

## ロマン派音楽とヨーロッパ社会 ——ナショナリズムの高揚との関係を中心に——

Romantic Music and European Society  
—Focusing on the Relation with the Rise of the Nationalism—

川口 由香\*

### はじめに

現代、グローバリゼーションがもたらした人、物、資本、情報などの大量かつ自由な移動や文化の促進により、様々な地域の芸術に接することが可能になった一方、文化の境界線が従来よりも強く意識されるようになり、政治的、外交的要素として文化の重要性は増してきている。

文化は、個人と集団、個人と国家を関連付けるものの一つであった。18世紀末のヨーロッパ諸革命以降は国民国家が国際関係のほぼ唯一の主体となったが、19世紀後半にその国民国家体系がヨーロッパ以外の地域にも広がるようにもなったため、国際関係は一層文化的な関係となった<sup>1)</sup>。文化はそれぞれの社会によって個別性を持っている。それゆえ、多様な行為主体が国際関係に参加することにより、文化が法・政治・経済を包摂すると言ってもよい<sup>2)</sup>。文化分野の中でも特に音楽は、芸術であり一方で学問でもあるという多面性を持っている。プラトンやアリストテレスの哲学においても、音楽は欠くことのできない主要なテーマの一つであった。中世に誕生する大学においても、リベラル・アーツが学問の基礎であったが、そのなかで音楽は「自由学芸」のなかの「四学芸（算術・幾何・音楽・天文学）」という数学的

\* 立命館大学大学院国際関係研究科博士課程後期課程

思考を通じて神の摂理に迫る必須の分野であった<sup>3)</sup>。

そもそも音楽の語源は、太陽神アポロンに仕える諸芸術の女神「ムーサ(Musa)」から変化した「ムーシケー」である。古代ギリシアにおいて音楽は“神から出ずるもの”とし、個人の心と肉体、集団の秩序を律するものとして重要視され、「ムーシケー」は神々が執り行う技であり、音楽を含めた芸術と学問が一体となったものを指した<sup>4)</sup>。古代には、音楽はキリスト教徒を中心とした宗教に仕える僕、すなわち神に仕えるものであり、よって音楽自体が存在を主張してはならないものとされていたが、中世以降は人間の内にあるものを表出する手段となり、近代には自然と人間を取り巻く、如何なる概念をも超越したものとなった。さらに19世紀以降は、非理性的な真実そのものを表現する手段へと変化し、神や宇宙を超越した観念的なものとして捉えられるようになった。そして現代において音楽は概念に縛られない様々な方法で表現されている。音楽は作曲者の思想を原理とするものであり、その本質が社会一般に伝播してゆき、無意識裡に人々の思想をある一定の方向や一定の質に形成していく力を持つ。ある特定の音楽は精神的な高揚や連帯感を寄与させ、言葉を用いなくとも感情を表現し、共有できる特性がある。それゆえ、政治性も持ち合わせており、政治的・社会的用途に結びついた芸術は、古代ギリシア時代から、政治的に利用されていた。立憲的な貴族政治から民衆の支持によって政権を獲得した貴族階級の僭主たちは、自らのポリスの誇りとアイデンティティを集めるために、壮麗な芸術の保護に熱心であり、芸術は民衆の愛国心を鼓舞し、近隣へのプロパガンダにもなる“道具”としての役割を果たしていた<sup>5)</sup>。やがて、18世紀後半に勃発したヨーロッパ市民革命により、ナショナリズムと結びついて拡散し、20世紀初頭においては権力の象徴となり、政治的プロパガンダとして利用されるようになったのである。

本稿は、ヨーロッパにおいて19世紀に芸術音楽の黄金時代を迎えたロマン派以降の音楽と、1848年の諸革命以降、自由主義、ナショナリズムの高揚

によって変革していったヨーロッパ社会の政治的変遷について、音楽論を中心としたロマン派音楽の特徴と、当時の社会、政治情勢に鑑みたナショナリズム論を軸に、音楽とナショナリズムの関連について考察するものである。

## 第1章 ロマン主義時代の社会と音楽

### 第1節 ロマン主義時代におけるヨーロッパ社会

音楽におけるロマン主義の時代は、19世紀初頭から20世紀初めのヨーロッパが中心である。この時代の社会は、フランス革命により、ヨーロッパ絶対主義体制の一角が崩れた後、ナポレオンの出現と彼の敗退、その後開かれたウィーン会議とそれによる反動体制、さらに民族国家の独立を目ざしての革命や国民運動といったように、社会体制を根本から揺り動かすような激動が続いた世紀でもあった。それまでの王制から脱却し、市民革命によって新たな政治体制が生まれた激動の時代であった。1848年、ヨーロッパ各地で市民、労働者によって、君主制国家に対する、自由主義・ナショナリズムの反乱が連鎖反動的に起こった。口火を切ったのは、フランスにおいて国王ルイ＝フィリップを退位させ、七月王政を倒した二月革命であり、その後第二共和政が成立した。その余波はドイツとオーストリアに飛び火して三月革命により、宰相メッテルニヒの失脚というオーストリア帝国の動揺に乗じ、ウィーン体制が崩壊した。それを受けてオーストリアに抑圧されていた民族の独立運動が一斉に起こり、この自由主義・民族主義の高揚は「諸国民の春」と呼ばれた。イギリスでは議会政治の発展の中で労働者の選挙権要求であるチャーティスト運動の高揚、イタリアではマッツィーニらの青年イタリアが一時権力を握り、ローマ共和国を建国するなど、この年を転換点として、ウィーン反動期から資本主義の全盛期へと移っていった。これにより、ブルジョワ階級がみずからひとつのまとまった階級として意識し、確立されつつあった自己の経済力に見合う政治権利を獲得しようとし、それがヨーロッパ

の上層文化に影響を及ぼした。フランス・ドイツのブルジョワは革命に背を向け、自分たちよりも下の階級に対する優位を確保した。そして、社会における彼らの主導的立場は動かし難いものとなり、社会的基盤は高度な資本主義の生産性により、次第に揺るぎないものとなった<sup>6)</sup>。

一方、自由主義が浸透する中で、新たな社会問題も進展していた。18世紀以来の産業革命が引き起こした社会変動により、労働者は過酷な労働を強いられ、人間疎外という状況を生み出されていった。社会主義思想が徐々に広がり、1848年に発表されたマルクスとエンゲルスの『共産党宣言』において、ヨーロッパ社会の新たな対立軸は、従来の絶対君主対市民ではなく、資本家階級と労働者階級という階級対立に移ったことを示した。

## 第2節 ロマン主義時代の芸術と思想

ロマン主義 (Romanticism) とは、ヴィクトル・ユゴーらによる文学運動に端を発し、名称は中世の騎士物語「ロマンス」に由来する。ユゴーは『エルナニ』の序文で、ロマン主義とは、「文学における『自由主義』にほかならない…」、そしてそれは、「政治における自由主義と比べても遜色なく一般の理解を得るだろう。芸術における自由、社会における自由、これら二つの自由こそが、論理的で首尾一貫したあらゆる精神が同時に到達しようとしなければならない二つの目的なのである」<sup>7)</sup>と述べている。

ロマン主義時代の芸術は、ルネサンス以来、ギリシア・ローマの文学・芸術を理想としその形式や美のありかたを模倣・再現する古典崇拜を継承しつつも、個人主義や進歩的歴史観などが重んじられるようになり、ギリシア・ローマの規範のみを絶対視する古典主義からの脱却と、古典の様式美を遵守するあまり抑圧を被ってきた作者の感情や想像力を解放し、それらを自由に表現する点に特徴がある<sup>8)</sup>。ロマン主義という用語はそれゆえ、芸術上の様式よりも思想や動機を明確に言い表しており、概念による思考や経験に基づく認識よりも、創造的なイマジネーションによって世界は完全に掌握されて

