

〈絶対旋律〉の系譜学 —ヴァーグナーからハウアーへ—

木 村 直 弘*
(2013年3月4日受理)

Naohiro KIMURA

Genealogy of 'Absolute Melody'
— From Richard Wagner to Josef Matthias Hauer —

0. はじめに

いわゆる『MG G (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*)』⁽¹⁾と双璧をなす音楽辞典で、最も浩瀚な『ニューグローヴ世界音楽大事典 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』(第2版: 全29巻)の「旋律 Melody」の項目の最後に、執筆者のアメリカの音楽学者アレグザンダー・リンガー (Alexander L. Ringer, 1921-2002) は、「絶対的な旋律? Absolute Melody?」というクエスチョン・マーク付きの節を置いた⁽²⁾。ここでは、「音楽体験の第一義的な要素であった旋律の実質上の終焉を宣言した尊敬すべき前衛の父」としての、新ヴィーン楽派の一人アントーン・フォン・ヴェーベルン (Anton von Webern, 1883-1945) の説明が中心となっているのだが、そこで20世紀の旋律についての「予言的な言葉」として引かれるのは、作曲家としてだけでなくピアニストとしても有名なフェルッチョ・ブゾーニ (Ferruccio Busoni, 1866-1924) の1922年の言説である。すなわち、

〈旋律とは〉(1) 上行・下行を繰り返す (2) 音程の列であり、(3) リズムを伴って構成され、それとともに動き、(4) 潜在的な和声を含み、(5) ある気分の感情に

こたえ、(6) 形式の点で伴奏声部から独立して存在することができ、(7) 演奏においてピッチの選択と、(8) 楽器の選択が、(9) その本質に変化を及ぼさないもの…… (である)。

この「絶対的な旋律」は、最初は自己充足的に作られるが、すぐに付随する和声と結びつき、やがてはそれと一体化する。この一体化からポリハーモニー(複和声)が生じ、それは、旋律を解き放つことを目指している。

ここでは、深く根づいた従来の観点とは反対の立場から、次のようなことが主張されるべきである。すなわち、旋律は絶え間なく拡大し続けており、それは表現のほうへ向かい、表現の能力を増しつつ成長し、作品において普遍的な支配を行うことが可能となるべきである。⁽³⁾

リンガーは、このブゾーニの「絶対的な旋律」の定義に最もよくあてはまる作曲家として、ヴェーベルンを挙げる。つまり、空間性を強く意識させる「切り詰めた楽想」すなわち少数の核音から発し、音程関係を吟味し、全方向的に展開されたのちそこに戻るという、ヴェーベルンのいわゆる「点描的書法」は、師アーノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg, 1874-1951) がまだその影響

* 岩手大学教育学部音楽学研究室

下にあった伝統的書法に依拠した旋律構成とは一線を画しており、それゆえ「絶対的な旋律」の先駆者と呼ばれるのにふさわしいとされる。

さて、このリンガーの説明については改めてクエスチョン・マークが付されてしかるべきであろう。つまり、ここでは、なぜそうしたヴェーベルンの旋律が「絶対的 absolute」なのか？についての言及がないからである。「標題音楽 program music」の対義語としての「絶対音楽 absolute music」という術語は人口に膾炙しているが、たとえば、ブゾーニが、先の引用元である『音楽の統一について *Von der Einheit der Musik*』(1922年)⁽⁴⁾に先立つ1916年の主著『新しい音楽美学の構想 *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*』において「絶対音楽！立法者達の口にする此言葉の意味は恐らく音楽の絶対性よりは最も離れて居るものである」⁽⁵⁾と述べているように、この形容詞の解釈はきわめて多様である。これに関連して、戦後ドイツ音楽学界の泰斗カール・ダールハウス (Carl Dahlhaus, 1928-1989) は、その主著の一つ『絶対音楽の理念 *Die Idee der absoluten Musik*』(1978年)で次のように指摘している。

つまり「音楽外」の機能やプログラムとは関係がなく、また歌詞も含まない、それ自体で独立した器楽のことをさす「時代を超越した」同義語が、「絶対音楽」だとは決して単純にはいえない。むしろこの術語が内容としている理念のまわりには、ある特定の歴史的な時代が、音楽の本質から引き出した思想が蝟集しているのだ。⁽⁶⁾

そもそも「絶対音楽」とは、ダールハウスが同書でその概念史を辿ったように、「美的パラダイム」である。となれば、当然それと関連してくることが予想される、「理念」としての「絶対旋律」についての検証が必要になるだろう。そこでは、前掲『ニューグローヴ』からの引用に関連して述べれば、ヴェーベルンの「音楽（ここでは旋律）の本質から引き出した思想」が「絶対(的な)旋律」という理念に包含され得るのかも問題とな

る。

そこで、この小論では、これまで十分光を当てられてこなかった、この「絶対旋律」という理念を取り上げ、その淵源（提唱者）としてのドイツ人作曲家リヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) の言説と、前出ブゾーニ、シェーンベルク、ヴェーベルンらの同時代人で、シェーンベルクに先駆けて独自の12音技法を発展させたことでも知られ、「絶対旋律」を自らの音楽思想の核に据えたヴィーンの作曲家ヨーゼフ・マティーアス・ハウアー (Josef Matthias Hauer, 1883-1959) の言説について比較することによって、美的理念としての「絶対旋律」の意義を明らかにすることを目的としている。

1. 「旋律論」というアポリア

前掲ダールハウスは、その『旋律論 *Melodielehre*』(1972年)の序論を「旋律論とは逆説にみちた学科である。というのも、何十年もの昔に始ったその発展のなかで唯一変らぬものは、旋律論などというものは存在していない、あるいはまだ存在していないではないかという嘆きであるようだからだ」⁽⁷⁾と書き起こした。そこで、学科としての旋律論が伝統的音楽理論に定位されにくい理由として挙げられるのが、「空疎な抽象的な領域にとどまりたくないのなら」リズム論と和声論を前提もしくは包摂していなくてはならず、「従って旋律論というのは包括的な学科、音楽理論の環を最後に閉じて完成させる学科」であるからである⁽⁸⁾。

先のブゾーニの「絶対的な旋律」の定義にも旋律とはリズムと潜在的に和声含有しているという前提があったが、これはまさに「絶対的な旋律」観を「空疎な抽象的な領域」に留まらせたくないからであろう。しかし、たとえば、おなじく前出ブゾーニ、シェーンベルク、ヴェーベルン、そしてハウアーの同時代人で、音楽学の多くの研究ジャンルにわたって優れた業績を残し、特に音楽理論家として今日までその名がよく知られているフーゴ・リーマン (Hugo Riemann, 1849-

1919) は、その小著『音楽美学梗概 *Grundlinien der Musikästhetik*』(1887年)の第7節「旋律性の原則 *Prinzipien der Melodik*」で次のように述べている。

高度の変化という事を観察すると、それがメロディというものの実質であるという事を見る。然し、たゞ違った音が漫然と二個以上あるというのでは、メロディとはならないので、低い音が高い音へ、高い音が低い音へ変化する所に、美学的現象が生ずるのである。そこにもう一つの根本の要件があった。メロディの原則では、音が楷梯的 *stufenweise* に動いてはいけなくて、必ず継続的 *tetig* に変動せねばならぬのである。けれども継続的の音高の変化といっても、即ち風の唸る音や、絃を上下にこいて出した音ではメロディにはないのである。こういっても、是は今の定義と相反するものではない。つまりこういうことになる。音高の上昇・下降の外に、音楽の美学的印象の他の要素が存するのである。⁽⁹⁾

