

近代日本における「音楽」と「音楽学」

黒坂 俊 昭

一、日本の近代音楽

1. 日本の近代

人間の営為の総体を歴史的に把握するために、「古代―中世―近代（―現代）」という区分がしばしば用いられる。これはルネサンス期（十五世紀後半―十六世紀）の研究者などが自らの時代（新しい時代）を（近代）、この模範とすべきギリシア・ローマ時代を（古代）、その中間の時代を（中世）と捉えたことに由来し、ケラリウス（Christophus Cellarius, 1638-1707）が一般化したとされている。ところがケラリウスはいわゆるルネサンス期ではなく十七世紀に生きており、そのために自らの時代とされた近代はもはやルネサンス期に留まらず十七世紀にまで拡大し、内容的にはとりわけ十七世紀後半になってヨーロッパ（西欧と限定してもよい）で活発に展開され始めた「工業化」「都市化」といった側面に典型的な特徴が見られることとなった。またマルクス主義的に言えば、「封建社会、特にその最後の段階としての絶対主義の支配が、ブルジョワ革命（清教徒革命：一六四二―一六四九、名譽革命：一六八八、フランス革命：一七八九）によって覆される過程、及び覆された時

期」が近代に相当している。このように十五・十六世紀に始まる近代の概念は、まず文化的創造活動（哲学・宗教・芸術など）から始まり、その後に物質的な事象の追隨した時期が付加されたと指摘することができ。しかしその両者、文化的創造活動と物質的事象との間にある相違は甚だしく、十九世紀には十六世紀以前を近世とし十七世紀以降を近代とする「古代―中世―近世―近代」の区分も考案されるようになった。

ところでこの時代区分の用語は、上述したような本来の意味を持つことなく、日本史の時代区分にも持ち込まれている。そしてその時期区分との対応では、古代：大和政権時代・奈良時代・平安時代、中世：鎌倉時代・室町時代・安土桃山時代、近世：江戸時代、近代：明治期以降とするのが通例である。果たしてこの時代区分における日本の近代は、中世を超えて古代を模範とするという意味ではなく、都市化といった特徴も備えていない。ただ明治期（―近代）に工業の発展は目指されたようだが、これも純粋に工業化が求められたのではなく、西欧型の近代化を達成するための手段の一つであった。要するに、日本の近代は、工業化等を手段としヨーロッパの文明・文化の導入を目指す時期であったと言えることができる。

ここに、ルネサンス期に自らが生きる時代を中世と異なる時代と捉えるために定義した近代、或いは自分たちの都市化・工業化をそれ以前の時代と異なると考えたために生み出された近代と、日本の近代とは根本的な相違があることが認められる。

2. 日本の近代における音楽研究

日本の近代化の目的がヨーロッパの文明・文化の導入であったことから、明治政府や当時の社会はヨーロッパ音楽を積極的に導入しようとしたが、その時一五〇〇年に及ぶヨーロッパ音楽の歴史を全体的に導入することはできなかった。すなわちヨーロッパから日本にもたらされた音楽は、その当時（十九世紀後半～二十世紀初頭）の音楽と当時のコンサートで演奏されていたレパートリーに限られていたのであった。そしてそれらの音楽の殆どがハ長調やイ短調といった「調性 tonality」という音組織 ^{*2} tonal system で構成されていたため、当然のことながらそれを受容して作られた日本の近代音楽も調性音楽となった。またこの音楽や音楽作品の導入に対し、明治期の政府や人々はその音楽を基礎付けるゲルマン音楽やスラヴ音楽の本質や精神、及び合理主義的把握に関して美学的にも関心を持たなかった。そのために日本の近代化が明治期に強制的に物質の導入から始まり、精神的な事象の導入は軽視、或いは後回しにされたように、ヨーロッパ音楽も実践的側面では盛んに導入されたものの、音楽に関する学問的研究は疎かで、ヨーロッパ音楽についての研究が活発になることはなかった。

明治期以前にも音楽研究は行なわれていたが、言うまでもなく、

その研究対象は邦楽に限られ、西洋風の学問ではなかった。その後明治期に入り、邦楽の分野でも西洋化されていく社会の影響を受け、次第に邦楽も総合的・科学的に研究されるようになる。

ただ日本音楽を対象とした西洋風の研究が成果を挙げるには、一九一九（大正八）年に著された田辺尚雄の〈日本音楽講話〉まで待たなければならない。^{*4} 他方、明治期以降、政府の方針による近代化に伴って、ヨーロッパ音楽に関しても作品やその演奏だけでなく、それを対象とした学問的研究（西欧の音楽研究＝音楽学 Musikwissenschaft）ももたらされたのであるが、その成果が着実に実を結ぶには第二次大戦が終結し、人々の生活や精神が落ち着きを取り戻した昭和三十年頃を待たなければならなかった。このことは、その学問の対象となる音楽（ヨーロッパ芸術音楽）そのもののさえ充分に受容できていない状態で、それを研究する学問が充分に存立しなかったのも当然のことと言えるであろう。逆説的ではあるが、導入された学問の方法論が、歴史があり日本人にとって馴染みの深い邦楽をその対象として展開されているところにその論拠を求めることができる。いずれにしても、ようやく一九五二（昭和二十七年）年になって、音楽学会（現、日本音楽学会）が設立され、日本における本格的な音楽学研究が開始したのである。

3. 日本の近代における音楽の展開

明治政府は、邦楽に代わる音楽の西洋化に向けて学校制度^{*5}を制定しながらヨーロッパ音楽の導入を図っていった。その最大の手段としては「唱歌」が挙げられる。唱歌は、学制（学校制度）制定以

