

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——

田口裕介

## 目次

序章 吹奏楽の社会学的研究 .....	1
0-1 問題の所在 .....	2
0-2 先行研究 .....	5
0-3 分析の視点 .....	8
0-3-1 界 .....	9
0-3-2 イルーシオ .....	11
0-3-3 ハビトゥス .....	16
0-4 資料 .....	18
0-5 本論文の構成 .....	21
第1部 現在の「吹奏楽界」 .....	25
第1章 吹奏楽コンクールをめぐるイルーシオ .....	25
1-1 音楽作品の価値の自明視 .....	25
1-2 日本のアマチュア吹奏楽とコンクール .....	26
1-2-1 全日本吹奏楽連盟 .....	27
1-2-2 吹奏楽コンクール .....	28
1-3 楽曲の改変 .....	30
1-4 イルーシオとしての青春の物語 .....	32
第2章 定期演奏会における音楽カテゴリー .....	38
2-1 クラシックとポップス .....	39
2-2 「いろいろな」音楽の呈示 .....	41
2-3 ヒエラルキーの無化と再呈示 .....	42
2-4 吹奏楽ではない音楽と界の自律性 .....	45
第3章 呼吸練習と未熟なハビトゥス .....	47
3-1 練習の計画性と身体技法 .....	48
3-2 腹式呼吸と規律・訓練性 .....	51
3-3 演奏楽曲の解体 .....	53
3-4 未熟なハビトゥス .....	55
3-5 習得される自然さ .....	58

第4章 他者の耳で聴き演奏を楽しむこと .....	61
4-1 客観的な耳 .....	63
4-2 「楽をする」ことと「楽しむ」こと .....	65
4-3 他者の耳の内面化 .....	68
第2部 「吹奏楽界」の構成と変遷 .....	71
第5章 明治・大正期におけるアマチュア吹奏楽前史 .....	72
5-1 日本における吹奏楽の「起源」 .....	72
5-2 軍楽隊の設立 .....	73
5-3 吹奏楽という語の成立 .....	75
5-4 管弦楽と吹奏楽 .....	76
5-5 ジンタ .....	77
5-6 ブラスバンド .....	79
5-7 アマチュア吹奏楽前史 .....	80
第6章 昭和初期における「吹奏楽界」の確立 .....	82
6-1 アマチュア吹奏楽の興隆 .....	82
6-2 喇叭鼓隊の考案 .....	84
6-3 昭和初期の吹奏楽雑誌 .....	85
6-4 ジンタを否定するブラスバンド .....	89
6-5 理想としてのブラスバンドと実態としてのジンタ .....	92
6-6 近代化と吹奏楽 .....	95
6-7 初期「吹奏楽界」のイллюーシオ .....	98
第7章 戦後の「吹奏楽界」の変遷 .....	100
7-1 1940年代後半：戦後の吹奏楽 .....	102
7-1-1 戦後の吹奏楽の再出発 .....	102
7-1-2 戦前からの連続性と変化 .....	102
7-1-3 演奏技術指導の欠如 .....	104
7-2 1950年代：吹奏楽活動の「再開」 .....	105
7-2-1 軍楽との区別 .....	105
7-2-2 「作品」への注目と「様々な音楽」の演奏 .....	106
7-2-3 技術的指導の確立 .....	108
7-3 1960年代：水準の向上 .....	109
7-4 1970年代：高い水準のアマチュアへの到達 .....	110
7-4-1 「ポップス」の確立 .....	112

7-4-2	編曲の魅力 .....	113
7-4-3	吹奏楽の女性化 .....	114
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 .....	115
7-6	「吹奏楽界」の変遷 .....	120
第3部	アマチュア吹奏楽の価値づけ .....	122
第8章	一音入魂としての青春の物語 .....	122
8-1	甲子園野球における「青春の物語」 .....	123
8-2	甲子園のアナロジーと「一音入魂」 .....	124
8-3	過剰秩序と美的な音 .....	129
8-4	「一音入魂」としての「青春の物語」 .....	133
第9章	学校的アマチュアによる青春の上書き .....	135
9-1	近代化とアマチュア .....	136
9-2	アマチュアとファン .....	137
9-3	学校的アマチュア .....	141
9-4	「青春の物語」の上書き .....	143
9-5	「一音入魂」の代補 .....	147
第10章	結論 アマチュア演奏者の主体化と擬態 .....	154
10-1	聴く音楽としての吹奏楽 .....	154
10-2	演奏する音楽としての吹奏楽 .....	158
10-3	アマチュア演奏者の主体性 .....	161
10-4	吹奏楽の2つの読みと擬態 .....	164
参考文献	.....	172

## 序章 吹奏楽の社会学的研究

全日本吹奏楽コンクールは、「吹奏楽」の演奏をアマチュア演奏者たちが競う競技会である。このコンクールは全国大会であり、その予選となる支部大会で代表に選抜された団体が出場することになる。筆者がフィールドワークを実施した A 吹奏楽部は 2014 年の支部大会高校の部に出場しているが、演奏後の結果発表の場からは、その出場者たちにとってコンクールとその結果がいかなるものであるかを見てとることができる。以下に示すのはその時の様子である。

全日本吹奏楽コンクールの支部大会高校の部当日の 17 時 40 分ころ、出場団体全ての演奏が終わり、あとはホール内で行われる結果発表を待つのみとなった。この結果次第で全国大会へ出場できるかどうか分かる。ホールの客席は主に出演した団体のメンバーたちでいっぱいになりつつある。着ている服装から各吹奏楽部がそれぞれひとかたまりになって座っているのが見てとれるが、A 吹奏楽部の生徒たちも一カ所に集まっていた。

しばらく経つと表彰式を始めるというアナウンスがあった。大会実行委員長の話の後に、朝日新聞社の人からの話が続き、表彰が始まった。

各団体は失格でない限り、金、銀、銅いずれかの賞を受賞することになる。そして全ての学校の賞が告げられた後、金賞受賞校の中から全国大会出場校の名前が読み上げられることになっている。

演奏されたプログラムの順にそれぞれの賞が読み上げられていく。一校目の結果が読み上げられたあと、顧問の P 先生がきて、私の前の席に座った。

A 吹奏楽部の結果が発表される順番が近づいていくと、三年生の一人が手をすりあわせているようなしぐさをしながら「どうしよう」とつぶやいた。「むっちゃ緊張してきた」という声もきこえる。祈るように手をあわせている生徒が何人かいた。ただし拍手は一校発表されるごとに行っていた。

A 吹奏楽部の結果が読み上げられる直前まで来ると、生徒たちはうつむきがちになり、祈るような姿勢となっていた。先生も同様であった。

A 吹奏楽部の結果は、「金賞」と読み上げられた。とたんに生徒たちが歓声をあげた。先生が「よし」と言うのが聞こえた。私はとなりにいた生徒と手をあわせた。「シード」と先生は言った。目をこすっている生徒が何人か見えた。となりの生徒は「第一関門」と言い、「けっきょく喜んじゃった」、と言っていた。

全ての団体の賞が発表されると、すぐに全国大会出場校に発表にうつる。生徒たちは手をにぎりあったり、あるいは一人で祈るように手をにぎっている。

そして全国大会出場校が発表されたが、A 吹奏楽部の名前が読み上げられることはなかった。

代表となった学校の一つはすぐ近くにいたが、この生徒たちは学校名が告げられた瞬

間歓声をあげ喜びに沸いた。代表校が決定した後、先生が顔をうしろにのけぞらせた。顔をタオルでこすり、涙を拭いているように見える生徒もいた。<sup>1</sup>

全日本吹奏楽コンクールは、「吹奏楽」の演奏をアマチュア演奏者たちが競う競技会である。日本全国に存在する吹奏楽部の生徒たちや指揮・指導をする教師たちは、時に多大な「思い入れ」をもってこのコンクール出場を目指しており、そのために日々練習に励んでいる。こうした思い入れは、「吹奏楽コンクール」においてより「良い賞」を得ることが価値を持つと参加者が自明視していることを示唆している。ではこうしたコンクールへの参加者たちが前提する吹奏楽の価値はどのようなあり方をしているだろうか。

吹奏楽は音楽活動の一種と言うことができ、コンクールのような演奏の場では音楽作品が演奏されている。音楽作品が美的な価値を持つということは吹奏楽を演奏することの価値の一面ではあるだろう。しかし上に挙げたような取り組みがなされる理由を、単に音楽作品が美的な価値を持つということに還元することはできない。吹奏楽の演奏は後述するように、しばしば作品の一貫性を損ねる形で呈示されるからである。

## 0-1 問題の所在

本論文では、こうした「吹奏楽コンクール」に参加するアマチュア吹奏楽部の活動を出発点に、日本の吹奏楽という音楽文化について社会学の観点から考察を行うものである。特に吹奏楽という音楽がどのようになされ、またどのような価値観に基づいてなされているかについて中心的に考察することになる。中村美亜が述べるように、「伝統的な音楽学が音楽を、意味を内包した作品と見なし、音楽をめぐる言説空間の内部で研究をおこなうものとするれば、社会学は音楽を、意味をもたらす媒体と捉え、その外部から音楽をめぐる事象を批判的に検証する研究と言うことができる」（中村 2013: 39）。ただし中村は前者の「言説空間の内部」での研究が「作品概念に立脚した」ものであるが「人間の生が複雑で多様であるという点を掬いとることができない」点、後者の「外部から」の研究では「出来事に焦点をあてた」ものであるが「人々の行為や活動において、音楽がどのような作用をしているのか」が説明されないという点について、批判している（中村 2013: 40-1）。つまり「音楽をめぐる言説」を自明視すると、音楽に対する人々の多様な実践のあり方を捉えることができないが、外部から批判的に検討するだけでは、現に当該の音楽のあり方を自明視しながらふるまう人々の実践を理解することはできないと言える。したがって研究にあたっては、音楽に取り組む人々の価値意識に注目しながら、その自明視を相対化する必要がある。そのために本論文では実際に吹奏楽に携わる人々の実践を仔細に分析していくことになる。

中村が言う「作品」とは宮本直美が述べるように「キャノン」、すなわち「偉大だと認定された作品群」であり、「その存在自体が芸術の自律性の証と見なされてきた」ものに該当

---

<sup>1</sup> 2014年9月6日のフィールドノート（以下、FNと表記する）より。

するが、音楽社会学的な視点からすれば、こうした「キャンオン作品は発表と同時に自然に偉大だと認められたのではなく様々な音楽外的な条件によってキャンオンとして仕立てられる」のである（宮本 2006: 13, 18-9）。キャンオンは「芸術の自律性信仰」、つまり「芸術作品には独自の世界が完結しているものであり、芸術は社会から独立した世界を構成するという価値観」を支えている（宮本 2006: 13）。宮本は次のように指摘している。

音楽やその他の芸術を、社会から独立した自律的世界と見なし、研究においてもその内的世界の解明こそが本領だと考える傾向は、時代や地域を越えて永続的に鑑賞され賞賛される価値を持つとされる傑作すなわちキャンオン作品群への信頼によっても成り立ってきた。芸術が自律的世界を持つのは、現に過去の作品がその輝きを失わずに目の前に在るという事実によって証明されてきたわけである。（宮本 2006: 265-6）

ある芸術分野の自律性がそこで生み出される作品が価値あるものであることによって保障されるというここでの「自律性信仰」は、聴取の態度と対応するものである。渡辺裕が指摘するように、演奏会において「作品」を鑑賞する態度もこの時期に成立しており、これを音楽の近代化として捉えることができる。

十九世紀に成立した「近代的」演奏会の聴衆にとって、「作品」を鑑賞することが演奏会の第一の目的であるとされた。…真の聴衆には、…作品を一つの全体として理解し、各部分をその全体の中に位置づけるような構造的な聴き方が求められているということである。（渡辺 [1989] 2012: 75-6）

このような聴取のあり方の前提はテオドール・アドルノの議論に見出すことができる。アドルノは「作品は内部が客観的で理にかなった構成をもち、<sup>アナリゼ</sup>分析に耐え、正しさの度合はさまざまであるにしても知覚され体験されうるものであることが必要とされる」ということを前提に、「聴取がその対象となる作品に対して適切であったかどうか」によって聴取の態度を分類している（Adorno 1962=1999: 22）。このようにアドルノは「芸術作品として一個の作品を美的に体験」することを音楽的体験の中心に据えている（Adorno 1962=1999: 23）。そして聴取の態度の第一の類型に「音楽という対象に完全に適応した聴取を行」い、「何ひとつ聴き逃がすことはないし、同時にまたどんな瞬間でも聴き取ったものを説明できる」、「エキスパート」を挙げている（Adorno 1962=1999: 23; 宮本 2006: 205-6）。アドルノはこの類型の聴取を「対象に完璧に適応した聴取」として「構造的聴取」と名付けているが（Adorno 1962=1999: 24）、この意味で音楽の聴取の一つの理想は一つの限定された作品の聴取であることが前提されている。ここでは音楽が「構造的聴取」が可能でもある統一された「作品」を一つの単位とするものとなっているのである。アドルノは聴取の態度を分類し分析する社会学的な研究を行うにあたり、個々の音楽作品を聴取するものであるとい

うことを前提している。

以上のように作品を自律的なものとしてとらえる態度を聴衆に要請する「自律性信仰」は、疑う余地のないものではない。宮本は「音楽社会学的関心の一つの共通目標は、キャンノン神話の検討にある」と述べる（宮本 2006: 13）。「自律性信仰と不可分なキャンノン神話」は、19世紀に成立する「近代美学」が生み出したものであるが、宮本が指摘するように音楽社会学は「この思想が神話でしかないことを」示してきた（宮本 2006: 13-4, 17）。宮本自身の研究も「キャンノン作品群そのものがどのような経緯で構築されたのかを明るみに出すことによって、その作品の「永続性」を支える「内在的価値」の不確かさを示した」ものであった（宮本 2006: 266）。しかしながら「芸術の自律性信仰」が神話であるにせよ、現にそのような神話が成立しているということを見無視することはできない。音楽という文化がある程度自律性を持った社会的領域となるのは近代以降であり、現代社会における音楽のあり方を考察する上で、キャンノンは重要な論点となる。渡辺の議論では、「自律性信仰」の観点が現代では変遷したことが描かれている（渡辺 [1989] 2012）。しかし渡辺があえてこうした記述をなすこと自体が示唆しているように、作品を重視する観点は完全に消えたわけではない。言い換えるなら、「自律性信仰」が神話であるということが繰り返し述べられていることは、その神話が問いに付されながらも保持されていることを示している。「自律性信仰」はそれが神話に過ぎないのだとしても、それによって音楽の自明な価値が説明される音楽文化が成り立っているとすれば、分析においてこのことを無視することはできない。本論文では以上のような「自律性信仰」、つまり作品を一貫したものとして聴取することを前提し、そのように聴取する作品群があることが当該の芸術分野の自律性の証拠となることについての自明視を宮本の語を参照して「キャンノン信仰」と呼ぶことにする（宮本 2006: 21）。

もちろん、キャンノン信仰を当事者が所与のものとして捉えるからといって、本論文がその観点を自明視するわけではない。また当事者たちが自明視し説明する視点と、実際になされている実践が一致するとも限らない。音楽をキャンノン作品として扱うことは、それを一貫したテキストとして作り上げた作者と、一貫したテキストとして聴く聴き手とを想定する。この場合音楽作品は聴くものとして前提される。しかし音楽に関わる実践は必ずしも聴くことに還元することはできない。

クリストファー・スモールなど、音楽を作品として見る視点から離れ音楽をモノではなく「音楽する（musicking）」として捉えるような観点はこれまでも提起されてきた（Small 1998=2011）。このように作品の価値への自明視を相対化し、音楽の行為としての側面に注目することは重要であるが、スモールの議論では音楽に関わる行為を全て「音楽する」ものとして捉えることになる。この場合、ある音楽文化が音楽だけで成り立っているわけではないということを取り逃しかねない。これに対し宮本の議論でも「様々な音楽外的な条件」について言及されているように、従来の研究でも音楽に関わる様々な要素に目は向けられてきた。明確に音楽文化であると当事者にみなされている音楽文化であっても、その音楽に関

して、「音楽ではない」実践が深く関わっている。むしろ、本論文で示していくことになるが、音楽文化が成立するうえで音楽外とされる側面が不可欠のものともなりうる。吹奏楽のような音楽文化では、音楽実践が重視されるとしても、単に音楽のためだけに音楽実践がなされるわけではない。ある音楽文化がある程度の同一性を持ったものとして観察できるとすれば、その音楽文化において「何が音楽であるか」や「何が音楽的な実践であるか」だけではなく、「何が音楽でないか」についての想定も見出されるはずである。本論文が扱う日本の吹奏楽文化に関して言えば、作品としての演奏される音楽自体の価値を自明視する価値意識と並行して見られる、音楽自体ではないが音楽文化の成立に不可欠であるような別の価値意識を無視することはできない。音楽作品への価値の自明視とともに、それとは別の音楽外の価値に注目するというここでの観点は、「キャンオン信仰」を問いに付す側面を持っている。後に述べるように吹奏楽の当事者自身が吹奏楽という音楽文化を自律性の高いものとしてみなしていない側面が見出されるが、これは「キャンオン信仰」だけによっては吹奏楽という音楽文化が成立していないということに関連する。しかしながら、一方で吹奏楽は、実質的には一定の自律性を保持した形で成立している。吹奏楽という音楽文化について考察する上では、当事者たちの具体的な実践に注目していくことで、一面において自律性が問いに付されるようなあり方をしながらも、単なるクラシック音楽の下位領域には還元することのできないあり方を詳細に検討していく必要がある。

スモール議論は、音楽についての様々な実践を考察することの重要性を示唆するものではあるが、音楽に関わる行為を音楽的实践として一様に扱った場合、全ての音楽文化において各実践が等しく価値があるという結論しか見出せないだろう。しかし実際には様々な音楽文化とそこでの様々な実践が見出せるのであり、それぞれの音楽文化において独自の観点が見出される。そのためある音楽文化を捉えるためには、それぞれの音楽文化自体において何が音楽であり、何が音楽ではないといった文化の内的な論理を、音楽実践が実際にその音楽に関わる人々によってどのようなものとして位置づけられ、また説明されているかといったことから、読み解いていかなければならない。以上のことをふまえて、本論文で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。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、本論文はピエール・ブルデューの文化社会学的な概念を用いて考察する。後述するようにブルデューの社会学理論は、ある種の文化が主題とするものの実質的な自律性が低い場合に、そのこともふまえて考察するのに適しているためである。次項ではブルデューの社会学理論によって考察するに先立って、まず吹奏楽文化に関する先行研究について検討する。

## 0-2 先行研究

吹奏楽に関し、その教育の効果について論じたものや、音楽学的に考察した研究は多く見出される。しかし本論文は吹奏楽について、それを取り巻く人々や、そうした人々によって形成されている音楽文化として捉え、そのあり方を研究するものである。このように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。日本に限らず、ヴァンサン・デュボアとジャン＝マテュー・メオンが述べるように、「吹奏楽団は社会学者たちからの多くの関心を引き付けて来なかった」(Dubois and Méon 2013: xi)。吹奏楽に関する数少ない社会学的研究として、このデュボアら (Dubois et al 2008=2013) によるものがあるが、この研究はフランスでの吹奏楽に関し、ピエール・ブルデューの社会学を中心に文化社会学の知見に基づいて「吹奏楽世界[wind bands world]」について分析したもので、吹奏楽という「被支配的位置」にあるとみなされる音楽文化の「自律性」が主要な論点となっている。

デュボアら自身が述べているように、彼らの研究はフランスのアルザス地方をフィールドにした限定的な地域を対象にしたものであり、そこでの知見がそのまま日本の吹奏楽に当てはまると見なすことはできない。ただし、日本の吹奏楽と、デュボアらが示すフランスの「吹奏楽」との類似点は、実際には多く見出すことができる。例えば「シリアスな」音楽としても「商業的な」音楽としても周辺的な位置においやられている点 (Dubois et al 2008=2013: 12)、オーケストラに対して劣位にあるとみなされる側面を持ちながら独自の「自律性」を持つようにも見える点などは、本論文でこれから述べることになるように、日本にも見出されるものである。

こうした類似は、吹奏楽が軍楽隊と深い関わりの中で成立していることと無関係ではない。日本の吹奏楽文化は、もともと植民地主義の流れにおいて西洋の音楽文化が伝播した結果として捉えることができる。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ワールド・ブラスバンドとして捉える視点はロブ・ボーンザヘル・フレースが提起している (Boonzajer Flaes 2000)。またキャサリン・ブリュッヘルとスゼル・アナ・ライリー (Brucher and Reily 2013) は、『世界のブラスバンド——軍事主義、植民地の遺産、地域の音楽形成』の中で民族音楽学の観点から世界に広まった吹奏楽文化を考察の対象としている。

軍隊化や植民地主義の結果として、ウインドバンドは世界で最も広く普及した器楽アンサンブルである。しかしながら、楽器編成の柔軟さとその音楽ジャンルや演奏の文脈への広範囲への適用可能性はバンドが真にローカルな現象となることを確証してきた。

(Brucher and Reily 2013: 1)

また、こうした吹奏楽文化は近代化とも関連する。「19世紀後半以来、軍楽隊は国民形成

において権力とモダニティとしての主要な役割を果たしてきている」のである（Brucher and Reily 2013: 10）。

日本でも同様に、主に軍楽隊を通して 19 世紀後半に西洋音楽が導入されていった。その過程で日本の土着の音楽文化と西洋の音楽が混ざっていき、日本の吹奏楽文化が成立していったことは事実である。もともと西洋の音楽文化に由来する側面を持ち、近代化の中で成立したものである点で、各国の吹奏楽文化に類似点を見出せることもうなずける。とはいえ、類似点を個別に指摘することにはあまり研究の意味がないだろう。デュボアらが提起しているように、ある吹奏楽の文化は社会歴史的な文脈の中で成立している。2つの吹奏楽文化間に同様の要素が見出せるとしても、そうした要素がどのように関連し、またどのような歴史の変遷を経ているものであるのかについては異なる可能性がある。デュボアらは吹奏楽の国際比較研究を提起しているが（Dubois and Méon 2013: xiv）、こうした研究を進めるためにも、まずは本研究が主題とする日本の吹奏楽文化自体の社会歴史的な文脈をふまえた検討を行う必要がある。

そのため、本研究が焦点を当てるのは、あくまで日本の吹奏楽についてであり、それに携わる人々自身の実践から見出せる観点である。日本の吹奏楽が周辺的な位置にありながら「自律性」を持つとすれば、それはどのようにしてか。これからみていくように、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、本研究が焦点を当てる吹奏楽文化は周辺的に位置にある。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。

こうしたことをみすえつつ、本研究は吹奏楽文化について、主にそれに関わる人々自身の実践から見出すことのできる価値意識に特に焦点を当て、日本の吹奏楽の自律性が内的な論理においていかに成立しているのかに注目するものである。このような観点において日本の吹奏楽を扱った社会学的な研究はこれまでほとんどなされてこなかったが、それでも社会学に限らない範囲であれば日本の吹奏楽の文化的な側面に焦点を当てた研究をいくつか挙げることができる。

主要なものとしては阿部らによる『ブラスバンドの社会史』（阿部ほか 2001）とデヴィッド・エベヤーの『日本における学校の吹奏楽と文化アイデンティティ』（Hebert 2012）が挙げられる。前者はポピュラー音楽研究に位置づけられる。この研究では吹奏楽について本研究が冒頭に挙げたような学校の吹奏楽部の活動に目を向けるのではなく、そこから離れたポピュラー音楽としての〈ブラスバンド〉の視点からとらえ直そうとしている（阿部ほか 2001）。これに対し本論文では吹奏楽に関わる人々自身が吹奏楽部にみられるような活動を吹奏楽実践の中心的なものとしてとらえている点に着目するため、ポピュラー音楽の視点からとらえ直そうとする阿部らとは異なる観点から考察を進めることになるが、吹奏楽の文化的なあり方についての様々な指摘や歴史的な記述は参照可能である。後者は公立中学校の

フィールドワークを中心とした民族音楽学の研究である (Hebert 2012)。中学校吹奏楽部のフィールドワークに基づくエバーヤの研究アプローチは本論文と重なる部分が多いが、主要な論点は音楽教育の文脈上にあり、当事者が吹奏楽に対しある自明視された価値を見出す実践のあり方についての知見は深められていない。

これらの研究では本論文で指摘することになるものと同様の論点が多く見出されるが、吹奏楽の当事者が自明視する観点を捉えようとする本研究の観点とは異なる視座を持つ。それゆえこれらの研究に関しては適宜参照し、同じような事象について取り上げることになるが、論じる方法は異なってくる。

この他にも日本の吹奏楽を扱う研究は他多くある。しかしながらそれらは主に楽器の演奏効果や吹奏楽活動の教育上の価値について扱うもので、基本的に吹奏楽文化における価値観を前提した上での議論となっている。それゆえ吹奏楽に携わる当事者自身の観点到焦点を当てつつ、それを自明視せずに日本の吹奏楽文化における価値観のあり方それ自体を問う本論文とは関心が異なる。したがってここでは取り上げないが、本論文が扱う吹奏楽文化のあり方を示す上で参考になる研究もあり、そうした研究については議論を進める中で適宜参照していく。

### 0-3 分析の視点

当事者たち自身の音楽についての自明視に目を向け、かつその自律性の相対性をふまえ、音楽外の要素にも注目しながら考察を進める上で、ブルデューの理論は有効である。そのため本研究ではブルデュー社会学の視座をふまえつつ、日本の吹奏楽文化を「吹奏楽界」として捉え、分析していくことになる。

冒頭に挙げた吹奏楽の競技会である「全日本吹奏楽コンクール」は、日本の吹奏楽に関わる人々にとって、重要なイベントとみなされている。このコンクールへの思い入れは、これから明らかにしていくように、単に金賞を取ることや全国大会に出場することとして記述できるわけではないし、よりよい音楽を演奏するためという理由に還元することもできない。本論文では吹奏楽という音楽の実践にあたって、その演奏者たちをコンクール金賞、全国大会出場、よりよい音楽の実現へと向けさせる日本の吹奏楽のあり方について記述し考察することを課題とする。ここで扱うことになる演奏者たちの思い入れのあり方は、吹奏楽のコンクールと同様に吹奏楽部の活動において重視される「定期演奏会」や日々の練習から見出される音楽実践をふまえるならば、より込み入ったものとなる。音楽へと向けられたこのような「思い入れ」を捉えていくため、上に挙げた A 吹奏楽部の活動を中心に、学校に所属する部活動としての吹奏楽について主に扱っていくことになる。

コンクールの結果に一喜一憂する演奏者たちの思い入れは、この吹奏楽コンクールに関わらない者が共感できるとは限らないが、コンクール自体は実際にこのコンクールへの強い思い入れを持って参加する人々がいないと成り立たないだろう。それゆえ考察を進め

る上で当事者自身の観点に着目する必要がある。ただし当事者たちの思い入れはしばしば自明視されるものであるため、必ずしも当事者自身によって明文化されているものではない。ブルデューの社会学は、ある独自の価値観を共有する人々が形成する社会的領域を「界[champ]」として捉え、「ハビトゥス[habitus]」や「イルーシオ[illusio]」といった密接に関連する概念とともに、こうした集団を分析可能にする視座を与えてくれる。界、ハビトゥス、イルーシオは本論文における分析を展開する上で重要な概念となるため、以下で説明する。

### 0-3-1 界

界はフランス語で「畑」や「領域」、物理学における「場」を意味する語である。ロイック・ヴァカンが説明するように、ブルデューの視座にもとづくならば、「分化した社会は、ひとかたまりの全体をなしているのではなく、相対的に自律したゲーム領域の集合から成立している」が、こうした領域が界であり、「それぞれの界は、特殊な価値を要求し、独自の統治原理を有している」(Bourdieu et Wacquant 1992=2007: 36)。ブルデューによれば界は、「その内部で界の効果が発揮される空間と考えることができ」、「他の界を統御しているメカニズムや必然性には還元されない、特殊なメカニズムや必然性が存在する場所」である(Bourdieu et Wacquant 1992=2007: 131, 136)。界はその領域内に位置する主体の実践を方向づける一種の社会的事実である。このような意味で界は自律性を持った領域として扱われる。言い換えるなら界とは、その界の関心事が、その当事者にとって、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である。これは界がその領域外の要因から影響を受けないことを意味するわけではない。界は実際には界外からの影響を受けると言える。しかしながら「〈界〉の自律性の度合は、その固有の論理が外部からのさまざまな影響や要請にたいして押しつける変換もしくは屈折の効果の大きさによって…測定することができる」ものである(Bourdieu 1992=1995: 73)。それゆえ界は「外部からの決定作用が直接行使されること」はない(Bourdieu et Wacquant 1992=2007: 142)。つまり、外的影響との関係において界の自律性の度合いを測定することができるが、界は定義上相対的な自律性を持つものであり、その自律性の度合いはどうか、ある界の理解はその界自体の論理によって分析されるものである。界が相対的に自律性を持つというのは、外部の影響を受けるとしても、界自体の論理によってその界が自律しているとみなすことが、界に参与する当事者に可能となっていることを意味する。この意味で本論文では界の自律性を、当事者の主観的な自律の感覚の可能性として捉える。この場合、界の自律性が界外の観点によって高いものに見えるか低いものに見えるかは、界の自律性そのものに直接は関係しないことになる。ただし、界が界自体の論理によって説明されるとしても、外部からの影響が強ければ、当事者が高い自律性を感じ取ることは難しいと考えられる。ある界が自律しているとしても、それは相対的な自律性であり、当事者にとって高い自律性を持つあるいは低い自律性を

持つものとして捉えられるということがありうる。

以上のように界の概念を捉えた上で、日本の吹奏楽文化について、それに関わる人々によって、ある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、検討することができる。

したがって本論文では界内の観点が主要な関心の対象となるが、界への界外からの影響を度外視するわけではない。後に論じるように、吹奏楽のための楽曲ではないものの演奏がなされたり、学校教育との関連や高校野球文化との相同性が見出されるなど、吹奏楽という音楽文化自体に、吹奏楽とは異なる音楽や文化の観点が不可分な形で入り込んでいる。そのため「吹奏楽界」の観点から吹奏楽以外のものを除外することはできず、吹奏楽について論じる中で、吹奏楽とは異なる文化の観点についても言及することになる。この意味で「吹奏楽界」への界外の影響についても論じることになるが、界外からの影響の度合いがどの程度のものであるかについては本論文の分析の範囲を超えているため、あくまで「吹奏楽界」自体の観点について考察を進めていくことになる。

「吹奏楽界」はまた、いわゆる「クラシック」と呼ばれる西洋芸術音楽の一部ないし下位に従属するような位置づけにある音楽であるとみなされる可能性があるかもしれない。言い換えるなら、「クラシック音楽界」の下位界としてみなされるかもしれない。例えば阿部は吹奏楽について「クラシックの導入」、「クラシックの一部門」であり「ホンモノの音楽」ではなく「あくまで入り口にすぎない」ものとして扱われていると指摘しているように（阿部 2001: 18）、「吹奏楽界」は界外の観点から下位の音楽文化であるとみなされうる。このようにクラシック音楽に従属するような音楽としてのみ吹奏楽を扱うならば、吹奏楽という音楽文化を高い自律性をもった領域としてみなすことは難しいだろう。しかしながら、界の自律性は相対的なものであるため、このことはブルデューの視座に拠る分析を不可能にするものではない。むしろ界の成立において重要なのは、そこに位置する当事者の価値意識、あるいは「思い入れ」のあり方である。したがって、仮に界外の観点において「吹奏楽界」にみられる諸実践が価値のないものとみなされるとしても、当事者が自身の観点においてそこでの諸実践に価値を見出すのであれば、そこには界があると言える。界の自律性とは、相対的にではあれ、界外のものに依存せずに界内の価値を説明できることである。実際これから見えていくように、「吹奏楽界」は単に「クラシック音楽界」の下位界には還元できないような社会的領域である。それゆえ「吹奏楽界」の独自の界としてのあり方を分析するためには、その内的な論理に注目しなければならない。実のところ、これについてもこれから見ていくように「吹奏楽界」に関わる当事者自体が吹奏楽を実質的に高い自律性を持つものであるとみなしてはいないことが見出されるが、それでもなお「吹奏楽界」への参加者は独特の形で吹奏楽に対する「思い入れ」を持っている。つまり相対的には自律性を持った領域として「吹奏楽界」を見て取ることができる。仮にある界が絶対的な自律性を持つのであれば、それは他律的ではない、他に全く依存しないということであり、この場合界が存立することについて他との関係が全く問題とならないということになるだろう。実際には界の自律性

は相対的であり、他の界の影響も受けるが、それでも自律的であるということは定義上、その内的論理が基本的には他を想定することなくそれ自体の価値によって説明されるということの意味する。「吹奏楽界」の場合、論点を先取りして言えば、そこで生み出されるものの価値が前提されながらも問いに付される面を持っており、実質的に「吹奏楽界」は成立しながらもその自律性が低いと内部において認識されるような特殊なあり方をしている。とはいえ界の持つ自律性が定義上相対的なものであるからこそ、界の内的論理における自律性の低さについても考慮に入れて分析することができるのである。「吹奏楽界」において当事者たちによる実践が「思い入れ」を持って、言い換えるならばそれを生み出すだけの価値があると前提される中で生み出されるならば、そこに界がある。

このような「思い入れ」は界自体の論理によって説明されるものであり、またこの「思い入れ」はブルデューの概念にしたがって、「吹奏楽界」における「イルーシオ」が当事者に内面化されたものとしてとらえることができる。

### 0-3-2 イルーシオ

ブルデューの規定に従えば、イルーシオは「集合的に共有され是認されている現実の幻想」である (Bourdieu 1992=1996: 232)。それぞれの界には定義上、独自の利益、あるいは「ゲームへの集合的な信仰」としてのイルーシオがあることになる (Bourdieu 1992=1996: 86)。イルーシオとは、もともと「ラテン語で「プレイ *lusio* の中にある」を意味する」言葉であるが (Bourdieu et Wacquant 1992=2007: 12 の訳者注)、このイルーシオをブルデューは次のような概念として捉えている。

正統的な文化生産様式の定義の独占権をめぐる闘争は、ゲームへの信仰、ゲームとその賭金への関心、つまりこれらの闘争もやはりその産物であるところのイルーシオ *illusio* を、絶えず再生産することに寄与している。各々の〈界〉は、ゲームへの自己投入という意味でのイルーシオのそれぞれ固有の形式を生産するのであり、それが行為者たちを無関心状態から引き剥がし、〈界〉の論理から見て妥当であるような差別化をおこなうべく、つまり重要なこと…を他から区別するべく、彼らを方向づけ傾向づけるのだ。しかしながら、ゲームをプレイされるに値するゲームへの賛同、およびゲームと賭金の価値への信仰のある形態が、そのゲームが実際に進行するための基本原則になっているということ、そしてイルーシオの中で行為者同士がとり結ぶ共謀関係が、彼らを対立させるとともにゲームそれ自体をなしている競争関係の基盤にもなっているということも、まったく同様に真実である。要するにイルーシオは、それ自体もやはり (少なくとも部分的には) その所産であるゲームの進行条件になっているのである。(Bourdieu 1992=1995: 83-4, 傍点は訳書, 訳文のうち〈場〉を〈界〉にあらためた)

イルーシオとは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であ

る。言い換えるならイルーシオは、界における生産物が実際に価値あるものであると感じられるような価値意識を内面化するように、界に参加する者を「方向づけ傾向づける」ものである。見田宗介は価値を「主体の欲求をみたす、客体の性能」と定義し、客体の「のぞましき」とした上で、「価値に対応する主体側の要因」を価値意識としているが（見田 2012: 57-9, 傍点は原文）、イルーシオは基本的に界に適合的な価値意識を構成するものとみなせる。見田は「客体」を「判断の対象となりうる一切のもの」としているが（見田 2012: 58）、本論文では界における価値が問題となるため、価値を持つものとして扱うのは界における実践や生産物である。「吹奏楽界」について言えば、界における実践や生産物として捉えうるものとして、そこでの当事者がさまざまな場面で行うさまざまな演奏や練習など部活動におけるあらゆる活動、楽曲の作曲・演奏・聴取などが含まれる。これらの実践や生産物は、界の観点から外れる場合、必ずしも価値を持つものとして見なされるわけではない。ある主体がここでの実践や生産物の持つ価値を適切に認知し、生み出すためには、あらかじめそのような価値意識を内面化する必要がある。このように価値意識を内面化することが可能なのは、界にイルーシオがあるからだと言える。

主体が価値意識を内面化する前提となる、界の観点における実践や生産物の「のぞましき」のあり方がイルーシオである。イルーシオがあるというのは、界が成立する条件であり、界へ参加する者がなぜ界へと自己投入するのかが自明となっていることを意味する。特有のイルーシオをめぐる界は構成され続け、場合によって変容していくため、界の考察にあたっては、その外部の影響をふまえつつも、界それ自体のイルーシオのあり方に着目する必要がある。

またこのような界を分析するにあたって留意しなければならないのは、その歴史性である。界自体の内部は「競争関係の基盤」ともなっており、この点で「吹奏楽界」は静的な整合性を持つ図式として示されるわけではない。「界において行為者や機関はこのゲーム空間の構成要素である規則性と規則とにしたがって（特定の局面ではそれらの規則自体をめぐる）つねに争っている」（Bourdieu et Wacquant 1992=2007: 138）。たしかに界には規則や規則性が見出せるが、それ自体が争点となり変化するため、界は静的な一貫性を持つ図式ではない。位置の異なる複数の言明や実践の競合の中で構成される界は一つの図式ではあるが、変遷を伴う動的なものである。

ブルデューは自らの社会学概念を説明するにあたり、しばしばテニスやトランプのようなゲームの例えを好んで用いている。ブルデューは界を参加者同士の闘争の場として描くが、そこで「場に参与しているすべての人びと」は、「一定数の根本的利害、つまりその場の存在それ自体に結びついているものの一切を共有して」おり、「どんな対立にも表面にはあらわれてこない客観的な共犯性を共有している」（Bourdieu 1980=1991: 146）。つまりゲームで対戦するプレイヤー同士が同じルールに基づいて競い合う場のように、ブルデューは界を描いている。これが「ゲームの中にある」というイルーシオの意味合いである。ただし界がゲームと異なるのは、その規則が「明示化も成文化もされていない」ことである

(Bourdieu et Wacquant 1992=2007: 132)。この場合「まさに争うに値することが何か」について参与者の観点の一致が前提される必要があるが、同時にこのことはあたりまえのこととして忘れられているものである (Bourdieu 1980=1991: 146)。

自明視されている「まさに争うに値することが何か」、つまり界のイリュージオが何であるかを把握することなくある界を理解することはできない。界の社会学的な分析のためには、こうした当事者にとって自明であるが明文化されるとは限らないイリュージオを明示的に描く必要がある。さまざまに存在するゲームの一つ一つは、それぞれ得点の取得方法や勝利の条件が異なる。同様に「吹奏楽界」のルールを把握しなければ、何に価値を見出されているかを理解することはできない。例えばブルデューの社会学的な方法に依りながらヴァカンがボクシングについてのエスノグラフィーを描いているのもこうした観点に基づいてである。ヴァカンは次のように述べている。

今日のアメリカ社会におけるボクシング——少なくとも、その消滅が差し迫っていて避けがたい運命だと周期的に宣告されるのをものともせず生き残り続けている、社会の下層におけるボクシング——の意味とルーツを解明するには、ボクシング界の拠点であり、隠れた動力源であるトレーニングジムの内部や周囲に編みこまれた社会的象徴的関係の基本構造を念入りに調べるのが欠かせない。(Wacquant 2004=2013: 18)

界外の観点からすれば「消滅」が「避けがたい」ものと見える「ボクシング界」が自律性を保持している理由については、界の内的な論理に基づかなければ理解ができない。そのためヴァカンはボクシングが実際になされる場としてのトレーニングジムに注目している。ヴァカンはボクシングのジムを「ボクサーたちが自分自身の身体を形づくっていく鍛冶場」と表現しており、プロボクサーとしての「情熱や特有の価値観によって正当とされる」信念を身体化する場所としてとらえている (Wacquant 2004=2013: 19)。言い換えるならばジムはボクシング界におけるイリュージオに適合的なボクサーとしてのハビトゥスを内面化する場である。界における実践や生産物は具体的な場所において生み出される。それらがどのようなイリュージオを前提にどのような価値を持つものとみなされているか、つまり「社会的象徴的関係の基本構造」は、具体的な実践や生産物が当事者たちによってどのように生み出され、どのように扱われているかに注目することによってしか、明らかにすることができない。こうした意味において、ヴァカンが「ボクシング界」を描くにあたってその「拠点」であるトレーニングジムについて記述しているように、吹奏楽について考察する上で「内部や周囲に編みこまれた社会的象徴的関係の基本構造を念入りに調べる」ため、その「拠点」となる学校の吹奏楽部の演奏や練習の場を調べることは有効である。

ここでの「社会的象徴的関係の基本構造」はイリュージオを含む界の内的な論理のあり方を指しているといえ、ヴァカンの議論は、界内の論理を描くために具体的な事物の配置に対して当事者たちが取る具体的な実践を読み解いていくしかないということを示唆して

いる。このことは界の分析に際し、ハワード・ベッカーが提起する「アート・ワールド」のような視点の有効性を示すものでもある。ベッカーはアート・ワールドの概念を次のように説明する。

あらゆるアーティスティックな作業には、あらゆる人間活動と同じように、一定数の、しばしば大量の人々の連携した行為がふくまれる。人々の協同を通してわれわれが最終的に見たり聞いたりするアート作品が存在しはじめ、そして存在しつづける。その作品は常に、このような協同のしるしを示している。協同の形態はいつときのものでもありうる。しかししばしば、多少なりともルーチン化されて、本書で「アート・ワールド」と呼ぶ集合的行為のパターンを作りだす。(Becker 2008=2016: 3-4)

アート・ワールドとは「集合的行為のパターン」であるが、これにより「アート作品が存在しはじめ、そして存在しつづける」ことになる。つまりアート・ワールドは芸術作品自体を規定しているのである。

何らかの特徴をもった作品を、そのアート・ワールドではアートと定義する。おそらくは他の人々もそれをそのように定義する。そしてアート・ワールドは、こうした作品を制作するのに必要な活動を行う人々の全員からなりたつ。…われわれは、ひとつのアート・ワールドを、参加者の協同的なリンクの確立されたネットワークと考えることができる。(Becker 2008=2016: 39)

ベッカーはアート作品が、単に個人の天才によるものではなく、アート・ワールドにおける「協同」の産物であることを強調した。この場合アーティストは「作品にとって固有の不可欠の貢献を行うことで、その作品をアートたらしめている人々」であるが、アーティストがアーティストであるのはアート・ワールドでの「共通の同意によって特別の才能を所有するとみなされ」るためである (Becker 2008=2016: 40)。

ベッカーは「何がアートであり、何がそうではないのか。何が自分たちの認めるアートであり、何がそうではないのか。誰がアーティストであり、誰がそうではないのか」など、「参加者たちが、「その特徴だと思ってほしいものごと」を、「そう思ってほしくないものごと」から区別させるために、いつ、どこに、どのようにして線を引いているかを調べるということ」が社会学の分析において重要だと述べている (Becker 2008=2016: 41)。アート・ワールドの観点による分析は、「あるアート・ワールドがいかにしてこの区別を行っているかを観察することで」、その「内部で起きている多くのことを理解できる」ものだといえる (Becker 2008=2016: 41)。つまり、アート・ワールドの視点は、作品やその作者とされる人物だけが芸術を構成するものではないことを喚起している。ベッカーが「創造のための枠組みにすぎない」作品よりも演奏者の即興演奏の創造性が重視されるジャズについて言及

しているように、あるアート・ワールドの主要なアーティストは必ずしも作品の創作者に限らない (Becker 2008=2016: 14)。ブルデューの視座がこうした具体的な分析についての関心を欠くとここで述べているわけではない。とはいえ、イルーシオを読み解くために「吹奏楽界」の具体的な布置を記述するという関心に基づく限りにおいて、ベッカーの研究上の知見は界の分析を進める上で役立つだろう。つまり、界の内的論理を描くためには、当事者の具体的な実践に目を向ける必要があるのである。

他方、界における「社会的象徴的な関係の構造」を把握する上で、アート・ワールドの視点を参照することは有効であるが、アート・ワールドの観点だけでは本研究が意図するような吹奏楽文化の分析を進める上で難点がある。なぜならベッカーのアート・ワールド概念には、規則の変更についての観点が含まれてはいるが、アート・ワールドという名称の通り、アート・ワールドにおける生産物がアートであること自体は自明視されており、そうした自明視としてのイルーシオがどのように成立していったかについての考察はなされないからである。しかしながら、これから見ていくことになるが、「吹奏楽界」では単に芸術的であることのみによって音楽が価値あるものとされているわけではない。それゆえ「吹奏楽界」を分析するにあたっては、イルーシオのあり方自体を検討する必要がある。このような理由から、アート・ワールド概念は、ある文化においてそこでの生産物が価値あるものとして自明視されること自体がどのように成り立っているかについて考察する上では不十分な観点となる。

またベッカーのアート・ワールド論に基づく手法は基本的には「社会歴史的」な文脈に対する視座を欠いている。これに対して動的な図式である界の観点は、アートをアートとして自明視するイルーシオの歴史的成立への視点を含み持っている。ある芸術を主題とする社会的領域のあり方は不変のものではない。本論文の関心からすれば、アート・ワールド論の知見をふまえながらも、具体的な吹奏楽の世界の配置にのみ目を向けるのではなく、その社会歴史的な文脈を捉え、自明視されるイルーシオについて考察していく必要がある。

アート・ワールドに限らず、界概念も作品を前提する視点に立ちやすくはある。実際のブルデューによる「芸術界」の分析では、作者による作品が問題となっている。しかし界概念は、その理論の射程からすればイルーシオの焦点が芸術作品のみとなることを前提しない。例えばフローベールを中心に取り上げて文学について論じる際に、芸術界について次のように述べる。

芸術作品が即座に意味と価値を付与されて経験されるのは、同じひとつの歴史的制度の二つの側面、すなわち、たがいに基礎づけあっているつちかわれたハビトゥスと芸術界が一致した結果である。…芸術作品を芸術作品たらしめるのは審美家の目であると言ってもいいだろう。ただしこの審美家は、自分自身が長い集団的歴史の、すなわち「通人」の段階的な創出過程の所産であり、かつ個人的歴史の、すなわち芸術作品との長期間にわたる接触の結果である限りにおいて、はじめてそれをなしえるのだということは、直ちに指

摘しておかなくてはならない。(Bourdieu 1992=1996: 170-1, 傍点は訳書, 訳文のうち〈場〉を〈界〉にあらためた)

ブルデューはここで、芸術の界が成立する上で、作品が不可欠のものであることを前提している。ただし、芸術作品が芸術作品であるために「審美家の目」が必要であることを述べており、その価値を集団的に創出された歴史的なものとして扱っている。もとより界は芸術に限らずさまざまな社会的領域を説明するものであり、ある界において何が価値を持つのかは、その界における当事者の観点に基づいて変わってくるのである。

したがって、界は作者の創作した作品だけが価値を持つことを不可欠の前提とするものではない。とはいえ、アート・ワールドのように理論枠組みとしてはじめから芸術作品を芸術であると自明視することはできないとしても、ある界において当事者たち自身によって作品が重視されるのであれば、その点を無視するわけにはいかない。このように界における生産物として作品だけに注目することなく、それでも「まさに争うに値すること」として作品が重視されるのであれば、作品の価値の自明視自体は考慮に入れて分析を進める必要がある。このとき、社会歴史的な過程の中で、芸術的価値を前提される作品とともに、それを価値あるものとして認知できるハビトゥスを内面化した主体が影響力を持つ社会的領域を、芸術に関する界とみなすことができる。これは音楽に関して先に述べたキャンノンの存在とそれに対する信仰を言い換えたものとしてあらわすことができる。つまり音楽作品のキャンノンがあることは「音楽界」におけるイルーシオとなりうるのである。以下では、先に述べた「キャンノン信仰」を、音楽についての界のイルーシオの構造の一面として扱う。

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としての「キャンノン信仰」はイルーシオの一つのあり方である。ある界にそうした観点が見出されるならば、それを無視することはできない。その一方で、イルーシオは変遷しうるものであり、「キャンノン信仰」だけが界のイルーシオであるとは前提できない。本論文では「吹奏楽界」において「キャンノン信仰」が見出されるとともにそれだけでは界が成立しないということを示していくことになるが、集合的な信仰としてのイルーシオがどのようなものであるかは、界を構成する人々の具体的な実践に注目しながら本論文を通じて明らかにしていくことになる。

### 0-3-3 ハビトゥス

界が動的であるのは、内部にその界を維持・構成する実践の担い手を見出すことができるためである。そのためブルデュー社会学における界の分析を行うためには、そこで実践を産出するハビトゥスに焦点を当てることも必要となる。界において、実際に競争関係を構築する具体的な実践を生み出すのはハビトゥスであり、界は、ハビトゥスの生み出す実践によって構成されるものと想定されている。ハビトゥスはラテン語で「態度」や「習慣」、「性質」などを表す言葉である。ブルデューによれば、「ハビトゥスとは、持続性をもち移調が可能な心的諸傾向のシステムであり、構造化する構造として、つまり実践と表象の産出・組織の

原理として機能する素性をもった構造化された構造である」(Bourdieu 1980=1988: 83)。また「ハビトゥスとは知覚図式、評価図式、行為図式の体系、持続が可能で組み替えの可能な体系で」あり、「この体系は社会的なるものが身体（あるいは生物学的固体）のなかに成立した結果である (Bourdieu et Wacquant 1992=2007: 168)。つまり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り、その生み出された実践が界を構成することになる。それとともに、ハビトゥスが界を構成する実践を生み出すことができるのは、ハビトゥスが界によって構造化されたためである。この意味で界とハビトゥスは相互に構成しあう関係にある。ハビトゥスの生み出す実践や生産物が界を構成し、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。

界の構成に関与する実践は、その影響力や重要性に差があるとしても、多岐に渡る。「吹奏楽界」のような音楽の界であれば、たとえば楽曲の創作やその聴取は界を構成する実践の具体例となるが、これらに限らず先述したような界の観点において価値を持つ実践や生産物はすべて当てはまる。また吹奏楽について論じること界を構成する諸実践の一部である。本論文でその全てを明示することはできないが、基本的には吹奏楽の当事者によって生み出される吹奏楽に関わる全ての実践が、「吹奏楽界」を構成しているのだと言える。ただし界のイルーシオにそぐわない実践が大きな影響力を持つ可能性は低く、したがって界のイルーシオに適う実践が界の維持・構成に最も寄与していると言うことができる。

ある実践が界において有効であるためには、その界のイルーシオを知覚し、評価し、それに基づいて行為する必要がある。例えばある音楽実践の認識は「知覚図式」に基づくといえる。特にその音楽実践が「素晴らしい演奏」であるか否かを判断し、実際にそれを素晴らしいと主観的に感じ取れるとすればそれは特定の「評価図式」に基づいている。また「素晴らしい演奏」を意図的に生み出すためには「行為図式」が必要である。演奏に限らずある界において適切な知覚・評価・行為が可能であるためには、これらの図式の複合としてのハビトゥスを内面化する必要がある。これらの図式は明確に区別できるものではない。仮に「素晴らしい演奏」が可能な「行為図式」が内面化されているとしても、何が「素晴らしい演奏」になるかが知覚できなくては、自ら「素晴らしい演奏」を意図的に生み出すことはできない。この場合、それぞれの図式を厳密に区別することはできず、またする必要もないだろう。とはいえハビトゥスにこれらの諸側面が含まれることをふまえることは重要であり、かつ分析の際に論点を整理する上で有効だろう。いずれにせよ、ハビトゥスが身体化されているとは、どのような演奏が「いい音楽」であるかを実際に知覚し、評価でき、実践として生み出すことが可能である状態を指すと言える。またここで「いい演奏」のような良し悪しがありうるとしても、これは他の「音楽界」に普遍的に通用するものであると見做すことはできない。それでも「吹奏楽界」のイルーシオからすれば、それが「いい演奏」になるのだと言える。逆に言うならば、「吹奏楽界」における実践のあり方から、「吹奏楽界」におけるイルーシオを見出すことができる。

ただし本論文ではこのように規定された意味でのハビトゥスによってのみ実践が生み出

され、それによって界が構成されているとは限らない側面を示すことになる。後に見ていくように「吹奏楽界」の場合、上記のような意味でのハビトゥスを完全に内面化した主体による実践だけでは、界の構成を説明することはできない。このことはブルデューの社会学を根本的に問い直すというよりは単に補足的な視座を付け加えるものであるが、詳しくは「吹奏楽界」において実際に産み出される実践について扱う中で検討する。ハビトゥスに限らずブルデュー社会学の主要概念に関する以上の説明はごく簡略的なものである。これらの概念は本研究の論を展開していく中で、具体的な事例を扱いながら逐次補足、修正していく。

以上のように、界、イルーシオ、ハビトゥスをはじめとするブルデュー社会学の諸概念を中心的に用いながら、本論文では「吹奏楽界」について、そこに見出せる諸実践をもとに記述していく。特にその「社会的象徴的關係の基本構造」を分析するために、実際の吹奏楽活動についてのフィールドワークの結果を参照する。またそのあり方を社会歴史的な文脈に基づいて捉え直すため、日本における吹奏楽活動の歴史的展開を参照しながら検討する。

#### 0-4 資料

第1部では、現在の「吹奏楽界」のあり方について記述し、考察する。界は当事者の関心に基づいて観察される。したがって「吹奏楽界」を描くためにはまず界に直接関わる人々の記述を参考にすることが有効である。そのため具体的には吹奏楽に関する著作や雑誌の記述などが参照できる。また吹奏楽に携わる実際の人々の実践に目を向けるため、冒頭にも挙げた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。筆者は2014年9月から2015年の9月までの期間に、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した<sup>2</sup>。これは2013年度の「吹奏楽コンクール」が終わった後、高校3年生の部員が部活を「引退」し、新たに1・2年生たちで活動を始めた時期から、次の年に新1年生の入部を経て、2014年「吹奏楽コンクール」がA 吹奏楽部にとって終了するまでの期間に相当する。筆者は全ての活動に参加したわけではなく、平均して週に1回程度の練習と、全てではないがほとんどの本番に同行している<sup>3</sup>。このフィールドワークの間に得られたフィールドノーツ、A 吹奏楽部が活動の中で作成し部員たちに配布する形で使用していたプリント類のコピー、別途許可を得て録音・撮影した練習を含む部活動の様々な側面についての、写真、音声、動画のデータを参照しながら、具

<sup>2</sup> A 吹奏楽部は、後に述べるように「吹奏楽コンクール」が「吹奏楽界」において重要な制度であることをふまえて、あらかじめコンクールにおいて一定以上の成績をあげている吹奏楽部に限定していた中で、フィールドワークの許可が得られた吹奏楽部である。はじめは筆者が知人を介して A 吹奏楽部の顧問である P 先生と話し、その後 P 先生を介して部員たちとその保護者、A 吹奏楽部のある高校の学校長の許可を得て、フィールドワークを開始した。したがって A 吹奏楽部に関する教員や生徒たちは筆者が研究の目的で同行していることを承知の上で活動を実施している。

<sup>3</sup> 調査は本稿の筆者一人によって行われ、練習や本番などの活動に同行して見学するという形をとった。基本的には活動を中断することのないようにふるまっていたが、活動内容についてなど、細かな質問も行っている。普段の練習への参加は週1回程度を基本とし、これとは別に本番にはできる限りその日の準備の段階から同行した。具体的な日程は毎回の練習の後顧問の P 先生と相談して決めていた。

体的な吹奏楽部の活動がどのような文脈においてどのように立ち現れるのかを考察することになる。A 吹奏楽部の活動が「吹奏楽界」においてどのように位置づけられ、そこから得られた知見から「吹奏楽界」をいかに描くことができるかについては実際に論を進める中で示していく。

A 吹奏楽部については、その部員であった生徒の内計 7 名に対し、生徒が高等学校を卒業後、部活動を振り返る形でのインタビューを実施しており、その記録も参照する<sup>4</sup>。この他 A 吹奏楽部で得られた情報の補完として、A 吹奏楽部とは府県の異なる 7 校の高等学校吹奏楽部についてのインタビュー調査も行った<sup>5</sup>。卒業生や他の吹奏楽部についてのインタビューは体系づけられた方法で実施されたものではなく、自由な会話に基づく非構造化インタビューに該当するものだが、A 吹奏楽部の活動から得られた知見が A 吹奏楽部特有のものではないこと、あるいは逆に普遍的なものではないことを示す上での補助的な資料として扱う。以下で A 吹奏楽部の概要について示しておく。

A 吹奏楽部は吹奏楽の練習と本番を主要な活動とする部活動であり、部員である生徒と、顧問の教員とで構成されている。また練習の指導には外部講師も含まれている。フィールドワーク中の部員数は、2013 年度の間は 65 名、新 1 年生が入部した時点で計 105 名である<sup>6</sup>。生徒たちはそれぞれ原則一つの楽器を担当し、担当楽器によってソプラノ、クラリネット、サクソ、木低（木管低音の略称）、トランペット、ホルン、トロンボーン、ユーフォニアム、チューバ、打楽器の各パートに属している<sup>7</sup>。顧問は 2013 年度に 3 人（P、Q、R

<sup>4</sup> A 吹奏楽部でのフィールドワークを行っていた 2014 年の時点で 3 年生であった元 A 吹奏楽部員に対し、高校の卒業後となる 2015 年に A 吹奏楽部での活動内容についてインタビュー調査を行った。実施した日時は以下の通りである。

I さん（2015 年 5 月 22 日取材、A 吹奏楽部のある県内）

J さん K さん（2015 年 6 月 21 日取材、A 吹奏楽部のある県内）

L さん M さん（2015 年 9 月 27 日取材、A 吹奏楽部のある県内）

N さん O さん（2015 年 10 月 27 日取材、A 吹奏楽部のある県内）

これらのインタビュー内容はフィールドワークを補完するものとして参考にしている。ただし本論文内で実際に発言を引用したのは I さん、L さん、M さんのみである。

<sup>5</sup> A 吹奏楽部の他に調査した吹奏楽部は 3 府県の高等学校に分かれる。全て 1 日限りの取材に基づくもので、練習の現場を見せてもらうことともに、顧問の先生もしくは部員の生徒にインタビューを行った（構造化されていないインタビュー）。それぞれの吹奏楽部の取材日と場所、私立か公立校については以下の通りである。また、F 吹奏楽部のみ女子校であり、他は全て共学校である。

B 吹奏楽部（2014 年 11 月 9 日取材、熊本県、私立）

C 吹奏楽部（2014 年 11 月 21 日取材、大阪府、私立）

D 吹奏楽部（2014 年 12 月 19 日取材、大阪府、公立）

E 吹奏楽部（2014 年 12 月 21 日取材、大阪府、公立）

F 吹奏楽部（2014 年 12 月 22 日取材、大阪府、私立、女子校）

G 吹奏楽部（2015 年 1 月 4 日取材、長野県、公立）

H 吹奏楽部（2015 年 8 月 28 日取材、長野県、公立）

以下、A 吹奏楽部以外の吹奏楽部は全て 1 日の間に実施しているため、言及する際はどの吹奏楽部であるかのみ示すことにする。

<sup>6</sup> 2013 年の部員数については、2013 年 12 月に行われた演奏会のプログラムから「MEMBER」欄を参照。2014 年度の新 1 年生入部後の人数については、2014 年 5 月に行われた定期演奏会のプログラム「MEMBER」欄と、一緒に配布された新入部員名が書かれたプリントを参照した。途中退部者が出るなど、数名の変動はあるが、新入生が入部する時期と引退の時期を除けば、部員数の大きな変動はなかった。

他の吹奏楽部は取材した時点において 3 年生を除いた部員数が 31 名（B 吹奏楽部）、44 名（C 吹奏楽部）、51 名（D 吹奏楽部）、68 名（E 吹奏楽部）、28 名（F 吹奏楽部）、49 名（G 吹奏楽部）、72 名（H 吹奏楽部）であった。吹奏楽部員の人数は部活動によってばらつきがあるが、A 吹奏楽部の人数はこれらと比べて特異なものではない。

<sup>7</sup> 生徒たちが担当する楽器は、後述する全日本吹奏楽連盟が実施する「朝日作曲賞」および「全日本吹奏楽連盟作曲コンクール」が標準としている楽器編成にも対応している。パートの分類の仕方は学校によって多少異なるが、用いら

先生)、2014年度には4人いたが(P、Q、R、S先生)、合奏の指導を行ったのは音楽科教員のP先生一人である<sup>8</sup>。P先生は練習の一部で楽器の指導も行っている。Q先生、R先生は音楽上の指導は行わず、行事の引率などの形で関わるのが主であった。2014年に加わったS先生も楽器の指導を担当したが、本論文で重視する論点に関連することがなかったため、言及していない。部活動の範囲で音楽に関わる活動に関し、最も主導的な立場にいたのはP先生であると言える。以下、本論文で言及することになる教員は、ほぼ全てP先生となる。P先生は音楽大学の器楽科を卒業している音楽科の教師で、30代の男性である<sup>9</sup>。フィールドワーク開始の時点ではA吹奏楽部の設置されている高等学校に赴任し、同時に顧問となってから5年目であった。A吹奏楽部自体はP先生が赴任する以前から設立されている。外部講師は各パートごとに一人の指導者が担当しており、これに加えて合奏指導者が一人いた。

A吹奏楽部の活動は本番と練習に大きく分けることができる。本番とは何らかの聴衆を伴う様々な演奏機会であり、練習はそうした演奏機会に向けての普段の活動である。例えば年間活動予定のプリントには、様々な演奏機会が示されている<sup>10</sup>。ここでは年間の活動予定として「吹奏楽コンクール」や「アンサンブルコンテスト」や音楽祭などの「吹奏楽連盟」が開催するイベントが記載されている。また部が主催する「定期演奏会」や「ウィンターコンサート」とともに、学校内の行事として入学式、文化祭、卒業式などが挙げられているほか、野球応援や依頼演奏などの演奏機会が載せられている<sup>11</sup>。こうした演奏機会が本番として挙げられる。

冒頭で示したように、A吹奏楽部員たちは、その場にいた他の学校の吹奏楽部員と同様に、コンクールの結果に多大な関心を持っていた。後に取り上げる定期演奏会をはじめとして、他の演奏機会の価値が必ずしも低く見積もられていたわけではないが、コンクールにおいて演奏される楽曲の練習には最も長い時間が費やされた。特に夏休みに入ってから学校内の主要な活動の場となる多目的室にカレンダーが貼られ、日々の練習が本番のコンクールに向けられたものであることがとりわけ強く示される。

結果として、フィールドワークの期間中の成績については、A吹奏楽部は地区大会、

---

れている楽器は基本的に同じである。

<sup>8</sup> 参与観察の中で、教員や外部講師など、通常「先生」と敬称をつけて呼ばれていた人々については、「～先生」と表記している。

<sup>9</sup> 吹奏楽は音楽活動の部活動であるが、必ずしも音楽科の教員が顧問を担当しているわけではない。顧問の教員の立場はさまざまである。A吹奏楽部で音楽科以外の顧問は引率など音楽の指導には関わらない範囲で関わっていたが、音楽科の教員でなくとも音楽の指導を行う顧問もいた(D、E吹奏楽部)。本章で扱う「全日本吹奏楽コンクール」で「金賞受賞経験があり、人気、実力ともにトップクラスの10人の指導者」に取材した著作であっても、10人のうち4人は音楽科の教員ではない(ヤマハミュージックメディア編 2013: 裏表紙,119)。つまり、「強豪校」である吹奏楽部で指導するような顧問であっても、音楽科の教員であるとは限らないのである。

<sup>10</sup> 2014年3月に、次年度入学する新入生に対して配られたプリントを参照。A吹奏楽部では、2014年に入学する生徒のうちの希望者が、入学前に練習に参加する機会が設けられていた。

<sup>11</sup> 「年間の活動予定」には「4月 入学式・新入生歓迎会/5月 第〇〇回定期演奏会/6月 〇〇支部吹奏楽研究発表会/7月 野球応援/8月 吹奏楽コンクール・学校説明会/9月 文化祭・吹奏楽コンクール〇〇大会/10月 吹奏楽コンクール全国大会/11月 アンサンブルコンテスト・依頼演奏/12月 第〇〇回ウィンターコンサート/1月 吹奏楽コンクール新人戦/2月 〇〇演奏会・〇〇地区音楽祭/3月 卒業式」と書かれていた(学校や所属する地域が特定可能になる点については〇〇に直した)。

県大会に続いて支部大会でも金賞を受賞している。また「年間活動予定」には10月に「全国大会」と記されており、全国大会での演奏が目指されていたことが分かる。ただし支部大会では金賞を受賞していたものの全国大会の代表には選ばれていない。それでもA吹奏楽部が「吹奏楽コンクール」の価値基準において、全国大会出場に準ずる上位の成績を占めているとは言える。こうしたことをふまえてA吹奏楽部を「強豪校」として扱うことができるだろう。

「強豪校」であることは、「吹奏楽コンクール」が重視される「吹奏楽界」において、そのイリュージョンの構造に照らした場合に適切な実践＝演奏が可能であるということの意味している。A吹奏楽部の取り組みがあくまで一事例であるとしても、評価される実践がどのように生み出されるかについて考察することは、「吹奏楽界」のイリュージョンを描き出す上で参考となる。

界は動的なものであり、変遷を伴う。したがって「現在の」界のあり方は一時的なものであるが、短い期間の間に大きく変化するわけでもない。本論文ではフィールドワークが実施された期間を中心に「吹奏楽界」の「現在の」あり方とする。また、雑誌や書籍からの引用も、「吹奏楽界」の「現在の」あり方を描くものとしてはフィールドワークの期間前後数年間のものを参照する。ここで便宜的に「現在」として位置づけている「吹奏楽界」のあり方はA吹奏楽部の参与観察を中心に筆者が恣意的に選んだ資料に基づいているが、そうした記述がどの程度の時期、範囲において妥当であるかを明確にするためには、歴史的検討が必要である。第1部ではその時期画定についての妥当性を示すことができないが、何らかの吹奏楽概念を参照しない限り、その起源についても思考することはできない。それゆえ先だって「吹奏楽界」の記述を始めることが必要である。こうした界の「社会歴史的」な成立や変遷のあり方については第2部で詳しく扱う。第2部では吹奏楽についての雑誌を中心に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が、これについては第2部であらためて言及する。

以上のように、本論文では日本の「吹奏楽界」について検討する上で、主にアマチュアの吹奏楽活動に焦点を当てることになる。日本には「プロ」の吹奏楽団体も存在するが、それらの活動については基本的に扱わない。これは本論文全体で論じていくように、吹奏楽活動の焦点がアマチュアの活動にあるとみなされているためである。また、マーチングや団内の一部のメンバーが行うアンサンブルなど、全てではないが多くの吹奏楽団体で行われている活動についても本論文では扱っていない。したがって日本の吹奏楽活動の全体を記述する上で本論文の記述は不十分である。とはいえ本論文は日本の吹奏楽文化における当事者たちの価値意識がどのように成立しているかについて検討することが中心的な課題であり、日本の吹奏楽文化を網羅的に描くことは本論文の目的ではない。上記のような活動について考察することは、日本の吹奏楽文化のあり方をより詳細に検討する上で有益であると考えられるが、本研究の扱う範囲を越えたものであり、今後の課題となる。

