

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
Keiich Kubota

III 音楽芸術作品の学問的研究

音楽芸術作品の徹底した研究は作品の芸術的叙述という高い水準に到達したが、その学問的叙述となると、十分に開花するまでに発達はしていない。しかしこれはまだ日が浅いからというわけではない。H・クレッチュマーはすでに1886年以来『コンサート・ホール案内』を編纂し、1902年には名曲の《十分な理解を開くという真摯な試み》に対して、彼自身が神学者と文献学者の範に倣って解釈学〔Hermeneutik〕と名付けた方法を与えようとした⁴⁷⁾。それ以来コンサート案内、形式分析そして解説書は数多く出版されたが、音楽に関する学問的な作品考察の状況は全体的には満足できるものではない。その理由は事象の本質にある。鳴り響く音楽は絵画のような、《考察》の対象ではなく、言葉の本来の意味においても対象(的)ではない。また音楽の《内容》も言語芸術作品の内容ほどには概念化されない。クレッチュマー、リーマン、シェーリング、エルンスト・クルト等を越えた、事象に適いしかも包括的な方法論を彫琢することはまだあまり行われていない。いくつかの新しい貢献(例えば、デ・ラ・モッテ・ダールハウス)が一層の進展を期待させてくれている。

音楽芸術作品の解釈だけでなく、それ自体もまた、比較解釈学〔Vergleichende Interpretationskunde〕によって解明される。そしてこのことによって、作品と再現の関係も以前にましてより明らかになる。さらに、作品と再現の相違、不十分なあるいは適切な再現という種々の段階、そして音楽芸術作品の存在形態に含まれる部分的な不明瞭さについても云々できる。多くの点において、音楽芸術作品は唯一最適の現象形式を求めているのではなく、それ自身の中に様々な可能性を隠し持っているのである。

1. 準備、調査及び叙述

音楽作品の学問的研究は、準備、調査そして叙述という3段階に分けられる。

a) 準備では史料の入手、史料研究、そして適切な編成や演奏法が楽譜から推測できない場合にはそれらについて調べることが必要である。同様に、ある楽器や共同の音楽活動、例えば《コレギウム・ミュージクム》に関しては作品の実践的研究が重要であり、その度毎に適切な

あり方（例えば、舞曲の共同体験や表現的音楽への感情移入）では徹底して聴くことが大切である。もしあまりにも冷静な客観的態度をもってして即座に分析にとりかかるなら、手ひどい目に会う。芸術作品そのものとしての第一印象が前もって存在していなければ、作品に関して本質的なものは一般に現れてこないであろう。

b) 調査は分析以上のものを含んでいる。たとえ分析という言葉に、諸部分への分割だけでなく、諸部分における全体の考察を考えていたとしてもである。作品自体を眺めるだけでなく、その成立、当時の社会状況への帰属性等々の多くの事柄に及ぶために、調査は分析を越えている。

c) ここで意味する叙述は、分析、つまり内容の注解あるいは実際の再現とも考えられるような多義的表現とは、部分的にのみ重なり合う。叙述においては調査の成果が他者に伝えられる。これは言葉によっても響きによっても行われる。

言葉による表明の種類は指摘から論文にまで及ぶ。その時々をポイントを簡潔に評価する方が詳細な分析よりも状況や事柄に適していることは稀ではない。特に生徒や素人に作品を理解させようとする場合はそうである。従来は、音楽芸術作品の学問的解釈は音楽の専門家達だけのもので、唯一彼らだけに理解されればよいという見解が頑強に主張されてきた。しかしこのように多くの衆人を無視することに対して、クレッチュマーやリーマンより以前に遡る伝統を持った、教育や教養への参与が存在する。この例としては、イタリアの芸術作品の享受のための案内書を構想したヤーコプ・ブルクハルトを挙げることができる。

他方、音楽作品の学問的調査の成果は実際の演奏へともたらされる。もっとも、美術史家の言葉による解釈に、音楽ではある指揮者の響きの上での解釈が対応するというわけではない。まず第一には、音楽と美術では言葉による表明が対応している。しかし音楽の領域にあっては研究と実践は美術におけるよりもはるかに密接に結びついている。これらは補い合い、その結果音楽学者は美術史家以上に実践・芸術的に活動するのが常である。もっとも彼らがこれらの能力を公に示すことは、今日の実際の音楽家の完成度からみてまずないことだが。しかし最近では特にアメリカにおける研究の一傾向は、非ヨーロッパ音楽の専門家が当該の楽器の技巧と演奏形態を修得し、可能ならばその国の土着の音楽家と共に音楽活動することに重きをおいている（マントウル・フッド）。

2. 現前にあるものと時々の本質的なものへの集中

作品考察においては、作品は他の何ものかとの関連で問いかけるのではなく、それ自体が主題である。その個別的な全・本質が叙述されるべきであって、作品が歴史や理論の論文用に譜例として扱われる場合の観点は押し出されるべきではない。ハイドンのメヌエットについて、トニカとドミナントが交替する4小節グループといった、簡素な舞曲楽章の一般的特徴を指摘することはできるが、しかしこれは音楽理論に関わることであって、作品考察とは無関係である。たとえレントラー風のメヌエットに、基礎にある単純性を際立たせることによって、故意に農民風にされた性格を与えたとしてもである。

ある交響曲を紹介・案内することはとりもなおさず、そこに潜み、そのままではすべての聴者にはわからないことを示すことである。押し入って解釈したり、正当だが無駄なことを積み

重ねないことが大切である。しかも客観的に与えられていることを言語化だけしたがる人は、作品についてではなく楽譜について語るという過ちに容易に陥る。その人は譜面すらだけに狭く凝り固り、楽譜は単に参照されているだけでなく、すでに美術対象そのものであるかのようにである。作品には、楽譜では直接的に与えられているのばかりか、理解することに出題されたことも含まれるように、間接的に与えられたものが含まれる。従って、マリアのためのモテットの歌詞と表題は、響きとリズムを《マリア》という理念範囲の表現として理解し、またそれに従って演奏されることを要求している。その曲が本来世俗的なシャンソンに属していたとしてもである。楽曲とは《創られたもの》[res facta] であるが、また《創り出すもの》[res facienda] である。それは意図されたもの [Intentionat] でもある。このことを理解するためには、楽譜の他に、例えばエロイカ、グラツイオーソ、コン・スピリットといった指導理念を持つ場合には、その表題と演奏表示記号が解釈されなくてはならない。また作曲家や彼の同時代人がその作品をどのように理解していたかを示す証拠もできるだけ提出されなければならない。

本質的なものは、その時々において本質的であるものである。それは作品によって、そしてひとつの作品内でも場所によって変わる。宗教的な礼拝や生き々とした躍動では、選び抜かれた音色や理性的な対位法が主要関心事である。すべてのことを詳細に叙述することよりも、要点を指摘することの方がより大切である。

その時々には本質的なものを際立たせるためには、観点の主義に縛られない多様性が必要である。そして個々の作品考察においては、音楽の本質の一般的観念についての正当化と制限が行われる。各楽曲には連続する層と考えられる、次のような側面がある。第1に響きの、動力的背景、第2に音構造(リズム法、旋律法、和声法、書法)、第3に内的意味、第4に音楽を越えた象徴法と模倣、第5に展望。つまり芸術作品は、創作者の性格、その時代の様式、そして時代を越えた理念への、窓から眺めるような展望を与えてくれる。展望は閉じた形象としての作品に属するのではなく、窓によって得られる眺めが部屋に付いているように、属している。