いるという考えに根ざしたものであるといえる<sup>9)</sup>。特にドイツにおいてその傾向は著しく、1770年代の Sturm und Drang（疾風怒濤）とよばれる文学運動は、ゲーテやシラーなどによって推し進められていく。19世紀に入ると、さらに、シュレーゲル兄弟、ハイネグリム兄弟などの作家や詩人などを輩出し、ロマン主義文学が花開いていった。同じ頃、フランスではシャトーブリアンをはじめ、ユゴー、ラ・マルティエヌなどのロマン派の詩人やジョルジュ・サンドなどの作家が登場し、ロマン主義から写実主義的傾向が高まっていた。また、イギリスにおいては、ワーズワース、バイロンシェリー、ブラウニングなどの詩人が活躍した。さらに19世紀の中頃になると、フランスでゴンクール兄弟やゾラなどによる自然主義の運動が展開された。同運動はイギリスにも見られ、ディケンズやハーディなどが活躍した。一方、ロシアでは詩人のプーシキンやゴーゴリをはじめ、ツルゲーネフやトルストイ、ドストエフスキー、チェーホフといった文豪が次々と登場し、優れた作品を発表した。そうした文学面における多彩な活動と並行するように、美術界でも多くの重要な画家たちが登場する。ドラクロアを筆頭に、コロージャミレーなどの出現により、写実主義、現実主義、自然主義といったそれぞれの特色を示しながらロマン主義絵画の世界を築き上げ、19世紀末の印象主義へと結びついていった。

他方、18世紀末から19世紀初めにかけて、カントの出現により、批判哲学による近世的な人間像を打ち立て、その思想は、フィヒテ、シェリング、ヘーゲルらの哲学者へと受け継がれていく。19世紀の後半になると包括的な世界観および革命思想として科学的社会主義（マルクス主義）を打ち立てたカール・マルクスの出現により、資本主義の高度な発展により社会主義・共産主義社会が到来する必然性が説かれた。また、同時代のフランスでは実証哲学が盛んになり、イギリスでは、フランシス・ベーコン以来の経験主義哲学に基づいて、「質的功利主義」を唱えたミルや「古典的自由主義」のスペンサーなどが台頭した。

このような19世紀の芸術思想の上では、ドイツ・ロマン主義の時代であり、ドイツの音楽思想が中心であった。その思想は、ウィーン古典派・ドイツ・ロマン派・ドイツ観念論・ドイツ実証主義に大別出来る。ハイドン、モーツァルト、シューベルト、ベートーヴェンといったウィーンを中心に18世紀末から19世紀初頭にかけて活躍した音楽家たちの時代を、ウィーン古典派と称している。彼らの音楽の特徴は、「音楽構成の徹底した精神化」であり、それはすなわち作曲家たちの内に、精神の能動性や、精神力の自発性といった特有の感情を呼び起こす作品であることを意味している<sup>10)</sup>。このような精神的自由は、同時代のカントの「自由」を想起させるものであり、ベートーヴェンが「音楽はいかなる叡智や哲学よりも高い啓示である」と述べたように、それまでの「職人芸としての音楽」から、「芸術としての音楽」として初めて認知された近代の芸術音楽となった。また、常に自由に独自の意志を持って形成された音楽であり、人間的な行為を音楽的な手段で捉えている<sup>11)</sup>。それだけではなく、音楽はあらゆる芸術を凌いで、まさしく当時の近代芸術文化の中に音楽の時代を招来したのである。18世紀末から19世紀初頭のヨーロッパは、まさに西洋におけるドイツを中心とした芸術文化領域で、芸術音楽が圧倒的優勢を誇った近代音楽の黄金時代であった<sup>12)</sup>。ドイツ・ロマン派の音楽の特徴は、ソナタ形式を軸とする古典的に堅固な形式性のもので精神性を重視する意味で古典的な性格を持っている<sup>13)</sup>。彼らの思想は、何よりもまず器楽に関心が向けられ、言語から解放された音楽としての器楽が、それ自体の原理と機能を持つきわめて有意義なものであり、有限な言語的、概念的、感性的現実を超え、無限なる超感性界を指示しようとするものである。それは、器楽の本質を絶対的なものの表現ないしは啓示として捉える極めてロマン的な音楽の形而上学的理解である<sup>14)</sup>。

18世紀における時代はカントからヘーゲルに至る「ドイツ観念論哲学の時代」として哲学史上その叡智が結実した時代であったが、このドイツ観念論の哲学が、その論考上不可欠な領域として、音楽をも含む諸芸術をその体系

の中に取り込んだ。カントの批判哲学からシェリングの同一哲学、ショーペンハウアーのペシミズム哲学を経て、1820年代のヘーゲルによる「美学講義」の音楽哲学が重要になってくる。彼らドイツ観念論の哲学者たちは、体系的哲学時代の最後の存在として、芸術をも彼らの哲学体系の中へと取り込むことによって体系の完結を目指し、芸術哲学の形で精神の絶対的下記領域として芸術を哲学的に定式化し、独自の意義づけと位置付けを与えたのであった<sup>15)</sup>。カントは、音楽を原理的に「感覚の美しい戯れの技術」と規定し、音楽をただの娯楽としている<sup>16)</sup>。一方、シェリングは、実在的なものと観念的なものとの対立を超えて、無差別的・絶対的同一性を有する根源的な絶対者（神や宇宙）のもとに形而上学的に世界を構成しようとする立場に立ち、芸術をすべての有限なる事物の原理として無差別的・同一的絶対者に還元させながら、芸術の中にある実在的なものを観念的なものなかに現示すると述べている<sup>17)</sup>。例えば、実在的なものとしてのリズムが、観念的なものとしてのメロディを経て、それらの実在的なものと観念的なものとの総合的無差別としてのハーモニーを高めてゆく形で位置づけられる。すなわち、音楽を全芸術世界の中で最も原初的な位置に置いたのである<sup>18)</sup>。

19世紀後半からのいわゆる後期ロマン派時代に入ると、観念論から実証主義の時代へと変わり、音楽も個別的音楽研究の時代を迎えることになる。19世紀半ばにおける、観念論から実証主義への変化の過渡期にあって、音楽に関する個別研究の一つであるとともに、近代における初めての本格的な音楽学研究者は、先述したハンスクリックである。彼は、『音楽美論』のなかで、音楽美の自律的な規定、すなわち自律的音楽美学の構築を目的とし、これまでの近代芸術音楽論の時代の音楽規定は、絶対者、神、宇宙、絶対精神といった超越的なもの、音楽の外にある観念的なものによって音楽の本質や価値を規定しようとしていたのに対して、音楽作品の美は音楽以外のもの、すなわち音楽にとって異質な思想範囲には何ら関係はなく、音の結合に内在していると考え、音楽にのみ特有の学問的規定を示した<sup>19)</sup>。この見解に、いわ



ゆる“ワーグナー派”からは批判が相次いだ。哲学者ヘルマン・ロツツェは、感情の美学的意義をあまりにも軽視しすぎているとし、音楽史家のアンブローズは、ハンスリックら形式哲学者らを、精神が無い、すべての芸術を形作るのはポエジーであり、このポエジーがやがて個々の独立した芸術として形作られると批判した<sup>20)</sup>。ワーグナーとその支持者たちによるハンスリック批判も、形式主義批判の延長線上で展開されたものであり、そこではあらたに民族的な含意が付け加えられる。彼らはハンスリックの音楽美学を、「非ドイツ的なもの」すなわち「ユダヤ的なもの」として攻撃したのである<sup>21)</sup>。

