⁸ 小林は国民劇構想のうちで本格的な歌劇文化として宝塚歌劇団を成立させるためには、女性のみでは表現として不十分な点があるとして男性加入の道を模索している。

第6章 「特殊な音楽文化」としての宝塚歌劇団の音楽教育への活用

宝塚歌劇団の「特殊」な音楽文化としての認識を明らかにしてきたが、この「特殊」な音楽文化としての立ち位置を利用することで先に述べた「本格的」な音楽文化への認識を新たにし、理解を深める手掛かりになるのではないかと考える。先にも述べたように、音楽文化の形成が教育から発信されているため、「本格的」という音楽文化の理解の存在は音楽教育によって先導されていることが大きな要因としてあるという点から学校での音楽教育にて「特殊」な音楽文化として宝塚歌劇団の作品を取り入れることで「本格的」な音楽文化への認識を新たにすることができると考える。「本格的」な音楽文化を学ぶことが可能ではないかと考える。実際に第2章4節で述べた現在の〈鑑賞〉における指導の目標として「我が国や郷土の伝統音楽及びアジア地域の諸民族の音楽の特徴から音楽の多様性を感じ取り、理解して鑑賞すること。」とあり、教科書を参照すると、歌舞伎、オペラ、西洋クラシック、能、文楽など多様な音楽文化が掲載され、そのどれもが「本格的」であり「伝統」をもった芸術として扱われ、指導が行えるようになっている。しかし、ここで取り扱われる芸術作品はどれもその作品の一部であり場面や部分の切り取りとなっており、その一部分だけを取り扱うようになっている。どの作品も全編鑑賞することで理解を深める指導が出来るかと考えるが、授業時数から考えても実施が難しい作品が多く、「本格的」な音楽文化の理解を深めるには少ない授業時数の中でその音楽文化の魅力を伝える必要がある。その音楽文化の魅力を伝える工夫や補助の一手段として、宝塚歌劇団の持つ多様な音楽文化をもった作品を活用することも出来るのではないだろうか。宝塚歌劇を音楽教育に持ち込むのではなく、「特殊」な音楽文化を通して、「本格的」な音楽文化の理解を深める方法を提案する。今回は弘前大学院講義「教育活動研究」にて大学の学部生を対象として行った「宝塚歌劇の鑑賞を活用した授業実践」を基に、音楽教育におけるひとつの可能性として宝塚歌劇団が果たすことができる役割を提示する。

第1節 宝塚歌劇から「本格的」な音楽文化を考える—宝塚歌劇の鑑賞を活用した授業実践—

この活動ではこれまで論述したに基づき、現在「本格的」な音楽文化と区別して捉えられる宝塚歌劇を活用することで、音楽教育に取り上げられるオペラや歌舞伎など「本格的」とされる音楽文化と比較・検討することで「本格的」な音楽文化を学ぶ手がかりとする、「本格的」な音楽文化とは何かについて考えを深める、など、〈鑑賞〉の授業をより深めることに繋がると考え、その具体的な授業実践について実際の活動を基に考察した。

音楽教育の授業で活用するにあたり、①「本格的」な音楽文化について、宝塚歌劇を用いて理解を深める、②宝塚歌劇に見られる音楽の多様性から、「本格的」な音楽文化の理解を深める、の2つの方向性から授業実践が可能であると考え。いずれも、具体的に「本格的」な音楽文化とは何か、を授業全体で定義するのではなく、学習者それぞれの音楽文化の見方に新しい指針を示すことが目標であり、「本格的」な音楽文化、宝塚歌劇団それぞれについて、そして相互を関連させながら学ぶことで音楽文化についての考察を深める事ができるのではないだろうか。

実際に行った授業例を参照する。授業は弘前大学教育学部所属音楽専修の学生を対象として、1コマ(1時間30分)の講義時間を利用して実施した。

初めに宝塚歌劇の作品を部分的に鑑賞する²⁴⁹。鑑賞前に歌舞伎やオペラ、バレエなどの「本格的」な音楽文化の要素（ここでは教科書に掲載されているもの）が作品の中に取り入れられていることを指摘し、それを探す作業をすることを伝えた。「本格的」な音楽文化と比較し、宝塚歌劇の作品の中にみられた「本格的」な音楽の要素や類似点を挙げていく活動を行った。今回は場面として

