

根本現象としての音程

— ヨーゼフ・マティアス・ハウアーの音楽理論におけるゲーテ色彩論の受容をめくって —

木村 直弘

はじめに

西洋音楽史において、ウィーンの作曲家・音楽理論家ヨーゼフ・マティアス・ハウアー (Josef Matthias HAUER 一八三二—一九五九) は、シェーンベルクに先駆けて十二音技法を着想し理論化した作曲家という位置づけを与えられてはいるものの、たとえば「片隅に生きる人」^①や「エキセントリックな作曲家」^②といったレッテルを貼られ、決してその名は人口に膾炙しているとは言えない。しかし、フランツ・ヴェルフエルの『鏡人』(一九二〇年) や『ヴェルディ』(一九二四年)、オットー・シュテッスルの『太陽の旋律』(一九二三年)、ヘルマン・ヘッセ『ガラス玉遊戯』(一九四三年)、トーマス・マン『ファウスト博士』(一九四七年) 等々、同時代の文学者たちがハウアーの人物像やその思想に取材し、自作においてさまざまな形でそれを取り込んでいるということは、看過されるべきではないだろう。そこで、この小論では、特にわが国の音楽学界でも独

文学界でもほとんど取り上げられてこなかったハウアーの音楽理論に光を当て、それが世紀転換期ウィーンでのゲーテ・ルネサンスに由来するゲーテ色彩論受容の一樣相としてどのように位置づけられるかについて考察することを目的とする。なお、以下、ハウアーの著作からの引用は、最新のDVD版ハウアー全集^③をGAと略記し、その通し頁数で示す。

一 ハウアーのゲーテ色彩論観

ハウアーは、ヴィナー・ノイシュタットの師範学校の同期生だった哲学者フェルディナント・エープナー (Ferdinand EBNER 一八三一—一九五九)^④の影響下、ゲーテの『色彩論』を、同郷の友人ルードルフ・シュタイナー^⑤の編んだ版で読んでいたらしい。

ハウアーの初めての著作『音色について Über der Klangfarbe』(一九一八年) は、のちパウハウスでカリスマ教師となり音楽にも造詣が深かったヨハネス・イッテンとの出会い (一九一九年五月一

二日)も刺激となつて、草稿「音律の色彩環 *Farbenkreis der Temperatur*」(一九一七年)と併せて増補改訂され、一九二〇年一月に「音楽的なものの本質について」として自費出版された。一九二三年には手を入れられた第二版が出版されている。これらは、エープナーとの共著的色彩合いが濃い。

すでに「音色について」の段階からゲーテへの言及が見られ、引用箇所数も含めてゲーテ色彩論への依拠は「音楽的なものの本質について」で飛躍的に大きな部分を占めるようになっていた。その比較に入る前に、ハウアーが自身の音楽理念をまとめた「メロスの解釈」(一九三三年)中の一節 (GAI515b) の記述をまず押さえておこう。この「ゲーテの色彩論」と銘打たれた節における言説で興味深いのは、ゲーテ色彩論が全面的に依拠すべき存在というよりは、一種のジャンピング・ボードと位置づけられている点である。

「私が初めてゲーテの色彩論を知った時、私の音色論は、細部まで構想され記録され、すでに用意方端整っていた。もちろん私は、色彩に向けられた個々の音程のメロスの解釈が、色彩における運動要因についてのゲーテ的理解と一致していることを発見して、驚き、喜んだ。彼は、直観という、かつてとられた方法をさらに追究して、全体性や虹の自然な限定性に気づいた」(GAI49)。

つまり、ハウアーがゲーテ色彩論をどう受容したかについてのポイントは、ハウアーの「音程のメロスの解釈」がゲーテの「色彩の運動要因」にどう結びついているのかということに存している。

ハウアーによれば、ゲーテは、ヨーロッパ人の大多数と同じように「目の人」「観念論者」だった。こうした「目の人」や「観念論者」としてのスタンスは、ゲーテの足枷ともなった。つまりハウアーによれば、ゲーテは、ヘルダーリン¹⁾同様、ギリシア人によって考察されたメロスの一面的解釈(言語的、概念的、思想的なもの)と学者達によるその説明のとりこになったことからわかるように、「ヘラス(古代ギリシア)的に教養がある、ロマン主義的に文明化されたヨーロッパ人の典型」(GAI49)であった。しかし、ヘルダーリンが「純粹な運動」を見出せなかったのに対し、ゲーテは、物質的な諸法則に屈服させられている「経験」の側から強烈な一押しを加え、観念論的な思考だけではもはや解決できない問題「つまり「音楽的なもの、直観的なもの」に繋がる「運動」そのものの領野へと進むことができた。

ハウアーによれば、ゲーテ「色彩論」の出版後、絵画は、結局それとは逆の方向へ、すなわち対象化、感覚による知覚化を志向していくことになった。つまり「色彩は対象に結びつけられる」からである。「メロスから離れて前者(色彩)は、無対象に描かれ、解釈され、記述される。従って、精神史的視点から考察すると、ゲーテ色彩論の巨大な偉業は、実践的な芸術生活にとつては効果がない」(GAI50)。よって、「直観、すなわち色彩の運動要因(無対象!)」は、絵画ではなく音楽においてのみ、すなわちメロスにおいて、その完全な一般的に理解されうる表現を見出すことができる」(GAI50)のである。

「目の人」であるゲーテは本能的に、「空間的な、休止している、

物質的な現象」である「色彩」をよりどころとした。この「色彩」は「メロスという非物質的なもの（エーテル的なもの）、運動、純粹に音楽的なもの、直観（Gaiho）」と最も近い関係にある。ここに、ハウアーがゲーテの色彩論の本質的立場を主著「音楽的なものの本質について」において受け入れた一番の理由がある。これは、音楽家がまずそれを思いつき、また音楽的人間によってのみ価値が認められ、完全に理解される事柄であった。

さらにハウアーは具体的な「解釈」についても言及する。たとえば、「鳴り響く短六度のメロス、すなわち歎くもの、不安がるもの、しり込みするもの、恋い焦がれるもの、ロマンティックなものを絵画的に解釈しようとするならば、それは青（空の青）で示されねばならない」（Gaiho）。こうした象徴法は、「リズム的なもの、強調、色音、言語―概念的なもの、比例（角度、曲線、数）等々、書かれたものによるメロスの解釈」、つまり「空間的・物質的文字による、非物質的なもの、時間の継起における運動の解釈」であり、これこそが、「真正な本当の精神科学」である。そして、まさに「ゲーテは無意識に彼の色彩論においてこのメロスの解釈を敷衍した」（Gaiho）。これによってハウアーはゲーテを、「ギリシヤの・ヨーロッパ的な言語―観念論の完成者」としてだけではなく、「純粹に音楽的なものに方向づけられた時代の先駆者」としても位置づけている。

