

論文

音楽鑑賞教育における経験されるものとしての音楽観の必要性
— T. デノーラの 音楽イベント 概念の検討をとおして —

西島 千尋

日本福祉大学 子ども発達学部

The Necessity for a Viewpoint Which Regards Music
as Being Experienced in Music Appreciation:
the Sociological Trial of Tia DeNora

Chihiro NISHIJIMA

Faculty of Child Development, Nihon Fukushi University

Keywords: 音楽鑑賞教育, 音楽社会学, T. デノーラ, アートワールド, ミュージッキング

要旨

日本の音楽科教育は戦後、クラシック音楽を基盤とし、音楽の美によって児童・生徒の美的情操を養うことを目標としてきた。そのため、音楽鑑賞教育では「静かに聞く習慣を養う」ことが教科内容の一つとされてきた。美は必ず存在し、すべての人間はそれを享受できるはずだと考えられてきたのである。だが、平成23年度小学校学習指導要領で初めて「様々な音楽」を扱うことが明示された。世界各国・各地域の「様々な音楽」の教育に、クラシック音楽で前提とされる「美」という価値観や、クラシック音楽の鑑賞に必要とされる「静かに聞く習慣」がそのまま適応されるべきではないことは明らかである。こうした点において、音楽鑑賞教育は視点の転換を迫られていると言えるが、その理論的なモデルは模索中である。そこで本論文では、イギリスの社会学者 T. デノーラの理論「音楽イベント」に着目する。デノーラに独特の理論をとおして、現代の音楽鑑賞教育に必要な

と考えらえる、音楽を経験されるものと見なす捉え方を提示することを目指す。

序

日本の音楽科教育は戦後、クラシック音楽を基盤とし、音楽の美によって児童・生徒の美的情操を養うことを目標としてきた¹⁾。そのために、学習指導要領で示された方法の一つが「静かに聞く習慣を養う」ことである²⁾。端的に言えば、「静かに聞く習慣」を身につければ、おのずと音楽の美によって情操が養われると考えられたのであった。

だが、このような観念は年々、批判されるようになっていく。その初期には、たとえば音楽学者の渡辺裕が、音楽学や音楽美学が自然科学の影響を受けていることで、「不純」な要素に目を向けずにいると述べた [渡辺 1997]。自然科学は、「不純」な要素がはいらない純粋で理想的な状況をつくりだし、個別的な条件に左右されない普遍的

な法則や原理を発見することを目的とする。こうした捉え方においては、たとえばクラシック音楽に興味関心がないという個別的な条件は、不純な要素として想定されない。美は必ず存在し、すべての人間はそれを享受できると捉えられたのである。音楽科は、ある側面ではそのための「普遍的な法則や原理を発見」することを目指してきた。

しかし、人が実際に音楽に向き合うときには個人の状態や周囲の環境が影響を与えるはずであり、美が必ず個人に作用するとは限らない。また、現代の音楽科が扱わなければならない音楽は、クラシック音楽から「様々な音楽」に広がられている（平成23年度小学校学習指導要領で初めてこの表現が使用された³⁾）。クラシック音楽では「美」という価値観が重視されるが、世界各国・各地域の「様々な音楽」はそうではない。共同体の紐帯を強めることや、信仰心を高めることを最重要視する音楽もある。ロックやヒップホップであれば「のれる」か「のれないか」が重要な価値観となる⁴⁾。

では、「様々な音楽」はどのような観点で扱われるべきであるのか。そうした点において、音楽科教育は転換を迫られていると言えるが、その理論的なモデルは模索中である。たとえば吉野秀幸は、音楽教育哲学に基づく音楽観には音楽を知ることの対象と見なす「認識の立場」と、音楽を行為そのものと見なす「行為の立場」の二つがあるとし〔吉野2013〕、この両者を融合させる理論モデルを提唱している。吉野は、「認識の立場」には、「演奏や即興といった音楽行為に感じられる音楽の生命的特質」「生々しい現実感」が欠けていると批判し〔吉野2013:38〕、それを充足するために「行為の立場」を融合させようとする。

だが、「行為の立場」にもある側面が欠けている。それは、行為主体が社会的な存在であるということと、行為によって生み出される音楽もまた社会的な側面を持つということである。また、吉野のモデル——「認識を前進させつつ、主体は行為の真っ只中に置かれ、いま

ここでともに生きているというコトの在り方の中で現実感、生命感を感じる〔吉野2013:47〕——は、「いまここ」ではない音楽がいかに生みだされ、また経験されるのかという視点をもたない。音楽科の表現領域（歌唱・器楽・音楽づくり）には有効なモデルであると言えようが、鑑賞領域の場合、その対象には「いまここ」で行為される音楽以外の音楽も含まれる。

そこで本論文では、「様々な音楽」を対象とする現代の鑑賞領域に必要な音楽観として、音楽を「経験」されるものと見なす捉え方を提示したい。「行為」が音楽行為そのもののみを指す印象を与えるのに対し、「経験」は音楽の生みだされる背景や歴史、さまざまな意義（宗教的意義、療法的意義、社会的意義など）、音楽に携わる人々の心身の変化なども包含され得る。

この見方の基盤として本論文で着目するのがイギリスの社会学者T. デノーラである。これまでも、社会的な視点で音楽について述べた研究者がいなかったわけではない。だがそのなかでも、デノーラの理論が独自の論点をもつことを示すために、特に後世に影響を与えたH. ベッカー、P. ブルデュー、Ch. スモールの論考を整理する（第1章）。そのうえで、デノーラ独自の概念「音楽イベント」を検討し（第2章）、最後に経験されるものとしての音楽観および音楽鑑賞教育における展望をまとめたい（結）。

1. 社会的な視点による音楽観

1-1. H. ベッカーの「アートワールド」

H. ベッカー（1928 - ）は、ネオ・シカゴ学派と呼ばれるアメリカの社会学者であり⁵⁾、「ラベリング理論」を呈した1963年の『アウトサイダーズ』で知られている⁶⁾。自身もジャズピアニストであったベッカーは、当著の第5章と第6章をダンス・ミュージシャンについての記述に割り、ミュージシャンらが「スクウェア」（直訳すれば堅物）な人々と自分たちとの間に線を引き、スクウェアではなく生きようとする様を描いている。一方、ここで取り上げるArt Worldは「芸術を生み出す協同的なネットワークの複雑さを理解する」ことを目的とする〔Becker 2008 (1983): 1〕、芸術全般を対象とした包括的な概念を提示する著書である。

端的に言えば、ベッカーの「アートワールド」概念は、ある作品は一人の天才ではなく、印刷会社、出版社、批評家、司書、読者といった組織や人々から成る「アートワールド」が生み出すという捉え方が基盤となっている〔ibid: 2-3〕。ベッカーは「アートワールド」を描き出すことで、美学的な価値判断が協同的な行為によって成り立つことを主張したのである〔ibid: 39〕。

この主張はシカゴ学派の基盤と共通するものであるが、Art World出版当時は芸術の自律はある種の不可侵であった。そうした壁を乗り越えるためにベッカーは、哲

学者であり美術批評家でもあった A. C. ダントや美学者 G. ディッキーを援用しながら、独自の理論に発展させている⁷⁾。そのうえで、「アートワールド」が「作品を生み出し、その作品に芸術としての価値を与える」と断じた [ibid : 39].