このように、旋律論の前提には必ずこうした美学的領域が包摂されることになる。となると、これは旋律論＝「教授不能なものの教説」＝「態度は大きいが中身は乏しい雑駁な学科」という疑念を起こさせることになり、ダールハウスは、それを「俗流化したかたちのインスピレーション美学」の責任とした⁽¹⁰⁾。つまりこの美学においては、前掲ヴェーベルンの「切り詰めた楽想」という着想と、その「全方向的展開」という主題動機労作とは截然と区別されるのであり、当然この「図式は、諸概念の狭隘化を意味」することになる。よって、ブゾーニの説明は、ダールハウスの言うこうした俗流化したインスピレーション美学（オリジナルな着想の楽想）と、18世紀以降盛んになった分かりやすい楽段構成との「アマルガムの結合」から生じた旋律概念⁽¹¹⁾の延長線上にある。つまり、このインスピレーション美学の信奉者であったとされる⁽¹²⁾ 保守的革新家シェーンベルクとヴェーベルンとの差を明確にするために、ブゾーニは「絶対的な旋律」という術語を持ち出したとい

えよう。

ダールハウスは、結局、旋律論は「ひとえにある歴史的様式の教義学としてのみ——あるいはさまざまな教義の集大成としてのみ——有意義に、可能になる」⁽¹³⁾ものと腹を括り、その『旋律論』を、自身の概念史的説明と音楽教育学者ラルス・ウルリヒ・アーブラハム (Lars Ulrich Abraham, 1922–2003) による楽曲分析で構成する。前者の説明は、バロック時代ドイツの作曲家ヨーハン・マテッゾン (Johann Mattheson, 1681–1764)、ドイツ観念論を代表する哲学者ゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831)、そして20世紀初頭にバッハの旋律論 (1917年)、ヴァーグナーの和声論 (1920年)、ブルックナーの形式論 (1925年)、そして音楽心理学 (1931年) についての各著作によって音楽学界を越えて大きな影響を与えた、ダールハウス曰く「旋律論においてはまさに20世紀最大の音楽理論家」エルンスト・クルト (Ernst Kurth, 1886–1946) の言説を取りあげ紹介している。しかし、そうした構成をとった自らの旋律論であっても入り込みやすい陥穽として、以下のように言及されていた。すなわち、

クルトすら搦めとられたその危険とは、さまざまな旋律が鳴り響く表面の下に隠れた、その内なる本質を射るべきなのに、実際はそれら旋律の記述がどれもこれも似てしまう、という危険にほかならない。(形而上学的な洞察を目標にしているクルトの記述においては経験的な、実際上の相違はあいまいになってほけてしまっている。)⁽¹⁴⁾

クルトの論考におけるこうしたアポリアについての説明の前提として、ダールハウスの念頭にあるのは、クルトの「絶対旋律性 *Absolute Melodik*」という概念である。以下それが登場する、クルトのスイス・ベルン大学に提出した教授資格請求論文『理論的和声と調的表示体系の諸前提 *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*』(1913年)における言説をみておこう。

2. クルトの「絶対旋律」観

「絶対旋律性 absolute Melodik」⁽¹⁵⁾ という語を用いる前に、クルトは、まず、西洋の音楽文化に和声的概念が入ってくる以前から、旋律性は、潜在的な和声性を前提としており、よって、それに副次的に従属していたとする。しかし、和声的なものにみられる硬直さとは対照的に、旋律性の本質的要因は、活動性 *Beweglichkeit* である。つまり、「絶対的で原初的な旋律性の活力や推進力」は、和声的連関と無意識的に関連する以前に、運動に配された「音の道程 *Wegstrecke*」しか示さず、この運動は、根本的に、調的に感覚されたある静止点から別の静止点へと段々に移っていくのとは全く異なっている。⁽¹⁶⁾

そして、こうした運動概念が、音意識に内在する空間表象と直接的に関連づけられるとし、心理学との関連についてもその必要性を示唆する。旋律性の原初的要素は、音と運動感覚 *Bewegungsempfindung* なのであり、換言すれば、音の変化についての運動感覚が、旋律線に内在しているということになる。クルトにとって「絶対旋律性」は、「直接その原形式に従って、潜在する和声性と分かちがたく、そして非常に有機的に」融合しているものである。しかし、それは、所与の和声的原形式の内的法則や言語的なものにおける音楽的・演說的リズムなどに由来する活気ある旋律性とは異なっている。よってそれらは「絶対的で、完全にそれ自体で成立する旋律性の源泉では、度外視されるべき」である。すなわち、

こうした旋律性の成立のために、もはや和声的な材料の硬直した現われへのアナロジーではなく、心理的な活動性から喚起された運動表象との結合が一役買うのである。～（中略）～最も一般的で根源的な概念としての旋律は、物体としてイメージされる音が貫流する運動の道程 *Bewegungsstrecke* を示している。⁽¹⁷⁾

ここでは旋律性が潜在的和声性との混和形式であることについての否定はされないが、それは分離できるものであり、分離できない根源現象として運動現象がクローズアップされている。「運動の道程」という表現でクルトが強調しているのは、音と音との結合現象である旋律の根拠が、それぞれの静止した音と音を結合する運動＝力にあるということである。よってクルトは、旋律において音はすぐ次の音になるので、ここでは「音 *Ton*」という言葉ではなく「鳴り響くもの *das Tönende*」という表現が使われるべきだとする。それは、前述のリーマンの引用にあった「低い音が高い音へ、高い音が低い音へ変化する所に、美学的現象が生ずる」という内容に通ずる。

音楽学者・西原稔が正しく指摘するように⁽¹⁸⁾、クルトの運動表象は「音楽聴」の問題でもある。すなわち「音楽を聴くことと音を聴くこととは別の問題」であり、「音楽聴は音の連関の聴取でなければならない」ということになる。リーマンが1873年にゲッティンゲン大学に提出した博士論文のタイトルは「音楽聴について *Über das musikalische Hören*」（翌年『音楽的論理 *Musikalische Logik*』としてライプチヒで出版⁽¹⁹⁾）であることからわかるように、「音楽聴 *das musikalische Hören*」とは、リーマンの音楽美学の主要テーマであり、実際の「鳴り響くもの」を精神的に統合することによって論理づけ音楽たらしめることを指す。クルトは潜在的和声性に副次的に従属していた従来の旋律性に対して、「絶対旋律性」を改めて置く。すなわち、「絶対的な、完全にそれ自体で成立する旋律性 *absolute, ganz für sich bestehende Melodik*」という表現には、「絶対的」＝「完全にそれ自体で成立する」という等号が成り立つと考えられるのである。つまり、「絶対旋律性」とは、もはや潜在的な和声性、換言すれば、和声的に基礎づけられた音の骨組みから徹底的に自立し、ただ「運動現象」として把握されるべき旋律性のことを指すということになる。

それはいわば「根本運動」とでもいうべきものだが、ダールハウスは、そこにアルトゥール・

ショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer, 1788–1860) の「意志」の形而上学の影響を看取する。つまり、方向だけがあり形もないこの旋律には、和声的枠組みによって、その目標がいわば外から与えられることになるが、それは、いわばショーペンハウアー的な、隠された無定形の「意志」が現象界において形を与えられるのと似ているとされる。つまり、ダールハウスによれば、この「絶対旋律性」の背景には、アリストテレス由来のエンテレヒー *Entelechie* (生起論) が近代物理学の衣をまとって現われた「エネルギー *Energie*」概念がある。つまり「絶対旋律性」とは、「絶対的な」、和声感から分離され、それに影響されない旋律法という理念⁽²⁰⁾ において示される。つまり、「意志」が「現象」の世界で実現されるように、こうした旋律の運動の「原形」は実際には和声的諸要因と混和していることになる。よってこうした旋律的運動とは一つの抽象概念であり、それ自体形式を規定するものとしての「旋律エネルギー」となる。そうした「運動」が現象界と結びつけられるためには、「静止的」である和声的基礎が必要となるのであり、そこでクルトは「和声的原形式」といった曖昧な表現まで用いることになった。つまり、ダールハウスの前掲の引用⁽¹⁴⁾ にあった「危険」視は、こうした点に依拠したものであったのである。⁽²¹⁾

