

〈精神〉を陶冶する手段としての楽器教本

——アウグスト・ハルム『ヴァイオリン教本』をめぐって——

木村直弘*

(1998年6月30日受理)

はじめに

20世紀初頭にドイツで活躍したアウグスト・ハルム(August Otto HALM, 1869-1929)は、その活動地と同様に多様な、音楽教育者・音楽美学者・作曲家・狭義の音楽理論家・批評家・指揮者・画家・神学者といった顔を有している。テオドール・ヴィーゼングルント・アドルノによって「忘却されることによって侮辱的扱いを受けている」¹⁾とされたのが音楽思想家としてのハルムであったことでもわかるように、ドイツにおいても日本においても、彼の所謂エネルギーゲティカー Energetiker としての音楽美学的側面が主として受容されてきた²⁾。即ち、エネルギーゲティク Energetik が2度の世界大戦を経て、Wissenschaft たる音楽学内部における「科学性・実証性」向上の要請と反比例して、その影響力を失い忘れられていったわけである。しかし、アドルノに多大な思想的影響を受けた戦後ドイツ音楽学界の泰斗カール・ダールハウスによる、ハルムのベートーヴェン楽曲解釈の再評価からも看取し得るように、その影響力が根絶されたわけではない³⁾。またハルムの教育者としての側面を照射するものとして、1980年に刊行されたドイツ青少年音楽運動に関する浩瀚な資料集成⁴⁾があり、彼の音楽分析に関して音楽教育学の方面からも取り上げられるようになってきた⁵⁾。

こうした状況をふまえて、本稿は、従来別々にアプローチされがちであったハルムの音楽教育思想と音楽美学思想の接点として、今日、実践的な教則本としても忘れられた存在であるハルムの『ヴァイオリン教本 *Violinübung*』(1916)⁶⁾と、J.S. バッハの無伴奏ヴァイオリンソナタの運指法についての彼の論文(1921)⁷⁾を主にとりあげ、特にそこで表明された運指法に関する言説に注目し、そこからハルムの音楽思想全体が根差すものを読み解くことを目的としている。

1 音楽美学史におけるハルムの位置

音楽美学史において19世紀後半を特徴づけた自律主義的形式美学 vs. 他律主義的内容美学という思潮的对立図式は、今世紀初頭に入り、エネルギーゲティク vs. 音楽解釈学という構図をとるに至った。こうした理解は、1934年に上梓された音楽美学史家ルードルフ・シェーフケの

* 岩手大学教育学部

『音楽美学史概要』(註2参照)に依るところが大きく、シェーフケは、当時の、即ち20世紀初頭の音楽美学を代表する思潮としてエネルギーティクを指定し、その特色として、純音楽的聴取・全ての音楽外的解釈の排斥を原則とし、悟性的価値判断の強調、心理学的・歴史学的態度の拒否、音楽技法的な事柄への方向づけといった諸点を挙げている。そして、解剖学者が解剖によって心や精神に出くわすことがないように、単なる解体としての音楽分析は無力であるという立場から、そこに要請されたのが、なるべく理解しやすい作品解釈のため導入された「力Kraft」や「エネルギー」といった運動表象に依拠した力動的解釈であった。

「詩的理念はとるに足らないものである。つまりそれは理解に役立たない。」⁸⁾、「詩的解釈は私にとっては弱さの兆候である。」⁹⁾、「比喩的解釈はうまくゆかないが、それだからといって力動的解釈までもうまくゆかないわけではない。いやそれどころか我々は直接共感するし、力動的解釈は我々に全く知識を要求しない。」¹⁰⁾等々のように、ハルムは繰り返し反解釈学的姿勢を表明するが、ここでハルムの言う「弱さ」とは何を意味しているのであろうか。

19世紀を通じて、社会的ステイタスを満足させるため、乗馬や狩猟といった貴族的趣味と同様音楽も奨励され、多くの音楽的教養のない人々も、演奏会や合唱サークルといった社会的音楽生活へと巻き込まれることになった。こうした人々は指導を求め、それに応じて出現したのが、例えば昔の情緒論を復活させ音楽解釈学を興したヘルマン・クレッチュマーの『演奏会場への手引 *Führer durch den Konzert-Saal*』全3巻(1887-1890)のような書物ということになる¹¹⁾。こうした社会背景をもった音楽解釈学の方法論である詩的・心理学的解釈こそ、音楽聴取の際の大衆の消極性に迎合したものであり、これがハルムの危険視した「弱さ」であった。「内容」を与えてくれる比喩的「解釈」に対して、「知識を要求しない」力動的音楽「理解」は、一種の精神的・音楽的な「作業過程」¹²⁾の体験をもたらすわけだが、結局その際も不可欠とされたのが、音楽理論的知識に基づく作曲技法的音楽分析であった。

日々の演奏会仕事に疲れている職業音楽家や音楽的スノビズムに毒された公衆はもはや相手にされず、文化批判的あるいは道徳的使命感をもってハルムは良い意味でのディレクタントの養成に力を注ぐことになる。まさに力動的解釈は教育的意図に発しており、運動表象に由来する諸々の隠喩的言回しは、一般的な経験と音楽的諸現象とを結びつけるのに有効であり、「音楽教育学にとって多くの利点をもつ」というフスの見解¹³⁾や、ハルムの手柄が「現象学的な、〈音楽の実質価値〉へと方向づけられた美学全般によって、まず真の音楽教育への道を指し示したこと」¹⁴⁾にあるとするヒルマー・ヘックナーらの評価に結びつく。

2 ハルムの音楽教育思想¹⁵⁾

2.1. 自由学校共同体ヴィカースドルフでの音楽生活

ハルムは、1900年に知り合い意気投合した学校教育改革運動の推進者グスターフ・ヴィネケン¹⁶⁾がいたチューリンゲンのドイツ田園教育舎ハウピングダ校へ、1903年音楽教師として赴任し、ヴィネケンがその設立者ヘルマン・リーツと男女別学制をめぐる対立すると、1906年ヴィネケンと共にそこを辞し、新たに自由学校共同体ヴィカースドルフを設立するに至った。ドイツで初めて男女共学を実行した学校の一つであった同校は、10~20才の生徒達約100名(内1/3が女子)と30名ほどの大人で構成され、古典語を必修としないOberrealschule(実科高校)の指導要領に則っており、「生きた中心点に結集した同一の方向を志す者たちの共同体とし

ての学校」¹⁷⁾として、当時のドイツ青年運動に見られた柔弱な藝術志向に代わる新しい藝術文化、特に音楽をその精神的生活の核心に据えていた。

全ての弦楽器及びピアノをマスターしていたハルムは、当初音楽の個別授業を担当していたが、音楽がヴィカースドルフで重きをなすにしたがって、弦楽四重奏、トリオ、デュオ、あるいはオーケストラ、合唱等が組織され、ハルムはその指導も一手に引き受けていた¹⁸⁾。少なくとも週2回、公開の「音楽の夕べ」が、そして週4回午前中に青少年のための演奏会が催された。また、ヴィカースドルフの1日は、ハルムによる厳かなバッハの前奏曲やフーガの演奏で開始され、食後と夕方、やはりハルムのピアノで、ベートーヴェンのピアノソナタやバッハのオルガン作品や《平均律クラヴィーア曲集》の一部、あるいはハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、ブルックナーの有名な交響曲の一部が奏された。ここで注意されねばならないことは、こうした音楽演奏が聴衆を前にしての演奏やコレギウム・ムジクムを目的とはしていなかったことである。つまりハルムは「大演奏会の縮小コピーではなく、手本となる拡大された家庭音楽」を推奨、ディレクタントを評価しており、こうした点から「新しい音楽文化のために家庭音楽の価値を認めた最初の人々の一人」という評も下されることになった¹⁹⁾。

しかし、就中、ヴィカースドルフの音楽生活の白眉とされたのは、こうした演奏の前にハルムによって行われた、演奏される曲についてのレクチュア *Konzertrede*、あるいは、音楽美学的話題も頻繁に取り上げられた講話 *Abendsprache* で、これらはまさに「音楽教育学全体のための指標となるもの」²⁰⁾とみなされた。エネルギーティカーの一人エルンスト・クルトもこれに関連して「音楽自体の解説は最も主要な精神的教育手段のうちのひとつである」²¹⁾としていように、ここでもエネルギーティクの「話法」の基礎がヴィカースドルフでの音楽生活に深く関わっていたことが看取され得るだろう。

