

## 近代音楽学の成立

### ——ハンスリックとアドラーにおける音楽美学と音楽史——

小川将也

#### 0. はじめに

本論考は、エドゥアルト・ハンスリック (Eduard Hanslick 1825～1904) の著作『音楽美について』(Vom Musikalisch-Schönen 初版1854年)<sup>(1)</sup> とグイド・アドラー (Guido Adler 1855～1941) の論文「音楽学の範囲、方法、目的」(Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft 1885年)<sup>(2)</sup>、著作『音楽における様式』(Der Stil in der Musik 1911年、第2版1929年)<sup>(3)</sup>、『音楽史の方法』(Methode der Musikgeschichte 1919年)<sup>(4)</sup> を対象にして、音楽美学と音楽史という二つの観点から近代音楽学の成立について考察するものである。特に、従来の研究において明確に意識されなかった音楽美学と音楽史の領域設定・境界に注目し、客観的・帰納的な方法論のもとで音楽作品それ自体に即した歴史記述がいかにして可能となったのかを考察する。(研究に用いた文献については文献表を参照のこと。)

#### 1. ハンスリックの音楽美学

##### 1-1 『音楽美論』の概要

ハンスリックは自然科学を模範とした客観的で厳密な学問として音楽美学を構築し、それによって音楽作品の価値を学問的に規定するよう試みた。彼が『音楽美論』において主張したのは以下の二点である。すなわち、一つは主観的で不明瞭な感情を音楽の内容として論じる「感情美学」(Gefühlsästhetik)<sup>(5)</sup> への反論を念頭に、「音楽は『感

情を表現すべきである』という一般に広まった考えに反対する」ことであり、もう一方は「一般美学」(allgemeine Aesthetik) に対する「特殊美学」(Special-Aesthetik) としての音楽美学の構築を念頭に<sup>(6)</sup>、「音楽作品の美は特殊音楽的 (spezifisch musikalisch) である」ということである<sup>(7)</sup>。以下では、『音楽美論』の概要を確認する。

そもそも『音楽美論』において「美学」はいかなる学問と捉えられているのか。『音楽美論』において「一般美学」の成果を踏まえ、個々の芸術の「技術的な諸規定」に基づき芸術作品それ自体の特殊な美を探求することが「特殊美学」の目的であると述べられることから<sup>(8)</sup>、自身の取り組む美学が芸術美 (= 芸術作品それ自体の美) について考察する学問であるとハンスリックは捉えていただろう<sup>(9)</sup>。『音楽美論』初版第5章において「[音楽] 美学は (あるいはきわめて厳格に表現すれば、芸術美を扱う美学の一部門は) 音楽を単にその芸術的側面から把握しなければならない」<sup>(10)</sup> と述べられることから客体である音楽美 (= 音楽作品の美) を扱う学として『音楽美論』が執筆されていることは明らかである。(第4版以降は「芸術美の学としての美学は」と書き改められている。) 音楽独自の美を説明することにおいてハンスリックは、それを徹底的に感情から切り離そうとする。彼によれば、感情は「いくつかの表象と判断の基礎の上に (auf Grundlage einer Anzahl Vorstellungen und Urtheile)」<sup>(11)</sup> 初めて成立するものであり、すなわち「ただ概念 (Begriff) によって詳述できる現実的・歴史的内容 (ein wirklicher historischer Inhalt)」<sup>(12)</sup> が成立条件となる。感情が成立するには概念が必要だが、音楽は「不定の言語 (unbestimmte Sprache)」<sup>(13)</sup> であり、つまり概念を表現することができないため感情を表現することもできない。加えて「表現する」(darstellen) とはある内容を「目に見えるように」(anschaulich) 生産することであり、内容を目の前に「置く」(daher stellen) ことであるから感情という不定のものを「表現する」ことはできない<sup>(14)</sup>。また、音楽の内容はただ楽音によって形成される「響きつつ動く形式 (tönend bewegte Formen)」<sup>(15)</sup> であるが、それは音楽が何らの概念も表現することなく、またその素材が人工的な楽音でありかつ自然になんら模範をもたないからであり<sup>(16)</sup>、音以外の内容は音楽にはない。さらに、一般に音楽の内容 (Inhalt) の語を対象 (Gegenstand) あるいは題材 (Stoff)、主題 (Sujet) と混同しているため音以外の表現内容を音楽作品に求めがちであるとされる<sup>(17)</sup>。一方で、音楽の精神的要素はその無題材性によって

