

# 関西美学音楽学論叢

## 第2巻

2018

*Kansai Journal*

*of*

*Aesthetics and Musicology*

Vol. 2

---

関西美学音楽学研究会[編]

\*\*\*\*\*

## 関西美学音楽学論叢

### 第2巻

2018

\*\*\*\*\*

### 目次

#### 依頼論文

- ・ 明治前期の「国楽」の理念にみる「ナショナルなもの」の位相 …………… 吉田 寛 p. 2

\*

#### 論文

- ・ ロンドン弦楽四重奏団による「逃げ場」と「親密な空間」の創造  
——第1次世界大戦期におけるポピュラー・コンサートにみるイギリス室内楽作品の促進——  
…………… 奥坊 由紀子 p. 20
- ・ 幻想抒情劇《ひのきとひなげし》における劇作法に関する考察  
——劇的なもの、叙事的なものとその目的—— …………… 尾崎 一成 p. 38
- ・ 「身近なものの美学」と「世界作り」——斎藤百合子の「日常美学」の新たな展開——  
…………… 外山 悠 p. 47
- ・ エルネスト・アンセルメの音楽美学——その思想、著作とその諸問題——  
…………… 船木 理悠 p. 55
- ・ 執筆者一覧 …………… p. 86

\*

- ・ 関西美学音楽学研究会活動記録 …………… p. 88

明治前期の「国楽」の理念にみる「ナショナルなもの」の位相  
The Japanese Idea of Kokugaku (National Music) in the Early Meiji Period

吉田 寛  
Hiroshi YOSHIDA

要旨

明治12年に設立された音楽取調掛の使命は「国楽」の創成にあった。だがその道程が険しかったことは、音楽取調掛と文部省の主導による国歌撰定が挫折したことにも示される。本論は、国楽という理念そのものの内実と来歴を明らかにして、明治期の日本で国楽が背負っていた困難を理解する。「国楽」の語は漢語にも存在したが、明治前期の日本でこの語が浮上した背景には、むしろ「national music」や「Volksmusik」といった西洋語とのつながりがあった。この語に最初に理論的枠組みを与えた目賀田種太郎は、国楽の創出を、封建的身分制度の解消と平等な「国民」の成立と結び付けた。「雅楽」ではなく「俗楽」が国楽の基盤であると彼が考えたのもそのためだった。だが伊澤修二らが音楽取調掛で実際に試みたのは、「東西二洋」の音楽を折衷して「俗楽を改良」することであった。目賀田とは違い、彼らは「俗楽」や「民楽」と「国楽」を明確に区別した。そこでは国楽は「国民の音楽」というより「国家の音楽」とされている。日本の国楽の困難のうちには、西洋語の「nation」や「national」が本質的に孕んでいる葛藤や緊張が丸ごと露呈しているのだ。

はじめに——「国楽」とは何か？

明治一二年に伊澤修二(1851-1917)らの手で創設された音楽取調掛が「将来、我国楽を興す」(「創置処務概略」)ことを主たる使命としたのはよく知られている。ここ数年、音楽取調掛の活動を批判的見地から検証する歴史研究が進み、唱歌教育や俗曲改良といった彼らが行った文化政策が、日本を近代的な国民国家として作りかえようとした明治政府の政治的意向にいかにも忠実に沿ったものであったかが明らかにされている。「国楽を興す」という標語はただ単に日本の音楽文化を西洋の列強国に劣らない水準にまで高めることを意味したのではない。唱歌教育によって全国の小学生が等しく同一の季節感や歴史意識を身に付けてきたように、「国楽(国歌)」は「国民」の存在を目に見えない部分で支えてきたし、いまでも支えている。これはあえて私が注意を促すまでもないことだろう。

しかしながら音楽取調掛や明治期の音楽教育を批判的に考察しようとするこれまでの議論において、しばしば看過されてきたものがある。それは意外にも「国楽」という語そのものである。「国楽」とはどのような音楽なのか、それは何かの西洋語の訳語なのか、それとも日本語に独自の用語なのか、だとすればどのように独自の意味があるのか。そもそもそこで

の「国」とは何を意味するのか。これに明快に答えてくる研究は現在のところない。一見すると自明な「国楽」という語をあえて問い直すことは、歴史研究にとって必要なだけでなく、日本の音楽文化のあり方を検討するうえできわめて重要なはずである。

本論では明治前期に時代を絞って「国楽」がいかなる出自と意味を持った語であるかを検証したい。そこで明らかになるように「国楽」とは基本的に英語の「national music」の訳語として明治期に普及した新たな日本語である。この語の導入に貢献した目賀田種太郎(1853-1926)は「国楽」を、旧来の封建主義的な階級差が克服したところに現れる均質で平等な「国民」を表象するような音楽とみなした。その後、音楽取調掛の伊澤や神津仙三郎(専三郎)(1852-97)は、大枠において目賀田の「国楽」の理念を継承しつつも、当時の日本の政治的社会的状況に鑑みて、その意味を独自に変質させようとした。具体的にいえば、彼らは「national」という英語が持つ「大衆の(popular)」あるいは「民俗の(folk)」という含意を日本語の「国楽」から削ぎ落とし、この語を「国家」の側に引き寄せようとしたのである。われわれはこの概念操作の過程を神津の著作『音楽利害』に確認することができる。しかし当時の人々にとって日本という「国」を一つの「国民国家(nation-state)」として理解し、それを表象する「国楽」を想像することは必ずしも簡単ではなかった。それは音楽取調掛と文部省による国歌撰定の試みが困難をきわめ、最終的に挫折したことによく示されている。

西洋語の「nation」をいかに日本語に訳すべきか、という問題は今日なおわれわれを悩ませている。民族、国民、国家、民衆などと必要に応じて訳し分けてみても、この語の多義性をつねに取り逃がしているようでどうもすっきりしないのは、筆者だけではないはずだ。だがいうまでもなく翻訳の問題はその概念をどのように自らの思考体系に組み込むかということに直結している。そして本論でみるように、日本人が「nation」や「national music」という語を前にしたときに抱く違和感は、明治期から現在まで本質的に少しも変わっていないのである。従って明治期の「国楽」概念の位相を検証することは、国民国家のあり方をめぐる今日の議論のためにも少なからずアクチュアリティを持ってくるはずである。

## I — 「国楽」という日本語について

「国楽」という語は明治期に登場した新たな日本語だと先に書いたが、漢語としては古くから存在した。『日本国語大辞典』の「国楽」の項は、この語の古い用例として『遼史』(1345年完成)の「楽志-国楽」から「遼有国楽、猶先王之風、其諸国楽、猶諸侯之風」という文章をあげている(註1)。同辞典がいうようにここでの「国楽」とは「その国古来の音楽」を指している。だがこの漢語の「国楽」は、明治期に盛んにその必要が説かれた日本語の「国楽」とは、歴史的にも意味的にも大きく隔たっている。同辞典は「国楽」の第二の意味に「国の儀式、祭典などのために、国家が制定したその国を象徴する音楽」をあげているが、興味深いことにその用例として引かれているのは「庭園の一方に控へて居た楽隊は、突如天地の無言を破って『君が代』の国楽を奏し始めた」という木下尚江の社会小説『良人の自白』(明

治三七年)の一文である。後述のように現在まで最もよく知られている海軍省作成の《君が代》が儀式唱歌として定着するのは明治二〇年代である。木下の用法からは当時すでにこの曲が「国楽」として一般に認知されていたことが分かるが、いうまでもなく《君が代》は「その国古来の音楽」ではなく「国家が制定した音楽」に他ならない。

『日本国語大辞典』の項目は「国楽」という熟語の二種類の用法を確認するには十分だが、それら二つの用法の連続性もしくは断絶を理解するにはあまりに不十分である。音楽取調掛や文部省の役人として明治期の音楽教育に携わった人達はみな漢籍の基本的素養を持ち合わせていたから、「国楽」という近代の日本語が漢語に由来していることはありえない話ではない。だが意味の上ではそうではない。すなわち第二の用例である「国家が制定した音楽」としての「国楽」は、漢語の語彙を継承したものというより、むしろ英語の「national music」やドイツ語の「Volksmusik」といった西洋語とのつながりにおいてこそ理解されなくてはならないが、この辞典の項目からはそれが見えてこないのである。そしてそれを理解しない限り、明治期の日本で「国楽」という語がことさら重要性を帯びるようになった理由を説明することはできない。またその際には「国」や「楽」という語がそれぞれ何を意味するのかも問い直されねばならない。

近代の日本語としての「国楽」は、実際には『日本国語大辞典』があげる『良人の自白』よりも遙かに早く、明治初頭にその用例がみられる。その最も初期のものに神田孝平(1830-98)が『明六雑誌』第一八号(明治七年)に発表した「国楽ヲ振興スヘキノ説」という記事がある。この短い記事のなかで神田は「国楽」とは何かを詳細に説明している訳ではないが、西洋音楽の長所を取り入れ、かつ大衆が好んで受け入れるような音楽を新たに作り出そうという彼の考えは、目賀田や伊澤らに確実に受け継がれていく。

また明治一〇年八月には外務省が海軍省に宛てて「御省楽隊ニ用ル日本<sup>ナショナルエーヤ</sup>国歌ノ譜各種六揃」を請求した記録が残っている(註2)。ここでの「日本国歌」とはJ・W・フェントンが作曲したいわゆる第一の《君が代》(明治三年初演)のことであるが、この時点ですでにそれが「国歌」と呼ばれていることは興味深い。「国楽」が「国歌」に吸収されていく兆しが早くもここにみてとれる。

つづく明治一〇年代には「国楽」という語がひろく定着をみるが、この語に初めて明確な理論的輪郭を与え、その普及に貢献したのが目賀田種太郎であった。目賀田は文部省に提出したある意見書(明治一一年)のなかで「国楽」を「貴賤ニ関ハラズ又雅俗ノ別ナク誰ニテモ何レノ節ニテモ日本ノ国民トシテ歌フベキ国歌奏ヅヘキ国調」と明快に定義している。

「国楽」を興すことはここに至って近代的な「国民国家」としての日本が近い将来に実現するべき一つの努力目標となったのである。

だが見落としてはならないのは、目賀田の根本的な意図が封建的な社会制度の変革にあったことである。ここでわれわれは彼の「国楽」の思想をより詳細に検討する必要がある。

## II——目賀田種太郎にみる「国楽」の理念

目賀田種太郎は明治八年七月に伊澤や神津らが師範学科取調のためアメリカに派遣されたとき、留学生の監督官として共に渡米した人物である。明治三年から七年まで大学南校第一回留学生としてハーヴァード法律学校で学んでいた彼にとって、これは二度目の渡米であった。明治一二年秋までアメリカに滞在した彼は、ボストンで日本音楽について英語の講演を行ったり（明治一〇年）、唱歌教育の必要性を主張した上申書を伊澤との連名で政府に提出したり（明治一一年四月）、そのためにボストンでL・W・メーソンと会い、彼を音楽教師として日本に招聘するよう文部大輔の田中不二麻呂に取りはからうなど、音楽取調の任務を担った。帰国後の彼は、折しもメーソンが来日した直後（明治一三年五月）に司法省に転任したこともあり、自身では音楽取調掛に関わることはなかった。そのため音楽取調掛の設立にあたっての目賀田の貢献はこれまであまり議論されてこなかったが、彼が残した文書からは、「国楽」を興すことについての明確なビジョンがうかがえる。

目賀田の「国楽」の理念を知るうえで最重要の資料は、彼が明治一〇（1877）年一月にボストンのニューイングランド音楽院で行った日本音楽に関する英語の講演の原稿である。アメリカ人の聴衆に日本音楽の歴史と現状を紹介する目的でなされたとみられるこの講演で、彼は日本の音楽を大きく三種類に分け、それぞれについてその沿革から、使用される楽器、演奏法、記譜法、教授制度にいたるまでこと細かに説明し、さらには日本音楽の将来について自らの展望を語っている（註3）。

彼は日本の「古典的（classical）」音楽、すなわち雅楽の説明から始める。それは宗教的儀式に伴う音楽であったと同時に、政治的行事のためのものでもあった。日本では宗教と政治は共通の起源を持っていると彼は述べる。この「古典的音楽」が「宮廷に起源を持ち、その臣民によって育成された」、きわめて「洗練された（refined）」音楽であるのに対して、やがて時代が下ると「通俗的（common）」で「卑俗（vulgar）」な音楽が現れてくる。目賀田は、そのような「洗練されていない」音楽が生まれた原因を、およそ鎌倉時代以降に成立した「封建制度」によって、上層の人々と中流から下の人々とのあいだに文化的な断絶が深まったことにみている。

「しかし政府による強力な封建制度（a strong feudal system）が、13世紀から1868年までのあいだ非常に厳格さをもって行き渡り、偏見が人々（the people）を諸階級（classes）に分けたのである。人々の作法も習慣もそれによって同じように分けられ、彼らはそれぞれ厳しく隔離された。そこで音楽においては、これまで述べたものの他に、より洗練されていない性格（less refined nature）を持ち、中流あるいは低い階級の人々（the middle & low classes of the people）により適するものが生じた。」（p. 34, cf. p. 3）

ここから日本音楽の三つの区分が出てくる。目賀田があげる第一の音楽（class I）は「洗練された音楽、詩（Refined Music, Poetry）」でそこには「叙情詩、詩的吟踊調、箏の伴奏を持つ歌、およびその各種、琵琶の歌」が含まれる。第二の音楽（class II）は「通俗的なもの（common）」であり「劇的吟踊調で文学的価値がより低く、大衆（the mass of people）

によりふさわしいもの、およびその各種」がそれにあたる。第三 (class III) も同じく「通俗的なもの」で、そこには「軽い歌 (Light Songs)」が含まれる。

ここで興味深いのは、目賀田が「洗練された音楽」ではなく「通俗的な音楽」のほうに美的な優位をみていることである。彼によれば「洗練された音楽」には、「形式性や物事の威厳」を求めるあまり、しばしば「無味乾燥 (dry)」で「しかつめらしく (serious)」、「感性 (sense) を欠いたもの」になりがちという欠点がある。

「従って自然の特質 (natural property) は技術 [芸術] (art) によって抹消され、それは人々の一般の感情からは遠ざかるが、いっぽうわれわれが通俗的な音楽と呼ぶものにおいては、よりいっそうの表現と精神 (more expression & spirit) が見いだされる。」(p. 38-9, cf. p. 4)

なるほど羊飼いや漁師の労働の歌は「稚拙 (artless)」で「単純 (simple)」、あるいは「卑俗 (vulgar)」であるかもしれない。だがそれは「感情の正確な発露 (faithful effusion of feelings)」という点で、上流階級の「洗練された音楽」に遙かに優るのである。

この一節は、目賀田がヨーロッパの美学や芸術思想の基礎を完全に習得していたことを示す。とりわけ「技術=芸術 (art)」よりも「天性=自然 (nature)」に、そして「知性」よりも「感性」や「感情」に重きを置く点で、彼の議論はヘルダーなどロマン主義者の民謡擁護論にきわめて似ている。

そして目賀田は「洗練された音楽」の美的価値を否定するに留まらず、音楽における諸階級の分裂そのものを問題視する。彼によれば「洗練された (古典的な) もの」と「通俗的なもの」の区分は「音楽だけではなく、日本におけるあらゆるものにあてはまるのであり、それはおよそ八百年もの長きにわたって続いた幕府の強力な封建制度に原因がある」。この主張には維新政府によって派遣された知識人としての目賀田の立場がはっきりと現れている。彼はアメリカ人の聴衆を前にして、先の維新まで続いてきた旧来の封建制度がいまや終焉を迎えたことをきっぱりと宣言する必要があったのである。

封建的な身分制度が (少なくとも公式には) 消滅した明治の新時代には、音楽についても身分や階級の差があってはならない。そのためにはまず、これまでの日本音楽にあった「洗練されたもの」と「通俗的なもの」の断絶が撤廃されねばならない。

「古典的なものと通俗的なものは混合され得る (Classical and common can be mixed)。そのうえ社会的差別 (social distinction) の障壁はすべて消滅しつつあり、あらゆるものが混ぜ合わされている。私が思うに、遠からぬ将来、音楽にも同様なことが起こるのであろう。最近改革されたわれわれの教育制度はいかなる階級的差別 (class distinction) も含んでいない。それは急速に進歩しつつある。」

目賀田が考えていた「国楽」の理念がここに明らかになる。それはあらゆる「社会的差別」と「階級的差別」を排した、平等で均質な一つの「国民」の／による／のための音楽である。そしてその前提となるのが、全ての「国民」を均しく教育する近代的学制である。目賀田は明治五年に発令された新たな学制に言及しながら、新政府の下で教育改革がすでに進行中

であることを強調する。この辺りにもアメリカ人の聴衆に向けての外交的アピールの意識がうかがわれる。

近代日本における「国楽」の理念を初めて具体的に提示した目賀田の日本音楽論が、アメリカにおいて英語で行われた講演であったことはきわめて象徴的である。というのも「ナショナルなもの」はしばしば「外向き」の言説（外国語はその典型である）のなかでこそ先鋭的に表現されるからである。のみならず、そこには少なからずの必然性があった。というのも目賀田のような明治初期の先進的知識人にとって「国民」や「国家」に関わる概念は欧米列強（とりわけ英語圏の国）との交渉を通じて習得したまったく新しい用語だったからである。

目賀田が「国楽」という日本語を最初に用いたのは明治一一年四月に田中不二麻呂に宛ててボストンから日本に書き送った「我公学ニ唱歌ノ課ヲ興ス仕方ニ付私ノ見込」（以下「見込」と略）においてである。先述のように目賀田はこの見込書できわめて簡明に「国楽」を定義している（註4）。

「前條ノ如ク唱歌ノ課ヲ兩師範学校ニ設ケ、然シテ終ニ我<sup>ナショナル・ミュージック</sup> 国 学 [ママ] ヲ起スヲ得ベシ、国学トハ我国古今固有ノ詞歌曲調ノ善良ナルモノヲ尚研究シ、其ノ足ラサルハ西洋ニ取り、終ニ貴賤ニ関ハラズ又雅俗ノ別ナク誰ニテモ何レノ節ニテモ日本ノ国民トシテ歌フベキ国歌奏ツヘキ国調ヲ興スヲ言フ、是レ国楽ノ名アル故ナリ」（p. 53）

注意すべきは、「国楽」へのルビが示唆するように、この文章が最初に英語で発想されたものであることだ。実際、同じく明治一一年に田中不二麻呂に宛てて書かれたメーソンの推薦書には、これと全く同じ英語の文章がある。

“Thus commencing the cou[r]se in the schools, we can work toward establishment of our national music. By national music is meant an establishment of such songs and musics as to be sung and played by us all, the Japanese people, whether high or low, at any place and at any time, without such a distinction of “refined” or “common,” by an assimilation of the best of our music and song proper of old and modern time, with those of the western countries, in case of our deficiency. Hence the name of the national music.”  
(pp. 65-66)

二つの文章を比べれば、より詳細に書かれた英文のほうが原文であると推測できる。すなわち目賀田は、メーソンの推薦書のために自らが著した英文の一部を日本語に直して「見込」の素材としたのである。つまり彼のいう「国楽」は英語の「national music」の訳語であって、決してその逆ではない。

「見込」での目賀田の考えはそのまま翌年一〇月に設置される音楽取調掛の活動理念となるが、取調掛がやがて直面するであろう困難を彼はすでに察知していた。日本で「国楽」を興すときの最大の障壁は「貴賤」や「雅俗ノ別」にある。彼は早い時期からそう認識していたのである。アメリカ旅行の初期（明治九年九月）に彼が残した「我国音楽ノ事」と題され



たメモでは、日本の音楽には「雅俗ノ差アリテ其ノ雅ナルモノハ清ク其ノ俗ナルモノハ濁ナリトセリ、然シテ清クシテ雅ナルモノハ大方ノ耳ニ入ラズ却テ濁レルモノハ普ク行ハル、其ノ相隔絶スルノ距離又大ナリ」という考えがすでに記されている (pp. 22-23)。「古典的音楽と通俗的音楽は混合され得る」と楽観的な見通しを語るボストンでの講演とは対照的に、このメモでは「決シテ之レヲ平均スル処ノモノナシ」と書かれている (p. 27)。件の講演が必ずしも目賀田の本心ではなく、どちらかといえば「外向き」のアピールだったことがここからも分かる。そして彼は「見込」においても同様の厳しい現状分析を行っている(推薦書にある英文の原文を括弧内に示す)。

「現今ノ景況ニテハ我レニ国楽 [national music] 確トアル事ナシ、如何トナレバ (...) 我ガ雅楽ハ甚タ高ク [what we call refined music is too high for the people] 又普通ノ俗楽ハ甚タ卑ク [what is called common is too low] 到底上下其ノ楽ミヲ享クル能ハズ、サレバ西洋ノ歌曲ヲ其儘用キル事 [a pure importation of for[e]i[g]n music] ハ容易ナリト雖、コハ我ガ国学ニハアラズ、故ニ我国雅俗ノ音楽歌曲并ニ西洋ノ音楽曲調ノ中其ノ最モ善良ナルモノヲ混和シ以テ国楽ヲ興スベキナリ [an assimilation of the best of all will be the establishment of it]」 (p. 53, cf. pp. 66-7)

目賀田にとって「国楽 (national music)」とは、封建的な身分制度と結びついて徳川時代まで数百年に渡って存続してきた「雅楽」と「俗楽」の階級的断絶を埋めるための「国民の音楽」であったと同時に、それを新たに興すことで日本と西欧列強国との文化的格差を縮めなくてはならない「国家の音楽」でもあった。それは国内的な分裂と対外的な遅れを一気に解決してくれる、優れて理想的な手段であった。そして彼はその「国楽」の基盤を「雅楽」よりも「俗楽」に置こうとした。というのも「洗練された音楽」よりも「通俗的な音楽」にこそ「人々の一般の感情」が映し出されるはずだからである。この少なからずロマン主義的ともいえる民衆主義が目賀田の「国楽」の理念を特徴づけている。だが彼の理念は音楽取調掛の活動の現実においてやがて裏切られることになる。

### III——音楽取調掛と「国楽」概念の変質

明治一二年一〇月、文部省内に音楽取調掛が設置され、音楽取調御用係として伊澤修二が任命された(一四年一〇月に掛長)。翌一三年三月には校舎が本郷に決定し、外国人教師としてメーソンをボストンから招聘して本格的に活動が始まった。明治一四年には内田彌一、芝葛鎮、神津仙三郎が新たに監事として加わり、メーソンを補佐して伝習生への授業を軌道に乗せた。

アメリカ滞在時から伊澤と協力して音楽取調の事業にあたり、唱歌教育の必要を政府に説いてきた目賀田は、明治一三年五月に司法省に転じたため、結局自らが取調掛に関わることはなかった。とはいえ「国楽」を興すことを主たる目的とした音楽取調掛が目賀田の意思の結実であったことはいうまでもない。だが取調掛においては「国楽」の語で理解されるものが目賀田の考えから少しずつ変質していく。

では取調掛の関係者、とくにその理論的整備を担当した伊澤や神津は「国楽」をどのように理解していたのか。ところがこれを考えるうえで一つ大きな障壁は、彼らが目賀田とは違って「国楽」をきちんと定義していない点である。取調掛の設置理念や活動方針を初めて明確に世に問うた『音楽取調成績申報書』（明治一七年、以下『申報書』と略）をみてもそれは明らかである。その冒頭の「創置処務概略」では音楽取調掛の目的が「我国楽を興す」あるいは「国楽を制定する」ことにあると明言されている（註5）。それにもかかわらず、ここでは「国楽」とは何かは一切書かれていない。わずかに説明らしきものとして「我固有の音楽」や「各国皆、固有の国楽を保有す」という行があるだけである（p.4）。「創置処務概略」では他にも関連する語として「日本音楽」や「俗曲」、「俗楽」、「民楽」、「国歌」という言葉が出てくるが、これらと「国楽」がいかなる関係にあるかについてもまったく言及がない。

ただ一つ確かなのは、「雅楽」よりも「俗楽（common music）」に「国楽」の基盤をみていた目賀田とは対照的に、取調掛が「国楽」の概念を意図的に「俗楽」から切り離そうとしたことである。「創置処務概略」では「俗曲改良の事」が事務大要の第五にあげられた上で、歌詞の改良について次のようにいわれる。

「従来所用の俗曲中、其曲は頗る佳良なるも其歌詞の猥褻に流れ、若くは淫行に導くの嫌あるにより、稠人公衆の前に於て歌い得可らざるもの、少なからず。是等は、宜く其歌詞を改作して永存すべし。」（p.26）

ここでいう「俗曲」とは具体的には箏曲や長唄などの三味線音楽であるが、それらの音楽がしばしば卑猥な歌詞を持つことが問題とされている。「俗曲は我民楽なり」という冒頭の一文からは、伊澤らが「国楽」と「民楽（popular music）」のあいだに明確な線引きを行っていることが分かる。

確かに目賀田も明治九年のメモ「我国音楽ノ事」で、日本の音楽の「雅俗ノ差」に言及して「其ノ雅ナルモノハ清ク其ノ俗ナルモノハ濁ナリ」と記していた。また彼が伊澤と連名で出した見込書（明治十一年四月八日）でも「其ノ俗ト称スルモノハ謳曲甚卑クシテ其害却テ多シ」といわれている（註6）。「俗楽」の問題点はすでに目賀田も十分に認識していた訳である。しかしボストンでの講演にみるように、目賀田の力点は何より「雅俗ノ差」の克服にあり、しかも彼は「洗練された音楽」ではなく「通俗的音楽」こそが「自然の特質」に根ざし「人々の一般の感情」を表現する音楽だと考えていた。むしろ彼とて「俗楽」がそのまま「国楽」になるとは考えていない。だが目賀田が「国楽」の基盤を「雅楽」でなく「俗楽」に見ていたことは疑いない。「雅俗ノ差」が（「雅」ではなく）「俗」の側に解消されたときに、均質で平等な「国民」が現れる。それが目賀田のビジョンであった。

だが「雅俗ノ差」の克服という目賀田にとって最も重要な社会的課題は、文部省の一機関である音楽取調掛のなかではもはや主要な課題ではなくなっていた。『申報書』から読みとれるように、彼らが第一の任務としたのは「東西二洋の音楽を折衷し、今日我国に適すべきものを制定する」ことであった（p.5）。言い換えれば、音楽取調掛は「国楽」が何のために

そして誰のために必要なのかという根本的な問いを保留したまま、それをいかに作るかという実践的目標に邁進したのである。従って、彼らが「国楽」をあえて定義せずに議論を進めることには必然性があった。「国楽」が何なのか、彼ら自身も正確に答えられなかったのだ。

音楽取調掛の手法はその最初の具体的成果である『小学唱歌集』初編（明治一五年出版）からも明らかである。この教科書に収録されている唱歌は、そのほとんどがいわゆる「ヨナ抜き音階」という「東西二洋の折衷」による新音階で作られている。この音階は西洋の長音階とも親和性が高く、実際にこの教科書にも西洋起源の旋律を持つ曲が数多く含まれている。その一方で、伝統的な「俗楽」の音階である民謡音階や都節音階による曲はその中に一つも含まれていない。ここから分かるように、取調掛はそれまでの「俗楽」の伝統とは切り離されたところでまったく新たに「国楽」を作ろうとしたのである。そしてこの唱歌集が日本で最初の音楽教科書となったことを考慮すれば、取調掛による「国楽」の創造は新たな「国民」の誕生とまさしく表裏一体のものであったといえる。

『小学唱歌集』に読みとれるように、音楽取調掛にとっての主たる関心は目賀田が提起した「雅俗ノ差」の解消から「東西二洋の折衷」へと完全に移行していた。彼らは「俗楽」を底上げして「雅俗ノ差」を下から埋めていく代わりに、「俗楽」の伝統をあえて断ち切るかたちで「国楽」を作り出し、それを「国民」に与えようとしたのである。だがそのように「上から」与えられる音楽が果たして真の意味での「国楽 (national music)」といえるのか。

「国楽」とはあくまでも「俗楽 (common music)」あるいは「民楽 (popular music)」を基盤としなくてはならないのではないのか。そもそも「国楽」とは一部の特権的な人々の手で新たに「興す」ことができるようなものなのか。これらの疑念は伊澤や神津とて感じていただろう。エリート官僚にして当代随一の知識人でもあった彼らには、自らが「国民」の一人であるという意識と同時に「国民」からの距離感があつたはずだ。これは「民衆」の立場に立とうとする知識人にいつの時代にもみられるジレンマである。「国楽」とは何かを厳密に問いつめるほど、自分たちが教育現場を通じて根付かせようとしている音楽が「国楽」ではないことが露呈してしまう。自分たちが「興そう」としているのは「国家」の音楽ではあるかもしれないが、決して「民衆」の音楽としての「国楽」ではない。おそらく彼らはそれを知っていたがゆえに「国楽」の理論的定義をあえて曖昧にしておいたのではないのか。

この推測を裏付けるために参照できるのが伊澤や神津による西洋音楽理論の「誤読」である。取調掛の活動の一つに西洋音楽の歴史と理論の調査があつたことはよく知られる。取調掛に残されている蔵書は、彼らがとりわけ比較（民族）音楽学に強い関心を持っていたことを示す。彼らの目的は西洋の音楽理論を援用して取調掛の方針に理論的正当性を与えることだったが、その際に自分たちの意図に沿うようにしばしば元の理論を強引にねじ曲げている。筆者がかつて論じたように、その典型的な例がカール・エンゲルの『民族音楽研究序説』である（註7）。この書でエンゲルは、無教養な民衆は長三度の上音を少し低く歌う傾向があるために「民族音楽 (national music)」には短調が多い、というそれまでの定説を

無根拠として退け、ヨーロッパでもそれ以外の地域でも民族音楽にはむしろ長調のものが多くという自身の調査結果を表にして示した。ところが伊澤と神津は『申報書』の「音楽と教育の関係」において、このエンゲルの研究から「長音階製の楽曲は文教最新の国に多く、短音階的は其未進の国に多し。実に此一事を以ても、教育上に用うべき楽曲は、長音階に帰すを知るべし」(p. 107) というまったく独自の結論を導く。

日本の「俗楽」の代表的音階である平調子が西洋風にいえば短音階であるにも関わらず(あるいはそうであるからこそ)取調掛が考える「国楽」は長音階に基づかなくてはならない。実際、ヨナ抜き音階は西洋の長音階から雅楽の呂音階に用いられる五つの音を選び出したものである。「音楽と教育の関係」では、長音階は「勇壯活潑の精神を發育し、有徳健全なる心身を長養する」のに対し、短音階は「柔弱憂鬱の資質を成し、無力多病なる気骨を求む」といわれている。ヨーロッパ諸国のみならず中国やインド、マレーシアでも民族音楽には長音階が多いというエンゲルの研究結果を前にして、日本にも長音階による「国楽」を作らねばならないと彼らが躍起になっている様は滑稽ですらある。だが何よりここで注意すべきは、エンゲルが研究対象とする「民族音楽 (national music)」とは「民謡」や「民衆の音楽」のことであり、誰かが作為的に生み出した音楽ではないということ、伊澤と神津が忘却ないしは隠蔽しているという点である。彼らにとって「national music」とは「民族音楽」や「民衆の音楽」ではなく、「国民国家」を表象する音楽としての「国楽」に他ならない。彼らは「national music」の概念を西洋音楽理論から導入しつつ、その意味を独自に修正したのである。