## 0-5 本論文の構成

各章の構成は以下の通りである。

第1部では、A吹奏楽部の活動の検討を中心に、日本の「吹奏楽界」の現在のあり方を描く。第1章で扱う「吹奏楽コンクール」は、実質的に吹奏楽文化をひとつの界として支える制度である。このコンクールへの参加者の取り組みを通して「吹奏楽界」に前提されるイリュージョンを「作品」を重視する「キャノン信仰」と演奏者を「青春」の文脈のもとに価値づける「青春の物語」という2つの観点に整理する。

第2章では「定期演奏会」に焦点を当てる。この場合演奏会は聴衆のための演奏であるよりも、聴衆に向かって演奏を提示する演奏者にとっての演奏会であり、ここでは「吹奏楽コンクール」で演奏されることのない「いろいろな音楽」が呈示されることを示す。ただし「いろいろな音楽」は、「クラシック／ポップス」の音楽の区別を稀薄化するわけではなく、芸術音楽と大衆音楽の間に見られるヒエラルキーの無化と再呈示の双方が見られる。また、ここでの「いろいろな音楽」は吹奏楽ではない音楽を含むものであり、これらの演奏が価値あるものとされるときも、「吹奏楽界」の自律性を高めることにはならないことを指摘する。

コンクールや定期演奏会などの本番に向けられたものとして、吹奏楽部の活動の多くは練習によって構成されている。それゆえ第3章と第4章ではイリュージョンの解明に必要な本番へと方向づけられる生徒たちの練習に注目し、そのハビトゥスのあり方について検討する。第3章では特に重要な練習とされる呼吸練習について取り上げ、規律・訓練的な練習のあり方について検討する。生徒たちは本番に向けて練習をする、現時点で「未熟な」演奏者であるとみなされている。こうした練習の中で演奏者たちの演奏技術には「自然さ」が求められるが、この自然さは「探す」ものである。「吹奏楽界」がこうした「未熟なハビトゥス」を内面化する演奏者たちによって支えられていることについて指摘する。

第4章では、練習が本番を想定して行われることについて考察し、生徒たちに「客観的な耳」が求められていることを示す。それは練習をその場で「楽をする」ことから本番で「楽しむ」ことへと転換することでもある。このことによって生徒たちは「つらい練習」を価値のあるものとして捉えることになる。このとき練習は他者を想定するものであり、「他者の耳」を内面化する過程であるということが出来る。また「未熟なハビトゥス」を内面化する演奏者が、自身の演奏を価値づけるうえで本番が不可欠のものとなっていることを示す。

第2部では、第1部で示した「吹奏楽界」がいかにかに成立し、変遷を経てきたかについての歴史的検討を行う。日本の吹奏楽の歴史についての検討はこれまでいくつかなされてきているが、時期ごとの概念の変遷をふまえた通史的な研究はこれまでなされてこなかった。こうした研究は、「吹奏楽界」について社会歴史的な文脈をふまえて扱う上で必要となる。第5章では明治から大正期に吹奏楽や、それに関連する語としてのジンタ、ブラスバンド、管弦楽が、どのように用いられるようになったかについて確認する。これらの用語は歴史的経緯を伴っており、「吹奏楽界」の確立を準備する前提のあり方を明確化するとともに、それを

論じる上での語の連関や変遷を追う上で必要な作業となる。

第6章では、昭和初期から第二次世界大戦終戦までのアマチュア吹奏楽の興隆について考察する。この時期に、観点によっては魅力を見出されることもあったジンタを否定し、軍楽隊をモデルとするブラスバンドというアマチュア音楽として「吹奏楽界」は成立していく。このアマチュアたちの演奏する音楽は実質的にはジンタと見なされうるものであったが、演奏する大衆としてのアマチュアが今後発展し、吹奏楽というジャンル自体も発展していくということを想定することで、吹奏楽がそれ自体価値あるものであるとみなされたことについて指摘する。

戦前に確立した「吹奏楽界」は、戦後に再出発し、現在に至るまでに様々な変遷を伴っている。第7章では戦前のあり方が現在の「吹奏楽界」に至るまでの転換を追う。イルーシオの論理のさまざまな面はそれぞれ異なる時期に変遷していくことになるが、ここでは主に戦時色が脱色され、男性の音楽であるという認識が稀薄化し、「ポップス」の演奏が定着する一方で編曲やカットが問題視され「キャンノン信仰」が明確に確立していく過程について記述する。また、そうした中で吹奏楽がアマチュアの音楽であることと発展の過程にあるという観点については一貫して保持されることについて指摘する。ここでの分析によって第1部で示した「吹奏楽界」の社会歴史的な文脈を明示し、補完する。

第3部では第2部での歴史的検討をふまえ、あらためて現在の「吹奏楽界」のあり方について検討する。第8章では現代の「吹奏楽界」における「青春の物語」のあり方を、甲子園野球と対比しながら考察する。そのうえで吹奏楽の「青春の物語」が野球における「一球入魂」のアナロジーである「一音入魂」的なものであることを指摘する。またA吹奏楽部のそうじの取り組みに着目し、「一音入魂」的な「青春の物語」は音楽演奏に限らず学校での生活全般を説明するものであることを示す。またこのとき音楽演奏とそうじによって練習場所をきれいにすることが同列に語られ、規律的な活動としての秩序に美が見出される点について指摘する。

第9章では、ここまでの吹奏楽部活動のあり方をふまえつつ、「吹奏楽界」における実践の主要な担い手であるアマチュアについて考察する。その前提としてロラン・バルトとブルデューのアマチュア概念を検討し、こうしたアマチュアのあり方に聴取中心主義を見出すことができることを指摘する。これに対し楽曲に歌詞を自分たちで付与するA吹奏楽部の実践を考察しながら、「吹奏楽界」におけるアマチュアが規律・訓練的なものであり、作品に対し自分たちの「青春の物語」を上書きし読み取っていることを示す。またこうした規律・訓練的アマチュアが界のイルーシオを維持する「吹奏楽界」において、「一音入魂」が「キャンノン信仰」の代補となっていることを指摘する。

終章である第10章では、全体の考察をふまえながら、吹奏楽という音楽文化が「演奏する音楽」であることを確認する。吹奏楽部の活動がポピュラー音楽であるとしてもカウンターカルチャーではないことについて検討する。このことをふまえつつ、吹奏楽はもともと軍楽隊がもたらした西洋音楽と土着の文化との交渉の中で成立し、「キャンノン信仰」は音楽の

近代化が進むなかで確立したものであるが、これを内破させる「青春の物語」は土着のものではなくそれ自体近代化によるものであることを示す。最後に、このような形で成立している「吹奏楽界」において、アマチュア吹奏楽の演奏者の実践がクラシック音楽の下位に属するような価値意識には還元できない一種の「擬態」としてあらわれており、このことが「吹奏楽界」自体の内的論理において高い自律性を持たない音楽文化であるとみなされながらも、同時に価値あるものとして持続することを可能にしていることについて指摘する。

## 第1部 現在の「吹奏楽界」

### 第1章 吹奏楽コンクールとイルーシオ

本章では「吹奏楽界」と呼ぶことのできる、日本の吹奏楽文化に携わる人々によって構成される社会的領域を粗描する。特にここで問題としたいのは「吹奏楽界」独自のイルーシオのあり方である。界内で自明視される価値観としてのイルーシオは、他の領域における論理に還元することはできない。界内の論理は、当該の界以外に見られる論理と相似する部分もあるが、そうであるからこそ、実践や生産物の自明視される価値が「吹奏楽界」自体の論理に基づくものとして見出されるか確認する必要がある。後に説明することになるが、界外と相同する側面にのみ注目する場合、「吹奏楽界」が界として成立し続けているのかを理解することができなくなってしまうだろう。というのも、先に述べたような「キャノン信仰」が「吹奏楽界」でも見出されるが、「吹奏楽界」での実践は「キャノン信仰」に還元できない形で生み出され、価値づけられているため、「キャノン信仰」だけでは「吹奏楽界」がいかに成立し続けているかを説明することはできないからである。より細かな分析は後の章で扱うが、論文全体の議論を進める出発点として、ここではA吹奏楽部で見られた内容や、吹奏楽に関連する近年の記述を参考にし、「吹奏楽界」のイルーシオのあり方に注目することになる。

以下ではまず「吹奏楽界」に「キャノン信仰」が見出せることを確認する。その上で「吹奏楽界」において重要な制度として捉えられる「吹奏楽コンクール」について検討し、「キャノン信仰」が前提されながら演奏において十全な形でそれが実現されていないことを指摘する。それとともにフィールドワークの概要を示しながら、本番に至るまでの背景にある「道のり」が価値づけられる形で演奏が正当化されること、それが「青春の物語」であることを示す。また、ここで「青春」と述べている事柄の「物語」性についても確認する。

#### 1-1 音楽作品の価値の自明視

「吹奏楽界」が成立しているとすれば、「吹奏楽」に携わる当事者たち自身が何らかの形で「吹奏楽」を価値あるものとして自明視しているということができる。この場合「吹奏楽界」は「吹奏楽」という音楽に関する界であり、その音楽の価値づけのあり方が問題になる。そして吹奏楽という音楽に対する価値づけのあり方は、一つには作品が価値を持つことの自明視によって成立していると言える。日本で最も長く続いている吹奏楽の専門雑誌である『バンドジャーナル』には、例えば次のような特集記事の記述がある。

吹奏楽が現在の様式に至るまでには、先人が遺してきたさまざまな業績が継承されています。そのなかで、特に吹奏楽がジャンルとして成立した大きな要因は、名曲が作られた

ことにあると言っても過言ではないでしょう。(音楽之友社 2010: 38)

ここでは吹奏楽というジャンルが「名曲が作られたこと」によって成立したとみなされている。以下、他の記述によっても確認することになるが、吹奏楽という音楽の価値は、そこで演奏される作品の美的な価値によって証拠づけられている。そしてこの場合、こうした楽曲はひとつの完成されたものとして尊重されるために、全体像を把握することが要される。例えば『バンドジャーナル』の別の特集記事で作編曲家の後藤洋は、「吹奏楽コンクール」で曲を選ぶ際の取り組み方について「楽譜をよく見て、その作品の背景や作曲者の意図も理解して、できれば一度演奏してみて、ようやくその作品に取り組む意味が見出せることも少なくないのだ」と述べている(後藤 2013: 31)。

こうした記述では、一貫した作品を演奏することを理想とする観点が自明のものとしてされている。この観点は吹奏楽という音楽に独自のものではない。序章でも述べたように、作品の価値に基づく音楽の自律性への信仰は近代に成立する。先の渡辺の引用において述べられていたように、近代化された「演奏会の聴衆」には「作品を一つの全体として理解し、各部分をその全体の中に位置づけるような構造的な聴き方」が求められていた。いわゆる「クラシック音楽」において、キャノンとして扱われる作品のそれぞれは、一つの統一体として扱われる。本論文が主題とする「吹奏楽界」も、このように近代以降成立した音楽作品による音楽の自律性の信仰を内蔵していると言える。つまり「キャノン信仰」が見出されるのである。

## 1-2 日本のアマチュア吹奏楽とコンクール

先に挙げた楽曲の一貫性を求める後藤の引用は、吹奏楽コンクールにおける選曲に関するものであった。これらの全日本吹奏楽コンクールやその予選となる吹奏楽コンクールは、A吹奏楽部の他、日本中の多くのアマチュア吹奏楽団体が参加するものであり、日本の吹奏楽文化において特に重要なイベントとして捉えることができる。

吹奏楽コンクールは「アマチュア」のイベントであり、専門家によるものではない。しかしながら作曲家の中橋愛生によれば「吹奏楽コンクール」は「プロの吹奏楽団もそれとあまり距離をとることはでき」ず、「現代日本の吹奏楽作品の「需要」は、このイベントで演奏するのに適した作品かどうかという一点に尽きる」もので、「戦後日本の吹奏楽業界は、すべてこのイベントを中心に動いているといっても過言ではない」という(中橋 2013: 179)。また、エベーヤは全日本吹奏楽コンクールとそこで演奏する吹奏楽団について、「世界で最も素晴らしいスクール・バンドと最大の音楽コンテスト」<sup>12</sup>と述べ、「日本の多くのスクー

<sup>12</sup> エベーヤが全日本吹奏楽コンクールについて不可避に問題提起的(subjective)であると留保しながらこのように述べるのは、西洋の権威ある者を含む多くのバンド・ディレクターが特にメリットがあるわけでもないにもかかわらず認められており、しかもそうしたディレクター達が日本以外の地域のバンドに対して同様の評価をしているわけではなく、反対意見の出ていないことを理由に基づいているとしている(Hebert 2012: 264)。こうした海外からの評価は、日本の吹奏

ル・バンドは全日本吹奏楽コンクールに参加しており、それをめぐって年間のスケジュールを組み立てている」としている (Hebert 2012: 3, 264)。このように「全日本吹奏楽コンクール」は高い水準を示すものとされているだけでなく、吹奏楽の当事者に重要視される象徴的なイベントである。それゆえこの制度の検討を通して「吹奏楽界」のイルーシオのあり方を見て取ることができる。

ここで重要になるのは、吹奏楽コンクールが先に確認した通り一貫した楽曲を要請する場であるとともに、このことが多くの場合実現しない場ともなっていることである。以下ではこうした理念的な面を検討するが、そのためにまずは吹奏楽連盟および吹奏楽コンクールの具体的な制度面に関する概要を確認しておく。本論文では日本の吹奏楽コンクールや周辺の制度を詳述することが目的ではないため、議論を進める上で必要な制度面に関する説明については論を展開する中で適宜述べていくことになるが、本節では吹奏楽コンクールを主催する「吹奏楽連盟」と、「吹奏楽コンクール」自体について最低限必要な範囲で説明する。

### 1-2-1 全日本吹奏楽連盟

全日本吹奏楽連盟 (以下全日吹連と略す) は日本のアマチュア吹奏楽団が加盟する社団法人である。その定款によれば「吹奏楽及び管・打楽器による音楽の普及・向上を図り、もってわが国の芸術文化の発展に寄与することを目的と」している<sup>13</sup>。下部組織として北海道・東北・東関東・西関東・東京・東海・北陸・関西・中国・四国・九州の支部連盟があり、さらにその下に府県連盟などがある。これらの下部連盟にそれぞれの吹奏楽団が所属することになる。

加盟団体は「プロ」を含まない「アマチュア」の団体に限られ、小学校・中学校・高等学校・大学・職場・一般の6種に分類されている<sup>14</sup>。加盟団体はA吹奏楽部のフィールドワークを実施した2014年の場合、合計で14241団体である。中でも中学校が7214、次いで高等学校が3823と全体の多くを占め、これらの合計は加盟団体の77.5%となる。ここでは吹奏楽団体および吹奏楽を活動の一部とする団体のうち中学校・高等学校での課外活動として運営されているものを「吹奏楽部」と呼ぶことにする<sup>15</sup>。その場合、日本の吹奏楽団の多

楽コンクールに関わる当事者の認識に影響すると考えられるが、本論文の関心において直接重要となるわけではない。しかしいずれにせよ「吹奏楽界」の当事者にとって、「吹奏楽コンクール」は重要なものとみなされている。

<sup>13</sup> 全日吹連の定款については、全日本吹奏楽連盟「一般社団法人 全日本吹奏楽連盟 定款」(2022年4月9日取得, <http://www.ajba.or.jp/teikan.pdf>) 参照。

<sup>14</sup> 全日吹連に加盟するためには「吹奏楽及び管・打楽器による音楽活動をすすめている団体」、「年間を通して定期的に、練習または演奏活動を行なっている団体」、「演奏行為に対して団員に報酬を支払うことのない、アマチュアの団体」である必要があるが、「音楽大学、音楽専攻の学部、音楽の専門高校、音楽専門学校の団体」は加盟することができない。また「会費を1年以上滞納した場合には、任意に退会したものとすると定められているため、これらの中には一年以上活動がなされていない団体は基本的に含まれていないと考えることができる。全日本吹奏楽連盟、「加盟団体に関する登録規定」(2022年4月9日取得, <http://www.ajba.or.jp/kamei.pdf>)参照。

<sup>15</sup> 吹奏楽コンクールに見られる中学校・高等学校に属する部活動である演奏団体の名称の多くは「学校名+吹奏楽部」となっているが、他に「吹奏楽部」ではなく「吹奏楽班」、「音楽部」等異なる名称の部活動も存在する。またオーケストラ部が吹奏楽連盟に加盟しメンバーの一部が吹奏楽コンクールに参加するようなケースもある。したがって厳密には「吹奏楽コンクール」の中学校・高等学校の部への参加団体を全て「吹奏楽部」と呼ぶことは正しくない。しかしこうした団体はそれほど多くないと考えられ、こうした名称への言及を避けることは本論文の主旨に影響するようなも

くは、少なくとも全日吹連に所属する団体の中では、吹奏楽部であると言える。

したがって全日吹連の加盟団体に注目する範囲では、日本のアマチュア吹奏楽団の主要なものは学校の吹奏楽部である。また、全日吹連に加盟している団体に限っても、全国の学校のうち、中学校の 68.3%、高等学校の 77.0%に吹奏楽部が設置されている計算になる<sup>16</sup>。阿部は吹奏楽の別名として呼ばれることのある「ブラスバンド<sup>17</sup>」の略称である「ブラバン」が、「中学校や高校などの課外活動というイメージ」を伴い「学校的なおいが漂う」ものであると論じているが（阿部 2001: 13-4）、全日吹連の加盟団体の構成のあり方はこうした指摘と対応すると言える。

この全日吹連の主催する中で最も大きなイベントが「全日本吹奏楽コンクール」である。

### 1-2-2 吹奏楽コンクール

「全日本吹奏楽コンクール」は、全日吹連と朝日新聞社の共催により毎年実施されている吹奏楽演奏の競技会である。このコンクールは中学の部、高校の部、大学の部、職場・一般の部の各部門にわかれている<sup>18</sup>。「全日本吹奏楽コンクール」は全国大会に該当し、これに出場するためには、地域によっては「地区大会」に始まり、「都道府県大会」、「支部大会」と、各下部大会において代表に選出され続ける必要がある。これらのコンクールは7月から9月にかけて実施されていくが、細かな開催日程は地域ごとに異なる。以下ではこれらの吹奏楽連盟によるコンクールを総称して「吹奏楽コンクール」と述べることにする。「吹奏楽コンクール」は都道府県によって、出場人数などのルールの違いからもいくつかの部門に分けられているが、全国大会に選出されるのは一つの部門のみである。全国大会へと続く部門はどの支部連盟にも設置されているが、他の部門の設置のあり方は都道府県によって異なる。A吹奏楽部もまた県の吹奏楽連盟に所属し、全国大会に選出される可能性のある部門と、その他の部門のうち人数制限のないその回限りの部門の2つに参加している。

吹奏楽コンクールは吹奏楽連盟の最も中心的な事業だと考えられるが、全加盟団体が参加するわけではない。2014年度の「吹奏楽コンクール」には10652団体が参加しており、このうち全国大会の予選部門には5179団体が参加している。その内訳は中学2951、高校1577、大学156、職場・一般495であり、連盟の加盟団体全体と同様に中学校が最も多く、高等学校がそれに次いで多い。「吹奏楽コンクール」に参加する団体数は高校の吹奏楽部数

---

のではないと判断できる。そのため記述の煩雑さを避けこれらの団体を総称して「吹奏楽部」と呼ぶ。また、部活動に限らずに吹奏楽を演奏する団体を示す場合には「吹奏楽団」と呼ぶ。

<sup>16</sup> 文部科学省、2015、「文部科学統計要覧（平成27年度版）」、（2022年4月9日取得、

[https://warp.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/11293659/www.mext.go.jp/b\\_menu/toukei/002/002b/1356065.htm](https://warp.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/11293659/www.mext.go.jp/b_menu/toukei/002/002b/1356065.htm)より。

<sup>17</sup> 吹奏楽はブラスバンドと呼ばれることがある。例えばA吹奏楽部が自分たちで利用するために作成したTシャツのデザインには、A吹奏楽部が所属する学校名のアルファベット表記とともに「Brass Band」と書かれていた（2014年5月3日のFNより）。つまりブラスバンドは吹奏楽の英語訳であるかのように使われることがある。他方で、吹奏楽はブラスバンドではないとする主張も吹奏楽に携わる人々の中で繰り返されている。この主張が繰り返されること自体、同時に吹奏楽がブラスバンドと呼ばれ続けていることの証拠でもあるが、こうした吹奏楽とブラスバンドという語の関係については、第2部で触れることになる。

<sup>18</sup> 小学校の部はなく、職場と一般は一緒に開催される。小学校のバンドの部門は設けられていないが、別のイベントとして「全日本小学校バンドフェスティバル」が毎年開催されている。

に対して大学、職場・一般を合計しても半分以下である。全日吹連への加盟団体と同様に、吹奏楽コンクールへの参加団体についても吹奏楽部の比率が高いことが確認できる。

「全日吹連」にせよ、そのうちで最も重要なイベントとされる「吹奏楽コンクール」にせよ、主要な団体となるのは「吹奏楽部」である。この意味で、日本のアマチュア吹奏楽に注目する場合にまず重要となるのは学校の生徒たちが所属する部活動としての「吹奏楽部」である。

日本中で多くの団体が参加する「吹奏楽コンクール」であるが、各参加団体は「課題曲」と「自由曲」を曲間も含めて合計 12 分以内に演奏することになる。出演団体はこの制限の範囲で、「課題曲」を連盟が指定する楽曲の中から選び、「自由曲」を任意に決定する。A吹奏楽部は 5 曲ある課題曲の中から、高橋宏樹作曲の「勇気のトビラ」を選択した。また、自由曲としてオペラ作品を吹奏楽演奏用に抜粋し編曲したものを選んでいく。

出演者たちは、この「吹奏楽コンクール」に単に出場することのみを目的としているわけではなく、そこで評価される演奏を実現することも求めている。「吹奏楽コンクール」は競技会であり、審査がなされる。つまり各団体の演奏に対する優劣を判定するシステムが制度化されており、ここによりよい演奏がいかなるものであるかについての評価基準を見取ることができる。

吹奏楽コンクールの各大会では「金賞」「銀賞」「銅賞」が設けられており、日本の音楽大学の教員や「プロ」の演奏家が審査員となり<sup>19</sup>、原則として全参加団体に演奏の成績に応じていずれかの賞がおおよそ 3 分の 1 ずつに配分される。エベレーヤによればコンクールでの「金賞」の受賞は部員たちにとって「努力全てをやりがいのあるものとする」、「明白なゴール」として理解されているという (Hebert 2012: 134)。ただし生徒たちの間で金賞獲得が強調される一方で指導者である顧問は「(少なくとも理論的には) コンクールが単に生徒たちへの教育的目的のための限定された有用性でしかないと認識している」という (Hebert 2012: 140)。それゆえここで単純に金賞、あるいはより良い賞を受賞することのみが、あるいはそれ自体が目指されていると言い切ることはできない。A吹奏楽部においても、ある日のミーティングで幹部の生徒から他の部員たちに向けて、現状では「いい賞をとれない」ため、「頑張ろう」という呼びかけがなされた時があった。しかしこの発言は P 先生から、賞がなければ「いい演奏」をしないのかという観点から部分的に留保され、重要なのは賞自体よりも「いい演奏」であるということが確認されている<sup>20</sup>。別の機会では P 先生自身も、A吹奏楽部がコンクールで銀賞を受賞した際には生徒たちに向けて「悔いが残るね」と言い「金賞が欲しかった」と述べており、コンクールで「金賞」を得ること自体が否定されているわけではない<sup>21</sup>。それでも、単に金賞を取る事がここで問題なのではなく、「いい演奏」を

<sup>19</sup> 審査において示唆的であるのは、明確な順位が定められていないことである。審査方法は個々の順位を示すことが可能なものとなっているが、明白な形で公表されることはない。そして規定違反の場合を除き、演奏する各団体には何らかの「賞」が与えられている。こうした審査のあり方からは、吹奏楽コンクールが根本的に競技会であるにもかかわらず各団体の優劣を示すことに対する消極的な姿勢が見出せる。

<sup>20</sup> 2014 年 1 月 5 日の FN より。

<sup>21</sup> 2014 年 7 月 29 日の FN より。金賞を受賞できなかったとしても、演奏の価値が全般的に失われるわけではない。

して、その結果として金賞を受賞できるということが目指されているのだと言うことができる。目的は「いい演奏」をすることであり、「金賞」はその指標なのだとと言える。

以上のように「吹奏楽コンクール」は演奏を評価する制度が確立されており、その中で各出場団体が「いい演奏」を実現しようとするものだとすることができる。しかしながら「吹奏楽コンクール」における演奏の実際のあり方は、「キャノン信仰」の観点から見る場合、問題含みのものとなっている。

### 1-3 楽曲の改変

「吹奏楽コンクール」では、演奏するための楽器編成以外に自由曲の選択を限定するような規定があるわけではない。しかしながらエベーヤが指摘するように「吹奏楽コンクール」での演奏曲目は、「慣習」の中で実質的には制限されている。エベーヤは自らのフィールドワークの中で吹奏楽部顧問であったカトウ先生の発言からコンクールの選曲に関する「慣習と権威」の問題を見出している。エベーヤによればカトウ先生は「ジャズやポピュラー音楽」がコンクールで演奏されないと述べているが、こうした「ジャンルの定義」や「慣習」は「全日本吹奏楽連盟、バンド・ディレクター達、作曲家たち、そして出版社の間の協同のシステムを通してのみ生じる」のである（Hebert 2012: 156）。「吹奏楽コンクール」の課題曲はもとより指定された楽曲の中から一曲を選ぶものであるが、自由曲の選曲も実質的に「クラシック音楽」に限定されているといえる（Hebert 2012: 155-6）。

後述することになるが、コンクール以外での演奏機会においては、エベーヤも言及しているように異なる種類の楽曲が演奏されている。しかしそれとは別に、「吹奏楽コンクール」で演奏される「クラシック」の楽曲自体についても分類がなされている。これは大きく二つに分けられる。例えば全日本吹奏楽コンクールで演奏された楽曲を紹介する著作である『一音入魂！ 全日本吹奏楽コンクール——名曲・名演 50』に参照できるように、自由曲は「アレンジ曲」と「オリジナル曲」に大別されている。この著作によれば「アレンジ曲」は、「主にオーケストラのために書かれたクラシック名曲を、吹奏楽版に編曲したものを指し」、「オリジナル曲」は「作曲家が、最初から吹奏楽によって演奏されることを想定して作曲した曲を指す」ものである（富樫・石本・播堂 2007: 15, 101）。したがってここでは「アレンジ曲」と「オリジナル曲」という形で、つまり楽曲が元から吹奏楽編成のために作曲されたか、それ以外の編成から編曲されたかによって分類がなされている<sup>22</sup>。

---

この時も「悔しがったほうがいいよ」、「悔しさは人を成長させる」などと付け加えられている。金賞をとれないことは、成長の契機ともみなされており、このことから単純に金賞が全てであるという視点については留保が必要である。

<sup>22</sup> このような分類の仕方は『バンドジャーナル』においても確認できる。例えば『バンドジャーナル』では1977年以降コンクールで演奏された自由曲を集計し特集記事を毎年掲載している（吉田 1977: 28-31）。そして1979年以降は自由曲を大きく「クラシック編曲」「オリジナル作品」「邦人作品」に分類している（吉田 1979: 44）。この場合分類は三つであり、作曲者が邦人であるかどうかに関心の対象となっているが、いずれにせよ編曲されたかオリジナル作品であるかどうか为主要な分類軸となっていることには変わりはない。演奏される楽曲が編曲されたものか否かは、吹奏楽で扱われる楽曲を「作品」として扱う観点に関わっている。

この分類は「キャンノン信仰」の観点から見る場合、吹奏楽という音楽ジャンルのあり方を難点のあるものにする。「オリジナル曲」はその楽曲が、作曲者の意図を反映したひとつの作品であることを示しており、吹奏楽という音楽の価値を保証するものとなる。それに対し上記の引用のように「アレンジ曲」は「クラシック名曲」を編曲したものとされる。「アレンジ曲」もまた「クラシック名曲」の作品としての価値を前提していると言えるが、同時にそれ自体で過不足なく成立しているはずの作品に対して手を加えていることになる。それゆえ「アレンジ曲」は名曲自体ではなく「作曲者の意図」が改変されたものと捉えられるものであり、問題含みのものともなるのである。このような「アレンジ曲」と「オリジナル曲」という分類があること自体、作曲者の意図がそのまま反映されている作品か改変されているかについて区別することが重視されていることを示しており、一方では作品を尊重する観点が前提されていると捉えることができる。しかし他方で、「アレンジ曲」という分類があることは、一貫した改変のない作品だけではなく、編曲された楽曲が演奏されていることを示している。

実際、「吹奏楽コンクール」のあり方自体は、音楽作品の統一性を尊重した演奏を直接妨げるわけではないが、そこで行われている「カット」や「編曲」といった取り組みは、実質的に作品の構造を尊重した演奏をしばしば困難にしている。各出場団体が演奏する楽曲のうち課題曲は「楽譜どおりに演奏する」よう求められている。しかし各団体は「課題曲の演奏開始から自由曲の終了まで」を12分以内で演奏することになっているため、課題曲の演奏時間を差し引いた残りの時間で演奏可能な「自由曲」を選ぶ必要がある。そのためエベイヤも述べているように、「吹奏楽コンクール」でのクラシック音楽は、主にオーケストラ用に作曲された楽曲を編曲したものであるが、その多くがコンクールの時間制限の都合上から、部分的に省略されて演奏されているのである (Hebert 2012: 158-161)。自身も教師として「吹奏楽コンクール」の指揮者を長年つとめ、また吹奏楽の歴史についてくわしくまとめている都賀城太郎によれば、「吹奏楽コンクール」で取り上げられる自由曲は「次第に音楽的・技術的難易度の高い曲が競って演奏されるようになった」ために「作品本来の演奏時間が制限時間十二分に収まらないケースが多くなり、曲の主要な部分をつないで時間に収める、いわゆるカットが問題となった」という (都賀 2013: 79)。つまりコンクールでの楽曲はしばしば「作品本来の」演奏ではなく部分的に演奏されることになる。時間の制限は多数の団体を同じ審査員たちが限られた期間内に評価する制度の運営上不可欠の規定であると考えられるが、このような作品の「カット」は「時間内に収めるためとはいえ、切り刻んでいいのかという」観点から問題化されている (都賀 2013: 79)。「カット」や「編曲」は「吹奏楽コンクール」で多く見られるものであると同時に問題含みのものとして認識されているのである。これは「作品本来の」形での楽曲の把握を理想とする観点に基づいている。例えば『バンドジャーナル』の特集記事でも次のように述べられている。

「原曲を聴きましょう」…これを読んでいるみなさんにとっては、今さら言われるまでも

なく当たり前のことですよね。自分が演奏している曲が、本当はどういう曲なのか気にならない人はいないはず。…まず曲の全体像を把握すること。もし、自分たちが組曲の一部や交響曲の一楽章を練習しているのなら、必ず全曲を聴きましょう。カットして練習しているのなら、カットしていない曲の流れを知ることが大事です。…繰り返し聴いて、その流れを生理的に理解すれば、不自然なカットや曲順の並べ替えが、いかにそれを疎外するものか分かるはず。…移調やカットは仕方のないことです…時間に制限のあるコンクールでカットするのは何も吹奏楽の世界に限ったことではありません（ただし、曲の中身を切り刻むのは吹奏楽コンクールだけかも）。（佐伯 2011: 26-7）

このように「編曲」や「カット」は「曲の全体像」の把握を疎外し「切り刻む」ため、つまり作品の構造的聴取を妨げるという観点から問題視される。しかし音楽に関する作品性を前提とした「クラシック」的な価値観は、「吹奏楽界」の音楽のあり方全体を統制するものだと言うことはできない。曲の全体像が損なわれることは、他方では「仕方のないこと」として許容されてもいるのである。

このことの理由の一端は、コンクールが演奏する生徒のためにあるという見方と関連している。『バンドジャーナル』の他の記事に見られるように、

吹奏楽コンクールでは時間制限があるため、音楽として形式が成り立たなくなるようなカットをした自由曲を演奏したりします。…出ているのは先生の言ったとおりに練習してきた子どもたちです。したがって、先生がこの曲を選んで、こういうふうに切り刻んじゃって変だから君たちはだめとは審査員はなかなか言えない。そういうジレンマがあります。（後藤 2012: 40）

このように作品の改変は許容されていないとしても、演奏者である「子どもたち」への配慮は無視できない要素となっている。

#### 1-4 イルーシオとしての青春の物語

「吹奏楽コンクール」のあり方は、吹奏楽演奏が単に音楽作品自体の価値のためになされているわけではないことを示している。しかし「キャノン信仰」が見られながら、その尊重の実現が困難な状況となっている「吹奏楽コンクール」の演奏実践は演奏者たちのために許容されるものとされているが、それはいかにしてか。このことについては本論文全体を通して示していくことになるが、ここで演奏者の実践が呈示する価値は、卓越した演奏技術や音楽性に基づくものではなく、むしろ音楽外の価値づけによるものである。

例えば 2012 年以降朝日新聞社が毎年出版している『吹奏楽の星』は、コンクールの記念誌と呼べるようなものであるが、例年全国大会の出場団体の取材の特集がなされている。そ

うした記事の中に、吹奏楽の演奏を物語として捉えるような観点が見出される。

全国コンクールで金賞に輝いた学校・団体は全部で 32。校風も、歴史も、取り組み方も異なるが、そこには必ず栄冠に至るまでのドラマがある。8つの学校・団体を独自に追い、彼ら、彼女たちのストーリーを探った。(朝日新聞出版 2012: 14)

こうした言明は「栄光の裏側にドラマ／ハーモニーの源泉を問う」(朝日新聞出版 2013: 15)、「栄光への長い道のり／妥協なきサウンドの／源流とは」といった形で次年度以降も繰り返されている(朝日新聞出版 2014: 15)。ここでは「全日本吹奏楽コンクール」での金賞、つまり最も評価される演奏に対し、演奏者たちの「ドラマ」、「ストーリー」があることが前提されている。逆に言うならば、「吹奏楽コンクール」の演奏は、「栄光」に至るまでの「道のり」が可能にしているものだと理解されているのである。さらにいえば、これから論じていくことになるがこうした「道のり」こそが、本番での演奏を価値あるものとする重要な側面でもある。こうした「道のり」の理解のあり方は、「青春」という語で表わすことができるだろう。阿部は吹奏楽が「青春の物語」のようなものとして理解されていることについて指摘しており、この点は音楽作品に還元することのできない吹奏楽における実践について考える上で示唆的である。

「吹奏楽」「ブラバン」という音楽ジャンルは、現状は別にしてたんに管楽器を使って編成されたバンドやアンサンブルという形式的な定義枠を超えて、学校における「ドラマ」「青春もの」というイメージをともなって消費されているジャンルだということになる。(阿部 2001: 17-8)

このように述べる他に、阿部は吹奏楽を「青春の物語」とか「学校」や「教育」の文脈に関わるものとして位置づけている(阿部 2001: 47)。すでに指摘したように日本の吹奏楽は、その中心的な取り組みとみなすことができる「全日吹連」の「吹奏楽コンクール」のあり方から考えれば、吹奏楽部が主要な演奏団体となっている。この意味で吹奏楽は学校の文脈に関わるものであるが、その上で阿部は吹奏楽が「青春」によって価値づけられているということを指摘している。ただしこの論点を掘り下げてはいない。また阿部は吹奏楽が音楽の鑑賞という文脈から離れて価値づけられていることを否定的に扱っている。これに対し界の視点に立つならば、この中で純粋に音楽であることとは異なる形での価値づけについてより詳細に考察する必要がある。阿部は青春が「健全な」ものに関連すると述べてはいるものの、それがどのようなものであるかについて詳しくは説明していない。しかしここで特に説明を要せず「青春もの」が消費の対象としてその価値が前提されているように、「青春」は一種のイリュージョンとして捉えることができる。

阿部は「青春の物語」と述べているが、三浦雅士の議論をふまえるならば「青春」はもと

より「物語」的なものである。三浦は小林秀雄を扱う文学批評の中で、青春の概念について論じている。ここでの青春は、小林秀雄によって「そのなかで生きることのできるひとつの座標系に、すなわち批評の基準、人生の基準にまで偽装」されたものである（三浦 [2001]2012: 40）。三浦は、小林が中原中也と「ひとりの女をめぐる争った」ことを「それこそが青春であると信じ」た上でのものであったと論じ、次のように続ける。

小林秀雄だけではない。おそらく、当事者の全員が青春を信じていた。いや、その周囲のものまでが信じていたのである。だが逆にいえばそれは、誰もが信じこめるほどに台本どおりだったということでもある。青春とは演じられるべきものだったのだ。演じられるべき青春が信じられていたのだ。（三浦 [2001]2012: 44）

三浦の議論は文学についての批評ではあるが、ここで示されているのは、「青春」が物語を通して示されるひとつの生き方であり、虚構の中に留まらず、現実の生において演じられるべきものとして捉えられていたということである。生き方は青春に限らず物語として理解されうるものである。アラスデア・マッキンタイアは人間が「その行為と実践において、虚構においてと同様、本質的に物語を語る動物である」と述べ、人間の生を「物語的統一性」のもとに理解する必要性を説いている。マッキンタイアによれば、人は「それぞれが自分自身のドラマでは主な登場人物であり」、「他の人たちのドラマでは脇役を演じている」という（MacIntyre 1984=1993: 261）。その点で現実の人物と虚構の人物に違いはなく、「仮想と実在の登場人物の違いは…、その形式と彼ら自身の所業を本人たちが自分で創造しているかどうか」でしかない（MacIntyre 1984=1993: 263）。ここでのドラマの登場人物が現実の人物であろうと虚構であろうと、「物語」が呈示されていることに変わりはない。

このような意味で現実の生も物語として理解されるものであるが、物語の呈示は単に語ることによってのみ行われるわけではない。ロラン・バルトは「物語は、話されるかまたは書かれた分節言語、固定されるかまたは動く映像、身振り、さらにはこれらすべての実質の秩序正しい混合、によって伝えることができる」と述べているが（Barthes 1966=1990: 1）、物語はさまざまな形で呈示されるものである。現実の生において自身の物語を言葉で説明していないとしても、物語を演じること自体が物語を呈示することになる。小林や中原を含む当事者全員が現実の生において「演じられるべき」ものとして信じられていた「青春」を三浦は「人生の基準にまで偽装」されたものであると述べているが、本論文の観点で述べるならば、当事者たちが演じるべきものとして自明視する「青春」はイルーシオである。「青春」は実際に生きられる中で呈示される「物語」である。この点で虚構に限らず実際に生きる人々の青春という物語について論じることができる。

「青春」は、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。このように信じて演じられる点で「青春の物語」はイルーシオである。言い換えるならば、青春は「青春の物語」をイルーシオとして持つ界に適合するハビトゥスを身体化した主体によって生き

られる物語だと言える。

三浦は青春が 20 世紀のひとつの流行語であり、60 年代に終焉したものとしている。この意味では、本章で扱っている現在の「吹奏楽界」に青春の語を用いることは不適當であるように見える。しかしすでに確認した通り、実際には現在の「吹奏楽界」においても青春について言及されている。例えば、フィールドワークを実施した期間よりも以前のものであるが、2013 年度 5 月に行われた A 吹奏楽部の定期演奏会のパンフレットには「今、青春してる？」という部員たちの作成したアンケート項目とそれに対する生徒たちの「はい」が 73 %と「いいえ」が 27%という回答結果が載せられている。また、「恋はしてなくても青春はしてるのです」と付記されてもいる。このような記述は、「青春の物語」を担う吹奏楽部員自身が自覚的に「青春している」ことを示すものである。このアンケートの結果からは、「青春してる」ことに対し「いいえ」と答える生徒もいるが、いずれにせよ「青春」は「する」ものであり、自分達が「青春」をしようという前提に立っていることが見てとれる。演奏する生徒たちは部員である間に現在進行形で「青春する」ことが可能な主体であり、かつこのことについて自覚的である。この意味で現在の「吹奏楽界」においても「青春の物語」というイリュージョンが見出されると言える。

ただしここで青春という物語において演じられるべきとされる内容は、三浦の述べる青春のあり方とは異なる。阿部が「健全な」と述べるような「吹奏楽界」における青春は、若者の生き方に関するものとなるが、青春一般に関わるわけではない。青春はそれを信じる当事者に共有される物語であるとしても、全ての青春と呼ばれる生き方が普遍的に共通する内容を持っているわけではない。実際、三浦が述べているような形での青春は女性を巡る物語であったが、そのようなあり方が「吹奏楽コンクール」においてそのまま踏襲されているわけではない。この意味で三浦にとっての青春は終焉したものを見なすことができるかもしれないが、ここで重要なのは内容はどうあれ、価値を自明視されるような生き方としての「青春」というものが「吹奏楽界」においても見出されるということである。本論文で「吹奏楽界」について述べている「青春の物語」は普遍的なものであるというよりもむしろ「青春」なるものの一つの類型に関わると言える。ここでは内実はどうあれ、演奏にいたるまでの努力を理解可能なものにする「青春の物語」と呼ばれるような生き方の類型が、イリュージョンとして「吹奏楽界」に産出される実践を価値づけるものであるという点が重要である。

「青春」という語が含意する「若者」のあり方は多岐に渡ると考えられるが、本稿で「青春の物語」と述べているものは、コンクールにおいて演奏する生徒たちの演奏を理解する上での独特のあり方である。これは作品としての価値とは異なる形で演奏される音楽を意味づけている。

「青春の物語」の呈示、言い換えるならば生徒たちの演奏実践は「吹奏楽コンクール」における演奏を単に「仕方がないこと」として許容するだけでなく、積極的に価値づけるものになっている。先に挙げた富樫らの著作は「吹奏楽コンクール」で取り上げられた楽曲を紹介するという内容のものでありながら、「吹奏楽コンクール」での演奏が単なる音楽の演奏と

しては捉えられていないことを象徴的に表わす記述が見られる。

コンクールが一二分間の結果だけでないことを、私たちは知っています。課題曲が発表されてからの半年間の練習の日々。課題曲と自由曲の組み合わせの難しさ。地区大会すら通過できなかった悔しさ。トラックからの楽器の上げ下ろしでヘトヘトになる苦労。チューニング室や舞台裏で長々と待たされる焦燥感。これらすべてがコンクールであり、吹奏楽なのです。(富樫・石本・橋堂 2007: 237)

ここではコンクールの演奏が、そこでなされる楽曲そのものではなく、本番に向けられたそこに至るまでの演奏者たちの物語全体が演奏から読み取られるものとされている。このことはコンクールの審査自体が明示的に「青春の物語」を指標としていることを意味するわけではない。コンクールでの審査基準は、各大会によって細かい違いがあるが、複数名の審査員によって「技術」と「表現」の観点から行われる(後藤ほか 2017: 34-5)。しかしながら同時に、審査基準はどうあれコンクールにおいて良い審査結果を実現する演奏の価値は、こうした「青春の物語」によって説明されている。石野美久は『Band Journal』に掲載されている第48回から第65回の2000年以降の近年のコンクールの全国大会』についての記事を取り上げ分析し、審査の評価基準において技術や表現以外に「教育に関する視点」が介在していることを指摘している(石野 2019: 18-23)。特に本論文と関連するところでは、中学校の吹奏楽部に限定してではあるが、「演奏の苦労や努力、先生と生徒の信頼関係など演奏から想像されるコンクールまでの過程や背景」についての評価基準が見出されることを指摘している(石野 2019: 22)。実際、2014年の全日本吹奏楽コンクールのパンフレットでは、出場者たちが「気の遠くなるような長い長い努力の日々と厳しい予選を乗り越えてきたこと、そこでの演奏が「素晴らしい演奏」であるという想定が示されている(喜園 2014: 1)。また吹奏楽コンクールの審査員は基本的に吹奏楽で用いられる楽器のプロ演奏者や指揮者、作曲家が担当しているが、そうした審査員であっても、例えば「コンクールは、指揮・ご指導なされる先生、演奏される生徒さんが長い時間をかけて一生懸命取り組んでこられます。その思いを乗せた素晴らしい演奏を聴かせていただくのを毎回とても楽しみにしています」と述べることもあるように、長い時間の努力が演奏に反映するという想定が見られるのである(平子 2017: 37)。こうした想定があるために、先述したような「道のり」が記事にしうるものとして取り上げられているのだと言える。

本章では、「吹奏楽界」において「吹奏楽コンクール」が中心的なイベントであることを確認した上で、そこでの実践や関連する言及に見られるイリュージオのあり方を2点指摘した。1つは「キャノン信仰」である。通常音楽界を音楽の芸術の界として捉える場合、「作品」に対する自明の価値がイリュージオとなる。「クラシック」と呼ばれる西洋芸術音楽においてこうした「作品」に対する「キャノン信仰」が見られるが、このようなイリュージオが「吹奏楽界」にも見出される。芸術についての界はそれ自体イリュージオとして生産された、ある

いは生産される作品の価値を自明視するものであるが、このような観点が「吹奏楽界」においても見出されることが確認できたと言える。しかし一方で、「吹奏楽コンクール」での取り組みを見るならば、楽曲が「編曲」や「カット」がなされた上で演奏されており、「キャンオン信仰」が尊重されない形で「吹奏楽界」の最も重視されるイベントが成立していると言うことができる。「子どもたち」への配慮が無視できないということが「吹奏楽界」において作品の改変を許容する論理をなしていると言うことができる。これに対し、吹奏楽の演奏者の取り組みが、「吹奏楽コンクール」での演奏を価値づけていることを指摘した。これは音楽的な素晴らしさによってではなく、「青春の物語」と呼ぶことのできるイリュージョンによって説明することができる。本章では「吹奏楽コンクール」について中心的に扱い、「キャンオン信仰」と「青春の物語」という「吹奏楽界」におけるイリュージョンの二側面について指摘した。これらがどのように関連しているかについてはより詳細な検討が必要であるが、界で行われる演奏のあり方を考察する上で「吹奏楽コンクール」に焦点を当てるだけでは不十分である。次章では「吹奏楽コンクール」とともに重要な演奏機会と考えられている「定期演奏会」に着目し、「吹奏楽界」において見られる「クラシック」に限られない音楽観について考察する。

## 第2章 定期演奏会における音楽カテゴリー

前章では「吹奏楽界」がどのように成り立っているかについて考察するために当事者の具体的な実践に注目するという観点から、「吹奏楽コンクール」に焦点を当ててきた。とはいえ「吹奏楽コンクール」は「吹奏楽界」における吹奏楽活動の全てではない。本章では「定期演奏会」に焦点を当てる。「定期演奏会」はA吹奏楽部にとって「吹奏楽コンクール」と並んで重要な本番の一つである。「吹奏楽コンクール」は、A吹奏楽部において特に重要なイベントであるが、あくまで「一つの活動目標」である。2014年5月上旬の休日に行われたA吹奏楽部の定期演奏会のプログラムには、「♪吹奏楽部の活動 2013～2014 ♪」と書かれたページが設けられており、学校行事や校外からの依頼演奏、「吹奏楽コンクール」、「定期演奏会」自体やその他様々な活動内容が示されている。また、他のページでは部員の一人である定期演奏会の実行委員長の言葉が、次のように書かれている。

私たちは、行事や日々の活動の中で改めて音楽の楽しさを学びました。この音楽の楽しさを、演奏している私たちだけではなく聴いてくださる皆様にもお届けしたい、という思いで演奏会に向け準備を重ねてきました。今日は部員一同、気持ちを込めて演奏いたします。

23

定期演奏会の観客に配布されたプログラムに書かれたこの文章は、A吹奏楽部全体の公的な意志を示すものとして扱うことができる。A吹奏楽部はここで「吹奏楽を楽しみ、練習」してきたことを表明していると言える。また、ここで「音楽の楽しさ」は学ばれるものであり、コンクールに限らず「行事や日々の活動」の中で音楽と教育との結びつきが見出される。この点については次章以降で扱うことになる。本章では、練習が「演奏会に向け」た準備として行われているという側面をもつことをふまえて、「定期演奏会」を取り上げることで、「吹奏楽コンクール」の検討だけでは見出せない「吹奏楽界」での音楽実践のあり方について考察する。

A吹奏楽部の定期演奏会自体は顧問であるP先生が赴任するより以前から年に一度実施されているが、本章では筆者が実際に観察した2014年度の定期演奏会を中心に扱う。この定期演奏会について述べるにあたり、観察の他に、事前に配られた「定期演奏会進行表」、当日観客に配布された「プログラム」を参照している。また出演者の発言を引用している部分があるが、これについては演奏会を記録したDVDの記録も参照している。

観客を前にしてなされる本番の演奏は、まさしく吹奏楽という音楽が呈示される場である。中村が述べているように、「音楽がパフォーマティヴに意味を形成するのだとすれば、コンサート・ホールは、ステージに登場する演者たちが〈語りなおし〉をおこない、聴衆が受容し、拍手とともに承認する場となる」（中村 2013: 130）。それゆえ本番の演奏の場から

<sup>23</sup> 2014, A吹奏楽部定期演奏会プログラムより。

「吹奏楽界」における音楽についての諸前提を見出すことができる。特にコンクールに関する分析と異なる点で重要であるのはコンクールでの演奏が「課題曲」と「自由曲」の2曲のみであるのに対し、定期演奏会では「いろいろな曲」が演奏されることである。このことは、吹奏楽という音楽の文脈において、吹奏楽ではない音楽が呈示されるということも意味することになる。以下では「定期演奏会」において吹奏楽部の演奏者たちの実践、楽曲がどのように呈示されているのかに注目しながら、「吹奏楽界」における音楽カテゴリーのあり方について考察する。議論を先取りして述べるなら、「吹奏楽界」の音楽は「クラシック」と「ポップス」というカテゴリーに分類することができる。また吹奏楽という音楽を通して、吹奏楽というジャンルを超えて音楽一般が呈示されることが見出される。これに加え、「吹奏楽コンクール」において述べたような「キャノン信仰」とは別の形での演奏の価値が見出されることを指摘することになるが、このことが「吹奏楽界」自体の自律性を高めることにはならないという点についても指摘しておきたい。「キャノン信仰」は「吹奏楽界」が相対的な自律性を持って成立する条件となっている以上、この点は無視できない論点である。

## 2-1 クラシックとポップス

A 吹奏楽部の普段の練習活動が高校の校舎内で行われているのに対し、定期演奏会は、学校から電車を利用して計数十分程度の距離にあるホールを借りて実施された。ホールは1500席以上の客席を持つ規模で、本番当日は1000人以上の観客が来場した。この本番は5月のゴールデンウィーク中に行われたが、演奏する楽曲の練習は、1月の半ばには始められていた<sup>24</sup>。

本番に実際に演奏された楽曲は、はじめから吹奏楽編成用に使われた「オリジナル曲」に加え、オペラの抜粋、映画やドラマの主題歌あるいは劇中の楽曲、テレビゲームのBGM、日本の歌手の代表曲など、様々な楽曲が吹奏楽編成用に編曲されたものなど多岐に渡る<sup>25</sup>。

A 吹奏楽部の定期演奏会で演奏されたこれらの楽曲は「クラシック」と「ポップス」とに区別されていた<sup>26</sup>。例えば定期演奏会の楽曲の練習を進める中で、P先生が生徒の演奏のやり方に対し「ポップスはやるけどクラシックではやらない」と指摘する場面があったが<sup>27</sup>、このように演奏する楽曲に対して、「ポップス」と「クラシック」の自明の区別を見出すことができ、またそれは演奏を実践するそのあり方についても区別を伴うものであった。「吹奏楽コンクール」では「クラシック」の演奏がなされていたが、吹奏楽文化において取り扱われるのは「クラシック」の楽曲だけではない。阿部はすでに日本の吹奏楽で演奏される音楽が「クラシック」と「ポピュラー」もしくは「ポップス」に分類できると述べている（阿

<sup>24</sup> 2014年1月14日のFNより。

<sup>25</sup> またアンコールが2曲演奏されたが、その内の1曲目として合唱曲を披露している。

<sup>26</sup> 「クラシック」と「ポップス」の区別は他の吹奏楽部のインタビューにおいても常識的に用いられるものであった。

<sup>27</sup> 2014年1月26日のFNより。

部 2001: 29)。ただし定期演奏会でなされる様々な楽曲は、単に区別だけがなされ、ばらばらに演奏されるというわけではないことにも注目しておきたい。「クラシック」と「ポップス」は単純に楽曲の種類が分別されているだけでなく、その扱い方も異なる。例えば演奏会で演奏する曲目を誰が決めているかについて P 先生に尋ねた際の回答によれば、定期演奏会で演奏されることになった楽曲の選曲は、「クラシック」については生徒の意見を聞きつつ P 先生によって決められているが、他方で「ポップス」は P 先生も口を出すものの、生徒が決めるのだという<sup>28</sup>。少なくとも相対的には「クラシック」が先生の、指導する側の主導する音楽であり、これに対し「ポップス」は生徒たちが主導する音楽であると言える。また、「クラシック」がフォーマルなものであるのに対し、「ポップス」がカジュアルなものであるとみなされている。このようにひとつの演奏会の中で、楽曲を 2 種類に大別して呈示するやり方は A 吹奏楽部特有のものではない。吹奏楽初心者向けの著作の中で、星出尚志は次のように述べている。

日本の吹奏楽コンサートでは、第一部がクラシック・ステージ、第二部がポップス・ステージという構成になっていることが多く、フォーマルなクラシック・ステージに対して、ポップス・ステージではカジュアルかつビジュアル効果を狙った演出が行われるのが一般的です。(星出 2014: 114)

A 吹奏楽部の定期演奏会では、このようにステージに名称がつけられていたわけではないが、「クラシック」と名指される楽曲は第 1 部、第 2 部で演奏されており、第 3 部で「ポップス」が演奏されていた。このため実質的には第 1 部、第 2 部が「クラシック・ステージ」、第 3 部が「ポップス・ステージ」という構成になっていたとすることができる<sup>29</sup>。このように舞台の形式によって楽曲が大きく 2 つのカテゴリーに分けられていることが呈示されている。どの楽曲がクラシックに該当し、何がポップスに該当するのかについても、このような演奏実践のあり方から見てとることができる。

星出が「フォーマルなクラシック・ステージに対して、ポップス・ステージではカジュアルかつビジュアル効果を狙った演出が行われるのが一般的」と述べていたように、各ステージは、選曲以外にも様々なやり方で区別がなされている。第 1 部では生徒、第 2 部では P 先生による司会の話が曲の間に挟まれていたが、これら「クラシック・ステージ」では P 先生が指揮者を担当し、演奏中に何らかの演出が行われることはない。これに対し「ポップス・ステージ」に該当する第 3 部では生徒が指揮者となるが、楽曲中に様々な色と明るさの照明

<sup>28</sup> 2014 年 1 月 26 日の FN より。

<sup>29</sup> A 吹奏楽部の活動の中ではこうした区別は自明視されていた。A 吹奏楽部では定期演奏会の他に「ウィンターコンサート」が 12 月に同じホールで年に一度の定期公演として開催されていたが、こちらでは二部構成になっており、星出が述べていたような「クラシック・ステージ」、「ポップス・ステージ」という順番となった曲構成を確認することができる(2013 年度の「ウィンターコンサート」記録 DVD を参照)。「ウィンターコンサート」も A 吹奏楽部の重要な演奏機会の一つであるが、本章の論点に関する限り、「定期演奏会」と同じような形で演奏会が構成されており、ここでは詳しく扱わない。

を変更し場合によってミラーボールを使用するなど、視覚的な演出が組み入れられている。「ポップス・ステージ」は、先述の通り生徒たちが楽曲を決めているだけではなく、部員たちのうち「演出係」の生徒たちが、演出のあり方も含め、数度の相談の上決められたものである<sup>30</sup>。ここでの演出は単に照明に限られず、全体を通して物語の筋立てが組み込まれている。詳しくは後述することになるが、「ポップス・ステージ」では台本に従って楽曲が演奏されまた楽曲の間にストーリーや楽曲に合わせた踊りや寸劇が一部の生徒たちによってなされるなど、「クラシック・ステージ」で音楽演奏のみが呈示されるのとは対照的に、音楽以外の余興的な要素が含まれていた。こうしたステージ間の区別は奏者たちにのみ見られるわけではなく、観客側も、第1部、第2部では曲の間沈黙を保つのに対し、第3部では曲中にソロを演奏した生徒に向けて、全体の演奏が続いている中で拍手が送られることがあるなどの違いが見られた。以上のように、「クラシック・ステージ」と「ポップス・ステージ」では多くの面で演出上の違いがみられる。「クラシック」と「ポップス」の楽曲は、単純に分類されているだけでなく、演奏実践のなされ方自体が区別されているのである。

## 2-2 「いろいろな」音楽の呈示

以上のように定期演奏会では、吹奏楽という音楽自体を通して、異なる種類の音楽が演奏されている。本論文は「吹奏楽界」を扱うものであるが、ここでは「吹奏楽ではない」音楽が呈示されていることになる。このように「吹奏楽ではない」音楽が「吹奏楽」によって演奏されているという点は注目に値する。

先に界の分析にあたっては、実際に関わる当事者の実践を通して、界内の論理に注目する必要があることを強調したが、このことは「吹奏楽ではない」音楽について注目することと矛盾するわけではない。ブルデューは「界の境界という問題」が「つねに界それ自体のなかで立てられて」と述べる (Bourdieu et Wacquant 1992=2007: 135)。境界の画定は内部とともに外部を規定することになる。このことは界内に限らず界外についても界内部の論理によって位置づけられることを意味する。この場合の「界外」は、他の界の内部や境界を直接あらかわすものではない。他の界はその界自体の論理に従って、境界画定がなされると言える。以上のことをふまえるならば、「吹奏楽界」の実践はその界自体の観点にもとづいて吹奏楽や吹奏楽ではない音楽をあらわしている。そのため「吹奏楽界」自体にとっての「外部」が「吹奏楽界」にとっていかなるものであるかについてここで考えることができる。それゆえここでは「吹奏楽ではない」音楽を取り上げるが、あくまで「吹奏楽界」自体のあり方を分析するものとして扱う。

A 吹奏楽部の「ポップス・ステージ」において生徒たちによって構成された筋立ての内容を検討することで、ここでの音楽に前提される理念を読みとることができるだろう。筆者が観察した A 吹奏楽部の定期演奏会では、第3部に「○○○○童話「シビれる森の美女☆」

<sup>30</sup> 2014年2月14日のFNより。

～真実の音楽を求めて～<sup>31</sup>というタイトルが銘打たれていた。この第3部は演出係によって構成された台本に従って、生徒たちの一部が何らかの役柄に扮し、お姫様が無くした指輪を探すため、「いろいろな音楽を心から楽しむことができた時、そなたの願いはかなうであろう」という指針に従って「いろいろな音楽」を探すという内容になっている。この筋書の下に、「恋の曲」「アニメ映画」「歌」「演歌」「ダンス」といった「いろいろな音楽」が挙げられる。この他の曲も含めて様々な音楽が演奏されるが、ひとつの音楽ではなく「いろいろな音楽」に魅力があることを知るということが教訓となり、話が締めくくられる構成となっている。

「いろいろな音楽」として挙げられ実際に演奏された音楽は、仮に音楽ジャンルを表わすものとして見るならば、網羅的なものではなく、単一の定義からカテゴリー分けされたものであるとも言えない。また筋書も楽曲も演出も、全てこの年度の定期演奏会のために構成されたものであり、この筋書を普遍的に見出されるものとして捉えることはできない。しかしながら、複数の生徒たちが協力して作り上げた台本が、「真実の音楽を求めて」というタイトルをつけるものであり、かつその内容が「いろいろな音楽」を肯定的に捉えるものであることは示唆的である。生徒たちの実践を通して作り上げられたポップス・ステージでは、ひとつの物語の中に、さまざまな音楽が同列のものとして組み込まれて並置されているが、いろいろな音楽は「心から楽しむ」限りで平等に「真実の音楽」として位置づけられている。ここではどんな種類の音楽であっても価値づけられうるものとなっている。

### 2-3 ヒエラルキーの無化と再呈示

「ポップス・ステージ」を通じて、「いろいろな音楽」は平等に価値あることが呈示されている。しかし定期演奏会全体で見れば「クラシック・ステージ」と「ポップス・ステージ」は分けられており、先に示したように指揮もクラシック・ステージではP先生が振る一方、ポップス・ステージは生徒たちによって担われている。先に述べた通り、楽曲の選択自体が「クラシック」はP先生によって、「ポップス」は生徒によってなされていた。また一連の演出の中に組み込まれた第3部の楽曲群は、譜面の全てではなく部分的に演奏される場合があったが、クラシック・ステージでは「吹奏楽コンクール」での演奏と異なり楽譜に書かれた内容の全てが演奏されている。この点で「クラシック」では作品の一貫性を尊重しており、それに比べれば「ポップス」は一曲の作品の全体像よりも演出ないし生徒たち自身がつくりあげた物語としての構成の方が優先されているとすることができる。このように「クラシック」と「ポップス」というカテゴリーでみるならば、これらは平等な形で楽曲を分類しているわけではない。「クラシック・ステージ」と「ポップス・ステージ」は一つの演奏会のプログラムにおいて等置されているが、それとともに差別化もなされているのである<sup>32</sup>。

<sup>31</sup> A吹奏楽部2013年度の定期演奏会プログラムを参照。「○○○○」の部分には、A吹奏楽部が所属する学校を連想させるような単語が入れられている。

<sup>32</sup> 「クラシック」と「ポップス」の分類は完全なものではない。例えばA吹奏楽部の定期演奏会でも取り上げられた

とはいえ A 吹奏楽部がポップスの演奏にあたり「いろいろな曲」を一様に価値ある音楽として位置づけたことは「吹奏楽界」において例外的な事例ではない。吹奏楽のための作品が吹奏楽というジャンルを支えるという前提が見出せる一方で、例えば当時全日吹連の理事であった丸谷明夫が「クラシック音楽やマーチだけではなく、ジャズやポップスが演奏できるのも吹奏楽の魅力のひとつと言えるでしょう」と述べているように（丸谷 2014: 4）、「いろいろな音楽」を演奏することがそれ自体吹奏楽についての魅力として扱われる観点も見出すことができる。

定期演奏会への取り組みは、「クラシック」が教員主導の音楽であるのに対し、「ポップス」が生徒たちの音楽であることも示している。A 吹奏楽部の部員に卒業後に実施したインタビューの中で、元幹部の L さんと M さんは、P 先生が演奏する楽曲をあらかじめ「聴きなさい」と指示しながらも、「先生が今時の曲をしら」ず、「聴いていない」ため、このことについて批判的な意見を「みんな言ってた」と述懐している<sup>33</sup>。このような批判を直接 P 先生に指摘することはなかったとしても、生徒たちの見解としては、生徒たちの方が P 先生よりもポップスを尊重しようとする姿勢があったといえることができる。指導する P 先生はオリジナルの楽曲を参考にすることを求めているが、基本的に「ポップス」の曲は生徒たちが中心となって演奏を作り上げている。そして P 先生が指導する場合でも、P 先生自身は生徒たちに求めるような形で全ての「ポップス」の楽曲を必ずしも聴いているわけではない。これは「クラシック」の場合にはありえないことである。前章で扱った「キャノン信仰」の前提が顕著に見出されるのは「クラシック」の曲に関してであるといえることができる。

ここまで「吹奏楽界」における「クラシック」と「ポピュラー」というカテゴリーの区別について検討してきた。しかしながら分類のあり方はそれ自体が界の自律性に関わる争点となりうるため、界の観点からは本質的な定義として価値づけできない。ブルデューは「芸術作品の科学」について論じながら、「ジャンル概念」を含む「芸術作品を思考するため、特にそれらを判定し分類するために用いられる諸概念」のあいまいさを指摘している（Bourdieu 1992=1996: 179）。こうした「趣味判断のカテゴリーは」、「それらのカテゴリーの使用法とそれらに与えられている意味が、使用者たちの社会的・歴史的に位置づけられた個別的な視点、しばしばたがいにまったく相いれない視点によって決まる」ため、「専門家がそれらを使用する場合でさえ極度の不確かさと柔軟性によって特徴づけられ」ており、「本質的な定義はまったく受け付けない」のである（Bourdieu 1992=1996: 180）。つまり何かを分類すること自体が界における実践となって界のあり方やカテゴリーに影響するた

---

スタジオジブリによる映画音楽の演奏は例外として挙げられるだろう。A 吹奏楽部の定期演奏会に第 1 部では、スタジオジブリ作品の楽曲である「ラピュタ」～キャッスル・イン・ザ・スカイ～が演奏されたが、他方で第 3 部では「アニメ映画」が言及された際、スタジオジブリの映画作品「風立ちぬ」の主題歌である「飛行機雲」が演奏されていた（定期演奏会進行表より）。同じカテゴリーに分類されると考えられるような楽曲が異なるステージで演奏されており、この点で「クラシック／ポップス」の分類はあいまいさを持つものである。具体的にどのような楽曲があいまいさを伴うものとなるかについては、本論文の関心の範囲を越えており、ここでは論じない。ここではこうしたあいまいさがあるとしても、実際に「クラシック／ポップス」という分類が当事者によって認識されているということが重要である。

<sup>33</sup> 2015 年 9 月 27 日のインタビューより。ただしポップスに関しても、「80 年代」の「ちょっと古めの」曲に関しては、P 先生の側から演奏上の指示がなされていたという。

め、界内において用いられる概念について不変の定義を想定することはできない。「吹奏楽界」に関しても同様のことが言える。「吹奏楽界」において音楽カテゴリーの境界画定は論争的なものとなるため、本質的定義として図式化することはできない。「クラシック／ポップス」のヒエラルキーの呈示とその無化は、どちらが正しいというように定式化することはできないが、こうした分類が実際の演奏実践を通じて呈示され続けているのである。

「定期演奏会」が示しているのは「吹奏楽界」における「音楽一般」についての見方である。「吹奏楽界」は吹奏楽についての界であるが、この界の論理は界の当事者にとっての音楽一般のあり方を描いている。これは大きくは「クラシック／ポップス」というカテゴリーとして表せる。

小藪明生と山田真茂留は統計的な調査に基づいて、音楽において「ハイ＝ポピュラー間の分節が稀薄化して」と指摘し、「高級・支配・主流・主要といった他の文化概念との対比において初めて意味を持つ」、「ポピュラー・カルチャーを輪郭のはっきりした実体として見るわけには最早いかない」と主張する（小藪・山田 2013: 545）。こうした論点と呼応するように吹奏楽の定期演奏会では、一つの演奏会でありながら「ハイ／ポピュラー」の区別に相当する「クラシック」と「ポップス」の双方の楽曲が見出されたが、しかしながらこれらが区別されて演奏されていることに留意する必要がある。吹奏楽の実践に見出せるのは、必ずしもヒエラルキーの「稀薄化」ではない。「ポップス」には「いろいろな音楽」がひとつのカテゴリーとしてまとめられてもいるのに対し、「クラシック」はそうした「クラシック」以外の音楽とは区別される形で呈示され、そうした音楽は「吹奏楽コンクール」で見られたように、作品の芸術性を重視するような観点によって扱われている。吹奏楽演奏のような特定の音楽実践に着目するならば、確かに「いろいろな音楽」に対する平等性が見出されるが、それとともに音楽をその扱い方とともに分類するようなあり方もまた見出すことができる。だとすれば「ハイ＝ポピュラー間の分節」の「稀薄化」は必ずしも単にカテゴリーが解消しつつあることではなく、むしろそこではヒエラルキーが所与として前提されること、かつそれらには差がないこととの二重の提示がなされているとすることができる。音楽の平等性としてのその無化は実践を通して双方があらわれており、かつそれらは明確に対立するわけでもなく一つの演奏会の中で呈示されている。少なくとも「吹奏楽界」という音楽文化の一領域について見るならば、現在も「クラシック」と「ポップス」という区別が示され続けている。定期演奏会のあり方からすれば、「いろいろな音楽」がどれも価値を持つと呈示することを通して、確かに「クラシック」が「ハイカルチャー」であるというヒエラルキーは問いに付されているが、同時にステージの構成を分けて厳密に区別して演奏を実施することを通してヒエラルキー自体も呈示されている。このカテゴリーは稀薄化しているというよりも、区別はそのままに、上下関係か平等な関係であるかが論争的であり続けているのである。

