

音楽学の方法論

Methodik der Musikwissenschaft (1970)

ヴァルター・ヴィオラ

Walter Wiora

久保田 慶一・訳

Keiichi Kubota

I. 原理：事象に適った〔Sachgerecht〕と包括的〔Umfassend〕

1. 新・旧の音楽学

音楽学は「諸々の芸術学の末娘」ではなく、音楽の基礎に関する学問的学科が古代すでに成立し、そして今日まで生き続けているという限りにおいては、最年長である。紀元前350年頃のタレントのアリストクセノス (Aristoxenos) や、1300年頃のヤーコプ・フォン・リュティヒ (Jakob von Lüttich) の論稿は、思考と認識の重要な成果である。中世では芸術〔Ars〕あるいは音楽学〔Scientia musica〕は自由7科〔Sieben Artes Liberales〕のひとつであった。従って、他のほとんどすべての精神諸科学の前形式〔Vorform〕とは違って、すでに諸大学の教科分野であったわけである。古代以来、時代がどんなに移り変わっても、調〔Tonart〕、和声〔Harmonie〕、リズム〔Rhythmus〕といった古代ギリシア語およびラテン語の名称が存続した音楽の側面の概念と学識の貯えは増えた。そして近世では、学識ある音楽家達の他に人文主義者や自然科学者達が、この知的財産に関する客観的研究をあらゆる様式変遷を通じてさらに押し進めたのであった。

精神諸科学の飛躍ともなって新しい方式の音楽研究が発達し、その中で特に、多くの場合「音楽史」と一般に呼ばれる西洋音楽の歴史的研究が最も広い領域を占めていた。しかし、学科全体の名称としては、この狭い範囲の名称ではなく——「文化史」の場合とはまた違って——音楽学〔Scientia musica〕という古い概念に近い広範なものが導入された。ドイツ語の《音楽の学問》〔《Musicalische Wissenschaften》〕や《音の学問》〔《Tonwissenschaft》〕はゲーテ時代、例えばE. T. A. ホフマン (Hoffman) に見られる。そして英語の Musicology やフランス語の Musicologie もここから生まれた。この名称が、100年程前にクリュザンダー (Chrysandfr)、アードラー (Adler) らの音楽学者達によって基礎付けられた実証的そして部分的には実証主義的な学科の本質を表わすものとなった。これをもって、専門化、技術化、組織化、出版そして国際的広がりの程度によって過去の音楽学とは全く異なる今日の音楽学が成立したのである。

音楽学は文学史や文化史ほどには世間一般で知られていないし、その史料収集も進んでおらず、方法論もまだ確立されていない。音楽学が特別に発達可能に思えるのもこのためである。この発達可能性は同時に、昔の音楽学の年功と今日の音楽学の若さにも拠っている。この場合この発展は、それがまた持たらず知的流行の変化と区別されなくてはならない。旧くなった基本的思考にその今日的認識価値があるかどうかを調べ、今までの成果が到達した現実の研究状況を越えて進むことができるように、さらにそれを熟知することが、とりわけこの昔からの学問の発達なのである。

以下の論稿は、少ないページ数内ではあるが、この学科の方法論を全体的に眺めた最初の試みである。ここでは個々の方法が全体の中でどこに位置し、そしてどのような役割が与えられているかが示されなければならない。しかし重点は、音楽学には他の学科と違ったどのような独自性があるかである。他の共通する方法、例えば、精神科学、文献研究、民族学、社会学、心理学等の方法論に関しては、この教本の中の関係部分を指摘しよう。

文献表には、題名にはっきりと方法論を扱ったものであることを謳った文献だけを挙げた。さらに、方法の適用が注目すべき論文をも示してある。文献表に関しては資料収集にも積極的に協力してくれたヘルムート・キューン (Hellmut Kühn) (ザールブリュッケン) が多大な貢献をしてくれた。

2. 精神科学との関連にみる音楽学の方法論

今日では一般に音楽学は、精神・文化科学の中に数えられているが、自由学科[Ars Liberalis]としては、算数、幾何、天文学とともに、数学4学科[Quadrivium]に属していた。これは、現代まで影響を及ぼしているピタゴラス的思考のためである。近世においても人々は常に、音楽の基礎にある数関係に取り組んだ。しかし他の者(例えばマッテゾンとゲーテ)は質的考察を中心に据えようと努力した。今日、数学的・自然科学的方法の普及により、音楽学に於いてもその広い裾野を見ることができ¹⁾、しかし、対象からくる限界もある。進歩は、拡大と限界に向かう傾向にあるわけである。

いくつかの研究によって、以前にもまして次の点がより一層明らかになった。つまり、振動数と音高は、だいたいどこか全くと言っていい程、完全には対応しておらず、音強、速度といった他の要素に於いても、刺激と感覚的印象との間に著しい差異が存在するというのである(ヴェレック、ライネッケ、ラールクス等)。音響物理学や音響生理学といった当該各部門に研究が委ねられるような基質に、音楽はそう簡単には還元されない。

また、感覚的印象とその志向されるものは区別されねばならない。調、和声、作品は、音楽家や素人、注意深い人とぼんやりした人がそれらに関して抱く種々様々な音印象に属するのではなくて、それらの存在形態は、まず第1に、それらが《志向され》、演奏のために《提示される》ことにある。フーゴー・リーマン(Hugo Riemann)はその存在形態を《音表象》として、その秩序を《音楽論理》として捉えようと努めた。諸実験は、どのようにして人々が意味ある連関を《正しく聴い》ているのかを、明らかにしてくれた(コリンスキー、ライネッケ等)。音に関する音楽的正しさは、理解する精神だけのものである²⁾。素材と人間に於ける諸経過が唯一音楽の基質であり、和音、ソナタは、これらの基質から、その度毎の全体経過の志向されたひとつの層として生まれる。そしてこれらの基質がこの層を、人がたとえそれを《表