①レビューにおいて西洋クラシックがアレンジされた音楽にのせてバレエ風の踊りがある場面(盆や花道を真似た銀橋²⁵⁰などの舞台の視点も含む。)

²⁴⁹ 鑑賞した作品：「TAKARAZUKA 夢眩」(2014.花組.レビュー)/「宝塚をどり」(2014.月組.日本物ショー)巻末資料1参照

²⁵⁰ 宝塚歌劇団専用劇場にある本舞台と客席の間、オーケストラボックスをはさんで手前にかかった舞台の右端から左端までアーチ状に繋がっている舞台の一部。歌舞伎の花道を模倣している。

②日本物ショーで生徒は白塗りに着物姿。「ヨイヤサー」の囃し言葉と共に 100 人以上の生徒が舞台上に登場する群舞。振付は日本舞踊花柳流宗家花柳壽輔による振付で扇を持ち舞う場面。

③同じく日本物ショーで生徒は白塗りに着物姿。オーケストラによって獅子の舞が繰り広げられ西洋音階を用いた歌がつづられる。日舞山村流山村若による振付。

この 3 つの場面を主として鑑賞した。鑑賞後、学生から出た「本格的」な音楽文化の要素として、歌舞伎の見得、舞台が歌舞伎とオペラの融合、日舞作品がオーケストラ演奏にて踊られている点、クラシック音楽の替え歌またはアレンジなどが挙げられた。続いて学生から挙げられた要素や類似点の補足説明と「本格的」な音楽文化との比較を行い、場面を再度検証する。最後に今回は大学での講義であったことから本研究内容である宝塚歌劇の芸術的価値認識の変容について説明し、日本における「本格的」な音楽文化とは何かについて理解を深め、ディベートを行った。そしてこの歴史的背景から講義全体で考えをまとめるのではなく、個人で考え、それぞれ「本格的」な音楽文化、宝塚歌劇団に対する自身の考え方に新しい視点を持ってもらう試みであった。

実際に講義として実践をしてみて、成功点は実際に宝塚歌劇を鑑賞することで日本の音楽文化の流動的な展開を実感させることができたことである。そして音楽文化に対して先行する「高級」や「馴染みのある音楽文化より一段高い所にあるような」固定的なイメージを実際に鑑賞することで取り払い、歴史的な背景について考察することで「本格的」な音楽文化と宝塚歌劇に対してこれまでとは別の視点からみることができるようになってきたと考える。

失敗点としては音楽専修の学生を対象としたため、容易に宝塚歌劇の中から「本格的」な音楽文化の要素を取り出せると考えていたが、実際は見つけることが難しそうであった。原因として初めて見る宝塚歌劇の「特殊性」に目がいてしまったことが考えられ、宝塚歌劇に対するある程度の予備知識や導入を行う必要があると考える。そして例えば教科書を用いて比較の対照とする、あるいは教科書全体の「本格的」な音楽文化についての確認を授業の冒頭で行うことが必要であり、指導者が場面と取り出したい要素を一つに絞ること、そして比較する「本格的」な音楽文化の作品も映像や写真を用意し、より比較した

時の実感を持たせる等の工夫が必要である。

加えて歴史的背景を先に述べずに鑑賞する方法は、先入観なく鑑賞できる点では有効であったが、歴史的背景を知った上で鑑賞することで、今回の目的である「本格的」な音楽文化を考える講義を、より深くできる可能性を感じた。今回は大学生を対象として授業実践を行ったが、音楽の授業での宝塚歌劇の活用法の切り口は他にもあると考える。例えば、日本の伝統音楽の学習を一通り終えた後に、鑑賞することによって音楽文化の多様性の理解を深める、オペラの学習に関連してミュージカルと一緒にその性質の違いについて考察するなど、はじめに提示した 2 つのベクトルから「本格的」な音楽文化と共に用いることで、興味関心を引出し、音楽の多様性への理解を深める事が出来るのではないだろうか。