では、それ以降のクルトの言説で「絶対的 *absolut*」という語はどのように使われていくかといえ、どんどん使用頻度が増えていくことになるのだが、そこには一つの傾向がある。たとえば、前掲の、バッハに取材した旋律論である『線形的対位性の基礎 *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*』初版 (1917年)⁽²²⁾ 全525頁中、この語は17回登場するが、「絶対旋律性」に関連する表現は、第1部「旋律性の基礎 *Grundlagen der Melodik*」の第1章「旋律エネルギー *Die melodische Energie*」の最後の方 (17頁) に出てくる「絶対的、すなわち、和声的な特徴・添加物のない旋律性」という1箇所だけである。さらに、「絶対的」という語用について、「最も絶対的な、ほぼ諸音から引

き離された諸形式 *absolutestes, fast von den Tönen gelöstes Formen*」(427頁) という表現が見られることから、クルトの言う「絶対旋律性」の「絶対」の意味がここから看取されることになる。すなわち、「無制限の、独立の、絶対の、完全な、純然たる」といった意味をもつ「*absolut*」のラテン語源 *absolutus* を繙けば、「*ab*」は「解き放たれた、制約されない」、「*solut*」は、「*solvere*」すなわち「解く、緩める」の意であり⁽²³⁾、そのままクルトは、和声や音から切り離された、それだけで自立するイメージを、この語に包含させたとと言える。たとえば、この書のそれ以外の多くの頁での「*absolut*」という語は、「絶対的な音響静止 *absolute Klangruhe*」(原著77頁)、「絶対的な和音静止 *absolute Akkordruhe*」「絶対的な静止感覚 *absolute Ruheempfangung*」(86–87頁) といったぐあいに、「静止 *Ruhe*」という名詞に掛けて用いられている。まさに静止状態とは、外とは切り離された状態とも言えるのである。

ところが、興味深いことに、1922年に出されたこの書の第2版⁽²⁴⁾ (全532頁) になると、初版になかった「絶対音楽」に関する註が2箇所追加される。すなわち、「(楽器的な) 完全に絶対的な音楽 *die (instrumentale) völlig absoluten Musik*」(126頁) と「直接楽器用に考えられた絶対的な諸線 *unmittelbar für Instrumente gedachte, absolute Linien*」(164頁) のように、ここでは一般的な「絶対音楽」=「絶対器楽」のイメージがそのまま踏襲されている。この1920年代に入ってから「絶対音楽」的イメージの付加は、ヴァーグナーの楽劇〈トリスタンとイゾルデ〉の無限旋律を論じた『ロマン派和声法とヴァーグナーの《トリスタン》におけるその危機 *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*』初版 (1920年)⁽²⁵⁾ 全540頁中、「*absolut*」という語の使用が160回と飛躍的に増加していることと何らかの関連があると思われる。そこでは、たとえば節名に「絶対的な前進作用 *Absolute Fortschreibungswirkung*」といった表現がみられるのだが、クルトの音楽思想における「絶対」という語の使用の変遷を辿るの

は、この小論の本題から逸れるので、また別の機会に譲りたい。ただ、リヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) がまさに「絶対音楽」だけでなく「絶対旋律」という術語を用いた嚆矢であることは、もちろん看過されるべきことではない。次節では、そのヴァーグナーの言説についてみてゆくことにしよう。

3. ヴァーグナーの「絶対旋律」観

「絶対音楽」という言葉は、1846年にヴァーグナーがベートーヴェンの〈第9交響曲〉第4楽章の器楽レチタティーヴォについて用いたのが初出である。ダールハウスが指摘するように⁽²⁶⁾、ヴァーグナーのその後の著作に頻出するこの名辞には、この段階ですでに、ロマン主義の音楽美学にみられるような「無限」を喚起する音楽と、器楽という制限ある曖昧な音楽の両方を指すという矛盾がすでにみられる。しかし、『未来の芸術作品 *Das Kunstwerk der Zukunft*』(1849年)や『オペラとドラマ *Oper und Drama*』(1851年)といったヴァーグナーの代表的著作においては、「絶対的」という語の意味がそれらとは異なっている。前者が、後にその思想がマルクスやエンゲルスに影響したことでも知られる哲学者ルートヴィヒ・フォイエルバッハ (Ludwig Andreas Feuerbach, 1804-1872) に捧げられていることからわかるように、ヘーゲル批判をする際「絶対哲学」を用いたフォイエルバッハの『未来の哲学の諸原則 *Grundsätze der Philosophie der Zukunft*』(1843年)に影響されて、「絶対器楽」「絶対旋律」「絶対和声」「絶対楽音」といった表現も含めて、「絶対音楽」はヴァーグナーの音楽論における必須の術語となった。ここで「絶対的」という語が指しているのは、ダールハウスによれば「『総合芸術作品』から挽ぎ離された『部分的芸術』すべてのこと」⁽²⁷⁾ということになる。つまり、ここに至って、「絶対的」という名辞の曖昧さは、さまざまに利用される価値を獲得したのである。

さて、ヴァーグナーの「絶対旋律」観について

考察する前に、「絶対音楽」の概念史をまとめた音楽学者アルブレヒト・フォン・マッソウの考察⁽²⁸⁾に沿って、一般的な「絶対音楽」観についての手がかりを得ておこう。まず、前述のように、ヴァーグナーが言い出した「絶対音楽」には「純粹器楽の本質規定」と「音楽一般の本質規定」という二重の意味があった。「絶対的」と「音楽」という組み合わせは「既存の言い回しの先鋭化」ともとれる。様式史的時代区分としては、とりわけ古典派がこの概念の歴史的な基準点としてみなされる。そして、音楽美学者エドゥアルト・ハンスリック (Eduard Hanslick, 1825-1904) の影響下、19世紀半ば以降、この語は形式美学の中心的専門用語となる。さらに、それにとどまらず、前述のブゾーニの引用にも関連するように、20世紀におけるこの概念は、新音楽の特徴を示す名辞として、今までの音楽伝統、特に19世紀の内容美学と一線を画するためにも用いられている。

さらに、基本的な音楽美学的範疇としてのこの概念は、「純粹器楽」に帰されるべき諸特質を一般化することになり、さまざまな論争の種となった。つまり、「絶対的なもの」という観念論的範疇と関連することによって、そうした哲学的な問題が絶対音楽という表現をめぐる音楽美学的議論に介入してくることになる。それはまた、規範的概念として作曲作品とその受容に関して等しく利用されるようになるが、音楽について、世界観的な特徴を与えられた、本質規定という範囲内では、宗教的・形而上学的概念としても取り扱われる。こうした「絶対的」ないし「絶対音楽」という表現が、たとえば「相対的」「ドラマ」「声楽」「標題音楽」などといった諸概念と対義語的に一線を画すことを要求する傾向は、独自の範疇としての「絶対音楽」の有効性を不安定なものにすることになる。

基本的に、「絶対旋律」という理念は「絶対音楽」の下位理念と理解されるであろうが、こうした前提をふまえ、ヴァーグナーの「絶対旋律」観が具体的に述べられている『オペラとドラマ』についての記述を以下にみてゆこう。

まず、ヴァーグナーが「絶対旋律」の例として挙げるのがロッシーニのオペラ旋律である。ヴァーグナーによれば、「オペラの歴史は、ロッシーニ以来、根本においてオペラ旋律の歴史」⁽²⁹⁾である。ロッシーニは、自国イタリアやモーツァルト以降のオペラ作品における無内容な形式がはびこる中、形式の生命が「旋律」であることを悟る。そこで、ロッシーニは、人々が楽譜なしで歌っている音楽に耳を傾け、それらのうちで「最も耳に残る**露わで耳に心地よい絶対的に旋律的な旋律**、つまり、まさしく**旋律**でしかなく他の何物でもない、なめらかに耳に入る**旋律**」⁽³⁰⁾に気づく。その後はそのようなオペラ旋律を創り出した彼のオペラはこうした「絶対旋律」によって支配されることになる。それは、ヴァーグナーにとっては、本来の意味におけるオペラの歴史の終焉であった。ロッシーニは、たとえばモーツァルトのオペラにみられたような詩人と作曲家とのあいだの蜜月関係を完全に破棄し、「絶対旋律」を「オペラの唯一正当な原動力とした」⁽³¹⁾とされる。オペラというジャンルの創成期は、古代ギリシャのムーシケー概念の影響下、オペラにおける詩と音楽と舞踊の結合が重要視されていたが、「絶対旋律」は、詩や舞踊を「切り離す」ことによって、「まさしく**旋律**でしかなく他の何物でもない」旋律となった。それはまさに従来のオペラの終焉にほかならない。マンネリ化・形骸化してきた従来のオペラ形式に対してロッシーニのこうした反動的方向が成功を収めたため、その後、作曲家たちは「民謡の根源的旋律」の復興へと向かう。たとえば、ドイツでは「ロッシーニと同様、ウェーバー自身も絶対旋律をオペラの決定的な眼目に格上げしていたので、旋律はドラマの脈絡から引きずり出され、歌詞さえ取り去られた**丸裸の姿**で聴衆の所有物となるにいたった」⁽³²⁾。ヴェーバーは「表面的には歌詞からも可能なかぎり分離できるような絶対旋律」⁽³³⁾すなわち「**完全に自立した自足した絶対旋律**」と「**一貫して真実に即したドラマの表現**」を両立させようとしたが、結局それは成功しなかった⁽³⁴⁾。よって、ヴァーグナーは、「楽劇