ここで明らかになったように、ハウアーにとって音楽的知覚とは、合理性ではなく「直観」によってのみ到達されるものであったが、それは古代ギリシア以来発展してきた観念論的な「言語的―思考」

へのアンチテーゼとして提出されたものである。「色彩」にせよ、純粹に音楽的なものにせよ、それらが「無対象」であれば言葉では表現できないものとなる。一九二五年に彼の十二音音楽の理論的入門書第一巻として上梓された『メロスからティンパニへ』（シエーンベルクに献呈）の最終頁には次のように明記されている。「耳、耳、そしてまた耳、それが最良の師なのだ」（Gaiho）。では、ハウアーの言う「メロス」とはいかなるものであるのだろうか。

二 無調のメロスと直観

いかなる音高（ピッチクラス）も十二個全てが使いきれないうちには反復されてはならないというのが十二音技法の基本原則である。ハウアーは、この、どの音も支配的にならないように配する「法則」を、（プラトンの『法律』に由来する）「ノモスNomos」と名付ける。十二の整律された半音を二つの六音グループ（ヘクサコード）に分け、それらを組み合わせる作曲するのが、ハウアーの「トローベ」（形象的表現法の意）理論である。このノモスに則って作られた「旋律の可能性」（あるいは「メロスの可能性」）は、ハウアーの計算によれば四七九〇〇一六〇〇通りあるとされるが、この旋律という時間的・水平方向的ヴェクトルにおける「運動要因」は、単に音の動きとして認知されるのではなく、「純粹な」形においてのみ可能であるという。

ここでは、ハウアー独自の「無調」という概念が問題となる。ピユタゴラス音律や純正律は、オクターヴを不均等に分割するため、

特定音程での「摩擦」が大きくなってしまふ。そこには不協和な「雑音」が生じるが、それだけでなく、そこには強調されるものとされないもの、ひいては支配するものとされるものへと繋がる要素が胚胎されている。ハウアーにとって「無調」とは、自然倍音列の数比に基づいている音程が一オクターヴだけであるがどの音も「支配」的になることのないよう平等に分割された（「雑音のない」十二等分平均律に依拠している状態のことである。そして、この十二等分平均律で「調律」され、整えられた音によって形成された旋律、すなわち、摩擦Ⅱ「雑音がない」旋律こそ「無調」で「厳密に音楽的」な旋律なのである。

「無調の旋律の出発点は、あの（純粋な！）メロス、すなわち調律された諸音程の、その時々連続である」（GA144）。しかし、「もちろん無調の旋律も観念論的な、感覚的に作用する面をもっているが、それはそれがまず精神的に、音楽的に把握される時にだけ作用する」（GA155）。

ただ、ここで注意しなければならないのは、「無調のメロス」は、こうした表象レベルだけでなく精神的なレベルでも直観される存在、すなわち、まさにゲート「色彩論」教示篇第一七四節にある「現象によって直観に開示される」という意味での「根本現象」と類比されうるものだけということである。

ハウアーの基本的前提は、音楽は、適切に知覚される時、本質的に精神的 *geistig* な現象であるということに存しているが、この適切な知覚とは、まさしく「直観」である。「直観は、まず第一に時間体験であり、ただハ音楽的直観だけが存在する」（GA137）。「無

調の旋律は人間の音楽的直観にその起源をもつ」（同上）ものであり、「直観を可能にするには、まずあらゆる感覚的なもの、情緒的なものを排除することが要求される」（同上）のである。

一九九〇年代になって盛んになったフェミニズム音楽批評が主たるトピックとして取り上げてきたように、調性における主音支配は、たとえば、導音という主音への「軌道」の存在、つまり主音を対象化Ⅱ志向する存在によって確立される。調性では、それはこの導音軌道だけではなく、さまざまなところで対象化が行われる。逆に言えば対象音への解決（換言すれば、支配への従属）こそが調性の（調的）な「運動要因」なのである。

ここでハウアーが挙げた前掲の短六度を例にとろう。音楽学におけるフェミニズム批評の第一人者スーザン・マクレアリによれば、しばしば「女性的」とみなされるこの短六度音には、「男性的な」主三和音の構成音である五度音へ半音下行して解決しようとする「強い重力的傾向」がある。そして、短六度調への転調は「異郷と知覚される領域、すなわち記号上のコンテクストによっては、空想、幻覚、郷愁、非合理、あるいは崇高なるものに満たされた領域への、唐突かつ劇的な転換を果たす」。こうした、主音とそれを導く導音のような調性的な「重力的傾向」、すなわち対象とされた音が他の音から際立つことは、あくまでも個別的な運動要因であって、「純粋に音楽的な」メロスを希求するハウアーにとっては、徹底的に排除されるべきものであった。「あらゆること、その運動要因の根源は、ただメロスにおいても本当に精神的に把握されることができ」（GA134）。換言すれば、メロスは「世界のあらゆる現象が精神的に

由来するもの」(同上)なのである。

音響として物理的に発現する過程は、それはたとえ平均律に依拠しているように、楽器の雑音や他の物理現象によつて「純粹性」が曖昧化されるため、最終的な「現実化」は物理的現象を超えた非音響的世界で行われる。つまり「音楽的なもの本質」も内的・精神的聴取によつて聴き手が知的に再構成されるものに存しているのである。ハウアーによれば、「完全に純粹な無調の音楽は、旋律の絶対的即物性の具現化」(GALIO)であり、この即物性は最終的に「人格」や「個人的体験」との絶縁を前提としたのであった。

三分極性

では、ハウアーの最初の著書である『音色について』(一九一八年)において、ゲーテの色彩論にはどのような位置づけが与えられているのであろうか。

ここでゲーテの名に言及されるのは三箇所(GALIO:36,38)があるが、そのうちゲーテ『色彩論』(一八一〇年)からの引用は、以下のどれも至極有名な文を集めた一箇所(GA38)だけである。すなわち『色彩論』緒言中の「色彩は光の行為である。行為であり、受苦である」と、教示篇第六九五節の「色彩はその成立の瞬間にすでに自分の特性を決定している」、そして有名な二項対立関係「分極性 Polarität」を説明した教示篇第六九六節全文である。(GA38)。

