

令和2年度名古屋大学大学院文学研究科
学位（課程博士）申請論文

新たな聴衆層の誕生

1980年代日本におけるマーラーブームの事例から

名古屋大学大学院文学研究科

人文学専攻

文化人類学・日本思想史・宗教学専攻専門

小沢 誠

令和2年12月

目次

序章 はじめに	1
1 先行研究の状況	
1-1 社会学的先行研究—聴衆論	3
1-2 マーラーの音楽に関する先行研究	7
1-2-1 1970年代	
1-2-2 1980年代	
1-2-3 1990年以降	
1-3 1960年代から1980年代にかけての時代背景	12
1-3-1 労音活動	
1-3-2 鑑賞教育	
1-3-3 レコード、ラジオなどの普及	
(1) オーディオ	
(2) レコード	
(3) FM放送	
1-3-4 複製音楽の理論	
(1) 1920年代のベンヤミンとアドルノの理論	
・ベンヤミン (『複製技術時代の芸術作品』1935)	
・アドルノ (『新音楽の哲学』1936)	
(2) 日本での複製音楽論	
1-3-5 レコード録音技術者の活動	
2 問題の所在	15
3 研究の目的	16
(1) マーラーが普及する環境条件の整備	
(2) 聴衆と音楽の聴き方	
(3) メディアの活動と果たした役割	
4 研究の進め方	17
(1) 対象とする音楽	
(2) 対象期間	
(3) 研究方法	
5 本論文の構成	18
第1章 マーラーの音楽	
1 マーラーの概要	19
1-1 生涯	

1-2	マーラーの生涯の特徴	
1-3	主要な作品	
1-4	19世紀末のウィーン	
2	マーラーの西洋音楽史上の位置	25
2-1	18世紀音楽の特徴	25
2-2	イタリアオペラの興隆	26
2-3	18世紀から19世紀にかけてのドイツ音楽	26
2-4	19世紀音楽	
2-4-1	19世紀音楽とは	27
2-4-2	19世紀初頭における演奏会の爆発的増加	28
2-4-3	演奏曲目の変化	28
2-5	後期ロマン派音楽の誕生	29
2-6	ワーグナー	29
2-6-1	生涯	
2-6-2	主要作品	
2-6-3	音楽面の特徴	
2-6-4	ワーグナー芸術の影響	
2-7	ブルックナー	35
2-7-1	生涯	
2-7-2	主要作品	
2-7-3	音楽面の特徴	
3	マーラーの音楽の特徴	37
3-1	歴史的位置	37
3-2	マーラーの音楽の特徴	38
3-2-1	世界を表現しようとする大規模な音楽	
3-2-2	思想性の強さ	
3-2-3	感覚的聴取の許容	
3-2-4	細部の重視	
3-2-5	通俗性	
3-2-6	音楽の繊細さ	
3-2-7	非西洋音楽的響き	
3-2-8	交響曲の伝統の保持	
第2章 日本を取り巻く音楽の環境条件		
1	明治から戦前までの音楽情勢	51
1-1	明治政府による徹底的な西洋音楽	51

1-2	明治期の音楽観	5 2
1-3	大正期の音楽情勢	5 2
1-4	戦前の音楽情勢	5 3
2	戦後の音楽情勢	5 4
2-1	戦後日本の社会情勢の概要	5 4
2-2	1950年代の音楽情勢	5 5
2-2-1	労音活動の発足	
2-2-2	労音のプレイガイド化	
2-2-3	うたごえ活動	
2-3	1960年代の音楽情勢	5 7
2-4	1970年代の音楽情勢	5 8
2-4-1	大衆化の始まり	
2-4-2	労音の衰退	
2-4-3	オーディオの普及による急激な聴衆の拡大	
	(1) オーディオ	
	(2) レコード	
	(3) FM放送	
2-4-4	鑑賞教育の強化	
2-5	1980年代の音楽情勢	6 2
3	戦後日本のクラシック音楽の状況	6 3
3-1	データ	6 3
3-2	まとめ	6 4
3-2-1	交響曲	
3-2-2	オペラ	
3-3	戦後日本のクラシック音楽の状況(グラフ)	6 5
	(1) 日本の交響楽団定期演奏会	
	(2) オペラ公演(日本の団体、海外団体)	
	(3) レコードの販売状況	
	(4) ラジオ放送	
第3章 マーラー普及の状況		
1	後期ロマン派音楽への関心の発生	7 4
1-1	明治から大正一文学者たちのワーグナー熱	7 4
1-2	戦前一亡命指揮者によるマーラー演奏	7 5
2	1950年代—新たな動き	7 5
2-1	文学者	7 5

	石原慎太郎 小林秀雄 大岡昇平	
2-2	亡命指揮者の弟子によるマーラー演奏の活発化	77
3	1960年代—マーラー普及の準備段階	77
3-1	初めての本格的オペラ体験	77
	イタリア歌劇団公演	
3-2	音楽専門家たちの本格的ワーグナー体験	78
3-2-1	日本人とワーグナー	
3-2-2	来日ベルリン・ドイツオペラの影響	
3-2-3	バイロイト音楽祭引越公演	
3-2-4	ラジオでのワーグナー楽劇全曲放送	
3-3	欧米でのマーラー普及の始まり	81
	・1960年ベルリンでの生誕100年シリーズ	
	・1967年ウイーン芸術週間での全作品の演奏会	
3-4	日本でのマーラーの普及の問題点	82
3-5	複製音楽の整備	83
4	1970年代—マーラー普及の始まり	83
4-1	マーラーに関する海外書籍の日本での出版	
4-2	日本でのマーラー関係書籍の出版	
4-3	文学者のマーラーへの関心	
4-4	映画でのマーラーの音楽	
	『ヴェニスに死す』	
5	1980年代—本格的なマーラーの普及	85
5-1	実演	85
	(1) 日本のオーケストラの演奏状況	
	作曲年代別の演奏状況	
	(2) 来日オーケストラの演奏状況	
5-2	マーラーの作曲年代別の上演状況の推移	85
5-3	ラジオの放送状況	88
5-4	レコードの販売状況	89
5-5	マーラーに関する評論活動の本格化	89
5-5-1	海外研究家の著作の紹介	
5-5-2	日本でのマーラーに関する書籍	
5-5-3	シンポジウム	
5-5-4	福永に続くマーラー愛好家(加賀乙彦)	
5-5-5	マーラーの音楽の本格的なメディアへの登場	
	TVコマーシャル 映画『乱』『タンポポ』	

6	音楽の聴き方の変化—マーラー聴取への影響	9 1
6-1	孤独な空間での音楽聴取	9 1
6-2	ジャズ喫茶	9 1
6-3	ニューミュージック	9 2
6-4	名曲喫茶の調査	9 2
	東京 京都	
6-5	名曲喫茶でのマーラー聴取状況調査—京都柳月堂	9 4
6-6	個室での音楽聴取—個室でのマーラー聴取の具体例	1 0 0
6-7	小結	1 0 1

第4章 考察—音楽の聴き方の変化と新たな聴衆層の誕生の要因解析

1	マーラーが普及する環境条件の整備	1 0 2
1-1	昭和期（戦前）の音楽情勢—教養主義の全盛	1 0 2
1-2	戦後の音楽情勢	1 0 2
1-2-1	1950年代の音楽情勢	
	(1) インフラ整備と来日団体	
	(2) 労音活動の発足	
1-2-2	1960年代の音楽情勢	
1-2-3	1970年代の音楽情勢	
	(1) 大衆化の始まり	
	(2) 労音の衰退（1969年～1972年）	
	(3) オーディオの普及による急速な聴衆の拡大	
	1) オーディオ	
	2) レコード	
	3) FM放送	
	4) 鑑賞教育	
1-2-4	1980年代の音楽情勢	
1-3	音楽環境の変化の分類	1 0 4
1-3-1	クラシック音楽全体の普及に寄与した変化	
	(1) インフラの整備	
	(2) 複製音楽の普及	
	(3) 労音活動	
	(4) 鑑賞教育	
1-3-2	マーラー普及に直接かわる変化	
2	聴衆と音楽の聴き方	1 0 7

2-1	マーラーの音楽の性格	107
2-2	マーラー受容における聴衆層の違い	107
2-3	従来のクラシック音楽愛好家のマーラー受容	108
	(1) 音楽専門家のマーラー受容の考え方 (1970年～)	
	1) 音楽評論家 吉田秀和	
	2) 現代音楽作曲家 柴田南雄	
	3) 音楽学者渡邊裕 (2000年代)	
	(2) 戦後の社会環境の変化	
	1) 戦争直後の知識人を中心とした社会不安の予感	
	2) 1960年代の知識人の活動— 福永武彦	
	3) 1980年代の知識人の活動—マーラー愛好家の小説家—加賀乙彦	
	4) 大衆化の促進による教養主義の衰退	
	(3) ポストベートーヴェンの動向モーツァルト、バロック音楽への関心	
	1) 古典音楽における変化—モーツァルトへの関心	
	2) バロック音楽の興隆—古典音楽以外への関心	
	(4) 後期ロマン派音楽への関心	
	1) ワーグナー	
	2) ブルックナー	
	(5) マーラーへの関心	
	1) 各楽章の独立性	
	2) 自由さ、親しみやすさ、音との戯れ	
	3) 矛盾、対立などあるがままに表現	
	4) 音楽の大規模性	
	5) マーラーの愛好家の希少性	
	(6) 1970年代の特徴	
2-4	新たな聴衆層の誕生	116
	2-4-1 大衆化、イーージーリスニング化	
	2-4-2 団体的聴き方から個人的聴き方へ	
	2-4-3 幅広いクラシック音楽への関心	
	2-4-4 マーラーへの関心	
	2-4-5 新たな聴衆がマーラーに惹きつけられる要素	
	(1) 感覚的聴取	
	(2) 大管弦楽による迫力ある音響	
	(3) 非西洋音楽的性格	
2-5	新たなマーラーの聴き方	122
	2-5-1 複製音楽の音質の飛躍的向上	

2-5-2	個室での鑑賞の内面化	
3	メディアの果たした役割	1 2 5
3-1	イベントによるマーラー普及 (欧州)	1 2 5
3-2	日本のメディアのマーラー普及活動	1 2 5
	(1) 戦前から戦後にかけてのクラシック音楽への取り組み	
	(2) 新たなレパートリーの追求	
	(3) ワーグナー	
	(4) マーラー普及活動	
3-3	従来のクラシック音楽愛好家を対象とした活動	1 2 6
3-3-1	メディアによるワーグナー体験の促進	
3-3-2	メディアによるマーラー体験の促進	
	(1) マーラーの交響曲全集の販売	
	(2) マーラーに関する評論活動の本格化	
	①海外研究家の著作の紹介	
	②日本でのマーラーに関する著作	
	③シンポジウム	
3-4	新たな聴衆を対象とするメディア活動	1 2 7
3-4-1	映画でのマーラーの音楽の積極的紹介	
	自伝的映画『マーラー』 トーマス・マン『ヴェニスに死す』	
3-4-2	TVでのマーラー放映	
3-4-3	マーラーに関する情報の増加	
3-5	日本のメディア活動の効果	1 2 8
4	考察の総括	1 3 0
第5章 結論と今後の展開		
1	結論	1 3 5
2	今後の展望	1 4 1
巻末資料		
		1 4 4
引用文献		
		1 6 2
参考文献		
		1 6 8

序章 はじめに

本研究の主な対象期間である 1960 年代から 1980 年代は政治、経済の面だけでなく、文化的に見ても大きな変化があり、クラシック音楽でも大きな変化が見られた。

現代音楽では戦後しばらく P・ブーレーズなどのセリー音楽の影響を受け、無機質で即物的作品が主流であった。諸井誠、黛敏郎などが活躍したが、黛などは徐々に東洋的な色調が強い作品を制作するようになる。その後三味線、尺八を使用した作品も作られ、オーケストラとの共演も行われた。しかしこれらの作品は非常に難解であり、多くの聴衆を獲得できず、現代音楽の行き詰まりが顕在化した。

演奏状況を見ても、戦後しばらくまでベートーヴェンなどの古典音楽が鑑賞の中心であり、シューベルト、ブラームスなどへの関心も広がり、クラシック音楽の普及は進行した。それでも聴衆層が飛躍的に増加するには至らず、ポピュラー音楽の興隆には遠く及ばなかった。

当時 FM 放送で 80% のリスナーがポピュラー音楽を聴いていたという事実から見られるように、ポピュラー音楽では演歌の衰退を経てニューミュージックが盛んになり、多くの聴衆を獲得していた。(竹内 1980: 75) こうしたポピュラー音楽のように聴衆を惹きつけなければ、クラシック音楽の普及の一層の進展は限界があった。

20 世紀初頭の西欧では建築に典型的にみられるように合理性、機能性、国際様式などが重視された。1970 年代からは価値の多様化が生まれ、1980 年代に入ると建築でも装飾性、歴史性などが重視され、ロマン主義、中世文化の再評価などが行われた。

音楽について見ると 20 世紀初頭の合理性や、最小限の素材を用いた小規模性を重視した前衛音楽からロマン派音楽、中世、バロック音楽への回帰などが生じるとともに、1970 年以降オーケストラの持つ圧倒的な表現力が重視されるようになり、オーケストラ作品の作曲、演奏が急増した。(佐野 2007: 150-151)

日本でも同様の動きが生まれた。(佐野 2007: 145) そのためこの傾向に適合した音楽が求められるようになった。そこで当時演奏会やレコード、映画で徐々に取り上げられるようになったマーラーが注目されるようになった。

マーラーの音楽は 19 世紀ロマン派音楽を代表するものでありながら、同時に大衆音楽に通じる民謡など通俗的な響きが強く、親しみやすい旋律も多く、非常の聴きやすいという側面がある。従来のクラシック音楽とは異なる性格を持つ。こうした閉塞感を打開し、新たな動きを実現する音楽としてマーラーが注目された。

そのような動きの中で、これまで殆ど注目されてこなかったマーラーへの関心が急速に拡大し 1970 年以降、演奏回数が増加し、1980 年以降はブームの状態となった。

こうしたマーラーの急速な普及を見ると、クラシック音楽の聴き方が大きく変化し、新しい音楽の聴き方が生じている可能性がある。

そこで1960年代以降の日本のクラシック音楽の演奏状況を見ることにしたい。

明治から大正、戦前まで日本でのクラシック音楽の鑑賞は古典音楽が中心であった。それは戦後も継続したが、ベートーヴェンの人気は圧倒的であった。ベートーヴェンはクラシック音楽愛好家の中核的な存在であり、強力な愛好家集団を形成していた。

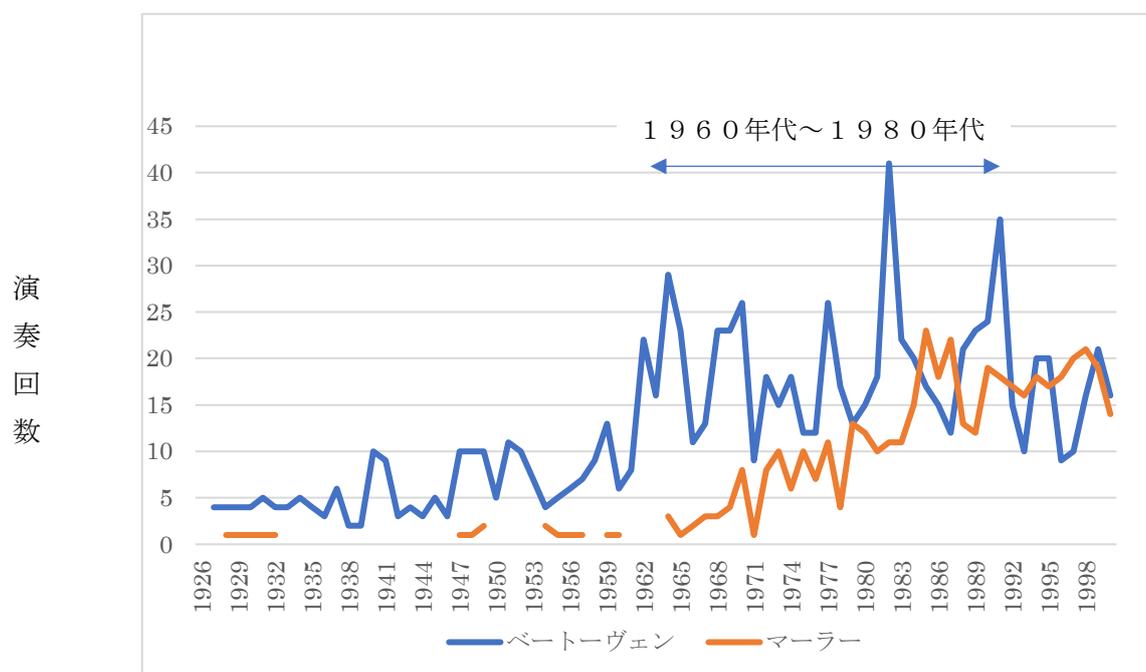
そこでベートーヴェンとマーラーを比較する形で戦後の交響楽団の定期演奏会の推移を見てみよう。

図1に日本のオーケストラの定期演奏会での演奏回数の推移を示す。戦後のベートーヴェンの演奏回数は増加の傾向はあるものの、1960年以降飽和する傾向にある。

一方マーラーについては1970年頃から次第に増加し、1980年以降急激に増加している。こうした現象は従来のクラシック音楽愛好家だけでは説明できない。マーラーの愛好家集団にはこれまでクラシック音楽をほとんど聴いたことのない初心者も多く、ジャズなどの他分野の愛好家がいきなりマーラー愛好家になるといった現象も生じている。

こうした現象から従来のクラシック音楽愛好家とは異なる新たな聴衆層が生まれている可能性がある。本研究ではこのようなマーラーの普及状況を解析する中で音楽の聴き方がどのように変化したのか、聴衆層がどのように変化したのか明らかにする。

図1 日本のオーケストラでの上演状況



(小川昂 1983『新編 日本の交響楽団』)を基に筆者がデータベースを作成し、グラフ化

ラジオ放送でもマーラーの音楽の放送は1970年頃から増加をはじめ、1980年以降急増している。レコード販売でも同様の傾向が示されている（第3章で詳細を示す）。本論文で詳しく検討するが、興味深いことに、1960年代から1980年代にかけて、聴衆の音楽の聴き方が大きく変化した可能性がある。本論文では、この聴衆による音楽の聴き方の変化、それを可能にした再生装置と音楽機器における技術的側面にも注目しつつ、日本におけるマーラーの普及要因を考察する。そして、日本におけるマーラーブームと、この時期における新たな聴衆層の誕生の関係を検討する。

1 先行研究の状況

1-1 聴衆論—音楽と社会—

(1) 「軽やかな聴衆」論

音楽の聴衆を論じた先行研究のなかでも、本論文の問題意識に比較的近いものとして、音楽学者の渡邊裕による『聴衆の誕生』があげられる。渡邊は、戦後の聴衆層の変化により、「軽やかな聴衆」が生じたと論じつつ、マーラーの流行もこの現象の一環であるという興味深い指摘をおこなっている（渡邊 2002）。

もともと18世紀頃の欧州では娯楽的な音楽が主流であったが、19世紀以降新興ブルジョワジーを中心に、音楽に精神的なものを求めるようになった。その結果構造的な聴き方を通して音楽の本質を把握しようとする音楽鑑賞が重視されるようになり、聴衆層に変化が生じたという（渡邊 2002:1-37）。しかし、その後、そのような構造把握的な音楽の聴き方が大きく変化し、細部にこだわり、目の前に展開する音のイメージに身をゆだねるようなまったく違った聴き方が生じており、こうしたかつての「通」の聴き方とは異なる脱構築的な聴き方をする「軽やかな聴衆」が誕生したとする。（渡邊 2002:226-243）

渡邊のこの考察は、聴衆の音楽の聴き方の変化に注目したものであり、本論文にとっては示唆に富んでいる。ただしその反面、このような「軽やかな聴衆」がなぜ、どのような社会的背景のもとで現われてきたのか、彼らはどのような人々で形成されているのか、例えばどのような職業、社会階層、音楽的嗜好を持っているのか、またそれがなぜマーラーの事例にも当てはまるのか、という点についての考察はみられない。したがって、全体としてやや一般論的な議論に終始しており、個別の事例についての考察をより深く掘り下げる必要がある。

(2) マーラーブームについて

マーラーブームを形成する聴衆に注目したものとして、『クラシック音楽の政治学』（2005 青弓社）に掲載された以下の論文がある。

まず、輪島祐介は「クラシック音楽の語られ方 ハイソ・癒し・J回帰」において、クラシック音楽は「高級化志向」の一環として存在していたが（輪島 2005:182）、その

後、「癒し」という要素が見直され、古典音楽の正統的聴き方とは異なる新しい聴き方が発生した。この新しい聴き方においては、クラシック音楽とポップ音楽との垣根を意識せず、ワールドミュージック的な聴き方を志向する新しい動向が生じた。こうした傾向がマーラーブームにも反映されているという（輪島 2005: 191-192）。

また、若林幹夫は「クラシック音楽の生態学」において、ムード音楽の氾濫に象徴されるように、アドルノの言う「音楽における神的性格と聴取の退化」が進行しており、マーラーブームは聴取の退化と形式性の崩壊に他ならないという見解を示している。

（若林 2005:228-229）マーラーの普及を音楽の形式性の崩壊、通俗性の進行というどちらかといえば否定的な観点からとらえている。

これらの論考はバブル時代の社会情勢、音楽情勢をよく表現しており、それぞれに示唆的な部分をもつものの、具体的な資料に立脚した実証的な考察とはいえ、先にふれた渡辺の論考と同様の問題点を残している。

（3）聴衆層、「界」、3つの文化資本

クラシック音楽の聴衆を社会的に形成される集団のひとつとしてとらえ、その特徴を考察したものとして、ピエール・ブルデューの『ディスタンクシオン』があげられる。ブルデューの議論はマーラー音楽を扱ったものではないが、聴衆の社会階層を論じるうえで有効な一般理論を提示している。

ここでは文化資本という概念をもとに分析が進められる。文化資本は広い意味で文化にかかわる有形、無形の文化財の所有物の総体を示す。ブルデューによれば、社会階層は以下のような3つの文化資本によって差異化が生じる。

（1）身体化された形態の文化資本

ハビトゥス（慣習活動を生み出す諸性向）、言語の使い方、センス、美的性質）など獲得に長い時間を要する。

（2）客体化された文化資本

本、ピアノ、絵、蔵書など

（3）制度化された文化資本

学歴、資格、免許など

文化資本は広い意味で文化にかかわる有形、無形の文化財の所有物の総体を示す。これらの文化資本は階層内で再生産される。支配階級の子供は家庭で文化資本を相続する。従って階層は極めて固定的である。これらの文化資本により階層の差異化が生じる。音楽の嗜好についても階層により大きな違いが生じる。そして、彼らはそれぞれに固有の「界」を形成するとみる（ブルデュー 1990: 23-27）¹。

クラシック音楽の嗜好においても同様に差異化がみられ、上流階級は『平均律クラヴ

ィーア集』、『フーガの技法』などの正統的な作品への嗜好が顕著である一方、中間階級では「ラブディー・イン・ブルー」、『ハンガリー狂詩曲』などのマイナーな作品への嗜好が、庶民階級の場合は軽音楽や『美しき青きドナウ』『アルルの女』のような通俗化された作品への嗜好がそれぞれ顕著であるという。これらをふまえ、ブルデューは社会階層とそれぞれの音楽的嗜好を以下のように整理している（ブルデュー 1990 :28）。

音楽作品の分類

上流階級：『平均律クラヴィーア集』、『フーガの技法』などの正統的な作品への嗜好が顕著
中間階級：「ラブディー・イン・ブルー」、『ハンガリー狂詩曲』などのマイナーな作品への嗜好が顕著
庶民階級：軽音楽や『美しき青きドナウ』『アルルの女』のような通俗化された作品への嗜好が顕著

表1 職層別に見た3つの音楽作品の選好（%表示）
（ブルデュー 1990: 28）

	『平均律クラヴィーア曲集』	『ラブソデー・イン・ブルー』	『美しく青きドナウ』
生産労働者		20.5	50.5
家庭使用人	3	3	35.5
職人・小商人	2	20	49
事務系労働者	1	22	52
事務系一般管理職	4.5	27.5	34
販売系一般管理職・秘書	9	26.5	29.5
一般技術員	10.5	42	21
医療保険サービス従事者	11	20	15.5
小学校教員	7.5	20	10
文化媒介者・工芸職人	12.5	22.5	12.5
工業実用家・大商人	4	25.5	21.5
公企業・官庁管理職	5	15	20
私企業管理職・上級技術者	14.5	29	18.5
自由業	15.5	19	15.5
中等教育教授	31.5	12.5	
高等教育教授・芸術製作者	33.5	12	

この議論は階級制度が根強く残るヨーロッパ、とくにフランスの事例をもとにしたものであり、日本の場合にそのまま当てはまるものではないことをまず確認しておきたい。日本の聴衆層をみると、クラシック音楽の主要な聴衆層である学生、知識人はかならずしも上中流階級だけで構成されていたわけではないからである。

しかしマーラーの普及の社会的な要因を考察する際に、このような社会階層や、彼らが形成する独自の「界の概念」は、それぞれ分析概念としては一定の有効性をもつと考える。そして、このような「界」を形成するうえで、例えば個人や家族が所有するピアノ、楽器や音楽機器、書籍などの客体化された文化資本、そして学歴などの制度化された文化資本などは重要な役割を果たしており、本論文で聴衆層を分析するうえでもこれらの文化資本に注目したい。

1 「界」の意味

最もわかりやすい表現は、音楽学者加藤善子が『クラシック音楽愛好家とは誰か』の中で「界」をわかりやすく表現している例がある。例えばベートーヴェンの好きな集団が形成するマーケットを「界」として表現している。(加藤 2005: 146)

より厳密な定義を以下に述べる。

ブルデュー自身の定義は難解で誤解が生じやすいため、『ディスタンクシオン』の訳者石井洋一郎は前書きでは次のような定義を提案している。(ブルデュー 1990: VI)

「ある共通項をもった行為者の集合、およびそれに付随する諸要素（組織、価値体系、規則など）によって構成される社会的圏域。ただし一定の成員・要素からなる固定的領域ではなく、むしろ上部構造における階級闘争が展開されるにあたり、各分野で成立するダイナミックな「戦場」、「土俵」といったニュアンスである。」

1-2 マーラーの音楽に関する先行研究

マーラーに関する先行研究は、その作品、生涯などを概論的に述べたものと、マーラーの楽曲の構造、音響などに関する音楽学的研究に大別できるといえる。

本研究はいわゆる音楽学的研究ではないため、これらのうち音楽学的先行研究についてはひとまず置き、ここではマーラーの音楽とその性格について論じたものや、マーラーを取り上げたシンポジウムにおける言説などを中心に簡潔にレビューしておきたい。

マーラーに関する先行研究は1960年代にはほとんどみられなかったが、1970年代にわずかではあるが現われている。ほとんどの研究は1980年代以降のものである。以下、それらを年代ごとに分けて整理しておく。

1-2-1 1970年代

この時期にマーラーに関する評論、研究が現れ始めた。

(1) マーラーに関する海外書籍の日本での出版

マーラーの生涯についてマルク・ヴィニヤル（『永遠の音楽家』1970 白水社）、クルト・ブラウコプフ（『マーラー 永遠の同時代者』1974 白水社）があげられる。

回想録としてアルマ・マーラー（『マーラー 愛と苦悩の回想』1987 中公文庫）があげられるが、客観性に疑問を持つ研究者が多い。

アドルノの（『マーラー 音楽的観相学の試み』1978 法政大学出版局）はマーラーに関する音楽美学書である。マーラーの音楽の風俗性や感覚的な側面が19世紀音楽の古臭くなった音楽形式を打破するものとして評価した。

マイケル・ケネディーの（『グスタフ・マーラー』1978 芸術現代社）は本格的なマーラー研究書である。生涯、作品解説のほかに、10ページほどに渡ってその音楽の思想性規模の大きさの背景などについても述べており、概説書としては研究的要素も強い。

全体に読みやすく、多くの読者が情報を得ることが可能である。しかしこの本が発表されたのは1978年であり、本格的に普及したのは1980年以降である。

(2) 日本でのマーラー関係の出版

日本でのマーラーに関する評論は非常に少ない。その中で吉田秀和のマーラーに関する評論が注目される。

吉田秀和はマーラーの上演回数が徐々に増加し始めている1971年にマーラーの流行について評論を行った。彼はマーラーの流行について次のように述べている

「マーラーの音楽は19世紀ロマン主義の最後の火花であり、世紀末の荒廃と爛熟の芸術だというのではなく、むしろ資本主義末期の高度に工業化された社会における人間疎外の苦悩を内容とするものである。」（吉田1971:108-109）

吉田はマーラーの流行の要因については明確に述べていないが、マーラーの生きた時代は19世紀の世紀末文化の時代であり、人間疎外が顕著であり、戦後しばらくして日本でもそのことを身近に感じるようになったとして、マーラーの音楽の世紀末的な側面から日本での普及について論述している。

しかし吉田は同時にこの見解からマーラーの流行について必ずしも説明できないとも語っている。

「しかし今はこの考えを否定しないまでも、そうは言っても、流行ということはとても私のお手におえるほど簡単なものではないのだから、これでマーラーの流行が説明できないという思いが先に立ってしまう。」(吉田 1971:108-109)

(3) マーラーを主題化したシンポジウムの記録

1980年代には、シンポジウムでマーラーの音楽の性格が音楽雑誌等で取り上げられるようになった。1987年に行われた船山国際総合音楽祭で「なぜ、今マーラーか」というテーマでシンポジウムが行われ、国際的なマーラー研究家が集まった。雑誌『音楽芸術』に座談会形式で掲載された²。

このシンポジウムでは、マーラーの音楽の形式、文化的背景、音楽の性格に関する議論が中心であり、マーラーの受容については1930年代の欧州、戦前の日本について触れられているだけで、戦後日本のマーラー受容については触れられていない。以下に主な見解を述べる。

「日本人にとってはマーラーの音楽というのは西洋音楽という一つの範疇には入れることのできない我々にも共感できる国境を越えた音楽であります。」(船山 1987: 23)

「対立とか矛盾、多様化と言うものをマーラーの音楽では対立などを決して隠さず、そのままの姿で見せている。・・・私たちの暮らしの中では決して和解できないような問題をマーラーの音楽の中で和解させてくれる。」(船山 1987: 44)

1-2-2 1980年代

(1) 海外研究家の著作の紹介

1980年代になると、海外でマーラー研究が盛んになり、それらが日本でも直ちに紹介されるようになった。

概説書としてはクルシェネク (『グスタフ・マーラー 生涯と作品』1981 みすず書房)³ キューン (『グスタフ・マーラー その人と芸術そして時代』1989 泰流社) があげられる⁴。

回想録としてはマーラー自身の回想録『グスタフ・マーラー 隠されていた手紙』がある。

(2) 日本でのマーラーに関する書籍

1981年に発行された張の『ブルックナー マーラー』（音楽之友社）は生涯、作品解説を中心とした概説書であり、初心者向けに書かれている。1980年には青土社からマーラーに関する評論集を集めた『音楽の手帖 マーラー』が刊行された。ここには日本の評論家以外にもバーンスタイン、シエーンベルク、ブーレーズなどの指揮者、作曲家や、アドルノなど代表的な評論家が網羅され、マーラーの全貌を知るためには最適なものとなっている。ここから多くのマーラーに関する情報を得ることが可能である。

この時期に注目されるのは現代音楽家の柴田南雄による概説書であり、同書においては日本とマーラーとのかかわりについても触れられている。柴田は後期ロマン派音楽に関心を持っており、マーラーの音楽が「威圧的な」ベートーヴェンとは異なり、自由で、開放的であり、この点が戦後マーラーの演奏が急増した要因であるという興味深いことを指摘している。(柴田 1984: 10) この点については、本論文でも後でより詳しく検討したい。

音楽雑誌にもマーラーに関する評論が掲載されるようになった。マーラーブームの状況、マーラーブームの状況が様々な立場から述べられている。以下は音楽雑誌『音楽芸術』に掲載された評論である。(「若杉弘が語る マーラーの時代から永遠に」1987)⁵、(長木「マーラーと20世紀音楽」1988)⁶、(雑喉「マーラーの鳴り渡る頃」1986)⁷、(池辺「マーラーの個人的な聴き方」1990)⁸

2 シンポジウム1987「なぜ今マーラーか」 『音楽芸術 11月号』

船山国際総合音楽祭での議論を座談会として集約したものをP18からP44に渡り掲載している。

音楽評論家の船山が司会をし、マーラー研究の第一人者ラ・グランジュ、ドナルド・ミッチェル、グローロス、作曲家諸井誠が参加している。ここでの議論は次のようなものである。

- ・1930年代の欧州でのマーラー
- ・戦前の日本でのマーラー演奏
- ・マーラーの音楽の型式上の問題
- ・マーラーにおける精神世界と交響曲—音楽の本質、アドルノの解釈
- ・作曲家の音楽には文化的背景がある。
- ・ソナタ形式の作曲家 マーラー
- ・すべての文化がマーラーの音楽に集約
- ・現代的「多様化」「矛盾」を和解させる音楽

1-2-2 1980年代

(1) 海外研究家の著作の紹介

1980年代になると、海外でマーラー研究が盛んになり、それらが日本でも直ちに紹介されるようになった。

概説書としてはクルシェネク (『グスタフ・マーラー 生涯と作品』1981 みすず書房)³ キューン (『グスタフ・マーラー その人と芸術そして時代』1989 泰流社) があげられる⁴。

回想録としてはマーラー自身の回想録『グスタフ・マーラー 隠されていた手紙』がある。

(2) 日本でのマーラーに関する書籍

1981年に発行された張の『ブルックナー マーラー』(音楽之友社)は生涯、作品解説を中心とした概説書であり、初心者向けに書かれている。1980年には青土社からマーラーに関する評論集を集めた『音楽の手帖 マーラー』が刊行された。ここには日本の評論家以外にもバーンスタイン、シエーンベルク、ブーレーズなどの指揮者、作曲家や、アドルノなど代表的な評論家が網羅され、マーラーの全貌を知るためには最適なものとなっている。ここから多くのマーラーに関する情報を得ることが可能である。

この時期に注目されるのは現代音楽家の柴田南雄による概説書であり、同書においては日本とマーラーとのかかわりについても触れられている。柴田は後期ロマン派音楽に関心を持っており、マーラーの音楽が「威圧的な」ベートーヴェンとは異なり、自由で、開放的であり、この点が戦後マーラーの演奏が急増した要因であるという興味深いことを指摘している。(柴田 1984:10) この点については、本論文でも後でより詳しく検討したい。

音楽雑誌にもマーラーに関する評論が掲載されるようになった。マーラーブームの状況、マーラーブームの状況が様々な立場から述べられている。以下は音楽雑誌『音楽芸術』に掲載された評論である。「若杉弘が語る マーラーの時代から永遠に」(1987)⁵、(長木「マーラーと20世紀音楽」1988)⁶、(雑喉「マーラーの鳴り渡る頃」1986)⁷、(池辺「マーラーの個人的な聴き方」1990)⁸

1-2-3 1990年以降

フランスの代表的なマーラー研究者ラ・グランジュの『グスタフ・マーラー (失われた無限を求めて)』では冒頭の15ページでマーラーの音楽の性格について考察がされている(ラ・グランジュ 1993:10)。ラ・グランジュによれば、マーラーの音楽は世界の真理を極めようとする「ファウスト的な活動」であり、すべてを包括するため、その音楽にはすべての要素が織り込まれ、結果として音楽は巨大となる。それがマーラーの音楽の巨大性、思想性の強さの根本的な理由であるとする。

3 クルシェネク (『グスタフ・マーラー 生涯と作品』1981 みすず書房)

マーラーの評伝としては代表的な作品である。19世紀の聴衆のマーラー観、風俗、成熟した市民社会などを背景にマーラーの生涯、作品が述べられている。

4 ヘルムート・キューン (『グスタフ・マーラー その人と芸術そして時代』1989 泰流社)

マーラーの楽譜、書簡、論文、談話などを網羅し、マーラーの生きた時代を浮かび上がらせたもので、マーラーの評伝として代表的なもの。

5 若杉弘 (「若杉弘が語る マーラーの時代から永遠に」1987 『音楽芸術 11月号』)

『交響曲第7番』を演奏してみて、マーラーはオペラの形を交響曲に導入しようとしたのだと感じた。しかしマーラーが何者であるのか、いまだにあいまいな部分が多い。ポストマーラーが見つからないのはそれも原因かもしてない。」

6 長木誠司

(「マーラーブームは終わったのか」1993 『音楽芸術 2月号』)

各地のオーケストラでマーラー演奏が定着している。しかしマーラーに代わる音楽はいまだに出現していない。期待されていたショスターコーヴィチの気も下火であるし、前衛音楽も元気がない。マーラーブームは後継者のいない宙刷り状態ともいえると述べている。

7 雑喉潤

(「マーラーの鳴り渡るところー現代人とマーラーの音楽」1986 『音楽芸術 5月号』)

マーラーブームの状況を述べた上で、マーラーの音楽は後の世代の心をも、まるで彼と同時代に生きているかのように揺さぶる。当時の「危機の予感」を今の世代も共有していると述べている。

8 池辺晋一郎

(「マーラーの全く個人的な聴き方」1990 『音楽芸術 2月号』)

作曲家マーラーに関するエッセイであるが、複製音楽でのマーラー聴取について興味ある見解を述べている。

「マーラーは今CDや放送で伝播しているが、聴く者は自分の密室に取り込んで、自分だけの聴き方をしているのではないか。・・・あらゆるものを包括しているマーラーの音楽はその状況にうまくあてはまるのだ。CDプレーヤーが部屋に1台という傾向になるほどマーラーはきかれるであろう。」

1-3 1960年から1980年にかけての時代背景

わが国における戦後のクラシック音楽にかかわる社会的背景の変化については『日本戦後音楽史』(佐野編 2007)が詳しい。戦後の混乱期から1950年代での演奏会の復興、雑誌の増加、1960年代からの国際化など、戦後の主要な事件を背景にクラシック音楽の普及が進行する状況が詳細に記されている(ホール、オーケストラの増加、労音活動、鑑賞教育の強化、レコード、音楽雑誌の増加など)。その詳細は第2章で述べることにするが、これらのなかで労音活動、鑑賞教育、複製音楽については次のような詳しい先行研究がある。

1-3-1 労音活動

戦後の「労音活動」については、長崎による研究がある(長崎 2013:24)。1949年に発足した労音は1972年の活動停止までの間、日本の聴衆の大きな支えとなった。長崎によると、1970年代以降は、高学歴化も関係してブルーカラー中心の団体的鑑賞から個人志向が強くなり、労音活動も衰退したとする。しかしこの労音活動によって、数多くの聴衆が安い料金で世界的な演奏家に接することができたことは事実であり、戦後日本におけるクラシック音楽の普及を考えるうえでは大きな意義をもった活動であったとしている。

1-3-2 鑑賞教育

太平洋戦争終戦後、昭和22年から始まった鑑賞教育については、西島千尋の研究に詳しい。第一次指導要領以降の「鑑賞教育」は、二つの軸、すなわち音楽を楽しむことと音楽を理解することの間でぶれながらも、このことにより国民は音楽の近代的聴取態度を学んだ(西島 2010:203)。鑑賞教育はベートーヴェンを中心とする古典音楽が教材の中心であったが、この教育への反発もありながら、日本一般大衆にとっての音楽聴取の基礎を作ったことも事実としている。上記の労音活動も含め、これらの活動も、後の時代のマーラーブームの素地の形成に多かれ少なかれ、寄与していると考えられる。

1-3-3 レコード、ラジオなどの普及

吉田、柴田など音楽評論家、作曲家の評論の他にオーディオやレコードなどの技術面を掲載した『20世紀の遺産』(2011 音楽之友社編)も注目される。この雑誌は戦後のクラシック音楽の主要なレコードを紹介した雑誌であるが、オーディオについてもその歴史が詳しく記載されており、菅野などオーディオ評論家が手記を載せている。以下主要なものを記述する。

(1) オーディオ

1960年代になると「アンサンブルステレオ」と呼ばれる安価なステレオ装置が急速

に普及し、1970年以降オーディオブームが始まった。コンポ、ミニコンポが大量に発売され、多くの愛好家は家庭で音楽を高音質で鑑賞できるようになった(菅野 2011:60-63)

(2) レコード

LPレコードが1951年代から発売され、片面30分の録音が可能になり、オペラや長大なマーラーの交響曲も手軽にきけるようになった。1957年にはステレオ化され、飛躍的に高音質となり、マーラーの精密なオーケストレーションもレコードで認識できるようになった。これらのことは柴田もマーラー普及に大きく寄与したとしている。(柴田 1984:24)。

これに加えて、本論文で詳述するように、筆者はマーラーブームをもたらした要因のなかでもCD(コンパクトディスク)の登場は非常に重要であると考えている。CDはLPレコードよりもはるかに長大な時間の楽曲を収録可能であり、このことはマーラー音楽の収録、再生にとくに向いていたと考えるからである。

(3) FM放送

1957年のFM放送開始により、AMラジオに比べ高音質で音楽を聴くことができるようになった。更に1960年にはFM放送がステレオ化され、カセットデッキの普及により「FMエアチェック」が流行し、高価なレコードを買えない愛好家の鑑賞方法となった。後で述べるように、本論文ではこのFM放送とカセットデッキによる「FMエアチェック」もまた、マーラーブームを可能にした重要な要素であると考えている。

1-3-4 複製音楽の理論

このような複製音楽が戦後の音楽の普及に大きな役割を果たすわけであるが、その役割や根拠を考える場合、その理論的な根拠を考える必要がある。

(1) 代表的な理論

複製芸術についての理論はベンヤミンにより初めて成された。(ベンヤミン 1935)

芸術作品は礼拝時の芸術作品に典型的であるように、〈いまーここ〉をもつゆえに、真正さを保持している。その真正さは複製時代になるとともに衰退するが、それは芸術作品のアウラが喪失するためであり、礼拝的、魔術的価値から展示的価値への移行が進行するとしている。

しかしベンヤミンはこのことを必ずしも否定的にとらえているわけではない。映画のように新たな芸術分野では複製技術が新たな価値を見出す可能性もあると述べる。例えばスローモーション撮影によりまったく新しい美的価値を生み出すこともある。

ベンヤミンはこの著作で音楽については直接触れていないが、基本的な考え方は同じ

と考えられる。

音楽については同時代のアドルノが積極的に述べているが、彼はベンヤミンとは異なり、複製芸術を否定的な側面からとらえている。

複製技術は近代資本主義の展開と対になっており、そこでは複製芸術は実用価値でなく、交換価値として組み込まれているとする。(アドルノ 1936)

(2) 日本での複製音楽論

日本における複製芸術の理論的な著作はベンヤミンとアドルノを基礎としている。

その中で代表的なものは細川と増田の著作である。

細川修平は、複製技術でも音楽を美的に経験できるか、もし可能ならばどのような特異性により特徴付けられるか、その特異性は複製技術の本質といかなる関係をもつかという観点から論じているが、基本的にベンヤミンのように複製芸術の可能性を肯定的にとらえている。(細川 1990)

増田啓示はアドルノとメディアのかかわりを論じている。

アドルノは複製音楽が近代資本主義の展開と対であるゆえに、複製音楽にも厳しい評価をしていた。しかし晩年レコードによる音楽聴取を外的要因から守り、音楽を正しく聴取するものとして評価した。(増田 2001)

細川、増田の理論的な著作は複製芸術論としてアドルノ、ベンヤミンの理論を更に具体化したものとして評価できるが、マーラーの受容という本研究に直接参考になるものではない。

1-3-5 レコード録音技術者の活動

複製音楽の位置づけを考える場合、理論より実践的な活動が参考になる。

レコードプロデューサーはレコードを単に実演の代用品にするのではなく、レコードという複製音楽に実演でしか現れないアウラをいかにして与えるのかという意図のもとに実践的な活動を行ない、その内容を具体的に叙述している。

英デッカのジョン・カルショウはワーグナーの楽劇を録音する際にこうした考え方を実践した。

彼が行ったのが1956年から1965年にかけて行われたワーグナーの『ニーベルングの指輪』全曲録音である。この録音はレコード録音の歴史的転換となったものである。彼はレコード録音こそ19世紀の技術では実現できなかったワーグナーの意図を実現できる可能性を有しているという積極的な評価をおこなった。(カルショウ 2007)

伊阪紘は日本のレコードプロデューサーである。彼の立場は先ほど述べたカルショウに近く、演奏家はホールの雰囲気に関わされたり、演奏の失敗を恐れることなく演奏に集中できるため、録音芸術にこそ高い高い音楽芸術の追求の道があると述べている。(井阪 2006:201)

後述するように、マーラーの音楽を聴くときレコードが大きな役割を果たすが、当時の聴衆が聴いていたマーラーのレコードもまたこのように芸術的価値を保持しようとしてレコードプロデューサーが制作したものであり、その結果レコードでの聴取を主体としたマーラーの聴衆に寄与した。

2 問題の所在

(1) 新たな聴衆の形成という視点

先行研究の多くは戦後日本のクラシック音楽の変化を戦前から形成されている従来の聴衆層の観点で分析するものである。

そのため1970年代のマーラーの演奏回数の若干の増加についてはこの観点か説明できるが、1980年以降のジャズ、演歌など他分野の愛好家も巻き込んだ爆発的な増加に伴う新たな聴衆の発生については説明することができない。

新たな聴衆層がなぜ発生したのか、その実体は何か、戦後のクラシック音楽の中で果たした役割とは何かなどは明らかでない。

(2) 社会階層の視点

マーラーの普及がどのような聴衆にかかわっているのかという点については聴衆論を検討する必要がある。

聴衆論を代表するのは渡邊の『聴衆の誕生』とブルデューの『ディスタンクシオン』で展開される「界」の議論である。

渡邊論文では「軽やかな聴衆」がマーラーの普及につれて発生したという新しい視点が導入されているが、一般的な概念であり、社会階層の視点が欠けておりその実体が明らかでない。なぜ発生したのかということも触れられていない。

ブルデューの理論は固定的なフランスの社会階層を基礎としており日本にそのままあてはめることはできない。従ってこの2点の先行研究からマーラーの受容を論じるには困難があり、聴衆の実態をもっと具体的に掘り下げる必要がある。

(3) マーラーブームとマーラー音楽の特性との関係

なぜ、1980年代にマーラーブームが生じたのか、その背景を考える上ではマーラーの音楽の特性、そして当時の社会環境という二つの側面からの解析が必要である。

音楽面から考えると、それまで「クラシック音楽の主流」であったベートーヴェンおよびこれを受け継ぐ音楽、ワーグナー、ブルックナーや、戦後急速に人気が出たバロック音楽、モーツァルトなどではなく、なぜマーラーであったのか、マーラー音楽のどのような特性が、ある種の人々から支持されたのか、これまでの研究では十分に明らかにされていない。

一方、社会環境面から考えても、この時期にマーラーがブームとなったことが、どの

ような社会環境の変化を背景として成立したのか、明らかになってはいない。この点に関しては、これまでみてきたように吉田秀和や柴田南雄がそれぞれに興味深い洞察を示しているものの、それらは実証的な考察とはいいがたい。どの様な社会情勢の変化がマーラーの音楽と結びついたのかという点について具体的な言及はない。また、先にもふれたとおり、FM エアチェックやカセットデッキ、CD コンポなどの音響機材や再生装置の普及も視野に入れた「聴き方の変化」に注目した研究はこれまで皆無といつてよい。

以上の問題意識をふまえつつ、本論文では可能な限り具体的かつ実証的な検討を試みたい。

3 研究の目的

本論文の目的を整理するにあたって、先行研究でとりあげたマーラー研究者のマイケル・ケネディーの問題のとらえ方を参照する。

ケネディーは、マーラーの演奏が急増する以前の時期に何か大きな変化が生じたということ想定し、それを次のように整理している。

「これらの傾倒者たちは（マーラーを熱心に演奏してきた演奏家）いわばポットをずっと沸かしていたので、ガス栓をいっばいひねるときがくれば、中味はすぐ沸騰したのである。もっつと不運な作曲家たちは冷え切ったところから出発しなければならなかった。」（マイケル・ケネディー 1987:7）

この表現を筆者流に言い換えれば、次のようになる。すなわち、「ポットが沸騰する（ブームの発生）には何らかのきっかけが必要であるが、更にガス栓の中にガスが充満していなければならない。しかもガスの燃焼が持続するには一定の環境条件が必要である」と。

本論文は、なぜこの時期にマーラーブームが起こったのかという問題について明らかにすることを目的とする。マーラーブームが生じた1980年代に注目しつつ、それらの素地が確実に形成されつつあった1960年代頃から1980年代頃を調査研究の主たる対象時期とし、以下のような複数の視点から記述と考察を進めることにしたい。

（1）マーラーが普及する環境条件の整備（着火に必要な条件は整備されたか）

1970年以降マーラーが急速に普及するための環境条件はどのように整備されたか。具体的にどのような環境条件の変化が寄与したのか。これらの点について歴史的な観点を踏まえて解析する。具体的には、オーケストラの演奏回数、ホールの増加、再生装置の普及、聴衆の音楽理解力の形成等を扱う。

(2) 聴衆と音楽の聴き方（ポットが沸騰するためどのようにガスが蓄積されたか）

マーラーブームを支えたのは、もちろんこれまでベートーヴェンを中心に形成された戦後日本のクラシック音楽の聴衆もその中に含まれてはいたが、こうした従来のクラシック愛好家とは異なる人々でもあった。マーラーの普及の中でなぜ音楽の聴き方が変化し、新たな聴衆層が形成されたのか、その実体は何か明らかにする。

(3) メディアの活動と果たした役割（着火のきっかけは何か）

なぜメディアはマーラーに着目し、普及させるために数々の活動を行ったのかを具体的に記述し、彼らがマーラーブームの到来に果たした役割を再検討する。

4 研究の進め方

(1) 対象とする音楽

マーラーの全体像をより明確にするため、ベートーヴェンなどの古典音楽を踏まえつつ、マーラーに大きな影響を与えた後期ロマン派音楽家のワーグナー、ブルックナーについても比較検討する。

(2) 対象期間

1960年代から1980年代にかけて大きな社会変動が生じており、それに対応して文化面でも大きな変化が生じている。この時期を背景にしてマーラーの普及を解析することが有効である。

(3) 研究方法

マーラーの音楽の様式、このような特徴、魅力を音楽学的に解析することは重要であるが、それだけではなぜ1980年からこのように急速な普及がもたらされたかという問いに答えることはできない。なぜこの時期に急に魅力を感じたのかを明らかにするには社会的観点からの考察が必要である。

1960年代の聴衆の活動状況を調査するにあたり、まず当時の政治、経済、風俗、文化などの外部要因を整理する。その後に当時の音楽界、音楽産業、聴衆の私的サークル、音楽喫茶などの音楽にかかわる情勢を分析する。