今回の授業実践においても反省点は多く、工夫が必要な点もあることから、授業に取り入れるには更に考察が必要であるが、音楽の授業に新しい視点を取り入れることによって、児童生徒の学びを深め、身近な音楽文化に対する興味関心を引き出すことができるのではないだろうか。

終章 考察・結論

本論文にて宝塚歌劇団の芸術的価値認識の変容をについて音楽教育、音楽文化それぞれとの関わりからその要因について考察してきた。宝塚歌劇団の芸術的価値認識の変容は日本における西洋音楽導入からその展開までの変遷に影響を与えた音楽教育の変遷、そして音楽教育、日本の音楽文化が、初めは宝塚歌劇と同じく「国楽」の創出を目論み、日本の近代化をアピールするために西洋音楽と日本の文化を融合して作品をつくる「和洋折衷」の手法を用いていたにも関わらず、この試みを排除し、「純粹」で「正統」な音楽が「西洋クラシック」であり、「日本伝統音楽」であると認識を変えたことによるものであった。この日本の音楽文化の流れの中で宝塚歌劇は小林が目指した「歌舞伎改良路線」における「国民劇」の創出を試み、音楽教育に寄り添った作品の展開から、西洋からレビューを輸入しそれを民衆の目に抱く「憧れ」に合うように改良して上演し大流行した。

宝塚歌劇も「本格的」な音楽文化と同様、その存在価値を模索するなかで、「芸術」の登場による「本格的」な音楽文化という考え方が現れることにより、「本格的」な音楽文化を目指していた宝塚歌劇であったが、「和洋折衷」の路線を取り続けたことから、「本格的」な音楽文化とは区別され、その芸術的価値認識が変容していったのである。

そしてこの芸術的価値認識の変容からわかることは、現在の「本格的」な音楽文化という芸術的価値認識は、音楽文化の変遷の中で生まれた「創られた伝統」であり、「本格的」な音楽文化とされているにも関わらず、どこか遠い文化のように捉えてしまう、つまり日本人の感覚と剥離している原因であると考えられる。宝塚歌劇も「創られた」部分は勿論存在するが、日本の音楽文化の受容という視点から考えると、その展開は民衆の感覚に沿った流れを持ち、「創られる」ことのない伝統を持ち得ることが結論付けられる。

「創られたもの」が「本格的」になるという大きな矛盾に気づかないまま我々は「本格的」な音楽を一段地位の高い「芸術」として認識している。だからこそ、我々の感覚に近づいた「本格的」な音楽文化と区別されたものの存在を「本格的」な音楽文化と比較して見る事で、「本格的」な音楽文化を一段高いものとして見ない、音楽文化全体への理解を深めることが出来るようになる。そしてそのきっかけとして音楽教育に宝塚歌劇を用いること

により、「本格的」な音楽文化の理解を深める役割を宝塚歌劇は担うことができる可能性を示唆し、結論とした。当たり前「本格的」な音楽文化を受容することでも、音楽教育の目標は達成できるが、音楽文化全体を宝塚歌劇を用いて俯瞰することにより、学習者の音楽文化の世界は大きく広がりを見せるのではないだろうか。

おわりに

本論文で宝塚歌劇団の芸術的価値認識の変容を述べてきた。筆者が本論文を書いた目的は宝塚歌劇団を本格的な、日本に誇る音楽文化であると定義づけることでも、反対に宝塚歌劇団は日本の文化の中でも低級な存在であると定義づけようすることのどちらでもない。宝塚歌劇団の歴史の変遷から芸術的価値認識の変容を辿ることで、「本格的」な音楽文化についてもう一度に見直し、「本格的」な音楽文化を「本格的」であると学校教育で学んできたことから、「本格的」であると認識してしまう、この一面的な考え方を改める手段を模索したかったからである。筆者も宝塚歌劇団を観劇するまでは、勿論このような文化的背景も知らなかったため、「本格的」な音楽文化とは異なる、特殊な女性趣味的な人たちが見るものというイメージしかなかった。しかし、実際に見てみると、それは様々な音楽文化や要素が混じり合う世界であり、大きな衝撃を受けた。宝塚歌劇団について知るうちに、自らの音楽文化に対する認識が自明のものではないことに気がつくことで、音楽に対する興味関心が広がっていくという経験をした。しかし、この体験は勿論宝塚歌劇の鑑賞でのみ引き起こされるものではないし、歌舞伎やバレエ、オペラ、西洋クラシックなど音楽教育の場における「本格的」な音楽文化との出会いでも同じことが言えるであろう。音楽をただ教科書や指導要領に沿って指導するのではなく、児童生徒が新しい音楽に出会う機会、音楽文化への理解を深める手掛かりとして「本格的」な音楽文化とは異なる音楽文化である宝塚歌劇団の活用の可能性を提案した。

