

音楽学のフロンティア

『ドイツ・バロック器楽論：1650-1750 年頃のドイツ音楽理論における器楽のタイポロジー』

佐藤 望

本日、母校の楽理科で音楽学のフロンティアなどというたいそうな名前の総合ゼミに呼んでいただいたことを、たいへん感謝しています。

フロンティアなどというのは、実のところとんでもないことで、私のやっていることはもしかしたらすごく時代遅れなのかもしれない。かつては、ドイツのバロック音楽研究というのは、音楽学の花形でした。しかし、現在、バロック音楽研究は見る影もありません。さまざまな民族の、あるいはさまざまな時代の音楽、あるいは社会学と結びついた人間と音楽の関係を探求する研究が現れている。テーマは非常に拡散しています。

これはたいへん望ましい健康的な変化だといえるかもしれませんが。人間と音楽の関わりは非常に多種多様だからです。ある特定の時代のある特定の音楽にある特権を与えるというのは、あらゆる研究者がその同じ方向に向くというのはいかにも不自然だからです。

しかしこの不自然さにもいくつかの十分な理由がありました。バロック時代の音楽が、集中して研究されたのにはいくつかの要因がありますが、端的に言えばこれは皆さんもご存じだと思いますが、近代の音楽学というディシプリンがドイツで始まり、なかで影響を及ぼした多くの研究者らが、この時代の音楽研究を集中的に行ったこと、また、彼らのなかで近代の音楽の直接的なルーツが調性の成立する 17 世紀にあったという共通認識があったということ、またそうした考えが確立した 20 世紀の中葉に、ドイツ的な音楽学というディシプリンの基本的な方法論がアメリカや日本に到達したということがいえるでしょう。

いずれにしても、みんなが集中してバロック音楽時代の研究を行った、あるいは音楽学を学ぶものの共通的な知識の重要な部分をなしていたのには、音楽学の方法論の基礎はここから学ばなければならないという前提があったということがあるはいえるかもしれません。

しかし 20 世紀の後半になると、世の中の人々の音楽に対する興味は極めて広くに拡散するようになりました。西洋古典音楽という高度で幅広い理論体系をもつ音楽により高い価値をおくのが当然であるというかつての西洋世界にあった前提も、今日では見る影もなく薄れています。そしてさらには、音楽学という学問ディシプリンが音楽という現象を対象とする特権的立場をもつということの土台が崩れかけています。実際に音楽学が前提としている基礎知識（作曲法や構造分析、演奏といった音楽の実践に直接関わるような基礎知識）がなくても、音楽を対象として研究することは可能であるし、そうした研究で優れた研究は数多く出されています。それは主に、社会学からの挑戦であり、人類学からの挑戦であるということができるでしょう。

バロック音楽研究の黄昏は、音楽学という学問がもっていた前提が崩れ去っていった、あるいはまだ完全には崩れ去ってはいないにしても、その重要さは過去とは比べものにならないほど相対化されているという事実起因していると思われます。

ドイツ・バロックの器楽の研究は、そういう意味では、「音楽学のフロンティア」でも何でもなく、むしろ「音楽学のバックワード」なのかもしれません。

これだけ、たくさんの研究がこれまで蓄積されてきたのだから、もう研究し尽くされていてやることなどあまり残っていないのではないか、と思う学生さんもいるかもしれません。しかしそれは違います。まだ、誰も研究していない音楽がたくさんあるのだから、それについて研究すればすぐに世界の先端になることができる、何も研究し尽くされたバロック音楽を研究しても新しいことは何も出てこないかもしれない、と思う学生さんもいるかもしれません。こちらの方は、多少理があるかもしれませんが、しかし、今日の話最後まで聞いていただければ、そうでないことが分かっていただけたと思います。

