西洋音楽史へのアプローチ

坂崎　紀

１．はじめに

近代の自然科学は、検証可能性（追試可能性、再現性）と反証可能性を重視することによって発展し、成果を上げてきた。本稿では、これら現代の諸科学に相当する実証的な科学として西洋音楽史（以下「音楽史」）を研究しようとする際に留意すべき問題点について考察する。

２．内的音楽史

2.1.　音楽そのものに着目する

「音楽は自律的に音楽固有の発展、変遷の歴史をたどる」という立場から音楽史にアプローチする手法を「内的音楽史」と呼ぶことができる。たとえば特定の要素や形式について、音楽理論や音楽実践の諸変化に注目して主題を論じようとするアプローチである。「和声の歴史」、「ソナタ形式の歴史」などがこのアプローチをとりやすい。音楽そのものの自律的な発展の歴史をたどる、という点では有意義であり、語の本来の意味での音楽史研究といってよい。しかし、このアプローチはしばしば理論偏重に陥り、場合によっては理論的整合性を優先するために具体的作品の解釈を歪めたり、取り上げる実例を自説に都合のよいように取捨選択してしまう危険性がある[注1]。

また内的アプローチが陥りやすい重大な欠陥は、後述する外的要因を無視しがちなことである。たとえば18世紀以後の交響曲の発展とオーケストラの巨大化は、産業革命によって急激に都市化が進み、都市人口が増加し、他方、中産市民階級の台頭にともなって音楽の大量消費が進み、大規模演奏会が普及したという社会経済的背景に密接に関連している。しかし内的アプローチに偏ると、これらの外的要因を考慮せず（あるいは故意に無視して）、音楽様式の発展やオーケストラの発展を作曲家の才能や個人的資質に安易に還元するような記述がなされる。たとえば「作曲家Ｘは壮大な響きを追求した」あるいは「多彩な響きを可能とする管弦楽法を独自に開拓した」といった説明で満足してしまう。また社会背景を捨象して単に進化論的に「音楽は単純・小規模なものから複雑・大規模なものに発達する」という歴史観を前提としてしまうこともある。

2.2.　楽曲分析

内的アプローチによる音楽史研究では、しばしば和声や形式に関する楽曲分析（アナリーゼ）が行われる。音楽のある特定の要素に着目して分析検討することには意味があるが、問題もある。

そもそも楽曲分析とは、作曲教育の一環として、作曲を学ぶ者が作曲技能を修得するために、和声や形式の実例を学ぶためのものだった。したがって対象となるのは古今の大作曲家の名曲であり、無名の作曲家の無名の作品が分析されることはまずなかった。なぜなら、それらは作曲を学ぶ者のお手本とはならなかったからである。

このような「作曲のための楽曲分析」においては、分析者すなわち作曲を学ぶ者や作曲家が「これこれの和声がこれこれの方法で用いられている」あるいは「この形式がここではこのように扱われている」という分析結果を、直接的・間接的に自作品に反映させて初めて意味を持つ。しかし、これは明らかに実証的な音楽史研究とは異なるアプローチである。

音楽史研究における分析は、なんらかの仮説のもとに、ある特定の音楽的要素に着目し、比較検討し、法則性を明らかにし、あるいは理論を導くべきものである。単に「ここにはこういう和声進行が見られる」とか「この形式がこのように用いられている」ということを記述するだけでは意味がない。

たとえば作曲家Ｘの作品に似た作品を作曲したいのであれば、作曲家Ｘの作品の和声や形式を分析し、そこから抽出されたなんらかの特質や傾向を基にして作曲すればよいだろう。しかし「作曲家Ｘの作品の独自性を明らかにする」という研究目標を立てた場合には、彼の作品の分析を行うだけでは説得力ある研究とはならない。同時代の他の作曲家の作品を同じ基準尺度で分析することによって、初めて作曲家Ｘの作品の独自性を論じる客観的基盤が得られる。

2.3.　名称か内容か

シンフォニアsinfonia、ソナタsonataなど、表題に用いられる用語は時代によってさまざまな意味で用いられてきた。このような用語法の変遷を理解せずに、安易にある時代における特定の曲種に関する研究を行おうとすると問題が生じる。たとえば音楽史の概説書にはしばしば「ピアノのためのノクターンnocturnはジョン・フィールドが創始した」といった記述が見られる。確かに「ノクターン」という語がフィールド以降、あ

