

帝国主義，グローバル化と音楽

——日本における西洋音楽の演奏——

半 澤 朝 彦

1) はじめに

音楽のグローバル化は、ますます加速している。そこには、録音再生技術の発達、グローバルな人間の移動、音感や音環境の標準化、マス・メディアや国際コンクールその他のグローバルな権威といった、さまざまな促進要因がある。本稿では、音楽のグローバル化が日本においてどのように進化したか、現在いったい何が問題なのかを考えた

い。ひとくちに音楽といっても、それが何を指すのかはかなり曖昧である。波の音や鳥の鳴き声といった自然音、自動車の音やパソコンの起動音といった環境音もわれわれの音感と無関係ではないが、人工的に発生させた音を有意に組み合わせたものを「音楽」と呼ぶなら、現在日本で耳にする音楽は、ポップス、クラシック、ロック、演歌、(伝統)邦楽、民謡、さらには、旋律的・和声的な性格を持ったチャイム音といった実用音(楽)などに分類できる。ここでは、これらすべての音と音楽を視野に入れつつも、ヨーロッパ近代の産物である西洋クラシック音楽の演奏を中心に、その受容あるいはグローバル化と、帝国主義の関係を考

える。西洋音楽は、明治日本が積極的に摂取した西洋のソフト・パワー⁽¹⁾の重要な一分野である。洋式軍隊では、機械的に正確なリズムで行進することが求められ、ラップが兵卒の行動を統制する。また、キリスト教ミッションによって導入された賛美歌の多くは、文部省唱歌の旋律となって、日本

人の音感や情緒に大きな影響を与えた。軍歌や歌謡曲、現代のポップスまで、なじみのある「日本の曲」で、バッハやモーツァルトの時代に確立された音階や和声、リズムのパターンを使用していないものはない。つまり、西洋音楽の受容は、帝国主義や富国強兵、近代国民国家の創造、経済成長といった国家的アジェンダと深く関連している。現在でも、クラシック音楽は高級ホテルやレストランのBGMとして好まれ、インテリやエリート

2) 明治日本のグローバル化

の領分であるという通念が拭えない。いわゆる「名曲」はベートーヴェンやショパンなど、ヨーロッパ人の作品がほとんどであり、あくまでも外来文化、どこことなく「異質なもの」であり続ける。一般にグローバル化とは、ヒト・モノ・カネ・情報・技術の国境を越える動きの拡大を意味する⁽²⁾。江戸時代までの日本の音楽も、グローバル化と無縁ではなかった。古代に遡る雅楽は、海

域アジアや中国、朝鮮半島から伝播した。声明は仏教伝来に伴い、律令国家が政策的に導入した。朝廷や寺院で鳴らされる音は権力や権威と不可分であり、舶来崇拜・エリート主導の色彩が濃いなど、明治以降の洋楽導入と似ている。おそらく、異質に響くからこそ、権威を高める効果があったのだろう。一方、室町末期に輸入された三線は三味線となり、江戸期の庶民生活の一部となった。

であった。明治政府の政策的で組織的な洋楽導入は、近代国家建設と富国強兵を目的としていた。そもそも、薩英戦争でイギリス側が自軍の犠牲者を水葬する際に行ったブラスバンドの演奏を耳にした薩摩藩が、戦後イギリス軍楽隊長フェントンに依頼し、イギリスから楽器を輸入して横浜の妙興寺で若い藩士に洋式軍楽を習得させたのが洋楽の始まりである⁽³⁾。洋楽導入は、きわめて軍事的、国家主義的な動機に基づいていた。列強との対等な関係を目指して不平等条約の改正に全力を挙げた中で、まさに「対等」であることを証明しようと、鹿鳴館を建て西洋音楽やダンスの猿真似に血道をあげたのは皮肉である。

西洋音楽は、軍隊の規律・士気の維持に限らず、広く「国民意識」を創出するために活用された。代表的なのが、『文部省唱歌』（尋常小学唱歌）である。修身と並んで、唱歌は第二次世界大戦以前の義務教育のカリキュラムの中で重要な位置を占めた。児童・生徒に同じ旋律を乱れずに合唱させ、また、しばしば音楽に合わせて行進をさせることで、富国強兵の基盤となる規律意識を彼らの身体に記憶させようとした⁽⁴⁾。

洋式軍隊や近代的教育システムといった明確な目的・方向性を持った国家政策の影響、マス・メディアの登場や蓄音機、レコードといった再生技術の発達により、日本人の音感、音に対する美意識は、短期間で根本的に変容した。そのプロセスは急激かつ広範であり、深い葛藤と紆余曲折に満ちていた⁽⁵⁾。

急速なグローバル化がもたらしたものは、何よりもまず、さまざまな面における標準化であった。音楽のジャンルにかかわらず、日本人の音感や音についての美意識は、西洋近代的なものに統一されていったのである。

明治初年には、欧米からの来訪者には「騒音」としか聞えなかった雅楽や三味線が、まだ日本人の音楽生活の主流を占めていた⁽⁶⁾。五音音階的な民謡はあっても、ほとんどの日本人は、臨時記号で発生する半音はもちろん、長音階の第三音と第四音の間の半音（ミとファ）、第七音と第八音の間の半音（シとド）をなかなか歌えなかったという⁽⁷⁾。

