

近代的聴衆の誕生と子ども

竹山貴子*

The Birth of Modern Audience and Childhood

TAKEYAMA Takako

abstract

In late years, in the field of “new social history”, history of childhood attracts attention. It is a book of Philippe Aries (*L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* 1960) to have detonated the history study of this field by contact greatly. Many studies are done about childhood understanding by not only the pedagogies but also West history of art, history of family, a child history of literature, cultural anthropology, sociology, economics, population dynamics studies, history of pediatrics, life cultural history, and it is inspected today. However, as for the Analyzing of music and nursery rhyme of a child, we cannot see the thing which studied relations of an adult and the child who are watched in music culture and music environment although there is it in the field of music.

Therefore the aim of this paper is to pay attention to a look to the child by adult who is seen while an ideal method and music environment of the audience are transforming it by appearance / establishment of “the audience of modern times” in the 19th century by the approval of public concert in the Europe this time in the 17th century.

Keywords : children, childhood, music, public concert, modern audience

1. はじめに

近年、「新しい社会史」の分野における今まで光の当たらなかったものとして、子ども史研究が注目されている。この分野の歴史研究を大きく触発したのが、フィリップ・アリエスの著書『子どもの誕生』¹である。この著書が出版されて以来、「歴史概念としての子ども」をめぐるなかで、中世ヨーロッパでは親が子どもに関して無関心であり、子どもを可愛がる心性は普遍的なものではないというアリエス考察に対して、賛否両論が交わされてきた。アリエス・ショックは、それまで普遍的であるとされていた子どもや子ども期の概念に一石を投じ、「子ども期は社会によって規定される」という新しい子ども理解観念を引き出した。これを機に子ども観の歴史研究がある種のブームを引き起こし、今日、子ども観理解に関しては教育学だけでなく、西洋美術史、家族史、児童文学史、文化人類学、社会学、経済学、人口動態学、小児医学史、生活文化史などで多くの研究がなされており、検証されている。

アリエスは子どもや家族が描かれた多くの図像資料を用いて自身の研究を進展させているが、図像や絵画があるものを象徴し表現するという点では、音楽もまた同様であると考えられる。音楽分野と子どもとの関連においては、童謡や音楽教育をめぐる研究がある。それは他の音楽作品と同様に楽曲分析の対象の一つであったり、ある教育目的の手段としての音楽という考えのもとに研究がなされている。しかし子ども理解という点では、その

キーワード：子ども／子ども観／音楽／公開演奏会／近代的聴取

*平成20年度生 人間発達科学専攻

作品をめぐる大人と子どもの関係や、大人のまなざしを視野に入れた分析が不十分である。さらに、特定の楽曲分析ではなく、聴取の方法や聴衆そのものといった音楽に対する人々の態度を含んだ音楽文化や音楽環境にみられる大人と子どもの関係を研究したものは、管見の及ぶ限りではほとんど見当たらない²。音楽に携わる大多数の人間が音楽を受け取る聴衆であるにもかかわらず、そこへ目が向けられた研究を探すのは難しい。

そこで、音楽事象からみる子どもという大きなテーマのもとに、子ども観史と音楽社会（文化）史をクロスさせ、それぞれに抜け落ちていたものを拾い集め、考察するという目的を設定した。大人が子どもを自分たちとは異なる存在として認識し始める、いわゆる「子どもの発見」を、音楽社会史的見地から捉えることを試みる。特に今回は17世紀ヨーロッパにおける公開演奏会の成立と19世紀の「近代的聴衆」の誕生・確立によって、聴衆のあり方や音楽環境が変容しつつあるコンテクストで見られる、大人による子どもへのまなざしに着目したい。本論では、大人と子どもの意識の分化が聴取の仕方にも表れるという筆者の仮説を展開し、検証する。

2. 音環境の変化と公開演奏会の成り立ち

公開演奏会とは、「あらかじめ公演場所と日時、プログラムが告示され、一定の料金を支払えば誰でもがコンサートホールにて、その音楽の悦楽に浸ることができる」というものであることをあらかじめ示しておく。このような演奏会がいつどこで最初に発生したかということについては諸説あるが、市民層においてそれまで居酒屋や家庭内で音楽を楽しんでいた様式から、徐々に音楽そのものを純粋に聴く様式への需要が高まり、その結果17世紀頃には音楽ホールが設立されるようになる。

1) 音環境の変化

中世から18世紀頃までのヨーロッパの主要都市では、いたるところで呼売り屋や大道音楽家、乞食が絶え間なく声を張り上げていたため、通りが静かなことはめったになかった。呼子の声はめいめい真似できないような特徴があり、その声を聞けば遠くにいて見えなくとも何を販売しているのか判別できた。また、鐘の音をはじめとする物の音や奏楽は、日々の生活だけではなく、誕生・結婚・死といったライフイベントにも大きく関わっていた。

