

E・T・A・ホフマンの音楽美学にみる歴史哲学的思考

——器楽の美学はいかにして進歩的歴史観と結びついたのか——

吉田 寛

はじめに

本論は著者が準備中の博士論文『近代の音楽思想における「ドイツ的なもの」の形成とその変容』（仮題）の一部となる議論を、一つのホフマン論として独立させたものである。よって具体的論述に入る前に、論文の全体のなかでホフマンがどのような位置を占めているのかを大まかに素描しておく必要があるだろう。

ロマン主義的な器楽の美学を提唱したとして有名なE・T・A・ホフマン（一七七六—一八二二）の音楽思想には——多少意外ではあるが——かつてのヘルダーや後のヴァーグナーのような、音楽における「ドイツ的なもの」を積極的に問うていく姿勢はみられない。確かにホフマンは、フランスの啓蒙主義や革命思想に対するつよい反感をみせており、その反フランス主義は彼の音楽思想にもいたるところで影を落としている。例えば、ベートーヴェンの第五交響曲を論じる際には、非難すべき標題的な交響曲の例として、アウステルリッツの〈三皇帝の戦い〉を題材にフランス人が作曲した作品を意識的に取り上げている（本論第二節）。また「新旧の教会音楽」では、一八世紀後半のヨーロッパで教会音楽が衰退してしまった原因として、フランスにはじまる啓蒙主義が人々のあいだに軽薄さと無信仰を蔓延させたことをあげている（本論第五節）。もちろんこのような反フランス感情は、ナポレオン軍が一八〇六年にワルシャワ（当時はプロイセン領）に進駐したために裁判官の職を追われ、幸福な生活を破壊され

たホフマンにとって、きわめて自然な態度の表明といえる。しかし、ホフマンは——ヘルダーやフイヒテとは異なり——その反フランス主義をドイツ人としての新たなアイデンティティの構築の原動力にすることはない。⁽¹⁾ またフランスやイタリアといった他のヨーロッパ人の音楽とドイツのそれとを比較するという、一八世紀以降のドイツの音楽論者が盛んに行ってきた議論も、ホフマンにはほとんどみられない。⁽²⁾ もちろんランフをはじめ、ホフマンの音楽思想をいわゆる「政治的ロマン主義」(シュミット)の系譜で捉えなおし、そこにドイツ・ナシヨナリズムの萌芽を読みとる研究が最近いくつか行われているのも事実である (Runph 1995)。だが以上の理由から、ホフマンの思想を安直にナシヨナリズムの文脈に引きよせて解釈することは警戒すべきであろう。

それではホフマンはなぜ、そしてどのように、ドイツの音楽思想におけるナシヨナリズムの展開を考察するうえで重要なのか。それは、後の世代の人々が音楽における「ドイツ的なもの」を表象するときにきわめて決定的となる価値の枠組みを彼が準備したからである。とりわけ、器楽中心の音楽美学を進歩主義的な歴史哲学と結びつけたことは、それ以降のドイツ音楽思想の方向を決定づけた。

ホフマンは、ベートーヴェンの交響曲に代表される器楽がもつとも純粹で高尚な音楽であると主張しただけでなく、声楽と器楽の対比に一つの歴史的パースペクティヴを与えた。これによって器楽の美学は、音楽思想史において初めて、歴史的な視点から正当化されるにいたった。声楽に対する器楽の優位を説いた美学そのものは——しばしば見過ごされてきたのも事実だが——すでに一八世紀半ばにはヨーロッパの各地で登場しており (J・A・シュレーゲルやリュッツ、アダム・スミス、シャバノン) ことさらホフマンの独創的発想とはいえない。むしろ、彼のベートーヴェン論が、器楽の美学を「ロマン主義」という新たな衣装にくるんで世に知らしめた意義は軽視できないとしてもである。しかしながら、それまでの器楽擁護論者たちがおおむね歴史的な視点を欠いていた——歴史的進歩として器楽の成立を説明することはなかった——のに対してホフマンは、音楽の歴史を「進みつつける世界精

神」の現れとして観念論的に把握することで、器楽という音楽ジャンルの成立に歴史的な必然性をみた。これは決定的なパラダイム・シフトといえる。すなわちホフマン以後、音楽の歴史は、音楽（音）が言葉から「解放」されるプロセス、あるいは声楽の時代から器楽の時代へと「進歩」するプロセスとして表象されるようになる。そしてこのような音楽史観は、その妥当性がほとんど反省されなまま、現在までわれわれの思考を規定している。だが見過ごしてはならない点は、そのような進歩主義的な音楽史観が、音楽史叙述におけるドイツ中心主義をもたらしていることである。それを批判的に捉え直す意味でもホフマンの考察は重要な鍵となる。実際、一九世紀半ばには、ヴェントやA・B・マルクス、ブレンデルなどナシヨナリスティックな意識をもつ音楽論者たちが、ヘーゲル流の歴史哲学を導入しながら、ドイツ音楽——彼らの場合もやはりベートーヴェンの交響曲が頂点をなす——の「世界的な使命」を語るようになる。ドイツ音楽の運命は、ヨーロッパの精神世界そのものの将来を左右するのである。このように、ドイツを中心においた音楽の歴史を、人間精神の絶対的な進歩として理解する音楽史観は、ヴァーグナーやモーザー、シエンカーに、さらにはナチス政権下の音楽学者にまで継承されていく。ホフマンをそこに直結させることはできないとしても、彼がそのような思考法の一つの源流となっていることは確かである。

本論の構成を述べたい。まず第一章では「ベートーヴェンの第五交響曲」などを題材に、ホフマンのロマン主義的な器楽の美学をおおきく理解する。すでにいくつも先行研究があるので、第二章につながる論点を整理するにとどめる。本論の力点はむしろ第二章にある。ここでは「新旧の教会音楽」を詳しく精読しながら、ホフマンの器楽の美学がどのような歴史哲学に基づいていたのかを明らかにする。

第一章 ロマン主義的な器楽の美学

第一節 「楽器によるオペラ」としての交響曲

ホフマンの器楽の美学は、彼の初期の音楽批評である「フリードリヒ・ヴィットの交響曲第五番および第六番」にすでにみられる。これはライプツィヒの『一般音楽時報』に匿名で掲載されたものであり（一八〇九年五月）、短編小説「騎士グルック」に続く彼の二番目の投稿であった。なおフリードリヒ・ヴィット（一七七〇—一八三六）はヴェルツブルクの楽長であり、ハイドンの流れを汲む交響曲の作曲家として知られていた。ホフマンはその交響曲第五番の批評を次のように始めている。

いまや器楽 (Instrumentalmusik) が、そう遠くない昔にはおそらく誰しも考えもつかなかったであろうような高みに登りつめたこと。そして、さらにいえば交響曲 (Sinfonie) が、とりわけハイドンとモーツァルトによってそれに与えられた跳躍によって、器楽のなかの最上のもの (das Höchste) いわば楽器によるオペラ (die Oper der Instrumente) となるに至ったこと。これらはみな、音楽を愛する人のあいだではすでに周知であろう。
(Hoffmann 1988, 7=1989, 222-223)

ここでホフマンが交響曲を「楽器によるオペラ」と呼ぶのは、彼がオペラをモデルにして交響曲を理解しようとしているからではもちろんない。オペラは一八世紀を通じて、理論的にも実際のにも、音楽ジャンルの頂点に位置づけられてきたが、いまや交響曲がそれに取って代わった、と言っているのである³⁾。従ってこの一節には近代の音楽美学における「パラダイム転換」がはっきりと要約されているといえよう (Dahlhaus 1978, 12, 17)。

大きくいつて一八世紀のヨーロッパでは、依然として古典的詩学に範をとった「模倣の原理」が芸術の理論を支配しており、それは音楽についても同様であった。音楽は、基本的には詩と結びつきながら、自然の美や人間の感情を模写する芸術とみなされていたのである。「ハルモニア（調べ）とリズムは、言葉に従わなければならない」とプラトンが言ったように（『国家』第三卷、398c-d）。ここでは、言葉や概念を含まない器楽の芸術的価値は、きわめて限定的にしか評価されなかった。例えばフランス古典主義美学を代表するデュボスは『詩と絵画に関する批判的考察』（一七一九年）で次のように述べている。

交響曲の模倣の真実（*la vérité d'imitation*）は、その交響曲とそれが模倣しようとする物音との類似（*resemblance*）のなかにある。交響曲の旋律、和声および律動が、嵐が空中でつくる大音響、ぶつかりあい、岩にあたって碎ける波の轟音に似た音を聴かせるとき、嵐を模倣して作曲された交響曲には真実がある。（Dubos [1719] 1770, I, 471=1985, I, 243）

デュボスは「交響曲」——基本的にオペラの序曲のことを指しているのだが——の芸術的価値を、類似性と模倣という尺度で計っている。現実の音をいかに「真実らしく」描写しているかで、交響曲の良し悪しは決まるのである。だが、どんなに「真実らしく」自然の物音を再現したとしても、結局のところ音楽の美は自然のそれを越えることができない。「あらゆる場合に疑いもなく真実は模倣に勝っている」というキケロの言葉を引きながら、デュボスは、模倣がわれわれに与える印象は、自然そのものが与える印象にはつねに劣っていると主張する（*Ibid.*, 472=244）。ここには、模倣の原理に基づいて芸術を理解することに内在する限界がそのまま露呈している。

ホフマンはこのような模倣の美学にもはやまったくとらわれない。彼はヴェイットの交響曲を「一つの音楽的ドラマ *↳ ein musikalisches Drama*」（Hoffmann 1988, 12=1989, 226）と呼ぶが、それはこの音楽が何かを「模倣」しているからではない。そこでは、オーケストラで使われるすべての楽器が、それぞれの特徴を際立たせながら、一つに統