しかしにもかかわらず、この時代の音楽の研究することに意味があるのか、ということについてお話ししたいと思います。もちろん結論は「ある」と言いたいのですが。

この中で、卒論のテーマ、修論のテーマで悩んでいる人も多いと思いますから、そういう人にも役立つ話にできたらと思っています。

この研究について——テーマを思いつくまで

この研究を思い立った頃のことを思い出してみたいと思います。私は卒論、バッハがどんなオルガンを使ったのか、と言うことを歴史資料を駆使して調べました。修論では、スヴェーリンク周辺の鍵盤音楽、特に自由作品について研究しました。(いまではばりばり西洋、ばりばり2ゼミ出身の研究者ですが、楽理科に入ったころ本当は民族音楽学をやるとつもりだったんです。楽器にもものすごい興味を持っていて、それがどのように世界に伝承され変化していくかということに興味がありました。しかし、2年生のときにヨーロッパの楽器博物館をめぐるバックパック旅行をして、そこでばったり街角で角倉一朗先生に出会ったのが運の尽きでした。卒論は、それで楽器学とバッハが結びつけられてバッハのオルガンとなったのです。当時からオルガンは弾いていましたから。)

現在でもそうですが、西洋の音楽学の中心を占めているのは、作曲家研究です。学問研究を行う際、何らかの対象を絞らなければなりません。作曲家を限って研究するというのはある意味手っ取り早いやり方です。しかし、私はそうではない方法でやってみたいと、漠然と考えていました。その作曲家の作品の前提を横につなぐような研究として、楽器学の次はジャンル史というのを思い立ったのです。

そこで、スヴェーリンクの時代のトッカータやファンタジアと言ったいわゆる「自由作品」というテーマで修論を書いたわけですが、それをやっているうちに、音楽のジャンルというものが実は非常にあやふやで不安定であるということに気がついたのです。我々が音楽について語るときに、当然の前提としているジャンルについて、理路整然と説明することは実は非常に難しいのだということに気がつきました。私の恩師の角倉先生も土田先生も当時、音楽史のジャンル問題についてやりたいという私のテーマの選定に非常に懐疑的でした。ジャンル概念の研究をして、対象の絞り方にしても、問いの核心が何か、どのような仮説をもっているのか、どれをとっても当時の私には非常に曖昧にしか答えられなかったのです。

しばらく、何をどのように研究して良いのか分からない時期が続きました。それから、ドイツに留学する機会が与えられ、それが転機になったと思います。この研究の方法論と考え方の基本をどうやって思いついたのかということは、過去のことになってしまったのでそのプロセスは完全には思い起こせないのですが、ちょっとしたひらめきであったことは間違いありません。もちろん、その過程で

先生のアドヴァイスがありました。

研究の核心とテーゼ

我々は、トッカータとかファンタジアとか、シンフォニーという言葉を使って歴史的音楽を理解し、そしてそれらを分類しています。音楽事典を見るとトッカータにしても、ファンタジアにしても、項目が掲げられ、何かもっともらしいことが書かれています。だいたいのパターンとしては、その語の語史（言葉の用法の歴史）が始めに書かれ、そしてそこでは我々がシンフォニーならシンフォニーと考えるタイプの音楽のうち特にシンフォニーという名称が用いられた音楽に限定して記述がなされています。もしも、ニューグローヴ音楽事典のシンフォニーやコンチェルトの項目を、プレトリウスや、ヨーハン・ゴットフリート・ヴァルター（ドイツの最初の音楽事典の編纂者）が読んだらびっくり仰天するかもしれません。当時の理論やそれを前提とした用語改題と、現代の音楽事典とはまったくその前提を異にしているからである。

ある同一の音楽的実態（あるいは簡単に作品と呼んでも良いかもしれませんが——もっとも19世紀的な作品概念の意味を含みません）が、さまざまな名称で呼ばれることがあり、また逆にある同一の名称がさまざまなまったく異なる音楽的事象または作品に用いられるということは、音楽の資料研究が進んだ20世紀中葉には非常に意識されるようになりました。そこで、ハンス・ハインリッヒ・エッグブレヒトというドイツの音楽学者（私の先生の先生に当たる）は、それを徹底した資料研究から歴史的用語法を明らかにするという方法論でこの問題を解決しようとしたのです。つまり、シンフォニーならシンフォニーという言葉が、どのように歴史的に使われたかということを、徹底的に研究しました。この方法論を音楽のターミノロジーと呼ばれています。これは非常に意義のある研究でした。音研にその方法論に則る *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* というバインダー式の事典がありますが、これを読んでみたら分かると思いますが、歴史的な用語法は極めて曖昧かつ恣意的で、体系的な用語法は存在していないのだという印象を持つと思います。事実、多くの研究が歴史的用語法の恣意性を強調しています。