降の音楽教育の教科名として、またその教科で行なわれる学習活動に対しても用いられる言葉であるが、本稿ではその教科で歌われる「歌曲」を指すこととする。さてその唱歌の普及は一八八一（明治十四）年、音楽取調掛の編集による唱歌集「小学唱歌集初編」に始まり、その音楽は無伴奏、単旋律、全音階（とりわけ長調）或いは五音音階で、二拍子系が多く、単純な西洋風の音調であることが特徴であった。ヨーロッパで作曲された芸術音楽そのものを西欧から直接導入するのに加え、日本で作られた唱歌の普及を徹底することを通して、日本にクラシック音楽が次第に展開され始めていく。

一八七九（明治十二）年に東京音楽学校（現、東京藝術大学）が設立されたことは、まさにその象徴的な出来事であった。そしてそのような地盤から、滝廉太郎（一八七九—一九〇三）や山田耕作（一八八六—一九六五）らが生まれ、現在日本歌曲として分類されている芸術歌曲が作り出されてくることとなる。

ところで、この芸術歌曲と唱歌との間には、伴奏を伴わない唱歌に対して芸術歌曲には立派な伴奏が付されているといった差異は見られるが、当初は音楽そのものに大きな相違を認めることはできなかった。そのため人々はそのような芸術歌曲にも興味を示したが、芸術歌曲は次第にドイツ歌曲に匹敵するような高度な技法を用いて作曲され、歌唱にも高度な技術が要求されるようになり、その進歩は却って人々がそこから離れる結果を生むこととなった。それに対して唱歌の系統はその後も依然として人気が高く、童謡そして歌謡曲などを経て、現在の「J-Pop」へと到っていく。一方、芸術音楽の作曲家はヨーロッパ音楽の日本社会への導入を目指して創作の側面

で努力を重ね、日本固有の音感覚に合わせたヨーロッパ芸術音楽を次々と生み出していき、それをヨーロッパのクラシック音楽の中に溶け込ませようと努めた。

二、近代日本に導入された音楽

1. 西洋の近代

まず初めに、時代区分の一つとされている「近代」に対し、ヨーロッパの言語でどのような用語が用いられているかについて整理すれば「表1」のとおりになる。

さて近代は、先述したように、十五世紀後半頃よりイタリア語で「今の時代 *età moderna*」として認識されるようになった。またその用語は *moderna* の語源となるラテン語の *modernus* が「ちょうど今、最近」を意味し、*ad*（時代）と合わせて用いられるようになったのである。それはドイツ語ではより明解に「新しい時代 *Neuzeit*」と示されている。ところが、その後この「近代」に関して大きな問題が生じてくる。それは語意からも明らかなように、「今の時代 *età moderna*」や「新しい時代 *Neuzeit*」が時と共に進行していくことにあった。とりわけ十六世紀から十七世紀にかけて西欧世界では精神面と物質面において大きな変化がもたらされる。近代は進み、内容的に異なるものを包含しながら拡大していくばかりであった。そして十九世紀にもなると、以前の「新しい時代」と自分たちの時代とのあまりの相違に対して、所謂ルネサンス期（十五世紀後半・十六世紀）を「近世 *early modern times*」、十七世紀以降を

[表1]

	英語	独語	仏語	伊語
近代	modern times	Neuzeit	temps modernes	età moderna
近代史	modern history	neuere Geschichte	histoire moderne	storia moderna
近代音楽	modern music	neuzeitlich Musik	musique moderne	musica moderna
近代の	modern	modern	moderne	moderno
現代	present day (age)	Gegenwart, unsere Zeit	temps présent	epoca presente
現代史	contemporary history	Zeitgeschichte, neueste Geschichte	histoire contemporaine	storia contemporanea
現代音楽	contemporary music	modern Musik	musique contemporaine	musica contemporanea
現代の	modern contemporary	modern (kontemporär)	moderne contemporain	moderno contemporaneo

「近代」として分離するようになったのである。

さらに二十世紀に入ると、「今の時代」を語源とする「近代」の把握に新たに同じ問題が生じてきた。それは十九世紀までの世界と二十世紀の現状が大きく異なっていると感じられたことに起因する。そこで十七世紀から十九世紀にかけての時期に対しては、それまで用いていた用語「新しい時代 Neuzeit」や「今の時代 età moderna」modern times」を残しな

がら、二十世紀に対して「私たちの時代 unsere Zeit」や「居合わせている時代 present age」という用語が使い始められるようになった。因みにpresentは、ラテン語のpre（前に）・es（ある、存在する）・ent（状態）を組み合わせて作られたpraesens（近くにいる）に由来している。ここにヨーロッパでは二十世紀がそれまでの時代と異なる状態すなわち近代から脱した現代であると認識されていることが理解できる。

2. 音楽学における近代

時代区分と年代との符合については、あらゆる領域に先立つ基準やあらゆる領域に共通した枠組みがあるわけではない。その一例として、フランスの歴史学の一部で近代 temps modernesを一四五三年ビザンツ帝国の滅亡に始まり、一七八九年のフランス革命に終わるとする解釈があることを挙げることができる。同様に音楽においてもそこには特異な事情があり、それも考慮しながら次のようにヨーロッパ芸術音楽史における近代について時期を設定してきたいと思う。

まずはヨーロッパ音楽史における古代であるが、それが古代ギリシアの音楽を指すのは言うまでもない。しかしこの古代ギリシアの音楽は中世以降のゲルマン社会やスラヴ社会にとって精神的源でこそあれ、そこに音楽そのものの連続性を見ることはできない。またルネサンス期に哲学や演劇や造形芸術において古代ギリシア・ローマが模範とすべきものとされたのに対し、音楽は古代との関連は非常に希薄であった。従ってルネサンス期の音楽を指して近代の