ハウアーには後に彼自身事あることに掲げ言及した以下の二項対立表があるが、一九一八年(『音色について』)や一九二〇年(『音

楽的なもの本質について」初版)の段階では、まだこれは表記されていない。しかし、これは最終的に弟子のヴィクトール・ゾコロフスキーが一九六六年に編んだ『音楽的なもの本質について』の第三版(第三版については以下W&Mと略記)において「序論」に置かれることになる。ここでは、一九二三年『音楽』誌に掲載された「無調の音楽」論文冒頭(註)のものを引いておこう(ちなみに、序論の方では「和声論、対位法―旋律論、メロス解釈」という対立項が削られている)。

音

音程

雑音

音響(複合音)

リズム

メロス

絶対音高

相対音高

強調された

整律された

調的

無調的

倍音スペクトル

音色全体性

ヴァイオリン、ホルン…

ピアノ、オルガン…

ヨーデル、唸る…

歌う、語る…

規則、因習

法則、ノモス

和声論、対位法

旋律論、メロス解釈

対象

運動要因

一見してわかることは、この対比では、これまで見てきた中でハウアーが重要視している概念が下側の列に並んでいるという構図で

ある。しかし誤解してはならないのは、一方が他方を乗り越えるべきものとイメージされているわけではないということである。つまり、ハウアー自身がよく言及する中国古代の陰陽二元論的な、そして、ゲーテによるプラスとマイナスの分極的な理解の方が正しい。

以下、主著「音楽的なものの本質について」におけるハウアーの言説に依拠しつつゲーテ色彩論との照応関係を追っておこう。

ハウアーにとつて、鳴り響く音そのものよりは、倍音を含む複合音に顕著に見られるように、一つの音響の中にも部分音と部分音との間、すなわち関係性が成り立っているということが重要であった。つまり、「複合音は、聴覚における多様性のジンテーゼなのである」(WMS)とされる。こうした複合音に内包された関係性、すなわち「音程」は、運動要因によって時間的に水平方向へと開陳されたとき「身振り」をもち、そこには、基音と部分音間の「音程」に由来する「音色」もそのまま投影されることになる。すなわち「音色は旋律の予感でもある」(GAG)のである。複合音として抽象的な素材としての音を聴くこと、そうした音楽的、美学的価値付けは、「精神性」という要因に依拠している。ハウアー的には当然ここではマイナスの側ということになるが、上側の列で、たとえば、ここで立項されている、ヨードルや唸ることは、自然倍音列と雑音を多く含む。これは、楽器の代表例として挙げられているヴァイオリンやホルンも同様である。ここでは、こうした直接雑音をもつて発せられるものは、「精神的なもの」に對置された「純粹に感覺的なもの」へと分類される。こうした「物質の抵抗」は「音楽的」人間に

よって内的に精神的に創造的に聴取されることによって初めて美的に何かを意味することができるようになる。

のちにハウアーは、「純粹に調的な音楽は、楽しみごとであり、氣質に富んだ人間のためのはけ口である」(GAG03)と記しているが、ここでは「調的」なもの、そしてさらに音楽を面白くする「リズム」的な要素は「無調」や「メロス」と對置され、「メロス」という語には、リズム的なものは含まれていない。

ハウアーがゲーテ「色彩論」から最初に引用する文は、「色彩はその成立の瞬間にすでに自分の特性を決定している」(教示篇第六九五節)(GAI15)である。ハウアーは、ここでの精神的作用としての「決定」に注目する。たとえば、完全五度という音程は、両端の音の幅によって測られる物理学的事実(および三対二という振動数比)で現れるがこれは単なる表示でしかなく、それが肉面的に「決定」されてはじめて、それは「音楽的なもの」「旋律」「色彩」へ導かれる。つまりここでの「決定」とは、精神による美的価値の決定ということであり、それは精神的聴取における「美的形成行為 Aesthetisierungskakt」(GAG8)にほかならない。そしてこれができるのは、「音楽的な耳」だけ、すなわち、音色をその精神性において創造的にそれ自体の内直観的に把握する耳だけである。

この考えの拠り所としてハウアーが引用するのは教示篇七五八節全文である(GAG10)。まさに色彩の感覺的・精神的作用について触れた節であり、「精神的なものに結びつく決定的で重要な作用」をもつ「最高の美的目的に仕えるための協力者」としての色彩について触れられている。これはそのままハウアーの議論にリンクする。

ハウアーによれば、こうした精神的聴取によって、ピアノの音からヴァイオリンの音を聴くことができる。つまり、こうした精神的聴取の美的満足は、その音楽的ファンタジーが聴きたいと求めるものを聴くということに依っている。精神的聴取の原動力がこの音楽的ファンタジーなのであり、それは「音色創造的」ファンタジーの謂である。これについても、教示篇七六〇節全文が引用され、「常に自分から色彩を生み出そうと待機している」眼についての話が、ここでは「音色を生み出そうとしている」耳へと応用される。

ハウアーにとって「音楽の色彩論は、音程の本来の意味―その音楽的意義―を、そして旋律の意味と意義をも明らかにする」(GA92) だけではない。ハウアーは、「音程の本質とは運動である。音程は身振りである」(GA93) とさらに付言することによって、運動要因を音程へと組み込む。つまり、ここで重要なのは、音程が「身振り」である以上、それは何かを意味していることにも繋がり、色彩の象徴的・寓意的作用と関連づけられることである。ゲーテ『色彩論』から引用されているのも、色彩の寓意的・象徴的・神話的作用をテーマとする教示篇第九一五―九一八節全文である。かつては「音色の本質はまさに音程に存している」(GA88) とされていたが、音程が「音楽の意味」をもちうるため、「音楽の色彩論(音色論)は、余すところなく音程の論になる」。(GA94)

ここで問題となってくるのが、音律の問題である。前述のように、十二等分平均律であれば、純正な音程が完全八度しかないにせよ、すべての音が自然倍音列の近似値を示し、何よりも、たとえば嬰へⅡ変トといった異名同音による読み替えが可能であるため、五度

圏は「閉じる」。よってこの中では「無限に」多くの音程が存在することとなり、それが音楽における「音程(色彩) 全体性」を形成する。ピュタゴラス音律や純正律は、オクターヴを不均等に分割するため、そこでは「全体性」が崩される。この全体性には、「精神の自己完結性」という意味も付与されていたため、全体性が崩されることによつて、音楽的ファンタジーは局限され、束縛されることになる。逆に言うと、全体性は、音楽的ファンタジー―精神に最大限の運動の自由を確保することになるのである。

まさに、こうした「全体性」についてのゲーテの議論も、『色彩論』の当該箇所(教示篇八一―八一五節の全文)(GA101) から引用されている。特に、ハウアーの言説と重なるのは、第八一五節における、自然界に色彩の全体性を具現するような普遍的現象は存在せず、あくまでも「自分の精神のなか」でこの理念を感得するしかないという指摘である。

