

田口裕介 博士学位請求論文

「アマチュア吹奏楽における音楽の自律性——高等学校の吹奏楽部活動を事例に——」

概要

1. 本論文の目的

本論文は、日本の吹奏楽活動に焦点をあて、アマチュアの音楽実践がどのように価値あるものとみなされながら成り立っているかについて考察することを目的とする。そのために県立高等学校の吹奏楽部である A 吹奏楽部のフィールドワークにより得られた知見を中心にいくつかの吹奏楽部の活動内容や、日本の吹奏楽に関する雑誌を中心とした著作物の検討を通して、「吹奏楽界」のあり方を分析する。

吹奏楽のあり方は、音楽が第一に作品を聴くものであるという聴取中心主義的な視点でも、音楽に関わるあらゆる実践を同等に音楽に関わるものとして扱う視点でも、適切に捉えることはできない。また吹奏楽は「クラシック音楽」の視点からは正統性を持たないと見なされるが、それと同時に、たとえ大衆的な音楽として位置づけられるとしても、対抗的な文化であるとは見なされていない。この意味で正統な文化の視点からも、対抗的な文化の視点からも、吹奏楽文化は周縁的な位置にある。しかしそうした文化が一過性のものでなく一定の自律性を保ち長く続いていることは、このこと自体考察に値する。本論文では、「吹奏楽界」において吹奏楽が演奏する音楽であり、音楽作品に価値を前提する「キャンノン信仰」の観点にとられながらも、音楽それ自体に見出される価値のみでは成り立たず、「一音入魂的」な「青春の物語」という語であらわすことのできる非音楽的实践によって成り立っていることを明らかにする。

2. 本論文の構成

目次

序章 吹奏楽の社会学的研究

0-1	問題の所在	0-2	先行研究	0-3	分析の視点 (0-3-1 界	
0-3-2	イルーシオ	0-3-3	ハビトゥス)	0-4	資料	0-5
						本論文の構成

第1部 現在の「吹奏楽界」

第1章 吹奏楽コンクールをめぐるイルーシオ

1-1	音楽作品の価値の自明視	1-2	日本のアマチュア吹奏楽とコンクール		
(1-2-1	全日本吹奏楽連盟	1-2-2	吹奏楽コンクール)	1-3	楽
曲の改変	1-4	イルーシオとしての青春の物語			

第2章 定期演奏会における音楽カテゴリー

- 2-1 クラシックとポップス
- 2-2 「いろいろな」音楽の呈示
- 2-3 ヒエラルキーの無化と再呈示
- 2-4 吹奏楽ではない音楽と界の自律性

第3章 呼吸練習と未熟なハビトゥス

- 3-1 練習の計画性と身体技法
- 3-2 腹式呼吸と規律・訓練性
- 3-3 演奏楽曲の解体
- 3-4 未熟なハビトゥス
- 3-5 習得される自然さ

第4章 他者の耳で聴き演奏を楽しむこと

- 4-1 客観的な耳
- 4-2 「楽をする」ことと「楽しむ」こと
- 4-3 他者の耳の内面化

第2部 「吹奏楽界」の構成と変遷

第5章 明治・大正期におけるアマチュア吹奏楽前史

- 5-1 日本における吹奏楽の「起源」
- 5-2 軍楽隊の設立
- 5-3 吹奏楽という語の成立
- 5-4 管弦楽と吹奏楽
- 5-5 ジンタ
- 5-6 ブラスバンド
- 5-7 アマチュア吹奏楽前史

第6章 昭和初期における「吹奏楽界」の確立

- 6-1 アマチュア吹奏楽の興隆
- 6-2 喇叭鼓隊の考案
- 6-3 昭和初期の吹奏楽雑誌
- 6-4 ジンタを否定するブラスバンド
- 6-5 理想としてのブラスバンドと実態としてのジンタ
- 6-6 近代化と吹奏楽
- 6-7 初期「吹奏楽界」のイリュージョン

第7章 戦後の「吹奏楽界」の変遷

- 7-1 1940年代後半：戦後の吹奏楽（7-1-1 戦後の吹奏楽の再出発 7-1-2 戦前からの連続性と変化 7-1-3 演奏技術指導の欠如）
- 7-2 1950年代：吹奏楽活動の「再開」（7-2-1 軍楽との区別 7-2-2 「作品」への注目と「様々な音楽」の演奏 7-2-3 技術的指導の確立）
- 7-3 1960年代：水準の向上
- 7-4 1970年代：高い水準のアマチュアへの到達（7-4-1 「ポップス」の確立 7-4-2 編曲の魅力 7-4-3 吹奏楽の女性化）
- 7-5 1980年代：規律・訓練的な練習の徹底と楽曲の統一性の重視
- 7-6 「吹奏楽界」の変遷

第3部 アマチュア吹奏楽の価値づけ

第8章 一音入魂としての青春の物語

- 8-1 甲子園野球における「青春の物語」
- 8-2 甲子園のアナロジーと「一音入魂」
- 8-3 過剰秩序と美的な音
- 8-4 「一音入魂」としての「青春の物語」