音楽と言うことはできない。それでは音楽史における近代はどのような要因によって規定され、それは時期としていつを指すのであろうか。そこでヨーロッパ音楽史全体を概観し、音楽を存立させる最も重要な要素である音組織 tone system に注目すれば、それが一六〇〇年頃に大きく転換している状況が見て取れる。つまり十六世紀までの音楽が教会旋法 modality で作られるのに対し、十七世紀以降は調性 tonality で構成されているのである。然るに調性音楽とは、複数の和音を意味を持って連結させ、その完結によって和声終止形 cadence と呼ばれる一つの個体 block を作り上げ、その個体の集合によってより大きな個体を作り、最後に全体を構成していくという音楽である。これは、完結した個体 individual を人間と対峙させ、人間に取り扱われる対象として音楽を捉える方法、言い換えれば合理主義的把握に他ならない。音楽史における近代とは、まさしく人間が音楽とこのように向き合う時代であると言えるであろう。例えば一六〇〇年頃に誕生したオペラは言うまでもなく音楽劇であるが、それは数ある他の音楽劇とは異なっており作品が対象化して取り扱われる芸術であり、まさしく近代音楽の代表的なジャンルとなっているのである。

ただヨーロッパの近代音楽と言えば、この十七世紀から十九世紀にかけて展開された「調性音楽」という定義の他に、一八九〇年頃から第一次大戦終結の頃にかけてのヨーロッパ音楽に対して限定的に用いられることもある。そして、それは演奏家の領域や音楽史を体系的に捉えようとしなない人々の間に広く流布し、「近代音楽」という用語の使用としてはこの方がむしろ一般的になってしまっている。

ることを指摘しておかなければならない。この時期の音楽は先の定義における近代音楽の最終期にあたり、また長い近代にあつて最も新しい時代に位置づけられるために、このような使用になったと推測できるが、その使用には歴史観による時代区分は見られず、用語だけが一人歩きしていると言わざるを得ない。

3. 近代日本に導入された西洋近代音楽

明治政府は文明開化の名の下に、欧米から国家制度をはじめ文物、産業、技術などを積極的に導入し、その一つがヨーロッパ音楽であったことはこれまでも述べたとおりである。ところでその時に導入された音楽と言えば、当時ヨーロッパで作られたり、鑑賞されたりしていた音楽に限られていた。すなわちそれらは二十世紀初頭までの音楽であり、殆どが調性音楽であったと言つてよい。ただその頃ヨーロッパではヴィーンを中心に活躍する新ヴィーン楽派の作曲家たち（シェーンベルク Arnold Schönberg, 1874-1951、ベルク Alban Berg, 1885-1935、ヴェーベルン Anton Webern, 1883-1935）が当時の最先端を走る無調の音楽を作曲していたが、それは導入されなかったか、或いは導入されても受け入れられなかったかのいずれかの理由で、日本で聞かれることはなかったと言つてよい。クラシック音楽に接し始めてまだ期間が短く、そのような状況で異文化の最新の音楽、しかも非常に複雑で難解な音楽を鑑賞しようと思わなかったのは当然のことと思われる。そこには一七八九年フランス革命が一応の成功を収め、芸術音楽を自由に鑑賞することができるようになった中産市民が交響曲や弦楽四重奏曲には向かわ

ず、シューベルト (Franz Schubert, 1797-1828) の歌曲や器楽小品を楽しんだ状況に類似性が感じられる。明治期の人々の中には現在のクラシック音楽鑑賞者と同じように (或いは現在の鑑賞者より鋭い鑑賞能力をもって) クラシック音楽を堪能していた人もごく僅かにいたとは思われるが、そうでない鑑賞者が馴染みやすい音楽を好んだのは当然のことであった。正確に記せば、十九世紀末にフランスでドビュッシー (Claude Debussy, 1862-1918) らによって作曲され始めていた調性に拠らない耳障りの良い作品も日本に届けられ、その音楽を鑑賞する機会もあったようである。しかし当時の日本人にとって、それが調性から脱しようとする音楽であることなど分かる由もなかった。つまり明治期に日本にもたらされたヨーロッパ音楽は当時の西欧で聞かれていた音楽であったことに違いないが、日本の聴衆はその音楽の本質を知ることなく、無計画で感覚的に引き入れていたのであった。

また滝廉太郎や山田耕筰といった日本人作曲家も日本風のヨーロッパ音楽を作曲し、一定の聴衆 (クラシック音楽愛好者) から受け入れられたが、これもその音楽が聴衆にとって非常に親しみ易いヨーロッパ音楽であったからに他ならない。十九世紀後半、当時ヨーロッパで調性音楽の覇権を握っていたドイツ・オーストリア音楽が次第に東欧と北欧に拡がっていき、各地の国家や民族の文化や風習がそこに込められた、国民楽派と称される音楽が根付いていくことになるが、この国民楽派の活動と山田耕筰らの活動にも類似性が見られないだろうか。換言すれば、滝廉太郎や山田耕筰の音楽は本質的にドイツ音楽なのである。西欧における十九世紀初頭の状況

も十九世紀後半の国民楽派も、いずれもそこには市民と芸術音楽との接触があり、それが近代の出来事であった。その出来事と同じ状況が明治期の日本にもあり、近代日本の音楽事情を特徴付けていたのが、ヨーロッパ音楽の導入だけでなく、その近代的な人間と音楽との係わりの導入であったと言えるのではないだろうか。

なお、十九世紀の第四四半世紀、アメリカではクラシック音楽と作風や表現様式を全く異にするポピュラー音楽がかなり流行し始めていたが、同時期にこの音楽が日本にどれほど導入されたかは定かでない。