こうした文芸方面や思想界の動きは、ウィーン体制の崩壊に始まる国民主義的な傾向と結びついて、しだいに現実主義的傾向を生み、写実主義や自然主義的な傾向を経て、19世紀末のデカダンスへとつながっていくことになる<sup>22)</sup>。

### 第3節 ロマン主義時代の音楽

18世紀末から19世紀初頭にかけての時代は、芸術音楽が最高度の創造力に恵まれながら圧倒的優位を誇った近代芸術音楽の黄金時代であった。言うまでもなくこの時代には、シューベルト、リスト、ワーグナー、ブラームス、ヴェルディ、ドヴォルザーク、チャイコフスキーなどの大作曲家が活躍した。音楽におけるロマン主義の時代は、19世紀初頭から20世紀初めのヨーロッパが中心であり、上述したようにこの時代の社会はそれまでの王制から脱却し、市民革命によって新たな政治体制が生まれた激動の時代であった。1848年には2月革命が勃発し、自由主義と民族主義、階級闘争が内交ぜとなり、ヨーロッパ全土が争乱と化した。そうした現実を目の当たりにして、人々は「現実を超えたもの」を望むようになった。これがロマン主義の到来である。

フランス革命により、「国民」という概念が創出され、国民国家が誕生し、国家に主権者たる国民の様々な立場や価値観に立脚したナショナリズムが生み出された事によって、それまで宮廷やサロンにおいて王族・貴族のため



に演奏され、教会の専有物であった音楽が、市民に手の届くものになり、市民を対象とした公共の場での演奏会が開催されるようになり、オペラ劇場にボックス席を持ち、オーケストラの定期演奏会に通い、子供にピアノや楽器を習わせることが可能になったのである。音楽家にとっても、パトロン要求に縛られることなく、自作の自由な作風を表現することが出来るようになった。プログラムも、それまでのピアノ曲や室内楽から、オーケストレーションを必要とする交響曲へと変化した。この時期、現在の形に最も近いオーケストラが創設され、ライプツィヒのゲヴァントハウス管弦楽団は、世界初の市民階級による自主経営オーケストラとして発足し、現在も高い水準での活動を続けている。また、ブルジョワ階級の台頭によって、公開演奏会がよりパブリックなものとなり、演奏会の型も整ってのちに定着し、権威づけられるようになった<sup>23)</sup>。市民はオペラ劇場に自らのボックス席を持ち、オーケストラの定期演奏会に通い、ピアノなどの楽器を購入して子供に習い事をさせることも可能になった。市民にとって音楽のある暮らしは、ハイソサイエティのアイデンティティを持つきっかけとなった<sup>24)</sup>。それに伴い、貴族や教会の僕であった音楽家も、独立した自由な芸術の表現者となり、これまで作曲家がヴィルトゥオーゾ演奏家を兼ねていたが、次第に分離されていった<sup>25)</sup>。この風潮はまずドイツから広がり、イギリス、フランス、ロシアでも大きな影響力を与えた。その後、当時のボヘミアやポーランド、スペイン、イタリアでも明確な活動として拡散していった。

ロマン主義の音楽の特徴は、抑制、緩和、適合といった事柄に重きを置いた古典主義的な態度を放棄し、合理的な表現より、情緒的な靈感あふれる表現に重きを置いた点にある<sup>26)</sup>。演劇・小説・絵画・建築などの諸領域でも個人主義と主観主義に基づく作品が発表され、音楽の分野でも、オペラと歌曲が器楽伴奏を積極的に取り入れたことにより、新しい表現豊かな旋律が生まれ、和声と楽器の音色の色彩が豊かになり、形式上の原則が緩和され、不安定性を持つようになった。それにより、交響詩のような表題音楽や連作歌曲

集など、文学作品の影響を受けた作品が多数発表された<sup>27)</sup>。それを受け、フラストレーションを伴う厭世的な感情表現として、ニヒリズムや狂気、自殺といった病理的な状態に人を追い込む作品が多くみられるようになった。例えば、ゲーテの『若きウェルテルの悩み』で、主人公が報われぬ恋のために自殺するが、これは文学における病理的な絶望の表れの典型であり、音楽においては、ベッリーニの「清教徒」、ドニゼッティの「ランメルモールのルチア」の「狂乱の場」や、ワーグナーの「さまよえるオランダ人」、プッチーニの「蝶々夫人」における自殺の場面などがこれに当たる<sup>28)</sup>。同様に、ロマン派の音楽には甘く陰鬱な旋律が多くみられ、シューベルトやチャイコフスキー、マーラーの作品には“世界苦 Weltschmerz”が顕著に体现されており、ベリオーズ、リスト、マーラーは悪魔崇拜を描いた曲も作曲している。

ロマン主義時代を代表する作曲家で初期ロマン派の先駆者といえばベートーヴェンであるが、少し遅れてパガニーニやリストといった強烈な個性とテクニックを持ったヴィルトゥオーゾ作曲家が誕生した。その作風は悪魔にも神にも接近し得る、人間の大きさや英雄的精神の憧れを表すものであった<sup>29)</sup>。ドイツでは、バロック音楽からベートーヴェンに至るまでのドイツ音楽を継承したメンデルスゾーンやシューマンが活躍し、フランスにおいては、ベリオーズが管弦楽の世界に革命をもたらした。彼の代表作『幻想交響曲』は、主人公がアヘンを飲んで恋人を殺し、ギロチンにかけられて魔女の饗宴に向かうというというストーリー性を持っているが、これには自伝的要素を含まれており、これまで宮廷貴族のために書かれていた音楽とはまるで異なる個人の自由な表現を曲に体现した、現在でも人気のある作品である。また、ポーランド出身でパリで活躍したショパンも、ポーランドの民族舞踊や、歌の要素を色濃く反映したピアノ作品を数多く発表し、ピアノの詩人と呼ばれた。オーストリアでは、シュトラウス一家活躍。ウィンナ・ワルツはハプスブルク帝国の栄華の象徴であり、鉄道や電話などの発明やウィーン万博など、時事的な問題をしばしば作品のテーマとして登場させ、話題を

集めた。現在でもお正月のウィーンフィル・ニューイヤーコンサートにおいてシュトラウス一家の音楽が演奏されることでもお馴染みである。同じく、ウィーンで活躍したブラームスは、古典主義的な態度を取り、特に彼の4つの交響曲はそれを象徴している。一方で、ハンガリー舞曲やスラヴ舞曲など、東欧の民族舞踊のリズムを取り入れた作品も発表しており、歌曲においてはロマン派の新しい風潮を体現していった。