その上で、1960年代からの音楽情勢をできるだけ具体的なデータにより解析する。

そのために当時の演奏会、オペラの上演状況、論評を探る。（主として学会資料、雑誌『音楽芸術』、『音楽の友』など）

更に当時の聴衆がどのように音楽に接していたかを知るため、レコード愛好家の手記や名曲喫茶の調査も行う。

・東京、京都の名曲喫茶での店主からの聞き取り調査（2015年7月）

・客の雑記帳調査（京都柳月堂 2016 年 3 月、4 月）

当時の聴衆がなぜ後期ロマン派音楽に魅力を感じたのかという点に関しては文化論的、音楽美学的観点から考察する。そのため西洋音楽の歴史を振り返り、それと対比させながら、日本音楽の歴史の中で形成された音楽観と西洋音楽の音楽観の相違点、共通点を見出し、日本人のどのような琴線にマーラーの音楽が触れたのか明らかにする。

複製音楽による音楽聴取の意味を明らかにするため、ベンヤミン、アドルノに始まる研究例を整理するとともに、日本にマーラーの音楽が定着するために、こうした複製音楽がどのように具体的な役割を果たしたか明らかにする。

5 本論文の構成

本論文は序論及び4章で構成される。

第1章では本論を展開するのに必要なマーラーについての基礎的情報を記述する。マーラーの生涯、主要作品を踏まえた後、マーラーが西洋音楽の歴史の中でどのような位置を占めるのかを述べる。その上でマーラーの音楽の特徴、その思想的な特徴を整理する。

第2章では戦後日本におけるマーラーの普及がどのような背景で進められたか記述する。明治以降の西洋音楽導入の歴史を踏まえた後、戦後日本の社会的、文化的背景を述べた後、戦後日本のクラシック音楽がどのように展開されたかを実演、レコード、ラジオの各ジャンルについてデータ集に基づき統計的に記述する。主要な作曲家の演奏状況がマーラーを含め、どのように変化したか述べる。

第3章ではマーラーの音楽が戦後の西洋および日本でどのように普及していったのか具体的に記述する。西洋でのマーラーの普及状況を述べた後、それと対比する形で日本におけるマーラー普及の状況を整理する。

第4章では新たな音楽の聴き方および新たな聴衆層の誕生について考察する。まずマーラーの音楽の性格を整理し、その中のどれが日本人を惹きつけたのかという点から解析する。更に当時の社会情勢とどのようにかわり、それを促進させたのかを明らかにする。その中で音楽の聴き方の変化および新たな聴衆層の誕生について考察する。

第1章 マーラーの音楽

本章ではマーラーの音楽の社会的側面にも焦点をあてながらマーラーの音楽の概要を述べる。

1 マーラーの概要

1-1 その生涯 (『マーラー』1980音楽之友社の年表による)

- 1860年 プラハの近くのカリシュトでユダヤ人の次男として生誕。
この年皇帝フランツ・ヨーゼフがユダヤ人の移動の自由を与える十月勅書が出される。
その年父親はモラビア第2の都市カリシュトに移住し、酒造業を営み、成功する。モラビアはドイツ文化圏の影響が強い地域である。
- 1863年 近くの軍楽隊のマーチのほか数百の民謡に通じる。
- 1869年 イグラウのギムナジウムに入学し、プラハのギムナジウムに転校する。
この頃からピアノ学習をする。
- 1875年 ウイーン楽友協会音楽院に入学。ワーグナーに感銘を受ける。
ウイーン大学でブルックナーの講義を聴き、個人的な交流も始まる。
- 1878年 音楽院を卒業し、ウイーン大学で哲学、歴史の講義を聴講し、ショーペンハウアー、ニーチェの影響を受ける。
- 1883年 オルミツ歌劇場の指揮者に就任。歌曲『さすらう若者の歌』作曲。
- 1884年 ウイーンのカール劇場でイタリア劇団の合唱を指揮し、多くのジャンルのオペラを指揮。』
- 1885年 ライプチヒ市立劇場と契約し、モーツァルト、ベートーヴェン、ワーグナーの演奏で好評を博す。
- 1888年 ブタペスト王立歌劇場の芸術監督に就任する。ワーグナーの主要作品を上演。交響曲第1番完成。
- 1891年 ハンブルク市立劇場と契約。
- 1894年 交響曲第2番完成。
- 1896年 交響曲第3番完成。
- 1897年 カトリックに改宗 ウイーン宮廷歌劇場の指揮者に就任。
ウイーン宮廷歌劇場終身監督に就任。
- 1898年 交響曲第3番出版 ウイーン・フィルハーモニーの指揮者に就任
- 1899年 『子供の不思議な角笛』作曲。
- 1901年 『なき子を偲ぶ歌』を作曲。
- 1902年 交響曲第5番作曲
- 1903年 ウイーンで分離派芸術家のロラーと協力し、20世紀の象徴主義にも

通じる画期的なワーグナーの「トリスタンとイゾルデ」を上演。

1905年 交響曲第6番、第7番作曲。

1907年 ウイーン宮廷歌劇場の監督を辞任し、アメリカへ向かい、メトでオペラを上演するとともに、ニューヨークフィルによるコンサートを行う。

1910年 欧州へもどる。交響曲第9番完成。

1911年 没

1-2 マーラーの生涯の特徴

マーラーの生涯を論じるとき、次の3点に注目する必要がある。

第1点はマーラーがユダヤ人という点である。彼はハプスブルク帝国の辺境であるブラハ近郊でユダヤ人として誕生したが、ドイツ圏の影響の強いモラビアに移住し、ユダヤ人として生活しながらも、ドイツ語圏の影響のもとで教育を受けた。

彼が妻アルマに自分の異邦人的な人生を語っている¹。(田代 2009: 8)

これまで活躍したドイツの音楽家はバッハからモーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、ワーグナーに至るまでいずれもドイツ・オーストリア人である。

もう一点は彼の経歴である。彼の経歴を見ると、作曲家というよりは歌劇場のオーケストラ指揮者といったほうがふさわしい。彼は当時第1級のオペラ指揮者であり、オーケストラのコンサートの指揮者でもあった。ウイーン宮廷歌劇場の総監督としてオペラ劇場の経営者であり、経営、演出、歌劇場の人事などすべてにかかわっていた。

作曲は歌劇場の休暇のときに限られていた²。ただし演奏体験は作曲と対立するものではなく、両者は不可分の関係にあった。彼は古典から現代にいたるオペラ、交響曲などに精通しており、彼の交響曲の大規模で、複雑な構成は彼のオーケストラ指揮者としての体験が大いに貢献している。

マーラーは友人であるアードラーに演奏活動は創作に必要なものであることを強調している。

1 田代

「私には三重の意味で故郷がない。オーストリア人の中ではボヘミア人として、ドイツ人の中ではオーストリア人として、地上のあらゆる人々の間ではユダヤ人として」

2 ケネディー

「内部で動いている巨大な創造的な活動とバランスをとるため、私の音楽的能力には実際の作業が必要なのです。」すなわちマーラーの相争う要素（作曲家と指揮者の対立は彼の天才にとって触媒だった。）（ケネディー 1978: 34）

彼は毎日ワーグナーやイタリアオペラの多くをオペラ劇場で上演しており、それらの曲から多くを吸収した。彼の音楽の管弦楽の多様性さはここから生まれた。しかし彼はオペラを作曲せず、歌曲、交響曲に集中した。

3点目は彼の活動はウィーンが活動の中心であったことである。

当時ウィーンでは分離派芸術に代表される世紀末文化全盛時代であり、マーラーの音楽も深く当時のウィーンの文化に根差していた。1－4節で当時のウィーンの状況について述べたい。

1－3 主な作品

1－3－1 歌曲

マーラーの主要な歌曲は4つである。いずれもオーケストラの伴奏によるもので、交響曲に近い性格をもっている。

若いころ（20代前半）に書かれた「さすらう若人の歌」の旋律は第1交響曲に多く使用されている。「少年の魔法の角笛」は第2、第3、第4交響曲との関連が深い。

40代に作曲された「リュッケルトの詩による五つの歌曲」は第5、第6、第7交響曲に多く引用されている。

1－3－2 交響曲

(1) 第一交響曲 1889年マーラーの指揮でブダペストで初演

「巨人」というタイトルでマーラーの交響曲のなかで最も演奏される機会が多い曲である。「巨人」のタイトルはその後作曲者自身で削除されたが、もともとは交響詩として初演された。

歌曲集「さすらう若人の歌」の旋律が使用され、親しみやすい部分もあるが、古典的交響曲の形式から大きく逸脱している。

(2) 第2交響曲（『復活』） 1894年ハンブルクで完成

『復活』という名作で人気があり、コンサートでもたびたび取り上げられる。独唱、合唱を伴う交響曲で、オラトリオに近い性格をもっている。

(3) 第3交響曲 1895年オーストリアの湖畔シュタインバッハで完成

第2交響曲と同様、規模の大きい独唱、合唱を含む交響曲であるが、キリスト教的な要素はほとんどなく、むしろニーチェの『ツァラトゥストラ』から多くの思想的靈感を受けている。

(4) 第4交響曲 1900年完成

マーラーの交響曲の中ではもっとも短い演奏時間の交響曲である。訳50分で他の交

響曲が60分から100分であるのに対してコンパクトである。

民謡的な親しみやすい旋律も多く、構成も複雑でなく、シンプルな構成である。

牧歌的で、マーラーの他の交響曲のように深刻な要素が少ないこともこの曲の人気を物語っている。

(5) 第5交響曲 1902年完成

この交響曲は現在マーラーの最もポピュラーな曲である。その要因はこの交響曲の第4楽章アダージェットの音楽がトーマス・マン原作の映画『ヴェニスに死す』の音楽に使われ、映画ファンのみならず、TVなどでもたびたび聴くことができたことにある。

(6) 第6交響曲

当初この曲はポピュラーな第1、第2交響曲に隠れてあまり演奏される機会がなかったが、マーラーが普及するようになる1980年頃から急に注目されるようになった。

この曲は第5交響曲よりもさらに重苦しく、荒々しい雰囲気満ちている。

第6交響曲は大胆な和声法が見られ、ヴェーベルンなどの20世紀音楽の作曲家に大きな影響を与えた。

(7) 第7交響曲

夜の雰囲気に満ちた交響曲である。しかし世界的にみても演奏される機会は非常に少ない。日本でもほとんど演奏されない。

(8) 第8交響曲 1906年完成

第4以来の声楽付き交響曲で、オラトリオに近い曲である。初演の時は合唱団859名、オーケストラ171名という大編成で、そのため「千人の交響曲」とも呼ばれることもある。

このオラトリオ風の交響曲は大編成のための演奏の困難さから日本ではあまり上演されない。第一部のカトリック的教義の難解さ、第2部のゲーテ的な宗教性に日本人がついていけないことも要因となっている。

(9) 『大地の歌』 1907年完成

交響曲というよりは歌曲集の性格に近い。

ハンス・ベトゲ訳の『中国の笛—中国の抒情詩による模倣作』から6編が歌詞として選ばれた。この中には李白、孟浩然、王維の詩も含まれる。

この曲の中心を占めるのは最終第6楽章である。この楽章は王維の「告別」が歌詞になっているが、まさしくマーラーのこの世への告別の感情を表現している。

マーラー自身この頃子供の死、自身の健康障害からの不安、死への憧れなど人生への

告別の感情に支配されていた。その結果この曲には「終末観」、「人生への告別」という感情が濃く現れている。

「大地の歌」はこうした「告別」の感情に満ちた終末観をマーラーが初めて本格的に表現した曲である。難解な側面も多いが、中国の詩がもたらす東洋的な和声、東洋的な独奏楽器の表現など日本人に親しみやすい面ももっている。

(10) 第9交響曲 1910年ニューヨークで完成
完成版としてはマーラー最後の交響曲である。

マーラーの最高傑作とする音楽学者、評論家が多い。大胆な構成でありながら古典的なまとまりも失わず、室内乐的な透明感をもっている。和声はますます大胆になり、20世紀音楽にも大きな影響を与えた。(特にベルクへの影響が大きい。)

(11) 第10交響曲 未完

第1楽章のみ完成しているが、その他の楽章はピアノスケッチが残されているのみである。

1-4 19世紀末のウィーン

1-4-1 19世紀末のウィーンの世界情勢

ハプスブルク帝国は現在のオーストリアを中心にハンガリー、チェコ、南部イタリア、セルビアなどを支配した大帝国であり、多民族国家である。ウィーンはオーストリアの首都というだけでなく、ドイツ圏の中心として、パリ、ロンドンと並ぶ欧州の中心都市であった。多民族国家として多くの民族がウィーンに在住したが、東欧諸国などからも多くのユダヤ人が流入した。彼らは次第に経済面、文化面で主要な地位を獲得するようになり、キリスト教に改宗してドイツ人と同化するユダヤ人も多かった。

マーラーの誕生した1860年頃にはオーストリアではプロイセンとの戦争に敗北したのに加え、帝国内の民族運動が激化して帝国内が不安定になってきた。また貴族階級の力が衰え、ブルジョワジーが台頭したことにより自由主義的な政治情勢が生まれ、ユダヤ人の移動の自由がフランツ・ヨーゼフ皇帝の詔勅により認められた。(クヴェンダー 1989: 12)

この時期を象徴するのがリングシュトラッセ大改造計画であり、ウィーンの城壁を撤去し、そのあとに環状の道路が作られ、その道路沿いに多くの公共建築が建造された。1884年のウィーン大学、1888年のブルク劇場、1883年の国会議事堂などがその代表である。(渡邊 1990: 6)

1869年に宮廷歌劇場、1870年にウィーン・フィルハーモニーの本拠地である楽友協会が建造された。これらのホールの建設にはブルジョワジーが主体となって関与した。聴衆層も拡大し、それまでの貴族階級だけでなく、一般人も参加できるようにな

った。マーラーの活動はこれらを基礎としている。(渡邊 1990: 7-9)

しかしマーラーとウィーンの関係は複雑なものであり、多くの確執があった³。しかしそれにもかかわらずウィーンへの愛着を捨てることができなかった。マーラーは1908年の頃アメリカに在住したが、そのときそこでは激しいホームシックにかかった。

マーラーにとってウィーンは愛憎入り交じる複雑な関係にあった。

1-4-2 19世紀末のウィーンの文化情勢

当時のウィーンでは保守的な文化が主体のように見えるが、むしろ反対に自由主義的な風潮が強くなり、芸術至上主義的な活動が盛んになった。その背景には貴族階級にとって代わったブルジョワジーが新たな理念を打ち出さず、貴族階級に接近し、貴族階級の一員になろうとする風潮への反発があった。(クヴェンダー 1983: 15)

一方ユダヤ人の社会的な地位はますます向上し、文化面で見てもこの頃のウィーンの芸術家はユダヤ人知識階級が主体となった。出身家庭は裕福なブルジョワが多かったが、彼らはそのことに反発し、芸術の道で新たな価値観を目指した。(クヴェンダー 1983: 15)

その典型が美術を中心として活動した「分離派運動」である。この運動は1897年にクリムトを中心として誕生し、「オーストリア造形芸術協会」として活動した。(渡邊 1990:58)

3 ラ・グランジュ

「偉大な音楽家はウィーンと複雑な関係を持っていた。それはしばしば葛藤に満ちた関係であった。

しかしマーラーは単にこうしたウィーンの文化に安住したのではなく、彼はベートーヴェンなどの偉大な先達と同様この価値観を本能的に激しく否認した。」(ラ・グランジュ 1993: 26-27)

「マーラーはウィーンの社会のいかなる嗜好も共有できず、この都市の魅力にとらえられることはなかった。」(ラ・グランジュ: 49)

「私はつねにホームシックにさいなまれています。私は純粋のウィーン子であり、・・・私のホームシックは次第に一種の熱望、燃えるような熱い『あこがれ』へと変化しています。」(ラ・グランジュ 1989: 50-51)

彼らはこれまでの過去の模倣で成り立つ歴史画のえせバロック的な華美さを硬直したアカデミズム的成金趣味として嫌悪した。自然の模倣をやめ、線、形、色、面という造形芸術本来の純粋な要素に拠り所を求めることを求めた。分離派の代表としてはクリムト、ロース、ココシュカがあげられる。(クヴェンダー 1983: 20)

美術以外の分野でも多くの活動が見られた。代表的な文学者ホーフマンスタール、ツヴァイク、シュニッツラーもこうした文化的背景の基に活動した。

彼らは当時のウィーンの厭世観、圧迫感、閉塞感を微妙に感じ取り、いわゆる「世紀末的な感情」を表現した。(渡邊 1990: 27)

もう一つの特徴は諸芸術間での相互接近がみられたことで、その中でも音楽が最も純粋に精神を表現できるものとして最高位に位置付けられた。結果的にワーグナーの総合芸術が崇拜の対象となり、彼が提唱した「総合芸術論」が各分野を結び付けた⁴。(クヴェンダー1983:20)

マーラー自身もこうした動向の真ただ中で活動したのである。

2 マーラーの西洋音楽史上の位置

2-1 18世紀音楽の特徴

従来の西洋音楽史ではドイツ音楽がヨーロッパ音楽の主流という見方が強かった。しかし18世紀まで活躍した音楽家は殆どイタリア人であった。(石井 2004:18-19)

ドイツ人が本格的に活躍するのは19世紀以降である。それ以前は大バッハはライプツィヒ近郊のローカルな音楽家であり、ヘンデルはドイツ人なのにイタリアオペラで名声を博したといわれた。モーツァルトも含め、ドイツ人でもイタリアオペラを作曲することが作曲家の条件だった。(石井 2004: 43)

演奏会ではうるさいのがあたりまえで、客同士の会話も聞こえないことがあった。客席でトランプをしたり、犬を同伴している客もあった。オーケストラの指揮者もオーケストラに向かって指揮するのではなく、観客に向かって踊るように指揮していることもあり、およそ曲目を厳密に演奏するという状態ではなかった。(巻末資料 I 資料 1 の写真参照)

現在の演奏会の主要プログラムであるモーツァルトやベートーヴェンの交響曲も前座やフィナーレであり、主要な曲はオペラなどの声楽であった。

4 19世紀の欧州の音楽界はワーグナー派とブラームス派の間で対立があった。

当時のウィーンでは新進芸術家はワーグナーを崇拝したが、貴族、ブルジョワジーの間ではブラームス派が圧倒的に強く、ブルックナーはワーグナー派ということで迫害を受けた。

2-2 イタリアオペラの興隆

1600年にフィレンツェで上演された『エウリディーチェ』が世界最初のオペラであるとされる。この頃のオペラはギリシャ神話、悲劇やローマ劇を基礎にパロディー化、娯楽化されたものが多いことが特徴である。その後モンテヴェルディーなどが内容を充実させ、ローマのアカデミア・デッラルカディアにより更にレベルアップがされた。1720年頃からナポリで劇の幕間の寸劇が人気を博し、歌唱、合唱、劇などが充実したオペラブッフアが誕生した。(岡田 2005: 68)

その後大規模な舞台仕掛けのバロックオペラが生まれ、パリを中心に発展するが、徐々にオペラブッフアがオペラを中心となった。(岡田 2005: 69)

これらに共通するのは徹底的に娯楽に徹しているという点であり、内容もギリシャ神話のパロディーであったり、浮気話であったり、派手な舞台装置や仕掛けがあり、歌手中心であり、音楽、演出は付け足しであった。聴衆もおしゃべりやトランプに熱中し、ときどき舞台を見るという楽しみ方をした。しかし聴衆のレベルは高く、へたな上演には徹底的なブーが浴びせられたし、一方気に入ると、自分で正確に復唱でき、翌日には町中にメロディーが拡がり、職人なども歌っていたという。従ってオペラは上演者とオペラに精通した観客が一体となって支えていた。

下手な歌手には徹底的なヤジが浴びせられ、拍手やヤジのタイミングも絶妙であったという。こうした状況は江戸期の歌舞伎と非常によく似ていると永竹は述べる。(永竹 2012: 72-74)

その後ヴェルディにより芸術的にレベルアップされたが、こうした娯楽的要素は20世紀の前半に至るまで続いた。

2-3 18世紀から19世紀にかけてのドイツ古典音楽

18世紀中頃から19世紀初頭にかけて市民階級の勃興と同時に啓蒙主義思想が生まれた。彼らは合理的で自然な表現を好んだ。(岡田 2005: 96)

音楽空間も宮廷や貴族のサロンから一般家庭にまで拡がり、ハイドンの時代には公公開演奏会も行われ、一般民衆にまでその対象は拡がった。オペラもイタリアを中心に盛んで、当時はオペラを作曲できることが作曲家の条件とされ、モーツァルトも多くのオペラを作曲した。(石井 2004: 41)

こうした中でベートーヴェンも活動したが、彼は古典的な形式を維持しつつ、個人および民衆の感情や価値観もその音楽の中に織り込むようになった⁵。

5 小林秀雄

「古典派の時代は形式の時代であるのに対し、ロマン派の時代は表現の時代である。・・・形式の統制の下にあった主観が動き出し、・・・個人の権利と自由の思想は深く浸透してきた。・・・そのためにベートーヴェンは全く新しい音楽を作りださねばならない」(小林 1960: 66-67)。

こうしてベートーヴェンは古典派とロマン派の中間点にあって両者を強い意志で統一した。その作品には感情的なもの、理念的なもの、倫理的なものなどが織り込まれ、その後のロマン派音楽のさきがけとなった。(小林 1960: 67)

2-4 19世紀音楽

2-4-1 19世紀音楽とは

19世紀は西洋音楽にとって大きな転換点となった。

18世紀までの音楽は主として教会や王侯貴族のためのものであったが、その中でベートーヴェンに代表されるように市民、民衆にも訴えるような音楽も登場した。この流れを徹底させたのが19世紀音楽である。

18世紀以前の作曲家はいわば職人であり、オペラから管弦楽曲、ピアノ、室内楽どパトロンに求められれば何でも作曲しなければならなかった。出来上がった作品は一度上演されると蔵入りとなる消耗品であった。(石井 2004:83)

19世紀に特徴的なのは音楽が市民レベルに波及するにつれ、市民が音楽に感動することを求めるようになったことである。それに耐えうるような芸術品をつくり、レパトリーとして残ることが求められるようになった。(渡邊 2012: 16)

そのため芸術家には独創性が要求されるようになり、それに伴い芸術家の社会的地位も向上した。18世紀にはテレマンやヘンデル、ロッシーニのように経済的に恵まれた音楽家も存在したが、モーツァルト、ベートーヴェンなどはパトロンの要求に従って作曲しなければならず、経済的にも恵まれなかった。しかし19世紀になると多くの作品の出版収入や、公開演奏会の収入などで自立できるようになった。ブラームスやヴェルディなどはかなり恵まれた経済環境のなかで作曲できるようになった。

19世紀の音楽は大きく2つの流れに分類することができる。

一つの流れはフランスやイタリアなど中南欧にみられる娯楽作品としての音楽が市民レベルに拡大し、それまでにない規模で上演されるようになったことである。イタリアオペラ、フランスのグランドオペラはその規模を拡大し、多くの市民が参加できるようになった。

しかし一般民衆にまでその対象は拡大しておらず、主要な聴衆は成金的なブルジョワジーであった。多くは大規模なギリシャ劇をパロディー化した歴史もので、今日まで残るようなレベルの作品は少なかった。

一方パリでは貴族や上流市民階級の参加するサロンが流行し、多くの室内楽曲やピアノ曲が生まれた。ショパンやリストなどはこうした環境のなかで作曲した。多くの名曲がそこで生まれたが、リストやパガニーニなどの超絶技巧がもてはやされ、娯楽的な要素も強かった。(岡田 2005:151-153)

特徴としては市民レベルにまで聴衆層が拡大したといっても一部のブルジョワジー層に限られ、民衆層にまでには拡大していなかったことと、娯楽的な要素を強く残して

いたことがあげられる。

もう一つの流れはドイツ、オーストリアを中心とするドイツ圏の動向である。ドイツでは教会で民衆が歌うコラールや受難曲が普及しており、それらはバッハの音楽に反映されている。またハイドンからベートーヴェンに至る古典的クラシック音楽の遺産もあり、市民にはこうした音楽を娯楽としてではなく、精神を高めるものとして音楽をまじめに、集中して聴くという風土があった。(岡田 2005: 81-83)

イタリアやフランスのオペラなどの影響は強かったが、ドイツ圏ではドイツ古典音楽を受け継ぐものとしてロマン派の音楽が生まれた。

シューベルトはベートーヴェンと同時代に活躍した人ではあるが、歌曲を中心に素朴であるだけでなく、内面的な深い作品を作曲した。その内容は非常にロマン的であるとともに、ベートーヴェンの強固な古典的性格も受け継いでいる。メンデルスゾーン、シューマンも更にジャンルを拡大したが、同様の性格をもっていた。

本格的なドイツオペラもこの頃誕生した。ウエーバーは『魔弾の射手』で森を舞台にドイツ民話によるオペラを作曲したが、従来のイタリアオペラとは異なるドイツ的な管弦楽の響き、ドイツ語による歌唱があり、ワーグナーにも大きな影響を与えた。

イタリアオペラの影響もみられるが、この歌劇ではイタリアオペラやグランドオペラの歌手を中心とするショー的な要素は少なく、演劇と音楽が一体となっている。

こうした2つの流れが共存し、互いに影響を受けあったのが19世紀音楽である。

もちろん娯楽的要素と芸術的要素は今日みられるように厳密なものではなく、両方にまたがって活躍した作曲家も多くいた。しかし2つの要素は次第に分離するようになった。

2-4-2 19世紀初頭での演奏会の爆発的な増加

19世紀初頭のヨーロッパでは演奏会が爆発的に増加した。ロンドンでは年間125回の演奏会が381回に、パリでは78回が391回に、ウィーンでは111回から167回に増加した。(ウエーバー 1983:27-28)

この現象の要因は台頭した新興ブルジョワジーが貴族階級に対抗できる新しい価値観を求め、それを音楽演奏会に見出したことにある。もともとオペラはまだ国や貴族階級の支配力が強いいため、自分達で運営できるオーケストラや室内楽の運営に力を入れた。

2-4-3 演奏会の曲目の変化

19世紀頃から演奏会がポピュラー音楽とクラシック音楽に分離するようになる。ただしポピュラー音楽といってもワルツやジグシュピーゲルやリストなどの超絶技巧演奏会などであり、今日ではクラシック音楽の分類に入るものもある。そして少しずつ民衆の民謡などがポピュラー音楽として成立するようになる。(渡邊 2012: 31-32)

クラシック音楽の曲目はドイツ音楽が中心となり、神の信仰ひとすじのバッハ、神の

ようなモーツァルト、英雄ベートーヴェン、純粋なシューベルトなど実態と離れた音楽家の神格化が始まる。このような神格化された作曲家が新興ブルジョワジーの新しい価値観の象徴となった。(渡辺 2012: 35-42、46-50)

そうした中でクラシック演奏会で音楽への集中が求められるようになった。

ワーグナーは上演のみに集中できるバイロイト祝祭劇場を設立し、BOX席もなく、極度に固く、窮屈な席に観客を座らせ、上演中の私語を禁止し、5、6時間の作品に集中させた。『ニーベルングの指輪』では上演に4日を要するので、最高15時間このような状態に観客を拘束した。

マーラーはイタリアオペラの影響で娯楽的要素が強かったウイーン王立歌劇場の運営形態を大幅に改革し、作品に集中できるようにした。(室内照明の減少、演奏途中の入場禁止など今日のコンサートでは当たり前のことが当時は強く非難された。)

2-5 後期ロマン派音楽の誕生

以上のような19世紀音楽の中で、ドイツ古典派音楽を継承し、19世紀音楽を代表するのが後期ロマン派音楽である。マーラーはこの流れに属するが、その音楽の基礎はワーグナーの楽劇とブルックナーの交響曲である。ここではワーグナーとブルックナーについて記述し、マーラーの音楽がどのような流れの中から生まれたのか述べたい。

2-6 ワーグナー

2-6-1 生涯 (渡辺護 『リヒャルト・ワーグナーの芸術』の年表による)

1813年 ライプツィヒで生誕。

1840年 パリへ移住。

1841年 初めての本格的オペラ『さまよえるオランダ人』作曲。

1843年 ドレスデン宮廷歌劇場楽長に就任。

1845年 歌劇『タンホイザー』作曲。

1848年 歌劇『ローエングリン』作曲。

1849年 ドレスデンの5月革命に参加 チューリッヒに亡命。

1860年まで各地を遍歴。(ベネツィア、ロンドン、パリ)

1853年 4部作『ニーベルングの指輪』作曲着手。

これ以後歌劇ではなく楽劇と呼ばれる。

1859年 チューリッヒのパトロン宅に滞在中にその妻と不倫。これを題材に楽劇『トリスタンとイゾルデ』作曲。

1861年 パリを訪問し、『タンホイザー』を上演するが、大失敗に終わる。これを機にフランスへの反感が深まる。

1862年 楽劇『ニュールンベルクのマイスタージンガー』作曲。

- 1864年 バイエルン国王ルートヴィヒと出会い、宮廷に招待される。
これを機にこれまでの困窮生活から開放される。
- 1874年 22年ぶりに4部作『ニーベルングの指輪』完成。
- 1876年 バイロイト祝祭劇場完成。
- 1882年 最後の作品 舞台神聖祭典劇『パルシファル』完成。
- 1883年 ヴェネツィアにて没。

2-6-2 主要作品

大きく前半に作曲された「歌劇」と呼ばれる作品と後半の「楽劇」と呼ばれる作品に分類される。

(1) 『さまよえるオランダ人』

初めての本格的オペラで、台本もワーグナー自身が書き、音楽と劇の統一性を目ざしている。ウーバーの「魔弾の射手」で確立されたドイツロマン派オペラの形式を踏襲しているが、劇と音楽が緊密に結びれており、将来の楽劇を予感させる作品となっている。

(2) 『タンホイザー』

ドイツの中世騎士物語であり、婚約者エリーザベトがヴェーヌスベルク（アフロディテ）から主人公を解放するというこれも「救済」をテーマにした物語である。音楽劇としての緊密性は一層増し、音楽も内面性を深めている。（「タンホイザー行進曲」は単独でもコンサートで上演される機会が多い。）

(3) 『ローエングリン』

ドイツの中世騎士物語である。非常に叙情的でみずみずしい作品である。

(4) 『トリスタンとイゾルデ』

中世の歌物語「トリスタンとイゾルデ」を下敷きにして台本が作られた。半音階和音の無限旋律による管弦楽は人物の深層心理をえぐりだし、場面の緊迫度は極限にまで達した。（この音楽が20世紀以降の現代音楽の基礎となった）

(5) 『ニュールンベルクのマイスタージンガー』

ワーグナー唯一の喜劇作品である。中世の職人組合を題材にしている。
大管弦楽を用いるのは前作と同じであるが、調性はハ長調であり、半音階和音はあまり使われず、全体に明るい音楽となっている。
ただクライマックスでドイツを賛美する場面があり、後にナチスが最も愛好する作品

となり、たびたびヒットラー臨席のもとで、国威高揚のため上演された。

(6) 『ニーベルングの指輪』

4部作の長大な楽劇で、上演には4日を要する。ドイツ古代神話と北欧神話を合体させたものであり、神話の中で普遍的な人間性を表現しようとしたワーグナーの代表作である。

音楽構造は巨大で精緻を極めており、叙事詩的な表現がされている。

(7) 舞台神聖祭典劇『パルシファル』

ワーグナーの最終作品である。あまりに宗教的で、音楽的には退化であるとの批判もされたが、この作品はドビュッシーなど多くの作曲家に大きな影響を与えた。

2-6-3 音楽面の特徴

ワーグナーに最も影響を与えたのはベートーヴェンの第9交響曲である。

ベートーヴェンは古典派とロマン派をつなぐ存在である。その楽曲構造はソナタ形式を中心とする古典的なものであるが、その楽想の中には理念、倫理観、自然崇拜、宗教観などが盛り込まれており、それらを強固な古典的構造でまとめ上げたものであり、ロマン派音楽の先取りでもある。

ワーグナーは交響曲の分野ではベートーヴェンの交響曲によりこうした概念の表現は完成されつくされていると考えた。更に深く表現しようとするならば、そうした概念が舞台で再現されるオペラがもっともふさわしいと考えた。ワーグナーの音楽の出発点はベートーヴェンの第9交響曲であり、声楽を導入することで器楽と声楽を統一した世界があり、これこそがワーグナーの総合芸術の出発点であるとした。(小林 1960:69)

一般的にロマン派音楽というと無形式で感情に流されやすいと言われるが、彼の音楽がベートーヴェンを基礎としていることもあり、厳密な音楽形式をもつことを特徴とする。

2-6-4 ワーグナー芸術の影響

(1) 哲学者 ニーチェ

ギリシャ古典文学研究者であったニーチェは若いころからワーグナーを深く尊敬し、大きな影響を受けた。彼の代表作のひとつである『悲劇の誕生』ではギリシャ文化をアポロ的な精神とディオニソスの精神の対立軸から分析しており、ワーグナーの音楽はディオニソスの精神を表現しているとした。またギリシャ悲劇ではディオニソス的なものはコロスにより表現されており、コロスを最大限生かしたアイスキュロスにおいて最高の表現を見たとする。(ワーグナーの楽劇ではコロスの役割はオーケストラである。)

ワーグナーの楽劇はバイロイト音楽祭でギリシャ悲劇の再興として民衆的祭典とし

て実施されるはずであったが、ニーチェは1876年のバイロイトでの『ニーベルングの指輪』の初演をみて失望を感じた。そこに墮落したブルジョワジーのための祭典の姿を見出した。その後彼はワーグナーに対する敵対意識を高めた。

(2) 文学者トーマス・マン

20世紀ドイツ文学を代表するトーマス・マンの生涯のテーマは市民的精神と芸術家精神の対立とその克服である⁶。

彼は少年の頃からワーグナーに深く心酔しており、彼の芸術家的精神の中心にはワーグナーがあった。若い頃にワーグナーの影響が濃い小説（『トリスタン』、『ヴェズンク族の血』）も書いたが、出世作であり、ノーベル文学賞の対象ともなった『ブッデンブローク家の没落』の基調に流れるのはワーグナーの音楽である。例えばブッデンブローク家の没落の背景にはワーグナーの『ニーベルングの指輪』第3夜『神々のたそがれ』の音楽が流れていることを容易にききとることができる。

トーマス・マンが伝統的ドイツ主義から西欧的民主主義へ主軸を移すにつれ、彼はワーグナーへの批判を強める。そしてゲーテへの傾倒が強まる。（ドイツ市民的精神の中心にはゲーテの存在がある。）

もちろんゲーテは市民的精神だけで済む単純な存在ではない。彼は若い頃疾風怒涛時代を経験したのであり、『若きウエルテルの悩み』などのその頃の作品では芸術家的精神の傾向が強い。彼は芸術家精神と市民精神のどちらかを選択したのではなく、両者を統一したのであり、その総決算が『ファウスト』である。

ゲーテに傾倒しながらも、トーマス・マンはワーグナーへの愛情を決して忘れることはできなかった⁸。

次第に彼はゲーテとワーグナーの選択ということではなく、両者がともにドイツ精神を担うものとして評価するようになる⁷。

トーマス・マンの精神的基盤には芸術家精神と市民的精神の対立がある。前者を代表するのがワーグナーであり、後者を代表するのがゲーテである。彼は両者を融合させ、一段と高い立場でドイツ精神をうちたてることが目標であった。しかし一方のワーグナーはナチズムにつながる要素をもっており、それほど簡単ではなかった。

彼は第2次世界大戦では反ナチの立場で活動したが、ナチズムを代表とする「悪なるドイツ」、ゲーテを代表する「善なるドイツ」というような簡単な図式で立場をあらわすことはできなかった。ゲーテもワーグナーもナチスも同じ根をもつドイツなのだから。

ニーチェと比べるとトーマス・マンはワーグナーに対する愛情を一生保持し続けた。それは思想的な面よりも純粹にその音楽に心酔していたためである。戦時中でも彼はローエングリンの美しい音楽を評価し続けた⁸。

(3) 画家 セザンヌ

セザンヌは大変音楽を愛好していたが、彼は単に音楽的な絵画を描いたのではない。近代に至り、音楽が和声的なものを獲得するにつれ、空間的な表現ができるようになり、構造的な性格を強く帯びるようになった。彼の絵画もワーグナーの音楽の構造的なものと共鳴したのであり、より本質的な関係であった。(小林 1969: 30)

彼はワーグナーを愛好しており、「タンホイザー」を主題にした絵画もある。(小林 1969: 30-32)

セザンヌはピカソなど20世紀の画家達に大きな影響を与えた巨人であるが、このようにワーグナーの音楽は近代絵画の進路にも決定的な影響を与えた。

トーマス・マン

- 6 「ワーグナーの魅惑に満ちた作品に対する情熱は、私をはじめてその作品に気付き、それをわがものとし、くまなく理解し始めて以来、私の生涯につきまとうのである。私が享受し学んだものを決して忘れることはできない。劇場の聴衆のまったなかでひとり幸福の行く時間、神経や知性のおのきと歎びに満ちた幾時間、まさしくこうした芸術だけが与える感動的で偉大な含蓄のあるかざかずのものを垣間見る幾時間を、決して忘れることはできない。」(トーマス・マン 1935: 77-78)
- 7 「多くのものを抱合するドイツ国民性の強烈なる矛盾せる二つの顕示、北方的、音楽的顕示と内陸的、造形的な顕示、暗雲的道德的な顕示と晴天的・奔放な顕示、民族的・民話的に根ざす顕示とヨーロッパ的顕示、極めて強烈な気性のドイツと精神的で完璧な良心的ドイツ……ゲーテとワーグナー、両人がドイツであるから。それは我々の胸のなかにある最高の名前である。」(トーマス・マン 1937: 157)
- 8 『ローエングリン』の前奏曲は彼が書いたものの中で最も驚嘆すべきものであり、青みがかった銀色の美しさを持っている点で、接するごとにますます深まる真の永遠なる青春の愛を持った作品です。(トーマス・マン 1937: 221)

(4) 詩人 ボードレール

1861年に『タンホイザー』のパリ初演が行われた。このときワーグナーはパリの慣習を取り入れ、第1幕にバレエを導入した。しかしパリのグランドオペラでは第2幕にバレエを入れることになっており、そのためこのオペラ公演は失敗した。(これを機会にワーグナーは終生パリに対して嫌悪感をいだくようになった。)

この公演を見たボードレールは絶賛した。しかし彼はワーグナーのオペラ理論や劇の内容に心酔したのではなかった。彼の賞賛したのは歌ではなく、その管弦楽の素晴らしさであった⁹。当時ボードレールは詩から日常言語がもっている実用的性格をいかに取り除き、詩の純粋性を確保するか迫及していた。彼はワーグナーの管弦楽の中に音楽が持っている純粋性、直接性を認め、そこから詩の純粋性を求めた。ただ音楽を真似て詩を書くのではなく、詩の芸術性確保するためのヒントを発見したのである¹⁰。

(5) 社会学者 アドルノ

アドルノはワーグナーの音楽に「ファンタスマゴリーの性格」を認め、その語彙同様その音楽を実体のない「幻灯機による映像」として徹底的に批判した。

またその音楽の危険な面を指摘した。ワーグナーの音楽にはファシズムにつながる面と現代的文化産業による音楽精神の退化につながる面があり、非常に危険なものとした。

9 ボードレール

「いかなる音楽家もワーグナーのごとく、物質的、精神的な空間と深さを描き出すことに秀でたものである。ワーグナーは精神的自然的人間のうちにある過激なもの、壮大なもの、野望的なものすべてを、微妙な漸進法によって表現する術を体得している。」(小林 1960:79-80)

10 小林秀雄

「従来の管弦楽の標題音楽的観念を突破し、舞台の上で形象化するに至る。そういうふうな音楽を感受したのもワーグナーにとっては自然なことであった。「バレエのない歌劇」に腹をたてていた当時のパリ人に対して、ボードレールが看破したのはワーグナーの歌劇のそうした原動力であった。彼が動かされたのはワーグナーの音楽の文学化された、あるいは視覚化された姿ではない。音楽の影響を受けて普通の意味で音楽家された詩を書くとしたのではない。彼が音楽から奪おうとした富とは、近代音楽の内部構造そのものであった。」(小林 1960:79-80)

2-7 ブルックナー

2-7-1 生涯（「ブルックナー」『音楽の手帳』1981 青土社の年表による）

1824年 オーストリア アンスフェルデン地方で生誕。

1845年 聖フロリアン教会のオルガン奏者として就職。

1849年 最初の大作『レクイエム』作曲。

その後マニフィカート（1852年）、詩篇146（1860年）、
ミサニ短調（1864年）など教会音楽を多く作曲。

1865年 交響曲第1番作曲。

1873年 バイロイトを訪問し、ワーグナーに交響曲第3番を献呈。

1876年 バイロイトでワーグナーの『ニーベルングの指輪』初演に参加。

1881年 交響曲第4番（ロマンティック）初演。 名声を得る。

1886年 交響曲第7番初演。世界的に名声を博す。

1887年 交響曲第8番を作曲したが初演を拒否され、大幅な改訂を開始。

1894年 交響曲第9番作曲。

1896年 没

2-7-2 主要作品

今日ブルックナーの作品で演奏されるのは殆ど交響曲である。特に以下の作品の知名度が高い。

（1）交響曲第4番

ロマンティックという名称がつけられており、もっともよく演奏される曲である。全体に森の響きに溢れ、ドイツ人の感性をもっともよく表現したものとして評価が高い。曲の構造は比較的シンプルで理解しやすい。

（2）交響曲第5番

カトリックの教義の雰囲気強く、対位法が駆使されており、複雑な構成で非常に理解するのが困難であるが、重量感の強い作品となっている。

（3）交響曲第8番

ブルックナーの代表作である。雄大な規模で演奏時間は1時間40分を要する。

彼の自然観、宗教観がすべて盛り込まれた曲で、曲の構造は難解を極める。

音楽評論家の吉田秀和氏は「ブラームスよりもこの曲こそベートーヴェンの第9の後継にふさわしい。」と語っている。（吉田 1970:370）

(4) 交響曲第9番

ブルックナー最後の曲である。第8番に比べると構成や管弦楽規模は小さいが、非常に内省的で、死の予感に満ちている。演奏される機会は少ないが、第8番と並び彼の最高傑作という評価が定着している。

2-7-3 音楽面の特徴

前節で述べたようにワーグナーはベートーヴェンにより絶対音楽は殆ど完成されてしまっており、音楽を更に進展させるためには人声による表現が必要で、ドラマによる実現が必要であると述べた。

ブルックナーはワーグナーを崇拜し、その音楽を絶対視していた。

「ワーグナーの音楽は……ブルックナーにも自分の表現を発見させるきっかけを与えたといってよい。」(G・カルス 1981:156)

しかし彼は教会音楽で表現できない面を交響曲で表現したいと考え、交響曲によりロマン派音楽を推進したという点でワーグナーの路線とはかなり異なる道歩んだ。その交響曲にはベートーヴェンやシューベルトなどの古典音楽に通じる性格があった¹¹。

彼は元々教会音楽家であり、カトリック教会のためにミサ曲やオルガン曲を作曲していた。そのままであれば教会音楽家として一生を終えたのだが、彼の中には教会音楽だけでは表現できない独立精神があった。そのことが交響曲の作曲に向かわせた。

このようにブルックナーの存在はワーグナーが開拓した後期ロマン派音楽を更に拡大するものである。その基盤にはワーグナーの音楽がある。

しかし彼の音楽には神なき時代の19世紀に神を求めようとするマーラーのような苦しみはなく、バッハと同じく、神の世界に対する絶対的な信頼があり、この点がマーラーとは根本的に異なっている。

11 フェレラー

「彼はワーグナーのように舞台芸術の道には進まなかった。彼は教会音楽で表現できない面を交響曲で表現したいと考えたのである。元々彼の音楽の基盤には教会音楽とともにベートーヴェン、シューベルトという古典音楽があり、特にシューベルトの音楽に体質的に共鳴するところが多かった。ベートーヴェンからドイツ音楽の厳正さ、シューベルトからはゆったりしたロマン性を受け継いだ。」(フェレラー 1981:16)

ブルックナーの音楽の魅力を藤田と若杉はその音楽の巨大性による聴きごたえにあるとしている。

「生ぬるい室内楽的な響きより、強烈な金管の響きのほうが現代人には訴えるものがある。」(藤田 1984: 19)

「巨大なものに接したという充足感を彼の音楽は与える。」(藤田 1984: 20)

「ベートーヴェンを受け継ぐのはブルックナーであり、情緒、抒情を超えて音自身の建築がしゃべるものに我々が聴きごたえを感じる。」(若杉 1996: 31)

3 マラーの音楽の特徴

3-1 歴史的な位置

彼の音楽は基本的にハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンと続くドイツ・オーストリア音楽の系統に属する。

そのジャンルは歌曲と交響曲であり、それらは密接に結びついており、歌曲の楽想は交響曲に反映されている。約半数にあたる5曲の交響曲には声楽が取り入れられており、ベートーヴェンの第九交響曲と同様の構成となっているのは特徴である。声楽に歌曲の引用があるのはもちろん、器楽部分にも歌曲的な表現を多く見ることができる。

歌曲はシューベルト、シューマンの伝統を受け継ぐが、大きく異なるのはオーケストラの伴奏を伴う大規模なものということである。オーケストラも単なる伴奏だけでなく、大規模で様々な楽想を展開し、交響曲に通じる世界を生み出す。(後述するが晩年の交響曲『大地の歌』は歌曲集に近い構成であり、歌曲と交響曲という区別をすることが難しい。)

ベートーヴェンの交響曲の楽曲構造はソナタ形式を中心とする古典的なものであるが、その楽想の中には理念、倫理観、自然崇拜、宗教観などが盛り込まれており、それらを強固な古典的構造でまとめ上げたものであり、ロマン派音楽の先取りでもある。

この性格を更に推し進め、交響曲という形式に限界を感じ、楽劇という形で表現したのがワーグナーである。

こうしたワーグナーの活動以後交響曲は衰退するようにも見えたが、その後二つの大きな流れが生まれた、

一つはブラームスに代表される古典的な形式をもつ交響曲である。現在でも人気のある曲も多いが、ブラームスの死後急速にこの流れは衰退した。(チャイコフスキー、シベリウス、ドヴォルザークなど民族派のなかに影響は残された。)

もう一つがブルックナーの交響曲である。彼はいったんワーグナーが距離を置いた交響曲をワーグナーの影響のもとに再創造した。ワーグナー風のオーケストレーションを

活用して、重厚、壮大な響きをもち、ワーグナーのような多彩な響きよりはオルガンに近い響きを生み出した。ワーグナーと異なるのは演劇的要素がまったくなく、カトリック的な教会音楽に近いことである。彼の音楽の特徴はワーグナーの影響のもとに、まったく異なる音響空間を交響曲の中に生み出した点にある。

マーラーの音楽はワーグナーの絶対的な影響力のもとに、ブルックナーが復活した交響曲というジャンルを新たな観点から再創造したものである。

古典音楽の交響曲では器楽が中心であった。ベートーヴェンは第9交響曲において声楽を取り入れ、交響曲に新しい方向を示した。ベートーヴェンの示した方向付けをワーグナーはオペラの分野で実現した。

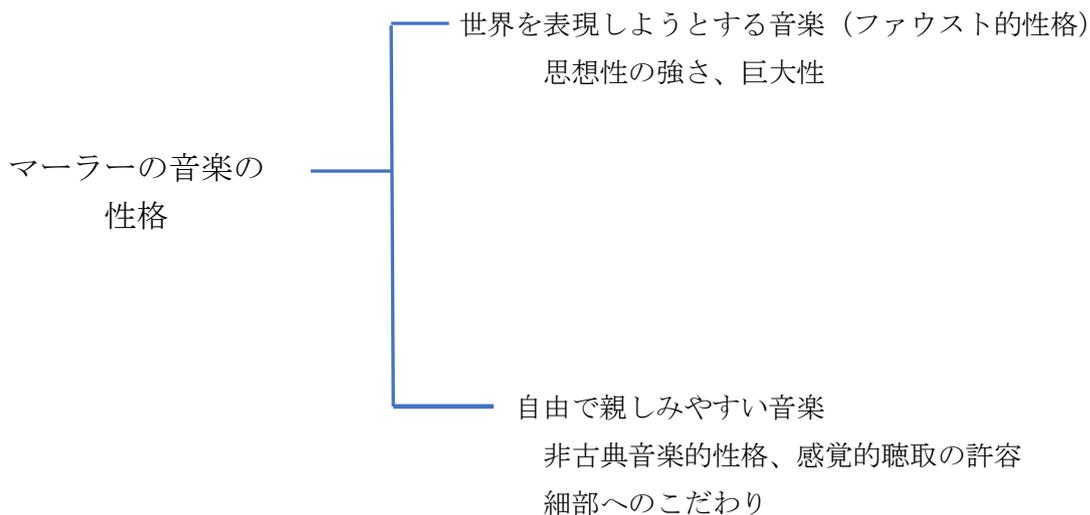
こうした状況の中でマーラーは初めて本格的に交響曲に声楽を導入した。第2、第3、第4、大地の歌、第8のように実際に声楽が使われている交響曲はむしろのこと、第1、第5、第6、第7、第9交響曲のように器楽交響曲でも、楽想の中に歌曲からの引用がたびたびおこなわれ、声楽的な性格を強く持つ。

ブルックナーの交響曲はドイツ的、カトリック的で地味な音楽であり、ドイツ・オーストリア圏にとどまる傾向があるのに対し、マーラーの音楽はインターナショナルな面をもち、多くの民族に訴える力をもっている。表現主義的な激しさをもち、これまでの交響曲の形式を打破する革新性を有しており、20世紀の音楽に大きな影響を与えた。

12音技法の創始者であるシェーンベルクはマーラーの友人として交際しながら、作曲活動をおこなった。彼の弟子であるベルク、ウエーベルン自身オーケストラの指揮者としてマーラーの交響曲を演奏したし、彼らの作品にはマーラーの影響が強い。その後のセリー音楽の作曲家であるフランスの代表的な現代音楽作曲家ブーレーズも新即物的な立場から後期ロマン派音楽を攻撃したが、やがてワーグナーやマーラーを深く愛好するようになった。マーラーの音楽は19世紀ロマン派音楽と20世紀音楽の橋渡しをしたといえる。

3-2 マーラーの音楽の特徴

マーラーの音楽には多くの楽想が生のまま織り込まれており、その中には相反するものもあるが、基本的に以下のように大きく二つに分類できる。



3-2-1 世界を表現しようとする音楽（ファウスト的性格）

マーラー自身が語っているように、彼の音楽は世界そのものを表現しようとしたものであり、その結果思想性が強く、表現規模も大規模なものになった。

指揮者ブルーノ・ワルターは彼には根本的な命題があり、そのことが彼のファウスト的性格をもたらしたと語っている¹²。

マーラーは永遠に事物の存在の究極の意義を探求せずにはいられないファウスト的人間であり、マーラー自身の発言に示されるように、音楽は世界を表現するものでなければならないと考えた¹³。

