

## ヴァッケンローダーの音楽観

井戸慶治

### Zu Wackenroders Anschauung von der Musik

Keiji IDO

#### Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt die Anschauung von der Musik, die Wackenroder hauptsächlich in den theoretischen, sich damit auseinandersetzen den Stücken der „Phantasien über die Kunst“ vertritt.

Erstens ist ein enger Zusammenhang der Musik mit dem Gefühl anzuführen. Nach Wackenroder gilt es auch für die Musik, dass „jedes einzelne Kunstwerk nur durch dasselbe Gefühl, von dem es hervorgebracht ward, erfaßt und innerlich ergriffen werden kann“. Durch „die Sprache der Worte“ können Tonstücke nie erklärt werden. Die Musik schildert zudem menschliche Gefühle auf eine solche wunderbare Weise, dass sie eine dunkle, geheimnisvolle „Sprache“ redet. Auch eine sich widersprechende Empfindung, z.B. „eine wunderbare Mischung von Fröhlichkeit und Traurigkeit“ können die Töne geschickter bewirken, als die anderen Künste. Durch die Töne lernt der Zuhörer sogar bis dahin nicht bewusste Gefühle fühlen. Auf den Einfluss der „Affektenlehre“ der aufgeklärten Barockzeit auf seine Musikanschauung wurde bereits früh hingewiesen. Die neuere Wackenroder-Forschung korrigiert es dadurch, dass sie seine Anschauung vielmehr in den musikalischen Sturm und Drang oder in die Empfindsamkeit versetzt.

Zweitens wird die mathematische Beschaffenheit der Musik aufgewiesen. Das dürftige Mittel, sie aufzuzeichnen, bezeichnet Joseph Berglinger als „ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen“. Die scheinbar große Verschiedenheit der Musik selbst von diesen Zeichen

erscheint ihm noch wunderbarer als ihre Heilkraft. Die Musik kann nach Wackenroder bis zu einem gewissen Grad in optische Bilder übergetragen werden. Hier und da versucht er verschiedenartige Tonstücke auf diese Weise zu beschreiben.

Drittens wird die Zweideutigkeit der Musik als die „frevelhafte Unschuld“ bezeichnet, weil sie einerseits rein und unschuldig und andererseits dämonisch und frevelhaft ist. Mit ihrer Reinheit zusammenhängend wird auch die Autonomie der Instrumentalmusik erwähnt. Entsprechend der neuen Richtung der damaligen Musik und auch ihre bevorstehende Kulmination einigermaßen antizipierend preisen Wackenroder und noch mehr Tieck den Triumph der „göttlichen“ Symphonien.

Schließlich ergibt sich aus der stilistischen und stofflichen Verschiedenheit der musikalischen Stücke von der malerischen in seinen Werken, dass Wackenroder wohl ein Ausdrucksexperiment anstellt, einen Aufsatz über die Musik auf eine musikalische Weise abzufassen.

### はじめに

本稿は、ヴァッケンローダー (Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773-1798) の音楽観を論じるものである。考察の中心的対象となるのは『芸術についての幻想、芸術の友のために』<sup>1</sup> (1799) の中の、彼の手になる音楽を扱った理論的部分である。ドイツ・ロマン派の最初のマニフェストの書とされる『芸術を愛する一修道僧の心情の吐露』(1797) は、周知のように彼と親友ティークの共同作品であり、上記『幻想』は、ヴァッケンローダーの遺稿にティークがいくつかの部分を書き加えて出版したものである。研究史において長らく問題であったのは、どの部分をどちらが書いたのかということである。判断の材料はティークの記述しかないが、これが時によって矛盾していることから混乱が生じた。歴史批判版では、この点に関する詳細な説明とともに編集者の結論が示されて

<sup>1</sup> 原題中の Phantasien を慣例にしたがって「幻想」と訳すが、作品の内容に即して言えば「随想」の方が近い。ただし「随想」では、Essay という原語を連想してしまう。音楽における Phantasie は、本来即興的な器楽曲を意味し、文学作品の題名としては 1770 年代にはじめて使われたことが、歴史批判版の注に示されている。Wilhelm Heinrich Wackenroder. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Silvio Vietta, Richard Littlejohns. Heidelberg 1991, Bd. I, S. 379. なお、ヴァッケンローダーのテキストからの以後の引用はこの版により、本文中に巻数とページ数を示す。

おり、本稿はこの判断に従うことにする。その結果、主として扱う部分は「音楽芸術の奇蹟」、「あらゆる芸術のさまざまなジャンル、とりわけ教会音楽のさまざまな種類について」、「音楽芸術特有の内的本質と今日の器楽の心理学」ということになる。上記二作品における音楽を扱った他の部分は、比較や参考のために触れるにとどめる。音楽家ヨーゼフ・ベルクリンガーの伝記やメルヒェンを含むこれらの部分では、音楽・音楽家と社会の関係という重要なテーマも取り上げられているのだが、それはむしろ、芸術一般・芸術家と社会の問題とみなすべき面もあるので、論じるのは別の機会に譲りたい。二作品のうちの絵画を扱った部分やティーク（彼とヴァッケンローダーは頻りに文通し、相互に影響し合っていた。）の手になる部分、さらには書簡も必要に応じて参照する。

内容的には、まず音楽と感情の関係、感情を表わす「言語」としての音楽の捉え方を取り上げ、当時の音楽理論 *Affektenlehre*<sup>2</sup> とのかかわりに触れる。ついで音楽の数学的性質、音楽の自律性と両義性というテーマを取り上げる。そして最後に、二つの作品における絵画の部と音楽の部の相違点を指摘し、それが生じた原因について考察する。

