

完全なる思考としての〈解釈〉

—ヨーゼフ・マティーアス・ハウアーの音楽思想におけるフレーベル教育思想の影響をめぐって—

木村直弘*

(2015年2月12日受理)

Naohiro KIMURA

'Deutung' (Interpretation) as Completed Thinking :

On the Influence of Friedrich Fröbel's Educational Thought on Josef Matthias Hauer's Musical Philosophy

0. 序

「芸術家離れした気質，冗長な音楽哲学，風変わりな禁欲生活」。『ニューグローヴ世界音楽大事典』では，ヘルマン・バル（1863～1934），オットー・シュテッスル（1875～1936），ヘルマン・ヘッセ（1877～1962），フランツ・ヴェルフエル（1890～1945）ら20世紀前半に活躍したドイツ語圏の文豪たちがこぞって，同時代にウィーンで活動したアルノルト・シェーンベルク（1874～1951）に先駆けて1919年夏に12音技法を発見したがシェーンベルクに比べはるかに知名度が低い作曲家ヨーゼフ・マティーアス・ハウアー（1883～1959）に取材した理由を，そこに見る⁽¹⁾。しかし，そうした（独特の風貌も含めた）目先の興味本意で片付けられるほど，事は単純ではない。すでに拙稿⁽²⁾で明らかにしたように，たとえばヘッセの『ガラス玉遊戯 *Das Glasperlenspiel*』とハウアーの《12音遊戯 *Zwölftonspiel*》との間には，当時の芸術上のトポスであった「結晶 *Kristall*」概念が通底しており，それは思想家ヴァルター・ベンヤミン（1892～1940）による表現主義の作家パウエル・シェーアバルト（1863～1915）の評価とも重なっていた。ここでのポイントは，シェーアバル

トが「ガラス建築」を倫理教育と結びつけたように，ヘッセもハウアーもその創作活動を通して，精神的「陶冶 *Bildung*」を常に意識し強調していたことである。そこでは，「結晶」概念は，「陶冶」が最終的に目標とする普遍的な原理（プラトンのイデア）の象徴とされていた。ハウアーの作品には，副題に「*Harmonie, Melodie, Rhythmus in kristallinischer Bindung (oder Ordnung)*」という表記をもった《12音遊戯》が多く含まれるが，ハウアー自身は，他人がそこにみられる「結晶的な形式構築」への楽曲分析的興味をもつことを斥ける [GA:304]⁽³⁾。ここでは，前掲・拙稿での指摘を少し振り返っておこう。直観 *Intuition* による「無調のメロスの広大な多義性の把握」（＝音楽）が「より高い陶冶という自明の前提」となるというハウアーの主張 [GA:264f.]⁽⁴⁾は，同じく「遊戯 *Spiel*」という概念を通じて，ヘッセの『ガラス玉遊戯』でさらに明確に表現されている。すなわち，ハウアーがモデルと考えられる主人公の遊戯名人ヨーゼフ・クネヒトの時代，「ガラス玉遊戯」には「形式的遊戯」と「心理的遊戯」の二つの型があり，後者を

クネヒトは「心理的遊戯法」と言う代わりに，たいて

* 岩手大学教育学部音楽学研究室

い好んで「教育的遊戯法」と言っていた。形式的遊戯は、各遊戯の具体的な内容、つまり数学的、言語的、音楽的などの内容から、可能なかぎり緊密な、すき間のない、形式上完全な統一と調和をつくることを目指した。それに対して心理的遊戯は、統一と調和、宇宙的な全円と完全を、内容の選択、配列、組み合わせ、結合、対置のうちによりも、むしろ遊戯の各段階に続く瞑想のうちに求め、その瞑想にあらゆる力点を置いた。そのような心理的遊戯、あるいはクネヒトが好んで言う教育的遊戯は、外から完全なものの姿を示すのではなく、遊戯者を一連の厳密に定められた瞑想を通して導き、完全なもの、神聖なものを体験させるのであった。⁽⁵⁾

つまり、前述のように、楽曲分析を通してその「結晶的な形式構築」にのみ関心を示す人々は、まだ形式的遊戯への関心をもっているにすぎず、本来は、直観＝瞑想を通じた心理的＝教育的遊戯へとステップアップすることが必要となる。「配列、組み合わせ、結合、対置」といった具体的な内容に係う形式的遊戯に対して、「一連の厳密に定められた瞑想を通して」「完全なもの、神聖なもの」へ到達することへと向かうベクトルは、「精神化」という言葉に置き換えうる。このことは、同じく『ガラス玉遊戯』では次のように記される。

～そして僕たちは精神化の道を、君がそう言いたければ、抽象化の道を、さらに進んでいく。僕たちはガラス玉遊戯で賢者や芸術家たちの作品を部分に分解し、様式の法則、形式の規準、純化された解釈をそれから引き出し、それらが建築用石材でもあるかのように、こうした抽象を扱うのだ。～⁽⁶⁾

作品の具体的分析段階である形式的遊戯から、「様式の法則、形式の規準、純化された解釈」が抽出される抽象化の段階へ進むこと、その過程には、前の引用にあった「遊戯の各段階」が存する。特に、ここでの「純化された解釈 *sublimierte Deutungen*」とは、「昇華された解き明かし」の意でもあった。ヘッセ同様、ベンヤミン⁽⁷⁾もシェーアバルトの小説『レザベンディオ』における「精神による技

術の克服が、最も高い水準で実現」されていることを重視する。ベンヤミンによれば、そこには「芸術の法則というよりも、むしろ神話的諸形式のそれ」であるその法則があり、その「真の解き明かし *Deutung*」は「感覚 *Sinn* の克服」にあった。まさに、「精神による技術の克服」が重要なのであり、それは、奇しくも、ハウアーが主張し、その著のタイトルにもなった「メロスの解釈 *Deutung des Melos*」と共鳴する。では、なぜ、こうした神秘主義的ともとれる「解釈」「解き明かし」が「教育的」遊戯とされるのか。実は、「解釈」をめぐるヘッセ、ベンヤミン、そしてハウアーの言説には、ヨーハン・ハインリヒ・ペスタロッツィ、ヨーハン・フリードリヒ・ヘルバルトと並び、第一次世界大戦前後当時の教育界に大きな影響力をもった教育学者フリードリヒ・フレーベル (*Friedrich Wilhelm August Fröbel, 1782~1852*) の教育思想が色濃く反映されている。そこで、この小論では、先の拙稿での「結晶」概念をめぐる考察を前提とし、ハウアーの音楽思想におけるフレーベルの教育思想の影響について、特に「解釈 *Deutung*」という概念のもつ「意味 *Bedeutung*」の面から「解き明す *deuten*」ことを目的としている。

1. ハウアーの教員志向

日本で最初にハウアーの生涯や思想について詳しく紹介した音楽学者・石田一志は、ハウアーが、「基本的には教育者たらんと欲していた事実は、彼の音楽を考察する際に極めて重要なポイントであると思われる」⁽⁸⁾と指摘している。実際、ハウアーは、1897年から1902年まで、地元のヴィーナー・ノイシュタットの小学校教員養成用師範学校 *Niederösterreichische Landeslehrerseminar* に通学し、卒業後、ニーダーエスターライヒ（低地オーストリア）地方南東部ブークリゲ・ヴェルトの田舎の村クルムバハの小学校に非常勤下級教員として赴任している。その後1904年にはヴィーンで国家教員資格試験に合格し、故郷ヴィーナー・ノイシュタットに戻って帝国王室ギムナジウムの教師

となる。その後、1906年に唱歌指導、1907年にヴァイオリン指導、そして1909年にはピアノ指導の分野で、高等学校および師範学校教員の国家資格試験を受け合格しているが、その疲れか1909年に大病を患う。それにもかかわらず、第一次大戦では兵役に召集され、最終的にはヴィーンで司令部事務局書記として勤務し、1915年にヴィーンに家族を呼び寄せるが、終戦の年、健康上の理由で除隊となる。その際、ハウアーは、休職扱いだったヴィーナー・ノイシュタットのギムナジウムに復職するが、1919年6月30日、「神経衰弱症」を理由にギムナジウム側から退職を強いられることになり、結局ハウアーの師範学校の教員になる夢はそこで終わることになった。しかし、1915年からのヴィーン生活で親しく交流した建築家アードルフ・ロース（1870～1933）、詩人ペーター・アルテンベルク（1859～1919）、作家ヘルマン・バル、作家カール・クラウス（1859～1919）、画家ヨハネス・イッテン（1888～1967）ら前衛芸術家たちからの精神的支援や、宝石商エーリヒ・ケッヒェルトの経済的援助などもあって、ハウアーは、その後、ヴィーンで私的に音楽を教える傍ら、作曲と文筆活動を続けることになる。1919年にはシェンベルクの私的演奏協会で、ハウアーは自作のピアノ作品他を披露する機会を与えられ（2月2日に op. 1と op. 2、5月30日に op. 5と op. 10）、1921年以降は、彼の12音理論に基づく作品も公の場で演奏されるようになる。その後、1927年にはヴィーン芸術家賞を受賞、1930年には国の年金が支給されている。しかしその後、ナチスの台頭により、ハウアーの音楽は「退廃芸術」のレッテルをはられ、1938年には彼は一切の公職から退かざるをえなかった。しかし、第二次大戦後、再評価されたハウアーには、1953年にヴィーン・コンツェルトハウス会員（そして、同年2月1日には、ヴィーナー・ノイシュタットの教育委員会から「小学校長」の肩書き）、1954年に教授称号とヴィーン市の音楽賞、1955年にオーストリア連邦国家大賞と、さまざまな栄誉が与えられている。

以上のような社会的経歴をみると、確かに、

1918年の除隊後、戦争で欠員ができたヴィーン・フィルハーモニー管弦楽団のチェロ奏者のオファーを蹴って、ギムナジウム教員への復職の道を選んだハウアーにとって、音楽家としてよりも、音楽教育者として生きる方の優先順位が高かったことがわかる。同年4月9日に行った講演に基づき、師範学校時代からの友人で共にヴィーンで国家教員資格試験を受けて合格した、小学校教員だけでなく哲学者としての側面ももつフェルディナント・エープナー（1882～1931）にも筆を入れてもらって、ハウアーは op.13 という作品番号を付して最初の著作『音色について *Über die Klangfarbe*』を自費出版した。これが、ヘルマン・バルの目にとまり、その紹介でアルテンベルクのサークルに出入りするようになったハウアーは、他の前衛芸術家たちとも交流するようになる。特に、エープナーの示唆によって会った、当時（1916～1919年）ヴィーン第19区で私立の美術学校を開いていた画家ヨハネス・イッテンからの刺激は大きく、1919年夏イッテンのためにたくさん作品を作曲したりしている。また、5月には自身の描いた「音楽の色彩環」を、そして12月には『メロスの解釈』の原本をイッテンに渡したりしている。また、7月から、イッテンがバウハウスの基礎課程で教鞭をとるためにヴァイマールへ赴任する10月までの間あるいはそれ以降も、頻繁に手紙を交換したりしている⁹⁾。エープナーの思想は神秘主義的色合いが濃く、ハウアーに古代思想への目を開かせたのだったが、古代ゾロアスター教に淵源をもち19世紀末にオートマン・ハーニッシュ（*Otoman Zar-Adusht Ha'nish*, 1856?～1936）によってアメリカで創始されたマスダズナン（*Mazdaznan*）の教えに傾倒し、バウハウスでもそれに基づいた身体運動、呼吸法、そして菜食療法を実践したイッテンの思想や活動にも、神秘主義が底流していた。ハウアーに関しても、1914年11月8日にヴィーン最古のアカデミー・ギムナジウムで行なわれた国家教員資格試験を受けた際、追加で試験を受け、カトリックの国民学校における宗教の授業を補助授業資格も得ているという事