三、ヨーロッパ音楽における美および芸術の概念

日本の近代化に伴ってヨーロッパ近代音楽が導入されたが、果たしてその近代音楽とはどのような音楽であったのだろうか。それを探るために、次に「音楽」の本質と関わる二つの側面、「美」と「芸術」およびその両者の関係について考察したい。そこで、まずはそれぞれが古代から近代にかけての各時代区分にあつてどのような捉えられていたかを検討してみよう。

1. 美の概念の変遷

「美」及び「美しい」と言う語はいつの時代でも用いられているが、その指し示す意味 (概念) は時代によって必ずしも一致していない。そこで「美しい贈り物」、「美しい家」、「美しい服」という言葉を例に取り、それらが古代から近代に亘って時代区分ごとにどの

ような意味合いで用いられていたかを比較してみよう。

(1) 古代

①美しい贈り物：贈り手が受け手に対して確固たるもの（意識）を持つて贈られる贈り物

②美しい家：豊かで大きく人目について世間に広く知られている家

③美しい服：それをまとうている人が高貴な人物であることを示す服

(2) 中世

①美しい贈り物：神を讃えるために神に捧げるに相応しい贈り物、すなわち供物など

②美しい家：創造主である神の住まう家、すなわち教会など

③美しい服：神を讃える人がまとう服、すなわち神父の法衣など

(3) 近代

①美しい贈り物：形態や色が感性的に綺麗な贈り物

②美しい家：屋根の線や壁の色が感性的に綺麗に見える家

③美しい服：材質や色や形状が感性的に綺麗に感じられる服

この一覧から、近代で用いられている「美」の概念、すなわち一般的に理解されている「美しい」の意味が他の時代とは異なっていることが理解されたと思う。古代では、「美」は「善」と同一視されており、「美しい」は「善い」に近く、豊かな、安全な、高貴

など神々に近い完全性を意味する語彙であった。また中世において、「美」は神自身の本質^{II}「真」であり、「美しい」は尊い、慎ましい、彼岸的なといった神の賛美を包含していた。それに対して、近代で用いられる「美」は、理性に支えられた個人的主観の描出と享受であり、「美しい」は綺麗な、麗しい、素晴らしいなど主観が目的に合致している状態を指しているのである。そこに道徳や神との関連性を見ることはない。

2. 芸術の概念の変遷

「音楽は美しい」と言われるほか、「音楽は芸術だ」と考えられている。そこで「美」における考察と同じように、個々の時代区分の芸術の概念について整理しておこう。

(1) 古代

芸術は「模倣の技術（テクネー *technē*）」であり、概して実践的知識を指していた。その本質は純粹な理性的思考によって認識できるアイデア（絶対的な永遠の存在）の模倣であったが、次第にその典型の対象となる範囲を拡大していき、現実を写し出すものとされるまでに広がった。

(2) 中世

この時代に用いられた芸術はアルス *ars* であり、その最も知られている使用はアルテス・リベラレス *artes liberales*（自由学芸^{*}）とアルテス・メカニケ *artes mechanicae*（機械的技術^{*}）であった。ここでも芸術 *ars* という語は「模倣の技術」を示しているのだが、

古代における使用と異なって、その模倣は神の行為の模倣であった。例えば自由学芸にある音楽（理論）は神によって創造された調和の世界を模倣することであり、機械的技術とされる農耕術は神によって育まれる植物の生育を模倣することであったのである。

(3) 近代

近代で用いられる芸術という言葉は、私たちが日常的に使っているものであり、改めて解説するまでもないが、敢えて定義するならば、カント（Immanuel Kant, 1724-1804）の言葉を借り、「人間の根源的な心の動き（主観）の調和的活動状態」と言うことができるであろう。^{*10} もはやそこには模倣のための技術 *technic* の意味は含まれていない。敢えて関連付ければ、内界にある主観の調和的狀態を外界に模倣すると解することができる程度である。

3. 美と芸術の関係

上記の整理から、近代以降に生きる我々にとっては自明のこととして理解されている「芸術の本質は美にある」という定義は、他の時代では適応できないということが理解された。古代ギリシアでは、プラトン（Platon, 428/427-348/347 B.C.）が「美は現実のうつろいやすさを超えた永遠の本質の認識」と言っているように、神々に近い完全性に位置するものであり、実践的な技術であった芸術とは非常にかけ離れたものであった。また中世に入っても美と芸術との間に相当の距離はあったが、互いに「神」との関係を持つようになったことから、そこにその「神」という絶対者を介して両者が接

近している状態が窺える。そしてこの神の時代が終わると、芸術の基盤は個人的主観・美的感情といった美そのものに置かれるようになり、^{*11} そこに「芸術作品の創造と鑑賞は美の表現と享受である」という近代的思考が生まれ、芸術と美とが一体化して捉えられるようになったのである。

近代日本に導入されたヨーロッパの音楽は、このような近代までの歴史を背負い、またこのような本質の歴史を携えて日本にもたらされた。しかしそれは突然で強引な導入であったことから、明治初期の日本人はその音楽の形態や構成といった外的側面へ共感できたものの、その精神までは理解することができなかった。^{*12} ただ明治政府は日本人がその歴史的背景を知らないといった状況を利用して、或いは政府自体が知らなかったがゆえに、音楽を道徳（善）と結びつけたり、神ではないが絶対的なものへの崇拜（真）と関係付けたりした。一方国民も個人的主観や美的感情といったことに馴染んでおらず、本来的に美を享受あるいは理解することができなかった。その結果、政府の西洋音楽の利用目的は、美の享受でも西洋への憧れでもない、国粹主義への傾斜に置かれるようになっていくこととなった。