象》している時ばかりでなくても、現実には鳴り響かせるのである。

音響学や生理学と密接に結びつき、とりわけ精神的でないそのような心理的行動や現象が多く関与しているのにもかかわらず、音楽学はその体系的部分および歴史的部分においては主に精神科学に属している。この場合、《精神》は存在論的に世界構成に於けるひとつの層として考えられており、決してそのものとして(例えば、精神の計算など不敬であるという考えも出よう)あるいは、諸現象をとりわけ《時代精神》の変遷から把握しようとする方向としての《精神史》の意味において考えられているのではない。かつては《精神科学としての音楽学》という名の下にこの方向の綱領を説明したが、今日では明確に区分することが一層必要になってきた。

混同化は狭小化に手を貸している。つまり、音楽学を精密でない《精神史》と《形而上学》から救う手立ては、精密な自然科学の方法を用いる以外にはないという意見を助長しているのである。音楽の音響学的諸前提の研究意義は明らかであり、音楽そのものへの適用の範囲の広さは、成果の多い研究によって証明されるにちがいない。量的統計データを特別に自然科学的として締め出してしまうことは、精神科学という概念の全く馬鹿げた不理解であり、しかも量と質、数 [Numerus] とアフェクトゥス [Affectus] 等々の古い対比が、一方のために将来完全に消えてくれるだろうと期待するのも、また馬鹿げているであろう。

音楽学を芸術史や文学史という手本にならって、これらとの相違に目を向けることなく、理解しようとすることも、よくある誤りである。音楽研究のために事象に適った方法を彫琢するためには、音楽学とその隣接学科と区別することが大切である。また、音楽学の全体的方法論は、音楽の特殊な本質、つまり、音楽作品は記譜によっては完全に存在せず、現実の演奏のために提示されること、さらにそれは現実の《対象》としては考察されないこと、音楽は昔はたいてい独立して鳴り響いたのではなく、儀式、慣例、社会に組み込まれていた、ということなどに合致すべきである。

しかし他方で、隣接学科において獲得されたもの、そしてそこから学ぶべきものが、研究に必要な足場となる。音楽に於ける作品考察の方法を、芸術史・文学史の解釈の秀れた諸成果を詳細に検討することなくして打ち立てたり、あるいは音楽学での比較という方法の発達に反抗するにしても、比較言語学と近隣の学科でこれらの方法がいかに適切であるかどうかを考慮せずでは、偏狭な専門主義[Fachprovinzialismus]となろう。その時々々の学科の状況だけでなく、全体の試みの、つまり学問の状況が重要なものとなる。

3. 調査と考察

今日の数学的・自然科学的方法の流入が新しい波として旧来の波に続いていくように、新しい《実証主義的》傾向は、もっぱら史料出版と年代調査に向かっている。ヤーン (Jahn)、シュピッタ (Spitta) そしてアーベルト (Abert) の水準で偉大な作曲家の伝記を書くという課題を今日やってみるのは難しい。その結果、どのような伝記には主観的な思い入れが《純粋に学問的に見て、しばしば由々しい障害因子》となり、そしてそれ故に年代学的史料収集(声高に、《ドキュメントによる伝記 [《Dokumentarbiographie》] と称している)が、作曲家像を《歴史的に忠実に生き生きとさせる》のに秀れた手段であることを、やむを得ずなのにもかかわらずに当然のここのようにして、たいていは説明するだけに終わっている³⁾。従ってその言葉のすべてに於ける本来の歴史家は将来《由々しい障害因子》として脇に追いやられるであろう。

確かにO. E. ドイツ (Deutsch) が行なったような伝記史料の徹底した収集は功積のあるまた、基礎になるものであり、あらゆる有名な作家の批判版がすでに存在する文学史のこの部門程に進んでいない故になおさら、音楽史学では史料基礎に関する研究が広い範囲を占めなくてはならない。しかしながらカルタの家と私的な体系に対する批判から引き出される正しい結論は、編集による思考の補いではなく、認識過程の修正である。おそまつな美学に対して秀れた文献学を反目させる代りに、より本質的な目的に向って正しい道を歩むことが大切なのである。

調査の段階を越えて音楽学は、理由付け、理解、そして解明、簡単に言えば、思考の方法を打ち立てなければならない。しかし、資料基礎がもっと充実する後の時代までそれを見合わせることもできようという見解は、まず第一には、特別の時代に対する義務、例えば、音楽教育にも役に立つ分析の良い方法を作り出す必要性に矛盾する。第二に、史料収集と思考作業の各々に向かい、そしてそれに才能のある研究者どうしが分業して協力し合うことで、学問は進歩するからである。第三に、学問的思考は十分に大規模な史料収集を前提にしているだけでなく、その反対に、後者は、知的な問題提起と仮定による指導を前提にしているからである。東方の音楽の秀れた採譜はその様式の理解なくしては不可能であるが、その反対に、様式理解は新しい採譜によって是正され、豊かにされるのである。同様なことは、実験の知的準備やコンピューター作業のプログラミングにも言えるだろう。

建築用の石材を積み重ねただけではまだ建物ができないのと同様に、資料を調べるだけではまだ学問と言えない。音楽学は、音楽そのものについての学問であるという規定から離れると、ただ素材を集めただけで、熟考と執筆に至らずそのために力を衰えさせている作家に似て来る。膨大になった素材の量を前にして今日思考から逃れ、その結果素材に埋没してしまうほど、非方法論的なことはないだろう。