ここ数十年間の関連文献を概観すれば、三つの動向を挙げることができる。第一に、音楽学や音楽史の研究成果を取り入れたもの<sup>3</sup>、第二に、音楽の部のみならず、絵画の部も視野に入れて総合的に論じたもの<sup>4</sup>、第三に、音楽や音楽家

<sup>2</sup> 情緒論、情緒(学)説、情念論、情動論など、さまざまな訳語が当てられているので、定訳はないのかもしれない。原語で通すことにする。

<sup>3</sup> Elmar Hertrich: *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin 1969. は、音楽関連の文献も十分に参照しているので、便宜上ここに入れたが、全体としては芸術家としてのベルクリンガーの問題を中心とした文芸学の研究であり、テキストの検討も緻密におこなっている。Ruthann Richards: *Joseph Berglinger: A Radical Composer*. In: *Germanic Review*. 1975. は、社会史的な方法を用いて、18世紀の音楽家をめぐる状況の中でベルクリンガーが当時としては革新的な面を持つ音楽家であることを実証している。著名な音楽学者 Carl Dahlhaus は、*Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978. の中で、18世紀後半から19世紀にかけての音楽理論、音楽観の変革において、音楽を扱った当時の文学が、音楽の実情についての単なるドキュメントであるにとどまらず、理念的先導者としての役割を果たしたことを指摘し、その中でヴァッケンローダーにしばしば触れている。Patrick Thewalt: *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt am Main 1990. は、モーツァルト、ベートーヴェン、ヴェーバー、シュポーアという実在の作曲家の書簡などを引き合いに出して、社会との関係という点において架空の音楽家ベルクリンガー、クライスラーと比較している興味深い試みである。

<sup>4</sup> Rose Kahnt: *Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W. H. Wackenroder*. Marburg 1969. では、分量的には絵画に関する部分の方が多いが、内容的には音楽に関する

を題材にした他の作家との比較において論じているもの<sup>5</sup>である。

前置き部分の最後として、ヴァッケンローダー自身の音楽体験に触れておく。彼は幼い頃より作曲家ファッシュ(Christian Friedrich Carl Fasch, 1736-1800)から音楽教育を受け、作曲家で作家でもあり、『心情の吐露』の出版者でもあるライヒャルト(Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814)の教えものちに受けている。ゲッティンゲン大学時代にはフォルケル(Johann Nicolaus Forkel, 1749-1818)に師事して、その著書『音楽普遍史』(Allgemeine Geschichte der Musik)を研究している。またファッシュの弟子でゲーテの詩に作曲したことで知られるツェルター(Carl Friedrich Zelter, 1758-1832)とも親しかった。これらは皆、当時のベルリンなどの音楽界の指導的な地位にあった人々である。ヴァッケンローダーのピアノの腕前はかなりのものだったらしく、書簡の中にはハイドンのコンチェルトを人前で演奏することになっているという記述も見える(II, 196. 1793年7月23日、両親宛て)。彼自身は音楽家を志したが、高級官僚であった父は職業としての音楽家に偏見を抱いており、その反対によって望みを捨てなければならなかった。彼が描いたベルクリンガーの伝記に通じるところがある<sup>6</sup>。

### 音楽と感情、感情の「言語」としての音楽

音楽と人間の感情との関連について、まず音楽が享受者に及ぼす影響についての叙述を見てみよう。「音楽芸術の奇蹟」の章においては、音楽はまずその純粋な楽しみによって癒しと安らぎを与え、和解をもたらすものでもあるとされる。

「純粋な音を楽しむことは、まことにけがれのない感動的な享樂である。[……]私は音の神聖で冷たい泉に頭を浸す。すると癒しをもたらす女神が、再び子供時代のけがれなさを吹き込んでくれて、私は世界を新鮮な目で眺め、あまねく広がる喜ばしい和解へと溶け入る。[……]私は世界のすべての戦いから目

---

る部分もほぼ同等に扱われている。John Ellis: Joseph Berglinger in perspective: a contribution to the understanding of the problematic modern artist in Wackenroder-Tieck's "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders". Bern 1985.は、『心情の吐露』を完結した作品とみなし、ベルクリンガーを絵画の部で描かれたルネサンスの画家たちとの比較において論じている。ティークとの共同作品を一体のものとしてよいのか、画家たちの分類の仕方が恣意的ではないか、などの問題点はある。

<sup>5</sup> Steven Paul Scher: Temporality and Mediation: W. H. Wackenroder and E. T. A. Hoffmann as Literary Historicists of Music. In: Journal of English and Germanic Philology 75. 1976, S. 492ff. と注2で挙げた Thewalt の論文。

<sup>6</sup> 幼年期からのヴァッケンローダーの音楽とのかかわりについては、Kahnt, S. 15ff.が比較的詳しい。

を閉じ—信仰の国である音楽の国へと静かに退く。そこではわれわれのすべての疑いと苦しみが、音の海に消え入り[……]われわれの心のすべての不安は、かすかに触れるだけでいちどきに癒される。」(I, 205f.)

