

Title	<論文>E.T.A.ホフマンの『新旧の教会音楽』：「ロマン主義的なもの」との関連において(第20号記念特集)
Author(s)	樋口, 梨々子
Citation	研究報告 (2006), 20: 19-32
Issue Date	2006-11
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2433/134474">http://hdl.handle.net/2433/134474</a>
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

E.T.A.ホフマンの『新旧の教会音楽』  
—「ロマン主義的なもの」との関連において—

樋口 梨々子

はじめに

『ゼラーピオン同人集』の『詩人と音楽家』で、E.T.A.ホフマンは次のように述べる。

そこ（かの遙かなる王国）では詩人と音楽家は、一つの教会の互いに密接な関係にある構成要素である。と言うのも、言葉と音の秘密は全く同一のものであって、これこそが詩人と音楽家に極めて崇高な厳粛さを開示するからである。（SB 83）

「オペラにおける言語と音楽の関係」をめぐってホフマンの持論が展開されるこの作品の骨子は、「音楽が必然的産物として直接文学から湧き出て」くるような作品こそが「本物のオペラ」、つまりホフマンが言うところの「ロマン主義的オペラ（*die romantische Oper*）」である、という点にひとまずは絞ることが出来るだろう。<sup>1</sup>

しかし少し視点を変えて上の引用を再読してみると、彼が「教会（*Kirche*）」という語をさりげなく挿入していることに気付くはずである。実はホフマンが音楽について言及する際、「教会」が持ち出されることが意外に多く、注意して見てみるとなかなか目に留まるものなのである。「教会」と「音楽」——ここで我々はホフマンの音楽評論『新旧の教会音楽』（*Alte und neue Kirchenmusik*）へと行き着くことになる。

1813年、ホフマンが『一般音楽新聞（*Allgemeine musikalische Zeitung*）』上に著したベートーヴェン「ミサ曲ハ長調」論（*Beethoven C-Dur Messe*）が、『新旧の教会音楽』の原点であ

---

ホフマン（E.T.A.Hoffmann）作品からの引用にはそれぞれ以下の略号を用いる。「FN」= *Fantasie- und Nachtstücke*. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. München 1960; 「SB」= *Die Serapiens-Brüder* 5. Aufl. Zürich / Düsseldorf 1995; 「SM」= *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezension*. Hrsg. von Friedrich Schnapp. München 1977; 「BW」= *Briefwechsel Erster Band*. Hrsg. von Friedrich Schnapp. München 1967.

<sup>1</sup> 『詩人と音楽家』については以下の拙論で取り扱っている。「オペラと器楽—E.T.A.ホフマンにおける言語と音楽—」: 『ブリュッケ』第8号（2006）京都外国語大学ドイツ語学科、77～90頁。

る。若干の手直しを経た後、翌年には『新旧の教会音楽』のタイトルで、独立した論文として同紙面上に三回にわたって掲載され、さらなる改訂を経て1819年には『ゼラーピオン同人集』に組み込まれることになる。<sup>2</sup> 従って『新旧の教会音楽』には、同様に音楽が中心に据えられこの作品集に収録されている他の作品——『顧問官クレスペル』や『フェルマータ』——が見せてくれるような文学的性格は見られない。『詩人と音楽家』と同じく純粋に音楽論であって、<sup>3</sup> それゆえホフマン研究者がこの作品を単独で取り上げることは、極めて少ないように見受けられる。しかしホフマンのいわば音楽小説に従事しようと考える者にとっては、避けることの出来ない音楽論と言えるのではないだろうか。

本論の目標は『新旧の教会音楽』の分析作業を通じて「教会音楽」に対するホフマンの思想を包括的に把握することだが、とりわけ注目したいのは、これまで批論でも取り組んできた「器楽」対「声楽」という図式が『新旧の教会音楽』内ではどのような役割を担っているか、ということである。そしてこの問いを追究するのであれば、自ずと「ロマン主義的」というホフマン・ポキャブラリーに鑑みる必要があると考えられる。この根拠は以下の論展開において示していくが、ともかくここでは『新旧の教会音楽』をホフマンの「ロマン主義的」という概念と併せて考察すると述べるに留めておきたい。

\*

まずは『新旧の教会音楽』の全体像を把握しておこう。1819年版『新旧の教会音楽』はこのように始まる。

祈祷、礼拝は心情を興奮させるもので、それら自体に本来潜んで支配している気分、もしくは瞬間的に生じる気分に応じて起こるものである。その気分は、肉体的、または心理的な心地良さによって、あるいはまた、肉体的もしくは心理的な苦惱によって惹き起

---

<sup>2</sup> これらの修正は内容そのものに触れる大きな違いを提供していないとしながらも、それぞれの版の差異に細かく言及しているのはジャン・ジローである。例えば1814年版におけるホフマンの発言には、彼の実生活における「危機 (Krise)」とも密接に関わる「不機嫌 (Missbehagen)」な調子が伺えるため、『ゼラーピオン同人集』に掲載される1819年版こそ、ホフマンの「永続的な態度」が表れている、と彼は考えている。本稿でも専ら1819年版に拠りながらの論展開を試みている。Vgl. Giraud, Jean: *Hoffmanns Vergangenheitswendung in der Kirchenmusik*. In: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 3* (1995), S.31-47.

