

フリッツ・イエーデによる音楽作品論の諸特徴：空間の言語化と視覚化をめぐって

西田， 紘子
九州大学大学院芸術工学研究院コミュニケーションデザイン科学部門

<https://doi.org/10.15017/1448850>

出版情報：芸術工学研究. 20, pp.35-44, 2014-03-20. 九州大学大学院芸術工学研究院
バージョン：
権利関係：



フリッツ・イエーデによる音楽作品論の諸特徴 空間の言語化と視覚化をめぐる

Characteristics in Fritz Jöde's Interpretations of the Musical Works

Verbalization and Visualization of the Space

西田紘子¹

NISHIDA Hiroko

Abstract

This study examines characteristics of Fritz Jöde's (1887–1970) verbalization and visualization of musical works by focusing on his *Die Kunst Bachs* (1926). Although few preceding studies focus on Jöde's interpretation of musical works (Kimura 1993; Hinrichsen 2000, etc.), one can find specific spatial representations. Jöde, who believed that music dispenses with any temporal and spatial reference, constructed an imaginary sense of time and space in order to interpret the unity of musical works. He observed that such an act helped determine what is essential. For example, Jöde proposed the *theory of inner melody [Innenmelodik]*, which refers to the melodic continuity by adding imaginary notes that are not present in reality. Furthermore, Jöde's interpretation of space was also visualized: this study examines its nature. His representation of space aspired after a rehabilitation of the interpreter's *feeling of the space [Raumempfinden]*.

1. はじめに

本稿は、ドイツ青年音楽運動の指導者フリッツ・イエーデ（1887～1970）が 1926 年に著した『バッハの芸術 Die Kunst Bachs』におけるインヴェンション解釈を採り上げ、解釈法の特徴をとくに空間（Raum）の言語化と視覚化の観点から明らかにすることを目的とする。エネルギー学派のひとりとされたイエーデに対するこれまでの評価に目配りしつつ、イエーデの作品解釈法の可能性を再考することを試みたい。

エネルギー学派（Energetik）¹⁾とは、ルドルフ・シェーフケ（Rudolf Schäfke）が 1934 年に分類した音楽理論家のグループを指し、ハインリヒ・シェンカー（Heinrich Schenker）、アウグスト・ハルム（August Halm）、エルンスト・クルト（Ernst Kurth）、フリッツ・イエーデ（Fritz Jöde）ら、主に 1920 年代にドイツ語圏で活躍した音楽著述家たちが名を連ねる。一般にこのグループは、楽曲中の音を力動的（dynamisch）に捉える考え方を捧じている。ただし、一口にエネルギー学派といっても、彼ら個々人の言説内容は一枚岩ではなく、またそれぞれの環境や関係もさまざまである。これまでの研究では、ハルムとクルトの関係（Rothfarb 1991 ほか）やシェンカーとハルムの関係（例えば西田 2009）が論じられてきたが、本稿はイエーデという人物に焦点をあてる。

本稿は、大きく分けて 2 つの部分からなる。前半では、これまであまり知られてこなかったイエーデという人物が、学問分野においてどのように位置づけられてきたかを辿る。そこで得られた問題意識をもとに、後半ではイエーデの作品解釈法そのものについて考察することにした。

連絡先：西田紘子, nishida@design.kyushu-u.ac.jp

¹ 九州大学大学院芸術工学研究院コミュニケーションデザイン科学部門
Department of Communication Design Science, Faculty of Design,
Kyushu University

2. イェーデとその周辺

まず、考察の対象であるイェーデをめぐる学問的な諸状況を概観しておく。イェーデは、ドイツ青年音楽運動(Jugendmusikbewegung)の中心人物であり、ドイツ・ヴァイマル期と呼ばれる1920年代、つまり第一次世界大戦と第二次大戦の間の戦間期に、レオ・ケステンベルク大臣の主導でおこなわれた教育改革運動の主要な一翼を担い、若者のための音楽教育組織を創設した。そのため先行研究では、もっぱらイェーデの音楽教育改革の意義が考察されてきた(トゥルンマー 2000、小山 2011~2013)。ドイツ青年音楽運動は、ヴァイマル期に勃興した実践的な音楽教育運動であるが、その後ドイツが辿った特有の歴史のため、第二次大戦が終わるとこの運動は、ナチズムを準備した思想運動として批判を被ることになった。