「音楽の国」が「信仰の国」と言い換えられているところに、絵画の部ほど顕著ではないが、二つの作品を通して見られる芸術と宗教の結びつきというテーマが

現れている<sup>7</sup>。感情もまた、ヴァッケンローダーにおいて<sup>アポテオーゼ</sup>神格化と言えるほど尊ばれていることは早くから指摘されている。同じ章の少しあとの箇所では次のように述べられている。

「われわれの心中に起こってくるこれらの感情は、時として非常にすばらしく偉大なものに思われるので、われわれはそれらを聖遺物のように貴い聖体顕示台の中に入れ、喜んでその前にひざまづき、恍惚となって、われわれが自分の人間的な心情をあがめているのか、あるいは偉大なもの、すばらしいものの根源である造物主をあがめているのかわからないほどである。」(I, 207)

「音楽芸術特有の内的本質と今日の器楽の心理学」においては、感情は知性によっては理解されず、感情によってしか捉えられないとされる。そしてこのことは、ヴァッケンローダーの考えでは感情がその成立の契機である芸術についても妥当する。

「内からのみ感じられるものを探求的な知性の魔法の杖で発見しようとする者は、いつまでも感情についての思想を見出すばかりで、感情そのものを見出すことはないだろう。感じる心と研究的調査の間には、敵を寄せつけない永遠の溝がしっかりと掘られている。そして感じる心というものは自立的で完結した神的存在であり、それは理性によって開かれることも解明されることもできない。一個々の芸術作品のいずれもが、それが産み出されるもとになったのと同じ感情によってのみ捉えられ、内的に把握されうるのと同様に—感情もまた総じて感情によってのみ捉えられ、把握されうる。」(I, 218f.)

音楽についても同様であり、それは言葉(Worte)を用いる通常の言語(Sprache)によっては説明できないものとされる。

「臆病で懐疑的な理屈屋どもは何を望んでいるのか。彼らは、何百という楽曲

<sup>7</sup> 音楽と感情の関連づけなどに関して、ヘルダーの影響がしばしば指摘される。彼は音楽に関する論考をいくつか書いているが、例えば『チェチーリア』(1793)において、音楽と感情、とりわけ敬虔さ(Andacht)との関連を指摘している。ヴァッケンローダーはヘルダーの著作に親しんでおり、書簡の中で幾度も言及している。Vgl. Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke, Bd. XVI, Hrsg. von Bernhard Suphan. Hildesheim, S. 253ff.

のひとつひとつが言葉で説明されることを望み、それぞれが一枚の絵と同様、名状しうる意味を持つわけではないことに、気づくことがないのだ。彼らはより豊かな言語をより貧しい言語で測り、言葉を軽んじているものを言葉の中に溶かし込もうと努めているのか。」(I, 219)

上の引用では、芸術が「より豊かな言語」と言い換えられているが、『心情の吐露』の「二つの不思議な言語とその神秘的な力について」という章では、芸術をひとつの言語とみなす考えが展開されている。そこではまず、「言葉による言語」(die Sprache der Worte)の問題性が取り上げられる。すなわち知性を通した概念言語は、地上の事物についてはその実態を捉えて意のままにできるが、「非物質的なものを物質的なもの同様に扱うには、あまりに地上的で粗雑な道具」(I, 98)でしかない。しかしそのかわりに、神は二つの不思議な言語、自然と芸術を与えたとされる。自然は神の用いる言語であり、それは語り手である修道僧にとって、「神の本質とそのもろもろの特性についての最も根本的で最も明白な説明書」(I, 97)である。造物主は人間の心に、自然の諸物に対する「不思議な共感」(eine [...] wunderbare Sympathie)を入り込ませたが、これが「真理の本当のあかし」である「おぼろげな感情」(die dunkeln Gefühle)(I, 98)を与える。一方、芸術という言語を語るのは、神によって選ばれた少数者である芸術家である。それは自然とはまったく異なる言語であるが、同様に謎めいた仕方で人間の心にはたらきかける。それは「形象」(Bilder)、「象形文字の文書」(Hieroglyphenschrift)<sup>8</sup>を用いるが、その記号をわれわれは外形によって知り、理解する<sup>9</sup>。「芸術」とは言っても、ここでは音楽よりも絵画の方が意識されており、例として挙げられているのはキリスト教関係の絵である。

音楽もまたひとつの言語であるという考えの表現は、『幻想』において随所に見られる<sup>10</sup>。例えば「音楽芸術の奇蹟」の章では、音楽は感情を保存するため

<sup>8</sup> Bengt Algot Sörensen: Allegorie und Symbol. Text zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1972, S. 101.によれば、Hieroglyphe(神聖文字)という言葉は、啓蒙主義と古典主義においては恣意的な記号というネガティブな意味で、ロマン主義においては神秘的・象徴的な象形文字というポジティブな意味で用いられている。

<sup>9</sup> Dirk Kemper: Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung. Stuttgart 1993, S. 157ff.は、このようなヴァッケンローダーの思想に、18世紀後半の言語起源に関する論争やハーマンの言語理解、モーゼス・メンデルスゾーンの象徴・記号論が影響していることを指摘する。

<sup>10</sup> Dahlhaus, S. 12.によれば、音楽が言語だというトポス自体は Affektenlehre の理論家マッテソン(Johann Mattheson)の『完全なる楽長』(1739)以来のもので、ヴァッケンローダーの時代には目新しいものではなかった。