<sup>3</sup> とは言え『詩人と音楽家』の方はゼラーピオン同人の一人テオドールによって語られる架空の芸術談話という形を取って、作曲家のルートヴィヒと詩人のフェルディナントの間答形式で話が進められる。フェルディナントは友人ルートヴィヒを「大いに生き生きとしたファンタジーがあって素材を発明するのに全く欠けたところもなく」「言語の面でもいくらでも意のままに出来る」才能を持つ作曲家として高く評価する。これに対してルートヴィヒ自身は「頭脳に浮かんできた」「本当にロマン主義的なオペラ」を書き留める能力及び韻文に仕立てる能力が自分には欠如しており、そのために「オペラを書くことが出来ない」と弁明をする (SB 80ff)。

こされる。それゆえ礼拝は、時には内面で深く罪を悔いる念でもあれば、自己嫌悪ないしは屈辱、この世を統べる主の、罪びとに怒りを寄せる破滅の雷光を前に、みずから塵にまみれんとする恥辱の念でもあり、また時には、無限なる世界へと力強く立ちあがる念ともなれば、神の恩寵に寄せる子供らしい信頼の念、未来を約束してくれる至福の予感ともなるのである。(SB 406) <sup>4</sup>

含意のある前置きは後に再び言及することにして、これに続いてミサのおおまかな形に言及するホフマンがまず問題視するのは、近年の教会音楽が「とみに軽はずみ (auf höchst frivole Weise) に拵えられるようになった」ことである (SB 407)。ここで彼がいう「軽はずみ」とは「派手さ (bunte[r] Gemisch)」や「華美さ (prunkende[r] Staat)」のことで、それに対してホフマンは、教会音楽は元来「簡素な様式」でなくてはならない、と主張している (ebd.)。その理由を「もともとの純粋な教会様式には、俗世のこせこせした多彩な装飾など、はじめから神聖さが寄せ付けもしないものである」からとした上で、さらに「音響は、音と音の連続する速度が速まれば速まるほど、高い丸天井に残響として籠り、全体が不明瞭に聞こえることになり、聞き取りにくくなるから」と物理的な面からも補足している (ebd.)。従って「かなり古い時代の崇高な教会唱歌は [...] 近頃の教会音楽よりも優れている」ことを前提にする (ebd.)。この第一部に続いて第二部では、<sup>5</sup> 教会音楽の本質及びその歴史に言及がなされる。その中でホフマンは「なんと卓越した巨匠であることか! (SB 411)」と、パレストリーナの教会音楽こそが本物であると絶賛する。しかし第三部において彼は、「いまやパレストリーナの簡潔さや大きさに戻れなくなってしまった」と言う。なぜならこのような真の音楽は「器楽が上昇」したこと、また「教会のしきたり (修道院の廃止など)」が原因で「すっかり姿を消してしまった」からである (SB 413ff)。とは言えホフマンは、この状況をただ傍観するのみならず、「世を統べる世界精霊は活動を続ける」ので、「真正正銘のものは永遠であり、不滅であって [...] 古き時代の高貴なマイスターたちは、いまなお精神としていき続ける」と今一度「進歩的歴史観」<sup>6</sup> から教会音楽の全体を眺め直している (SB 414)。そして、これからの教会音楽について、ホフマンの意見が提示される第四部をもってこの論文は終結する。

<sup>4</sup> この文章は、ベートーヴェンのミサに対する音楽評論 (SM 154ff) の冒頭部で書かれていたものである。

<sup>5</sup> ここではホフマン新全集の編者シュタイネックによって提示されるように、『新旧の教会音楽』を四つの部分に分割する。

<sup>6</sup> この字句は吉田寛氏の論文タイトルからそのまま拝借させて頂いている。吉田寛「E.T.A.ホフマンの音楽美学にみる歴史哲学的思考——器楽の美学はいかにして進歩的歴史観と結びついたか——」:『美学藝術学研究』第20号(2001)東京大学 美学藝術学研究室、155~191頁。