Musikdrama」という「総合芸術作品」ジャンルで、古代ギリシャのムーシケー的理念の復興をめざすことになり、そこでも重要視されたのは、「現実

に生きている音楽の有機体に備わる生命を強い説得力でしごく明確に表出する要素」⁽³⁵⁾としての旋律であった。すなわち、

内的なものが外的なものの根拠と条件であるのは事実だが、内的なものが初めて明白かつ確実に姿を現すのは外的なものにおいてである。これと同様に、音楽を形成する器官はたしかに**和声**と**リズム**なのだが、音楽そのものは**旋律**となって初めて真の姿を現すのである。和声とリズムは血であり、肉であり、神経であり骨であると同時にすべての内蔵を備えているが、この血も肉も内蔵も、完成した生身の人間を見る観察者の目からは隠されたままである。これに対して旋律は、私たちの目に映っているような完成した人間そのものののである。～（中略）～このように、旋律は音楽の内的本質の最も完成した表現であり、こうした内的本質から生み出された真の旋律も、例外なく内奥を最も表情豊かに伝える目を通して私たちに語りかけてくる。⁽³⁶⁾

換言すれば、ヴァーグナーにとっては、「生きた民謡の旋律が生きた民衆詩と不可分であり、詩から引き離されると有機体として息の根を止めるのと同様に、音楽の有機組織は詩人の想念によって受胎したときにのみ真に生きた旋律を産み出せる」⁽³⁷⁾とされる。

以上の引用からもわかるように、「絶対旋律」は『オペラとドラマ』の中で多様なレトリックを纏っている。すなわち、「最も耳に残る**露わで耳に心地よい絶対的に旋律的な旋律**、つまり、まさしく**旋律**でしかなく他の何物でもない、なめらかに耳に入る**旋律**」、「ドラマの脈絡から引きずり出され、歌詞さえ取り去られた**丸裸の姿**」の旋律、「完全に自立した自足した」旋律、あるいはさらに挙げれば、「世がこぞって耽溺していたロッシーニの肉感的な旋律」⁽³⁸⁾＝「浮薄なオペラ旋律——つまり、文学的な歌詞とのあらゆる実際の連関から

切り離されたオペラ旋律」⁽³⁹⁾等々。まさに、ダールハウスも指摘するように、ヴァーグナーにとって「絶対音楽」とは「引き剥がされた」音楽、すなわち「言語や舞踏のなかに張っていた根を引き剥がされ、悲しき抽象性をもつに到った音楽」のことであった⁽⁴⁰⁾。

実際、ヴァーグナーのここでの言説では、「絶対旋律」に直接かからない文脈でもこうした「引き剥がされた」に類する言い回しが数多く看取される。たとえば、「オペラ作曲家は旋律を彼らの芸術創造の域外にある出来合いのものと解し、彼らのまったく関与しないところで有機的に発生した旋律を民衆の口から引き離したのであった」⁽⁴¹⁾とか「民謡旋律が人間の外的形姿だとすれば、オペラ作曲家たちは、いわば人間から剥いだ皮膚で人体模型を覆って人間の概観を与えようとしたのである」⁽⁴²⁾などである。これには当然理由がある。

そもそも、ロッシーニ的なオペラ旋律は、「歌唱旋律として、つまり歌詞の文学的条件から遊離してはいても、洗煉の度を加えるための新たな諸条件を歌手の口や喉から得ていた旋律として人工的に培養されていた」のであり、また、先に民謡旋律が言及されたように、こうした諸条件を、「とくに民衆の口から発する根源的な自然旋律に改めて耳を澄ますことによっても手に入れていた」という状態を保っていた。しかし、そのオペラ旋律は、「歌手の口からも切り離された旋律が生存のための諸条件をさらに楽器のメカニズムから獲得した器楽の領域へと向きを転じ」という画期を迎えることになる。すなわち「器楽旋律がオペラの歌唱旋律に翻訳され、ドラマと称するものの構成因子とな」という事態が出来する⁽⁴³⁾。こうした傾向は、いわば錯誤に陥ったベートーヴェンの影響下、さらに広まり、「軽薄で無内容な旋律法」だけが「音楽的にして劇的な性格描写ができる」⁽⁴⁴⁾と誤解されてしまう。ヴァーグナーは、ベートーヴェンに関連して、次のように述べている。

しかし彼が有機組織を受胎させるのに用いたのはつね

に絶対旋律だけであった。したがって彼は、もっぱらこの有機組織に、いわば**分娩行為を教え込む**ことによって生命を与えたのであり、しかもそれは、すでに完成した旋律を**ふたたび**産ませるという手段でなされたのであった。⁽⁴⁵⁾

ここにも見られるように、ヴァーグナーは、この論で、生殖のメタファーを多用する。ヴァーグナーにとって「音楽の有機組織」とは女性である。前掲のように、彼はさまざまな文脈に「切り離される」イメージを鏤めていたが、そうした乖離状況を救済するために生殖行為のメタファーが要請されたと思われる。前掲の引用部分は別の箇所でも次のように言い換えられる。すなわち、

これに対しベートーヴェンにおいては、音楽の内部の有機組織から旋律を産み出そうとする自然な生の衝動が認められる。最も重要な諸作品において、彼は旋律を初めから完成したものとして提示したりはせず、いわば私たちの目の前で旋律をその諸器官から**産み出**させる。つまり、この分娩行為を有機的な必然性に即して実演することによって、私たちをその現場に立ち会わせるのである。しかし巨匠が主要作品の中で最終的に示している最も決定的な事柄は、**音楽家である自分が詩人の腕に身を投じなければ、確かな実在性もち、救済をもたらす真の旋律の生殖行為は完遂できない**と感じていたということである。**人間**になるために、ベートーヴェンは**一個の完全な人間、つまり男性的なものと女性的なものの性的条件に従って両性に通じた人間とならなければならなかった**。——この限りなく豊かな音楽家は、実に真摯で憧れに満ちた深い思索の末にようやく簡素な旋律を発見し、この旋律で詩人の言葉を突如として歌い出したのであった。⁽⁴⁶⁾

ここでヴァーグナーは、ベートーヴェン〈第九交響曲〉終楽章で、器楽レチタティーヴォののちに、(当然のことながら歌詞を伴う)声楽レチタティーヴォが導入されたことを賞賛しているわけだが、生殖のメタファーは、これに留まらない。ヴァーグナーによれば⁽⁴⁷⁾、音楽は「女」であり、

その本性は「愛」であり、愛によって「受胎」に我が身を捧げるものである。ロッシーニに代表されるイタリア・オペラ音楽は「娼婦」、マイアベーアに代表されるフランスのそれは「浮気女」、そしてドイツのそれは「かまとと」に比せられる。つまり、それらにおいて欠けている、女が無条件に愛すべき「男」が問題なのであり、それはつまり、詩人ということになる。