第9章 学校的アマチュアによる青春の上書き

- 9-1 近代化とアマチュア 9-2 アマチュアとファン 9-3 学校的アマチュア
9-4 「青春の物語」の上書き 9-5 「一音入魂」の代補

第10章 結論 アマチュア演奏者の主体化と擬態

- 10-1 聴く音楽としての吹奏楽 10-2 演奏する音楽としての吹奏楽
10-3 アマチュア演奏者の主体性 10-4 吹奏楽の2つの読みと擬態

序章 吹奏楽の社会学的研究

本論文では日本の吹奏楽文化を取り上げ、この音楽が従属的で周辺の位置づけをなされながらも、一定の自律した音楽文化として当事者に捉えられ続けているそのあり方がいかにして可能になっているのかについて考察を行う。吹奏楽文化を扱うにあたり、先行研究を検討し、基本的にはピエール・ブルデューの文化社会学的な観点から日本のアマチュア吹奏楽文化を取りあげることについて説明する。また高等学校吹奏楽部のフィールドワークの概要や、歴史的な変遷を扱うにあたって参照する資料について述べる。

音楽教育や作品分析などの観点から吹奏楽を扱う研究は多くあるが、日本の吹奏楽という音楽文化を社会学的観点から捉える研究はこれまであまり行われてこなかった。民族音楽学の視点では、植民地主義の中で世界中に広まったローカルな吹奏楽文化を捉える研究としてロブ・ボーンザヘル・フレース (2000) のものや、キャサリン・ブリュッヘルとスゼル・アナ・ライリー (2013) によるものがあるが、社会学の観点から吹奏楽を扱ったものはほとんど存在しない。社会学の研究としてはヴァンサン・デュボアとジャン＝マテュー・メオン (2009=2013) が吹奏楽を扱っているが、これはフランスのアルザス地域に焦点を当てている。社会学に限らない範囲であれば日本における吹奏楽文化のあり方を問うものとして阿部勘一らによる『ブラスバンドの社会史』(2001) とデヴィッド・エバーヤの『日本における学校の吹奏楽と文化アイデンティティ』(2012) が挙げられるが、日本の吹奏楽自体の観点到に注目しつつ、そこで自明視された価値のあり方を研究するものではない。

吹奏楽が周辺の音楽として扱われながらも価値あるものとして持続していることについて考察するためには、吹奏楽という音楽文化が、どのように当事者の価値意識やそれに基づく実践によって一つの自律性を持った領域として捉えられ、構成されているのかについて分析し、解明していく必要がある。このように音楽文化の自律性に注目しながら、その内的な論理について、音楽外の側面を含めつつ扱うため、ブルデューの界やハビトゥス、イルーシオなどの社会学概念を参照し、日本の吹奏楽文化を「吹奏楽界」として捉え分析する。界とは、その界の関心事が当事者にとって、それ自体価値を持つと前提されるような社会的領域である。この場合の界の自律性とは、界の当事者の主観的な自律の感覚の可能性であり、界が自律しているとは、界の当事者によって生み出される実践や生産物が、他の界ではなく当該の界自体の観点によって正当化され、価値あるものと見なされている状態のことを指す。この意味で界は相対的な自律性を持っており、外部の影響を受けるとしても、そのあり

方は界自体の論理によって説明される。それゆえ界外の観点における自律性の高低は界自体の自律性と同じものではなく、クラシックと呼ばれる西洋芸術音楽において、従属的な位置づけにあるとみなされうる吹奏楽文化の自律性についても考察することができる。このような界概念に基づき、日本の吹奏楽文化について、それにかかわる人々によってその価値の自明視が成立している領域を「吹奏楽界」として扱い、検討していく。

この「吹奏楽界」は界に適合的なハビトゥスの生み出す実践によって構成される。ハビトゥスとは界の文脈に適う習慣や行動を生み出すような生成の図式である。「吹奏楽界」における界の生産物とは、楽曲の作曲、演奏、聴取に加えて当事者の行う部活動など、吹奏楽に関するあらゆる活動が含まれる。このハビトゥスは知覚図式、評価図式、行為図式の体系として捉えることができ、これに基づいて界に適合的な実践が生み出される。ハビトゥスの生み出す実践や生産物が界を構成し、その一方で界があることによってある主体は界に適合的なハビトゥスを内面化するのである。この意味で界とハビトゥスは相互に構成し合う関係にある。

界が成立しているとき、定義上、界における生産物が価値を持つための前提となるような集合的信仰としてのイリュージオが見出されることになる。音楽の界である「吹奏楽界」では、界における生産物としての作品の価値を自明視する集合的信仰である「キャノン信仰」がイリュージオの一つのあり方となっている。しかし同時に、「吹奏楽界」は「キャノン信仰」だけでは成立していない。このような「吹奏楽界」の相対的な自律性について解明するためには、界を構成する人々の具体的な実践に注目し、界のハビトゥスやイリュージオのあり方に注目する必要がある。また界は歴史的なものであるため、現在の界のあり方を捉えるために、これまでの界の変遷についても検討する必要がある。

当事者のあり方に目を向けるために、本論文では県立高等学校の吹奏楽部である A 吹奏楽部の参与観察に基づくフィールドワークの結果を参照する。これは 2014 年 9 月から 2015 年の 9 月までの期間にかけて、A 吹奏楽部のミーティングを含む日々の練習及び本番などの行事に同行する中で記録したフィールドノートに基づいている。またそれとともに、2015 年に、フィールドワーク当時に部員であった卒業生 7 名にインタビュー調査を行った。あわせて、A 吹奏楽部の他に 3 府県の 7 つの高校学校について、それぞれ 1 日の練習の観察とインタビューを実施している。そしてこれらに加え、フィールドワークを実施した前後に出版された吹奏楽についての書籍に見られる記述なども参照している。

