

ヨハン・マッテゾンにおけるオペラ擁護の二重戦略

—「技術」の意味づけに注目して

Johann Mattheson's Double Strategies of Defending Opera: Focusing on the Significance of "Art"

岡野 宏

OKANO, Hiroshi

序

本稿ではヨハン・マッテゾン (Johann Mattheson, 1681-1764) のオペラ擁護における戦略を、その際に重要な機能を果たす「演劇」概念の検討とともに明らかにする。

マッテゾンは18世紀ドイツの作曲家・音楽理論家であり、名著『完全なる楽長』(1739年)をはじめ、多数の音楽書を出版したことで知られる。彼は若い頃にハンブルクの歌劇場でオペラ歌手として活動し、複数のオペラ・オラトリオも残しており、同時代においてはオペラを擁護する側として論陣を張っていた¹。

本稿で検討する文献は『ゲッチンゲンの新しき、しかし古きスパルタ人よりはるかに粗雑な判断力の監督官』(1727年、以下『監督官』)、『音楽的愛国者』(1728年、以下『愛国者』)、『最新ジングシュピール論』(1744年、以下『ジングシュピール』)の三点である。概略、前二者においてはオラトリオや宗教カンタータなどオペラ的な性格を持つ宗教音楽擁護、後者においてはオペラ擁護が展開される。三つの著作を貫く基本テーマはオペラないしオペラの音楽の擁護である。しかしながら、そこには「音楽」としてのオペラを擁護するか、「演劇」としてのオペラを擁護するかという二つの道が存在している。これを本稿では「二重戦略」と呼ぶこととする。

マッテゾンにはこうした「二重戦略」をとる理由があった。上述の三著作はいずれも先行する文献に対する反論として書かれている。前二者がマイヤー (Joachim Mey(i)er, 1661-1732) 著『近年瀰漫する劇場の教会音楽についての私見』(匿名出版、1726年) および『批評力なき高慢なるハンブルクの批評者』(1728年) に対して、後者がムラトリー (Lodovico Antonio Muratori, 1672-1750) 著『完全なイタリア語の詩について Della perfetta poesia italiana』(1706年) に対してのものである²。マイヤーとムラトリーはいずれもオペラないしオペラ的な音楽を否定しており、マッテゾンはこれを擁護する。しかし、その文脈は正反対である。マイヤーは教会音楽の中に演劇的性格を持ち込むことを批判する。これは音楽に演劇を持ち込むことへの批判である。他方、ムラトリーは演劇に音楽が付加されることで、

1 本稿では、マッテゾンのオペラ擁護の時代背景を詳細に検討することはできない。ここでは、先行研究としてBittmann(1992)を紹介する。

2 そもそもマッテゾンがこの時点で、18世紀初頭に刊行されたムラトリーの論考を取り上げたのは、ゴットシェート (Johann Christoph Gottsched, 1700-1766) 編集の『ドイツの言語・詩・雄弁術に関する批判的歴史論集』第23号(1740年)において同論考が「ムラトリー氏のオペラに関する、『完全なイタリア語の詩』第3巻第5章の翻訳 Uebersetzung des V. Hauptstückes aus dem III B. von des Herrn Muratori vollkommener ital. Poesie, die Opern betreffend」(485～510ページ)として抄訳されたことを契機にしている。ムラトリーへの批判は同時にゴットシェートに対するものでもあった (Jahn 2017)。

3 本稿ではKunstおよびその派生語に対し、文脈によって異なる訳語を与えているが、該当箇所ではその都度、原語を表示した。

その「真実らしさ」が損なわれることを批判する。これは演劇に音楽を持ち込むことへの批判である。従ってマッテゾンの戦略としては、前者に対しては「演劇性」を、後者に対しては「音楽性」を擁護しなくてはならないのである。それぞれの著作でマッテゾンが行う議論はそれほど截然と切り分けられるわけではないが、大まかにはこうした戦略の相違がある。

従来より、マッテゾンがオペラないしオペラの音楽を擁護していることは認識されてきた。研究史は大きく二つの系統に分けることができる。一つはマイヤーとマッテゾンその他の人物によって交わされた「マイヤー・マッテゾン論争」(Heidrich 1995) についてで(磯山1985; Irwin 1993; Heidrich 1995; Sato 2014)、オペラの音楽を教会内に持ち込むことをマッテゾンが擁護していることが明らかにされている。もう一つは、オペラの「自然さ」を巡る論争におけるマッテゾンのオペラ擁護に関するものであり(Flaherty 1978, 1983; Kross 1983; Jahn 2005, 2017; Hinrichsen 2010)、後者で展開される議論に対して筆者は問題提起を行いたいと考える。

ここでは最も代表的と考えられるフラハティによる論考を取り上げたい。彼女が着目するのは「小さな世界」としての劇場観である。これは『愛国者』に登場するマッテゾンの文言、すなわち「いまや**歌劇場** Opern-Theatrum はそれ自体、ひとつの小さな人工=世界 eine kleine Kunst³-Weltである」(Mattheson 1728: 117; Flaherty 1979: 88; Flaherty 1983: 81)を受けたものであるが、彼女はこれをヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテが論考「芸術作品 Kunstwerke の真実と真実らしさについて—ある対話—」(1798年)で記した「もしそのオペラが立派なものであれば、むしろそのオペラはそれだけで一つの小世界を形成します」(ゲーテ 1983: 41) という言葉の先駆として理解している。同様の議論はHinrichsen (2010:230ff.) にも見られる。ヒンリヒセンはオペラの自律性をめぐるゲーテとゴットシェートの差異に注目しつつ、マッテゾンをゲーテ的な認識の——直観的かつ部分的なものに留まったとはいえ——先駆者として捉えうる可能性を提示している。

本論文における重要な検討材料となるため、ゲーテの議論を多少丁寧に見ておきたい。ゲーテは上記論考において、二人の人物の対話形式を取りつつ、演劇への批判に応答する。批判者を代表する「観客」は演劇はすべて「真実のように、現実のように見えなくてはならない」(ゲーテ 1983: 38) と主張するのに対し、擁護者の代表である「弁護者」はその主張を覆そうとする。すなわち演劇において重要なのは「真実 Wahrheit」ではなく、「真実らしさ Wahrscheinlichkeit」であり、厳密な現実との対応関係は問題にならない。そうした演劇的真実らしさの代表例として挙げられるのが

オペラである。オペラにおいては人が突然歌いだすなど、とても現実的とはいえない出来事が起こる。にもかかわらず観客はそれを享受する。その理由として、「弁護者」はオペラには「芸術作品の首尾一貫性から生ずる内的真実」(ゲーテ 1983 : 41)があるからだとする。これを受けて「観客」が発するのが、上記「小世界」の引用である。オペラにおいては現実世界と同じような、しかしながら質の異なる「ある種の法則」が支配しており、別種の「真実」が存在する。「弁護者」は以下のように言う。