ベッカーの功績は、「作品」から「人」へと視点を移したことはないだろうか——「アートワールドはモノやイベントにではなく、アートワールドに携わる人々にこそ存在する」 [ibid : 36]. ベッカーはまた、「アートワールド」の受け手にも言及し、オーディエンスは作品との「相互行為」によって、様々なコンテキストのなかで新たな要素を見聞きすると述べている [Becker ibid : 64].

社会学者の清水学は、「アートワールド」が、さまざまなみえがたい要素が「芸術世界」を支持していることを丹念に描きだしたと評価している [清水 2009 : 78]. 「みえがたい要素」によって、作品そのもの以外の要素に積極的な意味が見いだされたのである。しかし、「アートワールド」には批判もある。次節で取り上げるブルデューも、自身の概念に比べて「アートワールド」は「一步後退している」と批判している [ブルデュー 1996 (1992) : 50].

ブルデューはその理由に、「ある人的集合には還元不可能であること、すなわち単なる相互作用関係、より正確に言えば協力関係によって結ばれた個人的な行為者の総計には還元不可能であること」をあげる [ibid : 50]. この文章そのものは抽象的な示唆であるという印象を否めないが、ブルデュー自身の「場」や「ハビトゥス」「文化資本」といった捉え方を追えば上記の批判にも想像が及ぶ。次節では、ブルデュー自身の理論を概観する。

1-2. P. ブルデューの「ディスタクシオン」

ブルデュー (1930 - 2002) は 1964 年にすでに、文学部の学生を研究対象とした著書『遺産相続者たち 学生と文化』(邦訳 1997 年) において、後の『ディスタクシオン 社会的判断力批判』(1979 (1989・1990)) のもととなるアイデアに言及している。文学部の学生を対象とする理由は、彼らが文化との関係を「典型的な仕方

で実現しているから」である [ブルデュー 1964 (1997) : 8]. より具体的に言えば、「最も恵まれた学生たちは……知識やノウハウ、嗜好や「良い趣味」をも受け継ぐ」ため学校において確実な利益を得るのである [ibid : 31].

また 1970 年の J. C. パスロンとの共著『再生産 教育・社会・文化』(邦訳 1991 年) では、「教育関係が純然たるコミュニケーション関係に還元されるものなら、教育的コミュニケーションの伝達効率がこれほど低いことがありえようか」という問いをもとに [ブルデュー & パスロン 1991 (1970) : 137], 「資本」やハビトゥスといった後のブルデューの理論の核を成すアイデアが提示されている。

これらのアイデアが『ディスタクシオン』ではより詳細に描かれる。ブルデューの主張を無理を承知で単純化して述べるならば、「家庭で受け継いだ「文化資本」を所有する者たちが、慣習行動やハビトゥスにより「場」で繰り広げられる闘争やゲームに身を投じ卓越化を図る」となる。ブルデューの関心の根底には、多くの学者らの芸術へのアプローチに対する物足りなさがあったと考えられる。ブルデューは、批評家、作家、哲学者たちが、芸術作品の体験を「理性による認識」には該当しないとすることで、「闘いもせずに、知の敗北」を宣言していると言う [ブルデュー 1995 (1992) : 11]. また、彼らが芸術作品の「超越性」を肯定すること [ibid : 11], 社会学者が「相対主義におちいり」、芸術のあり方を捉えきっていないことを批判している [ibid : 10]. そこでブルデューは、芸術が「資本」としてはたらくメカニズムを明らかにすることによって、芸術の社会的なあり方を捉えようとしたのである。

ブルデュー独自の用語の一つに「ハビトゥス」がある。ブルデューは、ハビトゥスをもつ個人が、「自分自身がその意味を生み出すのに寄与した世界のさまざまな呼びかけや脅威に応えてゆく」さまを描き出そうとしていた [ブルデュー 1990 (1979・1982) : 339]. ハビトゥスは、「行為者の能動的・発明的・創造的」能力であり、^{アビチュード}「習慣」という用語では言い表せないものである [ブルデュー 1995 (1992) : 14]. そして、ハビトゥスは「ひとつの資本として機能しうる」 [ibid : 14].

ブルデューはその「資本」が機能する場として、特に芸術分野に注目する。前述の『遺産相続者たち』でもその副題が表すように「文化」に着目していたが、『ディスタクシオン』、『芸術の規則』(1992 年, 邦訳は 巻 1995, 巻 1996) ではより詳細に、「(ある芸術の) 支持者同士がくりひろげる闘争」を描き出そうとした [ibid : 261]. その闘争が繰り広げられるのが、「物質的・象徴的な利害や賭金、等々の社会的生成過程」がみられ

る流動的な「場」である [ibid : 16].

こうした流動的な「芸術場」を描くことにより、ブルデューは芸術を取り巻く形式主義（作品の意味は形式によって規定される）と還元主義（作品の意味は社会的に決定されている）を乗り越えようとした [ibid : 16]. しかしブルデューの研究が、学校教育に与えた最大の影響は「学校での成功に関する不平等を自然的不平等として、つまり生まれつきの才能の不平等として説明せざるをえなくなる」とする見解であろう [ブルデュー 1964 (1997) : 123]. 彼は、学歴資本が家庭から相続される文化資本にも影響を受けることを指摘したのである [ブルデュー 1989 (1979・1982) : 37]. また彼は、「音楽の趣味ほど自分の属する「階級」があらわになり、それを通して避けようもなくある階級に分類されてしまうものもない」と述べたが [ibid : 30], そうであるからこそ、音楽科教育のあり方が問われることとなった。

単純化して言えば、クラシック音楽が身近な家庭に育つ子どもが、音楽科の成績が良くなるということである。こうした見解は、音楽科教育のあり方を根本的に問うこととなった⁸⁾。