ではこのような音楽を中心に据えた学園生活の教育理念はいかようなものであったのだろうか。

2.2. 音楽による「客観的精神」の陶冶

ヴィネケンは、彼に捧げられたハルムの『音楽の二つの文化について』の冒頭によせた長文の紹介文²²⁾において、「音楽は音響の宗教である」²³⁾とし、芸術が人間にではなく人間が芸術に奉仕せねばならないとする。そしてこのような音楽的「世界観」は新しい音楽文化の基礎へと実践的に応用される。つまり、「音楽の二つの文化」²⁴⁾以降現在に至るまで音楽の文化喪失の時代が続いており、今や我々に必要な音楽文化とは、新しいものの不断の蓄積によって成立するのではなく、昔から存続する古いもので改めて真価を発揮するものを精神的に習得すること存する（この意味でヴィネケンハルムを「音楽美学の古典主義者」²⁵⁾と呼ぶ）。文化と同質の体系であり意識的に創出しようものが陶冶 *Bildung* である。そして音楽の精神における、あるいは音楽の精神のための音楽的陶冶をハルムは引き受け、音楽に対する精神的責務だけでなく、民族共同体 *Volksgemeinschaft* に対する文化的・社会的責務を意識的に負う。その一端がこの著であり、音楽を愛するドイツの民の精神的再建に寄与する筈のものでなのである。こうして音楽は「私事」から一般的事柄になり、ヴィネケンハルムとの対話から、音楽一般教養が良き公衆への教育を目標とし、公衆の音楽的精神・趣味・良心の新しい基礎づけが「青年」のもとで生じなければならないとする言説を披露する。また、ハルムは同書のやはり長い序文²⁶⁾において、本来ならば理解されるはずの音楽の本質なるものが学校の授業において秘密にされたとし、この音楽的生 *Leben* の理解のために、解釈学ではなく芸術作品の分析の知識とその内

容の力に対する感情とが必要であるとする。分析が芸術作品の生き生きとした作用を窒息させてしまうという嫌疑が懸けられるのは分析対象及び分析方法が悪いためであり、こうした見地から、ハルムは序文の大半を音程の協和・不協和から半音階法に至る和声知識の基礎の説明に割くことになる。つまり、この著作は、ハルムがヴィッカーズドルフで行なっていた授業を一般に向け公開した啓蒙書と言え、やはり同じ年に世に問われた、同書の姉妹篇に当たる『アントーン・ブルックナーの交響曲』でも全く同様であった²⁷⁾。

2.3. ディレクタント志向

以上のように、「知識を要求しない」はずの力動的音楽「理解」は、結局は音楽理論的知識を基礎とした作曲技法の音楽分析を要請することになったわけだが、音楽分析の重視によって一見導入に成功したかにみえた「客観性」は、その力動的理解という方向づけによって「印象の客観性」²⁸⁾の域に止まった。しかし、このことは決して無意識的にもたらされた矛盾ではなく、ヴィッカーズドルフにおいては、却って最初から学的普遍性は意識的に回避されていたとみるほうが正しい。ヴィネケンによれば、自由学校共同体というものは「その本質からして一創設者の創造として生まれるもの」で、その計画を明確な見取図の段階までもたらした直観はその創設者の意識内にある²⁹⁾。つまり、職業演奏家によって担われる公的な（表面的な）演奏会生活の対極に位置する、私的な生きた体験としての家庭音楽の振興という図式は、公的学校教育に対する改革的アンチテーゼとしての自由学校共同体の存在意識に由来するものである。ヴィネケンは、知識を陶冶の要素になすもの、あるいは知識に同化するものとして「良いディレクタントイズム」を指定し、それに形骸化したアカデミックな学問を対置するが³⁰⁾、ハルムも基本的姿勢は全く同じであった。シェーフケは、エネルギーの問題点もしくは限界として、J. S. バッハ、ブルックナー、そして条件付きでベートーヴェンといった限られた巨匠の音楽作品³¹⁾からその拠るべき美学的範疇を抽出し援用している点も挙げているが³²⁾、この視点はあくまでもアカデミックな立場に偏ったものである。まさに、「学 Wissenschaft」から一線を画すことこそヴィッカーズドルフでの教育の戦略であった。

2.4. 器楽の振興

19世紀ドイツの学校教育では、芸術関係の教科は独立しておらず、ただ、スケッチすること、体操すること、そして（社会的・愛国的あるいは教会の歌を）歌うことが、技術に関する教科として存在するのみであった。20世紀に入って、クレッチュマー改革、第1次世界大戦後のケステンベルク改革を経て、音楽は漸く芸術科の一分科として認められるに至ったが、その中心は相変わらず「歌うこと Singen」に措かれていた³³⁾。

それまでの無味乾燥な因襲的音楽授業に欠けており、ヴィッカーズドルフで必要とされたものは、「音楽を音楽として」扱う教育であり、最良の「音楽入門」として常に自らムジツィーレン Musizieren することが挙げられる³⁴⁾。ここでの Musizieren とはあくまでも「器楽演奏」を念頭においたものであり³⁵⁾、実際に、弦楽四重奏とピアノ演奏が奨励された。共に弾くことと絶えざる訓練を要求する弦楽三重奏・四重奏は、ハルムにとっては「文化状況の模倣、いやそれどころかそれ自体既に狭義の文化状況」³⁶⁾であり、またそれはディレクタントの家庭音楽の最も洗練された形式でもあった³⁷⁾。よって、ここでは職業音楽家的技術習得は二の次で、あまり才能のない者でも室内楽で共に弾く喜びをわかちあえる状態へ可能な限り早く至らせることが旨とされ、そこから共同体が基づくべき「真の有機的精神性」の陶冶が図られたのである。

ハルムの後任のクルトが、ハルムの思想を礎とするヴィッカーズドルフの音楽生活に共感を示

したことは既に触れたが、彼が唯一アレンジを加えたのは、「器楽は振興されるべきだが要求されるべきではない」として、その音楽生活の重点を器楽から合唱へと移したことである³⁸⁾。確かに共同体生活の生きた体験をするには器楽によるアンサンブルよりも合唱の方が手っ取り早いようにも思われる。ハルムは決して合唱の意義を認めていないわけではなかったが³⁹⁾、それほど合唱に関心を向けなかった原因としては次の3点が考えられる。即ち、①家庭音楽の理想に反する、前出の「演奏会や合唱サークルといった社会的音楽生活」というイメージが払拭されなかったこと、②ヴァンダーフォーゲルや青年音楽運動（歌唱運動）での合唱が根差していたロマン主義的感傷性の否定、そしてこれと関連して（これがキーポイントであるのだが）③真の音楽文化獲得のため、その陶冶過程における全ての安易さを回避する態度である。特に②・③に関しては、アドルノが、青年音楽運動に対して向けた非難、即ち、青年音楽運動での合唱振興の理由を、音楽と演奏の間に「第三者的・物質的手段」が介在しない安直さに、そしてギター、リコーダー、アコーディオンといった楽器の普及を、習得に時間も集中力も想像力も要しないその容易さに指定した姿勢⁴⁰⁾とまさに通底する思想が見いだし得る。

ディレクタントは専門家と違って弦楽器もピアノも習得すべきであるとしたハルムは、自分の行っている授業がヴァイオリン・ピアノ・合唱と区分されるべきものではなく、偏に「音楽の授業」が問題であると前提した上で、「ヴァイオリンの授業を技術的面でより厳しいもの、そしてピアノの授業を知的面でより厳しいもの」と述べている⁴¹⁾。彼の音楽教育に関する初期の言説⁴²⁾で確認するならば、彼にとってピアノはとりわけ和声的楽器であり、必然的に和声的知識が伴わねばならない。つまり、演奏するだけでなく、個々の楽曲によって音楽について学ぶことがピアノの授業の課題であり、弦楽器の授業の場合でも、スコアの読みは重視される。即ち、指に憶え込ませるだけでなく、和声的内容と旋律線を調べることによって生徒が自ら弾き方を決定することが大切であり、それが音楽の理解に至る道とされる。まさにこうした「精神的作業」、換言すれば一種の「精神的負荷」の要請こそが、歌唱運動等の青年音楽運動とヴィカースドルフとを峻別するものであった。

3 ハルムの『ヴァイオリン教本』について

では、陶冶即ち「自己を楽しむ境地にまで成長する発展の過程」⁴³⁾のため、ハルムが直接用意した教本とは如何なるものであったのだろうか。

ジークフリート・シュマルツリートによれば、ハルムの『ピアノ教本』全3巻（1918/19年の初版と大幅に改訂された1928年の第2版をもつ第1巻、ヴィリー・アーベル編による1932年の第2巻、1907年草稿のままプリントされた第3巻）⁴⁴⁾及び『ヴァイオリン教本』（註6参照）は、公刊されて以降1930年代始めまで器楽教育の分野では有名であったらしく⁴⁵⁾、確かに多くの学者・教育者から賛辞が与えられているが⁴⁶⁾、その賛辞の殆どは、これらの教本が、特に『ピアノ教本』の副題に掲げられているように、（ピアノを弾く）技術教授の教材にとどまらず、音楽自体への素晴らしい入門書になっている点に向けられている。