だが真の芸術愛好家は模倣されたものの真実を見るだけでなく、選択されたものの長所、構成における才気、小さな芸術世界 Kunstwelt が現実世界を超えている点をも見るのです。(ゲーテ 1983 : 45)

現実世界を超えたところにこそ、小さな世界としての芸術作品はある。

こうした芸術作品観は近代以降の「絶対的なものとしての芸術作品」に通じるものである。佐々木健一はその『美学辞典』の「芸術」の項において、「ミクロコスモスとしての作品世界」と小見出しをつけた上で、近代の芸術の特性を以下のように記述する。

芸術の冒険性の端的な現れは、虚構を典型として、現実世界のなかにミニアチュールの世界を造ることにほかならない。(佐々木 1994 : 37)

こうしたもう一つの「現実」としての芸術観は、ゲーテにおいて「小さな世界」として提示されていたものに他ならない。その意味で、マッテゾンにおける「小さな世界」の真意を確かめることは19世紀以降の芸術観とマッテゾンを比較考察することに通じるのである。

マッテゾンの思考を抽出する上で、中心となるのが「技術」の位置づけである。というのは、古典的な自然模倣の美学においても近代的な芸術美学においても、「技術」は覆い隠されねばならなかったからである。18世紀の自然模倣の美学を特徴付けるものに「イリュージョニズム」がある。小田部胤久によれば、イリュージョンとは「芸術の媒体としての記号が透明となって意識から消え、記号によって表示されるものがいわば直接的に表象される事態」(小田部 2009 : 129)である。そこでは技術によって生み出されたものでありながら、詩・絵画・演劇など諸芸術作品は、あたかも現実そのもののようであることが推奨された。そこでは「技術」は覆い隠されなければならなかった。他方、近代的な芸術概念においては、芸術

家の創作活動はあたかも自然の産出のごとく捉えられ、作為性は否定される。これはカントが『判断力批判』第45節において「芸術的所産における合目的性は、なるほど意図的なものであるがしかし意図的に見えてはならない、——換言すれば芸術 *schöne Kunst* は、我々が確かにこれを人工 *Kunst* と知っているにも拘らず自然と見なされ得ねばならないのである」(カント 1964: 255、強調の表記を変更)と述べる中に現れている。「テクニックは誇示されるべきではなく、むしろわれわれ観照者の気づかないようなものでなくては」(小田部 2009: 136) ならないのだ。このように自然模倣と芸術創作双方で「技術」は覆い隠されるのである。

これに対し本論文で明らかにしたいのは、マッテゾンにおいて一貫して「技術」が擁護されていること、さらに『ジングシュピール』においては、覆い隠されるべきものとしての「技術」観が否定されていることである。このとき重要になるのが、演劇と音楽の間にあるズレである。既述のようにゲーテにおいて、オペラは演劇の代表として捉えられている。しかし後述するように、マッテゾンにおいては必ずしもそうではない。ここで「技術」の問題と演劇・音楽としてのオペラの問題は接合することになる。

論文構成は以下の通りである。第1節で『監督官』および『愛国者』を検討し、マッテゾンの演劇観を明らかにし、そのオラトリオ・カンタータ擁護を検討する。第2節では演劇性と相関する「フィギュール」概念を検討する。第1節・第2節に共通するのが「技術」の擁護であるが、第3節では『ジングシュピール』を検討し、「技術」の露出という側面からオペラが擁護されることを明らかにする。

第1節 「演劇」の効用

『監督官』および『愛国者』において、マッテゾンはオラトリオなどの演劇的性格を持つ宗教音楽を擁護する。擁護対象はオペラそのものではないが、マッテゾンはオラトリオを「宗教オペラ *geistliche Oper*」(cf. Mattheson 1739: 221) としており、この点でオペラ論と通じるものとする。その論点は多岐にわたり、全てを検討することは不可能である。重要なのは、マッテゾンがいかなる権利のもとに演劇性を擁護しようとしていたかを見定めることである。本節では、まずマッテゾンにおける演劇の外延的な把握の検討を行った上で、その内包的定義を検討する。この作業を通じて、マッテゾンの「演劇観」が明らかになる。

論敵であるマイヤーが教会音楽にオペラ的性格を持ち込むことを批判するのに対し、マッテゾンはこれを擁護する。両者の本質的な

対立点は「演劇」的なものの評価にある。教会音楽の起源について、マイヤーはいう。

しかし教会音楽のあらゆるこうした発展と改良に際して、それでも全てが高貴に教化的になされ、演劇的な軽率さや利己的な類の歌唱・演奏は全く遠ざけられなくてはならなかった。(J. M. D.[Meier] 1726: 50)

こうした「不徳な」空間としての劇場観に基づき、マイヤーは教会音楽から劇場性を除外すべきと主張する。これに対し、マッテゾンは演劇的な音楽も十分に宗教感情を喚起するのだという。ではその擁護戦略とはどのようなものか。それは演劇と現実の境界を相対化することである。マッテゾンにおいて、じつは世界そのものが劇場である。

もしいま率直で理性的にここで振舞おうとし、宇宙全体の**劇場の本質** *theatralisches Wesen*—ト・テアトリコン・トゥ・コスムウ—を観察しようとするなら、以下のことが容易に明らかになるだろう。すなわち**劇場的**という述語はそれ自体において、本性的に、ある全く気品ある述語であり、そうでありえ、そうであるに違いないということである。(Mattheson 1728: 109)

世界が劇場である以上、劇場を貶めることは世界をも貶めることになる。そうではなく、世界の「最も卓越し、最も高貴で、最も美しい」あり方こそが「劇場的」(Mattheson 1728: 112)なのである。

マッテゾンによれば、世界は演劇的なものに満ちている。例えば教会建築そのものが元々は劇場であった。そして教会における装飾や祭壇なども劇場的である。さらに聖書もまた演劇的である。それは「むしろそれ自体であらゆる悲劇、喜劇、寓話、物語その他の劇のように演じられるものを十分に示している」(Mattheson 1728: 134)。

さらに宮廷における戴冠式などの儀式も演劇的である。

支配身分 *Regier-Stand* においてはあらゆる行為、場景、所作が存在する。ちょうど威風堂々とした戴冠式、臣従儀礼、入城、謁見その他が存在するように。それらは劇場ないし劇場の設備がなければ執り行われえないものである。(Mattheson 1728: 137)

また大学の教師身分 *Lehr-Stand* も劇場的とされる。講義者は弁

論を通じて演劇的に説得するのである。さらに軍人身分 Wehr-oder Krieges-Stand もまた演劇的である。

莊重な**実演**、観兵式、査閲 Munsterungen、行進、戦闘等が、城砦の割れ口、入り口、堀、稜堡、砲台等の多くの危険な英雄的舞台とともに存在している。それは全く戯れに扱われるべきものでなく、むしろやはり演劇的なのである。(Mattheson 1728: 138)