このようにまとめると、それ自体は大して複雑には見えない『新旧の教会音楽』だが、読み込むに従い、ホフマンが表向き提示する「旧」と「新」という二項対立以上のものが浮かびあがってくるのがわかる。一般的にホフマンの音楽論は相互に照らし合わせると「矛盾をきたした」様相を呈しているとする向きが強いが、<sup>7</sup> 今回は彼の他の音楽論を大々的に援用して『新旧の教会音楽』と比較検証することには主眼を置かないつもりである。むしろこの音楽評論に内在する問題により力をかけたいので、まずは『新旧の教会音楽』においてホフマンが考えるところの「旧い教会音楽」の代表であり、大賛辞が送られるイタリア人作曲家のパレストリーナに焦点を当て、彼によって創作された音楽の何がホフマンを熱狂させ、真の教会音楽と言わしめているのかを整理する。これに続き『新旧の教会音楽』内でホフマンによって展開される思想が、当時のどのような風潮の中で育まれたものかを明確にするという目的で、「教会音楽」というジャンルを一般的な視点から概観する。この作業によって「旧い教会音楽」に対比する形で登場させられる「新しい教会音楽」の性質がより明らかなものとなるだろう。さらに「器楽」という要素が重要性を増す「新しい教会音楽」においては、「器楽は最もロマン主義的なものである」(FN 41) というホフマンの有名な言説が無視されてはならない。「教会音楽」「器楽」そして「ロマン主義的」——これらは一体どのように絡み合っているのだろうか。この疑問に対する答えを求めつつ、『新旧の教会音楽』内で繰り返されるホフマンの思想の断片を拾っていくと、彼の音楽美学を読み解く一つの突破口が開かれるのではないだろうか。

## 1. パレストリーナ——Musica del' altro mondo (よその世界の音楽)

ホフマンの考える「旧い教会音楽」の理想形は、パレストリーナにおいて現れる。

彼(パレストリーナ)の作品においては、余計な装飾やメロディーの揺れがなく、完全な協和音が連続する。その和音の力強さや大胆さによって、心情は名状出来ない力で掴み取られ、極めて高きものへと持ち上げられるのである。——愛が、そしてキリスト教が約束する自然界における全ての精神的なものの調和が、この和音の中に現れるのであり、それゆえにこの和音もまた、キリスト教の中で初めて覚醒する。その結果、和音、和声は、精神共同体の具現と表現となり、そして我々の頭上に君臨しつつも、我々を取り囲むような永遠なるもの、理想なるものとの合一になるのである。(SB 411ff)

---

<sup>7</sup> Brigitte Feldges u.a. (Hrsg.): E.T.A.Hoffmann: Epoche—Werk—Wirkung. München 1986, S.241ff

ジョヴァンニ・ピエルルイジ・ダ・パレストリーナ (Giovanni Pierluigi da Palestrina)<sup>8</sup> はローマにて推定 1525 年に生まれ 1594 年に没した教会音楽作曲家で、今日でも「教会音楽の父」として偶像的な地位にまで高められていることはよく知られるところである。幼い頃より聖歌隊に属し教会音楽に親しんでいた彼は、1551 年にサン・ピエートロ大聖堂のジューリア礼拝堂の聖歌隊長になって以来、その生涯を宗教音楽に従事することに捧げた。とりわけトレントの公会議 (1545～1563) はパレストリーナを語る上で欠かせない。宗教改革の波に対抗して開かれたこの会議では、教会音楽の在り方についても議題に上がり、ミサにおける言葉は明瞭に聞き取れなければならないという立場から、ラテン語の正しいアクセントやシラブルの長短を強調すること等が決定される。パレストリーナの音楽はまさにこの会議の要請に答えるべく形成されたものであった。存命中にミサを 104 曲、モテット約 250 曲、その他多くの典礼曲・宗教曲約 50 曲を作曲し、<sup>9</sup> その作風は、彼が没して程なく「パレストリーナ様式」<sup>10</sup> として教会音楽の規範になる。このように専門家達の間では早くから畏敬の眼差しを注がれていたパレストリーナが、玄人の世界を超え出て熱狂的に迎え入れられたのは、まさにロマン主義の音楽美学においてであった。いわゆる「パレストリーナ・ルネッサンス」と呼ばれるもので、ホフマンによるパレストリーナ賞賛はその先駆けとも言えるだろう。<sup>11</sup>

ホフマンがパレストリーナに賛辞を送るのは、彼の作品が「簡素にして品位に満ちて」おり、「偽りなくキリスト教的 (echt christlich)」だからである (SB 412)。「パレストリーナの作曲活動」はいわば「宗教訓練 (Religionsübung) に他なら」ず (ebd.)、このような彼の偉大さにはもはや誰も手が届かなくなってしまったと言う (SB 413)。ここで彼は、本来はネガティブな意味——「薄っぺらで貧相な作曲家達の特徴を言うのに用いていたせりふ」(SB 412)——で使用される *Musica del' altro mondo* (よその世界から来た音楽) という言い回しを逆手に取り、これを最高の賞賛の意に変えてパレストリーナ作品に付すのである。

しかしここでホフマンによってしばしば繰り返される「キリスト教」「宗教」等の言葉には一体どういう含みがあるのだろうか。パレストリーナがこれらのボキャブラリーと結びつく作曲家であるのは自明のこととしても、実生活においては特に熱狂的なキリスト教信者でもなかったホ