第二次大戦後になされた青年音楽運動に対する批判のうち、もっともよく知られた批判は、テオドル・アドルノ(Theodor Adorno)によるものであろう。アドルノの批判は、『不協和音』に収められた、「楽師音楽を批判する」および「音楽教育によせて」(1958)という2つの論文に読むことができる。しかし、これらの論文に青年音楽運動の指導者であったイェーデの名は登場するものの、アドルノはイェーデ個人の思想について何か具体的な批判をおこなっているわけではない。つまり、アドルノがイェーデ個人の活動に対していかなる判断を下していたかについては、はっきりとは分からない。むしろイェーデの音楽思想は、エリート主義的という点においては、アドルノのそれに近いところに位置しているのではないかと推察される。したがって、アドルノが青年音楽運動を批判していることとは別に、イェーデ個人の音楽思想をもっと正確に捉える必要がある。

また、イェーデと同時代に生きた音楽理論家ハインリヒ・シェンカーも、アドルノと同じく、アウグスト・ハルム宛てのとある手紙(1927年7月11日付け)²⁾において、イェーデの名と、その『バッハの芸術』という著作を批判的文脈で挙げている。だが、やはり名が挙げられるだけで、具体的な批判が展開されることはなかった。他方、イェーデとシェンカーには共通点もある。それは、作曲家マックス・レーガー(Max Reger)がヨハン・ゼバスティアン・バッハ(Johann Sebastian Bach)の作品を編曲したことを批判する論考を、ともに同じ1926年に発表していることで³⁾、それらにおけるイェーデとシェンカーの批判点はじつは重複するところが多い。

さらに、レオ・ケステンベルク(Leo Kestenberg)⁴⁾に

よる音楽教育改革という政策にも言及しておく必要がある。ケステンベルクは、はじめは音楽家として活動していたが、1920年代のヴァイマル期に学術・芸術・民族教化省の大臣を務め、音楽文化・教育政策において中心的役割を果たした人物である。1920年代にはイェーデを高く評価し、ベルリンの教会・学校音楽アカデミーに招聘している。一方、指揮者ヴィルヘルム・フルトヴェングラー(Wilhelm Furtwängler)がシェンカーの理論に心酔していたこともあって、ケステンベルクもシェンカーの音楽理論の重要性を早くから見抜き、1930年にベルリンでシェンカー理論に関する講演をおこなうよう、ヴィーンのシェンカー・サークルに依頼している⁵⁾。単なる政治家ではなく、音楽家でもあったケステンベルクが、イェーデもシェンカーもともに高く評価し、ベルリンを拠点とする音楽教育改革のために招聘しようとしたことは、当時のイェーデとその周辺の関係を探るひとつの端緒となるだろう。ただしケステンベルクは、ユダヤ系であったため、1933年にナチスが政権を握ったあとに公職を追放されており、彼の音楽教育改革は道半ばにして途絶えた。結果としてイェーデも、1930年代にはベルリンでの活動をあきらめざるをえなくなった。

このような同時代的状況があったとはいえ、イェーデが今日に至るまで音楽理論や分析の分野においては研究対象として採り上げられることは少なく、学問的対象として扱われるのは主として音楽教育の分野においてであった。全体としてイェーデは、同時代人シェンカーらの名高い音楽理論家の陰で、音楽理論史や分析史の文脈のなかでは垂流的な位置づけに甘んじてきたといえる。それでも音楽理論や分析の分野でイェーデの名がエネルギー学派のひとりとして言及されたり、バッハ受容史のなかで名指されたりしてきたのは、イェーデがバッハの作品を理論的に考察した著作『バッハの芸術』を1926年に遺しているためである。

3. イェーデに対するこれまでの視座

では、イェーデは、具体的にどのように評価されてきたのか。すでに述べたとおり、ハルムやクルト、シェンカーらほかのエネルギー学派のメンバーたちによる音楽作品論がこれまで詳細に研究されてきたのとは対照的に、イェーデの業績はおもに教育学の分野から評価されている。そこで本節では、イェーデの教育学上の業績ではなく、イェーデの音楽作品論、作品解釈法そのものに対するこれまでの評価を読み解き、そこにみられる価値観や問題点を析出したい。

結論を先取りすれば、イェーデの音楽作品論に対する

評価のほとんどは、否定的なものである。ヘンレ版楽譜の校訂者を務めたルドルフ・シュテークリヒ（Rudolf Steglich）は、イエーデの『バッハの芸術』について「ディレクタンティズムと吐きそうになるほどの大ぼろ吹きというごたまぜ」（Steglich 1926、木村 1993、15 頁より引用）と酷評し、イエーデの作品論のアマチュア性を非難している。ドイツの音楽学者ドロテア・コラント（Dorothea Kolland）も同じく、イエーデの作品解釈法を、とるにたらない、学問の対象とはなりえない低級なものであると判断している（Kolland 1979、169、木村 1993、16 頁より引用）。