以上のように、ハウアーにとって平均律は必要不可欠な大前提となり、これは、楽器の類別にもかかわってくる。自然倍音列に依拠したホルンやトランペットのような楽器やヴァイオリンのように純正五度による調弦をもつ楽器と、ピアノやオルガン、ハルモニウムのように平均律化された鍵盤楽器とは区別される。つまり、多かれ少なかれ絶対音高に依拠した音律は、その時代や地域の「耳の因習・習慣」に基づいている。しかし、こうした個別性は、当然のことながら、全体性へ依拠するハウアーにとって、否定されるべきものであった。

四 音程と色音環

さて、完全な色彩スペクトルは実際上目では見られないというゲーテの観察に依拠したハウアーは、自然の中では（ただ一オクターヴを除いて）見出されない「平均律」化が、すぐれて「精神化」と結びつきやすいとみなしていた。もはや、音色は物理的音響に根差していないのだが、音色のもつ「全体性」と象徴的・寓意的作用は、最終的に、具体的な音程圏として提示される（図1参照）。

これは、一九一八年の段階ですでに「諸音程の特徴」として掲載されていたものである。最初にゲーテ「色彩論」教示篇から引用されるのは、色彩現象の示す対立関係という理念に触れた教示篇第七六一〜七六二節である。そして続くのは、一九一八年の段階ではこれらだけしかなかった、前述のゲーテ「色彩論」教示篇からの三箇所引用である。すなわち、緒言中の「色彩は光の行為である。行為であり、受苦である」と、教示篇第六九五節の「色彩はその成立の瞬間にすでに自分の特性を決定している」。さらに加えて、有名なプラスとマイナスの「分極性」を説明した教示篇第六九六節全文である（GAILD）。こうした引用からもわかるように、ハウアーが色彩を音程と結びつける際、依拠したのがゲーテの分極性であった。第六九六節の分極性は「プラス—マイナス、黄—青、作用—反作用、光—影、明—暗、強—弱、暖—寒、近—遠、反発—牽引、酸性との親縁性—アルカリ性との親縁性」という二項対立で示されているが、これを受けてハウアーは、五度圏の音程と四度圏の音程を引き合いに出す。半音高める嬰記号#で示される五度重積音程は、基本的に

上行して解決する運動への衝動を有しており、こうした特質は、プラスの側、すなわち、黄や赤といった生き生きとした暖色に類比され、ゲーテも「活動性」「活気」「努力」を見出していたとする。これに対して、変記号bで示される四度重積音程は基本的に静止への傾向をもち、下行して終止しようとする原理を持つ。こうした特

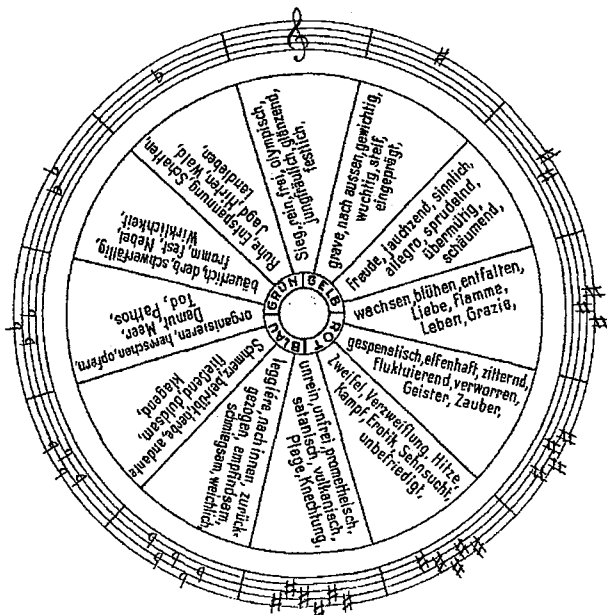


図1

質は、マイナスの側、すなわち、緑や青といった、静かな寒色に類比され、ゲートも柔らかい、あこがれるような感覚を惹起するものとしたとされる。

この点に関して、一九一七年の草稿「音律の色彩環」の段階では、ゲートへの言及こそないものの、もっと明確に述べられている。純粹な（すなわちプリズムで分散されていない）音程は「白い」音光線である。この音律においてはただ分散されていない一つの音だけが存在しており、それは理論的な音楽構築の出発点であるハ音である。完全な、白い光であるハ音の中では全ての色彩が一体になっている。そして「ハ音から離れば離れるほど、運動あるいは休止への緊張は大きくなる」(GASU)ことになる。さらにここでは、音律における十二音が、基準となるハ音からの音程関係において、七つの明るい音（ハ、ト、ニ、イ、ホ、ロ、嬰ハ）と五つの暗い音（ハ、変ロ、変ホ、変イ、変ニ）に区分されることが明示されている。

さて、このように光の色彩環は、ハ音からの音程圏と一致させるが、その原因は、視る行為と聴く行為の精神的同一性のうちに探ることが出来る。つまり、音と色自体は比べることはできないが、「音程」という関係性を共通項とすることによって、色彩環と十二音環の一致を示すことができるのである。

図1「諸音程の特徴」には具体的な音名や音程名は記入されていないが、ト音記号から右回りに、嬰記号で示される完全五度を上に積み重ねる諸音程、そしてト音記号から左回りに変記号で示される完全四度が積み重ねられ、視覚的には、完全五度を下にとつていく諸音程が配される。その内円には四等分された色彩、すなわち右回

りでは黄と赤、左廻りでは緑と青が記され、さらに、音程というよりは、調性格論的な内容解説が付される。たとえばベートーヴェンの《田園交響曲》が変記号ト一つの調号をもつ長調で書かれているように、この調は、伝統的に「田園的」な調性格を付されている。ハウアーの図1内での説明書きでは「休息、弛緩、陰、狩り、牧人、森林、田園生活」となっており、基本的に従来の伝統的解釈を大きく踏み外すものはない。ここでは長調しか取り上げられていないが、短三和音が自然倍音列に見出されないので、ここでは色彩との比較のため、自然倍音列に存する長三和音に依拠した長調で説明が行われるのがふさわしいとされる。ちなみに、自然に存在しない人工的である短調は、ハウアーにとつて、すでに「精神化」されたものであった。