しかし、これらの呼子や大道芸、シャリヴァリ³といった、当時民衆の間にあったノイズとして考えられる音を立てる習慣は、政府への服従のために排除されるようになり、音をも規制することを強制された。また鐘の音は、産業革命により大きな機械騒音が発生して問題視されるようになったため、鐘の音の届く範囲も縮小されて教区も狭くなった。よって音響共同体は縮小・崩壊し始めたのである。

他方で、音楽は労働とも切っても切れない関係であった。前近代における農民や各種職人などの労働者は、労働の際に歌を歌いながら仕事をするのが常であった。なぜなら歌やリズムには、作業の動きを統制し、意欲を高めるはたらきがあると同時に、労働による疲労や眠気といった苦痛を和らげる効果もあるからである。特に共同作業のなかで、規則的な手の動きを必要とする作業を定めるには有効で、自動的に作業を進行させる。また、中・下層市民は日々の労働に付け加えて、冠婚葬祭⁴などの際に副業として音楽を奏することも少なくはなかった。ところがまた、労働と音楽の関わり方も産業革命により、その関係を一変させられた。工業化により大きな騒音を発する機械が次々に仕事場に導入し始められると、心地よいリズムや歌がそこからかき消され、労働の場と奏楽の場、そして身体と労働の分離が始まった。

2) 音楽を求め始める市民たち—公開演奏会の成立へ

中産階級側から公開の演奏会らしきものが発生したところではロンドンの居酒屋であった。1650年頃から、店に備え付けのテーブルや椅子に加え、音楽家用のボックスが設置されている催し物用のコンサートルームが設けられるようになった⁵。そのうち、徐々に音楽そのものを求める聴衆が増え、居酒屋というよりもミュージック・ハウスと呼ばれるようになる。その後、1672年にはジョン・バニスターによって、初めて定期的に決まった場所で予告して開かれる料金制の器楽コンサートが開かれるようになった。またハードの面では、飲食よりも音楽を純粋に楽しみに来る聴衆のためにコンサート・ルームが建てられるようになり、このようにして、中産階級的な

音楽生活の形成へとつながるのである。

しかし、コンサート・ルームが増加したからといって、どの市民層も気軽に足を運べるというものはでなかった。初期のコンサート・ルームは雰囲気上品な客間風で、決して一般庶民のものではなかった。庶民は依然として居酒屋やプレジャー・ガーデン (pleasure gardens 遊園) で音楽を楽しんだ。ロンドンの公園や庭園は少なくともスチュアート朝時代から大衆に公開されており、プレジャー・ガーデンは、17世紀後半のロンドンに始まった公開の大庭園で、華やかな照明、整備された散策路、飲食設備があり、噴水や花火、奇術などならんでさまざまな音楽演奏が行われた⁶。18世紀には最盛期を迎える。特別な催しを除いて1シリング⁷か2シリングの入場料さえ払えば、お茶を飲み、野外で行われている音楽コンサートに観客として参加できる。ほとんどが階級や身分や職業の区別なく共に遊興でき、しかもたえず評判のオペラや、オラトリオの抜粋をはじめ、器楽の独奏や独唱を耳にすることができた⁸。もちろん、家族連れでくる人々の中には子どもも含まれている。このようなプレジャー・ガーデンは631箇所存在していたとの記録があり、そのうち音楽が催されていたのは38箇所である⁹。18世紀のロンドンで代表的なプレジャー・ガーデンは、ヴォクソル (Vauxhall Gardens 1661-1859)、ラネラ (Ranelagh Gardens 1742-1803)、マリルボーン (Marylebone Gardens 1659頃-1778) であり、とりわけヴォクソル・ガーデンは庭園が広くて植え込みも多く、都会の中の田園の趣があり、また趣向をこらした設備も多くて人気があったという¹⁰。近代・工業化する町に住む人々が気軽に自然を求めるのには最適な場所だった。ここで演奏された楽曲は高度な芸術作品とはいえないが、ここでの活動が大衆的な聴衆の受けを狙った技巧的な演奏をする者や数多くの親しみやすい楽曲の誕生を促し、同時に聴衆たちに対して音楽に触れる機会を提供することになった。結果、聴衆の演奏を聴くマナーを学ぶ教育にもなったといえる。これはコンサートホールによる公開演奏会での聴取作法に先立つものになったと考えられる。これらのプレジャー・ガーデンは、公共の演奏会の概念を普及させるのに大きな働きをした意味でも重要である。

3) 家庭音楽と子ども

また、純粋に音楽を楽しむといったコンサート形式の催しは、私的に音楽を聴く「静かな音楽」という様式からもその萌芽が見られる。それは「家庭音楽」に代表され、17世紀初め以来、主にドイツ語圏で用いられた貴族階級の音楽に対立するものとして位置する機能上の概念であり、文字通り家庭内で家族の構成員や友人が娯楽のためや徳性を磨くために音楽を演奏し、興ずるといふ音楽活動である。それは極めて私的領域で行なわれていたために、プロのような完璧な演奏は求められず、決められたプログラムもないうえ、聴衆も演奏者も区別なく、それぞれが互いの役割を行き来していた¹¹。家庭音楽とは、情愛で結ばれた家族員や友人と共に純粋に音楽そのものを感じることを目的とし、個々人の内的な感動を重視するものである。そこでは女性や子どもも成人男性と平等の立場で参加できた。発生時期は公開演奏会よりも少し早く1600年頃で、公開演奏会が誕生した後も引き続き家庭の中では行なわれていた。