る種のピアノ作品の表題として用いられるようになったのは事実である。しかし、このタイプのピアノ作品は、他の表題でも書かれた。フィールド自身も、当初はロマンス romanceという表題を与えていた曲を、後にノクターンに改名している。このことを考慮するなら、19世紀のノクターンを研究する際には、ロマンスなど他の表題を持つが、性格的にノクターンに類似する一連の作品をも視野に入れる必要がある。すなわち「ノクターン」という表題にのみ注目するのではなく、「穏やかでテンポは比較的遅く、自由で即興的な性格を持つピアノ小品」という性質を持つ作品群を考察しなければ、ノクターンの性質を明らかにすることはできないといえるだろう。

３．外的音楽史

3.1.　音楽に影響する外的要因

音楽は内的要因によって発展してきたのではなく、さまざまな外的要因によって形成されてきた、という観点から音楽史を研究するアプローチを外的音楽史と呼ぶことができる。音楽に影響する主な外的要因としては、以下が挙げられる。

3.1.1.　宗教、哲学などの思想全般

ヨーロッパ中世の多声音楽や記譜法はキリスト教の修道院で生まれ発達した。これはキリスト教会が聖歌の歌詞（祈祷文）のみならず、旋律を重視したことによる。このために、まず音高を厳密に記録する譜線記譜法 staff notationが生まれた。さらに単旋律聖歌に厚みをもたせ、壮麗にするために平行オルガヌムが登場し、ここから多声音楽が発展する。ここで複数の声部間の音を同期させるためには個々の音の長さ（音価）を厳密に規定する必要が生じ、定量記譜法mensural notationが登場した。譜線記譜法と定量記譜法は、後には単に音楽を記録する手段にとどまらず、作曲家が複雑な音楽を構築することをも可能とした。ヨーロッパ以外の地域で複雑な音楽が生まれなかったのは、ひとつにはこのような厳密な記譜法が発達しなかったからである。記譜法を開発する契機となった中世ヨーロッパのキリスト教会は、後の音楽史にとって極めて重要な役割を果たしたといえるだろう。

他方、ルネサンスは人間の自然な感覚による世俗音楽の発展を促し、さらに啓蒙思想や近代合理主義は明快な古典主義音楽を生み出すが、これらの思潮は基本的に中世キリスト教の偏狭な教義に異を唱え、キリスト教による精神的抑圧を脱する運動だった。

このように音楽史における宗教や思想の影響を考える場合には、それらを擁護する必要もなければ、逆に糾弾する必要もない。それらが当時の音楽に及ぼした影響を中立的立場から評価するべきだろう。

3.1.2.　政治的変動、戦争

音楽家も聴衆も、基本的には一個の人間であり、社会的存在である以上、音楽もまた政治的変動や戦争と無縁ではない。たとえば17世紀ドイツでは30年戦争（1618-1648）のために社会が疲弊し、音楽も低迷した。また20世紀初頭のロシア革命以来、ユダヤ系音楽家がロシアから他国に渡り、さらにヒトラー政権下の西ヨーロッパからユダヤ系音楽家や研究者が他国に渡ったことは後のヨーロッパ大陸と北米大陸の音楽状況に大きく影響したと考えられる。

特に重要なのは戦争や革命などの社会の激しい変動が人々に極度の緊張を強いることにある。作曲家、演奏家、聴衆すべてが、現在と未来に対して不安を抱くとき、それがどのような音楽をもたらしたのか、どのような音楽をもたらさなかったのか、社会全体の心性から考察することが必要となる場合もある。たとえば19世紀末から20世紀初頭のドイツ・オーストリアにおける社会不安やある種の退廃的風潮は、R. シュトラウスやシェーンベルクの音楽に少なからず影響したと考えられる[注2]。しかし、ここでもまた、いくつか危険性がある。そもそも社会情勢は多義的・重層的であり、単純に解明できない。したがって、その音楽への影響はさらに曖昧である。かといってそれを特定の思想背景に限定して説明しようとすれば、すくい上げるものよりも取りこぼすものの方が多くなるだろう。この側面からの実証的研究には多大な困難が伴う。

