

連載「音楽とキャリアー人生 100 年時代に向けて」

第 10 回：ポスト・コロナ時代の可能性を探る

音楽学者 久保田慶一

1. 社会実験としての日本の音楽教育（戦前）

この連載も最終回となった。コロナ・パンデミックによって我々をとりまく環境が大きく変化したことで、第 9 回とこの第 10 回は当初の予定を変更して、コロナ・パンデミックによって音楽の世界がどのように変化して、今後どのように変わっていくのかについて、考察することにした。前回はコロナ・パンデミックでの我々の生活や意識の変化をテーマにしたが、今回は歴史的な視点からポスト・コロナ時代の可能性を探ってみたいと思う。

日本の音楽教育の歴史を振り返ってみよう。音楽といっても、ここではいわゆる「クラシック音楽」やそれをベースにした「学校音楽」である。このような種類の音楽が日本に最初に導入されたのは、明治新政府によって 1872（明治 5）年「学制」が發布され、近代的な学校教育が開始されたことにはじまる。明治政府は 1879（明治 12）年、文部省に「音楽取調掛」を設置した。その設置の趣旨には「東西二洋の音楽を折衷して新曲を作る事」、「将来国楽を興すべき人物を養成する事」、「諸学校に音楽を実施する事」の 3 つが掲げられ、西洋と東洋の音楽を融合した音楽を創造できる人材の育成と学校での音楽教育の実施が目標とされた。取調掛は 1885（明治 18）年に東京・上野に移転され、2 年後の 1887（明治 20）年には「東京音楽学校」となった。当初は、アメリカからルーサー・ホワインティング・メーソン（1818-96）を招き、小学校での音楽教育の実施を優先させたが、その後は音楽家養成も行うようになり、ドイツやオーストリアといったドイツ語圏から「お雇い外国人」として教師を招き、ドイツ音楽を中心とした音楽専門教育を行うようになった。有名な瀧廉太郎が東京音楽学校で学びはじめるのが 1894（明治 27）年なので、日本のクラシック音楽のはじまりは、1890 年前後を考えてよいだろう。

こうした西洋音楽の教育への導入は政府の主導で行われたわけで、これは政府の「社会実験」であると言ってよいだろう⁽¹⁾。社会実験とは、新しい制度や技術などを導入する際、場所と期間を限定して試行することで、その制度や技術の有効性を検証するものである。明治維新の前夜には、軍楽としてあるいはアメリカの宣教師によって教会音楽として、西洋音楽は徐々に人々の耳に触れるようになってはいたが、小学校で西洋音楽を基礎にした学校音楽を教育するのは、実験そのものであった。もしうまくいかなければ、やめればよいという

前提もあったのかもしれない。実際に日露戦争が勃発するやのときに、戦費調達のために、音楽指導者の養成を担っていた東京音楽学校を廃校するかどうかの議論が国会で行われたからである。

しかし東京音楽学校は廃校にならず、東京女子師範学校の一部とされる時期はあったものの、その後も存続することができた。日清日露の両戦争に勝利した明治政府は、近代的な学校教育の普及を成功させ、学校での音楽教育も充実した。これに貢献したのが、オルガンやピアノの楽器製作産業の発達であった。山葉寅楠が現在のヤマハ株式会社の前身となる「山葉風琴製造所」を設立したのは1889（明治22）年で、1900（明治33）年からはピアノの製造もはじめたのである。日本の殖産興業の流れで誕生した楽器産業の発達と学校での音楽教育の普及は、ひとつのコインの両面であったと言えるである。世界の国々で西洋音楽を導入した国は多いが、楽器産業が発達した国は他になかったことは、注目しておいていだらう。

2. 社会実験としての日本の音楽教育（戦後）

アジア太平洋戦争に負けた日本は、戦後になると、さまざまな分野で改革を実施する。学校教育もアメリカの指導で一新され、1949（昭和24）年には新制の大学が誕生する。音楽に関して言えば、戦前はすべて専門学校であったが、専門学校が廃止されたことから、多くの専門学校が戦後に音楽大学になった。例えば、東京音楽学校は東京美術学校と統合され、東京藝術大学の音楽学部となった。また日本で最初に私立の音楽専門学校として1906（明治39）年に開校した相愛女子音楽学校が相愛大学音楽学部となるなど、戦前にあったおよそ7校の音楽学校が音楽大学・学部となった。

