

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 —¹

大角 欣矢

自らの属する学問分野の来歴を確かめ、それをもとに自分が現在立っている位置と進もうとする方向を見極めることは、研究者ならば誰しも行っていることであろう。とりわけ、伝統的な世界観や方法論が激しく問いに付され、複数の文化伝統や価値の体系がせめぎあう現代にあって、そうした思索がますます重要性を増していることは言うまでもない。しかし、「学問分野の来歴を確かめる」と一口で言っても、実はそれほど簡単なことではない。その分野でどんなことが為されてきたか、そしてその背景にはどんなことがあったのかは、以下で試みるように主として二次文献に頼って再構成してみようとしても、せいぜいのところ、現在の私自身の関心の所在と、所与の認識や判断の枠組に従って、概略的・断片的なスケッチを描きうるのみである。しかし、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。矛盾を欠陥としてではなく、次に思索を進めるためのバネとして捉えることこそが重要である。有限な人間には、一度に全体を捉え尽くすことは不可能であり、常に到達した地点を足がかりにして次に進むよりほかはないのだから。

音楽が人間の知的営為の根幹に深く関わってきた点は、西洋文化の特質の一つに属すると言ってもよかろう。そもそも、ヨーロッパ諸語で「音楽」を意味する言葉の語源になった「ムーシケー」というギリシャ語は、ムーサたち、つまり知恵と技芸の女神たちの司る領域のことを意味していた。それは、詩歌や歴史叙述、演劇、歌や舞踊や楽器演奏、はては算術・幾何学・天文学までもを包摂するものであった。このうち、音楽と数学および天文学との結びつきについては、ピュタゴラスの名で伝えられる数理哲学的世界観という背景を知らなければ、ただちには理解しがたい。二つの音どうしが調和して聞こえるという現象の背後に、その二音の振動数が単純な整数比をなすという物理的事実が隠されているという発見は、ギリシャの思想家たちにとって、この世界がでたらめに出来ているのではなく、調和的な本性と、安定した秩序をもつコスモスとして存在していることを示す有力な証左であった。この調和的

秩序が宇宙全体にあまねく行き渡っているからこそ、宇宙の諸天体の運動における法則性は、音楽を律している法則性と同一であることが洞察され、ここに天体の音楽、宇宙の音楽といった観念が出来ることになる²。

このように、異種のものごとの統一、すなわち諸音があるべき場所に秩序正しく位置しており、全体として調和がとれている状態のことを、彼らはハルモニアと呼んだが、その調和を、人間が聴覚を通じて感覚的に捉えることができるということは、人間の魂や肉体の中にも同様の調和が存在しているのでなければ不可能である。つまり、マイクロコスモスである人間の中にも、天体の運動を司るのと同じ原理が内在しているわけで、こうして音楽は、数や比といった抽象的な概念を媒介として、マクロコスモスと、人間というマイクロコスモスとをつなぐメディアとしての役割を与えられた。古代ギリシャの詩人兼音楽家が、しばしば異界との交信をとりもつ預言者のような存在として現れることは、こうした背景を考えればよく理解できる。冥界に下るオルフェウスの伝説は、この種の想念の端的な神話的表現であろう。ここで重要なことは、このハルモニア概念には、宇宙の「法」の体得を通じてより善なる生き方を追求するという、倫理的な意味合いが含まれていたことである。

古代ギリシャの数学的・宇宙論的音楽観は中世に受け継がれ、キリスト教的な世界観と結びついて、いわゆる自由七学科の一つ、それも、文法的な三学科 *trivium* ではなく、算術・幾何・天文学と並ぶ数学的な四学科 *quadrivium* の一角を占めることになる³。音楽を根本において数学的な学問と規定するこの伝統は、18世紀にまで受け継がれた。「音楽とは、魂が無意識のうちに行うひそかな算術的实践である *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*」⁴というライプニッツの言葉に端的に要約されるように、バロック時代はなおも、音楽と人間の感情との間に数学的基盤があることを疑わなかった⁵。

以上述べてきたような数学的音楽観は、18世紀に興隆した啓蒙主義思想の影響のもと、より科学的合理主義的な方向へと引き継がれて行く。つまり、一方で物理現象としての音楽を探究する音響学的研究が、他方でその人間における知覚や認知の様態を問題とする生理学的・心理学的研究が展開されて行く。しかし、近代音楽学のバックボーンを形作ってきたのは、これとはまた別の流れだった。18世紀末になると、ロマン主義運動と観念論哲学の台頭を背景に、世界認識の窓口としての歴史がクローズアップされて来る。物事の本質を認識するためにはその由来を知らなければならないという原則、そして歴史は無作為に進んで行くのではなく、何らかの理念の実現過程として、目的論的・論理的に捉えられるということ、したがって歴史認識とは、行動し、成長する世界理性の自己認識にほかならず、それによって現在の意味のみならず、人類が進むべき未来さえも展望し、新たなる行動のための指針を汲み取ることができるという発想。これが、ヘルダーから、ゲーテ、ヴィルヘルム・フォン・フンボルト、フィヒテ、シェリング、そしてヘーゲルへと受け継がれて行ったドイツ観念論

的な歴史観の根底を流れる思考である。この過程を通じて、歴史の学習は、言語（特に古典語）の修得や芸術の鑑賞と並んで、新たに台頭してきた知的エリート市民層における「Bildung 教養/陶冶/人間形成」の枢要をなすに至った⁶。

こうした背景のもとで生まれた近代的な歴史学は、自然科学とともに普遍的な世界知 Weltwissenschaft の一翼を担うものとして、学的 wissenschaftlich な知を目指していたから、歴史研究も厳密な方法論に基づくものでなければならなかった。したがって、断片的な見聞や不確かな年代記などに頼って来たそれまでの歴史記述に代わって、ある主題について入手可能な資料をできる限り収集・整理し、それらの体系的な相互比較（資料批判）に基づいて信頼性の高い事実認識を打ち立てようとする、文献学的方法が歴史記述の基盤をなすに至った。音楽史記述の上でその先鞭をつけたのが、キーゼヴェッター⁷、フェティス⁸、ウィンターフェルト⁹らの業績である。

ところで、歴史哲学的な歴史認識の枢軸をなすのは、偶然起こった任意の事件やその羅列ではなく、歴史的行為者の行為である。歴史的行為者とは、どこにでもいる平凡な人間やその雑多な集まりではなく、歴史的使命を担った人間ないしその集合体（民族や国家など）、つまり、歴史として体現されるべき理念を、自らの個性 Individualität ないし性格 Charakter の調和のとれた開花を通じて実現へと導く天才の人間ないしそれを生み出す人間集団である。したがって歴史家の任務は、自分自身のうちにも息づいている歴史的理念に照らしてその歴史的行為のプロセスを再構築することにより（そこで最も重要視されるのは、論理的・批判的思考にも増して「追感」の能力である）、その意味を浮き彫りにし、歴史の道筋を照らし出すことである。したがって、歴史家の歴史記述そのものもまた一種の歴史的行為にほかならず、彼もまた自分が記述する歴史的行為者と相対峙する一個の歴史的行為者となる。こうした観念は、ヴィルヘルム・フォン・フンボルトの思想にすでに明瞭な形をとって表れており、ランケを経てドロイゼンにおいて大成へと導かれる¹⁰。