また界の歴史的な変遷について考察するため、吹奏楽雑誌を中心に、吹奏楽の指導書など、明治期から現在に至るまでの吹奏楽に関するさまざまな記述を参照する。

第 1 部 現在の「吹奏楽界」

第 1 部では、現在の「吹奏楽界」がどのようなものであるか、主に A 吹奏楽部を中心にフィールドワークで得られた知見をもとにして描いていく。特に「吹奏楽界」のイリュージオと、それを構成するハビトゥスの実践に注目し、吹奏楽という音楽が、そこに関わる人々に

よってどのように価値を前提される中で成り立っているかについて考察する。

第1章 吹奏楽コンクールをめぐるイリュージョン

「全日本吹奏楽コンクール」を中心的に取り上げ、「吹奏楽界」のイリュージョンのあり方について概観する。まず、吹奏楽に関する当事者の記述から見出せるのは、「吹奏楽界」においても「キャンオン信仰」が前提されていることである。また、「吹奏楽界」ではアマチュア演奏者による「吹奏楽コンクール」が重要なイベントとして位置づけられている。このコンクールでは、中学・高等学校の吹奏楽部の生徒たちが主な演奏者であるが、この参加者たちはここで金賞、あるいはより良い賞を受賞することに重要な価値を見出している。ただし金賞受賞だけを志向することは否定され、「いい演奏」をすることが求められている。

このコンクールでは各団体が課題曲と自由曲の2曲を12分以内に演奏するが、団体が任意に選曲する自由曲については、「クラシック」の曲に制限されており、それらはオーケストラなどの楽曲の編曲である「アレンジ曲」と最初から吹奏楽のために作られた「オリジナル曲」に分類されている。そしてこの自由曲は制限時間に収まるようにしばしば「カット」された状態で演奏されている。一方で「吹奏楽コンクール」においても「キャンオン信仰」は前提されており、作品が一貫した改変のないものであることが求められているため、曲の全体像を損なうとされる「編曲」や「カット」は「吹奏楽界」自体において否定的に扱われるものになっている。しかしながらこのことは「子どもたち」への配慮という観点から「仕方がない」こととして許容されている。

こうした許容を可能にしている観点として、ここでは阿部も指摘するような「青春の物語」が見出される。青春は、物語を通して示されるひとつの生き方であり、そのように生きることの価値が前提されるような物語である。青春は虚構に限らず現実に生きられる中で示されるものでもあり、練習における苦労や努力などの演奏者たちが本番に至るまでの「道のり」を演奏に読み取らせる観点である。このような青春という観点は、「吹奏楽コンクール」において楽曲の改変が単に許容されるだけではなく、そこでの演奏が積極的に価値あるものに位置づけられることを可能にしておき、この意味で「吹奏楽界」に「キャンオン信仰」とともに「青春の物語」がイリュージョンとして見出される。

第2章 定期演奏会における音楽カテゴリー

コンクールと共に「吹奏楽界」にとって重要なイベントとして位置づけられている「定期演奏会」について考察する。

A 吹奏楽部での「定期演奏会」は学校に近いホールを借りて行われ、そこで演奏される楽曲は「クラシック」と「ポップス」に大別されている。これらは単に区別されているだけではなく、「クラシック・ステージ」と「ポップス・ステージ」というように複数の部に分けられたうえで異なる演出の仕方で呈示されている。「クラシック・ステージ」では「吹奏楽コンクール」で取り上げられるような楽曲が演奏されるが、ここでは教師が選曲した楽曲がカットされずに演奏され、聴衆は静かに聴くことになる。これに対し「ポップス・ステージ」では、生徒が選んだ楽曲が、一部編曲されたうえで生徒たちの構成した物語の筋に沿って示

されている。また演奏とともに踊りや寸劇がなされ、照明が操作されるなど視覚的な演出も行われており、演奏の途中で演奏者に拍手が送られることもある。「クラシック」と「ポップス」の区別はA吹奏楽部に限らず見出されるものであるが、全体として「クラシック」と「ポップス」の音楽呈示のあり方は明確に区別されているのである。

「ポップス・ステージ」においてA吹奏楽部の生徒たちが構成した筋立てに注目すると、さまざまなジャンルの楽曲が演奏され、かつどの音楽も「心から楽しむ」かぎり「真実の音楽」であると表明されており、「いろいろな音楽」が平等に価値あることが呈示されていることが分かる。したがって定期演奏会では、一方で全ての楽曲に価値があるとされとともに、演奏会全体としては「クラシック」と「ポップス」の区別が保持されている。芸術性を尊重するような「クラシック」音楽の観点と「ポップス」の観点は同じ演奏会の中で双方が示されているという意味で、これらのカテゴリーは問いに付されると同時に呈示され続けてもいるのである。

また、「いろいろな音楽」が演奏できることは吹奏楽の魅力として捉えられているが、この場合「吹奏楽ではない」楽曲が演奏されることとなり、吹奏楽のための音楽が演奏されているわけではないという点で「吹奏楽界」の自律性を高めることにはならない。「吹奏楽界」はその自律性を高めようとする実践のみによって成り立っているわけではないということができる。

第3章 呼吸練習と未熟なハビトゥス

本番での演奏を価値づける前提となるA吹奏楽部の「練習」に焦点を当て、演奏者の実践のあり方について検討する。特に重要な練習の一つである呼吸練習を中心に、練習のあり方や生徒たちのハビトゥス、とりわけ「行為図式」の側面について考察する。吹奏楽部の練習は長時間にわたり、綿密に定められたものとなっているが、その中でも呼吸練習は息を用いて音を出す管楽器奏者だけではなく打楽器奏者も含めた吹奏楽部員全体に要請される練習方法であり、普段の練習日から本番の直前まで、部活動における多くの場面で実践されるものであった。この練習はテンポまで細かく定められた方法に基づいて実施されており、このことを通して「吹奏楽界」のイリュージョンに適う音を実現するために必要なものとみなされる「腹式呼吸」の習得が目指されている。また楽器を伴う練習では楽曲の各部分を細かく分け、変形させ繰り返し音に出すやり方がなされており、楽曲全体の構造の尊重よりも細部を反復することを重視する練習が実施されている。この意味でA吹奏楽部の練習ではミシェル・フーコー（1975=1977）の述べる規律・訓練的な練習によって演奏することを可能にするハビトゥスの習得が目指されていることが見出される。