感覚主義は響きの前景を、形式主義は音構造を、感情美学は精神的経過を各々に強調する。これらは主義としては排し合うが、部分的観点としては互いに補い合う。

本質的なものを際立たせることには、作品を評価することも含まれる。もしオリエントの音楽についてそれがペンタトニックで鳥の鳴き声が現れることを指摘しただけでは、芸術学者に与えられた課題をまだ十分には果たしていない。ここで言う評価とは個人的な好みや集団的な称賛による価値付けではなく、客観的特性を事象に即して性格化することを意味している。ありふれた評価するのではなく、知的な性格化がバッハの『マニフィカート・アニマ・メア』とテクラ・バダルチェウスカの『乙女の祈り』との価値の相違を跡付けてくれる。価値偏見を恐れて知的な作品理解の労を惜しむ者は、芸術を芸術としてどころか、いかもの [Kitsch] をいかものとしても理解しない。価値自由は価値なき研究へと向かう。

3. 形式分析

形式分析は時に無味乾燥で表面的で内容がないという主張は、問題性と概念の貧困に主たる原因を持っている。方法はとりわけ以下の諸方向へと発展した。

a) 形式分析という言葉では、《形式》は類概念(例えばソナタ形式)ではなく、個々の楽曲の構造を意味している。構造がどの程度典型的であるか、それとも個性的であるかという点は

作品間だけでなく、作品の部分間でも互いに異なっている（例えばモーツァルトに見られるありきたりなものと独創的なものとの計画的な交替）。しかしヴィーン古典派のソナタ、弦楽四重奏曲、交響曲がどのような構造をもっているかは、古典的というよりはむしろ擬古典的で、後に成立した教科書的な、ソナタ形式の型に拠っていたならば、明確にできない。それらは各々に歴史的連関を形成している多くの生き々とした形式・型の多様な変化である。同様なことは、リズムや書法といった楽曲の種々の側面についても言える。定量的・アクセント的拍節あるいはポリフォニー・ホモフォニーといった粗雑なカテゴリーに従うことに満足するのではなく、形式の多様性と両極間の個的な諸例に差異化された概念を用いるべきである。（例えばシューベルトの大交響曲・ハ長調の冒頭や、最初に教会旋法でグレゴリオ聖歌風に歌われるクレドなど）調構造が既知の調に問題なく属さない場合には、それらの特殊性が叙述されなければならない。また大小の音価によって諸相の価値が異なる場合には、《構造式》が民族音楽学においてだけでなく、有効である（ホルンボステル、シュナイダー）。

b) 普通 a b a といった文字式で表す、同一・異種部分への分割は、構造の一側面にすぎない。他の観点が少ないから重要である。それらは、1) 部分契機の安定と交替（例えば、連続するリズムの場合）、2) 変奏や動機労作といった概念では収まらない諸動機の原型、縮小、拡大の方法、3) 導入、経過部分、フォルトシュピヌンク、および展開部以外の部分での主題の準備、4) 断落の形成と分節の他の側面（例えば、諸部分間の結合、編入、融合など）、5) 書法、音強、楽器法等への重点の配分、6) 緊張経過（高揚と衰退、性急・遅滞・停滞した部分の交替、7) 互いに関連した部分間の、対比による結合、等々である。複合的なカテゴリーである統一性〔Einhelt〕は、単一性あるいは均一性としてしばしば誤って理解されている。プレリユードとフーガの間や、ソナタ楽章間の主題の類似性（例えばモーツァルトのジュピター交響曲のよく行われる指摘は、比較という方法の基本原則にしばしば反し、それが適切であったとしても、作品の結合体としての統一性を説明するにはあまり役立たない。

c) 楽曲に関する数量的な表現は可能で有意義であることは、決して新しい発見ではない。すでに以前から数を数えることで分析が行われてきた。しかも形式分析のこの側面は拡大・徹底化され、技術化されている²⁸⁾。比較による、あるいは個々の調査は、例えば、どのような和音が強迫点に存在するのか、また新しい楽想がどの程度の間隔で続くのか、（現象密度、情報量、意味の深い部分と希薄な部分との関係）を示してくれる。しかし、統計的調査がどこに認識価値を置いているのか、あるいはコンピューターによる研究が誰にとって実用的なのか、そしてどのような場合に技術的な出費が報いられるのかは、依然として問題である。予測によってではなく実証によって、情報理論とコンピューター技術が音楽分析にどのように役立つことができるのか、明らかにされなければならない。

d) とりわけハインリヒ・シェンカーの労作から、—— 多くの絵の基礎にある三角形等の図形のような —— 楽曲の基礎にある骨組を示す研究方向がでてきた（フェーダーホーファー、ジョナス等）。それらは、音階やその一部だけでなく、様々な種類の旋律形態、和声カデンツである。古楽ではグレゴリオ聖歌をはじめ、他の旋律が多声楽曲の骨組として用いられ、近世の音楽ではしばしばよく知られた旋律型が基礎にあった。20世紀音楽に関しては、第一次的構造が

変形され、心理的な全体印象へと押しやられているような、第二次的構造への問いが重要となる。

e) 音楽心理学的観点とは、エルンスト・クルトや彼に続いた研究者達の形式分析において、実り豊かなものになった。ここではとりわけ、バッハの主題やフーガ、ヴァーグナーのトリスタンにおける和声法、そしてブルックナーの交響曲の響きの波を貫いて流れる、心理的刺激やエネルギーの理解が問題となる。また他の観点が新しい音楽心理学によって形式分析に導入された(例えばヴェレック)。多数の和音が連続する場合には、和声法だけでなく、広がり、密度、明るさの交替も重要となる。書法に関しては、音型と下地の関係が意味を持って来る。例えば交響曲では、密な、あるいはヴィブラートのかかった下地に、様々な楽器による動機が浮き彫りのように際立たされる場合である。

f) 形式分析は、表現価値の意味深い連続を考慮しないような、《形式構造》のみの調査ではない。《分析と解釈》を分けると、まず第一に《形式》を、そして次に《内容》を扱うようになる。しかし後者は形式の内面であり、形式に照らして初めて明らかになる。従って古典派の多くの作品構造には、いかに、力動・劇的な部分と抒情・牧歌的な部分とが、あるいは民衆・躍動的な部分と緻密で精神的な部分とが対比させられているかが、含まれる。また内容が、鳴り響く形式の内面であることを越え出たとしても、それは構造的機能や価値を持っている。《形式的構造》だけに限定されてしまうと、ベートーヴェンの第9交響曲の内面の分析も決して事象に適っているとは言えない。むしろ合唱フィナーレの内容理解が、作品の構造を把握する前提のひとつである。同様にブラームスの第1交響曲の形式分析も、アルプス・ホルンの響き、それに続くコラール風の部分、そして終楽章のコラール風主要主題の意味することを認めなければ、不十分なままである。ベートーヴェンのピアノ・ソナタ作品110に見られる、コラール風主題に基づく、レチタティーヴォ、アリオーソ・ドレンテ、フーガなどの多数の楽章の連続についても、同じことが言える。形式経過の理解は、その逆と同様、表現内容の理解に依存している。

4. 音楽表現の理解

気分、感情的性格そして感情の伝達としての表現に関しては、音楽心理学的調査があり、音楽芸術作品の性格化にとっても重要である。クレッチュマーの意味での、細く生き長らえている《解釈学》をはるかに越え出ている。表現概念にはさらに、象徴、模倣、そして音楽による非・あるいは超・音楽的なものの表現が含まれる。この広い意味においては、例えば1538年ジョスカン・デ・プレについて語られた場合も該当する。「彼は画家でさえもできない程に、死の苦しみにあるキリストのかんばせを表現した。」音楽は自らの手段をもってして部分契機、例えば人の動きや抑揚の個性的な側面だけを再現しうるのだが、しかし当該の内容と表現を熟知した様式・言語共同体にあっては、これらの部分契機はそのつど全体的なものへと関係付けられる。例えば、波のような動きは川に、田舎風のリズムは農民に、関係付けられる。実用音楽あるいは声楽で知られている節回しや型、例えばコラール風の主題は、当該の意味関連を想像させるばかりか、そのものを象徴している。古代初期から東洋や西洋には、わずかな音象徴でもって—— わずかな動きのパントマイムのように —— アポロと竜の戦いからティル・オイレン・シュピーゲルの賑やかな戯れに至る、人物や話しを描出する器楽が存在した。その場合、声

楽では歌詞が、オペラでは歌詞と舞台があるように、付加された題、標題、解説が意味されたものを示した。

アフェクト、音画、標題音楽といった概念は、このような連関や意味の客観的な解釈を満たすにはあまりにも狭義で、使い古されている。それに対して（他の点では適切ではないのだが）音言語〔Tonsprache〕という用語の方が、象徴理解が言語共同体に限られていることを少なくとも表示している。ある時代の人々には十分な意味を持ち、出来事を語っていたものが、後世の人々には絶対音楽として聴かれることもありうる。ピアノのためのバラード、子守歌、舟歌といった、絶対音楽と標題音楽の中間に位置するジャンルは、それが関係付けられる声楽あるいは実用音楽のジャンルの知識を前提にしている。ピアノ・バラードの背景には、バラード歌の雰囲気や観念領域からの残滓が含まれている。

研究と解明の多数の方向はここに至って結合されなくてはならない。私は次にいくつかの例を指摘しようと思う。

a) 作曲家が何を描出し、模倣しようとしたのか、そしてそのものからどのように離れているかが示されなければならない。例えば、オスミンの語るような歌でのモーツァルト、あるいはロシアの祈りの歌を模倣したムソルグスキーの場合である。楽曲が実際の話し方、言語の旋律、あるいは、歴史的環境の他の事象を模倣する限り、これらはできるだけ調査されなくてはならない。他方、作品は関連する理念的観念、例えば1500年頃のキリスト・マリア像、あるいはわずかな知識と多くの想像をもって18世紀以来羊飼、ジブシー、中世について描かれてきた絵画と比較することもできる。

b) 別の重要な研究方向では、言語と話法を範に用いられてきた形式的な象徴と修辭的フィグールを調べている。バッハや他の巨匠達が説教者を模範にしてキリスト教的信仰内容、例えばインカルナートゥス〔Incarnatus〕、クルーツィフィックス〔Crucifixus〕、「ああ、いかに虚しく、いかに儂き」〔Ach wie nichtig, ach wie flüchtig〕をどのようにしてより明確にかつ説得力のあるものにして理解しようとするか、このようき《音話法》〔Klangrede〕を理解するためには、当時の修辭学の用語、音楽理論に転化されたもの、またあまり理解に助けにならないものまでも引き合いに出す（例えば《降りる》という言葉によく見られる旋律下降に対する《カタバシス》〔Katabasis〕）。

c) ライト・モチーフは、すでに普及した音言語の使用として、あるいは当該作品のために独自に創られた特殊な音楽言語としても理解できる。すべての象徴と同様、これらもそれ自身としてではなく、作品全体の意味関連においても説明されなくてはならない。例えば『パルジファル』ではライト・モチーフは互いに説明し合い、また対比的である。多義的象徴はコンテキストによってより微細に規定される。

d) さらに包括的な方法として、当該作品において表現力のある、声楽や実用音楽に由来するもの、例えばベートーヴェンやブルックナーの宗教的な気持ちを惹起させる楽章に見られる教会音楽の旋律型の残存を確認することがある。19世紀のオペラや器楽の多大な表現力は、このような伝統がいかに利用されたかということから、部分的だが説明できる。

e) さらに表題や作品内の演奏表示，作曲家の他の場所での説明に対する根本的な解釈も欠くことができない。例えばモーツァルトは手紙の中で，ソナタ楽章を「すべてローズ嬢の性格に従って作曲した」と語っている。また他の手紙では彼は，愛する者の心身状態の音楽的ミメーシスについて叙述している。「震え，揺れているように見える。クレッシェンドに表現された，裂けんばかりの胸は高まっているかのようである…。」

f) 個々のケースは当該の音言語と世界像との関連において眺められなければならない。ハイドンとシューベルト，あるいはヴァーグナーとドビュッシーとでは，自然像は異なった意味を持っている。

g) 音楽表現と言語表現とは，それが言葉で把握できない程に異なっている限り，意味されたものについての観念は，アナロジーあるいは他の間接的な指示によって喚起することができる。多くのものは叙述されるよりは，むしろ言い換えられるのである。

5. 声楽作品とオペラの分析

《声楽》という言葉は，歌唱を音楽カテゴリーとして一面的に扱い，その歌詞面を解釈するよりはむしろ前提にする傾向を促している。ミサ，テ・デウム，『すみれ』，『月夜』の歌詞は十分に知られていると思われる。しかし作品の基礎的研究となると，歌詞の学問的理解から出発することはなく，そのかわりに文学史家や神学者の解釈に頼ったり，自分で本文を調べなくてはならない。特に，文学的と見なされず文芸学において扱われることのない数多くの歌詞や台本の場合には，後者のようにしなくてはならない。オペラ研究には，バロック時代にはしばしば音楽よりも重要であった，場面の研究が加わる。

歌われる言葉のあまりにも文学的な解釈はもちろん他の意味では不適當となりうる。詩は作曲家・歌手・聴者と作詞家・朗読者とでは異なった姿を見せることを，十分に考慮しなくてはならない。受容の際の注目点とその度合は異なって配分され，しばしば内容の一部分だけが意識される。従って音楽のために作られた詞は，純粹に文学的な芸術作品としてみなしたり，またそのような尺度でもって評価するべきではない。バッハのカンタータの歌詞，『魔笛』やヴァーグナーの詞句を，聴くことではなくて読むことで判断することは，事象に適っていない。

音楽は歌詞，場面，あるいは両者と結びついているので，現実的総体の一部である。そして部分として，総体の全体的・形式的質に関与している。ある楽節は世俗的な場面から宗教的な場面へと移されると，異なった様相を呈する。その性格は変化し，一方の重要性が減り，他方が増す。さらに別の歌詞や状況は，たとえ譜面上では楽節が変化していなくても，テンポ，デュナーミク，動き，感情的性格が各々に異なるように演奏することを，演奏者達に促す。作品は部分的に《与えられており》，そして《課せられて》いる。そしてこの課題は，それが演奏される状況によってその度毎に決められる。さらに《コントラファクトゥス》や《パロディー》が考察される場合には，宗教的な歌詞との結合によって何らかの意味をこの対応関係に与える楽節を，作曲家は選んだのかどうかを調べなくてはならない。

音型，リズム，そして音色がその十分な意味における音象徴ではなく，またライト・モチーフに属するものでない限りは，—— 言語における現象と似て —— それ自身で何かを表現することはできない。しかしおそらくは言葉や身振りによって与えられる表示を強め，変化さ

せることはできよう。この意味において、楽器の《言語能力》は制限されている。

カノン、オスティナート、付点リズム、そして旋律の密接進行といった音楽形式は一層中立的である。しかし歌詞やコンテクストに応じて、それなりの意味を持つこともできる。昔の作曲家にとっては形式だけが重要であったという主張、あるいは宗教的なものと世俗的なものとの間には様式上の違いはなかったという主張は、心理学的、宗教的、そして音楽的にも反論される。これらの主張は、昔の音楽作品と、具体的な状況において意味あるものとして現れるという目的の理解への道を塞いでいる。

言葉と音との関係に関する問題は、もしどちらが支配し、あるいは仕えるのかという点にだけ注意が向けられたならば、一面的に問題提起されたことになる。この関係は(動き、リズム、形式における)部分契機的一致、対比的均整化、機能の分担といった他の側面を持っている。またどの程度まで音楽や詩が支配し、規定しているのかという問題も、例えばヴァーグナーにおいてはしばしば起きる。

音楽が言葉と場面との共同でどのような機能を満たすのかは、一般にその特質と社会における位置(例えば、逃避、非現実化、非日常性)によって決まる。またレチタティーヴォ、リート、モテットかというジャンルによっても異なる。普通、模倣ポリフォニーで歌詞の一部を反復することは、《心の中で言葉を揺り動かす》ことに役立つ。散文の歌詞は曲付けされることによって、部分的に韻文としてリズム化されうる。管弦楽による伴奏は、歌詞の本文を越えた、さらに広く、深い意味を暗示することができる。また、作曲家は歌詞を解釈しただけでなく、それを越え出たのかが、調べられなくてはならない。とりわけ同一の言葉の曲付けに目を向けることは有益である。例えば、モーツァルトやブルックナーのミサ曲とバッハの高ミサ曲の《エト・イン・テッラ・パークス》[Et in terra pax]や《エト・インカルナトウス》[Et incarnatus]の描写を比較してみればよい。

6. 作品の内在的考察と諸状況における作品の位置

すでに長きにわたって、「分析は芸術作品と、それに内在するものすべてにのみ関わらなければならない」³¹⁾という基本的な考えが主張されてきた。特にここ数年間は、美術史や文学史におけるほどではないにしても、内在的特性へ向かう傾向が増した。しかし隣接学科においても同様であったが、それは弁証法的な反動を惹き起こしている。が、作品内在的な解釈に対する新たな批判は、様式や音楽社会学といった他の研究分野の強調だけでなく、芸術作品そのものの本質とその研究課題をより広く把握することにも向かうべきである。

作品の本質に含まれるものに、その個性がある。しかしこれは極端な内在的考察においてではなく、型やジャンルに目をやることによってのみ意識化される。さらに応用手段による表現力がある。減7の和音は、1800年頃と1900年頃とでは、楽曲構成要素としては全く異なって響き、作用する。作品の歴史的な位置も作品の本質に含まれる。例えば、バッハやブルックナーの最後の未完の作品の場合である。そしてさらに作品が持たらず展望、例えば、《ヴィーン古典派》という歴史的な時間への展望も含まれる。以上のことから根本的に目を離してしまうことは、芸術作品をその諸状況から切り離し、またその全的特性の本質的側面を締め出すことを意味する。それどころか、ベートーヴェン以来の独立した作品や、とりわけ生活の諸状況と密接に関わり合う音楽とも矛盾する³²⁾。

もし分析が、聴くためにではなく合唱するためのカノンについて、この存在形態を十分に評価

しなければ、この分析は事象に適っていない。同様に、作品が演奏される空間にも分析は注意を払わなくてはならない(教会音楽、家庭音楽、野外音楽など)。またしばしばその催しの中の時間的位置が重要となる(例えば教会や城館の入り口と同じ機能を持つ序曲の場合)。そして社会生活における機能が作品の考察にとって基本的に重要である。例えば、献呈、セレナーデ、捧げもの、地位の顕示といった作品の性格である。

このような観点は本来の作品考察の付け足しではなくて、そのものの中に含まれている。これらは形式、性格、表現の理解を基礎付ける。内在的な形式分析のために、これらの観点をともかくにも排除しようとするれば、音楽芸術作品の純粹ではなく、萎縮した姿を見ることになる。

IV 個から全体へ

すべての音楽研究は個々の芸術作品から出発しなくてはならないという主義主張は、2つの実態を軽視している。ひとつは、研究のほとんどの部分が芸術作品とは異なる事実、例えば即興の演奏などを出発点にしていること。もうひとつは、特殊なものとの一般的なものと各研究は互いに支え合っていることである。ベートーヴェンのソナタを評価するためには、ヴィーン古典派の形式タイプを知り、音楽形式の洞察を行わなくてはならないが、その逆にこの一般的な知識と洞察は、ベートーヴェンの個々の作品分析に依存している。

一体に個々の作品ではなくて、もっぱら普遍的秩序の総体としての音楽が考察されるべきであろうという構想は音楽学では可能である。古代・中世の音楽学〔Scientia musica〕はこの思弁的構想に近かった。全く逆の可能性は、《調性の基本形式》や《音楽の本質》といった一般的テーマを徹底して排し、点在する個々の事実に限定することであろう。小・実証主義はこの第二の構想に向かう傾向にある。しかし実際のところ今日の音楽学は、個別研究から全体像にまで及ぶ様々な一般的テーマを扱っている。そして多くの場合はジャンル史、様式史といった中程度に一般的なテーマに専念している。その場合問うものと、そのために参照するものとは交替する。一般的に我々はバッハのフーガ主題はある型の個性的な変化と理解しているが、他方その個性的な変化形を集めることでこの型の分布を調べている。イギリスの古い夏のカノンの分析においては、中世のリート・カノンの種がカノン一般属種を抛りどころにしているが、属や種のイメージはその逆に個々の楽曲に関する増大する知識によって修正され、豊かにされる。

増大する莫大な個々の諸事実の中にあっては、一体どのようにして関連性が認識されるのであろうか。積み石からどのような建物がつくられるのであろうか。

1. 個々の場合における普遍性の考察

ショパンのポロネーズ1曲に、何がポロネーズなのかを、8分の7拍子の曲にはこの拍子構造を、代表例の1曲に《絶対音楽》の理念を、我々はすでに思い浮かべることができる。基本的現象を観照的に聴き叙述するところに、漠然とした意味における《音楽の現象学》が成立している。《音一般》の普遍的性質は、フッサールに従えば、我々が任意・様々に選ぶ種々の例に現われなければならない。任意の個々の音それぞれに、それらに共通するもの、つまり今まさに鳴り響く音を一般化する音の《エイダス》が現われる。

ウォン・ホルンボステルやヴェレックによる基本的聴覚現象の叙述は、様々な言語における表記や、ベートーヴェンやブルックナーの作品に見られるそれらの際立った描写によって支えられている。《高い》音を明るい、鋭い、密な、そして《低い音》を暗い、粗い、重いと表記することは、表現手段としてそれらを用いることに対応している。妖精、巨人、ニーベルンゲン等の音象徴には、そこにおいて有効に用いられた基本現象を見出すことができる。そしてこれらの聴き方の原型は、先史時代の音楽、例えば自然民族における基本的音程に現われている。

個々の場合に普遍的なものを見るためには、しかしながら他の方法による調整と補いが必要である。つまり、ある現象が歴史的世界にどの程度広く普及しているのか、オクターブのように一般的なのか、あるいは2度の平行進行のように限られたものなのかは、解決されないままである。最も《一般的な》現象を確認したとしても、それを恒常的な本質的特性へと普遍化するべきではないのである。ジャンル、国家、音楽の本質は、一般的に普及した諸特性の最小部分においてのみ現われる。そして一般的には、諸々の対立と変転を含む歴史的全体像の中に成立する。オペラは時代を越えたカテゴリーとしてではなく、1600年ころ成立し、それ以来様々な形で発展し変化してきたジャンルとして定義されなければならない。(《何々であるところのジャンル》という) 歴史像を示すこともすでにこの定義に含まれる。同様に、民謡概念にも歴史的变化に対する配慮が欠かせない。口承による伝播と変異体の形成はもはや民謡の超時代的な特徴ではない。というのも、中世に至るまでは他の音楽もそのような形で存在していたからである。歴史性から目を離しては、歴史的本質は定義できない。

2. 方法としての比較と分布図

比較音楽研究の創始者達は、今日の民族音楽学者に劣らず、対象を互いに比較することがすべての学問に含まれていることを意識していた。しかし彼らはその言葉をこの一般的な意味ではなく、限定された意味において理解していた。比較音楽研究は、例えばある旋律の伝承されたすべての変異体を一覽的に集め、とくに仲介関係や地域を越えた関係を調査することで、比較ということテーマに、そして方法へとことのほか高めたのである。この研究は、例えばグレゴリオ、ビザンチン、そしてシナゴークの各礼拝歌の旋律や、東洋と西洋の音組織を対比させる³³⁾。

比較音楽研究はその方法によって第一義的に構築されているために、その専門分野によってまず第一に規定された民族音楽学とは同一視できない。前者は後者によって交替するのではなくて、両方の研究分野を互いに各々に発展させることが重要である。

比較音楽研究はまず第1に、直接的には十分伝えられていない音楽形態と様式契機を解明することに役立つべきである。アフリカとシベリアの原始的な狩猟民族の比較は、旧石器時代にすでに成立していたであろう音楽の基本形式に光をあててくれる³⁴⁾。第2に、例えば西洋の多声性の起源や後進地域の記されない伝説との関係といった、生成的関連を明らかにすることが大切である。第3に、比較という方法によって、異なる様式契機と共通の様式契機が明らかにされる。例えば、ヨーロッパ民謡に見られる共通の形式と、国々によるその個性的な変形である。第4に、この方法は体系的音楽学に役立つ。それは例えば、心理学がその基本的特性を指摘してきた形式(協和音、脈打つリズム、4・8小節の旋律など)が人類に広く普及し、一方少し風変わりな変異体が狭い地域や住民にのみ存在していることを確認した時である。

さらに方法的処理としては、旋律が総譜の諸声部のように並べられる旋律一覽表がある。し

かし、このような旋律関係を音符を結合したり分解したりすることで証明しようとする者は、一致だけでなく相違にも注目しなくてはならないという格律に突き当たる。

生成上の関係が問題となっている場合には、一致性が不明瞭であればある程、そしてより明瞭であればある程、多元的発生が可能となる。一方特異な特徴における一致は、関係のあることを表している。しかし他の判断基準、例えば歴史的年代と他の種の生成的連関が導入されなければならない。また比較される旋律間の差異が、変異体形成の一般現象に対応しているのか、いないのかが重要となる。

2 傍系間の比較は、一方から他方への単方向的発生、例えばシナゴークの礼拝歌からキリスト教礼拝歌の発生を助長する。そして複数の傍系の比較（例えば、古い聖歌と地中海地域や西ヨーロッパのできるだけ多くの伝統との比較）によって初めて、様々の起原の関与を相互に評価することが可能になる。

分布図には否定的な調査結果が含まれる。もし民謡の古い型と思われるものが後進地域のみには伝えられ、他では伝えられていないならば、この型はきわめて古い年代の重要な証拠となる。さらにどの地域に楽器種、歌唱法、音階が密に分布し、あるいは点状に分布しているかも、有効である³⁵⁾。その場合、保存の偶然性と従来収集での異なる程度の徹底さが考慮されなければならない。

知る価値のある現象の証拠をできるだけ完全な形で示し、空間と時代における分布を表や地図で眺めることができるように解明することが、中央機関の課題である。このような分布図こそが民族音楽学、そして歴史的・体系的音楽学の基礎である。

3. 型とジャンルの研究

詩作品はたいてい個々の表題を持っているが、器楽作品は圧倒的にジャンルによって呼ばれている。例えば《第1交響曲》、《クラリネット五重奏曲》である。これはすでにジャンルに帰せられる高い意味を表している。そしてこれには、音楽学におけるジャンル史の高い意味が対応している。

唯名論的解釈は音楽においては、詩における程はつきりと事実と一致していない。フーガや交響曲は、多数の作品を把握するための単なる名称ではない。これらは規範を有している。規範への追従は期待され、逸脱は批判されたり、創造的差異化として歓迎される。従ってそれらが生きた歴史的時代にあっては、固定された型ではなく、変化と発展の余地を提供していた。それらは部分的には、構造の種類によって決められる構造形式ではあるが、生きて発展する特徴的な形式でもある。他のジャンルでは別の中心的契機が支配していた。編成、(とりわけ舞曲における)特徴的な動きのモデル、(序曲のような)催しの中での位置などである。

歴史的に生きているジャンルは、内容のない表題として定義できない。古典派の弦楽四重奏曲は、2台のヴァイオリン、ヴィオラ、チェロのための多楽章曲という単なるカテゴリー以上のものである。歴史の流れの中で、ジャンルの多くの理念が実現し、様々な種と特殊形式が形成され、個性的本質と既知性が生じた。交響曲の歴史だけでなく、その全的概念には、例えばベートーヴェンの業績やジャンルがそれによって得た声望も含まれる。

個の集積を越えてジャンルの実際の歴史が現われてくるためには、表明された、あるいは隠されたジャンルの指導理念が示され、各々の評判が詳しく解釈されなければならない。特にモデルへの結晶化、その変転と形骸化を追跡することが大切である。結晶化に至る諸段階は各々

独自の価値を持っているが、柔軟なものから堅固な形態への発展そのものとして叙述しなくては、教条主義的であろう。

ジャンルの生成過程の叙述にはさらに、決まった型〔Typus〕が長い期間を通じて一定のまま、歴史がこの恒常的なものを中心に求心的、遠心的方向に動くということが、より重要な観点となる。リート歴史にあつては、単純な有節歌曲がその簡潔で理解し易い形態の故に、中心的な位置を占めている。そして《リート》というジャンルの概念と歴史連関は、作曲家達が数世紀の流れの中でこのモデルから超・有節的な形やほとんど非・有節的な形式へと何回も遠ざかり、他方一般の人々は繰り返しこのモデルに立ち戻ったことから理解される。

音楽形象のいくつかの種類はジャンルよりは特殊で、個々の楽曲よりは一般的である。これらを発見し、その生成と過程を叙述することが、研究の課題である。従つてヘンデル時代のオペラ・セリアのアリアは大部分が、復讐や疑惑のアリアのようなアリア型からの個性的な異化として理解できる。

譜面に固定される楽曲が支配する領域以外では、型が大きな役割を担っている。アラビアの音楽家はマカームに、インドの音楽家はラーガに、たとえこの《型》の他に個的な楽曲が存在しているのにもかかわらず、依拠している。しかしこの個的な楽曲すらもマカームやラーガの枠内に留まっている。詳細な分析と比較、およびそのような型を実際に用いる音楽家への質問によって、何がそのつど型を作り、また音階や他の関連組織が構造の骨組、つまり文句の本体を作り、それがまたどのようなものであるのかを、説明してみてもよいだろう。仮定的なこの上位概念である型は、民謡、詩篇唱句、ピザンチンの旋律型、古代ギリシアのノモイ等の旋律型の間には存在する相違も明らかである。

4. 音楽史の他の観点

音楽史の中心的領域は、西洋における作曲の重要な発展過程である。しかしこの領域は全体としては、西洋以外の歴史的世界の諸部分、そして作曲以外の音楽活動の側面をも含んでいる。音楽生活の構造は根本的には変わらないものであるという前提を掲げるのではなく、音楽史は明らかにその深部にまで及ぶ変化を調査しなくてはならない。従つて音楽史は、創造的な音楽活動が記号により固定された作品の作曲に転じ、また、実践が解釈へと変化することによって、いかにこの構造が変化したのかという問題を究明する。中世後期に作曲活動が起こる以前には実践的音楽活動と理論は全体の構造において別のより重要な意味を持っていたし、産業文化の来たるべき時代に作曲が、ベートーヴェンやヴァーグナーの時代と同じような音楽活動での位置を占めているとは思われない。このような違いに目を向けて、中世、なかんづく古代の音楽は近世の場合と本質的に異なる重点に気を配って考察されるべきである。音楽学〔Scientia musica〕は盛んになる作曲の伴侶だけでないし、音楽活動も《演奏実践》だけではないように思われる。

理論は実践を体系化したものにすぎないというのは偏見である。一方的な依存関係の状態は全く変わらないままであるという前提を立てるかわりに、どのような場合に音楽の著述が時代の流れの中で実践をのちに型にいれようとするのか、あるいは同時にそれを映し出すのか、それとも進歩を促す原動力になるのかを究明することの方が妥当である。中世では音楽学〔Scientia musica〕が、理論から逸脱した場合も多いが、《理性の支配の下》に実践を合理化し、ロマン主義の時代には音楽は、すべてというわけではないが、著作物によって古いものが

新しい意味内容で満たされた。

文学と作曲は部分的にのみ一致すればよいということは、リヒャルト・ヴァーグナーの著作と作品との比較が示している。音楽に関する著述は決して実践の忠実な反映ではない。文字で記された音楽観や傾向の一部が実践に作用し、その多くは理論的・文学的には興味深い、実践にとっては意味を持たない。

体系的・音楽用語法は用語の歴史にとって代られることはない。それどころか反対に、以前用いられていた用語が新しく作られたものによって完全にとって代られることもない。音楽に関するより古い表現を綿密に解釈してその歴史を追求することが、ひとつの望みある方法である³⁶⁾。個々の用語の他に、音楽の諸要素の原インド・ゲルマン語表現から1850年以降の進歩派の専門用語に至る、語場および語彙への問いかけも行なわれる。また様々な言語、例えばイタリア語、アメリカ英語の音楽という言葉にどのような観念が内在しているかも考察されるべきであろう。

様式史の方法はとりわけグイード・アードラー以来発達してきた。《様式》、つまり形作られた特性は、様式諸契機の総和であるばかりか、全的な性格である。十分に刻印付けられた特性は、重要な最大値である。しかし様式諸契機は恒常的な属性ではなく、多数のありふれた現象に比べてその数はわずかなのだが、特殊なものである。また多くの職場の歌謡集の旋律法のように、少なくとも音符の上で独自の節回しを確定できない場合もしばしばである。農民や牧人の旋律様式は存在するが、公務員や会社員の場合には存在しない。国民様式の発展の前段階についても同様なことが言える。従って様式統計は役には立つが、また誤りも招くと言える。この方法によって獲得された命題、つまりバッハからベートーヴェン、そしてヴェーベルンに至る音楽の情報内容は増加したというものも崩れてしまう。というのも、クレッシェンドという思考モデルは、歴史的生成と変転という現実の構造に対応していないからである。

様式契機をすでに個々の音に発見する、同感による感情的移入³⁷⁾は、個人と結びついている限り、発見的に重要である。しかし、多くことは楽譜にではなく、響きに現われる。ある旋律やジャンルが様々な国と時代に経験した様式的変化、例えばフランスとロシアにおけるオペラ、アフリカにおけるヨーロッパからの旋律、ヨーロッパにおけるジャズは多くを教えてくれる。

様式は抽象的に叙述されるだけでなく、歴史的生の一側面として理解されなくてはならない。それは作曲家とその同時代人達との間の相互作用の中で形成され、拡大する。そしてある趣味に一致したり、衝突したりする。様式は、フランス宮廷文化、ドイツの都市文化、東欧諸民族の国民的成長の様々の段階において、グループの性格や生活様式の形成、彫琢、表現に役立つ。民族的な種類の様式、例えば《トルコ風》[alla turca]、《カルメン》におけるスペイン的色彩、《アイダ》のエジプト的なものは、しばしば民族的現象ではなく、むしろ観念の世界に属する。

進化論と進歩信仰の放棄は多くの音楽史家を、発展ではなく様式意志の変化から説明できるであろうような様式変化だけが存在するという考えの是認へと導く。しかしながらこの考え方は、価値判断なく確認される多くの実際の発展過程を正しく評価できない（例えば、近世におけるデュナーミク、テンポ、演奏に関する規定の増加）。またこの考え方は、音楽の生成を大きく把えることを拒む。というのも、モンテヴェルディがシュトラウスほどに歌手達に指示することを《欲さなかった》、あるいは近世では民謡の旋律法がなめらかな拍子、有節形式そして長調へと単純化されたのは近世の傾向がそのような方向に流れていたからだといった説明は、現実的ではない。さらに、作曲において現実に《欲されて》いるものは、利用できる楽器、演奏

する音楽家の能力、聴衆の期待から来る見込みと抵抗の中で発展する。そして音楽と記譜法³⁸⁾、楽器の構造と器楽、楽曲のジャンルと催しの形式などの各々の間の相互作用がどのようなものであったかが、調査されなければならない。ジャンルの形式のような実際の歴史的経過は、様々な要素が相互作用する、その時々歴史的状況から理解されよう。

歴史を一本の線としてではなく、独奏、かけ合い、持続低音等を有する多声の管弦楽という思考モデルに従って理解することは、音楽研究者には自明のことであろう。あらゆる国と住民のすべての層において時代空間を満たす時代様式は存在しない。普及と拡大はその度毎に調査されなければならない。ウィーン古典派や重要な本来のロマン主義の作曲家のようなエリート《時代様式》は、ビーダーマイヤーなどの中、下級階層の時代様式の上にそびえ立っている。

最後に、ヨーロッパ音楽史や一般音楽史はどのような時代に区分されるかという問題を考える場合、それは事実の生の素材を《区分》することではなくて、歴史の流れの現実的な転換を示し、諸時代間を互いに区別する現実の特性を発見することである。二極間の振り子運動(《古典的》と《ロマン的》、あるいはポリフォニーとホモフォニーの時代様式)といった思弁的な歴史像は、あまりにも単純な思考形式と、都合の良い事実の任意な選択に基づいた、単なる構想にすぎない。

5. 歴史的・体系的音楽学

他の学問領域にも及ぶ体系的音楽研究の分野では、そこで普通に用いられている方法、テスト、実験、統計、情報研究などが適用されている。このことは、音楽音響学、音楽心理学、音楽社会学、民族音楽学にも言えることである³⁹⁾。

音楽心理学は芸術としての音楽の心理学的側面を、音心理学はその要素的基礎を扱う。音心理学は部分的にのみ聴覚心理学と一致する。というのも、後者は聴覚一般に関係するが、その音楽的側面は扱わないからである。体系的音楽理論は、音心理学や音楽心理学とは異なり、音楽学のみの特異な学科である。ムーシケー・テクネー [Mousikē technē] とアルス・ムジカ [Ars musica] に根差したこの学科は、尊厳な伝統を批判的に放棄したり、あるいは新たに修得しなくてはならない。次の課題は、音楽理論と言った場合多くの人々がまず考える教科用の音楽理論とは、適切に区別することである⁴⁰⁾。第3には、理論と歴史間の方法論的關係が重要である。

音楽に関する旧態の学問は、音楽を数関係に基づく純粹形式の超・時間的な領域と見ている。リーマンは、一様な原理に従う体系形成と歴史的多様性に対する暴力行為の、見本である。彼は「意識して、音楽手段を完全に所有した現代の芸術訓練の立場」に立脚していた。もっとも彼は後に、様々な国民の民俗音楽にも理論を含めなくてはならない独自の調とリズムが存在することを強調した。これに対して今日では、一般的な言葉使いでは複数で用いながら、音楽を単数として認識しているのだが、《きわめて多様な》音楽体系と《音楽》を認める歴史的相対主義の考え方とトポスが支配している。多くの研究者は歴史主義と非・歴史主義とを仲介する黄金の中道を勧めてはいるが、しかし小さな臆病さのために、両側面への見通しを塞いでしまうという危険にもさらされている。正しい道は、歴史的及び体系的思考を高度に追求し、両者を互いに結びつけることであろう。

調性やポリフォニーのような基本概念を規定するには、本質可能性の力性を十分に考慮し、歴史的差異と変化を含めなくてはならない。調性理念をヨーロッパ近世に狭く限定してしまうことで、広義のどのような調的構造が原始時代にまで遡り、地球上に普及しているのかという

調査を阻害するべきではないだろう。事象領域の包括的な秩序という意味での体系は、a) 事象の性質、最大の可能性と分節化を認識し、b) これらの視点から歴史的所与性を理解し、分類し、c) それによって秩序そのものを変形・修正することに努める。ここではザックスとフォン・ホルンポステル⁴¹⁾以来の、楽器の体系とその拡大化が範例となる。

重要でかつ唯一の観点は、対概念を両極として理解することである。そして両極間には段階的・質的に異なる型が考えられる。例えば、単声と多声、調的と非・調的、絶対音楽と標題音楽の《間》である。またいくつかの研究分野は、歴史的音楽学と体系的音楽学との《間》にあると理解される。パレストリーナ風の古い声楽ポリフォニーや厳格な12音主義に関する、E・ロートアカーの意味における《ドグマ的》叙述はこれに属する。

体系的音楽学の概念を歴史で用いることは、もしそれらが歴史的・現実的なものに合致せず、また適用範囲が守られなければ、非・方法的である。しかし批判的な用法では、体系的音楽学のカテゴリーと成果は、作曲、楽器、音楽観の歴史において客観的理解を可能にする基礎となる。従って転調の問題史は、調の間でどのような経過が可能であるのか、そしてどのような経過がその時々的发展段階で実際に現われているのかという、体系的な考察を前提としている。

6. 一部門と特殊世界としての音楽

民族音楽学者だけでなく、昔の音楽史家も、礼拝や宮廷社会といった生活圏の共同部分として音楽を叙述してきた。《環境》あるいは実用音楽の理解への道は、ベッセラー、フェッレラーなどが示した。また音楽が民族や自然民族の生活や信仰にいかに関与しているかは、H・J・モーザー、C・ザックス、マーリウス・シュナイダーなどが明らかにした。他方、大衆の通俗音楽〔Trivialmusik〕については、マルセル・ブルーストがよこしまな音楽の讃辞で述べたことがあてはまる。「その音楽の領域は、芸術史ではなくて、感傷的な社会史において広大である。」

偏狭な専門主義へ向かう傾向に対しては、音楽を特殊領域としてではなく、文化の一部門として把握することが、永久の基本命題である。しかし、事象に適った方法を用いることが重要となる。

a) あらゆる礼拝・実用音楽には独自性のすべての特徴を欠き、反対にあらゆる演奏会音楽は秀れて独自であると、前提することはできない。境界形式の間での段階付けと型が問われなければならない(例えば、ミサのグラドゥアーレや社会的出来事としての初演)。同様に、音楽は芸術と文学のあらゆる時代様式を均一に、そして同時に作り出すと前提することもできない。むしろ《どの程度まで》が問われなければならない。作曲の時代様式の中には、多感主義〔Empfindsamkeit〕とロマン主義の等価物は存在するが、ゴシック、シュトゥルム・ウント・ドランク、リアリズムに対するものはない。さらに、19世紀における転調と半音階法の増加といった専門的な発展過程は共にロマン主義という精神的潮流に共に規定されてはいるが、これから完全に説明できるものでもない。ここに、エルンスト・クルトの、ロマン派和声とヴァーグナにおけるその危機の重要な叙述の方法的欠陥が存在する。

b) ひとつの様式を《ブルジョア》といったひとつの社会的階層から直接に短絡的に導き出し、階層という不明確な概念から出発するかわりに、様式の直接の担い手であるその時々の様式共同体を具体的・歴史的に問わなければならない。音楽史にとってとりわけ重要な様式共同

体の型は、宮廷貴族、都市貴族、聖職者、音楽家から成る洗練された識者と愛好家の集まりであった。同様に、どのような職業グループや職種（詩人、研究者、技術者など）が作曲家にとってその時々の模範になったかが、具体的に確定されなければならない。バッハの時代には、雄弁家、とりわけ明確に説得力を持って語り、警告を発する説教師の型が模範であった。またドビュッシーの時代には画家を模範にして、海、雲、風景の感覚印象などを音楽的な方法で再現することが、指導的理念であった。

c) ある時代における音楽の位置は、一面的に眺められるべきでない。一般的性格は、個人のすべての証言に現われる性格ほどには、音楽には現われてこないであろう。むしろひとつの時代は生活圏の複合体として理解され、この中での音楽の役割が問われなければならない。従って中世では音楽は、詩や絵画のような、地獄を目前にした現在の側面を描写する課題と可能性を持たず、音楽は、最終的には神と《天上の音楽》〔Musica coelestis〕へと至る普遍的な調和秩序の感覚上の範例として認められていた。

d) 天空の音楽〔Speculum musicae〕（1300年頃）において表明された考え、音楽は世界の万物に及んでいるという考えは、音芸術ではなく、まず第一に天空、世界、人間の超・音楽的秩序に向けられている。また後の世界像では、超・音楽的なものが世界と、音芸術としての音楽との間を仲介する。例えばロマン主義の音楽観はこのように解釈されるべきである。

すべての方法に通じて言えることは、これらは解明することと確実にすることという二重の価値を持っているということである。解明することによって、専門家だけに興味あるものとは限らない認識を音楽学は得るのを助ける。確実にすることによって、本質的なものへ立ち向かうことが、学問から離れることを防ぐのである。

原注

- 1) Heckmann, H. (Hrg), Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft. Regensburg, 1967. Kg-Ber., Ljubljana 1967, Bowles u. a.
- 2) Bessler, H., Das musikalische Hören der Neuzeit, in: Ber. über die Verhandlungen der Sächs. Akad. der Wiss. zu Leipzig, phil.-hist. Klasse, Bd. CIV, H. 6, 1959, S.7.
- 3) Mf 1965, H.3, Umschlag.
- 4) s. Kongresberichte. Blume, F., Musikforschung und Musikleben. Kg.Ber. Bamberg, 1953. Kassel, 1954, S.7-23.
- 5) s. "Instrumentenkunde" in MGG 6.
- 6) MGG 9, Sp.1595.
- 7) MGG 9, Sp.1600ff.
- 8) Über die Bedeutung einstiger Fachausdrücke und Schlagwörter für die Musikgeschichte, s.S.129.(本論p.)

- 9) s. Schallaufzeichnungen, MGG 11, Sp.1572ff.
- 10) Husmann, H., Einführung in die Musikwissenschaft, Heidelberg, 1958.
- 11) MGG 5, Sp.1443ff. und 11, Sp.1596ff.
- 12) s. Winternitz, E. Musical Instruments and their Symbolism in Western Art, London 1967. Kg.-Ber. New York 1961 (1961/62, 2Bde), Bd.1, 109ff.
- 13) z.B. Ethnomusicology 1968, S.397ff.
- 14) Kg.-Ber.Bamberg 1953, S. 165ff.
- 15) Wiora, W., Die vergleichende Frühgeschichte der europäischen Musik als methodische Forschung. Kg.-Ber. Basel 1949 (1950), S. 212-221.
- 16) Ders., Musikgeschichte und Urgeschichte. Svensk Tidskrift för Musikforskning XLIII (1961), S. 375-396.
- 17) s. Nettl, B., Theory and Method in Ethnomusicology, London 1964. Riedel, F.W., Zur Geschichte der musikalischen Quellenüberlieferung und Quellenkunde. AML X X X VIII(1966), S. 3-27,
- 18) 諸例に関しては, Lebermann, W., Apokryph, Plagiat, Korruptel oder Falfifikat?. Mf, XX (1967), S.413-425.
- 19) v. Dadelsen, G., Die "Fassung letzter Hand" in der Musik. AML X X X III(1961), S. 1-19,
- 20) Gennrich, F., Repertorie-Theorie, Zs. f. franz. Sprache und Literatur LXVI(1956), S.81-108,
- 21) Riedel, F.W., op.cit., MGG 6, Sp.1289. 9, Sp.1034, u.a.
- 22) s. MGG 1, Sp.1831 und 13, Sp.311. Heckmann, H.(Hrg.), op. cit. Riedel, F.W., op.cit. Schmieder, W., Musikbibliographie. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte und ihren Problemen. AfMwXII(1955), S.239-247, Bridgman, N., L'Etablissement d'un catalogue par incipits musicaux. Music Disciplina IV(1950), S.65-68; s.a, AML X X X III(1961), S.193-196. Kg.-Ber. Kassel 1962, S.334. Kg.-Ber. Budapest 1964, S.213 u.a.
- 23) Heckmann, H.(Hrg.), op. cit.
- 24) Bessler, H., Grundsätzliches zur Übertragung von Mensuralmusik. Studien zur Musikwiss. X X V(1962), S.31-38, Britner, H., Die Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation und ihrer Übertragung. ZfMw X I(1928/29), S.534-548, MGG 3, Sp. 1117ff.
- 25) s. Abraham, O.u.E.M., von Hornbostel., Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien. Sammelbände d. Internat. Musikges. X I(1909), S.1-25. Dahlback, K., New Methods in Vocal Folk Music Research, Oslo 1958. Estreicher, Z., Une technique de transcription de la musique extique. Neuchâtel, 1957. Gerson-Kiwi., Towards an Exact Transcription of Tone-Relations. AML X X V(1953), S.80-87. Wiora, W., Die Aufzeichnung und Herausgabe von Volksliedweisen. Jahrb.f.Volksliedforschung VI(1938), S.53-93, u.a.
- 26) s. "Editionstechnik" in MGG 3. Dadelsen, G.von(Hrg.), Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtaugen, Kassel, 1967. "Editionsteknik" in Riemann Musiklexikon Sachteil.
- 27) Kretzschmar, H., Ges. Aufsätze über Musik II, Leipzig 1920, Bd.2, S.168.
- 28) Heckmann, H., op.cit. Reckziegel, W., Theorien zur Formanalyse mehrstimmiger Musik, Köln 1967. u.a.
- 29) Wellek, A., Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen

- Musikwissenschaft. Frankfurt/M. 1963, (s. dazu W.Wiora, Mf XIX(1966), S.247-260).
 Reinecke, H.-P., Über Allgemeinvorstellungen von der Musik, in: Festschrift Walter Wiora zum 30. 12. 1966. Kassel 1967, S. 31-40. Kleinen, G., Experimentelle Studien zum musikalischen Ausdruck. Hamburg 1968. u.a.
- 30) Schering, A., Das Symbol in der Musik. Hrg. v.W.Gurlitt. Leipzig 1941. Gurlitt, W., Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge in zwei Teilen. Hrg. v. H.H. Eggebrecht. Wiesbaden 1966, Schmitz, H., Die oratorische Kunst J.S.Bachs, Mainz 1950.u.a.MGG, Art. "Figuren", "Symbolik"u.a.
- 31) Becking,G., "Hören" und "Analysieren". ZfMw I (1918/19), S.587-603.
- 32) s. Bessler, H., Das musikalische Hören der Neuzeit..., Fellerer, K.G., Einführung in die Musikwissenachaft. Granz/Innsbruck/Wien 1950.
- 33) Wiora, W., On the Method of Comparative Melodic Research. Journ.of Intern. Folk Musik Council IX(1957), S.55-58. Kg.-Ber. 2Bde Salzburg 1964, b) Idee und Methode "vergleichender" Musikforschung (W,Wiora), I,S.3-10, II.S.23-37.
- 34) Wiora, W., op.cit.
- 35) s. die topographische Übersicht über die abendländischen Neumentypen in MGG, Art. "Notation".
- 36) Eggebrecht, H.H., Studien zur musikalischen Terminlogie, in : Abh. d. Akad. d. Wissenschaften u.d.Literatur, Mainz 1955.
- 37) z.B. Becking, G., Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg 1928.
- 38) Dadelesen, G. von, Über das Wechselspiel von Musik und Notation, in: Festschrift f. W. Gerstenberg, Wolfenbüttel/Zürich 1964, S.17-25.
- 39) s. MGG; Husmann, H., op.cit. Reinecke, H.-P., op.cit. Ders., Stellung und Grenzen akustischer Forschung innerhalb der systematischen Musikwissenschaft. AMLXXXI (1959), S.80-86, Ders, Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens, Hamburg 1964.; Wellek, A., op.cit.; Winckel, F.(Hrg.), Klangstrukturen der Musik. Berlin/Borsigwalde 1955. Ders, Die informations theoretische Analyse musikalischer Strukturen. Mf XVII(1964), S.1-14, u.a.
- 40) s. dazu Riemann, H., Grundriss der Musikwissenschaft. Leipzig 4/1928. Ders., Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen". Jahrbuch Peters für 1914/15,S.1-26; s.a. für 1916, S.1-21. Wolff, H.Ch., Hugo Riemann, der Begründer der systematischen Musikbetrachtung, in: Festschr. f. M. Schneider 80, Geburtstag,hrg. v.W. Veffer, Leipzig 1955, S.265:270. Wiora, W., Die historische und systematische Beyrachtung der musikalischen Gattungen. Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft X(1966), S.7-30.
- 41) Dräger, H.-H., Prinzip einer Systematik der Musik-Instrument. Kassel 1948.