大学になったことで、学生は音楽の専門教育だけでなく、一般教養や外国語の科目を学ばなくてはならなかった。もし戦後の教育改革で戦前の専門学校が残り、音楽学校が専門学校として存続していたならば、現在の日本の音楽界は随分と違っていたと思われる。音楽学校であれば音楽実技の専門教育に専念できるからである。世界で有名な音楽学校の多くも専門学校だが、近年ではこうした専門学校でも教養教育にも力を入れているのではあるが。

戦後の音楽教育でもうひとつ特徴的なのは、ヤマハやカワイといった楽器製造会社が1954（昭和29）年から、音楽教室を全国展開して、幼児からのピアノ教育を行ったことである。背景には楽器を販売するという目的があったものの、1960年代から70年代にかけて、つまり高度経済成長期にあった日本は、ほとんどの子どもがピアノを習い、多くの家庭にピアノがある時代だったわけである。1965（昭和40）年からはヤマハは管楽器の製造をはじめ、学校の吹奏楽の普及を大いに促進したのである。

このように見ると、戦前は政府が、戦後は企業が、日本の音楽教育を主導してきたことがわかる。「産官学」による「護送船団方式」といっても過言ではないであろう。しかしこのような政府、企業、教育界が一体となつての「右肩上がり」の状況も、1990年代以降には変化の兆しが見えはじめる。

3. 社会実験の終焉

学校教育から見てみると、義務教育で子どもたちが学習すべき内容が増加して、芸術系教科の時間数が削減されたのは、1989（平成元）年の学習指導要領の改正によってである。例えば1998年以前の学習指導要領では、中学校での音楽科の3年間の総授業時間数175（第1学年：70、第2学年：70、第3学年：35）だったのが、1999年からの学習指導要領では115（第1学年：45、第2学年：35、第3学年：35）となり、現在に至っている。これを週ごとで見ると、第1学年：1.3、第2学年：1、第3学年：1となる。

音楽教室を見てみると、少子化の影響が大きい。例えば、1971（昭和46）年から74（昭和49）年の3年間は毎年200万人ほどの出生数であったが、2020年は87万3千人である。減少率は56.5%で、半世紀で半分以下になった。さらに幼児期のお稽古のかつての定番はピアノであったが、近年では英語、スイミング、体操などと多様化している。また音楽教室でのピアノ学習では、母親が子どもに付き添い、いっしょに学習して家庭での練習に一役買ってもらおうというのが一般的であったが、専業主婦の母親が少なくなり、子どもに付き添える母親も少なくなっている。音楽教室に通う子どもの数も、最盛期の3分の1くらいになっているという⁽²⁾。

また幼児期にピアノ教室でピアノを学習しても、小学校、さらに中学校、高等学校まで継続する子どもが少なくなり、多くは中学受験の準備をする小学校高学年になる頃には、ピアノの学習は止めてしまうことが多い。子どもの数が多くてピアノを習う子ども多ければ、音楽大学を卒業した人も、結婚して子育てをしながらでも、近所の子どもを教えて収入を得ることができたわけだ。しかしこうしたピアノ学習者とピアノ教師の好循環は、今では望めない状況である。

こうした状況を見ると、戦前・戦後のふたつの社会実験は成功を収めたものの、そろそろ限界に近づいているようにも思える。戦前は1879（明治12）年の音楽取調掛の設置から終戦までの67年間、戦後は1949（昭和24）年から2021（令和3）年までの73年年間、およそ70年周期の実験は、次の新しい時代に向かおうとしていると思われる。

4. レジリエンスからアンティフラジャイルへ

この140年間に音楽界をめぐってはいろんな危機があった。日露戦争時の東京音楽学校の廃校問題、アジア太平洋戦争では音楽家の出征、音楽学徒の学徒動員や慰問一一部の生徒は戸山軍楽隊の入隊した一、戦後には高度経済成長期という成長期の後、バブル経済の崩壊（1991-3年）、2008年のリーマンショック、2011年の東日本大震災と福島原子力発電所事故、そして2020年のコロナ・パンデミックがある。