練習という契機から見出せるのは、生徒という位置にある部員たちの「未熟さ」である。ブルデューのハビトゥス概念は定義上、教育を経て習得されたものである。そのため学校の生徒はハビトゥスの習得過程にあると見なされる。この意味で生徒たちは自ら界のイリュージョンに適う実践を意図的に生み出すことはできないが、ただし生徒たちの「未熟さ」は「吹奏楽界」においてそれ自体価値あるものとみなされている。「未熟さ」が近代日本において

価値あるものとされてきたという周東美材（2014）の議論をふまえつつ、「吹奏楽界」の実践が「未熟なハビトゥス」の生み出す実践により成り立っていると述べることができる。

「未熟なハビトゥス」を内面化する生徒たちは、「行為図式」を身に付けていない状況にあって適切な実践を生み出すために規律・訓練的な練習に従事することになる。生徒たちは自身で「いい演奏」を実践できるとみなされていないが、あらかじめ定められた練習方法で自ら教え合い、顧問の P 先生や外部講師による「教育的働きかけ」を受けることによって自らの実践が「吹奏楽界」に適合的なものとなるよう仕向けられる。この中で日々の練習は本番の準備として位置づけられ、「吹奏楽界」において見出される「未熟なハビトゥス」の生み出す実践は、単に未熟であるだけでなく、実践を生み出す主体が界に適合的な実践を生み出そうと努力する限りにおいてそれ自体に価値が見出されるものとなっている。

こうした規律・訓練的な練習の過程で、生徒たちは「吹奏楽界」における「自然さ」の習得を求められている。「自然さ」はそれ自体ひとつの理想として位置づけられており、「自然な」息や姿勢で演奏をすることは良い音を出すうえでの条件として自明視されるものであるが、「未熟な」演奏者はこれを自ら適切には実践できないものとみなされている。そのため「未熟なハビトゥス」を内面化する生徒たちにとって「自然さ」は、習得されたハビトゥスにおいては忘却されている規律・訓練的な練習の過程において、意図的に「探す」ことが求められているのである。

第4章 他者の耳で聴き演奏を楽しむこと

前章に引き続き A 吹奏楽部の「練習」に焦点を当て、そのあり方や語りについて検討し、ハビトゥスのうち「知覚図式」の側面について考察する。練習の場において生徒たちは、単に音を出すだけではなく、あらかじめその音をイメージする、「頭の中で音を鳴らす」内観的な作業が求められている。また普段の練習の中で生徒たちは、その場で自分に聴こえるそのままの形ではなく、本番においてホールの先にいる観客の耳に適うような音を出すことが求められている。つまり演奏者たちは、時間的にも空間的にも現前の練習の場とは隔てられた、本番のホールでの他者の聴き方を想定する「客観的な耳」を身につけることが要請されている。練習の場は他者の耳を内面化する場となっているのである。

このように生徒たちの練習では、観客の耳に適う「いい演奏」をすることが自身にとってもよいものであると感じられるようなハビトゥスの習得が目指されている。そしてこのように界への適応を求められる中で、生徒たちは「楽をする」ことから「楽しむ」ことへの転換を求められている。「楽をする」ことは練習をその場で楽しむことであり、「楽しむ」こととは本番における演奏を「楽しむ」ことを指している。ここでは演奏が価値あるものとされて「本番でいい思い」をするためには、今「つらい」練習することが必要であるとされる。

「未熟なハビトゥス」を内面化する生徒たちは、「キャンノン信仰」の観点では自ら適切な実践を生み出すことはできず、その能力を習得する過程にあるものとして位置づけられている。そのためその演奏が「素晴らしいもの」であるためには、他者の承認が必要とされるのである。この意味において「楽しむ」ことは本番へと繰り延べされ、「客観的な耳」に適う

演奏を自ら「楽しむ」ことが求められている。一方では「つらい」練習に臨むことで、「青春の物語」の観点では適切な実践を生み出すことができると言える。このような練習の積み重ねが本番の演奏での「そこに至るまでの道のり」を正当化するものになる。

第2部 「吹奏楽界」の構成と変遷

第2部では、第1部で示した「吹奏楽界」がいかに成立し、変遷を経てきたかについての歴史的検討を行う。ここでは吹奏楽のあり方を、そこで目指されている理念や論理を把握し説明するため、日本でこれまで出版されてきた吹奏楽の雑誌や指導書の記述を参照する。

第5章 明治・大正期におけるアマチュア吹奏楽前史

アマチュア中心の「吹奏楽界」が成立する以前にあって、日本で吹奏楽がどのように扱われてきたか、「吹奏楽界」の歴史的変遷を扱う前提として検討する。幕末から明治初期にかけての軍楽伝習が日本の吹奏楽の始まりであると現在の「吹奏楽界」では捉えられているが、当初はまだ吹奏楽の語は用いられていなかった。1888年の宮内省達に「欧州管弦楽」と対比する形で「欧州吹奏楽」という語が用いられており、明治中期に民間の音楽隊など軍楽隊以外によって軍楽が演奏されるようになって以降、吹奏楽の語は確立した。またこのとき吹奏楽の語は当初から管弦楽よりも下位のものとして扱われている。