18世紀の中庸にもなると公開演奏会が各地で行なわれるようになるので、両者の形態は、一方は半閉鎖的でアマチュアが自分たちのためだけに楽しむ家庭音楽と、もう一方は料金を支払えば誰でもが入場できて職業音楽家が活躍する公開演奏会というように、その違いが明確に区別できるようになった。すなわち、音楽の側面でも公と私とが明らかになっていったのである。

サウンドスケープの提唱者であるマリー・シェーファー (Schafer, R. Murray) は、音楽空間の変化として、産業化や都市化による音の情報の増大化に起因する、「ハイファイな環境からローファイな環境」¹²への移行により、音楽を集中的に聴取する必要性にともなうコンサートホールの需要が高まったとする。また、文明が発展し都市化された社会では、田舎や自然を求める動きが出始め、室内で自然を楽しむために、絵画や音楽がその代替物として用いられるようになったという¹³。

3. 集中的聴取—聴衆に求められる態度

上記のように、音楽を純粋に楽しみたいという市民の要求のもと、公開演奏会が17世紀頃から興り始めた。そこには演奏する者と、聴く者すなわち「聴衆」が不可欠であった。

1) 前近代の聴衆

初期の公開演奏会に足を運んでいた中産階級の人々は、実は現在のような聴衆の在り方とは異なっていた。現在では当たり前と思われる、静粛を保った状態での聴取のスタイルが起こったのは産業革命前後であり、確立したのは19世紀である¹⁴。それ以前の演奏会場はまだ社交場としての要素も強く、聴衆同士のやり取りが目立った。まずは、公開演奏会が成立する前の聴衆の様子から順を追っていく。

宮廷での音楽とは、BGMのはたらきをしていた。音楽家たちは貴族に雇われ、かれらの命令に応じて曲を作り、演奏しなければならなかった。当時音楽とは、あくまで何かのイベントの際に付け加えられるもので、なくてはならないものではあったが、それがメインになるようなことはなかった。このことは、かつてヴィヴァルディやモーツァルトが「食卓の音楽」¹⁵の作曲家として貴族に召し抱えられていたことを思い起こせば想像がつく。食卓の音楽は宮廷では毎日行なわれていた。

そして、時代が下って18世紀には公開演奏会が盛んに行なわれるようになった。初期はまだホールの数も少なく、足を運べる人間はほんの一握りであったが、徐々にその人気が広がることによって聴衆の数も増加することになる¹⁶。しかし、18世紀当時の聴衆にとっては、音楽を楽しむ場が同時に社交の場でもあったため、さまざまな目的で来る客も多く、音楽のみに熱心に耳を傾けなければならないという風習はなかった。

つまり、聴衆には、音楽に対して一心に耳を傾けるという共通理解がなく、音楽のある場は、人間関係を維持するための場という考えがあった。休憩が30分と長かったのは、観客同士が十分に歓談できる時間を取るためである。また音楽の提供者である指揮者や楽団員自身も純粋に音楽を奏でるのではなく、そのスタイルも現在とは大きく異なっていた。指揮者は楽員のほうに向かって指揮をするのではなく、聴衆へ向いて行う場合が多かった。これは指揮者に音楽を上手くまとめようという意識よりも、観客に見られたいという意識のほうが強かった表れであろう。その場にいる人間にとって、音楽を聴くほかに、「見る」という要素も重要であった。加えて、そこで演奏された演目・プログラムも、器楽と声楽が混ざっていたり、交響曲が最初と最後に分けられて演奏されたりと、かなり自由な組み合わせであった。

しかし、このような演奏会における状態が、19世紀に入ると変化する。

2) 集中的聴取

では、これまで見てきた18世紀の混沌とした演奏会場での様子が、現代の演奏会のような張り詰めた空気が漂う空間へと変化したのはなぜであろうか。「文化」システムにおける感性や価値観の変容を研究し、『聴衆の誕生』を著した渡辺裕の論に沿って進みたい。

18世紀当時、芸術における音楽は精神性とのつながりが希薄であったり、音という具体性のないものを扱っているために、単なる感覚の遊戯に過ぎないものとされたりと、他の芸術よりも下位にみられていた¹⁷。よって、芸術としての音楽の存続を保つためや、芸術性を高めるためには、精神性とのかかわりを強化する必要があった。つまり音楽の本質を聴くように努めるべきで、ヴィルトゥオーゾ的な技巧に凝った、感覚的に消費されるような音楽は排除されるべきだという考えに当時の芸術家たちは行き着いたのである。ここで音楽に対する意識が、精神性を重んじる「真面目な音楽」と、技巧的に凝ったアトラクシオンの「娯楽的な音楽」に二分されることになる。