音楽教育で本論文にて述べたような歴史的なことを論じる必要はなく、指導する音楽文化の視野を広めるためのひとつの切り口として、日本の音楽文化の歴史と多種多様な音楽文化をもった宝塚歌劇団と言う存在が、その音楽文化のよさや多様性を感じる、学習するだけでなく、音楽文化に出会う授業を展開するためのひとつの材料として活用することができるのではないか、と考える。

今回の論述では、文献調査が中心の為、実際に作品を使つての学校現場における実践例などは挙げることができなかつたが、現在の宝塚歌劇団から得られる音楽教育へのヒントは数多く存在すると考える。常に未来を見据えて変革を続ける宝塚歌劇団の歴史的な存在価値

値は大きく、今後もその芸術的価値認識を掘り下げることで見える音楽文化の新しい視点があるのではないだろうか。音楽文化を区別することなく学習が出来るヒントとして宝塚歌劇団の活用を今後もその可能性を模索していきたい。

【引用・参考文献】

- ・朝日新聞出版編(2014)『宝塚歌劇 華麗なる 100 年』朝日新聞出版
- ・安藤弘(1959)『歌劇』1959年3月号, p.74, 宝塚歌劇団
- ・五十嵐正(2001)「レビュー」『ニューグローヴ世界音楽大辞典』講談社, pp.141-143
- ・市川團十郎(十二代目)(2008)『團十郎の歌舞伎案内』PHP 新書
- ・井上俊, 上野千鶴子, 大澤真幸, 見田宗介, 吉見俊哉編『岩波講座 現代社会学 (8) 文学と芸術の社会学』, 岩波書店
- ・井上武士(1967)『音楽教育明治 100 年史』大永舎
- ・井上武士(1940)『国民学校藝能科 音楽精義』教育科学社
- ・植田紳爾(2002)『宝塚 百年の夢』文春新書
- ・植田紳爾(語り手), 川崎賢子(聞き手)(2014)『宝塚百年を越えて—植田紳爾に聞く—』国書刊行会
- ・海老良平(2015.9)「明治末から大正期における宝塚歌劇の成立とその背景—小林一三の娯楽事業の礎石—」『神戸学院 経済学論集』第 46 卷 第 1・2 号, 神戸学院大学経済学会, pp.195-215
- ・岡田敬二(2009)『岡田敬二ロマンチックレビュー』阪急コミュニケーションズ
- ・奥中康人(2008)『国家と音楽—伊澤修二がめざした日本近代—』春秋社
- ・加藤暁子(2009.3)「授業実践『宝塚研究』—授業前後での「宝塚歌劇」に対する学生の意識の変化を中心に—」『十文字国文』第 15 号, pp.89-100
- ・加藤暁子(2012)「表現としての宝塚歌劇に関する考察：教育理念と 100 年の歴史」『十文字学園女子大学短期大学部研究紀要』第 43 号, pp.65-75
- ・神山彰(2009)『日本の伝統芸能講座 舞踊・演劇』淡交社
- ・川崎賢子(2005)『宝塚というユートピア』岩波新書
- ・小針侑起(2016)『あゝ浅草オペラー写真でたどる魅惑の「インチキ」歌劇—』えにし書房
- ・^{さいよしお}蔡芳男(1972)「「赤い鳥」と童謡音楽の成立」日本大学教育学会機関誌編集委員会編(1967)