否定されず、楽音による形成をもって初めて成立する内容、すなわち「内包」(Gehalt)が音楽の精神的要素となる<sup>(18)</sup>。このような「内包」こそ「特殊音楽的」な音楽美それ自体である。これに加えて第2版(1858年)以降では、自然科学に範をとった対象の観察による帰納的研究方法を客観的な学問に要請する姿勢が強くなる(ただしハンズリック自身が自然科学的な帰納法を『音楽美論』で実践しているとは言い難い)<sup>(19)</sup>。以上が『音楽美論』の概要である。次に『音楽美論』における音楽美学と音楽史の関係について考察する。

### 1-2 『音楽美論』における音楽美学と音楽史

ハンズリックは音楽作品が音楽美学の対象であることを繰り返し述べるが、その際、美(=音楽作品)はどの時代にあっても美として留まり、美的価値が不変の客体として述べられている。第3章にて、音楽美の議論が決して「古典的なもの」(das Classische)に限定されるのではなく、また「ロマン的なもの」(das Romantische)に対し「古典的なもの」を優遇するのでもないと述べられる<sup>(20)</sup>。音楽美の規定はバッハやベートーヴェンと同様にモーツァルトやシューマンにも当てはまる<sup>(21)</sup>。したがって美学は超歴史的な自己完結した音楽美(=音楽作品)を扱う学問である。この意味でハンズリックは美の自律論者であると言えよう<sup>(22)</sup>。ここから音楽史と音楽美学の境界が生じる。

ハンズリックはA. B. マルクスをはじめとした、芸術作品を時代の理念や出来事との関連から論じる方法を引き合いに出しながら、芸術作品が「人間精神の顕現」<sup>(23)</sup>(Manifestation des menschlichen Geistes)である以上、音楽も「詩芸術や造形芸術、時代の詩的、社会的、科学的な状況、また作者の体験や信念」といった音楽外的要素(音楽作品以外の要素)と関連するのは当然であると認める<sup>(24)</sup>。しかし、「芸術の特殊性と一定の歴史的状態との並行は、芸術史的過程であって純粋な美的過程ではない」<sup>(25)</sup>のであり、「芸術史と美学の結合が、方法論的観点から必要であるように思われても、二つの学問は最も固有の本質を不本意にも混同されないように純粋に保たねばならない」<sup>(26)</sup>のである。したがって「美的研究は作曲家の個人的状況や歴史的環境については何も知らず、また知るべきでもなく、ただ芸術作品そのものが発するものを聴き

信用するのである」<sup>(27)</sup>。音楽美学に音楽外的要素が入ってくる余地はない。続いて、音楽作品と音楽外的要素との間の因果関係を立証することは困難であり、誤謬に陥る可能性が高いことをハンスリックは主張するのだが<sup>(28)</sup>、彼にとっての学問の厳密さは明確な因果関係を要求し、音楽史において音楽外的要素を音楽作品に結びつける歴史記述は厳密さに欠ける点で批難される<sup>(29)</sup>。例えば、作曲家が不幸な時期に書いた作品には短調の作品が多いだとか、悲しみや救済の懇願が表現されていると主張するのは学問的な議論にならないとされるのである<sup>(30)</sup>。『音楽美論』の中で音楽史と音楽美学の関係についてこれ以上議論されることはないが、ハンスリックに従えば、音楽作品と音楽外的要素は「並行」しているのであってその交わりを論じることは困難である。さらに「芸術の特殊性と一定の歴史的状态との並行は、芸術史的過程である」との記述からは、音楽史とは音楽外的要素の歴史と音楽作品との「並行」によって成立するとも読める。いずれにしても、『音楽美論』において音楽史が音楽外的要素を歴史的に記述するものであり、音楽美学はそれ自体としての音楽作品のみを扱うことが確かであるが、音楽作品が自律しているならばその歴史が可能なのかという問いが起こる。ハンスリックがこの問いを意識していたかは不明であるが<sup>(31)</sup>、この問いはアドラーの音楽史にとって重要な課題になると考えられる。

## 2. ギイド・アドラーの音楽学体系

アドラーは<sup>(32)</sup>、1885年にシュピッタ (Philipp Spitta 1841～1894)、クリュザンダー (Friedrich Chrysander 1826～1901) とともに『音楽学季刊誌 *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*』を創刊する。その冒頭に「音楽学の範囲、方法、目的 *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*」と題する論文を掲載し、音楽学を体系的に基礎づけようと試みる。