に発明された芸術のうちで最も驚異的なものであるとされ、その理由が次のように述べられる。

「なぜなら音楽は、人間のもろもろの感情を超人間的な仕方で描き出すからであり、われわれの心のすべての動きに、非物質的な仕方で空気のような和声の黄金の雲をまとわせ、われわれの頭上に示すからである。—また音楽は、われわれが通常の生活の中では知らない言語を、われわれが習ってはいるのだがどこでどのようにしてかはわからないような言語を、また天使のものとしか思われられないような言語を、語るからである。」(I, 207)

『心情の吐露』では、ベルクリンガーの伝記の前半にある司教座都市での音楽体験の描写の中で、このような音楽観がより具体的に、また少し違う観点から表現されている。

「音楽のいくつもの箇所が彼にとって非常に明瞭で迫真性を持っていたので、音が言葉のように思えたほどである。また別のときには、音は彼の心の中で喜びと悲しみの不思議な混合を作り出したがゆえに、ほほえみたくもあれば泣きたくもあるという気持ちになった。これはわれわれが人生の途上で幾度も出会う感覚で、それを音楽以上に巧みに表現する芸術はないのである。[……]今やこれらの多様な感覚のすべてが、彼の魂の中でつねに対応する感覚的な像や新しい思念をほとぼしらせた。—音楽の不思議な賜物よ。その言葉がおぼろげで神秘的なものであればあるほど、ますます力強くわれわれにはたらきかけ、われわれの本質のすべての力をますます広くかき立てるような芸術が、いったい他にあるだろうか。—」(I, 133f.)

音楽が単一の感情のみならず、複雑な、時には相矛盾する要素が混合した感情をも表現したり喚起したりできる芸術であるということ、またそれによって受容者に強く作用するという点で、他の諸芸術よりも優れているという考えも、ここに示されている。同様のことは『幻想』でも述べられている。

「音楽以外の芸術は、感性の力やおぼろげで空想的な意味合いの持つこれらの深遠な特性をかくも謎めいた仕方で融合することができない。互いに矛盾するかに見える諸特性がこのように注目すべき仕方で密接に合一することにより、音楽はその卓越性を大いに誇りとするのである。」(I, 217)

さらに、音楽を聴く者はそこに既知の感情のみを見出すのではない。かつて自覚したことのない感情をかき立てられることもあるのであり、この意味で、音楽はいわば新しい感じ方を教えるのである。

「音の鏡の中で、人間の心は自分自身を知ることになる。われわれが感情を感じることを学ぶのは、音を通じてなのだ。音は心の隠された隅々で夢見ている多

くの霊たちに生き生きとした意識を与え、感情のまったく新しい魔術的な霊たちでわれわれの内面を豊かにする。

そして音となって鳴り響く情緒(die tönenden Affekten)はすべて、昔の恐ろしい魔法使いの風変わりな霊力のある呪文によるのと同様に、味気ない学問的な数の体系に支配され、導かれる。それどころかこの体系は、注目すべき仕方でもろもろの感覚の幾多の驚くほど新しい変転や変容を産み出すのだが、そのさい心は自分独自の本質に驚くのだ。」(I, 220)

### Affektenlehre との関連

すでに 20 世紀のはじめ頃から、ヴァッケンローダーの音楽論と啓蒙主義・バロック音楽時代の Affektenlehre との関連が指摘されてきた。音楽が人間の感情と関連を持っているという思想は古代ギリシア以来のものだが、特に 17、18 世紀において理論化が進み、この学説が生まれた。情緒(Affekte)<sup>11</sup>は、音によって再現可能であり、また音楽は聴き手の中に情緒をかきたてることができる、という考えが Affektenlehre の基礎になっている。注意すべきは、この理論によれば音楽は、作曲者個人の主観的感情を表現する(ausdrücken)のではなく、感情を客観的に描出する(darstellen)とされていることであり、そのさい特定の調性や音程が特定の感情に割り当てられたりもする。聴き手の心を動かして道徳的影響を与え、ひいては神を称えることが、当時の音楽の目的であった。<sup>12</sup>

ヴァッケンローダーの音楽観が Affektenlehre といかなる関連を持つのか、また音楽史上いかなる位置を占めるのかという問題を正面から論ずるのは、筆者の手に余ることなので、ここでは過去の研究をいくつか紹介、比較するにとどめよう。

Kahnt<sup>13</sup>は、ヴァッケンローダーの音楽観が主として Affektenlehre の影響を受け、これを基礎としているという説にほぼ同意している。真のよき音楽は、情緒から生じてこれを模倣するのみならず、これを聴き手の中に呼び起こす、と

<sup>11</sup> Affekt は通常、突然生じてまもなく消えるような激しい情動を表わす。しかし藤江効子：『Affektenlehre(音楽情動論)に関する一試論』、桐朋学園大学音楽学部紀要 1 巻、1962、33-48 頁は、Affektenlehre における意味はそのような今日的な意味ではなく、「外的な原因によってひきおこされる受動的な心的現象であり、特定の烈しい感情とか、逆にまたやさしい情緒とかだけをさすものではない。」(35 頁)としている。

<sup>12</sup> この部分については、注 3、11 に挙げた文献、各種事典類の他、磯山雅：『音楽の目的—アフェクテンレーレ研究その一—』、国立音楽大学紀要 13 号、1978、226-234 頁、を参照した。

<sup>13</sup> Kahnt, S. 102ff.