それが、明治時代を通じて人々の音感は長音階と短音階に整理され、学校においては、トニック（主和音）・ドミナント（属和音）・トニック（主和音）を教師がピアノで鳴らすのに合わせて授業開始の礼を整然と行うようになった⁽⁸⁾。

ラジオ体操の音楽や行進曲風の軍歌、また一般に「日本の心」と信じられている童謡などは、西洋の古典・ロマン派音楽のごく単純な基本和声やリズムパターンを使用したものがほとんどである。『文部省唱歌』は、歌詞に関しては伝統的な韻文を意識的に採用したが、音階や和声はほぼ完全に西洋古典音楽である。『ほたるの光』や『むすんでひらいて』など、ヨーロッパの曲そのものを借用したケースも多く、そのパターンは、原曲がアメリカ南北戦争の軍歌である『ヨドバシカメラの歌』まで続いている。これらの曲が、明らかに西洋的と分かるクラシック音楽ではなく、「普通の日本の歌」と錯覚されているからこそ、その影響は深く、無意識の領域まで浸透した。

より深い次元では、工業化、都市化の進展とともに、人々は「近代的なリズム」に慣らされていった。軍隊・学校・工場・事務所・駅といった近代的空间を舞台に、「正確」で「能率よく」制度化された時間感覚が定着した。平曲や長唄といった長時間を要する不定形の作品ではなく、歌謡曲も2、3分で一曲が終了するようなピースが主流になる。これもグローバル化にともなう変化の一つであった。

3) 平均律と記譜法

グローバル化が標準化を意味するとすれば、五線譜を用いた記譜法と12平均律音程は、その象徴である。一オクターブの振動数を物理的に12等分した音律を用いた長短音階、小節線で明確に区切られ音高と音価がひと目で分かる記譜法は、まさに近代普遍主義の産物といえる⁽⁹⁾。現在では、伝統邦楽、ワールドミュージックもとりあえず五線譜に記譜することが普通になった。ヨーロッパにおいても、中世には異なる旋法や音程のとり方があり、平均律は18、19世紀になってから広まった。

19世紀でもAの音高は決まっておらず、ヨーロッパ各地域に相当に異なるピッチが存在した。最近のAの音程は、音量や音の張りが出るなどの理由で国や地域、演奏団体によって444Hzくらいまで上げているケースもあるが、大まかには、A=440-442Hz付近で統一されている。A=440を国際標準と定めたのは、1939年のロンドンにおける国際会議である⁽¹⁰⁾。

ここ数世紀の音楽のグローバル化で、人類全体の音感急速に画一化、標準化したと思われる。たとえば、長い歴史を持つヒンドゥー音楽、ペルシャ音楽、アラブ音楽は、それぞれ高度にシステム化されており、音程一つとっても、半音よりずっと細かい「微分音」が普通であった。こうした非西洋、非近代の音楽の立場からすれば、西洋音楽は情緒や陰影に乏しく、単調で退屈に聞こえることもあるという。西洋音楽の記譜法では、たしかに音高と音価を正確に表示できる。その点の有用性は明白だが、その反面で、音色、色彩感、微妙な音量の増減といった表情面については相対的に情報量が少ない。つまり、西洋音楽の記譜法は、音高と音価に対する意識の偏りを招くのである。西洋近代音楽のスタンダードが世界を席卷したことは、ある種の「普遍性」と引き換えの「音楽のマクドナルド化」でもあった⁽¹¹⁾。

とりわけ急速なグローバル化の波を受けた日本では、その影響は大きかった。現在の日本で、平均律的な「絶対音感」がなければならないという強迫観念や、ある種の「メトロノーム至上主義」は根強い⁽¹²⁾。もちろん、これはグローバル化しつつある世界全体に共通する心性といってよいのだろうが、急いで西洋化を行った日本においては、とくにはなほ新しい意識なのではないか。

重要な背景として、日本においては、平均律のシンボルともいえるピアノという楽器がとりわけ広範に普及したこと、また、ラジオ、テレビ、レコード、CDといった再生メディアが大きな役割を果たしたことがある。ピアノは、機械化・平準化を追求した産業革命とブルジョワの時代、19世紀ヨーロッパの申し子である⁽¹³⁾。日本では、ピアノ（とオルガン）は近代的な公教育に必須不可欠

のものとされ、さらに、高度経済成長期には「中流意識」を追い風に一般家庭にも爆発的に普及した。その結果、ピアノは、多くの日本人が「音楽」といえば直ちに思い浮かべるほどのアイコンとなった⁽¹⁴⁾。「ピアノが音楽の基本」であるかのような認識は、平均律イデオロギーを隠蔽すらしている。

生活が近代化するにつれ、人々は、自分で歌い、笛を吹き、太鼓を叩いたりすることをやめていく。自分よりも「上手な」「プロフェッショナル」や「本場の」演奏家を、レコードやラジオ、テレビなどの機械を通して視聴し音楽を享受する姿勢が、日本ではとくに顕著に見られた。これは、一面では大量で多様な音楽の摂取を可能にしたが、他方で、常に「手本」をプロや西洋に求め、音との能動的な関わりよりも、権威主義や受動的・評論家的姿勢を助長した。平均律的な音程やメトロノーム的に「正確であるかどうか」は、そこでは最も分かり易い判断基準である。現在も、聴衆がコンサート通いにやや慣れてくると、演奏の音程とリズムの「正確さ」に過度に注目する傾向がある⁽¹⁵⁾。