実は看過できない。1908年の音色論(実質的には、音程論)は、1920年にその増補版が『音楽的なものの本質：12音音楽の諸基礎 *Von Wesen des Musikalischen: Grundlagen der Zwölftonmusik*』⁽¹⁰⁾と改題されて Waldheim-Eberle 社から出版されたが⁽¹¹⁾、実質的なその音楽思想の表明となっているのは、1923年に E. P. Tal 社から「新音楽書 *Neue Musikbücher*」第7巻として出版された前掲の『メロスの解釈：今日の芸術家と思想家たちへの問い *Deutung des Melos: Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit*』⁽¹²⁾である。フレーベルからの影響を考察する前提として、まずは、この本の内容を概観しておこう。

2. 『メロスの解釈』

この本は、「少年時代に私はどのようにヨーロッパ的な作曲のやり方の基礎を習ったか」⁽¹³⁾、「音楽教育」⁽¹⁴⁾、「旋律あるいは雑音？」⁽¹⁵⁾、「古代における直観と観念論」、「音楽におけるゴシックとバロック」、「メロス文化」、「ゲーテの色彩論」、「メロスと言語」、「本能と解釈」⁽¹⁶⁾の全9章から成り、その中には、それまでハウアーが雑誌に発表してきた論考も含まれている。以下、各章のポイントを押えておこう。

2.1. 少年時代に私はどのようにヨーロッパ的な作曲のやり方の基礎を習ったか。

前章での記述からも推察されるように、ハウアーは、音楽学校で専門的に音楽を学んだ経験はない。この第一章で、ハウアーは、音楽好きで、村の音楽家から手ほどきを受けて自由時間にはツイターを教えて副収入を得られるくらいの腕前だった父親(マティーアス。本業は、刑務所の看守)から受けた音楽の手ほどきについて語る。ハウアーの父は息子にツイターと音楽理論の初歩を教え、ハウアーは小学校入学前にすでに記譜もツイター演奏もこなすことができた。ハウアーの父は、対位法や和声法についてのアカデミックな理論的知識はなかったが、酒場等で即興的に歌の伴奏付

けをしたりする実践の数をこなすことによって、カノン風の多声的な付曲についても、カデンツなど多様な和声進行についても経験的に習得し、編曲も自在にこなした。その後10歳になるとハウアーは、学校で音楽の授業を受けるようになるが、彼の実感としては、その後彼が否定してゆくことになるため本来は関わらない方がよかった「衝動的」で「本能的」な「ヨーロッパの音楽地平」について、この父親から手ほどきを受けた5年間ですでに習熟していたと主張する。つまり、ハウアー的な子どもは当時のオーストリアでは珍しくなく、「音楽的なもの、人間において純粋に精神的なもの、すなわち、運動そのもの」[GA: 132]は、知識や技術、才能とはまったく関係ないことに注意を促すため、この章を最初に置いたとされる。ここでは「無調のメロスにおける純粋に音楽的なもの、すなわち運動そのもの」という表記があり、「無調のメロスにおける純粋に音楽的なもの」と「純粋に精神的なもの」が「運動そのもの」を介して等号で結ばれていることに注意しよう。つまり、ここでは、「衝動的」で「本能的」な「ヨーロッパの音楽地平」を代表する調性音楽に対する無調の「精神的な」メロス、という二項対立がすでに予感されるはずである。

2.2. 音楽教育

「音楽教育 *Musikalische Bildung*」と題された第二章は、「本能的なるもの」対「精神的なるもの」という前掲の二項対立がさらに具体的に論じられる。ここでハウアーは、まずベートーヴェン以降の作曲家たちが「標題へ、演劇的なものへ、音画へと逃避」したと糾弾する。彼にとって、それは他芸術の最悪面の模倣に他ならない。つまり、こうした演出的な事柄は、その専門家を要請することになり、ともすればそうしたことは「慣習的な行いへと墮落」しうる。ハウアーは「音楽教育」には2種類あるという。すなわち、一方が、音楽院などで退屈な訓練を受けたヴィルトゥオーゾ、教会の音楽監督、指揮者、音の詩人、音画家、そして、洗練された「享受する人」などを要請する

音楽専門家教育であるのに対して、他方は、「音楽の内的文化」すなわち「旋律の直観的な聴取によって、入手され、音楽的なもの」の認識に至る「音楽的人間」の陶冶 *Bildung* である。前者は、適応、慣れ、練習、訓練が中心で、動物的な本能、人間の生理的なこと、経験へと方向づけられているのに対して、後者は、「変えることができないもの、文句のつけようのないもの、想像を絶するもの、不変のもの、永遠のもの」であるメロスの聴取に方向づけられる。その陶冶には、所謂専門教育は不要であり、「その人がそれを自分自身の内で作り出すかあるいは後で作り出すところの音楽」、すなわち「純粋なメロス」を、「聴く」ことができる人は、「解釈」「思考」「語り」「把握」「理解」に通じた「精神的人間」なのである。ここで、ハウアーがメロスの説明として出すのが、言葉であることに留意しておこう。母音と子音から成るいわば「旋律」である言葉は、単なる諸音の結合だけでなく「精神的な結合」＝「意味」をも作り出す。語る人は常に歌うのであり、その時は常に言葉から旋律を、つまり語りの「楽音」を聴いている。つまり、純粋なメロスとは、常にその意味を解釈、思考、把握、理解する精神的営為によってしか汲み取りえないものなのであり、そこでは感覚的領分から脱した「精神化」の陶冶が目指されるのである。

2.3. 旋律あるいは雑音？

第三章「旋律あるいは雑音 *Melodie oder Geräusch?*」では、ヴァグネリアンたちが依拠するような感覚的な心地よさがハウアーの批判の対象になる。協和と不協和という自然現象から出発した調性音楽は、この時代、複雑化した騒音、いわば「楽音の騒音 *Tongeräusch*」へと至った⁽¹⁷⁾。心地よさ／心地悪さという感情的な視点で音楽を判断することは、音楽を単なる陶醉手段に貶めることと同義とされ、民俗舞踊的な形式も、「リズムは、本当に音楽的であるメロスを押しつぶす」として、その範疇に入れられる。ハウアーによれば、諸和音は非音楽的人間のためだけに存在する。そ

うした人間は、聴覚をただ「触覚器官」としてのみ用い、そうした感覚的質によって区別された諸和音は、単なる雑音状態に留まる。これに対し、「音楽的人間」は、一つの和音を分解し、それを一つの旋律へと応用することによって、音楽的意味を獲得することができる。つまり、旋律という音楽的なもの「感覚的粗野化」状態にあるのが和音とされ、逆にある一つの和音から旋律を聴き取ることが求められる、その意味で、いかなる協和・不協和も存在しない無調の音楽、特に「純粋な音楽形式」である単声旋律が望ましいということになる。ハウアーによれば、この形式は東洋から古代ギリシャに到来したが、その後、それに対して位法や和声理論そして楽器法などで雑音要因＝生理学的・心理学的要因（協和・不協和、心地よさ等、ドラマ性）が付加されることによって不純化の一途を辿った。たとえば、ベートーヴェン以降の交響曲形式は、行為する人間としての主題、悲劇的葛藤としての展開部、解決としてのフィナーレ等、ギリシャ悲劇の模造であり、それらは「言語観念論的芸術形式」とみなされる。しかし、調性崩壊後の無調の登場によって、やっと「無調の旋律という純粋なメロスにおける本当に音楽的なものが始まる」ことになったとされる。自然模倣、個人的情緒、言語観念論的表象などに由来する調性音楽に対し、「純粋な音楽、音楽一般」である無調の音楽は、その起源を「人間の音楽的直観」にもつとされる。つまり、ハウアーにとって、こうした「直観」を可能にするためには、あらゆる感覚的なもの、情緒的なもの、快適なものを排除する必要があり、それには、たとえば導音進行などをことさら特別扱いすることのない無調の楽器、すなわちピアノ、ハルモニウム、チェレスタ等、等分平均律で調律された楽器の使用が推奨される。では、こうした具体的な楽器でどのように純粋な音楽的直観が得られるのか。ハウアーが具体例として挙げるのは、思考や情緒が全くない状態でこれらの楽器で各音程をゆっくり弾き、その響きを確認することである。その後小休止するが、その際、自身のうちでまさに聴かれたものの余韻

を聴く *nachklingen* ことが重視される。次に、この諸音程を確認して行く作業を、アゴーギクとダイナミクスによって少しニュアンスづけて反復してみる。こうして、その前に聴取された無調のメロス（要は、諸音程とその身ぶり）は、リズム的に分節化されることによって無調の旋律となる。そうした感覚的・情緒的・雰囲氣的なものがない状況下、諸音程の反復による内的聴取によって、「いわば空間、物質、感覚的なものの外側の、純粋な運動、運動それ自体、直観、音楽的原体験」が得られることになる。

2.4. 古代における直観と観念論

第四章「古代における直観と観念論 *Intuition und Idealismus im Altertum*」では、前章で少しだけ頭出しされた、ハウアーの古代音楽文化志向の理由について語られる。ハウアーにとって、古代には、中国、ギリシャだけでなく、メソポタミアやエジプトも含めて、「純粋に直観的な文化」があり、音楽も高度に発展していたという前提がある。つまり、古代では、ピュタゴラス学派のハルモニア論に代表されるような音程の数学的比例関係による把握がすでに存在し、和音ではなく旋律が常に先にあったとされる。ハウアーは、前章でみたような、各「音程」がその運動要因、すなわち、その、旋律自体によってのみ再び音楽的に実現され得る「メロス」を含んでいるという認識が古人にはあったと考え、さらに、「等分平均律」による無調の音楽もあったと信じる。ハウアーにとって、直観とは「連続するものの体験」であり、当然のことながら、そこでは運動要因をもった「無調の旋律」こそが、こうした体験の直接的具現化であり、「最も純粋な形の直観」ということになる。特に、ハウアーが関心を示すのは東洋の文化である。たとえば、「東洋の書物は、音楽的に読みとられ、直観的に解説されねばならない、いわば楽譜である」[GA:138]。ここでイメージされているのは、表意文字としての漢字と四声を伴った中国語であることは言を俟たない。そこにハウアーは旋律的な動きを看取したのであり、よって東

洋の文化は、「旋律感覚」に満ちあふれていることになる。そして、東洋、特に中国では、こうしたあらゆる分野において、「旋律」を聴き取ること、動きにおいて体験することが、「精神性」と直結して語られ、それゆえ、非音楽的人間は社会的にも出世できなかつたとされる⁽¹⁸⁾。翻って、古代ギリシャ以降のヨーロッパの観念論的文化の発展は、せっかく東洋入ってきた精神的「聴取」という「直観的文化」を阻害する（アイデア *idea* は「見る *idein*」という動詞が語源）。たとえば、プラトン『国家』にみられるように、特定の旋法（旋律）と感覚的な知覚が結びつけられるようになり、こうしたエートス論は若者たちの音楽教育にも導入されることになった。しかし、たとえばミレトスのティモテオスによって絃が足された12絃リラは半音階的楽器であることから、ハウアーが意図する等分平均律による無調に条件的には近づいたが、それはあくまでも純粋に感覚的な目的によって導入されたものであり、また当時、調律についても平均律は斥けられていとされる。