一方、対照的な評価を下しているのは、先ほど触れた大臣ケステンベルクである。

解釈し説明する、分析し総合する、解明し解説するというフリッツ・イエーデの偉大な能力は、1925 年のクリスマスにイエーデがすばらしいバッハ本を送ってくれたとき、私にはともかくまったく直接的に、いやまさに心の底から理解された。[……] イェーデは有機的なものという概念を模範的な明晰さと説得力でもって描写した。この永遠に効力のある旋律上、リズム上、強弱上、和声上の力は、私の自己のうちに入り込んだ。だから私は、わが生徒たちに、例外なく全てのバッハのインヴェンションを不可欠な「旧約聖書」のごとく研究させ、理解させ、習得させさえすればよかった。イエーデはここで、有機的なものを説明するさいに深いところまでいき、それゆえ音楽学的にフーゴ・リーマン、エルンスト・クルト、ハンス・メルスマンの側に立ち [……]。（Kestenberg 1957、33-34、引用中の傍点はすべて論文筆者による）

これは、戦後の 1953 年に回顧的な形で書かれたイエーデ評であるが、ここからは、インヴェンションの構造が有機的かつ明晰に解釈されているとして、イエーデがリーマン、クルトらほかの音楽理論家たちと同列に扱われているのが分かる。

ケステンベルクのこの見解が例外的なものであることは、近年、つまり 1990 年代以降になっても、イエーデの作品解釈法に否定的な評価が下されていることからうかがえる。まず木村直弘は、「イエーデの Organik はドグマ的な〈音楽的態度〉の表明であり、作品に即することは副次的なことに落としめられている」（木村 1993、19 頁）と判断している。また、ハンス＝ヨアヒム・ヒンリクセン（Hans-Joachim Hinrichsen）も、「直観（Intuition）に導かれた有機体の追体験」であり「あまり的確でない」

（Hinrichsen 2000、365、369）とイエーデの作品論を評している。リカ・チャケア・シュッテ（Rika Tjakea Schütte）による「全体システムへと統合されず、矛盾がくり返し現われる」（Schütte 2008、37、53）という見解も、イエーデの作品解釈法に否定的なまなざしを向けた例である。興味深いことに、この 3 人のイエーデ評価には共通した傾向がみえてとれる。すなわち、イエーデの作品解釈法には厳密な学問性、体系的性が欠けているという批判である。例えば木村は、イエーデの作品解釈は作品に即することはないがしろにし、有機体性というドグマ的な態度のみを表明する、結論先にありきの非学問的な作品論であること、音楽作品の連関を体系的に示すというよりも、直観的な暗示を披瀝しているにすぎないことを指摘している。イエーデの直観性や非学問性は、次のヒンリクセンによっても認められており、シュッテもまた、イエーデの作品論が矛盾に満ち、分析法としては不充分であると述べている。

さて、ここで問題視されるのは、3 人ともそのような評価を下しながら、あるいは下すことによって、イエーデの作品解釈法を詳しく考察し、その特徴を明らかにするという過程を明示していないことである。とすれば、結局のところ 3 人とも、これまでの否定的評価を踏襲し、「体系化されていないものは学問的な研究対象とはならない」という旧式の価値観に沿っているのではないかという疑念さえ生じる。一般的に言えば、学問は体系的になされねばならないが、現今の音楽学研究がさまざまな有形無形の事象を研究しようと試みていることから明らかに、その対象自体は必ずしも体系的である必要はないと考えられる。仮にイエーデの言説に矛盾がみられるのであれば、そう感じられるに至った理由が記されるべきであろう。

非学問的であるという理由からイエーデの作品解釈法が研究されてこなかった要因として、さらに次の事態も挙げることができる。今日の、とくにアメリカ音楽学で主流となっている分析法には、まずシェンカーに由来する分析法が挙げられるが、その要因は、シェンカーの弟子たちが戦後アメリカで、シェンカーの理論をメソッドとして普及させるために尽力した点に認められる⁶⁾。そのさいシェンカーの理論の独創性ばかりが宣伝され、同時代にシェンカーと似たような思想を展開した人物の業績がなかば意図的に批判されるといった風潮があったことは否めない⁷⁾。つまり、シェンカーの理論だけに注目が集まり、彼以外の人物が見過ごされがちであったということも、上述のようなイエーデ評価がなされた一因とみなすことができる。そこで本稿では、まずはイエーデ