私は、それを逆の方向から見たら何が見えてくるだろうと考えたのです。

[図に書いて説明 音楽（モノ） ↔ 用語（ナマエ）]

いわばコペルニクスの転換、天動説から地動説への転換という少々大げさですが、発想を変えることによってまったく別世界が見えてくるのです。ここで注目したのが、モノというのが特定の音楽作品というのではなく、音楽の性質を現す属性です。つまり、器楽とか声楽とか、宗教用とか世俗用、劇場用とか、フランス風とかイタリア風とか、使われる技法、例えばホモフォニックとかポリフォニックとか、半音階的とか、協奏的とかとかいったことです。

皆さんに論文の目次のコピーをお配りしましたが、この論文はそれぞれの音楽を分類するファクター、個々の音楽の特徴を決定づける特徴メルクマールごとに構成されています。これがいまいった音楽の性質を現すそれぞれの属性です。つまり、第1章は声楽と器楽、第2章は高い音楽と低い音楽（高尚な音楽と低俗な音楽と言い換えても良いかもしれませんが、どの文化のなかにもそうした音楽の分類観点はあるいは暗黙に、あるいは明示的に存在しています）それから、教會的・劇場的・宮廷用といった観点、ドイツ的、イタリア的、フランス的といったメルクマールをどのように捉えているか、

そしてさまざまな作曲技法や形式というメルクマールです。

これらのメルクマールあるいは属性を、当時の音楽理論家や音楽家がどのように捉えていたかということ、当時の理論書とそれからもうひとつはこれまであまり注目されていなかった楽譜の前文をもとに導き出していったのです。

ジャンルとは何かという漠然とした疑問

ジャンルとは何かという漠然とした疑問から、この研究を始めたということを述べました。歴史研究では私たちがもつ問いを歴史資料に問いかけます。例えば、17世紀ヴォルフガング・カスパー・プリンツという理論家に、この問いを尋ねてみたとします。ジャンルという言葉はドイツ語で Gattung ですから、「プリンツ先生、音楽にはどんな Gattung がありますか」と尋ねるとプリンツは「ああ、"Gattung" ですか。それはラテン語で genus のことですね。Genus には chromaticum と diatonicum があります。chromaticum は古代ギリシャのライケダイモンの人々がたいへん好みました。」こんな答えがかえってくるでしょう。「いえいえ、プリンツ先生、私はそんな音階の種類やギリシャ時代のことを聞いているのではなく、私が知っているのは、プリンツ先生の時代のドイツにはどのような音楽があったのですかとお尋ねしたいのです。どのような音楽がどのようなときに演奏されるのですか。」するとプリンツ先生はこう答えるでしょう。「はあ、あなたは音楽の機能・目的についてお尋ねになっておられる。それはこの通りである。音楽の究極の目的は神の栄光の賛美、悪い霊を追い払うことにある。しかし、音楽固有の目的としては、魂を揺り動かすことである。それにどのような音楽があるかといえば、民を団結させる音楽、心を整える音楽、人を敬虔にする音楽、怒りの感情を起こす音楽、鎮める音楽、戦争のための音楽、戦争を鎮める音楽、人を柔和にする音楽、病をいやす音楽、目覚める音楽、眠る音楽、悲しみを和らげる音楽、重荷を軽くする音楽、羊飼いの音楽、動物を楽しませる音楽があります。」

では、この問題をベルンハルトに尋ねてみたとします。ベルンハルトはこの問題に Composition の種類として答えてくれるかもしれません。すなわち simplex/ gravis そして luxurians/ modernus, communus/ theatralis などといった分類について教えてくれるでしょう。そして、ソナタとかトッカータはどうなるのですか、という問いには、「それは Composition の種類ではなく Themata der Componisten（作曲家の課題）です。」というのです。

我々は劇場音楽の様式と教会音楽の様式の違い、つまり世俗曲にどのような技法が使われ、宗教音楽がどのように作曲されるか、コンチェルトとシンフォニアの違い、といったことに興味をこの問いを立てたとしても、あるいはトッカータとプレリュードの形式的違いについて知りたいと思って、歴史の資料はしばしば私たちの問いとはまったく異なるとんちんかな答えを返してくるのです。