<sup>8</sup> 「パレストリーナ」とはそもそもこの作曲家の出生地である (da Palestrina)。

<sup>9</sup> ドナルド・ジェイ・グラウト/クロード・V. パリスカ『西洋音楽史 (上)』(戸口幸策 他訳) 音楽之友社 1998 年、314 頁。ちなみにパレストリーナは世俗的なマドリガーレ約 100 曲も作曲しているが、後に恋愛詩に作曲したことを「恥じて悔やんでいる」と告白したと言う。

<sup>10</sup> 各声部間 (Diskant, Alt, Tenor, Bass) の緻密な調和や旋律の劇的表現の回避を特徴とし、作曲法の規則 (具体的には対位法) が極めて厳密、忠実に守られた様式である。

<sup>11</sup> Finscher, Ludwig u.a. (hrsg.): *MGG. Personenteil 13*. Bärenreiter-Verlag 2005, S.41.

フマンが<sup>12</sup>「偽りなくキリスト教的」と言う時、それは何を指しているのだろうか。この疑問に答えるには、まず「教会音楽」そのものを一瞥しなくてはならない。

## 2. 「教会音楽」とは？

現在の我々にとって「教会音楽」や「宗教音楽」などは、独特の響きを有していると言えないだろうか。無論キリスト教世界に属しない者が「現在の我々にとって」と十把一絡げにするのは滑稽な話だが、それにしても「教会音楽」という言葉には、現今の実生活には何かしら馴染みのないものを含んでいる、としても全くの間違ひではないはずである。ここには時代と共に変化する音楽そのものの在り方が関わっているのだろう。

雑駁を承知で表すなら、音楽の歴史は太古の昔より宗教的なものであり、特にキリスト教が世に広まって以来は音楽は何かの目的、具体的な意図に沿って奏されるべきである、という考えに拍車がかかった。倫理・道徳的範疇に存する音楽のみに存在価値が見出され、中でもひたすら神を崇める目的のために使用される音楽こそ最上のもの・音楽の本来あるべき姿として捉えられていた。これは、奴隷制度が崩壊した後の中世で、聖職と結びついた封建制が確立されていくという事情とも繋がっている。音楽によって民衆を一つの方向へ向かせるということは、すなわち教会側の権力行使に役立ったわけで、イデオロギー的な目論みの下で音楽が利用されたという側面も持ち合わせているのである。<sup>13</sup> 従ってこのような状況下では、人間の感性が逝くままに奏される享乐的な音楽、人々を誘惑に導く音楽などは、基本的に音楽でないものとして社会からは排除され、目的のはっきりしない音楽——具体的には器楽音楽であるが——も、ほとんどその価値が認められていなかった。つまり、このような時代背景では「教会音楽・宗教音楽」はジャンル名ではなく、音楽そのものが「教会音楽」であり「宗教音楽」だった、とも言えるのである。

こうした「音楽=宗教の付属物」<sup>14</sup> 的風潮からの脱却は、例えば中産階級の勢力増大で社会情勢が活性化した 14 世紀などにも見られたが、音楽史の流れはこのみ焦点を合わせるならば、とりわけ 18 世紀における器楽楽器の発展、音楽劇の多様化、そして演奏形態の可能性の広がりなど

<sup>12</sup> ケーニヒスベルク生まれのホフマンは出所で言えばプロテスタント家系だが、幼少時より教会へ行くという習慣も特になかったようである。バンベルク時代からは専らカトリックへと傾倒したホフマンだが、それは神への信仰心と言うよりも、あくまで芸術と関連した範囲内でのことである。

<sup>13</sup> Bimberg, Siegfried u.a. (Hrsg.): *Handbuch der Musikästhetik*. Leipzig 1979, S.322ff.

<sup>14</sup> ホフマンとは同同時代を生きたヴァッケンローダーも、音楽をめぐる芸術観という点では斬新な思想を披露したが、最終的には「音楽は神学の召使」という考えからは脱却できなかつたようである。Vgl. Dobat, Klaus-Dieter: *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A.Hoffmanns für sein literarisches Werk*. Tübingen 1984, S.42ff.