そして、ロマン派音楽は、次第に古典的な形式に固執せず、強烈な自己の内面的表現を主眼とする、器楽を中心とした様式に変化していき、言語から解放された音楽としての器楽が、それ独自の原理と機能を持つ極めて有意義な芸術音楽であって、それだけに有限な言語的、概念的感覚的現実を超え、超感性的な、いわば絶対的なものとして捉えられる、音楽至上主義思想が形成されていった<sup>30)</sup>。このように、18世紀末から19世紀初頭にかけての時代は、芸術音楽が最高度の創造力に恵まれながら他の芸術を凌駕する圧倒的優位を誇った近代芸術音楽の黄金時代であった。その、音楽至上主義思想の象徴と言えるのが交響曲であり、その主たる聴衆は中産市民であり、ドイツ語圏で盛んに演奏された。フランスでは、グランド・オペラやサロン音楽が盛んであり、音楽がステータスシンボルの一種であった。型にはまった交響曲と、ヴィルトゥオーゾ・サロン音楽の音楽文化の間には、一見すると相反しているように思われるが、「人々を感動させる」という共通項を持っている。例えば、ブルックナーの交響曲のアダージョに耳を傾ける聴衆も、サロンでショパンやリストの超絶技巧演奏に聞き惚れる聴衆も、日常からの解放を求め、魂を揺さぶる何かを音楽の中に求めたのである。その影響から19世紀に作曲された曲のタイトルに、「幻想」や「夢」が多くつけられたのも、「労働する市民のための、夢と感動を与えてくれる音楽」を象徴している<sup>31)</sup>。そして、「感動させる音楽」としてのロマン派音楽の構造は、旋律においては、バロック時代の低音に代わり、旋律が音楽をリードするものに変化し、和声も音楽表現の焦点となる。半音階を多用することにより、メランコリックで

官能的な響きが作品に投影された<sup>32)</sup>。

こうしたロマン派特有の旋律や和声法を効果的に曲にあらわしたのが、リヒャルト・ワーグナーであり、彼はドイツ・ロマン派的な内面表現を宇宙的法悦と結びつけた。例えば、「トリスタンとイゾルデ」や、「ニーベルングの指環」4部作の「ワルキューレ」、「神々の黄昏」のフィナーレなど、彼が多用したライトモチーフの効果と相俟って、歓喜や幸福という次元を超え、生の秩序や理性を超越した宇宙と一体となる昇天したような感情を覚える<sup>33)</sup>。しかし、ワーグナーの大音響や、時として芝居がかった旋律法には批判も多数あり、ニーチェはワーグナーを「俳優」と呼び、受け狙いの旋律法を批判した。19世紀にオーストリアで活動した音楽学者ハンスリックは、音楽作品の美は音楽以外のもの、すなわち音楽にとって異質な思想範囲には関係なく、音の結合に内在していると考え、音楽のみに特有の美の学問的規定を目指すとし、そのためには、音楽に「感情」を排除する意味で、感情美学、標題音楽を否定し、音楽の純粋性を中核に据える絶対音楽を唆し賞賛した。音楽の美は、感情表現の内部に潜むのではなく、形式の中に存在する言語に可能な表現領域を切り離すことで、音楽は「絶対的になる」と説いた<sup>34)</sup>。

更に、この時代には社会的・政治的・経済的な変化の影響が音楽作品にもみられるようになり、ヴェルディなどに代表される、政治を題材としたこれまでにみられなかったような作品が登場し、政府の弾圧を経て徐々に市民に受け入れられるようになり、その後、ヴェリズモ（真実主義）と呼ばれる新しい潮流が生み出されることとなる。ヴェリズモは、19世紀末から20世紀初頭にかけてエミール・フランソワ・ゾラ、ギュスターヴ・フローベル、ヘンリック・イプセン、オノレ・ド・バルザックなど、ヨーロッパ文学の自然主義や写実主義の影響を受けて、イタリアで派生した文学の新様式である。この中心的役割を果たしたのが、作家ジョヴァンニ・ヴェルガで、1880年以降のミラノを中心にロマン主義に対するアンチテーゼとして標榜したヴェリズモ運動に呼応したことに始まり、この潮流をオペラに取り込んだのが、

作曲家のマスカーニやレオンカヴァッロである。ヴェルガの短編集『田舎の生活（1880）』の中に含まれる「カヴァレリア・ルスティカーナ」は、後にマスカーニのオペラ『カヴァレリア・ルスティカーナ』の原作になり、レオンカヴァッロの「道化師」と合わせて、この二作が、ヴェリズモ、すなわちリアリズムの古典的代表作となった。ヴェリズモは、それ以前の、神話や古代の英雄、歴史を題材とした文学作品を台本に用いたロマン主義とは異なり、一般的な自然主義の傾向、つまり登場人物は下層階級や貧困層の市民で、地方色を強く表出したものである。そして、日常生活における、現実的な出来事を写實的にとらえ、特に、むき出しの激しい感情に突き動かされた暴力、憎悪、犯罪、情痴など、抑制のきかない行動が悲劇的な結末をもたらす過程が、生々しく描写されるという特徴を持つ。ヴェリズモにおける音楽の特徴は、従来のベル・カント・オペラが持っていた装飾性を排除し、言葉の力とアクセントが一層の激しさを求め、歌手が歌うソロの旋律は起伏が激しく、より直接的に感情を表現するものである。コロラトゥーラのアリアなど声楽上の技巧は失われ、ワーグナーよりも更に民族的な色彩を放つレクタティーヴォが用いられた。管弦楽も歌唱と同様に、アクセントのついた、より強い表現が必要とされた。ソロの激しい感情表現の旋律に合わせ、ドラマティックかつ重厚なハーモニーが付けられ、センセーショナルなドラマと音楽が凝縮されているのである<sup>35)</sup>。

## 第2章 ヨーロッパにおける音楽とナショナリズム

### 第1節 音楽とヨーロッパ諸国におけるナショナリズム

ナショナリズム形成のプロセスには、印刷技術、文字の統一、国民文学など、言語的な統一が果たした役割は大きい。広義の「音」も重要なキーワードとなる。国歌はもちろんのこと、民謡、演説、話言葉の抑揚や語り口なども含まれる<sup>36)</sup>。思想家で作曲家のルソーは、国民精神にとって、音楽、

あるいは抑揚やリズムといった言語の音楽性は中心的であり、道徳と民主主義に必須と説いた<sup>37)</sup>。ナショナリズムの発揚には、音楽や雄弁によって民衆を鼓舞し、動員する効果があるのだ。ロマン主義の台頭した18世紀後半は、アメリカ独立戦争、フランス革命、それに次ぐナポレオン戦争など、無数の紛争や革命が勃発した時代であった。行進曲や歌が戦争や革命に用いられただけでなく、祝勝音楽や戦争を主題とした音楽が流布していった。音楽産業において、戦争は商品となりつつあった。戦争を主題とした音楽作品と、本来は戦争のための音楽である軍楽の市民社会への日常化である。国家の誇りの源を探求する歴史主義と民族主義の広がりとともに、戦争音楽は歴史上の戦争へと主題を移していった<sup>38)</sup>。ベートーヴェンの交響曲第3番「英雄」はナポレオンを賛美するために作曲された（後にナポレオンが皇帝に即位したことに激怒し、ナポレオンへの献辞を書いた表紙を破り捨てたエピソードは有名）、ヨハン・シュトラウス父作曲の「ラデツキー行進曲」は北イタリア鎮圧に成功したオーストリアのヨーゼフ・ラデツキー将軍を称えるものである。息子のヨハン・シュトラウス2世の「美しく青きドナウ」とともに、ハプスブルク家の繁栄を称える象徴的な曲である。他にも、チャイコフスキーの序曲「1812年」には、フランス国歌「ラ・マルセイエーズ」の旋律が第3部の第二主題として登場し（最後はその旋律は小さくなる）、最後はロシア帝国国歌の旋律が大砲とともに現れ、大団円となる<sup>39)</sup>。当時のオペラ作品にも、過去の戦争の場面が数多く表現された。ワーグナーの「リエンツィ」は14世紀のローマに実在した政治家、リエンツィが民衆の支持を得て政権を手にしたものの、やがて当の民衆から反逆され、彼らによって殺されるという作品であり、ヴェルディの「ロンバルディア人」は1096年の第一回十字軍が舞台となっている。この頃の戦争音楽は現実ではなく、異国のあるいは過去の物語を回顧する内容が主となっていた。と同時に、ある時は革命の導火線となり、ある時は愛国心や君主への忠誠心を呼び起こす鎮火剤ともなった。

