

十八世紀前半ドイツの音楽論における旋律と和声

—— マッテゾン 『完全なる楽長』、ヴァルター 『音楽辞典』における

Symphonische について

松原 薫

はじめに

十八世紀における旋律と和声の優位をめぐる対立としては、特に一七五〇年代のフランスで起こったルソーとラモーの間の論争がよく知られている。しかし旋律と和声についての主題それ自体は、この論争以前から音楽に関わる者たちの関心を集めてきた。その一つの代表的な例が十八世紀前半のドイツ語圏の音楽論の中に見られる。本稿では旋律論を初めて主題的に論じた理論家として知られるマッテゾン (Johann Mattheson, 1681-1764) の主著『完全なる楽長』(一七三九)において旋律と和声の関係がどのように論じられたのかを検討する。またその手がかりとして、マッテゾンと相互に参照関係にあったと考えられる同時代の音楽理論家ヴァルター (Johann Gottfried Walther, 1684-1748) による、ドイツ語圏で出版された最初の本格的な音楽辞典¹⁾をあわせて検討する。

本題に入る前にドイツ語圏における旋律と和声の問題の背景を、マッテゾンの旋律論の背景とともに述べておきたい。冒頭で言及したフランスにおける旋律と和声の対立は、一七五二年のパリ・オペラ座におけるペルグレージ《奥様女中》の初

演を発端とするブフォン論争、すなわち旋律が優位のイタリア・オペラと和声が充実したフランス・オペラの優劣をめぐる論争がその根底にあった⁽³⁾。一方、十八世紀前半ドイツ語圏において旋律と和声は、上記の論争のようなイタリア音楽とフランスの対立、言語を持つ音楽性の問題という文脈とは異なり、新旧の音楽論の枠組みの対立において論じられたと概略することが可能である。この新旧の対立の実態は、理性 (*ratio*) と感性 (*sensus*) のいずれが音楽を司るべきであるかという根本的な問題に始まり、教会旋法と調の問題等にまで多岐にわたっていたが、その中で対位法の是非も一つの重要な主題であった⁽⁴⁾。進歩的な音楽観を持つマッテゾンやハイニヒェン (*Johann David Heinichen, 1683-1729*) といった理論家たちが十八世紀前半に対位法を批判したのは、それが感性ではなく理性によって支配されているからという理由によっていたが、音楽史の趨勢という視点から見れば、このような批判が生じた背景にポリフォニーからホモフォニーへの転換が重要な役割を果たしていたことは言うまでもないであろう。他方でポリフォニーからホモフォニーへの転換は、音楽における旋律への関心を高めることに貢献し、旋律論という新たな理論のジャンルを生み出した。確かにビュローが指摘しているように、旋律への関心の向上と裏腹に十八世紀に書かれた旋律論の数はわずかであり、包括的な理論構築、旋律創作の方法論の構築が成功したとは言えない⁽⁵⁾。とはいえそのわずかな旋律論の例の中でも重要な一つとして挙げられなければならないのが、マッテゾンの『旋律学の核心』(一七三七)、およびその二年後に出版された『完全なる楽長』の主に第二部である。本稿が検討するのは、この旋律論を展開したマッテゾンが、旋律と和声の関係をどのように捉えたのかという問いである。

この問題に取り組むための手がかりとなるのは、マッテゾンが『完全なる楽長』の中で、旋律を論じた同書第二部と、和声⁽⁶⁾を論じた同書第三部を関係づけるために用いた、*Symphonurgie* という語である⁽⁸⁾。しかし *Symphonurgie* はマッテゾンによる他の文献にも、また十八世紀の他の音楽理論家によって書かれた文献にもほとんど現れないため、先行研究ではほとんど検討に付されてこなかったと言ってよい。そこで本稿では、ドーニヤキルヒャーといった十七世紀の音楽理論家の文献からこの語の背景をたどるとともに、マッテゾンと同時代のヴァルター『音楽辞典』における同語の定義を参照するこ

とによって、『完全なる楽長』において Symphonie を介して旋律と和声がどのように関連づけられたのかを論じる。

第一節 Symphonie による旋律と和声の均衡 — マッテゾン 『完全なる楽長』第二部第一章

『完全なる楽長』の旋律論における Symphonie 概念は、旧来の伝統的な音楽の枠組みに批判的な立場をとるマッテゾンが、従来は「対位法」として捉えられてきた多声音楽を旋律を重視する立場から合理的に説明するための役割を担っていた。すなわち多声音楽を「対位法」的に、すなわち対位法という言葉の原義 (punctus contra punctum) に即して「点对点」、「音符対音符」として捉えるのではなく、「旋律対旋律」すなわち旋律の重なり合いとして捉えることをマッテゾンは提案したのである。複数の声部から構成される音楽を対位法的に捉えることが、音程の理論を重視する数学的音楽観の伝統を色濃く反映したものであるのに対し、旋律の重なり合いである Symphonie として理解することによって、音楽は数学から解放され、「旋律」の観点から理解されることが可能になるのである。この「旋律」こそが、マッテゾンが音楽において重視したものであった。『完全なる楽長』における Symphonie の上述の役割と、その背景にあったマッテゾンの音楽思想について筆者はすでに別の機会に論じたが⁽⁹⁾、本稿で Symphonie を旋律と和声の関係の観点から検討するにあたり、もう一度、この語が置かれた文脈を振り返っておこう。

