



演奏専攻の学生と音楽学をいかに繋ぐか : 「実学」から「教養」としての音楽学へ

谷, 正人

(Citation)

神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要, 特別:67-71

(Issue Date)

2016-06-21

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD01)

<https://doi.org/10.24546/E0041053>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/E0041053>



演奏専攻の学生と音楽学をいかに繋ぐか —「実学」から「教養」としての音楽学へ—

How can Musicology be connected with the students majoring musical performance? —Towards Musicology as Humanities—

谷 正人*

Masato TANI*

要約：演奏実技を学びの中心とする音楽大学において音楽学の存在意義は、「演奏の役に立つ知識の提供」という観点から説明される傾向が強い。しかし、学際的総合学たる音楽学の最終的な面白さは考えたり問うたりする営みそのもののなかにあるのであり、それは文化人類学や歴史学、社会学など他の人文諸科学の持つ面白さと同質なはずである。

そこで本稿では、音楽大学での授業の一コマを想定して、「音楽学とは何か」というテーマで、演奏専攻の学生に対してどのような授業を行なうことが可能かについてのひとつの案を提示する。すなわち、既にある知識を与えてくれる場所としての音楽学なのではなく、「何かを問う場所」としての音楽学の魅力・面白さをアピールする方策を提示したい。

キーワード：音楽学、「教養としての音楽学」「実学としての音楽学」「音楽する人間の研究」

Keywords : Musicology, “Musicology of culture” “Practical musicology” “Study of musicking human”

1. はじめに

現在、音楽学（やその関連諸分野）を専攻することのできる（音楽学系教員が配属されている）学部や学科は、木村直弘によれば、一般大学、音楽大学、教員養成系大学を併せ全国に100以上存在する⁽¹⁾。音楽学とは、19世紀後半のドイツにおいて学問として成立して以来、他の人文諸科学からも様々な方法論を取り込み、狭義の音楽のみならずより幅広い対象を射程に、また音楽それ自体だけではなく、それを取り巻くものの解明へとも向かうなど、現在では学際的総合学とも呼べよう広がりを持つ研究分野である。

ではそのような学問的背景を持つ音楽学は、大学教育のなかで一体どのような役割を与えられているのだろうか。本稿ではとりわけ、音楽大学（あるいは音楽学部）における音楽学（楽理）専攻の存在意義やその位置付けについて考えてみたい。演奏実技を学びの中心とする音楽大学において音楽学がどのように捉えられているのかということを考えるとき、本稿が着目したいのは、その設置理念はさておき、まず他の専攻（とりわけ演奏専攻）の学生（やしばしば教員）にとって音楽学専攻がどのようなものとして現在捉えられているのかという点である。

音楽大学という環境において音楽学を専攻した経験を持つものには、演奏専攻の学生からしばしば次のような質問を投げかけられたことを思い起こすだろう。それは「音楽学とは一体何をするところなのか」「楽理とは音楽理論のことなのか」というような類の質問である。このような質問は、周知のように必ずしもただ純粋な好奇心からのみ発せられているわけではない。実際のニュアンスとしては、「何をやっているのかよくわからないところ」更には「音楽は感じるものだ（あるいは実際に音にすべきものだ）」というような、音楽学（音楽を考えること）に対する無理解や一種のアレルギー反応が学生のみならず教員の側にさえ少なからずあり、そこからこうした類の質問が発せられている傾向があることは否めないだろう。

筆者もかつて音楽大学で音楽学を専攻する学生として、そのような質問を受けたことが幾度もある。そして学部時代から、そのような問いに対しては一体どのように説明すればよいのか、自身の卒業研究のテーマさえ定まっていなかったのに、など様々に思い悩み、更にそうした悩みのなかで、そもそも自分自身も音楽学という学問が何かをしっかりと判っていないことに思い至ったというような経験がある。