こうした背景に照らしてみると、キーゼヴェッターによる、年代的に最も初期の完結した近代的な意味での音楽史において、各時期 Epoche がそれぞれの時期を代表する大家の名を冠されて一種英雄列伝風の体裁をとり、しかも全体がフランコ＝フランドルからイタリアを経てウィーン古典派へと至るヘゲモニーの軌跡として描かれていることは偶然ではない。しかしなお素朴に啓蒙主義的でユニヴァーサルな進歩史観に基づくキーゼヴェッターにおけるよりも¹¹、フェティスやウィンターフェルトにおいては、ドイツ流の観念論的歴史哲学の目的論的思考がより濃厚に現れてきている¹²。例えばウィンターフェルトは、自然的に基礎づけられた法則の上で、「精神 Geist」が個々の時代の「芸術欲求 Kunsttrieb」に基づき所与の素材を用いて形成を行うことにより、各時代がそれぞれユニークな個性をもつ芸術的時代として開花するという、典型的に歴史主義的な歴史観を打ち出している¹³。

この歴史観が、19世紀以降の音楽史研究の基本路線を形作ったことは言うまでもない。す

なわち、個々の芸術的個性が、一方で個々の天才的芸術家の中で、他方で民族ないし国民ごとの音楽的業績の中で、いかに開花しているかを明らかにするため、伝記的研究とともに、個人の作品全集や、国別の楽譜叢書の刊行に力が注がれるようになる。特に、作品全集や楽譜叢書編纂に際して典型的な形をとる原典資料の徹底した調査は、音楽学者の仕事の最も重要な部分の一つとなった。とりわけ同一作品について資料が複数伝承されている場合、それら資料間の相互比較とその評価は、作品の成立や伝承の過程、ひいては作曲家や作品の理解へ向けた不可欠のステップをなしている。その理由は、第一に、後代の改変によって歪められていない、作者が意図した通りの作品のオリジナルな姿を明らかにすることが重要だからである¹⁴。資料批判のもう一つの意義は、作品成立の年代やそのプロセスの解明を通じて、作曲家の芸術的成長過程を克明に描き出したり、その創作の秘密に迫ったりすることができる、という点である。このように、資料研究は一人の作曲家の芸術的実存に関わる本質的問題に肉薄する重要な筋道の一つである。なお、言うまでもないことだが、資料研究は、次に来るステップとしての作品自体の分析と解釈のために単に土台となる「生の事実」を提供するものではない。それ自体が、あくまで研究者の「認識関心」に基づく対象と資料の取捨選択や解釈によって成立する構築物であることを忘れてはならない¹⁵。

音楽作品の分析と解釈に対する学的関心の高まりは、近代的音楽史学の興隆と軌を一にしている。ヨーロッパで最初に設けられた音楽学の教職ポストである、ウィーン大学における音楽の歴史と美学のための講座に、1861年に就任したエドゥアルト・ハンスリックは、その『音楽的に美しいものについて』¹⁶というエポックメイキングな著書の中で、近代的な音楽美学の基礎を打ち立てた。ハンスリックの論旨の背景には、古い起源をもち、通俗的なレベルで当時も広く受け入れられていた（そして今も受け入れられている）模倣美学に基づく音楽観がある。それは、音楽の内容やその展開を、音楽外的な事物や出来事、あるいは人間のあれこれの具体的感情に対応させることによって説明しようとする。もう一つの作品理解の手がかりは、伝記的方法、すなわち作品成立の歴史的背景——とりわけ作曲当時の作曲家の境遇や心境——から出発する作品解釈である。ハンスリックは、そのどちらも、音楽本来の美しさを把握することとは全く無関係であると断じた¹⁷。なぜなら、音楽に固有な美の根柢は、音楽だけが持っている要素、つまり鳴り響く音の連なりとその組み合わせ、およびその運動の中にしか存在しないからである。つまり、作品の美的価値は、作品そのものの内部にあり、作品は作品自体からして理解されなければならない。音楽の内的論理や構造の分析を音楽の美的評価や理解の主要な方法の一つとして位置づけるこのような思考は、すでにE. T. A. ホフマンにおいて明瞭に打ち出されている¹⁸。しかし、その学制的 *wissenschaftlich* な基礎づけを試みたハンスリックの歴史的意義は依然として中心的である。

このような、音楽における自律的な美のあり方を解明しようとする努力は、19世紀末以降、大きな高まりを見せていった。当時の数多い音楽学者たちの中で、今日なお多大な影響を与

え続けている人物として、ハインリッヒ・シェンカーの名が挙げられよう。彼は、複雑な音楽作品の根底に潜む基本的な音の運動を、線的な流れとして意識上に浮かび上がらせることの重要性を強調した。そして、その流れを、複雑で具体的な音楽の表層構造から、単純で抽象的な深層構造にまで至る、幾重にも積み重なった階層構造として捉え、その重なりを、今日「シェンカー・グラフ」と呼び慣わされている独特の図表に書き表すことによって、作品全体の有機的連関を総合的に把握しようとしたのであった。そして、そのようにして得られた認識を指針として音楽を演奏したり聴いたりすることによってこそ、初めて音楽史上の傑作を「生きた経験」として意識の中によみがえらせることができる、と考えたのである。今日、シェンカー風分析と呼ばれているこの分析手法は、第二次大戦後に、その追従者たちによってイデオロギー的な部分を捨象された上で、体系的に整備されて米国を中心とした英語圏の音楽研究へと受け継がれ、現在なお音楽研究の重要な一角をなすに至っている。

このシェンカーの分析手法については、まず次の二つの点を指摘しておきたい。第一に、構造分析に対する期待の高まりは、学問全般における実証主義的傾向を背景としているということである。シェンカーの構造分析は、あらゆる古典的名曲の基礎に、楽音の自然倍音列を反映した根本構造が潜んでいるということを前提している。つまり、彼の分析手法は、自然界に見られる所与の物理的秩序に立脚したものと見なすことが可能だったわけである。しかも、この分析は、恣意的な感情的・文学的解釈とは異なり、音の諸関連という実体化された構造と、和声を推し進めるエネルギーといった一見物理学的な概念に裏打ちされている。さらに、あらゆる部分が互いに緊密に関連しあいながら成長を遂げ、全体を組み立て上げるという発想は、生命体の構造をモデルとした有機体論的発想に由来し¹⁹、また複雑な現象を単純な少数の法則や原理に還元して説明しようとする傾向も、自然科学の方法論と共通しているよう。