合されている。ホフマンはそれを「ドラマ」と呼んでいるのだ。交響曲は「かつてのコンチェルト・グロッソのような堅苦しい、退屈な形式」をもつてはいない。そこでは「個がつねに全体のために作用している」のである (ibid. 7=223)。そしてこの考えには、ホフマンが交響曲をあたかも一本の樹木のような「有機体」とみなしていたことが反映している (本論第三節)。

第二節 「もつともロマン主義的な芸術」としての交響曲

次にホフマンの主張する「ロマン主義的なもの」がその器楽の美学といかに関わっていたのかを考えよう。「バー トーヴェンの第五交響曲」(『一般音楽時報』、一八一〇年七月) は彼の批評のうち最もよく知られているものだが、それはこの批評が「ロマン主義の音楽美学の創設記録」とされてきたからである (Dahlhaus 1978, 47)。ホフマンはその冒頭部分で、器楽は「もつともロマン主義的な芸術」であると宣言する。

ひとつの自立した芸術 (eine selbständige Kunst) としての音楽が問題になるなら、そこでは常に器楽だけが考えられねばならない。それは他の芸術からのあらゆる援助、あらゆる混合をはねのけ、音楽芸術においてのみ認識される独自のもの (das eigenümliche) を純粹に表現しているのである。これこそがあらゆる芸術のなかで最もロマン主義的 (die romanistische aller Künste) —— 唯一純粹にロマン主義的な芸術といつてよいだろう。オルフェウスのリラは冥界への扉を開いたのであった。音楽は人間に未踏なる国 (ein unbekanntes Reich) を開いて見せてくれる。それは人間を取りまく外的な物質的世界とはまったく無関係な世界で、そのなかで人間は概念で説明できる感情を捨て去って、語りえないもの (das Unaussprechliche) に身をゆだねるのである。(Hoffmann 1988,

ロマン主義とは、ノヴァーリスに従えば、何の変哲もないものに高尚な意義を、平凡なものに秘密に満ちた装いを、既知のものに未知なる尊厳を、有限のものに無限の外見を与えることである（『断章』：cf. Kindermann 1965, 51）。それは未知のもの、無限のもの、あるいは言葉にならないものを希求する精神の衝動である。従って、言葉の意味が明確に限定されている言語においては「語りえないもの」を語り、物質的世界では決してうかがい知ることのできない「未踏なる国」を開くことができる音楽こそが、芸術のなかで「最もロマン主義的」といえるのだ。ホフマンが「ロマン主義的」と「音楽的」をほとんど同義語として使っているのもそのためである（cf. Hoffmann 1988, 25）。音楽は日常の言葉が「語りえないもの」を語る芸術であるという認識は、すでに一八世紀において、ロマン主義の精神を先取りした人々のなかにみられた。例えばフォルケルは『音楽批評文庫』（第一巻、一七七八年）のなかで「感情の言語 Sprache der Empfindungen」を「概念の言語 Sprache der Begriffe」から区分し、音楽は前者にあたるた。そのため音楽は「明晰さ」の度合では概念の言語よりも劣ることになるが、それは「他の言語がもはや届かない」ところではじめて「感情の無限の度合を真に語る言語になりはじめる」のである⁴。このフォルケルの思想はやがて「言葉が終わるところから音楽がはじまる」という簡潔なテーゼとして人口に膾炙していく。同様に、ハインゼの小説『ヒルデガルト・フォン・ホーヘンタール』（第三巻、一七九六年）でも、音楽は「他のどの言語にも翻訳ができないような、人間のきわめて独特で精神的な生命を表現する」といわれる。またヴァツケンローダーは「日常生活では知らない言語、我々がどこでどのように身に付けたのか覚えていない言語」である音楽は、まさに「天使の言語」としか言いようがないと言った（『音楽の不思議』、一七九九年）。ここにはドイツ・ロマン主義の大きな特徴である世俗宗教、つまり疑似宗教的な音楽崇拜の傾向がいち早く芽を出している（本論第五節）。ホフマンの器楽の美学は、明らかにこれら先駆者の音楽観を継承したものであった。しかしそれは、ハイドンからベートーヴェンにいたるヴィーン古典派——彼自身はそれをロマン主義と呼ぶ——の交響曲というもつとも理想的な音楽史

的事例と結びついたことで、新たな独自の意義と影響力を獲得したのであった。

だが、すべての交響曲が「ロマン主義的な芸術」であるわけではない。ホフマンはある種の交響曲に対して次のような批判を述べる。

あろうことか言葉で説明できる感覚、ないしは現実の出来事さえ描写しようとする連中、つまり彫塑的なもの (Plastik) とは対極にある音楽芸術を彫塑的に (plastisch) 取り扱おうとした器楽作曲家たちが音楽に独自の本質を知ることがどんなに少なかったことか。ディッターズドルフのこの種の交響曲も《三皇帝の戦い》などといった最近のものも、すべて滑稽な錯誤の産物として、完全なる忘却という罰を受けてしかるべきである。

(Hofmann 1988, 23=1989, 236-237)

ディッターズドルフ (一七三九―九九) はオーストリアとイタリアで活躍した古典派の作曲家で、交響曲の創作に関してはしばしばハイドンと比較されるくらいの重要な位置にある。ホフマンのいう「この種の交響曲」が具体的にどの作品を指すのかは分からないが、文意から想像に難くない。それは『五つの国の趣味による交響曲』(一七六五年頃作曲) や、オヴィディウスの『転身物語』に題材を取った交響曲 (一七八三年作曲) など、ディッターズドルフが得意として、当時大きな人気を博していた標題的な作品とみて間違いない。彼の標題的な交響曲は、基本的に四楽章で構成され、アレグロ楽章 (多くは第一楽章) は二部構成のソナタ形式になっているなど、一九世紀の交響曲形式を先駆けたものである。しかしそれらはいくまでも「標題」という音楽外的な指示対象を持っており、そのためにはしばしば音画的作法などによる物語的な情景描写が行われる。

また《三皇帝の戦い》は、ナポレオンがロシアとオーストリアの連合軍を破ったアウステルリッツの会戦 (一八〇五年二月) を題材にした標題的交響曲、より正確には、時事に取材した機会音楽である。ルイ・エマニュエル・ジャダンとジャック・マリイ・ボヴァーレ・シャルパンティエという二人のフランス人作曲家が「大オーケス

トラのための軍事的歴史的交響曲 (symphonie militaire et historique)」という同名の作品を、共に翌一八〇六年に出版している。最初にも述べたが、ホフマンがここでこの作品を取り上げていることには、彼の反フランス感情が大きな動機になっていると考えられる。実際ホフマン自身も後には——偽名を使つてだが——ライプツィヒで連合軍がナポレオン軍を破つたことを祝して『ライプツィヒの戦いでドイツの勝利』という標題的ピアノ曲を出版しており(一八一四年)、必ずしもこの種の機会音楽の価値を認めていなかったわけではないのであるから (cf. Hoffmann 1989, 237; Rumph 1995, 54, 59)。

いづれにせよホフマンによれば、これらの標題的交響曲は音楽をあたかも「彫塑的」に取り扱おうとする誤つた試みに他ならず、「音楽に独自の本質」をいささかも摺んではない。第五節でみるように、彫塑的なもの(彫刻)と音楽との比較は「新旧の教会音楽」においてより体系的に定式化される。ホフマンはそこでも音楽と完全に対極にある芸術として彫刻をあげている。音楽がもつとも精神的な芸術であるのに対して、彫刻はもつとも物質的な芸術であるからだ。彫刻は、それが古典古代に全盛期を迎えたことから分かるように、古代という異教的な時代の産物である。それに対し音楽は、キリスト教的で近代的な時代の精神をもつともよく表現する芸術なのである。このような歴史的視野のもとでみるなら、標題的な交響曲とは、いまだ「彫塑的」な段階、つまり外的な物質の拘束から精神が解放されていない段階にある音楽ということになる。それはロマン主義的な——つまり絶対音楽的な——交響曲に比べて、より未熟で劣っているのである。

第三節 「それ自体で存立する全体」としての交響曲

さてそれでは、このような標題的な交響曲に対して、「音楽に独自のものを深く摺んでいる」とされるベートーヴ

エンの交響曲とはどのようなものなのか。それはまず「音楽によってしか語りえないもの」を語るものでなくてはならない。ホフマンはハイドンとモーツァルトの交響曲の特徴を説明するのに続いて、ベートーヴェンについて次のように言う。

ベートーヴェンの音楽は戦慄、恐怖、驚愕、苦痛の挺子を動かし、ロマン主義の本質である無限の憧憬 (unendliche Sehnsucht) をよび覚ます。ベートーヴェンは純粹にロマン主義的な(従って真に音楽的な)作曲家であり、それだから彼の場合、声楽曲がなかなか成功しないのだから、また彼の器楽曲が多くの人々を喜ばせることがめつたにないのだから。声楽曲では漠とした憧憬 (unbestimmtes Sehnen) をそのまま表現することは許さず、無限の国で感じ取られたものを言葉によって指示された情感において表現するだけであるから。

(Hoffmann 1988, 25=1989, 238)

ここでの声楽と器楽の対比の仕方は、先に述べたフォルケルのものに類似する。音楽の本質が「無限の憧憬」を呼び覚ますことにあるなら、声楽曲は「本当の音楽」とはいえないのである。またその上で、ベートーヴェンの器楽曲が多くの人を喜ばせることがない、とホフマンが述べているのも興味深い。「ロマン主義的な趣味は滅多にみられない」(ibid.)。つまり、言葉という明確な媒体を用いる声楽曲の方が、じつは人々には簡単に理解されるのである。ここには器楽の言語を「自然」かつ「普遍的」な記号とする音楽思想(デュボス、ショーペンハウアー、ハンスリック)とは幾分ずれがある。ベートーヴェンの器楽は、誰もが直ちに理解できるわけではないのだ。だが同時に、だからこそ、批評家という存在が要請されるといえる。ベートーヴェンの「深み Tiefe」に達するためには、われわれは彼の天才としての想像力に目を瞠るだけでなく、その「思慮深さ Besonnenheit」を見抜かなくてはならないのだ。⁵⁾