この他、結婚式、誕生祝いなどの儀式や商業(商店)、埋葬式なども演劇的とされる。

こうした列挙からマッテゾンにおける「演劇性」の要素を抽出することができる。

- 一、一定の役割を負った人々がなす規範性を伴う行為
- 二、行為が行われる空間
- 三、行為者を見る人々

第一の要素について。マッテゾンはあらゆる行為を演劇的とするわけではなく、何らかの制度・慣習的行為を演劇的としている。人々には役割が負わされており、これが演劇における「登場人物 Person」に対応する (cf. Mattheson 1728: 131)。たとえば、典礼においては「説教者 Prediger」や「聖具室係 Küster」が「俳優 Acteur」に類比される (Mattheson 1728: 131)

第二の要素について。空間もまた、行為に見合ったものが要請される。戦争においては英雄的な城砦、戴冠式においては劇場的な空間が適格的である。こうした場所は「場景 Scene」(cf. Mattheson 1728: 132; 137) と対応させられる。行為との相乗効果によって、「場景」は何らかの情動を観客の中に醸成するものである。

第三の要素について。マッテゾンは観衆を演劇の要素として捉えている。というのも演劇の最終目的は観衆を感動させることにあるからである。この要素は常に言及されているわけではないが、例えば葬列を家々の窓から眺めている人々が観衆の存在として言及されている (Mattheson 1728: 139)。

一連の行為に観衆が集まるのは、それが魅力を有するためである。ここに広い意味での「美化」の要素が入ることになる。例えば教会堂における装飾や華やかな服装は信徒に教義を広めるために有効であるとされる。また埋葬式を人々が見物するのは、その華美な装飾品を見るためである。

そもそもマッテゾンにおいて、「美化」とはごく自然な衝動に基

づくものである。『完全なる楽長』第2部第14章において、マッテゾンは修辞技法の音楽への適用を行っているが、以下のように言う。

まさしくごく普通の会話において、自然そのものが我々に何らかのトロープあるいは本来的ではない婉曲的な語の意味、何らかの論証あるいは根拠[づけ]を用い、それらの[会話の]なかに、ある適切な秩序を保つことを教えてくれるのだ。話者が修辞規則あるいはフィグールについて一度も聞いたことがなかったとしても。そしてまさにこの、全てをよき秩序と装飾をもってなすよう我々を誘う知性のこの自然的衝動から、最終的に鋭敏な頭脳によって諸規則が発見され、示されたのである。(Mattheson 1739: 236)

装飾や秩序付けなどの修辞的技法は何よりも「自然的衝動 *natürlicher Trieb*」によって根拠付けられる。この点で、その思想はバトゥー (Charles Batteux, 1713-1780) のいう「理想化された自然」の模倣とは異なっていると見える。というのも、バトゥー (1984) において「理想化」はあくまで作品制作の一環であるのに対し、マッテゾンにおいて「美化」はそもそも日常的・自然的営為だからである。マッテゾンの論法を図示すれば、以下のようになるだろう。

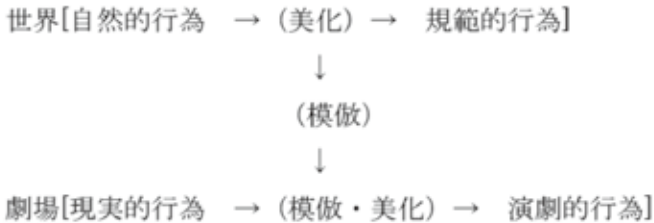


図1

演劇的行為は現実的行為を美化するが、こうした美化は現実世界における規範的行為でも見受けられるのである。いわば演劇的行為は現実的行為それ自体と、「美化」という行為の二者を模倣するのである。この点が劇場擁護にとって有効なのは、当時劇場の華美さが批判されていたためである。マッテゾンにおいて、「美化」そのものが自然的である。

マッテゾンの戦略は劇場的として批判されていた諸要素を現実世界にも適用することで両者の境界を不分明にし、それによって劇場を擁護するものである。同時に、世界と劇場は普遍と特殊の関係として把握される。劇場は世界の「小さな模倣 *Abbildung derselben im kleinen*」(Mattheson 1728: 117) である。マッテゾンの「小さな人

4 ヴェドラー『大博物事典』(1732-1754)に見られるように18世紀においては、künstlichは「人工的」に加え、「技巧的」ないし「技術化された」という意味でも用いられたが、本引用では曖昧に用いられていると思われる。後続する箇所では論理学や文法学などの諸技術・学問が「演劇的」事例とされるが、それは一方では代理的な記号を用いるがゆえであり、他方では技巧を凝らすのがゆえである。しかし全体的論脈においては、演劇の代理性・人工性のニュアンスは後退し、技巧性が前景化すると考える。

5 ここで18世紀においては絵画的な舞台観が力を持っていたことを指摘することは無用ではないだろう。佐々木健一は18世紀フランスにおいて、諸芸術が「絵画」の隠喩とともに理解・価値付けされていたことを明らかにしている。そこでは絵画的とは「生きられる実在の装置」(佐々木 1999: 127)として、ある「視覚的全体性」のうちに「動きと生氣」を孕むものである。そうした絵画はある種の構造的な技巧をもって制作され、観者に何らかの情動の変化をもたらすものである。ここに見られる「形象性」「技巧」「生氣」といった諸要素はマッテゾンの演劇観や後述する「フィグール」概念と共通するものである。

6 マッテゾンは「愛国者」第19章で「三一致の法則」に言及している。そこではコリエ Jeremy Collier, 1650-1726)による劇場批判の書『英国の劇場における不道徳性と冒瀆についての短見』(1698年)が論及されるが、その中に「三一致の法則」を称揚する箇所(第5章第3節)がある。全体的には批判的なものの、マッテゾンは筋の統一については、ある程度肯定的なようである。こうした点に多少なりとも言及していることは、マッテゾンが「筋立て」に全く無関心なわけではないことを示しているが、ここではあくまで制度的な意味での演劇が話題となっ

工＝世界』は、この文脈において提示されている。従って、この言葉のフラハティによる解釈は誤っているといえる。この言葉は、世界から隔絶されたものとしての劇場という意味ではなく、世界と劇場の同質性を主張するために用いられている。しかし本稿の考察は、ここで止まるものではない。というのも序で述べたように、ゲーテとマッテゾンの間にある差異は、単なる文言の比較以上の検討を要するからである。

演劇について考察する際に、マッテゾンが重視するのは「行為」と「場景」であり、物語や筋書きはさほど重要ではない。このことは『愛国者』で提示される演劇の内包的定義とも合致する。

