Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-05-06

ドイツ語圏の市民文化における芸術論の資料としての作曲学教本ーそこに見られる主知主義と反主知主義の歴史的歩みー

Trummer-Fukada, Stefan

(Degree)
博士（学術）

(Date of Degree)
2012-11-16

(Date of Publication)
2013-02-13

(Resource Type)
doctoral thesis

(Report Number)
乙3204

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/D2003204

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。

博士論文

ドイツ語圏の市民文化における芸術論の資料としての作曲学教本
－そこに見られる主知主義と反主知主義の歴史的歩み－

平成 23 年 11 月

シュテファン　トゥルンマー= フ カ ダ
Ｓｔｅｆａｎ　Trummer-Fukada

目次

はじめに……..5

第 I 部

第 1 章　J. D. ハイニヒェン（1683 年－1729 年）の作曲学……...32
第 1 節　ハイニヒェンによる理論の、音楽理論全体における位置づけ……...38
第 2 節　ハイニヒェンの教本に見られる「直観」……...40
第 3 節　ハイニヒェンの 1711 年の教本に見られる「方式」……...48
第 4 節　ハイニヒェンの 1728 年の教本に見られる「方式」……..50
第 2 章　J. マッテゾン（1681 年－1764 年）の作曲学……...53
第 1 節　『新設のオーケストラ』に見られる「直観」……..53
第 2 節　『新設のオーケストラ』に見られる「方式」……..73
第 3 節　『完全なる楽長』に見られる「方式」……78
第 3 章　J. A. シャイベ（1708－1776 年）：美学の概念としての「自然」……...86
第 1 節　J. A. シャイベ著の『音楽理論と実践の概説』と
それにおける「直観」……88
第 2 節　シャイベの『音楽理論と実践の概説』における「方式」……98
第 4 章　J. Ph. キルンベルガー（1721 年－1783 年）の作曲学……...102
第 1 節 J. Ph. キルンベルガーの作曲学の背景：
Ch. バトゥー（1713－1780）の『芸術論』……102
第 2 節　バトゥーの『芸術論』から読み取れる条件とキルンベルガーの
『純正作曲の技法』……119
第 3 節　「純正書法」と「内容美学」……131
第 4 節　「純正書法」と歴史哲学……134
第 5 節　『純正作曲の技法』に見られる「直観」と「方式」……..139
第 5 章　J. G. アルブレヒツベルガー（1736－1809）の作曲学……..144
第 1 節　『通奏低音を学ぶための要約された方法』……145
第 2 節 『作曲についての教示』……..147

第 II 部

第1章　G. ウェーバー（1779－1839）の『音楽芸術を整理した理論の試み』.....…161
第 1 節　『音楽芸術を整理した理論の試み』の前提（その 1）：
芸術愛好家による音楽観連文献……161
第 2 節　『音楽芸術を整理した理論の試み』の前提（その 2）：
「天才美学」……167
第 3 節　『音楽芸術を整理した理論の試み』の前提（その 3）：
「ハーモニー協会」……179
第 4 節　『音楽芸術を整理した理論の試み』の前提（その 4）：
H. G. ネーゲリ（1773－1836）による芸術愛好家の類似学……..…181
第 5 節　『整理した作曲理論の試み』における「直観」と「方式」……..…183
第 2 章　A. B. マルクス（1795－1866）の『作曲学』……...195
第 3 章　J. B. ロジェ（1777－1846）の『通常通奏低音という概念で呼ばれている
ことを含んでいる音楽学と作曲実践の体系』……218
第 4 章　D. G. テュルク（1750－1813）の『通奏低音の演奏についての教示』…...233
第 5 章　J. Ch. ローベ（1797－1881）の『音楽の作曲のための教本』……246
第 1 節　J. Ch. ローベの作曲学の背景：
F. Th. フィッシャー（1807－1887）の美学……250
第 2 節　J. Ch. ローベにおける「直観」と「方式」
第 6 章　H. リーマン（1849－1919）の作曲学……...262
第 1 節　H. リーマンの作曲学の背景（その 1）：
F. v. ハウゼッガー（1837－1899）とG. T. フェヒナー（1801－1887.263
第 2 節　H. リーマンの作曲学の背景（その 2）：
H. ローツェ（1817－1881）の哲学..……...276
第 3 節　H. リーマンの提唱した「音楽美学の基本路線」……281
第 4 節　H. リーマンの『大きな作曲学』……286
第7章　G. カペルレン（1869－1934）の作曲学……..301
第8章　E. クルト（1886－1946）の音楽理論……..311
第9章　青年音楽運動における作曲学……..324

第 1 節　A. ハルム（1869－1929）の「分析」……. 324
第 2 節　F. イェーデ（1887－1970）の『楽人入門書』……...329
第10章　P. ヒンデミット（1895－1963）の『作曲の手引き』……..336

おわりに…….....347
資料…….....358
引用文献…….....364

はじめに

本研究のきっかけとなったのは、クリストフ・ヤンメ（Christoph Jamme）の「境界線を引く（Grenzziehungen）」というテーマでの記述における、「『200 年にわたる理性批判』が存在するにもかかわらず、それは未だ歴史学的に、ましてや体系的にも論及されていない。理性批判の総括的な歴史研究自体が欠如しているのである」（Jamme 1997: 9）という指摘である。そもそも理性批判は多岐にわたるもので、ひとつの思潮にまとめることはできない。そのため、その歴史を論じることも一見困難であるように見える。だが実は、追究が可能であると思われる共通の論点も確認される。それは「近代の理性啓蒙の埒外（らちがい）に出るいわゆる非合理的な志向」（中岡 2003:17）である。「理性啓蒙が埒外に出る」点が特定できれば、それによって理性批判が示そうとしている理性の限界あるいはより具体的にいえば、この限界を指す「境界線」とその歴史的な変化が明示化されるのではないかと考え、本研究に取り組み始めた。

本論文の具体的な研究対象はドイツ語圏の作曲学であるが、作曲学は、音楽における理性の役割についての検討が非常に重要な課題である。また特に 20 世紀末以降、作曲関連の研究にかぎらず、ドイツ語圏における音楽研究では、「理性の埒外に出る」という見方とそれをめぐる論点も、改めて特別な注目を集めるようになってきているという印象を受ける。たとえば、R. ブリンクマン（Reinhold Brinkmann）は、シェーンベルク（Arnold Schönberg）作曲、3 つのピアノ曲（3 Klavierstücke）作品 11 の分析を内容とする著書を再版した 2000 年に述べているように、この分析を行った 1967 年当時、自分と同世代の音楽学者は自分たちの師の世代が示した精神科学的な手法に不満を抱き、アドルノ（Theodor Wiesengrund Adorno）などの影響を受けながら「作曲のディテールに取り組もうとする、徹底的な分析」に期待を寄せていた。しかし、それから 30 年余ののち、ブリンクマンは、「現在は、分析の繁栄時期が過ぎ去ったように見える。音楽学における新しい芸術理論は、分析に複雑極まる実証主義の嫌疑をかける傾向にある。それは必ずしも不当なことではないが、分析の代わりに、音楽学は、不利になりかねないことをした。それは、クレッチュマー風の解釈学に戻ってしまったということである」（Brinkmann 2000: IXf）と述べている。ブリンクマンが指摘した通り、特に 1980 年代以降は実証主義の妥当性などが改めて問われるようにな

ったといえる[1]。

だが、その時にはまだ、新しい方法や可能性を示す思想は整っていなかった。新たな変化が求められたにもかかわらず、これからどうするのかという具体像はできていなかった。C. -St. マーンコプフ（Claus-Steffen Mahnkopf）は当時の状況を次のように説明している。

> （前略）20 世紀末に「空白」ができた。それは、芸術的能力や理論的思考の将来的な展望、将来の綱領を考察するための不足として現れた。この空白を埋めようとするかのように、世論は以前の意識段階に後退してしまった（Mahnkopf 2006: 8）。

ブリンクマンが言及しているクレッチュマー（Hermann Kretzschmar）の提唱した音楽解釈学も、マーンコプフの指摘した「以前の意識段階」の一例である。また別の例として、いわゆる「現代音楽」の作曲家の間に、かつて「生の哲学」が求めていたような「有機的な音楽」が改めて検討されるようになったことが挙げられる。しかもそれは実は音楽に限らないことであり、A. エブレヒト（Angelika Ebrecht）が指摘したように、哲学全体に「有機体概念を掘り起こす」（Ebrecht 1991: 11）様々な動きが認められる。クレッチュマーの音楽解釈学も「生の哲学」の芸術観も 19 世紀後半に確立された芸術観である。だが、現在再注目されるようになったそれらの考え方は、実は、第二次世界大戦直後の音楽研究への、1980 年代に起きた不満や反動として理解されるのである。たとえば、東京藝術大学音楽学部の 2004 年度『紀要』ではこの不満や反動の事情を現在の視点から明確に表現している記述が見当たる。それは、大角欣也が「音楽学の成立と変遷をめぐる省察」をテーマに論じているものであるが、そこで、彼はまず次のように述べている。

> （前略）近代の解釈学が教えるように、私自身が背負っている歴史性自体が、対象の理解にとっての制約としてではなく、むしろその根本的契機と見なされねばならな

[1] そこには、アメリカにおける音楽研究からの影響も強かったと思われる。1980 年代以降のアメリカの音楽研究における変化については、たとえば永岡 2006 参照。また西田紘子は K.アガウ（Kofi Agawu）を引用しながら、アメリカにおける新音楽解釈学のクレッチュマーとの直接関係も指摘している。

> アガウのいう解釈学とは、20 世紀初頭のドイツでクレッチュマーが創始した音楽解釈学における諸問題に、アメリカの音楽学者たちが 1980 年代から再度取り組んだアプローチのことである（西田 2009: 30）。

いとすると、ここで描き出される、単にきわめて不完全であるばかりでなく、矛盾を孕み、一面的で偏ってもいる像も、私が属している文化伝統の「伝承」に対して、一つの批判的な寄与をなしうる可能性を秘めていると言っても許されよう（大角 2004: 1）。

つづいて、大角は古代ギリシャの音楽論に言及してからドイツ・オーストリアの音楽史を概論的に取り上げ、そこに「より科学的合理主義的な方向」が見られると説明している。そして、第二次世界大戦後の音楽学には、四つの「大きなインパクト」があったという考えを示している。

> まず、民族音楽学のめざましい発展である。それによって西洋音楽が立脚しているとかつて考えられた、いわゆる「自然的所与」としての音組織やリズム体系も、実のところ歴史的に形成されてきたものであることが明らかとなり西洋音楽がもつとされた普遍的性質が否定された。第二に、フランクフルト学派に代表される社会学ないし社会史の音楽分野への応用である。これによって、作曲家や作品本位の見方から、人間集団が全体として持つ性質や構造、その時間的変化とその諸要因、とりわけ物質的・経済的要因などが、音楽の社会的機能と関連づけて論じられるようになった。第三に、ローベルト・ヤウスやハンス・ゲオルク・ガーダマーによる、受容史・作用史・解釈学の系譜があり、これによって作品と受け手との関係が再検討された。第四には、いわゆるポスト構造主義思想の影響で、音楽という言説、そして音楽をめぐる言葉による言説が、社会的なアイデンティティや権力システムの構築においていかなる役割を果たしているかが論じられるようになった（大角 2004: 9）。

これらのことを背景に、「人は全く恣意的に、好きなようにある音楽を解釈し、その意味を構築することができるのか」という論点を挙げて、個人と音楽との関係を問いかけているが、それに対して「そうだとも言えるし、そうでないとも言える」と言った上で、「つまり、私が音楽の意味の構築に携わる営みとは、同時に、その音楽が私という存在の意味を構築して行くプロセスでもある」（大角 2004: 9）という指摘に至る。それを裏づけるために、自分自身が音楽に取り組んでいる上での具体例の一つも取り上げ、「私自身の実際的な関心に従って『用い』ながら、その音楽伝統の『伝承』に参加し、私が属するその伝統の

自己規定に携わる。その際、私の関心が依拠するところの価値の体系を、曖昧なままにしたり、隠蔽したりするのではなく、むしろそれを批判的に吟味しつつ露わにし、しかもそのうえで異なった見解を持つ人との対話の可能性を常に開いておくことは、研究者としての誠実さに属する」（大角 2004: 13）と述べ、独断論は必ず避けねばならないものであると主張している。それをさらに強調するためには自分についても、「（前略）私の研究によって何かを証明したなどと主張するつもりもない」（大角 2004: 12f）と述べている。

ここで大角が自分を主語に語っていることは基本的に作曲関連の研究について一般的にもいえることである。作曲家は作曲学を自分自身の実際的な関心に従って用いながら、音楽伝統の「伝承」に参加し、自分の属するその伝統の自己規定に携わっている。そして研究者は作品を分析することによって、このプロセスの跡を追っていこうとするが、もはや何かを証明しようとも思わなくなった作曲家の作品を実証主義的な方法で分析する意味がだんだん疑問視されるようになってきた。それでマーンコプフが指摘した「空白」が生じたといえる。

この「空白」のせいで「世論は以前の意識段階に後退してしまった」とマーンコプフは解釈しているが、20 世紀後半の「分析の繁栄時期」以前の状況はどうであったのであろうか。上述の引用文ではブリンクマンはクレッチュマーの解釈学を一例として挙げている。またたとえば、20 世紀前半のドイツ語圏における音楽事情について、アドルノが批判の的にしていたのは、特に青年音楽運動とそれに関わっていた音楽家であった。青年運動は反エリート的、反主知的な傾向が強かったが、それは当時の青年運動に留まらず、社会に広く普及していた傾向であった。この傾向の、作曲学が関連していた例を見てみよう。1935 年 5 月 6 日にプロイセン芸術アカデミー評議会が行った審議である。その時、作曲家と理論家であった O. シュタインバウアー（Othmar Steinbauer）が評議会に召喚され、独自の作曲学の評価を受けることになっていた。シュタインバウアーは評議会による評価に不満を抱き、それに対する意見書を公表することになるが、その中で評議会の見解を次のようにまとめている。

> 着想が大切である作曲には、理論の知識などは全く必要でない。したがって、今日でも教会旋法の理論的知識はなくてもそのような「着想」があれば教会旋法によって作曲することが可能である。全ては着想次第であり、理論的知識なしでもこのような音楽が生まれることはある。その証拠として評議会のメンバーは次の資料を取り上げ

ている。1.）私（=シュタインバウアー）が知らない曲だが、理論を知らない素人の作曲による心打つ民謡と、2.）理論的知識のない作曲家によるという、以前流行していたヒット曲《Ausgerechnet Bananen（よりによってバナナ)》の 2 曲である。この点に関して次のことを言わせていただきたい。a.）これら発言は、簡単に成されたものではなく、何人ものメンバーが長いスピーチの中で何度も擁護した意見であった。b.）他のメンバーも誰一人それに反対しなかった（略）（Lifka 1995: 39）。

評議会のメンバーの名前は挙げられていないが、音楽理論を専攻し、音楽理論を学生に教授している者ばかりであったとシュタインバウアーは述べている（Lifka 1995: 40）。プロイセン芸術アカデミーは芸術研究における最高権威のひとつであり、19 世紀初頭プロイセンにおける一般音楽教育成立以来、音楽教育の行方を左右させた存在である。つまり本来、音楽理論研究を代表する研究機関であるはずであったが、評議会は「着想」を作曲の中心に置き、シュタインバウアーが提唱していた新理論の必要性を全面的に否定していた。しかも、シュタインバウアーが目指していたいわゆる芸術音楽の理想も相手にせず、民謡調の歌とヒット曲を例として挙げた。

このように音楽における理性の重要性が拒否された時代の後に、その反動として、逆に理性を活かそうとして「分析の繁栄期」になり、そしてその後には、R. ケルターボルン（Rudolf Kelterborn）が 1986 年に書いたように改めて「（前略）精神生活や文化政策など、生活環境全体において反エリート的、反主知的な傾向（antielitäre und intellektfeindliche Tendenzen）が主流となった。その影響は作曲家による曲解説にも現れてくるのであり（中略)」現在では作曲家は自らの音楽を「『自然自発的（spontan）なもの、まったく計画されていないもの、意識的な選択が行われていないもの、感情の直接的な表現』（後略)」（Kelterborn 1986: 11）などであるというように説明することがある。以上のようにさまざまな傾向を表面的に見ただけでも分かるように、音楽研究とその歴史は理性主義と非理性主義についての研究の視点にとって実に豊富な材料であるといえる。

ここでは作曲学に課題を絞ることにする。その教育課程としての性質によって作曲学は理性を完全に捨てることができない。それは歴史学的な追究にとって好都合である。なぜならば、歴史学的な研究は歴史における変化の確認を課題としているので、比較の基準が不可欠であるが、完全に非理性的なものに比較の基準を設けるのは困難であると思われる

からである。逆に、常に理性を重視してきたものとして、ドイツ語圏の作曲学はこうした基準が定められると考えている。詳しいことについては下の研究方法に関する記述において説明するが、そのためにはまず作曲学の具体的な定義が必要である。

本研究対象一次文献の定義

本論文における対象文献については、特殊な音楽を求めたものではなく、ドイツ語圏にとって最も一般的、あるいは最も広く普及していたと判断される音楽表現を総合的に論じる教本に限定させることにする。

また、本研究は基本的に文献研究であり、本論文でいう「作曲学」は作曲学教本を指す概念である。つまり、ドイツ語圏の作曲学教本から読み取れる作曲学の歴史を具体的な研究対象としている。

本論文の研究は、作曲学教本を対象とすることによって、実は現在のドイツ語圏で特にD. デ・ラ・モッテ（Dieter de la Motte）、D. ノフカ（Dieter Nowka）やC. キューン（Clemens Kühn）などの著作により知られている作曲史研究とは大きく異なっている。作曲史研究、または、音楽分析に音楽美学の観点を取り入れようとする研究（たとえばMärker/ Schmidt 2002）、あるいは音楽形式や構造の歴史についての研究[2]が、具体的な音楽作品の分析を基に作曲を論じているのに対して、ここで試みている作曲学史研究は音楽作品、つまり楽譜ではなく、教科書を分析の対象としている。この区別は非常に重要である。なぜならば、作曲学は作曲のための学習課程ではあるものの、作曲の実践を必ずしも反映しているという訳ではないからである。両者は同一視してはならない独自の分野であると考えている。

ちなみに、作曲学に実際の作曲が反映されていないという事情こそが、作曲学が批判される大きな原因にもなっている。特に19世紀以降は、作曲学に作曲実践との密接な関連性が認められなければ、作曲家は作曲学を必要とせず、したがって作曲学そのものが無用であるという意見がしばしば見られる。だが、この意見は作曲学の重要な点を見落としてしまっている。19世紀初頭、いわゆる天才美学の影響によって天才作曲家は理論を必要としないという考え方が普及したが、同じ頃、実は作曲学が、一般の芸術愛好家が天才作曲家

[2] ドイツ語圏における音楽形式論は19世紀初頭に始まったといえるが、それは当初から歴史学的な追究が中心となっていた。より詳しいことは本文で論じることにする（第 II 部第2章参照）。

の曲を知るための教材として注目されるようになった、という点である。後ほど詳しく取り上げるが、ドイツ語圏のいくつかの中心的な作曲学教本、とりわけ G. ウェーバー（Gottfried Weber）の『音楽芸術を整理した理論の試み（Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst）』（1830 年~1832 年）は、主に作曲をしない芸術愛好家のために書かれたものであった。つまり、作曲学という分野は、一見、作曲家の育成のためのものであると思われるかもしれないが、ドイツ語圏における作曲学については、必ずしもそうとは言い切れないのである。したがって、作曲学とは作曲家の育成のためのものである、というのは、ドイツ語圏の作曲学の適切な定義にはならないのである。

また、作曲学の定義をさらに困難にさせるのは音楽理論との区別である。というのも、作曲学には教育課程として必然的に音楽理論が含まれているからである。そのため、作曲学を音楽理論と同一視すべきであるという意見もあるかもしれないが、それに対して、ここでは、音楽理論と美学あるいはその他の社会に普及した思想との間に立ち、それらを仲介する分野として作曲学を定義することにする。言い換えれば、ある教本が音楽理論を挙げ、しかもそれが作曲家のためには必ず必要な内容であったとしても、その中に、音楽理論とその概念の枠を超える美学について、または、社会や一般思想論などについての論述が確認されなければ、その教本は作曲学の教本ではないと判断することにする。音楽理論と作曲学をはっきりと区別していない文献も確かに存在するが、それにもかかわらず、この区別に対する判断は必要である。なぜかといえば、ドイツ語圏に限らず、ヨーロッパにおける音楽理論全体についていえることであるが、その内容が非常に安定し、たとえば、通奏低音理論が和声学にとって変わられるというような音楽の捉え方などに変化が見られる点はあるものの、理論の対象となっている具体的な音とその組合せなどの点においては変化小さかったといえるからである。それに対して、作曲学のみせる美学や一般思想論などの内容は時代毎に大きな変化が確認される。つまり、作曲史と作曲学史が一致していないのと同様に、音楽理論史と作曲学史も一致しておらず、区別が必要となってくるのである。

研究対象を作曲学教本に絞ることについて、特に注意すべきことがある。現在の作曲ならびに音楽理論や作曲学についての研究では、作曲家や文献の著者を研究対象とする傾向が見られるが、今回ここで研究対象にしているのは具体的な教本である。たとえば、18 世

紀の作曲学の一例として J. A. シャイベ（Johann Adolph Scheibe）の『音楽理論と実践の概説（Compendium musices theoretico-practicum）』（1731 年）を挙げることにする。もしもシャイベ自身を主に論じようと思えば、シャイベが 1774 年に、すなわち上の教本の 43 年後に執筆した『音楽の作曲について（Über die musikalische Komposition）』、あるいは彼の数々の音楽評論を取り上げるべきだろう。だが、ここではシャイベ自身ではなく、『音楽理論と実践の概説』という教本を、作曲学が美学の論じた『自然』の概念を享受しはじめた例として挙げている。また、1770 年代の作曲学では、キルンベルガー（Johann Philipp Kirnberger）の大作である『純正作曲の技法（Die Kunst des reinen Satzes in der Musik）』によって代表されているといえるのでこれを取り上げ、シャイベの『音楽の作曲について』は本論文では割愛する。つまり、本論文は具体的な教本を研究対象とし、それらの教本の著者がもし別のところで発言していたとしても、それが本論文の論述に反映されないことがある。

以上のように作曲学を、美学または社会や一般思想論についての論述を含むものとして定義してきたが、このような論述には音楽家による美学または社会や一般思想論についての反省（Reflexion）が不可欠である。A. ボイムラー（Alfred Baeumler）によれば、こうした反省はルネサンス時代から確認されるものではあるが、18 世紀における美的主観（ästhetisches Subjekt）の登場によって、そこにとりわけ大きな変化が起きた。「1500 年にただの事実であったことが、1700 年には問題視されるようになった」（Baeumler 1967: 1）とボイムラーは指摘した。美学および社会、一般思想などのさまざまな事情が「問題視」され、すなわち批判されるようになったことは、本論文の研究の分析対象としている作曲学と一般思想史との連携が生まれる原点でもあるので、本論文において、1700 年頃以降の教本を具体的な研究対象に決める。

また、一般思想史との連携に焦点を合わせることによって、作曲学関連で未だほとんど研究されていない芸術愛好家の観点がテーマの中心に入る。芸術の場合、美的主観の誕生は、市民など貴族や教会関係者ではない芸術愛好家が芸術文化に関与できるようになったことと関連性が強い。かつてなかった大規模な新しい劇場ができ、その大きさだけでも代表的な地位を占めただけでなく、営業に携わる商人などの財源と共に来場者数に依存する新しい経営形態が必要になったからである。歌劇場の経営状況は、それぞれの時代と街の

芸術音楽市場への展望を許すのである[3]。

作曲家も、当然この新しい経営形態に対応せざるをえなくなったが、そこで多くの作曲家が雑誌や作曲学教本を視聴者とのコミュニケーション手段として利用し始めた。作曲家は、作曲家の育成とは別に、一般人の間での作曲に対する関心と理解を高めながら、人を劇場に呼び寄せる役目をも担うことになった。そのドイツ語圏の初期の代表作はマッテゾンの『新設のオーケストラ』であるといえるが、当時のその他の教本においても、一般人に対して、作曲家の社会的地位を安定させようとする工夫が確認できる。つまり、音楽そのものとは別に、社会における行動としての作曲について論じるのである。本論文はこの点にこそ注目したいのだが、そうすると作曲学教本についての先行研究からは大きく離れてしまう。なぜなら、従来の研究では作曲学教本を主に音楽理論書として捉え、そこにおける、作曲家あるいは作曲学の理論家と芸術愛好家とのコミュニケーション、またはそれにおける歴史的な変容についての研究は、未だほとんどなされていないからである。

本論文が具体的な研究対象としている 200 年余りの期間に、どれほどたくさんの作曲学教本が執筆されたかは、現時点では不透明である。特に 19 世紀においては、音楽教師が自ら教材を編集する傾向が見られる。現在は、各地の図書館においてデジタル化が進み、相次いで知られていなかった教本が見つかっている。先行研究によって示されてきた音楽理論文献表も、H. デ・ラ・モッテ=ハーバー（Helga de la Motte Haber）とO．シュワーブ=フェーリシュ（Oliver Schwab-Felisch）の編集した『音楽理論（Musiktheorie)』など近年の音楽理論研究を代表する著書にもそのごく一部しか触れていないのだが、音楽理論研究ではそれは大きな問題にはならない。なぜかというと、音楽作品に見られる実践を選抜基準にすることができるからである。音楽理論は、作曲実践の後を追う傾向が強いという見解を基に、音楽理論史研究はこの「時差」自体をも研究対象にしてきた。簡単にまとめると、まずは作品で確認できる各作曲技法を特定した上で、それについての理論的な説明がどの教本に初めてなされていたのかを調査しているのである。そして、同じ理論を繰り返すすべてのより新しい理論書を、最初のものに依存するもの、つまり、二次的な存在としてみ

[3] また、運営管理の資料、特に音楽家の請求書などは、我々に当時の演奏実態を知らせる貴重なものでもあり、それを主な内容とする研究も進められている。（たとえば Neubacher 2012）

なすことにしている。そうすることによって、研究対象を中心的なものに絞ることができた。しかし、それによってできた文献目録なども、作曲についてのコミュニケーションをテーマにすれば、そのままでは受け継ぐことはできない。なぜなら、たとえばここで主な研究対象としている 18 世紀から 19 世紀は、音楽理論そのものは比較的安定していたといえるが、それに対して、作曲についてのコミュニケーションに焦点を合わせると、理論を大きく変えない教本も社会における思想、とりわけ芸術思想の変容には敏感に対応しようとする傾向が見られるのである。したがって、理論史研究が作曲実践と理論との間の「時差」を研究の基に置くことができたのに対して、ここでは、テーマとする作曲についてのコミュニケーションを、「時差」のあるものとしてではなくリアルタイムのものとして捉えようとする必要がある。しかしそうなると、分析の具体的な対象となる一次文献の選択基準を失ってしまう。受容の実態を基準として考えることは可能だが、ほとんどの作曲学教本は受容についての実証的なデータが欠けており、また、残っていたとしても、それを必ずしも研究対象選択の基準にすべきだと言い切れない。

たとえば、詳しい販売数データが残っていなかったとしても、19 世紀には、大きな音楽学校などで使用された教本がもっとも販売数の多いものだったと推測できるし、現在でもそれらの教本は図書館や古本屋などで手に入れやすいものが多い。その有名な例として、メンデルスゾーンやシューマン、M.ハウプトマン（Moritz Hauptmann）などと共にライプツィッヒの音楽院で教師に勤めた E. Fr. リヒター（Ernst Friedrich Richter）の各著作が挙げられる。これらは、広く知られているとはいえ、ほとんど研究されていないものである。その理由として考えられるのは、理論は以前の教本に依存しているにもかかわらず、その内容は学校教育の都合に合わせて省略したという印象を与えていることである。リヒターのように有名な教師に限らず、19 世紀には、音楽理論や作曲を教える学校において、教師が自らの教材を編集し出版した。芸術愛好家や一般の社会における芸術思想を知るには貴重な資料も含まれているには違いないが、音楽理論研究は上述のような理由でこれらの教本に関心を示さず、研究もされていないのが現状である。したがって本論の研究も、現時点では作曲学の「大作」に集中するより他ない。たとえば、上でリヒターに言及したが、その背景にある「大作」として G. ヴェーバーの作曲学が挙げられる。ヴェーバーの代表作である『音楽芸術を整理した理論の試み』は 5 冊からできており、正にドイツ語圏における作曲学の「大作」の中の「大作」である。今日の一般的な和声学の原点の一つでもあり、専門家の間には大いに受容されてきたものであるが、たとえばリヒターのものなどと

比較すれば販売数は非常に少なかったと推測される。このようなことからも、販売数など受容についての実証的なデータは、一次文献についての適切な選択基準にはならないといえるだろう。

このように、教本自体またはその受容からも、選択基準を定めるのは困難であると判断せざるをえないため、逆に芸術や一般の思想史に注目し、そこに見られるいくつかの大きな流れに重点を置きながら、これらの流れが作曲学教本においても確認されるかを追究することにした。以下のような選択である。

1.ギャラント様式

上述のように、「ギャラント様式」とは「 美的主観」のコンセプトが中心となった最初の、しかもドイツ語圏全体で受容された、大きな様式であったと思われる。ギャラント様式を以って、芸術は特定のライフスタイルに応えようとした。しかし、こうしたライフスタイルを代表し、また当時新しく構成された聴衆の中心ともなった「ギャラントな男性」は､博学を理想としながらも､必ずしも芸術について知識を持っていたという訳ではない。そのため、音楽家は音楽のより高い社会的位置づけを図り、一の聴衆に作曲学の内容を教えようとし始めた。

ドイツ語圏の音楽における｢ギャラント様式｣は歌劇の公開に象徴されるといえよう。市民の営業によるドイツ初の公開歌劇場は、1678 年にハンブルクで誕生した。入場料さえ払えば誰でも入場できる、2000 人も入る大規模な劇場であった。また、ほぼ同時に、ライプツィッヒ、ワイセンフェルスやナウムブルクなど他の街でも歌劇が活発に行われるようになり、W．ホルン（Wolfgang Horn） も指摘しているように、それぞれが様々な交流によって密接な関係を持っていた（Horn 2000: 16)。そして、それらの歌劇場での作曲と演奏実践が、実は理論活動とりわけ作曲学の研究にも伴われ、18 世紀前半のドイツ語圏における作曲学全体において中心的な地位を占めていたのである。

ドイツ語圏でギャラント様式に対応しようとした最初の教科書は、主にライプツィッヒとナウムブルクで活躍していた J. D. ハイニヒェン(Johann David Heinichen)の『通奏低音の完全な習得のための新しい説明書(Neu erfundene und Gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses)』(1711 年）であった。また、作曲家のためではなく、「ギャラントな男性」読者のための最初の重要な教本として、J. マッテゾン（Johann Mattheson）の『新設のオーケストラ（Das Neu Eröffnete Orchestre)』(1713 年）が挙げられる。

2. 18 世紀の学問における理性化

18 世紀前半の学問においては理性が理想視され、あらゆる分野で理性化が進められていた。そのことは、ドイツ語圏の作曲学では特に、1720 年代後半以降の教本で確認することができる。以前の教本も基本的には理性を重視していたので、この更なる理性化を示すためには、以前の作品との比較は有意義であると考え、この点に関しても、改めてハイニヒェンとマッテゾンの教本、具体的には J. D. ハイニヒェンの『作曲における通奏低音（Der Generallbaß in der Komposition）』（1728 年）と、J. マッテゾンの『完全なる楽長 （Der vollkommene Kapellmeister）』（1739 年）を分析することにする。

同時期、1725 年に J. J. フックス（Johann Joseph Fux）の『パルナッソスへの階梯（Gradus ad Parnassum）』も発行された。これは恐らく、現在までででもっとも知られているドイツ語圏の作曲学教本であるといえよう。フックスは、公開歌劇などによる作曲学の変容に反対していたので、その反発を通して、時代の特徴を見ることができるといえよう。それ自体はもちろん非常に興味深いことであるが、実は、作曲学におけるフックスの教本の地位は、その時代における受容からは十分に説明されず、むしろ 18 世紀後半以降の受容こそが重要となったと思われる。そのため、本論文では、フックスの再認識過程とその作曲学における役割をアルブレヒツベルガー(Johann Georg Albrechtsberger)の『作曲についての教示（Anweisung zur Composition）』(1790 年頃)の教本を例に論じることにし、『パルナッソスへの階梯』自体の分析は割愛することにする。

3.芸術思想としての「自然論」

点 1.や 2.と関連の深いことだが、18 世紀においては「自然」という概念が芸術論において重要となった。そこで理想的な「自然」とは具体的にどのようなものであるのかについて、さまざまな論争が起こった。音楽理論史では、ラモー(Jean Philippe Rameau)対ルソー(Jean Jacques Rousseau)の論争が代表的であろう。ドイツ語圏では、特に F. W. マープルク（Friedrich Marpurg）によってラモーの理論が紹介され、和声についての考察を促したのは事実であるが、フランスほどの論争にまでは発展していなかった。それは、通奏低音と対位法を混合した音楽理論体型を展開しようとしていたドイツ語圏の作曲家や作曲学にとっ

て、ラモーの理論にはそれを捨てるほどの説得力がなかったからだといえよう[4]。特に対位法に関しては、ラモーもルソーも不十分であると不満を抱いていた。そのため、ドイツ語圏ではルソーの考え方を出発点とする独自の「自然論」が見られるようになる。その早い例として本論文では、1730 年頃に執筆されたと思われる J. A. シャイベ（Johann Adolph Scheibe）著の『音楽理論と実践の概説（Compendium Musices)』を分析することにする。

上述の通奏低音と対位法を混合した音楽理論に「自然論」を導入することによって、いわゆる「純正書法」が生まれた。これはすべての作曲家が絶えず追究すべき理想的な書法を描いたものであった。「純正書法」の教本の中でももっとも重要なものとして、J. Ph. キルンベルガー（Johann Philipp Kirnberger）の『純正作曲の技法（*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*)』（1776-79）が広く受け入れられていたため、本論文でもそれを「純正書法」の代表作として取り上げることにする。

「純正書法」の成立は、時期的に Ch. バトゥー（Charles Batteux）による『芸術論（*Les Beaux Arts réduits à un même principe*)』のドイツ語圏における受容と重なっていた。それは文学や文学研究が中心であったが、バトゥーから新しい考え方を学んだというより、ドイツ語圏のあらゆる分野の芸術家にとって、彼ら自身の考えを上手くまとめるような内容であったため、この著書を歓迎して受け入れたのだと考えられる。本論文では、芸術論における「自然論」で中心的な概念であった「模倣」に焦点を合わせながら、作曲学における「自然論」を、キルンベルガーの『純正作曲の技法』とバトーの『芸術論』との比較によって追究する。

18 世紀後半は多くの重要な教本が執筆された。キルンベルガーのもの以外には、F. W.

---

[4]ラモーが和声音として捉えようとしたくつかの音に対して、ドイツ語圏の理論家は、通奏低音と対位法を混合して考えていたため、実は、和声ではなく対位法に原因があると考えていた。そして、この区別をラモーができておらず、ゆえに未熟者だという印象と不満を抱いていたようである。（たとえばキルンベルガー 2007: 256f。また、ラモーとキルンベルガーの和声学における相違点については今井 1993 参照。）一方、ルソーに対しても批判が強かった。それは特に、ルソー自身の著書から読み取れるようなオリジナリティーが、ルソーの音楽には見当たらないという批判であった。たとえば、ドイツ語圏におけるルソーの強い支持者である J. F. ライヒャルトも、ルソーは自ら論じた作曲の規則を実際の作曲に応用するには、知識も訓練も足りなかったと愕然としている（Reichardt 1969a: 69）。

マーブルクの『フーガ論（Abhandlung von der Fuge)』(1753 年)、すでに言及したシャイベの『音楽作曲について（Über die musikalische Komposition)』(1774 年）と H. Ch. コッホ（Heinrich Christoph Koch）の『作曲のための説明書の試み（Versuch einer Anleitung zur Composition)』(1782-1793）がもっとも知られているといるだろう。コッホの教本には、かつてなかったような器楽の重視が見られるほか、モーツァルトの音楽にもっとも近い理論としても知られ、広く研究されてきた。しかし、18 世紀にすでに広く認識され、作曲家の間に一種の「常識」となっていたキルンベルガーの理論とは対照的に、『フーガ論』も『作曲のための説明書の試み』も、主に 19 世紀以降に注目を集めるようになったと思われる。19 世紀初頭においては、特にコッホは、キルンベルガーの代わりに新しい作曲学の原点となったとはいえるかもしれないが、一方で、18 世紀後半の作曲学に関しては、『純正作曲の技法』を代表作として取り上げるのが適切であろうと考えている。

4. 「サロン文化」・芸術愛好家による室内楽

1800 年頃、音楽愛好家による室内楽に配慮し、また独学に適していることを売り文句とする教本が増加した。その背景にはいわゆる「サロン文化」があると思われるが、「サロン文化」自体には研究も多く、広く知られていることであるので、それについて本論文で詳しく言及はしない。「サロン文化」における室内楽への注目が作曲学を大きく変えたと思われるが、詳しく見れば音楽愛好家による室内楽に対応しようとする作曲学はさまざまにあるので、複数の例を分析することにする。具体的に、J. G. アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示（Anweisung zur Composition）』(1790 年頃）、D. G. テュルク（Daniel Gottlob Türk）の『通奏低音の演奏についての教示（Anweisung zum Generalbaßspielen)』(1791 年）と、初めて音楽愛好家のためのピアノ教育の企業化を試みた J. B. ロジェ（Johann Bernhard Logier）の『通常通奏低音という概念で呼ばれていることを含んでいる音楽学と作曲実践の体系（System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition mit Inbegriff dessen was gewöhnlich unter dem Ausdrucke General-Bass verstanden wird.）』（1827 年）である。それぞれは、音楽愛好家のニーズに則っているのが共通点であるが、結果を見るとそれぞれ大きく異なる作曲学を提唱しているのである。

5. 天才美学の作曲学への導入

19 世紀前半、音楽ジャーナリズムや哲学的な美学においていわゆる「天才美学」が普及

し、従来の作曲学と対立する立場を取っていた。こうした美学の普及に反対していた作曲家と音楽理論家は多かったが、「天才美学」があまりにも普及していたため、もはや無視できるようなものではなくなっていた。そのような状況の中、現在に至るまで音楽理論や作曲学の教育を大きく変えるほどに、ドイツ語圏における作曲学の中でも重要な教本のひとつである、G. ヴェーバーの『音楽芸術を整理した理論の試み』（1817 年-1821 年、受け入れられてきたのは主に 1824 年の第二版）が生まれた。当時の芸術思想に起きたさまざまな変化を反映しているものとして、本論文でも、中心を占める文献である。

6. ペスタロッチ教育法・ヘーゲル哲学の受容

一般思想史の観点から、ペスタロッチ（Johann Heinrich Pestalozzi）とヘーゲル（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）を単純にひとつの点にまとめることに対しては、反論が起こるであろうと思われるが、当時の作曲学においてそれらは、同時代のものとして一緒に受容されていた。ペスタロッチとヘーゲルに関心を寄せる作曲学教本の代表作としては、A. B. マルクス（Adolf Bernhard Marx）の『作曲学（Die Lehre von der musikalischen Komposition）』（1837 年-1847 年）がある。マルクスの教本は、19 世紀に亘って繰り返し発行され、その一部、とりわけマルクスが提唱した音楽形式論は、現在まで作曲学が不可欠としている内容となったため、ヴェーバーと共に本論文の中心的な課題である。

ヘーゲル哲学の影響を受けた更なる教本として、M. ハウプトマン（Moritz Hauptmann）の『和声とメトリックの自然（Die Natur der Harmonik und der Metrik）』（1853 年）が挙げられる。それは、音楽理論における和声論に大きな影響を与えた本ではあるが、その専門性の高さのため作曲学教本としては定着しなかったといえるので、本論文では割愛する。

7. 心理学的な観点と進化論的な観点の作曲学への導入

Th.フィシャー（Theodor Vischer）は、ヘーゲル哲学を基盤にしながら、美学における心理学的な要素に焦点を合わせることにした。それに似たようなプロセスは、作曲学では J. Ch. ローベ（Johann Christian Lobe）の『音楽作曲教本（Lehrbuch der musikalischen Komposition）』（1850 年‐1867 年）で確認できる。19 世紀後半、心理学的な観点と同時に進化論的な観点から、音楽理解が再考されるようになった。本論文では、ローベの教本を

その出発点の一つとして分析することにする[5]。

キルンベルガーが 18 世紀の作曲学がもっとも高度な知識をまとめようとしたと同様に、芸術思想が激動の変化を見せる 19 世紀後半においては、H.リーマン（Hugo Riemann）が作曲学のあらゆる側面を追究しまとめようとしており、そこでは心理学的な音楽論と進化論的な音楽論、並びに、物理学的また現象学的な音楽研究も配慮している。本論文では、リーマンの『大きな作曲学（Große Kompositionslehre）』（1902 年 – 1913 年）を分析の主な対象にするが、その適切な追究には、当時の様々な音楽論とリーマン自身の音楽美学への展望も必要である。

18 世紀半ば頃に執筆され、作曲学において非常に重要となった教本として、さらに S. ゼヒター（Simon Sechter）の『作曲の原理（Die Grundsätze der musikalischen Komposition）』（1853 年）が挙げられる。この教本の内容や、その受け入れられ方も非常に興味深いものがあるのだが、ゼヒターの教えが属している、楽理論におけるいわゆる「ウィーンの伝統」の他の例として、本論文ではアルブレヒツベルガーをも分析しているため、今回は割愛することにする。

8. 自然科学的な音楽研究の普及

自然科学と音楽とは、H. Ch. エルステト（Hans Christian Ørsted）やヘルムホルツ（Hermann von Helmhotz）のように音楽に関心を抱いた有名な自然科学者もいたので、19 世紀を亘り広く議論されていた。だが、すぐには作曲学に対する直接の重要な影響は認められない。それは、自然科学者自身も、作曲学における自然科学の可能性を強く疑問視していたからのではないかと思われる。ドイツ語圏で、自然科学の研究データを基に作曲学を徹底的に検討し直そうとしたのは、G. カペルレン（Georg Capellen）の『進歩的な和声学と旋律学（Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre）』 （1908 年）であった。カペルレンが自然科学的な根拠のある作曲学を目指したのは、ただの科学主義ではなく、彼が、実は世界共通の音楽理論の夢を見ながら、社会における作曲学の位置づけの再検討も試みていたからである。本論文での分析においては、特にこの点に注目したい。

---

[5] 音楽理論史では、ローベの教本が、「動機」を中心的手段とする器楽の作曲法の確立に貢献したとして注目されている。

9. 現象学と「生の哲学」の作曲学への影響

19 世紀末において、作曲学をもっとも本質的に変えた思想といえば現象学である。それが、作曲学においては特に「生の哲学」と手を組んだ形で現れる。E.クルト（Ernst Kurth）は、カペルレンが注目した自然科学的な観点を借用しながら、音楽の現象学的な追究を進め、音楽におけるいわゆる「エネルギー主義」のもっとも重要な文献を執筆した。それを基にたくさんの教本が発表されるようになるが、その多くが「生の哲学的」を強化している様子がうかがわれる。それは当時出発した青年運動の影響として理解していいだろう。本論文では、『A.ブルックナーの交響曲（Die Symphonie Anton Bruckners)』（1923 年）及び『音楽入門（Einführung in die Musik)』（1926 年)、『和声学（Harmonielehre)』（1934 年）から読み取れる A. ハルム（August Halm）の音楽観を分析することにする。

また、青年音楽運動の最も影響力のある指導者は F. イェーデ（Fritz Jöde）であった。本論文では、イェーデが第二次世界大戦後（1952 年）にまとめた『楽人入門書（Musikantenfibel)』を例として挙げる。

19 世紀末から 20 世紀初頭には数々の作曲学教本が執筆され、それらの相違点と共通点を追究するのは本論文の枠内では不可能である。もっとも知られている理論家として S. ヤダスゾーン（Salomon Jadassohn)、H. ベラマン（Heinrich Bellermann)、L.トゥイレ（Ludwig Thuille)、R. ルイ（Rudolf Louis)、E. トッホ（Ernst Toch)、そして音楽理論研究がもっとも注目してきた H. シェンカー（Heinrich Schenker）と A. シェーンベルク（Arnold Schönberg）が挙げられる。シェンカーは特殊な音楽理論で知られている。アメリカでは非常に注目を浴びている音楽理論であるが、ドイツ語圏における作曲学ではほとんど受け入れられていないので、本論文では割愛することにする。また、シェーンベルクの『和声学（Harmonielehre)』（1911 年）は、和声理論に関して進展を見せているので、音楽理論史研究では重要な文献として扱われている。ただし、本論文の研究視点から見ると、リーマンの音楽論との具体的な理論の相違点も確認されるものの、明らかにリーマンの理論を前提にする著書であると判断し、割愛することにする。また、シェーンベルクのいう「相互の間の関係のみに依存している 12 個の音による作曲の方法」を取り上げる作曲学文献に関しては、シェーンベルク自身による説明の他に、彼の教え子による教本[6]が主となっている。

[6] ドイツ語圏では、特に以下の教本である。

しかし本論文では、対象文献を最も一般的となっている音楽表現を取り扱う教本に論点を絞るので、特殊な音楽表現を取り扱うこれらの本は研究枠外である。

また、J. M. ハウアー（Joseph Matthias Hauer）の理論も知られているが、これも一般の音楽とその理論とは縁を切った音楽論として、本論文の対象の枠から外している。ハウアーの理論を一般の作曲学と結ぼうとする O. シュタインバウアー（Othmar Steinbauer）の教本もあるが、シュタインバウアーについては本論文の執筆者がすでに数々の論文を発表しているため、本論文では割愛する。

20 世紀初頭、シェーンベルクを始めとした当時の多くの作曲家や理論家が、音楽院などにおいて従来行われてきた作曲教育に対して大きな不満を抱いていた。その結果として、広く使われてきたリヒターなどの教本が、W.マーラー（Wilhelm Mahler）や後に H.グラーブナー（Hermann Grabner）などの教本に交代されるが、19 世紀と同様に、音楽院で使用された新しい教本も作曲学の内容は非常に省略されており、そのため作曲学を代表するものとして取り扱うことはできない[7]。

特に 1900 年頃、現象学及び「生の哲学」、生理学、心理学などを基に作曲学が再考され、従来の規則とそれが示す音楽の捉え方が消えつつあった中で、P.ヒンデミット（Paul Hindemith）が、新しい観点を従来の作曲学と対立させるのではなく、むしろその統合を図った。しかし当時一般的な作曲学は、音楽分析、またはそれを基にする特殊な理論に交代

Rufer, Josef. 1952. *Komposition mit zwölf Tönen.* M. Hesses Verlag.

Jelinek, Hanns. 1952. *Anleitung zur Zwölftonkomposition.* Universal Edition.

Eimert, Herbert. 1950. *Lehrbuch der Zwölftontechnik.* Breitkopf & Härtel など。

[7] 音楽院などの専門音楽教育機関における作曲学については、生徒が教師のために記念論文集を執筆したものなどの個別研究はあるものの、より広い歴史学的な比較研究は未だ行われていない。現在の音楽大学などで行われている音楽理論教育を再び検討するに当たっては興味深い結果も期待されるであろうが、専門音楽教育機関用の教本を一般の作曲学と同一視してはならないので、本論文においては、教育機関用の教本は参考とするにとどめ、それら独自の歴史を取り扱うことは割愛せざるをえない。

されるようになり、本論文で研究対象にしているような作曲学がその終焉を迎えるようになる。それを背景にヒンデミットの理論も、結局のところ、ほとんどヒンデミット独自の理論としてしか理解されなかったといえる。それにもかかわらず、ヒンデミットの教本は現在まで使われており、ドイツ語圏における作曲学では重要な教本となっている。

本論文では、ヒンデミットの理論をここで取り扱う作曲学の末期を代表するものとして取り上げ、ハイニヒェンとヒンデミットを大きな枠として考え、研究対象をそれらの間の教本に限定することにする。また、ヒンデミットの望んだ従来の理論との統合、そしてそれによる作曲学の理性化は、ハイニヒェンも代表的である 1720 年代・1730 年代のドイツ語圏における作曲学と非常に似ている。具体的には、作曲学の基盤となりうる「原点」を再検討する試みであるが、18 世紀初頭から 20 世紀初頭のヒンデミットまでで大きな枠が閉まると考え、この枠に含まれる作曲学を本論文の具体的な研究対象にする。

以上の思想による作曲学への影響を追究することにするが、本文では、それぞれの作曲学教本を年代順で取り上げる。

先行文献

作曲学教本が歴史的な研究の対象となったのは、特に H. リーマン（Hugo Riemann）の『9 世紀から 19 世紀までの音楽理論の歴史（Geschichte der Musiktheorie im IX. -XIX Jahrhundert)』（1898 年）以降であった。作曲学教本の著者は、他の作曲学研究を取り上げることも多いが、作曲学とその歴史をまとめる比較研究は、作曲学の比較研究としても読める G. ノッテボーム（Gustav Nottebohm）の『ベートーヴェンが J. ハイドンおよびアルブレヒツベルガー、サリエーリから受けた教育（Beethoven’s Unterricht Bei J. Haydn, Albrechtsberger Und Salieri)』(1873) などを除けば、リーマンまでほとんど行われなかった。また、リーマン以降の作曲学研究も、主に音楽理論史の研究であった。現在は、このような研究は『音楽理論研究協会の機関誌（Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie)』または研究者でいえば、特に L. ホルトマイヤー（Ludwig Holtmeier）が中心となっていると考えられる。このような研究は、音楽理論の具体的な諸問題に対象を絞っているが、それに対して本研究は、作曲学における音楽理論以外の思想論的な内容を主な研究対象としているため、接点はあるものの、論点は大きく異なっていると言えるだろう。

また、音楽哲学や音楽美学の歴史学的な比較研究も、リーマンと同時代、つまり 19 世紀

末から 20 世紀初頭に本格的に始まった。ドイツ語圏では特に、P. モース（Paul Moos）と F. M. ガツ（Felix M. Gatz）の著書が知られるようになる。モースの『音楽の哲学（Philosophie der Musik）』は 1901 年に、ガツの『音楽美学における主流（Musik-Aesthetik in ihren Hauptrichtungen）』は 1929 年に出版された。モースが過去の文献を取りまとめたのは、本来の意味での比較研究というよりも、自分自身の音楽哲学についての考え方を裏付けるのが主な目的であったという印象を受ける。それに対して、ガツは文献からの引用が主な内容であり、自身のコメントは控えている。音楽を学習する者のための入門書として、多種多様である音楽美学をひとつの教材にまとめようとしたものである。過去の文献からの引用を主な内容とする文献の編成は今日まで続いており、W. カイル（Werner Keil）の『音楽美学と音楽理論の基本文献（Basistexte der Musikästhetik und der Musiktheorie）』（2007 年）はその近年の例である。

さらに社会、美学、音楽理論などをより大きな視野で論じるものとして、ドイツ語圏では『音楽学の手引き（Handbuch der Musikwissenschaft）』の伝統がある。1928 年には E. ビュッケン（Ernst Bücken）、1989 年から 1995 年までは C. ダールハウス（Carl Dahlhaus）と H. ダヌーザー（Hermann Danuser）、2004 年以降では H. デ・ラ・モッテ=ハーバー（Helga de la Motte-Haber）が編集の中心となっている『手引き』が発行された。これらの文献は歴史学的な観点からの総合的な音楽論を試みているのが特徴であり、基本的には、音楽理論と美学を平等に位置づけているものである。また、美学の観点を強化した音楽論は、ドイツ語圏で特に C. ダールハウスに代表されているといえるだろう。ダールハウスはその研究業績によって、音楽理論書を美学の視点から論じる様々な可能性とそれらの意義を示すことができた。そういう意味では、ダールハウスの研究は本論文の研究テーマにとっては最も重要な先行研究である。ただし、ダールハウスは音楽美学を論じる際、基本的には具体的な音楽作品や作曲実践に着目している。音楽美学に目を向けたのは、作曲実践に対して、具体的な音楽理論研究や音楽専門家による美学よりも、「抽象的な思弁」（Dahlhaus 1988: 230）の方が大きな影響を及ぼしていると考えたからである。ダールハウスの研究がドイツ語圏における音楽理論を哲学的な視点から論じる意義をはっきりと示したので、本論文で試みる研究に対する基盤はできているといえる。

ただし、本論文の観点は、ダールハウスの音楽学と異なる点もあるのでまとめてみる。

1）ダールハウスは具体的な音楽作品や作曲実践を主な視点としていたのに対し、本研究は作曲学、より具体的にいえば作曲学教本を対象としている点である。上ですでに説明し

たように、それらを混同してはならない。前者は、音楽または音楽作品とその作成過程そのものを論じているのに対して、本研究は、音楽または音楽作品の創作過程についての社会におけるコミュニケーションを本来のテーマとしている。このコミュニケーションは、もちろん様々なメディアを通して行われているが、本論文は、作曲学教本というメディアに論点を絞っている。

2）上とも関連性は深いが、ダールハウスの論じている哲学的な内容のほとんどが美学特有、あるいは美学と直接関連している内容であるのに対し、本論文の研究は美学ではなく、理性と非理性への哲学的な問いを出発点としている。単純に言い換えれば、それぞれの時代における音楽とその在り方についてではなく、各教本にとって、音楽について教えられる「理性的」なことと、教えられない、つまり「非理性的」なこととは具体的に何であったかを論じているのである。

以上のように、本論文の研究は音楽理論研究とも美学研究とも異なっているが、具体的な作曲学教本の比較研究にも先行研究は存在する。特に E. アプフェル（Ernst Apfel）と Th. シュミット（Theo Schmitt）、P. ベナーリ（Peter Benary）、U. トムソン（Ulf Thomson）、M. ワルドゥーラ（Markus Waldura）などの著作が挙げられるだろう。それらの文献にはいくつかの異なる傾向が見られる。たとえば、アプフェルとシュミットは 18 世紀の作曲学教本から、彼らが代表的であると判断した引用文を挙げている。そして、引用文の具体的な選択からは、この著書の目標はどちらかといえば音楽理論史研究であり、美学や思想論などについての引用は二次的になっているという印象を受ける。それと比べると、ベナーリとトムソンは本論文の意図している研究により近いものがあるが、時代的にはより古いため、論点が大きく異なる部分も多い。特にトムソンの論文からは、著者自身の美学についての考え方が強く主張されている。たとえば、19 世紀に和声学が広く普及した中、通奏低音の要素を検討し続けたウィーンの作曲学を保守的なものであると考え、評価しなかった点などである。トムソンの論文は 1978 年のものであるが、その後、とりわけ 21 世紀になって以降、18 世紀の音楽と共に通奏低音理論も再評価されるようになったことを考えれば、たとえば通奏低音を未熟なものとしてみなすことも、もはや正当化されないだろう。

また、近年の作曲学史研究は音楽形式論を主に追究する傾向がある。ワルデゥーラの著作もその一例である。ただし、ワルデゥーラは美学と作曲実践の間にどのような「境界線が引かれているか（Grenzziehungen）」（Waldura 2002: 129-167）という課題、つまり本論文

とほぼ同じような課題も挙げている[8]。この「境界線」について、ワルデゥーラは具体的にH. Ch. コッホの作曲学を使って論じている。上述のように、本論文ではキルンベルガーを中心に分析を進めようと考えている。ワルデゥーラは、キルンベルガーからコッホへの影響に言及してはいるが、キルンベルガーの理論に見られる「境界線」は特に追究していないため、本論文でこの点も補おうと考えている。

歴史的な比較研究とは別に、具体的な作曲学教本を対象とする個別研究も見られるが、これらの研究はもっぱらマッテゾン、コッホ、ウェーバー、シェンカーなどの作曲学の数少ない「名著」に集中しているため、より広い視野の歴史学的な比較研究の基にするには、既存の個別研究では全く不十分であるといえる。

先行研究の中では、楽器演奏のための音楽教本についての研究も多い。とりわけ C. Ph. E. バッハ（Carl Philipp Emanuel Bach）や J. J. クアンツ（Johann Joachim Quantz）については、ドイツ語圏だけでなく、たとえば久保田慶一、谷村晃、青木靖子、幣原映智など日本の研究者による文献も非常に多い。さらに、これらの有名な教本以外に、たとえば小野亮祐の G. S. L. レーライン（Georg Simon Löhlein）の鍵盤楽器教本についての興味深い研究もある。これらの教本は作曲学に属すると思われる内容も多く含んでいるが、楽器演奏教育に作曲学が重視されているということはつまり、それが書かれた時代に一般の作曲学が豊かであった証であると考えられる。しかし本論文では、楽器演奏法教本だと名乗るものについては、具体的な分析の対象外にすることとする。

一般の学校における音楽教育のための教本については、グルーン（Wilfried Gruhn）など

[8] ★ワリデゥーラは本論文でも繰り返し課題となる感情（Gefühl）と規則（Regeln）の関係を追究している。そして、感情と規則の間で対立が生じていると主張した以前のコッホ研究に対し、ワリデゥーラは、コッホのいう「感情」にもさまざまな意味があり、大きく二つに区別されなくてはならないと指摘している。一方は理性的な説明を拒むものであり、他方は理性的な追究と結ばれるものである。つまり、本論文の用語でいえば、コッホの論説の中には「反主知主義的な境界線」を作り上げる「感情」と、論理的な推論に伴われる「主知主義的な」「感情」のいずれも確認されるのである（Waldura 2002: 146f）。

の先行研究はあるが[9]、一般教育外の音楽教育における専門的な作曲学教本の役割や、一般の芸術愛好家が音楽理論や作曲学に与えた影響などは、本文で触れるティボー（Anton Friedrich Justus Thibaut）対ネーゲリ（Hans Georg Nägeli）などの特殊な論争を除けば、いまだ本格的に研究されていない。

研究方法

次に、研究方法について述べる。上述のように本論文では、ドイツ語圏の作曲学における合理的な志向と非合理的な志向の追究を目的のひとつとしているが、そのためには、「近代の理性啓蒙の埒外（らちがい）に出る」点を明示するのが有意義な方法であると考えられる。このことを明示するためには、理性の範囲を調査する必要がある。しかし理性の境界設定とは哲学、とりわけドイツ語圏の哲学で重要な論点のひとつである。J. ハーバーマス（Jürgen Habermas）は次のように指摘している。

> 哲学の基本テーマは理性であり、（中略）論理学ないし科学理論にせよ、言語論や意味論にせよ、倫理学や行為論にせよ、さらに美学にせよ、現代哲学は従来の哲学より確実な中心的テーマをめぐって、つねにより集約的な議論を展開するかぎり、認識、言語的了解、行為の合理性が成立するための形式的条件に関心を払うのである ― 日常生活であれ、方法的に整えられた経験、または体系的に整えられた討議という場であれ、この問題に関心を払うのである（ハーバーマス 2001a: 21）。

この「関心」によって理性を追究する方法も数多く提唱されてきた。この多様性に直面しながら、本論文の研究のための適切な方法を検討した結果、まずは、作曲学というのは理論、すなわち「科学において、観察可能な現象や、経験法則（経験・観察に基づいてその成立を確かめることができる法則）に対して、説明を与えるような法則の体系」（渡辺 2003: 1694）であることに注目すべきだと考えた。こうした体系として、理論は、基本的には知的認識を得ることを最大の目標としているといえる。その、観察可能な現象や、経

[9] 20 世紀においては、一般の学校で行われる音楽教育が„Schulmusik“というジャンルにまとめられ、大学科目としても確立された。ドイツでは現在、国家試験による資格にもなっている。そのため、„Schulmusik“の歴史が広く研究されている。

験法則に対して説明を与える主な手段は、基本的には論理的な推論であるが、論理的な推論によって最大の知的認識を得ようとする科学的な傾向としては第一には主知主義と経験主義が挙げられる。H. アルバート（Hans Albert）によれば、「主知主義的な見解は、直観（Anschauung）と論理的な推論（logische Folgerung）によってすべての可能な知識（alles mögliche Wissen）が得られるとし、経験主義的な見解は、経験と論理的な推論によってすべての可能な知識（alles mögliche Wissen）が得られるとしている」（Albert 1987: 17）。主知主義的な見解と経験主義的な見解の違いはつまり「直観」と「経験」の位置づけにあるのだが、それ以外にも重要な相違点が認められる。主知主義はその典型的な形において、普遍を視点とし、そこから特殊についての知的認識を得ようとするが、経験主義は特殊な体験という立場から普遍についての知識を得ようとすることを基本としているということである。ただし、アルバートは「純粋主知主義と純粋経験主義の融合」の可能性も指摘している。主知主義は本来経験に頼ることを必要としていないことが特徴であるが、理論的な推論によって得られるものは、カント（Immanuel Kant）にしたがえば、必ず経験可能である。そこに主知主義と経験主義の接点ができる。アルバートは、実際には、純粋な主知主義より、このような融合こそをよく目にするであろうことを指摘している。つまり、主知主義と経験主義とは原則として区別すべきものではあるが､純粋な主知主義はまれであり、経験主義的な要素を取り込んでいるものが多いといえる（Albert 1987: 16）。

以上を前提に、作曲学を理論として音楽への主知主義的なアプローチとして理解することにするが、特に注目を置きたいのは直観と論理的な推論という主知主義の構造である。「直観」というのはその本質により論理的な推論による裏づけを拒み、理性によって説明されることではない。だが、それが論理的な推論の基になりうる。つまり、主知主義的なアプローチの基盤になりうるのである。

ただし、この論理的な推論もまた中断されることになる。これは、アルベルトが「ミュンヒハウゼン・トリレンマ」と名づけた問題であるが[10]、認識の各々の根拠づけは、最終的には、1）「無限遡及」（infiniter Regreß）」と 2）「循環論法（logischer Zirkel）」、3）「作業中断（Abbruch des Verfahrens）」のいずれかの道しか残されないという問題を指す「トリレンマ」である。以上の選択肢の中では、1）は「無限」が求められることによって実際は不

[10] 「ほら吹き男爵」とも呼ばれるミュンヒハウゼンは、自分の髪の毛を引っ張り、自分と自分の馬を沼地から引っ張り出したと語っている。

可能であろう。2）は学問的な認識方法として認められがたい。すると、学問的な研究は結局のところ常に 3）を受け入れることになる（Albert 1991: 15/ アルバート 1985: 19f)。つまりこの「中断」そのものは仕方がないものであるといえる。だがその具体的な形には、歴史的に見れば、いくつかのパターンが確認されるとアルバートは指摘した。それはたとえば、多くの宗教がみせる「啓示モデル（Offenbarungsmodell)」である。この場合、ある歴史的な人間あるいは人間の集団が、ある超自然的体験によって認識を得たとされるが、それは他の人間あるいは後の世代にとって､文献などを通してしか知りえないことである。場合によっては、この文献の新たな解釈が許されることもあるが、それに関しては、特定の人間あるいは集団が「解釈の独占権（Interpretationsmonopol)」を握ることが多い（Albert 1991: 19f)。しかし近・現代になると、この状況に科学が変化をもたらした。アルベルトはそれを「啓示観念の自然化と民主化（die Naturalisierung und Demokratisierung der Offenbarungsidee)」と呼んでいる。

「権威を持つ聖句を引き合いにだすことによってではなく、精神的直感や感覚知覚に訴えかけることによって、諸々の認識が正当化されるのである」（アルバート1985: 28）。「啓示」は超自然的なものではなくなり、直感あるいは知覚をもって自然から得たものとして考えられるようになった訳である。しかし、ここで述べられている「啓示モデル」の特徴である非合理的な権威は、ただ新しい非合理的な権威によって交代されたものに過ぎない。

> つまり非合理的な権威が、独断論的機能を有するという点で似たりよったりの別の裁定機関に置き換えられただけのことなのであり、結局のところは、権威主義的な正当化図式、つまりある絶対に確実な裁定機関への訴えかけることによって認識を基礎づけようとする機能は保持されたままなのである（アルバート1985: 28）。

アルベルトのいう„Abbruch des Verfahrens“は上で引用した萩原能久の訳によると「手順の中断」と日本語訳されているが、三省堂の『コンサイス20世紀思想辞典』において小河原試は「恣意的中断」（小河原 1997：850）と日本語訳している。それは、この中断についてアルバートが「（前略）ある一時点での作業中断から恣意性という性格を抜き去ることは根本的に不可能である」（アルバート1985: 48）と指摘し、認識過程における決断の役割も繰

り返し強調したからであると思われる。「中断」は「確実性への意志が現実認識への意志に対して勝利を収めるという事実を明らかにしているのである」（アルバート1985: 52）とアルバートは説明しているが、それに関してさらなる点に注意が必要となる。それは、中断を行う者は、それについては議論の余地がないという態度を見せねばならないということである。アルバートは次のように指摘している。

> マックス・ウェーバーによって持ち出された種類の価値議論において、彼によってなされた言明を「究極の」前提と述べ立てる者は、この関連から見ると、実はそのことに関して議論するつもりなどもっていないのだ、と。このことから明らかになるのは、彼によって要請された批判的議論の障壁は、議論相手の意志に依存しているということである。価値議論においてもまた、合理性が有する限界は、その合理性に対して、当事者たち自身によって設定された限界のみである（アルバート1985: 114）。

この引用にある「障壁」は、ドイツ語の原文では„Schranke“（Albert 1991: 89）となっているが、本来「遮断機棒」、「仕切りの横木」などを意味する言葉である。すなわち、この言葉は、ある「境界線」を示す装置である。この境界線は論理的な推論が中断された点を指すものである。また。合理性の限界を示すものとして「理性啓蒙の埒外（らちがい）に出る」具体的な点を指すものとしても理解されるのである。そしてその追究によって、ある理論における「主知主義」についての判断が可能になると考えられる。まとめてみれば、「主知主義」には以下のような根本的特徴があるといえる。a)「直観」と論理的な推論による構成が確認されること、b) 知的認識を得ることを最高の目標とすること、c) 普遍的な原則を探り、こうした普遍的な原則の視点から特殊な現象を演繹的に説明すること、e)「主知主義」のひとつの「表現」ともなっている、理論の尊重が確認されること、d)　aの過程によって得たものは基本的に経験可能であり、経験主義的な研究の対象となりうること、である。また、以上が「主知主義」の特徴だとすれば、逆にそれらのいずれかの点を認めない研究であれば、それは「反主知主義的」であると判断されるのである。この判断では特にa）が中心になると考えられる。それは、ある「直観」に論理的な推論がつながらなければ、「主知主義」のもっとも根本的な条件を満たさないと判断されるからである。したがって、ある研究では、論理的な推論が中断され、しかも代わりに他の論理的な推論も行わなければ、この研究がこの点において「主知主義的」なものでなくなるといえる。この中断の点がなす

「障壁」を「反主知主義的な境界線」と呼ぶことにする。

以上の考えを基に、作曲学における理性と非理性ではなく、そこに見られる「主知主義」と「反主知主義」を調べることにする。より具体的にいえば、各作曲学に見られる「直観」や論理的な推論が中断されている点を明示しようという試みである。ただし、論理的な推論の可能性は基本的には制限されていない。アルバートのいう「無限遡及」つまり無限に続く原因追究は実現されないものではあるが、だからといい、原因追究をどこまで続けるべきかについての決まりもないのである。そして、それと同様に「直観」の可能性も無数である。本論文では、オペラの公開において最初の繁栄期を迎えた、市民文化の影響下に置かれた作曲学の歴史的な歩みを論じるという目標にしたがって、「直観」の追究を各作曲学のもっとも根本的な方針とし、しかも市民文化の影響が読み取れる「直観」に絞ることにする。論点の整理のために、特定できた「直観」には番号を振ることにする。

ただし、分析の示す「直観」は各作曲学の方針と社会的背景が読み取れるものではあるが、純粋に理性的なデータとして誤解されてはならない。なぜならば、非理性との接点をなすものとして、いうまでもなく非理性的な側面が強いものだからである。それ故に、特に時代が異なる「直観」の場合、それらを直接比較することは容易ではない。論理的に推論されないものとして現れるものとして、「直観」には必ず文化論的な解釈が必要であり、そのままのデータとして統計されるようなものではないのである。

本論文の研究は文化論的な解釈が中心にあり、作曲学における「直観」を文化的に確立されている価値基準に支えられる哲学的な要因として理解している。したがって、本論文を文化思想史研究に属するものとして位置づけている。作曲学教本を具体的な研究対象にしているため、音楽学的な追究も多いが、以上の位置づけによって、音楽学特有の観点とりわけ純粋音楽理論的な課題についての論述を敢えて割愛し、必要最低限にしたいと考えている。

ただし、場合によっては「直観」の解釈には、教本に見られる論理的な推論のあり方についての調査も必要となることがある。本論文の対象では特に、通奏低音教本の場合にそうであると考えている。通奏低音教本は、通常は演奏実践のためのものであり、より具体的にいえば、数字付き低音によって示されている和音を基にする即興演奏を教育の目標としているものであった。そしてその特徴のひとつは、たとえば対位法理論と異なり、通奏低音教育のための、演奏実践との直接の関係を打ち切った教育課程が編成されず、完全な

理論化が実施されなかったということである。そのため、作曲学の一部としての通奏低音教育における具体的な「直観」を知るためには、演奏実践についても配慮すべきである。だが、演奏実践のための教育課程が示す論理的な推論は音楽理論的な内容が中心であったため、音楽理論の音楽学的な追究も必要であった。

本論文では、論理的な推論によって示された、各理論要因の具体的な関連性のあり方を「方式」と呼ぶことにする。「直観」と同様に、分析によって確認できた「方式」にも番号を振ることにする。教本の場合、「方式」は常に教授法の要因を指すものであるといえる。

なお、「直観」と「方式」の追究という本論文の研究方法も前例がないと思われる。市民社会などにおける、専門音楽教育並びに芸術愛好家に観点を置くさまざまな音楽論をも新しい視点から照らすことによって、作曲学教本を例にドイツ語圏における芸術論とその社会的な位置づけについての理解を深めることに貢献できることを期待している。

第 I 部　18 世紀

第 1 章　J. D. ハイニヒェン（1683 年－1729 年）の作曲学

作曲学は元より専門性の高い分野であり、17 世紀まで、ドイツ語圏で一般市民がそれを手に入れる機会は、ほとんどなかったと思われる。一般の大衆音楽は学問を必要とせず、一方、作曲学教本を執筆した作曲家は教会や貴族の下に勤めながら、高度な音楽表現を可能とする理論を求めていた。一般市民にとって、彼らの音楽を聴ける場は非常に稀であり、ほとんど教会に限定されていたと思われる。しかし、教会音楽も、その多くは宮殿内のチャペルなど、一般市民が参列できないミサのために作曲されていたものであった。作曲学は市民文化と基本的には接点がなかったといっても過言ではなかろう。この状況が変わったのは、市民のオペラ座が誕生したときであった。ドイツ語圏における、市民のための最初のオペラ座は 1678 年に建設されたハンブルクのオペラ座であった。2000 人もの観客のための、かつてなかったほどの大規模な歌劇場であった。そこに優秀な作曲家が集まり、

市民を中心とした観客が喜ぶ音楽、特に、当時流行していた「ギャラント様式」に音楽でも応えようと作曲に力を注いだ。「ギャラント様式」が理想としていた「ギャラント性」とは本来芸術様式ではなく、ある特定のライフスタイルを意味するものであるが、きわめて定義しにくいものである。しかも、それが最も盛んであった 18 世紀でさえ、その意味は繰り返し変化していた。ここではまず、J. D. ハイニヒェン（Johann David Heinichen）の 1711 年と 1728 年の作曲学教本に見られる「ギャラント性」とその理性との関係を追究することにする。

「ギャラント性」

「ギャラント性」とは、特定のライフスタイルのことを指すので、音楽における「ギャラント性」も本来このライフスタイルを送った者の好む音楽を意味している。作曲学では「ギャラント性」と「ギャラント様式」との区別があいまいになっていることが多いようだが、両者はけっして同義語ではない。「ギャラント性」はライフスタイルとして、「ギャラント」な作曲家の美学的な感覚や考え方を指した上で、この考え方に適した作品を作る具体的な能力を意味しており、つまり「ギャラント様式」の作品を作るための基本条件であるといえる。しかし、これを音楽理論によって具体化することは難しい。C. ダールハウス（Carl Dahlhaus）は「ギャラント性」について、「第一に社会的あるいは社会心理的に解釈される趣味のカテゴリー（Geschmackskategorie）」であったと述べている（Dahlhaus 2001: 647）。趣味とは流行とともに変化するものであるため、音楽における「ギャラント性」もまた、時代によって変化していった。しかし、時代を超えた共通性もあったとダールハウスは指摘している。それは、ギャラント様式を支配していたのは「気品ある芸術愛好家であった」（Dahlhaus 2001: 647）ことである。作曲学にとって、それは新しい状況であった。「芸術愛好家」と訳しているのはドイツ語の„Dilettant“である。„Dilettant“は現在のいうアマチュアと同様の意味で、特定の活動、この場合、何らかの芸術活動に取り組んではいるが、それを職業としてではなく、楽しむためにする者であった。社会的な身分と基本的には関係なく使われる名称であったが、ダールハウスが指摘したように、ギャラント様式を支配していたのは「気品ある芸術愛好家」であった。こうしたギャラントな芸術愛好家はただの一般人ではなく、ある程度の教育を受けており、金銭的にも恵まれた者が多かったと思われる。そのため、ハンブルクのような大きな劇場を運営できる者も現れ、ギャラントな男性が楽しめるような歌劇を要求した。それは、当時のビジネスチャンスであったた

め、多くの若い作曲家が集まった。ハンブルクのオペラを最初に繁栄させた R. カイザー（Reinhard Keiser）が中心的な人物になり、その才能がまたいろいろな作曲家を呼び寄せた。彼らは作曲家としてだけではなく、理論家としても活躍し、作曲学教本を執筆した。だが、彼らの作曲学は、それ以前のものとは大分異なっていた。それは、彼らの関心が、主に教会音楽に使われていた従来の「厳格様式」から、市民のための歌劇に移ったからである。下に詳しく言及するように、マッテゾンはその音楽論において宗教の観点も強調し、教会のオルガン奏者のための教本も執筆したが、ハイニヒェンは教会音楽をほとんど対象にせず、もっぱらギャラント様式の歌劇のための作曲学を提示した。彼の 1711 年の教本はドイツ語圏におけるギャラント様式の最初の理論書であると思われ、市民文化の影響下にある作曲学として大いに注目に値するものである。

音楽におけるギャラント様式として、歌劇の様式は、教会音楽に用いられていた「厳格様式」と対立していた。「厳格様式」とは高度なポリフォニック音楽の技法など細かな理論によって支えられ、「博学様式（gelehrter Stil）」とも呼ばれていたものである。両者の対立の結果、作曲家にもレッテルが貼られるようになった。たとえば、18 世紀末に執筆された D. G. テュルク（Daniel Gottlob Türk）の通奏低音教本には以下のように述べられている。ギャラント様式の書法では「（前略）作曲家はより聴覚のための音楽を作り ― そう言ってもいいのであれば ― より博学に見えない作曲家として現れるのである」（Türk 1824: 70）。こうした作曲家が「博学に見えない」のは「厳格様式」の規則を遵守していないからである。一方、「ギャラント性」に対して好意的であった作曲家や理論家は、「博学様式」が規則に偏ることを批判し、たとえば F. W. マープルク（Friedrich Wilhelm Marpurg）のように、規則に偏っているよりは「ギャラントな浮薄さによって間違いを犯した方が良い」（Marpurg 1750: 20）と考えたのである。川井由加里が論じたように「ドイツにおいて、音楽作品の題名に『ギャラント』の言葉が添えられたのは、当時の流行、とりわけ文学上の流行と結びつけられる」が、それは具体的に「恋愛を主題とする」（川井 1989: 109）文学であった。

しかし少なくともバシイ[11]において「ギャラント」は単なる流行的表現から音楽上の重要な概念への第一歩を出したといえよう。なぜならばバシイは「ギャラントな表現法」を、恋愛の描写とは関係なく、音楽書法の軽妙さに結びつけ、「ギャラント」を「重々しさ」と正反対なものとして捉えたからである。これは、18 世紀のドイツでマ

[11] Bénigne de Bacilly

ッテゾン、マープルク、キルンベルガー、テュルク、19 世紀初頭のオーストリアでコッホが、「ギャラント」、「ギャラント様式」を「厳格なもの」、「重々しいもの」に対置させたのと根本的に同じ姿勢を示している（川井 1989: 109）。

上述したダールハウスや川井の指摘通り、ギャラントな表現の具体的なあり方や内容は時代とともに変化したが、「博学様式」との対立は時代を超えた共通の要因でもあった。そこでは、理論上「ギャラント様式」と「博学様式」は両立することとなり、厳格書法という基盤の上で、ギャラント様式にしか利用されない旋律や和音進行が指摘されるようになったのである。その代表的な一例として C. Ph. E. バッハ（Carl Philipp Emanuel Bach）のピアノ教本が挙げられる（Bach 1753: 110,136,143,145 など）。こうして、本来音楽外の社会的・社会心理的要素であった「ギャラント性」が音楽理論上においても具体化されたのである。D. ハーツはこの点に特に注目し、ギャラント様式は、H. Ch.コッホ（Heinrich Christoph Koch）によって最終的に規則化されたという見解に至った（Heartz 2003: 19）。コッホはそれぞれの様式の特徴を 1802 年の音楽辞典に示したが、そこに綴られているギャラント様式は以下のようにまとめられる。

・旋律がより多彩な装飾をみせる。
・音楽の流れがよりはっきりした区切りをみせる。
・リズムにはより多彩な変化がある。強い関連性をみせない旋律が並べられる。
・和声が厳格様式ほど織りなされていない。
・主旋律に加えられている声部は伴奏の役割を果たし、感情（Empfindungen）の表現に　直接関与しないものが多い（Koch 1802: 1454）。

つまりコッホの場合、ギャラントな書法が自由書法と完全に同一視されているのである。この見解を受け継ぎつつ、自由書法の確立過程において中心的であった音楽要素をギャラント様式と直接関連づける研究も見られる。たとえば、W. シュトイデ（Wolfram Steude）は和声における 7 度と 9 度あるいはトリルの利用方法に注目し、以下のような結論を述べている。

> たとえばハイニヒェン（1711 年・1728 年）やマッテゾン（1717 年）に散見されるギャラント様式についての発言は、音楽実践に以前から存在し、作曲や演奏実践上すでに利用されていたものの遅れた言語化である。ギャラント書法の実践は、ドイツで

はすでに 30 年余り前から見られていたからである（Steude 1995: 203）。

理論化が実践に遅れをとっていたのは確かであろうが[12]、シュトイデの結論全体は疑問を残すものである。なぜならば、ハイニヒェンにとっては「ギャラント」とは流行に沿ったものであったと思われるからである。詳細は後述するが、ハイニヒェンにとってギャラントな音楽とは聴覚のための音楽であり、つまり当時の聴衆が聴きたかった音楽を意味していた。この概念に対して、「すでに 30 年余り前から存在するものの遅れた言語化」であるという判断は矛盾しているのではないかと思われる。

それに対して、特にハイニヒェンやマッテゾン以降のドイツ語圏におけるギャラントな音楽実践は、作曲家あるいは演奏家が表現したい内容に適った音楽表現ができたかを評価基準とする、さまざまな音楽要素を折衷したものであったと筆者は考えている。そこからのいくつかの要素を抜き出し、その原点を探る作業は大変興味深い。しかし、原点を探ることによって、流行とともに変容する形態が視野から消えがちである。つまり、ギャラント様式と自由書法の同一視、あるいは自由書法の原点模索は、時代とともに変わる「趣味のカテゴリー」としてのギャラント様式に充分に対応しきれないと思われる。D. A. シェルドン（David A. Sheldon）らによってすでに何度も指摘されてきたことであるが、「ギャラント性」を様式として具体化させようとすればするほど、それは理解しにくくなっていくのだといえよう（Sheldon 1989: 103）。

ハイニヒェンの教材作成は、表現したい内容にふさわしい音楽要素を選択できる奏者や作曲家の育成を目標としていた。表現したい内容も、それにふさわしいと思われる音楽要素も、流行によって変わる。それらの選択、つまり各要素の適切な折衷には理性こそが求められるとハイニヒェンは考えた（Heinichen 1711: 6、Heinichen 1728: 16）。ハイニヒェン自身は作曲家として「ギャラント性」を活かした音楽を目指したが、「理論に反している」点があるとの指摘を受け、批判された（Heinichen 1711: 6）。これが、彼の理論家としての活動の大きなきっかけになったと思われる。つまり、抽象的な様式論や昔ながらの実践の言語化よりは、現実問題を出発点に「ギャラント性」を論じようとする様子が浮かび上がってくる。ハイニヒェンは「理論に反している」と言われた点を自ら理論的に追究し検討し

[12] ちなみに、ハイニヒェンによる和声上の 7 度と 9 度の説明については、Sheldon, David A.. 1982. “The Ninth Chord in German Theory.” In: *Journal of Music Theory*. Duke University Press: 61-100 を参照のこと。

たようだが、そこで大きな問題点にぶつかった。「理論」とは、必ず既存の具体的な理論に依存する概念であるという点である。何が理論的に正しいのかそうでないのかの判断は、対象が既存の理論に反しているかどうかの判断に拠っている。言い換えれば、新しい音楽を目指す際にも、もはや適用されないはずの従来の理論を基準に判断されてしまうのである。そのため、ハイニヒェンは「理性」に注目し、どのような様式であれ、既存の理論規則に執着せず、音楽の具体的な表現が理性的であるといえるかどうかについての判断を求めるようになった。

ここではまず、ハイニヒェンが試みた理性を強調した理論形成を音楽への「主知主義的なアプローチ」として捉えることにし、それを基に「ギャラント性」と「理性」との関係の考察を試みる。「主知主義」については、上述のようにH. アルバートに従い、「(前略)直観と論理的な推論によってすべての可能な知識が得られる」(Albert 1987: 17)ものとして捉えることとする。知識獲得過程は「直観」が出発点となるが、「直観」とはその本質から、論理的な推論による裏づけを要求しないものである。言い換えれば、分析対象となっている理論のテキストにおいて、裏づけられない、あるいは、明らかに裏づけを要求していない箇所があると確認できる時、それらの箇所が示す理論の具体的な内容を「直観」と呼ぶことができる。主知主義的であると判断される研究の場合、それぞれの「直観」が推論の出発点となるのである。この推論は原則として論理的なものでなくてはならない[13]。論理的な推論によって示された、各理論要因の具体的な関連性のあり方を「方式」と呼ぶことにする。「理論」については、「直観」と「方式」から構成される(特定な知識の)取得過程として理解する。それでは、ハイニヒェンの通奏低音理論と彼の目指した「ギャラント性」がどのように位置づけられるのかを考えた上で、「直観」と「方式」の分析によって、そこに見られる「ギャラント性」と「理性」あるいは「理論」の関係を明かしていきたい。

[13]「論理的な推論」とは類似語反復のように見えるかもしれないが、論理的でないと判断される推論も存在する。その典型的な例としてバルトの論じた「神話」が挙げられる。「神話」の場合、新たな「概念(concept)」が導入されることによって、ある「意味(sens)」がこの「概念」を運ぶ「形式(forme)」として使われることがある。「形式となることによって、意味はその偶発性を遠ざける。意味は空虚になり、貧しくなり、歴史は蒸発し、もはや文字しかのこらない(略)」(バルト 2005: 330)。こうした新しい「概念」の登場が「推論」の一種として現れるのだが、論理的に説明されるものではないため、本研究では(論理的な推論を中断させる)「直観」として扱っている。

第 1 節　ハイニヒェンによる理論の、音楽理論全体における位置づけ

「音楽的な学問」の基盤としての通奏低音

通奏低音は、譜面上では数字付きのバス旋律であるが、和声の記譜法のひとつである。バス音と数字から、演奏家は作曲家の求めている和音を一目で判断できる。演奏実践としての通奏低音は、歴史的に様々に変化してきたが、基本的には、通奏低音奏者が作曲家によって指定されている和声に従い、即興的に伴奏を演奏することである。また、作曲学においては、通奏低音は、各和音の構成、および声部進行の基礎を主な教育内容と。19 世紀以降、通奏低音が演奏における重要性を失ってからも、理論や作曲学の学習内容としての通奏低音や通奏低音研究もまた、変容を見せてきた。W. ホルンはハイニヒェンについて、彼が「物事の流れ（Fluß der Dinge）を止めることはもちろんできなかったが ― 流れという比喩を貫こうと思えば ― 流れの岸辺で安定した立場を取ったといえる」（Horn 1992: 195）と書いた。また、ハイニヒェンの考えた理論は、彼が考えた音楽自体を遥かに超える壮大なものであったとも述べている（Horn 1992: 201）。ただの通奏低音理論ではなく、それを超える作曲の根本的考察であるという指摘である。また、たとえば W. ヒルシュマン（Wolfgang Hirschmann）は、ハイニヒェンの 1711 年の教本が『通奏低音の完全な習得のための説明書』と名付けられたのに対し、1728 年の教本が『作曲における通奏低音』というタイトルだったことを、通奏低音がただの演奏上の助けから作曲の基盤を学習するための方法に変わった証しだと解釈している（Hirschmann 2005: 103）。このことは、音楽学上普及している見解であろう。たとえばリーマン（Hugo Riemann）によれば、ゾルゲ（Georg Andreas Sorge）が 1745 年頃に通奏低音を作曲の基盤として定義したのは、マッテゾンとミツラー（Lorenz Christoph Mizler）が通奏低音におけるその機能を、まだはっきりと説明していなかったためであった（Riemann 1898: 438）。

しかし、ハイニヒェン自身は、1711 年と 1728 年のいずれの教本でも、「通奏低音自体は作曲から借用された学問（eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft）」（Heinichen 1711: 3f、Heinichen 1728: 96）である、という見解を述べている。通奏低音と作曲の関連性を強調する一方で、そこに述べられている通奏低音自体は「作曲学」に属するものではなく、作曲の基盤にもならないと判断しているのである。また、たとえば 1728 年の序文（Vorrede）では、「伴奏者（Accompagnisten）」、つまり通奏低音の奏者と作曲家を区別している。ハイ

ニヒェンはここで、この教本は第一に「作曲（の能力）を向上させたい伴奏者」のためのものであるが、いくつかの箇所では作曲家を目指す者の関心をも引くだろう、と述べている（Heinichen 1728: 1）。これは、通奏低音学習には通奏低音独自の学習内容もあれば、作曲学と一致している内容もあるという指摘として理解できよう。また、通奏低音は「作曲、ならびに（nechst der Composition）音楽的な学問（Musicalische Wißenschafften）において最も重要な、最も根本的なものである（略）」（Heinichen 1728: 1）とも述べている。これは両教本に共通して見られる意見であり、これらを見た限り、1728 年の教本は 1711 年の教本と比較して、作曲の基盤としての通奏低音という性質が強化されたという結論は出せないのである。

上の引用からも分かる通り、ハイニヒェンは、通奏低音も作曲も「音楽的な学問」と関連づけていた。「音楽的な学問」とは神学および法学、医学、哲学などと同様、膨大な専門書や研究体系が作られるものであり、その学問性は他の学問に劣らない（Heinichen 1711: 2、Heinichen 1728: 1）。

音楽に従事する者は「音楽的な学問」に触れずして音楽活動は望めないと主張し、さらに、通奏低音とは、作曲と同様、われわれを「音楽構造全体の、完全な研究（völlige Untersuchung des ganzen Musicalischen Gebäudes）に向かわせてくれる学習と実践である」（Heinichen 1728: 1f）とも述べている。改めて、通奏低音は作曲の基盤となるものではなく、作曲とは別に存在するものであるという見解が分かるだろう。「音楽的な学問」と関連づけられた通奏低音は、ただの伴奏という演奏実践に限定されない、しかも作曲あるいは作曲学にも包括されない概念である。マッテゾンは、1728 年の教本について、それが『作曲における通奏低音』という題名なのが非常に気に入っていると述べている。彼はこの題名を、自身が使った„composition extemporanea“と同じ意味で理解していたからと思われる（Mattheson 1731: 9）。„Extempora“とは演劇の用語で、演者が台本に載っていない台詞を聞かせることを意味する。つまり、台本がなければ当然„extempora“もない。音楽でいえば、既存の音楽作品に、その楽譜に記譜されていない音楽を演奏者が織り込むことである。当然、これは特定の曲が既に在ることを前提としており、本来の意味での作曲とは異なる。作曲の全技法を知る必要はあるが、作曲の基盤となっている訳でもなく、必要な技法を作曲から「借用している」ものに過ぎないという点で共通性を見いだせるだろう。

通常、鍵盤楽器教育ではまず、長期にわたり練習曲に取り組むことになる。通奏低音を習ったとしても、「ギャラント性」は教えられていないことが多い。それに対し、ハイニヒ

ェンはまず指使いと「ギャラント性」を習得し、その後、練習曲に取り組んだ方が良い結果が期待できると主張した（Heinichen 1711: 24）。すでに触れたように、ハイニヒェンは通奏低音において「ギャラント性」を一貫して教えた。ハイニヒェンの考えた「ギャラント性」とは、曲を楽譜通りに演奏できることよりも根本的な能力であるが、もちろん練習曲を否定しているという訳ではない。通奏低音学習とともにいくつかのメヌエットなども練習すれば良いとハイニヒェンは考えたが、通奏低音の基礎練習とこうしたメヌエットなどの練習は、「理性にも体験にも示されるように 1 か月、長くとも 2 か月位しかかからないであろう」と述べている（Heinichen 1711: 25）。これは 1711 年の教本からの引用である。後により詳しく述べるように、ここの「通奏低音の基礎練習」とは第一に指使いの練習を意味していると考えられる。まずは練習曲に取り組むというのではなく、最も基礎的なところから「ギャラント性」を身につけることを重んじている内容であり、練習曲への取り組みは副次的なこととなっているのが分かる。これらのことからも、「ギャラント性」を論じる際には、単にそれを作曲や作曲学あるいは演奏実践というような分野に属するものとしてではなく、音楽の根本的な内容として考える必要があると思われる。

（第 I 部第 1 章）

第 2 節　ハイニヒェンの教本に見られる「直観」

音楽と理性

18 世紀初頭のギャラント様式と、その支えになっていた „composition extemporanea“は、対位法中心の作曲理論とその実践に挑みながら、様式として確立されてきた。そこからも、ハイニヒェンは従来の作曲理論とは一線を画すと自負しているのであろう。ハイニヒェンは、これを反理論思考と誤解されることを避けるために、両教本には、従来の理論では反則と思われる例を取り上げた。それは恣意的なものではなく、理性的な判断によるものであるとハイニヒェンは述べている。これは、従来の理論のように、規則に従うことを理性的だと考えるのでなく、規則の適切さについて判断し、それがもはや適切ではないと判断すれば、従わない方が理性的だという強い主張である。むしろそれは、思慮なく規則に従うことに比べ、より理性の力を必要とする。彼はまた、「聴覚のための音楽」は「視覚のための音楽」を超える理性の力が不可欠であると主張し、自分の求めている音楽こそが理性

的であると考えたのである。

規則について判断するためには、まず既存の規則を知る必要がある。従来の理論には無駄な点が多かったが、それさえ省けば、対位法は通奏低音の学習者にも作曲初心者にも大変役立つものだとハイニヒェンは述べている（Heinichen 1728: 19f）。彼にとって、「ダンスを学ぶ人が基本ステップを習得すること、あるいはフェンシングを学ぶ人が基本の姿勢を身につけることと同様に大切なものであり、基礎を学んでいないということが規則をなおざりにしても良いという理由にはならない」（Heinichen 1728: 7、Heinichen 1711: 9）のである。

しかし、「ある規則が存在する理由が消えれば、その規則も無効になる」（Heinichen 1711: 6、Heinichen 1728: 16）。これは、規則自体に理性が働いているのではなく、ある規則が理性的であるかどうかは、その規則の理由でしか判断されないという見解である。多くの音楽関係者がこの点を充分に認知できていないことは、ハイニヒェンにかぎらず、当時の文献においてしばしば指摘される点である。たとえば A. ヴェルクマイスター（Andreas Werckmeister）は、平行 5 度や平行 8 度は頻繁に問題にされるが、この問題がどのように生じ、なぜ避けられるのかをきちんと理解している人は少ないという意見を述べている（Werckmeister 1702: 20）。ヴェルクマイスターもハイニヒェンと同様、音楽には、神学や法学、医学に比肩する高度な理論が不可欠だと考え、理論を理解していない者は「妙な、間違った観念（wunderliche und unrichtige Conceptus）」しか持てないだろうと批判した。そのため、きちんとした弁護士や医者よりも、「無学な弁護士」「やぶ医者」などが、「愚民（Pöbel）」 によってきちんとした弁護士や医者などよりも尊敬されることもあり、「もはやこの世の中では理性は重要視されていない」（Werckmeister 1702: 74）とまで不満を表している。ヴェルクマイスターとハイニヒェンは、対位法、通奏低音などの音楽理論を批判する者は多いが、そういう者は実は理論をきちんと理解していないからこそそれを必要とせず、理論のことを悪くいうのだ、という意見を共通して述べている（たとえば Werckmeister 1702: 55、64、67、Heinichen 1728: 17f など）。また、J. J. フックス（Johann Joseph Fux）は「音楽がほとんど恣意的になり、作曲家はもはや法則や規則に従わず、法則や学問所の名（Legum, ac Scholae nomen）というものに死ぬほどの恐怖を覚えるのである」（Fux 1725: Praefatio ad Lecotrem、頁不詳）と述べている。

規則が嫌がられてきたのは、規則の理由が見失われているというのも大きな原因であっただろう。フックスは規則の裏づけが定かでない場合でも規則に対する尊敬を捨ててはな

らないと考えたようであるが、ハイニヒェンにとっては、規則を反省なしに利用し続けることは最も批判すべきことであった。そして、規則の厳守ばかりを求めている者に批判されている音楽の例を挙げ、それらこそは作曲家の「着想（Invention）」が最も活かされた音楽だと説明している。つまり、作曲家は「着想」のために既存の規則を守らなかったというのである。しかしここで注意しておくべきことは、19 世紀以降、規則よりも「着想」が優先的に考えられるようになったことである。つまり規則の例外こそが「着想」の存在する証拠だとされ、規則そのものは軽視されてしまうのである。しかし、ハイニヒェンの譜例が示している批判点とは、決して規則の「例外」を意味するものではない。なぜならば、それは理性的な判断によるものであり、従来の規則よりも適切な「理論」によるものであるからである。例外の存在を「着想」の証拠とする 19 世紀の音楽観は、「着想」と「理性」を常に対立させる考え方であるが、ハイニヒェンはそこに対立があるとは全く考えていなかった。

以上のことからも、ハイニヒェンの理論においては、理性的な判断が非常に重視されていることが分かる。理性に基づいている、ということはすべての音楽の大前提だとされ、これはハイニヒェンの理論における、本論文でいう「直観」のひとつである。これを「ハイニヒェンの教本における直観 1」と呼ぶことにする。

理性と着想との関係

先に、作曲家は自分の「着想」を活かそうとするため、既存の理論規則に対して反則的なことを書く場合があると述べた。しかし理性が音楽の基盤となっているとすれば、その基盤と「着想」との関係はどうなっているのであろうか。18 世紀のドイツ語圏北部で、この問題点を取り上げた文献のうち、最も知られているのはカントの『判断力批判（Kritik der Urteilskraft）』である。これはハイニヒェンの教本から半世紀後のものだが、同じ 18 世紀人のカントが芸術と天才について述べているいくつかの要素は、ハイニヒェンが言及した音楽家と規則の関係にも、すでに読み取れるものである。たとえばカントによれば、芸術は、その産物が可能だと表象されるには規則を前提にせざるをえない。だが、美的芸術の概念は、その産物の美についての判断が何らかの規則によって導かれることを許さない。そのため、主観は「内なる自然」、つまりその「諸能力の釣り合い」[14]によって芸術に規則

[14] カントのいう„Stimmung der Vermögen“（Kant 1977: 242）を原佑は「諸能力の調和」（カント 1981b: 217）と訳しているが、筆者の理解では、この„Stimmung“はより広い意味での

を与える必要がある（カント 1981b: 221）。ある芸術の産物が芸術理論の教則に合致していてもそれだけでは美的芸術とは判断されないのである。

> （前略）教則とおりのものが、その芸術の本質的条件を成していないいかなる美的芸術もない。なぜならば、何ものかがそのさい目的として考えられていなければならず、さもなければ、その産物は全然いかなる芸術にも帰属されえないからである。そのときには、それは偶然のたんなる産物となるであろう。しかし、或る目的を実現するためには、人がそれからまぬがれることのできない一定の諸規則が必要である（カント 1981b: 221）。

規則は不可欠であるものの、ただ規則に従って作られただけのものは、芸術にはなっていないはずなのである。ハイニヒェンが従来の理論自体でなく、その反省なしの利用を批判したことは、その根本においてカントの考えに近いと考えられる。

「聴覚を楽しませる」ものとしての音楽

無論、ハイニヒェンには、カントが考えたような美学はまだなかった。ハイニヒェンが求めたのは gout（正しくは goût、フランス語で「センス」「趣味」「審美眼」を意味する概念）であった。ドイツ語圏では、gout という概念が芸術論に導入されたことは美学の出発点のひとつであると考えられているが、gout とは芸術家と芸術鑑賞者に求められる能力であったため、「美」という概念のように芸術の本質と関連づけられることはまだなかった。そのため gout を理想とした音楽は、「聴覚を楽しませること」を最高の目的とし（Heinichen 1711: 12、Heinichen 1728: 27）、それを超える目的を作るには至らなかった[15]。

相互関係を指し、「調和」とはその可能性の一つに過ぎない。第 47 節でカントが触れている„Proportion der Gemütskräfte“ （Kant 1977: 244）については原も「心の諸力の（略）釣り合い」（カント 1981b: 220）と訳している。筆者は上のことも同義だと理解している。

[15] A. ボイムラーは、J. U. ケーニヒ（Johann Ulrich König）著の『文芸と雄弁術における良い趣味の調査（Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst）』（1727 年）を例として取り上げ、「趣味」とは追究や調査などの動作もなく、対象の発生と同時に「完結する感性（fertige Empfindung）」を指すものであり、同様に「完結する調査（fertige Untersuchung）」を指すと論じている。両者は「判断（Urteil）」に対立するものである。「判断」とはケーニヒによれば、「対象を考えに入れながらの調査（bedachtsame Untersuchung）」である（Baeumler1967: 69）。この場合、「調査」は未完結であり、動作そのものが中心となっている。一方、ハイニヒェンの考えた「聴覚を楽しませる」ということは、音楽を聴く瞬間に感性が「完結」するものであったと思われる。つまりハイニヒェンのいう「聴覚

カントにとっては「目的」が重要なキーワードとなっている。言い方は異なるが、ハイニヒェンのいう「規則の理由を知る」ことも、音楽理論の各規則が音楽の目的を達成するのにふさわしいかどうかについての反省を意味していたと解釈される。「聴覚を楽しませること」とは、カントに従えば「快適なもの」であると判断されるが、「快適なもの」は理性の概念とはならないため、「行為」を視野に入れる必要がある。カントは以下のように説明している。

> (前略)快適なものは、それが意志の対象として善なるものと名付けられるためには、まず第一に目的の概念によって理性の諸原理のもとにもたらされなければならない(カント 1981b: 75)。

カントによれば、「善」とは実践理性と結ばれている概念である。目的自体がただわれわれの求める満足のためのものならば、それは「善ではなくて、福であり、理性の概念ではなくて、感覚の対象の経験的概念である。しかし、そのための手段の使用、すなわち行為は（その行為のためには理性の熱考が要求されるゆえに）それでもなお善いとよばれる」（カント 1981a: 226)。つまり、目的という概念に介され、実践理性が手段の使用と関連づけられるのである。したがって、ハイニヒェンが主張した「聴覚を楽しませること」と理性との関係においては、この目的に達するための手段に、理性が存在したか否かが判断基準となる。

上述したように、ハイニヒェンは「聴覚のための音楽」という目的を強調するために、それを「視覚のために」作曲された音楽と区別した。「聴覚のため」とはもちろん「最高目的」である「聴覚を楽しませること」と同義の表現であるが、それはハイニヒェンによれば、ギャラント様式の最大の特徴でもあった（Heinichen 1711: 9)。これを見ても、「聴覚を楽しませること」とギャラント様式は直接結ばれていると分かる。その裏づけとして、ハイニヒェンは歌劇における「着想」の重要性を指摘している。

> 劇場様式は、その他のほとんどの様式より、いや、他のどの音楽様式よりも着想が

を楽しませる」ということも「判断」に対立するものである。「趣味」と「判断」を結びつけることはまだできていなかった。両者の繋がりは、半世紀後にようやくカントが作り出すことになる（Baeumler1967: 70）。

活躍している場であるといっても過言ではないだろう。深い考察力と理解ある作曲家は、誰もそれを否定することはできない。一度着手すれば、必ず体験できることでもある（Heinichen 1711: 12）。

より具体的にいえば、「聴覚を楽しませる」とは第一に「ギャラントであり、そして歌詞内容に見られる感情に類似する表現（galante, und in dem Text liegende Affectähnliche Expressiones）」によって聴客を感動させようとすることである（Heinichen 1711: 9f）。この指摘によって、教本全体の目的がよりはっきりとし、「音楽に理性的な基盤がある」という「直観」に、音楽は「聴覚を楽しませる」ものであるという「直観」が加えられたといえる。これを「ハイニヒェンの教本における直観 2」と呼ぶことにする。「聴覚を楽しませる」ことは、「歌詞に見られる感情に類似する表現」によって成されるのだが、従来の対位法よりギャラントな音楽の方が歌詞の内容の細やかな表現に向いているため、ハイニヒェンにとっては、「ギャラント性」を活かすことこそが音楽における「理性の熱考が要求される行為」であったと解釈してもよかろう。

ハイニヒェンにとって、「ギャラント性」が何よりも求められるのは歌劇であった。ただ、ギャラントな表現を優先的に考えたからこそ、ハイニヒェンはそれを歌劇に限定させたくなかったというのも理解できる。たとえば教会音楽において、「理解深い名手（verständiger Virtuose）」（Heinichen 1711: 9）がギャラントな表現を求めることも当然だと述べている。ギャラントな表現は、音楽様式やある楽曲の具体的な構造という範疇を超えて、演奏者が曲に加えられる表現でもあるため、その使われ方も当然多様であると考えていたのである。

歌劇における通奏低音の活躍はレチタティーヴォにおいて最も豊かであったと思われる。しかしハイニヒェンの両教本では、レチタティーヴォを説明する前に、まずギャラントな音楽表現の可能性について概論が試みられ、例としてアリアの歌詞が挙げられている。今日の読者のほとんどは、おそらくそれを目にしたとき、そのアリアの歌詞に対する旋律付けを学ぶと期待するだろう。しかしページをめくって驚くにちがいない。実際には、それは歌の旋律ではなく、伴奏による前奏にのみ焦点を合わせているのだ。ハイニヒェンにとって「着想」とは歌詞から得るものではあったが、それは主に器楽的な表現のために利用された。そして、この前奏などは、作曲家や奏者の意図する表現を実現するための自由な

活動の場、として重要な役割を担っているのである[16]。

また、歌詞を表現することは目的であるが、表現されるべきなのはそこから伝わる感情自体ではなく、「感情に類似するもの」であることにも着目すべきである。感情の表現というならば非理性的な側面が強くなる。しかしハイニヒェンに従えば、それを表現する手段は理性に基づいているものでなくてはならない。さらに手段自体のみならず、その選択にも理性が問われるのである。音楽の表現は理性的でなくてはならず、音楽では感情を「感情」として表現することはできない。音楽によって表現される感情は理性に基づく「感情に類似する表現」であり、それ故に音楽理論学習の対象にもなりうるのである。

「自然」によって与えられる音楽性

しかし、手段は理性的であるとはいうものの、それだけでは「着想」自体と理性との関係はまだ充分に説明できていない。そこで注目すべきなのは、ハイニヒェンが、通奏低音の奏者に対して「良い、自然な想像力（gute natürliche Fantasie）」が必要だと主張したことである。ここでの「自然」とは、「直観」として確認できた「理性」とどのような関係があるのであろうか。一見、そこには論理的な関連はなく、反主知主義的あるいは非理性的なことだと思われるかもしれない。たしかに 18 世紀には、一般的に「自然」を理性の働いているものとみなす考えもあった。しかし、たとえば独学者のことを「自然主義者（Naturalisten）」と呼ぶこともあったように、「自然」とは理性的な反省と対立している概念としても使われていた。天賦の才に頼り、体系的な学習を必要としないことを指す「自然主義」という概念は、18 世紀、ドイツ語圏の音楽関係文献においては一般的にネガティヴな意味で使われた。「自然主義者」とは、学習と反省の必要性を充分に認識していないために無知なことをする者を、批判的に称していたのである。ハイニヒェンも、同様の意味合いでこの概念を用いることがある[17]。しかし、「自然主義者」における「自然」という概念を、「想像力」や「着想」というコンテクストで論じられる「自然」と混同してはならない。「良い、自然な想像力」と言った場合の「自然」は、「自然主義者」のそれとはまた違

[16] ハイニヒェンはいくつかの着想の例を挙げているが、すべてにおいて 16 分音符が中心となっているのは、ギャラント様式独特の軽やかさを得るためであろう。ハイニヒェンが 16 分音符を活かした音楽の例を挙げているのは、もはやオルガンではなく、早い音の流れを命とするチェンバロでその「余地」を埋めることになっていたからであると思われる。

[17] たとえば、「すべての芸術と学問は規則があるため、我々はただの自然主義者、つまりかなり迂愚な者でいたくなければ、それらを規則に従って学習するしかない」（Heinichen 1728: 18）。

う意味であろう。「自然」と結びつけられた「着想」とは、わざとらしさがなく無理のない「着想」を指し、「自然」な表現を生むものである。もちろん、「自然」であるためには歌詞の理解が不可欠であるため、「歌詞をよく理解することが着想の苦労を半分にする」（Heinichen 1711: 13）などの記述も見られる。しかし「自然」ならば、いったいなぜ苦労が生じるのだろうか。一見、「自然」と「苦労」は矛盾しているように見えるかもしれない。だが、すでに述べてきたように、カントによれば、美的芸術に取り組む主観の「内なる自然」は、主観の「諸能力の釣り合い」によって定められている。そして、ハイニヒェンのいう「自然の想像力」における「自然」もまた、カントのいう「内なる自然」と同様に理解されるのではないかと考えている。ここで言う「自然」というのは、人間形成過程のある時点における主観の状況を指すものである。カントは、「諸能力の釣り合い」のあり方自体を天賦の才と関連づけて考えていたようだが、天賦の才が認められるような人の「諸能力の釣り合い」も、その人が適切な学習あるいは「模倣」ができるための条件であり、学習や模倣が不必要だという訳ではない。「諸能力の釣り合い」を成す個々の能力は、主観が「苦労」しながら身につけたものも含まれるだろうし、それらの「釣り合い」によって形成される「内なる自然」もまた、さらなる芸術への工夫の条件に過ぎないのである。ハイニヒェンは、「自然」という概念をそこまで深くは考察していなかったが、彼によれば、音楽理論における規則は「自然によって音楽性が与えられた主観（einen〔sic〕zur Music naturalisirten Subjecto）」（Heinichen 1711: 17）が、音楽をより効率的に身につける助けとなる。「自然によって音楽性が与えられた」とは明らかに音楽を学ぶ条件であるが、それだけで音楽ができるという訳ではなく、「良い、自然な想像力」における「自然」も同じように理解される。この「自然」は、天賦の才という論理的な推論を拒む側面が含まれてはいるのだが、音楽理論における理性的な反省を中断させる要因にはなっていない。「自然によって音楽性が与えられた」学習者を求めるというコンセプトもまた、本論文の分析において主知主義的な研究過程に織り込まれた「直観」のひとつとして認められるものなのである。「ハイニヒェンの教本における直観 3」と呼ぶことにする。

ここまでは、ハイニヒェンの理論に見られる「直観」を分析してきた。その結果、「音楽には理性的な基盤があること」、音楽は「聴覚を楽しませるもの」であること、音楽に取り組むのは「自然によって音楽性が与えられた者」が望ましいこと、という三つの「直観」を特定し、それぞれにおける「理性」を考えてきた。これらの「直観」はハイニヒェンの

両教本に共通して見られ、1711 年から 1728 年の間に両者には大きな変化は見られないといえる。ここからは、教授法などに見られるいくつかの「方式」を考察しながら、「ギャラント性」と理性の関係をさらに詳しく追究していきたいと思う。

（第 I 部第 1 章）

第 3 節　ハイニヒェンの 1711 年の教本に見られる「方式」

「直観」と違い、「方式」には様々な相違点が見られるため、教本別に見てみることにする。まずは 1711 年の教本であるが、そこに見られる教授法を包括すると、学習者は通奏低音学習によって、鍵盤楽器の指使いとともに、理論も指で覚えることが理想とされている。ここには、演奏ができるようになってから通奏低音に取り組むのではなく、演奏技法、通奏低音とギャラントな表現を、ひとつの学習過程で同時に身につけようとする目的がある。しかし、そのための手段の使用、すなわち行為は理性的であるかどうかについては、調べる必要がある。

指使いの難易度と学習過程

1711 年の教本から明確に読み取れるのは、学習が難度の順に整理されていることである。通奏低音の数字記入を必要としない基本の三和音が最初にあり、次に六の和音が導入される。ここまではほとんどの教本で一緒だろうが、その次に導入されるのは二四六の和音である[18]。たとえば、ヴェルクマイスターは 1702 年の『ハルモノローギア・ムージカ（Harmonologia Musica）の中で、基本の 3 度の有無によって学習内容の順を決めている。まず、バスの音の上に 3 度がくることを基本として教え、次の段階において、2 度が登場する和音を取り上げているのである。つまり、学習過程においては基本の三和音より 2 度を含む和音の方が「難しい」とみなされ、難易度の順が考えられているのが分かる。しかも、ヴェルクマイスターは音楽を重なる声部として考えているため、「2」という記述のあるバスが六の和音のバスに解決されるような、ただの掛留であるケースを、二四の和音と

[18]現在、通奏低音理論を学ぶ人は、通常は六の和音の後に四六の和音、その後七の和音に進むのが一般的だが、ラモーの影響をまだ受けていないドイツ語圏の 18 世紀初頭の理論では、二四の和音に進むのはもちろん不思議なことではなかった。

一緒に教えている（Werckmeister 1702: 8）。ハイニヒェンの教本でも二四の和音、あるいは二四六の和音は同じ順番で現れるが、その順番を決める「方式」は完全に異なっている。基本の三和音をまず指で覚えてから二四六の和音に進む。これは、二四六の和音の右手の指のポジションが、基本の三和音と一緒であるからである。指使いの都合だけを考えれば、二四六の和音は数字記入のない基本位置の和音の次に簡単である[19]。これが、指使いの難易度により学習の順番を決める「方式」である。これを「ハイニヒェンの 1711 年の教本における方式 1」と呼ぶことにする。

しかし、それならば六の和音の方が二四六の和音より指使いが難しいため、二四六の和音を先に教えるべきではないかとも思われるかもしれない。実は当時の音楽では、六の和音なしに二の和音が登場する適切な和音進行は、まれな例外を除いて普通は考えられなかった。つまり、六の和音なしには二四六の和音の実例も挙げられなかったのである。したがって、ここの「方式」は厳密にいえば、「音楽実践の必要性を踏まえた、指使いの難易度順」であるといえる。それ故に、ヴェルクマイスターに見られたような、バスがただの掛留音となっているケースを一緒に取り上げることはないのである。ハイニヒェンも二四六の和音の次に 4 度による掛留を取り上げてはいるが、そこで紹介されるのはバス以外の声部における（つまり「4 3」が記入される）掛留のみである。

