

音楽と文化的アイデンティティ

デトレフ・アルテンブルク

加藤 拓 未 訳

はじめに、この横浜の講演にご招待くださった樋口隆一教授に、篤い感謝の気持ちを書きたいと思います。この講演は、複合的なシステムである文化のなかで、音楽の持つ役割に焦点をあてたものです。私の関心は、文化的アイデンティティの一部として、音楽が持つ機能にあります。これから取り上げる問題を説明するために、ひとつの仮説から出発しましょう。その仮説とは、歴史のなかで音楽は、一般的に言語ごとに分かれていた、様々な民族性のゆるやかな発展の産物だとすることです。

キリスト教伝道や植民地主義といった西洋の動向があった時代から、音楽の古い伝統は、つぎつぎと外からの新しい音楽によって取って代わられてきたことを、私たちは知っています。現代では、グローバリゼーションや、新しいメディアによる音楽

の国際的な交流の可能性を通して、音楽はかつてないほど全球的な現象となりました。これが私の話の出発点です。では、これらの発展の結果とは、どのようなものでしょうか。

私は、様々な音楽の相互関係や相違に関心があります。たとえば、各国の伝統音楽に存在する様々な種類の音楽における相違や関係、世界的にヒットしたポピュラー音楽や、コンサートホールで演奏される西洋クラシック音楽といった特定の種類の音楽の相違や関係などです。これらはすべて、特定の国の音楽文化と私たちが呼んでいる、複合的なシステムとして同時に並存しています。特定の国とは、たとえば、日本とか、ドイツとか、中国、またはタイとかです。しかし今回は、問題を主にクラシック音楽に限定します。西洋の伝統として、民族音楽学の専門

家と西洋音楽の専門家が協同で、一般に文化と呼ばれている複合的なシステムのなかで音楽を位置づけようという論じ合う機会は、ほとんどありません。民族音楽学者は、たいてい民族音楽学会で、おのおののテーマについて議論するために集まり、西洋音楽の専門家は、バッハや、モーツァルト、リストの音楽の構造について論じるために個別に集まります。それでも、彼らはみな、それぞれの目的に応じて、日本の音楽や、ドイツの音楽、中国やタイの音楽、バッハやモーツァルト、リストの音楽を理解しようとする努力が、なにかしら、彼らが論じている様々な文化の思考方法を解明する鍵になると確信を持っています。

この講演の着想は、数年前にヴァイマルで私が企画した学会に多くを負っています。この学会は、私の音楽大学とドイツ音楽学会が共同で二〇〇四年に企画したもので、テーマは「音楽と文化的アイデンティティ」Music and Cultural Identityでした。八〇〇名以上の音楽学者が世界中から集まり、音楽を文化的アイデンティティの一部として議論しました。

音楽は太古より、そしてこんにちでも、私たちの文化における最も重要な要素のひとつです。それは、アジア、ヨーロッパ、アメリカ、アフリカと、どこでも同じです。太古より音楽は、ほぼすべての文化に存在し、私たちのほぼ生涯に伴うものです。多くの文化で、音楽は私たちの集合的アイデンティティの一部として、宗教的儀式や祝典、世俗文化を構成するだけで

なく、私たちの個人的なアイデンティティ、より適切に言えば、個別のアイデンティティにおける、非常に重要な要素でもあります。したがって、音楽は、集合的アイデンティティにおいてだけでなく、個別のアイデンティティの一部として、なにかしら非常に個人的なものにおいても重要な要素なのです。

音楽と文化的アイデンティティについて論じるとき、はじめにその意味するところを見定めなくてはなりません。今回の講演は様々な文化のなかで、音楽が演ずる役割について理解することに目的があります。中国やタイ、日本やドイツといった、異なる国々において、複合的なシステムである文化のなかで、音楽が占める的確な位置とは、どのようなものでしょうか。私は、ルネサンス時代から一九世紀までの西洋音楽史の専門家です。ですから、今回は、日本の音楽はおろか、日本の文化についてさえもお話するつもりはございません。私がこれから試みようと思っているのは、文化的アイデンティティに対する音楽の占める位置について論じる際、直面するだろう一般的な問題について、単なる簡潔なアウトラインを示すことなのです。こうした問題は、ある部分では日本でもドイツでも似ているところがあり、また他方では、私たちの固有の文化が、言語的・民族的・宗教的・政治的・社会的・制度的に、それぞれの伝統にしたがって異なっているように、問題の性格が違うこともあります。私の関心はもっぱら、様々な種類の文化的アイデンティティを形成する手段としての、ルネサンス時代以降のフランス・イタ