美学的な測量士はシェイクスピアのなかに真の統一 (wahre Einheit) と内的連関 (innerer Zusammenhang) がま

つたかないとしばしば不平をこぼしたものだし、より深く見通す目にもみ、つほみと葉、花と実をもった美しい樹木が胚芽から生まれ育つのが見えるように、ベートーヴェンの音楽の内部構造に深く深く分け入ることによつてのみ、この巨匠の高度な思慮深さが視野にひらけてくる。(ibid. 25-26=238-239)

ホフマンがここで樹木の比喩を通して交響曲の「真の統一と内的連関」を語っていることは、彼の音楽美学の歴史的位置を考えるうえで重要である。というのも、芸術作品をあたかも植物のような「有機体」とみなす発想は、当時であつて最新の美学思想であつたからだ。その嚆矢となつたのは、すでに指摘されているように、ゲーテの植物研究である。イタリア旅行中(一七八七年の第一次ローマ滞在時)に「原植物 *Urpflanze*」の存在に気付いたゲーテは、『植物のメタモルフォーゼ』(一七九〇年)を出版する。そのなかで彼は、あらゆる植物の形態は——それがどんなに不規則に見えたとしても——一つの胚芽から全体が自然の規則に従つて展開されたものであると説明した。この自然科学上の発見は人々の芸術観にも大きな影響を与えないわけにはいかなかつた。シュミットによれば、一八世紀後半においては「グロテスク」と同義語だつた「アラベスク」は、一九世紀に入ると次第に有機的な形態美として積極的な美的価値を獲得していくのだが、その転機となつたのがゲーテの植物論なのである (Schmidt 1989, 98-99)。

そして有機的な美の観念は早くも一八〇六年には音楽論に導入される。Ch・Fr・ミヒャエリスは「音楽の内的本質を発展させる試み」のなかで、音楽作品の「有機的形式 *organische Form*」と「機械的組立 *mechanische Zusammensetzung*」とを区分し、前者を「自立的で純粋な音楽」の理念と結びつけた (AMZ, VIII, 1805/6, 683, 691; cf. Schmidt 1989, 95)。器楽の形式を「有機体 *Organisation*」として捉えるこの考え方は、その後 A・B・マルクスやローベラの作曲理論のなかで展開され、ハンスリツクの形式主義的音楽美学へとつながっていく。特にわれわれの注意をひくのは、先の論文を含めたミヒャエリスの一連の音楽論が『一般音楽時報』(一七九九年から一八〇七年

まで)に掲載されていたことである。ホフマンがそれらを読んでいたことはまず疑いが無い。これまでほとんど指摘されていないことだが、自立的な器楽を有機体の理念において把握するという新たな音楽美学の成立にあたって『一般音楽時報』というメディア全体が主導的な役割を果たしたのではないか、ミヒャエリスやホフマンはその大きな潮流の一翼だったのではないか、という仮説がここから出てくる。この考察はいずれなされなくてはならない。⁽⁸⁾

ベートーヴェンの第五交響曲は、現在でも動機労作による作曲法の典型とみなされる作品である。とりわけ第一楽章は「たった二小節だけでなりたつ主要楽想 (Hauptgedanke)」が「多様な形態をとりながら繰り返し覗き見する」(Hoffmann 1988, 26-1989, 239)。⁽⁹⁾ この主要楽想は、第二主題が出た後にもバスによって模倣される(六五小節目以降)。「これによってこの主題がまたしても全体の精巧な織物 (das kunstvolle Gewebe des Ganzen) のなかにすっかり編み込まれていくことになる」(ibid. 30-241)。ここでホフマンがわれわれの言う意味でのソナタ形式をすでに理解していることは言うまでもない。そのうえで彼は、この交響曲の特徴として「アレグロ楽章全体の土台」となる楽想がきわめて「簡素 einfach」であること⁽¹⁰⁾をあげている (ibid. 33-244)。そのためこの曲では、一つの楽句はどうしても短くなり、また楽器の絶え間ない交替が必要となる。だがそのことによって、全体が細かく分割され、一つのものとして把握しにくくなるのではないか。このような批判を想定しつつ、ホフマンは、実際はむしろその逆であるという。

名状しがたい憧れのもとにわれわれの心情をつなぎとめて離さないのは、ほかでもない、まさにその全体の構築 (Einrichtung des Ganzen) であり、短い楽句や個々の和音の絶えず連なる反復である。(ibid.)

それぞれは断片的な動機や楽句、和音であるが、それらが絶え間なく反復されることで構成される「全体」が、名状しがたいものを語る。ホフマンが考える「ロマン主義的」な交響曲とはそのようなものである。それに対し、標題や歌詞、音画的描写など、自らの外部にその構築の立脚点をおいている音楽は、いわば「彫塑的」な音楽であ

り、ロマン主義的な、すなわち真の意味での音楽ではない。ある器楽作品が「それ自体で存立する全体 ein für sich bestehendes Ganzes」であればこそ、われわれはそのなかで「未踏なる国」に達することができるのである (Hoffmann 1988, 148)。それは、いふなれば、植物のメタモルフォーゼ (変態) のなかにわれわれが自然の理念の顕現をみてとることができるのと等しい。

またランフも指摘するように、ホフマンがこのベートーヴェン論で樹木という有機体の比喩を用いていることは、政治思想的な背景も見逃せない (Rumph 1995, 60-61)。とくに前年にベルリンで出版された『国政要論』(一八〇九年)のなかでアダム・ミュラー (一七七九―一八二九) が展開した、「有機的国家論」との類似性は注目に値する。ミュラーはフランス革命を批判した、当時のドイツの典型的な保守主義的思想家である。彼は、自然法的な契約説に基づいた合理主義的な国家観を否定する。そのような国家は——ミュラーはシェリングによる理念と概念の区分にならう——「機械的」な「死んだ概念」としての国家である (Miller [1809] 1968, 16-18)。それに対しミュラーの考える「動き」に満ちた「生き生きとした理念」としての国家とは、「人間に関わることの全体 (die Totalität der menschlichen Angelegenheiten) であり、それらが一つの生きた総体 (ein lebendiges Ganzes) へと結集することである」(ibid. 33)。ミュラーによると、国家は法制度や官僚機構、商業的連携といった人類の「外的必要性」から生じたものではない。その反対に、国家とは人間にとってきわめて「自然」な状態である。「国家なしで人間を考えることはできない」のはそのためだ (ibid. 22-24)。

国家は単なる工場や農場、保険施設あるいは商業的な組合ではない。それは、すべての物質的および精神的な必要性が、すべての物質的および精神的な富が、そして一つの国民 (Nation) の内적および外的な生活のすべてが、偉大で活動的で無限に動き生き続ける総体のなかに緊密に結集したものである。(ibid. 27)

ベートーヴェンの第五交響曲では、おのおのの動機どうしが「緊密な類縁性」を持つがゆえに「聴く者の心情を

一つの気分 (in einer Stimmung) にひなびとめて離さないような統一性 (Einheit) を獲得する (Hoffmann 1988, 41-1989, 250)。そう指摘するホフマン——彼は「一つの ein」を繰り返して強調する——は論じる対象こそ違えども、ミュラーの国家論とほとんど同じことをいつている。もちろん、ホフマンとミュラーの議論には直接的な参照や影響の關係はない。しかしながら、どちらも反フランス主義の立場をとり、しかも同じように有機体に目を向けた点で、両者は疑いなく一つの時代精神を共有しているのである。

第二章 「新旧の教会音楽」にみるホフマンの歴史哲学

第四節 一九世紀初めのドイツにおける復古主義的な教会音楽運動

「新旧の教会音楽」を読解する前に、当時のドイツで盛んだった教会音楽における復古主義的な運動と、ホフマンのそこへの関わりについて理解しておく必要がある。すでに一八二三年六月、ホフマンは最初の教会音楽論としてベートーヴェンの《ミサ曲ハ長調》論(『一般音楽時報』)を書いている。この批評のなかでホフマンはL・テイクの『夢の神 (Phantasus)』(第一部、一八二二年)に言及する (ibid. 158=328)。

テイクはこの小説のなかで、登場人物エルンストの台詞を借りて、近年の教会音楽はどれもひどくお粗末であり、真の教会音楽の名に値するのはパレストリーナからベルゴレージにいたるかつてのイタリアの作曲家の作品だけであると主張する。「世界の首都」たるローマは、それが絵画と彫刻の中心地——エルンストはミケランジェロと

ラファエロの名をあげる——であったのと同じく、音楽についても「真に高尚な楽派」を生み出したのである (Tieck [1812] 1828, 425)。そこから音楽史はイタリアを中心にして三つの時代に分けられる。パレストリーナに代表される第一期においては、歌は「激しい動き」なしに「われわれの魂のなかに永遠の像を呼び覚ます」(ibid. 429)。やがて音楽は、人間が太古の昔に失ってしまった純粋な潔白さを取り戻そうとし、楽園をふたたび手に入れようとする。それが第二期であり、レオとマルチェッロがこれの特徴づける。第三期において音楽は、無邪気な子供のように、痛みと喜びをともに甘い旋律のなかで軽妙に混ぜ合わせる。これにもっとも成功したのがベルゴレージである。だが、いまや音楽は「その神々しい純白さを失ってしまった」。エルンストはモーツァルトについて次のように言う。「彼の手によるレクイエムを私に聴いてもらいたいのであれば、彼が——他の多くの最近の作曲家たちも同じだが——教会音楽のひとつでもほんとうに作る事ができるといふことを私に納得させるしかないね」(ibid. 426)。ホフマンが「近代が教会の儀礼にもたらしたもつとも崇高なもの」とみなしたモーツァルトの《レクイエム》をもつてしても (Hoffmann 1985, II/1, 523; cf. 529)、「エルンストを説得することはできないのである」⁽¹⁹⁾。