実際、世界的な標準化圧力は、帝国主義的ですからある。著名なチェリストの堤剛が、東洋の伝統的な音の世界を意識して4分音をふんだんに使用した、武満徹の『オリオンとプレアデス』をボストンで演奏した際、アメリカの批評家に「チェリストの音程が悪い」と書かれたという⁽¹⁶⁾。平均律の音程しか受け入れられないのであれば、音感や情緒の貧困化にはほかならないだろう。19世紀に、アジア太平洋全体にキリスト教ミッションが賛美歌を広範に普及させたことを、安田寛は「長い伝統を持った歌舞や詩歌の殺戮と破壊であった」と評する⁽¹⁷⁾。この時期、欧米文化のソフト・パワーは、アジア・太平洋に限らず、アフリカや南米、中東に及んだ。進んで西洋音楽を導入した日本では、標準化に対する懐疑や抵抗感は圧殺されていったのである⁽¹⁸⁾。

現在の日本では、平均律と西洋の古典和声が人々の音感をほぼ完全に支配している。民営化されたJRは、1989年以降、首都圏から電車の発車ベルをメロディ的なものに順次変更した。午前中にやってくるゴミ収集車は、機械の性能のせいか

音程がはずれていることがあるとはいえ、一定の単純なメロディを無理やり住民に聞かせて走り去る。テレビやコンビニエンス・ストアで流れるコマーシャルソングなど、コンピューター処理された音楽によって、日本人の音感ますます画一化しつつある。

ところで、レコード、CDなどメディアによる受動的な音楽摂取だけでは、多くの人間が本来持っている、能動的な表現欲求は満たされない。その結果、なかば当然のこととして、1950年代にはうたごえ喫茶、高度成長以降は学校などの合唱団やブラスバンドの興隆、バンド・ブームなどが生じ、今日にかけては、会社文化を背景としたカラオケの爆発的な流行が起こった。もともと、カラオケでは、基本的には機械が提示する音程とテンポ、スピーカーから出てくる和声にはめ込むしかない。こうなるとは、むしろ機械に合わせられない「音痴」の方が人間的なのかもしれない。

4) 平均律への過剰適応

演奏家にとって、平均律への標準化の影響は深刻である。ヴァイオリニストの諏訪内晶子は、1988年にバガニーニ国際コンクールで二位に入賞した際、あるヨーロッパの音楽院のヴァイオリン科の教授から「音程の取り方を勉強しなさい」とアドバイスを受けたという。このレベルの演奏家にとっては、衝撃的な指摘であろう。諏訪内は、「欧米の人々と日本人の音感の差」について著書で言及している⁽¹⁹⁾。

実際には、技術的に平均律で演奏せざるを得ないのは、ピアノやギターのように、音程があらかじめ固定された楽器だけである。歌や弦楽器、いくつかの管楽器では、音程をかなり自由にとることが可能である。しかしながら、平均律が圧倒的・絶対的であるような音楽環境、生活環境におかれたために、日本人、とりわけ専門家にはそれ以外の音程を味わうことを相当程度、忘れてしまったところがある。

たしかに、平均律的な音程の妥協は、独奏楽器が伴奏ピアノと共演する場合はもちろん、室内楽

やオーケストラのように複数の楽器が同時に演奏する際に、ある意味で最大公約数的で便利なスタンダードである。そのため、「平均律帝国主義」はグローバルな趨勢となってしまう。たしかに、複数の楽器・声部によって和声的な音楽を演奏しようとすれば、不可避的に、平均律的な普遍性が要請されざるを得ない⁽²⁰⁾。

しかし、ヨーロッパの弦楽器奏者などには、平均律とは異なる、歌謡的（旋律的）で表情豊かな音程の取り方がまだ息づいている⁽²¹⁾。どこの国であれ、音楽性に恵まれた奏者は、音楽的コンテキストに適合した個性的な音程を他の奏者と協調して探り当てようとする⁽²²⁾。一人や少数で演奏する場合であれば、綿密かつ感性を解放した練習を通じてより適切な表情をもった自由な音程で弾くことが可能である⁽²³⁾。それは、理論化になじみにくい、普遍的というより個性的、かつ手間のかかる音楽作りである。

グローバル化への過剰適応については、しばしば指摘される日本人の集団主義、他人への同調圧力も関係しているかもしれない。とりあえずピアノやメトロノーム、他のパートに受動的に合わせることは、しばしば有益かつ必要でもあるが、機械的な正確さが最終的に音楽的に望ましいものであることは、めったにない。平均律やメトロノームという「マクドナルド」を食べ過ぎれば、味覚は失われていく。

とりわけ弦楽器に関しては、多彩な音色変化や音量の大小・増減（ダイナミクス）が足りないこと、日本語の発声が原因と見られる子音不足、アクセントやストレス（強調点）の不足は、演奏を無味乾燥で意味不明なものにする。生き生きとした緩急、センスある音程は、五線譜に書かれていることを単に「楽譜どおりに」再現しようとするだけでは実現できない。個人差はあるが、これらは日本の弦楽器奏者にかなり共通する弱点である⁽²⁴⁾。ピアニストにいたっては、音程を調整できる楽器と何回も共演しても、平均律音程の矛盾に関しては無関心なままとすることも多い。