以上が、『オペラとドラマ』第一部「オペラと音楽の本質」における「絶対旋律」をめぐる言説の概要である。この大著は、第二部「劇文学の本質と演劇」を経て、第三部「未来のドラマにおける詩と音楽」へと続くが、たとえば前者が、「生殖力をもった精液こそが詩人の意図なのであり、これが供した素材を、絶妙な愛を奏でる音楽という女が、月満ちて産み落とすのである」という文で締めくくられていることからわかるように、生殖あるいは愛のメタファーは、この大著の最後まで到るところで援用されることになる。「男」たる詩人をテーマにした第二部では、韻律というリズムと脚韻という旋律が考察対象となっているが、当然「結婚」がテーマとなるであろう第三部でふたたび「絶対旋律」が登場することになる。つまり、詩と音楽との結婚によって生み出されたのが「詩のメロディー」であり、それは、詩の言葉と音楽の絶対旋律のどちらをも凌ぐ内実を備えているとされる⁽⁴⁸⁾。そもそも、ロッシーニ以降の絶対旋律では「楽器の肉声への同化」⁽⁴⁹⁾、すなわち、楽器が奏する和声の要素として肉声を導入することや器楽伴奏で補完されるべき旋律を肉声に任せたりするやりかたが取り入れられてきた。しかし、母音と子音が絶えず交替する、この導入された肉声は、絶対旋律を聞き取るには単に障碍になるだけで、その結末は混沌だった。ヴァーグナーは、ここに二重の過ちを見出す。すなわち、

その第一は絶対旋律として器楽から取り入れた、詩に合わせて歌われるメロディーの明確に意味を表わそうとする性質についての誤認であり、第二は肉声の音色とオーケストラ楽器の音色の徹底的な相異性について

の誤認であって、その結果純音楽的な要請に基づいて肉声と楽器が混合されたのである。⁽⁵⁰⁾

つまり、ここに至って最重要視されるのは「詩のメロディー」である。さらに引用する。

さて詩人の生み出すメロディーは追憶に基づいて表出された非現実的感覚である想念を、いわば私たちの目の前に、現前的な、実際に知覚できる感覚として現実化させる。詩のメロディーは純粋な詩としての部分に、回想をもとに描出され、思惟され、記述された非現実的ではあるが現前的なものを**生み出す**感覚を含み、いっぽう純粋な音楽的メロディーの部分にはこうして**生み出された**新たな現前的な感覚を含むのであり、思惟され、現前化への契機となった非現前的な感覚は詩のメロディーに含まれる縁深いもの、新たに現実化されるものとして、現前的感覚に溶解する。⁽⁵¹⁾

ここで言及された「追憶に基づいて表出された非現実的感覚である想念」とは、ロマン主義文学者E・T・A・ホフマン(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822)の語った絶対器楽のキーワードの一つ「無限の憧憬 unendliche Sehnsucht」⁽⁵²⁾を想起させずにはおかない。これは、まさにダールハウスが注意を喚起しているように、「絶対音楽の理念へのヴァーグナーの潜在的な親和性」⁽⁵³⁾の例と考えられよう。つまり、この引用にある「純粋な音楽的メロディー」とは「純粋旋律」のことにほかならないわけだが、それには「新たな現前的な感覚を含む」という意義が認められている。絶対旋律は否定されるべきものではなく、詩のメロディーが表出した非現実的感覚を、新たに現実化する場としての機能を認められていることに注意しなければならない。すなわち、

主としてドラマの表現に生命を吹きこむのは演技者による**詩のメロディー**である。詩のメロディーをまず**予感**として示すのが序奏としてかなでられるオーケストラによる絶対旋律であって、絶対旋律は「想念」の**回想**に基づいて器楽を通して導き出される。⁽⁵⁴⁾

ここでのオーケストラは、音楽を活発化させるいわば「母胎」であり、それはギリシャ悲劇のコロス（合唱隊）が果していたドラマに宿る感情を必然的に導くという役割を、絶対旋律を奏でることによって担う⁽⁵⁵⁾。もはや、「絶対旋律」は、「引き剥がされた」旋律としてではなく、「「想念」の回想に基づいて器楽を通して導き出される」（決して「悲しき」ではない）抽象性を胚胎することによって、ヴァーグナーの「総合芸術作品」概念のなかに、その積極的なレーゾン・デートルを獲得するに到ったのである。

1854年には、フォイエルバッハ哲学だけでなく、ヴァーグナーは（前出クルト同様）ショーペンハウアーの形而上学にも傾倒することになるが、その年は、まさにハンスリックの有名な論考『音楽美について *Vom Musikalisch-Schönen*』⁽⁵⁶⁾ 初版が出た年である。ヴァーグナーが初めて導入した「絶対的な音芸術」＝「絶対音楽」の概念は、その論敵ハンスリックに到って、まさにホフマン的な、絶対器楽の形而上学へと昇華されることになる。つまりそこには、「音楽は純粋な器楽として、機能、歌詞、プログラムから「解放」されることによって「絶対的なもの」の模写となりうるという含意」⁽⁵⁷⁾ が看取されうる。まさに「絶対的」という語の解釈が単に「切り離された」という意味から、メタレベルでの「解放された」、そして最終的に「純粋な」という意味へと格上げされることによって、前掲のクルトが「絶対音楽」を「無限」の領域に関連づけて論じることへとさらに繋がっていくことになる。つまり、前述のようにそれは「絶対的」という術語がもつ曖昧さに由来する発想の転換に基づくともいえ、ヴァーグナー自身、それを利用することになったと言えよう。

しかし、敢えてここで再度確認しておけば、大著『オペラとドラマ』序文で、ヴァーグナーは、オペラ芸術ジャンルの「錯誤の本質」として「**表現の一手段（音楽）が目的とされ／表現の目的（ドラマ）が手段とされていた**」ことを挙げる⁽⁵⁸⁾。さらに従来のオペラに「**絶対音楽を基盤として真**

のドラマを成立させる可能性」が信じられきたことを否定的に指摘しつつ、「音楽と劇文学の作用が一体となることによって」、それまで想像もつかなかったような真のドラマを出来させるし、そうせねばならないと主張していた⁽⁵⁹⁾。よって「絶対的 *absolut*」という語の語源的意味に従った「引き剥がされた」音楽としての「絶対音楽」や「絶対旋律」は、それらが劇文学との「一体化」を前提として置かれた概念だったのであり、「劇文学」や「詩」と同様、きわめて具体的イメージを胚胎したものであったことは看過されるべきではない。

4. ハウアーの「絶対旋律」観

前掲ハンスリックが「純粋で絶対的な音楽」に言及した時、その念頭にはヴィーン古典派の器楽とそれに連なる伝統があったわけだが、20世紀前半のヴィーンで独自の音楽思想を発展させたのが、作曲家ヨーゼフ・マティエース・ハウアーである。ハウアーがシェーンベルクら新ヴィーン楽派とは別箇に発展させた12音技法は、トローベ理論と称される。12音列の前半6音と後半6音にグループ分けし、1オクターヴをちょうど真ん中で分割する増4度音程（半音6つ分、いわゆる三全音。1オクターヴ中に6個ある）の個数で4つのタイプ（トローベ）に分類すると、[前半3＋後半3]、[前半2＋後半2＋前～後2]、[前半1＋後半1＋前～後4]、[前半0＋後半0＋前～後6]となり、それぞれ3、15、20、6、すなわち合計44個のトローベが成立する。このトローベを実際の作曲では作品の主題等に用いることになるが、こうした作曲理論とハウアーの旋律論とは基本的に具体的な連関をもたない。

たとえば、彼の主著である『音楽的なものの本質について *Vom Wesen des Musikalischen*』（1920年）⁽⁶¹⁾ では、「人間における音楽的なもの」として「旋律」が立項される。つまり、「人間における音楽的なもの」は、個々の音響や音ではなく、「旋律（あるいは少なくとも旋律の核である