リア・ドイツの芸術音楽、つまり、より広い意味で言えばヨーロッパ芸術音楽が占める位置にあります。ですから、私は、主にこれらの国々の音楽に関する西洋の動向に話を限定します。

私たちは、かなり異なる環境や、固有の歴史的伝統のもとで、それぞれにかなり異なる文化的伝統を有しています。社会学者や人類学者は、文化という現象について、長い間、議論を続けてきました。議論を容易にするために文化を、民族的・宗教的・社会的グループの複合的システムと理解しましょう。このシステムには、音楽実践の特有の習慣や、固有の文化習慣、儀式、ルール、法律、芸術的・知的生産物なども含まれます。文化的アイデンティティの最も重要なふたつの要素は、言語と音楽です。かつて民族音楽学は、民族性とその音楽についてばかり集中的に取り組み、西洋音楽社会史は、もっぱら西洋社会における社会的・宗教的グループと、その様々な音楽の種類に注目してきました。しかし音楽学者のうち、現代の民族音楽学者・社会学者・歴史家は、文化的アイデンティティの実質的な階層のなかに存在する様々な段階を調べなくてはならないとわかっています。つきをご覧ください。

- 1 国際的または全世界的アイデンティティ（例、西洋クラシック音楽、世界的なポップス曲）
- 2 国民的アイデンティティ（例、国歌やトラジェディ・リク）

- 3 a 民族的アイデンティティ
b 社会的アイデンティティ
c 宗教的アイデンティティ
d 性のアイデンティティ
- 4 個々のないし個人的アイデンティティ（例、個人的な音楽の好み）

4番を除いて、これらはすべて集合的アイデンティティです。2番の国民的アイデンティティと、3番の民族的・社会的・宗教的・性のアイデンティティは、すべて文化的実践のなかに深く根付いています。そして、これらのアイデンティティは、グループに属するすべてのメンバーをひとつにする傾向があります。同時に、このタイプのアイデンティティは、このグループに属さない人々が存在するという意味も意味します。つまり、言語や音楽といった文化的な媒体は、グループのまとまりを作る手段であり、同時に他者を疎外する手段なのです。ですから音楽もグループのアイデンティティをつくる手段であり、時として、このグループに属さない人々を疎外する手段となっていることもあるかもしれません。国歌は、非常に端的な例でしょう。そして、宗教的な儀式の一部を担っている場合、多くの宗教音楽もしばしばこれにあてはまります。これが、必ずしも否定的な状況ではないことは、言語という媒体を考えれば、すぐにわかるでしょう。つまり、私が別の言語を学び、理解するた

めには、母国語を活発に運用する必要があるわけです。さて、ここで音楽と文化的アイデンティティに関して、さっそく気になる疑問が生じます。他文化の音楽を理解するためには、自己の音楽言語、ないし自己の音楽的伝統について理解する必要があるのかどうか、という問題です。この重要な考察の結果を徹底的に検討すれば、私たちの国の教育システム全体のためにこれがなにを意味するのか、私たちの社会の理想や価値のためにこれがなにを意味するのか、ということが同時に明らかになるのです。音楽教育を、実社会から離れた世界の、単なる芸術上の問題として片付けてはいけません。音楽教育は、次世代の若者の文化的アイデンティティを育てる最も重要なもののひとつなのです。

様々な種類の文化的アイデンティティを形成する階層について、話を戻しましょう。私が指摘したアイデンティティの分類のうち、1番と4番はかなり性格が異なります。グローバル化、ないし国際化の考えは、理論上、いかなる社会的グループをも含めたり、除外したりすることはありません。そして、個々の文化的アイデンティティは、なにかしら非常に個人的なものです。場合によって、個々の文化的アイデンティティは、国民的音楽的アイデンティティと同じくらい複雑なものかもしれせん。後で述べますように、これは文化と音楽的アイデンティティについて議論する上で興味深いだけでなく、非常に重要な現象です。

