3つの観点からの音楽における啓蒙：
公共性、批判、自律によるシンフォニーの成立

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2014-12-26 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 上利, 博規 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00007999

3つの観点からの音楽における啓蒙 —公共性、批判、自律によるシンフォニーの成立—

上 利 博 規

序論

啓蒙は、主として18世紀のヨーロッパにおいて理性にもとづいて既存の考え方や社会体制を捉えなおそうとする思想傾向を指し、それは文化領域にも影響が及んだ。これを音楽史の立場から見れば、バッハやヘンデルが活躍したバロック時代からハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの古典主義の時代への移行期と見ることができる。では、バロック音楽からウィーン古典派への移行と、諸領域において進んだ啓蒙主義とはどのように関係するのか。

本論は、以下の三つの観点から音楽における啓蒙について問うものである。啓蒙思想は、権威や習慣ではなく「自然の光」である理性のもとに中世的な宗教や封建制度を非合理的なものとして廃しようとするが、それにとどまらず原理的には「万人が理性をもつ」という前提のもとに普遍的な自由や公共性を万人に保証すべきという考えを含んでいる。これを音楽という観点から考えれば、どのようにして宮廷文化であった音楽が市民へと開放され、音楽が社会的共有財となったのかという問題にもなる。カントが『啓蒙とは何か』(1784)で語ったような「理性の公的使用」という観点から考える時、啓蒙君主と呼ばれる人たちの文化施策において音楽を私的楽しみではなく公的なものであるとして捉える意識がどのように見出せるか。これが音楽における啓蒙の第一の観点である。

第二の観点は、啓蒙という考えに含まれている、理性によって既存のものを捉え直そうとする反省的意識化、すなわちカント的な「批判」という点から考えるならば、音楽における啓蒙は音楽をどのように「批判」的に捉え直そうとしたのかという問題である。これを、当時の音楽理論書などの出版物を手掛かりに考えたい。

第三の観点は、啓蒙という考えに含まれている「理性を用いて自ら考える」

という自律の問題である。啓蒙思想に含まれる自律の要請は、音楽においては道具的音楽から自律的音楽への変化として現れる。これを具体的にシンフォニーの形成過程という音楽の内在的構造を通して考えたい。というのも、今日交響曲と訳されている「シンフォニー」はオペラの序曲であるシンフォニアから発展したと考えるのが定説であるが、オペラの序曲に過ぎなかったオペラ・シンフォニアが交響曲へと発展する時代はまさに啓蒙の時代と重なっているからである。

啓蒙という概念に含まれる上記3点、即ち「公共性」「批判」「自律」という契機が音楽にどのように現れているか、以下順を追って検討したい。

1 啓蒙君主と音楽

(1) 2つの意味での啓蒙君主

音楽における啓蒙を三つの観点から考えるにあたり、先ず啓蒙という言葉に含まれる多義性について予備的に述べておく必要がある。というのも、これら啓蒙に含まれる公共性、批判、自律という3つの契機はいずれもカント哲学に含まれるものであるが、啓蒙という言葉の一般的意味とは異なっているからである。このような意味の混乱は、中国から輸入された「啓蒙」という言葉は教え導いて「蒙昧を啓く」という意味を担っており、これが明治時代にヨーロッパの啓蒙思想の訳語として用いられたことに主な原因がある。中国から輸入され日本で使用された「啓蒙」と、ヨーロッパの啓蒙思想とは内容が異なっているにもかかわらず、それらが結びつけられたために今日の「啓蒙」という言葉は多義的な意味において用いられることになってしまった。

さらには、明治時代は「上からの啓蒙」によって急速な近代化をなそうとしていたが、その際プロイセンにおける「上からの啓蒙」を一つのモデルとしていたという問題がある。すなわち、既にプロイセンにおいて当時の政治状況の中でナショナリズム的な観点から「国家が教育者となって急速な近代化を図る必要がある」と考えられていたのである。それはカントが理性の公的な使用によって世界市民的な普遍性を目指していたのとは異なった姿である、というよりもカントは啓蒙思想がプロイセンにおいてナショナリズム的な意味で使用されることを批判したのである。つまり、明治におけるヨーロッパ思想の輸入のみならず、既にヨーロッパにおいても啓蒙は多義的に使用されていたのである。

したがって、啓蒙君主という言葉も多義的に使用されることになり、「啓蒙専

制君主」という言葉さえ生まれ、なぜ啓蒙的でありながら同時に専制的であり得るのか、ととまどいを感じることになる。

啓蒙という言葉をめぐる以上のことを踏まえた上で、啓蒙君主と呼ばれるウィーンのマリア・テレージアとヨーゼフ2世、そしてプロイセンのフリードリヒ大王がいかなる意味で啓蒙的であり啓蒙的でなかったかについて考えよう。

(2) 音楽文化の市民開放化の動き

啓蒙君主が行なった音楽文化に関わる施策の意味を考える上で、当時の音楽文化がどのように市民に開放されつつあったかという状況の概略を確認しておこう。

1700年代前半、宮廷における音楽は公開演奏会や楽譜出版などを通して市民に開かれつつあったことは広く知られている。公開演奏会としては、フランスのコンセール・スピリチュエルや、ドイツのコレギウム・ムジクム、あるいはロンドンにおけるバッハ＝アーベル演奏会などが有名である。1736年の音楽雑誌ではコレギウム・ムジクムについて、音楽家は誰でもこの演奏会に参加して演奏することが許されており、有能な音楽家の価値を判断できる聴衆が集まることも多いと書かれており、演奏会が市民に開かれてゆく様子が見えてくる。

また、楽譜出版に関しては、印刷産業全般の興隆もあり、パリそしてロンドンなどで相次いで楽譜出版社が創立され、特に1700年代中頃から出版業者が急増し、やがて100人近いパリの楽譜出版業者のもとからイタリア音楽も含めて様々な楽譜が出版されるようになる。また、作曲家たちもパリで楽譜を出版することを求めるようになっていた。こうした状況をもう少し詳しく見てみよう。

まず1700年代前半のイタリアであるが、ヴィヴァルディがいたヴェネツィア、A.スカルラッティたちナポリ楽派、1708年ハプスブルク家の支配下に入ったミラノなどが音楽の中心地であり、オペラが多数の公開劇場において上演されていたことは知られているところであるが、ほかにも貴族の私邸でも楽団による音楽が盛んに演奏されていた。しかし、イタリアの諸都市では財政的な困窮が訪れ、次第にヨーロッパにおける音楽を主導する立場から退いてゆくようになる。

1600年代におけるヨーロッパの音楽の中心がイタリアであったのに対し、1700年代ではこれにかわってパリ、ウィーンなどが重要な役割を果たすようになる。ルイ14世の時代のフランスでは、ヴェルサイユ宮殿で礼拝堂での宗教音楽、宮殿内の室内楽、野外行事音楽が演奏されており、イタリアからリュリ(1632-87)が招かれ『町人貴族』(1670)によってフランス・オペラの基本の形を確立

した。また、当時室内樂の中心に置かれていたものの一つはクラヴサンであるが、ルネサンス時代に流行したリュート音楽はクラヴサンに書き換えながら発展したが、フランソワ・クーブラン（1668-1733）が多数のクラヴサン音楽を残しクラヴサン奏法を確立した。宮殿音楽のもう一つの中心は「王の24のヴァイオリン」などの室内樂であるが、この組織は主として宮殿でのバロック・ダンスの伴奏を担っていた。