2.5. 音楽におけるゴシックとバロック

ハウアーによれば、こうしたギリシャ観念論の特徴がその後のヨーロッパ音楽、特に多声音楽の上に反映されるようになる。それは、個人のため、大衆のために配慮された感覚的・生理的作用に依拠している。第五章「音楽におけるゴシックとバロック *Gotik und Barock in der Musik*」でも、これまでの二項対立的説明が採用される。つまり、物事の「本質」の最も内的な体験や知覚である「メロス」に到達できる「直観」が「文化」の担い手となるのに対して、ギリシャ観念論はヨーロッパ「文明」を生み出した。「文化」対「文明」というお馴染みの二項対立図式は、直観的運動と観念論的運動、すなわち、混沌的なものから形式へと向かう動きであるゴシックと、形成されたものから多様なものへの動きであるバロックという形で現われることになる。つまり、ゴシックなしにバロックは、文化なしに文明は、東洋の直観なしにギリシャ観念論は、認識なしに作用は、内的聴取な

しに音楽することは、考えられなかった。ハウアーによれば、無調の旋律に対する根源的「混沌」に当たるのは、無限に多くの音程を包含する雑音一般であり、いわば大工にとっての、建築材料の重さ、剛性、構造である。そしてこれら諸要因を克服するやり方が「形式」に存することになる（よって、メロスは最高の「形式」、「形式」それ自体とされる）。中世初期の教会旋法ではまだ単声旋律は問題なかったが、その後それは旋律として直観的に捉えられるのではなく、諸倍音を含んだ音の連なりとして感覚的に捉えるようになり、多声音楽における声部進行が登場する。それに応じて旋律は、主題（定旋律）、模倣、変奏等々に姿を変えることになる。「旋律が本来の音楽的なものであり、そして、旋律から離れたもの全ては、音楽の騒音要因に属する」と繰り返し主張してきたハウアーにとって、そうした多声音楽は単なる「多声的に組織された騒音」にすぎない。いかに混沌からメロスを聴き取るか。それは巨匠たちが書いたもの次第ではなく、「音と音の間、線と線の間」に読みとられるべきもの次第である。この文章が書かれた第一次大戦後という時代はまさに酷い混沌の時代にあつて、あらゆる真の芸術家にとっては、常にこうした「無調の旋律の聴収」すなわち「メロスの解釈」が要請されているとされる。

2.6. メロス文化

第六章「メロス文化 Meloskultur」では、「文化」と「直観」を介して結びつけられたメロスについて、改めて理念的な説明がなされる。ハウアーは、音楽だけでなく「何かある芸術において、本来的に創造的なもの、精神的なもの、形式的なものであるものは、音楽的なものに、旋律に、つまり運動要因に存している」[GA:144]と、それまでの主張を繰り返す。この意味で「あらゆる文化の理想」になった「純粋に音楽的な形式としての唯一の無調の旋律」の出発点は、メロスであり、それは平均律の諸音程で生起する。そこから形成された無調の旋律は、「世界」それ自体であり、構成要素として再び他の大きな諸形式へと有機的に当

てはめられ得るところの完結した形式とされ、音楽的人間は、これを他の幾多の旋律と区別することができるかとされる。無調の旋律を作り出す場合、有機的全体、統一体としてメロスを把握することが必要になるが、そこでゴシック的なものとしての「直観的なもの」が形式統一体として現われ、そのリズム的分節が、観念論的（バロック的）運動として感覚へ作用する。ここでの記述に至って、二項対立は必ずしも一方が排除されるべきとされているわけではないことが明らかとなる。すなわち、無調の音楽においてのみ直観対観念論といった両極を統一しバランスをとることが可能であるとされるが、その際、感覚的要因である雑音は、平均律によって感覚的作用を失い無意味化されるので、諸音程、すなわち「メロスの運動要因」だけが残る。こうした「運動そのもの」すなわち旋律的なものに諸芸術の諸要素（物質の、色彩、母音、子音、比率、角度、曲線、構造）も含まれており、メロスはいわば精神的営為によってそこに見出されるべき「意味」である。まさに混沌の時代にあつて、ハウアーにとっての関心事は、「純粋に音楽的なもの、直観的なもの」であるこの「無調の旋律」がその時代の「文化生活」に組み込まれるかどうかであった。つまり、技術的な専門性や手仕事性、複雑性を必要としない無調の旋律の発見によって、その人間が本当音楽的であるかどうか、換言すれば「その人が精神的な人間であるかどうか」を見積もることができる。つまり無調の旋律はそれ自体単独で精神的なものなのであり、その意味でいわば「世界言語」としてあらゆる芸術や思想の基礎として役立ちうる。そして、「純粋に精神的なもの」を知らせること、それにハウアーは「解釈」という語を当てはめたことを覚えておこう。

2.7. ゲーテの色彩論

第七章「ゲーテの色彩論 Goethes Farbenlehre」は、世紀末転換期のゲーテ自然学ルネサンスの影響を強く受けたハウアーが、前著『音色について』やその増補版『音楽の本質的なものについて』で

展開した、ゲーテ『色彩論 *Zur Farbenlehre*』（1810年）に依拠した自身の音色・音程論の意義の再強調の章である。そもそも、きわだった「目人間」「観念論者」ゲーテの色彩論がなぜ再評価されるのか。ハウアーにしてみれば、ゲーテの色彩論は、自然科学からは否定され、精神科学からは理解されていない。ハウアーはまず自分の主著を持ち出す。従来の音響学は、音色について、倍音の高さ・振動数によって区別するのみであり、音色と（基音との）音程との関係に注目していたハウアーにとって、それは音色ではなく雑音について考察しているにすぎない。ハウアーによれば、音程、すなわちメロスのみが、「純粹に音楽的に把握される」のであり、音程なしにはいかなる音楽も存在せず、(リズム的)雑音のみが存在することになる。例えば、ハウアーはヴァイオリンの音がそれ自体長2度のメロスの音色特徴を示していると「直観的に」捉えた。なぜ長2度がヴァイオリンの音色特徴となるのか。長2度音程は、ハ音を最初におけば二音となる。二音はヴァイオリンの中心にある開放絃の音で、それを主調とする二長調は、ヴァイオリン曲に多い。それを倍音列で考えてみると、同じようにハ音を基音（第1倍音）とすると、二音は、その3オクターヴ+長2度上に出現する第9倍音となる。そして、ハウアーはこれを「明るい」音色特徴とする。実は、『音楽の本質的なものについて』の当該箇所[GA: 117f.]で、これはゲーテ『色彩論』教示篇第772節（赤黄色）に当てはめられている。すなわち、

いかなる色彩も静止しているものとは考えられない。だから黄色をだんだんと濃く暗くしてゆきながら、赤みを帯びた色へと高昇させ、向上させるのはじつにたやすい。黄色という色彩のエネルギーが増加して赤黄色[橙色]になると、黄色よりも力強く華やかに見える。⁽¹⁹⁾

この記述でもわかるように、ハウアーにとってゲーテの色彩論は、自然科学あるいは観念論的な考え方によってはもはや解決できない「運動自体」

の領域、すなわち物事の本質における運動要因の認識を導入したという点において、極めて重要であった。そもそも、ハウアーがゲーテの色彩論を知った時、すでにハウアーの音色論は構想済みでメモもとられていた。しかし、ハウアーが考えた個々の諸音と色彩との関係、すなわちメロスの解釈が、ゲーテの色彩における運動要因の理解と一致していることに驚き喜んだという。つまり、ハウアーにしてみれば、ゲーテは、「無意識に、彼の色彩論において、このメロスの最初の解釈を敢行した」人であった。確認の意味で、ハウアーお得意の言い換え表現を引いておこう。

純粹に音楽的なもの、直観的なもの、非空間的なもの、休止していないもの、非物質的なもの、精神的なもの、生き生きとしたもの、運動それ自体が、「無調の旋律のメロス」において見出される。全ての他のもの——色彩、母音的なもの、言葉、リズム等々——は、純粹なメロスから精神的に解釈されうる。メロスは精神的なものの原形式である。[GA: 148]

2.8. メロスと言語

第八章「メロスと言語 *Melos und Sprache*」は、前掲の引用にあった「精神性」と「解釈」との関係性をさらに強調するために置かれている。そもそも、無調のメロスは、純粹に精神的なもの、非物質的なものであるがゆえに、人間の本能や感情は、この現象を自身に指し示す *deuten* ことも、リズム的にも、旋律的にも、精神的に有機的な統一体として一段と深く理解させることもできない。ここで要請されるのが「解釈 *Deutung*」である。すなわち、

解釈とは、純粹なメロスの、すなわち、無調のメロスのリズム的分節である。というのは、ただこれだけがあらゆる感覚的なものから自由であり、つまり、顕著な精神的行為、すなわち、人間の科学的・芸術的生活に存在する唯一の行為である。[GA: 151]

ここでの「メロスのリズム的分節」は「アクセシ

トづけ Betonung」とも言い換えられる。つまりそれによってこの精神的な事象は、物質的・生理的にも理解されるようになる。つまり、純粋なメロスを聴く人は、精神力を集中し、運動そのものの発端から具体的な把握に役立つ明確化までの道のり全てに関与しうる。しかし、音楽的で直観的な人間以外は、本能的に無気力に暮らすだけであるとされた。

解釈すること、思考すること、言語、そして神話は、それら共通の根をメロスにもつとするハウアーは、言語や書物においても、地上のあらゆる人間が理解しうる運動要因が存在することを、「言葉 Wort」によって説明する。たとえば、ハウアーにとって、i と u は対立した音であり、ここでは、spitz (尖った) – stump (切れ味の鈍い), eckig (角張った) – rund (丸い), licht (明るい) – dunkel (暗い) といった具体例が引かれる。さらに、e, oe, eu, o は受動的、否定的、冷たい、緑青色のマイナス側の音、ue, ai, a, au は活動的、能動的、暖かい、黄赤色のプラス側の音とされる（ここでのプラス側とマイナス側とはゲーテ色彩論における明・暗それぞれに対応した両極を指す）。続いて、b や p を含む語は膨らむ運動要因、f や v を含む語は伝播・拡散する運動要因を持つとされ、それぞれそれに類した意味をもつ語が列挙される。さらにこうした具体的な語例の大量列挙がアルファベット各音についてなされる。もちろん、ハウアー自身もこうした「メロスの言語的解釈」すなわち、音楽的・リズム的解釈が無条件に正しいと主張するわけではなく、そこには無限の解釈の可能性があることを認める。ただし、その「源泉」であるメロスとの関連を考えない解釈は無意味である。そうした誤ったメロス解釈の典型例はギリシャ悲劇であり、ここでは「一面的な」、生理的なもの、観念的＝概念的なものを志向する言語観念論的解釈がなされ、それが規範として利用されることになる。すでに前掲のベートーヴェンや交響曲の例もあったように、ドラマ的なものは、ハウアーにとって、人間における音楽的なもの＝直観を殺すものであり、多声音楽が「旋律の凌辱」であるの

と同様、ドラマ的な詩作は、言語の誤用とされた。ギリシャ人は音楽を言語や神話の奴隷にしようとしたが、メロス自体は誤用されることはなく、それによって、人は、いつでも世界のあらゆる事象のための精神的コントロールを保てるとハウアーは考えていた。