* 神戸大学大学院人間発達環境学研究科准教授

しかしこうした悩みの本質は、必ずしも「ある一学生が音楽学というひとつの学問の全体像を示せなかった」という側面にのみ回収できる（してよい）わけではない。よく考えてみれば「音楽学とは一体何をするとところなのか」という問いそのもののうちに、ある種の回答を暗黙のうち強制するイデオロギーが既に内包されているということに気付くだろう。

例えばこのような場合、音楽学専攻の学生には、たとえ一回生であれ、学問の全体像を把握していなくとも専攻を「代表」するものとして何らかの答えを用意することが必ず要請されるだろう。そしてそのような場においては、自身が音楽学を実はよく判っていないということはさておき（又は判っていないからこそ）、まず相手を納得させるような回答を意識的にあるいは無意識的に選択して答えることになるのである。

そしてその際の典型的な答えが「演奏をするときはその曲や作曲者の時代背景を知らなければならないし、演奏するだけが勉強ではない」といったニュアンスでの説明である。これは音楽学を西洋音楽の作品研究や作曲家研究でもって代表させている場合だといえる。

確かにこのような説明のあり方は、例えば幼少からピアノを学んだ経歴を持つ受験生が「ただ弾くだけではなく、もっと音楽の背景を知りたい」という理由で音楽学を志望する場合が多いことを鑑みても、学生にとってみれば一番判りやすくまた説得力ある答えとして映るだろう。つまりそこにあるのは「音楽学がいかに演奏専攻の学生にも役立つものなのか」というような存在意義の提示の仕方である。確かに、例えば装飾法の研究などとりわけ演奏法に関する研究成果は、演奏専攻の学生にとって直接的に「役立つ」側面を多く含むものだと言えるし、またそのような成果をもこれまで音楽学が数多く生み出してきたことも間違いがない。

しかしここで留意してみたいのは、音楽学がもっぱら「演奏の役に立つ」という観点からのみ説明されようとしている点である。既に述べた通り、確かに音楽大学で学ぶことの中心は演奏実技である。そしてこのことは往々にして「音楽を考えること」の軽視へと繋がってきた。そこでは、仮に「音楽を考えること」の意義そのものが認められたとしても、それはせいぜい演奏実践の為のもの、演奏実践を支える「縁の下の力持ち」的な理解に留まっていることが大半なのである。

このような音楽学の理解の仕方は非常に一面的であるし、そもそもある学問が何かの「役に立つ」かどうかという観点からのみ評価されることの妥当性については後に改めて論じるとしても、ここで考えてみたいのは、こうした音楽学の理解のされ方が、例えば学生の場合であれば、進級するに従って変化してゆくのかということである。しかし実際は教員の側でさえ、音楽学を「演奏するための知識を提供してくれる場所」としてもっぱら考える傾向はかなりの割合で存在し続ける。そしてこのことは、例えば西洋音楽史の授業をどのように展開してゆくべきかという議題において、音楽学専攻教員とのあいだの齟齬となって表れたりもするのである（演奏専攻の教員が、いわゆる「名曲」を数多く知っていることや、音楽史についての基本的知識の習得を要請する傾向があるのに対し、音楽学専攻の教員は、歴史がなぜそのように「見える」のかという観点から音楽史の授業を展開しようとする傾向

がある、など）。

ともあれ、音楽大学の現状を考えると、音楽学は外部からは、音楽についての（演奏に役立つ）知識を提供してくれる場所だと認識されていることがわかる。しかし、学際的総合学たる音楽学の最終的な面白さは考えたり問うたりする営みそのもののなかにあるのであり、それは文化人類学や歴史学、社会学など他の人文諸科学の持つ面白さと同質なはずである。確かに筆者自身、学生時代のことを振り返ってみれば、演奏実技にのめり込んだこともあって、音楽学に対して上記のような認識を抱いていたことは否めない。しかしそのような自分が音楽を問うたり考えたりすることの面白さに気づき、しかもそれが演奏実践とも何ら断絶することのない、並存する営みであるということを実感するに至ったとき、この実感へのプロセスを何とかして学生たちに伝えることは出来ないのかということをも痛切に感じた。すなわち、既にある知識を与えてくれる場所としての音楽学なのではなく、「何かを問う場所」としての音楽学の魅力・面白さをアピールする方策はないのだろうかということである。そこで本稿では、音楽大学での授業の一コマを想定して、「音楽学とは何か」というテーマで、演奏専攻の学生に対してどのような授業を行なうことが可能かについてのひとつの案を提示してみたい。