テイクがエルンストの台詞を借りて語ったこの見解は、当時のドイツで多くの人が教会音楽に対して持っていた共通の認識でもあった。すでにズルツァーの芸術辞典の「教会音楽」の項目 (キルンベルガーとの共同執筆、一七七四年) には、昨今のコラルが伝統的な多声的作法から離れて教会以外から多彩な音楽形式を取り込んでしまったこと、「装飾された歌」の濫用によって聴く者が「自分が教会にいるのかオペラ劇場にいるのか分からなくなる」ことが指摘されている。そこからは、世俗的な様式を取り込んだ結果、教会音楽は墮落してしまった、というのが一般的な認識であったことがうかがえる。そしてこの状況に対して危機感を覚えた音楽家や知識人は、教会音楽が本来もっていた簡潔さと真剣さを取り戻そうと考えはじめた。それはおのずと復古主義的な傾向をおびた知識人主導の運動となった。例えば、作曲家で批評家のライヒャルトは、自分が編集を務めていた『音楽的芸術雑誌』に

「教会音楽」(一七八二年)という論文をあらわし、レオやキルンベルガー、J・A・P・シュルツ、ヘンデルなど——当時の歴史感覚からすれば——かなり「古い」作品を譜例を付けて紹介した。彼によれば、それらの作品が教会音楽の規範といえる理由は「過度の快活さ」や「旋律的絢爛さ」を避けていることにある。⁽¹⁾そしてこの復古主義の傾向は一九世紀の前半の「セシリア運動」に至って全盛をむかえる。ヴィーン古典派の教会音楽を批判してパレストリーナ様式への回帰を説いたティボー(『音楽の純粹さ』、一八二五年)や、パレストリーナの伝記(一八二八年)を著したバイーニらがその指導者である。そこにおいては、楽器による装飾や音画的手法などは不適切な表現とされ、聖書に忠実な歌詞を持つ、質素で厳格な対位法による教会音楽の様式が求められたのであった。

作曲家としてのホフマンはすでに一八〇二年から五年にかけてミサとモテットをいくつか作曲している。それらはみな消失したが、残された編成のデータから、オーケストラによる大規模な伴奏をともなったヴィーン古典派の様式に基づくものであったと推測できる。しかしその後一八〇八年に、ホフマンは古典的ポリフォニー様式にならったア・カペラによる四声の合唱曲(作品三二六)を作曲する。この作品は現在でもセシリア運動の理念を先駆けたものとしてしばしば言及されるが、ホフマンはそこで、ライヒャルトやティークと同じように、過去の教会音楽の復興を目指したのであった(cf. Kindermann 1965, 53-54)。

しかしやがてホフマンは、そのような復古主義の傾向に疑念をもちはじめた。そのため彼が次に作曲した教会音楽《ミゼレーレ》(一八〇九年)は、ふたたびオーケストラ付きの合唱曲となる。さらに、その次の《賛歌》(一八一三年、消失)を最後に、ホフマンは教会音楽をまったく作曲しなくなる。それはなぜか。様々な理由が考えられるが、決定的な要因の一つとして彼の歴史観の変化があげられる。それは先述の《ミサ曲ハ長調》論からもうかがえる。ホフマンはそこで、最近の教会音楽を批判するティークの論調に大筋で同意を示した後、次のようにいう。

それにもかかわらず評者は、近年に音楽が獲得した豊かさ、とりわけ楽器の使用に関して得られた豊かさを、もちろんそれが華美な見せびらかしになつてはならないが、上品で適切な仕方において教会のなかで活用することができるとは思ふ。(Hoffmann 1988, 158=1989, 328)

この独自の見解の根拠について、ホフマンはここでは何も説明しない。だがそれは、翌年に書かれる「新旧の教会音楽」のなかで詳しく議論される。われわれはそこから、ホフマンが復古主義的な教会音楽運動に疑問を抱くようになった背景に、彼独自の進歩主義的な歴史哲学の構想があつたこと、そしてその歴史哲学は、彼がかねてから主張してきた器楽の美学と密接に結びついていたことを理解できるのである。

第五節 「新旧の教会音楽」前半部——ヨーロッパ教会音楽の全盛期とその衰退

ホフマンの「新旧の教会音楽」(Hoffmann 1985, IV/1, 503-531=1989, 351-376)は一八一四年八月から九月にかけて三回に分けて『一般音楽時報』に発表された。彼がそれ以前に書いた教会音楽論や当時のドイツでの教会音楽の状況との関わりについては前節で述べた通りだが、一八一三年四月以来、戦難を避ける目的もあつてドレスデンとライプツィヒを往復する生活をしていたホフマンは、アントン・ドライシヒが一八〇七年に設立したドレスデンの合唱教会(Singakademie)のリハーサルをしばしば訪れており、そこで教会音楽の新たな動向に接する機会を存分に得てゐた(cf. Hoffmann 1989, 351)。

この論文は、あくまでも教会音楽を主題にしたものであり、そのためにもっぱら声楽曲——器楽が付いた作品も含むとはいへ——が議論の対象となつてゐる。だがそこでは、教会音楽の歴史が明確な進歩史観のもとで、すなわち古代から近代にいたる「世界精神」の進展のあらわれとして把握されており、それはホフマンがベートーヴェン論

などで表明してきた器楽の美学とあわせて読むことができるし、またそうする必要がある。それを通してわれわれは、彼の器楽中心の音楽美学が、独自の観念論的歴史哲学と表裏をなしていたことを理解できるのであるから。

そしてそのような歴史哲学の構想は、フランスの啓蒙主義および革命思想に対するホフマンの——ドイツ人としての——反感に結びついていた。自由と平等の理念を高らかに謳ったフランス革命に対し、はじめはドイツでも多くの人々が共感を示していた。だが、やがて革命政府の内部で血みどろの政権党争がおこり、さらには共和制を廃止して独裁をしいたナポレオンが諸外国に対して軍事的侵攻を行うにいたって、ドイツの知識人たちは——イギリスのE・バーク等からの影響も考えられるが——急速に保守化し、反革命の立場にまわっていった。そしてドイツ人の反フランス感情は、一八〇五年以降ナポレオン軍が神聖ローマ帝国の領内に侵攻したことで最高潮に達する。しかし、一八一三年一〇月にライプツィヒの「諸国民戦争」で破れたナポレオンはエルバ島に幽閉され、翌年には戦後処理のためにヴィーン会議がひらかれる。ホフマンの「新旧の教会音楽」が書かれたのはちょうどこの年である。そこにはフランスとその文化に対する批判意識と、ナポレオン戦争（ドイツでは「祖国解放戦争」と呼ばれた）がようやく終わったいま来るべき時代への希望が、ともに書き込まれている。

新全集の編者シュタイネッケに従えば「新旧の教会音楽」は内容に沿って大きく四つに区切られる (Hoffmann 1985, II/1, 883-886)。第一部 (ibid. 503-505) ではフランスの啓蒙主義思想とナポレオン戦争の混乱のために、(こ)数十年のあいだに教会音楽の世界も「軽薄さ」に支配されてしまったこと、しかしこれから新たな時代を迎えるにあたって、音楽が真の信仰心を回復するための手がかりになるであろうことが論じられる。第二部 (ibid. 505-525) では教会音楽の本質と、それが誕生してから全盛期に至るまでの歴史が概観される。一六世紀 (パレストリーナ様式) の教会音楽が賛美され、一八世紀後半以降の様式が論難される。音楽を「近代的」かつ「キリスト教的」な芸術とみなす独自の音楽史の哲学がここで展開される。しかし第三部 (ibid. 525-526) で明らかにするように、ホフマ

ンは、彼の同時代に支配的だった「パレストリーナに帰れ」という類の復古主義的な音楽史観と最終的には袂を分かち。キリストの教えが人々とまっつき調和的な関係を保っていた古きよき時代に、われわれはもはや帰ることはできない。そこには一人の「近代人」としてのホフマンの諦念があると同時に、不可逆な歴史の進行に対する強い肯定の意思がうかがえる。最後の第四部 (ibid. 526-531) では、今後の教会音楽のあり方についてのホフマンの提案がなされる。われわれは「進みつつける世界精神」から目を逸らしてはならず、今日の作曲家はあくまでも現代の和声法や楽器法を十全にいかした教会音楽を作らなくてはならないのである。

まず第一部では、近年ますます多くの人々が教会音楽の悲惨な状況を嘆いていると指摘される。だがそういう人々は往々にして、オペラのような「華やかな、群衆を感嘆させる」音楽を欲しているだけであり、教会音楽にふさわしいものを求めている訳ではない。そしてそれは教会音楽だけの問題ではない。「二二〇年以上にわたって、前例のないほどの軽薄さ (Leichsinn) があらゆる芸術的活動 (Kunststudium) に浸透していることは否定できない」(Hoffmann 1985, II/1, 503=1989, 353)。そして芸術におけるこの軽薄さの蔓延は、われわれが生きている時代そのもの特徴に他ならない。ホフマンによると、このような時代精神と芸術の退廃は、フランスの啓蒙主義思想とそこから生じる無信仰に原因する。⁽¹⁾

このような軽薄さ、われわれの上に君臨する力——ただそのみがわれわれの活動や作品に健全さと活力を与え、るといふのに——の不逞なまでの否認、永遠の至福をもたらす敬虔さを愚弄するように軽視すること、これらが、とても長いあいだ——信じられないことだが——目の眩んだ世界にとって芸術と学問の規範とされてきた国に由来するということ、それはいまや陽をみるより明らかだ。(…)この国の言いようのない忌まわしさは、結果的に、暴力的な革命を引き起こした。その革命は、すさんだ嵐のごとく、地上を荒らし回ったのだ。(ibid. 504=354)