もともと、こうした「過剰適応」は、クラシックの職業演奏家など、主に専門家の問題かもしれ

ない⁽²⁵⁾。娯楽のためにカラオケを歌う際、五線譜を見る人はまずいない。水野忠男が指摘するように、「子供たちは義務教育の場で五線譜にとことん付き合わされるが、卒業後はなんのためらいもなく、それをあっさりすてる。彼らにとって五線譜は、ただのオタマジャクシになってしまう」のである⁽²⁶⁾。これは、グローバル化の限界を示しているのだろうか。あるいは、日本人の健全な自己保全本能なのだろうか。

5) 国際規範と公共財

再現芸術としてのクラシック音楽演奏には、楽譜というあらかじめ決定されたテキストが存在するため、一人一人の芸術家が「オリジナル」の作品を創造する絵画や文学といった芸術分野と比べて、相対的に技術的な性格が占める度合いが高い。それなりの客観性を主張しうる優劣判断を行いやすいことは確かである。

そのため、クラシック音楽演奏の世界には、国際コンクールや世界的権威のある音楽学校など、国際規範をリードする仕組みが確立している。19世紀までは、演奏の「優劣」を測ろうにも、その手段がなかった。20世紀に入り、ロン＝ティボー・コンクールや、ショパン・コンクール、チャイコフスキー国際コンクール、エリザベート王妃国際コンクールといった現在も続く大きなコンクールが登場したのである。これらの国際コンクールや、ジュリアード音楽院、モスクワ音楽院、パリ音楽院といった著名な音楽学校は、西洋クラシック音楽演奏のグローバル秩序の最上階を担っている。これほどの一元的でグローバルな権威は、他の芸術分野には見出しにくい⁽²⁷⁾。

良く知られているように、東洋人の中では、日本人は権威ある国際コンクールに最も早くから上位入賞してきた。すでに1937年に原千恵子がショパン・コンクールで15位に入り、戦後は1950年代に田中希代子がジュネーブ、ロン＝ティボー、ショパンの各コンクールに上位入賞を果たした。小澤征爾がブザンソン指揮者コンクールで優勝したのは1959年である。それに続く日本人の活躍は

枚挙に暇がない。1980年にエリザベート王妃国際コンクールで優勝した堀米ゆづ子あたりを境に、さらに多くの日本人が上位入賞するようになった。チャイコフスキー国際コンクールでは、諏訪内晶子、神尾真由子、上原彩子、佐藤美枝子がそれぞれの分野の覇者となっている⁽²⁸⁾。

明治維新から140年以上たち、日本人は「本場」に対する劣等感を解消しつつあるのだろうか。国際コンクールは国際的「公共財」であり、西洋中心主義ではない真の「普遍的」権威になったと言えるのだろうか。

渡辺裕は、国際コンクールは「国際化をにらみながら、他方で『本場』が自己の特権的地位を主張し、差異化をはかる動き」をますます強めている、と指摘する。渡辺によれば、たとえばウィーン・フィルのニュー・イヤーズ・コンサートや、「音楽の都」としてのウィーンのアイデンティティなど、「本場」の自己主張は新しい段階に入っている。「音楽の都」アイデンティティは、1930年代のドイツ・ナショナリズムを背景に強化された。また、ニュー・イヤーズ・コンサートでは、近年、世界に中継するテレビ・カメラを意識して、あたかも国連のようなリベラリズムの普遍主義を強調している。たとえば、小澤征爾が登場した2002年には、「新年おめでとう」の挨拶を団員らが日本語や中国語を含む世界のいくつかの言語で行った。ヨーロッパの権威は、その本来的な価値に加えてあと付け的に強化され、日本のような外部との一種の「共犯関係」を結びながら社会的に構成されつつあるという⁽²⁹⁾。

換言すれば、「本場」と「遅れた日本」という二項対立的な図式ではなく、より広い世界を含んだグローバル化がどのように促進されてきたかという、総体的な視点が必要なのである。ここ半世紀のクラシック音楽のグローバルな権威は、日本や韓国、中国、ラテン・アメリカといった新興勢力を取り込みながら、変容を続けている。考えてみれば、ヨーロッパにおいても、すでに20世紀を通じて、東欧やイベリア半島出身の演奏家、ロシア系ユダヤ人などが参入し、音楽界のメインストリームは常に交代していた⁽³⁰⁾。日本人が思うほど、

「西洋」は一枚岩ではない。「本場」と「追いかける日本」という単純な二つのアクターのイメージでは、西洋音楽のグローバル化の歴史も現在も正しく理解できない。世界の演奏者のアイデンティティは、ある意味できわめて液状化しているのである⁽³¹⁾。

6) 日本発のグローバル化

一枚岩の「西洋」とそれを模倣し受容する日本という、分かり易い図式は、明治時代までに関してはそれなりに現実に即していたかもしれない。しかし、すでに20世紀初頭から、そうした一方的、受動的な動き以外に、グローバル化そのものを促進させるさまざまな能動的な働きかけが日本の側からも始まっていた。

代表的なのは、レコードやピアノの普及である。すでに昭和初期には、日本での西洋音楽のレコードの売り上げはヨーロッパ諸国に比較しても非常に大きく、グラモフォン社など欧州大手メディアの販売戦略を左右するほどの規模であった⁽³²⁾。また、ピアノは、日本においてヤマハやカワイなどの先駆的な会社の努力によって、非常に多くの人々に爆発的に普及した。ヤマハやカワイのピアノ作りは、ヨーロッパ的な伝統的・職人芸的な製作方法ではなく、平均的なクオリティをもつピアノの機械による大量生産であり、1970年代には世界一の生産販売台数を記録する⁽³³⁾。