私が文化と呼んでいる複合的システムのなかで、音楽は多くの異なった機能を持っています。多くの機能を持つていることは、様々な国々でも同様だと思います。しかし音楽は、部分的にしか同一ではありません。各国における交響曲の演奏会曲目を例にしましょう。たいていの場合、一部は国際的な西洋のレパートリーであるのに対し、それ以外の部分は国によって、かなり違います。たとえば、北京とロンドンのそれぞれ一般的な交響曲の演奏会に出かけたとして、両方のプログラムでベートーヴェンの曲を見かける可能性はあるでしょう。しかし、その他の曲となると、北京なら中国人作曲家の交響詩が演奏され、ロンドンなら、デューリアスやブリテン、エルガーを聴くことになるでしょう。音楽レパートリーの国際化は、ひよっとすると国際言語である英語に匹敵するものがあるかもしれません。

その一方で、各国には固有の音楽的伝統があります。その伝統ははっきりとしたもので、少なくとも異文化との間における相違の典型です。こうしたものは疑いなく、各国固有の伝統に深く根付いています。

こうした状況は、とりわけ独自の楽器を持つすべての伝統音楽にも関係します。私はここで漠然と民族音楽のことだけを言っているのではなく、様々な宗教的儀式のための音楽も含めています。たとえば、西方キリスト教会のオルガン音楽や、日本やタイにおける様々な種類の宮廷祝賀音楽などです。ドイツの音楽学校は、教育プログラムの焦点を、オーケストラ楽器、声

楽、ピアノに置いています。そして、たいいのところでは教会音楽のクラスは併設されていますが、伝統的な民族楽器のクラスはありません。専門的な音楽教育では、これが西洋とアジアの音楽院ないし音楽大学の間における、非常に重要な違いを生み出します。中国やタイなど、多くの東南アジアの国々には、西洋音楽の学科のほかに伝統的な中国音楽、タイ音楽、インド音楽を研究する学科があり、音楽院は西洋伝統の継承だけでなく、なんらかのかたちで各国の音楽伝統を保障するところとなっています。ですから、ほとんどのヨーロッパの音楽院で、自国の民族音楽の楽器を学ぶ学科がないというのは奇妙な状況です。これは、はっきりとした重要な違いを示しています。こんにちのドイツでは、マンドリンやギターといった伝統的な民族楽器で、伝統的な音楽を演奏するアンサンブルがたくさんありますが、これらの楽器を音楽院で学ぶことはできず、民族音楽のこの分野に特化した協会で学ぶことができます。マンドリンやギターといった伝統的な楽器を学ぶ若者は、同級生からまるで異国からやってきた者かのように珍しがられます。その一方で、ニセの民族音楽が、ラジオ会社、テレビ会社、CD市場のためのビックビジネスとなっています。そして、大量生産によって、ニセの民族音楽の特殊なものが大衆に行き渡ってしまっています。音楽と文化的アイデンティティについて論じる際、ドイツを例にとるのであれば、ドイツの民族音楽を軽蔑する若者と、それを理想世界への希望とする年配の世代との間に

矛盾が起きていることを知らないといけません。この理想世界ゆえに、ニセの民族音楽のテレビ番組がドイツの年配世代の大半に支持されているのです。

ドイツ独自の純粋で伝統的な民族音楽は、ますます記録上の音楽となってしまっています。私たち固有の伝統的な民族音楽は、大半の若者にとつて、中国やタイの伝統音楽と同じくらい縁遠いものです。しかし、そこには重要な違いがひとつあります。多くの若者にとつて、中国やタイの伝統音楽を聴くことは、ある種の未知の世界を開くようなところがあるのに対し、真正な伝統的ドイツ民族音楽は、若い世代からほとんど信用されないのです。なぜなら、彼らは本物の民族音楽と、テレビ局のつくったニセの民族音楽の区別ができないからです。ドイツにおける民族音楽のこうした衰退の原因のひとつは、その歴史のなかにあるのです。

ドイツでは、ドイツ特有の伝統に対する信頼をかなり失いました。ナチス政権は、全世代を操作するためにドイツ民族音楽を悪用しました。第二次世界大戦から六〇年が経っているにもかかわらず、ドイツの民族音楽を学校で歌うことが、なぜ多くの人にとって大きな問題なのか、これが重要な理由のひとつなのです。何百万の人々がこの手の音楽に深い共感を覚え、テレビ番組で民族音楽をいつも聴くという事実は、生々しい意味合いが伏せられていても、この音楽が彼らにとつてなにかを意味していることを示しているのです。