1-3. Ch. スモールの「ミュージッキング」

ベッカーは分業の仕組みや、アートが成り立つ物理的な条件など、現実の事柄やシステムを記述することで「アートワールド」のメカニズムを浮かび上がらせた。また、ブルデューは、特定の家庭に生まれ育ち特定の教育を受け、特定の文化資本やハビトゥスを持った個人が、特定の「場」で生きることに着目し、文化や芸術が「資本」となり得ること、またその「資本」を成り立たせる「場」があることを俎上に乗せた。本節で取り上げる Ch. スモールも基本的には彼らと同様、芸術および芸術家が自律した存在であるという立場をとっていない。しかしスモールに独自であるのは、制度としておよび資本としての芸術の意味や意義を問うのではなく、人間にとって音楽を行為するということ (=ミュージッキング) がどのような意味を持つのかを問うたことである。

スモール (1927 - 2011) は、ニュージーランド出身でロンドンで教鞭をとった音楽教育者である。主著に Music, Society, Education (1976, Wesleyan University Press), Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music (1998, Wesleyan University Press) がある。前者は、タイト

ルの通り音楽、社会、教育について書かれたものであるが、特に「第8章 消費者としての子どもたち」および「第9章 アーティストとしての子どもたち」は現状への批判を踏まえながら音楽教育のあり方の根本を問う意欲的な章となっている。また後者は、クラシック音楽を相対化することを目的の一つとする著書で、音楽研究に広くインパクトを与えた。しかし、本節で取り上げるのは『ミュージッキング』(1998年、邦訳は2011年)である。

当著でスモールは「音楽の意味は、対象化された音楽のなかだけに存在する」というイデオロギーに挑み [スモール 2011 (1998) : 24], コンサートを「儀礼」と捉えた。そして儀礼の意義として「関係性」に注目するが、スモールは関係性を人と人のみならず、人と思想、人と階級など多岐に及ぶものとして捉える。

そして、芸術音楽のなかでももっとも象徴的であるシンフォニー・コンサートを儀礼と見なし、そこにどのような意味があるのかと問う——コンサートホールが持つ意味 (富とモダンの象徴)、聴衆という存在の意味 (見知らぬ者同士であること)、コンサートにおけるヒエラルキー (作曲家・指揮者・演奏家、音楽家と聴衆のあいだの壁)、作曲家の存在 (固定的なレパートリー)、楽譜 (その権威と奏者の地位)。スモールはこれらの丁寧な描写を経て、端的に言えばシンフォニー・コンサートは資本主義的な関係性にあることを切り結ぶ場であることを示してみせるのである。

そうしてスモールは、音楽行為 (=ミュージッキング) の意味は、「私たちがそうあって欲しいと望んだり、経験したいと切望したりする関係」に関わるものであり [ibid : 343], パフォーマンスに参加する人びとが「関係のなかに実際に棲み込むことなしに、その世界を経験すること」を探求し [ibid : 344], 「これが私たちの価値観、私たちが理想とする関係なのだ」と確認し [ibid : 344], 自らの価値観を心地よいものと祝うこととしている [ibid : 344] (傍点筆者)。奏者だけではなく、聴衆も儀礼に能動的に参加し、探求、確認、祝賀を行う存在として儀礼の意味を協同的に作り出しているのである。

スモールの造語である「ミュージッキング」は、現在では日本でも「ミュージッキング」というように、地名を冠したイベントに使用されるようになっていく⁹⁾。だが、スモールがいわんとしたのは、音楽実践を儀礼と見なすことで、ある音楽行為 (=ミュージッキン

グ) のもつ人間の関係性への欲求が浮かび上がるということであった。スモールは人間の関係性が「作品」ではなく「行為」によって生じ結ばれるものであることを訴えようとしたのである。

まとめ

以上、ベッカー、ブルデュー、スモールの主張を概観した。それぞれが、音楽の意義に興味深い洞察を与えており、デノーラも彼らの研究を評価している。たとえばベッカーのアートワールドについては、アートの権威的なイデオロギーから、音楽の社会学そして芸術そのものを解き放ったと述べている [DeNora 2011c (1995): 48]。ブルデューについても、「文化が社会的リアリティをめぐる闘争を象徴し……誰が、どこで、いつ、どのように、何の目的でといった事柄を決定づけかつ肯定するという問題」を認識するためにブルデューを読むべきであると述べていた [DeNora 2011b (1986): 28]。またスモールについては、2006年の論文 *The Concert and Society* に「ミュージッキング」を引用し全体的なアイデアを踏襲している [DeNora 2011d (2006)]¹⁰⁾。

しかしデノーラは一方では、これらの研究が十分ではないと指摘する。たとえば、スモールの音楽分析に影響を受けた音楽学者、S. マクレアリを厳しく批判した¹¹⁾。マクレアリは「新音楽学」と呼ばれる新たな音楽学の担い手の一人であり、代表作『フェミニン・エンディング』フェミニン・エンディングでは、女性終止という音楽用語が象徴するように、いかにクラシック音楽史およびクラシック音楽が男性優位の価値観で構築されてきたかを主張するものであった。『フェミニン・エンディング』は音楽学の分野を超えて、ジェンダー研究に大きなインパクトを与えている。しかしデノーラは、音楽の記号論的影響力を説明するには「音楽そのもの」に言及するだけでは不十分であり [DeNora 2000: 24]、受け手が作者が意図していない受け取り方をする可能性もあるということから (たとえば、フェミニン・エンディング女性終止を耳にする人が皆、男性の優位や権威を感じ取るわけではない)、スモール流のマクレアリの手法を厳しく批判している [ibid: 26]。

また、ブルデューも「文化資本」としての音楽については言及しているが、音楽そのもの (音、リズム、音質など) についてはほとんど触れていない。ブルデュー自身も、音楽についての言説が形容詞や感嘆詞によってしか語られないと認めている [ブルデュー 1989 (1979・

1982): 125]。デノーラはこれらの研究を評価しながらも、音そのものと受容者との関係についての洞察が皆無であるということ批判した。そして、芸術の制度としての意義、資本としての芸術の社会的な意義、儀礼としての意義にとどまらず、音楽それ自体が与える影響を探ろうとしたのである。

2. T. デノーラの音楽観と社会学的試み

T. デノーラは、1958年生まれのイギリスの社会学者であり、現在はエクセター大学の社会学/哲学部で教鞭をとっている。専攻は音楽社会学であり、主著に *Music in Everyday Life* (2000, Cambridge University Press), *Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life* (2013, Ashgate) がある。前者はエスノメソドロジーの手法やアフォーダンスおよびエージェンシーといった概念を用い、独自の視点から音楽の意義に迫るものであり、後者は A. ゴフマンの *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* (1961, Anchor)¹²⁾ に影響を受けて書かれている。