2. 演奏専攻の学生を対象とした授業試案

2-1. エディション研究

音楽学という学問の存在意義を、演奏専攻の学生にどのように提示するか―筆者が考えているプランは、やはりまず「演奏の役に立つ」あるいは「演奏行為と直結する」ようなタイプの音楽学のありかたを提示するということである。もちろん先に述べたように、それが「演奏の役に立つ」というありかたのまま留まっていれば不十分だが、一般の人文系学生よりもある意味目的意識がはっきりしているだけに演奏行為と直結したものしかなかなか眼中に入り難い学生に対しては、まず相手の懐に入ることから始めてゆきたい。

その際に典型的に使えるのが「エディション研究」である。既に述べたように、幼少からピアノを弾いていたものの「ただ先生の指示通りに弾くだけではなく、自発的に音楽を考えたい」と考える生徒が最初に持つ疑問としてよくあるのが、なぜこんなに版によって違いがあるのかという問いであるからだ。こうした問題を考えるにあたって村田千尋著『音楽の思考術―より深く音楽を知るための実践的技法』は格好の書物である。

同書では、このあたりの問題を考えようとし始めた大学生や高校生向けに、非常にわかりやすい文体で、バッハのインベンションには20種類以上もの版があることを例示し、それらの中身を時代ごとくの変化なども含め細かく比較するところから、版による異同の意味を考えさせてゆく（第3章 バッハ《インベンション》にはいくつの版がある？―エディション研究―）。

結果そこでは、そのような版の違いを生み出したのは、各版の編集者（校訂者）が典拠とした資料とその評価の違いであるとし、編集者（校訂者）の仕事について解説を行いながら、「原典版」「解釈（実用）版」とは一体何なのかについて言及を行なってゆく。そして、楽譜とは原典版といえども「原典」そのものではない

く、あらゆる局面において校訂者の意図が大なり小なり反映されているものであり、「その作品、その作曲家のほんらいの姿」(村田 2000, p.44)を学習者が知るためには、複数の版を参照し、またそれぞれの版がどのように校訂されてきたかという過程をも知る必要があることが述べられている。

これらの村田の記述からは、編集者(校訂者)の仕事が、音楽学者の仕事の一端として位置付けられることになるだろう。実際、後の「第4章 よい楽譜、悪い楽譜—原典版の賢い利用法—」と題された章のなかでは、典拠となる資料や底本を決定する為の「資料批判」、校訂者が楽譜を作成するにいたる経過の様々な判断についてその理由を詳細に述べる「校訂報告」などがその道の専門家の仕事として—音楽学者の仕事として—挙げられているのである。このような音楽学者の仕事は、演奏専攻の学生からみても「判りやすい」「彼らの直接役に立ちそうな」音楽学であるといえるだろう。実際、筆者が演奏専攻の学生を対象にこのようなエディション研究についての講義を行い、その後感想を綴らせたところ、このような版の成立過程や異同の意味についても、それまでは教師からの指示の従うのみで深く考えたことがなく、自発的にそれらを吟味しようとする姿勢がなかったことについての自省の弁が数多く見られた⁽²⁾。つまりこれらの反応は、自身の専攻にも直接結び付くものとして音楽学の営みを捉えることができた証左(更には、エディション研究でさえ演奏専攻の学生には十分には知られていないことの証左)と考えることができるだろう。