## 2-4 吹奏楽ではない音楽と界の自律性

本章では「吹奏楽界」における重要な本番として「吹奏楽コンクール」と並ぶものであると考えられる「定期演奏会」について取り上げ分析を進めてきた。この中で「ポップス」の演奏のあり方に注目することで、吹奏楽実践において音楽作品を呈示するということとは別に、「いろいろな音楽」を演奏することが価値あることとして捉えられていることを確認した。ただし、吹奏楽による実践が価値あるものとみなされるとしても、それが界の自律性を高めることにはつながるわけではない。相対的な自律性を持つ社会的領域としての界という視点から「吹奏楽界」がどのように成立しているかについて考察を進めている本論文の立場からすれば、このことは確認しておく必要のある論点である。

ここまで「クラシック・ステージ」と「ポップス・ステージ」の呈示のあり方の違いを指摘してきたが、ポップス・ステージは基本的に編曲された楽曲によって構成されていることに注目する必要がある。言い換えるならば、ポップスの楽曲は基本的に吹奏楽のために作曲されたものではない、「吹奏楽ではない音楽」である。それゆえに「キャノン信仰」によって演奏される楽曲が吹奏楽曲として価値づけられるということにはならないのである。この点は「クラシック」における管弦楽などの作品を編曲したものも同様ではある。しかし「クラシック・ステージ」において演奏される楽曲は、「吹奏楽コンクール」で演奏される楽曲と同様のものが選択されており、「オリジナル曲」であれ、改変なく呈示することが不可能な管弦楽の「アレンジ曲」であれ、理想的には音楽作品の全体が示され鑑賞されるべきものであるということが前提となっている。つまりここでは「クラシック・ステージ」という一つの枠組みの中に、「クラシック」の「名曲」の編曲作品と「吹奏楽」のための楽曲が同一のカテゴリーとして組み込まれ、静かに聴く聴衆の前で演奏が呈示される。このことは「クラシック・ステージ」での演奏のあり方が「キャノン信仰」を前提するものであることを示している。これに対しポップスでは一つの楽曲について、その楽曲の全体を呈示することを前提しないものである。「いろいろな音楽」を平等に価値あるものとして扱う「ポップス・ステージ」の視点は、楽曲の一貫性を前提しておらず、「キャノン信仰」を相対化する視点であると言える。

第1章で述べた通り「キャノン信仰」の観点からすれば編曲される楽曲による演奏実践は界の自律性を高めることにはならない。しかしながらそうだとした場合でも「クラシック・ステージ」での実践は基本的に高い自律性の証拠となる作品の呈示が理想的には目指されているものと見ることができる。これに対し「ポップス・ステージ」も含む定期演奏会における実践から分かるのは、吹奏楽の実践がこのように吹奏楽の自律性を高めようとするものによって構成されているわけではないということである。

第1章では「キャノン信仰」の前提となる作品の呈示が十全な形では実現されていないことを指摘した。そして本章で「キャノン信仰」とは異なる形で演奏が価値あるものとみなされていることを指摘したが、このことは「キャノン信仰」とは別の形で「吹奏楽界」の自律

性を保証するものになるわけではない。ポップスの演奏において見られるような「いろいろな音楽」に価値を見出す観点では「キャノン信仰」の視点で問題となるような吹奏楽演奏のあり方やその価値を損ねることはない。しかし「ポップス」自体は「吹奏楽ではない」音楽ということになる。そのため、「ポップス」の音楽が呈示されるようになる中で、「キャノン信仰」の自律性が相対化されるとしても、また吹奏楽を含む「いろいろな音楽」が価値あるものとされるとしても、吹奏楽自体の自律性を高めることにはならないのである。

他方で、ポップスは生徒たちが主体的に演奏をする契機を示してもいる。「いろいろな音楽」が演奏できることが魅力となっていることは、「キャノン信仰」には還元できない形で生徒たちの実践が価値づけられていることを示唆するものである。このことはクラシック曲を主要な選曲としている「吹奏楽コンクール」だけに注目しては見えにくい側面である。クラシックだけではなくポップスも演奏するという「吹奏楽界」のあり方については、終章であらためて論及する。

### 第3章 呼吸練習と未熟なハビトゥス

A 吹奏楽部の活動内容は、前章までに描いたような「本番」と、日常の活動である「練習」に分けることができる。前章で述べたように、吹奏楽部の練習は本番に向けられている。「吹奏楽コンクール」のパンフレットで「気の遠くなるような長い長い努力の日々と厳しい予選を乗り越えてきたことをふまえて「素晴らしい演奏」であることが想定されていたように、本番の演奏が価値あるものとして理解可能であるのは、実際に積み重ねられた練習があったからであるとみなされている（喜園 2014: 1）。そのため「吹奏楽コンクール」や定期演奏会などにおける演奏がいかほど価値づけられているかについてより詳細に検討するためには、練習のあり方について考察する必要がある。

本章と次章は吹奏楽部の「練習」の側面に焦点を当てることで、「吹奏楽界」において部員たちによって生み出される実践のあり方をより詳細に描くことを目的とする。ここでは吹奏楽部員たちの実践が「吹奏楽界」の観点から捉えた場合にどのようなものであるかが問題となる。言い換えるならば A 吹奏楽部のハビトゥスのあり方がここでの論点である。また、練習がいかなる形でなされているかを詳しく見ていくことは、吹奏楽という音楽の実践がいかなる自明視のもとで価値あるものとなっているか、言い換えれば「吹奏楽界」のイデオロギがどのように維持されているかを明らかにする手がかりともなる。

ハビトゥスは「知覚図式」「評価図式」「行為図式」の複合として捉えることができる。「吹奏楽界」において適切とされる「いい演奏」としての実践を確実に生み出すためには、「吹奏楽界」において論点となるような音を分別・知覚でき、それが「いい音」「いい演奏」であるかどうかを感じとることができ、またそうした音を意図的に出すことができなければならない。この点をふまえた場合、吹奏楽部の活動を進めるにあたり必要とされる音楽演奏上の技術は「楽器を演奏する技術」と「音楽を聴く技術」に分けることができるだろう。「楽器を演奏する技術」はハビトゥスのうち「行為図式」に、「音楽を聴く技術」は「知覚図式」と「評価図式」に対応すると言える。こうした分類は実際の演奏実践に対し厳格に適用できるものではない。楽器を演奏するためには、出した音を聴く必要があり、読譜能力は演奏する力であるとともに聴取に関連するものでもあるなど、演奏することと聴くこととの区分は実際には厳密な境界を定めることはできないものである。とはいえハビトゥスをこうした側面に分けて見ることで、演奏や練習を実現するハビトゥスのあり方を整理してみることができるだろう。このように分けた場合、聴く技術は基本的に部員全体に共通して必要とされる技術であるのに対し、演奏する技術は担当する楽器の種類ごとに異なるとまずは言うことができる。ただし、演奏する技術に関しても、部員全体に共通して要されるものがある。本章では「吹奏楽界」におけるハビトゥスを考察するにあたり、その「行為図式」としての「楽器を演奏する技術」に焦点を当てるが、特に奏者たちに共通して必要な能力を養成するとされる「呼吸練習」を中心に取り上げ分析する。呼吸は人が生きる上で不可欠のもので、通常は意識されずになされる。しかし呼吸によって音を出し操作する吹奏楽の練習

過程では、呼吸は演奏技術の一部であり、意図してなされる実践として見出せる。また吹奏楽の活動のうち、部員たちがそれぞれ異なる楽器を演奏する中で、「呼吸練習」は部員たちが共通して行い、かつ重要視される練習である。ここでは呼吸の上達が演奏の上達と結び付けられているため、呼吸練習に注目することで「楽器を演奏する技術」に求められる理念的なあり方の一端を示すことができる。そして「吹奏楽界」におけるより良い音楽のあり方、あるいはそれを前提するイリュージョンを読みとることができる。

以下に示すように A 吹奏楽部の活動時間はその多くが絶え間ない練習の反復として特徴づけられるものである。吹奏楽部の部員たちはしばしば自ら厳しい練習に臨んでいる。また吹奏楽部の活動は、生活時間の多くを吹奏楽に費やすことを要請している。練習時間の量的な長さは「吹奏楽コンクール」への思い入れを裏付けるものであり、それ自体吹奏楽活動において練習やその先にある本番が重要なものであるとされていることを示すものである。しかしそれだけではなく費やされる時間の質的な内実、つまり練習がどのようになされているかは、「吹奏楽界」と相互構築の関係にあるハビトゥスのあり方を示すものでもある。本番での演奏を実現する練習は、その過程において演奏や楽曲を解体し細分化する規律・訓練的なものである。練習の規律・訓練的なあり方を検討することで、生徒たちが「未熟な」演奏者として位置づけられつつよりよい演奏を自然に行うようなハビトゥスの習得が求められ続けていることについて見て取ることができる。ここで扱うハビトゥスはブルデューの社会学概念では通常扱わないような「未熟な」ものであるが、このようなハビトゥスの担い手の生み出す実践によって「吹奏楽界」は成立している。

### 3-1 練習の計画性と身体技法

「吹奏楽コンクール」は、「吹奏楽界」の重要なイベントであり、このことは出演する吹奏楽団体の演奏者たちにとっても同様である。序章で示したように、A 吹奏楽部も「吹奏楽コンクール」に強い思い入れを持って取り組んだ団体の一つである。こうした思い入れは「吹奏楽コンクール」が実施されたその日限りのものではなく、本番に向けて長期間の練習がなされる（図 3-1）。時間で言えば A 吹奏楽部の活動の最も多くの部分を練習が占めている。練習はいくつかの「OFF」、つまり練習が休みの日をのぞき基本的に毎日実施される。練習は平日の場合 2～3 時間程度、休日の場合は 8 時間程度になる。これは A 吹奏楽部の場合であるが、エベレーヤが指摘するように、成功する「スクール・バンド」の練習時間が長いことは珍しいことではない（Hebert 2012: 263）<sup>34</sup>。本番での演奏は、長い時間をかけて準備するに値するものであるとみなされており、特に「吹奏楽コンクール」に関して言えば、

<sup>34</sup> 「強豪校」に限らず、他の吹奏楽部のインタビューにおいても、練習が毎日のようにあることは通常のことであると考えられていた。たとえば練習がどの程度あるかについての質問に対して「だいたい毎日」（B 吹奏楽部）「練習はほぼ毎日、オフが月に 1 度か 2 度」（C 吹奏楽部）、「毎日年中無休」（G 吹奏楽部）などの回答があった。曜日によって日中の授業の終了時間が異なり、また長期休暇中や土日は授業がないため、一日あたりの練習時間にはばらつきがあるが、吹奏楽部の練習は基本的に毎日、長い時間なされるものと捉えられている。

12 分間に満たない演奏のために、数十、数百時間を超える練習を重ねているとすることができる。



図3-1 夏休み期間中、視聴覚室に張られていたカレンダーの一部。コンクールまでの日程が載せられ、各日にその日の簡単な予定が書かれている。練習が終わると日付に×印が書き込まれる。2014年7月19日に筆者撮影。

しかしながら練習について重要なのは、それが長時間に渡るという点だけではない。その長時間にわたる練習のあり方が、様々な面で計画的に行われ、細部まで綿密に定められた内容が日々の活動の中で反復されていることが重要である。まず場所について言えば、練習は「ホール練習」など特別な場合を除けば学校の敷地内、主に音楽室及び視聴覚室、各教室や廊下でなされている。それぞれの部員にとって吹奏楽部の活動時間帯は共通しているが、必ずしも同じ場所で練習が実施されているわけではない。各楽器によって必要とされる演奏内容や技術は異なるため、楽器の練習はパートごとに分けられ「パート練習」という形で実施されている。練習は複数の教室を別個利用するため、あらかじめ決められたスケジュールに従って進められる。練習時間全てにおいて別々の活動が進められるわけではなく、スケジュールを確認する「ミーティング」や、全員あるいは多くのメンバーが集まって練習する「合奏」練習もある。しかし合奏もまたそれぞれの部員が異なる音を演奏するのであり、練習は本番の演奏に向けて、いわば分業体制で進められているとすることができる。時間的にも空間的にも各部員たちの練習の体制は計画的に配分されたものとなっている。

吹奏楽部の成員それぞれが別れて練習するだけでなく、個々の部員が実施する練習方法自体も細分化されている。パートごとに、また同一パートであっても個々人によって必要な

技術が共通するわけではない。しかしながら、用いる楽器は複数であっても、それぞれの楽器を用いながら、生徒たちは「ロングトーン」、「音階」、金管楽器奏者ならば「リップスラー」などの共通する基礎練習をしている。一つ一つの音程を長く伸ばして吹くこと（ロングトーン）、調性に基づいた音階を繰り返し演奏すること（音階）、金管楽器を吹く際に運指を用いずに唇だけで倍音列の音程を変化させること（リップスラー）などの様々な基礎練習は、それぞれ演奏する楽譜に直接記載された音程ではないとしても、楽譜に書かれた内容を演奏可能にするための前提となる技術を身に付けるものとして、日々の練習の中に組み込まれている。

こうした練習は、演奏するための身体技法の習得のためになされると言える。マルセル・モースによれば「身体技法」は「人間がそれぞれの社会で伝統的な様態でその身体を用いる仕方」であり「技法の教育ということが問題」となる（Mauss 1950=1976: 121, 124）。この場合「いわゆる技法なるものには、すべてその型があり」、「通常は精神とその反復能力のみしか見出さないところに、技法と集合的個人的な実践理性を見出す必要がある」

（Mauss 1950=1976: 124, 127）。「身体技法」とはある界において実践を生み出すための技法として捉えることができ、したがってこの観点に立つならばハビトゥスの一側面である。楽曲の演奏が一つの実践であるとすれば、基礎練習はこの実践を適切に生み出すハビトゥスの習得にあたる。生徒たちは練習を通して、適切に音を聴き、演奏するための身体技法を身につけるのである。例えば生徒たちは個人練習の際、多くの場合メトロノームを用いて、均質的な時間に分節された拍どおりの演奏を可能にできるように訓練をする。また、チューナーを用い、基本的には「A」の音が 442Hz となる音高を基準として、常に音の高さがずれないように「チューニング」をする<sup>35</sup>。このように基礎練習は、均質的な時間の分節に対応した音を出せるような綿密な楽器の操作の習得を目指す側面を持つ。音程の操作にせよ、その他の様々な技術にせよ、理想的には1秒・1Hzのずれもなく合奏がかみあうような、吹奏楽演奏の身体技法習得が生徒たちに求められている。こうした実践は適切に音を認知し、身体を操作しなければ実現しない。このように吹奏楽演奏のハビトゥスの習得にあたって、全ての練習は身体の隅々までの統制に関わっていることを示しているが、こうしたことはとりわけ「呼吸練習」のような練習のあり方に顕著に見出される。

A 吹奏楽部の練習は楽器を用いたものだけで構成されるわけではなく、「歌練習」、「リズムック」、「脱力体操」や「呼吸練習」といった、楽器を用いない練習が日々の活動の中に組み込まれていた<sup>36</sup>。これらの練習内容は担当楽器に関わらず部員たちに共通していた。とりわけ「呼吸練習」は楽器の音が出せない時、例えば演奏会場の外で会場が開くのを待つ間や、コンクールの本番直前など、楽器を持たず、大きな音が出せない場合などにも実施されていた。呼吸練習は一年を通して全く同じ方法がとられるわけではないが、変更されることはあ

<sup>35</sup> 基準となる音高を 442Hz とすることは、他の吹奏楽部でも同様であった。室温が低くなるために音高が上がりにくい冬などに 440Hz に下げられる場合もあるようだが（F、G 吹奏楽部）、通常は 442Hz を基準に「チューニング」が行われていた。

<sup>36</sup> それぞれの名称は A 吹奏楽部での呼称に基づいている。

ってもその時々で実施される過程は綿密に定められている。呼吸練習は楽器を直接演奏する練習ではないものの、重要な練習とみなされている。また、各奏者が担当する個別の楽器には運指の方法などそれぞれ異なる演奏技術が必要であるが、呼吸は演奏を実践する上で全ての奏者に共通して必要な技術として扱われている。それゆえ吹奏楽における音楽実践のあり方、特にハビトゥスの「行為図式」の重要な側面を見て取ることができる。

### 3-2 腹式呼吸と規律・訓練性

例えば新学期に視聴覚室で行われた一年生を含む全員での初めての合奏では、P先生によって「大事なものを」教えたいためこれから始める練習を「全員でやる」と伝えられた上で、最初に「呼吸練習」の説明と実践がなされている<sup>37</sup>。P先生はまず「呼吸練習」が「打楽器とか弦楽器の人」も含め「呼吸を意識するということは大事なので打楽器も弦楽器も呼吸練習をやりましょう」と述べる。この時のP先生によれば、「吹奏楽で言うくらいだから息使ってる楽器が80%くらいいる」ため、「息を」、「どういうふうなこと考えて使ってるか」理解した上で演奏することが大事だという。この前提のもと「歌を歌ったりだとか、管楽器を演奏したりとか」に用いる技術として「腹式呼吸」についての説明がなされた。P先生は実際に自身で呼吸をしてみせながら、言葉による説明に加え、腹部に手を当てるなど意識する点を示すジェスチャーを通して「腹式呼吸」のやり方を示している。

ここでは管楽器演奏を実践する上での「腹式呼吸」の重要性が語られているが、息で音を出す管楽器奏者に限らず、打楽器や弦楽器の奏者に対しても呼吸の重要性が説かれている。P先生は「普段の生活をしている時にこんな深い呼吸は必要ありません」と話した上で、次のように続けている。

それ以上の、まだ使っていない部分を、歌う時とか、管楽器を吹く時は、使った方が演奏しやすいわけだね。そのために、自分の肺を100%使うことが大事。だけど普段使わないもんだから、トレーニングしないと100%使うのなかなか難しいわけだね。それを、今のようにゆっくり呼吸することでもう、これ以上吐けません、もうこれ以上吸えませんでいう領域を、広げていきます。分かった？

ここまでのP先生の説明に対し、生徒たちは逐次一斉に「はい」と返事をしており同意している<sup>38</sup>。この説明を受けて実際に生徒たちによって呼吸練習が試みられた。またこうし

<sup>37</sup> 以下、2014年6月5日のFNより。この時の練習の様子は許可を得て録音しており、括弧内の発言は録音を元に文字起こした。

<sup>38</sup> A吹奏楽部の活動では、音楽に関連するか否かに関わらず、何らかの指示・指摘に対する即座の返事として、生徒たちが「はい」と一斉に返事をする機会が毎回の練習機会において数多く見られた。その回数是一个の話題に関しても何度も繰り返し聞かれるものであったため、回数としては数え切ることのできないものであった。またここでは顧問の教師からの指示に対して生徒たちが答えているが、生徒同士の会話であっても、同様に「はい」という返事が頻繁に見られた。このように活動にあたって頻繁に「はい」と答えることが常態化している状況は、他の吹奏楽部でも同様に見られた。「はい」の返事は、指導する先生や他の部員からの発言に逐一返されているわけだが、このことが生徒たちの

たことをふまえて日々の呼吸練習も実施されていた。

呼吸練習が端的に示しているように、A 吹奏楽部の練習は、同語反復的ではあるがミシェル・フーコーが述べているところの「規律・訓練」的なものである。フーコーは「身体の運用への綿密な取締りを可能にし、体力の恒常的な束縛をゆるぎないものとし、体力に従順=効用の関係を強制するこうした方法こそが、《規律・訓練discipline》と名付けうるものである」と述べている (Foucault 1975=1977: 143)。ここでの呼吸練習もまた「自分の肺を 100%使う」というように、身体の効用は最大限に高めることが目指されている。また、呼吸の普段の練習方法は綿密に決められた方式に従って実施される。図に示したのは、一度呼吸練習の方法が変更された時の変更後の内容を示すもので、部員に配布されたプリントである (図 3-2)。ここには呼吸練習の留意すべき点と詳細な方法が示されている。

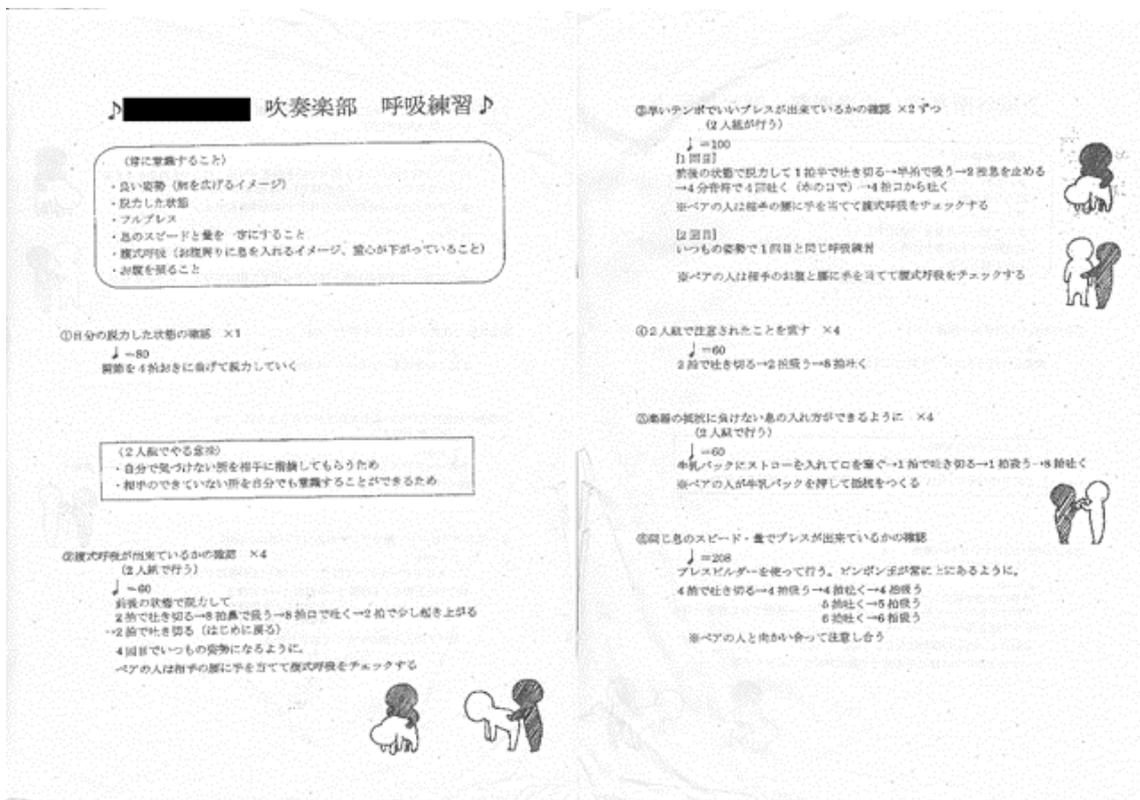


図 3-2 呼吸練習の手順について書かれたプリント。A4 両面印刷で部員に配布されたもので、図の左側が表面、右側が裏面に当たる。ただし高校名は伏せた。

練習の手順は①から⑥に分けられ配列されているが、一例として「②」にある手順を挙げれば「前後の状態ですた力して / 2 拍で吐き切る → 8 拍鼻で吸う → 8 拍口で吐く → 2 拍で少し起き上がる → 2 拍で吐き切る (はじめに戻る) / 4 回目ですたの姿勢になるように。 /

部活動における心からの同意を示している証拠として示せるわけではない。とはいえ、本心はどうあれ「はい」と返事が繰り返されることは、部活動における様々な取り組み、取り決め、指示の妥当性、決まり事などに関して部員たちが了承していることを示す実践として捉えることができる。

ペアの人は相手の腰に手を当てて腹式呼吸をチェックする」と書かれている。意識的に脱力し、かつ決められた手順に沿って動くというような身体の運用が求められている。これらの練習はそれぞれ決められたテンポで、②の場合「♩=60」すなわち一分間に 60 拍のテンポで行われていた。さらにこれらの動作は生徒たち二人組で実施され、それぞれがお互いによりよい状態を可能にするため助言し合う。これは「自分で気づけない所を」意識化するためであるという。この普段の呼吸練習に P 先生は関与せず、呼吸練習の方式が決められた後は、基本的には習得の過程にある生徒たちで独自に練習が実施されていた。

コンクール本番直前の合奏の時であっても P 先生が「音は息の結果だよ」と述べているように、呼吸が演奏における音を左右されるという観点は繰り返し喚起されていた<sup>39</sup>。日々の生活の細部に至るまで身体の訓練は入り込んでおり、演奏のための呼吸のあり方の洗練は絶えず課されている。以上のような意味において「腹式呼吸」は「吹奏楽界」のイリュージョンに適う音を実現する上で必要となるハビトゥスの一側面として見ることができる。

### 3-3 演奏楽曲の解体

腹式呼吸について述べた練習の規律・訓練性は、他の練習のあり方にも見て取れる。先に触れた「ロングトーン」などの基礎練習に関しても、実際に取り扱う楽曲を演奏するのではなく、一つ一つの音を音程、音色など細部まで制御する能力自体を養成するものである。つまり本番での楽曲演奏に必要な演奏能力が様々な要素に分けられ、個々別々に制御する力が要請されている。基礎練習以外に、生徒たちは個々の楽曲を演奏してもいる。しかしパートごとに分かれ、さらに個人で楽曲の中の1つの声部を練習すること自体、楽曲を分解して演奏することに他ならない。合奏という演奏形式では、元よりそれぞれの奏者はある楽曲の中で一部分のみを担当するのであって、楽曲全体の音を全て扱うわけではない。そして A 吹奏楽部の合奏練習に見られるように、楽曲は毎回全て通して演奏されるわけではなく、一部のみが繰り返し演奏されることになる。序章でも述べたように A 吹奏楽部は 2014 年度「吹奏楽コンクール」の課題曲に高橋宏樹作曲の「勇気のトビラ」を選択しているが、コンクール本番の直前の時期に行われたこの楽曲の練習のあり方は示唆的である<sup>40</sup>。A 吹奏楽部の練習では「吹奏楽コンクール」本番当日であっても、曲全体の構造を重視するよりは、ごく細かなフレーズに集中するような反復練習を見て取ることができた。この時の練習は楽曲全体を演奏するよりも、一つ一つの音にこだわることに集中していたといえる。この日の合奏では、課題曲の冒頭から最初の 3 小節目の 1 拍目までが重点的に繰り返し演奏された。この部分は 1 つのフレーズになっており、打楽器を除くすべての楽器がオクターヴ以外は同じ音程を演奏するように書かれている（譜例 3-1）。

また、部分的な箇所での練習は単に楽譜のまま演奏されるわけではない。例えば P 先生が

<sup>39</sup> 2014 年 9 月 6 日の FN より

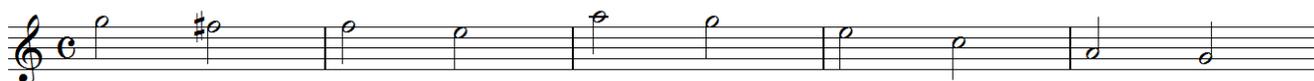
<sup>40</sup> 2014 年 8 月 12 日の FN より。

「1音2拍」と言うと、生徒たちはマーチ冒頭の音符を2拍ずつ伸ばした（譜例3-2）。続いて「1音1拍」と言うと、今度は1拍ずつ伸ばした（譜例3-3）。このような練習に続き、今度は譜面通りのリズムで、しかし音程は冒頭の最初のG音だけを鳴らす練習が続いた（譜例3-4）。そしてP先生の指示に合わせ、このリズムパターンの繰り返しが、Fis、F、Eと楽譜の順番の音程でなされ、G音まで続けられた（譜例3-5）。この後に、練習し続けてきたフレーズを今後は楽譜通りに演奏し、それが終わると他の練習箇所に移ったのである。

譜例3-1 高橋宏樹「勇気のトビラ」冒頭部分



譜例3-2 1音2拍



譜例3-3 1音1拍



譜例3-4 G音の連続



譜例3-5 Fis音の連続



このように楽曲についての反復練習は譜面通りではなく、4倍や2倍の長さで演奏され、あるいはテンポは指定通りであっても音程を変えずに同じ音だけでリズムだけが楽曲と同じ状態で演奏されるなど、様々に改変した形でなされた。

合奏により実現される一つの楽曲は、練習において様々な要素に分解され操作されながら取り組まれる。そして個々の成員それぞれが分担して別々に練習を進めることになる。かつ個々人はそうした楽曲演奏を可能にするための様々な要素に分けられた能力を一つ一つ

身に付けるための基礎練習に取り組む。「キャノン信仰」からすれば統一された楽曲の一貫性が重要であるが、そうした楽曲演奏の実現のためにここでは楽曲が分解されている。A吹奏楽部では、楽曲の練習にも、楽曲の演奏技術を習得するための基礎練習にも、様々な要素に細分化された方法によって細部への注意を伴って取り組む姿勢が見出される。ここでの練習は漫然と楽曲の演奏が繰り返されるような練習とは異なり、解体された楽曲の細部を反復して徹底的に身につけるという意味において規律・訓練的である。このような練習を通して、演奏を適切に行うための「行為図式」の習得が目指されているのである。

ところで呼吸練習をはじめとする基礎練習は、先に簡単に触れたようにハビトウスの習得に向けられたものであり、必ずしも習得されたハビトウスが生み出す実践であるとは言えない。本論文では「吹奏楽界」を扱っているが、通常こうした界を構成するのは界に適合的なハビトウスである。それに対しここでの練習のあり方を検討するためには、通常想定されるハビトウスとは異なるあり方から生み出される実践について考察する必要がある。

### 3-4 未熟なハビトウス

A吹奏楽部の生徒たちによる規律・訓練的な日々の練習自体はハビトウスの習得を目指す実践である。ハビトウスは定義上、「教育的働きかけ」が作用しなくなっても実践において「内面化された恣意の諸原理を存続させることのできる、文化的恣意の諸原理の内面化の所産」であるため、教育の過程にある生徒たちの実践は、必ずしも界に適合的なハビトウスの産物であると述べることはできない (Bourdieu et Passeron 1970=1991: 52)。ハビトウスは基本的に教育の「結果」として身につけられるものであり、教育の「過程」において備わっているとみなされるものではない。ブルデューによれば教育システムのもとで持続して教え込み、すなわち「教育的労働」が行われることでハビトウスは内面化される (Bourdieu et Passeron 1970=1991: 52)。ハビトウスの「習得過程」は、ハビトウス自体の「成長能力」とは異なるものである。身につけられたハビトウスは「たえまなく新しい経験に直面し、それゆえつねに経験から影響を受け」るため、「変わらないものではないが、それは「歴史の産物」である (Bourdieu et Wacquant 1992=2007: 177)。つまり変化し成長するための投資を行う能力であるハビトウスはそれ自体獲得されるものであり、あるハビトウスの獲得以前の状態を想定することが可能である。実際のところ、吹奏楽部の生徒たちは無垢の状態とは言えず、ブルデューの論からすれば、家庭において身につけられる第一次的なハビトウスはすでに習得していると想定される (Bourdieu et Passeron 1970=1991: 66)。しかし将来的に習得されると見込まれる第二次的なハビトウスはまだ身に付けられてはいないとみなすことができる。

適切な音を出すことのできるハビトウスは生徒自身の練習という実践を通して習得が目指されるが、生徒だけではなく「教育的労働」、ここでは指導者の教え込みや部活動の制度化された活動によって補完されつつ実践される。練習は吹奏楽部において最も長い時間が

費やされる活動である。この点で「吹奏楽界」による実践の産出が教育システムと切り離せない状況にあるといえる。「教育的労働」を経てはじめてハビトゥスが内面化されるということ踏まえるならば、「吹奏楽界」は、少なくとも部分的には、適合的なハビトゥスが生み出すであろう実践を必ずしも生み出すことのできない「未熟なハビトゥス」が産出する実践によって構成されていることになる。

ここで述べている「未熟なハビトゥス」とは、ハビトゥスの未習得状態として示されるものであり、前 - ハビトゥスと言うことができる。しかし単にハビトゥスと言える状態に至る以前の身体化された構造が実践を生み出すとしても、それが界のイリュージョンに適う価値あるものとなるとは限らない。これに対し第1章で確認したように、A吹奏楽部の部員たちが生み出す演奏実践は、生徒たちの努力の過程自体が価値づけられるものであった。言い換えるならば、A吹奏楽部の実践は未熟なまま、未熟であるがゆえに価値づけられている。この意味で「未熟なハビトゥス」は単なる前 - ハビトゥスではない。「未熟なハビトゥス」の語は、周東美材が「日本のメディア文化をめぐる「児童性」、すなわち、可愛らしさ、たわいなさ、純粹さ、悪戯性、および、そうした「児童性」を愛でその成長を見守ることを喜びとする社会的な価値意識」として規定している「未熟さ」をふまえている（周東 2014: 136-7）。実際、周東は「未熟さ」が「必ずしも特定の年齢層を指すもの」ではなく、「甲子園野球」などの、高校生が参与する日本のメディア・イベントについてもあてはまるとしている（周東 2014: 149-50,175）。

通常、界に適合しているわけではない実践は界において重要なものと想定されていない。しかし第1章で示したように「青春の物語」が呈示される演奏の場であるコンクールが重視されるような「吹奏楽界」では、「未熟さ」が生み出す実践はそれ自体価値を見出されるものである。界の成立の上で、適合的でないハビトゥスの生み出す実践が重要な位置を占めることは、「吹奏楽界」の特徴的な点であると言える。

ただしここでの「未熟さ」はそのままに愛でられ見守られるだけではない。前章で示したように「吹奏楽コンクール」で「いい賞」の受賞が可能であるような演奏が目指される中で、長時間かつ綿密に定められた練習がなされることが通常のこととして想定されるのであり、「未熟なハビトゥス」は愛でられながらも、成長を促す「教育的労働」とともにあると言える。言い換えるならば、不完全でありながらも界の論理に適合しようと努力がなされているとみなされる実践について価値が認められているのである。

また、「未熟なハビトゥス」の生み出す実践はそれ自体「教育的労働」でもありうる。「教育的労働」は顧問の教師や指導者によってのみ担われるのではない。A吹奏楽部の練習においては、個人練習やパート練習はそれぞれ外部講師による指導がなされることもあれば、P先生が直接指導することもあるが、多くの場合は生徒たちのみで実施される<sup>41</sup>。パート練習は各パートにつき一人が担当する「パートリーダー」を中心として進められ、個人練習につ

<sup>41</sup> 合奏においても、楽曲の練習に先立つチューニングや基礎合奏については学生指揮者が担当となることが多い。またパートの練習は必ずしも生徒たちのみによって実施されるわけではなく、それぞれ外部講師による指導がなされることもあれば、P先生が直接指導することもある。

いても上級生が下級生に教えることもあれば、学年の別なく助言し合うこともある。A吹奏楽部ではP先生をはじめ指導者による「教育的労働」があると言えるが、合奏は別としても、パートごとに分かれて行われる個人練習やパート練習は人数の限られた指導者によって監督され続けることが事実上不可能な状態にある。そのかわり生徒たちは自分たち自身で練習を実施しているのである。この点で教育的労働は「未熟なハビトゥス」自体からも生み出されるということが出来る。生徒が教えることも可能であり実際に教えていることが見出される以上、想定される「未熟なハビトゥス」とはハビトゥスの完全な未習得状態を指すわけではない。しかし他方で、指針なく「未熟なハビトゥス」が界にとって適切な実践を生みだし続けることが出来るわけではない。未熟なハビトゥスがよい演奏や音、言い換えるなら「吹奏楽界」のイルーシオに適う実践を生み出すことが可能なのは、決められたやり方で練習の方法が定められ、また適宜P先生や外部講師によって指導が行われるためである。このことに加え、「未熟さ」への価値意識についてもふまえて述べるならば、「未熟なハビトゥス」が生み出す実践は、たとえ適切な実践としては不十分だったとしても、その未熟さのために価値づけられる。「吹奏楽界」において、習得状態のハビトゥス、つまり通常のハビトゥスが生み出す実践にのみ注目することは分析上不十分である。指導者や「プロ」などの定義上完成された実践に注目するだけでは、技術的に不十分な演奏が価値あるものとされることの説明ができない。しかしこうしたアマチュアの参加する「吹奏楽コンクール」が「吹奏楽界」では中心的なイベントとなっているのである。

生徒達の演奏は、「吹奏楽界」の論理からすれば「未熟な」ものとして扱われる。付け加えて言えば、本番の演奏も必ずしも完成されたものであるとみなされてはいない。教育と結びつく吹奏楽部の活動の中では、学校の生徒の演奏にしるしづけられている「未熟さ」が完成に至ることはない。例えばA吹奏楽部では「行事」も含めて「日々の活動」の中で音楽の楽しさは学ばれるものであった。またP先生は、ある「吹奏楽コンクール」の反省会において、この本番に関して、「また準備です、次の本番への」と言い、「全ての本番は準備なんです」と述べていた。「小さな終わりはある」が、「完全なゴールはない」もので、必ず次につながっているという<sup>42</sup>。ここでは本番もまた次の本番に向けられたものであり、次に至るまでの道のりとして位置づけられているのである。このように「未熟な」生徒たちの演奏実践は常に「準備」であり、次に向けて成長を見込まれたものとして扱われる。成長に向けて努力する活動、つまり界のイルーシオに相応するハビトゥスを内面化しきっていないにもかかわらずそのイルーシオに適うことを志向し続けるような実践が、ここでは価値を見出されるのである。

界のイルーシオは当事者にとって通常自明視されるものだが、「未熟なハビトゥス」はそうしたイルーシオに適う実践を必ずしも生み出せるわけではない。「吹奏楽界」のイルーシオを描くためには、未熟なハビトゥスがどのような実践を生み出すかだけでなく、その実践がいかに価値づけられ修正されるかについても注意する必要がある。このことをふまえ

---

<sup>42</sup> 2014年7月29日のFNより。

た上で、生徒たちは「吹奏楽界」において「いい賞」やそれを実現するはずの「いい演奏」を目指して練習に取り組むが、「いい演奏」という技術を必要とする実践については自身で意図的には十全に生み出せないと言うことができる。そして吹奏楽部員の生徒たちはこの点で界のイルーシオとそれに適う実践を生み出す技術を習得するため「教育的労働」を受ける従順な身体となる。これは練習によって人為的に自然化される身体である。

### 3-5 習得される自然さ

「腹式呼吸」と呼ばれるような呼吸法は A 吹奏楽部でのみ重要視されているわけではない。先に P 先生が一般論として述べていたように、呼吸を利用して音を鳴らす管楽器が関わる吹奏楽においては、A 吹奏楽部に限らず「呼吸法」の習得が重視されている<sup>43</sup>。

丸谷が監修している吹奏楽についての著作のシリーズには、一冊呼吸を扱ったものもある（丸谷監修 2013）。そこでは例えば呼吸法について「吹奏楽の呼吸法＝腹式呼吸」であることは、どんな人とも意見が一致しますが、問題はその解釈の仕方にあります」と書かれ、「不自然な」呼吸が否定され「自然な腹式呼吸」が推奨されている（雲井 2013: 17-20）。呼吸法は習得の目指されるものであるが、ここで目指される呼吸のあり方は「自然な」ものと見なされている。

これと同様に、A 吹奏楽部の別の日の合奏の中では、P 先生によって「自然」に演奏することが繰り返し求められていた。この日は年明け最初の練習日であり、数日間生徒たちが楽器を練習していないことが想定される日であった。楽曲の練習に先立って行われる「基礎合奏」を進める中で P 先生は「楽器ずっと吹いてなかったらから」と述べ、そのために音が出にくいとしても「無理やり出さない」ようにと言う。そして「自然に吹く」ように指示する。「無理やり出した音がいい音のほずがありません」と P 先生は言い、「一番いい姿勢」をして、「一番いい音」を狙って、「自然な息で」、「自然な姿勢」で演奏することが必要であると説く。こうした論点が合奏が進められる中で繰り返されるが、その上で「自然につて抽象的」だから、「何が自然か探さなくてはならない」と P 先生は述べる<sup>44</sup>。

生徒によって出される音は「無理やり」出した音として位置づけられうるもので、ハビトゥスが理想的な音を出すようには必ずしも「自然な」実践を生み出さない。これに対して「自然な息で」、「自然に吹く」ことが求められている。呼吸法は身につけて初めて自然になるのであり、未熟なハビトゥスにとっては探す必要のあるものである。フーコーが述べるように規律・訓練的な権力の技術は「力を保持し持続の座である自然な身体」、「みずから秩序・時間・内的条件・構成要素をそなえる種別化された作業をいとなみうる身体」をもたらす

<sup>43</sup> A 吹奏楽部の呼吸練習の細かなやり方が、他の吹奏楽部の活動と共通しているわけではない。しかし他の吹奏楽部においても呼吸は重視され、練習の一部に組み込まれるものであった。呼吸練習を実施していない吹奏楽部もあったが、この場合でも呼吸の練習ができていないことに関して顧問の教員によって現状での「課題」とであると認識されていた（G 吹奏楽部）。

<sup>44</sup> 2014 年 1 月 5 日の FN より。ただし「自然さ」はこの日に限らず度々求められていた。

(Foucault 1975=1977: 159)。自然さとは無為のものではなく、意図的に習得されていくものである。このような身体はハビトゥスを内面化した身体としてみなすこともできる。ブルデューはハビトゥスが「身体化され、自然となり、そこからして、そのものとしては忘却された歴史である」としている (Bourdieu 1980=1988: 89)。習得されたハビトゥスにとって自然さが何であるかは意識されない。しかし未熟な状態では意識的な訓練の反復によって何が「自然」であるかを「探す」必要がある。

呼吸練習は意識的に自然さを「探す」ものであると言えるが、他方で自然な呼吸は意識されずになされて初めて自然であると言うことができる。この意味で自然さの習得は忘却を伴うものである。ハビトゥスは歴史的なものであるとともにその習得は歴史の忘却である。習得されたハビトゥスが「自然な」実践を生み出す時、その習得の規律・訓練性は忘却されている。呼吸法は規律・訓練的なプロセスを経て習得されるものであるが、吹奏楽の指導者の立場からは、呼吸は「自然な」ものであると表現される。ブルデューの述べるようなハビトゥスを内面化した主体にとって、規律・訓練によって習得される自然さは自明のものであるために通常は意識されないものである。しかし教育の途上にある「未熟なハビトゥス」はそういった自然さの忘却の途上にあるために、そこでは「無理やり」出されるような吹奏や、「不自然な」呼吸が見出される。「吹奏楽界」において自明視される「自然さ」があり、「未熟なハビトゥス」を内面化する演奏者に対しても、そのような「自然さ」は自然なものとして呈示されるが、演奏者たちは未熟であるために、自然さを意識的に探すように促されながら練習を重ねることになる。「未熟なハビトゥス」が介在する練習という場においては、「自然さ」は自明視されながらも、それが習得する必要があるものであることは完全に忘却されるわけではないため、教育的働きかけを行う側も「自然さ」についての言及を伴うことになる。このようにして、「未熟なハビトゥス」を内面化する演奏者たちが意識的に自然な呼吸を「探す」ように求められるという契機が生じる。

また、吹奏楽の実践において「自然」な演奏が求められるのは、「一番いい音」を出すためであった。ここでは音を出す方法が自然である場合、結果として出された音は理想的であるということになる。だからこそ「無理やり出された音」が良い音のはずがないことは自明とされ、「吹奏楽界」において「自然な音」であることは良い音であることの条件となっていることを見てとることができる。身につけられたものが自然になるという規律・訓練性と自然さの根本的な結びつき自体はフーコーがすでに指摘していることであるが、そのような「自然さ」は、教育制度においてそれ自体ひとつの理想をあらわす指標として表現されるものでもある。

本章では吹奏楽部の練習に焦点をあて、「呼吸」に特に注目しながら、その練習に求められる規律・訓練性と、ハビトゥスの「未熟さ」について指摘した。また「未熟なハビトゥス」は適切な実践を生み出せないものである一方で、この「未熟さ」自体が価値づけられていることを指摘した。こうした未熟さはブルデューが述べるようなハビトゥスにもとから想定されるような観点ではないが、ハビトゥス習得過程にある生徒たちの生み出す実践が「吹奏

楽界」における重要な制度である「吹奏楽コンクール」を可能にしていることをふまえれば、無視できるものではない。

吹奏楽部員たちはハビトゥス習得の途上にある。ところで章の冒頭に述べたようにハビトゥスは「行為図式」であるだけでなく「知覚図式」や「評価図式」でもある。それゆえ未熟さは、本章で主に扱ってきた「行為図式」に対応するものとしての演奏する技術に限られない。適切な実践を意図的に生み出すことが可能であるためには、それを操作可能であるということと、何が正しいかの判断の双方が必要である。つまり聴く能力、自然な音を出すことができているかについての、自己モニタリングの能力が必要である。本章では「未熟なハビトゥス」の「行為図式」について検討してきたが、聴く事、すなわち「評価図式」もまたハビトゥスとして身に付けられる身体技法であると言える。次章では引き続き練習のあり方に注目しながら、未熟なハビトゥスに要請される「聴くこと」のあり方について検討する。

#### 第4章 他者の耳で聴き演奏を楽しむこと

前章では吹奏楽部の部員たちの、適切な音をつくり出す技術について、すなわちハビトウスのうちの「行為図式」について論じた。その中で示したように生徒たちの練習のあり方は、単に指導されるだけではなく、自ら練習を進めることができるように組み上がっている。しかし生徒たちが練習を通してよりよい音を出すための能力を向上させるとすれば、実際には単に音を出すだけではなく、出している音の良し悪しを自ら——「吹奏楽界」のイルーシオに適う形で——判断できなければならない。この点で、「吹奏楽界」のイルーシオに適うハビトウスの習得とは、単に音を作り出すことだけではなく、音を聴くことにも関わる。「吹奏楽界」において適切に音を作り出すこととは、適切に音を「聴くこと」でもある。ここで「音を作る」ことと「音を聴く」こととは、異なる視点から焦点を当てることで別々に扱っているものの、演奏実践において同時的になされるものあり、実際にはむしろ一体化したハビトウスの様相として捉えられるのである。本章ではこのようなハビトウスのうちの「聴くこと」の側面が、つまりハビトウスの「知覚図式」と「評価図式」の側面が、練習の場においてどのように扱われているかについて考察する。

例えば A 吹奏楽部の活動において部員たちは、しばしば演奏に対するイメージを明確化することが求められている。定期演奏会に演奏される楽曲を取り扱っていたある日の練習では、合奏が進められる中で、演奏するにあたり音を「イメージすること」が求められるようなやり取りが見られた。

この時 P 先生は合奏による演奏を中断した際に、吹いている箇所イメージについて生徒に説明を求めた。女子生徒の一人が「星がきらきらした感じです」と答えるが、P 先生がさらに「何できらきらしてるの？」と問うと沈黙してしまった。P 先生は続けて、「もっと想像したらどうなの？」と問いかけた。これに対しさらに他の生徒が曲にイメージを自分なりに話した。P 先生はこれに同意し、その後には以上のことを確認するように「イメージ持って」と言い、「はっきり演奏して」と言った。生徒たちは「はい」と返事をした。再び演奏するが、P 先生は演奏の雰囲気が変わらないと指摘し、「どういうイメージにしろとは言いたくないんだけどさ」と「しろ」の部分強調しながら言った。そして P 先生自身のイメージを言ってもいいのだがという留保を述べた上で「もっと考えなよ」と言った。<sup>45</sup>

このようなやり取りからは、演奏するにあたって、出す音を自分でイメージすることが求められていることが読み取れる。「どういうイメージにしろ」と言いたくないのは、他者による指示では、自分で考えておらず、自分自身でイメージしたことにはならないからである。つまりどのような音を出すかについて自分から主体的にイメージすることがここでは求められている。またこのような指示があえてなされていることからすれば、演奏する際に、必ずしも生徒たちがどのような音を出すかについてのイメージを持っていないということが想定されている。

---

<sup>45</sup> 2014年4月17日のFNより。

イメージすることが求められていた上述の合奏練習の続きでは、同じ曲を練習する中で、「楽しむために吹いてるでしょ」、「味わわなきゃ」とP先生が述べていた。またその日の練習の終わりのミーティングの中では、「音楽してる瞬間は楽しむことを忘れないで演奏しなさい」とも述べている。その上で、演奏ができていなくとも、楽しもうとすることはできる、楽しむ気持ちを伝えることができるということを先生は述べた。「イメージを持って」演奏することが求められるのは、それが「音楽してる瞬間」に楽しむことを忘れないで演奏することだからだという<sup>46</sup>。

ここではイメージを持たず考えずに演奏することは、楽しむことにならない。P先生が「どういうイメージにしろ」という指示を避けようとするのは、与えられたイメージではなく自らイメージを持って演奏しようとするのでなければ、生徒の実践が音楽を自身で「味わう」ものにはならないと想定されているからである。

また、P先生は「頭の中で音を鳴らす」ことの重要性を繰り返し指摘しているが、これは音楽について「イメージを持ち」、「考える」ということと関連するだろう。前章で取り上げた呼吸練習についての説明の後では、声を出して一定の音高を伸ばす形で歌うなどの練習をした後、P先生はそこまでの練習内容の整理として、次のように述べている。

今歌ったみたいに、頭の中で自分がこれから吹く音を、…鳴らすっていうのがとても大事です。…作音楽器といって管とか弦とかっていうのは、…音を作らないと、正しいいい音が出ない楽器。だから難しい。なので、頭の中でこれから演奏する音を歌ってから演奏するっていうことが大事なんだなって覚えといて。<sup>47</sup>

考えずに音を出すことは可能だが、「正しいいい音」を出すためにはあらかじめ「頭の中で」鳴らす、あるいは歌うことが重要だとされる。これは音を自ら作ることだと言える。演奏することは、単に音を出すだけではなく、自分の頭の中で音をイメージすることも含まれている。頭の中で音をイメージするとは、自分で作り出した音を自身で認識するということであり、このようにイメージした音を「聴くこと」は能動的な実践である。また、このように「聴くこと」は指導されるようなものであって、生得的なものではないと言える。

ここで扱う「聴くこと」もひとつの「身体技法」として捉えることができる。前章で扱ったように、「未熟なハビトゥス」が習得を目指す「腹式呼吸」は明確に身体技法の一種であった。これに対して聴くことは生得的なものと想定されやすく、それゆえ社会的に習得されるものとしての身体技法ではないようにも見える。しかしながらジョナサン・スターンが述べるように、聴くことを人間の生得的な能力として想定することはできない。スターンは「聴覚[hearing]と聴取[listening]を同一視」することを批判している（Stern 2002=2015: 33）。スターンの位置づけによれば、「聴取は方向づけられた後天的な活動であり」、「文

<sup>46</sup> 2014年4月17日のFNより。

<sup>47</sup> 2014年6月5日のFNより。この合奏については、筆者は許可を得て録音を行っている。

化実践」であるため、「聴取は聴覚を必要とするが、たんに聴覚に還元されはしない」ことになる（Stern 2002=2015: 33）。つまり耳の機能を通じて空気の振動を感知することができるということと、音を聴くことができることは別のことであり、これらを混同することで、習得された文化実践である音楽を人間に普遍的な「聴覚」に基づくものとして想定することになりうる。先にも引用したように、ブルデューはハビトゥスと「芸術界」とが一致するなかで「芸術作品が即座に意味と価値を付与されて経験される」が、「芸術作品を芸術作品たらしめるのは審美家の目であり、「芸術作品との長期間にわたる接触の結果である限りにおいて、はじめてそれをなしえる」としている（Bourdieu 1992=1996: 170-1）。習得されたハビトゥスの知覚図式・評価図式である「審美家の目」が芸術作品の意味や価値を感じられるようにするのであって、それは生得的に認識できるものではない。それゆえ「未熟なハビトゥス」の実践や認識が、こうした「審美家の目」の習得に先立つものであることがここでは問題となる。

また聴取を文化実践として捉えることの含意は、それが生得的なものではないことを確認するだけではない。スターンが聴取について述べることは、「聴くこと」が単に刺激の受動的な認知なのではなく、能動的に音を捉える実践であることも示すものである。つまり演奏する技術と聴く技術はどちらも身体技法として扱うことができる。とはいえ身体技法とはつまるところ細かな技術の集積であり、別々の側面として、言い換えるならばハビトゥスに内在する行為図式・知覚図式・評価図式の観点に対応して区別することもできる。前章では呼吸練習について取り上げ「未熟なハビトゥス」の「行為図式」について考察したのに対し、本章ではハビトゥスの知覚図式・評価図式に相当する「聴くこと」について取り上げる。そのため A 吹奏楽部の練習に焦点を当て、音を聴くことがどのようなものとして捉えられているか、また演奏して音を出すことと、音を聴くこととがどのような関係にあるかについて考察する。

#### 4-1 客観的な耳

前章では、練習が本番に至るまでの「道のり」として位置づけられることをふまえ、その期間が規律・訓練的であること、逆に言えば練習は未来の本番に向けられたものであることについて検討してきた。ここで演奏実践について注目する場合、練習が本番に向けられているということは、単に期間だけの問題ではない。練習は学校で行われるとしても、本番の会場を想定して行われる。また練習の場にいるのは指導者を除いて基本的に演奏する部員達だけであるが、それでも「自分で演奏する」ことだけではなく「他者」が関わっている。観客がいなくても、練習は他者を想定してなされるためである。

例えば、前章でも述べたが、演奏会で演奏する曲目の決定に関して、P 先生の回答によれば、「[クラシックの] 曲」は、生徒の意見は聞くものの、P 先生が決めており、「ポップス」は生徒が決めているとのことだった。このとき「自分たちがやりたいかどうか自分たちが知

ってるかどうかで決めようとするので」、ポップスにも P 先生が口を出すのだという。またこれに付け加えて、「高校生が聴くならいいけど、そうではないので」とも述べ、「客席の耳」「お客様の耳」を想定して決めると P 先生は説明した。<sup>48</sup>

A 吹奏楽部において演奏される曲の基準は演奏者ではなく、「客席の」「お客様」、つまり「観客の耳」に置かれている。顧問の P 先生からすると、生徒たちは自分のやりたい曲を選ぼうとするものであり、この点で生徒たちが客席のことを常に想定しているわけではない。生徒たちの意見が聞かれ、また口が出されるとはいえ生徒が決める曲目があるという点で、生徒たちが「やりたい曲」を全く選べないわけではないが、「自分のやりたい曲」は「観客の耳」を想定する中で選ぶことが求められている。

「観客の耳」を想定することは、生徒たちによる練習の実践の中にも見出される。例えばある時のクラリネットパートの生徒のみによるパート練習では、三年生の一人が「ここで鳴っても意味ない」と言い、さらに「一般席の奥目指す」と述べていた<sup>49</sup>。この時のパート練習は校舎内で行われたものであるが、「一般席」とは演奏会が実施されるホールにおける客席のことであると考えられる。ここで「一般席の奥」を目指すとは、現前ではなく非現前である想像上のホールの客席に向けて吹くことを意味している。生徒が「ここで鳴っても意味ない」と述べる時、ある種の聴き方としての身体技法が求められている。ここでの「聴くこと」は現前の自身の耳で聴こえる通りに聴くことではない。一般席の奥で鳴ることを自身の練習において実現しようとすることは、自身の鳴らす音の基準を非現前の「客席の耳」にすることである。自分の耳にもともと聴こえる形で鳴っていることを目指すのではなく、「客席の耳」にとって音が鳴っていることを目指せるように、「聴き方」の転換がここでは求められているのである。

筆者が初めてフィールドワークとして学校を訪れた時の合奏中に、P 先生は「聴く耳が育たなければ演奏もできない」と指摘していた<sup>50</sup>。吹奏楽の練習において音を出すことは、聴くことによって調整されている。さらに、ここでの聴くことは単に自分の出した音をそのまま聴こえるように聴くものであるとは言えない。「ここで鳴る音、したがってただ自分に聴こえる通りの音は「意味ない」と否定され、「観客の耳」で聴いた場合に鳴っているような音を聴くことが要求される時、ここでは文字通り「客観的な耳」で聴くことが求められている。

「頭の中で音を鳴らす」という内観的な作業は、言い換えるなら「頭の中で鳴らした音を頭の中で聴く」ことである。ここで出すべき音はここまで見てきたように「客観的な耳」が聴くための音楽である。したがって A 吹奏楽部の練習において、部員たちは頭の中に「客席の耳」を引き入れ、この耳に向かって音を鳴らし、それを聴くことが目指される。この点で客席の耳に向けて音を出すことは、客席の耳に向けて聴くことである。自分の出す音を自ら客観的な耳で聴く吹奏楽部の練習という音楽実践は、自らの中に「他者の耳」という外部を

<sup>48</sup> 2014年1月26日のFNより。[ ]内は筆者による挿入。

<sup>49</sup> 2014年6月12日のFNより。

<sup>50</sup> 2013年9月4日のFNより。

引き入れようとするものとなっている。想定された観客の耳に合う「客観的に」「いい演奏」をすることが演奏者にとっていい思いをすることであると感じられるようなハビトゥスの習得がここでは求められている。

生徒たちが自身で「味わう」ことを求める時、そこでの音楽経験は主体的であるべきだとされている。ただし生徒たちがイメージし味わうべき音とは「客観的な耳」に合うものである。ここでは生徒たちに「吹奏楽界」に合う音を想像し、良いものとして感じられる「知覚図式」「評価図式」の内面化が求められている。

#### 4-2 「楽をする」ことと「楽しむ」こと

「客席」に向けて吹くこと、ホールを想定して演奏するという事は、自分自身から離れ、空間的に隔たりのある場所を想定して音を出すことである。「客観的な耳」の習得とは、空間的に自己から引き離された音を認識する試みであると言える。

ただし演奏者たちに求められるのはこのような空間的隔たりだけではない。練習は、時間的にも自己の現前での聴取から隔たりを持つとすることができる。言い換えるなら、練習は本番に向けられている。これは単に練習に習熟することで本番に活かすということではない。A吹奏楽部では、練習における音楽経験の快樂が本番での音楽経験へと繰り延べされるという意味で時間的にも隔てられているのである。

A吹奏楽部の練習は、一見聴衆を持たないものに見える。しかしこれまで述べてきたように、練習がコンクールや定期演奏会のような本番に向けられたものであることを考慮するならば、単純に演奏が演奏者のみによって完結するものであるとは言えない。第2章で述べたように、定期演奏会当日に配布されたパンフレットには「演奏会に向け準備を重ねてきました」と書かれているが、それに先立って実際の練習が行われていた時も、本番に向けた形で練習が意味づけられていた。例えばコンクールからは時期が離れ、冬のコンサートが終わったばかりの時期である年明けの練習後のミーティングでは、P先生が、「冬の時代はやってもすぐ成長がみえないが、…すぐに成果を求めずに根気よく向かうことがとっても大事」と述べ、「苦手なところから目をそらさずに…何か月先に向かって練習すること」の重要性についての話をしている<sup>51</sup>。こうした発言は他のタイミングでも見られるものであり、例えば他のミーティングでは、P先生によって「本番でいい思いをするためには」、今「つらい練習できるか」どうか重要であり、練習も本番も楽しくなると述べていた<sup>52</sup>。

これらは一例であるが、先の「楽しむことを忘れないで演奏する」という言明と一見矛盾する。しかし、P先生はつらい練習ができるかどうかについての発言に続き、「今楽をする」か、「本番で楽しい思いをする」か、と言い換えている。さらにたとえを用いて、今のつら

<sup>51</sup> 2014年1月9日のFNより。

<sup>52</sup> 2014年3月8日のFNより。

いことを「崖登る時、目の前の石しか見えない」と表現し、それに対し平坦な道では楽で、まわりも見えるが、高い所には行けないという言い方で楽をすることについて述べている。その上で「俺は崖を登った方が本番でいい思いができると思う」と表明している<sup>53</sup>。

P先生によるこうした説明や指示は、少なくともその場では反論されることがなく、生徒たちの「はい」という返事が毎回返されている。生徒たちは部活動の進める上ではP先生の示す方針に同意していると言うことができ、実際生徒たちの言葉にも練習に対するこうした見方が表れていることが見出せる。別の日のミーティングでは幹部の生徒が他の部員たちに向けて、「本番[で]楽しい思いをするために」今苦しい練習をする、という主旨のことを述べていた。また現状でできていなくても、「気持ちだけは絶対やろう」と言い、「どうせつらい練習するなら楽しく前向きな気持ちで」と述べていた<sup>54</sup>。このように練習は本番に向けられたものとして位置づけられる。そしてこの時練習は生徒たちにとって「つらい」ものとして位置づけられているが、代わりに「つらい」練習は「本番で楽しむ」ことを可能にする。練習の場において生徒たちの演奏実践はその場で楽しむことを「楽をする」ことに変換し、その場で「楽をする」ことから時間的に隔たった「本番で楽しむ」ことへと楽しさの享受を繰り延べするように仕向けられているのである。

仮に「吹奏楽界」のイルーシオを前提としないのであれば、練習において本番のことを想定することなく、その場でただ楽しむことがありえるかもしれない。しかしA吹奏楽部の活動において、本番を想定しない練習は否定されている。ここでは「楽しむ」ことが繰り延べされている。界の論理において、その場で楽しむことは「楽をすること」とみなされ否定される。その代わりに、「つらい」練習が求められる。ただし「つらい」練習は本番、楽しい思いをするを可能にするとみなされているのである。先述したように練習において「客観的な耳」を習得することが求められていたことをふまえて言えば、観客を前にした演奏の場において「いい演奏」をすることこそが吹奏楽において「楽しむ」ことであると前提するように求められている。このような意味において生徒たちは、練習をする場では空間的にも時間的にも隔たりのある本番で楽しむことを想定して「前向きな気持ちで」つらい練習をすることが求められているのである。

ニック・クロスリーはブルデューの界概念が「承認を求める欲望と欲求を表現するために諸社会の内部で現われてきた、構造化された構造なのである」と述べるが、この場合「社会的に形づくられた欲望」がイルーシオの基盤を形成すると言うことができる（Crossley 2001=2012: 192-3）。「吹奏楽界」という界においてある音が「いい音」とされるためには、他者による承認が必要である。この承認は本番の演奏会場で行われる。本番とは先にも中村の記述を引用したように「聴衆が拍手とともに承認する場」であり、単に自分で演奏するだけではない様相を持つ。そこには「他者の耳」が介在するのである。それゆえA吹奏楽部の練習が本番に向けてなされているというとき、「吹奏楽界」のハビトゥス習得とは、練習

<sup>53</sup> 2014年3月8日のFNより。

<sup>54</sup> 2014年1月26日のFNより。

の場において、演奏会場の客席にいる他者の立場に立って「いい音」と承認されるような音を自ら「いい音」と認識し、実現できるようにすること、つまり文字通り「客観的な耳」を身に付けることである。

ただし吹奏楽部員が指導を受け、「楽をする」ことから「楽しむ」ことへと仕向けられていることは、部員たちの「社会的に形づくられた欲望」の習得が完了しているのではなく、目指されている段階にあることを示している。前章で述べたように、部員たちは他者の欲望を内面化する過程としての「未熟なハビトゥス」の段階にある。「未熟なハビトゥス」が「知覚図式」「評価図式」を完全に習得していない状態においては、「いい音」を出すことがそれ自体評価されることであると「自然に」感じ取ることができるとは限らず、またそのような音を意図的に出せるわけでもないため、練習は「つらい」ものである。そのような練習の過程において、部員たちの実践は、その場での「楽をする」ことではなく、「本番楽しい思いをする」こと、すなわち演奏会での承認へと転換するように指導される。そして生徒も部活動を進める上でそれを目指している<sup>55</sup>。このことは、「未熟なハビトゥス」を内面化している生徒たちがどのように本番での「いい演奏」を実現しようとしているかを説明するものとなる。実際、習得されたハビトゥスを内面化した主体にとっては、定義上「いい音」を出すことは当人にとって知覚可能であり、価値あるものとして感じられるため、そのような演奏をする必然性がある。これに対して「未熟なハビトゥス」は定義上、そうした「いい音」を当人において知覚できるわけではなく、そうした能力を形成する過程にあるものとして位置づけられる。それゆえに他者の承認を必要とする。つまり「吹奏楽界」において「未熟なハビトゥス」がまずは自分で演奏の良し悪しを判定できない状態にあつて、それでも自身の演奏を価値あるものとするためには、他者の承認が必要となるのである。このとき生徒たちの「未熟なハビトゥス」が生み出す実践は「吹奏楽界」のイルーシオに適う形で評価される。生徒たちが「いい音」を認識できるとみなされないのだとしても、青春の物語の文脈にある生徒たちの本番での演奏は「吹奏楽界」において価値あるものとみなされる。このような承認を受けるに足る演奏を本番で実現し、実際に承認を受け、それを自ら肯定的に受け取ることが「楽しむ」ことであると言える。イルーシオとは集合的な信仰であり、これを個人が前提するためには、自己満足からひきはがされた形での価値観を内面化する必要がある。このような意味において、「吹奏楽界」における社会的に形づくられた欲望としての「楽しむ」ことは、練習の場での経験から繰り延べされるものとなる。以上の意味で、「本番で楽しむ」とは、他者の承認を得られる形での演奏を実現可能にするための「つらい練習」を前提とし

---

<sup>55</sup> このように述べるからといって、「楽をすること」が音楽経験による本来的な快楽であると論じているわけではない。クロスリーが述べているように、「特定されていない生物学的衝動」は、「特定されていなければ実のところ何のでもありえない」と言える（Crossley 2001=2012: 193）。ここでは界の観点をふまえないければそもそも何も言語化することができない。その意味で「楽をすること」とは単純に界以前の純粋な感覚と言うことはできず、あくまで「吹奏楽界」の論理に従った場合における「楽しむこと」に論理的に先立つものである。したがって「楽をすること」はそれ自体特定されたものであるが、「吹奏楽界」のイルーシオにおいては、望ましくないこととして否定されている。ここでは、この前・ハビトゥス的な楽しさが、生得的であるとか、習得されるようなものとは関係ないということを主張しているわけではない。そうではなくて、「吹奏楽界」におけるイルーシオを獲得していない形であっても、何らかの形で面白さを感じることもありうるということである。