『完全なる楽長』では第一部が音楽的学識の基本的事項、第二部が単一の旋律、第三部が複数の旋律によって構成される和声の説明に充てられている。第三部の冒頭付近でマッテゾンは、第二部の主題であった単一の旋律が、複数声部によって構成される和声とどのような関係にあるのか、という点について以下のように述べている。

多声部による作曲 (Symphonie) あるいは広い意味での和声⁽¹⁰⁾*1は、音楽の中の最も隷属的な部分*2であり、た

くさんの表面的な作業を必要とする。一方、旋律の創作は常に、最も意味あるものに対する主導権を持っている。^{*3。}

これはドーニの考えであり、我々の考えでは彼はこの点において完全に正しい。旋律は身体であり、拍子、あるいは動きは魂であり、和声は衣服の代わりの役割を果たす (III-1-3)。

原注 * 1 ドーニは *Præstant. vet. Mus.*, ⁽²¹⁾ p. 78. の中でこのことを *Concentum componendorum rationem seu contrapunctum* と記述している。

原注 * 2 *La Parte la più servile. Id. sopra i Tuoni*, ⁽²²⁾ p. 128.

原注 * 3 *Signoreggia in questa Facoltà. Id. ibid.*

マッテゾン自身による原注が示しているように、彼は上記の主張を、十七世紀に活動した古典学者、音楽理論家であるドーニ (*Giovanni Battista Doni, 1594-1647*) に依拠しながら展開している。ここでマッテゾンが話題にしているのはもっぱら「旋律」と「和声」の優劣であり、彼の主張の要点は、旋律が本質的に重要であるのに対し、和声は表層的な役割しか果たさない、ということにある⁽²³⁾。

ところで、旋律の意義について論じた『完全なる楽長』第二部においてやはりマッテゾンは、ドーニの見解を引きながら、「確かに、学識ある者の中でも比類なく優れていたドーニは、前世紀〔十七世紀〕に旋律 (*Melodia*) と和声 (*Sinfonia*) を適切に区別する方法も、*Melopöie* と *Symphoniurgie* を区別する方法を知らない者が数多くいると注記していた⁽²⁴⁾」(II-5-23) と述べている。ドーニの言う *Sinfonia* (マッテゾンはこれをドイツ語に訳する際に *Symphony* と表記している) についてマッテゾンは何ら説明を施していないが、語源に立ち返るならば、音の調和的な組み合わせ、すなわち「和声」と理解することができるであろう。また *Melopöie* とは、後統簡所のマッテゾンの説明によれば、ギリシヤ人による自分たちの作曲方法の呼称のことであり、具体的には「旋律の制作 (*Verfertigung der Melodie*)」(II-5-28) のことを指す。要するにマッテゾンはこの箇所

において、ドーニの言葉を借りながら、旋律と和声、あるいは両者の制作が混同されていることを懸念しているのである。そもそもマッテゾンが、Symphonieという十八世紀の音楽論に全くと言ってよいほど用いられていなかった語を『完全なる楽長』の中で取り上げたことは、彼が旋律論を展開するにあたってドーニの影響を大いに受け、そこで用いられた語を借用したためであった可能性が非常に高い⁽⁵⁾。

このSymphonieという語こそが、マッテゾンの旋律と和声の関係付けにおいて重要な役割を果たしている。以下で彼の主張を詳らかにしよう。

Symphonieに関する記述、あるいは定義がせむじも必要だろう。Symphonieとはすなわち、同時に鳴り響く異なる旋律を規範にかなった方法で組み合わせ、そこから多様な妙なる響きが一度に生起する、という意味である(III-1)。作曲のこの側面は多くの音楽教師には作曲の全体であると捉えられている。「…」どのようにして一つの声部を満足いくように操り、整えなければならぬかをまだ一度も教えられていないうちに、四声あるいはそれ以上の声部を互いに組み合わせようとする。これは、私の考えが正しいならば、次のように言うことができる。つまり、車の後ろにつながられた馬である(III-15)。

マッテゾンによれば、本来ならばまず単一の旋律の創作について十分に習得した上で、複数声部の創作を学ぶべきであるのに、実際にはその逆の価値観の方が主流である。マッテゾンは旋律を音楽の基本に置くという立場から、旋律に対して和声に重心が寄りすぎている実態、すなわちSymphonieの側面ばかりが強調されていることに警鐘を鳴らしているのである。ただし、『完全なる楽長』第三部が対位法理論に充てられていることから明らかであるように、ここでマッテゾンは複数の声部によって構成される和声を完全に否定するわけではない。

それでは、マッテゾンが旋律と和声の均衡を保つために、Symphonie という語を用いたのはなぜだったのであろうか。すでに引用した通り、マッテゾンは「Symphonie を「多声部による作曲」、「広い意味での和声」とも言い換えていたが(III-13)、他方でこの語に「対位法」という別の呼び方もあることについても述べている。「なぜなら点と点、音符と音符がたがいに重なった状態で現れるからである」(III-10)。マッテゾンがここで述べている「対位法」に、いわゆる旋律の横の流れが重なり合っているという現代の対位法の理解を当てはめるだけでは不十分であることに留意しておきたい。彼が「対位法」という呼称を使うことを好まないのは、語源に立ち返るとこの語が「点と点、音符と音符」が互いに重なり合う状態を意味するため、旧来の数学的音楽観に基づく音程理論に直結しかねないからであると考えられる。一方、Symphonie という語は「対位法」と同様にポリフォニーを指すとしても、「同時に鳴り響く旋律の重なり合い」という意味を持つ。そのため「点对点」という原義を思い起こさせる「対位法」と異なり、和声を捉える際に旋律を介在させることを可能にするのである。