歴史研究の醍醐味は、こうした始めはとんちんかな会話から始まり、しかしそれによってやがて私たちの問いの立て方そのものが、当時の人々にしてみればまったくかみ合わない問いであるということに気付き、やがてその対話を続けることによって、当時の人々がその考え、興味、思いを少しずつ少しずつ明らかにしてくれることにあると思います。

我々は、音楽の種類は音楽形式や様式によって分類される、そしてそうした様式や形式は社会的機能によって規定される、というバイアスで音楽を見ているのですが、様式や形式と社会的機能の関係は表面的に見るほど実際には明白ではありません。もちろん、これまで私たちが再三、さまざまな音楽史や音楽理論の研究書、論文等では、私たちの問いに直接答えてくれるような記述がしばしば引用

されています。しかし、マッテゾンの形式論に関することや、スカッキの教会様式、室内様式、劇場様式の違いとかというのがあります。しかし、それらの記述は幾重にも現代に語り継がれていますが、実際に原典に当たってその記述の意図について分析してみると、我々の興味とはまったくかけ離れた脈絡での記述であったりすることがあるのです。

ジャンルとは何かという問いが間違っている理由

では、私が最初に答えられなかった問い、私の研究の出発点になった問い、「音楽史におけるジャンルとは何か」ですが。これは、ヴァルター・ヴィオラ、カール・ダールハウスなど、ドイツ音楽史の研究者がさまざまなアプローチで追求してきた問いです。この問いをタイトルにした論文がいくつもあります。こうした歴史資料との始めはとんちんかんな対話、そして次第に自分の時代と歴史上の出来事と間を意識しつつ続けていく対話のなかで気付かされることは、始めの問いの立て方そのものが間違っている、ということです。つまり、「ジャンルとは何か」という問いは、あたかもひとつのことを問うているように見えますが、実は2つのことを問うているのです。すなわち、歴史上（あるいは研究史上）ジャンル [Gattung] という言葉がどのように使われてきたかという問いと、伝承されてきた過去の音楽（作品）をどのように類型化して理解するかという2つの問いです。つまり、方やジャンルという用語の使われ方、方や過去の音楽の分類・類型化の方法に関する問いです。私自身もこの2つの問題をごっちゃにして考えていました。そして、それはかつての偉大な音楽学者たちもそうなのです。もっとも、ダールハウスなどは「ジャンルとは社会的機能のことであるから、ジャンルは音楽が社会的機能を相対化させる19世紀においては意味をなくす」といった意味のことを述べています。やや強引な論理展開です。つまり、音楽研究におけるジャンル Gattung の意味を規範的に限定してしまおうということです。これは、ダールハウスだから許されますが、皆さんのうちの誰かがやったら論文の口述試問で徹底的に追求されるでしょう。

余談ですが、私は慶應義塾大学で一般教育の初級セミナーなどを担当していますが、学生たちは実にさまざまなテーマを掲げてきます。私は研究テーマを選ぶときの3箇条として、問題がひとつか、方法が明確か、扱う資料が時間に見合って適切か、ということに言うことにしています。研究をしていて行き詰まるということは、初心者も専門研究者も同じで、この3つのどれかになんかの間違ひがあると考える良いと思います。これを覚えておくと良いでしょう。

「ジャンルとは何か」あたかもひとつの問題に見えますが、実はいくつもの問題を含んでいるのです。私の学生で「聴覚の大切さについて」というテーマをゼミのレポートのテーマにしようとした学生がいました。彼のいうのには、「呼吸で考える自己」というテーマを選んだ学生がいました。とても優秀な学生だったのですが、このテーマはうまくいきませんでした。彼は呼吸の語源、息を使った言語表現、呼吸の医学的メカニズム、呼吸の鍛錬法、呼吸と精神、呼吸によって認識される生命自己といったさまざまな呼吸に関わることを丹念に調べていました。しかし、最終的にはうまく結論をまとめることはできませんでした。問題がひとつに絞れていないからです。私は彼にテーマ、方法を絞り込むよう強く促しましたが、彼は「呼吸」というひとつのテーマだと言い張ったのです。つまり、実態としての生理学的な呼吸ということと、メタファーとしての呼吸ということを彼は完全に混同していた。