1 2 ブルーノ・ワルター

マーラーの発言

「我々の人生はなんと憂鬱で暗い土台をもっているのだろうか。・・・われわれはどこからやってきて、どこへつれていかれるのだろうか。私が生まれる前にこの人生を本当に望んでいたか、なぜ私が自分の性格の中で、まるで牢獄にいるように束縛されているのに、自由だなど感じるようにさせられたのであろうか。労苦と受難の目的はなんであらう。慈悲深い神の創造物の中に残酷と悪徳の存在することをどう解するべきだろう。人生の意味は結局死によって解明されるのだろうか。」（ワルター 1980: 240）

1 3 シベリウス

「交響曲は世界でなければならない。すべてを包括するものでなければ」と彼は言った。」（ヤン・シベリウス 1980: 262-263）

無論ベートーヴェンなどの音楽でも作曲家の世界観が表現されており、世界を表現しているが、それらは交響曲の形式をはみ出すものではない。そのため特に大規模な構成となる必要はなかった。

一方マーラーの音楽では哲学性を強く帯びるようになり、その音楽を表現するには小規模な音楽では不十分で、大規模なものにならざるをえなかった。交響曲の各楽章は古典的形式をぎりぎり維持しつつも、複雑な構成となり、それを展開するには長い演奏時間が必要となった。また複雑な構成を表現しようとするため大規模な管弦楽が必要となった。

マーラーの音楽の表現規模の大きさはそれまで経験した日本の伝統音楽や古典音楽には存在しないものである。

マーラーの音楽の巨大さは以上のような理念的な要因のほかにも物理的な要因も挙げられる。岡田はマーラーの時代に相次いだ巨大ホールの建設ラッシュがマーラーの巨大性の重要な要因であると述べている¹⁴。

マーラーの交響曲を表現できるのは後期ロマン派的な大規模な管弦楽であり、それをもたらしたのはワーグナーである。

ケネディーはマーラーの交響曲の複雑さ、巨大さは自分の信条を表現するために必要なキャンバスであると述べている¹⁵。

1.4 岡田

「マーラーの交響曲はおそらく当初から私たちが親しんでいる大ホールを前提として作られている。マーラーの活躍した世紀転換期はコンサートホールの建設ラッシュの時代だった。ベルリンの旧フィルハーモニーホールは1882年に巨大なスケートリンクを改築して行われた。マーラーの第2交響曲はここで何度も演奏されている。2037名を収容するアムステルダムコンセルトヘボウが建てられたのは1888年である。このホール、オーケストラはマーラー存命中から熱心にその作品を取り上げたことで知られている。1910年にマーラーの第8交響曲の初演が行われたのがミュンヘン博覧会の会場のひとつであった新音楽祝祭ホールであり、これは3000名を収容する途方もなく大きなホールだった。・・・作曲においてマーラーが念頭に置いていたのがこうしたマンモス級大ホールであった。」(岡田 2011: 20-24)

1.5 ケネディー

「交響曲の中にワルツ、レントラー、行進曲そして歌の断片を使ったのは、「交響曲は一つの世界であり、すべてを包括しなければならない」という彼の信条を実現する具体的方法だった。」

(ケネディー 1978:125)

「マーラーとしては自分の諸主題間の複雑な関係を明らかにするだけの巨大なキャンバスを必要とした。」(ケネディー 1978: 126)

3-2-2 思想性、宗教性の強さ

マーラーの音楽にはドストエフスキー的要素とユダヤ教とカトリックという宗教的要素が大きな基礎となっており、その背景を複雑なものにしている。

日本の伝統文化では思想的な要素は比較的少ない。平安初期には空海の真言密教の体系に代表されるように、世界観を表現する仏教哲学があったが、鎌倉時代以降他力本願の宗派に典型的なように、徐々に哲学的なものが希薄になった。儒教も中国の朱子学のように世界を表現しようとする体系的、包括的なものが日本では礼儀、道德のような世俗的なものになった。

日本の伝統音楽でも雅楽のように儀礼的なものや、主役を引きたてるわき役的なものが主体である。歌舞伎の音楽でも音楽は主役を引きたてるためであり、思想的な要素はない。こうした日本人の音楽観にとってマーラーの音楽は新鮮に感じられた可能性がある。

マーラーの音楽は音楽構造の大きさ、大管弦楽など規模の大きさが特徴的である。

それを背景に第3交響曲のニーチェ的背景、第2、7交響曲のカトリック的背景にみるように、哲学性、宗教性を表現する。

以上のようにマーラーの音楽の思想性はマーラーの音楽の本質にかかわっている。

マーラーは音楽には人間的なもの、人間の営みのすべてを織り込まねばならないと語っている¹⁶。

彼はそのファウスト的な性格から、多くの作家、哲学者の作品を乱読し、人生の意味を追求しようとした¹⁷。特に彼はドフトエフスキーを大変好んでおり、特に『カラマーゾフの兄弟』からは深刻な影響を受けた¹⁸。

彼はウイーン歌劇場の指揮者としての活動をしながらこのような悩みに真剣に向き合った。そしてその解決は無論簡単には得られず、その悩みを音楽で表現することで解決しようとした。

彼は神の存在が不安定な時代に生きながらもそれをひたすら求めようとした。

「19世紀以降の神なき時代に生きなければならなかったマーラーの実存の不安という点でマーラーの作品がバッハなどには飽き足りない人を強く惹きつけるのは確かであろう。」(岡田 2005: 20)

バッハやブルックナーにおける神の存在は揺るぎのないものであり、彼らの音楽はそれを反映している。マーラーの場合簡単ではなかった。

その交響曲にはニーチェ的、ドストエフスキー的、ショーペンハウアー的思想が支配しており、それを表現できるのは後期ロマン派的な宇宙的規模で展開される管弦楽であり、それをもたらしたのはワーグナーである。

しかしマーラーはワーグナーのように総合芸術としての楽劇ではなく、交響曲の中で

そうした思想を表現した。

こうしたマーラーの思想的背景は当時の世紀末的なウイーン社会の様相が背景となっており、日本も含め現代の世紀末的な状況と共通する点がある。このことについては第4章で考察したい。

16 ラ・グランジュ

マーラーの発言

「すべての芸術作品には「無限なるものの小片」がなくてはならない。芸術作品に最も重要なのは、まず何より変わらぬ神秘であり、測り知れない何かだろう。君がある作品を見極めてしまえば、それはもうその魅力を失ってしまう。……限界が見えてしまう作品は死のにおいを漂わせる。」

「人間が音楽に注ぎ込むのは、人間そのもの、つまり感じたり、呼吸したり、苦悩したりする人間の営みのすべてなのだ。」(ラ・グランジュ 1993:10-14)

17 ワルター

「彼の思考は彼を彼岸の世界へ導いた。……彼はファウスト的人間であった。そうした永遠に事物の存在の究極の意義を探求せずにはいられなくなるほど、この世の無数のしがらみと欲望と、その中にある精神生活に深く関心を抱かざるをえなかったのである。」(ワルター 1980: 244)

18 ワルター

「マーラーはゲーテ、ホフマン、ジャン・パウル、ヘルダーリンそしてシェイクスピア、セルバンテス、ドストエフスキーが代わる代わる魅了した。……哲学にも熱中し、カントやショーペンハウエル、フェヒナーを乱読し、それらに没頭する様子は音楽家としてはまったく度を越えたものであった。……このように彼の中に、なんとしてもすべてを知り、理解したいという渇きのような性質が現れる。」(ワルター 1980: 244-245)

3-2-3 感覚的聴取の許容

マーラーの音楽は全体構造が複雑で、一度聴いただけではその全体構造を把握することは困難である。大管弦楽による音の洪水の中で、今どこを聴いているのかわからず、そのまま全体構造が分からないまま流されてしまうことが多い。渡邊は多くの聴衆の音楽への接し方が脱構築的なものにならざるをえなかった述べている。

「彼らは伝統的交響曲というジャンルの延長戦上にマーラーを位置づけることなく、それとはまったく違った聴き方をしているに違いないのである。……彼らはかつてのファンのように個々の部分を全体に位置づけながら解釈することとは一切せず、眼前に次々に展開するさまざまな音イメージに身をゆだねているのである。マーラーの音楽にはそういう「脱構築」的な聴き方を許容する要因があることも確かである。」(渡邊裕 2012: 236)

全体構造が把握できず、音の洪水に浸るということは古典音楽中心に接してきたこれまでの構造把握的な聴き方とは大きくその性格が異なる。

一方ワーグナーの音楽を聴きくときはストーリーを追い、音楽と関連させ、両者を合わせて全体の構造を把握する必要がある。ベートーヴェン同様禁欲的で集中的な音楽聴取が必要である。マーラーの場合は音楽に浸るだけでも、映画音楽を聴くような感覚的鑑賞をすることができる。いわば初心者などをマーラーの音楽に真っ先に惹きつける役割を果たしている。

このような感覚的聴取を可能にするのはバロック音楽やモーツァルトにも共通した性格のものであり、戦後両者の普及が急速に進んだのもこのことも大きな要因と考えられる。それらの音楽は自由さ、親しみやすさから、幅広く多くの聴衆を惹きつけた。マーラーの音楽も同様であり、クラシック音楽愛好の初心者から経験者まで幅広く惹きつける力をもっていた。

3-2-4 細部の重視

渡邊はマーラーは全体の構成よりも細部にこだわると述べている。

「彼の音楽にあってはしばしば細部が「作品の全体」を考慮せず、勝手に自己増殖し始めるからである。……たしかにこの作品には美しい箇所が少なからずあるのだが、それらはすべてバラバラに出てくるだけで、音楽的論理をまったく拒絶した音のごたまぜと化している。」(渡邊 2012: 231)

しかしマーラーは単に細部にこだわったのではなく、シベリウスに語ったように、マーラーが世界全体を表現したいため、多くの楽想が溢れたのであり、それらの細部の積

み重ねはマーラーの表現したい全体像に結び付いており、一見雑然とした音楽の氾濫も世界を表現するために必要な要素である。

3-2-5 通俗性

マーラーの音楽に特徴的なこととして挙げられるのは、曲の途中で突然全く関係ないように見える軍楽隊のマーチや民謡の旋律が出現することである。古典的なソナタ形式の交響曲では各主題は密接につながり、その旋律、和声は全体の構成と密接につながっていた。ところがマーラーではそれが破壊される。重厚なコーラルの響きに陶醉していると、突然軍楽隊のマーチや通俗的な民謡の旋律が現れ、聴く者を混乱させる。一見無秩序で、構成を欠いた曲のように思えてくる。

彼の音楽を聴いていると軍楽隊のマーチや民謡のほかにも非常に通俗的に聴こえる旋律が出てくる。

1910年にマーラーはフロイトの診察を受けたがそのとき幼少期の体験が彼の音楽に強烈な影響を及ぼしたと語っている¹⁹。

こうした幼少期の体験を示す実例として、第1交響曲第3楽章で奏されるコントラバスの旋律にもあらわれている。この旋律は『マルティン君起きなさい』というドイツ民謡からの借用であるが、交響曲の重要な場面でこうした民謡の借用が行われているということはこの民謡がいかにもマーラーに強い印象を与えたかということを示している。
(片山 2011: 73)

現代音楽作曲家で指揮者でもあるブーレーズはマーラー愛好家であるが、率直にこの通俗性を認めている²⁰。

マーラーの弟子であり、友人でもあった20世紀音楽最大の音楽家シェーンベルクもマーラーの音楽の通俗性を認めざるをえなかった²¹。

シェーンベルクはマーラーは自分の音楽の凡庸さ、感傷的であることに気がつかなかったという。

一方アドルノはマーラーのこうした通俗性を古臭くなった当時の音楽形式を打破するものとして評価した。

「マーラーの音楽が反動的とされる契機はその純朴さにある。……誰でもよく知っている大衆的な節回しに大事な意味が装填されている。……交響曲形式がもはや説得力のある脈絡としても、真実内容としても音楽的意味を保証しなくなっているのに、その形式が音楽的意味を求めざるをえないからである。」

(アドルノ 1978: 228)

ラ・グランジュはその通俗性はすべての世界を表現するために必要なものであり、マーラーの音楽の本質にかかわると述べている²²。

彼らはこうしたマーラーの音楽の通俗性、感傷性を擁護しているが、一方こうした性格がマーラーの音楽の魅力にもなっていることを強調している。

加賀はマーラーの通俗性はドストエフスキーに通じており、作品の幅、深さ表現するのに不可欠なものとしている²³。

19 ラ・グランジュ

「両親のいさかいを目撃せざるをえなかったマーラーは通りに逃げ出したが、そのとき有名な俗曲「おお、おまえアウグスティン君」を繰り返し弾いている辻音楽師の手回しオルガンに異常な感銘を受けた。」(ラ・グランジュ 1993: 8)

20 ブーレーズ

「マーラーの音楽はここちよい常套的表現と、胸のむかつくようなに見えるだろう。」(ブーレーズ 1980:109)

21 シェーンベルク

「マーラーの作品に対して言われている非難について考えてみよう。……マーラーのテーマが凡庸である、との非難に対してはまさにその通りであって弁護の余地はなさそうである。そしてマーラーがあまりに感傷的であるとの非難に対してもその通りであると言っておこう。」(シェーンベルク 1980:114)

「彼は自分のテーマが凡庸とは思っていなかった。しかし最初は凡庸に見えるテーマが曲の進行に従ってだんだん姿を変え、魅力を増してくる。マーラーのテーマが非独創的という非難もあるが、音楽にとって独創的なテーマは全然必要でないのである」と述べている。」(シェーンベルク 1980: 119)

22 ラ・グランジュ

「交響曲で真実の宇宙を作るとなると、彼はそこから何物も除外できなかった。始末に負えぬ滑稽さや、厚顔無恥な常套句さえも除外しなかったのである。」(ラ・グランジュ 1993: 17)

23 加賀

「マーラーの交響曲は厳粛な全奏が唐突に途切れ、ティンパニーのふざけたような連打が続いたり、陽気な管弦楽の次に、まったく調子の違う悲しいヴァイオリンの独奏が入ったりする。見事に組み立てられた曲に陶酔している聴き手の目を覚まし、その曲の裏側に笑いや息抜きを垣間見させてくれる。……異質なものを挿入することにより作品の構成に厚みや深みを与えたりする。」(加賀 1980: 23)

「ドストエフスキーこそ文学のマーラーだといえる。深刻な議論の中に乱痴気騒がはいってくる。冷静な検事が冗談を飛ばし、聖者と悪者が打ち解けて話をする。」(加賀 1980: 23)

3-2-6 音楽の繊細さ

マーラーの交響曲を聴くとき、非常に分厚い響き、大音響にもかかわらず、要所に木管楽器を中心とするソロや室内合奏的な響きの多いことに気づく。一見巨大で大音響に満ちたように見えるマーラーの音楽のこうした点に気づくと、ワーグナーにはないマーラーの魅力が増大する。

「マーラーの音楽は音がびっしり詰まったワーグナー風の書法への反作用なのである。・・・マーラーのスコアには総奏は比較的少なく、独奏がいっぱいある。」(ケネディー 1983: 127)

「どれだけの大音量になってもこの旋律がそのリートの、内面的な性格を失わない点である。音響が増せば増すほどますます聴き手は各々の内面世界へと深く沈潜していく。・・・」(岡田 2005: 194)

矢崎はフランスではマーラーの音楽の繊細さが人気を博している²⁴と述べている。

日本の伝統的音楽文化は小規模なものが主流であり、こうしたマーラーの特質は日本の聴衆にとって馴染みやすいものとなっており、大規模な音楽だけでないマーラーの音楽の魅力をこうした面から感じ取ることができる。

24 矢崎

「フランスではマーラーの演奏会が多く、毎回満席になるので切符の入手さえ困難になっています。」
(矢崎 1983: 16)

「では今フランスでなぜこんなにマーラーが受け入れられているかということですが、マーラーの場合膨大なオーケストラのわりにはむしろ音的に薄い室内乐的要素が多くあることがあることも要因となっているようです。つまりマーラーの音楽にある繊細さがかなり好まれているようです。例えば、フランスではシベリウスやニールセンなどは全然ダメで、たとえ演奏してもお客など来やしません。・・・ですからある意味でフランス人と日本人の感覚は案外近いものがあるのでは、という気がします。」(矢崎 1983: 16)

3-2-7 非西洋音楽的響き

マーラーの音楽の非西洋音楽的な響きについては多くの音楽学者が取り上げているが、大きく2つの性格に分類できる。

一つはマーラー自身の出自であるユダヤ的性格である。

19世紀に東方ヨーロッパから大量のユダヤ人がウィーンに流入した。多くは自分たちの民族性を守るためウィーン市外から隔絶されたゲットーに住み、閉鎖的な生き方をしていた。一方商業などで成功したユダヤ人の中にはそれに飽き足らず、ユダヤ社会から脱出しようとする集団も出現した。彼らは商業にとどまらず、学問、芸術の分野にも進出して、ウィーンの世界に溶けこもうとした。中にはユダヤ教を捨て、カトリックに改宗する者も現れた。

マーラーの父親も商業で成功したユダヤ人であり、上流階級を目指そうとし、マーラーにもウィーンで本格的な音楽教育を受けさせた。(末延 2011: 50-51)

マーラーはウィーンの歌劇場の総監督を目指すため、カトリックに改宗したが、それでもウィーンの世界ではユダヤ人ということで差別を受けた。

マーラーはゲルマンを目指そうとしたが、結局はユダヤ人にも、ゲルマンにもなり切れず中途半端な立場となった。(生地モラヴィアのスラブ性も身についたものとはならなかった。)

マーラーはドヴォルザークやスメタナのようにボヘミア性を堂々と表現することもできず、ゲルマン性もユダヤ人ということで中途半端な表現しかできなかった。

もちろんモーツァルトのようにゲルマンでありながらイタリア、フランスの性格をすべてを取り込んだインターナショナルな立場をとることもできたが、マーラーはモーツァルトのように天真爛漫な行動をとることはできなかった。(末延 2011: 55)

彼の劣等感に根差す中途半端な立場は内在化し、複雑なものになった。もちろんマーラーの音楽はハイドン、ベートーヴェンなどのドイツ音楽を受け継ぐものであるが、単純に受け継ぐことはできなかった。(吉松 1993: 80-81)

もう一点は東洋的な性格である。

交響曲『大地の歌』がその典型である。そこでは中国の詩が題材にとりあげられ、東洋的な響きが強い。もちろん1900年のパリ万博に代表される当時の異国趣味の影響もあるであろうが、マーラーの意図はもう少し深いところにあったと考えられる。

『大地の歌』で使われている詩は李白や王維の詩をベースとしたベトウゲの詩であるが、中国文学者の吉川幸次郎は「大地の歌」にある中国的な性格は単に東洋的な響きをねらったものではなく、マーラーが交響曲で目指した普遍的なものを西洋だけでなく、より広い世界まで拡大しようとしたものであることを指摘している。

「マーラーがよりどころにしたベトウゲの詩は時にはなはだ原詩に忠実であり、時にはなはだ自由である。第6楽章告别（この音楽のクライマックスであり、この

世からの別れを歌ったもの(一筆者注)でははなはだ原詩に忠実なベツウケの詩をマーラーは自由に変形させている。・・・しかし変形を受けながらもその感情は依然として中国的である。・・・西洋の文学または音楽の平均値とはやや異なる感情があるであろう。・・・新しく接触し、発見した異地域の異種の文明、その中にあり特殊そうに見えて、実は普遍的なもの、それをより大きな普遍へと造形しようとするのがマーラーの努力であったであろう。」(吉川 1980: 153)

柴田は東洋性が日本人を惹きつける要素であることを指摘している。

『大地の歌』の中で歌われる悠久の大地や東洋的無常観を、われわれは固有の文化の文脈の中で味わうことができる。」(柴田 1984: 5)

しかし『大地の歌』のように中国詩による純粋に東洋的な曲は例外であり、大半の作品は西洋的素材に拠っている。

マーラーはハイドンやベートーヴェンのようなインターナショナルなものにはなり切れず、その音楽の中にユダヤ性やスラブ性無意識に自然と滲み出ざるをえなかった。

このことがマーラーの音楽が非西洋的なものといわれる要因となっているが、その魅力ともなっている。

3-2-8 交響曲の伝統の保持

世界を表現しようとする音楽は難解になる傾向がある。

その代表としてとしてベートーヴェンがあげられるが、彼は18世紀の古典的な形式を維持しつつ、個人および民衆の感情や価値観もその音楽の中に織り込もうとした。

ベートーヴェンは古典派とロマン派の中間点にあつて両者を強い意志で統一した。その作品には感情的なもの、理念的なもの、倫理的なものなどが織り込まれ、後のロマン派のさきがけとなった。(小林 1960:67)

ベートーヴェンはこれらを論理的に、厳しい形式性の基に表現しようとしたが、聴き手にも強い集中力が要求された。このことがベートーヴェンの音楽を堅苦しく感じさせることにもなった。(もちろんベートーヴェンにもヴァイオリン協奏曲のように、初心者が初めて聴いてもその親しみやすい旋律、和声に惹きつけられるような曲もあることを忘れてはならないが。)

ワーグナーの場合、このことはさらに徹底された。

ワーグナーはベートーヴェンの交響曲により人間の感情表現は完成されつくしていると考えた。更に深く表現しようとするれば、そうした概念が舞台上で再現されるオペラがもっともふさわしいと考えた。それを実現するため娯楽的な要素の強いオペラを改革し、ドラマ、音楽、美術が一体となった「楽劇」という新たな形式を創作した。その中で神

話世界を展開し、普遍的な人間性を表現しようとした。

ベートーヴェンもワーグナーも思想性が濃厚であり、いずれも世界そのものを高い論理性に基づく形式で音楽を表現しようとするものである。(『第9交響曲』、『ニーベルングの指輪』など)

こうした性格を徹底させたのが20世紀音楽である。無調音楽、セリーなどその音楽には高い論理性があり、その音楽を理解するには高い専門性を必要とし、あまりに難解で、聴衆を失うことになった。そのためこれらの音楽は一部の専門的聴衆に支えられ、ほとんどのクラシック音楽愛好家には無縁の存在となってしまった。

一方マーラーの音楽には悩み、死への恐れ、救済など個人の感情がすべて盛り込まれているが、それらを難解に表現するのではなく、それらを生のまま表現しており、誰でも容易に、感覚的に理解できる。ラ・グランジュはこの点について次のように述べている。

「彼は形式主義の誘惑にあらがい、自分自身に忠実に、たとえどんなものでも自分の芸術から締め出すことはしない道を選んだ。だからこそ彼の作品は彼の性格の複雑さを忠実に映し出す鏡になったのである。神秘的な世界観、楽観的世界観、苦悩に満ちた形而上学的探究、ロマン主義者に共通する子供のような純粹の理念、日常生活のせせこましさ、・・・これらの要素が忠実に反映されるのである。」(ラ・グランジュ 1993: 235)

マーラーは20世紀音楽のように古典的な形式を完全に破壊し、極度に専門的にするのではなく、交響曲という形式、全音階調性を維持し、19世紀クラシック音楽の伝統を捨てなかった²⁵。

その音楽には通俗的な要素、感覚に訴えかける親しみやすい旋律、和音、東洋的な音階などを古典的形式で論理的に表現するのではなく、生のまま表現することが重視される。そのため20世紀音楽のように難解になりがちな音楽となることで聴衆を失うことを防いだのである。

25 ラ・グランジュ

「マーラーはみずからドイツ音楽の偉大な伝統に忠実でありたいと望んでおり、伝統との関係を断ち切るよりも、それを継承しようとした。マーラーは次のように語っている。“私にとって重要なのは人を驚かすことではなく、むしろ十分に理解された古きよき音楽的伝統の自然な継承者になることだ。”」(ラ・グランジュ 1993: 20)

マーラーの音楽では非西欧的な響きや軍楽隊、民謡などの通俗的な響きなども排除されることはない。古典音楽には考えられないことであるが、民謡や軍楽隊の旋律がそのまま出現することも多い。

ベートーヴェンのような論理的な聴き方とは異なり、多くの感情を流れるままに受け入れる聴き方もでき、感覚的に音楽を聴くこともできる。

こうした要素をすべて織り込むため、古典音楽の形式をぎりぎり保持しながら、その形式を極限まで拡大した。このことが20世紀音楽のように専門的になりすぎて聴衆を失うことを防止したのである。

第2章 日本の音楽を取り巻く環境条件

1 明治から戦前までの音楽情勢

戦後のマーラー普及について述べる前段階として、日本における明治から大正、戦前にかけての西洋音楽普及の歴史をについて記述する。

1-1 明治政府による徹底的な西洋音楽化

公の場での音楽は徹底的に西洋音楽化された。宮中儀礼では次のようなステップで段階的に西洋音楽が取り入れられていき、次第に日本人でも演奏ができるようになった。

(千葉 2007: 22-28)

- 明治5年 イタリア皇族来日時 奏楽はすべて西洋音楽が演奏された。
- 明治7年 伶人の西洋音楽の伝習が義務化。
- 明治9年 お雇い外国人であるイギリス人フェントンによる「君が代」作曲。

軍隊でも軍楽隊などは西洋音楽化が急速にはかれた。

- 明治4年 薩摩藩軍楽隊が発足。
- 明治5年 鉄道開業式典時海軍軍楽隊による西洋音楽が演奏された。

明治16年には洋楽協会が発足し、鹿鳴館時代にはたびたび洋楽が日本人により演奏された。

こうして徹底的な西洋音楽化が進行したが、民間では箏、三味線、長唄などが根強く存在しており、音楽の2重構造ともいえる現象が発生した。

伝統音楽では三味線、長唄などは花柳界の俗悪なものとして公な場では排斥された。特に三味線音楽は風俗悪化の元凶とされた歌舞伎と結びついており、遊里や遊女を題材としたものが多く、蔑視された。一方箏や雅楽、謡曲などは高級な音楽として上流階級を中心に定着していった。(千葉 2007: 35)

洋楽の演奏会への参加は上流階級、音楽関係者が中心で、当時はまだ「聴衆」というものは形成されていなかった。次のような記録もある。(千葉 2007:40)

- ・明治23年の記録 客引き多し。車夫まで呼び込まれてもガラガラ
- ・明治44年の記録 演奏会の半数は外人、30%は音楽関係者

哲学、医学、法律学などのドイツ偏重の影響もあり、ドイツ古典音楽、特にベートー

ヴェンの器楽が重視された。

演奏家は育ってきたというものの日本人のクラシック音楽の作曲家はまだ出現していなかった。

1-2 明治期の音楽観

明治政府は健全な音楽を育成する立場から西洋音楽の導入を進めた。そのため長唄や常磐津といった俗曲でなく健全な音楽を育成するということから唱歌教育を推進した。

音楽取調掛は唱歌教育を推進し、明治14年には伊沢とメーソンが中心となって『小学唱歌集』がつくられた。多くはスコットランド民謡やアメリカ民謡に日本の節をつけたものであった。しかし多くの曲は西洋音階の要素が強く、歌にくいということから日本人の好むヨナ抜き音階に近いスコットランド民謡による唱歌が愛好された。(千葉 2007: 73)

明治20年には『幼稚園唱歌』、明治22年には『中学唱歌集』が出版された。更に明治40年には『新作唱歌』が出版され、日本人に合ったヨナ抜き長音階の曲が生まれた。『早春賦』がその代表である。この方面では和洋の折衷がある程度実現したと言える。

明治30年代から「音楽鑑賞」という概念が使用されるようになり、そのために必要なこととして唱歌教育が推進された。しかし当時の鑑賞は音楽を楽しんだり、感動することより音楽を批評するという観点が強かった。西洋音楽を「理解する」のに忙殺していた当時としてはやむをえないことであつたろう。従って音楽鑑賞の対象は音楽関係者など一部に限られた。(西島 2010: 59-60)

江戸時代に庶民芸術である浄瑠璃、歌舞伎を生みながら、明治期にはそれらを排斥し、西洋音楽の中でも歌舞伎に近い性格を持つオペラを排除し、器楽中心の西洋音楽受容となった。

1-3 大正の音楽情勢

大正期の特徴としては日本人による本格的な西洋音楽の作曲が始まったことである。多くの歌曲で有名な山田耕作は明治43年のドイツ留学時、ベルリンの王立アカデミーで作曲を学び、当時の音楽界の主流であつたワーグナーなどの作曲技法を身に着けた。当時彼が作曲した交響詩が残されているが、日本人の作曲とは思えないほど完全にその技法をマスターしている。彼の創作の主流は歌曲であるが、オペラや交響曲などの大作も作曲した。(岡田 2015 京大講義 『20世紀の音楽』からの私信)

大正4年頃から欧州で活躍した三浦環のように世界に通用する演奏家もあらわれた。

注目すべきは大正期にはじめて日本人によりオペラが本格的に上演されたことである。明治期にはオペラは恋愛ものが多いということであまり上演されなかったが、大正になると民衆文化を基盤とする「浅草オペラ」が誕生した。上流階級の社交場をベース

とした「帝劇オペラ」とは異なり、常時娯楽を求める大衆が集まった。浅草には多くのオペラ専門の劇場があり、ほぼ毎日公演が行われ、大衆はいつでもオペラをみることができた。(増井 1990: 208)

クラシック音楽では来日演奏家の増大やSPレコードの普及により聴衆層が形成されてきたことが注目される。大正13年にベートーヴェンの第9が300組販売されたという驚くべき記録もある。(千葉 2007: 167)

1-4 昭和期(戦前)の音楽情勢

クラシック音楽の聴衆は昭和期に入ると急増した。オーケストラの定期演奏会が開始され、音楽関係の本が2倍に急増し、ラジオ放送も開始された。昭和2年にはレコードの国内プレスが開始され、普及が本格化した。

本格的な聴衆層の形成が始まったのもこの時期である。日本での最初のクラシック愛好家は旧制高校、大学生であり、社会階層も農工業、商業中心の中間層から都市中間層へ順次移行した。(当時の生活調査：学生の20～40%がクラシック音楽を趣味としている答えていた。)(加藤 2005: 152)

昭和8年にはベートーヴェンピアノソナタ集2000組(欧州全体と同数)、昭和15年にはベートーヴェンSymNo5(運命)が5万セット(当時の月収の1/5)という驚異的な数のレコードが販売された。昭和9年のワインガルトナー指揮、ウィーンフィルのベートーヴェンの第9交響曲の録音は日本からの依頼で実現した。

昭和7年にイギリスの音楽プロデューサーであるレグが「ヴォルフ歌曲集」を500セットの限定版で発売しようとしたが、予約数が足りなかったため、あわや企画倒れかと思われたが、日本からの予約が111セットがり、ようやく発売されたという。

ヴォルフは19世紀のドイツロマン派の作曲家であるが、決してポピュラーではなく、いわば通好み作曲家である。それが111セットの予約があるということは日本の聴衆の層が当時かなり厚かったことを示している。(若林 2005: 226)

この時期は旧制高校、大学を中心とする教養主義によるクラシック音楽の音楽鑑賞が主流であった。

教養主義の神髄は西洋文化志向である。一方刻苦勤勉的な農民的エートスのささえられた側面もある。それまでの文化的上層階級に対して、地方人がステップアップする、日本独自の制度である。書斎でレコードと本に囲まれて鑑賞することが重視され、そこで自らの教養を高めようとした。(竹内 2003: 121)

18世紀西欧ではハイドンからモーツァルトまでの古典音楽は娯楽に供されることが多く、楽章はバラバラで演奏されることが多かった。第1楽章はパーティーの始まりを示し、第2楽章は休息、第3楽章の舞踊、最終楽章は快適で軽快にパーティーを締めくくるといのように伴奏音楽であった。刻苦勉勵的、上昇志向の強いエリートにはそれらの音楽は軽すぎると感じられた。(永竹 2002: 72-74)

ところがベートーヴェンに至るとその構成は急激に変化する。各楽章が綿密に構成され、第1楽章で課題が提示され、第2楽章の内省を経て、フィナーレに向かって高揚し、最終的に課題が「解決される」というように論理的な型式となった。時間は非可逆的ですべてフィナーレに向かって前進する。

当時のエリート層の受信機は完全にベートーヴェンの音楽の周波数に同機していた。モーツァルトはやや軟弱と評価され、マーラーに至っては殆ど注目されていなかった。

旧帝大では農村や地方出身者が多く、特に教養主義の担い手である文学部で著しかった。社会階層は欧州に比較して開放的である。(竹内 2003: 109-113)

エリート層になるため、学生が努力し、教養を高めれば到達する可能性があった。当時ロマン・ロランの『苦悩の英雄ベートーヴェンの生涯』、阿部次郎の『三太郎の日記』が愛読されたことも象徴的である。

しかし卒業し、実社会に入ると興味は急速に低下する傾向があった。

2 戦後の音楽情勢

2-1 戦後日本の社会情勢の概要

本研究で扱う1960年代から1980年代という時代は前半の戦後復興を経て、岩戸景気、オリンピック景気、いざなぎ景気に代表される高度成長の時期と後半のオイルショックなどの不安定な時期とバブル時代が含まれる。(巻末資料I 資料2-GDP統計)

1950年代は不安定な世界情勢の影響を受けたが、戦後復興や米国中心の安全保障体制への組み込みが行なわれ、55年体制が確立した時期である。一方並木は1955年代から世界にもまれな「民族移動」が生じていたことを指摘している。(並木 1960: 105)

民俗学で農村の過疎化に関する研究が増加したり、農村の祭りを重要無形民俗芸能に指定したりする動きもこの頃から始まり、地殻変動が生じてきた。

1955年に始まる神武景気は60年安保に代表されるような不安定な社会情勢を経て本格化した。

1960年代は左翼思想が強固で、いくぶん不安定要素があったが、1966年のいざなぎ景気、1968年の昭和元禄など、1960年以降日本はひたすら経済成長の道を歩み、世界の不安定な情勢の影響は少なかった。

しかし1965年頃から日本でもベトナム反戦運動が盛んになり、その後60年安保以上の激しい政治闘争を迎える。そのピークが1968年前後の学生運動であり、その影響から新宿でのフォークゲリラ活動や新宿暴動なども発生し、社会の不安定化も生じた。

1960年代からは日本の再評価の動きも始まり、中根千枝(『タテ社会の人間関係』)、会田雄次(『アーロン収容所』)などが刊行された。さらに林房雄による『大東輪戦争肯

定論』のように太平洋戦争を肯定する評論まで現れた。(中村 2005:102)

1970年に入るとこうした学生運動などの政治活動は急速に衰退する。一部の活動家による1970年のよど号事件や1972年の浅間山荘事件などの暴走による影響も大きく、社会から強い批判を招いた。学生達も卒業するとともに急速に社会体制に組み込まれ、その後の経済発展の企業戦士となっていく。

1970年代は世界的にはドル危機やオイルショックなどの影響が甚大で、欧米や共産圏などで深刻な影響があったが、日本では政治情勢の関心より、経済活動に邁進する傾向が強まり、日本の国力も上昇傾向が強く、こうした危機を順調に乗り越えたことが特徴的である。(欧州ではオイルショックは単にこれまで経験してきた経済危機と異なり、思想面でも大きな影響を与えた。資源が有限であるという事実を目の前で見せつけられ、それまでの社会が安定して発展するという考え方に大きな打撃を与えた。)(岡田 2014 京大講義『20世紀の音楽』からの私信)

しかし日本ではこうした議論はオイルショックを乗り越えようとするパワーに呑み込まれ、深まらなかった。この時代は安定した時代に見えるが、不確実な価値観が生まれ、1960年代とは異なる不安定さが生じてきた。

農村の衰退も深刻で、1950年頃の農業人口は45%であったが1960年には30%、1970年には17.9%と急激に減少し、専業農家が急減し、「じいちゃん、ばあちゃん、かあさん」という第2種兼業農家が増加し、農村の解体が進行した。(中村 2005:98)

1980年代に入るとプラザ合意による円高不況を経てバブル経済に突入する。

2-2 1950年代の音楽情勢

1950年代は日本の本格的な音楽文化の展開のための準備期間といえる。

戦前から活動してきた交響楽団のなかでは、新日本交響楽団から日本交響楽団と名称を変え、1952年には再スタートしたNHK交響楽団がある。同じく戦前から活動している東京フィルハーモニー交響楽団も1953年に再発足した。

それに対応して会場も増加した。日比谷公会堂、帝劇、第一生命ホールの利用が可能になった他、1957年にはコマ劇場も完成した。その結果日本で演奏会が常時開催することが可能になった。(佐野 2007: 151)

来日演奏家も急増した。1956年にはウイーンフィル、1957年にはカラヤン・ベルリンフィルも来日した。1959年からはNHKの招聘によりイタリア歌劇団が来日公演を行った。その後1976年まで6回にわたる公演を行い、日本で本格的なオペラを楽しむことができるようになった。日本人の海外進出も増加し、1959年には小澤征爾の国際コンクール優勝などに代表されるように、多くの日本人演奏家が海外進出をした。(佐野 2007:185)

2-2-1 労音活動の発足

戦後は旧制高校や旧制大学がなくなり、新制大学の大学生が増大した。大学生以外にも若者の聴衆が増大したことなどの変化も見られた。演奏会の増加、TVやラジオ、レコードなどの飛躍的な発達により、より多くの若者が音楽に接する機会が増大したことも大きな変化である。

団体による音楽鑑賞も盛んになった。その代表が労音活動である。大阪の職場音楽団体から発展し、1949年に「安い料金で、いい音楽を」という趣旨で発足した。

1955年時点で13万人の会員を有するまでになった。(巻末資料I 資料3)

こうした戦後のクラシック音楽鑑賞の動向を知るには最大の音楽鑑賞団体である労音の活動を知ることが有効と考えられる。以下長崎励朗(『つながりの戦後文化誌労音、そして宝塚、万博』2013河出書房新社)を基に労音活動について記述する。

労音は元宝塚歌劇団指揮者・須藤五郎と朝日会館館長十河巖を中心に1949年大阪で誕生した。(長崎 2013: 24)

労音は当初は素人の団体であり、資本を持たない団体なので、人々が納入する会費を「わりかん」にして音楽界等を開催するシステムをとった。またサークルによる活動を基本としており、3人以上を一組としたサークル単位でのみ入会が許可された。この頃労音が関与した音楽界はすべてクラシック音楽であり、ポピュラー音楽は低俗なものとして排斥された。

労音がこれほど成長した要因を長崎は次のように説明している。

1964年の大阪労音の資料を見ると、その頃の構成員の48%はホワイトカラー、37%がブルーカラーで占められている。当時の大学進学率は9%程度であり、大半の勤労者は高校卒の若者であった。当時の経団連の月刊誌『経営者』によれば、彼らの多くは大学に進学できなかったことに強い挫折感をもっていたという。(長崎 2013: 14)

こうした勤労者が強くクラシック音楽に引きつけられたのは戦前まで大学を中心として存在していた「教養主義」への憧れであり、こうした勤労者の「背伸び感」が労音活動成長の原動力になったと長崎は言う。

竹内はこうしたブルーカラーを含めた中間文化を「大衆教養主義」と呼んだ。(竹内 2003: 105)

1953年頃までは順調に会員数が増加し、新たに東京労音も設立された。東京労音は組合活動から発生したものではなく、各地の音楽鑑賞団体が集合してできたものである。

東京以外の各地にも労音が結成された。

2-2-2 労音のプレイガイド化(1953年から1958年)

この頃から単に音楽を鑑賞するという労音の活動に変化が現れた。ややイデオロギー色が濃くなり、ソ連の作曲家ショスタコーヴィチの「森の歌」を合唱

する「うたう例会」が開催された。

1963年に労音の会員数はピークを迎えるが、この頃から労音は次第にプレイガイド化していく。ポピュラー音楽を大々的に扱うことも多くなった。(長崎 2013:27)

2-2-3 紅白の時代

一方この時代は演歌を中心とする歌謡曲全盛時代であり、年末の紅白歌合戦では地方を懐かしむ曲が多かった。紅白は国民の一体感を演出するイベントとして活用され、大都市の労働力がピークを超え、都市への出稼ぎ、集団就職などが減少すると地方を懐かしむ演歌が衰退し、紅白はニューミュージックが主体となっていく。(岡田 2014 京大講義からの私信)

2-2-4 うたごえ活動

左翼系の団体活動から始まったうたごえ活動も注目される。1953年以降全国的にうたごえ演奏会が盛んになった。合唱というジャンル開拓し、それを一般聴衆に広め、なおかつ聴衆も合唱に参加するという新たな音楽とのふれあいを生み出した。芥川也寸志、外山雄三など多くの日本人作曲家も活動に加わった。しかし労音と共通することであるが、政治活動とのつながりが強く、こうした作曲家から批判されることも多かった。(佐野 2007: 188-196)

うたごえ活動は1960年以降衰退していくが、聴衆と演奏家が離れている従来の音楽の聴き方に対して、聴衆も演奏に参加するという新しい演奏活動を実現させたという点では注目される現象である。ドイツの音楽学者ベッセラーも聴衆の参加という必要性を論じたが、その後ナチスに政治的に利用された。聴衆の参加という概念はとかく政治的なものになりがちである。

2-2-5 小結

この時期戦前の教養主義がまだ全盛であり、大学卒業後のエリートとしての地位がまだ健在であった。60年安保のときの学生はデモを離れると大学ではまじめな学生であった。名曲喫茶が全盛で、一人で音楽をじっくり聴き、自分の教養を向上させるという雰囲気が存在していた。

1950年代は大量の聴衆が大量の音楽を消費する1970年以降の文化を先取りするものであった。しかし団体活動が中心で、個人として音楽に触れ合うような聴き方ではなかった。

2-3 1960年代の音楽情勢

NHK交響楽団、東京フィルハーモニー交響楽団以外にも日本フィルハーモニーや各地の交響楽団の活動が盛んになった。イタリア歌劇団は1961年、1963年、

1967年に来日公演を継続した。また1963年にはベルリン・ドイツオペラ、1967年には大阪フェスティバルホールにてバイロイト音楽祭の引越し公演が行われ、初めて本格的なワーグナーの楽劇に接することができた。1966年にはベルリンドイツオペラの再来日、カラヤン・ベルリンフィルの再来日というように膨大な数の来日公演が行われた。その結果日本でいつも主要な音楽作品を鑑賞することができるようになった。(佐野 2007: 185)

ただし著名な演奏家、オペラ団体、オーケストラの上演チケットは高価で、誰でも入手できるものではなかった。労音主催の公演は比較的安価だが、こうした著名な演奏家は含まれていなかった。

そうしたとき1965年のFM放送の開始は音楽愛好家にとって画期的なものであった。(1969年からはFMステレオ放送開始) 1962年からはカセットデッキの普及もあり、「FMエアチェック」により多くの音楽に接することができるようになった影響は大きかった。この頃から深夜放送も盛んになった。(佐野 2007: 18)

1960年代も演歌を中心とする歌謡曲全盛時代であったが、新たな動きも発生した。そのきっかけは1962年に活動を開始し、1966年に来日したビートルズである。その影響からグループサウンズが生まれ、その後の本格ロックにつながった。

フォークソングでは1960年の初めからアメリカのフォークソングの影響もあったが、1965年から所謂カレッジフォークから日本オリジナルのフォークが生まれ、クルセダーズ、高石友他、岡林信康などが活躍した。

この頃から日本のニューミュージックがスタートし、徐々に歌謡曲を圧倒するようになる。(矢沢 1980:65)

2-4 1970年代の音楽情勢

2-4-1 大衆化の始まり

1960年以降大学進学率が上昇し、1970年頃には大学進学率が20%を超え、大学出のサラリーマン化が進行した。中産階級が衰退し、ブルーカラー、自営業、農民も含んだ新中間社会に移行した。(竹内 2003: 234) 目標であったホワイトカラーの地位も低下し、教養主義が衰退して、労音活動も衰退を始めた。

さらにニクソンショックやオイルショックなどにより経済成長に限界が見え始め、学生運動などに代表される社会の不安定化もあり、自らの将来に不安を持つようになった。

1960年頃まで存在したエリートを目指し勉学を深め克己するという目標が曖昧になった。クラシック音楽はもはや自分を向上させるための存在ではなくなり、ベートーヴェンを中心とする最終楽章での課題を解決する古典音楽の型式に違和感を感じ始める。1960年以降聴衆側の周波数が最終楽章を中心とする古典形式と波長が合わなくなる。次第にベートーヴェンとは異なる音楽を求めるようになった。

2-4-2 労音の衰退（1969年から1972年）

1969年の労音事務局員大量脱退が象徴しているように、1960年後半から労音の本格的な衰退が始まる。

会員同士の間関係構築のためプレイガイドやサークル活動の重視がされ、極めて多岐に渡る活動を行った。例をあげると以下の通りである。（長崎 2013：30）

- ・海水浴、ハイキング、レコードコンサート、フォークダンス、すき焼きパーティー、キャンプ、スキー、運動会、潮干狩り、室内ゲームなど

これらの行事は若者には好評であったが、長くは続かなかった。当然のことながら労音でなければできないものではない。従って旅行会社などがより魅力的な行事を企画すれば若者の関心はそちらに向けられる。

労音の衰退の時期には当初のあこがれの教養主義はもはや色あせており、こうした防止策だけではいかんともしがたかった。

巻末資料 I 資料4は労音の会員数と大学進学率を重ね合わせたものである。労音の活動が始まった頃の大学進学率は10%そこそこであったが、労音の会員数のピークを迎えた1963年以降大学の進学率が急速に上昇し、20%近い水準に達していることが分る。もちろん大学進学率の上昇だけが労音衰退の要因ではないが、有力な要因であることは事実である。

労音の活動の原動力として長崎は新中間層の大学文化への憧れ（疑似大学文化への憧れ）をあげているが、大学進学率の上昇とともに大学進学が当たり前になるにつれ、こうした憧れが解消する。

またこの頃 FM 放送やそれを活用した FM エアチェックが本格化し、自宅でも本格的な音楽を楽しめるようになったことにより、労音の音楽会がなくてもさほど困らなくなったことも労音衰退を促進したと考えられる。

こうした労音の活動は1970年代まで続いたが、戦前の音楽関係者や学生を中心とした一部の層から成る聴衆層を大幅に拡大したという意味で画期的なものである。戦前までのクラシック音楽愛好家もっていた上中流階級的な社会階層のイメージは労音活動によって薄められ、クラシック音楽を幅広い社会階層に解放した。

しかしもともと労音は当初から政治色が強いという評判があり、会員としてのグループ活動が求められ、しばしばアンケートなどで意見を求められることが多かった。

そのため純粋に音楽鑑賞をしたい一般の聴衆にはわずらわしいことも多く、批判も多かった。（長崎 2013: 170-171）

1970年代は引き続き来日音楽家の増加が続くが、このころから主催は労音からマスコミなどの各種団体に引き継がれ、レパトリーも大幅に増加する。チケットはますます高価になり、学生や一般社会人の入手が困難になった。

1970年代は歌謡曲の分野に変化が生じた。カレッジフォークは学生運動の衰退とともに姿を消し、次第にフォークソングは政治や連帯といった団体的なものから自己中心的なものに変化し、「四畳半フォーク」に代表されるように、限りなく個人的なものになった。(矢沢 1980: 76) 詳細は第3章に記す。

2-4-3 オーディオの普及による急速な聴衆の拡大 (巻末資料 I 資料5)

(1) オーディオ

日本コロムビアと日本ビクターによる完成品も発売されていたが、1950年代まではパーツからの手作りが主体であった。この時代のオーディオはマニアによる限定的なものであった。

しかしこの頃水面下で大きな動きがあった。1952年から1956年にかけてNHK、民間放送によるステレオ放送があった。2曲のAM放送を組み合わせる暫定的な手法であったが、初めて広大なステレオ空間を視聴者が体験でき、大きな反響を呼んだ。この体験が次の節で述べるLPステレオレコードの普及にもつながった。

1958年には日本ビクターから初めてのアンサンブルステレオ装置が発売された。同時期に日本コロムビアからステレオセットも発売された。

1961年になるとスピーカーが独立したセパレート型ステレオ装置が発売された。その後10年ほどはこのタイプが主流となり、ステレオブームが始まった。

1970年になると単体のコンポーネントを組み合わせたシステムコンポが生まれ、音質が非常に向上した。

1978年には単体コンポのサイズを一回り小さくしたミニコンポが発売され、安価であること、場所を占有しないことから爆発的にステレオ装置が普及した。(堀内 1986) 主な戦後発売された主要な製品を示す¹。

1 主な製品

- 1958 一体型ステレオ ヴィクターSTL-1S
- 1959 アンサンブルステレオ コロムビアモデル340
- 1962 プリメインアンプ (トリオ、ラックスマン)
- 1964 一般用オープンリールデッキ ソニー「TC-263D」
- 1970 テクニクスカセットデッキ RS-275U
- 1978 パイオニアミニコンポ MINI3
- 1979 ソニーウォークマン

(2) レコード

LPレコードが1951年に発売され、片面30分の録音が可能になり、オペラや長時間を要する交響曲も手軽にきけるようになった。しかし大学での初任給が1万円に対してレコードの価格は2300円の価格であり、誰もが聴くことのできるものではなかった。

1957年にはステレオ化され、飛躍的に高音質となり、大編成のオーケストラも詳細に聴きとることができるようになった。(菅野 2011: 62-63)

1960年から1980年にかけて主要な作曲家の全集が続々発売され、マーラー、ブルックナーなどの演奏時間の長い作品の全集も相次いで販売された。ワーグナーでもほぼ全作品の全曲盤が発売された。このことによりかつてはレコードではほとんど聴くことができなかった後期ロマン派音楽も家庭で聴くことができるようになった。しかし依然として高価であり、入手することは容易ではなかった。

レコードの高音質化に伴い、レコードプロデューサーはレコード録音が単なる実演の代用ではなく、独自の音楽価値を有するという考え方から活動を行ない、優れた音質のレコードが生まれた。巻末資料Ⅱに詳細を記す。

(3) FM放送

1957年のFM放送開始により、AMラジオより高音質のクラシック音楽を聴くことができるようになった。更に1960年にはFM放送がステレオ化され、1962年から普及が開始されたカセットデッキにより「FMエアチェック」が流行し、高価なレコードが買えない愛好家の有力な鑑賞方法となった。1970年から本格的に普及した。

またそれに対応してFM雑誌も刊行された。(1965年のFMファン、1971年の週間FMなど)(菅野 2011: 63)

特質すべきこととして、1959年から1979年にかけてバイロイト音楽祭でのワーグナーの全作品放送が行われたことがあげられる。(成澤 1981:58)

この放送をFMエアチェックすることにより、全曲盤のレコードが高価で購入ができなかった愛好家でも家庭でワーグナーの全作品を鑑賞できるようになった。

巻末資料Ⅰ 資料6にマーラーの演奏回数に推移と重ね合わせて、主なオーディオ、レコード、放送に関する技術革新を記した。

1950年代から1960年代にかけてセパレート型オーディオ、LPレコード、FM放送などの基本的な技術革新が生じたが、1970年以降今日に至る主要な技術革新が急増していることがわかる。