1700年代に入りルイ15世の時代を迎えるが、この時代のフランス音楽を代表するのはラモー（1683-1764）である。彼はクーブランに続いてクラヴサン曲を作っていたが、1730年代からは『イポリットとアリシー』（1733）などのオペラに力を注ぐようになる。しかし、『イポリットとアリシー』、『優雅なインド』（1735）、『カストルとポルクス』（1737）、『エベの祭』（1739）、『ダルダニウス』（1739）などのオペラが上演された場所はヴェルサイユではなくパリであった。

これは、ルイ14世の死去（1715）に伴ってヴェルサイユの貴族たちはパリに戻り、音楽の中心がヴェルサイユからパリに移って来たことと関係している。パリでの演奏の場は、一つには私邸におけるサロンであり、一つには1725年に創設されたコンセール・スピリチュエルなどの公開演奏会であった。ラモーは1727年頃に国税長官であり音楽愛好家でもあったラ・プブリニエール（1693-1762）と知り合い彼の館に住むようになり、1731年には私設楽団を創設して音楽監督兼指揮者となった。ラモーがオペラ作曲に力を注ぐようになったのはこうした庇護があったからである。ラモーがヴォルテールやルソーに出会ったのも、ラ・プブリニエールのサロンでのことであった。

当時のパリのサロンではこうした演奏会がたくさん催されていたが、コンセール・スピリチュエルをはじめとするいくつかの公開演奏会では、イタリア・シンフォニアのほかに、次第にドイツ、ウィーンの作曲家による作品も演奏されるようになっていた。

また、既に述べたように当時のパリは近代ヨーロッパの印刷・出版の中心地の一つであり、パリの多数の楽譜出版業者のもとからイタリア音楽も含めて様々な楽譜が出版されるようになり、作曲家たちはパリで楽譜を出版することを求めるようになっていた。つまり、1700年代のフランス音楽は、演奏会や楽譜出版によってイタリアやウィーン、ドイツの音楽の演奏や出版などの集積場となっており、パリは音楽のコスモポリタンの交流の場となっていたのである¹。

¹ いうまでもなく、モーツァルトがコンセール・スピリチュエルの依頼により作曲したのが交響曲第31番「パリ」（1778）であり、コンセール・ド・ラ・オランピックの依頼によってハイドンは

(3) ウィーンのマリア・テレージアと音楽施策

マリア・テレージア（1717-1780、在位1740-80）の在位時代はまさに啓蒙の時代そのものであった。マリア・テレージアはその文化施策において啓蒙とどのように関わったのであろうか。

マリア・テレージアはオーストリア継承戦争（1740-1748）によりプロシアなどとの政治的・軍事的関係に苦慮し、軍事、教育、税制などの改革を進め、貴族や教会の権力に制限を加えて近代化を図ったが、彼女自身は啓蒙思想には関心をもたず、啓蒙思想に関心があった息子のヨーゼフ2世としばしば衝突していた。マリア・テレージアが望んでいたのは国際的緊張関係の中でいかして財政難と戦いながら帝国の中央集権化を進め、近代的で訓練された軍隊を整えるかということであったので、彼女が進めた改革が中世的なものを廃し近代的制度の整備に寄与した面があったとはいえ、啓蒙思想に基づいた君主とは言い難い。

マリア・テレージアと音楽との関わりについていえば、まず彼女は小さい頃から音楽をはじめとする芸術文化に親しんでおり、モン（1717-1750）と並んで当時のウィーンを代表する作曲家ヴァーゲンザイル（1715-1777）を音楽の師としていたことを指摘しておく必要がある。財政難と軍備強化のために宮廷楽団その他芸術文化に関する予算を縮小する必要に迫られたことはさておき、1741年にブルク劇場を宮廷劇場として設立したことや、ブルボン家へのライバル意識からパリの文化をウィーンに導入し、新しい音楽作品や演奏家によって賑わったことは、ヨーゼフ2世の政策と相まって結果的に啓蒙的な影響を与えた。確かに、マリア・テレージアの時代は未だ宮廷がウィーンの音楽生活を監督・支配している状態ではあったが、「1750年代と60年代を通じてヴィーンで活躍した音楽家の多くは、それにつづく時代の音楽生活をも形成し続け」「長い間ヨーロッパ最高の音楽と音楽家たちにふれることによって、ブルク劇場の聴衆は教養ある聴衆となっていた」²のである。すなわち、マリア・テレージアは意識的に啓蒙君主たろうとしたわけではないが、回りにいた啓蒙的な立場の人々の影響もあり、結果として啓蒙的な施策も行なったと考えるのが妥当であろう。

これに対してヨーゼフ2世は意識的に啓蒙的であろうとしたが、彼は母マリ

1785年から1786年にかけて「パリ交響曲」（第82番～第87番）を作曲した。それ以前にも、1750年頃からシュターミッツをはじめとするマンハイム楽派のシンフォニーがパリで演奏されている。

²『西洋の音楽と社会 ⑥古典派 啓蒙時代の都市と音楽』（音楽之友社、1996）、p.147、150。

ア・テレージアの宿敵であったプロイセンのフリードリヒ大王を啓蒙君主として崇拝していた。では、フリードリヒ大王がいかなる音楽施策を取ったのであろうか。

(4) プロイセンのフリードリヒ大王とベルリン楽派

ドイツでは1616年から1648年の30年戦争による荒廃からいかに立ち直るかが最大の課題であったが、多数の領邦国家に分かれており、パリ、ウィーン、ロンドンといった中心的な大都市を形成するには至っておらず、立ち遅れた近代化をどのように進めるかはそれぞれの領邦君主に任されていた。ドイツにおいて中心となっていたのは、ミュンヘンを首都とする南部ドイツのバイエルン、ドレスデンを首都とする中部ドイツのザクセン、ベルリンを首都とする北部ドイツのブランデンブルク＝プロイセン、そして自治都市として独自の発展をみていたハンブルクなどであった。これらの都市における音楽上の状況は次のようなものであった。

まずバイエルンであるが、首都ミュンヘンでは1500年代から既にイタリア音楽家を招聘し、音楽の都として栄えていた。1700年代中頃にはマクシミリアン3世ヨーゼフ・カールが（在位1745-1777）が自らヴィオラ・ダ・ガンバを演奏し、1763年にはモーツァルトが宮廷作曲家になることを希望してヨーゼフの前で演奏している。しかし何よりもプファルツ選帝侯カール4世フィリップ・テオドール（1724-1799）と音楽の名手を集めた宮廷楽団の存在が重要である。シュターミッツ親子やカンナビッツをはじめとする50～60人からなるこの宮廷楽団の名はマンハイム楽派として知られ、バロック期から古典期への移行において最も重要であり、強弱の変化をはじめとする様々なオーケストラの近代的な表現技法を作り出した楽団として有名である。しかし、1778年にフィリップ・テオドールがミュンヘンに移るに伴って楽団もミュンヘンに移ったが、楽団員の拡散もありそれ以降音楽的な勢いは失われた。

次にドレスデンであるが、ザクセン公モーリッツ（在位1547-1553）が音楽に力を入れたこともあり、1600年代に入るとイタリア人を中心とした楽団員は40人を超えて高い水準の音楽を提供しており、当時のドイツ音楽を代表するシュッツを輩出している。1700年代にはゼレンカ（1679-1745）、ハイニヒェン（1683-1729）、やがてプロイセンに移るクヴァンツ（1697-1773）、やがてハンブルクに移るハッセ（1699-1783）、グラウン（1703-1771）たちが活躍した。