てなされるものであると言える。

#### 4-3 他者の耳の内面化

教育との結びつきとともにある「吹奏楽界」における実践は、吹奏楽部の生徒のような演奏者たちによって担われている。言い換えるならハビトゥスの習得過程にある生徒たちの「未熟なハビトゥス」によって生み出されている。「吹奏楽界」においては、この「未熟なハビトゥス」を内面化する生徒たちによって「吹奏楽コンクール」における「いい成績」が目指され、それとともに「いい演奏」、したがって適切なハビトゥスを身につけること自体が目指されている。前章では特に呼吸練習に焦点を当て、目指される音が規律・訓練によってもたらされる「自然な」奏法によって可能になるという論理を見てきた。これに対し、本章では演奏する際に音をイメージするあり方、聴くことというハビトゥスの「知覚図式」と「評価図式」について検討した。ここから明らかになったのは、現前に聴衆を持たない練習であっても、本番を想定した「客観的な耳」で聴くことが要請されていることである。言い換えるならば、自身と時間的・空間的に隔てられた観客の「他者の耳」の習得が練習の場では求められている。この「他者の耳」の習得とは、ブルデューの概念で述べるならばハビトゥスの「知覚図式」「評価図式」の獲得に相当する。またここではその場で「楽をする」のではなく、本番まで繰り返し延べされた形で演奏を「楽しむ」ことが求められている。「未熟なハビトゥス」は、本番で他者からの承認を得るためにその場の「つらい」練習を受容するように教育的労働を受けるのだと言える。生徒たちは練習において、十全な聴取能力を身につける以前の主体としてみなされている。そのため生徒たちの演奏が「素晴らしい」ものであるかどうかの判定に関しては、他者の承認が必要となる。この点で、「未熟なハビトゥス」を内面化する生徒たちにとって、「吹奏楽界」の論理に適合的であろうとする限り、聴衆を前にする本番の演奏機会は不可欠なものであると言える。

ここまで第1部を通して現在の「吹奏楽界」について考察を進めてきた。吹奏楽文化のあり方について界の観点から検討してきたのは、作品の価値を自明視する観点を相対化するとともに、あらゆる音楽実践が等しく価値を持つという観点とも異なる形で、実際に音楽に携わる人々にとっての音楽のあり方を考察するためであった。「吹奏楽界」にも「キャノン信仰」が見られるが、これは十全には実現されない形で提示されている。重要なのは、「吹奏楽界」自体の論理において、「キャノン信仰」に適う実践が生み出されていないとみなされている点である。これは楽曲の一貫性を重視するようなあり方が意味をなさないということではない。むしろ、「キャノン信仰」が前提されながらもこれが実現されていないとみなされていることが注目になる。序章において吹奏楽が周辺的なものとして位置づけられているというデュボアらの指摘を引用したが、日本の「吹奏楽界」では、それに関わる当事者自身が「キャノン信仰」に適う実践を生み出せていないと認識しているという点で、自

ら吹奏楽という音楽を周辺のなものとして位置付けていると考えることができる。このことは実践の主要な担い手が「未熟な」演奏者たちであることとも関連する。「吹奏楽界」は吹奏楽部の部員のような「未熟なハビトゥス」を内面化する演奏者たちに担われ、「キャンオン信仰」が見られるにもかかわらず楽曲の改変が避けられないものとなっている点で、「不完全な」界、あるいは「高い自律性」を持たない界として扱うことができる。「吹奏楽界」自体の論理において、高い自律性を持たないことは問題含みのこととなるが、こうした「吹奏楽界」のあり方を考察する本論文の立場で問題となるのは、「吹奏楽界」が高い自律性を実現していないにもかかわらず相対的な自律性を保ちながら一つの界として成立している点である。こうしたあり方には第1章で述べた「青春の物語」が関連している。「吹奏楽界」の重要なイベントである「吹奏楽コンクール」で「未熟な」演奏者が演奏し、楽曲の改変が行われながらも「青春の物語」によって演奏が価値あるものとみなされる論理について確認した。「吹奏楽コンクール」のあり方は、作品の完全な演奏を妨げるものであるが、「未熟な」生徒たちの演奏が価値あるものとされることも、それを価値づけるこのようなコンクールが存立していることによって可能となっている。

界が存続し続けるためには、界への新たな参加者が存在し続けることが必要となる。その意味で界に適合的なハビトゥスを身につける以前の主体も、界が存続する場合には常に存在すると言える。このような前-ハビトゥスの状態にある主体は界の構成において通常重要性を持つものとみなされないが、アマチュアの実践を重視する「吹奏楽界」では、こうした主体の存在を無視することができない。ただしこうした前-ハビトゥスの状態にある主体の実践が界を維持することが可能であるためには、実践が界に適合的なものであるように方向づけられることと、適合的な実践を生み出せなくても、それを目指すこと自体が価値を持つようなイリュージョンが成立していることが必要である。このことを「未熟なハビトゥス」による実践としてここまで論じてきた。この時「未熟なハビトゥス」の担い手は、自らは十全に認知することのできない音を認識し、生み出すことを求められる。つまり、界への新たな参加者となるために、界の論理に適う音の認識の仕方と生み出し方の習得が求められている。このことが意味しているのは、「吹奏楽界」において音楽を適切に聴くということがはじめからできるものではないということである。「吹奏楽界」への比較的新たな参加者である演奏者たちが他者の耳、あるいは界における客観性を内面化することが求められる中で、そのような外部のものを自分のものとして完全に習得する以前に演奏という実践を生み出すことになっているという意味で、音楽がまず聴くものであるとは限らない。音楽が第一に聴くものであるという考えは作品を一貫したものとして受容することにも関わるため、「キャンオン信仰」がみられ、さらに言えばこのことが問いに付されるものとしても見出される「吹奏楽界」を考察する上で無視することのできない論点である。このことについて考えるためには、音楽がまず聴くものであるという想定から離れる必要がある。そのためには「吹奏楽界」における聴くことの歴史性を検討しつつ、音楽が第一に聴くものであるという想定自体がどのように成立しているかについて考察しなければならない。聴くこととは何

かについての考察は、「吹奏楽界」の演奏者たちがどのように音をイメージしているかという本章で検討してきたことに関わるが、思弁的な考察も含めて第3部でさらに検討することになる。

またこれとは別に、定期演奏会で見られたような音楽実践のあり方は、呈示される音楽が「クラシック」に限られないという点で吹奏楽における音楽の現れ方を複雑にしている。「ポップス」の演奏が「クラシック」と区別されつつ同じ演奏会の中で双方が示されるといふ状況は、吹奏楽によって吹奏楽ではない音楽を演奏するという矛盾しているようにも見える様相を生み出している。それとともに、「キャノン信仰」を基本とする「クラシック」音楽のあり方は「ポップス」とともに演奏されることで相対化されながらも呈示され続けていると言える。吹奏楽コンクールとともに重要視される定期演奏会の取り組みはまた、「吹奏楽界」において吹奏楽に限らない音楽一般がどのように表象されるかについても示すものである。このこともまた音楽を「聴くこと」や「演奏すること」に関わるが、歴史的な検討をふまえた上で、第3部で考察を行う。

「吹奏楽界」が「キャノン信仰」を否定するのではなく、前提しながらもそれとは異なる価値づけの論理を持つこうしたあり方は、いかに成立したのか。界が社会歴史的なものである以上、このことについて考えるためには、「吹奏楽界」の歴史的経緯について検討する必要がある。第2部では、ここまで述べてきた「吹奏楽界」がどのように成立したものであるかについて、歴史的な検討を行う。

## 第2部 「吹奏楽界」の構成と変遷

第1部ではA吹奏楽部の活動を中心に考察し、日本の吹奏楽の中心が吹奏楽部の活動にあること、音楽が作品の芸術性とともコンクールでの金賞受賞を目指す生徒たちの未熟なハビトゥスが生み出す青春の物語によって価値づけられていること、それが規律・訓練的な練習とともにあることなどを見てきた。また演奏される楽曲が一貫性のある作品であることを志向するとともに、吹奏楽ではない「いろいろな音楽」が演奏できることが吹奏楽の魅力となっていることであることなども確認している。

これらの記述は主にA吹奏楽部をはじめとしたいくつかの吹奏楽部のフィールドワークを通して得られた知見に基づくものであり、ただちに日本の吹奏楽文化の全体像を示すものではない。第2部では、「吹奏楽界」がどのように成立し、現在に至るかについて確認し、第1部で「吹奏楽界」のあり方として示したものを、界の歴史的な変遷の中に位置づけていく。界は継時的に不変のものではなく、動的に変遷を伴う。界概念はもとより社会歴史的視点を伴うものだが、だとすれば「吹奏楽界」のあり方は一時期の吹奏楽団体を検討するだけでは明確にならない。界を記述するにあたっては、それが非歴史的で普遍的にあるものではなく、歴史の中で成立し、変遷を伴ってきたものであることに留意する必要がある。吹奏楽についても同様である。「吹奏楽界」の歴史的な変遷をふまえてはじめて、第1部で記述してきた内容を、単に事例としてではなく、「吹奏楽界」の構造を表わすものとして捉えることができる。

歴史的な記述は、すでに成立している現在の「吹奏楽界」の考察に先立って行うことはできなかつた。というのもブルデューが述べているように、「概念とその概念に対応する現実」は「それ自体歴史的構成の産物であり」、「それらの概念を適用している当の歴史そのものが、多くの場合途方もない、そして大部分忘れられてしまっている歴史的作業とひきかえに、それらの概念を発明し創造した」と言うことができるからである（Bourdieu et Wacquant 1992=2007: 127）。吹奏楽と名付けられる以前の人々の営みが、後に吹奏楽という概念によって名指されることになる。したがって、現在の観点から「吹奏楽」の起源について思考することが可能であるが、その起源の時点において既に「吹奏楽」という概念が成立していたと考えることはできない。また「吹奏楽」概念をどのように位置づけるかによって、その起源も異なるものになりうる。

ここでは第1部で描いた「吹奏楽界」、すなわちアマチュアの吹奏楽部を中心とするような日本の「吹奏楽活動」を出発点に、それがどのようなものとして成立し、変遷を経て現在に至るかについて記述し、考察する。ここで扱う「吹奏楽界」という界の成立した時期とは、現在からみて吹奏楽と呼ぶことのできる「活動」が初めてなされた時期とは異なる。界はその価値を自明視する人々によって成り立つ。つまりイルーシオの成立をもって界が成立していると述べることができる。遡って「吹奏楽」と呼ぶことのできる活動が確認されることや、あるいは既に吹奏楽と呼ばれる活動があるというだけでは「吹奏楽界」が成立している

と言えない。アマチュア吹奏楽に価値を見出し、それを自明視する人々によって組織立ってアマチュア吹奏楽の活動が推進されるようになるのは昭和期に入ってからである。とはいえそうした「吹奏楽界」の成立期を考察するにあたり、その前史にあたる明治期・昭和期の「吹奏楽」のあり方を確認しておく必要があるだろう。

以上のことから第2部では、明治期から昭和の間の吹奏楽のあり方と変遷について記述していく。ただしここで注目するのは吹奏楽が実際にどのようなものであったかについての歴史ではない。「吹奏楽界」のあり方に注目する本論文では、吹奏楽がその担い手となる人々自身にとって、どのようなものとみなされていたかについて焦点を当てて考察していく。以下では吹奏楽のあり方の変遷を明治・大正期、昭和初期から第二次世界大戦終戦まで、二次大戦後から昭和の終わりまでの3つの時期に分けて論じていく。第5章で明治期から大正期にかけて、日本に西洋音楽として軍楽隊が導入されアマチュア吹奏楽の興隆が成立しうる前提について記述する。第6章では「吹奏楽界」が成立すると言ったことのできる昭和初期から二次大戦終結までの間において、アマチュアの吹奏楽がとりわけそれを積極的に推進する人々にとってどのように描かれたかについて注目する。第7章では、戦後吹奏楽が再出発し第1部で描いたような「吹奏楽界」のあり方に至ると考えられる、昭和の終わりの時期までの界の諸特徴の変遷を描く。

## 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」

吹奏楽の「起源」は吹奏楽の定義をどのように位置づけるかによって変わりうる。例えば戸ノ下達也は『日本の吹奏楽史』の中で、「西洋の木管楽器や金管楽器、打楽器、ストリングベースなどの楽器によって演奏されるウインドアンサンブル、鼓笛喇叭、マーチングバンド、ジャズといった管楽器や打楽器を含むポピュラー音楽などを広義の「吹奏楽」と捉え」て論じている（戸ノ下 2013: 10）。「吹奏楽」なるものを歴史的に扱うにあたり、このように「広義」の意味で包括的に捉えることもできるが、この場合、時期ごとに意味合いが変遷することを捨象してしまう。ある時期のある人々にとっての吹奏楽という語は、それ以外の時期の吹奏楽の含意と異なりうる。むしろある時期に吹奏楽に含まれる内容が異なる時期では吹奏楽なるものから積極的に排除され、それによって吹奏楽自体が成り立つこともある。吹奏楽を「吹奏楽界」として、概念の変遷を伴うものとして記述する本論文の関心からすれば、時期ごとの「吹奏楽」が含む意味だけではなく、場合によってはそれが排除する意味についても思考する必要がある。こうしたことをふまえながら、本章では現在に続くようなアマチュアの吹奏楽団が日本の吹奏楽の中心に位置づけられるようになる前史として、日本に西洋音楽が本格的に導入されていく明治期初期前後から、大正期にかけての吹奏楽のあり方を追う。

戸ノ下らによるものをはじめ、日本の吹奏楽の歴史については、既にいくつかの著作で扱われている（音楽之友社編 1970；塚原 2001；戸ノ下編 2013；秋山 2013 など）。本論文では時期ごとの吹奏楽概念の内実とその変遷に留意しながら記述を行うが、歴史的事項についてはこれらの研究が参照できる。特に塚原康子（2001）は戦前の吹奏楽の歴史に関して手際よくまとめている。また特に 19 世紀の日本における西洋音楽導入の経緯については、塚原（1993）の研究に詳しい。本章ではこれらの研究を中心に、明治期から大正期にかけての吹奏楽に関する記述を参照しながら、日本への軍楽隊の導入をはじめ、「吹奏楽」という語の成立や民間の音楽隊の誕生、大正以降のブラスバンドの普及など、日本の吹奏楽文化の初期の流れについて論じる。これらをふまえ、次章で「吹奏楽界」の成立について考察するための諸前提を確認する。

## 5-2 軍楽隊の設立

軍楽伝習は日本の吹奏楽の起源として繰り返し言及されている。1869年に横浜の妙香寺でイギリス陸軍第十連隊軍楽長であったウィリアム・フェントンの指導のもと、薩摩藩の軍楽伝習が始まり、これが日本の陸・海軍軍楽隊創設の母体となった（塚原 2001: 84）。1989年には「フェントンゆかりの地」として、「日本吹奏楽発祥の地記念碑」が当時全日吹連理事長であった春日學を発起人代表として建立されている（中村 1993: 3；斎藤 1989: 48-9）。記念碑の建立は、少なくとも全日吹連のようなアマチュア吹奏楽団の代表となるような組織にとって、軍楽伝習が吹奏楽の起源としてみなされていることを示している。

軍楽隊から日本の吹奏楽が始まったと位置づけるならば、「日本の吹奏楽」の起源を妙香寺の軍楽伝習と見做すことができる。ただし軍楽伝習時点での「吹奏楽」と「現在」の「吹奏楽」のあり方は、どちらの編成も管楽器と打楽器を含むアンサンブルである点では共通しているにせよ、大きく異なる。編成が違おうとしても戸ノ下が述べるような「広義の吹奏楽」の観点からすればどちらも吹奏楽に該当する。しかしながらその場合吹奏楽の起源はより遡ることになる。塚原によれば、海軍及び陸軍の軍楽隊は「日本で最初に吹奏楽の伝習を開始した薩摩藩軍楽伝習隊を母体に、明治四年に発足した」が、「その前史にあたる」ものとして「幕末期の洋式軍楽伝来」が挙げられる（塚原 1993: 143）。「幕末に軍事改革が進められ幕府・諸藩に様式兵制が導入されると、部隊に行動を指示するためヨーロッパの信号太鼓が使用され、のちにはそれに笛と大太鼓を加えたいわゆる鼓笛隊が一般的となり、「慶応年間には、信号喇叭も伝来した」という（塚原 1993: 144）。鼓笛隊には金管楽器が含まれず、信号喇叭は金管楽器のみで編成される。これらは楽器編成の点において第一部で扱ったような吹奏楽のあり方とは大きく異なるが「広義」に捉えるならば吹奏楽である。これに対し全日吹連が「起源」として規定するフェントンの軍楽伝習では、想定される編成に木管楽器、金管楽器、打楽器が含まれている。こうした軍楽隊を後の吹奏楽の「起源」とみなすのであれば、少なくとも編成の面において、吹奏楽が木管楽器、金管楽器、打楽器を中心に構

成されるアンサンブルとして規定されていることが見出せる。実際、斎藤好司によれば、記念碑が建立された当時の「日本の吹奏楽」の「発祥」は、「吹奏楽」という音楽の様式は、木管、金管、打楽器の三要素により編成されたもの、「洋楽」として、西洋で発達した楽器による西洋音楽の伝統に根ざしたもの、「日本の発祥」というからには、日本人により編成され、日本人自らの手により演奏されたものであること」を満たすものとして定義されている（斎藤 1989: 48）。

何をもって吹奏楽と定義するか次第によって吹奏楽の「起源」も変わってくる。ただし、いずれにせよ吹奏楽の「起源」を想定する際に、厳密な編成は考慮されていない。そもそも吹奏楽や軍楽隊と呼べるものとして、当時標準的な編成というものが存在したわけではなかった。塚原が述べるように「鉄砲を多用する近代戦の発達により太鼓の音が戦場で聞きとれなくなり、…一八七〇年代には太鼓信号が次第に喇叭信号(bugle/trumpet calls)にとって代わる」など、「日本に鼓笛や喇叭などの洋楽軍楽が伝えられた十九世紀後半は、ヨーロッパにおいてもまさしくこうした変化が進行しつつあった時期に相当していた」のである（塚原 1993: 145）。

第1章では、「吹奏楽界」において作品を「楽譜通り」に演奏すること求められていることを指摘した。この場合、編成が標準化されていないことは吹奏楽が芸術音楽としては低く位置づけられる要因となる。編成が標準化されていない吹奏楽では、楽譜に合わせて指定された楽器を譜面通りに演奏することはできず、実際の音楽隊の編成に合わせて編曲し演奏する必要があるためである。しかしながら軍楽伝習がなされた時点において、吹奏楽が芸術音楽として劣ることは問題視されていない。たとえば中村理平は、1867年のラッパ伝習では、「最初に伝承されたのは陸軍歩兵ラッパ（クレロン）の演奏技術であった」が、「わずか5つの倍音を奏するに過ぎない小楽器ではあるが、高い透明度と抜群の到達力でたちまち軍事戦術と指揮通達に欠かせぬ用具となった」と述べる（中村 1993: 7）。西洋音楽として捉えることのできる演奏技術の初期のものは、音楽よりも軍事教練上必要とされたものだった。

軍楽伝習は軍隊の規律を実現するために必要とされたものであり、音楽自体を目的とする「音楽のための音楽」ではなく、手段としての音楽であったと言える。定まった編成を持たないこと、編成に合わせて作品を編曲すること、それゆえ音楽作品を「楽譜通り」演奏できずその価値を損ねてしまうことが問題視されるのは、吹奏楽を芸術として価値あるものとして位置づけようとする視点を通してであり、そうした視点は「吹奏楽界」成立よりもさらに後の、戦後に生じることになる。こうした現在に至るまでの過程については順次述べていくことになるが、吹奏楽は軍楽隊の日本への導入の時点から一貫して一つ一つの楽器編成が必ずしも標準化されない合奏体として在り続けてきたとすることができる。

ここまで見てきたように、吹奏楽の起源は、吹奏楽自体が何であるかによって変わるが、本論文で扱っている当事者の観点をふまえるならば、明治初期と位置づけることができる。こうした起源の時点を設定する上での曖昧さが生じる理由の一つとしては、明治期の軍楽

伝習が実施された時点ではまだ「吹奏楽」という言葉自体も用いられていなかったことも挙げられる。吹奏楽は、その「起源」において当初から「吹奏楽」と呼ばれるものであったわけではないと考えられる。その意味で、明治の軍楽隊を「吹奏楽」と名付けることは必ずしも自明なことではない。次節で吹奏楽という語の成立期について確認する。

### 5-3 吹奏楽という語の成立

1871年に兵部省が陸軍部と海軍部に分かれ、1872年に陸軍省と海軍省とになると、軍楽伝習を受けた薩摩藩伝習生たちを母体にできた軍楽隊もまた陸軍・海軍2つの軍楽隊に分かれ、異なる組織として存続していくことになる。海軍軍楽隊はフェントンと薩摩藩伝習生の大半によって構成され、当初はイギリス式の軍楽隊であった。しかし1877年にフェントンは解雇される。その後、1879年にドイツ人のフランツ・エッケルトが着任してからはドイツ式の軍楽隊となる。他方陸軍軍楽隊では1872年にフランス陸軍四等楽手であったダグロンの指導が始まり、ダグロンの後には1884年からフランス陸軍歩兵第七八連隊陸軍楽長のルーが着任しフランス式の体制が続くことになる（塚原 2001: 93-5）。以後海軍軍楽隊はドイツ式、陸軍軍楽隊はフランス式という異なる体制で2つの軍楽隊は第二次大戦終結まで存続する。

こうした軍楽隊の流れは、日本の吹奏楽の歴史として捉えることができるが、しかし初めから吹奏楽の語が用いられていたわけではなく、軍楽隊が担う音楽は当初「軍楽」と呼ばれていた。「吹奏楽」の語を使わず「軍楽」という語のみが用いられる状況は明治中頃まで続く。塩津洋子は日本で初めての音楽専門雑誌である『音楽雑誌』の記述の変遷を参考にしながら、吹奏楽という語が「明治20年代中頃に」民間団体が「軍楽」と同様の音楽を演奏するようになった中で新しく用いられるようになったこと、また以後は軍楽も含めて次第に「吹奏楽」と呼ばれるようになったことを指摘している（塩津 1992: 30-2）。

塩津は民間の音楽隊に着目して吹奏楽という語の変遷を扱っているが、1888年5月19日の宮内省達に「欧州吹奏楽及欧州管絃楽ニ従事ス<sup>56</sup>」という語句があり、民間団体に対し「吹奏楽」という語が用いられるよりも先に、「欧州吹奏楽」という語が用いられている（塚原 2009: 196）。独立した語句ではないが、語句の一部としてであれ「吹奏楽」の語が見られるようになるのは明治20年代前半ということになる<sup>57</sup>。いずれにせよ民間の音楽隊もしくは式部寮雅楽課<sup>58</sup>という「軍」によらない組織によって「軍楽」と同様の編成による音楽

<sup>56</sup> 以下、引用文中の仮名遣いは原文通りとし、漢字の旧字体はすべて新字体に改めた。

<sup>57</sup> 最初の民間による「軍楽」の演奏団体である「東京市中音楽会」は明治20年代より以前にあたる1886年時点で結成されているが、これらの団体は少なくとも初め「音楽隊」、「楽隊」と呼ばれている（塚原 2001: 109）。こうした語は後にも用いられているが、例えば1889（明治22）年時点のこの団体の広告には「西洋音楽を演ぜしめ」とあり（『読売新聞』1886.9.17朝刊）、当初は「吹奏楽」という語が用いられていないと考えられる。

<sup>58</sup> 1888年当時の名称。塚原がまとめているように、「明治期には官制改革がしばしば行われ、楽部に相当する部局は、太政官雅楽局から式部寮雅楽課となり、明治二十二年（一八九九）から宮内省式部職雅楽部、そして明治四十年（一九〇七）に宮内省式部職楽部と改称された。以後は戦前を通じて変更なく、戦後の宮内省改革をへて現在の宮内庁式部職楽部となった」（塚原 2009: 195）。

が演奏されるにあたり、「吹奏楽」という語は用いられるようになったと考えられる。この意味で「吹奏楽」は明治期に成立したが、直接西洋に由来する訳語を持たない語であると指摘できる。

以下では、次章で「吹奏楽界」の成立を扱うに先立って、それ以前の「吹奏楽」がどのようなものとして位置づけられていたか、関連する他の語句との対比から検討する。

#### 5-4 管弦楽と吹奏楽

吹奏楽という語の成立やこれと関連する記述から、この時期の吹奏楽の位置づけが類推できる。「欧州吹奏楽及欧州管絃楽ニ従事ス」という語句は公的には吹奏楽という語の最初期の用例であったと考えられる。だとすれば吹奏楽という語は当初から「管弦楽」に対する語として成立したと言える。ここでの吹奏楽という語は軍楽隊ではなく雅楽寮の楽士たちの活動に対して用いられるようになったものである。ここで「欧州吹奏楽」と「欧州管絃楽」の語は並置されているが、必ずしも対等な2つの音楽として位置づけられていたわけではない。日本における西洋音楽アンサンブルの原点がいずれにせよ軍楽隊となるのに対し、西洋の弦楽器の日本への導入は雅楽の楽士たちによって進められた。塚原は楽士たちの当時の取り組みから「軍楽隊が先行した吹奏楽」に対し、「管絃楽の道を開いた」という「楽士たちのつよい自負」を読みとっている（塚原 2009: 202）。実際、楽士たちは1881年の時点で有志団体として「洋楽協会」を組織し、西洋音楽としての「管絃楽アンサンブル」の演奏を実現しているが（塚原 2009: 201）、この年に出された『洋楽協会記録』には塚原が翻刻したものを参照すると次のように書かれている。

欧州之樂其種類甚タ多シ…我邦独り陸海軍樂ノ備アルモ未タ其他ニ及フ者アルヲ聞カズ豈ニ昭代ノ一代闕典ナラスヤ抑陸海軍樂ノ如キハ許多ノ人員之カ合奏ヲ為スヲ以テ其音声頗ル猛勵剛壯ニテ郊野庭園等広濶ノ場処ニ適當スルモノヲ殿堂廊廡ノ間ニ用フルトキハ幾ント人耳ヲ聾ニシ或ハ殺風景ノ評ヲ免レザラントスルモノアリ之ニ反シ彼室内音樂即管絃樂ノ如キハ僅々七八名ニテ其合奏ヲ全フシ而テ音調ノ優等高雅ナル固ヨリ軍樂數等ノ上ニ位シ実ニ室内適當ノ音樂タリ今ヤ朝野ノ間讌會盛リニ行ハレ加フルニ屢外國貴賓ノ来遊アルニ際シ其歛娛ヲ佐ク者ハ依然トシテ粗大ナル陸海軍樂ニノミ憑頼シ未タコノ室内適當ノ好音樂ヲ伝フル者無キハ実ニ遺憾ノ事ト謂フヘシ…（塚原 1993: 261-2）

この時点では「吹奏楽」という語はまだ用いられておらず、陸海軍楽と呼ばれているが、軍楽が管弦楽と対比されている。また「音声頗ル猛勵剛壯」で野外での演奏に適した軍楽に対し、「音調ノ優等高雅ナル」管弦楽を「軍楽數等ノ上」に位置づけた上で「室内適當ノ音樂」としている。ここでは管弦楽と後で言う吹奏楽とがその性格において対照された上で管弦楽がより上位のものとして扱われている。ただしここでの管弦楽は「室内音樂」と区別さ

れず「七八名ニテ其合奏ヲ全フ」するもので、明確な編成を持つものとしてではなく、単に管楽器と弦楽器双方を含み持つアンサンブルとして想定されている。従って管弦楽は優れた芸術作品をレパートリーに持つからではなく、その編成のために正当化されていると言うことができる<sup>59</sup>。

以上のように吹奏楽という語は雅楽の楽士たちが今で言う「吹奏楽」を演奏するようになった時期に成立した語である。「管絃」が雅楽において明治期以前から存在した語であるのに対し、吹奏楽は、管弦楽と対比される形で新しく生じた語であり、その成立時点において、既に管弦楽が吹奏楽に優るといふヒエラルキーが見られた。とはいえ「吹奏楽」は日本における西洋音楽の普及にあたり、大きな役割を果たしている。先に述べたような明治期に設立された民間の音楽隊は、もともと退役した元軍楽隊員を中心に構成されたものである。民間の音楽隊が設立されるようになって以降、軍楽隊の退役者の一部は民間の職業音楽家となる道を選ぶようになる。また退役した軍楽隊員は自ら西洋音楽を他の者に指導するようになり、こうしたことを中心に民間に西洋音楽が広がっていくことになる。そのため大森盛太郎が述べるように、「吹奏楽」という語が成立したと考えられる明治 20 年代以降の「洋楽発展」を、民間の職業演奏家による流れと、「軍楽隊を中心とした」流れに大別できる（大森 1986: 56）。そして大正期以降前者の民間音楽隊は後に「ジンタ」と呼ばれるようになり、後者の軍楽隊は「ブラスバンド」と呼ばれるようになる。

「ジンタ」や「ブラスバンド」は吹奏楽と重なる意味を持ちながら、異なる意味づけも含んでいる。それぞれの位置づけのあり方は時期によっても異なるが、これらの語がどのようなものとして捉えられているかについて見ることで、当時の吹奏楽のあり方についても確認することができる。

## 5-5 ジンタ

渡辺裕は「ジンタ」を次のように説明している。

ジンタは明治中期から軍楽隊の除隊者などを中心に全国の諸都市で作られた民間のバンドで、園遊会など様々な行事に呼ばれてアトラクションのような形で音楽を演奏したり、商店などの広告に街を練り歩いたり、またサイレント映画やサーカスの伴奏など、レコードなどの音楽メディアが普及していなかった時代に、都市生活を彩る役割を果た

<sup>59</sup> こうした記述は軍楽隊に対する式部寮の楽士たちの立場を示すものと言えるが、同時期の音楽取調掛においても管絃楽が高等な音楽として位置づけられている。音楽取調掛の「創置処務概略」には、「凡そ音楽の高等なるは、管絃楽に如くものなし、而して高等の音楽は、国民に高等の思想を感発せしむるものなれば、国歌の選定等、宜しく之に依るべきものとす。今之を分ちて、本邦及び西洋管絃楽の二種とす」と書かれている（伊沢 1971: 24）。ここでは最も高等な音楽が「管絃楽」とされているが、それには「本邦及西洋管絃楽の二種」がある。したがって西洋音楽だけでなく西洋音楽に対する雅楽の「管絃」の「高等」さについても言及されている。オーケストラを西洋音楽の最上のものと位置づけ、かつそれを管絃と訳すことによって、雅楽の管絃を西洋に劣らぬ音楽として位置づけることができたと言える。こうした前提があって、後に式部寮雅楽課の扱う音楽が「欧州吹奏楽」と「欧州管絃楽」とに分けられたのだと考えられる。

したが、明治末頃から衰退の道をたどった。(渡辺 2013: 138)

ジンタは民間の営利を目的とする音楽隊を指すということができる。ただし民間の音楽隊が生まれてすぐにジンタという呼称が用いられていたわけではない。渡辺もジンタを論じるにあたり参照している堀内敬三は、1935年にジンタについて述べたエッセイである『ジンタ以来』の中で、ジンタという語が「大正初期に出来たものらしい」とし、その語が「楽士仲間の軽蔑的符牒から転じて、一種の親称となり、正当なる日本語の中に入った」のは1927年にラジオ放送された徳川夢声の漫談「ヂンタ」によってであると述べている(堀内 1935: 24-5)。この漫談が放送された同じ年には新聞記事にジンタについて「昔の市中音楽隊、日露戦争前後にかけて全盛を極めた「楽隊屋さん」の音楽でヨタ気分<sup>よた</sup>に充ちた痛快な代物」であるという記述も見られる(『朝日新聞』1927.8.24 朝刊)。このようにジンタは楽隊屋と同義とされ、音楽隊を指す語として用いられているが、夢声の漫談以降の昭和初期に広まった言葉である。しかし当時において堀内は「チンドン屋諸士」が「ヂンタ楽士を雇ってお供につれて歩いてある」状況を「ヂンタの復活ではな」く「チンドンの征服である」と述べている(堀内 1935: 26-7)。つまりジンタはその語が広まった時点において、既にその全盛期を過ぎたものを指して名づけられている。またその音楽は必ずしも西洋音楽的なものとして捉えられていない。堀内はジンタの音楽のあり方を次のように描写している。

其の音楽は怖ろしい刺激をふりまいた。大太鼓と小太鼓の煽り立てるリズム、クラリネットの血みどろな絶叫、ホルネットの尖がった哄笑、バリトンの呑んだくれた戯唄<sup>ざれうた</sup>……—しかもなほジンタ諸士は冷静そのものの様に超然たる微笑さへも浮べて闊歩して行くのだ。彼らは街のメフィストであった。音の魔術師であった。(堀内 1935: 5-6)

西洋楽器が用いられ、西洋音楽の教育を受けた軍楽隊出身者やその弟子が元々の担い手だったとはいえ、ジンタは西洋音楽的なものとして価値づけられるものではなかったと考えられるが、それとは別の形で価値づけられていたとすることができる。

このジンタもまた、時期により含意の異なる語である。明治期に衰退したジンタであるが、渡辺によればジンタやその文化を引き継いだチンドンは、1980年代から「ワールド・ミュージック受容の土俵にのせられ」、「再発見、再評価」されることになる(渡辺 2013: 120,138)。ただし渡辺は「反西洋的な一面ばかりがクローズアップされすぎた」ことについては批判し(渡辺 2013: 120)、現在ジンタと呼ばれるような音楽が、衰退する以前にはまさしく教育的見地から、むしろ近代的な、西洋音楽的な価値を持つものとして捉えられていた様相を指摘している。渡辺によれば都市部では堀内の評したようなジンタのあり方がみられたものの、農村部における楽隊は「農村近代化の先兵の役割を担」い、「社会教育の一端を担う正統的な存在として位置づけられていたという側面を持っている」という(渡辺 2013: 150-1)。しかしながら民間化した楽隊一般をジンタと呼ぶ場合にこうした指摘が適切であると

しても、実際にジンタという語が広まり出す昭和初期の観点では、社会教育を担う音楽隊というあり方は「ブラスバンド」として扱われうるものであったと考えることができる。そして少なくとも昭和初期のブラスバンドを肯定的に捉える人々にとって「ジンタ」と「ブラスバンド」の区別は重要であった。次章で扱うように、この場合ジンタはむしろ教育的視点において否定的に扱われるのである。ジンタを現時点の観点から遡及的に扱うならば、本論文で扱っているよりも広い範囲の音楽団体がジンタに該当すると考えられるが、ここでは時期ごとの、かつ吹奏楽に携わる人々の観点として捉えられるものに基づいて限定的な意味で用いる。

#### 5-6 ブラスバンド

軍楽隊の音楽が民間化したものがジンタと呼ばれるようになるが、これと並行して軍楽隊自体の活動も続くことになる。先述の通り軍楽隊以外の組織によって軍楽で演奏されていた音楽が演奏されるようになる中で吹奏楽という語が成立するが、後に軍楽隊自体も吹奏楽と呼ばれるようになる。そしてさらに後には「ブラスバンド」と呼ばれるようになる。

もともと軍楽隊は軍隊運営上の必要から設立され、その語も軍に属する組織として存続したものではあるが、ジンタとは異なる形で民間の人々に音楽をもたらしてもいる。軍楽隊は軍や政府の式典でのみ活動していたわけではなく、当時の大衆に向けて西洋音楽を発信する機会がさまざまにあった。中でも日比谷野外奏楽堂における「公園奏楽<sup>60</sup>」は、日本における西洋音楽としては当時の日本で聴くことのできる最高峰のものとして位置づけられた。

この公園奏楽は1905年8月以降、毎年4月から11月の間、基本的には月に1～2回の頻度で実施されたものである（谷村 2010: 13）。細川周平によれば、「一九二〇年代までは軍楽隊の演奏曲のオリジナル版を演奏できるオーケストラがまだほとんどなかった」が、

日本では昭和初期までエリート文化にとって、もっともオーケストラに近い演奏をできるのがブラスバンドだった。言い換えると、明治末に始まる軍楽隊の日比谷公園や天王寺公園での演奏会は、啓蒙的なイベントであると同時に、大正末まで東京や大阪の洋楽界のほとんど頂点でもあった。聴衆はたしかにそれまで洋楽にあまり親しみのなかった層だったが、ヨーロッパと違って低所得者層はあまり含まれていなかったようだ。ブラスバンド文化の社会的な位置は、演奏レパートリーや演奏の場所やその他の音楽とのかねあいで決定される。もとの文脈では大衆的な音楽が、移動先では文化的なエリートにしか受け入れられないことはめずらしくない。（細川 2001: 75）

ここでいう「ブラスバンド」は軍楽隊の演奏に該当する。つまり吹奏楽が管弦楽に劣るといふ考えがあったとしても、軍楽隊の音楽上の権威を引き下げることにはならなかった。た

<sup>60</sup> 日比谷公園における公園奏楽に関する記述は（谷村 2010）を参照している。

だし軍楽隊は吹奏楽だけではなく管弦楽も演奏していたことに留意する必要がある。1908年には陸・海軍とも弦楽教育を開始し、「日露戦争後、ヨーロッパ各国の軍楽隊にならって、陸・海軍楽隊でも吹奏楽以外に管弦楽の導入がはかられ」ているのである（塚原 2001: 101,105）。公園奏楽においても軍楽隊は吹奏楽だけでなく管弦楽を演奏している。

ところで先述した通り吹奏楽は西洋音楽に由来するものでありながら、元となる西洋語を持たない語である。ここで述べられているブラスバンドという語は、「吹奏楽」の語よりも更に後に用いられるようになった語である。つまり後になって「ブラスバンド」という語が「吹奏楽」の訳語として用いられるようになる。塩津によればブラスバンドという語が「一般化するのには昭和初期」であるが、遅くとも1914年には、第四師団の軍楽長を務めていた小島賢八郎によって「抑も吹奏楽（<sup>ブラスバンド</sup>楽隊）とは数種の木製楽器と数種の黄銅製楽器と数種の撃奏楽器とを以て組成合奏する者なり」という記述がなされており、「楽隊」にルビが振られる形で「ブラスバンド」の語が用いられている（小島 1914: 1）。また公園奏楽のプログラムを参照すると、吹奏楽を表す語としてブラスバンドという語が用いられるようになるのは1917年の海軍東京派遣軍楽隊の演奏における「Brass Band」表記以降のことである（谷村 2010: 114）。ブラスバンドの表記は軍楽隊に限られず、三越呉服店音楽隊のような民間の吹奏楽に対しても用いられている（谷村 2010: 118）。ブラスバンドも正確にはいつ頃用いられるようになったか明確でない語であるが、軍楽隊についての用例を出発点に吹奏楽の訳語として大正期の間に着定していったのだと考えられる。次章で詳しく扱うことになる昭和の吹奏楽雑誌の記述では、1934年の時点で「ブラスバンドと云ふ言葉が吾国で言われるようになったのは極く最近の事ではあるが、最早今日では一般吹奏楽に対する大衆的名称となった」と書かれている（平林 1934b: 5）。この指摘をした平林勇がすでにブラスバンドの「真の意味は真鍮楽器のバンドの事」、英国の「Brass Band」に由来すると指摘しているが、「最早動かす事の出来ないまでに大衆的になつてゐるブラスバンドの名称の適、不適を論じ」ているわけではないとも述べている（平林 1934b: 5）。ブラスバンドが吹奏楽という語と一致しないという指摘は以後繰り返されることになり、ここから吹奏楽がどのようなものとして想定されているかを逆に読みとることもできるのだが、こうした議論が可能になる前提として、吹奏楽が西洋の訳語を持たずにブラスバンドの語が後に対応させられた事情があるといえる。

#### 5-7 アマチュア吹奏楽前史

以上に示してきた吹奏楽、ジンタ、ブラスバンドについての語の扱いに関する検討は、具体的にどの程度の広がりをもってジンタやブラスバンドの語が認知されていたかを示すものではない。つまりそれぞれの語句がおおまかにどの時期に成立したかは指摘できるにせよ、日本においてどれだけの人が認知する語であったのかは明確に述べることができない。しかしながら明治期中頃には吹奏楽という語が成立し、昭和に入るまでにジンタ、ブラ

スバンドという語は記録に残る程度には定着していたとすることができる。そうした中で、現在につながるような多くのアマチュア吹奏楽団が生れる素地が固まるのは、昭和以降である。昭和期にはじめてアマチュア吹奏楽団と呼べるものが誕生したわけではない。都賀が指摘しているように、営利を目的としないスクールバンドと呼べるものとしてはすでに1884年に結成された高知県の海南学校フランス軍式生徒喇叭隊が確認でき、「少なくとも明治期には四十団体前後が設立されていたと考えられる」（都賀 2013: 62-3）。しかしながら個別の団体としてではなく、アマチュア吹奏楽団のネットワークが全国的につくられ、共通了解が形成されていくのは、昭和初期の吹奏楽雑誌発刊以降であると言える。次章では本章で扱った日本の吹奏楽の動きをふまえながら、「アマチュア」の吹奏楽が興隆していく際の吹奏楽に対する意味付けについて考察する。

## 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

前章で確認した軍楽隊は公的な組織による職業音楽家の集まりと見ることができる。ジントもまた、たとえ西洋音楽の美的観点からは優れた音楽でなかったとしても、営利を目的とするという意味で職業音楽家の音楽であった。これに対して、「アマチュア」の吹奏楽活動の基盤が日本で全国的な形ではじめて形成されるのは昭和初期である。塚原が述べているように「アマチュアバンドは一九三一年（昭和六年）満州事変後のいわゆる十五年戦争期に急増」し、それが「戦後の吹奏楽興隆の前提になった」と言うことができる（塚原 2001: 117-8）。また 1930 年代の吹奏楽について上田誠二は「青年を対象とした教育政策のなかで重視され…軍国主義的な団体訓練と芸術教育的な美的陶冶の両面に貢献する、玉虫色の音楽となっていた」と述べる（上田 2013: 132）。上田が述べるように、当時の吹奏楽からは、軍国主義的な側面と、芸術教育的な側面が見出せる。また戦時中においても例えば「厚生音楽」と「芸術音楽」を区別するような指摘が見られる（堀内淳一郎 1942: 17-21）。ただし軍国主義的な側面と芸術教育的な側面は、常に区別され使い分けられるようなものであったわけではない。むしろ当時において吹奏楽は、勇壮な音楽あるいは軍事的であるために美的陶冶に資するとしばしばみなされておられ、これらの吹奏楽に見出される価値は、二つの異なる側面であるというよりもしばしば一体となったものであったと考えられる。また上田は、日本の吹奏楽が 1920~30 年代に、「軍楽隊のイメージ」から「アマチュア・バンドのイメージへと転換」したと論じているが（上田 2013: 126）、こうした表現は必ずしも適切ではない。後に続くことになるアマチュアバンドはブラスバンドと呼ばれた軍楽隊をモデルとし、それ自体「ブラスバンド」として扱われた。吹奏楽についての「アマチュア・バンド」が演奏する「イメージ」がこの時期に確立したと言うことができるとしても、それは軍楽隊と別のものとしてではない。むしろアマチュアバンドのイメージは「ブラスバンド」として、軍楽隊をモデルとして確立したということができる。

以下では、アマチュア吹奏楽を価値あるものとして見ることができるイルーシオがこの昭和初期の時期に成立していること、したがって本論文が扱っているような意味での「吹奏楽界」が確立していることを確認していく。昭和初期における吹奏楽の状況については、当時出版されていた吹奏楽の専門雑誌を参照できる。日本で最初の吹奏楽専門雑誌である『ブラスバンド』が 1933 年に創刊されたのを初め、1944 年までの間にいくつかの吹奏楽雑誌が出版され、この時期の吹奏楽に関する情報共有の場となるが、これらの雑誌はこれまで詳しく検討されてはこなかった。全国的に出版された吹奏楽雑誌が創刊され、継続的に出版され続けたということ自体が、日本における「吹奏楽界」の成立期のイルーシオを示す指標であると言える。これらの雑誌の記述からは、吹奏楽を積極的に価値あるものとして捉える姿勢が見出される。以下で見えていくように吹奏楽雑誌は終戦近くまで継続して出版されてお

り、こうした価値観は当時組織的に前提され続けていたと言える。またこれらの雑誌を通して吹奏楽の講習会が告知・開催され、吹奏楽連盟も誌面上の議論を経て設立されている。それだけでなく、当時吹奏楽に関わっていた人々が、戦後も引き続いて吹奏楽を主導することにもなる。このように昭和初期は、日本各地に吹奏楽団がつくられ、それが共通するイリュージョンによって価値づけられることが可能になった時期である。これより以前は個別のアマチュアと言える吹奏楽団体は存在していても、それらが共有されたイリュージョンに基づいて価値づけられているわけではなかった。全国に出版される吹奏楽雑誌によって、各地の吹奏楽に関心ある人々にとってアマチュアの吹奏楽団が全国的なものであることを認識することができる。それゆえ昭和初期の吹奏楽雑誌は、たとえ各地で演奏する個々の奏者たちの認識と一致しなかったとしても、特に吹奏楽の推進に関心を持つ人々にとって、日本の各地に存在する吹奏楽団についてのイリュージョンを共有可能にするものとして捉えることができる。後に続く「吹奏楽界」のあり方を検討するにあたり、その初期の様相を示すものとして昭和初期の吹奏楽雑誌の記述は重要な参照点となる。

ここで扱う雑誌の記述が示す吹奏楽のあり方は当時の吹奏楽の実態をそのまま示すものではない。とはいえ雑誌の記述は、特定の見方によって現実の吹奏楽活動を捉えたものとして扱うことができる。すなわち雑誌の記述は、実際の吹奏楽活動を解釈して描写したものであるが、だからこそ吹奏楽についての情報を発信しようとする当事者たちが吹奏楽をどのような観点で見ていたかを読み取ることができるのである。そのため吹奏楽のイリュージョンがどのような論理として成立しているかを見て取れる。また他方で雑誌の記述が吹奏楽の当事者に向けられたものであった以上、当時の吹奏楽の実態を完全に無視して吹奏楽の現状を描くこともできないため、「吹奏楽界」のイリュージョンの視点では肯定的に捉えきれない吹奏楽の「実態」も見出せる。つまり「吹奏楽界」のイリュージョンからは肯定しながらも否定してしまうような一見矛盾する状況を包含しつつ「吹奏楽界」が成立していくことも確認することができる。こうした点をふまえつつ本章では昭和の初めから第二次世界大戦終結時までの吹奏楽雑誌の記述を中心に「吹奏楽界」の理念としてのイリュージョンを描き出していく。

以下では雑誌の検討に先立って、まず陸軍軍楽隊によって考案された「喇叭鼓隊」について触れる。この喇叭鼓隊はブラスバンドの簡易形態として扱われたのであり、昭和初期にアマチュア吹奏楽団が増加する前提となる。次いで、管楽研究会によって出版された吹奏楽雑誌について検討する。ここで扱う雑誌を通して当時の吹奏楽を普及させようとする人々にとっての吹奏楽の価値の論理や、記述自体に読みとれる理想と現実の齟齬を考察する。また喇叭鼓隊の普及に関わった日本管楽器製造とともに、吹奏楽普及の前提となった田邊楽器製造などの楽器会社についても言及し、補完する。合わせて雑誌の記述を中心に参照しながら、吹奏楽連盟の設立など、当時のアマチュア吹奏楽活動がどのように広まったかを検討し、「吹奏楽界」がどのような特徴をもって成立したかを考察する。

## 6-2 喇叭鼓隊の考案

昭和初期の時点で、軍縮が進んだ結果、陸海軍の軍楽隊はその規模を縮小しており、特に陸軍は戸山陸軍軍楽隊を残すだけであった（塚原 2001）。このような状況において、アマチュアの吹奏楽団が増えることは楽器の新たな需要をもたらすため、楽器会社にとって歓迎する事態だったであろう。「喇叭鼓隊」はそのような需要を生み出すことになった。喇叭鼓隊は塚原がまとめているように 1927 年に「陸軍戸山学校の大沼哲がフランスの喇叭鼓隊にならって創案したもので、編成はピストンのない小喇叭・中喇叭・大喇叭に大太鼓・小太鼓・シンバルで、楽器製造は日管に委託された」ものである。（塚原 2001: 124）。喇叭鼓隊は、軍楽隊と同様の編成である「ブラスバンド」と共に、吹奏楽の編成の一つとして扱われていた。喇叭鼓隊のあり方は、当時の吹奏楽の理念を読み解く上で示唆的である。1928 年出版の陸軍戸山学校著の『喇叭鼓隊教科書』によれば、「喇叭鼓隊の主なる目的は志気を鼓舞し、情操を陶冶し、団体運動を整調する」ことにある（陸軍戸山学校 1928: 32）。また「勇壮活発にして修習容易なる軍隊用の喇叭」はそのままで単純であるが、「合奏すれば軍隊の喇叭の様に単純なものに思はれず寧ろ軍楽隊の奏楽を聴く様に思はれる」という（陸軍戸山学校 1928: 諸言）。1928 年には、日比谷公園音楽堂で喇叭鼓隊の演奏が公に初めてなされているが、演奏会のプログラムに次のように書かれている。

音楽による共同精神の養成、音楽に依る行進の快美の為に、高価にして至難なるブラスバンドに代はって其の要求を満すべく喇叭鼓隊が生れて来たのである。…我々の歩調を揃へるべく此の喇叭鼓隊は手頃でふさはしいものである。吾人は此れを軍隊にも諸学校にも青年団にも工場にも総ゆる各団体が組織して真の日本国民としての歩調を共にせんことを勧告するものである。（谷村 2010: 236）

喇叭鼓隊は軍楽隊としてのブラスバンドを理想としながら、「高価にして至難なるブラスバンドに代」わるものとして価値づけられている。そしてその音楽は「我々の歩調を揃える」もので「共同精神の養成」に資する。それゆえ「学校」、「青年団」、「工場」など各団体に組織することが推奨可能である。実際には一つの喇叭が出すことのできる音程は五つとされ、「軍楽隊の奏楽を聴く様に思われる」と評されている合奏は音程に関して言えばオクターヴの異なるド、ミ、ソの音のみで構成されている（陸軍戸山学校 1928: 2,30-1）。つまりこの編成は旋律という観点では限定された演奏しかできないものであるが、ここではその分「修習容易」でありブラスバンドの簡略化された代替物とみなすことができると主張されている。（図 6-1）

この喇叭鼓隊は吹奏楽の簡易形態として吹奏楽雑誌の中でも売り出されることになる。これらの雑誌では、喇叭鼓隊とともにブラスバンドに対する理念が繰り返されることになる。以下で雑誌に示されたブラスバンドへの価値づけについて確認するが、これに先立って

次節ではまず昭和初期の吹奏楽雑誌の出版とそれを取りまく状況について確認する。

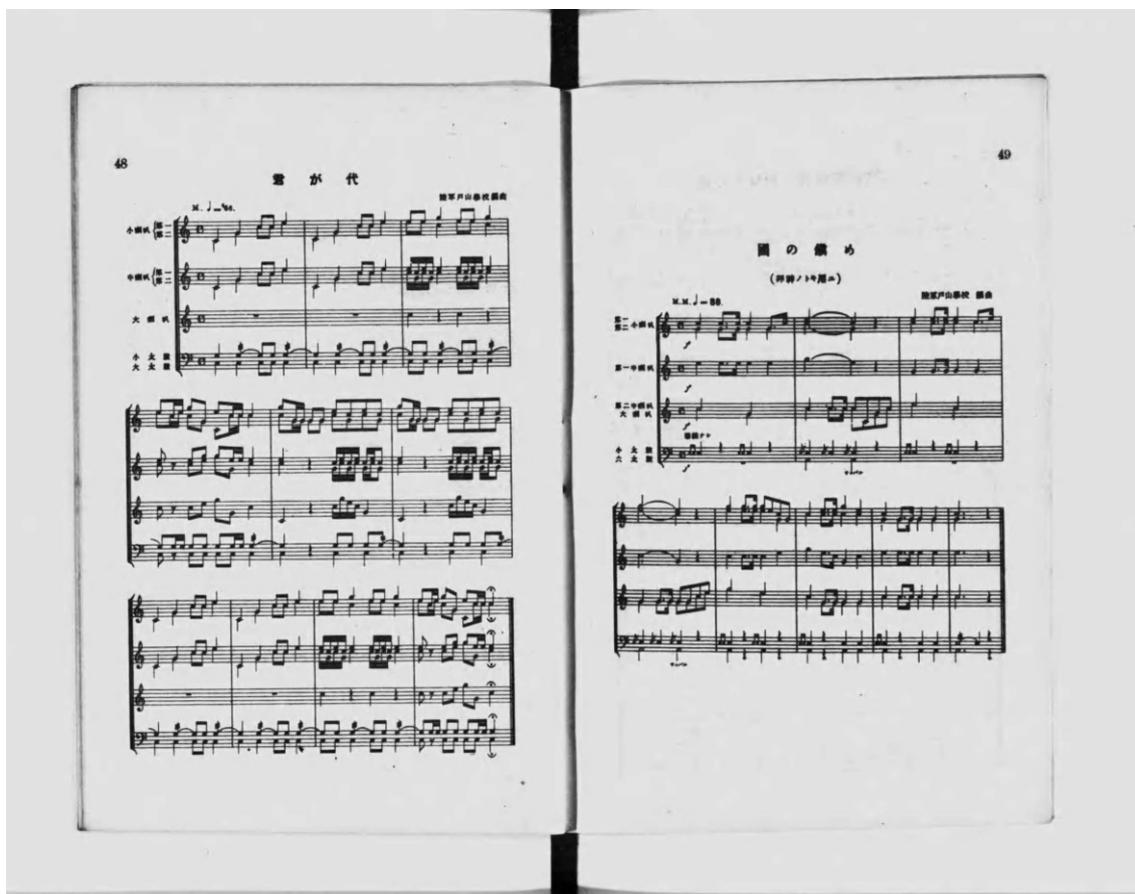


図6-1 『喇叭鼓隊教科書』より<sup>61</sup>。記譜された音程はド、ミ、ソのみとなる。

### 6-3 昭和初期の吹奏楽雑誌

吹奏楽専門雑誌の日本で初めてのものとなるのが『ブラスバンド』である。『ブラスバンド』は1933年に「管楽研究会」によって創刊された季刊誌である。また管楽研究会は続いて1935年に月刊誌の『ブラスバンド・喇叭鼓隊ニュース』も創刊している。『ブラスバンド』は1937年に休刊するが、『ブラスバンド・喇叭鼓隊ニュース』は1938年10月から『吹奏楽ブラスバンド喇叭鼓隊ニュース』、1940年5月号から『吹奏楽月報』と、何度か名称を変えながら継続する。他方、同時期の1936年に「バンド之友社」から『バンドの友』が発刊されている。こちらでは後述するように「喇叭鼓隊」ではなく「旋律喇叭隊」が宣伝されている。これら2社による雑誌が日本で最初期の吹奏楽情報誌となった。1941年になると『吹奏楽月報』と『バンドの友』は情報局の指示による雑誌統合のため合併し、「吹奏楽発行所」による厚生音楽専門雑誌『吹奏楽』となる。この雑誌は1943年の再度の雑誌統合ま

<sup>61</sup> 国立国会図書館ウェブサイト (<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1080599>) より転載

で続いた（堀内 1948: 280-1）。（表 6 - 1 参照）

表 6 - 1 昭和初期における吹奏楽雑誌の変遷

	バンド之友社	管楽研究会
1933		『プラスバンド』創刊（3月）
1934		
1935		『プラスバンド喇叭鼓隊ニュース』創刊（4月）
1936	『バンドの友』創刊	
1937		『プラスバンド』休刊（8月） 『吹奏楽プラスバンド喇叭鼓隊ニュース』に改題（10月）
1938		
1939		
1940		『吹奏楽月報』に改題（5月）
1941	吹奏楽発行所、厚生音楽雑誌『吹奏楽』に統合（12月）	
1942		
1943		
1944		

（目黒 1937: 3; 佐藤 1938: 16; 管楽研究会 1940: 1; 吹奏楽発行所 1941: 64; 堀内 1948: 280-1）から作成）

『プラスバンド』すべての号で記事を掲載していた平林は、途中から「吾アマチュアバンドの演奏者諸氏はあまり雑誌に興味がないのではないかと思」い、「一部の熱心家のための参考に」という観点から記事について「少々その内容のレベルを上げ」たという（平林 1934a :35）<sup>62</sup>。『プラスバンド』は元々はアマチュアの吹奏楽演奏者に向けて書かれたものだが、直接演奏者たちが読む雑誌とはならず、吹奏楽普及の担い手となる「熱心家」に向けたものとなっていたと言える。『プラスバンド』は五年目で休刊となったが、管楽研究会の月刊誌の出版が続いたことは、この雑誌が「ニュース」を伝えるもので分量の少ないものあったにせよ、管楽研究会や吹奏楽への関心が読者たちに持たれ続けていたことを示している<sup>63</sup>。

<sup>62</sup> 『プラスバンド喇叭鼓隊ニュース』について言えば、「今度の方針としては、「プラスバンド」は本来の研究雑誌として毎月特殊研究号にしてニュースは本誌に充実させて行く考へです」とある（管楽研究会 1936a: 16）。

<sup>63</sup> それぞれの雑誌がどの程度読まれていたかは正確には分からないが、『プラスバンド』の出版部数については雑誌内の記述を参照することができる。『プラスバンド』自体の記述によれば、その部数は創刊された 1933 年の時点で「三千部」（村山 1933: 17）であった。また休刊の際には「本誌と共に歩んで来られた数百人の愛読者」という記述が見られる（目黒 1937: 3）。雑誌自体からの記述を必ずしも信用できないとしても、これらより多くの部数が出版されていたわけではないと推測できる。この部数を信じるならば、当時の音楽雑誌としてそれほど少ないものではなかった。堀内はこの時期の音楽雑誌の発行部数について次のように述べる。

昭和五・六年ごろの「月刊楽譜」「音楽世界」が三千前後、他は一千前後であったが、これに他の一般音楽誌やマンドリン・ハーモニカ・吹奏楽等の専門誌を加えると昭和十二年頃には二十余の音楽雑誌があり、正味売上部数は各種合計して約二万五千と推定された。これらの雑誌は内外の音楽情報を紹介し、名曲や一般音楽知識を解説し、研究論文や観賞用楽譜を掲載し、だいたい高踏的な記事を主としていたので、音楽愛好者はこれに依って著しく啓発された。（堀内 1948: 264）

月刊誌に対して季刊誌をそのまま比較することはできないが、当時最も中心的な音楽雑誌であった『月刊楽譜』や『音楽世界』に対して当初の『プラスバンド』の部数は少ないものではなかった。その部数は減っていったものと考えられるが、それでも全国的に販売されており、いずれにせよ、吹奏楽を推進する人々にとって情報を共有する場になっていたと考えられる。

これらの雑誌は単に吹奏楽についての情報を提供するだけでなく、管楽研究会ではアマチュアの吹奏楽団体を積極的に増加させ、演奏水準を向上させようとする姿勢がうかがえる。例えば『ブラスバンド』創刊1周年に当たる号では「吾国吹奏楽界の権威者」を集めての「吹奏楽発展に関する諸問題」についての座談会が実施され、その際の内容が記事となっているが、そこでは吹奏楽の魅力が語られ、アマチュアの吹奏楽が近年「盛んに」なっており、今後も発展していこうことや発展させるための方策が論じられているとともに、「コンクール」や「ブラスバンドの連盟」の必要性などが説かれている（管楽研究会 1934a: 1-11）。さらに次の号では以下のように述べられている。

吾国のアマチュア吹奏楽——ブラスバンド・喇叭鼓隊もここ二三年来加速度的に増加しつつある。技倆の点も其れと歩調を合して急激に進歩し、向上しつつある。亡国的な歌曲が汎濫[ママ]しつつある他の反面、健全な吹奏楽が、斯くの如き隆々たる勢ひで発展して往くことは、国民性の健全性を物語るものであり、何と言つてもうれしいことである。（目黒 1934: 5）

ブラスバンドや喇叭鼓隊というアマチュア吹奏楽の増加に関する言及と、それが「健全な」音楽であり歓迎する事態であることが述べられている。このように管楽器研究会は雑誌を通じてブラスバンドや喇叭鼓隊の普及につとめていたが、これには経済的な関心が伴っていたと考えられる。管楽研究会は楽器製造会社の日本管楽器製造所（以下日管と略す）の社内に設置されていた。日管の立場からすれば、雑誌を通して吹奏楽の必要性を示し、アマチュア吹奏楽を広く推し進めることは潜在的な楽器購入者を増やし販路の開拓につながるものであった。実際、当時の雑誌には喇叭鼓隊の編成に必要な楽器の広告が毎回載せられていた。

吹奏楽の地位向上と楽器の販売促進という雑誌の性質は『バンドの友』についても当てはまる。ただしこちらでは喇叭鼓隊のための楽器販売はなされていない。『バンドの友』は、当時元海軍軍楽隊の楽長であった瀬戸口藤吉を顧問としていた（佐藤 1938: 16）。バンドの友社は田邊管楽器製造会社のもとにあったが、ブラスバンドの編成に加え、瀬戸口が考案した簡易ブラスバンドの形態である「旋律鼓笛喇叭隊（旋律喇叭隊）<sup>64</sup>」の編成による楽器を販売していた。この旋律鼓笛喇叭隊は、喇叭鼓隊と差別化を図る形で売り出されていた。例えば『バンドの友』の中で「メロデーの奏せるラツパでありまして、吹き初めたら面白くて止められないといふ様な楽器でありますために、今迄多くあるブラスバンドの如く難解な

<sup>64</sup> 『バンドの友』の記述では、第3巻第1号の時点で旋律鼓笛喇叭隊と書かれているものの、その後はほとんどの場合「旋律喇叭隊」と書かれている（第3巻以前のものについては確認できていない）。その編成については、例えば『バンドの友』の中で次のような説明がなされている。

瀬戸口翁がアマチュアの音楽普及の為に御考案になりました旋律喇叭隊はピストン喇叭バリトン喇叭（ハ調とヘ調専用（ピッチはBb）ピッコロ笛（ピストン喇叭と合奏を容易にするためピッチはDb二調とイ調専用）大太鼓、小太鼓、シンバルに依って編成されてやさしく、短期間に子供でも演奏が出来ますことが特徴であります。（鈴木 1938b: 23）

ものでなく、単なるラツパの合奏の如く無味乾燥なものでありません」と紹介されている（バンド之友社 1938: 16-7）。このように旋律鼓笛喇叭隊は簡易の楽器による編成であることが示されつつも、旋律が演奏できることが強調されている。これはピストンのない金管楽器で構成されるためド・ミ・ソという限られた音しか鳴らすことのできない喇叭鼓隊との差別化をふまえた説明である。これに対し『ブラスバンド』では、「旋律鼓笛喇叭隊は、一時的のお慰み考案であって絶対に永続的のものではない」一方（浅木 1937: 2）、喇叭鼓隊は「吹奏楽の部類に入れるのが適当か否かはつきり言へないが、…奨励の価値がある」（浅木 1937: 3）などと述べられており、双方の編成が否定的に批判されているものの、明白に喇叭鼓隊を擁護している<sup>65</sup>。

このように両社の販売する簡略的な編成はそれぞれ喇叭鼓隊と旋律鼓笛喇叭隊であり対立していたが、どちらもブラスバンドを正当化し推進する理念は共通していた。こうした理念に基づいてアマチュア吹奏楽の普及を推進することが楽器販売促進という動機に基づいていたとしても、両社の雑誌に吹奏楽の価値づけのあり方が示されていたことに変わりはない。

いずれにせよ吹奏楽の普及のために楽器の販売は不可欠である。両社の雑誌は単に吹奏楽の情報を発信するだけでなく、楽器の宣伝に加え楽器の講習会の企画も行い、吹奏楽の普及につとめていた。また全日吹連の前身となる団体もこれらの雑誌を通して形成されたと言うことができる。吹奏楽の連盟を設立することについては、先にも述べた通り『ブラスバンド』誌上に載せられた座談会の中で言及があったが、その次の号で編集者の目黒三策があらためて提唱をしている。

現在のアマチュア吹奏楽の数はザツト一〇〇〇に余るであらうと観側される。此等の夥しい団体が何等の連絡を持たない為に、練習に行動に幾多の不便困難を感じてゐることは、吾々の屢々耳にするところである。…其処で、提唱したきことは、アマチュアバンドの連盟を設置してはどうかと言ふことである。（目黒 1934: 5）

こうした提唱の後、『ブラスバンド』では実際に「分散しているアマチュア吹奏楽団の連盟設立を促進せしめる為に…権威者に向け…質問書を発送し」、その回答を掲載する記事を載せている（管楽研究会 1934b: 4-10）。こうした試みの後、まずは1934年に東海吹奏楽連盟が結成され、1936年に全関東吹奏楽連盟、続いて兵庫県吹奏楽連盟が結成された（全日本吹奏楽連盟 2008: 375）。これら各地方で結成された連盟が母体となり、全国規模の連盟が設立される。1939年11月に日管との関わりのもとで「大日本吹奏楽連盟」が設立される（都賀 2013: 116-7）。同年6月には、後にこの「大日本吹奏楽連盟」と合併する「大日

<sup>65</sup> おそらくこの記事のこともふまえて、『バンドの友』では「或る専門家が旋律喇叭隊はハ調とヘ調より出来ない、あれは不完全なものだと云はれた相であります、旋律喇叭隊の目的は交響楽団を演奏するのでは有りません。国家、軍歌、唱歌、行進曲の吹奏が出来れば良いのでは有りませんか」と書かれている（鈴木 1938b: 23）。田邊管楽器製造会社と日本管楽器製造所が互いに意識しあっていたことが伺える。

本吹奏楽報国会」が設立されているが、こちらは田邊管楽器製造会社と関わりを持ち、『バンドの友』はその機関誌となっている（佐藤 1939: 44; 都賀 2013: 116-7）。以上のように当時吹奏楽雑誌は吹奏楽の普及や情報共有の媒体となっていた。また実際に吹奏楽団体の連盟も設立された。そうした中で吹奏楽の普及を正当化するような、吹奏楽を価値づける理念的言及も見出すことができる。それは当時の吹奏楽の「熱心家」に共有される前提としてのイリュージョンであるといえる。このイリュージョンのあり方について考察するために、次節では、以上のような吹奏楽の「興隆」の中でアマチュアの吹奏楽団がどのように価値づけられたかについて検討する。

#### 6-4 ジンタを否定するブラスバンド

先述の通り、管楽研究会の雑誌上においても、喇叭鼓隊やブラスバンドのような吹奏楽は陸軍戸山学校が示したのと同様の価値づけが踏襲されている。例えば雑誌内の日管の広告を参照すると、「吹奏楽は最も男性な[ママ]音楽」で、「士気を鼓舞する他の反面、精神修養の具として情操を陶冶し、趣味の向上に役立つ」とあり、また「運動会や記念日等の催物に音楽が之に伴奏することは百倍の感激を加へることになる」という（日本管楽器製造所 1936: 広告）。「吹奏楽界」のあり方を考察するにあたり留意すべきなのは、ジンタとブラスバンド、そしてそれに関連してのアマチュアバンドの位置付けである。喇叭鼓隊の考案に先立って、前章で扱ったように民間にはジンタの音楽が広まっていた。アマチュアバンドは民間のバンドである。しかしここで喇叭鼓隊やブラスバンドと呼ばれるアマチュアバンドは、ジンタの延長線上にあるものとして位置づけられなかった。