クルト・ザックスらの研究者がまだ生きていた頃のドイツ民族音楽は、いまや死に絶えた伝統であり、民族音楽学の文化的記憶のなかに残っているだけです。民族音楽衰退の第二の重要な原因は、社会の急激な変化のなかにあります。つまり、民族音楽の社会的コンテクストは、第二次世界大戦後にそのルーツを失ったのです。そして、社会的コンテクストとともに、私たちの民族音楽のほとんどの伝統は消えました。しかし民族音楽の古い伝統のうち、いくつかはドイツでも生き残っています。ひとつ目の例は、クリスマス音楽です。ドイツの社会生活において、最も伝統的なもののひとつはクリスマスの祝祭です。教会の礼拝儀式や、一家の団欒に由来するクリスマス音楽には長い伝統があります。しかし、ご存知のように、音楽はクリスマスの一要素に限られるものではないですし、ただのシンボルでもありません。音楽は、この祝日を祝う人々のアイデンティティの一部なのです。もしドイツの礼拝のなかで、伝統的なクリスマス音楽を、日本の琴の音楽やインドのシタール音楽と入れ替えたらどうなるか、想像してくださいませんか。

儀式、機能、特定の種類の音楽は、クリスマス祝祭の構造の一部なのです。この意味において音楽は社会的に意味があり、同時にアイデンティティを意識し、文化のなかに自らが占める位置を意識する人々にとって意味を持ちます。商業生活は、このクリスマス音楽の特殊な性質を明らかにし、このレパートリーを宣伝や営業に使用しています。コアラやオランウータンのた

めの野生動物保護基金があるように、ひよつとしたら民族音楽のためにも保護基金が必要なのかもしれません。無形文化遺産に関するユネスコのプログラムは、すでにこうしたことをスタートさせています。

ドイツ民族音楽の伝統が生き残っているふたつ目の例は、ドイツの遊園地や、伝統的な狩の大会、お祭りなどのためのスバンドや吹奏楽隊のマーチ音楽です。しかし楽器や音楽レパートリーは、比較的新しいものです。この手の音楽は、絶えず変化を受けています。ドイツ民族音楽の伝統的なものは、ほかにあります。この音楽は、かつて西洋民族音楽学において、真の音楽伝統を解明する鍵だと思われてきましたし、まったく不変のものだと思われてきましたが、実は固有の歴史があり、歴史のなかで多くのほかの要素から影響を受けたものでした。伝統音楽におけるこうした歴史の変遷という側面は、ますます民族音楽学研究の重要なテーマとなってきました。

こんにちの私たちはすでに、伝統的な民族音楽が芸術音楽と同様、ほかの文化の影響を受け容れたり、あるいは外国からきた音楽家によって生み出されたりしていることは、まったく一般的なことだという事実が気づいています。タイの例からわかるように、時として国歌が母国の作曲家でない人物によって作曲されることさえまれではありません。しかし、それは現代文化の特殊な現象でもないし、タイ音楽史の特別な一面というわ

けでもないのです。フランスの最も偉大な作曲家のひとりであり、十七世紀終わりから十八世紀はじめにかけて、音楽におけるフランス様式を確立したのは、ジャン・バティスト・リュリです。この音楽は、フランス国王ルイ十四世の統治下におけるフランスの新しい文化的アイデンティティの創造のために生み出されました。このフランスの「国家的」様式は、ハプスブルク王朝のもとオーストリア帝国の国家音楽としてイタリア様式が採用されたことに対する、答えとして生み出されたのです。ところが十八世紀にヨーロッパの数多くの国々で真似られたフランス様式を創造したのは、ジャン・バティスト・リュリ(Jean-Baptiste Lully)でした。ルイ十四世のもので、フランスのバロック時代における音楽的アイデンティティを発明した人物は、フランス人ではありません。彼は、イタリア人、ジョヴァンニ・バッティスタ・ルッリ Giovanni Battista Lulli)として、イタリアで生まれたのです。

一般にクラシック音楽と呼ばれているものでさえ、多かれ少なかれ、常に様々な影響の集約的な融合の産物なのです。それは、数ヶ月や数年といった短期間の産物であったり、時として長く続いた影響の結果であったりすることもあります。この重要な事実を認識した上で、私たちははじめて自らのヨーロッパ音楽史を新しい方法で理解することができます。ここでは僅かな例しかご紹介できませんが、ヨーロッパ音楽史の新しい視点から判ったいくつかの結果をお話したいと思います。