当時圧倒的に人気があった、ヴィルトゥオーゾに代表される「娯楽的な音楽」から、「真面目な音楽」がその地位を奪還するためには、前述のように作品全体を鑑賞することによって、音楽の本質である「精神性」を捉える聴き方が本来正しいのだ、という思想を広める必要性があった。これに対して渡辺は、結果的には「巨匠」の神格化であったのではないかと述べている。

現代にまで伝わる各々の音楽家のイメージが作られたのは、19世紀の伝記の出現によるものである。それは意識的ではないのだが、こうあってほしいという作者の無意識的な願望によってそれらが脚色され、偶像化されることが多いと最近の研究で明らかになってきている。この偶像化の精神は伝記作者だけではなく、この時代の人々に共通した願望であり、各々でそのフィクションに興じていた。それまではパガニーニやリストといったヴィルトゥオーゾたちがヒーローとして崇められていたが、それが今度はバッハやベートーヴェンなど過去の音楽家へと移行することになった。つまりこの移行こそ、娯楽的な音楽から真面目な音楽へのシフトへとつながるのである。そして、人々は過去の巨匠の生み出した音楽を聴くようになり、それは本質を味わう態度をもって行わ

れる。こうしてこれまでとは異なる近代的な聴取の理想像が成立するのである。プログラムも過去の作品が取り入れられるようになり、年代順や演奏される楽器によって整理され始める。

『近代』的な音楽聴取とは、可能な限り純粹にこのような要求を実現する行為でなければならなかった。それは音楽体験の中で作品理解に関与性をもつ有意義なものとしてそれを欠く無意味なものとを峻別することを要求した。・・・このように、われわれを取り巻く音事象の中から作品理解に関与的なものだけを集中的に聴き取り、それ以外のものを可能な限りシャットアウトしようとする禁欲的な聴き方、それをマリー・シェーファーに倣って、『集中的聴取』と呼んでもよいだろう。』¹⁹

渡辺によれば、近代的聴衆は集中的聴取を行なう人々のことだということになる。この渡辺が言及した「集中的聴取」という言葉は、マリー・シェーファーのものであり、シェーファーは、この「集中的聴取」のはじまりに対して、渡辺とは異なったアプローチをとる。

それは、人々の田舎への憧憬による風景画の発展と遠近法の発明が音楽にも大きな影響を与えているとした。絵画を自然へとつながる窓と想定して風景画を頼りにしたように、人々は都市化された町の建物の室内で自然に触れたい願望を満たすために自然を模倣した音楽²⁰を求め、遠近法によって焦点を定めたように音楽の焦点を明瞭にするためにヴァイオリンなどの高周波音を奏でることが可能な楽器を用いて、ある特定の音²¹を強調させた。そして、このような音楽は詳細な吟味のために集中力を要し、コンサートホールのような場所で静寂が守られながら聴取されなければならなかった。そしてこれは民俗音楽のような野外音楽とは対照的である。シェーファーによれば、野外の民俗音楽の場合、細部に対する多大な注意力は要求されないかわりに、「面白い風景に出くわすと眼がきよろきよろするのとちょうど同じような、周辺の聴取と呼べるもの」がはたらくという。集中的聴取は、聴取の対象とする音の数を極限まで絞り、そこへの集中力を高めて聴くことを要求するが、それに比べ周辺の聴取のほうは自分を取り囲むできるだけ多くの音を対象とするかわりに、一つひとつの音への集中力の度合いは低い。

このように、集中的聴取を求める多方面からの過程が明らかになった。集中的聴取のために人々はますますコンサート・ホールを求めるようになる。ホールは外部への音が漏れることを避けるために建設されるのではなく、むしろ集中的聴取のために外部からの音をシャットアウトするためなのである。

さらに集中的聴取は、作品の味わい方を個人的にさせたことにより作品の感じ方にも変化を生じさせ、どのように感じるかと自分に問う自己観察を生み出すことにもなった。つまり、そこには「高度の自己意識」がはたらくようになる。つまりは、近代の聴衆様式とは禁欲的な自己規制ができる、ということが前提となるのである。そして作品鑑賞が個人的になったことで、18世紀のように周りにいる人々との関係性を意識する必要がなくなった。この近代的聴取への過程について渡辺は、「聴取行為の脱社会化の歴史であり、非日常化の歴史であった」²²と表現している。