2-2. 「作曲家の最終的な意図」の妥当性の検討

しかし、ここで留まっていたは「演奏の役に立つ」音楽学という枠組みから一步も出ていないことになる。そして更には、「このような大変な作業はやはり専門家の仕事」というように自分とは別の世界の出来事として捉え、かえって音楽学との乖離を深めてしまう可能性もある(この問題については後述する)。そこで、新たに考察すべきテーマとして浮上してくるのが、村田が校訂者(音楽学者)の仕事に通底すべきものとして挙げる「作曲家の意図(の尊重)」の妥当性である。村田は、その実際の意図は別としても、少なくとも同書の中では「作曲家の意図」を近年の古楽演奏に伴う「正統性」の追求とも関連させながら述べている。つまりそれ自体の妥当性を問題とはしていない(第12章「正しい」演奏とは何か—古楽演奏(オリジナル演奏)の世界—)。

同章で村田は、古楽・オリジナル演奏とは何かと考えるなかで、作曲された当時の時代様式にふさわしい演奏を行うことが「正統性」だとするならばその追求は「できるだけオリジナルに近い楽譜」「当時の演奏様式」「作曲年代にふさわしい楽器・演奏法」「当時の音律」にまで及ぶべきであり、それを達成するのは作曲家に対する尊敬の気持ち—「作曲家の意図を尊重し、その理念にいかに向かえることができるか」(村田 2000, p.117)—であるとする。そしてそれを同書の基本理念と位置付け、それがあればたとえ20世紀の音楽を演奏する場合であっても「かならずや、オリジナル主義と同様の思考回路を経ることになるはず」(村田 2000, p.116)と述べるのである。このような考え方は、ピアノ教師が生徒に対して行なう、「なぜ原典版を使わなければならないのか」という説明に際しても、ごくスタンダードなものだろう。

しかし一方で、渡辺裕が『西洋音楽演奏史論序説—ベートーヴェンピアノ・ソナタの演奏史研究—』において指摘するのは、「作曲家の最終的な意図」の虚構性である。渡辺は、ベートーヴェンのピアノソナタの演奏様式の歴史的変化を辿るなかで、「ベートーヴェンらしい」弾き方がいかに時代によって異なるのかを明らかにし、そうした違いや変化は、「正しい、本来の、作曲家の意図に基づく」ベートーヴェン演奏が徐々に解明されてきたがゆえの変化というよりは、何がベートーヴェン的であるかについての認識自体が歴史のなかで変遷してきた結果であると述べる。つまり「ベートーヴェンらしさやショパンらしさ」の中身を、解明すべき「事実」や「実体」として捉える(本質主義)のではなく、我々がそれを「事実」だと思ふ認識の枠組み自体が時代・地域によっていくらかでも変わりうるのではないかという視点(構築主義)を提示しているのである。

また渡辺は、例えばある作品の楽譜に2種類の自筆譜が存在するような「異稿問題」に際し、どちらが「作曲家の最終的な意図」を反映しているのかを判定する際に根拠となってきた、「考慮すべきなのは作品そのものの内容に関わる(音楽内的要因による)異稿だけであり、音楽外的要因によるものには本質的な意味を見出さない」というような考え方にも見直しを迫る(ここでいう「音楽外的要因」とは、例えばオペラなどの場合では個々の上演に関わる具体的な制約—オーケストラの編成や能力、歌手の希望、劇場ごとの慣習などのことである(渡辺 2001, p.99))。ショパンのマズルカをめぐる異稿問題を例に挙げながら、彼がそもそも作品を最終的なひとつのかたちに纏め上げようとしていた形跡を見出すのが困難であることや、作品を出すということ自体がそもそも社会的な行為(自ずから「音楽外的要素」を含むもの)であり、そこでは音楽内的・外的という区分自体が想定不可能なものであることを指摘するのである。そしてそもそも複数の自筆譜が存在することを「異稿問題」として認識してしまうこと自体、「純粋な創作行為」「作曲家の最終的な意図」を前提とする現在の私たち側の「作者」「作品」概念によるものだと言うのである。