このようにマッテゾンは、ドーニの見解を借りながら旋律に対して和声(Symphonie)が優位に過ぎることを指摘しつつも、同時にSymphonie という語を通じて、和声を旋律の重なりとして理解することを提案した。すなわち旋律と和声は確かに対立する概念であり前者の方が後者よりも重要である、という基本的な考えは維持した上で、和声にとって旋律を不可欠のものとして位置づけたのである。この旋律と和声の不即不離の関係こそが、マッテゾンがたどり着いた旋律と和声の均衡のあり方であったと結論できる。

第二節 Symphonie の歴史的背景 —ドーニとキルチャー

マッテゾンが、少なくともその批評活動の初期において進歩的な音楽観の持ち主であったことは、広く知られる通りであ

る。一七二三年に出版した『新設のオーケストラ⁽⁹⁾』を発端として、エアフルトのオルガニストで保守的な立場からマッテゾンの同著作を批判したフットシュテット (Johann Heinrich Buttstett, 1666-1727) と論争したこと、またカノンの意義をめぐってボーケマイヤー (Heinrich Bokemeyer, 1679-1751) と論争したこと (「カノンの解剖学」、本稿で後述) はその代表例である。しかし一方でマッテゾンは、「アリストクセノス」というペンネームを用いることがあったことが示すように、古代ギリシャのピュタゴラスとアリストクセノスにまでさかのぼる理性と感性の対立を念頭に置き、後者の側に自らを位置づけるなど、音楽理論の伝統には常に自覚的であった。実際、彼は『完全なる楽長』において音楽理論の伝統を意識的に踏襲しよう試み、多くの先立つ音楽理論家の見解を著作中で紹介している。

このようにマッテゾンの著作において音楽理論の伝統が健在であることはこれまでの研究においても指摘されてきたが、Symphonie に関する限り、この点は全くと言ってよいほど注目されてこなかった。これは Symphonie という語自体がこれまでの音楽研究でほとんど取りあげられてこなかったこと、またマッテゾン自身もこの語の由来について明示的には言及していないことによるところが大きいだろう。

マッテゾンは『完全なる楽長』の中で数回、Symphonie という語を用いているが、そのときほとんど常に言及されるのが、ドーニである。ただしドーニの記述からは、すでに前節で見たように、旋律 (Melodia) と和声 (Sinfonie)、旋律の創作 (Melopoeta) と和声の創作 (Symphonurgia) とがそれぞれ対比させられていることを汲み取ることができ、マッテゾン以前にこの語にどのような含意があったのかを知るためには十分とは言えない⁽¹⁰⁾。そこで本節では、ドーニとほぼ同じ時期に活動し、両者の間で書簡の交換も行われていた、キルヒャー (Athanasius Kircher, 1601-1680) の『普遍音楽⁽¹¹⁾』(一六五〇) における Symphonurgia に着目することとする (ドーニと同様、キルヒャー、および次節で検討するヴァルターは Symphonurgia という語形を用いている)。

Symphoniurgia は『普遍音楽』における重要な語の一つであり、そもそも同書中の音楽理論を論じた巻の一つに、第一分冊中の第五巻 (Liber V) の De Symphoniurgia がある (この巻名はしばしば『調和論』と邦訳される)。この第五巻は対位法、フィグーラを論じたものであるが、本稿ではその内容に立ち入るのではなくむしろ、『普遍音楽』において Symphoniurgia が音楽の中にどのように位置づけられているのかを把握するために、シャルラウによるキルヒヤーの音楽分類の概略を参照しよう⁽²¹⁾。

シャルラウによれば、キルヒヤーは musica を *musica naturalis*⁽²²⁾、*musica artificialis* (*musica instrumentalis*) に分類した。後者は *musica organica* (*musica practica*)、*musica harmonica* (*musica speculativa*) に分類され、このうちの後者はならに *symphoniurgia*、*Instrumentenkunde* (*Chordosophia*)、*Musurgia mirifica*、*Proportionen*、*Monochord* の五者に分類される。Musica harmonica は音楽理論に相当するものであり、その下位分類の一つである *symphoniurgia* は作曲理論にあたる⁽²³⁾。なお、*Symphoniurgia* 以外の四者はそれぞれ、楽器に関する理論、機械的音楽論、音程理論、モノコード理論を意味する。

Symphoniurgia について論じた第五巻は『普遍音楽』中でも実に二百頁以上を占める、同書の最も長大な巻の一つである。上記のキルヒヤーによる音楽の分類が示す通り、『普遍音楽』の中で *Symphoniurgia* は音楽理論の下位分類に相当し、対位法やフィグーラの記述を擁する浩瀚な作曲理論の総体を指す。ほぼ同時代のドーニは *Symphoniurgia* を、旋律の創作に関わる *Melopoia* との対比において捉えていたわけであるが、キルヒヤーが *Symphoniurgia* の名のもとに作曲理論を叙述したことの背景には、やはりこの語に、多声部を調和させ楽曲を構成するという意味があったのだと考えられる。

一方、前節で確認したように、マッテゾンの『完全なる楽長』において同語は、「対位法」の言い換えとしての「旋律の重なり合い」を意味している。このように「複数の声部を調和させる技」を意味している点で、キルヒヤーとマッテゾンの *Symphoniurgie* ないしは *Symphoniurgia* の用法は一致している。とはいえ、マッテゾンにおけるこの語には、キルヒヤーの『普遍音楽』においてこれを持っていたような、*musica* の下位分類としての側面は見いだせない。このように「対位法」、「複