と相関関係を構築している。特にバロック時代頃からの楽器の発展は目覚しく、それまではたとえ使用されても人間の声のバックグラウンドでしかなかった器楽楽器という存在が、作曲家にとって大きな魅力へと姿を変えた。楽器の利用価値が上がることで作曲の可能性が広がるのと比例して、作品の様相も変わっていく——このような音楽環境の変化が直接的に宗教音楽にも影響を及ぼしていった、と想像するのは難くない。無目的な存在として、声楽よりも劣ると見なされていた純粋な器楽音楽にも一定の身分が与えられ始めたことで、<sup>15</sup> 声楽曲にも積極的に多くの楽器が取り込まれ、教会内で奏されるミサなどもその様相を変貌させていったわけである。

ホフマンの『新旧の教会音楽』は、まさにこうした背景の上で読まれなくてはならない。つまり、タイトルにも挙げられている「新旧（ドイツ語のタイトルでいけば旧・新の順序になる）」というのは、「旧＝器楽を伴わない、声楽のみで構成された宗教音楽」、「新＝器楽を伴う宗教音楽」となるのである。つまりパレストリーナがホフマンにとって「偽りなくキリスト教的」である理由は、彼の音楽が器楽に汚されることのない「純粋な」声楽だからである。ここでホフマンの中では「キリスト教的＝純粋な声楽」という公式が想定されていると考えられる。これを踏まえた上で「新しい教会音楽」に目を向けてみよう。

### 3. 「新しい教会音楽」と器楽

「旧い教会音楽」を特徴付けるのが「キリスト教的」であるのに対し、「新しい教会音楽」を装飾するのは「ロマン主義的」という形容辞である。本論ではこの二項対立構造こそが『新旧の教会音楽』の主旨であると考えるが、それにしても不思議なのは、ホフマンがこれらを相対するものとして捉えているにもかかわらず、結局のところはどちらに対しても肯定的な姿勢を取っていることである。

ホフマンの考える「新しい教会音楽」を端的に表すと、それは「器楽が用いられた教会音楽」だということは上で確認したが、これを彼は明らかに「旧い教会音楽」よりも劣るものと評している。なぜなら器楽が極めて多種多様に用いられるようになると、「俗世のこせこせした多彩な装飾」などとは関係のなかったはずの教会音楽も技巧を凝らされる羽目になり、「忤えられる」ようになったからである。そのため、教会音楽は「簡素」であるべきと考えるホフマンにとって「新しい教会音楽」は「華麗さ」を追い求める俗世的なものであり、従って教会内であるにも関わらず「オペラまがいのオラトリオ<sup>16</sup> だの盛儀ミサなどが聞こえてくる」(SB 408) ことになっ

<sup>15</sup> 声楽と器楽の明確な価値逆転が起こるのがロマン主義の時代であり、まさにホフマンはこの流れの立役者であったと言えるだろう。

<sup>16</sup> 「聖譚曲」と訳されるが、一般にもオラトリオと言われている。宗教的な題材による大規模な叙事的楽曲で、



てしまったと嘆いている。

しかし「器楽」は本来、ホフマンによって最高度の芸術として扱われていたのではなかったのだろうか。

他の芸術（ポエジー）のどんな助けも、混入も撥ね付ける [...] 器楽は全芸術の中で最もロマン主義的なものである。（FN 41）

ホフマンが活躍した時代と言えばちょうど音楽史的にも器楽楽器の発展が目覚しく、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンなどによって交響曲が多産された時代でもあったため、彼が器楽に対して並々なぬ思い入れを抱く土壌が音楽史的な意味で用意されていたということは見逃してはいけない。しかし彼の器楽信奉発言は、ロマン主義時代特有の音楽形而上学——器楽は声乐と違って特定の概念に規定されることがないため、言語が語りえないことを直接的に伝達出来る——に基づいているということに、より注目しなくてはならない。これまでは声乐の影に隠れていた器楽芸術が、ロマン主義時代に入り「無限」や「憧憬」という、かの（ロマン主義的な）欲求を最も完全な形で満たすことの出来るジャンルだと考えられるようになったのである。

つまりホフマンが非難しているはずの「新しい教会音楽」について漏らす肯定を含んだ以下の言は、彼の器楽信奉と繋がっていることになる。

[...] その様式が真に神聖で、また常に一貫性が保持されているという点で、かなり古い時代の崇高な教会唱歌が、近頃の教会音楽よりも優れていることを、僕は無条件に容認する。しかしながらその一方で、近頃の音楽が、楽器を利用することに関してではあるが、潤沢さを求めてきており、その潤沢さによって、華麗なものを追い求めることは許されないことではあるとしても、その潤沢さを高貴にして威厳のある方法で適用できるのではないかと、思っているのである。（SB 407）

「パレストリーナの簡潔さや大きさに戻れなくなってしまった」ことは、もはやどうしようもないことであり、ホフマンはそれを割り切った上で将来への展望を開こうとしているのである。イタリアの古い作曲家達の教会音楽が「ヴァティカンの聖ペテロ寺院」なら、近頃の教会音楽は「シ

---

独唱・合唱・管弦楽を用い、音楽は劇的に作られるが動作や背景衣装は使用されないのが通常である。ただし歴史的に見ても、オラトリオはその限界がもっとも不明瞭な曲種のひとつであり、とくに教会カンタータや受難曲や宗教的オペラとの区別が困難である。恐らくホフマンにおいてもはっきりとしたヒエラルヒーは存在しなかったと想像出来る。