第二に指摘しておきたい点は、シェンカー風分析において、一見時代を超えた客観性と映るものは、実際には観念論的歴史解釈の方法に照応するものだ、ということである。なぜなら、先にも述べたように、そこにおける歴史的行為の把握とは、認識主体が歴史的行為者の中に自己自身を再認識することによって遂行されるからだ²⁰。音楽の場合に当てはめれば、歴史的行為者とは作曲家、歴史的行為とは作曲にあたる。つまり、ある音楽作品の構造分析を行う音楽学者は、自分自身の中にすでに分析対象との相似物を持っているからこそ、対象を把握することができることになる。その相似物とは、古典的名曲の数々（カノン＝典範）の学習によって形成される認識スキーマにはかならない。そして、ここが重要な点だが、シェンカーにとっての古典的名曲とは、バッハからブラームスへと至る偉大なるドイツ＝オーストリア的コンサート音楽の系譜だったのである。そのようにして獲得された自己こそが、彼にとって、ドロイゼンが言うところの「Generelles Ich 一般的な私」を形作る、ということになる²¹。

紙幅の関係で詳述は避けるが、グイード・アードラーは、シェンカーとほぼ同時期に、音楽史記述の領域において、厳密で客観的・実証的な方法論の樹立を提唱している²²。それは、音楽様式の変遷の中に一定の法則性とそれを支える諸条件を見出そうとするものだった²³。一般に、ドイツ語圏で *Geisteswissenschaft* (精神科学) と呼ばれる人文系諸分野は、特に19世紀末から20世紀初頭にかけて、自然科学と肩を並べる厳密さを目指したが、中でも音楽学ほどそのこだわりが強く、しかもその影響が今日まで深く残っている分野は少ない。その理由は、西洋音楽のあり方自体に深く根ざしているように思われる。つまり、文学や美術、舞台芸術といった他の芸術ジャンルと異なり、西洋音楽の構造は極度に抽象化して捉えることが可能である。まず、楽譜という記号に書き表された音楽は、ちょうど自然科学が物質を分子や原子のレベルに分解して考えるように、個々の音という小さな構成単位に分解し、その組み合わせとして把握することが可能である。しかも、個々の音は、固有の振動数や持続時間などといった一義的に規定された物理的パラメーターを伴っている。これらの音が同時に鳴り響く和音の性質も、自然倍音という音響現象をもとに物理的に説明することが可能であり、その和音がいかにして連結されるべきかという和声学の規則も、ある程度、そこから演繹的に導き出すことができる。つまり、複雑な和声進行も、少数の原理に還元して理論的に説明することが可能なのである。

このように考えて来ると、近代のドイツ＝オーストリア的音楽観は、古代ギリシャにおける宇宙の音楽の遠い子孫であることが明らかになる²⁴。あたかも小さな種の中に、巨大な樹木が成長するための諸条件があらかじめすべて含まれているように、音は、その自然的所与において、宇宙全体の秩序をその可能性のうちに内包している。シェンカーが、一つの音楽作品を、あたかも音自身が意志をもち、自ら成長して、一つの大きな有機体へと発展して行くと考えたように、偉大な音楽作品は世界理念の音による実現であり、宇宙そのもののメタファーとしての宇宙のハルモニアと捉えられるのである²⁵。こうして、ギリシャの詩人兼音楽家と同じように、近代の天才作曲家もまた、マイクロコスモスとしての人間と、マクロコスモスとの間を媒介する預言者ないし祭司と位置づけられ、そして音楽学者は「ハルモニアの語り *Narrative der harmonia*」をもって彼らを補佐する「助祭」の役割を果たすことになった²⁶。

こうした音楽観は、18世紀の後半、いわゆるウィーン古典派の時代に隆盛を迎えた純粹音楽の発展と密接に関わっている。それらの音楽は、一見、歌詞などによって示されるような具体的な外的表象とは隔絶しており、抽象的な、言葉では言い表すことのできない世界を形作っているように思われるからである。それが、今や、世界に生起するあらゆる営みの根底に潜む理念ないしは意志が直接的に現れ出たものと解釈されたのである。この、音楽における自律的価値を熱狂的に称揚する音楽観は、初期ロマン主義文学者たちからハンズリック、ショーペンハウアーを経て、シェンカーへと受け継がれた。

こうした音楽観は、次第に教養ブルジョワジー、すなわち知的文化的エリートの支持を得るようになって行ったが²⁷、それにはそれなりの理由がある。ヴィルヘルム・フォン・フンボルトに代表されるいわゆる新人文主義的な「Bildung 教養/陶冶/人間形成」の理念においては、古典的芸術との触れ合いが決定的意義を持っていた。なぜなら、芸術は世界の生きた像を映し出すものであり、それを自己の内面に取り入れ、統合する過程を通じて世界を把握することが、高邁で普遍的な人格を形成する道だと考えられたからである。つまり、ここでいう教養とは単なる知識の集積ではなく、むしろそれを通じて成し遂げられる倫理的な人格形成を意味していた²⁸。この理念は、一般的には専制君主制の瓦解、特殊的にはナポレオン軍に対するプロイセンの敗北（1806年、イエナの戦い）によってもたらされた国家的危機意識を背景としている。つまりそれは、今や教養を身につけた新しい市民階級こそが、近代国民国家の発展を担わなければならないという使命感に裏打ちされていたのである²⁹。そうした教養の理想に重要な役割を果たしていたのが、近代的な「男らしさ」のステレオタイプである³⁰。つまり、「男」は感情に溺れて自らの進むべき道を見誤ってはならず、常に自己を統制しつつ、教養によって獲得された価値を、論理的な思考と意志の力によって能動的に現実化し、そのようにして世界の未来を切り開いて行かねばならなかった。

ところが、音楽がもたらす底知れない感動、特にベートーヴェンの音楽に見られるような激しい感情の爆発は、聴き手を一種病的な受動的状態（パトス）に陥れる。教養の理念に従い、内面の自己統制を目指すエリート市民にとって、そのような音楽は一種の精神的危機として体験されたに違いない。彼らがその音楽に、単なる涙もろいセンチメンタリズムや、荒唐無稽なファンタジーの空騒ぎではなく、人格の陶冶にとって有益な道徳的意味を見出そうとした時、音楽が、詩的理念 *poetische Idee* として、世界と人間それ自体の成長過程を映し出す鑑であるという観念は、世界把握を自己陶冶の目標とする教養の理想にとって、うってつけの物語であった³¹。さらに、教養の理想が要求した自己探求、自己の内面への深い沈潜のためには、むしろあれこれの具体的な指示対象を持たない純粋器楽の方が適していたのである。