2.9. 本能と解釈

最終章「本能と解釈 Instinkt und Deutung」に至って、本のタイトルにある「解釈」が主題となる。すなわち、「解釈すること、思考することとは、何かを指し示すこと、指摘すること、つまり、内的な、精神的、非物質的な運動を、外的、空間的、物質的な「運動」へと変換することの謂である。」[GA: 158] ここでは動物と人間が対比される。動物は言語の意味を理解することができない。それはとりもなおさず、本能に歩み寄ることのないメロスを把握し理解することもできないことを意味する。しかし、人間における動物的な本能は、音、騒音、リズム、情緒などと密接に関連し、調性音楽にまで影響している。しかし、ただ「純粋に無調のメロス」だけが異なる。それは、暗示的で催眠的な諸目的のために誤用され得ない。なぜなら「パトスから最も遠く離れており、つまり倫理的なもの自体である」からである。諸言語、調性音楽、諸造形芸術は、本能的なものに委ねられているが、無調の旋律とそのメロスは、本能が感覚的に作用しうる以前に「精神的に理解されねばならない」。つまり、無調のメロスは、本能的には理解され得ず、ただ精神的にしか理解されえない。しかし、これを精神的に理解するやいなや、人はそれを「リズム的に」、思想的に、言語的に、造形的に、解釈することができる。つまり、この無調のメロスこそが、文化の転換点に立っているヨーロッパの「各々の人間の精神性のための尺度」であった。

以上、まさに冒頭に掲げた「冗長な音楽哲学」の内容を追ってきたが、それはほとんどマニフェストに近い内容であり、そこで、倦むことなく繰り返して説かれたのは、「純粋に音楽的なもの」⁽²⁰⁾「直

観的なもの」「精神的なもの」としての無調のメロスを「解釈」する必要性であった。実は、この「解釈」こそが、ハウアーとフレーベルを繋ぐ重要な接点なのだが、まず「解釈」をめぐる考察に入る前に、次章では、ハウアーとフレーベルとのその他の接点について触れていくことにする。

3. ハウアーとフレーベル

第1章でみたように、ハウアーは教員志望であり、実際に現場での教育経験も豊富であった。しかし、ハウアーの著述にフレーベルの名前が登場することはない。先行研究でも、フレーベルからのハウアーへの影響関係について言及したものは皆無に近く、かろうじて、ハウアー研究者で全集を編纂した一人ヨアヒム・ディーデリヒスによる言及⁽²¹⁾ くらいしかみあたらない。ディーデリヒスは、ハウアーがヴィーナー・ノイシュタットの師範学校で学んだことやのちに同地の帝国王室ギムナジウムで唱歌、宗教、体操の教師として基礎教育を担当するようになったことなどを考慮し、当然のごとくフレーベルがハウアーの思考の基礎を形成したと考える。もちろん、当時あらゆる教師が全てフレーベルの影響下にあったと言えるわけではないが、ディーデリヒスは、フレーベルが、活動を通して調和化 *Harmonisierung* を教育することを要請していたとし、その全著作に通底する根本思想とも言える「生の統一 *Lebenseinigung*」がハウアーの音楽思想にも反映されていると見る。すなわち、球体、立方体、円柱から点、平面、線へ、最小の種が大きな全体をそれ自体の内に胚胎しており、この種はさらに大きな生の全体 *Lebensganzen* と関連して発展すると考えフレーベルは、また、人間を自然（植物学、鉱物学、特に、結晶 *Kristall*）と結びつけ、最終的に神的なものとも関連づけようとする。ディーデリヒスは、この「汎神論者」フレーベルにおける「神」の位置に、ハウアーの「メロス」＝「精神的なもの」を置き、その思想の類縁性を暗示するのだが、そこでは紙面の関係が必要な説明をすべて端折っており、ハ

ウアーに興味があってもフレーベルについて知識のない人間には、有効な説明となっていない。

実は、*Kindergarten*（幼稚園）という語を造り、今日、幼児教育の祖として名を残すフレーベルは当初、ベルリン大学鉱物学研究室のクリスティアン・ヴァイス教授（1780～1856）の下で結晶学 *Kristallographie* を専攻しており、それゆえ、後に彼が提唱した遊具「恩物 *Gabe*」も結晶由来であることや、彼が「遊び *Spiel*」を重視していること等々、ハウアーへの影響について言及するにあたっての手がかりには事欠かない。まずは、フレーベルの名著『人の教育 *Die Menschenerziehung*』（1826年）の冒頭を引くだけで、それが前章で累々紹介してきたハウアーの『メロスの解釈』での主張といかに重なっているかが如実に理解される。すなわち、

すべて天地間の万物の中には、一つの永久不滅の法則が存在し、これが万物を生かし、しかもこれを支配している。その法則は、外界すなわち自然にあっても、内界すなわち精神にあっても、また内外両界の結合としての生命にあっても、同様に常に明瞭に現われている。いやしくも事物のこのような必然性を感じ、それは必ずかくなければならぬと考えるような気質と信仰をもつ人、または明瞭な冷静な心眼をもって、外界のうちに、また外界を通して内面的なものを直観し、外界は必然的で、しかも確実にこの内面的なものからでているのであるということを洞察する人は、常に明らかにこの法則を認める。万物を支配するこの法則の根底には、あまねく万物に通じ、自ら明瞭な、生きた、自覚的な、したがって永久に存在する統一者が必然的に存在する。このことは、統一者そのものと同じく、再びさきのようにして、信仰と直観とから生々と認められ、また理解され、把握されるのである。すなわち、静かな注意ぶかい心、思慮ある明快な精神をもってすれば、この統一は、今も昔も同様に、必ず確実に認められるのである。

統一者とはすなわち「神」である。

万物は神性すなわち神からでてい。またこの統一者によって唯一のものとして規定されている。神は万

物の唯一の本源であって、万物の中に存在し、万物を生かし、かつ万物を支配している。万物は神のうちに、また神によって存在し、神によって生命を与えられ、またそこにその本質を保持しているのである。

万物は、神がそのうちに働いていることによるのみ、存在するのである。

このように万物のうちに働いている神性こそ、すべての事物の本質である。⁽²²⁾

ディーデリヒスが指摘するように、ここでの「神」あるいは「神性」を、「無調のメロス」に置き換えれば、それはそのままハウアーの主張となりうる。無調の音楽＝純粋なメロスを、ハウアーは、「宇宙的で、完全に完成した、永遠不変の絶対的音楽 *die kosmische, vollkommen vollendete, ewig unveränderliche absolute Musik*」とも言い換えていた。そこでは、「世界秩序の開示としての永遠不変の絶対的音楽を聴き取ること」が前提とされ、まさに「完全で、宇宙的で、永遠不変の絶対的音楽は、12音遊戯として教えられ、学ばれうる」のである [GA: 403]⁽²³⁾。「外界を通して内面的なものを直観 *schauen*」することは、「永久不滅の法則」たる純粋なメロスを自らのうちに「聴取」することと同義であり、ここでの「直観」は、ハウアーのそれと重なっているのである。以下、フレーベルとハウアーに共通するキーワードを幾つか挙げてみよう。

3.1. 遊戯

では、フレーベルは「遊戯 *Spiel*」についてどのように語っているだろうか。曰く、

遊ぶこと、または遊戯は、この期における人間の発達、すなわち児童生活の最高の階段である。なぜかといえば、遊戯とはその言葉がすでに示すように、児童が自己の内面を自ら自由に表現したもの、自己の内面的本質の必要と要求とに応じて内面を外に現わしたものである。遊戯はこの期における児童の最も純粋な精神的生産であり、また同時に、人間生活全体の模範ともいべきものである。あるいはさらに、人間

およびすべての事物の内奥に秘められたる自然的生活の模範である。それゆえに、遊戯はそれ自身において喜びであり、自由であり、満足であり、また平静であり、さらにまた、外界との平和であり、人にもまたこれらの感じを与えるものでもある。また遊戯はすべての善なるもの出てくる源泉である。⁽²⁴⁾

ここでは、ハウアー同様、フレーベルの表記にも、次々と同じ意味の表現の言い換えが列挙されるという特徴があることを示すために、敢えて長く引用したが、まさに、遊戯が「最も純粋な精神的生産」であり「すべての善なるもの出てくる源泉」であるという理解は、ハウアーの「12音遊戯」の考え方に近い。フレーベルにとって、ただ活動 *Tätigkeit* そのものが目的だった幼年期の遊戯と違い、少年期の遊戯の目的は一定の表現 *Darstellung* にあり、表現されるべきそのものが遊戯の目的であるとする。この時期の遊戯で向上するのは肉体的・身体的な力だけではなく、精神力や道徳心でもある。よって、フレーベルは少年期のために公共の遊戯場を備えるべきと主張する。つまり、この期の少年たちは、ともすれば「共同的な遊戯」をする。それは「社会公共に対する意向や感情を発達させ、また社会の法則や諸要求をも発達させるもの」なのであり、「直接に少年の生命の感化となり、教化となり、またそれによって、少年の市民的徳義や社会的道徳を養成する」ものなのである⁽²⁵⁾。このように「遊戯」が明確に「精神性」と結びつけられているのは、ハウアーも同様であったのは繰り返すまでもない。

3.2. 結晶

では、「結晶」についてはどのように論じられているだろうか。実は、『メロスの解釈』の最後で、ハウアーは、「メロスはダイヤモンドと同じである」[GA:159]とする。ダイヤモンドは、カオス（混沌）の複雑な諸運動、すなわち外から内へとかかる巨大な圧力のもとで最も美しく素晴らしい「結晶体 *Kristall*」へと形成されたものである。ハウアーは「メロスの音芸術 *Melische Tonkunst*」と題

された別の論考⁽²⁶⁾で、メロスは、「全ての時代の最初から終りまで存在する、非の打ち所がないもの、不動のもの、不変のものであり、あらゆる人間のために、結晶化法則すなわち共通の言語基盤のように、被造物のうちに組み込まれている」とする。それはまさにダイヤモンドと同様に、内奥に存するものなのであり、我々は、ダイヤモンドを掘り当てる、すなわち、「メロスを解き明かす *deuten*」必要があるのである [GA:296]。そして、この純粋なメロスによって世界のあらゆる現象が精神的に支配されうるので、音楽的な人間は、たいてい「陶冶された *gebildete*」人間とされることになる [GA: 134]。

では、なぜハウアーは結晶体を純粋なメロスに類比したのか。実は、ここにもフレーベルからの影響が看られる。すなわち、フレーベルは、「地上の自然物が構成されて現われた最初ものは結晶体、水晶体である」とし、「純粋な完全な結晶体というものは、内部にある力の方向の量的関係も外形に現わしている」とする⁽²⁷⁾。ここでのポイントは、まさにダイヤモンドが巨大な圧力による結晶であると同様、その形自体がすでに「力」の作用を示しているという考え方にある。それは、ハウアーがメロスに看て取った運動要因と同じであり、

力そのものが、一切の多様性を表現する可能性を要求するからであって、多様性もすでに、唯一の共通性、唯一の生命全体として力のうちに存するのである。自然界の各事物は、統一性——個性——多様性の三位一体的表現においてのみ自己の本質を完全無欠に示するのであるという、あの偉大な普遍的法則は、ここにも証明されているのである。⁽²⁸⁾