そして、ナショナリズムを想起させる最も顕著な例は国歌であろう。国歌の主題は、抵抗、解放と独立、統一、国土の繁栄をあらわしている<sup>40)</sup>。フランス国歌「ラ・マルセイエーズ」は祖国と革命政府を守ろうとする義勇兵たちの革命賛歌となり、第三共和制の成立とともに正式に国歌として採用された。イギリス国歌「ゴッド・セイヴ・ザ・クイーン」は、20世紀の両大戦時に群衆がドイツ帝国への宣戦布告後にバッキンガム宮殿に集結し、「ラ・マルセイエーズ」とともに「ゴッド・セイヴ・ザ・クイーン」を歌ったという。また、ヨーロッパ諸国には、第二の国歌といわれる音楽作品が存在する。フィンランドではシベリウスの「フィンランディア」、ノルウェーではグリーグの「ペールギュント」、チェコではスメタナの「我が祖国」、イタリアではヴェルディ作曲歌劇「ナブッコ」より、“行け、我が想いよ黄金の翼にのって”、イギリスではエルガーの「威風堂々」などがそれに当たる。現代では、2004年制定のEU憲法（第1部、第4項）において、ベートーヴェンの交響曲第9番第4楽章「歓喜の歌」がEUの歌と定められた。

ドイツでは、「国民音楽」の形成にあたり、フランス国歌「ラ・マルセイエーズ」のような象徴的な音楽が自国に存在しないことを危惧していた。さらに、堅実な教養市民階級に支えられるドイツ語圏の音楽文化は、虚飾を一切拒否し、宗教や哲学に肩を並べる「深さ」や「内面性」を音楽に求めたことから、実証主義が盛んに言われた19世紀のドイツ・ロマン派においては、器楽曲こそが、ニーチェのいう「死んでしまった神」に代わる絶対者が顕現する場になったのである。これが絶対音楽の理念である<sup>41)</sup>。すべての楽器が集まり、一つの全体へと発展する交響曲は、旋律や主題といった部分の簡潔さと全体の多彩さを最もよく両立しうる器楽のジャンルであり、「多彩さ」と「統一性」の調和を目指したドイツ音楽を代表することになる<sup>42)</sup>。

そのような状況のなか、1848年の革命以降、民族意識の高まりとともに激しくなったドイツ民族とスラヴ民族の軋轢が激しくなる<sup>43)</sup>。ナショナリズムによって近代国家としての自覚を促す一方（ヴェリズモ的要素）、民族的な



ものの掘り起こしや、民族的な伝統を収集しようという運動が起こっていた。オーストリア・ドイツの交響曲至上主義があらゆる国の音楽文化を席卷するかに思える状況の中で、フランス・イタリアなどにみられる、グランド・オペラや、ヴィルトゥオーゾ音楽や、東欧のワルツやマズルカなどの社交としての音楽が俗物化したような性格の音楽の台頭により、自国の音楽に対する優越性が失われていった<sup>44)</sup>。

音楽におけるナショナリズムが最初に高まったのはロシアである。19世紀後半には、芸術分野におけるドイツ思想からの脱却という風潮が高まり、反西欧・反プロフェッショナリズム・反アカデミズムを標榜するリムスキー・コルサコフ、グリムカに代表される、いわゆる五人組が結成され、彼らは、ロシア・オペラという新しいジャンルも確立した。つまり、自由主義とはフランスにおいて抑圧的政府からの解放＝革命を意味し、ドイツにおいては抑圧的政府の乱立による解放＝統一、チェコやハンガリーなどの中央ヨーロッパでは、外国の抑圧からの解放＝独立を意味した。すなわち、フランスで政治上の自由主義として始まり、ドイツで文化・言語的民族主義となり、中央ヨーロッパの政治的民族主義へと変容していった<sup>45)</sup>。

東欧でも、1848年の諸革命により、自由主義、民族自決運動が高揚し、言語、伝統、習慣によって維持された人種的アイデンティティが強固なものとなった。これまでのハプスブルク家やホーエンツォレルン家の支配からの脱却により、ナショナリズムが高揚し、コスモポリタンの知的芸術再生から、民族的文化を重視する傾向へ移行していった。ドヴォルザークやスメタナにみられるような、これまでのワルツやカドリユから、土着の音楽である、ポルカやチャルダシューなどの民族舞曲のリズムや民謡を主題とし、自国の歴史や神話、伝承を基にした作品が発表され、ロマン主義とリアリズムにナショナリズムの道を開いた。特に、ハンガリーのチャルダシューはハンガリーの民族独立運動の一部であった。後にスメタナらによって、ナショナリズムとモダニズムを融合した国民（民族）学派が形成されることになる。18

世紀後半からのスラヴ・ルネサンスは、啓蒙主義と初期ロマン派に結びついた思想の複合体が、自由主義的な政治理念を含んだものとして起こった。また、北欧におけるナショナリズムは、デンマークのように、弱体化する国家の威厳を回復する為、国内向けに必要或いは、ノルウェーやフィンランドのように、他国の支配に対抗する為に拡大していった。そしてそれは、ドイツ・ロマン主義的な哲学に加え、口伝された民謡や伝説による民族叙事詩（霊的な現象を含む）が民族意識と独立闘争の鼓舞に貢献していった。シベリウス「レミンカイネン組曲」、グリーク「ペールギュント」、ニールセン、ステンハンメルなどが著名である。とりわけ、先述したようにシベリウスの交響詩「フィンランディア」は、フィンランドナショナリズムの象徴的な楽曲となっているし、グリークの「ペールギュント」など、北欧の厳しくも豊かな自然を彷彿される旋律が特徴的である。

## 第2節 ヨーロッパ諸国のナショナリズムにおける音楽の機能

音楽のナショナリズムの現象形態が、政治的ナショナリズムの種類とその発展段階に影響されたことは言わずもがなであろう。ドイツの音楽学者ダールハウスによれば、「音楽のナショナリズムの現象形態が、政治的ナショナリズムの種類とその発達段階とに影響されていたという可能性は否定できない。つまり、第一に専制君主国家を民主化する改革が成功したか、不成功に終わったか、第二に、小州を国民国家に統合したか、第三に強力な国家から独立したかなどの差によって音楽のナショナリズムの現象形態が影響を受けた可能性がある」<sup>46)</sup>。19世紀後半から20世紀初頭にかけて展開されたナショナリズムの高揚とともに、音楽は一種のアイデンティティとして拡散していったのである。

そもそもナショナリズムは、集団的共同体である近代国家と、その成員である個々の国民との「自己共存」を同時に図ろうとする政治思想である<sup>47)</sup>。エリー・ケデウリーによると、ナショナリズムとは、19世紀初頭にヨーロッ