民間の音楽隊はその後ジンタと呼ばれるようになる。一方軍楽隊の音楽も日比谷公園での公演演奏などを通して民間の人々に親しまれるようになる。吹奏楽は西洋の言葉を翻訳する形で生まれた語ではないが、遅くとも1914年には「楽隊」に対応する語として「ブラスバンド」と表記される事例が見られ、公園演奏のプログラムにおいても大正期になると吹奏楽をあらわす言葉としてブラスバンドが用いられるようになる。このように軍楽隊を表わすものとして「ブラスバンド」の語が定着し、吹奏楽の訳語としても扱われるようになっていく。

第6章 昭和初期における「吹奏楽界」の確立

日本で初めて出版された吹奏楽雑誌を中心に検討し、昭和初期における「吹奏楽界」の成立について考察する。昭和期はアマチュアによる吹奏楽の興隆期とすることができる。1927年に陸軍によって喇叭鼓隊が考案されるが、これは軍楽隊を理想とする吹奏楽の簡易形態であり、学校や青年団、工場などに組織することが推奨され、吹奏楽雑誌でも宣伝されることになる。昭和初期には1933年に管楽研究会から出版された『ブラスバンド』をはじめとして、吹奏楽雑誌として『ブラスバンド・喇叭鼓隊ニュース』が『吹奏楽ブラスバンド喇叭鼓隊ニュース』、『吹奏楽月報』と改称されながら出版され、他方バンド之友社から『バンドの友』も刊行される。また『吹奏楽月報』と『バンドの友』は1941年に統合されて『吹奏楽』となり、これが終戦まで続くこととなる。これらの雑誌は楽器販売促進の意図も兼ねていたと考えられるが、吹奏楽に関する記事が書かれるとともに、講習会の企画や吹奏楽連盟設立の呼びかけなども行っており、吹奏楽の普及に努めていた。これらの雑誌は吹奏楽についての情報を共有する場となっており、そこでの記述は当時のそのままの状況を示すもの

ではないとしても、吹奏楽が理想的にどのようなものであると見なされていたかを見て取ることができる。昭和以前にもアマチュアの楽隊は存在していたが、全国に出版される吹奏楽雑誌によって吹奏楽に共通するイデオロギが確立される時期、すなわち「吹奏楽界」の確立する時期は昭和初期であるといえる。

雑誌の記述を参照すると、喇叭鼓隊やブラスバンドのような吹奏楽は、男性的で情操を陶冶するものとして価値づけられている。そしてこのときブラスバンドは常に進歩するものとして位置づけられているが、一方でジンは否定的なものとして扱われ、ブラスバンドとは区別された。しかし年々進歩し盛んになっているものと扱われるブラスバンドは、実際にはその推進者にとってもジンの映ることはあった。このようにブラスバンドの内実がジンのでありながら、それでも吹奏楽を評価することが可能だったのは、吹奏楽が発展し将来において価値あるものとみなされたためである。すなわち、現時点で吹奏楽を演奏する大衆が未熟であっても、情操を涵養する吹奏楽によって将来的には向上すると見込まれたのである。また前章で扱ったように吹奏楽は管弦楽に劣るものとして捉えられていたが、その理由は「芸術的」な作品が存在しないことに依っている。そのため逆に言えば、吹奏楽の大曲が演奏されるようになることで、吹奏楽は既に芸術的なものとして扱われる管弦楽に比肩するものになりうると考えられた。つまり近代化が進むことにより吹奏楽が未来に価値を持つと見なされることで、現状の「未熟さ」は許容され、吹奏楽を価値づけるイデオロギが確立できたと言える。このときアマチュア吹奏楽は軍楽隊をモデルとするものとして位置づけられ、ジンのとは区別される。将来的に吹奏楽もその担い手である大衆も発展するものとみなされまなざされることで吹奏楽は価値を持つようになったのである。

第7章 戦後の「吹奏楽界」の変遷

戦前に確立した「吹奏楽界」は、いくつかの変遷を経て「現在」に至ることになる。本章では戦後に出版されたアマチュア吹奏楽に対する指導書を主に参照しながら、「吹奏楽界」の変遷を捉える。

戦後、アマチュア吹奏楽の活動は一時中断していたが、文部省による器楽教育の設定や国民体育大会の実施などによって中学校のバンドを中心に再度増加していくことになる。戦後に一度断絶はあったものの、1950年代では情操の陶冶や男性的であることなど、吹奏楽の理念的なあり方は戦前とそれほど変わっていない。また、一貫して吹奏楽の「発展」が指摘され続けるようになる。ただしアマチュア吹奏楽は戦前に軍楽隊をモデルとしていたが、戦後になると軍楽であることは「吹奏楽界」のイデオロギから切り離され、吹奏楽が戦時中は軍事的に利用されていたと捉え返されるようになる。「吹奏楽コンクール」も再開し、演奏される楽曲では「オリジナル曲」の必要性も説かれるようになるが、「いろいろな音楽」を演奏することが吹奏楽の特色となっており、編曲は否定されず積極的な価値づけがなされている。

1960年代に入っても吹奏楽の魅力についての言明はあまり変化していないが、男性の音楽であるとは述べられなくなっている。吹奏楽の隆盛も指摘されており、演奏水準が向上し