では、指先の技術よりも、曲を音楽分析的にみる下地の形成が意図された、一種の実践的和声論である『ピアノ教本』に対して、『ヴァイオリン教本』の在り方はいかようであろうか。ヴァイオリンは美しく弾かれねばならないがピアノは必ずしもそうでなくともよいとするハルムの言説⁴⁷⁾からも、「知的に」方向づけられた『ピアノ教本』に対して、より技術面重視の姿勢

が看取できる。しかし、音程が既に与えられた「生き生きとしていない」鍵盤楽器よりも、音程を自ら「測って」創っていかねばならない弦楽器の方が音楽的に優位であるとするヨーゼフ・マリア・ミュラー＝ブラッターの指摘⁴⁸⁾を待つまでもなく、ハルムにとってヴァイオリンは、生徒の自律性・積極性獲得という陶冶目標のために、ピアノ以上に適した楽器であった。

ハルムは、『ヴァイオリン教本』の完成・出版に先立ち、その宣伝も兼ねて自由学校共同体ヴィカースドルフの紀要(1914/15)でその基本となる考えを発表しているが⁴⁹⁾、ここでも、本質的に和声的楽器であるピアノの授業が和声や対位法的構造ひいては音楽諸形式へと方向づけられるのに対して、本質的に旋律的楽器であるヴァイオリン、ヴィオラ、チェロは音の美しさと純粹さへのセンスを養うものと指定され、よってヴァイオリンの授業プランの方がピアノの授業プランに優先することになる。まず、弦楽器の特徴を無視した、鍵盤楽器的な発想によって「標準の調」としてのハ長調から始め第1ポジションで全ての調をこなさせようとしたりする従来の「実践的」ヴァイオリン教本の欠陥が指摘される。若者たちがそこから自由にされるべきこうした「不必要な労苦」に対し、非ヴァイオリン的なもの(例えばコラールや民謡)の排除、ポジション移動(特に第2ポジション)の重視、音を出さなくても指を弦上に位置させる重音把持、さらに運弓や音型をわざと指示しないことによって演奏行為への生徒の意識を高めること等々「普通の難しさ」が対置される。また、二重奏の練習曲の第2声部は、ヴァイオリンよりは音響空間を拡大し謂わば音のパレットを豊かにするヴィオラ用に書かれ、最終的に四重奏や室内楽のスコアの読みの手ほどきが要請される。もちろん、こうした多くのことは教師に委ねられている。練習の意味を示すことが常に最も重要な教師の責務であり、ハルムは独学者のためのヴァイオリン教本を書くつもりは全くなかった。

このように、生徒自ら計画し、与えられた規則を独自の意志で理解し、さらに独自の意図へ変換することを重視したハルムの『ヴァイオリン教本』の基本理念は、J. S. バッハの無伴奏ヴァイオリン音楽に方向づけられた「重音運指 Doppelgriffe」を通じた精神的自主性の陶冶に収斂していると言っても過言ではない。曰く「重音奏法 Doppelgriffspiel の〈精神的機能〉は非常に教育的な価値を意味しており、まさに初心者はそれなしで済ますべきではない。」⁵⁰⁾第1巻の序文によれば、結局未刊におわった『ヴァイオリン教本』第2巻では、初心者ではなく本当の意味でヴァイオリンを弾く才能のある人を、一般的なことを超えて、技術的なこと・精神的なことへと導き、J. S. バッハの無伴奏ヴァイオリン・ソナタ⁵¹⁾へ思い切って挑戦させるよう方向づけることが目標として掲げられていた。やはり『ピアノ教本』でもバッハのインヴェンションや前奏曲が一つの指標であったわけだが、同じく初心者向けの『ヴァイオリン教本』への難易度の高い重音奏法の導入は、逆にバッハの無伴奏曲から演繹されたモットーでもあったとさえ言えるだろう。

3.1. ヴァスマンのヴァイオリン教本からの影響

さて、ハルムがこうした理念を教本の形にするにあたって我が意を得たりと依拠しているのが、C. ヴァスマンのヴァイオリン教本(1885, 21901)⁵²⁾であった。どちらかというソリスト養成を念頭においているこの教本の主目標は、指の指板感覚を5度の指使い Quintgriffe によって独立した感覚へと鍛えられるよう指導することに措かれており。加えて第2版では、運指法の計画的分類、全ての調を含む12ポジションの採用(従来は7ポジション)、運弓リズムの考察といった点での実践的かつ理論的革新が謳われている⁵³⁾。ヴァイオリンの完全5度調弦という特性に依拠した5度運指は、2本の弦を1本の指でおさえる重音運指と同義であり、第1

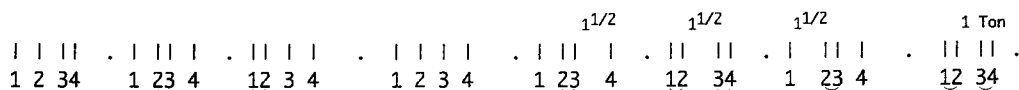


図1

指（左手人差指）を支点（固定点）とみなすことが基本である。ヴァスマンは、指間隔の組合せによって指の配置を8つに分類した（図1参照）。このうち基本となるのは第1ポジションでの1=2=3=4という指配置である。1オクターヴの音階を弾く際、移弦しても同じ指配置で（即ち、第1指で5度を同時に）押さえる調、つまりAs-dur（G線→D線）、Es-dur（D線→A線）、B-dur（A線→E線）が、初心者練習の出発点になり、調号が少ない調ほど弾きやすいというピアノ的発想は否定され、運指法によって基礎付けられた諸調の順番化が強調される⁵⁴⁾。

こうした前もって押さえておかれる5度運指には、固定点としての機能と実際に音が鳴る予備としての機能の二つに大別されるが、その目的としては、手に正しい位置を覚えさせ、5度の方向づけをコントロールする点、指が押されたままなので手に必要な休息が与えられる点、移弦する際、指間隔を測る基点として役立つこと、同時に複数の弦を押さえるのに指を馴らさせること等が挙げられ、ヴァイオリンが単純な旋律楽器ではない点が指摘されている⁵⁵⁾。また、ここでは5度運指の固定化が重視されるため、指を押さえる諸音だけが考慮されており、全てのポジションの共有物である開放弦については、主として音色の面から使用の際の慎重さが求められている。練習用の譜例は掲載されていないが、特に5度運指の実際の応用例として、主としてオーケストラの序曲からの引用譜例が多いのも注目される。以上の紹介した諸点はハルムの教本に受け継がれてゆくが、両者の全く異なる点は、ヴァスマンが純粋に技術的観点からの考察に終始している点にあった⁵⁶⁾。

初心者、それも楽譜の知識がない生徒⁵⁷⁾を念頭においたハルムも、ヴァスマンの調選択及び5度運指をうけて、音階の半分がそれぞれ同じ指配置であるため、第1ポジションのB-durとAs-durを導入に際して用いている。導入の方法としては、押さえるという行為に読譜を優先させないことが要求される。ピアノの場合、各調でそれぞれ別個の知識を必要とするが、5度運指の場合、第1指が謂わば「動く糸枕」として機能し音階の主音を決定するため、例えば前出のAs-dur、Es-dur、B-durは同じ指配置で押さえることができるわけである。さらに個々の指が個々の音符のイメージに付着してしまうことを避け、G線（あるいはAs-dur）は手等の緊張を伴うので一時的に使用することも付言される。他にも、ポジションの移動だけで、指使いの複雑さに惑わされることなく教師によるお手本を真似て弾かせること、耳に従って書き留めさせること、当初は弓なしで指を押さえることに馴らさせること（B-durより豊かな響きをするEs-durでピチカート）が挙げられている。つまり、第1指から第4指までの正しい指間隔が型として身につけられることが肝要で、第3・4指から始まる場合でも、第1・2指は押さえられるべきであることになる。注目すべきは、指間隔の感覚以上に筋肉の感覚からの情報を重視している点で、それによって「手は正しいポジションと緊張の記憶を獲得せねばならない」とされる⁵⁸⁾。

3.2. 練習における消極思考の打破

ハルムの教本においては、初歩的練習の際、従来の教本が要求してきた無味乾燥な意地の悪い不必要な苛酷さは姿を消し、音階さえも掲載されていない。運弓楽器と鍵盤楽器は夫々の特質に従って相補的に生徒を音楽理解へと導く点が大事とされ、ここでは『ピアノ教本』におい