ユトラースブルク大聖堂」であると比喩する場では、後者が「未知のもの、奇跡とまごうものを予感する感情を掻き立て」、それは「まさしくモーツァルトの作曲のなかに、ハイドンの作曲のなかに息づき、活動している、あの純粋にロマンティッシュなものを心に刻み込む印象に他ならないのである」(SB 407ff) と言う。教会音楽が「ロマン主義的なもの」と対面する——ホフマンの中には一体どのような美学が展開されているのだろうか。

#### 4. 「旧い教会音楽」と「ロマン主義的」

ホフマンが、パレストリーナに代表される「偽りなくキリスト教的」な「旧い教会音楽」と、「ロマン主義的」な「新しい教会音楽」の双方にそれぞれの価値を見出しているのはなぜなのか？これは二極化であって二極化でないという、ホフマンのアンビヴァレンツに起因するものであると考える。これだけでは一足飛びの印象を与えてしまうに違いないが、ホフマンがパレストリーナに寄せる賛辞を手がかりにすると、その発言の根拠が示されるのではないだろうか。

その前に意識に留めておきたいのは、『新旧の教会音楽』においてホフマンが次のように述べていることである。

音楽ほど、人間の内的精神化を徹底して基盤にするような芸術は、ほかにはない。これほどひたすら純粋に精神的な美学的方法を必要としている芸術は、ほかにはない。

音楽というのは、だから、その内的な固有な本質からすれば、宗教的な礼賛に他ならない。

音楽の起源となれば、まさに宗教にしか、教会にしか探し出せないし、見つけ出せないのである。(SB 409)

彼がここで言う「宗教」とは、キリスト教=カトリックであると確認した上で注目したいのは、この三つの文章を合わせると、音楽・精神・キリスト教が同列で言及されていることである。

これに対してホフマンは「異教 (Heidentum)」を次のように評している。

音楽は、古代古典世界の財産とは言いがたい、というのも、古代古典世界では、すべてが感覚的な肉体化 (sinnliche Verleiblichung) に執着していたからで、そうであれば、音楽は、現代という時代のほうに所属せざるをえなかったということになる。(SB 409)

つまりホフマンの考えでは、キリスト教世界は「あらゆる面の肉体化に対立する方向にむかって

努力」(SB 410) するものである。それが故に「内的精神化」(SB 409) にその性格を有する音楽はキリスト教世界に属すると主張するのである。もちろん古代古典世界に音楽が存在していなかった、という意味ではない。「古い時代と言えども [...] 神の苦悩なり歓喜なりを祭式で表現する時、その表現には音楽のドラマが備わっていた」(SB 410) とホフマンは補足している。しかし「音楽の萌芽」は、「キリスト教徒の世界にのみ解決可能な」「神聖なる神秘」が潜んでいたため、キリスト教の時代になって初めて音楽は「花を咲かせ、実をたわわにつける」ことになったと言うのである (ebd.)。このようなホフマンの考え方は、本論第一章で言及したように、音楽の歴史が宗教 (キリスト教) の普及と共にあったという歴史的視点でのみ捉えることも、確かに可能かもしれない。

しかしホフマンによるこれらの発言を、そのまま鵜呑みにしてしまっても良いのだろうか？ ホフマンは音楽がキリスト教的であるという理由で、感性ではなく精神と結び付けている——そう結論を急いではいけぬ。先に引用した文章を思い起こしたい。彼は「祈祷、礼拝」を人間の「気分 (Stimmung)」というレベルから説明を行い、さらに「心地よさ (Wohlsein)」という要素にまでも関連させているのである (しかも「肉体的心地よさ (physische[s] Wohlsein)」とまで言っている)。このような観点で見ると、実のところホフマンの考える「キリスト教的なもの (Christentum)」には、人間の精神や理性の範疇には本来含まれないもの——感覚的なもの——が存在しているように見受けられる。すると、ホフマンによって「その固有の本質を宗教的礼賛の中にしか見出せない」と宣言される音楽も、やはり感覚的要素と関わっていることになるのではないだろうか。そしてこの疑問は彼の文学作品において払拭される。音楽と感性の結び付き、音楽が人間の理解を遥かに超えた目に見えない作用を及ぼすというモチーフは、ホフマン文学において度々登場していると考えられるからである。

ただしその一方で、ホフマンによって用いられる「精神」や「感性」「心情」などのボキャブラリーは、哲学者達がそれを繊細に区別するのは違って、かなり曖昧であることも認めなくてはならない。しかし『新旧の教会音楽』において「宗教」という絶対的な側面から、「異教」と「キリスト教」の二極構造を軸にして音楽の真髄を語ろうとするホフマンが、根底で首尾一貫性を欠き、矛盾をきたす兆候を見せてしまうということこそが、一考に値する問題であると思う。クラウス・ディーター・ドーバートも示唆していることだが、これはホフマンが音楽を「宗教的性格」から洞察することで、「音楽のロマン主義的要求を守りたい (absichern)」という意図が潜在化にあることと関わりがあるようである。<sup>17</sup> つまり、『新旧の教会音楽』は純粋な教会音楽論というよりも、教会音楽を手段として、ホフマンの多次元的な「ロマン主義音楽形而上学」が

---

<sup>17</sup> Dobat, S.85.