この「方式」で大変興味深いのは、和音を指のポシジョンで覚えることによって、音楽を「縦」で把握することになっているという点である。平行 8 度と平行 5 度の問題も、指のポジションで克服しようとしている。そのために、ハイニヒェンは各和音の一番高い音がそれぞれの 8 度、3 度、5 度、6 度などになるようポジションを変える練習課題を挙げた。つまり、和音の一番高い音で 8 度、3 度、5 度、6 度の各音を交代させることができれば、平行 8 度と平行 5 度が避けられるというアドバイスをしているのである。またそうすることによって、今後取り上げられる和音に必要となるはずのポジションも覚えることができる。ここには、改めて音楽を「縦」で把握しようとする試みが目立つのである。しかし、各声部への注意は少ないため、たとえばヴェルクマイスターに比べれば、ハイニヒェンのアプローチは表面的に見える点もあるだろう。ヴェルクマイスターに見られる理論は、各声部における細かな表現の可能性を、より視野に入れているという印象を受ける。一方で、

[19]「二四六の和音の利点は、すぐみつかるということにある。二四六が記述されている音の一つ上で普通の和音の形を取ることにさえ気がつけば、いつでも正しくみつかるからである」（Heinichen 1711: 42）。

ハイニヒェンが考えた通奏低音の要求する内容を基準にすると、この印象は逆転し、ヴェルクマイスターの方が表面的に見えてくる。たとえばヴェルクマイスターは、バスに「7」などの数字があったとしても、通奏低音奏者はそれを必ずしも演奏する必要はなく、単にそれを曲全体の把握に必要なものとして理解すべきであると考えた（Werckmeister 1702: 64f）。ヴェルクマイスターにとって、通奏低音とは時には装飾音（マニーレン）を巧みに付け加えることも検討しなくてはならないものだが、基本的には他の声部の支えを作りながらも「可憐なそよぎ（liebliches Sausen）」（Werckmeister 1702: 63）であるべきだった。それに対し、ハイニヒェンは主に歌劇における通奏低音を考えており、その中でも特にレチタティーヴォのための表現に配慮していた。レチタティーヴォの場合、通奏低音奏者が必要な音楽要素をすべて自分の演奏に織り込まなくてはならないケースが多い。したがって、ハイニヒェンの理論に想定されている通奏低音奏者にとっては、不協和音を巧みに利用するのも不可欠な能力であっただろう。そして、それを指で覚えてしまうというのは、「ギャラント」な、しかも、歌詞内容に見られる「感情に類似する表現」にすばやく対応できるための合理的な工夫であったと思われる。

（第 I 部第 1 章）

第 4 節　ハイニヒェンの 1728 年の教本に見られる「方式」

音程を基準とする学習の順番

すでに言及したように、ハイニヒェンは 1728 年の教本でも 1711 年と同様の「直観」を取り上げた。しかし、それに繋がる「論理的な推論」などに見られる「方式」はかなり異なっており、理論の解説が各音程についての説明から始まる点が目立つ。これは、18 世紀の音楽教本においては一般的に見られることだが、ハイニヒェンの 1711 年の教本にはなかった。それは、あくまで理論を指から覚えるという「方式」に基づいていたためと理解できる。1711 年の教本において、まず覚えておくべきなのは各和音の指のポジションであった。そのため、音程の細かな分析の導入は、この時点においては合理的ではないと判断したのであろう。すなわち、1728 年の教本において音程の分析が取り入れられたという事実

こそが、ハイニヒェンが 1711 年に表明した「方式」を捨てたという証しにもなる。

音程の次には三和音の基本形が説明されており、1711 年の教本にはなかった内容も加えられている。それはたとえば、音楽を四声部から成るものと考えることは、理論学習上有意義なことだとしている点が挙げられる。通常、演奏実践においては、より多くの音を含む和音も用いられる。しかしここでは、「縦」で音楽を把握しようとした 1711 年の教本に対して、四声部書法に理論の重点を戻しているのである。それによって、1711 年の「音楽実践の必要性を踏まえた、指使いの難易度順」という「方式」は不可能になった。

しかし、音楽には理性が基盤となっているという「直観」は捨てていないため、1728 年にも同様の論理性や合理性は期待されている。取り上げられる内容の順番は、三和音の基本位置の次に六の和音がくる。しかし次に置かれるのは 1711 年のように二四六の和音ではなく、三四の和音である。さらにその後には、五六の和音が紹介されている。また、1711 年には、指のポジションが順番を裏づける要因として認められたが、1728 年での順番は、三四の和音と五六の和音が六の和音と同様、ともに 6 度という音程を含むという点から説明されている。それらの指のポジションはもちろん異なる。つまり、ヴェルクマイスターの示した具体的な順番とは異なっているものの、ハイニヒェンは 1728 年の教本において、ヴェルクマイスターの例と非常に似た順番を示したのである。

6 度が含まれる和音の次に課題となるのは 7 度である。だが、ここでもまず紹介されるのは、和声が進行する前に 6 度に解決される 7 度のケース、つまり掛留音としての 7 度である。それによって、6 度と 7 度の両学習内容がリンクされることとなった。これも、音程の出番を基準とする「方式」への工夫として理解できる。7 度が課題となれば、次は二四七の和音と二五七の和音などが紹介される。最後に取り上げられるのは 9 度だが、7 度と同様まず説明されるのは、和声の進行を待たずに 8 度に解決される掛留音としての 9 度である。音程の出番を基準とするこの「方式」を「ハイニヒェンの 1728 年の教本における方式 1」と呼ぶことにする。

以上の 1711 年と 1728 年の教本に見られる変化はどのように説明できるであろうか。まず考えられるのは、ハイニヒェンがマッテゾンを非常に意識していたということである。ハイニヒェンの 2 冊の教本を挟む期間に、マッテゾンの理論活動は本格的になった。しかも、マッテゾンもギャラント様式を強調しながら、音楽の細かな理論的追究を見せた。ハイニヒェンは、マッテゾンには負けたくない反面、対立は望まなかったと思われる。1728

年の教本では、マッテゾンが細かく論じたことに関しては、その文献を取り上げて紹介し、自らはマッテゾンの論じていない点に集中しようとした（Heinichen 1728: 582ff）。

しかしその一方で、1728 年の教本を理解する鍵は、何よりも 27 ページに見られる指摘にあると考えている。そこにはハイニヒェンのレチタティーヴォに対する見解の変化が述べられている。つまり彼にとって、「ギャラント性」が最も求められているものであるレチタティーヴォは、以前ならば、そこに必要な表現は規則によって説明できず、教えられないものであった。しかし今は、レチタティーヴォについても規則を挙げることは可能だと考えるようになった、と述べている[20]。585 ページ以降はいくつかのギャラントな表現を取り上げ、それらがどのように理論に裏づけられるかを具体的に説明している。そこで明らかなのは、ギャラント様式においては自由ばかりが求められ、作曲の規則が厳守されていない、という音楽関係者の間に広まっていたイメージを変えようとしていることである。劇音楽が規則を守って作られていないと批判する人は、劇音楽が実は対位法をきちんと守って書かれているということを理解できていない者だとハイニヒェンは主張し、劇音楽の基盤も対位法であるとはっきり断言している（Heinichen 1728: 586）。1711 年の教本も対位法の規則を否定はしていないが、ここでの主張とは種類が違う。1728 年の教本においては、音程が学習内容の順番を決める「方式」の決め手になっているが、それは対位法こそが、レチタティーヴォ、ひいてはギャラント様式全体の基盤となっているとハイニヒェンが考え直したことにある。通奏低音は作曲とは異なる独自の分野であるという「直観」を放棄してはいないが、確かに、1728 年の教本は、より作曲学としての性格を強めている。それによってハイニヒェンは、一見、厳密な純正書法からはみ出しているように思われるギャラント様式の音楽要素も、実は従来の対位法中心の理論に反していないと強調したのである。

ハイニヒェンの 1711 年の教本に意図されているような、指から理論を覚えようとすることについては、限界はあるとは思うものの、さらなる展開の余地もあったのではないかと考えられる。そのため、1728 年の教本の見せている発展は実に興味深い点も多いのだが、1711 年の試みが中断されてしまったのは残念である。いずれにせよ、両教本はほぼ同じ「直

[20] 「この様式には規則が挙げられず、教示も不可能だと、自分自身もかつて考えたのだが、より詳しい調査によって見解が変わった。今は最もすばらしい規則（die allerschönsten Regel）が示されることを確信している（後略）」（Heinichen 1994: 27）。

観」が認められるため、1711 年の教本は、のちの教本に先立つ未熟なものとみなされがちなのかもしれない。しかし両者の「方式」は完全に異なっているため、それぞれに評価すべき独自の価値があると考えている。

「方式」が異なっていても、両教本は、「ギャラント性」を理性に基づいたものとして説明している点で一致している。そして、1728 年の教本ではそれが理論の再検討のみならず、その拡大にもつながっていく。これによって、ギャラント様式と厳格様式間の対立も理論上では存在しなくなるのである。つまりハイニヒェンは、ギャラント様式とは「博学に見えないもの」とするイメージに反対し、理性を基に、「博学様式」のように既存の理論を厳守している音楽よりも、よほど博学な音楽家を必要とするものだ、と結論づけているのである。

（第 I 部）

第 2 章　J. マッテゾン（1681 年－1764 年）の作曲学

第 1 節　『新設のオーケストラ』に見られる「直観」

上で見てきたように、ハイニヒェンハイニヒェンが自身の両教本のために想定している読者は第一に通奏低音の奏者である。さらに、ハイニヒェンは、通奏低音と作曲学の関連性を繰り返し強調し、両者を「われわれを音楽全体の完全な探究に取り組ませてくれる学習と実践である」（Heinichen 1728: 1f）と考えていた。しかし 1713 年に出版されたマッテゾンの『新設のオーケストラ（Das Neu=Eröffnete Orchestre)』は、それとは異なっている。この本は、本来は作曲学の教本ではないとも思われるかもしれない。なぜなら、作曲家の育成を目標としていないからである。しかし、19 世紀においては、作曲家の育成を目標とする教本と並び、自らは作曲せずとも、作曲家の観点から音楽を学ぶことを目的とした作曲学教本が普及する。現在、音楽大学などで楽器や歌を専攻している学生の学ぶ音楽理論は、その名残であると思われる。『新設のオーケストラ』は、それらを先行する文献としても大

いに注目に値するだけでなく、18 世紀初頭における作曲学と芸術愛好家の関係を語る、きわめて貴重な文献である。

作曲学と音楽愛好家

作曲家や演奏家の育成を目標としていないことによって、『新設のオーケストラ』は、これまで見てきたハイニヒェンの教本と根本的に異なる視点をもつ。だが、共通のキーワードも見られる。それは「ギャラント性」である。ただし、「ギャラント性」をもっぱら音楽における特殊な表現の可能性として論じたハイニヒェンに対して、マッテゾンは、「ギャラント性」を、当時流行していたライフスタイル、つまりその本来の意味で論じているといえる。『新設のオーケストラ』は何よりもギャラントなライフスタイルを送る「ギャラントな男性（Galant Homme）」のために書かれたものであり、専門家を目的としていなかったことは確かである。マッテゾンにとって、「ギャラントな男性」、つまり、いわゆる芸術愛好家たちの間に、音楽に対する関心を呼び起こすことも、目的のひとつであった。だとすれば、音楽に触れる体験の少ない者も読者として想定されていると思われる。その場合、ハイニヒェンの読者のように音楽全体の完全な探究の取り組みに比べ、より基本的な内容が必要であるにちがいない。それ故に『新設のオーケストラ』はハイニヒェンの教本と、観点が根本的に異なっている。具体的にマッテゾンは、教本の目標を次のように説明している。その学習によって、「ギャラントな男性は、尊い音楽の崇高と威厳を完全に知るようになるほか、グー（Gout）を形成させ、音楽の用語を理解し、音楽という優れた学問について考察（raisonnieren）ができるようになる」（Mattheson 1713: 中表紙）。「考察」と日本語訳した„raisonniren“は、考察の内容を人に伝えるという意味を含む概念であった。さまざまなテーマを議論するサークルが存在していたという当時の文化的コンテクストからすれば、事象を一人で考察するのではなく、自らの考察を人に述べる意味であったと思われる。このような場で音楽についての議論が行われる際、「ギャラントな男性」は黙って座っているのではなく、その議論に参加できる人でなくてはならないとマッテゾンは強調した。そして「ギャラントな男性」にそのための知識を提供しようと考えた[21]。「ギャラントな男性」に音楽に関する知識が必要であったことには、社会的な理由があったと考えられる。つま

[21] 「このすべてをここで取り上げることにしたのは、ギャラントな男性は少なくとも専門用語についてのある程度の知識と一般的な認識が得られ、それについての談話で口がきけない人のようにならないためである」（Mattheson 1713: 154）。

り、社交には音楽の教養が不可欠だったのである。この主張は、マッテゾンが、社交の場において音楽がすでに頻繁に課題となっていることを踏まえて強調しているのか、あるいは、音楽のより広い普及を目指して述べたことなのか、確かに判断し難い。1713 年はハンブルクのオペラ座がまだ繁栄していた時代であった。そこで演奏された歌劇は、貴族の遊戯としてできた 17 世紀のオペラとは異なり、公開のオペラとしてドイツ語圏では初めて試みられたもので、多くの課題を内包していたと考えられる。だが、市民にとっては、オペラ座も単なる社交の場のひとつに過ぎず、歌劇に関しても、マッテゾンが広めようとした専門的な音楽知識とは、根本的に異なる内容であったと考えられる。

教養内容としての音楽

ハンブルクの歴史をここでは詳しく触れることができないが、マッテゾンの時代、ハンブルクの市民は特殊な共和国を築いていた。J. ラティエ（Jürgen Rathje）によれば、この共和国ではオペラと「博学者養成学校（Gelehrtenschule）」が精神生活の中心であった。いくつかの博学者の協会が存在し、それらのメンバーは政治と社会で重要な役割を果たしていた。ハンブルク共和国は「博学者たちの共和国（Gelehrtenrepublik）」（Rathje 2006: 101-122）であった。博学者（Gelehrter）になるには Gelehrsamkeit が必要であり、それはまた、博学者の活動目標でもある。Gelehrsamkeit という概念とその音楽文献における使用を研究した磯山雅はアデルング（Johann Christoph Adelung）の辞典を参考に、その意味は次の三つに集約されると説明している。

（1）何かを、学ぶもしくは心で把捉する能力および意欲。（= Gelehrsamkeit）
（2）多くの相互に連関した心理（Wahrheiten）の根本的な認識。
（3）相互に連関した心理そのもの（磯山 1974: 130）。

さらに（2）と（3）に関してであるが、「どちらも Wissenschaft と区別される場合がある」と磯山が説明している。

つまり、(2）では、Gelehrsamkeit が歴史的認識であるに対し、Wissenschaft は狭義の理性的認識である。(3）の場合、前者は記憶、後者は悟性で把握される。さらに Grimm に従えば、前者が個人の所有であるに対して、後者は体系である、とも解しうる。し

かし両者は同議に用いられるのが一般的で、特に比較的古くはそうである（磯山 1974: 130）。

ただし、ハンブルクの「博学者養成学校」や博学者たちのサークルを取り上げるコンテクストでは、各学問（Wissenschaft）の分野を超える総合的な Gelehrsamkeit を指すので、それを磯山が指摘したように、Wissenschaft とは区別されるものとして理解するのが最も適切であろう。博学者の活動は、知識の収集を目標とする文献研究が中心であった。それによって、マッテゾンも指摘したように、望ましいとされた教養の内容が急速に変化しつつあった。マッテゾンによれば、彼自身の世代の知識は前時代ともはや比べられないほど変化した。彼は「もしも、誰かが僅か 2 年でも世間から離れ、文通や読書に参加できなければ、その人は戻った時に、自分が男性なのか女性なのかさえ分からなくなってしまっているであろう」（Mattheson 1713: 83）と、知識と教養ですべてが急激的に変わることを面白おかしく述べている。明確に思われたことであっても、すぐにまた論破されるのである。

しかし、他方では、社会における知識収集への関心は音楽にとっては大きなチャンスでもあった。もし、音楽が、望まれる知識や教養の内容のひとつとして不可欠な地位を獲得できるならば、それは音楽の社会的地位の全面的な改善を意味していたにちがいない。この改善こそが、『新設のオーケストラ』という著書の最終的な狙いであったと思われる。すなわち、直接、作曲と演奏の改善を目標としていたハイニヒェンと異なり、マッテゾンは『新設のオーケストラ』によってまず知識を提供しようとした。そしてこの知識の習得は必ずしも音楽実践の学習を必要としていないと考えた。

> 自分の指を絵の具で汚したことがなくても、絵画について適切に判断はできる（Mattheson 1713: 150）。

音楽もそうであるという考え方であった。「ギャラントな男性」に必要であったのは第一に音楽についての判断力であり、何らかの実技ではない。

または、従来の音楽理論でもない。序文において、実は、音楽が軽蔑される傾向もあるとマッテゾンは述べている。音楽が課題になれば、喜ぶ者もいれば、不快感を覚える者もいることを指摘している（Mattheson 1713: 1）。そこにはいろいろな原因があるようだが、音楽専門家もその原因のひとつであると彼は解釈した。それは、専門家は大量の無意味な

規則によって人の音楽への道を閉鎖してしまうからである。専門家が、自分は音楽文化を代表する者であるように振る舞うことによって、他の人は音楽について発言しにくくなっている。仮に発言しようと思ったとしても、専門家の意見に反論できず、それを受け入れるしかない。その結果、芸術愛好家は結局のところ音楽の課題を嫌うようになってしまうのである。芸術愛好家が特に嫌ったのは、具体的には恐らく芸術理論のことであった。特に音楽の場合、理論は専門性がきわめて高い。しかも、たとえばその基礎を学んだとしても、得た知識が音楽についての理解を高めるとは必ずしもいえない。初心者は、基礎をきちんと学んだつもりであったとしても、定評ある作曲家による音楽上の理論に対しては、見通しが付かないだろう。極端にいえば、定評ある作曲家の考えている理論を把握するためには、彼らと同等の理論学習と作曲の体験が必要であると思われる。しかし、それは、一般の芸術愛好家にとっては不可能なことである。それによって、音楽理論という側面において、やむをえず、専門家とそうでない人の間に大きな溝が生じている。マッテゾンは1713 年の教本によってそれを少しでも埋めようとしたといえるが、芸術愛好家に知識を与えるだけでなく、専門家も考え方や音楽についての論じ方を改めなくてはならないと考えたようである。具体的にいえば、彼は音楽を規則から説明するという、専門家に見られる傾向を批判していた。一般の芸術愛好家にとっては、音楽とはまず、実際に響いている音楽である。マッテゾンは、専門家はこの事実に対応せざるをえないと考え、次のように述べた。音楽をただその理論の規則から説明することは、「馬を馬車の後ろにつけるようなことであり、音楽が拷問され、精神の力が脅かされる。［専門家は］影をつかもうとすることによって、最も面白いことを見落としてしまうのである」（Mattheson 1713: 1）。以前の作曲学の視点から見れば、これは画期的な発言である。一般のいわゆる「厳格様式」の基礎練習は、言語教育にたとえれば、文法学習のようであり、実際の意思疎通以前のものである。専門家を目指す者のための教育では、それは必ずしも悪いことではなく、基礎理論を身につけるためには、効率的な学習であったと思われる。しかし、マッテゾンは、一般市民などが音楽文化に関わるようになると、このような学習を維持できないと判断していたと思われる。そのため、「馬を馬車の後ろにつける」専門家よりは、いわゆる「自然主義者（Naturalisten）」の方がまだ良いのではなかろうかと考えた。ハイニヒェンですでに触れたことであるが、当時のいう「自然主義」とは、音楽の場合、楽器の練習の独学のみによって、理論なしに音楽才能を「自然に」伸ばそうとする考え方であった。それはつまり、音楽については論理的な推論を必要とせず、「反主知主義的」であると判断される。学問に没

頭することが適切な演奏や作曲実践を妨げると考え、「自然主義者」は理論学習の代わりに実践に取り組むのである。一般の芸術愛好家の視点からは、その方が、理解しがたい理論の学習に取り組むよりは魅力的な方法であろう。しかし限界はある。理論を否定することも、結論からいえば視野が狭いことを意味する。そのためマッテゾンは結局のところ、専門家も「自然主義者」も、音楽が退廃する原因であると考えた（Mattheson 1713: 1ff）[22]。公開が始まった芸術音楽文化の影響下に置かれた芸術音楽においては、両極端に位置する通常の専門家と「自然主義者」の両者が、ともに不適切であるという見解が示されている。

芸術音楽文化の公開と音楽教本

では、こうした状況下では、どのような教本が適切であろうか。ここまで見てきたように、まずは専門家を養成するための教本と内容が異なるものでなくてはならないといえる。それは、「厳格様式」を主な内容とする教本だけでなく、たとえば、ハイニヒェンの考えた音楽全体の完全な探究とも異なり、芸術愛好家のニーズに応じたものでなくてはならない。ハイニヒェンは市民文化の影響下に置かれた芸術音楽を対象にした作曲学を提示したが、それはあくまでも専門家のためのものであった。つまり、「ギャラントな男性」の望む音楽の作曲あるいは演奏のための教本を試みた一方で、一般の「ギャラントな男性」が手に入るような教本を意図していなかったのも確かである。

しかし、「ギャラントな男性」の芸術愛好家は具体的にどのような教材を必要にしていたのであろうか。上述のように、マッテゾンは、音楽についての議論に参加できるようになることを教育目標にしていた。さらにいえるのは、「ギャラントな男性」は「ギャラント性」の強い音楽に関心を抱いていたであろうと思われることである。それにしたがい、マッテゾンは「ギャラント様式」を中心とする教材内容を考えたとも推定される。ただし、ハイニヒェンの教本ですでに見てきたように、「ギャラント性」を様式として具体化させようとすればするほど、それは理解しにくくなっていくのである（Sheldon 1989: 103）。これは「ギャラント様式」の教材を作るにあたり、大きな難点のひとつであったと思われよう。しかし、『新設のオーケストラ』を調べてみると、「ギャラント性」の定義として理解される明確な指摘が見当たらない。むしろマッテゾンは、すでに流行している「ギャラント性」と

[22] 専門家は、「（前略）最終的に彼らの哲学的な規則と学問的であるようにみせかけているくだらなさを大きな権威であるようにだけでなく、気分が悪くなるほどの複雑さで説明しているので、人はこのような恐ろしいいことをするよりは、永遠に無知でいたほうが良いと思うようになる（後略）」（Mattheson 1713: 2f）。

いう概念に対して、読者は特別な説明を必要としないと考えたのではないかという印象を受ける。つまり、「ギャラントな男性」には「ギャラント性」についての教訓はいらないと考えたのではないだろうか。ただし、「ギャラント性」はライフスタイルであり、本来は音楽に属するものではないため、音楽と「ギャラント性」の具体的関係について、一般の「ギャラントな男性」には必ず説明が必要であったとも考えられる。たとえば、「オーケストラ」という概念について、マッテゾンは、それは、「まだあまり普及していないギャラントな概念である」（Mattheson 1713: 34）と説明している。また、「オーケストラ」は、本来は、古代ギリシャの劇場で、最も身分の高い観客が劇を観賞した場所の名称であった。しかし、18 世紀には身分の高い者は劇場のボックスに座り、演奏者（Symphonisten）と楽団長のいる場所が「オーケストラ」と呼ばれるようになった。それは、当初は歌劇場のみを指していたが、他の演奏形式や様式にも応用されるようになった。つまり、演奏が中心的に行われる場所を意味する用語として広く使われるようになった概念であるとも説明している（Mattheson 1713: 34）。「オーケストラ」が、なぜ「ギャラントな概念」といえるのか。それは、それが歌劇の流行と関係しているからである。「オーケストラ」は、歌劇場において用語として使われるようになったが、マッテゾンのいう歌劇とは公開歌劇であり、つまり「ギャラントな男性」を中心とする聴衆に、「ギャラント」な音楽を提供しようとする場であった。「オーケストラ」が「ギャラントな概念」であると強調したのは、「オーケストラ」に新しい意味、つまり古代ギリシャと違う意味が誕生したのはこうした劇場であったからだと考えたようである。そして、「ギャラント様式」が歌劇以外の音楽にも広まりつつあったように、「オーケストラ」もさまざまな音楽様式で、演奏者のいる場所を意味するようになった。

「オーケストラ」は演奏形式と関係があるが、さらに、演奏形式のみならず、音楽自体にも「ギャラント性」独自の表現が生まれていることをマッテゾンは指摘している。その具体的な一例として、「ギャラント」な音楽におけるバスの役割を挙げている。バスは、「ギャラント」な音楽において主役のひとつになり、最高声部を妨げることはないが、独自の旋律を聴かせるようになった。マッテゾンは、それが実は「よりギャラント」（Mattheson 1713: 157）な表現手段であると説明している。こうしたバスは当時の歌劇の音楽の特徴のひとつであった。

だが、バスのことなどはどちらかといえば、表面的なことである。しかも、たとえば、バスと最高声部の関係についての説明は、細かな規則なしには困難であると思われる。そ

れには通奏低音理論も対位法も関わってくるからである。したがって、「よりギャラント」なことについての説明ではありながらも、実際には、それもまた芸術愛好家に理解されにくく、最終的には嫌われる内容であると懸念される。

音楽の内面的価値

そこで、マッテゾンは上記と完全に異なる音楽について考察を提示している。それは、具体的な音楽作品の「内面的価値（innerliche Valeur）」（Mattheson 1713: 201）についての考察である。この「内面的価値」が具体的に意味することは、すこし分かりにくいところがあるが、まず注意すべきであるのは、「内面」とは、ここでは作曲家や演奏家の「内面」、つまり彼らのこころではなく、音楽そのものの内面を指す表現だということである。なぜ注意すべきかといえば、専門でない芸術愛好家は、音楽を鑑賞する際にして、普段は第一に演奏に注目し、音楽をその演奏から判断する。具体的な演奏には良いものもあれば、良くないものもあるが、それによって聴衆の判断が大きく左右されると思われる。また、聴衆は演奏家のカリスマなどによっても影響されると考えらえる。それに対して、「真の音楽通（ein rechter Kenner）」（Mattheson 1713: 201）は、演奏が素晴らしいものであれ、下手であれ、それに惑わされることなく、曲の本来の質、すなわち「価値」について判断ができる。この「価値」は、音楽そのものの内面にあるため、演奏や演奏家と関係なく存在するのである。だが、それを把握するためには「健康な聴覚と自然の悟性（Verstand）」（Mattheson 1713: 201）が必要である。それさえ持っていれば、専門家でない芸術愛好家も、この価値をある程度まで、しかも大きな苦労もなく判断ができるとマッテゾンは考えた。ただし「健康な聴覚と自然の悟性」以外にも条件がある。「健康な聴覚と自然の悟性」の持ち主でも、音楽についての適切な判断力を身につけるためには学習が不可欠である。そしてマッテゾンが提供したかったのは、「内面的価値」の判断が学べる教材であったといえる。

教本内容の制限

では、この教本の内容をより詳しく分析してみよう。ハイニヒェンで行ったのと同様に、「主知主義」と「反主知主義」に関する分析である。ハイニヒェンは、特に 1728 年の教本においては、作曲についての「すべての可能な知識」を得ることを理想とし、音楽全体の完全な探究に取り組もうとした。これはあくまでも理想であり、教本の枠には実現不可能であるが、学習はこの理想に近づこうとすることが求められているといえる。だが、それ

は当然、「ギャラント」な芸術愛好家に求められないことである。そのため、『新設のオーケストラ』は、ハイニヒェンの教本と様子が大分異なっている。それは音楽全体の完全な探究ではなく、芸術愛好家のニーズに限定された内容を提供するのが目標であった。内容の「限定」あるいは「制限」が確認されれば、それは、普段は論理的な推論の中断を意味するため、一見「反主知主義的」な様子が強化されるものであるようにも見える。ただし、それは実は一見して簡単に判断できることではない。そのためには、マッテゾンの教本に見られる「制限」を追究する前に、「制限」と「主知主義」あるいは「反主知主義」との基本的な関係を考える必要がある。

大きく見れば、論述における「制限」では、根本的には次の二つの形を区別する必要があると考えている。1）推論が一応中断されてはいるが、その原因は、たとえば、印刷物のページ数制限などのような外的な事情である。その場合は、さらなる論理的な推論の可能性が基本的には否定されていない。論理的な推論の可能性かつ適切性が認められているが、何らかの事情によってこの場では、その実施が断念されている。2）さらなる論理的な推論の代わりに新たな「直観」が挙げられている。上ですでに言及したことであるが、バルト（Roland Barthes）が論じた「日常の神話」と同様の構造が確認されるケースである。そこでは、さらなる論理的な推論が要求されていない。論理的な結論より、新しい「直観」の方が適切な結論であるという見方が示されるケースである。新しい「直観」の導入は、序文で論じたように、「反主知主義的な境界線」をマークするものである。結論からいえば、1）は「主知主義」の範囲内であるのに対して、2）は「反主知主義的」であると判断されるのである。一般的には、ある学問的研究における「制限」を分析すれば、両ケースが見られることが多いと考えられる。本研究では、たとえばすべての「制限」を表示させた上で、それらを統計的に分析するのではなく、主に作曲学教本などの著者が自ら指摘している「制限」に視点を合わせながら、それらの具体的な著作から読み取れる著者の態度を追究することにする。

ハイニヒェンは、教本において通奏低音を内容としてはいるが、通奏低音を「作曲ならびに音楽的な学問において最も重要な、最も根本的なもの（後略）」（Heinichen 1728: 1）として理解している。しかし、その音楽的な学問内の独自の枠の存在を示していない。彼の教本では、通奏低音は音楽的な学問のあらゆる研究対象に関わるもの、すなわち学問内のあらゆる方面に開かれている分野として捉えられているといえる。したがって、上のケース 1）に分類されるべきと結論づけられる。

さて、『新設のオーケストラ』はどうなっているのであろうか。上ですでに「内面的価値」のことを触れたが、それも「制限」を意味すると思われる。「内面的価値」が音楽そのものに限定されるものであり、作曲家や演奏家のこころなどの人間的な側面は除外され、音楽についての判断において、対象外となっている。この「限定」あるいは「制限」はしかし、研究対象の「制限」であり、必ずしも論理的な推論の「制限」として判断されないものである。というのは、音楽そのものと演奏された形の音楽を区別しない人にとっては、演奏において除外されていることは必ず論理的な推論の中断を意味するのであろうが、この場合はもちろん、音楽そのものを論じたいというマッテゾンの視点を認めざるをえない。この「限定」はただの課題設定に過ぎず、「反主知主義的」であるか否かを判断すべきところではない。

だが、この課題設定は当然、学習内容と学習方法のために条件づけるものである。マッテゾンが望んだのは、芸術愛好家が、演奏家の技術やカリスマによって影響されない音楽について判断できるようになることであったにちがいいない。しかし、それは決して演奏の軽視を意味しないのである。ただ、具体的な演奏によって聴くことが可能になったものだけを音楽であると勘違いして欲しくなかったといえよう。音楽は音楽観や理論という曲になる以前の抽象的な形でも、譜面という具体化された形でも、演奏以前から存在している。したがって、「内面的価値」もそうである。こうして、音楽という存在を演奏とは別のものとして考えることによって、音楽を博学者の求めるべき知識の一部として位置づけられるのではないかとマッテゾンは考えたと思われる。

だが、こうした位置づけを裏づけるためにはさまざまな工夫が必要であった。たとえば、「ギャラントな男性」はほとんど、歌劇という最もギャラントな音楽についての知識を要求しているだろうとマッテゾン自身は指摘している[23]。だとすれば、歌劇を主な内容とする教本が最も適切であると考えられるが、音楽を博学者の求めるべき知識の一部として考えようとすれば、それを歌劇に限定させるのは困難であったのであろう。博学者ならば、当時の社会では、たとえば教会音楽なども軽視してはならなかったにちがいない。この点では、ハイニヒェンの教本とマッテゾンの『新設のオーケストラ』の立場は大きく異なっていた。ハイニヒェンは歌劇作曲家や歌劇場での演奏家のための教本を執筆したので、当然

[23] 「各々のギャラントな男性は、あんなにギャラントな物である、あるいはきわめてギャラントであるべき物である歌劇については、適切な見解をすでに持っていることも、頻繁な観賞からこの本が与えられるより以上の知識を身につけられることも想定している」（Mattheson 1713: 161）。

内容を歌劇に限定させるのは適切であったが、それに対してマッテゾンのように、芸術音楽の公開によって芸術音楽の受容が広がることを、さまざまな様式が共存する要因として捉えれば、歌劇以外の音楽も視野に入れざるをえず、ギャラントな音楽の枠さえ超える音楽論も必要であった。しかも、音楽とはそもそも何であるか、という最も根本的な説明も必要であったと思われる。結論からいえば、専門家のための音楽文献と比べれば、芸術愛好家のためのものは、内容が制限されると思われるが、制限されるのは専門的な音楽理論のみである。逆により一般的な内容については、専門家は実践体験によって学ぶことができるのに対して、実践の体験を欠いている芸術愛好家は、教本の細かな説明に頼らざるをえないと考えられる。こうして、芸術愛好家の読者が配慮されることによって、作曲学の内容が一方では制限され、他方では拡大される傾向が見られるといえるのである。

作曲学に取り組もうとした芸術愛好家は、それを独学で学ぼうとした者が多かったと考えられる。18 世紀後半から 19 世紀初頭においては、独学者のための教本が非常に多く作られていたようであるが、独学者を読者として想定していたか否かによって、教本の内容が大きく異なる。本論文ではその一例として下に J. G. アルブレヒツベルガー（Johann Georg Albrechtsberger）の教本を取り上げることにする。アルブレヒツベルガーは、ほぼ同時に通奏低音奏者のための教本と、それとは別の「独学に適している」と銘打った作曲学教本をも執筆した。それぞれは「直観」でも「方式」でも異なる点が多く、完全に異なった音楽論を展開しているといえる。また、G. ウェーバーもその明確な例のひとつである。ウェーバーは、19 世紀初頭において、専門家より、芸術愛好家の方が説明の豊富な教材が必要であることを強調した上で、作曲家でない読者のための総合的な作曲学教本を執筆した。ウェーバーの教本も下で詳しく取り上げることにするが、ここでまず注目したいのは、ハイニヒェンの教本とマッテゾンの『新設のオーケストラ』に見られる最も根本的な相違点は、この二人の理論家限定の特徴ではないということである。一般市民の文化が現在でいう芸術音楽への影響を及ぼすようになった 18 世紀初頭以降は、専門家のみのための作曲学教本と一般市民も読者として想定する教本が共存してきた。一般市民とは、より具体的にいえば、貴族または教会関係者以外で、公開された芸術音楽文化に参加するだけの金銭的、時間的余裕を持った限定された者であるが、これらの人々が新しい読者像として想定されるようになったことで、内容も大きく異なってきたのである。

神聖なるものとしての音楽

たとえば、『新設のオーケストラ』とハイニヒェンの教本とを比較すれば、『新設のオーケストラ』は専門理論の学習内容が制限されている一方、ハイニヒェンの教本より、音楽についてのより深い考察も見られる。ひとつの具体例を見てみよう。上述のように、マッテゾンは音楽を博学者の求めるべき知識の一部として位置づけようとした。実は、それを裏づけるためには、彼は、M. ルター（Martin Luther）による音楽についての見解を持ちだした。マッテゾンの解説からは、ルター派が、音楽研究を数学や哲学などの学問に属するものとして捉えようとする音楽観に強く反対していたことがうかがわれる。音楽を神学の次に最も尊敬すべき独自の学問として位置づけようとしていた訳である（Mattheson 1713: 246）。ハンブルクのキリスト教はルター派が支配的であったため、ルター自身が音楽のことを非常に重視したという指摘は、音楽の重要性を強調するためにはとても効果的であったと考えられる。つまり、マッテゾンは、音楽を博学者の求めるべき知識として認めて欲しかった。そのため、ルターの見解と宗教を論拠として持ちだした。「歌うことはこの世のものではない」（Mattheson 1713: 29）とも述べた。また、神聖なるものとして、音楽は悩みのある人間の心を喜ばせ、リフレッシュ（erfrischt）させるのであるとも主張した（Mattheson 1713: 28）。「歌うことはこの世のものではない」、神聖なるものであるとはいうまでもなく、論理的な推論によって裏づけられるものではないため、「直観」であると判断される。「マッテゾンの『新設のオーケストラ』における直観 1」と呼ぶことにする。ここでは、理性をもっぱら強調したハイニヒェンと異なり、特定の宗教観や信仰に属する「直観」を強調しているのが分かる。ハンブルクの「博学者たちの共和国」ではルター派の宗教観が定着していたため、音楽を博学者の求めるべき知識の不可欠内容として認められるためには、説得力のある論拠であったと思われる。

これらは宗教的な内容であるので、非理性主義的であると判断される。しかし、反主知主義を意味することであったかについての判断のためには、まず「方式」を見るのが必要である。「直観」と論理的な推論によってすべての可能な知識を得ようとする考え方として「主知主義」も「直観」を不可欠とする。そのため、論理的な推論さえ展開されれば、たとえ、形而上学的な要因も基本的には主知主義的なアプローチの原点になりうるのである。歌うことはこの世のものではないため、その論理的な追究は不可能であるとすれば、明らかに「反主知主義的」な発言であるが、この世のものではないからこそ、それをより詳しく調べようとする「主知主義的」なアプローチも考えられる。

マッテゾンの主張は具体的にどうなっているのであろうか。マッテゾンによれば、芸術

愛好家は「自然の悟性」（Mattheson 1713: 202）を持ち、それによって音楽の適切な理解ができる。それが形而上学的な前提と音楽理論学習とのリンクを作り上げる役割を果たすべきものとして解釈される。「悟性」は原文で„Verstand“であるが、ドイツ語の概念は日本の哲学文献において、「悟性」のほかに「知性」と翻訳されることが多く、「理解力」という日本語訳も考えられる。マッテゾンの場合、J. ロック（John Locke）からの影響が強かったと思われる。そのため、マッテゾンのいう „Verstand“もロックの『人間悟性論』に影響されていたと考えられる。ロックによれば、生活ができるためにも、また美徳を知るためにも、神は人間に充分の悟性を与えた。その反面、人間には知りえないことも非常に多いが、それにもかかわらず、人間は、自分の与えられている悟性についての知識を持ち、理解できるならば、それを自分のために有意義に利用できるのである。実は、それはきわめて重要なことである。なぜならば、人間には、自分の悟性を超えることに直面する際に、不安に陥って、麻痺してしまう危険性がある。そこで、自分の悟性をよく知った上で、有意義に利用することができれば、麻痺せずに済む（Locke 1872a: 31f）。さらに、もうひとつの点に注目する必要がある。それは、人間は生得観念を有していないとロックが考えたことである。それによれば、人間の抱ける観念はすべて感覚と反省によって成立されたものである。マッテゾンのいう「自然の悟性」も、以上のロックの論点から理解すべきであるのではないか。マッテゾンのいう「自然の悟性」における「自然」も決して生得観念の存在を示すものではないと思われるからである。マッテゾンの宗教観については、しばしば研究課題にされており、日本語の文献もある。たとえば礒山雅によれば、マッテゾンをもっぱら啓蒙主義者してとらえようとする、一面的な見方もあるが、「マッテゾンはルターを尊敬し、ルターを、生き方に置いて模倣したいと願っていた」（礒山 1985: 28）という見解もできるのである。これらの見解の詳しい内容とその具体的な違いは、マッテゾンが作曲した教会音楽を追究することにあたり、重要になると思われる。しかし、マッテゾンの教本を対象には、それについての細かな追究を割愛し、論点をひとつに絞ることができると考えている。これは、マッテゾンが立法者としての神の存在を信じていたことである。それは宗教的な信仰でありながら、マッテゾンの考えた啓蒙主義をも支えた最も中心的な考えのひとつであった。しかも、それはマッテゾンにかぎらず、当時の啓蒙主義者のほとんどが認めたことであったと思われ、改めて、ロックからの影響がうかがわれる点でもある。ロックによれば、神とその崇拝も生得観念ではないのにもかかわらず、それは「疑いなく大きな真実である」（Locke 1872a: 82）。もし、立法者の存在が考えられないとすれば、人間

には法則の概念もないはずである。だが人間は、自然を観察すれば、そこには法則が存在することは認めざるをえない。したがって、立法者の存在をも認めざるをえなくなる。それ故に、人間が神という概念を持っているのは必然的なことであるといえ、神という概念は、人間の「健全な悟性によって」（Locke 1872a: 84）生じたものである。そのためロックは、人間が神のことを崇拝することは理性的なことであると解釈していた（Locke 1872a: 90）。これは 18 世紀の啓蒙主義者に広く見られる宗教観である。たとえば、カントは次のように論じた。

> 何のために世界における諸物はたがいに有用であるのか、何のために或る物における多様なものはこの物自身にとって有益であるのか、さらにまた、世界における何ものも無益ではなく、或る種の諸物が（目的として）現存すべきであるという条件のもとでは、自然におけるなんらかのために有益であると想定するさいには、私たちの理性は、判断力に対しては、自然のメカニズムを或る悟性的世界創始者の建築術に従属させる原理以外には、判断力の不可避的な目的判定の客観を可能ならしめるいかなる原理をもおのれの能力のうちにもってはいない（後略）（カント 1981b: 397f）。

ただし、神の概念も生得観念ではないため、当然、人間の間には、神について様々な概念が存在するのである。神自体のことを確認できず、ただ自然を観察する際に、自然とは、神に創造されたものであるという判断に至る訳である。しかし、具体的に何をどのように観察するかは、人間は皆違う。とはいえ、実は、そこにも共通の大きな傾向も見られるのである。たとえば、人間は、ある物もしくは事象を素晴らしいと感じていれば、その素晴らしさを裏づけるために、それらを神が創造したものであると結論づける傾向がある。ロックによれば、これは「万能な裏づけ」（Locke 1872a: 86）であり、どの事象においても適用できるものである。しかも、論理的な推論を拒む裏づけであるので、反論も基本的に起きないのである。

まとめていえば、立法者の存在を考えるのは理性であるため、われわれは、われわれにとって良いことをこの立法者による恩として理解する傾向がある。だが、われわれの認識力が制限されているため、自らはそれを証明することができないということである。

では、マッテゾンが音楽論の根源として宗教を引き合いに出したことを見れば、それもやはり「万能な裏づけ」であったかと思われる。論理的な推論を拒む「直観」であると判断

されるため、立法者の存在を強調することによって、非理性主義あるいは「反主知主義」が強化されると思われようが、立法者としての神が理性の存在を裏づける論拠として挙げられているといえる。したがって、「歌うことはこの世のものではない」、神聖なるなものであることを示す「マッテゾンの『新設のオーケストラ』における直観 1」が音楽の理性的な追究を裏づける論拠として理解され、「主知主義的」なアプローチを支える「直観」であると判断されるのである。

人間の作り上げる神聖なるものとしての音楽

さて、音楽の「内面的価値」も、一見、以上の「マッテゾンの『新設のオーケストラ』における直観 1」によって裏づけられるものであるように見えるが、そこに実は問題がある。上述のように、この「価値」は作曲家や演奏家とは別に存在する音楽独自の「価値」である。だが、それは、ただ神の創造によるものであるが故に「価値」があるといえば、それは他の自然と同様な「価値」に過ぎず、音楽に特別の「価値」があると認められない。それに対して、「歌うことはこの世のものではない」といいながらも、マッテゾンの論じている音楽は、人間による産物、つまり芸術としての価値のあるものであるにちがいない。ただの自然ではなく、人間の作り上げる神聖なるものとして特別の「価値」が認められるものである。結論からいえば、音楽における「内面的価値」は、上の「直観」とは別の「直観」である。これを「マッテゾンの『新設のオーケストラ』における直観 2」と呼ぶことにする。それは「直観」として、論理的な推論によって裏づけられないだけでなく、必ずしも「マッテゾンの『新設のオーケストラ』における直観 1」のように理性的な追究を支える役割を果たすべきであるともいえない。したがって、音楽の「内面的価値」への主張は「主知主義的」ではないと判断され、「反主知主義的な境界線」をマークするものとして分析されるのである。

専門家の考察力

ここで「自然の悟性」に課題を戻そう。これも非常に重要なコンセプトであるので、もう少し詳しく見る必要がある。「自然の悟性」とは、自然のものとして、人間に共通に備わっているものであると思われる。つまり普遍的なものである。そして、人間に共通の悟性があるとすれば、それによって把握されることも人間共通、つまり普遍的なことであると思われるかもしれない。しかし、ロックによれば、普遍性を知るには鋭い考察力をもつこ

とが条件である（Locke 1872a: 46）。人間にとっては、普遍性の認められないことを知る方が、普遍性を知るより先のことである。普遍性を知るためには、たくさんの工夫が必要である。より具体的にいえば、普遍性は体験によって知るものであるが、それについて、実際に普遍的なことであると判断するためには、細かな考察が不可欠である。音楽という具体例でいえば、芸術愛好家は、考察が足りないため、一般の芸術愛好家による音楽の具体的な把握のために、基本的に普遍性を認めることはできないのである。芸術愛好家が音楽を鑑賞して思ったり、感じたりするのは、ただ個人的なことに過ぎないのである。その点で、専門家は芸術愛好家と違う。より高い考察力を持つ専門家は、音楽についてより普遍性の認められることを指摘できるからである。だが、それは専門家と芸術愛好家は本質的に違うという訳ではなく、それらの差は学習の差である。専門家は考察力を学習によって身に付けたので、芸術愛好家も同様に学習によってある程度の考察力を身につけることができるはずである。もちろん専門家の間にも差が見られ、専門家も絶えず学習に立脚している。マッテゾンは、もし自分の理論に誤りが起きたと判明した場合、それについて理性的な論証による指摘さえもらえば、それはこの世で最もありがたいことであると述べている（Mattheson 1713: 36f）。学習が充分にできていない限りは、普遍性も充分に知ることができず、より学習の進んだ者による助言に頼らざるをえない。普遍性の認められる内容はすべて、立法者としての神によって創造されたはずのものであり、つまり理性的なものであることにほかならない。だとすれば、もちろん理性的に論証されるはずのものである。理性的な論証によって裏づけられる指摘をもらえば、それ以上ありがたいことはないと述べていることは、逆に、理性的に論証されない指摘を相手にするつもりは一切ないという風にも理解されるのである。理性的なものはその本質より普遍性が認められるものである。逆にいえば、普遍性のある指摘は、理性的な論証のできる者のみに可能である。だが、それは専門家しかできないと思われる。したがって、マッテゾンは「ギャラントな男性」の芸術愛好家のための教材を執筆したが、その内容についての批判は、専門家からしか受け付けない姿勢をみせていると解釈できるのである。

芸術音楽文化の公開と作曲学の関係を追究することをひとつのテーマにする本論文において、マッテゾンが、ロックから大いに影響を受けながら、「博学者の共和国」であるハンブルクにおいて、上述のように「ギャラントな男性」に音楽を教えようとする考え方を持っていたと充分に考えられるのではないだろうか。マッテゾンの目標は、彼らに助言を与えることであり、決して音楽家や専門家の育成ではなかった。マッテゾンは「絵画につい

て、指を絵具で汚したことがほとんどなくても、適切に判断できる人がいる」（Mattheson 1713: 150）のと同様に、作曲をしない芸術愛好家にも、音楽についての適切な判断ができるようになる情報が与えられると確信していた。それにしたがい、『新設のオーケストラ』の教育内容も「指を汚さず」にできることに限定されるのである。以上の引用文から、この教本が第一には実践に取り組んでいない者のためのものであることが改めて明確になる。専門家として、マッテゾンは助言を与えようとしているが、助言は一方的なものであり、その内容の適切さについては、専門家でない読者には発言が許されていないという印象を受ける。これは、マッテゾンにかぎらず、18 世紀前半から半ば頃において、音楽の専門家が芸術愛好家に対してとっていた態度であると思われる。たとえば、C. テーオドルゼン（Cathrine Theodorsen）は、J. モルデニット（Joachim Moldenit）と J. J. クアンツ（Johann Joachim Quanz）との論争を例に、1750 年頃における芸術愛好家と「名人（Meisterschaft）」の関係を論じた。この論争でクアンツが特に困っていたのは、名人の彼がアマチュールに批判される無礼と、モルデニットの批判に見られる非理性的な内容[24]であったようである（Theodorsen 2009）。

ここまで論じてきたように、芸術愛好家が専門家の助言に頼らざるをえないことは、最も根本的に考えれば、人間には生得概念が存在しないという論拠によって裏づけられている。それは具体的な概念の存在が人間の体験と学習の上に成り立っているという考え方であった。したがって、音楽でも、概念で把握される内容に関しては、人間に差があることを事実として認めざるをえない。この点に特に注意を置きたい。なぜかといえば、この考え方はドイツ語圏の 18 世紀における音楽論の大きな特徴でもあると思われるからである。下に詳しく論じるように、19 世紀においては、一般の音楽論も作曲学も、進化論と心理学からの影響を受けるようになる。それによって、人間には人間による表現を理解する共通の力があるという見解に注目が集まり、人間の心理を音楽理解の普遍的な基盤とする作曲学も生まれる。それに対して、理性を普遍性の条件として考えた 18 世紀においては、一般的には、生得の力のみでは適切な音楽鑑賞には不十分であるため、必ず学習が必要であると考えた。それ故に、大きな傾向としては、一般人が必然的に専門家による助言に依存していることを確信していた。

[24] モルデニットがクアンツの奏法に反対して出版したフルート曲はフルートで演奏が不可能であると思われた音が見られる（Theodorsen 2007: 209）。

人は学習体験を重ねれば重ねるほど、考察力が深まる。考察力が深まれば、徐々に普遍性の把握に近づくことができる。ロックに学んで、マッテゾンは、人間は、感覚が常に知性より先にあると考えた（Mattheson 1713: 4）。そのため、ただ感覚的に把握できたことは、得ようとすべき知性のレベルより下のものであると考え、普遍性に近づくためには、特別な努力が必要であると考えた。

「グー」のある人を喜ばせるものとしての音楽

ここまで見てきた『新設のオーケストラ』における「直観」は、その 1 が音楽考察の原点を示すものであるといえる。立法者としての神によって創造された世界は、法則性が見られるものである。マッテゾンは音楽もそうであると考えた。「『新設のオーケストラ』における直観 1」は、音楽が理性的な追究を要求するものであることを示す「直観」である。それに対して、「『新設のオーケストラ』における直観 2」は、音楽には「内面的な価値」があり、それを知ろうとする工夫が必要であることを示している。つまり、根源ではなく、むしろ学習の目的を示すものであると思われる。ハイニヒェンの教本でも、「目的」を示す「直観」をいくつか確認できた。実はハイニヒェンやマッテゾンに限らず、当時のドイツ語圏における芸術論では「目的」は中心的な概念であったといえる。すでに言及したように、ボイムラーによれば、「目的の概念はドイツの哲学が再び非理性主義に陥らなくて済んだ理由であった」（Baeumler 1967: 57）ともいえる。それは目的に達するために、理性的な手段が探られたからである。

『新設のオーケストラ』において、マッテゾンは繰り返し、「最終目的（Endzweck）」という概念を使用している。たとえば次のような指摘が見られる。

> 尊い音楽（die edle Musik）はその適切な最終目的に反し、残念ながら多くの人にとっては喜び（Ergetzen）を呼び起こすのではなく、むしろ不快感を呼び起こすことがある（Mattheson 1713: 1）。

『新設のオーケストラ』の本文の最初の文章であるが、不快感を呼び起こすという実情を、マッテゾンは変えようとした。彼にとって音楽の「最終目的」は喜びを呼び起こすことであり、この目的は達成されなければならないことであった。そのため、著書を世に送ったと思われるのである。

だが、音楽の「最終目的」は喜びを呼び起こすことであるとすれば、作曲家の「最終目的」は人が気に入ってくれる音楽を作ることであると推論される。しかしそれは具体的にどのような音楽であるべきであろうか。人がどのような音楽を気に入ってくれるかについてマッテゾンは次のように指摘している。

> （前略）すべての人は、自分で把握（begreifen）のできるもの、つまり自分の視野を超えないものが最も気に入るのである（Mattheson 1713: 79）。

人は簡単に理解できることしか好きにならない。だが、実際にそうだとすれば、作曲家はたえず鑑賞者の顔色をうかがわなくてはならず、音楽の最終目的の実現にあたり、完全に鑑賞者に迎合していると思われる。しかし、これは実は一方的な依存関係ではない。なぜならば、「グー」というカテゴリーがあるからである。美しいものを美しく感じるのは、美しい精神の持ち主であり、すなわち「グー」のある者である。「グー」のある者が美しく感じるものを、「間の抜けた感受性（tölpischer Sinn）の持ち主が悪く思い、軽視し、あざけってしまうのである」（Mattheson 1713: 82）とマッテゾンは説明している。こうした「間の抜けた感受性の持ち主」に作曲家はもちろん合わせる必要はない。また「グー」もいうまでもなく、結論からいえば、作曲家は鑑賞者を喜ばせる音楽を作らなくてはならないが、鑑賞者は美しいものを実際に美しく感じることができるようになるために、体験も学習も重ねなければならない。「グー」は作曲家と鑑賞者共通の具体的な理想であり、両者の工夫の接点でもあるといえよう。ハイニヒェンに関連して論じたことであるが、本来「グー」とは芸術家と芸術鑑賞者に求められる能力であり、「美」という概念のように芸術の本質と関連づけられることはまだなかった。「グー」を理想とした音楽はそのため、「聴覚を楽しませること」を最高の目的とし、それを超える目的を作ることはできなかったのである。これは、芸術家と芸術鑑賞者の両者に求められる能力であったため、芸術愛好家と作曲家の接点を作るためには最適な点であった。もっぱら演奏家や作曲家のための教本を執筆したハイニヒェンよりも、「ギャラントな男性」を読者として想定していたマッテゾンの『新設のオーケストラ』で一層明確になることであるが、「グー」は作曲家と音楽鑑賞者を仲介する大きな役割を果たしたと考えられる。音楽の最終目的は（グーのある）人を喜ばせることであるというのが、ハイニヒェンで見てきたように「直観」として分析される。これ

を「『新設のオーケストラ』におけるマッテゾンの直観 3」と呼ぶことにする[25]。

ちなみに、理想的な「趣味」を意味する「グー」に対して、マッテゾンは一般人の「趣味」を「平凡なグスト（gemeiner Gusto）」と呼んでいる。前者はフランス語、後者はイタリア語の言葉であるが、本来はほぼ同様な意味であると思われる。ただ、フランス語の「グー」は美学の中で特別は意味を持つ一種の専門用語として使われるようになった。

すでに引用したように、『新設のオーケストラ』の中表紙には、「ギャラントな男性は、尊い音楽の崇高と威厳を完全に知るようになるほか、グーを形成させ、音楽の用語を理解し、音楽という優れた学問について考察ができるようになる」という本書の目的が書かれている。つまりマッテゾンは、「ギャラントな男性」の「グー」とその「形成（formieren）」に直接関与したかったと思われる。そういう意味で、『新設のオーケストラ』は、公開によってより多くの人が芸術音楽文化に影響を及ぼすことになった事情に対応しようとした著作として理解される。「ギャラントな男性」に対して、音楽文化への影響が高まりつつあるからこそ、音楽と作曲家のことをきちんと理解してくれないと困るというメッセージであったと思われる。つまり、マッテゾンは公開され始めた音楽文化の中での、作曲家と演奏家の地位を安定させようとしたとも思われる。これこそがこの著作の一番大きな目的であったのではないかと考えられる。

『新設のオーケストラ』はつまり、鑑賞者側の状況を改善させるのが狙いであったと思われる。「聴者の無知に関しては、仕方がないとしかいいようがない（後略）」（Mattheson 1713: 16）と、少しの諦めもうかがわれるが、何とかして音楽鑑賞者に学習意欲を呼び起こそうとした。ルターの音楽についての見解や音楽独自の「内面的価値」への指摘はその作戦であったと思われよう。

以上で見てきた「直観」の中では、特に「直観 2」に分類した音楽独自の「内面的価値」は興味を引くものである。なぜかといえば、この「直観」で、「グー」という芸術家と芸術鑑賞者が求められている能力とは別に、芸術家と芸術鑑賞者の関与から独立した音楽独自の価値が登場したからである。立法者としての神という宗教的な考え方との連携が強いため、19 世紀の「芸術のための芸術」という考え方からはまだほど遠いものではあるが、18

[25] 「グー」と一般的な理想として現れるものであるが、生得概念ではなく、学習や体験によって身に付けるものであるため、「グー」に流行が見られる。たとえば、マッテゾンは、「今日（heutiges Tages）」には「一般のグーの大部分（den generalen Gout mehrentheils）」（Mattheson 1713: 202）がイタリアに寄せられていると説明している。すなわち、簡単にいえば、今はイタリアの音楽が特に人気だということである。

世紀後半、たとえばヴァッケンローダー（Wilhelm Heinrich Wackenroder）の文学作品に見られる芸術観などを先取りするものであったと解釈しても良いのではなかろうかと考えている。

（第 I 部第 2 章）

第 2 節　『新設のオーケストラ』に見られる「方式」

『新設のオーケストラ』では、マッテゾンは「本質」および「利用」、「効果」という分野に分けて、音楽のことを論じることにした。「マッテゾン『新設のオーケストラ』における方式１」と呼ぶことにする。それぞれの分野は内容が細かに分別されず、重なる点も多い。つまり、大きな方針として理解されるべきであると思われる。上で見てきた「直観」は主に音楽の「本質」に属するので、ここでは音楽の「本質」についての論述に主な焦点を合わせることにする。

学習内容の制限

全体的に見れば、音楽の「本質」については、立法者の存在を強調する上述の「直観 1」が最も根本的な「直観」となっているといえる。上で論じたように、立法者つまり神の概念は存在するが、人間は生得概念を持っていないため、神のことを含め、すべての事象をまずは感覚的に知るようになる。すべての知識の根源は感覚である。その人間はさまざまな工夫をし、感覚的に分かったことを理性的に理解しようとする。この考え方がマッテゾンによる音楽の「本質」についての論述内容を決定させていると思われる。たとえば、マッテゾンによる「実践的な者（Practicos）」と「形而上学的な者（Methaphysicos）」（Mattheson 1713: 63）との区別で非常に明確になってくることである。つまり、マッテゾンの音楽論には、大きな前提があるといえる。それは、実感されないことを論述の対象にしないということである。人間の持っている感覚の力を超えることは、音楽論の課題にならない。だが、それはマッテゾンの考え方であり、それと異なる考え方を持つ学者もいる。マッテゾンはこういう学者を「形而上学的な者」と呼んでいる。これは誤解を非常に招きやすい呼び方であるので、特別な注意を払う必要がある。なぜかといえば、マッテゾンのいう「形而上学」は一般の哲学で「形而上学」と呼ばれているものと完全に違うからである。たとえば、

マッテゾンによれば、物理学的や数学的な方法で音楽研究を進めている学者も「形而上学的な者」である。それは、このような研究者はたとえば音程の周波比率などを細かに計算したりするからである。それによって、人間が普通は実感できないほど細かなデータを示すのである。だが、実感できないことが実践に利用されないため、「実践的な者」が関心を抱けるものではない。結論からいえば、これらの研究自体は、もちろん形而上学ではなく、特に物理学は形而上学と対照的なものではあるが、作曲および演奏、音楽鑑賞実践の視点から見れば、これらの研究データは、実践離れした「形而上学的」な意味しか持たないものである。

こうしたマッテゾンの用語の使い方に大きな問題があると思われるが、彼の言いたいこと、すなわち論述の対象が、実感されるものに制限されるということは、実はドイツ語圏の 18 世紀に頻繁に見られる傾向であったといえる。それについて、たとえば P. ストローソン（Peter F. Strawson）が次のように説明している。

> （前略）この必要な制限のための主要な手段というのが、カントが「批判」のいたるところで繰り返し言明し、適用した次のような原理であった。すなわちそれは、観念ないし概念をその適用の経験的条件に関係させずに使用するならば、それは不当な使用であり、無意味な使用でさえあるという原理である。我々が概念を或る仕方で使用しようと思っても、そのように使用される概念が適用される経験状況の種類を特定できないのなら、我々はこの概念の正当な使用を思い描いているとは全く言えないのである。概念をそのように使用するなら、我々は知らないことについて語っているばかりではなく、自分が何を語っているのかも本当はわかっていないことになるのであろう（ストローソン 1999: 3f)。

ストローソンはそれを「有意義生の原理」（ストローソン 1999: 4）を呼んでいる。これはマッテゾンの音楽論に当てはまると考える。立法者としての神と音楽独自の「内面的価値」という「『新設のオーケストラ』における直観 1 と直観 2」が作り上げる枠において展開される「方式」の基となる原理である。このように、具体的な学習内容が実感できることに制限されていることを「『新設のオーケストラ』における方式 2」と呼ぶことにする。ちなみに、下に詳しく論じることであるが、この制限は、たとえば J. Ph. キルンベルガーなどの作曲学教本で完結する「純正書法」の研究の特徴でもあり、それへの注目は、18 世紀のド

イツ語圏における作曲学を理解するために不可欠なことである。しかも、マッテゾンが示した具体的な見解は、実は 18 世紀に限定されず、物理学的な音楽研究が急激的な発展をみせた 19 世紀にさえ、その研究結果の意義が疑わしく思われる傾向がしばしば見られるのである。

ところで、教育内容を実感可能なものに限定させるということで指摘したことが、「歌うことはこの世のものもではない」などの、上で指摘してきたマッテゾンの見解に矛盾しているのではないかと思う読者もいるかもしれない。それこそが「形而上学的」な内容ではないかと思われるからである。しかし、ルター派のプロテスタント信者、しかもロックの影響も受けた者としてのマッテゾンにとっては、神が存在することが、感覚的に知ったことから確実に判断されることであったことを見落としてはならない。具体例でいえば、音楽で確認できる理性的な法則性は、実感できるものでありながら、立法者としての神の存在を記すものであるというような考え方であった。それはもちろん「形而上学的な者（Methaphysicos）」に限定されず、「実践的な者（Practicos）」の考え方でもあった。

音楽学習内容を実践上で実感できる内容に限定させる「方式」は、音楽を歴史的に変容するものとして捉える可能性を含んでいる。時代によって、あるいは地方によって音楽は異なっている。これらは実際に体験できることであり、もちろん理性的な研究によっても証明されることである。だが、これに関しても、マッテゾンの言葉の使用が誤解を招きかねない。たとえば、マッテゾンは、イタリア、フランス、ドイツの各音楽文化を比較し、そこに見られる違いは、それぞれの文化の人の持つ「自然の悟性」が異なっていることが原因であると指摘している（Mattheson 1713: 202ff）。「自然」のものとしての「悟性」は、生得の能力として理解されるかもしれない。すなわち文化圏ごとに人間は自然により「悟性」が異なっているとすれば、これは論理的な推論を拒む「直観」を意味する意見であると判断される。しかし、上ですでに論じてきたように、マッテゾンは、ロックからの影響が強かったため、生得概念の存在を考えていなかったと思われる。ロックは、理性の使用については、人間に差が認められると考えた。彼によれば、この差には、身体的な理由が考えられ、または、人間は能力の訓練が異なることも、魂の自然に原因があるとも考えられる（Locke 1872b: 340）。また、それぞれの要因が重なることもある。そして、文化圏に見られる違いについては、ロックは、それぞれの国の住民は、それぞれの国で一般的な慣習となっている悟性訓練しかしていないことを原因として指摘している（Locke 1872a: 87）。悟性の訓練が風習によって左右されているという見解である。したがって、ロックが考え

た国別の「道」は生活実践によるものであり、生得の本質ではない。マッテゾンもまた、音楽に見られる国別の違いに社会的な要因があると考えたにちがいない。たとえば、イタリアには清らかな声の素晴らしい歌手が大勢いるが、それはドイツでは考えられないことであると指摘している。だがそれは、本来それができる人がいないからではなく、ただ適切な教育が行われていないことによって、イタリアで見られるほど、歌手が尊敬されず、また充分な収入も与えられていないのである（Mattheson 1713: 206）。

学習手段としての批判

ここまで見てきた「マッテゾンの『新設のオーケストラ』における方式 1」と「マッテゾンの『新設のオーケストラ』における方式２」によれば、学習内容は作曲や演奏の各実践や音楽鑑賞で実感できることに限定される。しかし、ここで見落としてはならない点がある。それは、音楽で実感されることは、歴史的に変容されてきたことが多く含まれているということである。したがって、マッテゾンの「実践的な者」は、基本的に音楽を歴史的な過程の中で考察することにほかならなかったといえる。ただ今の音楽を論じるのではなく、以前の時代から伝わってきた内容を更新したり、排除したりすることによって、現状の改善を図るのも仕事であった。カントによれば、18 世紀は批判の時代であり、批判を免れる事象はなかった。それは、正にマッテゾンの時代の音楽論にもいえることである。音楽を論じる最も中心的な方法は批判であった。具体的にマッテゾンに関しては、A. フォルヒァルト（Arno Forchert）がそれを特に指摘したのである。フォルヒァルトは、音楽研究という分野において批判の時代を呼び起こしたのは実はマッテゾンではあったのではないかとさえ考えている（Forchert 2006: 199）。彼によれば、マッテゾンは「みずからの理解力と判断力によって、同時代の人々の音楽についての判断能力に貢献したかった」（Forchert 2006: 200）が、主観的な見解を超えるような論拠が挙げられない状況であったため、人に反論することによってしか、自分の見解が裏づけられなかった。音楽理論史の流れの中で、1710 年代のマッテゾンはもっぱら主観的でない観点を示すのに苦労していたという印象である。上述のハイニヒェンの教本を論じたところで、W. ホルンを引用した。ホルンはハイニヒェンについて、彼が「物事の流れ（Fluß der Dinge）を止めることはもちろんできなかったが ― 流れという比喩を貫くならば― 流れの岸辺で安定した立場を取ったといえる」（Horn 1992: 195）と説明した。たしかに、ハイニヒェンも、自らの理論家としての活動は従来の作曲学への批判が出発点であった。だがそれにもかかわらず、すでに 1711 年の教本で、理論家の

対立を超えた作曲学の記述に成功したといえる。『新設のオーケストラ』はどちらかといえば、それができていなかった、あるいは意図されていなかったという印象が強い。フォルヒァルトによれば、批判への願望が強かったことは、マッテゾン独自の性格としてみなされてきたこともあるが、実は、個人の「趣味」が注目されるようになった当時においては、人は自分の主張を他の人の主張との比較、すなわち対立としてしか表現できなかったのであろう（Forchert 2006: 200）。こうして見れば、マッテゾンは、「ギャラントな男性」の観点を配慮しようとしたからこそ、「流れの岸辺で安定した立場」が取れず、批判を手段として選んだと考えられる。こういう意味では、このフォルヒァルトの指摘は、本論文のテーマにとっても、非常に興味深いことである。

しかし、もちろん個人の「趣味」が注目されるようになったことによってだけでなく、そもそも生得概念の存在を想定しなければ、各事象を普遍性の求められる原理に還元させるのは困難であり、矛盾を生み出しかねない。マッテゾン自身もその問題を強く認識していたと思われる。たとえば、「実証的な論理を試みれば試みるほど、矛盾にぶつかる」（Mattheson 1713: 252）と述べている。体系的（methodisch）な研究は「間違った前提」のせいで困難に陥ってしまう。すると、研究者はある時点において、研究を重ねてきた自分が「がんこな愚か者」（Mattheson 1713: 195）であったことに気が付き、驚いてしまうのである。その結果、マッテゾンは非体系的な批判を研究法として選んだ。それを本論文でいう「方式」のひとつとして分析し、「『新設のオーケストラ』におけるマッテゾンの方式 3」と呼ぶことにする。体系的な研究の方が、一般的には「主知主義」が濃く見られると思われるが、マッテゾンの非体系的な批判も基本的には論理的な推論の形を取るのである。

また、マッテゾンは独自の見解のみを通そうとしたのではなく、繰り返し、参考文献を提示し、演奏家などの専門家に相談することを読者に勧めている（たとえば Mattheson 1713: 57、61、101、115 など）。それもここまで論じてきた考え方では必然的なことであったと思われる。見てきたように、専門家と芸術愛好家の違いは専門家の体験と考察の豊富さによって生じていると思われた。この豊富さによって専門家はただの芸術愛好家より、芸術について普遍的なことを指摘することができる。ただし、この能力は、普遍性に近づこうとするための絶え間ない学習と体験が必要であるので、普遍性について得られる知識は、ひとりの専門家の考察できる範囲内では完結することは絶対ない。こうして、批判は主な論述の方法でありながら、それ以前に主な認識方法にもなっている。これは、「物事の流れを止めること」はもちろん不可能であり、「流れの岸辺で安定した立場を」取るのも困難であ

り、仮に可能であったとしても、そう長くは守れないだろうというような立場である。

その一方で、マッテゾンは具体的な論述、すなわち批判の枠を超えた「安定した立場」も探った。そこで選んだ主な立場は、上述の「直観 1」と「直観 2」が示す論拠であった。具体的に立法者としての神による創造と、音楽家とは別に存在する音楽の「内面的な価値」であったが、それらは、それらの「直観」としての本質によって、批判の対象外にあり、『新設のオーケストラ』に展開されている音楽論の不変の枠を作る役割を果たすべきものとして理解されるのである。

（第 I 部第 2 章）

第 3 節　『完全なる楽長』に見られる「直観」と「方式」

マッテゾンについてここまで見てきたのは『新設のオーケストラ』であったが、彼の作曲学の代表作は疑いなく『完全なる楽長（Der vollkommene Capellmeister）』であった。1739 年に出版されたこの著作は、一見しただけでも『新設のオーケストラ』とは様子が大分異なっているのが分かる。それは何よりも、『完全なる楽長』は芸術愛好家のためではなく、楽長を目指す者のために執筆されたものだからである。つまり、「完全な」楽長になるために必要とする知識や能力を教えようとしている教本である。『新設のオーケストラ』で見てきたように、音楽には基本的な学習が必要である。そのため、楽長も「完全」になるにはいうまでもなく学習が不可欠である。序文では、マッテゾンは「完全さ」についてさまざまなことを指摘しているが、その中ではまず、音楽には「完全さ」がそもそも可能であろうかという問題点に注目する必要がある。マッテゾンによれば、「完全さ」はただのユートピアであると考える者もいれば、「完全さ」にいくつかの段階があると考える者もいる。マッテゾンは、自らも「完全」ではないと認めている。「ただし人は実現できることより、考えられることの方が多い」（Mattheson 1739: 9）とも主張している。「マッテゾンの『完全なる楽長』における直観 1 」と呼ぶことにする。つまり、「完全」な音楽ができなくても、音楽における「完全さ」についての検討ができないという訳ではない。しかし、このような検討は作品についての判断に基づいていなければならない。たとえば佐藤望も指摘したように、「マッテゾンの関心が、つまり『音楽の書き方〔Komponieren〕』から『書かれた音楽〔Komposition〕』へと（後略）」（佐藤 1997: 92）移ったといえる。これは上で見てきた「批

判」と関連性の強い点であると思われる。「批判」と創造は次元が異なっている。たとえば、音楽評論家としての条件が、批判しようとしている曲より上手く作曲できなくてはならないということであれば、音楽評論家になる者はほとんどいないだろうと思われる。しかし実際には、自ら作曲できなくても、「批判」という方法によって、作曲家に助言ができるのである。同じ意味で、マッテゾンは「実現できることより、考えられることの方が多い」と主張し、「完全なる楽長」が必要とする知識や能力を論じる試みを行っている。

マッテゾンは、『新設のオーケストラ』では、芸術愛好家が「指を汚さずに」音楽について判断力を身に付ける学習を提示しようとしたが、その可能性そのものについても、音楽の実現、すなわち作曲や演奏の実践と、音楽についての考察とは次元が違うことを前提にしていたといえる。『完全なる楽長』にも同様な前提があるが、それはもはや「ギャラントな男性」のためではなく、楽長を目指すためのものであるため、芸術愛好家のニーズは視野から消えている。音楽における平凡さをいとわしいことであると強く主張し[26]、また、単に音楽の話題に参加したいだけの人々については、もはや対象外としている印象を受ける。実際、1710 年頃に注目を集めた「ギャラント」と呼ばれるライフスタイルは、1736 年にはすでに流行が終わったと思われる。そして、マッテゾンが「ギャラントな男性」に寄せていたさまざまな期待は、おそらく叶わなかった。1735 年、すなわち『完全なる楽長』が出版される前年には、ハンブルクのオペラ座が閉鎖された。ハイニヒェンやマッテゾンが理想としていたハンブルクの市民音楽文化は、それとともに幕を下ろしたといっても過言ではなかろう。たとえば、『完全なる楽長』の中では、マッテゾンはオペラの「怒るべし乱用（ärgerlicher Mißbrauch）」（Mattheson 1739: 37）をも指摘している。市民歌劇場の運営は、は結局のところ長続きしなかった。

また、礒山雅が指摘したように、マッテゾンの理論、とりわけ『完全なる楽長』は「（前略）自己省察を深めることによって創造の力を新たにするという、ルター以降のドイツ精神の傾向を反映するものであり、音楽実践の現実に対して本質的な関りをもっている」（礒山 1975: 52）といえる。

[26]「私がここで書いているものに追加すべきことはもはやないとか、私自身が楽長の知識の頂点に至っている、あるいはいつか至るだろう、などとは言わない。ただ皆が至ろうとすべきしっかりとした行き先を持てるようになり、そして憎い平凡さを一蹴できるようになるため（中略）、私は自分の持っている限りの最も完全な理解を以って物事と人のことを紹介する」（Mattheson 1739: 9）。

批判から理論体系へ

『新設のオーケストラ』と『完全なる楽長』の間に、マッテゾン自身は一層権威として認められるようになった一方、知られるようになればなるほど、自らも批判されるようになった。そのため、より実証的な理論を要求されていたと思われる。『完全なる楽長』においては、認識の方法としての批判が少なくなり、代わりに体系的な理論思考が強化されたという印象を受ける。まず、『完全なる楽長』の内容全体の枠を見れば、マッテゾンが改めて宗教的な内容に着眼していたことが分かる。天国のことを語っている箇所があるが、そのきっかけはJ. ミルトン（John Milton）の『失楽園（Paradise lost）』であった。この作品は当時、多くの知識人に強いインパクトを与えた。この文学作品は、聖書の語る天地創造を啓蒙主義的な観点から語りなおすことによって、啓蒙主義的な考えと宗教の間に潜在していた対立を、詩情を以て解消しようとした。すでに上で論じてきたように、神のことを立法者と考えることによって、理性の根源は神にあると考えることができる。神の存在を想定することは人間にとって理性的なことであるとして、ここに、本来非理性的であると思われる宗教と理性主義との連携が出来上がった。そして、ミルトンは、神が聖書の中で最も明確に立法者として現れる天地創造を、人を魅了する素晴らしい文学作品の題材にすることができた。『新設のオーケストラ』においては、マッテゾンはルターを引用していた。音楽の重要性を裏づけるのにルターの権威を引き合いにしたが、上述のように、音楽を博学者が求めるべき知識として位置づけようするのが一番大きな目的であったと考えられる。ルターの引用は、立法者としての神の存在という直観を強調する役割は果たしていたと思われるが、ルターについての言及が非常に表面的であるため、マッテゾンは論議をそれより深めようとする意図はなかった印象を受ける。それ故に、ルターを引用したのは、第一には、人を学問としての音楽に関心を持たせるためであったとも思われよう。それに対して、『完全なる楽長』では、マッテゾンはミルトンを引用することによって立法者論理をさらにより強調し、また、音楽の目的は、神を称賛することならびに美徳の育成と強化であると主張している[27]。「マッテゾンの『完全なる楽長』における直観２」と呼ぶことにする。「ギャラント性」を重視しながら、人に喜びを与えることを最高目的にしていた『新設のオーケストラ』とは、焦点が変わったのが分かる。1713 年の教本で一種の理想であった「ギ

[27] 「また、きれいな響き（Wohllaut）は、神様と美徳に向かっていなければ、真の目標には永遠に至らないため、神様と美徳にこそその根源的ないし本質的目標がある」(Mattheson 1739: 53)。

ャラント」な聴衆は、1736 年の教本で、音楽によって美徳の強化を図るべきものとして現れる。聴衆の要求に応えようとすることが、もはや音楽の最も根本的な目的ではなくなった。もちろん音楽はあいかわらず人を喜ばせる「心地良い響き（angenehme Klänge）」を提供すべきものではあるが、どのような音楽表現が適切であるかについて判断するのは、もはや「ギャラントな男性」ではなく、もっぱら専門家が行うべきものに変わった。上述のように、『新設のオーケストラ』では、マッテゾンは規則に偏る専門家を厳しく批判し、音楽については、「グー」のある人による判断が望ましいと考えていた。「グー」は学習と体験が不可欠でありながらも、専門家と芸術愛好家が共通に持てるものであると考えたようである。それに対して、『完全なる楽長』では、改めて専門家の立場を強化させながら、音楽の目的をただの喜びより奥深いものにしたといえる。音楽が喜びを与えているかどうかについての判断は、芸術愛好家にも可能な範囲内であったと考えられるが、『完全なる楽長』の強調する目的は、この著作の専門性の高さから判断すれば、芸術愛好家の可能性をはるかに超えたものであったのではないかと思われる。ひとつの具体例を見てみよう。たとえば『新設のオーケストラ』では、音楽における理性と、立法者としての神の存在との関連性が指摘されてはいるが、そのより細かな追究が行われていない。それに対して『完全なる楽長』では、音楽の調は（レを主音とする調から考えて）短調二つ・長調二つ・短調二つ・長調一つの順番で整理されているものであるという説明が見当たる。それは、神が太陽、月、星の軌道を決めたと同様に、音楽の調も整理したからである。「マッテゾンの『完全なる楽長』における直観 3」と呼ぶことにする。

> 根源的ないし本質的（ursprünglich und eigentlich）なことであるが、レとミに短 3 度、ファとソに長 3 度、ラとシに再び短 3 度、そして最後のドにまた長 3 度が付け加えられている。それに対しては、（中略）音楽を理解する者なら、誰も反論はしないだろうと私は主張する（Mattheson 1739: 17）。

「神」の存在が音楽論において、具体的な論拠として挙げられている。音楽における音程と惑星の軌道との関連性は繰り返し指摘されているが、その中では J. ケプラー（Johannes Kepler）の音楽論が特に知られている一例である。つまり、マッテゾンの時代において、それは新しい論点ではなく、昔から存在していたことである。だが、ここで注目したいのは、マッテゾンが宗教的な内容の強化によって、音楽理論のさらなる理性化を目指したことで

ある。『新設のオーケストラ』においては、単に音楽論の「枠」であったこの「直観」が、『完全なる楽長』においては、よりはっきりと論理的な推論の出発点として取り上げられている。よって、論理性がより明確となり、音楽理論における主知主義的な要因が一層強化されたといえよう。ただし、『完全なる楽長』も『新設のオーケストラ』と同様、神による創造については、より理解している者もいれば、あまり理解していない者もいるという見解が読みとれる。人間は神の判断を完全に見通すことができないため、人間による理解はあくまでも相対的なことであるというのはロックの主張のひとつであったが、それは、音楽論と神を根源とする理性との一貫性を主張した上での、マッテゾンの音楽論の大前提であったといえる。人は音楽についての理解が異なるからこそ、学問や教育内容としての音楽が必要である。しかし、音楽を教える側、つまりより専門性の高い者の理解ももちろん相対的であり、神による創造を完全に見通すことができない。それ故に、論理的な推論も少なくとも理論上においては無限に可能である。よって、学習は完結することは一切なく、絶えざる努力が必要である。その反面では、アルバートのいう「ミュンヒハウゼン・トリレンマ」が示している通りである。つまり、人間に無限性がないため、論理的な推論の中断も避けられない。たとえば、上述した「音楽を理解する者は反論しないだろう」などのマッテゾンの発言がこうした中断として理解される。反論するのは愚か者だけであると主張することで、さらなる推論を拒否しているのである。それは、上で見てきた「有意義性の原理」への主張とは次元が違う。なぜならば、「有意義性の原理」は実践における必要性に応えようとするものであるため、実践の事情によって、ある程度論理的に裏づけられるはずのものだからである。それに対して、「音楽を理解する者は反論しないだろう」という論拠によって、限られた権威に属する者以外の人は、口止めされると思われる。だが、それは『新設のオーケストラ』でマッテゾンが自ら批判していた専門家の態度であった。この点に関しては、『完全なる楽長』で立場を大きく変えたといえよう。アルバートが分析したモデルを参考にすれば、マッテゾンが『完全なる楽長』でみせているような姿勢が「啓示モデル」に属すると判断される。すでに序文で触れたが、「啓示モデル」の場合、特定な人間あるいは集団が「解釈の独占権」を握ることが多いとアルバートは論じた。純粋な「啓示モデル」では、こうした人間あるいは集団は、超自然的な体験による認知を持っていることを強調する場合が見られる。しかし、「啓示モデル」が変わり、「啓示観念の自然化と民主化」が起こることがある（アルバート 1985: 28）。『新設のオーケストラ』と『完全なる楽長』を見れば、後者は前者の理想としていた「啓示観念の自然化と民主化」を改めて「啓

示モデル」に戻そうとしたという印象を受ける。芸術愛好家が読者として視野から消え、権威の「解釈の独占権」が改めて強調されるようになったと思われるからである。音楽家はただ「喜びを与えること」を意図するのではなく、美徳の育成などの目的の強調が、音楽をただ気晴らしに利用している者に反対する意見として挙げられていると理解される。つまり、マッテゾンが「啓示モデル」の「民主化」に歯止めを掛けようとしたのは、おそらく一般の芸術愛好家からの作曲への影響を抑える必要があると感じるようになったからではないかと考えられる。結論でいえば、『完全なる楽長』は従来の音楽の専門的な理論の再認識あるいは再考を図ったと思われる。それは、具体的な内容も示されている観点も異なる点が多いにもかかわらず、ハイニヒェンとマッテゾンの大きな共通点でもあるといえよう。両者は 1710 年頃と比較すれば、理論における理性の著しい強化が見られる。ハイニヒェンもマッテゾンも疑いなく時代に合致した新しい理論を目指したが、従来の理論を排除するのではなく、むしろ従来の理論を新しい理論の基盤にした。後に 18 世紀末のアルブレヒツベルガーの理論を取り上げることにするが、アルブレヒツベルガーは、昔の理論は、時代遅れの点も含め、妙な点が見られるが、それにもかかわらず、大勢の作曲家がそれを利用してきたため、それを学習の共通の基盤として使うのは妥当であると考えた。それは、昔から伝わってきた理論規則がすでに共通知識となっている故に、一種の普遍性が認められるからである。ハイニヒェンとマッテゾンも同様の見解であったのではないかと思われる。理論における理性の強化については、専門家の間で、一般に通じる用語を使用した上での論理性を望んでいたという印象を教本から受けるのである。

着想

『完全なる楽長』に展開されている具体的な理論については、すでに多くの研究が存在している。したがって、ここではさらなる「直観」や「方式」について、細かく示すことは割愛する。ただし、マッテゾンの考えた「着想（inventio）」について少し触れていきたい。作曲家の「着想」が課題にされるのは、一般の音楽理論では稀なことである。どちらかといえば作曲学独有の課題であり、「着想論」の有無は作曲学と一般の音楽理論との区別を付ける要因のひとつであるといえよう。マッテゾンの『新設のオーケストラ』と『完全な楽長』における「着想」の比較については、W. アールルト（Wulf Arlt）の研究があるが、ここではまずそれを元に論を進めたい。アールルトによれば、「着想」はレトリックの用語として様々な音楽論には現れるが、その具体的な意味は異なることがある。たとえば、マッ

テゾンおよびJ. クーナウ（Johann Kuhnau）、ハイニヒェンなどの理論においても、「着想」という概念の意味が根本的に異なる点が確認され、『新設のオーケストラ』と『完全なる楽長』においても同様の相違点が認められるのである（Arlt 2006: 374）。『新設のオーケストラ』執筆時のマッテゾンによれば、作曲家は理論を学べるものの、「着想」は学習不可能なことである。それに対して、その後の著作では、マッテゾンは「着想」を音楽理論に織り込もうとした。「着想」が理論の一部となることによって論理的な推論の対象になれば、それは学習可能なものとして現れるようになるのである。『新設のオーケストラ』は 1713 年に出版されていたが、アールルトによると、マッテゾンはすでに 1717 年から「着想」についての意見を改め始めていた。具体的にいえば、マッテゾンは、作曲家が他の作曲家の既存の作品を模範とすることによって「着想」の学習ができるという見解を示すようになった（Arlt 2006: 385）。たとえばハイニヒェンは、マッテゾンとは異なり、一度選んだ道をそのまま進んだとアールルトは解釈している。1728 年の教本の序文は、1711 年の序文の内容を概ね受け継いでおり、理性の重視も同様に見られる（Arlt 2006: 388f）。つまり、ハイニヒェンの 1711 年の教本と 1728 年の教本に論じられている「直観」はほぼ同様であったのに対し、マッテゾンの『新設のオーケストラ』と『完全なる楽長』のそれぞれの教本においては、「着想」について、根本的な相違点が確認されるとアールルトは述べている。本論文で行ってきた分析も、ハイニヒェンの 1711 年と 1728 年のそれぞれの教本では、「直観」に大きな変化は確認されなかった。ただし、「方式」も視野に入れれば、1728 年の教本では、「直観」が改められなかったにもかかわらず、理性の強化は確認することができた。つまり、ここではアールルトの見解と異なり、ハイニヒェンとマッテゾンは理性化の傾向が同様であったともいえる。1728 年の教本ではハイニヒェンは対位法理論の拡大を考えたが、マッテゾンは『完全なる楽長』において、どちらかといえば従来のレトリックの再認識を図ったともいえよう。また、アールルトは、この従来のレトリックの再認識こそ、『新設のオーケストラ』より、『完全なる楽長』の方が保守的に見える原因であると指摘している（Arlt 2006: 387）。われわれの今日の視点から考えれば、確かにそうであるといえよう。ハイニヒェンに関しても、1711 年に提唱した規則に縛られない音楽表現の方が、1728 年に見られるような、従来の対位法の細かな規則の応用を基本とする音楽表現より、われわれにとっては、モダンに見えるかもしれない。しかし、当時のマッテゾンとハイニヒェン自身にとっては、1720 年代後半や 1730 年代の教本で言及した理性の強化こそが、進歩を意味していたことを見落としてはならない。彼らは、決して昔から伝わってきた古い理論の再認識によって、音楽

を古い時代の状態に戻そうとしたのではなく、むしろ既存の理論の再認識によって、自分の時代に適した音楽理論の拡大を図っていた。理性の強化自体は当時の彼らにとって、現在でいう「モダン」のようなことであった。

「百科事典的」なアプローチと旋律学

古くからの知識を取り上げることによって、アールルトが指摘した通り、理論書が「百科事典的」（Arlt 2006: 390）な性格を持つようになった。「マッテゾンの『完全なる楽長』における方式 1」と呼ぶことにする。しかしこれは、学習者がすでに実践に取り組んでいることが条件であった。演奏実践における不明な点を参考にできるように作られていたといえる。これらは、特に 18 世紀に発表された通奏低音教本の多くに確認できる傾向であった。

一方、百科事典的なアプローチによって、「有意義性」が不透明になることもある。それは、こうした教本の中では、実践に起こりうるできるだけ多くの事例に備えて、稀にしか見られないことも挙げられているからである。これらのことが、頻繁に必要な知識内容と並列され、学習者にとっては、それぞれの項目の実践における重要性についての判断が困難であったと思われる。下に詳しく追究するテーマであるが、19 世紀初頭において、こうした 18 世紀の教本に見られる困難が強く批判されるようになった。多くの芸術愛好家が作曲学教本にも関心を抱くようになったが、「厄介な通奏低音の教科書（leidige Generalbaßschulen）」（Weber 1830-1832/I: I）を利用したため、学習には成果がなかった。多くの芸術愛好家には実践体験が欠けていたため、明確な基礎学習が必要であり、彼らはこれらの教本に見られる百科事典的なアプローチに戸惑ったと考えられる。

一方では、この百科事典的なアプローチは作曲学に大きな進歩をもたらしたともいえる。それは、かつて理論研究によってあまり追究されてこなかったことにも新たに焦点が合わせられるようになったからである。その代表的な例は旋律学である。たとえば、マッテゾンにおいても、『新設のオーケストラ』ではまだ展開されていないが、『完全なる楽長』においては、それが最も重要な内容のひとつになっている。しかも、以前は旋律についての説明が対位法に属していたのに対して、B. ペテルゼン＝ミッケルゼン（Birger Petersen-Mikkelsen）が指摘したように、『完全なる楽長』にみられる旋律についての説明は、新しい音楽観を示すのである（Petersen-Mikkelsen 2002: 3）。具体的には人間とその認識力、言い換えれば、人間独自の「自然（Natur）」あるいは「自然さ（Natürlichkeit）」ならびに「趣味（Geschmack）」の観点から音楽のことを説明しようとする音楽観である。この三つの概

念は 18 世紀半ば頃のドイツ語圏における芸術論を支配するようになり、それを中心とする美学が普及するが、これは 1720 年代以降の作曲学でも確認できることである。この美学は飾り気のない天衣無縫の芸術表現が最も「自然」であると考えるものであるが、作曲学ではそれが、単旋律への関心を高めた。以前対位法に属していた旋律学は、多声音楽における各声部の適切な組み合わせについての学習が主であった。それに対して、たとえばマッテゾンは「純正（sauber）の単旋律はこの世の中の最も美しく、自然なものである」（Mattheson 1737: Vorrede §5）と述べている。「マッテゾンの『完全なる楽長』における直観 4」と呼ぶことにする。また、以前の作曲学においては、旋律とは「趣味判断」が最も必要であるため、それについての理論的な規則を挙げるのは不可能であると考えてきたが、それを「理性に反する」見解であると批判し、旋律は実は「より本質的、真性かつ単純な和声自体（die ursprünglichere, wahre und einfache Harmonie selbst）」（Mattheson 1737: Vorrede §6）であると説明している。つまり、和声の諸原理が、和音ではなく、旋律において最も本質的な形で現れると考えた訳である。これこそがペテルゼン=ミッケルゼンの指摘した新しい音楽観である。この音楽観によれば、和声とは、和音とそこにおける音程の周波比率から追及すべきものではなく、音楽鑑賞者が音楽として実際に観賞できる最も天衣無縫のもの、すなわち単旋律の観点から考察すべきものである。

人間独自の「自然」あるいは「自然さ」は、特に J. A. シャイベ（Johann Adolph Scheibe）の『音楽理論と実践の概説』で明確に現れると考え、次に取り上げることにする。

（第 I 部）

第 3 章　J. A. シャイベ（1708－1776 年）：美学の概念としての「自然」

1728 年のハイニヒェンの教本で見てきた理性化の試みは、結果的には、音楽理論の規則の弾力化によって、規則をより多くの音楽実践例に対応させ、その利用の充実を目指したものとして理解される。17 世紀以降は、作曲実践用の音楽理論は規則と共に、常に具体例

も挙げている。それらの具体例は、規則を示すための役割を果たすべきものであった。古代から中世を経て、近代まで、ヨーロッパでは、作曲や演奏実践を研究対象とみなさない音楽論も存在していた。だが、ここで論じている 18 世紀の作曲学の場合、それがもはや全音楽研究において二次的な存在になっているといえる。規則は、原則として音楽実践から導き出されるようになった。19 世紀においては物理学的な音楽研究などで、あらためて実践以前の音楽の条件を追究する研究が盛んになり、注目を集めるようにはなったが、それにもかかわらず、18 世紀以降のドイツ語圏における作曲学は、基本的には実践を元にするものが主流であった。また、すでに 17 世紀において、たとえば Ch. ベルンハルト（Christoph Bernhard）の教本（Müller-Blattau 1999）に見られるように、実践例に、「美」についての具体的な指摘が付け加えられるようになった。理論的に正しいものの中には、より良いものもあれば、あまり良くないものもあることを示す細かな指摘が見られる。これはマッテゾンなどが受け継ぎ、18 世紀の理論にも広く見られる作曲の教授法である。当時の理論家自身も上述の解釈学的な循環に気がついたと考えられる。規則は実践例から学ぶものである一方、規則の理解が必ずしも実践につながる訳ではない。それは、規則正しいものには美しくないものも含まれるが、実践には美についての判断も不可欠だからである。つまり、具体例は、例である限り、いうまでもなく、複数挙げられるはずのものであるが、各例は規則正しい音楽を提示しながらも、それらの美しさについては必ずしも同レベルではない。したがって、作曲学は音楽理論と音楽美学を融合せざるをえなくなった。音楽美についての判断が必ず理論の適切さについての判断を必要としていたのと同時に、理論の適切さについても美についての判断が必要となった。こうした両判断の相互依存が作曲学の大きな特徴になった。

ここでまず注目したいのは、ペテルゼン=ミッケルゼンが指摘したマッテゾンの「新しい音楽観」もこの過程の中の大きな変化を意味していたと思われることである。当時の理論家が、芸術における人間独自の「自然（Natur）」あるいは「自然さ（Natürlichkeit）」ならびに「趣味（Geschmack）」の役割を一層強調したことが、美的判断と理論の関係をより明確に説明する試みとして理解されるからである。これは作曲学にかぎらず、実は、18 世紀前半のドイツ語圏における芸術論において広く見られる試みであった。そして、それが世紀の半ば頃において、大きな美学体系にまとめられるようになった。ただし、「自然」あるいは「自然さ」について、一般の美学と作曲学の見解が分かれることもあるため、ここでは両者を別々に見た上での比較を試みることにする。

そのためには、ここではまず、作曲学に見られる規則と実践例の関係に課題を戻そう。すでに言及したように、17 世紀以降のドイツ語圏における作曲学は規則を実践例から導き出そうとした。それは作曲学にとって、大きな進歩を意味していたといえる。しかし、そうすることによって、作曲学は大きな問題点にもぶつかった。それは、規則を実践例からしか理解しなければ、規則が実践例の存在に依存してしまうという問題である。それによって、実践例の既存しない新しい音楽が理論外のものとみなされ、すなわち例外あるいは場合には規則違反であると判断されるのである。上で見てきたように、ハイニヒェンの音楽理論活動の主なきっかけになったのも、ちょうどこの問題点の強い認識であったと思われる。ギャラント様式は、最新の流行を自負する気持ちが強かったが、当時の通常の音楽理論が、もはや最新とはいえない既存の音楽から取った実践例に依存していたためである。そのため、ハイニヒェンは、規則とは、古くから伝わってきた実践例からではなく、規則自体の原因あるいは原理から理解すべきものであると強調した。各規則の原因や原理についての理性的な判断によって、既存の実践例に縛られず、新しい音楽にも応用できる理論を期待していた。1728 年の教本は正にこうした既存の規則の新しい実例への応用の試みであった。

ハイニヒェン以外にも、作曲家や音楽理論家、または音楽以外の芸術論を試みた多くの者が、同様な問題意識を抱いていた。そして芸術における規則の原因や原理を探ったところ、「自然」という概念に注目するようになった。作曲学の一例として、J. A. シャイベの『音楽理論と実践の概説』を見ていきたい。

（第 I 部第 3 章）

第 1 節　J. A. シャイベ著の『音楽理論と実践の概説』と それにおける「直観」

J. A. シャイベについては、現在最も知られているのは彼のバッハ批判であろうが、西原稔がJ. ビルケ（Joachim Birke）を引用しながら指摘しているように、「（前略）ライプツィッヒ大学にてゴットシェトの講義を聴講し、ヴォルフの哲学を導きの糸とした（中略）彼は

『哲学的に基礎づけられた音楽美学の最初の出発点[28]』と評価されるに価する最初のひとりに数えられよう」（西原 1983: 29）。ヴォルフ（Christian Wolff）の影響を受けたシャイベの考え方について西原は次のように指摘している。

> 彼が諸音間の合理的な秩序を説く時、すでに音楽理論の問題にとどまらない。彼が音楽理論を定義して、楽器や人声の理論的認識や和声や旋律の規則の認識とともに、叡智、とりわけ自然論と道徳論の洞察をあげたように、「人間知の普遍的究極目的」が同時に追究されるのである。フランス合理主義に傾倒し、それのドイツへの積極的な紹介者であった師ゴットシェトとともにシャイベはいわば、「規則のための形而上学的な真の根拠」を求める（西原 1983: 31）。

こうして、シャイベはヴォルフの哲学を受け継いだ。しかし、作曲学に自然論と道徳論の洞察を導入するための基本条件は、マッテゾンがロックなどの影響を受けてすでに整えていたといえよう。西原はここで引用した論文で1750年前後のシャイベを主に論じたが、本論文では1730年代、とりわけ当時のシャイベにおける自然論に焦点を当てていきたい。

シャイベは長年活躍し続け、作曲学の主著は1773年の『音楽の作曲について(Ueber die Musikalische Composition)』である。だが、作曲学における原則としての「自然」という具体的な課題にとっては『音楽理論と実践の概説』がまず関心の対象となる。この著作は、執筆年が明記されていないが、P. ベナーリ（Peter Benary）が指摘したように、1728年から1736年の間に執筆されたものであると思われる。原著が残っておらず、最も古い写本は1736年に制作されたものであるが、本文の中でハイニヒェンの1728年の教本が言及されているため、1728年以降、1736年以前のものであると結論づけられるからである（Benary 1960: 55f）。1720年代後半から1730年は、これまで見てきたように、作曲学に大きな変化が起きた頃であった。ハイニヒェンとマッテゾンは理論的専門性を強化させ、これによってシャイベも大きな影響を受けたと思われる。すでに言及したように、ハイニヒェンとマッテゾンの教本は、想定された読者が専門家であったのか、芸術愛好家であったのかによって、具体的な内容が決まっていた。では、シャイベはどのような読者を想定して、教本を執筆したのであろうか。

---

[28] Birke 1966: 66.