数の声部を調和させる技」という共通点を持つ反面、キルヒャーにおいて *Symphonurgia* が持っていた音楽理論の低位分類の一つとしての意味合いをマッテゾンが捨象しているのは、注目すべき点である。マッテゾンは『完全なる楽長』において幾度となくキルヒャーに言及しているため、彼が『普遍音楽』における *Symphonurgia* の用法を知っていたことはおそらく確実であるが、両者の文献における語の用法の相違はなぜ生じたのだろうか。残された文献のみを通じてこの問いに答えるのは容易ではないが、両者を隔てる二百年近くの年月の間に *Symphonurgia* が有していた作曲理論の総体という含意が失われ、「音を調和させる」という側面が拡大されたことに因るところが大きいと考えられる。

第三節 ヴァルター『音楽辞典』における *Symphonurgia*

本節では十八世紀に視点を移し、『完全なる楽長』の七年前に出版された、ヴァルター『音楽辞典』（一七三二）における *Symphonurgia* について検討する。ヴァルターの『音楽辞典』には *Symphonurgie*（ないしは *Symphonurgia*）という語自体の見出しは設けられていないが、「調和／和声」に関する項目の中で *Symphonurgia* という語への言及があるため、本節ではこれに注目する。

(1) 「ハルモニカ (*Harmonica*)」や「*Symphonurgia*」

『音楽辞典』では「調和／和声」に関連する項目が全部で四つ（「ハルモニカ (*Harmonia, Harmonie*)」、「和声家 (*Harmonic*)」、「和声的 (*Harmonieux, euse*)」) 立っられている⁽²⁷⁾。この中で *Symphonurgia* への言及があるのは、二つ目の「ハルモニカ」である。和声に関する一つ目の項目「ハルモニカ」が、いくつかの音が組み合わさって作り出される調和を意味するのに対し⁽²⁸⁾、二つ目の「ハルモニカ」は、本来は音程の学問を指

す語であった、とヴァルターは述べる。ただし以下の引用が示すように、原義から離れて一般的には「ハルモニカ」という語は *Symphonierung* すなわち多声的な作曲手法を意味する語として用いられているのだという。

〔ハルモニカ〕本来の真正な意味においては以下のように理解されている。すなわち、諸音同士の秩序と長さにおいて位置づけるような学問である。マッテゾンのオーケストラ第三卷『探究するオーケストラ』のこと〕二八四頁を参照せよ⁽²⁴⁾。しかし一般的な意味においては、*Symphonierung* 換言すれば「多声的な作曲手法 (die vollstimmige Art zu setzen) 〕に他ならない。マッテゾンの『クリティカ・ムシカ』第一卷三三三頁を参照せよ [...] (s. v. 'Harmonica')。

Symphonierung とは直接関係しないものの、まずはヴァルターが「ハルモニカ」の本来の意味をどのように説明しているのか、確認しておく必要があるだろう。マッテゾンの『探求するオーケストラ』⁽²⁵⁾ (一七二三) は、彼の最初の著作『新設のオーケストラ』を保守的音楽観の境地から批判したブットシュテットとの論争の末、『擁護されたオーケストラ』(一七一七) に続けて出版された著作である。マッテゾンは『探求するオーケストラ』の中で四度音程が協和音か不協和音かという問題を、理性と感性をめぐる問題にまで発展させて論じた。言うまでもなく、理性が数学と密接に結びついた伝統的な音楽観の側に置かれるのに対し、感性はこれと対抗する新たな音楽観の象徴であった。つまりヴァルターがここで「ハルモニカ」の原義であるとした「音程の学問」という側面は、音楽を数学と結びつけ、理性によって把握できるものと考える伝統的な音楽のあり方を示していることがわかる⁽²⁶⁾。さらに言うならば、マッテゾンが「対位法」という語を *Symphonierung* で言い換えようとしたのは、対位法が持つ上述のような「音程の学問」としての性質を和らげるためであったのであり、このことはすでに指摘した通りである。

一方、ヴァルターが「ハルモニカ」の一般的な意味を定義する際に参照しているのは、マッテゾンの『クリティカ・ムシ

カ』第一巻(一七二二)の「カノンの解剖学」⁽²⁷⁾に含まれる以下の一節である。「カノンの解剖学」とはマッテゾンとボーケマイヤーの間に起こったカノンの意義をめぐる論争の経緯を記録したものであるが、ヴァルターがここで念頭に置いているのは以下の記述であろう。「ムジカ・ポエティカの最良かつ主要な部分であるメロディカ」⁽²⁸⁾(Melodica)はこれまで全くといってよいほど無視されてきた。人々は一般的に、さもなければ作曲に際して何事も遵守されないのであるう、といわんばかりに、ハルモニカ(Harmonica)だけを大げさに取り上げるのである⁽²⁹⁾。これはマッテゾンとボーケマイヤーの往復書簡のうち、後者による記述として取り上げられているのであるが、マッテゾンの説明によれば、実はこれはボーケマイヤーではなく、マッテゾン自身が過去に行った以下の発言に基づいているという。「我々は一般的に、旋律の学問(Scientia melodica)を不十分にしか理解しておらず、ハルモニカにほとんど全ての事柄を押しつけている。作曲をしようとする者にはムジカ・ポエティカの第一の部分であるメロディカ「に関する知識」を当然有していなければならないということを、我々は、まるで取るに足らないことのように暗黙のうちに考えているのである」⁽³⁰⁾。