本論文で取り上げるのは、2003年に出版された *After Adorno: Rethinking Music Sociology* (Cambridge University Press) である。デノーラは学生の頃、自身を Th. W. アドルノの「もっとも熱心な信望者の一人」だと自認していたという [DeNora 2003: xi]。アドルノについてはここで詳しく取り上げるまでもないだろうが、彼の研究は、後世の音楽研究に大きなインパクトを与えた。ポピュラー音楽批判で知られる彼の一連の著作は、現在でも音楽関連の研究者にとっては必読書となっている¹³⁾。しかし、それは必ずしもアドルノを全面的に肯定するためではない。アドルノの著作が、ある時期以降乗り越えるべきものとなったからである。デノーラ自身も、博士課程に進学後はアドルノから距離をとっていたという。

しかし、自身のキャリア 20年目かつアドルノの生誕百周年の今、改めてアドルノを取り上げると彼女は述べる [ibid: xi-xii]。だが、そこには記念的な意味以上のものがある。アドルノは音楽社会学の父と呼ばれる。つまり、*After Adorno* は決してアドルノ研究の類ではなく、音楽社会学を根本から見直すという意図が込められているのである。そのうえで、デノーラ自身の新たな音楽社会学への試みが野心的に提示されている。そこで本

章では、アドルノ／音楽社会学への批判および再評価も含めたデノーラの立場を明らかにし、彼女の新たなアイデア「音楽イヴェント」について述べる。

2-1. T. デノーラの社会学および音楽学批判

本節では、デノーラの立場を明らかにするために、彼女の「音楽社会学」「音楽の社会学」「社会音楽学／新音楽学」の三者への言及を整理したい。まず取り上げるのは、「音楽社会学」から「音楽の社会学」への移行についてである。

「音楽社会学」および「音楽の社会学」への批判

デノーラは、「音楽社会学 music sociology」から「音楽の社会学 sociology of music」への変化に、音楽と社会の関係についての興味深いニュアンスが含まれていると述べる [DeNora 2003 : 2-3]。20世紀になる頃、社会学者や社会評論家たちが音楽のパワーを論じなくなり、その代わりに、音楽は社会構造を「反映」する媒体もしくは単に社会構造に並行する媒体と捉えるようになった。それが「音楽の社会学」である。「音楽社会学」から「音楽の社会学」への変化は、「社会における音楽」から「社会としての音楽」という音楽観への変化であると言える¹⁴⁾。

近代の基盤に合理化を見出した M. ウェーバーが、クラシック音楽の成立について記した『音楽社会学——経済と社会』（1920年）はその典型例とされる¹⁵⁾。だが、こうした変化によって、音楽の地位が著しく低くなったとデノーラは述べる。動的な素材もしくは生き生きとした力としての音楽が、静的なモノと見なされることとなったためである。デノーラはまた、「音楽学者は、社会学者が音楽そのもののことだけは考慮しないことについて不満を述べる」と指摘しているが [DeNora 2011e (2006) : 129]、音楽学とは対照的に、社会学が音楽および音それ自体について言及しない傾向が生じた。

そして、音楽がモノと見なされることにより「社会が音楽を作ったり作り変えたりするという考え方においては社会は理論化され得ないし、反対に音楽が社会を反映しているという考え方においては音楽と社会のダイナミックな関係を失うことになってしまう」 [DeNora 2003 : 37]。そうした意味では、音楽を社会構造を形作る抽象的な思考の対象とはせず、「生き生きとした、ダイナミックな媒体」と捉えていたアドルノは再考されるに値する

のである [ibid : 3]。だが、アドルノが現実の聴取者については探究せず、あくまでもモデル化した聴取の類型を提示したことは「怠慢」であったとデノーラは指摘する [ibid : 32-33]¹⁶⁾。こうした「怠慢」は、次に取り上げる「社会音楽学」および「新音楽学」への批判にも共通する。

「社会音楽学／新音楽学」への批判

日本では音楽社会学は sociomusicology の訳語としても使用される場合があるが、musicology は音楽学であるので正確には社会音楽学であると考えられ、またデノーラも socio-musical studies に言及する際には音楽学を指している [ibid : 40]。しかし、「社会音楽学」と「新音楽学」の厳密な区別は行われていないため、ここでは同一内容を指すものとして扱う。

デノーラは、1980年代半ば頃に生じた「新音楽学」の特徴に、「音楽そのものから社会のメディアとしての音楽へと関心を移した」ことをあげている [ibid : 35]。この移行は、五線譜を中心とした楽曲分析への偏重による、歴史的な観点や社会的文脈の欠如への自省が背景となっている。だがデノーラは、移行自体は歓迎すべきことではあるが、不十分な側面があると述べる [ibid : 35]。それは、実際の社会的状況、現実の時間、現実の空間で、音楽がどう作用するかということを描く方法論を持たないということである [ibid : 39]。

これが、第1章でも述べたマクレアリへの批判の基盤となっている。デノーラはマクレアリの音楽学的な分析により音楽に社会構造を見出す手法を「音楽のエキスパートが音楽について「あばく」権力を持っていると認めることになる」と厳しく批判する [ibid : 41-42]。ジェンダーや階級といったイデオロギーを「あばいて」みせるマクレアリの手法もまた、自身の解釈が正しいと宣言する権力をもつというイデオロギーを孕むのである。

デノーラの社会学的立場

こうしてデノーラは、「音楽社会学」「音楽の社会学」「社会音楽学／新音楽学」の多くの研究が「間違っただけ」で行われていると言う [ibid : 40]。なぜなら、社会学は社会が音楽を形づくっていると捉え、音楽学は音楽が社会を切り取ったり反映したりしていると捉えるからである。デノーラは、その両方の見解は同時に一体のものとして考えられるべきであると主張し [ibid : 58]、

具体的には次のような手法を取るべきだと主張している。

第一に、作品だけを扱うのではなく、作品が実践に組み込まれたものであると捉えること。第二に、音楽が「何を」私たちに伝えているかではなく、音楽が私たちの実践に「どのように」組み込まれているのか——一定の行為者が音楽をどのように使い、音楽とどのように関わるのか——へと移行すること [ibid : 40-41]。こうしたアプローチによって、これまでの音楽が「何を」をもたらすのかという仮定に過ぎない事柄ではなく、現実のある特定の社会および現実の環境における音楽実践によって培われる音楽の社会的コンテクストについての試論を得ることができるのである [ibid : 41 (傍点筆者)]。