展開されていると考えられる。しかも「声楽」対「器楽」の図式の中で、随所で前者に軍配が挙げられているかのような印象を与えるこの音楽論の深層部では、実はホフマンの「ロマン主義的な」——つまり器楽主導の——思想が支配的なのではないか、という疑いが頭をもたげる。<sup>18</sup>

だからこそ、ヴェルナー・カイルが自身の論文において「純粋さという点で、ホフマンはパレストリーナをロマン主義的に変容した」<sup>19</sup> とさりげなく「ロマン主義的」をパレストリーナに結び付けているのも頷けるのではないかと思われるのである。パレストリーナとロマン主義的という音楽史的にはあり得ないこの二つの出会い、そしてホフマン自身も結び付けることのなかった二つの対象の並列が自然に聞こえてしまう理由は、ホフマン自身のパレストリーナ受容方法に起因しているようである。「旧い教会音楽」の理想形で「真にキリスト教的な」パレストリーナがどのようにロマン主義と結びつきうるのか——ホフマン発言に現れる思想の断片を手がかりに、パレストリーナ音楽をホフマンの「ロマン主義的なもの」との関係から見てみたいと思う。

『クライスレリアーナ第二巻』の第六話『サッキーニの至言といわゆる音楽上の効果について』においてホフマンは「人間それ自体、自然の極めて素晴らしく神秘に満ちた音声を響かせる楽器なのである」(FN 318)と言う。これは声楽を人間という楽器が歌う芸術と規定するならば、これもまたある意味では「排他的」芸術であるというホフマンの新たな考えが披瀝されている一文だが、これを踏まえつつも注目したいのは、ホフマンがパレストリーナの音楽を専ら「和声」として受容していることを示す以下の二文である。

彼の作品には、よけいな装飾もなければ旋律の揺れもないかわりに、ほとんど完璧に協和する和音が積み重ねられていて、その強さ、その大胆さに、心情は言うに言われぬ力で掴まれ、いと高きところへと引き上げられていくことになる。(SB 411ff)

パレストリーナの音楽では、どの和音も、持てる力そのままに聴き手に迫り [...] まさにこの和音ほどに、聞く人の心情に効果を及ぼすことなどできはしないであろう。(SB 412)

<sup>18</sup> とは言うものの、我々がホフマンの「ロマン主義的」に直面する際には、それが意味の断層を有していることを念頭に置いておかなければならないのは当然のことである。ホフマンは「ロマン主義的」という概念を、排他的な純粋器楽を賞賛する意で使用する一方、いわば初期ロマン主義音楽美学に影響を受けた融合・統一を示唆する意味でも用いている。それは特に「ロマン主義的オペラ」こそが「唯一本当のもの」(SB 83)という発言に表れている。このあたりの事情については樋口(2006)を参照のこと。

<sup>19</sup> Keil, Werner: Dissonanz und Verstimmung. E.T.A.Hoffmanns Beitrag zur Entstehung der musikalischen Romantik. In: *E.T.A.Hoffmann Jahrbuch 1* (1992-93), S.130.

パレストリーナの楽曲は通常四声から成るので、各声部が同時に響くと音程が和声を構成するのは当然だが、パレストリーナ音楽は対位法が主要で、和声はその副産物と考えられるのが一般的なところを、ホフマンは敢えて和声重視で彼の音楽を聴いているところが、実に面白い。<sup>20</sup>「音楽のうえて、奇蹟とまごう魔法の力で人間の心情を掴む第一のものがメロディーで」あり、「メロディーこそ歌である」(FN 318) と考えるからこそ、ホフマンは「昔のイタリア人の簡潔な歌こそ理想的であると言っているのだが、それにも関わらず彼は、最高度の声楽曲と見なすパレストリーナの曲をハーモニーとして捉えているのである。『クライスレリアーナ第一巻』の『ベートーヴェンの器楽』では、ベートーヴェンら器楽作曲家に向けて「真にハーモニーの神秘のうちに侵入したのは、それにより人間の心情に作用を及ぼしうる作曲家だけであった」と賛辞を送るホフマンだが、この考えに従えば——それがたとえ声楽曲であったとしても——作曲家パレストリーナもこの輪の中に加えられるのだろう。