マッテゾンの上記の二つの発言は、「ハルモニカ」が「メロディカ」と対置されるものであることを示唆している。彼によれば『クリティカ・ムシカ』が出版された一七二〇年代前半には一般的に、ハルモニカが音楽の重要な部分として捉えられ、相対的にメロディカが軽視されていた。しかし彼はこれに反して、メロディカこそが「音楽の重要な部分」であると考えたのである。ここで提示されているメロディカに対するハルモニカの優位が、後の『完全なる楽長』における旋律と和声の関係と一致していることは注目に値する。本稿冒頭で述べたように、マッテゾンが本格的に旋律論を展開するようになるのは一七三〇年代の『旋律学の核心』、『完全なる楽長』においてであるが、早くも一七二〇年代前半の「カノンの解剖学」の中にその片鱗を見て取ることができるのである。ヴァルターは上記のマッテゾンの記述を通じて、ハルモニカ、ないしはSymphoniurgiaがメロディカと対比される、「多声的な作曲手法」であると定義した。これはすでに検討したマッテゾンによるSymphoniurgieの理解とも共通している³⁰。

最後にヴァルターの記述に立ち返り、ハルモニアとの相違点を際立たせることによって、ハルモニカの一般的な用法をより明確にしておこう。一般的な意味でのハルモニカは、諸音が組み合わされている状態を指すという意味においては、ハルモニアと一見、同じ事柄を意味している。しかしヴァルターがハルモニアと、一般的な用法でのハルモニカを同一視していないのは、確かにこれら二つが異なる意味を持つものだからである。すなわち、ハルモニアは諸音が織りなす「調和」という点に注目した語であるのに対し、他方のハルモニカ（の一般的な用法）は「旋律」と対比される、いわば「和声」の側面を前に押し出した語である、という点で両語は区別されるのである。

(二) ヴァルター『音楽辞典』とマッテゾン『完全なる楽長』の相互影響の可能性

ところで、エッゲブレヒトが指摘しているように、一七三九年十二月二十九日にヴァルターがマッテゾンに宛てた書簡、一七四〇年一月二十五日におそらくボーケマイヤーに宛てたと思われる書簡、およびE・L・ゲルバー(Ernst Ludwig Gerber, 1746-1819)の『音楽家の歴史的伝記辞典』⁽³¹⁾によれば、ヴァルターは一七四〇年頃までに『音楽辞典』の改訂版を準備していた⁽³²⁾。準備されていた改訂版は、実際には出版にまでは至らなかったが、その手稿が残されている⁽³³⁾。一七三二年の『音楽辞典』では立項されておらず、ヴァルターがこの改訂版のために追加しようとしていた見出しには、Symphonurgiaも含まれていた⁽³⁴⁾。エッゲブレヒトによれば、この語は「ラテン語。一般的な理解においては対位法、あるいは構成／作曲(Composition)を意味する」と定義されていた⁽³⁵⁾。「対位法」と「構成／作曲」がSymphonurgiaの意味として挙げられていることは、ヴァルターが『音楽辞典』において提示している「対位法」定義、すなわち「一般的にいかなる調和的な構成(harmonische Zusammensetzung)も対位法である⁽³⁶⁾」を踏まえれば首肯できよう。この「対位法」の定義はプロッサール(Sebastien de Brossard, 1655-1730)の『音楽辞典』(一七〇三)における同語の定義をほぼそのまま借用しており⁽³⁷⁾、ヴァルターが「調和的な構成(harmonische Zusammensetzung)」とした部分はプロッサールにおいては「作曲

(composition)」に相当しては⁸⁶。

Symphonurgia を「対位法」、ないしは「構成／作曲」を意味するものと捉えるヴァルターの理解は、マッテゾンが『完全なる楽長』で提示した Symphonurgie に関するそれとほぼ一致している（ただしマッテゾンは対位法にのみ言及し、構成／作曲とまでは述べていない）。ヴァルター『音楽辞典』にはマッテゾンのオーケストラ三部作や『クリティカ・ムシカ』への参照指示が行われていることはすでに指摘した通りであるが、マッテゾンもまたヴァルターの『音楽辞典』の原稿を刊行前から受け取っており、*Nieder-Sächsischen Nachrichten von gelehrten neuen Sachen* の中でこの辞書を好意的に評している⁸⁸。このことが示すように両者が互いの著作の内容を把握し合っていたことは明らかである。確かに、Symphonurgia という特定の語句についてマッテゾンとヴァルターの間で相互参照が行われていたのか否か、いずれの側についても推測の域を出ない。ただし、『完全なる楽長』においてマッテゾンが旋律と和声に関連づけるにあたって Symphonurgie に重要な役割を負わせたことが、ヴァルターが Symphonurgia を辞書の見出しに追加することを検討させた可能性、あるいは反対にヴァルターがマッテゾンの記述に影響を与えた可能性については、今後、ヴァルターの『音楽辞典』改訂版の研究を進める中で検討される余地が十分にあるだろう。

第四節 マッテゾン、ヴァルター以降の Symphonurgia の展開

マッテゾン、ヴァルター以降に Symphonurgia について記述した文献は管見の限り、一七四五年にアウグスブルクで出版された、シュピース (Meinrad Spiess, 1683-1761) による著作『音楽理論』⁸⁹ のみである。マッテゾンが「対位法」という語の「点对点」という含意を和らげ、「旋律対旋律」という側面を強調するために Symphonurgia という語の使用を提案したことはすでに確認した通りであるが、以下で検討するシュピースの記述からは、もはや「対位法」がそのような懸念の対