演劇の本質 theatralisches Wesen とは以下のものである。すなわち、ある重要で注目に値する事象 Sache が、精選された言葉と [ト書として] 書き付けられた仕草 Verrichtungen によって、明瞭に生き生きと可視化される vorgebildet ことで、あたかも人 [= 観客] は真の本来的な人物一たしかにその場には居合わせないが、なお話し、行為しながら入場してくる一や場所、地域、行いをあらゆるその状況とともに、現実に見て聴いて、理解力を以って認識しているかのよう [接続法二式] になるのである。(Mattheson 1728: 117)

演劇的 theatralisch とは人工的 [= 技術的] künstlich⁴ と同義であり、それは人工的な [= 技術的] 仕方で自然の模倣をするなかで、視覚化されるものである。つまり [それは] なにかしら**作り出されたもの**、ある程度苦勞して強いられたものであるが、そうであってもそれは作り出されたり、無理強いされることで生じたり、あるいは生じたように見えるのではないのである。(Mattheson 1728: 118)

これらの定義は「透明化される技術」としての「イリュージョニズム」の範疇にあるといえる。ただし、そこには「筋 Handlung」の要素が含まれていない。無論マッテゾンも演劇が一般に筋を含んでいることは認識している。しかし、その本質はセリフや仕草を通じて、ある事象があたかも現実であるかのごとく生き生きと可視化されることにある。この点で、その演劇観はある種「絵画的」である⁵。これは当時、力を持っていたフランス古典主義演劇の「三一致の法則」がそのうちに「筋の一致」を含んでいることからすると、特徴的といえよう⁶。

さらにマッテゾンにおいては「イリュージョン」の虚偽性はさほど重く捉えられていない。たしかに本来的な演劇においては、「あ

たかも」の構造が消え去ることはない。最初の引用中で用いられる接続法二式はこの落差を明示している。しかし「演劇」が現実世界に適用されたとき、「あたかも」の虚偽性は脱落し、むしろ「セリフや仕草を通じて、ある事象を生き生きと可視化」することに重点が置かれることになる。この点で、マッテゾンにおいて演劇的なものを成立させる要件は「模倣」そのものよりも「技巧性」にあるといえる。例えばマッテゾンは教会の儀式を演劇的とするが、それは何らかの対象を模倣しているが故にではなく、ある場景において儀式的な手順に従って、役割を持った人々が技巧的に一連の行為を行うが故にである。繰り返しになるが、マッテゾンにおいて現実の技巧的な美化そのものが自然的営為である。

何らかの行為が技巧的に遂行され、ある視覚的形象を形作り、生き生きと人々を魅了すること、ここにマッテゾンにおける演劇性の核心がある。『監督官』の幾つかの箇所でもマッテゾンは「演劇性」を自然や生そのものと結び付けている。

[古代ギリシアの歌手ティモテオスが称賛されたのは]、彼の音楽が演劇的に、つまり自然的で、正しく生に基づいて nach dem Leben 上演されていたからである。(Mattheson 1727: 33)

[...] 聖書の中で我々に対して、生に基づいて nach dem Leben、つまり演劇的に描き出された愚か者たちが、[...] (Mattheson 1727: 43)

それ故にマッテゾンにおいて演劇の目的は単なる「享樂 Ergetzlichkeit」ではない。

そうではなく[演劇では]、徳が称賛され、悪徳が不名誉なものとされ、人間の権勢の不確かさが指摘され、この世の榮譽の移ろいやすさが見取られ、そしてあらゆる暴力性と不正義の不幸な終わりが示されるのである。(Mattheson 1728: 118)

演劇の目的は道德の涵養に置かれる。徳性は情動を通じて喚起されるが、典礼で用いられる仕草・音声を「感情の喚起 Erregung (特に涙)のために非常に不可欠で有用なものであり、しかし全くもって演劇的である」(Mattheson 1728: 133) としているように、演劇的なものによって情動は喚起されるのであり、それ故ひとは劇場において現実と共通の道德を学ぶことができるのである。

同時に、マッテゾンはオラトリオ・宗教カンタータの持つ「演劇性」を擁護する。彼は「演劇」的なものと同様に、演劇的性格を持つ音

ており、本稿で見る、より理念化された「演劇観」とは異なるものと考ええる。

7 ヴェドラー『大博物事典』やアーデルング『完備された文法的批判的高地ドイツ語辞典の試み』(1774-1786)などの同時代の辞典類においても、こうした語義を見出すことが出来る(Zedler 1735: 896-901; Adelung 1775: 146-147)。この点で、マッテゾンの用法はごく常識的なものといえる。

楽が劇場のみならず、現実世界でも用いられていると主張する。例えば詩篇の文言には、アリアなどオラトリオに用いられる音楽が見出される(Mattheson 1728:117)。あるいは埋葬式には音楽が付きものであるともされる(Mattheson 1728:139)。ある情動を伴った、ときにシリアスな場面に音楽を付加すること、これは決して劇場内に止まるものではなく、現実世界に見出されるものである。図1に即すなら、音楽は情景を「美化」する手段の1つであり、それ自体は現実世界にも劇場にも見出されるものなのである。

そもそもマッテゾンは東ゴート王テオドリクスの言葉(「我々は音楽を通じて美しく話す per Musicam pulchre loquimur」)を引用し、音楽とは「美しく話す」ことだとする(Mattheson 1728:120)。ここでは音楽(ここには器楽も含まれる)と発話の間には絶対的な差異があるわけではなく、ただ「美化」という相対的差異があるだけである。こうした「美化」をもたらすのが技巧である。そして演劇的で技巧的な音楽こそ、次節で検討するように、マッテゾンがFigural-Musikと呼ぶものにほかならない。

第2節 「フィグール」と演劇性

2-1 フィグール概念

「フィグールFigur」は、16世紀から18世紀にかけてのドイツ音楽一般を理解する際に欠かせない概念であるが、本節では、前節でみた「演劇性」ないし「演劇的音楽」の特性がマッテゾンにおいて「フィグール」およびFigural-Musikに集約可能であることを見る。

その著作群を検討する限り、マッテゾンがフィグールあるいはその派生語であるfiguralやfigürlichという語を用いる際、以下の意味のいずれかに概ね該当すると考えられる⁷。それらを列挙するなら、以下の通りである。

- ①文彩
- ②装飾ないし定型の音型
- ③形
- ④図
- ⑤人物像ないし姿

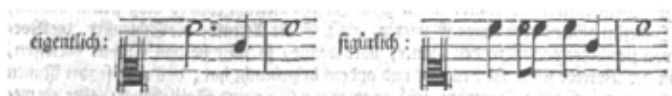
①について。これはしばしばwörtlichやeigentlichと対比的にfigürlichという形で比喩的な意味を指す際に用いられる。こうした比喩としてのFigur概念は修辞学の伝統に沿うものである。ジュネットによれば、伝統的にフィグール(文彩)は「慣用にたいする隔たり」(ジュネット1993: 254)として定義されてきた。通常の意味からの