そして「国楽」概念の同様な意味転換が、より決定的なかたちで、神津の『音楽利害』(明治二四年)に見いだされる。この書物は和漢洋の膨大な音楽書や歴史書を参照して、国家運営や社会風俗への音楽の効用を論じたものであり、基本的に引用集の性格が濃い、引用や構成の仕方に神津独自の思想が現れている。「国楽」の概念が説明されるのは、その第一三巻「音楽ノ風化ニ関スル事」の第二〇六條「音楽ハ由テ以テ其国俗ヲ察ス可シ」である(註8)。この條は全文がエクトル・ショメの『音楽衛生論』(一八七四年、英訳七五年)の第一章前半部からの抄訳になっている(註9)。この書は音楽療法論の先駆とされるが、著者のショメはその第一章をそれぞれの国民の特性と音楽との関わりから始めている。民族の気質はその音楽のなかに自ずと現れるという古代ギリシャのエートス論以来の古典的音楽観がそこでは語られている。神津はそれを次のように訳している(括弧内の英語は原文から吉田が補った)。

「其音楽ノ性質 [the character of the music of any nation]、音聲ノ發生、氣息ノ用法、聲力ノ屈伸等ヲ審ニスルトキハ、即チ其民情風土ノ如何 [its intelligence, manners, and customs]、得テ察スルニ足ルベシ、其故何トナレバ、音楽ハ恰モ人民ノ智愚風土ノ良否ヲ測ル寒暑針ニシテ、邦國歴代文化ノ進度、政教ノ善惡、人情、風俗、風土、地勢ノ如キハ、變現映出シテ楽曲ノ風調ト爲ル所以ノモノナレバナリ、試ニ英國ノ風俗歌 [the popular songs] ト佛國ノ風俗歌トヲ參互比較セバ、則チ之ヲ證スルニ足ラン」

さてここで注目すべきは神津が訳した部分よりもむしろ訳出しなかった部分である。実はショメの原文では「(…)モノナレバナリ」と「試ニ英國ノ(…)」のあいだに二行に渡って「national music」に関する次のような説明がある(訳は吉田による)。

「未開の民族(Savage nations)は自然に由来する一種類の音楽しか持たないが、文明化した民族(civilized nations)には二つある。その民族的土壌(the national soil)の特定の香りを(…)つねに留めている大衆的もしくは民族的なもの(the popular or national)と、いわゆる洗練された人達の音楽である。前者はその民族の特性(the character of the nation)とまったく一致して、単純または活潑、陽気どきに物悲しく、おぼろげな音楽である。それに対して後者は、それを育んだ人々の流儀や習慣に一致して、作為的かつ形式的(studied and formal)で、優しく柔和で、ときにこわばってがさつである。」(p. 12)

神津がこの部分を訳出しなかった理由は明らかである。ショメはここで、文明化された民族は「大衆的もしくは民族的」な音楽と「洗練された」音楽の二種類を持ち、その民族(国民)の性格と一致するのは前者であるという。つまりショメの考える「national music」とは「洗練された音楽」の対概念であり、前章でみた目賀田の区分に重ねるなら「通俗的音楽(common music)」すなわち「俗楽」に他ならない。ところが取調掛の一員である神津にとって「national music」とは、それまでの伝統的な「俗楽」とは切り離されたところで、音階のレベルから新たに創出されるべき「国楽」であった。それは一部の知識人によって作られる「作為的かつ形式的」な音楽である点で、むしろ「洗練された音楽」に相当するといえる。従って、この二行を訳出すれば、「国楽」を新たに興そうとしている音楽取調掛(明治二〇年以降は東京音楽学校)の存在理由と矛盾を来すことになる。ショメの全文をあえて訳出しなかった神津は、自分たちが生み出しつつある「国楽」が英語でいう「national music」ではないことを自覚していたのだ。

ここでわれわれは「national music」という英語がドイツ語の「Volksmusik」の訳語として一九世紀後半に登場した新たな語であることに留意すべきである。先述した『民族音楽研究序説』の冒頭で、エンゲルは自らの研究対象である「national music」を次のように定義している。

「民族音楽(national music)という語は、一つの民族や部族(a nation or tribe)に属し、その独特の感情や情熱を表現するような音楽を指している。その音楽には少なからず独特ないくつかの特性があり、それらによって他の民族や部族の音楽からは区別されるのである。」(註10)

そしてエンゲルはこの文に以下のような註を付けている。

「ドイツ人はこれを「Volksmusik」と呼んでいるが、これは非常に適切な名称である。もし「folk music」という言い方が可能ならば、ここで私もそう訳すべきだったのであるが。」

これは現在の英語で「民俗音楽」を指す語として普通に用いられる「folk music」が、エンゲルの時代にはまだ定着していなかったことを物語る。そのため彼はドイツ語の「Volksmusik」の訳語として代わりに「national music」の語をあてたのである。従ってエ

ンゲルがいう「national」は「民俗の (folk)」あるいは「民衆の (popular)」と言い換えが可能である。「National music」の独特の特性は、より無教育な階層 (less educated classes) においてもっとも厳密に保持される」と彼がいうのはそれゆえである。それは「一つの国 (a nation) に特有の流儀、習慣、偏見が、より上流の階級 (the higher classes) よりも庶民 (the common people) によっていっそう厳密に守られる」のと同様である。エンゲルはその理由を「上流の階級の教育は、他の文明的な国々の教養階級 (the educated classes of other civilized nations) と足並みを揃えている度合いが高い」からとする。他の国々との交流を通じて高度に洗練された上流階級ではなく「労働者階級、職人、農民、田舎の人々一般」のなかに「national music」の純粋な実例が探し求められねばならない」のである。

すでに多くの歴史家が指摘しているように、一九世紀までのヨーロッパにおける「nation」の概念にはもっぱら「民衆」の含意が濃厚だった。二〇世紀以降のナショナリズムが基本的に「国家主義」として現れるのに対して、一九世紀におけるそれは、二月革命や三月革命に典型的なように、ときに「国家」の枠組みと衝突するような「民衆主義」の運動であった(註11)。エンゲルやショメは、まさにそのような「民衆的なもの」の表現として「national music」に注目したのである。そして目賀田が考えた「国楽」も、「雅俗ノ差」の克服という特殊日本的な動機が付加されていたとはいえ、基本的にはそのような意味での「national music」であった。ところが音楽取調掛の活動の過程で「国楽」の理念には決定的な変質が生じた。それは神津が「national」の語から意図的に「大衆的」の含意を削除したことに典型的に現れているが、文部省の一官署である音楽取調掛が「国楽」を「民衆」から遠ざけ「国家」の側に引き寄せて解釈したのは無理からぬことでもあった。

だが「国民国家」としての「日本国」が明治前期にすでに自明の存在であったかという点、実はそうではない。音楽取調掛が「国楽」の担い手として前提にした「国民」は、極端に言えば、どこにも存在しなかった。逆に言えば「国民」の存在がきわめて曖昧である以上、「国楽」を興すことなどそもそも不可能だったのである。この不可能性を露呈させたのが、本論が最後に考察する文部省による国歌撰定のプロジェクトであった。

#### IV——文部省の国歌撰定にみる「ナショナルなもの」の諸相

「国歌」の制定と普及は、音楽取調掛の創設当初からの主要課題であった。文部省から取調掛に正式に「国歌撰定」の命が下ったのは、明治一五年一月であったが、国歌の制定についてはすでに海軍省と宮内庁がそれぞれ取り組んでいた(註12)。海軍省は列強国の軍艦との日々の接触のなかで、そして宮内庁は外交儀礼のために、暫定的なものではあれそれぞれ「国歌」を必要としたからである。海軍省はフェントン版の《君が代》をすでに明治三年から使用しており、いっぽう宮内庁も明治一一年一二月に独自に国歌制定を建議している。そして現行の(林広守作曲とされる)《君が代》が最初に登場したのは宮内庁の雅楽課が作成した『保育唱歌』(明治一〇～一三年)の一曲としてであった。このような中で、文部省としては出遅れた感が否めなかった。また他の省庁が実際的な必要から国歌制作を急いだの

に対し、文部省や音楽取調掛の人々が「国歌」の理念に愚直にとらわれたことも、彼らの試みが結果的に頓挫した一因であった。

前章でもみた『小学唱歌集』初編には海軍省と宮内庁を挑発するかのよう稲垣千穎の填詞による西洋風の旋律を持つ《君が代》が収録されており、独自に国歌を作ろうとする音楽取調掛の意欲がうかがえる。文部省からの命を受けて彼らがまず行ったのはイギリスやフランス、ドイツ、アメリカ、ロシアといった西洋各国の国歌の歴史を調査し、その歌詞を翻訳することであった。明治一五年三月、取調掛の監事達は、各国国歌の歌詞の訳と共に「日本国歌按」として六編の歌詞原案を文部卿の福岡孝弟および掛長の伊澤に提出した。表で「原案」とあるのがそれら六編である（註13）。先行研究によれば、この時点ですでに四首が没案になっているが、それらは「新羅王は犬なりと」（神功皇后）、「蒙古のいくさはららかす」（北条時宗）あるいは「六十余州平らげし」（豊臣秀吉）といったように近隣外交の上で好ましくない歌詞を含むことから没にされたと考えられる（註14）。

この原案に基づいて同年四月には第二案が提出された。今回はさらに本省の編輯局長、専門学務局長、普通学務局長にも回覧された（註15）。前案からの最も大きな変更は全体が四編に改められたことである。具体的には其三の二首がどちらも没となり、其四の「尊王愛国」（全四首）が其三とされ、其五の「大伴家訓」および其六の「楠氏の軍歌ニ擬ス」が同じく没とされ、代わりに「豊臣秀吉」が新たに加えられ「神功皇后」と共に其四とされた。このうち「大伴家訓」と「楠氏の軍歌ニ擬ス」が没案になったのは、「国民」の歌であるべき「国歌」が特定の個人や家を讃えるのは望ましくないという判断からと考えられる。この第二案を出すにあたって取調掛は、各局長に宛てた書面で作業の困難を次のように述べている。

「元来国歌之儀ハ之ヲ歐米ノ史乘ニ徴スルニ僅カニ一首一曲ニシテ人心ノ向背ヲ決シ邦国ノ禍福ニ興リ億兆ノ幸否治道ノ進退ヲ策スルニ至リシモノ其例不少実以テ容易ナラザル事業ニ有」（註16）

一つの国の命運を左右する「国歌」をそう容易に「一首一曲」に決することなどできない、と彼らは弁明しているのだ。この書面は神津が中心となって監事達が執筆したものと推測できるが、だとすれば学者肌の彼の生真面目な性格がよく現れているといえる。さらに彼らが抱えていた困難は、同年一二月に報告局に提出された『音楽取調掛明治十五年報』により明らかである。彼らはそこで自分たちの撰定作業がいかにかに周到な手続きを踏んでいるかを次のように強調する。

「上ハ歴代ノ天業ヨリ、下ハ勤王愛国ノ偉勲ニ至ルマデ普ク古今ノ故事故実ヲ綜挾シ国体ノ在ルトコロヲ研究シ且本邦和歌ノ作法雅俗楽ノ規則及西楽ノ法理ヲ商量シ、尊王愛国ノ大義ニ基キ（…）」（註17）

日本の歴史、その「国体」の在処、伝統的な和歌の作法、雅楽と俗楽の音階、さらには西洋音楽の理論までも十分に研究しない限り、国歌を作ることとは不可能だ、という主張には、すぐに結論を出すのは無理だ、という取調掛の側の意思が読みとれる。しかしこれはただ時

間をかければ解決する問題ではなかった。彼らにはそもそも「国歌」が何であるかというビジョンが欠けていたのである。

「歌作高キニ勤レハ社会一般ニ適シ難キ恐レアリ低キニ着意スレハ野鄙ニ失スルノ患アリ純然タル和風ニ拘泥スレバ外交日新ノ今日ニ適スルヲ得ス妄リニ外風ニ模スレバ国歌タルノ本体ヲ謬ルノ恐アリ歌詞ニ得ルトコロアルモ歌曲ニ欠クトコロアリ歌曲ニ得ルモ歌詞ニ欠クトコロアリ」

音楽取調掛がこれまで「国楽」の理念をあえて問わずにきたことが、ここに至って躓きの石となったのである。とくに「雅俗ノ差」の問題、すなわち「国民」のどの層に照準を合わせて「国楽」を作るのかという問題を放置してきたことは、いざ彼らが国歌を作成する段になって致命的な障壁となった。彼らは目賀田の議論から一步も進んでいなかったのである。いくら彼らが「national music」を「俗楽」から遠ざけて「国家」の側に引き寄せて解釈してきたとはいえ、実際に「国楽」を受け入れる（あるいは拒絶する）のは「俗」な「民衆」に他ならなかったのである。

とはいえこれはただ取調掛の側だけの問題ではなかった。彼らが提出した第二案に対する文部省の各局長の意見（明治一六年一月）からは、文部省の高官達のあいだでも「国楽」についての共通の理念がなかったことがうかがえる。

まず編輯局長の西村茂樹（1828-1902）はこういつている。

「国歌ハ詩経ノ國風ノ如キ者ノ由嘗テ承ハリ及ベリ、西洋ノ国歌ノ一ニヲ見タル事アリシガ、何レモ大体國風ニ類セル者ナリ、果シテ然ルトキハ、國風ノ体ニ擬シテ作ルヲ宜シトスベキニ似タリ、今此本按ニ記スル所ノ歌曲ヲ見ルニ、多ク詩経ノ頌ノ体ニ類スル者ニシテ、國風ニ類スル者ヲ見ズ、是ヲ神殿宗廟ノ祭祀ニ用フルハ可ナルベケレドモ、民間常用ノ唱歌ニハ其体ヲ失ヘルニ似タリ、国歌ノ名ヲ付スルハ大事ノ事ナレバ、何卒御熟考有之様致シ度事ニ候也」（註18）

取調掛が持ってきた国歌按は、基本的に、国の象徴である神器や国旗を賛美したり、歴代の英雄の戦績を讃えるものであった。漢籍に通曉していた西村は、これらは『詩経』でいえば「頌」（六義の一つで、宗廟における楽歌）の文体に近いと指摘する。しかしこれらの「頌歌」は、国家儀礼のためには向いているが「民間常用ノ唱歌」としての「国歌」としては不適切である。「国歌」はむしろ『詩経』の「国風」（その国の地理や風俗を現す歌で部立にあたる）を範とすべきだ。そう指摘する西村は明らかに「庶民」に照準を合わせているが、これこそ取調掛の盲点であった。

いっぽう普通学務局長の辻新次（1842-1915）は同じく『詩経』に言及しながらも西村とは違う見解を述べている。

「且ヤ詩経ノ國風ハ多クハ里巷歌謡ノ作ニ出デ男女各其情ヲ言フニ過キズシテ直接ニ其ノ邦国ニ関スル者少ナシ西洋ノ国歌ト称スルモノモ其ノ体全ク一様ナラズシテ牧牛歌ノ如キ者モアレドモ要スルニ頌ノ体ニシテ其ノ国ヲ賛美シ間又直チニ其ノ国ヲ汝ト呼ヒカケテ称揚スルモノモアリ」（註19）



『詩経』の「国風」は猥雑な「俗楽」であるから「国歌」には適さない。「国歌」はむしろ「頌」に近いものが良い。実際、西洋の国歌のなかには「頌」に類似した歌が少なくないのだから。この辻の考えは「国風」を範とみなす西村と真っ向から衝突するが、さらに興味深いのは「国」の解釈をめぐる彼の見解である。

「今按スルニ所謂国歌ナル者ハ一政府ノ下ニ在ルー邦国ノ歌ニシテ佛蘭西ニハ佛蘭西ノ国歌アリ英吉利ニハ英吉利ノ国歌アルナリ然ルニ詩経ノ国風ハ支那一国歌ニアラズシテ其ノ国ノ文字ハ日本国或ハ佛蘭西国英吉利国ノ国ニハアラズシテ武蔵国下総国ノ国ニシテ到底一諸侯ノ封内等ニ過ギザルベシ」

イギリスの国歌もフランスの国歌も「一政府ノ下ニ在ルー邦国ノ歌」であるのに対し、『詩経』の「国風」はあくまで一つの国のなかの「一諸侯ノ封内」にすぎず、そこでの「国」は「武蔵国」や「下総国」と同じ意味での「国」であって、決して「日本国」という意味での「国」ではない。つまり辻が『詩経』の「国風」を退けるのは、たんに詩の文体の観点からではなく、そこでの「国」が「nation-state」には相当しないためである。

『詩経』の「国風」の規範性をめぐる西村と辻の見解の齟齬は、「nation-state」としての「国」の概念が明治政府の内部にあつてすら当時なお十分に定着をみていなかったことを物語っている。事実、西南の役に代表される士族反乱は明治一〇年前後まで続いており、「日本国」という「nation-state」の一体性はまだまだ自明ではなかったのである。国歌案の原案にあつた「大伴家訓」と「楠氏の軍歌ニ擬ス」が、特定の家名に結びつくという理由で第二案から外されたことは先にみた。維新政府にとって藩や家のあいだでの党派的对立は「国」の一体性を危うくする最も恐れるべき要因だったのである。

そしてそのような状況下で一つの「nation-state」としての「日本国」をわずかに表象＝代表しうる存在は「皇室」であつた。これを「国歌」の理念に結びつけようとするのが専門学務局長の浜尾新（1849-1925）である。

「国歌撰定ノ困難ナルハ其主旨及歌曲ノ廣ク国体ニ適シ民情ニ合フヲ要スル儀ニ有之唯タ本邦ノ歐米各国ト異ナル事ハ国歌中ニ飽クマテ皇室ヲ尊宗スルノ主旨ヲ表彰スルモ決シテ党歌若クハ政歌トナルノ患ナキヲ以テ主旨ノ撰定ニ至テハ外国ヨリ大ニ易キ事有之候得共実ニ困難トナスヘキハ歌ニ曲ニ雅俗ノ中間ヲ得ルニ在アリテ（…）率爾ニ国歌トシテ撰定セス先ツ通常ノ唱歌トナシテ学校其他ニ於テ充分ニ試験シ後チ果シテ能ク国体ニ通シ民情ニ合フモノヲ撰シテ国歌ト定メラレ可然存候」

「皇室」は一つの家や党派ではなく「国体」そのものであるのだから、これを「表敬」する歌はまさに「国歌」にふさわしいだろう、というのである。「皇室」が存在するだけ日本は外国に比べて国歌を作りやすいはずだ、とも浜尾はいう。また彼は「雅俗ノ中間」を見定めるためのきわめて実践的な解決法を提起している。国歌の候補となる幾つかの曲をまず「唱歌」として「学校其他ニ於テ充分ニ試験」し、そこから真に「国体ニ通シ民情ニ合フモノ」を選べばよい、と主張するのだ。この浜尾の意見は、「国楽」の根柢が「民衆的なもの」

から「国体」としての「皇室」にすり替えられたこと、そして近代日本の唱歌教育が「国体」の称揚と「国民」の創出を直接に担っていたことを裏付ける。

これら各局長の意見を踏まえ、文部卿の福岡孝弟は取調掛に幾つかの修正を命じた。「日本国歌按ノ名称ヲ止メ明治頌ノ名頌ヲ附」すべしというのがその第一である。そう簡単に「国歌」は作れない、という取調掛の言い分を彼は聞き入れ、プロジェクトの規模を縮小し、まずは「明治頌」を作ってみよというのである。次に歌詞の修正点のなかでは、「尊皇愛国」の「農工商とさまざまに」を「士農工商さまざまに」に、合唱部分の「尽せや尽せ国のため」の「国」を「君」に改めるべし、また「神功皇后」の「男子にまさる御績は」の句を改案すべし、という指示が時代状況を反映するものとして注目される。実際「神功皇后」は第三案では「世にも稀有なる御功績ハ」と歌詞が変更され、題名も「外征」に変えられる。そしてこの歌は最終的に第四案では没とされる。ここには「女性的なもの」が「国体」から排除されていく過程が如実に見てとれる。

こうして取調掛の国歌按撰定は「明治頌按」と変更され、第三案が明治一六年六月に、最終案が同年九月に裁定される。最終案では全三編にまで絞られたが、その後この作業は立ち消えになってしまう。その理由は定かではないが、明治一六年一二月に新たに文部卿となった大木喬任が福岡とは違って国歌の制定にあまり熱心でなかったことが大きいとみられる（註20）。

その後明治二〇年代には海軍省と宮内庁による《君が代》が事実上の「国歌」として浸透し始め、各学校でも歌われるようになる。結局、文部省はこれを追認するかたちで明治二四年、《君が代》を含む一三曲を「祝日大祭日ノ儀式ニ供スル唱歌」に決定するという省令を通達した。文部省の「国歌撰定」プロジェクトは、出遅れたうえに、「国楽」の理念に愚直にこだわり、入念に作業をしすぎたために頓挫してしまったといえる。

だが《君が代》が「国歌」とされるのはどのような意味においてなのか。それがエンゲルがいう「民楽 (Volksmusik)」としての「国楽」とは到底思えない。だがそれは果たして目賀田が考えた意味での「雅俗ノ差」を克服する「国楽」たりえているのか。あるいはただ「国家」が「国体」として上から押しつける「国楽」でしかないのか。だとしたら音楽取調掛が作ろうとしていた「国歌」はそれとはどう違ったのか、あるいは結局同じなのか。この問いは決して過去のものではない。かつてありえた、そして将来ありうる複数の「国楽 (国歌)」を考えること、それは文字通りアクチュアルな思考実践に他ならない。

## 註

註1：『日本国語大辞典』第八巻（小学館、1974）、p. 7.

註2：以下から引用。内藤孝敏『三つの君が代』（中央公論新社、1999）、p. 70.

註3：東京芸術大学図書館所蔵の『目賀田種太郎関係資料』所収の「日本音楽に関する目賀田男爵の意見」（pp. 31-43, cf. pp. 2-5）。現在この資料は同図書館の「貴重資料データベース」

ス」の一部としてウェブ上に公開されている (<http://images.lib.geidai.ac.jp/>)。引用は PDF ファイルの頁番号で行う。

註4：ここで目賀田は「国学」と「国楽」を併用している。これまでの研究者はこれを「誤植」として処理してきたが、真意は不明である。cf. 河口道朗『近代音楽教育論成立史研究』（音楽之友社、1996）、p. 378.

註5：山住正己校注『洋楽事始 音楽取調成績申報書』（平凡社、1971）、pp. 5-7.

註6：『目賀田種太郎関係資料』、p. 45.

註7：吉田寛「神津仙三郎『音楽利害』（明治二四年）と明治前期の音楽思想」、『東洋音楽研究』第66号、pp. 21-22.

註8：神津仙三郎『音楽利害 一名樂道修身論』、明治二四年.

註9：Hector Chomet. *The Influence of Music on Health and Life*. New York, 1875, pp. 9-15. cf. 吉田、前掲論文、p. 34.

註10：Carl Engel. *An Introduction to the Study of National Music*. London, 1866, p. 1.

註11：例えばハンス・コーンやベネディクト・アンダーソンの議論を参照せよ。

註12：音楽取調掛時代文書綴巻27『諸向往復書簡・下（明治一五）』、p. 97.

註13：音楽取調掛時代文書綴巻24『音楽経伺書類・上（明治一五）』、pp. 36-45.

註14：『音楽教育成立への軌跡』（音楽之友社、1976）、pp. 284-5. この書の第四章第二節（岸本宏子の執筆）に本章は多くを負っている。

註15：文書綴巻24『音楽経伺書類・上』、pp. 46-53.

註16：前掲資料、p. 46.

註17：文書綴巻27『諸向往復書簡・下』、p. 98.

註18：音楽取調掛時代文書綴巻35『音監経伺書類（明治一六）』、p. 308.

註19：前掲資料、pp. 322-3.

註20：『音楽教育成立への軌跡』、p. 297.

## 後記

本論は日本近代音楽思想をテーマとする論文集に寄稿するために構想され、執筆されたが、その論文集は今日まで未公刊であり、企画自体が立ち消えになってしまったと判断されるため、代わって本誌に掲載するものである。よって本論が「最新の研究」ではないことに読者は注意されたい。

手元の記録によれば、本論は2003年8月12日に脱稿している。当時私は、すでに博士課程を単位取得退学しており、日本学術振興会の特別研究員に採用され、その二年目であった。博士論文の構想はまださほど固まっておらず、興味があることに何でも手を伸ばしていた時期であったが、近代日本の国民音楽をめぐる問題はその一つの核であった。つまり私は、「音楽とナショナル・アイデンティ」という主題をめぐって、ヨーロッパ（ド

イツ) のことと日本のことを、つねに往復しつつ同時に思考していたことになる。その意味で本論は、私の博士論文(『近代ドイツのナショナル・アイデンティティと音楽』、2005年)と直接の結び付きはもたないものの、より深い部分——関心の所在や着眼、方法論——でつながっているはずである。またこのような次第に鑑みれば、本論が——長い時間を超えて——若い方々が主宰する本誌のような媒体に掲載されることには、いっそう不思議な縁を感じる。恰も一つの円環がここに閉じようとしているかのようだ。

なお註でも参照しているが、本論は、拙論「神津仙三郎『音楽利害』(明治二四年)と明治前期の音楽思想——一九世紀音楽思想史再考のために」(東洋音楽学会『東洋音楽研究』第66号、2001年)のいわば続編にあたる。こちらは現在オンラインで公開されているので、併せてお読みいただければ幸いである。また本論の構想は、以下の二度の学会報告の機会を経ることで洗練された。関係各位に感謝を申し上げる。

「明治初期の音楽思想にみる「国楽」理念の位相——Popular, Folk, or National?」、シンポジウム「日本近代における家郷創出と音楽」での分担発表、日本音楽学会第50回全国大会(於：東京藝術大学、1999年11月7日)

「「国楽」の理念からみる日本の近代——「雅俗ノ差」の超克と「国民」の創造」、シンポジウム「「国楽」と国楽——概念とその歴史的実相」での分担発表、第71回日本音楽学会・東洋音楽学会合同例会(於：成城大学、2002年12月7日)

ロンドン弦楽四重奏団による「逃げ場」と「親密な空間」の創造  
——第1次世界大戦期におけるポピュラー・コンサートにみるイギリス室内楽作品の促進——  
Creation of “The Escape” and “The Intimacy Space” by the London String Quartet:  
Promoting British Chamber Works at Popular Concerts during the First World War

奥坊 由起子  
Yukiko OKUBO

### 要旨

ロンドン弦楽四重奏団は、20世紀初頭イギリスにおける室内楽復興期の指導的な演奏団体である。ロンドン弦楽四重奏団は第1次世界大戦期にポピュラー・コンサート、通称「ポップス」を継続して開催した。「ポップス」はその開催期間や当時の注目度から、戦時期ロンドンの音楽文化における重要な演奏会と考えられる。しかしながらロンドン弦楽四重奏団と「ポップス」は、先行研究において等閑視されてきた。そこで本稿の目的は「ポップス」のプログラムを分析することによって、ロンドン弦楽四重奏団とその「ポップス」の記憶を蘇らせ、それらが果たした社会的役割を明らかにすることである。

「ポップス」はイギリスの現代作品を必ず毎回1作品演奏する理念を掲げていた。それによってイギリスの作曲家に作品演奏機会がもたらされただけでなく、大衆に理解しやすい室内楽が提供されたのである。ロンドン弦楽四重奏団はそうした「ポップス」によって、戦時期の「逃げ場」かつ「親密な空間」を創造したのであり、プログラムに組み込まれたイギリスの現代作品は、これらをより創造可能にしうる仕掛けのひとつだったと言える。

### はじめに

20世紀初頭のイギリス音楽界は音楽諸活動において独自の道を歩み始め、音楽復興期と認識されてきた。室内楽も同様に、ヨーロッパ大陸からの輸入に頼らない急速な文化的展開を見せるようになる。イギリス独自の作品が作られ、それを扱う演奏団体と演奏会增加した。こうした室内楽の動きもまた、復興としてみなされてきたのである。だが第1次世界大戦の勃発は、音楽文化にも少なからぬ影響を与えた。演奏会が中止され、音楽家が失業した一方、逆説的だが室内楽作品の作曲が増加した。大戦は、イギリスの室内楽復興を様々なかたちで後押ししたとされるのである (Anonymous 1917a)。こうした文化的背景のもとで活動を続けたのが、20世紀前半のイギリスにおいて指導的な団体だったとされるロンドン弦楽四重奏団 London String Quartet (以下、LSQ とする) である (Potter 2010: 12)。そのなかでも第1次世界大戦期にエオリアン・ホール Aeolian Hall で開催された演奏会シリー

ズのポピュラー・コンサート（以下、「ポップス<sup>1</sup>」とする）は、LSQの活動において最も代表的である。「ポップス」は、イギリス人演奏家団体であるLSQがイギリスのBritish/English作品を毎回必ず演奏するという点が反響を呼び、当時の定期刊行物で頻繁にとりあげられ、多くの聴衆が集まった演奏会であった。「ポップス」は、まさに戦時期ロンドンの音楽文化を彩ったと言えよう。

近年、イギリスの室内楽復興に関わる研究は数を増してきたが、室内楽の演奏団体や演奏会についてはまだ研究途上にある。例えば個人の演奏家の研究はいくつかみられるが<sup>2</sup>、演奏団体の研究はなされていない。またコンサート・ホールでの室内楽演奏会研究がいくつかある一方で<sup>3</sup>、20世紀前半、とりわけ室内楽復興に寄与したとされる第1次世界大戦期に稼働していたコンサート・ホールの室内楽演奏会に関する研究はなされていない。こうした状況で、唯一LSQを扱ったポッターは、特に彼らの録音活動を詳述しているが、「ポップス」に関しては概観したのみであり（Potter 2010）、LSQと「ポップス」の研究は管見の限り見られない。LSQと「ポップス」は研究史上ほとんど脚光を浴びることなく、歴史の片隅に追いやられているのである。しかし戦時期に稼働していた室内楽の代表的なエオリアン・ホールで、指導的な演奏団体であるLSQが注目を集める室内楽演奏会を開催していたことを考えるなら、イギリス音楽復興期の一文化的側面として、「ポップス」を検討することに意義があると思われる。ゆえに20世紀前半ロンドンの室内楽復興や第1次世界大戦期における音楽文化を多面的かつ深層的に理解するためには、LSQの「ポップス」を論じる必要があるのである。

そこで本稿では、当時の定期刊行物に掲載された「ポップス」の演奏会告知や演奏会批評、そして残されているプログラムを分析する<sup>4</sup>。LSQとその「ポップス」は室内楽復興とどのように関わり、当時の音楽文化をどのように反映したのか。人々はなぜLSQの「ポップス」に集ったのか。LSQと「ポップス」は何を成し得たのか。これらの問題に着目しつつ、プログラムの特徴、そして当時の音楽文化や社会状況をふまえた「ポップス」の社会的役割を

<sup>1</sup> この「ポップス」は現代において使用されるポップスという用語と意味が異なるが、当時の各種定期刊行物では「Pops」と称されるのが一般的であったことから、本稿ではその慣例に倣って「ポップス」と称する。

<sup>2</sup> 例えば以下の研究があげられる。Tatjana Goldberg. 2015. “Maud Powell, Marie Hall & Alma Moodie: A Gendered Re-Evaluation of Three Violinists.” PhD diss., City University London, <http://openaccess.city.ac.uk/14997/1/>; Eric Wetherell. 1998. *Albert Sammons: The Life of ‘Our Albert’*. London: Lonsdale Press.; John White. 2006. *Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola*. Woodbridge: Boydell Press.