て主要な位置を占めた和声的事項についての説明は全て放棄されている。ヴァイオリンの特性とはリズム的基礎指導への適性であり、運弓が創りだすリズムやそれに連動した腕と手首の動きが、リズムを身体的に感知させ体現することに、あるいは「活気づけ」に利するわけである。さらに、運弓に関しては、やはり何回か弾くうちに偶然正しかったことを聴き取らせ、かつ利用させる点、その際引っ掻いた音だしを怖がらせない点への留意も指示されている。要は「躊躇」=精神的消極性がそれを惹き起こすからである。

身体的活性化以外にも運弓は長所をもつ。つまり、上げ弓・下げ弓の割り振りは与えられるのではなく、教師と前もって話し合われ、生徒自身によって計画される。これは指の練習でも同様であり、それへの需要は生徒自身で創りださせるように仕向けられることになる。まさに「自ら計画を立て平静さを学び、紙からではなく外的・内的聴き取りから指示を受けることに値打ちがある」とされたのである⁵⁹⁾。

ハルムの意図した聴取能力の向上は、前述のように、室内楽やオーケストラ演奏が前提とされている。即ち、弦楽四重奏のスコアの読みへと導かれないヴァイオリンの授業は不完全なものとなる。ハルムの教本には、その『ピアノ教本』と同じく、主としてJ.S. バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンのオーケストラの名曲から抜粋されアレンジされたパッセージの譜例が満載されている。共同体の理念を象徴する(複数の楽器による)ムジツィーレンへの下準備のため、ハルムは、ヴァイオリン1とヴィオラ1、ヴァイオリン2、ヴァイオリン2とヴィオラ1、弦楽三重奏・四重奏、そしてヴァイオリンとピアノといった組み合わせの練習曲を用意しており、特にヴァイオリン1とヴィオラ1の二重奏が多数を占めている。勿論ヴィオラを弾くのは教師だが、ヴィオラ等の参加によって拡大され豊かにされた響きから、生徒の対位法的・和声的聴き取りが鍛えられ、従ってハ音記号への習熟も強調されることになる。『ヴァイオリン教本』第3巻も基本的にはこうした練習曲集であり、一部第1巻と重複する曲もある。

以上のように、『ヴァイオリン教本』は『ピアノ教本』とは較べものにならないほど、教師の共働的役割が重視されている。これもハルムがあくまでも自分の授業を念頭においていたからに他ならない。こうした、「ハルムあつての」教本という性格は、まさに自由学校共同体的発想に基づいており、例えば『ピアノ教本』第1巻の改訂によっても払拭されることはなかった。こうした点からも、これらの教本が一種の思想的表明の手段であったことが看取されよう。

3.3. 重音運指の教育的価値

以上のことは、即興的演奏 Phantasieren と密接に関連する技術的ファンタジーを自由に創案させる目的をもっていた。そしてハルムにとって、これに最も有効な方法がヴァスマンに由来する重音運指であり、この教本でも最も力点が置かれている。その理由としては、①重音運指は、手と目、さらに運弓と聴覚を素晴らしく陶冶する点、加えて、音を出さずに押さえられた協和音が音の響きを増し洗練する点、②重音運指から単声の音型を(分解された重音とみなして)展開し、音を出さない重音運指を練習するならば、自然な弾き方と読み方を保てる点が挙げられ、また、逆に、手を正しく保ちつつ指で押さえることに利する重音運指をより遅い段階で学ぶことは、手の型の修復という厄介さを意味することになる。就中、よく訓練された目は重要である。音符から音符へと弾き進むのと同時に読み運指することは、前もって楽曲の道のりを見渡し、方法的に秩序づけることを妨げることになる。しかし、訓練された目は、弾きながら先へと読むことを可能にする自由さを生じさせるため、ファンタジーレンに密接に関連し、延いては弾き手を素晴らしい創造力の豊かさへと向かわせる。よって、こうしたことは自

立性への成長という自覚を促すことにも繋がるのである。例えば、ゼクヴェンツの進行の課題では、わざと途中の音型の表示は省略され、与えられた法則を独自の意志で受け取り実行してゆくことが求められ、常に楽にこなすことへと向かわないよう注意を喚起している。指の押さえ損ないが「精神的緩慢」あるいは「安逸」からもたらされているかどうかは厳しく吟味されることとなり、自然な不器用さには配慮がなされるが、怠けることは容赦されない⁶⁰⁾。また、開放弦の頻繁な使用は、手に落ち着きのなさをもたすため、避けられるべきであり⁶¹⁾、ポジション移動の際、音を手探りすることは、まさに先の見通しや精神的コントロールの欠落の証しとして禁じられている。

3. 4. 音楽の「精神的なるもの」の生存条件としての運指

ハルムは予告した『ヴァイオリン教本』第2巻を上梓することはなかったが、それが基本的にJ.S. バッハ《無伴奏ヴァイオリンソナタ》を弾くことへと方向づけられる予定だったことは既に触れた。1921年、彼はスイスの音楽教育誌に「J.S. バッハの無伴奏ソナタにおける運指について」という論文（註7参照）を発表している。その内容は、「ここでは運指が音楽の精神的なるものにとっての生存条件である」⁶²⁾という見地から、5度運指をいかにバッハ演奏へと応用するかといった点に絞られている。和声を音楽の「自然」、旋律を音楽の「精神」⁶³⁾に譬えたハルムであるが、両者が和声的対位法という形をとって顕現しているのが、他ならないJ.S. バッハの音楽であった。ハルムは、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタとパルティータ》がシューマンやメンデルスゾーンによってピアノ伴奏を付して編曲されたことについて、当時の聴衆がバッハのオリジナルの形では受容しにくかったと感じていたことの裏返しとし、そうした誤解からこれらの曲を救い出したものとして、クルトの『線的対位法の基礎』（1917）⁶⁴⁾と、同じくクルト校訂・解説によるJ.S. バッハの『無伴奏ヴァイオリンとチェロのための6つのソナタと6つの組曲』の楽譜（1921）⁶⁵⁾を挙げており、これらに触発されて論文執筆に至ったことが窺われる。クルトによれば⁶⁶⁾、これら全楽章での本質的内容は線的エネルギーの展開自体の測り知れない豊かさに存しており、特に「この仮象声部は、聴き手にも弾き手にも意識されることなく息づく暇を与えず、内的な線的緊張の動きと同様、音の響きの豊かさを高める」ものである。よってこれらの曲は「最大の可能性まで重音奏法の技法を高めた」ものであり、ハルムは、適切な運指によってこの「旋律」線＝「精神」を「意識された」ものにしようとしたのであった。

まず、ハルムは、同じ弦上で第4指や第3指を伸ばして5度を押さえることは困難とし、重音運指たる5度運指の有用性を、開放弦使用回避の面から説明する。例えば、有名な《シャコンヌ》の第128小節や第188小節の2つの和音における d^1-a^1 は、一般的には⁶⁷⁾開放弦で鳴らされるが、この空虚5度回避のため、第3指による5度重音運指が適用される（譜例1参照）。また、《ソナタ第3番》のアダージョ第22小節の第3拍めの和音における d^1-a^1 声部書法の観点からすると開放弦が使用されるべきではなく、第4指の5度重音運指が適用される⁶⁸⁾。さらに、第2拍の中声部 $a^1 \rightarrow g^1$ の進行の際、第3指はD線をG線の方へと押しつつ g^1 を押さえることによって、第3拍の5度重音運指を押さえやすくすることが提案されている（譜例2参照）。また、続く第25小節冒頭の和音における d^1-a^1 の開放弦使用⁶⁹⁾を回避するため、第24小節においてこのような5度重音運指を押さえやすくするため弦を指で横に押すという技術がさらに応用される（譜例3参照）。即ち、第24小節第3拍目の和音の a^1-e^2 はやはり5度重音運指が適用されるが、押さえた状態が第1より第2ポジションの方が良好なため第3指で押さえられている。これによって最後の e^2 での開放弦使用⁷⁰⁾も回避されるが、さらに第3指が第25小節冒