いう Affektenlehre の思想は、知性ではなく感情の助けによってのみ音楽作品の本質は捉えられ、真の音楽は感情から生じるとするヴァッケンローダーの考えを当然帰結するというのである。しかし、そのことによって彼の音楽観がまったく独創性のないものとは言えないとしている。彼の師のライヒャルトは、Affektenlehre の考えにもとづいてウィーン古典派のソナタ形式を斥けたが、ヴァッケンローダーはこれと異なり、交響曲を取り上げて高く評価しているという点などがその根拠として挙げられている。

Hertrich<sup>14</sup>は、ヴァッケンローダー（ベルクリンガー）の音楽観が、バロック（Affektenlehre）のそれというよりも、むしろ音楽における Sturm und Drang に、対象なき感情の重視という点で感傷主義(Empfindsamkeit)の要素が加えられたものだという見解である。18世紀の中頃、南独マンハイム楽派の音楽的成功により、Affektenlehre を破壊するような音楽体験が主張されたという。(これはポリフォニーからホモフォニーへの移行の時期でもあった。)これにより、「音楽が何かを表現する」というそれまでの伝統的な音楽観は、「音楽の中に主体がみずからを表現する」という新しい音楽観に取って代わられる。音楽は、情緒を客観的に描出するのではなく、自我とその個人的感情の表現手段となる。ヴァッケンローダーの独自性は音楽的感情の絶対性にあり、この理念は E. T. A. ホフマン、ヴァーグナー、リストへと受け継がれたとされる。Hertrich は、ここではエッゲブレヒトなどの音楽学の成果も丹念に読み込んでおり、同じ年に出版された Kahnt の論文よりも説得力がある。

Richards<sup>15</sup>の見解は微妙である。ベルクリンガーの叙述は Affektenlehre を示唆するものを持ってはいるが、箇所によってはこれを批判し、それとは正反対の立場にある絶対音楽を擁護しているところもある、というのである。なお、彼は Affektenlehre による作曲法が才能のない音楽家たちに濫用されたことや、のちにホフマンの『クライスレリアーナ』の中で取り上げられていることも指摘している。Kielholz<sup>16</sup>も Affektenlehre に言及しているが、特に新しい見解は示していない。Thewalt<sup>17</sup>では、フォルケルとライヒャルトの音楽美学が取り上げられているが、前者は旧守派でバロック音楽の伝統的な Affektenlehre の代表者であり、後者は自律的芸術としての音楽や感情の主観的表現といった新しい傾向に理解を持ち、古い Affektenlehre の見直しをおこなったとしている。ただしラ

<sup>14</sup> Hertrich, S. 113ff.

<sup>15</sup> Richards, S. 127ff.

<sup>16</sup> Jürg Kielholz: Wilhelm Heinrich Wackenroder. Schriften über die Musik. Frankfurt am Main 1972, S. 49ff.

<sup>17</sup> Thewalt, 24ff.

イヒャルトは、音楽の社会的有用性を重視し、ウィーン古典派の器楽曲を問題視していたという点では不徹底で、彼が教えたロマン派の人々に影響を与えることはなかったとされている。Benert<sup>18</sup>は、さまざまな分野の文献をもとに、ヴァッケンローダーの感傷主義との関連を指摘しており、Affektenlehre との関連はもはやあまり問題視していないように思われる。

全体としてみれば、ヴァッケンローダーの音楽観は Affektenlehre の影響を受けながらも、それよりも新しい時代の思潮に属するというのが、最近の優勢な見解であるということが出来る。特に Thewalt の研究を読んで理解されるのは、古いバロック的な Affektenlehre の影響から離れてゆくことが、社会的目的、すなわち社会への従属からの音楽の独立につながり、芸術の自律性への志向と関係しているということである。

### 音楽の数学的性質

「音楽芸術の奇蹟」の章では、感情の保存のための手段としての音楽に対して、次のように驚きが表明される。

「しかし、この輝かしい霊的現象の香りは、どのような魔術的な薬剤から立ちのぼるのであろうか。—私は眺めてみる。—そして見つけるのはただ、数比の哀れな織物(ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen)にすぎない。それが穿たれた木材や腸から作った絃、真鍮の糸の骨組みの上で、感覚にとらえられるように表現されるのだ。—このことはいっそう奇蹟的なことと言ってよいだろう。」(I, 206f.)

音楽と数とのかかわりは、「音楽特有の内的本質と今日の器楽の心理学」の章でもやや異なった表現で示されている。そこでは、自然の音響から多様な音が分析された過程に対して、賢者たちが「秘密の学の神託の洞窟」へと降りてゆきそこで「音の根源法則」が明かされたのだという秘教めいた表現が、与えられている。

「これら神秘に満ちた洞穴から、賢者たちは意味深い数字で書かれた新たな教えを明るみに出し、これにしたがってさまざまな個々の音からなる堅固で英知に富む秩序を組み立てたのだが、この秩序は大家たちがきわめて多様な音調をくみ出す豊かな泉なのである。

音がみずからの根源から取り入れる感性的な力は、この学的体系を通して洗

<sup>18</sup> Colin Benert: Joseph Berglinger's Musical Crucifixion: Harmony, Alterity, and the Theater of the Passions in the Writings of Wilhelm H. Wackenroder. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Gestesgeschichte. Stuttgart/Weimar 2004, S. 20ff.

練された多様性を獲得した。

しかし、音の効果の中に隠されていて、他の芸術には見出されないおぼろげでいわく言いがたいもの<sup>19</sup>は、この体系によって驚くべき意味深さを得た。音の数学的比のそれぞれの間に、また人間の心のそれぞれの琴線の中に、解き明かしがたい共感が開示された<sup>20</sup>。そのことによって音楽芸術は、人間のさまざまな感覚を写し取る内容豊かで柔軟な機構となった。」(I, 216f.)