たとえられている。また、中学生だけでなく、高校生も吹奏楽演奏の主要な担い手となる。

1970年代には「吹奏楽コンクール」が大きな要因となって演奏の水準については向上したと考えられるようになっていく。吹奏楽の隆盛は指摘され続けているが、それだけでなく演奏水準があがった結果、アマチュアとして世界でも高い水準にあるという認識が持たれるようになる。また定期演奏会についてもこの時期に盛んに開催されるようになり、「ポップス」の演奏も普及していく。またこの時期以降、女性奏者が顕著に増えていき、演奏者の男女比が逆転することになる。

1980年代も変わらず吹奏楽の発展していることについて言及されており、発展途上にあるとみなされている一方で、技術的な水準が向上したとも認識されている。そうした中で練習のあり方はより緻密になり、規律・訓練的なものになる。この時期には編曲許諾のないラヴェルの楽曲であったために全日本吹奏楽コンクール出場を辞退する事例があり、これ以降、編曲や録音にあたって著作権が意識されるようになる。それとともに編曲による楽曲の改変を問題視する動きは強まり、一貫した楽曲を前提する意識も強まっていく。すなわち「キャンオン信仰」がより明確な前提となっていく。

以上のように「吹奏楽界」は戦争を挟んで一度断絶するものの、理念的には戦前から連続している。吹奏楽が現状において完成はしていないが進歩し続けるものであるという位置づけは一貫して変わらない。一方で、戦争との関連は薄まり、アマチュアの担い手は学校の生徒中心となり、練習のあり方もより規律・訓練的なものになるなどの変化が生じている。こうした変遷を経て、現在の「吹奏楽界」のあり方が成立していったといえることができる。

第3部 アマチュア吹奏楽の価値づけ

第3部では、第1部、第2部で記述してきた「吹奏楽界」についてのあり方を整理し、あらためて現在の吹奏楽文化について考察する。また、そのことを通して音楽に対する聴取中心主義的な観点を検討する。

第8章 一音入魂としての青春の物語

第2部での検討をふまえ、第1部で論じた現代の「吹奏楽界」のイリュージョンについてあらためて考察する。A吹奏楽部の活動はしばしば野球部の活動と対比されているが、「全日本吹奏楽コンクール」は吹奏楽に関わる当事者にしばしば「吹奏楽の甲子園」と呼ばれており、第1章で検討したイリュージョンとしての「青春の物語」は、甲子園野球のアナロジーとして捉えることができる。この意味で語られる「吹奏楽界」の「青春の物語」は青春の類型の一つであり、甲子園的なものであるといえる。「甲子園野球」は日本のメディア・イベントであるが、そこでの「青春」は、高校生としてのプレイヤーの物語が観る者に示されるものであり、プレイヤーも自身を青春の文脈に位置づけている。吹奏楽コンクールは甲子園野球のように国民的定例行事ではないが、そのアナロジーとして理解可能なものとなっている。このことをふまえ一つ一つの音について細部にわたって規律・訓練的な練習を前提とする青春のあり方を、野球の物語性を端的に表す語である「一球入魂」のアナロジーとして「吹奏楽

界」で用いられる「一音入魂」の語であらわすこととする。

ここで述べている「青春の物語」は生き方に価値を見出すイリュージョンであり、音楽そのものの価値を前提するものではない。例えば A 吹奏楽部では「そうじ」が活動に組み込まれており、これはときに徹底したものになるが、このそうじの徹底は「いい演奏」のために行われており、ここには強固な規律が美的価値を生み出すという成沢光のいう過剰秩序が前提されていることが見出せる。A 吹奏楽部では楽曲の練習だけではなく、そうじのように音楽以外の活動も重視され、しかもそれがより良い音楽を可能にするものとして語られている。以上のように「一音入魂」は一つ一つの音を細分化して徹底した練習を進めるだけではなく、音楽活動以外においても生活全体を規律・訓練的に進めており、その意味で過剰秩序に美を見出すイリュージョンである。「キャンノン信仰」に加え、「一音入魂」的な「青春の物語」が「吹奏楽界」のイリュージョンとなっており、「未熟なハビトゥス」の「未熟な」演奏を価値づけるものとなっている。

第9章 学校的アマチュアによる青春の上書き

第9章では、吹奏楽におけるアマチュアのあり方と「吹奏楽界」との関係性を考察する。ブルデューの議論からすれば、界の自律性は専門化が進むとともに高まる。音楽の場合このことは作曲、演奏、聴取の分節化が進むとともに、専門家とアマチュアの断絶が生じることを意味する。したがってアマチュア中心の界として成立する「吹奏楽界」は定義上高い自律性を持つ界であることができない。ただしこの場合のアマチュアは、ブルデューがロラン・バルトの音楽論をふまえて述べるアマチュアとは異なるものである。バルトは音楽を「作る」欲望を揺り動かす「スタイルとしてのアマチュア」と、技術的に不完全で受け身であるアマチュアを区別し、前者を肯定的に扱っている。ブルデューは「スタイルとしてのアマチュア」を家庭で文化資本を身につけたものとし、それに対するアマチュアを「ファン」と位置づけ、学校で文化資本を身につけたものとして区別している。「スタイルとしてのアマチュア」は演奏するアマチュアであり、「ファンとしてのアマチュア」は聴くのみのアマチュアである。ただしここでバルトの述べる音楽を「作る」こととは、演奏の形であれ聴取の形であれ、音楽作品を「読む」ことであり、作曲が「作らせる」ことに対して代理的ではあれ自ら「書く」という、テキストを生み出す主体的な実践である。この意味で2つのアマチュアはどちらも作品としての音楽を前提するものである。

