

Title	戦後日本の音楽批評についての一断章：吉田秀和の所論を中心に(芸術のロケーション)
Sub Title	A Chapter in the Music Criticism in Japan after the Second World War : With Special Attention to Hidekazu Yoshida(Locations of Art)
Author	池田, 幸弘(IKEDA, Yukihiro)
Publisher	
Publication year	2004
Jtitle	Booklet Vol.12, (2004.) ,p.69- 81
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000012-04211316

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

戦後日本の音楽批評についての一断章

——吉田秀和の所論を中心に——

池田 幸弘

吉田が遠山一行らと並んで戦後日本の音楽批評をリードしてきたことは、衆目のみるところ確かであろう。本稿は、よりいっそう本格的な吉田秀和論に至るための一ステップであり、特につぎの論点を確認することが主題となっている。まずは、吉田や遠山に大きな影響を与えたと考えられる小林秀雄の「モーツァルト」をとりあげ、それがどのような意義を持っていたかを再確認する。さらに、「モーツァルト」が初期の吉田の論考と顕著な関連性を有していることをみる。しかしながら、吉田は小林の言説空間にとどまっていたわけではなく、彼の批評の成熟は、むしろ小林からの離脱の過程として理解することができる^{★1}。結果的には、吉田の批評は、客観性、実証性を強く意識したものとなっていったが、これは、日本の音楽批評の世界ではやはり画期的なことだったと言わなければならない。吉田論としても必ずしも十分なものではないが、戦後日本の音楽批評の重要な画期となった吉田の方法的立場をいくらかでも明確にすることができれば、本稿のねらいは達成されたことになる。本稿では、焦点はどちらかといえば、『主題と変奏』から始まる初期の吉田にあてられている。後年の吉田の批評的立場については、また別の機会に集中的に議論することにした。

小林秀雄の「モーツァルト」

言い古されていたことではあるが、戦後日本の音楽批評の原点に、戦中に構想を得て戦後に発表された小林秀雄の「モーツァルト」があったことはやはり見過ごすことのできない事実である^{★2}。ここではごく簡単に、いくつかの点を確認しておくにとどめる。以下、「モーツァルト」からの引用である。

もう二十年も昔の事を、どういう風に思い出したらよいかわからないのであるが、僕の乱脈な放浪時代の或る冬の夜、大阪の道頓堀をうろついていた時、突然、このト短調シンフォニーの有名なテエマが頭

の中で鳴ったのである。僕がその時、何を考えていたか忘れた。いずれ人生だとか文学だとか絶望だとか孤独だとか、そういう自分でも意味のわからぬ言葉で頭をいっぱいにして、犬のようにうろついていたのだろう。★³

ここには、あえて言えば、《ト短調交響曲》それ自体の分析は何もないと言っても過言ではない。あるのは、音楽との出会い、そして小林自身の心象風景の描写である。この点を的確にしかも批判的に摘出したのが、高橋悠治である。美学上の立場、あるいは政治上の立場において著しく異なった地平に立つ高橋は、以下のように述べて、小林の「モーツアルト」を特徴付けている。

この一行は、以後の日本の音楽批評のパラダイグマになった。だれもが音楽との「出会い」を書くことで、音楽論に替えようとする。そのとき、自分をできるだけあわれっぽく売りこむこともわすれない。★⁴

これは、きわめて正確な特徴付けである。音楽との出会いが批評であること、そしてその際にあわれっぽく自らを演出することが必要だとされる。先に引用した、「モーツアルト」からの引用がそのような演出に満ち満ちていることは、明らかだろう。そして、これは音楽論ではないと高橋は断定する。ここに、彼自身の美学的な立場は現れている。重要なことは、高橋もいうように、これが「以後の日本の音楽批評のパラダイグマ」になったということである。以下、節を改めて、吉田秀和を対象にこの高橋の見解を裏付けていくことにしたい。

小林的なものと客観的な批評との狭間で

吉田の初期の論考に「ローベルト・シューマン」と題する新鮮な論考がある★⁵。後の成熟した吉田からみれば、若書きともいえるものだが、ここに小林の影響はくっきりと刻印されている。小林の「モーツアルト」の発表から、数年しかたっていないことにも注意しよう。「ローベルト・シューマン」はつぎのような印象的な書き出しで始まっている。