4. 専門化と統合

一般には芸術《史》と言い、音楽《学》という。これは、音楽全体に関する学問であることを意味する。そして西洋の音楽芸術と《音楽作品》が他に抜きん出た部分領域となっている。しかし、非・ヨーロッパ音楽は種々の点に於いて、例えば西洋音楽芸術の初期の歴史、体系的音楽学、現代の理解のために重要なのである。古代、オリエント、そして中世初期の音楽史は一般に芸術作品を扱わない。むしろ、音楽芸術作品は、通作・記譜されて固定された楽曲として中世を通じて初めて形成された。音楽実践と楽器、例えばオルガンとオルガン奏法の歴史は文学や芸術に於ける羽根ペンと絵筆、書くことと描くことよりも、もっと広い範囲にわたる、独自の価値を持つ研究テーマである。また、音楽学を音楽史の中にとじこめて、他の部門を付属物として扱うことは、芸術史の悪しき模倣である。音楽学に於いて体系的基礎研究に与えられている大きな意味は、何よりも古代以来の長い研究の歴史が物語っている。

全領域がどのような範囲に広がり、部分領域がどのような価値を持つべきかは、確かに実際上、諸方向の争いと諸研究部分の競合に於いて決まるが、しかしながら、学問性の理念は、事象そのものからそれを根拠付け、全体の利益の下に方向付けることを要求している。集中化への呼びかけは、分裂化と実のない問題とのかかわりに対する警告として必要であるが、しかし、もしこの呼びかけがひとつの方向の力を強めて他の研究部門を押えつけてしまう傾向と混り合

うならば、事象に適っているとは言えない。歴史的意識を持ってどの時代にもそれ独自の価値を与えるものは、そこから音楽文化が合成されているところの領域と層の各々に、独自の価値を認めなくてはならないだろう。従って中世の音楽理論やゲテ時代の音楽観は、決して、同時代の作品を解明するのに役立つというだけで問題にされるべきではないのである。

進行しつつある専門化は、研究の諸部門がその方法に於いて独立化する結果を引き起こし、その部門や学科全体に不利益となった。例えば、《音楽学》〔Musicology〕からの《民族音楽学》〔Ethnomusicology〕の枝分れは、幹にも枝にもマイナスとなっている。多くの会議で試みたような学科の結合の努力が是非とも必要となっている⁴⁾。例えば、音楽史にとっての心理学的、文化人類学的音楽研究の意味が明らかにされたし、コラル研究には、音楽の民俗学の方法を取り入れることが勧められる。

しかし、3つの領域、体系、歴史、民俗・文化人類学を互いに利用し尽くすことも重要だが、さらに、他の種類の統合が発展してくることが大切である。この3つの方向、つまり体系的、歴史的、そして文化人類学的に対象を同時に研究する部門がますます盛んになっている。例えば、楽器学がそうである⁵⁾。調性や非・調的体系といった基本問題を方法論的に研究しようとするものも、歴史的・比較方法と実験的方法とを結合せざる得ない。さらに、音楽の先史・初期史も様々な史料と方法の結合を見せている。

音楽学は、音楽が他の分野であまり扱われることがない故になおさら、その専門分野を一層充実させるよう努めなければならない。例えば、大百科事典の《音楽》の巻で、非・ヨーロッパ音楽の説明を除いてしまったなら、文化人類学の巻でその怠慢ぶりが埋め合わせられるかと言うと、それは期待できない。

それに対して、声楽やオペラの歴史では、歌詞や舞台の面を大きく扱うことが音楽学の課題となる。そして、このテーマの、あまり専門的でない音楽の側面に対する方法論上の準備が足りないところでは、これもしばしば困難となり不十分なままとなるにちがいない。しかし、これは舞曲や詩を包括したギリシア語の《ムシケー》の広い意味に相応している。

II. 史料の把握

1. 史料の種類

音楽史学は文献学を手本にして根本において文書証言に限られるべきなのだろうか。それでは、この分野の特殊性が本当にわからないのではないだろうか。他の史料を十分に使いこなすことは、特に古代や、一般に楽譜が普及していなかった時代や国の研究には欠くことができないのである。

楽譜や他の文書証言以外の主要な史料は、記されていない伝統、録音、楽器、絵画である。その他にも、音響特性や施設を含めた音楽の鳴り響いた空間や、伝記叙述にとって興味がある有名な音楽家の物的遺産などが考えられよう。

民俗および民族音楽学や体系的音楽は、音楽史とはまた異なった観点から、部分的ではあるが同じ史料を扱っているのだが、自然科学、心理学、社会学ではごく普通に行なわれるように、経験的方法、つまり、問いかけ、実験、検証、統計とその史料を結合させている。

一般的な資料批判は各史料の有効範囲と限界を調べる。楽譜は何を語り、また語らないのだろうか？絵画はどれ程多く、あるいは少しだけ情報を伝えるのだろうか？文書証言はすべての

点で口承伝統よりも信頼できるのだろうか？史料の様々な情報総量を比較するためには、情報理論的基礎に立った考察が役に立つであろう。

a) 楽譜

譜面づらは文字づらよりも視覚的である。つまり、空間的・時間的上下運動、声部や手の動き、多声部の重なりを示す。地図のように抽象的であり、同時に一目でわかる。楽譜は音楽作品だけでなく、ある様式圏の音組織、例えば音階、リズムの規定、統制された多声性を明らかにしてくれる。また、音楽作品に関して作曲家によって決められたものと演奏者に任せられたものとの示す。さらに（例えばベートーヴェンの）スケッチは、創作過程を垣間見せてくれる。