『教育學雑誌：日本大学教育学会紀要』日本大学教育学会 pp. 24-36

- ・澤崎眞彦(1990)『唱歌 解説』大空社
- ・阪田寛夫(1990)『童謡でてこい』河出文庫
- ・ジェニファー・ロバートソン(2000)『踊る帝国主義—宝塚をめぐるセクシュアルポリテイクスと大衆文化—』堀千恵子訳，現代書館
- ・末武義雄(1930)『音楽教育の眞使命』共益商社書店
- ・青弓社編集部編(2009)『宝塚という装置』青弓社
- ・宝塚少女歌劇団(1933)『宝塚少女歌劇廿年史』，インターネット，国立国会図書館デジタルコレクション，<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1234678> (2017/1/31 にアクセス)
- ・田畑きよ子(2016)『白井鐵造と宝塚歌劇』青弓社
- ・田浦桂三(1980)『近代日本音楽教育史 I』学文社
- ・塚原康子(2009)「近代——伝統音楽と西洋音楽の並存のなかで——」，久保田慶一ほか編著『増補改訂版 はじめての音楽史』音楽之友社， pp.165-174.
- ・塚原康子(1993)『19 世紀の日本における西洋音楽の受容』多賀出版
- ・津田昌業(1924)『音楽鑑賞教育』十字屋楽器店
- ・津金澤聰廣^{つがさわとしひろ}，近藤久美(2006)『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社
- ・津金澤聰廣(1997)『タカラヅカ・ベルエポック—歌劇+歴史+文化=宝塚』神戸新聞総合
- ・津金澤聰廣/田畑きよ子/名取千里(2014)『タカラヅカという夢 1914-2014』青弓社
- ・東京芸術大学百年史編集委員会(1987)『東京芸術大学百年史 東京音楽学校編 第一巻音楽之友社
- ・中本千晶(2016)『宝塚歌劇に誘う 7 つの扉』東京堂出版
- ・中本千晶(2014)『タカラヅカ 100 年 100 問 100 答』東京堂出版
- ・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—』博文社
- ・阪神急行電鉄(1918)『宝塚少女歌劇：東京帝国劇場上演脚本集』，インターネット，国立国会図書館デジタルコレクション，<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/909804> (2017/1/31 にアクセス)
- ・阪急交通社(2014)『月組公演 日本絵草子宝塚をどり プチ・ミュージカルプレイ 明日への指針—センチュリー号の航海日誌— グランド・レビューTAKARAZUKA 花詩集 100!! 公演パンフレット』阪急交通社

- ・エリック・ホブズボウム, テレンス・レンジャー(1992)『創られた伝統』(Eric Hobsbawm and Terence Ranger , THE INVENTION OF TRADITION, England: University of Cambridge, (1983)前川啓治訳, 紀伊國屋書店
- ・真篠将(1986)『真篠将 音楽教育を語る』音楽之友社
- ・松宮秀治(2008)『芸術崇拜の思想—政教分離とヨーロッパの新しい神』白水社
- ・松下直子(1980)『近代日本音楽教育史 I』学文社
- ・宮本直美(2014)「レビューの mortality と immortality—ジャンルとしてのレビューと宝塚歌劇団—」『立命館文學』第 635 号, 立命館大学文学部人文学会, pp.60-75
- ・山住正巳(1967)『唱歌教育成立過程の研究』東京大学出版会
- ・吉田弥生(2013)「小林一三の歌舞伎観—宝塚歌劇草創期における歌舞伎の影響—」『文京学院大学 外国語学部 文京学院短期大学 紀要』第 12 号, pp.125-135
- ・吉田弥生(2014)『歌舞伎と宝塚歌劇—相反する, 密なる百年—』開成出版
- ・吉田弥生(2014)「「忠臣蔵」世界の宝塚歌劇化」『文京学院大学 外国語学部 文京学院短期大学 紀要』第 13 号, pp.85-92
- ・竹内孝宏(1999)「おゝ宝塚, オオタカラヅカ」『超域文化科学紀要』第 4 号, 東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻, pp.168-182
- ・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
- ・渡辺裕(1999)『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館
- ・渡辺裕(2002)『日本文化 モダン・ラブソディ』春秋社
- ・渡辺裕/増田聡ほか(2005)『クラシック音楽の政治学』青弓社
- ・渡辺裕(2007)『考える耳 記憶の場, 批評の眼』春秋社
- ・渡辺裕ほか編著(2007)『辞典 世界音楽の本』岩波書店
- ・渡辺裕(2010)『歌う国民 唱歌, 校歌, うたごえ』中央公論新社
- ・執筆者不明(2002)「シンポジウム 宝塚歌劇を考える」『共立女子大学総合文化研究所 神田分室 文學藝術』第 26 号, pp.121-148