この時期はマーラーの演奏回数の増加と時期が同じであることが注目される。

2-4-4 鑑賞教育の強化

労音活動にも関連するが、クラシック音楽の聴衆層のレベルアップのための教育の強化もこの時期の特徴である。

西島は『クラシック音楽はなぜ鑑賞されるのか』のなかで鑑賞教育が日本の聴衆形成に果たした役割について次のように分析している。

昭和22年の第1次学習指導要領は作曲家の諸井三郎により推進された。諸井は音楽に触れることで人間性、精神生活を高めることができ、それが芸術教育の基盤であるとした。そのためには優れた聴衆を作り出すことが必要であり、鑑賞教育が重要であると考えていた。(西島 2012: 126)

彼は元々音楽鑑賞の基本は「音楽を楽しむ、愛する力」と考えていたが、無批判に音楽を聴くだけでは鑑賞能力の発展にはならず、優れた聴衆をつくることにつながらず、音楽の本質は個人の様々の印象ではなく、客観的に証明される「型式」にあるとした。(西島 2012: 128)

第2次学習指導要領では松井三郎を中心に「鑑賞」という概念についての明確な定義の検討がされた。(西島 2010:140)

「聴取」は「断片的な音を、感覚的に聴く聴き方」であり、・・・「鑑賞」は「全体的、統一的な音楽を、精神的に聴く聴き方」であり、「音楽的な意図を持った楽曲」が対象となる。

音色などの要素を客観的にきくのは「聴取」(リスニング)、楽曲の全体を聴き、音楽美を引き起こすように精神的にきく方は「鑑賞」(アプリシエーション)であるとした。

第2次学習指導要領の井上の「鑑賞」の理念には「知的に」きくことおよび「聴衆」としてのマナー重視が共有されている。

鑑賞するにはマナーが必要であり、児童には聴衆としての態度を育成する必要があるとした。(西島 2010: 144-145)

昭和33年の第3次学習指導要領では鑑賞教育のための古典音楽を中心とするレコードなどの共通教材が制定された。この教育は平成10年まで40年間続けられ、鑑賞教育のシンボリックなものになった。しかしそれでも子供のクラシック音楽嫌いは解消できなかった。(西島 2010:177-178)

このように鑑賞教育の概念が目まぐるしく変化し、子供たちにもレコードにより強制的に音楽を聴かせることで、音楽嫌いになるという副作用もあったが、音楽を鑑賞するという概念を子供たちに植え付ける効果は大きかったとする。(西島 2010: 212)

また労音活動と同じく、鑑賞教育は特定の階層を対象にしたものではなく、すべての子供たちが対象であった。

2-5 1980年代の音楽情勢

この時期は未曾有の円高と好景気、すなわち「バブル経済」の時代である。

それを象徴するのがホールの建設ラッシュである。1982年の大阪ザ・シンフォニーホール、1986年のサントリーホール、1987年のカザルスホール、1989年のオーチャードホールなど様々である。

中でもサントリーホールの出現は音楽の聴き方に大きな変化を与えた。それまでの「まじめに集中して音楽を聴く」というこれまでのコンサートの概念を破り、「ファッション化した音楽会」を出現させた。

1980年代に日本で発生するポストモダン文化は建築分野を先駆として、文学、音楽など幅広い分野に拡大した。

日本の音楽も1980年代にはポピュラー音楽が先導する形でポストモダンの時代に入った。クラシック音楽とポピュラー音楽の融合、ミニマル音楽への指向を特徴とする。

1960年代のカバーポップスやグループサウンズを経て、1970年代には演歌が衰退するとともに、日本フォークやそこから派生したニューミュージックが主流となる。更に山口百恵やピンクレディーなどのアイドルポップスが全盛となる。1980年代になるとシンセサイザーなどの合成音楽も現れ、YMOが活躍するとともに、J-Popが現れる。ニューミュージックでは荒井由実による新しい価値観による音楽が発生するとともに、ニューミュージックを基礎とした歌謡曲も全盛となる。松田聖子、チェッカーズが活躍した。(佐野 2007: 141)

クラシック音楽ではロマン派音楽の再評価、大衆音楽との融合、アメリカのミニマル音楽の評価など新たな動きが発生する。こうした動きの中で1983年のサントリーのCMではエリック・サティ、マーラーなどこれまであまり馴染みのなかった芸術家が登場した。いずれも従来のアカデミズムには直接属しておらず、サティはクラシック音楽作曲家でありながら酒場のピアニストを勤めており、マーラーの音楽では時には卑俗な民謡が現れる。(佐野 2007: 141)

3 戦後のクラシック音楽の演奏状況

戦後のクラシック音楽の概要を把握するため、演奏会、ラジオ放送、レコード販売の生データを用い、その全体像を明らかにする。

3-1 データ

報告者が下記の資料から主要な作曲家別に管弦楽曲、オペラを中心に演奏会、ラジオ放送、レコード販売の実績をデータベース化し、新たにまとめることにした。分野別に主要な作曲家の曲目の演奏回数を昭和初期から平成までデータベース化した。

(1) 交響楽団演奏会曲目 (『大正、昭和交響楽団演奏会史』)

・NHK交響楽団定期演奏会プログラム (昭和初期1926年～2000年)

- ・作曲家別演奏実績（日本の全交響楽団）
- (2) 日本でのオペラ演奏実績（『日本オペラ史』）
 - 1869年～2005年までの全公演
 - ・国内団体による公演
 - ・海外団体による公演
- (3) レコードの販売実績
 - ・『日本洋楽レコード史』（1926年から1957年まで）
 - ・『20世紀の遺産』（1950年から1999年までの主要なレコード）
- (4) 洋楽放送実績（『洋楽放送70年史』）
 - 1926年～1995年での放送番組

3-2 戦後のクラシック音楽情勢のまとめ

3-2-1 交響曲

1960年以降日本ではNHK交響楽団以外の都市交響楽団も増加し、戦前のレベルを大きく超えた。

ベートーヴェンを中心とした古典音楽が中心であったが、シューベルト、ブラームスなどのドイツ音楽、チャイコフスキーなどのロシア音楽、ラヴェル、ドビュッシーなどのフランス音楽も比較的多く上演されるようになった。その結果日本の聴衆の上演に接する機会は大きく増加した。

1970年以降大きな変化が生じた。中でも古典音楽の中でモーツァルトの上演の増加が著しく、ベートーヴェンを超えるレベルに至った。世界的にも同様の傾向は見られるが、日本ではドイツ音楽、特にベートーヴェン崇拝が強く、こうした変化は注目すべきことである。

一方マーラー、ブルックナーなどの日本での後期ロマン派交響曲演奏も急増しており、1970年頃から日本の聴衆の嗜好に大きな変化が現れたことを示している。

3-2-2 オペラ

戦後イタリアオペラの上演が日本の団体、海外の団体ともに非常に多く、安定した人気を保持している。この現象は1959年からのイタリア歌劇団の公演の影響が大きい。その時のイタリアオペラの公演がTVやラジオ放送で全曲放送され、このことが大きく寄与している。

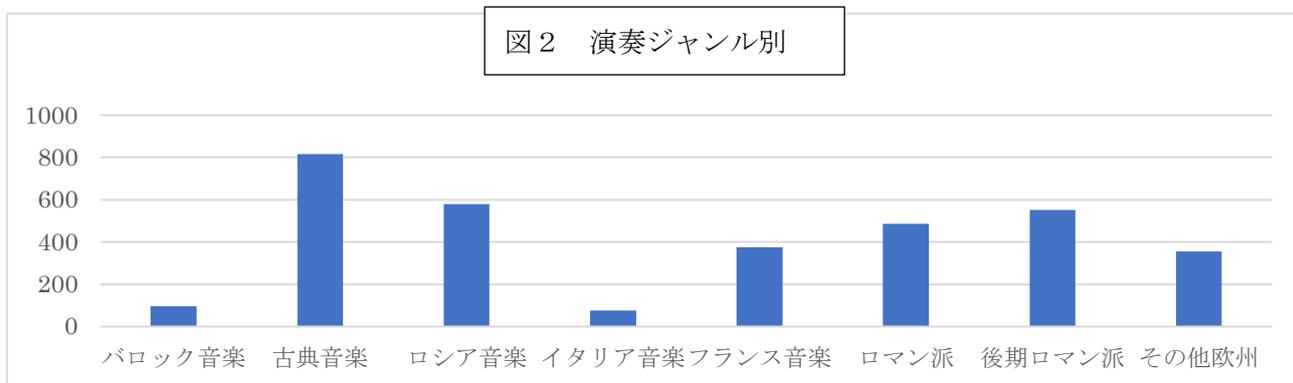
一方ワグナーも1964年からベルリン・ドイツオペラなどの引越し公演が行われ、非常に反響を呼んだ。多くの聴衆は1959年以降のバイロイト音楽祭の全曲放送を年末の行事として聴いていた。

3-3 戦後のクラシック音楽の演奏状況

3-3-1 NHK交響楽団定期演奏会（昭和2年から平成12年）

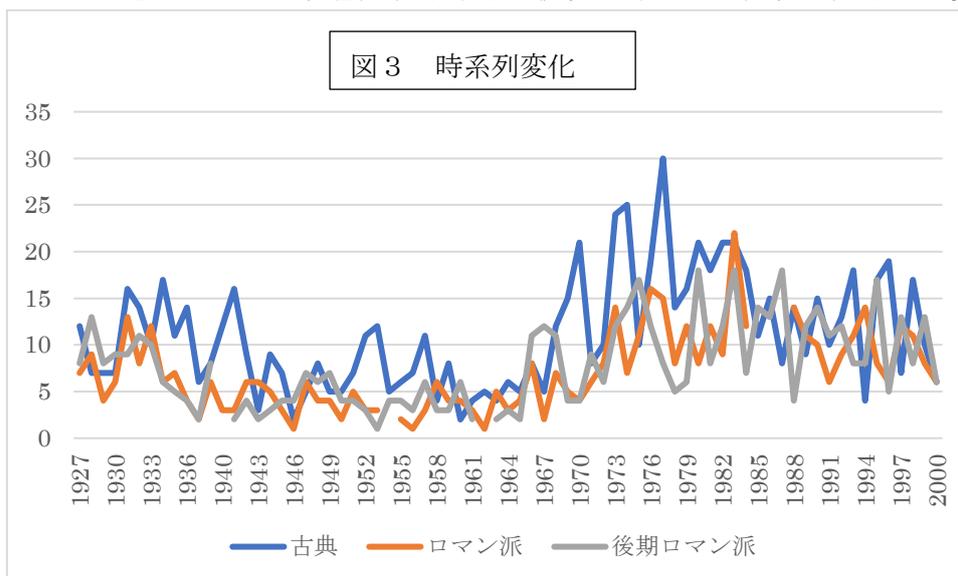
(1) 主要ジャンルの動向（図2）

古典音楽を中心に全体的に各分野をカバーしている。



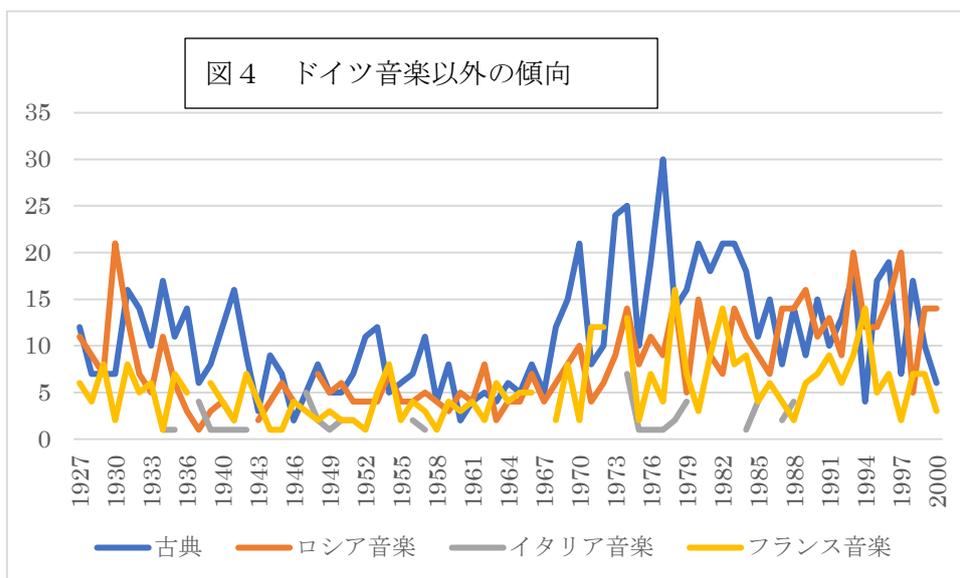
(2) 演奏回数の時系列変化

1970年頃からモーツァルト、ベートーヴェンなどの古典音楽を中心に演奏回数増大している。1980年頃からはロマン派音楽、後期ロマン派音楽が古典音楽と同レベルとなっており、古典音楽中心の演奏ジャンルに変化が見られる。（図3）



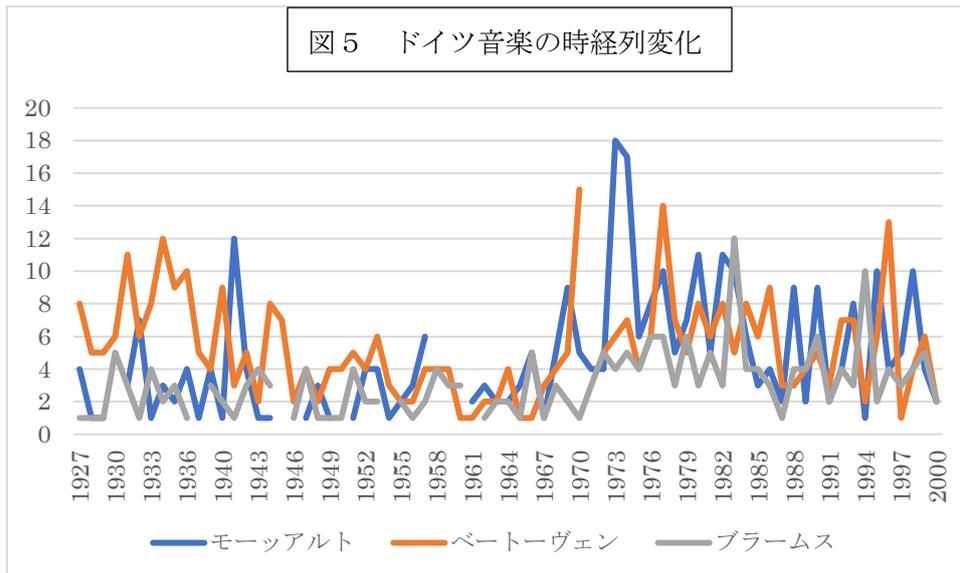
(3) ドイツ音楽以外の時系列変化

1970年頃まではドイツ古典音楽が主流であったが、1980年以降ロシア音楽も古典音楽と同じレベルとなった。フランス音楽はロシア音楽ほど増加傾向はない。（図4）



(4) ドイツ音楽の動向 (図5)

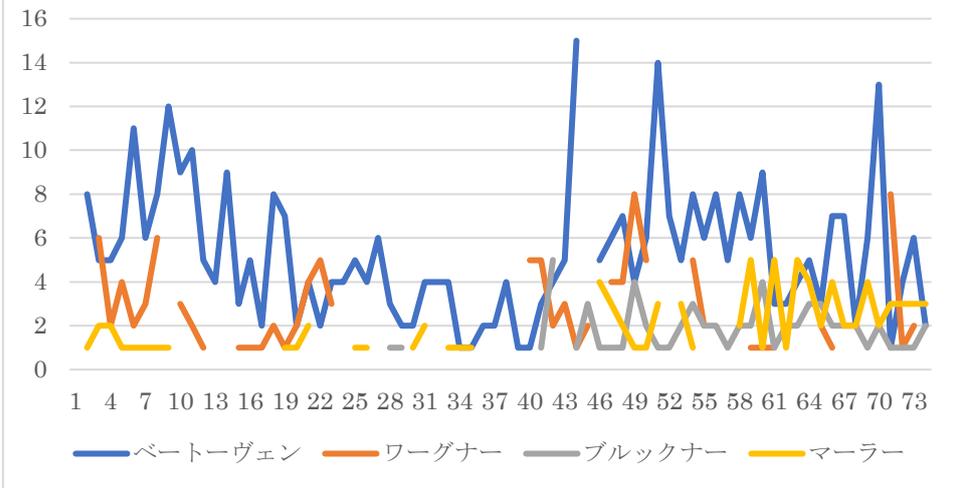
ドイツの作曲家別に見ると、1970年頃からモーツァルトの演奏回数が増大し、ベートーヴェンがほぼ同じレベルになっている。ブラームスも同様の傾向を示す。戦前のベートーヴェン中心の演奏から多様化が進展している。



(5) 後期ロマン派音楽の演奏回数の推移

ワーグナーは全期間を通じて演奏されているが、定期演奏会では序曲、前奏曲、抜粋が中心で、全曲演奏ではなく、このデータだけでは判断できない。(図6)

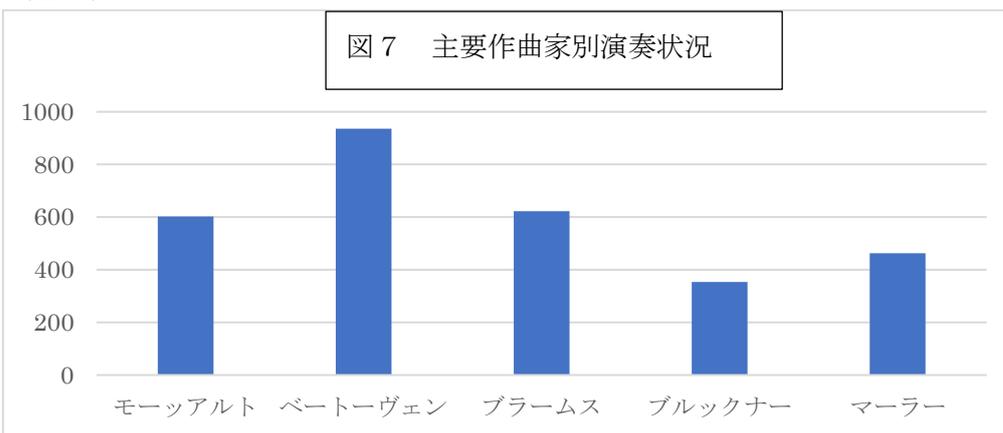
図6 後期ロマン派音楽の推移



3-3-2 日本の全交響楽団の上演実績

次に日本の交響楽団全体を対象を拡大する。モーツァルト、ベートーヴェン、ブラームスの演奏回数が多く、NHK交響楽団と同じ傾向を示すが、ここで注目すべきはブルックナー、マーラーなどのドイツ後期ロマン派音楽も比較的良好に演奏されていることであり、他の交響楽団でも積極的に演奏レパートリーとしてとりあげていることが分る。(図7)

図7 主要作曲家別演奏状況

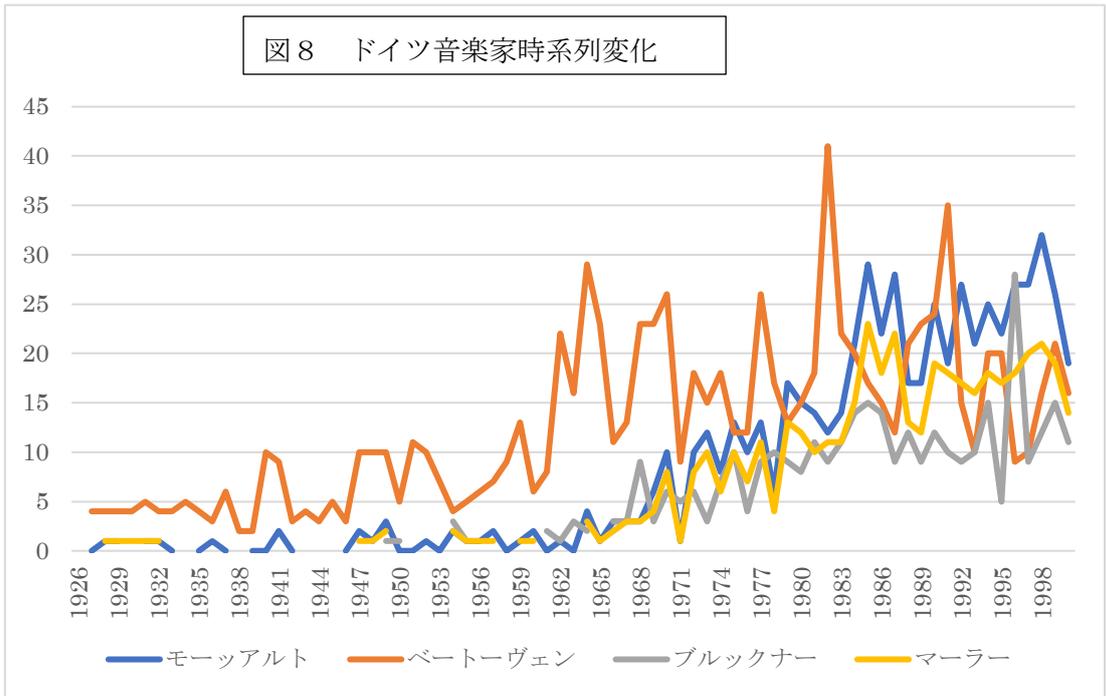


時系列的に見ると更に大きな変化がわかる。

ベートーヴェンは1960年頃から急増しているが、その後はやや頭打ちの傾向が見られる。一方モーツァルトは1960年代から演奏回数が急増し、1980年以降ベートーヴェンを超えるようなレベルになっている。

マーラー、ブルックナーなどの後期ロマン派の交響曲は1960年代から演奏されるようになり、1970年以降増加傾向が明らかになり、1980年以降急増している。

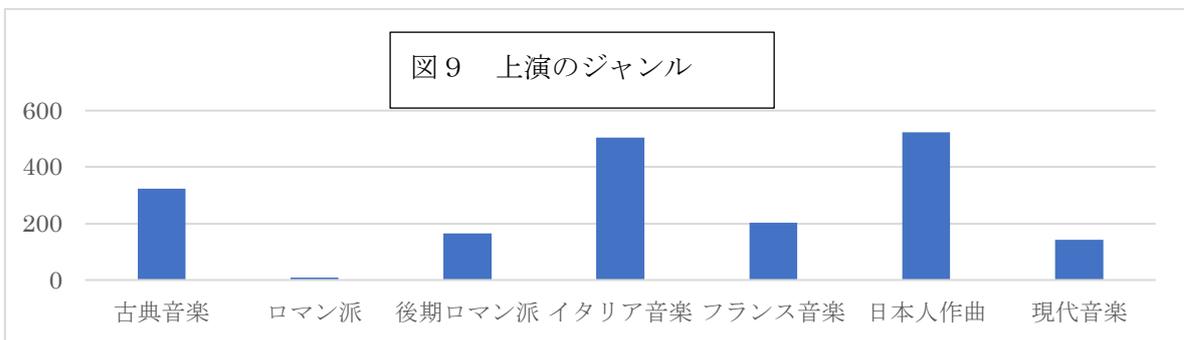
これらの現象は1970年頃から日本人の嗜好が大きく変化していることを示しており、注目すべき現象である。(図8)



3-3-3 オペラ公演

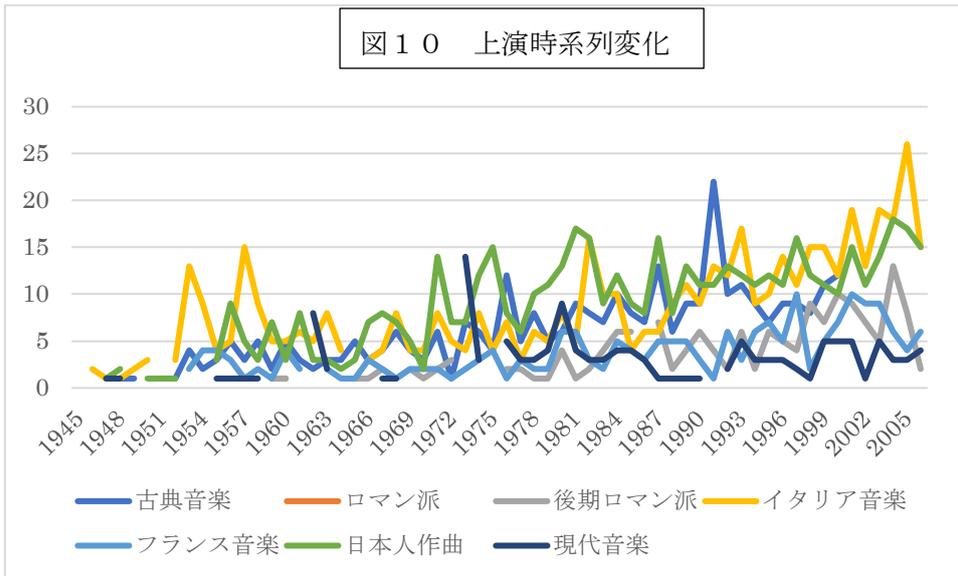
(1) 国内団体 (1920年~2000年)

日本人作曲のオペラ、イタリアオペラが特に多い。イタリアオペラの上演も多く、次いでモーツァルトを中心とした古典オペラとなっている。(図9)



時系列的に見ると、イタリアオペラは全期間を通じて高レベルで、しかも増加を続けており、人気の高さを示している。モーツァルトを中心とした古典派オペラも1970年以降増加傾向にある。

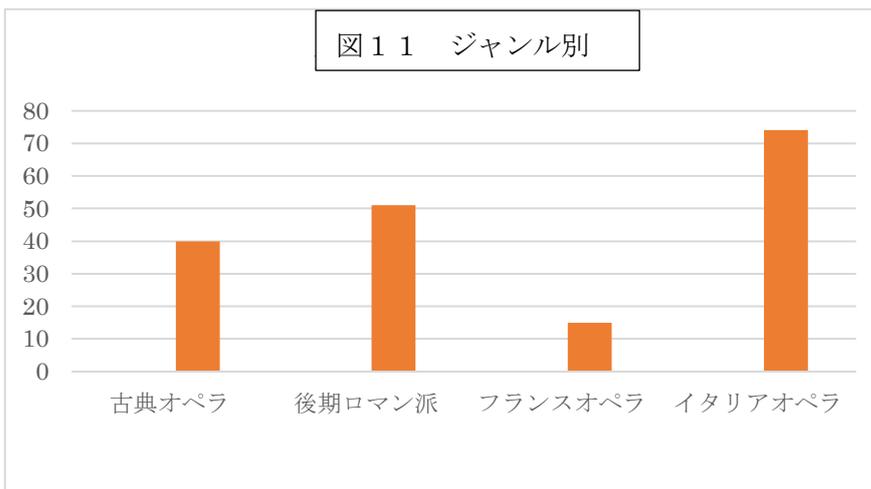
後期ロマン派オペラは1980年以降増加傾向を示す。フランスオペラは全期間を通じて安定しているが、あまり増加はしていない。(図10)



(2) 海外団体のオペラ公演

1) ジャンル別

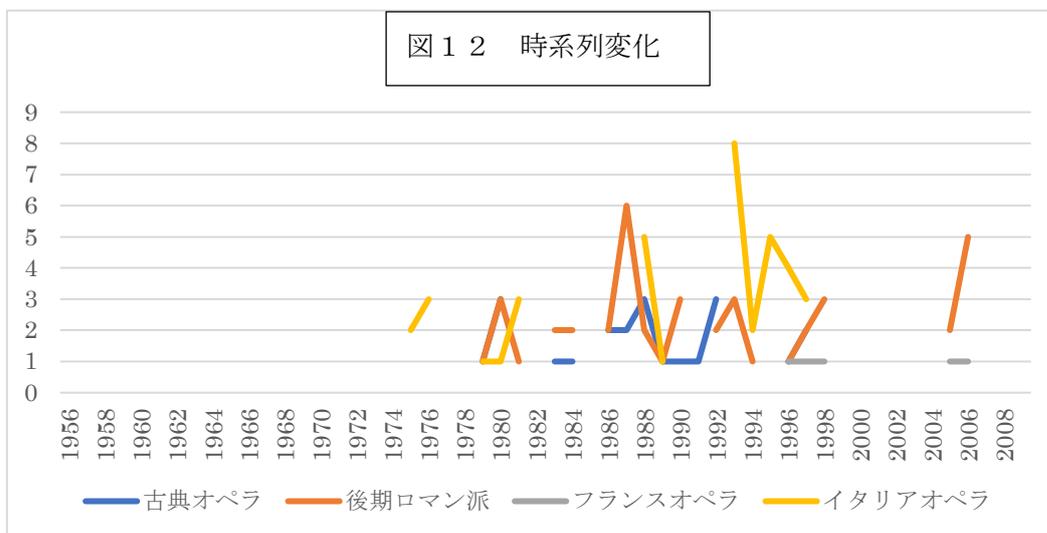
イタリアオペラの圧倒的な上演回数が際立っているが、古典音楽とともに後期ロマン派オペラの上演もかなり行われている。(図 1 1)



2) 時系列変化

時系列的に見てもイタリアオペラは1955年頃から一貫して上演回数が多いことが分かる。これは1959年から6回にわたり来日公演をおこなったイタリア歌劇団引越し公演による。古典派オペラやフランスオペラは海外団体ではあまり上演されていない。

ワーグナーを中心とする後期ロマン派オペラの上演も1980年以降増加している。(ワーグナーの楽劇の日本での本格的な海外からの引越し公演である1964年のベルリン・ドイツオペラ、1967年の大阪でのバイロイト音楽祭引越し公演などが含まれる。(図12))



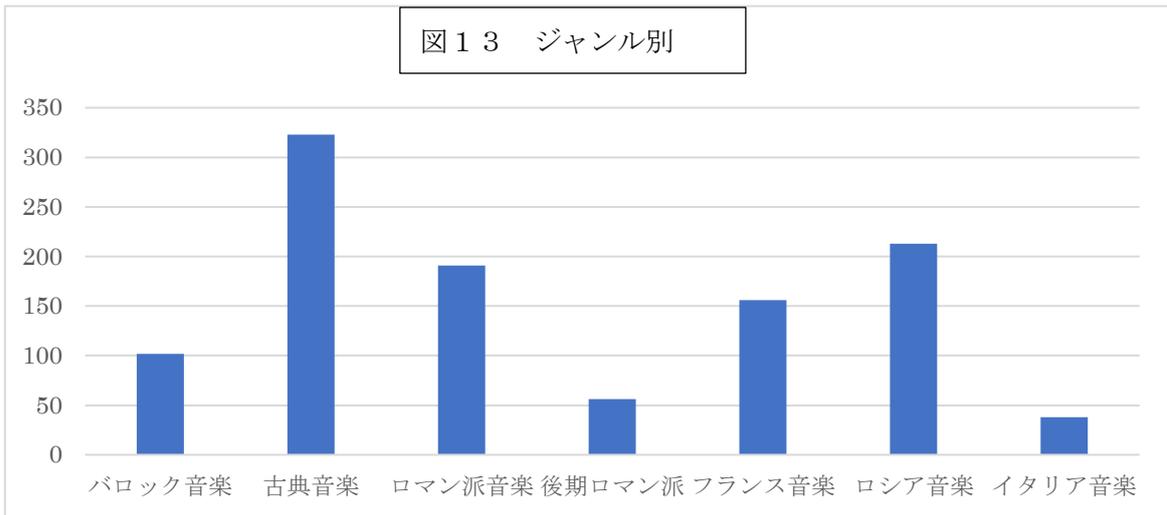
3-3-4 レコードの販売状況 (1946~2000年)

以下発売されたレコードの販売量ではなく、販売された点数を1点としてカウントする。

(1) 1946年~1957年 (SPレコードが主流の時代)

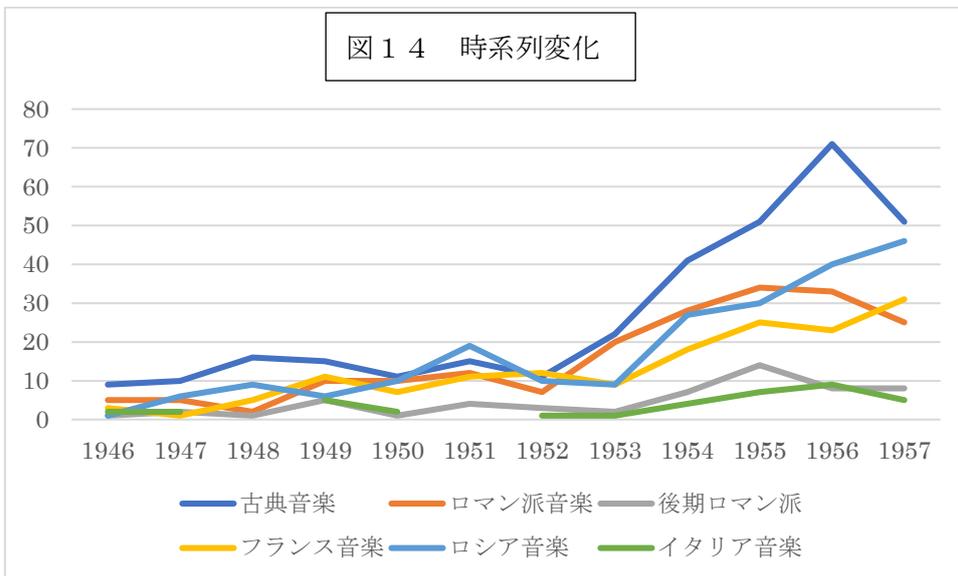
1) ジャンル別

古典音楽が圧倒的に多いことが分かる。次いでロマン派音楽、ロシア、フランス音楽も多いが、後期ロマン派、イタリア音楽の販売は非常に少ない。SPレコードは後期ロマン派オペラの演奏時間は4~5時間を要するため、1枚数分程度しか収録できないSPレコードではオペラ全曲の録音は極めて困難であったと考えられる。(図13))



2) 時系列変化

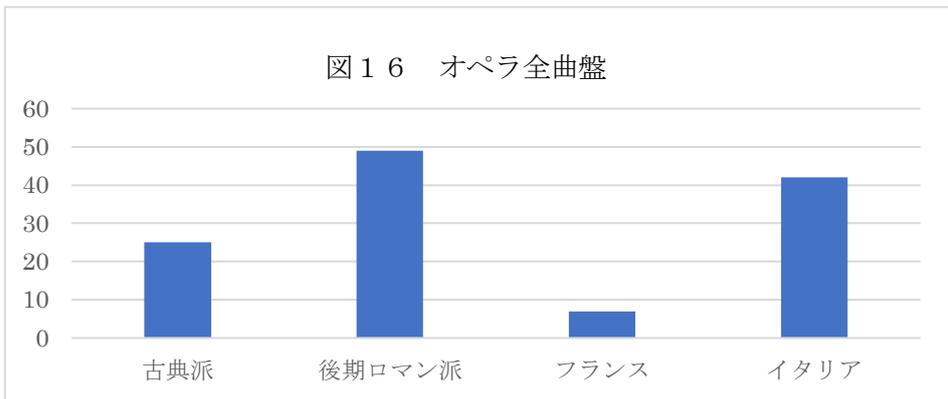
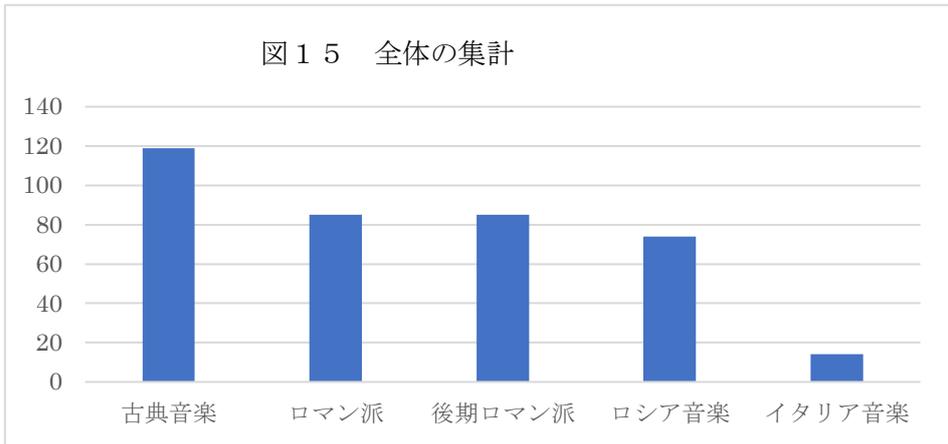
時系列的に見ると、ロシア音楽、古典音楽の販売点数が増加していることが分る。(図 1 4)



3) 1957年～2000年の集計 (LPレコードの誕生からCDの普及まで)

後期ロマン派オペラのレコード販売点数が古典音楽オペラに近い水準となっている。オーケストラの演奏会で序曲などが幅広く演奏された効果と考えられる。

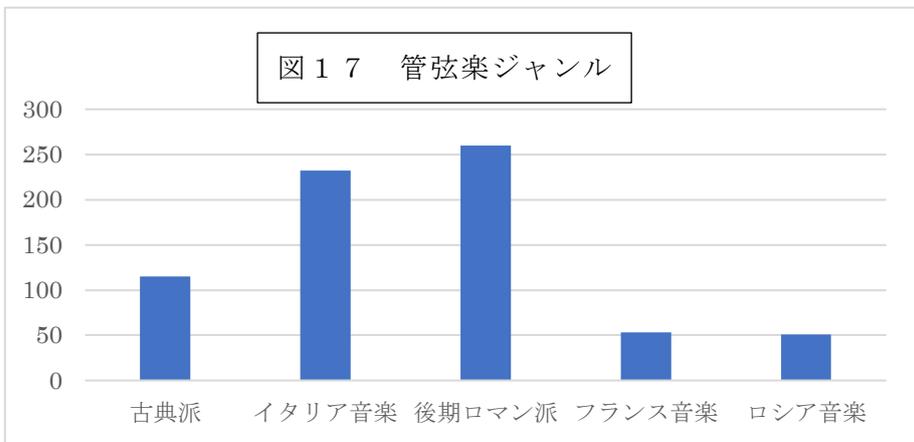
オペラ全曲盤を見ると、後期ロマン派オペラの販売量はイタリアオペラと同等の水準となっている。(図 1 5, 1 6)



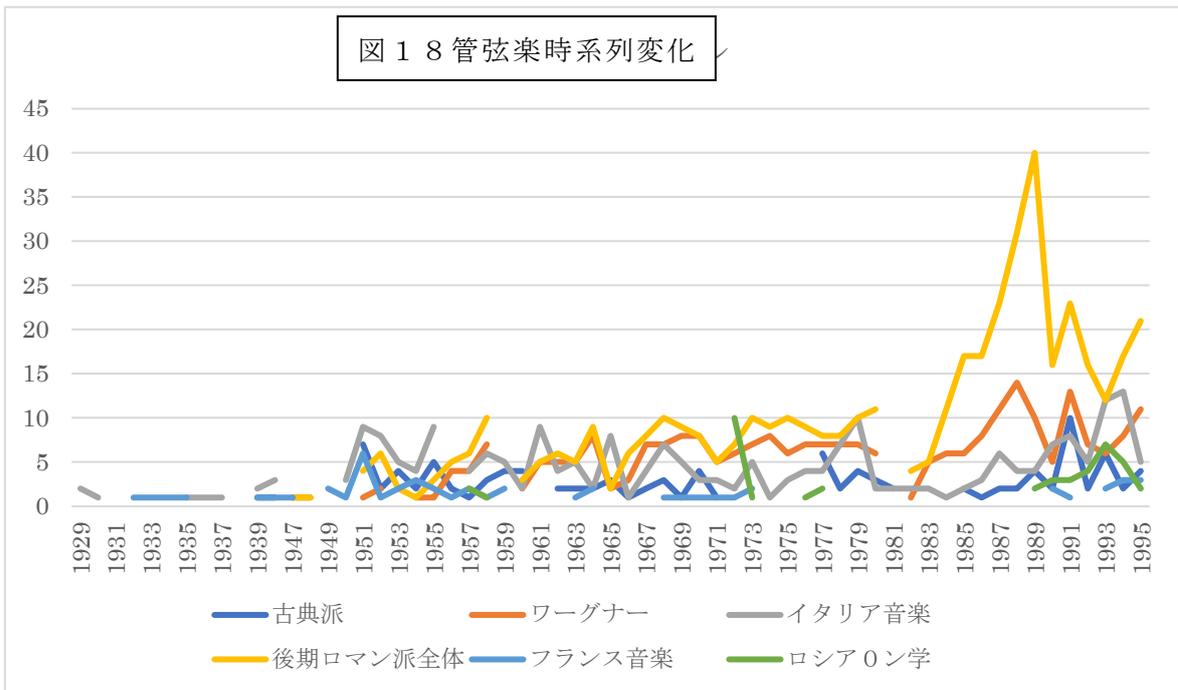
3-3-5 ラジオ放送（1929年～1995年のAM, FM放送集計）

(1) 管弦楽

イタリアと後期ロマン派の管弦楽が多い。(図 1 7)

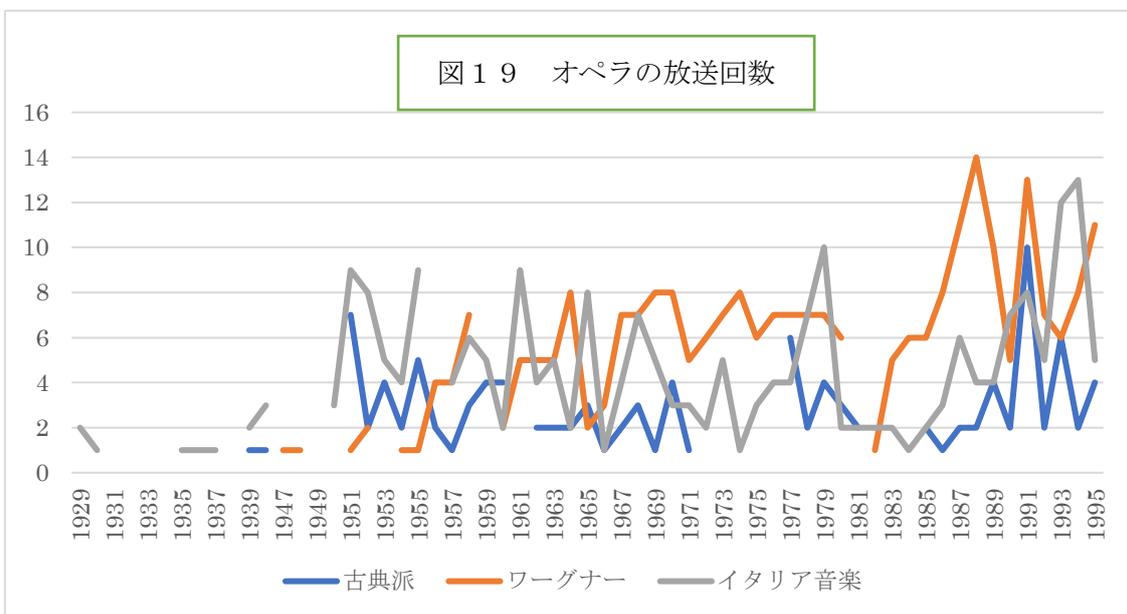


時系列的に見ると後期ロマン派の管弦楽が 1980 年以降急増している。しかしイタリア音楽は 1960 年以降横ばいである。(図 1 8)



(2) オペラ

オペラではイタリアオペラの放送が戦後一貫して多い。1960年ころからワーグナーの放送回数がイタリアオペラを上回る。これは1959年より開始されたバイロイト音楽祭の年末での全曲放送による。多くの聴衆は年末の十数時間じっとラジオ放送に集中して鑑賞していた。1990年以降のバイロイト以外の上演放送終了後も放送は多い。(図19)



第3章 マーラー普及の状況

第2章では日本におけるクラシック音楽の普及状況について述べたが、本章ではマーラーの普及状況を明治期に遡って記述し、戦後のマーラー普及にどのようにつながったのか記述する。

1 後期ロマン派音楽への関心発生

1-1 明治から大正

(1) 聴衆層の形成（詳細は第2章）

明治期の政府による急速な西洋音楽の導入を経て、大正期には日本人による演奏や作曲などが本格化し、西洋音楽の定着が進み、同時に伝統的な音階を復活させた唱歌や演歌が誕生した。（千葉 2007: 129-135）

(2) 文学者のワーグナーへの熱中

注目すべきは古典音楽も定着しておらず、オペラ上演も殆どなかった明治35年頃に異常ともいえるワーグナー熱が詩人の上田敏、石川啄木、北原白秋や小説家の永井荷風など当時の代表的な文学者を中心に生じたことである。

中村洪介は明治の知識人に及ぼしたワーグナーの影響を調査している。（中村恭介 1987）

明治期の文学者のうち最も早くワーグナーの楽劇を体験したのは明治18年にドイツ留学した森鷗外であるが、彼はその音楽をあまり好まなかった。その後彼と上田敏との間でワーグナー論争が展開されたが、その内容はワーグナーの音楽の中にイタリアオペラ的なレチタティーヴォの要素があることを鷗外が指摘したことに対して、上田敏がその理解の軽薄さを攻撃したものであり、あまり本質的なものではなかった。

当時の知識人の殆どはワーグナーの楽劇を実際に体験することなく、その楽劇理論のみとりあげて論争していた。土井晩翠、石川啄木もワーグナーの影響を強く受けたが、実際の音楽体験はなかった。

最も豊富な音楽体験をしたのは永井荷風であり、留学中にワーグナーの作品にたびたび接している。しかし個人的体験にとどまり、それを外部に展開することはなかった。彼らのほとんどはワーグナーの実際の上演は体験しておらず、音楽さえもほとんど聴いたことがなかったが、ワーグナーの楽劇思想が明治体制への失望、反感を打破し、旧弊からの救済につながるものとして熱狂的に支持した。

大正期には急速にその熱狂は冷却し、その後昭和期に至るまで発生することはなかったが、この現象は閉塞した時代でワーグナー普及を先取りする現象として注目される。

（竹中 2016: 315-324）

1-2 戦前一亡命指揮者によるマーラー上演

昭和期に入るとクラシック音楽のレコードの売り上げは欧米並みのレベルとなり、学生、都市中間層主体に本格的な聴衆層が形成されたが、その対象はベートーヴェンを中心とした古典音楽だった。(増田 2005:226)

日本で初めてマーラーを取り上げたのは近衛秀麿で、1928年に第1交響曲、1929年に第4交響曲を上演している。彼は1923年にドイツに留学し、大指揮者クライバーに直接マーラーを学んでいる。(柴田 1984: 14)

1931年にはナチスの迫害を逃れて、プリングスハイムが東京音楽学校の教師として来日した。彼は当時の欧州でも一流の指揮者であり、1932年から1937年にかけて多くの交響曲を日本で上演し、日本の聴衆に本格的なマーラー演奏を披露した。(柴田 1984: 15-17)

さらに1936年にはローゼンシュトックがナチスの迫害を逃れて来日し、新交響楽団の指揮者として、マーラーの多くの交響曲を演奏した。

このようにナチスの迫害という世界情勢から日本の楽壇は世界的な一流指揮者を招くことにより多くの日本人指揮者を育成することができ、このことが戦後のマーラー普及の基礎となった。

柴田は戦前の重要性について指摘している。(柴田 1984: 22)

「たしかに日本における西洋音楽の状況は聴衆の側も、音楽家の側も、第2次世界大戦後に急成長したが、その根はずでに戦前に十分培われていた。」

2 1950年代—新たな動き

2-1 文学者

高度成長が始まり、国民全体が将来に希望をもち、猛烈に働いた時代である。

しかし一部知識人は未来への不安を感じていた。当時の時代の雰囲気を描いたのは石原慎太郎であった。(『太陽の季節』『灰色の季節』など)

彼は教養主義や左翼知識人を猛烈に批判し、若者の猛烈欲望を描きだした。この時代の一見健康的な文化に反発をした。

一方これと並行して文学者を中心にベートーヴェン以外の音楽にも関心が向けられるようになった。

小林秀雄はこれまでの優雅なモーツァルトではなく、悲しみの音楽家としてのモーツァルトを新たに描き出し、これまでのモーツァルト像を一変させた。(『モーツァルト』1960) 川上徹太郎、大岡昇平もモーツァルトを愛好した。大岡はスタンダールからモーツァルトに接近した。このようなモーツァルト愛好はその後のモーツァルトの急速な普及の先駆けとなった。

一方ワーグナーを熱烈に愛好する三島由紀夫の存在も注目される。

三島のワーグナー熱は当時から有名で、彼の作品『憂国』の映画には『トリスタンとイゾルデ』の音楽が流れ、告別式でも同じ曲が流れていた。(野口 1968: 191)

三島のワーグナーへの熱狂は1953年にパリで『トリスタンとイゾルデ』公演を始めて見たときから始まった。三島はその時の感動について述べている。

「1952年にパリで見てからこの音楽は私の心を去らず、フルトヴェングラーのレコードに熱中し、とりわけ第3幕の『トリスタンの憧れ』の後半には浪漫派の神髄を味わひ続けてきた。」(三島 1964: 84)

ただし三島のワーグナーへの熱狂は複雑なものがあり、ワーグナーの音楽の中に病的なものを聴きとり、ワーグナーへの反感ももっていた。しかしそれにもかかわらずワーグナーへの熱狂を隠さなかった¹。

三島が憧れた「トリスタンの憧れ」は死への憧れであり、そのためこの作品が三島を特に惹きつけたのである。三島が晩年に呼称し始めた「そのために死ぬるか」という理念の関係で極めて重要である。(野口 1984: 196)

三島は戦後体制の閉塞感に対して皇国思想を表明していたが、同時にワーグナーに対して異常ともいえる親近感を抱いた。彼はワーグナーの音楽の中に戦後の閉塞感を打破するものを感じた。彼の憂国思想は戦後体制への反感から生まれたものであり、彼のワーグナー熱もまた戦後の社会状況が生み出したものと言える。

三島はこれまでの古典音楽とは異なる新しい音楽観をもつようになった²。

1 三島

「矛盾を取ってし、音楽的教養と俳優的技芸とを無理やり結び合わせ、しかもロマン派特有の「巨大さ」に対する趣味をふんだんに盛り込み、舞台芸術として一種の怪物を作り上げたのがオペラというものである。……世界中のあらゆる巨大で悪趣味な記念碑の音楽的総合化である。」(三島 1964:149)

2 三島

「音楽というものは人間精神の暗黒な深淵の淵のところで戯れている恐ろしいもので、檻に入れられた幽霊……」(三島 1956:23)

大岡や三島の動きは直接マーラーの普及につながるものではないが、ポストベートーヴェンを求める新たな動きとして、戦後の新たな音楽の動向を先取りするものであり、注目される。