### 2-1 「体系論文」の方法論

「体系論文」では音楽学を「歴史的部門」(historischer Teil) と「体系的部門」

(systematischer Teil) に大別し、さらに各部門に属する下位分野を体系化している。

論文冒頭で、アドラーは「音楽学は音芸術と同時に生じ」<sup>(33)</sup>、「音芸術の状態とともに音楽学の課題が変化する」<sup>(34)</sup>と述べ、対象に即した事実学としての音楽学を明確に宣言する。そして、「芸術作品はその構造的性質に従って研究される」<sup>(35)</sup>とし、そのためにまず記譜法を現代のものに翻訳し統一することで音楽作品の成立年代の特定へ向かうことを主張する。次に音楽作品の構造的諸特徴が列挙され<sup>(36)</sup>、それらに着目し多声構造が明らかになる。歌詞をもつ楽曲の場合には、第一に歌詞を詩として研究し、その後にメロディーとの関連、すなわちアクセントの置き方、韻律的性質が検討される。器楽作品の場合には楽器の扱い方と演奏実践について考察される<sup>(37)</sup>。以上の検討を基に当該作品が属する楽種 (Kunstgattung) (当時の楽種と現代の楽種) 及び成立年代 (実際の成立年代と作品が本来所属するであろう芸術的年代) の特定に至る<sup>(38)</sup>。最後に、情緒内包 (Stimmungsgehalt)・美的内容 (ästhetischer Inhalt) の規則が検討される。しかし、「他の諸規則が先行して初めてこの情緒内包・美的内容は学問的に把握され」<sup>(39)</sup>、「特殊音楽的情緒内包の把握が試みられるだろう」<sup>(40)</sup>とされる。この記述からは、音楽美学が彼の体系の中で音楽作品をめぐる原理学としての地位を失っていることがうかがえる。

## 2-2 音楽学体系における音楽美学と音楽史

アドラーは音楽学を「歴史的部門」と「体系的部門」とに二分する<sup>(41)</sup>。そしてそれぞれの部門の方法が述べられるが、アドラーの音楽学ではあくまで作品に忠実な研究が目指されている。

「歴史的部門」は記譜法の変遷を扱い、音楽的諸形式 (musikalische Formen) と呼ばれる歴史的グループの編成 (Zusammenstellung historischer Gruppen) があり、最後に「様々な時代の芸術法則の研究が最高の地位にある」。この芸術法則の研究こそ「あらゆる音楽史的仕事の核心である」<sup>(42)</sup>。このような歴史研究による「芸術法則」の解明があって初めて「体系的部門」は成立する。

本論考では特に「体系的部門」のうち音楽美学の扱いに注目する。アドラーの音楽学体系において音楽美学は、先に指摘した通り、音楽の原理学としての性格を失って

いる。彼の体系における音楽美学は、音楽の諸法則を比較し、価値評価およびその主体との関係を判断する分野であるが<sup>(43)</sup>、それには「芸術作品」とそれを「統覚する主体」(das Kunstwerk appercipirendes Subjekt) という二つの研究対象が存在し、両者の「相互依存関係を説明することが美学の最終目的」<sup>(44)</sup>である。アドラーは、音楽美学の主要なテーマを挙げている。例えば、a)「音楽の発生と効果」(Entstehung und Wirkung der Musik)、b)「音楽の自然に対する関係」(Das Verhältniß der Tonkunst zur Natur)、c)「文化、気候、国民の経済状況に対する音楽の関係」(Das Verhältniß der Musik zur Kultur, dem Klima, den nationalökonomischen Verhältnissen eines Vokes) などである<sup>(45)</sup>。これらのテーマを見る限り、音楽美学は補助学に挙げられている心理学や生理学と密接な関係を持つ<sup>(46)</sup>。「統覚する主体」と音楽との関連についても、音楽の効果、作用に着目する点で自然科学的・実証的な性格が強い<sup>(47)</sup>。

### 3. 音楽美学と音楽史

ここまでハンスリックの『音楽美論』とアドラーの「体系論文」について概観してきたが、最後に音楽美学と音楽史に関して、両者を比較し、その共通点と相違点がさらにアドラーにおける様式概念の提出へとつながることを確認する。そして、様式史としての音楽史が音楽学体系そのものの解体を予告するものとなることを指摘する。『音楽美論』と比較して「体系論文」における音楽美学と音楽史の関係について以下の3点が指摘できる。

① アドラーの音楽学では音楽作品の歴史が可能であることが前提となっており、『音楽美論』におけるような音楽作品が自律的で超歴史的であるとする美と結びついた作品観は見られない。