ハンブルクは貿易を中心とする豊かな自治都市として、他の都市の宮廷音楽

とは異なり、都市の市民が育んだ独自の道を歩んだ。すなわち、市参事会を中心に音楽文化が運営され、参事会に雇われた器楽演奏家による世俗音楽が中心に演奏された。また、他の諸都市のような宮廷作曲家ではなく、自分たちで作曲家サークルを形成した。コレギウム・ムジクム、即ち音楽仲間という名がこれを象徴しているが、既に1660年にはマティーアス・ベックマンがコレギウム・ムジクムによる公開演奏会を開始している。また、1678年には市立歌劇場が設立され、イタリア以外では初となる公開オペラが行なわれ、オペラが次々と作曲されるようになった。ヘンデルがイタリア、そしてロンドンに移る前に、まずハンブルクに向かったのもこうした状況ゆえであった。1721年にはライプツィヒからやってきたテレマン（1681-1767）が楽長を引き継ぎ、1722年にはマッテゾンが『音楽批判』という音楽情報誌の出版を始め、さらには1736年にライプツィヒからシャイベ（1708-1776）がやってきて、マッテゾンやテレマンの支援を受けながら音楽批評誌『批判的音楽家』を刊行し、その中でバッハを批判することになる。（その詳細は後述する。）

1700年代のドイツの主要都市における音楽状況は以上のものであったが、プロイセンの啓蒙君主フリードリヒ大王は、どのような音楽施策を取ったのであろうか。

プロイセン公国時代にはフリードリヒ・ヴィルヘルム大選帝侯（1620-1688）の施策によりベルリンの宮廷楽団が作られたが、1701年に即位した息子フリードリヒ1世（1657-1713）は妻のゾフィー・シャルロッテと共にイタリアの有名音楽家を宮廷に招くなどして宮廷楽団の質的な向上を図り、1704年にはプロイセン芸術アカデミーを作った。その息子フリードリヒ＝ヴィルヘルム1世（1688-1740、在位1713-1740）は宮廷の予算を削減して宮廷楽団を解散、官僚制度や税制、あるいは工業政策・重商政策などの近代化を図って軍事国家を目指した。

そして、マリア・テレージアの即位と同じ1740年にその息子フリードリヒ大王（1712-1786）が即位する。確かに父親と比較する限りにおいてはフリードリヒ大王は文化を好み、即位後直ちにオペラ劇場を完成させ、自らもフルートを演奏しフルートの曲を作ったりもした。そして、何よりもドレスデンからフルート教師であったクヴァンツ、グラウン兄弟、フランツ・ベンダたちを呼びよせ、C.P.E.バッハと共にベルリン楽派を形成する。彼らは啓蒙時代にふさわしく音楽理論書を著し、クヴァンツの『フルート奏法試論』（1752）、エマヌエル・バッハの『クラヴィア奏法試論』（第1部1753、第2部1762）が刊行され

ている³。

このようにフリードリヒ大王は音楽文化の興隆のための文化施策を取った啓蒙君主のように見える。しかし他方では、フリードリヒ大王は音楽においては師のクヴァンツに傾倒するあまり、他の音楽を軽視し、たとえばエマヌエル・バッハともしばしば衝突しており、エマヌエル・バッハは1768年に自由都市ハンブルクに移っている。また、グラウンのオペラを強制的に書き直させることもあった。このように彼は音楽的には専制的であり保守的であったといわれている⁴。

フリードリヒ大王が啓蒙思想家ヴォルテールと親交があり、ヴォルテールをベルリンに招いたが、結局喧嘩別れになったことは有名である。ヴォルテールはバステューユから解放された後に、イギリスに渡り、そこでベーコンやロックなどのイギリス経験論、あるいはニュートンなどに触れ、こうしたイギリスの思想事情を『哲学書簡』(1733)として出版した。ヴォルテールの魅力は、当時の新しい啓蒙的な思想とその意義を紹介する点にあった。彼らは文通によって結びついており、フリードリヒ大王が即位する頃には『反マキャベリ論』を書いてヴォルテールに送り、出版を依頼している。彼はこの書の中で、君主は人民の僕に過ぎないという社会契約論的立場の君主論を展開したが、同時に理性に基づきながら人民に自由を保障するような専制君主制を理想としている。これがフリードリヒ大王とヴォルテールの喧嘩別れの原因でもある。フリードリヒ大王の専制的な文化施策は、王立歌劇場を作りベルリン楽派とも呼ばれる宮廷楽団を形成しはしたが、開かれた市民社会のための音楽文化を作り出すには至らなかった。

2 音楽の理念化としての啓蒙

次に第二の観点から音楽における啓蒙について考えてみよう。音楽とは何か、何であるべきか等についての反省的な意識化の動き、すなわちカントのいう意

³ 『フルート奏法試論』の邦訳はシンフォニアから上下巻として1976年に刊行されている。エマヌエル・バッハの『正しいクラヴィア奏法』の邦訳は全音楽譜出版社から第1・2部として2000年に刊行されている。両書は、レオポルト・モーツァルトの『バイオリン奏法』(1756、邦訳は全音楽譜出版社から第3版が1998に刊行)とあわせて、3大教則本として有名である。そのほか、ヨハン・フリードリヒ・アグリコーラの『歌唱芸術への手引き』(1757、邦訳は春秋社から2005年に刊行)など、この頃多くの音楽啓蒙書が出版されている。

⁴ 『みづからの確固として不変の音楽上の趣味を満足させるため、音楽活動のあらゆる細部にわたるまで、ほとんどものに憑かれたような統制を行なったのである』『啓蒙主義の都市と音楽』p.274。

味での「批判」が音楽の領域ではどのように起こったのか、そしてそれは古代や中世に見られるような音楽理論とはどのように異なっているのか。

(1) 理念に従った音楽の分類

音楽が教会から解放され、さらにはテキストから解放され、種々の器楽曲が演奏されるようになったバロック時代には、古代・中世を支配してきたピュタゴラス的な比例と古代ギリシア的ないしは中世キリスト教的な宇宙観に基づいた音楽理論は通用しなくなり、新しい音楽分類とそのための理念が必要とされるようになった。

それはちょうど、ルネサンスからバロックへの新しい学問が芽生えつつあった転換期に生きたF.ベーコン（1561-1626）が、『大革新』の第1部『学問の尊厳と進歩』、第2部『ノヴム・オルガヌム』（新しい学問組織体系）において新しい学問体系や方法論などを提示しようとしたことに似ている。ベーコンが学問体系をやり直そうとした意図は、自然の光によって「知識の限界と目標」を照らし出しながら「自然の解明」を行なうことにあった。すなわち、ここには既に「啓蒙」という言葉の語源である「光による照明」という考えが現れているし、また「知識の限界と目標」という考えにはカントの『純粋理性批判』の考えも現れている。ベーコンはイギリス経験に属する人物だとみなされているが、単に経験に依拠すればよいと考えているのではなく、ただひたすらに経験に頼るのではなく論理的必然性をもった方法が必要だと考えていた。文芸復興の潮流の中で15世紀のヴェネツィアではじめて印刷されたプリニウス（23-79）の『自然誌』は、1601年にイギリスで英語訳が出版された。ベーコンはプリニウスの『自然誌』に触発されながらも、単にプリニウスのように様々な知識を集積することを目指すのではなく、知識の無限の拡散につながる恐れがないように、集められたものをいかに整理して保存し、必要なときに取り出せるようにするかという問題に取り組んだのである⁵。

このようなベーコンの学問分類の考えは、やがて音楽にも波及する。すなわち、様々な種類の音楽を体系的に整理しようとする試みが現れるのである⁶。もちろん、ベーコンに先んじて古くはプリニウスにも自然の収集と整理は行なわ