パで創出された思想であり、人類は当然のようにいくつものネイションに分かれており、それぞれのネイションには確認出来るようないくつかの特徴が認められ、そして唯一の正統な統治形式はネイションとしての自決権以外にはない、すなわち、特定の型の政府、ネイションを単位とする自治政府と国際的な組織、諸国家から成る連合組織とをいずれも正統化する原理を与えたのである。そしてこの原理は、近代社会の制度的な骨組を形作るべき自明の枠組みとなったのであるとした<sup>48)</sup>。他の理論では、イデオロギーは構造変化の単なる反映として現れているとする唯物論的な論理があるが、ケドゥリーはこれを否定して、政治と思想の複雑な相互作用の結果としてナショナリズムを捉えている。その過程においては、フランス革命が中心的な役割を果たしており、特に人権宣言において、ネイションこそが国家の主権者であり、正統な権威の唯一の源であると宣言された。これら革命の原則から生じたのは、変化への熱烈な期待、とにかく変化を支持する態度、そして絶えず革新していなければ国家は停滞するという信念であった。これがイデオロギー政治である<sup>49)</sup>。フランスの Jean Baechler は著書 *“Qu'est-ce que l'idéologie?”* の中でイデオロギーの機能として、イデオロギーの価値や表象といったものは、需要、供給関係から生まれ、それは情熱、権力であると述べている<sup>50)</sup>。

ネイション概念の創出により、自由・平等・博愛を謳う基本的人権という概念が生まれた。フランス革命において、「コスモポリタンの理想主義」、「国家主義」という新興中産市民によって創出され担われる排他的な要素の強いナショナリズムと、農民を中心とした大多数の民衆意識である日常生活と共同体を守ろうとする「民衆的ナショナリズム」の3つの側面が現れた<sup>51)</sup>。また、フランス革命の他に、ナショナリズムを生み出した要素は、ドイツにおける19世紀初頭の哲学的思想が合流することにあると、ケドゥリーは述べている。まずカントの人が真の自由、道徳、そして価値を見いだせるは、人が自らの内に見出す道徳の諸法則の中にのみであって、外在的な世界の中にはなく、従って個人の自己決定に向けた闘争は、至高の政治的善を意味す

るという思想、カントの弟子のフィヒテによる、個人の自己決定を個人的な意味においてよりも集団的な意味において考えると、世界を有機的な全体と見做し、自分がどの一部であれ、他の部分なしには存在し得ないという思想、そしてヘルダーの進歩とは、規則性、同一性、成熟と合理性を意味しているというフランス革啓蒙思想の核心にあった考え方に意義を唱え、文化的多様性には本質的な価値があり、これは様々なネーションに埋め込まれているもので、それぞれが持つ共通言語においてこそ、そのもっとも真正な現れ方をしているとする思想である<sup>52)</sup>。

19世紀後半の政治思想は、自由主義からナショナリズムへと移行した。ナショナリズムは個人の自由と衝突する集団としての自由を求めるものであったが、自由主義が1848年以降においても未だに個人の自由を表向きには標榜していたのであった。ナショナリズムは、19世紀における政治の舞台を支配し、文化にも圧力をかけた。19世紀初頭の芸術家が自由主義を文化的に促進してきたのと同じように、19世紀末から20世紀初頭にかけての芸術家は、ナショナリズムに呼応・迎合していたのであった<sup>53)</sup>。イギリスやフランスなどの革命により民主化が進められた国家においては、ナショナリズムは音楽に深刻な影響を与えることはなく、むしろ、他国のエキゾチックな要素が享受される傾向にあった。それに対し、ドイツやイタリアなどでは、小州の統合により成立した国家は、自国の音楽こそがヨーロッパ音楽の普遍形態であるという主張が為された。ロマン派の主流であったドイツは、ゲルマン民族の伝説や民話などを音楽の題材とすることが流行（ワーグナーの「ニーベルングの指環」や「ニュルンベルクのマイスタージンガー」など）した。イタリアではヴェルディの「マクベス」先述した「ナブッコ」が、イタリア国家統一運動の象徴として知られているが<sup>54)</sup>、これはある意味で最も強力なナショナリズムの現象形態であるといえる<sup>55)</sup>。さらに、強国から独立を果たして形成された東欧や中欧などの民族国家においては、「国民学派」と呼ばれる、これまでの西洋音楽に対抗し、本国独自の文化的背景を背負った、

独自の文化であることを証明するため、ドイツ音楽とは異なる特質を持つと同時にそれと対等の価値を持つ音楽を生み出し、自国の民謡や民族音楽の音楽語法、形式を重視した音楽が推進された<sup>56)</sup>。

### 第3節 音楽の政治利用

20世紀に入ると、さらに音楽は独裁者によって政治のプロパガンダとして利用されるようになる。その音楽を利用したのが、ヒトラーであった。ベートーヴェンやワーグナーは「男性的」なイメージを持ち合わせているため、ナショナリズムを強化し、ドイツ精神を発揚するものとして、大いに政治利用された。ワーグナーはなおのこと、K・フライゲダンクというペンネームを使い、『音楽におけるユダヤ性』と題したメンデルスゾーンらユダヤ人音楽家に対する差別的な反ユダヤ主義の論文を発表したことから、ナチスドイツにおけるプロパガンダのステレオタイプとなった<sup>57)</sup>。例えば、ナチスのニュルンベルク党大会で、楽劇『ニュルンベルクのマイスタージンガー』第1幕への前奏曲が演奏されたり、ナチスの宣伝トーキー映画でワーグナーの曲が多く使用された。ヒトラー自身も熱心なワグネリアンであり、先に例を挙げた『リエッツィ』を観劇した際、英雄リエッツィに自身を重ね合わせたという。同時に、ブルックナーやベートーヴェンの作品も多く使用した。ナチスによって扇動されたニーチェへの超越的存在への国家的な熱狂を表現するために書かれ、音楽の上演はアーリア民族に属する誇りと意識を聴衆に植え付けるものであった<sup>58)</sup>。

その影響により、現在でもイスラエルにおいてワーグナーの作品を演奏・上演することはタブー視されるなど、表現の自由が制限されている。2001年になって、アルゼンチン人の指揮者（彼もユダヤ人である）、ダニエル・バレンボイムにより、イスラエル音楽祭の一環として、楽劇『トリスタンとイゾルデ』の一部が上演された。その際、場内は騒然となり、バレンボイムは数名のイスラエル人から「ファシスト」のレッテルを貼られたという。また、

2011年には、ワーグナーの創設したパイロイト音楽祭においてイスラエル室内管弦楽団がワーグナー作品を演奏するなど、作品そのものを評価し、伝播していこうとする動きがみられるようになっている。楽団側はワーグナーが反ユダヤ思想の持ち主であったにせよ、人物と作品は分けるべきということで、上演に踏み切ったが、イスラエル本国において、与党議員からは同楽団への予算差し止め要求が提出されるなど、賛否が分かれており、未だに遺恨が残る問題となっている<sup>59)</sup>。

旧ソ連においてはショスタコーヴィチが、歌劇『ムツェンスク郡のマクベス夫人』が、ソヴィエト共産党機関紙で批判を受け、自己批判を余儀なくされる（ブラウダ批判）。それを受けて作曲された交響曲第5番以降、それまでの作風から一転し、政府が自国の音楽に求めた「社会主義リアリズム」の路線に沿う作風の作品を発表し続けることとなる。ショスタコーヴィチはこれまで、体制に迎合したソ連のプロパガンダ作曲家というイメージで語られていたが、自身は反体制派であり、自らが求める音楽と体制が求める音楽との乖離に葛藤した、「悲劇の作曲家」として近年では西側諸国における演奏の機会も増加している<sup>60)</sup>。