「ズレ」に、比喩のもつ効果は規定される。

②について。音楽においてFigurという語は一定の定型的な音型を示すのに用いられる。音楽的フィギュールは非常に包括的な概念であり、そこには反復・模倣技法は勿論のこと、装飾音ないし装飾的な音型が含まれる。ここでは主にバルテル (Bartel 1997: 136-143) によるまとめを参照したい。

マッテゾン は演奏上の装飾としてのフィギュール (*figurae cantionis*) と作曲上のそれ (*figurae cantus*) を弁別する。前者は『完全なる楽長』第2部第3章、後者は同第2部第8、9および14章で論じられる。前者はときに「装飾 *Manieren*」過多となる危険性が指摘されている。それは本来の旋律線が聞き取れなくなる状態であり、「真の美」(Mattheson 1739: 242) を損なうのである。他方、全体的に修辞学の枠組を適用したその作曲技法で、フィギュールは(記譜されたものとしての)「装飾 *decoratio*」と「仕上げ *elaboratio*」のうちに位置づけられ、創意より「措辞」に関わるものとされる。またそれは「語のフィギュール *figurae dictionis*」と「文(思考)のフィギュール *figurae sententiae*」に分類される⁸。ただし幾つかの本来は演奏に属する装飾は作曲家も取り扱うことができるとする。その意味では、演奏上のフィギュールと作曲上のそれは必ずしも弁別的ではない。こうしたフィギュール概念における単なる「装飾」と「修辞」の間の揺れは17世紀の *musica poetica* (「作曲法」) において、すでに存在したものである (Bartel 1997)。

①と②の意味はマッテゾンにおいて自覚的に重ね合わせられている。例えば、「語のフィギュール」の一つ、反復の一種である *Epizeuxis* (*Subjunctio*) として提示される下記の譜例はその現れである (Mattheson 1739: 243)。



譜例1

ここでは装飾なしの旋律が *eigentlich*、装飾ありの旋律が *figürlich* とされている。①で見たように、両概念は通常「字義的」と「比喩的」という意味で用いられるものだが、この対概念をマッテゾンは音楽の文脈で用いているのである。装飾的な旋律とは、本来的ではない動きを与えられた旋律である。音楽的装飾と修辞的比喩は「美化」という効果において重なり合う。

とはいえ、こうした意味的重なりはひとりマッテゾンにのみ帰せられるものではない。そもそもドイツ語圏で発展した *Figurenlehre*

8 マッテゾンによれば、「語のフィギュール」は「それによって表現が耳にふさわしく心地よく響くもの」で、「文のフィギュール」は「それによって文全体が何らかの心情の動きをもつもの」である (Mattheson 1739: 242)。

9 Eggebrecht (1959) は音楽における「フィグール」概念を歴史的なものとして規定した上で、これを「形象 Gestalt」ないし「模像 Abbild」として捉えている。

10 「定量的ないし記譜された音楽 *musica mensuralis vel figurativa*」という概念はすでにアダム・フォン・フルダ『音楽論 *De musica*』（1490年）に見られる。同概念は「単純ないし単声音楽 *simplex vel plana*」と対比され、前者が「多声的定量音楽」（基本的に多声音楽）、後者が「コラール、単声」音楽を指していた（Dammann 1959: 97）。マッテゾンはこの概念対を受けいれつつ、本稿で論じるような力点を与えていると考えられる。

に一般的な構図を提供したのが、ルネサンス以来の修辞学の復興と、その枠組の音楽への適用であった。

③以下はごく簡単に述べるに留める。③は音符の「形」などを指示する際に用いられる。④は譜例などを提示する際に用いられる。⑤では、絵画に描かれた「人物」が *Figur* として指示されることがある。いずれも視覚的な「形」という含意が根底にあると考えられる。

本稿の関心において、重視されるのが①と②の意味である。共通するのは、ある種の技巧性である。フィグールとは本来的でない、ないし本来的なものに付加される人工物である。比喩にせよ、定型の音型にせよ、何らかの技術が介入することで成立するものである。

また①と②の意味でのフィグールは、それを受けとった者に何らかの情動的变化をもたらすものである。修辞にせよ装飾にせよ、受け手に情動的作用を与えることが目的とされる。

もう一点、③～⑤の意味には形象性が見出されるが、こうした形象性は①②においても指摘することができる。比喩（例えば「山のようなゴミ」）を読むとき、何らかの視覚イメージが脳内に浮かぶであろう。この点はアーデルングの辞書において、比喩としてのフィグールが「非物体的な事物の可視的な、より広い意味では可感的な表象」（Adelung 1775: 146）に分類されていることも想起される。時間芸術である音楽においても、楽譜上に記された装飾音はしばしば視覚的イメージとして語られる。例えば上行と下行を交互に行う波形の装飾音型は「円環 *circulatio*」と呼ばれた（Bartel 1997: 216-219）⁹。

第1節で検討したように、演劇においては人工・技巧性、情動性、形象性が認められた。それは技巧的な対象の模倣によって、観客の心情に働きかける。また物語を背景にしつつも、ある瞬間的な形象性に依拠するものであった。この点で、「技巧性」「形象性」「生彩」といった演劇の特性は優れてフィグールのものとして理解される。

2 - 2 Figural-Musik

伝統的には *musica figuralis* ないし *Figural-Musik*（以下、FM）とは「記譜された音楽」すなわち多声音楽を意味していたが¹⁰、ドイツにあっては17世紀初頭に、音楽理論家ヨアヒム・ブルマイスター『作曲法 *Musica poetica*』（1606年）において *figura* が詩学のそれに比され、*musica figura* には「旋律的、リズム的、和声的、音響的技巧の提示手段」（Dammann 1967:103）という意味が与えられた。ダマンはこれを「それを通じて技巧的な仕方、テキスト内容の本質的な構成部分が提示されるような音楽の装飾 *ornamentum*」（Dammann 1967:103）として理解している。以下で見るように、マッテゾンの

FM観は伝統的な多声音楽という意味をベースにしつつ、より装飾性・技巧性を重視する内容を持っていると考えられる。

マッテゾンは『愛国者』で、コラールと Figural-Gesang (FM とほぼ同義、以下 FG) を対比する。

コラールはそれゆえ、人間の喉による単声の歌、つまり単一の素朴な歌唱旋律すなわち「単純和声」 [= 単旋律] であり、その歌唱旋律は会衆全体によって、技巧を加えない ungekünstelt 声の単一の進行において、単一のリズムにおいて、器楽なしで、本来的な意味での拍子を持たずに、装飾なしで、非常に単純な仕方で表現され、そしてそれが正しく書き記されているならば、一種類の記号や音符だけを必要とするのである。[...] そのような一般的な歌は以下の目的のために行使される。すなわち未経験の未熟な人々によっても、単純で自然的な声によって、神が讃えられうるためにである。(Mattheson 1728: 251)