規則の一つの原理への還元

シャイベの教本は、音楽を単なる教養として語る芸術愛好家のためのものでなく、専門的な音楽学習に取り組もうとする者のための教本であったにちがいない。現在は、シャイベは主に評論家として知られているが、この教本では、彼が評論的な内容を取り入れず、むしろそれを理論と混同しないように気を配り、もっぱら学問的な音楽追究に重点を置こうとしたという印象を受ける。また、『音楽理論と実践の概説』の序文では、学問性自体についての論述もされている。シャイベはその中で「学問における研究対象の各側面は、その論述が最終目的に至るまで、ひとつの原理（Principio）に還元されながら、正しく説明されることが条件である」（Scheibe 1960: 5）と指摘している。

「原理」とは本質を超えた最も根源的なことを指すため、その裏づけのためのさらなる論理的な推論が考えられていない。すなわち、これは本論文でいう「直観」のひとつである。これを元にすべての規則が「正しく説明される」べきである。具体的に何が正しいか、正しくないかというのが問題であるが、まずはそこに明確な論理性が示されているか否かが判断基準となる。序文に語られているこの方針が本文において実際に適用されれば、「直観」は、論理的な推論を基本とした「方式」に伴う「主知主義的」なアプローチであると判断される。

さて、シャイベの提示している「直観」は具体的にどのようなものであろうか。それについて、シャイベは「音楽の原理は自然な旋律（*Melodia naturalis*）である」（Scheibe 1960: 5）と指摘している。それを「シャイベの『音楽理論と実践の概説』における直観1」と呼ぶことにするが、これは、マッテゾンで確認できた「新しい音楽観」に非常に近い考え方である。藤江効子が指摘しているように、シャイベには「マッテゾンの“音楽の目的は、まず何よりも神の栄光であり、ついで聴者を満足させ、感動させることである”。という言葉」（藤江 1963: 66）と同様な考え方が確認される。藤江はシャイベの『批判的音楽家（Der Critische Musicus）』を研究し、「（前略）あらゆる理性的な人間は、音楽への傾向を示すがこの傾向は魂 Seele から生じる」ことついてのシャイベの説明を、以下のように要約している。

> 神的な本質 das göttliche Wesen からわれわれにわかち与えられたこの衝動は、とくにメロディーによって表現される。メロディーはその根元をわれわれ自身の中に有し、どんな規則を必要としない。神 das höchste Wesen が自然に与え給うた力は、何と大きいではないか。（中略）われわれの魂の中にも、自然のメロディーが存在しており、意

志も前提もなしに、われわれ自身の中から生じる。われわれは、力を与える自然のメロディーのおかげで、あらゆる理性的規則を働かせることができる。ここに汲みつくされない海がある。こうして、自然のメロディー、すなわち魂から生じる音楽への生来の傾向が、音楽の第一の基礎であることが分かる（藤江 1963: 66f）。

つまり、シャイベのいう「自然な旋律」はマッテゾンと少し違った側面にも焦点を置いている。両者の共通点からいえば、シャイベもマッテゾンも既存の作品の含む具体的な旋律を考えなかった。それは非常に抽象的な概念である。しかし、マッテゾンのいう「自然な旋律」が一種の哲学的な観念であったのに対して、シャイベの場合のそれは、一種の心理を指すものであると解釈される。たとえば、シャイベは『音楽理論と実践の概説』において「自然な旋律」について次のように説明している。

自然な旋律は、音楽、より具体的にいえば旋律を聴くことを欲するという、魂が生まれながら抱いている傾向や要求である。それはすべての人間が普遍的に抱いているものである。それが普遍的であるということが、音楽のもたらす効果から判断されるのである。この効果は最も愚かな気質のある人（bey denen tümmsten Gemüthern）にも見られるものである（Scheibe 1960: 5）。

「自然な旋律」とはつまり実際に響く音楽のことでも音楽の観念を意味するものでもない。すなわち、これは通常「旋律」や「メロディー」と呼ばれているものと誤解されてはならない。これは、人間が生まれながら抱いている欲求を指し、人間誰しもが持つ具体的な心境を意味するものである。人間がこうした心境を持っていることが、実際の音楽が人間にもたらす効果によって証明されるとシャイベは考えた。また、これは「魂が生まれながら抱いている」ものとして、人間の「自然」の一部であるというように理解されるのである。だが、そうだとすれば、この「自然旋律」とはシャイベの場合、学習不可能あるいは不必要なものであると判断される。

「自然旋律」対学問としての音楽

それに対して実際に響く音楽には、理論すなわち学問性が要求される。言い換えれば、音楽の効果を感じるためだけであれば、学習その他の何らかの努力は不必要である。これ

は音楽を観賞する際、鑑賞者の魂の中で起こる現象である。聴覚で感知する響き、すなわち物理学的な現象としての音楽は、そのきっかけとはなっているが、基本的には魂の中で起こる現象としての「自然旋律」とは次元が異なっているといえる。したがって、聴覚の感知する音楽の要因も「自然旋律」とは別のところにあり、「自然旋律」という心境からは説明されないのである。

だとすれば、聴覚の感知する音楽の要因は具体的に何であろうか。それについてシャイベは次の3点を指摘している。

1）音楽の素質（Materie）は響き（Klang）である。それは音楽についていえる最も根本的なことである。

2）同時に響く音は和声を構成させる。

3）音の並列は旋律を構成させる（Scheibe 1960: 5）。

「自然の旋律」は魂の内の現象であるのに対して、響きとそれを構成させる和声と旋律は、基本的には物理的な存在である。この説明では、上記の三点と魂との関連性が指摘されていない。それらの点が純粋に外界のものとして挙げられているといえる。また、学習不可能あるいは不必要であった「自然の旋律」に対して、ここで述べられている和声と旋律は人間が基本的には学習によって身に付けるものであり、決して生得のものであるはない。そのためシャイベは「音楽は博識な学問である（Die *Music* ist eine gelehrte Wißenschaft ）」（Scheibe 1960: 6）とはっきりと指摘している。ここから分かるように、シャイベは音楽を大きく二つの分野に分けて考察した。一方は人間が生まれながらに持っている感情であり、他方は人間が学習によって習得する学問としての音楽である。これらの分野が「旋律」という概念によって結ばれている。「自然な旋律」とは実際に響くような旋律ではなく、人間が持っている具体的な欲求を意味するが、他方、実際に響く、すなわち作曲家の作る旋律は、この欲求に応えるべきものである。そのため作曲家は、どのような旋律あるいは音楽全体が「自然」に合っているか絶えず検討せざるをえない。したがって、音楽理論は、作曲を「自然」に合っている音楽へと導くものでなくてはならない。

上では「自然な旋律」のことは「直観」であると分析してきたが、「音楽は博識な学問である」ことも、ハイニヒェンとマッテゾンですでに論じたように、基本的には「直観」であるといえる。したがって、これを「直観」として分析し、「シャイベの『音楽理論と実践の概説』における直観2」と呼ぶことにする。この「直観」は論理的な推論を展開させる「方式」を要請しているものであり、シャイベが「主知主義的」な作曲学を目指した証

拠でもある。

さて、以上のふたつの「直観」がこの作曲学においてどのように関連しているのであろうか。それを明確にするためには、まずはシャイベの考えた音楽の目的を視野にいれなくてはならない。それについてシャイベは具体的に指摘している。彼もハイニヒェンと同様に、音楽の「最終の目的」は「聴覚を喜ばせること（Vergnügung des Gehörs）」（Scheibe 1960: 6）であると考えた。言い換えれば、音楽は、「聴く人を感動させる」（Scheibe 1960: 13）べきものであり、「自然な旋律」すなわち音楽を聴きたいという、人間の抱く要求を満足させることを目的としている。

だが、そうだとすれば、「音楽は博識な学問」という側面が音楽の「最終目的」に反映されていない。したがって、音楽は「博識な学問」でありながらも、人に知的な喜びを与えるというようなことは、音楽の最も中心的な目的には入らないと解釈できる。あらゆる人を感動させるためには、鑑賞者に学習を要求できないからである。また、同様の理由から、たとえばマッテゾンのように、音楽に宗教的あるいは道徳的な目的を持たせるのも困難である。それらの目的も学習や習慣などによって形成される内容であり、魂が生まれながら抱く内容ではない。そのため、最も根本的な「直観」の観点からは、シャイベの『音楽理論と実践の概説』はマッテゾンより、ハイニヒェンの教本に近いといえる。これまで見てきたように、ハイニヒェンも、作曲は学問であると強調しながら、聴客を感動させることを音楽の最終目的にしていた。さらに、音楽を聴きたいという要求は人間の自然によって定められているものであると考え、この要求を満たすためには理性が不可欠であるという結論に至っていた。言い換えれば、人間にとって最も「自然」な要求、すなわち生まれながらもっている要求が満たされるためには、さまざまな努力が必要であると考えた訳である。シャイベも同意見であったと思われるが、それは、実は、ハイニヒェンやシャイベにかぎらず、18世紀後半のドイツ語圏における一般的な作曲学の中で非常に注目された点であり、いわゆる「純正書法」研究を支えた最も根本的な論点であった。

したがって、作曲にとっては、それが学問であることが前提となるが、その場合、具体的には何が研究対象となるであろうか。上述したように、音楽の最終目的は「響き」によって人を感動させることであるが、それが音楽そのものの目的であれば、いうまでもなく作曲学の目的ともなりうる。実際に、『音楽理論と実践の概説』の内容は、この目的に限定されている。それ故に、形而上学的な内容、道徳論などは、基本的には論外になっている。そのため、マッテゾンと異なり、一方でハイニヒェンとは同様に、シャイベは宗教な

どの内容を論拠として挙げていない。作曲学はもっぱら「響く」、すなわち音を音楽的に使用した学問である。この場合、作曲学は、一見物理学的、とりわけ音響学的な追究が不可欠とも思われるが、シャイベはそれらの研究も作曲学外のものとしてみなしたのである。それらの研究では、もっぱら楽器の弦などの「音楽的個体（Musicalische Cörper）」を対象としているが、シャイベにとっては、これら物理学についての知識は、「良い歌や大衆の気に入る和声」の作曲を目指す作曲家にとっては、必ずしも必要ではなかったのである（Scheibe 1960: 5）。彼にとって、作曲家が目指すべきことは何よりも「一貫性を保つ歌（ein bündiger Gesang）」である。さらに、この「歌」すなわち旋律には和声も付くが、その和声も「歌っている（Gesang habend）」（Scheibe 1960: 5）ものでなくてはならない。だが、「和声」が「歌わなくて」はならないというのは具体的にどのような意味であろうか。それについては、マッテゾンの論拠が参考になると考えられる。マッテゾンにとっても物理学的な音楽研究は作曲学外のものであった。彼は、それを作曲実践と直接関連しないものと考え、物理学的な音楽追究を試みた研究者を「形而上学的な者」と呼んだ。そして、作曲実践における音楽美の基準のひとつとして「純正の単旋律」を挙げている。それは、上述のように、具体的にいえば、「世の中の最も美しく、自然なもの」（Mattheson 1737: Vorrede §5）である[29]。シャイベのいう「歌」も同様に理解すべきものである。すなわち、それは既存の曲で確認できる具体的な旋律を指すものではなく、むしろ一種の観念ないし理想である。それが和声の基準にもなり、つまり和声も美しく、自然なものでなくてはならないのである。

だが、「自然」な歌や和声とはどのようなものでろうか。シャイベはそれを「気取った」（Scheibe 1960: 5）ものであってはならないと指摘している。「気取った」と日本語訳した単語はドイツ語の原文で„gekünstelt“となっている。芸術を意味する„Kunst“という名詞に由来する言葉であるが、これは、わざとらしく、高ぶったような芸術表現を否定的に評価する概念である。„gekünstelt“と判断されるものは「自然な旋律」の欲求を満たさないため、反対すべきであるとシャイベは考えたようである。彼によれば、「自然な旋律」の存在を

[29] 「自然の規範は芸術の規範の根源である。芸術は自然の従僕であり、その模範が務めである。芸術が出過ぎると自然の美しさに霧が掛る」（Mattheson 1937: 222）などとマッテゾンが説明している。「芸術が出過ぎる」と訳したのは原文で„Zuviel Kunst“であるが、シャイベのいう「気取った（gekünstelt）」と同様な意味で理解されるのであるが、マッテゾンにとっては、「自然の規範は芸術の規範の根源である」とは必ずしも深い美学的な意味を持たず、たとえば、人体という自然のものから生まれる人間の声を使用する声楽の方が器楽より優位であることを裏付ける論拠でもあった（Mattheson 1937: 222）。

意識することによって、作曲家は„gekünstelt“な音楽を避け、飾り気のない単純さを目指すべきなのである。これは、1730年代以降ドイツ語圏の作曲学に広く見られる見解であるが、具体的に何が„gekünstelt“だと判断すべきであるかについては理論家の意見も分かれていた。

飾り気のない音楽

だが、それが「自然さ」という概念を複雑にしてしまったのは、ここで求められている単純さとは実は非常に難しいことだという事実である。一見、矛盾のようにも思えるが、これは音楽に従事すれば、誰でも体験することであろう。たとえば、多くの木管楽器や金管楽器で、西洋音楽で求められる澄んだ音を出すのは簡単ではない。初心者の出す音は雑音が多く含まれ、しかも音程も不安定である。同様に作曲においても、単純できれいな旋律や和声を作ることは初心者には難しいことである。仮にそれらを作りだせたとしても、それを大きな曲に展開させるためには、学習を始めとする、さまざまな努力が必要である。18世紀のドイツ語圏の理論家は、そこに特に理性が必要であると考え、この学習とそのための理論を極めようとした。その結果として生まれたのが「自然」な音楽表現に近づけようとした理論、いわゆる「純正書法」であった。

「聴覚のための音楽」に理性が不可欠であることは、すでにハイニヒェンで確認してきたことであるが、当時流行していた「ギャラント様式」は「飾り」の多い音楽を理想としていた。むしろ、音楽の豊かな「飾り付け」によって歌劇の観客を楽しませようとしていたといえる。それに対して、1730年代になると、過剰な装飾音の使用に反発が強まり、飾り気のない音楽への理想は、18世紀初頭の「ギャラント様式」への反対をも意味するようになったと考えられる。

だが、飾り気のない、すなわち„gekünstelt“でない音楽はどのように作られるのであろうか。シャイベによれば、「良い旋律を作るには、自然な才能（natürliche Geschicklichkeit）」（Scheibe 1960: 13）が必要である。彼はここで、改めて「自然」という概念を使っている。「良い旋律」とは、「自然な旋律」という欲求に応えようとするものであると思われる。したがって、「自然な旋律」という欲求を満たすことができるのは「自然な才能」の持ち主だということになろう。これは一見「自然」という言葉の同義反復のように思えるが、「自然な旋律」と「自然な才能」それぞれにおける「自然」の意味は、異なる側面をもつことも確認できる。「自然な旋律」の指す「自然」は、音楽を聴きたい気持ちを意味し誰もが生まれながらに抱いている要求であるのに対して、「自然な才能」における「自然」

とは、音楽を作る者が必要とする特別な才能のことである。つまり、誰もが生まれながらに持っているようなものではないということである。「自然な才能」は「自然な旋律」による要求を満たす条件であるようだが、限定された人の特別な才能であるというように理解される。

だが、両者には共通点もある。第一には、それが学習によって身に付けられるものではないということである。つまり、「自然な才能」も生まれながらの才能なのであり、作曲が必要とする非理性的な要因であると判断される。これは、本研究でいう「直観」のひとつである。したがって、これを「シャイベの『音楽理論と実践の概説』における直観3」と呼ぶことにする。

この「直観」は、「自然の旋律」という要求を満たすための条件として確認されたが、同時に、音楽は「博識な学問」でもあった。「学問」は理性を重視する営みとして理解されるが、その場合、それが非理性的であると判断した「才能」とは、どのような関連があるのだろうか。

まず考えられるのは、「自然な才能」を持つだけで、作曲家が理想的な音楽が作れるという訳ではないということである。作曲が学問でなくてはならないとすれば、当然、学習も条件となる。概観すれば、「自然な才能」は作曲家の理性を活かした作曲活動を支えるものであるが、同時に学習も、作曲実践の方針を示してくれる才能であるという印象を受ける。また、逆にいえば、学習することによって、作曲家は自分の才能を活かすための方針を得ることができる。このことは、具体例を見れば明確である。たとえば、「自然」な曲の条件は「ただひとつの音に基づいている調（Modus）」（Scheibe 1960: 16）であることが不可欠であるとシャイベは説明している。これはいわゆる調性音楽の基本であるが、これは知識である。つまり、「自然な才能」の持ち主でも、生まれながら持っているのではなく、学習して覚えるものである。また、音楽の調と同様に音階や拍におけるアクセントなどの基本的な理論内容も「自然」な表現にとって不可欠な知識として、学習を必要とする。こうした理論内容を挙げることによって、作曲学は、「一貫性を保つ歌」や「歌っている和声」の条件を作曲家に具体的に示す。「自然な才能」の持ち主でも、これらの教示が不可欠である。

「自然な才能」の持ち主がその才能を活かすために学習が不可欠であることについては18世紀におけるドイツ語圏の作曲家や理論家は基本的には同意していた。だが、具体的に、作曲の学習は、どれほどの「自然な才能」が必要であるか、あるいは逆に「自然な才能」

が上手く活かされるためにはどれほどの学習が必要であるかについては、意見が分かれることがあり、さまざまな論争も起きた。そして、それについての具体的な意見とともに、作曲学教本に載せるべきものは音階、和声などの作曲の基礎のみとするか、あるいは高度な書法も載せるべきかで見解が分かれた。一般には、学問性が最も要求される書法は対位法であると考えられており、シャイベもそのひとりだった。彼は、ハイニヒェンの1728年の教本と同様に、『音楽理論と実践の概説』において対位法に重点を置いている。各書法の中では、対位法は規則性が最も明確であり、それに対して「ギャラント様式」は、たとえば、音の「非和声的関係（Relatione non Harmonica）」において、「自然に反する」（Scheibe 1960: 16）ものも確認されるのである。だが、これに関連して見落としてはならない重要な点がある。これを単なる「違反」として、批判すべきものではないということである。むしろその反対に、「エレガントな曲（elegante Composition）」（Scheibe 1960: 16）においては、それが時には非常に美しい音楽を作り出す要因のひとつとなる。結論からいえば、作曲家は誰でもまずは、飾り気のない、単純である「自然」な音楽表現を学ばなくてはならない。これが美しい音楽を作る第一の条件であるが、その一方で、ただ単純で美しい旋律や和声のみを並べただけの音楽に、人が必ずしも満足するという訳ではない。ときには、悲しさなどの嘆きの表現も求められる。これらの表現の変化によって、音楽は面白くなる。したがって、作曲学では、単純で「自然」な音楽、すなわち「純正」な音楽の方が難しいと考え、それを重点的に教えてはいるが、「純正さ」を守れる作曲家は、その規則を理解しているからこそ、意識的あるいは意図的に、それに「反する」音楽も作れるだろうということに着眼している。そして、この意図が実際に伝わることも期待されていた。この意図が伝われば、鑑賞者が「自然に反する」音楽を特別な表現として理解できるのである。逆に、この意図が伝わらなければ、書法の過ちとして誤解されかねない。このように、「自然な音楽」すなわち「純正書法」が、それに反する音楽表現を含め、すべての音楽の基準になったといえる。

ちなみに、シャイベのいった「エレガント」とは、「ギャラント様式」を意味する。彼はハイニヒェンと同様に、「非和声的関係」とその効果を説明するのは対位法の役割であると考えていた。彼によれば、対位法は、「芸術的な和声と和声的な調和を生み出すための、協和音と、その例外の[協和音を作らない]音程を巧みに重ねるあるいは並べる学問（Wißenschafft）」（Scheibe 1960: 20）である。つまり「純正さ」に「反する」音を意識的に使用するため、違反は非理性的なものであってはならず、むしろその例外としての対位法

による理性的な説明を求められているのである。この点に関しては、シャイベの『音楽理論と実践の概説』はハイニヒェンの1728年の教本で確認できた考え方に一致している。シャイベのいう対位法も、カソリックの教会音楽の伝統を受け継ぐ、多声音楽の作曲のためというよりは、むしろ一般的に和声を豊かにする技法である。逆にいえば、対位法がなければ、「非和声的関係」が過剰あるいは不適切に使われかねない。すると、音楽の「自然」な流れが妨げられ、「自然な旋律」という「直観」と「音楽は博識な学問である」という「直観」が両立しないことが懸念される。そのため、「自然な才能」を持つ作曲家は、対位法を活かしながら、「自然な旋律」という心境による要求を満たすべきなのである。それが『音楽理論と実践の概説』の最も根本的な考え方でもあるといえよう。

（第 I 部第 3 章）

第 2 節　シャイベの『音楽理論と実践の概説』における「方式」

模倣

シャイベの考えた対位法をさらにより詳しく見てゆくと、それが「非和声的関係」の適切な使用の方針を意味するだけでなく、さまざまな側面において作曲を支える技法として登場するのが分かる。シャイベは特に対位法の技法のひとつである模倣（Imitation）を高く評価した。作曲技法としての模倣は、小さな旋律を曲の基にし、それを各声部に置き替えたり、変奏を加えたりする技法である。『音楽理論と実践の概説』では、それに関する非常に興味深い様々な発言が見出せる。たとえば、模倣は「部分的には自然の技法、部分的には芸術的な技法である」（Scheibe 1960: 40）との指摘がある。これは、「理性（ratione）による、自然かつ自由な結合（Connexion）」（Scheibe 1960: 41）を作る技法だからである。作曲家はこの技法を使用して、理性的に「自然」なものを作ることができるという見解である。それにしたがえば、誰しもが生まれながらに持っている欲求のひとつである「自然な旋律」に応えるためには、作曲家は理性と高度な学問性に支えられた技法を必要とする。このように、芸術、とりわけ音楽の場合、「自然」なことを作り出すためには、人間には理性が不可欠であるが、この「自然」は人間の精神による産物であり、物理学、生理学などの考えている「自然」とは基本的には異なっているものであるといえる。

ちなみに、現在の一般の対位法教本における模倣は、旋律についての説明が主であるが、

18世紀においては、「旋律を各声部に置き替える」こと、つまりいわゆる「二重対位法」が、特に和声を展開させ、豊かにする技法として注目されていた。シャイベは、「(前略)対位法の技法である模倣は、最も美しいことであり、グー（gout[30]）、様式、またはギャラント性等の観点から見ても、好感を持たせる音楽が必要とするすべての要素を提供してくれるものである」(Scheibe 1960: 43）と述べている。グーやギャラント性というような表現上のカテゴリー、すなわち美学的なカテゴリーに対して、作曲学は「博識な学問」として対応しようとするが、その具体的な手段は模倣という技法であったことがうかがわれる。学習者は、学習過程において模倣の各技法を身に付けることによって、本格的な作曲を学ぶ。そのため、模倣は作曲学の中心を占め、その具体的な学習が重要な「方式」として現れるといえる。この学習過程を「シャイベの『音楽理論と実践の概説』における方式1」と呼ぶことにする。

様式

以上の方式は理論学習が中心となっているが、ここまで見てきたように、作曲家を志す場合、学習者は学習のほかに「自然な才能」も必要である。だが、実際には学習と「自然な才能」の他にも、さらなる要点が加わる。それは実践の体験である。

体験はたとえば「様式（Stylus)」の元になる。シャイベの説明によれば、「様式とは、作曲家の持っている特性（Eigenschaft）であり、（中略）この特性は何よりも体験によって身につけるべきもの」(Scheibe 1960: 75）である。「様式」は、同じ時代のさまざまな作曲家に見られる表現や形式、理論上の共通点を示す概念であるのと同時に、個人的な特徴を指すこともある。シャイベによれば、作曲家には両者の意味での「様式」が必要である。彼は特に個性を重要視したが、作曲家は「様式」を生まれながらに持っているのではなく、基本的には体験を重ねてそれを身に付けるべきだと考えた。ここで言う体験とは、具体的には音楽実践の体験を指す。その場合、特に学習の段階においては、他の作曲家の作品が対象になることが多い。つまり作曲家にとって「様式」とは、たとえば完全に自分自身の魂から生まれるというような独自性をもったものではなく、他の作曲家の音楽に影響されながら、育つものである。それ故、一般に、各作曲家には他の作曲家との共通点が多く見られるのである。そこから共通という意味における「様式」が生まれる。音楽文化に見ら

[30] すでに、ハイニヒェンで見たように、正しくは goût、フランス語で「センス」、「趣味」、「審美眼」を意味する概念。

れる国別の特徴も、そこに由来する。以上を包括すると、作曲家は国別の特徴等を示す共通の「様式」と、自身の個性を示す「様式」を、同時に身に付けなければならない。しかしシャイベは、実際はそれに功しない作曲家もいることを指摘し、そのような作曲家は、有名な作曲家を模倣すべきであると述べている（Scheibe 1960: 76）。より具体的にいえば、複数の作曲家ではなく、必ず一人の有名な作曲家のみを模倣すべきだとしている。なぜならば、複数の作曲家の音楽を模倣すれば、作品が乱れ、作品の中で異質の楽節が混ざりかねないと懸念しているからである（Scheibe 1960: 76f）。つまり複数の作曲家を模倣することによって、「様式」の混雑が生じ、不自然な音楽表現になりかねない。それはどうしても回避すべきことである。「自然な旋律」という人間の要求を満たすためには、「自然」に整った音楽が必要である。「様式」もそれを保証すべきものであるべきである。仮に、自力でそれが不可能な場合は、他の作曲家に依拠せざるをえないが、いずれにせよ体験によって「様式」を身に付けることは作曲家にとって不可欠なのである。このように、シャイベにとっては、対位法の技法としての「模倣」、ならびに、「様式」の体験が「自然」な音楽を作曲するための基本条件であった。この体験による「様式」習得のことを「シャイベの『音楽理論と実践の概説』における方式2」と呼ぶことにする。

ここまで、音楽における「純正さ」あるいは「純正書法」などのことを繰り返し言及してきた。シャイベの「様式」についての説明も、それに深く関連している。たとえば、19世紀において、特にロマン派以降、芸術家は個性を強調した。しかし、それはシャイベの考えた「様式」としての個性とは大きく異なるものである。ロマン派以降の多くの芸術家が、際立った個性を鑑賞者に伝えようとしたのに対して、シャイベのいう「様式」の個性は、「自然な旋律」の要請に応え、鑑賞者を「自然に」喜ばせる表現でなくてはならない。そこに、際立った個性の表現が混ざれば、それは音楽のもたらす喜びを増すのではなく、むしろ減らしてしまう。無論、ロマン派が強調した「天才」と同様に、シャイベが理想とした作曲家も「自然な才能」を持っている。ただしシャイベは、一般のロマン派の思想とは異なり、この才能が自由に働くべきとは考えていなかった。それ以上に、対位法と「様式」などの、学習や体験によって身に付ける能力を重視し、それらの能力が、作曲家の「才能」を最終的な目的に導くべきであると考えたのである。その最終的な目的とは、鑑賞者が「自然」に喜ぶような音楽を生み出すことであったが、際立った個性や乱れた「様式」はそれを推進させるのではなく、むしろ喜びを妨げるものであると懸念したのである。

以上で見てきたように、『音楽理論と実践の概説』で確認される「方式」は、純粋な理論学習に止まらない。特に「シャイベの『音楽理論と実践の概説』における方式2」が示す「様式」は、音楽表現の学習として理解される。そこでは他の作曲家の模倣が重視されているが、このような模倣は、スコアの分析などの理性的な追究を手段としていたと思われる。「方式1」として分析した「模倣」も書法の理性化を意味していたにちがいない。結論としては、『音楽理論と実践の概説』は、「主知主義」の強い教本であるといえる。ハイニヒェンとマッテゾンの教本においては、1720年代後半以降に理性の強化を確認できたが、シャイベの『音楽理論と実践の概説』も、それと一致している。

また、「直観」の面では大きな変化が見られた。これまでに取り上げた教本のうち、マッテゾンの場合は、宗教的な内容などを含みつつも、シャイベと同様に聴衆を喜ばせることを音楽の目的にしていた。しかし厳密には、聴衆の捉え方が異なっている。18世紀初頭に生きたハイニヒェンとマッテゾンは、「ギャラント」という独特のライフスタイルを送る者を聴衆の中心として想定していた。そこには貴族も含まれてはいたが、基本的にはハンブルクのオペラ座などの公開歌劇を囲む芸術愛好家によって支えられた音楽文化から生まれた作曲学であった。だが、マッテゾンの教本で確認したように、1730年代においては、「ギャラントな男性」の存在は、具体的な聴衆層として視野から消えつつあったようである。これは本論文における第一の大きな結論でもあるが、1730年代において、芸術音楽の公開に対応しようとした作曲学は新しい段階を迎えたと考えられる。作曲家が喜ばせるべき対象は、もはや歌劇を鑑賞する「ギャラントな男性」ではなく、代わりに人間が普遍的に抱いている音楽への要求、すなわち人間特有の「自然」の存在が強調されるようになったのである。ここで、焦点が特定の市民から人間の共通の性質に変わっている。この性質は「ギャラントな男性」のように具体的に特定されるものではなく、論理的な推論を拒む「直観」である一方で、それが、この性質に応えるべき「自然」な音楽の研究を促し、作曲学における「主知主義」の著しい強化のきっかけとなったと考えられる。

ちなみにこれは、本研究において、あえて理性主義ではなく「主知主義」を追究することにした非常に明確な理由としても挙げられる。上で確認できた「方式」が理性化を意味する一方で、人間独自の「自然」とは、論理的な推論を拒む概念として非理性的なものである。ドイツ語圏の美学に見られた「自然」を巡る論争は、Ch. バトゥー（Charles Batteux）の『芸術論』の影響を強く受けているが、それを研究したI. フォン・デア・リューエ（Irmela von der Lühe）も、バトゥーのドイツ語圏における享受が非理性の強化をもたらしたことに

注目した。ドイツ語圏における18世紀初頭の啓蒙主義的な思考と詩学は、両者ともっぱら理性的であったという見解が専門研究では頻繁に見られる。しかし、たとえばドイツ語圏でのバトゥーの享受も視野に入れれば、単に一方的に理性的であっただけではなかったことが分かる。フォン・デア・リューエは、当時の理性重視が実は学問をむしろ非理性的な内容に導いたと解釈している（von der Lühe 1979: 7）。これは確かに適切な解釈である。バトゥーが提示したのは「直観」であったため、それは基本的には非理性的であった。理性主義を観点にすれば、これは18世紀半ば頃の啓蒙主義が一般的に促した理性化に、一見矛盾している。一方、「直観」と論理的な推論は「主知主義」の典型的な構造であるため、「主知主義」の観点からは、それは何の矛盾も引き起こさない。芸術研究、とりわけ作曲学研究は、こうした「直観」と論理的な推論から成り立つ構造が多いと考えられるため、理性主義より「主知主義」の観点の方が適切に思えるのである。

すでに言及してきたように、バトゥーの提唱している考え方の基本、とりわけ「自然」とその「模倣」についての考察は、バトゥーがドイツ語圏において受容される以前から存在していた。たとえば、マッテゾンやシャイベでも確認されることである。バトゥーへの注目は、既存の考えをひとつの理論体系にまとめるのに役立ったということに裏付けられる。つまり、非理性の強化を意味していた一方、ドイツ語圏では、芸術論における「主知主義的」なアプローチとして役割を果たしたと思われる。

（第 I 部）

第 4 章　J. Ph. キルンベルガー（1721 年－1783 年）の作曲学

第 1 節　J. Ph. キルンベルガーの作曲学の背景：Ch. バトゥー（1713－1780）の『芸術論』

本論文の章立ては、序文などを除き作曲学教本別に分けている。一般の芸術論であるバトゥーの『芸術論』は、シャイベの『音楽理論と実践の概説』と共通の見解が多く見られるため、本来ならば『音楽理論と実践の概説』と同じ第 3 章の中で論じるのが適当であったかもしれない。しかし、バトゥーの享受がドイツ語圏において最も栄えたのは、実際には『音楽理論と実践の概説』後のことであった。そのため、バトゥーの『芸術論』を、18

世紀後半のドイツ語圏における作曲学教本を代表するキルンベルガーの著作と直接比較することにした。したがって、キルンベルガーの作曲学教本を主要テーマとする、この第 4 章の第 1 節においてそれを取り上げることにする。

バトゥーはフランスの研究者であるが、彼の『芸術論』は当時のフランスではあまり注目を集めなかった。しかし対照的に、同時代のドイツ語圏における芸術論にとっては、それは欠かせない文献になった。なぜなら、シャイベの教本ですでに確認した、芸術と「自然」との関連性についての検討が、シャイベにかぎらず、ドイツ語圏の芸術論全体において、すでに広まっていたからである。バトゥーの『芸術論』はそれらのドイツ語圏の研究をまとめるために最適であったため注目を集めたと思われる。

バトゥーの著書は 1746 年に発表され、1751 年には、その最初のドイツ語訳が出版された。これは J. A. シュレーゲル（Johann Adolf Schlegel）による翻訳であったが、1754 年に J. Ch. ゴットシェット（Johann Christoph Gottsched）による部分的な翻訳がなされ、さらに 1758 年に K. W. ラムラー（Wilhelm Rammler）の全訳も出版された。バトゥーの『芸術論』の大部分は文学論である。上記の翻訳者たちの主な関心も文学であったといえる。ただし、バトゥーは各芸術には共通性が見られると強調し、文学のことを、全芸術を代表するものとして紹介している。つまり文学に限定した芸術論は意図していなかったにちがいない。それが、この著書のドイツ語圏における成功の原因のひとつであったと考えられる。この著作の翻訳者として、現在最も知られているのは、シュレーゲルとゴットシェットであり、彼らについての研究も多い。だが、当時はラムラーの影響力も強かったと思われる。彼はベルリンで、特に王宮における音楽を担当していた作曲家などとも交流していた。

ベルリンは当時「純正書法」の研究の中心地のひとつでもあった。バトゥーは「自然」を「芸術」の原理として考えたが、上ですでに言及したように、芸術における「自然論」は、作曲学の論じた「純正書法」との関連性が深い。しかし「純正書法」に関して、見落としてはならない点がある。それは、「純正書法」研究と実践は多様にあり、ひとつの総合的な理論にはまとまらなかったということである。ただし、それは必ずしも欠点ではなく、むしろすべての作曲家が、たゆまぬ独自の追究によって、「純正書法」に近づくことを理想とした結果であったとも思われる。そのため、最も「純正」な音楽の具体的なあり方ついては、作曲家と理論家の意見が分かれることも多く、同一の目標を抱きながらも、その実現にあたっての共通の認識は生まれなかった。とりわけ、ここには地域による差も確認さ

れる。たとえばウィーンでは 18 世紀を通じ、主にフックスの対位法教育が「純正さ」を理想に導く最も適切な方法として注目されていた。それに対して、ベルリンの作曲家はむしろ新しい「純正書法」の研究に力を注いだ。それらは、マンハイム学派のアプローチともまた異なっている。これらの違いは、後世の理論家によっても受け継がれ、19 世紀におけるドイツ語圏の音楽理論にも確認できることである。

ここではまず、ベルリンの作曲学から見ていこう。ベルリンでは、J. S. バッハの教え子たちとバッハの息子であった C. Ph. E. バッハが中心的な存在であった。また、C. H. グラウン（Carl Heinrich Graun）とその兄であった J. B. グラウン（Johann Gottlieb Graun）らも、優れた書法の作曲家として注目を浴びていた。C. H. グラウンの代表作である受難曲『イエスの死（Der Tod Jesu）』はラムラーとの共作であり、両者の芸術理想を示す傍ら、当時の啓蒙主義的な宗教音楽を代表する作品でもあったといえる。また、「純正書法」の理想を活かそうとし、「純正書法」の優れた実践例を多く示す作品でもある。ドイツ語圏の音楽史研究では、『イエスの死』は、おそらく 100 年以上にわたり、毎年定期的に演奏し続けられた最初の曲としても注目されている[31]。

ベルリンの作曲学を代表しているのは、J. P. キルンベルガーである。キルンベルガーは J. S. バッハに師事し、彼の理論はバッハの音楽を理想視している。だが、ベルリンの同僚の作曲家の曲も引用しながら、19 世紀初頭まで多くの作曲家や理論家が注目していた「純正書法」を論じた。

以下は、バトゥーの『芸術論』を概観し、その後キルンベルガーの作曲学の分析に進みたい。そのために、バトゥーの『芸術論』を作曲学の観点から分析することにする。すでに言及したように、バトゥーの『芸術論』は文学が主な対象であるので、作曲学の観点から分析することによって、分析の焦点はドイツ語圏の美学史研究におけるバトゥー研究から離れることになる。具体的にいえば、美学史研究はバトゥーの提唱した「自然の模倣」を、文字通り何かを描写するという意味で理解する傾向が見られる。音楽については、それが実際に音楽以外の事象を模倣しているか、あるいはすべきなのか、当時からさまざま

[31]当時は再演より新しい曲を紹介する方が一般的であった。そのため長く続く再演がまだ珍しい時代であった。それにもかかわらず『イエスの死』は復活祭でベルリンでは定番の曲目であった。しかし、1880 年頃に J. S. バッハの受難曲に交代され、レパートリーから消えてしまった。ようやく近年に最注目され、さまざまな演奏や CD 録音が行われるようになった。

な論争が起きていた[32]。だが、美学や美学史研究に対して、18 世紀ドイツ語圏の音楽理論とりわけ作曲学は、実際には自然の事象の具体的な模倣のための特別な技法を示していなかった。作曲学の取り上げる「模倣」のほとんどは、対位法の技法としての「模倣」のみである。上で見てきたシャイベの教本も同様である。対位法の技法としての「模倣」の必要性が、「自然の模倣」という原理によって裏付けられることはあるが[33]、その場合でも、模倣の対象は音楽独自の要素に限定されている。雄弁術、とりわけ音楽における「句読点」についての説明を除けば、音楽以外の何らかの事象の模倣については、作曲学の教育内容には含まれていない。本研究の用語でいえば、「自然の模倣」を対象とする「方式」は、挙げられていないことになる。バトゥーの影響は、主に「直観」において確認される。この「直観」の側面では、バトゥーなどの美学は作曲学に大いに影響を及ぼしたと考えられる。以下、その具体的な内容について、追究することにする。

「自然」と「模倣」

バトゥーの『芸術論』は日本語訳もされており[34]、本文中の引用にはそれを使用する。原書のタイトルは *Les Beaux Arts réduits à un même principe* であるが、これは著者の目標を非常に明確に示している。つまり、美しい芸術をひとつの原理に還元させようとすることが意図されている。やや長い引用であるが、芸術の原理を探る理由について、バトゥーは次のように説明している。

> われわれは常に多くの規則に悩まされている。作品を作ろうとする作者も、またそれを鑑賞しようとする芸術愛好家も、同じようにそれに苦しめられている。私はここでそうした規則の数を増やすつもりはない。全く別な考えをもっている。それは負担を軽くし、道程をより単純にすることである。/ 規則は「作品（les Ouvrages）」に関する観察を通して多様化した。したがってこれら観察そのものをいくつかの共通の原理に還元すれば、規則は単純となるにちがいない。真の「物理学者（les Physiciens）」に倣おう。彼らは実験のデータを集積する。次いでそれらのデータに基づいて一つの体系を形成し、

[32]それについての説明はたとえば、Wilhelm Seidel: *Nachahmung der Natur. Über Modulationen des Prinzips im Blick auf die Musik*（Seidel 2004: 133-150）参照。
[33]J. F. ダウベの『音楽の芸術愛好家』の第 8 章『模倣について』はその非常に明確な一例である（Daube 1773: 151-168）。
[34]バトゥー、Ch. 1984『芸術論』、玉川大学出版部〔山縣熙訳〕。

この体系によってそれらのデータをいくつかの原理に還元する（バトゥー 1984: 13）。

バトゥーがこう語っている具体的な原因はフランスの古典文学とその研究にあったと考えられる。フランスでは、ドイツ語圏の文学より早く、規則の定義によって文学を高尚なものに導こうとした。そこで取り上げられた規則は原則として実践から取られたものであったといえる。バトゥーの言葉でいえば、「（前略）すべての教訓は具体的な観察から生まれる」（バトゥー 1984: 22）。それ故に、規則は実践例によって示されることが多く、規則の学習は作品の学習すなわち分析などが欠かせなかった。一方、実際の作品の表現は、当然さまざまであり、大まかな規則には収まりきらない要素も多かった。そのため、数多くの細かな規則が必要になり、例外も生じた。上ですでに言及したように、ドイツ語圏の作曲学においてもこうした傾向が目立った。マッテゾンの『完全なる楽長』はそれが特に明確に現われている例である。そこでは、「完全性」の要求に、マッテゾンが細かな規則で答えようとした様子がうかがわれる。しかしそれによって、音楽理論の理性化が規則の増加の原因にもなってしまった。つまり、理性化にとって、規則の増加は、必ずしも合理的ではない。むしろそれによって、理論が不透明になり、具体的な音楽についての総合的な評価が困難になりかねない。評価に関して特に問題になるのは、総合評価が理論の細かな規則によって左右され、問題点が発覚すれば、それが例え非常に小さな問題にすぎなかったとしても、作品全体が悪く評価されかねないということである。上で見てきたように、それに対する不満は、ハイニヒェンの理論活動のきっかけでもあったと思われる。理論の規則に反している小節が確認されれば、時に人は作曲家の意図していた表現をもはや十分に聴き取ろうともせず、曲について否定的に評価する。ハイニヒェン自身も理性化を望んでいたが、1728 年の教本では、規則を増やすことによって新しい理論を成立させることは考えず、従来の理論に見られる原理を再考することによって、従来の規則の、より弾力的な使用を提示した。つまり、規則の増加の代わりに、各規則の原点を再認識する試みであった。バトゥーが「私はここでそうした規則の数を増やすつもりはない」と書いたのも同様な意味であったと思われる。ハイニヒェンが従来の理論を読み直したように、バトゥーの研究活動も、従来の文学論を読み直すことから始まった。これについて、バトゥーは以下のように具体的に説明している。

そこで私は、「作家（des Auteurs）」を判断する際して私を導いたのは、科学的知識

や理性的推論というよりはむしろ、一種の生まれつきの直観であるということを確かに認めざるをえなかった。受け取った印象と精神の働きの輝きとを結びつけていなかったら、私が冒していた危険や陥っていたかもしれない過ちを思った。/ そうした精神の輝きと原理とは、「詩学（Poëtique）」について語っているあらゆる著作の中に存在しているにちがいなく、そのことをこれまで何度となく見過してきたのは不注意のせいであったということに考えが及ぶに至り、私はますます自分自身を責めた（バトゥー 1984: 14f）。

要するに、バトゥーは詩学を読み直すことにしたが、自分と同時代のものであれ、古代ギリシャのものであれ、芸術を適切に説明するものはなかったと考えた。バトゥーは具体的にいえば、「詩」の定義を求め、文献を調べたが、明確な定義がみつからなかった。ただし、実際には、ギリシャの文献から、バトゥーはついに自分の芸術論のための最も重要なヒントを得ることができた。それは模倣の原理であった。文献を研究するまでは、芸術の中では、自然を模倣するのは絵画だけであると考えていたが、ホラティウスの指摘したことを受け入れ、詩も絵画と同様に一種の模倣であると考えるようになった。そしてこの点についてさらに検討を進めたところ、彼は、同じ原理は実は音楽や舞踊を含め、すべての芸術に適用されるのではないかという意見を持つようになった。すると、芸術のより正確な定義が可能になると考えた。模倣の原理を基に、彼が全芸術のデータを集積し、「真の物理学者」のようにデータに基づいた体系を形成することにした。

バトゥーはさらに、芸術は、自然をただ自然のままに描写するのでは不適切であると考えた。単なる描写は人間の関心も引かない。だが、その原因は一体何であろうか。バトゥーは、単なる描写が人間の関心を引かないのは、人間は精神を目覚ませることができたからであると考えるようになった。精神が目覚めた人間は、「（前略）『自然』の最も美しい部分を選び出し、それによって、一つにまとまった優れた作品を形成することに帰着するしかなかった」（バトゥー 1984: 24f）と説明している。芸術が模倣している「自然」とは、つまりただの自然ではない。

「芸術」の父である「天才（le Génie）」は「自然」を模倣しなければならない。第二に彼は「自然」をごくありふれたままに、即ちそれが日々日々われわれの目に映るがままに模倣すべきではけっしてない（バトゥー 1984: 25）。

ただし、だからといって、天才は「自然」の枠を破ってははならず、すなわち「自然」に反すると思われるものを作ってはならない（バトゥー 1984: 26）。それは、芸術の最終目的は、人に喜びをもたらすことであるからである。それは、もし、自然に反するものを作れば、それは人に喜びをもたらすはずはないという考え方であった。結論からいえば、天才は自然を単にそのまま描写してはならない一方で、自然に反することもしてはならない。模倣はこれらの条件が守らなくてはならない。

模倣の条件としての観察

しかしそうだとすれば、模倣とは具体的にどのように行われるべきであろうか。それについて、バトゥーは、適切な模倣を目指せば、芸術創造活動の最初の段階は観察でなくてはならないと指摘している。観察は天才にとっても欠かせないことである。

> 彼ら［=天才］は観察を行ったが故に創造者となり、また反対に創造することができるが故に観察者となる（バトゥー 1984: 26f）。

このように、天才は観察が創造の条件となっているが、そのため、天才は「真の物理学者」のような研究が求められる。

「真の物理学者」は、すでに説明したように、まずはデータを集積する。物理学と同様に芸術にもそれが欠かせないことである。芸術家は絶えず新しい情報を手に入れようとし、知識を得ようとしなくてはならない。そのためにはたくさんの観察が必要である。それをより明確に説明するためには、バトゥーはさらに次のような比喩も挙げている。

> 『天才』は大地のようなものである。種を播かない限り、その大地は何も生み出さない（バトゥー 1984: 27）。

この引用文に述べられている「天才」というのは生まれながらの才能であると思われる。この才能は芸術ができる条件のひとつである。ただし、こうした生まれながらの才能を持っただけで芸術の創造ができるという訳でもない。才能自体が何かを生み出すことはないからである。創造のためには、才能は必ず何らかの素材が必要である。したがって、創造

に手をつける前に、才能のある人すなわち「天才」は素材を収集しなければならない。また、収集した後に、実際に必要とするものの選択も必要である。収集も選択も生まれながら持っている能力ではない。すべては観察から始まる。観察によって収集すべき素材を知り、その収集や選択の方法も知るようになる。言い換えれば、芸術創造は必ず学習が必要である。しかも、この学習は決して芸術理論の専門的な学習には限定されていない。学習の対象になっているのは実は自然全体である。天才の対象は宇宙の限界以外の限界はないとバトゥーはいう（バトゥー 1984: 27）。

以上をまとめると、まずは、天才は自ら自然を作りだすことができないというのが、最も根本的な論点であった。一方、天才は「自然外」のものを創造したりしあるいは「自然」を破壊すべきではけっしてない。したがって、天才は自然を模倣することしか許されないといえる。だが、自然を模倣するためには、当然、まずは自然のことを知らなくてはならない。そのためには観察の能力が必要である。観察によって、天才は自分の才能を活かせるようになる。また反対に、才能を活かそうとしながらの創造活動によって、観察力を増していくのである。観察の成果として、天才はようやく創造ができるようになるが、創造することによって、新たな観察力が身に付く。これこそがあらゆる芸術創造活動の原点であるとバトゥーは考えたといえる。

ちなみに以上のバトゥーの見解は、上で見てきたシャイベの教本に綴られている「自然な才能」の持ち主と学習との関係に非常に似たものである。シャイベによれば、「自然な才能」の持ち主は、まず響き、つまり音の本質ならびに音楽理論の基本を知らなくてはならない。だが、音の本質や理論とは別に、その他にも音楽実践の体験によってしか身に付けられない知識もたくさんある。そのため、バトゥーと同様に、シャイベも、芸術家は、最初に観察によって創造のための能力を身に付けなくてはならないと考えた。そして観察がある程度できた頃に、創造し始めるべきであるが、創造活動によって、観察と知識を深めることに努めなくはならない。結論、「才能」だけによる芸術創造が基本的には考えられていないということである。この点に特に注目すべきである。なぜなら、後の時代に、具体的にいえば 18 世紀から 19 世紀への転換期において、天才はその才能と直観によって創造し、理論の学習が必要ではないという考え方が普及するからである。ドイツ語圏において、こういう考え方を受け入れた最初の作曲学教本は、上ですでに言及した G. ウェーバーの『音楽芸術を整理した理論の試み』（1830 年~1832 年）であったと思われる。のちに詳しく追究することであるが、ウェーバーはその結論として作曲実践の体験を作曲学の条件か

ら外した。すると、作曲学は自ら作曲をしない人のためのものになった。それに対してバトゥーやシャイベの考えた天才とは、自分の才能を観察、すなわち学習と実践体験によって育てていく者であった。そのため、バトゥーやシャイベなどのいった「天才」とウェーバーのいった「天才」とは意味が異なっているといえる。ちなみに、バトゥーやシャイベで見てきた見解は、18 世紀のドイツ語圏における作曲学全体で確認されるものである。作曲家は、たとえ才能が不十分であるとしても、きちんと学習さえすれば、作曲はできる。たとえばシャイベのいう「様式」の問題で見てきたように、作曲家はみずから「様式」の成立に成功しなければ、他の優れた作品を模倣、すなわち学習すれば良いという考え方であった。だが、逆にいえば、たとえ才能が十分にあったとしても、学習が不十分であれば、作曲はできないという見解であった。こうした学習重視は芸術の原理としての「模倣」というコンセプトと強く結ばれていた。18 世紀当時は、学習には模倣が不可欠であり、まさに模倣そのものが、最大の学習手段であると思われていた。このように、「模倣」は学習と才能の大事なリンクを意味していたといえる。それがなくなれば、18 世紀における作曲学が保とうとした学習と才能のバランスが崩れてしまう。そして、これは実際に 19 世紀初頭には崩れることになる。

模倣の素材としての感情

バトゥーによれば、「模倣」の具体的な様子が最も明確になるのは絵画や彫刻という芸術分野である。だが、これらの分野に関して見落としてはならないことがある。これは、「模倣」の結果である作品は、実は「模倣」の対象となっていた物や人間と本質的に異なるものだということである。バトゥーはそれを次のように説明している。

> 目にみえる対象の模倣である。そこには現実のもの、真なるものは何もない。そこではすべては幻影であり、それが完成度はただただ実存とそれとの類似にのみ存在している（バトゥー 1984: 28f）。

つまり芸術作品は「模倣」によるものでなくてはならない一方で、芸術は決して、対象と同じものをもう一度作り上げること、つまりコピーすることが狙いなのではない。そもそも、使用する素材も異なっている。彫刻家は、大理石、画家は色を使用している。実際の人間の姿を「模倣」する石像自体は、いうまでもなく人間ではない。こうした「模倣」

の対象と芸術作品の本質的な違いは、彫刻と絵画に限定されず、その他の芸術にも同様に確認されることである。音楽家は音、そして詩人は詩句を使用している。だがそれらの芸術にも「模倣」が不可欠であるとバトゥーは考えた。しかも模倣の結果として現れる作品は「(前略)自然で本物の場合よりも時には遙かに魅力的で、それがまさに芸術である限り、幻想的な描写(イマージュ)と人工的な感情でわれわれの精神と心を満たすのである」(バトゥー 1984: 28)とも説明している。芸術がわれわれの精神とこころを満たす理由は、それが幻想的であるからこそである。そのため、作品の表現している感情も「人工的な感情」でなくてはならない。上述した、本質における違いとは、欠点ではなく、むしろ逆に、芸術が発揮する最大の魅力に不可欠な条件であるといえる。

ちなみに、作品の表現している感情も「人工的な感情」でなくてはならないということも、ドイツ語圏の作曲学史を追究する際に、大いに注目すべき点である。序文で試みた作曲学の定義において、作曲学と一般的な音楽理論の根本的な相違点として、作曲学が表現の実践を教えようとするという点を指摘した。それは、作曲家が作品によって何かを表現することを前提にした定義である。だが、作曲家が具体的に何を表現するか、あるいは表現すべきかについては、作曲学や美学などでも意見が分かれるところである。バトゥーの観点から考えれば、それは、自然にあるものに類似するものでなくてはならない。すなわち第一に自然にある音の模倣である。こうした模倣は、各芸術によって可能性の幅は異なるが、音楽にとっても多少認められる。バトゥーは、音楽は「辺りが全く静かな時にも、嵐を轟かせる」(バトゥー 1984: 28)という例を挙げている。このような表現の可能性として、音楽には主に二つの手段があると思われる。ひとつは自然にある音の音色を模倣することである。音楽作品の中ではそれは音質効果として現れる。もうひとつは「動き」の模倣である。音楽というのはその本質より運動の一種として認識される。そして、それがこころの「動き」に例えられ、すなわち感情の動きとして捉えられることが多い。よって、音楽は感情表現が可能だとされてきた。上述の、アリアの作曲についてのハイニヒェンの説明もその具体例のひとつであった。アリアのイントロや伴奏によって、ハイニヒェンは歌劇の登場人物の心境や性格を描こうとしたといえる。音楽はこうした表現が必ず可能だと確信していたにちがいない。こうした表現の可能性こそが、ハイニヒェンにとって音楽そのものの魅力でもあったと考えられる。しかし、現代の読者は、ハイニヒェンの説明に関してさまざまな注意を払う必要がある。なぜならば、現在は、音楽が作曲家自らの直接的な感情表現であるという見解が普及しているからである。しかし、ハイニヒェンの時代

のドイツ語圏の作曲家には、このような考え方がまだなかった。音楽が感情の表現を可能とするためには、作曲家の理性が働くことが条件として考えられていたからである。もしも、表現しようとする感情が作曲時における作曲家自身の実際の感情であるとすれば、作曲家は感情的故に、理性を十分に発揮できないことが懸念される。結論からすれば、音楽の表現する感情とは、たとえば歌劇の場合、あくまでも役の内容に過ぎず、作曲家あるいは役者すなわち歌手などの心境や性格とは決して同一ではないのである。表現される心理描写は本物であってはならず、本物ではないからこそ芸術であるという考え方であった。

ちなみに、作曲家が自らの（本物）の感情を表現しようとする傾向が生まれたのは 18 世紀半ば以降であった。これに関しては特に C. P. E. バッハが知られている。彼は、表現しようと思う各感情を作曲家が自ら抱くことを求めた（Bach 1753/1762 [Teil 1]: 122）。しかし、それは画期的な試みであり、19 世紀の美学を先行するものであったといってもよかろう。P. ルンメンヘッラー（Peter Rummenhöller）が書いたように、18 世紀の作曲家が作曲する際、自らの感情が働かなかったとはもちろん言い切れないが、聴き手や作品の依頼者は、それにまだ関心を寄せていなかったのである（Rummenhöller 2005: 127）。作曲家が音楽作品で自らの感情を表現しているという考え方は、現在すでに深く根を下ろしているが、本格的には 19 世紀以降に広まったといえる。

19 世紀のことは後で詳しく取り上げるが、ここではまず、18 世紀において聴き手や作品の依頼者が、作曲家の感じたことに関心を寄せなかった理由について検討しよう。それに関しては、多くの原因が考えられる。だが、ここでは社会的あるいは宗教的な原因についての論述を割愛し、作曲学教本から直接読み取れる原因のみを突き止めてみよう。すると、大きく次の二つの原因が考えられる。

1）これまでも見てきたように 18 世紀の作曲学は鑑賞者を楽しませることを大きな目標、時には最も大きな目標にしていたこと。よって、作曲家は自分の都合より、相手の都合を優先に考えざるをえなかったと思われる。

2）実際の芸術表現は表現の対象とは本質的に異なっているべきであると思われたこと。作品によって表現される感情は「人工的な感情」であるからこそ芸術性が認められるという考え方であった。よって、作曲家自身の感情と作品によって表現される感情とは直接関係がないとみなされた訳である。したがって、鑑賞者は作曲家の心境などに特別な注意を払う必要も当然なかったのである。「模倣」という原理を基に、鑑賞者は、表現されるものとして、作曲家より、作品における表現とその具体的な内容に目を向け、その適切さにつ

いて判断すべきであったといえよう。

天才と趣味

しかし、「模倣」の対象は「自然」であるが、自然をあるがままに模倣してはならないとすれば、作品についての判断基準はどうなっていたのであろうか。バトゥーによれば、それは「『天才』を導く『趣味』」（バトゥー 1984: 33）である。つまり、バトゥーは、芸術が還元される唯一の原理として「自然」を指摘し、さらに「自然」と作品を仲介する手段として模倣を指摘した上で、「趣味」という概念で自分の芸術論に新たな次元を加えている。ここまでは、模倣の対象は「自然」であると論じていたが、この関係を少し定義し直し、作品が模範すべきであるのは実は、素晴らしい「自然」であると主張する。しかしそうだとすれば、素晴らしい「自然」とそうでない「自然」を見分けるための判断力も必要になってくる。それに関して、バトゥーは次のように説明している。

> 「天才」と「趣味」は「芸術」において同一の対象をもつ。一はそれを創造し、他はそれを判断する。かくて、（中略）素晴らしい「自然」の模倣を通じて、「天才」が「芸術」を生み出すということが真理である以上、「天才」が産出したものを判断する「趣味」は、素晴らしい『自然』が上手に模倣されている時以外には満足すべきではない（バトゥー 1984: 51）。

「趣味」はつまり「自然」と芸術作品を仲介する役割を果たすものである。作品が模倣すべきであるのは素晴らしい「自然」であるが、それを選抜するのが「趣味」である。また、模倣が適切に行われているかについて判断するのも「趣味」であると思われる。そのため、「趣味」が満足しないかぎりには、芸術創造が成功したといえないのである。

求められているのはいうまでもなく良い趣味であろうが、「趣味」とは普遍的なものではない。時代によって変容するものであり、人によっても多少に異なるものであると思われる。そのためどの趣味が良い趣味であるかというのもきわめて定義しにくいことである。特に古代、具体的には古代ギリシャやローマの人々と比べれば、趣味についての判断は徐々に困難になってきたとバトゥーは考えた。それは古代ギリシャやローマの人々には「自然」そのもの以外の手本がなかったと考えたからである。しかしそれに対して、後の時代の人々にとっては、自然だけでなく、古代ギリシャとローマの作品も見本となった。後世の芸術

家は、「最初に模倣した人々の作品を手本にしようとし、また『芸術』が確立した諸規則を破ることを恐れる結果、彼らの作ったものは堕落し、どこか不自由な様子を留めている」（バトゥー 1984: 54）。ここで指摘されていることは、本論文ですでに繰り返し言及してきたことである。過去の時代から伝わってきた芸術とその規則をどう扱うべきかという論点である。この問題点についての検討が、18 世紀のドイツ語圏における芸術論の特徴のひとつでもあるといえよう。具体的にバトゥーで見た見解は、たとえば上で論じたハイニヒェンの見解とほぼ同じものである。芸術理論の各規則には何らかの原因があるが、時代の変容の中で、人はそれらの原因を見失ってしまった。規則は、もはや自然の模倣という原理との関連性からは理解されず、単に過去の作品において確認されるために存在し続けているものとなっている。本来あるべきであった自然の模倣が既存の作品の模倣に変わってしまったという見解である。ハイニヒェンもバトゥーも各規則の本来の存在理由を再認識する必要があると考えたのである。それができなければ、人々は過去の作品や理論しか判断の基準にできなくなる。よって、芸術家は理由も分からない規則に従わざるをえない。そして芸術はその自由を奪われる。ハイニヒェンもバトゥーもこうしたことが自分の時代に実際に起きたと考えた。既存の規則によって芸術は自由を奪われたが、そうだとすれば、芸術に自由を取り戻すためには、まずは芸術の規則の本来の原因を再認識するのが不可欠であるという結論に至っていた。

しかし、この再認識の過程は具体的にどのように行われるべきであろうか。それに関して特に注意すべき点がある。それは、バトゥーによれば、規則の原因の追究にあたり、形而上学の思弁的な論議に立ち入る必要がないという点である（バトゥー 1984: 55）。また、ハイニヒェンも理性を重視し、同様に考えたにちがいない。形而上学を特に必要としない理由は、それらの原因が、実は誰でも日常的に体験できることであるからである。バトゥーは次のように説明しているが、これは彼の啓蒙主義的な考え方が非常に明確に読み取れる説明である。

> 私は誰もが同意する原理から出発する。われわれの魂は認識する。そしてこの魂が認識するものが、その魂の内に或る感情を生み出す。知識はわれわれの魂の内に拡がった光である。感情は魂を揺りか動かす運動である。一は光をもたらし、他は暖かさをもたらす。一はわれわれに対象を見ることを教え、他はわれわれを対象に向わせ、あるいは対象に背を向けさせる（バトゥー 1984: 55）。

これは、上で見てきた観察の必要性と関連している。観察が生み出すのは知識である。すなわち、それが対象を見ることを教えてくれるのである。観察することによって、さらにより深い観察を学ぶ。それは理性中心の学習過程であるが、そこに、上の引用文が指摘しているように感情も加わる。ただし、この感情は、上ですでに論じたように、作品内容として把握される感情表現とは異なったものである。芸術作品の内容としての感情表現より、根源的な能力を指す概念であり、具体的にいえば、ある対象を観察し続けるか否かについての判断である。バトゥーがいうように「われわれを対象に向わせ、あるいは対象に背を向けさせる」ものである。とりわけ、ただの「自然」と素晴らしい「自然」との区別に不可欠な判断力である。「趣味」とはちょうどこの判断力の別名である。バトゥーによれば、「(前略)『趣味』は、素晴らしい『自然』が上手く模倣されているか否かをわれわれに知らせる感覚の働きであらねばならない」(バトゥー 1984: 56)。「自然」が上手く模倣されている作品がわれわれの関心を引く。「自然」が上手く模倣されていないと趣味によって判断されれば、われわれは作品に背を向ける。

つまり、「趣味」のことを定義しようと思えば、まずは、趣味は感覚的なものであり、感情であるということを明記せざるをえない。つづいて、「趣味」は感情であるため、基本的には観察の後で働くものであることに注意を払う必要がある。それは、ドイツ語圏の 18 世紀半ば頃の芸術論、とりわけ作曲学を理解するためには不可欠な注意であるが、バトゥー自身も指摘しているように、見落としがちなことでもある。音楽を具体例にバトゥーは次のように説明している。

> 音が出る前に弦が弾かれる必要がある。しかしこの操作は余りにも迅速なため、多く場合人はそれに全く気付かず、後になってこの感覚の働きを再検討するに際し、理性はその原因を認めるのに非常な苦労をする(バトゥー 1984: 56)。

われわれは常に感覚が先行すると勘違いしてしまい、対象は理性的に観察すべきものであったことを見失ってしまうのである。

さらに分析すれば、「趣味」は判断能力として、当然その対象が欠かせないものである。本来は「自然」が対象であり、それについて「自然の事象をわれわれの快感や欲求との関係で判断するためであった」(バトゥー 1984: 58)とバトゥーは説明している。つまり本

来は、それは自然の中に存在するあらゆる事象に人間の観点を加える力であるとはいえ、芸術のための力ではない。ただ、「自然」と芸術は、模倣という動作によって結ばれている結果、類似しているものである。そのため、「趣味」が芸術にも応用されるのであり、人間の観点は、「自然」についても芸術についても観察を基にしている。

さらに、観察は知識を得ようとする動作として、理性と結ばれている。創造という動作にも、人間は理性を欠かせない。しかし、「趣味」による判断を下すのに際して、人間は快感を覚えるかどうかについての判断のみに集中する傾向があるため、ここまで論じてきたように理性の側面に目を向けないことがある。しかし、それは必ずしも批判すべきことではない。なぜなら、それゆえ趣味は、きわめて重要な役割を果たすことができるからである。具体的にいえば、趣味は、あらゆる事象を快感と欲求との関係で判断する能力として、目の前にある事象を向上させる強い意欲を生み出すのである。それによって、人間は芸術を、「(前略)『自然』のままでは考えられないほどに繊細で、優雅で、完璧なもの(後略)」(バトゥー 1984: 58)にすることができる。それが、芸術家が観察、学習、実践を重ねながら、模倣に努力していることへの答えでもある。この努力によって、芸術家は「自然」よりも完璧なものが作れるからである。バトゥーにとっては、それは芸術の基本の中の基本であり、昔から、人間が気付いていたことであると考えた。この見解を裏付けるために、たとえばアリストテレスの論じたことに触れ、次のように説明している。

> 「歴史家」は、多くの場合不完全な、ありのままの類型を描く。「詩人」はそれをあるべき姿で描く。そしてその故にこそ、かの「哲学者」に従えば、「詩」は「歴史」よりも哲学的であり、またより有益でもある(バトゥー 1984: 33)。

ありのままの自然は、人間の観点を加えれば、実は不完全に見える。よって、芸術の原理としての模倣の第一の条件は、自然をありのままには描写しないことである。したがって、たとえばある作曲家が自分の気持ちをありのまま音楽で表現しようとすれば、それもけっして望ましいことではないと判断される。しかも、自己表現を進めようとすれば、自分自身に主な注意を向けるが、これも危険性を含むとバトゥーは考えた。ここには、自らの欠陥も表現内容にしてしまうという危険性がある。しかし、バトゥーによれば、それはあってはならないことであり、自己表現を意図すれば、芸術家が誤った行動を取りかねないと懸念していた。

「自然」を相手にし、それを修整し、誤った繊細さで意のままに飾り立てる。そこに韜晦と神秘と諷刺とがつけ加えられる。要するに気取りである。この気取りは粗野の対極であるが、この極は、そこから立ち返ることが、粗野そのものから立ち返るよりもより困難な極である。というのも「芸術家」は、自らの欠陥をさえ、自画自賛するからである。かくて「趣味」と「芸術」は、「自然」から遠ざかることによって滅びの道を歩むことになる（バトゥー 1984: 64）。

「自然な」音楽の書法

芸術家はより繊細で、優雅で、完璧なものを求めているが、それは決して容易なことではないのが分かる。誤った繊細さは芸術が滅びる原因になりかねないからである。

しかし、そうだとすれば、適切な繊細さと誤った繊細さとの区別がどのように成されるのであろうか。その具体的な判断基準は何であろうか。まずは、「自然」をきちんと模倣しているのか、それとも「自然」から遠ざかっているのかについての判断が基準となると思われる。しかし、「自然」という概念の曖昧さによって、「自然」を模倣することは「自然」から遠ざからないことであるというに、論拠が同語反復にはまってしまいかねない。芸術実践と美学の中間の立場を取ろうとした作曲学にとって、それは特に大きな問題点であった。18 世紀のドイツ語圏における作曲学は、この問題点を常に強く意識し、そこ解決を探ることは当時の作曲学の共通の目標であったといっても過言ではなかろう。そして提案された解決案もほぼ共通であり、それは「自然」から遠ざからないことを保証する音楽の書法を探索することであった。言い換えれば、音楽理論独自の手段で「自然」な音楽を具体的に示す試みであった。これに成功する書法が存在すれば、それが「自然」な音楽のための明確な基準になるということが期待されたのである。

だが、バトゥーの『芸術論』の視点から見れば、これに成功する書法は具体的にどのような条件を果たすべきであろうか。全体的に見れば、主な条件が以下の 7 点にまとめられる。

条件 1） 求められている書法が示す内容は、具体的な作品以前のものでなくてはならない。すなわち、既存の音楽作品から取った具体例に依存せず、むしろ反対に、具体的な音楽が何らかの形でこの書法に依存するべきであると思われる。そうでなければ、作曲家は、既存の作品を摸倣せざるをえなくなり、芸術が自由を奪われるからである。上述のように、

バトゥーによれば、古代ギリシャやローマの後の時代は、作曲家は「自然」ではなく、既存の作品を模倣してきた。それ故に、結局「自然」を見失ってしまった。そのため、「自然」から遠ざからないことを保証しようとする書法も、既存の作品を具体的な基準にしてはならないということになる。書法は、具体的な作品で確認されるよりも根本的な法則や原理を示さなくてはならない。だが、具体例に依存しない理論が示せる内容は、一種の理想論としてしか捉えられない。よって、作曲家は、この理論の法則を守ることによって、理論の示す理想に近づこうとすべきである。

条件 2） この書法の形成のためには、作曲家や理論家は実験のデータを集積し、それらのデータに基づいてひとつの体系を作らざるをえない。条件 1 に基づくと、この書法の示す法則などは具体的な音楽作品以前のものでなくてはならない。一方では、中世の音楽論に見られるような、音楽実践と無関係に形成される理論体系であってもならず、必ず観察のデータに基づいて形成される体系でなくてはならない。

条件 3） この書法は「自然」の最も美しい部分を選び出し、それを具体的に表現する手段を示さなくてはならない。「自然」における美についての判断と、表現の適切さについての判断とは基本的に別々のものであるが、作曲学の場合、具体的な音楽作品を視点とする判断が中心になるため、実践上においてこれらの判断が区別されることはほぼないだろう。たとえば、「嵐」が「自然」の最も美しい部分のひとつであるかどうかは、人によって意見が大きく異なるであろう。だが、作曲家は、ある具体的な作品における「嵐」の表現がこの作品の美を高めると判断しさえすれば、この作品にとっては、「嵐」が「自然」の最も美しい部分のひとつであると判断されるのである。

条件 1 にしたがえば、書法は具体的な作品以前のものでなくてはならない。つまり、書法自体はまだ音楽になっておらず、作曲のための規則や法則を示すものに過ぎないが、規則や法則は美しい音楽のためのものでなくてはならない。それによって、「自然」から選び出した美しい事象の模倣の仕方を具体的に説明できるものでなければならない。

条件 4）この書法は美について感覚的に判断する「趣味」を大切にしながらも、理性の役割を見落としてはならない。各法則や規則が論理的に裏付けられるものであることが理想である。よって、この書法は、基本的には音楽への主知主義的なアプローチを示すべきである。

条件 5）この書法は、作曲家が自分の書いた音楽を修正する際に参照できるものでなくてはならない。または、より一般的な、音楽の評価基準として使用されるものでなくては

ならない。つまり、この書法の教本は誰もが使用できるような参考書でなくてはならない。そのためには、書法はまずは見通しよく整理された総合的な理論体系でなくてはならない。総合的というのは、通奏低音や和声学または対位法の諸技法のすべてを取り扱うべきだということである。つまり、音楽の修正のために使用されるように、この書法の提示する法則や規則の正確さが、客観的にも判断されるものでなくてはならない。

条件 6） 条件 5 は理論的な正しさを要求したが、それにかぎらず、この書法は表現の適切さについても指摘すべきである。それは、芸術家を「誤った繊細さで意のままに飾り立てる」過ちから守らなくてはならないからである。したがって、この書法は、飾り気のない天衣無縫の芸術表現を理想視し、この理想が音楽作品によって実現されているか否かについての判断基準を定めるものでなくてはならない。

条件 7）人間は「趣味」という判断能力を生まれながら持っており、それによって各事象が快感をもたらすか否かを判断する。いうまでもないことであるが、人間は快感を欲している。芸術についても同様である。したがって「自然」から遠ざからない書法は、人に快感をもとあらすすなわち「聴覚を楽しませる」音楽を最高目標とするものでなくてはならない。

さて次に、作曲学が以上の条件を満たしたか否かを調べてみよう。18 世紀後半のドイツ語圏における作曲学は、「自然の模倣」を具体的にどのように捉えたのであろうか。分析の対象に、18 世紀のドイツ語圏における「純正書法」研究を代表するキルンベルガーの『純正作曲の技法』を選ぶことにする。

（第 I 部第 4 章）

第 2 節　バトゥーの『芸術論』から読み取れる条件とキルンベルガーの『純正作曲の技法』

J. Ph. キルンベルガーの『純正作曲の技法（Die Kunst des reinen Satzes in der Musik）』は 2007 年に東川清一による日本語訳が出版されており、ここで扱う引用文は、それに準じるものとする。この日本語訳の本の帯には、出版社によって「バッハの音楽美学・理論的理解のための方針」という宣伝文句が書かれている。確かに、バッハは純正書法の研究に取

り組み、それを教え子にも求めた。そのため、教え子の一人であったキルンベルガーが純正書法の研究を進めたことも、バッハの影響が大きかったにちがいない。ただし、G. ヘルツフェルト(Gregor Herzfeld)も指摘したように、キルンベルガーはバッハの音楽を理想視しながらも、研究対象についてはバッハの音楽に縛られず、バッハより新しい書法も理論の視野に入れている。それこそが、キルンベルガーの大きな業績であったといえよう（Herzfeld 2004: VII）。一方、P. ベナーリによれば、キルンベルガーのこの教本は 1770 年代のドイツ語圏における、最も重要な作曲学教本ではあるが、書法は従来の対位法に基づく音楽理論的考察が中心となっており、独自性が薄い（Benary 1960: 123）。ヘルツフェルトとベナーリの見解は分かれるように見えるが、その原因は、実は、ハイニヒェンについての研究でもすでに取り上げた、音楽理論研究においてしばしば見られる問題点であると思われる。音楽理論研究は、理論の素材、すなわち具体的な和音とその位置付けに焦点を合わせる傾向が見られる。たとえば上述したように、シュトイデは、「ハイニヒェンの理論は作曲や演奏実践上すでに利用されていたものの遅れた言語化であり、ギャラント書法の実践は、ドイツではすでに 30 年余り前から見られていた」（Steude 1995: 203）と論じている。だが、シュトイデのこの見解は、ギャラント書法を趣味のカテゴリーとして捉えず、ハイニヒェンが取り上げた和音などの音楽の素材を示す理論要素に注目したためである。音楽の素材は、18 世紀においては大きな変化をみせていない。そのため、進歩がなかったと判断される。しかしそれに対して、それぞれの理論に基づく美的考え方をも配慮すれば、見方や判断は変わる。理論の要素が安定して存続していたにもかかわらず、具体的な音楽表現にはさまざまな流行が見られ、大きな変化も認められる。この変化は美的方針における変化が原因であったと思われる。作曲学が、一般的な理論に対して特徴づけられるのは、美的方針の存在にこそあるため、作曲学を対象とする本研究では安定した理論要素よりはまず変化に関心を向ける。上ではバトゥーの『芸術論』に当てはまる作曲学の条件を検討した。ここからは、代表的な一例として、それらの条件がキルンベルガーの作曲学において確認されるか否かを調べることにする。

条件 1）（この書法が示す内容は具体的な作品以前の純粋理論的なものでなくてはならない。）

キルンベルガーの『純正作曲の技法』は二冊から成る。一冊目は音楽の基本理論を説明し、音楽美についての論述を最低限に抑えた内容であるといえる。一冊目ではキルンベ

ルガーは音楽を「純正さなり正しさの観点から論じていた」が、それに対して二冊目は、音楽を「表現の美しさと力強さの観点から考察」（キルンベルガー 2007: 274）することにしたと自ら説明している。さらにそれぞれの内容の関連性を次のように説明している。

> そこで、作曲家にとって、和声学的に純正な作曲をマスターすることが絶対的に不可欠であるのと同様に、純正であるだけではなんの功績にもならない、ということもまた確かなのである。音楽も雄弁法の場合と同じである。雄弁家の第一の資質は、彼が話す言葉の文法を理解すること、つまり、自分の考えを分かりやすく、そして正確に言いあらわすことができる、ということであるが、雄弁家の場合、それだけでは、ほとんどなんの役にもたたない。重要でないこと、興味深くないことを話すときの言葉の純正な表現など、むなしい芸術である（キルンベルガー 2007: 274）。

作曲と雄弁法との比較からは、「純正」な作曲は表現の分かりやすさと正確さが目標であることが分かる。ただし、内容がなければ、分かりやすさや正確さが評価されることはない。音楽は芸術として、何よりもその表現の美しさと力強さという観点から評価される。そこでは、純正さは美しさと力強さの条件のひとつに過ぎないのである。それ故に、第一巻の内容は、言葉の文法と同様に、具体的な表現以前のものであると確認できる。だが、第二巻はどうであろうか。第二巻は和声の進行とカデンツによる諸表現についての説明から始まる。そこからは、音楽表現に対する評価は、音楽と歌詞との関連性を主な対象としている印象を受ける。それはキルンベルガー独自の考え方ではなく、18 世紀全般で確認できる考え方である。たとえば、「J. マッテゾンにおける言葉を音楽」を論じた礒山雅は、以下のマッテゾンの『音楽批判（Critica Musica）』からの引用を挙げている。

> テキストが旋律に、いわば真の生命を与える。旋律は身体に、テキストは魂にたとえられる（礒山 1988: 37）。

キルンベルガーはある歌詞に対していくつかの旋律の可能性を挙げ、それを以下のように具体的に評価する。

> No.1 のバスは、最も自然で、最も理解しやすい和声しか用いられず、和声的なア

インシュニット［段落］のことなどもまったく考慮されていない。なぜなら、なだめるようなカデンツは、第 4 小節の歌詞 schwer［重い］のところではなくて、第 7 と第 8 の歌詞 Sünden［罪］のところにこそ用いられるべきだろうからである（キルンベルガー 2007: 296）。

譜例 1



（キルンベルガー 2007: 296f）

もうひとつの例を取り上げてみよう。次のような説明が見当たる。

No.5 の第 6 と第 7 小節では、バスはそれと関係する歌詞 begangne Sünden［犯された罪］にきわめて相応しい（キルンベルガー 2007: 297）。

譜例 2



（キルンベルガー 2007: 296f）

上記のような例は他にも多く示されているが、ここでは、評価の具体的な観点が大きく異なっている二つの例を選びだした。上の例は、当時の音楽理論の視点から検討すれば、誤りであり、すなわち作曲家には禁則であった例である。18 世紀の音楽理論は、カデンツの各表現を言語表現における句読点に例えていた。カデンツはそれぞれ「.」、「,」または「?」などを意味していた。この理論にしたがうと、No.1 のバスは第 4 小節で「.」を打っているといえる。しかし、歌詞と照合すると、それは文章の途中であるのが分かる。つまり、歌詞の文章が終わる前に、音楽ではバスがすでに「.」を打ってしまっている。このような問

題点は、誰もが容易に気付くことであり、客観的に判断しても、誤りとしか言いようがないと思われていた。

さらに、「句読点」の問題とは別に、ここでは音楽美の問題も確認される。キルンベルガーは、それについて上記の例とは別の箇所で、次のように説明している。

> 和声の最も美しいつらなりは、耳が絶えずより完全な和声を期待させられ続けられることであり、その期待はペリオーデ全体の最後になってしか成就しないということである（キルンベルガー 2007: 108）。

これは先の例のように、客観性の求められる判断ではない。音楽を 8 小節、16 小節などのブロックから構成されるものとして捉え、「ペリオーデ」に区切るのは、一般的なことではあったが、「ペリオーデ」内においてより細かな和声的な区切りをみせ、「耳が絶えずより完全な和声を期待させられ続けられること」を必ずしも意図していない音楽も存在していた。ただキルンベルガーにとって、美とは言えなかった。また、「ペリオーデ」全体にわたり、音楽の緊張感を保つことはけっして容易ではなく、より高度な作曲の技法が必要である。そのため作曲家を目指す者は、それをきちんと学ばざるをえないと考えたにちがいない。だが、それについては見解が分かれることを、キルンベルガーは自らも指摘している。

> 作曲家のなかには、2 小節ごと、あるいは 1 小節ごとにカデンツを用いるのを美しいと考える人がいる。勿論、歌詞の表出上それが必要である場合は、それに文句を言うべき節合いはないのだが、そのようなことをしなくてよいときには、そのような様式はすぐにも平凡に、退屈になるのである（キルンベルガー 2007: 116）。

これは明らかに趣味に基づく判断である。つまり、「句読点」理論の存在によって、カデンツについての客観的な判断が不可欠となる場合が多いが、音楽が歌詞に縛られない場合、カデンツには作曲家の美的判断が問われる。前者は論理的すなわち歌詞内容とその文法などによって推論される判断であるのに対して、後者は、そのような論理的な推論は求められないケースが多いと考えられる。

さらに譜例 2 を見ると、譜例 1 よりもなお、美についての判断が重視されているといえ

よう。この例では、バス音の「ド」が 2 小節も続き、カデンツに重みを与えている。これは、（句読点の規則を守った上での、）完全に作曲家の着想によるものであるといえる。なぜなら、この場合、客観的な必要性は基本的には示されないからである。したがって、上の「句読点」が論理性を以て説明されるのに対して、この 2 小節は作曲家独自の美的判断に依拠するものであるといえる。

以上の例から分かるのは、美しさと力強さという観点における音楽表現を評価するにあたり、大きく二つのケースを区別する必要があるということである。つまり、論理的に説明される判断とそうでない美的判断が求められる。それぞれの判断は、音楽理論上でも美学上でも基本的に次元が異なるものである。これに関して、特に注意を置きたい点がある。それは、美的な判断は、実際の音楽作品を対象にする場合にのみ可能であるということである。そのため、具体的な作品以前の純粋理論的な作曲学にとっては、これは基本的に論外である。それ故、上で示した条件 1 を満たさないと結論付けられる。キルンベルガーはこの問題点を強く認識し、次のように説明している。

> しかし前もって言っておかなければならないのは、ここで述べることはすべて、純正さと快響に関わることにすぎず、表出力といったことなどは、まったく問題になっていない、ということである（キルンベルガー 2007: 163）。

純正書法が示すのは、言語でいう文法のような内容である。それは、誰もが同様に判断するであろう法則や規則が中心となっている。したがって、キルンベルガーの挙げている純正書法自体、ならびに、雄弁法に由来する規則も上の条件 1 を満たしていると判断する。「純正さや快響」には、具体的な作品以前の、すなわち純粋な理論として存在する法則や規則が不可欠である。

表出力ももちろん重要であるが、「純正さ」とは基本的に別にしか論じられない内容である。なぜなら、表出力は具体的な作品に対してしか判断されないからである。そのため、表出力の法則や規則の説明は具体例に依存し、「純正さ」を示す法則や規則とは根本的に異なるものである。

条件 2）（作曲家や理論家は実験のデータを集積し、それらのデータに基づいてひとつの体系を作る。）

上記で見てきたように、純正書法は条件 1 を満たすと思われる。したがって、これは純粋な理論体系であると判断される。しかし、そのために必要なデータはいったい何に由来するのであろうか。その基になる指摘は、『純正作曲の技法』の両冊のはしがきにみつかる。第一冊目に次のような記述がある。

> 長いあいだ、なりたての作曲家に純正な作曲を教えることを主な仕事としてきた関係で、私はひとつに、和声の諸々の規則が拠って立つ真の原理を発見することに、今ひとつには、例外なくこの芸術の第一級の巨匠とみなされている最大の和声の大家の作品に注意深く耳を澄ませて、それを研究することに、非常な関心をよせてきた（キルンベルガー 2007: 1）。

この指摘は理論体系の形成のために必要だったデータを教育活動と音楽作品の研究から得たという意味で理解される[35]。第二冊のはしがきでは、第一冊の読者から寄せられた賛同は多かったが、批判もあったと述べている。そして、自分の理論への反対者に対して、次のような非常に強気の姿勢で答えている。

> この著作の第 I 部が広く受け入れられたばかりか、それによって、和声の真の識者た

[35]理論を支える原理を「発見した」と主張しているが、ここの「原理」とは具体的には和声構造の原理であった思われる。18 世紀半ば頃からは、自然学（Naturlehre）による音楽研究がドイツ語圏で一層盛んになった。それは、J .P. ラモー（Jean-Philippe Rameau）の和声学の享受が最も大きなきっかけであったと思われる。それは、音響学と和声構造を中心とする研究であった。そして、ドイツ語圏でそれらの研究を代表する学者のひとりであった M. ハウプトマン（Moritz Hauptmann）も指摘したように、それらは音楽理論と作曲学に貢献することを目指しつつも、それは「芸術学（Kunstlehre）」とは異なる、独自の新しい音楽追究を試みた研究でもあった（Hauptmann 1853: VI）。つまり、それ自体は作曲学ではないため、本論文では詳しい言及を割愛するが、実はキルンベルガーもこの研究では重要な役割をはたしていた。それはキルンベルガーがラモーを強く批判し、独自の研究を進めたからである。だが、全体的に見れば、キルンベルガーの根本的な考え方はラモーとの共通点も多い。ただ彼は、ラモーによる音楽分析に納得していない。たとえば、ラモーが経過音などの非和声音を非和声音として認識できず、それを基礎音符（＝和声構成音）と誤解していたことを批判していた（キルンベルガー 2007: 256f）。要するに、ラモーは、和声音と非和声音の区別を最も基礎的な教育内容としている対位法を習得していなかったという批判であったと思われる。対位法は、当時はドイツ語圏の作曲家が得意とするところであり、キルンベルガーは、各和音とその使用については、「（前略）古くからのドイツの作曲家たちが、ラモーが例の著作を著わすよりずっと前から、それらをラモー以上によく知っていたという事実より確かなことはないのである」（キルンベルガー 2007: 257）と主張した。

ちからも、多くの賛同を得たことに満足している私としては、この第 II 部に対しても彼らの賛同が拒まれることのないことに期待を寄せている。しかし和声の本質を深く探求することのなかった人びとの気にいらないとしても、私はそんなことを気にかけるものではない。たしかに私は、私の理論にかけられた疑問をはらしたいと思っているにせよ、その反面、そうした人びとに欠けているように思われる経験と繊細な聴覚を彼らに与えるというのは、私の力の及ぶところではないからである（キルンベルガー 2007: 269）。

繊細な聴覚などの才能があった上、十分経験を積んだ者であれば、誰でも自分と同じ結果に至るはずであるという主張である。それは、この理論体系は客観性のあるものだという強調としても理解される発言である。純正書法は主観的な理論ではないという主張によって、キルンベルガーは、論じている対象は芸術でありながらも、まさにそこに、「真の物理学者」が自然の法則を論じているのと同様の、客観性のある理論を意図していたという印象を受ける。したがって、条件 2 もキルンベルガーの『純粋作曲の技法』に当てはまると考える。

条件 3）（書法は「自然」の最も美しい部分を選び出し、具体的に指摘する。また、「嵐」であれ、人間の感情であれ、自然にあるものに類似するものの表現を学習内容とする。）上記では、この条件を満たすための書法は、単なる音楽理論ではなく、美しい音楽の理論でなくてはならないことと、「自然」から選び出した美しい事象の模倣を具体的に説明すべきであるということを論じてきた。キルンベルガーの論じている純正書法も美しい音楽の理論として理解されることを目指していたことは確実である。純正さは理論的な正しさとともに快適さと美しさを目標とするカテゴリーである。しかし一方で純正書法とは、音楽を単に快適で、美しいものに制限しようとした訳ではないのである。18 世紀においては、長調の基本三和音が最も完全かつ美しい音楽要素としてみなされるようになった一方で、それと同時に、人間の感覚は、実際は基本三和音のような完全協和音ばかりが並んでいる音楽には、もはや満足できないことも強く認識されるようになった。明確な一例として、キルンベルガーによる和声とその使用についての説明が挙げられる。

古い時代では、その和音はいつも協和な音程ばかりからなっていた。いいかえると、

> 互いに一緒になってひとつの快適な響きを生む複数の音符ばかりからなっていた。しかしながらその後は次第に、ある特定の条件のもとでは、不協和な音程も和音のなかに持ち込むことが可能であることが気づかれていった。いやそればかりか、不協和な和音は、旋律に、ただの協和音程からは得られない連なりと快適さを生むことも、気づかれていった。こうして、ますます多くの和音が音楽に取り入れられるようになっていった（キルンベルガー 2007: 38）。

以上の説明にかぎらず、協和と不協和のこのような関係に、キルンベルガーは特別なこだわりをみせている。たとえば、「規則的通過音符」と「不規則通過音符」については次のように指摘している。

> 規則的通過音符のほうがより快適であるとはいえ、両種の通過音符を交互に用いると、旋律はいっそう魅力的になる。その場合の旋律はたしかに、最初のうちは、規則的通過音符しか現れない旋律ほどには分かりやすくはないが、しかしまさにそれだからこそ、両種の通過音符の交代は、繰り返し聞くうちに愛されるようになるのである（キルンベルガー 2007: 229）。

芸術はただ美しいものを選びだし、作品にまとめるのではなく、それよりずっと複雑なものである。結論からいえば、ただ美しいものは、実際はつまらないものである。

ちなみに、L. リュッテケン（Laurenz Lütteken）はキルンベルガーのこの考え方に注目し、これを M. メンデルスゾーン（Moses Mendelssohn）からの影響ではないかと指摘している。リュッテケンによれば、この美についての考え方は、バトゥーの考え方と異なっており、バトゥーへの批判としても理解されるべきものである（Lütteken 1999: 147）。すなわちリュッテケンは、キルンベルガーの理論は確かに美しい音楽の理論を目指しているが、そのために、必ずしも「自然」の最も美しい部分を選びだす訳ではないため、バトゥーの『芸術論』から読み取れる条件に反しているのではないかという見解を示している。

それはさらに、理論が、「自然」から選び出した美しい事象の模倣を具体的に説明すべきものであるという考え方に対してもいえることである。『純正作曲の技法』は自然における具体的な事象の表出、および人間の具体的な感情などの表出については取り上げていない。ただ、音楽を「美しいもの」に限定しないことによって、実際には感情表出などの可能性

も生まれることを考えたのである。

以上のことを、もう一度まとめてみよう。キルンベルガーによれば、純正書法にしたがって作曲された曲は、純正さの独特の美しさはもっている。しかし、芸術が必要とする美は、実際にはそれより複雑な美である。そのため、単に純粋であるだけでは、結果的にはつまらないのである。「自然」な美しさと、そこから離れる表現の組み合わせによって、芸術性の高い音楽が生まれる。しかし「自然」な美しさを強調するか、その枠からはみ出した表現を強調するかは、意図された内容次第である。たとえば転調について、キルンベルガーは、「快感で穏やかな感情にふさわしい」転調もあれば、「激しく変化の多い情感を内容とするのにふさわしい」（キルンベルガー 2007: 120）転調もあると説明している。

> しかし、このような転調が使われるのは、表現上それがどうしても不可欠であるとき、つまり、その心情が急速にある感情から別の感情に導かれなければならないときだけである（キルンベルガー 2007: 143）。

つまり、転調にかぎらず、純正作曲法が主に説明しているのは、「快感で穏やかな感情にふさわしい」音楽である。だが、これを踏まえていれば、そこから離れた感情の表出などもできるようになる。ここでは、基本はあくまでも前者である。後者には必ず、歌詞内容によって、音楽のより激しい変化が要求されるというような、表出上の特別な理由が必要である。ただし、ここではそれについての表出内容の具体例が示されていない。キルンベルガーの作曲学では、表出内容と、その手法についての説明は以上の指示にとどまり、たとえば「嵐」や恋人を失った悲嘆などの具体的な内容の表出方法には触れていない。したがって、キルンベルガーの『純正作曲の技法』は、条件 3 に部分的にしか当てはまらず、全体的に見れば、この条件を満たしていないと判断されるのである。

条件 4）（書法は、美的な判断の基準となる「趣味」を大切にしながらも、理性を重視している。）

これは、上の条件 1 と関連性の強い条件であると思われる。純正書法は、美のあらゆる条件を満たさなくてはならない一方で、同時に学問的な体系としても成り立つことを目指している。それ故に、純正書法を学習する者は、書法理論によって説明される技法を、ただ作曲の実践において使えるようになるだけでは不十分であり、それぞれの理由も正確に

知っておくべきである。キルンベルガーは、それを第一冊のはしがきで明確に指摘している。

> この著作の目的とするところは、ただ単に純正な作曲のための規則を紹介することではない。その規則がなぜ必要なのか、その根拠も、できるだけ詳しく示すことになろう。そこで、このことのために、まったく周知の事柄についてもやたらと念入りに検討しなければならないことになるのだが、これを余計なことと考えるのは、物事の本質をはっきりと見捉えていない人のことである（キルンベルガー 2007: 3）。

音楽における純正さとは一種の理想であり、作曲家はそれに近づこうと努力すべきである。すなわち、これは、ただ使用するのではなく、絶えず研究を必要とする理論である。こうした研究を可能とするためには、「物事の本質をはっきりと見捉え」なくてはならず、使用法を知るだけでは済まないのである。

また、バトゥーが指摘したように、芸術の「原理」が把握できていなければ、芸術制作のための規則が層化する一方である。しかし、実践上の都合を考えれば、増えすぎた規則は、不合理的な数になることが懸念される。そのため、原理を知ること、すなわち「まったく周知の事柄についてもやたらと念入りに検討」することが、より合理的となると結論付けられる。しがって、音楽における純正さの追究は、基本的には音楽の本質や原理を探る試みとして理解され、キルンベルガーの作曲学もこの条件を満たしていると判断される。

条件 5）　（書法は、音楽の理論的正しさについての評価基準を示す。）

条件 1 や 4 で見てきたように、純正書法には研究が必要である。すなわち、ある人間に、音楽のきわめて優れた才能があったとしても、純正書法は単に感覚的にできるようなものではない。キルンベルガーの教本は純正さを求めながら、研究を望んでいる者の学習への貢献を目的としていた。そこでは、学習者に対して、学習者が自らの感覚を過信しないようにと警告もしている。音楽の評価はあくまでも、すでに訓練された人の聴覚が基準であり、才能が認められていたとしても、誰にでもすぐに可能なことでは決してないのである。

> （前略）和声上の誤りはすべて、訓練のできていない耳には気づかれなくても、洗練された耳をもった人には不快に感じとられて、その他ではうまく作曲されていると考

えられる曲も、その誤りによってひどく損なわれることになる（後略）（キルンベルガー 2007: 1）。

誤りは、学習者は自分で気付かないかもしれないが、より訓練された耳を持った人は気付く。自分の耳に十分に頼れないからこそ、学習は、自分の書いた音楽の正しさを確認するための理論が必要である。純正書法はそれを提供しようとするものである。すなわちこの書法は、誤りの有無を確認するためのものでもあり、音楽の理論的正しさについての評価基準を示すために作られたものにちがいないのである。すなわち、条件 5 を満たしていると判断される。

条件 6）（書法は音楽による表現の適切さについての評価基準を示す。）

キルンベルガーの教本は、条件 5 で見てきたように、音楽作品における理論的な誤りの有無を確認するための指摘が多いが、美的な判断の適切さを確認するための説明も数多く見当たる。たとえば「ある調から別の調へ移行するとき、不自然さがまったく含まれないように」するための説明として、「最も簡単で最も自然な転調方法」（キルンベルガー 2007: 125）が指摘されている。ただし、それらの指摘は、いうまでもなく、美的な判断に基づいており、必ずしも論理的に裏付けられるものではない。美的な判断であるため、様式と共に変容するものでもあり、客観的な判断は困難であると思われる。キルンベルガーはたとえば作品の中で起こる突然の転調について、次のように述べている。

（前略）今日の作曲家たちは、この種のいろいろな技法から離れ始めているということである。（中略）そのため楽長バッハ氏[36]も「正しいグラヴィーア奏法」の第 □ 部（第 38 章）において、そうした和声的な異常さを、稀にのみ用いて、けっして必要もなしに用いない今日の趣味を賞賛するのである（キルンベルガー 2007: 151）。

上で見てきたように、純正さのみでは望ましい芸術表現にはならず、それからはみ出すような表現も必ず必要である。だが、純正書法の確立と共に、反対に「異常」であると思われる音楽表現も一層はっきりと提示されるようになった。むしろ、「異常」であると判断される表現の使用が、より意識的に行われるようになったとも考えられる。すなわち、明

[36] カール・フィリップ・エマニュエル・バッハのこと

確な理由なしには、使いにくくなったとも言える。したがって、上記の引用文においては、「趣味」が変化し、改善されてきたということが指摘されているのである。趣味におけるこの変化は、純正書法の確立と、「異常」な響きに対する、改まった認識に深く関連している。純正書法が、音楽表現の適切さについての評価基準になっていたことが、この変化を支えたのである。かくて、純正書法は条件 6 も満たしていると思われる。

条件 7)（書法の最高目標は聴き手を楽しませる音楽の作曲である。）

ここまで繰り返し確認してきたように、18 世紀のドイツ語圏における作曲学、とりわけ「純正書法」は美的な判断に基づいている。そして美の目標は聴き手を楽しませることである。ただし、キルンベルガーはこのテーマを扱う際に、教会音楽と「軽い様式」を区別している。「軽い様式」の「軽い」というのは否定的な意味ではく、厳格様式（対位法）を用いないギャラント様式の音楽を指すのである。教会音楽に主に使用される厳格様式は「いつも真面目な、あるいは厳粛な内容」を持っているのに対して「軽い様式」は主に「耳を喜ばせることを目的とする舞台や音楽会に固有なものである」（キルンベルガー 2007: 96）とキルンベルガーは述べている。ここで特に注目すべきなのは、「純正書法」は厳格様式と自由様式の両様式のための理論的基盤であったということである。ただ、「いつも真面目な、あるいは厳粛な内容」に特徴づけられる教会音楽は、神のためのものであるべきだとされ、軽くて楽しいものであってはならなかった。だが、教会音楽にしても、当然、人を感動させる目的はもっていたにちがいない。したがって、「純正書法」は条件 7 も満たしているという結論が導かれる。

（第 I 部第 4 章）

第 3 節　「純正書法」と「内容美学」

以上の条件をまとめると、キルンベルガーの『純正作曲の技法』は、バトゥーが論じた同時代の美学の条件をほぼ満たしている。ここでは、バトゥーの美学とキルンベルガーの純正書法の同時代性が明確となっているといえよう。だが、最も中心的な内容のひとつについては、見解が大きく分かれる点も確認される。この点は「自然」への要求の具体的な捉え方である。見てきたように、バトゥーは美しい「自然」の模倣を芸術の原理として考

えたが、より具体的にいえば、この美しい「自然」は人間によって完全に支配されている自然であるといえる。ザイデルも指摘しているように、バトゥーは、自然は依然人間と敵対関係にあったという考え方をもっていた。この敵対関係を超えたところで、人間の目に「美しい自然」が見えてきたのである。そして最初に「美しい自然」を見出すことができたのは、実は芸術であったとバトゥーは考えた（Seidel 2004: 139）。そこには音楽も大きな役割を果たした。しかし音楽は、実際は独自に「美しい自然」を見出し、表出したというよりは、単に歌詞が見出した「美しい自然」に対し、それを強める表現を付け加えたに過ぎなかったのであるとザイデルは説明している。その上で、彼はヘンデル（Georg Friedrich Händel）の *Ode on St. Cecilia's Day* からのアリア *What passion cannot music raise* を例として引用し、次のように説明している。このアリアの具体的なテーマは、聖書につづられている通り、人間と音楽の出会いであるが、ヘンデルはこの神話を音楽で表現したのではなかった。ヘンデルの音楽が表現の対象にしているのは、実は J. ドライデン（John Dryden）によるこの神話の詩化であった（Seidel 2004: 136-138）。表出上で歌詞に頼るため、音楽が表出しようとしているのは、厳密にいえば話の内容ではなく、詩である。上で論じてきたように、作曲学は「句読点」を教育内容としているが、具体的な意味内容の表出を論じていない。つまり、「自然」の模倣をすべての芸術の共通の原理として論じたバトゥーに対して、作曲家は実は、直接「自然」ではなく、言葉によって仲介された「自然」を模倣しているという見解が示されている。これはキルンベルガーにかぎらず、18 世紀のドイツ語圏における主な作曲学に同様にいえることである[37]。つまり、「嵐を轟かせる」ことや、悲し

[37]作曲学に自然を描写する技法が紹介されなかった大きな原因は、キルンベルガーが深く関わったズルツァー（Johann Georg Sulzer）の辞典に綴られた考え方であったと思われる。植村耕三はそれを次のようにまとめている。

> 模倣の対象の区別からみると、他人の作品の真似は別として、外的・客観的な自然の模倣に関しては、ズルツァーは〈Gemählde〉および〈Mahlerey〉の項でとりあげ、音楽において風や雷を描写することはそれの真の精神に反する、leidenschaftliche Empfindung の表出が音楽本来の問題であって、ヘンデルのような才能のある人がオラトリオでマーレライをこのんでやっているのを批判している。ただ「bloße Charakter」を schildern するのなら結構だ」としてクープランやエマヌエル・バッハの例をあげているが、全体としては「鳥の声や虫が跳ぶのの描写」に対して、ズルツァーは「いまの作曲家のなかにはマーレライを非常にこのんでやっている者がいるが子供っぽいことだ」と批判的である（植村 1965: 42）。

そこにはまた、マッテゾンの影響もあったと考えられる。たとえば、『完全なる楽長』においては、「枝を空に伸ばそうとする木は、時折剪裁されることがある（Bäume, die mit ihren Zweigen/ Wollen in die Lüffte steigen/ Kürtzet man bey Zeiten ab）」という歌詞があれば「空に

い感情の表出方法などを作曲学が教えようとしていないのは、それが不可能だからというのではなく、むしろ意識的に決められた方針であったと思われる。たとえば、具体的に「嵐」の表現方法を検討してみよう。バロックオペラでは、すでに「嵐」のシーンは一種の流行であり、数多くの作品に見られた。したがって、そこに使用された技法をまとめた上で、教本の内容にするのは可能なはずであった。あるいは、あらためてハイニヒェンが説明したアリアの作曲の仕方を思い出してみよう。そこでハイニヒェンは、具体的な感情の表出方法を指摘している。つまり、感情の表出は、具体的な例を示すことによって教えることも可能であったと判断される。だが、それにもかかわらず、18 世紀のドイツ語圏の作曲学は、模倣美学が普及しつつあった最中でさえ、こうした学習を促進しなかった。そこには、やはり純正書法が重要な原因として浮かんでくる。模倣美学が強調した「美しい自然」とは、すでに言及したように、人間に支配された「自然」、つまり人間に適応された「自然」であった。人間に適応されたものとは、人間が危険にさらされることなく、幸せに暮らせる理想的な「自然」であった。それを受けて、純正書法は音の自然の中に、人間にとって理想的な「自然」を探ったと思われる。これは、人間が音の世界の中で、こうした「美しい自然」を見出そうとした試みとしても理解される。人間は、そのために、音を支配しようとした。筆者は、「純正書法」は音を支配する試みであったといっても過言ではないと考えている。作曲家と音楽研究者は「美しい自然」を広い意味での「自然」の中で求めたのではなく、もっぱら音の「美しい自然」すなわち美しい音を探っていたといえるからである。「純正書法」によって支配された音と音の諸関係は、人間にとって最も「自然」な表現、すなわち、分かりやすく、飾り気のない天衣無縫かつ普遍的な音楽表現のための材料になるべきであった。しかも、最も「自然」な表現として、それは普遍的なものでなくてはならなかった。そのため、「純正書法」は基本的に普遍性が認められる規定を提示しようとしていた。この規定は、音楽表現にとっては、概念のような存在になった。言語表現と異なり、音楽は概念がないため、これは非常に抽象的な表現であるが、「純正書法」は音楽についての、具体的かつ普遍的な理解を目指していた。音楽における「句読点」についての研究は、その最も注目に値する例のひとつである。作曲家と理論家は音楽表現の具体化を進めるために、ピリオドを表すカデンツや、クエスチョンマークを表すカデンツを定めた。それが一般的に使用されるようになった結果、これらは普遍的に理解されるようにもなっ

伸びる」というのももちろん音楽で表現できなくはないが、「内面的な感動はいつでも、外面的な文字通りの表現より高尚（edel）である」（Mattheson 1739: 216）と説明している。

た。ちなみにこれは、18 世紀のバロックおよび多感様式、古典様式に限定されず、シューベルト（Franz Schubert）の歌曲など 19 世紀前半のロマン派にも確認されるものである。同じ 19 世紀初頭において、A. ライヒァ（Anton Reicha）は、音楽における「句読点」の議論がまだ不十分であると考え、声楽教本の冒頭で、改めて詳しく説明することにした（Reicha 出版年不詳: 13-20）。ただし、音楽理論が普遍的なものとして示せるものは「句読点」と「純正さ」に限定される。そのため、「嵐」などの具体的な表現技法は作曲家の裁量に任せ、このような内容を指す普遍的な「概念」については、発展させようとしなかった。したがって、作曲学上、作曲家は具体的な内容の表出に際して、歌詞などの言語表現に頼るほかない。その結果、作曲学、とりわけ「純正書法」は、音楽独自の「美しい自然」を求めることによって、一般の模倣美学から離れたのである。それ故に、上で挙げた条件 3 満たすことができなかった。模倣美学と純正書法は、非常に深い関わりをもつと判断される一方で、「美しい自然」の定義という最も中心的な問題点に際し、両者の見解は大きく分かれたのである。ただし、これは作曲学の特徴でもあることに注意したい。なぜならば、一般の模倣美学のなかに、音楽美学も存在していたからである。それは 19 世紀において「内容美学（Inhaltsästhetik）」という名前で大きな発展をみせ、「形式主義（Formalismus）」と対立することになった。これは 19 世紀の音楽評論において最も注目を集める出来事のひとつであり、ブラームス（Johannes Brahms）とワーグナー（Richard Wagner）の対立に代表されるように、一般の音楽史研究においても頻繁に論じられてきたことである。それに対して、作曲学はそれらとは別に、独自の道を進むことになった。詳細は本論文の第二部で後述するが、19 世紀のドイツ語圏における作曲学には、その独自の方針故に「内容美学」からの大きな影響は認められないと解釈している。

（第 I 部第 4 章）

第 4 節　「純正書法」と歴史哲学

ここまでは、キルンベルガーの『純正作曲の技法』とバトゥーの『芸術論』の共通点と相違点に関して、一般的な「模倣美学」や「内容美学」との関連性を検討してきた。つづいては「純正書法」と当時の歴史哲学との関係にも触れていきたい。それは、上記の作曲学と美学とに近い関係が、作曲学と歴史哲学との間にも確認されると思われるからである。

キルンベルガーの『純正作曲の技法』を見渡すと、音楽理論史についての説明が重視されているのが分かる。特に注意に値するのは、時代と共に変化してきた音楽とその理論を、キルンベルガーは単に歴史的な事実として指摘し、それを過去の理論と新しい理論との対立とは捉えていないということである。『純正作曲の技法』に綴られているのは疑いなくキルンベルガー自身の理想である。それは当然過去の理論とその理想とは異なっていたが、彼はそれらの利点も指摘し、見下したりすることはしない。その明確な具体例のひとつとして、エンハーモニック音についての説明が挙げられる。キルンベルガーは、エンハーモニック音が「(前略) 長いあいだ最大の作曲家によってもっぱら用いられていたことや、このエンハーモニック類が当時最も完全な類とみなされていたことは、すぐれたギリシャの文筆家がわれわれに確信していることからも、まったく明らかなことである」(キルンベルガー 2007: 25) と説明し、次のような意見も述べている。

> たしかに、このエンハーモニック音が実際にわれわれの音律組織にふくまれているとすれば、旋律はもっと多くの利益を手にすることになるだろう。そしてその場合には、 歌手たちも子供の頃から最小のエンハーモニック音程を正しく歌うことに慣れ、聴衆の耳もそれを聞き取ることに慣れるようになって、情熱の表現がずっと強力になる場合も多いことになろう (キルンベルガー 2007: 25)。

この言及から、各時代の特色は、単にそれぞれの時代の人びとの慣れであり、絶対的なものではないという啓蒙主義ならではの考え方が、作曲学にも浸透していることが分かる。ここでは、それぞれの時代に尊重すべき特色が見られると考えられ、各時代の特色が理性的に判断されるようになっているが、これは、ドイツ語圏で当時こうした判断の必要性を特に求めた、いわゆる歴史哲学を中心にした研究であった。歴史哲学では、J. ローベック (Johannes Rohbeck) が指摘したように、従来の歴史学を支配していたキリスト教的な歴史観を排除し、歴史を理性的なものとしてみなすようにした (Rohbeck: 2004: 28)。理性重視によって普遍主義的な歴史観を目指したものであるが、この新しい歴史観によって歴史研究の視野は、大きく広がったといえる。歴史が人類史として捉えられるようになり、ヨーロッパ内外の、かつて注目されなかった歴史的なできごとが視野に入り、それらの重要性が認知されるようになった。また、広範囲で人類史を論じるために、歴史哲学はあらゆる研究分野を参照する必要性が生じた。そして、音楽史研究もそれに貢献しうると思われる

ようになった。それをきっかけに、J. N. フォルケル（Johann Nicolaus Forkel）は1777年にゲッティンゲン大学で音楽についての講義を開講することができたのである。それが、ドイツ語圏における、大学での音楽学の誕生であったと考えられ、ドイツ語圏の音楽研究史にとっては重要な出来事であった。フォルケルは普遍主義的な歴史学の要求に応えようとし、古代かつヨーロッパ以外の音楽文化も視野に入れる研究によって、音楽のことを、その文化的とりわけ社会的な起源から説明しようとした。一般の歴史哲学によれば、人間の文化とは、自然の整えてくれている可能性を活かしながら、人間が創立する過程である。だが、この過程を説明するには、まず、その起源の特定が必要であると考えられていた。フォルケルもこうした観点を受け継ぎ、社会における音楽の起源を探ることにしたが、具体的には、まだ親族の枠を超える社会的なつながりが成立されていなかった時代の音楽に注目した。フォルケルが想定していた音楽の起源を、次のようまとめることができる。まず、古代においては、音楽は、打楽器などに伴奏される踊りしかなかった。この時代は、神話以前の頃に遡る。やがて、ヘルメス、オルフェウスのように、音楽による人間のこころへの効果に気付く人間が現れた。彼らは、こころに感動を与える音楽ならではの力を利用し、社会に平和と幸福をもたらすことができた。それ故に、彼らの子孫らは、感謝の気持ちを込め、彼らのことを半神として崇拝するようになった（Forkel 1801: 2）。こう語るフォルケルは要するに、われわれの音楽の存在は、人間が、音楽が社会に与える良い効果に気付いたことに起因すると説明しているのである。つまり、音楽の存在とは人間にとって合理的なものであると強く主張した。昔から音楽を題材とする神話が数多く存在するが、これらの神話も、実際は理性的に説明されるものであると考えた。人間の音楽に対する要求は、昔から基本的に変わらず存続し続けている。それは「人間の自然はすべての時代において同じものであり、（中略）精神はいつも同じ精神である」（Forkel 1801: 3）からである。すなわち、音楽の起源を知ることが、現状への理解へも繋がるのである。

だが、上記で主張されているのは、もちろん音楽が常に同じものであったという意味ではない。人間の「自然」も人間の精神も変わらないものであり、つまり人間社会における音楽の原理は変わらずに時代を超えて存続するが、人間の社会は、時代と共に変容する。より原始的な人間社会は、より原始的な音楽を必要としていた。打楽器に伴奏される踊りに満足していたのは、もはやはるか昔のことである。しかし、原理は変わっていないため、まずはそれを知るべきであるというのが、この考え方であった。

それらは歴史哲学の影響下にあったため、大学における音楽研究においては、やむをえ

ず上記の考え方が中心となるが、そのことは、作曲学を含む音楽研究全体の、さまざまな問題の原因となった。たとえばW. ヴィオラ（Walter Wiora）が指摘したように、歴史哲学の影響下に置かれた音楽史研究は、その他の音楽研究の分野との連帯をうまく作り上げることができなかった。そのため、各音楽研究がひとつにまとまらず、そのことが学科分野における「地域主義（Fachprovinzialismus）」（Wiora 1961: 87）を生んだとヴィオラが批判した。しかも、1961年の研究発表において、音楽学が、現在までそれを乗り越えることができていないことも指摘している。それについて具体的な理由も挙げている。それは、まず、歴史哲学の普遍主義的な要求が、音楽史研究者の対応できる範囲を超えたことである。具体的な資料がごく僅かしかない古代における音楽の思弁的な原理を基に、普遍主義的な観点から音楽史を論じた研究者は、それぞれの時代の音楽の現状への考察には至らなかった（Wiora 1961: 89）。研究者は、探っていた音楽の原理と自分の時代の音楽実践との関連性を上手く説明できなかったのである。または、普遍主義的歴史学の影響を受けた音楽研究とは別に、一般の普遍主義的歴史学も音楽のことを論じてきたが、ヴィオラによれば、そこに見られる音楽についての論述は「驚くほど質が低い（erstaunlich niveaulos）」（Wiora 1961: 85）のである。それらは、専門的な作曲学に相手にされるような結果を提示できなかった。つまり、ヴィオラが指摘しているこれらの二点故に、歴史哲学的な音楽史研究と作曲学との明確な接点は作られなかったと考えられる。作曲学は音楽実践と美学の間に立ち、両者を仲介する役割も果たしていたと思われるが、作曲学との接点はみつからず、音楽史研究は結局のところ音楽実践にも影響を及ぼさなかった。したがって、これは音楽研究分野として孤立してしまった。フォルケルの歴史哲学的な音楽史研究も、実際は中世についての論述に留まってしまい、現在の音楽実践との関連性を作り上げることができなかった。彼は、この問題に気付き、音楽史研究と同時に、その他の音楽研究をも多面的に進めていた。フォルケルの著作の中で、今日最も知られているのはおそらく『J. S. バッハの生涯と芸術（Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke）』である。これはドイツ語圏で初めての、ある特定の作曲家の生涯と音楽を論じる文献であったと思われる。フォルケルにとって、作曲家の伝記というジャンルは、音楽史研究と作曲学の接点を可能にするものであった。そこには、バッハの作曲についての説明も、バッハの作曲の教え方についても、さまざまな指摘が見られる。さらに、その中には「純正書法」とキルンベルガーについても、次のように述べられている。

彼［＝バッハ］はまた先人たちと違って純正書法そのものだけに拘束されることなく、真にすぐれた作曲に必要な他の要求、すなわち曲全体の統一的な性格、様式の区別、リズム、旋律などにも、絶えず注意を払うのである。バッハの作曲教授法の全貌を知りたいと思うならば、それはキルンベルガーの「純正書法の技術」のなかで充分に説明されている（フォルケル 2004: 76）。

キルンベルガーの教本で確認できたことであるが、「純正書法」は音楽表出の理論的基盤としての役割を果たすべきでものであったが、それ自体が音楽である訳ではない。つまり、「純正書法」を厳守しながら作られたものが必ずしも、音楽として認められるという訳ではない。キルンベルガーの教本に見出せる構造通り、「純正書法」とその応用は別々に検討すべきである。実際に、キルンベルガーは教本の構造によって、バッハの考えた作曲学に応えようとしたと考えられる。ここで特に注意したいのは、フォルケルがバッハの生涯、バッハの人間性、芸術家や教師としての性格などを語った上で、バッハの作品のみならず、バッハの作曲学も説明しようとしたことである。そのため、これは現在に至るまで、バッハ研究における重要な資料である。だが、フォルケルのこの著作が出版されたのは、バッハが亡くなり、すでに52年が経ったところであった。つまり、その内容がすでに歴史的なものになっていたのである。しかし、それでもなお、フォルケルがバッハの作曲学と作品を論じたことは、19世紀において、バッハが再注目される大きなきっかけのひとつになった。フォルケルは、当時の歴史哲学の影響下で試みた音楽史研究では不可能であったこと、すなわち音楽史、理論、教育、音楽実践などの分野を包括する研究を、バッハの伝記によって実施できたといえよう。そしてそれが可能であったのは、内容を、自分の時代における音楽実践に即した情報に絞ったからである。それによって、歴史的な内容や抽象的な原理についての説明と実践との接点が生まれ、学科分野における「地域主義」が避けられた。そこに見られる理念と同様なものが、キルンベルガーの『純正作曲の技法』にもあったと考えている。「純正書法」の理論に応用編を付け加えることができたからこそ、『純正作曲の技法』は、ドイツ語圏における作曲学を代表する教本のひとつになれたと思われる。

以上、美学と「純正書法」との間に見られる関連性と非常に似たものが、歴史哲学と「純正書法」との間にも見られることを述べてきた。それをより明確に示すため、ここまで論じてきたそれぞれの関連性を、次のようにまとめてみよう。まずは、美学は「自然」を芸術の原理として提唱した。そして「純正書法」を基盤とする作曲学はこの考え方を受け継

いだと思われる。ただし、そこでは「自然」についての検討は、和音構造などにおいて、実際に確認される「音楽の自然」に限定された。すなわち、音楽外の自然における事象の模倣には直接触れないことにしたのである。また、歴史哲学と作曲学の関連性に関しては、歴史哲学が歴史を普遍的な人間社会史という観点から考察し、歴史を、神話の時代よりも以前から始まった、理性に基づいた発展として捉えようとしたのに対して、「純正書法」を基盤とする作曲学はこの考え方を受け継ぎながらも、歴史の内容を、「純正書法」を学ぶために知るべき音楽理論史に限定させたといえる。つまり作曲学は、美学や歴史哲学から強い影響は受けたが、それにもかかわらず、自らの本来の研究枠を壊すことなく、実践的な作曲学体系を目指したのである。影響を受けながらも、美学的な反省も、歴史的な反省も音楽特有の要素に限定させることによって、一般の哲学的な美学や歴史哲学とは根本的に異なった性格を保ったといえるのではないだろうか。それは、序文で指摘したような、作曲学独自の中間的な立場が確立された、一番大きな原因のひとつでもあったと解釈している。19世紀においても、哲学や美学に由来する考えを積極的に作曲学に織り込もうとした作曲家や理論家は多い。本論文では、ジャン・パウル（Jean Paul）の影響が見られる、先に言及したG. ウェーバー、ヘーゲルなどの影響が見られるA. B. マルクス、そしてF. Th. フィッシャーの影響が見られるJ. Ch. ローベなどを例として挙げることにするが、それらについても、18世紀の哲学と同様なことがいえるのである。つまり、それぞれは、作曲学にとって都合の良い内容のみを哲学から受け入れた。したがって、晩年に哲学書も執筆したマルクスを除けば、作曲学の執筆者が目指したのは、あくまでも専門的な音楽論であり、決して哲学ではなかったということである。

（第 I 部第 4 章）

第 5 節　『純正作曲の技法』に見られる「直観」と「方式」

キルンベルガーの『純正作曲の技法』に確認される「直観」の中では、作曲における「純正さ」への要求そのものが、最も根本的かつ中心的なものであるといえる。したがって、「純正さ」への要求を「キルンベルガーの『純正作曲の技法』における直観 1」と呼ぶことにする。「定評のある和声家」たちが、実際は「純正さ」を目指していたと考えることは、キルンベルガーにとって、この「直観」が自分の作曲学の特徴ではなく、むしろ普遍的な

ものであるする根拠であったにちがいない。普遍性が認められるということは、「純正書法」の大前提であったといえる。

二部構成

ただし、一方ではこの大前提故に、作曲学は「純正書法」のみに限定されない。芸術として認められる音楽は、「純正書法」が条件でありながらも、歌詞内容などが要望している特殊な表現、すなわち普遍的でない表現の存在も不可欠条件としている。そのため、「純正書法」を基準とする作曲学は必ず、「純正さ」そのものを論じる部分とは別に、特殊な表現の可能性を指摘する、「純正書法」の応用についての部分も必要である。これが、美学的に裏付けられるものであり、つまり「直観」のひとつであると判断されるものである。したがって、これを「キルンベルガーの『純正作曲の技法』における直観 2」と呼ぶことにする。この「直観」があるため、「純正書法」に対応しようとする作曲学は基本的に二部構成となっている。つまり、教授法のための方針をも示すのである。したがって、本研究において「方式」として分析されるものであるといえる。そのためキルンベルガーの『純正作曲の技法』に見られる二部構成を「キルンベルガーの『純正作曲の技法』における方式 1」と呼ぶことにする。第一部は「純正さ」の基本を示す理論中心の内容であり、第二部は実践に重点を置く。第二部は第一部の内容を基盤としているので、学習者は、第二部の実践ができるためにはまず第一部の学習が必要であるが、学問性の非常に高い内容であるといえよう。

だが、この二部構成は実は、理論的に裏付けられるものであるだけでなく、従来の音楽様式とも関連性が認められるものである。ここまで見てきたように、「純正書法」は音楽実践からデータを得て、体系化すべきものである。この原則にしたがえば、最も抽象的な理論的検討でさえ、実践にはその契機があったはずである。それは「厳格様式」と「自由様式」の区別である。理性または「自然」を原則として考えたハイニヒェン以降のドイツ語圏における作曲学は、それらの様式の区別があいまいになっていた。たとえば、ハイニヒェンで見てきたように、「自由書法」における可能性を、「厳格様式」に属すると思われる対位法の規則によって裏付けようとする試みが見られる。さらにすでに言及したように、キルンベルガーはラモーに対して不満を抱き、ラモーは対位法についての知識が足りなかったと考えた。ラモーの提示した和声学は、理論としては、特に「自由書法」を支えるものになったといえるが、キルンベルガーは、対位法を中心とする「厳格様式」を充分に習

得していない者に、和声学を中心とする「自由書法」ができるはずはないと考えたにちがいない。つまり、「純正書法」とその応用との関係は、「厳格書法」と「自由書法」との関係と非常に似ていたといえるのではないだろうか。全体的にみれば、「厳格様式」は規則を厳守する作曲を要求していたが、他方の「自由様式」は、キルンベルガーが述べているように「種々様々な装飾的なはめ外し、規則からの多くの逸脱が許される」（キルンベルガー 2007: 96）ことを特徴としている。ただし、規則からの逸脱が許されるとはいえ、作曲家が勝手なことをしても良いという訳ではない。つまり、真の意味で「自由」な作曲が許されるという意味ではない。なぜなら、規則からの逸脱にはさまざまな条件があったからである。こうした条件もまた一種の規則であったた。キルンベルガーはそれを示すために、「定評のある和声家」の作曲で確認されるような「規則からの逸脱」を細かく記述している（キルンベルガー 2007: 97ff）[38]。

また、各規則については、原則として理性的な説明が求められていた。上の条件4で見てきたように、「まったく周知の事柄についてもやたらと念入りに検討しなければならない」（キルンベルガー 2007: 3）とキルンベルガーは考えた。各規則は、実践にその契機があるということが条件であったため、規則が音楽実践から導いたものには「厳格様式」のみならず、「自由様式」も当てはまる。そもそも「自由様式」の規則化が可能であったのは、その実践も偉大な巨匠が熟考の末に行われていたからである（キルンベルガー 2007: 213）。つまり、規則は理論家が考えだしたものではなく、実践において確立されたものであり、すなわち理論の体系化以前に、すでに存在していたものであった。次第にそれらの体系化が求められ、それを実現するために、各規則が論理的な推論によって結びつけられたのである。したがって「厳格様式」と「自由様式」、およびそれらを包括する「純正書法」も、

[38] たとえば、装飾的対位法は、「その進行は、拍節によって正しく計測されて聞えること」が条件であると説明し、「一方の声部での装飾が、その動きの不確かになるようなものであれば、他の声部はそれを明確にしなければならない」（キルンベルガー 2007: 212）という「厳格書法」の規則を挙げた上で、それに反しているクラウンの《クレオパトラ》から小節を取り上げている。



「この譜例の第 3 と第 4 小節では、二つの声部はともに、最初の 8 分音符の後に一つの 4 分音符をもつのであるが、先に述べた規則からすると、ここでのバスは、二つの 8 分音符をもたなければならなかったのである。しかし読者によく分かって欲しいのは、作曲者はここで、この 4 分音符に留まるとか停止することで、その表現をいっそう強めることを望んだのである（キルンベルガー 2007: 212）。

基本的には「主知主義的」なアプローチであったと判断されるのである。

「ギャラント様式」の「自由書法」との同義化

ちなみに、「自由書法」は「軽い様式（leichtere Schreibart）」とも呼ばれ、「ギャラント様式（galante Schreibart）」（キルンベルガー 2007: 96/ Kirnberger 1776-79: I/80）と同義語であるとキルンベルガーは説明している。このことは、ドイツ語圏の作曲学で最初に「ギャラント様式」を論じたハイニヒェン以降60年あまりが経ち、もはや「ギャラント様式」は、従来の理論と対立するような独自の流行ではなくなったこと、そして教会音楽などにおける「厳格様式」以外の音楽を指す総合的な名称としてすでに定着した証拠であることを意味する。その結果として、「ギャラント」な表現は、特別なものではなくなり、一般的に作曲学や楽器演奏教本などに欠かせない内容となった。「純正書法」の中では、「厳格様式」と「ギャラント様式」の対立が解消され、「純正書法」は「ギャラント様式」を含み、音楽全体のための理性的な判断基準を提示した。それ故に、「純正書法」の示す「厳格様式」と「ギャラント様式」の混合を、作曲学における理性の強化過程の結果として評価すべきであると考えて良い。そしてこの理性の強化過程こそが、18世紀のドイツ語圏における作曲学の大きな特徴のひとつであったと判断できる。ハイニヒェンは各規則の音楽実践における原因の再認識を求め、マッテゾンやシャイベなどはいち早く芸術の原理として「自然」に目を向けた。キルンベルガーもそれを受け継いでいる。

> 一つの芸術とみた場合の音楽は、（中略）自然な旋律の特質を高め、そしてそうした事実自体の自然のなかに、それを守ることによって旋律がいっそう完全なものになるという規則を探し出すこと以上のことは、何もしていないのである（キルンベルガー 2007: 271）。

この考え方はもちろん「直観」であると理解されるが、「純正さ」を求める、上述した「キルンベルガーの『純正作曲の技法』における直観1」に含まれるものであるため、ここでは別個にカウントすることはしない。

『純正作曲の技法』は大きな理論体系を提示しているため、細かく分析すれば、数多くの「直観」と「方式」が確認される。しかし、ここでキルンベルガーを取り上げたのは、主に「純正書法」の性質を論じるためであるため、より細かな音楽理論的な分析について