の作品解釈法を丹念に探り、これまでの諸研究がはっきりとは示してこなかったその特徴を明らかにしたい。

4. イェーデの作品解釈法

4.1. 『バッハの芸術』

『バッハの芸術』という著作に着眼するのは、イェーデが本格的に音楽作品を分析・解釈しているいくつかの書物のうちもっとも包括的なものであり、彼の思想や手法がもっとも充実した形で展開されているため、また、ドイツ音楽史の規範であるバッハの作品が対象となっているためである。イェーデは、5つのインヴェンション⁸⁾を採り上げ、リズム、デュナーミク、旋律、和声など音楽のさまざまな要素について網羅的に考察している。導入では、イェーデがスローガンに掲げた有機体論 (Organik)⁹⁾の立場について説明がなされ、音楽作品に法則 (Gesetze) をみいだすことがこの著書の目的であると記されている。ただしその法則は、けっして「すでに生成したもの Gewordenes」ではなく、「いま生成しているもの Werdenden」でなければならず、「生命 Leben」と内的な関係を結んでいなければならない、とイェーデは主張する (Jöde 1926, 11)。法則を緊張 (Spannungen) として捉えるこの発想は、エネルギー学派の大きな特徴のひとつである。ただし、イェーデに特有の特徴は、目次にも「音空間 (Tonraum)」という語が登場することからうかがえるように、作品解釈における「空間 (Raum)」の捉え方であるといえる。イェーデは、この Raum という語を多用しているが、その使用法は一義的ではない。このことが、読者に混乱を引き起こしたとも考えられる。

以下、イェーデにおける空間について、言葉による描写、つまり空間をどのように言語化したか (第4節第2項および同第3項) と、図による描写、つまり空間をどのように視覚的に描写したのか (同第4項および同第5項) の2点から考察する。

4.2. 音楽における超空間性

イェーデの言説は、全体として何らかの空間性の含意を有する語彙に満ちている。まず、バッハの《インヴェンション第14番 変ロ長調》に関する次の引用を読んでみよう。

だが、ここで再び、[楽曲全体を] 束ねているのは、次の事実、すなわち我々が個々の小節そのものを超えて、主題にも至るところにある3度という空間内における旋律的2度進行 [順次進行] に関わっているということである。そのため、ここでみいだされた旋律線 [譜

例1] は、事実上、第2小節真ん中の32分音符音型 [譜例2] と同じ経過なのである。[……] つまり、ここでは素材がくり返されていることが大事なのではけっしてない。そうではなく、つねに運動複合体の有機的な統一性が重要なのである。つまり——こう表現すると、さらに一段理解しにくくなるのだが——[有機的統一体としての] 音楽は、究極的には時間と空間を超えたものである。(ibid., 29-30)



譜例1 《インヴェンション第14番》冒頭の「内的旋律線」



譜例2 同曲第2小節の32分音符音型

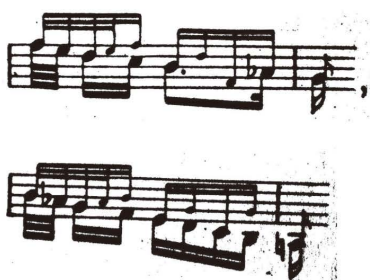
これは、このインヴェンションにおいて、譜例1や譜例2の括弧でくくられた3度の領域が、楽曲中の至るところに、時には小節線を超えて登場するという点で、作品全体における運動の統一性を指摘した一節である。ここでは最後に、「音楽は時間と空間を超えたものである」という、きわめて理念的な命題が導かれている。とはいえ、先述のように『バッハの芸術』の目次には Tonraum という語が用いられていることを考えると、音楽の超時間性・超空間性を定めるイェーデのこの主張は、先行研究でシュッテが述べたところの、言説の「矛盾」とも受けとられかねないだろう。しかし、ここでイェーデが否定しているのは、認識論的な意味における時間と空間であると捉えるべきである。というのも、イェーデの作品解釈は、認識論的な次元を超えることによって初めて開始すると推測されるからである。

4.3. 解釈の言語化——「内的旋律法」

イェーデは、先の引用で、楽曲全体がひとつの同じ旋律線から構成されていることを主張するために、認識論的な時間経過や空間性を度外視したうえで、遠くにある旋律同士を譜例というひとつの平面上に置き入れ、そうしてそれらの線的な統一性を指摘している。これに類似した旋律線についてイェーデは、同じく《インヴェンション第14番 変ロ長調》における別の箇所「内的旋律法 (Innenmelodik)」(ibid., 21) と言い表している。ここでもやはり楽譜上の平面が解釈の基礎になっているが、