フランスへのこの激しい反感は、ナポレオン戦争によって住居と職を失い、それ以来食うや食わぬの生活を強いられていたホフマンにとつてごく当然の感情であった。そして、この論文が出た一八一四年には、彼の反フランス感情をしめす批評が他にも幾つか書かれている。例えば、短編小説「ドレスデンの戦場の上の幻想」(二一三月)では、ナポレオンがネロやジンギスカンといった「暴君」の一人にあげられ、「神の子」であるロシア皇帝アレクサンドルとプロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルムの勝利が当然の理として賛美される (Hoffmann 1985, II/1, 479-482)。また「フランスの風紀」(八月)では、一八〇六年にフランス軍がベルリンを占領した時の様子が物語のかたちで回想される。「粗野な国 [rohe Nation]」であるドイツを救つてやるのだとばかりに、あたかも「野蛮人に対する十字軍」のようにやってきたフランス人がいかに傲慢であるか、それが怒りを込めて描かれている (ibid. 499-502; cf. Rumpf 1995, 54)。

しかし「新旧の教会音楽」(執筆は七月)が発表されたときには、ナポレオンはすでにエルバ島に幽閉され、戦後の処理をめぐるウィーン会議が開かれていた。「嵐はすでに去り、夜明けが近づいた」というホフマンは、革命とそれがもたらした戦争の時代がようやく終わったことに安堵し、新たな時代への希望に満ちていたのである。

われわれに新たに開かれたこの世界は、芸術におけるいかなる軽薄な頹廢 (leichtsinnige Entartung) をも食い止めるであろう。そして、この新たな世界のもっとも深淵で謎に満ちた効果 (tiefse, geheimnisvollste Einwirkung) に対し、音楽を通して、われわれ人間は喜んで心を開くであろう。(Hoffmann 1985, II/1, 505=1989, 355)

啓蒙思想が一世を風靡した結果失われてしまった人間本来の信仰心が、これからの新たな時代に再び回復されるかもしれない。そのような期待がここに読みとれる。そしてホフマンは、それこそが音楽という芸術がもっとも本質的な私たちであられる時代に他ならないと考える。なぜならば「教会音楽すなわち宗教的礼拝 (religiöser Kultus)」というかたちにおいてこそ、音楽はその語のもっとも本来的な本質のもっとも根本的な意味」を獲得するか

らである (ibid.)。

この世界の「もつとも深淵で謎に満ちた効果」を求めるホフマンのロマン主義的な発想はベートーヴェン論のなかでは器楽の礼賛——「言葉にならないもの」の美学——というかたちで現れていた。同様な思考がここでは、宗教的礼拝というモチーフと一体になって登場する。その内実は次の第二部でより明らかになる。

第二部では、教会音楽の本質と、それが誕生してから一六世紀に全盛を迎えるまでの歴史が述べられる。音楽は「もつとも純粹に人間の内的精神化のなから生じる芸術」であり、また音楽ほど「ただひとえに純粹精神的で靈妙な素材 (reingestige, ätherische Mittel)」を必要とする芸術はない。そして彼はこう続ける。

もつとも高いものと聖なるもの予感、精神的な力の予感——それは生命の火花をまつたき本質において燃やさせるものだが——は音のなかで耳にきこえるかたちでおのずから語りかける。音楽および歌は、存在のもつとも高度な充溢の表現——創造主への賛歌！——となる。従って、その内的で本来的な本質からして、音楽は——先に述べたように——宗教的礼拝であり、その起源はただ宗教のなかにのみ、教会のなかにのみ探し求められ見いだされなくてはならない。(ibid.)

音楽の本質と起源を「宗教的礼拝」のなかにみるこの一節は、ドイツ・ロマン主義の大きな特徴である「芸術宗教 Kunstreligion」のモチーフをはっきりと示している。「芸術宗教」とは、人間の手によって作られた芸術作品をあたかも神の御業であるかのようにみなし、芸術作品や芸術家に対してほとんど宗教的な帰依や畏敬の念を持つことである。そこでは芸術は、いわば世俗世界における宗教的「聖物」の代用品となる。アドルノの表現を借りるなら、「ドイツ的芸術宗教」とは「作られたものであり社会的生産物である芸術作品をアン・ジツヒへと神格化してしまう物神崇拜」に他ならない。またシェンクはそれを「疑似宗教的音楽崇拜」として、ロマン主義精神の大きな特色と

している⁽⁴⁾。事実、音楽を「天使の言語」と呼んだヴァッケンローダーにとって、演奏会に出かけて音楽を聴くという世俗的行為は、崇高で敬虔な宗教的体験そのものになりかわっている⁽⁵⁾。

さてこのように音楽の本質を宗教的の礼拝と考え、その起源を教会のなかにみるホフマンにとって、音楽は必然的にヨーロッパ的でかつキリスト教的な芸術ということになる。音楽の無尽蔵の豊かさは、すべての人類に降り注ぎ、異教徒といえども、喜びを感じてその恩恵にあやかろうとしない者はいないだろう。彼らでさえ、音楽という美しい衣装に包まれれば、より高く、神的な世界をたちまち切望するようになるのだ。このように考えるホフマンは、音楽という芸術とキリスト教とのあいだに密接な連関を、あるいはほとんど同一性すらみていた。それを裏付けるのが独特の歴史哲学である。ホフマンは古代と近代において芸術がどのように異なる表現をとるかについてこう説明する。

この本来的な本質のために音楽は、感覺的具現性 (*similiche Verleblichung*) がすべてであった古代世界の財産とはなりえなかった。それは近代に属するものと言わざるを得ない。古代と近代という相互に対立する両極、あるいは異教とキリスト教という両極は、芸術においては彫刻 (*Plastik*) と音楽である。キリスト教は前者を否定して、後者を創り出し、また後者に近いものとして絵画 (*Malerei*) を創ったのである。 (*ibid.* 505-506=355)

ベートーヴェンの第五交響曲論でも触れられていた彫塑的なもの (彫刻) と音楽の比較 (本論第二節) が、ここに至って歴史哲学的なパースペクティヴのなかに位置づけられる。もちろん、古代には音楽や絵画がまったくなかったというわけではない。それらの芸術のありかたが近代とはまったく異なるということである。すなわち古代人は、絵画において遠近法も彩色法も知らなかったし、音楽において旋律——「内的な情感を言葉抜きで表現するという高度な意味でのそれ」という留保が付くが——も和声も知らなかったのである。しかし古代の芸術が低い段階に留まった真の原因は、そのような技術的な欠陥にあるのではない。絵画や音楽といった芸術の「胚芽 *Keim*」は確かに古代

にも存在したのである。だがそれが開花するためには、キリスト教の時代を待たねばならなかった。なぜか。それは古代の精神世界においては「具現的なもの」が優勢であったため、絵画や音楽は「ただ外面的」に存在せざるを得なかったからである。

それらは彫刻「彫塑的なもの」の力に押しつぶされていた。あるいは、彫刻の強力な塊を前にしてそれらは独自のかたちを得ることができなかったと言うほうがいいかもしれない。これら両方の芸術は、いまわれわれが絵画や音楽と呼んでいるものとは、少しも同じものではなかった。他方で同じように彫刻は、あらゆる具現性に逆らおうとするキリスト教的、近代的な世界の傾向をとおして物體的な存在 (das körperliche Leben) から脱し、いかなれば、精神的なものなかに昇華したのである。(ibid. 506=355-356)

ここでわれわれは「物質的」な古代と「精神的」な近代という、観念論的歴史哲学におけるお馴染みの二分法に出会う。すでに幾度か言及した彫刻と音楽の対比を含め、このような観念論的な芸術史の哲学をホフマンがいつどのように着想したかは分らない。⁽¹⁶⁾この論文の英訳編者チャールトン⁽¹⁶⁾は訳註で、この理論はホフマンがドレスデンで知り合った芸術家たちによって盛んに議論されていたものとしている (Hoffmann 1989, 355)。そうであればそれは一八二三年頃のはずであるが、詳しい説明をチャールトンは行わない。

続いてホフマンは、中世からルネサンスにいたる教会音楽の歴史を概説する。聖アンブロシウス、聖グレゴリウス、ガイド・ダレッツォらの業績が順に示される。そしてホフマンの考える教会音楽史の最盛期は一六世紀、すなわち彼が「音楽の父 Altvater der Musik」と呼んでいるパレストリーナの時代である (Hoffmann 1985, III, 508=1989, 357)。「パレストリーナとともに教会音楽(すなわち音楽一般)のもっとも素晴らしい時代が始まった」。そしてそれは、その後およそ二百年にわたり、キリスト教世界に威厳と力を授けることになる。

パレストリーナの作品においては「まったく裝飾なしに、旋律的跳躍なしに、ほとんどの場合に完全に調和的な

和音 (vollkommene, konsonierende Akkorde) が続いていく。それら和音の力強さと大胆さのために、われわれの心情は何ともいえない力に捉えられ、もつとも高いところに引き上げられる」のである (ibid.)。このような「和音」は、ホフマンによれば、キリスト教が説く「愛 Liebe」の表現に他ならない。また、ここでホフマンのいう「和音」の概念が対位法 (ポリフォニー) の概念を含んでいることは、彼がそれをパレストリーナが創始したものとみなしていることから明らかである (cf. Dahlhaus 1978, 49=1987, 72)。

愛とは、自然のなかでのすべての精神的なものの調和 (Einklang) であり、これこそまさにキリスト教徒に約束されたものに他ならない。そして愛は和音のなかに自らあらわれ出るのだから、和音はキリスト教のなかではじめて生命を与えられたといえよう。和音、和声はこうして精神共同体 (Geistergemeinschaft) の似姿となり表現となった。すなわち、われわれを支配しかつまたわれわれを包みこむ永遠の理念の結合の似姿であり表現となったのだ。(ibid. 508=357-358)

和音を「精神共同体」として、キリスト教精神の表現とみるホフマンは、ここでもシェリングと似通った思考をみせる。シェリングは『芸術哲学』(二八〇二/〇三年) でリズムの音楽とハーモニーの音楽を区別した上で、前者が「有限のなかに無限をあらわす」のに対し、後者は「努力や憧憬 Streben und Sehnsucht」を表現するとしている。