は割愛する。ただ、上で触れた歴史的なアプローチに改めて注意しておきたい。音楽史についての論述を作曲学に取り入れたのは、過去に知るべき事象があったという、歴史哲学的な考え方が元になっていたと思われる。この考え方、すなわち歴史的な知識に対する要望は「直観」として分析できるため、これを「キルンベルガーの『純正作曲の技法』における直観3」と呼ぶことにする。この要望に応え、キルンベルガーには音楽理論をその歴史から教えようとする姿勢が見られるが、それは「直観3」と関連する具体的な「方式」として理解されるものである。したがって、これを「キルンベルガーの『純正作曲の技法』における方式2」と呼ぶことにする。この「直観」と「方式」によって、歴史は非常に重視されているように見える。つまり、ここまで繰り返し確認してきたように、キルンベルガーの作曲学は、18世紀前半の作曲学の延長線にある。そこにはさまざまな進展があるにもかかわらず、キルンベルガーの試みは、それを強調するより、音楽の「純正さ」の時代を超えた、普遍的な作曲学を提唱する姿勢として読み取れるのである。

これまで見てきたのはドイツ語圏北部の作曲学が中心であったが、以下では南部の例にも目を向けてみよう。南部、とりわけウィーンの作曲学は、北部と比べさまざまな相違点が認められるが、すでに言及したように、「純正さ」には共通の目標も確認される。ここからは、アルブレヒツベルガーが「純正書法」のことをどのように捉えたかに注目したい。アルブレヒツベルガーの作曲学を代表する著作は『作曲についての教示（Anweisung zur Composition）』という教本であるが、それとほぼ当時に通奏低音の理論書も執筆されている。「純正さ」について論じているのは『作曲についての教示』であるが、それぞれの教本は、著者が想定している読者が異なり、それによって、内容も大きく異なる。以下で詳しく言及するように、『作曲についての教示』は実際に芸術愛好家の独学にも役立てようとすることが目標のひとつであった。つまり、キルンベルガーの教本は主に専門家のためであったと思われるのに対して、アルブレヒツベルガーの論じた「純正書法」は、読者としての芸術愛好家が配慮されていると思われる。そのため、この教本は、市民文化の影響の下に置かれた作曲学、とりわけ「純正書法」の事情を知る上で、非常に貴重な資料でもあると考えている。

第 5 章　J. G. アルブレヒツベルガー（1736－1809）の作曲学

作曲家としてのJ. G. アルブレヒツベルガー（Johann Georg Albrechtsberger）は現在、モーツァルトやベートーヴェンの陰に隠れた存在となっているものの、音楽理論家として、そしてベートーヴェンの教師としては音楽史に名を残している。しかし、19世紀半ば以降は、対位法や通奏低音にこだわりをみせていた当時のウィーンの音楽理論に対して、保守的であるとのレッテルが貼られるようになる。それ故、たとえば、U. トムソン著の『アルブレヒツベルガーとゼヒターの間のオーストリアにおける通奏低音学の条件と種類』（Thomson 1978）などにも見られるように、音楽理論研究においてアルブレヒツベルガーも属するウィーンの通奏低音理論の伝統が否定的に描かれる傾向が窺われる。アルブレヒツベルガーが活躍していた時期は、従来の通奏低音と対位法が和声学に交代された時代であった。和声学の観点からすれば、従来の通奏低音と対位法はもはや時代遅れであり、早く排除すべきものであった。しかし、アルブレヒツベルガーはそれをしなかった。無論、アルブレヒツベルガー自身も、音楽理論に変化が起きていることには気が付いていたのである。彼は、対位法による書法と和声学の混合を試みるなど、この変化へのさまざまな工夫も見られる。しかし、それらも19世紀から現在に至るまで、音楽理論史研究ではあまり評価されてこなかった。たとえば、ダールハウスによれば、この混合の試みは「甚だしく不出来」（Dahlhaus 2002: 384）であり、アルブレヒツベルガーの執筆した理論書は「危機の表現」（Dahlhaus 2002: 660）であった。

以下では、アルブレヒツベルガーの理論に見られる「混合」を、彼の理論書の内容から追究する。この「混合」が最も明確に現われているのは『作曲についての教示』であるが、それを裏付けるためには、アルブレヒツベルガーのほかの理論も視野に入れる必要があると考えている。したがって、まずアルブレヒツベルガー著の『通奏低音を学ぶための要約された方法（Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen）』について考察してみよう。

第 1 節　『通奏低音を学ぶための要約された方法』

アルブレヒツベルガー著の『通奏低音を学ぶための要約された方法』には出版年が表記されていないが、おそらく1791年頃であったと考えられる(Grandjean 2006: 24)。この題名は、すでにこの教本の最も重要な「方式」を指摘している。それは、アルブレヒツベルガーによる通奏低音理論の構造全体を支配している「方式」、つまり「要約」のことである。これを「アルブレヒツベルガーの『通奏低音を学ぶための要約された方法』における方式1」と呼ぶことにする。この「方式」にしたがって、各音楽要素は、一見細かな説明なしに挙げられ、分類されている。しかし、この分類自体が、すでにそれらの要素の利用、つまり音楽実践における区別を示すものであり、つまり一種の説明を意味している。たとえば和音について、アルブレヒツベルガーは教本の始まりに、「完全な（vollkommen）」和音と「不完全な（unvollkommen）」和音、さらに「誤った（falsch）」和音とを区別している（Grandjean 2006: 201f）。「完全な」和音は長和音と短和音の基本形であり、「不完全な」和音はそれぞれの転回和音である。そして「誤った」のは一般的に不協和音と呼ばれる和音である。

通奏低音の教育課程

続いて、アルブレヒツベルガーは5度圏における「完全な和音」を挙げている。また、転回和音を、一般的に通奏低音理論に見られるように六の和音から説明しているが、多くの通奏低音理論は、六の和音の後にすぐ二の和音か四六の和音の説明に進むのに対して、アルブレヒツベルガーは先に長3度と短6度で構成される和音に進むのである。しかも6度が減6度や増6度になっているケースも一緒に挙げている。これは実に驚くべきことである。なぜならば、5度圏を挙げることによって、アルブレヒツベルガーが和音を和声学的な視点から説明しようとしたという印象を受けるのであるが、一方で「完全な和音」以外の和音は、音程を示す数字によって順番が決まるからである。数字による順番とは、通奏低音理論ならではの可能性であるが、アルブレヒツベルガーはそれによって、最初の「不完全な和音」と「誤った和音」との区別を維持せず、共にグループ化させるのである。言い換えれば、長和音と短和音の転回が不協和音と共にグループ化されるということになるが、これは当時の作曲実践によってはもはや正当化しにくい説明であったと思われる。

また、「完全」および「不完全」、「誤った」とは音楽実践によって確立された美的な意味

を持つ概念として理解され、様式と関連づけられる。そして、様式的な判断は常に、完全かつ論理的な推論を拒むため、「直観」を含む判断であるといえる。したがって、以上の分類は「直観」としても分析されるのである。これを「アルブレヒツベルガーの『通奏低音を学ぶための要約された方法』における直観1」と呼ぶことにする。

和音の説明の次には、アルブレヒツベルガーは各音程を取り上げている。音程は小さい音程から大きい音程へという順番で整理され、ここでも実践上の重要性などによる順番ではなく、数字を基盤とする順番が目立っている。2度の音程を含む和音から始め、アルブレヒツベルガーは各和音の構造についての説明を続けている。説明の順番はあくまでも数字によって決められているため、2度の後はまず減3度へと移る。実践上より頻繁に使用され、重要である長3度と短3度よりも、減3度を含む和音が先になっているのである。

以上のように、アルブレヒツベルガーは通奏低音理論が可能としている和音をすべて説明しているが、和音構造の可能性はいうまでもなく、これらは音楽様式の要求によって限定されていた。アルブレヒツベルガーはそれを単純な規則で示している。たとえば「3種類の2度はいずれも4度と6度を伴う」（Grandjean 2006: 219）と指摘している。こうして、学習内容が数字を基盤に整理されていることは一見実践離れした教え方かもしれないが、実は、そこには利点もある。それは、この順番によって、学習者は学習の早い段階においてすでにより複雑な不協和音を学び、対位法への展望ができるのである。その意味では、最初に「完全な和音」のみを取り上げる基礎学習よりも、実践的な方法であると思われる。

和声構造に続いて、アルブレヒツベルガーは声部における不協和音の解決をより詳しく説明し、そこにおける可能性をそれぞれ、「とても良い（sehr gut）」「良い（gut）」「悪い（übel）」（Grandjean 206: 237など）と評価している。それは、当時の音楽実践によって裏付けられる美的な評価であり、Ch. ベルンハルト（Christoph Bernhard）やJ. マッテゾンなどが、古くから用いてきた評価の仕方である。評価の基準は各声部の歌いやすさである。通奏低音はもちろん鍵盤楽器が中心となっているが、声部を説明するため、アルブレヒツベルガーは対位法の教授法を導入している。つまり、対位法を通奏低音理論における不可欠分野として挙げているのである。

ここまで見てきたように、「アルブレヒツベルガーの方式1」の示す「要約」には対位法の基礎も導入されているが、基本的には通奏低音における数字が教育内容の順番を決めている。だが、なぜアルブレヒツベルガーはこのような「方式」を選んだのであろうか。それを明らかにするには、まずどのような学習者を対象とする教本であったのかを検討すべき

である。『通奏低音を学ぶための要約された方法』が執筆されたのは、一般的に、通奏低音がその演奏実践における地位を失い始めた時代であった。ただし、教会音楽においてはその地位を保っていた。そして、「方式」では数字による並列が徹底されていることからも、この教本は事典的な役割が意図されていたと理解できる。したがって、「要約」を指す「方式1」をより具体的にまとめようとすれば、「要約」を成しているのは、実は辞典のように参照されることを意図した数字による、内容の並列であるといえよう。

このように、辞典の役割を果たすと思われる教本であるため、対象となる学習者は、教本を使用して音楽の基礎を一から理論的に学ぶのではなく、むしろ、教会の中での演奏実践に取り組みながら音楽を学ぶような者であったと思われる。この教本は、演奏すべき曲に分からない通奏低音の記述があった際に、参照するものであったと考えられる。このような利用の仕方を前提とすれば、上記のような「方式」は最も合理的であったと思われる。

だが、たとえば、音楽実践の体験が欠けている芸術愛好家は、『通奏低音を学ぶための要約された方法』のような教本を手に入れたとしても、教本内容を理解することはできなかったと思われる。ましてや、『通奏低音を学ぶための要約された方法』は音楽概論を含まず、様式的あるいは美的な論点をほとんど挙げていない。学習者はこの教本からどのような音楽が学べるのかを、自ら事前に把握していなければならなかったといえよう。

美学的・社会的観点などが挙げられていないため、この教本は結果的には本論文のいう「直観」はほとんど明言されていない。アルブレヒツベルガーは明らかに、音楽とは基本的に何であるか、どのようにあるべきかなどといったことは、すでに実践から体験している学習者を想定していたため、教本の内容で確認できる「直観」、つまりたとえば上述の協和音と不協和音の区別などは、常に実践上の事実を指すものに過ぎず、それを超える理想論などは見当たらないのである。

（第Ⅰ部第5章）

第2節　『作曲についての教示』

『作曲についての教示』はアルブレヒツベルガーの著作の中で、最も重要な教本であった。初版は1790年頃であったと思われる。つまり、上の『通奏低音を学ぶための要約され

た方法』とほぼ同時のものである。（ここで引用している版は出版年不詳であるが、おそらく1818年頃のものであると思われる。）全体的に見れば、『作曲についての教示』は、単に、よりレベルの高い通奏低音学習を目的としているのではなく、通常の通奏低音教育とは根本的に異なった教育課程を想定したものであると筆者は考えている。その理由は、何よりもまず、『作曲についての教示』が、学習以前の実践体験を不可欠の条件にしていないと思われるからである。アルブレヒツベルガーによれば、この教本は、音程などの基礎をすでに学んだことのある学習者を想定している一方で（Albrechtsberger 出版年不詳: 1)、通奏低音を学んでいない学習者にも対応しようとしている（Albrechtsberger 出版年不詳: 8)。「方式」では、『通奏低音を学ぶための要約された方法』とは異なり、数字の順番の代わりに音階論を基にした、新たな和声学を重視していることを確認できる。これは、ダールハウスが繰り返し指摘した、アルブレヒツベルガーに見られる従来の理論と新しい和声学との混合であるが、これを「アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』における方式1」と呼ぶことにする。

また、『通奏低音を学ぶための要約された方法』には見られなかった美的判断も新しく課題として挙がっている。和声学の下では、可能な和音を単に並列させることは不可能であり、主要三和音と副三和音は区別され、特に副三和音の使用や転調には美的な判断が不可欠である。アルブレヒツベルガーは、近年の音楽は聴衆の意表を突く和声がより頻繁に使用されるようになったことを指摘した上で、それはしかし、「農夫が居酒屋に行くようにではなく、健全な判断力をもって（doch mit gesundem Urtheile, und nicht so, wie der Bauer ins Wirtshaus geht）」（Albrechtsberger 出版年不詳: 8）行うべきことであると説明している。この「健全な判断力」こそが、この二つの教本の内容が分かれる点であると思われる。「アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』における方式1」は、美的な判断への要求を必然的に含んでいるのである。

しかし、「健全な判断力」が必要となる判断基準は、通奏低音理論と同様、一般の音楽実践によって確立されたものである。その違いは、『通奏低音を学ぶための要約された方法』が演奏実践の体験を条件としたのに対して、『作曲についての教示』は、多くの良い音楽作品を知ることを条件とした点にある。『作曲についての教示』の特徴のひとつはその譜例の豊富さにあり、つまり音楽作品を知る方法は演奏実践だけでなく、教本での学習も含まれている。しかも、譜例のほとんどは曲から切り離された数小節のものではなく、可能な限り、曲全体を取り上げる工夫が窺われる。譜例の選択肢は広く、フックス、カル

ダーラ（Antonio Caldara）、キルンベルガー、J. S. バッハ、マッテゾンなどの作品を含んでいる。（ちなみにこれは個人の意見であるが、譜例は魅力的で面白い音楽が非常に多く、ドイツ語圏の音楽教本の中では、読むのが最も楽しいもののひとつである）。この譜例の選択からも分かるように、従来の通奏低音や対位法の理論と新しい和声学との混合とともに、アルブレヒツベルガーはカトリックとプロテスタントそれぞれの教会音楽における対位法の伝統の混合をも図ったのである。

和声学と対位法を混合

教本の冒頭で、アルブレヒツベルガーは、厳格書法とフックスに従った対位法を取り上げている。基本的に、初心者は自由書法に手を出すべきではないと彼は考えていたが、それは、厳格書法が歌手にとって歌いやすい音楽を作る書法として有意義であると考えたからである[39]。弦楽器のための音楽が作れるようになれば自由書法の技法を使用しても良いが、初心者はまず、厳格書法を守った声楽の作曲を学ばなくてはならないという見解をアルブレヒツベルガーは持っていた。つまり、ここでは厳格書法と自由書法は、はっきりと区別されているが、この区別は学習項目の順番も決める要素にもなるため、教授法における新たな「方式」を意味するといえる。したがって、これを「アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』における方式2」と呼ぶことにする。厳格書法とは「純正」な書法を指すものであるため、この「方式2」を純正書法の理想を強調するものとしても理解できる。

数字による順番と「要約」を指した『通奏低音を学ぶための要約された方法』における「方式」とは異なり、『作曲についての教示』における「方式」は教本を使用した学習において実施される「方式」であり、つまり学習方法を示すのだといえる。ちなみに、厳格書法と自由書法の区別は一般的に考えれば、異なる様式を指すこともあるが、この場合は第一に、人間の声と楽器による音楽表現の可能性が異なるために必要とされる区別である。つまり、様式的な判断よりも、実践上の必要性によって裏付けられる判断である。また、譜例では厳格書法の例の方が自由書法の例よりはるかに多いのだが、それは、アルブレヒツベルガーが厳格書法の方を重視したという訳ではない。厳格書法をより多く載せた理由として、彼は以下のように述べている。「今日は自由書法の1000曲の方が、厳格書法の20

[39] 「私の理解では、厳格書法とは、楽器による伴奏のない、歌だけのための書法である。厳格書法は自由書法より規則が多い。その原因は、歌手の方が楽器の演奏者より各音の正しい演奏が難しいということにある」（Albrechtsberger 出版年不詳:18）。

曲よりも集めやすいのである」（Albrechtsberger 出版年不詳: 21）。つまり、学習者は自由書法の例を自分でも簡単に手に入れることができるので、教本にわざわざ載せる必要はないと考えたようである。どちらの書法の学習にいそしむべきかについては、学習者は自分の志向にしたがい決めるべきだとした[40]。

『通奏低音を学ぶための要約された方法』における協和音と不協和音の区別を示す「完全な」および「不完全な」、「誤った」の区分を、ここでは「直観」としても分析し、それを「アルブレヒツベルガーの『通奏低音を学ぶための要約された方法』における直観1」と呼んだ。『作曲についての教示』ではこの「直観」が和声学に代わっている。上述のように、「アルブレヒツベルガーの『通奏低音を学ぶための要約された方法』における直観1」が示す区別は、不協和音の学習に利点があると思われる。それに対して、和声学は主要三和音と副三和音に執着しているため、不協和音の使用についての説明が教育課程において後回しされる上、不可欠だと思われるいくつかの不協和音以外のものは、例外扱いされる。つまり、通奏低音理論における音程学が可能としていた和音の並列は維持されなくなるのである。アルブレヒツベルガーはおそらく、これを弱点と考え、和声学と対位法を混合させたのであろう。和声学における不協和音のことを、対位法理論によって説明しようとしたのである。そのことによって、不協和音の存在は和音における特殊なものとしてではなく、書法における現象として現れるのである。

以上をまとめると、「完全な」、「不完全な」、「誤った」の区別がなくなり、その代わりに主要三和音と副三和音の区別が登場したことになる。それは直観として分析されるものであり、したがって、「アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』における直観1」は和声学の導入を指すのだと判断される。『通奏低音を学ぶための要約された方法』では、「不完全」和音と「誤った」和音が、教授法上においては同一グループとされていたが、和声学に従えば、三和音の基本形とそれぞれの転回和音の区別は二次的なものになる。そして、「誤った」和音をアルブレヒツベルガーは対位法的な現象として説明しているため、『通奏低音を学ぶための要約された方法』の示したグループ分けが、『作曲につ

[40] 「（前略）作曲に取り組もうをするすべての人に助言するが、自分に最も向いている書法の曲を良い巨匠のスコアから書き写すべきである」（Albrechtsberger 出版年不詳: 21）。巨匠のスコアを書き写すというのは 18 世紀において一般的に作曲の最も有意義な学習方法のひとつとして注目されていた。アルブレヒツベルガー『作曲についての教示』は当時の教本の中では、譜例が最も多く印刷されている教本のひとつではあるが、それでも足りず、学習者は自分の志向に従った上でのさらなるスコアの勉強が求められている。

いての教示』では完全に無用になったといえる。

だが、論じてきたように、このグループ分けの利点として、教本の最初の部分から不協和音の利用方法が述べられているということが挙げられる。『作曲についての教示』では、この利点が和声学の導入や、自由書法と厳格書法との区別によってなくなった。代わりに、アルブレヒツベルガーは18世紀の音楽理論を支配してきた「直観」に再び注目した。音楽表現は「自然に反して（widernatürlich）」（Albrechtsberger　出版年不詳: 20）はならないという「自然さ」への要求を示す「直観」である。「自然さ」への要求は、「和声学の導入」を指す「アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』における直観1」に加わった新たな「直観」として捉えることができ、これを、「アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』における直観2」と呼ぶことにする。

フックスの教授法と「修正能力」

ただし、『作曲についての教示』が要求している「自然さ」は、キルンベルガー流の「純正書法」ではなく、フックスの対位法が基盤となっている。アルブレヒツベルガーは、フックスの教授法が示している二声部書法を正確に学ぶことによって「極めた純正さ」（Albrechtsberger 出版年不詳: 21）を実現できると考えたのである。そして、フックスの教授法は、「極めた純正さ」を保証すべきであるという「直観」を意味するのみならず、特定な教授法をも意味するのである。つまり「方式」である。これを「アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』における方式3」と呼ぶことにする。

フックスは、「奇妙（seltsam)」な点もいくつかはあるが、「フックスの理論を学び、彼を手本にしてきた者がすでに何百人もおり、フックスの名声が消えることはない。時代と共にさまざまなことが変わってきたが、それは彼の責任ではなかろう」（Albrechtsberger 出版年不詳: 21）と、アルブレヒツベルガーは述べている。しかし、大勢の人がフックスの教本で学習してきたことが、時代が変わったにもかかわらず、フックスの教授法を使用し続けるのに十分な理由となりうるとは、誰もがすぐに納得できることであろうか。おそらくそうではない。本来の理由はむしろ別にあると思われる。それは、初心者のために、ある程度の客観性が認められる基準が必要であったことにあったのではないかと考えられる。19世紀における作曲学では、大きく見れば、学習目標が二つに分かれていた。その二つの目標を「修正能力」と「批判能力」と呼ぶことにする。前者は、学習者がスコアに見られる規則違反を発見し、修正する能力を示す。それに対して後者は、作曲家が意図した表現

が作品において適切に実現されているかを判断する能力である。つまり、前者はもっぱら既存の規則が判断基準となっているのに対して、後者は規則に縛られることなく、臨機応変な判断を許すのであり、曲全体における表現の適切さを判断の対象にしている。この区別はもちろん、19世紀に始まったことではない。ヨーロッパの音楽理論史全体に通じる論点であるといっても過言ではなかろう。ただし、19世紀においては、大きな変化も起きた。それは観点が、規則から、主に作曲家の着想の適切さを対象とする判断に移行したことであった。たとえば、G. ウェーバーは1817年に、「より専門的ではあるが、より限定された視点（specielleren und gleichsam beschränkteren Gesichtspunkt）」と「より高い視点（höheren Gesichtspunkt）」（Weber 1830-1832/I: 146）とを区別したが、前者は従来の音楽理論の視点を指すのに対して、後者は着想や表現の適切さを判断する新しい視点を意味していたのである。アルブレヒツベルガーは、ウェーバーの言葉を借りれば、まだ「より専門的ではあるが、より限定された視点」、つまりここでいう「修正能力」に重点を置いていたにちがいない。たとえば練習問題として、規則違反を含む曲を繰り返し挙げている。学習者にそれを修正させることによって、書法の純正さに敏感になることを期待したようである。常に音楽演奏の実践に取り組んでいる者は、その力が実践によって身に付くと思われるが、『作曲についての教示』は音楽実践体験の少ない、あるいは全くの初心者の読者をも想定していた。こうした初心者は実践体験が欠けている分、明確な理論的な支えが不可欠であったと思われる。つまり「より専門的ではあるが、より限定された視点」、具体的にいえば、フックスの「狭い視点」はこの場合、実は欠点ではなく、むしろ利点であったと考えられる。結論からいえば、アルブレヒツベルガーに見られるフックスへのこだわりは、つまり、教授法に関するこだわりであり、17世紀や18世紀初頭の声楽を様式的に理想化していたという訳ではない。それはいくつかの発言からもさらに明確になる。たとえば、教会旋法に関しては、「そんな古いものに関して、より知識を求めている人（Wer von diesen Antiquitäten mehrere Wissenschaft verlangt）」（Albrechtsberger 出版年不詳: 8）、あるいはカノンのような「技巧的なことについて（今日では、カノンなどよりドイツ風舞踏曲や路上で流行する歌の方が高く評価されるようになってはいるのだが）さんざん頭を悩ませている人」（Albrechtsberger 出版年不詳: 348）は、マールプルク著の理論書を参照すべきだと述べている。ちなみに、ベートーヴェンはアルブレヒツベルガーからほぼ文字通りにこの指摘を受けたようであるが、それについて、ノートに次のように記録した。

今は好奇心があまりない。すべてはだいたい想像がつくからだ。いつかそれ [＝マールプルクの理論] を参照するのに適切な時が来れば、そうする（Seyfried/ Pierson 1853: 144）。

つまり、カノンなどのより古い技法を学ぶのは、アルブレヒツベルガーの教育では必修ではなかったと思われる。それと同様に、『作曲についての教示』におけるフックスの教授法は、実践体験の少ない初心者のための理論的な支えを目標としていたと理解することができ、それが様式的な主張だと誤解されてはならない。

『作曲についての教示』の後半は自由書法についての記述で占められているが、ここでも「修正能力」を高める練習が中心となっている。ただし、フックスの理論を含め、規則にこだわりすぎてはならないという新たな主張が目立っており、「耳のある人は聞きなさい（Wer Ohren hat, der höre)」（Albrechtsberger 出版年不詳: 219）と聖書も引用している。これは、自由書法の脈絡において、音楽についての最終的な判断は聴覚に任されているという主張として理解される。すなわち、教本の前半では、規則によって支えられる判断が求められたのに対して、後半では、最終的な判断は聴覚に任せることが求められている。だが、ここで注目したいのは、聴覚による判断とは、ここでは個人的な判断ではなく、普遍的な判断を意味するということである。つまり、アルブレヒツベルガーのいう「耳」とは、人間普遍の、人間の「自然さ」によって裏付けられる力として理解されるのである。それはもちろん18世紀の音楽理論や美学に深く根を下ろしている考え方でもある。そのため個人的な着想を重視するような、ウェーバーのいう「より高い視点」はまだ確立されていなかった。たとえば18世紀の作曲学でしばしば言われるように、アルブレヒツベルガーも、学習者に着想が欠けているならば、他の作曲家を模範とすることを勧めている。ただし、「自らの着想が欠けているとき、模範の対象とすべきなのは、常に最新、かつ最も純正な音楽を作る作曲家である」（Albrechtsberger 出版年不詳: 346）と述べている。音楽における「純正さ」は客観性を要求するカテゴリーであったため、模範は当然ながら、妥当な学習方法であった。それは「修正能力」を高めるのに効果的な方法であったにちがいない。

『通奏低音を学ぶための要約された方法』と『作曲についての教示』との相違点

アルブレヒツベルガーは、『通奏低音を学ぶための要約された方法』と『作曲についての教示』において、ほぼ同時にまったく違う音楽理論教育を展開した。前者における「方式

1」では、音楽要素が事典的に並べられている。この「方式」では、演奏を適切に行うための説明を挙げているため、和声についての美的な判断は基本的に問われていない。それに対して、後者における「方式 1」は和声学と従来の音楽理論の混合を示しており、和声学の中では、従来の音楽理論、特に対位法が美的判断の基準として役割を果たすべきだと考えられている。それに伴い、この判断を身に付ける教育課程として「厳格書法」と「自由書法」が区別されている。そして、「厳格書法」の具体的な学習方法として、フックスの対位法理論が導入されているのである。このことから、書法における区別を「方式 2」、教授法としてのフックスの対位法理論を「方式 3」として分析した。

両教科書は、はっきりと言及される「直観」が少なく、「『通奏低音を学ぶための要約された方法』における直観 1」として、「完全な」、「不完全な」、「誤った」という和音の区別が挙げられた。それに対して、『作曲についての教示』における「直観」は、和声学における根本的な美的判断を指し、第一には主要三和音と副三和音の区別であった。

以上の相違点は、それぞれの教本が想定していた読者が異なっていたことによる。アルブレヒツベルガーは、音楽理論の内容を読者のニーズに合わせながら大きく変えているのである。『作曲についての教示』では、アルブレヒツベルガーは「独学に適した」教本を目指したが、その特徴のひとつは和声学の導入であり、それゆえ彼は、その安定した基盤を内容に含めようとした。こうした基盤となるものとして、彼はフックスの対位法教授法などの従来の音楽理論とともに、「自然さ」と「純正さ」の理想を掲げた。本研究では、この理想を「アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』における直観 2」として分析し、また、「方式 2」が示すように従来の厳格書法と自由書法の区別も維持した。この「直観 2」と「方式 2」は 18 世紀以来の美学と音楽理論の特徴であるが、アルブレヒツベルガーはそれを固持したため、その理論は、ダールハウスなど多くの理論家から強い批判を受けた。

だが、和声学への、従来の理論、特に対位法の導入は、新しい和声学による書法においても、不協和音についての十分な説明を可能とする措置であったともいえる。通奏低音理論では、協和音と不協和音を並列させていたのに対して、新しい和声学では、主三和音へのこだわりによって不協和音の存在が例外扱いされるようになった。そのため、アルブレヒツベルガーは新しい和声学に対位法理論を導入することによって、和声学による書法における不協和音を、対位法的に説明しようとしたのである。

ちなみに 19 世紀以降、不協和音の使用を基にさまざまな新しい音楽表現が生まれたが、

その中でも、対位法的に裏付けられた不協和音の書法の導入は、頻繁に見受けられた。アルブレヒツベルガーの目指した「混合」は「甚だしく不出来」であったというダールハウスの判断は、概して対位法に反対するものではなく、むしろフックスの教授法という、すでにアルブレヒツベルガーの時代には過去のもとなっていた古い理論の維持に対する批判であったと考えられる。だが、アルブレヒツベルガーにとっては、古さは弱点ではなく、むしろ利点であった。これは時代を超えて学習されてきた方法であったからこそ、今後もそれが安定した基盤として広く承認されることを期待していたのである。

この基盤の具体的な役割は、音楽の「純正さ」を保証することであった。アルブレヒツベルガーは、18 世紀の考え方を受け継ぎ、音楽における「純正さ」を得るには学習が必要であると考えた。当然、「純正さ」を導く教授法も不可欠であるとして、フックスの教授法を選んだのであろう。

「純正さ」とは 18 世紀において、音楽における美の条件であった。言い換えれば、美を作り出すためには従来の音楽理論を学習することが必要であった。しかし、19 世紀以降、この点については理論家の意見も大きく分かれた。学習が従来の理論に沿って行われるべきであるか、新しい理論が必要か、あるいは天才美学が主張したように「美」の学習とはそもそも不可能であると考えるべきかなどについて、様々な論争が起きた。たとえば、G. W. フィンク（Gottfried Wilhelm Fink）は、アルブレヒツベルガーの提唱した判断基準としての対位法を排除した A. B. マルクス（Adolph Bernhard Marx）を、次のように批判した。

> （前略）ベートーヴェンはもはや若くなかったにもかかわらず、アルブレヒツベルガーに師事していた。そして、この有能ではあったが、面白味に欠けていたアルブレヒツベルガーに何を習ったのであろうか。M. 博士が教えようとしているような着想を得ること（erfinden）であったのであろうか。否！それは堅苦しい対位法であった。それは容易ではないし、単純なものでもない。そもそも、容易で単純であるつもりもないのである（Fink 1842: 20）。

フィンクは、マルクスが哲学的な範疇を作曲学に織り込もうとしたことを見て、マルク

スが音楽理論学習を排除したと誤解した[41]。マルクスは決して音楽理論学習を排除した訳ではなく、ただ従来の理論の代わりになる、新しい理論を目指していただけだと考えられる。いずれにせよ、以上の引用は重要な点を示している。「音楽学習は単純なものではない」ということである。市民階級の芸術愛好家が音楽文化を支えるようになり、より多くの人が作曲にも関心を寄せるようになった中で、アルブレヒツベルガーは、音楽は努力であり、「農夫が居酒屋に行くように」、つまり健全な判断なしに作られるものではないと強調したかったにちがいない。特に対位法は「独学者」にとっては非常に「堅苦しい」ことであったと考えられるが、アルブレヒツベルガーの考えた対位法は、ただ音楽理論の基礎を意味するのではなく、美的判断と純正さについての判断を支える具体的な手段として現れるのである。天才美学などが普及し、19 世紀以降のほとんどの美学は客観性を要求する美の理論ではなくなり、アルブレヒツベルガーの試みも、もはや評価されなくなった。しかし、逆に 18 世紀の視点から見れば、新しい和声学はこうした美の理論を欠いていたと思われる。客観性が求められる美的判断あるいは純正さについての判断への要求こそが、アルブレヒツベルガーの目指した「混合」を裏付けていると考えてられる。

ちなみに、アルブレヒツベルガーは、オーストリアにおける音楽理論を代表する者の一人であるが、オーストリアの理論には、ドイツと比べ、反省の面における相違があることがしばしば指摘されてきた。たとえば、ダールハウスは以下のように述べている。

> 北ドイツの美学者も（最初はハイドンに見られた「高級の様式」と「低級の様式」の混合に違和感を抱いたのだが、）マンハイム学派とウィーン古典派が主導権を握ったことを否定できなかったにもかかわらず、オーストリアおよびカトリックが支配的であった［ドイツの］南部においては、哲学的または文学的な必要条件が整っていなかったため、僅かの手がかりを超えるような音楽美学的な反省（musikästhetische Reflexion）が生まれなかった。（略）ハイドンからブルックナーまでのオーストリア音楽は、明白に言葉によって表現される美学なしに現れるのである。（最初のオースト

[41] フィンクによれば、多くの音楽家は若い時に演奏を訓練したりするが、音楽の理解を訓練していない。そして、演奏だけで生活できないため、音楽を教えることになるが、自らも知識が欠けているため、実りのないことになる。そのせいで作曲学全体の評判も悪くなっている（Fink 1851:2）。マルクスに強く反論したのも、自分の支持していた作曲学の評判が気になっていたからに違いない。

リア人の美学者はハンスリックであったが、ブルックナーの「無教養」を不審に思いながら、ブラームスの味方についた。）19世紀において、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの音楽が《古典》とされ、実用主義的な様式とみなされたことが、（文学や造形芸術と異なり、）人が、音楽の場合の反省の不足を、例外としてではなく、当然のものとして感じるようになるという結果を生んだのである（Dahlhaus 1988: 91）。

特にこの引用の最後の文章、つまり「オーストリアおよびカトリックが支配的であった南部」において、基本的に反省が不足していたということは、一見「反主知主義」が強かったというように理解されるかもしれない。しかし、この引用文に見られる「反省」という概念は美学的な反省を意味し、芸術への経験主義的なアプローチを「反省」として捉えるものではないのである。本研究における捉え方は、それと完全に異なっている。特に19世紀においては、一般的に、美学研究は「直観」を強化させる傾向が強かったといえるが、「直観」は論理的な推論の中断を意味するため、実際には、こうした「反省」に頼らない研究こそが、より「主知主義的」であると判断される。

ここまで見てきた 18 世紀のドイツ語圏における作曲学教本を振り返ってみると、強い一貫性を見いだせる。ハイニヒェンで確認できた主な直観は「音楽に理性的な基盤がある」こと、音楽は「聴覚を楽しませる」ものであるということ、ならびに「良い、自然な想像力」が必要であることであったが、キルンベルガーやアルブレヒツベルガーにおいても、作曲学が理性を重視し、それを可能な限り強化させようとしたという意味では、「聴覚を楽しませる」ということも共通の目標であったにちがいない。「良い、自然な想像力」を要求する直観について、ハイニヒェンは深くは論じなかった。しかし後に「自然」な表現とその重要性は一層の注目を集め、マッテゾンの旋律学、または特にシャイベの作曲学においては、これがすでに最も中心的なコンセプトのひとつになったことを確認できた。キルンベルガーの作曲学にも共通して見られた。

さらに、作曲には理論的規則が不可欠ではあるが、その応用はグーという判断力が必要であることについても、ここまで見てきた作曲学の執筆者すべてに共通していたと思われる。「純正書法」、とりわけキルンベルガーの作曲学では、この考えが作曲学の二部構成のための契機となっていた。この二部構成が、規則とグーとの関係を体系化させる試みとして理解されることは、すでに述べた。

だが、以上のような作曲学における一貫性が確認されるにもかかわらず、そこには変化も見られるのである。具体的にいえば、各作曲学における「直観」の中で確認できた最も大きな変化は、18世紀前半における芸術の原理としての「自然」が、最も中心的なコンセプトとして確立されたことと、このコンセプトが18世紀半ば頃に「純正さ」というコンセプトに変容したということであったといえよう。つまり、この18世紀半ば頃に起きた変容が、「自然」という美学のコンセプト上にある作曲学内の理論的体系化として分析され、すなわち作曲学が一般の美学から距離を取ったという意味として理解される。

さらに、それは、美学との関係とは別に、作曲学自体にとっても大きな意味があった。なぜならば、この作曲学内の体系化によって、「厳格書法」と「自由書法」がひとつの体系にまとめられるようになったからである。それ故、ハイニヒェンの時代にまだ一般の理論への反対を意味していた「ギャラント様式」も、時代とともに「自由書法」の同義語として理解されるようになり、理論体系の一部として定着した。キルンベルガーの時代の「純正書法」では、「ギャラント様式」は、もはや理論の規則に反対するのではなく、むしろ理論体系を完成させる要因として姿を見せている。この過程は作曲学における理性あるいは「主知主義」の強化を意味していたと解釈できる。

しかし、19世紀以降は和声学を中心とする音楽理論が主流になった。「直観」で確認できたように、『作曲についての教示』において「完全な」、「不完全な」、「誤った」の区別がなくなり、代わりに主要三和音と副三和音の区別が成されたことは、新しい和声学の登場であった。しかし、それにもかかわらず、キルンベルガー、アルブレヒツベルガーなどの理論家には、各音の関係を対位法的に捉える傾向もあいかわらず見られる。それが保守的であったのか、そうではなかったのかの観点によって、結局、彼らについての評価は大きく変わる。19世紀以降の音楽理論研究では、保守的であると判断される傾向が強かったといえる。だが、たとえばN. ルーマン（Niklas Lumann）が指摘しているように、「まさに近代初期の深甚な構造転換にとって特徴的なのは、長い伝統をもつ利用可能な思想材を備えていることである。そうした意味モメントの利用可能性、接続可能性、選択性だけが高められている」（ルーマン 2005: 52）。この引用文でルーマンのいう「近代初期」は具体的に17世紀までの近代を意味すると思われるが、本論文でここまで見てきたドイツ語圏の作曲学史にもいえることであろう。「新しい現象に基づいて区分される歴史的過程をはっきりと見分けること（後略）」（ルーマン 2005: 52）はできず、たとえば、ハイニヒェンとキルンベルガーの音楽を比較すれば、確かに「長い伝統をもつ利用可能な思想材を備

えている」ために、両者は和音や対位法の規則といった、同じような音楽の素材を使用していたといえる。だが、彼らの作曲学と、そこにおける「直観」を分析すれば、18世紀にわたって、理論体系化が強化されながら、「長い伝統をもつ利用可能な思想材を備えている」中で、作曲学の可能性が大きく変化したと結論付けることができる。

第II部　19世紀と20世紀初頭

筆者は、18世紀と19世紀の転換期に、音楽理論にも音楽美学にも著しい変化が起きたといえるのではないかと考えているが、それを説明するために、アルバートの言った„Neuabgrenzung“という概念を借りよう。萩原能久はドイツ語の„Neuabgrenzung“を「範囲を新たに限定し直すこと」と日本語訳しているが、この「範囲を新たに限定し直すこと」についてアルバートは次のように説明している。

> 理論は、起こりうる事象の範囲を限定するよう努めるものである、ということから出発するならば、次の帰結を引き出すことが許されよう。すなわち、理論的見解を変えることによって、この範囲を新たに限定し直すことは、そのつどある程度まで、ありえない現象をありうるものとして、また従来ありうるとされていた現象をありえないものとして要請するということである（アルバート1985: 72）。

こうした過程がドイツ語圏の作曲学にも確認されるが、それが特に明確となっている文献としてG. ウェーバーとA.　B. マルクスの作曲学教本が挙げられる。そのため19世紀初頭のドイツ語圏の作曲学教本から、この二人の著者が執筆したものを中心に取り上げることにする。

まずは、ウェーバーを見てみよう。これまで見てきたように、ウェーバーの作曲学教本は、ドイツ語圏の作曲学史の中では、さまざまな意味で大きなパラダイムの転換を意味していたといっても過言ではなかろう。そこでのもっとも重要な変化は、作曲学に天才美学的な考え方が導入されたことだといえよう。また、この導入を可能あるいは必要にしたのは芸術愛好家の間に高まった作曲学への関心であった。この関心の存在こそが、ウェーバーの作曲学の大前提であったと思われる。つまり、作曲学の範囲が新たに限定し直されるようになった原因は、音楽理論研究とりわけ作曲学の内部にあったというより、作曲学にとって外的なものであった。実は、哲学や自然科学、あるいは一般社会にもさまざまな変化が起き、それらが作曲学に影響を及ぼしていた。

哲学的な考え方の作曲学への導入

まずは、哲学からの影響を見てみよう。ここまで見てきたように、作曲学は18世紀には

すでに哲学や哲学的な美学からさまざまな影響を受けていた。だが、バトゥーとキルンベルガーの比較でも確認できたように、18世紀においては、急激に進化した美学に対して、作曲学は独自の範囲を守り切った。18世紀の芸術学における「自然論」の「自然」も一種の理念つまり哲学的な概念ではあったが、作曲学はそれを「純正書法」によって具体化させた。すると、「自然」という概念から「理念」の性格が取り除かれた。具体的にいうと、美学の「自然論」が方法として中心にしていた「模倣」を、既存の作曲学の専門用語に置き換えたのである。しかし、これと同様の対応は、1800年頃に普及し始めた観念論に対してはもはや不可能となっていた。作曲学は、シェリングなどの論じた概念に対応できるような独自の概念を持っていなかったからである。そのため、観念論の普及への対応として、本来哲学的な思考の作曲学への導入を許すしかなかった。だが、そうすることによって、音楽についての多くの発言権を音楽専門家でない哲学者や詩人などに譲ることになった。たとえば下で取り上げる、ヴェーバーも参加していた「ハーモニー協会」でも分かるように、そこではさまざまな対立も起きたが、結果からいえば、作曲学を大きく変えたことではあったにちがいない。

（第Ⅱ部）

第1章　G. ウェーバー（1779－1839）の『音楽芸術を整理した理論の試み』

G. ウェーバーの音楽理論は現在、彼の提唱した和音表記が最も知られているが、実は、この和音表記のみならず、ウェーバーの理論の多くが現在まで音楽理論に残っており、ウェーバーは音楽理論における重要な転換点にあたる理論家の一人であると言っても過言ではなかろう。そのため、ウェーバーについての研究は繰り返しその先駆者としての役割を強調してきた。たとえば、P. カーン（Peter Cahn）は、ウェーバーは18世紀に見られた音楽理論の体系化に反対し、従来の作曲学のように規則と例外から成り立つ理論体系を立てようとせず、むしろ分析を主な方法として確立させようとした点に注目した。

> 彼（＝ウェーバー）の方法は経験論を厳守しているが、このことによって19世紀の他のすべての作曲学よりも進歩的であった（Cahn 1993: 13）。

20世紀において作曲学は音楽要素の体系化から分析へというパラダイムの変化をみせ、1960年代は音楽理論における「分析の繁栄期」（Brinkmann 2000: □f）とまで呼ばれるようになった。そのため、現在の視点からは、ウェーバーが展開した経験論的分析が非常に進歩的に見える。しかし、20世紀に広がった音楽分析とウェーバーの理論は、方法論的な共通点が認められるにもかかわらず、その根本的な動機は異なっていると思われる。このことに関してA. ベール（Axel Beer）は、「18世紀後半において、音楽についての考察が支配されていた二つの基本体験」（Beer 1993: 44）を指摘し、それをウェーバーの理論が出来上がった背景として考えた。この「基本体験」はすでに忘れ去られた古い芸術作品の再発見であり、同時に、当時の音楽の発展が止まってしまい、あるいはすでに退廃しはじめたという見解であった。ベールもカーンと同様に、ウェーバーを基本的に進歩的な理論家としてみなしているのだが、ベールは、その証拠として、過ぎ去った時代の音楽作品の再発見に関するウェーバーの意見を挙げている。ウェーバーによれば、われわれは昔の作品をそれらが作られた当時のようにはもはや理解はできない。また、われわれが昔の様式を真似しようとすることも、「天才的な作品を決して生み出すことはない」（Beer 1993: 46）といえる。

それに関して、ここではまず二つの点に注目をしたい。

1）昔の音楽作品は新しい作品との対立関係にあり、新しく作られた作品は昔の音楽より価値の低いものとしてみなされるようになった。多くの人にとって、新しい作品への要求を満たしたのは、もはや実際に新しくできた作品ではなく、新しく発見された古い作品であった。

2）ウェーバーは昔の音楽への過剰な注目を批判した。そこで「天才」を論拠にしていたということである。昔の様式を真似することに反対していたのは、具体的にいえば、古くから伝わった対位法を、改めて教会音楽の唯一の基盤にすることへの反対であったと思われる。教会音楽における昔なりの対位法の復活を望んだ声は増えていたが、この対位法は細かに定められた規則に支えられていた音楽表現であった。それに対してウェーバーは規則に縛られない「天才」を掲げた。一方、ウェーバー自身も規則を欠かさない音楽理論に取り組んでいた。理論は規則が中心となっているという事実と、「天才」は規則を必要としないという理想がジレンマを生んでいる。ウェーバーの理論はこのジレンマの上に立ち、それこそがこの理論の特徴であると考えられる。

これからは、まずウェーバーの理論における天才美学の側面をより詳しく見てみよう。ドイツ語圏の音楽理論では、ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』[42]は19世紀の天才美学を受け入れた最初の重要な理論書であったと思われる。そのため、ドイツ語圏の音楽理論におけるきわめて重要な転換点を意味するものであるといえよう。

いわゆる「天才美学」とは、作曲学からではなく哲学から生まれたものである。つまり「天才美学」を受け入れることは、哲学的な検討を作曲学に取り組むことを意味していた。ここまで見てきた18世紀の作曲学教本も、哲学や一般の美学からの影響が確認されたが、そこでは必ず作曲学特有の観点を保持していた。その代表的な例は「模倣」の取り扱い方であった。美学が提唱した「自然の模倣」を、作曲学が古くから使ってきた対位法における技法のひとつである「模倣」と結んだ。しかし、それは必ずしも美学の意図に適していたという訳ではなく、見てきたように、キルンベルガーなど「純正書法」を調べれば、この点こそで作曲学が美学の要求から離れるといえる。しかし、1800年前後には、作曲学が一層哲学に関心を寄せ、より根源的なところまで受け入れようとする様子もうかがわれる。それは、社会において過去の音楽が再注目されるようになったことによって、音楽の受容のあり方も再検討されるようになったのが大きな原因であったと考えられる。

上述のようにウェーバーは昔の音楽への過剰な注目を批判したが、そのきっかけはいわゆる「古い音楽対新しい音楽の論争（Der Streit zwischen der Alten und Neuen Musik）」であった。その論争の中心に立ったのは、A. F. J. ティボー（Anton Friedrich Justus Thibaut）とH. G. ネーゲリ（Hans Georg Nägeli）であったが、1826年の無記名の著者による『古い音楽対新しい音楽の論争』にG. ヴェーバーの見解が載せられて以降、ヴェーバーの名もこの論争と結びつけられるようになった[43]。ただし、本論文では、この論争自体より、なぜそもそもこのような論争が起きたかを調べる必要があると考えている。

---

[42] 『音楽芸術を整理した理論の試み』は、ウェーバー研究において、通常は 1830 年と 1832 年の間に出版された第三版が具体的な研究対象にされているため、ここでもそれに従うことにする。

[43]法律家として知られていたティボーはパレストリーナなどの古い教会音楽を調査し、そこに見出した「純粋さ」を新しい教会音楽にも強く求める著書を発表したが、ネーゲリはそれに強く反論した。「(前略) われわれの音楽文献はおよそ半世紀前から、そのほとんどが芸術愛好家によって執筆される運命にある」と批判し、そのため「芸術研究にも芸術生活にも改善される見込みがない（後略)」(Nägeli 1826: 1）という見解を示している。それは、音楽という洗練された芸術は、人の注目を強く要求しているものであり、音楽研究がただの副業として行われるならば、十分な結果が得られるはずはないとネーゲリは考えた訳である。

第1節　『音楽芸術を整理した理論の試み』の前提（その1）：芸術愛好家による音楽関連文献

古い音楽の再発見や、徐々に文芸的になりつつあった音楽論などによって、芸術愛好家が活躍できる場も広がっていた。その代表的な一例としてW. ハインゼ（Wilhelm Heinse）のことが挙げられる。彼は『ヒルデガルト・フォン・ホーエンタール（Hildegard von Hohenthal）』（1795年）という小説のストーリーに音楽専門知識を織り込んだが、この小説が広く読まれたことで非常に有名になった。そして、ワッケンローダーの『音楽芸術家ヨーゼフ・ベルクリンガーの不思議な音楽的人生（Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger）』（1796年）と共に特に19世紀初頭以降、数多く執筆された、音楽家を主人公とする文学作品を先駆するものになっていた。E. T. A. ホフマン著の『クライスレリアーナ（Kreisleriana）』（1815年）なども、ハインゼとワッケンローダーから強い影響を受けた一例である。しかし、ホフマンと異なり、ハインゼもワッケンローダーも、音楽の専門家ではなかった。専門家ではなかったにもかかわらず、作曲家の仕事を細かく語っていた。もっとも、ワッケンローダーの主人公である作曲家のベルクリンガーは空想の人物であり、ベルクリンガーの音楽も当然文学作品内にしか存在しないものであったのに対し、空想の人物である『ヒルデガルト・フォン・ホーエンタール』の主人公たちが、実存する音楽作品について談話しているストーリーである。小説のストーリーは登場人物の人間関係が主なテーマであるにもかかわらず、それが、時には専門性のかなり高い音楽の話に覆われ、小説全体は、音楽の方が重要な内容であるという印象を残している。音楽関係の内容は多岐にわたるものであり、より詳しい説明をここでは割愛せざるをえないが、小説の始まりからだけでもその特徴が見えてくるのではないかと考え、この始まりを少し見てみよう。

『ヒルデガルト・フォン・ホーエンタール』

小説の最初に登場する主人公はロックマンという作曲家である。彼は眠りながら、つまり夢の中で作曲する者である。オペラの計画さえ立てている。しかし思考の働く昼間には作曲がなかなか進まない。作曲は、夢を見ていない昼の「思慮深さ」に邪魔されるようであり、作曲の根源が無意識にあるというように解釈される。小説では、作曲がなかなか進

まないある時に、ロックマンは美しい景色を眺めている。ライン川と山の景色であり、古い城も見えている。ロックマンは望遠鏡を手にし、景色の観察を続けていると、偶然に、ある庭の中にある小さな湖の中で泳いでいる裸の女性が視野に入ってしまう。覗いてはいけないと思いながらも、覗き続ける。この女性の名前は小説の題名にもなるヒルデガルト・フォン・ホーエンタールである。二人は後に出会うが、その時にはヒルデガルトのもう一人の友人が加わり、三人は談話することになる。ロックマンは、朝に覗いたヒルデガルトの裸を考えないようにし、G. アレグリ（Gregorio Allegri）作曲の《ミゼレーレ》を話題に挙げる。三人は《ミゼレーレ》について談話する。ハインゼ自身は二度もイタリア旅行をし、アレグリの《ミゼレーレ》をシスティーナ礼拝堂で聴くこともできていたようだが、それでも、いったいなぜそれを小説のこの箇所で取り上げたのであろうか。ロックマン・望遠鏡・裸の女性と《ミゼレーレ》の関係はどうなっているのであろうか。その疑問を解くヒントは《ミゼレーレ》の歌詞にある。この《ミゼレーレ》の歌詞は旧約聖書から取ったものであり、ダヴィデ王が歌ったといわれている詩である。ダヴィデ王がある女性のことを覗き、この女性が結婚していたにもかかわらず、彼女を呼び出し、彼女と子供も作るという罪を犯した。《ミゼレーレ》の歌詞は、この罪を深く反省していることを表している。つまり、小説の始まり部分は音楽作品から取ったものであり、小説に音楽の話を交えたというより、話の元に音楽作品があり、小説の内容をそれに「被せた」だけのものであるといった方がよかろう。このように、小説の中では相次いでさまざまな音楽作品が取り上げられ、ストーリーを支えている。

ハインゼの普段の読者が音楽論自体にどれほどの関心を抱いていたのかは非常に判断し難いことであるが、たとえば、小説の中ではラモーとルソーの論争、あるいはそれに由来すると思われるようなテーマが繰り返し使われている。そこでは、読者側にある程度の予備知識のあることが想定されている印象も受ける。実際は、ラモーとルソーの論争はドイツ語圏内でもさまざまな論争を呼び起こし、雑誌を通して一般人の間にも知られるようになったと考えられる。つまり、『ヒルデガルト・フォン・ホーエンタール』が執筆された頃には、音楽専門的なテーマに触れたことのある読者層がすでにある程度いたと考えられる。

ハインゼについては、ここではまず次の二点を指摘できる。1）ハインゼは、（《ミゼレーレ》は実際に聴いたことがあったにもかかわらず）音楽についての知識の多くを図書館で得たと思われることである。固定したレパートリーを再演する時代ではなかったため、

ハインゼが取り上げている曲の多くは、当時の作曲家や演奏家さえ知らなかった可能性が高い。つまり、古楽についての研究においては、図書館職員として働いていたハインゼの方が、当時の一般の音楽家より優位な立場にあったと思われる。実際、古楽の再発見は芸術愛好家にとって、現役の音楽家より専門家になれる音楽分野であった。これこそが、音楽家ではない音楽研究者のティボーと現役の音楽家のネーゲリがぶつかり合う点でもあったといえる。

2）ハインゼの語っている音楽の専門知識は、一般人の音楽作品への関心を高める効果があったとは思われるが、それは、当時の作曲の実践とその理論からは隔離された知識であった。作曲は昼の「思慮深さ」に邪魔される[44]無意識的なものとして説明されていて、小説が明らかにしようとしたのは作曲の実践ではなかったと思われる。つまり、一般人の間には音楽への関心が高まり、専門知識を身に付けた人も増加したと思われる一方で、この知識は、理論的な検討などの「思慮深さ」の必要性を否定する天才美学と手を組み、芸術愛好家による音楽研究が天才美学と作曲学との間に生じていた溝を埋めようとはせず、むしろこの溝を広げたとも考えられるのである。これもヴェーバーが強く反対していたことである。そしてヴェーバーだけでなく、多くの音楽家がそれに対する問題意識を抱いていたようである。「思慮深さ」を必要としない天才による作曲を賛美するメディアに歯止めをかけようとすることを目標に「ハーモニー協会（Harmonischer Verein）」と名乗る音楽家の協会さえ創立され、ヴェーバーもそれに参加していた。一方、すでに言及したように、ドイツ語圏の作曲学に「天才美学」を導入したのも彼であった。この事情を理解するにはヴェーバーの活躍をより詳しく見る前に、ここではまず「天才美学」の様子をより具体的に見る必要がある。

---

[44] たとえば、ヴァッケンローダーの『芸術を愛する一修道僧の真情の披瀝』で、主人公の一人であるベルクリンガーも似たようなことを語っている。

> 絶えず空想に耽り、私の心が一杯だったことを、芸術作品でもって開放させようと思ったが、見習期間の最初の一、二年は私にとって馴染めず辛かった。カーテンの陰に入った時、何と複雑な気分だったことか。すべての旋律、つまり「私に最も多彩で最も素晴らしい感情を起してくれた」すべては、必然的にひとつの数学的な規則に基づいているなんて！自由に飛んでゆくのではなく、まず芸術文法という不便な足場や檻の中を這い回るようなことを学ばなければならないなんて！自分の感情を表現しようとする前にまず一般の学問的、機械的合理性による規則正しいものを作るために苦しまなくてはならないなんて！それは本当に苦しくて機械的な作業だった（Wackenroder 1914: 144f）。

第2節　『音楽芸術を整理した理論の試み』の前提（その2）：「天才美学」

「自然な」芸術を求めた18世紀前半から半ば頃の芸術論は、「人間の自然」を論じる必要はあったが、芸術受容のあり方を高度な哲学を以って論じる必要はなかった。芸術作品が「人間の自然」に適応するものだとさえ判断できれば、それ以上の受容上の問題は想定されなかったからである。芸術受容の哲学的な追究が必要としたのは、「直観」と共に「天才」という範疇の芸術論への導入であったと考えられる。これは、作曲学にも大きな変化をもたらしたことであり、当時、「直観」と「天才」に特に注目した思想では、シェリング（Friedrich Wilhelm Joseph Schelling）の哲学が代表的であったといえよう。シェリングが音楽の専門用語を用いながら具体的に論じた内容を探るならば、まず彼のリズム論に目がとまるであろう。だが、シェリングのリズム論から音楽理論への影響は、あまり認められないのが事実である。実は、フビーニ（Enrico Fubini）も指摘していることだが、ダールハウスがクレッチュマーに反論した通り、シェリングの場合でも、音楽に最も影響を与えてきたのは音楽的な具体性を見せるリズム論ではなく、「最も抽象的な思弁」であったと思われる。たとえば、ベートーヴェンがカントとシェリングを尊敬していたことは広く知られているが、シェリングに関して、ベートーヴェンが目を向けたのは決してそのリズム論ではなかった。むしろ、音楽が「絶対者（das Absolute）の啓示であり、無限の具体化であるという［シェリングの］見解を受け入れた」（Fubini 1997: 226）ことにより、ベートーヴェンはシェリングに関心を寄せたと思われる。

ウェーバーは「天才」について繰り返し言及しており、たとえば、ジャン・パウルからの引用であるが、「できる限りの天才的才能があれば良い！天才的才能さえあれば、その他の必要なことが自動的に付いてきてくれるのである」（Weber 1830-1832/I: VIII）と述べている。

> 私の理論、また各々の芸術における各々の理論は、基本的には、どちらかといえば詩的な才能のない者のためであり、つまりただ理解したく、判断したく、見通しの欲しい者のためである。本質的な才能があり、創造と製作をするために生まれた者のためではない。後者は理論的な教育を必要とするより、理論は彼らの方をはるかに必要とし、理

論は彼らから学ぶべきことの方が多い（Weber 1830-1832/I: VIIf）。

『整理した作曲理論の試み』はコッホなどの作曲学の伝統を受け継いでいるが、コッホを含め、ウェーバー以前の作曲学は、作曲家の育成を第一の目標としていたにちがいない。それに対して、天才美学の影響を受け入れたウェーバーの場合、作曲家は「天才」であるべきだとされることによって、作曲学を必要としないことになった。つまり、作曲家は、作曲学が想定している読者から外されたといえる。作曲学とは作曲家に生まれていない者のためのものになった。だが、この考え方からすると、作曲家に生まれていない者は当然いくら学習しても、本質的な才能があって創造と製作をするために生まれた者には到底及ぶはずはない。しかし、最初からこんなことを認めなければならないとすれば、そもそも作曲学を続ける意義はあるのかを問う必要が出てくる。それに対する返事は、天才を知るために必要だということである。作曲学は、本質的な才能があり、創造と製作をするために生まれた者から学ぶことによって、そうでない人に才能のある人による創造を追究する教育課程を提供できる。つまり簡単にいえば、目標は天才を知ることなのである。

天才を知る

1800年前後に、天才を知ろうとすることは第一に哲学的なアプローチを意味していた。それは、天才とは、たとえば具体的なリズム論や作品分析、つまり音楽理論などの芸術創造理論を以って示すことのできない「絶対者の啓示」を指す哲学的な概念であったからである。こうした哲学が試みる芸術研究の目標は、具体的な芸術作品を知るのではなく、芸術作品を通して人間の精神を知ることである。たとえば、シェリングは『芸術哲学』の序論において、以下のように述べている。

> もしもある人に対して芸術がひとつの閉じられた有機的全体として、また（自然と同様に）そのあらゆる部分において必然的な全体として現象しないとすれば、その人は十分に成長を遂げてはいない。（中略）芸術という有機的組織を究明することは、自然の内的本質を究明することよりも、はるかにわれわれの関心を惹くはずである。（中略）芸術こそは自然よりはるかに直接的にわれわれ自身の精神の驚異[45]をわれわれに認識させてくれるからである（シェリング 2006: 210）。

[45] „die Wunder unseres eignen Geistes“（Schelling 1907: 4f）

もちろん、われわれ自身の精神の驚異がもっぱら関心の対象になるとすれば、それを研究するには芸術理論ではなく、哲学が最もふさわしいということになる。言い換えれば、芸術とは「自然に」理解されるものではなく、その理解には哲学（＝学問）が不可欠であるということがここで指摘されているのである。そこにはまず、18世紀の芸術論に対する重要な„Neuabgrenzung“が見られる。そしてその結果として、作曲学研究の視点から見れば、これ自体よりも非常に重要となったさらなる„Neuabgrenzung“をもたらした。というのは、哲学者はその芸術研究においては芸術の受容者として現れ、芸術作品を、それを制作する者の視点から論じることができない。本論文が研究対象としている作曲学教本は、著者みずからが作曲家であったことがほとんどである。19世紀前半にもそこに大きな変化はまず見られないが、哲学的な芸術研究の普及によって、作曲学教本の著者は一層、音楽を音楽鑑賞者の視点から論じるようになったと思われる。以下により詳しく考察することであるが、たとえばハイニヒェンは自らの作曲の仕方を説明したと思われるのに対して、その100年後のG. ウェーバーは、彼自身もまた作曲家として活躍してはいたが、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの作品から導かれた理論を展開しようとしている。ハイニヒェンの理論と実践は、音楽の専門家あるいはそれを目指す読者が不可欠であったのに対して、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの作品の鑑賞は音楽の専門家に限定されない。そのため、新しい作曲学教本は、その読者も必ずしも作曲家あるいは作曲学を目指す者に限定されず、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンに関心があり、彼らの作品についての知識を深めたい、言い換えれば、彼らの天才について知りたい者に対しても開かれるようになった。結論からいうと、以前の芸術論は、芸術を制作しようとする意志を第一条件としたのに対して、新しい芸術論は芸術を受容しようとする意志を第一条件とするようになったのである。この条件は、哲学的な芸術研究にとって欠かせないことであった。シェリングによれば、「芸術の与える影響に身を任せず、芸術の与える作用を経験しようとしない人は、粗野で無教養な人とみなされる」（シェリング 2006: 211）。しかし、芸術を受け入れようとする意志だけでは不十分である。

> （前略）もしもある人が、芸術作品の引き起こす単なる感性的な感動、ないし感性的満足を芸術の与える作用それ自体である、とみなすとすれば、その人もまた、先の人と比べて同程度においてではないとはいえ、［少なくとも］精神に関していえば、

同じく粗野である（シェリング 2006: 211）。

芸術の観賞は受動的なことではないはずだという主張であるが、実際は芸術に身を任せる人が多い

> （前略）多くの人々は、個々の詩作品や高貴な劇作品の作用に身を任せ、それらに感動し、魅了され、震撼させられるときにも、一体芸術家はいかなる手段によって自分たちの心を支配し、自分たちの魂を浄化し、自分たちの内奥を鼓舞することに成功したのか、などを考察したりしない。一言でいえば、こうした全く受動的でありその限りで高貴ならざる享受を、はるかに高次の享受へ、すなわち芸術作品を知性によって能動的に考察し再構成することから生じる享受へと転化しよう、などと考える人はいない（シェリング 2006: 211）。

「高貴な劇作品の作用に身を任せる」人々には、当然高度な教養のある人も含まれると思われる。「芸術作品を知性によって能動的に考察し再構成する」ことへの工夫は教養なしには不可能だとされるが、ここでは、教養があってもこのような工夫を見せない者も多いことが問題とされている。シェリングの『芸術哲学』は、哲学的な知識を提供することによって、人の教養を深めるだけでなく、人の芸術への態度をその根本から変えようとしたといえよう。

しかし、上記の引用で疑問に思われる点がある。もし、芸術を知性によって能動的に考察する必要性が芸術という存在自体から説明され、つまり芸術に内在している必要性に直接由来するものであるとすれば、芸術を知性によって能動的に考察しようとする人はなぜ少ないのであろうか。つまり、「能動的に考察し再構成することから生じる享受へと転化しよう、などと考える人はいない」という指摘は、芸術そのものは受動的に身を任せるような享受が基本的に可能であるというように理解される。F. D. E. シュライアマッハー（Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher）が指摘しているように、実は、「了解はどの点においても欲されないといけない」(Schleiermacher 1977: 92)。この考えを芸術鑑賞についての検討にも応用すれば、18世紀の美学が主張してきた「自然さ」もその根本から再考せざるをえなくなる。芸術作品についての了解は、そのもっとも根本的な条件が作品から鑑賞者へ移動するからである。単純な言えば、作品はどのようなものであっても、鑑賞者が了解を欲

さなければ、了解は生じないということである。そして、このような新しい考え方を示す哲学を19世紀初頭の作曲学はもはや無視できなかった。理性への配慮が十分であれば、聴覚を喜ばせるにちがいないというような18世紀の考え方は完全に時代遅れになってしまい、作曲学が視点を改めざるをえなかった。それは、正にヴェーバーが作曲学に取り組んだ背景でもあったと考えられる。専門家でない愛好家の要望によって作曲家と作曲学が振り回されることに強く反対しながらも、それを無視することもできなかったのである。すると、作曲家や音楽理論家がここでまずできるのは、まず音楽愛好家に（作曲家や音楽理論家の視点から）より適切な考え方を持たせることである。こういう意味ではヴェーバーの作曲学はマッテゾンの『新設のオーケストラ』と状況は似ているが、マッテゾンは理性や理性主義と手を組んだ宗教観を持ちあげることができたのに対し、19世紀初頭においては、それがもはや芸術了解への芸術愛好家の意欲を呼び起こせる論拠としては不十分であったにちがいない。そして、ヴェーバーが選んだ道は、読者とともに天才を知ろうとすることであった。こうした、芸術学における転換とそこにおける哲学の役割を、シェリングは次のように語っている。

> 古の芸術家は、中心から周縁へと向かっていた。ところが、後代の芸術家たちは、外的な際立つ形態を取り出し、それを直接的に模倣しようと試みる。つまり、身体なしに影を掴むのである。（略）誰も芸術の真の源泉、すなわち、そこから形式と素材が分かれることなく流れ出る源泉へと戻ってはいない（シェリング 2006: 213）。

つまり、芸術創造は「中心から周縁へ」、芸術享受は芸術から「われわれ自身の精神へ」といったような方向性が理想であるが、当時、現実は逆となってしまっているとシェリングは考えた。そして、「ただ哲学のみが、芸術創造にとってはほとんど枯渇してしまった芸術の源泉を、反省のために再び開くことができる」（シェリング 2006: 214）という見方を示した。「中心から周縁へ」における「中心」は作品以前のものであり、芸術創造理論以前のものでもあると考えたため、芸術家について以下のように判断した。

> こうした時代にあたっては、実践している芸術家から芸術の本質について聞こうとしても、まずもって不可能である。というのも、こうした芸術家は概して芸術の理念や美の理念について無知だからである（シェリング 2006: 213）。

ここでシェリングが指摘している「無知」は、芸術創造技法などの実践上の知識の不足を指しておらず、「われわれ自身の精神」についての無知を意味している。芸術家の知っていた作品の作り方はただ「外的な際立つ形態を取り出す」もので、シェリングの考える芸術論については、芸術家は頼りにならなかった。シェリングの考えた芸術論は哲学者にしかできないものであり、それによって、いうまでもなく、作曲学などの芸術理論の実践は視野から概ね除かれるのである。そもそもシェリングの考えた芸術哲学は、芸術作品の具体的な形態を論じるような美学ではなかった。芸術を創造する具体的な方針も挙げようとしなかった。シェリングは、自分の考えた芸術論を既存の芸術理論と混同して欲しくないこともはっきり述べていた。

> われわれはただ哲学によってのみ、芸術についての真の学問に到達しうると希望できる。無論それは、哲学が［芸術への］感受性能力を人々に与えうる、という意味でもないし（というのも、そのようなことができるのはただ神のみであるから）、また、芸術についての判断を下すことが自然体性上できない人に対して、哲学がそうした判断を与えうる、という意味でもない。このことを意味しているのは、芸術への真の感受能力が［芸術作品という］具体的なものの内に直感するところのものを、哲学こそが理念の内に不変な仕方で語り出すのであって、そのことを通して真の判断が規定される、ということである（シェリング 2006: 214）。

18世紀の啓蒙思潮においては、自然尊重は経験主義や合理主義と強く結ばれていたが、シェリングはそれに対し不信感を抱き、それによって既存の芸術創造理論にも疑問を抱いていた。「啓蒙主義」とはドイツ語で„Aufklärung“というが、„aufklären“とは文字通り「解明する」という意味である。シェリングはそれを批判し、„aufklären“とは同時に„wegklären“（Schelling 1982: 144）ということになるといった。„Wegklären“とはドイツ語に使われている言葉ではなく、シェリングの造語である。„weg“とは「不在」、「去った」という意味であり、„klären“は（誤解、問題などを）「解かす」という意味であるが、一緒すると「解明する」つまり„aufklären“とは異なり、解明されるはずだったのものが「解かれる」ことによって、実は「去ってしまう」のであるというように理解される。啓蒙主義は「解明する」行為によって、得ようとしたものを逆に見失ってしまい、それゆえ、自然研究は所

産的自然に止まり、能産的自然という観念に至らなかったとシェリングは批判した。個人の体験も学問的な経験とその解釈も芸術の本質に至らないと確信していた。

シェリングは、『自然哲学の理念』において以下のように述べている。

> われわれの外の世界がどのようにして可能であるか、自然とその経験がどのようにして可能であるか、この問いをわれわれは哲学に負う。いやむしろこの問いとともに哲学が成立したのである（シェリング 1977: 209）。

哲学は「問い」である。人間は自分を外界と対立させることによってこの「問う」欲求が生じるが、それこそが哲学の原点であった。つまり、人間と自然とは実は分離されているものであるという認識から、哲学は始まったということである。

> この分離と共にまず反省がはじまる。（中略）しかしこの分離はたんなる手段であって、目的ではない。なぜならば人間の本質は行為にあるからである。自分について反省することが少なければ少ないほど、人間は活動的である。人間のもっとも高貴な活動は自分について知ることがない活動である。（シェリング 1977: 210）。

シェリングは反省のことを「人間精神の病」（シェリング 1977: 211）とまで呼んでいる。しかし上述したように「分離」は哲学の出発点でもある。この分離がなければ、哲学もない。人間は自由に客観と表象を切りはなした一方で、実は同じ自由を活かしながら、両者をまた結び付けようとした。その結びつきを成し遂げることが哲学の役割である。しかし結論からいうと、ここで必要となる認識は、概念によって媒介される認識ではなく、概念を必要としない直接的なものでなくてはならない。概念に媒介されない、直接的な認識をカントは「直観」と呼んだ。これは感覚によって得られるものでないので、より具体的にいえば「知的直観」である。「知的直観」は、カントによれば、人間に可能な認識ではない。しかし、シェリングにとっては「知的直観」とは「媒介なく直接に対象を洞察する知性の働き」（瀬戸 2003: 1066）であり、人間にも不可能ではなかった。

ちなみに、本論文でいう「直観」も正にこうした「媒介なく直接に対象を洞察する知性の働き」を意味するものである。論理的な推論によって裏づけられないものでありながらも、論理的な推論、本論文でいう「方式」の出発点になりうるのである。ここで具体的に

問題となるのは、人間が論理的な推論と結ばれない、言い換えれば概念化に伴われない美を持つことが可能かどうかということである。シェリングは人間が神的な要素を持っているから可能であると考えた。この要素をシェリングは「天才（Genie）」と呼んだ。神的なものであるため、「天才」によって創造されるのは「絶対的必要性（absolute Notwendigkeit）」がある。この点において、「天才」は「ただ才能のある者（was bloß Talent hat）」と異なっている。「才能」による創造は「経験的必要性（empirische Notwendigkeit）」（Schelling 1982: 250）しか持たない。芸術は、天才による芸術が最も優れたものであるが、「絶対的必要性」とは、芸術学が追究できるようなものではない。芸術学が研究対象にできるのは「経験的必要性」のみであり、「絶対的必要性」を論じるのは哲学にしか出来ないことである。

以上は本論文で繰り返し使ってきた「天才美学」の概念の基本である。つまり、「天才美学」はその本質により哲学であり、芸術創造理論ではない。哲学は芸術の本質を論じようとしているのに対して、芸術創造理論（当時は„Kunstlehre“、つまり「芸術学」という概念がよく使われていた）の役割は、芸術作品の形式と「特殊」を追究することであった。シェリング自身は、天才の作品を芸術の理想としながらも、両者が手を組む可能性を配慮していた。そしてヴェーバーも、一般のメディアに頻繁に見られた極論の「天才美学」に反対した上で、天才を知ることを完全に哲学に任せてはならないと思っていたようである。そのため、天才美学にも対応できる„Kunstlehre“が必要であると考えたのであろう。

上述のように、ヴェーバーは、自分の視点を説明するのに、ジャン・パウルを引用した。つまり、特にジャン・パウルからの影響が大きかったと思われる。だが、だからと言って彼らの考え方と同一視してはならない。実は、そこには一致していない点も少なからずあった。ジャン・パウルは1804年に出版された『美学入門（Vorschule zur Ästhetik）』において「和声学（Harmonistik）[46]」と「旋律学（Melodistik）」に言及しているが、「和声学」は「制限」という意味で、音楽学習に役に立っているものであると考えた。つまり、「和声学」は学習可能な音楽要素の枠を示すものであるが、実際の音楽がこの枠をはるかに超えているため、この枠は「制限」として捉えられる。つまり、こうした「和声学」と比べて、「旋律学」の方がより重要な役割を果たしているといえるだろう。「旋律学」は、音楽のみならず文学にも美学にも求められているものである。ジャン・パウルの美学では、「旋律」とは、通常の音楽用語としての意味ではなく、より広い意味で、「瞬間的に現れる才能（der Genius

[46] 「和声学」という際、ジャン・パウルは具体的に通奏低音のことを考えたと思われる。

des Augenblicks)」（Jean Paul 1973: 25）によって生まれるものである。瞬間的に現れるものとして、それは学習に依存していない特別な才能である。つまり、たとえば音楽を具体例にすれば、いくら旋律の理論を学習しても、この「瞬間的に現れる才能」を持っていなければ、良い音楽をつくることはできないだろうという考え方である。

「瞬間的に現れる才能」は直観的に現れると考えられる。ジャン・パウルの美学は原則として直観に頼る美学である。そして、美学自体も芸術に近い存在であるため、美学者にも「瞬間的に現れる才能」が必要だと考えた。だが、そうだとすれば、美学者自身も、原則として芸術家、具体的にいえば、言葉を使うので文学者でなくてはならない。ここで「すべての力の基本精神（der Elementargeist der übrigen Kräfte）」である「想像力（Phantasie）」が必要となる。「想像力」は物事の全体像を瞬間的に摑む、つまり「全体化（totalisieren）」（Jean Paul 1973: 47）させる力であり、シェリングのいう「知的直観」に近い意味である。想像力も「知的直観」も、人間に「無限なこと」を瞬間的に把握させる力を指す。

だが、ジャン・パウルによれば、「想像力」は基本的にはすべての人間に与えられているものであるが、一般人の場合、それは「化学的（chemisch）」（Jean Paul 1973: 49）である。それに対して、「天才」の場合、それは「有機的」な働きをする。化学の概念でいえば、物質は他の物質とさまざまな関連性を持ち、互い影響を与えたりするものである。そして、他の物質と組み合わせられれば、出来上がった物の性質がその構成物質の性質から説明されるものである。それに対して有機体は、それを成す各物質のそれぞれの性質をはるかに超える独自の性質を持っている。だがこの性質は、全体を把握しないかぎり、認知されないものである。「化学的」である一般人の想像力は部分的にしか働かないため、部分的なことを超えることはない。それに対して、「天才」の想像力は「化学的」な物質を超えた次元において、ただの部分の組み合わせたものではなく、それをはるかに超える新しい全体を生み出すのである。

「思慮深さ」

こうしてジャン・パウルは一般人と「天才」をはっきりと区別している。しかし、実は、その間にもさらなる二つの段階を考えた。それは一般の「才能（Talent）」と「受動的な天才（passives Genie）」の段階である。「才能」は部分の段階に止まるものではあるが、想像力を機知や洞察などの力に集束させることができる。「受動的な天才」は才能の上の段階にある。「受動的な天才」の想像力は感受の際にすべての力をまとめることができる。つまり優

れた感受性を持つものであるが、この感受性は創造活動には繋がらない。すなわち、一種の天才ではあるが、何かを創造しようとする時には一般人の段階に陥ってしまう。たとえば音楽を例にいえば、作曲はできないが、音楽観賞では「天才」に比較される力を発揮する者である。では、「受動的な天才」はいったいなぜ創造活動において天才の力を発揮できないのであろうか。ジャン・パウルによれば、「受動的な天才」は「思慮深さ（Besonnenheit）」（Jean Paul 1973: 53）に邪魔されて、その能力を創造活動に使うのに不可欠な「安定した足場」を持たないためである。

当時の「天才美学」を分析する際、この「思慮深さ」がもっとも中心的なキーワードとなる。「思慮深さ」の必要性を否定するか、必要だとすれば、どの場面とどの程度で良いかについての解釈によって、「天才美学」の中でも様々な種類が確認されるからである。たとえば、ジャン・パウルと同時代に、E. T. A. ホフマンも「思慮深さ」と天才のことを論じていた。しかし、ジャン・パウルとはなり、ホフマンは「思慮深さ」をむしろ天才の特徴として指摘し、次のように述べた。

> ベートーヴェンの音楽に見られる内面的構造（innere Struktur）を深く調べることのみがこの巨匠の優れた思慮深さ（Besonnenheit）を打ち明けてくれるのである（Hoffmann 1977: 37）。

ホフマンによれば、この思慮深さは真の天才から切り離せないものである。そして、ホフマンが指摘したベートーヴェンの「思慮深さ」とは実は、理論的に追究されるものである。ホフマンは、分析によって芸術の構造を明かそうとした。ジャン・パウルも芸術作品において「思慮深さ」の存在がうかがわれることがあるということを認めてはいたが、この「思慮深さ」も、天才には瞬間的に思い浮かぶものであると考えた。そして、人間が一般的に持てる「思慮深さ」に「天才」のみの「神的な思慮深さ（göttliche Besonnenheit）」（Jean Paul 1959-1963: 57）を対立させた。それは、「凡人」の「思慮深さ」は外面的であるのに対して「神的な思慮深さ」はその持ち主の内面に起こるものである。そして実は、「凡人」の「思慮深さ」は外から吹いてくる風のように、内面に燃え続ける炎のような「神的な思慮深さ」を吹き消してしまうこともあるからである（Jean Paul 1959-1963: 57）。つまり、両者の「思慮深さ」は真の意味での対立であり、ただの「思慮深さ」の程度に見られる差ではない。

「神的」なことはもちろん学習によって身につけられるものではない。L. ティーク（Ludwig Tieck）によれば、「神的なこと（das Göttliche）」とは、人がそれを理解できる以前に、まずそれを信じなくてはならないというようなことである。

> 「理解、つまり判断しようとし始めれば、人はただ迷路の中で迷いまわるものだが、迷いながら、愚かにも迷いまわっていることが賢いことだと思い込んでしまうのである（Wackenroder 1984: 349）

ジャン・パウルのいう「神的」はそれと同様の意味であると思われる。つまり「神的な思慮深さ」は理解と判断の努力に支えられるものではなく、妨げられるものであり、「たとえばモーツァルトに見られるように、本能のように盲目でありながら的確に働く」（Jean Paul 1959-1963: 55）力である。またジャン・パウルは、「詩人における最も強い要因（Das Mächtigste im Dichter）（中略）は無意識である」（Jean Paul 1959-1963: 55）とも説明している。

> 「神的なこと（das Göttliche）」は、われわれの取り組めることやわれわれの衝動をすべて超え、世俗を敵にし、瞬間的に勝利するものである。それは和解を許さない殲滅戦争である（後略）（Jean Paul 1959-1963: 62）。

「瞬間的」であるという繰り返しの主張は、「天才的」なことは、追究されるような過程によって生じるものではないという意味を強調した表現である。

「受動的な天才」

正に和解を許さない、橋渡しのできない対立ではあるが、ジャン・パウルはそこを仲介する者もいると考えた。それは「受動的な天才」である。「彼らは哲学も詩的力もない」（Jean Paul 1959-1963: 52）とジャン・パウルは述べている。つまり「受動的な天才」は芸術のことを言葉で上手く説明することもできず、自ら芸術作品を生み出すこともできない。ただ美に近づき、美を把握することができる者である。

> 彼らの天才のように思慮深さは創造する光を持つ太陽ではなく、冷たくさせる月の

光のようである（Jean Paul 1959-1963: 52）。

彼らは月のように照らされて光ることができるが、自らの光は持っていない。

もちろん、天才に照らされて光るのも特別な力であり、そして彼らは、学習によって、創造の面においてもある程度力を増していける。しかし、本当の「天才」に至ることはない（Jean Paul 1959-1963: 52）。

「受動的な天才」がみずから創造に挑戦しようと思えば、反省が役に立つこともあるのだが、反省が必要であるということ自体も、「受動的な天才」は本来の意味での「天才」ではない証拠である。結論をいうと、「神的な思慮深さ」を提唱することによって、ジャン・パウルは「思慮深さ」の条件から「論理的な推論」を退け、天才による芸術創造のみならず、理想的な芸術鑑賞においても「論理的な推論」は不要であるとした。芸術理論の示す了解も不要となり、何らかの理由で特別に欲する（天才のない）者のためのものに過ぎないと主張したのである。

さて、それに対して、G. ウェーバーはどのような視点を取ったのであろうか。一方では、作曲に関してはジャン・パウルが提唱した美学を受け入れたとは思われるが、他方で

ウェーバーは音楽創造つまり作曲には何よりも「天才」が必要であると考えた一方で、「芸術学」の重要性も強調した上で、「理解したく、判断したく、見通しの欲しい者」のために作曲学の執筆を試みた。ここの「理解したく、判断したく、見通しの欲しい者」は決してジャン・パウルの考えたような「受動的な天才」ではない。なぜならば、音楽鑑賞における瞬間的な把握を想定していないからである。『整理した作曲理論の試み』は音楽鑑賞者にとっても必要とされるような学習過程を示しているといえる。つまり、鑑賞のあるべき姿について、ジャン・パウルとヴェーバーの考え方は大きく異なるといえるだろう。そのため、ウェーバーは「詩人」による音楽評論にも強く反対し、芸術愛好家、哲学者や文学者による音楽評論の改善を求め、音楽専門家による音楽評論を促そうとする「ハーモニー協会（Harmonischer Verein）」のメンバーにもなった。

第3節　『音楽芸術を整理した理論の試み』の前提（その3）：「ハーモニー協会」

「ハーモニー協会」は1810年に創立され、良い音楽と才能のある若い音楽家を適切な評論でサポートすると共に、音楽ジャーナリズムの劣化に歯止めをかけ、改善しようとしていた一種の啓蒙活動を目的としていた[47]。ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』もその延長線上の業績のひとつとして考えれば良いが、協会は、ウェーバーの友人でもあった（名字は一緒ではあるが、親戚ではなかった）作曲家のカール・マリア・フォン・ウェーバー（Carl Maria von Weber）がその中心的な役割を果たしていた。

設立規定第6条に定められていたように創立会員は作曲家と作家を兼ねて活躍している者に限定されていた。ただし、次の第7条によって、音楽に対する知識のあり、音楽芸術に有利な文学作品を執筆する著者も会員として認められることも定められていた（Weber 1908: 12）。つまり、第7条によって音楽に関心を抱く作家も組織に取りこむことになった。これは、この協会のメンバーが反対していた考え方が特に文学によって広められていたため、文学の作家へも影響力を拡大しようとする試みとして理解できるであろう。

「ハーモニー協会」は音楽ジャーナリズムについてさまざまな問題点を指摘した。たとえば、C. M. v. ウェーバーは音楽ジャーナリズムによる若手の作曲家への悪影響を懸念していた。「巨匠を速筆の作者（Schnellarbeiter）としてみせかける逸話は若者に有害な影響を与え、屈辱的な模倣者を向上させる」（Weber 1908: 508）という恐れであった。ジャン・パウルのところで見てきたように、「天才」の力は「瞬間的」であるという見解があった。「思慮深さ」も「神的」なものだとされ、その結果として、天才から労働という範疇が除かれたといえる。同様のことはシェリングのいう「知的直観」にも見られ、「知的直観」も主観と客観の分裂が瞬間的に解消されることを意味している。それによって、本来「主観と客観を実際に仲介するカテゴリー（Kategorie der realen Vermittlung von Subjekt und Objekt）」（Bürger 1981: 47）である労働が完全に無用だとされるようになってしまった。「神的な思慮深さ」と一般の「思慮深さ」の違いは、前者は「直観」によるものであるのに対

[47] 「ハーモニー協会」が遺した資料はすでに詳しく研究されており、メンバーによる評論など「ハーモニー協会」の活躍についてのドキュメンタリーが、C. M. v.でヴェーバー全集に属する『ヴェーバー研究（Weber Studien）』の第 4 冊（Huck 1999）に収められている。

し、後者は精神的労働（geistige Arbeit）を必要とするものであるといえる。つまり、「神的な思慮深さ」を条件にするならば、天才による芸術作品創造は「労働」であると判断されなくなる。もちろん作曲家にはたとえば、音楽を楽譜に書き留めたりするなどの欠かせない「労働」もある。しかし、天才美学にとって、スコアの制作などは二次的な、世俗的なものに過ぎなかった。天才美学は作曲に関して、具体的なスコアの制作を考えていなかったといえる。天才は作曲すること自体に長く時間がかかるはずはないと考えた。この考え方を元に、「巨匠を速筆の作者として語る逸話」も多く生まれた。逆にいえば、時間がかかる者は天才として認められない。それゆえ、作曲家として認められたい若手の作曲家は自分をも努力の要らない速筆の作者にみせかけなくてはならなかった。しかし、「速筆の作者」はきちんとした作曲家ではなく、「屈辱的な模倣者」でしかないとC. M. v. ウェーバーは考えた[48]。

「ハーモニー協会」は一般のメディアが行った音楽評論に不満を抱いて活躍を決めたが、ここで、協会が発信しようとしたメッセージは、実際に人に届いたのであろうかという疑問点が浮かんでくる。言い換えれば、「思慮深さ」を強調する音楽論に耳を向けた人はどれほどいたのであろうかという疑問点である。具体的な数字はもちろんないが、G. ヴェーバーは教本の序文において次のように指摘している。

[48] ちなみに、模倣したり真似したりすることでは天才は生まれないというのは、ジャン・パウル、G. ウェーバーと C. M. v. ウェーバーの共通の意見であったと思われる。天才美学は天才の存在を強調することによって「真似」を批判したといえるが、それは実は逆効果であるとC. M. v. ウェーバーは考えた。天才美学によって膨らんだ作曲家への要望に、若者がついていけなくなってしまっていた。つまり若手の作曲家は、天才美学のせいで、真似をするという手段に手を出してしまうとウェーバーは懸念した訳である。そこからは、天才美学の普及によって、作曲家に芸術愛好家からの圧力がかかってきたという印象を受ける。若手の作曲家は、天才を求める世間の要望に応えようと必死になり、「天才」を振る舞おうとし、世間からの強い圧力を感じたに違いない。「ハーモニー協会」の参加には、作品についての互いに評論を発表することも約束ごとであった。それはほとんど無記名で、日本風でいうと「さくら」のような活動であった。しかし、メンバーの間のもめごとの原因にもなった。B. ヘルフト（Brigitte Hölft）は、このもめごとや、メンバーの活躍した場所間の距離の遠さが協会の活躍が長く続かなかった原因として指摘している（Höft 1993: 31）。1816 年にマンハイムからマインツに引っ越してから、ヴェーバーは自分の音楽活動を支える新たな協会を作った。ただし、それは「ハーモニー協会」のような、数少ない選別されたメンバーによる秘密の協会と異なり、教養と影響力のあるものを広く集めようとした協会であった。G. ワーグナーの研究によれば、ヴェーバーのマインツでの協会の会員は 1818 年に 239 人もいた。しかも、当時のマインツの重要な人物は、ほとんど含まれていたのである（Wagner 1993: 38f 参照）。

作曲への欲求をもたない者を含めると、専門的な音楽家であれ、一般の芸術愛好家であれ、音がどのように和声や旋律に組み合わせられるかについて、基本を学びたいという強い意志を抱いている者が、これほどまでに多いというこの時代の芸術的センスを、われわれは誇りに思って良いのである（Weber 1830-1832/I: II）。

この文章からは、「ハーモニー協会」が発信しようとした音楽論に関心を寄せる人も少なくなかったという印象を受ける。

（第Ⅱ部第1章）

第4節　『音楽芸術を整理した理論の試み』の前提（その4）：H. G. ネーゲリ（1773－1836）による芸術愛好家の類似学

また、H. G. ネーゲリの『芸術愛好家のことを考慮した、音楽についての講義（Vorlesung über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten）』（1826年）も大いに参考になる。この講義はネーゲリにとって芸術愛好家を相手にする啓蒙活動であったと思われるが、最初の講義では、ネーゲリはまず芸術愛好家の類型論を試みた。そのため芸術愛好家による音楽鑑賞のあり方をいくつかの段階に分類した。その一番下にあるのは、芸術をただ気晴らしのために利用している者の段階である。次の段階は芸術をただ暇つぶしに利用する芸術愛好家の段階である。前者は日常の仕事に追われ、音楽に休養を求めているのに対して、後者は芸術を退屈対策として利用している。第三段階にいる芸術愛好家は変化を楽しんでいる者である。

彼らは、今日は詩を読み、明日は劇を見に行き、午前は美術館で絵画を鑑賞し、午後はコンサートを聴くというようなことで知られている者である（Nägeli 1826: 6-9）。

第四段階の芸術愛好家は好奇心のある者である。こうした者は流行の変化に惑わされず、以前からあるものに飽き、本質から新しいといえるようなものを要求している（Nägeli 1826: 6-9）。

続いて、ネーゲリは観点を少し変えて、人には基本的に三つの異なるタイプがあると主

張している。というのは、感情的な者もいれば、もっぱら直観的に行動する者もいる。さらに、どんなことよりも観念を重視する者もいる。それぞれのタイプによって、芸術の扱い方も異なる。一般的には、音楽は主に感情の領域に属し、造形芸術は直観の領域に属しているといえる。そして文学は観念の領域に属していると思われるのだが、それぞれの領域は決して排他的なものではない。それぞれの芸術はその他の領域の力も要求はしているが、音楽は感情に非常に強く訴えているため、特に敏感な者は、それに酔ってしまい、より高いレベルの美を求めようとしない傾向が見られるといえる。だが、ただの感情に満足できず、精神の上昇を強く求めている人も、もちろんいる。こういう人は芸術鑑賞の際、作品の構成部分に見られる関連性を知りたいし、そこに見られる多様性における統一にも、着想の豊かさなどにも注目する傾向が見られる。そのため、彼らは音楽作品を絶えず比較および区別し、分類することにしている。作品の構造から読み取れる意図を掴もうとし、計算されたものではなく、着想によって生まれた作品の要因に関心を寄せ、それらの要因の芸術的な意味を把握しようとしている。こういう人のことを、ネーゲリは「精神的な芸術愛好家（geistiger Dilettant）」（Nägeli 1826: 15）と呼んでいる。ネーゲリが抱いた音楽鑑賞者としての芸術愛好家の理想像であったと思われる。つまり、ジャン・パウルの描いた鑑賞者の理想像とは対照的な理想像である。「比較」、「区別」、「構造の芸術的意図を把握しようとすること」などの精神活動は、ジャン・パウルの提唱した「受動的な天才」の活動には含まれていないと思われる。

作曲というテーマに関しては、「精神的な芸術愛好家」は「われわれの用語でいう推敲（Ausarbeitung）」（Nägeli 1826: 15）に特に関心を寄せているとネーゲリは考えた。推敲とは、作曲家が曲全体を一気に着想するのではなく、着想によって生まれた旋律や動機、あるいはその他の曲構造や形式といった要素を使って、曲を完成させる過程を意味する用語である。ネーゲリは、「精神的な芸術愛好家」による音楽についての理解や判断の過程は、曲に見られる推敲を知ろうとする工夫が中心的であると考えたと思われる。

そしてネーゲリは、「精神的な芸術愛好家」にもまた種類があると考えた。作品自体に最も関心を寄せる「精神的な芸術愛好家」と、芸術の観念に最も関心を寄せる「精神的な芸術愛好家」である。その上にさらにもう一種類の「精神的な芸術愛好家」がいる。それは「無意識的な芸術愛好家」（Nägeli 1826: 18）である。これは、純粋な気持ちでただ芸術から受ける影響に身をささげている者である。「無意識的な芸術愛好家」は音楽を感覚的にしか鑑賞していないが、鑑賞によっても彼らの精神は活気づけられる（Nägeli 1826: 18）。「無意

識的」であるため、一見ジャン・パウルのいう「受動的な天才」に近いカテゴリーであるようには見えるが、「無意識的な芸術愛好家」とは「精神的な芸術愛好家」の分類によって生まれたカテゴリーであることを見落としてはならない。無意識的であるにもかかわらず、彼らが主な関心を寄せるのは推敲である。無意識的であるため、「無意識的な芸術愛好家」は感じ取ったことを言葉で上手く表現できないが、作曲学にはそれを指すたくさんの用語があるとネーゲリは説明している。「一時的転調（Ausweichung）、転回（Umkehrung）、 偽終止（Trugschluß）、 経過部（Uebergang）など」（Nägeli 1826: 19）の用語である。つまり、「無意識的な芸術愛好家」にとっては無意識的ではあるが、決して「神的」なことではなく、専門家が説明できることである。

（第Ⅱ部第1章）

第5節　『整理した作曲理論の試み』における「直観」と「方式」

ウェーバーが読者として想定していたのも、ちょうどこうした「精神的な芸術愛好家」であったと考えらえる。天才美学が普及したのにもかかわらず、あるいは天才美学が普及したからこそ、ヴェーバーの作曲学教本には需要があったとも考えられる。作曲学に関心を持っていたのは、自らは作曲する意志のない音楽家と芸術愛好家であった。彼らは天才と作曲に憧れ、作曲のことを知りたがっていたが、ウェーバーによれば、適切な教本はまったくなかったといえる[49]。毎日のように多くの人は既存の作曲教科書や「厄介な通奏低音教科書（leidige Generalbaßschulen）」（Weber 1830-1832/I: I）を利用して、実りもない学習を続けている。実りがないのは、ウェーバーによれば、芸術愛好家のための教科書のあり方に原因があった。それは、芸術愛好家のためであるからという名分のもと、教育内容を短縮している教本が多かったからである。ページ数が少ないから、より簡単により早く学習目標に導ける教本であるという印象を与えるため、数多く売られていたようである。しかし、専門家には少ない用語でもさまざまなことを簡単に伝えることができるのに対し、専門家でない人に専門的なことを説明しようと思えば、いうまでもなくよりたくさんの説明

[49]それは、理論とは常に実践の後追いしかできないのだが、「この数十年の間、作曲実践が素晴らしい出来に高められたにもかかわらず、われわれの理論はあんなに未熟なままであり、認めがたい距離ができてしまった」（Weber 1830-1832/I: I）からであるとウェーバーは判断した。

が必要である（Weber 1830-1832/I: IV）。つまり芸術愛好家のためならば、ページ数を増やす必要があり、内容を減らすのは一番してはならないことであるとウェーバーは考えた。こう主張するウェーバーは実は自分の体験を語っている。彼自身も独学者として、理論の知識なしにミサ曲の作曲に従事した。それは理論に興味がなかった訳ではなく、ただ必要な知識が得られる理論書が見つからなかったからである。地元の作曲家に師事しようと思ったが、「ねたみの気持ちがあったからか、却下されたのである」（Weber 1830-1832/IV: 201）という。

理論の枠を超える原理の否定

ウェーバー自身は独学者の芸術愛好家にも役立つ教本を目指したが、では、具体的にどのような理論を思い描いたのであろうか。少なくとも、「哲学的あるいは学問的な意味での理論体系」（Weber 1830-1832/I: X）は決して望まなかったといえるだろう。

> ひとつの原則から導かれた真実によって理論を形成させるのは（中略）不可能である。音楽は、少なくとも現時点の状況においては、体系化に向いていないものである（Weber 1830-1832/I: X）。

それは、実は、音楽理論に重大な変化をもたらした見解であるといえる。宗教的であれ、哲学的であれ、科学的であれ、音楽にはより根本的な原則が基づいているという想定こそがそもそもヨーロッパにおける音楽理論の最も重要な原点であったと思われる。それに対し、ウェーバーは音楽理論自体の枠を超える各々の原理の一切を排除しようとした。

音楽理論の枠を超える原理の全面的な否定は、ウェーバーの作曲学教本における重大な「直観」として理解される。この「直観」をここで「ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』における直観1」と呼ぶことにするが、それはP. カーンの指摘した、ウェーバーが経験論を厳守した分析を方法としたことの条件であると思われる。基本原則を認めなければ、音楽を既存の作品からしか説明できなくなるからである。カーンは、それは「進歩的」だと判断したが（Cahn 1993:13）、この判断の視点は20世紀末における音楽理論研究の視点であったといえる。しかし、19世紀初頭、ウェーバーの当時の状況をより配慮すれば、「進歩的」であるという判断には皮肉的な側面もある。それは、20世紀にはウェーバーが意図していたような作曲学は消え、「分析」だけが残ったからである。ウェーバーの理論は天才美

学を受け入れることによって、理想的な作曲家が主な読者として想定されなくなっただけでなく、音楽の範囲を超える「原則」も除かれたため、作曲学はその本来の存在意義を奪われたといっても過言ではなかろう。ウェーバーでは、音楽理論は社会的あるいは認識論的な必要性を社会に訴えることができず、読者の個人的な関心に依存することになった。しかも、この場合、読者となった芸術愛好家は自ら作曲学の存在に特には依存していなかった。つまり、彼らの関心が変われば、作曲学の社会的な必要性も消えてしまうことが懸念されるのである。また、ウェーバーの教本は「時代の芸術的センス」に頼り、それを最も重要な基盤としていたが、「時代の芸術的センス」は非常に不安定な基盤であると思われる。時代のセンスであるといえば、それは、このセンスが基本的には時代によって変わるものであるということを意味するからである。

「古典」の存在に頼る作曲学の誕生

では、不安定にもかかわらず、ウェーバーはなぜ時代のセンスを頼ることにしたのであろうか。この疑問に対する答えが、上述した「ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』における直観1」と深く関わっている。音楽の枠を超える原理を否定すれば、音楽理論が既存の音楽作品のみから帰納されるものになる。だが、理論とはある程度の不変性を保障できなければ、理論としての役割を果たすことができない。つまり、不変性が認められる作品が不可欠になった訳である。実は、ウェーバーが音楽理論に従事した頃はちょうど、ハイドン、モーツァルトとベートーヴェンの音楽の「古典」としての地位が確立されるようになった時代でもあった。ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』はこれらの作曲家を基にするドイツ語圏初の重要な音楽理論書としても知られている[50]。ウェーバーに見られる「時代のセンス」への信頼は、当時の「古典」の確立によって裏付けられる。ハイドン、モーツァルトとベートーヴェンが「古典」の地位を保つ限り、『整理した作曲理論の試み』に関心を寄せ、この作曲理論を「進歩的な」ものとしてみなす人もいるだろうという予想は、ウェーバー自身にもあったのではないかと思われる。音楽外の原則を排除した代わりに、「原則」を意味するような作品を取り上げることができた訳である。そして、経験論的な分析を音楽理論の主な方法にするという決断も、「原則」を意味する作品がすでに存在しているという確信が元となっていると思われる。本論文の用語に言い換えれば、経験論的

[50]譜例はウェーバーが自ら作ったものも含まれるが、ウェーバー自身による譜例作成においてもハイドン、モーツァルトとベートーヴェンが理想であったにちがいない。

な分析とは「直観1」に最も適切な「方式」であったと思われるのである。この「方式」を、「ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』における方式1」と名付けることにするが、作品の既存に依存しているため、いうまでもなくこれは、鑑賞者の視点から実施される「方式」である。そのため、読者として想定されている「音がどのように和声や旋律に組み合わせられるかを学びたい」者も、何よりもまず鑑賞者であったと思われる。

ここで改めて注意しておきたい点がある。真の意味での「精神的芸術愛好家」は既存の作品、つまり「古典」に依存しているが、もっぱら文献から古い音楽についての知識を習得しようとしている者ではない。ネーゲリは、真の新しいものに対する好奇心を「精神的芸術愛好家」の条件としても考えたにちがいない。そしてウェーバーも、特定な作曲家とその作品への尊敬心をただ高めようとしたのではなく、これらの作品から新たな音楽体験に役立つ原則を導こうとした。そのため、「精神的芸術愛好家」による鑑賞もただ消極的なことであってはならなかった。鑑賞した作品についての適切な判断ができるようになりたいという積極的な行為が理想であったといえる。

この鑑賞者像は、天才美学が強調した天才としての作曲家像に相当するものである。なぜならば、作曲家が一般人離れした存在であれば、その作品も一般人離れしたものであると考えられるからである。したがって、一般人は天才の作品に積極的に近づこうとしなければならない。この点については基本的に、天才美学を受け入れた19世紀初頭におけるほとんどの芸術観で一致していたと思われる。ただ、接近する方法については意見が分かれた。たとえば、シェリングとウェーバーは学問が不可欠であると考えたが、経験論の役割についての意見では大きく分かれ、シェリングが経験論的な追究が不適切であると考えたのに対して、逆にウェーバーは形而上学を排除しようとした。

また、ウェーバーは、読者が知りたいのは「音がどのように和声や旋律に組み合わせられるか」ということであると考えたため、『整理した作曲理論の試み』の最初に「音」の基本を説明している。そこでは、倍音などの物理学的・音響学的・数学的な説明を挙げることを断じて拒否するウェーバーの姿勢が目立つ。「理性的な音楽学（rationale Tonkunde）」（Weber 1830-1832/I: 24）全体を理論から排除することにしたが、これは、「直観1」を徹底させようとした工夫として理解されることである。ウェーバーによれば、「理性的な音楽学」が研究対象としているのは、具体的な音楽作品の枠を超える、自然の普遍的な原則である。ウェーバーの経験論は、音楽という芸術の枠内における経験のみに注目し、自然科学の理性を哲学の形而上学と同様に音楽理論外のものとして考えた訳である。哲学と自然科学を

音楽理論から排除したのはもちろん「反主知主義的な境界線」を意味することであるが、実は当時は自然科学者の間でも、自然科学的な研究は音楽論に大きく貢献できないという見解が見られた。それは有名な物理学者、たとえばエルステット（Hans Christian Ørsted）の認める見解でもあった[51]。

もし自然科学的による音楽の解明が可能であるとすればも、それは時間がかかり過ぎ、非合理的な営みであると考えた訳である。ウェーバーも音楽の枠を超える原則を探ることを「十分に徹底させることができない（unzureichende Gründlichkeit）」（Weber 1830-1832/I: 24）ため、このような試みを取りやめたと思われる。

---

[51] 「音楽を作曲する者さえ、曲に働く数学的比率を知ることはない。たとえば、モーツァルトの交響曲の一曲を思い浮かべてみよう。この美しさを計算しようと思えば、たくさんの数学者が協力し合ったとしても、その生涯では足りないのではなかろうか？（Oersted 1851a: 32）」。天才の成し遂げていることを理性的な方法で追究するのに、人間には命が足りない。芸術創造で働くのは理性や知性ではなく、「熱狂（Enthusiasmus）」である（Oersted 1851a: 37）。ドイツ語圏で音楽研究を進めたもっとも有名な物理学者であったヘルムホルツも、物理学的な研究は本来客観性を要求しているのに対して、音楽研究には自然現象を明かそうとする客観的なデータが不十分であると指摘した。それは音楽は「われわれの精神の自然（Natur unseres Geistes）」（Helmholtz 1877: 590）によっても定められるものであると考えたからである。ヘルムホルツは、エルステットと同様に、作曲家も鑑賞者も普段は、音楽における自然法則を意識しておらず、無意識的に感知すると考えた。ヘルムホルツは、エルステットと同様に、作曲家も鑑賞者も普段は、音楽における自然法則を意識しておらず、無意識的に感知すると考え、次のようにも説明している。

> われわれは、純粋な理性によって作られたと気が付くような作品を、それがいかにその必要性に相応しく、完璧に仕上げられたものであれ、芸術作品として認めない。作品とその構造が意識的な反省（bewußte Reflexion）に影響されたということに気がつけば、われわれはそれを乏しいものとして感じるのである。「もくろみがあるとわかれば否定態勢をとる」（Helmholtz 1877: 589）

「もくろみがあるとわかれば否定態勢をとる」はゲーテからの引用で、たとえば、ショーペンハウアーも同様のコンテクストで引用している（Schopenhauer 1859/1: 94）。また、シューマンも人は「創造的精神の職場（Arbeitsstätte des Genius）」を知りたがらないことを語っている。

> 人間は創造の原因、道具、秘密などを知りたくない。自然は根を土の中に隠していることは［自然からの］思いやりであるように感じられる。芸術家も自分のこと、自分の産みの苦しみなどは秘めようとした方が良い。作品におけるすべての成立要因が発覚すれば、恐ろしいことを目にするのであろう（Schumann 1982: 50）。

ドイツ語圏で、物理学的な研究が本格的に作曲学に取り込まれるようになったのは 19 世紀末以降であった。それ以前の取り組みが見られないのは、以上のような考え方があったからのではないかと考えられる。

しかし、音楽作品を超える原則をすべて拒否するならば、理論の基盤をどのように考えれば良いのであろうか。それに関してウェーバーは、「すべての音楽家、そして特に作曲家は音楽理論をその基本観念（Grundideen）から理解している」（Weber 1830-1832/I: 24）と述べている。そこで、音楽家と作曲家の抱く基本観念を読者に教えることにした。この「観念」もいうまでもなく音楽理論に内在する観念である。すでに触れたように、ウェーバーはハイドン、モーツァルトやベートーヴェンの作品を理論の基にしているが、学習目標にしていたのは、これらの作品をただ知ることではなかった。目標はむしろ、これらの作品の分析によって得られる根本的な知識あるいは能力を読者に与えることであった。それによって、読者も音楽を適切に（つまり作曲家や演奏家と同様に）把握できるようになるとウェーバーは考えたと思われる。

創造から批判へ

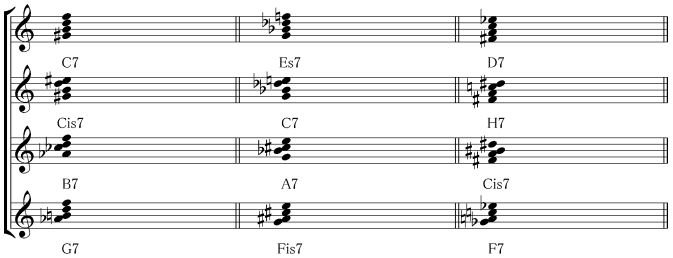
『整理した作曲理論の試み』で最初に紹介される「基本観念」は、「多義性（Mehrdeutigkeit）」である[52]。これは、ウェーバーの作曲学教本における最も中心的な概念であり、特定の「方式」も成している。それを「ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』における方式2」と呼ぶことにする。ウェーバーによれば、「多義性」とはすべての音楽要素の特徴であるが、代表的な例として異名同音を挙げることができる。18世紀の通奏低音理論は、実際の曲に普段使われるか否かはともかくとして、考えられる音程をもれなくリストアップする傾向が見られた。その狙いは理論の完全性にあったと思われる。だが、ウェーバーの理論では、それが作曲において実際に役に立つ「多義性」を示すものになる（Weber 1830-1832/I: 71）。ウェーバーが提唱した和音表記も、本来は各和音に見られる「多義性」をより分かりやすく表記するためであったと思われる。この和音表記はドイツ語圏の音楽理論に一般的に定着し、広く使われるようになったが、ウェーバーは「ドイツ文字の示す多義性（Mehrdeutigkeit in Ansehung des teutschen Buchstabens）」（Weber 1830-1832/II: 64）と「ローマ数字の示す多義性（Mehrdeutigkeit in Ansehung der römischen Ziffer）」（Weber 1830-1832/II: 67）とを区別し、それらを「多義性」を示す基本カテゴリーとして考えた。学習者は表記

[52] ウェーバーの「多様性」については、J. サスロー（Janna Saslaw）と J.モレーノ（Jairo Moreno）の興味深い研究がある。モレーノは、「多様性」は特定な認識論に基づいていると指摘した上でその哲学的な背景も追究している。具体的には、「多様性」はカントおよびF.シュレーゲル（Friedrich Schlegel）やノヴァーリス（Novalis）からの影響が大きかったと説明している（Moreno 2003: 108ff）。

とその意味をただ暗記するのではなく、この特別な表記によって音や和音における多義性の可能性を理解するようになるべきだとした。そして、それはただの知識の習得ではなく、作曲の様々な作用の「見通しと把握（durchschauen und begreifen）」（Weber 1830-1832/I: 78f）につながらなくてはならないと繰り返し強調した。ウェーバーによれば、音楽理論の道は「学習者が自分で考える道」（Weber 1830-1832/I: 275）であるという。「ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』における方式2」はつまり、音楽における要素を可能な限り完全にリストアップする作業に取り組んだが、ウェーバーは、出来上がったリストは、学習者自身が自らの考察において使用すべきものであると考えた。つまり音楽にはどのような要素が存在するかなどの内容だけを提示する教材を意図していたのではなかった。ウェーバーは、「多義性」という「音楽理論の基本観念」を把握した上で、読者である「精神的な芸術愛好家」は、音楽について作曲家と同様の考察を図るべきであると考えたようである（Weber 1830-1832/I: 79f）[53]。

「多義性」は、表現の可能性を多く示し、それぞれの可能性は異なる効果をもたらす。作曲学はできるだけ多くの可能性を取り上げようとしているが、そこには実際の作品のために、作曲家によってより多く選択される可能性もあれば、あまり使われていないものもある。あまり使われていないというのは、もちろん使えないという訳ではない。音の組み合わせによって「穏やか（lind）」な表現が得られ、「きつい（hart）」表現も得られる訳である。どちらを選ぶかは「センス（Gefühl）」と美的判断に任せられることであり、作曲学はそれについての具体的な法則を立てることはできない（Weber 1830-1832/I: 265）。ここではつまり、新たな「方式」が導入されるのである。作曲家が意図した表現に相応しい音楽要素を選択することを求める「方式」であり、これを「ウェーバーの『整理した作曲理論の

53 「多義性」の一例：



（Weber 1830-1832/I: 244）
それぞれの縦の列はピアノで押す鍵盤が変わらないが、各和音は複数の意味が持てることを、作曲家は常に認識している。天才を知ろうとすることは、巨匠のスコアにおける各音や和音における「多義性」を知った上で、巨匠はどの箇所でどの可能性を選び、また、なぜ他の可能性を選ばなかったかなどを追究することである。

試み』における方式3」と呼ぶことにする。

この「方式3」には注目すべき特徴がある。それは、「方式3」が出来上がった作品においてしか確認されないものであるということである。特に旋律学では明確になることである。作曲学は、芸術的な旋律の作り方を教えることができない。良い旋律が必ずできるというような規則や法則を挙げることはできないのである。「ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』における方式3」は批判を方法としている。作曲学はもはや作品を作るためのものというより、出来上がっている音楽についての判断のためのものになった。ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』は創造から批判へという、ドイツ語圏の作曲学における重要なパラダイムの転換を示しているといえる。

「より高い視点」

「創造」を目標としていた従来の作曲学は美学的な判断を作曲家の知識やセンスに任せ、作曲家が書法に起こりうる間違いを避ける能力を学習目標としていたといえる。つまり、どうすれば良いかということより、どうすればいけないかを示そうとしたのである。しかし、ウェーバーにとってそれは不十分であった。彼は、理論的な適切さについての判断と、実際の曲における具体的な表現の適切さについての判断とは別ものだと考えたからである。つまり、理論的に認められていないことでも、意図された音楽表現に適切であると判断されれば、それは禁止すべきものではないと考えた訳である。そのため、ウェーバーは、従来の「より専門的ではあるが、より限定された視点」に「より高い視点」を加えた（Weber 1830-1832/I: 146）。前者は理論的な適切さを判断し、後者は曲全体の意図なども配慮するものである。そして実は、これらの視点には接点もある。それは「自然さ（Natürlichkeit）」である。より具体的にいえば、「純正書法」などが理想としていた、つまり18世紀の音楽理論が論じた「自然さ」である。これを取り入れることによって、ヴェーバーは19世紀の天才美学の下の音楽理論と従来の18世紀の音楽理論を、意識的にリンクさせたといえる。