象ではなくなった可能性を読み取ることができる。

シュピースはバイエルン地方で活動した作曲家であり、この理論書はキルヒヤー、フォークト (Mauritius Vogt, 1669-1730)、『ハイニヒェン、マッテゾン、シャイベ (Johann Adolf Scheibe, 1708-1776)』といった古今の音楽理論家から多くを借用しており、バルテルの言葉を借りれば「折衷的」な性質を持った著作である⁽⁴⁰⁾。著作の一部分は辞典としての性質を持っており、十八世紀に出版された音楽辞典(あるいはこれの準ずる著作)の中で唯一、Symphonurgiaを立項した例である。すでに述べたように十八世紀の音楽関連の文献における Symphonurgia の使用はマッテゾン、ヴァルターのわずかな例しかないことに鑑みると、シュピースがこの二つの文献を参照した上で自らの著作に項目を立てた可能性は非常に高いであろう⁽⁴¹⁾。それにもかかわらず、シュピースによる同語の定義はマッテゾンやヴァルターを借用した形跡はなく、独自の内容となっている。

Symphonurgia の定義は第八章「二重対位法」の中で行われており、「四声、あるいはもっと多くの声部からなる規則にかかった対位法を作る技のこと」⁽⁴²⁾とある。シュピースの Symphonurgia の定義には、複数の声部を調和させる、というキルヒヤー、ドニーからマッテゾン、ヴァルターにまで継承されてきた意味は確かに残されている。その一方で注目したいのは、この語が「二重対位法」の章で扱われることが示すように、「対位法を作る技」という側面が強調されている点である。マッテゾンは「対位法」が含意する「点对点」という意味合いを和らげ、「旋律対旋律」という側面を強調するために Symphonurgia という語を用いたのにもかわらず、シュピースは Symphonurgia を短絡的に対位法と結び付けている。この齟齬を、シュピースが先人の文献を十分に吟味せず自らの著作に取り入れた結果とみなすことは容易である。しかし見方を変えれば、シュピースにとって、対位法を「点对点」という原義に則って理解することの方がもはや一般的ではなく、「旋律対旋律」として捉えることが常となっていたため、あえてそれを回避するための注記を必要としないと判断したのではないかと推測も可能である。いずれにせよ、シュピースは先人の記述にはあった、旋律の対概念という含意を捨象して Symphonurgia

を定義しており、このことはもはや *Symphonimgia* という語が、一七三〇年代にマッテゾンやヴァルターの関心を引いたような重要性を持たなくなったことを示唆している。

おわりに

本稿では *Symphonimgie* という語を導きの糸としながら、十八世紀前半の音楽論における旋律と和声の関係について考察してきた。まず *Symphonimgie* についてであるが、文献的考察を通じて、十七世紀のドーニ、キルヒャーといった音楽理論家の著作において重要な位置を占めたものの、その後は継続的に音楽論において使用されることなく、一七三〇年代というわずかな十年程度の間にも、もっぱらマッテゾン、ヴァルターによって再び用いられた語であったことが確認された。

次に旋律と和声の関係においてこの語が果たした役割についてであるが、*Symphonimgie* という語を媒介として、マッテゾンによって両者の関係に新たな視点をもたらされたことは、十八世紀ドイツの音楽論にとって重要な意味をもつ。マッテゾンは確かに旋律の重要性を唱える立場をとったが、かといって和声を否定するのではなく、むしろ彼は和声（対位法）を旋律の観点から理解する方法を提案した。この旋律と和声の不即不離の関係は、音を調和させる技という *Symphonimgie* が持つ意味を有効に用いることによって可能になったのである。

最後に音楽史において本稿の主題がどのような意味を持つのか、述べておきたい。マッテゾンが和声に対して相対的に旋律を重視し、和声と旋律の関係を記述するのに熱心であったのは、十八世紀中葉においてポリフォニーからホモフォニーへの転換が本格的に生じた、すなわち実際に創作される音楽に占める旋律の重要性が増大しつつあったにもかかわらず、理論家の間で支配的な音楽観が和声の側に偏った旧態依然のものであったからに他ならない。本稿で検討した十八世紀前半のドイツにおける旋律、和声、*Symphonimgie* をめぐる記述は、上述のような音楽の理念と実際の間を生じた齟齬を解消しよう

とする理論家の試みであったと解釈できるのである。

註

引用の日本語訳はすべて筆者による。引用内で訳者が補った箇所については「」で示した。

- (1) Johann Matheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg: Christian Herold, 1739). 本稿では『完全なる楽長』からの引用箇所を、丸括弧内に部・章・節の順に記す。
- (2) Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon* (Leipzig: W. Deet, 1732).
- (3) この論争については数多くの研究がこれまでに行われてきたが、その経緯を詳細に論じた近年の研究成果として、ここでは内藤義博「リュリ派・ラモー派論争はいつ終わったのか?—ブフォン論争におけるラモー評価—」『百科全書・啓蒙研究論集』第三卷(二〇一五年)、十九—三八頁、同「ブフォン論争におけるルソーの敵」『仏語仏文学』(関西大学フランス語フランス文学会)第四二卷(二〇一六年)、七一—九五頁を挙げておきたい。
- (4) 対位法の是非について論じた十八世紀ドイツの音楽論の代表的な例として、ハイニヒェンの『作曲における通奏低音』(一七二八)中の以下の箇所を挙げる¹⁾が、Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (Dresden: Selbstverlag, 1728), pp. 2-4.
- (5) George J. Buelow, 'The Concept of "Melodielehre": A Key to Classic Style', *Mozart-Jahrbuch* (1978-1979), pp. 182-195.
- (6) Johann Matheson, *Kern melodischer Wissenschaft* (Hamburg: Christian Herold, 1737).
- (7) 本稿で取り上げる文献で Harmonie という語が用いられるとき、旋律の対概念としての和声の意味のみならず、調和(ハルモニア)の意味を持つこともある。したがって本稿では文脈によって Harmonie を和声、あるいは調和と訳し分け