ジンタを単に軍楽隊の民間化したものであると想定するならば、アマチュアの吹奏楽団をジンタの一種として考えることもできたかもしれない。実際、喇叭鼓隊のようなアマチュアの音楽は営利を目的としなかったとしても「運動会や記念日等の催物」として推奨される点でジンタと似通っている。しかしながら当時の吹奏楽雑誌から見出せる観点では、ブラスバンドとしての吹奏楽とジンタは区別されるべきものであり、ジンタはむしろ否定されるものであった。戦後に『バンドジャーナル』の編集者となり、全日吹連の会長<sup>66</sup>も務めることになる廣岡九一は、1933年当時スクールバンド、つまり学校に設置された吹奏楽団を指導していたが、『ブラスバンド』の中で「楽隊屋さん即ちジンタ楽隊なるものは哀れにも情けないもので」とあると否定的に述べ、スクールバンドとジンタが明確に異なると主張する（廣岡 1933: 26）。

現在なほスクールバンドを楽隊屋さんと同一直線の仕事の様に考へられる向きが識者のうちに相当ある様です。…行進演奏を嫌つて行わない様な楽団があれば社会意識を失ひ軍楽隊の力を理解しないものと云つていいでせう。斯様な行進演奏等の一面を見聞して楽

<sup>66</sup> 田口（2017）において「理事」と表記しているのは誤まり。

隊呼ばはりには確に認識不足であつて、監督当局や学校管理者や青年指導者の今一步その方面に意を向けられん事を望む次第であります。(廣岡 1933: 26)

ここではスクールバンドのようなアマチュア吹奏楽はジンタとは違い、軍楽隊をモデルとする価値あるものである。廣岡はこのような立場から他の「識者」の「認識不足」を訂正しようとするのである。こうした見解は『ブラスバンド』全体の主旨として捉えられる。創刊から1年が経とうとするところで、目黒は次のように書いている。

一九三三年の吾がブラスバンド界も輝かしき歴史をのこして暮れやうとして居ります。ブラスバンド=吹奏楽が社会的にも、音楽的にも、正当に認識され、日一日と隆盛に赴くことは吾々の喜び、是に過ぐるものはありません(目黒 1933: 28)

「ブラスバンド=吹奏楽が社会的にも、音楽的にも、正当に認識され」ることが目指され、またその歩みが順調であるという認識が読み取れる。廣岡が識者の認識不足をあえて指摘していること、そもそもジンタも軍楽隊に由来する楽隊であることからすれば、ジンタとブラスバンドの区別は実際には当時の日本の社会全体にあつて明確でなかったと考えられる。しかしそれでもこの時期の吹奏楽の普及者たちは、ブラスバンドとジンタを区別することで、ジンタではない「ブラスバンド=吹奏楽」を価値ある音楽として位置づけたのだと言える。ジンタを問題視しつつ、吹奏楽をそれとは区別するという観点は様々な論者によって提起され続ける。アメリカで音楽を学んだ宮下紫水は次のように述べている。

日本では吹奏楽器を兎角軽視する傾向がある。殊にブラス系に至つては所謂「ジンタ屋用の楽器」と言ふ一種の軽侮的先入感から、これを芸術的に解釈する者が甚だ少ない様である。往々作曲家ですらこれらを脳裡から脱する事が出来ない者がある。謂んや今日大東京に現存する音楽学校と名を有する、即ち専門学校の数は可なり多いにも拘はらず、吹奏科を設けておるものは「東音」[東京音楽学校]のみと聞く。そうして多くの音楽家は吹奏楽器は簡単なものだと解釈してゐる様である。この偏態的傾向は世界文明国音楽界中、日本だけのものであらう。従つて良教師もなく、良教則本も僅か出版されてゐると言ふのは実に我が楽界のために嘆はしい次第である。(宮下 1937: 4, [ ]内引用者)

前章で触れているように、ジンタはそれ自体必ずしも否定されるものではなく、「痛快な代物」として評価されうるものでもあった。しかし「吹奏楽界」のイデオロギイはブラスバンドを価値づけるものとして成立したのであり、その場合ジンタ的な側面は否定されることになる。

このように当時吹奏楽がジンタ的であることは問題視されているが、ただしそれとともに、徐々に吹奏楽団体が増えていくことは肯定的に論じられていく。後に「全日本吹奏楽

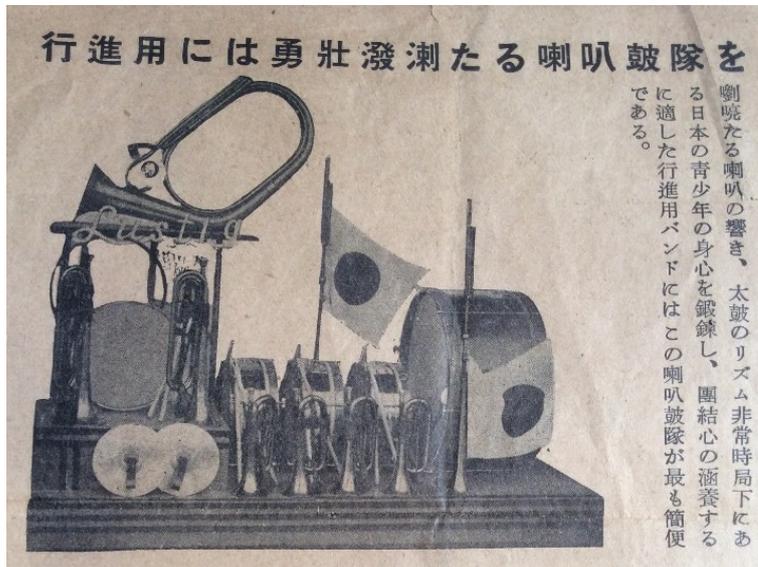
コンクール」の第1回目として位置づけられることになる「紀元2600年奉祝・集団音楽大行進並大競演会」が開催された年の1940年には、『吹奏楽月報』の中で次のように述べられている。

嘗ての我が民間吹奏楽は楽隊屋でしかなかつたし、これが泡の如く消去つて只道化した様な江戸絵にその俤を止めたり、不鮮な写真に恥しき形骸を残して居るに過ぎないのである、それを現在盛んになりつゝある、民間吹奏楽が真似る様な事はないにしても、現在より以上に健全なものとして新国民音楽の根幹となり得る正統なる大衆音楽に進ませ度い。  
(廣岡 1940: 22)

吹奏楽を推進する立場の観点から、吹奏楽は確かに進歩したと実感することが可能であった。そして健全さを指標としてさらに進歩していくものとみなされていた。

ここまで本節で引用した雑誌記事はいずれも管楽研究会のものであるが、『バンドの友』も同様の価値づけのあり方を共有していた。販売していた旋律鼓笛喇叭隊はピストンが二つの金管楽器を特徴とし、メロディーが演奏できる点で喇叭鼓隊との差異化が図られていたが、これも「演奏容易健全にして品位ある、しかも或程度の和音の用ひ得る、男性的な野外演奏可能な、少年間の、大衆的な」とあらゆる特徴を具備する簡易ブラスバンドの理想形式である」というように、喇叭鼓隊と類似した意味付けがなされている(鈴木 1938a: 31)。吹奏楽自体についても、連載されていた「通俗吹奏楽講座」の第1回目を参照すると、「修得が比較的容易である上に、合奏が容易で且効果多大である」が、「情操涵養する」だけでなく「団体運動を統制する」上で「最も理想的合奏形式」であり、「大衆の士気[ママ]を鼓舞し感情を昂揚せしめる場合の音楽としても最も有効である」とされている(三戸 1938a: 10-1)。また後の回には「徒らに喧騒な吹奏楽の演奏は吹奏楽を自ら汚すものであつて、所謂「ヂンタ」として軽蔑を受けるのは即ち、演奏者に音楽的良心に基く自覚を欠くによる」とある(三戸 1938b: 14)。

この他に、雑誌の出版はないものの、ヲグラ楽器製作所がブラスバンドや喇叭鼓隊の楽器を販売している。ヲグラのチラシを参照すると、「勇壯澁瀨たる喇叭鼓隊」が「日本の青少年の心身を鍛錬し、団結心の涵養するに適した行進用バンド」として販売されている(図6-2)。どの楽器会社であるかに関わらず似たような言明がなされており、同じような観点で吹奏楽は価値づけられていたのだと言える。



(図6-2) ヲグラ楽器製作所のチラシ。  
時期不明。筆者所蔵。



#### 6-5 理想としてのブラスバンドと実態としてのジンタ

前節でブラスバンドの肯定的な評価がジンタの否定を伴うことを確認してきた。しかしながら、こうした吹奏楽への肯定的な評価は、当時の吹奏楽の実態を必ずしも正確にあらわしているわけではない。吹奏楽の推進者たちが肯定する対象としての吹奏楽は、その推進者たち自身にとってさえ、実際にはジンタの様相を呈することもあった。平林は1936年の時点で次のように書いている。

年々ブラスバンドが盛んになつて来た事は誠に喜ばしいが、吾ブラスバンドの大部分をしめてゐる小編成にあつては、未だその楽器編成に遺憾の点が多く、従つてその演奏効果の上らないものが多い様である。…多くの小編成のバンドがジンタのそれの様な演奏効果より上げ得ないのは誠に残念な事である。(平林 1936a: 29)

こうした認識は続くことになる。全国規模では第1回目の「吹奏楽コンクール」が実施された1940年は総力戦体制下であり、高岡裕之によれば「国民音楽」の創成を理念とする「厚生音楽運動」が展開されていた時期にあたる(高岡 2008: 51)。「国家による文化への介入」の一例として挙げられる「厚生音楽運動」では、「ブラスバンド」と「合唱」が重視されて

いたという（高岡 2008: 38,46,50）。高岡によれば「当時その数を増加させつつあったブラズバンド」は「当時の音楽文化状況のなかで数少ない「音楽の国民化」の基盤とみなされ、その助成と奨励が主張されていた」のである（高岡 2008: 41-2）。こうした状況のもと、吹奏楽は理想的には肯定的なものとして扱われた。先述の通り 1941 年には 2 社の吹奏楽雑誌が統合され「厚生音楽雑誌」と銘打たれるようになったが、その後の記事にも理想と実態が一致しない現状を示す記述が見られる。

全国的に見て、民間吹奏楽団の数は非常に増加し、こんな山間僻地にも吹奏楽団があるのかと、時には意外にも感じ、また何となく力強く思ふことがある。しかし、数の多いことから吹奏楽の隆盛を結論するのは、少し早合点に過ぎる。十人内外の小編成の楽団が、自分たちのやってみることが果して正しいのか誤っているのか解らないまゝに、盲蛇に怖ぢないのとえの通り、たゞ無鉄砲に吹きまくっているというものが多い。吹奏楽は勇壮だといふだけの単純な考へから、楽器をとゝのへ、しつかりした指導者もなく、盲滅法に取り組んである姿は、たしかに一面から見れば尊いし、また純粹なものを含んではあるが、われわれから見れば何としても哀れである。…地方の音楽文化は低い。しかるにその中に一つの吹奏楽団があるといふことは、言ってみれば泥田に咲いた蓮の花のやうなものである。地方の吹奏楽団は蓮の花たるの自覚と誇りを持つべきである。吹奏楽はジンタではない。立派に音楽を奏しうる形式である。（清水 1943: 9,11）

変わらず吹奏楽は評価され、その増加が肯定的に扱われる。しかしながらその内実はジンタとされていたのである。

堀内は戦後になってから、1941 年頃には「全国を合わせると四千の吹奏楽団が有ったと推算されている」としたうえで、「三千ぐらいまでは適当な指導者が無いため素人ジンタといってよいやうなものであったらしい」と述べている（堀内 1948: 246）。ブラズバンドの増加は肯定的に評価され続ける。しかしそうしたバンドが実質的にはジンタであるという認識もまた並行して認められるのである。

以上のように当時の吹奏楽の実態は、その推進者たちにとって音楽の水準が向上していることを必ずしも示すものではなかった。付け加えて言えば、上記の引用で指摘されているのは「地方の音楽文化は低い」ことである。こうしたジンタとしての評価は、地方で実施された講習会の参加者の演奏が「指導者なき悲しさ、奏法に痼癖あり、所謂ジンタ式である」と評されているように、特に地方の団体に指摘される傾向があるようである（上山 1936: 2）。ここには「吹奏楽界」から見た場合の都市部と地方との音楽的能力の格差が読み取れる<sup>67</sup>。こうした中で、渡辺が扱っていたやうな、ジンタとして認識されうる演奏でありながら、

<sup>67</sup> 他にも例えば、当時日本の統治下にあった朝鮮から定期的に記事を投稿していた一色範義の以下のような記述がある。

本日京中にて運動会にてバンドは盛に活躍して皆を感激させました。京城の吹奏楽界には適当な指導者

社会教育的な観点において肯定的に扱われる団体が生じ得たのだと考えられる。

実際に聴かれた音をジンタ、ブラスバンドどちらに分類するかについては、人によって異なる見解がありえたと想像できる。また、厳密な境界があったわけではないだろう。しかしそれでも、実際の演奏に対するジンタであるかブラスバンドであるかの区別についていくつかの指標を見出すことができる。この点に関しては堀内の記述が参考になる。堀内は戦後には全日吹連の理事も担い、「ブラスバンド」の推進において当時も戦後も主導的な役割を担った存在であるが、『ジンタ以来』を執筆しているほか、ブラスバンドを肯定する文脈以外ではジンタを評価していることもあり、この点で例外的な存在である。しかしこの例外的な立場は、ジンタに対する音楽的な位置付けを読みとることで理解できる。ジンタについての彼の記述にはその音楽的な魅力と不十分さが示されているのである。堀内によればジンタはもともと大編成の場合には「和<sup>ハーモニー</sup>声を吹いてみた」ものの「大体に於いて和<sup>ハーモニー</sup>声なしで、其の代りにヂンター流の装飾音をふんだんに付けて奏せられ」ていたという（堀内 [1935]1977: 20）。そして戦後には次のように述べている。

ジンタと同時代にアメリカ南部の大都市ニューオーリーズでは黒人の楽士がジンタをやっていた。編成も似たような小編成でやはり和声はほとんど無く旋律とリズムに終始していた。そうして即興的に出まかせな装飾音を奏することも同じであった。しかしアメリカ黒人の吹奏楽は進歩した。即興演奏の豪快さと蛮的なリズムの奇怪さをそのまま保ってそれは室内に進出してピアノやギターを取り込み、和声を豊にし、ついにジャズという特殊な音楽をつくりだした。

ジンタの魅力を思い起しながら私はなぜ日本人がジンタを保有しなかったかと残念でならない。もしジンタが正当な目を以て見られ、ジンタ楽士がジンタを愛しながら向上しようと考えたら日本には特色ある民衆的合奏音楽が生れた筈であるのに。（堀内 1948: 149）

ジンタは堀内にとって日本の「ジャズ」になりうるものだったが、「進歩」しなかったために「民衆的合奏音楽」にはならなかった。ジンタは魅力あるものだが、真に価値があるのはジンタが「合奏音楽」へと「向上」した場合である。またこの場合の進歩は具体的には和声の有無である。こうした発想は渡辺が大正期の「新日本音楽」の活動を取り上げながら指摘している点と共通している。渡辺によれば「西洋的な和声を導入することによって日本音楽を「近代化」することが、それを国際的に通用するものにするために必要なこと」であるという発想が「戦前の邦楽界の底流を通奏低音のように貫いていた考え方だ

---

と編曲の居ない事が第一の欠陥であると思います。そしてどこのバンドもややもすればジンタ式の吹奏に流れ勝ちであります。このヂンタ型に流れると云う事が世の人が喇叭ふきと云って馬鹿にする一因であると僕は考えてるのであります。本当の正しい吹奏をしてその立派な合奏をした時には決して世の人はその演奏者を指して喇叭ふきなどと云って軽蔑はしないでしょう。この点に於ては東京あたりは幸福であります。（一色 1936: 13）

った」(渡辺 2002: 58,60)。こうした発想がここではジンタに対しても適用されているのである。

喇叭鼓隊が旋律を前提しないにもかかわらず軍楽隊の類似物として正当化することができたことから、ジンタとブラスバンドの区別は少なくとも部分的には和声の有無によってなされていたと類推できる。喇叭鼓隊は合奏によって和声的な演奏が可能であり、その点でたとえ旋律としてはごく単純なものであったとしても、近代的な音楽を生み出す価値を持つとみなすことができたのだと言える。この場合、ジンタは和声を欠いているため、音楽として未発達な形態とみなされることになる。

## 6-6 近代化と吹奏楽

ところで堀内は、『ブラスバンド』の創刊号で「吹奏楽に乏しい日本は大に[ママ]発展の余地を存してあるのだから却つて将来は多望である」と述べている(堀内 1933: 2)。吹奏楽が発達の過程にあるとみなすことで、現状の音楽は価値のないジンタではなく、将来発展する価値ある音楽となったのである。ここに示されているのは、音楽的側面から実質的にジンタとして聴かれたブラスバンドであるが、それにもかかわらずブラスバンドを肯定することができたのは、価値づけが現状ではなく将来に対してなされたからだということである。

先にも述べたように、吹奏楽は人々の情操を涵養するものとして価値づけられていた。吹奏楽は演奏者の未熟さを前提するものだったと言える。このように演奏者の不十分さのゆえに現状ではジンタとして聴かれたブラスバンドであるが、発展途上にあるという認識は演奏する大衆についてのみ当てはまるわけではない。こうした認識は吹奏楽という音楽自体についても適用されていた。先にアマチュア吹奏楽は軍楽隊をモデルにすることで価値が正当化されたと指摘したが、そもそも吹奏楽としての音楽的価値は自明であったわけではないことに留意する必要がある。前章で確認した通り、明治初期の時点で、基本的に吹奏楽は管弦楽に劣るものとして捉えられている。この状況は大正期にも続いている。大田黒元雄は1917年の時点で、著作中の「管弦楽と吹奏楽」という章で次のように述べている。

殆んど総べての作曲家は皆其の大曲を管弦楽曲のために作って居ますから、吹奏楽で此れを演奏しようとする場合にはこれをいろいろ工夫して成るべく原曲の趣きを出すようにまとめるのです。…吹奏楽は野外で単に人を喜ばせる上には効果がありますけれど、到底交響楽のような芸術的の大作を演奏する程の力はないものだと言つていいでしょう。

(大田黒 1917: 44)

こうした考え方は昭和においても続いており、『ブラスバンド』においても基本的には吹奏楽が管弦楽に劣るという観点が見出される。例えば平林はパリ・ギャルド・レピュブリケ

一又吹奏楽団についての言及を引用し、次のように書いている。

英国のバンドマスター、ニードハムはギャルドの演奏に就いて次の如く言つてゐる。

「吾英国のバンドを聴き馴れてゐる私にとっては、ギャルド・レピュブリケーンは一つの新しいセンセーションを齎したのである。勿論それはオーケストラの様な感じではないのである。なぜならば仮令極めて優れたバンドと雖も、シンフォニー・オーケストラに於いて見られる如き豊かな音色を持つ可能性のある筈がないが、然し此の世界的に有名なフランスのバンドは、私が且て曾て聴いた事のあるどのバンドよりも一層オーケストラの音に近付いてゐる。一般にバンドと云ふものは非芸術的で、感応性に乏しく、オーケストラと云ふよりは寧ろ単なる楽器、或は楽隊に過ぎないと云ふ判断をもつてゐる批評家達は、若し私が聴いた如く、ギャルド・レピュブリケーンを聴いたなら、彼等の持論を訂正しなくてはならない[ママ]であらう。…」(平林 1936b: 37)

ここではパリ・ギャルド・レピュブリケーン吹奏楽団を例外としつつ、吹奏楽が基本的にはオーケストラに劣るという前提が読み取れる。ただし、この『ブラスバンド』が発刊されていた当時の「吹奏楽界」成立期において吹奏楽と管弦楽とのヒエラルキーは動かしがたいものとして規定されているわけではない。大田黒の引用にあるように、ここでは「交響楽のような芸術的の大作」を演奏できないことが吹奏楽の劣る理由である。したがって音楽の価値が作曲家の作品によって証明される形になっている。

これに対し昭和初期に成立した「吹奏楽界」において吹奏楽＝ブラスバンドは、現状では管弦楽より劣るものであるとしても、潜在的にはそれに比肩するものとして捉えられるようになってきている。堀内は、先に引用した将来の多望さを指摘する記事の中で、この「吹奏楽<管弦楽」というヒエラルキーを前提としてふまえつつもそれを問い直す形で、次のように述べている。

吹奏楽を今の様に管弦楽の下位に置く風習は、管弦楽が五侯貴人の邸内の音楽として発達し、演奏者も玄人なら聴衆も玄人であつた事と、それに反して吹奏楽が主として軍人に依つて奏せられ、素人聴衆のかほりを対手にして育つた事から出たのではあるまいか。本質的と云ふよりは習慣上の為ではあるまいか(堀内 1933: 2)

大田黒の記述においても、吹奏楽が管弦楽に劣る理由は「芸術的」な作品が存在しないことに依っているが、逆に言えば将来的に「大曲」が作曲されるならば吹奏楽が管弦楽に劣る理由はなくなるとも解釈できる。大田黒の弟子に当たる堀内の記述は大田黒の議論に沿いつつ、吹奏楽と管弦楽のヒエラルキーを問い直していると言える。現状では吹奏楽が管弦楽に劣ることが認められつつも、将来的にはこうした関係は転換すると目されているのである。同様の論調は同じ雑誌内の執筆者の記述にも見られる。例えば後に陸軍戸山学校軍楽隊

楽長となる山口常光は『ブラスバンド』の中で次のように述べる。

管弦楽に於ても絃の扱ひ方は行き詰りで将来の技巧は管楽器へ向つてゐる。…作曲の方面から見ても昔は吹奏楽の為の原作は極めて稀れであつたが今日ではその為の作品がどんどん現れて来た。…近き将来には吹奏交響楽が芸術音楽の第一線に現れるであらうことは世人の等しく認める処である。(山口 1933: 8)

以上のように、吹奏楽を積極的に価値づけようとする人々にとってであるが、吹奏楽を現状では発展途上のものとして捉えることで、既に発達した管弦楽に対し将来的には比肩するものとして位置づけることができた。これは二重の意味においてである。つまり担い手としての大衆の発展途上と、吹奏楽という音楽ジャンル自体の発展途上という位置づけの双方が見出せる<sup>68</sup>。「吹奏楽界」は、昭和初期において、吹奏楽がジンタとは異なる形で、また価値を持つと前提される管弦楽に比肩しうるものとみなされる形で価値を持つものとして捉えることが可能になり、成立したと言える。

序章でブリュッヘルとライリーを引用して述べたように、吹奏楽が近代化の象徴として位置づけられることは日本に限られた話ではない (Brucher and Reily 2013: 10)。とはいえ、日本では吹奏楽自体の近代性の価値は、大衆の精神を涵養するものであり、現時点では発展途上のアマチュア、したがって「未熟さ」を前提としながら許容されるものとなっている。そのため、モデルとなるブラスバンドへと至るように将来性を見込むことではじめて近代化の象徴として見るができるということを考慮に入れる必要がある。

当時において、吹奏楽団体は実際に増加しており、都市部での吹奏楽演奏において西洋音楽にもとづく美的観点から吹奏楽の音楽的「向上」がみられたことも事実だろうが、ブラスバンド普及にあたっては、実際にはジンタとして聴こえた音楽を含めてアマチュア吹奏楽の興隆として肯定的に評価していた。将来的に正統な音楽を実現しうる発展途上の「ブラスバンド」として聴いていたからこそ、聴かれる演奏が実質的にジンタであることは吹奏楽が価値を持たないことの証拠にはならなかった。吹奏楽が音楽自体として管弦楽に芸術的に劣ることも、将来の発展を見込むことで許容することができ、アマチュア吹奏楽の単なる増

<sup>68</sup> 宮本は19世紀ドイツの市民層における教養概念の成立について、合唱を中心とした音楽に焦点を当てながら考察している。宮本は当時の教養理念において「個々人があるべき完成状態へ向かう自己形成の途上であり、その営みを継続しているという過程」が重視されていたと指摘する。「教養を求めた人々、あるいは教養を持っていると目され、尊敬された人々とは、自己完成への努力を続けている人間であり、個性を統合された全体性へと作り上げることを目指す人間であった」(宮本 2006: 58)。また宮本は「芸術の自律性信仰」は、このような教養を理念として掲げる「教養市民層によって形成された」と指摘する(宮本 2006: 36)。教養市民層の活動の中で「作品に内在する高い精神を直接感じ取るということ」としての「音楽そのものに専心して聴く」ことが要請されるようになり、「そのような聴き方が音楽領域における教養＝自己修養」とみなされたのである(宮本 2006: 204)。ここでの教養市民層がアマチュアであったことも含め、発展途上の個人が完成へと向けて努力することそれ自体が重視されたこと、その実現の手段となるものとして音楽が価値づけられたことは、本章が扱っている昭和初期における日本の吹奏楽とも重なる。実際、19世紀後半に日本に西洋音楽が浸透していく時代背景を考慮すれば、このような教養理念が日本の吹奏楽のあり方に影響を与えた可能性は高い。とはいえこのような面についての検討は本論文が取り扱う日本の「吹奏楽界」についての関心を越える部分となる。また日本の吹奏楽についていえば、音楽活動を行う個々人が発展途上であると捉えられただけではなく、取り扱われる音楽自体も発展途上にあるとみなされている点で、ドイツ教養市民層にとっての音楽とは異なるという点についても留意が必要である。

加を吹奏楽の発展を示すものとして肯定的に捉えることができたのである。

## 6-7 初期「吹奏楽界」のイリュージョン

アマチュアの活動が吹奏楽を価値づける前提となることを「吹奏楽界」のイリュージョンとし、その中で実際に活動する吹奏楽団や所属する奏者、指導者がまとまりとなったという点で、正確な日付を特定することはできないとしても、この時期に「吹奏楽界」が確立していったと見做すことができる<sup>69</sup>。その界のあり方は、ここまでみてきたように、アマチュア吹奏楽のイメージは昭和初期においてジンタを否定し軍楽隊をモデルとするブラスバンドとして確立したと言える。これはあくまで吹奏楽を肯定的に捉えようとする人々の視点であり、さらに言えばここまで示した記述がそのまま書き手の内心をそのまま表していたとも限らない。しかし仮にそうだったとしても、ここからアマチュア吹奏楽のイリュージョンは成立したと見做すことができる。つまり男性的で、情操を陶冶し、軍楽隊をモデルとする音楽、また「未熟な」アマチュアによる発展途上のものではあるが、進歩した将来を見込まれるような音楽、そしてそれゆえにジンタではなくブラスバンドである音楽、このような音楽であるために吹奏楽は価値を持つという観点が成立しているのである。

昭和初期の「吹奏楽界」のあり方は、一貫して変化のないものだったわけではない。本章で扱ったような観点からすればアマチュア吹奏楽は当初から軍楽隊をモデルとしたものであるが、戦争が激化するにつれて、より軍事色は増していくと言える<sup>70</sup>。「厚生音楽」としての吹奏楽であることが論じられるようになってからは、例えば以下のように述べられている。

戦場にあつては、将兵の志気を昂揚し、銃後に於ては、国民の精神作与に役立つ音楽といへば、先づ、勇しい吹奏楽がまつ先きに挙げらるべきであらう。

実に吹奏楽こそは、老若男女の何れにもたやすく理解され、あらゆる階級の好みにも合ひ、常に明朗にして快活、健康的情操を与え、時によつては如何なる権力もなし得ないであらう規律と統制にまで、民族意識をもり上げしめる作用をもつてゐる。

<sup>69</sup> 以下のような記述は、以前から吹奏楽団体が存在しながらも昭和になって吹奏楽が本章で論じているような意味で価値づけられるようになったという見解をあらわしている。廣岡は1942年に次のように述べている。

翻つて我国洋楽輸入の後を顧み明治から昭和にかけて普及発達を見せたのは何であらうか、ピアノ音楽は急速の上達であるが普及性が少く、交響楽運動は漸く軌道に乗り、歌劇運動は依然として振はず、我が吹奏楽は明治の初年より軍楽隊として組織と技術が漸次整ひそれに伴つて民間音楽隊も流行し日清、日露の両役には銃後運動の一つとして相当活動をしたのである。その後百貨店の少年音楽隊、小学校の運動会用音楽隊等がその存在であつたが昭和に至るまで之れが只在るがまゝにしてあつた位でこれが一歩進めて研究とか指導の方法を施さなかつたし統制機関としてもなかつたから、社会教育の上にも学校教育の上にも何等の影響はなかつた。それが昭和に至つて吹奏楽団の使命目的といったものが以前のオウチ子とか元氣や景気をつけるための楽隊でなく青少年錬成の音楽道場としての指標をかゝげ又社会大衆の情操教育に資せんとしたり厚生施設として会社、工場に設置しられる等、全く民間吹奏楽の新体制を既に日本の新体制黎明期に革新の歩を進めてみたのである。斯くて吹奏楽連盟結成を見て指導と統制に乗り出し将来の日本吹奏楽を確立せんとし活動しつゝあり、戦争が了つても廢れることなく我等の生活と密接な役目を持つて音楽文化基底となる日を待ち望んでゐる。(廣岡 1942: 13)

<sup>70</sup> 太平洋戦争時の日本における音楽の大衆化や国民化、軍国主義との関連については(戸ノ下 2008)に詳しい。

ただ、ここで注意せねばならぬことは、大東亜戦争勃発により、文化の再認識が要求されてきたために、音楽の各分野に於ても、従来考へられてゐた民族や国境を超越して愛好されてゐたその普遍性に、自ら一つの限界を設けざるをえなくなつたことで、これは、戦時下、国民として理の当然といはねばならない。

そこで、あらゆる種類の敵性米英色レコードの一扫が先般情報局の発表で明示された。その結果吹奏楽の分野に於てもスーザやプライヤーをはじめ、敵国人の手になつたものは永遠に抹消され、輝かしい脚光を浴び、時代の衣装をつけたドイツ吹奏楽が颯爽と再登場したのである。(緒座波 1943: 67)

吹奏楽がより戦争の助けとなるような志向を持って語られるようになる。付け加えて言えば、元々は肯定されていたスーザなどの敵国の出身に該当する作曲者の音楽は否定されるようになる。とはいえ、吹奏楽の価値として語られる内容については基本的に変化していないと言える。

ここまで主に雑誌記述を通して昭和初期のアマチュア吹奏楽に注目しながら、初期「吹奏楽界」がどのような形で価値づけられているか、すなわちそのイデオロギイについて確認してきたとすることができる。第1部で確認したように、現在の「吹奏楽界」では「未熟な」音楽が価値づけられている。現状では不完全である音楽が、将来においてより良いものとなることを見込まれて価値づけられるあり方は、本章で論じて来たように「吹奏楽界」成立の時点から見られる観点である。そしてこうした「吹奏楽界」が成立する中で提起された吹奏楽の2側面という観点も、第3部で論じるように現在の「吹奏楽界」に見出すことのできる観点である。ただし初期「吹奏楽界」のイデオロギイは戦後になって転換を伴っており、そのままの形で現在に至っているわけではない。二次大戦後の吹奏楽活動の再開と「吹奏楽界」のイデオロギイの変遷については、次章で論じる。

## 第7章 戦後の「吹奏楽界」の変遷

前章では昭和初期の吹奏楽について当時出版されていた吹奏楽雑誌を中心に検討し、「吹奏楽界」の成立とその当時におけるあり方を確認してきた。しかしそのあり方は第1部で扱った現在の「吹奏楽界」と共通する面も多く見出せるものの、異なるものである。アマチュア吹奏楽を中心とした吹奏楽が価値ある音楽として前提されること自体は昭和初期に成立したのだとしても、その価値づけの論理の内実は変化してきている。言い換えるならば、界が歴史的なものである以上、そのイルーシオの構造は変遷を伴っているのである。本章では「吹奏楽界」が成立してから現在に至るまでの、20世紀後半における「吹奏楽界」の変遷を追う。ここでは特に「吹奏楽界」のイルーシオの変遷を捉えることに焦点を当てるが、吹奏楽に対する価値づけのあり方を把握するにあたり、その時々の吹奏楽活動の具体的な状況もふまえる必要があるだろう。またアマチュア吹奏楽を演奏する主要な担い手も変化している。つまり「吹奏楽界」を構成する実践を生み出すハビトゥスを身体化するアマチュアとして想定される主体にも変遷が見られる。

「吹奏楽界」のこうした変遷を見る上で、吹奏楽についての「指導書」を検討することが有用である。ここで指導書とは吹奏楽団体の指導や運営について書かれた著作のことを指している。指導書はそれが出版する時点において指導の対象となる吹奏楽団体の現状をふまえた上で、理念的に目指すべきあり方やそれを達成する方途を示すものであると捉えることができる。このような指導書を検討するにあたり、ノルベルト・エリアスが「文明化の過程」を辿るにあたって「礼儀作法書」に見て取れる「振舞い」の変遷を捉えた分析を参考にすることができる (Elias 1978=2004)。

エリアスは中世から近代にかけての「礼儀作法書」の記述を比較検討し、そこに見出される「振舞い」の変遷を追っている。「習慣、社会的な作法の変化を観察しようとする場合」に礼儀作法書の検討は適切である (Elias 1978=2004: 191)。というのも礼儀作法書は、

社会が個人をある一定の時代において、習慣と作法のどういう基準に慣れさせようとしたか、ということを示してくれる。これらの詩や文書は、それ自身が全く直接的に「しつけ」または「しこみ」の手段であり、個人をその社会の構造と状況が必要とする作法に適合させる手段である。そして同時にまたこれらは、それらが非難しているものとほめているものを通じて、それぞれの時代に応じて良い風習と見なされていたものと、悪い風習と見なされていたものの間の隔たりを示してくれる。(Elias 1978=2004: 191-2)

こうした礼儀作法書の分析と同様に、吹奏楽の指導書を通じて、「吹奏楽界」がある一定の時期において「習慣と作法のどういう基準に慣れさせようとしたか」を読み解くことができるだろう。吹奏楽の指導書は、「吹奏楽界」の関心にのっとり、その時々の現状をふまえてよりよいあり方を提示するものである。「吹奏楽界」のイルーシオは、そこでハビトゥ

ス、とりわけ「未熟なハビトゥス」に働きかけ構造化するものである一方、そのハビトゥスが生み出す実践によって支えられている。吹奏楽の指導書からは、それが出版された時点における「吹奏楽界」の現状とそれに対して想像可能な理想を読みとることができ、したがってまた「未熟なハビトゥス」を適切な実践へと仕向ける指導のあり方を見て取ることができる。付け加えて言えば、吹奏楽の指導書から出版時点において想定される演奏者である主体がどのような存在であるかも読みとることができるだろう。こうした吹奏楽指導書に見られる記述を中心に、戦後一貫して出版され続けている吹奏楽雑誌である『バンドジャーナル』などの記述も一部参照しながら、「吹奏楽界」の成立以降、現在に至るまでの諸転換を追っていく。

本章では以下、戦後から昭和の終わりまでに出版された日本の吹奏楽の指導書を取り上げていく。このような著作はそれほど多くはない。本章で参照する指導書は以下の表の通りである（表7-1）。

表7-1 戦後から昭和の終わりまでに出版された吹奏楽の指導書

1949年	『吹奏楽の教え方』
1959年	『スクールバンドの指導と運営』
1965年	『吹奏楽ハンドブック』
1970年	『最新吹奏楽講座』
1978年	『これからのスクールバンド運営編』
1979年	『これからのスクールバンド指導編』
1983-4年	『新版吹奏楽講座』
1988-9年	『吹奏楽指導全集』

個別の楽器練習法に関する著作は他にもあるが、基本的に楽団全体の運用や合奏法に関するものではないため除外している。言うまでもなくここに挙げた指導書の出版の時点が、本章で指摘する個々の転換の厳密な時点を示しているわけではないが、時期の異なるこれらの指導書を並列して検討することで、おおまかな「吹奏楽界」の様々な転換の流れを追うことができる。

以下では戦後の「吹奏楽界」について、便宜的に10年代ごとに分け、時期ごとの変遷について論じる。1940年代後半は戦後吹奏楽の戦前からの断絶と連続の時期、1950年代の吹奏楽の再開の時期、1960年代を演奏水準の向上の時期、1970年代をアマチュアが世界的に高い水準に達した時期、1980年代を練習の細分化と規律化の時期として捉えることができる。こうした変遷について、特に進歩的な観点、音楽作品への注目と様々な音楽演奏への志向、戦時色の脱色と女性化、規律・訓練性の確立に注目し、「吹奏楽界」のイリュージョンの変遷について考察する。

## 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

終戦とともにアマチュア吹奏楽の活動は一時中断する。吹奏楽演奏自体が全くなかったわけではなく、1945年の9月29日には海軍軍楽隊と東京交響楽団が中心となって結成された東京都音楽団が吹奏楽演奏をしている（目黒編 1966: 22）。とはいえ基本的にアマチュア吹奏楽活動は限られていた。1945年11月には吹奏楽連盟再建について協議するため、各地域の代表者たちが集まるが、「楽器焼失などのため」、「現時点で吹奏楽運動は時期尚早であることに意見が一致して」そのまま散会したという（全日本吹奏楽連盟 1989: 30; 目黒編 1966: 23）。楽器の逸失を免れ、いち早く活動を再開した一部の吹奏楽団体もあるが、既存の団体でも新たに楽器を準備する必要があったのである。このように終戦以前に成立した「吹奏楽界」の活動が連続的に戦後もそのまま持続したとは言えないが、その後徐々にアマチュア吹奏楽も再開していく。またその再開に際し、戦前の指導者たちが再度関わっているのであり、活動の中断はあるものの、戦時中と戦後で「吹奏楽界」の理念的なあり方に根本的な断絶があったわけではない。1956年には第4回目の「全日本吹奏楽コンクール」が開催され、以後毎年続いている。

戦後の「時期尚早」と判断された状況から「全日本吹奏楽コンクール」の開催が可能になったのは、文部省による「器楽教育」の設定と「国民体育大会」の実施による吹奏楽団の増加が関連していると、吹奏楽指導に携わる当事者たちに認識されている。秋山紀夫は1959年の時点で「終戦とともに楽器も散乱し一時虚弱状態となっていた」状況<sup>71</sup>が「教育予算にも余裕がでてくるにしたがい現在のように中学・高校に多数のバンドが編成されるようになり」、「戦後の新しい中学校バンドは、昭和24年頃から少しずつ活動をはじめ、最近では国体が各地で開催されるに伴って急速に増加している」という見解を示している（秋山 1959: 15）。また、この時期についての見解は後になっても変わっていない（秋山編 1978: 9）。このように新たに楽器を揃えることができたのは、主に学校、特に中学校バンドであった。戦前の時点では、アマチュア吹奏楽は、主に学校、職場、青年団によって担われていたが、これに対して戦後のアマチュア吹奏楽の増加は学校の「吹奏楽部」を中心に進められるようになったといえることができる。

### 7-1-2 戦前からの連続性と変化

一度の中断はあったものの、それによって「吹奏楽界」の理念的な構造が昭和初期と全く別なものになったわけではなかった。当時出版された吹奏楽運営についての著作から、こう

<sup>71</sup> 赤松文治はアマチュア吹奏楽団が「終戦時には民間における吹奏楽は応召並に戦災による楽器の喪失等に依りほとんど潰滅に瀕した」と述べ、さらに「終戦後連合軍の進駐と共に数多くの米英軍楽隊も日本に駐屯する様になったのでその影響を受けたが予期に反し大衆は専らジャズに熱中する様になり、生き残りのバンドは次々とジャズバンドに転向して了つた」としている（赤松 1954: 4）。戦災による焼失に加え、ジャズバンドへの転向が、戦後吹奏楽が「一時虚弱状態」となった理由であると考えられる。

した連続性と部分的な変容を見てとることができるだろう。戦後では初めて出版された日本の吹奏楽指導書は前章でも参照したように戦前からスクールバンドの指導者であった廣岡著の『吹奏楽の教え方』になるが、まえがきには次のように書かれている。

吹奏楽を教えるということは、吹奏楽団を管理し生徒を訓練し、技術を向上させて音楽教育をほどこすことである。従来の歌唱による音楽教育から受けた教化力以上に身にしみた合奏の生活を展開して協同精神と、努力に対する尊い結果を体得させるとともに、学校文化を高めて、楽しい学校生活を営み、音楽を正しく理解して彼らの人生に好い伴侶として音楽させてやり度い[ママ]。(廣岡 1949: まえがき)

このように、吹奏楽に関する理念的な価値が述べられている。この本は1949年に音楽之友社から「新音楽教育叢書」の第九巻として出版されたもので、「新憲法に基づく新しい音楽教育の方針と内容を解説」するものとして企画された(目黒編 1966: 29)。したがって音楽教育の文脈にあるといえるが、廣岡の記述は基本的に戦前の当人のものと大きな違いはない。吹奏楽が「ジンタ」と区別されることも同様である。このことに加えて吹奏楽は「軽音楽」とも区別されている。廣岡によれば、

軽音楽団は大衆的であり社会性はあるがいまわしい軽音楽団は社会を毒するばかりで地方の文化を高めるなどは望むべくもない。…はやしたてるジンタバンドでは下手なジャズバンドや、不良少年めいた容子をしたハワイアンバンドとそんなに変りない。正しい技術と健全な精神とをモットウとして学校の器楽教育が存在するのであるから、その学習活動に正しい音楽感[ママ]と善良な社会感[ママ]を養わなければならない。(廣岡 1949: 6)

以上のように「健全な精神」と吹奏楽は結びつけられ、またスクールバンドに関する記述であるゆえに、学校の教育である「器楽教育」として価値づけられている。器楽教育としての吹奏楽は楽しまれるものではあるが、それは「享楽」とは異なる。

練磨することのうちに意志を磨き、綿密の精神が不識のうちに養わるべきで楽しさのうちに苦さ[ママ]があつて一曲を仕上げて発表した時の愉快さは例えようもない楽しいことである、よく音楽は楽しくと云うけれども、その意味が享楽を指す傾きがあるがこれでは国を亡ぼす音楽である、…合奏教育は共に楽しく合奏するという仕事ではない。それは一つの楽曲を仕上げた後のことでその前に健全に学究的な練習を積まなければならない、斯くてこそ本当の音楽教育であると信じる。(廣岡 1949: 89)

第4章で述べた「楽をする／楽しむ」と同様の区別がこの時点で見出される。音楽教育としての吹奏楽の「楽しさ」は、本番での演奏の達成にある。「練習を積まなければならない」

音楽に対比される「享楽」は「国を亡ぼす音楽」であり、廣岡の文脈からすれば、ジントあるいは軽音楽を指すことになるだろう。

吹奏楽は純音楽芸術ではない。将来に於いてはこの域に達することがあるかもしれないが、今は民衆の生活と共にある音楽で生活と離れた音楽であつてはならない。近頃軽音楽といつて一部享乐的にもてはやされて居るが吹奏楽は健実な軽音楽である。(廣岡 1949: 10)

廣岡の示す吹奏楽観は、大衆のための音楽であり、精神を涵養するといった観点や進歩への志向は戦前から引き継がれている。吹奏楽をジントから区別する視点は保持されており軽音楽の批判と並行している。もっとも、ジントや他の音楽分野を否定的に捉え吹奏楽と対比するような記述は後の吹奏楽指導書には見られなくなっていく。

また戦後の吹奏楽観に戦前と大きな違いがないとしても、実際に演奏する担い手には変化もある。先述の通り戦前には学校、青年団、職場から同様に吹奏楽団がつくられていたが、戦後の主要なアマチュア吹奏楽団は、まずは中学校の吹奏楽部となっているのである。また、演奏者のジェンダーに関して言えば、女性が吹奏楽を演奏することについて廣岡は「女子であるから、この楽器が悪いということはない」と言及している(廣岡 1949: 77)。ここでは女性が演奏する上で不適当な楽器がありうるという前提があるからこそこのように述べられているのであり、その点でやはり吹奏楽が戦前と同様に男性の音楽として扱われているが、同時に女性が吹くことに対し問題がないということが主張されてもいる。

### 7-1-3 演奏技術指導の欠如

ここまで廣岡の『吹奏楽の教え方』を参照しながら、吹奏楽がどのように価値づけられているかについてみてきたが、ここでは楽曲を演奏・合奏するに際しての技術よりもむしろ、吹奏楽に取り組む上での精神的態度が説かれている。技術的な面に関しても、演奏水準を向上させる上で、「器楽合奏によつてリズム、メロデー、ハーモニー、ミュージカルホームを総合的にとらえさせ、楽器の演奏技術を高め、正確な演奏につとめ、合奏の技術を高め、演奏における表情的技術を体得させる指導目標」などが掲げられてはいる(廣岡 1949: 3)。しかし「現在我国の状態では技術的方面の指導は相当困難で所によつては吹奏楽の合奏は殆んど不可能な学校もあると思う」とも言及されており(廣岡 1949: 85)、吹奏楽団を指導するにあたり、「初期の六ヶ月位は整調などは望めなく、只発音が容易になり、音程、リズム、和音等の感覚が漸く自覚する程度より望めない」と述べられている(廣岡 1949: 87)。指導書を通して具体的な演奏技術やその習得のための練習方法が述べられるのは後のことになる。

## 7-2 1950年代：吹奏楽活動の「再開」

### 7-2-1 軍楽との区別

戦後の廣岡の記述には、戦前からの連続が見られる一方で、ここで示されている吹奏楽の理念的なあり方には、吹奏楽と軍事的なものの連関を前提するような記述は見当たらずに、なっている。実際、戦前には軍楽をモデルとするブラスバンドであることがアマチュアの吹奏楽を価値づける前提であったのに対し、戦後のアマチュア吹奏楽は「軍楽」と明確に区別されるようになっている。1953年には戦後では最初となる吹奏楽の定期刊行物である『月刊吹奏楽研究』が、『バンドの友』の主幹をつとめていた三戸によって創刊されているが、「創刊に当って」の文章では満州事変以来の戦時中の「わが国空前の吹奏楽時代が現出した」ことに触れられつつ次のように続く。

思うに、その当時の吹奏楽はいわゆる軍楽の延長であり、勇壮豪快な、青少年、惹いて全国民の士気を振起させるための目的用途を持つ音楽であって、これが演奏も軍歌行進曲の類が主であり情操の陶冶、文化の向上と言うような音楽の本質から縁遠きものであったことは、けだしやむを得なかった次第である。

しかるに、今日の吹奏楽の実情は、音楽としての吹奏楽であり、またあらねばならぬ。吹奏楽の特長たる、音量や合奏効果の大なるために、行進の先導、スポーツの応援、儀礼行事の司会等に実用せらるることは、音楽による団体的行動の美化であって、かつての時代の戦争の片棒かつぐ手段としての吹奏楽の演奏とは根本的に異なることを認識しなくてはならぬ。

音楽にも種々なものがあるがおよそ吹奏楽ほど明朗にして男性的なものは無い。この故に、青少年をして、楽しき人世を感じさせ、精神を愉快に躍動させるに最も適してゐるのが吹奏楽と言える。(三戸 1953: 1)

ここでは「軍楽の延長」としての吹奏楽が「音楽としての吹奏楽」とは区別されるようになっている。「情操の陶冶」や「文化の向上」は「音楽の本質」とされ、とりわけ「明朗」で「男性的」であることが吹奏楽の特長である。戦前には、ここで述べられているような吹奏楽の長所は「軍楽」としての吹奏楽と結び付いていたが、戦後には区別され、別個のものとなっている。戦前では「軍楽」であるがゆえに価値を持っていた吹奏楽は、戦後「軍楽」であることから独立して価値を持つものとされ、その上で戦時中は軍事的に利用されたと捉え返されている。このようにもともとは「軍楽」であることが前提となっていた「吹奏楽界」のイルーシオの構造が、戦後には軍楽と切り離されたものになっていることが確認できる<sup>72</sup>。

<sup>72</sup> 海軍軍楽隊の楽長を務めた内藤清五は、戦後に東京消防庁音楽隊楽長となり、『月刊吹奏楽研究』の記事で次のように述べている。

このことは戦後「再開」された「第4回全日本吹奏楽コンクール」のあり方からも確認できる。先述の通り戦後吹奏楽活動が再開されていく中で、1954年には活動を中断していた「大日本吹奏楽連盟」も「全日本吹奏楽連盟」と名前を変え再出発することになり、堀内を理事長として結成式が行われている（全日本吹奏楽連盟 1989: 356）<sup>73</sup>。そして全国大会として位置づけられる吹奏楽コンクールの開催は2年後の1956年のこととなる。その大会は「第4回全日本吹奏楽コンクール」として開催された。つまり終戦以前に実施されたコンクールと連続性を保ち、「再開」される形でこのコンクールは実施されている。現在にまで続いているこの「全日本吹奏楽コンクール」は、戦後再開した際の名称であり、第1回は「紀元2600年奉祝・集団音楽大行進並大競演会」、第2回は「全日本吹奏楽大行進大競演会」、第3回が「大日本吹奏楽大会」であった。「全日本吹奏楽コンクール」の名称は、戦後に再出発した際に新しくつけられたものであり、戦前の3回のコンクールが「全日本吹奏楽コンクール」の第1～3回目として位置づけなおされたのである。

戦後のコンクールでは、行進演奏がなくなり<sup>74</sup>、部門の分け方が変更されるなど、戦前の3回のコンクールと名前以外にもいくつかの点で異なる。第3回までの大会の部門は、学生とそれ以外の区分のほか、「喇叭鼓隊」を含むいくつかの編成によって分けられていたが、第4回以降では編成による部門の別は無くなり、中学校の部、高等学校の部、職場の部、一般・大学の部と、演奏者たちの所属によってのみ分けられるようになっている。軍楽隊を理想のモデルとし、陸軍の考案した編成とされていた喇叭鼓隊は、コンクールで公式に取り扱われる正式な部門としては姿を消すことになる。このように戦後のコンクールをめぐるアマチュア吹奏楽活動は、軍楽隊から切り離されたものとして扱われるようになっている。

#### 7-2-2 「作品」への注目と「様々な音楽」の演奏

1950年代になると「吹奏楽コンクール」も「再開」し、以後吹奏楽活動は活発化していくといえる。また『月刊吹奏楽研究』によって、吹奏楽に関する情報も定期的に発信されるようになっていた。ただし『月刊吹奏楽研究』は1964年に出版を終了している。以降の音楽雑誌による情報発信は、1959年に廣岡が秋山紀夫、大石清とともに編集人となって音楽之友社から創刊された『バンドジャーナル』が担うことになる。現在に至るまでにいくつかの吹奏楽雑誌が出版されることになるが、『バンドジャーナル』の出版は現在も続いており、日本の吹奏楽雑誌の中で最も長く続いているものとなっている。

---

終戦後の混乱もようやく治り、文化的平和と日本再建の今日、音楽も大いに盛になつて来ましたが、吹奏楽のような健康な正しい音楽こそ大衆に最も親しまれなくてはならないと思う。吹奏楽は軍楽でミリタリズム音楽で[ママ]、この発展は軍国主義再興などと考える人もあるかも知れないが、これはとんでもない迷惑な話である。吹奏楽は、平和な大衆的な、教育的な実用的な最も理想的な青少年の自ら行える立派な音楽であることを、どうか吹奏楽研究誌は、大いに啓蒙解明されて、その発展育成に当られたいと思います（内藤 1954: 1）

軍楽隊において楽長を勤めた内藤のような人物自身が、吹奏楽が軍楽的なものであるということを否定している。

<sup>73</sup> 支部連盟の再出発はこれに先立っている。1947年5月3日には東京都・日本放送協会・朝日新聞社・関東吹奏楽連盟の主催で、日比谷公園音楽堂で新憲法実施記念吹奏楽演奏会が開かれている。（目黒編 1966: 27）

<sup>74</sup> 第1～3回とされる大会では、名称に行進の含まれない第3回も含め、全ての大会で「行進演奏」がなされていたが、第4回以降は会場内での演奏のみとなっている。

『バンドジャーナル』は「小・中学校における器楽教育の振興と相まってすでに3千余の吹奏楽団がある現状にかんがみ、吹奏楽の専門雑誌として、正しい指導と研究に資することを目標に誕生した」とされている（目黒編 1966: 137）。前章で触れた通り、堀内が戦前の吹奏楽団について三千程度の団体がいたと述べているので、団体数からすれば戦前の規模に追いつき、それを超えていくような状況を背景に雑誌が創刊されたと言える。

『バンドジャーナル』の創刊と同じ1959年に秋山は吹奏楽指導書となる『スクールバンドの指導と運営』を出版している。秋山はこの著作の中でスクールバンドの特質として「勇壮・活発で特に中学・高校男生徒の気持ちにピッタリする」、「弦楽器などに比して習得が容易で、楽しんで演奏することができる」、「本格的な楽器で編成するので技術の向上にしたがい音楽的な表現ができる」といったことを挙げており、勇壮な男性の音楽であることや、習得の容易さ、それにもかかわらず本格的であることなどが長所とされる点は踏襲されている。また「行進演奏は吹奏楽の独壇場である」というように、野外の音楽であることも長所にあげられている（秋山 1959: 15-6）。こうした面では「吹奏楽界」のイデオロギは大きく変化していない。また数が増えているものの、アマチュア吹奏楽演奏の水準が向上していると認識されていたわけではなく「ただでさえ下手だといわれがちな吹奏楽」において「できるだけ無理なく楽しい演奏をしたい」といった言及が見られる（秋山 1959: 116）。吹奏楽が価値あるものとして位置づけられているにせよ、それは現状では「下手」なものとして考えられているままである。『バンドジャーナル』における記事であっても、「管弦楽が最もすばらしいことは誰も充分承知している」と書かれ、管弦楽と吹奏楽のヒエラルキーは変化していない（山下 1959: 10）。

演奏される楽曲もまた管弦楽が吹奏楽よりも優位に立つことをしるしづけている。秋山は吹奏楽で演奏される「有名な曲」が「大抵は管弦楽曲からの編曲ものが大部分」と述べ、「編曲ものばかりに頼らず」、「はじめからブラスバンドの効果を考えて作曲されたよい曲」、つまり「オリジナルな曲」を手がけることが必要であると説いている（秋山 1959: 144）。吹奏楽のための作品が必要であるという主張は、それを欠いている現状の吹奏楽の不十分さを示すことになりうる。また「オリジナルな曲」のある管弦楽を評価するものでもある。ただし当時必ずしも編曲が否定的にのみ扱われているわけではない。むしろよりよい編曲について言及されることもある。秋山は「自分のバンドの編成や技術に合わせて楽譜の一部を書きかえたり音を置きかえたりする編曲」を「さらに進んだ編曲」として推奨している。また「日本ではコンクールに入賞するようなバンドでは、多かれ少なかれ音の置きかえをして」おり、「効果的な使い方をすると見違えるように曲が生き生きとしてくる」という（秋山 1959: 162-3）。ここでは編曲に対し積極的な価値づけがなされている。

また、この時期までに演奏される曲目の多様化も進んでいる。1953年の時点で『月刊吹奏楽研究』の中にすでに次のような記述が見られる。

組合の文化運動に於ては…いわゆる軽音楽式のバンド演奏を要求されることも多いので

ある。

勤労バンドは、軍楽隊や、教育音楽では無い[ママ]あるから、固苦しいセミ・クラシックばかりの城郭にとじこもる必要は無いのである。(三戸 1953: 4)

ジンを吹奏楽と区別して否定するような言明はなされておらず、「軍楽隊や、教育音楽」の「セミ・クラシック」演奏とは異なる「軽音楽式」の音楽を認めるという考え方が示されている。

『バンドジャーナル』においても、プログラムに組み込む楽曲を検討するにあたって、管弦楽曲のような「まじめな曲」を演奏する一方で「アンコールにジャズをだす」ことについても提起されている(秋山 1959: 119)。またこの場合、「ジャズ」には「スタンドプレー」を取り入れることなど、「まじめな曲」とは異なる演出方法が取り入れられていることも注目に値する(秋山 1959: 119)。「ポップス」という語はまだ用いられていないが、異なるジャンルの楽曲を吹奏楽が演奏すること、またジャンルごとに演出のあり方が区別されるという考えが見出される。

以上のように、吹奏楽独自の作品の必要性が説かれる一方、「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きた。一方、管弦楽の価値が作品の存在によって支えられるのであれば、吹奏楽が管弦楽に比肩する価値を持つ上で作品が必要であるということになる。吹奏楽の「オリジナル」作品は、吹奏楽のより自律した価値を確立する上でも求められうる。他方で、作品の一貫性を損ねる編曲に対しての積極的な価値づけや、吹奏楽曲ではない、様々な音楽が演奏できることが魅力となることは、オリジナル曲を求める方向性と根本的には対立する。ただしここでこれらの観点は当時において排除しあっているわけではない。

### 7-2-3 技術的指導の確立

廣岡の記述とは違い、秋山の記述では吹奏楽の細かな運営方法や練習方法が呈示されるようになってきている。例えば秋山はこの時点で「パート責任者」を重視し「各楽器ごとに1名決め」、「分奏(パート別練習)」、「各楽器の新人養成」、「楽器係」「連絡係としてパートの出席をうながす役目」を決めることを提起している(秋山 1959: 109)。指導者によって推進されるものであるとしても、生徒たちによる自主的な吹奏楽団の運営という視点がこの時にもたらされている。練習方法も、単に精神的態度だけではなく、具体的なやり方が示されるようになってきている。例えば「美しい音色や豊かな音量」が「正しい呼吸法から生れるのは承知の通りで」あり、「腹式の呼吸法」の重要性や練習方法が書かれている(秋山 1959: 54)。すでに戦前から譜面を読み楽曲を演奏することはアマチュアであっても実践されていたが、技術面を向上させる練習上の方法論は確立されていなかった。そうした中で秋山は「米国の合奏練習書」を取り上げながら、その練習のあり方を日本と対比して次のように述べている。

どれも音階、リズム、和声、フレーズ、ダイナミックなどがいろいろな調子やリズムで、あらゆる面から練習されるように構成されています。このような本は、今まで日本で作られた事がなく、また資料もないために、各バンドは音階を覚えたら、すぐ曲にとびこんでしまうという方法をとらざるをえなかったのです。(秋山 1959: 86)

楽曲を演奏することはあっても、技術を向上させるための練習方法は確立されていなかったことを指摘しつつ、秋山は練習方法を呈示する。この指導書自体が、それまで日本にはなかった練習方法の参照可能な著作となっている<sup>75</sup>。

### 7-3 1960年代：水準の向上

秋山は 1965 年に新たに吹奏楽の指導書として『吹奏楽ハンドブック』を出版している。この本は「吹奏楽に親しんでいらっしゃる多くの皆様、それにこれからバンドをはじめようとなさる皆様のお役にたちたいと考えてこのハンドブックは編集され」たとしているが、以下のように吹奏楽の魅力に対する説明のあり方に大きな変更は見られない(秋山 1965: 1)。

吹奏楽ほど誰にでも親しまれ、広い活動分野を持っている音楽はありません。それは吹奏楽が「たやすく演奏できる本物の楽器を使い」「多勢の人が演奏するたのしみを味いながら」「いろいろな種類の音楽で」「室内・屋外を問わず」「子供から大人迄みんなをたのしませること」ができるからである。吹奏楽の持つ魅力は「青い空と澄んだ大気のようなさわやかな魅力」です。最近日本の吹奏楽は特に中学・高校それに職場等でブームをまきおこしています。(秋山 1965: 1)

吹奏楽が活発化していることについてはここでも変わらず述べられており、また吹奏楽の魅力として述べられる内容に大きな違いはない。ただし、男性の音楽であるという言明はなされなくなっている。また、練習に求められる精度はさらに細かくなってきている。例えば大石は音程を合わせることについて次のように述べている。

楽器の演奏上、最も大切なことの一つに音程を正確にしなければならない、ということがあります。それは重奏や合奏の際、いくつかの楽器で和音をならさねばならず、その和音の響きをよくするために、与へ[ママ]られた音を正しく出さねば美しい音程をもつても、ある高さの音の振動数が異ってはよい響きを得ることができません。(大石 1965: 36)

<sup>75</sup> またここで参照されているのがアメリカの練習書であることも注目に値する。戦前の日本では陸海軍楽隊がそれぞれフランス、ドイツを参考にしていたのに対し、戦後のアマチュア吹奏楽は主にアメリカの吹奏楽を参照するようになっている。

ここでは音程を合わせるにあたり、振動数単位での正確さが求められるようになっていく。こうした説明があるからといって、実際に個々の吹奏楽団が記述されていることを実際に実践できたわけではないが、後にはこの時期以降吹奏楽の水準はますます向上していったと捉えられている。秋山はその背景について、後に以下のように述べている。

昭和 40 年代は情報活動が活発になった時代でもありました。アメリカをはじめ諸外国に留学する人も多く、本格的に管楽器を勉強した若い人たちも増えてきました。また、数々の著名な指導者や作曲家、演奏家が来日し、新しい知識の種をまいていきました。こうして、スクールバンドの研究が盛んに行なわれ、アメリカのバンドの発展の理由などを見つけ出すなどした結果、バンドの社会化運動ということが叫ばれるようになりました。マーチング活動が徐々に広がってきたり、レパートリーの中にポップスなどがとり入れられたのはこうした動きが大きな原因になっています。(秋山編 1978: 11)

特にアメリカとの交流の中で、吹奏楽の水準は向上していったと見られている。それとともに、現在言うところの「ポップス」の音楽もこの時期から取り扱われるようになっていく。都賀が述べているように、1965 年設立の「ミュージックエイト社からは、ヒット中の歌謡曲や海外のポピュラー音楽をリアルタイムに演奏することを主眼にした楽譜が出版され、最新のヒット曲を、聴くだけでなく演奏して楽しむことができるようになった」のである(都賀 2013: 160)。

また、このころから高等学校の吹奏楽部の増加が見られるようになる。現在に至るまで全日吹連に加盟している団体数で見れば中学校の吹奏楽部が最も多くを占めることに変わりはないが、秋山は「昭和 30 年代の終り頃から 40 年代にかけて、高校のバンド編成率が急速に高まってき」と述べる。その理由として「高校野球の地方大会で、バンドによる応援が許可され、バンド合戦が盛んになってきた」こと、「40 年代に全国各地にコンサートホールが建設されだしたこと」により「地方の小都市でもホールを使った定期演奏会を行なうことが可能になってき」たことが挙げられている(秋山編 1978: 11)。

「ポップス」の確立や高校バンドの増加などの動きは 1970 年代に入りさらに進む。

#### 7-4 1970 年代：高い水準のアマチュアへの到達

1970 年には音楽之友社から全 8 巻からなる『最新吹奏楽講座』が出版され、演奏法、指導法、歴史、運営等吹奏楽の総合的な記述がなされている。ここでは「指導と運営」を主題とする第 6 巻を中心に扱うが、この著作によれば、その出版の理由として、以前と変わらず吹奏楽の隆盛が指摘されている。

近年、わが国の音楽界にあらたに注目すべき潮流が高まりつつある。関係者自身が驚くほ

どに急激な隆盛ぶりを示す吹奏楽がそれである。…わが国の吹奏楽運動は、海外にまで反響を呼ぶに至り、一流楽団の演奏技術は一挙に世界の水準に到達しようとしている。しかも楽界の底辺は、爆発的な巨大なエネルギーをもって、日に日に拡大の一途を辿っている。この勢いをもってすれば、近い将来、吹奏楽はわが国の音楽芸術界に強い影響を与えるであろうことは勿論、やがて、日本人の音楽性の伸長に決定的な効果をもたらすものとなることは、もはや疑う余地もない。(編集者 1970: 1)

吹奏楽の隆盛が指摘されるのはこれまでの吹奏楽指導書と変わりが無い。しかしここで留意すべきなのは、吹奏楽が基本的には下手なものだという認識が修正されてきている点である。むしろ、単に下手ではなくなっただけではなく、一部の団体に関しては「世界の水準」に言及できるようになり、全体としても演奏の水準が向上しつつあることが述べられている。そうであるならば、吹奏楽の隆盛は、吹奏楽が「発展した」ことを証拠づけるものと考えられるかもしれない。しかしながら実際には吹奏楽という音楽が完成したと考えられているわけではない。吹奏楽のさらなる発展は志向され続けている。また、団体数のような規模に関しても当時「全国の吹奏楽団は約七千団体ぐらいあるといわれている」と述べられている(鴨井 1970: 121)。この推定にはプロの団体も含まれているが、繰り返し吹奏楽団の増加が指摘されている。

こうした吹奏楽の隆盛の大きな要因の一つとしてコンクールがあると考えられている。例えば「今までのわが国の吹奏楽界はコンクールを中心に発展してきた(コンクールの功績は多大なものがある)」と述べられている(鴨井 1970: 121)。ただしそれとともに、コンクールを単純に肯定しない見地も示されるようになっていく。例えば阪急少年音楽隊の指揮者であった鈴木竹男は、1974年に「コンクールはあくまでも目標のひとつであって、吹奏楽活動のすべてではなく、コンクール一辺倒の時代は過去の物語りとなっている」としたうえで、「最近、プロの吹奏楽団だけでなく、アマチュアのバンドの定期演奏会が盛んに開催されるようになって来たことは、実に好ましいことである」と述べている(鈴木 1974: 28)。前節で述べたように全国各地でホールでの演奏が可能になっていった結果、定期演奏会もこの時期に様々な団体によって行われるようになる。実際には第1章で言及したように、後にも「吹奏楽コンクール」は重要なイベントであり続けるが、上記のような状況の中で、「吹奏楽コンクール」に限られない吹奏楽のあり方も重視されるようになっていく。またそれとともに、いろいろな音楽を演奏するということが「吹奏楽界」においてより一般的なものになっていき、クラシックとポピュラーというカテゴリーも定着していくことになる。

音楽を愛し、吹奏楽のもつ特色を理解した中で、オリジナルもポピュラーもクラシックも選曲しなければならない。オーケストラにはオーケストラのよさがあり、吹奏楽にはオーケストラのできない音楽の可能性があるのである。(佐藤 1970: 117)

あくまで「可能性」として論じられているとはいえ、このように様々な音楽が演奏できることに對し、吹奏樂が管弦樂とは異なる音楽としての価値があることが積極的に論じられている。

#### 7-4-1 「ポップス」の確立

ここでは「ポピュラー」と書かれているが、「吹奏樂界」における「ポップス」<sup>76</sup>の演奏はこの時期に当たり前のものとして広く普及していく。都賀がまとめているように、先に挙げたミュージックエイト社の設立に加え、1970年に「日本で最初の吹奏樂ポップス・アルバム」が発売されたこと、1972年には「楽譜と同時にレコードを発売することによって、一般のリスナーにも楽しめ、かつ吹奏樂愛好者には本格的なアレンジのポピュラー音楽が楽しめる」形で『ニュー・サウンズ・イン・ブラス』が発売されたことなどから、「吹奏樂の世界にポピュラー音楽が浸透している」(都賀 2013: 160-1)。『ニュー・サウンズ・イン・ブラス』を作成した岩井直溥は「ポップス」を日本の吹奏樂文化において普及させた人物と言えるが、『ニュー・サウンズ・イン・ブラス』を発売し始めた時期に、「当然のことながら「ポップス」は「ポピュラー・ミュージック」の略称であり、つまりわれわれの日常生活に結びついた大衆音楽のこと」であるとした上で、「最近、ほとんどの学校の定期演奏会で「ポップス」が取り上げられている」ということを「ポップス」に対する理解が不足しているという指摘とともに述べている(岩井 1974: 52)。ここからはポピュラー音楽を指す語としての「ポップス」が「吹奏樂界」においてこの時期に使われだし、広がっていったことが伺える。