ウェーバーがこうして、天才美学を既存の音楽理論の規則とリンクさせたのは、きわめてプラグマティックなことであった。しかし、ウェーバーの読者がそれを本当に理解していたかどうかは疑わしい。多くの芸術愛好家は、「天才とは、芸術に規則を与える才能（天賦の才）のことである」（カント1981b: 216）という考え方を、天才は既存の規則に全く縛られていない、というように理解していたと思われるからである。つまり、こういう人たちは従来の理論を参照する必要がない、あるいは、従来の規則をくつがえすことこそが「天

才的」であると考えられた訳である。ジャン・パウルのような天才美学を支持した人のみならず、「精神的な芸術愛好家」にもこうした傾向があったと思われる。たとえば、シューマンもこういう人たちを「ベートーヴェナー（Beethovener）」（Schumann 1982: 58、77）と呼び、繰り返し批判した。ベートーヴェンは当時すでに、多くの人にとってドイツを代表する作曲家であったが、そういう人はベートーヴェンのことを「われわれのベートーヴェン（unser Beethoven）」と呼んだりすることがあった。しかしシューマンは、こういう人々の多くは、実はこうしたことをいう資格、あるいはベートーヴェンのことを誉める資格さえもないのではないかと主張した。

> あの人たちは微笑んで、拍手をしながら、非常に努力した、数え切れないほどたくさんの格闘をしていた彼（＝ベートーヴェン）を理解できると思っているのか？最も単純な音楽の規則も説明できないあの人たちは、巨匠についての全体的な判断をくだせるのか？対位法だけでも言及すれば、撃退されるあの人たちは、ベートーヴェンの音楽から何か小さなことをも感じ取れたのかと思ったら、「われわれにピッタリな音楽だ（Oh, das ist so recht auf unser Korpus gemacht）」という。常例の規則は知らないが、『例外』の話はする。ベートーヴェンの巨大な力を評価しようとする際には、その本来の大きさではなく、過度の点しか評価しようとしない、浅い世俗のあの人たち、人間化されたヴェルテルの悩み、生気のなくなったほら吹き野郎、彼らはベートーヴェンのことを愛して、誉めているつもりなのか？（Schumann 1982: 15）

「ベートーヴェナー」は音楽理論に関心があるようだが、関心の的は本来の理論ではなく、「例外」のみである。たとえば、普通の対位法の話をすれば、彼らは逃げてしまうのである。つまり、明らかに天才美学の影響を受けている訳である。

シューマン自身にも、もちろん天才美学の影響が見られる。たとえば、「尺[54]で細かく計る芸術評論家」よりもジャン・パウルの方が、「ベートーヴェンの交響曲や幻想曲の理解に貢献できたのであろう」（Schumann 1982: 18）といった発言が見られるのだが、そうではあっても、「ベートーヴェナー」とは考え方が大きく異なっていた。それは、「ベートーヴェナー」が関心を寄せたのは天才が自ら作り出している、完全に独自なものであったのに対して、シューマンはウェーバーと同様に、天才美学を受け入れながらも、従来の理論

[54] 原文は「エル（Elle）」。

との接点も非常に重視していたからである。つまり、天才が新しく作る音楽だけでなく、従来の理論も注目すべき「自然さ」を示していると考えた訳である。そのため、ウェーバーのいった「より高い視点」は、「より専門的であり、より限定的ではあるが優れた視点」を否定していなかった。このふたつの視点は実は両立していたのである。したがって、『整理した作曲理論の試み』では、それぞれの視点に独自の「方式」が与えられている。「より専門的ではあるが、より限定された視点」は「方式2」、「より高い視点」は「方式3」によって実施されているといえる。

「基本形」と「推論の正しさ」

また、ウェーバーはそれらの「方式」を支えるさらなる「方式」も加えた。可能な限りの完全なリストアップを意味する「方式2」に「推論の正しさ（Folgegerechtheit）」（Weber 1830-1832/I: 204）（＝「ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』における方式4」）を求める方式を加え、作曲家が意図した表現に相応しい音楽要素の選択することを求める「方式3」に「最低限の手段をもって最大の効果を得ようとする」（Weber 1830-1832/I: 205）ことを要求する「方式」（＝「ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』における方式5」）を加えた。

「方式2」の求めている完全なリストアップは必ずしも合理的ではないため、「方式4」が必要になったと考えられる。「推論の正しさ」が保障される限り、いくつかの基本形を挙げれば十分であるとウェーバーは考えたようである。基本形以外の可能性は基本形から推論されるものであれば、完全なリストアップは無用となる。ウェーバーはそれをまず和声についての説明で実施し、和音の7つの基本形を示した[55]。

だが、音楽理論を超える原則、あるいはア・プリオリを拒否すれば、いったい何を基に基本形が規定されるのであろうか。ウェーバー自身はこの問題点に気づき、基本形の規定は恣意的であり、「理由づけは求めて欲しくない」（Weber 1830-1832/I: 205）と述べている。つまり、すでに論じてきたように、哲学や自然科学などによる裏付けの、音楽理論からの排除は、「反主知主義的な境界線」を意味するが、それは「基本形」の規定において特に明確になることなのである。

---

[55] 三和音（Dreiklänge）：長三和音、短三和音、減三和音
主四和音（Hauptvierklang）：長三和音と短七度
副四和音（Nebenvierklänge）：短三和音と短七度（Weicher Vierklang）、
減三和音と短七度
長三和音と長七度　（Weber 1830-1832/I: 204）

また、基本形は裏付けの問題のみならず、さらなる問題点も含んでいるといえる。それは、基本形から推論されない和音の存在も一応は考えられるという点である。こうした基本形から推論されないような和音についてウェーバーは、それらはすべて「聴覚にとって不快なものである（„gehörwidrig“）」（Weber 1830-1832/I: 205）であると述べている。教本のこの点までは、ウェーバーは美的な判断についての絶対的な意味を持つ発言を避けようとしていた印象を受けるため、「聴覚にとって不快」であるという突然の発言は、非常に目立つ。しかし、この発言はもちろん音楽外の原理の代わりに、既存の音楽作品を基に理論を展開しようとした決断に由来するものであると考えられる。ウェーバーの「基本形」はハイドン、モーツァルトやベートーヴェンなどの音楽によって説明されるものである。この教本は、それらの音楽に確認されないことは、基本的には扱っていない。つまり、古典派音楽の作曲家の具体的な作品は音楽理論の範囲を決めているのであり、この範囲は作曲学にとって制限をも意味するといえよう。これらの作品に見られない和音などの音楽要素は理論の範囲外にあるとされ、「聴覚にとって不快なものである」と判断される。様式とはもちろん拘束力があり、無条件に無視できないものであるが、論理的に推論されるものでもないので、「直観」を意味するものである。これを、「ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』における直観2」と呼ぶことにする。それによって、既存の具体的な作品が音楽理論についての判断基準となり、この作曲学教本は抽象的な原理の追究を断念しているといえよう。

しかし、天才作曲家の作品に見られるか否かという判断基準が、実際に理論の十分な裏付けになるのであろうか。ひとつの具体例をみてみよう。9度の例であるが、三和音には原則として7度と9度を加えることが可能である。それは基本であるが、実際は9度が加えられない和音もあるとウェーバーは説明している。それはこれらの和音に9度の音が加えられたケースを見たことがないからである（Weber 1830-1832/I: 254）[56]。

「聴覚の慣性」

こうした説明は、さらなる原因追究がないため、不満を覚える読者もいると考えられるが、それとは別に大きなジレンマにも陥ってしまう。音楽理論の規則とその扱い方は歴史

[56] つまり、9 度の使用は長和音を基盤とする通常長九の和音と短九の和音に限定されるが、その他の「基本形」にいったいなぜ 9 度が加わらないのかについては、ヴェーバーは、ただ巨匠のスコアで見たことがない以外の理由は挙げられないと説明している。

的に変化してきたものであり、今後も変化するだろうと思われる。つまり、普段の作品に見られないとはいえ、それらの要素が将来にも使われないという保障はない。ウェーバー自身もこのジレンマに気が付いたと思われる。実は「自然さ」や「多彩における統一」（Weber 1830-1832/II: 1など）の重要性を強調しながら、「聴覚の慣性」（Weber 1830-1832/II: 109など）をも中心的な要因として作曲学に導入している。「聴覚の慣性」とは、音楽が急には変わるものではないと主張するコンセプトである一方で、変化を可能とするものでもある。聴覚さえ慣れれば、真新しい音楽表現も将来的には「自然」な表現となる。つまり、「聴覚の慣性」は現状を守る要因である半面、音楽における「自然さ」を歴史的なものとして把握するコンセプトでもあるといえる。こうした意味では、「聴覚の慣性」への主張は非常に興味深いことである。「自然さ」を強調しながらも、それをもはや普遍性の認められる原理としてではなく、歴史的に変容するものとみなすとすれば、それが18世紀から伝わった作曲学の伝統の断絶を意味するといっても過言ではなかろう。また、ここで特に注目したいことであるが、「聴覚の慣性」のことを、ウェーバーは、物理学的・数学的な音楽学研究に反対する論拠としても挙げている（Weber 1830-1832/II: 157）。「聴覚の慣性」の現象は、音楽の歴史的変容を前提としている。それに対して物理学的・数学的な研究は、不変の自然を対象にしている。この根本的な点から、作曲学と物理学的あるいは数学的な音楽研究は、その関心対象がずれてしまうとウェーバーは考えたようである。もちろん音に物理的な根拠があるということを否定はしていないが、それを知っても作曲にとって大きな意味はないという見解であったと思われる。それはちなみに、ウェーバーだけではなく、19世紀のドイツ語圏における作曲学に広く見られる見解である。たとえば、以下に取り上げるマルクスやテュルクもそれを明確に表現している。

これまで見てきたように、ウェーバーの作曲学教本は、ドイツ語圏の作曲学史の中では、さまざまな意味で大きなパラダイムの転換を意味していたといっても過言ではなかろう。ウェーバーによって作曲学に天才美学的な考え方が導入されるようになったが、それを可能にしたのは芸術愛好家の間に高まった作曲学への関心であった。この関心の存在こそが、ウェーバーの作曲学の条件であったと思われる。それを元に音楽分析は一層重視されるようになったが、従来の作曲学の代わりに作品を分析することが一般的になったのは20世紀になって以降であるので、19世紀前半にウェーバーが行った分析は現在の視点から見ても画期的である。ただしその一方で、それは伝統的な作曲学がその従来の地位を失い、20世

紀にその終焉を迎えることになる過程の出発点のひとつにもなったともいえよう。

さて、ウェーバーとは別に、19世紀初頭においてパラダイムの転換を意味していた他の作曲学の教本があった。それは、ウェーバーの教本とともに19世紀全体のドイツ語圏における作曲学において支配的な地位にあったと思われる。ウェーバーと同様に、哲学的な考え方の作曲学への導入を試みた著作であったが、ウェーバーの著作とはまったく違う結果に至ったといえる。その著者の名は、A. B. マルクス（Adolf Bernhard Marx）であった。

（第Ⅱ部）

第 2 章　A. B. マルクス（1795－1866）の『作曲学』

A. B. マルクス（Adolf Bernhard Marx）著の『作曲学（Lehre von der musikalischen Komposition）』の目標は「すべて」を教えることであった（Marx 1875/I: 1）。この目標は、この作曲学を支える中心的な「方式」でもあり、「マルクスの『作曲学』における方式1」と呼ぶことにする。「すべて」を教えたいというのは画期的な試みであったが、それが実はさまざまな反発も呼び起こしていた。そこで最も知られるようになったのは、マルクス対G. W. フィンク（Gottfried Wilhelm Fink）の論争である。フィンクのマルクスへの批判は、以下の二つの論点が中心になっているといえる。一方は精神と感性の役割についての論点であり、他方はマルクスの考えた作曲学の従来の作曲学との関連性についての論点である。

作曲における「精神的なこと」

芸術哲学や天才美学による「知的直観」などの説によって、作曲学が音楽を説明する主導権を美学に奪われつつあった状況の中で、マルクスは思い切って哲学を作曲学に受け入れようとした。つまり、「上の無限の希望」と「下の切望」を仲介する作曲学を目指したと思われる。そして、作曲学は「精神的なこと」とは無縁なのではなく、むしろ逆に「精神的なこと」こそが作曲学の中心を成すという結論に至り、それを証明しようとした。言

い換えれば、哲学的な視点を作曲学の中心に置こうとしたといえよう。

しかし、フィンクは、それは「感覚的なこと（das Sinnliche）」の軽視を意味するのでないかと解釈し、この点に関してマルクスを強く批判した。

> 精神的なことが感覚的なことを支配すべきだということを、まじめに芸術の基本として主張する者を、芸術家として認めるのは、私には無理なことである（Fink 1842: 19）。

真の芸術家にとっては、マルクスの提唱したことは元より論外であるという主張である。

非常に強い批判であるが、フィンクはいったいなぜ、そこまで深刻に反論すべきだと思ったのであろうか。それに答えるには、まず、当時の哲学が考えた「精神的なこと」とは、より具体的にどのようなことであったのかを考察する必要がある。哲学的にいえば、「精神的なこと」は基本的には感覚的なことに拘束されず、つまり定在から開放されているものである。したがって、その追究はいうまでもなくもっぱら哲学的な反省に依存している。それに対して、音楽とは従来、感覚に訴えるものとして理解され、フィンクもこのような理解であった。そのため、定在から開放されたいというような反省は、音楽の本質に触れることは基本的にはないと考えたと思われる。フィンクは、音楽の本質は感覚的な表現にこそあると考えたため、感覚的な表現を克服しようとし、直接的定在から解放されたいというような反省は、フィンクにとっては芸術そのものに反していることであったと解釈される。

ヘーゲルからの影響が強かったマルクスによる「精神的なこと」への要求は、彼の音楽論における大きな難点であり、そのことで現在のマルクス研究者も戸惑うことがある。たとえばK. - E. アイケ（Kurt - Erich Eicke）によれば、マルクスがヘーゲル哲学から受け継いだ要素は、「実は音楽理論にとって異質的なものが音楽につぎ足されたに過ぎないものである」（Eicke 1969: 231）と判断している。アイケによれば、マルクスのヘーゲルに対する理解は不十分であり、マルクスの音楽論には、ヘーゲル哲学に忠実でない点は多いと考えた。それに賛同して、H. キルヒマイヤー（Helmut Kirchmeyer）も、19世紀前半の音楽家にはヘーゲルの理解はまだ不可能であったという意見を述べている（Eicke 1969: 231）。しかし筆者は、アイケとキルヒマイヤーの意見を否定することはできないものの、論点がずれているのではないかという印象も残ると考えている。なぜならば、彼らは、マルクスはヘーゲル哲学を目指していたが、力不足であったという見解をみせているからである。マル

クスは確かにヘーゲルに関心を抱いた。しかし、マルクスの考えた作曲学は思弁哲学ではなく、作曲学と哲学を仲介するものであったと思われる。ヘーゲルに関心を抱きながらも、彼の作曲学は、ヘーゲルの美学とは完全に異なる観点からのものなのである。ちなみにヘーゲルの哲学と作曲学という点について、K. レーヴェ（Karl Loewe）が書いたG. ウェーバー宛ての手紙に興味深い指摘がある。ヘーゲルの抽象的な説明を具体的に追究すれば、最も好ましい研究結果が得られる（Wenn man diese Abstraktionen im Konkreten verfolgt, so gestalten sich ganz allerliebste Resultate,）（Altmann 1909: 482）ということである。作曲学は、ヘーゲルの芸術についての指摘を、具体的な作曲技法と結ぶことができるという見解である。マルクスも同様の見解であったと思われる。ただし、この具体化はヘーゲルの本来の美学からは離れ、あくまでも作曲学に利用できそうな部分のみをヘーゲルから借用しようとする視点である。

そもそも、マルクスの教えたいと考えた「すべて」とは、より具体的に見れば、作曲家が作曲にとって必要なことの「すべて」を意味すると思われる。したがって、作曲の実践に直接関連付けされない哲学は、マルクスの作曲学にとっても二次的なことであったと思われる。哲学的な反省を作曲学に導入しようとした『作曲学』という著書でも、作曲家の観点を捨てることはなかった。ちなみに、亡くなる一年前である1865年に、マルクスは哲学書も執筆し、そこでも芸術のことを取り上げてはいるが、作曲学的な内容を織り込んではいない。

「着想」を巡る論争

だが、マルクスはそもそもなぜ、哲学に手を出したのであろうか。それは、音楽には従来の音楽研究で十分に説明し切れなった要因がたくさん残っており、従来の作曲学による説明では不十分であると考えたからであったと思われる。なぜそう思うかといえば、マルクスの『作曲学』では旋律のことを中心に、従来の音楽理論になかったような論理的な推論への工夫が目立つからである。それは大いに注目に値することである。当時の哲学や天才美学は「直観」へのこだわりによって、どちらかといえば、芸術論における「反主知主義」を強化したと思われるが、それに対して、実はマルクスは、哲学を参照することによって、作曲学に存在していた「反主知主義的な境界線」を再考しようとし、つまり美学の導入によってむしろ、音楽理論における主知主義を強化しようとしたのである。それは一見矛盾のように見えるかもしれないが、当時の美学が明かそうとしたのは芸術の本質であ

るということを見落としてはならない。こうした美学の試みにマルクスは期待を寄せたと思われる。音楽の本質に近づけることができるならば、それはいうまでもなく、作曲学にとっても大きなことである。だが、当時の美学は芸術の本質を説明するためには常に「直観」を挙げていたため、「反主知主義的」な側面を強調する傾向が見られた。そのため、美学を導入することによって、マルクスの音楽理論も同様の性格を持つのではないかとフィンクは疑っていた。マルクスは理論とその学習の必要性さえ否定していると、フィンクは解釈した訳である。

> 学習をしたくないならば辞めれば良い。それはただそういう人自身の問題に過ぎないのである。だが、そういう人は体験豊富な者による助けなしに、実際にいったい何ができるのだろうか。独りでどれほどの時間を費やさなくてはならないのであろうか（Fink 1842: 20）。

だが、ここでフィンクは勘違いした。「直観」に論理的な推論を導入するならば、それは逆に「主知主義的」な追究であると判断される。マルクスは、美学の概念を導入することによって、実は「反主知主義的」な様子を強化させようとはせず、むしろそれによって、作曲学に新たな論理的な推論の可能性を加えようとしたと思われる。しかし、こうした新たな可能性を作曲学に加えようとすることによって、マルクスは従来の作曲学の内容から大きく離れた。そのため、フィンクなどによって、従来の作曲学との関連性を打ち切ろうとしたという批判も受けることになったのである。

フィンクとマルクスの論争の中心となったのは、以下により詳しく説明する„Erfinden“という概念であった。マルクスはこの概念を「作り上げる」という意味で使ったようであるが、フィンクはそれを、日本語でいえば、「着想」というような意味で理解した。それが勘違いの元のひとつであった。フィンクは、マルクスが„Erfinden“という項目で教えようとしているのは「着想」であると解釈し、すでに引用したように、次のように述べた。

> （前略）ベートーヴェンはもはや若くなかったにもかかわらず、アルブレヒツベルガーに師事していた。そして、この有能ではあったが、面白味に欠けるアルブレヒツベルガーに何を習ったのであろうか。M. 博士が教えようとしているような着想を得ること（erfinden）であったのであろうか。否！それは堅苦しい対位法であった。

それは容易ではないし、単純なものでもない。そもそも、容易で単純であるつもりもないのである（Fink 1842: 20）。

「M博士」とはもちろんマルクスのことであるが、これは非常に興味深い指摘である。ここでフィンクは、作曲学における「着想」への要求を学習の軽視として理解している。「着想」は「学習」の地位を奪おうとしていると考えたようである。シューマンによる「ベートーヴェナー」批判が思い出される。すでに言及したように、シューマンによれば、「ベートーヴェナー」はベートーヴェンの天才的な着想を誉めたてようとはするが、対位法などの理論は嫌っているというような芸術愛好家である。恐らく、多くの芸術愛好家はそうであるという同じような判断を元に、フィンクは、マルクスが芸術愛好家のための教本を執筆しようとしたのではないかと考えた。マルクスの『作曲学』は芸術愛好家にしか相手にされないであろうとも主張した（Fink 1842: 38）。しかし実際には、マルクス自身はそうではなく、作曲家を目指す生徒を読者として想定していたにちがいない。（ちなみに、フィンクの解釈が間違っていたことを歴史も証明した。マルクスが提唱したような音楽形式論は、現在もなお専門的な作曲学習に欠かせない内容となっている。マルクスの著書はリーマンやクレッチュマーによって再編集され、20世紀まで販売された形跡があり、近年はファクシミリ版も出版されるようになった。）

作曲学における「着想」についてここまで見てきたことを振り返ってみよう。18世紀の作曲学は、「着想」そのものを問題視はしていなかったといえる。具体的な歌詞の内容に適切な音楽表現ができているか否かなどについての判断を重視し、「着想」の適切さが歌詞の内容によって裏づけられるものであった。これに次第に美的な概念としての「自然さ」が強調されるようになった。「自然さ」の理想はあいまいでありながらも、演奏実践と「純正書法」などによって、ある程度の「客観性」が認められた判断基準ができていたといえる。理論家がこの基準の確立に努めた半面、「精神的なこと」というような、より抽象的なコンセプトが、作曲学内においてより深く追究されることはなかった。しかし結局、音楽理論や作曲学がほとんど対象外にしていたこの抽象的なコンセプトこそに、特に18世紀半ば頃以降、哲学的な美学は執着し、芸術的な直観についての研究を進めた。そして、芸術の本質を探ろうという要求を元に美学が急激な進歩をみせたため、作曲学ももはやそれを無視できなくなったと考えられる。19世紀の主な作曲学は、美学の進歩についていこうとする工夫こそが特徴であるといっても過言ではなかろう。だが、作曲学にとっては、美

学研究に完全に対応するのは困難であったにちがいない。そのため、美学への対応に関しては作曲家や理論家によって工夫が異なり、作曲学教本によって大きな違いが見られることもある。その結果として、19世紀の作曲学は、広範囲にわたる著しい多様化をみせたといえる。この多様性の共通の原因は、天才美学や芸術的な直観などのコンセプトへの対応が必要であるというような認識を作曲家や音楽理論家も持つようになったことであったと考えられる。しかし、これらのコンセプトにどう対応すべきかは、たとえば、上述のウェーバーもマルクスも考え方が異なっており、後で見ることにするロジェやテュルクもまた作曲学への完全に異なるアプローチをみせている。この時代の哲学における困難について、ヘーゲルは以下のように指摘した。

> ところで美學が自然美を排除するならば、われわれはこの點に關して一見なにもえるところがないのみならず、むしろ必然的なものからなお一層遠ざかってしまうようにみえる。自然という言葉はすでに必然性と法則性との觀念をふくむものであり、したがって學的考察に一層よく適合し、その俎上に供されることができそうにおもわれる状態を意味するものだからである。ところが一般に精神においては、とりわけ想像力においては、自然のばあいに對比しての特色として、恣意や無法則に我物顔にふるまっており、この點において元來まったく學的論證の手に負えないものがある（ヘーゲル 1995: 21）。

本論文で使用する用語でいえば、自然美の排除は、当時の多くの人にとって反主知主義の強化を意味していたと思われる。それは作曲学にとっては、作曲学の存在権自体を脅かす事情であった。つまり、作曲はもっぱら「着想」や「直観」というような、教えられないとされる反主知主義的なものに依存するとすれば、作曲学について教えられることは、本来の意味での作曲にたっては不必要なことに過ぎない。ウェーバーはこの考えを受け入れた一方で、天才の「思慮深さ」にも着目したといえる。

フィンクによれば、マルクスの試みは「ロマン主義的と呼ばれる、節度の無さ」（Fink 1842: 44）に過ぎなかった。それは、フィンクは天才美学の普及によって、芸術愛好家が対位法、和声学など従来の音楽理論を軽視する傾向が見られることを強く懸念していたからである。シューマンおよびG. ウェーバー、C. M. v. ウェーバー、ネーゲリなどと同様に、フィンクも音楽に関しては、「着想」ばかりが注目されるようになってしまったことに強く反対し

ていたといえる。

「作曲学の内容は音楽芸術全体である」

では、マルクスは具体的に何を意図していたのであろうか。彼は、『作曲学』の教育目標について次のように説明している。

> 作曲家が作曲家として能力を持つべきことのすべて、つまり音楽芸術全体である（Marx 1875: 1）。

それはすでに指摘した「マルクスの『作曲学』における方式1」の具体化を意味すると考えている。

ただし、この目標は生徒の才能も努力をも条件としている。また、生徒はある程度の一般教養や、その他の役に立つ能力も身に付けなければならないとマルクスは考えていた。つまり、「すべて」を要求しながらも、作曲学は「すべて」を提供することができない。学習は自らも「すべて」を要求しながらも、多彩な学習が不可欠である。そして作曲学自体は具体的に三つの役割を果たさなくてはならない。

1）生徒に実践的な知識を与えること。

2）生徒の才能を呼び起こし、育てること。

3）作曲が成功するために不可欠な認識を与え、さらにそのための認識力も育てること。

まとめていえば、作曲学に不可欠であることは、「知識」「才能」と「認識力」であるが、「認識力」の育成には、作曲家を目指す者は哲学の学習が不可欠である。そもそも芸術を目指す者は、精神の働きを知る必要がある。芸術の素材そのものは「生きていない」。だが、あるいはだからこそ、「芸術家は生きたものを作るのが仕事である」（Marx 1875: 2）。その作業は、単に芸術の素材を使っての遊びであってはならない。この考えが作曲学にかぎらず、ドイツ語圏における芸術論の最も支配的な見解のひとつになった。19世紀を通じて、素材に「生」や「魂」を与えるという要求は、素材を論じる理論と、「生」を論じる哲学との接点を作り上げている。ドイツ語圏の音楽理論や作曲学では、この接点の確立過程がマルクスから始まったといっても良いのではないかと、筆者は考えている。

だが、音楽の場合、「素材」とはいったい具体的にどのようなものであろうか。マルクス

の見解をまとめていえば、「感覚的なこと」のすべてである。より具体的にいえば、音や和声などのことであるが、それを使って、さまざまな遊びをすることが可能であり、実は「意味」のない遊びをすることも可能である。だが、それは芸術ではない。芸術には特別な「意味」が不可欠であるからである。そして、この「意味」は精神的な意味でなくてはならないという考え方であった。マルクスの作曲学では、この考えはヘーゲルから影響を受けたと理解される。ヘーゲルは次のように述べた。

> さてしかし音楽がその効果を充分にあらわすには、単に抽象的な音の時間的運動より以上のものが必要である。そこで第二に内容の面がそれに加わって、精神性にみちた感動をわれわれのこころにあたえ、この内容が音に表出されてこれを魂のこもったものとするのではなければならぬ（ヘーゲル 1996: 1947）。

音楽がわれわれのこころ（Gemüt）に与える「精神性に満ちた感動」を作り出しているのも、魂である。

> （前略）心が音に生命をあたえ、音を自由な全一体にまとめ、その時間的に運動し、実際にひびきを発する流れに精神的表出を賦与するのである（ヘーゲル 1996: 1952）。

この引用文で書いてある「心」とそのひとつ前の引用文の「魂」は、ドイツ語の原文で同じ„Seele“である。「音楽がわれわれのこころに与えている精神性に満ちた感動」の引用文における「こころ」はドイツ語で„Gemüt“である。（この場合、「気分」と日本語訳しても良いかもしれない。）„Seele“が何かを「あたえる」積極的なものであるのに対して、„Gemüt“は単に感動させる消極的なものであると解釈できる。つまり、人間の„Seele“が音に生命をあたえ、より具体的にいえば精神的表出をあたえるが、それがまた音の„Seele“となる訳である。音が„Seele“を賦与され、それによってまたわれわれの„Gemüt“に感動を与えることができるのである。マルクスの考えでは、その場合の„Gemüt“とは消極的なものであるので、一般的にいえば特別な能力を必要としていないと思われるものであるのに対し、音に精神的表出、すなわち「内容」を与えるということには訓練が必要であった。それこそがマルクスの教えようとしたことであり、この試みが以前の作曲学とは異なるマルクスの『作曲学』の真新しい点であるといえよう。以前より、特に18世紀の音楽論も表出内容についてさま

ざまな検討を行っていたが、マルクスとは異なり、これらの検討のために鑑賞者を主な対象にしていた。18世紀の音楽論とりわけ「模倣美学」においては、鑑賞者がどのような感動を覚え、鑑賞者が音楽によって歌詞内容に適した気分にさせられているかを主に見ることにしていた。それに対してマルクスは、対象を鑑賞者の消極的な気分（„Gemüt“）から作曲家の積極的に働く心や魂（„Seele“）に移そうとした。その場合注目すべきであるのは、作曲家の心や魂が直接鑑賞者に「気分」を与えていないということである。音に魂を与えているのである。それによって、鑑賞者の実際に鑑賞する音楽が自ら独自の「魂」を持つようになり、一種の独立性が与えられているもの、すなわち芸術になる。たとえば『作曲学』の冒頭でマルクスは、音階にどのように精神的表出内容が与えられるか、言い換えれば、音階をどうすれば旋律に変えることができるかを教えている。そこでマルクスは、音階の音の順番を変えることなくできることであると主張している。生命さえ与えられれば、単なる音階も旋律になるという説明である。ドイツ語圏における作曲学史の中では、それはきわめて革新的な出来事であったといっても決して過言ではなかろう。だが、それを可能にしたのは、以上のような哲学的、とりわけ美学的な観点の作曲学への新たな導入であったと解釈される。「心が音に生命をあたえ、音を自由な全一体にまとめる」という見解は、つまりマルクスの『作曲学』の最も重要な原点となり、最も重要な「直観」であったと思われる。そのため、それを「マルクスの『作曲学』における直観1」と呼ぶことにする。

さて、もう一度まとめると、マルクスは「心が音に生命をあたえ、音を自由な全一体にまとめる」ことを教えようとした。そして、それを積極的な営みとして、しかも学習あるいは訓練を必要とする営みとして考えたようであるが、そのためには具体的にどのような能力が必要であろうか。マルクスの視点から考えれば、第一には才能であると思われる。また、そのために特別な認識力の育成も欠かせない。「才能」についてマルクスは、音楽に取り組もうとする者には、生まれながらの才能が不可欠であると考えた。だが、才能だけでは人は芸術家にはなれない。才能を持っているというのは、ただある人が芸術には向いているかもしれないと判断される要因に過ぎず、才能があると判断されたとしても、この人が必ずしも芸術ができるという訳ではないのである。本格的な芸術家になれるようにするには、この人と、その才能を芸術的な認識（künstlerische Erkenntnis）にまで導いていくことが必要である。すなわち教育が必要なのである。音楽の場合、それこそが作曲学の役割であるとマルクスは考えた（Marx 1875: 2）。しかし、芸術的な認識を教えようと思えば、こうした認識は基本的に学習可能なことでなくてはならない。「才能」とは生得のものであり、

作曲のための条件のひとつであるが、十分な認識力を身に付けることができなければ、いくら才能があったとしても、それを活かすことはできない。天才作曲家についてでさえ、そういえるのではないかとマルクスは考え、次のように述べた。

> バッハやヘンデルからモーツァルトやベートーヴェンまで、それぞれの時代の巨匠らは、ただ才能が優れていただけでなく、（それぞれは自分の時代に依存しながら）徹底的に学習する者でもあった。彼らは完璧さを目指していたが、完璧さには、学習が足りなければ、才能も助けにはならない（Marx 1875: 10）。

天才というほどの才能であったとしても、才能だけで完璧な芸術の作れる人はいない。それは当時の「天才美学」に反対する意見として理解される発言である。学習を軽視し、芸術家の才能のみに注目する傾向が見られた「天才美学」に、マルクスは明確な反論を告げたのである。

だが、より厳密にいえば、それは学習を軽視する天才美学への反対であり、実は天才美学全体への反対ではない。マルクスの著書には、たとえば次のような発言も見られる。

> ベートーヴェンが《交響曲第九番》を考察しながら作り上げたということを、芸術に選ばれた者たちは誰も信じないであろう。才能が巨大な力を持ってベートーヴェンの前に現れた。それによって作品は出来上がったのである（Marx 1867: 26）。

つまり、ベートーヴェンの才能とはベートーヴェンの「中から生まれた」というようなものではなく、才能自体がベートーヴェンの前に現れたという見解である。才能とは形而上学的な意味で理解されている。そしてベートーヴェンのみならず、一般でも音楽に向いている者は芸術に選ばれた者である。芸術も形而上学的に人間とは別に存在するものとして現れる。

ただし、才能や芸術が現れてくれるのはきちんと学習した者だけである。それは一般人でもベートーヴェンでもそうである。全体的にみれば、マルクスは、学習は不可欠条件であるといってはいるが、そこに学習と才能の接点は、あまりはっきりと見えてこない。マルクスはたとえば次のようにも発言している。

芸術家はたくさんのことを吸収し、たくさんのことを研究していなければならない一方で、芸術家の作品における観念は直接的なものであり、芸術家の精神によって仲介されているものではなく、仲介されうるものでもない（Marx 1867:25）。

だが、芸術家の精神によって仲介されなければ、「作品における観念」と芸術家の営みの関連性をどのように理解すれば良いかは、読者が迷ってしまいかねない。

「芸術は芸術のみのためにある」

このあいまいさは一見マルクスの論拠における弱点のひとつであるようにみえる。だが実は、人間と芸術の間に明確な接点を示さないことは、マルクスの作曲学にとって大きな意味を持つ。具体的にいえば、マルクスは、芸術を人間外に存在することとして考えたため、芸術の目標も人間外にあるというという結論を取り、「芸術は芸術のみのためにある」（Marx 1875: 2）と強調している。芸術家の精神は芸術のために働き、人間と芸術の仲介を最終の目標にしているという訳ではないのである。

「芸術は芸術のみのためにある」というのは、いうまでもなく「直観」である。この「直観」は、音楽の内容は精神的なことでしかありえないという「マルクスの『作曲学』における直観1」と関連性が強いが、それに、芸術の独立を訴える重要な強調を加えられており、これを「マルクスの『作曲学』における直観2」と呼ぶことにする。この「直観」は作曲学の内容に大きな影響を与えているといえる。なぜならば、芸術の独立を真に受け入れるならば、マルクス自身も指摘しているように、作曲学の挙げる法則が、基本的には音楽の本質（Wesen）を示すものでなくてはならないからである（Marx 1875: 2）。それ故に、美学が音楽の本質を探り、作曲学が音楽実践を説明しようとするという従来の役割分担をもはや維持できず、作曲学も直接美学を受け入れ、美学的な考察を進めることになった。作曲学も自ら音楽の本質を明かすよう、努力しなければならないことになったのである。そのため、「マルクスの『作曲学』における直観2」によって、音楽理論の挙げる規則と美学の示した検討との対立が解消されたともいえよう。18世紀のドイツ語圏における作曲学が、美学的な検討を音楽特有の内容に限定させたといえる。それによって、音楽の本質、特にその諸原理を音楽理論の具体的な法則や規則によって表現しようとした。バトゥーとキルンベルガーの比較によって見てきたように、作曲学は「自然」や「模倣」という美学の概念を受け入れながらも、それらを作曲学特有の意味で使っていたため、美学から離れた独自

の道を歩もうとした印象を受ける。この状況こそをマルクスは変えようとしたのではないかと思われる。こうした意味では、マルクスの作曲学は、ドイツ語圏におけるパラダイムの大きな転換を意味しているといえよう。

だが、音楽の自立と、音楽の内容が精神的なものでなくてはならないという要求とはどのように両立できるのであろうか。マルクスによれば、「才能」のある人間は、音楽の本質を潜在的に持っている。音楽の本質は、音楽に向いている者の「胸に根源的に入っている」（Marx 1875: 2）のである。というのは、音楽とは芸術として基本的には人間外の独自の目標と価値のあるものではあるが、人間はこの芸術の本質を感じ、それに応える力を持っていて、この力こそが、芸術の「才能」なのである。したがって、音楽の本質が「胸に根源的に入っている」者が、十分かつ適切な学習さえすれば、作曲学を完璧に身に付けられるはずにちがいないとマルクスは考えたようである。これこそが、まとめていえば、マルクスの作曲学を支える中心的な理念である。それによって、マルクスの作曲学に見られるパラダイムの転換が、一種の方向性の転換にも見えるといえよう。それは、18世紀の作曲学は、作曲家が人間の「自然」に適している音楽を作るために工夫すべきであると考えたのに対して、マルクスの作曲学は逆に、人間が音楽に適合しようという工夫を不可欠な条件としているからである。前者は「聴覚を楽しませること」ことが一番重要な目標のひとつであったのに対して、後者は聴衆の要求を超える芸術独自の価値の存在を前提にしている。

音楽に芸術としての人間外の価値があり、その本質が実は才能のある人の「胸に根源的に入っている」という考えは、形而上学的な発想が強く、論理的な推論によって裏付けられるものではない。つまり「直観」であると判断されるものであるので、これを「マルクスの『作曲学』における直観3」と呼ぶことにする。ちなみに音楽の本質とは論理的な推論を拒むものであることを、マルクス自らも指摘している（Marx 1875: 2）。作曲実践はその根本において非学問的、非理性的な行為であると考えたからであろう。「天才美学」の影響の下で、学習を作曲の不可欠な条件にしながらも、作曲実践を学習内容とは別の次元にあるものとして考えたといえる[57]。

[57] そこにはペスタロッチからの影響もうかがわれる。ペスタロッチは、音楽教育の重要性を繰り返し指摘しながらも、音楽教授法の具体化を自ら試みてはいなかったのだが、1809 年に M. T. プファイファー（Michael Traugott Pfeiffer）とネーゲリに音楽教科書の編成を依頼したことをきっかけに、1810 年に『ペスタロッチ教育原理による歌唱教育法（Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen）』という画期的な教本が生まれた。それが、プロイセンにおける一般学校教育への歌唱教育の導入を支えた教本でもあったため、広く使われていたが、この教本の特徴は何よりも、ペスタロッチが求めた基礎学習の

作曲学の音楽学との関係

一方、マルクスは、音楽は物理学的な根拠などの理性的な側面も重要であると考えてはいたが、その追究を音楽学に任せることにした。マルクスの考えでは、作曲学と音楽学は、基本的には別々に存在する独立した分野となっている。それは、音楽学はマルクスの時代においてはすでに音楽の学問的な追究を担当できるまでに発展してきた証拠である一方で、音楽学は、その任務が果たせるように、音楽実践と距離を置かなくてはならないという見解としても理解される。実践と学問を意識的に分けて検討する考え方であるが、この考え方の存在自体はもちろん不思議なことでもない。なぜならば、すでに見てきたように、ドイツ語圏における音楽学は元より作曲学とは別の研究分野として生まれたからである。しかし、マルクスが音楽学の存在を、作曲学が作曲を論理的に裏づけようとしなくてもいいように持ち出しているという印象も否めない。つまり作曲学における形而上学を強化するために、音楽学の存在を弁解に用いているという印象である。マルクスの作曲学はドイツ語圏における作曲学にとってパラダイムの転換を意味していたことをここまで繰り返し述べてきたが、以上の印象によって、この転換は、18世紀においてまだ十分に発展していなかった音楽学の存在を条件にしていたとも思われる。すなわち、理性的な研究を音楽学が進めてくれれば、作曲学が形而上学を重んじる余裕ができるというような考え方に思われるのである。物理学的な音楽研究については、ウェーバーや（マルクスの教師でもあった）テュルクにもマルクスと非常に似た考え方が確認されるが、ウェーバーもテュルクもマルクスほど形而上学を重視せず、マルクスより理性中心であった作曲学の伝統を18世紀から受け継いでいたといえよう。そのため、マルクスの作曲学は、同時代の他の大きな作曲学よりも、観念論からの影響が強く、哲学的でありたい様子が目立っている。

歴史的な過程としての芸術

重視を徹底させたことである。たとえば、子供が発声および音程、リズムなどに必要な基礎能力を完璧に身につけない限り、（歌詞のある）歌曲を歌わせないという方針が見られる。学習の最後の最後に「音楽と文学の基礎的な関連性（Elementarische Verbindung der Tonkunst und Dichtkunst）」（Pfeiffer/Nägeli 年不詳: 56）も課題となるが、その時点ですでに、求められている音楽能力は、たとえば、現在のドイツ語圏や日本における義務教育課程の生徒に一般的に求められるような音楽能力の範囲をはるかに超えているものであった。マルクスに見られる学習内容と芸術創造活動としての作曲との間の隔たりも同様に、マルクスが基礎教育の理念をペスタロッチから受け継いだことに原因があったと考えられる。

さらにマルクスは、同時代の他の大きな作曲学より、芸術を発展するものとして捉え、つまり芸術を歴史的な過程として考えた。それも哲学、具体的にはヘーゲル哲学からの影響として理解されることである。

具体的に、『作曲学』では、彼は特に音楽形式に注目し、作曲家は自分の時代の様式などに適した形式を使用すべきであるが、それができるように、歴史的になった過去の形式も知るべきであると考えた。したがって、作曲家になろうとする者は、必然的に以前の時代の音楽も学習しなければならないが、これは作曲学においては、当時完全に新しい考え方であったとはいえる。ただし、それを見て、以前の作曲学よりマルクスが過去の音楽を重視していたと誤解してはならない。むしろ反対に新しい音楽をより重視していたといった方が正しいであろう。マルクスは、ヘーゲルの哲学に影響され、当時の市民社会における芸術を長い発展の成果として理解していたと思われるからである。

ここまで見てきたマルクスの「直観」と「方式」を振り返ってみよう。「マルクスの『作曲学』における直観1」は、音楽の内容とは精神的なことであると示している。そして「マルクスの『作曲学』における直観2」は芸術の独立を強調し、「マルクスの『作曲学』における直観3」は音楽の本質を作曲学の基盤とする「直観」であった。また、「マルクスの『作曲学』における方式1」は「すべてを教える」という内容であった。これは大きな「方式」であり、作曲学の範囲を超えている。上述のように、学習はさまざまな分野の教養を身につけることを要求する「方式」である。そこに、音楽学と哲学の両サイドに対して、「反主知主義的な境界線」によって、さらなる「方式」が示される。それは、より厳密に作曲学の内容自体を決める「方式」である。まとめていえば、作曲学の対象は作曲家の実践のみであることを示している。これを「マルクスの『作曲学』における方式2」と呼ぶことにする。

学習者は音楽の流れを作り上げるのに参加すべきである

「方式2」の存在によって、マルクスの作曲学は一見、作曲家のみのためのものであるように見える。つまり、芸術愛好家を主な読者として想定していたウェーバーなどと異なっている。だが、マルクスも基本的には、作曲家以外でも音楽に関心のある人は必ず作曲学に関心を抱くべきだと考えた。それは、音楽に向いているといえる人は、音楽の本質を「胸に」抱いていると考えていたからである。作曲学の挙げる規則は音楽の本質に適して

いるので、作曲学は人が「胸に」抱いている音楽の本質にも有意義な刺激となるはずである。では、それは具体的にどのような刺激であろうか。

マルクスによれば、音楽とは流れていくものであり、「風が吹くようなもの」(Marx 1875: 3)である。こうしたものを考察しようと思えば、その流れを止めなくてはならない。しかし流れを止めることによって、その本質の一部が失われる。音楽も、その流れを止めればもはや音楽ではなくなる。結論からいえば、音楽を適切に理解しようと思えば、音楽の流れに「乗る」必要がある。しかしそれは、この流れを作り上げるのに参加したことのある者（mitthätiger Zeuge）（Marx 1875: 3）にしかできないことである。すなわち作曲の体験が不可欠だという訳である。そして、音楽の「流れ」を作り上げる体験を与えるのは、何よりもまず作曲学であるとマルクスは考えた。単純にいえば、音楽というのは、その創造に自ら関わらないと分からないものであるということである。マルクスの作曲学はつまり、才能が条件ではあるが、原則としては芸術愛好家にも開かれている。ただ、積極的な参加が条件である。それは、当時増えつつあった、文献研究のみによって音楽専門家を目指そうとする芸術愛好家に反対する意見として理解できる。学習者は音楽の流れを作り上げるのに参加すべきであるというのは「直観」でありながら、具体的な学習内容を要求する「方式」としても分析されるものである。これを「マルクスの『作曲学』における直観４」と呼ぶことにする。それらがウェーバーの作曲学との最も明確な相違点でもある。これまで見てきたように、ウェーバーは作曲を考えていない人のための作曲学を考えていた。「マルクスの『作曲学』における直観5」はこうした学習への反対を意味しているのである。

さて、マルクスの教本の具体的内容をさらにもう少し詳しく見てみよう。最初に、マルクスは作曲の基礎とその応用を区別し、それぞれを「純粋作曲学」と「応用作曲学」と名づけている（Marx 1875: 4)。この区別も教授法の「方式」を意味しており、これを「マルクスの『作曲学』における方式3」と呼ぶことにする。すでに言及したしたように、それには「純正書法」からの影響ではなく、むしろペスタロッチからの影響が大きかったと思われるが、この「方式」は、実はマルクスが理想としていた「音楽の流れ」を止めるものではないのかとも考えられる。つまり、マルクスの本来の意図に矛盾していたのではないかということである。マルクスは自分でもこの問題を強く認識したが、基礎をまったく知らない人は音楽の「流れを作り上げることにも参加できない」ため、純粋な理論学習としての、学習者が作曲しない作曲学の学習（reine Kompositionslehre）（Marx 1875: 6）も不可能で

あると考えていたようである。ただし、マルクスの著作には実際に、純粋な理論学習と「音楽の流れを作り上げる」こととの区別を、やむえないケースにしか実施しない工夫が多く見られる。具体的にいえば、理論的な検討ががただちに実践の練習に伴われるような工夫である。この工夫は、マルクスの作曲学の特色のひとつでもあるといえよう。

音に「生命」を与える工夫

『作曲学』の冒頭で取り上げられている長音階をその一例として見てみよう。音階そのものは純粋な理論の内容であると思われる。それは、音がただその音高の順番で並べられ、それ自体はまだ音楽にはなっていない、すなわち音楽以前のものであると思われる。しかし、心によってそれに生命を吹き込むことができるとマルクスは考えていた。ヘーゲルによれば「心が音に生命をあたえ、音を自由な全一体にまとめている」(ヘーゲル 1996: 1952)。マルクスも同様に、音に生命が与えられれば、どの音の列も精神的な内容を持てると考えた。したがって、当然ただの長音階も精神的な内容を表出する「自由な全一体」になれるはずである。長音階はただの純粋な理論の要素なのではなく、「生命」さえ与えられれば芸術になれるのである。マルクスは音階を理論的に説明するよりも早く、まずそれを「旋律」に変える方法を教育内容にしている。具体的にいえば、音階にリズムを加えると旋律が生まれるということを説明している[58]。

その続きでは、旋律から経過句、楽節、大楽節などの基本形式が生まれるとマルクスは指摘しており、学習者は作曲における「芸術手段の獲得（die Gewinnung der Kunstmittel)」（Marx 1875: 6）をどのように学ぶべきかを示している。マルクスは、単に理論の基本についての知識を提供するだけではなく、理論の基本がどのように生まれたかということをも学習者に体験させようとした。

また、学習の早い段階から、学習者はバッハおよびヘンデル、グルック、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの音楽についても習熟すべきであるとマルクスは考えていた。それは、初心者にはこの巨匠たちのスコアを十分理解はできないが、理解できないことによって熱心に学習を進めようとするきっかけとなることを、マルクスは期待していたのである（Marx 1875: 11)。さらに、マルクスもウェーバーと同様に、巨匠のスコアをそのまま学習するだけでなく、そこに実際に書かれている音楽とは異なる音楽の可能性も検討すべ

58 

（Marx 1875: 28）

きであると指摘している（Marx 1875: 18）。マルクスはここでウェーバーの名は挙げていないが、ウェーバーからの影響があったのではないかと思われる。マルクスは巨匠の作品に関心を持ち、過去の音楽に見られる形式に慣れる必要もあると考えていたが（Marx 1875: 11）、それは初心者が楽器を触りながら体験できるようなことではなかったため、例として取り上げることはしなかった。マルクスは、学習者にとって自らの音楽創作活動に必要な内容のみを学ぶことが必要だと考えていたのである（Marx 1875: 9）。つまり、理想的な音楽を作るために何が必要かと考えるよりは、まず、学習者の可能性に配慮した内容を提示しようとする工夫が見られるといえる。それぞれの学習段階においては、学習者自身の音楽創作活動の可能性に沿って、学習内容の順番が決められているようである[59]。学習者が作曲への道を自ら歩まなくてはならない（Marx 1875: 567）。すなわち、以前の作曲学はカノン、コラールなどを教材にし、学習者に具体的な課題を与え、それに取り組みながら学習者は書法の問題に気付き、解決させる練習をする。それに対して、マルクスは問題を解決するのではなく、まずはステップ・バイ・ステップで音楽そのものを適切に理解できるようにするべきであり、したがって、伝統的なコラール学習などよりももっと以前のことから音楽を学ばなくてはならないと考えた訳である。

学習過程における音楽形式とその歴史

学習の中心となる内容は音楽形式とその歴史であるが、過去のものになった古い形式を使用して新しい曲を作ろうとするのはもはや不適切であるとマルクスは考えた。ただ、各形式はそれぞれ、「芸術的に創造する理性」（Marx 1864: 8）の産物である。そして理性はひとつしかないから、過去の形式で確認される理性は、新しい作品を生み出す理性と同様に働いているものである。つまり、過去の音楽形式の学習は、われわれに音楽における理性の発展を明かしてくれるとも考えたのである。

一方、アイケも説明しているように、当時の作曲学で一般的となっていた古い形式の学習に対して、マルクスは大いに不満を抱いていた（Eicke 1966: 12）。それは、作曲学の伝統の

[59] それが実にウェーバーの作曲学との大きな相違点である。ウェーバーは早い段階からグラウン、ヘンデル、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、C. M. v. ヴェーバーの音楽を引用している。また、ヴェーバーの作曲学の「多義性」を示す表が提供されても、作曲の初心者にとって、それがすぐに巨匠達が作り出した「多様性」の豊富さに感動を覚えるように役に立つのであろうか。恐らくそうではない。それに対して、マルクスの想定していた作曲学の読者はどの学習段階においても、自ら積極的に作曲に取り組もうとするような学習者である（Marx 1875: 9）。

中に、いくつかの音楽形式へのこだわりが生まれ、これらの形式が実際の作曲においてもはや重視されなくなっていたとしても、作曲学がそのこだわりを捨てることをしなかったからである。その代表的な例はフーガである。たとえば、舞曲を作曲したい人がいるとしよう。この人はまず、作曲学を学ぶことにし、フーガなどについて学習するだろう。ではなぜ、舞曲の学習はさせてくれないのはなぜであろうか。それは単に、作曲学にはフーガを教える伝統はあるが、舞曲を教える伝統はないからである。作曲学が学習者のニーズに対応できていない訳である。このような学習者のニーズに対して、伝統的な作曲学が常に主張するのは、フーガの作曲の方がより難しいので、フーガさえマスターすれば舞曲の作曲もできるのではないか、ということである。だがそれは、作曲学がただ、舞曲などの音楽を軽視し、差別してきたとも理解されなくはない。マルクスはこのような差別に強く反対していた。フーガであれワルツであれ、すべての音楽形式はただひとつである理性の産物である。したがって、どの形式でも差別すべきではない。そのため、フーガなどの古くから伝わった形式の学習はもちろん必要ではあるが、ワルツを学びたい人にはワルツも教えるべきであるとマルクスは主張した（Marx 1875: 8）。

さらに、過去の音楽形式に関しては、もうひとつ注目したい点がある。改めてヘーゲルからの影響の大きさが窺われることであるが、当時、音楽の発展はすでにその頂点に至っていているという考え方が普及していたということである。たとえば、ホフマンはベートーヴェンを頂点だと考えた[60]。あるいはキーゼヴェッターは、ハイドンとモーツァルトは音楽の「黄金の時代」であったが、それに続く「ベートーヴェンとロッシーニの時代」については、それは自分の生きている時代であるため、客観的な判断はまだできないと考えた。それに対してマルクスは、音楽のこれからのさらなる発展により大きな期待を寄せたようである。B. マイヤー（Bernhard Meier）も指摘しているように、キーゼヴェッターらにも未来への「かすかな希望」は確認されるが、マルクスやブレンデル（Franz Brendel）には、未来に向う「積極的な行動への、パトスに満ちた強い訴え」（Meier 1969: 189）が見られるのである。マルクスは、音楽とは基本的に発展するものであると考え、自分の作曲学研究で

[60]ホフマンによれば、器楽は、ハイドンとモーツァルトの作品がかつてないほどに優れた音楽であるという見解が広く普及し始めていた。やがて、そこにベートーヴェンも加わったが、ホフマンは特にベートーヴェンの位置づけについて論じている。ベートーヴェンはハイドンとモーツァルトの音楽を完成させ、つまりハイドンとモーツァルトがすでに抱いてはいたが、完全に実現できなかった理想を実現したのである。またヴェーバーと同様、「今日の作曲家にとってパレストリーナやレオ、または後の時代、たとえばヘンデルなどのような音楽を作ることは完全に不可能になっている」（Hoffmann 1977: 229）と考えた。

もこれからの音楽の発展に貢献できることを確信していた。そして、音楽を発展させるためには、音楽の歴史的な発展を追体験するということも必要であると考えた。追体験の過程の途中にある初心者は、体験がまだ足りないため、学習内容が制限されているが、学習が進めば進むほど制限から解放され、自由な作曲ができるようになる。それは学習過程であるが、実は芸術自体も同様に発展していくと考え、すなわち芸術の発展を「最初の貧しさによる制限から徐々に解放される（fortschreitende Befreiung von den Schranken der anfänglichen Dürftigkeit）」（Marx 1875: 14）過程として考えた。この過程は、芸術の発展と学習過程に見られる根本的な共通点である。

精神による浸透

追体験への主張からも分かるように、この発展はただ知識を蓄えていくことによって成されるものではない。芸術の発展は、芸術が精神によって浸透（Durchdringung）される過程だからである。マルクスは、「芸術の理念をその奥深さと真実で把握しようと思えば、精神による浸透が不可欠である」（Marx 1875: 15）と述べているが、それもウェーバーとマルクスとの作曲学における根本的な相違点のひとつであるといえよう。ウェーバーもマルクスも作曲学で観念論と天才美学に応えようとしたが、ウェーバーは、天才に作曲を教えるのは作曲学にとっては不可能なことであり、むしろ逆に作曲学が天才から学ぶべきであると考え、すなわち作曲学の可能性と「天才」というコンセプトとの間にはっきりした境界線を引いた。作曲学はただ天才でない者のための学問になった。それに対して、マルクスは経験的なものを必ずその理念との関係から捉えようとした。マルクスにはヘーゲルほどの哲学的な深さはないが、これもヘーゲルからの影響であったと思われる。ヘーゲルはたとえば次のように指摘している。

> （前略）經驗的なものは、そのものとしては〔理念と對等にあるものではなく、〕ただ理念を通じて、また理念に基いて捉えられ得るものにすぎない（ヘーゲル1995: 294）。

マルクスはこの指摘を真に受けたかのように、どの学習過程においても、可能な限りの精神による「浸透」を要求していた。たとえば、次のようにも述べている。

> 最も単純なこと、すなわち単独の音列（einzelne Tonreihe）から始めよう。仮にそれ

を旋律と呼ぶことにしよう（sagen wir einstweilen Melodie）（Marx 1875: 21）。

音列と旋律の違いは、旋律の「精神による浸透」を条件としており、あるいはヘルムホルツが書いたように、音の列を「旋律」と呼ぶには、「神的創造性の光」（Helmholtz 1877: 591）を感じ取れることが条件である。より単純にいえば、旋律とただの音の列との違いは、原則として何かを表出しようとしているか否かという点にある（Marx 1875: 22f）[61]。

旋律創造の学習

以上を踏まえて、マルクスは「旋律を作り上げること（Die Erfindung von Melodien）」（Marx 1875: 31）をも学習内容にした。それは、作曲学の歴史には画期的なことであった。以前の作曲学も旋律の構造を分析し、たとえばマッテゾンやコッホの作曲学など、旋律の高度な技法を説明する教本もあった。ただし、それらの技法についての説明は、基礎をすでに学んでいる学習者が対象になっていたといえよう。それに対して、マルクスの『作曲学』で特に注目すべきであるのは、音階など最も基礎的なことしか習っていない初心者が、いきなり「旋律」を作ることになっているという点である。マルクスが提唱しているのは、音楽をきちんと学習してから作曲を始めるというような教育ではなく、芸術として認められるレベルのものはまだ生むことはできないものの、基礎学習の手段として「旋律」を作り、作曲をしながら音楽を身に付けるという教育課程である。

だがこの、マルクスのいう「旋律を作り上げること」とそれについての説明は、誤解を招きかねない。「作り上げること」と日本語訳したのは原文で„Erfindung“である。それは通常、「発想」や「発明」と訳されるが、この概念を使用したマルクスの意図を適切に理解するためには、彼が„Erfindung“を、通常「着想」、あるいは「思いつき」や「考え」と訳されるドイツ語の„Einfall“と対立させたことを見落としてはならない。これらの概念の関連性を検討すれば、まずは「着想」があり、それが「発明」の元になると考えられよう。つまり、それらが対立しているとは、普通は考えないはずである。だが、マルクスは„Erfindung“と„Einfall“を対立させている。それは、それぞれの意味が示す方向性が異なっていると考えた

[61] すでに言及したように、ただの長音階も精神によって浸透されれば「旋律」になるとマルクスは考えた。それは、音階は静止－動き－静止というような過程として把握されるからである。マルクスによれば静止と動きの交代は音楽が可能としている最も単純な表現手段であり、すべての旋律の不可欠条件でもある（Marx 1875: 22）。

からである。具体的にいえば„Erfindung“、つまり「発明」とは主観の積極的な営みである。それに対して„Einfall“は、ドイツ語の概念を文字通りに理解すれば、人の方に「落ちてくるもの」である。„Einfall“は主観に向かうが、それに対して„Erfindung“は逆の方向に、人が何かを作り出すことを意味する。それは、両概念を動詞と結びづければなお明確になることである。一般的には„eine Erfindung machen“と„einen Einfall haben“と使うのだが、„eine Erfindung haben“、„einen Einfall machen“とは使えず、間違ったドイツ語になる。つまり、„Erfindung“は「する（machen）」ものであるが、それに対して„Einfall“を「する」ことは不可能である。„Einfall“は「ある」か「ない」か、「持っている」か「持っていない」かというようなもの、すなわち„haben“に伴われる概念である。結論からいえば、マルクスのいう「旋律を作り上げる」とは積極的に何かをするという営みであり、学習者はそのための力をまず身に付けなくてはならない。この能力はより具体的にいえば「絶えず創造する力」（Marx 1875: 32）であり、「天才美学」が考えた天才の直観的な「着想」とは完全に異なる力であるといえる。フィンクはこのことを適切に理解していなかった。„Erfindung“と„Einfall“をマルクスのように区別できず、マルクスが „Einfall“を教えようとしたと勘違いしてしまい、マルクスを強く批判した。有名になった彼らの論争は、この誤解が大きな原因のひとつであるといえよう。

ちなみにマルクスは、„Erfindung“と„Einfall“に関連してさらなるもうひとつの似た概念を挙げている。それは„Auffindung“（たとえばMarx 1875/I: 56）つまり「発見」と日本語訳される概念である。学習者は表出のための音楽の素材を「発見すべき」である。たとえば、伴奏のない単旋律から和声を発見するように学習者を指導している。マルクスは、倍音列が「自然和声（Naturharmonie）」を示してくれていると主張した上で、「自然和声」に二つの「和声的質量（harmonische Massen）[62]」（Marx 1875/I: 57f）が働いているということを説明している。学習者はまず、これらをただ知るのではなく、感じるようにならなくてはならない。それができるようになった時点で、この二つの「質量」だけでは不十分であると気付くであろう。そうすれば下属和音を「発見」できる（Marx 1875: 77-82）。つまり主音、属音、下属音を、ただ西欧音楽史で昔から使われてきたものとして勉強するのではなく、学習者も自らそれらの存在理由を体験すべきであり、それらを自ら「発見」すべきであるとマルクスは考えたのである。

この「発見」、つまり、„Auffindung“は、上述の„Erfindung“（「発明」）とは明らかに異な

[62] 具体的には主音と属音のそれぞれの領域を示すものである。

るものであり、前者は後者よりも根源的な作用を指している。「発見」は「精神による音楽の浸透」の可能性を拡大する作用であるのに対し、この可能性を使用すること、つまり本格的な「浸透」を成すことは、「発明」や「作り上げること」を意味する„Erfindung“と、何よりも「着想」を意味する„Einfall“である。

さらにいえるのは、„Auffindung“と„Erfindung“は学習可能な内容であるが、それに対して„Einfall“は、教えることは不可能である。ドイツ語で „Erfindung“と„Einfall“は、一般的に意味が非常に近い概念であるが、マルクスの理論によれば、それらの間に「反主知主義的な境界線」が置かれていることになり、そのことによって作曲学は、„Einfall“を論じることを避けている。„Einfall“も論じようと思えば、作曲学は必然的に哲学的な反省を取り入れることになるからである。

マルクスの『作曲学』は、学習内容の重点を„Einfall“ではなく„Erfindung“に置いており、それを基に、特に「動機」の学習に力を入れている。「動機」を作ることが作曲家の„Erfindung“なのである。ここで出来上がった「動機」は、旋律を特徴づける音の組み合わせであり、旋律の元となる。„Erfindung“は学習可能であるので、旋律を特徴づける音の組み合わせも基本的には学習可能なものなのである。

しかし „Erfindung“の一番の目標は「精神的なこと」を内容とする音楽の作成である。したがって、「動機」も「奥深い理念に仕えるべき（im Dienste einer tiefen Idee）」（Marx 1875: 34）ものでなくてはならない。しかし、「奥深い理念に仕えるべき」だとすれば、„Erfindung“だけによる音の組み合わせでは足りず、„Einfall“も必要になってくる。そのためマルクスは、„Einfall“を教えることはできないにもかかわらず、求めている。„Erfindung“と„Einfall“の間にある「反主知主義的な境界線」をマルクスは認めざるをえないが、どうしてもこの「境界線」の上に立とうとしているのである。この点が、ウェーバーとの最も根本的な違いである。ウェーバーは、„Einfall“があることは才能ある人の特徴であると考え、作曲学の読者として„Einfall“のない人を想定していた。それに対して、マルクスの『作曲学』は、作曲をしない芸術愛好家の読者を想定していない。音楽の「流れを作り上げる」ことに積極的に取り組む者のための教本なのである。だが、積極的に取り組むというのは、„Erfindung“を学習しながら、„Einfall“をも求めるのが理想であったにちがいない。

従来の作曲学は、学習者が書法における間違いを避ける、または修正できる能力を身に付けるための教育を提供した。この教育は「純正書法」でその頂点を迎えた。しかし、「精神による音楽の浸透」と„Einfall“を求めるならば、単なる「修正能力」では不十分になる。

それは、美的な判断だけでなく、精神的な内容についての判断を含む「批判能力」も必要になるからである。「精神的な内容」への要求は、「修正能力」から「批判能力」へという作曲学におけるパラダイムの転換を起こしたといえよう。

ちなみに、この「修正能力」から「批判能力」へという変化と、哲学的な美学の作曲学への導入によって、マルクスは、クレッチュマーの音楽解釈学や現在のクラシック音楽解釈書、メディアでの音楽評論で普及している音楽解釈方法の基礎も確立したといえる。旋律や動機、時には和声についての音楽理論的な知識を基盤にしながらも、それを活かそうとするような論理的な推論が要求されない美的な判断の文芸的な表現を特徴とする音楽論であるが、マルクス自身はそのことを特にそのベートーヴェン論で展開した[63]。

[63]ピアノ三重奏曲作品１のフィナーレについて、マルクスはたとえば以下のように語っている：「そして最後はフィナーレ。その動機を、もっとも茶目っ気のあるグラティアエのひとりが穏やかに踊り、そしてその子供のような微笑みで、戯れることによってわれわれの額からしわを取り除いてくれる。気が軽くなり、われわれは拡がる世界を見つめる。まるで、朝を喜ぶ野原で、鳥が回りを飛んだり鳴いたりする、あの元気で無邪気に世に出ようとする若々しい青年のような気分である（- und dann das Finale, in dessen Motiv die schalkhafteste der Grazien sich wiegt und mit Kinderlächeln uns die Falte von der Stirn hinwegscherzt. Man fühlt sich leichtblütig, blickt frei hinaus gleich dem frischen Jüngling, der munter und unbekümmert in die Welt hinauszieht durch morgendlich erquickte Fluren, von zwitschernden Vögeln umflattert）」（Marx 1859: 113）。

第 3 章　J. B. ロジェ（1777－1846）の『通常通奏低音という概念で呼ばれていることを含んでいる音楽学と作曲実践の体系』

J. B. ロジェ（Johann Bernhard Logier）が試みた音楽教育は、19 世紀の音楽教育において、最も多くの論争を呼び起こした教育体系のひとつであった[64]。しかしその当時の状況に反して、現在はほとんど注目されることがなく、ロジェを取り上げる文献も非常に稀である。だが、ロジェが始めた教育のうち、いくつかの要素は現在の音楽教育に通じる。ロジェはたとえば、同じ楽器を学ぶ大勢の生徒を同時に教えることにし、集まる観客にも学習形式が分かるような発表会を設けることによって、社会において広く評価を求めながら、巧みな宣伝活動を行った。様々な年齢と学習レベルの生徒を同時に演奏させ、各レベルに応じてアンサンブルにも参加させた。ロジェの教育は第一にピアノ教育であり、時には同時に 20 台以上ものピアノを利用していたようである。ヨーロッパの多くの国にロジェ学校が設立され、ロジェは、一般市民の音楽教育にも大きなビジネスチャンスがあると発見した人物でもあった。

以上のような活動によってロジェは広く知られるようになったのだが、その名を最も有名にしたのはキロプラスト（Chiroplast）の発明である。キロプラストとは、ピアノ学習者の手と指の姿勢を矯正する器具である。ロジェが特許を取った 1814 年当時から、キロプラストについては音楽関係者の間で意見が分かれ、肯定的な意見もあれば激しい反対もあったが、全体的に見れば、ロジェによるピアノ教育は、19 世紀前半における音楽教育の中のひとつの大きな流行であったといえる。しかし、ドイツ語圏では 19 世紀後半にはすでに、ロジェに対する関心は薄まった。その原因はいろいろ考えられるが、ドイツ語圏の社会における音楽と音楽教育についての考え方が変化し、ロジェの考えた教育が時代の流れに取り残されたためだと思われる。この点については、後に詳しく触れようと思う。ドイツ語圏ではさらに、20 世紀に入ると、ピアノ自体が子供の音楽教育に不適切であるという意見が広まった。現在に至るまで、幼児教育施設にピアノが設置されていないことはきわめて多い。ピアノ自体が子供本来の音楽表現に向かない「器具」だと批判される中で、子供の

[64] ロジェの教育者としての活躍は 1810 年代後半から本格的に始まる。W. グルーンも指摘しているように、19 世紀前半において、ロジェのものほど文献に論じられている音楽教育法は、他にはほとんどない（Gruhn 1993: 94）。

手の動きがキロプラストに縛れることも認められなかったのはいうまでもない。ロジェが提案したようなピアノ教育は完全に顧みられなくなった。

キロプラストはピアノを弾く姿勢を直す器具ではあったが、その主な利点は、実は、子供の姿勢を直す以外のところにあった。まず、生徒一人ひとりの姿勢の調整を器具に任せることができた教師が、他の教育内容に取り組む時間を増やせるというメリットがあったと同時に、一人ひとりの姿勢を絶え間なく確認する必要がなくなったことこそが、ロジェにとって、大勢の生徒を同時に教える可能性を生んだ。音楽学習の視点から見れば、アンサンブルで演奏するのは大変重要な体験であり、音楽学習には効果が大きい。低いレベルの頃から、より高いレベルの生徒と共に演奏できることは大いに刺激になり、上達を早めると思われるが、一方で個人指導は十分に行われず、学習が機械的になってしまいかねないという大きな弱点もあった。

しかし、本論文で論じていきたいのはキロプラストのことではなく、ロジェ著の『一般的に通奏低音と呼ばれるものを含んでいる音楽学の体系と作曲の実践』である。すでに言及したように、ロジェにとって、キロプラストを利用するメリットのひとつは、ピアノの弾き方以外の音楽教育内容のために、より多くの時間を取れることであった。発表会において、生徒が与えられた旋律に直ちに和声を付け、伴奏も弾ける能力の高さが参観者を驚かせた（Rainbow 1990: 195）。ロジェについての文献はキロプラストに注目していることが多いが、その教育法の流行はキロプラストのみでは説明できず、独自の音楽理論教育法に支えられたものであったといえる。

創造的な音楽活動は誰にでもできることである

上述した著書は1827年にベルリンで出版された。ロジェは1777年ドイツに生まれたが、両親が早く亡くなったため、イギリスに渡ることになり、ロンドンで育った。音楽家としてのキャリアもイギリスから始まっている。だが、プロイセン政府の招待により、1821年よりベルリンで独自の音楽教育法を紹介し、それをドイツでも広めることができた。市民の間にピアノという楽器への関心が高まっていた時代ではあったが、逆に天才論の普及によって音楽理論への関心は薄まっていたと思われる。作曲家を目指す若者でさえ、音楽理論に対する関心が薄れていたことがしばしば指摘されている[65]。ロジェの理論への主張も、

[65] たとえばすでに引用したC. M. v. ウェーバーによる「速筆の作者の逸話」への批判も

一般人の音楽理論離れに歯止めをかけようとする試みのひとつであったと理解できる。

ロジェは「能力の低い子ども（geistesschwaches Kind）」でさえも音楽学習ができ、「心地良い効果」のある音楽を表現できると主張した。音楽の各規則は学習が始まって以降、「自然に、理路整然とした形で続出するからである」（Logier 1827: IV）とロジェは考えた。それは彼の音楽論の大きな前提かつ「直観」であり、「ロジェの『通常通奏低音という概念で呼ばれていることを含んでいる音楽学と作曲実践の体系』における直観 1」と呼ぶことにする。この「直観」からも、論理性への啓蒙主義的な信頼が高かったのが分かる。論理性は自然にあり、自然なまま伝わるから、「能力の低い子ども」を含め、すべての人間にとってアクセスが可能だという考え方である。ここに、もうひとつ非常に注目すべき点が加わる。上述の「直観 1」が含んでいる考えであるが、ロジェが論じた音楽観は、規則が表現につながることを前提としていることである。「能力の低い子ども」でさえ、「心地良い効果」のある音楽ができるというのは、第一に、誰かが作曲した曲を演奏によって再現する活動ではなく、自ら音楽を作ることを意味するといえる。

しかし、学習過程が「論理的」であるというのは、決して「簡単」だという意味ではない。能力の高さを問わないことにしている一方で、学習者の強い意欲と工夫を前提とする教育法である。音楽学習は「遊び」ではないとロジェははっきりいっている（Logier 1827: 2）。作曲も音楽学習も、瞬間的にできることではなく、時間と工夫が求められ、苦難も多いと主張した。そのため、ロジェのいう「誰でもできる」というのも、「簡単だ」という意味ではないと思われる。むしろ人間を平等に見ようとする啓蒙主義に由来する発言であった。具体的にいえば、物事の深い理解さえ求めれば、人間には深い理解が可能であるという確信を背景とする考え方である。この確信を基に、ロジェは『通常通奏低音という概念で呼ばれていることを含んでいる音楽学と作曲実践の体系』で、音楽学と作曲実践の両者を含む新しい体系を展開しようと考えたにちがいない。

通奏低音の再考

ロジェの教本の題名には、「通常通奏低音と呼ばれることを含め」と書かれている。現時点から音楽史を見れば、「通奏低音」とは、特に 1780 年代以降、重要性が著しく減少し、19 世紀に入った頃には伝統的な学習方法としてしか残っていなかった。そのため、実践的

そうであった（Weber 1908: 508）。

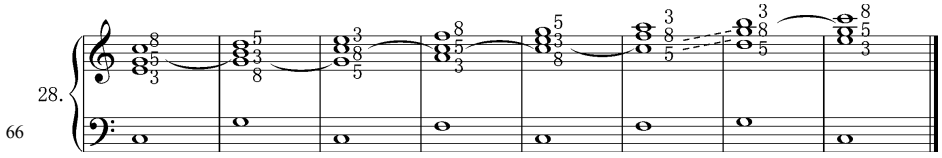
で効率的な学習を売りとするロジェの音楽理論が、1827 年の時点でこれを取り上げようとするのが驚くべき点である。実は、「通奏低音」に使われる数字による記譜法は、ロジェにとっても、「もはや利点のほとんどないもの」であった。だが、それにもかかわらず、この著書においても、「通奏低音」の数字記譜法を利用する理由については、この記譜法の知識が不可欠な、「価値はあるが、あまり知られていない」（Logier 1827: 84）曲が多く存在しているためだとしている。19 世紀初頭には過去の音楽への関心が高まり、古い音楽の再演も検討され始め、再評価されるようになった中で、通奏低音をまだ捨てることはできないとロジェは考えたのである。つまり、この点に関して、音楽実践における通奏低音と音楽教育上の通奏低音を混ぜて考えてはならない。19 世紀における通奏低音のほとんどは、音楽実践から離れた教育内容として残っていたものであった。ロジェの目指した教育はしかし、こうした実践離れした通奏低音を必要としているのではない。ロジェは第一に実践を重視し、実践に役に立たない教育内容は最低限に減らそうとしていたにちがいない。彼が論じている「通奏低音」は、18 世紀から伝わってきた実践上の「通奏低音」であり、「通奏低音」を和声学の一環として教えようとする 19 世紀の多くの教本とは異なるものである。

さらに、18 世紀の音楽実践であった「通奏低音」から「伴奏の技術」を学べることに着目したロジェが「通奏低音」という言葉を使う多くの場合、それが従来の音楽理論としての「通奏低音」の意味ではなく、ただピアノ伴奏の付け方を意味しているのにも注意が必要である。18 世紀から伝わった通奏低音の学習は通常、各音程の学習から始まっていた。通奏低音は和声をバス音から考え、バス音とそれに書き加えられた数字から各和音の構造が分かるようになっている。バス音と各和声音が成す音程を瞬間的に把握する必要があるため、音程の学習が徹底されたのである。しかし、ロジェにとってこうした音程の学習は、自らの時代の音楽実践を背景に、音楽学習を分かりやすくするよりも、ただ混乱させるだけのものであった（Logier 1827: IV）。代わりに、音階を学習の出発点にした。しかもマルクスと同様に音階を、高声部旋律の代表として考えた。生徒は高声部の旋律が与えられ、第一の学習段階において、その旋律に適切なバス音を自ら付け加えることを学ぶ。つまり、通常の通奏低音学習との相違点を簡単にまとまれば、従来の通奏低音の学習は音楽を低音から考えるのに対して、ロジェの教育は「通奏低音」という用語を用い続けながらも音楽を高声部から考えたのである。それは、確かに当時、市民階級に見られた音楽活動を配慮した学習方法である。鍵盤楽器が普及したほか、ギターなど、歌や旋律楽器の伴奏に向いている伴奏楽器が流行していた。歌などに伴奏が付けられるのが音楽愛好家の音楽活動に

おいて、最も重要な能力のひとつであったと思われる。ロジェの考えた音楽学習は音楽愛好家のこうした音楽活動を背景とする。したがって、上述の「ロジェの『通常通奏低音という概念で呼ばれていることを含んでいる音楽学と作曲実践の体系』における直観 1」に芸術愛好家に見合った教授法すなわち「方式」を示すのが必要であった。そしてロジェはこの場合は、つじつまの合った論理性をもった「方式」が最適であると考えたようである。より具体的にいえば、音楽を高声部から考えるという方針を出発点とする、つじつまの合った論理性をもった「方式」であった。それを「ロジェの『通常通奏低音という概念で呼ばれていることを含んでいる音楽学と作曲実践の体系』における方式 1」と呼ぶことにする。

音楽における、感じ取れる論理性

それにただちにさらなる「直観」が加わる。それは音楽とは一種の言語であるという見解であり、より具体的にいえば、「音楽とは、アルファベットがただ 7 つの音からできている言語である」（Logier 1827: 1）とロジェは考えた。それを「ロジェの『通常通奏低音という概念で呼ばれていることを含んでいる音楽学と作曲実践の体系』における直観 2」と呼ぶことにする。文字がアルファベットに整理されると同様に音も整理され、全音階となる。全音階の最初の音は主音である。いくつかの文字が単語にまとまると同様に、音が和音にまとまる。この指摘は学習の次の段階に導く。最初は、学習は旋律を代表するものとして登場した音階から始まった。今はこの高声部の旋律にまず主音、属音、下属音から成るバスが加えられ、次に残りの和声音も付け加えられる。その時には諸和音の間の関連性に着目され、各和音が他の和音に進行する際、進行元となる和音から必ずひとつ以上の音が進行先の和音に変わらず再び登場することが和音の相互関連性を保つ基本である、とロジェは教えている。しかし、高声部の旋律が全音階である場合、その 6 番目と 7 番目の音に付けられる和音にはこうしたつながりが見られない[66]。弾いてみればこの問題が感じられるだろう、とロジェは述べ、この和音進行を「間違い」として認知することを生徒に求め、問題を認知できたところを「×」で記すことを勧めている（Logier 1827: 21）。「問題」の原



（Logier 1827: 20）

66

因はもちろん並行する 5 度と 8 度であるが、多くの教本に見られるように、並行する 5 度と並行する 8 度は避けるべき、と単なる規則として取り上げるのではない。ロジェはそれを、音楽における論理性が中断された点として感じてほしい。和音間のつながりを保とうとすれば、8 度の並行をやめ、進行元の 8 度を、つながりを成す音として利用できる。これによって、三和音への 7 度の導入も説明される。学習者は音楽を旋律から考え、つじつまの合った論理性が崩れないように、音楽における「横」のつながりから「縦」すなわち和声の諸現象の裏づけを見出さなくてはならない。一般的には、7 度の導入は第一に和声学の課題とされるが、ロジェはそれを全音階の在り方から説明し、7 度の利用も高声部から考察している。そして、音階の 4 番目の音が短二度下降する際、7 度を導入するまでは下属音の和音をつけることになっていたが、その 4 番目の音を 7 度として捉えば、属和音の伴奏も可能であるという論理的な結論に至る。新しい和声学は和音における 7 度を重なる三度として説明し､すなわち属和音に特徴を付ける和声的な現象として説明しているが、音楽を主旋律から論理的に説明しようという新しい試みによってロジェは、和声的な現象をもっぱら対位法的に説明しようとしてきたドイツ語圏における作曲学の伝統を受け継ぎながら、それを再確立しようとしたともいえよう。19 世紀のドイツ語圏の音楽史を表面的に見れば、市民の芸術愛好家による音楽活動が活発になった時期と、新しい和声学が理論的に確立される時期とはほぼ重なっていたようであるため、両者に関連性が深いという印象を受けるかもしれないが、それに対して、市民の芸術愛好家はその音楽活動においてはソロ演奏や歌に伴奏を付ける能力が不可欠であったため、ロジェもテュルクもむしろ新しい和声学ではなく､(不協和音の存在をもっぱら対位法的に説明した) 従来の通奏低音理論が示してきた音楽の捉え方の方が適切であると考えたようである。7 度にかぎらず、ロジェはすべての和声上の可能性を、基本的に高声部の旋律に見られる各音の関係から論理的に考察し、規則を立てているのである。

並行する 8 度と 5 度の問題を説明できたところでは、ロジェが早速伴奏において重要となる分散三和音とそのヴァリエーションを導入し、習ったことのできるだけ早い段階での実践練習を提案している。これも明らかに「方式」のひとつであった。「ロジェの『通常通奏低音という概念で呼ばれていることを含んでいる音楽学と作曲実践の体系』における方式 2」と呼ぶことにする。ロジェは論理性をきわめて重視したが、だからといって、理論的な考察に重点を置いたという訳ではない。論理的に説明されることが、実践練習で感じ取れることでもあると確信していたと思われる。そのため、どの学習段階においても実践

練習が理論的な考察に覆われ、二次的なものにならないような工夫が見られる。

「音楽学」と「音楽表現」の関係

しかし、実践は音楽の一般規則の枠外に出て、演奏家独自の表現も考えざるをえない。ここで、「学」と「表現」の関連性が問われる。ロジェにとって、「学」と「表現」は密接に結ばれているものであった。実は、ここで「学」と「表現」の最初のリンクを作るのも 7 度の導入である。なぜならば、ここまでは生徒は三和音しか利用できなかったが、7 度によって違う色の和音が登場するのである。するとそこに、コントラスト（ロジェのいう「光」と「影」）の可能性が生まれる。音楽表現において、コントラストは最も大切な要素のひとつであることはいうまでもないが、ここで注目すべきなのは、ロジェにとって、コントラストの存在自体も各音の関連性から必然的に生まれるものだということである。特別な才能の持ち主にかぎらず、音楽における論理性さえ把握すれば、魅力的な曲が作れるのだというロジェの示した見解も、このことによって裏づけられる。魅力的な音楽の基本条件は音楽自体にあり、学習可能だとされていることに注意したい。

ここまで見てきたように、ロジェの教本では和声とは旋律に付けられるものとして説明され、それが、ロジェの音楽論に見られる重要な「方式」となっている。具体的に上で「ロジェの『通常通奏低音という概念で呼ばれていることを含んでいる音楽学と作曲実践の体系』における方式 1」である。もし、旋律に直接還元されない要素が見られるならば、それは、「つじつまの合った論理性」を要求しているこの「方式」に反することになる。和声の規則はそのため、基本的に伴奏の規則でなくてはならない。だが、そこには、大変注意すべきところがある。それは、ひとつの点に関して、複数の規則が応用されることがあるという点である。伴奏をつけるのに習っていた規則がひとつしかなかった時には、単にその規則に従えばよかった。二つ以上の規則ができれば、選択が必要となる。そのため、規則が増えれば増えるほど、旋律の細かな考察が不可欠となることをとロジェは指摘した（Logier 1827: 47）。規則が増えることは、第一に可能性が増えるという意味である。コントラストの存在自体は、音楽の構造そのものから説明されるかもしれないが、コントラストができるように、どの部分にどの規則をどのように利用するのかについては、別の判断が必要となる。伴奏づけの「第二の規則」はすでに触れた、全音階の第 4 番目の音が短二度下降する例であり、すなわち第 4 番目の音を和声の 7 度として捉える可能性である。この「第二の規則」の導入によって生徒は、この第 4 番目の音に下属和音と属和音のどちら

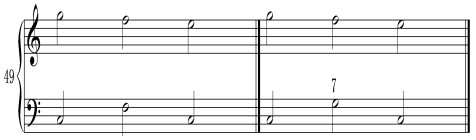
かを付けることができるようになる[67]。つまり学習過程の中で、最初にコントラストを作ることができるようになる。しかし、この段階において、音楽の初心者に対し、どちらにするのかを示す判断基準をまだ与えることができない。まず、音楽形式に応用される判断力を育てる必要がある。しかし、コントラストと多様性の存在が音楽の構造自体から説明されるならば、それには当然価値があり、コントラストは望ましいことであるのはいうまでもない。初心者は、音楽形式について十分には判断できないかもしれないが、とりあえず、コントラストができるように気を配れば良いという単純な話になる。たとえば、ひとつの旋律に同じ音が繰り返し登場する場合、ただそれぞれにまず異なる和声を付ければ良いということである。とりあえず、さまざまなコントラストを作り始め、それについての細かな美的判断を後回しにしも良いという考え方である。それが実際に可能である。なぜなら、規則とは、「実に安心させてくれることである」からであるとロジェは述べている。

> もしもわれわれがただの趣味の面（Geschmackssache）において間違えることがあるとしても、基本的には正しいことを書いたと確信できる。そしてここまで取り上げた規則にある程度気を配れば、他の方法に沿って和声を学んだ人より、成功が見られるであろう（Logier 1827: 47）。

まるで自慢話のようにも聞こえるが、上述したように、当時の音楽愛好家による一般的な音楽活動を背景に、学習者が高声部の旋律から音楽を把握し、展開させようとしていることを、ロジェは前提にしていたと思われる。こうした人物にとっては、当時の伝統的な学習方法とりわけ「純正書法」ならびに多くの通奏低音教本がすぐに自分の音楽実践につながらないことが悩みの種だったはずである。従来の教材は芸術愛好家の音楽実践との関連性が不透明な上に、暗記すべき課題が多かった。それを嫌がった人は少なくなかったと想像される。ロジェの挙げた規則も、確かに初心者にとってはかなりの負担であったと思

---

[67] ハ長調の場合、「第 4 番目の音」は「ファ」であるので、具体的に以下のような可能性が生まれる。



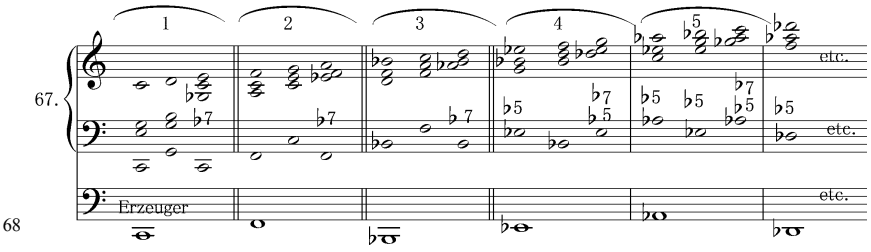
（Logier 1827: 41）ヴェーバーのいう「多義性」と基本的に同じことではあるが、ヴェーバーがすべての可能性を示す表を提供しているのに対して、ロジェの場合は、論理的な過程に沿って、学習者がそれらの可能性を自ら発見するのが理想であるといえる。

われるが、しかし、実践とのつながりが明確となっており、学んだ規則をすぐ演奏活動に利用できるよう設定されているのである。そのために、たとえば「休息点（身につけたことを確認する時間）」（Ruhepunkt）も指示されている。ロジェは、生徒が次の課題に移る前には、既習のことをちゃんと理解できたという確信を持つべきだと考えたのである。学習過程の中で「休息点」として指摘された点では、学習者が実践の練習をしながら、すでに習ったことを振り返ってみるべきである。

音階と和声の関係を音階の視点から説明した後にも、こうした「休息点」が設定されている。その次の課題は倍音列と和声の関係である。そこには、楽器を手に持って、実際に体験できる要素も含まれているが、倍音列と、旋律に伴奏を付けるという実践との関連性は抽象的な点も多い。ロジェはまず、すでに教えたことが、倍音列ではどのように裏づけられるかを説明することにしている。「方式 1」を貫けるように、ここも全音階の存在から音楽を考えようとし、倍音列のどのところに全音階あるいはその部分が見られるのかを追究した。ロジェによれば、倍音列において全音階の部分として認識されるのは倍音列の 5、6 と 7 番目の音である。最初の 4 つの音はただ、5、6 と 7 番目の音に付け加えられるバス音であると考えた。多くの音楽理論において倍音列は、まず三和音を裏づけるものとして取り上げられ、すなわち最初の 4 つの音が主に注目されるが、ロジェはそれに対して、倍音列が全音階の最初の三つの音とその伴奏をなす低音を裏づける現象だと主張した。倍音列を説明する際にも、音楽を旋律からつじつまの合った論理性をもって考える「方式 1」を崩すことがない。ただし、倍音列を課題にすることがこの時点まで学習した内容すなわち音階とそれに付く基本和音しか説明しなければ、不十分である。なぜなら、つじつまの合った論理性を求める限り、論理的な推論の中断が好ましくなく、各説明は必ず新しい学習内容との論理的なつながりも作り出さなくてはならないといえるからである。それに関して、細かな工夫が見られる。たとえば倍音列の説明から次の課題に移るつながりの可能性は倍音列の 7 番目の音にあった。これは、全音階に含まれない短 7 度である。それによって、属和音から主和音への進行が裏づけられ、転調の基本も説明されているのである。倍音列についての説明はこのように既習のことを改めて裏づけるとともに、論理性を徹底させながら次の学習内容に導くのである。

倍音列についての説明をもう少し詳しく見てみよう。振り返ってみれば、ロジェは、倍音列の 5、6 と 7 番目を、全音階をなす一部として考えたことが分かった。しかし、全音階は 7 つの音からできている。倍音列の 5、6 と 7 番目の音は、全音階の 1、2 と 3 番目の音

になるが、では、残りの 4 つの音はどのように説明できるのだろうか。ロジェと異なり、音楽における自然法則を調べようとした 19 世紀のほとんどの研究では、全音階あるいは、その中のできるだけ多くの音を、ひとつの主音とその倍音列から説明しようとしていたといえる。各調が独自の音階を持つという音楽理論の基本要素を自然法則によって裏づけようとした訳である。それに対してロジェは、倍音列によって裏づけられるのはひとつの主音についてたった三つの音に過ぎない。すると、全音階を作るには三つの音による倍音列が必要である。たとえば、ド、レ、ミはドという音の倍音列の一部であり、ファ、ソ、ラはファの倍音列の部分であり、ソ、ラ、シはソの倍音列の一部である。この三者が揃えばハ長調の全音階ができる。すなわち、ある全音階の形成を説明するには、その主音の倍音列のみならず、その下属音と属音による倍音列も欠かせないものであるとロジェは考えたのである。(全音階の存在を主音、下属音と属音のそれぞれの三和音に帰結しようとした音楽理論も多かったが、ロジェの考えた構造とは根本的に異なった見解であることにも注意したい。) しかし、ここで問題が生じる。倍音列に見られる短 7 度によって、主音に属している三つの音と下属音に属している三つの音がつながっている。そのために主音を臨時的に属音、下属音を臨時的に主音として考える必要がある。すると、ハ長調の場合、「ド、レ、ミ、ファ、ソ、ラ」という音階ができるが、次の音になるべき「シ」は自然現象である倍音列からは説明できないとロジェは考えた。倍音列（＝自然）が人間に示している和声進行は 5 度の下降のみである[68]。自然法則のみに従えば、ずっと降り続けることになる。倍音列の構造からは、主音から属音への直接の進行が説明できない。しかし、人間は、ある場所から離れれば元の場所に戻りたくなる。これは、自然法則によっては裏づけられないものだが、人間の自然な欲求であるとロジェは考えた。この指摘によって、物理学的に裏づけられない学習内容は、直ちに人間とその自然によって説明された。属音による倍音列からその 7 番目の音を取り、主音と下属音による倍音列から取った部分に加えることは、人間が選択したことであり、すなわち物理学的に説明されることではない。ここには一見、「反主知主義的境界線」があるように見える。なぜなら、「つじつまの合った論理性」をも



(Logier 1827: 57)

ってしても、自然法則では説明できない点が現れたからである。しかし、ここで早まった判断を下してはならない。ロジェの音楽理論は M. ハウプトマンや H. ヘルムホルツ以前のものであり、カントからの影響を感じさせる点が多い。ロジェが選んだ「方式」が要求している論理性は特に、カントが「理論的認識」について考えたことを思い出させるものである。

> 実践的なものにおいてのみ理性は立法的であることができる。理論的認識（自然の）に関しては理性は（悟性を介して法則に通じているものとして）与えられた諸法則から推論をつうじて諸帰結を引きだしうるにすぎないが､それからの諸帰結はなんと言っても自然のもとにとどまっている（カント 1981b: 32）。

ロジェは倍音列に見られる自然法則ではなく、倍音列に見られる要素のどれが、人間によってどのように利用されるかということに主な関心を寄せている｡「自然のもとにとどまっている」帰結だけを取り上げるのは、誰にとっても魅力的な芸術活動を可能とする目標を持つ、ロジェの音楽論が見せている「直観」にも「方式」にも反する。ロジェの「方式」には特にカントの論じた「美感的判断力」が参考となる。「（前略）美感的判断力は、概念にしたがってではなく、或る規則にしたがって諸物を判定する一つの特殊な能力である」（カント 1981b: 59）というような認識が読み取れる。規則の存在が、自然の法則と人間の要求とのつながりを成している。もし、概念にしたがって諸物を判定するとすれば、ロジェの「方式」が倍音列の説明に当たって、必然的に中断されるが、ロジェの「方式」が「美的判断力」に頼る。ふたたび、カントを引用する。

> しかし、自然の判定の一つの原理として、或る物の形式でみられるところの、私たちの諸認識能力との主観的連関における自然の合目的性を言いあらわす超越論的原則は、どこで、またいかなる場合に私は、或る産物を判定するとき、合目的性という一つの原理にしたがって判定すべきであって、かえってたんに普遍的な諸自然法則にしたがって判定すべきではないかを、全面的に無規定的のままにしておき、だから、趣味においてその産物（その産物の形式）と私たちの諸認識能力との適合を（この適合が概念との合致によってではなく、感情によって決定されるがきりにおいて）決することは、美感的判断力にゆだねられている（カント 1981b: 58f）。

ここから、自然法則の応用が無規定的であることが分かるが、そのため、どの現象に自然法則を応用すべきであるか、どの現象に応用すべきでないかという判断自体は、ロジェにとって裏づける必要はなかったといえる。

音楽を、「自然」と人間の欲求という二つの視点から見て論じていけば、一見それぞれの論述の示す（本論文でいう意味の）「直観」は異なるはずだと思われるかもしれないが、カントの論じた判断力を背景に考えれば、両者はひとつの「方式」によって結ばれる。自然という視点と人間の意志という視点との切り替えは、論理的な推論が中断されることなく可能である。カントの言葉でいえば、「（略）自然は、おのれの形式の合法則性が、自由にもとづく諸法則にしたがって自然のうちで実現されるべき諸目的の可能性と少なくとも、諧和するというふうにも、思考されえなければならない」（カント 1981b: 34）。「諧和するというふうにも、思考されえなければならない」ので、ロジェの取り上げる自然法則と人間の欲求も、ここの分析での「直観」上の区別を必要とはしないのである。

音楽に見られる自然法則の研究は、19 世紀後半のドイツ語圏において、特に M. ハウプトマン以降重要性を増した。以前、通奏低音学習に簡単な音響学の説明が導入された教材は多かったが、ハウプトマンも指摘したように、そこではまだ、音響学と音楽理論の関連性がうまく説明されていなかった（Hauptmann 1853: 4）。のちに、ハウプトマンやヘルムホルツの研究によって、音楽における自然法則の研究が独自の研究分野としての地位を獲得したのである。だが、こうした研究には、ロジェが意図していた論述はもはや通用しなかったと思われる。

不協和音と旋律の各声部への配布

再びロジェの教本に見られる具体例に戻ろう。人間のコントラストへの欲求が最も強く関与するのが、不協和音の使い方だといえる。「絶えず続く協和音は耳を飽きさせる」（Logier 1827: 70）。「光と影」、つまりコントラストは不可欠であり、コントラストそのものが音楽の根本的な構造から説明されることは、すでに触れてきた。不協和音もその一貫として説明される。音楽の構造から直接説明される不協和音として、すでに 7 度が登場してきた。ロジェはまず、7 度と他の不協和音との共通点として、両者が下行することで解決すると説明した。この共通点によって「つじつまの合った論理性」と「音楽を旋律から考える」という「方式」が改めて強調される。すでに言及したように、「つじつまの合った

論理性」という「方式」はしかし、共通点の指摘にとどまらず、必ず新たな論点にも論理的に導かなくてはならない。そのためロジェは、7 度とは不協和音の中では特別な存在であるとまず説明する。それは、「7 度の自然」には「協和音の自然」からの要素も「不協和音の自然」からの要素も見られ、7 度とは実は、協和音と不協和音の両現象の間に立ち、両者の理論上のリンクを作る、というものである（Logier 1827: 77f）。ここでは、7 度以外の不協和音は旋律に導入されるものとして紹介されることに注意したい。不協和音とは既存の旋律に導入され、旋律をより豊かにするものであるが、旋律の本質に変化を与えるものではない。コントラストのために利用されるものの、利用しなければ何かの規則に反する、というものではない。それに対して 7 度は、規則違反を避けるために導入され、ある意味必然的で、また不可欠なものとして説明されてきた。しかし、その他の不協和音にはこうした必然性が見られない。したがって、旋律からは説明されないものである。そもそも、単音における協和か不協和かの区別は、和声を基にしてしか可能ではない。つまり、不協和音の導入については以下のように説明できる。まず、旋律が必要である。それに伴奏を付けるが、伴奏を付ける第一歩は、旋律にバス音を付けることである。バス音が決まればその他の和声音も決まり、そうするとバスの進行によって、不協和音の可能性も決まる。たとえば、バスが半音上行すれば、3 度によって予備される 9 度が導入され、5 度によって予備される 4 度が導入されうるなどである。それぞれの低音進行によって、いくつかの不協和音導入の可能性が生まれる。さらに、基礎音のみによる低音は、自然の法則に基づく低音だとはいえるが、他の声部と比較すれば、われわれの感覚にとって、こうした低音は「なんとなくどんくさい（eine gewisse Plumpheit）」（Logier 1827: 82）ものである。これらのことからも、改めて、自然と人間の欲求という二つの要因が音楽形成に働くことが分かる。したがって、低音にも旋律的な要素を取り込まざるをえない。そのため、高声部旋律に関して習ったことは、他の声部にも同様に応用することができる。つまりロジェは、不協和音とは低音からのみ説明されるとし、音楽を高声部から考察するという「方式」からは離れるように一瞬は見えるが、実は低音も、「自然の形」で利用するのではなく、基本的に高声部と同じような旋律的な役割を果たしているのである。つまり、声部の間、旋律あるいはその一部の交代が可能である。すると、高声部旋律によって他の声部が確定され、その確定によって、逆に高声部の旋律表現を高める手段が新しく生まれる。それぞれの声部の一部を交代することによって、すべての声部が平等に可能性を持つようになるのである。

以上のような過程によって新たなたくさんの規則が生まれるが、すでに述べてきたように、ロジェの場合、ある点に関して二つ以上の規則が取り上げられた時には、それは選択肢として理解されるべきである。ロジェが、その利用を生徒の「円熟する判断」(Logier 1827: 122) に任せると書いているが、それは、規則の応用練習によって判断能力を育てることが必要であるという指摘である。規則には判断が不可欠であるため、規則の学習は、それが判断能力の強化にもつながるという期待が含まれる。判断と規則が密接に結ばれているのである。

作曲学と「激情」

だが、そこに新たな難点が加わる。これまで見てきたように、学習者はまず、旋律に「伴奏」を付けることを学ぶことになる。旋律の伴奏を作る練習によって、学習者が旋律作成の基本技術も身につけることが求められるが、その段階においては、リズムのことはまだ課題としていない。リズムとは「音楽の魂」であり、感情や激情の表現を作り出すものであるとロジェは考えた (Logier 1827: 287)。ここで、ひとつの音列に異なるリズムを付ければ表現が大きく変わる例を取り上げているが、そこに表現される「感情や激情」は「気合い負け」、「激烈さ」、「心配」、「恐怖」、「感動」、「愉快さ」、「温雅」などである。しかし、なぜそうなるのかについては、「つじつまの合った論理性」のある説明は挙げられていない。感情や激情の表現という課題にぶつかり、「方式」が中断される。感情や激情の表現は取り上げてきた理論を基盤とする論理的な推論によっては裏づけられない。ここでは、「旋律は感情表現である」という新しい「直観」が登場する。「ロジェの『通常通奏低音という概念で呼ばれていることを含んでいる音楽学と作曲実践の体系』における直観 3」と呼ぶことにする。

上述したように、「感情表現」の主な手段であるコントラストの存在は音楽の「自然」から説明されるものでありながら、人間の欲求でもある。したがって、コントラストを作り上げる方法も論理的に裏づけられるである。だが、感情や激情に至っては「方式」の論外にあるといえる。カントは、「(前略) 激情は欲求能力に属しており、原則による意思選択のすべての規定可能性を困難ないし不可能ならしめる傾向性である」(カント 1981b: 166) と指摘したが、こうした傾向が見られることを表現しようと思えば、「つじつまの合った論理性」の「方式」が応用されないのはいうまでもないかもしれない。すなわち、規定困難あるいは不可能であり、論理的な推論を中断せざるをえないため、この点において「反主

知主義的な境界線」が見られるといえる。旋律の作り方を教えるのは困難ないし不可能であるという考え方は多くの教本に取り上げられ、ここで確認できた「反主知主義的な境界線」はもちろんロジェの特徴ではなく、むしろ一般に見られることと思われるかもしれない。しかし、ロジェは旋律の音の決め方を「つじつまの合った論理性」の「方式」の下に置くことに注意が必要である。細かく見れば、彼の旋律論では論理的な推論の中断によって「方式」外となっているのはリズムの付け方のみである。「激情」の表現をリズムと結びづけた上、リズムをはっきりと「方式」外にしたことによって、旋律作成の驚くほどの大部分を学習可能な内容の範囲内にすることができた。

ロジェの見せる一般人の判断能力への啓蒙主義的な信頼は非常に強く、実践的な練習が身に付けられる「休息点」を導入するなど、判断能力の育成を配慮した学習を目指したといえる。そしてここで特に注意したいのは、天才美学が普及する中で、ロジェは、天才美学が特徴としていた非理性主義に対して、作曲学における論理性の強化を試みたことである。市民の芸術愛好家のための教本であったからこそ論理性の強化が必要であると考えたのではないかと思われる。つまり、論理性を重視する動機はたとえばアルブレヒツベルガーと同様なものであった。アルブレヒツベルガーは独学者の音楽美についての判断を支えるために、古い対位法理論は不可欠であると考えた。ロジェのみせている論理性も同様に学習者を論理的にある学習の段階から次の段階に導くことが目標であったと考えられる。しかも、ロジェは従来の理論をただ受け継ぐのではなく、マルクスなどからの影響が明確でありながらも、独自の道を探ったこともこの教本の評価すべきところのひとつであると考えている。

ロジェのピアノ教育とともに彼の作曲学も、一時期の流行は終わり、19世紀後半には完全に顧みられなくなってしまった。だが、非理性的あるいは反理性的な音楽観が広まりつつあった19世紀前半に、カントが論じたような理性に再注目した作曲学も流行し、強い存在感をみせたことを絶対見落としてはならない。ロジェほど、一般の芸術愛好家の力を信じ、真摯に相手にしていた理論家は、ドイツ語圏の18世紀と19世紀において他にいなかったといっても過言ではなかろう。

第 4 章　D. G. テュルク（1750－1813）の『通奏低音の演奏についての教示』

ロジェ教授法の19世紀前半における成功は、市民階級の芸術愛好家の間に、伴奏能力への要求が非常に高まっていたことを物語っているといえよう。テュルクの教本もこのような要求に応えようとしていた。現在、テュルクについてはピアノ教本が主な出版物とされ、日本語訳もある。しかし、今ではさほど注目されていないテュルク著の『通奏低音の演奏についての教示（Anweisung zum Generalbaßspielen）』も、18世紀から19世紀の転換期にドイツ語圏で起きた芸術愛好家による音楽活動を知るための、きわめて重要な資料のひとつであると考えている。当時広く知られていたアルブレヒツベルガーの『通奏低音を学ぶための要約された方法』（Grandjean 2006）などと同様に、テュルクはまず通奏低音理論の「要約」を提供する教本を執筆した。そして、それが成功し、数多く販売されたため、その内容を充実させながら、幾度もの再出版に力を注いでいた。最終的に題名からは「要約された（kurzgefasst）」という言葉が省かれ、『通奏低音の演奏についての教示（Anweisung zum Generalbaßspielen）』という題名で出版されるようになる。要約だったものが、より充実した通奏低音教本に変わったのである。

テュルクはさらに、より大規模な理論書の執筆も計画してはいたが、残念ながら実現できなかった。もはやその計画を実現できないと分かった時点で、テュルクは以下のように述べた。

> いずれにせよ、音楽書の読者の大部分にとってはおそらく、より薄い教本が一番役立つのであろう（Türk 1824: VIII）。

それは、自分の計画を断念せざるをえなかった悔しさを追い払おうとした発言として理解できる。ヴェーバーが指摘したように（Weber 1830-1832/I: IV）、専門家でない人こそより多くの説明が必要だということも考えられる。テュルクのいう「音楽書の読者の大部分」が、通奏低音の演奏実践に取り組んでいる者を指すことであったとは考えにくく、テュルクも芸術愛好家の読者層のニーズに配慮し、再版にあたって教本の内容を増やしながらその充実化を図ったと思われる。つまり、基本的にはウェーバーと同様の見解であったと思われる。ただし一方では、芸術愛好家自身は、要約されたものを望む人は多いだろうとい

うこともまた、事実として認めていたようである。

「修正能力」対「批判能力」

では、テュルクが読者として想定していた芸術愛好家とは、具体的にどのような人であったのだろうか。『通奏低音の演奏についての教示』は、学習者が教師に師事していることを条件としているのは明らかであり、これは興味深い点である。なぜならば、当時は市場の要求に応え、独学に向いていることを売り文句にした教本が多かったからであるといえよう。たとえばアルブレヒツベルガーが書いた作曲学教本『作曲についての教示』も同様である。ベートーヴェンのレッスンノート（Seyfried、Pierson: 1853）から判断すれば、アルブレヒツベルガーがベートーヴェンに教えた内容と概ね一致しているといえる。このようなより専門的な教本ですら「独学」に配慮しているならば、テュルクが教師による指導を条件とすることには特別な理由があったと考えられる。それはここから追究していきたい論点のひとつである。

さらにより具体的にみれば、テュルクは教師に師事しながら楽器の演奏を学ぶ読者を想定していたと思われる。通奏低音教本は、普通は鍵盤楽器奏者のためのものであると思われるが、それに対してテュルクは、『通奏低音の演奏についての教示』はどの楽器の演奏教育にも適している教本であると考えていたようだ。「弦楽器であれ、管楽器であれ」(Türk 1824: 1)、楽器の種類には制限をつけなかった。テュルクによれば、通奏低音理論とは音楽にとって「文法」のようなものであり、通奏低音を演奏しない人にもその理解が求められるものであった（Türk 1824: 39f)。別のところでも、通奏低音理論は通奏低音を演奏できるようになりたいかどうかにかかわらず、和声についての知識の習得を望むすべての者のためにある、と明言しており（Türk 1824: 118f)、通奏低音理論を音楽についての一般的な基礎知識として位置づけていることが分かる。

通奏低音とは、正しい和音進行について説明するものではあるが、テュルクも指摘しているように、正しいといえる和音進行が必ずしも良い効果（angenehm）をもたらすという訳ではない（Türk 1824: 31)。そこには、美的な判断も不可欠である。しかし、美的な判断を教えるのは通奏低音教本の役割ではないとテュルクは考えていた。『通奏低音の演奏についての教示』は、基本知識として「次の世代の作曲家のため」（Türk 1824: 109）にはなるだろうが、音楽の「良い効果」がどのように得られるのかは、通奏低音理論ではなく、作

曲学の課題であると指摘し（Türk 1824: 31）、通奏低音理論と作曲学を区別していた。

ところがこの区別は、それぞれの内容によって必然的にこうなっているというようなものではなく、むしろテュルクが、作曲学との連携を意識的に打ち切ったと考えられよう。たとえば、テュルクより一世紀ほど前には、ハイニヒェンが逆に美的な判断の必要性を論拠にしながら、通奏低音と作曲学の連携を強調していた（たとえば、Heinichen 1711: 12, Heinichen 1728: 27など）。つまり、通奏低音と作曲学の連携は基本的には可能であったのである。しかし、ハイニヒェンが想定していた読者層は、劇場での通奏低音奏者と作曲家であったからこそ、この連携を望んでいたといえる。それに対して、テュルクは芸術愛好家のための教本を目指していた。そのため、通奏低音と作曲学の連携を打ち切った方が、芸術愛好家のニーズに応えることができると考えたのではないかと思われる。それはテュルクの時代での天才美学という概念の中で、作曲とは特別な才能が必要で、芸術愛好家の手の届かないものであるという考え方が普及していたからであろう。さらに、ハイニヒェンの時代と比べて、音楽理論についての考え方が著しく多様化してきていた。この多様化にすべて対応しようとすれば、芸術愛好家にとっては厄介なものになるということも懸念していたと思われる。つまり、通奏低音理論と本来の作曲学との関係を打ち切った方が、内容が限定され、読者を混乱させることを避けられたにちがいない。また、テュルク自身も、作曲の技法、いわゆる「書法」について当時起きていたさまざまな論争には巻き込まれたくないという思いもあった（Türk 1824: 10）。しかしここで、テュルクは大きな問題にぶつかることになった。作曲学には美的な判断についての教示を含んでいたためむため、作曲学との関係を打ち切ることによって、それを失ってしまったのである。

大きくみれば、テュルクの時代のドイツ語圏における作曲学は美的な判断の基準として主に二つのコンセプトを提唱していた。それは、一方では18世紀から受け継いだ「純正書法」であり、他方では19世紀以降に注目された「より高い視点」である。

まずは、「純正書法」のことを見てみよう。ここまで見てきたように、たとえば、アルブレヒツベルガーは『独学のための詳細な譜例付の作曲についての教示』で、音楽演奏実践の体験を理論学習の条件から外し、その代わり、フックスの教授法を学習基盤として強化させている。フックスの対位法教本『パルナッソス山への階梯』 は1724年に出版されたもので、アルブレヒツベルガーの時代にはすでに古くなっており、内容的には必ずしも教材として理想的ではなかったが、古くから使われてきた権威ある教本であった。そのため、独学者も安心して使える、一種の客観性が認められる基準であるとアルブレヒツベルガー

は考えた。特にフックスの教授法が示している二声部書法をきちんと学ぶことによって、学習者は「極めた純正さ」（Albrechtsberger 出版年不詳: 21）を身につけることができると考えたのである。書法の「純正さ」とは、18世紀の作曲学が極めた理想である。単純にいえば、わざとらしい表現を無くし、「自然」に聞こえることによって、どの鑑賞者をも「自然」に感動させる音楽を目指す書法である。バトゥーの言葉でいうと、「（前略）その『自然』は、それ自身あるがままの『自然』ではなく、ありうる『自然』、精神によって思い描かれた『自然』である」（バトゥー 1984: 34）とされている。この「自然」とはつまり、人間特有の自然を指す概念であり、自然科学的な意味での自然とは異なるものである。たとえば、自然科学的な意味での自然を把握するには、人間は悟性（Verstand）が必要であるのに対して、人間特有の「自然」は趣味（Geschmack）を要求される。この趣味とは個人的なものではなく、人間が常に探ろうとしなければならない超個人的な理想である。また、自然科学的な意味での自然にみられる「完全性」よりも、もっと優れた「完全性」への要求の表現である。人間はそれを追究し、この優れた「完全性」における規則を明かそうとすべきである。また、規則は実際の芸術政策において趣味の純正さを保護するために重要な役割を果たすべきである。バトゥーはそれについて次のように指摘した。

> 『自然』を相手にし、それを修整し、誤った繊細さで意のままに飾り立てる。そこに韜晦と神秘と諷刺とがつけ加えられる。要するに気取りである。この気取りは粗野の対極であるが、この極は、そこから立ち返ることが、粗野そのものから立ち返るよりもより困難な極である。というのも『芸術家』は、自らの欠陥をさえ、自画自賛するからである。かくて『趣味』と『芸術』は、『自然』から遠ざかることによって滅びの道を歩むことになる（バトゥー 1984: 64）。

芸術に「滅びの道」を歩ませるような要因を排除できれば、「純正」な芸術表現は得られると考えられ、そのための規則、つまり理論の研究が進められていた。音楽研究ではそれがいわゆる「純正書法」の成立へとつながっていく。

次に、「より高い視点」について見てみよう。「純正書法」では基本的に、音楽理論の規則と音楽美についての検討が混合された形で現れる。それに対して、19世紀の特にG. ウェーバーやA. B. マルクス以降、作曲学では大きく見れば学習目標が二つに分かれていた。そ