<sup>3</sup> 例えば以下の研究があげられる。Julia MaRae, ed. 2001. *Wigmore Hall 1901-2001: A Celebration*. London: The Wigmore Hall Trust.; Andrew D. Roberts. 2015. “Making Music in Chelsea, 1906-1969: The Town Hall and the Music Club,” *The Musical Times*. 156, no. 1931: 23-45. ProQuest (1689873079).

<sup>4</sup> 本稿のプログラム調査において使用した資料は、ほとんど毎回の演奏会告知と批評を掲載した『タイムズ』、そして演奏会の報告および批評を掲載したその他各種定期刊行物、そしてロイヤル音楽カレッジで閲覧できたエオリアン・ホールのプログラム・ボックス（B000001695624・B000001695622）である。

検討することを本稿の目的としたい。そうすることによって、これまで等閑視されてきた「ポップス」の記憶の一端を垣間見ることができよう。なお第1次世界大戦期にLSQがイギリスの作曲家による作品を演奏会でとりあげたことから、ナショナリズム的な要因を示唆されるかもしれないが、それは当時の演奏会批評においては触れられていない。

以下ではまず20世紀初頭における室内楽復興を、第1次世界大戦との関わりとともに説明する。次に「ポップス」の会場となったホールの管理会社であるエオリアン社、LSQ、そして「ポップス」について概観する。最後に1節と2節で論じた歴史的概観をふまえて「ポップス」のプログラム分析を行い、そしてLSQによる「逃げ場」と「親密な空間」の創造が、「ポップス」の社会的役割であることを考察する。

### 1. 20世紀初頭における室内楽復興の歴史的概観

室内楽の演奏は家庭や邸宅など私的な場で行われることが多く、ロンドンの音楽生活においてもそうした活動の全容は明らかでない。一方で公的な場においても室内楽演奏会は開催され、19世紀後半イギリスの公衆は室内楽に接する機会が多数あった(Hodges 2008: 27)。しかしそこで演奏される多くの作品の作曲家、そして演奏を担う演奏家の多くはヨーロッパ大陸からやって来ており、イギリスの室内楽もまた管弦楽や他の音楽諸活動と同様、外国の強い影響下にあった。その後イギリスの室内楽は1900年頃から作曲や演奏家、そして後述するような周辺の取り組みの点で急速な展開を見せ、この展開が室内楽の復興と考えられてきた(Antcliffe 1920: 12)。室内楽復興の兆しは19世紀後半から次第に見え始めており、20世紀の室内楽復興をとりわけ特徴づけたのは、コンサート・ホールの建設、演奏団体と演奏会の組織、そしてウォルター・ウィルソン・コベット Walter Willson Cobbett (1849~1937)の尽力である。

室内楽復興は第1の点、コンサート・ホールの建設というインフラ整備を抜きにして考えることはできない。19世紀ロンドンの音楽文化を支えたエクセター・ホール Exeter Hall とセント・ジェイムズ・ホール St James's Hall は、ともに20世紀に入った直後に取り壊された。これらのホールに代わって、20世紀のロンドンにおける室内楽の代表的ホールがスタンウェイ・ホール Steinway Hall (1875~1925)<sup>5</sup>、ベヒシュタイン・ホール Bechstein Hall (1901~1915)<sup>6</sup>、そしてエオリアン・ホール (1904~1975)である。これらアメリカとドイツのピアノ製造会社が、ロンドンの室内楽の場を形作っていった。

インフラ整備とともに、室内楽復興は第2の点、演奏団体や演奏会の組織によっても特徴づけられる。19世紀のイギリスには大陸から多数の著名な演奏家が訪問し、イギリスの演奏家は主として彼らと四重奏や五重奏を共演するかたちで活動した(Dunhill and

<sup>5</sup> 同ホールは、アメリカのニューヨークに本社を置いたスタンウェイ社の管理下にあり、1925年にグロトリアン・ホール Grotrian Hall と改称した。

<sup>6</sup> 同ホールは、ドイツのベルリンに本社を置いたベヒシュタイン社の管理下にあった。戦時中に一時閉館したが、1917年にウィグモア・ホール Wigmore Hall として改称した。

Meadmore (1929) 2009: 201)。だが19世紀末以降になると、イギリス人の様々な室内楽演奏団体が多数組織された。イギリス人の演奏家団体への期待が高まっていたのである。こうしたコンサート・ホールの建設や演奏団体の結成は、必然的に室内楽演奏会数の増加へと繋がった。個々のリサイタルの他に、演奏会シリーズが新たに作られ、例えばブロードウッド室内楽演奏会 Broadwood Chamber Concerts (1902~1912)、クラシカル・コンサート協会 Classical Concert Society (1907~1922)、そして当時の室内楽文化に寄与した作曲家でもあるトマス・ダンヒル Thomas Dunhill (1877~1946) が組織したトマス・ダンヒル演奏会 Thomas Dunhill Concerts (1907~1917) などがある (Everett 2000: 19-20)<sup>7</sup>。マクヴェイらの研究によると、1904~1905年のシーズンにおける演奏会数は10年前に比べると急激に増加しており、この増加は1914年まで続いた (McVeigh and Ehrlich 2002: 103-106)。

第3の点は、コベットの尽力である。実業家コベットは様々な活動を通して、20世紀初頭のイギリスにおける室内楽文化に貢献した<sup>8</sup>。そのうち特筆すべきは、コベット・コンペティション (以下、コンペティションとする) の開催と〈ファンタジー Phantasy〉という形式の奨励である。コンペティションは1905年から1920年の間に合計7回開催され、ここでの課題が毎回異なる編成による〈ファンタジー〉の作曲であった<sup>9</sup>。〈ファンタジー〉は16世紀末から17世紀のイギリスで人気であったファンシー Fancy に起源をもち、コベットによって20世紀に復興させられた<sup>10</sup> (Anonymous 1911b: 242; 西阪 2015: 72)。〈ファンタジー〉の特徴は単一楽章形式、12分以内の演奏時間、そして自由な形式である<sup>11</sup>。とりわけコベットは〈ファンタジー〉をイギリス的な音楽イデオロム的手段としてみなしていたことから (Maw 2010; 西阪 2015)、彼の活動は当時のイギリス音楽界全体を包み込ん

<sup>7</sup> エヴァレットによれば、ダンヒルの演奏会シリーズは1917年に終了したとされるが、筆者の資料調査においては1916年までの記録しか確認することができなかった。

<sup>8</sup> コベットの活動は主に次の通りである。1920年ロイヤル音楽アカデミー Royal Academy of Music で、室内楽演奏コンテストの「コベット賞」設立、1928年ロイヤル音楽カレッジ Royal College of Music において、室内楽演奏または作曲奨励の「コベット賞基金」設立、1924年音楽家組合 Worshipful Company of Musicians において、室内楽貢献者を讃える「コベット・メダル賞」設立、そして1934年室内楽協会 Chamber Music Association の設立である。こうした組織の設立だけでなく、彼は『コベット室内楽事典 *Cyclopedic Survey of Chamber Music*』や室内楽のフリー・ライブラリまでも作った。

<sup>9</sup> 〈ファンタジー〉課題は次のとおりである。第1回 (1905~1906年) は弦楽四重奏、第2回 (1907~1908年) はピアノ三重奏、第3回 (1909~1910年) はヴァイオリン・ソナタ、第4回 (1914~1915年) は弦楽四重奏、第5回 (1916~1917年) はフォークソングに基づく弦楽四重奏またはピアノ三重奏、第6回 (1917~1918年) はヴィオラとピアノのための楽曲、そして第7回 (1919~1920年) はピアノと弦楽器のための舞踊曲である。詳細は (西阪 2015: 106-109, 182-187) を参照されたい。

<sup>10</sup> ファンシーは複数主題、多様なリズム、そして楽器間の平等的関係などを特徴とする、弦楽器合奏音楽のための形式である (Hodges 2008: 39-41)。なお〈ファンタジー〉は、19世紀から20世紀にかけてのファンタジア Fantasia と区別された (西阪 2015: 73)。

<sup>11</sup> なお〈ファンタジー〉はソナタ形式の一変種として説明されている (西阪 2015: 87)。



でいた音楽復興と歩調を合わせるものだったと言える<sup>12</sup>。ただし1910年代イギリスの若手作曲家にとって、〈ファンタジー〉の作曲はコンペティションで入賞するための通過儀礼となったが (Seddon 2013: 120)、必ずしもそれがイギリス音楽界において支配的な位置を占めていたわけではない。

以上の3点は周辺の様々な事業を含めて、相互に影響し合った。そして室内楽の状況全体に少なからぬ影響を与えたのが、第1次世界大戦である。1914年に第1次世界大戦が勃発すると、プロムナード・コンサート Promenade Concert やニュー・クイーンズ・ホール・管弦楽団 New Queen's Hall Orchestra の演奏会も開催されてはいたが、一部のホールが閉鎖し、演奏会やその聴衆が激減し、そして多くの音楽家が失業した<sup>13</sup>。だが戦争の影響として興味深いのは、大規模な合唱祭の中止や大規模な管弦楽演奏会を行うことの難しさにより、室内楽や歌曲という小規模な音楽ジャンルへの注目がいっそう集まったことである (Jones 2004: 228)。演奏会では外国の演奏家に代わってイギリス人演奏家が、また男性に代わって女性の演奏家が要求されるようになり (Seddon 2013: 37)、こうした新たな演奏家の台頭とともに、室内楽作品は減るどころか増加していった (Anonymous 1916c)。第1次世界大戦は、様々なかたちで室内楽復興に寄与したのである。

戦時期の室内楽文化でとりわけ注目に値するのが、「戦争の副産物のひとつ」(Anonymous 1918c) とみなされた LSQ である。他の室内楽演奏団体が一時的に活動停止や演奏会の中断を余儀なくされるなか (Anonymous 1916c)、LSQ は1915年から1920年にかけて、全118回を数える「ポップス」を開催した。戦時中の「ポップス」は絶え間なく開催され、『タイムズ *The Times*』紙は必ず演奏会告知と演奏会批評を掲載し、特に演奏会告知は紙面の重要な位置に配置されるようにもなった。以上の点から LSQ とその「ポップス」は、第1次世界大戦期ロンドンの音楽文化において多大な注目を集めたことが示唆される。室内楽復興を促進したコベットとともに演奏を行ったこと (Sheppard 1981: 201)、またコベットと同様、当時の室内楽文化に寄与したダンヒルが LSQ の業績を認めたことから (Dunhill and Meadmore (1929) 2009: 202)、LSQ と「ポップス」がいかに室内楽復興の中心的存在のひとつだったかが分かる。

---

<sup>12</sup> 例えば第5回のコンペティションは、フォークソングの〈ファンタジー〉を課題とした。その際コベットはナショナルな音楽イデオロギがフォークソングの〈ファンタジー〉を通じて生み出されると考えていたことから (Maw 2010: 103)、コベットの室内楽に関わる活動はこの領域内にとどまるものでなかった。

<sup>13</sup> ただし当時、戦争臨時娯楽 War Emergency Entertainment や戦時下音楽委員 Music in Wartime Committee が設立され、音楽家や彼らの活動を支援し始める。それによって音楽家はロンドンのコンサート・ホールで演奏会を行い、また従軍兵士の駐屯地や負傷兵のいる病院などでも演奏会を行うことができた (Hirshfield 1992)。

## 2. LSQと「ポップス」の概観

LSQの「ポップス」はエオリアン・ホールで開催された演奏会シリーズであるため、本節ではまず同ホールを管理していたエオリアン社について概観する。次にLSQというグループと活動を概観し、その後「ポップス」について、セント・ジェームズ・ホールのポピュラー・コンサートとの比較を交えつつ論じる。

エオリアン社は、自動演奏楽器<sup>14</sup>や蓄音機の一つヴォーカリオン Vocalion を主に販売した。同社は1878年に設立されたアメリカのメカニカル・オルギネット社 Mechanical OrguINETte Co.に端を発し、この会社が1887年にエオリアン・オルガン社 Aeolian Organ & Music Co.と改称後、オーケストレル社 Orchestrelle Co.として活動を展開した。このオーケストレル社は、1899年ロンドンのリージェント・ストリート225番地に小さなショールームを構えた後、1903年にニュー・ボンド・ストリート131番地から137番地にロンドン支店の拠点を移した。その後ロンドン支店は、オーケストレル社を親会社としたエオリアン株式会社 Aeolian Co.によって引き継がれることとなる。エオリアン社はこれらの会社のほかにドイツ、フランス、そしてオーストラリアなどの様々な会社を傘下に入れることで事業を拡大するなど、20世紀前半に急激に勢いを増した会社であった。これら全体を総称して、本稿はエオリアン社とする<sup>15</sup>。エオリアン社が入手したニュー・ボンド・ストリートの地にはオフィス、ショップ、ショールームのほか、135番地から137番地の場所にエオリアン・ホールが併設された。1904年1月19日に開館した同ホールは、バルコニー席を含めておよそ550の客席を持ち、図1のとおり舞台後方には演奏家が演奏でき、あるいはロールペーパーで自動演奏も可能な壮大なオルガンが設置されていた

(Anonymous 1904)。開館当初は主としてソロのリサイタルや、特定の演奏団体に限定されない演奏会シリーズが開催されていたが、その後エオリアン・ホールの代表的な演奏会となったのがLSQの「ポップス」である。このようにエオリアン・ホールは第1次世界大戦勃発後、ベヒシュタイン・ホールの閉鎖により、室内楽復興の中心

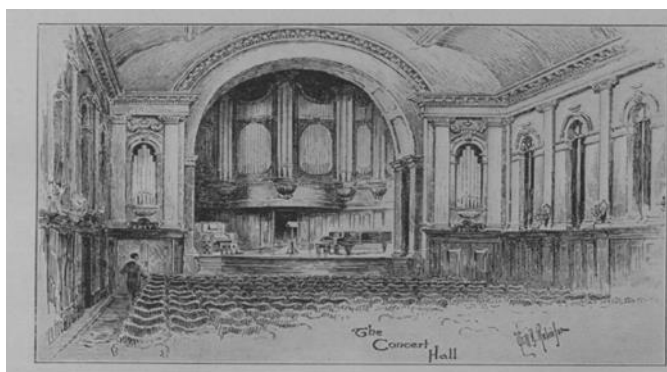


図1 エオリアン・ホール from Anonymous. 1904. “The Progress of Music by Machinery: Aeolian Hall, the New Concert-Room of the Orchestrelle Company in Bond Street,” *The Illustrated London News*. Januarv 30: 168.

14 例えばピアノラ Pianola、オーケストレル Orchestrelle、そしてデュオ・アート Duo Art である。

15 エオリアン社はニューヨークとロンドンの他に、マドリード、バルセロナ、シドニー、メルボルン、アデレード、ブリスベン、パリ、そしてベルリンなど世界中に支社を置き (Anonymous 1921)、世界においても名だたる楽器製造会社のひとつであった。なおエオリアン社に関する複雑な沿革は (Andrews 2017) を参照のこと。

地としていっそう重要な地位を獲得したと考えられる。それゆえエオリアン・ホールとエオリアン社は、戦時期の室内楽復興に寄与した重要なファクターのひとつだったと言えよう。

ではLSQはどのような楽団だったのだろうか。1908年に結成されたLSQの初期メンバーは第1ヴァイオリンのアルバート・サモンズ Albert Sammons (1886~1957)、第2ヴァイオリンのトマス・ピーター Thomas Petre (1879~1942?)、ヴィオラのハリー・ウォルドー・ウォーナー Harry Waldo Warner (1874~1945)、そしてチェロのチャールズ・ウォリック・エヴァンズ Charles Warwick Evans (1885~1974)である。彼らは当時、オペラ・ハウスの楽団や管弦楽団の主要団員であった<sup>16</sup>。第1次世界大戦期には兵役に就くメンバーの代役がたてられ、またサモンズがソロ活動専念による脱退のために別の演奏家に引き継がれるなど、LSQはかたちを変えつつ活動を続けたのである<sup>17</sup>。LSQはデビュー・コンサートを行ったベヒシュタイン・ホールで活動を続けていたが、戦争の影響により活動場所をエオリアン・ホールに移した。そこで開始された「ポップス」のおかげで、LSQの本拠地はエオリアン・ホールであると一般的に認識されていた (Anonymous 1918b)。付言するならエオリアン・ホールでの成功は、ヴォーカリオン・レコード Vocalion Records への多数の楽曲録音や<sup>18</sup>、1920年代においてニューヨークのエオリアン・ホールでの継続的な演奏活動を導いたとも言える<sup>19</sup>。このようにエオリアン・ホール、すなわちエオリアン社にとって、LSQは重視される演奏団体であった。

こうしたLSQによってエオリアン・ホールで1915年5月に開始された「ポップス」は、1859年から1898年にセント・ジェームズ・ホールで行われた室内楽のマンデイ・ポピュ

---

16 サモンズはオスカー・ハマースタイン Oscar Hammerstein (1893~1960) のロンドン・オペラ・ハウス London Opera House やビーチャム・シンフォニー管弦楽団 Beecham Symphony Orchestra の主要団員だった。ピーターはギルドホール音楽学校 Guildhall School of Music を経て、ロンドン・オペラ・ハウスやビーチャム・シンフォニー管弦楽団で活動した。ウォルドー・ウォーナーはギルドホール音楽学校を経て、ビーチャムが指揮したニュー・シンフォニー管弦楽団 New Symphony Orchestra やロンドン・フィルハーモニー管弦楽団 London Philharmonic Orchestra に所属した。そしてウォリック・エヴァンズはロイヤル音楽カレッジを経て、ロンドン・オペラ・ハウス、ビーチャム・シンフォニー管弦楽団、そしてクイーンズ・ホール管弦楽団の主要団員だった。なおサモンズは20世紀前半のイギリスにおいて、著名なソリストとして活躍したが、とりわけ作曲家エドワード・エルガー Edward Elgar (1857~1934) の《ヴァイオリン協奏曲 *Violin Concerto*》(1910) や《ヴァイオリン・ソナタ *Violin Sonata*》(1918) を何度にもわたって演奏した。当時のエルガー作品受容の一翼を担った演奏家である。

17 サモンズが1917年に脱退すると、ジェームズ・リーヴィー James Levey が引き継いだ。ピーターが1916年兵役に就いた際には、H. ウィン・リーヴス H. Wynne Reeves、エドウィン・ヴィルゴ Edwin Virgo、そしてハーバート・キンゼイ Herbert Kinsey が交代で代役を務めた。

18 ヴォーカリオン・レコードの全リストは以下を参照されたい (Andrews 2017: Supplement CD, Vocalion List “Matrix Order”)。

19 アメリカへは1920年10月に初めて演奏会で訪れてから、毎年演奏会で訪れるようになった。その演奏会は『ニューヨーク・タイムズ *The New York Times*』でも告知されており、その記録からはベートーヴェンの作品を何度も演奏していたことが分かる。

ラー・コンサートを復興させたものである。このポピュラー・コンサートはヨーロッパ大陸の著名な演奏家、例えばヨーゼフ・ヨアヒム Joseph Joachim (1831~1907) やクララ・シューマン Clara Schumann (1819~1896) などを招聘し、室内楽を新しい聴衆にもたらし、当時の詩や劇中においてもポピュラー・コンサートの名称が扱われ、またコベットも足を運ぶなど、その人気度は非常に高く、19世紀後半イギリスの文化を代表する演奏会である。「ポップス」はこのポピュラー・コンサートと類似した点がいくつかある。例えば1865年から1876年にはサタデイ・ポピュラー・コンサートも行われたことから、LSQの「ポップス」は土曜日の午後に開催されることが多かった。19世紀末以降、土曜の午後は主要コンサートにとって特に人気の時間帯のひとつであったことから (McVeigh 2002: 103, 119)、土曜の午後に演奏会を開催できことは、「ポップス」がエオリアン・ホールの集客として重要な企画であったことを示唆する。他方で聴衆に関して言えば、マンデイ・ポピュラー・コンサートの場合は音楽に詳しくない大衆も含まれており、声楽曲や器楽曲も含めたごたまぜプログラムがとられていた (ウェーバー 2016: 492-493)。LSQの「ポップス」に訪れた聴衆もまた、セント・ジェイムズ・ホールの聴衆とよく似ているか (Anonymous 1916a)、あるいは音楽的素養を持つ人はほとんどいなかったとも指摘される (Anonymous 1916b)。こうした聴衆層はチケット価格にも反映されている。全体を通して価格の変動はあったが、「ポップス」開始時のシングル・チケットは1シリング~7シリング6ペンス、そしてセット販売されるサブスクリプション・チケットは1ポンド5シリング~2ポンドとして、それぞれ数段階のチケット価格が設定されていた。幅広く設定されたチケットの価格帯が、「ポピュラー」という言葉によって示されているという (Anonymous 1915a)。「ポップス」もまた、多様な層の人々が近づきやすい大衆的な演奏会だったのである。

しかしながらLSQの「ポップス」は、単にセント・ジェイムズ・ホールのポピュラー・コンサートを模したものではない。ポピュラー・コンサートでイギリスの作曲家による室内楽曲が演奏されることは、ほとんどなかった (Dunhill and Meadmore (1929) 2009: 202; Hodges 2008: 21; ウェーバー 2016: 492-493)。その一方「ポップス」は毎回の演奏会において、古典的な作品、現代における外国の作品、それに加えて現代のイギリスの作品を演奏するという理念を掲げたのである (Anonymous 1911a; Anonymous 1915a; Anonymous 1915b; Anonymous 1915c; Anonymous 1918a)。当時イギリスの作品に焦点をあてた演奏会は、LSQ以外の演奏団体によっても行われていた。しかしLSQが現代のイギリスの作品を扱うことは、演奏機会に恵まれてこなかった作品に復活演奏の機会を与えることを人々に期待させている (Anonymous 1915d)。LSQの「ポップス」はそうした野心的な試みであり、特に「真の音楽的重要性をもつイベント」 (Anonymous 1919) としてみなされていたのである。しかし「ポップス」はその重要性が認識された一方で、第1次世界大戦が終わった後の1919年頃から経営難に陥った。1919年8月にLSQは「ポップス」を継続するための基金を懇願したが (Potter 2010: 14)、その願いは叶うことなく、「ポップス」は1920年7月に終焉を迎えることになる。以上、室内楽復興の中心地であるエオリアン・ホールに

における LSQ の「ポップス」は、単に 19 世紀ロンドンの栄光ある音楽文化の記憶にすぎない懐古的な演奏会ではなく、20 世紀、特に第 1 次世界大戦期の室内楽復興の息吹に満ちた演奏会だったのである。

### 3. 考察

#### 3-1. 「ポップス」のプログラム分析

本項では「ポップス」で演奏された作品について分析する。「ポップス」ではピアノやその他楽器を伴う室内楽作品が演奏されることもあり、その際には客演演奏家によるソロの作品演奏も含まれた。ただし本項の分析においては、LSQ の専門である弦楽四重奏あるいは五重奏の編成による楽曲を対象をしぼる。そのうえで「ポップス」ではどのような作品が演奏されたのか、楽曲や作曲家の選出にどのような特徴があるのかを明らかにし、そしてイギリスの作曲家による作品の特徴と選曲の背景について考察を加える。

表 1 は「ポップス」で演奏された作品をその回数順に表したものである（なおイギリスの作曲家は太字で示した）。言うまでもなく、全体を通してドイツやオーストリアの作曲家による作品の演奏が「ポップス」のなかでも多数を占める。ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770~1827) の場合、多数の楽曲が繰り返し演奏されているのに対して、ヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756~1791) とフランツ・シューベルト Franz Schubert (1797~1828) の場合、演奏される楽曲が比較的固定化されている。一方でイギリスの作曲家による作品は、表 1 のうち約 4 割含まれている。なかでもウォルドー・ウォーナーは LSQ のメンバーとしてだけでなく、作曲家としても名を馳せた人物であり、彼の楽曲は「ポップス」においても、また一般的にも人気であった (Antcliffe 1920: 18)。

表 2 は「ポップス」のプログラムの例を示したものである。表 2 から、各演奏会において古典的な作品、外国の現代作品、そしてイギリスの現代作品を演奏するという「ポップス」の理念が、実際どのようにして実行されていたかが分かる。古典的な作品、外国の現代作品、そしてイギリスの現代作品は、基本的に毎回の演奏会において 1 曲ずつとりあげられた。演奏会 (1) は、この基本的なプログラム構成に従った一例である。また演奏会 (2) のとおり、古典的な作品と外国の現代作品のいずれかが演奏されない場合や、イギリスの現代作品が複数演奏される場合もあった。この演奏会ではイギリスの現代作品が 3 曲演奏されており、とりわけ (a)、(b)、(c) として 3 曲がひと括りにされている。そしてこれらのプログラム例から明らかなおおりに、一般的にイギリスの現代作品は古典的な作品と外国の現代作品に挟まれるかたちで中間に配置された。

表1: 演奏された作品の上位一覧

Composer	Work	Number of Performances
Franz Schubert	String Quartet in D minor, "Death and the Maiden"	11
Claude Debussy	String Quartet in G minor, Op.10	10
Ludwig von Beethoven	String Quartet in E minor, Op.59-2 "Rasmovsky"	7
Maurice Ravel	String Quartet in F major	7
Ludwig von Beethoven	String Quartet in F minor, Op.95 "Serioso"	6
<b>John Blackwood McEwen</b>	String Quartet in E flat major, "Threnody"	6
Wolfgang Amadeus Mozart	String Quartet in G major, (KV 387)	6
<b>Joseph Speaight</b>	Some Shakespeare Fairy Characters	6
Ludwig von Beethoven	String Quartet in F major, Op.59-1 "Rasmovsky"	5
<b>Frank Bridge</b>	An Irish Melody, "Londonderry Air"	5
<b>Frank Bridge</b>	Two Old English Songs, "Sally in Our Alley", "Cherry Ripe"	5
<b>Percy Grainger</b> <sup>20</sup>	String Quartet, "Molly on the Shore"	5
<b>John Blackwood McEwen</b>	String Quartet in A major, "Biscay"	5
Wolfgang Amadeus Mozart	String Quartet in E flat major, (KV 428)	5
Franz Schubert	String Quartet in A minor, Op.29 "Rosamunde" (D.804)	5
<b>Harry Waldo Warner</b>	String Quartet in C minor, Op.15-2	5
Ludwig von Beethoven	String Quartet in C minor, Op.18-4	4
Ludwig von Beethoven	String Quartet in C major, Op.59-3 "Rasmovsky"	4
Ludwig von Beethoven	String Quartet in E flat major, Op.74 "Harp"	4
Ludwig von Beethoven	String Quartet in E flat major, Op.127	4
<b>Eugene Goossens</b>	Two Sketches, Op.15 "By the Tarn" and "Jack O'Lantern"	4
Joseph Haydn	String Quartet in D major, Op.64-5 "Hornpipe"	4
Wolfgang Amadeus Mozart	String Quintet in G minor, (KV 516)	4
Franz Schubert	String Quintet in C major, Op.163 (D.956)	4
<b>Harry Waldo Warner</b>	Phantasy for String Quartet in D major, Op.15-1	4
<b>Harry Waldo Warner</b>	Folk-Song Phantasy String Quartet in G minor, Op.18	4

表2: 「ポップス」のプログラム

(1) Saturday, 13th May, 1916	
Joseph Haydn	String Quartet in D minor, Op.76-2 "Erdoby"
John Blackwood McEwen	String Quartet in Es major, "Threnody"
Pyotr Ilyich Tchaikovsky	Piano Trio in A minor, Op.50
(2) Saturday, 10th June, 1916	
Claude Debussy	Quartet in G minor, Op.10
(a) Harry Waldo Warner	Phantasy for String Quartet in D major, Op.15-1
(b) Frank Bridge	An Irish Melody, "Londonderry Air"
(c) Percy Grainger	String Quartet, "Molly on the Shore"
Johannes Brahms	Piano Quintet in F minor, Op.3

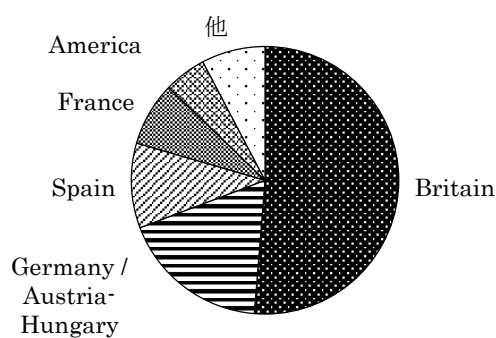
20 なおパーシー・グレインジャー Percy Grainger (1881~1962) はオーストラリア生まれだが、20世紀初頭にロンドンで名声を確立した。「ポップス」でとりあげられたグレインジャーの唯一の楽曲、《岸辺のモリー *Molly on the Shore*》はイギリスの民俗的旋律による作品であり、演奏会においてもイギリスの作品として組み込まれていることから、本稿はグレインジャーをイギリスの作曲家に含んでいる。

古典的な作品、外国の現代作品、そしてイギリスの現代作品のとりあげられ方について、表3と図2からもっと詳しくみてみよう。表3は「ポップス」で演奏された作品の作曲家をその回数順に表したものであり、図2は「ポップス」でとりあげられた作曲家の出身地別割合を表したものである。まず古典的な作品としてベートーヴェン、モーツァルト、シューベルト、そしてヨーゼフ・ハイドン Joseph Haydn (1732~1809) の作品がとりあげられている。ベートーヴェンの作品演奏回数が突出して多いのは、1918年から1919年にかけての「ポップス」で彼の作品演奏が例年よりも増加したためである。この変化には、LSQのリーダーであったサモンズが1917年に脱退したことが理由のひとつとしてあげられよう<sup>21</sup>。次に外国の現代作品の場合、クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862~1918)、モリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875~1937)、そしてヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833~1897) の作品演奏が多い。ただし外国の現代作品は、ピアノを伴う五重奏曲やその他編成曲が演奏される傾向が顕著である。最後にイギリスの現代作品の場合に推察されることは、「ポップス」でとりあげられた作曲家のうち全体の約半数がイギリスの作曲家であり、特定の作品に焦点が置かれるのではなく、できるだけ多くの作曲家や作品が選出されていたことが分かる。ドイツやオーストリアなどの作曲家は、特定の著名な作曲家が主にとりあげられているのに対して、イギリスの場合は1曲に対する演奏回数は多くないものの、多数の作曲家に演奏機会が与えられていたことが明らかなのである。

表 3: 演奏された作品の作曲家上位一覧

Composer	Born Place	Number of Performances
L. Beethoven	Germany	46
W. A. Mozart	Austria-Hungary	23
Franz Schubert	Austria-Hungary	22
Frank Bridge	Britain	17
J. B. McEwen	Britain	15
H. W. Warner	Britain	13
Claude Debussy	France	10
Joseph Speaight	Britain	9
Joseph Haydn	Austria-Hungary	8
Johannes Brahms	Germany	7
Maurice Ravel	France	7
Eugène Goossens	Britain	6
John David Davis	Britain	5
Antonín Dvořák	Austria-Hungary	5
Percy Grainger	Australia (Britain)	5
Joseph Holbrooke	Britain	4
Antonio Scontrino	Italy	4