それゆえ必然的に次のようになった。差異から統一性へと向かおうとする努力や憧憬を基本的姿勢として持つ教会においては、絶対的なものなかで自らをすべてと一つになったものとみなそうという共同体的な努力 (das gemeinschaftliche Streben) ——それはあらゆる主体から独特なかたちで出てくる——は、ハーモニー的でリズムを欠いた音楽 (harmonische, rhythmlose Musik) を通じてあらわれざるを得なかった。⁽¹⁷⁾

これとは反対に、ギリシャのような国家では「純粹に普遍的なもの」である「類」が、完全に「個」として自己を形成し、「個」それ自体となっている。従って、シェリングの考えでは、ギリシャの国家は、国家としての現象形

態において「リズム的」——つまり統一が多性へと一体化すること——であったのと同じく、芸術においても「リズム的」ならざるをえなかったのである。⁽¹⁾

話を戻そう。パレストリーナの時代にいたって、音楽という営みはキリスト教の精神になかった存在にまで高められた。そして他の芸術でも同様なことがいえる。

パレストリーナは簡素で、真性で、子供のようにして敬虔、激しく、力強い。絵画においてピエトロ・ダ・コルトーナやかつてのわれわれのデューラーがそうであったように、彼は自らの作品のなかで真にキリスト教的(echtnostich)である。彼にとつて作曲とは信仰の実践に他ならなかった。(ibid. 509=358)

そしてパレストリーナのような「高貴で簡素な様式」を持った作曲家には、他にもカルダーラやスカルラツティ、マルチェッロ、レオなどがある。彼らに共通してみられるのは「あらゆる装飾をひかえて、敬虔な素朴さのなかで誠実であろうと努める」姿勢である(ibid. 510-511=359)。その具体的な様式的特徴として、ホフマンは「楽器による伴奏は伴わずに、純粹に声のために作曲すること、楽器を用いてもせいぜいオルガンに限ること、それによつてコラル風の歌唱が持つ單純さが保たれること、その歌唱が伴奏のこちゃこちゃした音型によつて邪魔されないようにすること」をあげている(ibid. 511=359)。そこにおいては、キリスト教の精神と音楽の実践とがもつとも理想的なカタチで一致している。「彼らのような過去の巨匠達」が「永遠にわれわれの規範」といえるのはそのためである(ibid. 511=359-360)。

しかし、このような理想的な教会音楽の時代は、けつして永遠には続かなかつた。ホフマンは教会音楽が没落しはじめた時期としておおよそ一八世紀後半を考へており、論文の題名にある「新旧」の区分もそこを境にしている(ibid. 511, 522=360, 370)。まず、作曲家たちが次第に「旋律的な跳躍」を好んで取り入れるようになったことが「深みのある真剣さからの逸脱の第一歩」となった(ibid. 510=359)。また楽器による伴奏の濫用もみられるように

なる。その主たる原因としてホフマンは劇場音楽からの影響をあげる。なるほどスカルラッティのように一七世紀の作曲家もオペラと宗教音楽の両方を作っていた。しかしその時代には——ホフマンの見方では——劇場音楽が教会音楽の様式に影響を与えることはほとんどなかった (*ibid.* 511=360)。その状況が変化するのは、オペラの様式にならった聖歌劇 (オラトリオがその典型) の登場によってである。それは「真の教会様式が没落する最初のきっかけを作った」 (*ibid.* 518=366)。「音楽は教会から歩み出て劇場に入り、そこで得たありとあらゆる下らない豪華さを携えて、ふたたび教会に戻ってきたのである」 (*ibid.* 518-519=366)。さらに、一八世紀後半にあらわれた「啓蒙主義」の思想も教会音楽の没落に追い打ちをかける。

一八世紀の後半に、軟弱さと不快な甘ったるさがついに芸術のなかに侵入してきた。それらは、あらゆる深遠な宗教的感情を殺してしまふ、いわゆる啓蒙主義 (*Aufklärung*) と歩調を合わせながら、しだいに幅を利かせるようになり、ついには教会音楽からすべての真摯さと威厳を締め出してしまった。 (*ibid.* 522=370)

「偉大で不滅のハイドン」や「力強いモーツァルト」でさえも「この種の俗っぽく華美な軽薄さの伝染病」から免れてはいない。彼らが残した教会音楽——後者の《レクイエム》は例外とされるが——は、彼らの他の作品に比べて明らかに劣っていると云わざるをえないのであるから。

第六節 「新旧の教会音楽」後半部——「前に進みつつける世界精神」の現れとしての音楽

ホフマンの議論がもしここで終わっていたら、つまり彼が、教会音楽の理想であるパレストリーナ様式にただ回歸することを説いているのなら、今日わざわざこの論文を読む価値はないだろう。すでに述べたように、ホフマンの同時代の教会音楽改革論者の多く——ライヒャルトしかり、ティークしかり——がパレストリーナをもって音楽史

の頂点とみなし、その様式に倣うことを説いていたからである。それに対し、「新旧の教会音楽」が音楽思想史の上でもつ意義は、過去の様式の絶対的な偉大さを認めながらも、単にそこに回帰すればよいという復古主義から何とか距離を取ろうとしているところにある。ホフマンは第三部の冒頭で次のようにいう。

今日ひとりの作曲家がバレストリーナやレオのように書くことはまったく不可能であり、さらに後の時代のヘンデルなどと同様にすら書くことはできない。それらの時代、とりわけキリスト教が依然としてそのまっつき栄光のなかで輝きを放っていたような時代は、この地上から永遠に姿を消してしまったようである。それと同時に芸術家のかつての神聖なる献身も消えてしまったのだ。(Ibid. 525=371)

今日の画家が、ラファエロやデューラー、ホルバインのように聖母を描くことがもはやできないのと同じく、現代の作曲家はアレグリアやレオのように『ミゼレーレ』を作曲することは不可能である。第四節でふれたように、ホフマン自身が作曲した『ミゼレーレ』も大きな管弦楽がついた十九世紀的な様式で書かれていた。現代の作曲家は、かつてのイタリア人のような「高尚で単純な様式」でミサ曲や聖歌をつくることはできないのである (cf. Hoffmann 1988, 159=1989, 328-329)。そこには真性な対位法が廢れてしまったという技術的背景もあるが、それだけではない。もっとも大きな原因は、かつての芸術家が持っていた神聖なる帰依の念を、われわれ現代人がすでに失っていることにある。神と人間とのあいだの親密で調和した関係が「永遠に姿を消してしまった」ことにある。ここには一近代人としてのホフマンの諦めにも似た想いがうかがえる。しかし彼はつぎに奇妙なことを言い出す。絵画と音楽とは、これまでの歴史とこれからの進歩の関係が異なるというのだ。

しかしながら、絵画と音楽の二つの芸術は、時代を通した進歩 (Fort- oder Weiterschreiten in der Zeit) の点で異なった様相を示している。(Hoffmann 1985, II/1, 525=1989, 371)

絵画の場合、ルネサンスのイタリアの偉大な巨匠達が、その技法をこのうえない最高の段階にまで持っていった

ことは、誰の目にも疑いない。デッサンにおいても色彩法においても、あらゆる点で彼らは今日の画家を凌駕している。だが音楽の場合はそうではない。つまりホフマンはここで、絵画史と音楽史の頂点をともにルネサンスのローマにみたテイクの議論（本論第四節）を意識しながら、一つの反論を提出しているのだ。

しかし音楽については異なる。人間の軽薄さは、時代を支配する精神 (*der walende Geist*) が暗闇のなかに突き進んでいくのを止めることはできなかった。あらゆる神聖なものと真なるものから隔てられた人々がその中でうごめいていた混沌とする光景から眼を背けた、より深い洞察者だけが、精神の存在を告げるべく暗闇の奥から射してくる光に気づき、それを信じる事ができた。あらゆるものに生氣を与える自然精神の支配 (*Walten des belebenden Naturgeistes*) を認識しよう、そしてそのなかにわれわれの存在を、またわれわれの現世を超越した故郷 (*überirdische Heimat*) を見いだそうとする神秘的な欲求——それは字問のなかに姿を現しているが——は、音楽における予感に満ちた音のなかに予示されていた。それはいつそう多彩で完璧に、遠い国の神秘についてものがたつたのだ。最近の器楽がかつての巨匠達が予想もしなかつたような高みに達していることは、きわめて明白だ。また同様に、近年の演奏家 (*Musiker*) が技術的な完成度の面であつての演奏家をはるかに凌駕していることも疑いない。(ibid. 525-526=372)

絵画の歴史はすでにルネサンスにその進歩の頂点を極めてしまい、その後は現在に至るまで没落の一途を辿っているだけである。それに対し音楽は、器楽の作曲法と楽器法、および演奏法において今日でもなお進歩を続けている。またそれだけではない。軽薄さが支配するこの暗黒の時代にあつてわれわれは、「予感に満ちた楽音」を素材とし「遠い国の神秘」をかたる器楽によつてこそ、自然精神のなんたるかを認識できるのだ。そしてそれによつてのみわれわれは、啓蒙主義が一掃してしまつた信仰心をふたたび取り戻すことができる。

ダールハウスも指摘するように、ホフマンのこの議論は「新旧論争」の伝統において理解することもできる。当

時のドイツでその伝統がどれだけ生きていたのかは分からないが、ホフマンは明らかにかつての新旧論争における近代派の立場にたっている。音楽についての「近代派」とは基本的に、和声的な音楽を単旋律（モノディ）の音楽よりも優れたものとみなす、または旋律やリズムに対して和声（和音）に重きをおく立場である。ホフマンはC・A・Ph・ブラウンの交響曲第四番についての批評（一八二三年）のなかでこういう。