⁵ 拙論「F.ベーコンにおける自然の解明と職人技術」（『人文論集』静岡大学人文学部、58-1、2008）参照。

⁶ 佐藤望『ドイツ・バロック器楽論 —— 1650～1750年頃のドイツ音楽理論における器楽のタイポロジー』（慶応義塾大学出版会、2005）に、プレトリウス、キルヒャーなど前史的な音楽分類が述べられている。

れており、音楽においても分類の試みはあった。問題となるのは、分類における基準となるものが、分類される当のものの本質の理念化にどれほど深く関わっているかということ、そしてそのような試みが求められるのは何よりも、新しいものの胎動に突き動かされてこれまでのものをもう一度見直さなければならぬとする発展的意識に基づいているということである。

このような問いは、わかりやすい言い方をすれば、伝統的な音楽の理念が衰退し、新しい音楽が生まれつつあるときに、理想とすべき音楽とはいかなるものかを改めて問い直すということでもある。かつて自由七科の一つと考えられてきた音楽は、ルネサンス以降の宗教音楽と世俗音楽の融合、舞踏伴奏のための器楽使用などによって、「理想とすべき音楽とはいかなるものか」という問いが必至になったことを意味している。

と同時に、音楽の市民化や公共化に伴って、自由な音楽批評が可能になってきたこととも関係している。このような市民的な音楽批評を押し進めたのは既に触れたように、宮廷に閉じ込められていた音楽が楽譜を通じてヨーロッパに広く行き渡るようになったこと、公開演奏会が行われるようになったこと、音楽批評誌が登場したことなどを要因とするが、特に音楽批評誌は音楽について批評的に語るわけであり、音楽を聴く楽しみだけでなく、それを反省し意識化して語る楽しみを作り出した⁷。

そのような試みを代表するものとして、ここではまずヨハン・マッテゾン (Johann Mattheson, 1681-1764) をとりあげたい。ハンブルクで生まれ育ったマッテゾンは1722年から“Critica Musica”(音楽批評)を刊行し、ミツラー (1711-1778) がこれに続いて“Neu er-öffnete musikalische Bibliothek”(新音楽文庫)を刊行した。マッテゾンは、これに先立って都市における新しい音楽の息吹を背景に“Das er-öffnete Orchestra”(新しいオーケストラ, 1713)において、音楽の分類を試みている。その第2部で作曲の仕方について述べており、特に第4章で様々な種類の音楽の違いについて述べる。

マッテゾンは、さらに“Das Forschende Orchestre”(オーケストラ研究, 1721)の第一部で「感覚の復権、または感覚の質の擁護」について述べる。音楽に関する「感覚の復権」が意味するところは、一言でいえば音楽のピュタゴラス的比例理論に対する批判である。ピュタゴラス以来ヴィンチェンツォ・ガリレイ

⁷ サロン文化もそうした批評的語りの場ではあったが、それは限られた少人数の世界であり、その意味ではそれまでの宮廷文化の延長にあるとも考えられ、批評誌のような多数の人に開かれた批評とは異なる面も持っている。

(1520? - 1591) に至るまで音楽理論の基本は比例にあった。ところが、イタリアではローマに居住したスウェーデンのクリスティーナ女王のアカデミーがもとになって1690年にローマで創設された「アルカディア・アカデミー」において、このような比例に基づく音楽に対して反対の立場を取った⁸。このアカデミーには、スカラルッティ父子、コレルリ、ヘンデルも参加し、マッテゾンも Aristosseno Junior という名でこれに参加していた。また、マッテゾンは本来は外交官でありイギリス大使の秘書になり、またイギリス人と結婚しており、イギリスの経験論的立場も理解していた。

さらにマッテゾンは、それら書物の集大成とでもいうべき“Der vollkommene Capellmeister” (完全な楽長、1739) を著す。そこでは、そもそも音楽とは何かということへの反省的意識から、次のように述べている。「音楽とは、巧みで快い響きを思慮深く配置し、響きを相互に正しく組み合わせ、好ましいものへと完成させるような学問であり技術である」(Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen、第1部第2章15)。また、序論「第7章 Von der Melodie und Harmonie」(旋律と和声について)で、「旋律は和声から生じるべきであるという考えは、誤ったものであり、誘惑的であり有害なものである」(Daß die Melodie aus der Harmonie entspringen soll, ist ein falscher, verführerischer und schädlicher Satz, 7-22) と述べて、さらに第2部「第5章 Von der Kunst eine gute Melodie zu machen」(良い旋律を作る技術について)でも、作曲の基礎は旋律であるとして和声に対して旋律の優位を述べている(2-5-5, 2-5-26)。

(2) シャイベによるバッハ批判

マッテゾンが音楽理論に関してこのような活躍を見せている頃、市民文化が早くから花開いたハンブルクに、ライプツィヒで生まれたヨハン・アドルフ・シャイベ(1708-1776)がやってくる。そして、マッテゾンやテレマンと知り合いになり、彼らの支援を受けながら、シャイベは翌1737年から1740年まで隔週で音楽批評誌『批判的音楽家』(Der critische Musikus)を刊行した。その『批

⁸ マッテゾン“Der vollkommene Capellmeister”序論の「第6章 Von der musikalischen Mathematik」では、「精神としての魂が動かされるは感覚的にである。どのようにしてか? 音自身によってでも、また音の大きさや形態だけでなく、その巧みで、常に新しく響き、尽きることのない音のつながりによって(durch deren geschickte, immer neuersonnene, und unerschöpfliche Zusammenfügung)である」、と述べている(6-17)。

判的音楽家』(第6号、1737年5月14日)でシャイベがバッハを批判し、修辞学者のヨハン・アブラハム・ビルンバウム(1702-1748)が反論し、両者間で論争があったことは広く知られているところである⁹。

これを若きシャイベの勇み足と考えることは容易であるが、ここではまずマッテゾンもシャイベも使用していた「批判」という言葉に注目してみたい。シャイベのみならず、既にマッテゾンも雑誌に「批判」という言葉を使用しており、「批判」という言葉が音楽に対する反省的意識化が雑誌という市民に開かれた形で行われ始めたことを示している。さらに、シャイベがやってきたライプニッツには、啓蒙的自然法学者のゴットシェート(1700-1766)がおり、彼は“Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen”(ドイツ人のための批判的作詩法の試み、1730)を書いていた。1734年からライプツィヒ大学で詩学と哲学を教えていたゴットシェートは、フランス趣味を手本としつつドイツのバロック風の詩を批判し、作詩法の改革を提案していた人物である。また、ゴットシェート自身がヘンデルとテレマンを最も優れたドイツ作曲家と考えており、シャイベは音楽に関してもゴットシェートの影響を受けてテレマンのもとでバッハ批判を書いたと思われる。シャイベはゴットシェートのように新しい音楽のあり方を批評雑誌を通して市民に問いかけながら、バッハ音楽の批評を試みたのである。それは単なる若者シャイベが勢いに任せてバッハを批判したというようなものではなく、ライプツィヒ大学でドイツ語による講義を宣言しドイツ啓蒙の父と呼ばれるようになったトマジウスやヴォルフ、そしてゴットシェートたちライプツィヒに関わる啓蒙主義の流れが生んだ現象の一つといえよう。

では、テレマンとバッハという対立において、シャイベは何を批判していたのか。まず、シャイベはバッハを否定したわけではなく、彼をドイツの優れた作曲家として高く評価していたことを確認しておかなければならない。シャイベによるバッハ批判は、批判部分だけに焦点があてられがちであるが、批判に先立つ部分ではバッハを高く評価している。続く批判部分では、次のように述べている。