図2: 選出作曲家の出身地別割合



<sup>21</sup> 特にサモンズの後継者ジェイムズ・リーヴィー James Levey の主導のもと、1920年以降におけるLSQはベートーヴェンの作品を多く演奏するようになった。

最後に示す表4は、演奏されたイギリスの作曲家による作品をその回数順に示したものである。各作品が演奏された回数、「ポップス」での初演、コンペティションの入賞、そして〈ファンタジー〉かフォークチューンの特徴をもつかを記している。まず「ポップス」での初演に注目したい。表4のうち約半数が「ポップス」で初演されたか、あるいは「ポップス」以外のLSQの演奏会で初演された作品である。なかでもフランク・ブリッジ Frank Bridge (1879~1941) の《2つの古いイギリスの歌、「我らのサリー」、「熟したさくらんぼ」 *Two Old English Songs, "Sally in Our Alley", "Cherry Ripe"*》、レイフ・ヴォーン・ウィリアムズ Ralph Vaughan Williams (1872~1958) の《幻想五重奏曲 *Phantasy Quintet*》、そしてユージン・グーセンズ Eugene Goossens (1893~1962) の《幻想四重奏曲 *Phantasy Quintet*》はLSQによって初演されただけでなく、彼らに献呈された作品でもある<sup>22</sup>。それゆえLSQがこれらの楽曲を選曲したのは想像に難くない。他方で演奏された作品のうち、1節において言及したコベット・コンペティションの入賞作品は3曲ある。だがコンペティションの課題が全て弦楽四重奏または五重奏でなかったことを考えれば、この3曲という数は比較的多いと思われる。また表4の作曲家の大部分が、弦楽四重奏または五重奏以外の編成をもつ楽曲でコンペティションに入賞した、当時若手・中堅の作曲家たちである<sup>23</sup>。すでに2節で述べたようなLSQの「ポップス」がイギリスの作曲家による作品の演奏機会を供給したという当時の批評は、LSQが初演作品やコンペティションの入賞作品を選出したことによって明らかであろう。つまり「ポップス」での楽曲選出は、活動の場を求めていた若手・中堅の作曲家による作品に演奏機会を与えるという理由のもとでなされたと言えよう。

表4のうち特に興味深いのは、コンペティション入賞曲かどうかにかかわらず、全体を通して〈ファンタジー〉に分類される作品が目立つことである。1節で論じたように〈ファンタジー〉とは単一楽章形式、12分以内の演奏、そして自由形式である。この〈ファンタジー〉はコンペティションで課され、イギリスの音楽イデオロムとしてみなされた形式でもあったことから<sup>24</sup>、〈ファンタジー〉の楽曲が当時の音楽界で多数存在し、そしてそれらがたびたび演奏されていたことは、容易に理解できよう。だがフォークソングやアイリッシュ・リールなどイギリスの民俗的な音楽素材を使用した作品、そして当時室内楽の領域に普及してきた標題音楽もまた (Antcliffe 1920: 19)、表4には〈ファンタジー〉と同様に多

<sup>22</sup> ただしブリッジの《2つの古いイギリスの歌》は、LSQのためにアレンジされた。

<sup>23</sup> ただしジョン・ブラックウッド・マクユーエン John Blackwood McEwen (1868~1948) は当時すでにロイヤル音楽アカデミーで教鞭をとるなど、イギリス音楽界で重要な位置にいた。「ポップス」でマクユーエンの作品が選出されたのは、彼が1924年以前にエオリアン社の音楽顧問であったことが理由のひとつであると考えられる (Colles 1927)。

<sup>24</sup> とりわけジョセフ・スペイト Joseph Speaight (1868~1947) の《シェイクスピアの妖精たちから *Some Shakespeare Fairy Characters*》は、〈ファンタジー〉として特に重要な作品としてコベットによってみなされていた (西阪 2015: 89)。



表 4: 演奏されたイギリスの作曲家による作品の上位一覧

Composer	Work	Number of Performances	Performance	Cobbett Competition	Phantasy	Folk Tune
J. B. McEwen	String Quartet in E flat major, "Threnody"	6	First			
Joseph Speaight	Some Shakespeare Fairy Characters	6			Phantasy	
Frank Bridge	An Irish Melody, "The Londonderry Air"	5				Folk Song
Frank Bridge	Two Old English Songs, "Sally in Our Alley" and "Cherry Ripe"	5	First			Folk Song
Percy Grainger	String Quartet, "Molly on the Shore"	5				Irish Reel
J. B. McEwen	String Quartet in A major, "Biscay"	5	First			
H. W. Warner	String Quartet in C minor, Op.15-2	5	First			
Eugène Goossens	Two Sketches, Op.15 "By the Tarn" and "Jack O'Lantern"	4				
H. W. Warner	Phantasy for String Quartet in D major, Op.15-1	4		1st Prize in the 5th	Phantasy	
H. W. Warner	Folk-Song Phantasy String Quartet in G minor, Op.18	4			Phantasy	Folk Song
Frank Bridge	String Quartet in G minor	3	First	1st Prize in the 4th		
Frank Bridge	String Quartet in E minor, "Bologna"	3				
J. B. McEwen	String Quartet in G minor "Nugae"	3	First			
Albert Sammons	Phantasy String Quartet in B major, Op.8	3		1st Prize in the 4th	Phantasy	
R. V. Williams	Phantasy Quintet	3	(First, 1914)	(Commission)	Phantasy	
Henry Walford Davies	String Quartet, Op.30 "Peter Pan" Suite	2				
Frederick Delius	String Quartet in E minor	2	First			Folk Song
Eugene Goossens	Phantasy Quartet, Op.12	2			Phantasy	
Joseph Holbrooke	Folk-Song Suite for String Quartet, Op.71	2	First			Folk Song
Joseph Speaight	String Quartet, "Fancies"	2	First		(Fancy)	

数見られる。特にイギリスの民俗的な音楽素材に依拠した作品がみられるのは、第5回コンペティションで課題とされていたことも背景にあるが、20世紀初頭のイギリスで生じたフォークソング復興の影響力を物語る。

このように〈ファンタジー〉、民俗的素材に依拠する楽曲、そして標題音楽などの作品が、「ポップス」におけるイギリスの現代作品として高い割合を占めたのはなぜだろうか。それは上記のとおり20世紀前半イギリス音楽界の状況を反映していたと考えられるが、「ポップス」が音楽的素養の高くない聴衆にとって理解しやすい作品の選出を目指したことも考えられるだろう。例えば、通常ベートーヴェンやシューベルトなど古典的な作品、ブラームスのような現代の作品は1曲あたり長大な時間を要する。彼らの大規模な室内楽作品がプログラムに並ぶなか、〈ファンタジー〉はその12分という規定により比較的短い演奏時間しか必要としなかった。ただし表4中の〈ファンタジー〉ではない楽曲も、その多くが12分前後の長さである。こうした演奏時間の短いイギリスの楽曲は、プログラムに組み込みやすいとされ、その中間に配置されたのである。「ポップス」が室内楽をほとんど聴いたことのなかった人々を音楽的に教化する役割も果たしたと指摘されていたことから (Anonymous 1917b)、短い演奏時間、フォークチューンという聴き慣れた旋律、そして標題音楽といったイギリスの室内楽曲は大衆にとって聴きやすかったのではないだろうか。要するに表4に見られるようなイギリスの作品の選曲には、コンペティションの入賞作品や献呈作品という理由、そしてイギリスの作品に演奏機会を与えるという理由はもとより、「ポップス」の主要な聴衆が理解しやすく、室内楽に親しみやすいかが考慮されたと考えられる。

### 3-2. 「逃げ場」と「親密な空間」としての「ポップス」

すでに述べたように「ポップス」は1920年7月に最後の演奏会を迎えた。その後1922年、メンバーのウォルドー・ウォーナーがLSQの特集記事において、「ポップス」を次のように振り返っている。

戦時中ロンドンでは、室内楽への何か好意的な雰囲気があった。多くの人は、それ[室内楽]が現実からの一時的な逃げ場として必要であると分かっていたらしい。[……]このシリーズ[「ポップス」]は戦後の最初の夏の間続けられたが、そこで変化が生じた。時代精神がますます華やかな歓楽へと一転したのだ。(C 1922: 542)

つまり戦後になると文化的風潮が一転し、人々はより楽観的なものや華やかな歓楽を求めたため、戦時期の息吹に満たされた「ポップス」は1920年代の風潮にそぐわず、支持を得られなかったのである。第1次世界大戦後になると「ポップス」の聴衆が減少したことが、いくつかの演奏会広告や批評で指摘されていた。「ポップス」が経営難に陥り、そして1920年に終焉を迎えたのは、文化的風潮の変化やそれに伴う聴衆の減少が理由として考えられる

だろう。だが本項で注目したいのは、人々がなぜ戦時期の「ポップス」に集ったか、である。

上記引用文中でウォルドー・ウォーナーが指摘しているように、まず室内楽は戦争という悲惨な現実からの一時的な逃げ場とみなされていた。20世紀前半イギリス文化において、「逃避」と関連付けられるものに、牧歌的な音楽がある。ただし牧歌的な音楽が現実逃避として意味づけられたことには、軽蔑的な意図がこめられてきた側面がある (Saylor 2008: 40)。しかしながらウォルドー・ウォーナーが指摘している「逃げ場」はむしろ、積極的な意味で言及されている。長引く惨禍から逃れるかのように、室内楽は愛好された。もちろんその背景にはすでに論じてきた室内楽復興と、それを特徴づけるコンサート・ホールの建設、演奏団体や演奏会の組織、そしてコベットの尽力があるだろう。だがこうした音楽的、文化的状況で人々を惹きつけた「逃げ場」としての室内楽、ないし室内楽演奏会において、何が重要だったのだろうか。それは「親密さ」であると考えられる。室内楽演奏者の間には、管弦楽の演奏者間よりもいっそう同胞愛、すなわち親密さがあると認められてきた (Antcliffe 1920: 22)。とりわけ弦楽四重奏は室内楽の理想的な形態であり (Walthew 1915-1916: 147)、「作曲においても演奏においても、器楽のすべての形態の中で、その基礎であると同時に、最も難しく、最も親密なもの頂点」 (Antcliffe 1920: 13) とみなされるなど、弦楽四重奏は本来、他の演奏者との親密さが存分に感じられるジャンルなのである。さらに付言するならば、弦楽四重奏団である LSQ は、各演奏者が平等な関係性にあった。つまり LSQ がメンバーの中にボスを置かず、平等な関係性を望んだ楽団であっただけでなく (C 1922: 541-542)、彼らの演奏会でもとりあげられた〈ファンタジー〉は1節で言及した音楽的特徴に加えて、弦楽器奏者の平等な関係性を保つことが重視される形式でもあったのだ (Anonymous 1911b: 242)。「ポップス」は、弦楽四曲やイギリスの作品である〈ファンタジー〉の演奏を通して、平等な関係性が保たれる「親密な空間」であったと考えられる。

しかしながらそうした平等で親密な関係性が結ばれるのは、演奏者間だけではない。例えば第2次世界大戦期の音楽研究においてバーデは、当時 BBC が音楽プログラムを通じた想像の共同体によって、ラジオというメディアの向こう側にいる聴取者同士だけでなく、聴取者と演奏者間の親密な関係を創り上げることに重要な役割を果たしたと論じている (Baade 2012)。だが本稿が焦点をあてている第1次世界大戦期において、ラジオ放送はまだ開始されていなかった。つまり第1次世界大戦期においては、演奏会が聴取者同士そして演奏者と聴取者の間の親密な関係を創り上げる役割を果たしたと考えられるのではないだろうか。

要するに LSQ は「ポップス」を通じて、現実から離れて安堵を感じられる「逃げ場」であるだけでなく、演奏者間、聴取者間、そして演奏者と聴取者の間で平等な結び付きを感じられる「親密な空間」を創造したことを示唆する。人々が「ポップス」に集ったのは、こうした場や空間に、そしてここで演奏される音楽に心の拠り所を求めたからだと言えるのではないだろうか。「ポップス」で演奏されたような、〈ファンタジー〉をはじめとする大衆にとって親しみやすいイギリスの室内楽作品は、こうした「逃げ場」と「親密な空間」の創造を可能にしうる重要な仕掛けのひとつだったと考えられよう。

## おわりに

本稿は、LSQとその演奏会シリーズである「ポップス」の記憶を蘇らせ、「ポップス」の社会的役割を明らかにすることを目的とした。LSQは20世紀初頭のコンサート・ホール建築、演奏団体や演奏会の組織、そしてコベットの尽力などによって特徴づけられる室内楽復興と、それに影響を与えた第1次世界大戦という時代潮流のなかで結成された。そしてLSQはその活動状況から、当時次第に勢力を増してゆくエオリアン社にとって軽視できない楽団になっていったのである。そのようなLSQがエオリアン・ホールで開始した「ポップス」は、19世紀セント・ジェイムズ・ホールで人気を博したポピュラー・コンサートを20世紀に復興させる取り組みであった。ポピュラー・コンサートとして決して先駆的な演奏会シリーズではなかったが、「ポップス」はセント・ジェイムズ・ホールのポピュラー・コンサートとは一線を画している。つまり「ポップス」は、イギリスの現代作品を必ず毎回1作品演奏するという野心的な理念を遂行する演奏会であったのだ。それによってイギリスの作曲家に室内楽作品の演奏機会がもたらされただけでなく、大衆にも理解しやすい室内楽が提供された。こうした点で、LSQとその「ポップス」は室内楽復興にいつそう寄与したと言える。だがLSQと「ポップス」が成し得たのは、それだけでない。LSQは「ポップス」を通じて、現実から離れうる「逃げ場」、そして他者との平等で親密な関係性を感じられる「親密な空間」を創造したのであり、そこに人々は心の拠り所を求めたのだろう。これこそがLSQとその「ポップス」の社会的役割である。そしてイギリスの室内楽作品は、LSQによる「ポップス」の「逃げ場」と「親密な空間」をより創造可能にしうる仕掛けのひとつだったと言えよう。

「ポップス」で繰り返し演奏されたイギリスの作品全てが、その後、そして現在に至るイギリスの室内楽作品レパートリーに定着したわけではない。むしろそのレパートリーとなった楽曲は、「ポップス」であまり演奏されなかった、あるいは「ポップス」以後に作曲された作品である。これに裏打ちされるかのように、現在我々は「ポップス」でとりあげられた作品の多くを耳にする機会がほとんどない。また「ポップス」が開催されたエオリアン・ホールも、現在は建物を維持しつつもイギリスの歴史あるファッション・ブランドの店舗と様変わりした。しかし「ポップス」で様々な室内楽曲、とりわけイギリスの室内楽作品が数多く演奏されていた記憶は、戦時期のエオリアン・ホールに集まった人々の心の中に刻まれた。LSQ、「ポップス」、そしてエオリアン・ホールはその記憶が失われてしまったが、たとえ一過性の文化的事象に過ぎなかったとしても、第1次世界大戦期ロンドンの音楽文化を彩った重要なファクターとして、いま、あらためてその歴史を語り継がれる必要があるだろう。

### 謝辞

本研究を進めるにあたって資料を提供していただいた音楽学者の Tully Potter 氏、および多くのご助言をいただいたブリストル大学の早坂牧子氏と立命館大学の山口隆太郎氏に感謝致します。また本研究は、2015年度立命館大学大学院博士後期課程国際的研究活動促進研究費により遂行された調査の一部であり、ここに記して感謝の意を表します。

### 参考・引用文献

- Andrews, Frank. 2017. "From Orchestrelle to Vocalion: An Account of the Aeolian Companies and their Involvement in Talking Machines." in *'Vocalion' Records*, Frank Andrews et al, 3-20, No.42 of CLPGS Reference Series. Wickhambrook: City of London Phonograph & Gramophone Society.
- Anonymous. 1904. "Answer to Correspond," *The Sketch*, July 28: 70.
- . 1911a. "The New Quartet," *The Musical Standard*, February 25: 10-11.
- . 1911b. "British Chamber Music," *The Musical Times*. 52, no. 818: 242-243.
- . 1915a. "Saturday and Monday Popular Concerts," *The Times*. May 15: 11.
- . 1915b. "English Music: "Popular" Concerts," *The Times*, June 19: 11.
- . 1915c. "London String Quartet," *The Times*, October 29: 5.
- . 1915d. "London String Quartet," *The Times*, December 3: 11.
- . 1916a. "London String Quartet," *The Times*, June 5: 13.
- . 1916b. "London String Quartet," *The Times*, December 2: 10.
- . 1916c. "Chamber Music: Mr. Cobbett's Enterprise," *The Times*, December 30: 9.
- . 1917a. "Concerts: London String Quartet's Pops," *The Citizen*, May 19: 4.
- . 1917b. "From Our London Correspondent: The "Pops" More Popular," *The Liverpool Daily Post*, December 19: 4.
- . 1918a. "London String Quartet," *The Times*, May 6: 11.
- . 1918b. "Our London Letter," *The Diss Express, and Norfolk and Suffolk Journal*, October 4: 8.
- . 1918c. "London String Quartet," *The Times*, December 27: 9.
- . 1919. "Music: The London String Quartet," *The Times*, June 2: 10.
- . 1921. "From an Idea to an Industry," *The Yorkshire Post and Leeds Intelligencer*, August 30: 5.
- Antcliffe, Herbert. 1920. "The Recent Rise of Chamber Music in England," *The Musical Quarterly*. 6, no. 1: 12-23, <http://www.jstor.org/stable/738096>.
- Baade, Christina L. 2012. *Victory through Harmony: The BBC and Popular Music in World War II*. Oxford: Oxford University Press.
- C. 1922. "British Players and Singers: VII.—The London String Quartet," *The Musical Times*. 63, no. 954: 541-543.
- Colles, Henry Cope. 1927. "John Blackwood McEwen." In *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 3rd ed. Vol.3: 266.
- Dunhill, Thomas and Meadmore, W. S. (1929) 2009. "British Organizations." In *Cobbett's Cyclopaedia Survey of Chamber Music*, Ed. Walter Willson Cobbett, rep. Vol.1, 198-212. London: Travis and Emery.
- Everett, William A. 2000. *British Piano Trios, Quartets, and Quintets, 1850-1950: A Checklist*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press.
- Hirshfield, Claire. 1992. "Musical Performance in Wartime: 1914-1918," *The Music Review*, 53, no. 4: 291-304.

- Hodges, Besti. 2008. "W. W. Cobbett's Phantasy: A Legacy of Chamber Music in the British Musical Renaissance". PhD diss., University of North Carolina, <https://libres.uncg.edu/ir/listing.aspx?id=186>.
- Jones, Bryony Claire. 2004. "The Music of Rebecca Clarke (1886-1979)." PhD diss., Liverpool University, EThOS (406829).
- Maw, David. 2010. "Phantasy Mania: Quest for a National Style." In *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell: Sources, Style, Performance, Historiography*, eds. Emma Hornby and David Maw, 97-121. Woodbridge: Boydell Press.
- McVeigh, Simon and Cyril Ehrlich. 2002. "The Modernisation of London Concert Life around 1900." In *The Business of Music*, ed. Michael Talbot, 96-120. Liverpool: Liverpool University Press.
- 西阪多恵子 2015 「W. W. コベットの研究——アマチュアの観点から——」博士論文、お茶の水女子大学
- Ord-Hume, Arthur W. J. G. 1996. "Aeolian Company," In *Encyclopedia of the Piano*, ed. Robert Palmieri, 22-23, Vol. 1131 of *Garland Reference Library of the Humanities*. New York: Garland.
- Potter, Tully. 2010. "Britain's Early Chamber Ambassadors," *Classical Recordings Quarterly*. 62: 12-20. EBSCO (63582745).
- Saylor, Eric. 2008. "'It's not Lambkins Frisking at All': English Pastoral Music and the Great War," *The Musical Quarterly*. 91, no. 1-2: 39-59.
- Seddon, Laura. 2013. *British Women Composers and Instrumental Chamber Music in the Early Twentieth Century*. Farnham: Ashgate.
- Sheppard, Leslie. 1981. "Cobbett and British Chamber Music," *The Strad*. 92, no. 1095: 201-202.
- Walthew, Richard H. 1915-1916. "String Quartets," *Proceedings of the Musical Association*. 42nd Session, 20 June 1916: 145-162, <http://www.jstor.org/stable/765753>.
- ウェーバー, ウィリアム 2016 『音楽テイストの大転換——ハイドンからブラームスまでの演奏会プログラム』松田健(訳) 東京:法政大学出版局 [Weber, William. 2008. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.

《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における劇作法に関する考察  
——劇的なもの、叙事的なものとその目的——

The Dramaturgy of *Lyrical-Fantastic Play HINOKI TO HINAGESHI*:  
The Dramatic Side, the Epic Side and Their Purpose

尾崎 一成

Kazunari OZAKI

### 要旨

本稿は、林光のオペラ《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における劇作法の在り方とその機能について、特にブレヒトの叙事演劇的な手法およびその逆の劇的演劇的な手法の観点から述べたものである。

第1章では、作品の基本的な構成について述べ、第2章で林の考えていた宮澤賢治論について述べる。第3章では分析に入り、劇的な側面及び、叙事的な側面をそれぞれ指摘する。その上で第4章では以下のように結論づける。すなわち林光は本作品を抒情幻想劇と名付けてはいるものの、その劇の展開法には、叙事オペラ的な側面が同時に見出だせる。ただし、それらはブレヒト劇におけるような社会批判的な目的を指向しているのではなく、戦後時代の日本において考えてこられたような宮澤賢治のある種画一的な作家像を、いわば「作り替えると」いう目的を指向しているのである。

### はじめに

筆者は林光作品、中でも宮澤賢治を原作とする物語による作品の、叙事オペラ的側面に着目して研究を行っている。本稿で取り扱う《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》は、抒情劇という題名が林光によって付されているものの、劇中にはブレヒトの言うところの叙事オペラ的側面が存在する。

これらの叙事オペラ的な面（そしてその逆の劇的オペラ的な面）を指摘し、それらの機能について考えるのが本稿の目的である。

第1章では、作品の基本的な構成について述べ、第2章で林の考えていた宮澤賢治論について述べる。第3章では分析に入り、劇的な側面及び、叙事的な側面をそれぞれ指摘する。その上で第4章では、以上を総合して全体の結論を述べる。

結論を先取りするならば、林はこの作品を抒情幻想劇と名付けてはいるものの、その劇の展開法には、叙事オペラ的な側面が同時に見出だせる。ただし、それらはブレヒト劇におけるような社会批判的な目的を指向しているのではなく、戦後時代の日本において考えてこられたような宮澤賢治のある種画一的な作家像を、いわば「作り替えると」いう目的を指向しているのである。

## 1. 作品と構成

《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》は1994年に、林光がオペラシアターこんにゃく座の公演のために書き下ろしたオペラ作品である。この作品は最初、1991年の宮澤賢治大運動会と呼ばれるイベントのために書かれたが、1994年に宮澤賢治歌劇場と呼ばれる同劇団の別のイベントをする際に、林が自ら改訂を行った。

原作は宮澤賢治の同名の童話である。あらすじは以下の通りである。

ひなげしたちは自分たちの花の色が褪せ、美しさが失われていることを嘆いている。そこに悪魔がやってきて、証文を書けば美しくなることのできる薬をやる、と言う。字の読めないひなげしたちに悪魔が「阿片はみんな差し上げ候」と言わせ、第一服、第二服と呪文を唱え、第三服の呪文を言おうとするとき、ひのきは悪魔に高く叫んで追い払う。悪魔は逃げ出し、ひなげし達は沈黙してしまう。ひのきもまた黙って夕方の空を仰いでいる。

上演時間は約22分と短い一幕ものの作品で、全体は3場に分かれている。物語の序に於ける、ひなげしたちの嘆きと嵐の場面の第1場、悪魔と弟子がひなげしたちの前に登場する第2場、そして悪魔が医者に変装してひなげしたちを騙そうとする第3場である。

## 2. 林光の賢治論と『ひのきとひなげし』

林光は敗戦後の昭和二十年代から既に宮澤賢治に親しみ、十六、十七歳の頃には賢治の原作は勿論、それを脚色した作品や劇の脚本を読んでいた<sup>1</sup>。林はそれ以降、宮澤賢治という作家と創作を通じて約六十年も付き合い合うことにあるわけだが、林は戦後様々な賢治原作の作品を鑑賞することを通して、同時期の賢治の受容のされ方に対して、幾つかの問題を抱いていた。以下では、林が抱いていたこれら三つの問題を示し、彼の戦後の賢治受容に関する考え方を確認する。

第一に、林は賢治の原作の文体が、劇などに改作される際、安易に書き換えられることを問題視している。林は「脚色のせいで、「賢治の文体」が薄まったり消えたりしていることが、子どもなりに感じられて興ざめだった」<sup>2</sup>と語っており、賢治の文学作品独特の味が失われることを残念に思っている。この姿勢は林が五十歳過ぎてからも失われることはなかった。

第二に、林は賢治を子どもに詠ませるべきではないという意見に反対している。林は「宮澤賢治の童話はへんなところがあるから、子どもに読ませるのは感心しない」<sup>3</sup>という意見に関して、へんなところがあることに部分的に同意しながらも、それを子どもが読むべきでない作品だとはしていない。また林は1990年代の「こどもにとって文学ってのはとてもいいもので、こどもを良い人格に育てて、あたたかい心や思いやりや、人生いかに生きる

<sup>1</sup> 林光 1995『オペラは世界だ 人間大学テキスト』、東京：日本放送出版協会、p.113

<sup>2</sup> 同上

<sup>3</sup> 林光 1995『オペラは世界だ 人間大学テキスト』、東京：日本放送出版協会、p.111



べきかっていうことを教えてくれるものである、というふうになってきてしまった」<sup>4</sup>ことを問題視している。しかしさらにその一方で、賢治の作品が児童推薦図書に選ばれあまりにもあっさり宮澤賢治は良いものであるという風になっていることにも苦言を呈している。

つまり林は、不気味なところもなく、わかりやすい（あるいは可愛くて、優しい）だけの子ども用の童話や絵本が現代にあまりにも多いために、子どもにある奇妙なところのある宮澤賢治という作家を、その不気味さをある程度了解した上で、読み与えるべきだと言っているのである。

第三に、林は戦後以降の宮澤賢治の作家像の作られ方にも問題を抱いている。それはすなわち、戦後の日本社会の中にもあった、「自己犠牲によって社会を幸福にしよう」という考え方が含まれている作品が賢治の代表的な作品である、賢治＝自己犠牲の作家である、という作家像である。林はこの考え方に関して賢治は「どのようにも分類できない一人の作家」であると捉え、「もうちょっと多面的に読んでみると、宮澤賢治そのものの存在がふくらんできて、これまでの宮澤賢治の評価っていうのは、ぼくたち一人ひとりの中で、もう少しまた違ったものになってくる」<sup>5</sup>と述べている。

以上をまとめると、林は宮澤賢治の文学について、わかりやすいだけの子ども用文学が多い時代だからこそ、無気味でわからないところのある賢治の童話を子どもたちは読むべきであり、それは自己犠牲という観点だけから読まれるべきものではなくもっと多面的に読まれるべきである。そしてそれらを劇などに改作する際には、その文体をできる限り大事にすべきである。という考え方を持っていたことになる。

このような林の賢治論は林の宮澤賢治を原作とする作品を評価する上では避けては通れないものであろう。

また林は、宮澤賢治の『ひのきとひなげし』という作品に対して、「もちろん、膨大な賢治の物語の中でも、これはほんとうの小品なんですけども、しかしその中にも、先ほどから言っております、中心がなくって、それから判定をしていないという、賢治の独特の世界がここにあるように、ぼくは思います」<sup>6</sup>と述べている。つまり林は『ひのきとひなげし』においても、どこかわからないところがあり、多面的に読むことができる、という評価を行っているのである。

### 3. 《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における劇作法

林のオペラの劇作法には、ブレヒト劇から影響を受けた叙事演劇的作法が含まれている。林がブレヒト劇から受けた影響の詳細に関しては、拙稿の「林光のオペラ作品におけるブ

<sup>4</sup> 林光 2012『音楽と生活と時代と』、埼玉：東京音楽教育の会、p.200

<sup>5</sup> 前掲書、p.203

<sup>6</sup> 林光 2012『音楽と生活と時代と』、埼玉：東京音楽教育の会、p.220

レヒト的なもの——オペラ《セロ弾きのゴーシュ》を中心に——を参照されたい<sup>7</sup>。

ここではブレヒトの演劇論について簡単にではあるが、説明しておきたい。ブレヒトの演劇論では、一般的に広く知られているように、叙事的演劇を基本としている。ブレヒトの考え方では、これはアリストテレス的な劇的演劇と対立する概念である。ブレヒトの書いた「オペラ『マハゴニー』への注釈」という論文には、両者の演劇形式について、その特徴を記した表が提示されている[表1]。また同論文中でブレヒトは、これを音楽に当て嵌めた際にどうなるかを、劇的オペラと叙事的オペラの図式に置き換えて、表に纏めている[表2]。

ブレヒトの考える叙事的演劇では、このように表に書かれた特徴により観客が劇への感情移入を妨げられる(疎外を受ける)。このような感情移入を妨げる効果を異化効果と呼ぶ。叙事的演劇において重要なのは、異化効果によって観客に劇から距離を置かせ、劇の観察者として、それについて理性的に考えさせることである。

ブレヒトの演劇で想定されている観劇者は基本的に大衆や労働者であり、劇中ではある社会構造(世界)が表現される。演劇で演じられている日常の世界があくまで人為的に作り上げられたものとして観劇者に提示される。それによって観劇者は演劇を観察(客観視)できるようになり、観客に演劇を通じて社会について考えさせることができる。

演劇の劇的形式	演劇の叙事的形式
行動する	叙述する
観客を舞台のアクションにまきこみ	観客を観察者にする、しかし
観客の能動性を費消して	観客の能動性をよびさまし
観客に感情を湧かせる	観客に決定を強いる
体験	世界像
観客はなにかに移入される	観客は対峙させられる
情緒は保たれる	情緒は認識にまで到達させられる
観客は舞台に浸り、ともに体験する	観客は舞台に向き合い、研究する
人間は既知のものと前提される	人間は研究の対象である
解決を期待する緊張	過程に期待する緊張
各場面は連続的	各場面は自立的
生長	モンタージュ
事象は単軌的	事象は複雑な線をえがく
不可避的な展開	飛躍

<sup>7</sup> 尾崎一成 2017「オペラ《セロ弾きのゴーシュ》におけるブレヒト的なものと林光の独自性」、『美学芸術学』第32号、京都：美学芸術学会

固定したものとしての人間	プロセスとしての人間
感情	理性

[表 1] : 演劇の劇的形式と叙事的形式<sup>8</sup>

劇的オペラにおける音楽	叙事オペラにおける音楽
音楽は奉仕する	音楽は媒介する (伝える)
テキストを補強し	テキストを解釈し
(テキストを) 支持して	(テキストを) 前提として
いわば挿絵になる	自主的な態度をとる
音楽は心のシチュエーションをえがく	音楽は挙動 (ふるまい) をふりつける

[表 2] : 劇的オペラとオペラにおける音楽<sup>9</sup>

### 3 - 1. 《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における劇的演劇的な部分

この作品は林自身が幻想抒情劇という題名をつけているだけあって、作品でも抒情的になるように工夫した箇所がある。またこの抒情的というのはブレヒトの言う劇作法では劇的演劇の類に属していると考えられる。本節ではこの例について幾つかを取り上げる。