つまり、絶対音楽の理念の確立は、言ってみれば、音楽の言説化によって、「音楽作品の意味」を発明するプロセスであったと言える。音楽はもはや建物や庭園のように当然のごとく「そこにある」ものではなく、その（いわば形而上学的な）「意味」が問われることになった。もちろん、これは何らかの外在的な目的に奉仕するという意図から要請されたものではない。純粋器楽は抽象的であり、現実世界的な何ものをも意味しないがゆえに自律的である。つまり、それ自体としては何ら具体的な目的や機能（娯楽なり、社交なり、威光の誇示 *Representation* なり）とは結びついておらず、むしろ日常生活の経済的・社会的重圧から解放された、自由なる精神の王国として、ただそれ自体のために聴かれることを要請していた。ダールハウスによれば「次のような確信——芸術と学問は、人間的・社会的目的を表面上無視し、見

たところ事柄それ自体に含まれている要請にのみ従うという、まさにそのことによって人間的・社会的目的を達成するのだ、そしてそのことは芸術と学問の本質に属しているのだ——この確信ほど……教養市民層の精神をよく表しているものはない」³²。ところが結果的には、この絶対音楽の理念は、教養市民層の社会的アイデンティティの確立に一定の役割を果たした。フンボルト的人文主義が目指した世界知 Weltwissenschaft が、俗世間やその利害関係とは隔絶した、崇高なものであったにもかかわらず（大学教育からの職業教育の排除は、フンボルトの大学改革理念における本質的要素の一つであった）、結果的に近代国民国家の樹立と安定的発展のために必要な優れた人材を国家に供給するシステムを構築し、そのことによって、元来身分的な特権とは無縁だった中産階級の社会的上昇を保証したからである³³。

そのことは、音楽の意味の創出が、同時に、音楽の統制にも結びついていることを考えたとき、いっそう明らかになる。つまり、教養の理念は、国家を挙げて推奨すべき音楽とは何であるか、について規定しようとする試みにも繋がって行った。もともと音楽を聴いて感動する体験は優れてプライベートなものである。ミシェル・フーコーによれば、個人の内面にまで社会や国家による統制が行き届き、いわゆる「真理」に自主的に服従する「主体」を作り出すところに近代社会の権力システムの本質がある³⁴。その際、芸術音楽が自律的であること、つまり、日常的・実践的な機能や効用とは無関係であるとの主張は、この権力システムを巧妙に隠蔽する作用を持っていた。こうして、教養ブルジョワジーは、独善的との非難を浴びることなしに、悪趣味で無教養な経済ブルジョワジー（「俗物」）や大衆から自分たちを差異化し、特権化することに成功した³⁵。ウィリアム・ウェーバーは、19世紀中葉のヨーロッパの大都市における演奏会の詳細な調査を通じて、芸術音楽と通俗音楽の差異化がどのように進化したかを具体的に明らかにしている³⁶。

さて、芸術音楽の自律的価値をめぐる神話が、ある一つの国家内の階級間の権力をめぐるせめぎあいだけでなく、民族ないし国家間のヘゲモニーをめぐるせめぎあいにおいても鍵となる役割を果たしたことについては、ごく簡単に触れるだけで十分であろう。ここでも基盤をなしているのはヘーゲル的な歴史哲学である。それによれば、すべての歴史的事象は「世界精神」の自己実現の過程として弁証法的な経過をたどって生じ、終局的な目標を目指して進展し、最終的に「進歩」を体現する。それは精神があらゆる対立や矛盾をより普遍的な統一へと止揚 aufheben し、外在的な条件から来る制約を乗り越え、絶対的な自由を目指して進む諸段階を示している。そのために、それぞれの民族精神 Volksgeist は、各時代において代わるがわる「世界史的使命」を担い、相克を通じて対立する民族精神を自らの中に取り込みつつ、次の時代にはより高次の精神段階へと発展を遂げる。このような観念に基づいて、ウィンターフェルト以来の音楽史記述は、各民族独自の様式の相克の物語としてして描かれてきた。そして、言うまでもなくドイツ＝オーストリア的絶対音楽こそが、その「男らしい」自由な精神の力強さによって、近代市民社会に基盤を置いたこの芸術を完成へと導くとされた。

この物語が、1920年代から1945年にかけてのドイツ帝国において、いかなる役割を果たしたかについては、もはや詳しく述べる必要はあるまい³⁷。

第二次世界大戦後の音楽学の歩みは、これまで私が大まかにスケッチしてきたような、学問的営みそれ自体がもつパフォーマンス・パフォーマティヴィティ、つまり言説としていかに価値や権力のシステムを構築する働きを持っているのか、についての認識を深めるプロセスだったと言えよう。その際、大きなインパクトを与えた源が、特に四つ挙げられる。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。

このようにして、作曲家が意図したものにしろ、そうでないにしろ、音楽作品の中に何か固定した意味が本来備わっていて、音楽学者の任務はそれを正しく読み取ることだ、というような素朴なスタンスは、もはや通用しなくなった。むしろ、人はなぜある音楽にある意味を帰するのかが問われることになった。当然のことながら、そうした研究の言説そのものが、またパフォーマンスな意味を持ち、新たなアイデンティティやリアリティを生み出して行くことになる。

では、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。そうだとも言えるし、そうでないとも言える。まず、どんな音楽といえども、必ず歴史性を担ったものとしてそこにあり、その限りで何らかのメッセージを発信している。しかし、そのメッセージは、私という歴史的存在から見える（聞こえる）限りのものとしてしか私に到達せず、私は自分の中にある言葉でしかそのメッセージを理解できない。すなわち、私が捉える音楽の意味とは、特定の文化をもつ社会や時代に生きていて、特定の関心や知識や性格によって規定される、私という歴史性を背負った存在が捉えた限りでの意味ということになる。当然そこには、私が属する集団や階級やジェンダーなどの権力をめぐるせめぎあいが反映される。ところがその一方で、私の歴史性は、私が読みとるまさにそのメッセージによっても、刻々と構築され続ける。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。以下、残りの紙

面で、私自身の課題に対する最近の取り組みをごく簡単に紹介することで、そのことの一例としたい。

私は1980年代の終わり頃から、16世紀後半から17世紀初頭にかけてのドイツにおけるルター派教会音楽の研究に取り組んできた。マルティン・ルターの宗教改革に直接関係する音楽上の成果と、輝かしいドイツ後期バロック音楽の栄光との間に挟まれたこの時代は、従来あまり研究者たちの注目を浴びて来なかった。この時代の主だった作曲家については、19世紀末以来、一応の伝記的研究はなされているものの、その作品やその解釈についての立ち入った研究はほとんどなく、現代版校訂楽譜もごく散発的にしか出版されていない。