それに対して FG は二通りある。つまり単声と多声である。多声性とは、ここでは声の量ではなく、声の質に懸かっている。[...] 多数の人々が単声で歌うこともできるし、少数の、それどころか二〜三人の人々が多声的に歌うこともできるのである。[...] 前者では FG はある単一の [変奏的に] 崩された gebrochen¹¹ 旋律と多数のリズムにある。それ [= 旋律] は拍子に基づいて精確に歌われ、あらゆる装飾音で飾りたてられ、そして記譜に際しては、各々に固有の音価や意味をもつ様々な特別に形成された記号や音符を通じて表現される。これが、人がそうした旋律を、それがモノディしか導かないにもかかわらず、フィギュル的と呼んだ理由の一つである。後者では FM とはたくさんの同時的な、ある場合には一つながりの、もしくは [変奏的に] 崩された旋律にある。その旋律は技巧的に künstlich 結合され、そして、その多様性にも関わらず、愛らしく互いに合致しなくてはならない。[...] こうした FG は楽器つきもしくは楽器なしで、しかし常に完全に精確なテンポを保ち、また豊かな巧みさ、技術、装飾でもって以下の目的のために遂行される。すなわち経験豊かな学識ある人々が、よく練られた声と完璧に演奏された楽器でもって、皆のまえで神を賢く称賛するためである。そしてそれ [= FG] は本来的に音楽である。他方 [= コラール] はそうではない。(Mattheson 1728: 251-252)

11 gebrochen の訳語は三島 (2011) を参考にした。ここでは装飾音やシンコペーションなどによって動きを与えられている様を指すと考えられる。

12 beweglichには「運動的」という意味もあるが、ここでは「感動的」として理解しよう。ある箇所では「感情をbeweglichかつfigürlichに表現する」(Mattheson 1728:272)という表現をしているが、これは同語が単に運動的な性格を指示しているわけではないことの証左である。さらに付言すれば、そもそもマッテゾンにおいて「運動的」と「感動的」は必ずしも排他的ではない。これは『完全なる楽長』で旋律上の音程関係に感情を表現する機能を認めていることから明らかである(Mattheson 1739: 16ff.)。FMはコラールに比してより運動的であるが故に、より感動的であるというのが、マッテゾンの本意であると考えられる。

13 マッテゾンはしばしばFMを喜びの感情と結びつける(cf. Mattheson 1728: 47; 266; 271)。これはFMが本来、神への感謝という情感を伴っていることと表れといえる。

14 磯山(1985)はマッテゾンにおいてFMが劇場的な性格を許容するものであることを指摘している。ある箇所ではマッテゾンは旧約聖書における「演劇的本質」とそこで演奏されていたFMを並列的に擁護している(Mattheson 1728: 150)。

15 ヤーンによれば、18世紀前半まではSingspielとはオペラのことを指した(Jahn 2005:193)。この点で、モーツァルト作曲『魔笛』などに代表される、18世紀半ば以降に登場する「歌芝居」としてのSingspielとは異なっている。

コラールは人数に関わらず、単一の旋律で構成される音楽である。それは拍子も装飾音もない単純な音楽であるため、音楽的に訓練されていない人々でも歌唱可能である。これに対し、FMは二通りに分けられる。第一のそれは装飾や変化を多く含む単旋律の歌である。第二のそれはやはり装飾音を多く含む対位法的な多声音楽である。こうした記述からは、マッテゾンにおいてFMの元来の多声性の意味は後退し、より装飾性・技巧性が強調されていることがわかる。続く箇所ではマッテゾンはFMの外延として、伝統的な多声音楽に加えて楽器伴奏付きの声楽曲を挙げているが、これは同時代のオラトリオ・カンタータを念頭に置いていると考えられる。こうした外延もまた、マッテゾンにおいてFMが伝統的な意味をはみ出していることを示唆している。

マッテゾンにとって、こうしたFMこそが理想的な音楽であった。FMが技巧的であることは、それが感動的であることと矛盾しない。『監督官』には「感動的なbewegliche Figural-Musik」「技巧的で感動的なKünstliche and bewegliche Figural-Musik」(Mattheson 1727: 67; 69)といった文言が見られる¹²。訓練されない「自然」の歌声よりも技術をもった歌声のほうが、より生き生きと敬虔さを喚起するのである¹³。

本節ではフィギュールとFMが、いずれも「技術を以て、生き生きと表現する」ことを見た。後者に関しては形象性の要素を明白に見出すことはできなかったが、装飾的音型=フィギュールを伴う音楽という点で、フィギュールの持つ形象性を受け継いでいると考えられる。マッテゾンにおいて、フィギュール的な技巧性は観衆の心情を動かすことに資するが、これも第1節で指摘した演劇の特性と合致する¹⁴。次節では、こうした技巧性の擁護がより鮮明に現れる場面を検討する。

第3節 「技術」の表出としてのオペラ

本節では『ジングシュピール』¹⁵におけるオペラ擁護を検討する。既述のように、本著作でマッテゾンはオペラの「音楽性」を擁護する。その結果として、その議論は『監督官』『愛国者』の論点を引き継ぎつつ、全く新しい論点を提示することになった。以下では、このことを検討したい。

前二著において、マッテゾンは演劇やオペラを現実世界と近いものとして擁護していた。『ジングシュピール』においても、こうした論調は存在する。ムラトリーがオペラを「真実らしくないunwahrscheinlich」として批判することに対して、マッテゾン

は反論する。例えばアリアやアリオソをオペラの不自然さの根拠として挙げるのに対し、マッテゾンはより発話に近いレチタティーヴォが増加したことはオペラにより多くの「真実らしさ Wahrscheinlichkeit」(Mattheson 1744: 66)をもたらしたのだと主張する。あるいはムラトリーがアリアで歌手たちが交互に歌うことは現実と異なると主張することに対して、現実の会話においても我々は交互に話すことと反論する。マッテゾンに言わせれば、論敵の論点はことごとく現実の発話や詩に向ってしまうのである。

あらゆる彼らの反論は実際、歌唱や演奏に向けられたものであるよりはるかに単なる言葉や詩節あるいは韻に向いてしまっているのである。それゆえ彼らは自分自身の胸壁に向かって砲撃しているのである。(Mattheson 1744: 69)

ここでの基本的な論調は『監督官』『愛国者』とさほど変わらないだろう。しかし新たに登場した要素は演劇の「真実らしさ」も槍玉に上がっていることである。ここでマッテゾンは音楽が演劇の真実らしさを毀損するという議論を戦略的に掘り崩しにかかっている。

『ジングシュピール』をさらに読み進めることで、音楽としてのオペラを擁護する新たな視点を見出すことができる。第138節以降で、マッテゾンはシュレーゲル兄弟の叔父であるJ・E・シュレーゲル(Johann Elias Schlegel, 1719-1749)に言及する。マッテゾンは参照するのは『ドイツの言語・詩・雄弁術に関する批判的歴史論集』第29号(1742年)に掲載された「模倣についての論考 Abhandlung von der Nachahmung」である。