「この偉大な人物は、もしもっと快適で、ごてごてと飾り立て混乱した複雑なやり方(durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen)によって自然をはく奪し(das Natürliche entzöge)、過剰すぎる技巧によって自然の美を曇らせ隠す(ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte)ことがないならば、全

⁹ 木村佐千子「シャイベによるバッハ批判再考」(『転換期の音楽』、音楽之友社、2002)参照。

国の讃嘆的となっていたであろう。彼は指によって判断するから、彼の作品はいたるところで演奏困難である。なぜなら、彼は歌手や演奏者に、彼がクラヴィアで演奏できることをそのまま彼らの喉や楽器によって行なうように求めるからである。しかし、それは無理である。すべてのやり方、すべての装飾、そして人々が奏法のもとで演奏すべきと理解しているすべてを、彼は自分の記譜法で表現し、それによって彼の作品からは和声の美しさがなくなり、歌が全く聞き取れなくなっているのである。(注：すべての声部は相互に同じような重要さで機能するので、人は主声部(=旋律)がわからない(man erkennt darunter keine Hauptstimme)のである。)

ここには、複雑なポリフォニーではなく、旋律を基礎として人間の感性に訴える自然な音楽を理想とする姿がある。それは後述するようなルソーにも通じる音楽の理想の先取りでもあった。

(3) クヴァンツによる音楽の分類と「よい音楽家、よい音楽の見分け方」

次に、既に触れたクヴァンツの『フルート奏法試論』に目を向けてみよう。室内シンフォニアが次第に大きな編成のオーケストラに変わるに伴って、それまで使用されてきたリコーダーはより大きな音の出るフルートへと移行したが、この書には「バロック音楽演奏の原理」という副題があるように、その奏法について書かれた本である。最後の第18章では「よい音楽家、よい音楽の見分け方」として、当時の音楽にはどのようなものがあり、それぞれのタイプに応じたよい音楽とはどのようなものであるかについて述べてある。

ここでは、まず音楽の質全般について次のように述べられている。

「音楽というものは、…一定の規則、そして多くの経験や練習によって得られ且つ洗練された良い趣味に従って判断されなければならないものである」

(§ 7)

「音楽を評価しようと思う者は、理性、よい趣味、技術に関する規則を認識する為に充分努力しなければならない」(§ 9)

ここでも「良い趣味」と関連づけてよい音楽が説明されている。また、良い演奏には変化が必要であり、フォルテとピアノを交替させながら音楽の「光と影」をはっきりさせることが求められている。逆に悪い演奏とは、同じ色合いでピアノとフォルテの交替もなく、また頼まれて人のために歌ったり演奏したりしているように自ら心を動かされることなしに冷たい感じで演奏するような場合である。このような悪い演奏の場合には、聴衆は楽しむよりは睡魔におそわれ、

曲が終わると喜ぶということが起こってしまう、と述べている。「光と影」を明確にすることはレオポルト・モーツァルトも求めていたことであり、マンハイム楽派のデュナミークの表現技法にも通じることであるが、1750年頃には「光と影」を明確に示すことによって誰にでも簡単明瞭にわかる音楽が求められるようになってきたことを示している。

また、よい演奏のためには音楽の分類について知り、それぞれの特性にあったような演奏が求められる。クヴァンツはまず「音楽というものは、声楽曲か器楽曲かのどちらか」であり、「声楽曲は教会か劇場か室内かのいずれかの為に作られている」が、「器楽曲は、これらの三つの場所のどこでも演奏されるものである」とする (§18)。(さらに細かい分類が続いているが、ここではその詳細には触れない。)

(4) ルソーと音楽の啓蒙

クヴァンツがプロイセンで音楽の分類やよい音楽とは何かについて記述している頃、パリではルソーが精力的に音楽論を展開していた。ルソーがラモーを批判したことはブフォン論争という名とともに広く知られているが、ここではイタリア音楽とフランス音楽をめぐる論争には立ち入らず、啓蒙思想家ルソーが音楽をどのように考えていたに焦点をあてたい。

ルソーは少年時代にジュネーヴでトリノの宮廷楽団の演奏に触れ音楽を学びラモーの『和声論』などの音楽理論を吸収しながら、1743年にパリで『近代音楽論究』を出版する。また音楽家としては、1745年にオペラ『優雅な詩の女神たち』を完成し、その一部をラ・プブリニエールの私邸で演奏している。このときのラモーによる厳しい批評など、ルソーはラモーによって音楽家としての行く手を塞がられるような思いをする。しかし、ルソーの作曲したいいくつかの曲はコンセール・スピリチュエルで演奏された。1749年に『百科全書』の音楽に関連する項目を執筆し始め、1750年の『学問芸術論』の出版によってルソーの名は広く知られるようになる。さらに、1753年には『フランス音楽に関する手紙』を出版し、既にできあがっていた『音楽辞典』を1767年に刊行している。

このような音楽に関するルソーの活動の中で、ここでは『近代音楽論究』と『音楽辞典』を取り上げてみたい。『近代音楽論究』では、それまでの複雑な記譜法に対し、誰でも簡単に習得できる記譜法を提案しているが、その中でルソーは次のような興味深い言葉を記している。すなわち、「音楽は理性的活動の友」であるにもかかわらず、音楽の喜びが冷静さを失わせるためか、あるいは音楽

家があまりものを考える人たちではないためか、これまで音楽は考察の対象になってこなかった学問の一つである、そして音楽の習得には大変手間がかかるという問題があるにもかかわらず、その問題の原因を明らかにしようとしてこなかった、自分はここで規則を簡略化して、誰でもすぐに楽譜を見て歌えるようにしたい、というのである。ここには、一般的には感性的対象であると考えられる音楽を、その内的構造を論理的に把握し、原理に従って整理しようとするルソーの姿がうかがえる。

音楽論の集大成ともみなすべき『音楽辞典』には音楽に関する多数の項目が記載されているが、その中から重要と思われるものを抜き出してみよう。まず、ルソーは音楽を「音の組み合わせの芸術」と考え、組み合わせの原理とその効果の究明は深い学問になるという。それは音楽の理論であるが、実践的には、音楽の理論をいかして具体的に適用してより効果的たらしめるかという技術であり、すなわち作曲法である。演奏は音の産出に関する機械的操作である。

では、どのようにすればより効果的な作曲が可能となるのか。ルソーは、すべての芸術は精神に喜びを与えるが、そのためには対象は統一性を持っている必要があるという。なぜなら、対象が分散しているならば、注意が分散し、落ち着かず、精神的な満足が得られないからである。では、音楽における対象の統一性とは何か。ルソーは二つのことを考えている。

一つは、UNITÉ DE MÉLODIE（旋律の統一性）の項目で説明されているように、様々な声部が同時に響く際に、それらが互いに障害となって混同するのではなく、逆にそれぞれが協力し合って結合された声部が一つの歌になって聞えてくるような場合である。これが「旋律の統一性」と呼ばれるものであり、自然の美しさが曇らされ、主声部が聞き取れないというシャイベのバッハ批判と共通する考えをみることができる。

またもう一つの統一性について、ルソーはDESSEIN（構想）の項目で次のように述べている。構想において重要なのは、美しい旋律や和声を作るだけではなく、各声部が主題に関係し、旋律や和声が主題に結びつけられ、曲の流れ全体が主題において一つになっていなければならない。すなわち、曲における音楽的なものすべては、曲を統一する共通した想念に関連していなければならないというのである¹⁰。