ハウアーは、図1では示されていない、十二色との対応を本文中で以下のように列挙している。以下右回りで、ハ（黄色）ト（橙色）ニ（朱色Zinnoberrot）イ（洋紅色Karmün）ホ（緋色Purpurot）ロ（緋紫Purpurolett）嬰ハ（変ト）青紫色（変ニ）紺青色（Uranarinblau）変イ（トルコ青色）変ホ（青緑色）変ロ（シアン緑色Zinnobergrün）ハ（淡緑色）となる（GASU）（図2参照）。つまり、プラスマイナス、明暗、暖寒といった分極性が応用されているが、ここでハウアーはもはや数比を持ち出して論じはしない。慣例に従ってハ音を中心とした表記になったが、ハウアーは、ここで、起点となるハ音からの距離ではなく、相対間隔としての「音程」への注意を喚起する。ここには直観によつて聴取される「運動の芽」||「身振り」が存するからで

ある。それでもやはり、各音程の「メロス」として具体的に内容が示されるのは、ピッチクラスとの関連においてである。以下ゲーテの『色彩論』からの引用箇所との対応を示しておこう。

- ・(完全) 八度のメロスーハ―引用なし
- ・増四度もしくは減五度のメロスー嬰へ・変ト―教示篇第七九〇節(青赤色)と第八〇〇節後半(赤色)を接合(GA116)
- ・(完全) 五度のメロスート―教示篇第七六五―七七〇節(黄色)(GA117)
- ・短二度のメロスー変ニ―教示篇第七八七―七八八節(赤青色)(GA117)
- ・長二度のメロスーニ―教示篇第七七二節(赤黄色)(GA117)
- ・短六度のメロスー変イー―教示篇第七七八―七八二節(青色)(GA118)
- ・長六度のメロスーイー―教示篇第七七三節(赤黄色)(GA118)
- ・短三度のメロスー変ホ―教示篇第七八五節(青色)(GA118)
- ・長三度のメロスーホ―教示篇第七七四―七七六節(途中まで)(黄赤色)(GA118c)
- ・短七度のメロスー変ロー―教示篇第八〇二節(緑色)(GA119)
- ・長七度のメロスーロー―教示篇第七九六―七九八節(赤色)(GA119)
- ・(完全) 四度のメロスーへ―教示篇第八〇二節(途中から)(緑色)(GA119)

ここでは、各メロスに対して具体的な色彩は指定されず、その調を用いた有名な楽曲や、調性格らについてコメントされる。たとえば、ハの対極にある、「本来は黒」とされた嬰へ・変トは、どうであろうか。「プロメテウスの音。ちょうど変トと嬰へ間の境界で純正。属音トと下属音へとの中間。我々の精神的な耳によって、活気ある音(五度音程)より以上に把握される。オーケストラにおいて、この色彩はほとんどない。よく使用されるオーケストラの(長)調、変ホ、変ロ、へ、ハ、ト、ニ、イは、色彩環のほぼ半分だけを含む。色彩環はオーケストラにおいては閉じられない」(GA116)。ここで色彩論から引用されているのは、「不安な色彩」としての青赤色の説明部分である。ハウアーも述べているように、ちょうど一オクターヴの真ん中に位置する増四度・減五度は、平均律では完全協和音程である完全四度と完全五度の中間に位置する、非常に不安定な音程(いわゆる三全音)であり、ルネサンス期には「音楽の悪魔」と呼ばれていた。こうした不安定さは、音楽的直観による精神的聴取によって調整されるものの、弦楽器や管楽器のように自然倍音列に由来する楽器が多いオーケストラでは、この平均律によって初めて異名同音的に環を閉じる役割を果たす音程は使われないというのが、ハウアーの見解であった。

さて、ここで問題になるのは、ハと嬰へ・変トの箇所の音程がそれぞれ白と黒という、色に数えられないものに措定されていることである。この白と黒という両極との関係で問題となるのが、補完音程と色彩との対照である。ハウアーの説明によれば、補完的な光の色は「白」に対して相補う。補完的音程、たとえば、色音環にある

ように、完全四度（薄緑色）ハ―へはその直径上の長七度ハ―ロ（緋色）から引かれた場合にはヘ―ロが、また短二度ハ―変ニ（紺青）が完全五度ハ―ト（橙色）から引かれる場合に変ニ―トが残る。これらは三全音を形成しており、まさに増四度（減五度）ハ―嬰へ・変トと同じように直径上に位置している。よって、ハウアーにとってそれは「白」を補充するもの、即ち、一オクターヴの「白」に対して、「黒」「無」「無色」であるとされる。

ゲートルにおいても、また彼に依拠するイッテンにおいても、補色は色彩環の直径上に存しているが、本来、色の場合の補色は灰色である。つまり、ハウアーが想定しているのは光の補色であり、すでに、ゲートル『色彩論』緒言中の「色彩は光の行為である。行為であり、受苦である」が二回も引かれていることからわかるように、ハウアーにとっては、色彩あつてこそその光であった。

最後に、「音楽と絵画」という章では、音響論との関係に言及されている、教示篇第七四七―七五〇節全文が引用される（GA125）。ハウアーは、ゲートルがこの箇所を書き留めた時、「音程」のことを考えていたと推測する。画家、彫刻家、建築家が空間において「運動」を静止状態にするのに対し、音楽家は、「運動」を再び「音程」という空間から解放する。一九一八年の段階では収録されていないが、『音楽的なものの本質について』第三版（WM46）においては、この章の最後に、自然倍音列的な現象と等分平均律や発展してきた音楽とのせめぎ合いについて触れたゲートル「音響論[Tonlehre]」からの引用も付加されている。

前述のように、ハウアー自身がゲートルの色彩論に自らの一致点と

して見出したのは「色彩における運動要因」であった。ハウアー自身は引用していないが、ゲートル『色彩論』教示篇第八〇五節は、まさにハウアーが依拠している思想的前提に比定しうる。ここでは、「眼」を「耳」音楽的直観、「色彩」をKlangとしての「音（色）」に置き換えてみよう。「耳（音楽的直観）は音（色）に出会うと、直ちに活動状態に置かれる。無意識のかつ必然的に、別の音（色）を生み出すことこそ、耳（音楽的直観）の本性にふさわしい。この音（色）は最初の音（色）とあわさって、音程（音色）環の全体性を包含する。個々の音（色）は、ひとつの特殊な感覚を介しながらも、普遍性に到達しようとする努力を耳（音楽的直観）の中に喚起する」。まさに、ここでの「ひとつの特殊な感覚を介しながらも、普遍性に到達しようとする努力」こそ、「無調のメロス」を「精神的」に聴き取ることにほかならず、この文脈において初めて「音色全体性」も理解されよう。ゲートルは、次の第八〇六節でこうした全体性を保つために、無色の空間が求められると述べ、さらに続く第八〇七節冒頭で、この点に「すべての色彩調和の根本原則がある」としているが、それはハウアーにとっての根本原則でもあった。最終的にイッテンがより客観的・物理学的根拠から白と黒を色彩環から外したのに対して、ハウアーが、完全八度が根源である「白」との比較において、色彩環の増四度・減五度を「黒」「無」「無色」になぞらえたのは、まさにこうした理由からであった。