以上のような文学者たちの動向は戦後に顕著になったものであり、ベートーヴェン中心の戦前の古典音楽中心の音楽文化とは異なり、マーラー普及の前触れとなるものである。

2-2 亡命指揮者の弟子の日本人指揮者によるマーラー演奏の活発化

1949年には山田一雄や渡邊暁雄がマーラーの交響曲を度々上演したが、彼らはプリングスハイムやローゼンシュトックにマーラーを学んだ。定期演奏会にマーラーのプログラムを定着化させ、全曲演奏も行った。こうした活動はその後の小澤、若杉達に受け継がれ、日本でもマーラーの演奏が常態化した。

3 1960年代—マーラー普及の準備段階

1960年代の頃は戦前の教養主義がまだ盛んであった。当時の大学生は大学卒業後のエリートとしての地位を目指すことができた。60年安保のときの学生はデモを離れると大学ではまじめな学生であった。名曲喫茶が全盛で、一人で音楽をじっくり聴き、自分の教養を向上させるという雰囲気が存在していた。

依然としてベートーヴェンを中心とする古典音楽を中心にクラシック音楽が愛好されたが、新たな動きとしてオペラの本格的上演や、多くのオペラのレコードが販売され、ラジオでのオペラ放送なども盛んになり、器楽曲中心の聴き方に変化が現れた。

3-1 初めての本格的オペラ体験

明治32年に東京音楽学校による日本初のオペラ上演（グルック『オルフェオとエウリデーチェ』）が行われたが、その後昭和30年まで東京音楽学校によるオペラ上演はなかった。このことが示すように、日本の音楽界はオペラが不道德ということで、きわめて冷淡であった。

その穴を埋めたのが浅草オペラであり、大正7、8年をピークに熱狂的な民衆の支持を得たが、震災直前の大正12年を境に急速に衰退した。

戦後藤原歌劇団や二期会がわずかにオペラ上演を行ったが、かつての熱気は失われた。年間の公演は1、2回で、ほとんど開店休業の状態であった。（黒田 1995:25）

状況を一変させたのが、1956年から1976年に至る計7回のイタリア歌劇団の日本公演である。

それまであまりオペラに関心のない人の注意を引き、新たにオペラへの関心を抱かせた。徹夜で並ぶほどの切符の売れ行きで、昼夜10回の公演はすべて満席になった。また全曲がTVで全国に放映された³。（増井 1995:26）

3-2 音楽専門家の本格的なワーグナー体験

(1) 日本人とワーグナー

戦後の1960年まで日本人にとってワーグナーは身近な存在ではなかった。

単に上演がなかったというだけでなく、日本人とワーグナーの間には大きな溝があったことを指摘する関係者もある。

日本の代表的作曲家である諸井は日本の音楽の伝統にワーグナーの部分がすっぽりと抜けていることをかねがね憂慮していた⁴。(諸井 1967: 11)

ワーグナー体験が抜けることにより日本の音楽の伝統の大切な部分が欠落してしまうということであり、ワーグナー体験をこつこつ積み重ねることにより、ワーグナーの総合芸術としての全体像を把握でき、それがマーラーの理解にもつながる可能性を指摘している。

仏文学者であり、音楽評論家でもある中島は西洋とは異質な日本の伝統文化との対比でワーグナーがなぜ求められているか論じているが、かなり本質をとらえた見解である。彼は日本人をワーグナーに駆り立てるのは、日本の伝統にない巨大なものへの憧れであると論じている⁵。(中島 1964:72)

音楽評論家の遠山も同じ趣旨を述べている⁶。(遠山 197: 18)

(2) 来日ベルリン・ドイツオペラの影響

日本でも1913年(大正2年)に『ヘンゼルとグレーテル』、戦後の1947年の藤原歌劇団によるワーグナーの『タンホイザー』などドイツオペラも細々と公演がなされたが、本場経験の少ない関係者の借り物的な公演であった。

そういう中での1964年のベルリン・ドイツオペラの引っ越し公演はイタリア歌劇団とは別の意味で衝撃を与えた。またこのときワーグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』の日本初演が行われた。

黒田は次のように述べている。「イタリア歌劇団でも歌手がただ歌うのではなく、演技をすることに日本の聴衆は驚いたが、ベルリン・ドイツオペラでは歌手の動作すべてが演出家の理念のもと徹底的に管理された。ここではオペラとは何かを根源的に問う姿勢が濃厚であった。」⁷(黒田 1964: 42)

1964年ベルリン・ドイツオペラが来日したときの音楽評論家の座談会では日本で初めての本格的ドイツオペラ見て、興奮した様子が伝わる。⁷(座談会 1963)しかし印象を述べるにとどまっており、圧倒的印象を与えたのはなぜかという考察はされていない。あくまで音楽関係者の中の論議で終わってしまっている。(その中で今回のワーグナーの舞台が極めて象徴的で、歌手の所作も少なく、能に近いというのは興味深い見解である。)

当時の音楽専門家はマーラーに接する前に、まずワーグナーの強烈な影響を受けた。

3 増井敬二

「日本での本格的上演は1964年のベルリン・ドイツオペラの引越し公演であり、そこで『トリスタンとイゾルデ』の日本初演も行われた。この時の公演は日本の音楽関係者に大変なショックを与えた。」(「クンストのドイツ」：45 1963 『音楽の友1月号』)

4 諸井誠

「ワーグナーを通過しなければ、真の意味での現代音楽はありえない。日本の音楽会はワーグナーを飛び越えてしまった。」(「トリスタンとイゾルデ」1967.6『音楽芸術5月号』：11)
「一世代前の音楽評論はワーグナーを見たことのないペーパー・ワーグナーの評論家によるものだった。しかし現在の聴衆は音楽が鳴り響くと、舞台の情景を思い浮かべることができ、テキストを調べ、ワーグナーを論じることができる。」(諸井 1967：11)

5 中島健藏

「日本人が分りにくいのはその巨大な様式である。日本の音楽遺産には源氏、西鶴を持ち出すまでもなく日本ではミニチュア趣味がつきまとう。こうした巨大なものが欲しくなる条件が日本人の中でできていたのではないか。」

(中島健藏「巨大なスタイルへの欲望」：72 1964 『音楽芸術5月号』)

6 遠山一行

「まずその芸術のもっている大きさということがあります。ワーグナーの作品は時間的にも空間的にも大きな芸術です。今日の後期ロマン派音楽の復興には、そうした「大きさ」に対する欲求がある。」(国際シンポジウム(『なぜいまワーグナーか』)：18 1964)

7 黒田恭一

「音楽・事件と展望」1964:12 『音楽芸術1月号』

(3) バイロイト音楽祭引っ越し公演 (大阪)

1967年にはオーケストラ以外のすべてを本場バイロイト音楽祭から持込むというワーグナー公演が実現した。

三善は「「ベルリン」、「バイロイト」の路線は日本の舞台関係者に強い刺激を与え、事実このあたりから日本の演出家、舞台美術家の優れた仕事が目に付くようになる。」と述べた。この公演が聴衆だけでなく、音楽関係者にも大きな影響を与えたのである。

(三善 1985:24)

若杉は戦後のこうした上演は2期に分けられ、来日音楽家による時期を第1期とすれば、日本人音楽家による時期を第2期としている。戦後の来日団体による上演はこの二つの時期をつなぐものともいえる。(若杉 1983: 26)

(4) ラジオでのワーグナー楽劇全曲放送 (巻末資料 I 資料 6)

1952年にバイエルン放送協会のバイロイト音楽祭の録音テープが海外へ送付され、NHKでも放送が検討されるようになった。1959年よりNHKが第2放送を使い、放送を開始した。(成澤 1981)

1963年にはFM放送化され、年末に全曲放送されるようになった。当時ドイツ本国以外で全曲放送している国はなく、全曲放送するというのは世界でも珍しく、かなりの冒険と言えた。小林は当時の日本のワーグナー愛好家のFMエアチェックが年中行事であったことを回想している。

「当時は年末にNHKのFM放送でバイロイト音楽祭を放送していて、皆テープを山のように用意して、ひたすらバイロイトを録音するというのが、60年代後半の年中行事だったんです。」(小林 2011: 55)

1964年からは放送時のあらすじ解説を省略した。それまでは放送中解説者がストーリーを解説したが、鑑賞を妨げるとして、特にストーリーを熟知している層から苦情があった。この措置は聴衆がストーリーを理解していることを前提とした放送であり、実施には反対意見も多かったが、視聴者からの苦情は殆どなかった。

1965年には年末の完全な全曲放送が恒例化した。放送時間約30時間を要し、この忙しい時期に視聴者を30時間釘付けにするのは大変なことであった。

1966年にはFMステレオ放送が実現し、音質が著しく向上した。また注目すべきこととして、カセットレコーダーの普及に伴い、愛好家のカセットへのエアチェックが増加した。このことは高価なレコードを買うことのできない視聴者にとって画期的なことであった。

1967年でのバイロイト大阪公演ではNHKが録音を実施した。このときの録音が評価され、その後欧州での音楽祭で地元放送局とNHKの共同収録が増加するようにな

った。このときはバイロイト音楽祭の全曲放送の経験が生かされた。1952年当時の上層部の判断もこのようなことを念頭に置いていたかもしれない。(毎年ウィーンで行なわれるニューイヤークンサートはドイツ、オーストリアの放送局と、NHKの共同放送であり、全世界に発信されている。)

バイロイト音楽祭全曲放送は1990年まで続いた。その後は注目される上演に限定して放送されるようになった。

(5) ワーグナー楽劇のレコード販売

1950年代から1970年代までに主要な楽劇の全曲レコードが販売された。1964年のベルリン・ドイツオペラ、1967年のバイロイト音楽祭の来日時、レコードやラジオによりワーグナーの楽劇をある程度経験していた聴衆もいたと考えられる。

3-3 欧米でのマーラー普及の始まり

転機になったのは1960年のベルリンでのマーラー生誕100年、1967年のウィーン芸術週間などでの全作品の演奏会だった。その後演奏会で取り上げられる回数が急増した。

柴田はこれらの音楽祭がマーラー普及のきっかけとなったと述べている。

「こうした世界の楽壇の注目を集めるような催しに出演を依頼された指揮者たちは、ほとんど必ず、事前に他の都市のオーケストラで同じ曲目の予習上演をするし、事後には各地で同じ曲目を繰り返すし、それらが録音され、放送やレコードにもなるので、対象となった作品群は加速度的に世界に広まるものだ。」(柴田1984: 6)

ラ・ラグランジュは欧州でもマーラーの音楽は異端と認識されていたと述べている⁸。

フランスでもマーラーは全く演奏されなかったばかりでなく、学校教科書にその名前すら出ていなかったと作曲家、指揮者のピエール・ブーレーズは述べている。(シャウフラー 2016:41)

北欧では古典的な統一性が重視される風土から、マーラーは大げさということで、現在に至るまで正しく評価されていない。(シャウフラー 2016: 50)

アメリカでは1950年代からマーラー演奏が行われてきた。社会学者マラーはアメリカにおけるマーラーの流行についてその盛況ぶりを語っている⁹。

しかし演奏されたのは一部のポピュラーな交響曲のみであり、ブーレーズが述べるように「1950年代にマーラーの第5、第6、第7などをやろうものなら、会場はガラガラであった。」(シャウフラー 2016: 41)

アメリカでのマーラーの普及にはバーンスタインの功績が大きい。1960年の10

0年祭のときバーンスタインにより全交響曲の演奏会が行われ、その後急速に上演回数が増加した。その背景にはドイツ系、ユダヤ系移民が多かったこと、19世紀にはワーグナー上演が盛んで、後期ロマン派音楽の素地があったことがあげられる。(ラ・グランジュ 1987: 21)

3-4 日本でのマーラーの普及の問題点

日本の音楽文化の厚みは欧州に比べれば薄く、欧州に比べ大きなハードルがあった。たとえ欧州における1960年、1967年のようなイベントがあったとしても、このような状態の日本ではマーラー普及のきっかけとなった可能性は低いと考えられる。

その要因として次の2点があげられる。

8 ラ・グランジュ

「彼の音楽がデカダンで、ユダヤ的であることから1933年以降ドイツ、オーストリアでは追放されてしまった。生き延びることができたのはイギリス、アメリカ、日本だった。戦後第1、第4、「大地の歌」などはいくつかの作品は取り上げられていたが、まだまだマーラーは出来不出来のある作曲家と言われており、・・・ほとんどの人は彼の作品を殆ど聴いたことがなかった。マーラーとブルックナーは音楽史のテキストの中でも少しのスペースしか与えられず、単に異常に長く、騒々しく、とんでもないドイツ的交響曲の作曲家として載っていたにすぎなかった。戦後多くの作曲家がドイツで学んだにもかかわらず、マーラーのポストモダン的なイデオロムの長さが致命的な欠点であるとされてきた。」(ラ・グランジュ 1987: 20-21)

9 マラー

「1950年当時すでにマーラーの音楽はアメリカの指導的なオーケストラのレパートリーの2.5%を占めていた。またニューヨークフィルの統計ではチャイコフスキーと並んで第3位をほこり、わずかにベートーヴェンとブラームスに後れをとっているのみである。」(ブラウコフ 1974: 396)

(1) 後期ロマン派音楽の体験の少なさ

日本のほとんどの聴衆はワーグナーなどの後期ロマン派音楽の体験がなかった。戦前わずかに上演されることもあったが、聴くことのできたのは一部の関係者に限られ、そのため後期ロマン派音楽そのものに馴染みがなかった。

本格的に後期ロマン派音楽に触れるのは1964年以降のベルリン・ドイツオペラ、バイロイト音楽祭引越し公演でのワーグナー上演以後であり、ウイーンやベルリンでマーラーのイベントが行われた頃、日本ではまだワーグナー体験がほとんどなかった。

マーラーの音楽の基礎はワーグナーやブルックナーなどの後期ロマン派の音楽であり、それらの体験の少なさはマーラーの普及の障害となった。

(2) メディア活動の弱さ

欧米には英デッカ、英EMI、独グラモフォン、フィリップスなど大手レコード会社がある。1960年、1967年のイベントのあと欧米では演奏会とレコード販売をセットにして活動が行われた。彼らは一流のオーケストラを傘下に抱えており、当初はマーラーの音楽になじみが薄かったオーケストラに対しても強力にマーラーのレコード録音を行なわせた。その結果マーラーの交響曲の全集が戦後急速に増加したのである。

自国での録音経験のない日本では欧米のレコードを後追いで販売するしかなく、率先してマーラー普及活動を行う力が弱かった。そのためマーラーのレコードを販売しても演奏会などを含めた強力な活動をするだけの力がなかった。

3-5 複製音楽の整備

第2章で述べたように、1960年代は複製音楽が本格的に普及した時代である。

1957年にはLPレコードがステレオ化され、それに伴ってアンサンブルステレオ、セパレートステレオが普及した。1960年にはFM放送がステレオ化された。

ベルリン・ドイツオペラによるワーグナー演奏やバイロイト音楽祭実況放送もFM放送ですべて放映された。

4 1970年代—マーラー普及の始まり

1970年代には日本でも多くのマーラーの交響曲が演奏会で取り上げられるようになり、マーラーの普及が始まった時期である。

この時期の特徴として音楽評論家のマーラーに関する評論や、マーラーに関心を持つ文学者が現れたことである。

バーンスタインなどによるマーラーの交響曲全集が完成したこと、1970年代後半には全集のラッシュとなったことも注目される。

4-1 マーラーに関する海外書籍の日本での出版（序論1-2-2参照）

概論としてはマルク・ヴィニヤル（『永遠の音楽家』1970 白水社）、クルト・ブラウコプフ（『マーラー 永遠の同時代者』1974 白水社）があげられる。

研究書としてはアドルノの（『マーラー 音楽的観相学の試み』1978 法政大学出版局）、マイケル・ケネディの（『グスタフ・マーラー』1978 芸術現代社）があげられる。

4-2 日本人のマーラー関係の出版（序論1-2-2参照）

日本でのマーラーに関する評論は非常に少ない。その中で吉田秀和のマーラーに関する評論が注目される。

4-3 文学者のマーラーへの関心—福永武彦

世紀末音楽の代表として、マーラーの音楽が注目されるようになる。マーラーに関心を寄せる文学者も現れた。特に福永武彦は自らの文学とマーラーとの関係が密接であり、1960年代にマーラーの音楽を題材として小説を執筆した¹⁰。

10 福永

福永は作品と音楽が密接に関係していると語っている。

『草の花』という小説ではショパンのピアノ協奏曲第2番を、『風土』ではベートーヴェンの「光ソナタ」を、「告別」ではマーラーの「大地の歌」を「死の島」ではシベリウスを使うつもりでいる。（福永 1968：220）

「それは単なる小道具としてではなく、作品の構成上しかるべき必然性を持っているはずだが、・・・どういふものかひとつの小説を音楽的に構成したいと考えている。」（福永 1968:221）

福永武彦の小説「告別」ではマーラーの『大地の歌』が背景になっているだけでなく、作品の主題と密接にかかわっている。主人公であるドイツ文学者の告別式の回想では第1楽章が対応している。嶋村は福永はもっと深いところでマーラーと結びついていると語っている。

「彼が一生を追い続けたテーマ「我々の中に行き続けている懐かしいふるさと」への憧れであり、「私たちが現に生きていることへの根源的な疑問」と常に直面しているということです・・・故郷＝死の国という観念はそういう二重性をはらんでいます。」（嶋村 1983: 24-26）

福永は自ら持つ「死への憧れ」という意識が非常に強く、マーラーと出会うことにより結びついたのである。

4-4 映画でのマーラーの音楽

1970年代には1974年のケン・ラッセル監督の自伝的映画「マーラー」が上映されたが、この映画はあまり注目されず、そこに使われたマーラーの交響曲第6番などもあまり評判とはならなかった。

影響の大きかったのはトーマス・マンの小説を原作とするヴィスコンティ監督の『ヴェニスに死す』である。(1971年)ここで使われた第5交響曲の「アダージェット」はその甘い、感傷的な響きで映画を見た人を魅了した。

ただし1970年代でもマーラーにかかわる映画はこの2作のみであり、これらの映画がマーラー普及のきっかけとなったとまでは言えない。

5 1980年代一本格的なマーラー普及

5-1 上演状況の推移

巻末資料I 資料資料8は日本のオーケストラによるマーラーの交響曲上演の回数の推移を推移グラフで表現したものである。

マーラーの交響曲の上演も1970年以降増加し始め、1980年頃から急増している。雑喉はこの頃の様子を次のように語っている。

「そうすると私はこの一年半に、マーラーの交響曲を年間10回聴く勘定となる。しかも過去10回ホールがガラガラだったことは一度もなく、ほとんどが満席に近い状況だった。これは驚くべき状況である。」(雑喉 1986:18)

5-2 マーラーの作曲年代別の上演状況の推移

マーラーの作品の上演の増加は1960年頃から初期作品を中心に始まり、1970年以降中期、晩年の作品も含めて急増した。1980年以降初期作品の増加は終息したが、中期、晩年の作品の増加が継続していることが注目される。マーラー上演の急増の内訳をみると、聴衆は初期の馴染みやすい作品だけでなく、全作品にまで関心を広げていることが分る。

音楽学者の多くはマーラーの交響曲を3つの時期に分類している。以下張による分類を示す。(張 1971:169-170)

表2 マーラーの交響曲の作品分類

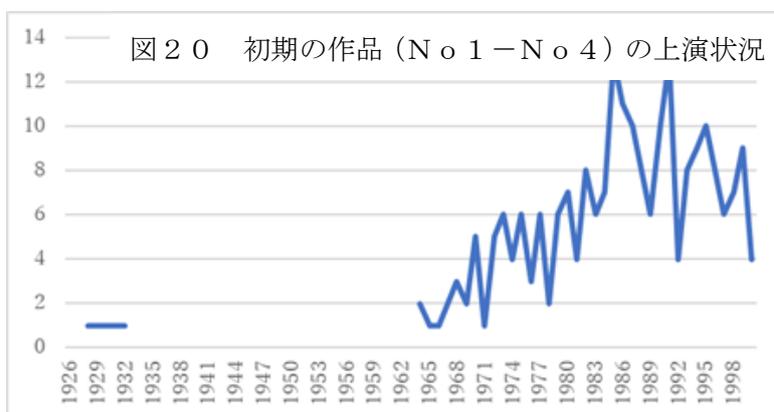
初期	1865～1880	
	№1 (巨人)	
	№2 (復活)	№1, 2の知名度が高い。
	№3	
	№4	
中期	1877～1905	
	№5	№5の知名度が高い (映画 『ヴェニスに死す』 に採用)
	№6	
	№7	
晩年	1906～1910	
	№8	
	『大地の歌』	『大地の歌』の知名度が高い。
	№9	

初期の作品は歌曲集『さすらう若者の歌』、『子供の不思議な角笛』などが楽想の基礎となり、抒情的な雰囲気強い。しかしすでにマーラー特有の大規模で複雑な音楽形式があらわれている。

中期の作品は器楽中心で、大規模、複雑な構成などマーラーの独自の音楽手法は完全に確立している。

晩年の作品は死を前にしたこの世への告別という宗教的雰囲気が強くなる。『大地の歌』以降は特にこの雰囲気が強く、古典的形式は殆ど崩壊している。20世紀音楽に大きな影響を与えた。(張 1971:169-170)

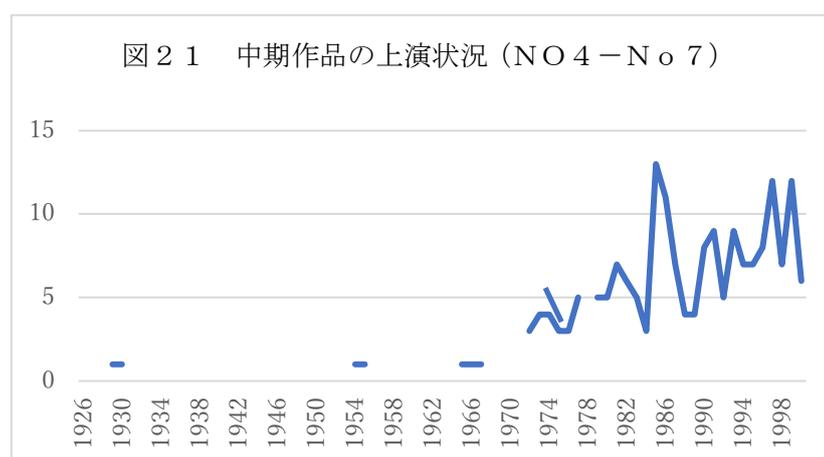
(1) 初期作品の上演の推移



(小川昂 1983 『新編日本の交響楽団』) を基に筆者がデータベースを作成し、グラフ化

No 1 (巨人)、No 2 (復活) など知名度の高い作品を含む初期の作品の上演は比較的早く 1960 年以降増大しているが、1980 年以降は減少に転じている。

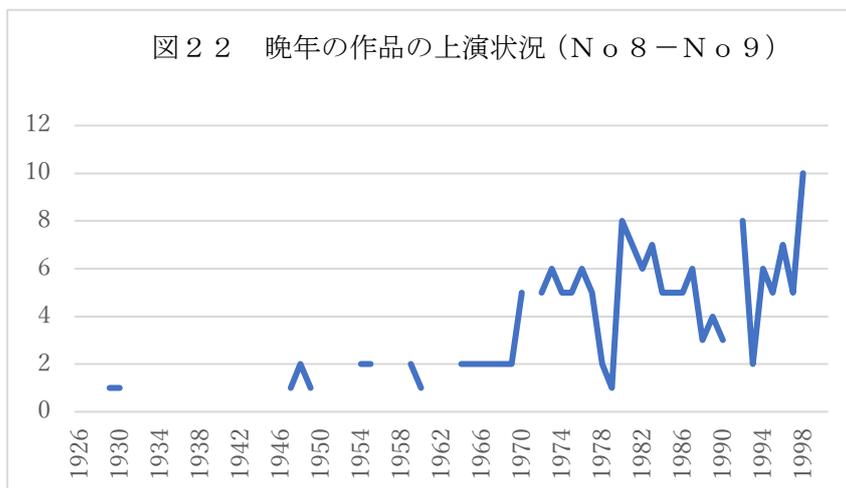
(2) 中期作品の上演の推移



(小川昂 1983 『新編日本の交響楽団』) を基に筆者がデータベースを作成し、グラフ化

中期の作品では初期作品に 10 年ほど遅れて 1970 年以降上演が増加しており、1990 年代まで増加が継続している。

(3) 晩年の作品の上演推移



(小川昂 1983 『新編日本の交響楽団』) を基に筆者がデータベースを作成し、グラフ化

晩年の作品は初期の作品と同じく、1960年頃から増加傾向を示し、1990年代になると安定した水準となる。

5-3 ラジオの放送状況

巻末資料 I 資料 8 はラジオで放送されたマーラーの交響曲の放送回数の推移をベートーヴェンと比較したグラフである。それまでほとんど放送されなかったマーラーの放送回数が 1980 年以降増加している。しかし日本のオーケストラでの上演が 1970 年以降急増したことを考えると、その時期が 10 年ほど遅れている。

5-4 レコードの販売状況 (販売されたレコードを 1 点としてカウント)

巻末資料 I 資料 9、10 はレコードの販売状況を推移グラフにしたものである。

1950 年以降モーツァルト、ベートーヴェンのレコード販売点数は増加しているが、マーラーについては殆ど増加していないことが分る。

1957 年以降については『日本洋楽レコード史』のデータがないので、『20 世紀に遺産』に掲載されている抜粋版で代用する。そのためデータ数が少ないが、それでもマーラーの販売点数がベートーヴェンに近いレベルまで増加していることが分る。

戦前にもワルターによる 1938 年の第 9、1941 年の大地の歌などのレコードがあり、マーラー愛好家にとっては貴重なものであった。1928 年に近衛秀麿により初演された交響曲第 4 番はその直後 SP レコードとして販売された。(柴田 1984: 14)

しかし当時の SP レコードでは必要な枚数も膨大なため高価であり、音質もマーラーの音楽を表現するには程遠かった。それらのレコードを聴くことができたのは一部の愛好家に限られていた。

戦後1951年にLPレコードが発売された。更に1954年にステレオ化された。バーンスタインによる全集の録音開始がマーラーの全曲盤ラッシュの先駆けとなった。その発売は1964年から1969年にかけて行われ、クーベリックもそのころ全曲盤を完成している。

表3 レコードのマーラー全集

- ・クーベリック指揮マーラー交響曲全集完成（1971）
- ・レヴァイン指揮 全集（～1980年）
- ・アヴァド指揮 マーラー全集録音開始（～1986年）
- ・テンシュテット指揮 マーラー全集録音開始（1977年～1986年）
- ・ノイマン指揮 マーラー全集録音開始（1977年7～1982年）
- ・小澤指揮 全集（1980年～1993年）
- ・マゼール指揮 全集（1983年～1994年）
- ・インバル指揮 全集（1985年～1986年）
- ・バーンスタイン指揮 2回目の全集（1985年～1990年）
- ・シノーポリ指揮 全集（1985年～1994年）
- ・シャイー指揮 全集（1986年～2004年）
- ・若杉弘指揮 全集（1988年～1991年）

1980年代にはミニコンポが販売され、オーディオが安価になることで、聴衆層が急速に拡大した。マーラーの交響曲全集もこのことが基礎となっている。

代表的なマーラーのレコードを巻末資料Ⅲに示す。

5-5 マーラーに関する評論活動の本格化

5-5-1 日本でのマーラーに関する書籍（序論1-2-2参照）

1980年には青土社からマーラーに関する評論集を集めた『音楽の手帖 マーラー』が刊行された。

この時期に注目されるのは作曲家柴田の概説書である。

同書においては日本とマーラーとのかかわりについても触れられている。柴田は後期ロマン派音楽に関心を持っており、マーラーの音楽が「威圧的な」ベートーヴェンとは異なり、自由で、開放的であり、この点が戦後マーラーの演奏が急増した要因であるという興味深いことを述べている。（柴田 1984：10）

音楽雑誌にもマーラーに関する評論が掲載されるようになった。マーラーブームの状況、マーラーブームの状況が様々な立場から述べられている。以下は音楽雑誌『音楽芸術』に掲載された評論である。

(「若杉弘が語る マーラーの時代から永遠に」1987)、(長木「マーラーと20世紀音楽」1988)、(雑喉「マーラーの鳴り渡る頃」1986)、(池辺「マーラーの個人的な聴き方」1990)

1980年代には概説書はほぼ刊行されており、一般の人はこれらの書物から多くのマーラーに関する情報を得ることができた。

5-5-2 シンポジウム (序論1-2-1参照)

マーラーと日本人のかかわりについてはマーラーに関するシンポジウムでもとりあげられている。(『音楽の友』、『音楽芸術』など)1987年に行われた船山国際総合音楽祭では「なぜ、今マーラーか」というテーマでシンポジウムが行われ、国際的なマーラー研究者が集まった。(シンポジウム1987)

5-5-3 福永に続くマーラー愛好家の小説家—加賀乙彦

加賀乙彦もマーラーの熱烈な愛好家であり、彼の小説『宣告』の中では殺人者がバッハの音楽、医師がマーラーの音楽を基本に描写がされている¹¹。

加賀はドストエフスキーの影響を強く受けており、この小説も『死の家の記録』とも通じるものである。そしてドストエフスキーとマーラーとの親近性を感じており、彼の作品の中では重要な位置を占める。

5-4-5 マーラーの音楽のメディアへの登場

1980年代になるとTVでマーラーの音楽が使用されるようになった。(サントリローヤルのCM)

日本映画でもマーラーの音楽が使われるようになった。1985年に封切りされた黒澤明監督の『乱』では第1交響曲の第2楽章が使用されたし、伊丹十三監督の「タンポポ」でも第5交響曲のアダージェットが使われた。

クラシック音楽ファンに限らず、多くの人にマーラーの音楽は馴染みのあるものになった。

11 加賀

この小説は東京拘置所勤務で多くの死刑囚と親しくなった経験をもとに執筆された。メッカ事件の正田昭、横須賀線爆破事件の若松善紀などの死刑囚の実態を記している。(加賀 1980: 22)

「マーラーにとりつかれた頃、私は4つ目の小説『宣告』を書いていた。たちまちマーラーが小説の性格に影響し始めた。・・・マーラーを聴かないと作品のある部分を書けない。」(加賀 1980: 22)

6 音楽の聴き方の変化—マーラー聴取への影響

1960年代から1980年代にかけて音楽の聴き方に大きな変化が生じた。音楽喫茶の流行と個室での音楽聴取の進行に代表される。音楽の聴き方の変化がマーラーの聴き方にも影響を与えたと考えられる。

6-1 孤独な空間での音楽聴取

1960年前後の時代、個室で音楽を楽しむ若者は音楽喫茶をよく利用した。当時はまだレコードが高価で、購入できる人は限られており、音楽喫茶に出向けば高価なレコードを聴くことができた。本格的なオーディオシステムも備えられており、自宅では聴けない本格的なサウンドを楽しむことができた。

音楽喫茶が流行する背景として矢沢は孤独な空間の中で作曲家と友達になるという点を指摘している。

「彼らは孤独な空間で一人で音楽を聴くことにより作曲家と「友達」になり、自分だけの音楽にひたることができるのである。もちろん外部との連絡を拒否しているわけではないからコンサートに行ったり、友達と会話することもあるが、孤独な空間での音楽聴取のほうがより密接に音楽に浸ることができる、つまり音楽や演奏家と自分だけで「友達」になることが容易なのである。」(矢沢 1980: 76)

6-2 ジャズ喫茶

マイク・モラスキーはこうしたジャズ喫茶文化を次のように表現している。

(ラモフスキー2010)

- (1) ジャズが大学生とインテリや文化人に深く浸透した。
(特に文学者に多い。五木寛之、中上健次、石原慎太郎、大江健三郎……)
- (2) ジャズを「観念」として考える傾向が強くなった。
- (3) 何らかの政治的あるいは芸術的な「行動」に結びつける。
- (4) モダンやフリー専門のジャズ喫茶が若いインテリ、文化人にとって重要な文化の拠点となった。

当時ライブ公演と並んで、ジャズ喫茶の役割が大きかった。ジャズ喫茶はジャズの普及に寄与しただけでなく、文化人、学生、インテリのたまり場として、単に音楽を聴くだけでなく、情報発信基地としての役割も果たした。(時には学生運動の活動家のたまり場にもなった) 純粋に孤独な空間で音楽に集中しようとするクラシック音楽の名曲喫茶とはやや性格が異なった。

こうしたモダンジャズやフリージャズの全盛時代も1970年代半ばまでであり、学生や文化人が体制に組み込まれるのに伴い、急速に熱気が薄れた。(矢沢 1980:67)

6-3 ニューミュージック

当時多くの若者は下宿などの孤独な空間でフォークを聴くことが多かった。

こうした現象は「デン文化」とも呼ばれ、当時のFM雑誌に部屋の状況が描かれている。(矢沢 1980: 76)

「四畳半洋間だが、穴というか、巣というか、一度入ったら出たくなるという感じの部屋だ。……コーヒースイフォンからTV、タイプライターと一式揃った穴ごもりスタイルである。……」

こうした「デン文化」の典型と言える部屋ではオーディオなどが備えられ、自分だけ素晴らしい音楽に独占的に接することができた。しかも外部と隔絶されるのではなく、TV、ラジオ、電話等で外部と接することもできる。(矢沢 1980: 73)

音楽学者のラブロウスキーが『ポピュラーミュージック』という雑誌に作曲家と友達になることが最も重要であると述べている¹²。

6-4 名曲喫茶

6-4-1 名曲喫茶の流行

一般聴衆にとってレコードを購入することは経済的に限界があった。またその音楽を聴くには自宅での再生装置は貧弱であり、多くの愛好家は名曲喫茶を利用した。当時を回想して菅野は次のように述べている。

「熱心な音楽ファンといえば、名曲喫茶かジャズ喫茶が本格的な音でレコードを聴く場でしたし、当時の音楽文化の中心的役割を担っていました。名曲喫茶も銀座の「ウエスト」とか中野の「クラシック」とか新宿の「らんぶる」とかの全盛期で、私自身もよく通いました。「いつかはあんな音で聴きたい」という憧れの対象でしたね。」(菅野 2011: 27)

こうした名曲喫茶の状況を調査するため、2014年から2015年にかけて東京都内や京都市内の主要な名曲喫茶を7軒訪問し、現地調査を行った。

12 ラブロウスキー

「この音楽は教育しよう、人間の幅を広げよう、向上させよう、などという野心はもっていない。一番望んであるのはね、ベイビー君と友達になることさ。……」 (矢沢 1980:77)

6-4-2 名曲喫茶の現地調査

(1) 東京都内

1) 名曲喫茶ライオン（渋谷道元坂）（2014年7月）

昭和元年創立の都内最古の名曲喫茶である。現在3代目の店主が経営している。

お客様からのリクエスト曲は演奏時間30分から1時間を目処に受け付ける。ベートーヴェン、バッハなどの比較的短い曲が多い。ワーグナーなどのオペラは4時間以上を要するため、30分程度の序曲、抜粋を提供する。マーラーなどの鑑賞に長時間を要する交響曲は1楽章のみ提供する。早朝の空いているときに常連客のため全曲提供するときもある。店側としては週1回の定期演奏会のプログラムに入れることもある。（月2, 3回）」

2) 名曲喫茶ネルケン（杉並区高円寺）（2014年7月）

店主のあとを未亡人が引き継ぎ、常連客中心のこじんまりした店である。リクエストは受け付けず、お店で曲を選定する。モーツァルト、ベートーヴェン、バッハなどの短い曲が多い。常連客の顔を見て、マーラーなどの長時間交響曲をかけるときもあるが、それは例外的なものである。オペラは長時間すぎて序曲をかけることが殆どこのことであった。

3) 名曲喫茶ルネッサンス（杉並区高円寺）（2014年8月）

地下の薄暗い雰囲気、照明持参で譜面を読んでいる客もいた。店員から以下の聞き取り結果を得た。

「最近お客様からのリクエストは少なくなった。20年前は1日中リクエストで一杯になり、長時間待っているお客もいた。古典音楽、バロック音楽が多い。若い人からマーラーのリクエストが週に1回程度ある。空いていれば常連客に提供するときもあるが、オペラは長時間のため全曲を提供することはない。」

4) 名曲喫茶バロック（吉祥寺）（2014年8月）

店主は亡くなり、親族が経営している。かつての店主はかなり厳しかったらしく、音楽を聴くのに厳しいルールを要求した。ある客が音楽を聴きながら卒業論文を書いていたら、店主から「ここは曲に集中するところだから論文を書くのはやめてください。」と言われたそうである。また音楽雑誌『音楽の友』を読んでいた人も怒られたとのことである。

客の書いた雑記帳もあったが、ほとんど常連客を中心としたフルトヴェングラー論で埋め尽くされており、かなりマニアックで、一般の客の記入は少ない。ワーグナーやマ

ーラーに関する記述もなかった。

5) 名曲喫茶ヴィオロン (阿佐ヶ谷) (2014年8月)

店主はウイーン学友会館のホールにあこがれ、その音響効果を再現すべく、木造の豪華なインテリアの内装となった。しかし上記「バロック」のような厳しいルールはなく、客は比較的ゆったりして音楽を聴いている。かかっている曲はバロック、古典音楽が主体である。

(2) 京都市内

1) 四条河原町 (2015年3月)

「フランソワ」、「築地」が代表的な名曲喫茶であるが、スピーカーは小さく、音量も絞られていて客は殆ど曲を聴いていなかった。ここでは音楽はBGMとして聴かれていた。

2) 柳月堂 (出町柳) (2015年3月)

戦後初期から営業している老舗で、何度も閉鎖の危機に見舞われながら営業を続けている。店内には大型スピーカーが据えられ、客は物音ひとつ立てず、じっと音楽を聴いている。(張り紙には服を脱ぐときの音や本のページをめくるときの音に注意してくださいとの掲示があった。)

本を読みながら聴いている客も多く、雑記帳をみるとかなり多くの人がここで卒業論文を書いたとのことである。

リクエストはバロックや古典ものなど比較的演奏時間の短い曲が多い。(バッハとベートーヴェンが非常に多い。) マーラーやブルックナーなどのドイツ後期ロマン派音楽については昭和40年頃は毎週火曜日と木曜日の最初の時間帯のみリクエストできた。

現在は毎週金曜日の最初の時間帯だけである。オペラ全曲のリクエストはできない。

6-5 京都柳月堂での調査 (2015年3月、4月)

京都柳月堂には1981年から1993年の雑記帳が保存されていた。この雑記帳からある程度1960年代から1980年代を推定することが可能であり、以下の調査を行った。

大半は恋愛、学業のこと、ベートーヴェン、モーツァルトなどの古典音楽、バッハを中心とするものだが、以下に雑記帳に書かれていたワーグナー、ブルックナー、マーラーに関する記述内容を記す。

(1) 主なコメント

「マーラーなんか嫌いだ。誰だ！ 朝からマーラーなんかをリクエストしているのは。」(1981)

「ブルックナー第8番がかかっている。1時間40分もかかる。もう少し短い曲をリクエストしてほしい。」(1981)

「店長の判断でマーラー、ブルックナーのリクエストは全面禁止になりました。」(1989) (アルバイトの書き込み)

「なにかマーラーやブルックナーが迫害されているような気がする。」(1989)

「マーラーの件で「長時間にわたって騒々しく・・・」ということを噂で聞きました。」(1990)

(2) 内容まとめ

その内容から注目すべき点として以下のことがあげられる。

1) 名曲喫茶でのマーラー聴取状況

名曲喫茶は優れた音質、音楽に集中し易い雰囲気など音楽聴取に適した空間であるが、東京や京都の名曲喫茶を見る限り、ドイツ後期ロマン派音楽のような長大な作品を名曲喫茶で味わうのはかなりの困難があり、愛好家は肩身の狭い思いをして聴いていたことが分る。ブルックナーも敬遠される傾向があるが、その理由は主に演奏時間の長さである。しかしマーラーではマーラーの音楽の愛好家以外の客はマーラーの音楽そのものに反感を持つ人が多い。店主もマーラーを持て余していることがうかがえる。

2) 雑記帳でのマーラー記述の減少

1992年まではマーラーに関する記述があったが、1992年以降2000年まででは記述がまったくない。その要因として次のようなことが考えられる。

1992年以降マーラーの演奏回数は飽和気味であり、マーラーへの関心が低下している可能性もある。また1985年頃から普及が始まったCDにより家庭で手軽にマーラーの音楽を聴くことができるようになり、名曲喫茶に出向かなくてもよくなったことも影響していると考えられる。

3) 柳月堂のマーラーにかかわる雑記帳記入例 (2015年3月、4月記入)

1981年記帳分

マーラーの交響曲4番がかかっていた。油の濃い舌触りで、感動した。

1983年記帳分

長大なマーラーの交響曲9番がかかっていた。客はだれもいなかった。誰がこんな曲を聴くのだろうか。たまたま客がないからかけているのでは。

ブルックナーの交響曲6番をリスエスとした。こんな曲をリクエストする僕は病気かな。でもここで同じようなブルックナー患者と会えるかもしれない。

マーラーなんか嫌いだ。→客からの回答あり「まず歌曲から聴いたら。素晴らしさがわかるはず」

いまかかっているブルックナーは騒音以外の何物でもない。ブルックナー第8番がかかっている。1時間40分もかかる。もう少し短い曲をリクエストしてほしい。

マーラーの第5番をリクエストして聴いている。実は家でメータ・イスラエルフィルのライブFMを録音したが間違えて消してしまった。こうして聴いているとほっとする。

ブルックナーをリクエストしたが、断られてしまった。客も少々長くても我慢してきくべきだ。

マーラーは第1番以外にご遠慮くださいと言われた。せめて第4くらいは第1とそう変わらないからいいのでは？

1985年記帳分

マーラー第1番を聴いているところだ。火曜日、木曜日の朝だけマーラーが許されている。いつもは講義があり、聴けない。今日は休講でよかった。

ブルックナーが大好き。第8番をリクエストしたが断られた。これまでマーラーの第1番しかここでは聞いたことがない。

マーラー、ブルックナーが火木だけとは知らなかった。これらの曲はそんなにマイナーなのかな。

マーラー、ブルックナーがリクエストできないなど、かけられないレコードが増えている。このままでは店の雰囲気が異様になるのでは。

ベートーヴェンの第9がOKでマーラーの第4がなぜダメなのか。演奏時間はそう変わらない。

マーラーが火、木だけでは仕事のため来られない。

1986年記帳分

高校生のころからブルックナー狂いだった。マーラーを知るきっかけはビールメーカーのCMだった。

学生だが、下宿では音量をあげて聴くことができない。マーラーの第2番が好きでこの店で音量をあげて聴きたいが、店の雰囲気を壊してはいけないので、とりあえずチャイコフスキーをリクエストした。

マーラーの第5番の第3楽章が好き。表面的には温和だが、なんとはなく不安感を感じる。

1987年記帳分

京大理学部 of 学生。下宿でせこい音でマーラーなどを聴きたくない。ヘッドフォンもしんどい。柳月堂は非常に貴重な場所だ。

夕べ家でPM11からAM2までワーグナーの「ラインの黄金」を聴いた。ワーグナーとの付き合いは15年になる。1969年のパイロイト音楽祭をエアチェックしたが、テープヒスがひどい。やっと「ラインの黄金」のレコードを買った。

ワーグナー狂い。音だけを聴くのは邪道と思い、東京まで「マイスタージンガー」を聴きに行った。3万円とられた。

ワーグナーの「トリスタンとイゾルデ」を対訳の台本を見ながら聴いたが、ちょっと油断するとわからなくなる。しんどい。

最近店に入ったら、何年ぶりかでマーラーが鳴っていた。びっくりした。誰だ！ 朝からマーラーなんかをリクエストしているのは。

珍しくマーラーの第3が流れている。

1989年記帳分

昨夜ブルックナーファンの眼科医とマーラーとブルックナーを交互に聴いた。先日ここでアダージョの第3楽章だけでもかけてくれとリクエストしたが、火、木の朝以外はだめと断られた。マーラーがダメというが、スメタナの曲のほうが長いこともある。店長がいないときはアルバイトの判断で火、木以外でもかけてくれるときも。

店長の判断でマーラー、ブルックナーのリクエストは全面禁止になりました。店長はマーラーが嫌いなわけではなく、営業上の理由とのこと。(アルバイトの書き込み)
(反論)

壮大なオーケストラは個人のステレオでは限界がある。今後聴く人が苦労して聴きこんでいくしかないだろう。店から足が遠のくファンも増えるだろう。

残念。理由が知りたい。講義のない火、木にきてときどきブルックナーも聴いていた。(ブラームスファン)

大阪から来たがブルックナーが禁止とのこと。がっかり。第6番を豪華なステレオ装置で聴きたかったのに。

アルバイトの方からはお詫びがあったが、店長からは何の説明もない。

運営上の理由というが、レコードがないわけでもないし。なにかマーラーやブルックナーが迫害されているような気がする。ちなみに私はどちらのファンでもありません。

久しぶりに講義をさぼってやってきたが、全面禁止のお知らせ。大変ショックです。前から迫害されてきたけれども、全面禁止とは。理由が知りたい。

私がファンになったのは、大学に入ってからで、一回生のころは火、木に来てはリスエストしたものです。

わざわざ大阪から来たが、ブルックナーが禁止ということで大変残念。コンサートではあまりとりあげられない第6番を貴店の豪華なステレオで聴きたくて来たのに残念。

1990年記帳分

最近月曜日の午前中にマーラーをかけてくれるようになった。以前面倒がって聴かずじまいになった。忘れ物を拾うような気持で今回『大地の歌』をリクエストした。

これで人生の後悔が一つ減った。

今日は月曜日でマーラーとブルックナーがかかっている。私は双方が好きな
ので、うれしい。(アルバイト)

マーラーの件で「長時間にわたって騒々しく・・・」ということを噂で聞きました。
禁止令が出ていた時もこっそりアルバイトがかけてくれたこともありました。

月曜日にカザルスのバッハがききたくて来ました。しかしマーラーやブルックナー
を聴きたくて来るひとに悪く、遠慮しました。しかしブルックナーを聴いていると、
羊が一匹、羊が二匹という気分になるのは否めません。

1991年記帳分

マーラーのリクエスト曲は大いに長いわよ。(女性)

マーラーだけでは悪いと思い、弦楽四重奏もリクエストしているのに。(反論)

やっとならだけマーラーやブルックナーが聴けるようになり、うれしいです。もっ
と戦ってください。(アルバイトより)

月曜日に来るなら、マーラーやブルックナー以外のリクエストは慎むべきだ。

月曜日の午前に来るのは久しぶりだ。最近マーラーを聴くことはめったにないが、
それでも他人のリクエストを楽しみに来た。

1992年記帳分

どうしてここではブルックナーが嫌われるのか。昔はブルックナーオタクの太った
人が第6番をしっかりと聴きこんでいるのを見ました。

1993年から2000年

この期間マーラーなど後期ロマン派関係の記述がなくなった。

6-6 個室での音楽聴取—個室でのマーラー聴取の具体例（手記）

音楽喫茶でマーラーを聴くには上記のように様々な障害があり、それに代わるものとして個室での音楽聴取が重要になった。

以下にマーラー愛好家の実例を示すが、いずれも個人としてマーラーと向き合い、対話する様子が伝わってくる。

（1）嶋本昭三

ある朝夜明け前後マーラーの Sym No 7（夜の歌）をウオークマンで聴きながら日出まで歩いたところ暗闇から日の出にいたる変化が曲にマッチして不思議な感動を受けた。それから毎日1年以上5 Kmの散歩を曲を変えながら行った。

狭い部屋でしか聴いたことのない人はこの曲の魅力の半分しかわからないのはいか。

Sym No 2、No 8を実演で聴いたがウオークマンでのマーラーの方が「生きている音楽」と感じる。友人はウオークマンでの体験を作曲家と聴き手が演奏家を省略して直接対話できるからではないかと言った。・・・これは生演奏のレプリカではなく、新しく独立した体験であり、サウンドスケープ体験である。（嶋本 1989:22-27）

（2）加藤博章

中学生の時朝礼の前にラジオでマーラーの Sym No 1「巨人」を聴き、その静けさが印象的だった。その後マーラーに遠ざかったが、大学入学後レコードで同じ曲を聴き、あのころの感動がにわかによみがえった。・・・マーラーの音楽には聴き手を引き付け、更に音楽の中に埋没させてしまう独特の魅力がある。マーラーの音楽が始まると、その流れに従って感情が起伏する。・・・マーラーの音楽は全人類的であるが、それ以外にもっと個人的な、一人の人間の人生を感じる。（加藤 1983:22-23）

（3）Cさん

高校生のころ初めて購入した「大地の歌」を深夜ヘッドフォンで数か月毎日聴き、圧倒的な力で私をひきつけた。その後大学に入学し、多くのマーラーの曲を聴いた。レコードショップで数多く並ぶマーラーのレコードを見ていると、自分の体験がよみがえるような気がしてくる。マーラーは心の奥にあるプライベートなところを刺激する。

(http://tsunokai.org/Music/Mahler_and_myself.html 「マーラーと私」 2010)

（4）粟野光一

インバルのCDが人生を変えるほどの感動を与えた。思い出がいっぱい詰まった自分だけの体験である。このCDを聴いてから初めて実演に行った。（粟野 2014）

これらの回想から浮かび上がってくるのは多数の聴衆が参加する演奏会とは異なり、深夜、夜明けなど自分一人でマーラーに向かい合う姿である。マーラーと直接向き合うことにより、マーラーの本質を演奏会体験以上につかんでいる可能性がある。

6-7 小結

名曲喫茶での聴取も個室での聴取もいずれも孤独な環境の中でマーラーを聴いており、そのことが個人的な体験となっていることが特徴である。

そのため的手段はレコードであるが、それは単なる手段というだけでなく、密接な存在となっている。レコードは決して実演の代用品ではない。

第4章 考察—音楽の聴き方の変化と新たな聴衆層の発生

本章では日本におけるマーラーの普及の要因を分析する中で、新たな音楽の聴き方や新たな聴衆の発生の要因について考察する。

1 マーラーが普及するための環境条件の整備

以下に第2章で述べた戦前から戦後にかけての環境条件の変化を示し、どのような環境条件の変化がマーラー普及の役割を果たしたのか明らかにする。

1-1 昭和期（戦前）の音楽情勢—教養主義の全盛（第2章1-4参照）

この時期旧制高校、大学を中心とする教養主義によるクラシック音楽の音楽鑑賞が主流であった。

当時のエリート層の受信機は完全にベートーヴェンの音楽の周波数に同機していた。

モーツァルトはやや軟弱と評価され、マーラーに至っては殆ど注目されていなかった。エリート層になるために学生は努力し、教養を高めれば到達する可能性があった。

1-2 戦後の音楽情勢

1-2-1 1950年代の音楽情勢（詳細は第2章2-2参照）

(1) インフラ整備と来日団体

1950年代は日本の本格的な音楽文化の展開のための準備期間といえる。

N響、東フィルなど日本の交響楽団の再発足、会場の増加、ウイーンフィル、ベルリンフィルなど来日演奏家の増加など音楽環境が整備された。

(2) 労音活動の発足

団体による音楽鑑賞も盛んになった。その代表が労音である。大阪の職場音楽団体から発展し、1949年に「安い料金で、いい音楽を」という趣旨で発足した。

1955年時点で13万人の会員を有するまでになった。

1-2-2 1960年代の音楽情勢（詳細は第2章2-3参照）

(1) 来日団体の急増

1959年から活動を開始したイタリア歌劇団日本公演、1963年のベルリンドイツオペラ、1967年には大阪フェスティバルホールにてバイロイト音楽祭の引越し公演が行われ、初めて本格的なドイツオペラに接することができた。