今日われわれにとってこのことは当たり前のように見えるが、様々な事柄

¹⁰ 我々はここに、主題のもとに楽曲を統一的に構造化する「ソナタ形式」の出現を垣間見ることができる。

を集め記述するのがプリニウスの自然誌の考えであり、ベーコンが原理的な分類・整理を求めたとするならば、ここでルソーが述べているように諸契機が全体において統一されていることを求めるような思考は、まさに百科全書的である。というのも、百科全書Encyclopédieとは知の並列ではなく「知 (paideia) を円環 (cycle) 化すること」だからである。すなわち、百科全書は単にAからZまでの項目を羅列するのではなく、それぞれの項目が相互にどのように結び付いているかを示すものである¹¹。ルソーも『音楽辞典』においてしばしば他の項目への参照を指示している。

ダランベールと共に百科全書を出版したディドロは、1754年に58の断片からなる『自然の解釈に関する思索』(Pencées sur l'interprétation de la nature) を出版したが、その中で「すべては、感覚から反省へ、そして反省から感覚へと往来すること、すなわち絶えず自己へと立ち帰ると同時に自己から出てゆくことに帰着する」(Tout se réduit à revenir des sens à la réflexion, et de la réflexion aux sens: rentrer en soi et en sortir sans cesse、断片9)と述べている。自己から出てゆく様々な経験を経て自己に立ち帰る運動、これはやがてヘーゲルによってエンチュクロペディーとして体系化される。音楽においては、それはヘーゲルと同年に生まれたベートーヴェンによって完成されたソナタ形式における2つの主題の展開と再現という論理でもあった。

3 シンフォニーの形成と啓蒙

オペラ・シンフォニアが室内シンフォニア、そして交響曲へと発展する過程は、啓蒙時代における自律的音楽の生成過程として捉えられるが、それはオペラ・シンフォニアにおいて連続して演奏される3部が次第に独立した楽章形式を取り、さらに第1楽章がソナタ形式化してゆく過程、すなわち「知の円環化」としての百科全書と同様の論理をもつ、楽章全体が主題を中心として展開・再現されて円環的な統一性を獲得する過程であった。

1700年代において、儀式における道具的音楽ではなく、音楽そのものを聞くために人が集まる公開演奏会自体が市民の間に広がったことは、既に述べたように啓蒙が含んでいる公共性や自律という理念と関係するが、自律的音楽においては音楽を聴くことは娯乐的ではなく、人間の人間性を陶冶し自律化を促し

¹¹ 拙論「『百科全書』に見るartと職人技術」(『人文論集』静岡大学人文学部、60-1、2009)参照。

て人間を自己完成へと導く手助けとならなければならない。啓蒙における自律は、ルソー的に言えば、人間の自由意志と自己完成能力に裏付けられたものにほかならない。

音楽が感性的な楽しみであるだけでなく、精神的な内容の思考媒体となることがどのような歴史過程を経て可能になったのか、それを以下において1700年代中頃のシンフォニアがソナタ形式のような有機的な統一性を獲得する過程という観点から考えたい¹²。この時代は音楽史的には、バロック期と古典期の狭間として扱われるか、前古典派として扱われるが、啓蒙思想を背景にした音楽の自律化過程として極めて重要であると思われる。

(1) 始まりとしてのイタリアのシンフォニア

古代ギリシアに起源をもつsymphoniaという言葉は時代によってその意味内容を変えながら受け継がれ、バロック時代に至ってもその意味するところは曖昧なままにとどまっていた。多様な意味をもつシンフォニアが次第に今日の交響曲のようなスタイルへと発展したのは18世紀のことである。その始まりはイタリアにあった。

イタリア風序曲と呼ばれるオペラ・シンフォニアのスタイルを確立したのは、ナポリのA.スカラッチィ(1660-1725)であり、それを演奏会用の室内シンフォニアへと進めたのはミラノのサンマルティーニである。ここにオペラからは独立した器楽シンフォニアが生まれる。

オペラの始まりを飾る一つであるモンテヴェルディのオペラ『オルフェオ』(1607)の場合、序曲トッカータはわずか16小節であった。そのおよそ100年後のA.スカラッチィのオペラ“L'amor volubile e tiranno”(1709)では、序曲シンフォニアは教会ソナタ風から借用したPresto-Andante-Allegroの3部形式をとっている。17小節からなるその第1部はF-durから始まり属調のC-durで終わる。

1732年のサンマルティーニのオペラ“Memet”の序曲Sinfoniaは、Presto-Andante-Presto ma non tantoという3部である。このシンフォニアを古典派におけるソナタ形式と比較するために、より詳細に検討すれば次のようになる。第1部は♩ 24小節 ∥ ∥ 33小節 ∥ で、後半33小節は12小節(B)+21

¹² ただし、残念なことではあるが、主として入手可能な楽譜の都合上、取りあげるものについては限りがあり、あくまで例としてほどの意味しかもたせることができない。なお、ここで検討したシンフォニーの楽譜の多くは、IMSLPに拠っている。

小節（A'）のA-B-A'という3部形式になっている。A部分ではちょうど中間でA-durからその属調のE-durへと転調して、そのままBに入る。つまり、ソナタ形式でいえば、提示部-展開部-再現部、さらに提示部の第1主題と属調の第2主題に似た構造を取っている。これはいわゆるダ・カーポ序曲と呼ばれるものであるが、ここにソナタ形式の萌芽をみることができる。

以上のようなオペラの序曲であったシンフォニアは、単にオペラの始まりを告げる役割ではなく、それ独自の音楽的な内容を獲得して自立化することでシンフォニーへの道が開かれる。ここに、コレルリやヴィヴァルディの合奏協奏曲における、ソロとトゥッティなどの音響的対比効果、第1主題と第2主題という音楽内容の対比効果などがシンフォニアに持ち込まれる。

また、オペラ・シンフォニアが室内シンフォニアへと進んだ理由の一つとして、オペラ上演にかかる費用に対して、独立した室内シンフォニアは演奏者の数や経費があまりかからないという、音楽外の経済的理由もあった。ナポリをはじめとする公開劇場でのオペラ上演だけでなく、ミラノなどの私邸では手軽に楽しめる室内シンフォニアが盛んに演奏されていた。そして、それらの楽譜は、パリなどからの出版、あるいは写譜により、ヨーロッパに広がり、ヨーロッパ各地でシンフォニアが演奏されるようになるのである。そこで、次に、フランス、ウィーン、ドイツ、ロンドンにおけるシンフォニアの様子をみてみよう。

（2）フランスのシンフォニア

一般に「イタリア風序曲」という名は「フランス風序曲」と対比して用いられる言葉である。フランスのオペラを確立したリュリが示したのが緩-急-緩の3部形式による「フランス風序曲」である。リュリの代表作でもある『町人貴族』の序曲は13小節の緩、36小節の急の2部からなっている。第1部に類似する部分があれば3部構成になる。『町人貴族』の場合、第2部は6/4拍子の早いフーガで、第1部も符点がちりばめられて対位的に作られている。

これをラモアのオペラ『イポリットとアリシー』の序曲と比較してみよう。この序曲は、第1部が符点が多用されるゆっくりとしたLargeの14小節部分と、第2部がフーガによる速いviteの48小節によってできており、構成上はリュリのものとはあまりかわらない。音楽的には、リュリのものがコメディ・バレの始まりを告げる序曲の意味が大きかったのに対し、ラモアの方が音響やモチーフの扱いがより音楽的に充実したものになっている。