② 音楽作品の「内包」は「特殊音楽的」であり、音楽の「内包」を論じることは困難であるとする『音楽美論』の形式美学的な音楽の基礎付けを継承する。

③『音楽美論』において音楽外的要素とされていたものが、アドラーの音楽学では音楽美学の対象となっている。すなわち音楽美学の対象に変化がみられる。

以下、それぞれについて考察する。

### 3-1 作品の歴史

アドラーは音楽の様々な法則を解明することが歴史研究の最大の使命だとしている。アドラーの音楽史は、音楽作品の構造に即した歴史である。しかし、歴史は事実を関係付ける物語であり、構造変化の事実の単なる羅列ではない。このような問題点を解決するために、彼は後に「様式」を音楽史の中心に据えたと考えられる。『音楽における様式』(1911年)では以下のように様式が定義される。様式は「芸術の取り扱いおよび把握の中心」であり「非常に深い生の真実の認識源泉」であって、「芸術作品のあらゆるものが測られ判断される基準」である<sup>(48)</sup>。さらに音楽作品の構造的な変化を生物の発生に見立てた有機体説を取り入れることで、音楽作品の構造変化を一つの物語として叙述することが可能になる。以下のようにアドラーは述べる。

ある時代の、ある楽派の、ある芸術家の、ある作品の様式は、そのなかで明るみにでる芸術意志(Kunstwollen)の単なる偶然の現れとしてたまたま発生したのではなく、発生、成長、衰退の有機的展開の諸法則に基づいている<sup>(49)</sup>。

また、ハンスリックの『音楽美論』でわずかに触れられた様式に関する記述を引用しつつアドラーは以下のように述べる。

様式は芸術的形成の客観性にその基礎を持つ(エドゥアルト・ハンスリック)という命題は、以下のように理解されねばならない。すなわち、芸術意志が、時代の気分や心的活動から多くの芸術受容者、享受者たちが初めに到達しなければならない高みにまで立ち昇るが故に、時代のそうした要素に一致しているのと同じく、作品を生みだす芸術家の最高度に個人的な創造は、まさに一般芸術意志を基礎に成り立つ<sup>(50)</sup>。

このような「芸術意志」の顕現としての様式概念によって、当初問題とされてい

かった「内包」概念が音楽史の中に取り込まれ、『音楽美論』における形式美学が音楽史を支える理論へと変貌することになる。

### 3-2 音楽の内包

アドラーは「体系論文」にて、「情緒内包」の語と「美的内容」の語を同義語として扱っているが、これらは「特殊音楽的」であり、言葉（概念）に翻訳することができない<sup>(51)</sup>。ハンスリックは『音楽美論』において「情緒」(Stimmung)をしばしば「感情」(Gefühl)と同義に使用していることから、アドラーの「情緒内包」の語は検討の余地があるが、少なくとも「内包」あるいは「美的内容」は概念化することが不可能な「特殊音楽的」なものであるという点で両者は一致している。これは、ハンスリックが『音楽美論』において音楽の無題材性および内包の非言語的な特殊性を主張したことで、学問（美学）的には音楽作品の内容に関する議論が終結したことを意味しているのではないか。少なくとも、「体系論文」において音楽作品それ自体の観察という自然科学的な方法をアドラーが疑うことはなく、そこで音楽作品における内容と形式の議論が主題化されることがないのは確かである。しかし、彼によって音楽史の方法に様式史が導入されることで、内包が再び大きく取り上げられることになる。

『音楽史の方法』(1919年)においてアドラーは、音楽史に「様式批判」(Stilkritik)を取り入れる。それは、「生き続ける芸術作品において形式と内容は互いに不可分に結びついている」<sup>(52)</sup>のであるがそれを承知のうえでまず「形式分析」(Formenanalyse)を行う。これは、リズム、調性、旋律、装飾法、和声、対位法的ポリフォニー、動機・主題に関して行われるもので、ここに列挙された対象は「体系論文」における音楽作品を捉える諸特徴と同じものである。このような「形式分析」を経て、音楽史家は「内容分析」(Inhaltsanalyse)へと向かう。内容と形式が合一した「内包」<sup>(53)</sup>が「芸術意志」の顕現としての「様式」へと発展的に継承されることによって、音楽作品の歴史としての音楽史においても再び、内容と形式の問題が浮上してきた。

### 3-3 音楽外の要素

「体系論文」において音楽美学は、歴史研究によって抽出された諸法則を扱うとい



う点で、『音楽美論』の立場がそうであったように超歴史的な研究分野であることは変わらない。しかし、心理学的、生理学的、地誌学的に音楽の主体への効果や社会との関係を扱うという点で、音楽美学は音楽の本質を考察する原理学としての性格を失ったと言える。他方、「体系論文」においてアドラーは、『音楽美論』では「並行」とされていた音楽外的な要素と音楽作品とをつなぐ歴史記述の方法について詳述することはない。これに対して『音楽における様式』では「様式 (Stil) を芸術家および彼の時代の心的状態を映す芸術的鏡像と見なすことができる」<sup>(54)</sup>と述べられており、様式が音楽外的な要素と音楽作品とをつなぐものとして規定されている。『音楽美論』の議論では、音楽における「形成」(形式)は音楽の「内包」そのものであり、音楽作品に対する客観的な観察から「様式」は導かれる。アドラーは、ハンスリックから受け継いだ「形成」(=「内包」)に「芸術意志」の顕現としての「様式」概念を付け加える。これによって自律的で完結していた音楽作品が音楽外的要素と積極的に関係を持つことになり、従来の音楽美学が扱っていた形而上学的な音楽の原理に対する考察は音楽作品の様式史へと受け継がれることになる。

## 結論

以上の考察を通じて明らかになったのは、以下の3項目である。

① ハンスリックの『音楽美論』は、音楽美 (= 音楽作品の美) の超歴史的な自律性を主張し、音楽美学は音楽作品そのものを、音楽史は音楽外的要素を扱うとする。自律した存在である音楽作品の歴史が記述可能であるかは問われない。

② アドラーの「体系論文」は、対象に即した実証的・客観的な事実学としての音楽学を提唱し、その体系化を試みた。ハンスリックの要求する自然科学的方法が音楽学体系に取り込まれた。また、音楽史が音楽学の最重要課題となり、そこでは音楽作品の構造に即した歴史が目指された。一方、「体系論文」においてアドラーは、自律的音楽作品観と音楽作品の歴史が可能かを問うことはなく、また音楽外的要素と音楽作品の関連も不明瞭であった。音楽美学は音楽の原理学としての性格を失い、心理学

や生理学と同列に置かれた。

③「体系論文」以後もアドラーは音楽史の方法を考察し、ハンスリックが示していた「内包」を「芸術意志」の顕現としての「様式」に発展させることで、音楽作品と音楽外的要素との断絶を乗り越えようと試み、また、「様式」を有機体として捉えることにより音楽作品それ自体の歴史に理論的基盤を与えた。同時に、従来の音楽美学で扱われていた音楽の原理をめぐる問題が音楽の様式の歴史へと解消されることになり、これによって実証的・客観的な方法を掲げる音楽学体系の解体が予告されるものとなった。

### 註

(1) デートマー・シュトラウスによる『音楽美論』歴史的批判版を用いる。この歴史的批判版は初版(1854)から第10版(1902)までの異同が全て記されている。D. Strauß, *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen—Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe, Mainz: Schott, 1990. なお、『音楽美について』を、以下本文中では『音楽美論』、文末註ではVMSと表記する。

(2) 「音楽学の範囲、方法、目的」を、以下本文中では「体系論文」、註ではUMZと表記する。

(3) 『音楽における様式』を、註ではStilと表記する。

(4) 『音楽史の方法』を、註ではMethodeと表記する。

(5) 『音楽美論』の中で「感情美学」が明確に定義されることはない。第1章の末尾に古今の、感情を音楽の内容と見る言説が列挙されているが、マッテゾンに代表されるアフェクテンレーレの理論からコッホの音楽事典、フリードリヒ・ティールシュの『一般美学』、さらに、第6版(1881)以降ではヴァーグナーの『未来の芸術作品』、『オペラとドラマ』、『ベートーヴェン』が加わり、一つの美学として括するには非常に困難な多様な理論が列挙されている。つまり「感情美学」は特定の学説ではなく伝統的な音楽観であり、それは「書物、批評、会話」(VMS: 24)において広く見られるものであった。

(6) VMS: 22. 初版。

(7) 序文第2版以降掲載。初版において展開される議論はまさにこの2つの命題の証明であり、ハンスリックは第2版以降序文に両命題を明記することで、不要な誤解を解き自身の論点を明確に示そうとした。

(8) VMS: 22. 初版。個々の芸術に特有の「技術的な諸規定」に基づき、特殊な美を解明する

## 近代音楽学の成立

という前提は初版以降変化することのない『音楽美論』の根本思想である。楽音という素材への関心や美的判断における「目的なき合目的性」を想起させるハンスリックの形式概念にカント美学との類似を読み取ることができる。cf. 小田部胤久『西洋美学史』、東京：東京大学出版会、201～207頁。

(9) 『音楽美論』では音楽作品の本質を美と見なして論が進められる。美と芸術作品が一体となって考えられている。主体の側から美を規定するのではなく、観察対象として美がすでに存在しており、それはすなわち芸術作品である。

(10) allein die Aesthetik (oder wenn man strengstens formulieren will, derjenige Theil derselben, welcher das kunstschöne behandelt) hat die Musik lediglich von ihrer künstlerischen Seite aufzufassen, VMS: 141. 初版。第4版(1874)以降は以下の通り。allein die Aesthetik, als Lehre vom Kunstschönen, hat die Musik lediglich von ihrer künstlerischen Seite aufzufassen, VMS: 141.

(11) VMS: 44. 初版以降変更なし。

(12) VMS: 44. 初版以降変更なし。

(13) VMS: 44. 初版以降変更なし。

(14) VMS: 52. 初版以降変更なし。

(15) VMS: 75. 初版以降変更なし。ただし有名な形式主義を表明するこの命題は初版と第3版以降で異なる。ツィンマーマンの書評を受けて形式と内容の対立をより鮮明にした記述に変更された。初版：Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik. VMS: 75. 第3版(1865)以降：Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen. VMS: 75.

(16) VMS 第6章。

(17) VMS: 161. 初版以降変更なし。

(18) VMS: 77-78. 動詞の人称変化を変更するといった変更を除いて、初版以降大きな変更はない。

(19) 例えば初版の文章を部分的に残しそれをパズルのように組み替え大幅に改訂される第2版第1章第3パラグラフでは、初版の第1パラグラフを部分的に残しつつ以下のように改訂される。「事物の可能な限りでの客観的認識を求める衝動は、我々の時代において知のあらゆる分野で起こっているように、美の研究に際しても当然起こらなければならない。美の研究は、主観的な感情(Gefühl)から出発して対象の周辺一帯を詩的に散策し、再び感情に戻ってくるという方法と断絶することでその衝動を満たすことが出来るだろう。美の研究は、自ら全く幻想的で無意味になろうとせず、事物それ自体に取り組み、千変の印象から離れた永続的なもの、客観的なものを研究するよう試みるその限りにおいて、少なくとも自然科学的方法に近づかなければならない。」

Der Drang nach einer möglichst objectiven Erkenntniss der Dinge, wie er in unserer Zeit alle Gebiete des Wissens bewegt, muß nothwendig auch an die Erforschung des Schönen rühren. Sie [die Erforschung des Schönen] wird, will sie nicht ganz illusorisch werden, sich der naturwissenschaftlichen Methode wenigstens so weit nähern müssen, daß sie versucht, den Dingen selbst an den Leib zu rücken, und zu forschen, was in diesen, losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, das Bleibende, Objective sei. VMS: 22.

(20) VMS: 91.

(21) VMS: 91.

(22) ここでは吉田寛にならい「自律」の語を「音楽作品の自己完結性、他の学問文化や社会制度からの音楽芸術の独立性、音楽的感性（聴覚）の認識器官としての独自性」の3点を合わせ持つものとして定義する。

吉田寛「ハンスリックの『自律的』音楽美学再考——『音楽的に美なるものについて』の成立と改訂の過程を中心に——」、『音楽学』、第44巻第2号、1999年、115頁。

なお、『音楽美論』中に「自律的」(autonom)の語が使われることはなく、「自立的」(selbstständig)の語が頻出する。しかし、音楽美(=音楽作品の美)の独立を主張し「特殊美学」の構築を目指す点のほか、ハンスリック自身、音楽美の原理には音楽現象に対し「必然性、恒常性、排他性」(Nothwendigkeit, Stetigkeit, Ausschließlichkeit) (VMS: 36-37 初版では個々の語が字間空きによって強調されている。第6版以降は強調なし。)が必要であると述べていることから、彼を音楽美に基づく音楽作品の自律論者とするのは妥当であろう。

(23) VMS: 92.

(24) VMS: 92.

(25) ein solches Parallelisiren künstlerischer Specialitäten mit bestimmten historischen Zuständen ein kunstgeschichtlicher, keineswegs ein rein ästhetischer Vorgang ist. VMS: 92. 初版以降変更なし。

(26) So notwendig die Verbindung der Kunstgeschichte mit der Aesthetik von methodologischem Standpunkt erscheint, so muß doch jede dieser beiden Wissenschaften ihr eigenstes Wesen vor einer unfreien Verwechslung mit der andern rein erhalten. VMS: 92. 初版以降変更なし。

(27) Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und darf nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Componisten, nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben. VMS: 93. 第7版(1885)以降は、「darf」が「mag」に変更される。

(28) ここには彼の法曹的思考法が指摘される。これに関して、アンソニー・プライヤーは、ハンスリックが法学博士号を取得していたことや法律関連の仕事をしていた事実から、彼の論法が当時のウィーン法曹界に見られた疑似裁判的思考法（当該事象における被告の権利確保やいくつかの因果の鎖を直近の因果関係に限定すること）であると指摘している。この思考法は音楽の感情作用について論じる箇所に顕著にみられるのだが（VMS: 82-83）、ここもプライヤーの指摘が該当するだろう。A. Pryer, “Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies: How Not to Construct an Ontology of Music,” in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Nicole Grimes, Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx, eds., (University of Rochester Press, 2013) , pp. 52-69.

(29) 「バッハ、モーツァルト、ハイドンの世界観の相違を比較し、彼らの作品がもつ対照性の原因を世界観の相違に帰することは、非常に魅力的で実り多い企てとみなされるだろうが、この企ては因果関係を詳述しようとすればするほど誤った推論の危険にさらされるだろう。」

Die Verschiedenheit der Weltanschauung eines Bach, Mozart, Haydn zu vergleichen, und den Contrast ihrer Compositionen darauf zurückzuführen, mag für eine höchst anziehende, verdienstliche Unternehmung gelten, doch sie wird Fehlschlüssen um so ausgesetzt sein, je strenger sie den Causalnexus darlegen wollte. VMS: 93. なお第6版（1881）以降は doch 以下が次のように加筆訂正される。doch sie ist unendlich complicirt und wird Fehlschlüssen um so ausgesetzt sein, je strenger sie den Causalnexus darlegen will. VMS: 93.

(30) 先の「古典的なもの」に対する「ロマン的なもの」の優位の否定と合わせ、歴史記述は音楽作品にないものを音楽作品に加えるという意味でヘーゲルが批判される（しかし、ここでの「古典的」、「ロマン的」の概念がヘーゲルの歴史哲学に基づくそれなのか、18世紀を古典的、19世紀をロマン的とみる時代概念なのかは判然としない）。VMS: 93-94.

(31) もっとも、音楽作品の自律性を主張した段階で音楽作品の歴史を考慮する必要はないとも考えられる。

(32) グイド・アドラー（1855～1941）は、ハンスリックの弟子であり、かつブルックナーに音楽理論・作曲を学び、1880年に、1600年以前の音楽に関する論文（Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600）で博士号を取得した。1882年には和声の歴史についての研究（Studie zur Geschichte der Harmonie）で教授資格を取得した。1898年にはハンスリックの後任としてウィーン大学教授に就任している。ウィーン大学の同僚にはリーグル（Alois Riegl 1858～1905）やその後任のドヴォルザーク（Max Dvořák 1874～1921）、またティーツェ（Hans Tietze 1880～1954）らがいる。彼らの様式概念とアドラーの様式概念との間には直接の影響関係があるが、それについては本論考では扱わない。

## 近代音楽学の成立

- (33) Die Musikwissenschaft entstand gleichzeitig mit der Tonkunst. UMZ: 5.
- (34) Mit dem Stande der Tonkunst wechseln die Aufgaben der Musikwissenschaft. UMZ: 5.
- (35) Nunmehr wird das Kunstwerk seiner constructiven Beschaffenheit nach untersucht. UMZ: 6.
- (36) それは、リズム的徴表 (rhythmische Merkmalen)、調性 (Tonalität)、個々の声部の音的性質 (tonliche Beschaffenheit einzelner Stimmen)、全体の音的性質 (die [tonliche Beschaffenheit] des Ganzen) などである。UMZ: 6.
- (37) UMZ: 6-7.
- (38) UMZ: 7.
- (39) Wissenschaftlich läßt sich dieser [ästhetische Inhalt] nur erst dann erfassen, wenn die übrigen Bestimmungen vorausgegangen sind. UMZ: 7-8.
- (40) Auch hier wird man versuchen, specifisch musikalischen Stimmungsgehalt zuerst zu erfassen; UMZ: 8.
- (41) 有名な音楽学体系図が示されている。UMZ: 16-17.
- (42) Den höchsten Rang nimmt die Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten ein: diese ist der eigentlichen Kernpunkt aller musikhistorischen Arbeit. UMZ: 9.
- (43) UMZ: 12.
- (44) UMZ: 12.
- (45) UMZ: 12-13. 他のテーマは以下の通り。d) 「成立の仕方、上演場所、使用目的に応じた音芸術の分類」 (Die Eintheilungen der Tonkunst je nach der Art der Entstehung oder dem Orte der Ausübung oder dem Zwecke, dem sie dient)、e) 「表現能力に関する音芸術の境界、音響や騒音に対して音芸術に利用可能な音素材の境界設定」 (Die Grenzen der Tonkunst in Bezug auf ihre Ausdrucksfähigkeit, die Abgrenzung ihres verwerthbaren Klangmateriales gegenüber Schall und Geräusch)、f) 「音芸術の倫理的効果」 (Die ethischen Wirkungen der Tonkunst)
- (46) 「体系的部門」の補助学として以下の学問が挙げられている。音響学、数学、生理学(音知覚)、心理学 (音表象、音判断、音感情)、論理学 (音楽的思考)、文法・韻律法・詩学、教育学、美学。UMZ: 17.
- (47) これは、『音楽美論』の改訂の中で肯定的に取り上げられつつも、美学を精神科学として捉えるハンスリックが最後まで疑念を隠さなかったヘルムホルツに代表される音響生理学の発展と無縁ではないだろう。
- (48) Stil: 5.
- (49) Der Stil einer Epoche, einer Schule eines Künstlers, eines Werkes entsteht nicht zufällig, als

## 近代音楽学の成立

bloße Zufallsäußerung des darin zutage trenden Kunstwollens, sondern basiert auf Gesetzen des Werdens, des Aus- und Abstieges organischer Entwicklung. Stil: 13.