あれは、今から二十年近くまえのことだ。僕は、さる外国のピアニストの演奏をきくために、日比谷の公会堂の席にすわっていた。初夏だった。掌のなかで、会堂のまえでひろった小石がつめたかった。僕は、それをこの夜ここであうにちがいないある人にぶつけてやろう、と思っていた。僕には、Gegenliebe というものが、まるで信じられなくなっていた。人間と人間との関係を規定するものは、憎悪だけだ。一方から他方への愛はありうるが、それは、もう一方にとっては耐えがたい重荷であり、正直なところ人間には他の人間が許せないのだと

思った。僕は、生きるということが、自分のなかに何の確信もあたえてくれないことを悩んでいた。こういったやくざな考えが、そのほかにも頭のなかに、うようよしていたが、今は大部分忘れてしまった。★⁶

ここには、小林的なるものの影響がきわめてはっきりした形で顔を出している。上記の引用は、あるコンサートの際の回想からなっている。いや、正確に言えば、コンサートの回想ですらない。あるのは、たかだかそのコンサートの際に吉田に宿っていた心象風景なのだ。実際、ここには、「さる外国のピアニストの演奏」についての所感、あるいは分析は何もない。

自明のことのようと思われるかもしれないが、ここで吉田自身の言葉で小林の影響を確認しておくことは無用ではないだろう。後年、江藤淳の『小林秀雄』が公刊された際に、吉田は短い書評を産経新聞に公表した。この書評はつぎのような文章で始まる。

敗戦後まもなく発表された小林秀雄の『モーツァルト』は、私には一つの事件だった。それは電撃のように私を襲い「音楽批評は可能だ」ということを、力強く、はっきり、啓示してくれた。戦後筆をとりだした音楽文筆業者で、多かれ少なかれ、この経験をしなかった人が一人でもいるだろうか、私は疑わしく思う。★⁷

吉田自身が認めているように、小林の影響は他の同業者の場合と同じく吉田にたいしても強烈で、それはなかば自明のことだといってもよい。しかし、問題はこうした小林的なるものが、吉田の中でどの程度の重要性を持っているかである。先の引用は吉田のある側面を表現し得ているとしても、彼の批評の方法をどの程度適切に表現し得ているかについては問題であろう。実際のところ、「ローベルト・シューマン」にもつぎのような文章があることを見逃すわけにはいかない。

僕には、いまにいたるまで、音楽のなかに、とくに人生観とか世界観とかいったかたちでのみ思想をさぐる嗜好は、曖昧な思考に基づいた、墮落した趣味でしかないように考えられる。なぜゆるぎなく明確な音そのものをきかないのか？★⁸

よく知られているように、楽譜を用いたアナリゼを本格的な批評の手段としたのは、吉田をもって嚆矢とする。以前にも批評の世界でも、部分的な楽譜の紹介、利用はむろんあったに相違ない。小林秀雄自身が、「モーツァルト」で《ト短調交響曲》をはじめ、楽譜から短い引用を何回かしている。が、先行する世代においては、それらは批評の本質的な部分を形成するには至らなかった。吉田は、楽譜を用いて楽曲の本質に迫る。同じく初期に属すると考えられる「古典の複雑と精妙について」と題する文章の

中で、吉田は自らの方法についてつぎのように語っている。

高級な音楽、一流の芸術といえ、何かそこに普通のものにはない高等な世界観や思想性がもられているというふうな漫然とした予感を抱かせられ、なかには是が非でもそれをみつけなければ承知しないような人さえもいる。しかし、僕は根が愚鈍にできているのか、どうもそうしたことを音楽の中にみつけるのは、あぶなっかしい、曖昧な仕事に思えてならぬ。どうともいえる要素が多すぎる。それよりむしろ、なぜ、古来高級な音楽といわれているものの出来具合が、他の曲とどうちがうかを綿密にしらべ、そこに作曲家の耳の微妙さの刻印を見出さないのか？★⁹