デノーラは、この二つの移行により、「いかに世界の物事への意識が構造化され、特定の認識の事例が実際に生みだされるか」という「正しいレベル」の試みの必要性を訴えている [ibid : 59]。特定の社会的存在である彼/彼女らが、知覚的な行為にどのように音楽を用いているのか、また音楽とともに行為する際に彼/彼女らがその音楽についてどう言及するのかといった事柄へ、視点を変えなければならないのである [ibid : 59]。

2-2. デノーラの方法論

そこで、デノーラはインタビュー調査およびエスノメソドロジーの手法による調査を行った。その詳細は2000年に出版された *Music in Everyday Life* に記されているが、本節では *After Adorno* で紹介されている事例について述べたい。デノーラの調査は、「朝起きてから眠るまで聞いたり演奏したりするのに選ぶ音楽、もしくはお店やラジオなどから流れてくる音楽まで」を対象とし、「日常生活に入り込むものとしての音楽を捉える」ことに焦点が置かれている [DeNora 2003 : 60]。そうした調査からデノーラは、音楽が記憶とかかわること、音楽が感情とかかわることを明かにしている。

についての事例の一つに、エレヌという女性の経験があげられる [ibid : 60-61]。エレヌの父親はラジオでクラシック音楽をきくことが好きで、よくエレヌを「きいてごらん、美しい音楽じゃないか」と誘ったという。エレヌが30歳のとき、母親から父親が心臓発作で病院に搬送されたという知らせを電話でうける。その知らせを聞いたエレヌは、父親が死んでしまうという恐怖に駆られ、「自分を取り囲むもの(筆者注: 父の死への恐怖)を追い払いたくて、そして父のために」ブ

ラームスを大音量でかけ、夜通し父の回復を祈った。以来、エレヌはそのときかけたブラームスを耳にすると必ず、その日のことを思いだすのだと語る。デノーラは、この事例には音楽が記憶の媒体として二通りに作用していると述べる。第一に、エレヌが彼女が父と過ごした日々を象徴する音楽としてのブラームス [ibid : 60]、第二に父と自分の絆の象徴としてのブラームスである [ibid : 61]。音楽はこのように、記憶を呼び戻す媒体となるのである。

については、「シャドウイング」と呼ばれる手法によって行った調査の事例があげられている [ibid : 109-111]。ある協力店舗で買い物客にマイクを付けてもらい、自由に店舗のなかを歩いてもらう。そして、思ったことを口に出してもらい、観察者であるデノーラは協力者が店のどこでどう感じたかを記録する。その録音を起していたところ、デノーラは興味深い現象に気づく。その協力店舗が用いていたBGMのサビの部分と、デノーラと協力者の気持ちの高まりが一致していたのである [ibid : 109-113]。デノーラはその瞬間、調査者であると同時に一顧客となり「このお店には後で絶対に(プライベートで)戻って来なくちゃ!」とつぶやき、協力者は「このジャケット最高!」と叫んだ [ibid : 109-110]。音楽は、感情の種類にだけではなく、その度合いにも影響を与えようとするのである [ibid : 116]。また、デノーラは自分が一顧客の気持ちになった原因の一つに、その小売店の内装やディスプレイとBGMの雰囲気の高まりをあげている。入念につくられた空間でこそ、BGMは協力者とデノーラの双方に効果を与えたのだとデノーラは述べる。

こうした調査を経てデノーラは、「刺激-反応」という図式による音楽の捉え方をやめるべきであると主張する。たとえば、エレヌは目的(父の回復、父の死への恐怖を紛らわせること)を持って、ある特定の楽曲(ブラームス)を、特定の手法(夜通し、大音量)によって選び、聞いている。ある楽曲がいつも同じ刺激を与え、皆が同じ反応をするとは限らない。エレヌはこの状況におけるこのきき方でなければ、恐怖を追い払えたか、また父のために祈ることができたかわからない。また、小売店での調査は、五線譜で行う楽曲分析からは得られない、または社会構造の反映を明らかにすることからは得られない、音楽そのものの与える影響(感情の高まり)を明らかにしている。同時に、音楽の効果が音

楽そのものだけではなく、その環境（店内の内装や照明など）に左右されることも示している。こうした調査結果を踏まえて、デノーラが提案する概念が「音楽イベント」である。

2-3. T. デノーラの「音楽イベント」

イベントは日本語では「催し」「行事」であり、主に何らかの意図のもと、特定の期日に、特定の人々が集まることを指す。一般に、複数の人々がいつもは行かない場所に赴くことを思い浮かべるが、デノーラは個人が日常で行う事柄も「イベント」と呼ぶ。

「音楽イベント」の事例

たとえば、ルーシーの事例である [DeNora 2003 : 62]。ルーシーは、あるとき聖歌隊の練習から自宅へ帰る際に、車内のラジオをつける。そこから、ブラームスの《ヴァイオリンとチェロのための二重協奏曲》が流れしてきたとき、涙が溢れ出し、運転を止めなければならなくなった。後ろを走っていた友人に「なぜラジオを消してしまわないの？」と尋ねられたが、ルーシーは答える——「そんなこと出来ない。だって、私は長い間、この曲をきくことができなかったの。この曲にせよ他の曲にせよ、父を思い出させる曲は何もきけなかったのよ」。ルーシーはさらに述べる——「それはせいぜい昨年のこと。今はこの曲が父にどれだけ意味を持っていたのか、そして私にどれだけ意味を持っていたのかわかるの。私がどんなに父を愛していたかということもね」（強調原文）。

デノーラはこのルーシーの経験を、「際立った音楽イベント」と言う。音楽が単にルーシーに父親との関係を思い出させただけでなく、彼女の心の奥底にあった感情のカタルシスとなり、その感情は彼女に車を止めさせるほど強いものであった [ibid : 63]。この事例は、音楽がルーシーの反応と知覚によって形成されるものであることを示している。彼女は、父親が第二次世界大戦のときには、ブラームスの《ヴァイオリンとチェロのための二重協奏曲》を含む数枚のレコードを携えて戦地に赴いていたこと、幼い頃に父親がそれらのレコードと一緒に聞いていたことを覚えていた。そして、ラジオから流れる《ヴァイオリンとチェロのための二重協奏曲》をきっかけに、それらの音楽を愛する父親像と、父親を愛していた自分を認識することになったのである。

デノーラは、この事例では音楽が「作業スペース」を提供していると述べる [ibid : 63]¹⁷⁾。「作業」する主体はルーシーであり、音楽がルーシーに自己像と父親像を認識し直すという作業の場を与えた。そうした意味において、この事例は自己と他者（父親）についての知覚を生み出した「音楽イベント」と捉えられるのである [ibid : 63]。