そして「作曲家の最終的な意図」を前提する現在の私たちの「作者」「作品」概念からは、それ以外の事象は捨象されてしまうか「稚拙な段階」「間違い」とされてしまう「勝利者史観」の問題点(「19世紀後半の演奏がいかに本来の音楽を歪めたか」という表象へと繋がる)や、そうすると実用版楽譜が必ずしも個人による「勝手な」解釈ではなく、その時代にある程度共有されていた「共同主観的」な作品像の反映である可能性の指摘など、議論は文化観・歴史観に関わる問題へと広がりを見せてゆくのである。

3. 「音楽の研究」から「音楽する人間の研究」へ

以上のような渡辺の議論を経由すれば、先ほどの村田の著作における原典版や実用版に関する記述も、全く異なって見えてくることになるだろう⁽³⁾。それまで学生たちにとって音楽学の研究成果は、演奏を学ぼうとする「主体」に対し外部から「役に立つ情報」を与えてくれる存在であった。しかしもはや、音楽学は自分自身が前提としていた「ものの見方」そのものを研究や考察の対象としていることに彼らは気付くのである。「これからは複数の原典版を参照し自発的にそれらを吟味しよう」という決意だけ

でなく、そのように決意する自分自身を相対化する（自分のものの見方を知ろうとする）視点までもが生まれてくるのである。

そしてそこでは、このような音楽学のあり方—音楽を人間文化として考えるということ—が、演奏に直接役に立つ・立たないといった次元をはるかに超える、それ自体の面白さを含んでいることにも気付くだろう。何度も言い古され、常套句と化していた「文化としての音楽」や「人間の営みとしての音楽」という言い方が、突如としてリアルなものに変貌し始めるのである。そしてそれは、音楽学という営みへ学生たちが参入し始めていることを意味するのだ。

こうした音楽学の研究成果は、専門家のなかではもはや古典とも言えるものだが、その一方で演奏専攻のなかではこれまであまり浸透してこなかったように思われる。それは、こうした音楽学がもはや「音楽の研究」だけではなく、「《音楽を研究する人間》の研究」という側面も含む広範な学問分野であり、音楽学周辺のみならずむしろ広く一般の人文科学の研究として読まれていることも関連するだろう。つまり、演奏の役に立つか立たないかという観点から音楽学を見ようとする人間の視野にはなかなか入ってこないのである。だからこそ、演奏専攻の学生に対し「音楽学とは何か」を伝えるのなら、最終的にはこのような研究成果をも例示し、最終的に音楽学とは「音楽を研究すること」のみならず「音楽に関わる人間をも研究すること」の両方を含む広範な学問分野であることをアピールせねばならないだろう。

4. 「気付き」を得た学生への留意点

しかしその一方で、音楽学的に思考し始めた学生からは、「音楽観が変わった」というようなポジティブな反応だけではなく、「自分の足場が揺れる、崩れる—今まで信じてきたもの、これからも信じたいものが揺さぶられる」というような不安を感じるものも現れてくるだろう。例えば「脈絡変換」（山口 2000, p.74-86）などの、文化接触や異文化受容をめぐる民族音楽学の考えかたは、「では自分たちが西洋音楽を実践していることも、一種の脈絡変換なのか？」というような驚き、不安をもって捉えられることがある⁽⁴⁾。

ここで重要なことは、そうした気付きを（自己否定などの）安易な価値判断に繋げさせないことである。そのためには必要なのが、「ひとつの考え方を一方的に伝える」というスタイルを採らないことである。複数の研究成果の紹介という形で距離をとりながら、例えば渡辺に対する反論をも紹介することで、目指すべきは「音楽を考えること（→音楽学）」に「巻き込む」ことなのだ。