3.1.3.　経済的繁栄

音楽は平和で経済的に繁栄している国、地域、都市で発展してきた。ロンドン、パリ、ヴェネツィアなどの都市では、経済的に繁栄していた時期に音楽もまた大きく開花した。たとえば芸術愛好家のファルツ選帝候カール・テオドールが宮廷を置いた18世紀中葉のマンハイムには、短期間ではあったがヨーロッパ中から有能な音楽家が集まり、ここで古典派交響曲の基礎（４楽章制、第１主題とは対照的な第２主題の使用、オーケストレーションによるクレシェンドなど）が確立された。しかしマンハイムから宮廷が移転すると、音楽家たちも四散し、この

地での音楽活動は急速に終息した。そしてこのことはマンハイムの音楽家たちがマンハイムで育まれた新しい様式をヨーロッパ全体に広めることにつながり、交響曲の発展を促進した。外的要因が音楽史に大きく影響したことが明白な典型的な例といえる。

3.1.4.　広義の科学技術

現在では、一般に音楽は人間の「心（こころ）」に作用する「芸術」という点から、科学技術とは対極にあるものとみなされがちである。しかし少なくとも楽器の発展には広義での科学技術上の発見や革新が大きく影響してきた。特に木工技術、金属加工技術や音響物理学の発達に大きく依存してきたといえる。

たとえば金属器は主として農具や武器として発展してきたが、これが音楽に応用された最古の例としては、エジプトのツタンカーメン王墓に副葬品として収められていた銀製と銅製のトランペット（古代エジプト語ではシェネブ）が挙げられる（Manniche 1991）。これは当時すでに高度な冶金技術が発達していたことを示している（ただし、古代においてはこの種の金管楽器が信号用、通信用に使われた例もあったと考えられるので、ツタンカーメンのトランペットを安易に現代的意味での楽器とみなすべきではない）。

また古代ギリシア以来、音律が数学的に論じられてきたこと、パイプオルガンが倍音による音色合成を経験的に実現していたことも、広義の科学技術が音楽と関連していたことを示している。抽象的な音楽を重視する立場からすれば、楽器はいわば音楽の要請によって作り出されるもの、とも考えられるが、実際には音楽家の要求と楽器の発明、改良、発展は相互的であり、新しい楽器の登場が新しい音楽作品を生み出すこともある。たとえば18世紀中葉のフォルテピアノの発達とハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンらの鍵盤作品は強い相関関係を示している。

3.1.5.　他の諸芸術

いうまでもなく、歌詞を伴う声楽作品は文学に深く関連している。また文学的・絵画的標題を持つ器楽作品も多い。しかし、文学、美術、音楽はそれぞれまったく性質の異なる芸術分野である。ヨーロッパにおいては文学および美術に関する記述の歴史が音楽に関するそれよりもはるかに長く、また量的にも多い。したがって音楽史家はしばしば文学史や美術史の概念や時代区分を音楽に適用してきた。しかし、このように他の芸術分野の歴史研究に依存すると、音楽の特性を無視した音楽不在の歴史認識に陥る危険性が生じる。

たとえば、19世紀末フランスの絵画思潮としての印象主義は、しばしばドビュッシーに代表される音楽の印象主義に関連づけられるが、２次元平面に表現された絵画と、時間によって変化する音楽とでは、仮に鑑賞者になんらかのイメージを喚起するとしても、その内実はまったく異なるのであり、また特殊な共感覚を除けば、視覚的な知覚のプロセスと聴覚的な知覚のプロセスもまったく異質である。したがって、美術の印象主義における「輪郭のない、色彩の震えとしての絵画表現」が音楽の印象主義における「曖昧で輪郭のない響き」に相当する、と想定することがある程度までは可能であるとしても、これは一種の文学的な隠喩としての域を出ず、したがって実証的な研究の対象とするには困難が伴う。印象主義絵画と印象主義音楽の関連を適切に論じるには、美術史と音楽史に関する全般的な知識が必要だが、仮にそのような広汎な知識を得たとしても、依然として視覚芸術と聴覚芸術との間の溝を埋めるには不十分と考えられる。美術の印象主義はそれとして美術の観点から究明することができ、音楽の印象主義もまたそれとして音楽の観点から究明することは可能だ。しかし、両者を関連づけるためにはどうしてもより高次元の概念操作が必要とされ、それはしばしば抽象的・観念的となり、美術とも音楽とも遊離して哲学的思弁に近いものとなり、実証的な研究からは離れてしまうのである。