しかしその一方で「芸術のうちで音楽におけるほど理論の果たす役割の弱くて不十分なものはない」ことを認識しているホフマンは、「色彩効果を音色で出す」という段階にあつては「音楽家は見捨てられたも同然」であると言う。なぜならこれを可能にするのは偏に「器楽編成」だからである (FN 57)。もちろん「器楽編成」にあたっては声楽作曲家パレストリーナの出る幕はない。しかし既に言及したように、人間の声すらも楽器の一種と考える<sup>21</sup> ホフマンの考えから見ると、彼の無意識下では声楽と器楽という垣根が既に取り外されているようにも見受けられるのである。

つまりホフマンは、パレストリーナの楽曲を純粹な声楽曲としてよりも、人間の声という楽器が用いられ、極めて簡素に創作された器楽曲という感覚で聴いたのではないか、ということである。声楽は元々言語と結びついた芸術であるため、「特定されない憧憬を認めない」(FN 41) もの、と言うホフマンが、『新旧の教会音楽』の冒頭では「莊嚴ミサに歌われている言葉は、一つの繋がりの中で、単にきっかけを与えるだけ」(FN 406) とわざわざ断っていることも注目に値する。教会音楽の言語が「せいぜい敬虔な気分を引き出す糸口」(ebd.) に過ぎないということは、それが特定の憧憬と関係がないことを意味するからである。ホフマンがパレストリーナを賛美する理由を、昔の宗教音楽家たちがロマン主義の時代に入って再評価されるようになったという、かの一連の流れで解決することは恐らく不可能ではないだろう。しかしホフマンが、純粹かつ彼自身が最高度の「声楽」と見なしていたパレストリーナ音楽を「ロマン主義的」に享受して

<sup>20</sup> ホフマンはセバスチャン・バッハを高く評価しつつも、複雑な対位法から彼を非難する時もある。確かにバッハの楽曲などと比べれば、パレストリーナの方がより和声的である。

<sup>21</sup> ホフマン文学において女性歌手が非常に独特で明確な特徴を持った声を有しているのは、彼のこのような考えとも繋がっていると考えられる。

いたのではないかと、という本論の結論から今一度ホフマンのパレストリーナ賛美を眺め直してみると、そこには「再評価」以上のものが見えてくるのではないだろうか。

例えば、ホフマンの想定する特定された憧憬としか結びつき得ない声楽曲には具体的にどのようなものがあり、それはパレストリーナの曲とは何が違うのだろうか。そしてそれはホフマンの「ロマン主義的」という観点からはどのように評価されるのだろうか。このような疑問が沸くのは当然でありこれを論じるのは次の課題にしたい。ホフマンの考えるいわゆる声楽芸術と「ロマン主義的なもの」との関係は、是非とも明確にしておかなければならないだろう。

## E.T.A.Hoffmanns Ansichten über „Alte und neue Kirchenmusik“ und sein Konzept des „Romantischen“

HIGUCHI Ririko

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, anhand eines Beitrages über „Alte und neue Kirchenmusik“ von E.T.A.Hoffmann dessen Ansichten über das genuine Wesen dieser Musik zu verdeutlichen. In diesem kleinen musikästhetischen Aufsatz, der im Jahre 1814 in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ erschienen war, setzt sich der Musikkenner (und Komponist) Hoffmann mit dem Zustand der damaligen Kirchenmusik auseinander. Er teilt Kirchenmusik an sich in zwei Gruppen ein, nämlich die alte Kirchenmusik und die neue. Jene rühmt Hoffmann als die wahre Kirchenmusik und hebt in diesem Kontext besonders den italienischen Komponisten Palestrina hervor, dessen Musik „einfach“, „rein“ und „echt christlich“ sei. Im Gegensatz dazu kritisiert er die neue Kirchenmusik als eine Verfallserscheinung. Seiner Ansicht nach hat diese die „hoch würdige Einfachheit“ dadurch verloren, dass in ihr der Instrumentalmusik eine viel größere Rolle zugewiesen wurde als in der älteren Kirchenmusik, in der vor allem die menschliche Stimme dominierte. Aus Hoffmanns Sicht werde die neue Kirchenmusik „auf höchst frivole Weise“ „gemacht“. Diese Einschätzung hängt nun aber eng mit dem Hoffmannschen Konzept des „Romantischen“ zusammen, das eigentlich in seiner Musikmetaphysik zuoberst steht. Außerdem darf man anhand einer Bemerkung, die er über Palestrina macht, annehmen, dass er selbst sogar dessen Musik nicht mehr als reine christliche Vokalmusik empfand, sondern als eine von der Harmonie beherrschte Musik (wie Instrumentalmusik) romantisch aufnimmt. Daraus lässt sich folgern, dass Hoffmann mit seinem Aufsatz über „Alte und neue Kirchenmusik“ eigentlich auf die romantische Metaphysik abzielt, obwohl diese Schrift oberflächlich vom Dualismus „alt“ und „neu“ dominiert zu sein scheint.