記譜された音楽の保存は、特にヨーロッパ以外では、詩の文字による保存に比してきわめて限られている。古代では音楽が記されるのはきわめて稀である。ようやく西洋の中世になって楽譜の記譜文化が形成された。これは9世紀に徐々に始まったが、長い間いくつかのジャンルだけに限られていた。器楽は近世に入るまでたいてい楽譜なしで演奏された。音楽の多くは口承でしばらくの間広まった後によりよく書き記された。従って、例えばミンネザングの旋律の後からの記譜などは、第一次史料としての価値をもたない。自筆のものなどはなおさらである。さらに楽譜は特に古い時代では音楽作品の断片や骨組みだけを提供する。譜線のないネウマは記憶の助けでしかなかったし、一度たりとも一義的にリズムや音進行を表わしたことがなく、その旋律を知らないと読めなかった。例外は別として、1600年頃からようやく人々は、どのくらい強く、どのくらい速く、どのような編成と奏法で音楽作品が演奏されるべきかを、指し示しはじめた。もっとも、これらの表示が一体何を意味していたかは、演奏法や音色を含めて古楽器について知っていなければ、十分には理解できない。ヴィーン古典派までは、装飾とクラヴィーア伴奏に関しては演奏家にかなり自由に任されていた。記されない慣習に補われて楽譜はより完全な音楽となる。《失われた自明性》（フーゴー・リーマン）を見つけるには、記されたものだけにこだわる研究では不十分である。

記譜学〔Notationskunde〕⁶⁾は今日の楽譜も対象にするが、主として音楽の古文書学である。従って17世紀以前の多様な楽譜の読み方を教え、それらの独自の価値を理解させてくれる。例えば文字譜やスコアーとは別のダブルチャータやパート・ブック〔Stimmbücher〕の意味である。当然のことながら細心の注意を払って楽譜は性格学的に解釈される。自筆の記譜の形は、時代および個人の様式の表われである。従って、例えば、ヴァーグナーの手書きスコアーの明確さと形式性は、後期のニーチェにヴァーグナー観を規定された人には驚きである。

b) 他の文書史料と口証

古代や中世の歌われた詩や礼拝のうち文書としてはほとんど歌詞だけが残されている。しかし、歌の音楽面に関わる多くもの、つまり詩節形式、独唱と合唱の交替、歌詞の歌の範囲、リズム要素などは、これらから欠落している。いくつかの歌詞は題名で、旋律、調、楽器、あるいは楽器の演奏様式を教えている（例えば《リュラのための》シュメールの讃歌）。また他の歌詞には、アクセントの指示⁷⁾が記されている。昔の詩歌や礼拝の歌詞のこのような音楽面を方法的に解明することは、見込みある研究方法のひとつである。

音楽芸術〔Ars musica〕は古典古代にすでに学問的学科のひとつになっていたもので、相当量の専門文献が残されている。それは記譜された音楽の貯えよりずっと多い。従って、史料状況

は芸術史の場合と全く異なっている。理論書は当時のあるいはそれ以前の実践に関する証拠、例えば、どの規則が有効であったのか、音符はどのように読まれるべきなのか、どのように通奏低音をリアライズしたのか、装飾するのに何を付加したのかを、教えている。しかし、理論書が当時の実際の実践についてだけ物語っていると考えるのは、その意味に矛盾する。これらはその都度の実際の音楽よりも、規範となる理想的な《真の音楽》〔《musica vera》〕に対する考えを反映している。しかし、すでにある慣習を後で規範化したものとしてしか理解しないのも一面的である。《真理法》〔《regulae veritatis》〕がしばしば現存の習慣を押えつけようとするようなものである。音領域の合理化と体系化は、音楽理論、記譜、そして作曲に影響を与えたが、音楽理論は、それが常に現実化されることはなかったが、理論を拒まず真であると認められそして求められてきたという限りにおいて、実践に於いてどうであったかを調べるための中心となる史料である。しかし、理論書はまた実践によっては受け入れられなかった思弁も含んでいる。アラビアや中国の音楽理論がリズムや微小音程の可能性について思弁的に述べていることを実際に使われたものとするのは、無批判的である。各々の定理が実証できる有効範囲は限られている。

近世では以前にもまして専門家や愛好家による文献が、作曲と演奏の歴史の豊かな史料となる。とくに著者が実際の音楽家の場合はそうである。それに対して、人文主義者、詩人、哲学者の発言はしばしば音楽活動の反映ではなく、知識層の見解の証しとなる。人文主義者グラレアーヌスの調体系は当時の作曲で用いられた調を映し出していないし、ヴァッケンローダーのブルクリンガーやホフマンの楽長クライスラーのような文学の想像上の人物と、ヴェーバーやシューマンといった歴史的現実としてのロマン派の音楽家とは、全く異なる。