結語

一九一九年一月二日付けのエーブナー宛書簡で、ハウアーは、訪れたスイスの表現主義絵画展に出品されていたイッテンの抽象画に関して次のように報告している。

「……ある一枚の絵は心理的に全く何も喚起しません。それは直接的にはなく絶対的に作用します。私の音色論の中で、私は、自分の内なる音楽家を自ら殺してしまつた（ように思えます）。私の音色論は、西洋音楽——ひいては西洋芸術一般の墓碑銘であるべきなのではないか」。

この時点ではイッテンとの面識はまだないものの、この「無対象絵画」に自らの「無調」の作曲との共通点を見出していたハウアーの姿勢は、たとえば、シェーンベルクの有名な言葉「私の作曲は十二音による八作曲Vであつて、八十二音Vによる作曲ではありません。ここでも私はハウアーと混同されています。彼にとつて作曲は副次的なことにすぎないのです。」（一九三二年七月二十七日付けの義兄のウアイオリニスト、ルードルフ・コーリシュ宛書簡）にも反映されている。ハウアーが個性を否定したのに対して、シェーンベルクが目指したのは、十二音技法を用いて、不協和音に富んだ表出的な緊張感漲る音楽を書くことであつた。しかし、実は、ハウアーを酷評しただけでなく十二音技法そのものに対して批判的だったアドルノが、「新音楽の哲学」（一九四九年）において述べているよ

うに、そもそも十二音技法自体、「潜在的に主体を消してしまふ」ものでもあつた。そして、シェーンベルクとストラヴィンスキーを対置したアドルノの以下の言説は、以下の言葉に見られるように、その図式のまま、ハウアーにも当てはまるであらう。

「突然、あたかも魔術師の合図に應えるかのように、使い古されたもの、衰退したもののイマーゴが、崩壊を治癒すべきものへと姿を変える。手回しオルガンをパッハのオルガンへとすりかえるということこそ、ストラヴィンスキーが遂行した精神運動の根源現象なのである。その際、彼の形而上学的機知は、両者の類似性を押し出し、その音が意図を洗い流すために、生を犠牲に供した。今日まですべての音楽は、集団を連帯させる響きを得る代償に、主体に対する暴力行為、権威としての機械的なものの導入を認めねばならなかつた」。

ここで言及されている、ストラヴィンスキーにおける「根源現象としての手回しオルガン」は、ハウアーの「音程」に通底する。そもそも前述のように、完全な色彩スペクトルは自然においては観察されえないことを示したゲーテ色彩論に依拠したハウアーは、平均律のピッチクラスも（オクターヴの音以外）どれも自然では生じないという事実を重視していた。つまり、この事実に由来する、ハウアーのいう「音程」という関係性は、未開民族の音楽や古代ギリシアの音楽の基礎となっていた「間隔原理」の謂いである。音列中の諸音を、自然倍音列に見られる協和関係にもとづいて設定する和

音的分割原理とは異なり、この間隔原理は、諸音間でのバランスを最優先する原理である。ハウアーの同時代人であるマックス・ヴェーバーは、「世界の脱魔術化」、すなわち西洋近代の合理主義化の視点を音楽に当てはめて論じ、本来は実用目的しかなかったすべてのプリミティヴな音楽は、それへの美的要求が高まるにつれて「合理化」されていくとした⁸³。その際、彼はこの合理化を「間隔的合理化」と「和声的合理化」の二分法で説明しているが、まさに十二等分平均律はこの間隔的合理化の典型である。そしてこの原理はすぐれて旋律的な原理であり、ハウアーが「和声」ではなく「旋律」や「メロス」を強調したのは、このことと関係がある。和声的合理化によつて発展してきた調性音楽全盛の時代にあつて、この間隔原理はまさに「使い古されたもの、衰弱したイマーゴ」であつた。フランクフルト学派研究で知られる思想史家マーティン・ジェイは、十二音音楽をまさにマックス・ヴェーバーが述べている「音楽の合理化」の頂点であると措定しているが、ここでは、十二音技法ととも「再魔術化」が出来するのである。ただし、シェーンベルクとは異なりハウアーにおける「再魔術化」は、もはやモリス・バーマン的な意味と完全に重なり合うことはない。前掲のように、ハウアー自身も「生の犠牲」の意識を明確に有していた。そして、事実、一九一九年頃生み出された彼の十二音音楽は、一九四〇年頃には「十二音遊戯」という「ゲーム」の理念へとますます没個性化されていき、ハウアー自身、自分は「作曲家」ではなく「メロスの解釈者」(GALIS)であると称するようになるのである。

以上から看取されるように、ハウアーの音楽的思考は、当時の共

感覚志向とは一線を画していた。ハウアーの場合、アドルノの言う「形而上学的機知」によつて最終的に「音色」が還元される先は、「絶対的な無調」における精神化によつて、すなわち音楽的直観によつて聴取される「音程」であつた。まさに「純粹に音楽的なもの」に比せられた「音程」＝「音色」は、ハウアーにとつて「根本現象」へと高められていたのである。しかし、そこにはアドルノがストラヴィンスキーのうちに見て取つた「イマーゴ」も底流している。この意味で、ハウアーのゲーテ色彩論への依拠は、時代が要請した一種のアナロジとして理解されるべきものであつた。音楽学者サイモン・ショウミラーが指摘しているように、言葉は「純粹に音楽的であるもの」を表現できないが、アナロジ的モデルは、現実のものへ、より緊密なアクセスを我々にもたらしうる⁸⁴のである。

こうした志向は、ハウアーという特殊な個性によつてだけ育まれたものではない。アドルノの言う「集団を連帯させる響き」は、世紀転換期ウィーンにおける「道徳的緊張」とも共鳴しあつていた。また、哲学者フェルディナント・フェルマンは、ハウアーの同時代人エドムント・フッサールに関連して以下のように述べている。

「赤の意味ないし本質とは、その色がさまざまな対象において経験されるその偶然的な与えられ方とは無関係に、その純粹性において見られた(赤という)色のことである。本質を定義したり証示したりしようとするいつさいの試みに欠けているのは、ここでゲーテの用語を借りるなら、原現象である。したがつて意味ないし本質には、もともとなにか直接直観されうるものが備わつていたのであり、