十五・十六世紀にヨーロッパの歴史において、最も急激な発展が起きました。ヨーロッパ北西部にあたるフランスやネーデルラントの地域から、音楽家たちがイタリアにやってきて、まったく新しい作品を生み出したのです。こんにちこれを対位法、またはネーデルラントの音楽ポリフォニーと呼んでいます。当然ながら、この様式はすぐにイタリアの音楽家たちによって受け容れられ、イタリアの影響の下に融合されました。その最も重要な例が、おそらくジョヴァンニ・ピエルリイジ・ダ・パレストリーナでしょう。

ジョスカン・デ・プレなどの先人の音楽家から引き継いだモデルをもとに、パレストリーナが作曲したミサ曲のなかにイタリアの直接的な影響を見ることができます。たとえば、パレストリーナは、ジョスカンの六声モテット《ほむべきかな》Benedicite の冒頭を、自作のミサ曲の冒頭に引用し、さらにより充実した対位法で作曲することによって、原曲の音楽が持つ効果を強化しています。

後世の音楽家たちは、作曲法の様式的なバランスの良さからパレストリーナの教会音楽を賞賛しました。事実、これは、北のフランスおよびネーデルラント文化と南のイタリア文化という、ふたつの異なる文化の融合の結果です。なぜ私たちは、音楽におけるこの特殊な文化横断的プロセスを理解しようとするのでしょうか。その理由は、パレストリーナの音楽が十九世紀に作曲における汎ヨーロッパの理想の役割を担ったからなので

す。ここでは、なぜパレストリーナの音楽が、十九世紀におけるルネサンス・ア・カベツラ音楽の出発点になったのかということについては、まったく問題にいません。さて、これがおそらく私の議論の要点となります。パレストリーナの音楽自体は、声楽ポリフォニーの究極の姿と認められました。その理由は、彼の音楽がフランス、ネーデルラント、イタリアそれぞれの音楽伝統を統合した結果だったからなのです。

歴史の流れを辿り、つぎの例はジャン・バティスト・リュリです。バロック時代のフランス固有の様式は、イタリア人作曲家によって生み出されたということは先ほどお話ししました。確かに十七〜十八世紀のイタリア音楽は、ある種の汎ヨーロッパ的音楽文化でした。それにもかかわらず、イタリアとフランスの影響がリュリによる新しい伝統のなかで合流し、いわゆる混合様式の性格にいたったのです。

さて、言うまでもありませんが、私たちドイツ人はヨハン・セバスティアン・バッハを誇りに思っています。バッハはイタリア生まれではありません。彼は、ヴァイマル近郊のアイゼナハの生まれです。ただし、多くのドイツ人は、バッハの祖父が実はハンガリーからやってきたとは知りません。おそらくこのことだけが、バッハの音楽と彼の文化的ルーツを論じる際に重要な点となるでしょう。ドイツ人はバッハという作曲家をたいへん誇りに思っていますので、感謝と安堵の気持ちを持って指摘させていただきますが、彼の音楽にハンガリー音楽の影響

は見られません。バッハはこれまで通り、ドイツの作曲家です。しかし本音を言えば、実際は少し異なります。なぜなら、純粋にバッハのものと見える様式のうち、いくつかの重要な要素は明らかにイタリア音楽に、より正確に言えば、ヴィヴァルディの音楽に影響されているからです。ヴァイマル宮廷の音楽家だったバッハは、ヴィヴァルディの協奏曲をオルガン独奏用に編曲することで、その音楽を学びました。それは、バッハ自身の協奏曲の冒頭部分を聴けば、ヴィヴァルディの協奏曲の開始と、まったく同じ型を踏襲していることがわかるでしょう。我が愛するドイツの作曲家バッハは、自らの音楽にイタリアの影響を融合させ、それが彼の様式の重要な要素となっているのです。

せめてルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンだけは、固有のドイツ人作曲家の例としてとどまることができるでしょうか。ベートーヴェンの交響曲は、いまや世界中のコンサートホールで演奏される国際的なレパートリーとなりました。彼のドイツ人のルーツは、どうでしょうか。ベートーヴェンの全作品を見ますと、彼がアイランド民謡とスコットランド民謡に対し、非常に興味を持っていたにちがいないと気づきます。ベートーヴェンは、たくさんの民謡を一一二声の声楽、一一二挺のヴァイオリン、そしてピアノという編成で編曲しています。それは一〇曲程度の数ではなく、録音すれば少なくともCD八枚分を要するほどです。