譜例 1

T.128

T.188



譜例 2

T.22

譜例 3

T.24

譜例 4

T.25

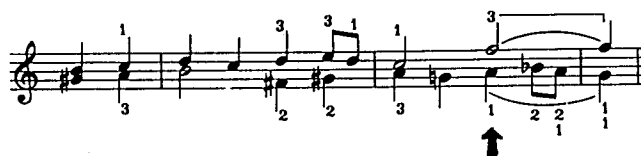
譜例 5

T.20



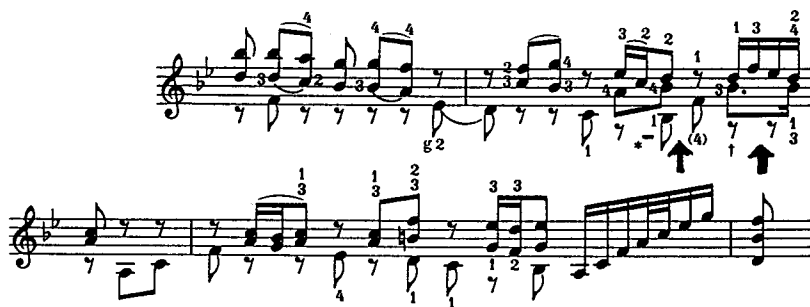
譜例 6

T.96



譜例 7

T.2



譜例 8



頭和音の d^2 へ進む際、つまり第1ポジションへ降りる際、指の腹でD線をG線に近づけることによって、5度重音運指がしやすくなると説明されている。

こうした5度重音運指から派生するハルムの次の要請は、一般的に普及している指伸張の技

術の対極にある、「生徒に運指の新しい世界を開く」指収縮の技術への正当な評価である⁷¹⁾。例えば、前出アダージョ第20小節冒頭の和音は $c^1 - g^1 - d^2$ という2つの5度を同時に鳴らさねばならないわけだが、譜例4右が普通の簡単で自然な運指である⁷²⁾。しかし、この和音が反復される際には第3指を1回1回放すことになるので、反復の際、5度重音運指が不安定になる点に欠点があるとされ、ここでハルムは一転、声部書法を無視し、指の伸張と収縮を組み合わせ、極端な(多分不可能な)運指(譜例4左)を提案している。これと同じ発想から、指が同じ平面に並ぶ9度運指(例えば譜例5)は5度運指と同類とされ、こうした運指に親しみ「自発的に」用いるようになることが要請される。《ソナタ第3番》のフーガ第96小節第2拍においては、第97小節冒頭にかけての下声部の動き $a^1 \rightarrow b^1 \rightarrow a^1 \rightarrow g^1$ を明瞭にするため、初心者 の勉強のためには相応しくないとされながらも、通常の第3ポジション⁷³⁾ではなく第3ポジションと第4ポジションの混合形(指の収縮)が呈されている(譜例6参照)。つまり、ここでは逆に $b^1 - f^2$ の5度を同じ第2指で押さえることをせず、上・下声両方の線的動きを明確にすることが優先され、第3指が f^1 を保ち、第2指が b^1 を押さえ、さらに第1指が a^1 から g^1 へとずらされる(あるいは第2指が a^1 へと降りる)。

ハルムの一見、場当たり主義的な説明は《ソナタ第1番》のシチリアーノ第2小節第3拍めの運指についてもみられる(譜例7参照)⁷⁴⁾。ここでは、上声のカンティレーナを十分に表出するため、 $b^1 - f^2$ の5度を同時に第3指で押さえるのではなく(つまり第3指が b^1 に置かれたままではなく)、 $b^1 - f^2$ で b^1 にヴィブラートをかけてよく響かせておくという処置によって「Weiterklingen の精神」が喚起される。これを準備するため、通常G線第4指で押さえられる直前の f^1 は、やはりその前の和音を押さえる際、D線上で b との5度運指をしておき、ゆっくりと第3拍めの b^1 へと進むことが提案される。ここでも、声部進行と矛盾した運指が付されているわけだが、ハルムは「バッハの記譜や彼の見解には矛盾しているが、内的可能性やバッハの精神には矛盾していない」とする。即ち、この下声と2つの対をなす上声との対話とも言えるこの曲の構造は、声部の融合を斥けるような硬直したものではなく、それは第3小節最後にある声部を統合するような上行楽句でも示され、まさに統合の準備としてハルムは下声部と中声部を融合した解釈を掲げているのである(譜例8参照)。

以上のことからわかるように、ハルムの見解では、必ずしもバッハの「仮象声部」を浮き彫りにする点に主眼が置かれているのではなく、むしろ5度重音運指をいかに応用するかが彼の関心事である。カール・フレッシュは、本来、最も力の消費が少ないのが最良の運指であるという事実を認識して初めて客観的・普遍的価値を有する運指を見いだし得るが、それが必ずしも主観的に最良の運指であるとは限らないとしている⁷⁵⁾。勿論、ハルムが提出した「多くの不可避の〈普通でない〉運指」⁷⁶⁾は特定の演奏者を想定した主観的な運指には属さない。このバッハに関する論文でも援用された5度重音運指に由来する開放弦使用の回避、指の伸縮と収縮技術に慣れることへの要請は、バッハ演奏への一助という「仮象」をとってはいるが、結局のところ、『ヴァイオリン教本』で表明されたのと同様に、生徒に楽をさせず、重要な内容をもったものに自明に付随する「精神的緊張」を与えることによって、音楽的陶冶を意識的に発展させるという理念を背景としていたと言えよう。

4 結 び

以上概観してきたように、ハルムと音楽思想上非常に近い立場にたつアドルノの言葉を借りれば⁷⁷⁾、ハルムの音楽思想には、基本的に、「自己衰弱」に他ならない「因習型 Schablone」からの救済という理念が底流していた。ヘルマン・ヘーフェレは「ハルムにとって音楽は意識的に形成された手を感じられるところで初めて藝術として始まる」⁷⁸⁾と述べているが、まさにハルムは、『ピアノ教本』と『ヴァイオリン教本』を通じて「意識的に形成された手」の獲得を企てていたのである。

同時代人アルノルト・シェーンベルクが、その『和声論』において、悪しき美学（あるいは悪しきディレクタント）を排斥し、その代わりに要請した「手仕事」が調性の枠内での多様な練習全体を意味していたように⁷⁹⁾、ハルムの「意識的に形成された手」も和声意識に根差されるべきものであった。よって『ピアノ教本』は和声意識、即ち「音楽の自然」の陶冶に関与し、まさに、エネルギーという呼称の淵源たる「力動的理解」の前提とされた音楽理論的基礎を形づくる「知性陶冶」という側面をもっていた。

これに対して、「音楽の精神」を陶冶すべき『ヴァイオリン教本』では、上に見てきたように確かに「精神的自立」が強調されていた。しかし、ヨーゼフ・ヨアヒムがその『ヴァイオリン教本』(1905)の序文⁸⁰⁾において、日々の演奏活動に追われ「楽曲の精神的内容の把握」のために必要な理論的基礎を顧みる暇もない職業音楽家に言及し、藝術作品の正しい表現のために必要とされる全ての技術的・精神的特質のバランスのとれた鍛練を目標に掲げたように、「精神性」への言及は、謂わば、20世紀初頭という時代を背景にして成立した楽器「教本」のトポスであったのかもしれない。しかし、ハルムは独自の形で5度重音運指に独自の意味付けを施すことによって、自らの『ヴァイオリン教本』を「精神陶冶」の域にまで昇華させた。それは一言でいえば「触覚による陶冶」である。まさにピアノの場合以上に、ヴァイオリンにおける「意識的に形成された手」は、機械的な指練習ではなく全ての意味で「意識」された練習によって獲得される。前川陽郁氏の言葉を借りれば⁸¹⁾、楽器自体の存在、あるいはそれを弾いて生みだされた音楽という「距離どり」された外的意識対象は、対象との「距離どり」を必要としない触覚という接点によって、「距離どり」されない内なる意識としての性質も得ることになる。触覚によって二重の意味をもった「意識」による精神的陶冶こそ、ハルムの『ヴァイオリン教本』が根差すものであった言えよう。

最後に再びヴィカースドルフという「文化的孤島」⁸²⁾への注意を喚起せねばならないだろう。ヴィネケンは、自由学校共同体で見いだされた「指導者原理」について語っている⁸³⁾。青年運動のなかで要請された「化肉した精神」としての「指導者」は、ヴィカースドルフにおいては「精神的現実」としてのカリスマと同義になり、この精神的現実を感得する器官 Organ を備えていることが「新しい青年」の証しとなる。そしてこうした認識が、ヴィカースドルフという一種のユートピアでは普く行き渡っていたのである。ハルムが著した、教本を含む多くの著作は、著者自身の最終的な意図がどこにあると、あくまでもヴィカースドルフでの音楽生活に根差したものであったことは、もはや言を俟たないであろう。彼の音楽理論的知識に基づく客観的楽曲分析が結局「力動的」説明によって彩られたように、一見独習者向けの教本であっても、そこにはハルム自身あるいは「ハルム的な」指導者の介在は謂わば自明で不可避の事柄であっ