## おわりに

音楽と社会、政治の相関関係は、古代に始まり、現在も少しずつ形を変えながら継承されているのであるが、とりわけ顕著になったのは、フランス革命を発端とした18世紀後半のヨーロッパ諸革命以後であった。音楽におけるナショナリズムは、国歌や軍歌に象徴されるように、音と言葉による愛国的シンボルであり、ナショナリズムの高揚とともに高まりをみせ、20世紀にはナチスドイツやソ連共産党による政治的プロパガンダに利用されたが、音楽は戦時下の市民にとっては単なる娯楽ではなく、生きる為の精神的な支えになった。

ロマン主義時代の音楽は、ベートーヴェンやベルリオーズらに代表されるように、古典的な形式に固執せず、強烈な自己の内面的表現を主眼とする、器楽を中心とした様式に変化していったわけだが、言語から解放された音楽としての器楽が、それ独自の原理と機能を持つ極めて有意義な芸術音楽であって、それだけに有限な言語的、概念的感覚的現実を超え、超感性的な、いわば絶対的なものとして捉えられ、音楽至上主義思想が形成されていった。この後、音楽至上主義思想を主としたワーグナーやリヒャルト・シュトラウスをはじめとする標題音楽作品が多数生み出され、交響詩やオペラなどの作品によりドラマ性や現実性を主軸とした。対して、ブラームス、ブルックナーに代表されるストーリー性も歌詞も排除した、「音楽による音楽のための音楽」である絶対音楽の対立概念も生まれた。ワーグナー対ブラームス論争がその代表例であるが、現代においてはどちらの音楽も評価を得ており、優越をつけるという事は無いであろう。また、この時代はカントからヘーゲルに至る「ドイツ観念論哲学の時代」として哲学史上その叡智が結実した時代であったが、このドイツ観念論の哲学が、その論考上不可欠な領域として、音楽をも含む諸芸術をその体系のなかに取り込んだ。

このように、ヨーロッパにおいて音楽のロマン主義とは、社会変革の流れと相まって、これまでの古典派のソナタ形式を採用した、教会音楽や貴族の為の音楽から、市民レベルへと拡大し、半音階や不協和音を多用したより物語性の強い、人々の感情を揺さぶる音楽へと変化した重要な時代の転換期であった。

## 注

- 1) 岩田一政・小寺彰・山影進・山本吉宜『国際関係学入門〔増補版〕』東京大学出版会、2003年、138-139頁。
- 2) 岩田・前掲書、135頁、平野健一郎『国際文化論』東京大学出版会、2006年、2-3頁。
- 3) 根岸一美・三浦信一郎編『音楽学を学ぶ人のために』（世界思想社、2004年）4頁。半澤朝彦「国際政治学と音楽（1）—ウエストファリア体制とナショナリズム—」（明治



- 学院大学国際学研究、39号、2011年) 107-108頁。
- 4) 田村和紀夫『文化としての西洋音楽の歩み』、音楽之友社、2013年、18頁。
  - 5) 上尾信也『音楽のヨーロッパ史』講談社現代新書、2000年、200-202頁。
  - 6) ジム・サムソン著 三宅幸夫監訳『西洋の音楽と社会⑧ 市民音楽の抬頭』（音楽之友社、1996年）11-12頁。
  - 7) ヴィクトル・ユゴー作 稲垣直樹訳『エルナニ』岩波書店、2009年、8頁。
  - 8) 中村亮二編『ロマン主義の胎動から世紀末まで』幻冬舎、2014年、60-61頁。
  - 9) サンソン・前掲書、11頁。
  - 10) 根岸・前掲書 58頁。
  - 11) 三浦・前掲書 68-69頁。
  - 12) 根岸・前掲書 58-59頁。
  - 13) 三浦・前掲書 70頁。
  - 14) 三浦・前掲書 72-73頁。
  - 15) 根岸・前掲書 63頁。
  - 16) Immanuel Kant 著坂田徳男訳『判断力批判 [世界の大思想第18巻]』河出書房、1967年、211頁。
  - 17) 根岸・前掲書 64-65頁、三浦・前掲書 77-78頁。
  - 18) 三浦・前掲書 78頁。
  - 19) 根岸・前掲書 70頁。
  - 20) 吉田寛『<音楽の国ドイツ>の系譜学3 絶対音楽の美学と分裂する<ドイツ>十九世紀』青弓社、2015年、235-236頁。
  - 21) 吉田・前掲書 236頁。
  - 22) デーヴィッド・ブレイニー・ブラウン著・高橋明也訳『ロマン主義』岩波書店、2004年、5-15頁、25-28頁。
  - 23) これまでの、曲を無秩序に並べるだけの演奏会から、ウィーン古典派の作品を中心に据えつつも、同時代の斬新な曲目を取り交ぜたプログラミングへの変化など。
  - 24) 岡田暁生『西洋音楽史「クラシックの黄昏」』中公新書 1816、2006年、132-133頁。
  - 25) 中村・前掲書 75頁、サンソン・前掲書 13頁。
  - 26) R.M. ロンイアー著 村井範子・松前紀夫・佐藤馨、藤江効子訳『ロマン主義の音楽』（東海大学出版会、1986年）3-4頁。
  - 27) 田村・前掲書 141頁。
  - 28) 前掲書・注3、6頁。
  - 29) 76-77頁。
  - 30) 田村・前掲書 141-144頁。
  - 31) 岡田・前掲書 167-169頁。
  - 32) 岡田・前掲書 170-171頁。

- 33) 岡田・前掲書 172 頁、田村・前掲書 151 頁。
- 34) 根岸一美・三浦信一郎編『音楽学を学ぶ人のために』（世界思想社、2004 年）70-71 頁、三浦信一郎『西洋音楽思想の近代—西洋近代音楽思想の研究』三元社、2005 年、253 頁。ハンスリックは、漂題音楽をほとんど残さず、感情表現を曲に組み入れなかったブラームスを支持した。
- 35) 諏訪才子「イタリア・オペラにおけるヴェリズモとその教育的効果—レオンカヴァッロのオペラ『道化師』を中心に—」東北女子大学・東北女子短期大学紀要 No.55（2016 年）49-50 頁。
- 36) 半澤・前掲論文、111 頁。
- 37) 海老澤敏『ジャン=ジャック・ルソーと音楽』（ペリかん社、2012 年）72 頁。
- 38) 上尾・前掲書 205 頁。
- 39) なお、1812 年はナポレオンがロシア遠征に失敗した年であり、帝国ロシアを賛美する内容となっている。因みに、両国の国歌は当時正式採用されていなかった。
- 40) 上尾・前掲書、200 頁。
- 41) 岡田・前掲書、162 頁。
- 42) 吉田寛『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉19 世紀』（青弓社、2015 年）41 頁。
- 43) ジム・サンソン編・三宅幸夫監訳『西洋の音楽と社会⑧ 市民音楽の台頭 後期ロマン派 I』（音楽之友社、1996 年）45 頁。
- 44) サンソン・前掲書、46 頁。
- 45) サンソン・前掲書、19 頁。
- 46) 三浦・前掲書、207-208 頁。
- 47) 田中浩編『現代世界—その思想と歴史② ナショナリズムとデモクラシー』（未来社、2010 年）12 頁。
- 48) Oliver Zimmer 著福井憲彦訳『ナショナリズム 1890-1940』岩波書店、2009 年、10-11 頁。
- 49) Zimmer 前掲書、12 頁。
- 50) Jean Baechler “*Qu'est-ce que l'idéologie?*” Imprimé en France, 1976. pp.23-48.
- 51) 上尾信也『音楽のヨーロッパ史』講談社現代新書、2000 年、198 頁。
- 52) Zimmer 前掲書、12-13 頁。
- 53) サンソン・前掲書、45-46 頁。
- 54) 「ナブッコ」のなかで、奴隷とされていたユダヤ人が祖国を思って歌う「行け、わが想いよ、黄金の翼に乗って」は、当時オーストリアの支配下にあったミラノ公国の人々の思いと重なり、現在でもイタリア「第二の国歌」とされている。
- 55) 根岸一美・三浦信一郎編『音楽学を学ぶ人のために』（世界思想社、2004 年）211 頁。
- 56) 田村・前掲書・注 4、209-210 頁。いわゆるロシア 5 人組や、バルトーク、ファリヤ、グリーグなど、中欧・東欧・北欧の作曲家を中心に広がった。