いま作曲家は、自由な活動空間を手に入れ、和声の技法や、楽器の様々な組み合わせによる無限の多様性から得られるありとあらゆる手段を利用することができる。だからこそ彼は、音楽の不思議に満ちた神秘的な魅力を力いっぱい聴く者に体得させることができるのである。（Hoffmann 1988, 148）

しかしホフマンは、ブラウンの交響曲はそのような「ありとあらゆる手段」を十分に使いこなしてはいないと考える。たしかに彼が「旋律的に純粹に（melodios und rein）作曲した」ことは賞賛されてよいが、和声法や楽器法という「より高度な要求」はいささかも満たされてはいない（ibid. 149）。旋律ではなく和声によってこそ、音楽の「不思議に満ちた神秘的な魅力」は表現されるはずなのに。ここでは明らかにホフマンのロマン主義的音楽美学と新旧論争における「近代派」の伝統とが重なっている（cf. Dahnhaus 1978, 49-50≡1987, 72-73）。実際にホフマンは、当時の教会音楽を支配していた復古主義から距離を取って、最近の和声法と楽器法、および演奏の技術を積極的に評価していたのだから、語の正確な意味でも「近代派」と呼ばれてしかるべきだろう。なるほどルネサンスの教会音楽は、もともと理想的な様式を持っている。しかしわれわれは、その理想的な過去をあえてふり捨てなくてはならない。「支配的な世界精神はわれわれを前へ前へとどんどん押しやっていく」からだ（Hoffmann 1985, II/1, 531≡1989, 376）。近代（この場合は一八世紀後半以後）を生きるわれわれは、われわれ自身の様式を持たねばならない。ホフマンはそれをヴィーン古典派がつかってきた器楽作法の技術にみるのである。

ハイドゥン、モーツァルト、ベートーヴェンは新たな芸術を展開させたが、その芸術の起源は早くてもせいぜい一

八世紀半ばにある。せつかく得られた富が軽薄さと無知によって浪費されてしまったこと、そして贗金作りが自分たちの作った偽造硬貨にいかにも本物らしい外見を与えようとしたこと、それは彼らのような巨匠たちの責任ではない。彼らのなかでは時代の精神がきわめて輝かしくあらわれていたのだから。(ibid. 526-372)

とはいえそれを教会音楽のなかで濫用してならないことは言うまでもない。また教会のなかで器楽が支配的になるにつれて、歌をなおざりにする傾向が出てくるのも問題である。なおかつこの傾向は、修道院の廃止によって合唱隊が解散を余儀なくされるなど、教会制度の社会的基盤が近年こうむっている変化によっても助長されてきた。しかし、だからこそいっそう、われわれは古きよき時代に戻ることができない。

今日パレストリーナの簡潔さと偉大さに帰することは不可能であるということは、すでに認識されてきた。だが、新たに獲得された富を、不信心なひけらかしになることなくどの程度まで教会に取り入れることができるか、という点はこれから問われなくてはならないことである。(ibid.)

ホフマンの議論はここから最後の第四部に入るが、そこでは教会音楽を作ろうとする若い作曲家に対して助言をしながら自らの展望が示される。

「真の威厳ある教会音楽」を書くこととする者は、まず自らの内部に「真実と敬虔の精神」が宿っているかどうかを確かめなくてはならない。この精神なくしては、作曲家は、神を讃え、音楽という神秘的な芸術によって「天の国の驚異」について語ることはできないからである。そしてこの精神はあくまでも「内面的」なものではなくはならない。ほんのわずかでも世俗的な欲望や知識のひけらかしといった「外的な動機」があれば、誤謬と不遜に陥ってしまう。

現代の軽薄さに汚れていない若い作曲家ならば、過去の巨匠達の傑作に親しむことで驚くほどに自らを高めるこ

とができるだろう。ホフマンはとくに対位法の学習を重視する。それによって、楽曲を組み立てようとするあらゆる人に必要な、内的構造についての正確な知識を得ることができるからだ。のみならず、芸術家が自らの創造力を引き出すことができるのは、過去の傑作をたゆまず研究することによってだけであるからだ。次に、真に教会的な旋律を着想 (Invention) できるかが作曲家の試金石となる。世俗的な旋律は、いくら教会様式にみあった和声づけ (harmonische Ausarbeitung) をほどこしたところで、その出自を隠すことはできない。劇場や演奏会場から取ってきた主題は、たとえ高度な技術で模倣 (フーガ化) しても、反対にそのお里が知れてしまっただけだ。また理論的な意味での「純粹なフーガ」は教会様式にはふさわしくない。教会音楽はどこも「技巧的」であってはならず、すべては「真の感激」からいづるものでなくてはならないからだ。

しかし同時に、現代の作曲家はこの時代に特有の音楽的状况からも逃れられない。それは教会音楽をつくるものにとつて強みにもなれば弱みにもなる。

だが確かなことは、今日の作曲家は、現代の富の過剰さが与える、ごちゃごちゃした飾りのなかに音楽を作り出すことしかできないということだ。多彩な楽器の輝き——それらのなかには非常に堂々と高い天井にまで鳴り響くものも多い——は至るところで光を発している。そしてそれが、進みつづける世界精神 (der fortreibende Welgeist) そのものであり、また、内的な精神化 (innere Vergeistigung) に向かつて努力している最も新しいこの時代の神秘的な芸術に輝きを与えるものであるなら、なぜそこから眼を逸らす必要があるか。この富を恥ずべきものにするのは、それを誤つて使用したときだけである。それ自体は正当に得られた、威厳のある富であり、真に敬虔な作曲家であれば、それをただ自らの賛歌が讃える高尚で現世を超えたものをより力強く称賛することに用いるのみである。(ibid. 527-528=373)

とはいえ「色彩的で混乱した音型、とりわけ弦楽器にあらわれるそれら」は教会には合わないものとして避けな

くてはならない。なぜならそれらは、高い天井をもった聖堂建築のなかではただ騒音を生み出すだけであるからだ。

そして真の教会音楽、とりわけ聖歌が完全に没落するのを食い止めているのが、賞賛されるべき音楽協会の活動である。ホフマンの念頭にあるのは、一八世紀の末にベルリンで設立されたジングアカデミーや、それにならつてライプツィヒやドレスデンなどドイツの各地で次々と登場した合唱協会である。ホフマンは、それらのアカデミーが教会音楽にとつて真の影響力を持つためには、私的な運営形態を脱して、国家的な宗教機関にならなくてはならないという (Ibid. 530=375)。それらの主導のもとで民衆のなかに「真の音楽の精神」が甦るならば、ここ数十年の芸術的な軽薄さが生み出してきた誤謬や不敬はなくなるであろう。そしてホフマンは最後にこういう。

支配的な世界精神 (der wallende Weltgeist) はわれわれを前へ前へとどんどん押しやつていく。消え去つた形象は、それがこの世に生きる喜びのなかで動いていたようには、もはや生き返ることはない。しかし真実は永遠、不滅である。そして不思議な精神共同体 (Geistergemeinschaft) は過去、現在、そして未来をその秘密に満ちた帯でくむ。過去の偉大な巨匠達はまだ精神において生きている。彼らの歌はまだ鳴り止んではないのだ。(Ibid. 531=376)

このくだりはミュラーの「民族 Volk」の定義である「過ぎ去つた世代、現在生きている世代、そしてやがて来るべき世代の一つの長い系列をなした崇高な共同体」(Müller [1809] 1968: 92) をも連想させる。²⁰しかしホフマンはここではカトリックとプロテスタントの宗派の違いも、民族の違いも問題にしてはいない。彼がまったくの「普遍的」な共同体を構想していたかどうかは疑問であるが、少なくともミュラーのようなナシヨナリストとは区別されるべきであろう。そしてここからも、ドイツ・ナシヨナリズムの発展史のなかでホフマンが過渡的な位置にいたことが分かる。

最後に図に描きながらホフマンの音楽史の哲学を整理したい。「新旧の教会音楽」にみられる最も大きな図式は

古代	近代 [18世紀半ば]	
異教	古い教会音楽 ←	→ 新しい教会音楽
	キリスト教	啓蒙主義 (無信仰と軽薄さ)
	新たな信仰の回復 (ロマン主義)	
	パレストリーナ (対位法的)	ヴィーン古典派 (和声的)
	旋律 ←	→ 和声
彫刻	絵画	音楽
	声楽	標題音楽
	交響曲 (純粋な器楽)	
	物質性 ←	→ 精神性

→ 世界精神の進歩 →

「古代」異教「彫刻」物質性」対「近代」キリスト教「音楽」精神性」である。さらに近代は、一八世紀半ばを境にして古い教会音楽の時代と新しいそれとに区分される。前者はキリスト教がもつとも理想的な状態にあった時代に、後者は啓蒙主義の影響で人々に無信仰と不敬がひろまった時代に対応している。音楽史では、前者はパレストリーナと対位法の時代、後者はヴィーン古典派と和声法の時代でもある。ここではダールハウスの解釈に従い (Dahlhaus 1978: 50, 96=1987, 73, 以下)、前者をキリスト教の時代、後者をロマン主義の時代と便宜的に表記したが、ホフマン自身が「キリスト教」と「ロマン主義」を対照した箇所はない。そしてベートーヴェン論などとおわせて考えれば、声楽と器楽という根本的対立もこの両者におおきく重なってくる。さらに図を左右に貫くのが、物質的存在から精神的存在に向かつて進み続ける「世界精神」である。それによって彫刻から絵画へ、そして音楽へという諸々の芸術的形態(ジャンル)が精神の進歩として方向づけられる。そして音楽のなかでも、声楽や標題音楽といった「彫塑的なもの」により近いジャンルから、純粋に音楽的で絶対的な器楽(交響曲)へと精神は進歩するのである。