四、近代日本における音楽学

1. 日本における音楽学研究の始まり

日本の近代化が始まった明治期は西洋化に力が注がれ、ヨーロッパの文明・文化が日本に導入されるのに伴って、ヨーロッパ音楽も

その内容を吟味することなく次々と取り入れられた。しかしそれまで見たことも聞いたこともないその音楽をいきなり体系的に把握する、すなわち学問的に理解することなど到底不可能であり、導入はもっぱら音楽作品ばかりであった。これは西洋音楽史における「実践が理論に先立つ」という定石と一致しており、音楽研究は実践があつて初めて成立するからに外ならない。そしてその後ある程度の時間をかけヨーロッパ音楽が日本に徐々に浸透していった後、第二次大戦後になってようやくその体系的把握（研究）が始まったのである。否、正確に言えば、その学問が欧米から日本に導入される条件が整ったといった方がよいかもしれない。いずれにしてもここに日本においても音楽学が開始されることとなった。明治期より第二次大戦の終結までの準備期間を置いて、或いは周知・熟成期間を経て、実践（音楽作品の導入）よりおよそ八十年遅れてヨーロッパ音楽の研究が本格的に始まったのである。

因みに音楽学 Musikwissenschaft が独立した学（個別の芸術学）として自覚される、或いは認められるようになったのは十九世紀後半のドイツにおいてである。その音楽学は、当初は音楽美学 Musikästhetik を基盤とした学 Wissenschaft としての音楽史 Musikgeschichte 研究が中心であつたが、次第に美学よりも実証的あるいは科学的な音楽史研究へと向かつていった。日本におけるヨーロッパ音楽の導入期およびヨーロッパ音楽研究の準備期には、ヨーロッパではそのような状況があつたのである。

ところで、この時期にどれほどの研究が日本で為されていたかについて、或いはどれほど研究が為されていなかったかについては、

資料が少なく不明なところが多い。概して歴史上で実際に起こった出来事や存在した事柄を検証することは可能だが、起こらなかったこと、存在しなかったことを検証するのは困難である。その理由から「近代日本で西欧風の音楽学が展開しなかったこと」を検証するのは難しく、「それに該当するのは殆ど見当たらない」と答えるに留まる。そのような状況にあつて僅かに欧米の著作を翻訳するという活動が見受けられるが、それもヨーロッパにおける研究成果が一方的に導入されたに過ぎず、やはり日本における音楽学の成果ではなかつた、或いはヨーロッパの成果と同一のものであつたと言わざるを得ない。従つて、近代日本における音楽学の最初の成果は、研究成果という形には見出せず、研究に先立つ導入への努力という事業こそがそれに該当すると言えるのである。

2. 日本における音楽学研究の展開

第二次大戦が終結し、社会が再び落ち着きを取り戻した頃、一九五二年、日本にもようやく音楽学会が結成され、邦楽研究と共によりよいヨーロッパ音楽の研究が本格化することとなった。そこで次に挙げる三つの項目を例に、その後の音楽学研究の展開について紹介したい。

(1) 音楽学会機関誌《音楽学》の創刊号および第2号

①創刊号（昭和二十九（一九五四）年発行）に掲載された論文のタイトル他

○ 発刊の辞（加藤成之）

○ 論文

- ・音楽学成立並に各分野の関連に就て（相沢陸奥男）
- ・音楽構成における時間性と空間性（金田茂）
- ・メルスマンの音楽的時間について（谷村晃）
- ・アドルノの現代音楽の美学（吉田辰雄）
- ・日本和声体系と十二音音楽（箕作秋吉）
- ・邦楽旋律構造の一特性（片岡義道）

この創刊号に掲載された論文のタイトルおよびその一覧からだけでは何も読み取れないかもしれないが、一度その論文の内容に立ち入れば、以下のような当時の状況が垣間見えてくる。

〈発刊の辞（加藤成之）〉

まず冒頭で、「昭和二十七年の春東京で音楽学会がはじめて結成され夏には関西支部も発足し秋には京都で大会をもつた。音楽学会が我が国で初めて作られたのは極めて自然の勢であろう。西洋音楽が輸入されて七十数年で世界の水準に近くまで発展した事から見て、音楽学会もそろそろ出来てよい時なのである。それにしても他の学会にくらべると四、五十年も遅れている。^{*14}」と書かれている。

この記述では、音楽学会の発足が「遅れている」と理解されているが、むしろ学会が発足するに先立って西洋音楽（ヨーロッパ音楽）が日本に浸透するのにこれだけの時間が必要であったことが示されている点に注目しなければならない。いすれにしてもヨーロッパの音楽研究の導入並びにヨーロッパ音楽の研究は日本にヨーロッパの文明・文化の輸入が始まってから七十数年が必要であったことがここに確認されている。

〈音楽学成立並に各分野の関連に就いて（相沢陸奥男）〉

創刊号の最初を飾るこの論文の「二、音楽学の諸分野とその関連」の冒頭で、「程度の差こそあれ、すべての音楽は美的価値の具現の一形態である。従って、音楽の研究は、それが如何なる立場から為されるにせよ、音楽のこの根本的な特性と全く無関係であり得ない。換言すれば、音楽の如何なる分野も、又いかなる見地からの研究も、程度の差はあれ多少共、美学的な問題に遭遇せざるを得ない。この点から考えると、音楽美学は音楽学の中心的な領域である様に思われる。^{*15}」と主張されている。日本における音楽学の本格的な開始にあたって、ドイツにおいて音楽美学を基盤として音楽学が誕生したこととの相関が想起される。

〈音楽構成における時間性と空間性（金田茂）〉

四十四ページに亘る長大な論文の「序」において、「時間と空間は、世界把握の二つの根本的要素と考えられるのであり、この二つは密接不可分の内的関連を持つ。音楽は時間的に構成されるが、それに伴って空間的なものが意識される。この意味より、音楽は世界の本質を、最も明確に表現し得ることが理解されるのである。^{*16}」