たのである。ここに至って(レッスンにおいても演奏前のレクチュアにおいても)「聴かれるものは解説する言葉によって印象深くされ、記憶に刻み込まれるべきである」⁸⁴⁾というハルムの言葉は、一般論ではなく、極めて特殊な、すぐれてヴィカースドルフ的な言説として再認識されることになる。つまり、エネルギー的思想も含めたハルムの著作全てに顕現する思想についての考察は、ヴィカースドルフにおける「精神」の体现者、即ちカリスマによる精神的陶冶という特殊な磁場を看過しては成立しえないのである。

註

- 1) Theodor Wiesengrund ADORNO, 1970, (hrsg. v. Rolf TIEDEMANN & Gretel ADORNO), *Ästhetische Theorie*, (*Gesammelte Schriften*, VII), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 299. [大久保健治訳, 1985, 『美の理論』, 河出書房新社, 344頁.]
- 2) 多くの文献があるが紙面の都合上, 2つだけ挙げておく。Cf. Rudolf SCHÄFKE, 1934, *Geschichte der Musikästhetik in Umrisen*, Berlin: Max Hesses Verlag, S. 393-450., Siegfried SCHMALZRIEDT, 1978, „August Halms musikalische Ästhetik/Versuch einer Darstellung“, in August HALM, (hrsg. von Siegfried SCHMALZRIEDT), *Von Form und Sinn der Musik: Gesammelte Aufsätze*, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, S. 3-56. (以下この論文集をFSMと略記) また, 音楽学におけるEnergetikについては以下の拙稿を参照のこと。木村直弘, 1989, 「Energetik 再考」, 『人文論究』(関西学院大学人文学会) 第39巻第1号, 45-52頁。および同, 1998刊行予定, 「現代の音楽論 I ~20世紀初頭ドイツの自律主義的音楽美学~, 『音楽学を学ぶ人のために』, 世界思想社, 所収。
- 3) 特にダールハウスはハルムの主著『音楽の二つの文化について』における《テンペスト・ソナタ》第1楽章の分析(Cf. Halm, 1913a, S. 38-81)がお気に入りであり, そのベートーヴェン論及び音楽美学史に関する多くの論文で盛んに援用している。これについては, 以下の拙稿を参照のこと。木村直弘, 1995c, 「音楽分析の問題性~スフィンクスとしてのベートーヴェン《テンペスト》第1楽章~」, 『岩手大学教育学部研究年報』第55巻第1号所収, pp. 39-58.
- 4) Archiv der Jugendmusikbewegung e. V. Hamburg (hrsg.), 1980, *Die Deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933*, Wolfenbüttel/Zürich: Mösseler. 以下DJMBと略記。
- 5) Cf. Hans-Ulrich FUB, 1995, „Analyse von Musik“, in Siegmund HELMS/Reinhard SCHNEIDER/Rudolf WEBER (hrsg.), *Kompendium der Musikpädagogik*, Kassel: Gustav Bosse, S. 113-115.
- 6) August HALM, 1916, *Violinübung. Ein Lehrgang des Violinspiels, I: 1. -6. Lage*, Stuttgart: G. A. Zumsteeg. (以下VUと略記), do., 1915, *Violinübung. Ein Lehrgang des Violinspiels, III: Melodien und Themen im Lagenwechsel zugleich erste Übungen im Zusammenspiel, 1. -3. Lage*, Stuttgart: G. A. Zumsteeg.
- 7) August HALM, „Über Fingersätze in J. S. Bachs Solosonaten“, aus *Schweizer musikpädagogische Blätter*, X, 1921, S. 225-229, 241-245, 260-262, 273-276, in FSM, S. 306-318.
- 8) Cf. August HALM, 1913b, *Die Symphonie Anton Bruckners*, München: Georg Müller, ²1923, ^R1975, Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag, S. 60.
- 9) Cf. August HALM, 1913a, *Von zwei Kulturen der Musik*, München: Gustav Müller,

- ³1947, Stuttgart: Ernst Klett, S. 52.
- 10) August HALM, 1926, *Einführung in die Musik*, Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, S. 152.
- 11) エネルゲーティカーの一人ハンス・メルスマンは、この書物と音楽解釈学とは別物との判断を下しているが、社会的背景を鑑みる限り、そうとは断じえない。Cf. Hans MERSMANN, 1925, „Zur Phänomenologie der Musik“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIX, S. 373, [滝本裕造訳, 1979, 「音楽の現象学」, 山崎正和編『近代の藝術論』, 中央公論社, 505 頁]。
- 12) Cf. Schäfke, 1934, S. 417. シェーフケはここで *Arbeitschule* (授業と作業を結合した実習学校) との類似を指摘している。尚, アルノルト・シェーリングによるホメロスやシェイクスピア等を援用したベートーヴェン解釈に代表されるように、音楽解釈学は多分に「知識」を要求するペダントティックな側面も持ち合せていると言えよう。Cf. Arnold SCHERING, 1934, *Beethoven in neuer Deutung I*, Leipzig: C. F. Kahnt Verlag.
- 13) Cf. Fuß, *op. cit.*, S. 115.
- 14) Cf. Hilmar HÖCKNER, 1927, *Die Musik in der Deutschen Jugendmusikbewegung*, Wolfenbüttel: Georg Kallmeyer, S. 81. 尚, この書物のうち特にハルムに当てられた第3章は、同時に独立しても出版されている。Cf. do., 1927, *August Halm und die Musik in der freien Schulgemeinde Wickersdorf*, Wolfenbüttel: Georg Kallmeyer, S. 19. 加えて、シェーフケも「音楽美学と音楽教育の間の境界線も流動的にさせられる」ことになったと述べている。こうした傾向はハルムだけでなく、ハインリヒ・シェンカー、クルトそしてフリッツ・イエーデといったエネルゲーティカーに共通している。Cf. Schäfke, 1934, S. 424. 因みに、シェーフケは *Energetik* という術語を、『音楽美学史概略』より前に、音楽教育改革と音楽思想との関連を論じた以下の文献で用いている。Cf. Rudolf SCHÄFKE, 1928, „Musikanschauung und Schulmusikreform“, Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin (hrsg.), *Musikpädagogische Gegenwartsfragen: Eine Übersicht über die Musikpädagogik vom Kindergarten bis zur Hochschule: Vorträge der VI. Reichsschulmusikwoche in Dresden*, Leipzig: Quelle & Meyer, S. 98.
- 15) これに関しては、以下の拙稿が部分的に本稿の予備的考察をなしている。木村直弘, 1991, 「アウグスト・ハルムの音楽教育思想について」, 『人文論究』(関西学院大学人文学会) 第41巻第2号, 65-78 頁。
- 16) 妻の兄でもあったグスターフ・ヴィネケン (Gustav WYNEKEN, 1875-1964) が1910年にザクセンはマイニンゲンの監督官庁によってその急進性を理由に同校から追放されると、ハルムは自らも職を辞して、ウルムの合唱団の指導者、シュトゥットガルトの日刊紙の音楽批評家、エスリンゲンのプロテスタント教員養成所の音楽教師を経て、1920年ヴィネケンとともにヴィカーズドルフへ戻り、その後1929年ザールフェルトで盲腸炎で死去するまで、再び同校の音楽教師を務めている。詳しくは以下の文献を参照のこと。Cf. Rudolf STEPHAN, 1989, „Über August Halm“, in Volker SCHERLISS (hrsg.), *August-Halm-Preis 1989 für Ernest Bour Festschrift*, Trossingen: Stiftung August-Halm-Preis an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen, S. 6-13. (因みに、1989年のアウグスト・ハルム賞受賞者は、指揮者エルネスト・ブール、第2回の1992年にはピアニスト、アロイス・コンタルスキーが受賞している)。
- 17) Cf. Gustav WYNEKEN, 1919, „Der weltgeschichtliche Sinn der Jugendbewegung“ (1916), in do., *Der Kampf für die Jugend: Gesammelte Aufsätze*, Jena: Eugen Diederichs