実は上記の文章が書かれたのが昭和24年、したがって前出の「ローベルト・シューマン」に1年先行している。ここには、はっきりとした過去の日本の音楽批評についての反省がある。音楽を安易な形で作曲家の世界観や思想と結び付けないこと、そして音楽それ自体の分析が重要であることが強調されている。この論考が「ローベルト・シューマン」に先立つことを考えると、少なくとも初期においては、吉田における客観的な音楽批評というスタンスは彼の中に潜在する小林的なるものと同居していたというのが、どうも正しいらしい。

「古典の複雑と精妙について」で吉田が試みたことは、J.シュトラウスの《美しき青きドナウ》とモーツァルトの《変ホ長調交響曲》の冒頭部分のアナリーゼである。そして、モーツァルトがシュトラウスよりも精妙な耳を持っていたことが、証拠をもって、つまり楽譜を題材にして語られる。吉田にとっては、それが、自らの感動を人に説明し、そして説得するための方法であった。楽譜というものが音や音楽の総体をどれだけ適切に表現し得るものかについては、非西洋音楽についての研究が大きく進んだ現在ではいろいろな議論が可能であろうが、当時の吉田にとってそれが客観的な分析の第一歩であった。吉田以前の日本の批評家で、このような楽譜を通じての音の追体験に従事した者がどれだけ、いただろうか。そのことだけを考えてみても、吉田の批評の在りかたが新しいものであったことがわかる。『主題と変奏』の巻の解題を書いた遠山一行は、この時期の吉田に関して、つぎのような興味深いエピソードを紹介している。

もう一つ、これはあるいはもう少し前かもしれないが、福田恒存氏と会うことになっていたところに吉田さんをよび出して引き合わせた。その時、吉田さんは音楽作品の価値というものは客観的な分析によって評価できるもので、またそういう分析をもとに優れた作品を構成することもできる、というような意見を持ち出して福田氏とちょっと議論になった。★¹⁰

ここで紹介されているエピソードはほぼそのまま上記の「古典の複雑と精妙について」中の文章に対応している。ここで説かれているのは、要素還元主義とでもいえそうな批評の態度である。吉田は、音楽を基本的に誰にでもわかる形——楽譜が読める限りにおいて——に分解するだけでなく、遠山の説明では、そのような手続きを経て分解した諸要素から全体を再構成することが可能だと考えていたとしている。同じく遠山の紹介によれば、福田はこれにたいして「何だか十八世紀の合理主義哲学をきいているみたいだなあ」★¹¹との感想をもらしたということだが、実にもっともな反応といえよう。

評論集『主題と変奏』に代表される初期の吉田の特徴は、作家論、作曲家論にそのウエイトがあることだろう。もちろん、その後たくさんの演奏家論や時評を書くことになるが、あいまいな主観的印象を回避するという吉田の方法自体は基本的には変化していない。以下、このことを吉田がものしたひとつのライナー・ノートを使って確認しておきたい。ここでいうライナー・ノートとは、アルフレート・ブレンデルが弾いたベートーヴェンのピアノ協奏曲のレコードに吉田が付したものである★¹²。吉田の全集版は、残念ながらライナー・ノートについては期日を記していないので、今執筆の時期ははっきりと特定しがたい。このライナー・ノートの中で、吉田はブレンデルをはじめとして、バックハウス、ケンプ、グルダ、アシュケナージらの演奏時間を、第1、第3、そして第5の各ピアノ協奏曲についてそれも各楽章のそれを求めて、比較検討している。たとえば、第1番についていえば、ブレンデルが17分11秒、バックハウスが13分36秒、ケンプが14分23秒、グルダが17分55秒、アシュケナージが15分ちょうどというように。吉田はこの作業を各楽章について、そして上記の3曲の協奏曲について行う。そして、読者に表として提示する。一見無味乾燥に見えるこのような作業の企図は、どこにあったのか。われわれはしばしば言う。「あの演奏は速すぎる。」「Aの弾くベートーヴェンは、Bのそれよりもずっと遅い。」「このピアニストのこの曲の速度は、平均からかけ離れている。」等々。これらの印象はたいていの場合あたっているし、それ以上の細かいチェックを要さずとも、聞き手がまともならば、そうそう食い違うものではない。