【註】

- (1) ヘルダーによる「素材」で「自然」なゲルマン民族の民謡の発見は、フランス古典主義詩学に対する彼の批判と表裏一体であった。「オシアン論」(一七七二年)。またホフマンの同時代人であるフィヒテは、「ローマ化されたゲルマン人」であるフランス人を「非本来的」で「二次的」な民族としながら、本来の状態に留まり続けるゲルマン人であるドイツ人こそが「根源的民族」であると主張した(「ドイツ国民に告ぐ」、一八〇八年、第四講演、第七講演)。
- (2) ロッシーニへの批判として構想された「スポンテイーニのオペラ(オリンピア)」についてのさらなる考察(一八二二年)には「イタリア人の魅惑的で魔法のような歌」と「ドイツ人の力強い表現」を対比するくだりがあるが(Hoffmann 1985, v. 622=1989, 440)、それは既存の国民様式論をなぞったものにとどまる。
- (3) ホフマンがそれを「周知であろう」というのは、ヴァッケンローダーの「音楽の固有の内的本質と今日の器楽の心理学」(一七九九年)を念頭におろしてのことと考えられる(Hoffmann 1989, 223n)。
- (4) Johann Nicolaus Forkel, *Musikaisch-Kritische Bibliothek*, Bd. 1, Götta: C. W. Etinger, 1778, pp. 66-67. なおこの二分法は、音楽を「自然的記号」として「人為的記号」である言語から区別する議論にその起源をもっと考えられるが、その最も早い例はデユボスである(Dubos [1719] 1770, 1, 466-469=1985, 1, 241-242)。
- (5) [Besonnenheit] は、もともとヘルダーが『言語起源論』のなかで人間の本来の本質として提起した概念であるが、チャールトンによれば、ホフマンはこれをジャン・パウルの『美学序論』(一八〇四年)から取った(Hoffmann 1989, 18)。また、「新しい詩」の概念など、ホフマンは他にも同書から示唆を得ているとみられる(Dahhaus 1978, 59-60)。註16も参照のこと。なおヘルダーに関しては小田部胤久先生からご教示を得た。
- (6) ゲーテの植物論については以下を参照せよ。ゲーテ著／高橋義人編訳、前田富士男訳『自然と象徴——自然科学論集』富山房、1982、pp. 156, 166-172。
- (7) 一九世紀の音楽理論における「有機体」概念の展開についてはボンスに詳しい。Mark Ewan Bonds, *Wordless Rhetoric*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, pp. 25, 37-38, 142-143, 178。
- (8) チャールトンはミヒャエリスなどの具体名には言及しないものの、ホフマンのヴァイト論が『一般音楽時報』が一七九八年に創刊されて以来の批評の全体的な傾向を反映したものと述べている(Hoffmann 1989, 223n)。

- (9) チャールトンは、エルンストが「音楽のナザレ派」に対応するとしてゐる (Hoffmann 1989, 328, 352-353)。
- (10) Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. [1771/1774] 2nd. ed. Leipzig: Weidmann, 1792-99, vol. III, p. 19. cf. Lichtenhahn 1978, 505.
- (11) cf. Hoffmann 1989, 352. なおヴィオラによれば、ライヒャルトはヘルダーの教会音楽観を受け継いでゐる。Walter Wiora, "Hender, Johann Gottfried." in: Friedrich Blume (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 6. Kassel: Bärenreiter, 1957, Sp. 213.
- (12) ベートーヴェン《ミサ曲》(長調)論の他にも、ホフマンはアウグスト・ベルクトのオラトリオ《受難により称賛されたキリスト》の批評(一八一四年一月)をこれ以前に発表している。
- (13) ホフマンが「啓蒙主義 Aufklärung」というとき具体的にどのようなフランスの思想を念頭においていたのか、そしてその理解が果たして適当である(あった)のか、それは不詳である。いずれにせよ「新旧の教会音楽」で言われる「啓蒙主義」は、現在われわれがそう呼んでいるものとは少なからず異なっているように思える。
- (14) Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*. [1962] Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, p. 370. (＝高辻知義・渡辺健訳『音楽社会学序説』平凡社 1999, p. 340)；H・G・シエンク『ロマン主義の精神』(原著一九六六年)・生松敏二・塚本明子訳・みすず書房 1975, p. 264.
- (15) すでにシエンクも『芸術哲学』のなかで教会の「祭祀 Kultus」を指して「生ける芸術作品 ein lebendiges Kunstwerk」と呼んでいる。またヘーゲルも『精神現象学』(一八〇七年)で『芸術宗教』を論じている。cf. 小田部胤久「象徴の美学」、東京大学出版会 1995, p. 360. なおドイツ観念論における一連の『芸術宗教』の議論が、音楽を世俗宗教とみなす思想の登場とどのように関わっていたかは明らかではない。いずれ稿を改めて考えたい。
- (16) ダールハウスによれば、彫刻と音楽の比較はホフマン以前にも、A・W・シュレーゲル「文学および芸術に関する講義」(一八〇一年)、ジャン・パウル『美学序論』、シエンク『芸術哲学』、ノヴァーリス『断章』などにすでにみられる (Dahhaus 1978, 47-50, 58-61=1986, 69-74, 84-91)。また後にヘーゲルも同様な区分を行っている (cf. 小田部 1995, 254, 364)。
- (17) 『芸術哲学』第二巻第四章第八二三節。F. W. J. Schelling, *Ausgewählte Schriften in 6 Bänden*. Vol. 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), pp. 327-328. cf. Dahhaus 1978, 60=1986, 88-89. なおホフマンの音楽思想には、彫刻と音楽を芸術の両極として考えるヘーゲルリズムと和声と近代の区分になぞらえて対比すること、音楽の起源と本質を教会での「祭祀」にみることなど、随所でシエンクの『芸術哲学』との類似点が見られる。両者の影響関係を論じた研究はないが、今後の考察が待たれるところである。
- (18) シエンクの解釈は小田部 (1995, 253, 254) を参照した。また「和声的なもの」に共同体の根柢を求める発想は、より新しいところではシエンカーの「音共同体 Tongemeinschaft」(『音楽の傑作』第一巻 一九二六年)の理念にも通じる。だがシエンカーが含意

している「ドイツ」というナショナルで排他的な枠組みをホフマンは想定していない。その点で彼は普遍主義者にもみえるが、これについての判断は本論では保留したい。

- (19) また先のプラウン論の引用でホフマンが器楽を「学問」と結びつけていることも新旧論争の伝統と深いつながりを示す。フォルケルが和声を「音楽の論理学 *eine Logik der Musik*」と呼ぶことに典型的に示されるように(『一般音楽史』第一巻、一七八八年)、一八世紀をとおして和声は音楽における「学問的なもの」とみなされ、その意味で旋律よりも高次のものと考えられてきたからである。しかしホフマンがここでいう「学問」とは、神や自然の神秘を否定するような合理主義的で人間中心主義的なものではありえない。おそらくはホフマンも強い影響を受けた J. W. リッター(一七七六—一八一〇)の物理学のようなものが含意されているのだろう。リッターは砂をまいたガラス板に音響をあてるとその都度いろいろな図形があらわれることに興味をおぼえ、実験を繰り返した。リッターはそれらを「音響図形 *Klangfiguren*」と名付け、通常は目にはみえない神秘的な自然の理念がみずから姿を現したものと考えた。リッターの音響物理学は、従って、神的なものの存在を否定するのではなく、むしろ、それに対する憧れや好奇心によって動機づけられていたのである。それは、ホフマンが器楽的なもの(言葉にならないもの)や和声的なもの(調和的なもの)のなかに神的なものを見いだしたことに並行している。

- (20) 以下も参照せよ。カール・マンハイム『保守主義的思考』(原著一九二七年)、森博訳、筑摩書房、1997、p. 80。また註18も参照のこと。

【参考文献】

◎ホフマンの著作

引用は基本的に一九八五年以降刊行されている最新の全集(1988)による。ただし一八〇三年から一八二三年の著作を含む第一巻が未刊のため、この時期の批評はクルーゼ編纂の全集第九巻『音楽論集/ジングシユビル集』(1988)から引用する。またチャールトン編の英訳(1989)は最新の研究成果も含むので適宜参照。『Hoffmann 1988, 53』=1989, 376』のように等号で附記する。

E. T. A. Hoffmann. 1985. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Edited by H. Steinecke und W. Segebrecht. Frankfurt a/M: Deutscher Klassiker Verlag.

———. 1988. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Edited by H. J. Kruse. Vol. 9. *Schriften zur Musik/Singspiele*. Berlin und Weimar:

Aufbau-Verlag.

——. 1989. *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings*. Edited by D. Charlton. Translated by M. Clarke. Cambridge: Cambridge UP.

◎その他一次文献

Jean-Baptiste Du Bos. [1719] 1770. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Pissot, 1770.

(二木謙瑞校訳『註画論』一・口、玉川大学出版部、1985)

Ludwig Tieck. [1812] 1828. *Phantasus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen*. Berlin: Georg Reimer.

Adam Heinrich Müller. [1809] 1968. *Die Elemente der Staatskunst*. Berlin: Haude & Spener.

◎二次文献

Carl Dahlhaus. 1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.

(二杉鶴雄一訳『絶対音楽の概念』シンハントレーブ、1986)

Jürgen Kindermann. 1965. "Romantische Aspekte in E. T. A. Hoffmanns Musikanschauung." in: W. Salmen (ed.), *Beiträge zur*

Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Regensburg: Gustav Bosse, pp. 51-59.

Ernst Lichtenhahn. 1978. "Zur Idee des goldenen Zeitalters in der Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns." in: R. Brinkmann (ed.),

Romantik in Deutschland: Ein interdisziplinäres Symposium. Stuttgart: Metzler, pp. 502-512.

Stephen Rumph. 1995. "A Kingdom Not of This World: The Political Context of E. T. A. Hoffmann's Beethoven Criticism." in: *19th*

Century Music. Vol. 19, No. 1, pp. 50-67.

Lothar Schmidt. 1989. "Arabeske: Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff." in: *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 46, pp. 91-120.

(本研究はその一部が、日本学術振興会研究奨励金(平成二三年度)の助成によって行われた。)