また「第一章 第二節 音楽の創造」では「…音楽の創造は、民族、国家、個人のそれぞれの精神的要素や、時代精神の要素が背景となつて、これ等客観的主観的両側面の関係より、醸成されて感動となり、音へと作用せしめることによつて行なわれるのである。^{*17}」と書かれている。ここに音楽を「世界の本質」や「精神」との関係によつて定義しようとする、すなわち形而上学的な解釈によつて音

楽の本質を解き明かそうとしている姿が見て取れる。

〈メルスマンの音楽的時間について（谷村晃）〉

〈アドルノの現代音楽の美学…シェーンベルクに関して（吉田辰雄）〉

この二つの論文は、欧米で最高の音楽美学者として名を馳せていたメルスマン（Hans Merzmann, 1891-1971）と哲学者・社会学者・美学者であったアドルノ（Theodor Adorno, 1903-1969）の著書^{*18}を紹介しながら解説を加えている論考で、畢竟、音楽美学の論文となっている。

②第2号（昭和三十一年（一九五六年）年発行）に掲載された論文の

タイトル他

- ・評論家としてのシューマン（石倉小三郎）
- ・ギリシャの楽譜（中山貞一朗）
- ・ピアノ音楽の源流（上原一馬）
- ・初期多声音楽に対する考察（地主忠雄）
- ・ノートルダム楽派のコンドウクトゥス（松本勝男）

ここに挙げられた論文のタイトルを見れば、この第2号にはヨーロッパ音楽史に関する論文ばかりが掲載されているのが見て取れる。これらの論文の内容は欧米で研究されている音楽史の紹介に過ぎないと言ってもよいようなものばかりであるが、たとえこれらの論述がどのようなものであっても、その論文の陣容はこの頃から日本においても欧米の音楽学研究の影響を受け、音楽美学と並んで音

楽史研究が始まったことを示している。

(2)日本における音楽学関係の主な出版状況（昭和四十年代以前）

〔著書〕

- ・野村良雄 音楽文化史、一九五〇年、全音教科書（株）
- ・野村良雄 音楽美学講話、一九五一年、音楽之友社
- ・野村良雄 精神史としての音楽史、一九五六年、音楽之友社
- ・渡辺 護 音楽美の構造。一九六九年、音楽之友社
- ・張源祥 音楽の美と本質、一九七一年、創元社
- ・野村良雄 音楽美学、一九七一年、音楽之友社
- ・谷村 晃 ウィーン古典派音楽の精神構造、一九七一年、音楽之友社
- ・海老沢敏 音楽の思想…西洋音楽思想の流れ、一九七二年、音楽之友社

〔訳書〕

- ・E. ハンスリック（田村寛貞訳） 音楽美論、一八五四年（邦訳一九二三年）
- ・E. ハンスリック（渡辺護訳） 音楽美論、一八五四年（邦訳一九五九年）、岩波
- ・S. フィルケンシュタイン（田村一郎訳） 音楽はどう思想を表現するか、一九五二年（邦訳一九五三年）、三一書房
- ・H. モーザー（橋本清司訳） 音楽美学、一九五三年（邦訳一九六五年）
- ・A. ゴレア（野村良雄・田村武子訳）…現代音楽の美学、

一九五四年（邦訳一九五七年）、音楽之友社

右記に列挙した出版物は、昭和五十（一九七五）年頃までに日本で出版された音楽学に関係する主な書籍の一部である。手元にある書籍で恣意的な選択と言われるかもしれないが、この一覧から、日本に音楽学会が誕生して以降、音楽研究が活発になったことに疑いを挟む余地はないが、その内容がやはり美学中心だったことが窺われる。そこには、学会が発足した当時、「音楽学には諸分野があるがその基盤は音楽美学にある」という認識が共有されていた状況が映し出されている。しかしこのコンセプトによる学究は、欧米における変化の傾向に追従しておよそ二十年ほどで下降線を辿るようになり、昭和五十年代以降の音楽学はもっぱら音楽史が中心となるようになる。

(3) 平成期の日本における音楽学の状態

音楽美学を基盤とする音楽研究として始まり、その後音楽史研究が中心的存在であった音楽学であるが、平成期に入ると次第に音楽美学や音楽史以外のさまざまな研究領域に拡がりを見せ始め、もはや音楽学は音楽に関する事柄を扱う学問となった。その実情を示す日本音楽学会（旧音楽学会）の機関誌に掲載された二つの記述を次に引用する。

○《音楽学》第43巻3号 日本音楽学会第48回全国大会記録（一九九八年発行）

「…会長の開会挨拶から始まる。角倉会長は、その挨拶のなか

で、今回の全国大会のプログラムに関して次のようなひとつの見解を述べられた。今回の大会プログラムを見渡せば、『分野のパラエティの拡大』に驚かされる。しかし、その拡大した分野を整理すれば、①音楽の美的価値判断を出発点とし、音楽や音楽作品に接していく分野と、②音楽を材料として、音楽以外の事項を解明しようとする分野の二種類に大別できるといった示唆である。^{*19}」

因みにその時の全国大会（一九九七年十月開催）で行なわれたシンポジウム（二つのうち二つ）の題目は次のとおりである。

- ・シンポジウム1…音楽研究のためのコンピュータ技術
- ・シンポジウム2…越境する日本音楽—あるいは研究者の越境

○《音楽学》第49巻3号 編集後記（二〇〇四年発行）

「…この編集後記を書くにあたり、近年の最終号の編集後記を拝見しておりましたが、その一連の文章からだけでも、最近の音楽学研究の急激な変化を実感することができました。その主たるものは、電子メールの利用に関することと音楽学の研究領域の拡がりにあると思われるが、とりわけ後者は、実際に編集作業に取り掛かっている際、痛切に感じるところでありました。…研究が分化し、また他領域との学際的様相を帯びた研究も増加するなか、充実した査読に基づく編集によって…」^{*20}