つまり、結晶体は、それが胚胎する力によって多面体化していく。そうした「結晶体発達の法則」がここでの「普遍的法則」であり、それは鉱物的＝数学的なものから、植物的なもの、動物的なもの、そして人間的な精神性へと発達していくことにも応用される。すなわち、

自然物そのものから現われてくる結晶的発達の全自然観察を概観すると、人間の精神および心情の発達と全く一致している点のあることが見出される。人間も結晶体と同様に自己のうちに生きた統一をもっていながら、その外部的表現においてはまず一面性とか個別性とか不完全性などを示している。後になってようやく均一、調和、完全などの性質を獲得し、またはそれらの性質へ達することができるのである。自然の発達と人間の発達とが同様な経過において進むという現象は、この種のあらゆる現象と同じく、己を知るうえにも自他を教育するうえにも極めて大切である。⁽²⁹⁾

すなわち、「この結晶体の本質および生命形体の本質の諸法則を知ることは、人間に対して、自他の教育上きわめて大切なことである」⁽³⁰⁾とされた。この「諸法則を知ること」がまさに「メロスの解釈」と対応しているのである。

3.3. 数学

前著『音楽的なものの本質について』では数学的説明が多かったからか、この『メロスの解釈』では、後述するように（「言語」の）「解釈」が大きな柱となっているため、数学的なことについての議論が少ない。しかし、たとえば、マニフェストにおける「12音音楽は偉大な芸術であり、音楽は最高の学問、すなわち数学である。12音音楽は宇宙の、永遠で不変の書物・言語である」 [GA:363] といった記述や、あるいは音楽書簡における「数学は、音楽家がそれに依拠しうる唯一の真の基礎である。音楽家の原体験や最高の数学的認識はほぼ一致する。よい音楽家はまたたいていよい数学者である。たとえ彼が一度も正規に計算することを習っていなかったとしても」 [GA:62] といった記述は、ハウアーがいかに数学的なものを絶対視していたかを物語る。それはフレーベルも同じであり、たとえば、「いわばすべての多様をうちに含み、自己からまたあらゆる多様を発展させるものとして現われるもの、あらゆる合法性および法則そのものの、見うる発現たるものは、とりも直さず数学である」⁽³¹⁾とする

フレーベルは、数学を「純粋な精神」「精神の純粋な思惟法則」とも言い換える。それは可視的なものの表現として外界にもろもろの現象を造り出す、我々はそうした自然の事象を、自身の内面、精神のうちに見出すことになる。よって、フレーベルにとっては、自然精神と人間精神との間には必然的に調和統一があることになり、それは「統一や多様、認識や直観に関して、人間の精神や思惟の法則と歩調を合せつつ、絶えず自ら再生しつつ個々に発展してゆく生きた全体」なのであり、「人間における思惟の表出」「純粋精神界における合法的表現」であって、この点からいえば「自由と必然との生産物の一つの有機体」なのであるとされる⁽³³⁾。

3.4. 言語

フレーベルが、『人の教育』でこの数学についての理念的なマニフェストの次に置くのが「言語」についての同じく理念的説明である。ハウアーの場合、前章2.8「音楽と言語」の内容は、その由来を知らない者にとってはかなり恣意的な言説にしか捉えられず、従来ハウアー研究では全く省みられなかったとっていいくらいだが、実は、フレーベルとの関連を考察する際には、見過ごすことのできない極めて重要なトピックである。フレーベルによれば、「言語」とは、「自己の内面が、外面化された形を通して外界に表明され表現されたもの」⁽³³⁾であり、それは、「語る S-prechen」が「自らを破開する S-ich brechen」と同根であることからわかるとされる。言語も、数学同様、一方は内界に、他方は外界に属しており、自然が神の表現・表出であるのと同じく、言語は人間のそれということになる。そして、その本質にもこうした二重性がみられ、外界を内に結びつけるために、言語には物理的・数学的特徴がある。それゆえ「言語は言葉の最後の成分たる母音、半母音および子音、ならびにこれらの諸音を現わす綴り字などにおいても、自然の一般的な根本関係や根本性質とともに、精神的な作用や意味をも現わすのである。」⁽³⁴⁾ そしてフレーベルは、さまざまな

言葉の成分要素には、何らかの意味が包含されていると考え、ハウアーの場合と全く同様に、数多くの具体例を列挙する。たとえば、フレーベルにとって、ドイツ語の「o」という母音は完結したものを意味し、その例として引かれるのが Mond（月）、Sonne（太陽）、Wonne（歓喜）、Kopf（頭）などである。同様に、「u」は観念・本質・内容などを、「e」は本来の生命を、「a」は空間的な観念を、「i」は中間や中部を、「au」は外的多様を、「eu」は生の内的多様、内部的活動や運動の多様を、「ei」は生命統一、現象の統一としての生命を示していることになり、さらにウムラウトは、その原音の意味をさらに「生気づけ、霊化」する作用をもつ。もちろん、こうした説明は、半母音および子音に対してもなされる。フレーベルによれば、言語における母音は内部的性質、子音は外部的性質、そして半母音はこれらを倍加する性質をもつ。つまり、こうした意味で、言語は「人間の全内界および外界の模写」なのであり、子どもの教育にあたって、こうした理解を喚起しつつ教えることが重要視されるのは言うまでもない。これは『人の教育』における具体的な教授法を提案している部分で「言葉の研究」「話法の練習」として改めて具体的教授実践の中に位置づけられることになる。

さらにここでは、前掲の極めてハウアーに類似した言い換え表現、たとえば、「人間の内界は、自然のそれと同じく、法則であり、また必然性であり、精神であり、永久的のものであり、結局神性が外界を通して外界の上の現われたものである」⁽³⁵⁾といった件りもみられることは指摘されておいてもいいだろう。

以上みてきたように、「法則」「遊戯」「結晶」「数学」「言語」に加え、さらには「直観」「精神」等のキーワードをめぐって、フレーベルの主著とハウアーの著述とを比較し、その対応関係を検証していくことも無意味ではないが、ここでは、敢えて、ハウアーの同時代人がフレーベルをいかに受容し理解していたかについて考察した方がこの小論の議論には役立つと思われる。その同時代人

とは、ヴィルヘルム・ディルタイの解釈学の影響下、その「精神史的方法」によってフレーベル解釈を行った、ハウアーより1歳年上で4歳長生きした文化教育学者エドゥアルト・シュプランガー（1882～1963）である。そのフレーベルに関する言説は、すでに「フレーベル思想のロマン主義的解釈」というすぐれて20世紀的な枠組みの中で論じられて久しいが⁽³⁶⁾、フレーベルについての言及を残していないハウアーも、本質的には、19世紀ロマン主義における芸術の純粹化（抽象化）の延長線上にあって、すぐれてロマン的であるともいえ、その思想が、シュプランガー的フレーベル解釈と共鳴しあうかどうかを確認するのはあながち無駄ではない。そして、ここでポイントになるのが、「解釈」の問題である。

4. フレーベルにおける「解釈」

シュプランガーのフレーベル解釈で何が注目されているかは、フレーベル百年忌のための記念講演（1952年7月21日）に簡潔にまとめられている。フレーベルが繰り返し強調しているのは「統一 Einheit」であり、多様な現象界にあって、それは万物の源泉たる「神の創造的力」にはかならない。この神の力がどのように影響を及ぼすのかといえは、（シュプランガーはその精神科学的教育学の柱をなす象徴的意味解釈にそって）内的象徴系である「精神」と外的象徴系である物質界という二つの「神の言語」として、上から下へと流れ、各段階でそれぞれの形態を形成することになる。ここでは「外的なものの内面化」と「内的なものの外的な表現」という「二重の生命運動」が生じる。つまり、人は「物質的形態を何か彼の魂をも含むものとして解釈しなければならない、いやそれどころか彼は、それら物質的形態に固有の、深奥にまで達する象徴作用を理解しなければならない」⁽³⁷⁾のである。そして、「解釈」と「表現」で重要になる「外的象徴形式」は、言語と、「フレーベルにとって無限の意味を備えたその「基本的音声象徴」とされた。岩石、植物、動物を経て、精神

的構造をもつ人間へと下から上へ高まる一連の物質的・外的諸段階に、人間の内面、すなわち魂の「発達」段階も対応している。しかし、その「発達」は、決して受動的にではなく能動的に、すなわち「リズムカルな身体運動として、踊ること、歌うこととして、構成的形成的な遊びとして、話すこととして、そして意味付与的な労働として」⁽³⁸⁾諸段階に関わる必要がある。ただし、シュプランガーはフレーベルがシラーの詩句「子どもの遊びにはある深い意味が隠されている」を繰り返し引用しているように、内面から外に表出されるものは、「完全に象徴的なもの」であり、そこには隠されているものがあるとする。その隠された「深い意味」とは「数学的精神」である。外的な形態の中で最も完全なものとしての球は、いわばプラトンのイデアなのであり、球の形態に関する法則である球体法則がフレーベルの教育思想の核にあるとされる。球体は、神の力が作用することによって、立方体へ、そして正多面体（プラトンの立体）へと規則正しい法則に則って変化しうるし、それは結晶構造に見出される。フレーベルが主著の冒頭で主張した万物における「一つの永遠の法則」とは、この規則正しい形態にも宿る「神の数学的精神」であり、こうした神的なものはまさに自然の象徴作用として捉えられる必要があるとシュプランガーは述べる。

こうしたフレーベルの象徴解釈は「遊戯」についても敷衍される。幼児の遊びには、大別して無目的に物体の性質に応じて遊ぶ、外的なものを内面化する「受容遊戯」と、自由に内から外へと表現する「意味付与遊戯」の二つがあり、こうした二つの方向は、フレーベルの根本思想「生の統一」へと導かれる「主観と客観の同一化」を示す。シュプランガーは、こうしたフレーベルの象徴解釈を全面的に受け入れるつもりはないとしつつも、「本来のシンボル性、つまり単なる現象的な具体性を越えた自由な意味付与は、人間にとっての最高の精神的能力」⁽³⁹⁾であるとし、子どもの内なるこうした意味付与の力を成長させるためには、「魔術的なもの」を守ることが必要だとする。

さらにシュプランガーは、子どもの発達段階に応じて厳密に段階づけられているフレーベルの「恩物」の体系の必要性も認める。恩物とは、球（第一恩物）、三体（第二恩物。球・円柱・立方体）、積み木（第三～第六恩物）、色板（第七恩物）、棒（第八恩物）、環（第九恩物）、豆または小石の粒（第十恩物）等々、フレーベルがペスタロッツィの実物教授 Sachunterricht に影響されて考案した教材だが、こうした具体的な物での数学との出会いが、現代で欠落している「必要な直観力」の養成に役立つとされる。すなわち、「それらの事物の規則性や数的厳密性、その力動的な性質との出会いが、発達しつつある精神に対して無限に陶冶的である」⁽⁴⁰⁾ のであり、教育者こうした、「最も単純な原現象」、「純粋な」事例に現われる「精神的啓示」に早くから眼を向けなければならないとシュプランガーは考えた。

このように、シュプランガーによるフレーベル教育思想の説明においては、それがどのように自然哲学的＝神秘主義的枠組と関連づけられるのかという点が重視されているが、大学生フレーベルが1813～14年に学業を中断してドイツ解放戦争のリュッツォー義勇兵団に歩兵として参加し、「純粋の人間性はなによりもまず、最も純粋にドイツ民族によって実現されねばならない、という理想」⁽⁴¹⁾ をいだいて戦争から戻ってきたことも、そうした神秘主義的思想を抱くきっかけの一つになったことも示唆されていることは看過されるべきでない。