問題がひとつか、方法が明確か、扱う資料が時間に見合って適切か、これを覚えておくと卒論や修論はテーマを選ぶときにとても役に立ちます。研究で行き詰まったとき、あるいはこんがらがって何が何だか分げが分からなくなっているときは、問いの立て方が間違っているのではないかと

いうことを疑ってみると良いと思います。

私の論文のタイトルは、「1650~1750 年頃のドイツ音楽理論における器楽のタイポロジー」というのですが、タイポロジーというややわかりにくい言葉を使ったのは、ジャンル論という旧来的なバイヤスから研究を解放するためでした。純粹に音楽の種類を決定づけるメルクマールと名称との関係、それらの種類のメルクマールが、それぞれどのような理論的な脈絡のなかでどのようなに理解されているかということについて研究をしたのです。

論文の結論について

論文のなかで扱ったさまざまな理論をここで紹介することはしないでおきます。是非この本を読んでみてください。

私がこの論文で最終的に指摘したことは、次のことです。

19世紀~20世紀の初頭にかけて、近代的な音楽学という学問がドイツでその輪郭をあらわにしました。彼らは彼らの時代にあるさまざまなジャンルの音楽のルーツをさかのぼりバロック時代のそれにあるということを証明しようとし、楽譜資料研究、作品研究、そして音楽理論の研究を行ってきました。しかし、当時の理論家や音楽家は、音楽の種類ということを我々の現在の興味とはまったくかけ離れた概念で捉えていました。20世紀の音楽学は、音楽の種類を決定づけるのは、第一義的には音楽形式、社会的機能であり、それを裏付けるような音楽理論の一部を切り取って説得の材料にしようとしていました。しかし、私が数百にもおよぶ同時のドイツの音楽理論書、理論的記述の分析により明らかになったことは、音楽の分類は単一のパラメータによって切り分けられるものではない、ということです。当時の音楽のタイポロジーは、器楽と声楽の関係、価値の高低、国民様式、社会的機能、作曲技法、楽器編成などのさまざまなパラメータの多次元的な座標軸上に存在していた。もちろん、この中からファクターを限定して音楽史を描くことは可能です。当時に形式観念がなかったとか、社会的機能に関する意識が希薄だったということを使うつもりはまったくありません。そうした区別の概念はたしかに存在していました。教会音楽と世俗音楽の違いについてとか、イタリア音楽とドイツ音楽の違いとか、しかしある特定のファクターを取り出して、歴史記述をすることはできます。しかし限定されたファクターを強調すれば強調するほど、当時の音楽的リアリティから遠ざかっていくのだということを、我々は知っておく必要があります。

結論の2つめ。これは歴史的用語法にかんしてです。近代の学問は、用語と概念のシステムを大切にしてきました。動植物の分類や化学物質の分類といった自然科学の分野では当然ですが、文法や統語論、音楽学も文学もさまざまな混沌に見える状況を一定の原理原則にそって整理して、そこに用語を与えていく。その用語の用法は歴史的用法をまったく無視するわけにはいきませんからそれを体系的に研究もしました。歴史的ターミノロジーの研究です。その多用さ、曖昧さに面食らって、17世紀には正確な用語法というものは存在しなかった、と考えられるようになってきました。ある音楽をシンフォニアとするかコンチェルトとするかはかなり恣意的で適当に行われていた、と。しかし私の今回の研究で至った結論はそうしたものではありません。バロック時代の音楽の有り様は極めて多様であり、ダールハウスが考えていたように機能的規範によってすべての音楽が成り立っていたわけではなかった。つまり、さまざまなファクターを内包するかたちで多様な音楽が成立していたわけです。したがってそれらを規定するための言葉は、一定の原理原則に従った定義された用語体系ではあり得なかったのです。彼らの用語法、言葉の使い方が一見曖昧で恣意的に見えるのは、彼らはある事物を