「音楽イベント」の事例

また別の「音楽イベント」の事例として、デノーラはある男の子とのかかわりについての音楽療法士へのインタビューを取り上げている [ibid : 141]。その男の子は、壁に頭を打ちつけたり音楽療法士に噛みついたりするのだが、音楽が鳴るときだけは落ち着く傾向にあった。療法を経て、普段は人との身体的な接触を嫌がる男の子が、音楽療法士とは触れ合いたがるなどの変化が見られるようになる。しかし男の子は、療法の時間が終わるのを嫌がり、叫んだり頭を打ちつけたりするようになった。

そこで、音楽療法士は療法の時間を次のように組み立てる。《ハロー・ソング》、男の子の自由な動きや発声に音楽療法士のピアノをあわせる、《ハロー・ソング》を弾いてから《グッバイ・ソング》を弾く。は男の子が主導する時間であるが、は音楽療法士が主導し、男の子の動きや発声に関係なく音楽療法士の思うように演奏していた。そこででは、男の子にこの時間のコントロールが自分にあることを理解させるために《ハロー・ソング》を弾いてから《グッバイ・ソング》を弾くことにしたのである。

デノーラはこの事例では、音楽が「コントロール」の媒体を提供していると述べる。は男の子の注意を引くために音楽がただあるという状態であり、は療法士が男の子の動きをピアノで真似ることで彼自身の姿を彼に見せ自己を把握する一助となる状態、では《ハロー・ソング》が両方の時間が限られており目的を持ったものであるということを知らせる媒体となる [ibid : 141-142]。この事例では、音楽が男の子には表現の手段となり、同時に抑圧の装置ともなるのである。

「音楽イベント」のスキーム

こうしてデノーラは、「行為によって起動され、社会的要因とともに作用するものとして音楽を状況づけるためのスキーム」として「音楽イベント」を提案する

[表1: 音楽イベントのスキーム]

1. イベント前： 予備的状况	Aに意味をもつすべての事柄慣習，生い立ち，日常に埋め込まれている実践
2. イベント中	A：行為者（たち）...誰が音楽と結びついているのか（分析者，聴衆，リスナー，パフォーマー，作曲家，プログラマーなど） B：音楽...どのような音楽が，どのような状態でAにきかれるのか C：音楽によって行われる行為...何が行われるのか（リスニングの個別の状況，音楽への反応，パフォーマンス，作曲） D：Cの個別の状況...（今現在の場合にどのように音楽と結びついているか） E：環境...音楽の生じる状況は？（物質的かつ文化的な環境，プログラムノートやリスナーのコメントといった相互的な枠組み）
3. イベント後： もたらされるもの	音楽との結びつきは何かをアフォードしたか？ 音楽との結びつきによって何かが変わったり達成されたりしたか？ 1であげた様相に変化をもたらしたか？

[ibid : 49]. スキームは中核をなす5つの要素と，3つの時間枠で構成される。

音楽イベントとして概念化すること，およびスキーム化することによって，「音楽イベントがいかに入念につくられたものであるかわかる」とデノーラは述べる [ibid : 93]. A（行為者）は音楽と，Aの望ましい感情の状態を知覚してイベントを行う。またイベントには，様々なモノや実践，状態が含まれる——Aがある特定の音楽をきくとき，一日のなかのどの時間に，どの場所で，どのように（ヘッドホンなのかステレオなのか），どのような行為によって（集中してきく，家事をしながらきく，など），どのような演出によって（キャンドルを灯す，日光の下で，など）きくのか。

こうした事柄は，心理学的な「実験」へのアンチテーゼでもある。デノーラも引用しているように，心理学者のなかには，研究室という真空状態における実験が信頼に足りないことを指摘する心理学者もいる [ibid : 93]. デノーラが指摘する「刺激 - 反応」という図式にもつながるだろうが，この図式に多くの音楽研究はとらわれてきた。デノーラのスキームはデノーラ自身も述べているように「小難しいものではない」が [ibid : 155]，そうした状況に風穴を開けるための必然なのである。

また，3つの時間軸の設定によりイベントという概念の意義がより明確になる。「真空状態」では「1. イベント前：予備的状况」「3. イベント後：もたらされるもの」は考慮されない場合が多い。また，特にイベント後という枠組みは，音楽についての評価ではなく，音楽によってもたらされる意義について意識されるという点で重要である¹⁸⁾。

音楽イベントの有効性

音楽イベントの概念およびスキームを整理すると，デノーラのとる立場がよりはっきりと浮かび上がってくる。たとえば，アドルノの価値判断（クラシック音楽 > ポピュラー音楽）を伴う論述は説得力はあるものの，現実の時間と空間のなかで，音楽のパワーがいかに音楽イベントを組み立てるかに着目していないことがわかる [ibid : 118-19].

また，近年の多くの音楽社会学は消費に焦点をあてており，音楽が消費する人々に何を「もたらすか」という視点で研究を行うが，「もたらすもの」の多くはアイデンティティである [ibid : 148]. こうした消費研究と音楽イベントの異なる点として次の二点を指摘することができる。第一点は，音楽イベントのパラダイムでは，現実には音楽が鳴り響く空間が想定されること。第二点は，音楽を，行為者に何らかの意識化や言動，主体性をもたらすものとして見なすことができるということである [ibid : 148]. そうすることで，音楽消費の意義 = アイデンティティという固定化された捉え方から脱することができる——先に紹介したエレヌや音楽療法士の事例もアイデンティティ研究ではない。

スモールも，デノーラに言わせればアドルノ同様「巨大なキャンパスに極太の筆で絵を描いた」と形容されるのかも知れない [ibid : 35]. 彼は音楽を「行為」「儀礼」と捉えたという点では核心的であるものの，その行為モデルについての記述は理念的な存在のみであり，デノーラがこだわる「現実の音楽行為」ではない。デノーラが述べるように，そうであるからといって音楽研究への貢献が減じられるべきではないが [ibid : 36]，音楽教育における有効性を想定したとき，デノーラがこだわる

「実際の社会的状況、現実の時間、現実の空間で、音楽がどう作用するか」という視点は、「巨大なキャンパスに極太の筆」とは異なる示唆を持つ。

デノーラは、「音楽が「何を」するかということから、「どのように」音楽が社会的世界・音楽の世界を構築するための素材を特定の行為者にアフォードするか」ということに転換されなければならないと主張する [ibid : 154]。すべての意義は「作品」に込められているとする言説ではなく、異なる時間における異なるタイプの音楽の素材がそれぞれの行為者にそれぞれのものをアフォードするという考え方こそが必要となるのである [ibid : 154]。