次に、この戦後の講演ではなく、フレーベルによって1840年に創立された幼稚園の百年祭にあわせて第二次大戦前1939年に出版された『フレーベルの思想界より *Aus Friedrich Fröbels Gedankenwelt*』でのシュプランガーの言説を追っておこう。序文でシュプランガーは、「フレーベルの思想の最も重要と思われる輪郭だけを描き出すことに自らの課題を限定した」⁽⁴²⁾ としているが、その出発点として選ばれたのが、フレーベルの名著ではなく、論文「新しい年1836年は生命の革新を要求する *Erneuerung des Lebens fordert das neue*

Jahr 1836」(1835/36年)⁽⁴³⁾ であることは、当然重要な意味をもつ。ここでシュプランガーは、フレーベルの「ドイツ語」をめぐる言説に哲学者ヨハン・ゴットリープ・フィヒテの公開講演『ドイツ国民に告ぐ *Reden an die deutsche Nation*』(1808年)⁽⁴⁴⁾ の影を見出す。すなわち、

だがドイツ的とはどういうことか？ フレーベルは、以前にもしばしばそうしたように、ここでも再びフィヒテ的決断を下す。すなわち、我々ドイツ人は原民族、始源民族なのである、と。フィヒテはこのことをドイツ語の始源性から基礎づけた。フレーベルはここに、科学的には価値のない、しかし古代以来神秘主義的精神の特性の一つである、言語解釈をもちこむ。つまり、ドイツ的 *deutsch* とは解釈的 *deutisch* ということである、と。ドイツ人とは解釈する人のことであり、外的なものを内面化する人であり、同時にまた自己の内面の人間性を外的に表現する人のことである、と。⁽⁴⁵⁾

フィヒテは講演においてドイツ語の始源性について語る際、フレーベル的な「基本的音声象徴」への細かい例示などは行っていないが、シュプランガーが、フレーベルの球体法則に言及する際、天の形も球体に近いし、球 (Ball) という言葉の中にはすでに全て (All) が含まれているのだから、幼児にはまずボール遊びがにつかわしいと書く時、すでにフレーベル的な「言語解釈」にシュプランガーも影響を受けていることがわかる。『人の教育』になくこの論考で強調されているトピックとは、この「ドイツ的 *deutsch*」＝「解釈的 *deutisch*」という図式に象徴されるように、「解釈すること *Deuten*」の積極的な評価である。改めて、フレーベル自身の言葉にあたろう。なぜドイツ人＝「解釈する人」なのか。フレーベルは、「ドイツ」を示す *deutsch* という語は「*deutisch*」に綴りを変えた方が意味的には通るのではと問う。すなわち、ドイツ人とは本来、解釈する *deuten* 方法にしたがって解釈しながら *deutend* 生きるというものではなかったのかと。では、そもそも「解釈する *deuten*」とは何か。それは、フレーベルによれば「内

的なものや事物の本質を、その外的な形式や現象や形態で認識や表現にもたらそうとする努力」である⁽⁴⁶⁾。基本的音声特徴に照らせば、deutbar（解釈しうる）、deutlich（はっきりとした）、deutisch、Deuten-können（解釈能力）など、deutという綴りをもつ語にはすべて「思考されたこと、熟慮されたことおよび反省などを前提としている」⁽⁴⁷⁾とされる。確かにフレーベルが提出していない例としてほかにも、deutsam（意味深い）、～deutig（～義的な）、deuteln（こじつける）などが挙げられよう。こうしたことからフレーベルは、解釈すること Deuten と思考すること Denken との間には、親近性があると捉える。ただし、思考や思考能力は、それ自体、解釈や解釈能力に包含されているという点でより劣っているものであり、それゆえ、解釈する人間はただ思考する人間よりも優れていることになる。すなわち、

解釈は、（自己の内部で、また自己の外部や自己の周囲の外なるものを通して完全な自己意識をもつように定められている存在としての人間にとって）完全な思考である。というのは、解釈は内的なものを外的にし、外的なものを内的なものにする、すなわち精神と事物の本質とを認識し理解し把握することを意味しているからである。真に明瞭な徹底せる解釈的（deutisch）人間は、それゆえ最も内面的な本質、つまりすべての事物だからまた人間および人類の本質である神的なものを外的な対象において見てとり、それを再び対象として具体的にまた具象的に表現することができる人であろう。⁽⁴⁸⁾

つまり「ドイツ人」とは、こうした「真に明瞭な徹底せる解釈的人間」に最も近い存在の謂である。しかし、このような理解をふまえて当時のドイツ人が、こうした「ドイツ人」として生きることができるかとフレーベルは自問し、ドイツは国も民族ももはや分裂し今はそんな環境にないとあっさり自答する。そこでフレーベルが持ち出すのが北米の自由州への移住であるが、その際も、始源的民族ドイツ人の民族性は放棄されるべきでは

ない。シュプランガーの言葉を借りれば、ドイツ国は、「ドイツ民族の生命の核心、つまり『解釈する』^{イデー}理念」⁽⁴⁹⁾をもって、まったく新しい高い段階で蘇らねばならないのである。フレーベルがドイツ解放戦争から戻ってこうした思想を打ち立てたのと同様、ハウアーも第一次大戦での兵役を経験したのちに『メロスの解釈』を上梓した。まさにハウアーの同時代人シュプランガーも、特に両世界大戦間のドイツ教育界にあって、こうした祖国や民族の危機に無関心ではいられなかったであろう。そうした環境およびシュプランガー自身の解釈学的方法論が、フィヒテの有名な講演に通じるものがあり、ドイツ国・民族の再生の鍵としての「解釈」思想の「解釈」を提唱したこのフレーベルの論文への着目のきっかけとなった可能性はじゅうぶんある。

また、シュプランガーは、フレーベルが、友人フリードリヒ・シラーの遊戯論の影響下、遊戯という、いわば子どもの領分に立ち入ったことは「ほとんど前人未踏に近い行為」であるとし、その基礎づけが、古代から続く自然解釈のタイプとしての球体的神秘主義と師ヴァイス由来の科学的結晶学の両方からの影響が看取される自然哲学的理念に依拠しているとする。つまり、「高い精神を宿すものとしての子ども遊びは、フレーベルにとって、神の支配する自然に固有の、永遠の創造という根本的な法則性を予感的に捕えることから開始される」のである⁽⁵⁰⁾。フレーベルは、こうした法則性として、天空の現象である球体の法則と、大地の現象における結晶の「原現象」の法則を見出したが、天地それぞれを関係づける両者に共通の法則を見出す必要があった。その、最も大きなものから最も小さいものまでを包括し、ゲーテの言う「神と心情の世界」を媒介するするいわば「象徴」として子どもたちに「与え geben」られることになったのが、フレーベルの「恩物 Gabe」だったとシュプランガーは捉え、ゲーテ・モルフォロジーの中心概念である「原現象 Urphänomen」という表現が用いられてしかるべきと考えた。シュプランガーによれば、「立方体について自ら教

える立方体」という発想に至ったフレーベルにとって、「原理念 Ur Idee」である球の、特殊形態である立方体は、各段階において神の力の作用によって形成されるものであり、それぞれが独立したのではなく、全体的な構造の内での各移行段階であると捉えられるべきである⁽⁵¹⁾。こうした結晶の発達法則は、植物や動物、そして人間精神においても見出されることになる。たとえば、「生きた一自然体としての植物の中に現われるところの、同一の生きた力のさまざまな発展段階を通じて、その各部分はいずれも、全体の力を所有しているものであり、ただその部分によって力の発達の程度が違うだけである」⁽⁵²⁾といったフレーベルの記述では、「植物の根本法則といわれるべき現象」、換言すれば「全体系のうちに働く統一的本質」が植物発達の各段階に応じて表出されていくことが前提とされている。シュプランガーは、ここに葉の変態などで説明されるゲーテ・モルフォロジーの基本概念である「メタモルフォーゼ」との親近性を認める。しかし、最終的に、シュプランガーは、フレーベルの主張は、ゲーテ自然学に似てはいるが、その正しい理解に依拠したわけではないと、フレーベルの限界をも看取する。すなわち、単純な法則から多様な自然の諸段階へ、あるいは、球体法則から結晶形式を経て人間教育へ進むフレーベルの思索は、最終的に「精神の純粋な思考の法則」としての数学へ回帰するからである。「堅固なもの、物言わぬものの内にある数学的なものの解釈者」として、フレーベルは、数学的なものに根ざした自然界における結晶法則を「神が混沌を克服した最初の行為」と捉えたが⁽⁵³⁾、人間の心の道徳的秩序にもこの法則の反映を見る。つまり、「宇宙の永遠の数学」によって、天界も人間の内なる道徳的法則も支配されるというのである。シュプランガーは、こうした「古代以来新プラトン主義的、万有内在神論的世界観」⁽⁵⁴⁾に根ざしているフレーベルの思想が教育実践に応用されるにあたって、結局、規則的な原立体 *Urkörper* との生命的合一の下、無意識のうちに子どもの遊戯が神的なもの、数学的なもの、

根本法則が結合されうる幼稚園段階以上には達しえなかった理由をそこに見た⁽⁵⁵⁾。実は、シュプランガーは、1924年の講演「ゲーテと人間のメタモルフォーゼ *Goethe und die Metamorphose des Menschen*」で、こうしたフレーベルの発想をふまえ、ゲーテ自身は触れていない「原人間 *Urmensch*」という類型を措定し、人間の自然的成長過程をメタモルフォーゼとして説明しようとした⁽⁵⁶⁾。ここでそれについて触れる紙幅的余裕はないが、シュプランガーは、ゲーテの自然認識に新プラトン主義者の形而上学の反映を見出し、結局人間が宇宙や自然の本質を理解することが可能な理由が、魂も自然と同一の（モルフォロギック的）法則下にあるからとしている。両大戦間というドイツ語圏の人間にとってまさに「混沌」の時期にあつて、そこからの「結晶作用」を形成するために、（プラトンの『国家』同様）「ドイツ的なもの」に根ざした教育が要請されていたのであり、フレーベルやゲーテに依拠したシュプランガーもまたその例外ではなかった。

5. 結びにかえて

以上みてきたように、フレーベルが敢えて強調する「解釈」をめぐる考え方は、「遊戯」「結晶」「数学」などと並ぶキーワードの一つ「言語」を介して、ハウアーの音楽哲学にも大きな影響を与えたと考えられる。しかし、これだけの親近性をもっているにもかかわらず、ハウアーがフレーベルの名を出さなかったのはなぜかという疑問も残る。最後にそれについての考察をしておこう。

その理由としては、前掲のように、師範学校で学び教員生活も経験したハウアーにとっては当然の前提であったから、あるいは、当時の独逸圏で「生の統一」に象徴されるフレーベルの教育思想が人口に膾炙していたから等々、状況的な推測はいくつか成り立ちうる。そうした中で、看過されてはならないのは、やはりすでに冒頭、あるいは前稿⁽⁵⁷⁾でも触れたイッテンとの交流であろう。イッテンもハウアーと同様、1904～1908年スイ