一方、コンサートの興行主側も、聴衆をいかに舞台上の演奏に集中させるか、演奏者にとって都合のよい聴衆に教育するかということ意識していた。

「聴衆も芸術的な音楽作品にふさわしい態度をとり、聴きながら居眠りすることなく、精神的にその作品の完成をともに遂行する」²³

「ジョン・エラはコンサートの聴衆に、作曲家と演奏に関する伝記的な説明、演奏作品についての歴史上の評価など概説的なアナリーゼを載せたものを印刷し、手渡した」²⁴

印刷技術の発明もあいまって、演奏会で上演されるプログラムとあわせて作品の能書きもそこに記して配布することができるようになった。そして、楽譜の出版数が増大し、誰でもが楽譜を入手可能になったことによって、スコアを持参してホールを訪れる聴衆も大勢いた。スコアを見ながら音楽を聴くということは、視覚からも音楽を理解することができる。これは視覚的に具体性のない音に形を与え、芸術性を高めるのに有効であったと考えられる。さらに、レクチャー・コンサートまでも開かれ、音楽を解説する人物が求められた。演奏会では、演奏

者と聴衆に静寂を守るよう訓戒が発布されることもあり、服装やマナーの規律が成文化されるまでに至った。このように、聴衆をひとつの理想的なかたちに教育してきた歴史も、公開演奏会の歴史のなかでは重要である。

3) 劇場設備の変化

前述の演奏者と聴衆の分断や、聴衆の集中的聴取へのある意味で強制的な過程に関しては、劇場内の重要な設備でもある照明の観点からも同様にいうことができる。17世紀の劇場では、演奏者も観客も基本的に区別はなく、照明はシャンデリアによって舞台と観客席を同等に照らし出していた。当時では観客席が舞台上に設置され、舞台と観客席間を結ぶ階段も多く取り付けられていた²⁵。よって、演奏者と観客の隔たりというものはかなり小さいものであったと考えられる。

ところが、18世紀中層に、演奏者と観客の両者の交流が観客には美学的な見地からも倫理的な観点からも、不快なものとして感じられるようになってきた。劇場にも絵画観照的な要素が取り入れられるようになり、劇場は絵画に対して施される光の雰囲気を模倣し始める。絵画は明るく照らし出されるほど、そして見る位置が暗いほど、よりはっきりと浮き上がって見える。さらに、パノラマや映画が発明されて見世物としてこれらが大盛況を収めるようになると、劇場はますますこの光の効果を期待するようになるのである。ここで、観客席のみを暗くするいくつかの方法が考案されたが、聴衆の「舞台を見つつ自分も他人から見られる」という、演奏会における社交場的な意識がまだまだ根強かったため、観客席を真っ暗にすることはできず、柔和な明るさにするにとどまった。18世紀の演奏会場では、仲戸川が表現しているように「現代でいう茶の間でテレビを見ながらの談笑のような」²⁶意識を持った聴衆が多数であったといえる。

しかし集中的聴取の波及効果もあったのか、観客席は徐々に暗くなっていき、観客は各自に舞台上で起こる出来事を追う多数の個々の主体となっていった。舞台上での出来事を鑑賞するために「気をそらす外的要因をすべて排除して、見る主体と演じられる出来事とのあいだに直接的な交流をはかること」²⁷、これが新しく掲げられた理想であった。

こうして、集中的聴取は様々な方面からの要請によって、19世紀にはより完全なものに変容していったのである。

4. 近代的聴衆の誕生と子どもの排除

これまで見てきたように、音楽と人々の関わり方が大きく変化したことによって公開演奏会が誕生し、それに伴って近代的な新しい聴衆が誕生した。これらの変容によって、それまで大人と同様に音楽の受け手側であった子どもにはどのような変化が訪れたのだろうか。

1) 集中的聴取による子どもの排除

音楽を純粋に楽しむための場所として、コンサートホールの設置が各地で広がりを見せる。そこでは集中的聴取、すなわち演奏する音のみ集中し、それ以外のものは受けつけないように自己をコントロールする禁欲的な聴取が行われることになる。耳では精神性とのつながりを意識して聴き、目ではスコアを追いながら形式としての音楽を捉え、理解しようと努める。ホールでの音楽は真面目で高級な音楽になった。果たしてそのような音楽に子どもは近づくことができたであろうか。精神性とのつながりを意識する以前に、まずスコアや楽曲紹介のパンフレットを読解することは、読み書きが未熟な子どもには難しい。自由に音楽を捉えることができない状況は子どもにとって窮屈な場所となる。このように、集中的聴取ができないとされる子どもは当然排除の対象となる。ある資料では、他の土地では子どもたちが演奏会に来ることが許されていなかったのにもかかわらず、アムステルダムではそれが許されていたとわざわざ言及している²⁸。これは、子どもが聴衆として公開演奏会に参加できたことが、当時では珍しい現象であったことを裏付ける。

排除される側の子どもたちは、依然としてプレジャー・ガーデンなどの屋外での演奏や、家庭内での内輪の演奏会にて享受することにとどまっていた。ホールでの公開演奏会はチケットを購入した大人のみの入場を許可され、子どもの入場は許されなかった。むしろ、子どもはチケットを購入するために大人の遣いとしての役割を与

えられていた。こうして、子どもたちは大人とは異なる音楽の受け手となっていくのである。

2) 教本にみられる子ども観

大人と子どもの区別を意識した音環境の変化に関する動きは、公開演奏会の誕生の他にも見て取ることができる。そのひとつに、時代が下ると共に増加していく、器楽の初心者が独学で学べるために出版された音楽教本の数々である。