私は、音楽に携わるキリスト教信者としての実践的な関心から、近代の音楽学が「聖句モテット Spruchmotette」と呼ぶ音楽ジャンルの先駆的作曲家と目されるガルス・ドレスラー Gallus Dressler を取り上げることにした。まず、通常の資料研究の手順に従い、彼のいくつかのモテット集について、伝えられている複数の楽譜資料を比較検討し、現代譜作成のために最終的な読みを確定し、もともとパート譜であった楽譜をスコアにおこし、校訂報告を作成した。校訂報告のためには、作曲されている歌詞の出典調査が必要であった。その結果、興味深いことがわかってきた。用いられている歌詞は、当時の一般信徒向きの信仰手引き書 *Erbauungsliteratur* の内容と密接な関連を持っていたのである³⁸。従来の通説に従えば、この時代のモテットの歌詞は、主として教会の礼拝式文に関係しているとされていた³⁹。しかし、ドレスラーの歌詞選択は、礼拝式との直接的繋がりを全くといってよいほど欠いていた。このことから私は、彼の宗教音楽をとりまくコンテクストとして、教会の礼拝式ではなく、信徒の日常生活により密着した牧会学的領域 (*Seelsorge*、すなわち信徒の信仰生活の実践的な世話) に目を向けるように促された。

さて、ドレスラーのモテットにおける歌詞選択には、ある際立った特色が見られる。それは、苦難と試練、信仰に対する惑わし *Anfechtung*、とりわけ死に対してどのように備えるか (往生術 *ars moriendi*)、といったテーマに非常に大きなウェイトを置いているということである。128曲が伝えられているドレスラーのモテットのうち、ほぼ三分の二がそうしたカテゴリーに分類できる。その基盤をなすのは、16世紀の中葉以降、ルター派領域において大量に流布し始めた一般信徒向けの信仰手引き書である。その著しい傾向は、二重の意味での終末論、すなわち個人存在の終末である死、および世界の終末というテーマに異常なまでの集中を示し、どのようにそれらの終末に備え、それがもたらす不安や絶望に対して慰めと平安を与えるかをその主な主題としていることであった。フィリップ・ニコライ⁴⁰や、ヨハン・アルント⁴¹のものがその代表的なものであろう。

このことを、この時代のドイツを次々と襲った一連の危機的状況⁴²と重ね合わせて見ると、興味深い図柄が浮かび上がる。まず、16世紀後半から、約1世紀半の間、ドイツを中心

として「小氷河期 Die Kleine Eiszeit」と呼ばれる時代が続く。夏と冬における異常な低温が史料に言及される回数は、16世紀の中葉以降、急激に増加する⁴³。そのことは、ブナの木の年輪からわかる木の成長速度にもはっきり表れている。このことの直接の帰結は農作物の不作であり、それはただちに物価の高騰に結びつく⁴⁴。それは、下層民に大量の餓死者を招いただけではなく、生き延びた人々の健康状態を悪化させ、障害を持つ子供の出産も増加した。犯罪も増加し、モラルも低下した。こうした状況は、牧師や学者たちによって世の終わりの接近のしるしと解釈され、世界の終末の正確な時期をはじき出したと称する書物も大量に出回った⁴⁵。同時に、こうした危機的状況の一部は、魔女が悪魔と手を組んで引き起こしているものと考えられたことから、魔女狩りと魔女裁判がこの時期ピークを迎えた⁴⁶。

さらに、ペストの流行も、16世紀末から17世紀前半にかけてピークを迎える⁴⁷。これは、1618年から48年まで続いた三十年戦争の時期とも一致する。戦争は、直接の戦闘行為だけでなく、農地をはじめとする生産手段の破壊、そして略奪とそれに伴う殺人をもたらしたのみならず、広範囲に及ぶ大量の人員の移動によってペストの蔓延にも手を貸したのである。

このような状況を考慮すると、この時代に現れた大量の信仰手引き書は、死や世界の終末への直接的な恐れを前にして、制度化された教会生活によっては心の平安を得ることのできなかった人々の霊的な必要に応じるものだったと見ることができる。それらの書物がテーマとしたのは、真のキリスト者にとって、死とは刑罰と絶望ではなく、むしろ地上におけるあらゆる苦悩の終わりを意味するのであり、また完全な喜びに満ちた永遠の命への誕生にほかならない、ということである。だから死とは恐れるべきものではなく、むしろ好ましく喜ばしいものだということである⁴⁸。こうした信仰手引き書を読む人々は、制度的な教会ではなく、個々人の自覚的信仰に基づいた、「真のキリスト教」⁴⁹に属していること意識するようになったに違いない。その目指すところは、死に取り囲まれた日常世界にあって、常に死を目の前に見据えた生き方、悔い改めの連続としての人生であった。往生術 *ars moriendi* は、今や人生の全体に適用され、人生術 *ars vivendi* となった。その際、見逃せないのは、当時の個人ないし家庭礼拝や、プライベートな宗教的集まりにおいて、讃美歌の歌唱が占めていた大きなウェイトである⁵⁰。これにより、音楽が、公の礼拝の中であれ、外においてであれ、一種の霊的な危機マネジメントを担う媒体となる基盤が最初から用意されていた。

実際、ドレスラーのモテットの中には、葬式で歌われるためのもの、実際に歌われたものが多く混じっている⁵¹。またこれ以降、葬式説教を出版する際、楽譜を付録として付ける例も増えていく。すでに現実起こった死であれ、いずれは起こるであろう死であれ、これら人生で最も慰めが必要とされる場面に対処し、またはそれに備えるために、この時代、音楽はその最高の力を発揮すべく期待されていたのである。

16世紀末以降の宗教音楽において見られるもう一つの著しい傾向は、旧約聖書の『雅歌』を歌詞とした楽曲の急激な増加である。『雅歌』は、ソロモン王と目される人物とその花嫁と

の間のエロティックな語らいを内容としているが、このテーマも同時代の信仰手引き書に頻繁に取り上げられた。それは、救いの目標を信者がキリストと一体になるところに置き、しかもそのことを愛し合う男女の関係についての、しばしば官能的ですらある言葉遣いによって語るのである。注目すべきことは、このいわゆる Brautmystik (婚姻の神秘) という観念は、終末論的トポスにおける重要な要素を形作っていることである⁵²。世界の終末を、キリストとその花嫁である教会との婚礼の祝宴として描くトポスは、聖書に由来するものだが、それが17世紀中葉になると、しばしば個人の終末にも適用される。すなわち、死とは、花嫁である信者の魂が、何の留保もなしに、完全に花婿キリストと結ばれる瞬間であるというのである⁵³。このように、死は単に恐れなく、平静に迎えるべきものであるどころか、切望され、熱烈な憧れをもって待ち望まれる対象へと変わって行く。そのようなトポスは、ヨハン・ゼバスティアン・バッハをはじめとする、後期バロックの宗教曲の中に、おびただしく見つけ出すことができる⁵⁴。