吉田がわざわざこの種の作業に従事したのは、まずは聞き手の印象に依存しない形での客観的な批評の足場を作りたかったからではないか。そのためには、速い、遅いの根拠を定量的な時間の測定に求めたのではないか。このように考えられるのである。この意味で、吉田の方法は言葉の真の意味で近代的なものであったといえる。すべてのものを計量的、定量的に測定するというのが近代的悟性の出発点だからである★¹³。むしろ、このような方法を用いたのは、ひとり吉田ではないだろう。吉田の前にも、もちろん後にもこのような方法を使って、ソリストやオーケストラの演奏を論じた例はあるだろう。ただ、このような方法を戦略的にそしてつきつめて考

え、使ったのは吉田をもって嚆矢とするのではないだろうか。

このライナー・ノートで、吉田が企てようとしているのは、今世紀前半から第二次大戦直後までの演奏様式と、第二次大戦後、特に60年代に入ってからのを比較せんがためであった。テンポというのは、そのためのひとつの指標である。ことに聞き手の主観的な判断が入りやすい演奏様式という問題に、客観的な根拠付けを与えるために選ばれたひとつの手段がテンポであり、演奏時間であった。つぎのように吉田が述べる時、彼は、演奏時間で演奏様式をおしはかる危険性や、また使用した楽譜などを考慮しないで演奏時間のみに頼ることの危険性を、よく承知していたと考えられる。

こういう全体の計時をもって演奏の特性を機械的に割り出すことの危険は、私も承知している。そのうえ、協奏曲の場合はどんなカデンツァを選択したかにより、時間に狂いが出る。それにもかかわらず、私は大局からみて、以上の数字は、演奏について教えることが多いとみても間違いではないだろうと思っている。★¹⁴

前段では、このような方法の問題性、留保すべき点が慎重に語られる。その上で、後半では、「大局からみて」、「間違いではないだろう」等のやはり慎重の留保を付した上で、方法上の正当性が主張される。これこそが、高橋がかつて鋭く剔抉した吉田の文体上の特徴にほかならないのである★¹⁵。

音楽学と批評

すでに指摘されているように、吉田の批評の大きな特徴は、和声学や楽式論の基礎的な理解に立脚しているということである。音楽大学の出身者ではない吉田は、どのような形でこれらの方法を身につけたのか。以下、すこし過去に溯ってその淵源をたずねることにしたい。ここでも、吉田自身に語らしめることにしよう。話は中原中也の生前にまで、吉田の履歴でいえば、成城高校在籍当時にまで溯る。

そのころ、私は和声学の個人教授を受けていた。中原中也に「音楽の理論の勉強がしたくなったのだけれど」といったら、「諸井三郎はこのごろ近代和声なんて面倒なことをいってるけど、お前にはもっと古典的な勉強が向くだろうから」といって内海誓一郎さんに紹介してくれたのである。内海さんは温厚にして親切なすばらしい人だった。私はどんなに彼に世話になったか知れない。和声のレッスンはその一つにすぎない。それに和声のレッスンといっても、和声の本当のことはわからずただ教科書に書いているのを見様見真似でなぞりながら、与えられた旋律に和声をつけたり、逆に低音の上に和音を積み重ねたり

といったことをしていたにすぎない。積み木細工の遊びのようなものだ。退屈な上に、何かというと、平行5度、平行8度といった禁則にぶつかるので閉口だった。★¹⁶

ここには、いくつかの重要な事実の指摘がある。まずは、吉田の和声学の師となった内海誓一郎を吉田に紹介したのは、ほかならぬ中原中也であったということ。この詩人と吉田との関係はよく知られているが、吉田の和声学の勉強に中原が関与していたことは興味深い。特に、中原のここでの助言はなかなか適切なものであったといえることができる。当時、吉田の音楽に関する理論的な認識のレベルはまずは基礎的といった段階を出ておらず、中原はそのことをなぜか察知できたことを示唆している。だから、バリバリの諸井ではなく内海を紹介しようというわけだ。この若くして亡くなった詩人の音楽的素養のレベルについてはよくわからない。やはり、吉田自身の述懐によれば、シューマンのピアノ協奏曲を聴いた中原は、「これは専門家用の音楽だな」★¹⁷と言ったとのことだから、あまりその素養は高くなかったのかもしれない。だからこそ、よりいっそうここでの助言の適切さが光るのである。一方の内海であるが、彼は無機化学を専門とする化学者でもあり作曲家でもあった。諸井もメンバーのひとりであった楽団「スルヤ」の同人であり、かつ中原とも近い関係にあった。中原の「山羊の歌」に曲をつけたのは内海である。内海は、お茶の水女子大学理学部長として活躍し、1995年7月に亡くなった★¹⁸。