同様のことが文学にもいえる。シューベルトやシューマンの歌曲を歌詞との関連から論じるためには、ドイツ語の詩に関する知識とドイツ文学に関する知識、詩を解釈する想像力、感性が必要とされる。しかし詩が歌曲に歌詞として適用されると、それは純粋な言語としての詩ではなくなり、音楽と分離不可能なひとつの「歌」となる。逆に音高の連続としての旋律に歌詞が付されると、その旋律は歌詞の言語的意味作用による支配を受ける「歌」となる。研究手続きとしては、言語の方が分析しやすく、読者の理解も得やすいので、言語から歌曲を考察するアプローチがとられがちだが、ともすれば文学的・言語的側面の説明に終始してしまいがちである。

3.2.　外的アプローチの問題点

音楽史研究における外的アプローチの最大の問題は、他の諸分野に比べて、音楽というものが不確定で曖昧であり、評価が主観的になりがち、という点にある。そのために、なんらかの音楽史的事象を、ある特定の外的要因に帰そうとするなら、音

楽上の諸特徴、諸事実は、その目的に添っていかようにも解釈できてしまう[注3]。そして時として、音楽史研究においてもっとも重要であるべき音楽そのものは後景に追いやられてしまうのである。

４．伝記的アプローチ

4.1.　音楽は作曲家の人間性の所産か

作曲家自身に焦点を合わせる伝記的アプローチは一般の音楽愛好家に好まれるため、音楽書の中では多数を占める。しかし伝記的アプローチには、実証的な音楽史の理解を妨げるさまざまな危険が潜んでいる。

まず音楽とは直接関係ないような個人的なエピソードが過大評価され、それが作品を生み出した契機であると説明されることがある。たとえば短調の重苦しい作品は、しばしば作曲家個人の悲劇的な体験が契機となって書かれたと説明される。なんらかの資料あるいは事実の裏付けがあるならよいが、中には単に状況証拠と推測だけでこのような説明がなされることもある。

4.2.　「大作曲家主義」の弊害

バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンなどの作曲家を「大作曲家」とみなし、音楽史をこれら大作曲家の列伝としてとらえるような音楽史観を「大作曲家主義」と名付けることができるだろう。この「大作曲家」とは、現在の基準で「偉大」と判断される作曲家だから、生前は高く評価されていたが現在はなんらかの理由で無名な作曲家は無視されたり、不当に軽んじられることになる。たとえばJ. S. バッハに対して、G. P. テレマンはいささか不当に扱われているといえるし、交響曲の初期の歴史におけるJ.-B. サンマルティーニ、J. シュターミッツやＪ.C .バッハはハイドンやモーツァルトに比べて不当に扱われ、ピアノソナタの初期の歴史においてM. クレメンティやJ. L. ドゥシーク（ドゥシェク）もまた不当に扱われているといえるだろう。

また伝記的アプローチでは、当然のことながら大作曲家の名曲が取り上げられることが多い。しかし、その種の名曲のみを対象としているだけでは、なぜ彼らがそのような曲を産みだしたのか明らかにすることはできず、単に作曲家の「才能」や「独創性」という言葉で説明するしかない。そしてこれは明らかに同語反復となる。なぜなら、ここでの「才能」や「独創性」とは、彼らが書いた曲が現時点で「名曲」あるいは「すぐれた曲」とみなされているという事実によってしか説明できないからである。

ここでひとつ留意すべきなのは、19世紀末には国家の英雄としてしばしば科学者や芸術家が国威発揚のために利用されたことである。この時期、J. S. バッハはドイツの誇りとして、モーツァルトはオーストリア人の優越性を示す例として喧伝された。またちょうどこの時期にヨーロッパから文化を吸収し始めたわが国では、ドイツ・オーストリア音楽偏重の傾向があった。地理的にも文化的にも大きく隔たったわが国では、本来、第三者として西洋音楽を客観的かつ公正公平に評価し研究できるはずである。しかし、そのためにはまず明治以降の西洋音楽の受容の過程で上述のような偏りがあり、この偏りが依然としてわが国の一部の音楽評論や音楽研究に残存している点をまず自覚することが必要だろう。