指示するときに、その事物の有り様の多様さのなかから本質に概念的に目を向け、それを説明描写するようにしてさまざまな用語を用いていたということです。つまり当時の用語法は、現代の科学に見られるようなプレスクリプティブな用語法、一定の規範に従って定義を行う用語法ではなく、ディスクリプティブな用語法（説明描写的な用語法）であったのです。こうした用語法、当時の類概念を現代的な体系のなかに押し込めようとするとき必ずどこかに無理が出てくる。本質を見誤ってしまう可能性があるということを我々は知る必要があります。

今日は研究全体の方法論と結論について述べることにとどめますが、もしこれで興味がわいた方がいたら是非本を読んでください。なんだかこの本あまり誰も褒めてくれないんですが、私はいま読み返して見てとてもおもしろいと思います。

あと、もうひとつ強調しておきたいことは、この本が世に出たというのは決して私一人の力ではなかったということです。博士の審査の際には、誤字脱字に始まって、全くの誤訳や事実誤認がたくさんありました。大角先生、片山先生、土田先生が非常に細かく見てくださり、修正しました。それから、もうひとつはこの研究はほとんど 10 年越しで完成したということです。私は基本的に怠け者の方ではないと思うのですが、ひとつの研究を完結するには、私程度の才能の場合はそれくらいのエネルギーが必要だということです。

近年大学の環境、芸大、楽理科を取り巻く環境というのは著しく変わってきました。じっくり立ち止まって考えるという余裕がどんどんなくなって来ているような気がします。学問というのはそもそもそうした、時間をかけて落ち着いて検討し、しっかり議論し、高めていくということがないと実を結んでいけないような気がするのですが、私の務めている大学でもだんだんそうではなくなっているという危惧があります。もちろん大学というのは、国からたいへんなリソースを与えられているわけですから、それをきちんと社会に還元していくことは必要です。それらのリソースをむさぼったり、浪費することは許されないというのは当然ですが。研究がゆったりとした余裕をもった環境でしか進まないことは事実です。どうもそれがうまくいっていない気がする。この環境を私たちは変えていかなければならないのですが、逆説的ですが結局そうするためには、私たちは悪い環境のなかでも良い研究を続けていかなければならないということです。

楽理科の先生たちは恐ろしく激務ですから、皆さんを立派な人材に育てるということには限界があると思います。私の学生時代は卒論や修論を仕上げるとき、楽理科の上級学年の先輩が後輩の指導をする、後輩は先輩の卒論や修論を手伝うという、良き伝統（これは一部には悪しき伝統といえる部分もあったことも事実ですが）がありました。こうした伝統は、ワープロやパソコンの出現とともに消えてしまいましたが。楽理科というのは小さな学科で、みんながみんなの顔を知ることができるので、そうした教えながら学びあうような伝統をもう一度見直しても良いのではないかなと思います。

それから、私は楽理科の常勤助手までやって、15 年間もお世話になりました。それからいまの慶應義塾大学に務めて 8 年目になります。大学を変ってからよく分かるのですが、楽理科の学生さんは非常に恵まれています。慶應大学ではあることをある先生のもとで勉強したいと思っても、一学年何千人もいるようなところではその授業を必ずとれるとは限らない。そのゼミに入れるとは限らない。そこから熾烈な競争があるのです。楽理科ではとりたい授業が取れないというようなことはまずありません。そして、どの授業も基本的に少人数ですから、非常にきめ細かく指導を受けることができま

す。慶應大学ではなかなかそうはいきません。楽理科では、自分でテーマを決め、問題を設定し、調査し、発表し、まとめるというアカデミックな作業を何サイクルも経験しますし、経験させられるため、ある意味非常に教養ある人間が育っていています。外国語教育にしても、英語は基本的に使えるということを前提にしているカリキュラムを組んでいる。そして次の新しい言語を集中して習得する。英語は6年も学んでいるのだからこれは本来大学として当然のことなのですが、他の大学ではなかなかそうはなっていない。慶應大学ではいまそのような学習システムを作るためにどうすれば良いか問い模索している段階ですが、楽理科ではこんなことはずっと昔からやっていた。これは誇りにして良いと思います。慶應大学では信じられないかもしれませんが、そんなめんどくさいことを極端に言えば一度も経験せずに、なるべく大人数の授業だけを選択してももうまくやれば卒業できてしまうのです。もちろん、慶應大学の優れた点もたくさんありますが。