これらの抒情的な箇所というのは、物語の中心的役割を担うひなげしたちの歌によく表れている。

例として挙げられるのは、作品冒頭第1場のひなげしたちのコーラス及び、ひのきの歌である。ここではピアノの激しい伴奏に乗って、熱情的なト短調の旋律がひなげしたちの三部 (部分的に四部) 合唱として歌われる [譜例 1]。この音楽の着想は、ひのきの歌っている歌詞にある、「おまえたちはみんな真っ赤な帆船でね 今が嵐のどこなんだ」という部分の嵐という言葉から得ているのだろうが、その音楽は同時にひなげしたちの抱えている感情の吐露にもなっているのである。各々がみんなきれいになろうとするひなげしたちは、自分たちを照らす太陽がなければ輝くことはできない。それ故にひなげしたちは南の風と太陽 (お日さま) にうわごと (林の解釈ではお願いになっている) をいうのであるが、それもこの場面の合唱に含まれている。同部分は林のオペラには珍しく女声四部合唱の形式で書かれており、第1場で一番の盛り上がりを見せる部分である。このコーラスは歌詞からもわかるようにひなげしたちの感情を表現したコーラスにもなっているのだが、そこまで短調主体だった音楽にここで長和音主体のものが入って来ることで、ひなげしたちのうわごとがお願いとして感情的に描かれている。

<sup>8</sup> ブレヒト, ベルトルト / 五十嵐敏夫ほか訳 2006「オペラ『マハゴニー』への注釈」、『ブレヒトの文学・芸術論 ベルトルト・ブレヒトの仕事 2』、東京：河出書房新社、pp.70-71。必要でない部分は省略して表記している。

<sup>9</sup> 前掲書、p.72



【譜例1】第1場冒頭ひなげしのコーラス

また、第3場でひなげしたちが悪魔に第1服目の薬を貰う際に歌うコーラスも抒情的な箇所と言える。この場面では、どうしても美しくなりたいひなげしたちが、必死に薬を我が物としようとする所であり、ひなげしたちの興奮する様子が音楽によく表れている[譜例2]。合唱はやはり先程と同様に女声四部合唱で書かれており、ひなげしたちの感情の高まりが、容易に聴きとれるものとなっている。



【譜例2】第3場後半のひなげしたちの合唱（都合上、下段は省略している）

さらに第3場のリハーサル番号19番からのひなげしたちも抒情的な特徴を持っている。この場面では、ひのきの「決まった場所で決まった役割を果せば良い」というひのきのメッセージに応答する形でひなげしたちが「けしぼうずになってまで生きていくはない」と歌う。ここでもひなげしたちの感情の昂ぶりが女声合唱によって歌われる形となっている[譜例3]。



【譜例3】第3場フィナーレのひなげしたちの合唱

### 3-2 《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における叙事演劇的な部分

以上のように、この作品には叙事的な部分が多くあるのだが、抒情幻想劇という題名が付けられているにもかかわらず、叙事演劇的な部分がある。以下ではそれを指摘したい。

この例に代表されるのが、第2場の冒頭で登場する悪魔の歌の部分である。ここでは、ピアノ伴奏にベートーヴェンの《交響曲第6番》第1楽章の引用[譜例4]がある。これは原作の「ベートーヴェンの着たような青いフロックコートを羽織った」という箇所を意識して作られていることは間違いない。しかしながら、賢治の原作には《交響曲第6番》の表記は一切登場していない。つまりここでベートーヴェンの楽曲の中でも《交響曲第6番》

を引用する必要性は全くなく、同作曲者の異なる曲を選んでも良いはずである。しかしここで林が《交響曲第6番》を引用として採用したのは、前作のオペラである《セロ弾きのゴーシュ》を意識しているからであると考えられる。《セロ弾きのゴーシュ》にはゴーシュの所属する金星音楽団が《交響曲第6番》(第六交響楽)と名のついた楽曲を演奏するシーンがある。林はこの場面を連想し、また自身の作品との関連性も意識してこれを採用していると思われるのである。



【譜例4】第2場冒頭ベートーヴェン《交響曲第6番》の引用

以上のような、《交響曲第6番》の引用は、勿論「ベートーヴェンの着たような青いフロックコートを羽織った」悪魔の身なりや状況を指してはいるのだが、観客はそれだけではなく、これを聴いて宮澤賢治の別の作品である《セロ弾きのゴーシュ》を連想することになるのである。これを聴くことにより、暗に賢治の別の作品との繋がりが観客の中でイメージされるのである。そしてこれは『ひのきとひなげし』という作品を普段とは違った観点から見せるという意味で一種の異化効果を持っている。

また、第3場17番で悪魔が歌う一度目の呪文が仏教の経のようにA音の連続した旋律であるのも、一種の異化効果を誘っている。ここでの悪魔の呪文は全部で8小節あるが、そのうち最初の5小節が全てA音のみで出来ている【譜例5】。元々キリスト教の存在である悪魔が仏教の経のような呪文を唱えている姿は、それだけでかなり可笑しいものである。しかし宮澤賢治は仏教徒として有名であると考え、林はこのことを理解してこのような旋律を与えているのかも知れない。



【譜例5】第3場悪魔の第一服の呪文(最初の4小節)

さらにこれは劇全体に言えることであるが、各登場人物は台本上、原作においての地の文を読む語りの役割を兼ねている。これは《セロ弾きのゴーシュ》をはじめとする林の他のオペラ作品においても採用されている手法で、登場人物自身が自身の説明をするというものである。例えば「お日さまの光を浴びて真っ赤に燃えるあたしたち」というこの作品のひなげしたちの歌い出しもこの手法の一例である。この台詞は賢治の原作では地の文で「ひなげしはみんな真っ赤に燃え上がり、めいめい風にぐらぐらゆれて、息もつけないよ

うでした」と書かれている。林はオペラの台本作成時にこれらの地の文を全ていずれかの登場人物の台詞として割り当てなおしている。これには確かに語りという役を減らし、劇の進行をスムーズに行うなどの狙いもあるのかもしれないが、それに加えて登場人物に自身の状況を自ら語らせることにより、観客はより客観的に登場人物たちの成り行きを見ることができるようになるという効果がある。この劇に観客を言わば感情移入させず、客観視させる手法も叙事演劇のものに近い。

#### 4. 《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における林の狙い

以上のように、《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》における劇作法の中には、劇的演劇的なものと、叙事的演劇的なものの要素が登場する。前者は特にひなげしたちのコーラスの部分において顕著であり、後者は特に悪魔の登場する場面で顕著である。

ここで着目したいのは、林が抒情幻想劇という題をつけながらも、作品内でこれら二つの劇作法を同時に使い分けているということである。このような特徴はこの作品以前の賢治原作のオペラ《ゼロ弾きのゴーシュ》においても見られることなのであるが、林は劇的演劇的作法と叙事演劇的作法のどちらか一つを集中的に使用するということはしていない。二つの劇作法を場面によってバランス良く使い分けることによって作品全体を構築しているのである。

またこのことは、林の作曲における様式の問題とも少なからず関わりを持っていると考えられる。林はオペラ作品をはじめ、作曲における様式に関しては、ある特定のスタイルで全体を統一するというをしない。このような書き方は1970年代半ばから林が行っている書き方であり、西洋音楽の時代様式、および東西地域の各種音階を関係なく混合させるような書き方である。

林は第2章で述べたような宮澤賢治についての問題を常に意識していたのであり、そのためには本章で分析した叙事演劇的作法を使うことは必然であったと考えられる。その一方で、単純に登場人物の心情や状況を音楽に託すような叙情的な書き方も彼は採用している。

このように二つの劇作法を使い分ける創作をすることによって、それぞれの効果は時に混ざり、時に対比を生み、強め合うことになる。それによって作家宮澤賢治の世界はより多面的なものになるのであり、それが林の何よりの狙いであるのである。叙事的演劇的な書き方が賢治の多面性を炙り出すというのが、この作品における林の作法なのである。

またこの物語は、結局のところ、悪魔からひなげしたちを助けた賢いひのきと、何を引き換えにしても綺麗になりたいと望むひなげしたち、二つの異なる立場の対比が描かれて終わるだけなのであるが、そのような結局二つの立場のどちらを取るかを読者に委ねるような作品をオペラの題材として選んだのも、林の狙いである。その方が林の言う、「賢治のわからないところ」が前面に押し出され、観衆はより劇の内容について考えさせられることになるからである。

### おわりに

以上のように林は、賢治の世界を多面的に描くために劇的なものと叙事的なものという二つの劇作法を一つのオペラ作品の中で使い分けているのであるが、《抒情幻想劇 ひのきとひなげし》以外の作品でも、このような工夫は見られるし、テキストの選択によって同様のことをしているケースもある。

筆者は今後も林の賢治の世界を多面的に描出する手法について、詳細に研究し、順次成果として纏め、報告していくつもりである。

### 参考文献

- ・尾崎一成 2017「オペラ《ゼロ弾きのゴージュ》におけるブレヒト的なものと林光の独自性」、『美学芸術学』第32号、京都：美学芸術学会
- ・林光 1995『オペラは世界だ 人間大学テキスト』、東京：日本放送出版協会
- ・林光 2012『音楽と生活と時代と』、埼玉：東京音楽教育の会
- ・ブレヒト、ベルトルト / 五十嵐敏夫ほか訳 2006「オペラ『マハゴニー』への注釈」、『ブレヒトの文学・芸術論 ベルトルト・ブレヒトの仕事2』、東京：河出書房新社
- ・宮澤賢治 1996『<新>校本宮澤賢治全集 第11巻[1] 童話』、東京：筑摩書房

### 参考楽譜

- ・林光 1996『抒情幻想劇 ひのきとひなげし』、自筆譜（オペラシアターこんにゃく座所蔵）

「身近なものの美学」と「世界作り」  
——斎藤百合子の「日常美学」の新たな展開——  
“Aesthetics of the Familiar” and “World-Making”:  
the New Development of “Everyday Aesthetics” by Yuriko Saito

外山 悠  
Haruka TOYAMA

### 要旨

本論文は、斎藤百合子の「日常美学」における新たな展開を、「世界作り」という語に着目することによって明らかにするものである。斎藤は2007年に『日常美学』を著し、2017年に『身近なものの美学——日常生活と世界作り——』を著した。斎藤は、日常生活の中での「美的な」経験によって私たち一人一人が「世界作り」に関わるという、独自の「日常美学」を展開させている。『日常美学』では、私たちは美的なものを知覚して「道徳的美的判断」をすることで「世界作り」に関わるとされている。『身近なものの美学』では、私たちは身体的実践を通して道徳的美徳を示したり「否定的な」質を持つものを改善するために行動したりすることで「世界作り」に関わるとされている。斎藤による「日常美学」を通じた「世界作り」は、対象物を知覚しそれに対して判断を下すだけではなく主体的に行動する私たちについて議論することで新たな展開を示している。

### はじめに

今日の「日常美学」研究を代表する人物の一人として知られる斎藤百合子は、2007年に『日常美学』<sup>1</sup>、2017年に『身近なものの美学——日常生活と世界作り——』<sup>2</sup>（以下『身近なものの美学』とする）を著した。

『身近なものの美学』第7章「世界作り」における「日常美学」の力<sup>3</sup>では、「日常美学」を通じたさまざまな「世界作り」が示されている。この「世界作り」という語は、『日常美学』では第5章「人工物の「道徳的美的判断」」<sup>4</sup>の中のただ一箇所を用いられるのみであった。本論文は、『日常美学』と『身近なものの美学』で示されている「日常美学」による「世界作り」とは、それぞれどのようなものであるのかを考察し、両者を比較することに

---

<sup>1</sup> Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, England, 2007. (以下 EA と表記)

<sup>2</sup> Yuriko Saito, *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*, Oxford University Press, England, 2017. (以下 AF と表記)

<sup>3</sup> “The Power of Everyday Aesthetics in World-Making” (AF, 196-226)

<sup>4</sup> “Moral-Aesthetic Judgments of Artifacts” (EA, 205-224)



よって、斎藤の「日常美学」の新たな展開を明らかにするものである。

I では、『日常美学』における「世界作り」の内容を明らかにする。ここでは、「世界作り」は、私たちが人工物に対して下す「道徳的美的判断」に関連するものとされている。II では、『身近なものの美学』における「世界作り」の内容を明らかにする。それは主としてアーノルド・バーリアント (Arnold Berleant, 1932 -) の「社会美学 social aesthetics」<sup>5</sup>と「否定の美学 negative aesthetics」の影響を受けているものであるが、斎藤はバーリアントの議論から「世界作り」へと繋がる独特の「日常美学」を展開している。

### I. 『日常美学』における「世界作り」

『日常美学』では、「世界作り」の語は、斎藤独自の語である「道徳的美的判断」との関連において言及されている (EA, 208)。本章では、第1節で「道徳的美的判断」の内容を確認し、第2節で「道徳的美的判断」による「世界作り」はどのようなものとされているのかを明らかにする。

#### I-1. 『日常美学』の対象と「道徳的美的判断」

斎藤の「日常美学」とは、主として何を対象とするものであるのか。斎藤は『日常美学』序文において、自らの「日常性の美学」の対象の中に「美的なもの」の領域の中に、諸々の対象や現象やあるいは活動の感覚的諸性質やデザイン的諸性質に対して私たちが起こすいかなる反応をも含める (EA, 9) としている。つまり斎藤の「日常美学」とは、広く諸々の事象が持つ感性的、デザイン的諸性質に対して起こる私たちの反応に着目し、それらを「美的なもの」として論じるものであると考えられる。では、「道徳的美的判断」の対象となる「美的なもの」とは何か。それは人工物の外見やデザインに対する私たちの日常的な反応である。例えば「簡単に読むことができる整理された報告書や、商品が配置されたきれいな並べ方や、空港の分かりやすく読みやすい記号表示や、人間工学に基づいて設計され快適に使用することのできる用具」 (EA, 211) といったものへの反応である。またこれらの反応が「私たちの視覚、触覚、また身体的な諸感覚の直接的な経験から起こる」 (EA, 212) ということから、斎藤はこれらの人工物に対する反応を美的経験と捉えている。そして最も注目すべきことであるが、斎藤によれば、「人工物の感覚的な外見やデザイン」への「反応」とは、「美的なもの」にとどまらない。すなわち、斎藤は、私たちはそれら人工物に美的な諸性質のみを帰するのではなく、道徳的な諸性質をも帰すると指摘している。その道徳的諸性質

---

<sup>5</sup> 『社会美学への招待』(宮原浩二郎・藤阪新吾、ミネルヴァ書房、2012) では、「社会美学 (social aesthetics) は、私たちが日々行っている「社会を味わう」活動を自覚化し、新たな知的活動として立ち上げる試みである。社会美学は、感性を通じた社会探究を目指している」とされている (宮原・藤阪、4-6)。またジンメル (Georg Simmel, 1858 - 1918) による社会学が、このような感性的な社会認識の代表例とされている。ジンメルは「「社交」を人びとが社会形成そのものの喜びを味わい合う場とみなし、そこに「社会的芸術」を見出している」(宮原・藤阪、8)。

質とは「尊敬すべき」「気が回る」「敏感な」「思慮深い」「謙虚な」、あるいはこれらとは正反対の諸性質」といったものである (EA, 206)。斎藤によれば、私たちは日常的にこれらの語を用いて人工物の外見を批評しているからである。斎藤は、このように人工物の持つ美的な外見やデザインに道徳的諸性質を帰することによって人工物に対して道徳的な判断を行うことを「道徳的美的判断」と呼んでいる。

しかし道徳的な判断とは、通常は人による行為に対してなされるものであると考えられる。人工物の外見に対する道徳的な判断とは、どのようになされ得るのだろうか。斎藤は、人工物の外見について下される諸判断が、それらのデザインを行った人物についてなされるのではなくて、人工物自体についてなされているということを以下のように示している。

ほとんどの場合、私たちは対象物のデザイナーあるいは制作者が誰であるのかわからない。ましてやデザインをしたときのデザイナーの心理状態や意図や他作品などについては知る由もない。(中略) デザイナーあるいは制作者が、私たちの諸需要や諸経験に敏感に応じようとしてある対象物のデザインを試みたが、技術や才能の不足のために酷く失敗をしたせいで、結果としてそれが思いやりの無い無配慮なデザインとなるということは有り得るだろう。(EA, 209)

斎藤は、たとえ制作者が「私たちの諸需要や諸経験に敏感に応じよう」という道徳的に好ましい性質を持っていたとしても、それは必ずしも完成した人工物の外見やデザインに反映されるものではないと指摘している。しかしまたその一方で、先に見たように、私たちは人工物の外見やデザインを「尊敬すべき」「気が回る」「敏感な」「思慮深い」「謙虚な」、あるいはこれらとは正反対の諸性質」を表す語を用いて評価している。このようにして、斎藤は、人工物の外見やデザインからは「美的判断」と「道徳的判断」が同時に行われることと、その判断は確かに人工物の外見やデザインに対してのみ行われているということを明らかにしている。

## I-2. 「道徳的美的判断」と「世界作り」

斎藤は、人工物に対して行われる「道徳的美的判断」は、「所属」の感覚を養うものでもあると主張している。「道徳的美的判断」とは、人々を一種の共通する意識へ導こうとするものなのである。そのような性質によって、「道徳的美的判断」は「世界作り」と結びつけられるのである。

先に確認したように、「道徳的美的判断」とは、人工物のデザイナーや制作者ではなく、人工物を知覚して使用する私たちによって下される判断であった。そのような私たちによる「世界作り」は、いかにして行われるものとされているのだろうか。斎藤は、まず、「諸人工物によって提供される安心感や快適さや美的な楽しみに取り囲まれ、また、それらを楽しむことができる」ということによって、私たちは「ある所属の感覚 a sense of belonging」

(EA, 240) を引き起こされると指摘する。すなわち私たちは、そのような快適さや好ましさのある世界を保とうとするようになり、公共の場などの良い状態の維持に気を配るようになる (EA, 240)。そして斎藤は、以下のようにまとめる。

このことが意味するのは、この道徳的美的な要求は、この世界におけるデザイナーや制作者のみに向けられているものではないということである。この世界での使用者や住民としての私たちはそのような責任を免除されない。すべての人がこの進行中の文字通り「世界作り」の計画に関わることは、民主主義の社会におけるすべての市民の政治参加と同様に重要である。(EA, 241)

私たちは、人工物から好ましい「道徳的美的判断」を行うことによって、そのような楽しみのある社会に属しているという「所属」の感覚を覚え、そのような社会の維持に努めるようになる。斎藤によれば、道徳的判断と美的判断とが結びつくことによって、より私たちにとって好ましい環境が維持されるのである。ここでは、人工物に対して「道徳的美的判断」を下す使用者がそのような判断のある社会を維持しようとするという、「道徳的美的判断」の持つ双方向的な役割によって、より好ましい社会が維持されるということが、「世界作り」という語で示されているのである。この「世界作り」は、人工物の使用者一人一人による「美的道徳的判断」によってなされている。

## II. 『身近なものの美学』における「世界作り」

『身近なものの美学』では、「日常美学」が、より良い「世界作り」に貢献するために何が行われるべきであるのかがより具体的に示されている。それは 1. 「美的なパラダイムシフト」、2. 「身体的実践」、3. 「否定の美学」に目を向けることの 3 つに大きく分けることができる (AF, 205-218)。本章の第 1 節、第 2 節、第 3 節では、この 3 つの「世界作り」について考察する。なお、その際には、『身近なものの美学』で挙げられている様々な実例のうち、特に私たちの一人一人の判断や行動に深く関わってくるとされるもののみを取り上げる。そして第 4 節では、それらの「世界作り」が、『日常美学』で示された「世界作り」からの新たな展開を示すものであることを明らかにする。

### II-1. 美的なパラダイムシフト

斎藤は、ごく日常的でありふれた美的趣味における、自然環境に悪影響を及ぼすようなものの存在を指摘している。例えば、私たちは見た目に美しい風景を保護しようとする一方で、たとえそこに豊かな生物多様性が見られたとしても、湿地などの退屈な風景の保護には無関心である (AF, 205)。「日常美学」の力によって、すなわち、現在の私たちがそのような美的趣味を変化させることによって、それらをより良い「世界作り」に貢献し得るものとする、ここでは自然環境に悪影響を及ぼさないような趣味に変化させることはできるだ

ろうか。人々の間に深く浸透した美的価値観を変えることは非常に困難であるだろう。そこで斎藤は、美的に受け入れられ、かつ自然環境により良い影響を与える取り組みを紹介している。例えばジョアン・ナッサウアー (Joan Nassauer) は、都市の風景に生物多様性やより環境に良いものを定着させるためには、それらが文化的に受け入れられるかどうかを考慮する必要があるとしているという (AF, 207)。ナッサウアーによれば、都市の風景の中では、生物多様性を示す風景は、乱雑なもの、人による手入れが不足したものと見なされる傾向がある (AF, 207)。ナッサウアーは、境界を示すフェンスなど手入れを思わせるものを加えることによって、それらは「文化的持続可能性 *cultural sustainability*」を持ち得るとしている (AF, 208)。

## II-2. 身体的実践

斎藤は「日常美学」の重要な側面として、行為者としての私たちの経験を挙げている。また斎藤は、私たちの行為が自己完結的・自己満足的なものに終わる危険を避けるために、それらの「社会的および対人的な面」を強調しなければならないとしている (AF, 210)。それにより、『日常美学』で論じられた人工物のデザインに対して下される「道徳的美的判断」のように、日常生活における身体的実践もまた道徳的美徳と関わりを持つことになる。斎藤は、社会的状況とは、私たちによる他者とのやりとりによって作り出されるものであるとしている。そして、その他者とのやりとりの中で、日常生活における身体的実践を通して、私たちは他者への尊敬や思いやりを示すことができるだろうし、また私たちは道徳的美徳を育むために身体的実践をする必要があるとしている (AF, 210)。

斎藤は、こうした身体的実践による道徳的美徳の現われについて論じる際には、バーリアントの「社会美学」が有益なものとなると述べている (AF, 211)<sup>6</sup>。斎藤によれば、バーリアントの美学とは、近代西洋美学に深く根差した、鑑賞者 (主体) と対象物 (客体) の明確な分離、そして1つの美的経験をもち無関心的態度をとる鑑賞者という、2つの前提を克服しようとするものである (AF, 211)。斎藤は、この「無関心的」姿勢は、美的経験や判断の必要条件とみなされ、また、そのことによって、美的な問題は、他の人間の関心事から隔離されてきたとしている。バーリアントもまた、このような美的言説が、美的経験の身体的、社会的側面を過度に排除してきたと考え、これら諸側面に目を向けている。斎藤は、バーリアントによる以下の文章を引用している。

対人関係の相互作用や社会的状況には、様々な感覚的なもの、よって美的な側面が関与し、それら[美的な側面]は、容認、唯一性の尊重、相互性、またはこれらの欠如などと

---

<sup>6</sup> 斎藤は Yuriko Saito, “The Ethical Dimensions of Aesthetic Engagement”, (*European Society of Pediatric Endoscopic Surgeons*, Vol 6, No 2, Slovakia, 2018, pp. 19-29)においても、自らの「日常美学」は、「社会美学」などバーリアントの先駆的な研究を基とするものであると述べている。

いったそれら[対人関係の相互作用や社会的状況]の性格を決定する。これらの特徴は私たちの美的な関与の根底にあるものであるが、人間間の倫理的関係をも特徴付けている。したがって社会美学は、「美的なもの」と社会的なものの本質的な関連性」と「社会美学の中心にある倫理的価値」を強調する<sup>7</sup>。

バリエーションの「社会美学」は、社会、特に私たちの人間関係の中での感覚的な経験を美的なものとし、またそれら美的なものが、人間関係の持つ倫理的特徴をも決定づけるものである。斎藤の言う身体的実践もまた、それらの「社会的及び対人的な面」と、それに伴う道徳的美徳との関連において論じられるものであり、ここでの斎藤とバリエーションの立場は非常に類似しているように思える。

斎藤は、このような身体的実践の具体例の一つとして、日本の「躰」を示す。ここで斎藤は、日本語の「躰」という語を、身体を意味する字と、美を意味する字から成り、「社会的規範やマナーの育成」を意味するものであると説明している (AF, 211)。そして、躰においては、「ドアを開閉する、コップを持つ、名刺を受け渡しする、贈り物を開ける」などの日常的な行為をどのように行うかが示されるとしている (AF, 211)。私たちは、これらの行為を慎重に行い、十分に尊重し、念入りに練習しなければならない。斎藤は、私たちが不注意に行動し、私たちが示すものの外見や私たちが立てる音が他人にどのような影響を与えるのかに無関心であれば、ある行為の目的（ドアを開ける、コップを持ち飲み物を飲むなど）が達成されたとしても、そのときの私たちの行為は上品さを欠くだけでなく無礼な行為でもあるだろうと指摘する (AF, 211)。ここで斎藤は、ごく日常的な身体的実践がマナーや規範上適切な仕方で行われるかどうかは、上品であるかそうでないかという問題に関わるだけではなく、他人への思いやりの現われともなると指摘しているのである。このようにして、身体的実践によって他人への考慮が美的に示され、また私たちはそれを感性的に知覚しているということが示されている。

### II-3. 「否定の美学」

斎藤は、「世界作り」のプロジェクトの重要な側面の1つは、日常生活の中の、美的に否定的な質を持った面を見つけることであるとしている。それは、日常生活の中で見いだされる、「恐ろしい、攻撃的な、悪臭のある、荒々しい、退屈な」(AF, 214) といった質である。斎藤はこれらの質を、それらが私たちの感性を通しての反応から生じる限り、美的質に含めることができるとしている (AF, 214)。

「否定の美学」の例として、斎藤はゴミ置場を見るという経験を挙げている。私たちは、ゴミ置場に対して距離を置いた無関心的な態度を取ることによって、それを単なる色とテクスチャの興味深い組み合わせとして見ることができ、それを美的に肯定的なものとして

---

<sup>7</sup> Arnold Berleant, *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*, Imprint Academic, Exeter, 2010, pp. 7 and 95.

見る美的経験をすることができるだろう (AF, 214)。しかし、斎藤によれば、「日常美学」による「世界作り」の文脈においては、見た目が悪い、悪臭がするといった、ゴミ置場の持つ美的に否定的な性質が、そのまま否定的なものとして経験されるということが重要である (AF, 214)。それによって、私たちはそれを取り除いたりその質を弱めたりすることによって状況を改善する方法を考え、その結果より良い「世界作り」に向けて行動することができるようになるからである。

「否定の美学」に目を向けることの重要性を指摘する美学者は他にも見られる。斎藤はその中でも、バリエーションとカチャ・マンドキ (Katya Mandoki) の名を挙げている (AF, 214)。まず、バリエーションの「否定の美学」<sup>8</sup>は、感覚的経験が「不快を感じたり、傷つけられたりして、害やダメージのある結末を迎える」状況や環境に注目するものである (AF, 215)。バリエーションは2種の「否定の美学」を示す。1つは、まったく単調で肯定的な美的価値を持たないものに由来する。その例としては、「小道の住宅、巨大小売店、陳腐な会話」、「匿名性を持つ郊外の住宅地」(AF, 215) などがある。もう1つは、「実際の否定的美的価値の存在」(AF, 215) である。バリエーションによれば、それらの存在は自然環境や健康だけでなく、私たちの感性にもダメージを与えている。例としては、「道路交通の轟音、公衆の場での大きな話し声、携帯電話の会話、大きく派手な色の広告、性的な広告」(AF, 215) などがある。バリエーションは、これら否定的な美的質を持つものの存在による「美的な剥奪 aesthetic deprivation」によって私たちの感性が鈍らせられることを懸念し、それを避けるために、それらの存在に鋭く気づくことが重要であるとしている (AF, 215)。

またマンドキは、現在の西洋美学には、「素晴らしく、価値があり、美しく、良いもののみを扱う傾向」が未だ根強くあると考え、「美的な中毒」への注意を喚起している (AF, 215)。マンドキは、私たちの日常生活では、嫌なこと、卑劣なこと、粗悪なこと、無意味なこと、辛辣なこと、醜い、醜悪なものなどの否定的な美的質に直面することが多くあるため、それらへ目を向けるべきであると主張する。それは、「美的理論は生活の質を守るために社会的現実に関わらなければならない」(AF, 216) からである。

斎藤は、「日常美学」における「否定の美学」について、今日の世界に美的に否定的なものが存在していることを認めることが重要であり、また、私たちの身体的反応や身体的活動が、その発見や改善にあたって大きな役割を果たすだろうとまとめている (AF, 216)。

#### II-4. 斎藤の美学の新たな展開としての「世界作り」

斎藤は、「美的なパラダイムシフト」、「身体的実践」、「否定の美学」を通じたより良い「世界作り」について、「私たちは良き人生や社会を構成するものについてコンセンサスを持っていない」(AF, 216) という反論を想定している。そのような反論について、斎藤は、良き

---

<sup>8</sup> バリエーションの「否定の美学」について、ここでの議論は *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*, pp. 155-174 (Chapter 9 “The Negative Aesthetics of Everyday Life”)を参照している。

人生や社会についての考えの表面的な統合は文化や歴史やその他の文脈に依存しているとしつつも、「健康や、持続可能な未来、相互尊重に基づく人道的な市民社会など、人類の繁栄に共通して受け入れることができる基本的な事実と価値があると思われる」(AF, 216)と主張している。

『日常美学』では、「道徳的美的判断」を通じた「世界作り」が論じられていた。このとき私たちは、人工物の外見やデザインについて判断を下す、いわば目撃者としての立場にある。これに対して、『身近なものの美学』では、「より良い世界作り」のために、身体的実践を行ったり、否定的な美的質を持つものに目を向け改善に向けて行動したりする行為者としての私たちが論じられているように思われる。なお斎藤の、「身体的実践」を通じて好ましい社会的美徳のある世界を作るという発想は、バリエーションの「社会美学」を基盤とするものであるように見える。そして斎藤の「否定の美学」は、バリエーションやマンドキの「否定の美学」と類似しているように見える。しかしバリエーションの「社会美学」、「否定の美学」、あるいはマンドキの「否定の美学」の文脈においても、やはり私たちは、肯定的な美的質を持つものを感性的に味わう、あるいは否定的な美的質を持つものを拒否するという目撃者の立場にとどまっているように思える。

#### おわりに

本論のⅠでは、『日常美学』における「世界作り」の文脈を明らかにした。そこでの「世界作り」とは、人工物の外見やデザインに反応し、「道徳的美的判断」を行うという私たちの受け身的な行動によってなされるものであった。Ⅱでは、『身近なものの美学』における「世界作り」の文脈を明らかにした。そこで私たちは、身体的実践を行ったり否定的な質に目を向け状況の改善のために行動したりする行為者となっている。斎藤の「日常美学」による「世界作り」は、目撃者の立場として私たちだけでなく行為者の私たちの立場をも論じることによって新たな展開を示している。

エルネスト・アンセルメの音楽美学  
——著作と思想、その諸問題について——

L'esthétique musical d'Ernest Ansermet :  
ses écrits, pensée, et les problèmes

船木 理悠

Rieux Funaki

### 要旨

エルネスト・アンセルメの大著『人間の意識における音楽の諸基礎』は、音楽美学研究において一定の認知を得ているものの、いまだ大きく取り上げられることは少ない。しかし、20世紀の演奏史におけるアンセルメの存在の大きさを考えるなら、その思想がどのようなものであったかということはより広く知られるべきであり、また、その思想がどのような問題を含んでいたのかという点も更に問われねばなるまい。

そこで、本稿では、アンセルメの思想を概観し、そこに含まれている諸々の主題を確認することで、今後のアンセルメ思想研究に対して一つの基盤を形成することを試みる。そのため、まず、第一章でアンセルメの生涯の中で彼の思想形成と関わりの深いと思われる出来事をたどり、『諸基礎』の各版と関連する諸文献を確認する。続いて、第二章では、諸基礎全体の構成を示し、そこで論じられている内容を概観する。最後に、第三章で、『諸基礎』の議論の中で問題となるであろうと考えられる幾つかの点を指摘する。

### はじめに

エルネスト・アンセルメ (Ernest Ansermet, 1883 - 1969) はスイス・ロマンド管弦楽団の指揮者として著名である一方で、大著『人間の意識における音楽の諸基礎』 (*Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, 1961/1987, Neuchâtel : Baconnière 以下『諸基礎』) という著作において、現象学や数学を用いた音楽美学的な思索を展開したことでも知られている。この著作については、アンセルメと近い関係にあった哲学者のジャン＝クロード・ピゲ (Jean-Claude Piguet, 1924 - ) が二冊の本によって紹介した他、エリック・エムリー (Eric Emery) やレイモン・クール (Raymond Court) も大きく取り上げ、イタリアの音楽学者エンリコ・フビーニ (Enrico Fubini, 1935 - ) が『音楽美学の歴史』 (*A History of Music Aesthetics*, 1991) で言及する等<sup>1</sup>、音楽美学の文脈の中で一定の評価を受けており、この著作によって、アンセルメは、単なる演奏者としてだけでなく、思想家としての地位をも確立したと言える。

<sup>1</sup> Cf., Enrico Fubini, trans. by Michael Hatwell, *A History of Music Aesthetics*, Hampshire & London, 1991, p. 474 - 476.