もちろん、私たちは、当時の人々のメンタリティそのものをリアリティとして実感することはできない。これら信仰手引き書の言説を、頑なで不信心な民衆を何とか丸め込もうとする説教師たちのあこぎなセールストークとして片づけることは簡単だ。ましてや、バッハの活躍した時代には、すでに気候が好転し、経済も復興して、直接的な危機はもはや過去のものとなっていた⁵⁵。死に対する直接的な恐怖が遠のき、人々が死についてあまり心配をしなくなったからこそ、むしろ教会は、印象深い音楽で死についての想念をリアルに描き出す必要に迫られたのだろうか。それとも、底知れない危機の経験に関する人々の記憶が、トラウマとなって集団的無意識の底に沈殿し、その危機が去った後も強力に人々の精神生活を規定し続けたのだろうか。

いずれにしても、バッハの音楽を聴いていると、しばしば次のような思いにとらわれざるを得ない。この時代の、少なくともある人々は、本当に死を、そのあらゆる痛みや苦しみにもかかわらず、甘美な、憧れに満ちた存在であるとリアルに実感していたのではないかと。そのリアリティが時代の音楽表現として結晶したのか、逆にその音楽表現がそのようなリアリティを構築して行ったのかという問いは、恐らく二者択一的に答えられるものではなく、それは双方向的なプロセスだったのだろう。ともかく、死に直面した時ほど、人間がただ一人投げ出されている無力な存在であることが露わになる瞬間はない。しかし、逆説的な言い方だが、自分の存在が自分以外のもの手に委ねられており、自分ではどうすることもできない、という認識は、実は恩寵の経験、あるいは少なくともその入口でありうる。死とは生命の停止と意識の消滅にすぎないという近代科学によって構築されたリアリティは、実際には多くの人々にとってそれほどリアルではないという事実も、そのことを何よりも雄弁に物語っているのではないだろうか。

しかし、私はこの考えを押しつけるつもりはないし、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。むしろ、私は、自分に問いかけてくる過去のテキストの読解を通じて、自分のキリスト教信仰に関わる確信を強め、神の愛をさらに実感させてくれるような経験をしたということを変えたい。自分の個人的な世界観や価値観を研究の場に持ち込むことは、近代的学問においてはタブーとされてきた。なぜだろうか。それは近代的学問が、あらゆる人間の経験とは独立に存立する、客観的・普遍的真理の探求を目指したからである。しかし、そのような真理を主張することは、暗黙のうちに、その普遍の側に立たない者の排除と抑圧とを含意しているだけでなく、実際にその権力は常に行使されてきた。そのように考えた時、あえて誤解を恐れずに逆説的な言い方をすれば、新しい時代の知 Wissenschaft とは、弱々しく、疑いと矛盾に満ち、傷ついた、不安定なものであってよいのではないか。それは、その知が根ざしている私の経験そのものが、そうした性質を丸ごと抱えているからだ。

私が他のところでもすでに述べたように⁵⁶、歴史家は、歴史研究や歴史記述を通して、自分が記述しようとしている当の歴史そのものの一部を構築する（それと同時に、その歴史が私自身を構築して行く）。言い換えれば、私は、私の研究や記述を通して、私が研究し、記述しようとするその当の音楽を、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。

私の理解が間違っていなければ、wissen (知る) という動詞は weise (賢い) や weisen (指し示す) と同根であり、目指す方向を指し示すことであって、そこに到達したことを意味するのではない。フンボルト兄弟が構想した世界知 Weltwissenschaft の本質も、本来はより良く生きる知恵を目指して探求を続けて行く過程にこそあったはずである。約1世紀半に及ぶ近代音楽学の歩みを振り返る時、そのような誠実さと謙虚さに裏付けられた本当の意味での知恵が、ますますこれからの人間性 Humanitas の育成のために要請されていることを強く実感させられる。

注

- 1 本稿は、2004年4月10日、東日本アレクサンダー・フォン・フンボルト協会・DAAD友の会合同総会の席上行われた講演の内容に基づき、それを大幅に修正・拡充したものである。
- 2 Hans Schavernoeh, *Die Harmonie der Sphären: Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung*, Freiburg/München 1981.
- 3 Schavernoeh (wie Anm. 2), 89ff.

- 4 数学者 Christian Goldbach に宛てた1712年4月17日付の手紙より。以下に印刷されて伝えられた。Chr. Kortholt (Hrsg.), *Viri illustris Godefridi Guil. Leibnitii Epistolae ad diversos*, 4 Bande, Leipzig 1734-42.
- 5 Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967.
- 6 Fritz K. Ringer, *The Decline of the German Mandarins*, Cambridge 1969, 90ff.; Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur*, Frankfurt am Main 1994, 96ff. und 206ff.
- 7 Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, Leipzig 1834.
- 8 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 Bande, Brüssel 1835-44.
- 9 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834.
- 10 Ulrich Muhlack, “Bildung zwischen Neuhumanismus und Historismus”, *Bildungsbürgertum in 19. Jahrhundert, Teil 2: Bildungsgüter und Bildungswissen*, hrsg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart 1990, 80-105, bes. 90ff. 18世紀から19世紀にかけての歴史意識の漸次的変遷はもちろん考慮されなければならない。ただしダールハウスが18世紀と19世紀との間に認めている対立や分断は、概略的なスケッチとしては正しいものの、いささか図式的にすぎよう。カール・ダールハウス(角倉一朗訳)『音楽史の基礎概念』、白水社 2004年(Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977)、78頁以下。
- 11 Herfried Kier, *Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850): Wegbreiter des musikalischen Historismus*, Regensburg 1968.
- 12 Katharine Ellis, “Fétis, François-Joseph”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., 2001; Bernhard Meier, “Carl von Winterfeld und die Tonarten des 16. Jahrhunderts”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 50 (1966), 131-163.
- 13 Meier 1966 (wie Anm. 12), 132-134.
- 14 作曲家の「最終的意図」を体現する稿が必ずしも一通りに定まるとは限らないことは自明であり、近年は特にこの問題が広く論じられるに至っているので、これについてここでは詳しく立ち入らない。筆者は以下の箇所での問題をごく簡単に論じておいた。大角欣矢「バッハの主題による西洋音楽史のための二つの『練習曲』——資料研究と受容史に関する省察の試み」『季刊エクスムジカ』第1号(2000)、33-45、特に33-36。
- 15 ダールハウス 2004(注10)、48頁以下。
- 16 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854.
- 17 Carl Dahlhaus, “Über die ‘verrottete Gefühlsästhetik’”, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, 329-335.