以上三種の資料を参考にして「近代日本における音楽学」について考察すれば、まずは日本における音楽学は開始の時期に大きな問題があったことを指摘しなければならない。つまり第二次大戦

後、二十世紀も後半ともなれば、欧米ではその学問的展開が既に進み、音楽美学よりも音楽史研究が中心となってきた。そのため日本における音楽学も、音楽学会の機関誌創刊号と第2号や音楽学会発足時からしばらくの間に出版された著作に見られるように、当初こそ音楽美学に類する研究が為されていたが、同時に音楽史に関する体系的な理解がないまま実証的な音楽史研究へと方向転換しなければならなかったのである。そしてようやく音楽史研究が確立してくるや否や一九九〇年代になると、日本における音楽研究の中心は、もはや音楽あるいは音楽作品そのものに向かうのではなく、音楽の周辺や音楽外の事物との関連に拡がりを見せ、実用的な研究領域、所謂応用音楽学へ移っていくこととなった。そこでは本来のあべき発展が為されず、進むべき方向が見誤られている。と言うのは、音楽学は美学を基盤として誕生した人文学の一つであり、そこから離れるのはまさしく音楽学そのものの終焉を意味するに外ならないからである。

他方、同様に重要なことは、先述したように二十世紀後半にはヨーロッパで「近代」自体がかなり変貌を遂げてしまっていることが挙げられる。音楽に関して言えば、既に合理主義的に音楽を把握する捉え方は終わっており、作品ももちろんそのような方法では作られなくなっている。今やこの状態に美学を基盤とした音楽学がどのように立ち向かっていくかが問われていると言えよう。

五、音楽学の現在

1. 二十世紀後半の音楽の把握

二十世紀になると、遅くとも第二四半世紀には、ヨーロッパにおいてクラシック音楽の本質が十七世紀以来続いてきた「美と芸術は一体であり、それを人間に対峙させて把握する」といったものから大きく姿を変え始めた。それは調性を放棄した無調音楽などに見られる作風の変化にも顕著だが、音楽の根本概念についての相違も見過すことができない。およそ十九世紀までの音楽（近代音楽）は、作曲・演奏・鑑賞のいずれの領域でも、主体として人間に客体として取り扱われ、客観的真理である音楽美を理性的認識によって把握しようとする、まさに合理主義の産物であった。ところが二十世紀を歩んでいくうちに新しい技法や音組織による作品が次々と生み出され、音楽の様相にずいぶんと変化が見られるようになってくる。そしてその変貌は単に作曲技法や音楽の表情に関わるものでなく、音楽の本質の変化から由来するものであった。そして世紀後半に入り、石田正はハイデッガー (Martin Heidegger, 1889-1976) の論じた「存在と存在者との間に認めた差異²⁾」から想起し、その本質の変化を形而上的に理解するに到った。石田はハイデッガーの哲学論究「存在と存在者との存在論的差異」を美学的に改変し、「芸術と芸術作品との存在論的差異」を明らかにしたのである。今ここにそれを「音楽と音楽作品との存在論的差異」に置き換え、二十世紀以降の音楽の本質について考察してみようと思う。

今、一人の人間の前に、何らかの法則（人間の意図でもよい）を

持った音響が作り出されたと仮定する。その時、その人間がその音響に何も感じなかったり、不快を感じたりした場合は、そこには人と音（或いは空気の振動）があるだけである。それ以上のものは何もない。しかしその人間がその音響に精神的な緊張を呼び起こした（単純に言えば聞き入った）とすればその場の状況は一変する。その人はたちどころに単なる人でなくなり、一人の「鑑賞者」となり、同時にその音響も単なる音の塊ではなく、「音楽作品」に変わる。そしてその精神的緊張こそが「音楽」となる。このような関係が音楽を取り巻いており、そこに音楽と音楽作品との差異を見て取ることができるであろう。さらに言えば、音楽作品という物質的なものはこれまでも同じように鑑賞者の前に客体として置かれているが、音楽という精神的なものは鑑賞者の側にある。すなわちここでは音楽はもはや客体ではない。またその「音楽」は鑑賞者の側に常に存在しているのではなく、現象として生起しては消失する。従って以前は「音楽（或いは音楽美）」は音楽作品（楽曲）と共に存在する」と解釈されていたのに対して、今や「音楽は鑑賞者に現象として生起する」と理解されるようになったのである。

さらに山崎正和が説く、演技における「主体（役者）」と「客体（配役）」との「一致」を敷衍すれば、演技に匹敵する演奏も主体と客体が一致している状態であるのと言うまでもなく、一般に受動的行為とされる鑑賞も、実態は音楽作品を聞きながら心の中で共に歌うといった「能動的鑑賞」であり、そこに「主体と客体が一致した状態」を想像するのに困難は要しない。ここに音楽（作品）を対象物として捉える合理的な把握方法が新しく現象学的に捉えられている

のを理解することができようであろう。

なお、音楽或いは音楽作品に対するこういった把握の仕方は、何とも二十世紀の非調性音楽に対してだけ適応されるものではない。これはあくまでも把握の方法であって十九世紀以前の音楽にも充分に適応できるものである。むしろそのような方法でこれまでの音楽を捉え直す直さなければならない。