ス・ベルン近郊のホーフヴィルの師範学校に通った。その後1909年にジュネーヴの美術学校 *École des Beaux-Arts* に通う前の短い期間、小学校・幼稚園の教師となっている。つまり、その経歴の初期に幼稚園の教師だったイッテンは、明確にフレーベルの教育思想の影響下にあり、その教育方法や教育素材をバウハウス教育の中で応用した。このことは多くの先行研究⁽⁵⁸⁾が指摘していることだが、イッテン本人は、ハウアー同様、それについてことさら言及することはない。つまり、それはあまりにも当然のことだったからであろう。つまり、ペスタロツィやその弟子フレーベルの思想に由来するいわゆる幼稚園運動 *Kindergarten Movement* は、フェミニズムにもそして芸術の世界にも大きな影響を与えた。つまり、従来の教育における、教室での教条的で厳格な統制や、暗記を中心とした古い伝統への懐疑から、子どもは決して受動的ではなく活動的な学び手なのであり、それには、体罰で子どもを縛るより優しさや励ましに長けた女性による教育の良さが注目されることになる。こうした発想の教師たちは、おしなべて唱歌、踊り、自然観察を重視したが、特に、実際の物を用いた自由な遊び（遊戯）が最も効果的な学習であるとみなされた⁽⁵⁹⁾。バウハウスの創立者で、最初の妻アルマ・マラーの推薦によってイッテンをバウハウスの教師としてヴィーンからヴァイナールに招聘したヴァルター・グロピウス他、バウハウスの多くのマイスター（教師）たちが、この幼稚園運動の影響を受け、たとえば、ワークショップや公演で、前もって構成されていない想像力の自由な流れの実験的な遊戯を行ったことはよく知られている⁽⁶⁰⁾。たとえば、イッテンは、自分用の恩物をもっており、フレーベルの教育システムのうち、十字形や結晶的形狀を授業に取り入れている⁽⁶¹⁾。イッテンが導入したバウハウス教育における「予備課程 *Vorkurs*」は、まさにフレーベル教育学に当てはめれば、それは幼稚園段階での教育にあたる。特に、バウハウスでも「遊戯」が重要な理論的発見を授ける鍵とみなされていた⁽⁶²⁾。イッテンは、まさに幼稚園運動

および前掲マスダスナン⁽⁶³⁾の影響下、従来の因習的な思考パターンを「掃除」するため、準備運動、呼吸法、瞑想を、予備課程教育に取り入れた。その内容や学生の反応については彼の回想録『バウハウスでの私の予備課程 *Mein Vorkurs am Bauhaus*』でも紹介されているが、そこで注目すべきは、その予備課程での授業が「直観的発見 *intuitives Finden* を基調としたもの」⁽⁶⁴⁾であり、まず、物質的素材を徹底的に「感じとる」訓練から始まったことである⁽⁶⁵⁾。イッテンは、1919年11月5日付けでヴァイマールからハウアー宛てに出された書簡⁽⁶⁶⁾で、赴任して間もないバウハウスの同僚たちや学生たちの状況についてハウアーに報告している。その中で「グルノウとかいう女性」、すなわち聴覚と視覚を統合した共感覚分野での教育を担当するため最近ベルリンから赴任してきたゲルトルート・グルノウ（*Gertrud Grunow*, 1870~1944）⁽⁶⁷⁾についてコメントし、彼女の理論が正しいかまだよくわからないが、「音響と色彩は、人間において諸々の運動を喚起する」というその意見には共感し、「あなた御自身で一度、この音を出し、次にこの一つの音に集中し、身体全体を多かれ少なかれ振動させるよう試して下さい。そうすると、身体は最終的に、核音に対しては多様である特徴的な運動形式へと入ります。身体の運動、位置は、身体が内面的に、最も自由に最も十分に鳴り響く時に、正しいのです。私は人間の振動能力がとても高められていると思います」と書く。ただし、イッテンは、グルノウのすることの多くが間違っていると感じており、ハウアーがバウハウスにいないことを残念がり、今後彼女が、ただ生徒たちに「聴くことを教える」ことだけを望んでいる。さらに、ハウアーは、同じ書簡で、バウハウスを「掃除」するため、1週間、「玩具 *Spielzeug*」を作るという提案をし、「裸体デッサンと自然デッサンというアカデミックな伝統を、丈夫なハンマーでうまく片付け、全ての創造的な行動を根本へと、すなわち遊戯 *Spiel* へと戻します」と宣言している。ここで「直観 *Intuition* の本質を知る者は喧騒よりも静けさに包まれるの

を好むものだ」とするイッテンのこの記述内容が、まさに、前掲2.3. で紹介した、純粋な音楽的直観を得るにあたって、ハウアーが具体例として挙げた、思考や情緒が全くない状態でこれらの楽器で各音程をゆっくり弾き、その響きを確認するという記述内容と通底していることは言うまでもない。それは、その両者に共通する前提として、フレーベルの教育思想が存在していることの証しでもある⁽⁶⁸⁾。ハウアーにおける「音楽的直観」による純粋なメロスの聴取とは、とりもなおさず、メロスの（ヘッセの言う「完全なもの」の）「純化された解釈」であり、徹底して精神性へと方向づけられた営為、換言すれば、「精神による技術の克服」というベンヤミンの言葉を思い起こそう）精神を鍛練するための営為でもあった。フレーベルにおいて「完全な思考」としての「解釈」が「ドイツ的」という語と密接に結びつけられていたように、混沌の時代がそれを要請していたのである。

すでに筆者は、20世紀初頭ドイツにおける自由学校共同体ヴィッカーズドルフでの音楽教育における「精神的陶冶」について考察を行った⁽⁶⁹⁾。そこでは、墮落した伝統的宗教の授業に代わって「精神的態度の滴養」を旨とした授業が行われ、音楽がその中心をなしていた。一方、ベンヤミンは、自由学校共同体という「道徳的共同体」での道徳教育の授業に宗教性の過程を看取している⁽⁷⁰⁾。この小論では、ハウアーやフレーベルの道徳や宗教との関わりについて深く論じることができなかった。それらが音楽や教育の現場でどのように輻輳していたのかを当時の時代背景をふまえて、ハウアーおよびフレーベルという視角から整理すること、それが今後の課題である。

註

(1) モニカ・リヒテンフェルト「ハウアー、ヨーゼフ＝マティーアス」(石田一志訳、柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典』第12巻、講談社、1994年) 511-512頁。Monika Lichtenfeld, "Haur, Josef Matthias," in Stanley Sadie(ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, Vol.11.

(London : Macmillan Publishers, 2001) p.135.

- (2) 木村直弘「〈ガラス玉遊戯〉と〈十二音遊戯〉——20世紀前半の芸術上のトポスとしての〈結晶〉をめぐる——」(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第11号、2012年) 41-70頁。
- (3) Josef Matthias Hauer, „Wende der Musik?: 25 Jahre Neue Musik, “ *Jahrbuch der Universal Edition* (1926), S. 237-240. 以下、ハウアーの著作からの引用はすべて以下の全集 (DVD-ROM 版) からであり、本文中に当該頁を [GA: 304] のように記す。Joachim Diederichs/ Nikolaus Fheodoroff/ Johannes Schwieger (hg.), *Josef Matthias Hauer : Schriften, Manifeste, Dokumente*. (Wien: Verlag Lafite, 2007).
- (4) Josef Matthias Hauer, „Melos und Rhythmus, “ *Melos: Zeitschrift für Musik*, III /4-5 (Sonder-Ausgabe, 1922), S. 186ff.
- (5) 日本ヘルマン・ヘッセ友の会・研究会編『ヘルマン・ヘッセ全集15 ガラス玉遊戯』(渡辺勝訳、臨川書店、2007年) 177-178頁。Hermann Hesse *Gesammelte Werke*, IX. *Das Glasperlenspiel : Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Joseph Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), S.212.
- (6) 同上、256頁。原著、S.304.
- (7) ヴァルター・ベンヤミン「パウル・シェーアバルト『レザベンディオ』」(土合文夫訳)、『ベンヤミン・コレクション 4 批評の瞬間』(浅井健二郎編訳；土合文夫、久保哲司、岡本和子訳、筑摩書房、2007年) 49頁。
- (8) 石田一志「ヨーゼフ・マチアス・ハウアー研究序説——或る12音遊戯者の生涯と思想——」(『武蔵野音楽大学研究紀要』第6集、1972年) 2頁。
- (9) ハウアーとイッテンとの交流について詳しくは、以下の論文を参照のこと。Beatrix Darmstädter, „Klangfarben und Farbklänge : Josef Matthias Hauer und Johannes Itten“, *Musik & Ästhetik*, X/38, 2006, S. 90-101. あわせて、木村、前掲論文、56-57頁も参照されたい。ちなみに、イッテンの12色環とハウアーのトローペ・ダイアグラムとの類似性に言及したものとして以下の論考がある。伊智博「『十二音技法』のモデルとダイアグラムについて——ヨーゼフ・マティーアス・ハウアーと

- ヨハネス・イッテン——」(『芸術工学2010』, 2010年)。
<http://id.nii.ac.jp/1100/00000060/> (2015年2月末日現在)
- (10) Josef Matthias Hauer, *Von Wesen des Musikalischen: Grundlagen der Zwölftonmusik*. (Leipzig / Wien: Waldheim-Eberle, 1920; Berlin/Wien: Schlesinger, 2/1923; Frankfurt am Main: Robert Lienau, erw. 3/1966)
- (11) ちなみに自費出版書は, エゴン・シーレによる肖像画でも知られるヴィクトール・リッター・フォン・パウアーに捧げられている。詳しくは, 以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「ファンタジーとしての音色——ヨーゼフ・マティーアス・ハウアーの音楽思想をめぐって——」(『藝術論究』第22編, 1995年) 31-52頁, および, 木村直弘「根本現象としての音程——ヨーゼフ・マティーアス・ハウアーの音楽理論におけるゲーテ色彩論の受容をめぐって——」(『モルフォロギア』第29号, 2007年) 28-44頁。
- (12) Josef Matthias Hauer, *Deutung des Melos: Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit*. (Leipzig / Wien / Zürich: E. P. Tal, 1923) .
- (13) 初出は, Josef Matthias Hauer, „Wie ich als kleiner Junge die Grundzüge der europäischen Kompositionsweise erlernte,“ *Der Merker*, XII /3 (1921), S. 7-11 及び, *Melos: Zeitschrift für Musik*, II /4 (1921), S. 72f.
- (14) 初出は, Josef Matthias Hauer, „Musikalische Bildung,“ *Melos: Zeitschrift für Musik*, I (1920), S. 458f.
- (15) 初出は, Josef Matthias Hauer, „Melodie oder Geräusch?,“ *Melos: Zeitschrift für Musik*, II /5-6 (1921), S. 84-97.
- (16) 初出は, Josef Matthias Hauer, „Instinkt und Deutung,“ *Musikblätter des Anbruch*, IV /15-16 (1922), 229ff.
- (17) ハウアーの雑音音楽観については, 以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「〈無調のメロス〉を聴く——ヨーゼフ・マティーアス・ハウアーによる十二音音楽と雑音音楽の対比をめぐって——」(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第13号, 2014年) 59-78頁。
- (18) 古代以来中国で教養として重要視された六芸の一つ「古琴」について, 精神性の鍛練という視点から, 内的イメージを喚起するものとしての研ぎ澄まされた身体性が要請されていることを指摘した以下の拙稿も参照されたい。木村直弘「心の琴線に触れる——無絃琴の美学をめぐって——」(『アジア遊学』第110号, 2008年) 148-158頁。
- (19) ヨーハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ『色彩論 1 教示篇・論争篇』(高橋義人・前田富士男訳, 工作舎, 1999年) 281頁。Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre* (*Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. XIII: Naturwissenschaftlichen Schriften I, Hamburg: Christian Wegner, 1955), S.496. ハウアーによる音程とゲーテ色彩論の記述との対応関係については, 木村, 前掲論文(2007年), 35-38頁を参照のこと。
- (20) この時代の芸術上のトポスとしての純粋性については, 以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「演奏美学としての対位法的思考(2)——20世紀前半における芸術のトポスとしての「線」——」(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第4号, 2005年) 27-50頁。
- (21) Joachim Diederichs, „Durch dick und dünn zum Staatsvertrag‘: Hauers Kultur- und Menschenbild“ *Österreichische Musikzeitschrift*, LX/ 4, 2005/4, S. 21-24. ハウアーの弟子の作曲家ヨハネス・シュヴィーガーの手書きのメモ(1919年)にある正三角形プリズム(その内に, 肉体 Lieb, 魂 Seele, 精神 Geist と書かれた3つの正三角形と中心に二重丸が記入された逆正三角形から成る)を例に
- (22) 『フレーベル全集 第2巻 人の教育』(小原国芳訳, 玉川大学出版部, 1981年) 11-12頁。併せて, 以下のドイツ語原著の頁数も表記しておく。Friedrich Wilhelm August Fröbel, *Die Menschenerziehung: die Erziehungs-, Unterrichts- und Lehr-kunst, angestrebt in der allgemeinen deutschen Erziehungsanstalt zu Keilhau, Erster Band: Bis zum begonnenen Knabenalter* (Keilhau: Verlag der allgemeinen deutschen Erziehungsanstalt, 1826), S.1f.
- (23) ハウアーの絶対音楽観については以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「〈絶対旋律〉の系譜学——ヴァーグナーからハウアーへ——」(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第12号, 2013年) 91-106頁。
- (24) 前掲『人の教育』59-60頁。原著, S. 69.
- (25) 同上, 124頁。原著, S. 134. こうした「公共の遊戯」という発想は, この論文冒頭でも引いたヘッセの『ガ