(2) ポピュラー音楽の変化

1960年代は演歌を中心とする歌謡曲全盛時代であったが、新たな変化も発生した。日本のニューミュージックが徐々に歌謡曲を圧倒するようになり、それとともに集団的に聴くこれまでの音楽の聴き方から個室で聴く「個人的聴き方」への移行がポピュラー音楽でまず生じた。

1-2-3 1970年代の音楽情勢（詳細は第2章2-4参照）

(1) 大衆化の始まり

1960年以降大学進学率が上昇し、1970年頃には大学進学率が20%を超え、大学出のサラリーマン化が進行した。中産階級が弱体化し、ブルーカラー、自営業、農民も含んだ新中間社会に移行した。

教養主義も衰退して学生たちはエリートからサラリーマンという身分の低下を意識せざるをえなくなり、自の将来に不安を持つようになった。

(2) 労音の衰退（1969年から1972年）

1969年の労音事務局員大量脱退が象徴しているように、1960年後半から労音の本格的な衰退が始まる。

(3) オーディオの普及による急速な聴衆の拡大

1) オーディオ（オーディオ50年史1986）

1961年になるとスピーカーが独立したセパレート型ステレオ装置が発売された。その後10年ほどはこのタイプが主流となり、ステレオブームが始まった。

1970年になると単体のコンポーネントを組み合わせたシステムコンポが生まれ、音質が非常に向上した。

1978年には単体コンポのサイズを一回り小さくしたミニコンポが発売され、安価であるとともに、場所を占有しないことから爆発的にステレオ装置が普及した。

2) レコード

LPレコードが1951年から発売され、片面30分の録音が可能になり、鑑賞に長時間を要する交響曲も手軽にきけるようになった。

1957年にはステレオ化され、飛躍的に高音質となり、大編成のオーケストラも詳細に聴きとることができるようになった。

1960年から1980年にかけて主要な作曲家の全集が続々発売された。

3) FM放送

1957年のFM放送開始により、AMラジオよりも高音質で、多くのクラシック音

楽を聴くことができるようになった。更に 1960 年にはFM放送がステレオ化された。

カセットデッキを利用した「FMエアチェック」が始まり、高価なレコードが買えない愛好家の有力な鑑賞方法となった。1970年から本格的に普及した。

(4) 鑑賞教育

鑑賞教育は労音活動同様戦前から戦後しばらく続いた教養主義の中産階級的な要素を薄め、より広い階層にまで聴衆層を拡大したという意味で画期的な活動といえることができる。

1-2-4 1980年代の音楽情勢（第2章2-5参照）

この時期を象徴するのが未曾有の円高と好景気、すなわち「バブル経済」である。

それを象徴するのがホールの建設ラッシュである。1982年の大阪ザ・シンフォニーホール、1986年のサントリーホール、1987年のカザルスホール、1989年のオーチャードホールなど様々である。

中でもサントリーホールの出現は音楽の聴き方に大きな変化を与えた。それまでの「まじめに集中して音楽を聴く」というこれまでのコンサートの概念を破り、ドレスアップして来場し、休憩時間にはワインをたしなむという「ファッション化した音楽会」を出現させた。そのような雰囲気の中で、マーラーの交響曲もたびたび演奏された。

1-3 音楽環境の変化の分類

以上述べてきた音楽の環境条件の変化を見ると、それらをクラシック音楽全体の普及に寄与した変化とマーラー普及に大きくかわる変化の大きく二つに分類することができる。

1-3-1 クラシック音楽全体の普及に寄与した変化

マーラーの普及は戦後の高度成長の中でホールの新設など音楽関係のインフラ整備や複製音楽の普及が進む中で、クラシック音楽全体の普及と並行して進行した。

以下の社会環境の変化はマーラーを含め、クラシック音楽全体の普及に寄与した変化である。

(1) インフラの整備

戦後ホールの増加、各地でのオーケストラの新設などインフラの整備が急速に進み、クラシック音楽の演奏家の増加に寄与した。

(2) 複製音楽の普及

さらに複製音楽の普及は家庭でのクラシック音楽の鑑賞を容易にし、聴衆層の拡大に

大きく寄与した。

(3) 労音活動、鑑賞教育

良質なクラシック音楽を安価に提供するとともに、子供の頃からクラシック音楽に恥じませ、クラシック音楽を愛好する基礎を作った。その結果日本の聴衆層の階級制を薄め、より広範囲な聴衆層の形成に寄与した。

1-3-2 マーラー普及に大きくかかわる環境変化

上記のクラシック音楽全体の普及に寄与した変化の中にマーラーの普及に大きく寄与した環境変化が存在する。

(1) 中間層の衰退と大衆化

戦後社会に見られる社会の不安定化、社会不安の増大は戦後日本の社会の成熟化がもたらしたものである。

1970年以降大衆化の進行とそれに伴う中間層の衰退という形で顕在化してきた。このような社会環境の変化からそれまで音楽鑑賞の主体であったベートーヴェンに違和感を感じるようになり、マーラーの普及につながった。(次節で詳説する)

(2) バブル期のポストモダン現象

1980年代に日本でも発生するポストモダン文化は建築分野を先駆として、文学、音楽など幅広い分野に拡大した。

日本の音楽も1980年代にはポピュラー音楽が先導する形でポストモダンの時代に入った。クラシック音楽とポピュラー音楽の融合、ミニマル音楽への指向を特徴とする。

1960年代のカバーポップスやグループサウンズを経て、1970年代には演歌が衰退するとともに、日本フォークやそこから派生したニューミュージックが主流となる。更に山口百恵やピンクレディーなどのアイドルポップスが全盛となる。1980年代になるとシンセサイザーなどの合成音楽も現れ、YMOが活躍するとともに、J-Popが現れる。ニューミュージックでは荒井由実による新しい価値観による音楽が発生するとともに、ニューミュージックを基礎とした歌謡曲も全盛となる。松田聖子、チェッカーズが活躍した。

クラシック音楽ではロマン派音楽の再評価、大衆音楽との融合、アメリカのミニマル音楽の評価など新たな動きが発生する。こうした動きの中で1983年のサントリーのCMではエリック・サティ、マーラーなどこれまであまり馴染みのなかった芸術家が登場した。いずれも従来のアカデミズムには直接属しておらず、サティはクラシック音楽作曲家でありながら酒場のピアニストを勤めており、マーラーの音楽では時には卑俗な民謡が現れる。(佐野 2007: 141)

こうした状況の中でマーラーへの関心が幅広く広がった。

(3) 複製音楽の普及

当時の技術的制約からマーラーの意図した音響はなかなか実現できなかったが、初めてステレオ・LPレコードでそれが実現できるようになった¹。

ステレオLPによる高音質化はクラシック音楽全体だけでなく、マーラー聴取にとって特に大きな意味を持つ。古典音楽やバロック音楽ではSPやモノラルLPでも曲の構成を把握しながら聴けば音楽聴取が可能であるが、マーラーの場合ステレオ化はマーラーを聴くための必要不可欠な要素である。このことによりマーラーの大規模なオーケストレーションを始めて家庭で味わうことができるようになった。より高性能なCDの登場はマーラー聴取にとって更に大きなサポートとなった。

1 ブラウコプフ

「マーラー・ルネッサンスのけた外れの規模はマーラーファンにとってさえ、予想外の盛り上がりを実証している。このルネッサンスをもたらしたのは何だろうか。マーラー信奉者たちの活躍だろうか。聴衆の耳の変化であろうか。それともレコードの影響であろうか。マーラーの音楽の擁護のために尽力した人々の数十年にわたる努力はむろん過小評価されるべきではないが、しかしそれだけではこの異変を引き起こす力とならなかつたろう。・・・非常に異なる多くの要因が働いていたに違いないが、しかしその最も有力で決定的な要因を我々は技術的完成度の域に達したステレオレコードの出現の中に見たいと思う。」(ブラウコプフ 1974:401)

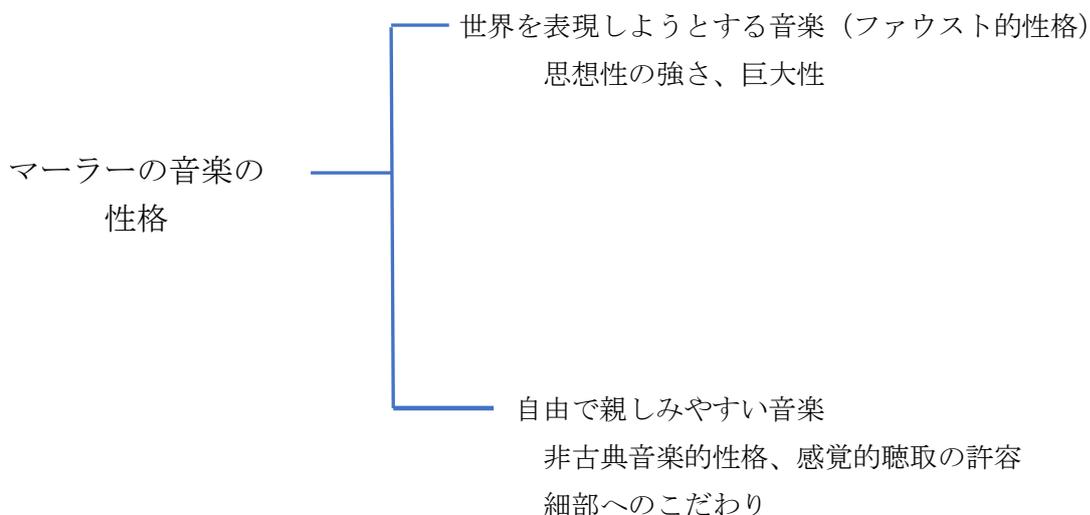
2 聴衆と音楽の聴き方

2-1 マーラーの音楽の性格

なぜ戦後に音楽の聴き方が変化したのかということ解析しようとする場合、マーラーの音楽のどのような性格が音楽の聴き方を変化させたのか、なぜマーラーの音楽がそれを可能にしたのかという点を明らかにしなければならない。

マーラーの音楽は第1章で述べたように世界を表現しようとする大規模な性格と自由で親しみやすい性格という対照的な性格を有しており、大きく以下の二つに分類できる。

こうした性格を有するマーラーの音楽がなぜ音楽の聴き方を変化させ、新たな聴衆層を生み出したのか、以下考察する。



マーラーの音楽の基本的な性格を述べる。(詳細は第1章3-2参照)

マーラーの音楽は世界を探求しようとするファウスト的な音楽であり、その結果音楽の規模は拡大し、思想的、宗教的な性格が強くなった。

一方大規模な音楽でありながら小規模な繊細さや西洋音楽とは異なるユダヤ的、東洋的な響きがあり、マーラーの音楽の魅力となっている。

構造を把握しようとする従来の聴き方でなく、感覚的に聴取することも可能であり、自由さ、親しみやすさがある。

曲の途中で突然現れる軍楽隊のマーチや世俗的な民謡が曲の中で突然現れるというように通俗性が強い。

2-2 マーラー受容における聴衆層の違い

マーラーの音楽の聴衆の惹きつけ方は聴衆層によって異なる。

古典音楽を知り尽くした従来からの聴衆層は古典音楽をよく理解した上で、古典音楽にはないマーラーの音楽の性格に惹かれる。しかしクラシック音楽以外の愛好家やクラシック音楽の初心者はそのようなステップを踏んでマーラーに対するわけではなく、直観的にマーラーの魅力を把握する。両者のマーラーの音楽の聴き方には大きな違いがある。従ってマーラーの音楽の聴き方を考察するには両者を区分する必要がある。

まず従来からのクラシック愛好家を対象として考察する。

2-3 従来クラシック音楽愛好家のマーラー受容

(1) 音楽専門家のマーラー受容についての認識（1970年～）

この頃から音楽評論家や作曲家など音楽の専門家がマーラーについて語るようになった。彼らは上記のマーラーの音楽の性格のうち、大規模性、思想性といったこれまでの「通」の愛好家が重視してきた性格よりも、近代社会の不安定さの中で求められる親しみやすさと自由さに着目した。そして主として社会の不安定化、音楽の聴き方の変化の観点からマーラーの普及について論述している。

1) 音楽評論家 吉田秀和

吉田はマーラーの普及には工業化社会の人間疎外が反映していると述べている。しかしこの考え方から必ずしもマーラーの流行について説明できないとも語っている。

「マーラーの音楽は19世紀ロマン主義の最後の火花であり、世紀末の荒廃と爛熟の芸術だというのではなく、むしろ資本主義末期の高度に工業化された社会における人間疎外の苦悩を内容とするものである。」

「しかし今はこの考えを否定しないまでも、そうは言っても、流行ということはとても私の手におえるほど簡単なものではないのだから、これでマーラーの流行が説明できないという思いが先に立ってしまう。」（吉田 1971:108-109）

2) 現代音楽作曲家 柴田南雄

戦後しばらくしてマーラーの演奏が急増した状況を述べながら、「ベートーヴェンがあくまで整然と、時には堂々として威圧的に感じられるのに対し、マーラーは開放的で、自由で、柔軟で、感傷的なまで情緒的で、かと思うと大爆発を起こすなど、音楽によって近代人の苦悩と弱さのすべてをさらけ出している」という柴田の基本的なマーラー認識を述べている。（柴田 1984:2）

そしてマーラーが日本で受け入れられた要因についてマーラーの生きた時代と今日の世相に共通点があるのではないかということを描き、吉田より踏み込んだ指摘をしている。（柴田 1984: 87）

「近年のマーラーの復興は結局のところ、今日の世相とマーラーの時代の世相との間に何らかの共通点が存在するからではないのか。それは人々が繁栄や豊かさにどっぷりつかってそれを存分に享受してはいるが、その背後に深刻な思想的・社会的不安が忍び寄っているという状況、世紀末的な、あるいは戦争前夜の危機感、その予感といったものを人々は無意識にせよ、マーラーの音楽から感じ取っているのではあるまいか。」

3) 音楽学者渡邊裕 (2000年代)

音楽学者の渡邊は代表作である『聴衆の誕生』の中でマーラーの音楽にも触れ、マーラーやミニマル・ミュージックでは音楽を解釈するのではなく、音そのものを楽しむ傾向があり、その結果新たな「軽やかな聴衆」が形成されたと述べている。

「19世紀的な音楽は一つの強固に統一された作品世界をもつものでなければならなかった。常に作品の中で「機能」を果たすものでなければならなかった。しかし「軽やかな聴取」には「解釈」は存在しない。音を聴くというよりは音を通してその背後にある音の機能を聴くようになる。・・・聴衆はやがて音そのものに向かい、そのなかで人の精神の痕跡のない偶発的な部分に向かっていく。・・・解釈していた耳は音そのものの戯れを楽しみはじめえる。戦後マーラーの音楽の新しい聴衆になった人々は決してかつての「通」のような聴きわけ能力をもっている人々ではないということを強調している。」(渡邊 2002: 226-243)

しかし渡邊のいう「軽やかな聴衆」は一般概念であり、それが構成する社会階層などの実体や発生要因が明らかでない。

(2) 戦後の社会環境の変化

1) 戦争直後の知識人を中心とした社会不安の予感

一般の人が感じていなくても、一部の知識人は時代に先駆けてその社会の不安定さを予感し、新しい音楽を求めることがある。明治時代の啄木、鷗外などの文学者たちの突然のワーグナー愛好はその典型と言える。(竹中 2016:315-324) その当時は政府を中心とした西洋音楽の導入が盛んであり、その中心はベートーヴェンを中心とする器楽音楽であった。一方民間では長唄、謡曲、箏などが愛好されており、音楽の二重構造が進行する中で、こうした文学者たちの活動が注目される。彼らの多くは明治時代の閉塞感を微妙に感じ取り、それを打開するものとしてワーグナーの音楽を求めたのである。ただし時代を先取りしていたとはいえ、殆どの文学者はワーグナーの音楽を聴いたことはなく、思想面に偏ったものであり、この活動はすぐに衰退した。

終戦直後の三島由紀夫のワーグナー熱も注目すべき現象である。三島は戦後直後の高

度成長の兆し、民主化の推進という時代背景の中にすでに不安定なものを感じ取り、ワーグナーの音楽に共感を覚えたのである。(野口 1968:3-4)

こうした現象は直接マーラーの普及に直接つながるものではないが、マーラーの普及を予感するものであり、その後のマーラー普及の思想的背景となった。

2) 1960年代の知識人の活動― 福永武彦

1960年代になると世紀末音楽としてのマーラーの音楽に関心を寄せる文学者も現れた。

評論家平野謙は葬儀でもマーラーの音楽を流させるほどの愛好家であった。

福永武彦は自らの文学とマーラーとの関係が密接であることを表明しており、1960年代にマーラーの音楽を題材として小説を執筆した。

福永は音楽は単なる小説の道具ではなく、作品様式の必然性にかかわると語っている。(福永 1968: 221)

小説「告別」ではマーラーの「大地の歌」が背景になっているだけでなく、作品の主題と密接にかかわっている。主人公であるドイツ文学者の告別式の回想では第1楽章が対応している。

福永は「死への憧れ」という意識が非常に強く、マーラーと出会うことにより結びついたのである。このようなことは教養主義の盛んなベートーヴェンが全盛であった戦前には起こりにくく、戦後の社会、価値観の変動という時代が生みだしたものである。

3) 1980年代の知識人の活動―マーラー愛好家の小説家 加賀乙彦

加賀乙彦もマーラーの熱烈な愛好家であり、彼の小説「宣告」の中では殺人者がバッハの音楽、医師がマーラーの音楽を基本に性格描写がされている。(加賀 1980: 22)

加賀はドストエフスキーの影響を強く受けており、この小説も「死の家の記録」にも通じるものである。そしてドストエフスキーとマーラーとの親近性を感じており、彼の作品の中では重要な位置を占める。

4) 大衆化の促進による教養主義の衰退

社会の不安定さを戦後しばらく続いた教養主義の担い手であった学生たちも漠然と感じていたが、まだ自分の身に直接かかわるものではなかった。

教養主義の時代の学生は将来のエリートを目指し、人生の目標を求めていた。阿部次郎の『三太郎の日記』はまさしくそのための啓蒙書である。音楽を聴くことにより自己を高めることを求め、その音楽の典型がベートーヴェンの音楽であった。当時の学生の姿勢がベートーヴェンの論理的、課題解決型の音楽に同機したのである²。

1960年代の学生は将来のエリートが約束されており、将来のため克己して勉学し、自らを成長させようとする姿勢が強かった。1960年安保の時もデモに参加しても大

学に戻れば、まじめな学生であった。

1970年代になると教養主義的な雰囲気は希薄になった。

1970年以降大学進学率が向上してそれまでエリート層が約束されたものではなくなり、学生たちはサラリーマン予備軍になっていくと、それを自分たちの問題として考えるようになり、将来に不安を感じるようになった。(竹内 2003: 10)

その中でベートーヴェンの克己型、課題解決型の音楽に違和感を感じるようになったと考えられる。

(3) ポストベートーヴェンの動向—モーツァルト、バロック音楽への関心

巻末資料1 資料10は戦後の日本のオーケストラの定期演奏会での上演回数の推移を示したものである。1970年以降ベートーヴェンが飽和状態なのに対し、モーツァルトやマーラーの演奏回数が増加していることが分る。バロック音楽も必ずしもオーケストラの定期演奏会で演奏されるのではなく、室内楽として演奏される機会が多いので上図の中で他の作曲家と比較はできないが、戦後飛躍的に愛好家が増加した点ではモーツァルトと共通している。

こうした現象は戦後の聴衆がベートーヴェンの音楽以外の音楽を求めていることを示している。

-
- 2 戦前の学生がどのようにベートーヴェンを聴いていたか、五味康祐は次のように語っている。戦後しばらくは次のような情景が見られ、ベートーヴェンを聴く中で自分の人生と音楽を直面させた五味はいう。(五味 1981: 61)

「ぼくたちの青春時代、いわゆる「名曲喫茶」には、いつも腕を組み、頭髪をかきむしり、晦渋な表情でまるで思想上の大問題に直面したように、瞑目して、ひたすらレコードに聴きふける学生がいた。きまってそんな時に鳴っているのはベートーヴェンだった。……念願の例えばヴァイオリン協奏曲が鳴り出せば、作品の全曲は彼の内面に溢れる。ベートーヴェンのすべてがきこえる。彼の記憶の旋律をたどれば足りたし、とりわけ愛好する楽節に来れば、顔をくしゃくしゃにして鑑賞すればよかった。そんな青年がレコード喫茶にはどこでも見られた。」

1) 古典音楽における変化—モーツァルトへの関心

大衆化が進行してもクラシック音楽を愛好する学生の一部はこれまでの教養主義の影響下にあり、ベートーヴェンの人気は依然高かった。

しかし戦前から戦後初期までベートーヴェンが演奏会の中心であったが、1970年頃からモーツァルトの演奏回数の増加が始まっている。

ベートーヴェンの音楽では第1楽章で課題が提出され、第2、第3楽章で展開された後、フィナーレの最終楽章で課題が解決される。

ベートーヴェンの音楽では各楽章は最終楽章を目的として論理的に構成される。第5、第9交響曲がその典型である。

教養主義的に特有な目標をたてて音楽を聴くという雰囲気が希薄になると、こうした音楽の聴き方と当時の学生の音楽の聴き方との間に違和感が生じるようになった。

そういう中で注目されたのがモーツァルトの音楽である。

モーツァルトは古典音楽でありながら、ベートーヴェンのような禁欲的で論理的な性格とは対照的なものがあり、それぞれの楽章に独立性があり、どの楽章から聴いても価値を減じることはない。

岡田はモーツァルトの音楽の終わり方にはベートーヴェンのような課題解決的な性格はないと述べている³。(岡田 2020: 142-143)

しかもモーツァルトの作品は小規模なものが多く、1970年代から顕著になった大規模なオーケストラ作品を好む流れにモーツァルトは必ずしも適していない。

自由さ、優雅さがモーツァルトの魅力であり、イージーリスニング的な聴き方をしており、ハイソな気分に入ることを求める人も多く、必ずしもベートーヴェンへの違和感を満たしてくれる存在にはならなかった。

一方モーツァルトの音楽は古典的な形式が強固であり、家庭でのピアノ練習用の教材にもたびたび使用された。そのため上流、中産階級的なハイソの雰囲気があり、庶民階級の人には近づきがたい雰囲気もあった。社会階層的な要素がモーツァルトでは存在する。

3 岡田

「モーツァルトの曲の終わり方はベートーヴェンのような挑戦的な性格はまったくない。終わりはパターン化している。しかるべき時期が来たらとりあえず本締めをする。様々な矛盾はあってもとりあえずほっておく。終わりにはそれ以上の意味はない。」

2) バロック音楽への関心

またバロック音楽に注目した聴衆もあった。

バロック音楽の多くには遊びの要素が強く残っている。思想性も希薄で、規模も小さいものが多い。構造を把握するような聴き方をしなくても、楽しみながら、感覚的に聴くことのできる音楽が多い。イーージーリスニング的な聴き方も許容される。この点が多くバロック音楽の愛好家を生み出す点である。

しかしこれだけではもの足らず、音楽に精神性、形式性を求める聴衆はバッハに関心を向けるようになった。その結果バロック音楽は娯楽的なものからバッハのような宗教性、論理性の強い音楽までカバーする幅広いものとなり、普及が一層拡大した。

バロック音楽でも各楽章の独立性は高い。バロック音楽は18世紀以前の音楽であり、娯楽的な要素が強く、各楽章に有機的なつながりはなく、必ずしも全楽章を通して聴く必要はない。

岡田はモーツァルト同様バロック音楽でも曲の終わり方にはそれほどの意味はないと述べている⁴。(岡田 2020: 140)

この点がベートーヴェンの課題解決型のフィナーレに違和感を感じていた聴衆の気持ちにある程度答えることになったと考えられる。

一方バッハの音楽も平均律クラヴィーア集など教育用教材に使用され、上流階級、中流階級の子弟はこれをしようとしてピアノの稽古をしていた。モーツァルト同様庶民階級の人には近づきがたい雰囲気を持っていた。

しかしバロック音楽はモーツァルト同様小規模な作品が多く、1970年代から顕著になった大規模なオーケストラ作品を好む風潮に必ずしも適しておらず、ベートーヴェンの代わりになるものではなかった。

(4) 後期ロマン派への関心

ベートーヴェンを受け継ぐ音楽を求め、思想性、宗教性が強く、大規模な管弦楽を伴うワーグナー、ブルックナーなどの後期ロマン派音楽に関心をもつようになった聴衆も現れた。交響曲ではブルックナー、マーラーの演奏回数が増加した。オペラについても、FM放送をみるとワーグナーの放送回数の増加が注目される。(第2章3-3参照)

4 岡田

「バッハなどのバロック音楽では決して終わりに向けて盛り上がりせず、淡々としており、終わることに過剰な執着はない。さっきまで聞こえていた音楽が聴こえなくなる、ただそれだけのことだ。」

1) ワーグナー

ワーグナーの音楽はベートーヴェンの理念を受け継ぎ、それを舞台上で実現したものである。ベートーヴェン以上に大規模性、宗教性、思想性をもち、1970年代から顕著になったオーケストラ作品への愛好に応える音楽としてまず関心が向けられた。

ワーグナーの音楽は交響曲のような堅固な型式で構成されており、最終場面では「救済」がもたらされ、「解決」に向かってひたすら音楽が進行するという点ではベートーヴェンと共通する性格を持っている。

『さまよえるオランダ人』、『タンホイザー』、『パルシファル』の最終場面は宗教的な救済であり、『マイスタージンガー』ではニュールンベルクや職人組合の讃歌であり、『ニーベルングの指輪』では規模の大きな叙事詩的なクライマックスがある。いずれも最終場面は「解決」を示しており、そうした意味ではベートーヴェンのフィナーレに近いものとなっている。

こうした点からワーグナーの音楽はベートーヴェンを基礎としたものであり、必ずしもベートーヴェンに代わる存在にはならなかった。オペラという日本人には馴染みにくい形式も阻害要因となった。

また楽劇の音楽構成は難解であり、音楽はドラマと密接に展開される。それを追跡するには高度な音楽的蓄積が必要であり、オペラ体験のあるマニア層でないと困難である。そのため日本ではモーツァルトやマーラーのようなブームを生じるには至らなかった。

2) ブルックナー

次にワーグナーの音楽を受け継ぎ、ベートーヴェンの交響曲を継承しながらも、より規模の大きなブルックナーの交響曲にも関心が向けられた。

ブルックナーの交響曲では最終楽章をピークとする古典的な性格に変化が現れ、次第に最終楽章の位置づけが弱くなる。第7交響曲の最終楽章の完成度は第1楽章やアダージョの楽章に比べ低く、ある意味付け足してきなイメージが強い。第8交響曲では最終楽章で壮大に締めくくられ、この点がこの曲の魅力となっている。一方第3楽章のアダージョの完成度がとびぬけており、この楽章が全体のクライマックスとする音楽の専門家もいる。(岡田 2009:106) 第9交響曲では未完ということもあり第3楽章のアダージョが終曲となっているが、このことがむしろ曲の内容を深めている。

ブルックナーの交響曲は大規模で、複雑であり、それを理解するにはある程度音楽体験を積んだマニア層でなければ困難である。カトリックの教義にも通じている必要がある。このことが日本人にとってブルックナーの普及のハードルとなり、マーラーのようなブームには至らなかった。

(5) マーラーへの関心

ワーグナー、ブルックナーに満足できない聴衆はマーラーへ関心を向けるようになった。

マーラーの音楽はワーグナー、ブルックナーのような大規模で思想性、宗教性の強い後期ロマン派音楽でありながら、同時にモーツァルトのような自由さを併せ持つ音楽として浮上してきた。その性格は次のようなものである。

1) 各楽章の独立性

マーラーの音楽ではブルックナー以上に各楽章の独立性が強くなり、相対的に最終楽章の比重が低くなった。

第2、第3、第6交響曲ではベートーヴェンのように最終楽章で壮大に締めくくられる。しかしそれらの最終楽章での締めくくり方はベートーヴェンやブルックナーとはかなり異なる。第2交響曲ではカトリック的な神を賛美する最終楽章となっているが、第3交響曲ではニーチェ的な自然観が支配的であり、第6交響曲では極めて悲劇的な最終楽章であり、課題が解決されないままに集結する。

有名な第5交響曲の最終楽章のフーガは第1、第2楽章の重さに比べると非常に軽い印象を与える。特に第4楽章のアダージェットがあまりにも印象的で、更に最終楽章が軽く感じられる。

このようにベートーヴェンとは異なり、最終楽章はもはや曲のピークではない。

『大地の歌』、第9交響曲ではアダージェットが最終楽章であり、「死」の予感、憧れに満ちており、ベートーヴェン的な最終楽章とは異なり、「解決」をもたらすものではない。

マーラーの交響曲では各楽章は最終楽章のために聴くのではなく、それぞれが独自の性格を持っており、聴く人はそれぞれの楽章の単独の価値を味わうことができ、そのため各楽章は単独で聴いてもその価値を失わない。この点はバロック音楽やモーツァルトと共通している。

2) 自由さ、親しみやすさ、音との戯れ

柴田が述べたように、マーラーの音楽には自由さ、親しみやすさがあり、ある意味威圧的なベートーヴェンの音楽とは異なっている。(柴田 1984:10)

マーラーの音楽の性格の中で「自由さ、親しみやすさ」がマーラーの普及を促進させた主たる性格のひとつということができる。

更に音楽の全体像を把握するために、構造的に聴くのではなく、音そのものと戯れるという自由さももっている。(渡邊 2012: 231)

3) 矛盾、対立などあるがままに表現

ベートーヴェンでは様々な葛藤を経て最終的に「解決」に至る。バッハやブルックナー

ーでは神への賛美であり、ワーグナーの場合では「救済」である。

マーラーの交響曲の最終楽章ではこのような究極的な「解決」は必ずしもなく、曲によって様々である。ある時は神の賛美であり（第2交響曲、第8交響曲）、ある時は死への憧れであり、（大地の歌、第9交響曲）曲により様々である。また最終楽章以外の楽章は単に最終楽章に至る布石ではなく、それぞれが独立した存在である。また楽章中の音楽は異質なものが混じり合い、それらは論理的に構成されることなく、生のまま表現される。

船山は矛盾、対立などをそのまま織り込んだことがマーラーの音楽の魅力となっていると述べている。

「対立とか矛盾、多様化と言うものをマーラーの音楽では対立などを決して隠さず、そのままの姿で見せている。・・・私たちの暮らしの中では決して和解できないような問題をマーラーの音楽の中で和解させてくれる。」（船山 1983: 44）

4) 音楽の大規模性

日本の伝統的な音楽文化には大規模なものは少なく、クラシック音楽の聴衆にとってマーラーの音楽の大規模性はワーグナー、ブルックナー同様新鮮な印象を与えた。1970年代から顕著になった大規模なオーケストラ作品を好む流れに應えるものである。

マーラーの音楽が単に親しみやすく、自由であるというだけでなく、その背景に世界を表現しようとする大規模性、思想性を持っていることが学生や知識人たちを惹きつけたのである。

5) マーラーの愛好家の希少性

クラシック音楽愛好家の中には多くのバロックファン、モーツァルトファン、ベートーヴェンファン、ブラームスファンがいるが、1970年頃マーラーの愛好家は少数派であり、まだまだ希少価値があった。マーラーファンは疎外されながらも独自のプライドを持つことができた。

2-4 新たな聴衆層の誕生-1980年代

次に上記で述べたような従来からのクラシック音楽愛好家とは別に、新たな聴衆層が発生した。以下その発生状況について考察する。

2-4-1 大衆化、イージーリスニング化

大衆化が進行した1970年以降学生の読書に大きな変化が現れ、キャンパスから教養主義文化が駆逐されていった。当時の大学の調査から読書の通俗化が進行しているという興味深い結果が得られた⁵。（竹内 2003: 220）

戦前から戦後しばらくの間の教養主義の盛んな時代、学生の2割から4割はクラシック音楽に関心を持っていたという調査結果がある。(加藤 2005: 152)

1970年頃になると音楽鑑賞のメインであったFM放送でのポピュラー音楽の比率が80%であることが示すように、当時の学生たちの関心の中心はポピュラー音楽となった。(矢沢 1980:75)

フォークの世界でも1970年頃までのカレッジフォークのような政治的なメッセージは姿を消し、吉田拓郎、井上陽水などの「私小説的」なフォークが現れ、1975年になるとユーミンが登場する。ここでは現実を離れ、イメージの世界が展開される⁶。

2-4-2 団体的聴き方から個人的聴き方へ

多くの聴衆にかかわる音楽の聴き方の変化があった。その変化はまず1970年から1980年にかけてポピュラー音楽にあらわれた。

年末に放送される紅白歌合戦は各地から集団就職した若者たちなどを中心に、若者から中高年まで多くの層で愛好され、国民的行事となった。紅白は年代間、地域を結ぶ重要なイベントであった。その音楽の中心は演歌などの歌謡曲であった。(岡田 2014 京大講義での私信)

5 竹内

「岩波新書の初版部数のピークはこの頃であった。……70年を過ぎたころから何となく学生の読者が減ってきた。」

「1972年の関西大学の調査では読書傾向に大きな変化が見られた。よく読まれる雑誌は『スクリーン』、『文芸春秋』、『リーダーズダイジェスト』、『アサヒカメラ』、『プレイボーイ』、『平凡パンチ』、『週刊ポスト』、『少年マガジン』などである。」

6 ユーミンの次のような言葉が印象的である。

「朝起きてふと聴きたくなるような、夜眠るときふと聴きたくなるような…それが私の音楽ね」
(矢沢 1980:71)

こうした音楽の聴き方は「集団的な聴き方」ということができる。

しかし集団就職の時代も終わり、若者が都会に順応していくとともに、強烈な故郷への憧れも弱くなる。ニューミュージックが流行するようになると、演歌などの歌謡曲が衰退し、紅白歌合戦も衰退するとともに、音楽の聴き方も変化した。当初はグループソングなどを集団で聴くこともあったが、徐々にニューミュージックの聴き方は個人的なものに推移し、音楽の聴き方が変化した。その典型が『神田川』に代表される「4畳半ソング」である。(矢沢 1980:25) これらの音楽は一人で個室で聴くことでよりその魅力に浸ることができる。

当時多くの若者は下宿などの孤独な空間でフォークを聴くことが多かった。

こうした現象は「デン文化」とも呼ばれた。(矢沢 1980: 76)

「デン文化」の典型と言える部屋ではオーディオなどを自分の部屋で、自分だけ素晴らしい音楽に独占的に接することができる。(矢沢 1980: 73)

「彼らは孤独な空間で一人で音楽を聴くことにより「友達」になり、自分だけの音楽にひたることができるのである。もちろん外部との連絡を拒否しているわけではないからコンサートに行ったり、友達と会話することもあるが、孤独な空間での音楽聴取のほうがより密接に音楽に浸ることができる、つまり音楽や演奏家と自分だけで「友達」になることが容易なのである。」(矢沢 1980: 26)

これまでのクラシック音楽では作曲家は神のような存在であり、それに近づくために正しい聴き方を追求するというスタンスが強かったが、ポピュラー音楽のこうした音楽の聴き方は作曲家と友達になるという新しい音楽の聴き方を示すものであった。

2-4-3 クラシック音楽に関心を持つ人の多様化

1980年代後半にはクラシック音楽愛好家に限らず、ポピュラー音楽愛好家も含めた幅広い聴衆がクラシック音楽への関心を示すという興味ある現象が生じた。

具体的には次のような調査結果がある。ビジネスマン、OLの約60%は実演にはあまり行っていないが、クラシック音楽に関心があると述べている。(FM放送の約80%はポピュラー音楽であるにもかかわらず)(輪島 2005: 180)

「マーケティング誌『アクロス』7月号で住友生命が行った「現代ビジネスマンOLのクラシック音楽に関する調査」の中でクラシック音楽への関心を問う項目で、「非常にある」が2.7%、まあまああるが56.6%という非常に高率をしたが、・・・しかしコンサートに年3回以上行った人は14%であり、日本人の平均的なクラシック音楽ファン度ははっきり言ってかなり貧しいとされる。」

この時期の特徴として多くの聴衆はクラシック音楽とジャズやロックなどと両立させており、クラシック音楽はたまに正装して文化の香りに浸るための手段となった。彼らはクラシック音楽で「ハイソ」なイメージを味わうことができた⁷。

バブルが終了した1990年代でもこの傾向は続き、「アダージョ・カラヤン」により、更にクラシック音楽は一般層に浸透するようになる⁸。

しかしこれらの動きは従来のクラシック音楽愛好家がポストベートーヴェンとしてこれらの音楽を求めたのとは異なり、1980年代からラジオ、TVでの放送の増加などの音楽に接する機会が増大したことによる結果である。1980年頃に始まった新たな一般聴衆のこれまでの音楽鑑賞とは異なる感覚的、イージーリスニング的な聴き方、個室での音楽鑑賞の重視などがこうした動きを促進させた。FM放送、TVなどでもたびたび流されるようになり、身近に接する機会も多かった。

こうした新たな層が出現したからこそ戦後のモーツァルト、バロックブームが出現したのである⁹。

しかしこうした現象の中で、クラシックファンの固定層が増加したわけではない。ポリドールレコードの篠原良はクラシック音楽ブームとはいっても、クラシック音楽のマニア層（ヘビリスナー）が増加したわけではないことを強調している¹⁰。

2-4-4 マーラーへの関心

マーラーへの関心は従来のクラシック音楽愛好家のようにベートーヴェンからワーグナー、ブルックナーを経てマーラーに関心をもつこととは異なり、マーラーの音楽に初めて触れてその音楽に惹かれた。

1970年代マーラー全集などのレコードは出現していたが、マニア層以外の一般聴衆はこれらをいきなり購入して聴くことは困難であった。当時ラジオでもマーラーの音楽はあまり放送されておらず、映画、TVでもマーラーの音楽は流されていなかった。多く流されるようになったのは1980年以降であり、このことにより初めてマーラーの音楽に日常的に接することができるようになり、1980年以降の演奏回数、ラジオでの放送回数の急増につながったと考えられる。その結果ふとしたきっかけからマーラーに接することができるようになり、マーラー愛好家の急増につながった。

「マーラーを知るきっかけとなったのは、ビールメーカーのCMだった。」

（第3章 京都柳月堂雑記帳 1986）

「マーラーとの出会いは小学生6年生の頃ですね。しかし買ったわけではなかった。お小遣いは多くのレコードを買うのに手いっぱい。FMでかかっていたのを聴いたのです。」（片山 2011: 70）

7 輪島

雑誌『Esquire 1992年1月号』の「魅惑のクラシック」

「ロック大好き、ジャズの蘊蓄も人並み以上、でもたまには正装してオペラに出かけたい。それともモーツァルト？魅力的なクラシック音楽の世界、でも入り口はどこにあるのだろう。」
(輪島 2011: 82)

『an・an 1988年5月号』では「ワンランク上の女、ジャズとクラシックが好き、
『CLASSY 1991年』では「ハイソ」なイメージが強調されている。」(輪島 2011: 82)

8 輪島

「1995年の『アダージョ・カラヤン』では日本での売り上げが40万枚以上にのぼった。
『DIME 1995年号』の調査からは「このレコードを買った人の中ではカラヤンをアーティストと勘違いしたり、AMラジオで初めて耳にした」人が「CDはどこに行ったら買えるのか」という人があった」。(輪島 2011: 82)

9 輪島

「モーツァルトについては1980年以降演奏回数が急増し、1991年の生誕200年記念行事をピークとした「騒動」すら出現した。音楽ソフトの売り上げ47億円、国内演奏会売り上げ36億円など途方もないブームとなった。」(輪島 2005: 184)

10 篠原

「マスコミの方が盛んにクラシックブームと宣伝して、クラシック人口が増えているように書きますが、はっきりいって嘘ですね。・・・おしゃれなデート場所として浮上し、クラシックに触れる機会が増えているのは確かですが、それではコンサートに行ってもCDを買うか、といえば、残念ながら数字には結びついていない。クラシックのヘビーリスナーは5万から10万。人この数字にさほどの変化はないんです。」(輪島 2005: 184)

2-4-5 新たな聴衆がマーラーに惹きつけられる要素

新たな聴衆が惹きつけられるマーラーの音楽の性格の内容はマニア層とはやや異なっている。

(1) 感覚的聴取の許容

新たな聴衆はマーラーの音楽の自由さ、親しみやすさに対して知識人や学生とは異なったとらえかたをしている。

古典音楽では音楽全体を把握するために要求される集中的な聴き方が要求され、クラシック音楽になじむのにハードルとなっている。

しかし第1章で述べたようにマーラーの音楽では必ずしも論理的な聴き方でなくても、例えばどの楽章から聴いてもよく、そこで音楽に浸ることも許容される。

ある意味ムード音楽的な聴き方にも通じるが、マーラーの場合こうした聴き方も排除されない。渡邊が述べるようにそこでは音そのものと戯れるような聴き方が可能であり、古典音楽とはまったく異なる聴き方をすることができる。

(2) 大管弦楽による迫力ある音響

新たな聴衆にインパクトを与えるのは思想的な側面による大規模性ではなく、その音楽の物理的な大規模性である。大ホールにおける管弦楽の迫力、戦後著しく高性能になったオーディオ装置による実演並みの迫力など、これらは一般聴衆をマーラーにいきなり惹きつける力となった。

こうしたことはマーラーの普及に大きな影響を与えたと考えられる。特に初めてマーラーを聴く初心者に大きな影響を与え、本格的なマーラー愛好家なるきっかけを与えることができた¹¹。

11 片山

片山は中学生の頃先輩の家に遊びに行き、そこで聴いたマーラーの第8交響曲「千人の交響曲」を聴いたときの印象を記しており、物理的な巨大な音響もまたマーラーにとって重要な要素であることを強調している。(片山 2011:70-71)

「ある会社経営者のご子息で家は大きく、ものすごいオーディオ装置がある。先輩がうちの装置でなければこの曲の良さはわからないとして聴かせてくれたのがこの曲です。フルボリュームの千人の交響曲はあまりにも衝撃的でした。これまで経験したマーラーとはまるで違う経験でした。天地がひっくり返るくらいやかましかった。……マーラーは広大な空間の中での大音量を要求している。……量と質は別物とよく言いますが、量が質を決定することもある。マーラーはそういう音楽らしい。調性とか無調とかそういう音楽の区別の仕方とは別の尺度で感じる音楽です。」

(3) 非西洋音楽的性格

マーラーの音楽には一般的な西洋音楽とは異なり、民謡の素朴な響きが溢れており、このことが聴く人に癒しをもたらしている。

1990年代の音楽界ではバブル期の「おしゃれな商品」から「癒し」という新たな要素が出現した。

グレゴリア聖歌をアレンジした「エニグマ」による楽曲などがあるが、その中で非西洋の音楽要素に着目した「ワールドミュージックブーム」が注目される。パキスタンのコーラン詠唱や西インド諸島のダンスミュージックなどがあげられる。

これらの音楽の流行はマーラーが日本で普及した後の現象であるが、1970年代にも予兆的な現象としてこうした非西洋音楽的なものを求める動向があった。(例えばビートルズのインド音楽への関心やサイモンとガーファンクルの南米音楽への関心など)

マーラーの音楽が持つ非西洋音楽的性格(第1章参照)はこうした風潮と密接にかかわり、普及を促進した。

2-5 新たなマーラーの聴き方

2-5-1 複製音楽の音質の飛躍的向上

新たなマーラーの聴き方が生じるためには複製音楽の飛躍的な音質向上が必要であった。

LPレコードとFM放送は多くの聴衆に音楽を聴く機会の増大をもたらしたが、質的にも大きな影響をもたらした。

SPレコードやAMラジオに比べこれらの音質は目覚ましく向上しており、ステレオ化により更にその音質は向上した。管弦楽ではこれまで聴こえなかった細部も明瞭に聴きとることができるだけでなく、ダイナミックレンジも拡大した。

LPレコードやFM放送でマーラーを聴くとき、実演よりも曲の細部を聴きとることができる場合すらある。従って実演体験がなくても曲の全体像を把握することができ、複製音楽の高音質化は聴衆層の拡大にさらに大きな寄与をした。

SPの時代は音質が良くなかったが、それでもバロック音楽やモーツァルトをSPレコードで聴く愛好家は存在した。音質は不十分でもその音楽を鑑賞することができた。現在でもあえてSPレコードで聴く愛好家も存在する。

片山は古典音楽では音楽構造を把握しやすく、そのことにより音質が悪くてもそのことが可能であると述べている¹²。

マーラーの場合、SPレコードでは細部が聴きとれず、想像力で補うのは不可能である。モノラルLPレコードではマーラーのような大規模な管弦楽を聴きとるのには不十分であった。

LPステレオ化により初めてマーラーの音楽を正確に認識できるようになったのである。

マーラーの音楽のような大管弦楽による複雑な音響の場合、実演でもそのすべてを聴き取ることは困難である。ホールの音響効果や座席の位置により、音が濁ったり、バランスが悪くなったりすることもある。レコードにより初めてその音楽の全体像を聴き取ることができたということはマーラーの音楽にとってレコードでの聴取が大きな意味をもつのである。

ブラウコプフが述べているようにレコードの音質向上により初めてマーラーの音楽を実演以上に理想的に再現できるようになったのであり、このことはマーラーの音楽をレコードで聴くという行為を本質的に変化させた¹³。

片山は音質向上がマーラーについては不可欠なことであると述べている¹⁴。

このようにマーラーの音楽がもつ大規模で、複雑で、立体的な音響空間を複製音楽で初めて表現することができたのである。

LPレコードとFM放送は多くの聴衆に音楽を聴く機会の増大をもたらしたが、その高音質な再生は実演とは異なる新たな魅力を発生させた。

12 片山

「マーラーの音楽は情報量が多い。・・・音色の多様さやダイナミックレンジの幅が必要だ。だから大きな音で「解像度の高い」状態で聴かないとわからない。ベートーヴェンでは小音量でも想像力で補うとそんなには間違えない。・・・たとえばベートーヴェンの第5交響曲「運命」だったらあの冒頭の有名な旋律を、テーマとしてしっかり認識さえすれば、その後の展開も容易に耳に入ってくる。・・・小さい音で聴いてもあとはどんどん脳内補正ができる。」(片山 2011:72)

13 ブラウコプフ

「最近の最も良質のステレオレコーディングはほとんどいかなるコンサートでの実演よりマーラーの意図に近い音響像を再現できるようになった・・・マーラーの原典版演奏の時代は到来した。」(ブラウコプフ 1969: 408)

14 片山

「マーラーの場合認識すべきものがたくさんありすぎる。・・・映像だとしたらモノクロでは認識できないし、大画面でなければわからない。絵画だとしたら色彩豊かな絵や大きな絵は小さな印刷物で見てもその素晴らしさは分らない。」(片山 2011:72)

2-5-2 個室での鑑賞による聴取の内面化

5-2で述べたようにニューミュージックなどの聴き方の変化に伴い、「デン文化」に典型的な個室での音楽鑑賞は非常に内面的なものとなった。

当初は実演の代用としてマーラーを個室で聴いていたが、個室での音楽聴取は新たな効果を生み出すことになる。

一つは個室で聴くことによる音楽への集中効果である。加藤さんの体験に示すように、この結果聴き手とマーラーの間に対話が生じる。

「マーラーの音楽には聴き手を引き付け、更に音楽の中に埋没させてしまう独特の魅力がある。マーラーの音楽が始まると、その流れに従って感情が起伏する。・・・マーラーの音楽は全人類的であるが、それ以外にもっと個人的な、一人の人間の人生を感じる。」(加藤1983 日本マーラー協会機関紙No.8)

もう一点はCさんのように「大地の歌」をヘッドフォンで深夜数か月間繰り返し聴くことにより圧倒的な力で惹きつけたことら分るように、繰り返し聴くことにより音楽の理解が深まり、徐々に音楽の同化するという点である。

「高校生のころ初めて購入した「大地の歌」を深夜ヘッドフォンで数か月毎日聴き、圧倒的な力で私をひきつけた。」(Cさん 2001)

3 メディア活動と果たした役割

3-1 イベントによるマーラー普及（欧米）

欧州では戦後大規模なマーラーイベントが行われ、マーラー普及が本格的に開始された。（詳細は第3章3-3参照）

転機になったのは1960年のベルリンでのマーラー生誕100年、1967年のウィーン芸術週間などでの全作品の演奏会だった。その後演奏会で取り上げられる回数が急増した。

3-2 日本でのメディアのマーラー普及活動

次に日本のメディアの置かれた状況について述べる。当時の日本のメディアは従来の古典音楽中心の展開に限界を感じており、新たなレパートリーの開拓に迫られていた。

（1）メディアのクラシック音楽への取り組み

ベートーヴェンを中心とする古典音楽やシューベルト、シューマン、ブラームスなどのロマン派音楽、チャイコフスキーなどの民族音楽がメディア活動の中心であった。

これらの音楽の大半はすでに取り上げられており、市場は飽和状態であり、新たな活動分野が求められるようになった。

（2）新たなレパートリーの追求

ベートーヴェン中心の古典音楽の中でも徐々にモーツァルトにも眼を向けるようになり、1980年のバブル期にはモーツァルトブームが生じた。バッハなどのバロック音楽も室内楽を中心にメディアの活動が行われ、バロックブームが出現した。

これまでの日本のクラシック音楽の中では明治以来の器楽中心の風潮の中でオペラの普及が遅れていた。浅草オペラなど単発的に取り上げられたが、オペラが日本のクラシック音楽の主要な分野となることは戦後しばらくはなかった。

これを打開したのがイタリア歌劇団の日本公演である。（第3章）これをメディアはTV、ラジオ放送、レコード全曲盤などの活動に結びつけ、オペラは徐々に浸透していった。

（3）ワーグナーの普及活動

オペラと並んで日本のクラシック音楽の中で普及が遅れていたのが後期ロマン派音楽である。

中でも後期ロマン派音楽の中核であるワーグナー体験が日本の聴衆はほとんどなく、このことがブルックナーやマーラーの普及以前の問題として存在した。

戦前わずかに上演されることもあったが、聴くことのできたのは一部の関係者に限られ、そのため後期ロマン派音楽そのものに馴染みがなかった。

メディアの活動はまずワーグナーの普及活動から始まった。

多くの聴衆が本格的に後期ロマン派音楽に触れるのは1964年以降のベルリン・ドイツオペラ、バイロイト音楽祭引越し公演でのワーグナー上演以後である。

この公演をメディアはTV、ラジオを通じて積極的に紹介し、日本の聴衆は本格的なワーグナー体験ができるようになり、当時販売が盛んになったワーグナーの楽劇全曲盤のレコードの普及にも結び付いた。