- 57) もっとも、反ユダヤ主義の論文を発表し、音楽におけるユダヤ人の影響力について激しく糾弾したワーグナーだったが、複数のユダヤ人との交流は結んでいたという。
- 58) 上尾・前掲書注51、224頁。
- 59) ダニエル・バレンボイム、エドワード・サイード著、中野真紀子訳『バレンボイム／サイード 音楽と社会』みすず書房、2004年、65-70頁。
- 60) 亀山郁夫『シヨスタコーヴィチ引き裂かれた栄光』岩波書店、2018年、25-32頁。

## 参考文献

- 今道友信編『精神と音楽の交響』音楽之友社、1997年、4-54頁。
- 井上清博『神と共に有りし数学 中一デカルトの音楽論―』大学教育出版、2012年、39頁。
- 岩崎胤『現代の文化・倫理・価値の理論』、大阪経済法科大学出版部、1998年、3頁。
- 岩田一政・小寺彰・山影進・山本吉宣編『国際関係学入門〔増補版〕』東京大学出版会、2003年、138-139頁。
- 上尾信也『音楽のヨーロッパ史』講談社現代新書、2000年、2-225頁。
- 岡田暁生『西洋音楽史〔第8版〕』中央公論新社、2006年、4-13頁。
- 川島武宜編『法社会学講座9 歴史・文化と法1』、岩波書店、1973年、2頁。
- 亀山郁夫『シヨスタコーヴィチ引き裂かれた栄光』岩波書店、2018年、25-32頁
- 小西潤子、仲万美子、志村哲編、椎名亮輔執筆部分『音楽文化学のすすめ いま、ここに ある音楽を理解するために（第3版）』ナカニシヤ出版、2012年、38頁、
- 田村和紀夫『文化としての西洋音楽の歩み』、音楽之友社、2013年、8-32頁。
- 田上雅徳『入門講義 キリスト教と政治』慶應義塾大学出版会、2015年、4-14頁。
- 田中浩編『現代世界―その思想と歴史② ナショナリズムとデモクラシー』（未来社、2010年）12-16頁。
- 中川京介『クラシック音楽の歴史―88のひとと事件と言葉』、七つ森書館、2013年、16頁。
- 中田光雄『文化の協応 比較文化叢書2』、東京大学出版会、1982年、11頁。
- 根岸一美・三浦信一郎編『音楽学を学ぶ人のために』、世界思想社、2004年、18-24頁。
- 平野健一郎著『国際文化論』、東京大学出版会、2006年、2-3頁。
- 前川誠郎『西洋音楽史を聴く―バロック・クラシック・ロマン派の本質』講談社学術文庫、2019年、2-15頁。
- 三宅幸夫著『歴史のなかの音楽』平凡社、1988年、11-51頁。
- 宮島 喬・藤田英典編『文化と社会―差異化・構造化・再生産』有信堂高文社、1991年、98頁。山口修・齋藤和枝編『比較文化論―異文化の理解―』、世界思想社、1995年、33頁。
- 吉田寛『<音楽の国ドイツ>の系譜学3 絶対音楽の美学と分裂する<ドイツ>十九世紀』青弓社、2015年、235-236頁。

- 和田仁孝『法社会学』法律文化社、2006年、234頁。
- アリストクセノス・ブトレマイオス著山本健郎訳『古代音楽論集』京都大学学術出版会、2008年、146頁。
- ウィルフリッド・ダンウェル著村田武雄訳『音楽文化史—音楽とヨーロッパ精神』筑摩叢書、1968年、14頁。
- ジム・サムソン著 三宅幸夫監訳『西洋の音楽と社会⑧ 市民音楽の抬頭』（音楽之友社、1996年）11-12頁。
- Bernard Morbach 著、井本响二訳『中世の音楽—テキスト、音、図像による新たな体験』法政大学出版局、2012年、50-62頁。
- セオドア・グレイシック著、源河亨・木下頌子訳『音楽の哲学入門』慶応義塾大学出版会、2019年 59-61頁。
- Bruynjuif Stige 著阪上正巳・井上勢津・岡崎香奈・馬場存・山下晃弘共訳『文化中心音楽療法』音楽之友社、2008年、134頁。
- David G.Hughes 著ホアキン・M・ベニテズ、近藤譲訳『ヨーロッパ音楽の歴史 西洋文化における芸術音楽の伝統（上巻）〔第4版〕』朝日出版社、1991年、2-4頁。
- F・アラン・ハンソン著、野村博・飛田就一訳『文化の意味—異文化理解の問題—』、法律文化社、1980年）200頁。
- ダニエル・バレンボイム、エドワード・サイード著、中野真紀子訳『バレンボイム／サイード 音楽と社会』みすず書房、2004年、65-70頁。
- デーヴィッド・ブレインニー・ブラウン著高橋明也訳『ロマン主義』岩波書店、2004年、213-216頁。
- Immanuel Kant 著坂田徳男訳『判断力批判〔世界の大思想第18巻〕』河出書房、1967年、211頁。
- James Mckinnon 編上尾信也監訳『西洋の音楽と社会① 西洋音楽の曙 古代・中世』音楽之友社、1996年、12-38頁。
- Jim Samson 編三宅幸夫監訳『西洋の音楽と社会⑧ 市民音楽の抬頭』音楽之友社、1996年、9-90頁。
- Janet Wolff 著、笹川隆司訳『芸術社会学』、玉川大学出版部、2003年、74-75頁。
- Martin Clayton, Trevor Hervert, Richard Middleton 編、若尾裕監訳 Ian Cross 執筆部分『音楽のカルチュラル・スタディーズ、アルテスパブリッシング、2011年、20頁。
- Neal Zaslaw 編樋口隆一監訳『西洋の音楽と社会⑥ 啓蒙時代の都市と音楽 古典派』（音楽之友社、1996年）9、14-15頁。Oliver Zimmer 著福井憲彦訳『ナショナルリズム 1890-1940』岩波書店、2009年、10-11頁。
- Oliver Zimmer 著福井憲彦訳『ナショナルリズム 1890-1940』岩波書店、2009年
- Raymond Williams 著小池民男訳『文化とは』晶文社、1985年、9頁。
- 西田芳弘「国際関係における文化の要素」『レファレンス』2007年2月号 42頁。

半澤朝彦「国際政治学と音楽（1）—ウエストファリア体制とナショナリズム—」、明治学  
院大学国際学研究、39号、2011年、107-108頁。

Lucien Rebatet "Une histoire de la musique"Compagnie Français de librairie pp.29-34.

Edward Burnett Tylor, "Primitive Culture"London: John Murray & Co.,1871, 2 vols.pp.1.

Jean Baechler"Qu'est-ce que l'idéologie?"Imprimé en France,1976.pp.23-55.