- Verlag, S. 166, [鈴木聡訳, 1986, 「青年運動の歴史的意味」, 『青年期の教育』(世界新教育運動選書, XVIII), 明治図書, 182 頁]
- 18) そのレパートリーは非常に限られていた。器楽に関しては、モーツァルトやハイドン、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲やヴァイオリンソナタ、あるいは交響曲、J. S. バッハの協奏曲(例えば《2つのヴァイオリンのための協奏曲》等)の編曲もの、合唱曲に関しては、バッハのカンタータ、グルックの《オルフェオ》, モーツァルトの《魔笛》, ベルリオーズの《ファウストの劫罰》や《キリストの幼時》, ハルム編曲によるオーケストラ伴奏付きの《3つの古いフランスのシャンソン》等が取り上げられていた。Cf. Höckner, 1927, S. 85ff. (22ff.)
- 19) Cf. Hellmuth LUNGERSHAUSEN, 1926, „Auswirkungen Halmscher Gedankengänge in der neuen musikalischen Lehrbildung“, aus *Die Singgemeinde*, III/31, in *DJMB*, S. 691f..
- 20) Cf. Stephan, *op. cit.*, S. 8.
- 21) Cf. Ernst KURTH, 1930, „Die Schulmusik und ihre Reform“, *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt (Gazette Musicale Suisse)*, LXX/8f., S. 343. クルトは、1908年グルックのオペラ・セリアの様式研究によってウィーン大学のグイード・アードラーの下で音楽学の学位を得た後、グスターフ・マーラーの助言に従って、ライプツィヒ、バンベルク、バルメン等で指揮者として活動するが、大衆的なレパートリーに馴染めず不評を買い、その後ベルン大学にポストを得るまでの間ヴィカースドルフで働き、そこでの音楽生活に多大な思想的影響を受けている。詳しくは以下の文献を参照のこと。Cf. Lee Allen ROTHFARB, 1988, *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, S. 4ff..
- 22) Cf. Halm, 1913a, S. V–XVI.
- 23) Halm, 1913a, S. V. ヴィカースドルフにおいては、もはや墮落した伝統的宗教の授業に代わって「精神的態度の涵養」を旨とした授業が図られ、音楽がその中心をなしたのであった。Cf. Walter Z. LAQUEUR, 1962, *Young Germany: A History of the German Youth Movement*, London: Routledge & Kegan Paul, p. 68. [西村稔訳, 1985, 『ドイツ青年運動——ワンダーフォーゲルからナチズムへ』, 人文書院, 79 頁] また、青年運動の宗教観については以下の文献を参照のこと。Cf. Hubert CANCIK (hrsg.), 1982, *Religions- und Geistesgeschichte der Weimarer Republik*, Düsseldorf: Patmos, [フーベルト・カンツィク編, 池田昭・浅野洋監訳, 1993, 『ヴァイマル共和国の宗教史と精神史』, 御茶の水書房, 109–126 頁]
- 24) ハルムは同書で、「様式の文化」たるバッハのフーガと「形式の文化」たるベートーヴェンのソナタを対置している。前者が、一つの主題での統一性をもったもの、即ち個人に譬えられるのに対して、後者は、対立する諸主題・動機が従属的なものであり、それらによって発展的に高度に組織化された有機体、即ち国家に比せられる。Cf. Halm, 1913a, S. 33. 因みに、この両者を止揚する「第3の文化」がブルックナーの交響曲ということになる。
- 25) Halm, 1913a, S. IX.
- 26) Cf. Halm, 1913a, S. XIX–XLIV.
- 27) やはり序文で、退屈な (geisttönend = 精神を駄目にする) 機械的な音楽の授業から救済するため音楽的諸規則の知識を得るこの効用を説いている。Cf. Halm, 1913b, S. 15f.. しかし、同書においては、後書きでハルム自身が懸念を表明しているくらい、多種多様な宗教的比喩が氾濫しており、こうした点に「講話」の名残を見いだし得る。
- 28) Cf. Schäfke, 1934, S. 447.
- 29) Cf. Wyneken, 1919, S. 166. [訳書, 181 頁]。こうした発言には一種の選民意識さえ感じられる。ラカーは、青年運動にみられるエリート意識の原因を、この運動が根本的に中産階級

- の庇護下にあった点に見いだしている。Cf. Laqueur, *op. cit.*, p. 26. [訳書, 28 頁]。
- 30) Cf. Gustav WYNEKEN, 1940, *Weltanschauung*, München: Verlag Ernst Reinhardt, S. 325. 因みに、この書はハルムに捧げられている。
- 31) ヘンデル、ハイドン、シューベルトは場合によっては許容された。しかし、シューマン、メンデルスゾーン、ブラームス、グリーグ、リヒャルト・シュトラウス、レーガー等の、特に「歌曲」を歌うことは「個人の人格の感傷的崇拜をもたらす」として禁じられた。そしてこうした偏りはヴィカースドルフの人々にとってむしろ誇りだった。Cf. Schmarzlied, *op. cit.*, S. 52f.. また、クルトは、「専門家や音楽学が既に葬り去ろうとしていたブルックナーを予感した」功績を青年運動に帰し、バッハ・ルネサンスに関しても同様と看做している。Cf. Kurth, 1930, S. 344.
- 32) Cf. Schäfke, 1934, S. 448.
- 33) 以下の論文が、ヴィカースドルフを含めたこの時期のドイツにおける音楽教育の概観を与えてくれる。久納慶一, 1985, 「ドイツにおけるミューズ教育の問題」, 梅本堯夫・中原昭哉・馬淵朔三郎共編, 『アプサラス——長廣敏雄先生喜寿記念論文集——』, 音楽之友社, 147-157 頁。
- 34) Cf. Halm, 1926, S. 98.
- 35) Musizieren という語は一般にただ「音楽する」あるいは「(複数の人間で) 演奏する」といった訳語があてはまる場合もあるが、例えば、現在のオーストリアの学習指導要領では Singen と Musizieren とを区別し、後者を器楽演奏の意味で用いている。Cf. Traude EGGER u. a. (hrsg.), 1987, *Lehrplan der Volksschule mit Anmerkungen und Ergänzungen*, 1991, Wien: Österreichischer Bundesverlag, S. 239.
- 36) FSM, S. 200. 「文化 Kultur」には、「ドイツ精神」という一種の優越的ニュアンスが含まれており、「文明 Zivilisation」という語に対置されている。詳しくは以下の文献を参照のこと。Cf. Norbert ELIAS, 1969, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bern: Francke, (赤井慧而・中村元保・吉田正勝共訳, 1977, 『文明化の過程』(上), 法政大学出版局, 67-113 頁), 及びフリットヨフ・ローディ, 1992, 山本雅弘・森田孝共訳「文化の四つの概念」, 森田孝・長井和雄・西村皓・小笠原通雄・平野正久編, 『人間形成の哲学』, 大阪書籍, 185-206 頁]
- 37) Cf. Josef Maria MÜLLER-BLATTAU, „Grundsätzliches zum älteren Streichmusik“, aus *Das Bärenreiter-Jahrbuch 1927*, in DJMB, S. 455. ここでは職業音楽家が大きな演奏会場で演奏するのはまさにこの曲種の特性に反している点への注意も喚起されている。
- 38) Cf. Kurth, 1930, S. 342ff.. クルトは、器楽に関しては、ハルムと異なって技術的難易度を考慮して徐々に室内楽へと導くべきと考えていた。また彼は、ピアノやチェロを教える他に、大合唱団や少数精鋭の小合唱グループを組織し、指導に当たっている。
- 39) ハルムは寄宿舎での音楽練習の最高のものとして弦楽四重奏と合唱とを並置している。Cf. August HALM, 1910/11, „Musik in der Schule“, aus *Die Freie Schulgemeinde*, I, in FSM, S. 231.
- 40) Cf. Theodor Wiesengrund ADORNO, 1963, „Zur Musikpädagogik“ (1957), in do., *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 113-115, (in do., 1973, *Gesammelte Schriften*, XIV, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 120-123), (高辻知義訳, 「音楽教育によせて」, 三光長治・高辻共訳, 1971, 『不協和音 管理社会における音楽』, 音楽之友社, 166-168 頁.)
- 41) Cf. August HALM, 1917, „Bildender Klavierunterricht“, aus *Die Freie Schulgemeinde*,