これもやはり古代ギリシアに淵源をもつ音・音楽が数比や数学的性質に還元可能だという考えは、他にも作品の各所に表わされている。ベルクリンガーにとって、音楽を記録し、つまりは創造するための数的記号は、音楽そのものとはまったく異質に見え、嫌悪感をもよおすほど貧困で無味乾燥なものに思える。ところがこの記号を変換して再現される(実際にはここに演奏家の解釈が介在するのだが)音楽は、きわめて多種多様で人間の心に大きな作用力を持つ。この記号よりもはるかに多様に見える、言葉による通常言語を用いても、音楽の記録・再現という変換は、ずっと劣った仕方ではかできない。「音楽芸術の奇蹟」の章で、奇蹟的と呼ばれたのは、まず第一にすでに示したような音楽のもつ癒しの力であった。しかし、「いっそう奇蹟的な」ものは、音楽とその数的記号との間にあるこの懸隔なのである。

音楽を概念言語によって説明することは不可能だとされていたが、色や線に置き換えることはできるとされる。視覚像への変換はある程度可能と考えられているようである。

「けれども音楽は、そのけがれなさにもかかわらず、感性的な力の持つ強い魔力によって、すべての驚異的でめまいがするほどおびただしい空想をわきあがらせる。音はこれらの空想を魔術的な像で満たし、形なき動きを人間の情緒の特定の形姿へと変容させるが、それらの形姿は、魔法の幻影のちらちらする像

<sup>19</sup> Bengt Algot Sörensen: Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen 1963, S. 206.によれば、啓蒙主義時代の美学者バウムガルテンは「おぼろげな」(dunkel)要素を芸術の特性としては否定的に見たが、モーゼス・メンデルスゾーンは、明瞭さよりもおぼろげさの方が人間の感情に作用するとして、これを芸術の本質的表徴として評価した。

<sup>20</sup> この箇所については版による相違がある。歴史批判版では、Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und in den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart [...]。(下線は筆者による。)となっており、「解き明かしがたい共感」は、複数の「音の数学的比」と「人間の心の琴線」それぞれの内にはたらくことになる。しかしそれ以前の版ではこの in がなく、Sympathie は「音の数学的比」と「心の琴線」の間にあることになる。歴史批判版には異文についてのコメントはない。最近のものを除いて、過去の研究論文は後者の形で引用しており、in が入ると不適切な引用になってしまう場合もある。

のようにわれわれの五感を通り過ぎてゆく。」(I, 220f.)

ヴァッケンローダーは1792年5月5日のティーク宛ての手紙の中で、二種の音楽の聴き方を提示している。そのひとつは聴覚以外の感覚的印象や雑念を排して音とその進行に注意力を集中するという方法で、これはせいぜい一時間しかもたないと書いている。第二の方法は、次のようなものだ。

「それは、音の印象を受動的に受け入れるのではなく、音楽によって引き起こされ、与えられるある種の精神活動である。このとき、私はもはや楽曲を支配している感覚に耳を貸しているのではない。私の思いや空想は、いわば歌の波に拉しされ、しばしば遠くの隠れ家に身をひそめるのである。奇妙なことに、このような気分の中に置かれると、私は音楽を聴きながら美学者として最もうまく音楽について思索することができる。このとき、楽曲が吹き込むもろもろの感覚から一般的な観念が引き離されて、それらがすばやく、明瞭に私の前に立ち現れてくるように思えるのだ。」(II, 29)

作品の中でヴァッケンローダーは、音楽によってしばしば引き起こされる幻想的形象を挙げてゆき、それによって間接的に音楽を描写していると思われる箇所がいくつかある。ことに「音楽特有の内的本質と今日の器楽音楽の心理学」の後半(I, 221f.)ではそれが顕著である。ある特定の音楽作品を聴いて喚起された空想の視覚像を描くということは、一般にもよくおこなわれることであろう。しかしこの箇所では、何の作品名も挙げられることなしに、感情の動きとそれに関連した視覚像の一風変わった描写が長々と続くのである。

### 音楽の自律性と両義性

ヴァッケンローダーは音楽の純粹性を尊ぶが、それは音楽が感情と何らかのかかわりを持ちながら具体的な対象を持たずに運動の過程そのものであり、目的も明らかでないという点によるものである。

「しかし、まことにこれらの波のうちに流れているのは、ただ形のない純粹な本質、経過や色彩、そしてとりわけ感覚の千変万化する移り行きだけなのだ。この理想的で天使のように純粹な芸術は、そのけがれなさの中でみずからの活動の発する源も行き着く先もわからず、その感情と現実の世界との関連も知らないのである。」(I, 220f.)