日本の音楽文化の顕著な特徴は、あくなき大衆化への衝動である。ソニーの「ウォークマン」は、世界中の音楽消費の大衆化に大いに貢献した。近代的音楽ホールの設計やCDその他の録音再生機器の開発など、公共財の提供において、日本はグローバル化の先兵となってきた。鈴木慎一のスズキ・ヴァイオリン・メソッドは、1960年代以降、世界各地で高く評価され、現在も広範な影響を与え続けている⁽³⁴⁾。また、ヤマハ音楽教室は、日本国内だけではなく、中国などアジア諸国に展開している。

バブル期の「クラシック・ブーム」、明らかにプロフェッショナルな市場の需給バランスに対応し

ていない大量の音楽学生の存在などにより、近年の日本のクラシック音楽の状況は、ヨーロッパ諸国のそれとはやや趣を異にしている。社会現象といえるほどになった、音大生を主人公にした漫画『のだめカンタービレ』は、日本国内で累計2800万部を売っただけでなく、英独仏西中韓の各言語、さらにインドネシア語やタイ語に翻訳され、クラシック音楽とその演奏や消費を中心にした生活様式への憧れをグローバルに広めている。あるいは、フランスで始まった新しいタイプの参加型音楽祭「ラ・フォル・ジュルネ」は、すぐに日本でも開催され、東京では毎年100万人あまりの来場者を記録する。聴衆・愛好家の増大は、西洋音楽を取り巻く状況を変えていくだろう。

7) おわりに

美術や文学に比較して、音楽（演奏）はグローバル化に適合しやすい芸術であるようにも見える。演奏・再現が人間によってそのつど行われるため、演奏者が国境を越えて移動すれば、理屈の上では同様の演奏を場所に関係なく行うことができる。たしかに、明治時代にドイツに留学した滝廉太郎や幸田延以来、留学という形の人の移動によって、日本人の西洋音楽演奏は「本場」のものにより近づいたといえる。日本ヴァイオリン界の恩人といえるロシア人の小野アンナ、NHK交響楽団を指導したローゼンストック、満州生まれの小澤征爾などを想起するまでもなく、人の国際移動によって、日本のクラシック音楽界は明らかに豊かになった⁽³⁵⁾。現在、演奏家はますますグローバルに移動し続けているし、国際的な留学や演奏旅行はさらに容易になっている。

その半面、背景となる風土的条件や広義の音環境は移動しない。その結果、「音楽が分かる人」と「分からない人」の境界は、ますます国境線とは異なるところに引かれるようになっていく面もある。留学したり、「本場」の演奏家に直接教えを受けたりすれば、楽譜やCDといった間接的メディアを通じてよりも、より音楽的で魅力ある音楽表現や音楽との向き合い方に気付く場合もある。し

かし，そうして変化した音楽が，どこまで日本の聴衆に理解され，受け入れられるかは予断を許さない。日本人の演奏家や聴衆の大多数の音感や音楽観はなかなか変化せず，主体性なく標準化された「植地的なもの」であり続けるかもしれない。日本人が，どこまで西洋音楽を能動的に楽しむようになるのか，あるいは，そうなるべきであるのかも，目下のところ完全に自明ではない。にもかかわらず，さまざまな意味のグローバル化は，急速，かつ多方向に進行している。