これこそが意味を、意義という関係概念から区別するものなのである。フッサールは、この本質把握に関しては、人間の精神を絶対化する。たとえ神的な知性があったとしても、それは、人間が把握する以上のものを把握することはできないだろう、というような言いまわしを彼が繰り返しかえし使うのもこのためである。それに彼は、神秘主義者たちが述べたことがあるような「知的直観」を思い起こしているのである²⁸⁾。

フェルマンは、ここで、フッサールの一九〇七年の講義で出はじめているような「意味」と「本質」との等置や、普遍性と直観との異様なかたちでの結びつきについて述べているが、前掲のようにハウアーが「音程は音楽的〈意味〉を持っている」(GA93)とし、「音楽の色彩論は、音程の本来の意味Shim—その原音楽的意義を、そして旋律の意味と意義をも明らかにする」(GA92)と書く時、「意味」||「本質」と「意義」とが同一視されていることは明白である。ゲートルにおいて経験的現象は根本現象と同時に観察されるものであったが、ここでは、「純粹な意義の領域を存在論化すること」²⁹⁾によって、「音程」は、経験的現象であると同時に根本現象まで高められた。それゆえ、ハウアーは、無調のメロスの「意味」の「解釈者[Inter]」たらねばならなかったのである。

註

文中で引用された外国語文献で邦訳があるものについては、原文を確認した上、基本的にその訳文を使わせた。ゲートル『色彩論』の原典

確認にはハンプルク版第一三巻を使用し、以下必要に応じてH&L略記する。

- (1) ウィリアム・M・ジョンストン『ウィーン精神』ハープスブルク帝国の思想と社会 一八四八—一九三八(井上修一訳、みすず書房、一九八〇、二〇九頁)。
- (2) スティープン・トゥールミン&アラン・ジャンク『ワイトゲンシュタインのウィーン』(藤村龍雄訳、TBSブリタニカ、一九七八年)一三〇頁。
- (3) 音楽学関係では以下の三件しかない。石田一志「ヨーゼフ・マチアス・ハウアー研究序説——或る十二音遊戯者の生涯と思想」『武蔵野音楽大学研究紀要』第六号、一九七二年、一—一七頁。中西誠「アルゴリズム音楽に至る諸相——J・M・ハウアーの「十二音遊戯」とJ・シリנגガーの「シリングガー・システム」を中心に」『武蔵野音楽大学修士論文、二〇〇一年。拙稿「ファンタジーとしての音色——ヨーゼフ・マティヤス・ハウアーの音楽思想について」『藝術論究』第三編、一九九五年、三二—五二頁。この前稿では、世紀末ウィーンのゲートル・ルネサンス、美学者としてのR・シュタインナー、シェーンベルクやヴェーベルンのゲートル色彩論受容等を概観した。これを総論とすれば、本稿は各論として位置づけられる。
- (4) Josef Matthias Hauer: *Schriften, Manifeste, Dokumente. Gesamtausgabe mit neuem Wertzeichenis.* (Hg. v. Joachim Diederichs, Nikolaus Theodoroff und Johannes Schwieger, Wien:Verlag Lafite, 2007).

(5) エープナーもハウアーと同様、卒業後小学校の教員を勤めた。音楽

への関心も高く、ピアノでバッハやモーツァルトを弾くのを好んでいた。ちなみにハウアーの作品一はエープナーに献呈されている。

(6) シュタイナーは、ウィーン工科大学入学以前、ウィーナー・ノイシュタットの実科学校で学んでおり、一九〇七年から一九一五年の間ウィーンで盛んにゲーテ関係の講演を行っていた。シュタイナーの死(一九二五年)後、さらに人智学が発展期にあった一九三〇年代には、ハウアーの音楽が「オリュトミー」的であるという理由でハウアーを人智学協会で採用しようという動きもあった。しかしハウアーが、自分の音楽が「実用」に供されることを拒否したためそれは実現しなかった。ハウアーとシュタイナーの関係について詳しくは以下を参照のこと。John Rudolph Covach, *The Music and Theories of Josef Matthias Hauer*. (University of Michigan, 1990), p. 45. Monika Lichtenfeld, *Untersuchungen zur Theorie der Zwölffontechnik bei Josef Matthias Hauer* (Regensburg: G. Bosse, 1964), S. 19.

(7) この小冊子は、楽曲ではないにもかかわらず作品番号一三が与えられ、遺産相続した金を元手に他の自作楽譜とともに自費出版された。実は、これは、一九一八年四月九日ウィーン文化研究所Institut für Kulturforschung Wienでの同題の講演用に用意されたものだが、ここではシェーンベルクの「和声論 Harmonielehre」(一九一一年)を非難するための資料としての意味合いが持たされていた。GAS3-42.

(8) 一九一七年七月一五日の日付がある草稿。オーストリア国立図書館

音楽部門所蔵。GA44-53.

(9) Josef Matthias Hauer, *Vom Wesen des Musikalischen. Grundlagen der Zwölfformmusik*. (Leipzig/Wien: Waldheim-Eberle, 1920, Berlin/Wien: Schlesinger, 2/1923) GA85-129.

(10) Josef Matthias Hauer, *Deutung des Melos. Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit*. (Neue Musikbücher, Bd. 7, Leipzig/Wien/Zürich: E. P. Tal, 1923). GA131-160.

(11) ハウアーは数少ない例外を除いて声楽作品のためのテキストとしてホルダーリンの詩だけを用いた。Vgl. Lichtenfeld, *op. cit.*, S. 18. 一九二六年の自伝的エッセイ「種まきと刈り入れ Staan und Ernten」には、ハウアーは「ホルダーリンを取り上げ尽くすことを一生の課題にした」(GA300)と書いている。

(12) Josef Matthias Hauer, *Vom Melos zur Pauke. Einführung in die Zwölfformmusik*. (Wien: Universal, 1925). GA161-215.

(13) 「ブライトン全集」第三巻(森進一他訳、岩波書店、一九七六年)二二三-二九〇頁参照。「法律、法則」を示す「ノモス」は「一種の歌」を意味していたが、このことには、音列をゲーテの「原植物」に比した作曲家アントーン・フォン・ウェーベルンも注目しており、この語を十二音列と結びつけて用いている。ウェーベルン「アントン・ウェーベルン その音楽を享受するために」(竹内豊治編訳、法政大学出版局、一九七四年)二二八頁参照。なおウェーベルンに見られるゲーテ色彩論の影響については、以下の書物で詳細に論じられている。Angelika Abel, *Die Zwölffontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbentheorie: Zur Kompositionstheorie und*

Ästhetik der Neuen Wiener Schule (Weisbaden: Steiner, 1982).