５．ホイッグ史観：音楽は進化するか

古代から現在にいたるまで、音楽は進歩発展してきたという歴史観に立脚し、現在の価値基準で過去を評価するような態度を、音楽における「ホイッグ（ウィッグ）史観」とよぶことができるだろう。

このアプローチの欠陥は、音楽史の過程で消えてしまったものは考慮せず、現在評価されたり演奏されている作品だけに着目しがちなことである。たとえば現在、特定の分野で代表的とみなされている作曲家に対して、それ以前の作曲家を単なる先駆者として位置づけるような態度もこれに近い。これは、しばしば見られる「先行する作曲家Ａは後続の作曲家Ｂに影響を及ぼした」という表現に端的に表れている。作曲家Ａが作曲家Ｂに意識的に影響を与えようとしたとは考えられない。より正確には「作曲家Ｂは作曲家Ａから多くを学んだ」というべきだろう。

またホイッグ史観では「現在がすぐれたもの」と考えるため、昔の音楽は不完全で現在の音楽よりも劣るとみなす傾向がある。これは音楽史においては、19世紀から現在にかけての音楽や楽器を「進化の頂点」とし、それ以前の音楽や楽器を未発達なものとみなすような音楽史観につながる。

しかし、この種のホイッグ史観に基づくアプローチは不十分、不完全といわざるをえない。なぜなら、音楽史は必ずしも直線的に単純なものから複雑なものへと発達してきたわけではないからである。たとえばいわゆる古典主義の様式は、作曲技法上にのみ着目すれば、それ以前のいわゆるバロック音楽より

も単純な面もある。また個々の音に強弱の変化を付けられるという点で、明らかにピアノはチェンバロよりも微妙な表現が可能だが、チェンバロの倍音の強い輝かしい音色と均質な響きはピアノにはない特質であり、進歩や進化の概念を安易に適用できないことは明らかである。

６．おわりに

以上、音楽史へのアプローチの問題点を考察したが、いずれのアプローチを採る場合でも、実証的な研究にとっての最大の障害は、しばしば対象となる音楽が「名曲」であったり、対象とする作曲家が「大作曲家」であることと、私たちが意図するしないにかかわらず、作品や作曲家に価値判断を下してしまいがちなことに起因する。

この背景のひとつに、一般の音楽愛好家向け書籍やライナーノーツ、演奏会プログラムの解説の存在が挙げられる。一般愛好家は、自分の愛好する作品について、また自分の愛好する作曲家についてなんらかの情報を得ようとする。このこと自体は自然なことだが、しかし、一般愛好家（および一部の音楽家）は自分の愛好する作品や作曲家を賞賛し、讃美する記述を好む傾向がある。このために音楽の市場では事実に基づく客観的・実証的な記述よりも、美辞麗句やレトリックで作品や作曲家を讃美した記述、感動的な、あるいは人間的なエピソードからなる記述が歓迎されやすい。これは彼らが音楽を崇高な芸術とみなし、作曲家を偶像視・絶対視することに起因すると考えられる。さらに研究者の動機がこのような心性に基づく場合、研究が客観的・実証的研究となることには大きな困難が伴う。彼らの目的が、讃美や賞賛の記述をなすことや、批判を許さない絶対的な権威を確立することだからである[注4]。

他方、音楽史に客観的・実証的にアプローチすると、しばしばこれまで「名曲」や「大作曲家」に付与されてきた評価が過大であったり、その根拠が薄弱であることが明らかになり、単に歴史の偶然によって、現在、高く評価されているに過ぎないことが明らかになることがある。同時代の他の作曲家の作品との公正な比較検討を行った結果、作曲家Ｘの独自性と想定していたものがさほど独自のものではなかった、という結果がえられることもある。これは一般に流布している根拠に乏しい偏った固定観念を払拭するという点で、また事実を明らかにするという点では、有意義な実証的研究といえる[注5]。しかし依然として聖人伝的な記述の方が一般受けがよく、音楽は感動的であっても、それが書かれるに至った経緯は偶発的で作曲過程は地味、事実はしばしば即物的で無味乾燥、ということが受け入れられにくい土壌がある。