しかし、アンセルメの思想は上記のピゲ、エムリー、クールその他には、大きく取り上げられることは少ない。本邦においても、2017年に本稿著者が発表した論文<sup>2</sup>以外には、学術的な論文において取り上げられたことは管見の限りこれまでになく、紹介や批評といった形で取り上げられるのみであった。しかし、20世紀の演奏史におけるアンセルメの存在の大きさを考えるなら、その思想がどのようなものであったかということはより広く知られるべきであろうし、また、その思想がどのような問題を含んでいたのかという点も更に問われねばなるまい。

そこで、本稿では、アンセルメの思想を概観し、そこに含まれている諸々の主題を確認することで、今後のアンセルメ思想研究に対して一つの基盤を形成することを試みる。そのため、本稿ではまず、第一章でアンセルメの生涯の中で彼の思想形成と関わりの深いと思われる出来事をたどり、『諸基礎』の各版及び関連する諸文献を確認する。続いて、第二章では、諸基礎全体の構成を示し、そこで論じられている内容を概観する。最後に、第三章で、『諸基礎』の議論の中で問題となるであろうと考えられる点を、本稿著者の観点から指摘する。

## 第一章 アンセルメの生涯と諸著作

### 第一節 アンセルメの生涯とその思想

本節では、『諸基礎』と関連する出来事に焦点をしばりながら、アンセルメの生涯をたどる。これは、『諸基礎』の成立の背景を大まかに示しておくためである。なお、本稿では主に以下の資料を参照した。

- ・ Jean-Jacques Rapin, « Chronologie », dans *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, 1989, pp. 77 - 86.
- ・ Jean-Claude Piguet, *La pensée d'Ernest Ansermet*, Lausanne, 1983.
- ・ ———, « A propos des *Fondements de la musique* et de la démarche philosophique d'Ernest Ansermet, dans *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, 1989, pp. 263 - 272.

これらの記述によれば、アンセルメは1883年11月11日にヴォー州 (Vaud) のヴヴェイ (Vevey) で生まれ、子供時代からピアノなどの楽器をたしなんでいた。1903年には、ローザンヌ大学 (l'université de Lausanne) で科学と数学の学士号を取得するが、大学での勉強のかたわら、和声学の講義を受けるためローザンヌの音楽院でアレクサンドル・デ

<sup>2</sup> 拙論「エルネスト・アンセルメの音楽美学における解釈と身体——現象学的身体論としてのアンセルメの音楽美学——」『音楽学』第63巻1号、2017年、pp. 18・31。

ネレア (Alexandre Dénéréaz) の講義を受けていた<sup>3</sup>。その後、エコール・ノルマル・ド・ローザンヌで数学の教鞭をとる。また、1904年には、コレージュ・クラシック・カントナル・ド・ローザンヌでも数学を教えている。

1905年にはパリに赴き、ソルボンヌで数学の講義を聞くのと同時に、コンセルヴァトワールでは対位法と音楽史の講義を受けるが、この時に数学と音楽の両立が不可能であると思ったり、準備していた数学の学位論文を断念している。

1906年には祖国スイスに帰り、再びコレージュ・クラシック・カントナル・ド・ローザンヌで教鞭をとる。

このように、アンセルメは当初かなり熱心に数学者としての道を歩んでいた。このことは、ランゲンドルフが、アンセルメはアンリ・ポワンカレの著作を読んで、ソルボンヌに聴講に行ったと述べていることからもうかがい知ることができる<sup>4</sup>。この数学や科学についての関心は後年も衰えず、ランゲンドルフによれば、アンセルメの書斎にはルコント・デュ・ニュー [Lecomte du Nouÿ]、ロスタンド [Rostand]、アインシュタイン、オッペンハイマー等の著作が並んでいたという<sup>5</sup>。この数学者としてのキャリアは『諸基礎』における数学を用いた議論を彼に可能としたと言える。

ただし、ピゲによれば、アンセルメは、「現実から完全に分離されたものとしてかんがえられた、「現代数学」と今日呼ばれているもの（これはブルバキ学派である）」<sup>6</sup>を拒否し、「彼[アンセルメ]は、従って現実と「密着する」数学を夢見ていた」<sup>7</sup>。このような姿勢は、まさに『諸基礎』において音楽と密着したものとして数学を用いている点とつながっていると見えるだろう。

また、この1906年にはもう一つ大きな意味を持つ出来事があった。シャルル＝フェルディナンド・ラミュ (Charles-Ferdinand Ramuz, 1878 - 1947) との出会いである。ラミュは今日スイスを代表するとされている作家であり、《狐》や《結婚》、《兵士の物語》などでストラヴィンスキーに協力するようになる人物である。この出会いから、後にアンセルメは、ラミュが中心人物となっていた『カイエ・ヴォードワ』 (*Cahiers Vaudois*, 1914 - 1920) のサークルと接点を持つことになるのである。

---

<sup>3</sup> Cf., Ansermet et Piguet, *Entretiens sur la musique*, Lausanne, pp. 26 - 27. 邦訳、クロード・ピゲ (遠山一行、寺田由美子[訳]) 『アンセルメとの対話』みすず書房、1970年、p. 19 - 20、参照。なお、デレネアはジゼル・ブルレの『音楽的時間』 (*Le temps musical*, Paris, 9149) やエリック・エムリーの『時間と音楽』 (*Temps et musique*, Lausanne, 1975) などでも言及されており、フランス語圏の音楽美学に一定の影響を与えたことが見て取れる。従って、ここでアンセルメがデレネアの教えを受けていたという事実は、フランス語圏の音楽美学全体の見取り図を捉える上で注目しておいてよい。

<sup>4</sup> Cf., Jean-Jacques Langendorf, « Pourquoi une approche phénoménologique de la musique par Ernest Ansermet », dans *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, 1989, p. 273.

<sup>5</sup> Cf., *ibid.*, p. 274.

<sup>6</sup> Piguet, *Pensée d'Ernest Ansermet*, Lausanne, 1983, p. 11. なお、ブルバキ学派 (l'Ecole de Bourbaki) というのは、ニコラ・ブルバキ (Nicolas Bourbaki) というペンネームで1930年代から活動していたフランスの数学者グループである。

<sup>7</sup> *Ibid.*

そして、1911年5月15日には初めてのコンサートを指揮し<sup>8</sup>、1912年にはストラヴィンスキーと出会い<sup>9</sup>、1914年には『カイエ・ヴォードワ』が刊行される。

次に、アンセルメにとっての大きな出来事は現象学との出会いである。当時の哲学的状況はアンセルメの期待に応えることができなかったが、1943年にサルトルの『存在と無』が出版され、アンセルメにとってはこれが頼みの綱となったのである。「この現象学の諸々のテーゼこそが、アンセルメに、1940年以前に彼に示された諸問題を解くのではないにしても、1945年になってからは、少なくとも輪郭をはっきりさせることを許した」<sup>10</sup>のだ。『諸基礎』にもサルトルの名前とその用語は頻出することから判るように、アンセルメにとってサルトルの思想の存在は非常に大きく、実際、アンセルメは最初期から *Les temps modernes* を購読し<sup>11</sup>、「アンセルメは、サルトルを1946年の5月7日に訪問した」<sup>12</sup>ほどである（ただし、ピゲによれば、この時サルトルと会うことは叶わなかったという）。また、このことはアンセルメの現象学は純粋なフッサール現象学というよりも、「サルトルを経由した現象学」であることを意味している。

その後、長い執筆期間を経て、1961年に『人間の意識における音楽の諸基礎』が刊行される。この諸基礎を巡っては、次節で詳説することにし、ここでは省略する。

1969年に2月20日、アンセルメは86歳で没した。

このように、アンセルメの思想的背景としては、数学者としての勉強、『カイエ・ヴォードワ』のサークルとの交流、現象学との出会いが指摘されている。

## 第二節 アンセルメの著作

本節では、アンセルメの著作の出版状況を示す。後述するようにアンセルメの著作の幾つかのものは、複数の形で出版されている。現時点でその全ての状況を確認することは出来ていないが、本稿著者によって確認が取れた範囲でここに示し、アンセルメ研究の基礎的な整理を行うのが本節の目的である。

### 第二節 - (1) 『諸基礎』の四つの版とその成立過程

『諸基礎』は現在四つの形で読むことができる。第一は1969年の初版であり、第二はドイツ語版、第三は遺稿を基に死後出版された新版、そしてこの新版を再録した『著作集』版である<sup>13</sup>。以下、各版とその成立について簡単に紹介する。

<sup>8</sup> ピゲとの対話では1910年と言っている。『アンセルメとの対話』p. 127、参照。

<sup>9</sup> 『アンセルメとの対話』みすず書房、p. 100 参照。しかしラパンは1913年としている。Cf. J.-J. Rapin, « Chronologie », dans *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, 1989, p. 78.

<sup>10</sup> Piguët, *Pensée d'Ernest Ansermet*, Lausanne, 1983, p. 18.

<sup>11</sup> Cf., Jean-Jacques Langendorf, “

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>13</sup> なお、ランゲンドルフの *Ernest Ansermet ou la passion de l'authenticité* (Genève, 1997) によればイタリア語版(1996年)も出版されているとのことであるが、詳細が確認できなかったので、本稿では取り

・初版 (1961年)

アンセルメの主著である『諸基礎』の構想は、ピゲによれば1943年にまで遡る<sup>14</sup>。そして、その後の執筆の進み具合についても、ピゲは『著作集』版に付された文章においてかなり詳しく記している<sup>15</sup>。以下、ピゲの記述に基づいてアンセルメの執筆の過程を追っておく。

1948 - 1951年にかけて：音楽的情動と調的な感情について500ページばかりを執筆。

1952年：既に書かれたものを校正したり書き直したりすることに費やされる。

1953年：「音楽とは何か」を基盤となるテーマとして捉えることや、また、リズム的エネルギーについて考慮を加えることで、全てを作り直す。

1954年：およそ500ページにわたりエネルギー及びリズム構造についての諸知見を展開し、このことにより「ストラヴィンスキーについての注」を三度書き直す。

1955 - 1957年：「音楽の知覚的基礎付け」に専心する。「傍注」(notes marginales)に関係する最初のテキスト(「存在とエネルギーについての注」、「協和についての注」)を書く。著述の中に「知覚的ログリズム」(les logarithmes perceptifs)が初めて現れる。

1957年：『諸基礎』の決定的な形が垣間見られる。聴覚的知覚は、著作の第一部の中心に置かれる。

1959年 - : 諸音における音楽の顕現に専念。「神の現象学」を二度書き、そして十回訂正している。

1960年：4月に入ってからすぐ、音楽的諸構造の構成と意味作用についてが、続いて、旋律の進み方の自由さや音楽的な多様な諸企投についてが書かれる。秋には、音楽の創造という問題を経験的な諸々の観点から執筆。

1961年：現代音楽に割かれた章に専念。同時に、「現象学「対」科学」(Phénoménologie « versus » Science)という「注」を書き直し、「ストラヴィンスキーへの注」を部分的に訂正して作り直す。6月2日、ハンブルクにおいて、最後のページの下に、「完」(fin)と書き入れる。その後、印刷完了日である10月15日までの間、全タイトルとサブ・タイトル、図版の確認、校正刷りへの訂正作業が行われた。

このように、『諸基礎』はかなり長い期間にわたって推敲を繰り返されて成立した著作である。

加えて、『諸基礎』の出版には更にピゲの意見も加わっている。すなわち、ピゲは意見を

---

上げない。

<sup>14</sup> Cf., Pigué, « A propos des *Fondements de la musique* et de la démarche philosophique d'Ernest Ansermet », dans *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, 1989, p. 263.

<sup>15</sup> Cf., *ibid.*, pp. 263 - 264.

求めてきたアンセルメに対して、「種々のタイトルやサブ・タイトルを使えば、息継ぎができて、テキストが読みやすくなるだろうと考え」<sup>16</sup>、アンセルメに提案した。ピゲによれば、アンセルメは熟慮の上、ほぼ修正することなくピゲの提案を受け入れたとのことである<sup>17</sup>。

次にこの初版の形態について述べると、この版のみ二巻本となっており、第一巻は「序言」(Avant-propos, pp. 7 - 8) に続いて、「序論」(Introduction, pp. 9 - 22)、第一部 (pp. 23 - 365)、第二部 (pp. 367 - 582) そして「結論」(pp. 583 - 606)、目次 (pp. 607 - 609) からなり、第二巻は、本論への注 (pp. 7 - 287) と目次 (pp. 289 - 291) からなっている。

### ・ドイツ語版 (1965)

フランス語による初版の出版後、アンセルメはドイツ語版のための改訂作業に着手し、これは *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein* というタイトルで、1965年にミュンヘンの R. Piper & Co Verlag から出版された。

この版には、アンセルメによる「ドイツ語版への前書」(Vorbemerkung zur deutschen Ausgabe, S. 5) が付されており、ロベール・ゴデ (Robert Godet) とウィリー・シュミット (Willy Schmid) への献辞、目次 (S. 7 - 10)、「序言」(Vorwort, S. 11 - 23)、に続いて、「序論」(Einleitung, S. 25 - 39)、第一部 (S. 41 - 348)、第二部 (S. 349 - 627)、「補遺」(Anhang, S. 629 - 847) となっている。初版との構成上の差異を述べるなら、「ドイツ語版への前書」と献辞、「序言」は他の版には見られないものである(ただし、後述するように、「序言」のみは『音楽論集』にフランス語の原テキストが収録されている)。また、「補遺」の内、「I. 注」(I. Randbemerkungen, S. 631 - 672)、「II. 協和の観念」(II. Der Begriff der Konsonanz, S. 673 - 771)、「III. 反省の構造」(III. Die Strukturen der Reflexion, S. 772 - 831) は初版と共通しているが、初版に見られる「IV. ストラヴィンスキーについての注」(IV. Note sur Strawinsky, pp. 265 - 287) はドイツ語版では削除されている。加えて、「人名-作品名索引」(Personen- und Werkregister, S. 835 - 840) と「事項索引」(Sachregister, S. 841 - 847) も付されている。

### ・新版 (1987)

ピゲによれば、ドイツ語版の出版は、アンセルメにとって自らの著作全体を見直すよい機会であった。そして、これによりアンセルメは、初版の記述が自身の最終的な思惟の到達点と完全には一致していなくなっていると考えようになった。

結局のところ、新たな版はアンセルメの生前には出版されなかったが、ピゲ等の尽力により、1987年に初版と同じバコニエール社から出版された。初版とは章のタイトルやサブ・タイトルの付け方が異なっており、部分的に説明を削除して簡素化したり、箇所によって

<sup>16</sup> 『アンセルメとの対話』、p. 129。

<sup>17</sup> 同上、p. 130、参照。Cf., Piguet, « A propos des *Fondements de la musique* et de la démarche philosophique d'Ernest Ansermet », dans *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, 1989, p. 264.

は書き足しを行ったりしてあるが、全体の大きな構成は同じである。

また、初版との違いとして、ピゲによる「第二版の前書」(Préface de la seconde édition, pp. 7 - 12)、クロプフェンシュタイン(Laurent Klopfenstein)による短い解説(pp. 12 - 15)、アンセルメのオリジナル原稿に基づいて初版から新版への変更箇所を一覧にした「考証資料」(Apparat critique, pp. 17 - 22)、「人名索引」(Index des noms, pp. 803 - 808)、「事項索引」(Index des matières, pp. 809 - 816)が加えられている。

#### ・『著作集』版(1989)

最後に、上記の「新版」は、『人間の意識における音楽の諸基礎と他の諸著作』(*Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, 1989)に収録されたものとしても読むことができる。

この本を本稿では『著作集』と呼ぶことにするが、この『著作集』には、『諸基礎』の他に、アンセルメによる個別の作曲家についての文章や音楽についての著作や書簡を集めた「エルネスト・アンセルメとその諸著作」(Ernest Ansermet et ses écrits, pp. 87 - 260)がアンセルメ自身の文章として含まれている。

また、『著作集』には加えて以下のものも含まれている。すなわち、ジャン-ジャック・ラパンによる『著作集』全体への「緒言」(Avertissement, pp. I - II)、ジャン・スタロビンスキーによる「前書」(Préface, pp. III - XIV)、アン・アンセルメとラパンによる「音楽の人生」(Une vie de musique, pp. 1 - 86)、「ディスコグラフィー」(Discographie, pp. 1085 - 1102)、「文献一覧」(Bibliographie, pp. 103 - 1104)、「付録」(Annexes)として『著作集』全体の「人名索引」(Indes des noms, pp. 1105 - 1109)と「事項索引」(Index des matières, pp. 1109 - 1112)、そして、最後に「目次」(Table des matières, pp. 1113 - 1119)である。

また、『著作集』版の『諸基礎』には、「この版への前書」(Préfaces de la présente édition, pp. 263 - 289)として、以下の三つの文章が付されている。

- ・ Jean-Claude Piguet, « A propos des *Fondements de la musique* et de la démarche philosophique d'Ernest Ansermet », pp. 263 - 272.
- ・ Jean-Jacques Langendorf, « Pourquoi une approche phénoménologique de la musique par Ernest Ansermet », pp. 273 - 281.<sup>18</sup>
- ・ Laurent Klopfenstein, « Pourquoi une approche mathématique de la musique par Ernest Ansermet », pp. 283 - 289.

加えて、巻末の「付録」の一つとして、「諸基礎用語一覧」(Lexiques de fondements, pp. 1067 - 1083)も付されている。

---

<sup>18</sup> このランゲンドルフの文章については、Jean-Jacques Langendorf, *Euterpe et Athéna : 5 essais sur Ernest Ansermet*, Chêne-Bourg/Genève, 1998, pp. 123 - 139 にも収録されている。

## 第二節 - (2) 『音楽論集』

### i) 『音楽論集』の構成

アンセルメは『諸基礎』以外にも、多様な媒体で多くの音楽論を書いており、それらの内幾つかはアンセルメの死後ピゲによってまとめられ、1971年に『音楽論集』(*Écrits sur la musique*, Lausanne, 1971)として出版されている。

この『音楽論集』には、ピゲによる短い「前書」(p. 7)に続いて、以下のような構成となっている。

- I. 「回想」(Souvenirs, pp. 9 - 30)
- II. 「音楽論集」(Ecrits sur la musique, pp. 31 - 168)
- III. 「音楽と言葉」(Musique et langage, pp. 169 - 263)
- IV. 「最後のメッセージ」(Dernier message, pp. 237 - 244)

そして、これらの最後に、ピゲによる「書誌上の注解と概要」(Note et Notices Bibliographiques, pp. 245 - 251)、「目次」が続く。これらの内、「音楽論集」と「音楽と言葉」は、アンセルメが様々な媒体に寄稿した幾つかの文章を集めたものであり、それぞれ以下の文章が収録されている。

#### 「音楽論集」

1. 「オーケストラの指揮者の身振り」(Le geste du chef d'orchestre, pp. 33 - 37)
2. 「音楽体験と今日の世界」<sup>19</sup>  
(l'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui, pp. 39 - 69)
3. 「音楽とその演奏」(La musique et son exécution, pp. 71 - 75)
4. 「音楽と音楽の意味」(La musique et le sens de la musique, pp. 77 - 88)
5. 「音楽の諸問題」(Les problèmes de la musique, pp. 89 - 112)
6. 「芸術作品の条件」(La condition de l'œuvre d'art, pp. 113 - 134)
7. 「リズムの諸構造」(Les structures du rythme, pp. 135 - 149)
8. 「音楽生活の現実」(Les réalités de la vie musicale, pp. 151 - 158)
9. 「音楽的時間」(Le temps musical, pp. 159 - 168)

#### 「音楽と言葉」

1. 「黒人のオーケストラについて」(Sur un orchestre nègres, pp. 171 - 178)
2. 「ロシア音楽」(La musique russe, pp. 179 - 195)

---

<sup>19</sup> 「音楽経験」としてもよいが、吉田秀和が「現代音楽の諸問題」で「音楽体験と今日の世界」としているのに従った(吉田秀和、「現代音楽の諸問題」、『主題と変奏』創元社、1953年、p. 163、参照)。

3. 「ドビュッシーの言語」 (Le langage de Debussy, pp. 197 - 209)
4. 「ストラヴィンスキーの場合」 (The Stravinsky Case, pp. 211 - 225)
5. 「ラミュの肖像」 (Portrait de Ramuz, pp. 229 - 236)

このように、「音楽論集」の部分では、原理的／一般的な問題についての文章がまとめられており、「音楽と言葉」においては、より個別的な議論がなされている。また、次の「出典等について」を見ると判るが、これらは発表年の順番に並べられている。

なお、これらの文章の内「音楽論集」に含まれている「オーケストラの指揮者の身振り」、「音楽体験と今日の世界」、「音楽と音楽の意味」、「芸術作品の条件」、「リズムの諸構造」、そして、「音楽と言葉」に含まれる「ロシア音楽」、「ドビュッシーの言語」は『著作集』にも再録されている。

## ii) 『音楽論集』収録の文章の出典等について

続いて、これらの文章の初出等について、ピゲの注記を基に若干の捕捉と共に記しておく。

まず、I. 「回想」は、「アンセルメ、アンセルメを語る」 (Ansermet parle d'Ansermet) というタイトルで *Le Journal de Genève* (Série littéraire N° 1, 1970, p. 48[?]<sup>20</sup>) に掲載されたもので、1965年の9月15日にシャンベジー (Chambésy) で医師たちに向けて行われた講演によるものである<sup>21</sup>。

また、最後のIV. 「最後のメッセージ」は、「1968年12月3日に、ローザンヌでスイス・ロマンド管弦楽団の50周年の祝宴にて、アンセルメによって即興で行われた演説」<sup>22</sup>であり、*Radio-TV-Je-vois-tout* 誌 (Lausanne, 1969, N° 9, pp. 13 - 19) にタイトルなしで掲載されたものである。アンセルメが翌年1969年の2月に世を去ったことを考えるなら、まさに巨匠の死の直前の時期の言葉であったと言える。

次に、II. 「音楽論集」とIII. 「音楽と言葉」に採録された各々の文章について述べる。

- ・「音楽論集」冒頭の「オーケストラの指揮者の身振り」は『エルネスト・アンセルメとスイス・ロマンド管弦楽団』 (*Ernest Ansermet et l'orchestre de la Suisse romande*, Lausanne, 1943, ff. 17 - 29) に掲載されたものである。ここでアンセルメは、既に『諸基礎』における主要概念であるカダンスという言葉を用いて指揮者の役割について論じており (cf. EM34 [136])<sup>23</sup>、このことから、『諸基礎』につながる思索がこの時点で既に始まっていたことが読み取られる。

<sup>20</sup> ピゲの文章では「48 p.」となっている。

<sup>21</sup> Cf., Pigué, « Notices bibliographiques », dans Ansermet, *Écrits sur la musique*, Neuchâtel, 1971, pp. 249 - 250.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>23</sup> *Écrits sur la musique* からの引用に際しては、EMと略記し頁を付す。また、『著作集』にも再録された箇所については[]内に頁を記す。



- ・第二の「音楽体験と今日の世界」は1948年にジュネーヴで開かれた国際会議において9月2日に講演されたものであり、会議の報告集である『現代芸術についての討論』(*Débat sur l'art contemporain*, Neuchâtel, 1949)に同じタイトルで収録されたもの(pp. 27 - 62)に基づいている。わが国では、アンセルメは「旋律はドミナントに向かう弾道である」と述べたとしばしば言われるが<sup>24</sup>、これは、この論考で「メロディーとは一つの弾道である[*La mélodie est une trajection*]」(EM40[142])とされている部分が前後の文脈と結びついたものではないかと考えられる。
- ・第三の「音楽とその演奏」は、*Revue internationale du droit d'auteur* (Paris, 1960, N° 27, pp. 55 - 71)に掲載されたものである。これは比較的短い文章であるが、ここでアンセルメは、トスカニーニやストラヴィンスキーの「演奏家は書かれたものを演奏するだけでなくではならない」(EM74)という考え方を批判しており、演奏についての指揮者アンセルメの考えをうかがうことができる。
- ・第四の「音楽と音楽の意味」は、*Revue de théologie et de philosophie* (XI, [1961], pp. 251 - 261)に掲載されたものである。ピゲによれば、これは『諸基礎』のオリジナルの前書であったが、『諸基礎』フランス語版においては掲載されることはなく、ドイツ語版の「序言」(Vorwort, S. 11 - 23)として再掲された。
- ・第五の「音楽の諸問題」は、*Gazette de Lausanne*の後援でローザンヌにおいて、1963年の1月29日行われた講演(同年2月22日にヌシャテル大学でも繰り返された)に基づき、*Revue musicale de Suisse romande* (1963, N° 1)に掲載された。
- ・第六の「芸術作品の条件」は、1965年のジュネーヴ国際会議において9月6日に講演され、『ロボット、動物そして人間』(*Le robot, la bête et l'homme*, Neuchâtel, 1966, pp. 117 - 141)に収録されたものである。
- ・第七の「リズムの諸構造」は、1965年の8月9 - 14日にジュネーヴのジャック・ダルクローズ協会(Institut Jaques-Dalcroze)によって開かれた「第二回リズムとリュトミックについての国際会議」(Deuxième Congrès International du Rythme et de la Rythmique)において、13日に行われた講演に基づいており、この会議の記録集(*Deuxième congrès international du rythme et de la rythmique*, Genève, [1966], pp. 156 - 166)<sup>25</sup>に掲載されたものである。この論考の中では、アンセルメの美学における主

<sup>24</sup> 例えば、小倉朗『現代音楽を語る』岩波新書、1970年、p. 10、20、参照。

<sup>25</sup> この報告集には発行年が記されていないが、ピゲが括弧つきで1966年としているので、それに倣った。なお、後述の「音楽的時間」の中でアンセルメはフランク・マルタンの紹介するサヴォア地方の歌(*la chanson savoyarde*)に言及するが、これはこの報告集におけるマルタンの講演(pp. 15 - 21)で紹介され

要概念であるカダンスについての言及がされている他、ジゼル・ブルレやピエール・スフチンスキーの名前を挙げながら「音楽的時間」についての言及がなされる等、「音楽論集」の最後の「音楽的時間」とも関わりの深い論考である。

- ・八番目の「音楽生活の現実」は、1967年10月20日にジュネーヴで行われた会議で講演されたもので、*L'enseignement secondaire de demain* (Aarau, 1968, pp. 89-98) に発表された。ピゲによればこれは、独訳が *Civitas* 誌 (N° 12, Lucerne, 1968, pp. 922-932) にも掲載されたとのことである。
- ・最後に九番目の「音楽的時間」は、アンセルメの死後、1970年に『ミクロメガス VI : 時間と音楽』 (*Micromégas VI : le temps et la musique*, [Zurich?], 1970, pp. 6.65-6.71) に収録されたものである。この『ミクロメガス』は、フッサールやハイデガー、バシュラル等の時間に関わる文章の抜粋と、様々な著者による書下ろしの文章からなっているが、アンセルメの「音楽的時間」はこの本のために生前に書き下ろされたものである。

続いて、「音楽と言葉」に採録された文章についてである。

- ・まず、最初の「黒人のオーケストラについて」であるが、これはジャズを扱った論文であり、*La Revue romande* (3<sup>e</sup> série, N° 10, 1919, pp. 10-13) に掲載され、後には、多くの国で翻訳されたとのことである。ピゲとの対談である『音楽についての対話』においても、この論考が言及されている<sup>26</sup>。
- ・第二の「ロシア音楽」は *Revue Pleyel* (1926, N° 38, pp. 49-53 et N° 39, pp. 87-91) に掲載されたものである。この雑誌に掲載されたものは、短い紹介文が前文として付されていたとすることで、この前文は『音楽論集』の「文献上の注記」の中に掲載されている (cf. EM251)。
- ・三番目の「ドビュッシーの言語」は1962年の科学研究国立センター (Centre national de la recherche scientifique) の国際コロキウムにおける報告に基づき、『ドビュッシーと二十世紀の音楽の発展』 (*Debussy et l'évolution de la musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1965, pp. 33-45) に掲載されたものである。

---

たものである (cf. p. 19)。

<sup>26</sup> Cf., *Entretiens sur la musique*, Neuchâtel, 1963, pp. 41-42. 邦訳：クロード・ピゲ『アンセルメとの

- ・四番目の「ストラヴィンスキーの場合」は、英語で収録されているが、元々「現代音楽の危機——Ⅰ. 音楽上の問題、Ⅱ. ストラヴィンスキーの場合」として、イギリスの *Recorded Sound* 誌 (Ⅰ: 1964, No 13, pp. 165 - 175, Ⅱ: 1964, No 14, pp. 197 - 204) として掲載されているもののⅡの部分である。なお、Ⅰの部分は「音楽論集」に含まれている「音楽の諸問題」の本質的なところを繰り返したものであり、また、このⅠ、Ⅱとも仏文の原テキストは発見されていないとのことである。
- ・最後の「ラミュの肖像」は、言うまでもなくラミュについての文章であるが、これはラミュの『もし太陽が戻らなければ』 (*Si le soleil ne revenait pas*, Paris, 1968) に付された (pp. 165 - 174) 文章である。

### 第二節 - (3) 『音楽についての対話』

『音楽についての対話』 (*Entretiens sur la musique*, Neuchâtel, 1963) は、ラジオ-ジュネーヴで1961~1962年の間の冬に放送されたピゲとの対談を、速記によってまとめたものである。

