

19世紀「ナショナリズムの音楽」の美学

内藤 久子

地域学論集（鳥取大学地域学部紀要）第12巻 第1号 抜刷

REGIONAL STUDIES (TOTTORI UNIVERSITY JOURNAL OF THE FACULTY OF REGIONAL SCIENCES) Vol.12 / No.1

平成 27 年 8 月 21 日 発行 August 21, 2015

19 世紀「ナショナリズムの音楽」の美学

内藤久子*

Die Ästhetik des “Nationalismus” in der Musik des 19. Jahrhunderts

NAITO Hisako*

キーワード：音楽のナショナリズム，美学的質，フォークロア主義，フォルクスガイスト（民族精神），国民楽派

Key Words: Der Nationalismus in der Musik (nationalism of music), Die ästhetische Qualität (aesthetic quality), Der Folklorismus (folklorism), Der Volksgeist (folk spirit), Die Nationalen Schulen (nationalist school)

I. 序

本稿は、19 世紀ヨーロッパ・ロマン主義音楽の流れの中に位置づけられる「ナショナリズム (Nationalismus/nationalism)」の美的表象について、とくに「歴史的機能性」や「虚構」の特性に注視しながら、その本質的「理念」を焦点に解き明かし、音楽表象における「ナショナルなもの」の美学的意味について洞察するものである。

元来、「ナショナリズム」という標語は、基本的に「国家主義」と「民族主義」の二つの意味を有すると考えられており、およそフランス革命(1789)から第一次世界大戦(1914-18)に至る時期に、ヨーロッパ全体を通じて優勢となった概念として周知されている¹⁾。それは、「『上部からの中央化』によるのではなく、『村の緑に郷愁を抱く』民族の美と清浄を追求するロマン主義的民衆運動として発現したものであった」といえる(青木 1992 参照)。何よりも当概念は、19 世紀に生じた「市民ナショナリズム(いわゆる民衆運動)」の潮流の中で、高名なドイツの哲学者・神学者・言語学者として知られるヨハン・ゴットフリート・ヘルダー(Johann Gottfried Herder, 1744~1803)によって熱心に唱道された「フォルクスガイスト(Volksgeist; 民族精神)」(以下、「フォルクスガイスト」と表記)の理念と強く結びつけられ、ここにおいて土着のフォークロアは、地方的ないし地域的現象から脱し、新たに「一民族の精神的所産」として賛美されるようになったのである。例えば、ドイツの著名な音楽学者カール・ダールハウス(Carl Dahlhaus, 1928~1989)は、その意味を音楽表象に置き換えて次のように説明している。即ち、「まさにグリーグによって、ノルウェーのフォルクスガイストといったものが音楽表現へと駆り立てられる表象である」と(Dahlhaus 1979: 426)。同時に、「音楽において、それはノルウェー的なものとして受容される一方で、しかし逆説的には、その総体を表わすものとは言い難いのである」(ebd.: 426)として、その定義が、いかに複雑かつ曖昧であるかを示唆している。

さらにナショナリズム研究の第一人者アーネスト・ゲルナー(Ernest Gellner, 1925~1995)の言説に裏付けられるように、それは「歴史的に文化的差異化を基礎としながら、新たな高踏文化の創造

*鳥取大学地域学部地域文化学科

の為にフォークロア文化を利用する」(Gellner 1993: 27)という自明の書法を実践していったのである。しかもその性格について、ゲルナーは次のように自らの考えを明らかにしている。

民族を生み出すのはナショナリズムであって、他の仕方を通じてではない。確かに、ナショナリズムは以前から存在し歴史的に継承されてきた文化あるいは文化財の果実を利用するが、しかしナショナリズムはそれらをきわめて選択的に利用し、しかも多くの場合それらを根本的に変造してしまう。死語が復活し、伝統が捏造され、ほとんど虚構にすぎない大昔の純朴さが復元されるのである。けれども、このような文化的に創造的かつ空想的で、きわめて捏造的な側面がナショナリストの熱情にみられるからといって、間違っただけの結論を下すべきではない。すなわち、ナショナリズムは偶発的、人為的、イデオロギー的な作り物にすぎず、もしも、要らぬお節介をせずにはいられないかの忌まわしいでしゃばりのヨーロッパ人思想家が余計なことにそれをでっちあげ、さもなければ別の姿に発展しえたかもしれない政治的共同体の血脈に致命的な仕方ですり込まなかったならば、ナショナリズムは生じなかったかもしれないという結論がそれである。ナショナリズムが利用する文化的判断や破片は、たいていは恣意的な歴史的作り話である。どんな古い文化的判断や破片も有効に利用されるであろう(…後略)(Gellner 2000: 95)。

そもそも「ナショナリズム」とは、ゲルナーが述べるように「第一義的には、政治的な単位と民族的な単位とが一致しなければならないと主張する一つの政治的原理」(ibid.: 1)であり、「通常、一般に民衆文化と思われているものの名において征服する」と考えられている。故に「その象徴記号は、農民や<フォルク>や<ナロード>の健康的で素朴で生き生きとした生活から引き出されてくる」(ibid.: 98)のであるが、そのような「ナショナリズム」の性質を、ゲルナーはさらに次のような言葉で表現している。

ナショナリズムは、もし成功すれば異国の高文化を排除しはするが、しかしその場合にそれを古い地域的な低文化に置き換えるわけではない。ナショナリズムが復活させたり捏造したりするものは、自分の地域的な(読み書き能力に基づき、専門家によって伝えられる)高文化だからである。確かに、それはかつての地方的な民俗様式や方言といくらかつながりを持つであろう。(…中略)近代的で最新式の快進撃を続ける高文化は、それが不朽不滅で、強固で、再確立しうるものとして信じている民俗文化から拝借した(そしてその過程で様式化した)歌や踊りを通して、自らを崇拜するのである(ibid.: 98-99)。

こうして、音楽の「ナショナリズム」も同様、特にその揺籃期においては、「民謡の引用や模倣」といった、所謂「フォークロア主義」の語法に基づく音楽表象を直截に意味するものとなったのである。一方、本論の「Ⅲ-2.」及び「Ⅲ-4.」で後述するように、そうした「ナショナルな音楽」は、西欧諸国からみれば、同時に、19世紀を席卷した「エグジティズム(exoticism; 異国趣味)」を直截に喚起するものであったと理解できよう。とりわけ政治的ナショナリズムよりも「文化的ナショナリズム」が先行したとされるヨーロッパ東部のナショナリストたちは、歴史学者のハンス・コーン(Hans Kohn, 1891~1971)がまさに指摘したように、しばしば「過去の神話と未来の夢」に基づく、実に「理想化された祖国の像」を築き上げようとしたのである(Kohn 1961: 30, in Sugar 1990:

10) ²⁾。このような「ナショナリズム」本来の性格について、文化人類学者の青木保は、次のように言及している。即ち、「文化的アイデンティティを強く求めることは、ナショナリズムの発現と結びついている。しかしその結びつきにも様々な形があり、状況が変化するにつれて両者の関係も変わってくる」と(青木 1993: 6)。

さて、「音楽のナショナリズム」についてポーランドの美学者ゾフィア・リッサ (Zofia Lissa, 1908～1980) が強調するのは、「19世紀を中心にヨーロッパ周縁地域に生じた『国民楽派』こそ、民族文化の結晶としての『ナショナリズムの音楽』の最高の所産であった」という点である (Lissa 1979: 377)。この言説に先んじるように、音楽における「ナショナリスト運動」に関して、『ハーバード音楽辞典 *Harvard Dictionary of Music, 2nd Edition*』(1973)のなかで「ナショナリズム (nationalism)」の定義を試みたドイツ生まれのアメリカの音楽学者ウィリー・アーペル (Willi Apel, 1893～1988) は、何よりもそれを「ドイツ音楽至上主義に対する反動として始まった運動である」(Apel 1973: 565)と捉え、「それは旋律・舞踊などの民族的宝庫のなかに潜在的に強い武器を見出した有能な音楽家の手で始められ、こうして19世紀ヨーロッパ周縁地域において、きわめて政治的イデオロギーを伴う国民的音楽の創造を意図した作曲家の活躍が顕著になっていった」(ibid.: 565)として、リッサの見解と同様、「国民楽派」の動向を「ナショナリズムの音楽」の中心に据えて論じている。こうした初期のナショナリズム論に対し、アメリカの音楽学者リチャード・タラスキン (Richard Taruskin, 1945～) は『ニューグロヴ音楽事典(第2版) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd Edition*』(2001)において、「ナショナリズムの音楽」の新たな定義を試みた。以下、「ナショナリズムの音楽」の概念について、W.アーペル, C.ダールハウス, R.タラスキンらによるそれぞれの論考を具体的に明示した上で、音楽作品に表出される「ナショナルなもの」の理念を美学的に解明していくこととする。

II. 「ナショナリズムの音楽」の定義

II-1. ウィリー・アーペルの定義³⁾

まず、従来の定説であった「音楽のナショナリズム」に関するアーペルの定義について確認することから始めよう。アーペルによれば、「音楽のナショナリズム運動」は19世紀後半に始まったもので、それは音楽の国民的(民族的)要素および源泉を強く強調することによって特徴づけられ、より具体的には「作曲家が国民的ないし民族的な特色を作品に付与する」といった考え方に基礎づけられるとしている。(この場合)主に自国のフォークロア旋律や民俗舞踊のリズムを駆使することの他、オペラや交響詩の題材として、自国の歴史や生活の中からテーマを選択することによっても表現されるのであり、それゆえ「音楽のナショナリズム」が表出するのは、その「普遍的」ないし「国際的」な特色といった、かつて音楽の主要な特権の一つと見做されたものに対する強い反駁であった。しかもそうした特権的なものは、「巨匠の作品を通じてすべての聴衆に等しく訴えかけることを意味していた」とアーペルは論じている (Apel 1973: 564)。

ここでナショナリスト運動の擁護者たちが指摘するのは、バッハやベートーヴェン、シューマン、それにヴァーグナーの音楽が徹底して「ドイツ的」であることや、またスカラッチェ、ロッシーニ、ヴェルディの音楽が間違いなく「イタリア的」であり、さらにバードやサリヴァンの音楽が無条件に「イギリス的」だということであったが、アーペル自身、確かにそのような考えは、ある部分、真実を言い当てているとしながらも、音楽様式や音楽表現において何が「ドイツ的」で、何が「イタリア的」ないし「フランス的」であるのかを詳細に識別することはきわめて難しく、恐らく