サンマルティーニの楽譜はパリから出版され、1700年代前半のパリではイタリア・シンフォニアが輸入されて演奏されていた。演奏されていた場所は主としてパリであり、1725年に創設されたコンセール・スピリチュエルなどであった。コンセール・スピリチュエルなどの公開演奏会ではイタリア・シンフォニアのほかに、次第にドイツ、オーストリアの作曲家による作品も演奏されるようになったことは既に述べたが、フランス人によるシンフォニアないしシンフォニーはどうだったのであろうか。当時のフランスのシンフォニー作曲家として最も有名なのは、ベルギー生まれで1751年にパリに出てラモーの紹介でラ・プブリニエールの楽団指揮者にもなった「フランス交響曲の父」とも呼ばれるゴセック（1734-1829）であろう。彼は1770年にコンセール・デ・ザマテルを創設し、さらにコンセール・スピリチュエルを再編し自ら指揮者として精力的にハイドンの交響曲をパリに紹介した人物でもある。

彼は1760年代にいくつかのシンフォニーと名がつく作品を作った後に、1770年代に入って交響曲第1番を作曲し1774年に出版している。曲は3楽章形式であり、192小節からなる第1楽章は、A（1-34小節）-B（35-126小節）-A'（127-179小節）-Coda（180-192小節）の3部形式となっている。中間部のBは、10小節ほどの単位の変奏にも見えるが、特にその後半は一般的なソナタ形式の展開部のように、リズム的展開、和声的展開が行われており、91小節から和音進行はF→D→B→D→g→D→gとなり、さらに102小節からバスのリズムに促されてDからG、GからC、CからF、FからBへと変化し主調に戻る。このような展開は、モーツァルトのソナタ形式における展開部を連想させる。

しかしながら、ゴセックの曲は、ラ・プブリニエールの楽団やコンセール・スピリチュエルなどでマンハイム楽派やハイドンのシンフォニーなどを指揮しながら作ったものであり、彼らの影響を多分に受けたものだと考えられる。1700年代のフランス音楽は、イタリアやウィーン、ドイツの音楽の演奏や出版などの集積場であり、それらの活動を通して次第にルイ14世のヴェルサイユにおけるフランス風の音楽から解放されてゆく時期だったと見ることができる。

(3) ウィーンのシンフォニー

イタリア・シンフォニアからシンフォニーへの転換期である1700年代中盤のウィーンは、ハイドンとモーツァルトが登場する直前であり、この時代のウィーンの音楽を代表する作曲家はヴァーゲンザイルやモンたちである。ここでは、ヴァーゲンザイルの1746年のD-durのシンフォニー（WV368）を例に取ってみ

よう。この曲は3部形式で、第1部は72小節からなっている。トランペットやヴァイオリンの使い方からみても、あるいは音楽の形式からみても、オペラ・シンフォニアとの連続性を感じさせるものである¹³。ここで、本来ならばさらにモンヤレオポルト・モーツァルトについても検討すべきなのであろうが、紙面の都合上省略したい。

(4) ドイツのシンフォニー

ドイツのシンフォニーについては、何人かの作曲家を取りあげてみたい。まず、C.P.E.バッハであるが、彼は1738年にプロイセン宮廷でチェンバロ奏者となり1740年に宮廷楽団員になったが、1767年のテレマン死亡によるハンブルクへの転出までの間にいくつかのシンフォニーを作った。その中のD-dur (H.651、Wq.176、1755) は、Allegro assai-Andante-Prestoの3部形式であり、第1部は98小節で、完全終始ではなく第2部につながる。つまり、楽章としての独立性を保持しておらず序曲風である。その第1部Allegroは、A(1-28小節) - B(28-67小節) - A'(67-98小節)の3部形式である。曲冒頭で示されるテーマはリズムの明確な上行音型であるが、12小節ではなめらかな下行音型の第二のテーマが現れ、二つの主題の対照は明確になっている。楽器も、前者はティンパニを用いた序曲風であるが、後者はフルートを用いてメロディカルである。しかしながら、中間部Bにおいては十分な展開はされていない。

マンハイム楽派はドイツのみならずパリ、ウィーン、ロンドンでも新しい音楽として注目を集めた。その初期のメンバーであるリヒター(1709-1789)は、1740年から1747年までアンゼラム・ライヒリン＝メルデックの宮廷副楽長として過ごしたが、この頃パリで彼の6つの交響曲が上演された。リヒターは1747年からマンハイムにやってきて多くのシンフォニーを残した。その中の1曲を取りあげるならば、その第1部は150小節であり、完全終始を取らず、フェルマータを挟んで第2部へと移行する。第1部の構造は、A(1-59) - B(60-94) - A'(95-150)という3部形式である。提示部にあたるAではフェルマータ後の18小節に、またA'では*p*のデクレシェンドの後に115小節に*f*で第2主題が現れるが、第1主題と対照的ではない。展開部にあたるB部分ではAのモチー

¹³ 大崎滋生は『文化としてのシンフォニー 1』(平凡社、2005)において、「ヴァーゲンザイルの一七四〇年代のシンフォニーとされるものは、彼がほんの数年、オペラ作家として活躍した時代のオペラ・シンフォニアであって、それらをコンサート・シンフォニアの先駆と考えるのは当たっていない」としている(p.98)。

フのいくつかを展開しているが十分な展開ではないので、3部形式としての明確な構造を取りながら、第1主題と第2主題の対比、展開部における提示部の展開については十分な発達を見ておらず、まさにソナタ形式への途上にあるといえる。

次に、同じくマンハイム楽派のヨハン・シュターミツ（1717-1757）が1750年代に書いたシンフォニー作品3の2 D-durをみてみよう。この曲はPresto-Andantino-Menuetto-Prestissimoの4楽章形式で、第1楽章は125小節で、A（1-52小節）-A'（53-102小節）-A''（102-125小節）という3部形式をとっている。難しいのは、A'が展開部的性格と再現部的性格の双方を合わせもつことであり、短いA''は再現部的でもありながら、実質上はコーダの役割を果たしている。A（37小節）とA'（87小節）には、一旦終始した上で第1主題と対照的な明瞭な第2主題があらわれている。したがって、A'部分は提示部が展開された再現部と考えるのが妥当だと思われる。また、この曲はダイナミックの変化が豊かであり、聞いていても楽曲の構造が理解しやすくなっている。

（5）ロンドンのシンフォニー

ここまでイギリス音楽についてはほとんど触れてこなかったが、1700年代のシンフォニー作曲家について参照しておきたい。

まずウィリアム・ボイス（1711-1779）であるが、彼は1755年にイギリス国王の音楽教師になったが、次第に耳が聞こえなくなった。そして、当時のイギリスでは市民の音楽に対する関心が高まりオーケストラ作品を聴く機会が求められていたので、それに応じるように以前の作品から幾つかを選抜して1760年に出版したのが「8つの交響曲」である。

作品番号2が付されたこの8つの交響曲のうち、第1番から第5番はイタリア風序曲、第6番から第8番はフランス風序曲のスタイルで作曲されており、書かれた当初は「序曲」だったものもある。それぞれの作品につけられた標題と作曲年を示せば次のようになる。

- 第1番「新年の頌歌」（1756）、第2番「（王の）誕生日の頌歌」（1756）、
- 第3番「花冠」（序曲、1749）、第4番「羊飼いの運命」（序曲、1751）、
- 第5番「聖セシリアの日の頌歌」（序曲、1739）、
- 第6番「ソロモン」（序曲、1742）、
- 第7番「ピューティアの頌歌」（序曲、1740／1）、
- 第8番「ウースター序曲」（1737?）