- 18 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6)*, Laaber 1980, 73-79. A. B. マルクスも、ヘーゲルの影響下に、音楽形式を音楽史における理性の現れと捉えている。Dahlhaus, “Gefühlsästhetik und Musikalische Formenlehre”, Dahlhaus 1988 (wie Anm. 17), 335-347, bes. 340ff.
- 19 シェンカーの理論における生物学的メタファー、およびそれがゲーテの Morphologie に遡ることについては、Martin Eybl, *Ideologie und Methode: Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, 1995, 78ff.を参照。
- 20 本論 3 頁。
- 21 シェンカーの分析的企図が、伝統的「教養」の危機に抗して演奏や聴取を方向づける規範的性格をもつものであったことについては次を参照。Nicholas Cook, “Schenker’s Theory of Music as Ethics”, *The Journal of Musicology* 7 (1989), 415-439.
- 22 Guido Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig ²1929.
- 23 Barbara Boisits, “Historismus und Musikwissenschaft um 1900: Guido Adlers Begründung der Musikwissenschaft im Zeichen des Historismus”, *Archiv für Kulturgeschichte* 82 (2000), 377-389.
- 24 このことは、ドイツ語がギリシャ語の、従ってゲルマン的思想がギリシャ思想の直系の子孫であるという、かつてドイツにおいて広く受け入れられていた見解と奇妙に符合する。
- 25 シェンカーの初期の論文「音楽技法の精神」には、音楽史自体を有機体的な生成発展の歴史と捉える、典型的に歴史哲学的思考が見て取れる。Allan Keiler, “The Origins of Schenker’s Thought: How Man is Musical”, *Journal of Music Theory* 33 (1989), 273-298.
- 26 18世紀末から19世紀にかけてのいわゆる芸術宗教に関する問題については、以下を参照のこと。カール・ダールハウス (杉橋陽一訳) 『絶対音楽の理念』、シンフォニア1986年 (Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, München 1978)、122頁以下。Wilhelm Seidel, “Absolute Musik und Kunstreligion um 1800”, *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, 91-114; Heinz von Loesch, “Kunst als Religion und Religion als Kunst: Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners”, ebd., 117-136.
- 27 もちろん、E. T. A. ホフマンやハンスリックが要請した、音楽的な論理や構造の把握に基づく音楽理解は、ただちに一般の音楽愛好家に広く受け入れられたわけではなく、その両者の間には常にアンヴィバレントな関係が存在し続けた (Carl Dahlhaus, “Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik”, *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen*, hrsg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart 1990, 220-236, bes. 230ff.). しかし、その面における学的探求の内容それ自体ではなく、そのような探求が営まれているという事実そのものが、高踏音楽文化(「音楽の殿堂」)の構築に重要な役割を果たしてきたことに、異論の余地はあるまい。

- 28 Hans Weil, *Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips*, Bonn 1930, 121ff.
- 29 Ringer 1969 (wie Anm. 6), 107ff.; Bollenbeck 1994 (wie Anm. 6), 193ff.; ダールハウス 2004 (注10)、198。とりわけ重要なのは、フンボルトにとって教養の理念が、始めからただ単にばらばらの個人の精神的豊かさのみを目指していたのではなく、自律した個人が自由に基づいて共生する社会の理想であったこと (Weil 1930 [wie Anm. 28], 95ff.)、さらに、学問も、歴史も、芸術も、「追感 Einfühlen」や「体験 Erleben」といった心的過程を通じて人格形成に寄与するのであり、従って文化国家の形成自体が一種の美学的含意を帯びることである (ebd., 145ff.)。
- 30 George L. Mosse, *The Image of Man*, New York 1996, 9f. なお、ヴィンケルマンによって喧伝された古典的様式美の理想とマスキュリニティ (男性性) との関係 (同書42ff.) を、ウィーン古典派の音楽様式と比較してみることからきわめて興味深い結果が得られるであろうことは想像に難くない。
- 31 ダールハウス1986(注26)、20以下。Glenn Stanly, “Genre Aesthetics and Function: Beethoven’s Piano Sonatas in Their Cultural Context”, *Beethoven Forum* 6 (1998), 1-29, esp. 25. なおフンボルト的な Bildung の理念にとって、そもそも思考と感情のより高次元での統合は、美しく調和のとれた自我の形成において中心的な重要性を持つものであった。Weil 1930 (wie Anm. 28), 84ff.
- 32 Dahlhaus 1990 (wie Anm. 27), 228. 一方「シリアス」で自律的な音楽という語りか、創成期の音楽自由市場において社会的・経済的自立を目指した音楽家の側の戦略の重要な構成要素だった、という Applegate の指摘も示唆に富む。Celia Applegate, “How German Is It ? Nationalism and the Idea of Serious Musik in the Early Nineteenth Century”, *19th-Century Music* 21 (1998), 274-296, esp. 281-289.
- 33 Weil 1930 (wie Anm. 28), 259ff. 「自律的」で「中立的」な純粋器楽の解釈と政治性との関係については次を参照。Lydia Goehr, “Music Has No Meaning to Speak of: On the Politics of Musical Interpretation”, *The Interpretation of Music*, ed. by Michael Krausz, Oxford 1993, 177-190.
- 34 ミシェル・フーコー (田村俣訳) 『監獄の誕生——監視と処罰』、新潮社 1977年 (Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris 1975)。
- 35 William Weber, “The History of Musical Canon”, *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook and Mark Everist, Oxford 1999, 336-355, esp. 351ff.
- 36 ウィリアム・ウェーバー (城所朋子訳) 『音楽と中産階級——演奏会の社会史』、法政大学出版局 1983年 (William Weber, *Music and The Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, London 1975)。
- 37 Pamela M. Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society From the Weimar Republic to the End of Hitler’s Reich*, New Haven 1998. もちろん、教養市民層の思考にお