16世紀、器楽曲はそれまで芸術の中でも下位にあったが、17世紀初期には器楽音楽はもっとも純粋な表現方法で、言葉や歌詞を越えたものを表現する言語であると高く評されるようになった。そして、音楽にも形式があり、作品を理論的に捉えることこそ音楽を深く理解したことになるという傾向が主流になってゆく。その姿勢は聴取する側にも求められ、感覚的に聴取するのではなく理論的知識を身に付けたいという考えが波及した。音楽を受容する側である聴衆であっても、勤勉であるほうが望ましいとされたのだ。よって、主にブルジョワジーの教養として、音楽の素人であっても音楽を深く理解する必要があった。そのための手段には、しっかりとして親しみやすい指導書を求める傾向が現れ始める。それまでは専門家しか読まなかった理論書が、一般市民にも読まれるようになり、音楽理論だけではなく、加えて作曲法の手引書もヨーロッパ中で出版されるようになった。その需要が高まるにつれて、徐々に素人でも読みやすいものが出版されるようになる。しかし、やはり理論的なものが主流であり、これは子どもがとても理解できるものではなかったと考えられる。読み書きができなくては対処できないこれらの手引書は、ある程度読み書きのできる年齢に達した者でないと理解することは難しい。そもそもこれらの書物とは、その著者が子どもも読者の対象であるとは想定していないのだ。よって、芸術としての音楽を理解する聴衆は大人のみで、子どもは聴衆の対象とされていないことが出版物からもみられる。

3) 時間感覚の相違

音楽環境におけるそのほかの変化として、市民層のための娯楽の時間や演奏会の開演時間、社交場としてのサロンの開かれる時間が徐々に遅い時間帯に移行してゆくことに注目したい。つまり、大人の時間の使い方が変化したことがあげられるだろう。

「かつて宮廷が、昼夜の時間区分を遅らせることによって権威を誇示し、市民と距離をとっていたように、今度は市民が、下層階級と職人階級から距離を保とうとしたのである。一日の始まりが遅いほど、社会的な地位が高いことを意味し、その結果、昼夜の時間全体が夕方へ押しやられていった。早起き、早めの食事、早寝、これがそれ以来つましい庶民の目印になってゆく。それに対し、遅く起き、おもむろに出勤し（場合によっては夕方遅くまで勤め先にとどまり）、遅い食事をとり、（下層階級の晩の余暇にかわって）大がかりな夜会をすごしたあと眠りにつくのが、上流階級の目印となる。夜遊びが終るのはたいてい午前三時ごろで、そのころ遊びから帰る人々は、途中で朝いちばんの労働者に出くわすのだった。」²⁹

上記のように、大人が遊ぶ時間帯が深夜であることが分かるだろう。1858年に創立されたロンドンのセント・ジェームズ・ホールでは、毎週火曜日の午後3時半から行われるコンサートを「モーニング・コンサート」と銘打っている³⁰。加えて、プレジャー・ガーデンにおける音楽鑑賞もヴォクソル・ガーデンでは夜の9時頃からは行なわれ、ラネラ・ガーデンでは、演奏は夕刻7、8時頃から10時とされていた³¹。また、19世紀のウィーンでは夜のコンサートというものがあり、これは市民からの必要に迫られてピアニストのリストが始めたもので、開始が夜の9時半という演奏会である。なぜなら、ウィーンにおいて夕方はいかなる公的な芸術的催しも行っていない規則がありながら、芝居のみがその公演を認められるという特権が与えられていたからだ。つまりは、夕方からの芝居が終了してからその他の催しは行われる。それは公開演奏会にとっても同様の状況だったのである。

つまり、演奏会は大人の時間に組み込まれていったのだ。このような夜遊びが子どもに可能だろうか。市民階

級の大人が娯楽に割く時間帯が遅くなっていくことにより、子どもは自らの生活時間をそれに合わせることでなくなっていくと考えられる。社交場から子どもの姿が消え、大人だけが楽しむ場に変化していく様子が以下の記述で分かるだろう。

「一九世紀後半には、市民の社交にも変化があった。以前のパーティーや家庭内のダンスパーティー（それらには当然のことながら子どもたちも参加していた）に代わって、今や体面を保つことを目的とする社交が繰り広げられるようになった。それは子どもたちをしめ出すもので、また家庭で催すよりもレストランを使って行なう方が多くなった。第二帝政開始時から第一世界大戦勃発にいたるまでの間の市民家族の体面維持的な性格は、貴族を模倣した生活様式の中にもあらわれている。すなわち、母親は体面維持の役割に専念できるように子どもたちを子守り女や住み込みの女家庭教師の手に委ねられたのであった。」³²

こうして市民の時間感覚の変化が下層階級との間だけでなく、大人と子どもの間にも大きな溝を生んだことにも注目されなければならない。そして、「行動様式や精神構造全体のうえでの子供と成人の間の距離は、文明化過程の進展につれて次第に大きくなってゆく」³³のかもしれない。