マッテゾンはシュレーゲルの議論に模倣における自由を読み取っている。すなわち芸術家は模倣に際し、使用素材を自由に選択することができるのである。彫刻家は石や木を、画家は板や布や滑らかな壁面を用いる。視覚的模倣において許容される選択の自由は音楽にも認められる。

そして、理性の書物のどこに以下のようなことが書いてあるだろうか。すなわち音楽家や詩人がその模倣を和声的音響や旋律や詩節や韻文によって行うことができないこと、従ってその [= 模倣の] ために、この言及された素材を選択することが出来ないということが、[いやない。](Mattheson 1744: 70)

さらに、模倣するものと模倣されるものは完全に一致している必要はない。「この世界では、ある事物が別のものと完全に類似することはない」(Mattheson 1744: 70-71)からである。そうした現実と

16 こうしたオペラにおける「差異を含む模倣」の奨励は最初の著作である『新設のオーケストラ』(Mattheson 1713: 166-168)にすでに見られる。またフランス古典主義の掲げる厳密な自然模倣への異論は18世紀初頭からハンブルクのオペラ台本作家たちによって提起されており、マッテゾンも一定の影響を受けていると考えられる(Flaherty 1978: 41ff.; 81ff.)。

の不一致、即ち「真実らしくなさ」は演劇においても十分見られるものである。

マッテゾンは真実ではない表現によってこそ、より完全な「充足 Vergnügen」がもたらされるとする。例えば、金や銀によって描かれたカラスやハトを見ると、我々はそれら模倣対象を認識すると同時に、細かな仕事振りに驚嘆もするのである。美化された模倣を通じて、①模倣対象の認識と②芸術家の技術への驚嘆をともに得ることができるという論法こそ、ここで取り出したいものである。

マッテゾンは模倣は本来的に差異を含むものであり、完全に同一であれば模倣ではなくなってしまう¹⁶。模倣が充足を与えるのは差異によってである。それは「あらゆる充足はしかし、何らかの秩序や諸関係のもつ心地よい差異の認識から生じる」(Mattheson 1744: 73) ためである。

演劇にそうした差異を持ち込む最も有効な手段が音楽と詩であり、それらをともに兼ね備えるのがオペラである。

ジングシュピール [= オペラ] はその模倣に際して、表現されるに適したものの何も逸することはない。にもかかわらず音楽によって、原像とその模倣像の間に重要な差異を生み出すことができる。[...] というのも、そこでは和声的な音響の進行や感動的な歌が、心地よい仕方でこの単なる [演劇の] 表現を、現実存在する出来事から差異化するからである。(Mattheson 1744: 76)

ジングシュピール [= オペラ] はそれゆえ真実の行為 Handlung から以下の点で異なっている。すなわち適切な類似性に加えて、それ [= ジングシュピール] が詩のみならず、ある新種の心地よい秩序、つまり音楽的響きの賛意をも導くことによってである。[...] というのも、しかし旋律はそれ自体で、真実なものを伴った模倣される行為の類似性を妨げることなく、むしろ [それを] 高め、生き生きとさせるからである。(Mattheson 1744: 77-78)

ここで音楽が持つ「生き生きとさせる beleben」という働き自体が「演劇的」「フィグー的」であることを確認したい。その意味で、逆説的だが、演劇において「演劇性」が露出することが、演劇からのオペラの離脱をもたらすのである。

最初の問いに戻りたい。ここでマッテゾンは現実世界から隔絶された独自の世界としてオペラを想定しているだろうか。筆者はそうではないと考える。というのは、オペラにおいて「技術」が露出し

ているからである。第155節でマッテゾンは、音楽劇の全ての詩行において「作曲家の驚くべき技術」(Mattheson 1744: 79)が認識できるとしている。

あらゆる言葉は、とくにレチタティーヴォにおいて、その言葉が技術Kunstを技巧的に künstlich 覆い隠すかのごとく、まさに自然に互いに結び付けられなくてはならない。それ[=言葉]は歌手の口から、あたかもこの人物たちが自然によって、まさに音楽的に、その口演を為しているかのように人が考えるほどに、滑り出なくてはならない。そして、単なる言葉が我々に以下のように信じさせるときに、つまり我々は模倣された英雄自身を実際に眼前にし、[その言葉を]聞いているのだと信じさせるそのときに、甘い響きは我々に以下のことを思い起こさせるのである。即ちそれは[自然に類似している]にもかかわらず、ただの人工物Kunstwerkであることをである。そしてそれ[音楽]はさらに一時に、真実らしい行為とその適切な模倣を通じて、そして作者の多様な称賛に値する技術を通じて、三倍以上もの充足を喚起するのである。(Mattheson 1744: 79)

音楽は模倣を遂行しつつ、同時にそれが人工物であることを明らかにする¹⁷。それは、むしろ充足を倍化させるのである。このときオペラはフィクションではなく自らの人工性を開示するところに、その「完全性」をもつ。定まった観賞態度(自然模倣にせよ、近代的な芸術作品にせよ)ではなく、その「揺らぎ」にこそ、ここでの観客の驚嘆の理由がある。この「揺らぎ」をもたらしなのが音楽の技巧性である。マッテゾンにおける技術の擁護はここに新しい局面を見る。

終わりに

オペラを擁護するマッテゾンにおいては、技術が一貫して擁護されている。それは『監督官』『愛国者』においては現実世界にも見られるものとして、『ジングシュピール』においては顕在化することで観客を充足させるものとして擁護される。前二者ではオペラが演劇として、後者では音楽として擁護されるという文脈の相違があるにも関わらず、論調に一定の連続性が見られるのは、こうした技術の擁護が通底しているからだと考えられる。

それゆえマッテゾンにおいて、オペラはある場合には自然的、別の場合には人工的なものとして擁護される。彼がこうした「二重戦略」を取らざるを得なかった理由は一各著作はあくまで、その時々の反

17 ヤーンは正当に、マッテゾンのオペラ観における自然模倣からの離脱に注目する(Jahn 2005: 187ff.; 2017)。ヤーンはこれを17世紀以来の「言語中心主義 Logozentrismus」(cf. Jahn 2005: 188)および自然模倣から解放された、自律的音楽観への(不完全な)移行として位置づけているが(その意味で、彼のオペラ観もゲーテ的な「小世界」の延長線上にある)、引用箇所には筆者が読み取るのは、オペラにおいて演劇と音楽が対等に位置づけられ、差異を保ちつつ共に働くこと Zusammenwirken (Jahn 2005: 193; Jahn 2017: 169)ではなく、音楽が演劇の人工性を露出させてしまうという、いわばメタ的な機能を持つことである(この点で、ヤーンがブレヒトの「イリュージョンの破壊 Illusionsbrechung」[Jahn 2017: 167]に言及していることを興味ぶかく思う。ヤーンはむしろこの点を突きつめるべきではなかったか)。