の二つの目標を「修正能力」と「批判能力」と呼ぶことにする。前者は、学習者がスコアに見られる規則違反を発見し、修正する能力を示す。それに対して後者は、作曲家が意図した表現が作品において適切に実現されているかを判断する能力である。つまり、前者はもっぱら既存の規則が判断基準となっているのに対し、後者は規則に縛られることなく、ケース・バイ・ケースの判断を許すものであり、曲全体における表現の適切さを対象としている、美についての判断である。この区別はもちろん、19世紀に始まったことではなく、ヨーロッパの音楽理論史全体を通す論点であるといっても過言ではなかろう。ただし、19世紀にはそこで大きな変化も起きた。論点の主な対象を、規則の適切さから作曲家の着想の適切さに移行させる、という変化である。たとえばすでに取り上げたように、G. ウェーバーは1817年に、「より専門的であり、より狭いといっても良い視点」と「より高い視点」（Weber 1830-1832/I: 146）とを区別したが、前者は従来の音楽理論の視点を指すのに対して、後者は着想や表現の適切さを判断する新しい視点を意味していた。「より高い視点」への注目によって、従来の「純正書法」はもっぱら「より専門的であり、より狭いといっても良い視点」、すなわち「修正能力」に重点を置いていると思われるようになり、その美学的な要求は評価されなくなったといえる。「純正書法」の学習では、練習問題として、規則違反を含む曲が挙げられることが多く、学習者にそれを修正させることによって、書法の純正さに敏感になることを期待していた。音楽実践体験の少ない者で特に初心者の場合だと、こうした修正をできようになるためには明確な理論的支えが不可欠であったにちがいない。そのため、「より専門的であり、より狭いといっても良い視点」を守る明確な理論が不可欠であった。それに対して「より高い視点」が要求する「批判能力」は規則ではなく、むしろ規則によって説明しきれない天才による作品の学習によって身に付けるものであるとされ、ウェーバーやマルクス以降のドイツ語圏における19世紀の作曲学は、「古典」、特にベートーヴェンの音楽を理想視し、それを美の基準としている。明確な理論より、天才による音楽の実例の方が重視されるようになった訳である。

さて、著書からはテュルクが、理論の基盤を明確にすることをためらった様子が見受けられる。彼自身、理論の論争に巻き込まれたくなかったことは理解できるのだが、芸術愛好家の学習者は実践体験を欠いている上に、強化された理論的基盤もなければ、学習に戸惑い、結局のところは効率的な学習もできないことが懸念される。この問題のテュルクによる解決案は、教師による指導を条件とすることであった。理論の影響力を減らしたため、

教師が必要になったといえる。市民階級の芸術愛好家は教材に頼る人も多かったであろうと思われるにもかかわらず、テュルクは、アルブレヒツベルガーがフックスを取り上げたような学習基盤を示さず、学習者が音楽についての判断に困る際には、教師の助言が得られるようにあるべきだと考え、現実的には独学を論外だとしていた。そしてまた、特定の学説への排他的なこだわりを示さなかったことは、教本と教師の考え方の間に摩擦を起こさないようにするための狙いのひとつでもあったかもしれない。

だが、学説についての論争に巻き込まれたくないと主張しながらも、テュルク自身も当然、18世紀の音楽理論のさまざまな理想を受け継いでいた。特に「純正書法」の理想は、テュルクの教本にも相変わらず活きている。ただし、ウィーンの伝統が色濃く見られるアルブレヒツベルガーとは異なり、テュルクはむしろキルンベルガーの説に従った「純正書法」を理想としていたと思われる。また、18世紀の音楽理論に常に見られる「修正能力」の重視もまた、テュルクの教本においても相変わらず中心的な学習内容である。アルブレヒツベルガーのそれと同様にテュルクの教本も、学習者が譜例中の規則違反を発見するという練習問題を挙げている[69]（Türk 1824: 160f）。しかし、テュルクは「修正能力」を重んじながらも、実は「批判能力」の理想も抱いていた。たとえば、学習者が教師に与えられた通奏低音の譜例をただ演奏できるようになるだけでは不十分であり、ソロ楽器の演奏や歌にぴったり合う伴奏を目指すべきであると主張している。テュルクの言葉でいえば、通奏低音は「機械的に（mechanisch）」（Türk 1824: 1f）に学ぶべきものではなかった。理論を頭で覚えず、ただ指を必要な動きに慣れさせるというのでもなく、書法をきちんと理解した上で、ソロにいつでも対応できる表現の力を彼は求めていた。学習者は教師の指導のもと、

[69] Ⅰ.は「極めて悪い」例、Ⅱ.は「より良い例」を示す。譜例に続いて、テュルクは4ページを使い、この譜例に見られる問題点を細かく分析している。



（Türk 1824: 160ff）

音楽の規則のみならず、その必要性も理解し、音楽についての「批判能力」も身に付けるべきであると考えたにちがいない。それについて以下のようにも述べている。「ただ文法違反なしに演奏できる人は、実はそれだけでは大きなことをできているという訳ではない。周知の通り、間違いのない演奏にもとても下手な演奏がある」（Türk 1824: 3f）。つまりテュルクは、通奏低音教本は美的な判断についての説明を割愛すべきだと考えた一方で、美的な判断のない演奏を訓練する音楽教育にも反対していた。「修正能力」と「批判能力」とを同時に学習目標にする音楽教育を理想としていたのである。

「修正能力」と「批判能力」というテュルクの学習目標は、この教本における教授法の最も根本的な「方式」も決めている。教本においては、「修正能力」の育成にはまず、音楽理論の基本概念とその秩序の学習が提案されている。それを「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における方式1」と呼ぶことにする。

一方、「批判能力」の育成には、各和音の理論的裏づけおよび構造、実践についての考察が必要であるとテュルクは考えた。これを「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における方式2」と呼ぶことにする。まとめると、「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における方式1」はどの要素が存在するかを挙げる「方式」であり、「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における方式2」はこれらの要素の存在理由についての考察を要求しているのである。存在理由を知ることによって、その演奏実践上における適切な使用が学べることを目標とする「方式」である。「方式2」は、理論と演奏をリンクさせるものであるため、「方式2」と「方式1」とは直接連携されているのであるといえる。この連携こそが、テュルクの考えた理論あり方全体を決める最も中心的な要因である。

このように、二つの「方式」を確認してきたが、では「直観」はどうなっているのであろうか。この二つの「方式」は19世紀の音楽理論や評論に頻繁に見られる「規範に則ったこと（schulgerecht）」と「趣味の良いこと（geschmackvoll）」の対立を思い出させる。19世紀においては、天才美学やショーペンハウアーの哲学などの影響によって、「規範に則った」とは基本的に趣味に反していることであると言われるようになるほど、この対立は激化しており、美学上の対立として現れている。美学上のことであれば、「規範に則ったこと」への要求も、「趣味の良いこと」への要求も「直観」を意味するものであると思われるが、同じ美学的な視点からテュルクの理論を検討してみると、「純正書法」の理想が目立ち、「規範に則っている」ことを美の条件として理解するのが妥当であるようにみえる。つまり、美的な判断として理解されるのである。結論をいえば、「規範に則っている」というのは「直

観」であると判断され、それを「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における直観1」と呼ぶことにする。「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における方式1」は、「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における直観1」が要求している内容の具体的な学習過程を示すものである。

また同様に、「趣味の良い」音楽への要求も「直観」として理解される。これが「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における方式2」の元となっている。

ただし、ここで見落としてはならないことがある。それは、「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における方式1」とそこにおける「方式2」の元となっているそれぞれの「直観」が、実は対立したものではないということである。19世紀の天才美学やショーペンハウアーなどの影響をまだ受けていないため、対立ではなく、むしろ連携された形で現れるのである。簡単に言い換えれば、「規範に則ったこと」でなければ、「趣味の良いこと」であるはずもないという考え方である。故に、「趣味の良い」という直観は「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における直観1」の拡大として理解され、分析上では、別物としてカウントしないことにする。すると、テュルクの「直観1」を「規範に則った上での趣味の良い」音楽への要求にまとめることができる。もしも、それらを異なる「直観」として分類すれば、19世紀に起きた対立を分析上において明確にすることができなくなる。19世紀に起きた、「規範に則ったこと」と「趣味の良いこと」の対立は、本来は一緒だった要素を分離させ、それらの間にできた溝を徐々に深めていく過程をみせている。それは、実はドイツ語圏の作曲学における「反主知主義」を何よりも強化させた過程であると考えられる。ただし、『通奏低音の演奏についての教示』では、この過程はまだ確認できない。それは、歌やソロ楽器の演奏でも、理論的知識なしには美しい音楽にならないという、芸術愛好家に対しての主張であったといえる。

「直観」と異なり、「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における方式1」と「方式2」は、共通点が確認されながらも、教授法上でははっきりと区別された姿をみせているので、ひとつにまとまらない。共通点とはたとえば、学習者は両「方式」を基本的に演奏の練習をする前に実施すべきということである。より具体的にいえば、先に曲を弾いてみて、理論を後回しにするということ、反対に、先に理論のみを学び、音楽表現とその美についての検討を後回しにするということ、いずれをも許さない教授法なのである。学習者には、「規範に則った上での趣味の良い」演奏ができるような、きちんとした予備学習が求められている。「方式1」と「方式2」はこの予備学習の内容を示すのである。

このように「方式1」と「方式2」が連携された形で、演奏実践に先立っていることは大いに注目に値する。たとえば、アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』と比較すれば、その「方式1」と「方式2」ならびに「直観1」はテュルクと非常に似通っている。しかし、「アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』方式2」は「純正書法」の厳守を要求しない書法、いわゆる「自由書法」限定の「方式」であるため、初心者の学習すべきことに含まれていない。初心者は自由書法に手を出すべきではないと彼は考えていたからである（Albrechtsberger 出版年不詳: 8）。故に、「アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』方式1」と「方式2」は、根本的な予備学習としては、組み合わせた形では現れない。学習過程は、規則を厳守する、つまり、学習者みずからの美的な判断を必要としない理論学習のみから始まる。テュルクとは異なり、趣味のよさや美についての検討は後回しにされ、基礎教育外の内容とされている。

ここで詳細に述べることはできないが、今日の芸術愛好家のための音楽教育では、理論的な考察が楽器練習に先立つということはほとんど見られなくなったが、当時はまだ決して珍しいことではなかった。そもそも通奏低音は、理論の知識がなければ演奏も当然できないようなものであった。19世紀以降は、芸術愛好家の音楽理論離れが著しくなるが、そこには通奏低音が消えたことが大きな原因としてあったのではないかと考えられる。

学習内容としての「音楽表現」

ここまで見てきたように、テュルクは理論知識と趣味や美についての判断を基礎教育の内容に織り込んだ。しかし、「規範に則った」だけではなく、美しくて「趣味の良い」伴奏は、どのように教えれば良いのであろうか。それはテュルクにとって教育上での最も大きな難問であったと思われる。演奏が正しいかどうかについては、さまざまな規則を挙げるのが効果的であるかもしれないが、「趣味の良い」演奏については規則として確立されてはおらず、工夫が必要とされた。たとえば、ロジェは初心者を上級者の生徒と一緒に演奏させたりして、早い段階から生徒に豊富な実践体験をさせる工夫が見られる。ただし、ロジェも音楽表現―彼は「情熱の表現」というのだが―を本来は音楽理論外のものとして扱い、理論学習の段階においては、理論と表現の両アスペクトを混合させようとはしなかった。（トゥルンマー 2008: 117）それに対してテュルクは、実は二つの両立を実現させるべく、音楽表現を二つの分野に分けて考えた。上述のように、テュルクは通奏低音理論と作曲学の連携を打ち切っていた。そして伴奏法も「表現」が不可欠でありながらも、作曲学の論

じるべき「音楽表現」とはまた次元が違うものであると考えていたようである。それは、従来、伴奏は表現を一から新しく作り出す営みではなく、ただソロの旋律に適する表現を狙ったものに過ぎないとされていたからである。しかしテュルクは、通奏低音は、伴奏による音楽表現も学習目標にするべきであるとテュルクは考えたのであろう。

だが、結論からいえば、この理想の実現にはつまずいた。それは、初心者や能力のより少ない学習者には、「趣味の良い演奏」を求めることはできないと認めざるをえなかったからである（Türk 1824: 4)。「方式2」の要求する考察とそれを元にするような演奏には、手の届かない学習者も多いだろうという考えによって、テュルクは理論の内容を具体的に決める段階において、自分の方針を実はみずから裏切ってしまった。つまり、初心者には「趣味の良い」演奏は求められないと考えたため、「方式1」と本来は平等の役割を果たすべきであった「方式2」が、結果的には教本の内容において二次的な存在になってしまったのである。こうして、テュルク自信の理想を実現できず、結局、「趣味の良い」演奏、ここでいう「方式2」の教育を教師にいわば「丸投げ」の状態にしてしまったのではないだろうか（たとえばTürk 1824: 5)。理想を捨てたくなければ教師に頼るしかないという考えは、テュルクが教材作成にあたって学習者の独学を検討していなかった一番大きな原因でもあったのではないかと考えている。教師の役割は教本の内容を教えるというより、そこに載っていない内容を補うことであると考えられるであろう。

だが、「方式2」の教育を教師にいわば「丸投げ」の状態にしてしまったのではないだろうか。実は、テュルクは「趣味の良い」演奏のための学習法も実は色々と検討してはいたが、教本の執筆に当たってそれを断念してしまった。たとえば、テュルクは通奏低音の譜例にヴァイオリンの旋律を加えることを検討していた。教師のヴァイオリンに伴奏を付ける実践的な練習によって、生徒は「趣味の良い」伴奏を学べると考えた。だが、所詮は初心者に「趣味の良い」演奏など求められないため、結局ヴァイオリンの旋律は加えなかった（Türk 1824: 5)。しかし実は、この教本の譜例を見てみれば、かなり高い演奏技術が要求されるものも少なくないことが分かる。これらの譜例をマスターした学習者でさえも、ソロの旋律を与えることができないのであろうか、疑わしいことではある。

だがそこには、もしかすると金銭的な理由もあったのかもしれない。譜例の印刷はただでさえコストが非常に高かった時代、ページ数を増やすだけでもまた、コストが上がる。テュルク死後に発行された第三版（1816年）の編集者であったF. ラウエ（F. Raue）が指摘したように、より多くの人が手軽な値段で買える教本を提供したかったため、テュルクは

ページ数をさらに増やすことは考えていなかったのであろう（Türk 1824: IX）。

いずれにせよ、テュルクが断念したことをロジェはのちに実現し、ソロ旋律に伴奏を付ける練習をピアノ教育の中心に置いた。しかし、こうした練習はロジェの後のドイツ語圏における音楽教育において、再びマイナーな存在になった。その結果として、演奏練習に先立つ、音楽要素の存在理由についての考察と美的な判断も、結局芸術愛好家の音楽教育からは外されるようになったと思われる。伴奏教育は、19世紀末に青年音楽運動で復活はしたが、それは民謡などの旋律にギターなどで単純な伴奏をつけるにとどまった。より高度な伴奏技法は作曲学の内容とされ、結果的には、芸術愛好家のための教育には定着しなかったのである。

「自然さ」

さて、テュルクの理論内容をもう少し具体的に見てみよう。多くの通奏低音教本にも見られるように、テュルクはまず音程のことを説明している。それについて、たとえば以下のように指摘している。「音程の数については、いまだ合意が成立していないのである。オクターブ内に18の音程しかないと想定する作曲教師もいれば、21と24の間の数を想定する教師もいる。また、40の音程を想定する教師もいる」(Türk 1824: 11)。テュルクは自身の意見を明確にはしておらず、理論についての論争に巻き込まれたくないところからくる曖昧さが見られるが、その数ページ後には、通奏低音実践では通常使用される音程を学ぶだけでも十分であり、理論的に考えられるすべての音程を必要としないということも述べている（Türk 1824: 15）。抽象的な理論ではなく、実践の要求に従った教育を目指したのは明らかである。そこには、何が理論的に正しいか、正しくないかは、演奏実践の要求が決めるべきであるという見解が読み取れる。

また、協和音と不協和音の区別については、テュルクは「分かりやすさ（Fasslichkeit）」と「自然さ（Natürlichkeit）」という概念を以て説明している（Türk 1824: 18ff）。「自然さ」といえば、一見、それは上述した18世紀の美学における「自然」と関係があると思われるが、テュルクの場合はそれが、「精神によって思い描かれた『自然』」ではなく、生理学的に理解されるべき概念であった。たとえば、テュルクによれば、人間の聴覚には「慈善行為を行う不完全性（wohlthätige Unvollkommenheit）」（Türk 1824: 26）があるという。人間は「不完全」であるから、自然科学では音楽についての細かなデータが得られたとしても、これらのデータの示す事情を人間の聴覚はおそらく把握できない。そのた音楽実践におい

ても反映できない。つまり、「慈善行為を行う不完全性」というのは、美的な要因より、第一にはただ研究上の事情を指し示していると解釈されるのである。音楽家は音のことを自然科学者ほど細かく追究し、取り扱わなくて済むという意味で「慈善」であるといえるのではないだろうか。

ただし、それに対して「分かりやすさ」とは、ここでは作曲学のコンセプトを指す。たとえば和音進行の際、和音と和音の間の共通の音が多ければ多いほど、和音進行が「分かりやすい」（Türk 1824: 31）と判断される。この指摘では、「分かりやすさ」とはただ物理的な関連性によって説明されているが、いうまでもなく美的な判断を示す概念でもある。音楽には「分かりやすいこと」が望ましいという判断である。上述してきたように、18世紀の芸術では「自然」あるいは「自然さ」の概念と、「分かりやすさ」という概念が密接に連携されていた。芸術を「誤った繊細さで意のままに飾り立てて」はならない、なぜならそれは、余計な飾りは音楽の分かりやすさを損ないかねず、「不自然」な表現の原因となるからである。テュルクもこの考え方を受け継いではいると思われるが、美学の概念としての「自然さ」だけでなく、自然科学のいう「自然」もより視野に入れており、そのために、人間の「慈善行為を行う不完全性」を強調することにしたと思われる。このコンセプトは、テュルクの音楽理論において、自然科学や生理学のいう「自然」と18世紀の美学が考えてきた「自然さ」を仲介させるものとして理解される。

18世紀の美学が論じた「自然さ」とは、純粋な「直観」であり、論理的に推論されることではなかった。自然科学による音楽研究と「慈善行為を行う不完全性」のコンセプトを挙げることによって、テュルクはこの純粋美学的な「直観」を、可能な限り生理学的・物理学的な推論と置き換える工夫をしていたと思われる。

しかし、こうした工夫をみせても、周波の比率によって説明される「分かりやすさ」は、必ずしも「趣味の良い」音楽を保証するという訳でもないため、すぐにも論理的な推論の限界にぶつかってしまう。そこでテュルクは「意欲」の必要性を強調している。この「意欲」は当時、解釈学が注目していたことである。シュライアマッハーが、「了解はどの点においても欲されないといけない」(Schleiermacher 1977: 92)と指摘し、対象の了解は「意欲」の存在に関わっていることを主張したが、それと同様にテュルクは、「聴こうとする意欲（hören wollen）」の必要性を強調しながら、「（前略）音楽ですべてのことを規則で決めて欲しいと思い、自分で聴きたくない人は成長しないだろう」（Türk 1824: 122）と述べている。論理的な推論が維持されないという理論の限界にあたって、学習者の意欲に訴えて

いる。

まとめると、18世紀の美学に由来した「自然さ」というコンセプトは、テュルクの理論に引き継がれつつ、更新されたのである。つまり、自然科学的な意味での「自然」も、人間精神的な側面である「意欲」も、より注目され、それらが生理学的な要因によって仲介されるようになったといえる。より具体的にいえば、テュルクは、音楽を基本的には自然法則と人間の精神の働きに依存するものとして理解していた。そして彼の理論においては、音楽と、自然科学のいう「自然」とを仲介するのは人間の「慈善行為を行う不完全性」であり、つまり生理学的な要因であった。一方で、音楽と人間の精神とを仲介するのは精神的な要因である「意欲」である。自然科学的な音楽研究および生理学的な音楽研究、精神学的な音楽研究はそれぞれ19世紀には非常に盛んになるが、テュルクはそれぞれの方針をすでに暗示していたといえる。上述したように、「主知主義」はその定義より、直観と論理的な推論によってすべての可能な知識が得られると考えているが、そういう意味では、テュルクが「直観」に物理学的および生理学的、心理学的な推論を結びつけようとしたことによって、通奏低音理論における「主知主義」の強化を図ったといえよう。しかし一方で、「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における方式2」、つまり「趣味の良い演奏」の学習を断念し、教師に任せるしかないと判断したことは、論理的な推論の中断として分析されるのである。

19世紀になると、芸術愛好家は徐々に音楽理論から離れ、19世紀・20世紀の転換期では、H. クレッチュマー は「音楽の専門家でさえ、ショーペンハウアーとニーチェの著書は手元にあるものの音楽百科事典は持っていないし、必要な音楽教本や偉大な音楽作品を調べるのに図書館にまで出かけなくてはならない」（Kretzschmar 1903: 93）と指摘している。テュルクも、彼に続くロジェやウェーバーなどもそれを止めることはできなかった。しかし、『通奏低音の演奏についての教示』は、音楽理論の視点から芸術愛好家のニーズを検討し、従来の音楽理論に新しい生理学的あるいは心理学的な観点も含めた新しい通奏低音理論を提唱していることを高く評価すべきであり、18世紀・19世紀転換期のドイツ語圏における音楽理論に起きたさまざまな変化についての重要な資料であると考えている。

（第Ⅱ部）

第 5 章　J. Ch. ローベ（1797－1881）の『音楽の作曲のための教本』

ここまで見てきた19世紀の作曲学はそれぞれ今日まで作曲学、音楽理論や一般的な音楽評論に大きな影響を与えたものであった。ウェーバーは現在の音楽理論に使用されている和音表記の原点、そして何よりも現在一般的になっている「古典音楽」を中心とする音楽論の原点であり、マルクスは音楽形式論と現在のメディアにおける、いわば音楽評論の先行者であった。またロジェは現在一般的になっているような企業化された音楽教育の先駆者として注目に値するといえよう。テュルクは、通奏低音教本は現在あまり知られていないが、その『クライヴィーア教本』が18世紀の演奏実践についての重要な参考資料として注目されている。

次はJ. Ch. ローベ（Johann Christian Lobe）の作曲学をより詳しく追究することにする[70]。ローベ著の『音楽作曲教本（Lehrbuch der musikalischen Komposition）』（1850年-1867年）の目標は、マルクスと同様に、作曲の基礎を教えるだけではなく、音楽を広い意味での芸術として捉えようとすることであったと思われる。また、マルクスと同様、「動機」に着目し、ウィーン古典派の音楽における「動機」を一層総括的にかつ細かく論じようとした。それによって、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの音楽の理想化をさらに強めたが、ローベの作曲学も、ただウィーン古典派の音楽への展望を意味するのではなく、作曲そのものを教えようとしていたことが見受けられる。

理論の具体的な教え方に関して、ローベは、マルクスの音階や「自然和声」などについての考え方を受け継がず、三和音を中心とする和声学の学習に重点を置いた。それを基に、『音楽の作曲のための教本』の第一冊は弦楽四重奏あるいは各種のピアノ曲の作曲を課題とし、第二冊はベルリオーズとマルクスの論じた管弦楽法を受け継ぎながらの管弦楽法を展開している。また、第三冊のテーマは対位法であるが、いきなりバッハ作曲の《フーガの技法（Kunst der Fuge）》を引用しながら、対位法も基礎理論からではなく、既存の、技術も表現もきわめて高度な音楽作品から説明している。そして、第四冊はオペラの作曲を取り上げている。つまり、表面的に見ただけでも、マルクスに続いて、当時の音楽生活におけるニーズに総合的に応えようとする作曲学であることが分かる。

---

[70] ローベの教本も 20 世紀まで販売され、特に普及していたのは『作曲学の教理問答書（Katechismus der Kompositionslehre）』という著書であった。しかし、それはローベの作曲学が極端に省略されたものであったため、彼本来の作曲学が十分に伝わるものではない。

ローベの求めた読者と「精神的な内容」

ローベが想定していた読者は具体的にどのような人であったのであろうか。実のところ、ローベは「ピアノを少し弾けてはいるが、作曲のことならまだ何も知らない、つまり、基礎からの学習を必要とする生徒を想定していた」（Lobe 1858: V）と指摘しており、ロジェやマルクスと同様に、生徒を可能な限り早い段階で作曲の実践に導こうとした。生徒は、「教本の第一冊を懸命に学習すれば、弦楽器四重奏および各種のピアノ曲が、確実な作曲技術をもって、また才能を完全に欠けている者でなければ、人の気に入るように作曲できる」（Lobe 1858: V）ことをローベは目標としており、教本執筆では独学者のニーズを意識していたといえる（Lobe 1858: XI）。

ローベの主張は、才能とは、天才美学が主張したように、数少ない選ばれた人にしかないものではなく、実は大勢の人が持っているものである。しかし、この才能を十分に発揮できない人も多く、才能がないあるいは足りないと言われる人は、多くの場合、学習や訓練を中断してしまったことに起因するのではないか、というものである（Lobe 1858: XII）。つまり、才能と学が密接に結ばれ、人は学習しなければ、才能が育たないというような考え方である。

さて、音楽作品は才能によって作られているものであるか否かは何を基準に判断されるのであろうか。基本的には、理論的な正しさではなく、音楽の「精神的な内容」である。マルクスの作曲学と同様に、ローベも学習者は作曲のことをその実践を体験しながら勉強すべきであると考えたが、初心者の学習段階でさえ、学習者は「音の絵（Tonbilder）」（Lobe 1858: V）の作曲を試みるべきであるとしている。「音の絵」とは内容美学的に、何かの具体的なものの描写を意味するのではないが、「聴き手に伝わる精神的な内容（einen bemerkbaren geistigen Inhalt）」（Lobe 1858: VIII）のある小さな曲を意味するのである。「精神的な内容」とはより具体的に何であるのかを、下により詳しく見ることにするが、この時点ですでにいえるのは、マルクスと同様にこの「内容」の主な表現手段は「動機」であることに注目したい。

ただし、マルクスとの根本的な相違点も目立つ。前章で述べた通り、マルクスは学習を音楽史と関連させたのである。音楽の諸形式の学習は、それらの形式が歴史的に発展してきた過程を追体験するような形で行われるべきであるとマルクスは考えた。つまり、当時現在の音楽形式を最も重視しながらも、現在の形式を理解するには、過去の形式も理解す

る必要があると考えたのである。それに対してローベは、どの学習内容でも、第一印象は最も強いため､学習者は必ず自分の時代の最もレベルの高い音楽を知るべきであると考え、次のように述べた。

> われわれの時代における作曲への要求は今までと異なっている。ベートーヴェンの考えたような弦楽器四重奏の作曲は、フーガを作曲するよりは、もっと豊かな想像とイマジネーションの力（Fantasie und Einbildungskraft）が条件である（Lobe 1858: VII）。

そのため、たとえば、コラールに和声を付けたりすることや通奏低音などの、従来の作曲学で一般的に行われてきたような学習がもはや無駄であるとローベは考えたのである。彼は原則として、従来の通奏低音や対位法教育のように、学習者にバスや旋律などを与えたりはすべきではないと考えた。学習者はすべてを一から自分で作り上げるべきであり、ほとんどの学習者はそのための基本の能力を持っていることを確信していた。ただし、もしも、このような能力をまったく持っていない生徒がいるとすれば、やむをえず古い教授法も検討せざるをえないと指摘している（Lobe 1858: X）。こういうケースに備えて、ローベはより古い教授法を説明する章（第 23 章）も挙げている。結論からいえば、ローベは基本的には基礎の能力を持っている人のために、新しい作曲学の教授法を目指していた。だが、能力のない人も、作曲を学ぼうと思えば、基本的には学ばせるべきであると考えたようである。しかし､基礎の能力を備えていない人は､自分の理想的としていた教授法より、従来の教授法の方が適切であると考えた。この考えを解釈すれば、やはり従来の作曲学は「精神的な内容」をあまり重視しなかったことを指摘しているものであるのではないかといえよう。才能のない人でも理論的に正しい曲は作れるが､「精神的な内容」はある程度の才能が不可欠である。

しかし、以上の説明でも､「才能」も「精神的な内容」もあるいはそれらの関係もあいかわらず抽象的であいまいであるが､「才能」については、ローベの論じている「感覚」も参考になると考えられる。ローベは、和声と旋律の関係という文脈の下で､「感覚」のことを最初に挙げている。従来の作曲学には和声と旋律を個別に教える傾向が見られたが、ローベはそれに対して疑問を抱いていた。なぜなら、ほとんどの学習者は旋律を作る際、それにどの和声が適切であるかについての「ある程度の確実な感覚」（Lobe 1858: 262）を持っていると考えたからである。それは、ロジェと似た考え方であるといえるが、通奏低音教

育に由来するような､旋律のことを課題にしない和声教育への反対を意味する指摘である。

ここでまず注目すべきことは､「才能」とはマルクスでは形而上学的な側面が強かったものであるのに対して、ローベのいう「才能」とは、具体的に指摘される「感覚」を指す概念だということである｡マルクスも人間は「音楽の本質」を胸に抱いていると指摘したが、マルクスのいう「音楽の本質」は本来人間外に存在するものであり、音楽は人間に声を掛けるとも考えたのである。それに対して、ローベの作曲学は、作曲家の心理に焦点を合わせることによって、心理的根拠がより視界に入ったといえる。この変化はドイツ語圏の作曲学におけるきわめて重要な変化であったと判断すべきであると考えている。それ故に、現在の音楽学はローベへの注目が薄いにもかかわらず､ローベの作曲学は 19 世紀ドイツ語圏における最も重要な作曲学のひとつであると判断している。

ローベは自分の考え方を特にモーツァルトとベートーヴェンを例に説明したが、その背景は 18 世紀末以降のモーツァルト伝記であったと思われる。当時のモーツァルト伝記は、モーツァルトは天才であったことを主張しながらも、モーツァルトの学習への熱心と高度な作曲技法を特別に高く評価する傾向が見られる。それに対して、19 世紀初頭以降は、モーツァルトの音楽を天才的インスピレーションによる表彰として崇拝する傾向が強まり、学習熱心であったというようないわば人間的な側面よりも、「奇跡」としてモーツァルトが注目されるようになった。つまり、モーツァルト研究に「反主知主義」の著しい強化が見られたと思われる（Trummer 2007 参照）。しかし、T. ブラント（Torsten Brandt）も当時のモーツァルト像に見られる変化には､ローベは強く反対しており（Brandt 2002: 126ff）、「ローベの考えた作曲は、曲が表わすべき効果を検討し、その実現を図ろうとする意図を出発点にするものであった。反省（Reflexion）によって、作曲手段の意識化を図ったのである。それに対して、想像力、すなわち狭義でいえば、着想（Erfindung）とは、別の段階に活躍するものである」（Brandt 2002: 142）だと説明している。なお、マルクスは „Erfindung“と „Einfall“を対立させたため、„Erfindung“を「着想」で日本語訳すべきではないと判断したが、ローベの場合、こうした対立の存在が認められない。そのため、以上の引用文では「着想」とは„Erfindung“の適切な訳語であると判断した。この引用文が指摘している内容は、実はローベの、ウェーバーやマルクスとの相違点をも指すのである。振り返ってみれば、ウェーバーは、「着想」を天才美学のように理解し、作曲学は天才でない人のためであると考えていた。天才のある人は作曲学が不必要である。それに対して、マルクスは哲学的な観点を作曲学に織り込むことによって、作曲学の必要性を主張しながら

も、音楽を形而上学的に捉えようとした。簡単にいえば、音楽は人に声を掛けるのであるが、作曲学を学んでいない人は音楽が声を掛けてくれないという考え方であった。そしてローベは、ウェーバーやマルクスに対して、作曲学を 18 世紀の作曲学に近い観点に戻したといえる。それは、聴き手への効果を検討しながら音楽を書く作曲家を想定したからである。しかし、それはただ保守的であったという訳ではない。18 世紀の作曲学は音楽の効果を追究したのに対して、ローベはさまざまな効果を検討する作曲家の心理を考察していた。ブラントも指摘したように、たとえば、モーツァルトは、ローベによれば、「鋭い心理学者（scharfer Psycholog）」（Brandt 2002: 142）であった。つまり、ローベの論じた作曲家は、単に聴衆の趣味に合わせて、作曲を進めているのではなく、音楽の効果をより奥深く心理的なものとして捉えようとする者であるとされた。この心理学への注目も、作曲学から生まれた傾向ではなく、むしろ当時の美学からの影響として理解されよう。その一例として、次節では、とりわけ F. Th. フィッシャー（Friederich Theodor Vischer）の美学を詳しく見ていくことにしよう。

（第Ⅱ部第 5 章）

第 1 節　J. Ch. ローベの作曲学の背景：
F. Th. フィッシャー（1807－1887）の美学

フィッシャーは「ヘーゲル学派」の哲学者として知られている一方、独自の発想も多い。そして、フィッシャーは実は、以前の美学に見られないほど具体的に、音楽の理論も実践も取り上げた。W. エールミュラー （Willi Oelmüller） が指摘したように、フィッシャーは、カントやヘーゲルによる芸術についての抽象的な論述を取り止め、芸術制作や鑑賞をも具体的な芸術活動として捉える新たな視点を美学に加えたといえる。これによって、フィッシャーは当時の多くの芸術家にとっては「近代美学の完成者」（Oelmüller 1959: 14）というような存在であった。

「精神による浸透」

では、フィッシャーが加えたのは具体的にどのような視点であったのであろうか。第一に挙げられるのは、純粋論理的な原理を芸術体系の基盤にしたということである。この新

たな論理の主張はヘーゲルにも、そしていうまでもなくシェリング、ジャン・パウル、または大衆に普及していた天才美学などにも反対する見解である。エールミュラーによれば、フィッシャーは啓蒙主義とロマン派的夢想を対立するものとして捉えようとはせず、むしろそれぞれは同じことの二つの側面に過ぎないのであると考えた。つまり「それらを仲介しようとした」（Oelmüller 1959: 149f）のである。「ロマン派的夢想」という非理性を強調する考え方を支えた歴史的な観点だけでなく宗教的な観点をも押さえ、フィッシャーはその代わりに、芸術という存在における鑑賞者の役割への注目を強めようとした。フィッシャーによれば、ある美的現象を具体的に論じようと思えば、芸術家と鑑賞者の主観的かつ非理性的想像力を視野に入れざるをえないのである（Oelmüller 1959: 148f）。「音楽が活躍する場は、鑑賞者の想像力である」（Vischer 1857: 843）というようにフィッシャーはこの考え方をはっきり示していた。だが、そうするならば、論理性への要求をどのように満たせるのであろうか。答えは心理学の芸術学への導入である。芸術、そしてどの芸術よりも音楽は心理学の枠内で論じるべきものであるとフィッシャーは考えた（Vischer 1857: 780）。そこで「精神による浸透（Durchgeistigung）」が中心的なキーワードとなっている。この概念はヘーゲルの影響がうかがわれるが、ヘーゲルは次のように指摘している。

> 一方では、内なるものとして映発しうるように、この材料から空間的総体性を除去し、これを直接的存在相から脱して反対に精神から（精神によって）うみだされてこれを反映する仮象へ転化させるのであるが、他方では、形態に関しても、その外的感覚的な可視性に関しても、新しい内容をあらわすのに必要なすべての個別的特殊相をともなってこなければならなくなる（ヘーゲル 1996: 1796）。

この過程をフィッシャーは「精神による浸透」と呼んだが、それには「直観（Anschauung）」やフィッシャーのいう「内面的直観（verinnerlichte Anschauung）」、つまり「想像」も役に立たない。「精神による浸透」を可能にしているのは「感情（Gefühl）」である。「感情」のことを、フィッシャーはヘーゲルの考え方を借用しながら、主観と客観が認識上において区別されないものとして理解した（Vischer 1857: 780、あるいはHegel 1970/16: 124参照）。「感情」は「直観」とは異なり、客体については把握できず、「感情は、われわれの自分の主観的な生活状況と、あるひとつの印象（Eindruck）あるいは複数の印象との関連性を、われわれに把握させるものである」（Vischer 1857: 782）と捉えていたのである。

「感情」

以上は一般的な解釈であるが、それは芸術に関してさらにより具体化される。芸術で重要になっているのは「感情としての想像力（Phantasie als Gefühl）」である。想像力が完全に「感情」に入り込み、感情という範囲において働く。そのため、想像力の働きは、心理学の研究対象にもなりうるのである。すると、われわれは想像力を追究する心理学によって、芸術、そして特に音楽を通して「感情」のことも知ることができるとフィッシャーは考えた（Vischer 1857: 779f）。

「感情」とは主観・客観、個性・普遍性、愉快・不愉快などの、間に動いているものである（Vischer 1857: 791f）。つまり「感情」は、基本的に「変動」を意味し、必然的に時間の経過と関連している。したがって、「感情」とは固定した性質も持たないものである。それは、音楽が「感情」のことを知るには最も適している対象であるのかを説明していることでもある。建築および彫刻芸術、絵画芸術は立体性を持つ素材を不可欠なものとしているため、「感情」とは本質的に異なるのである。また、反省（Reflexion）も「感情」と異質的な側面が強い。それは、反省は言葉に依存しているからである。言葉を当てはめることによって、純粋な「感情」から離れてしまうのである。それらに対して音とは変動に依存しているものであり、つまり「感情」との共通点が見られるのである。

だが、より詳しく見れば、音の変動は、物理学的あるいは数学的な法則によって定められているものである。そして、個々の音だけでなく、音楽全体もそうであるといえる。その結論として、フィッシャーは、音楽の鑑賞は「無意識の算数（unbewußtes Rechnen）」であると考え（Vischer 1857: 820）、反省の言葉よりも、数学的な比率の方が「感情」について明らかにするのに適していると考えた（Vischer 1857: 826）。つまり、理論と「感情」の接点を築こうとしたといえる。そして、音に見られる比率を出発点にし、和声、リズムなどの音楽の素材を始め、音楽形式も、特定の作曲家の特徴を踏まえながら音楽様式までも論じたのである。

音や音楽に見られる物理学的あるいは数学的な比率に焦点を当てた研究について、本論では主にエルステットとヘルムホルツを概観してきた。簡潔に両者の主張を振り返っておくと、エルステットは、自然科学による音楽の完全な追究は実践されないと考えた一方、ヘルムホルツは、エルステットよりさらに具体的に自然科学の可能性を指摘したにもかかわらず、彼自信の美学についての考え方はまだ天才美学の枠にはまっていたといえよう。

そこでフィッシャーは、音楽の物理学的あるいは数学的な捉え方に注目しながら、それを人間の心理と関連させた。フィッシャーによれば、自然科学的な事実と人間の心理を仲介するのは「想像力」である。だが、「想像力」についての判断は美学の課題でもあるので、フィッシャーによる心理学の可能性への注目は結果的にいえば、自然科学的な音楽研究と美学の接点を築いたのである。H. ローツェ（Hermann Lotze）が指摘したように、フィッシャーにとっては、美も宗教と哲学と同様に精神の分野に属するものであった。そのため、それは主観と客観の対立も、理論と実践と対立も超えるものであった（Lotze 1868: 221）。

ちなみに、19世紀には「形式美学」対「内容美学」や「感情美学」と対立が固まり、特に20世紀後半にも、音楽学はそれらのカテゴリーをもって19世紀以降の音楽史を考察する傾向がみられる。この対立によって、フィッシャーの意図していた仲介がほとんど評価されなかった。たとえば、ダールハウスは次のように書いた。

> フィッシャーは確かにヘーゲルの思考を伝えてはいるが、しかし、それは「コモンセンス」によって鈍らされている。つまり、音楽とは「音響的感情」即ち「音と感情の分かち難い全体（第2版、1923、V、19）である、という形而上学的であるよりむしろ心理学的であるような考え方にその主導的テーゼをおくような冷静なる音楽哲学に変化してしまった（ダールハウス 1998: 105）。

だが、作曲学の歴史を見れば、心理学的に捉えた「感情」への注目は、「『コモンセンス』によって鈍らされた」ものとして軽視してはならず、むしろウェーバーとマルクスに対する新たな大きな展開をもたらしたといえる。

さて、ローベの作曲学においては「感情」はどのような役割を果たすのであろうか。それを追究するには、まずローベの作曲学はソナタ形式を中心としていることを念頭に置かざるをえない。ソナタ形式は「多様性における統一」の理想に最も近づけようとした音楽形式であった。ソナタ形式における統一は理性によって支えられ、その作曲手段は「動機」であった。それについて、さまざまな技法が教育内容となっているが、「多様」の作成は特別な工夫が必要であるとローベは考えた。つまり、その工夫とは作曲は自分の感情を意識的に利用し、心理状況の叙述を試みることである。作曲学を教える際、講師、つまりローベが生徒に与える課題はたとえば次のようなものである。

（前略）貧困と窮乏に悩まされたある人が、宝くじに大当たりしたということを知らされた時の感情である。

作曲の弟子（Tonjünger）は自らの想像力を使い、あの人の身になり、この知らせによって生まれる想像と感情を自分の魂内に再現してみる。対象の性質によって生み出され、弟子の胸の中で生き始め、そして内面的直観あるいは認識になった様々なことを、弟子は短い文章で書き留めるのである。知らせへの最初の反応は魂の感激であったかもしれない。喜びの酔いの中では「大当たりした！貧困が終わる！」以外のことは考えられないのであろう。だが、この状況が少し続いたら、次は、手に入れる富をどのように利用するか、それがどの願望を叶えてくれるのであろうかなど、甘い想像にひたるのであろう。しかし、その瞬間に若しかして、疑問が湧いてくるかもしれない。「本当だろうか。この知らせは勘違いではないだろうか。誤解ではないだろうか」。あの人はずっと悩んできた者であるため、そんなに早く、自分の状況の改善を信じることはできないのであろう。もし誤解であれば、そうするのかと彼の中からの声が言い、喜びを引き止めるのである。いいえ、いいえ、夢ではない。誤解でもない。素晴らしい現実だ！という精神が改めて優位になる。全ての疑いを追い払い、喜びの恍惚状態に戻るのである。そして、この状態がさらに続けば、宗教的な感情が湧いてくるのであろう。感動した魂は熱意の込めた祈りを神にささげるのである（Lobe 1858: 447f）。

以上のことから感情を意識的な作曲手段にしようとしているのが分かる。しかし、ただ「感情」に酔うのではなく、「感情」が反省の下に置かれている様子が読み取れるのである。それは純粋な「感情美学」との相違点のひとつでもある。なぜならば、「感情美学」は作曲家が自らのこころを表出することを基本として考えている。それに対して、ローベが説明している作曲過程の手段としての感情は作曲家自身の感情ではなく、また作曲家自身の感情であってはならないのである。なぜならば、統一において多様が作り出せるように、作曲家はソナタの中では大楽節ごとに表現を少しずつ変えていくべきだからである。表出しようとすることは、実際の作曲家自身の感情であるとすれば、感情を必要なほど頻繁に変えるのは困難であろうと思われるからである。作曲手段としての「感情」は想像力に頼るものである。

さらに、この「感情」の内容はもちろん聴き手に伝わるものではなく、また伝わって欲しいものでもない。聴き手の理想的な美的体験は「多様性における統一」によって生み出

されるべきものであり、「感情」は「多様性」を作り出す作曲家の道具のようなものに過ぎないのである。

曲と「原則」

上記の例は心理への注目による、作曲過程の意識化を意味するのである。しかもそれは、実は「多様性」を生み出すことのみならず、作曲全体を支配すべき意識化である。ローベの作曲学によれば、作曲家はどの作用に関しても、まずは「原則（Maxime)」を立てざるをえないということである。つまり、音符を書く前に、作曲家は作曲のあらゆる面のための方針を検討すべきだということである。以上の例は曲における「多様性」をより具体的に決める過程をみせたが、たとえば「動機」のような最も根本的な姿なども「原則」をもって決めるべきであるとローベは考えた。そして、それに関して大いに注目すべき指摘が見られるのである。それは、「原則」を決める際、「作曲の弟子」は自分の想像力だけに頼るのではなく、以前の作曲を参照すべきであるということである。「最も素晴らしい巨匠も、そのほとんどは、最初は以前の作曲家を唯々諾々と模範しただけである」（Lobe 1858: 445）とローベは述べている。そして以前の作曲家から学べる「原則」の具体例としてベートーヴェンを取り上げた。ベートーヴェンの「原則」はたとえば次のようなものが見られる。

> テーマは短く、最も簡潔なもの」がよく、テーマが展開する度、伴奏やオーケストレーションを変えること、全ての着想はその前の着想より美しいものでなくてはならないといったものである（Lobe 1858: 446f）。

つまり、こうした「原則」は決して抽象的なものではない。着想できたことがどれほど美しいかについての判断は客観化を拒むあまりあいまいな点が多いのであろうが、「原則」自体は学習可能なことであるにちがいない。以上の点から明らかなように、「原則」はローベ著の『音楽の作曲のための教本』でも『作曲学』でも主な内容を占めるのである。

そして、この「原則」は作曲学における音楽分析の可能性も拡大させるものであることにも注目したい。たとえば、ウェーバーは、古典音楽を総括的に調べ、そこに見られる和音進行などを一般化された形で、理論として紹介したのである。それに対して、ローベは、ウェーバーと同様に「古典音楽」を基準に考えながらも、作曲家の個性により敏感な分析法を紹介している。心理への注目によって、作曲学は、作曲家、そして最終的には具体的

な曲も、個別的に分析することになり、抽象的な理論より、具体的なスコアを学習することに方針が変わった。20世紀半ば頃以降は作曲学が音楽分析に交代され、作曲家あるいは曲個別に、そこにおける「原則」を追究することこそが音楽理論の内容になったが、ここまで見てきたように、こうした分析を作ったのは本来19世紀前半の作曲学である。20世紀における音楽分析の原点を探れば、まずウェーバーは既存の曲を音楽理論の基準にすることを徹底させたことを挙げることができる。そして、マルクスの提唱した音楽形式論もいうまでもなく、現代の音楽分析の原点のひとつである。

しかし、ローベは、観念論に強く反対し、形而上学に傾くマルクスの解釈学の代わりに、作曲家の心理に焦点を当てた。このことによってこそ、個別の「原則」がより視野に入り、ドイツ語圏における音楽理論における、現代の音楽分析の条件がそろったといえよう。「コモンセンス」に影響されながら、「心理学的であるような考え方にその主導的テーゼをおく」ことによって「鈍らされた」というより、作曲学はむしろ鋭くなったと結論されるのである。

一方、音楽分析の発展は20世紀において作曲学の終焉につながったことも注目すべきであろう。作曲学が先鋭化されたとはいえ、20世紀における音楽分析の条件がそろったというのは、もちろん作曲学が音楽分析に交代される条件がそろったことも意味するのである。それは、「原則」の考えを貫こうとすれば、作曲家の心理や個人の美学的な方針による「原則」も数多く見当たるのであるが、それは、やむをえず一般化の条件を元に論じられてきた既存の音楽理論と衝突してしまう。このことについてローベは、音楽の響きの良いものであれば、この音楽は正しい音楽であるという結論に至った。もしも、既存の理論の視点から見て、この音楽に規則違反が判明されれば、それはただ、規則が間違っていたことを意味するのである（Lobe 1860: 10ff）。したがって「原則」を立てること自体が、一般化が要求される最後の法則であり、従来の規則や法則は、音楽実践によって徐々に無効にされていった。ローベにとっては、無効にされる代表的な例は従来の対位法であった。ベートーヴェンとモーツァルトを理想としながらも、音楽のさらなる発展を望み、たとえば、未だ誰も使ったことのないような和音進行をも、作曲家は考えるべきであることなどを指摘したのである（Lobe 1858: 434）。音楽理論はその従来の絶対性への要求を保てず、「純正書法」などの理想が完全に過去のものになったといえる。

（第Ⅱ部第5章）

第2節　J. Ch. ローベにおける「直観」と「方式」

さて、ローベの作曲学における「直観」と「方式」をより詳しく見てみよう。上で論じたことと関連性が深いが、ローベの作曲学で当初から際立っていたことは、実践的であったということである。そのため、「直観」も具体的な実践を指すものが多い。最初に見当たる「直観」は「多様性における統一」の理想であるが、それについては以前から作曲学がさまざまな具体的な技法を指摘してきており、ローベはそれらを受け継いだ。この「多様性における統一」を「ローベの『音楽の作曲のための教本』における直観 1」と呼ぶことにする。理想である一方、ローベは、それが巨匠らの曲にすでに実現されているものであると考えた。ウェーバーと同様に、そこに見られる「古典音楽」の理想視も「直観」のひとつであると判断される。これを「ローベの『音楽の作曲のための教本』における直観 2」と呼ぶことにする。だが、それもウェーバーとの共通点であるが、ここで「古典音楽」という言葉を指すとき、たとえばわれわれの視点から見たようなすでに閉鎖された様式的な枠組みを示す言葉ではなく、当時最新の音楽の中の最も優れた作品を指す概念であった。ローベにとっての「古典音楽」とは、モーツァルトやベートーヴェンならびに、特にシューマンやメンデルスゾーンの音楽であったと思われる。

「ローベの『音楽の作曲のための教本』における直観 3」は上述の「感情」と「音楽」の類似性とそれらを仲介する想像力のことである。それはローベの作曲学の最も根本的な「直観」であり、以前の作曲学と異なるローベの独自性を作り上げる中心的な要因である。

方式に関していえば、第一に、ローベはマルクスですでに見てきたように、作曲をしながら作曲を学ぶという方針をさらに強化したといえよう。それを「ローベの『音楽の作曲のための教本』における方式 1」と呼ぶことにする。この「方式 1」は一方では分析、他方では「法則（Maxime）」の検討に支えられている。教授法の視点からみれば、分析と「法則」の検討が連携されてはいるが、分析によって他の作曲家の「法則」を追究することと、自分で「法則」を立てることとは基本的には異なる動作を意味するので、分析を「ローベの『音楽の作曲のための教本』における方式 2」、また「法則」の検討を「ローベの『音楽の作曲のための教本』における方式 3」と呼ぶことにする。これらの「方式」を仲介するのは「模範」であるが、「模範」は巨匠らと同じように曲をつくるのではなく、分析結果の抽象化によって一般化される根本的な作曲技法を探ることである（Lobe 1858: 62）。学んだ技法は「法則」を立てるのに役に立つということが期待される。つまり「模範」は、「方式

2」と「方式 3」を仲介する役割を果たすべきことではあるが、本質的には「方式 3」に属するものであると考えている。「法則」を立てることは美的な判断が不可欠である。

これまで見てきたように、マルクスにおいて作曲学は「修正」から「批判」へという転回をみせていると思われる。ローベはこの傾向をより一層強め、その具体的な手段も教本の内容にした。たとえば、「やすり（Feile）」という章がある。ドイツ語の „Feile"は名詞であるが、やすりの使用を意味する主な動詞は„feilen"と„ausfeilen"である。 „feilen"とは日本語では「やすりを掛ける」と訳され、„ausfeilen"は「仕上げる」という意味である。そして、両概念は、最初に大胆な形だけで作られた物を細かく直し、完全にする作業を意味することもある。ローベのいう「やすり」とは具体的には、下書きの動機、旋律や楽節を曲のために完全にする作業であるが、間違いを修正するというよりは、意図された音楽に適した表現を図るための営みである（Lobe 1858: 352）。それはいうまでもなく、美的な判断が必要であるため、この「やすり」は「批判」の技法を指している概念であるといえる。また、ローベのこうした「批判」へのこだわりは、ベートーヴェンのスケッチブックが知られるようになったことによっても裏づけられるものであると考えている。旋律の作り方についての説明など、ローベはベートーヴェンのスケッチブックを繰り返し引用することもあり、ベートーヴェンのスケッチブックに見られる作曲を配慮した作曲学を目指したという印象がある（Lobe 1858: 23f）。

さらにベートーヴェンのスケッチブックは、ローベにとって、天才でさえ学習や創作の苦労なしに名作を作ることができないという証拠であった。ベートーヴェンのスケッチからは「原則（Maxime）」の必要性も読み取れると考えた（Lobe 1858: 24）。そして、ベートーヴェンが旋律を繰り返し作り直した事実は、ローベにとって、普及しつつあった天才美学に反対すべき理由でもあった。その理由は、次の引用文からも見て取れる。

> 人の好む、表現深い旋律の作り方は、教えたり、学んだりすることが可能なものであるかを人に尋ねてみれば、100 人の中で 99 人は「いいえ」と答える。私は意見が違う。「はい！」という（Lobe 1858: 251）[71]。

[71] 1844 年の『作曲学』全体を旋律学として読むことができる。ハイドン、ベートーヴェンなどの巨匠の音楽をそこに見られる「原動機（Urmotiv）」から説明しようとし、最初は、「原動機（Urmotiv）」から曲に実際に使われる「動機」が得られるさまざまな技法を紹介

「形式美学」と「内容美学」

ちなみに、上記では「形式美学」と「内容美学」や「感情美学」との対立を言及した。これを巡る論争は、現在まで、19 世紀の音楽史について最も注目を集めてきた課題のひとつであるといえよう。しかし、19 世紀当時の論争は当時の作曲学への大きな影響が認められないと筆者は考えている。たとえば、マルクスもローベも音楽評論家としてこの論争に巻き込まれることもあったが、彼らの作曲学は中間的な立場をみせているといえる。この論争全体においては、E. ハンスリック（Edurard Hanslick）の『音楽美論（Vom Musikalisch-Schönen)』（1854 年）が中心となっているが、ハンスリックにはローベといくつかの共通点が見受けられる。ハンスリックの音楽内容と形式についてのもっとも根本的な考えと非常に似たようなことを、ローベはハンスリックより先にすでに発表していたが、ハンスリックはこのことについて言及しなかった。ローベはそのことをかなり怒っていたが（たとえば Brandt 2002: 289 参照)、ここで注目したいのは、一般の音楽メディアで論争が高まった頃に、ハンスリックの提唱する作曲に対応した作曲学が、ハンスリックとは別にすでに出来上がるところだったことである。ハンスリックの『音楽美論』が与えたはずの作曲学への大きな衝撃が確認できないのは、それも原因のひとつであったと考えられる。

ただし、ブラントも論じているように、美学的な観点ではローベとハンスリックに大きな相違点も確認できる（Brandt 2002: 289)。ローベは「喜ばせること」という音楽の目標を

している。たとえば、ベートーヴェンの音楽で頻繁に確認できる「原動機」から切り取った「動機」とその使用について：

ベートーヴェンの「原動機」の例： 

切り取った「動機」の例： 

その組み合わせの例： 

または 

などなど（Lobe 1844: 18f）教本の最後には、それらの技法を基に、いろいろな曲や楽章全体の分析も挙げている。

18 世紀の作曲学から受け継いだ。そのため、ハンスリックが求めた芸術の自立とは両立しない「精神的な内容」をも強調し続けた。つまり、結論からいえば、ハンスリックの『音楽美論』が求めている作曲と、それが不可欠とする技法を、ローベはハンスリックと同時にすでに説明していた一方で、ハンスリックが反対していた美的理念も持ち続けた。それによって、当時の論争で対立していた美学の間を、むしろ仲介するような立場を取っていたといえるだろう。ローベでは、動機を音楽の表現手段にする形式論と、形而上学的あるいは、心理的に捉えた「精神的内容」のさまざまなコンセプトが当然のように共存していたのである。そもそも、作曲学が音楽動機に注目したのは「精神的な内容」への要求が高まったからであるが、そのこと自体は、「形式美学」ではなく、天才美学と観念論からの影響によって説明されるであろう。もちろんそこにはベートーヴェンの存在も大きかったと考えられる。ベートーヴェンの音楽は一方では、音楽理論による論理的な追究が対象とされた要素が多いが、他方ではまねされない天才のわざであると思われた。ベートーヴェンの音楽を理想とする限り、音楽論はこの両側面に対応せざるをえなかったにちがいない。

たとえば、A. W. アムブロス（August Wilhelm Ambros）にも触れてみよう。アムブロスはキーゼヴェッターの甥でもあり、音楽的に充実した環境に育っていた。当時は優れたピアノ奏者としても注目を集めていたが、現在は、彼は、有名な音楽史書の著者、または当時にまだ少なかったベルリオーズとワーグナーの理解者の一人として知られている。ここでは、とくに『音楽と文芸の境（Die Grenzen der Musik und Poesie)』（1855年）という著作に焦点を合わせたい。この著作は、アムブロスがエルステットとハンスリックへの反論として執筆したものであると考えられ、特に「形式美学」に反対して、アムブロスは、音楽が人間にもたらす効果が音楽の動機などの「音形」によって直接呼び起されているという見解に強く反論するものであった。音楽の効果が「音形」によって直接呼び起されているということが本当ならば、音楽鑑賞者は「直流通電されたカエルの足」（Ambros 1976: 36）のようなものに過ぎないものである。だが、それはけっしてそうではないのであると考えた。なぜならば、人は全員同様の身体を持ってはいるが、音楽の感じ方は、それぞれの人間が異なっているからである。直流通電されれば、カエルの足は同じような動きをする。だが、人間の音楽の効果に対する反応はそうではない。したがって、音楽による人間の身体への直接の影響は、音楽鑑賞における音楽美についての感覚にとっては、重要な要因ではないと結論づけた。音楽鑑賞における音楽美についての感覚はむしろ人それぞれの精神的教養の実態に関わっているとアムブロスは考えた。それに対して、アムブロスの解釈に

よれば、エルステットは、美というのは芸術作品自体に含まれる要素であるため、芸術作品によって呼び起こされるものであると考え、また、ハンスリックは音楽の美について、「音形」がその要因であると説明した。両者の意見にアムブロスは納得できず、音楽の効果を人間にもたらすのは実は音楽の「内容」であると強調した。それを示そうとする具体例も挙げている。そこで、もしも、ベートーヴェンの交響曲で「表紙が偶然に間違って付けられてしまったとすれば、あらゆる所から反論が起きたであろう」（Ambros 1976: 47）と述べている。たとえば、《英雄》に《田園》という表紙が貼られたとすれば、人は、この音楽は「田園」ではなく「英雄」のことを表出しようとしていることが分かったはずである。しかしそれはなぜであろうか。曲に英雄的であると判断される「音形」が確認されるのであろうか。アムブロスは、それは決してないと考えた。なぜなら、たとえば英雄的なアラベスク模様、万華鏡の英雄的な画像、英雄的な三角も四角も、それぞれ存在しないからである。したがって英雄的な「音形」も当然存在しない訳であると考えた。または、ベートーヴェンの《交響曲第5番》についても、内容美学的な主張として、この音楽は「一人の熱狂家の頭に起きた反応ではなく、実は何千人にも全く同じ効果をもたらしている」（Ambros 1976: 46）と述べている。しかし、まとめてみれば、アムブロスは、音楽の効果は人によって異なり、人間共通のことではないと強調した上で、ベートーヴェンの音楽が「何千人にも全く同じ効果をもたらしている」と主張しているが、これらの論拠の関係性をどのように理解すべきであろうか。より詳細に分析すると、前者の論拠は音楽の効果が生理学的に捉えられていることに反対しているのに対して、後者の論拠は音楽をコミュニケーションとして捉えようとしているといえる。言語をはじめ、人間のコミュニケーション手段の多くは、生理学的あるいは物理学的に説明される人間への直接の効果が認められない。コミュニケーション手段は学習によって使用できるようになるものであり、コミュニケーションの成果がコミュニケーションへの参加者の教養に依存しているといえる。作曲家は、音楽の音の専門家として物理学的あるいは生理学的な側面を知る必要もあれば、また、コミュニケーション手段としての音楽についての検討も当然不可欠である。一般の音楽メディアで特に1860年以降、美学の対立が激しさを増した中でも、その両側面への関心を崩すことはできなかったと考えられる。ほとんどの作曲学教本は古典、特にベートーヴェンを理想として持ち続け、ブラームスやワーグナーなどのひとつの美学に一方的な偏りを見せることはないのである。

（第Ⅱ部）

第 6 章　H. リーマン（1849－1919）の作曲学

全体的に見れば、リーマンの作曲学はウェーバー、マルクスとローベの延長線にあると思われ、それを総括しながら、エルステットやヘルムホルツが示した音楽の理性的な裏付けへの要求もさらに強めたものであった。また、作曲学のみならず、リーマンは総合的な音楽学を目指し、ドイツ語圏の音楽史の中では、最も活発的な研究者のひとりであった。そして、自分は作曲家であるという自己認識が強かった、ここまで取り上げた作曲学教本の著者に対して、リーマンは、意識的に研究者として現れ、作曲家は実は音楽学者による作曲学を必要とするという真新しい認識をみせている。研究者として、リーマンは作曲家と聴衆の間に立ち、両者を研究対象にした。つまり、研究者、より具体的いえば音楽学者の立場が大きく変わった様子がうかがわれる。たとえばマルクスがまだ、音楽学とは作曲学外のものであると考えていたのに対して、19世紀末になって、リーマンは音楽学者こそが適切な作曲学を提供できるという態度を取ったのである。つまり、音楽学と作曲学の力関係が大きく変わったといえるのである。それを可能にしたのは、簡単にいえば、美学研究の新たな理性化であった。天才美学や観念論に支配された美学は、芸術の本質についての反省と芸術理論の研究の間に「反主知主義的な境界線」を設けたといえよう。19世紀前半の作曲学は意識的にそれらを仲介する立場を取ろうとしていたが、音楽理論研究、物理学的な音楽研究、データ収集を中心としていた歴史学的な音楽研究などのもっぱら理性的であろうとしていた音楽学は美学との関係を結ぶのは困難であったと思われる。しかし、そこに変化が起きた。それはリーマンが特に強調した美学の理性化であった。それににによって、音楽学とのリンクが可能になり、音楽学も美学に手が出せるようになった。すなわち音楽学にとっても音楽の本質を追究するのが可能になったといえよう。この変化をもたらしたのはもちろんリーマンだけではなく、リーマン自身は、それはハウゼッガー（Friedrich von Hausegger）およびA. ザイドル（Arthur Seidl）ローツェ（Hermann Lotze）、フェヒナー（Gustav Theodor Fechner）、ヴント（Wilhelm Wundt）などによる研究業績がもたらした変化であったと指摘している（Riemann 1903: V）。

第1節　H. リーマンの作曲学の背景（その1）：
F. v. ハウゼッガー（1837－1899）とG. T. フェヒナー（1801－1887）

以上のリーマンの挙げた研究者の名前だけでも明らかになるように、リーマンの考えた音楽学は生理学、心理学または理性的な哲学と手を組もうとしていた。だが、音楽学が生理学や心理学に扉を開けられるようになったことには特にハウゼッガーが中心的な役割を果たしたといえよう。本論文で繰り返し指摘してきたように、作曲学は音楽による内容の表出を課題として挙げることをためらい、これに関して論理的な推論を中断させる傾向が強かった。それは表出の可能性を追及するより、「純正さ」をきわめようとすることを選択したからである。それに対して、ハウゼッガーは、音楽学の視点から音楽表現の本質を追究しようとした。そこではきわめて根本的な疑問点を自分の研究の出発点にした。それは、自然科学的な音楽研究によって音楽のさまざまな法則が指摘されてきたが、音楽家や鑑賞者はこの法則を実際に意識しているかどうかという疑問点である。ハウゼッガーによれば、ヘルムホルツでさえこの「基本問題（Kardinalsfrage）」（Hausegger 1885: 2）を解決することができなかった。芸術作品の鑑賞の際、われわれの感覚（Empfinden）と理性による認識 （verstandmässiges Erkennen） とは一致していないとハウゼッガーは考え、次のように述べた。

> 理性による判断は揺れ動くことが多く、頻繁に間違った道に迷い込むこともある。それは副次的な事情に引っ掛かり、そのため、重要であることを見逃してしまうからである。理性による批判の最終的な訂正は感覚がすることである（Hausegger 1885: 2f）。

ハウゼッガー自身は、われわれは芸術がわれわれに提供していることを把握しようと思えば、誤解する恐れがあるからこそ、感覚に頼りながらも、より安定した立場も必要であると考えたようである。そのためには、18世紀の芸術研究と同様に芸術の原点を調べ、そこから、芸術がどのような発展をみせてきたかを観察することにした。だが、その視点は18世紀の歴史哲学と完全に異なっていた。Ch. ダーヴィン（Charles Darwin）からの影響が強く、その進化論を踏まえながら、ハウゼッガーは『表現としての音楽（Die Musik als Ausdruck）』（1885）という広く注目を集めていた著作を執筆した。

「価値のある表現」としての音楽

そこでハウゼッガーはまず、アムブロスが重要でないと考えていた音と筋肉運動との関連性を考察した上で、音と人間の基本的な関係を追究することにした。動物と異なり、人間はどうして、音の表出を芸術になるまで完成させることができたのであろうかと検討しようとした。そしてこの発展は、既存の芸術作品からは説明されないものであるという結論に至った。そのため、ハウゼッガーは次に人間のコミュニケーションに注目した。すると音の表出を芸術に発展させたのは、人間が他の人間に印象を与えようとする意欲であった考えるようになった。

> ある人がこころの状態を相手に認識させたい身振り、あるいは音の表出のことを、表現（Ausdruck）と呼ぶのである。即ち、表現の本質は、理解して欲しいというのがその要因のひとつである（Hausegger 1885: 13）。

言い換えれば、表現とは、人が人との関係を作ろうとする活動なのである。

しかし、芸術とはこうした活動だけではなく、芸術家は相手に、この相手にとって「価値のある」（Hausegger 1903: 312）ものを提供したい、と考える。つまり、ハウゼッガーは芸術のことを鑑賞者にとって「価値のある」ものとして定義し、鑑賞者中心の芸術論を目指していたのが分かる。それを裏づけるのにハウゼッガーはワーグナー著の『未来の芸術作品（Das Kunstwerk der Zukunft）』と『ベートーヴェン（Beethoven）』を引き合いに出している（Hausegger 1903: 310と312f）。ハウゼッガーによれば、ヴァーグナーはショーペンハウアーが無意志的な認識（willenloses Erkennen）を美の鑑賞（ästhetische Auffassung）の基本条件にしていたことを訂正し、無意志的な認識ではなく、普遍的な意志が条件であることが示せた。ワーグナーの目指した総合芸術を理想視しながら、ハウゼッガーはそこにおける、芸術家自身の意志を越えるものとしての普遍的な意志に特に注目をしていた。

芸術作品とはつまり、単なる表現ではなく、「価値のある」ことを不可欠条件とする特別な表現であるが、表現自体は、それが理解されることが条件である。理解されないものは表現として認められない。ただし、「ダーヴィンによれば、われわれの表現手段の大部分は持って生まれたのものであり、あるいは本能的なものである。表現を表現として認識するのも本能的である」（Hausegger 1885: 15）とハウゼッガーは説明している。まとめて

いえば、音楽を表現として考えれば、音楽はまず、鑑賞者がそれを表現として認識する、つまり理解することが条件である。それに、表現の手段も、表現を表現として認識する能力も、本能的なこととして理解すれば、表現としての音楽を理解する能力も、限定された人間の特別な能力でなく、基本的には一般的な人間の能力であると結論される。こうして、表現としての認識や理解を音楽の条件にする研究は必然的に鑑賞者中心の研究である。簡単に言い換えれば、鑑賞者の心理を知らなければ、芸術作品についての判断が許されないと考える研究である。表現とは基本的にはコミュニケーションである。ただし、芸術の場合、このコミュニケーションはただの意志疎通ではない。芸術家の個人的な意志を超える普遍的な意志のコミュニケーションである。しかも、それは、鑑賞者がそれを価値のあるものとして理解するのが条件であるというような意志である。

「運動」と「共感」

また、ハウゼッガーは、ダーヴィンの理論を踏まえて、表現のことを、筋肉運動を呼び起こすものとして理解し、「全ての存在の本質は運動、あるいは運動への要求である」（Hausegger 1885: 37）という結論に至った。無機物でさえ、そうであると考えた。それは無機物も何かに止められていない限りは、重力が掛かり、すなわち動くものであるからである。そして有機体は、運動への要求をその本質として持っており、「運動によって存在感（Daseinsgefühl）」（Hausegger 1885: 38）が持てるようになる、と考えたのである。

さらに、遊戯本能（Spieltrieb）で見られるように、運動とは必ずしも外的な目的があるという訳ではない。ただし、人間は連帯感がどの動物よりも強く、特別なものであるため、人間は何よりも他の人間の表現に関心を抱いている。そして、この表現への関心の強さによって、人間は、人間にかぎらず、物にさえ表現があると考えることが生活習慣になっている。たとえば、「スミレは慎み深い、カーネーションは誇り高い」（Hausegger 1885: 43f）などという。つまり無機物に、生きているものと少しでも似ている様子が見られれば、それをすぐ表現として認識するのである。

人間はもちろん音のこともこのように認識するのであるが、運動の感覚はひとつの音からではなく、複数の音の存在から生まれるものである。結論からいえば音楽への関心の原因、言い換えれば、音楽を美として認識する原因は、各音自体にではなく、「音の相互関係（die Verhältnisse der Töne zu einander）」（Hausegger 1903: 449）にあるとハウゼッガーは考えた。「音の相互関係」を運動として、人間は共感（Mitempfindung）ができる。そして、

この共感の可能性こそが、創造（Produzieren）または再現 （Reproduzieren）への要求を生み出すものである。創造と再現への要求自体が「高まった存在感の噴出し（Entladung eines gesteigerten Daseinsgefühls）」（Hausegger 1885: 49）として理解されるとハウゼッガーは考えたのである。すなわち、それらがただ生きるために不可欠なものではない。生きるために不可欠である最も根本的な表現を超えているものである。

鑑賞者の視点による芸術論の展開

人間は、進化に伴い、徐々により高度な表現手段を作り出すことができた。しかし表現が高度になればなるほど、それらの手段の使用も難しくなった。結局のところ、表現手段の使用によって、すなわち高度な表現ができるか否かによって人間の間に差が付いたのである。才能によって他の人より優れた表現のできる者が現れた。その結果として、芸術も、それを創作するのはより優れた表現のできる者の役割になった。すると、芸術に取り組む人が、芸術家と芸術鑑賞者に分かれた。すでに言及したように、ハウゼッガーは、芸術家と芸術創作過程に主な注目を払う研究に反対し、芸術を表現として理解するのは、鑑賞者側を視野に入れるのが不可欠条件であると考えた（Hausegger 1885: 49）。見てきたように、19世紀初頭において、ウェーバーは天才のことを知りたい人のための作曲学を執筆し、マルクスは創造の追体験を芸術学習の基本として提唱していた。天才美学が普及する中で創造の不思議を解することを教育目標としていた音楽論であったといえる。それに対して、ハウゼッガーは芸術論とりわけ音楽論の焦点を鑑賞者に戻そうとした。それが、もちろんドイツ語圏の音楽論における新たな大きな転換を記す出来事のひとつであったといえよう。

だが、以上のように焦点が変わったはといえ、それが実は天才というコンセプトに対する注目が薄くなったという訳でもなかった。ただ天才の社会の一員としての具体的な位置づけに変化が確認される。以前は、天才が一般人離れした、形而上学的にしか説明されない存在として位置づけられたのに対して、特に19世紀後半以降は、天才と一般人が同じ能力を持っているという考え方が普及しはじめた。能力は基本的には一緒であるが、ただ天才の方がこの能力はより優れたものであるという考え方であった。それによって、社会において天才が一般人から離れた存在ではなく、社会の代表として位置づけられるようになったといえる。それが、社会に存在する能力が天才において最も優れ、かつ最も明確な形で現れると思われるようになってきたからである。

ハウゼッガーも正にこう考えたと思われる。優れた才能の持ち主はより優れた表現手段

を使用できる。それによって、社会の望む表現をより適切に実現できる。つまり、最も優れた才能の持ち主は、最も変わった表現ではなく、最も普遍的な表現ができいるという訳である。理想として、この考え方が18世紀の美学における「自然論」に非常に近いものであると思われる。芸術の原理としての「自然」は人間特有の「自然」が要求しているものとして理解され、すなわち人間にとっては普遍的な理想を指していた。専門家が力を合わせて、この理想に近づこうとする書法すなわち「純正書法」を検討した。そしてその100年後のハウゼッガーなどの研究者は同じような普遍性を理想視していたが、その実現のためには、皆が力を合わせて作る書法ではなく、天才の力が不可欠であると考えた。

天才による作品は流行と関係なく存続するものである

さらに、18世紀半ば頃の作曲学になかったもうひとつのきわめて重要な新しいコンセプトが登場した。18世紀の「純正書法」そのものが時代とともに変容しない普遍的なものとして作られていたが、それだけが音楽に基づいているとすれば、決して面白い音楽にはならない。そのため、作曲家は、最新の流行に敏感に反応しながら、特色ある表現を目指すことが求められた。それに対して、ハウゼッガーらは、普遍的なものは流行に左右されないことこそが特徴であると考えた（Hausegger 1903: 357）。ハウゼッガーが音楽を論じた時代において、すでに古典が確立されていた。たとえば、ワーグナーのように新しい天才が現れ、音楽様式が変わるが、それによってたとえばベートーヴェンの音楽の価値は変わることがない。流行と関係なく存続する天才による作品であるからである。結論からいえば、流行と時代を超えて鑑賞されることが、芸術作品が天才的であると認められる条件のひとつになった。すでに言及してきたように、ハウゼッガーは「創造」だけでなく、「再現」を「創造」と同様に「高まった存在感の噴出し」として認めたのである。以上の新しい天才観は、「創作」と「再現」の並列が不可欠条件になったといえる。音楽は、再演がなければ、具体的な作品の天才性が認められないからである。そして再演の新たな必要性に備えての新しい音楽研究の分野として、演奏法研究もできた。この分野も、ドイツ語圏では特にその初期の段階においてはリーマンに代表された。既存の曲の分析と解釈を主な内容とする研究としてあった、L. モーツァルト（Leopold Mozart）およびJ. J. クヴァンツ（Johann Joachim Quantz）、C. P. E. バッハ、テュルクなどの従来の楽器演奏法とは根本的に異なっているものであった。彼らの教本は、著者が自分の時代の作品とその演奏について論じているものであるのに対して、たとえばリーマンはバッハやベートーヴェンなどの自

分の時代より古い、古典などの作品を具体例にする、すなわち再演を基本とする演奏法を論じたのである。

音楽を正しく理解するのは専門家か、それとも「無邪気」な人であるか

しかし、ここでは次の問題にぶつかる。再演のための曲をどのように選ぶかという問題である。リーマンは音楽には、作曲学を始め、研究者の知識が必要であることを繰り返し強調した。つまり、どの音楽が天才的であるか、またはなぜそれが天才的であると判断されるかを専門家が説明すべきであると考えたようである。だが、ハウゼッガーはリーマンと異なり、実は専門家には信頼すべきではないという見解を繰り返し表現した。それは、音楽は運動であり、そして運動は衝動が条件であると考えたからである。そこで何が問題であるかといえば、音楽の場合常に「記号（Zeichen）に目を向ける専門家は［作品に見られる］器用さにだまされることがある。無邪気（naiv）に楽しんでいる人々は衝動を感じたく、感じられたその力によって判断するのである」（Hausegger 1885: 168）。つまり、ハウゼッガーによれば、「無邪気」な人の方が専門家より音楽を正しく理解することが多い訳である。ただし、ハウゼッガーのいう「専門家」は音楽理論や評論を専門にする者であり、作曲家のことではない。ハウゼッガーによれば、天才の作曲家は「専門家」と対立する立場にある。

> ワーグナーも含め、ほとんどの巨匠の生涯を調べてみれば、専門家との激しい格闘があったことが目につくのである（Hausegger 1885: 168）。

芸術の本質は運動であるため、芸術家の本質は活動すなわち創造である。しかしそれにもかかわらず、学者はただ観察するのである。ただの観察によって、対象が抽象化され、そして「抽象化の内に生を失う」（Hausegger 1903: 308）とハウゼッガーは考えた。これは明らかにショーペンハウアーやニーチェの学者批判に大いに影響された見解であるといえる。

「上からの美学」、「下からの美学」、「内からの美学」

ちなみに、ハウゼッガーは自分の論じた美学を「内からの美学（Ästhetik von Innen）」（Hausegger 1903: 444-516）と呼んだ。「内」というのは、ここでは人間の内面を意味する

ものである。外からの観察ではなく体で、すなわち胸の中で芸術を感じることを要求する美学である[72]。そもそもハウゼッガーが「内からの美学」を提唱したことは、従来の「美学」に簡単に分類されたくないという意味でもあったと思われる。「上からの美学」に頼る音楽論も「下からの美学」に頼る音楽論も芸術としての音楽に十分に対応できないと考え（Hausegger 1903: 444）、ハウゼッガーは音楽研究のための真新しい基盤を探っていたという強い印象を受ける。

「下からの美学」はフェヒナーが形而上学的な美学に反対して提唱した「美学」である。フェヒナーの美学は実験心理学を中心的な方法にしていた。実験心理学は心理学の研究対象を理性的に裏づけられるものに限定させた心理学であった。H. マイヤー（Hans Meyer）はそれを「魂なしの心理学 （Psychologie ohne Seele）」（Meyer H. 1949: 35）と呼んだが、精神物理学（Psychophysik）や経験心理学（empirische Philosophie）など、いろいろな研究に発展するものであった。精神物理学はこころと物を数学的関係として捉えようとする学問である[73]。それによって、ドイツの美学は観念論との関係を断念し、ドイツの哲学史における「急進的なパラダイムの転換」（Schneider 2002: 126）が成された。ただし、フェヒナーの研究はこの転換のきっかけを作ったにもかかわらず、フェヒナー自身は従来の哲学から完全な脱出ができていたという訳ではない。たとえば、E. モイマン （Ernst Meumann） は、「フェヒナーは完全に思弁的であった形而上学や、人間の精神生活を視点にしていた想像豊かな類比推理をしながら、自然における事実を解釈しようとした」（Meumann 1919: 16）と指摘した。モイマンによれば、フェヒナーは、ドイツ思弁哲学 （spekulative Philosophie）と、自然科学の発展に伴いより注目を集めてきた経験哲学とを組み合わせたのである

[72] ところで、ハウゼッガーがハンスリックを強く批判したため、形式主義を巡る論争の中では、表面的に見れば、ハウゼッガーが形式主義反対派として位置づけられるべきであるように見えるかもしれない。しかし、ほとんどの生理学的あるいは心理学的な音楽研究と同様にハウゼッガーはより中間的な立場にあったと思われる。そうでなければ、論拠に矛盾があるように見えてしまうのである。たとえば幣原英知は「ハウゼッガーの諸論の中に看取される最も重要なものは怜悧な形式主義を排し、音楽の動的な本質を積極的に保持しようとする意向であろう」（幣原 1983: 325）という見解をみせているが、音楽の動的本質を原点にしていたのは形式主義こそであったと思われる。生理学的あるいは心理学的な音楽研究の独自の立場であり、それが、当時の音楽評論が強調した「内容美学」と「形式美学」の対立の中ではそう簡単には位置付けられないと思われる。

[73]具体例でいえば、フェヒナーは日常的に使われる物、たとえば、板チョコ、レンガ、窓、ドアなどを対象に、それぞれの物の最も「美しい」サイズや形を被験者に尋ねながら、人の持つ最も根本的な美的感覚を調べようとしたのである。つまり、一般人の持つ感覚から美を追究しようとした。そのため、この美学を「下からの美学」と名付けた。

（Meumann 1919: 16）。フェヒナーは以下のように述べている。

> （前略）下からの美学そのものは、上からの美学の最も基本的な条件を備えようとするものであると私は考えた。上からの美学は、未だ、こうした基本条件が十分に成立されていなかった。（中略）下からの道の弱点を解消することはできないが、厳重にこの道を歩み続けながら、［上からの道］のための条件を揃えるために、私は、私なりの工夫をしていきたいと考えている（Fechner 1876: 4）。

「下からの美学」というのは最終的な理想ではなく、「上からの美学」が未だ成功しなかったため、やむをえず選んだだけの道である。そしてリーマンは、経験哲学の可能性に大いに期待を寄せながら、「上からの美学」を排除しない、この組み合わせにこそ魅力を感じたのではないかと思われる。

音楽教育を受けていない一般人と音楽

ここまでずっと、音楽愛好家あるいは芸術愛好家に観点をおいたが、「下からの美学」の登場によってそれを変える必要があるであろう。すでに論じてきたように、フェヒナーの考えた美学は一般人に焦点を当てる美学であったため、「天才」の追究はまず論外のことであるといえる。ただし、「天才」だけでなく、音楽専門的な知識と能力のほとんども配慮されない。それは、一般人の音楽に対する美的感覚を調べようとすれば、専門的な知識のみならず、より広い意味でのより高度な教養も音楽理解の条件に出来ず、一般人にも求められる教養を超える学習と音楽理解との関係を打ち切る必要があったからである。そのため、音楽にそもそも関心がない人を含め、音楽の専門的な学習を一切していない人が主な研究対象となった。このことは決して悪いことではなく、音楽に対する美的感覚についての重要なデータが得られることが期待された研究であった。それはリーマンも認めたであろうと思われる。しかし、ショーペンハウアー、ニーチェまたは当時普及しつつあった「生の哲学」を提唱する学者からの影響を受け、フェヒナーは、教養の少ない者こそが、音楽によって、より直接、より強く、より高い印象が与えられると考えた（Fechner 1876: 163）。この点に大きな注目が必要である。本論文でここまで見てきたように、18世紀における芸術論とりわけ作曲学が理性を重視し、学習を不可欠条件としていた。それに対して18世紀から19世紀への転換期において、天才の持つ「直観」が理想視されるようになった。天才

は芸術を、「直観」を根源に創造しているため、芸術作品を学習の成果として理解しようとすることは不適切であるという考え方が広まった。そのため、ウェーバーの作曲学で見てきたように、学習は鑑賞者が天才のことを理解するためになすべきことになった。だがこの点に関して、19世紀後半には新たな変化が起こる。創造のみならず、音楽鑑賞も理性に助けられるというよりはむしろ、邪魔をされるという新たな見解の登場である。ハウゼッガーも、「無邪気に楽しんでいる人々は衝動を感じたいし、感じられたその力によって判断する」ことを論じた。ちなみに、それはアルバートのいった「啓示観念の自然化と民主化」が非常に明確となる点でもある。アルバートによれば、「啓示観念の自然化と民主化」によって「権威の持った聖句を引き合いにだすことによってではなく、精神的直感や感覚知覚に訴えかけることによって、諸々の認識が正当化されるのである」（アルバート1985: 28）。このようなことが起きたため、ウェーバーの作曲学が読者として想定していた「精神的な芸術愛好家」の理想は完全に消えてしまい、逆に、「音がどのように和声や旋律に組み合わせられるかについて」学ぶことによって、音楽のことを適切に理解できるはずはないと考える時代になったといえる。

しかも、フェヒナーとその時代の多くの美学や音楽の研究者は心理学的な研究すなわち理性的な美学研究の可能性に着目しながらも、「直観」の概念を捨てることができなかった。ホルクハイマー（Max Horkheimer）とアドルノが書いたように「きわめて誠実な改革者さえ、使い古しの言葉で革新を唱道し、陳腐なカテゴリーの道具立てや、その背後にひそんでいる悪しき哲学をかり入れることによって、かえって彼が打破したいと望んでいる既成の権力に梃子いれしているとすれば、それは救いがたい状態と言うほかはない」（ホルクハイマー・アドルノ2004: xiiif）。天才美学から自立できず、「直観」などの「使い古しの言葉で革新を唱道した」「下からの哲学」は、心理学的あるいは生理学的な観点によって天才の「自然化と民主化」を進めた結果、本来理性的な研究の強化を意味するはずであったにもかかわらず、逆に非理性主義が強化される原因にもなったといえよう。

「生の哲学」

「直観」の徹底的な見直しが行われなかったのは「生の哲学」の普及も大きな原因であったと思われる。19世紀の美学全体においては「生（Leben）」が中心的な概念であった。たとえばハウゼッガーもフェヒナーもそしてリーマンもそうであった。だが、「生」とはきわめてあいまいな概念であるため、それがさまざまなコンテクストで使用されていた。そ

の中から、ふたつのコンテクストに焦点を合わせてみよう。それは「生の哲学」による学者批判の問題と、創作・再現の両立の問題である。両問題についてさまざまな論争が起きていたが、そこでニーチェが特に中心的な役割を果たしていたといえよう。ニーチェはショーペンハウアーの「講壇哲学」に対する批判を受け継ぎながら、大学で行われる哲学が何かを「産む（gebären)」ことはないと述べた。

> しかし、汚れなき者たちよ、純粋に認識する者たちよ、おまえたちにかけられた呪いは、おまえたちが決して産み出すことがないことである（ニーチェ 2002: 207)。

何も産もうとしてない、あるいは何も産めない生は死にしか繋がらない。そして大学における哲学が何も産めない具体的な原因として、ニーチェは次の二点を指摘した。

1）哲学者は「(前略）自分たちは本来単に科学の国境監視兵であり見張りであるだけだという主張に甘んじている」(ニーチェ 1978: 278)。哲学は何も産もうとせず、「産む」ことを諸科学に任せてしまうという批判である。

2）哲学は歴史研究を取り込み、本来、非哲学的なことであると思われる資料収集に集中してしまうということである。哲学は哲学史に変わり、資料の収集に溜まってしまう。

> しかるに、純粋に愛をもって詩人に似たやり方で事物を直視し、そのなかにどれほど深く入っていても十分とは感じない天才にとっては無数の他人の馬鹿げた意見のなかをうろちょろ動き廻ることはほとんど極めて厭わしい、極めて不都合な仕事である。過去のものの博識な歴史（ヒストリー）記述はインドにおいてもギリシャにおいても決して真の哲学者の仕事ではなかった（ニーチェ 1978: 275)。

だが、以上は資料収集そのものに対する批判ではない。「生」に繋がらない資料収集に対する批判である。資料自体は死んでいるものであるため、われわれが資料収集によって得たものは、われわれの魂の中に「生きつづける」ものにならなくてはならない。

> （前略）昔の人の作品を後代の者たちが彼らの魂なりに活かしなおす権利は拒否されるべきだろうか？答えは否である。なぜならば、われわれがそれにわれわれの魂を附与することによってのみ、昔の作品は今に生きつづけることもできるからである。

われわれの血こそが初めて、それをしてわれわれに語りかけしめるのである。真に「歴史的」なる朗読とか演奏などというものは、幽霊が幽霊に語りかけるようなものであろう。― ひとびとが過去の偉大な芸術家たちを尊敬するゆえんは、そのどの言葉、どの音符をもそれが制作されたもとの位置のままにしておこうとするあの不毛の畏敬にあるのではなく、むしろ、その芸術家たちに常にあらたにに生命を与えかえそうとする能動的な試みにあるのである（ニーチェ 1975: 89）。

上述のように「普遍的な表現」の証明は、時代と流行を超えて芸術作品が鑑賞されることが条件となった。そのためハウゼッガーは「創作」と「再現」を理論上では両立させたと思われる。つまり、「普遍的な表現」の強調によって再演の価値が高まったが、再演の価値を裏づけるためには、「われわれの魂を附与する」あるいは「生命を与える」というコンセプトが中心的な役割を果たしていたと考えられる。つまり、これらのコンセプトの導入によって、再演はだたの繰り返しではなく、独自の価値のある「能動的な試み」として理解されるようになったと思われるからである。

以上のことは、今日まで、音楽文化を決定的に変えた出来事として大いに注目に値することであろう。いうまでもなく、作曲学をはじめ音楽論全体も大きく変えたことである。「魂を附与する」結果として、過去の音楽作品というような、鑑賞者にとっては、最初はただ外的であった物事が魂の中で命が与えられる。つまり、ハウゼッガーの考えた「表現」の基本構造と同様な構造が見られるといえる。表現については、表現の発信者ではなく、その受信者の視点からしか判断されない。受信者、すなわち芸術の場合鑑賞者は、芸術家の意図していた表現を表現として理解しないかぎり、表現が成り立つことはないためである。芸術家の意図していた表現、すなわち作品とその概要は、ニーチェが「資料」について指摘した通り、死んでいるものである。鑑賞者が「魂を附与」してくれれば、「命」が与えられるものである。

Th. マイヤー（Theo Meyer）などによって指摘されてきたように、ニーチェも「生」についての考え方を変えたり、コンテクストによって、この概念を異なった意味で使ったりしていたが（Meyer T. 1993: 19）、上述の考え方がニーチェ以降、ドイツ語圏において急激に普及し、あるあゆる傾向の哲学に強い影響を及ぼしたと思われる。19 世紀後半では、それがドイツ語圏の美学にとっても、作曲学にとっても欠かせない見解になったといえるが、それに適している研究方法は具体的にどのように考えられていたのであろうか。それにつ

いてまずいえるのは、研究対象の追究が体験から始まらなければならないとする研究である。観察のみによっては「魂を附与する」ことができないため、研究者は対象の「自覚（Innewerden）」が求められるようになった。「自覚する」者としての研究者はしかし、必ず具体的な人間、つまり個人である。個人が対象を追及することになるが、対象がその個人の魂外のものであるとすれば、死んでいるものであり、かくてもはや適切に追究されないものである。適切な追究を許すのが、「自覚された」すなわち個人の魂によって魂が附与されたものに限られる訳である。したがって追究すべきことは自分の魂の中で起きていることであり、追究のためには結局のところ心理学的な方法が欠かせないのである。E. W. オルト（Ernst Wolfgang Orth）が説明しているように、それは自然科学への批判を意味するものとしても理解される。ただの観察の際に、対象がまだ「死んでいる」ため、「自覚」の方が対象の本質を明かすのにもかかわらず、自然科学は「自覚すること」を方法にしていないため、その研究結果は常に仮説に過ぎないものであると思われるようになった（Orth 1984: 19）。

重要な個人の伝記

ちなみに、「魂を附与する」対象は「資料」であるため、「資料」中心の研究であるといえる。こうした意味ではいうまでもなく歴史学的な研究であるが、歴史を作るのは「資料」ではなく、人間である。つまり、歴史的な人間をどう捉えれば良いかという問題が生じる訳である。それについて、W. ディルタイ（Wilhelm Dilthey）はさまざまな事情を指摘し、人間とは「個別の心理的・生理的生命単位（einzelne psychisch-physische Lebenseinheit）」であり、その叙述（Darstellung）は伝記（Biographie）であると述べた（Zöckler 1975: 56）。研究対象が人間である際、この人間はまず伝記記述によって資料化される。その結果として、人間についての研究も資料研究として行うのが可能である。そしてそれに関して、ディルタイの提唱した精神科学はじつはさらなる重要な決断をみせている。それは、人間のことを知るために具体的にどのような人間を研究対象にすべきであるかについての決断であるが、ディルタイによれば、それは重要な個人であるという。なぜかといえば、彼らが歴史を作ったからである。すでに言及したように、天才が一般人離れした地位でなくなり、人の持っている才能が最も優れた形で明確になる者、すなわち社会を代表する者としてみなされるようになった。ディルタイの示している歴史観がそれに一致しているといえる。歴史の歩みが「重要な個人」の伝記を資料に説明されると考えたのである。あるいはK. ア

ルバート（Karl Albert）がより具体的に説明しているように、ディルタイは個人の「生（Leben）」と「生そのもの（das Leben schlechthin）」（Albert 1995: 78）を区別しなかった。また、それと同様の意味であるが、ルカーチは、ディルタイが「生（Leben）」と「体験（Erlebnis）」（Lukács 1960: 371）を同一視していたことを指摘した。それ故に、ディルタイにとっては重要な個人の人生を記述する伝記は実は「生そのもの」についての「資料」を意味していたと思われる。

だが、それ自体がもちろんディルタイから始まったのではなく、上述のように、ドイツ語圏における音楽史研究では、すでにキーゼヴェッターが音楽史を偉大な作曲家に代表されるエポックに分けて論じていた。しかし、ディルタイの提唱した精神科学において、こうした研究が学問的な研究方法として確立され、その地位を固めたといえよう。

増渕宗一はディルタイの美学については、は次のように述べている。

> 彼の美学は、歴史的には、一方、バウムガルテン、カント以降、美学界の主流をしめてきた主知主義の美学における理性偏重の方法を打破しようとし、また他方で、主知主義の美学に対するアンチ・テーゼとして提唱された自然科学的な「下からの美学」における因果法則重視の方法を克服しようとする美学方法論のひとつであったといえるであろう（増渕 1983: 329）。

このことは、ディルタイ自身が「理性偏重の方法を打破しようとした」ともいえ、また、理性偏重の方法を打破しようとした時代における研究を新たな体系にまとめようとしたという点に主な注目をあてるのも可能であろうが、いずれにせよ、ここでは、ディルタイが「生の価値（der Wert des Lebens）」（Dilthey 1961: 213）を精神的な事実として考えたことにまず焦点を合わせたい。特に、この精神的な事実としての「生の価値」が感情的に認知されるというディルタイの考えが注目に値すると考えている。なぜかといえば、以前の哲学は、感情が認識手段としては基本的には不十分であるという考え方が主流であったといえるからである。それに対して、ディルタイは「生の価値」についての認識を感情と結んだのである。それによって、感情が研究手段として正当化されるようになった。今日まで、特に解釈学、とりわけ音楽解釈学的な研究に基づいている一般のメディアにおける音楽評論では、解釈者が自ら感じたことを述べ上げる様子が頻繁に見られるといえる。感情による芸術の把握こそが適切に「無邪気」かつ「自然」であると思われるようになった。

従来のような理性中心の作曲学を維持させようと思えば、大変困難な時代であったと思われる。芸術創造には天才的な直観、鑑賞には感情による芸術把握が必要であるという意見が普及すれば、作曲学はその必要性を裏づける論拠を完全に失ってしまうからである。本論文の第一部で見てきたように、18世紀の作曲学は美学からの影響を受け入れながらも、美学の提唱した「自然さ」などのコンセプトについて、作曲学限定の解釈を貫いたといえる。19世紀においても、作曲学を維持させるには似たようなことが必要であったと考えられる。ただし、今回は「自然さ」ではなく「魂を附与する」というコンセプトであった。そしてこの点については作曲学がローツェの哲学から重要なヒントを得ることができた。

（第Ⅱ部第6章）

第2節　H. リーマンの作曲学の背景（その2）：
H. ローツェ（1817－1881）の哲学

上述のようにショーペンハウアー、ニーチェを始めとして、大学で行われる哲学は「何も産まない」、「資料」に「魂を附与する」ことはないと指摘する学者批判が強まった。ワーグナーは「大学の全学部は神学しか残すべきではない」（Wagner 年不詳[1911]: 86）とまで怒ったのである。

ローツェも従来の哲学的な音楽研究を批判しているが、批判の理由は学問的過ぎたという点ではなく、むしろ逆に知識が欠けていたからである。

> 〔音楽は〕ドイツの哲学者の好物に稀にしか含まれておらず、哲学者は、才能が足りなかったため、真の豊かな音楽鑑賞を基盤とする、普遍的な判断が不可能であった。もしも才能があったとしても、音楽作品に関する十分な知識を身に付けていなかった者がほとんどであったようである。その結果として、哲学者はただ、すでに一般的に知られていたことのみを繰り返すか、音楽家が意図しておらず、音楽専門家の確認できない意味を音楽に勘ぐることしかできなかったのである（Lotze 1868: 461）。

そうなったことは、実は音楽家のせいでもあるとローツェは指摘している。「おそらく

他の芸術に見られないほど、音楽は、芸術愛好家は専門家からの助けが得られないものである」が、それは、「創造的な才能を持っている者（schöpferische Talente）は（中略）無知の人に方法の根本的なことをあまり教えたがらないからである」（Lotze 1868: 461）としている。音楽家と芸術愛好家の間のコミュニケーションの問題が生じているという意見であるが、これは驚くべき見解である。なぜならば、ウェーバーの作曲学を始め、芸術愛好家のための高度な音楽論が確かに存在していたからである。「無知の人に方法の根本的なことをあまり教えたがらない」とローツェが考えたとすれば、それは事実ではなかったと反論できる。しかしローツェのこの指摘は一般の音楽家についてではなく、「創造的な才能を持っている者」だけについてであると思われる。つまり、人に音楽を教えたがらないのは「創造的な才能を持っている者」であるが、ここの「創造的」という言葉がニーチェの言った何かを「産む」ことと同様な意味で理解される。理論書も作曲学教本もたくさんあったため、音楽についての情報が手に入らなかったという訳ではない。だが、天才美学に影響されて、人は「創造的な才能を持っている者」は教本を必要としていないと考えたようである。学習によって天才を知ろうというヴェーバーの主張は、音楽専門教育においては定着したものの、19世紀後半には芸術愛好家の間でもはや注目されなくなっていた。代わりにディルタイなどの強調した、（優れた）「個人の叙述」に関心を寄せていた。単純に言い換えれば、関心が作曲学から作曲家の伝記に移ったといえよう。

心理学的な音楽学

それに対して、ローツェは新たな総合的な音楽美学の夢を見た。そのため、彼は心理的な現象に着目し、心理学的音楽論のほとんどと同様に「運動（Bewegung）」という概念を中心に、音楽を生起（Geschehen）の複合体として把握しようとした。特に注目したのは、音と音の間に生じている「運動」であった。この「運動」こそがを美を成していると考えた。すなわち、美を感じさせるのは各音自体ではなく、音と音の間の「生起」であった。だがそうとはいえ、各「運動」には「定点」も不可欠である。この「定点」の有無はたとえば芸術の旋律と、鳥の鳴き声などによる自然旋律の違いでもある。自然旋律すなわち芸術としての音楽以外の旋律はただ音に「迷い回っている」（Lotze 1888: 46）ものである。それに対して、音楽という芸術が理想としている旋律は通過する定点を持つことによって、「運動」を安定させている。これこそが、われわれが音楽で喜ぶ原因をなす原理であるとローツェは考えた。われわれが音楽に求めている感覚は無原理や完全自由であるものでは

なく、必然性の感覚を与えてくれるものである。それが「普遍を具体的に追想（eine deutliche Erinnerung an das Allgemeine）」（Lotze 1868: 465）させてくれるととローツェは考えた訳である。簡単に言い換えれば、音楽の旋律は和声や拍子などが旋律を支え、安定させている。たとえば不協和音と協和音の関係で分かるように、旋律が安定する点に至るあるいは通過してまた「不安定」な点に進むことをわれわれが必然的なこととして感じる。そして、この文化的に生じた音楽表現における必然性が普遍的なこととして捉えられ、すなわち「普遍を具体的に追想」させてくれることであるという考え方である。

すでに触れてきたように、「普遍性」とはどの心理学的な研究においても注目される概念である。なぜかといえば、研究者は、特定の人間を調査して確認できた現象は、その人の個人的なことであるか、それとも人間一般のことであるかについての判断が求められているからである。一般的でない心理構造が判断されれば、それが場合によっては病気であると判断され、治療が求められるが、それについて判断できるように、当然まずは何が普通であるか、すなわち普遍的であるかを知る必要がある。

だが、19世紀に普及しつつあった一般の心理学的な美学研究においてそこでは大きな問題が生じた。ホルクハイマーとアドルノはそれについて、心理学的な美学研究は「陳腐なカテゴリーの道具立てや、その背後にひそんでいる悪しき哲学をかり入れた」（ホルクハイマー・アドルノ2004: xiii）と指摘した。具体的にいえば、形而上学的な美学の論じた「絶対者」とその「普遍性」と心理学が判断する「普遍性」の区別をあいまいにしてしまったのである。すると、「普遍的な表現」はかつて美学が論じた「絶対者の表現」と同様に、美の根源として考えられることになった。つまり「普遍性」を美的価値として考えた訳である。だが、シェリング以降の観念論、天才美学などによれば「普遍性」が認められる作品ができるのは、天才のみであった。天才の「直観」以外は「絶対者」の表出は考えられなかった。それに対して、心理学、進化論や「下からの美学」の考える「普遍性」は「絶対者」ではなく、最も一般的なこと、すなわち人間にとって最も普通なことである。数学から用語を借りれば、人間の心理における最小公分母のようなものであったといえよう。上で見てきたように、ハウゼッガーやフェヒナーなどは、もはや天才的な能力ではなく、音楽を学んでいない一般人の音楽感覚に注目しはじめた。一般人に通じることが美的な価値として捉えられるようになった。もちろん18世紀の音楽論も聴衆の喜ぶ音楽を目指し、「聴覚のための音楽」を目標としていたが、理性的な思考力を持つ、教養のある鑑賞者を想定していたにちがいない。それに対し、心理学、進化論や「下からの美学」が基いた音

楽論は、理性と教養の条件を外した上で、鑑賞者の調査を進めたといえる。そこでローツェは「普遍性」の根源を音楽の中でも探ろうとした。しかも音楽の専門用語を使用しながら、音楽における普遍性を具体的に指摘しようとしたのである。それによって、作曲学と心理学的などの音楽研究との間のリンクを作ることができたともいえ、19世紀末および20世紀初頭のドイツ語圏における作曲学に徹底的な影響を及ぼした。

「音形」への注目

そのため、ローツェの音楽論をもう少し詳しく見てみよう。すでに言及したように、旋律における「定点」を作り出すのは、具体的にいえば、旋律における和声音と拍子である。ただし、それは旋律の魅力が和声と拍子によって作られるものであるという訳ではない。それらの役割はあくまでも「定点」の成立にすぎない。旋律の魅力すなわち旋律による表現を生み出すのは「運動」を作り出す「音形（Figur）」である（Lotze 1868: 469）。「音形」はふたつの音以上ができるものであるが、ローツェによれば「音形」は分析の対象になる最も小さな部分であり、より細かな音楽要素の分析は音楽の本質を見失うこととして懸念される。それは、音楽における「運動」がふたつ以上の音の間に起こるものであるからである。したがって、たとえば、単独の音は、自然における現象としての物理学的な追究によって追究はされてはいるが、原則として音楽研究の範囲外のものであると判断される。「音形」より細かな音楽要因を対象とする研究の特徴についてローツェは「自然科学の原子論的思考（Atomistik）」（Lotze 1868: 464）が見られると述べ、それを強く批判した。

しかし、音楽の根源は「運動」であるとすれば、この「運動」を作り出すのは具体的に何であるかを説明しなくてはならない。「定点」が旋律を安定させるものであるとすれば、当然「運動」を起こすさらなる要因も不可欠である。和声学的に考えれば、「定点」を成すのは和音の音、すなわち和性音である。したがって、逆に「運動」を起こすのは第一に非和声音であると思われるが、和声を観点にすれば、旋律における非和声音が不協和音として理解される。つまり、「運動」を作り出すのは不協和音の役割であるという結論に至る。また、心理学的にいえば、非和声音は刺激として感じられる。したがって、音楽が「運動」であるとすれば、その原点は不協和音にあるといえる。

この見解は18世紀の作曲学において、すでに存在していた。キルンベルガーで見てきたように、完全に「純正」たる音楽は人の関心を引かないというのは、「純正書法」に従った作曲では常識のようなものであった。つまり、不協和音の音楽における役割が昔からの

知識であったにもかかわらず、作曲学も物理学的な音楽研究もどちらかといえば、協和音の解明に励んできたということである。たとえば、ヘルムホルツも、不協和音について重要な研究結果を提示はしたが、不協和音は協和音の美を増す役割を主に果たしているものであると考えたようである。つまり、不協和音と協和音の関係を協和音の視点から考察し、旋律の流れが必ず協和音における安定に至ろうとしていることを考えた。それとまったく同じプロセスであるが、ローツェは逆に不協和音を視点にし、旋律の流れがそこから出発することに焦点を合わせた。それによって、ローツェは不協和音が音楽の内容を作り出す要素であることを指摘することができた（Lotze 1868: 476）。

音楽の内容

また、キルンベルガーで見てきたように「内容」は「純正さ」とは別のものであり、別に教えるべきものであるとされていた。それに対して、ローツェは「内容」を関心の中心に置こうとしたといえる。しかし「内容」とは具体的に何であろうか。これまで見てきたように、18世紀の作曲学は基本的には「嵐」などの具体的な表出の説明を挙げようとしなかった。ローツェも同様に、「内容」はたとえば言葉で語れられるような話の内容ではなく、音楽の内容は「魂が附与された旋律（beseelte Melodie）」（Lotze 1868: 477）が中心となっていると考えた。そして、旋律に「魂を附与」するのは不協和音であり、しかも不協和音は「普遍を具体的に追想させる」ものでもあるので、結果からいえば音楽とは、主観的に快適である協和音に、「普遍的」な表現、つまり客観的である不協和音が入り交じることによって生じるものである。協和音すなわち和声音を中心に構成される旋律の示す「運動」は「魂のない力（seelenlose Kraft）」（Lotze 1868: 477）に過ぎない。そしてその「生のない平衡（lebloses Gleichgewicht）を非和声音が頻繁に乱す」（Lotze 1868: 478）ことによって、音の構造（Tongebilde）のもたらす快感に美という感覚が加わるのである。このように、ローツェは、ハウゼッガーやフェヒナーの音楽論でまだきわめて抽象的であった「魂の附与」というコンセプトを具体化させた。さらに、ニーチェを始め、哲学者が提唱した「魂の附与」がローツェの理論によって、不協和音の使用という作曲学の内容と直接結ばれるようになったのである。18世紀後半の作曲学が美学の論じた「模倣」をただ対位法の技法のひとつとして捉えたのと同様に、19世紀後半の作曲学が哲学の論じた「魂の附与」も本来対位法の内容であった不協和音の使用として捉えることができた。

人々と音楽との関係についての再考

だが、ローツェ自身はもちろん作曲学ではなく、より広範囲の音楽論を目指していため、音楽における「魂の附与」について懸念すべき点も指摘した。それは音楽が国家全体に悪影響を与えるという懸念であった。なぜなら、人々の間に音楽への過剰な関心が見られるようになったからである。では、人々の音楽への関心はなぜよくないのであろうか。実は、この関心は、ウェーバーが誇りに思うべきだと考えたような関心ではなかった。ローツェのいう「人々」とはネーゲリのいった「精神的な芸術愛好家」ではなく、音楽をただ気晴らしのために利用している聴衆を意味していた。ローツェの時代においては、天才による創造を理論書というような「死んでいる資料」から知ろうとする者がすでに大きく減少したと考えられる。過剰な音楽鑑賞によって、人は日常生活、政治などのにおける、本来取り組むべき問題点から目をそらしてしまうとローツェは述べた（Lotze 1868: 502f）。

この状況の中では、作曲学にとっては「魂の附与」を説明できるか否かは存続がかかる問題点であったにちがいない。だが、その具体的な方法については意見が分かれ対立も起きた。その代表的な例としてリーマン対クレッチュマーの論争が挙げられる。

（第Ⅱ部第6章）

第3節　H. リーマンの提唱した「音楽美学の基本路線」

クレッチュマーもリーマンも学者として強い自信をみせ、社会に対して音楽学のことをアピールした。だが、リーマンの目指した音楽学の内容を具体的に見れば、それはクレッチュマーと根本的に異なるものであったことが分かる。たとえば『我々は音楽をどのように聴くのか？音楽美学の基本路線（Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik）』の第二版においてリーマンが自ら指摘しているように、クレッチュマーの解釈学への反論を意味する美学を目指したのである（Riemann 1903: IIIf）。

もちろん、共通点もなくはなかった。総合的な音楽学を目指したリーマンはクレッチュマーと同様に聴衆による音楽鑑賞と、天才の創作との間に距離を置くような美学に反対する姿勢をみせた。総合的な学問としての音楽学は聴衆と天才作曲を仲介する役割を果たさ

なくてはならない。しかし、それは容易なことではなかった。「音楽の天才に対面する学者はダニのようなものである」（Arnim 1881: 377）というような、特にベッティーナ・フォン・アルニムが主張した考え方が聴衆に深く根を下していたと思われる。天才の偉大さに対して学者は小さな虫のようなものに過ぎないと思われる中、リーマンとクレッチュマーは聴衆が音楽学者を必要とするだけでなく、天才も音楽学者が必要であると主張しはじめた。クレッチュマーは、天才は天才の力を発揮できるように適切な環境、すなわち組織化された豊かな音楽文化が必要であり、その音楽文化を備えるために、音楽学が働くのであると説明した。リーマンはさらに一歩進んで、天才は天才の力を発揮できるように、音楽学から学ばなくてはならないが、その具体的な学習内容は作曲学であると主張した。

「主観化」

リーマンの作曲学にはウェーバーからの強い影響が見られるが、大きな方針の転換も確認される。ウェーバーは、作曲学が一方的に天才から学ぶことを考えたのに対して、リーマンは、作曲学がかつての天才から学んだことを次の天才に教えるべきであると作曲学の視点を改めたからである。だが、それを可能にするためには、聴衆も作曲家も納得させなくてはならなかった。実際にリーマンの作曲学は、リーマンが当時の美学などのさまざまな研究を参照しながら、自ら作り上げた大きな美学体系によって支えられている。そこで最も中心的なキーワードとなっているのは「主観化（Subjektivierung）」である。「主観化」とは、より具体的にいえば、人が、実際に体験してはいない、知覚しただけのことを、実際の体験のように思い、感じようとする心理的な過程を指すものである。簡単にいえばある音楽を聴いて、ロマンチックな気分になった人がいるとすれば、この人は音楽鑑賞の時点において何もロマンチックなことを体験していないにもかかわらず、具体的な音楽作品をロマンチックなものとして知覚しただけで、ロマンチックなことを実際に体験しているような気分になった。つまり、人は音楽を聴くことだけで、何かの具体的な体験をしているような気分になる訳である。以上をより細かく分析すれば、音を聞き取るのは聴覚であるが、それに対して「主観化」をこなすのは「魂」の力であるとリーマンは考えた。この力によって、外的世界に属するものである音によって呼び起こされる感覚が「魂における体験（seelisches Erlebnis）」（Riemann 1903: 16）を起こすのである。

リーマンも自ら指摘しているように、彼は、この「主観化」のコンセプトをハウゼッガーおよびA. ザイドル（Arthur Seidl）、ローツェ、フェヒナー、ヴント以降の理性的な音楽

美学研究から受け継いだ（Riemann 1903: V、あるいはRiemann 1903: 3）。そしてそこからは、これらの研究者と同じ結論に至った。それは、人間はこうした「主観化」が可能であるため、音楽は基本的には万人が理解できる表出だということであった。音楽にさまざまなジャンルなどが存在し、大きく異なっているものも存在するが、どのようなものであれ、一般的に理解される可能性を本質的に含んでいる。それは、病理的と判断されるケースを除けば、すべての人間の精神に共通の基本能力が存在するからである。それを前提に、リーマンは「主観化」も人間の持っている共通の基本能力のひとつとして理解し、鑑賞者を中心とする美学の展開が必要であると考えるようになった。

またさらに、ローツェの示した考えを受け継ぎ、音とは「雰囲気（Stimmung）」を作り上げるものであるという考えを持っていた。なぜそうであるかといえば、人間は音高における変化やデュナーミクなどにおける変化を「運動（Bewegung）」として認識するからである。そして「運動」はその具体的な在り方によってさまざまな「雰囲気」を作り出すのである。「だが、それは客観的に認識されるものではなく、それよりもむしろ主観的な体験である」（Riemann 1903: 16）とリーマンは説明している。音楽鑑賞者が美を感じ、喜んでいる原因は外的な運動にあるという訳ではない。外界のものとしての響きは運動の契機にはなるが、鑑賞者の感じている運動はそれより、魂の状況における変動である。言い換えれば、音のことを物理学的に見れば、それはもちろん運動ではあるが、音楽の喜びとなる「運動」は、結果的にいえば物理学的な運動ではなく、魂における「運動」である。こうした二つの区別すべき「運動」が存在することがリーマンの音楽美学と作曲学の大前提である。また、リーマンのクレッチュマーに対する批判の原点としても理解されるのである。

リーマンによる音楽解釈学への批判

リーマンが具体的にクレッチュマーに反論した一例として、音楽動機に表出内容が認められるか否かという論点が挙げられる。クレッチュマーの音楽解釈学は各動機に表出内容がある、あるいはあるべきだということを前提にしていた。また、この表出内容が実際に聴衆に伝わると考えた。動機に見られる運動が「精神的な内容」として「魂」に伝わり、つまり「魂」の観点からは、動機はそれぞれ、特定の「精神的な内容」が属しているものであるように見える。それに対して、リーマンの美学は、動機と「精神的な内容」との間にはこのような直接の関係を認めなかった。表出内容は動機に属するものではなく、完全