学問とは常に既存の考え方の更新を目指すものである。そこでは自身の相対化という作業が必ず伴うだろう。しかしそれはこれまでの自分をただ否定した別の新たな価値観に寄り添うことではない。それまで自分が当然視していた考えが—そのように当然視する社会が—、どのような成り立ちの下にそうなったのかを考えることそれ自体が学問的営為なのだ。もちろん脈絡変換のような考えかたは「『日本人』である自分が西洋音楽をすることは何か」といった具体的な問いをも生み出すだろう。そこでは「『日本人』なのだからこうあるべき」とか、逆に「既に国際的なレベ

ルに達した私たちがとりわけ『日本』を意識する必要などない」といった性急な「価値判断」が幅をきかせがちである。しかし学問とは何らかの価値判断に寄与したり、或いは「正解」を出すことだけを目指すものでは必ずしもない。このことを確認するためにも、本稿の前半で述べた「音楽学は何の役に立つのか」という問いをも併せて考えてみよう。

5. 音楽学は何の役に立つのか？

あるものを「役に立つかどうか」という観点から見るか否かは、それを何かを達成する為の「手段」と見做しているのか、それともそれ自体に「価値」や「意味」を見出しているかの違いによる（若林 2007, p.206）。日々レッスンに追われる演奏専攻の学生たちが、「それは一体どのように演奏に役立つのか」という問いからなかなか抜け出すことが出来ないのは、彼らにとっては演奏実技こそがまずもって達成すべき目的であるからなのであり、ゆえにそれ以外の講義科目などは、そのための「手段」として—「役に立つかどうか」という観点から—評価されることとなるのだ。

しかし私たちは社会を生きるうえで、あらゆることを「何かの役に立つかどうか」という観点からだけ評価しているわけではない。例えば、遊びや恋愛（若林 2007, p.203）、食べること、そしてファッション（衣服）などもそうだろう。これらはいずれも「何かの役に立つ」ためだけに行なわれているわけでは必ずしもない。もちろんそれらを「ストレス解消のため」「結婚し子孫を増やすため」「生命維持のため」「（衣服によって）身体を守るため」などのように説明することは可能だろう。しかしそのように何の役に立つのかという「手段性」や「機能性」からものごとを説明しようとするとき、私たちはそれ自体の滋味や面白さが決定的に損なわれてしまうことに気付くだろう。音楽学という学問の営みも、実は同様なのである。

それに私たちは音楽を、「何の役に立つか」という「手段性」においてのみ判断しているわけではそもそもない。例えば「医学と音楽はどちらが役に立つか」という論法は、音楽に携わる殆ど全ての人々にとってあまり居心地の良いものではないだろう。それを仮に（表層的な意味での）音楽療法や、「癒し」のような言葉で語ってみせたとしても、それは音楽という営みのごく一側面でしかないし、何か割り切れない思いが残るに違いない。それは、「それ自体に価値や意味を見出しているもの」を、「手段」という観点から無理に説明しようとしているためである。

冒頭での「音楽学とは一体何なのか」という問いがもたらす違和感と同じ理由によるものである。そのような問いは「音楽学とは自分にとって何の役に立つのか」を暗に問うことで、「手段」という観点からの説明を強要し、それ自体の価値や意味を自ら盲目化しているのである。しかも興味深いのは、そのような問いを発する当事者たちが実は、人からの「音楽で飯が食えるのか」というような問いによって自らも過去に同様の違和感を抱いた経験があるにも関わらず—「それ自体に価値・意味や喜びを見出しているもの」を、「手段性」において説明することが強要される違和感を過去に味わったはずなのに—、音楽学に対しては同じロジックで語っているということである。