2. 日本の音楽学の進むべき方向

人間の側に音楽が生成されるようになり、人間の側にある音楽が理解されるようになった今、合理主義的把握の時代（近代）は過ぎ去り、そこには代わって私たちの時代（現代）の新しい音楽芸術との関係が生まれている。また主客一体的把握も唱えられるようになり、この思考に沿って、或いはこの思考と並行して作曲・創作の実践が行なわれるようにもなった。そこでは個々の作曲家がそれぞれの理論（作曲法・音組織など）を主張している様子を伺うことができる。こういった状況から考察した結果を、先に述べた「美の概念の変遷」に追加するとすれば、現代に生きる我々が「美しい」という語を使用するにあたっては、未だ近代の意味で用いる場合と、その意味を残しながらそこに精神的な清廉さや心地よさを含む場合とがあり、「美」は次第に「快」の領域へと向かっているように思われる。^{*23}一方、「芸術の概念の変遷」に関しては、「自分たちの時代」である現代になると、芸術表現は個人的主観を重要視するもの、それへの執着は弱まり、他方、表現に「驚愕」や「滑稽」といった遊戯的特質が中心に据えられるようになった。従って、現代では、美

が心的に快い状態を含め、一方で芸術が遊戯として捉えられるようになったことから、両者には精神的領域での繋がりがあつたものの、近代におけるような一体化した状態から次第に再び距離を取るようになってきていると言える。

一方、こういった状況に対して音楽学ではこの時代の音楽を統括する理念について未だ充分に研究が為されていない。ところでその思考の方向は非合理主義的であつたり主客一体であつたりするのだが、これはまさしく東洋的・日本的であると捉えることもできる。

例えば、自然と人間の関係を例に取れば、ヨーロッパの人々が自然を人間と対峙させて捉え「環境 environment (取り巻くもの)」と呼んでいるのに対し、日本人は古来から自然と人間の関係について主客一体的な感覚を持ち「風土」と呼んできたのである。このような感覚を持つ日本人の音楽研究は、これから世界の音楽学研究の中心に位置づけられることとなるかもしれない。日本で音楽学が始まつてこれまで、日本の音楽研究は欧米での研究、少なくとも研究方法の後追い状態が続いてきたが、このように新しい真理の探究が求められている現在の音楽学研究にあつては、日本的思考でもつてその最先端を行くことができる状況となつた。

私たちの時代(現代)は常に最も新しい近代である。その近代における日本の音楽学研究の成果が期待されている。

註

*1 ヨーロッパの音楽には大別して民衆音楽 *musique populaire* とクラシック音楽 *musique savante* とがあるが、本稿では後者に限って論考の対象とする。

*2 音楽に現れる音或いは音楽を構成する音を、音高と機能(各音間の相互関係)から一定の秩序に基づき体系化したもの。

*3 後白河法皇の《歌謡研究》や萩生徂徠の《楽律考》など、数多くの研究が残されている。

*4 日本音楽の西洋風研究には、この著作に到る前段階に、小中村清矩の《歌舞音楽略史》(一八八八年)、上原六四郎の《俗楽旋律考》(一八九五年)、東儀鉄笛の《日本音楽史考》(未完)などがある。

*5 一八七二(明治五年)年…学制(学校制度)の制定

日本最初の近代学校教育制度に関する基本法令

一八七九(明治十二)年…学制を廃止し、教育令を公布

一八八六(明治十九)年…教育令を廃止し、学校令(その中に小学校

例が含まれる)を制定

*6 一九四一(昭和十六)年…学校令を廃止し、国民学校令を制定

十七世紀以降のヨーロッパ音楽で用いられる最も基本的な音階である長音階と短音階(厳密には自然短音階)を指す。

*7 例えば、トニカ *tonica* と呼ばれる音階の中心音を基音とする三和音(Tと表記)、ソットドミナント *sottodominante* と呼ばれる音階中の第四度を基音とする三和音(Sと表記)、ドミナント *dominante* と呼ばれる音階中の第五度を基音とする三和音(Dと表記)を連結させた「T-S-D-T」などが挙げられる。

*8 文法、修辭学、弁論術、音楽(理論、算術、幾何学、天文学の七つ

*9 農耕術、航海術、武器製作術など

*10 ここで言う「芸術」はものとしての「芸術作品」とは異なる精神活動であり、両者の相違については後述する。

*11 正確に言えば、神の時代が終わつたから芸術の基盤が美そのものに置かれるようになったのではなく、芸術の基盤が個人的主観・美的感情といった美に置かれるようになったから神の時代が終わつたのである。

*12 二十一世紀に入り十年以上が過ぎた現在でも、日本人がこの本質的に変化してきたヨーロッパ音楽の本質を理解しているとは必ずしも言う

ことはできない。

- * 13 田村寛貞訳《ハンスリックの音楽美論》(一九二四年)などの訳書が残されており、全く研究が為されていなかったわけではない。
- * 14 音楽学会機関誌《音楽学》(創刊号) 六頁
- * 15 前掲書 一三―一四頁
- * 16 前掲書 二二頁
- * 17 前掲書 二五頁
- * 18 前者メルスマンに関しては《Zeit und Musik(時間と音楽)》(一九三〇年)、後者アドルノに関しては《Die Philosophie der neuen Musik(現代音楽の哲学)》(一九四九年)が主に取り上げられている。
- * 19 拙文「音楽学会機関誌《音楽学》(第43巻3号)二〇九―二一〇頁
- * 20 拙文「音楽学会機関誌《音楽学》(第49巻3号)奥付
- * 21 M. Heidegger: Die onto-theologische Verfassung der Metaphysik in: Identität und Differenz (1957) S.60, 64, 66f.(形而上学の存在論的―神学論的状态:同一性と差異)
- * 22 石田正「芸術と芸術作品との間―芸術の存在論的差異について(美学一〇三、一九七五年)
- * 23 例えば、現在用いられる「美しい贈り物」は単に感性的な綺麗さを表現する語でなく、そこには贈る側の贈られる側への純粹な真心が含まれている。