に聴き手の魂に生じるものであると考えた訳である。そのためリーマンは、クレッチュマーの「動機解釈学（Motiv-Hermeneutik）」が間違っていると判断した。人に「音楽の表出力（Ausdruckskraft）を教える必要はない。そもそも教えられるものではない」（Riemann 1903: 20）とリーマンは述べた。それに対してクレッチュマーは、鑑賞者にどの動機をどのように感じるべきかを教えようとしたが、ローツェやフェヒナー以降、このような音楽美学はもはや適切ではないとリーマンは論じている（Riemann 1903: 5）。

「動機解釈学」は、各動機に付く「内容」も言語化によって客観的な意味を持つようになると考え、つまりリーマンの考えた「主観化」とは逆に一種の「客観化」を目指したのである。

「美しい形」と「魂の運動」

クレッチュマーの「客観化」とリーマンの「主観化」の最も根本的な相違点がどの点において最も明確になるかを検討すると、やはり作曲家と鑑賞者の関係であるといえる。クレッチュマーは作曲家が音楽作品で表出する内容は、音楽学者の助けが必要なケースもあるが、基本的には鑑賞者に伝わるものであると考えた。それに対して、リーマンは、音が作曲家の悩むこころから流れてはいくが、それらの音がまずは美しい形（Form）を取得しなくてなならないと考えた。そして、美しい形になったところで、作曲家が自らも音楽の鑑賞者になる。というのは、美しい形を取得した、すなわち客観的な存在になった音楽の「主観化」が作曲家の魂の中に起こる訳である。それによって、作曲家の「悩むこころ」が慰められるのである。

> 苦痛を和らげるバルサムのように彼を喜ばせ、慰めているということこそが音楽の素晴らしさである（Riemann 1903: 20）。

作曲の喜びは創造過程にあるのではなく、創造できた音楽の鑑賞にある。もちろん作曲家はこの喜びを感じるためには初演を待つ必要はない。動機でも、数小節でも出来上がったら、作曲家はすぐそれを鑑賞する。つまり、作曲家は「悩みながら」さまざまな感情を表出しようとはしているが、それが音楽の「内容」になるのではない。作曲が成功すれば、作曲家の悩みから独立した「美しい形」が生まれる。それが作曲家自身にとっても、聴衆にとっても「主観化」の条件である。

しかし、「美しい形」としての音楽と、音楽の鑑賞の際に起こる「魂の運動」との間の直接の関係を認めないとすれば、「美しい形」の具体的なあり方からは、「魂の運動」の具体的なあり方を追究するのが不可能であるという結論に至る。あるいは、逆にいえば、鑑賞者の魂に起こる「運動」から、われわれは「美しい形」としての音楽のあるべき姿について判断するのが困難である。両者は論理的な推論によって直接結ばれず、「美しい形」としての音楽についての反省と、鑑賞に起こる現象すなわち具体的な「魂の運動」についての反省との間に、「反主知主義的な境界線」ができるといえる。

だが実は、それぞれの反省が論理的に結ばれないということは、リーマンによれば、音楽の弱点ではない。それによってむしろ「音楽はすべての哲学より優位である」（Riemann 1903: 21）と彼は考えていた。リーマンにもシェリング以降の哲学から強い影響があったことが推察されるが、彼のいう「音楽はすべての哲学より優位である」という主張はもっぱら哲学的な反省に由来する見解であったという訳でもない。これは作曲の実践体験とそれについての反省の結果でもある訳である。本論文で、ここまで繰り返し指摘してきた哲学あるいは美学と作曲学の関係を、実はリーマンの作曲学でも確認できる。それはつまり、作曲学が、哲学や美学からの影響を受け、その用語も作曲理論に織り込みながら、それを元の意味と異なる作曲学独自の用語として使用してしまうということである。リーマンの作曲学で具体的にいえば、リーマンが音楽を「すべての哲学より優位」に位置づけたのは、特に彼の目指した音楽形式論の必要性を裏づけるためであったと考えらえる。

形式論はマルクスの名前と結ばれている。もちろんコッホの旋律についての説明、ウェーバーが提示していた音楽分析方法などそれを先行する重要な文献もさまざま存在したが、マルクスの作曲学では「素材」という概念が浮かび上がってきた。マルクス自身は「質量（Massen）」（Marx 1875: 5）といったが、それによって、音階全体やその一部、あるいはその他の何らかの音の特定な組み合わせ、すなわち「動機」が「素材」として捉えられるようになったのである。リーマンが着目したのは、ただの「素材」であり、具体的な表現内容は内在しないということであった。作曲家はこうした「素材」を使って、「形式」を作る。それこそが、音楽が「美しい形」を取得する過程である。「形式」は、音楽が表現として認知される根源であるが、概念に依存しないものである。ちょうどこの概念に依存しないことは、哲学が音楽を哲学よりに位置付ける条件であった。作曲学は、「素材」と「形式」でこの条件を満たせると考えた。つまり、作曲学は哲学のきわめて抽象的な反省を具体的な技法と結ぶことができたのである。

全体的に見れば、「音楽はすべての哲学より優位である」というのは、いうまでもなく観念論から受け継いだ見解である。一方、リーマンの論じた音楽の基本理論および具体的な音楽形式論は「下からの美学」の影響がうかがわれる。リーマンの音楽論とりわけ作曲学がそれらの間に位置づけられ、両者をを仲介しようとする試みとしても理解される。この仲介を成すのは「素材」、「形式」の作り出す「美しい形」とそれを可能とする「主観化」である。

（第Ⅱ部第6章）

第4節　H. リーマンの『大きな作曲学』

リーマンの多くの研究に作曲学に属すると思われる内容が見受けられるが、ここでは論議を、リーマンの作曲学全体の方針が明示され、しかも上述の音楽美学的・音楽哲学的なバックグラウンドも確認される『大きな作曲学（Große Kompositionslehre）』という教本に絞りたいと思っている。

この教本の目標は「作曲を教える」（Riemann 1902a: 1）ことである。ここまで見てきたように、ウェーバーの作曲学以降は、それは当然のようなことではなくなり、むしろ逆に、特別な強調を必要とした目標であったと思われる。なぜならば、天才美学が普及する中で、作曲の能力を学習によって身に付けることは不可能であるという考え方が広まっていたからである。たとえば、リーマンと同時代において、クレッチュマーは、作曲家は自分の能力を発揮できるようなふさわしい環境が不可欠ではあるが、作曲家にどのように作曲すべきかを教えようとするのは無意味なことであると主張した。作曲に最も必要な能力は学習不可能なものだと考えたからである。それに対して、リーマンは作曲学を教えようとしていた。ただし実は、リーマンにも、クレッチュマーと非常に似た考え方もあった。それは、音楽とはすべての人間が理解できる表現を作り出す手段ではあるが、この手段の使える人間は限定されているという考えであった。作曲は特別な才能が不可欠だからである（Riemann 1902a: 1）。この考え方はリーマンの作曲学では中心的なものであるので、「直

観」として分析することにする。具体的に、音楽はすべての人間の理解できる感情表出のための手段であることを「リーマンの『大きな作曲学』における直観1」と呼び、作曲は特別な才能が不可欠であるということを「リーマンの『大きな作曲学』における直観2」と呼ぶことにする。

これらの「直観」はリーマンとクレッチュマーという対照的な音楽論に共通して見られ、当時の音楽論において一般的に普及していた見解であったと思われるため、リーマンの作曲学の特徴より、その時代性を明かすものであるといえよう。だが、実はリーマンの作曲学ではそれに条件が加わっていた。天才美学が普及する中で一般的には軽視されるようになった理論学習の必要性であった。作曲家は作曲学を学習しなければ、その才能を発揮できず、自分の才能を十分に認識さえできないと思い、リーマンは作曲学の学習を才能の条件として考えた。言い換えれば、作曲学の学習は、学習者が自分の持っている作曲の才能を認識する過程として現れるのである。ありとあらゆる物理的説明をなしたところで、説明しえない点に気がついた人は「ただちに形而下学から形而上学への飛躍」[74]をなすとショーペンハウアーが論じた通り、リーマンは、ありとあらゆる科学的な説明をなすことによって、「ただちに形而下学から形而上学への飛躍」のための力を身につける必要があると考え、いきなり形而上学に飛び込むショートカットの存在を認めようとしなかったといえよう。学習者は学問的な学習を重ねた上で、才能を適切に発揮できるようになるところに至りつくという考え方であった。

では、この学習は具体的にどのようなものであるべきだったのであろうか。それについてまずいえるのは、学習内容に関しては、リーマンの作曲学はマルクスの作曲学の延長線に立ち、作曲のことを歴史的に変容するものとして捉える必要があると考えた（たとえばRiemann 1902a: 3参照）。作曲は歴史的に変容するものであるという見解も「直観」のひとつであり、「リーマンの『大きな作曲学』における直観3」と呼ぶことにする。

---

[74]「突かれた球の運動に対する説明のように、結局、脳髄の思考に対しても形而下学的説明がそれ自体可能であるにちがいないし、この説明は、球の運動と同様に脳髄の思考をわからせるように思われるのである。しかしわれわれがこのように完全に理解していると妄想しているあの球の運動こそは、結局われわれにとって後者の脳髄の思考と同様、きわめてあいまいなのである。というのは、空間の中での広がり、不可入性、運動性、固さ、弾性、重さにとって内的本質であるところのものは、―ありとあらゆる物理的説明をなしたところで、思考と同様あくまでも神秘的である。だが後者の思考においては、説明しえないものが最も直接的にあらわれるのであるから、人はこの場合ただちに形而下学から形而上学への飛躍をなし、あらゆる物体的なものとはまったくちがう実体を基礎にすえた―すなわち、脳髄に魂を入れたのである」（ショーペンハウアー 1973/5: 294）。

作曲を歴史的に変容するものとして捉えることは、各時代にそれぞれの特殊の作曲技法などが存在し、現在の作曲がかつての作曲と異なるものであるという結論を導く。したがって、作曲家は、その時代に適している作曲ができるように、いつでも最新の、最先端の知識や技術が求められる。一方、何が最新や最先端のものであるかを判断するためには、過去のことを知る必要がある。歴史について無知であれば、自分の発想は新しいものであるか、あるいは別の人にも同様な発想がすでにあったかを知るすべがない。すると、自分のしていることは最新のことであると思い込み、実は既存のものであったとも気がつかない。そして結局ひんしゅくをかう訳である。この点に関しては才能も役に立たない。いくら優れた才能があったとしても、歴史については学習するしかない。具体的に音楽の歴史的な歩みを知ろうと思えば、まずたくさんの音楽を聴くのが必要であると思われる。リーマンもそう考えていたが、音楽鑑賞で聴き取れる内容は、作曲学を学習した人の方が、学習していない人より、充実していることも指摘している（Riemann 1902a: 2）。つまり、充実した鑑賞も学習に依存していると考えた。

しかし、作曲と音楽鑑賞を充実させる学習を可能とするためには、学問的な音楽研究のさらなる発展が必要であった。作曲だけではなく、それを追究する学問的な研究つまり作曲学も独自の歴史がある。リーマンによれば、以前の作曲学は作曲家を目指す者のために十分な作曲教育をまだ提供できていなかった。だが、今はそれができる時代になったと考えた（Riemann 1902a: 3）。作曲とは教えられないものであるという天才美学的な考え方に対して、リーマンは、かつてはそうであったかもしれないが、作曲学が大きく発展したと主張し、自分は適切な作曲学を提供できるという自信をみせた。作曲学のみならず、音楽学全体が音楽文化を支える不可欠な情報源であるという音楽学者としての強い自己主張であった。音楽学者としての自己主張はクレッチュマーでも確認できたが、具体的な内容はクレッチュマーとリーマンが重要な点において、主張を異にしていた。中心的な点で分かれていた。クレッチュマーの目指した音楽学は作曲家と聴衆を仲介することが役割であった。一方、リーマンは音楽と鑑賞者を仲介する作曲学を提唱した。上述のように、ここでリーマンは作曲家も鑑賞者として捉えていた。

感覚と理論的知識の両立問題

作曲家も聴衆も同様に鑑賞者として捉えようとしたことが、音楽はすべての人間が理解できる表現であるという『大きな作曲学』における見解は、「リーマンの『大きな作曲学』

における直観1」が基となっている。これはリーマンの作曲学の最も根本的な考え方であったが、それを基に同じ教本で確認できた「直観2」と「直観3」の関連性をどう考えれば良いのであろうか。「直観2」は、作曲は特別の才能が必要であることを強調した。その一方で、「直観3」は学習を要求した。リーマンの作曲学はそれらの両立を図っていたにちがいない。それは作曲学のみならず、リーマンの音楽学全体についていえることであるが、この両立は実はかなり困難である。「直観2」の要求している才能は生得の能力として理解されるものであり、すなわち、歴史的に変容するものではない。ダーヴィンによれば、本能と習慣は区別しにくい点があるが、やはり異なるものである。モーツァルトは3歳でまったく練習なしにピアノで旋律が弾けたとすれば、それは「本能（Instinct）」であったと判断すべきである。しかし練習は驚くほど少なかったかもしれないが、モーツァルトも練習していた。ピアノの演奏は「習慣（Gewohnheit）」であり、すぐに遺伝するものではない（Darwin 1876: 288f）。リーマンの指摘している作曲における歴史的な変容はもちろん「習慣」の変容であり、本能のような生得なものではない。それぞれをはっきりと区別すれば、理論上の両立には大きな問題はないと思われるが、ダーヴィンが論じたように、区別しにくいことがある。作曲家の感覚と理論的知識の関連性も同様であろう。リーマンはそれらを第一には別々のものとして検討することにしていたと思われる。しかし両者は対立することもあると指摘しており、たとえば、感覚的な創作を妨害する理論学習は、「まるで芸術の敵（direkt kunstfeindlich）」（Riemann 1902a: 3）であるというような発言が散見される。感覚的な創作は「直観2」に基づいており、理論学習は「直観3」に基づいていると思われるが、そうだとすれば、これらの「直観」は対立的関係にあると結論づけられるだろう。そのため、完全な両立は困難であったと考えられる。実際に、上記の引用からも分かるように、リーマンは「直観2」すなわち才能を優位に考えたと思われる。ここからは、学習は不可欠である一方で、学習が才能を活かした感覚的な創作を妨害させるものになれば、むしろ反対すべきであるという意見がうかがわれる。それによって、学習が制限されることになる。具体的にいえば、理論的な追究の制限である。それが基本的には論理的な推論の中断を意味し、したがって「反主知主義的な境界線」として分析される制限となるのである。

しかしこの「反主知主義的な境界線」の存在は、作曲学の学習を具体的にどのように制限しているのであろうか。それについて、まずいえるのは、理論学習は創作を妨害してはならない。言い換えれば、理論学習が感覚より優先されてはならず、したがってどんなに単純な練習問題でも、それを解決するためには、学習者は感覚を活かそうとすることが求

められている。作曲学は作曲実践以前のものではなく、最初から作曲の実践的な練習である。それはリーマンの『大きな作曲学』に見られる教授法の最も根本的な特徴であり、「リーマンの『大きな作曲学』における方式1」と呼ぶことにする。ちなみに、マルクスとの共通点でもあり、リーマンの作曲学がマルクスの延長線に立っていることが改めて確認される点である。

実は、リーマンは学習による感覚的な創作を妨害する理論学習の具体例も示している。特に定旋律を利用した対位法練習はそうであると指摘している（Riemann 1902a: 4）。このような対位法練習と同様に、学習者が教師に具体的な和声進行を練習問題として与えられることにリーマンは強く反対していた（Riemann 1902: 176）。人の作った旋律や和声進行を使用した練習は学習者の自らの感覚を妨害するものであると考えたからである。練習のために使用する音楽は可能なかぎり学習者が自ら作ったものであってはならない。そしてマルクスの作曲学と同様、必要な感覚を育てるために、学習者が最初に旋律の学習に取り組むことになっている。旋律を作るためには、学習者はまず旋律の「動機」を見つける必要がある。それが学べるようにリーマンは「動機」の例を挙げているが、それぞれ感情表現が異なっている。旋律の作成は基本的には表出の一種として理解され、「動機」は感情表現のための素材である。感覚的な創造を妨害しないことは、つまり何よりもまず、学習者自らの表出を妨害しないということであると思われる。「動機」を作る際に、学習者はただ理論通りに音を組み合わせてはならず、どのような感情の表出を目指しているかを絶えず考えなくてはならない。それは作曲の心の正しい、実直な（ehrlich gemeint）仕方である[75]。

「自然の音階」

しかし、そうであるとすれば、理論学習は具体的にどのような内容であるべきなのだろうか。まずは、音楽理論の基本であり、つまり理論を観点に、感情表現以前の内容であると思われるが、リーマンは最初に「自然の音階（natürliche Tonleiter）」（Riemann 1902: 9）のことを挙げている。そしてそれは全世界における音楽の最も根本的な素材であると説明

[75] 「すべての心の正しい、実直の始まりは継続の価値がある（Jeder ehrlich gemeinte Anfang ist der Fortsetzung wert）」（Riemann 1902: 41）と主張している。「心の正しい、実直（ehrlich）」は、ただ理論知識を活かして組み合わせた音でなく、作曲家がこころの中で感じた音である。感じたことはそのままで鑑賞者には伝わらず、「美しい形」で客観性を持つようになり、また「主観化」されるものであるが、作曲家の主観的な感情が出発点でないと、「美しい」形にもならないとリーマンは考えた。

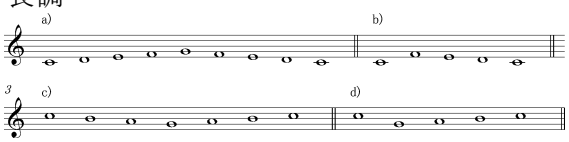
している。もちろん全世界の音楽共通のものであるとすれば、それは個人の才能の有無と「習慣」とは無関係であるはずである。言い換えれば、才能のない人もそれを「自然」なものとして感じるため、それが「習慣」の変る中でもずっと存続するものであるとリーマンは考えた。それは、この音階が自然法則によって定められていると彼が確信していたからである。そのため、それが全世界で実際に使用されているかどうかを調査することもなく、全世界共通のものであるにちがいないという結論を取った訳である。

こうした「自然の音階」というようなものがそもそも存在するという考え自体、この作曲学の最も根本的な「直観」のひとつでもあり、「リーマンの『大きな作曲学』における直観4」と呼ぶことにする。ちなみに、この「自然の音階」である長音階と短音階との関係についてのリーマンの説は、音楽研究者の間に大きな論争を呼び起こしていたが[76]、ここでは、それよりまず「自然の音階」というコンセプトが『大きな作曲学』の中でどのような意味を持っているのかを検討する必要がある。

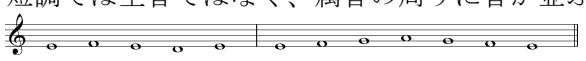
このコンセプトによって、リーマンは長音階を作曲理論の原点としてみなし、作曲学を旋律から教えることにした。それはマルクスの作曲学との共通点であり、マルクスからリーマンへの影響があったと思われる。しかし実は、リーマンのいう「自然の音階」という概念を詳しく追究すれば、マルクスとの大きな相違点も見えてくる。マルクスは、長音階をその基本形のまま音楽の例として取り上げ、つまり芸術的な表現の例として取り上げている。それは、長音階に二つの対立する力が働くため運動が生じ、この運動が音楽による表出のための最も根本的な材料になると考えたからである。それに対してリーマンは、「自然旋律」が芸術的な旋律の根源になってはいるが、そのままでも音楽であるとは言いがたいことを主張した。主音からそのオクターブに直進する旋律は実際の音楽ではまれなことであり、主音の周りの音を主に利用する旋律が多いと考えたからである[77]ーマンによれば、実際の作曲においては、音階はむしろ、基本である主音の周りの音から旋律が離れよ

[76]彼は物理学的な論理性を望み、長音階も短音階も同様な原理によって裏づけられると確信していた。しかしこの説は、証明されない仮説にすぎなかったため、この点がいろいろな研究者の批判の的になった。

[77]長調



短調では主音ではなく、属音の周りに音が並ぶ傾向が見られる。



うとするときのための理論的な支えである（Riemann 1902a: 16）。たとえば、ハ長調の音階を見れば、それは「ド」の次は「レ」、その次は「ミ」というような順番を示すものであるというより、「ド」からたとえば「ラ」に進んでもいいということを示すものである。こうして、音階はただ素材的な可能性を示し、真の意味での芸術にはならず、それ以前のものであると判断される。だが、自然法則によって定められているものとして、音階は、音楽における法則性が保証すべきものである。音階にさえ頼れば、音楽の法則性が崩れず、作曲家が安心して感覚的な創造ができる。法則性自体は、リーマンにとって芸術の不可欠条件であった。リーマンは音楽の「論理的な進行と内的法則性が鑑賞する精神に美的な喜びを与える」（Riemann 1902a: 21f）と述べ、美的な喜びを直接論理性と法則性に関連させていた。これもこの作曲学の「直観」のひとつであり、「リーマンの『大きな作曲学』における直観5」と呼ぶことにする。だが、「自然旋律」は長音階であるという仮説によって、論理的な進行と内的法則性を保証するのは長音階と、（長音階と論理的に関連されているものとしての）短音階のみであることが判明する。というのは、「リーマンの『大きな作曲学』における直観4」と同教本における「直観5」を合わせれば、それが、原則として、長音階と短音階を基盤とする音楽のみが「鑑賞する精神に美的な喜びを与えて」くれるという主張として理解されるのである。

上述のように作曲は、理論や学習より作曲家の感覚の方が優位であるとリーマンは考えたようであるが、作曲家の感覚が「直観4」と「直観5」によって制限されている。「直観5」が要求している法則性が「自然の音階」と結ばれることによって長音階と短音階以外の要素が基づいている「法則性」が論外にされる。言い換えれば、才能を活かした感覚的な創造（直観2）の妨害が許されない一方では、創造の具体的な産物である音楽作品は美の条件である論理性と内的法則性を保証すべきである。この制限は「リーマンの『大きな作曲学』における直観1」、すなわち音楽とは誰でも理解できるものであるということを保証するためにもあると思われる。作曲家が独自の感覚のみに頼って作曲すれば、一般人の理解できる美として感じる法則性が保証されないと懸念されるからである。ちなみに、この長調・単調における法則性への強調が古典音楽の位置づけにも関連していたと考えらえる。マルクスの時代において、過去の音楽への関心が高まった一方、古典を確立しようとする動きが見られたのに対して、リーマンの時代では古典がもはや確立されていた。そのため、マルクスがベートーヴェンの音楽を理想視したのは、当時の作曲学においてまだ新鮮だったと考えられるが、リーマンの場合、それは逆に保守的な音楽観として捉えられていた。

たとえば、『ベートーヴェン作曲ピアノソナタの分析（Analyse von Beethovens Klaviersonaten)』(1917年）の執筆は、ベートーヴェンの音楽に見られるような形式や法則を、新しい作曲家が守らなくなったことへの反対を告げることこそが第一の目標であったとリーマンが自ら明示している（Riemann 1918: Aus dem Vorwort der ersten Auflage、ページ不詳)。同じところでリーマンは、それと『大きな作曲学』との関連性も強調している。そのため、『大きな作曲学』も同様にリーマンにとっては新しい音楽を目指した当時の作曲家への反発を意味していたと判断されるのである。

音楽分析

ただし、新しい音楽に対して否定的であった反面、リーマンは古典音楽の分析に力を注ぎ、「機能和声」についての説明や『フレージングの手引き（Handbuch der Phrasierung)』は当時の音楽理論研究にとっては大きな進歩をも意味していたといえよう。そこで、ウェーバーの提唱した理論要素を受け継ぎながら、リーマンは音楽分析が作曲学の最も有意義な内容であると考え、作曲学の学習方法として確立させた。そのため、分析は『大きな作曲学』のもっとも重要な「方式」であり、これを「リーマンの『大きな作曲学』における方式2」と呼ぶことにする。20世紀に従来のような作曲学がなくなり、代わりに専門的な作曲教育は音楽分析が唯一の中心となったが、リーマンの作曲学はそれへの大きな一歩であったにちがいない。

「正常さの分かるあの確実な感覚」

リーマンにとって、分析を行う利点は具体的に何であったのであろうか。古典、すなわち巨匠の音楽が分析の主な対象であったが、分析の目標はけっして巨匠の音楽を真似できるようになるということではなかった。巨匠の作品で確認される着想の豊かさを知るために音楽分析を行うということが重要である(Riemann 1902a: 40)。ただの真似は許されない。上述のようにリーマンは音楽を歴史的に変容するものとしてみなしたのである。したがって様式も当然変わるものである。リーマンが考えたのは、過去の様式を学ぶことは、現在に適合する創造活動への入門になり、音楽史の学習が新しい音楽を作るために必要だということであった（Riemann 1902a: 17）。新しい音楽の作曲は、「正常さの分かるあの確実な感覚（jenes sichere Gefühl für das Normale)」（Riemann 1902a: 61）が不可欠だからである。ここでいう「正常さ」とは、18世紀の美学が理想視した「自然さ」に近いことであると思

われる。リーマンは実際にこの「感覚」のコンテクストで「自然」という概念を利用している。作曲学が学習者に何を教えるべきかについての指摘であるが、それは、「この数百年の間に、作曲家が発見し、また理論家が徐々に言葉で説明できた、芸術創造の最も自然な方法である」（Riemann 1902a: 61）というものであった。バトゥーで見てきたように、この「自然」は自然科学的な意味での「自然」ではなく、第一に人間特有の自然である。だが、それに適した表現はそう簡単にできるものではない。たえず探らなくてはならないものである。上記の引用文によれば、「数百年」も求められてきたことである。18世紀はその探索の結果として「純正書法」を提唱した。具体的にいえば、「純正書法」という名目で「自然」あるいは「自然さ」の規則化を試みたのである。しかし、これらの規則が19世紀後半において「古典」の理想によってに後退され、ドイツ語圏では、特にベートーヴェンの音楽が新しい理想となった。「古典」の確立が天才美学の普及によっても支えられたため、やがて規則が軽視されるようになり、ベートーヴェンのような天才の作品は、そこにおける法則を知りつくすことは不可能であると強調されるようになった。ただし、それはベートーヴェンの音楽に内的法則性がないという意味ではなかった。むしろ逆に、科学的な方法でさえ追究できないほどの高度な法則性であると思われるようになった。したがって、科学的な研究ができないことを感覚的に知ろうとするしかないという結論に至っていた[78]。リーマンのいった「正常さの分かる確実な感覚」を指しているのもこの感覚であったと思われる。古典音楽、とりわけベートーヴェンは「正常さ」を示すものであり、すなわち音楽における「自然さ」の示すものの代表であるという見解であった。これこそリーマン自身の見解でもあり、リーマンの音楽論がエルステットやマルクスなどの時代の考え方を受け継ぎ、その延長線に立っていることを明示する点でもある。

学習と感覚の共存

だが、リーマンの『大きな作曲学』では、学習と感覚とは実際にどのように共存してい

[78] 作曲学のみならず、社会学も注目し、「非理性主義」の必要性が強調されるようになった。たとえば音楽心理学と音楽社会学をも論じたR.ミュラー・フライエンフェルスは以下のように指摘している。

> ヴァイオリン製作者がストラディヴァリのヴァイオリンの音質を判断するにあたり、音質をその理性的な根拠に還元させることはできない。実践上では、理性的な分析ではなく、直接の、非理性的な認識方法に頼ることになるが、それで十分なのである（Müller=Freienfels 1922: 145）。

るのであろうか。上述のように、作曲学の学習者は、ただ理論を学習するのではなく、どの練習問題にも、自らの感覚を活かしながら、つまり本当の作曲家のように取り組むべきであるとリーマンは指摘している。リーマンによれば、学習者は最初の学習段階から、ピアノや五線紙に向かって、作曲を練習してはならない。真の芸術家はデスクに向かうのではなく、ひとりでのハイキングでも友人とのにぎやかな集いでも、いつでもどこでも、想像力を使って音楽動機を考え出すのである。そしてついつい芽生えてくる着想を頭の中で展開させることこそが、真の芸術家による創造の仕方である（Riemann 1902a: 72）。この見解は、リーマンの友人であり、散歩したりしながら作曲したブラームス（Johannes Brahms）がモデルであったかもしれないが、ここで注目したいのは、デスクから離れるべきであるという指摘である。おそらく理論に没頭しないようにそうすべきであると考えたのであろう。この考え方には当時普及していた「生の哲学」からの影響もあったと思われる。ちなみに、H. アーレントなどによって、それは大きな問題点としても指摘されてきた。

> 「十九世紀の中頃以来、学者や研究者たちは、研究室の静寂を捨てて彼らが実生活と見なすものの中へ飛び込んだ」（アーレント 1990: 61）。

「生の哲学」によれば、それはもちろん研究者にかぎらないことであり、芸術家もデスクに向かい、理論に没頭すれば、真の芸術家であるとは認められなかった。

または、真の芸術家は、芸術創造に不可欠な着想が必然的に思い浮かんでくるとリーマンは考えた。というのは、芸術創造が意図的な作業であってはならないというようにも理解される指摘である（Riemann 1902a: 74）。具体的にリーマンは次のようにも述べている。

> 作曲に自信が付けば付くほど、若手の作曲家は知的に（mit dem Verstand）作曲しないように注意すべきである。胸の中で感覚的で、活気（Lebendigkeit）に満ちて響いている音楽以外のものを書き留めないという原則を厳守するのはきわめて大事なことである（Riemann 1902: 106）。

それは、作曲家を目指す者は音楽理論、音楽史の学習、音楽分析などによって盛りだくさんの知識を身につけなくてはならない一方、実際の作曲は知的であってはならないという改めての主張である。作曲はあくまでも知性に頼らないことが理想であり、学習の最初

の段階から、学習者は知性を抑えたうえでの、「胸の中の」作曲を訓練すべきである。この場合、知識はもちろん消えるのではない。ただ創造する能力として現れるべきである。リーマンは、学習者が学習によって身につけた知識を能力に変えることを、特に『大きな作曲学』の後半（『第二冊』）の目標として考えた（Riemann 1902: 176）。創造能力に変えられていない、ただの知識あるいは感覚的でない理性による創造は「生きていない」ため、結局無駄なものである。これは、一般の「生の哲学」の主張でもあったが、リーマンの作曲学で中心的な考え方のひとつである。「リーマンの『大きな作曲学』における直観6」と呼ぶことにする。これはリーマンが学問的な資料研究と創造活動との関連性を「生の哲学」と同様に非理性的な創造の観点から論じようとしたことを示す直観である。

論理性を隠す芸術創造

また、リーマンによれば、こうした非理性的な芸術創造への要求は、実は音楽史からも説明されるものである。18世紀においては和声における論理性の存在が「一般常識（Gemeinbewußtsein）」（Riemann 1902: 218）として扱われるようになった。よって、和声はその論理性ばかりが追究されるようになったが、19世紀になってそれに対して反動が起きた。論理性ではなく、むしろより根源的な、不可解なことへの関心が高まったのである。リーマンにとってそれは進歩を意味することであり、過剰な理性主義があってはならないことを証明する過程であった。そしてより根源的な、不可解なことを音楽で表出する手段を、作曲学は実際に学習者に教えるべきであると提唱した（Riemann 1902: 218）。

不可解なことを表出することはもちろん、学習者は「不可解」な音楽を目指すべきであるという意味ではない。作曲学が教えるべきなのは、理解可能な芸術作品に「不可解」なことの表出を内容として曲に織り込むための手段である。目的は、ロマン派の芸術家が目指していた不思議な雰囲気を作り出す芸術効果であった。音楽で具体的にいえば、たとえば転回音などの利用によって得られる効果である（Riemann 1902: 220f）。すなわち理論を崩すのではなく、理論が提示している手段の仕様によって、不思議なことを聴いているという印象を鑑賞者に与えようとすることである。ただし、この印象は「主観化」によって生じるものであり、曲自体はもちろん「美しい形」として現れなくてはならない。

不思議なことへの関心の高まりは天才美学の普及と同時代に起きたことであった。両者の考え方は関連性が強かったと思われる。しかし、作曲学が音楽内容として検討した「不思議」の表出と、天才美学が理想視していた天才の「不思議」とは、実は、完全に異なる

ものであった。内容の「不思議」は作曲学が教えている作曲技法によって作られるものであるのに対して、天才のその「不思議」は「定義不可能な奇跡的な力（undefinierbare Wunderkraft）」（Riemann 1902: 261）であり、作曲学はそれを教えることができないからこそ「不思議」なのであった。

天才性の追究における限界

上述のように、リーマンはそのふたつの側面、すなわち作曲学の可能性とそれを超える「定義不可能の奇跡的な力」の間に立ち、両側面に対応する音楽論を目指した。この中間的な立場から、実は、彼は、作曲学は天才のことを教えることができないにもかかわらずその有無を指摘することができると主張した。そのために、彼はライヒャルトとシューベルトのそれぞれが作曲した『野ばら』を具体例として挙げている。リーマンによれば、ライヒャルトの歌は優れものではないのに対して、シューベルトの歌は天才的な作品である。そしてそれについて次のように説明している。

> 両旋律の共通していることについては説明が可能である。しかし、両旋律の差が説明されないのである（Riemann 1902: 261）。

両曲は同じ音楽理論にしたがって作られたものであり、また作曲の技法、理論的手段なども一緒である。それぞれの技法や手段を作曲学は明示ができ、教えることができる。しかし、これらの説明は、シューベルトの曲においていったい何が実際に天才的であるのかを具体的に提示しない、提示できないのである。それはその曲における天才的なことが、作曲学や音楽理論の手段によるものではないからである。そもそも「天才的」というのは音楽理論の概念ではない。非理論的・非理性的なものであるため、それが作曲学と音楽理論にとっては論外のことである。リーマンの言葉でいうと、「芸術的インスピレーションは、（中略）量ったりする師範の荒らかな手に触れられる（grobe Berührung durch die [...] Hände des Schulmeisters）ことを許さない」（Riemann 1902: 285）。天才のことを説明できるほどの繊細な方法は学問にはない。学問の手段は「荒らか」である。そのため、ライヒャルトとシューベルトの曲は明らかに質が違うということを指摘することはできるが、それを説明するのは作曲学や音楽理論にとっては不可能なことである。言い換えれば、天才的である点が論理的推論によって説明されず、両者は「反主知主義的な境界線」によって分かれ

る。したがって、ライヒャルトとシューベルトの曲に見られる差を新たな「直観」の導入によってしか説明できない。具体的にいえば「芸術的インスピレーション」の存在を指す「直観」である。上述の「リーマンの『大きな作曲学』における直観2」すなわち作曲家に特別な才能が必要であるという「直観」に属しているものであるが、シューベルトという具体例は、この「直観2」と、歴史の学習を作曲の条件としている同教本で確認できた「直観3」との両立が困難であることを特に明確に示す点である。リーマンはたとえば、シューベルトがなぜ天才的な音楽を作曲することができたかについて、彼自身の才能が系統的な学に惑わされず「野性的に育った（wildgewachsen）」（Riemann 1902: 285）からであるという見解を示している。それは、歴史的な学習を不可欠なものとして要求している「直観3」と矛盾する発言である。また、リーマンは次のようにも述べている。シューベルトは民謡の「定義不可能である根源的な本質（zum dem undefinierbaren ursprünglichen Wesen des Volksliedes）」に回帰することができた（Riemann 1902: 285）。民謡の本質は「定義不可能」であり、「根源的」であるといえば、それはいうまでもなく「直観」であると判断される。「定義不可能の根源」は論理的な推論を完全に拒むからである。こうしてリーマンが音楽には系統的な学に惑わせられるような「野性的」な「定義不可能の根源」が存在すると考えたことも彼の作曲学における「直観」のひとつであり、それを「リーマンの『大きな作曲学』における直観6」と呼ぶことにする。

また、「直観6」は一見、「自然の音階」を音楽の条件として定める「直観4」とも関連性が深いように見える。なぜならば、「自然の音階」も音楽の根源的な本質を指しているからである。しかし、リーマンのいう「自然の音階」は長音階であるのに対してドイツ語圏の古い民謡は短調や五音階のものも多い。つまり、民謡のことを持ちだすことによって、「自然の音階」を最も根源的な音楽要因として裏づけようとするのは困難であろう。それに、「自然の音階」は長音階として定義可能なものであるのに対して、民謡の本質は定義不可能であるという指摘もあったように、結局両者は直接関係がないと判断される。むしろそれらの間にも対立が見られるのである。「自然旋律」とは、音楽理論体系を支える概念であり、したがって、それを元にする推論によって、民謡の本質についても、シューベルトの天才についても説明が一切期待されない訳である。この問題に直面し、リーマンは、芸術作品の体系的な追究は、真の天才に対してあるべき「聖なる尊敬（heilige Ehrfurcht）」（Riemann 1902: 290）を危険にさらしてしまうとまで述べている。体系的な理論はつまり、天才のことを説明できないということだけでなく、その上に危険ももたらしているという

見解である。だが、そうであるとすれば、リーマン自身の目指した作曲学の存在意義も疑わしくなる。鑑賞する精神に美的な喜びを与えるのは「論理的な進行と内的法則性」であるというのもこの作曲学の大前提であったからである。

リーマンはいったいなぜこれらの矛盾している内容を両立させようとしたのであろうか。上述のように、作曲を教えること、すなわち作曲家を育てることはリーマンの作曲学の明確な目標であった。リーマンはそれを自ら妨害するはずはないため、こうして矛盾する内容を両立させようとすることは作曲家の育成にとって有意義なことであると判断していたと思われる。この判断を理解するために、実は、ここまで見てきたドイツ語圏における作曲学の歴史にもヒントがある。リーマンのライヒャルトとシューベルトの比較で彼の天才美学的な考え方が明らかになるが、上述のように、ドイツ語圏で天才美学を最初に全面的に受け入れた作曲学はウェーバーの『音楽芸術を整理した理論の試み』であったと考えられる。作曲家は才能があれば、作曲学を必要としないということを前提に、ウェーバーは作品の構造から、作曲家の着想、すなわち作曲家の天才に由来する要素を追究しようとした。ウェーバーの作曲学は天才のことを知りたい「精神的な芸術愛好家」のためのものになった。天才を知ろうと思えば、作曲学が必要であるが、それは音楽理論や作曲学の基本すら知らなければ、具体的な音楽作品において、何が天才的であるのか普通であるのかももちろん判断できないからである。あるいは、シューマンが「ベートーヴェナー」を批判したのは、彼らが対位法のことさえ知らないにもかかわらず、ベートーヴェンのことを誉めたてようとしていたからである。一般的な音楽理論の知識がなければ、天才を誉めたてる資格もないと考えた訳である。そしてリーマンもこの考え方を受け継ぎ、ウェーバーが取った視点の利点に注目していたと思われる。天才美学を受け入れた上でウェーバーは新しい音楽分析方法を提唱できた。この分析方法の目的は理論の可能性を明確に示すことであった。天才はこれらの可能性を知り、その中から天才的に選択する。つまり、選択肢を示すのは音楽理論であるが、そこから天才的に選択する者もいれば、平凡な選択しかできない者もいる。分析によって、天才的な選択の学習はできないが、可能性を知ることによって、どの選択が平凡であるか、天才的であるかを評価できるようになることが期待された。ウェーバーが作曲学の読者として想定していた芸術愛好家はこのような評価の能力を身につけたい者であった。そこまではリーマンはまったく一緒であったと思われる。だが、ウェーバーが理想視していた天才的な音楽はウェーバー自身の時代の音楽であった。それ

に対して、リーマンが理想視していた音楽は、古典音楽および 19 世紀にかけて、一層認識されるようになった J. S. バッハを中心としているバロック音楽であり、ベートーヴェンであり、すなわち当時すでに過去の音楽であった。だが、それは必ずしも弱点ではなかった。なぜならば、歴史的な資料をどう扱うべきかについて、ディルタイ、ニーチェなどによってさまざまな研究が進められてきたからである。このような意味においても、リーマンはウェーバーと視点が異なっていた。ウェーバーは分析によって天才を知ることができると考えたのに対して、リーマンの時代においては古典などの分析はそのままでは歴史記述にしかつながりかねないものであった。だが、ニーチェが書いたように「過去のものの博識な歴史（ヒストリー）記述はインドにおいてもギリシャにおいても決して真の哲学者の仕事ではなかった」（ニーチェ 1978: 275）。歴史記述は真の哲学者の仕事でもなければ、いわんや芸術家の仕事でもない。ウェーバーは創造しない芸術愛好家も作曲学に関心を寄せていることを高く評価し、それは彼の作曲学教本執筆のきっかけのひとつでもあったが、リーマンの時代においては、もはや創造につながらない分析には、一般的に価値が認められなくなっていた。歴史的な作品を取り上げるのは、ニーチェが指摘したように「その芸術家たちに常にあらたに生命を与えかえそうとする能動的な試み」（ニーチェ 1975: 89）でなくてはならない。こうした考え方によって、作曲学が過去の偉大な芸術家たちによる作品を音楽の理想としながら、「あらたに命を与える」ことを目標にすることができた。このような意味においても、ブラームスの存在はリーマンにとって大きかったと思われる。両者が理想視していたベートーヴェンやバッハの音楽を、ブラームスは新しい音楽の源とした。このことは、懸命な分析が天才的な創造につながる明確な証拠であった。リーマンが提唱した作曲の過程がそれによって裏づけられる。作曲の学習者はまず音楽分析によって音楽の歴史を知るようにならなくてはならない。いくら才能があったとしても、これは不可欠な学習である。しかし、実際の創造のためにはデスクから離れなくてはならない。散歩したり、友人と会ったりすべきである（Riemann 1902a: 72）。「命を与える」のは自分の魂がなすべきことである。資料から抜け出せる力ではない。むしろ資料から離れることが必要であるというような考え方であった。デスクに向かいながらの学習は才能、すなわち創造への意志と実際の創造活動を仲介するものとして現れる。は

以上のように、リーマンは自然科学的な理性主義も心理学も作曲学に取り込もうとしながら、天才美学も維持させようとした。それによって、論拠上で矛盾も生じ、「反主知主義的な境界線」の存在が強調されたといえる。当時はドイツ語圏におけるほとんどの作曲学

の研究者がリーマンから強い影響を受けたと思われるが、やはりリーマンの音楽論に見られる理性と非理性の関係に疑問をいだき、リーマンからさまざまな考えを受け継ぎながらも、重要な論点を検討しなおそうとした作曲家や理論家も現れた。その中からは以下に特にG. カペルレンとE. クルトを例として取り上げたい。

（第Ⅱ部）

第7章　G. カペルレン（1869－1934）の作曲学

リーマンのいろいろな理論に反論しながらも、G. カペルレンは世界共通の根源的な「旋律」が存在するという考え方をリーマンから受け継いだ上、世界のあらゆる音楽様式を混合させて、真に新しい「世界音楽」を作ることを模索していた。そのために世界のさまざまな場所の音楽を集め、自分の作曲の素材にしていた[79]。

自然科学による音楽研究データを基にする作曲学

新しい「世界音楽」のために、カペルレンは世界共通の音楽要素を探らなくてはならなかった。一方で、ヨーロッパ特有の音楽要素を理論から排除せざるをえなかった。世界のそれぞれの音楽には何らかの特徴があり、ヨーロッパと大きく異なるものももちろん多いが、ヘルムホルツやC. シュトゥンプフ（Carl Stumpf）などによる自然科学的な音楽研究ならびに民俗学的な音楽研究が指摘してきた数々の音楽要素には、文化圏や様式に見られ

[79] ちなみに、日本からは『小学唱歌集』を手に入れ、その旋律を使ったピアノ曲集を作ったりした。たとえば：



（Capellen 1903: 3）

『小学唱歌集』は、もちろん真の意味での邦楽ではなかったが、「世界音楽」を目指したカペルレンにとっては唱歌に見られる和洋折衷こそが好都合であったかもしれない。

る相違より根源的なものが存在するとカペルレンは考えた。そして、こうした要素を基盤にした作曲学ができれば、作曲家は、異なる文化圏に由来する旋律あるいはその作曲法などを混ぜながら新曲の作曲ができるのではないかと考えたのである。彼はその結果をさまざまな著書と音楽作品で紹介したが、ここでは『進歩的な和声学と旋律学（Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre）』という作曲学教本に主な焦点を当てていきたい。

それは一見、世界中に同じような音楽があれば良いという考え方に見えるかもしれないが、実はそのような意図は全くなかった。むしろ、芸術家は、その時代の独自の文化や芸術観あるいは芸術創造の技法を必ず受け継ぐべきであるとカペルレンは考えた。しかしその一方で、新しい科学的な知識を活かしながら、新しい芸術理論体系も求めるべきであると考えた。当時、科学的な研究領域においては、芸術理論をも自然科学によって説明しようとしていた。それをもはや無視してはならないという考え方であった。つまり、カペルレンの目指した新しい作曲学は､自然科学による音楽研究の成果を活用することによって、以前の作曲学の数々のドグマや方法を変えようとしたのであって、従来の理論に対し反発精神を抱き、既存のものを破壊しようとした訳ではない。この点に関して、カペルレンは誤解されたくなかったようで、強く理解を求めようとした（Capellen 1908: V）。彼は、ただ時代に合った作曲学を目指したかったのである。「時代に合った」というのは、すなわち自然科学的な芸術研究を活かしたものである。

カペルレンの目指した作曲学をまとめてみれば、それは客観的な要素と主観的な要素を並列さようとする試みとして理解される。自然科学による研究結果とはいうまでもなく客観性が求められるものであるのに対して、個人の芸術体験は時代や文化によって定められながらも、主観的なものだからである。作曲家は両者を同時に活かすべきである。しかし実は主観的な要素と自然科学的な要素は互いに制限をかけている。というのも、自然科学的な根拠を重視した場合、作曲学はその従来の内容を変えなくてはならず、文化の中で育まれてきた要素の排除に迫られるからである。作曲家は、自分の文化を大事にし、その特色を活かすべきではあるが、そこでは自然科学的に裏づけられた作曲学との間に対立が起こる可能性がある。

聴覚による判断

いずれにせよカペルレンは、個人的あるいは文化的な特色を排除することは望ましくないと考えていたため、歴史学的な音楽学習が不可欠であることを主張した。この点に関し

てはリーマンの考え方を受け継いだと思われる。つまり、リーマンの作曲学と同様の「反主知主義的な境界線」がカペルレンの考え方にも見られるといえる。しかし、リーマンがこの「境界線」を明示し、それを意識的に自分の立脚点としたと思われるのに対して、カペルレンには、むしろこの事象をあいまいにする傾向が見られる。特に、芸術体験における個人的な要素と生理学的な要素をはっきりと区別していない。そして、これらの要素を区別していないために、具体的な芸術体験については、その中の何が個人的あるいは個性的なものであるのか、その中の何が人間あるいは特定の共同体において共通のものであるのかを判断するのが非常に困難な理論になっている。

また、カペルレンは、「健全な音楽（gesunde Musik）」（Capellen 1908: 6）や「生きた芸術（lebendige Kunst）」（Capellen 1908: VIII）というような、「生の哲学的な」概念も使用している。こうした哲学的な概念は、個性と人間の本質的な性質の区別を許さない。すなわち、ある人間が、ある具体的な音楽作品についてそれは「健全な音楽」である、あるいは「生きた芸術」であると判断したとして、それが個人についての発言であるのか、人間一般についての発言であるのかは判別が付かないのである。この点が深刻な問題であるのは、このあいまいさを利用して、個人の体験を、人間一般の体験を代表するものとして見せかける傾向が、実際にカペルレンの作曲学にも見られるからである。

こうした点においてカペルレンの作曲学では、「自然科学」を強調しながらも、「自然」という概念がかなりあいまいになっているといえよう。たとえば、リーマンは「自然の音階」において、完全な証明はできなかったにもかかわらず、物理学的あるいは論理学的な論拠に重点を置こうと工夫した。しかし、リーマンから影響を受けながらも、カペルレンのいう「自然」には、個人的、文化的、生理学的、物理学的な要因が混在して見えるのである。彼はたとえば、次のように述べている。

> 自然に適応した和声学（eine naturgemäße Harmonielehre）における和音や和音進行についての判断は必ず、視覚による判断ではなく、聴覚による判断でなくてはならない。あるいは、聴き取ったものへ解釈が成された上での判断でなくてはならないのである（Capellen 1908: VI）。

この、「視覚による判断」は、聴いて確認したものではなく、ただ楽譜を読んだ上での判断を意味するが、実に誤解されやすい言い方である。というのは、「楽譜を読むだけでは、

人はそこに書かれている音楽を適切に把握できない」というふうにも誤解されるかもしれないからである。作曲家はもちろん、楽譜を読むだけで、書かれている音楽を把握できるはずである。カペルレンもそう考えたのであろう。「視覚による判断」とはつまり、読んで把握できるか否かが問題なのではなく、音楽理論の規則が守られているかどうかについての判断を意味するのである。一方、「聴覚による判断」は具体的な音楽に対して、ケース・バイ・ケースで音楽理論の規則を破っても良いかどうかについての判断を意味している。すなわちこれは、本論においてここまで繰り返し確認してきたドイツ語圏の作曲学の考え方である。たとえば、すでにハイニヒェンは、規則を破って良いかどうかについての判断が必要であると考え、「聴覚のための音楽」の必要性を訴えた。

カペルレンのいう「聴覚による判断」もそれと同様に解釈すれば、「自然に適応した和声学」のいう「自然」は、自然科学が研究対象とする「自然」ではなく、むしろ社会心理学的に捉えた場合の意味であると結論づけることができる。ところが、聴き取ったものへ解釈が成された上での判断もまた、個人の能力として捉えるべきものであるのか、人間共通の能力として捉えるべきものであるのか、または単に文化的な習慣によるものであるのかは、きわめてあいまいになっている。

以上の理由によって、カペルレンの指摘した「自然に適応した」音楽を基に、人間の聴覚や理解力によってある対象が音楽であると判断されれば、そのすべてのものは音楽であると結論される。というのは、ここでの「人間」が一人の個人であるのか、あるいはある共同体であるのか、人間一般を意味するのかは、あいまいであるにせよ、それが、様式的あるいは理論的な要求に反するものであっても、基本的には音楽として認められる可能性があるということになるからである。つまり、「自然に適応した」和声あるいは「自然に適応した」音楽一般も従来の音楽理論とその規則に依存しないという見解である。この見解は、本論において、「直観」であると分析される。これを、「カペルレンの『進歩的な和声学と旋律学』における直観 1」と呼ぶことにする。

これは実に画期的な「直観」であった。なぜかといえば、ウェーバーやマルクスからリーマンまでの 19 世紀のドイツ語圏における作曲学は、古典音楽、とりわけベートーヴェンの音楽を理想としていたのに対して、カペルレンは、前述の「直観」によってこの理想をも捨てたからである。つまり 19 世紀における作曲学の伝統との関係を打ち切ったといえる。具体的にいえば、たとえば、音楽による表出を動機と結ぶ考え方をも捨てたのである。彼は、音楽美が、音楽構造を作る「動機」のような要素に支配されるという考え方に強く反

対し、次のように述べた。

> 私は抽象的な学問（具体的にいえば音響学と心理学）を生きた芸術と統合させてみたが、これによってこそ、ようやく音楽の適切な聴き方が学べたと証言する読者がいれば、私の工夫は大いに実ったということになる（Capellen 1908: VIII）。

まるで、音楽鑑賞者がいままで音楽理論に騙されてきたために、音楽を適切に聴くことができなかったというような発言である。音楽理論が論じてきたことと、鑑賞者の実際に聴いていることが今まで一致していないという主張である。

ここで音響学と心理学を「抽象的」と呼んでいるのは、それらが作曲の具体的な技法を示さない学問であるからである。音響学と心理学は、五線紙に向かって音符を書きとめようとする作曲家にとって「抽象的」なものに過ぎないのである。それに対し、作曲を教えようとする作曲学は作曲実践において役に立つ、より具体的な記述が求められる故にカペルレンは、音響学と心理学をただ音楽理論に導入したのではなく、それらの学問を「芸術と統合」させようとしたのである。ここまで見てきたドイツ語圏の作曲学は、音楽理論外の研究からの影響を受けながらも、それらの研究結果を音楽理論の観点に絞って理解しようとしたのが特徴であった。すなわち、音楽理論外の研究結果を作曲学に適応させ、定義し直したのである。しかしカペルレンは、それに反して、音楽理論外の研究に対応できるような作曲学を目指したといえる。

また、それが従来の作曲学への反論であるというだけでなく、実は、従来の天才美学への反発も意味していたと解釈される。19 世紀には自然科学的な音楽研究も心理学的な音楽研究も著しい発展をみせたが、そうであるにもかかわらず、それが音楽美学における天才作曲家の地位を揺るがすことはなかった。音楽の理性主義的な追究を進めながらも、作曲とは理性主義的な反省に邪魔されてはならないものであることを自然科学的な音楽研究者たちは自ら認めたからである。鑑賞者は「もくろみがあるとわかれば否定態勢をとる」、すなわち、「作品とその構造が意識的な反省に影響されたということに気がづけば、われわれはそれを乏しいものと感じるのである」（Helmholtz 1877: 589）とヘルムホルツなどは説明した。天才作曲家は音楽の自然科学的な根拠とは別に、それをはるかに超えた存在とみなされていた。故に自然科学的な音楽研究は天才作曲家に何も与えることができなかったし、もし仮に研究者たちが彼らに音楽について教えようとしたなら、きっとそれは尊大

な態度だと受け取られたであろう。この状況をカペルレンは変えようとした。生活のあらゆる面において自然科学の教えが重視されるようになったために、作曲学もそれに続くべきだと考えたのである。そうしなければ、作曲学は新しい時代に適応できず、他の様々な分野から取り残されてしまうことが懸念された。こうしてカペルレンは、自然科学的な根拠を活かしながら、新しい天才が誕生する条件を整える作曲学の理想を提唱した（Capellen 1908: V）。「理想的な作曲家は天才である」というこの根本的な考え方についてはカペルレンも変えようとしなかったが、彼の思い描いた新しい天才は、「科学的な認識に依存している者」であった。ヘルムホルツらは、このような天才を聴衆が認めないことを懸念し、「乏しいものとして感じる」恐れがあると考えたが、カペルレンはそれに対して、音楽の科学的な根拠を理解さえできれば、鑑賞者もいやになることなく、むしろ逆に「ようやく音楽の適切な聴き方が学べた」（Capellen 1908: VIII）という気分になるのではないかと主張した。こうした主張からもわかるように、彼は、科学的な研究と音楽鑑賞の関連性を一から考え直そうとしたといえる。そしてその結論は、音楽理論研究における物理学的あるいは心理学的な研究を強化させるのではなく、音響学に心理学的かつ美学的な観点を導入すべきだということであった。より具体的にいえば、従来の「物理学的・生理学的音響学」とは別の新しい「音楽的・心理学的音響学」（Capellen 1908: 8）を提唱したのである。

「音楽的・心理学的音響学」

そこで検討すべきなのは、カペルレンの提唱する「音楽的・心理学的音響学」においての「音楽的」とは具体的にどのような意味であったのかということである。彼は、人が聴いて音楽であると考えるもののすべては音楽であるという考え方であったので、ここでの「音楽的」とは「音楽様式」などの歴史的・文化的な要因に支配される概念であると思われる。また「心理学的音響学」とは、音楽における「感情」や「表現」を研究対象とする分野であると思われる。このような観点の方が、従来の作曲学より音楽のさまざまな現象を適切に説明できるとカペルレンは期待していたようであるが、これらの観点から検討し直すべきであると主張した事例のひとつとして平均律への言及が挙げられる。カペルレンは次のように説明している。平均律は、われわれにとってすでに「第二の自然（zweite Natur）」（Capellen 1908: 3）のようなものになっている。平均率は、音楽の音響学的な根拠と、歴史的に発展してきた音楽美との混合が非常に明確になった例である。なぜならば、平均律は自然のものではなく、不自然なものであるといわざるをえないが、人間の必要性

に合わせた「自然」であるからである。つまり、人間にとっては「自然」のようなものになったということに過ぎないのである。だが本来は「不自然」なものであるため、人間にとっての、平均律の存在の大きさを、「物理学的・生理学的音響学」は十分に説明できない。その一方で、「物理学的・生理学的音響学」なしに説明することもできないのである。「物理学的・生理学的音響学」は「自然」の観点から平均律の基本を説明すべきではあるが、「音楽的・心理学的音響学」は「物理学的・生理学的音響学」の推論を中断させ、平均律の「音楽的」な側面についての論理的な推論を続ける。前者が後者の論理的な推論を中断させるというのは、自然科学的な意味での「自然」についての議論より、音楽的であるということのほうを優先させるという意味である。だが、それは明らかな「反主知主義的な境界線」である。自然科学的な推論とりわけ物理学的あるいは生理学的な推論が中断され、代わりに「音楽的」というコンセプトが登場する。ここでいう「音楽的」とは、歴史学的な推論などが可能ではあるが、上述のように、カペルレンの場合、「生の哲学的」な捉え方によってずいぶんあいまいな概念となってしまっているものである。結局「音楽的」が指しているのが特定の個人としての鑑賞者の要求であるのか、それとも人間の本質的な要求であるのかは改めて区別が付かない。それ故に、「音楽的」についての推論が結局充分に行われず、「音楽的」というコンセプトが「直観」として現れることが多いといえる。そのため、「物理学的・生理学的音響学」による論理的な推論を中断させている「音楽的・心理学的音響学」における「音楽的」という概念を、その「生の哲学的」な背景のため、「直観」として分析する必要があるといえる。故にこれを「カペルレンの『進歩的な和声学と旋律学』における直観 2」と呼ぶことにする。

同教本で確認できた「直観 1」は「自然に適応した」真に新しい音楽論を期待させている。カペルレンは実際に真に新しい音楽理論を試みたが、その自然科学的な論理性は「直観 2」の存在によってあいまいにされているが故、説得力が薄まっているという印象も残る。ひとつの具体例を見てみよう。カペルレンは「自然和声（Naturharmonie）」という概念を挙げている。具体的にいえば長三和音および七の和音、九の和音のことであるが[80]、それについて次のように説明している。

[80] ドイツ語圏の作曲学は三和音と七の和音を基本の和音として考え、九の和音は含まれておらず、9 度を係留音として解釈したりしたが、カペルレンの時代においては、九の和音を基本和音として扱うことに対する違和感はもうほとんどなくなっていたといえよう。たとえば A. ブルックナー（Anton Bruckner）も、基本的にはゼヒターの理論を教えてはいたが、ゼヒターと異なり、九の和音を第三の基本和音として扱った（Bruckner 1950: 57）。

長三和音および七の和音、九の和音の単純さと美しさは、他のすべての和音より優れたものであるにちがいない。したがって、健全な音楽には、それらが必ず、和声的な感覚の中心に置かれているはずであろう（Capellen 1908: 6）。

ここで指摘されている和音はヨーロッパの音楽文化が和声の中心として定めてきたものである。しかし、カペルレンはそれを文化的特色としてではなく、「自然」なものとして取り上げている。これらの和音における「自然」は倍音列によってある程度までは裏づけが可能であろうが、それでも上述の平均律の「不自然さ」などの問題が残るのである。しかも「自然」だけでなく、カペルレンは、これらの和音を和声の中心として考える、ヨーロッパの音楽文化から歴史的に生まれた特殊な音楽観を「健全な音楽」の条件にしているのが分かる。それを裏づけるために、カペルレンは「長三和音および七の和音、九の和音の単純さと美しさ」を指摘している。「単純さ」とはもちろんここではネガティヴな意味ではなく、「純粋さ」という概念に近い意味であり、ポジティブな意味で理解すべき概念である。それ故に、これらの和音の「単純さ」は「美しさ」と共に、「直観 2」の指す「音楽的」という概念に属すものであると判断される。カペルレンに従えば、長三和音および七の和音、九の和音が「自然和声」として紹介されているのは、「音楽的」であるからこそだと結論される。

このように、カペルレンは、「世界音楽」の夢を抱きながら、たとえば微分音の可能性も否定していない一方で、西洋音楽の要素を、人間ならではの「自然」と決めつけている。それは明らかな矛盾ではあるが、カペルレンはその「生の哲学的」な考え方によって、この矛盾を解消できなかった。ヨーロッパ人としての日常体験を基盤に、何が「健全」であるか否かについて判断を下すかぎり、従来の音楽理論の伝統から抜け出したいと思っても結局抜け出せない。「音楽的・心理学的音響学」は、本来は、音楽についての論理的な推論の進展を意味するはずであったが、むしろ論理的な推論を中断させてしまうものになった。それは、その多くの根拠が「日常神話」に過ぎなかったからである。それは、カペルレンの教本における「方式」からも読み取れることであるので、その中心的な「方式」にも触れてみよう。

「和声的な列」

上述のように「カペルレンの『進歩的な和声学と旋律学』における直観 1」は従来の理論に依存しない、真に新しい理論の必要性を指している。具体的にいえば、「物理学的・生理学的音響学」に「音楽的」あるいは「心理学的」な推論を導入する計画であった。したがってカペルレンは、物理学的・生理学的音響学」による研究結果、とりわけ倍音列と結合音のことを基盤とした。倍音列と結合音の構造を明かすことができたということは、音響学の音楽実践における最も重要な業績であるとカペルレンは考えた（Capellen 1908: 5）。それを基に彼は、各和音をひとつずつ追究するより、複数の和音を「和声的な列（harmonische Reihen）」（Capellen 1908: 11）にまとめて追究する方が適切かつ効率的な方法であると説明している。これらの列は首尾一貫して完結する大きな和声体系を作り上げると彼は考えた。この方法を「カペルレンの『進歩的な和声学と旋律学』における方式 1」と呼ぶことにするが、これは実に興味深い「方式」である。なぜならば、マルクス以降は、旋律が最も「自然」な表現として注目され、作曲学は音楽を音階の存在から説明しようとしてきていたのに対して、カペルレンは和声に視点を戻そうとしたからである。実は、19 世紀から 20 世紀への転換期においては、和声における「自然」が広く再検討されるようになったといえるが、カペルレンの作曲学はそのきっかけのひとつであったと思われる。「和声的な列」を最も徹底させたのは J. M. ハウアー（Josef Matthias Hauer）の音楽理論と、特にその影響を受けた O. シュタインバウアー（Othmar Steinbauer）の「和音列技法理論（Klangreihentheorie）」であると思われる。ハウアーもシュタインバウアーもカペルレンと同様に従来の理論の伝統との関係を打ち切った真に新しい作曲学を目指してはいたが、彼らもまた「生の哲学的」な考え方によって、従来の習慣を「自然」なものとして捉え続けた。特にシュタインバウアーの場合、具体的な理論からは直接読み取れることではないかもしれないが、彼の作曲した音楽から判断すれば、彼も長三和音および七の和音、九の和音を「自然和声」として捉える理想から抜け出すことができなかったようである。現在の視点から判断すれば、「音楽的」についての判断が前述の和音と結ばれていたが故に、徹底的な新理論の発展を妨げていたといえる。

カペルレンは、従来の和声理論を受け継いでいるが、それらの裏づけを改めたことを示すために、新しい用語をたくさん導入している。たとえば、従来の主和音のことを「中間和音（Mittelklang）」と呼び、また、属和音を「右側和音（Rechtsklang）」、下属和音を「左側和音（Linksklang）」と呼んだ。それぞれの和音は特殊な「機能」を果たしているが、それらの「機能」を分析するためには、和音を構成している各音の「機能」を分析する必要

があると考えた。故に、単独和音の分析は無意味であり、和声は必ず「和声的な列」すなわち和音進行から判断すべきものであると指摘した。カペルレンによると、和音を構成させる各音は常に「主音」か「安定音（Ruheton）」か「進行音（Strebeton）」（Capellen 1908: 15）のいずれかの機能を果たす。従来の理論が和声について主音との関係を主に分析したのに対して、カペルレンは和音進行の具体的な性質が実は、主音によってよりも、むしろ「安定音」と「進行音」によって決まるということを指摘している。そして、従来の音楽理論は音階と主音へのこだわりによって、音響学が出した研究結果と矛盾している点が見られ、そのため和音進行を適切に分析できていなかったと主張している（Capellen 1908: 83）。

その名の通り、「安定音」とは安定感を生み出し、「進行音[81]」とは進行つまり動きを生み出す音である。それらの配置によって、和音間の「親近性（Verwandtschaft）」（Capellen 1908: 90）が生まれる。この「親近性」の分析もカペルレンの作曲学における中心的な「方式」のひとつである。これを、カペルレンの『進歩的な和声学と旋律学』における方式 2」と呼ぶことにする。「方式 1」は和声を和音の列として捉えることを要求していたのに対し、「方式 2」はその内的構造を説明するものであるといえる。

ちなみに、この「方式 2」には、いわゆるエネルギー主義的な考え方が確認されるのである。エネルギー主義は、物理学から借りた用語を使用し、音楽における「運動エネルギー」を追究する研究である。ドイツ語圏ではそれが多くの作曲家に影響を及ぼし、独自の作曲学にまで発展したが、それにもカペルレンの理論が大きなきっかけになっていたと思われる。

全体的に見れば、従来の音楽理論と視点が異なり、慣れない用語も多いため、カペルレンの理論は一見非常に複雑に見える。だが、彼の論じた「親近性」は単純な原理に基づいているものであるため、音さえ鳴らせば、簡単に体験できることでもある。すなわち、和音進行において、具体的に音が変わらなければ、それが「安定感」を生み出し、逆に変わる音が「進行」の感覚を生み出すということである。恐らくこれは、西洋音楽限定の感覚ではなく、世界中に通じるものであるのではないかと思われる。故に、ここまでの理論で

[81] ある和音がその前の和音から受け継ぐ各音を「安定音」という。「進行音」は、「片面進行音」、つまり従来の音楽理論のいう導音と、上下どちらへも進むことが可能である両面進化音という二種類がある。また、「親近性」は三種類が区別される。二つ以上の「安定音」もしくはひとつの「安定音」とひとつ以上の導音が確認される和音の関係を「近い親近性（Nahverwandtschaft）」、「安定音」はないが、二つ以上の導音のある和音の関係を「導音による親近性（Leitverwandtschaft）」また、ひとつの「安定音」もしくはひとつの導音しかない和音の関係を「遠い親近性（Fernverwandtschaft）」（Capellen 1908: 90）という。

完結していれば、文化圏の枠を超える可能性はあったと思われる。だが、カペルレンは「直観 2」によって、西洋独自の音楽観から結局抜け出せなかった。そのため「世界音楽」の夢も当然かなえることはできなかった。とはいえ、この教本はドイツ語圏の作曲学の観点から見れば、大きな進歩を意味していたといえよう。従来の作曲学からのいくつかのカテゴリーを受け継ぎながらも、彼が実際に新しい理解を求めたことを、この教本で確認される「方式」が明確に示すのである。

（第Ⅱ部）

第8章　E. クルト（1886－1946）の音楽理論

L. ホルトマイヤー（Ludwig Holtmeier）が指摘しているように、E. クルト（Ernst Kurth）は自分のことを、音楽理論家とは呼ばれたくなかったようだ。特に各地の音楽学院などで行われていたような専門的な音楽教育とは関係を持ちたくなかったのであろう（Holtmeier 2005: 114）。クルトの研究は音楽心理学を中心としている。それに基づきながら、彼は音楽作品を分析し、ロマン派においてはとりわけワーグナーの和声を、またバッハを例に旋律法についての理解を改めようとした。これは、角倉一郎が指摘しているように、クルトの和声学研究から「自然に生じた発展と見る（中略）バッハの作曲技法の現象学ともいうべきの著作（後略）」（角倉 2000: 53）であるといえよう。だが、ホルトマイヤーも指摘しているように、クルトは、たとえば同時代のH. シェンカーのように、自分の考えをひとつの体系にまとめることができなかった。今日、「シェンカー理論」はあるが、「クルト理論」というようなものは存在しない。クルトの音楽論は、内容に矛盾する点が多く、彼は音楽鑑賞体験が乏しかったのではないかとさえ思われている。そのため、音楽大学などで行われる作曲教育ではクルトへの注目が薄いのである（Holtmeier 2005: 114ff）。

ただし、クルトが論じた「線的対位法」に関しては、当時、多くの作曲家が関心を寄せていた。それを契機に単旋律の曲がたくさん作曲されるようになり、「線的対位法」の理論がドイツ語圏の作曲家の間で一種の「ブーム」を起こしたといっても過言ではなかろう。だが、クルトの意図は音楽鑑賞における心理作用を追究することであり、作曲家の育成のための教材として書かれたのではなかったと思われる。にもかかわらず、彼の『線的対位

法の基礎 : バッハの旋律ポリフォニー（Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie）』は、作曲学の教材として広く使われていたにちがいない。木村直弘が書いているように、「特に，この『線的対位法』という術語は，最終的に，ロマン派的和声を克服するものとして『新音楽』あるいは『新即物主義』から重宝され，『線』という語は1920年代のスローガンにまでなった」（木村 2005: 35）といえる。故にここではクルトの音楽心理学と共に彼の論じた「線的対位法」を主に取り上げることにする。

音楽を論じるためにクルトはまずリーマンが提唱したような分析を受け継いだ。その背景について、西原稔も次のように指摘している。

> （前略）音楽を確固たる学問的な反省を通して分析し、音楽のもつ法則を究めようとする傾向が明らかに見られた。それはロマン主義的な感情美学から脱却を目指すものであった（西原 1979a: 50）。

より具体的に「音楽美学的に見ると、これは（中略）心理学主義を背景に、音楽を自然科学の観点から密接に基礎づけようとすする」視点と「（前略）〈本質学〉、〈法則学〉、〈音楽現象学〉或はシェフケ[82]が総括したような〈エネルギー主義〉という名で呼びあわされた思潮（後略）」の視点から捉えられる（西原 1979a: 50）。

「精神的な表出の事象」としてのバッハの対位法

また、クルトは音楽分析をリーマンと同様、主に音楽への歴史学的なアプローチとして捉えたともいえる[83]。だが、特に対位法においては、その実践史も研究史も長く、歴史的なアプローチを望めば、音楽史のどの時点にまでさかのぼってそれを追究すべきであろうかという問題点に必然的に直面する。クルトはこれに関して具体的に次のように指摘している。

---

[82] Rudolf Schäfke

[83] リーマンはクルトを強く批判し、西原がまとめているように「（前略）様式的アナクロニズム、リズム論の過小評価、そして音楽教育に応用しにくいとの 3 点からクルトを批判した（西原 1979b: 123）。一方で、クルトは「（前略）ハルムの音楽思想の影響の下に、その当時有力であった H. リーマンの音楽理論を再検討し、和声および音楽理論の前提を問い直すというプラン（後略）」（西原 1979b: 117）を持っていた。だが、音楽への歴史的なアプローチに関しては、彼らは根本的な共通点も見られる。それは過去の巨匠の作品を具体的に分析することによって音楽の本質を探ろうとしたことである。

対位法の研究はバッハの様式と不可分である。本著書の説明は、著者の教育実践から生まれたものであるが、バッハの作品を直接調べ、抽象化によってそこから線的多声音楽の技法（linear-polyphone Technik）を説明しようとした。すなわち各説明をその最も純粋かつ最も本質的な出典から取ったのである（Kurth 1922: IX）。

ここでクルトは、バッハの対位法を、対位法の最も本来的かつ最も本質的なものとして捉えている。だが、バッハはもちろん対位法の始まりではない。たとえば、パレストリーナの音楽に対位法の本質を探る作曲学の傾向も存在しており、バッハの対位法が「最も純粋かつ最も本質的な対位法」であるということは、論理的な推論では裏づけることができない。したがって、以上の引用が示す内容は論理的な推論の結果であるというより、むしろ「直観」であると判断される。これを「クルトの『線的対位法の基礎』における直観1」と呼ぶことにする。バッハの対位法の分析を要求する直観であるので、分析は「クルトの『線的対位法の基礎』における方式1」であると判断される。

この「直観」の示す歴史的なアプローチが実は19世紀の作曲学への批判としても理解される。だが、クルトの目標は歴史的な事情を明示することではなく、むしろ当時の現状を変えようとする試みであったと思われよう。木村は次のように述べている。

世紀転換期に著しく発展を遂げた心理学とショーペンハウアーの「志」概念に大きく影響されていたクルトは，この「線性Linearität」＝旋律を基礎づける力として動力学的（運動）エネルギーを措定し，古典派のシンメトリカルな前楽節＋後楽節という8小節構造のバランス配分に依拠する旋律法はリズム的な平衡感覚だけにとらわれる余り、バッハの諸作品にみられるような「動力学的な」＝「純粋な」旋律法が抑圧されているとみなしたのである（木村 2005: 36）。

木村が指摘しているように、クルトが強調した「純粋さ」は長いプロセスのただの原点ではなく、むしろ失われた、「抑圧された」原点を意味している。すなわちクルトは、19世紀の形式論のうちとりわけ旋律論を否定的に見ているのである。

ただし、クルトがバッハの曲を「直接調べた」のは、バッハのように対位法を扱えるようになるためではなかった。クルトはむしろ、バッハの対位法を聴く鑑賞者の心理の作用

を調べ、それを「精神的な表出の事象（geistige Ausdruckserscheinungen）」（Kurth 1922: X）と結びけることを目標としていた。つまりこの点に関しては、クルトは完全に19世紀の考え方を受け継いでいたといえる。ここまで見てきたように、19世紀のドイツ語圏の作曲学とりわけ心理学的な音楽研究のほとんどが「精神的な内容」を芸術としての音楽の条件にしていた。クルトもそうであった。

音楽鑑賞における「力を感じ取る感覚」

だが、クルトはこの内容を、音楽形式論的な要素すなわち動機や主旋律などと直接結びつけなかった。音と音の間に力すなわちエネルギーが働いていると考え、音楽鑑賞にはこの「力を感じ取る感覚（Kraftempfindung）」（Kurth 1922: 2）が必要であると指摘している。これがクルトの最も根本的な「直観」である。これを「クルトの『線的対位法の基礎』における直観2」と呼ぶことにする。

19世紀の音楽理論への反対を告げる「直観1」と異なり、この「直観2」にはクルトと同時代の音楽理論からの影響が濃く見られ、クルトの音楽論の時代性が明示される点である。ホルトマイヤーが指摘しているように、クルトはリーマンから分析の必要性を学んだが、リーマンが和声を各和音の主音関係から捉えたのに対し、クルトは音の流れを「力動」として捉えようとした。この点は、カペルレンの論じた「安定音」、「進行音」などからの影響として理解される。実は、クルトが論じたさまざまな内容はカペルレンの理論にその原点があったと考えられる（Holtmeier 2005: 121ff）。

ここまで木村とホルトマイヤーによるクルトについての文献を引用してきたが、両研究者は視点が異なっているといえる。木村は一般の哲学と心理学からのクルトへの影響に主な焦点を合わせているが、ホルトマイヤーはクルトのことをむしろ当時の音楽理論や作曲学の視点から論じている。ホルトマイヤーも指摘しているように、現在、クルトの研究を音楽理論研究というよりも音楽心理学の分野に属するものとしてみなす傾向が見られる中で（Holtmeier 2005: 114）、ホルトマイヤーの観点は確かに珍しいといえる。だが、両観点は明らかな接点もある。それは特に「音楽心理学」という概念に結びつけて考えている点である。だが、それを適切に理解するためには、クルトが「音の心理学」と「音楽心理学」を区別していたことを見落としてはならない。「音の心理学」は音における自然法則を明示した上で、人間の身体あるいは魂へ音楽がもたらす刺激のあり方を関心の対象にしていた。こうした研究はつまり、人間の外にある現象としての音が人間へどのように影響する

かを論じたものであるが、それに対して、「音楽心理学」は音を「内心からの奔出（Ausbruch aus dem Innern）」（Kurth 1931: 3）として捉えようとしている。そこでは一般の「生の哲学」が強調したのと同様に「魂の附与」を芸術鑑賞の不可欠な条件としていた。クルトによれば、音楽鑑賞においては、「純粋に心理学的な現象が聴覚的な現象より優位である（Übergewicht rein psychischer über gehörsmäßige Erscheinungen）」（Kurth 1931: 9）。この理論によって「音の心理学」と「音楽心理学」の秩序が決まり、さらに上述の「直観1」と「直観2」の秩序も決まるのである。具体的にいえば、「音楽心理学」が「音の心理学」より上位、「直観2」が「直観1」より上位に位置づけられる。そのため、『線的対位法の基礎：バッハの旋律ポリフォニー』という著書においても研究の目標はバッハの音楽ではない。あくまでも純粋に心理学的な現象の追究である。それがたまたまバッハの音楽において最も純粋な形で確認されるとクルトは考えたため、バッハを具体的な分析の対象にした訳である。

このようにクルトは、心理内に起こる現象の説明を主な目標にしており、そのために、物理学からいくつかの概念を借りることにした。具体的には、「魂」ならびに「生の豊満さ（Lebensfülle）」の附与の追究は「エネルギー（Energie）、空間（Raum）、物質（Materie）という三根本現象（drei Grundphänomene）」（Kurth 1931: 22）に特に注目すべきであると考えた。また、音と音の間に「引力（Gravitation）」（Kurth 1931: 9）が生じ、それがわれわれの音楽体験を支配していることを指摘した。それぞれはもちろん物理学の専門用語であるが、クルトの音楽理論のコンテクストでは、それらは物理学的なものではなく、「心理的な現実（Realität）」において作用するものとして説明されている。そして、心理的な現実において、それらは意志（Wille）に支配され、「意志によって解消されたり、変えられたりする」（Kurth 1931: 9）ものである[84]。その結果として「（前略）、同じ音が静止の表現にも緊張の表現にもなりうるのである」（Kurth 1931: 9）。つまり、ある音が静止の表現として理解されるかそれとも緊張の表現として理解されるかは、意志によって決まるも

[84] 『線的対位法の基礎：バッハの旋律ポリフォニー』並びに代表作である『ロマン派の和声とワーグナーの《トリスタン》における危機（Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“）』(1919 年)では、クルトはたとえば、「通常の和声学、とりわけリーマン以降の和声学は和音のことを率直に„Klang（響き）“と呼んでいるが、第一にはむしろ„Drang（志向）“である」（Kurth 1923: 11）と説明している。または、はっきりと「音楽の効果を成すのは物理的な実存ではなく、至るところにおいて意志である（後略）（Nicht etwas materiell Vorhandenes macht die musikalische Wirkung aus, sondern überall der Wille）」（Kurth 1923: 49）と強調している。

のであり、物理学的には説明されることではないのである。

「美的理性」

また、音の物理的な条件についてと同様のことがその生理的な条件についてもいえる。聴覚の在り方とそれによって定められている音楽の条件についての研究は、生理学の分野に属している。だが、こうした研究も不十分であるとクルトは考えた。なぜならば、「音は生理的な現象ではあるが、それがあらゆる点で非理性に紛れ込むことがある（Der Ton ist eine physische Erscheinung, die sich aber durchaus ins Irrationale verliert）」（Kurth 1931: 20）からである。ここで指している「非理性」に生理学的な研究は対応できない。「意志」の働きによるものだからである。ショーペンハウアーが論じた「科学的理性」と「美的理性」との区別にしたがえば、クルトの用いた物理学の用語は明らかに「科学的理性」ではなく基本的には「美的理性」を指しているといえる。たとえばクルトは次のような指摘もしている。

> 音楽は変動エネルギーと位置エネルギーの連続的な相対作用によって成立するものである（Kurth 1931: 80）。

これもまた一見物理学的に理解すべき指摘のように見える。だが、上述のように、静止と緊張についての判断は意志に支配されているとするなら、意志という非理性的な要因が絡んでくることになり、そうすると、クルトの音楽論はこの点において不透明になってくる。規則と法則の体系化は困難であると思われよう。しかしそれに対して、クルトは、そうではなく、むしろ逆であると強く主張している。クルトによれば、非理性的な要因が混じり合っているからこそ、音楽はカオスを避けることができ、コスモスへとつながるのである（Kurth 1931: 45）。それは美における高度な統一への要求が心理的な要求に由来しているからである（Kurth 1931: 83）。一般の「生の哲学」によれば、科学的理性は、分離と分析を方法としているため、美における高度な統一から遠ざかる一方である。同様の考え方がクルトの音楽論でも確認される。しかし、クルトの場合は、それが、一般の「生の哲学」と異なり、科学的理性に対して全面的な否定を意味しなかった。彼は研究対象の「思考による整理（gedankliches Ordnen）」（Kurth 1931: 44）を重視し、またすでに言及したように、音楽研究では分析が不可欠であると考えていた。

「全体性の体験」

ただその一方で、「全体性の体験（Ganzheitserlebnis）」についても非常に重視し、学問的な芸術研究であれ、一般の芸術鑑賞であれ、それらの対象となる具体的な作品についての適切な認識は、「全体性の体験」が不可欠であるとクルトは考えたのである。そして、「思考による整理」と「全体性の体験」との間に「境界線」が生じるとも主張した（Kurth 1931: 28）。それは、心理的なことを細かく追究しようとすると、この営みは必然的に推論不可能な現象にぶつかるからである。よって、分析的に働く悟性を、包括的すなわち直観的である把握に移行させなくてはならないという点に至る訳である。この「移行」は本論文でいう明らかな「反主知主義的な境界線」にあたる。「全体性の体験」が要求されると、あらゆる論理的な推論が必然的に中断される。

> 「全体性の体験」は対象の全体についての印象が不可欠であるが、その獲得は「無意識で、直接の（unmittelbar）プロセス」であり、思考すなわち意図によって成されるものではない（Kurth 1931: 25）。

「全体性の体験」は無意識で直接のプロセスによってしかなされない。「直接」というのはここでは思考によって仲介されないという意味であり、したがってこのプロセスが包括する把握、すなわち「直観」に依存するのである。こうした「全体性の体験」すなわち直観的な体験への要求は、クルトの音楽論において論理的な推論を中断させる理論構成上の「直観」でもある。故にこれを、本論において「クルトの『線的対位法の基礎』における直観3」と呼ぶことにする。

非理性的なものを理論によって、理性的な観点から追究する

ただし、クルトはこうした「全体性の体験」を求めながらも、そこに危険性があるということも指摘した。なぜならば、それが完全に鑑賞者の意志と想像によって支配されるということが懸念されるからである。言い換えれば、鑑賞者が自由にいろいろなことを想像できるため、鑑賞対象の作品とはもはや関係が認められないことや、作品の観点から判断すれば非現実的であるといわざるをえないことまで、鑑賞者が想像してしまう可能性がある。しかしその一方で、芸術作品とは、鑑賞者の想像に依存しない、「現実である心理的

内容（realer psychischer Inhalt）」がなければ、芸術として認められない。ドイツ語圏における心理学的な音楽研究ではそれが芸術の「普遍的な内容」として指摘されることが多く、鑑賞者の心理的作用と関わりなく、芸術作品そのものに属する内容であった。芸術研究が究明したいのはやはりこの「現実」の「普遍的な」内容である。しかし、この内容と鑑賞者がただ勝手に想像している内容とを区別するのは実は容易なことではなく、研究者でも、両者を混同してしまうことが多い。その具体的な一例としてクルトは音楽解釈学のことを指摘しているが、それはもちろんクレッチュマーへの具体的な批判でもあった。作品に属する「現実である心理的内容」は鑑賞者の想像によって拡大させられたり、ときおり押しのけられたりするものであることを音楽解釈学では十分に配慮せず、鑑賞者が想像した内容を芸術作品の内容としてみせかけようとしている。クルトによれば、その結果は「文学的な感情再現（sprachkünstlerisches Nachempfinden）」に過ぎず、鑑賞にとってそれはただの「感情による退廃（gefühlshafte Entartung）」（Kurth 1931: 59）である。クルトの時代においてはクレッチュマーの解釈学のみならず、ジャン・パウルなどを出発点とした文学的な天才美学も相変わらず盛んであった。たとえばR. ベンツ（Richard Benz[85]）の著作などのように、クレッチュマーが不可欠だと強調した音楽専門的な知識さえ求めずに、音楽と音楽家のことを詩的な直観のみにおいて語ろうとする文献も数多く出回っていた。クルトにしてみれば、それは退廃にしか見えず、強く反論すべきことであった。故に彼は、音楽研究、それもとりわけ音楽心理学的な研究は「具体的な体験事実（konkrete Erfahrungstatsachen）」（Kurth 1931: 59）に基づいていなくてはならないと主張した。言い換えれば、音楽心理学は経験主義的な研究でなくてはならないと考えた訳である。

この点は大いに注目に値することであろう。なぜかといえば、クルトは「生の哲学」からの影響が強かったにもかかわらず、この点において、「生の哲学」で一般的に確認される論点から離れたと思われるからである。分析的な悟性と全体の直観的な把握との関連性の問題でいえば、一般の「生の哲学」では直観的な把握を中心に据えていた。「反主知主

[85] ベンツはたとえば、ワッケンローダーを理想視し、「彼はインスピレーションのある人として、インスピレーションのある人のために文書を書いた」（Benz 1938: 3）ことを褒め称えている。あるいは、ホフマンについては、「言葉の無能を深く感じたからこそ、音楽をそれほど深く把握することができ、感じたのである。（中略）」ベンツによれば、ホフマンは「天と地の境をさまよい、上に引っ張られたり、下に引っ張られたりしていた」（Benz 1949: 77f）と述べている。ホフマンは音楽のことをただ詩的に語っただけなく、分析もしていたのだが、ベンツにとっては、それはホフマンが「下に引っ張られたりしていた」せいであり、評価すべき音楽把握ではなかったようである。

義的な境界線」を超えたところで非理性的な観点を取ろうとした訳である。それに対して、クルトは作品の示す全体性の把握を理想としながらも、それを、実は理論によって暗示できると主張した。言い換えれば、「生の哲学」が、分析する悟性すなわち理論思考が全体性の把握を妨害することを常に懸念していたのに対して、クルトは反対に、理論思考によって全体性を示すことができると確信し、次のように述べた。

> 理論を正しく利用さえすれば、それは意味のないものとしてではなく、むしろ最も根源的な秘密を含むものとして現れるのである。そのためには、心理学が一方的に理論に役立とうとするのではなく、むしろ理論が心理学に役立つべきである（Kurth 1931: 63）。

この引用文は、ここまで論じてきたクルトの『線的対位法の基礎：バッハの旋律ポリフォニー』に見られる「直観」とその関連性を簡単にまとめているといえよう。上述の「直観1」と「直観2」の秩序が示したように、彼は、音楽理論を検討するために心理学を使用しようとしたのではなく、音楽理論を以って心理的な作用を説明しようとした。また、この引用文で指摘されている「最も根源的な秘密」とは「生の哲学」的な意味で理解されるべきものであると思われ、すなわち「全体性の体験」によってしか把握されない「魂」あるいは「生」の「秘密」を指すものである。こうした「秘密」には理論的な思考が応用されないと一見思われがちだが、クルトは、理論はこのような「秘密」を含んでいる、したがってこれを明示できると考えた。そうだとすれば、「直観3」が要求している「全体性の体験」は、非理性的なものであるにもかかわらず、理論によって、理性的な観点からも究明されるはずである。それこそが、ドイツ語圏の思想史とりわけ美学史の観点から見たクルトの音楽論の特徴であろう。

たとえばリーマンも理性と非理性の間の境界に立ち、分析を進めることによって天才に貢献しようとしていた。だが、リーマンは作品の中で何が普通であるかを示すこと、すなわち特に天才的でない点を明示することによって、逆に天才的であると判断されるべき点を示すことができると考えていたのに対して、クルトは天才を総合的に論じようとはせず、天才の作品で最も純粋に確認されると考えた心理的作用を具体的に明示しようとした。そしてそれをとりわけバッハ、ワーグナー、ブルックナーなどの作品で理論的に明示できると考えた。単純化した言い方ではあるが、リーマンの理論は天才的なことを間接的に示し

ているのに対して、クルトは天才の作品で確認される理想的な音楽とそれに伴う心理作用を直接的に示そうとしたといえよう。

だが、そうすることによって、クルトが自分でも指摘したように、理論はやむをえず「非理性に紛れ込むことがある」（Kurth 1931: 20）。矛盾を伴ったまま理論を維持させるためには、論理的に推論されない判断を強いられることがあるように、クルトの分析は、結局無理なところにまで理論的な検討を進めようとしたという印象がある。しかも「非理性に紛れ込む」という点に関しては実際の鑑賞体験によっても追跡されがたい。ホルトマイヤーが指摘した、クルトの音楽鑑賞体験が乏しかったという印象もそれに由来しているのではないかと考えられる。理論が示そうとしていることと、実際に曲を聴いて確認できることとの間にずれが起きてしまっているのである。

クルトの試みを全体的に見れば、18世紀のバトゥーの理論との共通点が見られる。両者は従来の芸術理論を検討した上で、芸術の「自然」の原理を探ろうとしていた。この「自然」は両者に共通して、自然科学が研究対象としている自然ではなく、人間特有の「自然」であった。ただバトゥーの研究にあらわれているように18世紀においてはそれが人間の習慣から理解されていたきわめて抽象的な概念であったのに対して、クルトが提唱したのは心理学によって究明され、具体化された概念であった。

さらなる共通点として挙げられるのは、たとえば、両者は同様に自分の研究によって、従来の芸術理論が示してきた規則を再検討したことである。それによって、従来の規則をより原理的なものに絞った理論を目指していた。そして、芸術のための「原理」を究明しようとして二人は「直観」の存在も強調した。その結果、芸術理論における非理性主義的な側面を強化させたのである。クルトが自らも認めていたように、「最終的にはこの理論も音楽の把握可能性（Faßbarkeit）ではなく、把握不可能性（Unfaßbarkeit）を証明するものである（後略）」。ただし、理論は「くだらない規則（Regelkram）の代わりに、音楽の基盤となる心理における法則を明示しなくてはならない」（Kurth 1931: 64）。

「音の心理学」対「音楽の心理学」

従来の理論は規則によって芸術の「把握可能性」を強めようとはしたが、それに失敗し

た。新しい理論も最終的には芸術の「把握不可能性」を認めざるをえない。あるいはこの「把握不可能性」こそが芸術の魅力の一部でもあるので、これはまさに証明したいことであるといえよう。とにかく、「くだらない規則」よりは有意義な研究成果へと導けるとクルトは確信していたようである。実際、クルトの試みはドイツ語圏の作曲学の視野を広げることができ、音楽への「主知主義的」なアプローチを強化したといえる。しかし、その反面、「把握可能性」と「把握不可能性」との間の「反主知主義的な境界線」をも一層強調したのである。それはクルトにかぎらず、リーマン、カペルレンなどについても同様にいえることである。一般の美学について、相良守次は、「“美とは何か”という問いと“美しいという感じはどのようにして起るか”という問いの間には､大きな違いがある」と指摘し、それぞれへの美学的なアプローチを次のようにまとめた。

（A）規範的美学の方向

美学は客観的・絶対的、かつ永遠不動のものであって、それを見出して行くのが美学であるとするいわゆる《上からの美学》。そして、美は客観的な対象の中において成立するとみなす。当然、思弁的な形而上学的な方向に傾く。

（B）記述的美学の方向

美は相対的なもので、人とか、時代によって、それぞれの美がある。美は、対象の中にあるのでなく、美を感じる人間の美意識において成立する。つまり、感受する主体の側において、美が成立するということになり、当然、その究明は心理学に頼ることになる。方法論として帰納的、経験的、実験的方法をとり、“美しいという感じ方”を研究するのがフェヒナー（Fechner）らの首唱する《下からの美学》であり、実験美学はその代表的なものである（相良 1957: 60）。

この引用文は「下からの美学」が「当然」、「心理学に頼る」という事情を指摘している上で、この「心理学」はより具体的にいえば、「帰納的、経験的、実験的方法」をとるフェヒナーの「下からの美学」であったと説明している。つまり美学が中心とした研究方法はいわゆる実験心理学（experimentelle Psychologie）であったと思われる。だが、実験心理学について､たとえば､H. マイヤーが､「魂なしの心理学（Psychologie ohne Seele）」（Meyer H. 1949: 35）であったと指摘している。それは、この心理学は個人の「意志」についての検討を可能な限り論外とし、それ以前のすなわち人間共通の普遍の心理作用に主な関心を寄

せる傾向が見られたからである。そのため「下からの美学」が精神物理学（Psychophysik）として現れることもあった。これは従来の美学とはまったく異なる、観念論の美学との関係を断念したアプローチである。「下からの美学」は、ドイツの哲学史における「急進的なパラダイムの変更」（Schneider 2002: 126）として認識されてきた。しかし、作曲学は「下からの美学」に関心を寄せながらも、この転換までは吸収しなかった。相良が説明したような純粋な記述的美学を実施しようともしなかったのである。たとえばクルトは規範的美学に対して、記述的美学を強く望んだのは確かである一方で、彼の「意志」への強調は「魂なしの心理学」を許さなかったにちがいない。彼が「音の心理学」と「音楽の心理学」とを区別していたことからも、それは明らかであろう。この区別にしたがえば、数学的関係として記述されるような対象は、クルトがより重視した「音楽の心理学」に分類されるのではなく、主に「音の心理学」の分野に属するものであり、すなわちクルトの音楽論全体では二次的な存在に過ぎなかったといえよう。音楽における各音の関係を具体的にどう把握するかは、人間の基本的かつ普遍の心理作用によってではなく、むしろ習慣によって決まるものであることをすでにヘルムホルツが指摘していた（Helmholtz 1877: 473）。音楽の心理的あるいは生理的な条件の究明を望みながらも、19世紀後半のドイツ語圏における作曲学は全般的には音楽理解における「習慣」の役割を強く認識していたといえる。たとえば、クルトはリーマンやカペルレンと同様に長音階を「自然」の音階としてみなしてはいたが、その一方で各音階を特徴づける「導音」さえ歴史的に発展してきたものとして理解していた（Kurth 1922: 44）。クルトにかぎらず、歴史的に発展してきたものすなわち「習慣」を追究することは、作曲学の必要性を裏づけるための重要な論拠にもなっていた。たとえばリーマンらは、作曲家は天才であることを理想としていたが、天才ならば、アカデミックな作曲学の学習が不必要であるというような天才美学的な考え方に賛成できなかった。というのも、バッハやベートーヴェンの音楽を学習していない天才などいるはずがないと考えたからである。すなわち天才は、古典の学習によって自分の才能を適切に発揮できるようになると考えたのである。こうして古典音楽のレパートリー確立がなされ、それに伴い、学習の必要性が再認識されるようになったといえるが、この学習とは、音楽史と作品の分析が主な内容であり、非常に専門的であった。

作曲における古典へのこだわりと、読者層における変化

それによって読者層も決まった。カペルレンやクルトの理論は真に新しいものであり、

専門的な音楽教育を提供した学校などとは方法が異なっていたため、彼らの教本に関心を抱いた当時の読者は独学する他に方法がほとんどなかったと思われる。『線的対位法の基礎: バッハの旋律ポリフォニー』の序文でクルトは、この教本を使用して、対位法を独学で学ぼうとする読者に特に期待を寄せていることを述べている。しかしこれらの読者は具体的にいえば「(和声学あるいは少なくともその基本をすでに習熟している) 音楽専門の学生」(Kurth 1922: XII) であるべきであった。古典レパートリーが確立されてきた中で、クルトにかぎらず作曲学は音楽鑑賞のための学習の重要性を社会に強く訴えた反面、専門的な学習を強調したために、一般の芸術愛好家から遠ざかってしまったという印象がある。クルトの作曲学においては特に、テュルクやロジェのような芸術愛好家による家庭音楽などの普及に直接役に立とうとする試みも、マルクスのようにたとえばまず音階を音楽として感じてみようというような純粋な体験から作曲学を教えようとする試みも、古典を中心とする学習に押しのけられたという印象がある。たとえば、リーマンはマルクスに学んで、作曲学をも旋律から教えようとしたが、作曲の巨匠が、マルクスが示している通りに音階を旋律として使わなかったため、マルクスを批判している (Riemann 1902a: 16)。マルクスが説明しようとした「質量」(Marx 1875: 5) の感覚はマルクスの説明から十分に伝わる。だが、リーマンはそれを直に認められなかった。古典に執着した作曲学は巨匠の曲で実際に確認される例に強いこだわりを持つからである。

このこだわりを原因に音楽理論とりわけ作曲学が一般の芸術愛好家から遠ざかったことが、19世紀末から始まった青年運動、特にその一部であった青年音楽運動によって激しく批判された。だが、個々の運動における方針は様々であった。青年運動に近い施設などで専門的な音楽教育を強化させる試みもあれば、古典に反対した上で「自然」な音楽感覚を再認識しようという試みもあった。前者はA. ハルム (August Halm) の音楽教育に代表され、それにはクルトも参加していた。後者は青年のための新しい音楽の創造に期待を寄せたF. イェーデ (Fritz Jöde) が中心であったといえる[86]。

[86] イェーデと対立し、近代批判を徹底させようとしながら 16 世紀以前の音楽を理想視した、W. ヘンゼルの団体もあった。古い音楽対新しい音楽について、1800 年頃以降のさまざまな論争が青年音楽運動にまでも浸透した代表的な例である。芸術思想史研究の観点からは非常に興味深いことであるが、古い音楽へのもっぱらのこだわりによって、作曲学が特に進められていなかったため、本論文ではより詳しい言及は割愛する。

（第Ⅱ部）

第9章　青年音楽運動における作曲学

第 1 節　A. ハルム（1869－1929）の「分析」

ハルムも和声の「重力」、安定や運動のエネルギーなどに注目し、音楽における「生きている意志（lebendiger Wille）」（たとえばHalm 1923: 44）を感じ取ろうとした。その根本的な「直観」から考えれば、ハルムの音楽観はクルトに非常に近いものであった。ここでは詳しい追究を割愛することにするが、ハルムにおける重要な側面を一点のみ取り上げたい。それは「分析」についてである。「分析」は、普通は「主知主義的」な研究手段であると思われるが、クルトの事例で見てきたように、エネルギー主義的な音楽分析の結果は必ずしも論理的な推論によって裏づけられることではない。というのも、音楽研究におけるエネルギー主義とは、その言葉通りそれ自体が一種の主義であり、その独自の「直観」が分析の結果を左右させるからである。この主義の「直観」さえ認めれば、それが基づいている理論も論理性も一貫しているように見られる。だが、具体的な「直観」の適切さを疑ったとたんにこの理論の体系全体が崩れてしまうといえよう。すると、理論体系が維持されていた段階では論理的に見られていた分析とその結果も、理論体系の崩壊に伴い、「直観」すなわちただの主義にしか見られなくなってしまうのである。

ハルムは青年運動と近しい関係にあり、青年運動内で特に注目されていた。ドイツ青年運動とりわけその初期を代表する「ワンダーフォーゲル運動」についてはすでに広く研究されているため、ここでは青年運動の概論を割愛し、青年運動における音楽教育のみに焦点を合わせていきたい。ワンダーフォーゲルなどの印象が強く、青年運動の音楽活動はただ集団でハイキングやキャンプの際に、大声で歌うことであったと一見思われるかもしれないが、実際には当時の専門的音楽教育とりわけ作曲学をも参考にしながら、運動全体の方針に適した音楽教育が検討されていた。この教育は運動全体の精神を受け継いだ結果、デスクに向かいながらの学習より「生きた」ものの体験を求めるようにしていた。こうした要求は由来の教育への批判も意味していたが、この批判こそが運動が集結する最も重要な契機のひとつであったと思われる。青年運動における音楽教育もアカデミックな教育に反対していたが、さらに当時の一般音楽評論に見られた内容美学と音楽解釈学にも強く反

対していた。「音楽の最も大きな役割は存在すること（sein）と、行動すること（tun）であり、語ること（erklären）ではない」（Halm 1916: 63）とハルムは述べており、それは運動全体の共通の見解であったと思われるが、これがハルムの音楽論を支えるもっとも根本的な直観である。「ハルムの分析を支える直観1」と呼ぶことにする。ここですこし注意しておきたいのは、この引用文の主語は「音楽」だということである。それによって、この文章は抽象的になっており、分かりにくくなっているが、エネルギー主義の観点から理解すれば納得がいく。エネルギー主義によれば、音楽はそれ自体にさまざまな力が働く実存である。そのため音楽研究も、作曲家の意図の追究などではなく、直接音楽に問いかける必要があるとハルムは主張した（Halm 1947: 70）。そしてベートーヴェンを具体例として取り上げていた。ハルムによれば、ベートーヴェンにとってソナタと交響曲はただの音楽ではなく、音楽以上のものであった。それは、ベートーヴェンが音楽の本質でないもの、すなわち音楽外の内容をも音楽を通して人に伝えようとしたという事実に拠っている。その内容はおそらくベートーヴェン自身が考えたり、感じたりしたことであろうが、「だからといって、われわれは彼が感じたことに服すべきであろうか。これに対してわれわれは何らかの義務があるのであろうか。われわれはベートーヴェンの音楽に見られる哲学の不明晰さによってよりもむしろ、彼の音楽の明晰さによって導かれた方が良いのではなかろうか」（Halm 1947: 48）。簡単に言い換えれば、次のようなことである。音楽を通して何らかの音楽外の内容を伝えようとしたのは、ベートーヴェンの自由である。しかし、それが優れた「哲学」であったとは必ずしもいえない。われわれにはそれを見る義務も特にないから、直接ベートーヴェンの音楽の素晴らしさに目を向けるべきだ。ベートーヴェンの音楽の素晴らしさは、具体的にいえばその形式にある。それは、ベートーヴェンが「諸力の簡潔な整理（das straffe Ordnen der Kräfte）」（Halm 1947: 126）を素晴らしくできたからであり、この素晴らしさにこそ目を向けるべきである。こうした視点からも明らかなように、ハルムの主張は、音楽には「力」が働いており、作曲家はそれを「整理」するのが役割であるというエネルギー主義的な観点に基づいているのである。

理想としてのジンテーゼ

ところで、ハルムは音楽に「二つの文化」があると考えた。一方はバッハの作品に見られる線的な表現に代表され、もう一方がベートーヴェンのソナタ形式に代表されているが、ハルムの音楽論全体を見れば、後者に重点が置かれているという印象を受ける。しかし、

いずれも主役は音楽である。それぞれの「文化」についての研究対象は具体的な作品の示す音楽のみであり、作曲家ではない。だが、作曲家自身または解釈者などが具体的な音楽作品に加えた音楽外の情報を取り除けなければ、この作品を充分に認識できない。そのため、音楽作品とその具体的な内容を作曲家の体験や感情に帰す音楽解釈が音楽そのものにとっては「不幸をはらんだ誤解」（Halm 1923: 20）である。ハルムは、「音楽自体は形而上学的な事象（metaphysischer Vorgang）であり、形而上学的な事象になるのが実に可能であり、形而上学的な事象であるべきである」（Halm 1916: 63）とも述べている。形而上学的な事象としての芸術を尊敬すれば尊敬するほど、個人の感情のような形而上学的な事象からほど遠い事象を、芸術の内容として考えられなくなる。芸術は個人の都合をはるかに超えているものである。これこそがハルムの最も根本的な「直観」であるといえる。故に、これを本論において「ハルムの分析を支える直観1」と呼ぶことにする。

「音楽を超えている『エス』」

たとえば、ハルムの「二つの文化」のうちの後者である「第二の文化」についていえば、ベートーヴェンのソナタ形式が代表例とされているが、その理由は、表出内容が異なっているテーマをただ並列させたたとえばモーツァルトのソナタ形式と違い、ベートーヴェンのソナタとして実際に聴こえる音楽が実は、曲全体をまとめる「意図と命（Absicht und Leben）」に支配されているからである。上述のことから分かるように、この「意図と命」は音楽外のもの、たとえば哲学的な反省や日常の体験内容などとはもちろん関係がない。この「意図と命」が指すのは精神であり、音楽の「観念（Idee）」であり、「音楽を超えている『エス』（das „Es“ über der Musik）」（Halm 1923: 41）である。それ自体も音楽ではあるが、ただ直接聴こえない音楽である。「音楽を超えている『エス』」は音楽自体の超自我である。ハルムの音楽分析はそのような、実際に響かない音楽を明示するのが目的である。そのため、通常の音楽分析と根本的に異なっている。通常の音楽分析はたとえば具体的な曲の楽譜に見られる和音進行を、アルファベットを使ってノートに書き留める。このような和声の分析は「残念ながら頻繁に見られるものであるが、命を感じ、生きているものの果たす機能についての解明を望む人にとっては、分析そのものを貶しているものである」（Halm 1923: 37）とハルムは考えた。

しかし「生きているものの果たす機能」の解明とは、どのように可能なのであろうか。そもそも、この「エス」が実際に響かないものであるとすれば、それはどのように分析の

対象になりうるのであろうか。この問題に対して、ハルムは「この『エス』は、響く音楽に対して積極的に働きかけている」から分析が可能であると主張している（Halm 1923: 41）。

> ジンテーゼすなわち対立する要因の精神による統一を私は直接感じる。そして、分析によって私はこのジンテーゼがどのような力によって成立されるかを明示できるのである。これらの諸力が互いにどのような影響を与えているのか、どのように管理されているのか、どのように強化されているのかを明示できるのである。しかし最も完璧な分析をもっても、このジンテーゼを感じるまたは認めるように人を強制はできない（Halm 1923: 243）。

「ジンテーゼすなわち対立する要因の精神による統一を私は直接感じる」というのもハルムの音楽論の重要な直観であろう。これを本論では「ハルムの分析を支える直観2」と呼ぶことにする。この引用文から、ハルムが主義の問題を自ら認識していたことが分かる。このジンテーゼを直接に感じる人にはそれがどのように成り立つのかを分析によって説明できるが、このジンテーゼを感じない人あるいは認めたくない人に対してはこのジンテーゼの存在自体を分析によって証明することができない、という考えである。ある作品を対象に、ここでは「（前略）偉大な意志が働いていたことなら私は証明できるが、それが成功したのかつまり創造過程の意図が機能を果たしていたのかどうかについては、私は証明できないのである」（Halm 1923: 243f）。これはシェンカーに対する意見でもある。シェンカーの分析の鋭さは「天才に近いものかもしれない（vielleicht der Genialität nahe）」（Halm 1923: 244）とハルムは述べているが[87]、ベートーヴェンのソナタ作品111でシェンカーが感じていたジンテーゼを、ハルムは同様に感じてはいない。ハルムによれば、シェンカーが見せた優れた分析によったとしても、それとは別に直接感じたことを変えることはできないのである。それは、分析とはあくまでも「直観」を裏づけるためのものであり、逆に分析から「直観」を得るのは困難だからである。したがって分析することができるのは、直観のある人に限定される。上述の分析についての引用文を注意深く読めば、ハルムは分析によって何が証明されるのかを説明しているのではなく、分析によって「私が」（＝ジンテーゼを直接感じるという私が）証明できるということを指摘しているのが分かる。

だが、「響かない音楽」、すなわち音楽の「エス」を直接感じ取ることを条件にすれば、

[87] ハルムとシェンカーの旋律概念とその分析実践の比較については西田 2008 参照。

分析者は分析を自分の観点に限定させることになるため、論理的な推論は「直観」に依存することになる。故に、「響かない音楽」についての考察が「主知主義的」であるか、それとも「反主知主義的」であるかについての判断も、同じ「直観」に依存しているといえよう。具体的にいえば、直観と論理的な推論の両方が確認されるため、ハルムのこの研究は「主知主義」の条件を満たしているといえる。だが、元の「直観」は一般的なものではない。よって、それを認めない人も当然出てくるのである。「直観」すなわち論理の前提を認めることのできない人にとっては、それに続く推論も認める訳にはいかない。故に、研究全体としては「主知主義」の条件を満たしていないことになる。ハルムのこうした例にも見られるように、結果からいえば作曲学は次第に、個人の「直観」への依存の強調によって個人の美学を論じる手段となっていった。そうなった場合、具体的な美学を受け入れるか否かは読者次第である。従来作曲学は、音楽の普遍的な基準を探求する学問であったが、20世紀後半においてはこうした基準はほとんどなくなり、あえて作曲学を試みようとすれば、それは具体的な作曲家の具体的な作品限定のものでしかありえなくなった。ハルムの音楽論の中では、特にブルックナー論がそれを先行するものであったといえよう。

こうした作曲学は、個人の美学を論じる手段となったことによって従来の作曲学との間にやむをえず対立を生み出した。ハルムは「直観」に頼りながらも、上述のように「主知主義的」な音楽論を目指していたといえる。そのためにはいうまでもなく学習を非常に重視していた。彼は自分が理想としていたブルックナーの交響曲を主題とする著作の冒頭に次のように書いた。

> 歴史はわれわれにブルックナーを稀に見る勤勉家として語っている。誰もが知っているように、また全ての巨匠が証明するように学習に終わりはない（Halm 1923: 244）。

ハルムによれば、「芸術家は『天が指示してくれる』芸術法則に従う心構えができているはずである」（Halm 1916: 128）[88]。しかし、それは、積極的な営みなのであって、芸術家はただインスピレーションに従いながら作品の創造に取り組んでいるという迷信には強

[88] 法則についての知識を求めることは、音楽が単純でくだらないことになるのを防ぐ手段でもあった。オペレッタなどのポピュラー音楽に対する批判でもあるが、ハルムは「われわれは、くだらないことがわれわれの喜びを誘おうとすることに反対している。喜びに対して不信感を抱いている（Wir lehnen es ab, wenn Banalitäten uns zur Lust einladen wollen, wir glauben nicht an Lust;）（後略）」（Halm 1916: 109）と述べている。

く反対すべきである（Halm 1916: 128）。インスピレーションは重要だが、インスピレーションによって手に入れられることだけでは、芸術作品の創造に不十分である。

> インスピレーションは芸術の苗に過ぎない。これをどこに植えるのか、どのような栄養を与えるのか、どのように育てるのかなどは、強い意志を抱く、豊富な知識を身に付けた芸術家の工夫次第である（Halm 1916: 127）。

以上がハルムの見解であるが、もし知識を身につけることが芸術活動の条件であり、実際に作曲家がそうであるとすれば、鑑賞も学習が不可欠であろう。この点についてはM. H. シュミート（Manfred Hermann Schmid）が補足している。ハルムの学習は、従来の理論や作曲学の学習ではないため、最初の印象、つまり曲を聴いて感じ取ったことが、従来の理論についての知識によって乱されることがあるということをハルムは懸念していたのである（Schmid 1999: 164）。ハルムは「直観」を原点としながら、作曲学を新しくしようとしていたので、その学習者もまずは音楽鑑賞によってさまざまな音楽についてのしっかりした印象を持ち、それを追究するというような学習の仕方が求められている。

つまり全体的に見れば、ハルムが提唱したのは体験を最も重視している学習である。体験は具体的に巨匠の曲を観賞することによって得る体験である。それに対して、次に取り上げるF. イェーデはエネルギー主義的なアプローチに基づき、作品以前の、ただ音と音の間に生じる「力」を体験することに関心を戻そうした。それはマルクスの指摘した「質量」以降の試みであった。

（第 II 部第 9 章）

第 2 節　F. イェーデ（1887－1970）の『楽人入門書』

イェーデの『楽人入門書（Musikantenfibel）』を作曲学の教本であるといえば、反論が起こるかもしれない。まず、この教本は実は子供の音楽教育のためのものであり、専門的な作曲学ではないという反論が考えられるからだ。しかし、イェーデはE. ケイ（Ellen Key）の『子供の世紀』などから強い影響を受け、子供のことをただ未熟者としてみなすのではなく、むしろ大人が子供から学ぶべきであるという考えを抱いていた。彼の考えによれば、