このように定期演奏会での演奏として「ポップス」が普及し、「クラシック」と「ポップス」の双方を取り扱うことが当たり前となっていく中で、演奏会の中でのプログラム構成も問題とされるようになっていく。先述の通り、この時期に定期演奏会自体が増加していくが、指導書においてもプログラムを組むことについての記述が見られるようになる。「プログラミングにとって大切なことは、まとまった印象を聞くものに残すことで、玉石混淆の組合せはさけた方がよい」とされ、コンサートの中で、「第1部を行進曲のみ、第2部をポピュラーのみというように」プログラム上分けて演奏すべきであるという考えも示されている(村方 1970: 179, 181)。吹奏樂という音楽の中で、吹奏樂以外の音楽が扱われるようになり、異なるジャンルの音楽が一つの演奏会の中で扱われるが、プログラム上それらを区別することが推奨されている。第1部で述べたような、定期演奏会のプログラム上の部ごとに演奏ジャンルを区別するようなあり方が、このころから呈示されている。

<sup>76</sup> 宮台真司らによれば「ポップス」という音楽は「元来アメリカのイージーリスニング的な音楽を指し、「日本では70年以降の…、ニューミュージックよりも構築度の高い一連の音楽を意味するようになった」が、「こうした語法は、…ほどなく意図は忘れられ、リゾートで流れる英語と日本語の混じったオシャレな曲というぐらゐの意味に落ちついた」ものである(宮台・石原・大塚 2007: 45-6)。こうした音楽一般の中での「ポップス」の位置付けは「吹奏樂界」における「ポップス」と無関係ではないにせよ、吹奏樂では「オリジナル」や「管弦樂曲」などとの対比の中で扱われる語となっている。

#### 7-4-2 編曲の魅力

このようにいろいろな楽曲が演奏されるように一方で、現代の「吹奏楽界」のように「キャンオン信仰」が確立しているわけではなく、一貫した作品を演奏することは必ずしも自明なことではなかった。1970年代において、編曲はむしろ吹奏楽を積極的に価値づける特色の一つであった。実際『吹奏楽講座』のうち「編曲の基本と応用」の巻には、次のように書かれている。

吹奏楽はその編成内容により、いろいろな演奏形態が可能である。またそれぞれのバンドにおいては、編成上の特徴、あるいは個々の奏者の技術などから独自の「サウンド」であろう。この独自の「サウンド」をもっとも効果的に表現し、聴衆を感動させるには、それを十分に生かすための楽曲の選定が必要である。しかし、より積極的に考えればその楽曲を編曲しなおすことによって、その効果をさらに押し進めることができる。

さらに、吹奏楽曲の作品以外にすばらしい作品が数多くあるが、これらの作品を吹奏楽で演奏することは不可能であろうか？これらの可能性を開拓するのが、まさに編曲の分野である。そしてそれらが開拓されることにより、吹奏楽という音楽のジャンルはより強く確立される。…バンドが聴衆の望む曲、時代に即した曲を自由に編曲し演奏して、その独自の個性を発揮することは、現代のバンドに期待される課題と思われる。そしてそれらの実践は今後のバンドの発展に結びつく。(川崎 1970: 5)

このように編曲は吹奏楽の特色として積極的に価値づけられている。この時期においては、吹奏楽の発展という文脈で編曲が論じられているのである。ただし先に触れた通り、「吹奏楽界」成立の当初から吹奏楽のオリジナル作品の必要性を訴える主張は見出され、戦後もオリジナル作品を重視する記述が見られる。1970年代においても、編曲を許容しながら楽曲のオリジナルなあり方を尊重する見地が見出せる。例えば秋山は『バンドジャーナル』の記事で次のように述べている。

まず第一に、バンド(吹奏楽)はオーケストラを模倣するための演奏組織ではないということです。…管弦曲を中心にレパートリーを組んでいたら、永久にオーケストラより下のランクの演奏団体に終わってしまうだろうということです。…もちろん管楽器でオーケストラの曲を演奏し、じゅうぶん聴衆に感動を与えることはできます…。しかし、それはどんなに上手でも、オーケストラではないのです。そして私たちがそれだけをやっている限りは、いつまでたっても吹奏楽がオーケストラと同じレベルで聞いてもらえる時はこないのです。

それだからこそ、アメリカでは…オーケストラの管楽器奏者と同じレベルの技術で、管楽器のために書かれた優れた作品を演奏し、オーケストラと同じ音楽的な水準で管楽器の音楽を聞いてもらおう、そしてそれによって吹奏楽(野外の音楽～軍楽隊～オーケスト

ラの真似ごと) という一般的なイメージを変えようとしたのです。…

しかしまた、吹奏楽の演奏や練習の過程でオリジナルばかり演奏していると、ミシガン大学のレヴェリ博士の指摘した通り「オーケストラのメンバーなら二～三年でバッハからブラームスまでの巨匠の作品にふれるのに、バンドでは十年やっても、こうした名曲に接することがない」といったことになりかねません。

吹奏楽でオーケストラの曲をやるのは悪いことでもなんでもなく、必要かつたいせつなことなのです。…

要するに「良い音楽」「すぐれた音楽」であれば、編曲もの、オリジナルの区別なしに、どんどんとり上げるべきだということです。ただし、何回もくりかえしますが、カットしてまでコンクールに持ち出すような愚は止めてほしいということです。(秋山 1974: 28-29)

ここでは「すぐれた音楽」に触れるために、編曲を許容している。ただしカットが問題視されるのは、作品の一貫性が重視されるからであるといえ、この論理からすれば管弦楽からの編曲は吹奏楽が管弦楽に劣ることをしるしづけるものとなる。

現代では、編曲は楽曲を改変するものであるため、一貫した作品の尊重と両立できず、少なくとも編曲が積極的に吹奏楽の魅力として呈示されることは見られなくなっているが、1970年代には一方で作品の一貫性を尊重しながら他方で編曲も積極的に肯定的なものとして扱うような観点が見いだせるのである。

#### 7-4-3 吹奏楽の女性化

この時期の確認すべき点として、吹奏楽演奏者の中で女性奏者が顕著に増えていくということがある。1971年に日本吹奏楽指導者協会によって行われた調査によれば、吹奏楽部員の比率は、中学で男49%女51%とほぼ同数となり、高校では男64%に対し女36%という状況であった(井上 1972: 74)。この数値は「吹奏楽コンクール」参加団体を対象とするものであり、日本全国の吹奏楽演奏者の比率を正確に表わしたものとは捉えられないが、当時の吹奏楽団体の男女比がどの程度のものに見えたかを表すものとして見ることができる<sup>77</sup>。

秋山は後に昭和50年代について「この時期から女性指導者、女子高バンドの活躍が目立ちはじめ、男女の壁がなくなっていった」と述べている(秋山 2015: 92)。それゆえ吹奏楽が「男性的な」音楽であるという言明もあまり見られなくなっている。ただしこうしたことをふまえても吹奏楽が女性中心のものになったと必ずしも言うことはできない。例えば当

<sup>77</sup> この調査は、「昭和46年度全日本吹奏楽連盟名簿を基礎として、昨年度の全日本吹連コンクール各地区大会の大学、高校、中学の部門において活躍された団体を中心とし、地区により出場校の不足の場合、あるいはコンクール資料の入手が間に合わなかった場合は、これに無作為抽出を加えた」という。調査期間は「昭和46年10月1日現在を調査基準日とし、11月10日より12月31日までに回答を寄せられたものを集計し」とおり、「中学校(発送数・464校、回答数・206校)、高等学校(発送数・490校、回答数・221校)、大学(発送数・33校、回答数・16校)計987校のうち回答をよせられたもの443校、回答率は45パーセントであった」データに基づいている(井上 1972: 74)。

時の記述では吹奏楽部の運営に際して、「バンド内でごたごたを起こすのは、女子部員に多いといわれる」ことが「ある程度事実と考えてよい」などと述べられている。これは「女子」が「男子」よりも「小さなことを気にしやすく」、「理性でよりも感情的に考えまた行動しやすいため」だという。またこうした「精神面での欠点は、また裏をかえせば、細かい所によく気が付く、音楽に豊かな感情を盛り込むことができるなどの美点としてとらえることも」可能なため、「男子にない面をおぎなうこともできる」と論じられている（川崎 1970: 23）。このような言明からは、吹奏楽部に女性部員が増えたこと、また女性部員が男子部員の補完物として考えられていることが分かる。ここでは吹奏楽という音楽が基本的には男性中心的なものとして想定されている。しかし演奏者の人数の面では、これ以降女性化はさらに進んでいくことになる。森田信一は、バンドジャーナルによる特集記事の検討から、「昭和 40 年ごろには半分近くが女子部員になっており、昭和 40 年代が男子から女子への転換期だった」とし、「昭和 50 年代に入ると、もう疑問の余地はなく、吹奏楽は女子のものとなったのである」と述べている（森田 2006: 133）。人数が多くを占めることからただちに「女子のものとなった」とは言い切れないとしても、森田が述べる通り、参与する人数という意味では、この時期に女性が主要な演奏者となっていく<sup>78</sup>。

このように従来の吹奏楽演奏の担い手は変化してきているが、これによって演奏水準が下がると見られるようなことはなかった。むしろこの時期になると、吹奏楽が単に簡単な音楽であるということは前提されなくなってきた。

1人で吹いて楽しめるようになるまでには時間がかかりますが、大勢で分担して吹くと思っただけより簡単に曲が楽しめます。…かといって、管楽器は決して簡単な楽器ではありません。早く音が出せ、音楽をする喜びに早く触れることができても、それからの奥行きには深いものがあります。（秋山編 1978: 83）

吹奏楽は気軽に音楽を楽しめるものであることは否定されていないが、その奥深さについても論じられるようになっていく。ここからは演奏の水準を高めていくことがアマチュアの吹奏楽団体に対して要求可能なものと考えられるようになっていくことが見て取れる。

#### 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

1984年には先に検討した『最新吹奏楽講座』の新版が出版されている。新版の記述によ

---

<sup>78</sup> 森田は吹奏楽部員の「男女比逆転の原因」として、「ベビーブーム世代の受験戦争によって、特に男子部員が後退したこと」、「ギターブームの到来によって音楽好きの男子がフォークソングやロックバンドへ移行したこと」、「社会生活が豊かになったことによって趣味や娯楽が多様化したこと」、「コンクールを目指す加熱した練習方法に対する敬遠」、「東京オリンピック以後のスポーツ人気から起こったと考えられる運動部への男子の移行」を挙げている（森田 2006: 137）。それぞれの要因がどの程度影響をもたらしたかは正確にはわからないが、男性の演奏者が減ったことから、女性の演奏者が増えていったと考えることができる。70年代後半になると、吹奏楽の隆盛の状態は否定されていないが、「入部者の減少」が問題として挙げられるようになり、「ここ数年は、それに進学熱の高まりが手伝って、入部者が減ってくるという現象が起っている」と記されるようになっていく（秋山編 1978: 55）。

れば、1970年出版の『吹奏楽講座』以降、「この後10数年の間のわが国吹奏楽レベルは、われわれの予想をはるかに越えて向上し」、「現在のように吹奏楽が全国津々浦々にまで普及し、指導法、運営法等が多岐にわたり複雑化し」たため、「大幅な改訂」をした上で『新版吹奏楽講座』として装いも新たに刊行することになった」という（音楽之友社 1984: 2）。ここでは次のように同時期のことが記述されている。

吹奏楽は今日では社会的行事、学校行事、スポーツにと幅広い分野でも重用され、その必要性はますます高まっている。それだけに斯界には一層優れた指導者が求められており、彼らの正しく適切な指導のもとに、さらなる吹奏楽の発展が望まれているのである。（音楽之友社 1984: 2）

まずは変わらずこれまでの発展と、「さらなる吹奏楽の発展」について述べられていることが確認できる。そのような中、技術的な水準が向上したという認識が持たれるようになる一方で、練習の更なる能率化が問われるようになっている。

アマチュアの音楽活動というものは、たゆまぬ日常の練習のなかにこそ意義を見出すべきで、発表はその成果を反映させることだというように考えるのが正しいはずである。したがって、アマチュア・バンドにとって、活動の大部分を占める練習をどのようにして内容豊かに、また能率よく有効に展開させていくかは、指導者たちが常に直面しなければならない大きな課題である。（村方 1984: 19）

また練習に際し、注意することが音楽だけではないことが明言されている。

合奏練習は、常に整然とした状態で行うのが肝心である。並び方には、特にきちんとするように心掛け、片方に寄りすぎて曲っていたり、個々の座り方の角度がバラバラで中心に向いていなかったり、だらしなさを感じさせるようなのは、気をつける必要がある。

真剣に心をこめて練習しようとする心構えは、まず最初に座席に着いた時に始まるもので、実際に音を聞かなくても、練習所での並び方や雰囲気を見さえすれば、そのバンドの指導者やメンバーが、どの程度音楽に対して情熱をもち、本気でやろうとしているかがわかるものである。（村方 1984: 23）

もとより吹奏楽は成立の時点で情操を涵養するものとされ、精神的態度については以前から重視されてきていたが、ここでは実際の姿勢や行動について、音楽を演奏することとは異なる面にまで目を向けることが求められている。練習は細部に渡り、生活態度にまで波及する。学校教育とともに戦後日本の吹奏楽活動は進められてきたが、規律・訓練的な活動のあり方が、少なくとも指導書の中で、現実的に求められるようなものとして論じられるよう

なものとなっている。また、音楽の練習が精神を規定するような記述も見られる。後に全日吹連の理事長となる酒井正幸は、例えば同じ音で「オクターヴを重ねていく」、「バランス練習」の意義について次のように述べている（酒井 1984: 37）。

一見なんでもない平凡な練習だが、オクターヴの純粹この上ない音程が作り出す無色の行為が精神のよいバランスを生み出すことである。少しでもオクターヴの音程を崩すと、破局的な響きが生じる。透明さを失わない集中力が感覚を養う。（酒井 1984: 34）

純粹な音程を技術的に実現することは「精神のよいバランスを生み出す」とされる。ここでは純粹な音を出すという練習のあり方が、無色の、純粹な精神のあり方と結び合わされている。酒井はまた指導書の中で、細部への集中を旨とする練習のあり方を説いている。「初級バンドの指導」にあたっては、「小さな、つまらないように見える習慣も、必要なことなら、この時期にしっかりと身につけさせるように」し、「名前やパート名を呼ばれたら返事をする。また指示を受けたら、理解したら返事をする。わからなかったら質問する」というような「練習の受け答え」を第一に挙げ、「指揮者を中心にして、練習中指示と質問、感想と応答。いきいきとした会話が交される情景が理想的な練習風景であろう」という（酒井 1984: 41）。

このように音程を合わせることは、単音の周波数を合わせるところからさらに進んで、和音の「純正な響き」の認識が目指されるようになっていく。酒井は「完全に合ったハーモニーほど聴いている人に満足感を与えるものはない」とし、また「和音練習で大切なのは、純正律の響きのなかで音を合せていくということ」とした上で、次のように主張する（酒井 1984: 51）。

長い間平均律に慣らされた私たちの感性を、倍音列をもととした純正和声へ移行させねばならない。また一度身につけた和声感覚は消えるものではない。正しい音階を用いていただきたい。（酒井 1984: 52）

このように純正律によって音を聞き分けられる耳の習得が指導書の中で目指されるようになる点で、以前よりもさらに厳密に音程を合わせることを求められていることが分かる。緻密な練習方法が呈示されることは、前提となる吹奏楽部がそれに対応できるだけの水準にあると想定されていたことを示している。時期の異なる指導書から見て取ることができるのは、「吹奏楽界」における吹奏楽活動が戦後一貫して「発展」してきているとみなされながら続きつつも、それが管弦楽に比肩するまでに「発展した」とはみなされていないということである。この事情は 80 年代末になっても変化していない。

オーケストラと吹奏楽を比較した場合、少なくともオーケストラには、世界のアーチス

トによる数々の名演奏と、歴史のふりいにかけて残った、すばらしい作品があります。

吹奏楽の歴史は“まだまだこれから”といった感が強く、現状はアマチュアを中心とした発展途上にあると私は思います。吹奏楽にも、名曲・名演奏はありますが、その数を競うよりは、吹奏楽の可能性の多様性を生かすべきではないかと考えています。それぞれのバンドが、技量に合わせた選曲をすべきではないでしょうか。(佐藤 1989: 122)

吹奏楽が管弦楽よりも下位にあるという認識は変わらず見られ、かつ吹奏楽は「発展途上」のものとして見られている。一方、「名曲」が「吹奏楽にも」あることが言及されているが、一貫した楽曲を前提する意識は徐々に強まっていくと言える。こうした楽曲に対する意識の変化は、編曲を制限することになる著作権への扱いの変化に影響されていると考えられる。

増田聡は、「音楽著作権制度は、「クラシック」音楽の（楽譜というメディアを媒介にして作者が演奏を規定する）観念に依存して「作品」の同定を行っている」と指摘する（増田 2005: 157）。増田のここでの主要な関心はポピュラー音楽にあり、その含意は「音楽著作権がポピュラー音楽の「作品」の同定を実際に行っているからといって、そこで同定された「作品」が現実のポピュラー音楽において制作され、享受される「作品」と一致しているとは言えない」点を指摘することにあるが（増田 2005: 157）、逆に言えば、作者と作品との結びつきは自明視できないにもかかわらず、著作権はある楽曲が作者に結び付けられた作品であるという観点を強固なものにする制度であると言える。

ただし、著作権に関する法律が定められていても、実際に「吹奏楽界」において著作権が強い影響力を持っていたわけではなかった。「吹奏楽コンクール」における編曲作品の著作権にまつわる状況は、渡部謙一によれば「昭和の終わり頃までは…編曲許諾に関して未整理の状態であったため、事実上ほとんど誰もが版權管理者に編曲許諾をとらないで編曲していた状態であったという<sup>79</sup>。「本来は細かい法律の存在はあった」ものの、「誰も気がつくことなく（著作権管理者すらも）未許可で演奏し、その上実況録音盤としてレコードになり、一般販売されていた」という（渡部 2006: 106-7）。

このように厳密な著作権の管理がなされていたわけではないが、1979年には「コンク

---

<sup>79</sup> 「コンクール実況盤」は1970年に発売が始まり、以降「吹奏楽コンクール」の金賞受賞団体の演奏を容易に聴くことが可能になった（秋山 2015: 92）。また、吹奏楽コンクールではもともと客席で少なくない人々が演奏を録音していた。『バンドジャーナル』1977年3月号の「ひろば」では、「全日本吹奏楽コンクール」で録音が禁止されたことを疑問視する意見が掲載されている。

去年の全日本吹奏楽コンクールは写真撮影はだめだと思ったが、今年はフラッシュさえええかなければ写真撮影はよいことになった。しかし録音は禁止された。ぼくのすぐ前でどっかのヤツがほとんど全部の団体を写していた。シャカシャカとうるさかった。

なぜ録音してはいけないのだろう。ノイズがどうかいっていたが、せめて一番後ろの席なら録音してもよいのではないだろうか。課題曲と自由曲の間はテープを切らなければよいし、自由曲が終わって拍手も終わって会場が暗くなってからテープを止めれば別に問題ないと思う。…（古牧 1977: 113）

ここでは演奏の妨げになる「ノイズ」が問題視されつつ、楽曲の著作権に関しては問われていない。こうした意見が吹奏楽の専門誌の中に特に問いに付されることもなく記事にされているのである。

ルにおける楽曲の改変が海外より指摘され、著作権団体より吹奏楽連盟を通し各団体に通達がなされ<sup>78</sup>ている（小澤・中橋編 2019: 88）。ただしこの時点では「吹奏楽コンクール」において完全な編曲の許諾を得ない演奏が無くなったわけではない。「吹奏楽界」における著作権意識を変えるきっかけとなったのは、モーリス・ラヴェル作曲の《ダフニスとクロエ 第二組曲》の演奏であると考えられる。この楽曲も編曲許諾を得ずに「吹奏楽コンクール」で演奏されていたが、1981年に「四国大会で《ダフニス》を演奏し代表に選出されたある高校が、編曲許諾の手続きをしていなかったため全国大会出場を辞退する事態となった」という（秋山 2015: 93）<sup>80</sup>。渡部によればこれは「版權管理者であるフランスのデュラン社から、『編曲演奏は許可しない』という通達が」出されたためであり、「この事件をきっかけに、著作権への意識が高まり、また版權者側の管理もあるべき姿に少しずつ変わり始め」たのだという（渡部 2006: 106-7）。作曲者の創作した楽曲を改変することなく、その統一性が保持されることが「あるべき姿」と考えられるようになるのである。

さらに録音に関しても著作権への配慮がなされるようになる。石本によれば、「全国大会ライブ録音」はほとんどの金賞受賞団体の自由曲を収録していたが、1984年以降、「著作権の関係で自由曲は収録しておりません」といった旨の注釈が登場<sup>81</sup>し、「原作作曲者の著作権のある曲は「商品」としてのLPに収録しにくくなった」という（石本 2008: 232）。

著作権上の許諾が得られる限りにおいて編曲は許容されており、現在でも編曲によって様々な音楽を演奏することができるという見地は残っている。しかし楽曲を編曲して自由に演奏できるという見地は、以上のような流れから実質的に制限されるようになった。先に述べた通り、1970年代では、吹奏楽において編曲には肯定的な位置づけがなされていたが、

---

<sup>80</sup> このラヴェルが演奏されなかった「事件」の経緯と著作権をめぐる問題については、コンクールが行われた翌年の『バンドジャーナル』で記事が組まれている（音楽之友社 1982: 54-9）。この記事では、当時著作権に対して配慮するという意識が強くなかったことが伺える。実際、ラヴェルの演奏団体が出場辞退となったコンクールが行われる直前の時期においても、著作権に対する意識はあまり強く見られない。1981年の『バンドジャーナル』に次のような記事がある。

知人の中学校バンドの指導者が、考えあぐねた末、今年はラヴェルの「ダフニスとクロエ」にチャレンジしようと考え、吹奏楽作品で有名な作曲家にその編曲を依頼した。…

しかし編曲依頼に対するその作曲家の答えは、「残念ながら、ノー」であった。理由は、ラヴェルの作品を勝手に編曲したり、演奏したりできない、が故であった。

最近、吹奏楽界でもにわかには著作権のことが問題にあがっている。著作権法はじつに厄介な法律で、その正しい解釈はむずかしい。

この場合、問題になることは、…まだ著作権の保護期間中であること、あわせて原曲を吹奏楽用に編曲することを著作権者が承知しないこと（原曲のイメージを損うことを問題とする）、などが主な理由と思われる。…

したがってアマチュアといえども、著作権が存在する作品を、勝手に編曲したり、演奏したりすることができないことになる。

どのバンドもすばらしい技術を身につけてきた今日、このような制約から特定の作品は吹奏楽で聴くことができないのはまったく残念であるが、著作権法の改訂がない限り、現状では正規の楽譜（出版譜や貸譜）を使う以外、演奏することは不可能である。…

著作権法の理解はむずかしく、解釈もまちまちだが、吹奏楽界に徹底するのはいつのことになるうか。今年のコンクールでも、この問題は再び議論を呼びそうである。（石上 1981: 57）

ここでは「原曲のイメージを損う」ことから編曲に許諾が必要であることが説明されており、作者による作品の統一性を尊重する考えが示されていると言える。ただしこの時点では「著作権の理解」が難しいことが述べられ、「著作権法の改訂」について言及されるなど、編曲できることが作品の尊重よりも重視されており、今後も「議論を呼びそう」なものとして捉えられている。

その後編曲による楽曲の改変を問題視する動きは強まるのである。オリジナル曲の方がよいという理念は以前から主張されていることであったが、作曲者の創作した楽曲の統一性を重視する著作権の観点から、「吹奏楽界」の中に内面化され、当初よりもさらに楽曲の統一性を尊重する傾向は強くなる。「キャノン信仰」がより明確な前提となっていくのである。

#### 7-6 「吹奏楽界」の変遷

本章で検討してきたのは、昭和初期に成立した「吹奏楽界」がどのような変遷を伴いながら現在のあり方になっていったかである。現在の「吹奏楽界」のあり方は、成立の当初から変わらない側面もあれば、さまざまに変化しながら現在にいたる側面もある。昭和初期に成立した「吹奏楽界」は、戦後一時中断したが、次第に再開されていき、現在に至っている。戦後の「吹奏楽界」を価値づけるあり方は、戦前と大きく変化したわけではなかったが、軍隊との結びつきは分離されるようになった。また、演奏の担い手がアマチュアであることは一貫して変わらないが、戦後の主要な担い手は学校の生徒となる。中でも中学生による吹奏楽団体が中心となるが、後に高校の吹奏楽部も増加することになる。また男女比も逆転していき、70年代以降は女性が主な演奏者となっていく。このことと並行して、吹奏楽が男性的な音楽であるという言明はなされなくなっていく。

このように様々な変化が「吹奏楽界」において見られるが、吹奏楽が「発展」していることについては一貫して言及され続けている。逆に言えば発展した吹奏楽が「完成」したと述べられることはなく、現在に至るまで吹奏楽は発展途上のものとして捉えられている。この間演奏者の水準は向上したと見られており、要求しうる練習のあり方も細分化していく。戦後吹奏楽から軍事色は脱色されることになったが、練習のあり方は規律・訓練的な性格を強めていくことになるのである。

現代の「吹奏楽界」に見られる「キャノン信仰」は、昭和初期に明確に成立していたわけではなく、戦後もすぐに作品が尊重されるようになったわけではなかった。吹奏楽にも管弦楽に見られるような作品が創られることが、吹奏楽が管弦楽に比肩するための条件と考えられてはいたが、もともと「吹奏楽界」の成立当初においては、編曲は必須のものであり、楽曲の改変は否定されるものではなかった。戦後も同様に、作品を尊重しつつ、編曲にむしる積極的な価値を認める視点は保持されていく。1970年代には定期演奏会の実施が増加し、クラシックと区別されるポップスの演奏も定着するようになり、いろいろな音楽が演奏されることが吹奏楽の魅力として語られるようになるのである。作品の一貫性を損ねる編曲がより明確に問題視されるものとなるのは、著作権を巡る問題が生じた1980年代ということができる。これ以降、カットや編曲はより問題視されるようになる。また、吹奏楽のオリジナルの楽曲が増えていき、吹奏楽に実際に名曲があると述べられるようにもなっていく。こうした中で、「吹奏楽界」において楽曲の一貫性を尊重し、その改変を回避しようとするような「キャノン信仰」が成立していくことになるのである。

第1部でA吹奏楽部のフィールドワークを中心に描いてきた「吹奏楽界」のあり方は、ここまで第2部で描いてきた「吹奏楽界」の変遷の先にあるものとして位置づけることができる。本論文は吹奏楽がいかに関値づけられているかについて注目するため、「吹奏楽界」のあり方に焦点を当てて考察してきたが、ここで問題となるのは、一貫して「発展」するものとして捉えられつつも、不完全なものとして「吹奏楽界」があり続けているのはどのようにしてかということである。第3部では、第2部での考察をふまえながら、あらためて現在の「吹奏楽界」のあり方を取りあげ、特にイルーシオの構造に着目しながら、日本の吹奏楽という音楽文化のあり方について考察する。

### 第3部 アマチュア吹奏楽の価値づけ

第1部では、A吹奏楽部のフィールドワークを中心的に参照しながら、「吹奏楽界」について記述してきた。ここで描いた「吹奏楽界」のあり方は、主として限られた事例に基づくものであったが、第2部で取り扱った社会歴史的流れの中に位置づけることができる。第3部では歴史的な展開をふまえながらあらためて現在の「吹奏楽界」を考察する。界は歴史の変遷を伴うものであるため、過去から現在に至るまでの経緯をふまえることで、現在の「吹奏楽界」のあり方もより明確に捉えることができる。第2部で明らかにしてきたのは、昭和初期に成立した「吹奏楽界」が、さまざまな変遷を経ているとともに一貫して発展途上のものとして位置づけられてきているということである。「吹奏楽界」がその内的論理において発展途上であるということは、高い自律性を獲得していないと見なされていることも意味しているが、それにもかかわらず相対的な自律性を持って存続しているのが「吹奏楽界」の特徴であるといえる。このような界のあり方がいかにして成り立っているのかについて明らかにするためには、第1部で指摘した「キャノン信仰」や「青春の物語」といったイリュージオの諸側面が、それぞれどのような関係にあるのかについて考察する必要がある。この考察を進めるにあたっては、界を構成する主要な担い手であるアマチュアの演奏者たちのあり方についても検討する必要があるだろう。アマチュアは後述するように界の専門化と関わり、それゆえに音楽の近代化とも関わる概念である。ただし「吹奏楽界」におけるアマチュアは界において通常想定されるようなアマチュアとは異なるあり方をしている。そのため、「吹奏楽界」について分析するために、アマチュアがどのようなものか、そしてアマチュアとしての吹奏楽部の演奏者たちがどのように吹奏楽活動に取り組んでいるのかについてさらに考察を深める必要がある。

第3部では、以上のことをふまえながら、現在の「吹奏楽界」のあり方について、歴史の変遷を音楽の近代化とも関連させながら検討し、「演奏すること」や「聴くこと」など音楽自体のあり方についての思弁的な考察も含めて、分析を進めていく。このような分析を通して、「吹奏楽界」が相対的に高いとは言えない自律性を保ちながら存続しているあり方がいかにして可能なのかについて、明らかにしていくことになる。

### 第8章 一音入魂としての青春の物語

第1部では、「吹奏楽界」のイリュージオとして「キャノン信仰」が見られることを指摘した。ただし、編曲され、カットされるなど、楽曲の一貫性は必ずしも尊重されていなかった。また、これに対し「キャノン信仰」に還元することのできない「青春の物語」が「吹奏楽コンクール」の演奏を価値づけていることを確認したが、ここでの「青春」がいかなるものかについては検討してこなかった。吹奏楽が青春の物語として消費されていると指摘した阿部も、青春がいかなるものであるかについては論じていない。すでに述べた通り、「青春」

とは「吹奏楽界」におけるイルーシオとなる生き方の一つの類型である。そのため青春のあり方は、「吹奏楽界」における実践がいかなる形で価値づけられているかに注目する本論文の関心からすれば、より詳しく探究する必要のある論点である。こうしたことをふまえて、本章では現在の「吹奏楽界」におけるイルーシオの構造を示したい。

結論を先取りして言えば、「吹奏楽界」における「青春の物語」は、「一音入魂」的なものであるとすることができる。「一音入魂」の語は、A 吹奏楽部のフィールドワークにおいて見出された言葉ではないものの、吹奏楽実践に関連する書籍などに見られ、当事者にしばしば用いられる語である。またそれだけではなく、「吹奏楽界」における「青春の物語」が高校野球における「甲子園」的なものとして理解可能であり、高校野球において「一球入魂」と呼ばれる姿勢と類比可能なものであることを示す語として用いることができる。

以下ではまず現在の「吹奏楽界」における「青春の物語」が「甲子園野球」のアナロジーとして語られるものであることについて確認する。次に「甲子園野球」における「青春の物語」のあり方を検討し、それと対照しながら「吹奏楽界」における「青春の物語」のあり方が「一音入魂」的なものであることを記述する。また、この「一音入魂」的な「青春の物語」のイルーシオが音楽自体を価値づけるものではないことについて、A 吹奏楽部のそうじの実践を取りあげながら論じる。

#### 8-1 甲子園野球における「青春の物語」

「吹奏楽界」にキャノン信仰が確立していても、「吹奏楽コンクール」で編曲やカットは続けられており、これが問題視されていることについてはすでに述べた。このような問題視があるものの、「吹奏楽コンクール」での演奏は他方で「青春の物語」によって価値づけられてもいる。このように「青春の物語」がイルーシオとなっていることについては述べた一方、それがどのような物語であるかについては論じてこなかった。この「青春」のあり方は、甲子園野球のアナロジーとして説明することができる。

阿部は2011年まで「吹奏楽コンクール」全国大会の会場であった「普門館」について「吹奏楽の甲子園のようなもの」と意味づけされている」と指摘している（阿部 2001: 20）。ここでの「甲子園」とは、野球部に所属する高校生たちが出場する「甲子園野球」を指す。阿部自身は吹奏楽を甲子園に関連づけることについて「さまざまな異論がある」と留保してもいる（阿部 2001: 20）。しかしながら以下でも確認できるように、こうした表現は吹奏楽に関する様々な記述の中で繰り返されている。例えば「全日本吹奏楽コンクール」の出場校を取材した著作には次のように述べられている。

予選から地区大会が暑さの厳しい季節となること。そこにいたるまでの道のりが険しいこと。何より、そこで披露される演奏の水準が高いことがあって、この大会[全日本吹奏楽コンクール]をもうひとつの甲子園大会と呼ぶことが、いつのまにか定着してしまった。

吹奏楽に関わっている人は、一度は吹奏楽の甲子園という言い方を耳にしたことがあるだろう。(山崎 2009: 140, [ ]内引用者)

「全日本吹奏楽コンクール」の演奏は、甲子園での野球の試合にたとえられているのである。ただし上記の著作が出版された当時の「全日本吹奏楽コンクール」の舞台であった普門館は 2011 年の東日本大震災の影響で利用ができなくなり、所有する立正佼成会は 2013 年に改修を断念したため、現在では利用されていない<sup>81</sup>。とはいえ、現在の全国大会会場である名古屋国際会議場での演奏が「甲子園」的な意味を失ったわけではない。例えば 2012 年度から朝日新聞社は吹奏楽コンクールの記念誌となる『吹奏楽の星』を毎年出版しているが、ここでは「青春の輝きを音符にのせて」という題で名古屋国際会議場のステージが見開きで映され、「吹奏楽部員なら誰もが憧れる全国コンクールのステージ」と表現されている(朝日新聞出版 2012: 2-3) <sup>82</sup>。

演奏の舞台が地理的に変化したにせよ、「そこにいたるまでの道のりが険しいこと」に変わりはないのである。現在に至るまで、「吹奏楽コンクール」は「吹奏楽の甲子園」と呼ばれ、「甲子園野球」のアナロジーとして論じられている。そのため「甲子園野球」における「青春」のあり方を検討することが「吹奏楽界」における「青春の物語」のあり方を明確にする上での参考となるだろう。

## 8-2 甲子園のアナロジーと「一音入魂」

「甲子園野球」に関する「青春」のあり方については、社会学的な研究からいくつかの指摘を引用することができる。菊幸一は次のように述べる。

「甲子園」という名の舞台が、とくにこれまで野球というスポーツを通じてわれわれ日本人にさまざまなドラマを提供し、生きる意味や価値を歴史的に醸成し、強化してきたことは誰もが感じていることであろう。春・夏に行われる高校野球の全国大会は、すでに日本国民の国民的定例行事と化し、非日常的に営まれる野球のドラマが、日常のなかでわれわれの生きる意味や価値を自然な形で再確認させ、ある種の活力や失望を与えていることをわれわれは「何気なく」感じとっている。(菊 1994: 84) <sup>83</sup>

<sup>81</sup> 朝日新聞出版による教団への取材によれば、「東日本大震災後に調べたところ、高さ約 23 メートルの天井部分に「震災の際、崩落の危険性がある」とされ、昨年 5 月から使用を中止。その後の調査で法律上立て直しができず、大規模改修の場合も用途が限定され今までのようにホールとして使えなくなることがわかったという」(2013: 85)。

<sup>82</sup> また A 吹奏楽部のフィールドワークとはほぼ同時期となる 2015 年の複数の吹奏楽部活動を扱ったドキュメンタリーである『吹部ノート』では、「吹奏楽部員が憧れる夢の舞台が、「吹奏楽の甲子園」とも呼ばれる全日本吹奏楽コンクールである」とされる。「高校生活は、人生の中でも特別な時期で「遊びやアルバイトなど、他にやりたいこともたくさん出てくる」が「吹奏楽部員たちは何よりも吹奏楽に青春のすべてをかけることを選び」、「最高の舞台である名古屋国際会議場センチュリーホール」で行われる「全日本吹奏楽コンクールを目指す」という(オザワ部長 2015: 4-5)。名古屋国際会議場もまた「吹奏楽の甲子園」の舞台とされ「青春」がかけられている場とみなされている。

<sup>83</sup> 菊は続けて、「日常生活場面ではあまり意識されることのない「純真」「爽やか」「不撓不屈」「無欲」「無我夢中」等々の過剰なまでのメッセージの繰り返しは、たとえば「高校生」をコードとした坊主頭や無意味な一塁へのヘッドス

菊は「甲子園」において野球がドラマとなり、単に野球というスポーツの一試合として扱われるのではなく「高校生」としてのプレイヤーたちの物語が示されていることを指摘している。清水諭も同様に甲子園野球が示す物語を指摘している。清水は甲子園野球が「「地元での盛り上がり」と「乙女」に守られ、「全員一丸」、他校との「友情」も保ちつつ、「気迫、精神力」で「勝敗にかかわらず、あきらめないで努力すること」、そして、「記録」を追い求めること」などが「まさに「青春」や「若者らしさ」の「物語」であり、そしてそれが歴史的に繰り返されることで、甲子園野球の「神話」となる」と論じる（清水 1998: 50）。このように「青春の物語」が甲子園野球を通じて呈示されると指摘されている。

こうした物語は試合を観る者だけでなく出場する野球部員にも共有されている。杉本厚夫が甲子園野球での選手宣誓（第七五回記念大会）から引用して指摘しているように、選手自身が「全国四、〇七校の選手たちが青春をかけた大舞台に立って」と認識しており、「高校生らしい若者のドラマを描き、さわやかな旋風を巻き起こすことを誓」っている（杉本 1994: 18-9）。ここでプレイヤーは「自分たちが「高校生らしさ」を演じるドラマの主演であることを宣誓」している（杉本 1994: 19）。「青春」のただなかにある高校生自身が自らを青春の文脈に位置づけているのである。

甲子園野球は日本のメディア・イベントであり、その物語的なあり方がイリュージョンとして観る者やプレイヤーに内面化されているとみることができる。「甲子園野球」というメディア・イベントが呈示する「青春の物語」は、日本で多くの人々に共有されている。これに対し「吹奏楽コンクール」が「吹奏楽の甲子園」と呼ばれることは、このコンクールが甲子園野球のように「日本国民の国民的定例行事」になっていることを示すわけではない。しかし「吹奏楽コンクール」はそれ自体では巨大なメディア・イベントでないにせよ、若者を中心としたアマチュアの競技的イベントである点で、「甲子園」のアナロジーとして理解可能である。

A 吹奏楽部の活動の中でも、吹奏楽部が他の部活と比較される場合、音楽に関する部活ではなく、主として野球部のような運動部が引き合いに出されることが多い。例えば「吹奏楽コンクール」の出場メンバーに関するやり取りでは野球部と吹奏楽部が明確に対比される。第1章で見たように、「吹奏楽コンクール」の出場人数には制限があるが、A 吹奏楽部の部員数はその人数を超えていた。そのため「オーディション」によって部員たちは全国大会への出場を賭けた「A 部門」と「その他の部門」の出場者に分けられていた。この出場にあたり、一度仮のメンバーが決められた際には、P 先生により、コンクールは自分たちの実力を「試しに行く」場であるが、野球部ではベンチ入りできる人が限られているのに対し、吹奏楽部は、「必ず試合に出れるんです」と述べられている。P 先生は「定期演奏会」は全員で出るが、「実力主義」の「コンクール」は「ベストメンバー」で臨むと述べており、生徒た

---

ライディング、蛮声を張り上げての選手宣誓、一糸乱れぬ入場行進などによって象徴的に表されている」と述べている（菊 1994: 84）。甲子園野球が様々な「高校生」らしさのメッセージをそのプレイヤーのひとつひとつの実践から示すことになっていることが指摘されている。

ちもオーディションにより出場メンバーを選ぶことについて、少なくとも表立って異を唱えることはなかった<sup>84</sup>。また、演奏の練習の中においても、例えばP先生が一年生の演奏に対し、コンクール直前期に「音符一個ボール一個だよ」と述べた上で、野球ではボールの処理一つで試合が終了してしまうこともあり「一年生のエラーで三年生の引退が決まることがある」と引き合いに出す場面も見られた。一つ一つの音の処理を重視することを喚起する演奏上の注意がここでは野球と対比されながら指摘されている<sup>85</sup>。このように明確に競技や団体戦としてのスポーツ、特に野球と吹奏楽部が対比されるものとして扱われているのである<sup>86</sup>。

甲子園的な物語をアナロジーとすることは吹奏楽文化に特有のことではない。しかし「吹奏楽コンクール」が朝日新聞社によって後援されている点で甲子園野球と共通していることは指摘しておく必要があるだろう。清水は甲子園野球の「物語」が「純真で、男らしく、すべてに正しく、模範的な「青少年」がスポーツマンシップとフェアプレーの「精神」で地方の代表として澁刺たる妙技をみせるもの」というような、「理想の「青年」、「若者」像を提示」するにあたり、朝日新聞社が重要な役割を果たしたと指摘している(清水 1998: 250)。この朝日新聞社は全日吹連についてもその設立の当初から支援しており、「吹奏楽コンクール」を第1回目から共催し続けている。この意味で、第2部でもみてきたように、吹奏楽も理想の青年・若者像を呈示するものであったのである。当初から吹奏楽が野球をアナロジーとして語られてきたわけではないが、1980年代には「吹奏楽コンクール」は甲子園と明確に対比されるようになり「吹奏楽の甲子園」という語も用いられるようになっていく。少なくとも朝日新聞の記事を参照する限りでは、1982年の「吹奏楽コンクール」についての記事に「音楽の「甲子園」」という記述が用いられ、初めて甲子園の語が野球以外の文化に対するアナロジーとして扱われている(『朝日新聞』1982.8.21 夕刊)。この記事に見られる記述は、今日に通じる「吹奏楽界」における「青春の物語」のあり方をすでに説明しており、ここで引用しておく価値があるだろう。

プロの演奏家の演奏にはそれ独特の魅力ある高度な世界が展開されているのはいうまでもないが、アマチュア、それも中学、高校生たちが課題曲や自由曲に真剣に取り組んでいる姿は、そこに音楽と人間の最も純粹で理想的なかわり合いを見るような気がして、胸が熱くなる思いに誘われたのも数度にとどまらなかった。

そのひたむき、いちずな意気ごみは審査結果が発表される瞬間の激しい反応にも聞きとることができよう。「金賞」となれば男子生徒はこぶしを突きあげてガッツポーズをとり、女生徒は抱き合って跳ねるのがまずは共通である。…

<sup>84</sup> 2014年6月5日のFNより。またP先生は繰り返しメンバーを「選ぶのつらい」と述べ、顧問としても、断腸の思いであるとしている。

<sup>85</sup> 2014年8月2日のFNより。

<sup>86</sup> 関朋昭は「コンクール大会での賞を主たる目的とした吹奏楽部は文化部という慣習的な文脈に意味づけることができず、「運動部の対抗試合主義の問題と同じ系」にあると指摘しているが(関 2017: 13-4)、実際野球部の活動のあり方は、しばしば吹奏楽部の活動と類比されている。

演奏を通して努力することを学び、仲間と協調することを身につけ、そして音楽のよるこびにひたるこのコンクールは芸術的意味、教育的意義ともに小さくないものがあると思う。

八月といえば、とかく甲子園の高校野球ばかりがクローズアップされるが、音楽でももうひとつの甲子園、が行われているのをお忘れなく。それに甲子園といえばスタンドで自校チームを応援しているバンドの多くはコンクールにも参加しているのである。よきかな、アマチュアバンド、である。(『朝日新聞』1982.8.21 夕刊)

この記事では「音楽の」甲子園と書かれているが、以後「吹奏楽の」甲子園という語が見出されるようになっていく。第1部で論じたような形で、また野球に対比されるような形で「青春の物語」としての文脈が「吹奏楽界」に定着していくのは1980年代からだと言うことができる<sup>87</sup>。

出演者たちが「吹奏楽コンクール」の舞台での演奏に見出すのは、演奏する曲の練習に始まり、各大会を通して全国大会に至るまでの、甲子園球児たちの夏と同じように長い道のりである。この物語のあり方は、甲子園野球と類比されるものである一方、全く同じものではない。実際、吹奏楽が甲子園野球のアナロジーとして言及されるのは、「吹奏楽界」の主要な担い手である演奏者が女性中心となっていく1970年代よりも後である。したがって吹奏楽が甲子園のアナロジーとして語られるようになる時点において、少なくとも「男らしさ」のような言説は「吹奏楽界」における「青春のあり方」にそのまま該当するわけではなかった。しかし価値を前提される舞台への出演(出場)を目指し努力する若者のあり方は共通している。

野球との類比を手がかりに「吹奏楽界」における「青春の物語」を検討する上で、演奏者たちが「つらい」練習を重ねていることは重要である。吹奏楽部の実践は、第1部で示した通り、単に「未熟」であるだけではなく、たとえ奏者たちが「いい演奏」がどのようなものであるか感知できなかつたとしても、それを目指すつらい練習を重ねた「長い道のり」として読み取られるために価値を前提される。ここでの練習は細部にわたって規定されたやり方で取り組み、楽曲を構成する様々な要素を分解し、一音一音に長い時間をかけ追求していくもので、文字通り規律・訓練的なものであった。このように細部にわたる規律・訓練的な練習活動が、「吹奏楽界」の「いい演奏」を証拠立てるものとなっている。

こうした練習のあり方、つまり楽曲の細部である一音一音に規律・訓練的に洗練を課するような練習を動機づけるイリュージョンを、野球からのアナロジーであることもふまえて、「一音入魂」という語で表すことにする(図8-1)。この「一音入魂」とは「吹奏楽界」に見ら

<sup>87</sup> 甲子園野球が「青春の物語」を示すようになったこと自体歴史的なものであると考えられる。甲子園野球が吹奏楽のアナロジーとして語られるようになったのがなぜ1980年代だったかについては、甲子園野球自体が青春として積極的に語られるようになった時期とともに検討することが必要だと考えられる。本論文では「吹奏楽界」のあり方の歴史的な変遷についても扱っているが、これは現在の「吹奏楽界」を捉えるためのものであり、過去の「吹奏楽界」の変遷がそれぞれの時期になぜもたらされたかについては主要な関心からは外れるものであるため、ここでは触れない。

れる規律・訓練的な「青春の物語」としてのイリュージョンの構造を理念型として示したものである。エベータは日本の吹奏楽について論じる中で「一音入魂」という語に関して言及しているが、これは本論文での扱い方とは異なる。彼はこの言葉を「一つの音からの啓蒙」を意味する、「一音成仏」の「ひねり」であるとしている（Hebert 2012: 130）。しかしながらエベータが「一音入魂」の語を参照している著作の『一音入魂！ 全日本吹奏楽コンクール——名曲・名演 50』では、少なくとも記述の上で吹奏楽と仏教的な思想は結びつけられていない。その一方で高校野球については明示的に言及されている。著者は「全日本吹奏楽コンクール」で「たくさんの人たちが参加し、奮闘し、感動的なドラマや驚くべき成果を生み出している」としつつ、「中高生」だけでなく「大学生」「職場バンド」「一般市民バンド」の労苦についても言及した上で、「そんな彼らの流す汗や涙が、高校野球と、どう違うのだろうか」と述べている（富樫・石本・橋堂 2007: 2-3）。ここでは吹奏楽コンクールと甲子園野球が明確に対比されており、この点で「一音入魂」はむしろ「一球入魂」のアナロジーとして理解されるものだろう。「一球入魂」は飛田穂洲の造語である。清水は飛田を日本の「野球、さらにスポーツの「物語」を形成したといえる者」の一人として挙げており（清水 1998: 164）、「一球入魂」の語は高校野球の物語性を端的に表わしたものだと言える。吹奏楽が類比されるのはこのような「一球入魂」の物語である。吹奏楽部を取材し多くのドキュメンタリーを出している「吹奏楽作家」のオザワ部長は『一球入魂！一音入魂！——甲子園に響け！熱援ブラバン・ダイアリー』の中で次のように述べている。

野球部と吹奏楽部は、学校生活ではごく普通にクラスメイトとして過ごしている。そして、野球部は甲子園、吹奏楽部は「吹奏楽の甲子園」とも呼ばれる全日本吹奏楽コンクールへの出場を夢見て、ともに練習に励んでいる。…野球部は「一球」に、吹奏楽部は「一音」に「魂」を込めて、青春を燃やしているのだ。（オザワ部長 2018: 3）

甲子園野球的な「青春の物語」を「一球入魂」という言葉で表すことができるとすれば、そのアナロジーとして吹奏楽における「青春の物語」を「一音入魂」的なものと言うことができるだろう。こうした「青春」は、その内容に関して言えば、三浦が青春について論じる際に挙げていたような生き方とは異なるものであるが、その生き方の価値を自明視し、現に生きられるイリュージョンになっている点に変わりはない。本論文の中で「一音入魂」的な「青春の物語」は青春を生きようとする者にとって普遍的に該当するような物語ではなく、むしろありうるいくつかの「青春」の生き方の中で選び取られるような一つの類型として捉えることができる。例えば同じオザワ部長が著者となっている『吹部ノート』では、吹奏楽部員によって記述された「恋&オシャレ&遊びの青春<汗&涙&夢の青春」という書き込みの写真が載せられている（オザワ部長 2015: 6-7）。ここでは青春を実際に生きる過程にある吹奏楽部員にとって「青春」にも種類があることが認識されており、富樫らの表現とも重なるように「汗」や「涙」などの語で表現されるような感動のドラマを自他に呈示する「青春」

が吹奏楽部員自身によって選び取られていることが見出せる。

ここまで「吹奏楽界」という音楽についての界におけるイリュージョンの一側面について描き出してきた。しかしながらこのイリュージョンは「音楽」に対し前提される価値であるとみなすことができない点に留意が必要である。ここでは「音」という語を用い「一音入魂」という言葉で表わしているが、ここで扱っている「青春の物語」のあり方はある生き方に価値を見出すものであり、音楽的实践、あるいは音を出す実践によってのみ説明されるものではない。以下に見るように、A吹奏楽部の活動に見られた「そうじ」のあり方は、吹奏楽における実践が音楽の範疇では捉えきれないことを示している。



図8-1 G吹奏楽部の練習場所。扉に「一音入魂吹奏楽部」と書かれた看板が掛けられている。2015年1月4日筆者撮影。

### 8-3 過剰秩序と美的な音

A吹奏楽部の普段の練習活動は視聴覚室や音楽室、各教室や廊下が利用されるが、練習終了時にそうじが組み入れられている<sup>88</sup>。このそうじはコンクールが近くなった時期からより積極的なものになるが、そこに見出されるそうじへの意味づけは示唆的である。

そうじの取り組みが積極的になるに先立って、P先生は幹部の生徒にそうじを徹底するこ

<sup>88</sup> 例えばある日の練習後のミーティングでは、P先生が教室を使わせてもらっているのにゴミをそこに残していくというのはよくない、と話した上で「借りてる部屋にゴミ捨てるって、ないでしょ」と述べ、「部活で出たゴミは部活で」処理するように指摘している（2014年5月24日のFNより）。学校制度の中でみれば、吹奏楽部の部員だけが特別に掃除を行うわけではない。ただし、大人数で室内を利用し、かつパートごとに分かれて練習を行う吹奏楽部は、他の部活動に比べて学校内の多くの場所を利用する可能性が高いといえる。仮に教室を汚して放置した場合にはその後の教室の利用に際し支障をきたすかもしれない。そのため部活動にとって教室が借り物であるならば、返す際にそうじをすることは「当たり前」のこととなるのである。

とを提案している。この時 P 先生は、今がコンクールに向けての「姿勢制御」をする「最後のチャンス」だと述べている。そしてそのために「これだけはどこにも負けない」と言えるようなことを何か行うように求め、その具体例として P 先生は「そうじ」を提案した。そうじを提案した理由は、分かるもので目標を設定しなければ何をどこまでどうすればいいかわからないからであり、そうじは結果が目に見えるため、と説明した。そうじの徹底は「くだらない」ことであるとしても、それができない人たちが、もっと大変なものをできるわけがない、と P 先生は述べた。ここで述べられていた方針は、はじめは単純なこと、徹底してできることから、だんだんわかりにくいもの、難しいもの、心の問題に移していけばいい、というものであり、そのため具体的な目標を設定することが求められている。実際に廊下については「顔が見えるくらい」や「足跡がないくらい」といったことがそうじをする際の具体的な目標の例として挙げられていた<sup>89</sup>。

そうじの徹底は P 先生の提案として示されているわけだが、実際にそれ以降、部員たちが実施するそうじは徹底化されている。吹奏楽部の生徒たちは、それまではほうきで掃くだけであったそうじに加えて、ろうかの雑巾がけを行うようになる（図 8-2）。この掃除は徹底したもので、部員全員で分担し、練習を行う校舎の廊下全体に雑巾の濡れ拭きと乾拭きを行うものであった。またこの際、雑巾がけを行った場所を上履きで歩くと足跡がつくため、上履きを脱ぐか、あらかじめ上履きの裏を雑巾で拭いてからそうじを始めていた。そうじの分担領域は負担がかたよらないようミーティングの際に調整され、また後には特によごれの染みついている個所には洗剤を使うなど、生徒たち自身で方針を決め工夫もしながらそうじが進められるようになった。このように部員たち全員が協力し分担して、自分たち自身で一つ一つの細部の汚れまで注意を払い、その汚れを除去してきれいにしていくという実践がなされていたのである。

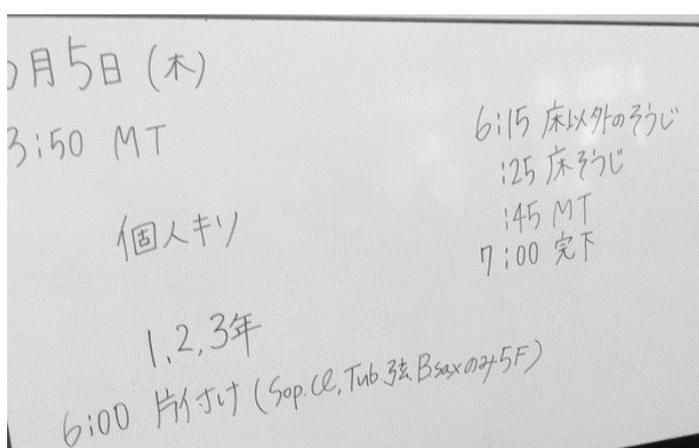


図 8-2 6月5日の練習予定が書かれたホワイトボード。通常のそうじに加え床そうじの時間が設けられ、それに20分の時間が充てられている。

<sup>89</sup> 2014年5月28日のFNより。

以上のようにそうじは、呼吸法や演奏の練習のあり方について述べたのと同様に、細部にまでこだわりながら徹底した形で行われている。注目に値するのは、コンクールという重要な演奏機会が近づいているという状況の中で、そうじがあえて強化された点である。そうじを徹底することは、「吹奏楽コンクール」での「いい演奏」を実現するために行われているのである。このような論理が合理的に説明可能であるためには、そうじを徹底することで「きれい」にすることが、音楽の演奏において音を「きれい」にすることと根本的には同じものであるという前提に基づいていなければならない。

こうした論理は、より強固な規律がよりよい音楽を実現するという理念を前提するものとして捉えることができる。ここでは規律・訓練的なあり方が合理化を進めるものであるだけでなく、それ自体に美的価値が見出されるものになっている。このような考え方は、日本の近代化の中で形成された価値意識であると捉えることができる。成沢光は、日本での急速な近代化による秩序形成において、「秩序化が目的合理性の範囲を越える傾向があったこと」を指摘している（成沢 2011: 8）。

例えば軍隊において、兵士の備品管理（整理・整頓）にミリ単位の正確さを要求する場合がしばしばあった。管理の目的からすれば不必要な秩序を「過剰秩序」と呼ぶとすれば、日本では過剰秩序のための規律化に従うことが倫理的義務となり、さらにそうして実現される秩序は、美的秩序として意識されるか、あるいは無自覚のうちに浸透した。（成沢 2011: 8）

成沢は近代において「整然とした空間や清潔で健康な身体は美しいと感じる」ような「美的感性」が形成され、「時間厳守・健康管理など」といった社会秩序をより強固にするとも述べる（成沢 2011: 2）。A 吹奏楽部の取り組みでは、徹底的なそうじによって「きれい」にすることが目指された。つまり美的秩序としての「きれい」にすることがそのまま音楽演奏の美的感性に結びつくものとして捉えられているのである。ここで挙げているそうじの徹底は、A 吹奏楽部独自の取り組みであり、極端な事例である。けれども、そうじが重要な活動とされ、そうじによってきれいにするのと、音をより良いものにすることが結びつけられていることは、決して「吹奏楽界」において例外的な観点ではない。またこのようにそうじが実現するきれいさは演奏者の心を表すものでさえありうる。実際、出版されている吹奏楽部の活動に関する著作において例えば次のような文章が見出すことができる。

責任感を育てる、それから人に尽くす心や感謝する心、そういうものが芽生えない人間が楽器なんかうまくなるわけがない。仮に技術がうまくても、そいつの音楽なんて面白くもなんともない…掃除はとても重要だと考えています。自分たちが使った場所や道具に対する感謝の心、奉仕する心を持たなければいけない。生徒たちにいつも言っているのは、「やらされている掃除ならやらなくていい」ということ。床を磨いているときに、汚いと

ころほどありがたいと思わなければダメ。汚いところを一生懸命綺麗にする行為は、自分の心も磨いていることになる。だから素直になれるし、音楽やいろんなことにも純粋になれる（石津谷 2013: 70）

この著作のタイトルは『なぜ彼らは金賞をとれるのか——10人の吹奏楽指導者が語る強さの秘密』であるが、コンクールという音楽の演奏を競うにあたり、金賞受賞、つまり最高の成績を挙げるのがなぜ可能なのか、といった文脈において、そうじが音楽に結び付けられている<sup>90</sup>。ここでは床を磨くことが心を磨くことになり、そのために音楽を良いものにすると言われる。音楽外の実践の延長線上に音楽の美しさがあるのである。

ここまで吹奏楽部の活動における、そうじの取り組みについて述べてきた。ここではそうじによって汚れを落としきれいにすることと演奏をより良いものとするは「吹奏楽界」の社会的象徴的關係においては結び付けられたものとなっている。A 吹奏楽部において音を出す練習が規律・訓練的であることはすでに見たが、規律・訓練性は音楽に限らない活動全体に求められている。こうした意味では「一音入魂」における美的価値は、必ずしも音楽的なものではない。むしろ成沢の言う「過剰秩序」に見出される美的感性に属するものと言うことができる<sup>91</sup>。つまり日本の近代化の文脈上に「一音入魂」的なイリュージョンは成立していると言える。

さらにこうした取り組みがメンバー全体で取り組まれていることも注目に値する。P 先生は新入部員に向かっての初めての挨拶で「吹奏楽はみんなで同じ瞬間に音を出さないとで

<sup>90</sup> こうした記述は吹奏楽部を取材した著作の中に多く見出される。例えば次のような記述もある。

この日、ある3年生の女子生徒の行動に目を見張った。…そのとき彼女は、その辺りの廊下が濡れているのに気づいたらしい。すると、…歩いて数メートルの洗面所にあった雑巾を手にとって戻り、床にしゃがみこんで濡れている床や周囲の汚れを手際よく、しかもていねいに拭いた。…

単に演奏がうまければよいとする部活動ではなく、一人ひとりがいま生きているその場所で人のためや社会のためにどのように役に立てるのかを徹底的に仕込んでいく。…

この日のことは、いまでも鮮明に思い出すことができる。邪念が一切感じられず一心に自らの校舎の廊下を清掃しているその女子生徒の清らかさ。そこから感じられた人としての品性。それは〈いちかし〉[取材された吹奏楽部の略称]の一人であることの誇りに充ち溢れているようで、なぜか見ている者を幸せな気分させてくれた。（山崎 93-94,96, [ ]内は引用者）

この記述は全日本吹奏楽コンクール全国大会で何度も金賞を受賞している吹奏楽部を取材したドキュメンタリーの記事である。ここでは直接そうじと音楽の結びつきは語られていないが、本のタイトルの副題には「金賞よりも大切なこと」とあり、ここに想定されている文脈を想起させるものである。

こうした観点は、コンクールを目標とする吹奏楽部の活動に限られない。単純に吹奏楽の上達を目指すという主旨の著作であっても、たとえば「授業で使った教室」のような練習場所について、「できるかぎり演奏しやすく、練習に適した環境にしていく努力をしようではありませんか」と書かれた上で、「美しい音は美しい環境から。まずは練習に使わせていただいている場所を清潔に、美しく整えましょう。整理整頓です！」と述べられている（小澤 2014: 121）。ここでも音の美しさが音楽外の美しさの延長として可能になるものであると捉えられている。

<sup>91</sup> ここで述べていることは、そうじに関する理念を部員たちが疑問の余地なく受け止めていたことを示すわけではない。A 吹奏楽部の部員の一人である I さんは、高等学校の卒業後に実施したインタビューの際に、このそうじの徹底化を実施したことについては「意味わかんない」と評していた。団結のために目標に取り組もうということになったこと自体については「いいことだと思うんですよ」としつつ、その取り組みとして「そうじをしっかりと」すると決まった際は、疑問を感じたという。またそうじの時間が増えたため練習時間が減ったと言及し、「いったいそこまでやる必要があったのかな」と言う（2015年5月22日のインタビューより）。汚れをきれいにすることが音をきれいにすると、生徒たちに自明視されていたとは限らず、教員によって説明されていることが必ずしも疑問の余地なく受け入れられていたわけではない。しかしひとつの目標に取り組むことや団結することについては肯定されており、また生徒たちの内心はどうあれ実際にそうじの取り組みはなされていたのである。

きない音楽」であると述べている<sup>92</sup>。野球における青春の物語が「全員一丸」であることを含意していたのと同様に、A 吹奏楽部の活動は全員で一つの音を出すということを志向していると言える。実際、A 吹奏楽部が掲げている「目標」の内容は音楽の演奏を「全員で」実現するという主旨のものであり、これが毎回の練習において実際に全員で唱和されていた<sup>93</sup>。全員で一丸となって一つの音、一つの音楽を実現していくことは、A 吹奏楽部にとって毎回それ自体全員で確認すべき、もっとも重要な事項の一つなのである。

ここまで「一音入魂」という語で「吹奏楽界」におけるイルーシオの一側面を説明してきた。「青春の物語」は日本の近代化の中で見出される生き方のイルーシオであるが、「一音入魂」はその一類型である。これは甲子園野球における「青春の物語」を表し、したがって理想的な若者像を示す「一球入魂」のアナロジーでもある。「一音入魂」は全員で一丸となって楽曲の統一性よりも一つ一つの音にこだわり、規律・訓練的な秩序をそれ自体美的なものとして捉え、かつ規律・訓練的な「つらい」練習をそれ自体価値あるものとするようなイルーシオである。「吹奏楽界」におけるコンクールに向けられた音楽の練習や音楽に限られない「一音入魂」的な諸実践を経た先にあるものとして位置づけられるために、価値あるものとされる。

#### 8-4 「一音入魂」としての「青春の物語」

第1章では、現在の「吹奏楽界」における演奏実践の価値づけのあり方が、「キャノン信仰」と「青春の物語」の二つのイルーシオによって説明されるものであることを指摘した。このうち、本章では「青春の物語」が「一音入魂」的なものであることを論じてきた。

特に1980年代以降、「吹奏楽界」において吹奏楽部員の実践は「甲子園野球」のアナロジーとして語られるようになり、「一音入魂」的な「青春の物語」として価値づけられるようになってきている。もちろん第2部で論じてきたように、「吹奏楽界」は歴史的な変遷を経て現在の形へと至っているのであり、1980年代に「一音入魂」的なあり方が突然現れたわけではない。現状では「未熟」でありながらも「いい演奏」を目指す生徒たちの演奏が価値づけられるあり方は、現状では不完全なものが将来的に発展して価値あるものになると見込むという「吹奏楽界」が成立した時点において見出された観点が、形を変えて持続しているものであると言える。「一音入魂」の文脈では、「吹奏楽コンクール」が「長い道のり」の行き着いた先として措定されるために「未熟なハビトゥス」の生み出す演奏実践が価値を持つ。「長い道のり」はそれ自体「未熟な」主体が仲間とともに一丸となって、一つ一つの音に「魂」を込める過程として捉えられる。これは楽曲の演奏が一音一音へと細分化された練習に基づいていることも含意している。このような練習のあり方ははじめから「吹奏楽界」におけるアマチュアの実践としてなされていたわけではない。「一音入魂」的なあり方の背

<sup>92</sup> 2014年4月17日のFNより。

<sup>93</sup> 「目標」は実際には標語のような文面になっており、筆者が確認できた限りでは、練習活動を開始する際のミーティングにおいて、毎回全員で声に出し確認されるものであった。

景にはもともと吹奏楽が「情操を涵養する」ものであるという観点が見出されていたことも関連すると考えられる。しかし演奏水準について言えば、以前は吹奏楽練習に対し実際に細部にわたって注意を払うような練習が可能であったわけではなかった。「吹奏楽界」の成立時点においてはアマチュアの演奏が実質的にジントであることとみなされるものであった。これに対し現在においては規律・訓練的な練習を要求するものとなっており、本番の演奏が実勢に「すばらしい」演奏であるとみなしうるものとなっている。ここに見出される美はそうじのアナロジーとして見られるような過剰秩序としての美であり、必ずしも音楽的なものではない。そのような「一音入魂」の集積という文脈上で、「未熟なハビトゥス」による「未熟な」演奏が価値づけられる。

第3章で述べたように、舞台上「楽しむ」ことを先取りすることが、「未熟なハビトゥス」に要請されていた。ここではたとえ練習が「つらい」ものであっても、その場で「楽をする」ことを否定し「楽しむ」へと繰り延べすることが目指される。そうしたつらい練習の正統性を理解することが可能なのは、「未熟なハビトゥス」が「青春の物語」を内面化しているからだと言うことができる。

ここで「キャノン信仰」と「一音入魂」は「吹奏楽界」における二つの同等なイリュージョンであるとは言えない。また「キャノン信仰」は作曲者の楽曲という生産物を価値づけるものであり、「一音入魂」は演奏者の演奏という生産物を価値づけるものであるが、両者の違いは単に作曲と演奏の違いによって説明できるわけではない。この点を考察するため、次章ではこれまで問いに付さず扱ってきた「吹奏楽界」における「アマチュア」のあり方について考察する。

## 第9章 学校的アマチュアによる青春の上書き

これまで述べてきたように、「吹奏楽界」を構造化する主要な担い手はアマチュアの演奏者たちである。本章では「吹奏楽界」を「アマチュア」によって成り立つ界として捉えたことの帰結について考察する。前章では「吹奏楽界」のイルーシオの構造を「キャンノン信仰」と「一音入魂」という2つの理念型としてまとめたが、本論文が考察の焦点としている「吹奏楽界」の自律性がいかなる形で達成されているかについて解明するためには、これらがどのような関係にあるかについて検討する必要がある。以下で「アマチュア」のあり方を整理することで、これらの2つの理念型が「吹奏楽界」においてどのような関係にあるかを示すことにつながるだろう。というのも「アマチュア」と通常対となる「プロ」、あるいは専門家の概念は、界の専門化と関連するために界の自律性と関わりがあるからである。ブルデューは界の形成について論じる中でアマチュアをそれほど重視していないが、この概念はプロと対比されるために界の形成に間接的に関わっている。一方吹奏楽におけるアマチュアはこれまで考察してきたように界の形成に寄与する重要な存在となっているが、ブルデューが論じるような「アマチュア」とは重なる部分を持ちつつも異なるあり方をしている。それゆえ界に通常想定されるようなアマチュアと「吹奏楽界」におけるアマチュアとの違いを検討することが、「吹奏楽界」のイルーシオの独特のあり方を示す手がかりとなる。