メロス)」であり、それは「直観的 intuitiv」および「後創造的 nachschöpferisch」2つの方法によって成立しうるとされる。前者は、聴取プロセスを基礎づけている精神性 Geistigkeit から生じるものであり、音響体験をその客観性を保ちつつ主観的に先取りする。一方、後者は、音楽作品を音楽的に聴くときのように、客観的な音響体験に依拠しつつ、後から創り出される。つまり、物理的に作り出された和音が「音楽的」人間によって聴かれると、それは人間によって旋律に置換され、「美的」に何かを意味することになる。そうしたプロセスは旋律だけでなく音色にもあてはまるが、しかし多くの人間は単にその色彩だけを区別するだけで、その精神的に美的な内容については何もわからないままである。つまりこうした人間は「メロスを把握できず解釈できない」ということになる⁽⁶²⁾。

和音が旋律にも音色にも関連するのは、要はそれに「音程」が関与しているからである。すなわち、「音程は一つの「旋律」であり「音楽」である。しかし同時に物理学的に測定しうるものでもある。全ての純音楽的なものは、そもそも音程の中に潜んでいる」⁽⁶³⁾ということになる。ハウアーによれば、音程の本質とは動きであり、音程は身ぶりである。運動とは身ぶりであり、運動の身ぶりは精神的なものに存しているため、音程は精神的運動であるとされる。つまり、ハウアーにとっては、あらゆる音楽事象について、精神性が付与されているかどうかが重要となる。たとえば、ハウアーは、「音楽がその本質から疎遠になればなるほど、即ち、旋律から離れ示導動機によって代用されるほど、諸音は「具象的に」並置されているとする」⁽⁶⁴⁾「具象的」であるということは理解しやすいということであり、それには精神性の関与が少ないと捉えられる。

よって、ハウアーが主張するのが、「形式原理として今日の音楽創作の基礎となっているところの、無調の旋律 atonale Melodie から全てが（形式、表現、音響手段）が新しく生まれねばならない」⁽⁶⁵⁾ということである。「旋律」一般、それをハウア

ーは、「人間の最も内奥に生じる純粋に精神的なもの」⁽⁶⁶⁾とするのだが、その本質がほとんど定義できないのと同様に、無調の旋律の本質の定義もなされることはない。しかし、いわゆる和音の「進行」や「解決」といったことは当然「無調の旋律」からは排除され、たとえば、主音、属音、下属音、導音を欠いている全音音階などは、無調の旋律の簡単な例として挙げられている。つまり、無調の旋律とは、「自然から遠く隔っている」がゆえに、「純粋に精神的なるもの、音楽的なもの、すなわち〈(卓越した) 旋律〉」⁽⁶⁷⁾ということになる。それは例えば、調律にも関係してくる。すなわち、

無調の旋律は、例えばホルンやヴァイオリン等の倍音列の「自然な」「感覚的」関係からではなく、純粋に精神的な、すなわち「音楽的な」意味における、音程それ自身から出発する。⁽⁶⁸⁾

たとえば、音程でいえば、長7度を、オクターヴに対する導音として「不協和音を出す」移行音程としてだけイメージする人は、「感覚的に」「全音階的に」聴いているのであって、「音楽的に」「無調的に」聴いていないことになる。つまり後者、すなわち「精神的に」「直観的に」聴こうとする人は、「各音程を、他の音程に依存せずに、音色と原リズムとして把握すること」、換言すれば各音程を「精神化し」「反機械化」することが求められる⁽⁶⁹⁾。つまり、この考え方でいけば、無調の旋律は、自然倍音列に依拠した楽器では演奏されえないのであり、「無調の楽器」としてふさわしいのは、等分平均律で調律されたピアノなどの鍵盤楽器ということになる。よって、ピアノは「最も精神的な楽器」であり、これ即ち、人間の耳を「精神的な聴取」(=「純粋な音響」「純粋な音色」の聴取)へ向かうよう教育することもできる⁽⁷⁰⁾。ハウアーにとって「自然な」状態とは「感覚的な」状態と等しく、とどのつまりそれは「精神的でない」ということを意味していたが、そうした状態は完全に排除するところまでは要求されない。つまり、無調の音楽の場合にも、「精神化された」

=「美的にされた」感覚性が空虚にならないように注意される⁽⁷¹⁾。

では、こうした「無調の旋律」はどのように「絶対的」という語と結びつくのであろうか。ハウアーは次のように述べる。すなわち「その完全に純粋な状態にある無調の旋律とは、旋律の絶対的客観性（即物性）absolute Sachlichkeit der Melodieの具現化である。」⁽⁷²⁾ ここで要請されるのは、音楽の「無目的性」であり、それは音楽から内的対象物を消し去ることを意味していた。そこではもはや個人的な体験などに依拠する「個性」などが反映されないように求められる。すなわちこれまでのヨーロッパの精神生活が重要視してきたものであるイデア的な考え方に「音楽的直観」がとって変わるよう要請されているのである。

では、「無調の旋律」の作曲家が芸術家として認められるいわば資格である「独創性」についてはどのように発揮したらいいのか。それは、最終的に479, 001, 600通りの可能性がある前掲のトロースのそれぞれにおいて、正しい解決の唯一の可能性を「見つけ出し、音楽的に具現すること」、それが作曲の意味であり、作曲家のなすべき仕事とされることになる⁽⁷³⁾。そして、そのようなプロセスを経てでき上がった作品一般には、「法則」を意味する〈ノモス Nomos〉という曲名が与えられた。なぜならば、「無調の旋律を創造する場合、〈ノモス〉、すなわち原音楽的なもの Urmusikalische, 原旋律 Urmelodieの〈法則〉に厳格にこだわる」⁽⁷⁴⁾ ことになるからである。ハウアーは、この旋律の絶対的客観性（即物性）について、さらに言を重ねる。すなわち、

～無調の旋律は卓越した旋律 die Melodie kat exochenであり、その絶対的な音楽的客観性のある旋律である。無調の音楽から、まさに全ての詩的なもの、絵画的なもの、イデオロギー的なものが排除されるし、それは、理念的基礎なしの、標題なしの、形式図式（ソナタ形式、フーガ形式）なしの、ロマン派の場合のように基本的な気分なしの、いやそれどころか、バッハ、ハイドン、モーツァルトの場合のような個人的なものの〈内的な

対象物〉なしの、最も絶対的な音楽である。⁽⁷⁵⁾

たとえば、前出ヴァーグナーの示導動機 Leitmotivは、まさに「旗の色と同様、諸音と諸和音の〈寓意的な連関〉」⁽⁷⁶⁾ であるとされ、それがたとえどんなに調性から離れていようが「無調の旋律」にならないのは言うまでもない。そのような意味において、ここでの「最も絶対的な音楽 absoluteste Musik」とは、一般的な意味での「絶対音楽」と取っても勿論素直に理解され得るが、ハウアーの場合は「永遠不変の、絶対的音楽 die ewige, unverändliche, absolute Musik」のことを指している。すなわち、

～永遠不変の絶対的音楽は、宇宙の創案、原言語であり、天体のハルモニアであり、宇宙の秩序であり、あらゆる芸術中の芸術であり、あらゆる学問中の学問であり、文化（プラトンのイデアではない！）であり、永遠、最高のもの、最も神聖なもの、最も精神的なもの、最も価値あるもの、最も世界中で最も理性的なもの＝真実との結合としての宗教である。⁽⁷⁷⁾

そして、こうした「純粋に無調の音楽はすべての音楽と異なったものから自由になったし、それは完全に〈旋律〉に、すなわち最も絶対的な音楽になった」⁽⁷⁸⁾ ののである。

ハウアーにとって西洋の調性音楽は、「理念 Idee」や、哲学者や詩人たちの観念論 Idealismusと手を繋いできたものであり、その意味で、いかなる「絶対音楽」でもない。すなわち、

調性音楽の混沌とした崩解後、ヨーロッパではまず無調的旋律という純粋なメロスにおいて本当に音楽的なものが始まる。言語観念論的に考え感じる人間にとって、無調の音楽とは何かを把握するのは難しい。この名前は、無調の音楽が調的ではなく音の振動法則上で構築されているのではないということだけを言っている。無調の音楽は純粋な音楽、音楽一般であると簡潔に言うこともできよう。これに対して、調性音楽は模倣であり、再び作曲家たちの個人的な情緒や言語観念