- ラス玉遊戯』にも反映されていると考えるだろう。ハウアーを想起させる、無名のバーゼル在住の音楽学者で数学愛好者でもあるバジリエンスによって、「ガラス玉遊戯」に音楽と数学との結びつきによる「記号と公式の言語」化が導入され、この遊戯の一種の普遍化がなされる。最終的に、そこに「瞑想」という本質的要素が加味されることによって、それはかつての個人的遊戯から国家宗教的な厳粛な公的祝祭へと飛躍を遂げ、「瞑想による精神陶冶とガラス玉遊戯は、実際カスターリエンを真に特徴づける財宝」(前掲『ヘッセ全集』306頁)とされるまでになる。これについてはすでに、木村、前掲論文(2012年)51頁以下で論じておいたので、参照されたい。
- (26) Josef Matthias Hauer, „Melische Tonkunst,“ *Der Auftakt*, V /1 (1925), S. 11-15.
- (27) 前掲『人の教育』190頁。原著, S. 201. ここでの「結晶体」「水晶体」という訳語に対応するフレーベルの原文の語はそれぞれ「das Festgestaltete」(固体的なもの)「das Kristallinische」(結晶的なもの)である。実は、フレーベルの用例では「Kristall」およびその派生語は少ない。ちなみに、ハウアーも、前述のように Kristall という語を作品の副題にはよく用いているが、その著述中にそれを用いている例は少ない。
- (28) 前掲『人の教育』223頁。原著, S. 239.
- (29) 同上, 191-192頁。原著, S. 203.
- (30) 同上, 224頁。原著, S. 240.
- (31) 前掲『人の教育』233頁。原著, S.249.
- (32) 同上, 235-236頁。原著, S.252.
- (33) 同上, 242頁。原著, S.259.
- (34) 同上, 244頁。原著, S.261.
- (35) 同上, 243頁。原著, S.259f.
- (36) その枠組みについての見取り図は、たとえば以下の文献などで得られる。青木美智子「20世紀ドイツにおけるフレーベル思想のロマン主義的解釈をめぐって——遊戯概念を中心に——」(『東京大学大学院教育学研究科紀要』第48号, 2008年) 1-12頁。
- (37) E. シュプラランガー『フレーベルの思想界より』(小笠原道雄・鳥光美緒子訳, 玉川大学出版部, 1983年) 25頁, *Eduard Spranger, Aus Friedrich Fröbels Gedankenwelt*. (Heidelberg: Quelle & Meyer, 2/1953)。
- S.14.
- (38) 同上, 26-27頁。原著, S.15.
- (39) 同上, 41頁。原著, S.22.
- (40) 同上, 42頁。原著, S.22.
- (41) 同上, 30頁。原著, S.16.
- (42) 同上, 7頁。原著, S.6.
- (43) Friedrich Fröbel, *Erneuerung des Lebens [fordert das neue Jahr 1836]: Familie, Volk, Staat als Grundlagen nationalen Seins*. (Quelle & Meyer, 1933)
- (44) Johann Gottlieb Fichte, *Reden an die deutsche Nation*. (Berlin: Realschulbuchhandlung, 1808)
- (45) シュプラランガー, 前掲書, 62頁。原著, S.34.
- (46) 「一八三六年は生命の革新を要求する」(小原国芳・荘司雅子監修『フレーベル全集 第3巻 教育論文集』(荘司雅子・浜田栄夫訳, 玉川大学出版部, 1981年) 581頁。Wichard Lange (hg.), *Friedrich Fröbels gesammelte pädagogische Schriften, Zweiter Band, Erste Abteilung*. (Berlin: Th. Chr. Fr. Enslin, 1863) S. 532f.
- (47) 同上
- (48) 同上, 582頁。原著, S.533. フレーベルは、ここでさらに前掲のように子音と母音の組み合わせに言及する。すなわち、母音 eu は前掲のように「常に内的なものと外的なものとの間の確実な相互関係や、何らかの外的なものを内的なものや本質にさかのぼって確実にまた意識的に関連づけること」を表わしており、一方, d, dt, tt といった子音は、「何かまとまったもの、だから形成されたものや形造られたもの、さらにまた現象や現存するもの」を意味している。同上, 583頁, 原著 S.533参照。
- (49) シュプラランガー, 前掲書, 65頁。原著, S.35.
- (50) 同上, 73頁。原著, S.40.
- (51) 同上, 75頁。原著, S.41.
- (52) 前掲『人の教育』218頁。原著, S.234.
- (53) シュプラランガー, 前掲書, 106-107頁。原著, S.57.
- (54) 同上, 82頁。原著, S.144.
- (55) 同上, 94頁。原著, S.50.
- (56) 「ゲーテと人間のメタモルフォーゼ」(E. シュプラランガー『文化と教育: 教育論文集』(村井実・長井和雄訳, 玉川大学出版部, 1983年) 98-128 頁参照。
- (57) 木村, 前掲論文(2012年) 56-57頁参照。

- (58) 例えば, Henry P. Raleigh, "Johannes Itten and the Background of Modern Art Education," *Art Journal*, Vol. 27, No. 3, 1968, p. 286, Norman Brosterman, *Inventing Kindergarten*. (New York: Harry N. Abrams, 1997/2002) p. 122, Fern Lerner, "Foundations for Design Education: Continuing the Bauhaus *Vorkurs Vision*," *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research*, Vol. 46, No. 3, 2005, p. 216, Juliet Kinchin, Aidan O'Connor (eds.), *Century of the Child: Growing by Design, 1900-2000* (New York: The Museum of Modern Art, 2012), p. 74. etc.
- (59) Cf. Kinchin, op.cit., p. 30.
- (60) グロピウス自身は、フレーベル没後75年記念の1924年に、記念のモニュメント、幼稚園、そして研究センターを含む記念館「フリードリッヒ・フレーベルハウス Friedrich-Fröbel-Haus」のデザインを頼まれたが、最終的に財政支援の欠如により建てられることはなかった。バウハウスの舞台公演については、以下の文献を参照のこと。オスカー・シュレンマー、ラースロー・モホリ＝ナギ、ファルカス・モルナール『バウハウスの舞台』（利光功訳、中央公論美術出版、1991年）を参照のこと。
- (61) Brosterman, op.cit., p. 122.
- (62) Lerner, op.cit., p. 216.
- (63) バウハウスにおけるマスダスナーンについて詳しくは、以下の文献を参照のこと。Paul Citroen, "Mazdaznan at the Bauhaus," in Eckhard Neumann (ed.), *Bauhaus and Bauhaus People*. (New York: Van Nostrand Reinhold, 1993), p. 46f.
- (64) Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus; Gestaltungs- und Formenlehre*. (Ravensburg: Otto Maier, 1963) S.7. ヨハネス・イッテン『造形芸術の基礎——バウハウスにおける美術教育——』（手塚又四郎訳、美術出版社、1970年）7頁。
- (65) 前田富士男『パウル・クレー——造形の宇宙——』（慶應義塾大学出版会、2012年）13頁。
- (66) Willy Rotzler (hg.), *Johannes Itten : Werke und Schriften*. 2. ergänzte Aufl. (Zürich: Orell Füssli, 1978), S.68.
- (67) ゲルトルート・ゲルノウの主張については、以下の文献を参照のこと。ゲルトルート・ゲルノウ「色・形・音による生ける形の構成」（カルル・ニーデンドルフ編『ヴァイマルの国立バウハウス 1919-1923』（利光功訳、中央公論美術出版、2009年）20-23頁。
- (68) ちなみに、フレーベルにおける「直観」とは、コメニウスやペスタロッチの直観教授法 *Anschauungsunterricht* 由来の「*Anschauung*」である。ハウアーやイッテンの言説では、現前する感覚的所与を意味する「*Anschauung*」よりも、カント的な意味での「*Intuition*」の方が重視されているようにみえるが、たとえばハウアーにおけるメロスとは「音程」という実際の鳴り響きであり、両者は、多分に *Anschauung* 的の出発点を共有していると言えよう。また、ディーデリヒスは、活動を通して調和化 *Harmonisierung* を教育することをフレーベル思想の重点と捉えていたが、実は、フレーベルは「調和化 *Harmonisierung*」という語を『人の教育』において使っていない。この語は実はバウハウス教育で明示される術語である。たとえば、ヴァルター・グロピウス「国立バウハウスの理念と組織」、同上書12頁参照。ちなみに、ディーデリヒスは美術史研究で博士号を得ており、現在は、DVD版ハウアー全集を刊行したラフィテ社の一族で『オーストリア音楽雑誌 *Österreichische Musikzeitschrift*』の主任編集者の音楽学者マリオン・ディーデリヒス＝ラフィテの夫であり、ヘッセ作品の刊行で知られるライプツィヒの出版者オイゲン・ディーデリヒスの孫である。
- (69) 詳しくは以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「〈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——」（『岩手大学教育学部研究年報』第58巻第1号、1998年）1-19頁。
- (70) ヴァルター・ベンヤミン「道德の授業」（同『教育としての遊び』丘澤静也訳、晶文社、1981年）153頁参照。Walter Benjamin, „Der Moralunterricht“ (1913), in *Über Kinder, Jugend und Erziehung: mit Abbildungen aus der Sammlung Benjamin* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969), S.9.

[付記]

本稿は平成26年度岩手大学教育研究支援経費（萌芽的研究支援経費）による研究成果の一部です。