もちろん、ここに記されているように、内海が吉田に施したレッスンについては特に変わったことはなかったらしい。通常、ソプラノ課題、バス課題と称されているものを淡々とこなしていったということなのだろう。これは、やったことのある人には必ず実感されることだが、まずは退屈きわまる作業である。特に、作曲や楽理それ自体を将来専攻しようとする学生ならともかく、いわば副科的にハーモニーの勉強をすることは、その必要性は頭ではわかってはいるけど、いやいやながらというケースが今も昔も多いのだろう。しかし、吉田の後年の方法を考える場合に、とにもかくにも一応の和声学の勉強をこなしたという事実を見逃すことはできない。

内海は、吉田に夏季休業中にある課題を課す。それは、ベートーヴェンの《悲愴ソナタ》とショパンのノクターンの中から、特にその第6番、作品15の3を選び、その和声の構造を調べてきなさい、というものだった。《悲愴ソナタ》はまあよいだろう。周知のものだし、ピアノ弾きにとってはポピュラー・ピースだ。吉田がどの道に進むにしても、そのアナリーゼはやっておいてよい作業だと内海が考えたとしても不思議はない。しかし、ショパンのノクターンの中のなぜ第6番なのか。これは、直ちにはわからない。第6番は、たくさんあるショパンのノクターンの中で、特に有名だとはいえないだろう。あまりに有名な変ホ長調、退嬰的な魅力に富む嬰へ長調、ノクターンの中ではもっとも劇的に書かれているハ短調等々に比べ

でも、あるいは他の曲に比べても、人気という面ではいまひとつという曲である。ひとつには、教師である内海が当時の吉田のピアノの能力を勘案してという側面があったのかもしれない。実際、吉田自身も「私の下手糞なピアノでも、そんなに苦労しないで弾ける」★¹⁹と述べている。だが、もし、内海がこの曲の一種独特な和声に十分な自覚を持っており、それを考慮して課題として課したとするならば、これは後年の吉田にとってなかなか重要な意味を持ってくるように考えられるのである。

今、私が引用しているのは吉田の「ショパンに関する覚え書き その一」からなのだが、これは昭和52年に『ステレオ芸術』に公表されたものである。実は、ショパンは吉田が得意とする作家ではない。あるいは、好きな作家ではない。これは、吉田自身が公然と述べていることである。しかし、——ここがおもしろいところだが——それにもかかわらず、このエッセイはかつて批評家の手によって書かれたショパン論の中では特に秀逸なものといえる。「ショパンに関する覚え書き その一」は、すでに完成されたクリティカーである吉田が若き日を回想しながら、そのショパン論を展開するという趣向で、いわば二段構えで書かれている。その中で、吉田は、世間一般(?)の通俗的(?)ショパン論についてつぎのような批判を加えている。若き日の吉田と成熟期の吉田との関係を語ってあまりある文章なので、詳しくみてみよう。

「ピアノの詩人」。「ピアノの魂」。ピアノの何とか。それも結構。しかし、そういう言葉に続く美文のせめて十分の一なりを、この音楽家の和声のおもしろさについて書いてみたらどうだろう？ 特に、ショパンをきいていると、よくわからない和声がふんだんに出てくるのに、彼についての本をいくら読んでも——たとえ、「ショパンのピアノ曲全曲の解剖」といった本を読んでも、そういうことはちっとも教えてくれないのだから、私は閉口し、腹を立てたものである。★²⁰

ここでは、吉田は事実上かなり音楽学という学問、あるいは科学に近づいているといってよいだろう。これは、「なぜゆるぎなく明確な音そのものをきかないのか？」という先にみた先行世代に対する手厳しい批判とも思われる異議申し立てとも関わっている。なぜ、音楽についてレトリックをこらしてそれを元来翻訳不可能な言語に、あるいは思想に置き換えようとするのか、あるいはそうした作業で音楽が説明できたと、考えることができるのか。さらに、吉田はつぎのように述べている。

それにしても、ショパンの和声のつくりだす緊張力の鋼鉄のようなしなやかさ、強靱さ！ 私には、このほうが、彼がジュールジュ・サンドと何度喧嘩したかなんて話より、何百倍もおもしろい。★²¹

ここでは、吉田の立場はさらにはっきりと表明されている。つまり、確実なのは人ではないのだ。人は衣服を着たり脱いだり、風呂に入ったり出たり、そして食事をしたり病気になったり、という存在だが、それらの事実は作品を理解するための助けにはならない。確実なのは、作品そのものだ。音楽でいえば、音、そして西洋音楽でいえば、とりあえずは（一応は音楽の概要が理解できると考えられる）楽譜である。ここで、テキスト解釈についての一連の論争を想起することは有効かもしれない。テキストの解釈について、その外的条件を重視する広い意味での歴史的な方法と、逆にテキストそのものの構造、解釈が重要なのであり、分析の中心はそこに置かれるべきだとするニュー・クリティシズムのような立場があることはよく知られていよう。吉田がこのような方法論そのものに関心を持つタイプの批評家だとはいえないし、ニュー・クリティシズムから影響を受けているわけでもない。しかし、上の引用で披瀝されている見解はそのような方向を示唆しているとはいえるだろう。サンドとの喧嘩云々は、たとえば衣服を着たり脱いだりという次元の話だからだ。

もっとも吉田自身、教条としてこのような立場を遵守しているわけではないことは、彼が書いたさまざまなものからいえることである。吉田は、昭和49年に書かれた音楽展望の中で、バーネット・ジェームスの『ブラームス、批判的研究』にふれるところがあり、この書物についてつぎのような感想をもらしている。

彼の生涯からいくつかのエピソードをとりだしてきて、それを何度
もくり返し観察し、検討し直しながら、そのたびにだんだん、ブラ
ームスの本質と芸術一般とのかかわりあいまで考えていかずにいられな
くするといった趣があつて、とてもおもしろかった。★²²

もし、エピソードへの傾斜やそこに現れてくる人間に力点を置くとすれば、先の「ショパンに関する覚え書き その一」での吉田の立場とはいささか異なっているといわなければならない。また、冒頭で紹介した小林の「モーツァルト」が、批判者がいうように、エピソードに充満していることもあわせて想起しよう。成功しているかどうかはともかくとして、そのようなエピソードを通じてモーツァルトやその音楽の本質に迫ろうというのが、小林の方法であった。とすると、吉田においても、作家や作曲家に対する人間的な興味がまったく消滅してしまったわけではない、とするのが穏当である。事実、これに続く部分ではつぎのようにいわれている。

私たちがふだん目にする音楽の記事がみんな、こうある必要はない
わけだが、それにしても、こんなに少ないのはなぜだろう？ 人間が
出てこないからではないか？ 人間がいなくなったのか？ ★²³

ここで語られているのは、人間の消失なる事態にはかならない。さらに、吉田は彼の方法的立場がヴァレリーによっていることを告白する。

私などには、青年期にヴァレリーの芸術論をなまかじりしたわざわいがあり、「人間は何ものでもない。作品そのものだけが重要なのだ」といったことを——御本尊はそれだけでないのに——こちらは一つおぼえに信奉していたことがあり、そのため、今にいたるまで、「音楽」の本はよんでも「音楽家について」の本というと、あまり気がすまない傾向が残っている。★²⁴

ここでは、吉田の立場がヴァレリーによっていることが明示されているだけではなく、彼がこの時期に至るまで、音楽を作った人間ではなく、音楽そのものが分析対象だという考えを採ってきたことを明記している。しかし、先の引用からも明らかなように、吉田は人間の消滅に、あるいは人間の解体に必ずしも満足していないかのようにもうかがえる。つまりは、この間の吉田の論述には、かなりアンビバレントなものが含まれているといえるのではなかろうか。禁欲的ともいえる客観的、実証的な分析に対する愛好と、ときおり現れる人間そのものに対する関心、これらの相反する要素は吉田にあっては並存しているかのように見受けられるのである★²⁵。

註

本稿の一部は文学部共通科目「芸術と文明」での報告に基づいている。オーガナイザーの鷺見洋一と参加者の学生諸君に感謝する。また、本稿はつぎの論説の延長線上にあるので、あわせてご参照いただければ幸いである。池田幸弘「高度大衆消費社会と音楽批評」、『脱芸術／脱資本主義』慶應義塾大学アート・センター、ブックレット04所収。本稿の対象である吉田秀和については、全集の月報や解説、あるいは単行本の形で、すでに多くが語られている。本稿もこうした先学の指摘に負うところが大きい。特につぎのものから多くの示唆を得ている。まず、単行本としては、丘山万理子『吉田秀和私論　なお語りたき音楽』楽、1992年、同『吉田秀和音追いびと』アルヒーフ、2001年がある。また、全集におさめられた解説としては、高橋悠治「吉田秀和『現代の演奏』論」、同『音楽のおしえ』晶文社、1979年（吉田の全集にもおさめられているが、ここではもっぱら『音楽のおしえ』を利用した）、遠山一行「解説」、『吉田秀和全集』2所収、土田英三郎「解説」、『吉田秀和全集』13所収をあげておく。高橋のものは、異なった美学的立場に立つ者の、そして遠山のものは基本的には感覚を共有する批評家の内在的な批評となっており、それぞれ興味深い。特に、遠山の解説は吉田と遠山の批評的立場の相違を問題にする際には、逸することができない。また、土田のものは音楽学者の筆によるもので、批評という世界をいわば外側から見たものとして意義深い。特に、ルドルフ・レティと吉田との方法的近さの指摘など、示唆に富んでいる。本稿ではこの註を含め、吉田からの引用に関しては、特に断らない限りもっぱら白水社から出た新しい全集を使用し、巻、頁

の順に表示する。

☆1——筆者が知る限り、このことを明示的に述べているのは三浦雅士である。以下の三浦の紹介文を参照。これは、『吉田秀和作曲家論集』全6巻が公刊された際の紹介の文章である。

「小林秀雄が文芸批評を確立したように、吉田秀和は音楽批評を確立した。それが小林秀雄の影響から抜け出す過程としてあったこともいまや文学史の常識だろう。」三浦雅士「書評 吉田秀和作曲家論集 全6巻」、毎日新聞、2002年6月16日東京朝刊。もし三浦のいうとおり、これが文学史の常識だとすれば、この常識に十分な形と内容を与えることが本稿の目的だということになるだろう。また、三浦はこの書評の中で、後に本稿でもとりあげる吉田と内海誓一郎との関係についてもふれている。

☆2——本節での小林理解は、つぎのものに負うところが大きい。高橋悠治「小林秀雄『モーツァルト』読書ノート」、同『音楽のおしえ』晶文社、1979年所収。

☆3——小林秀雄『小林秀雄全集』第8巻、新潮社、1978年、75頁。

☆4——高橋悠治「小林秀雄『モーツァルト』読書ノート」、同『音楽のおしえ』晶文社、1979年、118頁。

☆5——吉田と小林の関係について、そして特に前者の「ローベルト・シューマン」を中心とした分析については、丘山万理子の優れた分析によるところが大きい。記して謝意を表したい。丘山万理子『吉田秀和私論 なお語りたき音』楽、1992年、第1章、同『吉田秀和 音追いびと』アルヒーフ、2001年、第1章参照。

☆6——吉田「ローベルト・シューマン」、『近代文学』1950年所収、後に『主題と変奏』に再録。『吉田秀和全集』2、9頁。丘山は、ここに引用した「ローベルト・シューマン」の冒頭の文章と小林の「モーツァルト」を比較して、つぎのように述べている。小林と吉田の関係についてのきわめて適切な表現であり、筆者の理解にも近い。「この、酷似した文章二つにあるのは、その時の痛切な自己、である。批評とは、それがどのように語られようと、もしくは語られまいと、必ずここから出てゆくものである。小林は、そのことしか語らなかつたが、吉田は、そのことは語るまいとした。」丘山万理子『吉田秀和 音追いびと』アルヒーフ、2001年、32頁。