論的イメージに由来する、生理学的な、陶酔的な、ひどく感覚的な諸効果によって、多かれ少なかれ複雑にされる。しかし、無調の旋律は、その起源を、人間の音楽的直観に、つまり、まさに再び無調の旋律においてのみ完全に具現化されるところの表象領域にもつ。⁽⁷⁹⁾

つまり、この引用にもあるように「無調の音楽は、純粋な音楽、音楽一般」であるとされるが、ハウアー本人は認めたがらないものの、「無調的旋律という純粋なメロス」も結局は、現実の作曲とは乖離し、プラトンの「イデア＝理念」になっている感も否めないかもしれない。前述のように、ヴァーグナーの「総合芸術作品としての楽劇」という理念は、古代ギリシャ由来である。一方ハウアーは、「ヨーロッパの言語芸術作品から無調の旋律を構想すること、つまりいわば無調的に作曲することは不可能だったろう」⁽⁸⁰⁾と述べているように、古代ギリシャについては、いわば、「絶対的なもの」を発展させてきた観念論の源泉とみなし、それについては否定的である。では、ハウアーにとっての「絶対旋律」、すなわち「無調の旋律」＝「純粋なメロス」の源泉はどこかといえ、それは古代中国であった。すなわち、

絶対的音楽を〈知覚すること〉とは、本当の〈理性〉である。すなわち必然的なものの要請、可能なことの声を、直観的に〈聴取すること〉、世界の〈倫理的〉意味で集中的に〈聞き耳をたてること〉である。その意味が、中国人の大昔の知恵の書、すなわち変化の書（〈易経〉）において、12音－神託－遊戯として解釈されているように。⁽⁸¹⁾

ハウアーの「永遠不変の、絶対的音楽」という表現からは、きわめて静的な、それこそイデア的な真実在がイメージされがちであるが、ハウアーはこれをすぐれて変化に富んだもの、すなわち「運動」として捉えていたのは前述の通りである。それゆえ、こうした理念は「旋律」に結びつけられて論じられることになった。それは、ある意味、

ヴァーグナーやクルトが依拠したショーペンハウアーの形而上学にも通ずるものであったことは興味深い。

5. 結びにかえて

以上、ヴァーグナーとハウアーという2人の作曲家による「絶対旋律」をめぐる言説を取りあげ、比較・考察してきた。提唱者ヴァーグナーにおいては、きわめて現実的な対象イメージを包含していた「絶対旋律」は、19世紀後半における芸術の純粋化＝抽象化の流れにのって、それこそ「絶対的 absolut」の語源の意味に即して、ロッシーニのオペラ旋律や古典派の器楽といったその具体的対象から切り離され、20世紀に入って、ハウアーの音楽美学の中で、「理念」として自立する。ヴァーグナーの楽劇では、「絶対旋律」は古代ギリシャのコロスの役割を与えられ、対象からの乖離を免れるが、ハウアーの場合、それは現実の作曲とは明確な連関を確認できないイデアとして、いわばイデア界で独立させられることになった。つまり、それは一般的な「旋律」概念で捉えられるものではなく、最終的には、ゲーテのモルフォロジー的な意味での根本現象としての「音程」へと還元されるのである。それが、たとえばヴェーベルンら他の20世紀の作曲家たちの作曲技法に適用される「絶対旋律」とは一線を画しているにせよ、ヴェーベルンが同じく古代ギリシャ由来の「ノモス」やゲーテのモルフォロジーに言及していることも看過されるべきではない。ハウアーも、古代ギリシャを思想史的には否定的にとらえてはいるものの、敢えて「ノモス」「メロス」といった古代ギリシャ由来の用語を用いており、また、自分の論考に同時代オーストリアの文化史家リヒャルト・フォン・クラーク（Richard Ritter Kralik von Meyerswalden, 1852–1934）の古代ギリシャ音楽についての論文からの引用をもしている⁽⁸²⁾。これらの関連についての考察は別稿に譲る。

註

- (1) Friedrich Blume / Ludwig Finscher (hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearbeitete Ausg. (Kassel : Bärenreiter / Stuttgart : Metzler, 1994–2008), 20 Bd..
- (2) Alexander L. Ringer, "Melody", in Stanley Sadie / John Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol.16 (London : Macmillan, 2001) p.371. 邦訳:「旋律」(藤江効子訳)(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9巻, 講談社, 1993年) 538頁。ちなみに, 邦訳は, 1980年の初版を元に行っているが, 「旋律」の項目については原書第1版も第2版も同じリンガー執筆のものが掲載されている。
- (3) 同上。以下, 邦訳のある文献を引用する場合は, 原則的にそれを使わせていただいた。
- (4) Ferruccio Busoni, *Von der Einheit der Musik : von Dritteltönen und junger Klassizität von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken* (Berlin : Max Hesses Verlag, 1922) S.287f..
- (5) フェルッチオ・ブゾーニ『新音楽美学論』(二見孝平訳, 共益商社書店, 1929年) 本文7頁。Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. 2. erw. Aufl. (Leipzig : Insel Verlag, 1916) S.9.
- (6) カール・ダールハウス『絶対音楽の理念: 十九世紀音楽のよりよい理解のために』(杉橋陽一訳, シンフォニア, 1986年) 7頁。Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*. (Kassel, Basel, London, New York : Bärenreiter-Verlag, 1978, 2/1987), S.8.
- (7) ラルス・ウルリヒ・アーブラハム&カール・ダールハウス『メロディーの理論と実際』(杉橋陽一・滝井敬子共訳, シンフォニア, 1985年) 12頁。Lars Ulrich Abraham & Carl Dahlhaus, *Melodielehre* (Köln : Hans Gerig, 1972) S.10.
- (8) 同上, 13–14頁。Ebd., S.11.
- (9) リーマン『音楽美学』(伊庭孝訳, 音楽世界社, 1934年) 7–8頁。Hugo Riemann, *Grundlinien der Musikästhetik : Wie hören wir Musik?* (Berlin:Max Hesses Verlag, 1887, 5/1921) S.7.
- (10) アーブラハム&ダールハウス, 前掲書, 14頁。
- Abraham&Dahlhaus, a.a.O. S.12.
- (11) 同上, 15頁。Ebd., S.12.
- (12) 同上, 19頁。Ebd., S.15.
- (13) 同上, 23頁。Ebd., S.18.
- (14) 同上, 24頁。Ebd., S.19.
- (15) 音楽学者リー・ロースファーフは, クルトの用語法における「旋律性 Melodik」と「旋律 Melodie」の違いについて, 後者が「調べ tune」をイメージしているのに対して, 前者には「音の流れ tonal stream」という, より抽象的なイメージが念頭にあり, より根本的な名辞として使用されていると指摘している。Cf., Lee A. Rothfarb, *Ernst Kurth as Theorist and Analyst* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1988), p.14. ちなみに, クルトと同時代のオーストリアの作曲家エルンスト・トッホ (Ernst Toch, 1887–1964) は, その著『旋律学 Melodielehre』(1923年)の中で, 次のように述べている。「音楽理論の諸学科の中では, これまでは音響的な平面現象, すなわち和声学が最も広い場所を占めていた。そして音色の方は管弦楽法が取扱い, また対位法は線と平面との融合, すなわち和声に絶えず制約されている線的な音の運動を, その研究の対象としているのである。ところが純粋に線的な音現象の本質, すなわち純旋律の本質のみは, これは今日まで総合的に論述されたもののあることを, まだ耳にしない。しかも私には, この対象はその性質上, これを総合的に叙述してみることが, 明らかに可能である, と思われる次第なのである。」エルンスト・トッホ『旋律学』(武川寛海訳, 音楽之友社, 1953年) 5頁。Ernst Toch, *Melodielehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie* (Berlin : Max Hesse, 1923) S.6.
- (16) Ernst Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, 2. unveränderte Aufl. (Berlin : Max Drechsel, 1913, München : Emil Katznbichler, ^R1973) S.60.
- (17) Ebd., S.62f..
- (18) 西原稔「E. クルトの初期思想の展開—教授資格論文における和声論の意義」(『音楽学』第25巻2号, 1979年) 126頁。
- (19) Hugo Riemann, *Musikalische Logik : Hauptzüge*