- VII, in *FSM*, S. 303.
- 42) Cf. August HALM, 1906, „Musikalische Erziehung (I)“, aus *Neue deutsche Schule*, I/2, in *FSM*, S. 200–203.
- 43) 三島憲一, 1989, 「芸術による救済の思想」, 『講座』20世紀の芸術1 芸術の近代』, 岩波書店, 94頁。
- 44) August HALM, 1918/19, *Klavierübung. Ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich erste Einführung in die Musik, I: Vom ersten Anfang bis zu Beethovens leichteren Variationen und Bachs kleinen Präludien und Inventionen*, Stuttgart, G. A. Zumsteeg. (以下 *KU* と略記), do., ²1928, Kassel: Bärenreiter. do., Willi APEL (hrsg.), 1932, *Klavierübung. Ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich erste Einführung in die Musik*, II, Kassel: Bärenreiter., do., 1907, *Klavierübung*, III, Wickersdorf: Freie Schulgemeinde Wickersdorf. 因みに, 『ハーバード音楽事典 *Harvard Dictionary of Music*』(1944年初版)の監修者として有名なアーペルは1922年から1928年までヴィカースドルフの音楽教師を務めていた。ハルムの『ピアノ教本』は一種の実践的和声論といった内容になっている。これに関する章は紙面の都合上割愛した。稿を改め論じる予定である。
- 45) Cf. Schmarzlied, *op. cit.*, S. 53.
- 46) 例えば, 「(*KU*)は初心者に音楽を考えさせ, 音楽を感じさせ, 自律させる最も素晴らしい試み」(シェンカー) Cf. Hellmut FEDERHOFER, 1985, *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside*, Hildesheim: Georg Olms. S. 139f., 「(*KU*)の改訂新版は) 器楽という更なる世界への最も素晴らしい入口を意味するはずの教程」(ハンス・ヨアヒム・モーザー) Cf. Hans Joachim MOSER, aus Karl VÖTTERLE (hrsg.), *Das Bärenreiter-Jahrbuch 1930*, Augsburger/Kassel: Bärenreiter, in *DJMB*, S. 324., 「(*KU*と*VU*)は) 徹底的に人間の音楽的教育へと方向づけられ, 技術の秘密へと手ほどきすることによって, 同時に藝術作品の把握へと向かわせる(教程)」(ヴァルター・ヘンゼル) Cf. Julius JANICZEK, (d. i. Walther HENSEL), 1921, „Ratgeber zur Hausmusik“, aus *7. Böhmerland-Flugschrift*. Eger. 2. Aufl. in *DJMB*, S. 58. 「(*KU*と*VU*)は) 楽器だけを学ぶのではなく, 同時に音楽自体へと導き, 退屈な機械的練習から学習者を解放するもの」(ヘルムート・ルンガースハウゼン) Cf. *DJMB*, S. 692, 「(*KU*)は) ピアノを学ぶだけでなく体系的に音楽自体へと導く, 多分最初の大きな重要なピアノ教本」(ヘックナー) Cf. Höckner, 1927, S. 82 (20), 「(*VU*)は) いかにヴァイオリンが生き生きと(同時に音楽入門として) 学び取られ得るかを示しており, それは音楽の喜びという目的のためにつくられている」(ミュラー=ブラッタウ) Cf. *DJMB*, S. 455等々。
- 47) Cf. *FSM*, *loc. cit.*
- 48) Cf. *DJMB*, S. 455.
- 49) August HALM, 1914/15, „Gedanken und Vorschläge für den Violin-Unterricht, insbesondere in Internaten“, *Die Freie Schulgemeinde*, V, S. 46–51.
- 50) Cf. *VU*, S. 19.
- 51) 当時は, 《無伴奏ヴァイオリン・ソナタとパルティータ》ではなく, 一括して《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》と呼ばれることが多かった。
- 52) C. WASSMANN, 1885, *Entdeckungen zur Erleichterung und Erweiterung der Violintechnik durch selbständige Ausbildung des Tastgefühls der Finger*, ²1901, Heilbronn: C. F. Schmidt.

- 53) Cf. *ibid.*, S. 3.
- 54) Cf. *ibid.*, S. 14.
- 55) Cf. *ibid.*, S. 8.
- 56) ヤンポリスキーも、ヴァスマンの教本の画期性に注目しているが、その欠点として運指の問題を、演奏の藝術的側面から考察していない点を挙げている。Cf. Izrail' Markovich YAMPOL'SKY, 1955, 1967, *The Principles of Violin Fingering*, [ヤンポリスキー, 1975, 『バイオリン運指法』(現岡幹博訳/兎束龍夫監修), アカデミア・ミュージック, 19頁]。
- 57) 例えば、生徒はどこに第1指がくるかを知れば十分で、音価等については発見され、理解され、その後教師と共に諸課題を書き留めることによって楽譜への関心を喚起するよう仕向けられる。Cf. *VU*, S. 5.
- 58) Cf. *VU*, S. 11f.
- 59) Cf. *VU*, S. 3f.
- 60) Cf. *VU*, S. 18f.
- 61) Cf. *VU*, S. 38f.
- 62) Cf. *FSM*, S. 306.
- 63) Cf. Halm, 1913b, S. 84, do., 1926, S. 312.
- 64) Ernst KURTH, 1917, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts Bachs melodische Polyphonie*, Bern: Akademische Buchhandlung, ^R1948, Bern: Krompholz.
- 65) Ernst KURTH 校訂, 1921, *Johann Sebastian Bach, Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violoncello solo*, München: Drei Masken, (Musikalischen Stundenbücher).
- 66) Cf. Kurth, 1921, XIVf.
- 67) 以下の一般に普及している楽譜3種を参照した。Cf. Carl FLESCHE 校訂, *Bach, Sonaten und Partiten für Violine solo*, London/Frankfurt/New York: Edition Peters, No. 4308, Ivan GALAMIAN 校訂, *J. S. Bach, 6 Sonatas and Partitas for Violin Solo with Facsimile of the Autograph Manuscript*, New York: International Music Company, Henryk SZERYNG 校訂, 1981, *Bach, Sonaten und Partiten für Violine Solo*, Mainz: B. Schott's Söhne, ED6850.
- 68) フレッシュ版は無指示だが、ガラミアン版では開放弦、シェリング版では第4指による重音運指が指示されている。
- 69) フレッシュ版, ガラミアン版, シェリング版とも開放弦を指示。
- 70) フレッシュ版, ガラミアン版, シェリング版とも開放弦を指示。
- 71) Cf. *FSM*, S. 311. ヤンポリスキーによれば, 1930年代に運指の問題等を中心に扱った各種の理論書が登場し, なかでもプランクシン PLAKSIN の論文(1933年)が「合理的運指の最も大切な創意の1つとして」指の極端な収縮理論を提示していることを紹介している。ヤンポリスキー前掲書, 20頁以下を参照のこと。また, 一方でハルムは, 第4指の伸張によって, 例えば長・短6度を押さえることも例外的な感じとしてではなくなされるようになることが, バッハ的に弾くためには必要としている。
- 72) フレッシュ版, ガラミアン版, シェリング版とも同様。
- 73) フレッシュ版, ガラミアン版, シェリング版とも第3ポジション。
- 74) Cf. *FSM*, 312f..
- 75) Cf. Carl FLESCHE, 1923, *Die Kunst des Violinspiels*, Berlin, [カール・フレッシュ, 1964, 『ヴァイオリン演奏の技法』上巻(佐々木庸一訳), 音楽之友社, 170頁.]
- 76) Cf. *FSM*, 314.

- 77) Theodor Wiesengrund ADORNO, ³1963, „Kritik des Musikanten“ (1954), in do., *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 91, (in do., 1973, *Gesammelte Schriften*, XIV, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 97.), [高辻知義訳, 「楽師音楽を批判する」, 三光長治・高辻共訳, 1971, 『不協和音 管理社会における音楽』, 音楽之友社, 131 頁] ハルムとアドルノの音楽教育観の類縁性については前掲の拙稿 (1991, 69 頁以下) を参照されたい。
- 78) Hermann HEFELE, 1927, „August Halm“, *Die Tat*, IX/1, S. 74.
- 79) Cf. Dahlhaus, 1967, S. 7f.. シェーンベルクはハルムの『和声論』を評価しており, また傍注を付した音楽分析についてのハルム論文が遺品に含まれている。Cf. *FSM*, S. 22, 359. また, 音楽教育学者ヘルムート・ホップフもシェーンベルクとハルムの音楽理論論述で合致する点があるとしているが, 新版ではその文を削除している。Cf. Helmuth HOPF, 1984, „August Halm“, in Siegmund HELMS/Reinhard SCHNEIDER/Rudolf WEBER (hrsg.), *Lexikon der Musikpädagogik*, Kassel: Gustav Bosse Verlag, S. 108., do., 1994, in Helmuth HOPF/Walter HEINSE/Siegmund HELMS (hrsg.), *Neues Lexikon der Musikpädagogik, Personen-
teil*, Kassel: Gustav Bosse Verlag, S. 79.
- 80) Cf. Joseph JOACHIM, /Andreas MOSER, 1905, *Violinschule*, I, Berlin/Leipzig: N. Simrock, S. 3.. 因みに, この教本の内容は殆どヨアヒムの弟子アンドレアス・モーザーの手になるもので, 初心者を教えた経験がないヨアヒムは, この『ヴァイオリン教本』全 3 巻の監修, 及び第 3 巻に収められた 16 曲の選曲とその解説という参画の仕方である。
- 81) 前川陽郁, 1995, 『音楽と美的体験』, 勁草書房, 180 頁参照。
- 82) Cf. Wyneken, 1919, S. 153.
- 83) Cf. *ibid.*, 166f.
- 84) Cf. *FSM*, S. 202.

本稿は, 1996 年 3 月 16 日, 秋田大学教育学部にて催された日本音楽学会東北北海道支部例会での研究発表に基づき, さらに平成 8 年度文部省科学研究費補助金 (奨励研究 A/研究課題番号: 08710021) による研究成果の一部を加えたものである。