結

第1章では社会学的な視点による代表的な音楽観を整理し、第2章でデノーラの音楽観の特徴をまとめた。以上を踏まえ、音楽鑑賞教育にデノーラの主張を展開させる際に、次の二点を指摘することができる。第一点は、児童・生徒が受動的な存在ではないということである。音楽科ではこれまで、児童・生徒を音楽の美を一方的に享受する存在としてきた。あたかも、「静かに聞く態度」によって音楽を聞きさすれば、音楽の美が児童・生徒に流れ込むというようなイメージである。だがデノーラの調査研究は、イベント という語それ自身にすでに示されているように、人は状況に応じて音楽を取捨選択し、各自に必要な音楽イベントを能動的に催すということを明らかにしている。

学校教育として音楽鑑賞を行う以上、すべての児童・生徒のコンディション（デノーラのスキームで言えば「1」）を考慮することは不可能である。また、教育が一定の社会化を伴うことを前提とすれば、そうした個別の状況をすべて配慮することに意義があるかどうかとも疑問となる。だが、児童・生徒が、何か（たとえば美）を一方的に感じ取る存在であると見なす捉え方は見直されるべきではないだろうか。

デノーラは、先に引用した事例で、音楽が「作業スペース」を提供すると述べていた。人は刺激として音楽を受動的に受け取るのではなく、音楽をツールとして何らかの作業（デノーラの実例では自己像と父親像の再認識）を行うのである。学校教育というシステムにおいても、美が流れ込む存在としてではなく、静かに聞こうと思うだけの関心を持つかどうか、その音楽が自身にとってど

のような意味を持つものであるのか、そうした作業を行う存在としての児童・生徒観への転換が求められると言える。

第二点は、「様々な音楽」がいずれも、それに携わる人々によって イベント として経験されているということである。クラシック音楽は、芸術として自律した存在であるとされ、鑑賞つまり「きく」という行為の対象であった。そのため、個別の事柄（演奏者の出自や楽団の経歴、コンサート会場の様子）はそれほど重要ではないとされてきた。私たちの感動は、すべて自律した作品を「きく」ことによって与えられるものと見なされるのである。しかし、「様々な音楽」には自律した作品としての価値よりも、ある音楽がいかにか経験されるかが重要となるものもある。たとえば、宗教儀礼を盛り上げて人々をトランス状態にいざなうはたらきが重視される音楽がある。その場合、音楽は自律したものとしてではなく、その他さまざまなツール（儀礼を取り仕切る人の言葉、ほかの人々の反応、その場の環境）と一体となったものとして経験されている。

クラシック音楽を基準としてきた音楽鑑賞教育は、様々な音楽が経験される際の諸々の要素から「音楽」を切り取る傾向にあった。三井徹は、「五線譜フィルターが等閑視する音楽パラメーター」において、様々な音楽を五線譜に記述することを問題視している [三井 2000]。五線譜はクラシック音楽に付随する記譜法であるため、クラシック音楽では周知的だとされる事柄（声の質、楽器の音色、微妙なシンコペーションなど）を削ぎ落としてしまう [三井 2000 : 129]。同様に、クラシック音楽の鑑賞（「静かに聞く」）をモデルとしてきた従来の音楽鑑賞教育では、音楽を自律したものと捉えるため、音楽以外の事柄（たとえば「のる」ことの重要性）が削ぎ落とされるのである。

だが、現行の学習指導要領で示されるように「様々な音楽」の「生活とのかかわりを感じ取る」および「文化とのかかわりを感じ取る」ことが内容であるからには¹⁹⁾、音楽シーンから音楽のみを切り取るのではなく、その音楽がどのようなシーンでどのような意味をもって人々に経験されるのかといった視点も必要になるはずである。しかし現実には、「様々な音楽」をすべて当事者と同じように経験できるというわけではない。そうした状況において、デノーラのスキームは、ある音楽が、それぞれの状況でそれぞれの立場の人々に様々な経験されている

ということを思い起こさせてくれるのである。

加えて、デノーラの主張はあくまでも音楽の、鳴り響く音としての側面を失っていない。デノーラが繰り返し批判していたように、社会学的な視点は音そのものではなく、その社会構造や歴史的背景に偏る傾向にあった。そのような扱い方では、音楽科としての意義が弱まってしまう（たとえば社会科でも同様に扱うことができる）。そうした点においても、デノーラの主張は音楽鑑賞教育に有効な示唆を与えるものであると言える。

だが、デノーラのスキームは、音楽教育を実践する側には有効であろうが、児童・生徒がそのまま使用するには抽象的に過ぎる面もある。どのようにスキームを用いるべきか、またどのように音楽鑑賞教育の授業に展開させることができるかということについては、今後の課題としたい。

注

- 1) 昭和22年度小学校学習指導要領（試案）音楽科編「第一章音楽教育の目標 音楽美の理解・感得を行い、これによって高い美的情操と豊かな人間性とを養う」、昭和26年度小学校学習指導要領（試案）音楽科編「音楽経験を通じて、深い美的情操と豊かな人間性とを養い、円満な人格の発達をはかり、好ましい社会人としての教養を高める」。昭和33年度学習指導要領（告示）「目標 音楽経験を豊かにし、音楽的感覚の発達を図るとともに、美的情操を養う」など。国立教育政策研究所内学習指導要領データベース作成委員会ホームページ <https://www.nier.go.jp/guideline/>より（2014年11月15日アクセス）。
- 2) 昭和33年度小学校学習指導要領「内容鑑賞」。国立教育政策研究所内学習指導要領データベース作成委員会ホームページ <https://www.nier.go.jp/guideline/>より（2014年11月15日アクセス）。
- 3) 文部科学省ホームページ http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/youryou/1304417.htm（2014年11月15日アクセス）
- 4) 音楽学者の小川博司はポップスやロック系の音楽の評価がノリがいいかどうかで決まることを指摘している [小川1988: 78]。
- 5) ネオ・シカゴ学派は、シカゴ大学社会学部を中心に確立された都市社会学を基盤とする学派の第四世代。
- 6) 邦訳は『完訳アウトサイダーズ』（村上直之訳、2011年、現代人文社）。
- 7) たとえば ダントを引用し、芸術家がいかに慣習に左右されるかを説いている [Becker 2008 (1983): 32]。また美学界に論争を巻き起こしたディッキーの制度論を加え「単なる洗剤の箱が芸術になるのはそのコンテクストがそうなる意味を与えるからだ」と論じている [Becker 2008 (1983): 148-49]。
- 8) 日本では、小泉恭子の論文「文化的再生産と音楽教育」ブ