5. 結びにかえて

渡辺の近代的聴衆の誕生の論述に対して、『教養の歴史社会学：ドイツ市民社会と音楽』の著者の宮本直美は、近代的聴衆が誕生したというよりは、聴衆態度の要請によってそれが誕生させられた³⁴と表現している。聴衆は舞台上の出来事のみ集中するように、作曲者や演奏者からの要望から劇場の設計、照明のスタイルに至るまで様々なものから集中的聴取を要求されたと言い得る。女性たちの華美な服装や目立つ態度は、音楽を純粹に楽しむためには必要ではないとしてメディアからの批判の対象ともなったほどである。これは音楽鑑賞の行為がモラルの領域へと摩り替わっていることの表れだろう。そのうち『音楽に専念するために』という目的よりも、定着した行動様式に従うことの方が重視³⁵されるようになり、「音楽に専念するよりも、いかなる雑音もマナー違反も決して見逃さないように監視しあう相互牽制」を行うようになったともいえる。つまり、聴衆のあいだで同質性を求めあい、互いにその聴取態度を監視するシステムがそこでは働いている。それはまさに、フーコーの述べる監獄システムであると言えないだろうか。自らを監視する目が内面化され、コンサートでのふさわしい振る舞いができる人間へと「規律」が行使されて調教されるのである。フーコーは囲い込みが行なわれる場は学校、兵舎、工場や病院をあげているが³⁶、ここに公開演奏会が催される「音楽ホール」も加えることが可能だろう。

このように捉えると、公開演奏会から排除された子どもたちは、この監視システムから外れる存在と考えられる。つまり、音環境の変化により排除されたと考える子どもが、逆に、大人たちが無意識的に捕らえられた同質性から唯一逃れることができたのかもしれない。囲い込まれたのは公開演奏会に足を運ぶようになった大人のほうである。もう一步踏み込んで、アリエスの説にある子どもという概念が、大人の側から切り離されて囲い込まれたことによって初めて生まれた、近代の産物であるということとは逆転した現象が、公開コンサートの場では起こっていると考えすることはできないだろうか。結局、子どもたちも学校制度によって囲い込まれていったという事実はある。しかし、公開演奏会の場合においては、囲い込みの対象となったのはむしろ大人であった。

これまで、公開演奏会の出現に伴う近代的聴衆の誕生や、音楽を理解するための理論書の出版、大人と子どもの生活時間帯のずれといった根拠をもとに、音楽文化における大人と子どもの分化について明らかにしてきた。芸術としての音楽が中産階級以上の大人の占有物となることによって、同じ音楽の受け手であった子どもへのまなざしが変化し、子どもとの差異を明確にしたと考えられる。

本論では17世紀から19世紀の音楽史的コンテクストにおける聴衆としての大人に着目したが、子どもを聴衆の対象にした演奏会が20世紀前後で出現することにも注目せねばならない。そして、音楽鑑賞が子どものものにもなりつつある中では、おそらく子ども向けの音楽手引きや教本も増加すると予測できる。その両者の関係と出現の思想的背景についても追究していくことを今後の課題とする。