注

- (1) ジョセフ・S・ナイ (山岡洋一訳) 『ソフト・パワー』日本経済新聞社 2004
- (2) 伊豫谷登志翁『グローバル化とは何か』平凡社新書 2002, p.43.
- (3) 『朝日新聞』2008年4月25日朝刊(神奈川県最終版)「生麦事件」
- (4) 奥中康人『国歌と音楽—伊澤修二がめざした日本近代』春秋社 2008
- (5) 千葉優子『ドレミを選んだ日本人』音楽の友社 2007
- (6) 内藤高『明治の音—西洋人が聴いた近代日本』中公新書 2005
- (7) 倉田喜弘『近代歌謡の軌跡』山川出版社 2002
- (8) 安田寛『「唱歌」という奇跡 12 の物語—賛美歌と近代化の間で』文春新書 2003, p.21.
- (9) アルフレッド・W・クロスビー (小沢千重子訳) 『数量化革命—ヨーロッパ覇権をもたらした世界観の誕生』紀伊国屋書店 2003
- (10) 西洋音楽のグローバル化におけるイギリスの役割については，コンサートなど音楽消費に関する社会史的研究は存在するが，まだ語られていないことがたくさんある。従来の音楽学は，いまだに全体としては楽曲そのものへの関心に引きずられており，「名曲」の多い大陸欧州諸国に注意が集中しがちであった。
- (11) グローバル化の議論でしばしば問題となる「マクドナルド化」については，たとえば以下を参照。エリック シュローサー (楡井浩一訳) 『ファストフードが世界を食いつくす』草思社 2001
- (12) 最相葉月『絶対音感』小学館 1998
- (13) 岡田暁生『ピアニストになりたい！ 19 世紀もう一つの音楽史』春秋社 2009
- (14) 斎藤信哉『ピアノはなぜ黒いのか』幻冬社新書 2009
- (15) 小林公『85%成功するコンサートの開き方』芸術現代社 1981, p.43.
- (16) 堤剛『チェロを生きる』新潮社 2002, p.212.
- (17) 安田寛 2003, p.4.
- (18) 日本の西洋音楽受容は，(形式) 文法主体の日本的な外国語学習と非常な共通点がある。桐朋学園創設者の一人である斎藤秀雄が，日本の英文法学の草分けである斎藤英三郎を父にもつことは偶然ではない。阿山東功『唱歌と国語 明治近代化の装置』講談社 2008 ; 斎藤秀雄は，西洋音楽のフレーズを，しばしば(話し)言葉や文法と結び付けて説明した。小澤征爾ほか編『斎藤秀雄講義録』白水社 1999
- (19) 諏訪内晶子『ヴァイオリンと翔ける』NHK 出版 1995, p.24.
- (20) 対位法が中世の重層的な国際システムのイメージに対応しているなら，和声的な音楽は，近代国家システムにおける国民統合の理想，すなわち，一つの主題(国家目標)の下での集団の調和圧力の象徴といえるかもしれない。
- (21) パメラ・ヒント・オマリー (半澤朝彦訳) 「カザルスと音程」欧州弦楽器指導者協会会報 1980
- (22) ヴァイオリン族の弦楽器に関して言えば，4本の弦を完全5度に調弦する際，純正な響きとする振動数2:3の純正律的な音程間隔よりやや狭く調弦しないと平均律に調律された他の楽器と不協和になりすぎる。長短3度，長短6度のダブルストップピング(重音)を平均律音程でとると純正な響きとはならないため，ほとんど不可避免的に平均律との矛盾を感じるようになるが，その解決や妥協方法には普遍的なルールは見出しにくい。
- (23) バッハの無伴奏チェロやヴァイオリンのための曲などが良い例であるが，ほとんどの西洋音楽は，無伴奏作品であってもコンテクストとして和声的構造が存在するので，一人で演奏しても平均律的な妥協は不可避かつ必要である。日本人の問題は，むしろ和声感やコンテクストに応じた判断力，センスの不足や欠如であることも多い。
- (24) 管楽器奏者としての視点からこの問題を広く実践的に考察したものとして，傳田文夫『日本人はクラシック音楽をどう把握するか—音楽は何語?』芸術現代社 1994
- (25) こうしたクラシックの「専門家」が，結果として楽曲を「正確に」弾けたとしても，必ずしも魅力的には演奏できず，クラシックというジャンルの逆宣伝になっている嘆かわしい現状がある。「日本人の演奏はつまらない」という通念はいまだに根強い。
- (26) 水野信男『地球音楽紀行—音の風景』音楽の友社 1998, p.50. なお，国際的なマスタークラスなどで，器楽曲の旋律を音楽学生に試しに口で歌わせると音楽的であるのに，同じ箇所をその学生が楽器で演奏すると，とたんに機械的・非音楽的になってしまうケースは，必ずしも日本人に限らず広く見られる現象である。西洋音楽の演奏が，基本的に「客観的な」楽譜を媒介にすることに起因する構造的困難であろう。
- (27) たとえば，ノーベル賞に文学賞はあるが，言語の違いがあるために国際音楽コンクールほどの「普遍性」

は主張しにくい。他方、映画には、カンヌやアカデミー賞といった権威ある国際的な賞が存在し、建築では、国際的コンペが重要な役割を果たしている。

- (28) この簡単なリストからも推察されるように、日本人演奏家のジェンダー的な偏りは重要な研究ポイントとすべきである。
- (29) 渡辺裕『考える耳—記憶の場、批評の目』春秋社 2007, pp.105-109; 渡辺裕/増田聡ほか『クラシック音楽の政治学』青弓社 2007, pp.34-44.
- (30) ロマやクレズマーなど、移動する音楽家の役割を音楽のグローバル化の文脈で捉えた最新の刺激的な研究として: 伊東信宏『中東欧音楽の回路—ロマ・クレズマー・20世紀の前衛』岩波書店 2009
- (31) 堀米ゆず子は、表面的に「国際的」であろうとするよりも、自己のアイデンティティを見つめることが重要である、と指摘する。堀米ゆず子『モルト・カンタービレーブリュッセルの森の戸口から』NTT出版 1995, p.64. ほとんどの日本人演奏家は、海外に出て初めて日本人としての意識、自己のアイデンティティの問題に直面する。日本の音楽学校が一部の外国人教授以外に、実際にはほとんど国際化していない証左でもあろう。
- (32) 倉田喜弘『日本レコード文化史』岩波書店 2006; 加藤玄生『蓄音機の時代』(株)ショパン 2006
- (33) 斉藤信哉 2009; 西原稔『ピアノの誕生—楽器の向こうに近代が見える』講談社 1995
- (34) 中嶋嶺雄『音楽は生きる力』西村書店 2009
- (35) 岩野裕一『王道楽土の交響楽: 満州—知られざる音楽史』音楽之友社 1999

参考文献

西洋近代・帝国主義・グローバル化

- 飯島洋一『グラウンド・ゼロと現代建築』青土社 2006
- 伊豫谷登志翁『グローバリゼーションとは何か』平凡社新書 2002
- 遠藤乾『グローバル・ガヴァナンスの最前線』東信堂 2008
- 北澤憲昭『境界の美術史』星雲社 2006
- 佐藤道信『<日本美術>誕生—近代日本の「ことば」と戦略』講談社 1996
- 松宮秀治『芸術崇拜の思想—政教分離とヨーロッパの新しい神』白水社 2008
- 本橋哲也『ポストコロニアリズム』岩波新書 2005
- ドリング・ウートラム (高木勇夫訳)『フランス革命と身体—性差・階級・政治文化』平凡社 1993
- アルフレッド・W・クロスビー (小沢千重子訳)『数量化革命—ヨーロッパ覇権をもたらした世界観の誕生』紀伊国屋書店 2003
- エドワード・サイード (今沢紀子訳)『オリエンタリズム』平凡社 1986
- Said, Edward, "Music", *The Nation*, Feb.7, pp.158-160.

- エリック シュローサー (楡井浩一訳)『ファストフードが世界を食いつくす』草思社 2001
- ジョセフ・S・ナイ (山岡洋一訳)『ソフト・パワー』日本経済新聞社 2004
- アンドルー・ポーター (福井憲彦訳)『帝国主義』2006

西洋音楽史を中心に

- 上尾信也『音楽のヨーロッパ史』講談社現代新書 2000
- 浅井香織『音楽の現代が始まったとき—第二帝政下の音楽家たち』中公新書 1989
- 伊東信宏『バルトーク—民族を「発見」した辺境の作曲家』中公新書 1997
- 伊東信宏『中東欧音楽の回路—ロマ・クレズマー・20世紀の前衛』岩波書店 2009
- 伊東信宏編『ピアノはいつピアノになったか?』大阪大学出版会 2007
- 大崎滋生『音楽演奏の社会史』東京書籍 1993
- 大崎滋生『音楽史の形成とメディア』平凡社 2002
- 岡田暁生『西洋音楽史—クラシックの黄昏』中公新書 2005
- 岡田暁生『ピアニストになりたい! 19世紀もう一つの音楽史』春秋社 2009
- 岡田暁生監修『ピアノを弾く身体』春秋社 2003
- 西原稔『音楽家の社会史—19世紀ヨーロッパの音楽生活』音楽之友社 1987
- 西原稔『ピアノの誕生—楽器の向こうに近代が見える』講談社 1995
- 水野信男『地球音楽紀行—音の風景』音楽之友社 1998
- 森正人『大衆音楽史—ジャズ・ロックからヒップホップまで』中公新書 2008
- 渡辺裕『聴衆の誕生—ポストモダン時代の音楽文化』春秋社 1989
- アドルノ (三光ほか訳)『不協和音—管理社会における音楽』平凡社 1998
- アドルノ (高辻ほか訳)『音楽社会学序説』平凡社 1999
- ウィリアム・ウェーバー (城戸朋子訳)『音楽と中産階級—演奏会の社会史』法政大学出版局 1983
- クラウス・ウムバッハ (西原稔・玉川裕子訳)『金色のソナター—音楽商業主義の内幕』音楽之友社 1994
- ジム・サムソン編 (三宅幸夫監訳)『市民音楽の台頭』音楽之友社 1996 (<西洋の音楽と社会>第8巻)
- ヴァルター・ザルメン (上尾信也・網野公一訳)『コンサートの文化史』柏書房 1994
- Yoshiwara, Mari, *Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music*, Temple UP, 2007.

日本史を中心に

- 石井宏『西洋音楽から見たニッポン—俳句は四・四・四』PHP出版 2007
- 井上太郎『モーツァルトと日本人』平凡社新書 2005
- 岩野裕一『王道楽土の交響楽: 満州—知られざる音楽史』

音楽之友社 1999
 鳥賀陽広道『J ポップとは何か—巨大化する音楽産業』
 岩波新書 2005
 鳥賀陽広道『J ポップの心象風景』文春新書 2005
 鳥賀陽広道『カラオケ秘史—創意工夫の世界革命』新潮新
 書 2008
 奥中康人『国歌と音楽—伊澤修二がめざした日本近代』
 春秋社 2008
 加藤玄生『蓄音機の時代』(株)ショパン 2006
 倉田喜弘『「はやり歌」の考古学—開国から戦後復興まで』
 文春新書 2001
 倉田喜弘『近代歌謡の軌跡』山川出版社 2002
 倉田喜弘『日本レコード文化史』岩波書店 2006
 斉藤信哉『ピアノはなぜ黒いのか』幻冬社新書 2009
 山東功『唱歌と国語 明治近代化の装置』講談社 2008
 千葉優子『ドレミを選んだ日本人』音楽の友社 2007
 千葉優子『日本音楽が分かる本』音楽の友社 2005
 戸ノ下達也／長木誠司編著『総力戦と音楽文化—音と声の
 戦争』青弓社
 戸ノ下達也『音楽を動員せよ—統制と娯楽の十五年戦争』
 青弓社 2009
 内藤高『明治の音—西洋人が聴いた近代日本』中公新書
 2005
 安田寛『「唱歌」という奇跡 12 の物語—賛美歌と近代化の
 間で』文春新書 2003
 渡辺裕『日本文化 モダン・ラブソディ』春秋社 2002
 渡辺裕『考える耳—記憶の場，批評の目』春秋社 2007
 渡辺裕／増田聡ほか『クラシック音楽の政治学』青弓社
 2005
 別冊宝島『軍歌と日本人』宝島社 2007