音楽史研究は自然科学のように行うわけにはいかないのだろうか。あるいは自然科学のように行うべきではないのか。これは対象や手法の問題ではなく、研究者の意識の問題であり、またそれを評価する音楽研究者の社会、音楽関係者や音楽愛好家の社会、さらには社会全般の側の問題であるように思われる。

・注

１：T. ギロヴィッチは、1)私たちが「それが真実であって欲しいと私たち自身が望んでいる」ことを信じやすい、2)多くの証拠の中から、自説に都合の良いものを選ぶ傾向があり、自分が真実であって欲しい、と考えることを支持する説や意見を探し求めがちである、3)ある種の信念（価値観・習慣）がどの程度人々に共有されているかを推定する際に、そうした信念を自分自身が持っていると、他の多くの人々もそう思うだろうと過大に推定する傾向（総意誤認効果）がある、と述べている（Gilovich 1991）。

２：H. ヘッセは極めて象徴的な寓話である『ガラス玉演戯』（Hesse 1943）において、社会と芸術のあり方について論じた。

３： N. サロートは『黄金の果実』（Sarraute 1963）において、ある文学作品がどのようにも評価されうることを示した。

４：M. エリアーデは、思想や文芸思潮などの文化的流行現象には、「批判を受けつけないというこの性質には、たとえ狭量で宗派的な仕方であるとしても、どこか『宗教的』な臭いがある」と述べている（Eliade 1976：邦訳14ページ）。

５：R. ファインマンは講演録『カーゴカルト・サイエンス』（Feynman 1985邦訳II: pp. 254-270）において、「自説に有利なデータだけではなく、自説に反するデータも正直に報告しなければならない」など研究者（科学者）の基本的な心構えを述べている。

・参考文献

Eliade, Mircea. 1976. *Occultism, witchcraft and cultural fashions.* Chicago: The University Chicago Press.（邦訳：ミルチア・エリアーデ. 1978『オカルティズム　魔術　文化流行』楠正弘、池上良正訳. 東京：未来社）

Feynman, Richard P. 1985. *Surely you're joking, Mr. Feynman!.* New York: Norton. （邦訳：R.P.ファインマン．1986．『ご冗談でしょう、ファインマンさん』I, II．大貫昌子訳．東京：岩波書店．）

Gilovich, Thomas. 1991. *How we know what isn't so: The fallibility of human reason in everyday life.* New York: The Free Press.（邦訳：T.ギロヴィッチ．1993．『人間この信じやすきものーー迷信・誤信はどうして生まれるか』．守一雄、守秀子訳．東京：新曜社．）

Hesse, Hermann. 1943. *Das Glasperlenspiel.* Zürich: Fretz & Wasmuth Verlag Ag（邦訳：ヘルマン・ヘッセ．1958．『ガラス玉演戯』上・下．高橋健二訳．東京：新潮社．）

Manniche, Lise. 1991. *Music and musicians in ancient Egypt.* London: British Museum Press.（邦訳：リーサ・マニケ．1996．『古代エジプトの音楽』松本恵訳．敦賀市：弥呂久．）

Menuhin, Yehudi and Curtis W. Davis. 1979. *The Music of Man.* New York: Metheun Publications.（邦訳：イェフディ・メニューヒン、カーティス・W・ディヴィス．1983．『メニューヒンが語る　人間と音楽』別宮貞徳監訳．東京：日本放送出版協会．）

Russell, Colin Archibald ed.1974. *The "conflict thesis" and cosmology.* Buckingham, Philadelphia: Open University Press.（邦訳：C.A.ラッセル他．1983．『宇宙の秩序』［OU科学史I］渡辺正雄監訳、成定薫、大谷隆訳．東京：創元社．）

Sarraute, Nathalie. 1963. *Les Fruites d'or.* Paris: Gallimard. （邦訳：ナタリー・サロート．1969．『黄金の果実』平岡篤頼訳．東京：新潮社．）

（さかざき　おさむ　音楽学）

初出：『音楽文化研究』第６号（聖徳大学音楽文化研究会 2007）
pdf ver. 1.5．2022.10.25