論書として書かれたものだとはいえ—根本的には「オペラ」というジャンルが演劇・音楽という二重性を有することに由来する。その意味では二重戦略を取っていることそのものが、結果的に「オペラ」の持つそうした特性を体現しているといえる。

さらにいえば『ジングシュピール』においても、マッテゾンは決して音楽を通じて自律した「小世界」が出現すると主張しているわけではない。事実、そこでも自然模倣の規範は維持されているのである。むしろ音楽は演劇的「イリュージョン」に、ある種の「揺らぎ」を与えるものとして評価されている。それゆえ、ここでも「オペラ」は演劇とも音楽ともつかないのである。こうした「二重性」や「揺らぎ」そのものを積極的に評価することはできないだろうか。

現代のオペラ論では、オペラというジャンルに含まれる「異装」が改めて問い直されるという局面が生じている。長木(2004)は、オペラにおけるカストラートや「ズボン役」を題材とする論考において、歌手の身体から発せられる声がフィクショナルな物語空間とのあいだに取り持つ複合的な関係を指摘している。カストラートや、女性が男性役を担う「ズボン役」はオペラの「制度」の代表ともいえる事象であるが、しかしそれらは単に現実との対比にあって「不自然」なわけでも、フィクショナルな制度としての「オペラ」にあって「自然」なわけでもない。その身体と「声」は現実世界とフィクション世界のいわば狭間にあって、異和を発し続けるのである。そこでは異装は自然化された制度ではなく、鑑賞態度に不安をもたらす要素として顕在化される。

『ジングシュピール』における「音楽」もまた、オペラにおける自然化されない制度だといえる。確かにジェンダー論などを下敷きにする現代のオペラ論とマッテゾンを同一視することはできない。また長木が歌手に注目するのに対し、マッテゾンは主に作曲家に注目しているという相違もある。しかしながら、音楽がその人工性を露出させることによって鑑賞態度に揺らぎをもたらすものであれば、そこにも現代に通じる「オペラを観る眼・聴く耳そのものを刺激する」(長木2004: 69)契機を見出すことができるのではないだろうか。

参考文献

一次文献

Mattheson, Johann, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg: Schillers Erben, 1713.

----- *Der neue Göttingische aber viel schlechter, als die alten lacedämonischen, urtheilende Ephorus*, Hamburg: Selbstverlag, 1727.

----- *Der musicalische Patriot*, Hamburg: Selbstverlag, 1728.

----- *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold, 1739.

----- *Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefüger musikalischen Geschmacksprobe*, Hamburg: Herold, 1744.

Adelung, Johann Christoph, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig: Breitkopf, Zwey ter thetl 3, 1775.

バトウー、シャルル『芸術論』山形熙訳、東京：玉川大学出版部、1984年。

ゲーテ[ヨハン・ヴォルフガング・フォン]『ゲーテ 古代芸術論集』新井靖一編訳、東京：早稲田大学出版部、1983年。

カント、エマヌエル『判断力批判 上巻』篠田英雄訳、東京：岩波書店、1964年。

J. M. D.[Meier, Joachim], *Unvorgreifliche Gedancken über die Neulich eingerissene Theatralische Kirchen-Music und Denen darinnen bishero üblich gewordenen Cantaten mit Vergleichung der Music voriger Zeiten zur Verbesserung der Unsrigen*, [Lemgo?], 1726.

Meyer[Meier], Joachim, *Der anmaßliche Hamburgische Criticus sine crisi Entgegen gesetzt dem so genannten Göttingischen Ephoro Joh. Matthesons*, Lemgo, 1728.

Zedler, Johann Heinrich, *Grosses vollständiges Universal Lexikon*, Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler, Band 9, 1735.

二次文献

Bartel, Dietrich, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

Bittmann, Anne-Rose, *Die Kategorie der Unwahrscheinlichkeit im opernästhetischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.

長木誠司「オペラ、天使の声—新しいオペラ論に向けて」『文学』第5巻2号、2004年、57～70ページ。

Dammann, Rolf, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln: A. Volk, 1967.

Eggebrecht, Hans Heinrich, „Zum Figur-Begriff der Musica Poetica“ in *Archiv für Musikwissenschaft*, 16. Jg., H. 1./ 2., 1959, S. 57-69.

Flaherty, Gloria, *Opera in the Development of German Critical Thought*, Princeton: Princeton University Press, 1978.

----- “Mattheson and the aesthetics of theater” in George J. Buelow and Hans Joachim Marx ed., *New Mattheson Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp.75-99.

ジュネット、ジェラルド『フィギュール』平岡篤頼・松崎芳隆訳、東京：

- 未来社、1993年。
- Hinrichsen, Hans-Joachim, „Musikästhetik *avant la lettre*? Argumentationsstrategien in Johann Matthesons Verteidigung der Oper“ in Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn hg., *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator: Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Georg Olms, 2010, S. 217-232.
- Irwin, Joyce L., *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, Eugene: Wipf & Stock, 1993.
- 磯山雅「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」『美学』、第36巻1号、1985年、26～38頁。
- Jahn, Bernhard, *Die Sinne und die Oper: Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des Nord- und Mitteldeutschen Raumes 1680-1740*, Berlin: De Gruyter, 2005.
- „Die Nachahmungsdebatte im Kontext der Hamburger Oper“ in Frieder von Ammon u. a. hg., *Oper der Aufklärung - Aufklärung der Oper: Francesco Algarottis 'Saggio sopra l'opera in musica' im Kontext*, Berlin: De Gruyter, 2017, S. 157-172.
- Heidrich, Jürgen, *Der Meier-Mattheson-Disput: eine Polemik zur deutschen protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995, (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse, Jg. 1995, Nr. 3), S. 55-107.
- Kross, Siegfried, „Mattheson und Gottsched“ in George J. Buelow and Hans Joachim Marx ed., *New Mattheson Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, S.327-344.
- 三島郁「18世紀ドイツの作曲概念と演奏の記譜化」『甲南女子大学研究紀要 文学・文化編』、第48巻、2011年、71～76ページ。
- 小田部胤久『西洋美学史』東京：東京大学出版会、2009年。
- 佐々木健一『美学辞典』東京：東京大学出版会、1995年。
- 『フランスを中心とする18世紀美学史の研究—ウォーターからモーツァルトへ』、東京：岩波書店、1999年。
- Sato, Nozomi, „Theologische Disputation über Kirchenmusik und die darauf bezogenen Reaktionen der Musiktheorie im protestantischen Deutschland zwischen 1650 und 1750“ in Jochen M. Arnold, Konrad Küster, Hans Otte hg., *Singen, Beten, Musizieren: theologische Grundlagen der Kirchenmusik in Nord- und Mitteldeutschland zwischen Reformation und Pietismus (1530-1750)*, Göttingen: V&R unipress, 2014. S. 93-107.