この対談は大きく四つの部分に分けられており、それぞれ「第一シリーズ: 回想」 (Première série: Souvenirs)、「第二シリーズ: 現代音楽」 (Deuxième série: La musique contemporaine)、「第三シリーズ: 音楽の本質」 (Troisième série: L'essence de la musique)、「第四シリーズ: オーケストラの指揮者」 (Quatrième série: Le chef d'orchestre) と題され、各々が2~4回の対談からなっている。

本稿の主題である「アンセルメの音楽美学」という観点から最も重要なのは、言うまでもなく、「第三シリーズ: 音楽の本質」である。ここでは、『諸基礎』成立の背景や過程、音楽的対数の議論、音楽史を三期に分けるアンセルメ独特の音楽史観、神の現象学などが簡略に説明されている。この音楽的対数は、『諸基礎』全体を貫く鍵概念であり、音楽史を三期に分ける考え方は、『諸基礎』第二部の枠組みとなっているものである。

また、音楽作品とその演奏という音楽美学上の問題圏にとっては、「第四シリーズ: オーケストラの指揮者」が重要である。ここでは、スコア (テキスト) と演奏をアンセルメがどのように捉えているかということが語られる。

このスコアについての問題は「第二シリーズ: 現代音楽」においてストラヴィンスキーを取り上げた際にも語られており、こちらも参照することができる。

また、アンセルメの議論におけるもう一つの鍵概念である「カダンス」についても、「第四シリーズ」及び「第二シリーズ」で言及されている。

このように、アンセルメの思想という観点からすると、『諸基礎』の内容の要約、捕捉として読むことができる著作と言える。

---

対話』みすず書房、p. 41 - 42、参照。

## 第二節 - (4) その他の著作

上記の他に、アンセルメの単著として単独で出版されていないものが幾つかある。ここでは、本稿著者が現物を確認することができたものだけに限り、紹介しておく。

### i) 『現代芸術についての討論』

『音楽論集』に収録された「音楽体験と今日の世界」について述べたように、アンセルメは、1948年にジュネーヴ国際会議で講演を行い、この講演はバコニエール社から出版された記録集である『現代芸術についての討論』(*Débat sur l'art contemporain*, Neuchâtel, 1949)に収録されている。「音楽体験と今日の世界」自体は『音楽論集』や『著作集』に所収されているが、この『現代芸術についての討論』の中には、講演以外の部分でのアンセルメの発言も含まれており、それは他の媒体では管見の限り読むことはできない。

まず、この記録集固有のアンセルメに関わる部分としては、講演後の1948年9月4日に行われた討議を記録した「対話2」(*Deuxième entretien*, pp. 231 - 249)である。ここでは、当時の著名な音楽批評家であるボリス・ド・シュレゼール (*Boris de Schlœzer*, 1881 - 1969)<sup>27</sup>、音楽学者のロラン・マニュエル (*Roland-Manuel*, 1891 - 1966)、哲学者で音楽にも造詣の深かったガブリエル・マルセル (*Gabriel Marcel*, 1889 - 1973)、といった人々からの質問にアンセルメが答えている。これは、アンセルメの思索が当時どのように受け止められたのかを知るうえで貴重な記録であると言えよう。

また、「対話7」(*Septième entretien*, pp. 351 - 374)<sup>28</sup>では、アンセルメも、ハーバート・リード (*Herbert Read*, 1893 - 1968) やマルセル、ド・シュレゼールの議論を受けて、シェーンベルクやミヨーに言及しつつ発言を行っている。一方で、「対話8」(*Huitième entretien*, pp. 375 - 401)<sup>29</sup>では、議長を務め、討論の最後に記録集のページで3ページにわたる発言を行っている。これらの発言は、その場その場の文脈で行われたものであるが、アンセルメの思想を他の論者との対話の中で読み取ることができて、有益な記録である。

なお、アンセルメの講演「音楽経験と今日の世界」自体は、既に述べたように『音楽論集』や『著作集』にも所収されているが、加えて、単独の冊子としても *L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui* (Neuchâtel, 1948) の題でバコニエール社から出版されていることを付言しておく<sup>30</sup>。

<sup>27</sup> ロシア出身の音楽批評家、哲学者、翻訳家。『バッハ入門：音楽美学についての試論』(*Introduction à J.-S. Bach : essai d'esthétique musicale*, Paris, 1947)における音楽美学的考察や、*La Revue musicale* 誌、*La Nouvelle Revue Française* 誌等での批評、ドストエフスキーやシェストフの仏訳で知られる。また、スクリャーピンの娘と結婚し、スクリャーピンの音楽の用語に務めた。

<sup>28</sup> 9月8日に行われたシャルル・モルガン (*Charles Morgan*) の講演「作家からの独立」(*L'indépendance des écrivains*, pp. 151 - 167) についての討論。

<sup>29</sup> 9月9日に行われたマルセルの講演「芸術の刷新の条件」(*Les conditions d'une rénovation de l'art*, pp. 196 - 204) についての討論。

<sup>30</sup> なお、この冊子については京都市芸術大学の柿沼敏江先生にご教示いただき、現物を確認させていただいた。また、後述の『主題と変奏』に収録されている翻訳についても、PDF化したものをご提供くださり、これにより詳細を確認することができた。この場を借りて、御厚意に感謝を申し上げる。

## ii) 「イーゴリ・ストラヴィンスキーの作品」

既に述べたように、アンセルメは『音楽論集』に所収された1964年の文章でもストラヴィンスキーを取り上げており、1961年の『諸基礎』(及び死後に出版された新版)でもストラヴィンスキーにかなりのページを割いて言及している<sup>31</sup>。このことは、アンセルメにとってストラヴィンスキーの存在の大きさを物語っていると言えるが、*La revue musicale*に掲載されたこの「イーゴリ・ストラヴィンスキーの作品」(« L'œuvre d'Igor Stravinsky », *La revue musicale*, deuxième année, n° 9, 1921, pp. 1 - 27) は、このような一連のストラヴィンスキーへの言及の最初期のものである。

アンセルメとストラヴィンスキーの関係は改めて述べるまでもないが、多くのストラヴィンスキー作品を初演したアンセルメによるストラヴィンスキー論として、また、この時期のアンセルメのストラヴィンスキー観を知るうえで、この論文は重要なドキュメントとなる。また、先述のド・シュレゼールもストラヴィンスキーの評伝の中でこの論文に言及しており<sup>32</sup>、1920年代のフランスにおけるストラヴィンスキー受容の中で一定の認知を得ていた論文のようである。

## iii) 『作曲家たちとその諸作品』

「アンセルメはコンサートの彼の諸々のプログラムでの作品の説明に細心の注意を注いでいた」<sup>33</sup>が、これらはピゲによって『作曲家たちとその作品』(Ansermet (sous la direction de J. C. Piguet), *Les compositeurs et leurs œuvres*, Neuchâtel, 1989) として出版されたとのことであるが、本稿ではこの現物を確認できていない。しかしながら、『著作集』にその一部が収録されているので、その範囲でここに紹介しておく(なおページは『著作集』のものである)。

Ludwig van Beethoven : 《交響曲第5番》、pp. 97 - 98

Robert Schumann : 《交響曲第2番》、pp. 98 - 100

Johannes Brahms : 《交響曲第3番》、pp. 100 - 102、交響曲第4番、pp. 102 - 103

Claude Debussy : 《牧神の午後への前奏曲》、pp. 103 - 104

Albert Roussel : 《交響曲第5番》、pp. 104 - 106

<sup>31</sup> 例えば、1961年版の第二部の第二章「現代音楽」(*La musique contemporaine*, pp. 471 - 582)の「2. ストラヴィンスキー」(pp. 481 - 506)や、第二巻の「II. 意識についての注」の中の「ストラヴィンスキーの批判」(pp. 130 - 132)、「5. ストラヴィンスキーとリズム」(pp. 170 - 180)といったように見出しとしてストラヴィンスキーの名前が冠されている箇所に加え、随所でその名前を挙げている。

<sup>32</sup> Cf. Schloezer, *Igor Stravinsky*, Rennes, 2012, p. 64. 「ストラヴィンスキーを扱ったシュレゼールの著作は、*NRF*と*La Revue musicale*で1922年に発行された諸々の記事を基にして編集されたものであり、「[春の]祭典」の作曲家についての最初のフランス語でのモノグラフィーである」(Christine Esclapez, « Introduction », dans, Boris de Schloezer, *Igor Stravinsky*, p. 14.)であり、1929年に出版された。本稿では2012年のPUR版を参照した。

<sup>33</sup> Jean-Jacques Rapin (?), « Avant-propos de « Analyses d'œuvre musicales » », dans *Les fondements de la musique dans la conscience humaine, et autres écrits*, Paris, 1989, p. 97.

- Béla Bartók : 《弦楽器、打楽器、チェレスタのための音楽》、pp. 106 - 106、  
《オーケストラのための協奏曲》、pp. 109 - 111
- Igor Stravinski : 《ペトリューシカ》、pp. 112 - 116、《春の祭典》、pp. 116 - 118、  
《プルチネルラ》、pp. 118 - 120、《管楽器のための交響曲》、pp. 120 - 121、  
《結婚》、pp. 121 - 122、  
《混声合唱と二つの管楽五重奏のためのミサ》 pp. 123 - 124
- Alban Berg : 《管弦楽のための三つの小品》、p. 124 - 125
- Bohuslav Martinů : 《交響曲第5番》、p. 126 - 127
- Serge Prokofiev : 《交響曲第6番》、pp. 128 - 130
- Arthur Honegger : 《管弦楽のための交響曲》、pp. 130 - 130  
《交響曲第5番 三つのレ》、pp. 133 - 134

## 第二節 - (5) 書簡

アンセルメの書簡は、『著作集』の文献表によれば、以下のものが出版されているとのことだが、本稿では現物の詳細が確認できていない。

- *Correspondance : Ernest Ansermet, Frank Martin, 1934-1968* (éd. Jean-Claude Piguet), Neuchâtel, 1976.
- *Lettres de compositeurs genevois à Ernest Ansermet : 1908-1966* (rassemblées par Claude Tappolet), Genève, 1981.
- *Correspondance Ernest Ansermet, R. Aloys Mooser : 1915 - 1969* (éd. établie par Claude Tappolet), Genève, 1983.
- *Lettres de compositeurs français à Ernest Ansermet* (éd. établie par Claude Tappolet), Genève, 1988.

また、『著作集』にも幾つかの書簡が収録されている。これらの中で特に著名な相手としては、プーランク、ストラヴィンスキー、ラミュ、オネゲル、ブリテン、マルタン、フルトヴェングラー、ピゲが含まれている。

更にピゲとの書簡集 (*Correspondance E. Ansermet - J.-Claude Piguet (1948-1969)*, par Claude Tappolet) も出版されているようであるが、こちらも詳細は確認できていない。

その他にも、本稿著者が確認した範囲では、ラミュの『書簡集 1900 - 1918』(*Lettres : 1900 - 1918*, Lausanne, 1956) の中には、アンセルメへの書簡が幾つか含まれている (pp. 212 - 213, 239 - 240, 259 - 260, 266 - 268, 270 - 272, 283 - 284, 297 - 298, 323 - 324)。加えて、この書簡集にはアンセルメの文章である「《兵士の物語》の誕生」(*La naissance de « L'Histoire du Soldat »*, pp. 35 - 37) が所収されており、アンセルメとストラヴィンスキ

一やラミュとの関係を考える上での貴重なドキュメントとなっている<sup>34</sup>。ラミュからストラヴィンスキーへの書簡も含まれており、ストラヴィンスキーの創作におけるアンセルメやラミュとの協力関係を捉える上での資料の一つである。

### 第三節 邦訳の状況

アンセルメの著作について完全な邦訳が出ているのは、『音楽についての対話』（遠山一行・寺田由美子[訳]：邦題『アンセルメとの対話』みすず書房、1970年）のみであり、本邦におけるアンセルメ思想の受容で最も参照されているのはこの著作であると考えられる。しかし、幾つかの著作については、全訳ではない形での翻訳が出版されており、これらは今日あまり知られていないと思われるので、ここで紹介しておく。

まず、アンセルメの主著である『諸基礎』は第二部第二章の1、2の全訳と3の途中までの訳が1964年から1965年にかけての『音楽芸術』第22巻10号から第23巻10号に掲載された<sup>35</sup>。訳者は、『音楽についての対話』と同じ遠山一行である。これはストラヴィンスキー、シェーンベルク、ウェーベルン、ベルクを論じている箇所である。

続いて、「音楽体験と今日の世界」の翻訳が吉田秀和の評論集『主題と変奏』（創元社、1953年）に所収されている。これは、「Ⅷ 現代音楽の諸問題」（pp. 157 - 217）と題された箇所の一部として掲載されており、アンセルメの講演が行われたジュネーヴ国際会議についての吉田による紹介（pp. 157 - 167）に続いて、「音楽体験と今日の世界」の翻訳が載せられ（pp. 167 - 212）。加えて、その後、会議後の討論におけるシュレゼールとロラン・マニユエルによる批判とそれらに対するアンセルメの反論が紹介されている。

ただし、この翻訳は訳者が「この論文の翻訳権をもっていないので残念ながら、全文をそのまま紹介できない」（pp. 166 - 167）とのことであり、あくまで要旨という形だとされている。また、このような事情からか、吉田秀和全集版の「主題と変奏」や、中公文庫の版では、「現代音楽の諸問題」は採録されておらず、本稿著者の確認した範囲では、創元社版でのみ読むことができる。また、この「現代音楽の諸問題」は1950年の『フィルハーモニー』に掲載されたものとのことである。

次に、『音楽論集』に収録されていた「ストラヴィンスキーの場合」は「現代音楽の危機—ストラヴィンスキーの場合—」（遠山一行[訳]、高階秀爾[編]『美の冒険：現代人の思想6』平凡社、1968年、pp. 290 - 306）という題で翻訳されている。これは *Recorded Sound* 誌に掲載された版を基にした翻訳とのことである。

その他、北沢によれば『日本読書新聞』（1964年6月29日号）に「アンセルメは語る」の題でアンセルメのインタビューが掲載され、そこで音楽美学的な問題についても語られ

<sup>34</sup> また、本稿の主題からは外れるが、この書簡集にはラミュからストラヴィンスキーへの書簡も含まれており、ストラヴィンスキーの創作におけるアンセルメやラミュとの協力関係を捉える上での資料の一つとしても位置付けられる。

<sup>35</sup> この連載は第23巻12号まで続くが、最後の回は翻訳ではなくて、訳者による捕捉のみである。

たようであるが<sup>36</sup>、本稿では現物の確認ができていない。

## 第二章『諸基礎』の概観と主要な先行研究

本章では、アンセルメの思想を大まかにつかむために、まず『諸基礎』の全体を概観し、続いて、アンセルメの現象学理解と『諸基礎』の中心概念である「対数」と「カダンス」について簡単に確認する。

### 第一節 『諸基礎』の概観

本節では、『諸基礎』の概要を把握することにする。ただし、既に述べたように『諸基礎』には複数の版が存在するが、ここでは全体の概観という目的としては各版の比較をする必要はないであろうし、また、煩雑さを避けるためにも、初版のみを参照する。

『諸基礎』初版は二部構成の第一巻と、第一巻への長い注からなる第二巻という構成である。まず、この第一巻第一部「聴覚的意識と音楽的意識」(La conscience auditive et la conscience musicale)を見てみると、第一章は「聴覚的意識」(La conscience auditive, pp. 25 - 73)、第二章は「聴覚的地平」(L'horizon auditif, pp. 75 - 138)、第三章は「諸音の中への音楽の出現」(L'apparition de la musique dans les sons, pp. 139 - 236)、第四章「行為における音楽的意識」(La conscience musicale en acte, pp. 237 - 365)となっている。つまり、ここでは、最初に音を捉える人間の聴覚が問題とされ、その聴覚において開かれる地平の中に音楽が現れるという順序で記述が展開されている。そして、第一章が聴覚的「意識」を扱い、第四章が音楽的「意識」を扱っていることから判るように、一連の記述は著作のタイトルに掲げられた「人間の意識」における問題として捉えられているのである。

続いて第二部は、「経験的方法における音楽の歴史的創造」(La création historique de la musique dans l'empirisme)と題されており、第一章が「我々の時代の始まりに至るまでの歴史」(L'histoire jusqu'au seuil de notre époque, pp. 369 - 469)、第二章が「現代音楽」(La musique contemporaine, pp. 471 - 582)となっている。ここで、アンセルメは、まず第一章で音楽を三期に分けて論述する。この歴史区分については『音楽についての対話』で要約的に語られているが、それによれば、第一期は原始人たちの音楽であり、第二期は中国、インド、ペルシャ、アラビア、ギリシャ、エジプトなどの古代文明の音楽であり、第三期はキリスト教世界の音楽(=西洋音楽)である<sup>37</sup>。続いて第二章で、アンセルメは、この第三期につらなる現代の「歴史的状況」(La situation historique, pp. 471 - 481)を述べた上で、ストラヴィンスキー(pp. 481 - 506)、シェーンベルクとその楽派(pp. 506 - 556)<sup>38</sup>を個別に論じ、最後に「時代の概観」(Vue générale de l'époque, pp. 557 - 582)でしめ

<sup>36</sup> 北沢「エルネスト・アンセルメと現代」、p. 50 及び、寺田由美子「アンセルメの音楽思想」、クロード・ピゲ『アンセルメとの対話』みすず書房、1970年、p. 236、247、参照。

<sup>37</sup> Cf. Ansermet et Pigué, *Entretiens sur la musique*, 1963, pp. 109 - 114. 邦訳、pp. 130 - 136、参照。

<sup>38</sup> シェーンベルク楽派としては特にウェーベルン(pp. 538 - 540)とベルク(pp. 540 - 552)が個別に論



くくっている。

## 第二節 アンセルメの音楽美学の主要観点

アンセルメの音楽美学の基本的な立場は現象学であり、また、アンセルメの音楽美学についてしばしば言及されるのは「対数」と「カダンス」という二つの概念である。本節では、この三つの観点の概要を順次示す。

### (1) 現象学

まず、アンセルメの主要な思想的背景は、彼自身が『諸基礎』等で述べ<sup>39</sup>、また先行研究においても指摘されているように<sup>40</sup>、サルトル (Jean-Paul Sartre, 1905 - 1980) を経由したフッサール現象学とされている。アンセルメ曰く、現象学的と言われる思考方法では、「フッサールの言うように「括弧の中に入れること」<sup>41</sup>によって、「そこ[現れ]から現象の発生へと、それ[現象]を知覚して性格づけている意識の中で、立ち戻らなくてはならない」<sup>42</sup>。つまり、アンセルメは、「音楽的意識は[中略]自らによってまた自らに対して音響的世界[un monde sonore]を構成した」(FM[1989] 347)<sup>43</sup>と考え、この構成が如何になされるのかを問題としている。

詳述すると、「何ものかについての意識」<sup>44</sup>は、同時に「自己 (についての) 意識 [= 非反省的意識]」<sup>45</sup>であるというサルトルの主張に基づき、アンセルメは或る音に向けられた意識とその意識自体についての「非反省的意識 (la conscience irréfléchie)」との関係から、現象としての音楽の発生を捉えようとする (cf. FM I 33 [317])。すなわち、「ノエシスは[中略]前反省的活動[l'activité préreflexive]であり、これによってノエマは前もって規定されている」(FM I 28 [314])<sup>46</sup>とし、ノエシスによる「[ノエマ]、[すなわち]意識が知覚によって自らに与える「イメージ」」(FM I 28 [314])の規定が如何になされるかを問うのである。

---

じられている。

<sup>39</sup> Cf., FM I 7 [291], Ansermet et Piguët, *Entretiens sur la musique*, Neuchâtel, 1963, pp. 105 - 106. 邦訳『アンセルメとの対話』、pp. 124 - 125。

<sup>40</sup> Cf., Eric Emery, *Temps et musique*, Lausanne, 1975, pp. 469 - 470, Piguët, *Ernest Ansermet et les fondements de la musique*, Lausanne, 1964, p. 59, et, *La pensée d'Ernest Ansermet*, Lausanne, 1983, pp. 17-18.

<sup>41</sup> Ansermet et Piguët, *op. cit.*, pp. 153 - 154. 邦訳、p. 186. 訳文は邦訳に依りつつ、適宜訳語等を改めた。

<sup>42</sup> Ansermet et Piguët, *op. cit.*, p. 153. 邦訳、p. 186。

<sup>43</sup> この箇所は初版では「音楽的意識は自らによってまた自らに対して調的世界を構成した」(FM I 71)となっている。しかし、アンセルメにとっては、音響世界は必然的に調性を持つものであり、二つの版の記述の間に矛盾はない。

<sup>44</sup> J.-P. Sartre, *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, 1976, p. 20. 邦訳『存在と無』第一分冊、人文書院、1956年、p. 30。『存在と無』からの引用に際しては邦訳に依りつつ適宜言語を補う等改めた。

<sup>45</sup> Sartre, *op. cit.*, p. 20. 邦訳、p. 30。

<sup>46</sup> 本稿の文脈では「非反省的」と「前反省的」そして後に出てくる「非措定的」はほぼ同じ事柄を指す。

## (2) 対数

ピゲが「如何なる教えも、[中略]音楽的対数[logarithmes musicaux]のそれほどには、アンセルメを熱中させはしなかった」<sup>47</sup>と述べているように、アンセルメは『諸基礎』の中で多くの頁を割いて音楽と「対数」の関係について記述している。その詳細は本発表の問題と直接に関わるものではないが、ここでその基本となる考えを紹介しておく。

まず、アンセルメによれば人は一般に次のように考えている。

人が認めるところでは、5度を知覚するということは、 $\frac{3}{2}$  という振動数の比を知覚するということであり、4度は $\frac{4}{3}$ であり、また、人が認めるところでは、人が5度と4度を続けて聞く場合には、人は、最初の二つの比の積[le produit]を知ること、オクターヴ[すなわち] $\frac{2}{1}$ を知覚したのである： $\frac{3}{2} \times \frac{4}{3} = \frac{2}{1}$ 。(FM I 9 [295])

ここでまず言われているのは、音響学的な音程関係の説明の仕方である。ここでの要点は、音響学的な説明の場合、5度の $\frac{3}{2}$ と4度の $\frac{4}{3}$ という二つの振動数の比の両者を掛け合わせた積によって、最初の音のオクターヴ上の音、すなわち2倍( $\frac{2}{1}$ 倍)の振動数が得られると人々が考えているということである。

しかし、このような音響学的な説明に対して、アンセルメは次のように反論し、「対数」<sup>48</sup>的な考え方の必要性を主張している。

しかし、聴覚的印象では、5度と4度は相互に足し合されており<sup>49</sup>、また、オクターヴはそれら[5度と4度]の和[la somme]である。この現象が説明され得るのは、人が知覚するのは振動数の諸々の比ではなくて、それら[諸々の比]の諸対数[logarithmes]だということを知る場合だけであり、[このときに]二つの数の積は実際、それらの対数の和によって示されるのである。(FM I 9 [295])

つまり、アンセルメは、5度と4度の継起によってオクターヴが知覚されるのは「積」によってではなく「和」によってであると反論し、その際に「対数」的な考え方が必要だとしている。アンセルメは対数による計算では乗法(積)ではなくて加法(和)によって二つの音程の関係を考えることができることから<sup>50</sup>、聴覚は対数的だと考えているのである<sup>51</sup>。そして、アンセルメは、このような聴覚の在り方を音楽聴取に応用しようとするのである。

その上で、アンセルメは「私が発見した対数的体系は、もし音楽の法則が存在しなければ

<sup>47</sup> Piguet, *La pensée d'Ernest Ansermet*, Lausanne, 1983, p. 43.

<sup>48</sup> 対数とは、 $N=ab$ のときその $b$ である( $b=\log_a N$ )。

<sup>49</sup> 引用文中の傍点は原文のイタリック体表記を示している。

<sup>50</sup>  $\log \frac{3}{2} + \log \frac{4}{3} = \log 3 - \log 2 + \log 4 - \log 3 = \log 4 - \log 2 = \log \frac{4}{2} = \log 2$

<sup>51</sup> この点については、Piguet, *Ernest Ansermet et les fondements de la musique*, 1964, p. 62 ff. 及び Court, *Le musical*, 1976, p. 60 も参照。

ばならないとすれば、調的法則——調性——こそが、音響構造に意味を与えることのできる唯一の法則であると認めている」<sup>52</sup>と主張し、それ故、このような体系から外れている十二音主義やセリー音楽は、人間の聴覚的な特性に反するとして批判的な立場をとることになる。

このようなアンセルメの主張について、ピゲは「アンセルメの科学的な諸々の主張を嘲笑うのは非常に容易いし、また、科学の側の人間たちは、そうすることを自らに禁じなかった」<sup>53</sup>と述べているが、実際「対数」を用いたアンセルメの諸々の理論は、既に50年以上経過したものであり、科学的な観点からはもはやアクチュアリティを持つものではないだろう。一方で、音楽的な観点からも、アンセルメの立場は一見非常に旧弊に思える。というのも、上に述べたように、アンセルメの主張は明確に調性擁護的であり、無調の音楽を排除しているからである。

しかし、ピゲが「アンセルメにとって最も重要なテーゼの一つは、音楽的意識が諸対数からなる体系によって諸音と結びついているということだ」<sup>54</sup>としているように、アンセルメにおいては、あくまでも「音楽的意識」との関係において対数が問題となっている。つまり、「積」ではなくて「和」によって音程を捉えるというのは、我々の意識における音程の受容の仕方の問題であり、この意識と音との関係を考える上で対数という概念が導入されているのである<sup>55</sup>。従って、美学的な問題としてアンセルメの理論を論じるのであれば、意識の現象の問題を出発点としなくてはならない。

### (3) カダンス

では、もう一つの中心的な用語であるカダンスとは何か。まず、カダンスについて、アンセルメは論文「リズムの諸構造」(EM135 - 149[196 - 208])において次のように述べている。

リズム的カダンスについて語ることで、私は、カダンスという語をある領域へと適用しているのだが、そこでは、それ[カダンスという語]を用いる習慣はない。例えば、ドイツ語では、人は決してリズム的カダンスについて語ることはない[中略]。人がカダンスについて語るのは、ドイツ語では、トニック - ドミナント - トニック或いはトニック - サブドミナント - トニックという和声的な運動に関する言葉においてのみである[中略]; 或いはまた、人は、ドイツ語では、兵士たちの歩調のカダンスについて語るが、このカダンスが[手足の]上げと下げの結果であるということを見ていない。

(EM140[200])

<sup>52</sup> Ansermet et Pigué, *op. cit.*, 1963, p. 57. 邦訳、p. 62。

<sup>53</sup> Pigué, *La pensée d'Ernest Ansermet*, 1983, p. 11.

<sup>54</sup> Pigué, *Ernest Ansermet et les fondements de la musique*, Lausanne, 1964, p. 62.

<sup>55</sup> Cf., Raymond Court, *Le musical : essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, 1976, p. 61.

このように、カダンスという言葉は一般に和声に関わる用語として使われるのに対し、アンセルメはこの言葉をリズムの領域へと適用している。

また、リズム的カダンスの内実については、ここで、兵士の手足の「上げ (le levé)」と「下げ (le posé)」が言及されている点に注目すべきである。この引用の直前の段落で、アンセルメがマティス・リュシー (Mathis Lussy, 1828 - 1910) に言及しながら、「我々の呼吸のカダンス [notre cadence respiratoire]」(EM140[200]) は「上拍 - 下拍、アルシス - テシス」という形式 [la forme levé-posé, *arsis-thésis*] (EM140[200]) を取るとしていることから、この「上げと下げ」は「上拍 - 下拍、アルシス - テシス」というリズム構造上の概念を含意している。従って、アンセルメの言う「リズム的カダンス」とは、「上拍」(アルシス) と「下拍」(テシス) の結合によって成立しているものだということが判る。つまり、アンセルメは「全てのリズム的カダンス (外転 - 内転、[筋肉の]収縮 - 弛緩、[心臓の]収縮 - 拡張、吸気 - 呼気、上拍 - 下拍、振動の運動) は、諸現象の内への、関係のデュナミスムの出現だ」(FM II 8 [870]) と考えているのである。すなわち、リズム的カダンスとは対立的な性格を持つ二つの部分からなる力動的な関係なのである。

そして、アンセルメは更に次のように主張する。

和声的カダンスも、このカダンスが、同時にリズム的カダンス、[すなわち]時間性のカダンスでなかったなら、在りはしない。要するに、音楽においては、同時にリズム的カダンスでないような調的カダンスも存在しないし、同時に調的カダンスでないようなリズム的カダンスも存在しないのである。

(EM140[200])

つまり、和声的な意味でのカダンスも実は同時にリズム的カダンスであり、その逆もそうだとことである。従って、カダンスという構造は和声的様相とリズム的様相とを横断する音楽の普遍的な枠組みだとアンセルメは考えているのだ。すなわち、「カダンス」は、[中略]、現存 - 意識 [l'existence-conscience]<sup>56</sup>において、諸原理の原理、全ての諸基礎の基礎である」(FM II 197 [1015]) のであり、カダンスは意識と音楽の関係を問題とする上で最も基礎的なものだとアンセルメは捉えているのである。

以上がアンセルメの音楽美学の概観である。ここで理解されるように、アンセルメがこのような「対数」や「カダンス」を語る際、常に意識における音楽の成立の有り方が問わ

<sup>56</sup> ここでの *existence* は実存思想的な意味合いではなく、世界の中に現実に存在しているといった意味が強いので、誤解を避ける為に、「実存」ではなくて「現存」という訳語を当てた。また、同じ理由から *existentiel* も「実存的」ではなくて「現存的」、*exister* も「実存する/させる」ではなくて「現存する/させる」という訳語を用いている。

また、「現存 - 意識」という言葉についてであるが、松浪が、サルトルの『存在と無』におけるこのようなトレ・デュニオンで二語をつなぐような表現について述べているのと同様に、「-」を *comme* と置き換えて「意識としての現存」と解するのが適切だと思われる (cf. 松浪信三郎「あとがき」、『存在と無』(第二分冊) 人文書院、1958、pp. 469 - 470)。

れている。よって、本稿で演奏の問題を考える場合もこのような意識現象の問題として考えねばならない。

なお、ここで、リズム的カダンスとして呼吸や脈拍といった身体的なものを挙げている点は注目に値する。というのも、本稿第三章において考察するように、アンセルメがカダンスを重視する理論的背景には身体の位置づけが深く関わるからである。

### 第三節 主要な先行研究

学術論文においてアンセルメの名前が挙がるのはストラヴィンスキーとの関係で言及される場合が多く、アンセルメの思想自体についての先行研究は少ない。本稿では、特に注目すべきものの名前を挙げておく。

まず、最も基礎的な文献と言えるのが、ピゲによる二冊の著作『エルネスト・アンセルメと音楽の諸基礎』(*Ernest Ansermet et les fondements de la musique*, Lausanne, 1964) や『エルネスト・アンセルメの思想』(*La pensée d'Ernest Ansermet*, Lausanne, 1983)<sup>57</sup> である。これらにおいては、アンセルメの思想が概説的に述べられており、アンセルメの思想全体を捉える上で有用である。また、ピゲ自身がアンセルメと親交があり、『諸基礎』の出版そのものにまで深くかかわっていたことを考えるなら、これらの著作における解釈には一定の信頼性があると言える。ただし、この両者の近さから、ピゲによるアンセルメへの高い評価には若干の留保をおいて読む必要があるだろう。

次に、まとまった形でアンセルメに言及しているのは、エリック・エムリーの『時間と音楽』(*Temps et musique*, Lausanne, 1975) である。この中でエムリーは、「E.アンセルメ：人間の意識における音楽の諸基礎」(pp. 469 - 478) という節を設けて、アンセルメを個別に取り上げ、その思想を紹介している。エムリーの記述もピゲと同様概説的な面が強いが、書名にあるように時間と音楽という問題圏の中でアンセルメの著作を取り上げている点は特徴的であるといえる。また、エムリーはこの著作の第二部第八章「音楽の演奏家と教育者の証言」(*Le témoignage des interprètes et des pédagogues de la musique*, pp. 518 - 558) の中の「オーケストラの指揮者の身振り」(*Le geste du chef d'orchestre*, pp. 43 - 551) において、アンセルメの論考「オーケストラの指揮者の身振り」に言及している。

その他のまとまった記述としては、レイモン・クールの論文「リズム、テンポ、拍子」(*« Rythme, tempo, mesure », Revue d'esthétique*, 2, 1974, pp. 143-159) と『音楽的なるもの』(*Le musical*, Paris, 1976) を挙げることができる。前者の論文のタイトルからも解るように、クールはリズム論の文脈でアンセルメを取り上げ、高く評価している。加えて、『音楽的なるもの』においては、対数の議論 (pp. 60 - 62) や音楽作品の存在論に関する議論 (p. 142) にも言及している。

<sup>57</sup> この1983年の著作は、ヌマ＝F. テタ (Numa-F. Tétaz, 1926 - ) の『解釈者、エルネスト・アンセルメ』(*Ernest Ansermet, interprète*, Lausanne, 1983) とアン・アンセルメ (Anne Ansermet) の『アンセルメ、わが父』(*Ernest Ansermet, mon père*, Lausanne, 1983) と三冊で一つのシリーズとして出版された。

また、ランゲンドルフの『エルネスト・アンセルメ：あるいは真正さへの情熱』（*Ernest Ansermet ou la passion de l'authenticité*, Genève, 1997）はアンセルメの思想を中心とした著作ではなくて、アンセルメのモノグラフィーであるが、『諸基礎』についても比較的多くのページを割いて記述している（pp. 117 - 151）。また、この箇所では1989年の『著作集』の出版や、『諸基礎』イタリア語版（1996年）等にも触れられており、『諸基礎』の出版状況を知るうえで参照することができる。

これらに加えて、書評としては、以下のものがかなり詳しく『諸基礎』を取り上げている。

- ・ Philippot, Michel, tr. by Edward Messinger, "Ansermet's Phenomenological Metamorphoses," *Perspectives of New Music*, 1946, pp. 129 - 140.
- ・ Bernhard Billeter, „ERNEST ANSERMET: DIE GRUNDLAGEN DER MUSIK IM MENSCHLICHEN BEWUSSTSEIN: Zu deutschen Ausgabe der Musikphilosophie Ernest Ansermets,“ in *Österreichische Musikzeitschrift*, 21. Jahrgang, Heft 7, 1966, S. 326 - 338.