- けるナショナルスティックな要素を、具体的な国粋主義的政治運動に短絡的に結びつけてしま
う過度の単純化に対しては注意が必要である。Cf. Applegate 1998 (wie Anm. 33), 275-281.
- 38 大角欣矢「ガルス・ドレスラーの1565年及び1567年のモテット集」『音楽学』第39巻1号(1993
年)、13-43。同「ドイツ・プロテスタントの音楽と神学——死の問題をめぐる——(1) 宗教
改革と宗派分裂の時代(16-17世紀)における音楽と死をめぐる」『立教大学教会音楽研究所
ニューズレター』No.8(2003年)、1-8。
- 39 例えば Christoph Wolff, “Motet, III. Baroque, 3. Germany”, *The New Grove Dictionary of
Music and Musicians*, 2nd ed., 2001.
- 40 Philipp Nicolai, *FrewdenSpiegel deß ewigen Lebens*, Frankfurt am Main 1599.
- 41 Johann Arndt, *Vier Bücher vom wahren Christenthumb*, Magdeburg 1610.
- 42 Sheilagh Ogilvie, “Germany and the Seventeenth-Century Crisis”, *The General Crisis of the
Seventeenth-Century*, ed. by G. Parker and L. M. Smith, London and New York 1978, 57-86.
- 43 Arthur E. Imhof, *Die verlorenen Welten*, München ²1985, 115; Rüdiger Glaser, *Klimageschich-
te Mitteleuropas*, Darmstadt 2001.
- 44 Wilhelm Abel, *Massenarmut und Hungerkrisen im vorindustriellen Europa*, Hamburg und
Berlin 1974, 70ff.
- 45 Robin Bruce Barnes, *Prophecy and Gnosis: Apocalypticism in the Wake of the Lutheran
Reformation*, Stanford 1988.
- 46 Hartmut Lehmann, “Frömmigkeitsgeschichtliche Auswirkungen der ‘Kleinen Eiszeit’”,
Volksreligiosität in der modernen Sozialgeschichte, hrsg. v. W. Schieder, Göttingen 1986, 31
-50; H. Lehmann und A. C. Trepp (Hrsg.), *Im Zeichen der Krise: Religiosität im Europa des
17. Jahrhunderts*, Göttingen 1999.
- 47 Imhof 1985 (wie Anm. 43), 92ff.
- 48 Elke Axmacher, *Praxis Evangeliorum: Theologie und Frömmigkeit bei Martin Moller (1547
-1606)*, Göttingen 1989, 199ff.; Anne M. Steinmeier-Kleinhempel, “Von Gott kommt mir ein
Frewdenschein”: *Die Einheit Gottes und des Menschen in Philipp Nicolais “FrewdenSpiegel
deß ewigen Lebens”*, Frankfurt am Main 1991, S. 140ff.
- 49 注41に挙げた文献のタイトル。
- 50 Irmagard Scheitler, “Geistliches Lied und persönliche Erbauung im 17. Jahrhundert”,
Frömmigkeit in der frühen Neuzeit, hrsg. von D. Breuer, Amsterdam 1984, 129-155.
- 51 大角2003(注38)、3。
- 52 Oswald Bayer, “Das Wunder der Gottesgemeinschaft: Eine Besinnung auf das Motiv der
‘unio’ bei Luther und im Luthertum”, *Unio: Gott und Mensch in der nachreformatorischen
Theologie*, hrsg. von Matti Repo, Helsinki 1996, 322-332.

- 53 大角欣矢「ドイツ・プロテスタントの音楽と神学——死の問題をめぐる——(2) 18世紀における音楽と死をめぐる」『立教大学教会音楽研究所ニューズレター』No.10 (2004年)、1-8。
- 54 J. S. バッハのカンタータ《来たれ、甘き死の時よ Komm, du süße Todesstunde》(BWV161) はその最も顕著な例の一つである。筆者は前掲論文(注53)においてこの曲の一部を取り上げて分析した。
- 55 Abel 1974 (wie Anm. 44), 119ff.
- 56 大角2000 (注14)、42。

Über die Narrative der *harmonia* hinaus

Einige Gedanken zu Entstehung und Wandel der Musikwissenschaft

OSUMI Kinya

Die Entstehung der Musikwissenschaft als eine moderne wissenschaftliche Disziplin geht auf zwei verschiedene Wurzeln zurück, die sich jedoch in der tiefen Schicht aufeinander beziehen: Die Ontologie der *harmonia* in der antik-griechischen Philosophie und die deutsche Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts. Unter dem Einfluss der letzteren erscheint die Musikgeschichte zunächst als ein Ergebnis der Taten großer Persönlichkeiten, der “großen Komponisten”, wobei die führenden Völker, die sie hervorbringen, von Zeit zu Zeit wechseln.

In der analytischen Methode, die auf das strukturelle Verstehen der einzelnen musikalischen Werke abzielt, wie sie bei E. T. A. Hoffmann und Eduard Hanslick einen Ansatz findet und in der Theorie von Heinrich Schenker eine starke Wirkung auf die Musiktheorie vor allem im englischsprachigen Raum bis zur Gegenwart ausübt, geht es darum, die einzelnen Werke als mannigfaltige Erscheinungsformen einer einzigen klingenden Weltidee, gleichsam der universalen *harmonia*, zu begreifen. Das Erkenntnischema für dieses Verfahren richtet sich aber nach der Norm, die aus dem musikalischen Kanon (d. h. der Reihe der anerkannten großen Werke in der Musikgeschichte) deutsch-österreichischer Prägung geschöpft wird: dabei ist die organische Entwicklung der Satztechnik seinerseits wiederum als ein Selbstverwirklichungsprozess der Weltidee zu interpretieren.

Eine derartige Metaphysik der autonomen, “absoluten” Musik, die man als die “Narrative der *harmonia*” bezeichnen kann, fand einen tiefgreifenden Einklang mit dem neuhumanistischen Bildungsideal des deutschen elitären Bürgertums, weil die Aneignung des lebendigen Weltbildes durch ästhetische Erlebnisse zum Wesen dieses Ideals gehörte. Dieses scheinbar wertneutrale Gedankengut diente aber zum letzten Ende der kulturellen und somit auch gesellschaftlichen Privilegierung des Bildungsbürgertums, das im nationalen Identitätskampf eine entscheidende Rolle spielte.

Nach dem zweiten Weltkrieg kam die Kritik gegen die herkömmliche Sichtweise und Methode der Musikwissenschaft aus verschiedenen Richtungen: Das Aufkommen der soziologischen bzw. sozialgeschichtlichen Methode, Ethnomusikologie und poststrukturalistische Literaturwissenschaft forderten eine radikale Umdeutung z. B. der Beziehung zwischen Autor und Rezipienten. Es gilt heute nicht mehr, dass es Aufgabe der Musikwissenschaft sei,

die "richtige" Bedeutung eines musikalischen Werkes herauszufinden. Vielmehr ist es wichtig zu erkennen, wie sich die Geschichtlichkeit eines Musikwerkes (oder einer musikalischen Tradition) und eines Musikwissenschaftlers wechselseitig konstruieren.

Wir müssen akzeptieren, dass es nun keinen "neutralen" Standpunkt gibt, von dem aus man eine objektive, allgemeingültige Wahrheit über die Musik aufstellen könnte, die von allen menschlichen Erfahrungen separat bestehen würde. Durch eine musikwissenschaftliche Forschung beteiligen wir uns vielmehr kritisch und kreativ an dem jeweiligen Überlieferungsprozess einer kulturellen Tradition, indem wir eine Musik nach unseren praktischen Interessen behandeln; somit beschäftigen wir uns mit der Selbstbestimmung einer Tradition, der wir selbst angehören. Diesen Sachverhalt habe ich hier aufgezeigt anhand eines konkreten Beispiels über meine Untersuchung zur geistlichen Musik aus dem lutherischen Deutschland zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert.