

## 19世紀ドイツにおける音楽思想ならびに 音楽理論の変遷と展開

The transition and the development which are a musical thought in  
Germany and music theory in the 19th century

川口 由香\*

### はじめに

「音楽が無ければ人生は過ちである。」とニーチェが『悲劇の誕生』の中で述べたように、音楽は我々人間の生活に欠かせないものである。音楽が人生を変える程の力を持つことは、有史以来語られてきた事である。例えば、『オデュッセイア』第12巻において、命を脅かす程に人を陶醉させる音楽の力が描かれている。オデュッセウスがセイレーンに出会う場面では、セイレーンの歌と歌声があまりに魅力的で、男たちがそれを聴くために死体だらけの岩礁に舵を切って死んでしまうという一場面がある。音楽は長い間、宗教の補助的役割を果たし、王族や貴族の娯楽とされてきたが、近代にはブルジョワ階級と、彼らの無限に広がる関心と向上心、美的、倫理的、政治的、物質的側面を引き出すことが主となった。18世紀末から19世紀初頭にかけてのヨーロッパは、芸術音楽が最高度の創造力に恵まれながら圧倒的優位を誇った近代芸術音楽の黄金時代であった。いうまでもなくこの頃、シューベルト、リスト、ブラームス、ヴェルディ、ドボルザーク、チャイコフスキー、ブルックナー、ワーグナー、マーラーなど名前を挙げればきりがなほど沢山の大作曲家が活躍した。ロマン主義は、古典を否定したわけではなく、それ

\* 立命館大学国際関係研究科博士後期課程

を發展させたものと捉えられる。特にドイツ語圏において、以前は主に宗教と結びつけられていた形而上学的な特質を急速に持つようになった。カール・マリア・フォン・ヴェーバーは、1817年に、音楽は、芸術および人類にとって人間にとっての愛と同じである…音楽は愛そのものであり、感情を表現する言語のうち最も純粹で靈妙なものであり、変幻するあらゆる色彩とその濃淡の全てを含んでいる。そして確かにたった一度きりとはいえ、それは数千人の様々なタイプの聴衆によって同時に理解されると述べている<sup>1)</sup>。このように、音楽は単なる美的な行いをはるかに超え、組織化された伝統的な宗教にも似た、社会的な機能のみならず、社会化する重要な機能を果たしていくようになるのである。

デカルトによると、音楽の目的とは愉悅を与えること、すなわち、多様な情念を人間の中に惹き起させることにあり、「悲哀」や「情念」を精神の運動と称し、音楽の目的はこの運動によって引き起こされる愉悅にあるとした<sup>2)</sup>。音楽は情動を表出し、その表出には志的思考対象をもつ心的状態が必要とされている。つまり、情動の対象はその情動を誘発した現実ないし想像された状況である。哲学者のほとんどは、核となる単純な情動が7つ存在していると説く。それは、恐怖、怒り、幸福、軽蔑、驚き、嫌悪、悲しみである。表出的に聴こえる音楽は、誰かの情動を外に表すことで情動を表出している<sup>3)</sup>。19世紀のヨーロッパでは、情動を表出する手段として器楽音楽を用いた。

グレイシックは、「音楽は何人かの聴き手に情動が伝染する源泉となると考えられたり、自己表出の適切な手段として使えるものだと考えるかもしれない。しかし…情動伝染や自己表出に使えることを表出的性格の本質として理解するのは本末転倒である。」<sup>4)</sup>と述べているが、情動を認知する能力は、特定の輪郭が聴かれた時、意識下の過程の結果音楽のうちに情動が認識されるものであり、この主張には同意出来ない<sup>5)</sup>。音楽は音の響きに十分な秩序を与え、作曲者の思想を原理とするものであり、その本質が社会一般に伝播してゆき、無意識理に人々の思想をある一定の方向に形成していく力を持

つ。それゆえ、人心の喜怒哀楽の表現を掌握する手段にも成り得る。例えば、国歌や軍歌などは国と自己のアイデンティティを誇示したり、精神的な高揚感を寄与させるものである。このように、音楽は時として、精神的高揚や連帯感を寄与させるが故に、政治性も持ち合わせており、それが時として権力の象徴となり、政治的プロパガンダに利用されることもある。

本稿は、芸術音楽の黄金時代であった18世紀末以降の、とりわけドイツにおける音楽思想ならびに音楽理論の変遷、とりわけロマン派時代の交響曲が音楽の本質であるとする絶対音楽と、交響詩など、情景やイメージ、気分や雰囲気といったものを描写した器楽を中心とした標題音楽の対立構造と展開について考察するものである。

## 第1章 崇高芸術としての音楽

### 第1節 音楽の性質

まず、音楽には局所的な音楽的性質がある。それはつまり、任意の時点でその性質の存在あるいは不在を直接近くできるということである。具体的にはメロディやリズムである。これらを知覚するには、音の連なりに耳を傾ける必要がある。そしてその音の連なりが変化しているものとして、パターンをもつものとして知覚しなければならない。聴覚的な変化を察知するためには、今この瞬間だけに限定されない持続的な変化が必要となる。したがって、メロディやリズムのような局所的な音楽的性質の知覚は、明らかに短期的な記憶を形成する能力に支えられている。例えば、音楽的なリズムを知覚するためには、音のパターンの中で繰り返し現れる強拍に気が付く必要がある。それに気が付くためには、ある瞬間に耳に入ってきたものすべてに気が付くだけでは不十分である。リズムを聴き取るためには、変化を経験し、それを記憶し、それが繰り返されていることを認識し、再びそれが現れることを予期しなければならない。音楽経験には、瞬間的な変化の連続に対する耳の傾

け方を知ることで、「時間的な幅のある音楽を聴いているように感じる」という準聴取の能力が必要である。ここでいう準聴取の重要性とは、まとまりのある音の一貫した流れを経験出来るようにする点である。それがなければ、瞬間ごとの音の変化は聴けても、メロディを聴くことはできない。その曲の始まり、終わり、転調などを聴くことは出来ないのである。それは音楽が複雑になればなるほど、その構造や関係は単純な準聴取だけでは捉えきれず、それを聴くために言語による記述の助けが必要になる<sup>6)</sup>。シュテファン・デイヴィスによれば、聴くに値するほとんどの音楽の聴取には、「主題、展開、転調、和声上の解決といった高階な複雑さをもつ」、音楽の性質を識別する能力が必要とされる<sup>7)</sup>。たとえば、聴き覚えのあるメロディが聴こえてきたと気づくことと、ソナタ形式の第1楽章の再現部が開始されたと気が付くことは、かなり大きな違いがある。後者には、前者にはない期待や理解が含まれている。そして後者の概念を説明出来ない人には、再現部が始まったことを経験するために必要な期待を形成できない<sup>8)</sup>。

次に、音楽には歴史的性質がある。これは、作品が生まれた時代や場所と本質的に結びついた性質である。例えば、交響曲4番「イタリア」がメンデルスゾーン作品というような具合だ。これに対し、美的性質は経験に関わる要素であり、そのため経験の質を直接左右する。美しさと醜さはその筆頭である。美的性質は審美的な評価の対象となる性質であり、ポジティブなものだけでなく、ネガティブなものを含む<sup>9)</sup>。我々人間の知覚は、美的性質にも反応する。単なる形や色、運動を見るのではなく、知覚対象がもつ無数の特徴の間に成り立つ複雑な相互作用に応じて美的性質を見つけ出すのである。その中に美しさ、優美さ、繊細さを見ることもあれば、醜さ、みすばらしさ、けばけばしさといった不快な性質を見ることもある。こうした美的性質の知覚は、人間の他の性質と同様に、特定の脳の活動を基盤としている。そしてそれは、崇高な光景を目にしたとき、崇高さが表れた作品を想像力に依拠して鑑賞したりするときに抱く畏怖の念や啓示の感覚についても同様で

ある<sup>10)</sup>。

さらに、楽曲とパフォーマンスが文化的発展の契機として鑑賞された場合には、それらが持つ固有の歴史的要素に関係する美的性質が見出されることもある。すなわち、美的性質は経験される他の性質から創発されるものであり、またそうした他の性質を補う役割も果たす。美的性質は優美さや美しさ、崇高さを経験するためにそうした情報に意識的に気が付いている必要があるわけではない。伝統的な西洋芸術では、長い間芸術が自然を美化する力を持つという点で称賛されてきた。1746年、シャルル・パトゥーが、「芸術／美的」は自然を美しく模倣する人間の産物である、つまり、表象されている対象の実際の在り方がどうであれ、芸術家はそれを美化するべきであると説いた<sup>11)</sup>。そのため、表象芸術を鑑賞するとき、美しさという美的性質は、芸術的「創作」過程のどこかに付け加えられたものなのである。芸術作品は特定の美的性質を例示するために使われ、それによって作品以外のものが持つ美的性質を示すことができる。この「示す」という能力は、音楽文化の介入によって損なわれるものではない。音楽による例示は、音楽が普遍的な言語であることを実現されるわけではなく、文化による導きなしには、何かを例示すること出来ない。例えば、ブルックナーの交響曲第8番のアダージョは、共有された音楽的期待を利用することによって、知識のある聴き手に崇高な経験を生じさせている。ブルックナー自身がそうした目的をもって作曲をしていたと解釈するなら、彼の音楽は音楽の外にある実在との関係を例示することに成功していると言える。反対に、そのようなことを意図せずに崇高さという特徴が際立つ楽曲を作曲した場合には、彼の音楽には崇高さを持っていても、崇高さを例示してはいないことになる。作曲家は、崇高な音楽を経験する機会を聴き手に与えることで、そこに例示された音楽外の崇高さを言葉で述べるのではなく、示すのである。すなわち、彼らは語り得ないような技法で啓示的な力と関わる経験を示しているのである<sup>12)</sup>。

## 第2節 神格化した音楽

19世紀のヨーロッパにおいて、とりわけドイツでは、古典文学や言語学、心理学といった近代的学問や、文学や音楽を含む諸芸術が大きく開花したが、その担い手、受け手として大きく支えたのは、これまで芸術に触れる機会の無かった市民階級であった。彼らにより音楽は大学や官僚機構と並び、活発な書籍出版と雑誌発行、啓蒙的な協会や読書サークルの形成により発展していった。その後、音楽の様式は、古典的な形式に固執せず、強烈な自己の内に内面的表現を主眼とする、器楽を中心とした様式に変化していき、言語から解放された音楽としての器楽が、それ独自の原理と機能を持つ極めて有意義な芸術音楽であって、それだけに有限な言語的、概念的感覚的現実を超え、超感性的な、いわば絶対的なものとして捉えられ、音楽至上主義思想が形成されていったのである。その音楽至上主義思想の象徴と言えるのが交響曲であり、その主たる聴衆は先に述べた市民階級をはじめとする中産市民であった。そしてそれはドイツ語圏で盛んに演奏されたのである。ドイツ語圏において芸術とは偉大さの証明であり、希望の啓示とみなされた。フランスでは、グランド・オペラやサロン音楽が盛んであり、音楽がステータスシンボルの一種であった。型にはまった交響曲と、ヴィルトゥオーゾ・サロン音楽の音楽文化の間には、一見すると相反しているように思われるが、「人々を感動させる」という共通項を持っている。ブルックナーの交響曲のアダージョに耳を傾ける聴衆も、サロンでショパンやリストの超絶技巧演奏に聞き惚れる聴衆も、日常からの解放を求め、魂を揺さぶる何かを音楽の中に求めたのである。19世紀に作曲された曲のタイトルに、「幻想」や「夢」が多くつけられたのも、「労働する市民のための、夢と感動を与えてくれる音楽」を象徴している。

「感動させる音楽」としてのロマン派音楽の構造は、旋律においては、バロック時代の低音に代わり、旋律が音楽をリードするものに変化し、和声も音楽表現の焦点となる。半音階を多用することにより、メランコリックで官

能的な響きが作品に投影される。こうしたロマン派特有の旋律や和声法を効果的に曲にあらわしたのが、リヒャルト・ワーグナーであり、彼はドイツ・ロマン派的な内面表現を宇宙的法悦と結びつけた。「トリスタンとイゾルデ」や、「ワルキューレ」、「神々の黄昏」のフィナーレなど、彼が多用したライトモチーフの効果と相俟って、歓喜や幸福という次元を超え、生の秩序や理性を超越した宇宙と一体となる昇天したような感情を覚える。しかし、ワーグナーの大音響や、時として芝居がかった旋律法には批判も多数あり、ニーチェはワーグナーを「俳優」と呼び、受け狙いの旋律法を批判した。

19世紀にオーストリアで活動した音楽学者ハンスリックは、音楽作品の美は音楽以外のもの、すなわち音楽にとって異質な思想範囲には関係なく、音の結合に内在していると考え、音楽にのみ特有の美の学問的規定を目指すとし、そのためには、音楽に「感情」を排除する意味で、感情美学、標題音楽を否定し、音楽の純粹性を中核に据える絶対音楽を示唆し賞賛した。音楽の美は、感情表現の内部に潜むのではなく、形式の中に存在する言語に可能な表現領域を切り離すことで、音楽は「絶対的になる」と説いた<sup>13)</sup>。このような思想が生まれた背景には、音楽はいかなる概念的なものをも超えた比較を絶した芸術であるという、音楽至上主義の影響によるところが大きい。そしてそれは、ベートーヴェンの作品によって決定的なものとなった<sup>14)</sup>。

更に、この時代には、社会的・政治的・経済的な変化の影響が音楽作品にもみられるようになり、ヴェルディなどに代表される、政治を題材としたこれまでにみられなかったような作品が登場し、政府の弾圧を経て徐々に市民に受け入れられるようになり、その後、ヴェリズモと呼ばれるこれまでになかったような、現実の人間生活を描写した作品の登場へと繋がっていく。

音楽の神秘性については、音楽が持つ多くの特徴は言語で記述できる範囲を超越しているため、音楽を聴いているときに音楽が我々どんな作用を及ぼしているのか、言葉で説明することはできない。また、音楽によって伝達されるものが言語の記述能力を超えているため、それを言葉で説明することは

できない。こうしたことは、例えば音楽が神聖なもの・超越的なもの・超自然的なものを仲介している場合に起こる<sup>15)</sup>。つまり、音楽が言葉で説明できない以上のもの、すなわち音楽は音楽の外にある深い意味で言葉で説明出来ない何かとの対応を示したり、それを写し出したり、そこに目を向けさせたりするがゆえに言葉で説明出来ないと言う必要があるのだ<sup>16)</sup>。そしてそれは、音楽の崇高さである。ヨーロッパにおいては伝統的に、宇宙は聴こえない音楽で満ちているという考え方が形成されてきた。音が音楽として組織化されるのは、根源的で神聖な比率に合致するときであるという考え方で、古代からアウグスティヌスが提唱していた。しかし、この見解は、音楽を支配するのは耳ではなく、数字であり、何が音楽的に美しいかを想定するのは音楽理論であるとされているが、18世紀末にヨーロッパで発展した器楽音楽の魅力については説明出来なくなり、その限界が明らかとなった。

ロマン派時代になると、音楽は美しくなくとも崇高であれば良いと考えられるようになった。ホフマンはベートーヴェンの音楽を、成熟したロマン的なスタイルでは、個人の表出は抑制され、「果てしない情懐という特徴」を備え、人間の魂に働きかけるセイレーンの声は前面に押し出される。すなわち、ベートーヴェンの音楽は、恐怖、畏怖、そして苦しみの引き金を引くのである。彼の音楽は美しいが、多くの場合それは「畏怖を抱かせる美」であり、途方もなく広大で計り知れないものの領域に我々を対峙させる。その深い夜を燃え盛る閃光が突き抜けると、巨大な影がうねりながらこちらに押し寄せてくることに気が付く。影は次第に我々を狭い場所へと追い詰め、遂には押しつぶしてしまう。この超自然的なものの魅力に目を奪われているのだと述べている<sup>17)</sup>。

カントによれば、「崇高さは自然のうちにあるのではなく、我々の心のなかにあるにすぎない」<sup>18)</sup>。つまり、崇高さの体験は、自分の体内で生じた何らかの化学反応や神経発火を主観的に意識しているに過ぎず、崇高さを伝達するには、崇高さの経験を与えることが必要であり、物事の仕組みや範囲を

把握するために通常使われる能力が圧倒される能力が必要になる。そしてこのような経験は、知識、認知システムを圧倒する何かを前にするときに生み出される。

19世紀の市民社会において、貨幣の価値が上がり、平等な社会の中で人間は如何に幸福になれるのか、自分と他人を区別できるのか、それはお金を持つという事であった。しかし、ロマン主義者たちはお金で得られる快適を好みはしたが、お金時代は軽蔑していた。では、お金で買えない最たる物は何か。それは「天才」の精神であり、壮大な「自然」であり、過ぎ去った「過去」、これから来る「未来」、また「永遠」である。そしてそれらを創造したのは「神」である<sup>19)</sup>。ロマン主義においては、シューマンのような「天才」が賛美され、ブラームス時代の「過去」が懐かしがられ、ワーグナーのような「未来」の芸術が語られ、シューベルトの「永遠」を表象する作品が生み出された。そしてブルックナーは「絶対的」な「神」へ憧れた<sup>20)</sup>。

神への憧れという側面から見れば、古くから我々人間は、音楽を根本的に恩恵をもたらすものとみなす伝統があり、神とも結びつけられてきた。ヒンドゥー教では、音楽は神からの授かり物だと考えられており、音楽はスピリチュアルな解放への道とされ、宇宙の根本は原初的な音楽だとされており、そのため、聖典の朗読が神聖なものに近づく主要な方法だと説かれている<sup>21)</sup>。歴史的観点から見れば、音楽は宗教的教義や記述的な標題に基づく解釈の助けなしに、神秘的な啓示を与えるという特別な力が備わっており、言語で記述出来る範囲を越えたものに我々人間を触れさせ、それによって神聖さをもたらす。

つまり、崇高さの経験とは、概念を用いた理解を圧倒するような光景や出来事に対する肯定的な反応であり、そこで鑑賞しているのは、まさに秩序の喪失とそれに伴う自己の感覚の喪失である。だからこそ、そうした経験で啓示的にみえるものの詳細の多くは、必然的に語り得ない。このように、音楽の崇高さは、音楽経験の持つ通常の語りえなさに別の語りえなさを付け加え

ている。従って、崇高な音楽とは、音楽に典型的にみられる語りえなさ、他方は自己の自覚と重要さの感覚を崩壊させる衝撃の語りえなさである<sup>22)</sup>。

## 第2章 絶対音楽と標題音楽の概念と対立構造—ハンスリック対ワーグナー論争

### 第1節 絶対音楽の定義—ハンスリックによる絶対音楽の提唱

現在においても、ロマン派以降のドイツ音楽が中核的な存在であるという認識は、相対的には薄らいできているとはいえ、なおも人々に共有されているとあって良いであろう。バッハ、ベートーヴェン、モーツァルト、ブラームスなどは、現代においても著名な作曲家である。

そこで登場するのがロマン派におけるドイツ音楽の中核的存在を為す作曲家としてのベートーヴェンやシューマン、ブラームスらに対し、その後後期ロマン派を代表する作曲家として登場するワーグナーやリストの音楽表現は異なったものがある。それは絶対音楽と標題音楽の対立である。絶対音楽とは詩や絵画などの他の芸術や、音楽以外の表象や観念と直接結びつかないで音の構成面に集中しようとする音楽で、器楽曲は絶対音楽と標題音楽の両分野に截然と区別されるのではなく、絶対性ないし純粋性と標題性とはさまざまな濃度があり、また聞く態度の問題もこれに関係してくるので、絶対音楽もけっして無内容な音の戯れではなく、純音楽的な、あるいは音楽を超えた内容を有し、一方標題音楽も音の構成面をもち、ソナタ形式や変奏形式をとるものと定義されている<sup>23)</sup>。一方、標題音楽とは曲の内容を暗示する題や、筋書ふうの説明する文がつけられていて、文学的・絵画的・劇的な内容を強く暗示しようとする音楽で、絶対音楽と区別される。しかし標題音楽の標題や、それにつけられている説明は、たしかに曲の内容を示そうとするものであるが、そのような言葉がその音楽の究極的な内容でないことは、絵画や文学で題材がそのまま作品の本質的な内容でないのと同様であ

り、標題は、作曲者の創作のひとつの機縁となったものを示しているのである。標題音楽が、曲の内容を暗示する題や、筋書ふうな説明が付けられていても、その音楽の究極的な内容でないと断わりながら、作品の内容を暗示的に誘導してしまうことに変わりはない。聴き手の無制限な作品解釈を、一定の傾向に限定するという点で効果があるのは確かであり、曲そのものから受け取る自由な想起が、標題によって一つの枠に規定されることは避けられない。

ハンスリックは、ティーク、ホフマンンらロマン主義者から受け継いだ器楽の美学を、ヘルバルトやツィンマーマンらが当時展開していた「形式主義」の哲学と結び付けて新たに定式化した人物である。音楽作品の美は音楽以外のもの、すなわち音楽にとって異質な思想範囲には関係なく、音の結合に内在していると考え、音楽にのみ特有の美の学問的規定を目指すとし、そのためには、音楽に「感情」を排除する意味で、感情美学、標題音楽を否定し、音楽の純粋性を中核に据える絶対音楽を示唆し賞賛した。音楽の美は、感情表現の内部に潜むのではなく、形式の中に存在する言語に可能な表現領域を切り離すことで、音楽は「絶対的になる」と説いた<sup>24)</sup>。また、著書『音楽美論』のなかで「器楽ができないことについては、音楽ができるとは決して言えない。というのも、それだけ純粋で絶対的な音楽だからだ。」と述べている<sup>25)</sup>。

ハンスリックは一方で、オペラや声楽曲を音楽の境界の外へと追いやり、それは自立的美や音楽に特有のものを損ねるという美学的根拠のほかにも、当時ウィーンで流行していたイタリアオペラが聴衆の趣味を「墮落」させていたからという道徳的理由をもって批判した。初期の批評である「ヴィーンの自由音楽」（『ヴィーン新聞』1848年9月3日）に、目の前にある無数の歌曲や合唱曲、行進曲は、どんなに辛辣な批評も出来ないほど明瞭に、イタリア・オペラがヴィーンの音楽にもたらした災いを物語っている。ヴィーン以上にイタリア・オペラを愛好し保護するドイツの都市は存在しないから、ヴィー

ン以上にそれに捕らわれ苦しめられる都市もまた存在しない。イタリア・オペラは「ヴィーン」の聴衆と作曲家に浅薄さと軽薄さをもたらしてきた、と辛辣な記事を寄せている<sup>26)</sup>。更に、ウィーン3月革命の混乱のさなかに書かれたこの批評の中で、国歌を制定する必要性を説いた。当時、ドイツの「真の国歌」と呼ばれるような歌曲や行進曲は存在していなかったが、それは長年にわたるイタリア・オペラの支配によってウィーンの人々が音楽趣味が軽薄になっており、今こそ一つの「ラ・マルセイエーズ」を求めているとも述べている。当時のウィーンにおいてイタリアオペラは、貴族階級に支配された宮廷文化の象徴であった。3月革命が勃発すると、オペラ劇場からイタリア人歌手らが追放されたが、それをハンスリックは、「イタリア人歌手たちに対する抗議行動は（略）国民＝民主的であると同時に、民主的な運動であった」、すなわち、ハンスリックのオペラ批判には、美学的意図に加えて貴族趣味の拒否という明瞭な政治的合意があったのである<sup>27)</sup>。

フランスの音楽学者ジュール・コンバリュは、フランス人がドイツ音楽から教わった最大のものは、「純粹音楽」の概念であると述べている。「ドイツ人は、音楽家たちの思考を詩人の思考の監督下に置くという隷属の鎖を断ち切った。彼らは我々を純粹音楽の概念にまで高め、音楽において思考することを教えたのである。それが、J.S. バッハやハイドン、ベートーヴェン、メンデルスゾーン、シューマンら偉大な音楽家たちの教育的影響であった。（略）ドイツ人は人間的精神を有機的に豊かにし、最も高度な音楽の概念を広めたのだ」<sup>28)</sup> さらに「真の音楽、それは交響曲である」と断言し、ドイツにおいては詩とロマン主義と作曲と形而上学の領域が不分明な境界の元で接していると述べている<sup>29)</sup>。

## 第2節 19世紀に盛衰した標題音楽

標題音楽とは、音楽外の想念や心象風景を聴き手に喚起させることを意図して、情景やイメージ、気分や雰囲気といったものを描写した器楽曲のこと

をいう。音楽を言葉によって説明することで、作曲者が描こうとした世界を、より正確に聴きとることが出来る点が魅力である。絶対音楽派のハンスリックと標題音楽派のワーグナー論争の革新は、価値の源泉となる機能にある。ワーグナーによると、楽劇は常に一定の機能があり、音楽の価値はそれに貢献することである。例えば、「ニュルンベルクのマイスタージンガー」第3幕は、ドイツナショナリズムを推進している。しかし、ハンスリックのような純粹音楽主義者からみれば、ナショナリズムの推進は無関係であり、芸術という地位をもつ音楽がたまたまナショナリズムを推進することもあり得るが、音楽の目的は音楽的な快を得ることだけなのである<sup>30)</sup>。

古典派からロマン派に至る器楽創作の隆盛を背景にして19世紀ドイツで成立した「絶対音楽」の美学は、音楽的芸術作品を理解するための新たな認識の枠組み、音楽的思考への立脚というパラダイムを提示することで、音楽芸術とその理論におけるドイツ人ならびにドイツ語の優位を一層強固なものにした。実際、19世紀末までにヨーロッパの多くの国々がドイツ音楽の軍門に振っていたのだ<sup>31)</sup>。絶対音楽をもって、「ドイツ的なもの」の代表=表象とする見方にある。

音楽至上主義によって、音楽は崇高な芸術へと高められ、そしてそれはベートーヴェンの作品をもってしてなされたことは先に述べた通りである。哲学者のアマデウス・ヴェントは、ベートーヴェンの器楽を体系的な音楽史叙述のなかに初めて位置づけ、16世紀から18世紀まではイタリア、フランス音楽、その後、ドイツ音楽の盛衰を説き、「ドイツ音楽は今世紀に入ってからようやくその全盛期を迎えた」と述べている<sup>32)</sup>。実際、パッハによって精神と生命を獲得し、ベートーヴェンによって交響曲が、詩による媒介なしに人間の特性の高みへと押しあがり、それはまさにドイツ音楽の最終段階であるばかりでなく、ヨーロッパ音楽史全体の最高の到達点を指し示すことになる<sup>33)</sup>。

一方、標題音楽については、絵画的・文学的・概念的な内容との関連で聴

かれる器楽曲のことであり、この用語自体は1855年にリストが『音楽新報』において連載していた「ベルリオーズと彼のハロルド交響曲」という論文で初めて用いた語と言われており、そこでリストは標題について「標題とは、器楽作品に分かりやすい言葉で付け加えられる序であり、それによって作曲者が、誤った詩的解釈されるのを防ぎ、作品全体の詩的理念、または作品の特定の部分に注目させようとするものである」と述べている<sup>34)</sup>。またリストは、音楽の展開や論理は描写しようとする主題に沿っていなければならないとし、聴き手の意識を作曲家の意図した方向へ導くための標題と内容に沿った主題、さらに彼が得意とした主題変容の手法を用いて、音楽と詩的な内容とを結び付けたのだと考えられる。標題音楽の作品の創作はルネサンス期やバロック期には既に始まっており、この時代には物語を描写した劇付随音楽や、聴覚的あるいは視覚的現象を模倣した作品にとどまっているが、古典派の時代になると標題交響曲と呼ぶことのできる作品が見られるようになる。そしてロマン派において、感情の表出を可能にし、詩的な意味を伝えることのできる標題音楽は様々な作曲家によって数多く生み出された。しかし19世紀後期、旋律や和声、形式が多種多様になり始めると、叙事的な標題音楽は下火になる。20世紀入り、12音技法や無調音楽が生まれると、純粋な音の構成のみによる作品に重きが置かれるようになり、音楽の内容と結び付き、詩的観念を表すという標題は意味をなさなくなっていったのである。主題変容においては、描写的・物語的な要素は薄く、ある性格や印象を伴った主題や動機が音楽を構築するための素材として展開されるという、比較的客観性を持った変容であるといえる。

音楽は具体像を持たない聴覚芸術である。そこで形のある文学作品や美術作品を標題として用い、それらの作品が持つ観念的なものを明示することで、音楽の持つ意味を正しく伝えようと試みた。また楽曲においては、標題の性格を明確に表した主題を与えること、また明快な形式によって音楽そのものを分かり易くすることが必要であると考えた。主題や動機が明確に設

定、配置されることによって聴き手は形式を理解することができるのであり、主題と形式という二つは音楽を構築していくうえで決して切り離せない関係にある。

ショーペンハウアーのテーゼである、「音楽のようになることが、すべての芸術の目標である」<sup>35)</sup>。ロマン主義の音楽の特徴は、抑制、緩和、適合といったことがらに重きを置いた古典主義的な態度を放棄し、合理的な表現より、情緒的な靈感あふれる表現に重きを置いた点にある<sup>36)</sup>。演劇・小説・絵画・建築などの諸領域でも個人主義と主観主義に基づく作品が発表され、音楽の分野でも、オペラと歌曲が器楽伴奏を積極的に取り入れたことにより、新しい表現豊かな旋律が生まれ、和声と楽器の音色の色彩が豊かになり、形式上の原則が緩和され、不安定性を持つようになった。それにより、交響詩のような表題音楽や連作歌曲集など、文学作品の影響を受けた作品が多数発表された<sup>37)</sup>。

ザイドルは、哲学や心理学における形式主義の傾向全般を南方の国であるオーストリアに帰し、ハンスリックの気質はウイーン的・南方的な美感に還元されないと指摘した。彼の主張には、絶対音楽の限界を超克する「総合芸術作品」としての楽劇にドイツの未来を託そうとするワーグナーの音楽観があった。ハンスリック対ワーグナー論争において、ワーグナー派がドイツ音楽の中にゲルマン民族の精神的基盤を追及したのに対し、ハンスリックは他の民族をも包容する普遍的人間で国際的な芸術と主張した<sup>38)</sup>。

### 第3章 19世紀のドイツにおける音楽思想

#### 第1節 ウィーン古典派とドイツロマン派

では、西洋の近代音楽芸術はどのような意義を持っていたのであろうか。それは近代社会の発展とともに拡張した音楽思想であった。

19世紀のドイツにおいて近代芸術音楽は、市民革命を経て、貴族社会の崩

壊をもたらし、社会に対する作曲家の自己証明が爆発的な創造を呼び起こし、近代的な「芸術」が誕生した。そしてそれは現在へと続く「ロマン派音楽」という普遍性を持つことになる。ロマン派の音楽は、古典派のそれに比べ、はるかに大きな広がりをもっている。しかし、この世界の中で古典音楽もまた変容を模索しながら生き続け、19世紀半ばを過ぎてリストやワーグナーの音楽として爆発的に出現するのである<sup>39)</sup>。では、この時代にあって、音楽思想はどのように展開されたのか。まず第一にウィーン古典学派の音楽である。そして第二に、ドイツ・ロマン主義の音楽思想であり、第三にドイツ観念論哲学の音楽哲学である。

ハイドン、モーツァルト、シューベルト、ベートーヴェンといったウィーンを中心に18世紀末から19世紀初頭にかけて活躍した音楽家たちの時代を、ウィーン古典派と称している。

彼らの音楽の特徴は、「音楽構成の徹底した精神化」であり、それはすなわち作曲家たちの内に、精神の能動性や、精神力の自発性といった特有の感情を呼び起こす作品であることを意味している<sup>40)</sup>。このような精神的自由は、同時代のカントの「自由」を想起させるものであり、ベートーヴェンが「音楽はいかなる叡智や哲学よりも高い啓示である」と述べたように、それまでの「職人芸としての音楽」から、「芸術としての音楽」として初めて認知された近代の芸術音楽となった。また、常に自由に独自の意志を持って形成された音楽であり、人間的な行為を音楽的な手段で捉えている<sup>41)</sup>。それだけではなく、音楽はあらゆる芸術を凌いで、まさしく当時の近代芸術文化の中に音楽の時代を招来したのである。18世紀末から19世紀初頭のヨーロッパは、まさに西洋におけるドイツを中心とした芸術文化領域で、芸術音楽が圧倒的優勢を誇った近代音楽の黄金時代であった<sup>42)</sup>。

ドイツ・ロマン派 ドイツ・ロマン派の音楽の特徴は、ソナタ形式を軸とする古典的に堅固な形式性のものでの精神性を重視する意味で古典的な性格をもっている<sup>43)</sup>。

彼らの思想は、何よりもまず器楽に関心が向けられ、言語から解放された音楽としての器楽が、それ自体の原理と機能を持つきわめて有意義なものであり、有限な言語的、概念的、感性的現実を超え、無限なる超感性界を指示しようとするものである。それは、器楽の本質を絶対的なものの表現ないしは啓示として捉える極めてロマン的な形而上学的理解である<sup>44)</sup>。

ドイツ・ロマン派の哲学者ゴットフリート・ハインリヒ・シューベルトは、「創造の各段階では、いかなる状態もそれ自身の内部により高次の状態の象徴を内包していて、岩、水晶、有機物、植物や動物の諸形態を予言している」と述べており、さらに、植物や動物の生命は、自然の偉大な周期、つまり年月、月、時間を支配する同一のリズムに従っている。生命は「宇宙の大なるちからの、両極的かつ調和的關係と一致し、自然の生成全体は段階から段階へと進み、もろもろの生物の階梯の頂上に位置する人間に至る。さらにその人間の生命は未来の生命を告知する前兆や予言をはらみ、ポエジーとして神を予感すると述べている<sup>45)</sup>。マーラーは先に述べたように、ドイツ・ロマン派の思想をしばしば作品の発想の源泉や素材とした。『少年の魔法の角笛』は、ドイツ・ロマン派の詩人アルニムとブレンターノの収集と編纂によるものであり、民族の過去の遺産としての民謡への関心は、ロマン主義精神の一つであった。とりわけ、交響曲3番において色濃く表れており、作曲の構想段階において、最終的に楽譜から取り除いたが、各楽章に表題をつけている。第1楽章「牧神が目覚める、夏が行進してやってくる」、第2楽章「野の花たちが私に語ること」、第3楽章「森の動物たちが私に語ること」、第4楽章「人間が私に語ること」、第5楽章「天使が私に語ること」、第6楽章「愛が私に語ること」である。このような楽章構成による作品全体の構成について、マーラー自身は、「私の作品は一段ずつ昇りつめてゆく生命の発展の全段階を包括する音楽詩となる。自然の無生物状態から始まり、ついには神の愛へと高まっていくのだ」と語っている<sup>46)</sup>。これはまさしくドイツ・ロマン派の自然哲学であり、神の愛は人間のみでなく、どんな存在にも注がれる、すな

わち宇宙のなかに存在する万物に作用するものと考え、神の愛が一段ずつ昇りつめていく生命の発展の全段階に作用するというのだ<sup>47)</sup>。G・H・シューベルトのいう、

自然のすべての領域には生成の根源的力として正負、陰陽、雄雌などと表現される対照的な両極を反発させつつ結び合わせる力が働いている。そしてそれは「磁力」、「斥力と引力」などと表現される。一方、人間においてその力は「愛」であり、これらのすべては宇宙という大きな視野でみれば皆同じであり、それは神秘的な力で、神の愛とも呼べる。この力が宇宙の不断の生成および生命の循環をもたらし、さらにはより高次なものへと段階的に向かう生命の発展の可能性を予感させるのである<sup>48)</sup>。

## 第2節 ドイツ観念論

18世紀における時代はカントからヘーゲルに至る「ドイツ観念論哲学の時代」として哲学史上その叡智が結実した時代であったが、このドイツ観念論の哲学が、その論考上不可欠な領域として、音楽をも含む諸芸術をその体系のなかに取り込んだ。

とりわけカントの批判哲学からシェリングの同一哲学、ショーペンハウアーのペシミズム哲学を経て、1820年代のヘーゲルによる「美学講義」の音楽哲学が重要になってくる。彼らドイツ観念論の哲学者たちは、体系的哲学時代の最後の存在として、芸術をも彼らの哲学体系の中へと取り込むことによって体系の完結を目指し、芸術哲学の形で精神の絶対的下記領域として芸術を哲学的に定式化し、独自の意義づけと位置付けを与えたのであった<sup>49)</sup>。観念論の歴史哲学は、人間の歴史全体を精神の弁証法的展開として捉えることをその最大の特徴とする。それは、人間の自我や意識が限定された物質的状态から精神の絶対的自由を獲得するまでの過程を、理念／現象、主観（主体）／客観（客体）、素材／形式といった様々なカテゴリーを弁証法的に導入して文節・叙述する。そこから哲学、芸術、宗教など、人間のありとあら

ゆる精神的活動領域を包含する壮大な歴史叙述が形成されていく。そしてその観念論の歴史哲学がとりわけ美学や芸術理論の分野で持つ重要性は、諸芸術ジャンルの原理や相互関係を人間精神の歴史的発展と結び付けて新たに体系化したことにある。和声的音楽や器楽を「近代」特有の芸術とみなすヘルダーやフォルケル以来の音楽史観はここに至って諸芸術ジャンルの歴史的展開の一躍として組み込まれることになるのである<sup>50)</sup>。

カントは、音楽を原理的に「感覚の美しい戯れの技術」と規定し、音楽をただの娯楽としている<sup>51)</sup>。シェリングは、『芸術哲学』のなかで、実在的 (real) と理念的 (ideal) という対概念を用いて諸芸術ジャンルを分類した。「実在的系列」に属する芸術は、音楽、絵画、彫刻であり、「理念的系列」に属するのは抒情詩、叙事詩、劇詩である。また前者の系列のなかにも、より実在的なものが音楽、より理念的なものが絵画、さらに両者の無差別が彫刻と序列化したのである<sup>52)</sup>。

またシェリングは、実在的なものと観念的なものとの対立を超えて、無差別的・絶対的同一性を有する根源的な絶対者 (神や宇宙) のもとに形而上学的に世界を構成しようとする立場に立ち、芸術をすべての有限なる事物の原理として無差別的・同一的絶対者に還元させながら、芸術の中にある実在的なものを観念的なものなかに現示すると述べている<sup>53)</sup>。例えば、実在的なものとしてのリズムが、観念的なものとしてのメロディを経て、それらの実在的なものと観念的なものとの総合的無差別としてのハーモニーを高めてゆく形で位置づけられる。すなわち、音楽を全芸術世界の中で最も原初的な位置に置いたのである<sup>54)</sup>。

さらにホフマンは『一般音楽時報』のなかで、「自立した芸術」としての器楽を「最もロマン主義的な芸術」と呼び、すべての芸術の頂点に位置付けた。彼は、他の芸術のあらゆる援助、あらゆる混合をはねのけ、音楽のなかでのみ認識される芸術独特の本質を純粹に表現する。それはあらゆる芸術の中で最もロマン主義的一唯一純粹にロマン主義的な芸術とあって良いだろ

うと述べている<sup>55)</sup>。そして、ハイドンが人間的なものをロマン主義的に把握し、モーツァルトが超人的なもの、不可思議なものを追及したのに対して、ベートーヴェンは戦慄、恐怖、驚愕、苦痛の栓子を動かし、ロマン主義の本質である無限憧憬を呼び覚ます、すなわちベートーヴェンこそが交響曲というジャンルを純粹にロマン主義的な芸術として完成させた作曲家だったと評価した。そして、標題音楽を「彫刻的」と形容し、彫刻は素材が物質的で表現内容が現実的描写である点において、素材と内容の両面で「観念的」且つ「超越的」な芸術である音楽とは完全に正反対の原理を持つと標題的交響曲を批判している<sup>56)</sup>。

ショーペンハウアーは、『意志と表象としての世界』のなかで、我々は世界の根底にある動的な「意志 (Wille)」を、ただ芸術を通してのみ認識可能であると説き、そのなかでも音楽は本来「絶対に表象不可能」であるはずの世界の意志そのものをわれわれに伝える唯一の芸術であり、「最上にして最も高貴な芸術」と評した<sup>57)</sup>。他方、ヘーゲルはショーペンハウアーとは対照的に、音楽が言葉からかけ離れて「自立的」芸術へ向かう同時代の傾向に警鐘を鳴らした。著書『音楽美談』のなかで、「自立的音楽」すなわち歌詞を伴わない「独奏音楽」が音楽としては純粹で、より高次の段階にあることを認めながらも、芸術としての理念を歌詞を伴う声楽の中にもみた。美を「理念の感覚的な現れ」と定義する彼にとって、芸術とは「精神の最も包括的な真理」を表現する使命を「宗教および哲学との共通の円環」のなかで分有し、しかしながら宗教や哲学とは違い、その精神的真理を感覚的に提示するものである。従って音楽もそうした芸術の一部門であるからには、いくら「ロマン主義」的なジャンルに属するとはいえ、その内容として「思想や感情」を欠いてはならず、作曲家は器楽の作曲に際しても、多少なりとも規定された内容の表出と音楽的構造の両面に等しく注意を向けなくてはならないと述べている<sup>58)</sup>。

### 第3節 ドイツ実証主義

19世紀後半からのいわゆる後期ロマン派時代に入ると、観念論から実証主義の時代へと変わり、音楽も個別的音楽研究の時代を迎えることになる。

19世紀半ばにおける、観念論から実証主義への変化の過渡期にあつて、音楽に関する個別研究の一つであるとともに、近代における初めての本格的な音楽学研究者は、先述したハンスクリックである。彼は、『音楽美論』のなかで、音楽美の自律的な規定、すなわち自律的音楽美学の構築を目的とし、これまでの近代芸術音楽論の時代の音楽規定は、絶対者、神、宇宙、絶対精神といった超越的なもの、音楽の外にある観念的なものによって音楽の本質や価値を規定しようとしていたのに対して、音楽作品の美は音楽以外のもの、すなわち音楽にとって異質な思想範囲には何ら関係はなく、音の結合に内在していると考え、音楽にのみ特有の学問的規定を示した<sup>59)</sup>。

この見解に、いわゆる“ワーグナー派”からは批判が相次いだ。哲学者ヘルマン・ロツツェは、感情の美学的意義をあまりにも軽視しすぎているとし、音楽史家のアンブローズは、ハンスリックら形式哲学者らを、精神が無い、すべての芸術を形作るのはポエジーであり、このポエジーがやがて個々の独立した芸術として形作られると批判した<sup>60)</sup>。

ワーグナーとその支持者たちによるハンスリック批判も、形式主義批判の延長線上で展開されたものであり、そこでは新たに民族的な含意が付け加えられる。彼らはハンスクリックの音楽美学を、「非ドイツ的なもの」すなわち「ユダヤ的なもの」として攻撃したのである<sup>61)</sup>。

### おわりに

20世紀に入ると、さらに音楽は独裁者によって政治のプロパガンダとして利用されるようになる。その音楽を利用したのが、ビスマルクやヒトラーであった。ベートーヴェンやワーグナーは「男性的」なイメージを持ち合わせ

ているため、ナショナリズムを強化し、ドイツ精神を発揚するものとして、大いに政治利用された。ワーグナーはなおのこと、K・フライゲダンクというペンネームを使い、『音楽におけるユダヤ性』と題したメンデルスゾーンらユダヤ人音楽家に対する差別的な反ユダヤ主義の論文を発表したことから、ナチスドイツにおけるプロパガンダのステレオタイプとなった<sup>62)</sup>。例えば、ナチスのニュルンベルク党大会で、楽劇『ニュルンベルクのマイスタージンガー』第1幕への前奏曲が演奏されたり、ナチスの宣伝トーキー映画でワーグナーの曲が多く使用されるなどした。ヒトラー自身も熱心なワグネリアンであり、歌劇『リエンツィ』を観劇した際、英雄リエンツィに自身を重ね合わせたという。同時に、ブルックナーやベートーヴェンの作品も自身或いはナチ党のプロパガンダ映画等に多く使用した。音楽の上演は、ナチスによって扇動されたニーチェへの超越的存在への国家的な熱狂を表現するため、アリア民族に属する誇りと意識を聴衆に植え付けるものであった<sup>63)</sup>。

その影響により、現在でもイスラエルにおいてワーグナーの作品を演奏・上演することはタブー視されるなど、表現の自由が制限されている。2001年になってようやく、アルゼンチン人の指揮者（彼もユダヤ人である）、ダニエル・バレンボイムにより、イスラエル音楽祭の一環として、楽劇『トリスタンとイゾルデ』の一部が上演された。その際、場内は騒然となり、バレンボイムは数名のイスラエル人から「ファシスト」のレッテルを貼られたという。また、2011年には、ワーグナーの創設したバイロイト音楽祭においてイスラエル室内管弦楽団がワーグナー作品を演奏するなど、作品そのものを評価し、伝播していこうとする動きがみられるようになっている。楽団側はワーグナーが反ユダヤ思想の持ち主であったにせよ、人物と作品は分けるべきということで、上演に踏み切ったが、イスラエル本国において、与党議員からは同楽団への予算差し止め要求が提出されるなど、賛否が分かれており、未だに遺恨が残る問題となっている<sup>64)</sup>。

旧ソ連においてはショスタコーヴィチが、歌劇『ムツェンスク郡のマクベ

ス夫人』が、ソヴィエト共産党機関紙で批判を受け、自己批判を余儀なくされる（プラウダ批判）。それを受けて作曲された交響曲第5番以降、それまでの作風から一転し、政府が自国の音楽に求めた「社会主義リアリズム」の路線に沿う作風の作品を発表し続けることとなる。ショスタコーヴィチはこれまで、体制に迎合したソ連のプロパガンダ作曲家というイメージで語られていたが、自身は反体制派であり、自らが求める音楽と体制が求める音楽との乖離に葛藤した、悲劇の作曲家」として近年では西側諸国における演奏の機会も増加している<sup>65)</sup>。

指揮者ダニエル・バレンボイム氏は、「現代多くの国々で、『愛国』と『国粹』を混同している、自国の政策や技術・文化に誇りを持つことと、自国がより優れていると思込むこととは大きく異なるとした上で、ユニバーサルイズムは互いの違いを認めることであり、グローバリズム同調性を求めること。であるが、人生を豊かにするのはユニバーサルイズムである」と述べている。

本稿においては、政治的プロパガンダとしての音楽の機能および役割について考察することが叶わなかった為、次稿への課題としたい。

## 脚注

- 1) 山本まり子「ドイツ・ロマン主義オペラにみる魔力の系譜—「自然」と「超自然」の構図から—」『音楽文化研究』聖徳大学大学院音楽文化研究科・聖徳大学音楽学部 音楽文化研究会、9号、2010年、53頁。
- 2) René Descartes “*Musicae Compendium*” Oberlin College Library, 2016, pp125.
- 3) セオドア・グレイシク著、源河亨・木下頌子訳『音楽の哲学入門』慶応義塾大学出版会、慶應大学出版会、104頁。
- 4) グレイシク・前掲書 125頁。
- 5) 源河亨「悲しい曲のどこが『悲しい』のか？—音楽のなかの情動認知—科学哲学 51 卷 (2) 号 75 - 77 頁。
- 6) グレイシク・前掲書、79 - 82 頁。
- 7) Stephan Davis, *Musical Understanding and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp102-103.

- 8) グレイシック・前掲書、82 頁。
- 9) グレイシック・前掲書、82 - 84 頁。
- 10) グレイシック・前掲書、158 - 160 頁。
- 11) グレイシック・前掲書、175 頁。
- 12) グレイシック・前掲書、176 - 178 頁。
- 13) 根岸一美・三浦信一郎編『音楽学を学ぶ人のために』（世界思想社、2004 年）70-71 頁、三浦信一郎『西洋音楽思想の近代—西洋近代音楽思想の研究』三元社、2005 年、253 頁。ハンスリックは、標題音楽をほとんど残さず、感情表現を曲に組み入れなかったブラームスを支持した。
- 14) 田村和紀夫『文化としての西洋音楽の歩み』、音楽之友社、2013 年、145 頁。
- 15) グレイシック・前掲書 145 頁。
- 16) グレイシック・前掲書 146 頁。
- 17) ホフマン・前掲書 24 頁。
- 18) 19) 同上。
- 19) 許光俊「ブルックナーとロマン主義」『MOSTLY CLASSIC 2014 年 11 月号』（産経新聞社、2014 年）21 頁。
- 20) 同上。
- 21) グレイシック・前掲書 139 頁。
- 22) グレイシック・前掲書 169 - 171 頁。
- 23) 『現代音楽辞典』音楽之友社、1994 年
- 24) エドゥアルド・ハンスリック著渡辺 護訳『音楽美論』（岩波文庫、1960 年）、15 - 16 頁。
- 25) ハンスリック・前掲書、34 頁。
- 26) 吉田寛『<音楽の国ドイツ>の系譜学 3 絶対音楽の美学と分裂する <ドイツ>十九世紀』青弓社、2015 年、219 - 220 頁。
- 27) 吉田・前掲書、220 頁。
- 28) 吉田・前掲書、212 頁。
- 29) 同上。
- 30) グレイシック・前掲書 40 頁。
- 31) 吉田・前掲書、211 頁。
- 32) 吉田・前掲書、128 頁。
- 33) 吉田・前掲書、129 頁。
- 34) 町田百合絵「F. リストのピアノ作品における標題と音楽の関連性—《巡礼の年》をめぐって」日本大学乙第 7034 号、2013 年、82 頁。
- 35) アルトゥール・ショーペンハウアー著西尾乾二訳『意志と表象としての世界 I』中央公論新社、2004 年、78 頁。
- 36) R.M. ロンイアー著 村井範子・松前紀夫・佐藤馨、藤江効子訳『ロマン主義の音楽』

- (東海大学出版会、1986年) 3-4頁。
- 37) 田村・前掲書 141頁。
  - 38) 吉田・前掲書、218 - 219頁。
  - 39) 前川誠郎『西洋音楽史を聴くーバロック・クラシック・ロマン派の本質』講談社学術文庫、2019年、73-74頁。
  - 40) 根岸・前掲書 58頁。
  - 41) 三浦・前掲書 68-69頁。
  - 42) 根岸・前掲書 58 - 59頁。
  - 43) 三浦・前掲書 70頁。
  - 44) 三浦・前掲書 72-73頁。
  - 45) 岩下真好「マーラーとロマン主義」『MOSTLY CLASSIC 2014年11月号』（産経新聞社、2014年）23頁。
  - 46) 桜井健二『マーラー私の時代が来た』二見書房、1987年、46頁。
  - 47) 岩下・前掲文 22 - 23頁。
  - 48) 同上。
  - 49) 根岸・前掲書 63頁。
  - 50) 吉田・前掲書、112 - 113頁。
  - 51) Immanuel Kant 著坂田徳男訳『判断力批判 [世界の大思想第18巻]』河出書房、1967年、211頁。
  - 52) 吉田・前掲書、112 - 113頁。
  - 53) 根岸・前掲書 64-65頁、三浦・前掲書 77-78頁。
  - 54) 三浦・前掲書 78頁。
  - 55) 吉田・前掲書、114頁。
  - 56) 吉田・前掲書、116-117頁。
  - 57) アルトゥール・ショーペンハウアー著西尾幹二訳『意志と表象としての世界〈1〉中公クラシックス)、2004年、189頁。
  - 58) ヘーゲル著竹内敏雄訳『美学 (第3巻)』岩波書店、1996年、201頁。
  - 59) 根岸・前掲書 70頁。
  - 60) 吉田寛『<音楽の国ドイツ>の系譜学3 絶対音楽の美学と分裂する<ドイツ>十九世紀』青弓社、2015年、235-236頁。
  - 61) 吉田・前掲書 236頁。
  - 62) もっとも、反ユダヤ主義の論文を発表し、音楽におけるユダヤ人の影響力について激しく糾弾したワーグナーだったが、複数のユダヤ人との交流は結んでいたという。
  - 63) 朝日新聞デジタル版、2015年12月8日、上尾・前掲書 224頁。
  - 64) ダニエル・パレンボイム、エドワード・サイド著、中野真紀子訳『パレンボイム／サイド 音楽と社会』みすず書房、2004年、65-70頁。

65) 亀山郁夫『シヨスタコーヴィチ 引き裂かれた栄光』岩波書店、2018年、25-32頁。

## 参考文献

- 今道友信編『精神と音楽の交響』音楽之友社、1997年、4-54頁。
- 井上清博『神と共に有りし数学 中—デカルトの音楽論—』大学教育出版、2012年、39頁。
- 岩崎胤『現代の文化・倫理・価値の理論』、大阪経済法科大学出版部、1998年、3頁。
- 岩田一政・小寺彰・山影進・山本吉宣編『国際関係学入門〔増補版〕』東京大学出版会、2003年、138-139頁。
- 上尾信也『音楽のヨーロッパ史』講談社現代新書、2000年、2-225頁。
- 岡田暁生『西洋音楽史〔第8版〕』中央公論新社、2006年、4 - 13頁。
- 川島武宣編『法社会学講座9 歴史・文化と法1』、岩波書店、1973年、2頁。
- 亀山郁夫『シヨスタコーヴィチ 引き裂かれた栄光』岩波書店、2018年、25-32頁
- 小西潤子、仲万美子、志村哲編、椎名亮輔執筆部分『音楽文化のすすめ いま、ここに  
ある音楽を理解するために(第3版)』ナカニシヤ出版、2012年、38頁。
- 桜井健二『マーラー 私の時代が来た』二見書房、1987年
- 三光長治『晩年の思想 アドルノ、ワーグナー、鏡花など』財団法人法政大学出版局、2004年
- 三光長治『アドルノのテルミノロジー』財団法人法政大学出版局、1987年
- 芝崎祐典『権力と音楽 アメリカ占領軍政府とドイツ音楽の「復興」』吉田書店、2019年
- 田村和紀夫『文化としての西洋音楽の歩み』、音楽之友社、2013年、8-32頁、143-146頁。
- 田上雅徳『入門講義 キリスト教と政治』慶應義塾大学出版会、2015年、4-14頁。
- 田中浩編『現代世界—その思想と歴史② ナショナリズムとデモクラシー』(未来社、2010年) 12-16頁。
- 中川京介『クラシック音楽の歴史—88のひとと事件と言葉』、七つ森書館、2013年、16頁。
- 中田光雄『文化の協応 比較文化叢書2』、東京大学出版会、1982年、11頁。
- 根岸一美・三浦信一郎編『音楽学を学ぶ人のために』、世界思想社、2004年、18 - 24頁。
- 平野健一郎著『国際文化論』、東京大学出版会、2006年、2-3頁。
- 前川誠郎『西洋音楽史を聴く—バロック・クラシック・ロマン派の本質』講談社学術文庫、2019年、73-74頁。
- 三宅幸夫著『歴史のなかの音楽』平凡社、1988年、11-51頁。
- 宮島 喬・藤田英典編『文化と社会—差異化・構造化・再生産』有信堂高文社、1991年、98頁。山口修・齋藤和枝編『比較文化論—異文化の理解—』、世界思想社、1995年、33頁。
- 吉田寛『<音楽の国ドイツ>の系譜学1 神話とその起源 ルネサンスから十八世紀』青弓社、2013年、14-15頁。

- 吉田寛『<音楽の国ドイツ>の系譜学3 絶対音楽の美学と分裂する<ドイツ>十九世紀』青弓社、2015年、211-236頁。
- 和田仁孝『法社会学』、法律文化社、2006年、234頁。
- 『現代音楽辞典』、音楽之友社、1994年
- アリストクセノス・プトレマイオス著山本健郎訳『古代音楽論集』京都大学学術出版会、2008年、146頁。
- アルトゥール・ショーペンハウアー著西尾幹二訳『意志と表象としての世界〈1〉』（中央公論新社）、2004年
- ウィルフリッド・ダンウェル著村田武雄訳『音楽文化史—音楽とヨーロッパ精神』筑摩叢書、1968年、14頁。
- エドゥアルド・ハンスリック著渡辺護訳『音楽美論』（岩波文庫、1960年）、34頁。
- ジム・サムソン著 三宅幸夫監訳『西洋の音楽と社会⑧ 市民音楽の抬頭』音楽之友社、1996年11-12頁。
- ジム・サムソン著 三宅幸夫監訳『西洋の音楽と社会⑨ 世紀末とナショナリズム 後期ロマン派Ⅱ』音楽之友社、1996年
- Bernard Morbach 著、井本响二訳『中世の音楽—テキスト、音、図像による新たな体験』法政大学出版局、2012年、50-62頁。
- セオドア・グレイシック著、源河亨・木下頌子訳『音楽の哲学入門』慶応義塾大学出版会、2019年、7 - 178頁。
- ヘーゲル著竹内敏雄訳『美学（第3巻）』岩波書店、1996年、201頁。
- Bruynjuif Stige 著阪上正巳・井上勢津・岡崎香奈・馬場存・山下晃弘共訳『文化中心音楽療法』音楽之友社、2008年、134頁。
- David G.Hughes 著ホアキン・M・ベニテズ、近藤譲訳『ヨーロッパ音楽の歴史 西洋文化における芸術音楽の伝統（上巻）〔第4版〕』朝日出版社、1991年、2-4頁。
- F・アラン・ハンソン著、野村博・飛田就一訳『文化の意味—異文化理解の問題—』、法律文化社、1980年）200頁。
- ダニエル・バレンボイム、エドワード・サイード著、中野真紀子訳『バレンボイム／サイード 音楽と社会』みすず書房、2004年、65-70頁。
- デーヴィッド・ブレイニー・ブラウン著高橋明也訳『ロマン主義』岩波書店、2004年
- テオドル・アドルノ著高辻知義、渡辺健訳『音楽社会学序説』平凡社、2007年
- Immanuel Kant 著坂田徳男訳『判断力批判〔世界の大思想第18巻〕』河出書房、1967年、211頁。
- James Mckinnon 編上尾信也監訳『西洋の音楽と社会① 西洋音楽の曙 古代・中世』音楽之友社、1996年、12-38頁。
- Jim Samson 編三宅幸夫監訳『西洋の音楽と社会⑧ 市民音楽の抬頭』音楽之友社、1996年、9-90頁。

- Janet Wolff 著、笹川隆司訳『芸術社会学』、玉川大学出版部、2003年、74 - 75頁。
- Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton 編、若尾裕監訳 Ian Cross 執筆部分『音楽のカルチュラル・スタディーズ、アルテスパブリッシング、2011年、20頁。
- Neal Zaslaw 編樋口隆一監訳『西洋の音楽と社会⑥ 啓蒙時代の都市と音楽 古典派』(音楽之友社、1996年)9、14-15頁。Oliver Zimmer 著福井憲彦訳『ナショナリズム 1890-1940』(岩波書店、2009年、10-11頁。
- Oliver Zimmer 著福井憲彦訳『ナショナリズム 1890-1940』岩波書店、2009年
- Raymond Williams 著小池民男訳『文化とは』晶文社、1985年、9頁。
- 池上健一郎「絶対音楽か、標題音楽か?—ブルックナーの《交響曲第九番》アダージョ—」美学56巻(3)号、美学会、51頁、2005年
- 伊藤るみ子「H・リーマンの音楽美学—その主観性の観点について—」研究7巻105-129頁、1989年
- 岩下真好「マーラーとロマン主義」『MOSTLY CLASSIC 2014年11月号』(産経新聞社、2014年)23頁。
- 木村周市朗「十九世紀ドイツの自然法論と『社会』の発見」成城大学経済研究、第190号、2010年
- 許光俊「ブルックナーとロマン主義」『MOSTLY CLASSIC 2014年11月号』産経新聞社、2014年、21頁。
- 源河亨「悲しい曲のどこが『悲しい』のか?—音楽のなかの情動認知—科学哲学51巻(2)号65-82頁、2018年
- 滝本裕造「ハンスリック研究—『音楽美論』の問題点」
- 西田芳弘「国際関係における文化の要素」『レファレンス』2007年2月号42頁。
- 半澤朝彦「国際政治学と音楽(1)—ウエストファリア体制とナショナリズム—、明治学院大学国際学研究、39号、2011年、107-108頁。
- 町田百合絵「F.リストのピアノ作品における標題と音楽の関連性—《巡礼の年》をめぐって」日本大学乙第7034号、2013年、82-85頁。
- 山本まり子「ドイツ・ロマン主義オペラにみる魔力の系譜—「自然」と「超自然」の構図から—」『音楽文化研究』聖徳大学大学院音楽文化研究科・聖徳大学音楽学部 音楽文化研究会、9号、2010年、52-54頁。
- Arther M. Abell “Entretiens avec de grands compositeurs” Editions du Dauphin, 1982 pp.19-26.
- Lucien Rebatet “Une histoire de la musique” Compagnie Française de librairie pp.29-34.
- Edward Burnett Tylor, “Primitive Culture” London: John Murray & Co., 1871, 2 vols. pp.1.
- Jean Baechler “Qu’est-ce que l’idéologie?” Imprimé en France, 1976. pp.23-55.
- Réne Descartes “Musicae Compendium” Oberlin College Library, 2016, pp.125.
- Stephan Davis “Musical Understanding and Other Essays on the Philosophy of Music” Oxford, Oxford University Press, 2011, pp.102-103