これらは序曲風であるが、出版された1760年には既に1700年代前半までのようなオペラ・シンフォニアや室内シンフォニアではなく、新しいシンフォニア、すなわち交響曲のスタイルに近いものが現れ始めていた。そのため、聴衆はボイスの交響曲を古臭いものとみなして演奏会の曲目から外してゆき、ボイスは忘れられた存在となる。

その頃イギリスで活躍したのは、「バッハ＝アーベル・コンサート」で知られているアーベル（1723-1787）とクリスチャン・バッハ（1735-1782）である。イギリスにおいてハイドンの名が知られるようになるのもこの演奏会を通してである。

アーベルのシンフォニーは、それぞれ6曲ずつ含まれる作品番号1、4、7、10、17である。作品番号17の第1番をとりあげると、第1楽章は114小節からなっており、A（1-45小節）-B（46-65小節）-A'（66-114小節）の3部形式である。中間部は展開部とは呼びにくいだが、第2主題（16小節と83小節）は第1主題と対照的であり明確になっているほか、第1主題の提示の仕方、3度繰り返される主和音による終止など、シンフォニーとしてのスタイルへと進んでいる点もうかがえる。

大バッハの末息子のクリスティアン・バッハは、ベルリンのフリードリヒ大王のもとにいたエマニュエル・バッハに引き取られ、やがてイタリアでオペラを上演した後に1762年ロンドンに移った。少年モーツァルトに出会うのはその2年後のことであるが、モーツァルトはアーベルとクリスチャン・バッハのシンフォニーを聞き、彼らと親交を深める中で自らも交響曲の作曲に着手し、第1番を完成する（1764/65）。

クリスチャン・バッハのシンフォニーはというと、作品番号18の第2番（B-dur、W.B 17、1774）では、123小節からなる第1楽章は、A（1-64小節）-A'（65-123小節）という2部形式で、第2主題が26小節（または43小節）と98小節に現れる。アーベルにおいても第1主題の提示は*f*ですぐに*p*になることによって主題が際立たされていたが、クリスチャンにおいても同様であり、さらにメロディを弦と管との間で受け渡しをしたり、フルートにオーボエが応える（50-60小節、105-109小節）など、構成に工夫が見られる。また、楽章の終止では、主和音をトゥッティによる*ff*で3度繰り返し、楽章の独立性を明示している。また、作品番号18の第4番（D-dur、W.C 27）の第1楽章は150小節からなり、A（1-50小節）-B（51-84小節）-A'（85-150小節）の3部形式をとっている。第2主題は24小節と113小節に現れ、ソナタ形式を取っている。この曲

で特徴的だと思われるのは、第1主題の8分音符のモチーフが19小節に至るまで保持されて展開されていることである。その他楽章全体における一貫性や発展性を聴衆が聞き取れるような工夫がいろいろとなされている。

(6) シンフォニアからシンフォニーへの発展

以上、1750年頃のシンフォニーをいくつかとりあげて、それをソナタ形式への途上という観点からみてきた。これらを系統だてて一つの道筋の中に埋め込むことは困難であるが、それにもかかわらずどのようにしてソナタ形式が生まれてきたかを考える手掛かりは得られる。

まず言えることは、序曲であったオペラ・シンフォニアにおいては急—緩—急という3部であっても、それらは連続する一体のものであったが、室内シンフォニアとして序曲という意味を失って独立した楽曲となると、それぞれの部分が楽章として独立したものと考えられ始めるということである。そして、楽章として独立した部分は次第に拡大されると同時に、さらにその内部が構造化されることになる。

楽章内部の構造化においては、それぞれの部分が単なる経過的なものではなく、独立した部分として明確になる必要がある。最も早くから明確化されていたのは主題であり、これは既にオペラ・シンフォニアにも見られるものである。次に明確になったのは、楽章の終止部分である。たとえば、主和音を*f*で3度反復して終わるという手法がある時期から見られるようになる。

次に現れるのが、*f*と*p*の対比的使用やクレッシェンドなどの強弱の明確化、あるいは和声的な展開などによって多彩な変化を導入する試みである。これによって一つのフレーズはまとまった部分として輪郭が明確になり、同時にそのフレーズが全体においてどのような意味をもっているかの位置づけも明確になる。

また、ある時期から主題と対照的な主題、今日的な視点からすれば第2主題と呼ぶものが登場する。そして、経過的に現れていた主題と対照的なフレーズは、次第にそれが現れる前に一旦終始することによって新しい主題が始まることを明確に告げるようになる。こうして、それは第2の主題という位置づけを獲得する。このようにして、徐々にソナタ形式という体系的統一性を確立してゆく過程が理解できるのである。

おわりに

後期ベートーヴェンやシューベルトが古典主義的音楽からロマン主義的音楽への移行を示しているとしばしば語られる。これに対して、バロック音楽から古典主義音楽への移行については、クリスチャン・バッハやマンハイム楽派が前古典主義的であり古典主義の到来を告げているといわれるが、それは古典主義を前倒ししてその先駆を見出しているに過ぎない。バロック音楽から古典主義音楽への移行は、宮廷音楽が市民社会に向かって開かれる過程であったし、またバロック時代に声楽から器楽が分離し生まれた様々な器楽様式が、次第に整理されてゆく時期でもあった。

本論は、多様な側面をもつバロック音楽が1750年頃にどのように古典の様式へと整っていたのかを、啓蒙のもつ3つの観点から考えようとしたものである。しかし、それは単に歴史的な分析なのではない。本論で検討した啓蒙の3つの観点、すなわち公共性、批判、自律は音楽の本質にも関わるものであり、啓蒙思想の影響の中で、音楽はすべての人が共有する公共財としての普遍的世界市民的性格をもつようになり、音楽は反省的に意識化され開かれた批評などを通してその理念が練り上げられ、また音楽の内的構造が有機的に統合され、再現部分は単なる反復ではなく諸経験を経た後に己へと回帰する意味がもたされるようになった。こうして、芸術としての近代音楽が成立する。

しかし、1750年頃の前古典主義、あるいは1770年代のハイドンやモーツァルトなど初期古典主義では、ベートーヴェンに比べなお不十分な点があった。それは、自己完成のために自ら理性を使用しようとする者が経なければならない諸経験であり、音楽でいえば主題の「展開」である。ソナタ形式においては主題は展開部において様々な吟味される。すなわち、啓蒙における「批判」という契機は、単に批評的意識、音楽の理念化に見られるだけでなく、主題の可能性を音楽的に徹底的に吟味することでもある。これに着手したのはベートーヴェンであった¹⁴。そして、ベートーヴェンの展開部の可能性の追求、あるいは一つの曲の中の複数の楽章の相互の結びつきの可能性の探求とともに、ソナタ形

¹⁴ 論者はこの問題を『超越論の可能性という観点からのアドルノとデリダの芸術論の比較』（平成17年度～18年度科学研究費補助金研究成果報告書）において、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第13番・14番にQuasi una Fantasia（幻想曲風）という言葉が付せられていることを手掛かりに、ベートーヴェンが形式にこだわらず自由な展開が可能なバロック時代の「幻想曲」を念頭に置きながら「ファンタジー・セクション」と呼ばれることもある展開部の可能性を追求しようとしていたことを論じた。

式の解体が始まるのである。ピアノ・ソナタ第13番は、フェルマータによって各楽章が連続して演奏される。それは3部形式が一体となったオペラ・シンフォニアにも似たやり方であり、あたかも本論で述べたようなシンフォニーにおけるソナタ形式の成立過程をその原点にまで遡ったかのようでもある。