【インターネット参考・引用】

- 宝塚歌劇団公式ホームページ「宝塚歌劇を楽しむ 初めての方へー宝塚歌劇とは？100年続く華やかな舞台の秘密ー」インターネット，
http://kageki.hankyu.co.jp/fun/about_takarazuka.html (2017/1/31 最終閲覧)
- 宝塚歌劇団公式ホームページ「公演バックナンバー 2014年作品一覧」インターネット，
<http://kageki.hankyu.co.jp/revue/2014/index.html> (2017/1/31 最終閲覧)
- 宝塚歌劇団(2015)『学習プログラム用 パンフレット』宝塚歌劇団公式ホームページ
<http://kageki.hankyu.co.jp/so7q6r000000xy9-att/school.pdf> (2017/1/31 最終閲覧)
- 宝塚歌劇団公式ホームページ「2014年作品一覧」インターネット，
<https://kageki.hankyu.co.jp/revue/2014/index.html>(2017/1/31 に最終閲覧)

巻末資料 1 2014 年 宝塚歌劇団 宝塚大劇場 上演作品一覧

公演月	組	芝居	レビュー/ショー
1月1日～ 2月3日	星組	ル・スペクタクル・ミュージカル 『眠らない男・ナポレオン —愛と 栄光の涯(はて)に—』 脚本・演出/小池修一郎	なし
2月7日～ 3月17日	花組	ミュージカル 『ラスト・タイクーン —ハリウッド の帝王, 不滅の愛—』～F・スコ ット・フィッツジェラルド作「ラス ト・タイクーン」より～ 脚本・演出/生田大和	メガステージ 『TAKARAZUKA ∞ 夢眩』 作・演出/齋藤 吉正
3月21日～ 4月28日	月組	②プチ・ミュージカル・プレイ 『明日への指針 —センチュリー 号の航海日誌—』 作・演出/石田昌也 ※数字は上演の順序	①日本絵草紙 『宝塚をどり』 作・演出/植田 紳爾 ③グランド・レビュー 『TAKARAZUKA 花詩集 100!!』 作・演出/藤井大介
5月2日～ 6月2日	宙組	宝塚グランドロマン 『ベルサイユのばら—オスカル編 —』 ～池田理代子原作「ベルサイユのば ら」より～ 脚本・演出/植田紳爾 演出/谷正純	なし
6月6日～	雪組	宝塚傾奇絵巻	グランド・レビュー

7月14日		『一夢庵風流記 前田慶次』 ～原作 隆慶一郎『一夢庵風流記』 (新潮文庫刊)～ 脚本・演出／大野拓史	『My Dream TAKARAZUKA』 作・演出／中村 一徳
7月18日～ 8月18日	星組	Musical 『The Lost Glory —美しき幻影—』 作・演出／植田景子	ラテン・グルーブ 『パッションネイト宝塚!』 作・演出／稲葉太地
8月22日～ 9月22日	花組	ミュージカル 『エリザベート—愛と死の ^{ロンド} 輪舞—』 脚本・歌詞／ミヒャエル・クンツェ 音楽／シルヴェスター・リーヴァイ オリジナル・プロダクション／ウィ ーン劇場協会 潤色・演出／小池修一郎	なし
9月26日～ 11月3日	月組	ミュージカル 『PUCK(パック)』 作・演出／小池 修一郎	ショー・ファンタジー 『CRYSTAL TAKARAZUKA — イメージの結晶—』 作・演出／中村 暁
11月7日～ 12月15日	宙組	ミュージカル 『白夜の誓い —グスタフ III 世, 誇 り高き王の戦い—』 作・演出／原田 諒	グランド・ショー 『PHOENIX 宝塚!! —蘇る愛—』 作・演出／藤井 大介

・宝塚歌劇団公式ホームページ「2014年作品一覧」インターネット,
<https://kageki.hankyu.co.jp/revue/2014/index.html>(2017/1/31に最終閲覧)