- der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems* (Leipzig : Kahnt, 1874) .
- (20) Carl Dahlhaus, „Absolute Melodik : Ernst Kurths *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*“, in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge, VI / VII, 1986), S.69.
- (21) 音楽美学史ではクルトの思想は、20世紀初頭ドイツを代表する音楽美学思潮である「エネルギー論 *Energetik*」に含められる。リーマンとエネルギー論者との関連については、以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「二十世紀初頭の音楽理論 ～リーマンとエネルギーティク～」(根岸一美・三浦信一郎共編『音楽学を学ぶ人のために』世界思想社, 2004年) 73-90頁。ちなみに、リーマンには『旋律法の新教本 *Neue Schule der Melodik*』と題された著書もあるが、内容は初歩の対位法教本である。Vgl. Hugo Riemann, *Neue Schule der Melodik : Entwurf einer Lehre des Contrapunkts nach einer gänzlich neuen Methode* (Hamburg : Karl Grädener & J.F.Richter, 1883) .
- (22) Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts : Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie* (Bern : Max Drechsel, 1917) .
- (23) ちなみに、ラテン語の意味をふまえれば「絶対音楽」は「切り離された音楽 *losgelöste Musik*」「自由な音楽 *freie Musik*」の意味になる。Vgl. Albrecht von Massow, „Absolute Musik“, in Hans Heinrich Eggebrecht (hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ordner 1 : 22. Auslieferung (Wiesbaden : Franz Steiner Verlag, 1994), S.1-17.
- (24) Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, 2. Aufl. (Berlin : Max Hesse, 1922) .
- (25) Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, 2. Aufl. (Berlin : Max Hesses Verlag, 1920) .
- (26) ダールハウス, 前掲書, 32-33頁。Dahlhaus, a.a.O., S.25.
- (27) 同上, 34頁。Ebd., S.25.
- (28) Massow, a.a.O., S.1.
- (29) リヒャルト・ヴァーグナー (杉谷恭一訳)「第一部 音楽の本質とオペラ」(三光長治監修『ワーグナー著作集 3 オペラとドラマ』第三文明社, 1993年) 73頁。Richard Wagner, *Oper und Drama, 1.Teil, Die Oper und das Wesen der Musik* (Leipzig : J.J.Weber, 1852) S.74.
- (30) 同上, 63頁。Ebd., S.63.
- (31) 同上, 124頁。Ebd., S.134.
- (32) 同上, 129頁。Ebd., S.140.
- (33) 同上, 129頁。Ebd., S.140.
- (34) 同上, 131-132頁。Ebd., S.142f.
- (35) 同上, 162頁。Ebd., S.177.
- (36) 同上, 158-159頁。Ebd., S.173f.
- (37) 同上, 169頁。Ebd., S.186.
- (38) 同上, 77頁。Ebd., S.80.
- (39) 同上, 138頁。Ebd., S.150.
- (40) ダールハウス, 前掲書, 34頁。Dahlhaus, a.a.O., S.25.
- (41) 前掲『オペラとドラマ』162頁。Ebd., S.177-178.
- (42) 同上, 163頁。Ebd., S.178.
- (43) 同上, 106頁。Ebd., S.112-113.
- (44) 同上, 122頁。Ebd., S.131.
- (45) 同上, 168頁。Ebd., S.184.
- (46) 同上, 163頁。Ebd., S.178-179.
- (47) 同上, 170-177頁。Ebd., S.186-194.
- (48) リヒャルト・ヴァーグナー (谷本慎介訳)「第三部 未来のドラマにおける音楽と詩」(三光長治監修『ワーグナー著作集 3 オペラとドラマ』第三文明社, 1993年) 467頁。Richard Wagner, *Oper und Drama, 3.Teil, Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft* (Leipzig : J.J.Weber, 1852) S.135.
- (49) 同上, 463頁。Ebd., S.130.
- (50) 同上, 466頁。Ebd., S.133f.
- (51) 同上, 487頁。Ebd., S.159.
- (52) ホフマン (鈴木潔訳)「ベートーヴェン・第五交響曲」(藺田宗人・深見茂編『無限への憧憬 ―ドイツ・ロマン派の思想と芸術』国書刊行会, 1984年) 352頁。Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, „Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven“, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 12.Jg., Nr.40 (1810) S. 633.
- (53) ダールハウス, 前掲書, 44頁。Dahlhaus, a.a.O.,

- S.32.
- (54) 前掲『オペラとドラマ』499頁。Wagner, a.a.O. (3.Teil), S.173.
- (55) 同上, 500頁。Ebd., S.174.
- (56) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen : Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig : Rudolph Weigel, 1854). ハンスリック『音楽美論』(渡辺護訳, 岩波書店, 1960年)。
- (57) ダールハウス, 前掲書, 48頁。Dahlhaus, a.a.O., S.35.
- (58) 前掲『オペラとドラマ』同上, 23頁。Wagner, a.a.O. (1.Teil), S.21.
- (59) 同上, 27頁。Ebd., S.25.
- (60) ハウアーの音楽思想と音楽理論について書かれた邦語文献は, 以下のとおり。入野義朗「異端の作曲家—マチアス・ハウアーの十二音技法」(『音楽芸術』第26巻第9号, 1968年) 50–52頁, 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) 1–17頁, 木村直弘「ファンタジーとしての音色 —ヨーゼフ・マティアーアス・ハウアーの音楽思想をめぐって—」(『芸術論究』第22編, 1995年) 31–52頁, 同「根本現象としての音程 —ヨーゼフ・マティアーアス・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—」(『モルフオロギア』第29号, 2007年) 28–44頁, 同「〈ガラス玉遊戯〉と〈十二音遊戯〉—20世紀前半の芸術上のトボスとしての〈結晶〉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11号, 2012年) 41–70頁。
- (61) Josef Matthias Hauer, *Vom Wesen des Musikalischen : Grundlagen der Zwölftonmusik* (Leipzig / Wien : Waldheim-Eberle, 1920).
- (62) Joachim Diederichs/ Nikolaus Fheodoroff/ Johannes Schwieger (hg.), *Josef Matthias Hauer : Schriften, Manifeste, Dokumente*. (Wien : Verlag Lafite, 2007, DVD-ROM), S.87.
- (63) Ebd., S.93. ちなみに, ハウアーの音楽理論における「音程」概念の重要性については, 前掲の拙論(2007)を参照のこと。
- (64) Ebd., S.102.
- (65) Ebd., S.103.
- (66) Ebd., S.103.
- (67) Ebd., S.104.
- (68) Ebd., S.105.
- (69) Ebd., S.105.
- (70) Ebd., S.123.
- (71) Ebd., S.107.
- (72) Ebd., S.110.
- (73) Ebd., S.121.
- (74) „Hauer, Zu meinem Kompositionsabend in der 'Freie Bewegung'“ (1945), Ebd., S.163.
- (75) Ebd., S.163.
- (76) Hauer, *Über die Klangfarbe* (1918), Ebd., S.34, 93.
- (77) Hauer, „Kardinalsätze“ (1945), Ebd., S.322. ちなみに, 同頁には「その必然的な完璧さと説得力のある解決の状態にある永遠不変の絶対的音楽は, チェスゲームと同様に, 12音音楽として教えられうるし, 学ばれうる。そして, このチェスと同様〈遊びながら〉広められる」とある。ハウアーの〈12音遊戯〉については, 前掲の拙稿(2012)を参照のこと。
- (78) Hauer, „Die abendländische Musik im Mannesalter“ (1920), Ebd., S.258.
- (79) Hauer, *Deutung des Melos : Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit* (Leipzig / Wien / Zürich : E.P.Tal, 1923), Ebd., S.137.
- (80) Ebd., S.145.
- (81) Hauer, „Kardinalsätze“ (1945), Ebd., S.323.
- (82) Hauer, „Farbenkreis der Temperatur“, Ebd., S.47.
- [付記]
- 本稿は平成22～25年度日本学術振興会科学研究費補助金・基盤研究(C)(課題番号: 22520121)による研究成果の一部です。