るいじつする。

- (8) Symphonie は語源に立ち返れば「sym- (同時に、調和した)」「phon- (音)」「-urgie (特定の頃柄に関する技)」であり、さしあたり「音を調和させる技」と理解することができよう。ただしこの語の定訳は存在しないため、本稿では Symphonie を原語のまま表記する。
- (9) 拙稿「マッテゾン『完全なる楽長』における旋律論——数学的音楽観批判と対位法理論の調停——」『美学』(美学会編) 第六六卷第一号(二〇一五年)、一六一—一七二頁。
- (10) マッテゾンがこの箇所で「広い意味での和声」と述べるときに、これが何を意味しているのか、またこれに対応する「狭い意味での和声」として何を念頭に置いているのか、文脈からは定かではない。ただし本稿の後の箇所を検討するヴァルターの『音楽辞典』においてハルモニア (Harmonia) 、ハルモニカ (Harmonica) といった和声に関連する語に複数の定義が与えられていることから、同時代に活動したマッテゾンがヴァルターと同様に和声に複数の意味があるのを認めていたことは確実であろう。なお、本稿の考察を先取りするならば、マッテゾンがここで「広い意味の和声」と呼ぶものには、以下の二通りが考えられる。一つ目はヴァルターのハルモニカの定義の中の「一般的な意味」に相当するもの(ヴァルターはハルモニカの一般的な意味を定義する中で Symphonie に言及しているため)。二つ目はヴァルターのハルモニアの定義に相当するもの(マッテゾンは『完全なる楽長』において Symphonie を「多様な妙なる響きが一度に生起する」(III-14)ものとして説明しているため)。
- (11) Giovanni Battista Doni, *De praesantia musicae veteris* (Firenze, 1647).
- (12) Giovanni Battista Doni, *Amotazioni sopra il compendio de generi, e de modi della musica [...]* sopra i toni, e modi veri [...]
- (Roma, 1640).
- (13) 引用の最後の一文において、マッテゾンは「身体」であるところの旋律よりもさらに重要な位置を占める「魂」に「拍

子、動き」を擬えている。この箇所では「拍子、動き」について全く論じていないにもかかわらず、これらを「魂」と位置づけているのはいささか唐突であり、前後の箇所と同様、これもおそらくドーニの考えに影響を受けたものではないかと推測される（ただしマッテゾン自身は出典を明記していない）。実際、『完全なる楽長』の第一部第六章「身振りの技法について (Von der Geberden-Kunst)」の中で、マッテゾンはドーニの主張を援用しながら、リズム、韻律について説明している (I-6-4)。

(14) マッテゾンが引用しているドーニの原文は以下の通り。'Musici da Dozzina, che non sanno distinguere la Melodia della Sinfonia & la Melopoeia della Sinfonurgia: [...]?' (Doni, *sopra i tuoni o modi veri*, p. 123)

(15) とはいえドーニを参照した直後に「マッテゾンは「彼」(ドーニ)は旋律に関する優れた理論書を書いたが、これは我々のこの著作『完全なる楽長』とは全く別の目的を持つものである」(II-5-24)と述べている。この発言が示している通り、マッテゾンはドーニの理論を、必要とされる場合には参照するものの、それを体系的に自らの著書に採用しているわけではない。

(16) Johann Matheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg: Schiller, 1713)

(17) Doni, *sopra i Tuoni o Modi veri*, p. 123. なお、ドーニをはじめとするルネサンスの音楽理論家については下記のパリスカの著作に詳しいが、いずれにおさむ Symphonie 概念については触れられていない。Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven and London: Yale University Press, 1985); Claude V. Palisca, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004).

(18) Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Roma, 1650)

(19) Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriststeller: Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock* (Marburg: Görlich & Weierhäuser, 1969), pp. 92-94. キルヒヤーに関しては膨大な研究があるが、シャルラウのほか、本研究にあたっ