は不可能に近いとさえ語っている。それでも敢えて一般的な特徴を幾つかここに示すとすれば、たとえば、ドイツ音楽は「理想主義的」に、またイタリア音楽は「有体的（身体的）」に、そしてフランス音楽では「生氣あるもの」として描かれるとしながら、確かにこれらの表現は音楽の伝統国の特色を具体的に表しているものの、しかしそのような一般化は、「ここで定義されるナショナリズムとは無関係だ」と明言している (Apel 1973: 564)。つまりアーペルが強調するのは、音楽の「ナショナリズム」とは、本質的に「意志の問題」であり、いかなる作曲家も母国語や確かな国民的観念、展望、感情等を共に受け継がざるを得ないとして、イタリア系の「国際的作曲家」と「国民的作曲家」の相違とは、即ち「イタリア語を話さざるを得ない人」と、それを「話したいとする人」の間に生じる差異化であり、明らかに音楽におけるナショナリスト運動に関係してくるのは後者の方であると述べている (ibid.: 565)。

既述のように、「ナショナリスト運動は、ドイツ音楽至上主義に対するリアクションとして始まった」とする彼の言説に従えば、音楽の「ナショナリズム」は当然、「ベートーヴェン、ヴァーグナー、ブラームスといった作曲家と自ら競争しようとした才能ある音楽家によって着手され、旋律や舞踊等の民族的宝庫の中に潜在的に強い武器を見出した有能な音楽家の手で始められた運動」と考えられたように、そうしたナショナリスト運動は、「実際にドイツには存在せず、またフランスにも存在しなかった」というのがアーペルの一貫した論考であった。一方、ドビュッシーは純粋に音楽上の武器を携えてこの領域に参入してきたのだが、そのことはきわめて「フランス的」ではあるものの、決して国民的に鼓舞されたものではなかったと見ており、他方、イタリアにおける強いナショナリスト運動の欠落は、イタリアが民謡の伝統をもたないという事実によって依拠するものであったと分析する。その正当な理由として、イタリアがドイツやフランスのように、古い音楽の伝統を有するがゆえに、ナショナリスト運動の何か外来的で異質な起源に訴える必要がなかった為ではないかと説いている (ibid.: 565)。

アーペルの考えでは、「ナショナリズム」は原則として、まず「ヨーロッパ周縁」の国々で受容され、大抵の場合、音楽の舞台の中心へと発展していく最初の機会をより確かなものとするようになったという。それはまた、ロシアの作曲家 M.I. グリムカ (1804~1857) のオペラ《皇帝に捧げた命》(1836) を通して最初に完璧な実演がもたらされたとして、さらに 1860 年頃には、そうした動きがロシアのみならず、ボヘミアやノルウェーでも新鮮な衝撃を与えることとなり、チェコの作曲家 B. スメタナ (1824~84) の《売られた花嫁》(1866) をはじめ、グリーグ最初期の《叙情小曲集》(作品 12; 「民謡」「ノルウェーの調べ」等) やボロディンの《イーゴリ公》(1869-87) 等が誕生するに至ったのである。とりわけロシアでは、かの「強力 5 人組」として知られる作曲家グループが、チャイコフスキヤルビンシュタインといった国際派の作曲家に対して、「ナショナリズム」の強い砦を築いたと強調している。その中でアーペルは、特にムソルグスキヤ作《ボリス・ゴドゥノフ》(1872)こそ、ナショナリスト運動の歴史的金字塔であると評した (see, ibid.: 565)。

他方ボヘミアでは、周知のように、ある程度までスメタナの作品を通じて、またドヴォジャーク (1841~1904) やヤナーチェク (1854~1928) 等 (オペラ《イエヌーファ》[1894-1903]) の作曲家によって、「チェコ・ナショナリズムの音楽」が全霊を注いで達成されたとしている。さらに 19 世紀末期に向けては、そうした運動がスペインにまで波及し、その地に、固有の舞踊リズムや旋律の豊かな発展をもたらしたように、アルベニス (1860~1946)、グラナドス (1867~1916)、デ・ファッリャ (1876~1946) らをその代表者として讃え、またフィンランドでは、「ナショナリズム」の熱心な支持者としてシベリウス (1865~1957) を掲げる (彼の場合、かなりフィンランド的特徴を残し

つつ、後に「絶対音楽」に転向した)。その他、英国の国民的運動ではエルガー(1857～1934)やヴォーン・ウィリアムズ(1872～1958)によって、またハンガリーではバルトーク(1881～1945)やコダーイ(1882～1967)、そしてルーマニアではジョルジュ・エネスク(1881～1955)らによって擁護されることになったと論じている⁴⁾(see, *ibid.*: 565)。

最終的にアーペルは、これらのナショナリスト運動が、「1930年頃までに世界の至る国々で殆ど影響力を失った」と見ており、つまり「ナショナリズム」が、「才能のない人々の最後の幻影」と呼ばれるほどに、その振り子は超国家的イデオロムへとゆり戻されたと考えた。とはいえ、その間、明白な芸術上の価値をもつ多くの作品が生み出されたこともまた確かであるとして「ナショナリスト」の功績を高く評価しつつ、周縁文化の音楽上の業績を広く紹介したといえよう。

II-2. カール・ダールハウスによる「音楽のナショナリズム」論⁵⁾

「音楽のナショナリズム」の表象を美学的に解明していく上で、ダールハウスによる20世紀後半の論考は、実に多くの示唆を与えているといえよう。彼の言説によれば、まず「ナショナリズム」の音楽表象というのは、その国の政治的ナショナリズムの形態(型)や発展段階といった外的要因からも何らかの影響を受けたことは否めないとして、具体的には、まず19世紀から20世紀前半におよぶ新国家の形成期において、例えば、君主国家から民主的国家への移行(イギリスとフランスなどの成功例とロシアのような失敗例)や、分裂国家から国民国家への統一(ドイツやイタリア)、さらには、(ハプスブルク家からの独立に例証されるような)いわゆる帝国からの分離独立(ハンガリー、ポーランド、ノルウェー、フィンランド)等の政治形態を各々選択しながら、何れの国々も「近代国家」への脱皮という、きわめて国家主義的な様相に包まれていたことを背景に生じたと語っている(Dahlhaus 1979: 429)。それ故に、音楽を通して展開される「ナショナリズム」の動きは、ダールハウスのいう「殆どいつも政治的にモチーフ化された要求の表現として現われた」(Dahlhaus 1980: 31)といえるのであり、それを象徴しているのが、まさに「チェコ・ナショナリズムの音楽表象」にみられる15世紀の民主的なフス教徒たちによる戦いの歌の復活であった⁶⁾。

ダールハウスは、「国民音楽」の成立について、まさに歴史のプロセスを重んじる立場から、次のような考えを明らかにした。

「国民音楽」、ないし音楽における「国民性(民族性)」とは、本来、その基層文化(つまりフォークロア)に基づいて創作された作品を通して成立するのではなく、むしろそれは、ある歴史的なプロセスの中で生じる一つの特性として把握されるのである(*ebd.*: 32)。

換言すれば、「国民音楽」の現象は、何よりもまず「歴史的機能」として表象されようとするのであり、それ自体は多様な民族意識の位相に基づいて生起するが故に、それを強調する手法や解釈の方法も多種多様に方向づけられる可能性を孕んでいた。このように「国民音楽」の現象が、第一に歴史のプロセスの中で生じたものであるとするならば、19世紀「ナショナリズム」の理念や「ナショナリズムの音楽」の歴史的前提となり得る事象について、まず明確に認識しておく必要があるだろう。

ダールハウスはまず、「ナショナルなものとは、確固とした、常に同じ状況にあるのではなく、明らかにそれは歴史的に変化する現象として把握すべきである」と指摘する。また「ナショナリズム」という用語は、政治家・歴史家らの用法に準じながらも、それは一つの信念である(Dahlhaus 1979:

426) と強調している。さらに19世紀の「ナショナリズム」は、いわば「世界主義」の中に、換言すれば、「普遍主義の下に置かれていた」といえるのであり、「大半の作曲家たちは、そうした世界主義と国民的ナショナリティとの間を仲介しようと求めた」という。何より興味深いのは、その点において「国民楽派」は、「国民音楽として世界主義から排他的に締め出されることなく、むしろ逆に脚光を浴びることとなった」という事実であり、実際にそのような周縁文化としての「国民音楽」は、世界の芸術から締め出されることなく、逆にそうした国民的特性ゆえに、むしろ世界の芸術と関わるものになったといえよう (siehe, Dahlhaus 1979: 427)。

周知のように、「フォルクスガイスト」のいわば上位概念である「ナショナリズム」は、一つの「イデー (理念)」であり、それはある描写を通して、具体的かつ明瞭な様式的特徴を確立し得るものと考えられた。そもそも「ナショナルな様式」とは、西洋のポリフォニー (多声) 音楽の中で、既に13世紀以来、認められる特色であったが、ここで言う「ナショナリズム」とはまずフランス革命後の19世紀において主要な観念ないし感情の形態として現れたものであったといえる。従って様式的特徴としての「ナショナルな意味」は、ダールハウスが指摘したように、まさに「受容の仕方、つまり解釈の事象と合意」と考えられるだろう。肝要であるのは、「フォルクスマジック (つまり民謡や民俗舞踊といった民俗音楽)」がそれ自体では決して「ナショナルなもの」ではなく、下層の領域を出自とした、まさに『絵のように美しい引用 (pittoreskes Zitat)』として知覚され得る」といった考えに帰着する点であろう。こうして19世紀「ナショナリズム」の時代に、フォークロア (民間伝承) は、もはや (かつてのように) 「ローカルな現象」としてではなく、むしろ「ナショナルな現象」として解されたのである (ebd: 428)。

ここで西洋音楽史における「国民楽派」と「ナショナリズム」の関係性に言及しておこう。ダールハウスやZ.リッサが注視するのは⁷⁾、まず「西洋音楽史学」という学問的な慣例が、いわゆる『国民楽派』において『音楽のナショナリズム』の概念を規定してきた」という点であろう。つまり「国民楽派」は19世紀において、イタリア、ドイツ、フランスの伝統からは区別される一方で、それらと並んで擁護されようとした、まさに不確かな概念であったと理解されるようになったのである (siehe, ebd: 429)。

さらにまた、「音楽のナショナリズム」は「美学的質」としても解されるのであり、特にそれは「『フォルクスガイスト』という仮説 (“Volkgeist”-Hypothese)」を通して強調され、また形作られたと明言できよう。とはいえ、明らかに音楽における「ナショナルなもの (das Nationale)」とは、まさに「機能概念 (Funktionsbegriff) ほどに実体概念 (Substanzbegriff) ではない」といっても過言ではないように、つまり「ナショナルなもの」とは「一つの特性 (性質)」として、即ち「一民族の意識に対する音楽的断章ないし特徴に基づくもの」であり、第二に「もしそれが主に旋律・リズムの実体に基づくならば、さらに明白なもの」となり得る可能性を有していたといえる (ebd: 430)。例えば、ハンガリーにおいてジプシー音楽が「特別なハンガリーのもの」として受容され得る限り、それは特別「ハンガリー的なもの」ということになるだろう (ebd.: 430)。なぜなら「ナショナルな形成」とは「一つの集中的な決意」に依拠するものだからである (ebd.: 430)。とはいえ、「フォークロア音楽の意味が否定されるべきだ」というのではない。何よりも「ナショナリズム」は「フォークロア主義 (Folklorismus)」として音楽的に強調されたが、それでも不確かなフォークロアの素材は、本来「ナショナルなもの」のカテゴリーの下位に置かれるのであり、それゆえ19世紀の「ナショナリズム」(所謂「市民ナショナリズム」)は、その源泉を確認する為に、音楽の「民俗性 (Volkstümliche)」を引用したと考えることができよう。

但し、ヨーロッパのフォークロア音楽それ自体、民俗学者ヴァルター・ヴィオラ (Walter Wiora, 1907~97) の研究に示されるように、実際にそれらの旋律型の大半は、実は民衆的なものではなく、いわゆる文化界 (Kulturkreisen) もしくは羊飼いや軍楽隊といった、つまり生業に由来するものであったといえるだろう (Wiora 1972: 430)。

このように19世紀の主義主張は、「ナショナルな性格」がフォークロア音楽の本質的特性を決定するということを意味したのであり、フォークロア音楽こそ「フォルクスガイスト」の表現であると認識されたのである。いずれにせよ、「音楽のナショナリズムが根拠の置くことの出来る確かな事象が問題なのではなく、それ自体が持ち出した仮説が問題となるのであった」とダールハウスは主張する。但し、彼は「音楽的な民族性に結びつく感情が根拠のないものだ」とは一切述べておらず、より具体的には「空虚5度 (三和音の第3度を欠いた音、完全5度音程のみの和音) とリディア (正格第3旋法) の4度はショパンの元ではポーランド的なものであり、それに対してグリーグの元ではノルウェー的なものとして受容されるというのも美学的には全く正当である」と説明している (Dahlhaus 1979: 431)。少なくとも「ナショナリズム」は、まづもって「フォークロア」に支えられたと解されるのであり、即ち、何よりも19世紀の美学的原理は、こうしたまさに「本源的理念 (Originalitätsidee)」を求めたのであった (ebd.: 432)。

ダールハウスが留意するように、「音楽のナショナリズム」が示したものは、まさに「ディレンマからの一つの逃げ道」であったと考えることができるだろう。明らかにフォークロアの引用や模倣によって和声的に鼓舞された音楽は、一方では技法上の進歩を促すこととなり、他方ではそれが国民感情に基づくことで、よりポピュラーな性格のものとなったのである。例えば、スメタナがまさに「民俗音楽の兵器庫を略奪し尽くすことを軽蔑した」というのは、感情において次のように根拠づけられるとしている。即ち、スメタナ自身が自己のフォークロアと見たものは (引用可能な) 「外来の」音楽であったということであり、いわゆる引用や模倣としての「フォークロア主義」の音楽は、実は原則上、19世紀に生じた「エグゾティスム (異国趣味)」や歴史主義などから区別されることなく、つまりフォークロア音楽の引用とは、唯一自民族にとっての美学上、合法かつ正統な書法ともなったのである。但しこの場合、グリンカがロシア的な作品を書くとするれば、それはむしろ合法的だが、もしも彼がスペインのそれに基づくならば、(明らかに) 真正ではないということになる。即ち、「真正の概念もまた、実は不確かなカテゴリーであった」とダールハウスは結論づけるのである (siehe, ebd.: 433)。

後年、このフォークロアを引用する手法は、民族的彩色の手段に過ぎないものとして次第に脇へと押しつけられていくのだが、それが意味するのは、真に「ナショナルなもの」とは「内側から」もたらされるのであり、「外側から」もたらされるのではないことに帰着したといえよう。換言すれば、国民様式 (これを通して「フォルクスガイスト」は音の中で具体化された) とは一つの存在形式の音楽表象として把握されるのであって、いわゆる民俗的な音といった「単なる音」として確定されるのではないのである (ebd.: 434)。

II-3. 「ナショナリズム」の概念の変遷：リチャード・タラスキンの定義⁸⁾

ところで、本論の「II-1.」で述べた「アーペルの定義」に対して、リチャード・タラスキンは「音楽のナショナリズム」の概念を特に「ネイション (nation)」との関係において次のように語った。

ナショナリズムとは、人間性や人間の運命の主要な決定要素、および社会的・政治的忠誠というものを、個人が属する特定のネイションであるとするような主義あるいは理論である。それは18世紀末までに、ヨーロッパの文化的イデオロギーの中で一つの主要なファクターとして歴史家や社会学者らによって承認されたもので、また恐らくは19世紀末以来、地政学において支配的なファクターであり続けた。諸芸術、特に音楽に対するナショナリズムの様々なインパクトは、直接、その発展や広がり（普及）とともに進展してきた。（…中略）最も重要であるのは、第一にナショナリズムを誰が識別するのかということであり、第二にそれは何に帰着するのかといった点である。ナショナリズムが存在する前にネイションがあるように、音楽とは常にローカルないしナショナルな特性を、とりわけ（見せる側よりも）外部の者に対してより明らかに顕示したのである。音楽のナショナリズムは、常に様式上の特色を示すことでも評価することでもない。ナショナリティは一つの様態であるとともに一つの姿勢なのである（Taruskin 2001: 689）。

タラスキンによる「ナショナリズム」論は、まずそれが「ネイションの諸定義に依拠するもの」と捉えられており、当初から明確であるのは、それが「一つの国家（state）とは異なり、必ずしも一つの民族（nation）を政治的な実体（統一体）と見なすものではない」といった点であった（ibid.: 689）。そして「第一に王朝や領土の境界線によってではなく、コミュニティ（共同体）の政治的達成の度合いと、それらの自的描写の基盤（つまり言語的・民族的〔エスニックな－発生的・生物的－〕・宗教的・文化的・歴史的であろうとなかろうと）との間の関係における何らかの交渉によって定義される」と指摘したのである。さらに現代の政治ナショナリズムは、殆どしばしば「住民が共同体として自らを限定する方法と、国家間の政治的分裂とが一致すべきであるという信仰として定義される」という⁹⁾。加えて「多様な共同体の内部には、団結を強めるような多様な要因をどのように評価するのかといったことに対する緊張や論争が見られる」と指摘する（ibid.: 689）。つまりこれは、まさに「ナショナリズム」の複雑化であり曖昧さの露見であろう。

タラスキンによる新定義は、既に『ハーバード音楽辞典 *Harvard Dictionary of Music*』において定義されたアーペルによる「西洋芸術音楽の中で共通に受容された定義」をまず疑問視するところから始まっており、つまりその言説は「音楽学の支配的文化（いわゆる主流の文化）によってより進展した、つまりドイツの学術的ディアスポラだ」と反論したのである（ibid.: 689）。アーペルの定義では、その起源を19世紀後半と見なし、既述のように、この運動を「ドイツ音楽の優位に対するリアクション」として特徴づけた（Apel 1973: 565）。これに対しタラスキンは、アーペルが指摘したような、「ゆえに音楽のナショナリスト運動は、ドイツやフランスには実践的には存在せず、またイタリアでも同様、古い音楽の伝統が脈打つがゆえにナショナリスト運動の何か外的な源泉に訴える必要もなく、従って音楽のナショナリズムは存在せず」（ibid.: 565）といった考え方に明らかに対峙するものであった。そのような反論は、とりわけアーペルのいう「音楽の主要な特権の一つとして以前見なされていたものに対する反駁、即ち、その普遍的な、もしくは国際的な性質のまさに逆となるような、退廃した傾向として投げかけられる」といった点に向けられており、そうした普遍性が意味するのは、「巨匠の諸作品が、あらゆる聴衆に同等に訴える」ということであり、「その結果、1930年頃までにナショナリスト運動が世界の至る所で殆どそのインパクトを消失した」（ibid.: 565）とする言説に対し、タラスキンは警鐘を鳴らしたのである（see, Taruskin 2001: 689）。

そもそもタラスキンは「ナショナリズム」の起源について、とりわけ影響力のある理論を呈示したB.アンダーソンの論考（Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and*

Spread of Nationalism, London & New York: Verso, 1991 [1983]) に強く共感しながら、同様に「印刷文化」、特に新聞の生起にその出自があるとみて、こうした「印刷文化」は、何よりも「想像の共同体」を可能にしたと主張する (ibid.: 690)。何れにせよ、タラスキンは西洋音楽史の学問的慣例が示してきた西洋の普遍的 (国際的) なドイツ、フランス、イタリアの音楽に対し、周縁文化としての「音楽のナショナリズム」が対峙するという見方に強く反論し、またそれが「1930年代に終息した」と結論づけることに対しても異論を唱えたのである。

Ⅲ. 「ナショナリズムの音楽」の前提

Ⅲ-1. 「地方性」への回帰と歴史的合意

音楽表象において「ナショナリズム」の概念を問題とする場合、これまでの西洋音楽史における学問的慣例に従ってアーベルやリッサの論考のように、「国民楽派」の動向のみに限定して考えるべきであるのか、或いはタラスキンのように、音楽の伝統国でも見られる現象として捉えるべきなのか。それを明らかにする為に、「ナショナリズムと地方のフォークロア」の関係性をさらに探る必要があるだろう。

19世紀「ナショナリズム」の時代には、既述の通り、確かに先の J.G.ヘルダー¹⁰⁾ の概念に基づいて「フォークロア (民間伝承)」がかつてのように「地方的・地域的・社会的な現象」ではなく、まさに「国民的現象」として捉えられるようになった。そのような意識の転換は、19世紀において実に重大な意味をもっていたと考えられる。つまり19世紀におけるこうした価値の転換は、基層文化としてこれまで地方に息づいてきた「フォークロア」がヘルダーのいう「フォルクスガイストの表れ」として明確に認識されるようになり、芸術音楽も又、そうした「源泉」から構築されるべきだとする考え方がより一般的になったという、いわば「歴史的合意」を示唆するものであったからである。こうしてヘルダー自らが最上の民族と讃えた「スラヴ人たち」もまた、その理念に賛同し、土着の「フォークロア」の諸要素を通して音楽に彩色を添えながら、スラヴ民族に固有の「国民音楽」を創造しようと考えたのであった。以下、ヘルダーの概念を踏まえつつ、19世紀「ナショナリズムの音楽」の特質を洞察することとしよう。

J.G.ヘルダーによる18世紀後半のロマン主義的な民謡概念や民族主義の思想は、当時の啓蒙主義思想とともに、長い歳月を経て圧政下に置かれていた人々の民族意識を覚醒させるものとなった。その思想は、「母国語、民族固有の伝統や文化、それにフォークロアといったものすべてが各民族のアイデンティティ (同一性) を形成する上で最も重要な要素となり、スラヴ民族にはその最高の運命が約束されている」と唱えるもので、「音楽を通して各民族は気高い人間性を獲得できる」としている。こうしてヘルダーは「すべてのスラヴ人が一つの民族集団に属している」と考え、「すべての民族集団の言語や文化を尊重する必要がある」 (Sugar 1990 : 17) と説き、故に「人類の歴史は常に個々の民族の歴史である (da die Geschichte der Menschheit doch immer die Geschichte einzelner Völker war.)」 (in Lissa, a.a.O.: 377) と主張した。ここに19世紀「ナショナリズムの音楽」は、フォークロアの要素に基づく音楽の創造を意味する「フォークロア主義」の音楽として強調されるようになる。換言すれば、少なくとも「民謡の引用や模倣に基づく音楽表象」という歴史的な合意が生じたといえるのであり、つまり「ナショナリズム」の音楽表現をどのように認知することができるかといった論題に関して、一つは、それを「美学的特質」の問題として捉え、まず「民謡」と関連づけて理解する方向性が示されたといえる。

この点からも、「ある一つの様式的特徴における『国民的ないし民族的』な意味とは、実際には

歴史主義に基づいた『解釈と合意』による事象、つまり事象それ自体に属する『受容の仕方 (Rezeptionsweise)』によって確定されるものであった」と捉えることができよう。逆に言えば、芸術作品に摂取されたフォークロア音楽の断片は、既述のように、明らかにそれ自体が決して「国民的」ないし「民族的なもの」ではなく、まさしく「基層文化の領域から抽出された絵のように美しい『引用』として知覚されたものに他ならない」といえるのであった (Dahlhaus 1979: 428)。そしてそこから音楽を通して知覚される「民族性」ないし「国民性」とは、本質的には「実体的概念」として把握されるというよりも、むしろそれは「機能的概念」により近いものであったとみることができるだろう (ebd.: 430)。

19世紀の「フォークロア主義」は、このようにして国民様式の理念と固く結びつくこととなった。かくして国民様式が一つのフォークロア音楽の伝統の形成として表象され、逆に国民様式の未発達な前形式 (Vorform) として、民族的 (民衆的) な伝統が表明されるというのは、もはや自明なことではなく、次のような事実に直面して形成されたものであったとダールハウスは指摘している。

民謡とは、少なからぬ部分的にはローカルな地方のものから、ヨーロッパ全土を「さまよう」諸要素、形成、構造によって存続し、つまり、ゆえに必ずしも一民族に含まれ一民族を専ら表示するとは限らないのである。つまり19世紀の精神 (「民謡はフォルクスガイストを表出する」) に見られるように、自然な情況の中で基礎づけられるのではないという仮説である。まさにローカルなものとして形成され、また市民や都市の環境の中で彩られる農民音楽としてのフォークロアは (そこにまた音楽の国民様式が生じるのだが)、基本的に東方への回顧としての「エグゾティスム」であった (Dahlhaus 1980: 254)。

即ち、「国民様式とエグゾティスム」とは、実は表裏一体をなす現象であったと捉えることができるのである。

Ⅲ-2. 「フォークロア主義」と「エグゾティスム」

19世紀における「ナショナリズム」の音楽表象を、一つの「仮説」 (Dahlhaus 1979: 431) として把握しようとの意図は、つまり「民族性」の特質が、何よりもフォークロア音楽の性格を通して特色づけられるという「合意」のもとに、19世紀においてはとくにフォークロアそれ自体が「フォルクスガイスト」を表出するものとして、つまり一民族の精神的所産として認識されたことによる為であったというのは、既述の通りである。逆説的には、国民が自国のフォークロアを引用することによって「国民音楽」と表したものが、西欧諸国から見れば、まさに「エグゾティスム」を喚起する音楽として理解されたのである¹¹⁾。換言すれば、「引用」や「模倣」としての「フォークロリズムの音楽」は原則として同時代の「エグゾティスム」や歴史主義と同質のものであったといえる (siehe, ebd.: 433)。その事に早期に気付いたチェコの作曲家 B.スメタナはもとより、やがて A.ドヴォジャークもまた後年にはスラヴ色の濃厚な一連の作品を書くことを次第に躊躇するようになる。しかしながら一般に19世紀において「自国の民俗音楽を引用する」という書法は、当該民族にとって、確かに唯一「国民性」を強調する為の「美学上の合法的手段」となったのも事実であった。たとえば、まさに「M.I.グリンカがロシア的性格の音楽を書くならば、それは真正な音楽となり、逆にスペインの素材に基づいて書く場合には、それは偽物となる」 (Dahlhaus 1979: 433) といった考えに例証されるであろう。つまり19世紀における「ナショナリズムの音楽」とは、元来、そのよ

うな特質を包含するものであったといえるだろう。

このように「国民音楽」の創成について語るとき、少なくともダールハウスが様々に示唆した論考の内容は、まず「ナショナリズムの音楽」が、何よりも「歴史のプロセス」の中で把握される音楽表象であり、西欧諸国からは、「フォークロア主義」の音楽を通してそこに「エグゾティスム」が喚起されるとして歓迎する一方で、当該民族にとっては、真の「国民音楽」の樹立を目指そうとする真摯な動きに沿うかたちで生じた現象であったと理解することができるだろう。

Ⅲ-3. 美学的質について：「引用」から「イントネーション」へ

確かに音楽の「ナショナリズム」は、ヘルダーの概念に基づいて、原則的には「フォークロア主義の音楽」としてまず認識されるものとなった。しかしながら単にフォークロアによって芸術音楽に「民族的特性」が付与されるという考え方は、つぎの二つの理由から確証を得ることが難しいとダールハウスは指摘する（Dahlhaus 1980: 31）。その理由として、第一にフォークロアそれ自体が「地方的」な要素であると認識されているほど、それらは「民族的・国民的」な要素として確立されていないという点である。第二に、フォークロアを単に「引用」するだけで、必ずや民族意識を得ることが可能となるのかといった疑念が生じてくることも確かであろう。つまり「民謡の引用」ということだけでは実際に「国民様式」を正当化する十分な条件にはなり得ないと警告したのである。そこでダールハウスは、19世紀における真の「フォークロア主義」についてさらに深い洞察を重ねた結果、民族的性格の本質を規定するのは、「引用」ではなく、ロシアの音楽学者・作曲家のB.G.アサーフィエフ（Boris Glebov Asaf'yev, 1884～1949）が提唱する「イントネーション（音調）である」と結論づけたのである¹²⁾。その具体的理由として「美学的には確かに空虚5度もリディアの4度も、ショパンの元ではポーランド的な特色として、またグリーグの元では、ノルウェー的な特色として受容される可能性が十分にあり得る」という考えからであった（Dahlhaus 1979: 431）。当該民族にとって、音楽を通してそこに何らかの「民族性」を感得するというのは、単に民俗音楽の受け身的引用（ないしは借用）や形式的語法を優先させることに依拠するのではなく、まずそのような特性が「歴史的過程」を通して生じてくる一つの特性として認識されることに始まるのである。

ところで、ヴァルター・ヴィオラが自身の著作『真の民謡 *Das echte Volkslied*』（1962）の中で問いかけるのは、実際には「民謡とは概念ではなく、諸概念の活動領域を意味する」（Wiora 1962: 15）ということであった。つまり「民謡という言葉はひとつの意味をもっているのではなく、曖昧な意味領域の内部に多くの意味を有する」（*ibd.*: 15）のであり、その意味を考察する場合、歴史的視点の重要性をヴィオラは次のような言葉で語っている。

民謡という概念領域の諸ジャンルと諸類型は、時代が経過していく内に根本的に変化した。それゆえ、その本質を認識するには、その歴史と現在の状況のもつ意識とを必然的に含むことになる。歴史的世界というパノラマが適切な視界である、つまりただ一つの時代や風土の視野では全体を得るためには不十分である（*ibd.*:16）。

そもそも「民謡」とは、およそ18世紀頃まで豊かな土壌の上に保護され育まれてきた地方の民俗文化（フォーク・カルチャー）と見られていたものが、19世紀になるや、「国民的」なレベルの文化として昇華され認識されるようになったものとして捉えられる。こうして「かつて下層民として軽蔑された民衆の為に民謡を創り、それを俗衆歌に変えようと試みた」（*ibd.*:10）という

ヴィオラの言葉が示唆するように、フォークロアに対するこうした意識の転換に追随するように、19世紀「ナショナリズムの音楽」は始まりを告げたのであった。加えてこの「ナショナルな現象」は同時代の脈絡の中で、何よりもフォークロアを基軸とした、まさに「仮説」として生起するものとなったのである。

Ⅲ-4. 西欧諸国にみる「国民楽派」の受容と「エグゾティスム」としてのフォークロア

19世紀後半を中心に、ヨーロッパ周縁の諸地域で生じた「国民楽派」は、西洋音楽史上に刻印された音楽における「ナショナリズムの最高の所産」として、ロシア5人組、ノルウェーのグリーグ、ボヘミアのスメタナ、それにドヴォジャークら、19世紀に活躍したヨーロッパ周縁の作曲家を指す標語として音楽学分野で限定的に用いられてきた。即ち、そこでは彼らの音楽は、これまでドイツ、イタリア、フランスなど、ヨーロッパにおける主要な音楽国の伝統とは区別され、いわば独立して発展する音楽の方向として西洋音楽史上に位置づけられてきたのである（siehe, Dahlhaus 1979: 429）。つまり西ヨーロッパの「音楽学」がそこで一様に示すのは、19世紀における「ナショナリズムの音楽」が、いわゆる「音楽の後進国で生じた従属的な現象である」といった見方であった。例えば、1901年、早くもドイツの音楽学者フーゴ・リーマン（Hugo Riemann, 1849～1919）は、『ベートーヴェン以降の音楽の歴史 *Geschichte der Musik seit Beethoven*』（Stuttgart 1901）を著し、「国民楽派とは、ベートーヴェンを凌駕できない発展の遅れた人たちによる、望郷の念から結実したものであり、まさに片田舎風の音楽である」（in Lissa 1979: 378）と記した。また20世紀の西洋音楽史家の一人であるアルフレッド・アインシュタイン（Alfred Einstein, 1880～1952）は、ドイツ、イタリア、フランスにおける音楽の発展を「普遍主義」と捉えたのに対し、いわば「周縁民族による抵抗（反抗）」として、「国民楽派」の遺産を「ナショナリズムの音楽」という標語で解したのである。換言すれば、「小国民族による音楽表現」の一つの試みとして、それをロマン派音楽のなかに位置づけたといえる（Einstein 1950: 30, 70-71, & 346）。同様にグラウト（Donald Jay Grout, 1902～87）もまた、それを「ヨーロッパの主要な音楽国に対し、これまで長い間、発展の遅滞していた国々や、さらに従属の関係にあった国々で生じた音楽現象である」と評した（Grout 1947: 454/グラウト 1991 [1958]: 686）。

他方、こうした否定的な見方に対して、ヴァルター・ヴィオラは『西洋の音楽文化 *Abendländische Musikkultur*』（Freiburg 1956）という著作の中の「東欧の、いわゆる国民楽派の音楽について *Über die Sogenannten Nationalen Schulen der Osteuropäischen Musik*」と題する論考を通して、「西洋の音楽文化は若いスラヴ民族の文化やアジアの民族文化からわが身を守らねばならない」（Wiora 1972: 354）と警告した。またこれより先、ウィーン大学の音楽学者で「音楽学（Musikwissenschaft/Musicology）」という学問分野を確立したグイード・アドラー（Guido Adler, 1855～1941）は『音楽の様式 *Der Stil in der Musik*』（Wien 1919）という書物の中で、「すべての民族に独自の国民様式が存在すること」を明らかにするとともに、スイスの音楽学者でオルガニストのジャック・（サミュエル）・ハントシン（Jacques [Samuel] Handschin, 1886～1955）もまた、「国民楽派」を「世界的に価値のある、音楽の新しい継承者である」と理解したのである（“Musikgeschichte im Überblick.” Luzern 1948, in Lissa, a.a.O.: 378）。

IV. 「ナショナリズム」のイデー（理念）

IV-1. 「普遍主義（Universalität）」と「ナショナリズム」

これまでの考察から、「ナショナリズムの音楽」とは、歴史的に見れば、少なくとも「作曲家が外国の音楽の支配から自らの音楽を開放しようとして取り上げた一つの武器となった」と解することができるだろう。第IV章では、音楽の「ナショナリズム」の本質的理念について、「古典派音楽」の遺産としての「普遍主義」との関係性を軸に、さらに考察を深めていくことにしよう。まず19世紀において音楽の「ナショナリズム」と「普遍主義」とは、そもそも対峙する関係に置かれていたのだろうか。即ち、ドイツ、フランス、イタリアを中心とした西洋芸術音楽史にみる両者の相互関係性は実際、どのようなものとして捉えることができるのであろうか。

いわゆる西洋音楽史における「普遍主義」の理念と、例えば19世紀のオペラを透徹するとみられる「民族性」ないし「国民性」との相互関係は、実際には「決して相反するものではなかった」とダールハウスは明言する（Dahlhaus 1979: 427）。彼自身、19世紀のヨーロッパ芸術音楽の動向を注意深く分析した結果、逆に音楽の「普遍主義」は、寧ろ「民族性」によってより達成されるものとなり、両者は共に対峙する現象とはならなかったと結論づけたのである。つまり民族的な彩色は、「19世紀の西洋音楽の発展において殆ど障害とはならず、逆に、常に国際的承認の手段となり得た」というのがダールハウスの一貫した論考である（Dahlhaus 1980: 30）。それは何故か。実際に「ナショナルなもの」とは孤立した偏狭なものとして現れる代わりに、寧ろ「世界主義的なもの」の中にこそ表現の意味を見出すのであり、しかも「世界主義」によって抹消されることはなかったといえる。一人の作曲家の「個性（Individualität）」は、ある国民の音楽的「実体（Substanz）」によって、あるいは逆に一国民の音楽的「実体」が一人の作曲家の「個性」によって形成されるといったように、例えば、ショパンやスメタナによって「ポーランド的な音楽」と「チェコ的な音楽」が世に出る一方で、「ショパン的音楽」と「スメタナの音楽」といった個々のシグニチュアが「ナショナルなもの」として喝采を浴びることとなったのである（ebd.: 180）。

このように、ヘルダー以降、国民様式の源泉としての「フォークロア」への回帰は、言うまでもなく、創作音楽（いわゆる芸術音楽）に一つの「ナショナルな形成」を与える重要な契機ともなった。しかしながら、このことは二重の関係において、実は不確実なものであったと考えられる。即ち、基層文化に属する「民俗音楽（Volksmusik）」（口頭伝承される文化）というのは、正確に言えば、バルトークがより厳密に「農民音楽」と呼んだ種のものに等しく、ゆえに「国民的」というよりも、むしろ「地域的かつ社会的なもの」として区別され得るものであった。他方で、フォークロアの単なる引用—オペラ・セリア（正歌劇）やオペラ・コミック（喜歌劇）の様式を土着の民謡旋律を駆使して準備するメソッド—というのは、一つの正統な「国民様式（そこでは一つの民族が再認識される）」を基礎づけるには不十分なものであったといえよう。それよりも、むしろB.Aサーフィエフが主張するように、単に民謡の「引用・模倣」ではなく、「イントネーション（抑揚）」といった概念こそが音楽における「国民性」の本質を美学的に規定することとなるであろう。そして最後に「常に困難であるのは、ある一つの音楽様式のナショナルな実体（ないし本質）が把握することのできる標準をもって確定されること」である。例えば、先の空虚5度やリディアの4度、さらにはリズムのアゴーギグ（緩急法）の型を、とりわけ「ポーランド的なもの」として主張するのは、やはり無理があろうかと考える（siehe, ebd.: 31）。寧ろ「ナショナルな音楽」とそのカテゴリーとは、そうした「源泉」の一形成に執着するのではなく、「ある一つの歴史的プロセスの中で生じる特徴」としてより理解されるだろう。音楽の「民族性（国民性）」

の歴史的分析のもとに示された「難しさ」を総括するならば、少なくとも「ナショナルなもの」を「実体的概念」としてではなく、それに代わる「機能的概念」として確定することで、そうした「難しさ」から逃れることは可能だと思われる。つまりそのような「困難さ」とは、「ナショナル」な中での個性的特徴をめぐる、政治的な要求を通じた外部からの動機付け（「国民音楽の生起は殆ど常に政治的モチーフ化を要求する表現として現れた」〔Dahlhaus 1980: 31〕）や、フォークロアからの引用という、取るに足りない創造性をめぐる「不確実さ」を意味するものであったといえよう。例えば、17世紀フランスの作曲家J.B.リュリ（1632～87）の場合のように、100年もの間、「フランス音楽」の総体として有効な音楽様式を基礎づける為には、フランス人としての出自は全く不要であろうと思われる。一方、ロシアのグリンカのもとでの「スペイン的なもの」は、むしろ「ロシア的である」以上に「正統性」はより希薄であり、しかもそのことは単に先入観ないし偏見に過ぎないと考えられる。換言すれば、「リュリのもとで『フランス的なもの』と、グリンカのもとで『スペイン的なもの』との間には、音楽上の実体性における相違が生じるということは全然なく、唯一、歴史的かつ機能的相違が生じるに過ぎない」のである。そもそも「『フォルクスガイスト』という仮説（“Volksgeist”-Hypothese）」の概念は、17世紀や18世紀にはまだ周知されておらず、それは19世紀に入って漸く歴史的に有用となる中で、作曲家の出自というのは少なくともリュリのもとでは問題にならず、他方、グリンカの場合は、ある程度「音楽のナショナルな正統性」を考えるとすれば、有用になったといえるだろう。即ち、パリに現れたロマン主義的な民族性の特色は、たとえそれが異国の絵のように美しい、まさにピトレスク的な様相の下に位置づけられようとも、同様にベルリンでも感取されたのであり、しかもその場合、政治的、社会的、美学的、作曲上の諸条件もモチーフ分析も、「ナショナルな条件」の中に加えられることはなかったのである（siehe, ebd.: 32）。

一般にそのような分析の方法は何よりも「歴史的記述を目的とするものでなければならない」ということであるが、「ドイツ音楽」あるいは「フランス音楽」といった概念において充填される内容とともに、19世紀に至る過渡期には、音楽にみる「ナショナル」なカテゴリーの美学的レベルもまた次第に変化していったのは衆目の一致するところであろう。例えばリュリが基礎づけた「フランス様式」は、確かに17・18世紀には一つの有効な共通の書法であったように、「フランスの流儀」か、あるいは「イタリアの流儀」かのどちらかが二者択一されたのである。少なくともそこでの議論は、いわゆる「ナショナル・キャラクター」をもつ音楽が内部から外部へと浸透していったような「エスニックな実体」について語られることはなく、いわゆる「ブフォン論争」¹³⁾にみるように、「どちらの様式が優れているか」という選択肢について激しく論争が繰り返されたに過ぎなかったのである。

さてヘルダーに由来する「フォルクスガイスト」の仮説について見ていくと、明らかにそれは、政治的ナショナリズムとの関係性を意味していたといえるだろう。つまり人類学的なモチーフと政治的モチーフとが、まさに美学的な「本源的イデー」¹⁴⁾と混交したのである。そのような「本源的イデー」とは、周知のように18世紀末の疾風怒濤の中で噴出したものであり、本源性や民族性、さらには正統性の概念が相互に移行したような一つのイデー（理念）の複合体へと噴出したものであったと考えることができる。

何れにせよ、ダールハウスが述べるように「エスニックな音楽の実体として、ナショナルなものが把握された」という事実は、それ自体、歴史的かつ機能的分析の部分的要素とみることができよう。それはまず「ファッリャのもとでスペインの音が正統なものとして受容され、グリンカのも

とではもはや正統なものとして受容されない」（Dahlhaus 1979: 431）ということに最も例証されるだろう。なぜなら、そのような差異は音楽上、殆ど確定が難しいからである。そしてダールハウスが明らかにするように、そうした決定は一方で政治的であり（－1898年の政治的衝突後、文化的ナショナルなアンデンティティへの要求の中で－）、他方では音楽の「エスニックな（民族的な）実体」の、まさに偏見に基礎づけられたと考えることができるだろう（Dahlhaus 1980: 33）。同様に、「同一の」賛美歌の旋律は、プロイセンでは「プロイセン的特性を有する音」として、またイギリスでは「イギリス的特性の音」として認知されるのであり、例えば、ショパンの伝統によって音楽上の意識に刻印される「美学的特質」としての、たとえば「マズルカ」のリズムや「空虚5度」、さらに「リディアの4度」の組み合わせが、特別に「ポーランド的」なのであり、それらが別の民族のフォークロアの中で繰り返されるか否かに依拠するわけではない。このように歴史的批評家は、音楽の民族性の、民族的な（人種的な）「実体性」が最終的な要請であるというテーゼにあまり惑わされることなく、つまり、特別にナショナルな特質をもつ「美学的知覚」というのは、ダールハウスが示唆するように、まさに「歴史の試みから独立したまま」ともいえるのである（siehe, ebd.: 34）。

IV-2. 「ナショナル・オペラ」の理念 — 劇作品と「国民様式」 —

エスニックな実体や旋律・リズム上の実体性などが歴史的プロセスの下、ドラマトルギー（劇作法）的に統合され得る「ナショナル・オペラ（国民オペラ）」のジャンルにおいて、「ナショナルなもの」の本質的理念とは何かをさらに明らかにしていくこととしよう。

19世紀を特徴づける、しかも複雑で込み入った「ナショナル・オペラ」¹⁵⁾の理念は、周知のようにきわめて多種多様である。即ち、S.モニューシュコ（1819～72）やF.エルケル（1810～93）、さらにスメタナにとっても、また同様にC.M.ウェーバーやグリンカにとってもまさに適合するような一つの定義の中で捉えようとする、明らかに困難が生じてこよう。従って当理念は、「個々の地域で、種々の仮説を想起する場合に、より理解され得る」のであり、しかも「そうした仮説のもとで、ナショナル・オペラとしての一つの確かな作品が賛美された」のである（siehe, Dahlhaus 1980: 180）。なぜならば、民衆による「喝采（歓呼）」及びそのモチーフ化（但し実体ではない）は、明らかに決定的な要素」といえるからだ。例えば、「救済劇」として名高いグリンカのオペラ《皇帝に捧げた命》（1836）と「村のコメディ」として知られるスメタナの《売られた花嫁》（1866）を比較してみると、前者は「フォルクスリート（民謡 Volklied）」や「フォルクスリート・トーン（民謡の音色 Volklied Ton）」を受容し、後者は逆に「フォルクスリート・ドクトリン（民謡説 Volklied Doktrin）」からの乖離という、まさに相反するコンセプトが見られるが、それらの作品を通してグリンカの方は最初の「ロシア的な音」の第一人者として、スメタナもまた「チェコ的な音」の第一人者となった。しかも両者における「伝統的な音の確立」はともに確かなものと解され、何よりもグリンカやスメタナによって音楽の中に「ロシア的なもの」と「チェコ的なもの」をそれぞれどの程度発見できるのか、また実際にそれらの音の特性は表現されているのか、といった疑念に対してもの確に答えているといえよう。即ち、19世紀に支配的な上演、換言すれば、一つの潜在的な音楽的な「実体」（この「実体」は「フォルクスガイスト」の深層の中に準備されていたもの）は、一人の重要な作曲家によって推進されたのであり、こうして彼らは国民的作曲家となり得たのである（siehe, ebd.: 180）。つまり作品を通して、当該作品の様式に歴史的持続を保証したということである。しかしそのような上演は、唯一可能な説明と

はいえないだろう。ダールハウスは次のように論じている。

19世紀のナショナリズムは、無論「ナショナル・ロマンティック」としての装いを有しているが、音楽のナショナルな様式とはまさに次のように生じてくる。つまり、一人の作曲家の個々の様式が、歴史的状況における第一級の国民様式として歓迎されるということだ。そしてそのような状況の下では、音楽文化の代表者は一つの音楽的表現や政治的な民族感情の反映を要求するのである。音楽における「ナショナルなもの」のカテゴリーは、従って音楽的本質においては一つの政治的・社会心理学的機能概念よりも希薄であるとみることができるだろう。19世紀に音楽の「国民様式」を代表するようなオペラは、なるほど自明なものではなく驚くに値するものでもない。なぜなら、人はある時代の中で方向づけられるのであり、その形成はまず文学的であり、古典的な詩やドラマ、特に悲劇において最高のジャンルとして証明されるのである (Dahlhaus 1980: 180)。

さらに作品のジャンルに見られる「美学的」な影響は、例えばスメタナの作品に例証されるように、相互に次のようなコンフリクトをもたらした、とダールハウスは指摘する、即ち、

「ナショナル・オペラ」として民衆の「喝采」を浴びた《売られた花嫁》に対し、明らかに「英雄的なるもの」¹⁶⁾を表出しようとした《ダリボル》という明確に方向づけられた一作のオペラがそこに対峙する。その一方で、スメタナ晩年の代表作として知られる連作交響詩《我が祖国》(1879)は「チェコ国民様式の真のドキュメントである」といったような、まさに各作品間に生じる明確なコンフリクトを認めることができるだろう。19世紀の主要都市の一つパリにおいても、革命は民族感情を与える結果となり、これまでの宮廷オペラやシンフォニー・コンサートに代わって、その聴衆は母国語による市民的な「ナショナル・オペラ」を強く要求するに至った。こうして国民音楽の様式上の概念は、それが母国語的な実体としての「フォルクスリート (民謡)」の理念によって支持される限り、作曲技法的には、シンフォニーよりもむしろオペラを通して、実現可能と見ることができる。というのも、「シンフォニー労作」の中では「フォルクスリート」の旋律が対峙するが、オペラというジャンルでは、それが回避し難い様式上の分離をドラマトゥルギー的 (劇作法的) に認めることにより統合されるからである (siehe, ebd.: 180)。

但し「チェコ国民音楽」の源泉は、ロシアやポーランドやハンガリーとは異なり、即ち、チェコ西部のボヘミア地方はかつてヨーロッパの中心的音楽の一地方であったことから、中世以降、西欧文化の影響が濃厚なボヘミアでは、所謂、周縁文化の表象によく見られるエキゾチックなローカル・カラー (地方色) の美的意味は希薄であったといえよう (siehe, ebd.: 186)。

とくにスメタナは、「音楽上の国民的言語はフォルクスリートの実体を食いつぶさなければならぬ」という教義を掲げることもなく、チェコ民衆に向けて、特徴的な「喝采」の音楽を書き上げ、チェコ音楽の創始者となったのである。スメタナは民謡の引用について次のように語りかける。

我々のフォルクスリート (民謡) のリズムや旋律の模倣によって、国民様式を創造すること

は全く不可能である。せいぜいこれらのフォルクスリートのもっと慣習的な模倣は、全く劇的合法性（真正）について語るものではない（Smetana 1865, in Nejedlý 1908: 52）。

こうしたスメタナの新ドイツ的方向性は、決して次のことと矛盾するものではないと思われる。即ち彼は、抑圧されたフォルク（民衆）が再認するような「国民的な音」を、第一に悲劇的オペラではなく、喜歌劇《売られた花嫁》を通して確立したのである。これはスメタナがワイマールを訪れた際、F.リストがR.ヴァーグナーの悲劇的作品に対して進言したと伝えられる。同オペラの中に摂取された民俗舞踊はフリアント、ポルカ、スコチナーのわずか3種であり、これらの舞踊の存在は、地域外の人たちにも民族的な装飾を明示したといえる。ダールハウスは、オペラ《売られた花嫁》が、「《ダリボル》ほど主要なオペラではなく、また真の標題的なナショナル・オペラでもないだろう。かくしてナショナル・オペラを構成する要素を挙げるべき問題が錯綜する。つまり解決不能にみえるのである」と述べており（Dahlhaus 1980: 186）、その概念を確定することの難解さを明示した。とはいえ、スメタナは「祝祭行進や合唱、さらに日常生活の出来事、コンフリクトを伴った『祝祭劇』としてのナショナル・オペラを起草した」のであり、つまり「こうして仮説を形成することで、作品は美学的に第一級のものへと昇華された」（*ibd.*:187）と評されるように、国民様式とは、個々の作曲家の活動を通して、そこに一つの具体的な「仮説」を明示することで、「ナショナルな作品」に到達できると解釈されるだろう。19世紀、既に宮廷オペラに代わり、人々は市民的で母国語を駆使した「ナショナル・オペラ」を要請した。こうして国民音楽の様式概念は音楽の母国語的実体としての「民謡」の理念において支持される限り、交響曲よりもさらにオペラを通してドラマトゥルギー的に統合されたといえるのである（*ibd.*: 180）。

V. 結び

音楽表象と「ナショナルなもの」との関係性は、ダールハウスの言葉を借用すれば、「音楽に見られるナショナルなものが、最小限、一方ではエスニックな実体として、他方では旋律リズム上の実体として、もっと大きな観点からみれば、歴史的機能として現われ、オペラの場合はドラマトゥルギー的に統合されていく」（Dahlhaus 1980: 32）ということに帰着すると思われるが、音楽における「ナショナルな形成」とはまさに「一つの特性」であり、即ち、「一民族の意識に対する音楽的断章（もしくは音楽的特徴に基づくこと）による一つの特性、つまり集中的決意によるもので、第二にそれが主に旋律やリズムの実体（美学的合法手段として認められる）に基づくとすれば、なお明白なものとなり得る」（Dahlhaus 1979: 430）と考えられる。確かにその意味ではダールハウスやマーリングが注視するように、「ナショナル・オペラ」を「仮説」（Dahlhaus 1979 u. 1980）ないし「虚構」（Mahling 1976）と捉える所以は、「実体概念」として以上に「歴史的・機能的概念」に依拠する部分が大きい為であったといえよう。

加えて、民謡とは実際に「少なからず部分的にはローカルな地方のものから、ヨーロッパ全土を彷徨う様々な要素・形成・構造によって存続し、ゆえに必ずしも一民族に含まれ、一民族をもつばら表示するとは限らないという事実」を直視しながらも（Dahlhaus 1980: 254）、一般に19世紀において「自国のフォークロア音楽を引用する」という書法は、当該民族にとっても、確かに唯一「国民性」を強調する為の美学上の合法的手段になったといえる（Dahlhaus 1979: 433）。

このように「ナショナリズムの音楽」の生起はまず「地方性への回帰」が引き金となることで、「フォークロア主義」や「歴史のプロセスというフィルターを通しての、いわば歴史的な合意が

そこに見られた」と結論づけることができるだろう。さらに「ナショナリズム現象」に関して石川氏の言説に従えば、それは、例えば文学のジャンルに置き換えると、「物語をフォークロア（民俗文学）のコードからナショナル文学のコードへ変換した」ことを意味しており、つまり「方言から標準方言へ、民俗的（フォークロア）なコードから民族的（ナショナル）なコードへの変換という点では、同様な現象とみなし得るであろう」と考えることができる（石川 2010: 196 参照）。

19世紀において「民俗文化と民族主義の同一化」が最も説得力あるものとして広まっていったのは、言うまでもなく中央ヨーロッパ東部地域であったように、実は19世紀初頭にはフォークロア音楽や大衆音楽を素材にして作曲するのは常套的手段となっていた。しかしながら、世紀半ば頃から新しくなったのは、民族主義運動の影響下に次第に置かれるようになってから、この音楽に与えられた精神であり、…民俗音楽や大衆音楽は、いまや民族主義的理念を背負うことになったのである（see, Samson 1996: 24-25）。こうして19世紀という歴史的情況のもと、いわば「仮説」として、「一人の作曲家の個々の様式が、第一級の国民様式として歓迎された」（Dahlhaus 1980: 180）ように、とりわけ周縁文化を中心とした、所謂「国民楽派」の作曲家たちは、まさに「ナショナリズムの音楽の最高の所産」（Lissa, a.a.O.: 377）として、「地方的個性から（意義深い）普遍性へと発展を遂げていった」（Samson, op.cit.: 33）とみることができる。

こうして「ナショナルな音楽表象」は、何よりも「一民族の意識の集中化や強固な決意」に支えられながら、一方では主観的に、つまり仮説に包まれた共通の民俗的観念や感性を通して、他方では客観的に美学的な合法手段としての旋律やリズムの「実体」を駆使することによって、聴衆に受容されるものとなったのである。それは確かに「歴史のプロセス」と強固な「意志」のもとに形成された、いわば「仮説」の中で息づくとともに、そこに共通の観念を表現することを通して民衆の「喝采（歓呼）」を得ることにより、「ナショナルなもの」の確かな作品が賛美され見事に創成されたのである。

註

1) 文化人類学者の青木保氏は、「文化とナショナリズム—一つの問題提起」（青木 1993）と題する論考の巻頭で、「何故ナショナリズムなのかという問題において、それは世界の情勢を眺めれば自ずと明らかになるのであり、旧ソビエト地域での動き、ユーゴスラヴィアで起こっている現象、中東やアジア各地での動きなど、どこをみてもナショナリズムの活発な活動がみられる」と指摘した。さらにナショナリズムもまた今日、「サー・アイザイア・パーリーが指摘するように二つのレベルで認められ、国家主義と民族主義が重なり合いまた反発し合いながら今日のナショナリズムを形作っている（…中略）あらゆるレベルに入り込んだナショナリズムにどう対処したらよいか、いまだ社会思想的にも、少しも明らかになっておらず、そういう間にもナショナリズムは不定型な増殖をしており、人々を鼓吹し高揚させると同時に人々の間を分断し、排斥、差別する手段となる」と論じている（青木 1993: 5）。

2) 歴史学者のハンス・コーンは東西のナショナリズムの特質に触れ、「西欧のナショナリズムが現実根を降ろしていたのに対し、東欧のナショナリズムは神話と夢の上に築き上げられている」と指摘した（Kohn 1926, *The Idea of Nationalism*, New York: Macmillan: 457, in Sugar 1990: 10）。

3) 当言説は『ハーバード音楽辞典（第2版）*Harvard Dictionary of Music 2nd Edition*,』(U.S.A. 1973, 564-565) の中で定義された初期の概念である。これに対し R.タラスキンは『ニューグローヴ音楽事典（第2版）*The New Grove*

Dictionary of Music and Musicians, second edition (Vol.17)』(London 2001, 689-706)において、音楽の「ナショナリズム」の新たな概念を提唱した。

4) アーペルはさらに、20世紀アメリカにおける「ナショナルな音楽」について次のように説明を加えている。「合衆国のナショナリスト運動は、ギルバート(H.F.Gilbert, 1868~1928)に始まり、彼の作曲はかなり黒人音楽に由来する独特の風味を有する(《ニグロ・ラブソディ, 1913》)、またフレデリック・コンヴァース(1871~1940)はアメリカの景観からインスピレーションを引き出した(《カリフォルニア》・《アメリカのスケッチ》)。後の作曲家の間ではロイ・ハリス(1898~1979)やガーシュウィン(1898~1937)らがナショナリズムの卓越した第一人者として知られる一方、ラテンアメリカの顕著なナショナリスト作曲家と言えば、まずブラジルのヴィラロボス(1887~1959)及びメキシコのカルロス・チャベス(1899~1978)に代表される」(Apel 1976: 565)。

5) カール・ダールハウスによる「音楽のナショナリズム論」としては、例えば「19世紀の音楽におけるナショナリズムの理念について」(Dahlhaus 1979: 426-435)の他、「ナショナリズムと普遍主義(Nationalismus und Universalität)」(Dahlhaus 1980: 29-34)及び「ナショナル・オペラのイデー(Die Idee der Nationalopera)」(ebd.: 180-87)等の独語論文を通して提唱されている。

6) フス教徒運動で高らかに歌われたカンツィオナール<汝神の戦士>の旋律は、スメタナの《わが祖国(Má Vlast)》の中の第5曲<ターボル(Tábor)>の主題に用いられている他、ドヴォジャークの《フス教徒序曲》にも摂取されている。とくに同テーマは、チェコ人が政治的ナショナリズム運動の中核にフス派の精神を織り込んで以来、チェコ音楽の長い系譜を一貫して象徴的に鳴り響く旋律として認識された。そこでダールハウスが「ナショナリズムの音楽」の本質について強調しているのは、「民族意識とは実に政治的かつ文学的」(Dahlhaus 1979: 431)に表出されるという点に加え、19世紀を支配していた思想とは、「民俗音楽が民族精神の表徴である」という考え方であった。何れの場合も、ナショナリズムの音楽がその根拠を置くことのできる確定した事象が問題なのではなく、それ自体が持ち出した「仮説」が問題となったのである(ebd.: 431)。

7) ポーランドの音楽美学者 Z.リッサが「国民様式」の存在の問題について強く主張するのは、この問題が、作曲家個人の様式上の特色といった観点からのみ捉えられる問題ではなく、さらに音楽に対して抱く聴衆の意識が決定する場合の、いわゆる「受容」の際の心理面からも把握される必要があるという点であった。なぜなら国民様式を決定するというのは「各民族の歴史的様態に存し、相対的に聞き手の受容に依拠する」という性質を有するからであり、「それらの特色が聞き手の民俗文化に帰属するものとして意識されるということでも確定されてくる」(siehe, Lissa 1979: 375)というのがその理由であった。リッサは「国民様式」を確定する為の二つの要因を挙げている。一つには、まず人々が「民族意識」を抱き得るような歴史的状況を把握すること、二つ目には作品の構成にみる美学上の問題、即ち、どのような音響ならびに表現上の特性によって音楽作品に「国民性」が付与されるのかといった点である。すなわち「多様な歴史のなかで、何によって『国民性』が表現され得るような『音楽形式』が確定されようとするのか、また音楽作品は何の特色によって『国民性』を獲得することができるのだろうか、或いは逆に音楽作品のなかに『国民性』はどのように照射されているのだろうか。これらの疑問に答えるには、ただ客観的に音楽を分析しただけでは不十分だ」とリッサは忠告する(ebd.: 375 u. 377)。こうしてリッサは、音楽において、国民様式のカテゴリーがまず19世紀に現れ、「国民楽派がその最高の告示である(“dass die nationalen Schulen sine höchste Emanation sind”)」と提言した(ebd.: 377)。

8) タラスキンは W.アーペルの古い定義を否定し、当現象が19世紀後半に限定されることに反対して、それがヨーロッパ周縁地域にのみ限定して見られた現象である点に疑問を投げかけた。ただ西洋音楽史では、「ナショナリズムの音楽」をこれまで音楽の伝統国を除外したかたちで新たに生じた現象と位置づけ、「国民楽派」の音楽をその最高の所産であると理解してきた。タラスキンは音楽の規範とナショナルなカテゴリーに関して次のように言及している。即ち「ワーグナーの円熟したオペラが演奏される以前から既に、彼のような「進歩派」に

よるポリティクスは、ドイツ人の音楽を普遍化させる為のプラットフォーム（基盤）として摂取されていた。換言すれば、こうした主張はドイツ人の音楽の価値やドイツ人の音楽が成し遂げたものを規範的（normative）、ゆえに（現代の言語学者ならばこう呼称するだろうが）「無標の(unmarked)」ものとして確立するために行なわれていたのだ」という（Taruskin 2001: 695）。そして「今日、世界精神について語る者はいないが、音楽における主流といった考え方は未だに音楽史における規範的な考え方である。こうした考え方があるために、19世紀以降活躍した作曲家たちは未だにイタリア、ドイツ、フランス、そして『ナショナリスト』という4つのカテゴリーに分類されているのである」（ibid.: 695）。

9) 既述のように、こうした考え方は、ゲルナーがまさに指摘した通り、「ナショナリズム」とは、「第一義的には、政治的な単位と民族的な単位とが一致しなければならないと主張する一つの政治的原理である」という考えに基づいている（Gellner 2000: 1）。

10) J.G.ヘルダーは「…神がこの世の様々な言語を認め、それを尊重すべきなのである…（中略）ある民族集団、とくにまだ文化をもたない民族集団にとって先祖が残してくれた言語ほどに大切なものがあるか。民族集団の伝統や歴史に関する観念のすべて、民族集団の生活がもつ基本原理、民族集団の心や魂のすべては、この言語のなかに生きているからである。民族集団からそれに固有な言語を奪ったり、そのからを軽視したりすることがあれば親から子に残された唯一の永遠の価値を民族集団から奪いとってしまうことになるのだ」（Suphan, Bernhard (ed.), *Herders Sämtliche Werke*, XVII, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1877-1913: 58/J.G. Herder, *Kalligone, Sämtliche Werke*, by Hrsg. B. Suphan, Berlin 1880, in Sugar 1990: 18) と考えており、「ハンガリー人やスラヴ人、ルーマニア人など多くの民族集団の幸福を実現するための遠大な計画を彼ら独自の、彼らの最も大切にすやり方で、彼らの考え方の上に基礎づけるというのは、すばらしい考えではなかるか」（ibid.: 59, in Sugar 1990: 18) と述べている。こうしたJ.G.ヘルダーの思想はスラヴ人の復興に大きな影響を及ぼしたといわれるが、このヘルダーの思想を、例えばチェコの人々（とくに知識人の間で民族的な自覚が最初に芽生え始めた）は抑圧された民族の文化的解放と発展という「民族復興」のプログラムのなかに具体化しようとし、とりわけスラヴ民族の精神文化を高く評価することによって、まさに「新しい時代のギリシャ文化」に相応するような音楽文化の発展を扇動し得るものと考えたのである。

さらに言えば、J.G.ヘルダーは、チェコ民族の「再生」にとって、その思想のみならず、チェコ民謡の収集においても多大な貢献をした最初の人として知られる。その偉大な業績の巻頭を飾るのが《古代の民謡 *Alte Volkslieder*》(1773/1774) であるが、他にも2巻本の《民謡集 *Volkslieder*》(Leipzig 1778/1779) と、さらに《歌にやどる民衆の声 *Stimmen der Völker in Liedern*》(ed. by Müller, J.V., Tübingen 1807) には、それぞれ「君主の食卓、ボヘミアの歴史 *Die Fürstentafel, Eine böhmische Geschichte*」（《民謡集 *Volkslieder*》II [1779] から; in Herder 1975 [1778/1779]: 290-294) や、「山岳の馬、ボヘミアの声 *Das Ross aus Berge, Eine böhmische Sage*」（《歌にやどる民衆の声 *Stimmen der Völker in Liedern*》(531-534; in Herder 1975 [1807]: 386-390) 等が収められており、これらの詩がチェコ人の民族感情を直截に鼓舞したのは言うまでもない。

11) 一般に「国民楽派」成立の前提として、（ロマン主義の音楽の隆盛のなかで）「フォークロア主義」と「エグゾティスム（異国趣味）」の喚起が見られたことが特に注目される点である。それは、以下の D.J.グラウトの記述からも確認できる。つまり「音楽におけるロマン主義というのは、特にドイツで栄えたものだが、それというのもこの国では民族感情が長い間政治的に圧迫されていた為に、音楽および他の芸術形成にはけ口を見出さなければならなかったからで、民族音楽への意識の集中に付随して異国的なものに対する喜びと絵画的な色彩として異国の語法を好んで使用することも行なわれた」（Grout 1991: 679）。「ナショナリズムの音楽」は、こうしてまず「フォークロア主義の音楽」を軸に展開していったのであるが、当時ドイツ人入植者の多かったチェコではこうした「フォークロア主義の音楽」がとりわけ「エグゾティスム」として好まれた。言い換えるなら、

「フォークロア主義の音楽」は内側からは「国民音楽」を創造する可能性をもたらすものとなったのであるが、当然、外側からは「エグゾティスムへの喚起」に繋がる危険性をはらんでいた。例えばドヴォジャークのスラヴ的な音楽がチェコ国内のドイツ人に熱狂的に支持されたこと等はまさにこれを物語る事象であろう。

ダールハウスはこうした「フォークロア主義とエグゾティスム」の相互関係性について、次のように論じている。「たとえばファッリヤの音楽の中でスペインの音が真正だと認められるのとは逆に、グリムカの音楽ではもはやスペインの音は真正なものとして受けとめられないというのはまさに象徴的である」と (Dahlhaus 1979: 431)。「フォークロア主義」の音楽は、こうして19世紀から20世紀初頭におけるヨーロッパの芸術音楽の傾向もしくは様式の方向を示す用語となった。とりわけ19世紀「ナショナリズムの音楽」の初期にみられたフォークロア主義への強い傾向は、原則的として1) 編曲 2) 主題の引用 3) 変奏 4) エコー (模倣手法によるこだま効果) といった手法によって示され、それらのパターンはすべて独立した諸形式として舞曲や歌として存在するか、或いはオペラ等の作品の一部として挿入されるというかたちを取って現われた。このように見てゆくと、少なくとも同時代の「フォークロア主義 (即ち、ナショナリズム)」の音楽は、「(音楽の) 様式」として存在していたというよりも、古典派 - ロマン派様式の一つの「傾向」として存在していたと見ることができるだろう。

12) 「イントネーション (音調)」とは、ロシアの美学者ボリス・ヴラディミロヴィッチ・アサーフィエフ (Boris Vladimirovich Asaf'yev, 1884~1949) の提唱する概念であり、『過程としての音楽形式』(モスクワ1947)と題する理論書の中で音楽の「イントネーション」に関する重要な理論を展開した。即ち、音楽とは「イントネーション」によって知覚される芸術で、それは音調を組み立てていくプロセスの中に存すると考えたのである。

13) 「ブフォン論争」とは、1752年から1754年にかけてパリで闘わされた音楽論争である。バンビーニ率いるイタリアの巡演劇団 (ブフォン座) のオペラ座来演をきっかけにオペラ・ブッフアとトラジェディ・リリック (フランス音楽悲劇) の優劣論議が起り、イタリア音楽擁護派とフランス音楽擁護派の党派論争に発展した。前者にはディドロやルソーら啓蒙思想家が属して王妃派と呼ばれ、ラモーやフレロンを中心とする後者は国王派と称された (『新編音楽辞典 *Dictionary of Music*』音楽之友社、2002、587頁参照)。

14) アメリカの人類学者 S.T. タンバイアによれば、「これまで社会科学の研究者たちはエスニックアイデンティティやエスニック意識を解釈するのに二種類の眼鏡を用いてきた」という。一つはタンバイアが「Primordialists (本源論者)」と呼んでいる人々が用いているもので、特に国民国家の形成あるいは新たに成立してきた第三世界の国家統合へ向けての革命などが楽観的に論じられていた初期の頃に、彼らはエスニシティを部族主義の一形態あるいは血や土地に対する基本的な感情や忠誠への保守的なこだわりだと見なし、この感情が国家の発展を疎外していると考えた。本源主義の見方は次第に時代遅れになっているといえる。これに対して、もう一つの眼鏡は「Instrumentalists (道具主義論者)」が用いているもので、その主張は大方において捏造されたものであり、それらが民族として結束し活動している中心的集団の利益や要求にかなうようなかたちで主張される。実際には伝統の創造者であり、歴史は浅くともそれらの集団は強力な「想像の共同体」を成しており、そこでは国家のアイデンティティ形成の為の文字や宣伝を通じての働きかけによって、社会的に疎遠な人々が統合されることになるというものである (see, Tambiah 1993: 57)。

15) 「ナショナル・オペラ」に関する研究については、さらに「2015 民族芸術学会大会」(2015年4月26日; 新潟日報メディアシップ) での研究発表を通して、「19世紀、国民オペラの表象: B. スメタナの喜歌劇と地方色 (ローカル・カラー) の描写」という論題の下、詳細な作品分析を明示した考察を行った。

16) ジム・サムソンは「相補的な2つのジャンルー大まかに言えば本格的なオペラとコミカルなオペラーは、民族主義一般の2つの側面、英雄的なるものと素朴なるものに対応していた」と指摘する (Samson 1996: 21)。

引用・参考文献

青木保

- 1992 5月5日(火)付朝日新聞(12)「ナショナリズムの現在を探る 国家主義から民族主義へ重心」.
 1993 「文化とナショナリズム—一つの問題提起」『思想』(1月号N0.823), 東京: 岩波書店, 4-18.

Apel, Willi

- 1973 “Nationalism.” *Harvard Dictionary of Music 2nd Edition, Revised and Enlarged*. The Belknap Press of Harvard University Press, Printed in the U.S.A. Seventh Printing, 564-565.

Dahlhaus, Carl

- 1979 “Über die Idee des Nationalismus in der Musik des 19. Jahrhunderts.” *Colloquia Musicologica Idea Národnost a Novodobá Hudba* (BRNO 1972/73), Pečman, R. ed., 426-435.
 1980 *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.6)*, Wiesbaden: Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buscher.

Einstein, Alfred

- 1950 *Die Romantik in der Musik*. München: Liechtenstein Verlag.

Gellner, Ernest (ゲルナー, アーネスト)

- 1993 「今日のナショナリズム」『思想 No.823』(岩波書店) 19-33. [原著: “Nationalism Today.” 1992 by the author.]
 2000 『民族とナショナリズム』加藤節監訳, 岩波書店. [原著: 1983 *Nation and Nationalism*. Blackwell Publishers, Oxford.]

Grout, Donald Jay (グラウト, ドナルド・ジェイ)

- 1991 (1958) 『オペラ史(下)』東京: 音楽之友社. [原著: 1947 *A Short History of Opera*. U.S.A.: Columbia University Press.]

石川達夫

- 2010 『チェコ民族再生運動—多様性の擁護, あるいは小民族の存在論』岩波書店.

Lissa, Zofia

- 1979 “Von Wesendes Nationalen Stils in der Musik.” *Colloquia Musicologica Idea Národnost a Novodobá Hudba* (BRNO 1972/73), Pečman, R. ed., *op.cit.*, 374-397.

Mahling, Christoph Hellmut

- 1976 “Zum Problem Fiktiver Nationalstile in der Oper des 19. Jahrhunderts.” In *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Heinz Becker, hrsg., Regensburg: Gustav BosseVerlag, 23-45.

内藤久子

- 2002 『チェコ音楽の歴史—民族の音の表徴—』東京: 音楽之友社.
 2007 『(ユーラシア選書) チェコ音楽の魅力』東京: 東洋書店.

Nejedlý, Zdeněk

- 1908 *Zpěvohry Smetanovy* [スメタナの歌劇]. Praha: Státní nakladatelstv politické literatury (2.vyd., Praha 1954).

Samson, Jim (サムソン, ジム)

- 1996 「中央ヨーロッパ東部・民族的アイデンティティ獲得への苦闘」『西洋の音楽と社会9 後期ロマン派 I—世紀末とナショナリズム』(三宅幸夫監訳) 東京: 音楽之友社, 9-41. [原著: 1991 *Man & Music, The Late Romantic Era from the Mid-19th Century to World War I*, J. Samson ed., U.K.: The Macmillan Press.]

Smetana, Bedřich

1896 *Dopisy Smetanovy* [スメタナ書簡集]. Teige, Kareled, ed., Praha: Nakladatel Fr.A.Urbánek.

Sugar, Peter F. (シュガー, ピーター・F.),

1990 (1981) 「序論 東欧のナショナリズムの外的基盤と内的基盤」P.F.シュガー& I.J.レデラー編『東欧のナショナリズム 歴史と現在』(東欧史研究会訳), 東京:力水書房, 3-61.[原著:1969 *Nationalism in Eastern Europe*. U.S.A.: University of Washington Press.]

Tambiah, Stanley J. (タンバイア, スタンリー J.)

1993 「エスノ・ナショナリズム—政治と文化」『思想』1月号, No.823, (岡本真佐子訳) 東京:岩波書店, 50-63. [Tambiah, Stanley J., "Ethnic Conflicition in the World Today." *American Ethnologist*.16.2. 1989.]

Taruskin, Richard

2001 "Nationalism." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, Vol.17, SADIE, Stanley & Tyrrell, John ed. , London: Macmillan Publishers, 689-706.

Toye, Francis

1918 "A Case For Musical Nationalism." *The Musical Quarterly* IV, 12-22.

Wiora, Walter

1962 *Das Echte Volkslied*. Heidelberg: Müller-ThiergartenVerlag.

1972 "Über die Sogenannten Nationalen Schulen der Osteuropäischen Musik." In *Historische und Systematische Musikwissenschaft*. Ausgewählte Aufsätze von Walter Wiora, hrsg. v. Kühn, Hellmut u. Mahling, Christoph-Hellmut, Tutzing: Hans Schneider, 336-354.

(2015年6月5日受付, 2015年6月11日受理)