(4) マーラー普及活動

第3章で述べたようにワーグナーの楽劇はその分野がオペラという分野であり、日本のクラシック音楽では主要な分野ではなかった。しかもワーグナーの音楽はベートヴェン同様聴くのに集中力が要求され、多くの聴衆が手軽に聴くことができないものではなかった。

メディアが望んだ新たな分野の開拓にはワーグナーは必ずしも適したものではなかった。

ブルックナーの音楽は交響曲が中心であり、そうしたハンディーはなかったが、カトリック的な宗教観が強く、ワーグナー同様集中力が必要であり、多くの聴衆を獲得するには至らなかった。

そこでメディアはマーラーに着目した。マーラーの音楽に自由さがあり、イージーリスニング的な聴き方も許容される。従来クラシック音楽愛好家以外の新たな聴衆を生む可能性があった。

(5) マーラー普及のためのメディア戦略

日本のメディアは欧米とは異なり、日本にはワーグナー体験がなく、欧米のようにいきなりマーラーのイベントを行っても普及の起爆剤にはならないと考えた。そこでまずマーラーの普及にはワーグナー体験が必要と考え、従来クラシック音楽愛好家を対象にワーグナー普及活動を行った。(海外団体公演、全曲盤レコードの販売促進など)

その上で1970年以降マーラー普及活動を行い、1980年以降本格的な活動を行った。

以下その活動について述べる。

3-3 従来クラシック音楽愛好家を対象とした活動

知識人、学生などに対するメディア活動はまずマーラーの音楽の基礎となるワーグナーの音楽体験から始まった。以下に項目を示す。

3-3-1 メディアによるワーグナー体験の促進 (詳細は第3章3-2参照)

1964年のベルリン・ドイツオペラでの『トリスタンとイゾルデ』の初演、197

1年のバイロイト音楽祭引越し公演（大阪）など来日団体によるワーグナー公演がワーグナーへの関心を高めた。

1952年からNHKによるバイロイト音楽祭の全曲放送があり、更に1970年までにはレコードでのワーグナー全集がほぼ出そろっていた。

3-3-2 メディアによるマーラー体験の促進（詳細は第3章 5-3、5-4参照）

1960年代に録音が始まったバーンスタインやクーベリックによる交響曲全集は1970年頃には完成しており、その後マーラー全集のラッシュのきっかけとなった。

1970年頃から始まり、1980年代に本格的になったマーラー関係の書籍も紹介され、音楽雑誌などでマーラーに関する記事が増加した。シンポジウムも行われるようになった。

その結果1970年頃からマーラーへの関心が高まった。

3-4 新たな聴衆を対象とした活動

一般聴衆に対するメディア活動はワーグナー体験を経ることなく、いきなりマーラーの音楽に接する機会の提供から始まった。そのため映画、TVが活用された。

3-4-1 映画でのマーラーの音楽の積極的紹介（1970年代～1980年代）

戦後映画の中でマーラーの音楽が流されることはほとんどなかった。例外的なものとして映画館で災害に関するニュースが流されたとき、交響曲第1番の最終楽章が流されることがあった。その荒々しい響きが災害報道に適していたためと考えられる。

その後ケン・ラッセル監督の自伝的映画『マーラー』が上映され、そこに使われたマーラーの交響曲第6番など多くの曲が流されたが、あまり評判とはならなかった。

（1974年）

影響の大きかったのはトーマス・マンの小説を原作とするヴィスコンティ監督の『ヴェニスに死す』である。（1971年）ここで使われた第5交響曲の「アダージェット」はその甘い、感傷的な響きで映画を見た人を魅了した。はじめはマーラーの曲とは分らなかった人々も次第にマーラーの音楽であることを知るようになった。この音楽は1980年頃からTVでたびたび使われ、マーラーの音楽を馴染みのあるものにして、マーラーの認知度が飛躍的に向上した。マーラーの音楽が長大で、難解と感じていた人もマーラーの音楽にこうした抒情的な面があることに気づき、マーラーの普及につながった。

マーラーの音楽はその後1980年以降多くの映画で使用されるようになる。1981年にはマイケル・チミノ監督の『イヤー・オブ・ザ・ドラゴン』のラストシーンにマーラーの交響曲第2番「復活」が使われていた。1987年のミシェル・ロッド監督の『残酷物語』ではマーラーの『なき子をしのぶ歌』が使われていた。

日本映画でもマーラーの音楽が使われるようになった。1985年に封切りされた黒澤明監督の『乱』では第1交響曲の第2楽章が使用されたし、伊丹十三監督の「タンポポ」でも第5交響曲のアダージェットが使われた。

1980年以降多くの映画でマーラーの音楽が使われるようになり、マーラーの音楽が身近な存在となった。

3-4-2 TVでのマーラー放映（1980年代）

1980年代になるとTVにもマーラーの音楽が使用されるようになる。（サントリーローヤルのCMなど）

TVでのマーラーの音楽のたびたびの放映は映画以上に多くの人々がマーラーに接する機会を提供し、マーラーに関心を持たせることになった。

この時期からマーラーの音楽は多くの人々が日常的に接することのできるものとなった。

3-4-3 マーラーに関する情報提供活動（1980年代）

1980年以降バブル期には雑誌などで多くのマーラーに関する記事が現れる。

交響楽団の定期演奏会でのマーラーチクルスの紹介および論評、サントリーホールなどでのおしゃれな音楽会、マーラーのレコードの論評などマーラーに関する情報が溢れるようになる。

3-5 日本のメディア活動の効果

メディアの活動はマーラーの普及を知識人、学生、音楽の専門家だけでなく、一般聴衆にまで広げ、新たな聴衆を生み出すのに大きく寄与した。

音楽の専門家、知識人、学生などクラシック音楽になじんだ人たちは戦後の社会環境の変化を敏感に感じ取り、古典音楽とは異なる音楽を求めるようになる。

しかし新たな聴衆にそのような敏感な感覚を求めることは困難である。新たな聴衆を惹きつけるのはそのような微妙な時代変化を先取りするような音楽よりは、もっと直接的に働きかけるもっとわかりやすい音楽である。

知識人たちが感じるマーラーの音楽の自由さ、親しみやすさに対して、新たな聴衆はもっと感覚的なもの、例えば抒情的な音楽に浸ること、音そのものと戯れることなどに惹かれる。

音楽の大規模性についても思想的な側面ではなく、実演での大管弦楽による圧倒的な響き、高性能オーディオでの広い音響空間など物理的な大規模性に惹かれる。

メディアは映画やTVでたびたびマーラーの音楽を流し、第5交響曲「アダージェット」ではマーラーの音楽にはないといわれた抒情性に気づくようになった。映画音楽で第1交響曲第4楽章の音楽を流し、その荒々しい響きにも注目させた。

メディアの活動はこうした一般聴衆にマーラーの音楽に慣れさせるという効果をもたらした。

マーラーに初めて接した新たな聴衆はメディア活動を通じてまずその音楽の抒情性、大規模性などからマーラーに関心を持つようになったが、それだけではその他の多くの軽い音楽のようにその関心は持続しない。彼らはマーラーをより知るに従い、マーラーの音楽がもっている思想的な深さなどにも気づくようになり、本格的な愛好家になっていったと考えられる。

原田はメディアがマーラーに接する機会を増やし、その後本物マーラーのファンを生み出す役割を果たしたと述べている¹⁵。

本格的な愛好家になるには多くの経験を要する。戦後マーラーの交響曲の第一人者といわれた指揮者山田和男も長期的な付き合いが大切と述べている¹⁶。

こうした長い付き合いの中でマーラーの理解がより深化していくが、マーラーの音楽が持っている世界を表現しようとするファウスト的な性格やドストエフスキー的性格がそれを支える。

15 原田

「世紀末ムードというのは一般大衆にわかりやすいものです。その乗った仮のマーラーファンがいたことも確かでしょう。そして彼らが結果としてコマーシャルリズムを支えたことも事実です。しかし、そのことで演奏会や放送も増え、CDなどでマーラーの音楽に接する機会が増えた。そして本当にマーラーを愛する本物のマーラーファンが出てきた。」(原田 1983:6)

16 指揮者 山田和男

「マーラーの場合、非常に長期的な付き合いで初めてうっすらと見えてくるところがあるので、規模も質も、非常に複雑な作曲家ですね。」(原田 1998:7)

4 考察の総括

4-1 新たな音楽の聴き方

吉田はマーラー普及の背景として、「資本主義末期の高度に工業化された社会不安における人間疎外」、柴田は「深刻な思想的、社会的不安が顕在化した。」という点について指摘している。(第4章:8)この点はマーラー普及の背景として重要な指摘であるが、社会不安が直接マーラーの普及の要因になったわけではない。社会不安とマーラー普及の関係を具体的に触れられていない。それを明らかにするときキーになるのが音楽の聴き方の変化である。それは教養主義を受け継ぐ従来の聴衆層と一般の聴衆層では異なる形で現れた。

4-1-1 教養主義を受け継ぐ従来の聴衆層

教養主義の時代の学生は将来のエリートを目指し、人生の目標を求めている。音楽を聴くことにより自己を高めることを求め、その音楽の典型がベートーヴェンの音楽であった。当時の学生の姿勢がベートーヴェンの論理的、課題解決型の音楽に同機したのである。

1960年代の学生は将来のエリートが約束されており、将来のため克己して勉学し、自らを成長させようとする姿勢が強かった。

この風潮に変化を与えたのが1970年代の高度成長期における大衆化の促進とそれに伴う中間層の衰退である。

1970年以降大学進学率が向上してそれまでエリート層が約束されたものではなく、学生たちはサラリーマン予備軍になっていくと、それを自分たちの問題として考えるようになり、将来に不安を感じるようになった。(竹内 2003: 10)

その中でベートーヴェンの克己型、課題解決型の音楽に違和感を感じるようになったのであり、その結果音楽を自己を高めるといような聴き方から個人の内面と向き合い、癒しを求めるような聴き方に変化した。

4-1-2 一般の聴衆層

多くの聴衆にかかわる音楽の聴き方の変化があった。その変化はまず1970年から1980年にかけてポピュラー音楽にあらわれた。

年末に放送される紅白歌合戦は各地から集団就職した若者たちなどを中心に、若者から中高年まで多くの層で愛好され、国民的行事となった。紅白は年代間、地域を結ぶ重要なイベントであり、一体感を演出するものであった。その音楽の中心は演歌などの歌謡曲であった。(岡田2014 京大講義からの私信)

こうした音楽の聴き方は同じころ流行した「うたごえ喫茶」とともに、「集団的な聴き方」ということができる。

しかし集団就職の時代も終わり、若者が都会に順応していくとともに、強烈な故郷へ

の憧れも弱くなる。ニューミュージックが流行するようになると、演歌などの歌謡曲が衰退し、紅白歌合戦も衰退するとともに、音楽の聴き方が変化した。当初はグループソングなどを集団で聴くこともあったが、徐々にニューミュージックは個人的なものに推移し、音楽の聴き方が変化した。その典型が「神田川」に代表される「4畳半ソング」である。(矢沢 1980: 25) これらの音楽を一人で個室で聴くことでよりその魅力に浸ることができた。

これまでのクラシック音楽では作曲家は神のような存在であり、それに近づくために正しい聴き方を追求するというスタンスが強かったが、ポピュラー音楽のこうした音楽の聴き方は作曲家と友達になるという新しい音楽の聴き方を示すものであった。

このような音楽の聴き方の変化は1970年代から始まり、1980年代のポストモダン文化の中で従来のクラシック音楽愛好家だけではなく、幅広い聴衆層に広がった。

本研究では吉田、柴田が指摘したような社会不安だけにとどまらず、社会環境全体の動向踏まえ、音楽の聴き方の変化を明らかにした。

4-2 新しい聴衆の発生

戦前の教養主義の時代、旧制高校、大学の学生はベートーヴェンを中心に音楽鑑賞を行ってきた。戦後ホールや複製音楽、オーケストラなどのインフラが整備され、更に労音活動や鑑賞教育によりあらゆる社会階層にクラシック音楽が普及した。

ベートーヴェンの人気は依然として高かったが、こうした中で、バロック音楽やモーツァルトなどが好まれるようになり、多くの愛好家集団が生まれた。

一方大衆化の推進による教養主義の衰退や社会不安の進行などから不安や悩みに直接答えてくれるマーラーの音楽への関心が急速に生じた。

戦後のマーラーの普及はまず戦前の教養主義の流れをくむクラシック音楽のマニア層から始まり、徐々にクラシック音楽の初心者やクラシック音楽以外の愛好家にまで層を拡大したことにより、非常に層が厚いことが特徴的である。

ベートーヴェンなど古典音楽愛好家でもマニア層以外のクラシック音楽初心者も存在するが、マーラーの場合こうした層の割合が非常に大きいことが特徴的である。

その結果マーラー愛好家のグループが形成されたが、これはブルデューがいう「界」とは性質を異にする。

ブルデューの「界」の理論によれば趣味は主に出身階級から形成され、趣味の嗜好も階級により異なる。音楽の嗜好も出身階級により異なる。(序論参照)

マーラー愛好家のグループの場合、核となる教養主義の流れをくむ学生や知識人などのマニア層も上流階級、都市中間層だけで構成されているわけではない。上流階級や都市部中産階級だけではなく、地方の農村出身者、クラシック音楽の初心者や他分野の愛好家なども含まれており、出身階級も様々である。

このグループは教養主義の流れを汲むマニア層や一般のでもマニア層クラシック音楽ファン、他分野の愛好家など出身階級に拠らない愛好家集団であり、新たな「界」ということができる。

この集団を考えると、戦後の音楽鑑賞の中核を担った労音活動がホワイトカラーだけでなく、ブルーカラー層まで巻き込んだ活動であったことを想起する必要がある。(詳細は第2章2-2-1参照)

この新たな界には教養主義の流れをくむ従来の愛好家集団と新たな愛好家集団から構成される。これらの集団にはブルデューのいうように社会階層的な要素はあまり存在しないが、教養主義の流れを汲む集団には本、ピアノなどの客体化された文化資本、学歴などの制度化された文化資本などの蓄積があると考えられる。(第3章 名曲喫茶—柳月堂で雑記帳に記帳したのはこうした層であった可能性がある。)

こうした層の多くは高学歴で、一定以上の性能をもつオーディオを保有していた可能性もあり、このことも客体化された文化資本の一環である。

これらの従来からの聴衆層は新たな環境変化を察知してマーラーに関心を向けたが、こうした行動の背景には社会階層よりも社会資本の蓄積があると考えられる。

モーツァルト、ベートーヴェンなどの古典音楽は明治以降政府による西洋音楽導入の中心となる音楽であった。その後生じた旧制高校、大学を中心とする教養主義ではベートーヴェンが主な対象であり、中産階級が主体であった。また上流、中流階級でのピアノ学習などもこれらの音楽化の教材が主に使用された。

これらの音楽には一般人には近づきがたいイメージがあり、これらの音楽に接するのに「構え」が生じた。

モーツァルト、ベートーヴェンなどの古典音楽でも戦後労音活動や鑑賞教育により、階級性は希薄になったが、それでも中産階級的な要素を幾分残していた。

そうした中で1960年頃から古典音楽を中心としてクラシック愛好家集団が生まれた。彼らは実演や自宅でのレコード鑑賞だけでなく、1960年代に流行した名曲喫茶に出向いた。

一方マーラーの場合は様相が異なり、政府による西洋音楽導入の対象にはなっておらず、教養主義の時代でも対象外であった。労音活動や鑑賞教育でもマーラーは対象外であった。

日本の指揮者若杉はマーラーブームについて純粋に音楽愛好家から生まれたことを強調している。

「一部の音楽マネージャーがファッションに乗ったことは事実ですが、マーラーブームの素晴らしい点面は、それがアカデミズムの押しつけではなく、純粋な音楽愛好家から生まれてきたということです。それがアカデミズムを動かしたのです。」(若杉 1983:9)

古典音楽の場合とは異なり、第3章で述べたように名曲喫茶で迷惑視された事例から知られるように、疎外された愛好家集団であった。

ベートーヴェンは明治以来政府主導で普及が図られたし、モーツァルト、ブラームスなども鑑賞教育の教材として使われた。いわば政府お墨付きの教材であるが、マーラーの場合は事情が異なる。

序論で述べた渡邊の「軽やかな聴衆」についての論述はマーラーの音楽を聴くという体験を新たな視点で指摘したものであり、非常に重要な見解である。

しかしこうした「軽やかな聴衆」がなぜマーラーで出現したのか、どのような人々で形成されているのかという点についてはこの本では触れておらず、一般的な概念にとどまっている。

本研究ではこうした「軽やかな聴衆」の形成過程を社会情勢の変化、音楽的嗜好の変化、複製音楽の普及などから具体的に述べた。更に社会階層の視点からブルデューの「界」とは異なる新しい「界」を形成したという点から考察することができた。(ただしブルデューのように社会階層を分類し、その音楽的嗜好と対比させるような調査にまでは至らなかった。今後の課題として従来聴衆層と新たな聴衆層をそれらの職業、年齢、年収、学歴などを比較検討してそれらの聴衆層を定量的に把握する社会学的な分析が必要である。)

4-3 高音質化した複製音楽

第1章、第2章で述べたように、戦後の複製音楽の発達クラシック音楽の普及の大きな要因の一つである。

バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンの場合、実演での聴取が基本となる。もちろん聴衆の多くはレコードなどでも聴くわけであるが、それはあくまで実演の補完である。最終的には実演が究極の体験である。

戦前のSPレコード、戦後のモノラルLPレコードでこうした音楽を聴くとき、たとえその音質が悪くても、聴き手は実演体験、古典形式の知識などでそれを補って聴くことができた。その体験はあくまでレコードから実演体験を想像することが必要であり、そのためにはその音楽の形式にある程度習熟している必要があった。

従って音質の悪いSPレコードやモノラルLPレコードでもこうした音楽を聴くに決定的な不具合は生じなかった。現在でもSPレコードファンは多く存在する。

マーラーの音楽の普及は高性能オーディオによる飛躍的な音質向上の時期と連動した。マーラーの複雑な交響曲をSPレコードで聴くことはよほど実演体験の豊富な聴き手が想像力で補っても困難である。まして初めてマーラーの音楽に接する人が聴いても殆ど意味を成さないであろう。

更に実演の場合、ホールの構造、座席の位置などからその複雑なオーケストレーションを一回の体験で完全に把握することは困難である。

ブラウコプフが述べたようにステレオレコードの高音質により初めてマーラーが意図した音響が再現されたのである。

レコードはより深く聴くマーラーの音楽を聴くことを手助けしてくれる。高品質化したレコードにより初めて第3章で述べたようなマーラー愛好家がマーラーと対話するような聴き方をすることにより、マーラーの音楽と深く触れあうことが可能である。対話する中でマーラーの音楽は個人的な、一人の人間の人生を感じるものとなる。

「マーラーの音楽には聴き手を引き付け、更に音楽の中に埋没させてしまう独特の魅力がある。マーラーの音楽が始まると、その流れに従って感情が起伏する。・・・マーラーの音楽は全人类的であるが、それ以外にもっと個人的な、一人の人間の人生を感じる。」(加藤さん 日本マーラー協会機関紙 1983 No8: 22-23)

複製音楽の高音質化は音楽の新しい聴き方をもたらし、マーラーの普及に決定的な役割を果たした。新たな愛好家集団は複製音楽の普及と連動して誕生したのである。

柴田は『複製音楽がマーラーの普及に大きな影響を与えたことを指摘している。

「エレクトロニクスが急速に普及し、クラシック音楽の聴衆が爆発的に増加し、それに伴って音楽の聴き方も変化した。「ながら族」的な聴き方なら長さも気にならない。・・・かつては長すぎ、難解で退屈とされ、敬遠されていたマーラーが浮上してきたのは面白いことだ。」(柴田 1984: 11)

この論述はマーラーが普及するための複製音楽の役割を指摘しているが、本研究では複製音楽の役割を単に「ながら族」的な聴き方という点だけにとどまらず、音楽の聴き方の変化を生じさせ、マーラーと個人的に触れ合うための重要な役割を果たしたことを明らかにした。

第5章 結論と今後の展開

1 結論

戦後しばらく殆ど演奏されることのなかったマーラーの交響曲の演奏は1970年以降急増し、1980年代になると、ベートーヴェンと肩を並べる日本のオーケストラの主要レパートリーとなっていて、まさしくブームというのにふさわしい状態となった。なぜこの時期に、マーラーは受け入れられるようになったのだろうか。

本研究では規模が大きく、複雑な構成を持ち、これまで日本ではあまり馴染みのなかったマーラーがなぜこれほどまでに急速に普及したのか明らかにするため、1960年代から1980年代にかけての時代の社会的、文化的背景も含めて要因解析した。その結果普及に伴い音楽の聴き方が大きく変化し、これまでとは異なる新たな聴衆が発生したことを明らかにした。

1-1 本研究の総括

1-1-1 第1章 マーラーの音楽の性格

18世紀以降の西洋音楽の歴史に遡り、王侯貴族中心で娯乐的であった音楽が19世紀以降市民にも応える音楽となり、今日の音楽の基礎を形成した。

その代表がベートーヴェンであり、その理念を発展させたワーグナーを経てマーラーの音楽が登場した。

第1章ではマーラーの音楽はワーグナーの大規模な音楽的性格、思想性の強い性格を継承しながら、聴き手と作曲家が対話するような親しみやすさ、自由さを併せもち、こうしたマーラーの音楽の性格がマーラーの普及を促進したことを述べた。

1-1-2 第2章 日本の音楽を取り巻く環境条件

このようなマーラーの音楽を受け入れる日本の社会状況、音楽情勢について明治期に遡り記述した。

明治政府による急激な西洋音楽導入により戦前にはベートーヴェンを中心としたクラシック音楽の聴衆層が形成されており、学生、知識人を中心に教養主義が形成された。このことが戦後のクラシック音楽の急速な普及の基礎となった。

戦後ホールなどのインフラが整備され、労音活動や鑑賞教育などによりクラシック音楽が更に普及した。複製音楽の普及がそれを支えた。

それと同時に戦後の高度成長の中で社会環境の不安定化も進行しており、1970年以降に顕在化した。大衆化の進行によりベートーヴェン中心のこれまでの鑑賞方法の見直しが必要となった。

日本のクラシック音楽の上演状況を記録したデータベースを解析すると大きな変化

があったことを知ることができる。戦後これまでクラシック音楽の中心であったベートーヴェンの演奏回数が頭打ちなのに対し、古典音楽の中ではモーツァルトの演奏回数が急増し、マーラーの演奏回数も急増している。ラジオの放送状況やレコードの販売状況を解析しても同様の傾向が見られる。

第2章では日本の社会環境の急激な変化が音楽の聴き方の変化を起し、マーラーの音楽への関心の増加の背景となったことを述べた。

1-1-3 第3章 日本におけるマーラーの普及状況

突然のワーグナー熱など明治期にマーラー普及の予備段階ともいえる動きがあった。

本格的に音楽の専門家や知識人がマーラーに関心を持つようになったのは1960年代から始まる来日団体によるドイツオペラ上演でのワーグナー体験以降であり、この体験がその後のマーラーの普及の基礎となった。

マーラーが普及する以前から一部の小説家などの知識人はマーラーに関心を寄せ始めていたが、1970年以降マーラーの交響曲全集やマーラーに関する評論、映画、TVでのマーラーの登場などにより聴衆層が拡大された。

大衆化の進行は戦前からの伝統であった教養主義を衰退させ、古典音楽とは異なる音楽を求める声が強くなり、マーラーの音楽に関心がもたれるようになった。

一方ポピュラー音楽も含め、団体的な音楽の聴き方から個人的な聴き方への移行という音楽の聴き方の大きな変化が生じた。

マーラーに関心を持つ人は名曲喫茶で個人的な聴取をしようとしたが、京都柳月堂の雑記帳の調査結果からもわかるように、マーラーの音楽は名曲喫茶では異端視された。その結果、個室での聴取がマーラーの音楽では重要となった。

戦後の複製音楽の普及がこうした動向を支えた。

1-1-4 第4章（考察） 音楽の聴き方の変化と新たな聴衆層の発生

（1）マーラーの普及する環境条件の変化

戦後の社会環境の変化は大きくクラシック音楽全体に関するものと、マーラーに深く結びつくものに分類することができる。

1) クラシック音楽全体の普及に寄与したもの

①インフラの整備

戦後ホールの増加、各地でのオーケストラの新設などインフラの整備が急速に進み、クラシック音楽の演奏家の増加に寄与した。

②複製音楽の普及

さらに複製音楽の普及は家庭でのクラシック音楽の鑑賞を容易にし、聴衆層拡大に大きく寄与した。

③ 労音活動

ホワイトカラーのみならずブルーカラー層にも良質なクラシック音楽を安価に提供した。

④ 鑑賞教育

子供の頃からクラシック音楽に恥じませ、多くの子供がクラシック音楽を愛好する基礎を作った。

2) マーラー普及に直接かかわる戦後特有の社会変化

① 社会環境の変化—中間層の衰退と大衆化

戦後社会に見られる社会の不安定化、社会不安の増大は戦後日本の社会の成熟化がもたらしたものであり、これまでの日本では経験の少ない現象である。

戦後しばらく続いた高度成長の中で次第に社会の不安定化が発生した。1970年以降大衆化の進行とそれに伴う中間層の衰退という形で顕在化してきた。

このような社会環境の変化がマーラーに普及に大きく作用した。

② 音楽の聴き方の変化と複製音楽の普及

社会環境の変化により音楽の聴き方が変化し、音楽を集団的に聴く聴き方から個人的に聴く聴き方へ変化したことにより、マーラーの音楽をより深く聴きとることができるようになった。

戦後の社会環境の変化の一環として、集団的に聴くこれまでの音楽の聴き方から個室で聴く「個人的聴き方」へと音楽の聴き方が変化した。複製音楽の普及がこれの流れを支えた。

(2) 聴衆と音楽の聴き方

1) 教養主義の衰退

第2章で述べたように1960年以降大学進学率が上昇し、1970年頃には大学進学率が20%を超え、大学でのサラリーマン化が進行した。中産階級が解体し、ブルーカラー、自営業、農民も含んだ新中間社会に移行する。(竹内 2003:234) 目標であったホワイトカラーもサラリーマン化し、教養主義が衰退して、労音活動も衰退を始める。

さらにニクソンショックやオイルショックなどにより経済成長に限界が見え始め、学生運動などの社会の不安定化もあり、エリートからサラリーマンという身分の低下などから、自らの将来に不安を持つようになった。

1960年頃まで存在したエリートを目指し勉学を深め克己するという目標が曖昧になる。クラシック音楽はもはや自分を向上させるという存在ではなくなり、最終楽章での「解決」を目指したベートーヴェンを中心とする最終楽章での課題を解決する古典

音楽の形式に違和感を感じ始める。1960年以降聴衆側の受信機の周波数が変化し最終楽章を中心とする古典形式と波長が合わなくなる。

その結果ベートーヴェンとは異なる音楽を求めるようになった。

このような変化から、かつては「変わった音楽」であったマーラーの音楽が評価されるようになった。「変わった音楽」を美しい音楽と感じるようになったのである。

マーラーの音楽を取り込むことが日本のクラシック音楽の幅を広げており、マーラーの音楽は日本の音楽文化の一部として定着したといえる。

2) 孤独な環境の中での音楽聴取の欲求

第3章でとりあげた個室でのマーラー聴取例を見ても、彼らが孤独な環境の中でマーラーと心の奥にあるプライベートな部分で接し、個人的な一人の人間としてマーラーに接している。

名曲喫茶でも第3章でみるように店や周りの客の反感、冷たい視線にもかかわらずマーラーの音楽をじっと聴く姿が雑記帳からうかがえる。

マーラーの音楽はこうした孤独な環境下で作曲者と聴き手が直接対話したいという日本の聴衆のニーズに応えることができた。

(3) メディア活動の果たした役割

メディアの活動はマーラーの普及を知識人、学生、音楽の専門家だけでなく、一般聴衆にまで広げるのに寄与した。

音楽の専門家、知識人、学生などクラシック音楽になじんだ人たちは戦後の社会環境の変化を敏感に感じ取り、古典音楽とは異なる音楽を求めるようになった。

知識人たちが感じるマーラーの音楽の自由さ、親しみやすさに対して、一般聴衆はもっと感覚的なもの、例えば抒情的な音楽に浸ること、大管弦楽による迫力など、音そのものと戯れることなどに惹かれた。

音楽の大規模性についても思想的な側面ではなく、実演での大管弦楽による圧倒的な響き、高性能オーディオでの広い音響空間など物理的な大規模性に惹かれた。

メディアは映画やTVでたびたびマーラーの音楽を流し、多くの聴衆は第5交響曲「アダージェット」ではマーラーの音楽にはないといわれた抒情性に気づくようになった。映画音楽で第1交響曲第4楽章の音楽を流し、その荒々しい響きにも気づくようになった。またサントリーホールでのマーラー公演に代表されるイベントも行った。

こうして中核となるマニア層から初心者層まで幅広いマーラー愛好家集団が形成された。

当時マーラー愛好家はまだ少数であり、多くのクラシック愛好家とは違うという一種のプライドを感じる事ができた。個室でマーラーの音楽を一人で聴くとき、自分一人のマーラーと対話するように感じる事ができた。

1-2 まとめ

1-2-1 新たな音楽の聴き方の発生

(1) 教養主義を受け継ぐ従来の聴衆層

教養主義の時代の学生は将来のエリートを目指し、人生の目標を求めている。音楽を聴くことにより自己を高めることが求め、その音楽の典型がベートーヴェンの音楽であった。当時の学生の姿勢がベートーヴェンの論理的、課題解決型の音楽に同機したのである。

1960年代の学生は将来のエリートが約束されており、将来のため克己して勉学し、自らを成長させようとする姿勢が強かった。

この風潮に変化を与えたのが1970年代の高度成長期における大衆化の促進とそれに伴う中間層の衰退である。

1970年以降大学進学率が向上してそれまでエリート層が約束されたものではなく、学生たちはサラリーマン予備軍になっていくと、それを自分たちの問題として考えるようになり、将来に不安を感じるようになった。(竹内 2003: 10)

その中でベートーヴェンの克己型、課題解決型の音楽に違和感を感じるようになったのであり、その結果音楽を自己を高めるといような聴き方から個人の内面と向き合い、癒しを求めるような聴き方に变化した。

(2) 一般の聴衆層

多くの聴衆にかかわる音楽の聴き方の变化があった。その变化はまず1970年から1980年にかけてポピュラー音楽にあらわれた。

ニューミュージックが流行するようになると、演歌などの歌謡曲が衰退し、紅白歌合戦も衰退するとともに、音楽の聴き方が变化した。当初はグループソングなどを集団で聴くこともあったが、徐々にニューミュージックの聴き方は個人的なものに推移し、音楽の聴き方が变化した。その典型が『神田川』に代表される「4畳半ソング」である(矢沢 1980:25)

これらの音楽は一人で個室で聴くことでよりその魅力に浸ることができた。

このような音楽の聴き方の变化は1970年代から始まり、1980年代のポストモダン文化の中で従来のクラシック音楽愛好家だけではなく、幅広い聴衆層に広がった。

本研究では吉田、柴田が指摘した社会不安によるマーラーの普及について具体的な社会背景を述べながら考察した。

1-2-2 新しい聴衆の発生

1970年代には戦前から続く教養主義の流れを汲む愛好家集団がまずマーラーに

関心を持つようになり、1980年代からはこれまでの愛好家集団とは異なる新たな集団が発生したと考えられる。

戦後のマーラーの普及はまず戦前の教養主義の流れをくむクラシック音楽のマニア層から始まり、徐々にクラシック音楽の初心者やクラシック音楽以外の愛好家にまで層を拡大したことにより、非常に層が厚いことが特徴的である。

その結果マーラー愛好家のグループが形成されたが、これはブルデューがいう「界」とは性質を異にする。

ブルデューの「界」の理論によれば趣味は主に出身階級から形成され、趣味の嗜好も階級により異なる。音楽の嗜好も出身階級により異なる。(序論参照)

このグループは教養主義の流れを汲むマニア層や一般のクラシック音楽ファン、他分野の愛好家など出身階級に拠らない愛好家集団であり、新たな「界」ということができる。

本研究ではこうした「軽やかな聴衆」の形成過程を社会情勢の変化、音楽的嗜好の変化、複製音楽の普及などから具体的に述べた。更に社会階層の視点からブルデューの「界」とは異なる新しい「界」を形成したという点から解析することができた。(ただしブルデューのように社会階層を分類し、その音楽的嗜好と対比させるような社会学的な定量的調査にまでは至らなかった。)

1-2-3 高音質化した複製音楽を基礎とする音楽の聴き方

第1章、第2章で述べたように、戦後の複製音楽の普及はクラシック音楽の普及の大きな要因の一つである。マーラーの場合複製音楽の普及はさらに重要な意味を持つ。

マーラーの音楽の普及は高性能オーディオによる飛躍的な音質向上の時期と連動した。ブラウコプフが述べたようにステレオレコードの高音質により初めてマーラーが意図した音響が再現されたのである。

レコードはより深く聴くマーラーの音楽を聴くことを手助けしてくれる。高品質化したレコードにより初めて第3章で述べたようなマーラー愛好家がマーラーと対話するような聴き方をすることにより、マーラーの音楽と深く触れあうことが可能である。対話する中で自分の人生と重ね合わせ、聴き手自身の体験と重ね合わせることにより、自分自身のストーリーを作り出すことができる。

複製音楽の高音質化は音楽の新しい聴き方をもたらし、マーラーの普及に決定的な役割を果たした。新たな愛好家集団は複製音楽の普及と連動して誕生したのである。

本研究では複製音楽が音楽の聴き方の変化を生じさせ、マーラーと個人的に触れ合うための重要な役割を果たしたことを明らかにした。

2 今後の展望—日本における 21 世紀のマーラー像

本研究では1960年代から1980年代にかけてのマーラーの日本での普及について解析してきた。この解析結果を踏まえて、1990年代から21世紀にかけての日本でのマーラー像を明らかにするための課題を取り上げる。

2-1 課題1 社会環境の変化—将来への不透明感の増大

1990年以降のバブルの崩壊から失われた10年間の不景気を経てグローバル化が進行するとともに、新たな社会問題が発生した。

中間層が一層弱体化し、非正規労働者に代表されるように、社会の不平等が一層進行した。その結果将来に対する不安感が若者を中心に増大した。毎日の生活追われ、将来のために自己を高めるための文化活動を行う余裕は失われた。

同時に高齢化も進行し、高齢者も将来への不安感を増大させた。そのため若者から高齢者も含め、将来への展望が不透明となった。

こうした将来への不透明感の増大が本研究で述べたマーラーの聴き方にどのような変化を及ぼすのか。1970年当時の社会の不安定さと比較すると、現在の不安定さはさらに深刻であり、関心を寄せる音楽が変化し、このことがマーラーの聴き方にどのような影響を与えるのか明らかにする必要がある。

2-2 課題2 クラシック音楽の嗜好変化

1960年代から1980年代にかけてベートーヴェン中心のクラシック音楽の嗜好が変化し、バロック音楽、モーツァルトの人気が増大し、マーラーへの関心も高まり、普及が急激に進行したことを述べてきたが、1990年以降21世紀にかけて音楽の嗜好も変化した。

バロック音楽は依然人気があり、バッハの音楽が一層定着した。また原典版の演奏、古楽器による演奏も盛んになった。更にその対象を中世以前にまで拡大した。もはやバロック音楽という表現ではカバーできず、新たなジャンルが発生した。

モーツァルトも以前から人気があり、それまでの癒しを与える音楽という側面から悲劇性も含む多様な性格が注目されるようになった。

一方社会の不安定さの増大から新たにベートーヴェンへの再評価も生じた。社会不安に打ち克つため中期の音楽に見られるような迫力も評価されたが、ベートーヴェンの音楽の新たな聴き方も生じ、晩年の内面的な音楽への注目度も高まった。

こうした中、1980年代はマーラーが脚光を浴びたが、21世紀ではマーラーの位置づけはどのように変化したのか、普及が一段落し、安定したのか、あるいは衰退の域に入ったのか検討し直す必要がある。

2-3 課題3 音楽の聴き方の変化—マーラー体験の日常化

(1) 複製音楽

1960年代から始まった高音質化はますます進行し、1980年代のCDに続き、映像もみることができるDVDも普及した。またインターネット配信も普及し、ハイレゾにみられるようにその音質はCDをも凌駕した。

衛星放送などで海外の演奏会、オペラを中継することも日常化した。

(2) マーラー演奏の日常化

マーラーの音楽は大規模で複雑な構成を持ち、かつては演奏できるオーケストラは限られていた。しかし21世紀の時代には大変の国内オーケストラが演奏できるようになった。更に学生オーケストラも盛んにマーラーを演奏するようになった。

上記の複製音楽を手軽に高音質で聴くことができることを含め、マーラー体験が日常化した。(SNS, インターネットによる音楽聴取など)

こうしたマーラー体験の日常化が本当にマーラーの定着化を意味する現象なのか、それともマーラーの普及が一段落したことを示しているのか、まだそれが表面的なものなのか、改めて検討する必要がある。

2-4 課題4 聴衆層の変化

上記の社会環境の変化、音楽の聴き方の変化は聴衆層の変化を生じさせた。

本研究で述べた1980年以降に発生する新たな聴衆層は21世紀以降どのように変化したのであろうか。従来のクラシック音楽愛好家以外の他分野の愛好家も取り込んだ幅広い層であるという点では同じと考えられるが、聴衆層の中の構成員の変化など、その性質に変化が生じる可能性がある。

本研究では新たな聴衆層の社会階層的な側面を定量的に解析するには至らなかったが、上記のことを解析するには当時の聴衆層の社会階層が21世紀にどのように変化したのか定量的に解析する必要がある。

2-5 課題5 新型インフルエンザの影響

2020年初頭からの新型インフルエンザの流行は様々な分野に影響を及ぼしたが、クラシック音楽でもオーケストラや合唱の演奏会が軒並み中止となった。密な状態での感染を防ぐためのやむを得ない措置であるが、2020年後半に徐々に解禁されてきてもオーケストラの演奏会はなかなか増えないし、密の状態を防ぐため大ホールで室内楽を演奏するケースも現れた。こうした状況は新型インフルエンザの流行が終息するまでの一時的なものであろうか。

岡田はこうした状況は近代的音楽文化そのものの危機であると論じている。そして代表的な実例としてベートーヴェンの第9交響曲をとりあげる。

「コンサートという制度、空間そしてコンサートの目玉としての「交響曲」のジャンルこそ近代市民社会が考える文化のアイコンであった。」(岡田 2020: 14)

「第九は音楽における近代の本丸だ。……あの巨大な音量とステージにずらりと並ぶオーケストラ団員、歌手、合唱を思い出すがよい。……第九は間違いなく今日のロックコンサートやスポーツ祭典などの祖型である。」(岡田 2020: 114)

その第九がコロナ禍のために演奏ができなくなるのは単にコロナ禍による3密防止というだけのものではなく、第九が体現している近代的な音楽文化そのものが問われており、コロナ禍が終息してすべて元のように戻ると言うものではないと論じる。

「コロナ禍は第九を含むビッグイベント向きの音楽の下部構造を直撃し、人々が集まって熱くなることを不可能にしてしまった。」(岡田 2020: 120)

「今日その存立が根底から問われているのは第九が体現している「右肩上がりの時間」という近代の物語自体である。」(岡田 2020 : 120)

「コロナ禍は第九的な物語がもはや社会の生々しい現実とどうしようもなく乖離し始めていて、もうその最終段階にきているのかもしれないことを露わにした。」(岡田 2020: 115)

マーラーの音楽でも第2交響曲、第3交響曲、第8交響曲のような合唱を伴う大管弦楽によるものがあり、困難さについてはベートーヴェンの第9交響曲と共通している。クラシック音楽全体を見ても、室内楽が重視される傾向があり、大規模な作品演奏が衰退する可能性がある。

マーラーの作品でも上記のような大規模作品よりも「大地の歌」や第九のような内省的な作品より浮上してくるかもしれない。

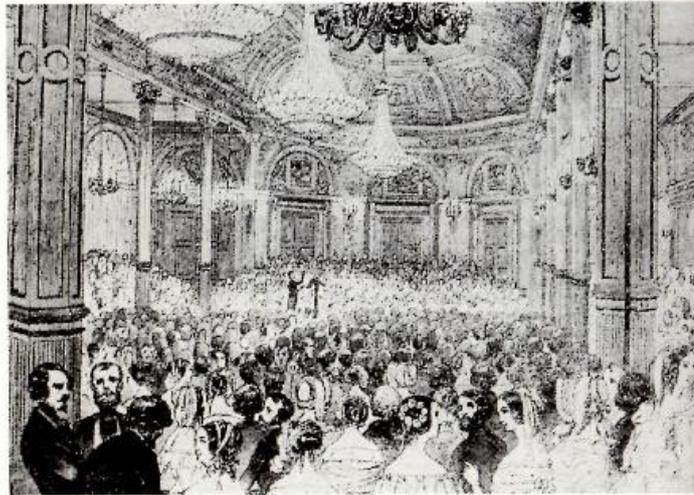
本研究で1970年以降音楽の聴き方が内面化し、生演奏よりもレコードなどを活用して個室でじっくりと聴く傾向が強まったことを述べたが、今後こうした傾向が更に強まっていく可能性もある。その場合生演奏の比重はますます低下し、複製音楽による音楽鑑賞の比重が強くなるであろう。

このような音楽の聴き方の変化はマーラーに限らず他の作曲家やクラシック音楽以外の分野でも共通したものである。従って今後の動向を検討するには日本の音楽全体の動向に注目するだけでなく、世界的な音楽の動向に目を向けての考察も必要になると考えられる。

巻末資料 I

資料 1 1842 年当時のライプツィヒでの演奏会の様子

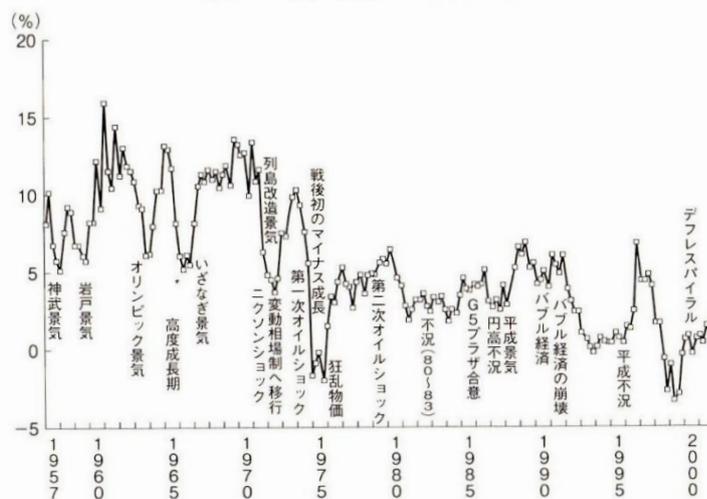
『ベルリンの風俗』ライプツィヒ, 1842年より(本文63~79頁)



1844年, アンリ・エルのコンサート・ホールにおける歴史的なコンサート: 『ライプツィヒ・イラストゥリールデ・ツァイトゥング』より(本文66頁)

資料 2 日本のGDP成長率の変化(内閣府「経済計算」)より

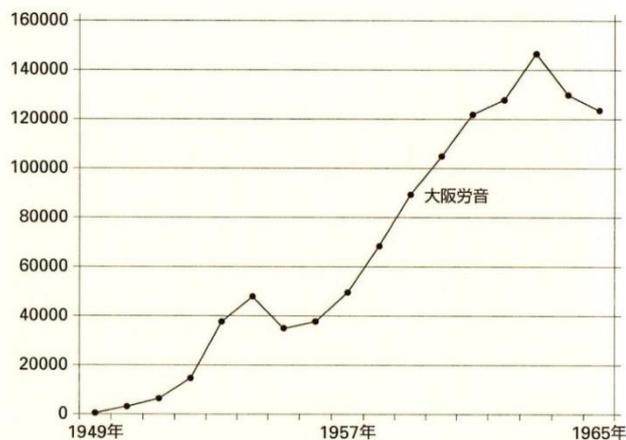
図表 4-3 日本の実質 GDP 成長率の変化



出所: 内閣府「国民経済計算」。

資料 3

労音の会員数の推移 (『大阪労音十年史』)

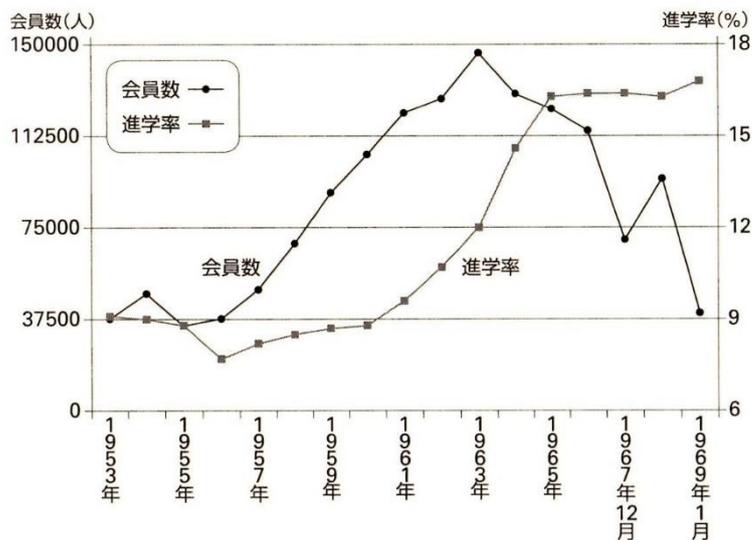


図表 1-3 会員数の推移 (大阪労音)

出典：思想運動研究所編『恐るべき労音——50万仮装集団の内幕』、全貌社、1967年、144-145頁。朝尾直弘『大阪労音十年史』、大阪勤労者音楽協議会、1962年。

資料 4

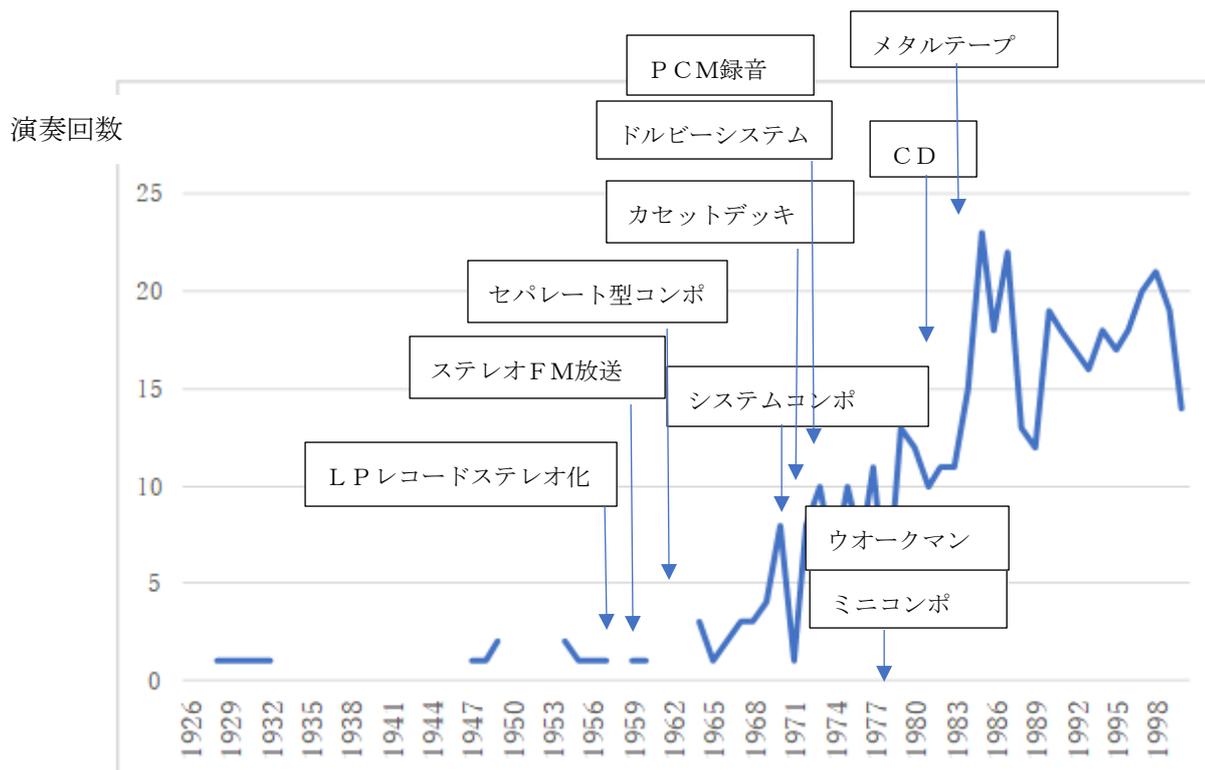
労音会員数と大学進学率 細谷 『新教育学大辞典 第8巻』



図表 6-1 労音会員数と進学率の関係

出典：労音会員数は図表 1-3 同様。進学率は、細谷俊夫他『新教育学大事典 第八巻』、第一法規出版、1990年を元に計算。例えば1953年の大学進学率は「1950年中学卒業者の高校進学率」×「1953年高校卒業者の大学進学率」というように各年の新大学1年にあたる学年の進学率を数値として用いている。ただし、1967年以降の会員数のデータは『大阪労音 25周年記念資料集』の年表の「8万を割る」「7万を割る」などの記述から推計。