- て特に参照した邦訳、邦語文献のみ以下に挙げる。アタナシウス・キルヒャー『普遍音楽——調和と不調和の大きな術』（菊池賞訳、工作舎、二〇一三年）、西原稔「A・キルヒャーにおける音楽の錬金術・音楽の制作学とアフェクトゥス・様式の理論」『東京藝術大学音楽学部年誌』第八号（一九八二年）、一—四三頁、ジョスリン・ゴドウィン『キルヒャーの世界図鑑——よみがえる普遍の夢』（川島昭夫訳、澁澤龍彦、中野美代子、荒俣宏解説、工作舎、一九八六年）。なお、キルヒャー『普遍音楽』のヒルシュ（Andreas Hirsch）によるドイツ語訳（*Kirchens Jesuita Germanus Germaniae redonatus* (Schwäbisch Hall: Laidig, 1662)）は、原書のうち第一、二、六、七、九、十巻のみを抜粋したものであり、このドイツ語訳を底本とした邦訳でも同様の割愛が行われている。
- (20) *Musica naturalis* は *musica mundana*, *musica humana* に分かれたる。
- (21) *Symphonurgia* は *musica plana*, *musica figurata*, *musica instrumentalis* に分かれたる。
- (22) ヴァルター『音楽辞典』に調和／和声に関連する項目が複数立てられていることからわかるように、十七世紀末から十八世紀前半にかけてこの概念の意味は多義にわたっていた。タトローは四つの観点からこの概念を詳細に論じており、この考察からは、ヴァルター『音楽辞典』において提示された諸定義ですら当時の調和／和声概念の理解の側面にすぎないものであったことがわかる（Ruth Tatlow, “Theoretical Hope: A Vision for the Application of Historically Informed Theory”, *Understanding Bach*, 8 (2013), pp. 33-60）。このことは十八世紀中庸のドイツを代表する事典、『ツェドラー百科事典』に調和／和声に関連する語の見出しが十以上に及ぶことから裏付けられよう。なお、『ツェドラー百科事典』における関連項目のうち、*Harmonie*, *Harmonica*, *Harmonic* という見出しの定義は、ヴァルター『音楽辞典』の「ハルモニカ」の定義をほぼそのまま借用したものである。
- (23) 参考までにヴァルターによる「ハルモニカ（*Harmonia*, *Harmonie*）」の定義を以下に抜粋して示しておく。「巧みなまとまり、組み合わせのこと。これは次のようなときに生じる。すなわちいくつかの、あるいはたくさんのはたきんの同一では

ない音がたがいに調和している場合、そしてまた、そこに生じた、ただし十分に適切な不協和音が聴覚にとって不快でないばかりでなく、それに続く協和音がもっと美しく、心地よいものをなしているように聞こえる場合である」(Walter, s. v. 'Harmonia, Harmonie').

(24) 直前の一節 ('in eigentlichen und genuinen Verstande genommen: ist eine Wissenschaft, wie die Tone sich gegen einander in ihrer Ordnung und Grösse verhalten')は、マッテンゾン『探究するオーケストラ』二八四頁からそのまま引用されたものである。マッテンゾンの原文の直前箇所にはラテン語で「音程の秩序と適切な数比に関する学問 (Scientia de ordine & apta proportione Intervallorum)」とあり、これは直後のドイツ語を言い換えた内容となっている。

(25) Johann Matheson, *Das forschende Orchester* (Hamburg: Schiller und Kibner, 1723).

(26) 『探求するオーケストラ』における理性と感性の対立の問題について、ここでは立ち入った議論はしないが、詳細は Thomas Christensen, 'Sensus, Ratio, and Phthongos: Matheson's Theory of Tone Perception', in *Musical Transformation and Musical Intuition: Eleven Essays in Honor of David Lewin*, ed. by Raphael Atlas and Michael Cherlin (Roxbury, MA: Ovenbird, 1994), pp. 1-22 を参照。

(27) Johann Matheson, 'Die canonische Anatomie' in *Critica Musica*, I (Hamburg: Selbstverlag, 1722), pp. 236-368.

(28) この文脈においてメロディカ (Melodica) は「旋律」の意として捉えてよいが、ハルモニカとの対比を明確にするために、本稿ではあえて両語ともに邦訳せずに表記する。

(29) Mattheson, *Critica Musica*, I, p. 323.

(30) Mattheson, *Critica Musica*, I, p. 261.

(31) Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790-1792).

- (32) Hans Heinrich Eggebrecht, 'Walthers Musikalisches Lexikon in seinen terminologischen Partien', *Acta Musicologica*, 29/1 (1957), pp. 24ff.
- (33) エッケブレヒトは、ヴァルターの手稿の所蔵番号をウィーン楽友協会資料館の Sign. 878, A. 5. と注記しているが(同論文、二五頁、注58を参照)、筆者が同館長のオットービーバ氏に確認したところ、698/17という所蔵番号のもとで管理されているとのことである。なお調査の限り、エッケブレヒトのこの言及以来、このヴァルター『音楽辞典』の改訂版に関する研究は行われていない。
- (34) ヴァルターが一七三二年版について行おうとしていた具体的な改訂、追加の内容については、Eggebrecht, pp. 25-27 を参照。
- (35) Eggebrecht, p. 27. 'lat. bedeutet einen Contrapunct in gemeinem Verstande, oder eine Composition'.
- (36) Walther, s. v. 'Contrapunct'.
- (37) Sébastien de Brossard, *Pictionnaire de musique* (Paris: Christophe Ballard, 1703), s. v. 'Contrepoint', 'En general toute composition qui fait Harmonie est Contrepoint'.
- (38) George B. Stauffer, 'Johann Matheson and J. S. Bach: the Hamburg Connection' in *New Matheson Studies*, ed. by George J. Buelow and Hans Joachim Marx (Cambridge: Cambridge University Press), p. 354.
- (39) R. P. Meinrado [sic.], *Tractatus Musicus compositorio-practicus* (Anguspurg: Johann Jacob Lotters, 1745).
- (40) Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Phetorical Figures in German Baroque Music* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997), p. 144.
- (41) 同書では Symphonurgia に続いてハルモニカ (Harmonica) という見出しが立てられており、その内容はマッテソンの著作への参照指示が削除されている以外は、前節で参照したヴァルター『音楽辞典』のハルモニカの記述と同一で

お名。

(4) Spiess, p. 113.

※付記

本研究は日本学術振興会特別研究員奨励賞(16J00062)の助成を受けたものである。