つまりここで改めて問われなければならないのは、なぜいま「音

楽を学ぶ」ということが、即「演奏を学ぶ」というような実践的傾向から捉えられてしまい、それ以外のアプローチの仕方—例えば音楽学のような—がそれよりも一段低い位置に置かれる傾向にあるのかということである。例えば美術作品を研究対象とする美学・芸術学者に対し「絵もかけないのに」などという「批判」があまり成立し得ないことを考えると、音楽にはどうもある特有の思考や語りが排他的に根強く存在しているということに気付くだろう。それは本稿の冒頭でも指摘した「音楽は感じるものだ（或いは実際に音にすべきものだ）」、増田聡の指摘する「好きでなければ語る資格がない」（増田 2006, p.12）というような思考モードのことである。

筆者は単にそれらを否定したりその「是正」を目論もうとしているわけではない。むしろそのこと自体をもひとつのテーマとして考察の射程に収め、その成り立ちをひとつひとつ解きほぐしてゆくことこそが、学問たる音楽学の役割であると考えている。そしてそのような営みへの入り口は、音楽大学では音楽史などの講義科目を「知識の伝授」としてのみではなく、「歴史観」「社会観」を考えさせるようなタイプのものにしてゆくことで、より多くの学生に開かれてゆくだろう。

本稿が主張しているのは、ただ単に「演奏専攻の学生も音楽学的作業を行なうべき」というようなことではない。演奏専攻の学生たちが自らの実践と音楽学との間に「落差」を感じることはむしろ当然だろう。「落差」は悪いことではない。重要なのはその「落差」のなかに「優劣」を持ち込まず、自分とは異なる立場の持つそれぞれのリアリティや面白さを互いにレスペクトすることだろう。たったそれだけで、「音楽そのものを考えること」は「音楽する人間を考えること」へ、「役に立つ」という観点からのみ見えてくる「実学としての音楽学」は、「教養としての音楽学」へと変貌を遂げるだろう⁽⁵⁾。

参考・引用文献

- 増田聡（2006）『聴衆をつくる』青土社
 村田千尋（2000）『音楽の思考術—より深く音楽を知るための実践的技法』音楽之友社
 山口修（2000）『応用音楽学』放送大学教育振興会
 若林幹夫（2007）『社会学入門—歩前』NTT出版
 渡辺裕（2001）『西洋音楽演奏史論序説—ベートーヴェンピアノ・ソナタの演奏史研究—』春秋社

注

- (1) 「音楽学が専攻できる日本の主な大学案内」
<http://sp2.cc.iwate-u.ac.jp/~music/musicology/tlinks-f.html#musicology> (2008/09/29 アクセス)
 (2) 「音楽学講義B（大阪音楽大学・平成18年度）」「中東文化特殊講義Ⅳ（大阪外国語大学・平成18年度集中講義）」「音楽学とは何か？—『音楽』の研究から『音楽する人間』の研究へ—京都市立芸術大学音楽学部総合演習 平成19年12月19日」及び「音楽学特講B（宮城学院女子大学・平成20年度）」における授業アンケートより。

- (3) もちろん村田も、「作曲家の意図」をめぐる問題について盲目的なわけではないだろう。むしろ「音楽を考える」ことの入門書としての同書の位置づけから、そうした主題をあえて前面からは外していると考えの方が適切だろう。すなわち本稿は、両者の記述を優劣から論じているわけではない。また渡辺の事実認識や論証に対して異論があることも承知している。それにも関わらずこのような授業案を提示するのは、後述するようにそれ自体が「音楽を考えること」に巻き込むことに繋がると考えているからである。
 (4) 大阪音楽大学教授（音楽学）井口淳子氏のメール（2007/12/9付）より。
 (5) 本稿では、演奏実践とは別個の、学問としての音楽学の立場をより強調して記述したが、演奏実践と密接に関連するからこそ存在する音楽学のあり方もまた、同様に提示すべきだろう。また、本稿はいわゆるクラシック音楽を専攻する学生のみを想定しているが、ジャズやポピュラー音楽を専攻する学生への対応についても今後の課題としてゆきたい。