最後のふたつの例は、リストとベルリオーズの音楽です。これらの例は、文化的アイデンティティを生み出す手段としての、音楽の機能について議論しようとする際、考慮すべき非常に重要な特徴を示してくれます。フランツ・リストは、ハンガリー西部のドイツ語圏で生まれ、のちにヴァイマルに移りました。当時ハンガリーは、オーストリアのハプスブルク家の支配下にありました。一八三〇〜一八四〇年代にハンガリーの人々は、急速に自己の文化的アイデンティティに目覚め、ハプスブルク支配下での確固たる立場を、さらにはハプスブルクからの独立を求めて戦い始めるのです。そして、ハンガリーの自由独立国家を目標とする非常に強い運動が起りました。その際、独立のためのシンボル、そして秘密の国歌として「ラコッツイ」Rákóczy」という旋律が好んで歌われ、行進曲として演奏されたのです。リストは、この行進曲をもとに一五曲の連作からなる《ハンガリー狂詩曲》を作曲しました。彼にとってこの行進曲には、ハンガリー人精神の最も重要なイメージが秘められていたのです。それは、英雄のキャラクターです。リストが自ら「国民的音楽的叙事詩」と呼んだ《ハンガリー狂詩曲》のなかで、ラコッツイ行進曲は解放への希望として最終曲に現れます。ベルリオーズが《ファウストの劫罰》を作曲したとき、彼はゲーテの英雄であるファウストしかないと考えたのです。ファウストは、人間の見聞の限界を超えようと思いました。それは、ハンガリーにとっても同じことだったのです。この結果、最も

ドイツ文学的な登場人物であるファウストが、ハンガリー人のアイデンティティを音楽的に支えたのです。

* * *

結論に参りましょう。西洋の芸術音楽の歴史において、音楽は文化的アイデンティティを形成するための最も重要な手段のひとつでした。これまであげた例証から、私たちはヨーロッパ芸術音楽史における文化的アイデンティティの手段としての、音楽の重要な様々な状況を学びました。また同様のやり方で、こんにちのポップス音楽を辿って行くこともできるでしょう。

1 バレストリーナの例のように、有名な作曲家のモデルを引き継ぐことは、作曲家にとって、偉大な音楽の伝統を賞賛するための様式であり、模範として尊敬する作曲家を賞賛するための様式でした。この方法は、他の文化的アイデンティティに参加する契機となりました。

2 西洋音楽史における新しい様式の創造とは、ルイ十四世とリュリの時代に限ったことではなく、新しい文化的アイデンティティを創造するための、そして政治的アイデンティティを主張するための行為でした。国家的様式の創造者が、時として自国の音楽家ではなく、外国からきた者や亡命者であるということは特徴的な現象と言えるでしょう。

これはリユリだけでなく、シヨパンやスメタナ、リスト、ワーグナーなどにもあてはまります。

3 文化的アイデンティティの最も重要な音楽的イデオロムは民族音楽です。ベートーヴェンの例で見たと同様に、十八〜十九世紀の重要な作曲家のほとんどが、民族音楽に多くの関心を寄せたということを知っておくことは重要です。ベートーヴェンが例外というわけではないのです。ハイドゥン、リスト、ブラームス、さらにバルトークやコダーイであつても、同じ現象に出会うことでしょう。

4 融合と順応は、西洋音楽史における最も活気のある要素なのです。西洋を外側から見ても、国際的な西洋音楽がヨーロッパの民族性、国民性、社会グループの様々な様式による、永続的な融合の産物であると見なせば、そのことは誇張ではないと気づくでしょう。音楽における汎ヨーロッパ様式について論じるのであれば、この見解は過言ではない

のです。

5 私たちの社会が、常に他文化や新しいアイディアに対して開かれていたのと同様に、私たちがこんにち西洋のクラシック音楽と呼んでいるものも、常に影響や順応のために開かれていました。このことは、厳密に言うとはバッハ、ハイドゥン、モーツアルト、ベートーヴェン、シヨパン、リスト、ブラームスの音楽が、なぜ文字通りの意味で「世界音楽」なのか、という問いに対する説明になるのかもしれませんが。つまり、汎ヨーロッパ様式における融合という現象は、どうやら西洋音楽の国際的な分かりやすさのための保障のようなものという、ひとつの仮説がたてられるのです。この効果を見ると、融合にはなにかしら人類学的なものが含まれているのかもしれない。

ご清聴ありがとうございました。