これに対して「吹奏楽界」のアマチュアは、演奏するアマチュアであるが学校的であり、一音入魂的な練習によって楽曲を解体するものであって、上記のどちらのアマチュアにも当てはまらない。このアマチュアは、専門家ではないが、その前段階のものとして位置づけられる「学校的アマチュア」である。「学校的アマチュア」の実践は、楽譜に楽曲の構造とは関係のない書き込みをしたり、自分たちでつくった歌詞を付与する部員たちの実践に象徴されるように、音楽作品としてのテキストを自らの「一音入魂」的な「青春の物語」によって上書きするものである。それゆえ生徒たちの実践は作品の統一性を前提する「キャンノン信仰」を問いに付すものとなっている。バルトが述べるようなアマチュアが作品を「聴く」

ことを主体的な実践として捉えることが可能なのは、他者の創作した作品が「自分の音を自分で聴く」という形で自ら生み出したものとして経験されるからである。音楽が第一には作品を「聴く」ものであるという前提をここでは「聴取中心主義」と呼ぶことができる。「キャノン信仰」は「聴取中心主義」に基づいているが、学校的アマチュアはバルトの述べるアマチュアがこれを単に前提するのとは異なるあり方をしている。「他者の耳」を習得しあらかじめ音をイメージすることが求められる学校的アマチュアである吹奏楽部員のあり方は「聴取中心主義」を前提している一方で、未熟な生徒たちの楽曲を解体し上書きする実践は「聴取中心主義」を問いに付すものともなっているのである。

以上のことをふまえて、「キャノン信仰」と「一音入魂」的な「青春の物語」は「吹奏楽界」を成立させるイリュージョンであるが、両者は同等な位置にあるわけではない。「キャノン信仰」が前提されていなければ、「吹奏楽界」において「一音入魂」的な「青春の物語」を正当化することができないという意味で「キャノン信仰」はより根本的なものとみなされる。また生徒たちの「青春の物語」の上書きが成立するためには、作品が前提される必要がある。しかしこのような「キャノン信仰」は「一音入魂」的な「青春の物語」がイリュージョンとして成立しているからこそ可能になっている。「一音入魂」は単に「キャノン信仰」の代理になるものではない。「一音入魂」的な「青春の物語」は、あくまで「キャノン信仰」に付け加わるものとして位置づけられるものであると同時に「キャノン信仰」を可能にするものとしての代補なのである。以上のように「キャノン信仰」を代補する「一音入魂」的な「青春の物語」は、音楽それ自体とは異なるイリュージョンである。作品を尊重する観点は「キャノン信仰」に基づいているが、その成立のためには、作品はまず聴くものであり、それが主体的な実践であるという聴取中心主義的な観点が前提される必要がある。これに対し「吹奏楽界」のあり方が示しているのは、聴取中心主義的な想定が内破されながらも音楽文化が成立するということであり、音楽文化を成立させる上で、音楽外の要素が不可欠となっているということである。

第10章 結論 アマチュア演奏者の主体化と擬態

ここまで「吹奏楽コンクール」での実践の考察に基づき、「キャノン信仰」とそれを代補する「青春の物語」について論じたが、「クラシック」だけではなく「いろいろな音楽」に価値を見出す「ポップス」も演奏する定期演奏会のことをふまえ、「吹奏楽界」のあり方について考察する。「ポップス」は吹奏楽のための楽曲ではないが、吹奏楽の演奏がホンモノではないものとして否定的に捉えられる場合、音楽が聴くものであるという聴取中心主義的な前提がある。この観点は、吹奏楽が管弦楽と対比され「オリジナル曲」が求められているように「吹奏楽界」自体のものとして見出される。このあり方に対し、ここまでの分析をふまえるならば、吹奏楽は実質的には演奏する音楽として扱われており、それゆえ「いろいろな音楽」を吹奏楽の編成によって演奏できるということが吹奏楽の魅力となっている。

クラシックと区別される大衆音楽としてのポップスはカウンターカルチャーとして位置づけられることもあるが、ここで扱っている吹奏楽はカウンターカルチャーであるとは言

えない。A 吹奏楽部の活動の区切りとなる「引退式」での生徒たちの発言にも見られるように、その活動は当人たちにとって「つらい」ものでありつつも、価値あるものであるという肯定的な位置づけがなされており、生徒たちは学校に抵抗するわけではなく正統な音楽文化に自ら主体的に参加しているのである。ここで「未熟な」生徒たちが演奏する音楽は「青春の物語」として読み取られるためにそれ自体価値あるものとなる。ただし生徒たちの実践は正統な音楽文化をそのまま生み出すことはできず、それに対抗するものでもないため、このことが吹奏楽をクラシックとしてもポピュラー音楽としても周辺のなものとして捉えうるものになっている。

吹奏楽は音楽文化ではあるが、現に芸術的な音楽が実現されているとは必ずしも認められていない。このような観点は、吹奏楽がそれ自体芸術的な音楽であると積極的に認めようとする前提と同時に見出せる。「吹奏楽界」内部の論理において、吹奏楽の教育に携わる人たちが芸術的な音楽の正統性を呈示しようとするのに対し、生徒たちは作品の価値ではなく青春の価値によって、つまり自分たちの実践を青春の物語の文脈に組み入れることで音楽の演奏を正当化している。そして演奏会における聴き手たちもまた、教育に携わる人々も含めて、音楽の芸術的価値を認めながら、青春の物語の価値を自明視している。このように聴取中心主義的な観点が見出されながらも、それが問いに付されてもいる。吹奏楽という音楽文化は自らを高い自律性を持つ芸術音楽として認めることができるようには成り立っていない。吹奏楽は芸術的な音楽であろうとすると同時に、音楽とは異なる側面が、吹奏楽という文化を成立させる上で不可欠の条件となっている。