ルデュー理論の検討をとおして」などがあげられる。

- 9) たとえば愛知県岡崎市で2010年以降、毎年行われている「岡崎ミュージッキング」は岡崎市の公立施設である岡崎シビックセンターが主催する6日間にわたる吹奏楽のワークショップである。
- 10) 2007年の別の論文 Health and Music in Everyday Life: a Theory of Practice でも、ミュージッキングは引用されているが、そこでは冒頭で「音楽的行為」をスモールは「ミュージッキング」と呼んだ」と触れられている。また、2011年の "Postlude: Two or More Forms of Music"にも、「Music-king as "Silent" Practice」という小見出しが設けられている。
- 11) たとえばスモールは、「第8章 ハーモニー、天国のようなハーモニー」で《トリスタンとイゾルデ》(R. ワーグナー作曲、1865年)のプレリユードが、性愛の欲望を隠喩的に表すことなどの解釈を提示している [スモール2011 (1998): 238-39]。
- 12) 邦訳は『アサイラム——施設被収容者の日常世界』（1984年、石黒毅訳、誠信書房）。
- 13) 特に、『音楽社会学序説』（1999年、高辻知義・渡辺健訳、平凡社ライブラリー）、『啓蒙の弁証法 哲学的断想』（M.ホルクハイマーとの共著、2007年、徳永恂訳、岩波文庫）など。
- 14) デノーラは「音楽社会学」については1986年にすでに "Structure, Chaos and Emancipation: Adorno's Philosophy of Modern Music and the Post-war Avant Garde" を記しており、そこでは「音楽をテキストとして読むということ」を基盤とする捉え方とは別の捉え方があるということについて考察している [DeNora2011 (1986): xiii]。
- 15) 邦訳は1967年（安藤英治・池宮英才・角倉一朗訳、創文社）。
- 16) アドルノは『音楽社会学序説』で、「エキスパート」「良き聴取者」「教養消費者」「情緒的聴取者」「復讐型聴取者」「音楽を娯楽としてしか聴かない者」「無関心な者、非音楽的な者、音楽嫌いな者」という分類を提示している。
- 17) この捉え方は1986年の "How Is Extra-musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for "Work" により詳しい。デノーラはこの論文で、音楽を「作業 work」の空間と場を生み出すものと捉える試みを行っている。
- 18) しかしデノーラは成果や結果に固執するわけではない（そのため本論文では「もたらずもの」と表記している）。そのことは、後に医療における成果主義的なスタンダードが音楽療法に適用可能であるかを問う論文 Evidence and Effectiveness in Music Therapy: Problems, Power, Possibilities and Performances in Health Contexts に明確に表明されている [Denora 2011g (2007)]
- 19) 文部科学省ホームページ http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/youryou/syo/on.htmより（2014年11月15日アクセス）。

引用文献

- アドルノ, W. テオドール. 1999 (1961-1962), 『音楽社会学序説』高辻知義・渡辺健訳, 平凡社
- 小川博司, 1988, 『音楽する社会』勤草書房
- 小泉恭子, 1996, 「文化的再生産と音楽教育 ブルデュー理論の検討をとおして」『音楽教育学』26 (2), pp. 31-39
- 清水学, 2009, 「表現者の憂鬱 芸術の社会的世界」『追手門学院大学社会学部紀要』3, pp. 51-100
- スモール, クリストファー. 2011 (1998), 『ミュージッキング 音楽は「行為」である』野澤豊一・西島千尋訳, 水声社
- ブルデュー, ピエール. 1989 (1979・1982), 『ディスタンクシオン 社会的判断力批判』石井洋二郎訳, 新評論
- ブルデュー, ピエール. 1990 (1979・1982), 『ディスタンクシオン 社会的判断力批判』石井洋二郎訳, 藤原書店
- ブルデュー, ピエール. & J - C. パスロン. 1991 (1970), 『再生産 教育・社会・文化』宮島喬訳, 藤原書店
- ブルデュー, ピエール. 1995 (1992), 『芸術の規則』石井洋二郎訳, 藤原書店
- ブルデュー, ピエール. 1996 (1992), 『芸術の規則』石井洋二郎訳, 藤原書店
- ブルデュー, ピエール. 1997 (1964), 『遺産相続者たち 学生と文化』石井洋二郎監訳, 藤原書店
- ベッカー, S. ハワード. 2011, 『完訳アウトサイダーズ』村上直之訳, 現代人文社
- マクレアリ, スーザン. 1997 (1991), 『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』女性と音楽研究フォーラム訳, 新水社
- 三井徹, 2000, 「五線譜フィルターが等閑視する音楽パラメター」『音楽教育学研究 1 音楽教育の理論研究』日本音楽教育学会編, 音楽之友社, pp.127-135
- 吉野秀幸, 2013, 「音楽教育の理論モデル構想 「認識の立場」を超えて」『大阪教育大学紀要第 部門』62 (1), pp. 37-49
- 渡辺裕, 1997, 「西洋音楽研究とフィールドワーク的知」『フィロカリア』14, 大阪大学文学部人文学科芸術学・芸術史講座, pp. 21-43
- Becker, S. Howard. 1982 (2008), *Art World : 25anniversary update version*, University of California Press
- Small, Christopher. 1976, *Music, Society, Education*, Wesleyan University Press
- Small, Christopher. 1998, *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*, Wesleyan University Press
- DeNora, Tia. 2000, *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press
- DeNora, Tia. 2003, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press
- DeNora, Tia. 2011a (1986), "Structure, Chaos and Emancipation: Adorno's Philosophy of Modern Music and the Post-war Avant Garde," *Music in Action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Ashgate, pp. 1-18
- DeNora, Tia. 2011b (1986), "How Is Extra-musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for 'Work'," *Music in Action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Ashgate, pp. 19-

- DeNora, Tia. 2011c (1995), "The Musical Composition of Social Reality? Music Action and Reflexivity", *Music in Action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Ashgate, pp. 31-45
- DeNora, Tia. 2011d (2006), "The Concerto and Society", *Music in Action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Ashgate, pp. 113-127
- DeNora, Tia. 2011e (2006), "Music as Agency in Beethoven's Vienna", *Music in Action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Ashgate, pp. 129-164
- DeNora, Tia. 2011f (2006), "The Pebble in the Pond: Musicing, Therapy, Cpmunity", *Music in Action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Ashgate, pp. 147-156
- DeNora, Tia. 2011g (11), "Evidence and Effectiveness in Music Tharapy: Problems, Power, Possibilities and Performances in Health Contexts", *Music in Action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Ashgate, pp. 175-187
- DeNora, Tia. 2011h, "Postlude: Two or More Forms of Music", *Music in Action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Ashgate, pp. 189-192