社会学・文化人類学など

栗屋佳司『音楽空間の社会学—文化における「ユーザー」
 とは何か』青弓社 2008
 小倉朗『日本の耳』岩波書店 1977
 加藤周一『日本文化における時間と空間』岩波書店 2007
 北川純子編『鳴り響く性—日本のポピュラー音楽とジェン
 ダー』頸草書房 1999
 小泉恭子『音楽をまとう若者』頸草書房 2007
 小泉文夫『音楽の根源にあるもの』平凡社 1994
 小泉文夫『日本の音—世界の中の日本音楽』平凡社 1994
 小泉文夫『人はなぜ歌を歌うのか』学習研究社 2003
 毛利嘉孝『ポピュラー音楽と資本主義』せりか書房 2007
 持田駿一郎『儲かる音楽損する音楽—人気ラーメン屋の
 BGMは何でジャズ?』ソニー・マガジズ新書 2008
 山田陽一編『音楽する身体—くわしたし>へと広がる響き』
 昭和堂 2008
 渡辺潤『アイデンティティの音楽—メディア・若者・ポピュ
 ラー文化』世界思想社 2000
 トラシュブロス・G・ゲオルギアードス(木村敏訳)『音
 楽と言語』講談社 1994

演奏・実践・享受ほか

朝比奈隆／矢野暢『わが回想』徳間文庫 2002
 伊熊よし子『ミッシェル・マイスキー「わが真実」』小学館
 2005
 伊熊よし子『ショパンに愛されたピアニスト ダン・タイ・
 ソン物語』ヤマハ 2003
 井上頼豊／長谷川武久編『斎藤秀雄のチェロ教育』音楽之
 友社 1987
 江藤俊哉『ヴァイオリンと共に』音楽之友社 1999
 小澤征爾ほか編『斎藤秀雄講義録』白水社 1999
 小野ひとみ『アレクサンダー・テクニーク』春秋社 2007
 清塚信也『ショパンはポップスだ』世界文化社 2009
 後藤節『「天才」の育て方』講談社現代新書 2007
 小林公『85%成功するコンサートの開き方』芸術現代社
 1981
 小林公『21世紀のコンサート—展望と提言』芸術現代社
 1993
 最相葉月『絶対音感』新潮文庫 2006
 坂本龍一『音楽は自由にする』新潮社 2009
 諏訪内晶子『ヴァイオリンと翔ける』NHK 出版 1995
 千住真理子『聞いて，ヴァイオリンの詩』時事通信社 2000
 玉木宏樹『音楽革命論』出版芸術社 2007
 團伊玖磨『私の日本音楽史』NHK ブックス 1997
 堤剛『私のイリノイ日記—チェロとともに』音楽之友社
 1990
 堤剛『チェロを生きる』新潮社 2002
 傳田文夫『日本人はクラシック音楽をどう把握するか—音
 楽は何語?』芸術現代社 1994
 中嶋嶺雄『音楽は生きる力』西村書店 2009
 中野雄『ウィーン・フィル—音と響きの秘密』文春新書
 2002
 萩谷由喜子『幸田姉妹—洋楽黎明期を支えた幸田延と安藤
 幸』(株)ショパン 2000
 萩谷由喜子『田中希代子—夜明けのピアニスト』(株)ショ
 パン 2005
 堀米ゆず子『モルト・カンタービレー—ブリュッセルの森の
 戸口から』NTT 出版 1995
 丸山眞男『原型・古層・執拗低音』松沢ほか編『丸山眞男
 集』第 12 巻所収，岩波書店 1996
 皆川達夫監修『楽器—歴史、形、奏法、構造』マール社
 1992
 茂木健一郎『すべては音楽から生まれる—脳とシェーベルト
 』PHP 新書 2008
 渡辺裕『西洋音楽演奏史論序説—ベートーヴェン ピアノ
 ソナタの演奏史研究』春秋社 2001
 ペテロ・デ・アルカンタラ(小野ひとみ監訳)『音楽家の
 ためのアレクサンダー・テクニーク入門』春秋社 2009
 パメラ・ヒントウ・オマリー(半澤朝彦訳)『カザルスと
 音程』欧州弦楽器指導者協会会報 1980
 マーガレット・キャンベル(山田玲子訳)『名チェリスト
 たち』東京創元社 1994
 ホセ・マリア・コレドール(佐藤良雄訳)『カザルスとの

帝国主義，グローバル化と音楽

- 対話』白水社 1967
陳昌金玄『海峡を渡るヴァイオリン』河出書房新社 2002
ヤーノシュ・シュタルケル（石戸谷茂訳）『シュタルケル
自伝』愛育社 2008
エルンスト・ハイメラン（中野吉郎訳）『クワルテットの
たのしみ』アカデミア 1975
カトー・ハヴァシュ（今井ほか訳）『「あがり」を克服する
—ヴァイオリンを楽に弾きこなすために』音楽之友社
2002
グレゴール・ピアティゴルスキー（村上紀子訳）『チェロ
と私』白水社 1972
クリスティーネ・ヘマン（海野義雄監修・竹内ふみ子訳）
『弦楽器のイントネーション』シンフォニア 1980
Ishida, Kazushi（半澤朝彦英訳），‘The Stuff of Legends’ *The
Strad*, Orpheus Publications, August 1997