生徒たちの実践が「未熟な」ものとして否認され、演奏が完全な形では生じるとはみなされないという意味で、その活動は「キャンオン信仰」を問いに付すものとなっている。一方で「青春の物語」は、学校的で規律・訓練的な部活動に生徒たちを積極的に参与させる価値意識であるが、作品の価値ではなく、生徒たちにとって自分自身の主体性の価値を確認するものになっている。そのため吹奏楽という音楽文化自体は、西洋の伝統的な音楽文化である「クラシック」と似て非なるものとして、ホミ・バーバ (1994=2005) の述べる一種の擬態として、その価値がいかなるものであれ独自に成立し続けている。「キャンオン信仰」とそれを代補する「一音入魂」という「吹奏楽界」の二重のイリュージョンが吹奏楽という音楽文化において生徒たちの実践を擬態として構成する。プロ並みであるとしてもプロであるとはみなされない生徒たちの演奏が、音楽作品が聴くものであることを、否定はしないがそれには還元できない、そのあり方を問いに付すような脅威として現れ、価値あるものとして受容されるのである。アマチュア吹奏楽演奏者の演奏が擬態としてあらわれるこのようなあり方が、単にクラシック音楽界の下位に位置づけられるものには還元できない形で吹奏楽文化が成立することを可能にし、また「吹奏楽界」が相対的に低い自律性のままに持続することを可能にしている。西洋の伝統的な音楽美学と似て非なる形で音楽作品の価値はずらされ、問いに付され続けながらこの吹奏楽文化は続けられている。

参考文献

- 阿部勘一・細川周平・塚原康子・東谷護・高澤智昌『ブラスバンドの社会史——軍楽隊から歌伴へ』青弓社.
- Adorno, Theodor W., 1962, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (高辻知義・渡辺健訳, 1999, 『音楽社会学序説』平凡社.)
- Barthes, Roland., 1968, *La mort de l'auteur*, Manteia, V, fin. (花輪光訳, 1979, 「作者の死」『物語の構造分析』みすず書房.)
- , 1970, *Musica practica*, Paris: Éditions de Seuil. (沢崎浩平訳, 1984, 「ムシカ・プラクティカ」『第三の意味』みすず書房.)
- Bhabha, Homi K., 1994, *The location of culture*, London and New York: Routledge. (本橋哲也・正木恒夫・外岡尚美・阪元留美訳, 2005, 『文化の場所——ポストコロニアリズムの位相』法政大学出版局.)
- Boonzajer Flaes, Rob, 2000, *Brass Unbound: Secret Children of the Colonial Brass Band*, Amsterdam, Koninklijk Instituut Voor De tropen.
- Bourdieu, Pierre, 1979 *La Distinction: critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit. (石井洋二郎訳, 1990, 『ディスタクシオン——社会的判断力批判』藤原書店.)
- , 1980 *Le sens pratique*, Les Édition de Minuit, Paris. (今村仁司・港道隆訳, 1988, 『実践感覚 1』みすず書房.)
- , 1992 *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Les Éditions du Seuil. (石井洋二郎訳, 1995, 『芸術の規則 II』藤原書店.)
- Bourdieu, Pierre et Jean-Claude Passeron, 1970 *La reproduction: Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Les Éditions de Minuit. (宮島喬訳, 1991, 『再生産——教育・社会・文化』藤原書店.)
- Bourdieu, Pierre et Loïc J. D. Wacquant, 1992 *Réponses: Pour une anthropologie réflexive*, Seuil. (水島和則訳, 2007, 『リフレクシヴ・ソシオロジーへの招待——ブルデュー、社会学を語る』藤原書店.)
- Brucher, Katherine and Suzel Ana Reily, 2013, *Introduction: The World of Brass Bands*, Suzel Ana Reily and Katherine Brucher and the contributors, *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*. Ashgate Publishing Limited.
- Derrida, Jacques., 1967, *De la grammatologie*, Les éditions de Minuit. (足立和浩訳, 1972, 『グラマトロジーについて』下, 現代思潮新社.)
- , [1967] 2003, *Voix et le phénomène. 3e éd.*, Presses Universitaires de France. (林好雄訳, 2005, 『声と現象』筑摩書房.)
- Dubois, Vincent, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, 2009, *Les mondes de l'harmonie: Enquete sur une pratique musicale amateur*, La Dispute. (Jean-Yves Bart,

- trans., 2013, *The Sociology of Wind Bands: Amateur Music Between Cultural Domination and Autonomy*, Ashgate.)
- Foucault, Michel, 1975, *Surveiller et Punir: naissance de la prison*, Gallimard. (田村俣訳, 1977, 『監獄の誕生——監視と処罰』新潮社.)
- Hebert, David G. 2012, *Wind Bands and Cultural Identity in Japanese Schools*, Dordrecht, Springer Netherlands.
- Mauss, Marcel [1950] 1968 *Sociologie et anthropologie: par Marcel Mauss; précédé d'une introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, par Claude Lévi-Strauss*, Paris, Presses universitaires de France. (1976, 有地亨・山口俊夫訳, 『社会学と人類学』Ⅱ, 弘文堂.)
- 成沢光, 2011, 『岩波人文書セレクション 現代日本の社会秩序——歴史的起源を求めて』岩波書店.
- 周東美材, 2014, 「未熟さ」の系譜——日本のポピュラー音楽と一九二〇年代の社会変動」『ポピュラー音楽から問う——日本文化再考』せりか書房.