- (14) ゲーテ『色彩論 教示篇・論争篇』(高橋義人・前田富士男訳、工作舎、一九九九年) 九六頁。HA367。
- (15) スーザン・マクヒアリ『フュルニーン・エンディング 音楽・シエンダー・セクシュアリティ』(女性と音楽研究フォーラム訳、新水社、一九九七年) 二四〇頁。
- (16) 同上、一五二頁。
- (17) ゲーテ前掲訳書、一六頁。HA315。
- (18) 同上、一五二頁。HA477。
- (19) Josef Matthias Hauer, *Vom Wesen des Musikalischen Grundlagens der Zwölftonmusik*. (Hg. v. Victor Sokolowski, Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau, 1966)
- (20) Josef Matthias Hauer, „Atonale Musik“, *Die Musik*, XVII/2, 1923, S. 103.
- (21) *Ibid.*, 106. ハウアーの音楽理論における中国古代哲学の影響については以下の文献を参照のこと。Ricarda Rätz, *Josef Matthias Hauer's Theorie und Musik*. (Berlin: Mensch und Buch Verlag, 2008), S. 22-50.
- (22) ゲーテ前掲訳書、二七八頁。HA494。
- (23) 同上。
- (24) 同上、一五三頁。HA478。
- (25) ここでは、全集版DVDに収録された、一九一七年の「色音環(Farb-Ton-Kreis) (ヴィーン、個人蔵) (GA43) が参考になる。こうした音程と色を対応させた色音環としては、ハウアーが、イッテンに送ったものが残っている(イッテンによる鉛筆書きの書き込みあり)。詳しくは、以下の文献に掲載された回図を参照のこと。Karin von

Maur(Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (München: Prestel, 1985), S. 67. ハウアーの弟子マルター・スモリアンも、以下の自著でハウアーの「光―色音環」の図式を掲げているが、一次資料ではその存在は確認できていない。Walter Szmoljan, *Josef Matthias Hauer: Eine Studie*. (Wien: Lafite, 1966), S. 26.

- (26) 「白は中立的なハウアーのハ音に対応する基準点である」と一九一九年七月二十八日の日記に記したイッテンは、「ハウアーがあらゆる音程をハ音に関係づけたのと同様に、私も全てを白に関係づける」(Johannes Ihen, *Tagebücher: Stuttgart 1913-1916, Wien 1916-1919*. (Hg. v. Eva Badura-Triska, Wien: Locker, 1990, S. 364.) 以下、音程と色彩の対応表をメモしている。「数比は、音楽と絵画が直接かかわりをもつ地平である」(*Ibid.*, S. 366.) 又ハウアーに共感したイッテンであったが、その基本的スタンスは、「調和についての概念は、主観的態度の領域から客観的原理の領域に移されなければならない」(イッテン前掲訳書、二二頁、S. 21) という点にあり、最終的にはエープナー同様、ハウアーとは一線を画すことになった。イッテンとハウアーの色音環の比較について詳しくは以下の文献を参照のこと。Beatrix Darnstädt, „Klangfarben und Farbklänge: Josef Matthias Hauer und Johannes Ihen“, *Musik & Ästhetik*, X, 38, 2006, S. 90-101.
- (27) 前掲訳書、二八九頁。HA501。
- (28) 同上。
- (29) Ferdinand Ebner, *Schriften* Bd. 2, *Notizen Tagebücher Lebenserin-*

nerungen. (München : Kosei, 1965), S.251f. ダルムシュテッターによれば、その書簡に添えられたスケッチから、この「一枚の絵」がイッテンの「二つのフォルム主題によるコンポジション Komposition aus zwei Formthemen」(一九一九年)であることを同定した。その後、この作品は、「ヨーゼフ・ハウアーに捧ぐ」という副題を付されてハウアーに貸し出され、彼が十二音技法について思索を深めている間ずっとそのピアノの上に掛けられていた。Darmstädter, *op.cit.*, S. 90f.

(30) Arnold Schönberg, *Bridge* (Hg. v. Erwin Stein, Mainz : B.Schott, 1958), S. 179.

(31) アドルノ『新音楽の哲学』(龍村あや子訳、平凡社、二〇〇七年)一〇三頁。

(32) 同上、二〇三頁。

(33) ウェーバー『音楽社会学』(安藤英治他訳、創文社、一九六七年)九七頁。マックス・ウェーバーとハウアーとの比較については、別に論じる予定である。

(34) マーティン・ジェイ『アドルノ』(木田元・村岡晋一訳、岩波書店、一九八七年)二二六頁。

(35) Simon Shaw-Miller, *Visible Deeds of Music : Art and Music from Wagner to Cage*. (New Haven/London : Yale University Press, 2002), S.181.

(36) フェルディナント・フェルマン『現象学と表現主義』(木田元訳、岩波書店、一九八四年)二七—二八頁。

(37) 同上、二六頁。 (きむら なおひろ・音楽学)

ゲーテ自然科学の集い「モルフォロギア」編集委員会規定

- (1) 本会の機関紙「モルフォロギア」の編集・投稿原稿審査などのために、編集委員会を設ける。
 - (2) 編集委員会は、本会正会員から選出された委員若干名をもって構成する。なお本会の代表者、他の委員との重任を妨げない。
 - (3) 「モルフォロギア」への投稿は本会の会員に限られ、その内容は未発表の論文、文献紹介、書評、翻訳などとする。ただし、外国人研究者からの投稿は本会会員にかぎらない。
 - (4) 「モルフォロギア」投稿原稿について編集委員会は、投稿資格原稿内容、執筆要領指定条件を満たすものを審査の対象とする。
 - (5) 編集委員会は、「モルフォロギア」に掲載すべき原稿について、当該号発行のつど、審査のために委員会を開催する。
 - (6) 編集委員会は、投稿原稿の内容について査読および厳正な審査を行い、学会誌としての研究水準にあると判定したものを採択し、「モルフォロギア」に掲載する。
 - (7) 編集委員会は、投稿原稿の内容上、編集委員に加えて専門的知見を有する研究者の評価が必要と判断した場合、査読を委嘱し、その評価を判定のための参考とすることができらる。
 - (8) 審査結果は、編集委員会より投稿者に通知する。
- 〔付記〕 1. 編集委員の任期は会則第7条にしたがう。 2. 編集委員会は原則として京都研究会、東京研究会の会員が毎年交替して構成する。 3. 執筆要領は別に定める。