子供のためのものが、大人用のものよりマイナーであるという意味にはならない。

音を以って「生に精進すべき」である

また、「音楽家（Musiker）」のための教本ではなく「楽人（Musikant）」のためのものであるという反論もあるかもしれない。「楽人」のことをアドルノが徹底的に批判したが、それは青年音楽運動の社会観への批判並びに、「楽人という概念にはしかし、音楽の行為が音楽そのものに優先することがすでに黙契として含まれて（後略）」（アドルノ 1998: 128）いるということへの批判が主である。音楽そのものを優先しないことは19世紀の作曲学にとっては考えられないことであったと思われる。本論文でここまで見てきたように、古典レパートリーが確立されることに伴い、音楽そのものが巨匠の音楽に代表されるようになった。よって、作曲学も必ずしも作曲ができるようになるためのものではなくなり、巨匠の音楽を知るためのものになった。巨匠が天才として、すなわち一般人に真似されない存在として描かれ、作曲学を通して天才の手法を知ることができたとしても、当然のごとく巨匠のように作曲ができるようになれるという訳ではなかった。たとえばハルムも、ブルックナーの交響曲を分析して分かったことを自分の作曲に利用するのは、ブルックナーのような偉大さのある人にしか許されていないと強調している（Halm 1916: 248）。アドルノの音楽観も巨匠の音楽を基準とし、19世紀の作曲学で主流だったこの考え方を受け継いでいた。イェーデの主張したような一般人の音楽活動を唯一の基準とする音楽観は、当時は一般の作曲学においてもアドルノにとっても論外であったにちがいない。イェーデ自身も巨匠の音楽を決して否定はしなかったが、彼は、創造性の高い、すなわちより一般的な言い方でいえばより芸術性の高い音楽との絆を作り上げるためには、まずはそれに対して距離を置くべきであると考えた。それは、われわれは対象、すなわちこの場合では音楽に命や「魂」を附与すべきであるという「生の哲学」の考え方に対して、イェーデは、そうできるようになるためには、われわれはまず自分を「生に精進すべき（dem Leben hingeben）」（Jöde 1953: 5）であると考えたからである。それはイェーデの音楽教育の最も根本的な直観であった。これを本論では、「イェーデの『楽人入門書』における直観1」と呼ぶことにする。

「新しい旋律」

この「直観」の示す考え方に基づいた教育を小山英恵はイェーデを引用しながら（Jöde 1927: 138）、次のようにまとめている。

イェーデは、音楽の基礎的な段階から、理論的ではなく実践的な活動の中で指導しようとした。そこで示された、「1．いずれの練習も生へと導く、2．なされた聴取と体験はあらゆる知識に先立つ、3．なされたすべての聴取と体験が音楽である（中略）という原則は、イェーデが、知識よりも音楽活動の体験を重視しているということだけでなく、音楽活動のすべてが「生である、すなわち生彩に富んだものでなければならないことを表している」（小山 2011: 456）。

これがイェーデの教育の最も根本的な「方式」をも決めている。それに従い、教育は聴取から始まり、次に歌や楽器演奏による音を取り上げる。この始まりについてイェーデは次のように説明している。

私たちは学習を旋律から始めよう。日常生活の中で私たちが音楽として読んでいるものではなく、それとまったく違うものから始めよう。静かに耳を澄まし、私たちの生活における響きのある生（tönendes Leben）をただ聴こうとしよう（Jöde 1953: 18）。

「響きのある生」は風が通る木の音、雨の音、鍛冶屋、指物屋などの立てる音であるが、音だけでなく、たとえば指物屋が板を切りそれを組み合わせることができた気持ちも聴こうとすべきである。そのすべては「生」であり、そのすべては「旋律」である。こうした「響きのある生」を聴取した後に、歌や楽器演奏による音に進むが、ここでも、イェーデは「日常生活の中で私たちが音楽として読んでいるものではなく、それとまったく違うものから」練習を始めている。それは「一音（Einton）」である。ひとつの音とその繰り返し自体も、イェーデの考え方ではいうまでもなく「旋律」であり、音楽である。それに関してイェーデはC. オルフ（Carl Orff）も引用し、オルフの教材を参考にすれば「最も魅力的な一音の調べ」が見つかると述べている（Jöde 1953: 14）。この「一音」の調べで注目すべきなのは、イェーデは音階の中では主音ではなく実は属音であると考えたことである。主音は旋律が止まる音であるが、「生」は「運動」である。したがって「運動」を起こす音から歌や楽器演奏による「旋律」を学ぶべきだという考え方である。属音の「ソ」の次に導入するのは「ミ」その後は順番に「ラ」、「レ」、「ド」、「ファ」、「シ」が登場するが、それ

ぞれの音を導入する前には、すでに習った音の旋律的可能性を身に付ける、すなわち体験する工夫がなされている。たとえば、「ソ」と「ミ」の短3度は古い数え歌など子供の歌や商人の売り声などでも中心的な音程となっているため、子供が日常生活からすでに身に着けている音程であるとイェーデは考えた。また民謡ではカッコウの鳴き声として現れ、親しみやすい音程である。イェーデによれば、子供は、自由に音で遊んでいる際に、この音程を特にに頻繁に使用しているが、子供にとって「ソ」「ミ」というのは決して二つの音ではなく、ひとつの「動き」である（Jöde 1953: 14）。主音を含んでいないので、「ソ」「ミ」の旋律だけでは和声の調が明確にならない。学習のこの段階において主音を避けることについてイェーデは次のように指摘している。

> （前略）30年前に私たちは楽譜を使用した歌唱を基本の三和音から始めていた。今日私たちはそういうことをもはやしないのである。現代の音楽にとっては長調の枠がだんだん狭くなってきたため、この枠から抜け出し、5音階や教会旋法などの再利用により苦労しながらも新しい旋律の作り方にたどり着いた（Jöde 1953: 15）。

これは新たな「直観」であり、これを本論において「イェーデの『楽人入門書』における直観2」と呼ぶことにする。この「直観」は上述の「イェーデの『楽人入門書』における直観1」とともにこの教育の基本「様式」を決めるが、具体的にいえば、「直観1」では「響いている生」の聴取を要求し、「直観2」では歌や楽器演奏による音の導入順序を決定させている。この教授法をイェーデは「道（Weg）」（たとえばJöde 1953: 14）と呼んでいる。ここではそれを「イェーデの『楽人入門書』における方式1」と呼ぶことにする。

ちなみにこれらの「直観」と「方式」は古い民謡を音楽活動の中心に置こうとした青年音楽運動のグループ、特にW. ヘンゼルとその弟子らへの反発をも意味していると思われる。「命に精進する」というのは現代すなわち今の「命に精進する」ことを意味しており、イェーデは古い時代の音楽も当時の現代音楽として理解できるようになるような学習を考えている。教本のために彼はヒンデミット（Paul Hindemith）やディストラー（Hugo Distler）などに曲を依頼したり、バルトーク（Bartok Bela）の曲を挙げたりしている。イェーデがとくに注目していたのは「ミ」「ラ」の4度である。それは伝統的な民謡には普通は見当たらない音程であるが、新しい音楽では巧みに使われるようになったものである。何人かの作曲家が『楽人入門書』に曲を提供したが、そこではこの4度が意識的に使用されていると思

われる例がいくつか見当たるのである（たとえばJöde、出版年不詳: 7）[89]。

イェーデの音楽論は以上の内容で終わらず、バッハの曲の分析などを含む幅広い研究である。だが、本論文における主な関心の対象は、イェーデの旋律論が通常音楽と呼ばれるもの以前の現象を出発点としたことである。なぜならば、それによって一般の作曲学から離れた一般人のための作曲学ができたからである。だが、ほとんどの学習者はそれを遊びながら利用し、「創造性の高い」音楽を作る段階には至らなかったと思われる。こうした意味では、音楽の行為が音楽そのものより優先されているというアドルノの批判は確かに当てはまるとはいえるが、イェーデの音楽論は、19世紀初頭において作曲学が一般の芸術愛好家自身の音楽実践から離れてしまったことへの反動でもあったにちがいない。「生の哲学」によるアカデミックな教育に対する批判をイェーデが真に受け、「生に精進」しようとした。それを可能としたのは明らかにエネルギー主義であった。音と音の間に生じる力を一種の「運動エネルギー」として捉えるエネルギー主義の考え方に基づき、イェーデなどは一般人の音楽生活における「運動エネルギー」の存在を特徴のひとつとする「生」と結ぼうとした。それは、実は作曲学にかぎらず、音楽研究のさまざまな側面にも見られる傾向であった。特にクルト以降の音楽心理学にも確認される傾向である。「エネルギー主義」の影響の下で、音楽心理学も一層一般人の音楽生活に関心を寄せることになった。そうした傾向が特に明確な例として、R. ミュラー＝フライエンフェルス（Richard Müller=Freienfels）（1882□1949）の音楽心理学が挙げられる[90]。

ちなみに、ハルムは1929年に亡くなり、ミュラー＝フライエンフェルスは1933年に国家社会主義ドイツ労働者党に入党したものの、1938年に反ユダヤ人の法律によって職を失い被害者になったが、イェーデはナチス体制下においても音楽教育で重要な人物になった。だが、それにもかかわらず、アドルノやR. シュテファン（Rudolf Stephan）による批判が社

[89] たとえば次のようにも指摘している。

> 偏見のない、長調のカデンツのみを至福に導く複合音を考えていない人ならば、この新しい音楽に頻繁に現れる和音は耳に心地よい響きであると思うに違いない（Jöde 1953: 45）。

その一例：



（Jöde 1953: 52）

[90] トゥルンマー=フカダ 2008 参照。

会的に影響力をもつようになった1960年代までは、イェーデは戦後でもほとんどなにもなかったように仕事を続けた。たとえば、戦後に出版されている『楽人入門書』にH. バウマン（Hans Baumann）の曲が挙げられていることもイェーデとその周辺の問題意識や反省の無さを語っているといえる。バウマンはナチス体制下における歌唱教育を代表する作曲家であり、ヒトラー青年団のために数々の歌を書いた。『楽人入門書』に導入されている曲は政治的な内容ではなく、子供が歌うような「数え唄」であるが、戦後にもハンス・バウマンという名前だけで、多くの人がナチスの歌を思い出したにちがいない。

ところで、ナチス体制下の学校音楽教育のための方針を定める過程においてはイェーデをはじめ、元青年音楽運動の関係者が中心的な役割を果たしてはいたが、だからといって、ナチス体制が青年音楽運動の音楽観をそのまま受け継いでいたという訳でもない。実は大きな相違点もいくつか見られる。それは特に、すべての人間に音楽の才能があるという青年音楽運動に反対した天才への再注目という点である。たとえばP. ラーベ（Peter Raabe）はヒトラーの方針に従った音楽教育を理想とし、1936年に次のように書いた。

> 数ヶ月前に刊行された、音楽教育をテーマとする雑誌に、ある音楽教育者は次のように書いている。各生徒が自らの感情を音楽で表現できるようになる工夫が必要である。だが、それはナンセンスである。それができない音楽家もいる。音楽によって感情を表現するのは創造的な才能のある音楽家しかできないことである。1000人の生徒の中でも、そういう人はほとんどいないのであろう（Raabe 1936: 44）。

ここで言及されている雑誌が具体的にどのようなものであったのか、誰が書いた文章であったのかについての情報をラーベは挙げていないが、青年音楽運動の関係者であったことは充分に考えられる。すべての人間の音楽性を信じたイェーデ自身も、各生徒が自らの感情と気持ちを音楽で表現できるようになる工夫が必要であると考えたにちがいない。

当時の有名な作曲家の中では、特にH. プフィッツナー（Hans Pfitzner）が天才美学を改めて強調していた。ナチス政権が誕生する以前から愛国主義、反国際主義、反ユダヤ人主義などを訴える文書を執筆し、ナチ党の機関紙のためにも執筆したが、彼の音楽論の中心的な概念は「着想」あるいは「インスピレーション」であった。「着想」とはドイツ語で „Einfall“であるが、プフィッツナーはそれを文字通りに、すなわち「落ちる（fallen）」と「中

に入る（ein □ in)」という言葉からできた概念として理解していた。彼は、着想とは「外から人の中に落ちてくるものであり、強いて引き寄せることのできないものである。天が落としてくれる贈り物である（後略)」（Pfitzner 1926: 13）と述べている。同様に、「生まれながらの名人なし（Es ist noch kein Meister vom Himmel gefallen □ 文字通り：天から降ってきた名人などいない）」という諺の内容に反して、「すべての名人は天から落ちてくる（Es fällt ein jeder Meister vom Himmel）」（Pfitzner 1940: 90）と述べ、すべての名人は生まれながらの名人であることを主張した。またすでに述べたように19世紀のドイツ語圏における作曲学にとってはベートーヴェンのスケッチブックが大きな存在であったが、それにも強く反対していた。ベートーヴェンが最終的に満足できるまで曲を何回も書き直したが、スケッチブックからはただのインスピレーションではなくむしろ、意識的な反省に頼る過程が読み取れる。この点からプフィッツナーは、スケッチブックを見るのはそもそも天才に対する無礼である上で、天才でない無能の人しかしないことであると考えた。そして、このように述べている。

> L. v. ベートーヴェンはどうしようもなくだらしない人であったために、ウィーンでこの世を去ったときにスケッチブックを残してしまったのである。そして気立ての良いノッテボームがそれを保存した。ベートーヴェンが残したすべてのものは彼にとって神聖なるものであったため、すべてを保存し後世に伝えた。だが、そうしなければよかった！彼にとって神聖なるものであったからこそ、ひそかに燃やすべきであったのだ（Pfitzner 1940: 71)。

これは、天才とはただ崇拝すべきものであり、ベートーヴェンのような天才の音楽を学問的に追究しようとした作曲学などの研究は許せないという「反主知主義」を極めた考え方であった。

第10章　P. ヒンデミット（1895－1963）の『作曲の手引き』

現在の音楽理論研究では、およそ1910年以降に作曲学における大きな変化が起きたというのは共通認識であるといえよう。また、一般的に音楽史では20世紀初頭をいわゆる現代音楽が誕生した時代としてみなしている。だが、当時の作曲学における変化と現代音楽の誕生とは関連性が深いとはいえ、同一視してはならないことである。作曲学を変えたのは、新しい和声などのいわゆる現代音楽の各特徴の導入ではなく、H. H. エッゲブレヒトのことばでいえば、むしろ「音楽的な能力の意識的な使用（bewußte Betätigung des musikalisches Könnens）」（Eggebrecht 1985: 45）であった。たとえば、現代音楽の誕生を代表するシェーンベルクの理論は、『和声学』における4度構成の和音の理論化などの新しさが見られるにもかかわらず、最初は19世紀とリーマンの作曲学の延長線上にあったといえる。そして彼の理論は全体的には作曲家が作曲しながら自分の音楽を分析した結果として現れる。言い換えれば、作曲が理論的考察すなわち学習に先行されなくなり、むしろ理論的考察が作曲を伴うという理想ができたのである。

シェーンベルクが有名になった「相互の間の関係のみに依存している12個の音による作曲の方法」を、彼は1935年以降に公に紹介しはじめたが、第二次世界大戦後に理論として確立された。ヴェーベルンが特に強調したように、この方法は従来ベートーヴェン以降の音楽の延長線に立っている。ヴェーベルンもシェーンベルクも実施していた作曲教育は、マルクスの形式論を原点としているといえよう。ただし、理論は調性の感覚を避けるという方針によって、従来の作曲学からは離れた。ヒンデミットの理論も画期的なアプローチであったが、従来の理論や様式と対立関係を望むものではなく、従来の作曲についての知識を含む総合的な作曲学であり、美についての従来の考え方に対しても排他的ではなかった。理論を建造物にたとえ、ヒンデミットは次のように指摘した。

> 新しく出来た建物の中で訪問者が戸惑いする程の作り替えではなく、古い家の基礎工事はその儘に残して置いて、新しい家にその幾倍もの造作をするという方法である。従って新しい見物は、現代式に拡張されたものと見られるのである（ヒンデミット 1976: 93）。

しかし、「訪問者が戸惑いする」か否かとは、実は新しい「家」の構造を理解しているかということよりも、まず「古い家の基礎工事」をきちんと理解できているかということにかかっているといえよう。近代における音楽と建築との間に、「(前略) 思考方法とそれぞれの芸術領域のありかたに対する意識の共通性、技術的な方法に関する共通性を見出すこと (後略) (尹・小山 2009: 117)」を試みた尹智博と小山明によれば、ヒンデミットの建築的発想の中でも特に「重力」という概念の使用は、シェーンベルクへの「『無調』を追求するために作られた技法を批判して、『調性の効果を避ける試みは、重力の働きを避ける試みと同じ事で、成功するはずが無い』」(尹・小山 2009: 118) ことを強調したといえよう。「重力」の概念をヒンデミットはカペルレンやエネルギー主義[91]から受け継いだと思われるが、それらの理論家とも相違点が確認されるである。それはたとえば、カペルレンなどの、19世紀から20世紀への転換期において新理論を検討した理論家たちは、従来の理論には「間違い」が多く、修正が必要であると主張した。そして、作曲学教本の読者は、古い理論によって惑わされないように、従来の理論をむしろ忘れた上で新しい理論に取り組むべきであると考えた。それに対してヒンデミットは、従来の理論を忘れた人の方が戸惑うのではないかと述べているのである。

ちなみにヒンデミットが以上のような視点を取るようになったことには、彼の青年音楽運動との関係が大きなきっかけになっていたと思われる。青年音楽運動の中では特にイェーデがヒンデミットの運動への参加を望んでいた。上述のように、イェーデの教材にヒンデミットの作品も挙げられている。しかし、ヒンデミット自身は、最初はイェーデの活躍にさまざまな期待を寄せていたが、青年音楽運動の実情を見て愕然とした。

> その音楽活動は、恐るべきことに、きわめて多くの場合、最も平凡である社交的娯楽活動から偏屈なセクト的な活動までの、あるゆる集団活動への偏った集中をみせ、それによって覆われている (Hindemith 1994: 43)。

自分の望んだような芸術活動をそこでは実施できないとヒンデミットは判断したのである。青年音楽運動が音楽をさまざまな社交的な活動のためのただの手段として利用し、本

[91] カペルレンとエネルギー主義はまた、その点に関してゼヒターなどによる基礎低音理論からの影響が強かった。各和音における「重力」を特定させる点に関しては、ヒンデミットの理論は完全に基礎低音理論の内にあるといえる。

格的な音楽活動に踏み切ってくれないという印象をヒンデミットは持つようになったが、それは上述のアドルノのイェーデらに対する批判で確認できた見解、すなわち「楽人という概念にはしかし、音楽の行為が音楽そのものに優先することがすでに黙契として含まれている（後略）」（アドルノ 1998: 128）ということと同様の不満であった。

ヒンデミットからすれば、青年音楽運動の活動に改善が期待されなかったのは、青年音楽運動の参加者のほとんどが音楽についての基礎知識を持っておらず、それを学習する意欲もないように見えたからであるにちがいない。すでに確認したように、イェーデの行った教育は、専門的な音楽理論以前の音楽体験から始まっていた。ヒンデミットは基本的にはそれを決して否定していなかった。むしろ歓迎していたと思われる。だが、この体験の段階で止まり本格的な学習に進まなければ、きちんとした音楽活動ができるようになるはずはないと考えたにちがいない。

「正確な思考の利益」と「信仰の無限の世界の恩恵」のバランス

しかし、ヒンデミットの視点に立ってみるとするならば、音楽の素直な体験と知識の獲得とを具体的にどのように連携させるべきであったのであろうか。この疑問点に関して、ヒンデミットの考えた「世界を理解するための典型的な芸術的な方法」が大いに参考になると思われる。ヒンデミットはこれを次のように説明している。

> これは科学者の方法とは全然反対である。科学者の眼から見れば我々の方法などは方法でないと言うであろう。我々のように、それぞれの事柄を根本的に理解することもしないままで、あらゆるものを眺めようとすることは、科学者から見れば、まるで素人くさいやり方に見えるにちがいない。実際、芸術的態度は、本来素人的であることを免れないのであって、それが素人の見方と違う処は、単に視野が素人よりずっと広いということだけである。我々は、芸術によって自分が科学と宗教の中間に置かれていることを感謝しなければならない。即ち、我々は音楽の技術的な面に関する限りでは、正確な思考の利益を味わい、しかも同時に信仰の無限の世界の恩恵にあずかるのである（ヒンデミット1999: IV）。

「正確な思考の利益」と「信仰の無限の世界の恩恵」はここではバランスが取れており、どちらかが優先されることはない。ただし、秩序はある。前者は後者の基盤であり、前者

がなければ、後者もないという考え方である。というのも、ヒンデミットは音楽の定義を試みる際、主に基盤に着眼するのである。たとえば、中世の音楽文献について、そこには「（前略）深い意味を持った言葉がある」と指摘した。

> それは「音楽は良く作ることの学問である」。（ムージカ・エスト・スキエンティア・モドゥランディー）という文章である。これは音楽の定義としては、このうえなく明確な適切なものである（ヒンデミット1999: 39）。

この考え方は『作曲の手引き』においても、最も根本的な論拠として確認される。「事柄を根本的に理解することもしないまま」曲を作るという科学者の視点から見れば「素人くさいやり方」を免れるのは難しいかもしれないが、作曲家は音楽が「良く」できたかどうかについての判断はでき、曲についての細かな追跡が可能である。この追跡は具体的な音楽作品において使用されている作曲技法を明示し、それについての反省を試みるが、それをうまく実施できるように、作曲家は技法自体に価値があると感じなくてはならない。もしも価値のあることだと思わなければ、そもそも追跡を行おうという意欲も持たないであろう。古代と中世の音楽家についてヒンデミットは次のように語っている。

> それでは、作曲するということはどんなことであったろうか？敬虔な音楽者にとっては、それは神を讃えることであり、同時に聴く者をして讃えに参与しめることであった（ヒンデミット 1976: 20）。

この引用文にある「作曲」という語はドイツ語の原文において„Kunst des Setzens selbst“（Hindemith 1940: 27）となっている。これは作曲の技法とその適切な使用を主に指す概念である。„Setzen“とは、ここでは音を適切に組み合わせること、また本来は音符を記述するという行動そのものを意味するものである。つまり、作曲家の具体的な着想や表出の意図などとは関係なく、それらより以前から存在するものである。こうした意味が原文では「それそのもの」、「それ自体」という„selbst“によってさらに強調されている。すなわち、音を組み合わせるための技法自体が独自の価値を持つとみなされていたということである。

作曲技能の防衛と発展

以上は古代と中世についての指摘であるが、ヒンデミットにとってそれは、現在の理想でもあった。具体的に『作曲の手引き』においてヒンデミットは次のように指摘している。

> （前略）昔のことは呼び戻す訳にもゆかない。自分の仕事の隠れている所は自分自身で解決してゆかねばならない。しかし、古代精神の余燼を、音素材およびその使用法の今日の見方の上に、燃えうつさせることはできよう。本書はその仕事をなそうと願うものである（ヒンデミット 1976: 20）。

時代が変わってきたため、新しい時代に適した技法が必要不可欠となっており、以前の技法には戻したくない。だが、古代の精神である技法自体を大事に思う精神は取り戻したい訳である。これはヒンデミットの音楽論全体の中心的な「直観」のひとつである。これを本論では、「ヒンデミットの『作曲の手引き』における直観1」と呼ぶことにする。

以上の「直観」についていくつか注意すべき点がある。それは第一に、作曲技法そのものを尊敬すべきものとすることは、規則があって作曲家がそれに従って曲を作るというような、すなわち技法が作曲をあらかじめに規制するという意味ではないということである。この「直観」が、上ですでに言及した「音楽的な能力の意識的な使用」を要求していると思われる。それが1930年代以降の作曲学の特徴のひとつであり、ヒンデミットとシェーンベルクとの共通点でもある。作曲家は数小節だけでも書けたら、それを自分で分析し、分析の結果によって曲の続きを検討し、その後の音楽を具体的に決めるという過程である。この過程を「ヒンデミットの『作曲の手引き』における方式1」と呼ぶことにする。つまり作曲過程の絶え間ない意識化である。そのため、作曲家は作曲をしながら、自分でも自分の音楽の鑑賞者にならなくてはならないが、上述のようにそれをすでにリーマンが作曲の基本として考えたのである。ただし、リーマンは心理的な側面に焦点を置いていたのに対して、「ヒンデミットの『作曲の手引き』における直観1」は、リーマンからの影響があったと思われながらも、もっぱら音楽理論的な分析による意識化への要求を示す考えであった。

この意識化は音楽表現の向上が狙いであるにちがいないが、意識化の対象となる具体的な表現は特定の様式に限定されていない。分析の例としてヒンデミットはグレゴリオ聖歌、ギョーム・ド・マショー（Guillaume de Machaut）、J. S. バッハ、I. ストラヴィンスキー（Igor

Strawinsky）、シェーンベルク、そして自分の曲を挙げている。それぞれは音楽表現が大きく異なっているものの、まったく同じ方法で分析されている。ただし、古い音楽を取り上げる場合にも、ヒンデミットは音楽史の研究としてではなく、あくまでも当時の音楽の改善を図るものとして分析している。改善が必要であると感じていたのは、当時の音楽家が「作曲技能の防衛と発展」（ヒンデミット 1976: 9）を大事に思わなくなりつつあったと判断し、作曲学が軽視されることを強く懸念していたからである。かつてのフックスのように、ヒンデミットは従来の理論が有効でなくなりつつあった時代に、作曲を、恣意的になってしまうことから守ろうとしていた。

> （前略）作曲法の混乱をこれ以上大きくしないために、それから又古い理論と今日の不安状態との間に溝がこれ以上悪い結果にならないように、もう一度使用に耐え得るような基礎工事がなされぬばならない（ヒンデミット 1976: 14）。

「基礎工事」が必要である理由はヒンデミットにとって主に二つあったと考えられる。1）「理論は実際の音楽と同じように昂奮に打ち震えていて、理論の体系を新しい素材と一致させようともせず、宙に浮いたような投機を敢えてする」（ヒンデミット 1976: 10）。こういう状況下では、作曲を教えるのが困難になる。教師も的確な理論を持っていないため、自分の趣味を拠りどころとすることしかできなくなってしまう。そのためには、まずは教師にとって「もう一度使用に耐え得るような基礎工事」（ヒンデミット 1976: 14）が不可欠であると考えていた。

2）さらに「教師と同様に、既に練習を積んだ作曲家に対しても本書は音の扱い方を説明するであろう。そして、勝手に音を並べるのではなく、そこに或る秩序がなければならないことを知らせるであろう」（ヒンデミット 1976: 16）。ヒンデミットがここで指摘している「秩序」について知ることは、音楽的な能力あるいは技術の「意識化」のために必要であり、様式などの制限を意味しない。「秩序」を知ることによって、作曲家はより多くの表現可能性を知り、音楽的な能力を増やすことができることをヒンデミットは期待していた。作曲家に、もしこうした「意識化」ができていないとすれば、その結果、いつも同じ手法しか繰り返されないということになってしまう。つまり、ヴァリエーションの乏しいしい表面的な感情表現に過ぎない作品ができてしまうということである。

あの胡椒のきき過ぎたような音の連がりや、砂糖の多過ぎたような音の組み合わせ、才能の無い者でも同じ手法を絶えずやっていれば暫くの間に覚え込んでやることができる（ヒンデミット 1976: 16f）。

技能の意識化ができなければ、作曲家は表面的な心地よさを与える音楽以上に高度な表現はできない。そしてそこで何をやっているのかが、結局「才能の無い者」にさえ、すぐ分かってしまうのである。小さな旋律ならば、素人でも素敵なものを作ることがある。だが、それを超える高度な表現あるいはより大きな形式の曲には特別な知識と技法が欠かせない。つまり、「使用に耐え得るような基礎工事」に依存している訳である。

ここまで見てきたように、『作曲の手引き』が想定している読者は作曲の教師と作曲家である。「ヒンデミットの『作曲の手引き』における直観1」は専門性の高い音楽理論的な分析を要求しているといえる。それが「生の哲学的」とりわけ青年音楽運動で普及していた音楽観への反論として理解される要求である。その一方で、実は芸術愛好家の音楽活動を否定しているとは一概にはいえない。むしろ、一般の芸術愛好家をもより豊かな音楽生活に導こうとするこころみであったと思われる。「使用に耐え得るような基礎工事」に基づいている「技能の意識化」によっては巨匠の作品も分析が可能になるが、それ故にこの「意識化」は、ウェーバーが目指していた作曲学と同様に、天才のことを知ろうとするすべての者にとって非常に有意義なものであるはずであるとヒンデミットは考えたにちがいない。ただし、ウェーバーによれば、ウェーバーの時代においては、分析によって天才作曲家の曲をより詳しく知りたい芸術愛好家が多かった。それに対して、ヒンデミットは、逆に一般の芸術愛好家とりわけ青年音楽運動の参加者などが「生の哲学」や天才美学に影響をされて、音楽分析への関心を無くしてきたことが悩みであった。理論に関心を抱く人が稀になったからこそ、新たな「基礎工事」を求めていたのである。つまり、ウェーバーが音楽理論についての指導を望んでいた芸術愛好家の要求に応えようとしたのに対して、ヒンデミットはこうした要求をまず呼び起こさなくてはならなかった。だがそれは非常に困難なことであった。ヒンデミットが自らも指摘したように、作曲の経験が豊富でない一般人にとっては「意識上の知識は感性の宿敵（bewußtes Wissen der Todfeind von Gefühlen）」（Hindemith 1959: 89）であった。たとえば、クレッチュマーも強く批判したように、当時は音楽専門家でさえ音楽理論への関心が低くなっていたようである。上述のようにクレッチュマーは、音楽を論じている人の多くが、音楽の専門書などが手元に無く、ショーペン

ハウアーなどの哲学ばかりに集中していたことに対して、憤りを感じていた。一般の芸術愛好家の理論への関心を呼び起こす前にはまず、専門家の意識を変えなくてはならないとヒンデミットは考えたにちがいない。『作曲の手引き』には作曲の教師と作曲家の持つ、音楽家のプロとしての意識を高めようとする意図が読み取れるのである。だが、プロの意識を高めることは、音楽愛好家の音楽理論への距離を縮めたというよりもむしろ広げたと考えられる。ヒンデミットの展開している理論における論理自体は音楽愛好家も学べそうなものである。ハルムの理論と同様に、前提すなわち「直観」さえ認めれば、ヒンデミットの作曲学もその論理性によって説得力が高い。しかし、それには、読者がヒンデミットの説明した和音などの実際の響きとその特徴を把握する必要がある。そしてそれは音楽体験が豊富でない者にとっては、おそらくハードルが高すぎると思われる。

ウェーバーなど、芸術愛好家を配慮していた以前の作曲学においても、当然和音の実際の響きを分かった上で読むべきものであったが、和音の種類がまだ少なかった。リーマンなどによってそれがさらにより数少ない根本的な機能に分類され、まとめられた。それと比較すれば、ヒンデミットの「和音規定表」が示している和音グループの区別は決して容易ではない。また、各グールプ内の区別がさらに分かりにくくなっていると思われる。たとえばBIIに分類されている「三全音を含む和音」（ヒンデミット 1976: 227）を見れば、ある和音の含む三全音がひとつであるのか、それとも二つ以上であるのかによってその和声的な効果が異なっているため、それぞれには確かに別の扱い方が必要であると思われる[92]。しかしそれは、古典音楽の鑑賞や青年音楽運動の歌唱活動などを通して体験できることではない。そのため、ほとんどの一般の芸術愛好家とっては、自分の音楽活動の枠外のことであったにちがいない。すると、一般の読者にとっては、それが音楽全体の根本的な点ではなく、ただヒンデミットの音楽の問題点であるようにしか見えなかったと考えられる。

---

[92] たとえばBⅡの「b長二度と短7度を含む
1. 根音と低音が同じもの



…等
2. 根音が和音の中で高い位置にある



…等
3. 澤山の三全音を含む



…等」
（ヒンデミット 1976: 227）。

つまり、ヒンデミットの音楽論の魅力は（その「直観」をさえ認めれば）その細かさにある一方、この細かさによって一般の芸術愛好家からの理解が得にくかったのではないかと思われる。「本書は充分予備知識を持っている者を目当てに書いたのであるから、したがって作曲という仕事に多少心得のある者にのみ価値のあるものである」（ヒンデミット 1976: 17）とヒンデミット自らも指摘している。

ちなみにヒンデミット自身も専門性を高めることによって音楽論の視野が狭くなることを懸念していたようである。H. ツェンダー（Hans Zender）によれば、ヒンデミットは決して知識人ではなかったが、音楽理論に限定せずより広い視野を望み、哲学的な観点なども身につけようとした（Zender 1998: 100）。

自然から生まれ出た性質を活かす音楽への要求

以上のように、ヒンデミットは意識上の知識を活かすことによって、すなわち技能を意識化させることによって、恣意的に音を並べるのではなく、そこに或る秩序がなければならないことを知ることを作曲家に求めていた。それを「ヒンデミットの『作曲の手引き』における方式２」と呼ぶことにする。だが、そこでは具体的にどのように秩序を考えたのであろうか。それについてまずいえるのは、自然に基づくべき秩序であったことである。ヒンデミットによれば、この秩序は「（前略）音の自然な性質から生まれ出たもの」であり、「又自然から生まれ出たからこそ常に妥当性がある（後略）」（ヒンデミット 1976: 16）というようなものである。したがって、具体的な音楽の妥当性についても、それが自然から生まれ出た性質を活かしているか否かによって判断される訳である。これはヒンデミットの音楽論の最も根本的な「直観」のひとつであり、「ヒンデミットの『作曲の手引き』における直観2」と呼ぶことにする。

上述の自然な性質とは具体的には倍音列の性質のことである。ヒンデミットによれば、音楽の研究、とりわけ音響学などの自然科学的な研究が進歩したことによってわれわれは「音における密な秩序（die geheime Ordnung der Töne）」（Hindemith 1940: 22）を聴き取ることができた。その結果、倍音列を基準に音楽の素材についてのより適切な判断ができるようになった。だが、それだけでは特に新しい発見ではなかった。以前にも倍音列に注目する音楽論は多く、ヒンデミットはそこからさまざまな内容を受け継いだ。たとえば、ヒンデミットは、長調の基本三和音は倍音列に基づいているものであるため、最も自然な和音であると指摘しているが、それは以前の音楽理論と変わりがない指摘であった。実は変

わるはずもない指摘であった。「これは経験者にとっても、未経験者にとっても、等しく大規模な自然現象の一つなのであって、雨や氷や風の如く、普通一般の平凡なことでありながら力あるものなのである」（ヒンデミット 1976: 28f）と考えたからである。しかし、倍音列からわかることのすべてが必ずしも「普通一般の平凡なこと」であるという訳ではない。それに関して、ヒンデミットは特に音階に着目していた。そして、最も「自然」な音階は長音階であると主張してきた以前の研究に対して、ヒンデミットは、自然であるのは実は長音階ではなく、十二半音階であるという結論に至った。しかも、それが理論を複雑にするのではなく、むしろ逆に理論の単純化かつ適切化を意味することであると主張し（ヒンデミット 1976: 49）、基本三和音を最も重視しながらも、十二半音階を基盤とする音楽理論を求めた。

ちなみに三和音を最も自然な和音としてみなすことは、作曲家が必ずしも三和音を中心とする音楽を作曲すべきだという訳ではない。18世紀の「純正書法」と同様に、「（前略）盛り沢山な美しさには、最も穏やかな聴衆ですら欠伸（あくび）をするではないか」（ヒンデミット 1976: 29）とヒンデミットは考えた。18世紀の作曲家にとっては「純正書法」を知ることが、逆に「純正」でない手段による特別な表現を可能にしてくれることであった。そしてこうした特別な表現こそが、音楽を面白くし、聴衆の関心も引くのであると考えていた。そこで「純正書法」がなければ、何が「純粋」でないかすなわち特別であるかについての判断が当然できなくなる。ヒンデミットは三和音について同様の考え方を示している。

> 三和音は常に標準であり、尺度であり、目標なのである。このことは三和音を敬遠している作曲に於いても同じである（ヒンデミット 1976: 29）。

三和音とその純正さから離れ、特別な表現の可能性を明示するためには、すべての和音を基本三和音との親近関係の強さによって分類する「和声の勾配」が必要であると論じることにした。それを参照にすることによって、作曲家は作曲している曲における和声的緊張を分析し、「三和音を敬遠する」音楽の和声についても、より管理できるようになる。

また、以上のような「盛り沢山な美しさ」についての判断の問題以外にも、ヒンデミットの音楽論においては、18世紀の「純正書法」を思い出させる発言がいろいろと見当たるのである。それはたとえば、作曲において、最も単純な手段で最大の効果を狙うという理想である（Hindemith 1940: 65）。それも「直観」のひとつである。これを「ヒンデミット

の『作曲の手引き』における「直観3」と呼ぶことにする。また、『作曲の手引き』のワークブックでは、ヒンデミットは二つの声部と三つの声部からなる対位法の練習法をそれぞれ別々に提唱しているが、こうした「方式」を選んだのも18世紀の音楽理論からの影響として理解されるものである。つまり、18世紀初頭の作曲学から強い刺激を受けていたとと思われる。17世紀から18世紀への転換期おいて、市民の音楽趣味に応えられるように、「ギャラント様式」を目指した作曲家は、従来の理論から自由になろうとしていたが、その反動として1720年代後半からは逆に作曲の理性化を進めようとしていた。その200年後にヒンデミットは自分も似たような立場にあると考えていたにちがいない。「生の哲学」によって評論家と理論の専門家でさえ、従来の理論より、一般聴衆のニーズや趣味に一層目を向け、青年音楽運動が従来の作曲学と関係を打ち切った独自の音楽活動に取り組んだ一方で、作曲家が独自の新しい音楽表現を探り始めていた時代であった。これらに反して、ヒンデミットは18世紀後半と似た理性化を試みることにした。18世紀の最初の数十年間こそが手工業的作曲の最盛期であったと考え（Hindemith 1940: 65[93]）、「とにかく、フックスの仕事が成功を収めたということは、私の仕事の良い前兆としなければならない」（ヒンデミット 1976: 18）とも述べている。

だが、さらに100年後の今日の視点から見れば、ヒンデミットは「もう一度使用に耐え得るような基礎工事」の実現はできなかったと判断される。普遍性が求められるような基準を作曲に戻すことはもはや不可能になっていた。結果からいえば、ヒンデミットは細かな分析のための方法を提唱することはできたが、それによって「もう一度使用に耐え得るような基礎工事」はできず、むしろ逆に作曲学が音楽分析に交代していく過程すなわち従来の作曲学がその終焉を迎える過程を促したといえよう。だが、その18世紀初頭への再注目によって、ドイツ語圏の市民文化の影響下に置かれた普遍主義的な作曲学は最後に再びその原点に戻った上で、幕を下ろしたのである。

[93] 下総皖一の訳では「十八世紀の最初の十年間」（ヒンデミット 1976: 8）となっているが、原文の„die ersten Jahrzehnte“は複数形であり、すなわち「数十年間」という意味である。

おわりに

最後に、芸術音楽の公開以降の作曲学における理性と非理性における変動をもう一度大きくまとめてみよう。17 世紀から 18 世紀への転換期における「ギャラント様式」では、従来の理論では説明し切れない音楽が作られるようになった。これは一見すると非理性的な要素の強化に見えるが、1711 年に出版された、ドイツ語圏における「ギャラント様式」に応えようとした最初の作曲学教本において、ハイニヒェンは、「ギャラント様式」は教本では教えられない、つまり論理的に推論されない音楽表現が欠かせないものであると認めた上で、これは非理性の強化を意味するのではなく、むしろ逆に、ただ従来の音楽理論の示した規則を守りながら作曲するよりも、実は理性を要求する作曲の仕方であると強調した。「ギャラント様式」こそが、音楽における理性を重視しているという見解をみせたのである（「ハイニヒェンの教本における直観 1」）。また、1728 年の教本では、ハイニヒェンはさらに従来の理論を見直した上で、それらの理論の拡大による理性化をも望むようになった。かつては音楽理論で説明することはできないと考えていた音楽表現も、実は理論的な説明が可能であるというように考え方を改めた。それも作曲学のさらなる理性化への工夫として理解されることである。

作曲学の著者が教本の執筆に取り組むには、さまざまなきっかけがあった。その中では、美学的な検討あるいは音楽理論的な検討、ならびに音楽と社会とりわけ聴衆との関係についての検討が主なきっかけであったと思われるが、それぞれは各教本の具体的な内容を大きく左右させる要因でもあったと考えられる。ハイニヒェンの場合は、社会と音楽についての検討が特に中心的な要因となっており、具体的には、ドイツ語圏における歌劇の公開が、最も重要な契機のひとつであったと思われる。そのためハイニヒェンの作曲学教本も第一に歌劇用のものであった。そこで彼は、理性を強調しながらも、歌劇の公開後の新しい聴衆の要望に応えるような、「聴覚を楽しませること」（「ハイニヒェンの教本における直観 2」）を最高目標とする音楽実践のための教本を目指していたのである。「聴覚を楽しませること」自体は、当時の作曲の目標としては決して新しい考えではなったが、作曲家が貴族や教会による直接の支配から抜け出し、楽しませる対象はもっぱら（劇場の入場料の払える）一般人の聴衆であるという状況と、それに応えようとした「ギャラント様式」は、作曲家にとって新鮮なことであったにちがいない。こうして、聴衆のことを配慮する音楽実践が必要となったのだが、ハイニヒェンの教本自体は第一に通奏低音奏者や作曲家など

音楽専門家のためのものであり、作曲学を以って聴衆の間に作曲学についての知識を直接広めようとはしなかった。それを試みたのはマッテゾンであった。マッテゾン著の『新設のオーケストラ』は音楽家のための教本ではなく、一般の芸術愛好家、とりわけ生活のあらゆる側面において「ギャラント性」を理想とする男性のためのものであった。マッテゾンの意図は、音楽そのものと、学問としての作曲学または作曲家の社会的地位を高めることであった。そのため、ハイニヒェンより論述内容の範囲が広がり、マッテゾンは、ハイニヒェンの教本が触れていなかった形而上学的、特に宗教関係の内容を示す「直観」も強調することにした。具体的にいえば、音楽は神によって創造された、疑いなく理性的なものであるというJ. ロックの影響を受けた見解と、M. ルターによる音楽の学問としての位置づけであった。そこに、「歌うことはこの世のものではない」という「直観」(「マッテゾンの『新設のオーケストラ』における直観1」）も加え、音楽に独自の価値があるという見解に導いた。これは、音楽とはもっぱら「聴覚を楽しませる」ためにあるという「直観」とは異なり、それとは別の次元の「直観」を意味していたと思われ、大いに注目に値する点である。このような考え方、つまり音楽はただ「聴覚を楽しませる」ためだけのものではなく、独自の価値を持つものであるという考え方は19世紀に広く普及したが、マッテゾンの作曲学はそれに近い見解を一早く強調しているので、この点に関しては非常に「モダン」であるといえよう。

しかし、ドイツ語圏における公開歌劇を代表していたハンブルクのオペラ座は長くは続かなかった。オペラ座や歌劇が人に乱用されたとマッテゾンは落胆し、芸術愛好家が音楽を支える状況について考え方を改めた。もはや芸術愛好家を近づけようとはせず、逆に音楽の専門性を強調しはじめたという印象を受ける。その様子は、特に1739年の『完全なる楽長』という教本からもうかがわれる。この教本の特徴のひとつは「ギャラント様式」以前の音楽理論への再注目である。それによって音楽の理論性が高まり、作曲学は一般の芸術愛好家の手が届く範囲をはるかに超えるものになった。これは、ハイニヒェンの 1728年の教本における「方式」でも確認できた傾向であるが、「完全なる楽長」を育てようとしたマッテゾンの教本では、その傾向が一層顕著になっている。しかしそのことによって、聴衆に作曲学について教える夢、またそうすることによって社会における音楽の地位を高める夢も消えたと言っていいだろう。理性化の過程によって、作曲学が一般の芸術愛好家とそれらのニーズから遠ざかってしまったのである。

18 世紀半ば頃においては、美学は「自然」あるいは「自然さ」のコンセプトを芸術論の中心に置くことにした。この「自然」あるいは「自然さ」とは、自然科学が研究対象とするような「自然」とは異なる、抽象的な人間性を指す人間特有の「自然」あるいは「自然さ」であった。美学では、この考えは「直観」、すなわち非理性的な要因として理解されていた。作曲学はこの「直観」を受け入れながら、その具体化を試みたのである。「自然さ」のコンセプトは、主に一般の美学と文学研究によって広められた。ドイツ語圏では、18 世紀半ばに盛んになっていたフランス哲学者 Ch. バトゥーの『芸術論』の享受が、「自然さ」というコンセプトの芸術論への浸透を代表する出来事であった。しかし、「自然さ」のコンセプトはバトゥーの享受よりも早く、すでに作曲学の教本でも確認されるのである。1728 年と 1736 年の間に執筆された教本において、シャイベが、「音楽の原理は自然な旋律（*Melodia naturalis*）である」（Scheibe 1960: 5）と指摘したのはその一例である（「シャイベの『音楽理論と実践の概説』における直観 1」）。作曲学において、このような「自然さ」への注目が、上述の過去の音楽理論を再認識した上での作曲学の理性化と同時に起きたことは、注目に値する。なぜなら、それが 18 世紀半ばと 18 世紀後半のドイツ語圏における作曲学を特徴づける最も重要な要因であったからである。「自然さ」の概念自体は非理性的な側面の強い「直観」であった一方、たとえばシャイベもハイニヒェンやマッテゾンと同様、「音楽は博識な学問である」ことを疑おうともせず、「自然さ」のコンセプトを従来の作曲学に織り込もうとした（「シャイベの『音楽理論と実践の概説』における直観 2」）。ドイツ語圏の作曲学に広く見られることであるが、芸術論の中でも特に文学論や美学研究が「自然の模倣」に注目した中で、作曲学は、それらの影響を強く受けながらも、「自然の模倣」を対位法の技法として以前から存在していた「模倣」と結びつけた。すると、「自然の模倣」という本来きわめて抽象的であった「直観」が、作曲学においては、論理的に推論される明確な技法として論じられるようになった。

実は、作曲学外の抽象的なコンセプトを対象に作曲学が具体化を試みるということは、これ以降にも繰り返し確認されることである。たとえば 19 世紀においては、われわれが芸術作品にわれわれの魂を附与することによってのみ、作品が生きるという考え方が、ニーチェやディルタイの哲学に支えられながら美学における主流のひとつになっており、このような考え方は作曲学にも浸透していた。たとえば、マルクスの作曲学では、「心が音に生命を与え、音を自由な全一体にまとめる」という見解が中心的な内容であった（「マルクスの『作曲学』における直観 1」）。だが、マルクスはそれを長音階で確認される「質量（Massen）」

など、具体的な音楽要素を感じ取る力と結び付けた。こうして改めて、哲学の抽象的なコンセプトが音楽理論の具体的な規則と関連づけられた。また、マルクスの後には、特に作曲学におけるいわゆるエネルギー主義が「魂を附与する」という心理作用を作曲学の具体的な技法と関連づけることにした。そして、「心が音に生命を与え、音を自由な全一体にまとめる」過程を研究対象にしていた。ドイツ語圏の作曲学は、一般の美学などの論じる概念を表面的に受け入れることが多かったが、多くの場合、独自の解釈を加えていた。そのため、一般の美学と作曲学で同じ概念が確認されることはあるものの、それらを同一視してはならない。それ故に、作曲学が基本的には一般の美学などとは別の独自の道を歩もうとしたと結論づけることができよう。

だが、このことによって、作曲学と、美学あるいは一般の芸術愛好家との間に溝が広がったといわざるをえない。たとえば、18 世紀の作曲学が音楽における「自然さ」と具体的な音楽理論との関連づけの可能性を検討した上で「純正書法」を提唱したが、「純正書法」は作曲家が生涯にわたって研究し続けるものであり、一般の芸術愛好家がそれに取り組もうとしたところで満足のいく結果が得られようはずもないものであった。そして、ワッケンローダーなどの当時の文学作品からも読み取れるように、芸術愛好家にとって作曲学の学習は苦痛でしかなくなっていったようである。

18 世紀末には、作曲学が美学や一般の芸術愛好家から距離を置くという状況の改善を狙い、新しい接点を探ろうとした数々の教本が出版されるようになったが、そこで実際に大きな変化をもたらしたのはいわゆる天才美学の普及であった。シェリングの芸術哲学などが、直観による創造を芸術の理想として描いた結果、直観があれば、つまり天才ならば作曲家には作曲学など必要ではないはずであるという考え方が広まった。しかも、哲学と一般の芸術愛好家との間のみならず、本来理性を最も重視しているであろう物理学者による音楽論にさえ、同様の見解が見られる。天才が直観によって得る着想こそが、芸術創造には最も重要であるという考え方が社会に定着したことは、音楽のみならず、芸術論全体における著しい非理性化を意味している。

この非理性化は、いうまでもなく作曲学の存在そのものを脅かした。作曲家に作曲学が不要になったとすれば、作曲学そのものの存在意義が問われるようになるからである。だが、実はその反面、この非理性化は作曲学にとって新しい可能性をも生み出した。上述のように、18 世紀の「純正書法」は、一般の芸術愛好家にとっては大きな壁になっていたと思わ

れる。そこで、天才作曲家は作曲学を必要としないという考え方の存在によって作曲学のことを根本的に定義し直し、作曲学を天才でない人のためのものにすることができた。たとえばロジェは、作曲学の内容を含む大衆向けの音楽教育の企業化も試みることができたのである。

一方、作曲学を哲学に近づけようとする試みもあった。たとえば、A. B. マルクスは音楽における「精神的な内容」に焦点を合わせることにした（「マルクスの『作曲学』における直観 1」）。しかし実際には、マルクスは作曲学の具体的な内容を音楽特有の内容に限定させることによって、少なくとも作曲学教本の範囲内においては哲学へのアプローチを徹底させなかった。そのため、哲学の視点からは、マルクスの試みは哲学的な考察が全く不十分に見え、結論からいえば、哲学と作曲学との間の溝を埋めるどころか、むしろ一層目立たせてしまったといってもいいだろう。たとえば、ヘーゲルが抱いていた音楽家による音楽論に対する不信感も、作曲学が美学の概念を十分に哲学的に考察しなかったことが主な原因であったと思われる。

また、G. ウェーバーは天才美学を受け入れ、作曲はしないが、作曲家のことを理解したい読者に配慮した作曲学を提唱した。マルクスの作曲学と共にこの教本が、19 世紀に各地で新しく創設された音楽院における音楽理論教育の基となったが、かつての作曲学と比べれば、大きく異なる点があった。たとえば、以前の「純正書法」は音楽の理想を示しながらも、それ自体は音楽ではなく、音楽の条件に過ぎなかった。それに対して、天才美学の下では、天才による音楽、つまり既存の具体的な音楽作品が音楽の理想を示していると思われるようになった。だが、それを知るためにはそれらの作品の分析が必要となり、その結果、作品分析が作曲学教本の中心的な内容となり、新しい分析方法も提唱されるようになった。ウェーバーやマルクスからリーマンまでの 19 世紀のドイツ語圏における作曲学の主流も、クルト、ハルム、ゼヒター、ヒンデミットなど特色の強い作曲学も、音楽の最も適切な分析方法についての探究が、それぞれの作曲学の源になっていたといえる。新しい分析方法は、基本的には作曲実践とは別に生まれたものであった。作曲学は新しい音楽分析、とりわけその方法のひとつであった音楽形式論によって、当時の非理性化に影響されない独自の分野を作り上げようとしたという印象も受ける。

しかし、天才のことを知るための分析は、ウェーバーが夢見たようには社会の中で広く普及はしなかった。ウェーバーらが望んだ理性化とは反対に、新たな非理性化の過程が 19

世紀末から 20 世紀初頭にそのピークを迎えることになった。ショーペンハウアーなどが、アカデミックな研究に対して不信感を募らせており、結局それが社会に広まっていったのである。このことによって、学者や研究者は、「（前略）研究室の静寂を捨てて彼らが実生活と見なすものの中へとび込み、そこで大衆を相手に純粋に科学的と称する研究結果を派手につかってもともと大衆の信じていることを説教するという、困った結果を示して（後略）」（アーレント 1990: 61）いたのである。音楽の場合、大衆が信じていたのは天才美学と「生の哲学的」な芸術論であった。たとえば、ドイツ語圏では物理学的な音楽論の結果を作曲学へ導入することを最も進めた作曲家のひとりであった G. カペルレンさえ、「物理学的・生理学的音響学」による論理的な推論を中断させ、「音楽的・心理学的音響学」を求めた（「カペルレンの『進歩的な和声学と旋律学』における直観 2」）。それが「生の哲学的」に理解されるような「音響学」であった。カペルレンにかぎらずいえることであるが、天才美学と「生の哲学」の考え方が、ドイツ語圏における「物理学的・生理学的音響学」を基とする作曲学研究のさらなる発展と普及を妨げたのである。

また、1800 年頃の非理性化は、本来、音楽専門家でない人による音楽評論の普及を促した。しかし、これには作曲学的な内容をほとんど含んでいなかった。どちらかといえば作曲学との間に意識的に距離を置いたともいえよう。「ハーモニー協会」などの活躍はこの状況の改善に努めていたが、結果からいえば、大きな成功を収めることはできなかった。音楽の専門教育には、G. ウェーバーやマルクスの作曲学に由来している教育法が定着したが、19 世紀半ば頃において、ショーペンハウアーなどのアカデミックな教育に対する批判が社会的に広まる中では、専門的な作曲学はもはや、一般の芸術愛好家の関心を引くことができなかったようである。1903 年にクレッチュマーは、「音楽の専門家でさえ、ショーペンハウアーとニーチェの著書は手元にあるが、音楽百科事典は持っていないし、必要な音楽教本や偉大な音楽作品を調べるためには図書館にまで足を運ばなくてはならない」（Kretzschmar 1903: 93）と、この状況を批判した。

作曲学自体は、社会に広まる鑑賞者中心の哲学的な美学に影響された音楽観に対して、音楽は学問であるという考え方を捨てることはなかったが、学問である、つまり学習が必要であるという主張の裏づけを、一般の哲学や美学に合わせて、考え直したりしてはいた。たとえば、ヘーゲルの哲学の影響を受け、作曲学は音楽を歴史的な発展に依存するものとみなすようになった。それがいわゆる「音楽形式論」が誕生する条件のひとつでもあった。「音楽形式論」は、音楽の形式が歴史的に変容するものであるという認識を基に、各時代

の「今」に適した音楽形式を作れるようにするためには、歴史的な形式についての学習が必要であることが理論の前提となっていた。19 世紀末においては、特に H. リーマンがこの主張をもって作曲学の必要性を裏づけようとした。当時は作曲家や演奏家の天才に聴衆の注目が集まったが、天才とは、生得の能力として基本的に非歴史的な要因である。それ故に、天才作曲家は自分の天才すなわち「直観」のみに頼っては、歴史的な要因である音楽形式を知ることができない。だが、「形式」についての知識がなければ、時代に合っているという意味での適切な作曲もできるはずはない。よって、天才作曲家も学習すべきであるとリーマンは論じた。リーマンの作曲学を全体的に見れば、彼はマルクスやウェーバー以降の作曲学の内容を受け継ぎながら、一方では天才美学、他方では物理学、生理学、心理学、進化論などの影響を受け、それらの研究が提唱した多彩な見解をひとつの作曲学体系にまとめようとした様子がうかがえる。たとえば「リーマンの『大きな作曲学』における直観 1」は、音楽はすべての人間の理解できる感情表出のための手段であるという心理学的あるいは進化論的な研究の観点を指し、「リーマンの『大きな作曲学』における直観 2」は、作曲とは特別な才能が不可欠であるという天才美学の観点を指している。さらに「リーマンの『大きな作曲学』における直観 3」は上述の音楽の歴史学的な捉え方を要求し、「直観 1」と「直観 2」に対して学習の必要性を訴えている。また、「自然の音階」を示す「リーマンの『大きな作曲学』における直観 4」によって、リーマンはさらに物理学研究に学んだ論理性を作曲学に導入しようとしていた。非理性的な側面が強い「直観 1」と「直観 2」に対して「直観 3」と「直観 4」は理性を強調しているといえるが、それをひとつにまとめるために、リーマンはさらなる直観を導入した。それは、「リーマンの『大きな作曲学』における直観 5」の示す、「論理的な進行と内的法則性が鑑賞する精神に美的な喜びを与える」（Riemann 1902a: 21f）という「直観」と、知識が能力にまで発展するような学習過程を要求している「リーマンの『大きな作曲学』における直観 6」であった。しかし、一般の芸術愛好家にとっては、リーマンの研究は専門性が高すぎた上、内容の範囲も幅が広すぎたと思われる。18 世紀の「純正書法」と同様に、天才作曲家にさえ学習を求めるような内容の教本は、多くの一般の芸術愛好家にとっては手が出しにくかったにちがいない。ましてや、当時はドイツ青年運動とその一部として活躍していたドイツ青年音楽運動が活発になり、リーマンの体系とは異なった感情的な音楽把握を中心とした音楽観を訴えるようになっていた時代でもあった。

青年音楽運動には多彩なグループが存在し、全体がひとつにまとまることはなかったが、

その中からは F. イェーデとその仲間が社会に最も大きな影響を与えたと思われる。イェーデは学習を重視し、自らも音楽理論書の執筆に取り組んでいたが、進化論的あるいは心理学的な音楽論が強調してきたのと同様に、音楽とは人間特有の表出手段であり、すべての人間はそれを理解するための自然の力を持っていると考えた。また E. ケイなどの影響を受け、人間の力は純粋な形で子供に現れると考え、子供のための新しい旋律学習を論じた。それは、全体的には「生の哲学的」な内容が多く、イェーデは、たとえば人は音楽を学ぶためには「生に精進すべき」(Jöde 1953: 5) であることなどを求めた (「イェーデの『楽人入門書』における直観 1」)。中でも特に注目すべき点は、イェーデが、エネルギー主義的な考え方を基に、従来の三和音を中心とする音楽学習に反対していたことである (「イェーデの『楽人入門書』における直観 2」)。そうすることによって従来の音楽理論との関係を打ち切った音楽教育を提供できると考えた。リーマンのような、従来の作曲学をまとめようとした作曲学は、一般の芸術愛好家のほとんどにとってあまりにも理解しにくいものであったため、従来の作曲学との関係を打ち切ることによって、一般の芸術愛好家のために音楽学習への新しい道を開こうとすることが狙いのひとつであったにちがいない。

イェーデはいわゆる「エネルギー主義」からの影響が強かったと思われるが、「エネルギー主義」とは音楽を「運動エネルギー」として把握しようとした研究であった。その根本的な考え方はすでにマルクスの作曲学において確認されるが、カペルレンの作曲学ではそれが最も中心的な「方式」のひとつにまで発展した (「カペルレンの『進歩的な和声学と旋律学』における方式 2」)。また、カペルレンの影響を受け、エネルギー主義的な音楽研究を最も深めようとしたのは E. クルトであった。クルトのエネルギー主義もカペルレンと同様に「物理学的・生理学的音響学」ではなく「音楽的・心理学的音響学」であったため、一般の「生の哲学的」な音楽研究に対して音楽理論的な視点を強めながらも、「心が音に生命を与える」という点において、一般の「生の哲学的」な音楽研究と考え方が一致していた。そのため、クルトの著書は本来作曲のための教本ではなく、音楽鑑賞における心理作用、とりわけ音楽の中に働いている力を感じ取る感覚を論じることが目的であった (「クルトの『線的対位法の基礎』における直観 2」)。『線的対位法の基礎』という著作では、クルトはこの感覚を、バッハの曲から取った具体例で示そうとしたが (「クルトの『線的対位法の基礎』における直観 1」)、具体例を挙げることができれば、論理的な推論も可能であろう。しかしクルトはまた、「生の哲学」からの強い影響の下では、音楽に働いている力を感じ取る感覚は「全体性の体験」という無意識的なプロセスに依存していると考えた (「クル

トの『線的対位法の基礎』における直観 3」)。そして、無意識的であるということによるプロセスは、基本的には非理性的な要因として理解されるのである。

「エネルギー主義」からの影響が強かった作曲学のさらなる例として、本論文では A. ハルムの理論も取り上げた。ハルムは従来の音楽形式論を「生の哲学的」な観点から見直そうとしていたが、人の感情や感性への注目が強かった多くの「生の哲学的」な研究に反対し、音楽は個人の感情から離れており、それを超えた形而上学的な事象であると考えていた(「ハルムの分析を支える直観 1」)。そこではマルクスからの影響も強かったと思われるが、ハルムによる形而上学への主張は、実はドイツ語圏の作曲学におけるパラダイムの変化を示すものであったといえよう。形而上学的な内容が、その「直観」としての本質によって論理的に推論されず、人はそれを感じようとすることに他ならないものであると考えた(「ハルムの分析を支える直観 2」)。ハルムの作曲学は論理性を非常に重視してはいたが、その反面、たとえばブルックナーのソナタ形式を音楽形式の最高の理想として認めることなどのように、まずはハルムの指摘している「直観」を受け入れるよう、読者に求めている。20 世紀初頭当時においては、ヒンデミットやシェーンベルクなど、非理性化を支える美学を人から取り除こうとする作曲家もいれば、プフィッツナーのように非理性化を訴えながら、分析を中心とする作曲学に強く反対する作曲家もいたが、内部における論理性の重視と外部への「直観」の強調によってハルムは中間の道を歩んだといえよう。特に 20 世紀後半においては、それこそが作曲学研究を支配する考え方になった。直観では普遍性を要求する作曲学がほとんどなくなり、作曲家はむしろ独自の個性的な美学的「直観」を活かそうとする理論を立てるようになったのである。それは、従来の作曲学がその終焉を迎える、実に大きなパラダイムの変化であったといえよう。

ちなみに、1800 年頃の最初の大きな非理性化にあたって、ネーゲリは鑑賞者の類似学を試みた。非理性化の中でも音楽の精神的な側面に関心を持ち続けながら、学習を望む者が完全に消えているはずはないと考え、「精神的な芸術愛好家」の理想を訴えた。また、本論文の本文内では触れていなかったが、1900 年初頭の非理性化に対して、アドルノもネーゲリと似た類似学を考えている。ネーゲリもアドルノも同様に音楽における精神性の重視を求めていたが、類似学によっては、こうした精神性に関心を寄せる鑑賞者が少なくなっていることも事実として認めているといえよう。ネーゲリの時代では、「精神的な芸術愛好家」がまだ「誇りに思って良い」(Weber 1830-1832/I: II) ほど多かったかもしれないが、アド

ルノの時代には、こうした芸術愛好家はさらに減少し、社会における一般的音楽観に対立する少数派になったようである。1800 年頃の非理性化が 18 世紀における理性化への反動であったのに対して、1900 年頃の非理性化は、19 世紀にずっと続いた非理性化が新たな頂点として高まったものであり、しかも物理学、心理学などさまざまな学問によっても支えられていた非理性化であった。そのため、ネーゲリの時代と比べれば、20 世紀初頭では「精神的な芸術愛好家」の必要性を訴えるのが一層困難になっていたとも考えられる。

第二次世界大戦後には、作曲学は改めて理性化の強化に踏み切った。ヒンデミットも一時期は再注目されたが、全体的にはセリー主義に代表される過程であった。そしてセリー主義を始め、当時のほとんどの作曲学は、基本的にはハルムで確認できたような「主知主義」を示したといえよう。それぞれの理論自体は非常に論理的であり、理性的に見えたかもしれないが、それに対して、これらの理論が示した前提は、受け入れるか否かという個人個人の意思や美学の主義に依存する「直観」であった。つまり社会に対しては、非理性的な側面が非常に強いものとして現れ、反発も起きた。1930 年代、ヒンデミットはすでに、当時の作曲家が独自の「直観」のみに頼ることを懸念し、18 世紀初頭の精神を作曲学に取り戻すことによって（「ヒンデミットの『作曲の手引き』における直観 1」）、普遍的な作曲学の可能性の再検討を求めた。そして、物理学的あるいは音響学的な追究、とりわけ倍音列の追究によって作曲学のための普遍的な基盤を作り直そうとした（「ヒンデミットの『作曲の手引き』における直観 2」）。だが、この営みは社会にもはや理解されず、ヒンデミットの教本もまた、音楽の普遍的な分析方法を示すものとして定着することなく、結局その本来の意図に反して、ただヒンデミット独自の作曲理論として歴史に残ったのである。

マルクスとヒンデミットとの間のドイツ語圏における作曲学全体を見れば、和声学と形式論によって、作曲学における理性を保証しようとしたという印象を受ける。音楽評論では、当時、形式美学の感情美学あるいは内容美学などとの対立についてさまざまな論争が起きていたが、これらの論争は作曲学内においてさほど重要にはならなかった。というのも、改めて作曲学が作曲学外の美学的な見解を作曲学独自の観点に絞って論じる傾向が見られるようになったからである。そのため、たとえばヘーゲルなどの哲学者は、作曲学の研究には哲学的な反省が足りないと考え、作曲家を始め音楽家による音楽論に対して不信感を抱いていたが、逆にローベ、リーマンなどは、たとえばハンスリックの美学にも納得できなかった。ハンスリックが音楽形式と精神性との関係について論じたのは非常に抽象

的なことであったのに対して、作曲学は「形式」のことを「音楽形式論」で具体化させた。それを明確かつ理性的な基盤にすることによって、精神的な内容であれ、感情関係の内容であれ、さまざまな内容を導入することもできた。たとえば、作曲学の内容を形式論のみに絞るドイツ語圏初の教本はローベの『作曲学』(1844 年) であったと思われるが、「形式」を論じた一方で、ローベは感情と音楽との類似性を強調し (ローベの『音楽の作曲のための教本』における直観 3)、作曲学への心理学的な観点の導入も進めた。このことは一見、ハンスリックとの共通点も非常に多いかもしれないが、ブラントも指摘したように、ローベが検討していた心理学的な観点からの鑑賞者の視点も配慮した結果、この点に関してはハンスリックと随分激しく対立することになった (Brandt 2002: 289)。結論からいえば、美学の視点からは、ローベは「形式美学」に反対する者として見られる一方で、作曲学の視点から見れば、ローベは当時、ハンスリックの「形式美学」が前提としていた「形式」を作り上げるための作曲技法の教育を最も徹底させた理論家でもあった。18 世紀において「模倣美学」と作曲学のそれぞれが論じた「模倣」は意味が異なっていたのとほぼ同様に、19 世紀においてそれぞれが論じていた「形式」の意味が異なっていたのである。そのため、作曲学教本を研究対象にしている本論文では、形式美学と感情美学あるいは内容美学などとの間に起きた論争は中心的なテーマにはならなかった。しかし、それが、間接的ではあるが、作曲学が独自の道を歩むことによって、一般の美学、音楽評論を始め多くの芸術愛好家の抱いていた音楽観からも離れていたことを改めて示しているといえるだろう。

こうして、本論文の研究対象にしていた 1700 年頃以降のドイツ語圏の作曲学全体を見れば、作曲学は一般社会における芸術観に大いに影響され、哲学的な美学ならびに物理学、生理学、心理学の示した芸術研究も注意深く見守ったといえる。しかし、ただ一方的に影響を受けたという訳ではなく、社会に広まった音楽観に反発し、距離を取ったり、または 18 世紀初頭のマッテゾンの「ギャラントな男性」のための教本、19 世紀初頭のネーゲリや「ハーモニー協会」などの活動、19 世紀から 20 世紀への転換期に出版された多くの教本で確認されるように、作曲学が市民社会に積極的に働きかけようとしたりした。このことは、作曲実践や具体的な芸術創造理論である音楽理論と一般社会との間に立ち、それらをリンクさせるのが主な役割であったという印象を受けるのである。

資料
本文で分析した主な「直観」と「方式」

「ハイニヒェンの教本における直観」

１）理性に基づいている、ということはすべての音楽の大前提である

２）音楽は「聴覚を楽しませる」ものである

３）「自然によって音楽性が与えられた」学習者が要求される

「ハイニヒェンの『通奏低音の完全な習得のための新しい説明書』における方式」

指使いの難易度により学習の順番を決める

「ハイニヒェンの『作曲における通奏低音における方式」

音程の出番を基準とする学習の順番

「マッテゾンの『新設のオーケストラ』における直観」

１）「歌うことはこの世のものではない」、神聖なるものである

２）芸術は人間の作り上げる神聖なるものとして特別の「価値」が認められるものである

３）音楽の最終目的は（グーのある）人を喜ばせることである

「マッテゾンの『新設のオーケストラ』における方式」

１）「本質」および「利用」、「効果」という分野に分けて、音楽のことを論じる

２）具体的な学習内容が実感できることに制限される

３）論理的な推論の形を取る非体系的な批判

「マッテゾンの『完全なる楽長』における直観」

１）人は「実現できること」より、「考えられること」の方が多い

２）音楽の目的は、神を称賛することならびに美徳の育成と強化である

３）神が太陽、月、星の軌道を決めたと同様に、音楽の調も整理した

４）純正（sauber）の単旋律はこの世の中の最も美しく、自然なものである

「マッテゾンの『完全なる楽長』における方式」

百科事典的なアプローチ

「シャイベの『音楽理論と実践の概説』における直観」

１）音楽の原理は自然な旋律（*Melodia naturalis*）である

２）音楽は博識な学問である

「シャイベの『音楽理論と実践の概説』における方式」

１）模倣は作曲学の中心を占める

２）体験による「様式」習得

「キルンベルガーの『純正作曲の技法』における直観」

１）「純正さ」への要求

２）教本は「純正書法」の応用をも取り上げなくてはならない

３）歴史的な知識に対する要望

「キルンベルガーの『純正作曲の技法』における方式」

１）『純正作曲の技法』に見られる二部構成

２）音楽理論をその歴史から教えようとする姿勢

「アルブレヒツベルガーの『通奏低音を学ぶための要約された方法』における直観」

「完全」および「不完全」、「誤った」というように指摘される様式的かつ美的判断

「アルブレヒツベルガーの『通奏低音を学ぶための要約された方法』における方式」

要約

「アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』における直観」

１）主要三和音と副三和音の区別

２）「自然さ」と「純正さ」の理想

「アルブレヒツベルガーの『作曲についての教示』における方式」

１）従来の理論と新しい和声学との混合

２）厳格書法と自由書法のはっきりした区別が決める学習項目の順番

３）フックスの教授法

「ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』における直観」

１）音楽理論の枠を超える原理の全面的な否定

２）古典の作品に見られない和音などの音楽要素は理論の範囲外にある

「ウェーバーの『整理した作曲理論の試み』における方式」

１）経験論的な分析

２）「多義性（Mehrdeutigkeit）」の追究

３）作曲家が意図した表現に相応しい音楽要素を選択する

４）推論の正しさ（Folgegerechtheit）

５）最低限の手段をもって最大の効果を得ようとする

「マルクスの『作曲学』における直観」

１）心が音に生命をあたえ、音を自由な全一体にまとめる

２）芸術は芸術のみのためにある

３）音楽に芸術としての人間外の価値がある

４）学習者は音楽の流れを作り上げるのに参加すべきである

「マルクスの『作曲学』における方式」

１）「すべて」を教えること

２）作曲学の対象は作曲家の実践のみである

３）「純粋作曲学」と「応用作曲学」の区別

「ロジェの『通常通奏低音という概念で呼ばれていることを含んでいる音楽学と作曲実践の体系』における直観」

１）音楽の各規則は、自然に、理路整然とした形で続出するから誰でも学習できることである

２）音楽とは、アルファベットがただ７つの音からできている言語である

３）感情や激情の表現は論理的な推論によっては裏づけられないものである

「ロジェの『通常通奏低音という概念で呼ばれていることを含んでいる音楽学と作曲実践の体系』における方式」

１）音楽を高声部から考えるという方針を出発点とする、つじつまの合った論理性

２）習ったことのできるだけ早い段階での実践練習

「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における直観」

「規範に則っている」ことは音楽美の条件である

「テュルクの『通奏低音の演奏についての教示』における方式」

1）「修正能力」の育成（音楽理論の基本概念とその秩序の学習）

2）「批判能力」の育成（規則などの存在理由についての考察）

「ローベの『音楽作曲教本』における直観」

1）「多様性における統一」

2）「古典音楽」の理想視

3）「感情」と「音楽」に類似性が認められる。また、それらを仲介するのは想像力である

「ローベの『音楽の作曲のための教本』における方式」

1）作曲をしながら作曲を学ぶ

2）分析

3）分析を行った上での「法則」の検討

「リーマンの『大きな作曲学』における直観」

1）音楽はすべての人間の理解できる感情表出のための手段である

2）作曲は特別な才能が不可欠である

3）音楽の歴史学的な捉え方を要求する

4）「自然の音階」が存在する

5）論理的な進行と内的法則性が鑑賞する精神に美的な喜びを与える

6）ただの知識あるいは感覚的でない理性による創造は「生きて」いない

「リーマンの『大きな作曲学』における方式」

1）作曲学は作曲実践以前のものではなく、最初から作曲の実践的な練習である

2）分析

「カペルレンの『進歩的な和声学と旋律学』における直観」

1）「自然に適応した」和声あるいは「自然に適応した」音楽一般も従来の音楽理論とその規則に依存しない

2）「音楽的・心理学的音響学」における「音楽的」という概念とその「生の哲学的」な背景

「カペルレンの『進歩的な和声学と旋律学』における方式」

１）複数の和音を「和声的な列」にまとめて追究する

２）分析

「クルトの『線的対位法の基礎』における直観」

１）バッハの対位法が「最も純粋かつ最も本質的な対位法」である

２）音楽鑑賞には「力を感じ取る感覚」が必要である

３）「全体性の体験」すなわち直観的な体験への要求

「クルトの『線的対位法の基礎』における方式」

分析

「ハルムの分析を支える直観」

１）音楽の最も大きな役割は存在すること（sein）と、行動すること（tun）であり、語ること（erklären）ではない

２）ジンテーゼすなわち対立する要因の精神による統一を私（=ハルム）は直接感じる

「イェーデの『楽人入門書』における直観」

１）われわれはまず自分を「生に精進すべき（dem Leben hingeben）」である

２）現代の音楽は長調の枠から抜け出した

「イェーデの『楽人入門書』における方式」

「響いている生」の聴取を要求した上で、歌や楽器演奏による音の導入順序を決定させる「道（Weg）」

「ヒンデミットの『作曲の手引き』における直観」

１）古代の精神である技法自体を大事に思う精神は取り戻す必要がある

２）具体的な音楽の妥当性については、それが自然から生まれ出た性質を活かしているか否かによって判断されるのである

３）作曲家は、最も単純な手段で最大の効果を狙うべきである

「ヒンデミットの『作曲の手引き』における方式」

１）作曲家は数小節だけでも書けたら、それを自分で分析し、分析の結果によって曲の続きを検討し、その後の音楽を具体的に決めるという「意識化」の過程

２）音程や和音における秩序を知ること

引用文献

I.一次文献（作曲学教本）

1.欧文

（引用文の訳は執筆者によるもの）

Albrechtsberger, Johann Georg. 出版年不詳[1818？]. *Anweisung zur Composition.* Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753/1762. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen.* Berlin: „In Verlegung des Auctoris“. (Hoffman-Erbrecht, Lothar [Hg.]. 1992. Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel).

Bruckner, Anton (Ernst Schwanzara Hg.). 1950. *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien.* Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Capellen, Georg. 1908. *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre.* Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger.

Daube, Johann Friedrich. 1773. *Der Musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Komposition.* Wien: Johann Thomas von Trattnern.

Fux, Johann Joseph. 1725. *Gradus ad Parnassum.*Wien: Van Ghelen.

Fink, Gottfried Wilhelm. 1851. *Der musikalische Hauslehrer.* Leipzig: Haendel.

Halm, August. 1923. *Die Symphonie Anton Bruckners.* München: Georg Müller.

Halm, August. 1926. *Einführung in die Musik.* Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft.

Halm, August. 1934. *Harmonielehre.* Berlin: Walter de Gruyter.

Heinichen, Johann David. 1711. *Neu erfundene und Gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses.* Hamburg: Benjamin Schiller. (Reprint der Ausgabe Hamburg 1711. Kassel u.a.: Bärenreiter. 2000).

Heinichen, Johann David. 1728. *Der Generalbaß in der Komposition.* Dresden: Eigenverlag des Autors. (Reprint der Ausgabe Dresden 1728. Hildesheim u.a.: Georg Olms. 1994).

Jöde, Fritz. 出版年不詳(1955?). *Die Musikantenfibel.* Mainz: B. Schott’s Söhne (Bausteine für

Musikerziehung und Musikpflege B109).

Kirnberger, Johann Philipp. 1776-79. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik.* (2. Nachdruck der Ausgabe Berlin und Königsberg 1776-79. Hildesheim: Georg Olms.1988).

Kurth, Ernst. 1922. *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts.* Berlin: Max Hesse.

Kurth, Ernst. 1923. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“.* Berlin: Max Hesse.

Lobe, Johann Christian. 1844. *Compositionslehre.* Weimar: Bernhard Friedrich Voigt.

Lobe, Johann Christian. 1858. *Lehrbuch der musikalischen Komposition.* Leipzig: Breitkopf und Härtel (Erster Band).

Lobe, Johann Christian. 1860. *Lehrbuch der musikalischen Komposition.* Leipzig: Breitkopf und Härtel (Dritter Band).

Lobe, Johann Christian. 1902. *Katechismus der Kompositionslehre.* Leipzig: J.J. Weber.

Logier, Johann Bernhard. 1827. *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition mit Inbegriff dessen was gewöhnlich unter dem Ausdrucke General-Bass verstanden wird.* Berlin: Heinrich Adolph Wilhelm Logier.

Mattheson, Johann. 1713. *Das Neu=Eröffnete Orchestre.* Hamburg: Benjamin Schillers Wittwe. (3. Nachdruck der Ausgabe, Hamburg 1713. Hildesheim: Georg Olms. 2002).

Mattheson, Johann. 1731. *Grosse Generalbaß-Schule.* Hamburg: Johann Christoph Kißner. (4. Nachdruck der zweiten, verbesserten und vermehrten Auflage, Hamburg 1713. Hildesheim: Georg Olms. 2006).

Mattheson, Johann. 1737. *Kern melodischer Wissenschaft.* Hamburg: Christian Herold. (2. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1737. Hildesheim u.a.: Georg Olms. 1990).

Mattheson, Johann.1999. *Der vollkommene Capellmeister.* Friederike Ramm (Hg.), Kassel u.a.: Bärenreiter.

Marx, Adolf Bernhard. 1864. *Die Lehre von der musikalischen Komposition.* Leipzig: Breitkopf und Härtel (Band II, 5. Auflage).

Marx, Adolf Bernhard. 1875. *Die Lehre von der musikalischen Komposition.* Leipzig: Breitkopf und Härtel (Band I, 8. Auflage).

Pfeiffer, Michael Traugott u. Hans Georg Nägeli. 出版年不詳. *Auszug aus der Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen.* Leipzig: Friedr. Hofmeister.

Reicha, Antoine　出版年不詳.　*Art du Compositeur Dramatique.* & *Die Kunst der dramatischen Komposition.* Wien: Ant. Diabelli. (Übersetzung: Carl Czerny).

Reichardt, Johann Friedrich. 1969. *Musikalisches Kunstmagazin. Erster Band.* Hildesheim u.a.: Olms.

Riemann, Hugo.1902. *Große Kompositionslehre.* Berlin u. a. : W. Spemann (Band 1).

Scheibe, Johann Adolph. 1773, *Ueber die musikalische Composition, Erstern Theil: Die Theorie der Melodie und der Harmonie.* (Reprint der Ausgabe Leipzig 1773, Karten Mackensen (Hg.). Kassel u.a.: Bärenreiter. 2006).

Scheibe, Johann Adolph. 1960. „Compendium Musices“. In: Peter Benary: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts.* Leipzig: Breitkopf & Härtel (Anhang).

Türk, Daniel Gottlob. 1824. *Anweisung zum Generalbaßspielen.* Halle: Hemmerte und Schwetschke.

Weber, Gottfried. 1830-1832/I. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonkunst.* Mainz u. a.: B. Schott’s Söhne (Erster Band).

Werckmeister, Andreas. 1702. *Harmonologia Musica.* Frankfurt (a. M.) und Leipzig: Th.Phil. Calvisius. (Reprint der Ausgabe Quedlinburg 1707). Laaber: Laaber-Verlag. 2003.

2.和訳文献

ヒンデミット、パウル 1976『作曲の手引き』、音楽之友社〔下総皖一訳〕。

キルンベルガー、ヨハン・フィリップ　2007 『純正作曲の技法』、春秋社〔東川清一訳〕。

II.二次文献

1.欧文文献

（引用文の訳は筆者によるもの）

Albert, Hans. 1987. *Kritik der reinen Erkenntnis.* Tübingen: J. C. B. Mohr UTB (Paul Siebeck).

Albert, Hans. 1991. *Traktat über kritische Vernunft.*Tübingen: J. C. B. Mohr UTB (Paul Siebeck).

Albert, Karl. 1995. *Lebensphilosophie.* Freiburg/München: Alber (Alber Kolleg Philosophie).

Altmann, Wilhelm. 1909. „Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlass." In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.* 10. Jahrgang, H. 3: 477-504.

Ambros, August Wilhelm. 1976. *Die Grenzen der Musik und der Poesie.* Hildesheim u. a.: Georg Olms.

Apfel, Ernst u. Theo Schmitt. 2002. *Geschichte der Kompssitionslehre.* Wilhelmshaven: Florian Noetzel.

Arlt, Wulf. 2006. „Zur Handhabung der ‚inventio' in der deutschen Musiklehre des frühen achtzehnten Jahrhunderts." In: George J. Buelow u. Hans Joachim Marx *New Mattheson studies.* Cambridge: Cambridge University Press: 371-391.

Arnim, Bettina von. 1881. *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Seinem Denkmal.* Berlin: Wilhelm Hertz (Herman Grimm [Hg.], 3. Auflage).

Baeumler, Alfred. 1967. *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Beer, Axel. 1993. „Gottfried Webers Fortschrittskonzeption." In: Christine Heyter-Rauland (Hg.) *Studien zu Gottfried Webers Wirken und zu seiner Musikanschauung.* Mainz u.a.: Schott: 44-58.

Benary, Peter. 1960. *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts.* Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Benz, Richard. 1938. „Einführung." In: Wilhelm Heinrich Wackenroder *Die Botschaft der Kunst.* Jena: Eugen Diederich: 3-6.

Benz, Richard. 1949. *Die Welt der Dichter und der Musik.* Düsseldorf: Peter Diederichs Verlag.

Birke, Joachim. 1966. *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler.* Berlin: Walter de Gruyter.

Brandt, Torsten. 2002. *Johann Christian Lobe (1797-1881)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Brinkmann, Reinhold. 2000. *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op.11.* Stuttgart: Franz Steiner.

Cahn, Peter. 1993. „Gottfried Weber und die Musik der Wiener Klassik." In: Christine Heyter-Rauland (Hg.) *Studien zu Gottfried Webers Wirken und zu seiner Musikanschauung.* Mainz u.a.: Schott: 9-23.

Capellen, Georg. 1903. *Charakterstücke, Op. 26.* Charlottenburg: Berliner Musikalien Druckerei.

Bürger, Peter. 1981. „Zur Geschichtlichkeit von Anschauung/ Anschaulichkeit als ästhetischer Kategorie.“ In: Willi Oelmüller (Hg.) *Kolloquium Kunst und Philosophie.* Paderborn u.a.: Schönigh (Band 1): 34-50.

Dahlhaus, Carl. 1970. „Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts ‚Prometheus’.“ In: Gesellschaft für Musikforschung (Hg.) *Die Musikforschung.* (23. Jahrgang, Heft 4): 411-419.

Dahlhaus, Carl. 1984. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil, Grundzüge einer Systematik.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Frieder Zaminer ［Hg］ *Geschichte der Musiktheorie.* Band 10).

Dahlhaus, Carl. 1985. „Was heißt ‚Geschichte der Musiktheorie?“ In: Frieder Zaminer (Hg) *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (*Geschichte der Musiktheorie.* Band 1): 8-39.

Dahlhaus, Carl. 1987. *Die Idee der absoluten Musik.* Kassel u. a.: Bärenreiter.

Dahlhaus, Carl. 1988. *Klassische und romantische Musikästhetik.* Laaber: Laaber-Verlag.

Dahlhaus, Carl. 1989. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil Deutschland.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Friedrich Zaminer ［Hg］ *Geschichte der Musiktheorie.* Band 11).

Dahlhaus, Carl. 2001. *Alte Musik. Musiktheorie des 17. Jahrhunderts – 18. Jahrhundert.* Laaber: Laaber-Verlag.

Dahlhaus, Carl. 2002. *Gesammelte Schriften: in 10 Bänden. Bd.4 19. Jahrhundert I.* Laaber: Laaber-Verlag.

Darwin, Charles. 1876. *Ueber die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl.* Stuttgart: E. Schweizerbart’sche Verlagshandlung (E. Koch).

Dilthey, Wilhelm. 1961. *Die Philosophie des Lebens.* Leipzig: B. G. Teubner.

Ebrecht, Angelika. 1991. *Das individuelle Ganze. Zum Psychologismus der Lebensphilosophie.* Stuttgart: J. B. Metzler.

Eicke, Kurt-Erich. 1966. *Der Streit zwischen Adolph Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink um die Kompositionslehre.* Regensburg: Bosse.

Eicke, Kurt-Erich. 1969. „Das Problem des Historismus im Streit zwischen Marx und Fink.“ In: Walter Wiora (Hg.) *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik.* Regensburg: Gustav Bosse. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 14): 221-232.

Eggebrecht, Hans Heinrich. 2004. *Musik im Abendland.* München u. a.: Piper.

Fechner, Gustav Theodor. 1876. *Vorschule der Ästhetik.* Leipzig: Breitkopf & Härtel (Teil 1).

Fink, Gottfried Wilhelm. 1842. *Der musikalische Lehrjammer.* Leipzig: Mayer und Wigand.

Forchert, Arno. 2006. „Polemik als Erkenntnisform: Bemerkungen zu den Schriften Matthesons.“ In: George J. Buelow u. Hans Joachim Marx *New Mattheson studies.* Cambridge: Cambridge University Press: 199-212.

Forkel, Johann Nikolaus. 1801. *Allgemeine Geschichte der Musik.* Leipzig: Schwickerscher Verlag. (2. Band).

Forkel, Johann Nikolaus. 1802. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke.* Leipzig: Hofmeister und Kühnel.

Fubini, Enrico. 1997. *Geschichte der Musikästhetik: von der Antike bis zur Gegenwart.* Stuttgart u.a.: Metzler. (Übersetzung: Sabine Kienlechner).

Gatz, Felix M.. 1929. *Musik - Ästhetik in ihren Hauptrichtungen.* Stuttgart: Ferdinand Enke.

Grandjean, Wolfgang. 2006. *Mozart als Theoretiker der Harmonielehre.* Hildesheim u. a.: Georg Olms.

Gruhn, Wilfried. 1993. *Geschichte der Musikerziehung.* Hofheim: Wolke.

H., D. . 1826. *Der Streit zwischen der Alten und Neuen Musik.* Breslau: Carl Gustav Förster.

Halm, August. 1916. *Von Grenzen und Ländern der Musik.* München: Georg Müller.

Halm, August. 1947. *Von zwei Kulturen in der Musik.* Stuttgart: Ernst Klett.

Hauptmann, Moritz. 1853. *Die Natur der Harmonik und der Metrik.* Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Hausegger, Friedrich von. 1885. *Die Musik als Ausdruck.* Wien: Carl Konegen.

Hausegger, Friedrich von. 1903. *Gedanken eines Schauenden.* München: Bruckmann.

Heartz, Daniel. 2003. *Music in European Capitals. The Galant Style 1720-1780.* New York u. a.: W. W. Norton & Company.

Helmholtz, Hermann von. 1877. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik.* Berlin: Friedrich Vieweg und Sohn.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1970/16. *Vorlesungen über die Philosophie der Religion.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp (G.W.F. Hegel Werke in 20 Bänden, Band 16).

Heinse, Wilhelm. 2002. *Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen.* Hildesheim u. a.: Georg Olms.

Herzfeld, Gregor. 2004. „Einleitung.“ In: Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. (Reprint der Ausgabe Berlin 1771. Kassel u.a.: Bärenreiter. 2004): VII-XVII.

Heyter-Rauland, Christine (Hg.). 1993. *Studien zu Gottfried Webers Wirken und zu seiner Musikanschauung.* Mainz u.a.: Schott.

Hindemith, Paul. 1959. *Komponist in seiner Welt.* Zürich: Atlantis.

Hindemith, Paul. 1994. *Aufsätze, Vorträge, Reden.* Giselher Schubert (Hg.) Zürich u.a.: Atlantis Musikbuch-Verlag.

Hirschmann, Wolfgang. 2005. „Das 17. Jahrhundert: Desintegration und Diversifizierung.“ In: de la Motte-Haber, Helga und Oliver Schwab-Felisch. *Musiktheorie.* Laaber: Laaber Verlag. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 2): 93-126.

Hoffmann, E. T. A. 1977. *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen.* München: Winkler.

Höft, Brigitte. 1993. „Gottfried Weber in Mannheim.“ In: Christine Heyter-Rauland (Hg.) *Studien zu Gottfried Webers Wirken und zu seiner Musikanschauung.* Mainz u.a.: Schott: 24-31.

Holtmeier, Ludwig. 2003. „Von der Musiktheorie zum Tonsatz.“ In: Gesellschaft für Musiktheorie (Hg.) *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie.* 2003, 1/1: 11-34.

Holtmeier, Ludwig. 2005. „Die Erfindung der romantischen Harmonik. Ernst Kurth und Georg Capellen.“ In: Udo Bermbach u.a. (Hg.) *wagnerspectrum.* (Heft 2). Würzburg: Königshausen u. Neumann: 125-142.

Horn, Wolfgang. 1992. „Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit. Die ‚quantitas intrinseca‘ und der Begriff des Akzenttakts.“ In: *Musiktheorie.* Laaber: Laaber Verlag, (7. Jahrgang, Heft 3): 195-218.

Huck, Oliver & Joachim Veit. 1999. *Die Schriften des Harmonischen Vereins. Teil 1 1810-1812.* Mainz u.a.: Schott (Weber-Studien, Band 4).

Jamme, Christoph. 1997. „Grenzziehungen. Die Vernunft in der Moderne.“ In: Christoph Jamme (Hg.) *Grundlinien der Vernunftkritik.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 9-32.

Jean Paul. 1843. *Flegeljahre.* Paris: Baudrys europäische Buchhandlung. (*Jean Pauls sämtliche Werke in vier Bänden.*Band II).

Jean Paul. 1959 - 1963. „Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit.“ In: *Jean Paul Werke.* München: Carl Hanser. (Band 5): 8-456.

Jöde, Fritz. 1953. *Das kann ich auch. Einführung in die Musikantenfibel.* Mainz: B. Schott’s Söhne.

(Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege, B. 9).

Jöde, Fritz. 1954. *Vom Wesen und Werden der Jugendmusik.* Mainz: B. Schott's Söhne. (Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege, B. 10).

Jöde, Fritz. 1996. „Melodielehre ［1935］" in: Hildegard Krützfeldt-Junker (Hg.) *Fritz Jöde. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts.* Altenmendingen: Hildegard-Junker-Verlag: 205-209.

Kant, Immanuel. 1977. *Kritik der Urteilskraft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (Wilhelm Weischedel Hg. *Immanuel Kant. Werke in zwölf Bänden.* Band 10).

Kelterborn, Rudolf. 1986. „Musik und Intellekt." In: Sigrid Abel-Struthu.a. (Hg.) *Musica.* 40. Jahrgang, Heft 1:9-13.

Keil, Werner. 2007. *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie.* Paderborn: UTB (Wilhelm Fink).

Key, Ellen. 2000. *Das Jahrhundert des Kindes.* Wernheim u.a.: Beltz. (Übersetzung: Francis Maro).

Kiesewetter, Raphael Georg. 1848. *Geschichte der europaeisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik.* Leipzig: Breitkopf und Haertel.

Koch, Heinrich Christoph. 1802. *Musikalisches Lexikon.* Frankfurt/M.: August Hermann der Jüngere. (Schwindt, Nicole [Hg.]. Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802. Kassel u.a.: Bärenreiter. 2001).

Kretzschmar, Hermann. 1903. *Musikalische Zeitfragen.* Leipzig: Peters.

Kretzschmar, Hermann. 1906. *RobertSchumann als Ästhetiker.* Leipzig: Peters.

Kretzschmar, Hermann. 1973. *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters.* Leipzig: Peters.

Kühn, Clemens. 1998. *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen.* Kassel u. a.: Bärenreiter.

Kurth, Ernst. 1913. *Die Voraussetzungen der Theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme.* Bern: Akademische Buchehandlung Max Drechsel.

Kurth, Ernst. 1923. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan".* Berlin: Max Hesse.

Kurth, Ernst. 1931. *Musikpsychologie.* Berlin: Max Hesse.

Lifka, Gudrun. 1995. „Aus dem Schrifttum meines Vaters." In: Helmut Neumann (Hg.) *Die*

Klangreihenkompositionslehre nach Othmar Steinbauer. Frankfurt a. M.: Peter Lang. (Teil 1): 37-49.

Locke, John. 1872a. *Versuch über den menschlichen Verstand.* Berlin: L. Heimann (Band 1). (Übersetzung: J. H. von Kirchmann).

Locke, John. 1872b. *Versuch über den menschlichen Verstand.* Berlin: L. Heimann (Band 2). (Übersetzung: J. H. von Kirchmann).

Lotze, Hermann. 1868. *Geschichte der Aesthetik in Deutschland.* München: J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

Lotze, Hermann. 1888. *Grundzüge der Ästhetik.* Leipzig: S. Hirzel.

Lukács, Georg. 1960. *Die Zerstörung der Vernunft.* Luchterhand. (Georg Lukács Werke, Band 9).

Lühe, Irmela von der. 1979. *Natur und Nachahmung in der ästhetischen Theorie zwischen Sturm und Drang: Untersuchung zur Batteux- Rezeption in Deuschland.* Bonn: Bouvier. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; Bd. 283).

Lütteken, Laurenz. 1999. „Zwischen Ohr und Verstand. Moses Mendelssohn, Johann Philipp Kirnberger und die Begründung des ‚reinen Satzes' in der Musik." In: Anselm Gerhard. *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*. Tübingen: Niemeyer: 135-163.

Lotze, Hermann. 1868. *Geschichte der Aesthetik in Deutschland.* München: J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

Mahnkopf, Claus-Steffen. 2006. *Kritische Theorie der Musik.* Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Märker, Michael u. Lothar Schmidt. 2002. *Musikästhetik und Analyse. Festschrift für Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag.* Laaber: Laaber Verlag.

Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1750. *Des critischen Musicus an der Spree erster Band.* Berlin: Haude und Spener. (Reprografischer Nachdruck. Hildesheim u.a.: Georg Olms. 1970).

Marx, Adolf Bernhard. 1841. *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit.* Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Marx, Adolf Bernhard. 1859. *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. Erster Band.* Berlin> Otto Janke.

Marx, Adolf Bernhard. 1867. *Das Ideal und die Gegenwart.* Jena: Hermann Costenoble.

Meier, Bernhard. 1969. „Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts." In: Walter Wiora (Hg.) *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik.* Regensburg: Gustav Bosse. (Studien zur

Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 14): 169-207.

Meumann, Ernst. 1919. *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart.* Leipzig: Quelle & Meyer.

Meyer, Hans. 1949. *Die Weltanschauung der Gegenwart.* Würzburg: Ferdinand Schöningh. (*Geschichte der abendländischen Weltanschauung,* Band V).

Meyer, Theo. 1993. *Nietzsche und die Kunst.* Tübingen u.a.: Francke. (UTB für Wissenschaft).

Moos, Paul. 1922. *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann.*Stuttgart u.a.: Deutsche Verlags - Anstalt vereinigt mit Schuster und Loeffler.

Moreno, Jairo. 2002. "Subjectivity, Interpretation, and Irony in Gottfried Weber`s Analysis of Mozart's `Dissonance` Quartet." In: *Music Theory Spectrum* Vol. 25, No. 1: 99-120.

Müller-Blattau, Joseph (Hg.). 1999. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard.* Kassel u.a.: Bärenreiter.

Müller=Freienfels, Richard. 1922. *Irrationalismus.* Leipzig: Felix Meiner.

Nägeli, Hans Georg. 1826. *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten.* Stuttgart u.a. : J. G. Cotta'sche Buchhandlung. (Nachdruck Hildesheim u.a.: Georg Olms, 1980).

Neubacher, Jürgen. 2012. *Georg Philipp Telemanns hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721-1767)*. Hildesheim. u.a.: Olms (Hamburger Telemannstudien XX).

Nottebohm, Gustav. 1873. *Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.* Leipzig 1873.

Nowka, Dieter. 1999. *Europäische Kompositionsgeschichte.* Landsberg/ Lech: ecomed.

Oelmüller, Willi. 1959. *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik.* Stuttgart: W. Kohlhammer.

Oersted, Hans Christian. 1851a. „Ueber die Gründe des Vergüngens, welches die Töne hervorbringen." In: Hans Christian Oersted *Gesammelte Schriften.* Leipzig: Carl B. Lorck. (Übersetzung: K. L. Kannegießer): 1-38.

Orth, Ernst Wolfgang. 1984. „Einleitung: Dilthey und der Wandel des Philosophiebegriffs seit dem 19. Jahrhundert." In: Ernst Wolfgang Orth (Hg.) *Dilthey und der Wandel des Philosophiebegriffs seit dem 19. Jahrhunderts.* Freiburg (Breisgau) u. München: Alber. *Phänomenologische Forschungen* 16): 7-23.

Petersen-Mikkelsen, Birger. 2002. *Die Melodielehre des Vollkommenen Capellmeisters von Johann*

Mattheson. Eutin. (Eutiner Beiträge zur Musikforschung, Band.1).

Paetzold, Heinz. 1983. *Die Ästhetik des deutschen Idealismus.* Wiesbaden: Steiner.

Pfitzner, Hans. 1926. „Zur Grundfrage der Operndichtung“ in: Hans Pfitzner *Gesammelte Schriften.* Augsburg: Benno Filser, (Band 2): 5-97.

Pfitzner, Hans. 1940. *Über musikalische Inspiration.* Berlin-Grunewald: Adolf Fürstner.

Raabe, Peter. 1936. *Kulturwille im deutschen Kulturleben.* Regensburg: Gustav Bosse.

Rainbow, Bernarr. 1990. „Johann Bernhard Logier and the Chiroplast Controversy.” In: *The Musical Times.* 131 (April, 1990): 193-196.

Rathje, Jürgen. 2006. „Zur hamburgischen Gelehrtenrepublik im Zeitalter Matthesons. “ In: George J. Buelow u. Hans Joachim Marx *New Mattheson studies.* Cambridge: Cambridge University Press: 101-122.

Riemann, Hugo. 1873. *Musikalische Logik*. Leipzig: C. F. Kahnt.

Riemann, Hugo. 1898. *Geschichte der Musiktheorie im IX. – XIX. Jahrhundert.* Leipzig: Max Hesse.

Riemann, Hugo.1903. *Wie hören wird Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik.* Leipzig: Max Hesse, (Max Hesse’s illustrierte Katechismen. Band 17).

Riemann, Hugo. 1912/13. „Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft.* 1: 26-39.

Riemann, Hugo. 1917. *Analyse von Beethovens Klaviersonaten.* Berlin: Max Hesse.

Rohbeck, Johannes. 2004. *Geschichtsphilosophie.* Hamburg: Junius.

Rummenhöller, Peter. 2005. „Sprachähnlichkeit von Musik im Zeitalter der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang.“ In: Helga de la Motte-Haber u. Oliver Schwab-Felisch (Hg.) *Musiktheorie.* Laaber: Laaber Verlag: 127-137.

Saslaw, Janna. 1992. *Gottfried Weber and the concept of “Mehrdeutigkeit”*. Michigan: Ann Arbor UMI (9221209).

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. 1907. *Schriften zur Philosophie der Kunst und zur Freiheitslehre.* Leipzig: Fritz Eckardt. (Otto Weiß [Hg.], *Schellings Werke.* Dritter Band).

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. 1982. *Texte zur Philosophie der Kunst.* Stuttgart: Reclam.

Schleiermacher, Friedrich Daniel. 1977. *Hermeneutik und Kritik.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Schneider, Norbert. 2002. *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne.*

Stuttgart: Reclam.

Schmid, Manfred Hermann. 1999. „Mozart der Unfertige. Zur musikalischen Phänomenologie von August Halm.“ In: Gernot Gruber u. Siegfried Mauser (Hg.) *Mozartanalyse im 19. und frühen 20.Jahrhundert.* Laaber: Laaber-Verlag: 163-174.

Schopenhauer, Arthur. 1859. *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band.* Leipzig: Brockhaus.

Schumann, Robert. 1982. *Schriften über Musik und Musiker.* Stuttgart: Reclam.

Seidel, Wilhelm. 2004. „Nachahmung der Natur. Über Modulationen des Prinzips im Blick auf die Musik.“ In: Helga de la Motte-Haber (Hg.) *Musikästhetik.* Laaber: Laaber Verlag: 133-150.

Seyfried, Ignaz Ritter von & Henry Hugh Pierson (Hg.). 1853. *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre.*Leipzig u. a.: Schuberth & Comp..

Sheldon, David A.. 1975. “The Galant Style Revisited and Re-Evaluated”, in: *Acta Musicologica,* Vol. 47, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1975) International Musicological Society: 240-270.

Sheldon, David A. 1989. “The concept gallant in the 18th century.” In: *Journal of Musicological Research*. (Vol. 9/2): 89-108.

Steude, Wolfram. 1995. „Der galante Motettenstil seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert und Johann Sebastian Bach.“ In: Heller, Karl und Hans-Joachim Schulze. *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs.* Köln: Studio: 203-216.

Theodorsen, Cathrine. 2007. „Moldenit und Quantz.“ In: Stefan Blechschmidt u. Andrea Heinz (Hg.): *Dilettantismus um 1800.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter: 205-216.

Thibaut, Anton Friedrich Justus. 1907. *Über Reinheit der Tonkunst.* Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Thomson, Ulf. 1978. *Voraussetzungen und Artungen der österreichischen Generalbasslehre zwischen Albrechtsberger und Sechter.* Tutzing: Hans Schneider.

Trummer, Stefan. 2007. „Über die Möglischkeit historisch-systematischer Erforschung irrationaler Kunstanschauungen am Beispiel der Mozart-Biographik um 1800.“ In: 神戸大学国際文化学部紀要『国際文化研究』27：81-105。

Vischer, Friederich Theodor. 1857. *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen.* Stuttgart: Carl Mäcken. (Dritter Teil: Die Kunstlehre).

Wagner, Richard. 出版年不詳 [1911]. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel (Volksausgabe, Band 10).

Wackenroder, Wilhelm Heinrich. 1914. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst.* Weimar: Gustav Kiepenheuer.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich. 1938. *Die Botschaft der Kunst.* Jena: Eugen Diederich.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich. 1984. *Briefe und Werke.* Gerda Heinrich (Hg.) Berlin: Union Verlag.

Wagner, Günter. 1993. „Bemerkungen zu Gottfried Webers Tätigkeit in Mainz." In: Christine Heyter-Rauland (Hg.) *Studien zu Gottfried Webers Wirken und zu seiner Musikanschauung.* Mainz u.a.: Schott: 32-43.

Waldura, Markus. 2002. *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiklehre des 18. Jahrhunderts.* Hildesheim u. a.: Georg Olms.

Weber, Carl Maria v.. 1908. *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber.* (Georg Kaiser Hg.) Berlin u. Leipzig: Schuster & Loeffler.

Wiora, Walter. 1961. „Musikwissenschaft und Universalgeschichte." In: *Acta Musicologica.* Vol.33, Fasc. 2/4. (Special Issue on the Occasion of the 8th Congress of the International Musicological Society, New York 1961): 84-104.

Zender, Hans. 1998. *Wir steigen niemals in denselben Fluß.* Freiburg u.a.: Herder.

Zöckler, Christopher. 1975. *Dilthey und die Hermeneutik.* Stuttgart: Metzler.

2.和訳文献

アーレント、ハナ　1990　『全体主義の起源 2』、みすず書房〔大島通義、大島かおり訳〕。

アドルノ、Th.W.　1998　不協和音』、平凡社（平凡社ライブラリー232）〔三光長治、高辻知義　訳〕。

アルバート、ハンス 1985　『批判的理性論考』、御茶の水書房〔萩原能久訳〕。

バルト、ロラン 2005 『現代社会の神話』、みずず書房〔下澤和義訳〕。

バトゥー、Ch. 1984『芸術論』、玉川大学出版部〔山縣熙訳〕。

ダールハウス、カルル 1998『ダールハウスの音楽美学』、音楽之友社〔森芳子訳〕。

フォルケル、J. N.. 2004. 『バッハ小伝』、白水社〔角倉一郎訳〕。

ハーバーマス、ユルゲン 2001a ミュニケイション的行為』、未來社、[上]〔河上倫逸、M.

フーブレヒト、坪井俊彦訳〕。
ヘーゲル、G. W. F.　1995　『大論理学』、（下巻）岩波書店〔武市健人訳〕。
ヘーゲル、G. W. F.　1996　『美学』、（第三巻の中）岩波書店〔竹内敏雄訳〕。
ホルクハイマー、マックス / テオドール W. アドルノ　1990　『啓蒙の弁証法』、岩波書店〔徳永訳〕。
カント・イマヌエル 1981a『人倫の形而上学の基礎づけ・実践理性批判』、理想社〔深作守文訳〕。
カント・イマヌエル 1981b『判断力批判』、理想社〔原佑訳〕。
ニーチェ・フリードリッヒ　1978　『反時代的考察』、理想社（ニーチェ全集第 4 巻）〔小倉志祥訳〕。
ニーチェ・フリードリッヒ　2002　『ツァラトゥストラ・上』、鳥影社〔小山修一訳〕。
ルーマン、ニコラス　2005　『情熱としての愛―親密さのコード化』、木鐸社〔佐藤勉、村中知子訳〕。
シェリング、F. W. J. V.　2006　「芸術哲学」、伊坂青司・西村清和（編）『シェリング著作集』（第三巻）、燈影舎〔織田部胤久、西村清和訳〕: 209-363。
ショーペンハウアー、アルトゥール 1973/5　『意志と表現としての世界、続編（I)』、白水社（ショーペンハウアー全集 3）〔塩屋竹男他訳〕。
ストローソン、P. F.　1999　『意味の限界』、勁草書房〔熊谷直男、鈴木恒夫、横田栄一訳〕。

3.日本語文献

藤江効子　1963　「シャイベの〈批判的音楽家〉」、音楽学会『音楽学』第 9 巻（□）: 65-72。
今井民子　1993　「ラモーの和声理論とその展開」、弘前大学教育学部『弘前大学教育学部紀要』10：95-105。
磯山雅　1974　「音楽と Gelehrsamkeit―Mattheson を中心に―」、音楽学会『音楽学』第 20 巻（Ⅲ）：129-143。
礒山雅　1975「マッテゾンの音楽理論における様式の問題」、『美學』26　(3)：　52。
礒山雅　1985「主に捧げる新しい歌 :J・マッテゾンによるルター精神の再興」、『美學』36(1)：　26-38。
礒山雅　1988「J.マッテゾンにおける言葉を音楽」、『美學』38(4)：36-47。

尹智博・小山明　2009　「パウル・ヒンデミットによる音楽における『調性』と『重力』」、日本建築学会『学術講演梗概集』: 117-118。

角倉一郎　2000　「20 世紀のバッハ」『東京藝術大学音楽学部紀要』26：47-65。

川井由加里　1989　「音楽における『ギャラント』―18 世紀の音楽理論を中心に―」、日本音楽学会『音楽学』第 35 巻 2 号：101-112。

木村直弘　1991　「インテルメッツォ II－西洋近代の音楽思想」、谷村晃（他）（編）『音は生きている』勁草書房：127-136。

木村直弘　2005　「演奏美学としての対位法的思考（2）―20 世紀前半における芸術のトポスとしての『線』―」、岩手大学教育学部付属教育実践総合センター『岩手大学教育学部付属教育実践総合センター研究紀要』第 4 号：27-50。

木村佐千子　2001　「バッハの音楽は自然か ―シャイベのバッハ批判とビルンバウムの反論を通して ―」、東京藝術大学音楽学部紀要 27：43-60。

小山英恵　2011　「フリッツ・イェーデの音楽教育理念 : 内面的育成とその実現のための音楽教育との関係に焦点をあてて」、『京都大学大学院教育学研究科紀要 』57: 449-462。

増渕宗一　1983「ディルタイの美学」、東京大学美学藝術学研究室編『美学史論叢』勁草書房：329-342。

永岡都　2006　「音楽における意味・感情・表現―音楽美学からのアプローチ―」、日本音響学会『日本音響学会誌』62 巻 9 号：676-681。

中岡成文　2003　『ハーバーマス』、講談社。

西田紘子　2008　「A. ハルムと H. シェンカーの旋律概念とその分析実践」、日本音楽学会『音楽学』第 54 号 2 号：61-74。

西田紘子　2009　「ハインリヒ・シェンカーの『音楽内的』解釈学。―ヘルマン・クレッチュマーとヴィルヘルム・ディルタイの解釈学の比較を通じて―」、美学会『美學』60 巻 2 号（325 号）：30-43。

西原稔　1979a　「クルトの音楽理論に於ける美学的問題 : 運動と空間性の概念の検討をめぐって」、美学会『美學』30(2)：49-61。

西原稔　1979b　「E. クルトの初期思想の展開」、日本音楽学会『音楽学』第 25 巻（2）：116-126。

西原稔　1983　「ドイツ啓蒙主義の音楽美学 : シャイベと 1750 年前後における「感性学」としての音楽美学の諸問題」、東京芸術大学音楽学部『東京芸術大学音楽学部年誌』 9：

29-53。

西原稔　1986　「フォルケルと近代音楽史学―未完のデンクメーラ―の構想―」、角倉一郎（他）編集『音楽を音楽学』音楽之友社：519-541。

小河原試　1997　「ミュンヒハウゼンのトリレンマ」、木田元（他）（編）『コンサイス 20 世紀思想辞典』三省堂（第 2 版）: 849-850。

大角欣也　2004　「ハルモニアの語りを超えて ― 音楽学の成立と変遷をめぐる省察 ― 」、東京藝術大学音楽学部『紀要』第 30 集： 1-18。

相良守次　1957　『芸術と心理』、中山書店（芸術心理学講座第 1 巻）。

佐藤望　1997　「17 世紀から 18 世紀初頭のドイツ音楽理論における『器楽』の概念」、の本音楽学会『音楽学』第 43 号 2 号：81-98。

瀬戸一夫　2003　「知的直観」、廣松渉（他）（編）『岩波哲学・思想辞典』岩波書店：1066-1067。

幣原英智　1985　「ハウゼッガー〈表現としての音楽〉」、東京大学美学藝術学研究室『美学史論叢』、勁草書房：312-326。

トゥルンマー、シュテファン 2001「学校音楽教育の広がり―19 世紀初頭プロイセンの教育改革とそのアメリカ、近代ドイツ及び日本への影響―」、神戸大学国際文化学会編『国際文化学』第 4 号：31-46。

トゥルンマー、シュテファン　2002　「20 世紀初頭の反主知主義と新理論形成―和声学から見たドイツの音楽における変動－」、神戸大学ドイツ文学論集刊行会発行『ドイツ文学論集』第 31 号：33-57。

トゥルンマー、シュテファン　2008　「J.B.ロジェの音楽理論に見られる『つじつまの合った論理性』と『反主知主義的な境界線』」、『近代』（神戸大学『近代』発行会第、100 号： 97-100。

トゥルンマー=フカダ、シュテファン　2008　「R. ミュラー□=フライエンフェルスの哲学と音楽心理学に見られる反主知主義」、神戸大学ドイツ文学論集刊行会発行『ドイツ文学論集』第 37 号：1-34。

植村耕三　1965　「ズルツァーの美学事典の音楽思想 : 一八世紀ドイツ音楽思想に関する一考察 」、美学会『美學』16 (2): 42-53。

渡辺博　2003　「理論」、『岩波哲学思想辞典』岩波書店： 1694-1695。