そのような純粹性、けがれなさ(Unschuld)を持ちながら、音楽は別の面もかいま見せる。次の一節は、活気のある諧謔的な曲の持つ放恣な気分を描写しようとしたものであろうか。

「気ままで奔放な楽しい気分、それはすべてのまじめな感覚をうちこわし、陽

気に旋回しながらそれらの破片をもてあそぶ渦巻きのようにあり—すべての人間的な崇高と苦痛を、滑稽な猿真似によってあざけり、浮遊しながら自分自身を真似る奇怪な悪魔のようであり—あるいはすべての植物を硬い地面から引き抜き、はてしない虚空にふりまいて、地球をすっかり気化させようとする、定めなく漂う空気の霊のようである。」(I, 221)

そのすぐあとでは、音楽の純粹性との関連で、全体性と完結性を持つ器楽曲として当時発展の途上にあつた交響曲が評価されている。

「しかし、私はなおも器楽の最近における最高の勝利を称えずにいられない。それはあの神的で偉大な交響曲(Symphoniestücke) (靈感を得た精神によって産み出された) のことである。そこでは個々の感覚が描かれているのではなく、人間の情緒という世界全体、劇全体が注ぎ出されている。」(I, 221)

「神的な」(göttlich)という形容詞は、ヴァッケンローダーが最高のものに付加する形容詞であり、絵画の部では画家ラファエロに用いられている。交響曲(Sinfonie, Symphonie)は、オペラの前に演奏される、Opern-Sinfonia と呼ばれた急—緩—急の三部分からなる器楽曲より発展し、これが1730年頃に独立したコンサート曲となり、拡大される。18世紀後半にC. P. E. Bachやマンハイム楽派を経て、1780年以降、ウィーン楽派において最盛期に入る。ヴァッケンローダーの作品が書かれた当時には、ハイドンとモーツァルトがすでに多くの交響曲を発表しているが、彼と同世代のベートーヴェンはまだ交響曲を書いていない。

器楽や交響曲については、ティークの方が多くの叙述を残しているので、それを概観してみよう。『幻想』の中の「音」と題された章では、彫刻や絵画が現実の自然から形を借りてくる(模倣する)のに対し、音楽の場合にはまったく事情が異なるとされる。自然の中の音は、楽器の発する単純な音と比べてみても粗雑なものである。しかし音楽芸術が見出した音は、「模倣せず、美化するのでもなく、それ自体のための完結した世界である。」(I, 236)「交響曲」の章では、この器楽曲の自律性(Autonomie)と自己目的性が、声楽との対比において次のように述べられている。

「しかし、それにもかかわらずこの声楽という芸術は、つねに制約された芸術でしかないように思える。それは高められた朗唱、語りであり、それ以上のものにはならない。[・・・・]

しかし、器楽において芸術は独立しており、自由である。器楽はそれ自体だけでおのが法則を定める。器楽は目的なしに戯れつつ空想し、それでいて最高の目的を実現し、達成する。[・・・・]器楽の得た最高の勝利、最もすばらしい成果が交響曲である。」(I, 243f.)

交響曲を代表とする器楽は、声楽・オペラのようにテキストや劇の筋に依存せず、それ自体で他から孤立し、完結した世界を作るのであり、そのような自律性を、ティークは評価するのである<sup>21</sup>。

ヴァッケンローダーの続きに戻ると、交響曲の描写なのであるか、さまざまな感情と視覚像の混合した叙述が続くのだが、そこでも少し前にあげた箇所と同様一種デモーニッシュな要素が言及される。

「私が静かな暗闇でなおも長い間耳をすましてすわっていると、人間のさまざまな情緒のすべてを幻として見たかのような気がする。それらの情緒は、形を持たず、おのが楽しみのために、奇妙な、それどころかほとんど気違いじみた道化踊りを一緒になって楽しむのであり、またぞつとするような気ままさで、魔法を使う未知の謎めいた運命の女神たちのように、無遠慮に冒瀆的に絡み合いながら踊るのである。

[……]そしてこの冒瀆的なけがれなさ、この恐ろしい、神託のように二義的なおぼろげさによって、音楽芸術は人間の心にとって本当に神となるのである。」(222 f.)

純粹でありながら悪にも通ずるような気分をも醸し出す音楽は、「冒瀆的なけがれなさ」という矛盾した表現で呼ばれる<sup>22</sup>。ここにいう「神」とは、絵画の部でルネサンスの画家たちの芸術と関連づけられたキリスト教的な神ではなく、異教的な神ということになる。音楽のこの自律性と、純粹さにもかかわらずデモーニッシュな面も含む両義性は、音楽家ベルクリンガーの内面に生じる社会生活と芸術性との間の分裂、葛藤とかかわっていると思われるのだが、ここではこの問題に立ち入らない。

### 絵画の部との相違について

『心情の吐露』、『幻想』の中の絵画の部と音楽の部の間には、一見して顕著な相違がみとめられる。結語にかえて、その相違とそれが生じた原因について述べておきたい。

最大の相違は扱われる人物である。絵画の部では、主としてルネサンスの実在した画家たちが対象となっており、随所に考察が盛り込まれてはいるが、多

<sup>21</sup> Dahlhaus, S. 142ff.は、この時代の文学と音楽の間に互いに他の「絶対性」ないしそれへの志向を理想視するような影響関係があったと指摘し、これがヴァッケンローダー、ティークによる器楽曲、交響曲の賛美の背景であると考えている。

<sup>22</sup> Hertrich, S. 191.は、ベルクリンガーの言う音楽のけがれなさが善悪に対する完全な無関心にほかならないと解釈している。

くの部分は彼らの伝記ないし逸話集という形を取っている。一方音楽の部では、扱われる人物は架空の作曲家ベルクリンガーのみで、実在の音楽家は一人として名前さえ登場しない。しかもベルクリンガーのことが描かれる叙事的部分は『心情の吐露』の後半のみで、『幻想』の音楽の部は、ほとんどが彼の手記とされる随想と、父への手紙という形をとっている。同様の差異は、作品についても当てはまる。絵画の部では、画家たちに実際に描かれた有名な作品がいくつも言及されるのに対し、音楽の部では実在の作品はひとつも登場せず、せいぜい「受難曲」、「交響曲」といった曲種しか挙げられていない。