とりわけバブル経済の崩壊以後、日本の経済は停滞し、リーマンショックと東日本大震災、そしてコロナ・パンデミックがさらに経済復興の速度や勢いを抑制してきた。これと並行し

て、ドイツ再統一やソビエト連邦崩壊に象徴される冷戦の終結、IT技術の進展とインターネットの広がり、そして世界のグローバル化と、世界も大きく変化した。こうした世界的な規模の変化の中で、個人の生活や意識も変化を余儀なくされることは言うまでもない。ここでの話題に関して言えば、音楽を仕事にする人や音楽活動が日常生活の一部となっている人たちにとっても、変化のスピードや影響度は個人によってさまざまであろうが、確実に影響を及ぼしている⁽³⁾。

かつて音楽家はいい意味で「浮世離れ」していて、社会の雑事にまみれることなく、純粹に音楽を追求することができた。しかしクラシック音楽の愛好家が高齢化し、コンサートにも十分な聴衆が集まらないとなると、音楽家は「アウトリーチ」活動を行うようになって久しい。音楽大学でも学生たちが卒業後の目標を定めることが難しいことから、在学時からアウトリーチ活動を行い、社会とのつながりを構築しようとしている。さらに東日本大震災などの被災地では被災された人々を励ますために、地元のオーケストラ団員は自らが被災者であるのにも関わらず、被災地での演奏活動を続けられた。

こうした取り組みは「復興」として重要であることは間違いないし、復興にむけての活動は「レジリエンス」と呼ばれることがある。「レジリエンス resilience」は本来、物理学の用語である。例えば、ボールに力を加えるとボールはへこむが、力を抜くとまた元の形に戻る。このように外からの力によって生じた歪みを跳ね返す力のことである。心理学では、人が辛い状況一事故、貧困、虐待など、人に精神的苦痛を与える事象は多々ある一に置かれた後に、立ち直る精神力のことを意味する。同じような辛い状況に置かれても、人によって受ける精神的ダメージは異なるし、また回復する時間も人によってさまざまである。心理学的な研究によれば、自分を肯定的にとらえられる人、将来を肯定的にとらえられる人、自分の置かれている状況が客観的に見られて感情のコントロールができると人が、レジリエンス力が強いと言われている。

しかしレジリエンスは元に戻ることを目的としているが、コロナ・パンデミックが終息した後に、我々の生活は元に戻るのかということ、現段階でも誰も正確には答えられないだろう。しかし当分は、コンサートでも入場制限やマスク着用が義務付けられ、学校の音楽科授業では合唱もままならないかもしれない。そうしたときに、ひとりひとりの人間が心身ともに壊れないようにしなくてはならない。それほどに人の身体や心は脆いものなのである。コロナウイルスがそれぞれをさまざまと見せつけてくれたわけである。

レジリエンスとよく似た言葉に、「アンティフラジャイル antifragile」という言葉がある。哲学者ナシーム・ニコラス・タレブの同名の著書によるもので、邦訳では『反脆弱性』と訳されている⁽⁴⁾。「フラジャイル」は日常的に使用される言葉で、荷物などを輸送するときに、「ワレモノ注意」という意味で「fragile」と表記されることがある。脆いとか脆弱であるという意味である。しかしタレブによると、このフラジャイルの対立語が英語にはないということで、「アンティフラジャイル」という言葉が造られたわけである。

「反脆弱性」は耐久性があることや頑健であることを意味しないことが重要である。「反脆弱性」というのは、「変動性、ランダム性、無秩序、ストレスにさらされると成長・繁栄する」(上巻・第22頁)状態にあることを言う。つまり、ある人に耐久性があり頑健であれば、

コロナ禍にあって収入が減少したとしても、なんらかの手段を講じて、それまでの状況を維持できる。これに対して「反脆弱性」のある人は、この変化を積極的に受け入れて、別のことにチャレンジするであろう。もしここで家に閉じこもるだけで、何もしなければ体力は衰えるし、気持ちも滅入ってしまうだけである。

5. 「反脆弱性」を高める音楽教育

では音楽界、とりわけ音楽教育における「反脆弱性」はどのように獲得されるのであろうか。2回の社会実験の政府や企業に代わるものは、あるのだろうか。実はこれについてはすでにこの連載でも紹介したいくつかの取り組みに、ヒントが隠されているのだ。