ここで「アマチュア」と述べるのは、実際に吹奏楽に携わる当事者の用法に基づいている。第1部で扱ったように現在の「吹奏楽界」における主要なアマチュアとは主に中学、高等学校の吹奏楽部に所属する生徒たちである。「吹奏楽界」のアマチュアのあり方には変遷もある。第2部で扱った通り、「吹奏楽界」成立時点におけるアマチュアは、工場や青年団などを含む大衆を指すものであり、学校に所属する学生、生徒だけを指すものではなかった。吹奏楽の演奏団体が学校中心になったのは戦後である。また、はじめは中学校における吹奏楽部が中心であったが、後に特に野球応援での必要性から、高校も主要な場となったことを確認した。こうした中で、アマチュアの担い手が教育過程にある生徒たちを中心とするものになったといえる。

しかしながら生徒であるということは、学校制度の中で成長過程にあるということであり、将来専門家、職業音楽家になる可能性もあるということである。アマチュアと対立する「プロ」にもなりうるそうした演奏者たちは、単に音楽を愛好するという意味におけるアマチュアには位置づけられない。生徒たちはプロではないアマチュアとして扱われるが、これまで見てきたように高度な演奏能力としての専門的な技術を要求されている。このことは音楽の近代化について考える場合、無視できない論点である。

以下では音楽におけるアマチュアを考察するに先立ち、界におけるアマチュアとプロの関わりをブルデューの議論をふまえて検討する。次にブルデューの概念に沿って音楽のアマチュアのあり方について考察するため、バルトのアマチュア音楽論と、それについて註釈を加えるブルデューの議論を検討する。その上でバルトやブルデューが扱うようなアマチ

ュアが基本的には「キャンオン信仰」に基づくことを確認する。これに対し吹奏楽における「青春の物語」の上書きの実践について、特に A 吹奏楽部の「楽譜への書き込み」の取り組みを中心に参照しながら考察し、バルトやブルデューの示すアマチュアとは異なる「吹奏楽界」のアマチュアのあり方を検討する。そのことをふまえて音楽の近代化が聴取中心主義と関連しており、「一音入魂」が「キャンオン信仰」の代補となっていることを示す。

### 9-1 近代化とアマチュア

ブルデューの議論をふまえるならば、界の近代化によってプロとアマチュアの断絶が進むと言うことができる。例えばブルデューは、スポーツとダンスを取り上げながら「相対的自律性を持った界の形成の帰結のうちの一つ」として、「通常のスポーツとは全面的に切り離された見世物としてのスポーツの発展とともに進行する、プロとアマの断絶の一貫した拡大」について論及している (Bourdieu 1987=1991: 286)。ブルデューによれば、「プロだけが加わる相対的自律性を持った界の漸進的形成は、素人が次第に観客の役回りに追いやられていく剥奪を伴」う (Bourdieu 1987=1991: 286)。そして「全面的な断絶」が生じると、「プロとしての実践の変遷は、ますますプロからなる界の内的論理によって決定されるようになり、プロでない者は、実践が与えてくれる理解力をますます失って、単なる観客の身分に押しこめられる」 (Bourdieu 1987=1991: 286-7)。「プロとアマの断絶」の拡大と並行して界はますます内的論理によって決定されるようになり、この意味で相対的自律性を高めると言える。

ここでの「プロ」は、界における専門家と言い換えることができる。専門化、あるいは専門家の成立とアマチュアとの分断は、近代化の特徴の一つである。アンソニー・ギデنزは「専門家システム」が近代の社会制度の発達に本質的に関連していると述べる (Giddens 1990=1993: 36)。ギデنزの言う「専門家システム」とは「われわれが今日暮らしている物質的社会的環境の広大な領域を体系づけている、科学技術上の成果や職業上の専門家知識の体系」のことであるが、近代社会における人々のこのシステムへの信頼は、「一種の「信仰」」である (Giddens 1990=1993: 42,44)。体系化され専門化された知識へのアクセスは専門家の特権となり、一般の人々はそこから断絶される。そしてスコット・ラッシュとジョン・アーリが指摘しているように、こうした専門家システムは美的な領域にも当てはまる (Lash and Urry 1994: 54; DeNora 2000: 19)。宮本は「音楽についての専門的な知が独占され、それによって、音楽の専門家以外は手を出しにくい聖域が作られていることも、音楽作品の自律性信仰に寄与してきた」と指摘している (宮本 2006: 16)。近代化と専門化は基本的には関連しており、専門化によって界の自律性が高まることは、近代化の一つの様相であると捉えることができる。またこの場合、専門家によって担われ構成されるシステムへの「信仰」が界のイルーシオとなる。

界の形成を専門家、すなわちプロが担うとすれば、アマチュアが担う「吹奏楽界」を界と

して位置づけることが可能であるか自体が問題となりうる。しかしながら実際にはブルデュー自身、界概念を広く適用できるように扱っている。例えばブルデューはスポーツが「舞踊で言えば十九世紀の段階に来ているにすぎ」ず「プロのプレイを観戦する者は、現在実践しているか、かつて実践したことのあるアマチュア」であると述べており（Bourdieu 1987=1991: 286-7）、プロとアマチュアが断絶されていない分野も界による分析の射程に含めている。界は専門化が進むとともにその自律性を高めるが、それによって「プロとアマの断絶」も拡大する<sup>94</sup>。ただし界はあくまで相対的に自律性を持つものである以上、この断絶は相対的なものでありうる。そしてその分離が完全でないものも界として扱われている。界の自律性が相対的であるという規定は、分析上有効な観点である。これによって、高度な自律性を有していないような界も分析の対象に含めることができる。このような前提において、アマチュアが主要な担い手となる界を分析できる。

## 9-2 アマチュアとファン

本節では「吹奏楽界」のアマチュアについて考察するに先立って、ブルデューのアマチュアについて検討する。ブルデューは音楽のアマチュアについても言及しているが、その際バルトの議論を持ち出している。ここではまずバルトの音楽論におけるアマチュアを検討し、それをふまえてブルデューの議論におけるアマチュアのあり方について確認する。

バルトの音楽論からは、アマチュアに対する2種類の見方を見出すことができる。バルトは「受動的な、受け身の音楽、大音量の音楽が音楽となった」ことで、「技術的不完全さよりもスタイルによって定義される」アマチュアは見出せなくなると述べる（Barthes 1970=1984: 178）。つまり技術的に稚拙であるという意味ではなく、ひとつの芸術の様式もしくは文体と言えるようなバルトにとって肯定すべきアマチュアのあり方があるが、それは受動的な聞き手とは異なる。バルトからすれば、「リパッティやパンゼラのような演奏家」には認めることのできた「アマチュアのスタイル」は、「われわれのうちに、満足ではなく、欲望を、このような音楽を作りたいという欲望を揺り動かした」のであるが、「純粋な専門家である職業音楽家」は「アマチュアのスタイル」を聞かせない（Barthes 1970=1984: 178-9）。

<sup>94</sup> 音楽におけるアマチュアとプロの区別が困難であると指摘する研究もある。ルース・フィネガンは、イギリスの特定の地域に見られる音楽活動全体の研究をする中で、ある音楽の演奏者が「アマチュア」であるのか「プロ」（プロフェッショナル）であるかが厳密には確定できない場合が多くあると指摘する。フィネガンは「支払いの多寡も時間の量も「プロフェッショナル」と「アマチュア」を区別する異論の余地のない根拠たりえない。差異はただかか相対的なものでしかなく」、「アマチュア対プロフェッショナルの一見「明白な」区別は、複雑な連続体であって多種多様な形態がありうる」と述べる（Finnegan [1989]2007=2011: 21-2）。しかしながら、フィネガンはアマチュアとプロフェッショナルという対となるカテゴリーが存在すること自体は否定していない。ある演奏者をアマチュアかプロか判定することが困難であるとしても、実際にアマチュアとプロというカテゴリーがあり、その判断基準としていくつかの指標があることには変わりない。本論文の関心からすれば、界に関連するものとしてのプロとアマチュアが対立するカテゴリーとして存在し、それが当事者にとって問題となりうること自体が重要である。その上で、本章で論じるように界の専門化に関連するものとしての「プロ」に対するアマチュアが、ブルデューの論じるものと異なるあり方を持つ点に注目することが、「吹奏楽界」のあり方を考察する上で必要となる。

まず音楽の活動者があり、次いで、演奏家があり（ロマン派の偉大な声楽家）、最後に、専門家が来る。専門家は聴衆からどのような活動をも、代行的活動さえも免除し、音楽の分野で、作るという考え自体をなくしてしまう。（Barthes 1970=1984: 179）

バルトはここで2つのアマチュアを対比している。音楽を「作る」欲望を揺り動かす演奏家に対応する「スタイルによって定義される」アマチュアと、「受け身の音楽」を提供する専門家に対応する「技術的不完全さ」によって定義されるアマチュアである。バルトは前者を肯定的に扱っており、後者のように「作るという考え」を持たなくなった「聴衆」は否定的に扱っている。専門家あるいは職業音楽家から断絶されたこうした「聴衆」としてのアマチュアをブルデューは「ファン」として位置づけている。

ファンというのは活動家の最もカリカチュア的な形であり、彼らは情熱をもって対象に参加し、時にはそれが狂信的排外主義にまでいたることさえあるのだが、じつはそれは受動的な虚構の上での参加なのであって、その道のプロのために自分がかく奪されてしまったもののはかない埋め合わせでしかない。（Bourdieu 1979=1990: II 212）

熱心で受動的なファンは、専門家あるいは「プロ」とともに生み出されたとすることができる。ブルデューの概念をふまえるなら、ファンは界の自律性が高まると存在するようになる。専門化が進むことによってアマチュアはプロから断絶され、自ら音楽を作ることはしない受動的な主体となるが、イルーシオは保持されるのだと言える。これに対しバルトが肯定するアマチュアは、専門化の進む以前に見られたあり方とすることができる。ただしファンとしてのアマチュアが存在するようになって以降に、スタイルとしてのアマチュアの立場に立つバルトの存在自体が示しているように、専門化が進んでも、アマチュアが存在しなくなったわけではない。したがってスタイルとしてのアマチュアと、専門家から断絶されたファンとしてのアマチュアとの違いは、単に時期の違いあるいは界の専門化の度合いの違いによって生じるものではなく、界の問題を扱う際にどちらも論点になりうるということになる。この点を確認する必要があるのは、アマチュアが専門家あるいはプロと対となるもので、界概念を考察する上で無視できないものである一方、「吹奏楽界」におけるアマチュアのあり方が、バルトが提起しブルデューによって取り上げられている2つのアマチュアの類型、すなわちファンとしてのアマチュアとも、スタイルとしてのアマチュアとも異なるためである。

これまで見てきたように、「吹奏楽界」の主要な担い手となるのは吹奏楽部で活動する生徒たちを中心とするアマチュアであった。ところでこのアマチュアとは基本的にアマチュア演奏者であり、その意味でアマチュアであるが聴くだけの聴衆ではない。それゆえ「吹奏楽界」のアマチュアはブルデューの述べるファンとは異なるあり方をしていると言える。し

かしながらこのことは「吹奏楽界」におけるアマチュアが、ファンと対比されるスタイルとしてのアマチュアであることを意味しない。実際のところバルトは音楽を「聴く音楽」と「自分で演奏する音楽」にも区別しており、この分類は一見聴衆と演奏者との区分にも見える。そのためバルトを参照しながらアマチュアについて論じる場合に、消去法によって「吹奏楽界」におけるアマチュアとスタイルとしてのアマチュアが対応するよう見えるかもしれない。しかしバルトはファンとしてのアマチュアとスタイルとしてのアマチュアとの区分を単純に聴衆と演奏者にそれぞれ対応するものとしては設定していない。このとき問題となるのは音楽を「作る／作らない」という観点である。バルトが肯定するアマチュアとブルデューのファンとの違いは演奏するアマチュアか聴くだけのアマチュアかの違いではない。この点は「吹奏楽界」のアマチュアが演奏するアマチュアであり、しかしバルトの述べるようなアマチュアとは異なるあり方をしていることについて考察を進める上で、検討が必要である。

音楽のアマチュアについて論じるにあたって、バルトの主要な関心となっているのは「ムシカ・プラクティカ」である。この場合重要なのは「演奏することや聴くこと」ではなくその音楽を「読むこと」であり、「操作し、未知のプラクシス〔実践〕の中に引き込むことである」(Barthes 1970=1984: 182-3)。ムシカ・プラクティカが見出せる場合、聴取である場合も含め「代理によってではあるにせよ、演奏するのはわれわれである」ことになる(Barthes 1970=1984: 183)。

バルトの議論では、演奏や聴取はいずれにせよ「読む」ことに帰結している。そしてこのことによって、楽曲というテキストの受容の場は作曲者から演奏者や聴取者の位置に移ることになる。バルトの「作者の死」の議論をふまえるならば、作者とは「西洋社会によって生みだされた近代の登場人物」であり、「作品の説明が、常に、作品を生みだした者の側に求められ」てきたが、「誰も（つまり、いかなる《人格》も）それを語っているわけではない」(Barthes 1968=1979: 80-1, 88)。バルトは作者と結びついた作品の一義性を唯一の読みとして受け取ることは必ずしも自明ではなく、エクリチュールのあり方そのものがテキストの多義性をもたらすと述べる。バルトによれば、「この文の源、この文の声は、エクリチュールの本当の場ではない。本当の場は、読書である」(Barthes 1968=1979: 80-1, 88)。バルトは読みの場を転換し、テキストを作者から読者へと解放した。ここでの「読書」とはテキストを受容するという受動的な試みではなく作ることであり、代理的にではあれ自らテキストを生み出す実践である。音楽についても同様である。「作曲するとは、…作らせることであり、「聞かせるのではなく、書かせる」ものである(Barthes 1970=1984: 183)。常識的な見解であれば作曲こそが作ることでありと考えられるかもしれないが、ここではテキストの生産の場が作者、作曲者からそのテキストの読者へと移っている。書くとはテキストを作ることであり、だとすれば聞くことや読むことが「作る」ことになる。この意味で演奏も聴取も「読むこと」によって、自ら書くという実践となる。演奏するにせよ、聴くにせよ、それが「読むこと」であるとき、この「読むこと」が「作る」ことになる。したが

って読む対象を創作する作曲は「作らせる」ことになるのである。この場合作曲は「作らせる」ことであり、この作曲に基づいて、演奏家は聴き手に楽曲を読む欲望を喚起させることができた。「自分で演奏する音楽」とはこのように作曲が「作らせる」ことに対応して自ら「作る」演奏家や聴き手が主体的に取り組む音楽である。先に述べたように、バルトは専門家の出現によって受動的なアマチュアが「作るという考え自体をなくしてしまう」ことを嘆いていた (Barthes 1970=1984: 179)。これは、ファンとしてのアマチュアが受動的に聴くだけで音楽を自ら「作らない」からであり、単に聴取が批判されているわけではない。

上記のことをふまえるならば、聴取も音楽を「作る」のであれば、バルトの観点においても肯定的な実践になりうる。また、このようなアマチュアのあり方は近代化が進んでもなお見出すことができる。バルトによれば、「演奏者を導く」イメージを示す「かつてのムシカ・プラクティカ〔音楽実践〕のコード」は「衰退して」しまった (Barthes 1970=1984: 181)。しかしその後も「ある種のムシカ・プラクティカをふたたび見出すことができる」という (Barthes 1970=1984: 183)。ここでバルトは、専門化が進み作曲家やかつての演奏者とは分断された聴衆であってもムシカ・プラクティカを見出しうるることについて述べている。それは「音楽を操作し、未知のプラクシスの中に引き込むこと」、言い換えるなら「読むこと」がなされているときである。この場合聴衆が主体的に音楽を聴いているかが問題となる。宮本が述べるように、20世紀以降の近代化された芸術音楽において、作品の聴取は主体的であるべきものとして捉えられている。

二〇世紀の多くの芸術作品論においては、作品は鑑賞されてはじめて完成するのであり、言い換えれば鑑賞者からの働きかけがあってこそ作品たり得るのだという議論がなされる。鑑賞者はその知と感情を駆使して作品と対峙しているべきだというわけである。(宮本 2006: 205-6)

宮本が述べるように、「聴取における主体性の要請」が、「聴衆の誕生に対する音楽学の反応であった」のである (宮本 2006: 206)。キャンオン信仰が成立し、作曲家・演奏家・聴衆の分化が明確になった現代においても、ベートーヴェンという大作曲家による作品を構造的聴取によって主体的に読むのであれば、これは自ら作品を作っているとみることができる。この時ベートーヴェンを聴くことはムシカ・プラクティカでもありうる。

ここでは主体的に読み、「作る」アマチュアがバルトにとっての肯定すべきスタイルとしてのアマチュアであり、受動的な「作らない」アマチュアはファンである。専門家が台頭し界の自律性が高まるとバルト的なアマチュアが衰退し、プロと断絶したアマチュアとしてのファンが主なものになるとまずは言える。ただし音楽の専門化が進んだ20世紀であっても、アマチュアに「ムシカ・プラクティカ」を見出すことはできる。この意味で近代化の進んだ界においても2つのアマチュアが存在する。ブルデューはバルトの議論をふまえてアマチュアとファンとの違いを文化資本獲得の過程の違いとして捉えている。ブルデュー

は、バルトが肯定するアマチュアと、プロから断絶された聴衆を対比する時、「二つの獲得様式のあいだの対立を提示していた」と解釈し、これらは文化資本が「家庭と学校の両方でおこなわれるか、それとも学校だけでなされるか」の違いによって現れるものであると位置づける (Bourdieu 1979=1990: I 119-20)。

対照される2つの立場のうちバルトが肯定的に扱うアマチュアは非学校的なものであり、「自然や自然なものの側にあつて、ただ感じる、あるいは今日好んでよく言われるように、楽しむことで満足し、知性主義、教訓主義、術学主義などのあらゆる痕跡を芸術的経験から排除する」(Bourdieu 1979=1990: I 120)。これに対し「レコード愛好家のための音楽」に対応するのが「大衆産業」の要請に合わせられるもので、学校的であり、ファンである (Bourdieu 1979=1990: I 119-20)。

以上のようなアマチュアの分類は、バルトの議論についてブルデューが論じたもので、フランスにおける音楽の近代化に関する議論であると言える。本論文ではブルデューの社会学概念を参照して界について述べているが、日本の「吹奏楽界」におけるアマチュアのあり方は上記のようなあり方とは異なる。本論文も近代化による専門化と関連づけながら界について扱っており、ブルデューの述べる観点は参考になるが、以下ではブルデューが規定するようなアマチュアとは異なるあり方について言及することになる。

### 9-3 学校的アマチュア

「吹奏楽界」におけるアマチュアはここまで「未熟なハビトゥス」を内面化する主体として記述してきたものであるが、バルトやブルデューが描くようなアマチュアのあり方とは異なる。

「吹奏楽界」において扱ってきたアマチュアは、演奏するアマチュアであり、専門家ないし「プロ」と対となる概念ではあるが、専門家システムから完全には排除されていない。この意味では、自律性の低い界と言える「吹奏楽界」におけるアマチュアは、ブルデューがスポーツや19世紀の舞踊について述べた、「現在実践しているか、かつて実践したことのあるアマチュア」、つまりプロとアマが断絶される以前の界の形成過程に見られるアマチュアに近い部分もある。しかしそれはバルトが受け身の音楽の普及以前に見出していたアマチュアとも異なる。未熟なハビトゥスを内面化する演奏者たちは、高度な専門性を認知できないものとみなされるが、それへの参与、習得を求められているのである。そしてそれは家庭ではなく学校でなされるものである。

「吹奏楽界」においてアマチュア演奏者たちは、「つらい」練習に取り組んでいた。この点でバルト的アマチュアに対し、吹奏楽のアマチュアは「学校的アマチュア」と言うことができる。学校的アマチュアは、専門家としてのあり方が目指されながら、それとともに自然であることが求められ、しかし実際には「自然さ」が探されるような存在である。家庭で自然に習得するような非学校的なアマチュアではなく、教育的働きかけの中で習得す

る学校的なアマチュアである。実際第1部で練習について取り上げる中で述べたように、A吹奏楽部の演奏者たちは「他者の耳」に適う演奏を行うことが求められていた。こうした演奏は自然な演奏であるが、演奏者にとっては「つらい」ものとみなされていた。しかし演奏者は「楽をする」ことなく、たとえアマチュアであるがゆえに実現が難しかったとしても、吹奏楽コンクールなどの演奏機会における「いい演奏」を実現することを目指し、また目指すことを要請されてもいたのである。言い換えるならば、「吹奏楽界」のアマチュアは、バルトの述べるようなアマチュアではなく、専門家としてのあり方が目指されているのである。「吹奏楽界」のアマチュアは、アマチュアでありながら、練習の時点では「楽をする」ことではなく、本番での「楽しむ」ことが目指されていた。これは自分ではなく他者である観客を想定して音を作り出すこと、つまり「客観的な耳」の習得を目指すということでもあるが、現時点での「未熟さ」を前提することを意味している。

このように「吹奏楽界」のアマチュアは「未熟なハビトゥス」を内面化するアマチュアであるため、「技術的不完全さ」によって定義づけられると言える。しかし同時に、「客観的な耳」の習得過程にあることは、聴衆のように専門家から分断されるのではなく、自ら音楽を「作る」ことを求められる存在として位置づけられていることを意味する。こうした学校的アマチュアのあり方は、通常想定されるような界のアマチュアと異なる様相を持っている。そしてこのことの検討は界の自律性や、それに関わる近代的な専門分化された音楽のあり方そのものを問いに付すものとなりうる。

バルトの議論では、読者、あるいは聴き手の自由な読みの場が解放されているとしても、作品における不変の構造自体は前提されている。ここでは、何も無いところから読み手が独創的にテキストを創造しているのではなく、作曲された作品が「作らせる」こととしてあるからこそ、「作る」こと、「書く」ことが可能になっている。また作品に対して、読者は自由な読みが可能であっても、基本的にテキストの改変を行うとは想定されていない。楽曲というテキストの演奏もまた「読むこと」である限りにおいて同様である。このようにバルトは自分で演奏する音楽についての論点を提起したものの、テキストの能動的な受容が問題になる側面においては、アドルノが論じているような、作品の全体的な構造を主体的に把握できる「構造的聴取」と大きく異なるわけではない。アドルノの「構造的聴取」も、バルトの読む＝書くことも、楽曲という統一性を持つ音楽作品があって、それを前提に受容者が芸術を自ら生み出すような試みとして理解できる。

またファンとしてのアマチュアも、専門家から断絶されており、作品に主体的に働きかけることがない以上、その活動によって楽曲の統一性が問いに付されることはない。したがってスタイルとしてのアマチュアも、ファンとしてのアマチュアも、作品の統一性を前提する点では同じであり、音楽の界の専門化に伴い成立するイリュージョンとしての「キャンノン信仰」に対応する類型である。これに対し学校的アマチュアは「一音入魂」に対応する。すなわちそのあり方は、前章で見た通り作品の統一性を解体するものである。学校的アマチュアは演奏するアマチュアであるが、非学校的なスタイルとしてのアマチュアが作品を書くのとは

別様の形で主体的実践を行っている。

このように「吹奏楽界」に見出される学校的アマチュアは、プロと対になる概念である点ではスタイルとしてのアマチュアやファンとしてのアマチュアと共通しているが、これら2つのアマチュアとそれぞれ重なる面を持ちつつも、そのどちらとも異なっている(表9-1)。特に、バルトの述べるアマチュアとは作品への対応の仕方の点で異なる。バルトの議論から敷衍するならば、学校的アマチュアは作品ではなく、「青春の物語」を「書く」のたと言することができる。次節で再びA吹奏楽部の取り組みに注目し、この点について検討する。

表9-1 アマチュアの類型

アマチュアの類型	文化資本	音楽への態度	イルーシオ	作品
スタイルとしてのアマチュア	非学校的	演奏する・聴く	キャノン信仰	統一性を前提
ファンとしてのアマチュア	学校的	聴くのみ	キャノン信仰	統一性を前提
学校的アマチュア	学校的	演奏する	一音入魂	統一性を解体

#### 9-4 「青春の物語」の上書き

生徒たちの実践は、「吹奏楽コンクール」における課題曲のように楽曲全体を演奏する場合であっても、統一された音楽作品としてであるよりも、むしろ自分たちの「青春の物語」として演奏実践を作りあげている。以下に示す生徒たちの楽譜への「書き込み」は、楽曲への自分達の物語の「上書き」を象徴的に表わしていると言することができるだろう。

先にも取り上げた課題曲の「勇気のトビラ」は、単に楽譜通りに扱われたり、要素を分解して演奏されていただけではない。例えばこの楽曲の冒頭部分では「トマト3つ4つ育てたよ」というように、楽曲全体にわたってメロディに合わせ独自の歌詞が付与されていた。(譜例9-1)

譜例9-1 高橋宏樹『勇気のトビラ』冒頭部分。A吹奏楽部による歌詞を付記している。

Tempo di marcia J.=126ca.

ト マ ト み つ つ よ つ つ そ だ て た よ

生徒の一人に聞いたところによれば、歌詞をつくることを提案したのは外部講師であるが、これらの具体的な歌詞は生徒たちの一部によって考案されている。また歌詞をつける理由はその方が「頭の中に入るから」であったが、ここではこうした歌詞が作品自体よりも奏

者たち自身に重なるようにつくりあげられていることが注目に値する<sup>95</sup>。

歌詞は楽曲の各フレーズに対応しており、歌詞自体は脈絡を持ったものとして作られている。その歌詞はトマトを育て収穫するという筋立てになっており、「時には辛いこともあったけれどだれど立派に育ったよ」と述べられ「汗水垂らし育て」たトマトの収穫などに言及されている。こうした歌詞は作曲者が「勇気をもって前に突き進んでいく」というイメージを行進曲にしました」と述べるような意図とは一致してしない（高橋 2014: 26）。歌詞全体が示しているのは作曲者が示した楽曲それ自体のイメージではなく、それを演奏する生徒たち、労苦を共にし、収穫を共に喜ぶ奏者たち自身の「物語」である<sup>96</sup>。つまり楽曲への註釈ではなく、楽曲全体とは異なる文脈の物語を生み出し、付与しているのである。以上のような歌詞の付与からは、生徒たちが歌詞をつくるにあたり、楽曲の脈絡に対して自らの物語を上書きしていることが見て取れる。作曲者の音楽から自分たちで演奏する音楽への転換がここには見られる。

また、コンクールでの演奏にあたり、演奏者たちは練習の過程で譜面への書き込みを行うが、それは時に音符自体を見えなくしている。これは A 吹奏楽部に特有のことではない。先にも言及した「全日本吹奏楽コンクール」の記念誌として毎年出版されている『吹奏楽の星』の中で、たくさんの書き込みがなされた譜面が掲載されているのは象徴的である。例えば初めて出版された 2012 年度版に掲載された写真に注目すると、譜面上で様々なフレーズが赤色や青色の丸で囲まれ、クレッシェンドのような表記が上書きされているのが見てとれる。また、余白に奏者の仲間のものらしきメッセージなどの書き込みが読み取れるが、それだけでなく「とうとう全国やね!!」「応援してるさぁ!」などの言葉は楽譜の上に書かれ、元の譜面が見えないほどになっている（朝日新聞出版 2012: 6-7）<sup>97</sup>。

楽譜に対する演奏者の書き込み自体は特筆するような実践ではないが、ここでの書き込みが楽曲の構造に関連するものに限られないことは重要である。ここに見出せる書き込みは演奏への意気込みを示すものであり、またしばしば演奏者自身に限らず仲間によって書かれたと思われるものも含まれる。結果として楽譜が示すのは楽曲それ自体ではなく、楽曲の内的な統一性を越えて、制度や自分たちの物語を踏まえた思いを表現するものとなっている。演奏者たちは「全日本吹奏楽コンクール」の舞台において、このように書き込みがなされた楽譜を前にして演奏する。ここで作曲者の楽譜は上書きされ、生徒たちのものになっ

<sup>95</sup> 2014 年 7 月 13 日の FN より。

<sup>96</sup> 歌詞は生徒たちによって暗誦されていたが、演奏中にこの歌詞が口に出して歌われたわけではない。したがって歌詞の付与が元の楽曲を改変しているわけではない。また歌詞はメロディに沿うように創作され、歌詞の最後には「だから勇気のトビラ開こう 共に歩いていこう ね」と楽曲のタイトルが組み込まれており、歌詞が楽曲と全く関連しないとは言えない。しかし全体としては楽曲と関係のない自分たちの物語が語られている。

<sup>97</sup> 次年度以降も同様で、2013 年では「だいスキ♡」「Do my Best!ベストを尽くせっ!」「楽譜みえないとか文句言わないで」等々のメッセージが譜面の上に大きく書かれているのが分かる。そのほかにも写真やメッセージが書かれた紙が貼られている（朝日新聞出版 2013: 9）。2014 年の写真は焦点がぼかされて分かりにくく、また音符が見えなくなるほどではないのだが、やはり楽譜に書き込みがなされているのが分かる。またメンバーたちのものと思われる写真が貼られている。そして雑誌によって「一緒に頑張ってきたチームメイトの笑顔が勇気のもと」とコメントが付加されている（朝日新聞出版 2014: 10）。2015 年度のものには冒頭グラビアの中にこうした写真は見当たらないが（朝日新聞出版 2015）、2016 年度版では仲間のコメントが書き込まれたと思われる楽譜や、音符に上書きするように大きく金賞と書かれた楽譜が載せられているのが確認できる（朝日新聞出版 2016: 12-3）。

ている。写真に写された譜面自体は個人の使用したものであるが、それがコンクール全体の記念誌の中で掲載されている。『吹奏楽の星』のような吹奏楽の書籍が取り上げるのは、書き込みのない楽譜ではなく、演奏者たちの「青春の物語」が象徴的に書き込まれた楽譜となっている<sup>98</sup>。

コンクールの課題曲は規定上譜面どおりに演奏することが求められているが、その一方では様々な上書きを見出すことができる。歌詞による意味付け、譜面への文字どおりの上書きは、生徒たちの「青春の物語」を目に見える形で書き込んだものとして見ることができる。生徒たちが「譜面通りに」演奏しているのだとすれば、演奏会場で楽譜を前に演奏しているのは、単なる作曲者の音楽作品ではなく、いわば上書きされた自分たちの物語である。ネルソン・グッドマンは楽譜には「複数の演奏を一つの作品として公式に同定するという機能」があり、「楽譜に求められているのは、(当の楽譜に準拠する演奏はすべて、かつそうした演奏だけが、当の作品の演奏になる) ということである」と指摘する (Goodman 1976=2017: 152)。この指摘は、作品を前提とする音楽に関して、楽譜の存在が楽曲の同一性を可能にしているということを説明するものである。しかし譜面への歌詞付与や音楽ではない要素の書き込みは、楽譜の機能を改変するものではないにせよ、「当の作品の演奏」であることよりもむしろ一度きりのコンクールの演奏であること、そこに結び付けられる「物語」の重要性を示している。書き込まれた楽譜に準拠する演奏は、当の演奏者たちの演奏になるのである。譜面への上書きという試みが象徴的に示しているのは、演奏者たちが演奏を作曲者の創造した楽曲の再現であることから、自分たち自身が作り上げたものへと捉え直していると

<sup>98</sup> 「一音入魂」の語もまた楽譜に書き込まれる標語である。プロの吹奏楽団である東京佼成ウインドオーケストラのホームページにある「ワンポイントレッスン」のバックナンバーに、団員によって書かれた「なぜプロは楽譜に『一音入魂』と書かないか」という記事が見られる。吹奏楽演奏における「プロ」あるいは専門家による発言としては、一音入魂は次のように述べられる。

なぜプロは楽譜に『一音入魂』と書かないか？

それは、演奏のジャマだから。

吹奏楽部のレッスンで、実際に吹いて教えようとして譜面台を覗くと、鉛筆や色とりどりのペンで書き込みがしてあって、肝心な楽譜が読めない……

『めざせ金賞!』『一音入魂』といったスローガンから、先生に言われたであろう『リズム転ばない』『はっきり』

『頭そろえる』『短く』『クラリネット聞いて』などの注意事項。

そして!もともとやっかいなのが、丸でグルグル囲まれたダイナミクスや音符の数々。アーティキュレーションやアクセントなどの記号は、そのグルグルによってもはや見えない。…

以上、作曲家と心を通じ合わせるような気持ちで「自分で」楽譜を解説して、練習したものを合奏に持っていけば、合奏でしかできない練習がはかどります。そこで指揮者から指示があった時、きっとその理解度が何倍も増すことでしょう。

グルグル丸で囲んだり、当たり前のことを所狭しと書き込んだ楽譜が見づらいな～となってきましたか? そうなったら・・・あなたも立派なミュージシャン!…

【結論】プロは楽譜を見やすく保ち、楽譜からの情報を基に音楽に魂を吹き込むので、『一音入魂』とは書かないのです。

まあでも部活は青春ですから・・・小さくなら書いてもいいかな(^\_^)

自分の音楽力を信じて、仲間と素晴らしい音楽を作って下さいね。

(安藤真美子, 2013, 「なぜプロは楽譜に『一音入魂』と書かないか」 2022年4月9日取得,

<https://www.tkwo.jp/qa/onepointlesson/050.html>)

吹奏楽部の演奏者たちがしばしば作曲者の意図にそぐわない形で書き込みをすること、プロとして楽譜を尊重すること、そこから外れるものとして「一音入魂」があること、青春であるためにその「一音入魂」が許容されることなどが以上の記述から見て取れる。

いうことである。

ここでの指摘は単に作品の制作において作曲者以外が関与しているということのみを意味するわけではない。ベッカーはアート作品が作られるにあたり、非アーティストの参加が介在し影響することを「編集」という語によって表している。ベッカーによれば、「作品を生産する協同的なネットワークのあらゆる参加者が…なんらかの効果をもたらす」のであり、「作品を作っているのは、個人としてのアーティストというより、むしろアート・ワールドの方」である（Becker 2008=2016: 212）。「吹奏楽コンクール」におけるアマチュアの取り組みが編曲やカットをはじめ、様々な形で作品の上演において影響を与えているのは確かである。しかしながらアート・ワールドの概念が示しているのは様々な人々が関わる編集によって「作品」が生産されるということである。吹奏楽演奏には当然こうした側面もあるが、自分たちの「青春の物語」を書くことは「作品」を創造することとは別のことである。

ベッカーが述べているのは、個人のアーティストだけではなくさまざまな参加者が介在して最終的な「作品」が完成品として呈示されるということである。これに対し「吹奏楽コンクール」において編曲やカットがなされた状態で楽曲が演奏されることは、作品の一貫性を損ねるものとして捉えられている。このとき演奏された楽曲についてただアート作品としてのあり方にのみ着目するのであれば、それは十全ではない形で楽曲が上演されることを示すだけとなる。「吹奏楽界」でもまた近代化された音楽観としての「キャンオン信仰」が前提されていることをふまえるならば、価値ある音楽の作品が作られ呈示されるということだけでは説明しきれない形で吹奏楽が価値あるものとされている点に注目する必要がある。ここではただ作品が作られているのではなく、アマチュア演奏者の未熟な演奏が、「青春の物語」という音楽外の文脈において価値づけられていることが重要である。

ここまで「青春の物語」を書く学校的アマチュアの演奏実践が「吹奏楽界」において重要であることを指摘した。しかし作品への書き込みという実践から分かるのは、「一音入魂」的な「青春の物語」を「書く」ためには先だって作品が必要だということである。「一音入魂」的な実践が「吹奏楽界」において価値を持つのだとしても、このイリュージョンのみによって界が成立するわけではない。「キャンオン信仰」と「一音入魂」の両方が「吹奏楽界」の成立に不可欠のものとなっている。また両者は単に並列される対等な2つのイリュージョンでもない。ここでは「キャンオン信仰」が前提されているため、音楽作品の一貫性が重視され、聴取や演奏は作品を作ることと関わることになるが、学校的アマチュアの実践では、このことが問いに付されているのである。このように「キャンオン信仰」と「青春の物語」という2つのイリュージョンの関係は複雑であるが、この関係を明確に説明するためには、音楽を聴取することとはどのようなことであるかについて検討する必要があるだろう。以上のことをふまえて次節でさらに「キャンオン信仰」と「青春の物語」の関係の考察を進めるが、そのためにジャック・デリダの代補の考え方を援用する。

## 9-5 「一音入魂」の代補

ここまで述べてきたように「一音入魂」的な「青春の物語」によって楽曲を上書きする生徒たちの実践は、バルトが描くようなアマチュアのあり方と明確に異なり、「キャンノン信仰」を問いに付すものとなっている。バルトが示すアマチュアやアドルノの構造的聴取は、統一された構造としての作品の受容を主体的な実践として受け取ることを前提している。しかしこれとは異なるあり方を考察する上で、こうした前提自体を検討する必要がある。これまで「吹奏楽界」について分析してきたように、この前提は問いに付されるのだとしても、そのように問いに付されるものとして前提され続けているものでもあるからである。

ここで問題となるのは、他者の作品を受容することの主体性であり、これは「聴くこと」のあり方に関わっている。聴き、あるいは読んだ他者のテキストを自ら生み出したものとして捉えることが可能なのは、受容された音が自己の内的な声として体験されると想定されるためである。しかしこうした聴取経験は先天的・普遍的なものとして捉えることはできない。スターンはデリダに言及しながら「聴覚がもつと想定された超歴史的な現象学的性質にもとづいて分析を行なうことは、音の文化理論の構築において途方もなく強大な動向である」が、「音と主観的な自己現前と間主観的な経験との間にある結びつきを想定」しなければならないわけではないと指摘する（Stern 2001=2015: 27, 32）。先にも引用したが、スターンが述べるように聴取は超歴史的なものではなく「後天的な活動」であり、「文化実践」である（Stern 2001=2015: 33）。

デリダによれば声と主体性との結びつきの想定は、「音声中心主義」に基づいている。意識としての内的声を、自ら生み出すとともにそれが自身に聴こえているということ、言い換えるなら「自分が語るのを - 聞く」ことが「自己 - 触発」として体験されることが、「音声中心主義」を可能にしている。というのもデリダが述べるように、「〈自分が語るのを - 聞く〉という活動は、空間一般の絶対的な還元〔空間の無化〕にほかならないような自己の近さにおいて、絶対的に純粋な自己 - 触発として体験される」ためである（Derrida [1967]2003=2005: 176）。この想定が「聴覚（と、さらには話し言葉）をある種の純粋な内的要素を示すものとして理想化する」のである（Stern 2001=2015: 29）。スターンが述べるように、「デリダは現前の形而上学」の語を用いて、このような「西洋思想における話し言葉、音、声、現前の間にある結びつきを批判して解体している」（Stern 2001=2015: 31）。つまりここで扱っている聴取のあり方は、歴史を超えて人間の普遍的な能力としてア・プリオリな聴覚として捉えることのできないものである。ただしデリダは単純に「音声中心主義」を否定しているわけでもない。一方で、「音声中心主義」を前提に聴覚を捉える想定は一つの文化実践として実際に成立しているということも無視はできない。このように捉えることで、「キャンノン信仰」を単に否定することなく、一つの歴史的な文化実践として考察することができる。

バルトが「読むこと」と「書くこと」を同一視することができるためには、「読む」とい

う対象に書かれていることを受容が「書く」という主体的な体験でなければならない。こうしたことが可能となるのは、デリダが指摘しているような音声中心主義を前提することによってである。というのも他者の創作を「作らせる」こととして捉え、自らが「作る」ものとする、つまり自ら作り出すものとして主体的に経験することが可能であるのは、内的な意識の水準において他にないからである。デリダは次のように述べる。

声は意識である。対話において、意味するものの伝播は、純粋な自己 - 触発の二つの現象学的根源を関連づけているので、なんの障害にも出会わないように見える。誰かに語りかけること、おそらくそれは自分が語るのを聞くこと、自己によって聞かれることであるが、同様にしてまた同時に、他者によって聞かれる場合には、その〈自分が語るのを - 聞くこと〉を、他者が、私がそれを産み出したとおりの形式で、他者の内で直接的に〔即座に〕反復するようにさせることなのである。直接的に〔無媒介的に〕反復するように、つまりどんな外在性の助けも借りずに純粋な自己 - 触発を再生するようにさせることなのである。こうした再生の可能性の構造は絶対的に唯一無二のものであるが、意味するものが非 - 外在性そのものの形式を持っている以上、その可能性は、意味するものに対する無制限の支配コントロールあるいは権力といった現象として与えられる〔自分を与える〕。(Derrida [1967]2003=2005: 177-8)

外部を経由しない直接的な声であるということ、このような現象学的な声が意識であるということが、特権的に主体性を構成する。内的声として自らが聞くのは全体的に自らが語る声である。こうした考えは音声＝ロゴス中心主義であると言えるが、こうした前提に基づく時、デリダが論じているように、「アートが美しいのは、それが産出する自然のよう、産出的である限りにおいて美しい」ということになる (Derrida 1975=2006: 34)。受動性を持たない絶対的に自己産出的な実践であることが求められる時に初めて、能動的なアートの産出が人間に可能である。他者が創作したものを受容することが、単なる模倣ではなく創造的な実践とみなせるのは、このように自ら生み出したものとして経験されると想定されるからである。

それゆえバルトのように一見受動的な聴取を「作る」という主体的な実践として扱うことが可能である。音声中心主義は普通、言語を前提とするロゴス中心主義として論じられるが、内的声について考える場合、音楽についても同様のことが言える。確かに言語が明確な意味を伝えるほどに、音楽はそのままでは意味を持たないように見える。しかしスーザン・マクレアリが述べているように、「意味とは、音楽にも言語にも、もともと備わっているものではない」のであり、「音楽も言語も、共同体をなす人々がそれに投資し、その記号の通用性に共同体としての同意を与えたからこそ、成り立っている活動なのである」と言える (McClary 1991=1997: 46)。意味が通用するためには、共同体の同意が成り立っている必

要がある。この点は言語も音楽も変わらない歴史的な文化実践である<sup>99</sup>。それゆえ音楽もまた音声中心主義に基づくものとして捉えることができる。

以上のように、統一性を持つ作品を、そのテキストの受容者が書くこととして捉えられるのは、作品を自ら作り出しているからである。こうした論理は、いかなる読解の形であれ、聴くことと自ら言うことが一致しているからこそ想定できる。第4章で述べた通り、A吹奏楽部の練習では、「頭の中で音を鳴らす」という内観的な作業、つまり「頭の中で鳴らした音を頭の中で聴く」ことが求められていた。この時部員たちは自ら主体的に音を生み出すことが求められていたのであり、また自ら主体的に作品を産出する限りにおいて芸術は美しいということになる。主体的な受動的読みは「音声中心主義」を前提として初めて成立する。そして〈自分が語るのを - 聞く〉ことがロゴス - 音声中心主義である以上、音声中心主義は同時に「聴取中心主義」でもある。聴取中心主義において、「聴く」ことも「演奏する」ことも同様に作品の一貫性を主体的に産出するものとなり、音楽の前提が第一に「聴くこと」であるという論理が成り立ちうるようになる。

バルトやブルデューの述べたアマチュアのあり方は聴取中心主義に基づいていると言える。これに対し学校的アマチュアの演奏実践は聴取中心主義を問いに付すものになっている。というのもA吹奏楽部の活動についてみてきたように、吹奏楽部の部員たちは「他者の耳」の習得過程にあり、「聴く」ことができる以前の状態において実践を行っているからである。もっとも、ここまでみてきたように「吹奏楽界」にも「キャンノン信仰」が見られた。吹奏楽が「聴く」ものであり、「自然さ」を探すことも、それが忘却されることも、「客観的な耳」が必要とされることも、聴取中心主義的な想定のもとに行われる。しかし「吹奏楽界」で中心となる「未熟なハビトゥス」を内面化するアマチュア演奏者たちは、このような聴取中心主義的な作品の受容が一方で求められつつ、他方ではそれが実際には主体的に可能ではないものとして見なされている。「吹奏楽界」の考察において問題となるのは、ここで述べている聴取中心主義的なあり方が作品の統一性を求める「キャンノン信仰」として述べてきたことに一致しているのに対し、それとは異なる「一音入魂」的なあり方もまた見られるということである。この場合編曲やカットによって作品は改変されており、さらに「青春の物語」によって上書きされている。聴取中心主義的な観点とは異なる形で、「吹奏楽界」の音楽は呈示されているのである。

内的な声の体系のうち他なるものが自らのものとして捉えられるからこそ、作品は主体にとって自ら生み出すものとなり、美的作品となる。デリダによれば、先に述べた、産出されるものであることによって可能であるアートの美しさは、〈自分が話すのを聴くこと〉によって得られる「ロゴス - フォーネ中心主義的な体系」が「吐き出されるはずのもの」を排除し、「他なるものを自らの他者として規定」することによって成り立つ (Derrida 1975=2006: 82-3, 96)。つまり「他なるもの」として規定されたものが体系から排除される

<sup>99</sup> デリダも音声中心主義を指摘する中で、ルソーの読解をしながら「言語以前に音楽は存在しない」と述べ、「音楽は声から生まれる」と述べている (Derrida 1967=1972: 108)。

ことで、内的声が統制する自ら生み出すことの体系は維持されるが、この時その体系は自らが排除するものによって成り立つのである。このことを「吹奏楽界」について言い換えるならば、カットや編曲が「仕方のない」こととしてなされているとしても、この時それがなされる以前の作品の「本来の」一貫性を想定し尊重することによって、「キャノン信仰」が理念的に保持されているとも言うことができる。しかし編曲やカットのような取り組みは実際にはなくすることができない。「吹奏楽界」はカットや編曲が実質的に不可避となる「吹奏楽コンクール」が「一音入魂」的な「青春の物語」を産出する場ともなっている中で可能になっているのである。

聴取中心主義的な体系において、作品の受容者の読みが主体的・産出的になる。音楽が根本的には聴くものであるという想定があるとすれば、それはこうした聴取中心主義に支えられている。この場合演奏に焦点が当たるとしても、聴取中心主義的な発想のもとにあるといえる。「吹奏楽界」もまた「キャノン信仰」を持つという点で、音楽が第一に聴くものであるという聴取中心主義が想定されているとみることができるが、実際アマチュアであるA吹奏楽部の演奏者たちが聴衆を前にせず演奏の練習を行っている場においても「他者の耳」で聴くことが求められている。界が維持されるためにはそこにおいて実践を生み出す担い手が必要であり、聴取中心主義を成立させるためにも界に適合的なハビトゥスが必要である。しかし実際には繰り返しアマチュアの部員が実践を生み出し続ける「吹奏楽界」においては、獲得されたハビトゥスが自明なものとされながらも、未熟な実践が生産され続けるため、ここで「自然さ」が探され続けることが見てとれる。未熟なハビトゥスの生み出す実践は教育的労働により界に適合的な実践へと仕向けられる。そこでは先に「自然な」聴取があり、「他者の耳」の習得が目指される。こうした「他者の耳」を習得するにあたり、聴く力を持たぬままに練習の試行錯誤がなされている。それ自体は「未熟な」実践であるが、そうであるがゆえに価値が与えられている。こうした「一音入魂」のイリュージョンがなければ、「未熟なハビトゥス」を「吹奏楽界」における芸術作品の実現に仕向けることができない。「未熟なハビトゥス」を未熟なままに価値づけるイリュージョンなしに「吹奏楽界」は成立しない。この意味で「一音入魂」のイリュージョンは「キャノン信仰」の「代補」として成立している。デリダが述べているように、

代補〔補足〕は付加されるのであり、余計なものである。それは、別の充溢を豊にする充溢であり、現前の**過剰**である。それは現前を累積し、蓄積する。…ところがこれは代理的補足である。それが付加されるのは、ただ代理をするためにだけである。それは、**の=代り=**にやって来る、あるいは挿入される。それが補足するのは、ある空隙を埋め合わせるが如くにである。それが代理をし、代りになるのは、現前の先立つ欠如のせいである。補足し、代理するものとして、代補は一つの付加物であり、**代りとなる**下級審である。(Derrida 1967=1972: 8)

代補とは、代理するものであり、そうでありながら同時に補足するものである。また、デリダは「代補的媒介は、まさしく自身が差延する当のものの意味をうみだす。つまり事実そのもの、直接的現前、根源的知覚、という幻影を。直接性は派生したものである。すべては中間から始まる」と述べている（Derrida 1967=1972: 32）。代補は根源的なものに対し後から代理するものとして現れるが、この代補があつて初めて根源的なものは可能となる。「あとからそこにつけ加わると言われているような可能性が、それをあとで=遅れて<sup>ア・ルタルドマン</sup>産み出すのである」（Derrida [1967]2003=2005: 201）代補は単なる代理では全くない。代補は余計なものとしてされるが、あとからつけ加わるものでありながら、当のものを可能にするのである。音楽の界である「吹奏楽界」において仮に高い自律性が実現されているとすれば、音楽がそれ自体価値あるものとして産出されるということであり、「キャノン信仰」が成立することを意味する。これに対し「一音入魂」は音楽自体ではないが演奏者たちの「青春の物語」を価値づけるものである。この「一音入魂」は実質的に界の維持に必要であり、それゆえ「キャノン信仰」を可能にするものであり、その成立に不可欠なものでありながら、余計なものとして取り扱われるという意味で代補となっている。このように「吹奏楽界」の分析から、ある音楽文化に対し、非音楽的な実践が単に関わるばかりではなく、余計なものとして見なされながらも根源的に不可欠のものとして、その成立に寄与するということが分かる。

ここで「キャノン信仰」と「一音入魂」との関係を論じるにあたって代補について言及したのは、この2つの理念型が同等のイリュージョンでもなければ、単純に「一音入魂」が「キャノン信仰」に従属するような関係でもないからである。また、「キャノン信仰」に先立つより根源的なものとして「青春の物語」があるということもできない。「吹奏楽コンクール」などの本番の演奏において、顕在的に呈示されるのは音であり、同時に読み取られる物語は潜在的なものである。楽譜への書き込みはもととなる楽曲の楽譜があつてこそ成り立つものであり、青春の物語はあくまで「上書き」されるものである。「吹奏楽界」が音楽についての界である以上、そこで実践され、生み出されるのは音楽である。「吹奏楽界」では、作曲されるものも、演奏されるのも音楽である。「青春の物語」だけでは音楽にはならないため、これだけで成り立つ音楽の界としての「吹奏楽界」というものはありえない。生み出される実践が価値あるものとなりうる限りにおいて、そのような実践を目指すものとしての未熟な実践は「青春の物語」によって価値づけられるということができる。「吹奏楽界」が音楽の界である以上、そこで生み出される音楽が価値あるものと自明視されるイリュージョンが必要であるが、これが「キャノン信仰」であった。しかしながら「キャノン信仰」だけでは「吹奏楽界」が成り立たないことを見てきた。編曲やカットされた楽曲が「未熟なハビトゥス」を内面化するアマチュアによって演奏される限り、「キャノン信仰」に適う音楽作品は十全な形では現れ得ないことになる。吹奏楽の実践が価値あるものとして生み出されるためには、「青春の物語」が必要だったのである。

つまり、「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

なものとなされるが、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が、「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。

「キャノン信仰」は聴取中心主義を前提するとき成立しうる。「キャノン信仰」は一貫した作品の存在をもって、音楽の自律性を証拠づける観点である。この場合界の自律性は作品の実現がそれ自体で価値を持つことに基づいている。また、作品の一貫性を可能にするためには、音楽の構造を主体的に創造するということが前提になるが、このとき音楽はまず聴くものであるという想定が必要になる。つまり外部を経由せずに自分自身で作品を生み出すということが可能であると想定されなければ、作品の受容を主体的な実践と見なすことができないのである。コンクールや定期演奏会という本番に向けて楽曲の演奏や練習を行うA吹奏楽部の活動は、基本的に音楽作品、演奏、聴取が分化しており、その中で作曲家の、つまりは他者の創った楽曲を演奏することが求められている。構造的聴取が行われる場合において自己が主体的に音楽を体験することが想定可能なのは、適切な音を内的にイメージして音楽を生み出すことができるハビトゥスが内面化されているからである。しかしながら吹奏楽部における練習の分析において見たように、学校的アマチュアである吹奏楽部の生徒たちは自身で音のイメージを可能なものとしてみなされていない。生徒たちは、客観的な耳の習得を要請されていたが、このことは生徒たちが音楽を自ら生み出せていないとみなされていることを意味する。生徒たちは、時間的・空間的に隔たった音を内的に経験するという他者の耳の習得を求められており、この意味で主体性の獲得のために他者を内面化する過程にあるとみなされている。このように「吹奏楽界」の観点において生徒たちが「未熟」であることが前提されるが、これでは「吹奏楽界」において生み出される実践が十分に価値のあるものとして成り立たなくなる。ここにおいて、「未熟」でありながらも素晴らしい作品を生み出そうとする実践がそれ自体価値を持つという「青春の物語」の観点が、演奏会における現前の演奏を代わりに価値づけ、しかも実質的にはこの「青春の物語」があって演奏者にとって演奏が価値あるものとなる、継続的に作品の呈示が可能になっているという意味において、「青春の物語」は代補である。

また、代補とは現前の可能となる条件として非現前が付け加わるということでもある。デリダが述べる現前の形而上学は、「代補をたんなる外在性、純粋な付加あるいは不在と規定することによって非＝現前を排除」し、「現前を<自己への現前>へと分節する」(Derrida 1967=1972: 50, 202)。デリダの議論をふまえるなら、外部を想定しない純粋な声としての自己・触発であっても、「絶対的な内面性は存在せず、非・空間の内部が、…自分を「現前させる」運動の中に、「外」が入り込んでしまっている」(Derrida [1967]2003=2005: 187)。つまり、外部を想定しない直接的な現前性の内に外在性があり、むしろそれが現前の条件となっているということである。実際、「吹奏楽コンクール」などの本番において演奏会場の

舞台上で演奏すること、言い換えるなら現前において作品を書くという主体的な実践は、「未熟な」ものと前提されている以上、完全なものではなく、本番へ向けての練習という非現前の「青春の物語」を経て可能となっている。この「青春の物語」は演奏がなされるその時点で耳に聴こえる形で呈示されているわけではない。楽曲は現前において楽譜に書かれた一つひとつの音符は現実化するのに対し、演奏に至るまでの道のりとしての「青春の物語」は非現前のものでありながら読み取られ、現前の音楽を価値あるものとして受け取ることを可能にする。また、これまで触れてきたように吹奏楽の演奏者は「未熟」であるために「つらい」練習を要されていたが、これは本番で「楽しむ」ためであった。言い換えるなら、生徒たちが練習に、それが「つらい」ものであるにもかかわらず取り組むのは、未来の本番において、自身から離れた客席に座る他者の「客観的な耳」に基づいて「素晴らしい演奏」をすることによって「楽しむ」ことが前提となっているからである。つまり現前の練習は、時間的にも空間的にも非現前である本番の演奏を想定することで正当化されている。このように本番でも練習の過程においても、現前の生徒たちの「未熟さ」を前提しつつ、その演奏の価値を非現前の「青春の物語」が代補しているのである。

以上のように「キャンオン信仰」を代補する「青春の物語」は、音楽それ自体とは異なるイルーシオである。したがって「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。「吹奏楽界」の自律性が高まること、音楽の専門化、「キャンオン信仰」の確立といったことが近代化と関わることからすれば、その代補となる「一音入魂」は一見反近代的なものにも見える。しかし実際には「一音入魂」は規律・訓練的なものであり、近代化の産物とすることができる。この点は吹奏楽の大衆性や西洋由来の音楽であることとも組み合わせて考察する必要があるだろう。

## 第10章 結論 アマチュア演奏者の主体化と擬態

本論文では日本の吹奏楽文化について、「キャノン信仰」のみには還元できない形で「吹奏楽界」の自律性がいかに達成されているかについて考察を進めてきた。その中で前章では「吹奏楽界」における「一音入魂」が「キャノン信仰」の代補となっていることを指摘したが、こうしたイリュージオンのあり方は、「吹奏楽コンクール」をめぐる実践を中心に考察した観点である。「吹奏楽界」のあり方を捉えるためには「吹奏楽コンクール」とともに重要視されている「定期演奏会」での実践もふまえて考察する必要がある。定期演奏会を含めることで問題となるのは、「クラシック」だけではなく「ポップス」も演奏されるという点である。

終章である本章では、定期演奏会にみられる観点をふまえた上で、ここまで分析、考察してきた内容を参照しながら、あらためて吹奏楽界の構造をとらえなおしたい。またそれによって界という視点によって捉えようとしてきた現代の日本における吹奏楽文化がどのような音楽文化であり、そこでの主要な音楽の担い手である吹奏楽部の演奏者たちがどのような形で音楽実践を生み出しているかについて考えたい。

そのために以下では、まず吹奏楽文化においてポップスという音楽が定着する経緯について簡単に確認し、演奏される楽曲のカテゴリーの面から吹奏楽界の変遷を確認し、吹奏楽が演奏する音楽であることについて指摘する。その上で、阿部の論じる「ブラスバンド」との観点的違いを確認しながら、「吹奏楽界」における吹奏楽がカウンターカルチャーとしては捉えることができないこと、ただし吹奏楽部員である生徒たちが受動的な存在ではなく、自らを青春の担い手として価値づけ主体化する能動的な存在であることについて確認する。以上のことをふまえつつ、「吹奏楽界」のイリュージオンの構造を2つの読解の形式として示した上で、そのどちらも近代化の産物であることとともに「吹奏楽界」が一定の相対的な自律性を持った界でありながらもその当事者の視点において高い自律性を持つわけではないことについて指摘する。最後に、本論文で論じてきた「吹奏楽界」とそこでの実践のあり方が一種の「擬態」となっており、界自体を問い直し続けるものとなっていることを示す。

### 10-1 聴く音楽としての吹奏楽

「ポップス」を明確に定義することは難しいが、本論文が扱う「ポップス」とは、「吹奏楽界」の観点から見たポップスである。このポップスは第2章で定期演奏会について焦点を当てて見てきたように、クラシックと区別されつつロックや演歌なども含む、「いろいろな音楽」を指すカテゴリーである。南田勝也は「ロック」の界について分析し、対抗文化としてのロックのあり方を論じているが、そこで「高級芸術音楽」の界が社会空間において上昇を指向するのに対し、ロックを「逆向きの方向」への「卓越化」を指向するカウンターカルチャーとして捉えている（南田 2001: 60）。それとともにロックの「大衆化」が過度に進ん

だ場合、「文化的正統性という尺度を求められない音楽文化」としての「ポップ」に接近するとしている（南田 2001: 60）。すでに見たように、吹奏楽が取り扱う「ポップス」は、高級な音楽とみなされる「クラシック」を否定、あるいは対立するようなものではなかった。この意味で吹奏楽における「ポップス」は「文化的正統性という尺度を求められない音楽文化」に近いと考えることができるが、このカテゴリーの中にさまざまな音楽が含まれていることをふまえる必要がある。

ここで扱っている吹奏楽における「ポップス」は「クラシック」と対比されるカテゴリーとして捉えられるもので、歴史的に成立してきたものだと言える。吹奏楽ははじめからクラシックとポップスの双方を演奏するものとして捉えられていたわけではない。第2部で見た通り、2部構成の演奏会自体は明治期に始まった日比谷公園奏楽において当初から催されており、後にはブラスバンドとオーケストラという形で部ごとに異なる編成での演奏が行われている。しかしこの時点でクラシックとポップスというような区別はなされていない。これはアマチュアを中心とする「吹奏楽界」が成立する昭和初期においても同様である。こうした状況は、戦後になると変化し、商業的な音楽である「軽音楽」が吹奏楽の演奏レパートリーとして肯定されうるものとなり、1970年代には吹奏楽におけるポップスの演奏が普及していく。こうした中でクラシックとポップスは区別されつつ定期演奏会において取り上げられるようになり、そのどちらも演奏するということがアマチュアの吹奏楽活動において推奨されるあり方になっていく。それとともに「いろいろな音楽」を演奏できるということが吹奏楽の魅力の一つとして扱われるようになるのである。ただし、ポップスの演奏が定着した後、1980年代には「吹奏楽界」において著作権に対する意識が高まり、楽曲を一つの芸術的作品として尊重する「キャノン信仰」がより明確になっていく。

ここで問題となるのは、ポップスの演奏が「キャノン信仰」の観点からは肯定的に捉えられないものであるということである。第2章でみた通り、ポップスを演奏することは「吹奏楽ではない」音楽作品の演奏を意味する。これはつまり吹奏楽の作品を一貫した形で演奏しないということであり、「吹奏楽コンクール」の楽曲が編曲・カットされて演奏されたことと同様に、「吹奏楽界」の高い自律性を損ねうるものと見なせる。それゆえ例えば阿部が吹奏楽で演奏される様々な楽曲を、「結局「吹奏楽」でのクラシックであり、ジャズであり、ロックでしかなく、「ホンモノではなく複製されたものであ」と述べるような見解もあらわれることになる（阿部 2001: 17）。阿部は吹奏楽において演奏される様々な音楽が「ホンモノ」ではないと否定的に述べているが、これは「吹奏楽」というジャンルは、「クラシック」「ロック」などのように、多くの聴衆をかかえているとはいえ、「吹奏楽」には、このような聴くだけのファンはきわめて少ない」ためであるという（阿部 2001: 13）。

このように吹奏楽が否定的に捉えられる場合、音楽が「本来は」聴かれるものであるという想定がある。言い換えるなら、ここで吹奏楽の正統性が問われる前提には、聴取中心主義的な観点があると言うことができる。界の専門化が進むことで専門家による音楽が可能となり、作曲者や演奏者とは分断されたファンとしての聴衆が存在しうることになる。これに

対し「吹奏楽界」は演奏者である学校的なアマチュアが中心を占める点で、高度に専門化された界であることはできないと言える。ここでのアマチュアのあり方は、作品を呈示するプロとそこから分断された聴衆というあり方とは異なるためだ。構造化された作品をテキストとして聴衆が受容すること（あるいは書くこと）が自律した芸術の条件であるとすれば、これを可能にする前提として作品の演奏と聴衆の聴取は明確に分離している必要がある。この意味で音楽における聴取中心主義は近代化によって界の専門化が進むことなしに成立しないのだと言える。こうした聴取中心主義に立たないのであれば、吹奏楽のあり方を必ずしも否定的に捉える必要はない。けれども聴取中心主義は音楽の界の成立とも関連しており、「聴くだけのファン」が少ないことは「吹奏楽界」内部のイルーシオの観点からも問題視されうるものである。

実際「吹奏楽界」自体の観点において吹奏楽が否定的に捉えうるものであることは、吹奏楽において管弦楽との対比が問題になり続けており、編曲が問題視されるという視点があることから見てとれる。第2部で検討したように、「吹奏楽界」は将来管弦楽と比肩しうるものとみなされる形で成立したが、この構図は現在に至るまでの間に大きく変化することなく続いている。すでに戦後、特に1980年代以降に作品の尊重が強まることについて述べたが、このとき吹奏楽が管弦楽作品の編曲をしているということは、「吹奏楽界」自体の観点において問題化されることになる。前章で引用したように秋山は、70年代の時点で吹奏楽が「オーケストラを模倣するための演奏組織ではないということ」や、「管楽器でオーケストラの曲を演奏」してもそれは「オーケストラではない」ことを強調し、オリジナルの「優れた作品」を演奏しなければ「永久にオーケストラよりも下のランクの演奏団体に終わってしまう」という認識を、「すぐれた音楽」であればオーケストラの編曲も演奏した方がよいという見解とともに示しているが、この記事内容を1980年代後半の指導書の中にもほぼ同じ形で転載しており、その主張が変化していないことが分かる（秋山 1974: 28-29; 秋山 1988: 201-2）。<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> 秋山が上記の記事を書いた1974年には『バンドジャーナル』誌上で編曲の是非に関する議論が活発になされている。この場合編曲は必ずしも否定的に捉えられているわけではないが、オリジナルの楽曲を尊重する視点は保持されている。例えば当時大阪府音楽団指揮者であった井町昭は次のように述べている。

いわゆるオリジナル物とアレンジ物（この場合は原曲がオーケストラのためのものを吹奏楽に移したものが中心のようだが）は、しょせんイミテーションであり、本来のオーケストラで演奏したものにはとてもかなわないのであり、吹奏楽はやはり吹奏楽のために書かれたオリジナル作品を演奏しなければ、その本来の機能を十分に発揮することはできない、というのがある。なるほどもっともな意見のようにみえるが、そう単純に割り切れるものでもないような気もする。…

他人の作品を改編して使用するということは、昔から行なわれていたことは改めていうまでもないことである。…なぜ吹奏楽だけが「アレンジだ」「オリジナルだ」とやかましく区別をつけたがるのだろうか。…演奏する側からいうと、アレンジ物の方がずっとおもしろくためになるのではないだろうか。なんといっても長い歴史の淘汰を経て残っている名曲ばかりだから、その芸術的内容がひじょうに深いのは当然のことだろう。…教育的意義から考えると、アレンジ物をとり上げていけない理由はまったくない。（井町 1974: 26-7）

井町の言及自体は編曲を否定しないものであるが、当時の「吹奏楽界」において編曲とオリジナルの区別が重視されていることや、編曲が否定的に捉えられていることが見て取れる。また編曲を否定しない理由はもとの曲が「名曲」であることに基づいており、井町自身も優れた作品を音楽の価値の根拠とする観点を前提していることには変わりない。

吹奏楽が管弦楽の模倣ではないという指摘は、現在でも見出される。例えばここまで何度か引用した『日本の吹奏楽史』は A 吹奏楽部のフィールドワークと同時期に出版された近年のものであるが、「ブラスはオケより「格下」なのか？」というタイトルのコラムでは「オーケストラはブラスバンドよりも高い位置を得」ていたことが「軍国主義全盛の時代」から「現在に至ってもなお、このヒエラルキーは変わっていないのではないだろうか」と論及されている（岩野 2013: 122-3）。あるいは富樫らも「吹奏楽コンクール」の楽曲を紹介する著作の中で、「吹奏楽は、独立した音楽ジャンルです。決してクラシック管弦楽の代替物でもないし、単なるパレードの BGM でもありません」とあえて述べているのである（富樫・石本・幡堂 2008: 181）。また、アマチュアが中心的である「吹奏楽界」では、「プロ」の演奏団体においても、管弦楽との対比によって自らを位置づける観点が見出される。東京佼成ウインドオーケストラの首席客演指揮者である飯森範親は、『東京佼成ウインドオーケストラ 60 年史』の中で次のように述べている。

プロフェッショナルの吹奏楽団が六〇年も続いているのはとても素晴らしいことです。私は管弦楽も吹奏楽も、同じ音楽だと思っています。そこに楽譜があれば、みんなで研究し、楽器を通して、素晴らしい音楽を導き出す。そのお手伝いを、これからもさせていただけたらとても嬉しく思います。そして、吹奏楽には素晴らしいオリジナル曲がまだまだ多く存在し、生まれています。管弦楽の編曲はもちろん、オリジナル作品ももっと取り上げられたらとも思っています（飯森 2021: 19）