他の文書証言も、どのような目的でもってそれを証拠として見るかによって、例えば、伝記的な日付、心理的な特性、あるいは典型的な見解のためかによって、様々な史料価値をもつ。それらは、手紙、自伝、序文、献題、古文書、契約書、勘定書、給与明細書、協約書、演奏会プログラム、劇場出演表、批評、音楽家のエピソード、記録帳の書き込みなどである。また、本や総譜に記された線や横の書き込みを含めて、遺稿を集め構成しなおすこともしばしば重要である⁸⁾。

c) 実際の音楽活動と記されない伝統

民謡歌手やオリエントの名人達が口承伝統から学ぶものは、しばしば様々な時代に由来し、その成立以来記されずに伝播・普及している。従って、歴史的史料としてはそのような伝統は良くもあり、不備でもある。これらはデュナーミク、テンポ、音色そして性格をもった実際に鳴り響く音楽であるが、楽譜のように、恒常的な音楽体系を示しはしない。それらは、過去の時代の史料として役に立つとしても、直接の証拠ではない。おおよその相対的な年代決定が比較という方法によって可能だけである。従って、すべての大陸の豊富な伝統の意味がどの程度まで、諸民族の声としてだけでなく、さらに諸時代の声として理解されるかどうかは、その方法論の進歩に拠っている。そして、多くのものが大変古いものであることは、例えば、礼拝歌や歌われる話の旋律型で明らかであるし、また東方から移住して来たマジヤール人が900年頃ハンガリーに持ってきた旋律型も、近い言語を話すかつての隣民族、とりわけチェレミスの歌と驚く程一致していることで明らかとなる。

記されない伝統には、また音楽の実践、聴衆の態度、神話、口承によって伝えられる職人の

知識，そして部分的には音楽家の専門言葉などがある。さらに西洋の音楽芸術にあつては解釈と演奏の伝統が，例えば，フランツ・リスト (Franz Liszt) 門下のピアニスト達の中でのリストの遺産が，19世紀の重要な史料である。

d) 録音

レコード，テープレコーダーや他の録音機による音楽の録音は，文書及び口承による伝承の各々の長所を結びつけている。というのも，実際に鳴り響いているものも，固定するからである。機器の目ざましい普及と改良によってその重要性は増している⁹⁾。電氣的な音響芸術，作曲家例えばベラ・バルトーク (Béla Bartók) による作品演奏，さらに，フルトベングラーのような演奏家の記念的な成果が収められている録音は，直接的な価値を持っている。一方，あらゆる大陸の記されない伝統や記譜されて伝えられる作品の忠実な再現を収めた録音は，間接的な価値を持っている。このようにして，音楽の民俗学及び民族学の発展が可能になり，体系的および歴史的音楽学の史料と実演の基礎的な材料が完成されるわけである。

技術の時代になってようやく音楽作品は (オルガン・ワルツのような古い形は別にして) 絵画作品のように存在し，後世に残せるようになった。しかしながら，技術的に再生された音楽では，作品は決して絵画の作品とは同じ意味でオリジナルとは言えない。そのつどの演奏に於いてのみ，固定されているのである。いかなる場合でも，録音が楽譜にとって代わることはない。楽譜は，思考されたものを抽象的に浮き立たせるものとして，たとえ技術の時代にあつても，その独自の価値を持っている。さらに録音では響きは，音楽活動の動きや礼拝などの催しの現実性から離れている。もちろん，写真や映画などを付け加えれば，催しの視覚面も再現することができよう。

e) 楽器

実際に使用されている，あるいは博物館の楽器は普通その楽器種の見本としてのみ意味をもつのだが，しかし，ストラティヴァリウスのヴァイオリンとか，モーツァルトのクラヴィーアなどのように，個人的なものとして意味をもつ場合も多い。それらは楽器学の史料ばかりか，音響様式 (例えば《灰色の》中世の多彩なオーケストラ) 及び西洋・東洋の音組織の証拠でもある。もちろん，手元にある楽器の調律から無造作にその文化圏や時代の標準的調律を引き出すことは，無批判的である。我々現代のクラヴィーアやブロック・フレーテにしても，いかに著しい差異が存在しうるか。そしてまた，この差異が演奏家や聴衆によっていかに寛大に許されているかで，明らかであろう¹⁰⁾。

楽譜が普及する前は楽器が音楽を具体化し，また明示する最も重要で最良のものであった。後には例えばクラヴィーアの鍵盤が音組織を示すモデルとなった。しかし，楽器というものは，正しい奏法によって初めて自らの内的生を開示するのである。一方，ハープやオルガンと言った楽器は今日でも，音楽を鳴り響かせるための手段だけでなく，独自の尊厳と象徴をもった芸術の文化的対象である。

音楽の先史や考古学にとっては，発掘楽器やその後の地球上での分布が最も重要な史料である。もっとも，楽器の形状に従って，その本来の演奏法，名称，使用法が同じように普及していたわけではない。同一の肉体が様々な心を持ち，新しい精神は古い肉体を変える。

f) 絵画表現と映画

音楽家、楽器、音楽活動の方法を描いた多くの絵画は、すでに他の例証から知られている事実の視覚面を提供するだけでなく、例えば、16世紀までの声楽・器楽アンサンブルがどのように編成されていたかというような事実を伝える助けになる。それどころかしばしば、どのような音程が弦楽器で同時に奏され、また古代エジプトの手相術では歌手達の手かっこうで示されたのかを推測できる¹¹⁾。

しかしここでは、特別な史料批判が必要となる¹²⁾。どの程度絵画が実際の音楽活動を再現しているかは、様々の要素の、その時々状況いかんである。つまり、実際のもを正確に再現しようとする意志とその能力か、あるいは創造力、抽象化、装飾のどちらかが優勢であったのかに拠っている。画家が当時普通であった楽器や演奏法を描かずに、昔の手本を模倣することもしばしばであった。その描写が実際の音楽活動と楽器の正確な認識に基づいていることが、昔の実践方法の研究にとって、最良の条件である。

しかし、絵画的表現をこのような観点のみから扱うのでは、一面的すぎるであろう。つまり、これらは音楽観の歴史の重要な史料でもある。この芸術の理想を、アポロン、クリシュナ、ダビデ、チェチリアといった神や聖人の姿の中にどのようにとらえていたかを示してくれるのである。天使や宇宙の音楽を再現しているし、諸傾向の争いや、その時々新しいものと古いものに対する一般的な考えをも示している。人々がヴァーグナーについてけなし、ブルックナーについて微笑んでいたものが、彼らのカリカチュアに見てとれる。

現代の音楽や、現代にまで伝えられた音楽に関しては、多くの映画が史料価値を持っている。特に、劇場、演奏会練習、授業、ジャズ等で音楽のあり方を正統的に再現している映画や、音楽における記述民族学の記録映画の場合はそうである¹³⁾。

2. 種々の史料の結合

できるだけ豊かな作曲家像を獲得するために、あるいは諸都市や諸国家の音楽史を叙述するために、利用できるすべての史料を用いることはよく行われる。しかも、人間や社会ではなくて、作品、様式、ジャンルが研究されるとなると、種々の史料の結合は欠くことができない。文書証言だけに限ることは、文学史の場合ほどには適切であるとは言えない。特に、ほとんど楽譜遺産が伝えられていない時代や国に対しては、すべての史料を互いに結合することが、民族音楽的、並びに音楽史的研究の基本的な必要条件である。このようにして、古代、オリエント、ロシア、ハンガリーなどの音楽史が可能となる。

しかしまた、中世や近世の音楽についても、事実研究や音楽活動の理解のためには、響きを伝える楽器、編成を示す絵画、さらに民間伝承に見られる伝統を含む、種々の史料が組み合わせられるべきである¹⁴⁾。中世や宗教改革時代の単声聖歌のリズムは、楽譜からだけでは十分に伺い知れない。手がかりとなる分野としては、リズムの古い形式を伝えている民間伝承が指摘されよう。同様なことは、記譜されていない多声や、古い楽器の演奏法に関しても言える。

楽譜と伝統は互いに解明し合う。これらの結合は、音楽の性格及び起源を明らかにするのに役立つ。この意味に於いて、グレゴリオ聖歌の諸部分が、古いユダヤ教聖歌、及び、地中海地域の古代の民謡と比較されるのである¹⁵⁾。

また、音楽の演奏と楽譜編集においても、種々の史料の結合が行なわれるであろう。楽譜にはレコードが付けられ、音楽家や楽器の絵、証言や報告なども付録として提供される。

楽譜がない時は、それに代わることはできないが、他の史料が一層重要にはなってくる。音楽の先史・初期史に関しては、自然民族の伝統やアジアやヨーロッパの古代の遺物が比較による逆推論の材料となり、しかもこれらの確認と容認は、舞踏家や音楽家の姿の描写や楽器の発掘物から得られる時代の骨組の中に組み込まれる¹⁶⁾。昔の高度な文化については、特に音符が記されていない歌の歌詞と、他の文学的証拠が歴史的・年代学的骨組の形成に役立つ。ギリシアに関しては、理論書と数少ないが記譜された旋律が加わる。また、近東と地中海地域での古代の声楽・器楽の文字によらない伝統が、かなり広い範囲にわたって利用されてよいだろう。現存の民間伝統を根本的に考慮することなしに、古代のリズムについて云々することは、方法的に不十分である。

史料の種類を計画的に結合することに、将来の音楽史にとって重要な可能性が存在する。そしてこの方法の危険に対しては、史料状況が有利なテーマを集中的に扱うことで、対処できよう。過去の多くに於いて、広い面でなく、代表となる点が明らかにされるべきである。

3. 史料の発見から出版へ

史料の収集と選別においては、6つの面あるいは段階が区別できる。

a) 探索と収集

昔の手写本を探し、民謡を収集し、あるいは研究旅行を行うものは、自らの特別な目的を越えて、人類の遺産を世に公にできる第二の状態へと持たらすという普遍的な企てに従事している。工業文化が一般に普及するにつれて、文字によらない昔の伝統の名残りが消えつつに及んで、比較的破滅の危機にさらされていない史料の収集より、このような史料の救済の方がさし迫っている。数年前までうまく行っていた多くの録音も、その歌を記憶している数少ない人達が亡くなり、あるいは、他の遺産の影響が押し寄せている都市に移り住むようになった今日では不可能であろう。

収集者の経験からは貴重な方針が生まれる¹⁷⁾。写真やテープ・レコーダーで記録できないものは、他の方法で、例えば手で写されたものを書き写したり、演奏者についての記載や楽器の写真という形で、記録される。

今日では、方法的な計画と技術的装備へと発展している。つまり、写真撮映、録音、映画、音響測定、テキスト方式、アンケートによる統計などである。偶然の結果を避けるためには、その度毎に、限られた収集領域の音楽を完全に理解しようと努めるべきである。もしすべて記録することができなければ、選択は計画的に行なわれなければならない。選択は普通、証人自らが行う選択の時とは異なる他の観点によって決められる。というのも、例えば、オリエントのある村の住人が研究者を客人として見る時、彼らは彼に、客人に歌うことになっているもの、例えば、歌って聴かせる話をするのであって、この場でおそらく特に知る価値のある、歌による慣例や儀式を被露したりはしない。

b) 史料批判

音楽史料の真純性、価値、由来を確定するためには、史料批判の一般的方法（例えば書式、紙の種類、透し模様の検証）の他に、いくつか特別な点に言及しなくてはならない。音楽を正確に書き記すことはしばしば困難であり、楽譜は多くの人々によって十分に理解されない。こ

のことは、とりわけ民謡やヨーロッパ外の音楽の古い記録の場合に明らかになる。さらに、規範的記譜法の規範から逸脱した様式要素を、以前はよく規範的記譜法へと規格化したものであった。宗教改革時代には、宗教的および世俗的旋律の記譜は、それが対位法的楽節のカントゥス・フィルムスとして様式化される書き方に対する偏見と、当時の定量記譜法の柔軟な方法による民謡の正統的なリズムの記譜との間で、揺れ動いている。

曲を偽造することは、絵を偽造する程に徳作でないので、あまり一般的ではない¹⁸⁾。また、人文主義的あるいは国民主義的復興中の偽造もまた、音楽の分野では稀である。ひとつの例はアタナシウス・キルヒャー (Athanasius Kircher) の言わゆるピングロスの頌歌に付けられた古代の旋律である。しかしまた、昔の音楽はロマンティックに色付けされて来た。W. V. ツェカルマーリョ (Zuccalmaglio) が部分的に創作の歌詞を付けた本当の民謡の旋律が大変ロマネスク的に聴こえたので、専門家達も旋律も編集者の手になるものと思った程であった。また楽曲を他の演奏の機会に合わせる、例えば他の歌詞を付けたり、ハイドン (Haydn) がエステルハーツイでいくつかのオペラに行なったように、他のオペラ・アンサンブル用に編曲したりすると、作品はかなり変えられてしまう。

さらに、無名の作曲家の作品に、たいていの場合商業上の理由から、有名な名前が付けられた。特に、19世紀以前では、どの作品がどの作曲家のものであったかが疑わしい場合もしばしばである。これは、音楽出版社や楽譜屋が広く普及する前に見られた、自筆譜や正統と認められる楽譜印刷の不足によるものであるが、しかし、広く社会的な当時の人々向けの作品にしばしば見られた、個性的な特徴の不明瞭さによるものでもある。

もし作品が多く版で存在するならば、作品は常に初稿ではなくて、もし熟成過程を経たものであるならば、最後の稿によって最も良く代表される¹⁹⁾。この場合、自筆譜と印刷譜の相違は作曲家自身に由来することになる。他の場合には、様々な版はその作品が演奏された場所の種々の事情に適応させたためのものとして理解される。

古い時代とヨーロッパ以外では音楽は大部分、固定された作品ではなくて、可変的な型に於いて存在した。一連の諸変異体 [Variante] は、一人の作曲家によって確定され唯一正統な稿となろう個的に特徴付けられたオリジナルなものから出発する必要はない。変異体は書き違いと区別されなければならない。書き違いは批判版において訂正され、校訂報告に記載されるべきであるが、変異体は正統的なものとして報告されなければならない²⁰⁾。

c) 保存

かつて私的に集められたものが、一層公的な収集場所に移っている。例えば、一般の図書館や博物館の音楽部門、特別な音楽図書館やアルヒーフ、楽器博物館、蓄音機やレコードのアルヒーフなどである²¹⁾。実物の展示は、かなり秀れたカタログによって取って代わられることはない。資料の規模が大きくなって、困難なことも増加した。特に、通俗音楽を扱ったり、あるいは、レコード図書館で各々のレコードから見本をひとつ保存し、利用者にもうひとつ利用できるようにしたり貸し出したりすることができるようにと、所蔵を2倍にしたりするとなおさらである。

一般の傾向としては、収集場所の集中化と個別化に向かっている。(例えば保存と記載という一般的指針を遂行している《Comité International pour les Musées et Collections d' Instruments de Musique》) 他方では、出版、写真、ファクシミリ、レコード録音によって多

様化に向かったが、その結果、好きな場所でコピーを任意に用いることができるという分散化にも向かった。

d) 目録と分類

音楽作品の手稿譜および印刷譜か、あるいはレコード、楽器、絵、小冊子、手紙であるかによって、様々な方法が用いられている。専門学科の中での最も大規模な協同事業である1960年以來の《Répertoire International des Sources Musicales》(RISM)は、啓発的である。しかし音楽作品の目録については多くの特殊な問題が存在する²²⁾。また作品番号や年代がはっきりしない場合に、年代順序を決めるのは困難となる。さらに明確な《主題》を持たない音楽作品では、主題カタログは困難に出会う。アルファベット式の目録に対するインシピット・カタログの場合は、常に音楽作品の最初の音に、それが主題か伴奏型であるのか関係なしに、従うべきかどうか重要な問題となる(例えば; モーツァルトのト短調交響曲の初め)。同音反復や装飾音も数えるべきなのか、あるいは、骨組となる音程だけに限ればよいのか?そして、もし冒頭部分の中心音程が大抵の民謡や礼拝歌のように変わってしまう場合には、このようなカタログも価値を失うのではないだろうか?

インシピット・カタログは、旋律型や様々な稿に見られる他の変化可能な共通項を概観するのが目的の時でも十分ではない。この課題のためには、例えば、よく知られた話しの動機に従った伝説と童話の整理のように、音楽研究に於いても同様に《型による体系的配列》を欠くことができない。このような配列は他のものより難しいが、とりわけ重要である。民謡の歌詞の場合と同様に、民謡旋律の場合でも型による配列は同時に各々の型の分布をも示す。従って分布図としての価値を持ち、発生的・比較考察の重要な基礎となる。というのも、分布の仕方から過去への手掛りも引き出せるからである。

旋律が民謡旋律ほどに多様でない場合には、それらをひとつのまとまりとしてカタログにして、カタログが目録だけでなく、全体の秩序をも提示できるようにするのを勧める。その結果、カタログは価値を持ち、利用者から追調査の労を省いてくれる。比較を容易にするためには、一般に旋律を同一の調に移調するが、数字による音度の表示は明瞭ではない。

パンチカード・システムやコンピューターによる情報処理は、大量の資料を処理するのには便利である²³⁾。その他に、概観できて、学問的論文の配置のようにしばしば変形や順序換えのできる体系的配列も欠くことができない。それが可能で目的に適っている場合には、精神的作業を器械に肩代りさせ、精神的作業を楽にして他の課題のために自由にさせてやるべきである。

e) トランスクリプション

昔の音楽作品を古い記譜から今日の記譜に移すことが、書き換え〔Umschrift〕である。そしてそれは作曲家が自らの作品の演奏のために示した指図を書き写さなくてはならない。それに対して、口承による伝統を書き記したものは、音として実現されるべきである虚構の音楽ではなく、音として実際にある音楽に由来するもので、後で記号で記したものである。従って、これはある特定の状況や録音の際に鳴り響いたものの記録である。この意味に於いて、バルトークが民謡研究者として書いた楽譜と作曲家としてのものとは異なる。

記譜のこの2つの方法は、意味ある形象としての音楽を、正しく明瞭に表わすべきである。オシログラムやきわめて偶然性に富む音の表層、例えば音振動の再現はしばしば役に立ち、ま

た多くの場合欠くことができない。しかしながら、これは、音楽構造をはっきりと示し理解させてくれる記述の代わりとはならない。同じことは測定にも言える。ある音楽の音程をセント数(平均率の半音の1/100)で示すことは重要にちがいないが、多くの場合楽器製作者が考え目的とした調律を調べるこの方がもっと重要である。

今日全世界に線譜は普及した。これは西洋・中世に作られ、多くの変遷の後およそ1600年頃からほとんど確定されたものである。もし変更と付加によってその都度の様式に適合させれば、中世や多くのヨーロッパ以外の音楽の再現に基本的には用いることができる。さらにデュファイからパレストリーナに至るたいていのポリフォニーは小節線ではなく、五線間に引く”メンズール線“(Mensurstrich)で表示するのが勧められる²⁴⁾。多くのヨーロッパ外の音楽や民謡を楽譜にするためには、変更・付加の記号が、例えば、微分音や特殊リズムのために必要である²⁵⁾。古い、あるいは馴染みの薄い音楽の場合、小節線を全く放棄してしまうことは、均一に打つリズムとそのような均一性を欠いたものと、そしてこれらの基本形式の中間のものとの間の相違を解らなくしてしまう。中世の舞曲は詩篇唱のように不均等に記すべきではない。

f) 編集

あらゆる《編集による付加》を拒否し、史料の忠実な印刷を要求する者は、この場合情況に合わない二者択一によって出版の任務範囲を狭めている。史料だけでなく作品も編集されなければならない。なるほど、ファクシミレの古い記号を再現することも重要であるが、もし《外へ》(Heraus)という性格と《出す》(Gabe)という性格が欠けると、それは音楽作品の《編集》ではない。また、諸作品を狭い特別な地域の境界を越えて公に利用できるようにすることも《出版》の本姓である。

オリジナルの記号(例えば、音部記号や拍子記号)に関する記載は忘れるべきではないが、楽譜は、作品を理解に導き、誤解を避ける、事実に適った書き換えであるべきである。例えば、当時《短い》と呼ばれていた音価が、今日の記譜では例外的な長さを意味するために、史料に忠実な再現はここでは理解を不明瞭にしてしまうであろう。それ故に適当に音価を短くするのが勧められる。批判的学問的編集は、欠けているもの(例えば、臨時記号や通奏低音)を事実として組み込んでしまうという、あるいは、史料では行なわれていない所で様式に従って歌詞付けするという、過ちを避けなければならない。実際の音楽家がかつて作品を《演奏する》ために、そして具体的にするために補足しようと書き加えたが、様式に通じた編集者は部分的には同じことをしなくてはならない。しかしながらその行為は明らかにされなければならないし、検証できるものでなければならない。また当時、特に18世紀後期以前には、作品には様々な演奏の(例えば、装飾や数字付き低音のレアリゼーションのための)余地が残されており、それ故に楽譜も《不完全》なものと考えられていたことが、できる限り理解されていなければならない。

編集技術の種類と様々な時代への適用については、H. アルブレヒト(Albrecht)²⁶⁾、G. v. ダーデルセン(Dadelsen)そしてC. ダールハウス(Dahlhaus)が概観してくれた。変異体が保存されているならば、それらの範囲に応じてその時々、補遺においてか独立した楽曲として記されるべきである。スコアのように異体を一戴的に並置するのは、民謡の旋律の時だけではない。

部分や部分要素、例えば歌詞のない歌(たいてい避けることの難しい、多くの音楽記述民族

学の収集の欠陥)は、断片的な版となる。《総合的な版》〔Integrale Ausgabe〕は、音楽形式と楽譜形式を結合し、歴史的な生活状況を示す記載や絵を付加している。《完全な全集》〔Vollständige Gesamtausgabe〕はすべての作曲家のために作られるわけではない。しばしば、(完全な作品目録以外に)、創作を代表する作品を選択することも勧められる。他方、その他の作品はアルヒーフや図書館で閲覧用に保管されよう。

(訳者後記)

今回はW. ヴィオラの「音楽学の方法論」の第1, 2章を訳した。残る3章「音楽作品の学問的研究」と第4章「個から全体へ」、および原注は来年度の研究紀要に掲載する予定である。