第4回から第6回で紹介した「アーティスト・シティズン」、「ティーチング・アーティスト（以下TA）」、「コミュニティ・アーティスト」と呼ばれる人たちの活動である。コンサートホールで演奏者が音楽を聴かせる、あるいは聴者が静かに聴くという伝統的な形、さらにそれらをそのまま別の場所に「届ける」アウトリーチを脱して、音楽を市民社会の形成に積極的に活用し、聴衆を演奏活動に参加させ、そしてコミュニティを活性化させていくという、新しいムーブメントがここには胎動している。コンサートという伝統的な形式やそれを成立させている演奏家と聴衆のヒエラルキーが破壊され、そこから音楽が再び活性化されようとしている。しかし音楽大学などのエスタブリッシュメントはそれらに抵抗しているように見える。前述したタレブの予想によれば、こうした抵抗がエスタブリッシュメントを脆くしてしまい、やがては自滅してしまうことになるであろう。学生の「反脆弱性」を高める教育プログラム（例えば、インタラクティブ・コンサートの企画や実践、そのための創作・アレンジ能力、即興演奏能力の育成など、ソロの演奏家養成のプログラムからの離脱）の導入を行う必要があるだろう。

アメリカのティーチング・アーティスト（以下TA）の指導的地位にあるエリック・ブースは、2020年5月30日に筆者が主宰したオンラインによる国際シンポジウムの講演で、「職業としてのTAの7+1の目的」を提案してくれた（表1を参照）。特に注目してほしいのが、彼がコロナ・パンデミックを経験した「プラス1」、すなわち「プラス・デジタル」である。

デジタルメディアを通して個人の芸術性をどのように活性化させるのかは、新型コロナウイルス感染のパンデミック後の世界を考えると、きわめて重要な課題となることをまちがいない。従来は芸術作品を「生で」体験することが重視されてきたが、オンラインによる美術鑑賞や音楽鑑賞は単なる急場しのぎの代替にすぎないのか、それとも新しい芸術体験の方法として「生の体験」に匹敵するようになるのであろうか。今後、TAのみならず、芸術関係者の多くが真剣かつ早急に考えなくてはならない課題であろう。

① 芸術作品	芸術作品との出会いを強める
② 芸術スキルの発達	芸術創造のスキルの発達を深める
③ 諸芸術の統合	芸術ではない内容の学びを促進する
④ 生活コミュニティの質	コミュニティの生活を向上させる
⑤ 現状改革主義	政治的・社会的運動に貢献する
⑥ 社会的・人的発達	人的・社会的資本を発達させる
⑦ 芸術以外の目標との連携	他の機関にとって重要な目標を達成する
⑧ プラス・デジタル	デジタルメディアにより芸術性を活性化する

▲表 1：ブースが提唱する T A の「7 + 1 の目的」

アメリカではすでに 3000 人ものプロの T A が活動しているが、コロナ・パンデミックによってほとんどの T A が仕事を失い、あるいは削減されたという。インターネット上では、「エッセンシャルワーカー」としての T A の存在を際立たせようとする動きも出ている。コロナウイルスによって、これまでの「音楽学習の生態系」が崩壊し、新しく生まれ変わろうとしている。第 3 の社会実験がはじまろうとしているのだ。政府や企業ではなく、コミュニティが実験場になるわけだ。実験の結果が見えるようになるのには時間を要するであろうが、少なくとも数年後には「ベーターノーマル」が定着していることを祈るばかりである。

(完)

【注】

- (1) 社会実験としての西洋音楽導入については、拙著『音楽再発見 100 エピソード』（教育芸術社、2014 年）、pp. 93-95 を参照してもらいたい。
- (2) 戦後の音楽教育については、拙著『2018 年問題とこれからの音楽教育』（ヤマハミュージックメディア、2017 年）を参照してもらいたい。
- (3) 東日本大震災後の日本の音楽界については、拙著『新・音楽とキャリア』（スタイルノート、2019 年）、pp. 33-59 を参照してもらいたい。
- (4) ナシーム・ニコラス・タレブ 反脆弱性－不確実な世界を生き延びる唯一の考え方、ダイヤモンド社、2017 年。