時代と場所の相違も目につく。絵画の部で扱われるのは、デューラーとカロ以外はほとんど15、16世紀頃のイタリアの画家たちである。一方ベルクリンガーは、かなり現在に近い過去のドイツの音楽家である。『真情の吐露』では、彼の伝記は「今の時代」(I, 130)の話ということになっている。もっともそれは、語り手である修道僧から見て現在なのであり、必ずしもヴァッケンローダーの現在でないのは言うまでもないが<sup>23</sup>。

これらの相違の原因としてまず考えられるのは、偶然的な要素であるが、音楽と絵画の発展時期のずれ、またそれに伴うそれぞれの分野の歴史記述の量的質的差異である。絵画は現在に至るまでさまざまな発展段階を示し、多くの流派を産み出してきたが、ルネサンスの時代にひとつの絶頂期を迎えた。同時代の芸術家ヴァザーリの伝記集をはじめ、比較的多くの記録があり、ヴァッケンローダーはそれらを参照することができた。一方音楽は、バロック期に隆盛を迎えたとはいえ、18世紀中頃以降、マンハイム楽派やウィーン楽派によって新たな可能性が示され、従来とは違った方向で高まりを見せていた。とはいえ、当時のドイツにおける音楽と音楽家の社会における地位は、イタリア・ルネサンスにおける絵画と画家ほど高くはなく、音楽史を扱った書物も伝記も比較的少なかった<sup>24</sup>。音楽家の逸話集を書くことができるほどの材料を集めるのは困難だったのである。ヴァッケンローダーは、「今完成してすべての芸術の中で最も若い音楽」(I, 217)と彼自身述べているように、ドイツの音楽がまさに全盛期を迎えようとする時代を生きていた。それはイタリアにおける造形芸術の黄金時

<sup>23</sup> Richards, S. 124. は根拠を挙げていないが、ベルクリンガーが1760年代終わりか70年代初め頃の楽長であるとしている。おそらく宮廷楽長としてのベルクリンガーの状況描写からの推測であろう。

<sup>24</sup> 音楽史がほかの分野の歴史に比して遅れていたことについては、Scherを参照。なお、ヴァッケンローダーの師フォルケルは、すでに触れた音楽史の本とのちにヴァッケンローダーの死後J. S. バッハの伝記(1802)を書いている。

代から300年近く隔たっていた。

第二の原因と考えられるのは、叙述の素材に関する必要性である。ヴァッケンローダー自身は、絵画よりも音楽に早くから親しんでいて、絵画については大学の講義や書物、美術館などの作品を通しての知識しかなかったが、音楽については知識のみならずみずからの演奏やコンサートでの鑑賞によって自分なりの理解を得ていた。音楽家と社会との関係の問題も、父との葛藤によって切実なものとなっていたであろう。そのような体験から得られた独自の思想を表現するのは、実在の人物に即しておこなうよりも、新たに創作した人物を通じておこなう方が好都合だったと考えられる。一方、絵画芸術そのものの特質について、音楽ほど展開すべき内容を持たなかったとすれば、欠けている部分を副次的なものによって補うほかはない。それが、画家たちの伝記、逸話集であったのだろう。

第三の原因として考えられるのは、新しい表現方法の試みということである。絵画の部では伝記を基礎として、時に創作を交えながらも事実を具体的に叙述し、音楽の部ではまったく架空の人物を配し、この音楽家の手記や手紙の中でも具体性を欠いた表現をおこなう<sup>25</sup>。この対比は、そのまま絵画と音楽という二つの芸術そのものの特性の相違を思わせる。音楽の部の叙述における具体性のなさは、抽象という方向に向かうのではなく、逆に形象的でもあるのだがそれでいて具体性を欠いている。それは先にも述べたように感情とそれに関連する視覚像のおぼろげで連綿とした流れである。その文章は流体の比喩をしばしば含むが、またそれ自体流体のように途切れなく続いてゆく。そして内容とも相まって次第に高まりを見せ、ついには混乱の寸前にまで至っているように感じられるのが、「音楽特有の内的本質と今日の器楽の心理学」の後半であった。その最後にベルクリンガーは次のように述べる。

「だが、愚かな私は、どうして言葉を音に融かそうと努めているのか。私の感じているようにはけっしてならないのに。お前たち音よ、そこから降りてきて、言葉を求めるこの苦痛な地上的努力から私を救い出してくれ。お前たちの無数の光線で、その輝く雲の中に私を巻き込み、慈愛あふれる天がかつてと変わりにくく抱いてくれるところまで私を引き上げてくれ。」(I, 223)

実はベルクリンガーは、同じ章の中ほどで「彼ら[理屈屋ども]はより豊かな言語をより貧しい言語で測り、言葉を軽んじているもの[音楽]を言葉の中に溶か

<sup>25</sup> Hertrich, 127ff.は、この具体性のなさが、音楽は感情・感覚そのものであるというヴァッケンローダーの考えのひとつの表現であるとしている。



し込もうと努めているのか。」(I, 219)と書いたばかりであった。その同じことをしてしまったことをイローニッシュに自嘲しているのである。ヴァッケンローダーはここで、それ自体が音楽的な表現で書かれた音楽論を、不可能と知りつつ試みているのではなからうか。