(50) Die These, daß der Stil seine Begründung in der Objektivität des künstlerischen Bildens habe (Eduard Hanslick) , ist dahin zu verstehen, daß das höchstpersönliche Schaffen des Künstlers, aus dem einzig das Werk hervorgeht, eben auf dem Boden des allgemeinen Kunstwollens erstanden ist, wie es den Stimmungen und Regungen seiner Zeit entspricht, aus ihnen sich zu einer Höhe erhebt, die von vielen Kunstepfängenden und Kunstgenießenden erst erklommen werden muß. Stil: 7.

(51) 「しかし、たいていの場合、情緒内包を言葉に置き換えることは徒勞であろうし、(中略)言葉と音という二つの領域に認められるべき、情緒内包のアナロジーやこれら二つの領域の同一性あるいは対立を学問的に主張することは大胆で無謀な企てであろう。」

es wird aber ein in den meisten Fällen vergebliches Bemühen sein, den Stimmungsgehalt in Worte umzusetzen, und selbst wenn ein dichterischer Vorwurf, sei es dem Worte oder nur der Idee nach, dem Tondichter zur Unterlage des Kunstwerkes gedient, wird es ein kühnes Unterfangen sein, die Analogie der den beiden Theilen, Wort und Ton, zukommenden Stimmungsgehalte, die Identität oder Contrarität derselben wissenschaftlich auszusprechen. UMZ: 8.

(52) daß im lebendigen Kunstwerk Form und Inhalt untrennbar miteinander verbunden sind. Methode: 129.

(53) 「音楽作品の外面上の形式は、表現へともたらされた思想や情緒や心の動きの衣服であるのみならず、芸術作品において展開することができる心的かつ精神的な内包の内的経過を共に決定するものである。」

Die äußere Form des Musikwerkes ist nicht bloß das Kleid der zum Ausdruck gebrachten Gedanken, Stimmungen und Regungen, sondern sie ist mitbestimmend für den inneren Verlauf des seelischen und geistigen Gehaltes, wie er sich im Kunstwerk entwickeln kann. Methode: 129.

(54) Man könnte den Stil als ein künstlerisches Spiegelbild des ansehen, des Seelenzustandes des Künstlers und seiner Zeit. Stil: 8.

### 基本文献

Adler, Guido. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1885, pp. 5-20.

—— *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, 1929<sup>2</sup>.

## 近代音楽学の成立

—— *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.

Strauß, Dietmar. *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen—Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*. Teil 1 : Historisch-kritische Ausgabe, Teil 2: Eduard Hanslick Schrift in textkritischer Sicht. Mainz: Schott, 1990.

### 主要参考文献

伊藤久恵「G. アドラーの音楽史学方法論」、『美学』、第 47 卷 4 号、1997 年、46～57 頁。

小田部胤久『西洋美学史』、東京：東京大学出版会、2009 年。

ダールハウス、カール『音楽史の基礎概念』、角倉一郎訳、東京：白水社、2004 年。

福田達夫「ハンスリック著『音楽美論』のテキストをめぐって」、『東海大学紀要』教養学部 22、1～14 頁、1991 年。

Pryer, Anthony, “Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies: How Not to Construct an Ontology of Music,” in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Nicole Grimes, Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx (eds.) , Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 2013, pp. 52-69.

三浦信一郎『西洋音楽思想の近代』、東京：三元社、2005 年。

吉田寛『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉——19 世紀』、東京：青弓社、2015 年。

——「時代を映す鏡としてのハンスリック文献（後編）戦後の修正的評価からポストモダンと冷戦後の思想まで」、『国立音楽大学研究紀要』、第 35 集、2001 年。

——「時代を映す鏡としてのハンスリック文献（前編）同時代的な影響関係からナチズムの反ユダヤ政策まで」、『音楽研究 大学院研究年報 第十二輯』、東京：国立音楽大学大学院、2000 年、128 頁。

——「聴衆とは何か——ハンスリックの音楽批評と公共的演奏会活動——」、『美学』、第 50 卷 1 号、1999 年、25～36 頁。

——「ハンスリックの『自律的』音楽美学再考—『音楽的に美なるものについて』の成立と改訂の過程を中心に—」、『音楽学』、第 44 卷第 2 号、1999 年、103～117 頁。