☆7——『吉田秀和全集』12、463頁。

☆8——『吉田秀和全集』2、10頁。この部分については、丘山のつぎのコメントをも参照。「吉田にとって、音楽とは、ゆるぎなく明確な、確然として在る物だった。数学的思考の厳密は、解析可能な美を意味し、確然として在る物である以上、それとの距離は、計測可能である。明らかな物を、明らかな言葉で測ってゆくこと——そこにあるのは、音そのものへの絶対的な信頼である。」丘山万理子『吉田秀和 音追いびと』アルヒーフ、2001年、37頁。

☆9——『吉田秀和全集』2、50頁。

☆10——遠山一行「解説」、『吉田秀和全集』2、446頁。

☆11——遠山一行「解説」、『吉田秀和全集』2、446頁。

☆12——『吉田秀和全集』13、456-474頁。

☆13——この点については、高橋悠治「吉田秀和『現代の演奏』論」、同『音楽のおしえ』晶文社、1979年所収をも参照。これは、元来『吉田秀和全集（旧）』第4巻に高橋が書いた解説であり、上記の高橋の書物のほか、新しい全集にもそのままの形で残されている。また、中村真一郎はこうした吉田の方法的な特徴をヴァレリーの影響に帰している。つぎの中村のコメントを参照のこと。「この吉田さんの、日本人離れした、執拗なまでの論理的一貫性、徹底性は、これは私の推測だが、二十歳の頃にヴァレリーから学んだものではなかろうかと思っている。実際に、戦争直後、氏は『ユーバリノス』の翻訳を世に問うてさえいるのである。」中村真一郎「吉田さんの方法的精神」、『吉田秀和全集 月報』15号、1986年11月、2-3頁。なお、ここでいう月報は、旧全集に付せられたそれである。

☆14——『吉田秀和全集』13、465-466頁。

☆15——つぎの的確な文体分析を参照のこと。「彼のどんなにみじかい文章でさえ、だが・しかし・逆に・ところがのような否定のための接続詞、といっても・それにしても・それでも・ただ・少なくとも・一つには・もっとも・ことわるまでもあるまいがのような条件づけのためのことばではじまる転換をもたないことはない。人のかんがえたことや、世間一般にかんがえられていることでは満足できないというだけではない。自分でかいたばかりの文章もよみかえし、こまかい訂正に心をくばらないではいられないようだ。」高橋悠治「吉田秀和『現代の演奏』論」、同『音楽のおしえ』晶文社、1979年、128-129頁。

☆16——『吉田秀和全集』13、170頁。

☆17——『吉田秀和全集』2、38頁。

☆18——内海の履歴については、内海逝去のさいの追悼記事を参照した。朝日新聞、1995年7月5日。

☆19——『吉田秀和全集』13、172頁。

☆20——『吉田秀和全集』13、175頁。

☆21——『吉田秀和全集』13、175頁。

☆22——『吉田秀和全集』9、159頁。

☆23——『吉田秀和全集』9、159-160頁。

☆24——『吉田秀和全集』9、160頁。

☆25——丘山は、吉田が渡欧や現代音楽との邂逅を経て、その立場を変えていったことを明らかにしている。より分析的な初期の吉田に比べ、感動する主体、投企する主体としての側面が強調されるに至ったとしている。これは小林への回帰ともいえるが、重要な指摘であり、おそらくは本文で紹介した吉田における人間という問題にも深く関わる論点である。丘山が、分析面がまさった初期の吉田よりも、それに対するアンティテーゼを自ら提出してしまった吉田に親近感を抱いていることは確かである。私たち自身がどのような立場に立つかというより深刻な問題を今おくとしても、つぎのような問いかけを避けて通るわけにはいかないだろう。まずは、吉田が時の経過とともに変化したのは事実か、という問題。それから、もし然りであれば、その変化の性質はどのようなものであるか、という問

題である。いずれも、稿を改めて本格的な再検討を必要とする。丘山万里子『吉田秀和 音追いびと』アルヒーフ、2001年、第3章参照のこと。

(いけだ ゆきひろ・所員、慶應義塾大学経済学部助教授／経済思想史)