楽理科は学部で卒業して社会に出るにしろ、大学院に行くにしろ、研究をさせられます。私卒業して就職するんだから本当はあんまり関係ないんだけどどこかで思っている人ももしかしたらいるかもしれませんが、学問とはものの見方であり方法です。問いを立てて、その論理的説得的な答えを得る。徹底的に証明する作業です。これは、人間の知的営為の基本として、どんな場面でも役立つはずです。こういう作業をいったんしたことがある人とそうでない人は、まったく違うのです。

これから卒論、修論のテーマを考えなければならないだろうと思いつつ、総合ゼミに出席している人もいることでしょう。私はバロック音楽という古くて新しい問題に取り組んできました。始めにいったようにこんなテーマはもはや音楽学のフロンティアではないかもしれませんが、しかし、実際に資料に当たってみると、ものすごい発見があります。まずは、これまでの100年間の音楽学研究のなかで以下に一部の資料にしか研究者が注目してこなかったか、以下に予め設定された結論に対して自分の都合の良い事実だけを選択的に引き出してきたかということです。マッテゾンの著作のうち我々が知っているのは、カペルマイスター（完全なる楽長）とかオーケストラとか、音楽家の伝記集とかですが、これらはマッテゾンの著作の全体からすると非常にごく一部であり、マッテゾンは実際のところ晩年は特に、音楽と神学の関係に非常に興味を持っていて、極めて多数の著作を残しているのです。合理的な啓蒙的な音楽論の走りとしてされているマッテゾンですが、実際彼が人生の最後で向かった方向はまったくその逆でした。このことは、これまでのどのような音楽史記述のなかでもほとんど触れられていません。

研究を行ううえで大切なのは、特にこれはこれから修士課程・博士課程に進もうとする人に向けてのことですが、タコツボ的学問と学問の縮小再生産を打破しなければならない、ということです。バロック音楽の研究家の弟子がバッハの研究に取り組み、バッハの研究家がバッハのある特定のジャンルに取り組み、またその弟子が特定の作品に、これを学問の縮小再生産といいます。これは自然科学でも同じことが実は起きている。そしてさらに、ということを繰り返していたら、ある日バッハのカンタータ27番の第2楽章の第3小節の2拍目の音符を研究して論文を書く人が出てくるかもしれません。もちろん、研究のある段階で限定された問題に徹底して取り組むことは必要です。研究者にとってタコツボに入ることは必要です。しかし、危険はそこから出てこれなくなってしまうことです。

どんな研究もオリジナルなものでなければなりません。狭い誰も研究してないテーマを研究することは手っ取り早い、これまで誰も扱わなかった作曲家や地域を扱うというのは、オリジナリティを発揮するには手っ取り早い方法です。それもそれで良いと思います。しかし、学問にとって大切なのは対象ではなく、方法です。そこからどのようなと問いを設定して、どのような答えを出していくかと

いうその手続きです。音楽学が何となく興味拡散してきていますが、その根本的なところにある疑問「人間にとって音楽とは何か」という大きなところな疑問（もちろんこれを卒論のテーマにしてはいけません）と何らかのかたちで結びついており、それがあらゆる人に対してきちんと説得的に伝えられるということが非常に大切です。これはタコツボ的な研究に関してもいえることです。

我々が必要としているのは、学問のあらゆる領域を統合するような、ルネサンス的な発想、ダヴィンチ的というか、キルヒャー的な知の復権ではないかと考えています。これを学際的研究 インターディシプリナリーという人もいますが、旧来の学際というのは新たなタコツボをたくさんつくってきました。そうではないタコツボから出てきた研究連携というものが音楽学をひとつの基軸として起こっていけば良いなと考えています。

しかし、どこにでも転がっている研究のテーマ。どんな漠然とした疑問でも、具体化して絞っていくうちに学問的な疑問になるというのは私の小さな研究が示している。私の研究はフロンティアでも何でもありません。過去のもので。音楽のフロンティアは皆さんの研究だと私は思っています。

アマゾンの古本だと 4800 円で手に入ります。また新品がほしい方は私にメールをしてくだされば、著者割引の 5040 円でお分けします。