後者はドイツ語版に対する書評であるが、「アンセルメは、彼[アンセルメ]がそれ[フッサール現象学]を全ての従来の学問や哲学に対立させるとき、「フッサールの現象学」を無理やり自分に従わせているように思える」（S. 337）とするなど、アンセルメの現象学理解に批判的なコメントがなされており、アンセルメの現象学理解を考える上で参考となる<sup>58</sup>。

#### 第四節 日本における受容

アンセルメについての文章はレコードやCDの解説、批評等、膨大なものがあると思われるが、アンセルメの思想を扱った文章はいまだ少ない。しかし、幾つかかなり詳細な紹介が行われているので、ここで挙げておく。

- ・ 遠山一行「アンセルメの音楽論」『思想』、No. 482、1964年、pp. 112 - 116
- ・ 池田逸子、寺田兼文、松崎由美子「二十世紀の音楽思想」『思想』、No. 532、1968年、pp. 23 - 38
- ・ 北沢方邦「エルネスト・アンセルメと現代」『みすず』第63号、1964年、pp. 41 - 50

これらの内、最初の「アンセルメの音楽論」の著者である音楽評論家の遠山一行は、『音楽についての対話』（邦訳『アンセルメとの対話』）と「ストラヴィンスキーの場合」（邦題「現代音楽の危機」）の翻訳や『音楽芸術』に連載された『諸基礎』第二部第二章の部分訳（第

---

<sup>58</sup> ただし、アンセルメはフッサールを直接参照してもいるが、むしろサルトルを通じて現象学を摂取したとされている。従って、サルトルの現象学自体がフッサールとの差異を含んでいるため、アンセルメの現

一節、第二節の全訳と第三節の途中までの訳)によって、アンセルメの思想を紹介した人物である。遠山は『音楽芸術』における翻訳連載の最初の回と最後の二回でもアンセルメの思想についての紹介を行っており<sup>59</sup>、日本におけるアンセルメの思想の紹介にあたって最も大きな足跡を残した人物と言える。『音楽芸術』における翻訳もストラヴィンスキーをはじめとした現代音楽を扱った箇所であったが、この「アンセルメの音楽論」もストラヴィンスキー論に焦点をあてており、遠山による紹介の重点は全般的にアンセルメによる現代音楽論にあると言える。

続く北沢方邦のものはアンセルメの思想における三段階の音楽史区分について解説しているが、対象としている部分が歴史哲学的な内容であることもあり、多分に社会思想的な視点の含まれた論述となっている。例えば、この点は「個人主義者であった西洋の集合的意識が、ある日「社会的」意識にめざめるとき、そのときこそコミュニストは音楽の領域におけるドデカフォニストのように、道はずれた時代遅れの姿として時代にとりのこされるのである」(p. 49)といった文章に顕著である。なお、北沢は先述のように『朝日ジャーナル』でも『音楽についての対話』の要約を行っている。

三番目の「二十世紀の音楽思想」は20世紀における動向として、作曲家ではシェーンベルク、ストラヴィンスキー、ケージ、ブレイズ、シュトックハウゼンを、思想家(音楽美学者)ではジゼル・ブルレ、既に本稿でも言及したシュレゼール、ポーランドのソフィア・リッサとロマン・インガルデン、アドルノといった人々とならんでアンセルメの思想を紹介している。なお、『思想』のこの号は「音楽の思想」の特集号であり、先述の遠山や音楽学者の船山隆も各々の論考でアンセルメに若干の言及をしている<sup>60</sup>。

最後に、北沢方邦による「音楽の本質を考える」(『朝日ジャーナル』vol. 6 no. 23, 1964年, pp. 102 - 106)がある。アンセルメ著の形で掲載されている文章ではあるが、これは訳者とされている北沢によれば「アンセルメ著『音楽についての対話』の要旨を、ご本人の許諾をえて自由に紹介翻訳したもの」(pp. 106)とのことである。従って、アンセルメの著作というよりは、ほぼ北沢による文章と捉えてよいように思われる。

ここで気づくのは、これらの紹介が全て1960年代のものであるということである。アンセルメの死の翌年の1970年に出版された『アンセルメとの対話』以降、アンセルメの思想についてのまとまった記述は見られなくなる。すなわち、日本においては60年代にアンセルメの思想への関心が高まったが、それ以降はあまり注目されなくなったということである。

---

象学がフッサールに忠実でないように見えるのは当然のことである。

<sup>59</sup> 遠山一行「はじめに一訳者から—」、「アンセルメ「現代音楽について」」『音楽芸術』第22巻10号、1964年、pp. 36 - 37、「アンセルメ「現代音楽について」補遺(一)」、エルネスト・アンセルメ「アンセルメ「現代音楽について」」『音楽芸術』第23巻10号、pp. 60 - 62、「補遺(2)」、「アンセルメ「現代音楽について」」『音楽芸術』第23巻12号、pp. 59 - 61。

<sup>60</sup> 遠山「現代音楽試論」、『思想』No. 532、pp. 1 - 11 (特に p. 5)、船山隆「前衛音楽の思想」、『思想』同号、pp. 12 - 22 (特に、p. 13、pp. 20 - 21)。

### 第三章 アンセルメの思想についての諸問題

上記がアンセルメの著作及び思想の概観である。本章では、このようなアンセルメの思想について、どのような論点が現段階で想定されうるかを提示する。ただし、以下でも若干言及するが、個々の問題は相互に結びついており、完全に個別に取り挙げて論じることが不可能である。従って、以下で示すのは、アンセルメの音楽美学に含まれる幾つかの問題の方向性として理解しなくてはならない。

#### 1、音楽と数学の関係

第二章で述べたように、アンセルメの音楽論においては対数という数学上の概念が重要な役割を担っている。このような理論は、アンセルメによれば、ヴェーバー-フェヒナーの法則といった精神物理学の理論を参照したものであり (cf. FM I [296])、自然科学的あるいは心理学的な理論を着想源としている。従って、科学から音楽理論の影響という文脈の中で、アンセルメの思想をどのように位置づけることが出来るのかという点が問題となるだろう。

また、一方で音楽と数学は古代ギリシャ以来深い関係にあった。このことを考えるなら、音楽と数学の関係の長い歴史の中でアンセルメの思想をどのように位置づけることが出来るのかという点も問題となるだろう。

#### 2、身体

本稿著者が他誌の論文で指摘したように<sup>61</sup>、アンセルメの美学においては身体 (*le corps*) が大きな役割を担っている。この身体的重要性については、エムリーが、アンセルメの議論においては「それ[音楽的時間]は、その起源を身体的時間性 [*la temporalité corporelle*] から引き出している」<sup>62</sup>のであり、「それ[音楽]は[中略]心理的時間性と身体的時間性の間の一致を確保している」<sup>63</sup>と指摘していることから判るように、時間の問題に密接に関わるものである。

これは、アンセルメがサルトルに依拠しつつ、「意識は[中略]身体から分離され得ないが、しかし、それは身体ではない」(FM II 16 [877]) として、身体と意識とが密接に関係していると捉えている点に根拠があると思われる。この点について、本稿著者は、サルトルが「身体は[中略]自己 (についての) 非措定的意識の諸構造に属する」<sup>64</sup>としていたのと同様、アンセルメも身体が何らかの形で非措定的意識に関わるものと考えていたからだと指摘した<sup>65</sup>。しかし、身体と意識、或いは時間といったものの関係についてアンセルメがどのように捉えていたのかという点については、より一層、詳細な検討が必要である。

<sup>61</sup> 拙論「エルネスト・アンセルメの音楽美学における身体と解釈——現象学的身体論としてのアンセルメの音楽美学——」、『音楽学』第63巻1号、2017年、pp. 26-30、参照。

<sup>62</sup> Emery, *op. cit.*, p. 475.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>64</sup> J. P. Sartre, *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, 1976, p. 369.

<sup>65</sup> 拙論、前掲、p. 27 参照。



### 3、音楽的時間

2で述べたように、アンセルメにおいては身体が時間の問題と密接に結びつくものと考えられるが、これに関連して、音楽美学において問題となるのは「音楽的時間」(le temps musical)の問題である。「音楽的時間」は、20世紀の音楽美学における主要な問題の一つであり、ジゼル・ブルレの議論が特に有名である。既に述べたように、アンセルメは「音楽的時間」と題した論考を残しているが、『諸基礎』の注でも二カ所で「音楽的時間」という見出しをつけて論述している (cf. FM II 11 - 12[873 - 876], 137 - 138[973 - 975])。従って、アンセルメの音楽美学においても、「音楽的時間」という主題は、一定の重要性を持っていることが解るのであり、それ故、エムリーも時間と音楽を論じる際にアンセルメに言及しているのである<sup>66</sup>。

そして、アンセルメの音楽的時間論の特徴は何かと考えると、それが、2で述べたような身体の役割ののだと言えるのである。ブルレなどの音楽的時間論において基本的に身体が大きく問題となることはなかったことを考えるなら、この点においてアンセルメの議論は音楽的時間論という問題圏に新たな視点を付け加える可能性が予想される<sup>67</sup>。

### 4、倫理的側面

アンセルメの音楽美学のもう一つの特徴を挙げるとすれば、それは音楽を論じる際にきわめて倫理的な議論がそこに含まれてくるということである。例えば、『諸基礎』初版第一部「聴覚的意識と音楽的意識」の第三章「諸音の中への音楽の出現」の中で、「A. 音楽の想像行為」(A. L'acte imageant musical, pp. 139 - 173)に続いて「B. 神の現象学」(B. La phénoménologie de Dieu, pp. 174 - 236)が論じられ、この「神の現象学」には「3. 神の経験」(3. L'expérience de Dieu, pp. 189 - 197)と「倫理的な生」(4. La vie éthique, 197 - 221)といった項目が含まれている点などに顕著である。

カントに代表される近代の美学が美と道徳(倫理)を厳密に分けてきたことを考えるなら、これは特異なことである。また、アンセルメに影響を与えたサルトルが無神論的実存主義の代表格とされていることを考えると、ここにはサルトルの実存哲学の単なる応用を越えたアンセルメの思想の特徴を見て取る糸口があると言えるだろう。

### 5、感情

ハンスリック以来の自律的音楽美学においては、感情は音楽美学の領域から排除されてきたといってよい。そのような美学的伝統からすると、アンセルメが「音楽は感情の出来

<sup>66</sup> Emery, *op. cit.*, pp. 469 - 478, etc.

<sup>67</sup> なお、アンセルメにおける音楽的時間の問題については、本稿著者が学会発表にて既に若干の考察を加えている(拙論「エルネスト・アンセルメにおける「音楽的時間」論」[第六十八回美学会全国大会発表要旨]、『美学』第68巻2号、2017年、p. 146、参照)。この内容については、稿を改めて詳述したい。

また、ピゲも *Philosophie et musique* (Chêne-Bourg, 1996) の中の第六章「ポリフォニー、和声そしてルネサンス」の「6.6. 音楽的時間」(6.6. Le temps musical, pp. 101 - 106)において、ごくわずかながらアンセルメに言及している。

事である[*événement de sentiment*]<sup>68</sup>と主張しているのは非常に奇異なことに思える。ただし、「音楽経験の中で生きられた感情が形を取るのは、諸々の楽音の現前においてのみである」<sup>69</sup>とされており、ここで言われているのは、あくまで音楽に内在的な感情である。しかし、それでもやはり感情に属する何かの問題とされているのは確かなのであり、ここでアンセルメは、ハンスリックによって音楽から排除された感情を再び音楽の中に取り入れようとしていると言えるだろう。従って、音楽美学史の中でのアンセルメの独自性を考える手掛かりの一つがここにあると言える。

### おわりに

本稿では、アンセルメの著作を可能な限り広範に紹介し、その全体を示すことを試みた。本稿の記述から、アンセルメの著述がかなり多岐にわたるということは理解されるであろうが、それらのより詳細な研究や、音楽美学における位置づけはまだ十分になされているとは言い難い。本稿では、第三章で幾つか問いの方向を示したが、このような方向を考慮しつつ、アンセルメの諸論考が『諸基礎』の記述との連関の中で捉えられ、アンセルメの思想全体の理解に資することが今後期待される。

### 参考文献

※参考文献については、本稿著者が現物あるいはコピーを確認できたもののみ掲載した。従って、未確認のものについては、本文中で言及したものであっても一覧に載せていない。

アンセルメの著作

単著

- ・ *L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui*, Neuchâtel, 1948.
- ・ *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, 1961.
- ・ *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein*, München, 1965.
- ・ *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, nouvelle édition, Neuchâtel, 1967.
- ・ *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, 1989.

---

<sup>68</sup> Ansermet, « Le temps musical », dans *Micromégas VI : le temps et la musique*, [Zurich ?], 1970, pp. 6.65.

<sup>69</sup> *Ibid.*

以下は初版に基づいた第二部第二章の1、2、及び3の一部の翻訳である。

- ・ 遠山一行 (訳) 「アンセルメ 「現代音楽について」 1 : 1 歴史的状況」『音楽芸術』  
第22巻10号、1964年、pp. 36 - 39
- ・ ——— 「アンセルメ 「現代音楽について」 2 : 1 歴史的状況 (続)」『音楽芸術』  
第22巻11号、1964年、pp. 52 - 55
- ・ ——— 「アンセルメ 「現代音楽について」 3 : 1 歴史的状況 (続)、  
II ストラヴィンスキー」『音楽芸術』第22巻12号、1964年、pp. 38 - 43
- ・ ——— 「アンセルメ 「現代音楽について」 4 : 2 ストラヴィンスキー (続)」  
『音楽芸術』第22巻13号、1964年、pp. 59 - 63
- ・ ——— 「アンセルメ 「現代音楽について」 5 : 2 ストラヴィンスキー (続)」  
『音楽芸術』第23巻1号、1964年、pp. 48 - 51
- ・ ——— 「アンセルメ 「現代音楽について」 6 : 2 ストラヴィンスキー (完)」  
『音楽芸術』第23巻第2号、1965年、pp. 46 - 49
- ・ ——— 「アンセルメ 「現代音楽について」 7 : 3 シェーンベルクとその弟子たち」  
『音楽芸術』第23巻第3号、1965年、pp. 28 - 31
- ・ ——— 「アンセルメ 「現代音楽について」 8 : 3 シェーンベルクとその弟子たち (2)」  
『音楽芸術』第23巻第4号、1965年、pp. 32 - 36
- ・ ——— 「アンセルメ 「現代音楽について」 9 : 3 シェーンベルクとその弟子たち (3)」  
『音楽芸術』第23巻第5号、1965年、pp. 40 - 44
- ・ ——— 「アンセルメ 「現代音楽について」 10 : 3 シェーンベルクとその弟子たち (4)」  
『音楽芸術』第23巻第7号、1965年、pp. 46 - 50
- ・ ——— 「アンセルメ 「現代音楽について」 11 : 3 シェーンベルクとその弟子たち (5)」  
『音楽芸術』第23巻第8号、1965年、pp. 38 - 41
- ・ ——— 「アンセルメ 「現代音楽について」 12 : 3 シェーンベルクとその弟子たち (6)」  
『音楽芸術』第23巻第9号、1965年、pp. 42 - 47
- ・ ——— 「アンセルメ 「現代音楽について」 13 : 3 シェーンベルクとその弟子たち (7)」  
『音楽芸術』第23巻第10号、1965年、pp. 58 - 60
- ・ *Écrits sur la musique*, Neuchâtel, 1971.  
(邦訳 : 遠山一行[訳] 「現代音楽の危機」 (ただし、『音楽論集』からではなく、*Recorded Sound* 誌に掲載されたものからの訳)、高階秀爾[編] 『美の冒険 : 現代人の思想6』 平凡社、1968年、pp. 290 - 306)

論文/記事等

- ・ Ansermet et l'autres. *Débat sur l'art contemporain*, Neuchâtel, 1949.  
(邦訳 : 吉田秀和[訳] 「VIII 現代音楽の諸問題」 (「音楽体験と今日の世界」の翻訳)、吉田秀和『主題と変奏』 創元社、1953年、pp. 157 - 217)

- Ansermet, Ernest. « L'œuvre d'Igor Stravinsky », *La revue musicale*, deuxième année, n° 9, 1921, pp. 1 - 27.
- ——— « Les structures du rythme », dans *Deuxième congrès international du rythme et de la rythmique*, Genève, [1966], pp. 156 - 166.
- ——— « Le temps musical », dans *Micromégas VI : le temps et la musique*, [Zurich?], 1970, pp. 6.65 - 6.71.

#### ピゲとの対談

- *Entretiens sur la musique*, Neuchâtel, 1963.  
(邦訳：遠山一行、寺田由美子[訳]『アンセルメとの対話』みすず書房、1970年)

#### アンセルメに関する先行研究

- Ansermet, Anne. *Ernest Ansermet, mon père*, Lausanne, 1983.
- Billeter, Bernhard. „ERNEST ANSERMET: DIE GRUNDLAGEN DER MUSIK IM MENSCHLICHEN BEWUSSTSEIN: Zu deutschen Ausgabe der Musikphilosophie Ernest Ansermets,“ in *Österreichische Musikzeitschrift*, 21. Jahrgang, Heft 7, 1966, S. 326 - 338.
- Calame, Christophe. « Actualité de l'esthétique d'Ansermet », dans Association Ernest Ansermet Lausanne-Genève. 1983. *ERNEST ANSERMET :1883-1969*, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, 1983, pp. 190 - 191.
- Court, Raymond. « Rythme, tempo, mesure, *Revue d'esthétique* », 2, Paris, 1974, pp. 143 - 159.
- ———. *Le musical : essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, 1976.
- Fubini, Enrico. tr. by Michael Hatwell, *A History of Music Aesthetics*, Hampshire & London, 1991.
- Langendorf, Jean-Jacques. *Ernest Ansermet ou la passion de l'authenticité*, Genève, 1997.
- ———. *Euterpe et Athéna : 5 essais sur Ernest Ansermet*, Chêne-Bourg/Genève, 1998.
- ———. « Pourquoi une approche phénoménologique de la musique par Ernest Ansermet », dans *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, 1989, p. 273.
- Philippot, Michel. tr. by Edward Messinger, “Ansermet's Phenomenological Metamorphoses,” *Perspectives of New Music*, 1946, pp. 129 - 140.

- ・Piguet, Jean-Claude. « Note et notices bibliographiques », dans Ansermet, *Écrits sur la musique*, Lausanne, 1971, pp.245 - 251.
- ・———. *La pensée d'Ernest Ansermet*, Lausanne, 1983.
- ・———. « A propos des *Fondements de la musique* et de la démarche philosophique d'Ernest Ansermet », dans *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, 1989, p. 263 - 272.
- ・———. *Philosophie et musique*, Chêne-Bourg, 1996.
- ・Rapin, Jean-Jacques. « Chronologie », dans *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, 1989, pp. 77 - 86.
- ・Tétaz, Numa-F. *Ernest Ansermet, interprète*, Lausanne, 1983.
- ・小倉朗『現代音楽を語る』岩波新書、1970年
- ・池田逸子、寺田兼文、松崎由美子「二十世紀の音楽思想」、『思想』No. 532、1968年、pp. 23 - 38
- ・北沢方邦「音楽の本質を考える」、『朝日ジャーナル』vol. 6 no. 23、1964年、pp. 102 - 106  
(エルネスト・アンセルメ[著]、北沢方邦[訳]となっているが本論で述べたように実質的には北沢による要約であるので、アンセルメの著作とはしなかった)
- ・———「エルネスト・アンセルメと現代」、『みすず』第6巻8号(通巻63号)、1964年、pp. 41 - 50
- ・寺田由美子「アンセルメの音楽思想」、クロード・ピゲ『アンセルメとの対話』みすず書房、1970年、pp. 236 - 247
- ・遠山一行「はじめに一訳者から—」、エルネスト・アンセルメ(遠山一行[訳])「現代音楽について：1 歴史的状況」、『音楽芸術』第22巻10号、1964年、pp. 36 - 37
- ・———「アンセルメ「現代音楽について」補遺(一)」、エルネスト・アンセルメ(遠山一行[訳])「現代音楽について13：3 シェーンベルクとその弟子たち(7)」、『音楽芸術』第23巻10号、1965年、pp. 60 - 62
- ・———「補遺(2)」、「アンセルメ「現代音楽について」」、『音楽芸術』第23巻12号、1965年、pp. 59 - 61
- ・———「現代音楽試論」、『思想』No. 532、1968年、pp. 1 - 11
- ・———「あとがき」、クロード・ピゲ『アンセルメとの対話』みすず書房、1970年、pp. 248 - 250
- ・船木理悠「エルネスト・アンセルメの音楽美学における解釈と身体——現象学的身体論としてのアンセルメの音楽美学——」、『音楽学』第63巻1号、2017年、pp. 18 - 31
- ・———「エルネスト・アンセルメにおける「音楽的時間」論(第六十八回美学会全国大会発表要旨)」、『美学』第68巻2号、2017年、p. 146
- ・船山隆「前衛音楽の思想」、『思想』No. 532、pp. 12 - 22
- ・吉田秀和、「現代音楽の諸問題」、『主題と變奏』創元社、1953年、pp. 157 - 217

ラミュに関するもの

- Ramuz, Charles Ferdinand. *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Lausanne, 1946.  
(邦訳：後藤信幸[訳]『ストラヴィンスキーの思い出』泰流社、1958年)
- ——— (加太宏邦[訳])「ヴァレー地方風土鈔——山の民と自然」『法政大学多摩論集』  
第23巻、2007年、pp. 26 - 99 (訳者による緒言と解説を含む)

その他参考文献

- Piguet, J. - Claude. *Découverte de la musique*, Neuchâtel, 1948.  
(邦訳：J. クロード・ピゲ (佐藤浩[訳])『音楽の発見』音楽之友社、1956年)
- Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*, Paris : Gallimard, 1948 (*L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, 1976). 本稿では1976年版を参照した。  
(邦訳：松浪信三郎[訳]『存在と無』(第一～第三分冊)人文書院、1956 - 1988年)
- Schlœzer, Boris de. *Introduction à J.-S. Bach : essai d'esthétique musicale*, Paris, 1947.
- ———. *Igor Stravinsky*, Paris, 1929 : réédition, Rennes, PUR, 2012.

執筆者一覧 (氏名は掲載順)

特別寄稿

---

吉田 寛

立命館大学大学院先端総合学術研究科教授

東京大学大学院人文社会系研究科博士課程修了、博士 (文学)

主要業績

- ・『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉』青弓社、2015年

論文

---

奥坊 由起子

立命館大学大学院先端総合学術研究科表象領域一貫制博士課程在学中

主要業績

- ・「エドワード・エルガーをめぐる言説  
——1920年から1934年の『ミュージカル・タイムズ』を中心に——」、  
『大阪音楽大学研究紀要』第53巻、2015年
- ・「レイフ・ヴォーン・ウィリアムズの国民音楽観  
——フォークソングによるイングランド国民性の表出——」、  
立命館大学大学院先端総合学術研究科『Core Ethics』第12巻、2016年

尾崎 一成

京都市立芸術大学大学院博士後期課程音楽専攻音楽学領域在学中

主要業績

- ・「オペラ《セロ弾きのゴーシュ》におけるプレヒト的なものと林光の独自性」、  
『美学芸術学』第32号、2017年
- ・「林光の宮沢賢治オペラにおけるプレヒト演劇的なもの」  
(口頭発表：日本音楽学会第68回全国大会)、2017年

外山 悠

同志社大学大学院文学研究科美学芸術学専攻博士後期課程在学中

同志社大学人文科学研究科嘱託研究員 (社外)

主要業績

- ・「斎藤百合子『日常性の美学』における「道徳的美的判断」に関する一考察  
——フランシス・ハチスン『美と徳の観念の起原』を比較の対象として——」、  
『美学芸術学』第32号、2017年
- ・「斎藤百合子による「日常性の美学」と「をかし」の美学」、岡林洋・清瀬みさを (編著)  
『カルチャー・ミックスII』、晃洋書房、2018年
- ・「斎藤百合子による「日常美学」と「をかし」の美学」／「斎藤百合子『日常美学』の  
概要紹介」、『エコ美学&科学国際研究センター 2017年度 研究成果報告集』、2018年

船木 理悠

同志社大学研究開発推進機構及び文部特別任用助手／人文科研究所兼任研究員、

京都造形芸術大学非常勤講師

同志社大学院文研究科美芸術学専攻博士後期課程修了、博士 (芸術学)

主要業績

- ・「G・ブルレの音楽美学史的位置づけ・ブルレの音楽美学史的位置づけ  
—— E・ハンズリックとの関係を通じて——」、『美学』第66巻2号、2015年

- ・「エルネスト・アンセルメの音楽美学における解釈と身体  
——現象学的身体論としてのアンセルメの音楽美学——」、『音楽学』第 63 巻 1 号、  
2017 年
- ・「音響のテンポと脈拍のテンポ——ジゼル・ブルレとフーゴー・リーマン——」、  
岡林洋・清瀬みさを（編著）『カルチャー・ミックスⅡ』晃洋書房、2018 年



---

## 関西美学音楽学研究会 活動報告

\*

2017年4月 - 2018年3月

---

- 第十五回（2017年度第一回）研究会 2017年5月20日（土）@立命館大学
  - ・山口隆太郎：「日本音楽表現学会発表草稿の検討」
  - ・外山悠：「Everyday Life と “World-Making”  
——斎藤百合子「日常性の美学」の新たな展開——」
  
- 第十六回（2017年度第二回）研究会 2017年6月25日（日）@同志社大学
  - ・田邊健太郎：「美学会全国大会予行発表」
  
- 第十七回（2017年度第三回）研究会 2017年9月18日（月）@同志社大学
  - ・船木理悠：「美学会全国大会発表予行」  
(エルネスト・アンセルメの音楽美学について)
  
- 第十八回（2017年度第四回）研究会 2017年10月22日（日）@立命館大学
  - ・田邊健太郎：「日本音楽学会全国大会発表予行」
  - ・尾崎一成：「日本音楽学会全国大会発表予行」
  
- 第十九回（2017年度第五回）研究会 2017年11月25日（土）@同志社大学
  - ・外山悠：「斎藤百合子『ありふれたものの美学：日常生活と世界作り』  
第一章内容紹介」
  - ・船木理悠：「『美学』投稿予定草稿検討」
  
- 第二十回（2017年度第六回）研究会 2018年1月28日（土）@同志社大学
  - ・外山悠：「斎藤百合子の「日常美学」における「世界作り」と  
「ネガティブ・エステティクス」」  
(『関西美学音楽学論叢』執筆予定内容)
  - ・中村亮介：「エドゥアルト・クロイツハーゲ《4つの間奏曲》作品19  
第2曲について」
  - ・船木理悠：「エルネスト・アンセルメの音楽美学——生涯と著作——」  
(『関西美学音楽学論叢』執筆予定内容)

□第二十一回（2017年度第七回）研究会 2018年2月22日（木）@立命館大学

・奥坊由起子：「第1次世界大戦期ロンドンにおける室内楽演奏会シリーズ」

（『関西美学音楽学論叢』執筆予定内容）

□第二十二回（2017年度第八回）研究会 2017年3月16日（金）@同志社大学

・尾崎一成：「林光のオペラ《ひのきとひなげし》に関する考察

～新旧版の比較を通じて～」（『関西美学音楽学論叢』執筆予定内容）

**【編集後記】**

昨年の創刊号に続き、『関西美学音楽学論叢』第2巻を発行する運びとなりました。新しい雑誌を創ることよりも、第2巻を出して継続的に発信を行っていくことの方がより困難が大きいと考えていましたので、何とか発行にこぎつけることができ安堵しているところです。第2巻の内容を概観しますと、論文のみであった創刊号に比べ、特別寄稿、論文4編と、掲載区分の幅を広げることができました。本誌の創刊意図として、できるだけ多様な形での寄稿が可能な媒体を目指しておりますので、本誌にとって好ましいことであると感じております。雑誌全体としての意義などはこれから問われていくこととなりますが、本誌の持つ多様性がさらなる議論の契機になりましたら幸いです。

編集委員：田邊健太郎、外山悠、船木理悠（50音順）

## 関西美学音楽学論叢 第2巻

---

2018年3月31日発行

編集・発行 関西美学音楽学研究会

ホームページ

<https://aesthetics-musicology.jimdo.com/>

E-mail アドレス

[kansai.aesthetics.musicology@gmail.com](mailto:kansai.aesthetics.musicology@gmail.com)

---

© 関西美学音楽学研究会 2018

本誌に掲載の論文を無断で複写、転載することを禁じます。