この文章では、プロの吹奏楽団の取組みが、楽譜から「素晴らしい音楽を導き出す」こととして位置づけられた上で、管弦楽と吹奏楽が「同じ音楽」であるということが吹奏楽団の記念誌の中であえて述べられている。管弦楽と吹奏楽が同等であることに言及する理由はここで述べられていないものの、上に指摘したような「吹奏楽界」のこれまでのあり方をふまえるなら、吹奏楽が管弦楽の代替物として扱われうることが念頭にあった上で、両者が同等のものであると述べる必要があったと考えることができる。そして吹奏楽の「素晴らしいオリジナル作品」を「もっと」取り上げることを目標として掲げていることから、理念的には管弦楽と吹奏楽が「同じ音楽」なのだとしても、吹奏楽のための作品の演奏がより必要であるという認識が見て取れる。アマチュアではないプロの吹奏楽団の場合、自らの吹奏楽に価値があることを示すためには、「キャンノン信仰」に基づいて「素晴らしい作品」を演奏する必要があるということが、アマチュアよりもより明確に示されている。

「吹奏楽界」はそれ自体の観点において「オリジナル曲」を志向しており、この意味で阿部の主張と重なるように「ホンモノ」ではない演奏は「吹奏楽界」の自律性を妨げるものとなる。一方、第 2 章で指摘したように、定期演奏会においてクラシックとポップスはその両方が 1 つの演奏会の中で区別されて呈示されており、それゆえ「クラシック」が象徴する「キャンノン信仰」のあり方は前提されつつ、「ポップス」と並置されることで問いに付されても

いる。しかし吹奏楽ではない「ポップス」の楽曲が演奏されたとしても、価値ある吹奏楽作品が生み出されたと見ることはできない。そのため「吹奏楽界」のイデオロギが定義上吹奏楽自体の価値を前提するものであるとすれば、ポップスのように吹奏楽ではない楽曲の演奏は当事者にとって魅力のある実践であるとしても、「吹奏楽界」の自律性を高めるものとはならない。むしろポップスの演奏が好まれることは、界外の音楽が価値づけられていることに「吹奏楽界」が影響を受けた結果であるということが出来る。つまり「吹奏楽界」とは別の形で好まれる楽曲が吹奏楽に編曲され、演奏されることになるのである。

聴取中心主義的な視点に立ち、吹奏楽を聴く音楽として捉えるならば、「吹奏楽界」は価値ある吹奏楽曲を実際に演奏するという形では実現していない。そのために「キャノン信仰」を内部化している「吹奏楽界」の当事者時点の視点において、十全な形で吹奏楽曲が生み出されていないということになり、この意味で「吹奏楽界」は高い自律性を持たないと言える。とはいえ実際には吹奏楽ではない「ポップス」の演奏が定着しつつ、「吹奏楽界」は実際に成立し続けてもいる。こうした状況について考えるためには、前章で扱った「一音入魂」の代補に加え、吹奏楽という音楽がどのような音楽として同定されているかについて注目する必要がある。

## 10-2 演奏する音楽としての吹奏楽

音楽が第一に「聴くもの」であるという前提を一度棚上げにするならば、「聴くだけのファン」の少なさや「いろいろな音楽」を演奏できることが魅力となることが示しているのは、吹奏楽が「演奏する音楽」であるということである。吹奏楽とは、吹奏楽によって演奏される音楽である。実際、吹奏楽という音楽のジャンルがどのように同定されるかについて考える場合、現在の「吹奏楽界」における当事者の実際の実践をふまえるならば、吹奏楽は「聴くもの」であるよりも「演奏するもの」であることが見て取れる。つまり吹奏楽とは、理念的には管楽器を中心に構成される編成によって、実質的には「吹奏楽コンクール」や「定期演奏会」で演奏されるような吹奏楽の編成によって演奏される音楽である。これに対し、演奏される楽曲は、吹奏楽のためのものもあるが、「吹奏楽ではない」音楽もある。この場合クラシックやポップスというカテゴリーは、演奏される楽曲を指している。吹奏楽自体は、演奏の際に音楽を伝えるメディアである。吹奏楽という音楽ジャンルは、吹奏楽の編成というメディアを通して演奏される音楽のことを指している。そのため演奏される楽曲が吹奏楽演奏のために創られたものでなかったとしても、吹奏楽によって演奏されるのであれば、吹奏楽という音楽ジャンルとして扱われる。そして演奏する音楽であるために、吹奏楽ではない音楽を含む音楽一般を取り扱うという観点が生まれうるのだと言える。吹奏楽を聴く音楽としてのみ捉えるならば、吹奏楽ではない音楽の演奏を吹奏楽の魅力として捉えることは矛盾した考えとなるだろう。

こうした意味において、吹奏楽ではないポップスを吹奏楽によって演奏することがあり

うることになる。吹奏楽が純粋に演奏する音楽だとするならば、それが聴かれていないということによって価値のない音楽であると見なす必要はないと思われる。もちろん実際には「吹奏楽界」自体の観点において、聴取中心主義的な観点が前提され練習の場も含めて演奏者たちは「観客の耳」を想定すること、つまり音楽が聴かれるものであることが求められている。それゆえ界の観点ではその自律性を高めるようなあり方をしていないことになる。とはいえ、吹奏楽は演奏する音楽であるために、演奏される楽曲が吹奏楽でない場合であっても、吹奏楽の演奏として捉えることが可能であり、それを吹奏楽の魅力として捉えることが可能である<sup>101</sup>。現在も「吹奏楽界」は管弦楽に比肩することを志向しており、ポップスが吹奏楽外の音楽として定着するようになった。このようにクラシックもポップスも含めて「いろいろな音楽」が扱われるという状況が成立しているのは、「吹奏楽界」において音楽が作品を聴取するものとして前提されながらも、実質的には演奏する音楽として捉えられているためである。

ただし、「吹奏楽界」が演奏する音楽としての吹奏楽の界であることは、界が「本来的には」高い自律性を持つと示すわけではない。なぜなら、すでに指摘しているように「吹奏楽界」はそれ自体において聴取中心主義を内部化しており、かつ演奏自体もその担い手がアマチュアであるために専門化されたものとみなされないからである。

先に音楽が近代化によって作曲・演奏・聴取に分化していくことについて言及したが、このときこれら3つの側面は必ずしも平等なカテゴリーとなっているわけではない。作品の構造的聴取が前提となるような場合、言い換えるなら聴取中心主義が前提されるような場合には、楽曲が聴取される時、演奏はその媒介にすぎないことになる。この場合演奏が価値あるものとされるとすれば、それは楽曲を完全な形で呈示するからであり、あるいは演奏する際に同時にその音楽作品を聴いてもいるということが前提されるためである。これに対し「吹奏楽界」ではアマチュアの演奏は未熟であり、音楽を「吹奏楽界」の文脈において適切に聴取する「客観的な耳」も習得過程にあるとみなされている。つまり楽曲の一貫性を実現することや構造的聴取をすることが完全にはできないと前提されながら、「キャンオン信

---

<sup>101</sup> さまざまな楽曲が演奏できることに関する吹奏楽の魅力という観点は、アマチュアに限らず見出される。陸上自衛隊の音楽隊について紹介する文章の中では例えば「バラエティに富んだ演奏が魅力」として、次のように説明されている。

中央音楽隊は隊員全員が、制服をビシッと着用してステージに立ちます。その姿を見ると、「演奏する楽曲も勇壮な曲が多い？ 大作しか演奏しない？」と思われるかもしれません。たしかに、首都圏のコンサート・ホールで行われる定期演奏会は、吹奏楽のオリジナルやクラシックの大作をメインとする本格的なプログラムが特徴です。ですが、その中にもいろいろなタイプの作品があり、雄大な音楽はどこまでも雄大に、優しく繊細な楽曲はどこまでも繊細に演奏します。…

全国各地を巡るコンサート・ツアーでは、ジャズ、ポップス、懐メロ、アニソン、ツアー先のご当地ソングなど、さまざまなジャンルの楽曲もプログラムに加わります。吹奏楽をはじめて聴くという方もいるでしょうし、老若男女どんな方々が聴きにこられるか客層がわからない場合もあります。多くの方々に楽しんでいただける演奏会にするためにも、演奏の作品ジャンルは広がっていきます。どんな作品にも挑戦し演奏するのは、中央音楽隊の魅力のひとつでもあるのです。(陸上自衛隊中央音楽隊 2017: 26)

このように、クラシックとポップスの双方を演奏しつつ、「さまざまなジャンルの楽曲」も演奏することが魅力とされていることにアマチュアとの違いはない。また、さまざまな吹奏楽以外の楽曲を扱いながらも「吹奏楽をはじめて聴く」相手を想定していることから、吹奏楽が演奏する音楽であるという前提が読み取れる。

仰」も前提されているため、高い自律性を持つとは言えない。

またベッカーが「創造のための枠組みにすぎない」作品よりも演奏者の即興演奏の創造性が重視されるジャズについて言及しているように（Becker 2008=2016: 14）、卓越した技術に基づく演奏であれば、聴衆と演奏者を切り離し演奏の専門化を高めると考えることができるかもしれない。しかしながらジャズのように演奏がそれ自体創造的なものとして価値を持つとしても、それは演奏が十全な形で演奏を実現するからだと言える。これに対し演奏者がアマチュアとして位置づけられている以上、その演奏はたとえ「プロ並み」とされとしても、卓越した演奏技術という面で聴衆から区別されることはないのである。それゆえ「吹奏楽界」では学校的アマチュアが主要な担い手である限り、吹奏楽自体に価値を見出すことができるような相対的な自律性を見出すことはできても、高い自律性を確立することが困難な状態にあると言える。「吹奏楽界」の成立以降、吹奏楽は発展し続けているものとして捉えられ続けているが、これはいわば未完のプロジェクトである。界の主要な担い手がアマチュアであるとみなされる限り、「吹奏楽界」を高度な自律性を持つ界として当事者が自認することはできないと言うことができる<sup>102</sup>。

本節で吹奏楽が「演奏する音楽」であると指摘したが、このことは吹奏楽が「聴く音楽」ではないということの意味しない。「吹奏楽界」においても聴取中心主義は見られるのであり、「吹奏楽界」は生み出される実践の焦点が演奏する音楽にありながら、理念的には作品の聴取が論点となるようなあり方をしている。

前章では「吹奏楽界」が音楽の価値を前提する「キャンノン信仰」だけではなく「一音入魂」的な「青春の物語」という音楽外の価値づけによって成り立っているため、音楽の界としての高い自律性を実現できないことについて指摘したが、それに加え、吹奏楽が「演奏する音楽」であるということも、界の高い自律性を実現できない要因となっている。演奏する音楽であること自体は、ただちに界の自律性の高度化を妨げることになるとは限らない。しかし音楽が聴くものであると想定されるとともに演奏するアマチュアが主要な担い手となる界であるために、「吹奏楽界」は自らの自律性を高度なものにするようなあり方をしていないのである<sup>103</sup>。

---

<sup>102</sup> この場合、「吹奏楽界」の主なアマチュアが学校的アマチュアであり、学校の部活動に所属する生徒たちが多くを占めることも吹奏楽が発展途上のものとして捉え続けられることに影響しているだろう。生徒たちが吹奏楽の中心的な担い手であるということは、学校の卒業後も吹奏楽演奏を続ける人々よりも、学校に所属する限られた期間にのみ演奏活動を行う人々が多いということであり、新しく吹奏楽を始める初心者が常に多いということの意味する。学校的アマチュアによる音楽であるとみなされることは、高度な演奏技術によって吹奏楽が演奏されることを想定しないということでもある。

<sup>103</sup> オリジナル曲が主要な演奏曲目となれば、現在の「吹奏楽界」自体の論理において高い自律性が確立できると考えることもできる。だからこそ『バンドジャーナル』の特集記事などではオリジナル曲の増加、とりわけ日本の「吹奏楽界」では邦人作品の演奏機会が志向されると言える。ただしこの場合、演奏が未熟なものではなく、聴衆に「鑑賞」されるようになることも必要だと考えられる。したがって学校的アマチュアよりも専門家、すなわち「プロ」の演奏が盛んなものとなる必要があるだろう。

### 10-3 アマチュア演奏者の主体性

ポップスの演奏が「吹奏楽界」において定着しつつも、界の自律性を高めるものではないという観点は、阿部が吹奏楽について述べているような観点とは異なる。これは吹奏楽に対する前提の違いに依るものである。阿部は本論文で扱うような吹奏楽のアマチュア吹奏楽活動をポピュラー音楽としての〈ブラスバンド〉と「クラシック音楽」としての「ブラバン」とに区別し、〈ブラスバンド〉を大衆音楽かつカウンターカルチャーとして位置づけていた（阿部 2001: 44）。阿部の立場によれば吹奏楽は、「本来大衆イコール市民に開かれていた音楽」であるが、現状では「抵抗を象徴する音楽としての意味合いをもつ〈ブラスバンド〉が、それとは反対の「健全な」空間に移行し、「閉じて」しまっている」という（阿部 2001: 47-8）。ここで「健全」とは「青春の物語」とか「学校」や「教育」の文脈に関わるものであった（阿部 2001: 47）。阿部のこの位置づけは「本来の」吹奏楽を大衆音楽かつカウンターカルチャーの観点から捉え、「ブラバン」を否定的に捉えようとするものであると見ることができる。これに対し本論文では阿部が「ブラバン」と呼ぶ吹奏楽活動の当事者自身の観点に注目して考察を進めてきた。この場合、その中心的な担い手は吹奏楽部の演奏者たちということになるが、吹奏楽部がポップスを扱うのは、全体の活動のうち的一面である。第2章でみたように吹奏楽の演奏会では「クラシック」と「ポップス」の両方が区別されて呈示されている。そして「ポップス」は「クラシック」を否定するものとしては扱われていない。「吹奏楽界」の観点からすれば、吹奏楽は青春の物語や学校に抵抗する音楽ではない以上、大衆音楽であるとしてもカウンターカルチャーであると言うことはできない。「吹奏楽界」は当初から大衆の精神を涵養する音楽として成立しており、「正統な」音楽を否定するものではなく現在まで続いている。日本では大衆のアマチュアにとっての音楽であるブラスバンドは「健全な」空間に移行したというよりも、もともとそのようなものとして成立したのだと言える。阿部の視点では「本来」の吹奏楽とは異なると批判される余地があるのだとしても、実際に「吹奏楽」は「健全な」文脈で語られるのであり、このことが肯定的に捉えうるものとなっている。

ところで定期演奏会におけるポップスは、若者の音楽、つまり教員よりも生徒たちの担う音楽として扱われていた。吹奏楽におけるポップスがカウンターカルチャーとして捉えられないとすれば、演奏の担い手である生徒たちは抵抗の余地を持たない単なる受動的な存在となるだろうか。こうした点は演奏者のあり方にも注目してきた本論文の立場からすれば問題となる。

生徒たちが中心となってポピュラー音楽に取り組むことは正統な音楽に対するカウンターカルチャーにならないが、このことは生徒たちが正統的な文化のあり方に単に従順であることを意味するわけではない。本論文では「吹奏楽界」について描く中で、教員からの指示を多く引用し、それに繰り返し「はい」と答えて同意する生徒たちのあり方を描いてきたが、そうであるとしても生徒たちが単に受動的な存在であるとは言えない。吹奏楽部員は強

制されて吹奏楽部に所属し活動に取り組んでいるわけではなく、むしろ進んで学校的な音楽に参加していたということが出来るからである。これまで見てきたように、「未熟さ」のために必ずしも吹奏楽におけるいい演奏を認識できているとはみなされていない生徒たちは、それでも自身の活動を肯定的に意味づけている。このことが顕著に見出されるのはA吹奏楽部の「引退式<sup>104</sup>」である。吹奏楽コンクールが終わった後、三年生の引退のために行われる引退式では、部活動を引退する生徒たちが自身の活動をどのように意味づけるかを確認することができる。

引退式で三年生たちは一人ずつ短い話を他の部員たちに向けて語っている。このとき、それぞれの話し方や細かな内容は異なっていたものの、類似した表現が多くみられた。例えば吹奏楽部に所属し活動を続けていた間について、「練習が辛い」、「何度もやめたいと思った」ということ、しかし「仲間が支えてくれた」、あるいは「仲間ができた」こと、そして「やめないでよかった」といった自分の思い、また下級生に対しては、「これから辛いことも多いと思う」が、「やめないでみんなで頑張ってもらいたい」といった言明あるいはそれに類似した表現が、それぞれの部員によって繰り返されている。ここでは練習を中心とする吹奏楽部の活動は、「辛い」ものとされるが、それでも続ける価値のあるものとして位置づけられている。

ここで価値を見出されているのは吹奏楽部における活動全体である。すでに述べた通り、A吹奏楽部の演奏者たちは、「吹奏楽コンクール」の支部大会において金賞を受賞したが、代表に選ばれることなく、目標としていた全国大会に出場することはできなかった。しかしそれにもかかわらず、吹奏楽部での活動を肯定的に位置づけ、後輩に向けて吹奏楽部で活動を続けることの意義を主張しているのである。エバーヤはフィールドワークから金賞を獲得することが吹奏楽部員の動機付けとなり、金賞を獲得できなかったことがそれまでの活動を生徒たちにとって意味のないものにする主張しているが、これは誤りである(Hebert 2012: 134-6)。確かに「吹奏楽界」の文脈において「吹奏楽コンクール」での金賞受賞は重要視されている。彼らはそこで自らの演奏が金賞を取れているかどうか、結果発表を待ちながら祈り、その結果に一喜一憂する。A吹奏楽部の部員たちも例外ではなく、引退式における生徒たちの語りには、全国に出場できず悔しいという言明も見られる。しかし金賞受賞の価値を否定するものでは全くないにせよ、自分達の活動を価値づけるのは、賞を獲得すること自体ではなく、「そこにいたるまでの道のり」としての「一音入魂」的な「青春の物語」である<sup>105</sup>。

<sup>104</sup> 引退式に関しては2014年9月23日のFNより。

<sup>105</sup> 先に挙げたドキュメンタリーの『吹部ノート』には、取材した吹奏楽部のうち、一校の結果と、それに対する部長の意味づけについて、次のように記述されている。

全日本吹奏楽コンクールへの最後の関門で落としかがまちかまえていた。…なんと代表3枠に入れなかったばかりか、金賞も逃し、銀賞に終わったのだ。…

しかし気づいたことがあった。

表彰式の後、先生たちや卒業した先輩たち、保護者が優しく声をかけてきてくれた。慰めてくれる人、「いい演奏だった」と言ってくれる人もいた。自分たちはこんなにもたくさんの人たちに支えられてきたし、今も支えられている――。

すでに論じたように生徒たちが「未熟なハビトゥス」を身体化している状態では、キャン  
ン信仰に関するハビトゥスを完全に内面化していないといえる。この意味で、金賞を獲得で  
きなかつたとしても部活動を価値あるものと見なすことが可能であるのは、音楽作品の価  
値によるものではない。実際、コンクールへ向けて努力することは、P 先生が「音楽的には  
少し異常かもしれない」と述べるように、単に音楽的であることに還元することのできない  
ものとして捉えられているのである。それゆえこのあり方は教員の強制によるものである  
とも言えない。A 吹奏楽部の活動では生徒と教員がともに「つらい」練習に取り組む状況が  
見出せたが、場合によっては生徒が教員より積極的に練習に取り組もうとすることもあり  
うる。2018 年に文化庁によって実施された「「文化部活動の実態把握に関する調査」アンケ  
ート結果」には、顧問の教員が解答する「教職員の負担」として以下のような記述が見られ  
る。

吹奏楽部は文化部に分類されているものの、活動時間はとても長い。…また、「楽器は1  
日吹かないと3日分取り戻すのに時間がかかる」という考え方が吹奏楽界に浸透してい  
るので、テスト1週間前であっても朝練をしたいという生徒の声が多い。他の業務もたく  
さんあるなかで、音楽の教員が非常勤なので負担が大きいと感じている。(文化庁 2018:  
24) 106

部活動では生徒たちが活動するために教員が付き添う必要があるが、教員が長時間の活  
動を求めている場合であっても、生徒たちが自ら長時間の練習を求める場合があるので  
ある。このように、生徒たちが「つらい」練習をしているとしても、単に教員に強制されて  
部活動をしているとは限らず、生徒たちは自ら規律・訓練的な活動を求めていることが見出  
される。また、1日休んだ場合にこれを取り戻すために3日を必要とするというような表現  
は、フィールドワークの中で筆者が耳にすることはなかったが、「吹奏楽部」の活動に関す  
る言及としてしばしば確認できるものである<sup>107</sup>。練習の内容や時間が日々異なる以上、1日

---

「負けたからこそ、そのことに気づけたんです。しばらく落ち込みましたけど、そのうち『結果がすべてじゃない』  
って心から思えて。なんだかすっきりしました」

たとえ全日本吹奏楽コンクールへの出場がかなわなくても、仲間たちと過ごした熱い時間、吹奏楽に夢になった  
青春の日々は決して無駄にはならない。むしろ、時間が過ぎるほどきらきら輝き出すに違いない。(オザワ部長 2015:  
167-8)

A 吹奏楽部の幹部の一人は、野球応援の際に、負けた野球部の部員たちに向けて、きらきら輝いていた、と感想を述  
べている。甲子園的な青春は、負けることにより価値を失うわけではなく、負けても「きらきら輝く」ものである。

<sup>106</sup> 文化庁, 2018, 「「文化部活動の実態把握に関する調査」アンケート結果」(2022年4月9日取得,

[https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/kondankaito/bunkakatsudo\\_guideline/02/pdf/r1409500\\_02.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/kondankaito/bunkakatsudo_guideline/02/pdf/r1409500_02.pdf)).

<sup>107</sup> いくつか例を挙げるならば、日本の吹奏楽部活動によくみられるとみなされている事象や話題を集めた著作である  
『吹奏楽部あるある』には、「1日休むと3日分の練習が無駄になる」という表現が取り上げられており、これが「し  
ばしばスポーツの世界で使われる言い伝えだが、吹奏楽部員も真剣に信じている。だから、職員会議などで急に部活が  
なしになると、他の部は大喜びだが、吹奏楽部だけはがっかりしたり、怒ったりするのだ」とある(吹奏楽あるある研  
究会 2012:107, 太字は原文)。この著作の2作目にも同様に吹奏楽部には「1日休むと取り戻すのに3日かかる」とい  
う有名なフレーズがあると言及されている。(吹奏楽あるある勉強会 2013: 78[太字は引用元]) また吹奏楽部に所属す  
るような世代の若者が読むと考えられるマンガにも同様の表現が見られる。吹奏楽部が舞台となるマンガ『青空エー  
ル』では、主人公が「1日休んだらとりもどすのに3日かかるって言われた」と話すなど、同様の表現が見られる(河

の練習の休みが3日分の練習を無駄にするという見解に根拠はないが、それにもかかわらずこうした言明が繰り返されるのは、練習の成果や、何をもって「いい演奏」とするかについて吹奏楽部員たちが必ずしも認知できていないことを示している。「キャノン信仰」が可能であるためには、「いい音楽」の演奏が可能であり、かつそれが知覚可能でなければならない。これには高度な身体技法が必要とされている。他方、「一音入魂」に基づく実践は、「未熟なハビトゥス」が「つらい」練習に取り組むことにかかっており、いい演奏を実際に認知しながら実現するような演奏上の能力を必要としない。必要となるのは、吹奏楽部員であること、未熟でありながらこの「吹奏楽界」のゲームへと参加する意思を持つことであると言える。生徒たちは音楽の構造的聴取が可能でないとしても、一音入魂のイルーシオについては内面化しているとみることができ、これによって自ら取り組む音楽実践に対する価値を前提しているのである。

吹奏楽は演奏する音楽とされ、その主要な担い手は吹奏楽部の部員たちであるとみなされているが、生徒たちの演奏は、演奏者の音楽的創造性を示すものとして扱われているわけではない。前章までに示してきた通り、「吹奏楽界」の中で「未熟な」生徒として扱われる演奏者たちは、界に適合的な実践を一人では認知できず適切に生み出すこともできない主体としてみなされ、教育的働きかけを受ける。それとともに、演奏者たちは、「青春」を現在進行形で体現する主体としてみなされており、それゆえにその「未熟さ」が愛でられることになる。「キャノン信仰」に適合的な実践は「未熟な」生徒たちに要請されながらも当人だけでは実現不能なものである。これに対し「一音入魂」に適合的な実践はまさに「未熟なハビトゥス」を内面化する生徒たちが生み出すことのできるものだと言える。

#### 10-4 吹奏楽の2つの読みと擬態

以上のことをふまえつつ、「吹奏楽界」のイルーシオを図式化すると以下のようにあらわすことができるだろう(図10-1)。前章で示した通り、「吹奏楽界」のイルーシオは「キャノン信仰」と「一音入魂」の2つの理念型に分けることができる。これらのイルーシオによって、コンクールや定期演奏会の演奏は価値づけられることになる。これらのイルーシオは、「吹奏楽界」において実践を価値あるものとして読み取るための2つの読解の形式であると言える。「キャノン信仰」は理念的には演奏される音楽を「作品」として読み取り、その価値を前提するイルーシオの構造である。「一音入魂」は生徒たちが演奏する音楽を「青春の物語」として読み取り、その価値を前提するイルーシオの構造である。音楽作品の価値を前提する「キャノン信仰」に対し、「一音入魂」は「吹奏楽界」が成立する上で実質的に不可欠な代補となっている。このイルーシオは理念型であり、個々に見出される実践をそれぞれに明確に区別して帰属させることができるわけではない。しかしながら「吹奏楽界」と捉えることのできる社会的領域が場合により問題含みのものになりつつも維持

---

原 2012: 125)。

されてきたのは、これらのイリュージョンが基底にあるからだといえることができる。

作品に注目する「キャノン信仰」の観点からは、吹奏楽ではない楽曲を演奏することになるポップスを価値づけることはできないが、演奏に注目する「一音入魂」の視点ではポップスの演奏であっても価値あるものとなる。このあり方は正統な音楽文化を直接否定するようなものではなく、南田がロックについて述べていたようなカウンターカルチャーとして卓越化を目指すようなものではない。「吹奏楽界」の観点から離れるならば、正統な音楽文化とは異なる見地から吹奏楽のあり方を考えることが可能かもしれないが、生徒たちの実践は必ずしも「吹奏楽界」のイリュージョンからすすんで逸脱しようとするものではない。「吹奏楽界」において生徒が進んで実践するイリュージョンが成立しており、これは強制されたものではないが、カウンターカルチャーとは異なるものである。このようなあり方をしているために、「吹奏楽界」は高い自律性を実現しないものとなっており、吹奏楽という音楽文化はクラシックとポピュラー音楽どちらの観点からも周辺的な音楽として捉えうるものになっている。

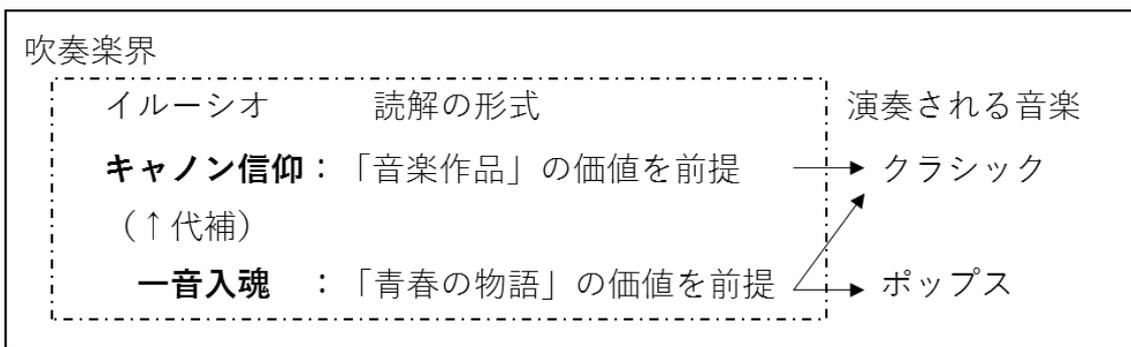


図10-1 吹奏楽界のイリュージョンの構造<sup>108</sup>

ブリュッヘルとライリーは、「軍隊化や植民地主義の結果として、ウインドバンドは世界で最も広く普及した器楽アンサンブルであり、「楽器編成の柔軟さとその音楽ジャンルや演奏の文脈への広範囲への適用可能性はバンドが真にローカルな現象となることを確証してきた」と述べる (Brucher and Reily 2013: 1)。日本の吹奏楽も軍楽隊に由来するもので、こうしたウインドバンドの普及の一面として捉えることができる。しかし本論文で示した図式は単純に近代化と土着のものとの交渉の結果によるものと述べるものではないのである。確かに界の自律性が高まることは近代化が進むこととして捉えることができるのに対し、生徒たちの未熟さを価値づけることで未熟な生徒たちが主体的に吹奏楽に取り組

<sup>108</sup> ポップスに対しても原曲を聴くように指示されることがあり、「キャノン信仰」が必ずしもポップスを価値づけられないわけではない。むしろポップスは聴取中心主義を前提し「キャノン信仰」の観点から読み取られる場合があり、それゆえ阿部が述べるような「ホンモノではない」音楽として言及されるものである。しかしポップスは基本的に編曲や定期演奏会での編集が前提されているものの、そのことがクラシックのように批判され続けているわけではない。この点で基本的な理念型のモデルとしては、「キャノン信仰」がポップスを価値づけるものではないと言える。

むことを可能にする「一音入魂」が「キャノン信仰」の代補であることは、「吹奏楽界」が高い自律性を保つことの不可能性をしるしづけるものでもあり、この意味で「キャノン信仰」を内破させるものでもある。しかしながらこうした自律性の高度化を妨げる「一音入魂」的なあり方は反近代的なものではない。A 吹奏楽部の実践に見て取れたように、一音入魂的な吹奏楽界のイルーシオの構造は、衛生の観念や、秩序、学校への追従、細部へのこだわりなどによって構成され過剰秩序に美が見出されるものとなっていた。また第1章で検討したように、「青春」を生きるあり方はそれ自体、近代化の中で成立したものであった。このことに加え、繰り返し述べてきたように、「吹奏楽界」の成立は軍楽隊のブラスバンドをモデルとする中で可能となっており、その際に西洋と土着的な文化の融合として捉えられるジンは否定されるものであった。その後に変遷を伴うとはいえ、そこに由来する現在の「吹奏楽界」における「一音入魂」的なものは、むしろ近代化の産物である。反近代的なものが近代化に対立するのではなく、近代化が日本にもたらした2つのあり方が、「吹奏楽界」を音楽の界であることを可能にしつつ、高い自律性を持つ界であることを困難にもしているのである。

ここまで「吹奏楽界」において高い自律性が困難であること、つまり「吹奏楽界」は実質的に成り立っていないながら当事者自身の観点によって高い自律性が達成できていないとみなされることについて、繰り返し指摘してきた。けれどもこのことは、界の主要な担い手である吹奏楽部の生徒たちが従順で受動的な存在であることを意味しなかった。「キャノン信仰」に基づく観点から高い自律性が困難であることは、生徒たちの実践がその観点だけでは捉えきれないものであることを意味するにすぎない。「キャノン信仰」とそれを代補する「一音入魂」の双方によって成り立つ「吹奏楽界」において生徒たちの生み出す実践は、一種の「擬態」を構成していると言うことができるだろう。ホミ・バーバは「植民地的擬態とは、ほとんど同一だが完全には同一でない差異の主体としての、矯正ずみで認識可能な〈他者〉に対する欲望」と述べる (Bhabha 1994=2005: 148 [強調は原著])。擬態は、「差異を抑圧し調和させるのではなく、むしろ実在を部分的換喩的に示すことによって、実在とは異なりつつそれを守るといふ、類似の一形態」である (Bhabha 1994=2005: 155)。プロ並みであるとしてもプロではないアマチュアである吹奏楽部員は、規律・訓練的な部活動を通して「素晴らしい演奏」を実現する。ただしこの演奏は「キャノン信仰」からずれた評価図式によってなされる。卓越した演奏を求められつつも、吹奏楽部員の演奏は専門家の演奏であるとはみなされない。そこでの演奏は「未熟な」演奏者による演奏として捉えられ、「キャノン信仰」に基づく作品のあり方は否定されないが、不十分な形で示されることになり、「一音入魂」的な「青春の物語」によって読み取られる。「擬態はそれ自体が否認のプロセスであるような差異の表象として現れる」が (Bhabha 1994=2005: 149)、それと同様にアマチュアの吹奏楽演奏はプロではない演奏として受容される。「キャノン信仰」のみによってこのように実践が生じることはなく、また「一音入魂」のみによってこのような実践のあり方を説明することはできない。「キャノン信仰」とそれを代補する「一音入魂」という「吹奏

楽界」の二重のイルーシオ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のである。

ここで擬態と述べることで指摘しているのは、吹奏楽を演奏する生徒たちが単に受動的で従属的な存在ではないということである。生徒たちは「吹奏楽界」の内的論理において「未熟な」奏者であるとみなされながら、それでも主体的に、かつ「吹奏楽界」のあり方を追認する形で活動に参加しているが、このことが界のあり方を問いに付すものにもなっている。これまで見てきたように、生徒たちは強制されず、自分からよりよい演奏を実現しようとしているという意味で、主体的に吹奏楽の活動に参加している。このとき、ポップスの演奏であっても生徒たちはカウンターカルチャーとして吹奏楽を実践しているわけではない。「未熟」であるとみなされながら「青春の物語」を自らの物語として実践するのである。このことは生徒たちが西洋化される以前の土着の文化を体現しているということも意味しない。昭和初期に「吹奏楽界」が成立して以来、現在に至るまでに規律・訓練的な練習のあり方はより徹底されたものとなっていき、「青春の物語」というそれ自体近代以降に成立したイルーシオに基づいて、吹奏楽部の生徒たちは主体的に活動を行っている。「キャンオン信仰」を前提とする専門化された音楽に自ら参与しようとし、またそのために分析的に細分化されたという意味で合理化された練習を続ける生徒たちは、むしろ近代的な主体である。生徒たちは無垢で受動的な存在ではなく、主体的に「吹奏楽界」に参加する演奏者たちであり、しかしながらその実践が「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、「キャンオン信仰」を問いに付す。以上のような意味でアマチュア吹奏楽の演奏者たちの実践は擬態となっている。付け加えて言えば、定期演奏会において「クラシック」と「ポップス」の両方が区別されながら呈示されるあり方が「クラシック」のヒエラルキーを無化しつつ再呈示するものであったことについても述べてきたが、このような演奏会のあり方も擬態の現れの一面であると言える。

自律した芸術という観点とは別のやり方で、芸術を否認せず、しかしそこからはずれた形で吹奏楽の実践は産み出されている。生徒たちは作曲家の楽曲を演奏するというよりも、自分たちの青春の物語を実践する。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証するものになっている。実際、A吹奏楽部では、引退する生徒たちは吹奏楽コンクールにおいて全国大会に出場できなかったが、自身のそれまでの吹奏楽部の活動を肯定的なものとして位置づけることができた。そしてこのことは、演奏する音楽の素晴らしさではなく、仲間とともに活動することの素晴らしさとして語られるのである。

バーバによれば、擬態は「規範化された」知識と規制力との両方に対して内在的な脅威となる（Bhabha 1994=2005: 149）。「キャンオン信仰」と「一音入魂」により構成される「吹奏楽界」において、その界の内的論理によって「プロ」とはみなされない生徒たちの演奏が、音楽作品を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。吹奏楽という音

楽文化は「クラシック」と「ポップス」のどちらの観点からも周辺の音楽として否認される位置づけになっていると指摘してきた。しかしこうした生徒たちの演奏実践を通して、どちらにも還元できない吹奏楽という一つの音楽文化が見出されるのであり、「吹奏楽界」という相対的に自律した音楽に関する社会的領域が現われているのである。

本論文では、日本における吹奏楽という音楽文化について考察を進め、その相対的な自律性を持つあり方がいかに成立しているかについて明らかにしてきた。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。こうした観点は、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。つまり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のである。吹奏楽は芸術的な音楽であろうと同時に、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。

このように界としてある種不完全な社会的領域を分析する上で本論文では「未熟なハビトウス」という概念を用いてきた。「吹奏楽界」では「未熟さ」自体に価値が前提されるようなイリュージョンが成立している。このことをふまえなければアマチュア演奏者が「いい演奏」のような適切な実践を認識できないにもかかわらず、自分から界の論理において適切な実践を生み出し続けようとする動機を説明することができない。ブルデューが界をゲームに例えたのに倣って述べるならば、界の観点からすればゲームの楽しさを実感できないはずのプレイヤーが、それでもゲームを続ける理由は何かがここでは問題となるが、これが「未熟さ」それ自体への価値意識であったとすることができる<sup>109</sup>。

音楽が芸術として自律的であるべきだと前提し、吹奏楽を成り立たせている非音楽的な側面への視点を欠いた場合、吹奏楽は単に不完全な芸術として映るだろう。しかし逆に言えば、吹奏楽は不完全な芸術のままに、これまで続いてきている。単に不完全な芸術として吹奏楽を扱うだけでは、廃れることも「完成」されることもなく続いていくという吹奏楽のあり方がなぜ可能だったのかについて説明することはできない。こうしたことをふまえて吹奏楽について考察するためには、音楽外の要素にも着目する必要がある。音楽的であるかどうかとは別のところで、吹奏楽の実践は価値づけられているのである。もちろん音楽を取り扱う上で、音を直接扱わないような実践に目を向ける研究はすでに多くなされている。しかし本論文で強調したのは、単に音楽外の要素が音楽文化に関わる点だけではなく、音楽外の要素が音楽についての界の自律性を可能にしているという点である。これを図式的に説明

<sup>109</sup> 実際には界のイリュージョンとは関連しない形で「未熟な」主体が実践に主観的な楽しさを感じることはありうるだろう。しかしここで問題としているのは界の観点である。第4章で論じたように、練習は本番で「楽しむ」ために「つらい」ものであることを許容するものとして位置づけられている。これは界のイリュージョンにそぐわず、それに適合的であることを目指さない演奏実践が「楽をする」こととして否定されるということの意味でもある。「未熟なハビトウス」を内面化するある主体が界の論理とは異なる形で音楽を楽しむことはありうるが、こうした実践は界の論理において価値あるものとならない。それでも「未熟なハビトウス」を内面化する主体が単に楽器の演奏を楽しむのではなく、「吹奏楽界」の観点において「いい演奏」をしようと目指すのだとすれば、それは「吹奏楽界」における「いい演奏」を目指そうとしている限りにおいて「未熟さ」それ自体が価値あるものと前提されているからである。

するなら、「キャノン信仰」と呼ぶことのできる西洋伝統音楽的なイルーシオに加えて、本論文で「一音入魂」的な「青春の物語」という形であらわしてきた音楽外のイルーシオが、「吹奏楽界」を価値づけるもう一つの側面であり、「キャノン信仰」の代補となっているのである。

吹奏楽という音楽文化では、音楽の近代化が進む中で、単にアマチュアと専門家が分化するのではなく、演奏するアマチュアが主要な担い手となるという界の観点からすれば特殊な状況が生じた。「吹奏楽界」はもともと大衆の情操を涵養するものとして成立しており、一貫して啓蒙的な発想のもとで成立し続けてきたと言える。こうした吹奏楽のあり方は、はじめは大衆全体を対象としたものであったが、戦後は学校の生徒を主要な対象とするものとなった。学校の生徒は常に卒業していくため、どの時期においても演奏の担い手は成長の過程にある「未熟な」主体となる。「吹奏楽界」ではそうした学校的アマチュアの演奏者が界を維持する主要な担い手となった。それゆえ理念的には「キャノン信仰」により楽曲を中心とする音楽観が前提されつつも、実質的に演奏する音楽として同定される音楽となった。つまり吹奏楽は聴く音楽としてよりも、演奏する音楽として捉えられている<sup>110</sup>。

聴取中心主義的な観点が前提される場合、アマチュアが演奏する音楽であるということも、音楽作品が十全な形で実践されることを保証しないという意味で、界の高い自律性を困難にするものである。それゆえ、音楽とはまず聴くものであると想定するならば、吹奏楽のあり方は説明しきれない。聴取中心主義に基づく観点では説明しきれない形で、相対的な自律性を保つ「吹奏楽界」は成り立っている。しかし全ての音楽実践が等しく価値を持つということでもない。「吹奏楽界」内部の論理において作曲・演奏・聴取は別々のものとして分化しており、さまざまな実践の重要性も異なる。ただしその中で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、自分たちの物語に組み入れる中で音楽の演奏を正当化している。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する。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ということを説明しなければ、「吹奏楽界」のあり方が現在も持続していることを理解できないだろう。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を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のである。

<sup>110</sup> 本論文では日本の吹奏楽を音楽文化として考察することが主題であったため、学校的アマチュアについて吹奏楽活動に限って検討を行った。しかしながら学校的アマチュアは吹奏楽という音楽文化にのみ見出されるものではないと考えられる。高校野球のアナロジーとして吹奏楽における実践を取り上げたことから明らかなように、学校的アマチュアのあり方は吹奏楽以外の部活動にも、音楽系の部活動に限らず見出されるものだろう。学校教育の文脈から、学校のあり方が独特な文化の形成に影響することや生徒たちに未熟なハビトゥスを内面化させる契機について考察することは本研究の範囲を超えているが、こうした研究を進める上で本論文が提起した内容は参考になるだろう。

本論文が扱ってきたのは、日本の吹奏楽文化についてであるが、ここまで述べてきたことは必ずしも吹奏楽文化という音楽文化にのみ該当するものであるわけではない。界が人々の実践によって構成されるものである以上、長期にわたって持続するためには新規参加者が必ず必要であり、それゆえ誰であれ界に適合的なハビトゥスを内面化するまでの「未熟な」時期があるといえる。また、多くの音楽において作曲と演奏、聴取は分化したものとして扱われている。このとき音楽は「聴くもの」とであると想定されやすい。しかしここでの聴くことは文化実践であり、さまざまな音楽文化において後天的に習得されるものである。したがって「未熟な」参加者にとっては界が前提するような意味で音楽がア priori に聴くものとなっているわけではない。聴くことをア priori なものと想定する音楽において、聴くこと以外の側面や、音楽そのものとは異なる要素が、専門化された音楽文化を可能にしているということを見逃すべきではないだろう。このことは、音楽がまず「聴くもの」とであるとみなされていることを否定するものではない。本論文では、「聴くこと」がア priori なものではないことと、同時にそのように前提されることを無視すべきではないことの双方について強調してきた。吹奏楽のような音楽文化を読み解くには、音楽が「聴くもの」であることが自明視されていることとともに、実際にはこの自明視を前提には理解しきれないあり方で文化が持続していることについて考える必要があった。つまり聴くことに限られないさまざまな音楽実践を単に列挙するのではなく、それらが界の構造の中でどのように位置づけられているかに注目する必要があった。以上のような状況について考慮する必要性は、アマチュアを主要な担い手とする「吹奏楽界」において顕著に見られたが、他の音楽文化についても扱う場合においても考慮する余地がある。音楽の専門化は作曲された音楽作品が聴衆に聴かれるという分断をもたらすが、このとき音楽に関わる諸実践はそれぞれ同じ重要性を持っているわけではない。近代化された音楽について考えるためには、音楽的な実践について考慮するとともに、何が重要視され何が重要ではないか、また当事者がどのように言語化するかについても念頭におきながら、実質的にはどのように実践がなされているかに注目していく必要がある。場合によっては、ある音楽文化において否定的に扱われるような側面が、当該の音楽文化を成り立たせる不可欠の要素となっている場合もあるのである。こうした考察にあたって、代補の視点は有効だろう。音楽外のことも含めて、さまざまな要素の複雑な連関の中で現前の音楽実践は成り立っている。界が歴史的に構成されるものである以上、何らかの相対的に自律した音楽文化は、はじめからそのような姿で成立していたのではなく、歴史的な過程においてさまざまな人々が関与し、変遷を伴いながら文化が構成されてきた後に現在のあり方として同定される。そしてそのような音楽文化の内的な論理によって現前の音楽実践ははじめて理解可能なものとなる。したがって現前の主体的な音楽実践が非現前に基づいて構成されるという観点が必要である。これは界への新規参加者が「他者の耳」を内面化するということでもある。この意味において歴史的な過程を前提とする音楽実践・音楽経験の分析について、代補を考慮する必然性が生じるのである。

ここまで「吹奏楽界」が高い自律性を持たないと指摘してきたことは、吹奏楽という音楽

文化の価値を客観的に高めるものでも低めるものでもない。ただ、「キャノン信仰」のような「クラシック」に前提されるイデオロギイにおいて、十全に価値づけられないことがないというだけのことである。また、「吹奏楽界」の当事者もその観点を内面化し、自身でもその音楽文化を発展途上のものとして見なし続けるかもしれない。しかし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」と似て異なるものとして、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ということができる。さらに言うならば、阿部が述べていたように吹奏楽が「クラシックの導入」として扱われているとすれば、「未熟な」アマチュアとして「吹奏楽界」において演奏を担った主体の一部は、後により主体的に「クラシック」と呼ばれる音楽に参加する可能性もあるということであり、それによって本論文で指摘してきたような音楽に対する価値意識が、吹奏楽に限らず日本の「クラシック音楽」というジャンルに入り込んでいる側面を見出すことができるかもしれない。このように見るならば、主に明治期以降日本にもたらされた西洋音楽が、どのような音楽文化として結実したか、別様の形で考察することができる。専門化されたさまざまな音楽において、規律・訓練的な諸要素が、「キャノン信仰」をどのように脱構築しているかについては興味深い論点であるが、本論文の範囲を超えている。この点についてはさらなる研究が要されるだろう。

## 参考文献

- 阿部勘一, 2001, 「「ブラバン」の不思議——〈ブラスバンド〉の社会史をひもとく目的と視点」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: 11-53.
- 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.)
- 赤松文治, 1954, 「我国吹奏楽の改善について」『月刊吹奏楽研究』7: 4. (再録: 2004, 『月刊吹奏楽研究復刻版』神奈川県吹奏楽連盟.)
- 秋山紀夫, 1959, 『スクールバンドの指導と運営』音楽之友社.
- , 1965, 「バンドを始めるにあたって」管楽研究会編『吹奏楽ハンドブック』音楽之友社: 1.
- , 1974, 「クラシック作品の編曲ものへのアドバイス——ゴールドマン博士のリストから——」『バンドジャーナル』16(6): 28-31.
- 監修, 糸谷安雄・川崎哲也・酒井正幸・坂本昌・長谷川知・牟田久寿, 1978, 『これからのスクールバンド (運営編)』草思社.
- 朝日新聞出版, 2012, 「青春の輝きを音符にのせて」『吹奏楽の星 2012年度版 第60回全日本吹奏楽コンクール第31回全日本小学校バンドフェスティバル第25回全日本マーチングコンテスト総集編』2-13.
- , 2013, 「憧れの舞台に立って思いはひとつ」『吹奏楽の星 2013年度版 第61回全日本吹奏楽コンクール総集編』2-13.
- , 2013, 「「普門館」音色途絶える 吹奏楽コンの聖地、改修を断念」『吹奏楽の星 2013年度版 第61回全日本吹奏楽コンクール総集編』85.
- , 2014, 「目次」『吹奏楽の星 2014年度版 第62回全日本吹奏楽コンクール総集編』1.
- , 2015, 「注目校の日常を追う！」『吹奏楽の星 2015年度版 第63回全日本吹奏楽コンクール総集編』14-35.
- , 2016, 「夢舞台で奏でた最高のハーモニー」『吹奏楽の星 2016年度版 第64回全日本吹奏楽コンクール総集編』3-13.
- 浅木洋二, 1937, 「旋律鼓笛喇叭隊と喇叭鼓隊」『ブラスバンド喇叭鼓隊ニュース』3(4): 2-3.
- バンド之友社, 1938, 「活躍する旋律喇叭隊」『バンドの友』3(5): 16-7.
- 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.)
- Becker, Howard S., 2008, *Art Worlds: 25<sup>th</sup> Anniversary Edition Updated and Expanded*. University of California Press. (後藤将之訳, 2016, 『アート・ワールド』慶應義塾大学出

- 版会.)
- 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』I・II, 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.)
- , 1980 *Les Questions de sociologie*, Minuit. (安田尚ほか訳, 1991, 『社会学の社会学』藤原書店.)
- , 1987 *Choses dites*, Les Éditions de Minuit. (石崎晴己訳, 1991, 『構造と実践——ブルデュー自身によるブルデュー』藤原書店.)
- , 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.
- 文化庁, 2018, 『文化部活動の実態把握に関する調査』.
- Crossley, Nick 2001 *The social body: habit, identity and desire*, London SAGE (西原和久・堀田裕子訳, 2012, 『社会的身体——ハビトゥス・アイデンティティ・欲望』.)
- DeNora, Tia. 2000, *Music in Everyday Life*, United Kingdom, Cambridge.
- 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.)
- , 1975, *Economimesis*, Paris: Flammarion. (湯浅博雄・小森謙一郎訳, 2006, 『エ

- コノミメーション』未来社.)
- 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.)
- Elias, Norbert, 1978, *Über den Prozess der Zivilisation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. (赤井慧爾・中村元保・吉田正勝, 2004, 『文明化の過程』上, 法政大学出版社.)
- 後藤洋, 2012, 「理想の審査」を考える『バンドジャーナル』54(3): 37-56.
- , 2013, 「大真面目に」考える「バンドレパートリー」どうする!?今年のコンクール自由曲『バンドジャーナル』55(3): 29-40.
- ・大瀧実・小串俊寿・鈴木英史・平子久江・新田幹男・田中一宏・加藤政広, 2017, 「コンクール「審査」を考える」『バンドジャーナル』59(4): 26-41.
- Finnegan, Ruth, [1989]2007, *The Hidden Musicians*, Cambridge University Press. (湯川新, 2011, 『隠れた音楽家たち——イングランドの町の音楽作り』法政大学出版社.)
- 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.)
- Giddens, Anthony, 1990, *The Consequences of Modernity*, Polity Press (松尾精文・小幡正敏訳, 1993, 『近代とはいかなる時代か?——モダニティの帰結』而立書房.)
- Goodman, Nelson, 1976, *Languages of art*, Hackett Publishing Co., Inc. (戸澤義夫・松永伸司訳, 2017, 『芸術の言語』慶應義塾大学出版会.)
- Hebert, David G., 2012, *Wind Bands and Cultural Identity in Japanese Schools*, Dordrecht, Springer Netherlands.
- 平林勇, 1933, 「真鍮楽器の吹奏法 (其ノ一)」『プラスバンド』1(3).
- , 1934a, 「読者諸兄へ」『プラスバンド』2(3): 35.
- , 1934b, 「『プラスバンド』の再認識」『プラスバンド』2(4): 5.
- , 1936a, 「プラス・アンサンブル」『プラスバンド』4(3): 29-31.
- , 1936b, 「世界一の吹奏楽団ギヤルド・レピュブリケーンに就いて」『プラスバンド』4(1,2): 30-41.
- 廣岡九一, 1933, 「スクールバンドの現在と将来」『プラスバンド』1(4): 26-27.
- , 1940, 「紀元二千六百年記念曲発表演奏会評」『吹奏楽月報』6(7): 22.
- , 1941, 『吹奏楽団の指導と経営』共益商社書店.
- , 1942, 「吹奏楽と合唱」『吹奏楽』2(8): 12-16.
- , 1949, 『吹奏楽の教え方』音楽之友社.
- 堀内淳一郎, 1942, 「随感」『吹奏楽』2(8): 17-21.
- 堀内敬三, 1933, 「吹奏楽の魅力」『プラスバンド』1(1): 2.
- , 1948, 『新版 音楽五十年史』鱒書房.

- , 1935, 『デント以来』アオイ書房。(再録: 1977, 『デント以来 復刻版』音楽之友社.)
- 星出尚志, 2014, 「コンサートで盛り上がる選曲リスト」丸谷明夫監修『必ず役立つ吹奏楽ハンドブック——ジャズ&ポップス編』ヤマハミュージックメディア.
- 細川周平, 2001, 「世界のブラスバンド、ブラスバンドの世界」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: 55-81.
- 飯森範親, 2021, 「そこに楽譜があれば」東京佼成ウインドオーケストラ編『東京佼成ウインドオーケストラ 60 年史』新潮社図書編集室.
- 井上謹次, 1972, 「楽器に関する全国調査報告」『バンドジャーナル』14(7): 74-77.
- 井町昭, 1974, 「アレンジ物について」『バンドジャーナル』16(4): 26-27.
- 石上禮男, 1981, 「編曲と著作権法」『バンドジャーナル』23(8): 57.
- 石野美久, 2019, 「全日本吹奏楽コンクールの審査における教育的視点の介入——音楽誌『Band Journal』中学校の部の講評から」『教育論叢』62: 15-27.
- 一色範義, 1936, 「朝鮮通信」『ブラスバンド喇叭鼓隊ニュース』2(10): 13.
- 岩井直溥, 1974, 「バンド・ディレクターのためのワンヒント・コーナー」『バンドジャーナル』16(10): 52.
- 岩野裕一, 2013, 「コラム ブラスはオケより「格下」なのか?——「満州国」とその時代」戸ノ下達也編『日本の吹奏楽史——1869—2000』青弓社: 119-23.
- 伊沢修二, 山住正己校注, 1971, 『洋楽事始——音楽取調成績申報書』平凡社.
- 上山袈裟吉, 1936, 「猛暑の兵庫県静岡両県下の—バンド練習を指導して—」『ブラスバンド喇叭鼓隊ニュース』2(8): 1-2,7.
- 管楽研究会, 1933, 「創刊の辞」『ブラスバンド』1(1): 1.
- , 1934a, 「吹奏楽発展に関する諸問題」『ブラスバンド』2(1): 1-11.
- , 1934b, 「アマチュア吹奏楽団統制機関設立の可否」『ブラスバンド』2(3): 4-10.
- , 1936, 「編集室から」『ブラスバンド喇叭鼓隊ニュース』2(6):16.
- , 1937, 「合資会社日本管楽器製造所 株式会社に組織変更」『ブラスバンド喇叭鼓隊ニュース』3(5): 8.
- , 1940, 「改題の言葉」『吹奏楽月報』6(5): 1.
- 河原和音, 2012, 『青空エール』10, 集英社.
- 喜園尚史, 2014, 「ごあいさつ」『第 62 回全日本吹奏楽コンクールプログラム』全日本吹奏楽連盟.
- 菊幸一, 1994, 「物的文化装置としての甲子園スタジアム」江刺正吾・小掠博編『高校野球の社会学——甲子園を読む』世界思想社.
- 小藪明生・山田真茂留, 2013, 「文化的雑食性の実相——ハイ=ポピュラー間分節の希薄化」『社会学評論』63(4): 536-661.
- 雲井雅人, 2013, 「正しい呼吸法とは」丸谷明夫監修『必ず役立つ 吹奏楽ハンドブック——

- 呼吸編』ヤマハミュージックメディア, 17-20.
- Lash, Scott and John Urry., 1994 *Economies of Signs and Space*. London: Sage.
- MacIntyre, A, [1981]1984, *After Virtue*, University of Notre Dame, Indiana. (篠崎榮, 1993, 『美徳なき時代』みすず書房.)
- 丸谷明夫, 2014, 「はじめに」丸谷明夫監修『必ず役立つ吹奏楽ハンドブック——ジャズ&ポップス編』ヤマハミュージックメディア.
- 増田聡, 2005, 『その音楽の〈作者〉とは誰か——リミックス・産業・著作権』みすず書房.
- 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. (有地亨・山口俊夫訳, 1976, 『社会学と人類学 II』弘文堂.)
- McClary, Susan, 1991, *Feminine Endings: music, gender, and sexuality*, Minnesota: University of Minnesota Press. (女性と音楽研究フォーラム訳, 1997, 『フェミニン・エンディング——音楽・ジェンダー・セクシュアリティ』新水社.)
- 目黒三策, 1933, 「編集室から」『ブラスバンド』1(4): 28.
- , 1934, 「提唱」『ブラスバンド』2(2): 5.
- , 1937, 「編集室から」『ブラスバンド喇叭鼓隊ニュース』3(4): 16.
- , 1937, 「休刊の御挨拶」『ブラスバンド』5(1): 3.
- 目黒三策編, 1966, 『音楽之友社 25 年のあゆみ』音楽之友社.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard. (中島盛夫訳, 1982, 『知覚の現象学』法政大学出版局.)
- 三界実義, 1959, 「吹奏楽の位置づけと将来への道」『中学校器楽教育と吹奏楽』『バンドジャーナル』音楽之友社 1(1): 8-10.
- 南田勝也, 2001, 『ロックミュージックの社会学』青弓社.
- 見田宗介, 2012, 『定本 見田宗介著作集 VIII 社会学の主題と方法』岩波書店.
- 三戸知章, 1938a, 「通俗吹奏楽講座(1)」『バンドの友』3(1): 10-11.
- , 1938b, 「通俗吹奏楽講座(6)」『バンドの友』3(6): 14-15.
- , 1953, 「創刊に当って」『月刊吹奏楽研究』1: 1. (再録: 2004, 『月刊吹奏楽研究復刻版』神奈川県吹奏楽連盟.)
- , 1953, 「吹奏楽からスイングへ 職場勤労バンドのある進路」『月刊吹奏楽研究』2: 4. (再録: 2004, 『月刊吹奏楽研究復刻版』神奈川県吹奏楽連盟.)
- 三浦雅士, [2001]2012, 『青春の終焉』講談社.
- 宮台真司・石原英樹・大塚明子, 2007, 『増補サブカルチャー神話解体——少女・音楽・マンガ・性の変容と現在』ちくま文庫.
- 宮本直美, 2006, 『教養の歴史社会学——ドイツ市民社会と音楽』岩波書店.
- 宮下紫水, 1937, 「トラムペット及びコールネット吹奏法の正誤」『ブラスバンド』5(1): 4-13.
- 森田信一, 2006, 「クラブ活動としての吹奏楽の変遷——女性進出の視点から」『富山大学教

- 育学部紀要』60: 131-140.
- 村山亀齡, 1933, 「作歌より作曲まで」『ブラスバンド』1(3): 17.
- 内藤清五, 1954, 「内藤清五先生に物を聴く」『月刊吹奏楽研究』6: 1. (再録: 2004, 『月刊吹奏楽研究復刻版』神奈川県吹奏楽連盟.)
- 中橋愛生, 2013, 「概論 吹奏楽曲創作の歴史」戸ノ下達也編『日本の吹奏楽史——1869—2000』青弓社: 169-182.
- 中村美亜, 2013, 『音楽をひらく——アート・ケア・文化のトリロジー』水声社.
- 中村理平, 1993, 『洋楽導入者の軌跡——日本近代洋楽史序説』刀水書房.
- 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.
- 日本管楽器製造所, 1936, 「世界に誇る日管製(NIKKAN)ブラスバンド・喇叭鼓隊楽器」『ブラスバンド喇叭鼓隊ニュース』2(4): 広告.
- 西島千尋, 2010, 『クラシック音楽は、なぜ〈鑑賞〉されるのか——近代日本と西洋芸術の受容』新曜社.
- 小島賢八郎, 1914, 『楽隊用吹奏楽器教本』京都十字屋楽器部.
- 緒方まゆみ, 2012, 『まゆみ先生の吹奏楽お悩み相談室』音楽之友社.
- 音楽之友社, 1984, 「新版に際して」浅香淳編『新版吹奏楽講座第6巻 指導と運営』.
- 音楽之友社編, 1970, 『最新吹奏楽講座5 編曲の基本と応用』.
- 編, 1970, 『最新吹奏楽講座6 指導と運営/人名事典』.
- , 1982, 「特別企画①ほんとにラヴェルは演奏できないの?」『バンドジャーナル』24(3): 54-59.
- , 2010, 「吹奏楽のスタンダードを知ろう! 20世紀吹奏楽史ミニ年表つき」『バンドジャーナル』52(8): 38-51.
- 大石清, 1965, 「音の合せ方」管楽研究会編『吹奏楽ハンドブック』音楽之友社, 36-38.
- 大森盛太郎, 1986, 『日本の洋楽』新門出版社.
- 大田黒元雄, 1917, 『洋楽夜話』岩波書店.
- 緒座波英, 1943, 「ドイツの吹奏楽レコード」『吹奏楽』3(3): 67-75.
- オザワ部長, 2018, 『一球入魂! 一音入魂! ——甲子園に響け! 熱援ブラバン・ダイアリー』学研プラス.
- 小澤俊朗, 2014, 『絶対うまくなる 吹奏楽100のコツ』ヤマハミュージックメディア.
- 小澤俊朗・中橋愛生編, 2019, 『日本吹奏楽指導者クリニック第50回記念誌』日本バンドクリニック委員会.
- 陸上自衛隊中央音楽隊協力, 2017, 『陸上自衛隊中央音楽隊の吹奏楽入門』ヤマハミュージックエンタテインメントホールディングス.
- 佐伯茂樹, 2011, 「厳選!吹奏楽の必聴・必見ディスクガイド」『バンドジャーナル』53(8): 26-38.

- 斎藤好司, 1989, 「120 年たった日本の吹奏楽～「日本吹奏楽発祥の地」に記念碑の建立」  
「TOPICS」『バンドジャーナル』音楽之友社 41(12): 48-49.
- 酒井正幸・坂本昌・長谷川知・牟田久寿・屋比久勲, 1979, 『これからのスクールバンド (指導編)』草思社.
- 佐藤香津樹, 1938, 「編集後記」『バンドの友』3(1): 16.  
——, 1939, 「編集後記」『バンドの友』4(7): 44.
- 佐藤道郎, 1989, 「特色ある合奏指導について」秋山紀夫編, 『吹奏楽指導全集第1巻 吹奏楽団の運営と管理』同朋舎出版: 118-124.
- 関朋昭, 2017, 「なぜ吹奏楽部は文化部なのか——運動部と文化部のダイコトミーに着目して」『紀要=Bulletin of Nayoro City University』11: 7-16.
- 清水脩, 1943, 「地方吹奏楽の現状」『吹奏楽』3(3): 8-13.
- 清水諭, 1998, 『甲子園野球のアルケオロジー——スポーツの「物語」・メディア・身体文化』新評論.
- 塩津洋子, 1992, 「「吹奏楽」概念の変遷」『年報音楽研究』10: 29-41.
- 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.
- Small, Christopher., 1998, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. University Press of New England. (野澤豊一・西島千尋訳, 2011, 『ミュージッキング——音楽は〈行為〉である』水声社.)
- Stern, Jonathan, 2002, *The Audible Past: Cultural origins of sound reproduction*. Duke University Press. (中川克志・金子智太郎・谷口文和訳, 2015, 『聞こえる過去——音響再生産の文化的起源』インスクリプト.)
- 吹奏楽あるある勉強会, 2013, 『吹奏楽あるある2』白夜書房.
- 吹奏楽あるある研究会 (代表・オザワ部長), 2012, 『吹奏楽部あるある』白夜書房.
- 吹奏楽発行所, 1941, 「編集後記」『吹奏楽』1(1): 64.
- 鈴木竹男, 1974, 「定期演奏会のあり方——演奏者も聴衆も共に楽しめるコンサートを」『バンドジャーナル』音楽之友社 16(4): 28.
- 鈴木哲夫, 1938a, 「旋律喇叭隊の使命に関して」『バンドの友』3(4): 30-1.  
——, 1938b, 「旋律喇叭隊の説明」『バンドの友』3(7): 23.
- 多賀部芳之, 2012, 「「理想の審査」を考える」『バンドジャーナル』54(3): 37-56.
- 高岡裕之, 2008, 「十五年戦争期の「国民音楽」」戸ノ下達也・長木誠司編『総力戦と音楽文化——音と声の戦争』青弓社: 34-54.
- 谷村政次郎, 2010, 『日比谷公園音楽堂のプログラム——日本吹奏楽史に輝く軍楽隊の記録』つくばね舎.
- 富樫鉄火・石本和富・樺堂力也, 2007, 『一音入魂! 全日本吹奏楽コンクール——名曲・名演 50』河出書房新社.

- , 2008, 『一音入魂！ 全日本吹奏楽コンクール——名曲・名演 50 Part2』 河出書房新社.
- , 2021, 「東京佼成ウインドオーケストラ 60 周年をめぐる 24 の視座」 東京佼成ウインドオーケストラ編『東京佼成ウインドオーケストラ 60 年史』 新潮社図書編集室.
- 戸ノ下達也, 2008, 『越境する近代 5 音楽を動員せよ——統制と娯楽の十五年戦争』 青弓社.
- , 2013, 「はじめに——オーバーチュア」 戸ノ下達也編, 『日本の吹奏楽史——1869—2000』 青弓社: 9-10.
- , 2013, 「吹奏楽の近現代史」 戸ノ下達也編『日本の吹奏楽史——1869—2000』 青弓社: 11-26.
- 都賀城太郎, 2013, 「スクールバンドと吹奏楽の普及」 戸ノ下達也編『日本の吹奏楽史——1869—2000』 青弓社: 59-86.
- , 2013, 「吹奏楽連盟の成立」 戸ノ下達也編『日本の吹奏楽史——1869—2000』 青弓社: 114-118.
- , 2013, 「戦後の吹奏楽とポピュラー音楽」 戸ノ下達也編『日本の吹奏楽史——1869—2000』 青弓社: 157-161.
- 塚原康子, 1993, 『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』 多賀出版.
- , 2001, 「軍楽隊と戦前の大衆音楽」 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: 83-124.
- , 2009, 『明治国家と雅楽——伝統の近代化／国楽の創生』 有志舎.
- 上田誠二, 2013, 「精神生活への「社会政策」としての吹奏楽の誕生——一九三〇年代の青年とイベントを手がかりに」 戸ノ下達也編『日本の吹奏楽史——1869—2000』 青弓社: 124-153.
- Wacquant, Loïc J. D., 2004, *Body and Soul: Notebooks of an apprentice boxer*, Oxford University Press. (田中研之輔・倉島哲・石岡丈昇訳, 2013, 『ボディ&ソウル——ある社会学者のボクシング・エスノグラフィー』 新曜社.)
- 渡部謙一, 2006, 「知っておきたい！ 曲にまつわる話」 吹奏楽雑学委員会『知ってるようで知らない 吹奏楽おもしろ雑学事典』 ヤマハミュージックメディア.
- 渡辺裕, 2002, 『日本文化 モダン・ラブソディ』 春秋社.
- , 2013, 『サウンドとメディアの文化資源学——境界線上の音楽』 春秋社.
- ヤマハミュージックメディア編, 2013, 『なぜ彼らは金賞をとれるのか——10人の吹奏楽指導者が語る強さの秘密』.
- 山口常光, 1933, 「欧州吹奏楽の現況とその将来」『ブラスバンド』 1(1): 6-8.
- 山下清孟, 1959, 「指導者のあり方」『バンドジャーナル』 1(1): 10.
- 山崎正彦, 2009, 『金賞よりも大切なこと——コンクール常勝校 市立柏高等学校吹奏楽部強さの秘密』 スタイルノート.

- 吉田友紀, 1977, 「吹奏楽コンクール自由曲を解剖する 第 20 回～第 24 回全国大会の記録から」『バンドジャーナル』 19(8): 28-31.
- , 1979, 「数字が語るコンクール自由曲の動向」『バンドジャーナル』 21(2): 44-45.
- 吉見俊哉・北田暁大編, 2007, 『路上のエスノグラフィ——ちんどん屋からグラフィティまで』せりか書房.
- 全日本吹奏楽連盟, 1988, 『全日本吹奏楽コンクール 50 年史』.
- , 2008, 『全日本吹奏楽コンクール 70 年史』.
- , 2015, 『すいそうがく』 199.

#### 【付記】

本論文を作成するにあたり、多くの吹奏楽部の生徒の皆さまや、顧問や外部講師の先生方にご協力をいただきました。とりわけ A 吹奏楽部の部員の皆さまや顧問の先生方、特に P 先生には長期にわたって多くのことを学ぶ機会をいただきました。この場を借りてお礼申し上げます。ありがとうございました。