註

- 1 *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (『<子どもの誕生>—アンシャン・レジーム期の子供と家族生活』、杉山光信、杉山恵美子訳、みすず書房、1980)
- 2 例えば、子ども史研究の森田伸子の著書『テキストの子ども』では、子どもを語るテキストがいくつかのジャンルに分かれたことについて述べられている。そのジャンルとは、小説にはじまり、映画、絵画、写真というつながりで紹介される。そこには、音楽や音声と映像の組み合わせで成立する映画は取り上げられているにもかかわらず、テキストとしての音楽は完全に見落とされている。それでも音楽作品と子どもというテーマでの研究はわずかながら松崎巖や井上征剛による蓄積があるが、子どもにかかわる作品の紹介や特定の作品を対象にした分析にとどまっている。
- 3 共同体の規範に違反した人々に対して行われる儀式化された敵対的な喧騒行為。家庭内的な逸脱と公的な逸脱の双方に対して行なわれる。例えば、鍋や釜を叩くことで故意に不協和な音を発し、これは若い花嫁花婿への不賛成を表明している。(北本正章 『子ども観の社会史 近代イギリスの共同体・家族・子ども』参照)
- 4 例えば、葬式の際の角笛の演奏があげられる。裕福な家庭で誰かが亡くなると、角笛の音に伴われて送り出されていた。
- 5 Salmen, Walter : *Das Konzert : eine Kulturgeschichte* (上尾信也、網野公一訳、『「音楽家」の誕生—中世から現代までの音楽の社会史』、洋泉社、1994) 236頁
- 6 同上 236頁
- 7 18世紀当時、1 シリングでは香料入りのせっけんが1ポンド、パルメザン・チーズが1ポンド購入でき、1 ページの手紙をロンドンからニューヨークまで送れる。
- 8 安川〔アキラ〕「演奏会場としての18世紀ロンドンの遊園地—とくにVauxhall, Ranelagh及Marybeloneの音楽活動について」(『音楽学』、1967)
- 9 ニューグローヴ音楽大事典
- 10 安川〔アキラ〕「演奏会場としての18世紀ロンドンの遊園地—とくにVauxhall, Ranelagh及Marybeloneの音楽活動について」(『音楽学』、1967)
- 11 家庭音楽でもっとも頻繁に使われていた楽器はピアノである。1889年、ドイツだけでもすでに380ものピアノ工場があり、年間およそ7万台のピアノが製作されていたという。この数からも分かるように、19世紀にはかなりの数のピアノが世に出回っていたことになる。つまり、一家族にピアノ一台という時代が訪れていたのだ。
- 12 ハイファイな環境：音が密集したりマスキングすることなく明瞭にきき取られる状態
ローファイな環境：信号が過密になり、その結果マスキングが生じたり明瞭さを欠いた状態
産業革命によって機械音などの騒音が都市部の人々を常に取り巻くようになり、それによってそれまで明瞭に聞き取れていた音が聞き取れなくなる環境が生じるようになったと考えられる。
- 13 Schafer, R. Murray : *The tuning of the world* (鳥越けい子、小川博司、庄野泰子、田中直子、若尾裕訳、『世界の調律—サウンドスケープとはなにか』、平凡社、2006) 232頁
- 14 渡辺裕 『聴衆の誕生—ポスト・モダン時代の音楽文化』(春秋社、1989)
- 15 16世紀以来の貴族階級から中産階級の祝祭や宴会での音楽を指し、またそのために編纂され出版された音楽作品のアンソロジーの名称。初期においては安寧と刺激を与える食事の演出を目的としていたが、徐々に整然たる作品構成を得るようになり、食事とは離れた純粋な音楽作品として鑑賞されるようになっていく。
- 16 演奏会に対する関心が高まるに連れて、演奏会場もミュージック・ルームからホールへと変貌し、そのホールも大きくなっていった。1850年頃のトーンハレは1500人、ロンドンのセント・ジェームズ・ホールは2500人、セント・マーティン・ホールは3000人の聴衆が入場できた。
- 17 渡辺裕 『聴衆の誕生—ポスト・モダン時代の音楽文化』(春秋社、1989) 27頁
- 18 同上 34頁
- 19 同上 60,61頁
- 20 シェーフアーによれば標題音楽である。
- 21 おそらくはメロディだと考えられる。
- 22 渡辺裕 『聴衆の誕生—ポスト・モダン時代の音楽文化』(春秋社、1989) 62頁
- 23 Schwab, Heinrich W. : *Konzert : Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (『コンサート：17世紀から19世紀までの公開演奏会』、音楽の友社、1986)
- 24 同上
- 25 Schivelbusch, Wolfgang : *Lichtblicke : zur Geschichte der künstlichen Helligkeit in 19. Jahrhundert* (小川さくえ訳『闇をひらく光—19世紀における照明の歴史』、法政大学出版局、1988)

- 26 仲戸川智隆 「音楽社会に対する一考察—ナポレオン戦争前後のウィーンを中心として」『常葉学園短期大学紀要』No.35 2004
- 27 Schivelbusch, Wolfgang : *Lichtblicke : zur Geschichte der künstlichen Helligkeit in 19. Jahrhundert* (小川さくえ訳『闇をひらく光—19世紀における照明の歴史』、法政大学出版局、1988)
- 28 Schwab, Heinrich W. : *Konzert : Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (『コンサート : 17世紀から19世紀までの公開演奏会』、音楽の友社、1986)
- 29 Schivelbusch, Wolfgang : *Lichtblicke : zur Geschichte der künstlichen Helligkeit in 19. Jahrhundert* (小川さくえ訳、『闇をひらく光—19世紀における照明の歴史』、法政大学出版局) 1988 147頁
- 30 Salmen, Walter : *Das Konzert : eine Kulturgeschichte* (上尾信也・網野公一訳、『コンサートの文化史』、柏書房、1994) .
- 31 安川〔アキラ〕 「演奏会場としての18世紀ロンドンの遊園地—とくにVauxhall,Ranelagh及びMarybeloneの音楽活動について」『音楽学』 1967
- 32 Hardach, Gerd : *Deutsche Kindheiten : autobiographische Zeugnisse 1700-1900* (木村育世[ほか]訳 原ひろ子解説『ドイツ/子どもの社会史 : 1700-1900年の自伝による証言』、勁草書房、1992) 32頁
- 33 藤井知昭『「音楽」以前』(NHKブックス) 1978
- 34 宮本直美『教養の歴史社会学 : ドイツ市民社会と音楽』(岩波書店) 2006 219頁
- 35 同上 219頁
- 36 Foucault, Michel : *Surveiller et punir-Naissance de la prison* (田村椒訳、『監獄の誕生』、新潮社、1977)