資料5 マーラーの演奏回数の推移とオーディオの普及

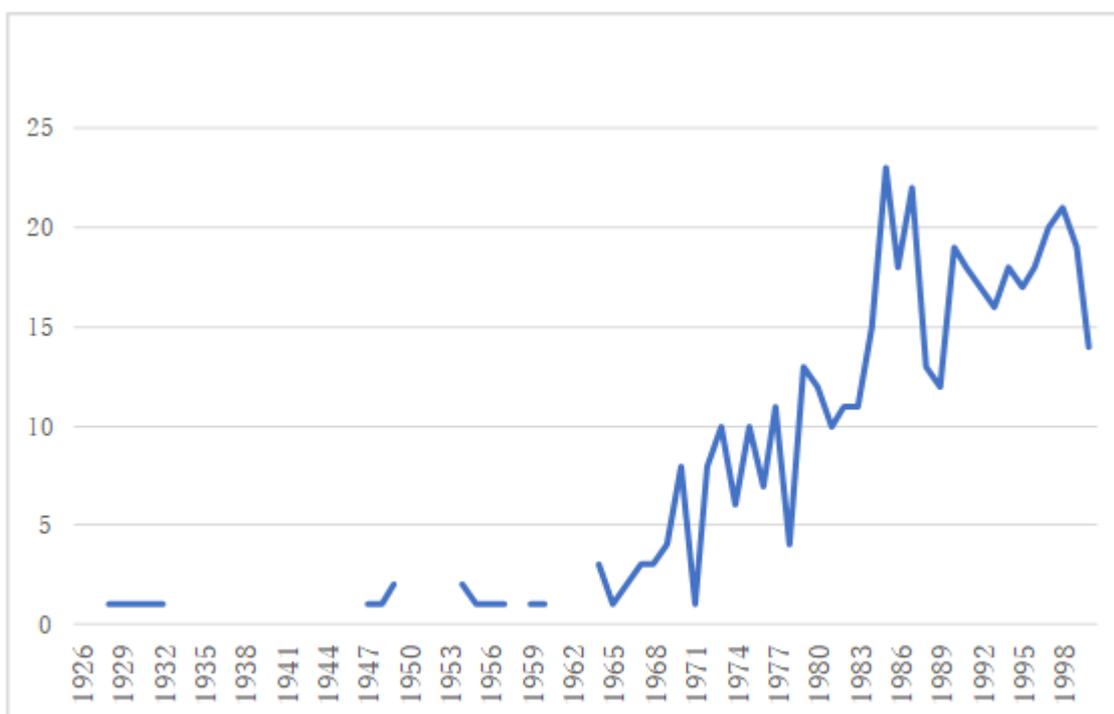


資料6 NHK バイロイト音楽祭放送内容

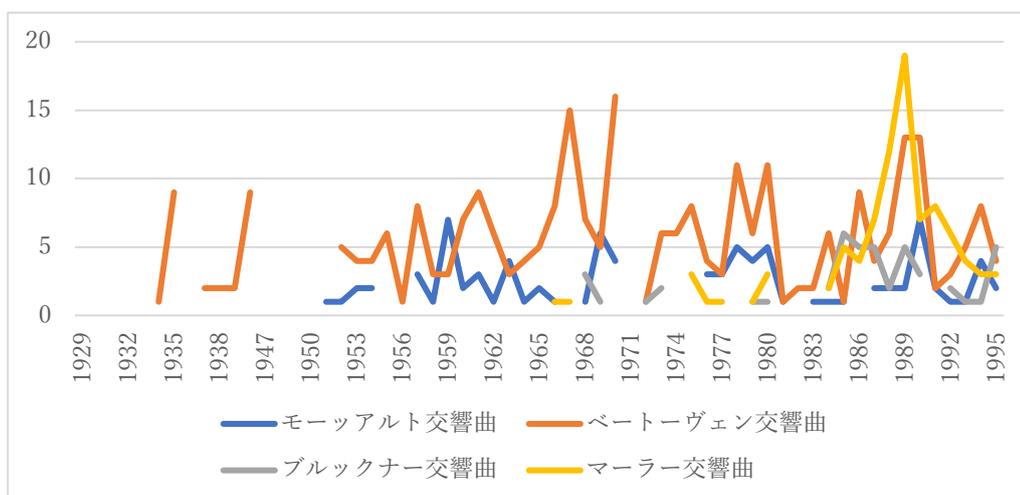
	さまよえる オランダ人	タンホイザー	ローエングリン	トリスタンと イゾルデ	マイスター ジンガー	ニーベルングの 指輪	パルシファル
1958			○	○	○	○	○
1959	◎		○	○	○		○
1960	○		○		○	◎	○
1961	◎	◎			◎	○	○
1962		○	○	◎		◎	◎
1963				○	○	◎	◎
1964		◎		◎		○	○
1965	◎	◎				◎	◎
1966		◎		◎		◎	◎
1967		◎	◎			◎	◎
1968			◎	◎	◎	◎	◎
1969	◎			◎	◎	◎	◎
1970	◎			◎	◎	◎	◎
1971	◎		◎			◎	◎
1972		◎	◎	◎			◎
1973		◎			◎	◎	◎
1974		◎		◎	◎	◎	◎
1975				◎	◎	◎	◎
1976				◎	◎	◎	◎
1977	◎	◎		◎		◎	◎
1978	◎	◎				◎	◎
1979	◎		◎			◎	◎

○ バイロイト音楽祭で上演 放送はなし ◎ バイロイト音楽祭で上演 放送

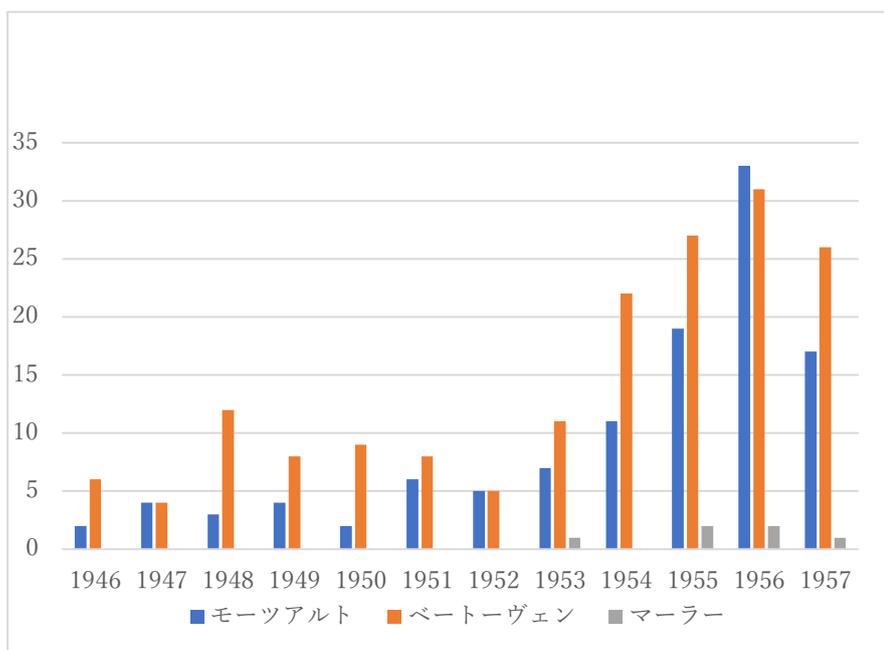
資料7 定期演奏家でのマーラー上演回数



資料8 ラジオでの放送回数推移

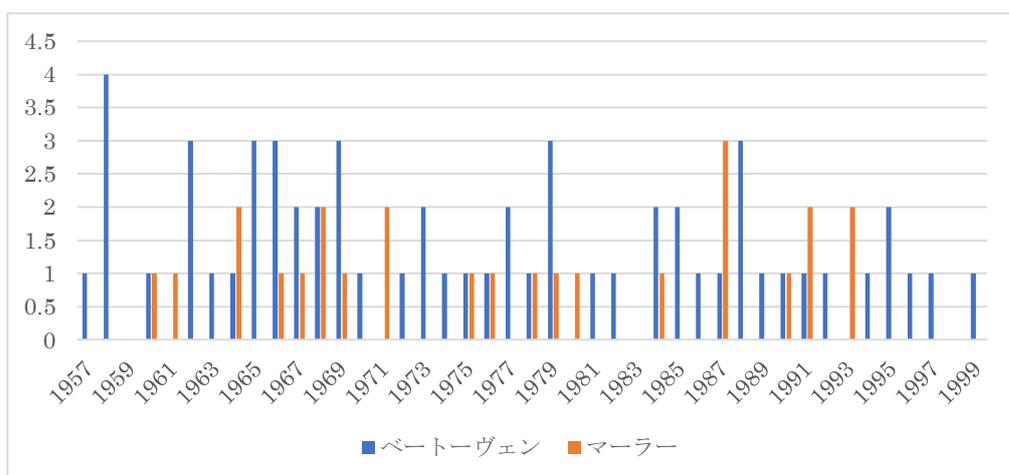


資料9 戦後1957年までのマーラー交響曲のレコード販売点数



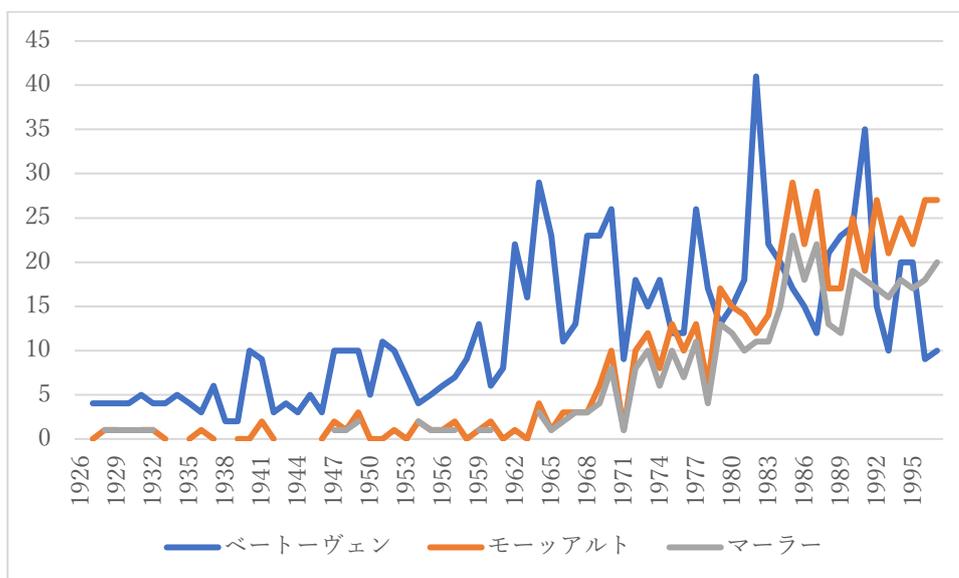
資料10

1957年以降のマーラー交響曲のレコード販売点数



(『20世紀の遺産』2011 を基にデータベース化し、筆者がグラフ作成)

資料 1 1 日本の交響楽団の定期演奏会の推移



巻末資料Ⅱ

実演とは異なるレコード独自の価値の追求

1 レコードプロデューサーの場合

(1) 英EMI ウォルター・レッグ

従来のSPレコードの録音は演奏を忠実に記録するという概念で録音が行われたが、レッグは戦後LPレコードが普及する頃から新しいレコード録音の手法を打ち立てた。演奏を忠実に記録するというのではなく、レコード録音を新たな音楽の創造であるという考え方である。レコード録音の完成度を高めるためには、新しく管弦楽団を創設することさえ行った。(1945年 フィルハーモニア管弦楽団)

戦後ナチ戦犯の扱いを受けていたカラヤンの才能を認め、占領軍の命令を無視してまでカラヤンに演奏の機会を与え、徐々にナチの影を払拭させていった。そして1951年から1955年にかけてフィルハーモニア管弦楽団による大々的な録音を実施した。ベートーヴェンの交響曲全集もこの頃に完成した。公開の演奏会では得られない完成度をその録音で実現した。

しかしその頃から開始されたステレオ録音にあまり関心を示さなかったこと、カラヤンが次第にベルリンフィルに接近しフィルハーモニア管弦楽から遠くなったことなどから、活動が衰退した。

彼はレコード録音をレコード芸術にまで高めたプロデューサーであった。しかし1-2節で述べたように、フルトヴェングラー指揮の『トリスタンとイゾルデ』の録音のとき、ソプラノのフラグスタートの最高音を妻のシュワルツコップに歌わせて録音したことなど、その後のレコード録音の問題点も彼の活動では浮き彫りになった。

(2) 英デッカ ジョン・カルショウ

ウォルター・レッグのレコード録音を新たな芸術創造にするという考え方を更に進めたのがジョン・カルショウである。彼は1951年のバイロイト音楽祭での「ニーベルングの指輪」第3夜『神々のたそがれ』を実況録音した。指揮者クナッパースツシュの神がかり的ともいえる名演を当時最先端の録音機器を使った鮮明な録音ということで、関係者から高く評価され、大きな話題になった。

しかしラインの乙女を歌ったのが先ほど述べたレッグの妻であるシュワルツコップであることからレッグが発売にクレームをつけ、結局発売はできなかった。4時間以上の超大作がほんの一部の歌唱ためお蔵入りになったのである。

彼はこの経験からレコード録音の完成度を上げるには歌手やオーケストラを完全に揃えたスタジオ録音でなければならないという信念をもつようになった。

1957年に先ほどのクナッパースツシュにより『ワルキューレ』第1幕を録音

した。この録音を手始めに「ニーベルングの指輪」4作の全曲録音を実現しようとした。

しかしカルショウとクナッパーツブッシュのレコード録音に対する考え方の違いからこのレコードで打ち止めになった。クナッパーツブッシュはオペラ劇場で育った典型的な実演至上主義の指揮者であり、いくら録音の完成度を上げるといっても、細切れに何度も録音し、それを後で再編集するという録音のやり方についていけなかった。

カルショウとクナッパーツブッシュは親密な関係であり、カルショウはクナッパーツブッシュを深く尊敬していたが、どうしようもなかった。

そこで彼が行ったのが1956年から1965年にかけて行われた「ニーベルングの指輪」全曲録音である。この録音はレコード録音の歴史的転換となったものである。

彼はレコード録音に理解のある指揮者ゲオルク・ショルティを起用し、当時世界最高と言われたワグナー歌手とウイーンフィルによる録音を開始した。

当然のことながらそうした一流歌手を何日も集めて録音することは不可能であったから、集められる歌手の場면을それぞれ録音し、統合再編集するしかなかったが、彼はそれを制約と考えるのではなく、そこかに新たな可能性を求めた。

指輪の演奏には4日を要するので、歌手は徐々に疲労してゆくことは避けられない。そこで歌手は声をセーブして使い、披露を少しでも減少させようとする。このことはやむをえない現象であるが、一般にはこれが正しい実演のありかたとされた。しかしカルショウはワグナーは決してこのようなことを望んでいなかったこと、更に作曲当時のワグナーはこのことに気付かず、後に後悔した可能性があることを知った。つまり実演の状況は妥協の産物であり、こうした要素は排除するべきと考えた。レコード録音では歌手は疲労を気にせずに歌うことができ、このことがワグナーが本来望んでいたものであると考えた。再編集をやむをえないものと考えたよりも、レコード録音こそワグナーの意図を実現できる可能性を有しているという積極的な評価をおこなった。

重要なことはカルショウがレコードプロデューサーの役割を飛躍的に高めたことである。レコードプロデューサーは単に演奏された音楽を忠実に録音するのが役目ではなく、演奏家との共同作業を通して新たな音楽を創造するという考え方である。もちろん音楽を創造するのは演奏家であるが、それが録音されたときの音楽の姿はむしろプロデューサーの方が性格に把握することができるので、演奏家とプロデューサーの共同作業により始めて正しい録音ができると考えた。

このことを知るために興味ある記述がある。カルショウは後にこの指輪の録音を振り返り、『ニーベルングの指輪ーリング・リザウンディング』（2007 学修研究社）という手記を発行しているが、一部映像記録も残されている。以下はこの映像を述べた伊阪紘（『巨匠達の録音現場』2009 春秋社）による。

『神々のたそがれ』ではジークフリートがグンターに変身したとき、テノールの声

をバリトンに電氣的操作により変化させたが、これは大きな議論を呼んだ。「歌劇場ではありえない！！」しかしカルシヨウは断固として次のように述べた。

「歌劇場でありえないのは誰もそれを試みなかったからだ。・・・変身したジークフリートはグンターの外観、姿勢、声をもつことをワーグナーはもとめているのだ。しかし歌劇場ではそれができないため、テノールが低い声で歌えるように歌いやすいように助けている。しかしそれはワーグナーの本意ではなかった。彼が現在の電気方式を知っていたらその可能性に飛びついていただろう。現在のレコードこそそれを実現できる。」

以上のようにカルシヨウは実演を正確に録音することだけがプロデューサーの役割ではなく、いかにして作曲家の意図に忠実に再現するかということを求めた。そのため放送局による単なる歌劇場での実況録音を嫌い、それは単なる記録データであると考えた。

一方彼はオペラの映像記録に関しては慎重な態度をとっている。

「家庭用映像記録の欠点の一つは、あるオペラの演奏を何度も繰り返してみた場合、視覚の方にはすぐに飽きてしまうということである。」

現在『指輪』のレコードを聴けば、聴くたびに各幕の舞台装置を想像することも、その気になれば可能だ。聴き手は登場人物の姿や大きさを望みのままに想像することができる。しかし一旦映像がついてしまったら、プロデューサーとデザイナーに従わねばならない。更に悪いことに、彼は役者の動きや癖になれてしまい、十分に知ってしまうとそれが想像できてしまうようになる。

つまりカルシヨウは聴き手がレコードという目に見えないものから、聴き手が想像力を発揮して自由に舞台を想像することを求めている。したがって聴き手は受動的に聴くだけでなく、演奏家、プロデューサーと一体となって能動的に参加することを求められているのである。

(3) カメラータ・東京 伊阪紘

伊阪紘は日本のレコードプロデューサーである。彼の立場は先ほど述べたウォルター・レグ、カルシヨウに近い。彼は『一枚のディスクに』（2006 春秋社）の中で次のように述べている。

「私はレコード製作では生の演奏では味わえないアウラが立ち昇るのを知っている。録音芸術にこそ高い音楽芸術の理想の追求の道があると思う。」

「オーケストラでの録音では指揮していないプロデューサーの方が、モニタースピーカーから聞こえてくるオーケストラの音とスコアを冷静に読み、判断しやすい立場にある。いわばプロデューサーは（指揮者の後ろにある指揮者）という立場にあり、指揮者に指示を出す仕事なのである。」

彼の立場は先ほど述べたウォルター・レッグ、カルショウに近く、日本人の立場で実践している。

ただし以上の3人の立場はプロデューサーとしてのものであり、演奏家はどうなのかという問題が発生する。彼の著書の中でウイーンフィルのコンサートマスターであるヒンクとの対話があり、そこに興味あることが記されている。

「レコードではコンサートと同じように準備をして、まさにコンサートで演奏するかのようにレコーディングでも演奏すれば素晴らしい演奏になる、それで済むというように思っていました。しかしレコーディングはコンサートとは違うらしいということをはじめて知るようになりました。録音では100%完璧な演奏を残さなければならないと思う。そのために日頃の安易なフィンガリングやボーングまで綿密にチェックし、修正する。それがよくわかりました。」

これに対して伊阪はレコード録音の完成度の高さを強調している。

「コンサートでは止まることは許されないから、まず安全でなければなりません。テンポをもっと速くしたいと思っても失敗する可能性があれば、少し抑えてひくことになる。しかしレコーディングでは音程を間違ってもそれを取り除けばよい。その曲の一番理想的な表現にトライするためにテイクを重ねてゆけばよい。レコーディングはコンサートよりもっと高い次元、テンポが速いという次元ではなく音楽的にもう一つ高い次元に持っていくための手段であると思っています。」

この対話から演奏家であるヒンクもレコード録音でより完成度の高い演奏をしたいという演奏家側のニーズもあることを述べている。

「一方では自分がこれまで築きあげてきた音楽性というか、音楽の流れがなくなってしまうように気をつけなければなりませんね。」

この発言は生演奏にあらわれる即興的な要素、ベンヤミンのいう「1回性」がレコーディングで失われる危険性を示している。

1983年にウィーン・アルバン・ベルク弦楽四重奏団はベートーヴェンの弦楽四重奏の全曲版をスタジオ録音しているが、1989年に再録音したときにはウィーンコンツェルトハウスでのライブ録音であった。彼らは徹底的に準備すればライブ録音も可能と判断した。

井阪はこれら2つの全曲録音を聴いてライブ録音の価値を評価した。

「スタジオ録音では演奏が硬く、外面的で機械的であったが、ライブ録音ではテンポもゆったりしていた。四重奏団のリーダーであるビヒラーは「私達は速い楽章をほんの少しだけゆっくりしたテンポで演奏しています。」それはウィーンの聴衆の前で演奏していることが影響しており、スタジオ録音では聴衆に対する意識がなかったことを物語っている。」

このことは非常に重要な事実であり、完全性を求めるスタジオ録音の危険性を示している。今日でもライブ録音は非常に人気があり、それらの録音では演奏に乱れがみられるものもあるが、それ以上に熱気にあふれたものが多い。(例えばカルロス・クライバー指揮のウィーンフィルによるベートーヴェン、ブラームスのライブ録音) これらの演奏はベンヤミンのいう「1回性」に溢れており、愛好家はプロデューサーが言うような完全性よりも生演奏の熱気を求めている。そうした意味では生演奏を忠実に録音することの重要性も存在している。

2 演奏家の場合

こうしたプロデューサーに対して演奏家はどのような態度をとっているのだろうか。先ほどオーケストラのコンサートマスターであるヒンクについて述べたが、オーケストラの指揮者について考えたい。

(1) レコード録音に懐疑的立場 (フルトヴェングラー、クナッパーツブッシュ)

20世紀を代表する指揮者であるフルトヴェングラーは音楽は毎回の演奏で新たに創造されるべきと考え、実演での即興性を重視した。そのため彼の演奏の真価は実演でこそ発揮された。

彼は多くのレコードを残したが、今日評価が高いのはスタジオ録音のものでなく、ライブ録音である。SPレコード時代の鮮度のよくない録音が大半であるが、それでも多くの熱狂的な愛好家が購入する。同じ曲でスタジオとライブで録音したものもあるが、例えばベートーヴェンのエロイカ交響曲を例にとる。戦後ウィーンフィルでスタジオ録音したレコードでは演奏の迫真性とともにもその完成度の高さが印象的である。

ここでは彼は曲全体の構築性を表現しようとしている。一方戦前に多くライブ録音されたレコードでは雑音が多いこと、鮮明度に欠けることの他に、オーケストラのアンサンブルに多くの乱れが見られる。しかしそういう中から聞こえてくる演奏の熱気、迫

真性は類をみない。この2種類のレコードはその目的とするところが異なり、優劣を論議するのは意味がないが、今日愛好家に圧倒的に人気のあるのがライブ録音である。

(2) レコード録音に積極的

カラヤンは戦前ナチス党员であったことから占領軍に演奏を制限されていた。またフルトヴェングラーも存命であり、活躍する場は限られていた。

これに目をつけたのが、先ほど述べた英EMIのプロデューサーであるウォルター・レグである。彼はカラヤンのナチ経験のなごりをたくみにかわすとともに、1946年にはEMIと契約させた。更にレグが創設したフィルハーモニア管弦楽団を使って1946年から1953年にかけて多くの録音を残した。

しかし1954年にフルトヴェングラーが亡くなるとともに彼は音楽界の頂点に登ることになる。1956年にベルリンフィル終身契約するとともに、彼はEMIと距離を置くくようになり、ドイツグラモフォンに移籍する。(つまりレグを切ったのである)

その後は終始ベルリンフィルの終身常任指揮者であるとともに、ウイーン歌劇場監督などを歴任し、音楽界の「帝王」といわれるようになる。

レコード録音も平行して精力的に行った。彼はLPレコードからCDに移行する中で、デジタル録音を積極的に推進した。録音の際には自身がプロデューサーの役割をこなし、レコード録音全体を支配した。

映像録音の技術が進展するとともに、演奏を映像化することにも力を入れた。そのため彼自身の映像ソフト会社を1982年に設立する。

カラヤンは演奏をそのまま映像化することはなく、各場面に分けて映像化し、再編集するという形態をとった。レコード録音のときのプロデューサーと同じ考え方である。その結果映像の完成度をあげるためオーケストラの配置を変則にしたり、各奏者の演奏する姿をそろえるため無理な演奏を強いたりした。これは音楽のたというよりは映像を優先したものであり、これは誇り高いベルリンフィルをいたく傷つけた。この頃からベルリンフィルとの関係が悪化した。

ベルリンフィルとの関係悪化は1981年の女性クラリネット奏者採用問題と言われているが、その前から関係は悪化していたのである。

ベルリンフィルの終身指揮者を辞任してからはウイーンフィルとの演奏が増えたが、そのころから彼は録音するときそれまでのように細切れで録音することは少なくなり、全体を通して演奏し、録音することが多くなった。音楽の自然の流れを尊重したのである。

(3) レコード録音を拒否 (チェリビダッケ)

戦後フルトヴェングラーの後継者としてベルリンフィルの常任指揮者に就任する

可能性があったが、カラヤンとの競争に敗れたチェリビダッケはカラヤンと異なり徹底的にレコード録音を嫌った。彼はフルトヴェングラー同様実演での演奏にこだわったが、更に徹底していた。フルトヴェングラーやクナッパーツブッシュはある程度レコード録音に妥協したが、彼は演奏するホールに合わせた音づくりを徹底的に行った。従って演奏の度に演奏内容が異なるのはもちろん、ホールが変われば演奏内容も当然変わるべきと考え、演奏の前にはホールに合わせたチューニングを徹底的に行った。

そのため彼のオーケストラの音色はホール毎に微妙に異なり、それはレコード録音では表現できないと考えた。レコードの販売は極端に少なく、コンサートの実況録音がいくつか残されているのみである。

彼のオーケストラの音色の素晴らしさは実演を聴かないと分からないといわれ、伝説的なものになっている。

(4) 公開演奏を拒否し、レコード録音に専念 グレン・グールド

グレン・グールドは天才ピアニストとして各地で演奏会を開催して、聴衆を熱狂させた。中でも1957年にソ連に招かれて行った演奏旅行は伝説となっている。当初は空席が多かったが、ロコミで演奏の素晴らしさが伝わり、超満員となり、その演奏に聴衆は総立ちとなった。

当時のソ連には馴染みのなかったバッハの演奏や、半ば禁止されていた新ウイーン学派の音楽の演奏などで、強烈な印象を与えた。西ヨーロッパでも各地で演奏家を開催し、カラヤンとの共演ではカラヤンを脱帽させた。

しかしそうした輝かしい活動にもかかわらず、1964年に一切の公演から身を引き、レコード録音のみに専念することを宣言した。

彼は実演では聴衆やホールなどが気になり、演奏に集中できないことをたびたび述べている。ソ連での演奏会でもチャイコフスキーホールの中の舞台に近い聴衆と遠い聴衆それぞれに適切な音響が伝わるように気を使わなければならなかった。

そしてレコード録音の現場でこそ音楽に集中して演奏できると考えた。バッハを中心に多くのレコードを作製したが、多くはその完成度の高さを評価されている。ただしその状況は一般のスタジオ録音とはまるで違っていた。

その現場で彼は演奏に熱中し、忘我の境地に至り、声を出してハミングしたりした。彼がスタジオ録音にこだわるのは、一般的なスタジオ録音のように時間をかけて冷静に音楽づくりをして完璧を目指そうとすることとは意味が異なる。

彼はスタジオで彼一人の世界に没入し、一種神秘的な雰囲気を作り出す。逆説的ではあるが、ある意味実演の興奮をスタジオで再現しようとする彼ならではの考え方とも言える。

(5) 指揮者 カール・ベーム

カール・ベームもまた20世紀を代表する指揮者の一人である。彼はレコード録音について特に否定的な立場はとらなかったが、多くの評論家、愛好家から実演と録音の落差を指摘されていた。実演の白熱した演奏とごちなく、固く、面白みのないレコード録音との比較がたびたびされた。

彼の代表的録音は1960年前後に録音されたベルリンフィルによるモーツァルトの交響曲全集である。その完成度は素晴らしく、現代でも評価は高い。しかしその頃ウィーンやベルリンの演奏会のモーツァルトの実況録音を聴いていた愛好家はその違いに驚いた。生き生きとしたテンポ、即興的な盛り上がりなどが素晴らしく、時にはアンサンブルの乱れも厭わずその演奏に集中する。レコード録音のときとは別人のようであった。

今日彼の代表的なレコードはライブ録音が多い。ワーグナーの楽劇はすべてバイロイト音楽祭のライブ録音である。1966年に録音された『トリスタンとイゾルデ』は生き生きした演奏が素晴らしく、レコード録音では得られない高揚感がある。今日でもフルトヴェングラーの伝説的な録音と並ぶ名盤として評価が高い。『ニーベルングの指輪4部作』でも従来の重々しいワーグナー演奏とは異なり、モーツァルトを思わせる古典的ともいえる引き締まった演奏で、新しいワーグナー演奏のあり方を示した。ここでも白熱した演奏が見られる。1971年に録音された『さまよえるオランダ人』も同様である。

モーツァルトのオペラでは多くがスタジオ録音である。今日でもモーツァルトのオペラの古典的な演奏と言われる。『フィガロの結婚』では1964年の日本公演（日生劇場こけら落とし）と同じオーケストラとほぼ同じ歌手で録音されているが、日本公演の素晴らしさを評価する声が圧倒的に高い。『ドンジョヴァンニ』、『魔笛』はスタジオ

録音であるが、堂々とした演奏である。しかしそのテンポの固さは争えない。

一方『コシファントゥッテ』は唯一のライブ録音であるが、実演の素晴らしさが際立つ。

巻末資料Ⅲ マーラーの主要レコード

1954年

ヘルマン・シェルヘン指揮 全集 (～1960年)

初のマーラー全集であるが、第5番、第6番には大幅なカットがあり、現在発売されたらとても正規のマーラー全集とは呼ばれないだろう。当時のマーラーの音楽界の地位がそれほど高くなかったことを示している。

1960年

バーンスタインはまず交響曲第4番を録音した。後に全曲が録音され、史上初のマーラーの交響曲の全集が完成した。(～1975年)

この頃マーラーはウイーンを中心とするドイツ圏以外にはあまり知名度がなかった。アメリカに亡命したブルーノ・ワルターなどが録音しているが、それは彼の戦前でのドイツ、ウイーン生活のなごりであり、アメリカでのマーラーの普及を狙ったものではなかった。

一方バーンスタインは若い頃から自らの出自がユダヤ系ということもあり、マーラーの音楽を熱心に研究した。アメリカではマーラーはまったく知名度がないため、レコード会社はマーラーの録音に反対したが、彼のウエストサイドストーリーなどのミュージカルやニューヨークフィルでの活躍もあり、バーンスタインの熱意で押し切ったということである。

その演奏にはマーラーの音楽を開拓するという使命が感じられ、現在のスマートな演奏にはないエネルギーが感じられる。

1961年

ワルター指揮の交響曲第1番

マーラーの弟子であったワルターの演奏。

1964年

バルビローリ指揮の第9番

クレンペラー指揮の「大地の歌」

イタリア系のイギリス人のバルビローリはユダヤ系の指揮者とは異なる響きをマーラーの音楽から引き出した。これはベルリンフィルの団員全員が要望して実現した録音で、その後のマーラー演奏の可能性を拓けたといえる。特にユダヤ系指揮者の重

く、ねばっこい演奏に物足りない愛好家に指示され、日本でも非常に人気があった。

1966年

バーンスタイン指揮 ウイーンフィルによる「大地の歌」

2回目の録音。1回目は常任指揮者を勤めていたニューヨークフィルを指揮したが、ここではマーラーが常任指揮者を勤めていたウイーンフィルで録音した。

1回目の録音のような高揚感はあまりないが、彼のユダヤ的、アメリカ的感性がウイーンフィルの響きと共鳴し、名演となった。日本では2回目の演奏を好む人が圧倒的に多い。

1969年

ショルティ指揮の第5番

ショルティはワーグナーを得意にしたが、ユダヤ系ハンガリー人という出自もあり、マーラーも熱心に演奏した。しかしその演奏にはバーンスタインのようなユダヤ的響きはなく、正確無比な機械的ともいえる演奏となっている。そのためか日本での人気はあまりない。

1971年

クーベリック指揮マーラー交響曲全集完成

チェコ人であるクーベリックはマーラーのユダヤ系という特質にはあまりこだわらない演奏をしている。この頃からドイツ人、ユダヤ人以外のフランス人、イギリス人などの指揮者によるマーラーの録音が増大し、マーラーの音楽の国際化が進行した。

1974年

レヴァイン指揮 全集（～1980年）

レヴァインはユダヤ系アメリカ人であるが、彼の音楽にはもはやユダヤ系という特質は殆どない。マーラーの音楽の国際化がユダヤ系指揮者にまで浸透した。

1976年

ジュリーニ指揮 シカゴ響 第9番

イタリア人のジュリーニもマーラーを得意にした。

1977年

アヴァド指揮 マーラー全集録音開始（～1986年）

テンシュテット指揮 マーラー全集録音開始（～1986年）

ノイマン指揮 マーラー全集録音開始（～1982年）

マーラー全集が続々と発売された。人種的にもイタリア人（アヴァド）、テンシュテット（ドイツ人）、ノイマン（チェコ人）など幅広い。

1978年

テンシュテット指揮 第5番

1979年

バーンスタイン ベルリンフィル 第9番

1980年

小澤指揮 全集（～1993年）

日本人初のマーラー全集。しかし耳の肥えてきた日本の聴衆にはその音楽は物足らなかったようで、あまり売れなかった。

1983年

マゼール指揮 全集（～1994年）

1984年

カラヤン指揮 第9番

1985年

インバル指揮 全集（～1986年）

バーンスタイン指揮 2回目の全集（～1990年）

シノーポリ指揮 全集（～1994年）

1986年

シャイー指揮 全集（～2004年）

1988年

若杉弘指揮 全集 (1991年)

この頃から日本人のマーラー全集の録音が珍しくなくなった。

引用文献

中村政則

2005 『戦後史』 岩波新書。

佐野光司

2007 『日本戦後史研究』 日本戦後史研究会。

渡邊裕

2002 『聴衆の誕生』 中央公論社。

輪島祐介

2005 「クラシック音楽の語られ方 ハイソ・癒し・J回帰」 『クラシック音楽の政治学』
青弓社。

若林幹夫

2005 「クラシック音楽の生態学」 『クラシック音楽の政治学』 青弓社。

ピエール・ブルデュー

1990 『ディスタンクシオン1 社会的判断力批判』 藤原書店。

マイケル・ケネディー

1978 『グスタフ・マーラー』 芸術現代社。

吉田秀和

1971 「マーラーの流行をめぐって」 『吉田秀和全集』。

1970 『今日の演奏と演奏家』 音楽の友社

柴田南雄

1984 『グスタフ・マーラー』 岩波新書。

シンポジウム

1987 「なぜ今、マーラーか」 『音楽芸術 11月号』。

ラ・グランジュ

1993 『グスタフ・マーラー 失われた無限を求めて』 草思社。

ベンヤミン

1995 『複製技術時代の芸術作品』 ちくま学芸文庫。

アドルノ

1973 『新音楽の哲学』 音楽之友社。

細川周平

1990 『レコードの美学』 東京芸大博士論文。

増田啓二

2001 『複製音楽のまなざし』 東京大学博士論文。

長崎励朗

- 2013 『つながりの戦後文化誌 労音、そして宝塚、万博』 河出書房新社。
西島千尋
- 2012 『クラシック音楽はなぜ鑑賞されるのか』 新曜社。
堀内久美雄
- 2011 『20世紀の遺産』 音楽之友社。
菅野沖彦
- 2011 「オーディオ 1960～1969」 『20世紀の遺産』 音楽の友社。
カルショウ
- 2007 『ニーベルングの指輪ーリング・リザウンディング』 学修研究社。
井阪 紘
- 2006 『一枚のディスクに』 春秋社。
ゲオルク・クヴェンダー
- 1989 「世界と私」 『グスタフマーラー その人と芸術、そしてその時代』 泰流社。
渡辺裕
- 1990 『文化史の中のマーラー』 筑摩書房。
石井宏
- 2004 『反音楽史』 新潮社。
永竹由幸
- 2012 『オペラと歌舞伎』 水曜社。
小林秀雄
- 1960 「表現について」 『モーツァルト』 角川書店。
ウイリアム・ウエーバー
- 1983 『音楽と中産階級』 法政大学出版会。
トーマス・マン
- 1933 「リヒャルト・ワーグナーの苦悩と偉大」『ワーグナーと現代』
ミュンヘン大学での講演 みすず書房。
- トーマス・マン
- 1933 「エミール・ペレトリスへの書簡」 『ワーグナーと現代』 みすず書房。
トーマス・マン
- 1937 「リヒャルト・ワーグナーとニーベルングの指輪」『ワーグナーと現代』
みすず書房。
- アドルノ
- 2012 『ワーグナー試論』 作品社。
G・カルス
- 1981 「ブルックナーの独自性」 『音楽の手帖』 青土社。
K・フェレラー

- 1980 「ブルックナーの人間像」『音楽の手帖』 青土社。
- 藤田由之
- 1984 「ブルックナーと聴衆」 『音楽芸術1月号』。
- 若杉弘
- 1996 「若杉弘が語るブルックナーとの出会い」 『音楽芸術8月号』。
- シベリウス
- 1980 「ヤン・シベリウス」 『マーラー頌』 白水社。
- ブルーノ・ワルター
- 1980 「マーラー、人と芸術」『音楽の手帳』 青土社。
- 岡田暁生
- 2011 「巨大コンサートホールの中のマーラー」『マーラー 没後100年総特集』 文芸別冊。
- 岡田暁生
- 2005 『西洋音楽史』 中央公論社。
- 片山杜秀
- 2011 『マーラー 没後100年総特集』 文芸別冊。
- ピエール・ブーレーズ
- 1980 「今日のマーラー」『音楽の手帳』 青土社。
- A・シエーンベルク
- 1980 「マーラーを弁護する」『音楽の手帳』 青土社。
- 加賀乙彦
- 1980 「マーラーと小説」 『マーラー』 青土社。
- 矢崎彦太郎
- 1958 「今フランスでのマーラー」『MAHLERIANA』No.8 日本マーラー協会。
- 末延芳晴
- 2011 「マーラーにおけるユダヤ性と普遍共同性」 『マーラー』 河出書房新社。
- 吉松隆
- 1993 「異邦人マーラーの中の異郷の夢」『マーラー』 洋泉社。
- 吉川幸次郎
- 1980 「大地の歌の原詩について」 『音楽の手帖マーラー』 青土社。
- 千葉 優子
- 2007 『ドレミを選んだ日本人』 音楽の友社。
- 増井 敬二
- 1990 『浅草オペラ物語』 芸術現代社。
- 加藤善子
- 2005 「クラシック音楽愛好家とは誰か」『クラシック音楽の政治学』。
- 竹内洋

- 2004 『教養主義の没落』 中公新書。
永竹由幸
- 2012 『オペラと歌舞伎』 水曜社。
並木正吉
- 1960 『農村は変わる』 岩波新書。
中村政則
- 2005 『戦後史』 岩波新書。
長崎励朗
- 2013 『つながりの戦後文化誌 労音、そして宝塚、万博』 河出書房新社。
菅野冲彦
- 2011 「オーディオ 1960～1969」『20世紀の遺産』 音楽の友社。
堀内敬三
- 1977 『オーディオ50年史』 講談社学術文庫。
成澤玲子
- 1981 『海外ライブの贈り物』 共同通信社。
小林秀雄
- 1957 『ゴッホの手紙』 岩波書店。
1959 『モーツァルト』 岩波書店。
1958 「表現について」 『モーツァルト』 角川書店。
カルショウ
- 2007 『ニーベルングの指輪ーリング・リザウンディング』 学修研究社。
井阪絃
- 2006 『一枚のディスクに』 春秋社。
千葉 優子
- 2007 『ドレミを選んだ日本人』 音楽の友社。
中村恭介
- 1987 『近代日本文学と西洋音楽・西洋の音・日本の耳』 春秋社。
竹中 亨
- 2016 『明治のワーグナーブーム』 中央公論社。
増田聡
- 2005 「クラシック音楽の生態学」 『クラシック音楽の政治学』 青弓社。
野口武彦
- 1981 「ワーグナーと三島由紀夫」 『ワーグナー』 青土社。
三島由紀夫
- 1964 「芸術断層」 『三島由紀夫全集31』 新潮社。
黒田恭一

- 1964 「ドイツオペラとイタリアオペラの残したもの」 『音楽芸術1月号』
 増井 啓二
- 1995 「NHKイタリア歌劇団の盛況から今日へ」 『音楽芸術6月号』。
 諸井 誠
- 1967 「トリスタンとイゾルデ」 『音楽芸術6月号』。
 中島健藏
- 1964 「巨大なスタイルへの欲望」 『音楽芸術5月号』。
 遠山一行
- 1963 「クンストのドイツ」 『音楽の友8月号』。
 若杉 弘
- 1983 国際シンポジウム 「いまなぜワーグナーか」 『年刊ワーグナー1983』
 音楽の友社。
- 三善清達
- 1985 「音楽・事件と展望」 『音楽芸術8月号』。
 小林利之
- 2011 「1962年発売ワーグナーパルシファル評論」 『20世紀の遺産』 音楽の友社。
 ブラウコプフ
- 1974 『マーラー 未来の同時代者』 白水社。
 福永武彦
- 1968 「私の音楽」 『福永武彦全集第14巻』 新潮社。
 嶋村 郎
- 1983 「福永～告别～マーラー」 日本マーラー協会機関紙No.8。
 雑喉 潤
- 1986 「マーラーの鳴り渡るところ」 『音楽芸術2月号』
 加賀乙彦
- 1980 「マーラーと小説」 『マーラー』 青土社。
 矢沢保
- 1980 「ニューミュージックと若者達」 『日本の流行歌—その魅力と流行の仕組み』
 大月書店。
- ラモフスキー
- 2010 『ジャズ喫茶論』 筑摩書房。
 菅野沖彦
- 2011 「オーディオ 1960～1969」 『20世紀の遺産』 音楽の友社。
 竹中 亨
- 2016 『明治のワーグナーブーム』 中央公論社。
 五味康裕

1981 『五味康祐音楽巡礼』 新潮社。

船山 隆

1987 「シンポジウム なぜ今マーラーかーグスタフ・マーラーの時代」 『音楽芸術』11月号。

原田 茂生

1983 「若杉、原田、桜井 特別対談」 『日本マーラー協会8号』。

嶋本 昭三

1989 日本マーラー協会機関紙No.22。

加藤博章

1983 日本マーラー協会機関紙No.8。

栗野 光一

2014 「私の人生を変えた一枚」 『インバル マーラー交響曲全集解説』。

参考文献

細川周平

1989 『西洋音楽の日本化・大衆化』 岩波書店。

2007 『輸入ジャンルの日本化の諸相』 岩波書店。

海老沢 敏

1973 『音楽の思想—西洋音楽思想の流れ』 音楽の友社。

細川周平

1995 「ジャズ喫茶の文化史—複製技術時代の音楽鑑賞空間」 『日本研究34集』。

メリアム

1980 『音楽人類学』 音楽の友社。

ヴォルプス

1984 『19世紀の音楽カリカチュア』 音楽の友社。

ネトル

1989 『世界音楽の時代』 勁草書房。

ジム・サムソン

1996 「西洋の音楽と社会」『市民音楽の台頭』 音楽の友社。

中野雄

1998 『丸山真男 音楽の対話』 文芸春秋社。

五味康祐

1981 『五味康祐音楽巡礼』 新潮社。

海老沢 敏

1973 『音楽の思想—西洋音楽思想の流れ』 音楽の友社。

篠田一士、諸井誠

1984 『世紀末芸術と音楽』 音楽の友社。

岡田暁生

2012 『楽都ウイーンの光と影』 小学館。

国安洋

1991 『<芸術>の終焉』 春秋社。

渡辺裕

2001 『日本文化 モダンラブソデー』 春秋社。

ヴァルター・ザルメン

1994 『音楽家の誕生』 洋泉社。

ヘンリー・レイノア

1994 『音楽と社会』 音楽の友社。

小川博史

- 1984 『消費社会の広告と音楽』。
- アドルノ
- 1962 「音楽における物神的性格と聴衆の退化」『音楽社会学序説』平凡社。
- 1947 『不協和音』 音楽の友社。
- 2007 『新音楽の哲学』 平凡社。
- 1971 『不協和音 管理社会における音楽』 音楽の友社。
- 1960 『マーラー音楽的観相学』 法政大学出版局。
- 細川周平
- 1990 『レコードの美学』 勁草書房。
- メリアム
- 1980 『音楽人類学』 音楽の友社。
- ヴォルプス
- 1984 『19世紀の音楽カリカチュア』 音楽の友社。
- ネトル
- 1989 『世界音楽の時代』 勁草書房。
- ジム・サムソン
- 1996 「西洋の音楽と社会」『市民音楽の台頭』 音楽の友社。
- 栗谷佳司
- 2008 『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。
- 吉成順
- 2014 『クラシックとポピュラー 公開演奏会と近代音楽文化の成立』
アルテスパブリッシング。
- 宮本直美
- 2006 『教養の歴史社会学』 岩波書店。
- NHK放送世論調査所編
- 1983 『現代人と音楽』 日本放送出版協会。
- 吉原真里
- 2013 『「アジア人」はいかにしてクラシック音楽家になったのか』
アルテスパブリッシング。
- 繁下和男
- 1980 「演歌—その音と歌い方」『日本の流行歌—その魅力と流行の仕組み』 大月書店。
- 吉田寛
- 2013 『＜音楽の国ドイツ＞の神話とその起源』 青弓社。
- 吉田寛
- 2009 『ヴァーグナーのドイツ 超政治とナショナルアイデンティティーのゆくえ』 青弓社。
- 小泉文夫

- 1978 『日本音楽の再発見』 講談社。
東谷護
- 2003 『ポピュラー音楽のまなざし』 勁草書房。
ミヒャエル・ヴァルター
- 2000 『オペラハウスは狂気の館』 春秋社。
ニコラス・クック
- 1992 『音楽・想像・文化』 春秋社。
増井敬二
- 1984 『日本のオペラ 明治から大正へ』 民音音楽資料館。
堀内敬三
- 1942 『音楽五十年史』 鱒書房。
小泉文夫
- 1977 『世界の中の日本音楽』 青土社。
藤井知昭
- 1985 『日本音楽と芸能の源流』 日本放送出版協会。
仲万美子
- 1996 『西洋・中国・西洋音楽文化の重層的対話』 大阪大学学位論文。
塚原康子
- 1989 『十九世紀日本における西洋音楽受容』 東京芸大学位論文。
吉川英史
- 1965 『日本音楽の歴史』 創元社。
1965 『日本音楽の性格』 音楽の友社。
1984 『日本音楽の美的研究』 音楽の友社。
- 小島美子
- 1964 『日本の近代音楽における民族性』 音楽の友社。
小島美子
- 1997 『音楽から見た日本人』 音楽の友社。
権藤敦子
- 1988 『明治大正期の演歌における洋楽受容』 東洋音楽学会。
佐藤優子
- 1979 『日本人の基層部における宗教と音楽』 音楽学会。
皆川達夫
- 1988 『異文化との接触ーキリシタン期の音楽を事例として』 岩波書店。
増井敬二
- 1995 『明治期日本人と音楽』 大空社。
野村光一

- 1978 『日本洋楽外史』 ラジオ技術社。
三浦俊三郎
- 1931 『本邦洋楽変遷史』 日東書院。
ジル・ヴァン
- 2005 『イタリアオペラ』 白水社。
原田玲子
- 1987 『ヨーロッパ芸術文化と音楽』 音楽の友社。
ロバート・ドニンソン
- 1995 『オペラとその象徴』 音楽の友社。
奥野卓司
- 2007 『ジャパンクールと江戸文化』 岩波書店。
吉川英氏
- 1978 『日本音楽の性格』 音楽の友社。
原田玲子
- 1987 『ヨーロッパ芸術文化と音楽』 音楽の友社。
小泉文夫
- 1976 『日本音楽の再発見』 講談社。
表章
- 1987 『能楽の歴史』 第一印刷。
田村和紀夫
- 2013 『文化としての西洋音楽の歩み』 音楽の友社。
西原稔
- 2009 『音楽家の社会史』 音楽の友社。
金澤正剛
- 1998 『中世音楽の精神史』 講談社。
寺倉正太郎
- 2005 『ワーグナーの力』 青弓社。
山崎敏光
- 1977 『バイロイト音楽祭100年』 音楽の友社。
岡田堯俊生
- 2013 『オペラの終焉』 筑摩書房。
渡辺護
- 1966 『リヒャルト・ワーグナーの芸術』 音楽の友社。
遠山一行
- 1967 『ワーグナー変貌』 白水社。
ニーチェ

- 1871 『悲劇の誕生』。中央公論社
- マラルメ
- 1885 「フランス詩人の夢想」 『音楽の手帖』 音楽之友社。
- ボードレール
- 1861 「R・ワーグナーとタンホイザーのパリ公演」 『音楽の手帖』 音楽之友社。
- 岡田暁生
- 2014 『リヒャルト・シュトラウス』 音楽の友社。
- ワーグナー
- 1952 『第九交響曲』 音楽の友社。
- 1949 『未来の芸術作品』 桜井書店。
- 1990 『ベートーヴェン』 音楽の友社。
- 1990 『ドイツのオペラ』 第三文明社。
- 1990 『オペラとドラマ』 第三文明社。
- 1989 『宗教と芸術』 第三文明社。
- ダールハウス
- 1995 『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』 音楽の友社。
- 五味康祐
- 1980 『オーディオ巡礼』 ステレオサウンド。
- 渡邊護
- 1983 『ワーグナー。オペラ上演に見る傾向』 音楽芸術。
- 渡邊守章
- 1984 『オペラと演出』 音楽芸術。
- 三宅幸男
- 1998 「ワーグナー対ヴェルディ 日本人のオペラ嗜好の分析」 『音楽芸術5月号』。
- 新井秀直
- 1990 「トリスタン上演における解釈の変遷 ワーグナーの今日的視座」 『音楽芸術3月号』。
- 渡邊護
- 1997 「ワーグナー演出の系譜」 『音楽芸術10月号』。
- 佐川吉男
- 1995 「戦後50年のワーグナーのオペラ受容史」 『音楽芸術3月号』。
- 東条碩夫
- 1998 「日本でのブルックナー受容の変遷」 『音楽芸術6月号』。
- 日本ワーグナー協会
- 2006 『ワーグナーフォーラム 2006』 東海大学出版会。
- 清水多吉

- 1996 『30年代パイロイトとナチズム』 青弓社。
- 増井敬二
- 1980 『データ 日本・音楽・ニッポン』 民音音楽資料館。
- 渡邊護
- 1965 『ワーグナーの芸術』 音楽の友社。
- 遠山一行
- 1967 『ワーグナー変貌』 白水社。
- 堀内修
- 2013 『ワーグナーのすべて』 平凡社。
- 吉田真
- 2005 『ワーグナー』 音楽の友社。
- 金子建志
- 2005 「戦後日本のワーグナー受容史」 『ワーグナーの力』 青弓社。
- 対談
- 1964 「ワーグナーと日本」 (属啓成、矢代秋雄) 『音楽芸術8月号』。
- 佐川吉男
- 1982 「ドイツのオペラ日本での受容」 『音楽芸術5月号』。
- ヴェスリング
- 1989 『マーラー 新しい時代の預言者』 国際文化出版社。
- 酒田健一
- 1980 『マーラー』 白水社。
- 加藤周一
- 1968 『続羊の歌』 岩波書店。
- 宮沢縦一
- 1976 「浅草オペラ」 『近代日本と音楽』 あゆみ出版。
- 後藤 淑
- 1981 『能と日本文化』 木耳社。