先の引用と異なるのは、楽譜上に実際に現れない旋律（この引用では下行する旋律線）を示していることである。

だが、我々が旋律的観点においても動きの増大に直面していることは、両小節〔第1小節と第2小節〕の最終拍における内的旋律法を比較してみると分かる。第1小節と第2小節では次のような下行する旋律線が聴こえてくるだろう〔譜例3の引用〕。そのさい補足すべきは、ここでは2度進行で経過する旋律的なものは、もはやそれほど明瞭には聴かれず、むしろすばやく下行する3度と、同時にそこにおける5度音列が聴かれる〔譜例4の引用〕。(ibid., 21)



譜例3 《インヴェンション第14番》第1・2小節の最終拍における「内的旋律法」(譜例ママ)



譜例4 同曲第2小節の最終拍における3度と5度の進行

つまりここでは、譜例3で楽譜上に現れている旋律現象の内部に横たわっている、実際の音響には存在しない内的旋律を比較することで、第2小節における動きの増大が指摘されている。

実際の音響や楽譜には存在しない想像上の音を補ってまで楽曲の線的統一性を把握しようとする、この内的旋律法という概念に基づいた解釈法に関して重要なことは、旋律の現象から本質的なものを得ようとするイエーデの解釈の姿勢である。それが端的に現れているのが、《インヴェンション第11番 ト短調》における旋律法を説明する次の一節である。

つまり、我々は、第12小節からは、1点ハ音からハ音まで〔原文ママ〕のひとつの音階を束ねた空間条件のなかで全体を聴く。これをもって、我々はここで運動経過が置かれている事象が存する状況の本質的なもの

を理解するのである。(ibid., 110)



譜例5 状況の本質的なもの

イエーデは、譜例5において実際に現れている旋律に、図示されているような1点ハ音から1オクターヴにわたる音階進行を読みとり、これを「状況の本質的なもの」と呼んでいる。旋律からは一見（聴）すると分からない本質的なものを抽出する作業は、イエーデの作品解釈の重要な目的のひとつであり、ほかにも『バッハの芸術』では「根源的な運動経過 (ursprünglicher Bewegungsvorgang)」「基礎をなす旋律の線的進行 (zugrunde liegender melodischer Linienzug)」「担い手としての線 Linie als Träger」「内的旋律線 (innere Melodienlinie)」「地下の (unterirdisch)」「静かなる深み (ruhige Tiefe)」「深層の現象 (Tiefenerscheinungen)」「有機的な根源 (organischer Ursprung)」「根源的な動き (Urbewegung)」「まったく隠された深み (ganz verborgene Tiefe)」などの語が登場する。重要なのは、「本質的なものとそうでないものを区別する」(ibid., 41) 作業を通して生じる「内的な (inner)」ものが、表面的には見聞きできないものであるということだ。ここに、楽譜上の経過を感覚的には把握できないものに由来させる思考が表れている¹⁰⁾。

しかしながら、感覚的には把握できない現象は、いかにして把握しうるのだろうか。次の2つの引用からうかがえるように、こうした把握しがたいものを発見する「空間感覚 (Raumempfinden)」¹¹⁾が培われなければならない、とイエーデは考えている。

ただし、我々の時代の耳が、空間を強力にまとめあげる形成力 (den Raum ungeheuer bändigende Formung) を本当に受容できるほどの力をなお獲得できるかどうかは、疑わしい。このことに成功した者には、再び一片の空間感覚が与えられているのだ。空間感覚とは、周知のように、我々の時代にはほぼまったく稀な現象のひとつである。(ibid., 38)

ただし、今日の我々の耳は、空間を展望するに至らず、消えていく音ばかりを追いかけている。だから、より

遠いところにあってもたったひとつの出来事しか描写していないこのような現象でさえ、知覚する力がさしあたりまったくないのだ。(ibid., 117)

とりわけ「今日の我々の耳」において、つまりイエーデの時代には、このような感覚が衰退していると感じられていた。そのため、聴こえないものを聴くことができるような空間感覚の育成を、イエーデは自らの使命と捉えていたと推察される。

ところで、こうした表面的には感受できない本質的なものを解釈しようとする試みは、エネルギー学派のあいだでは程度や内容に差があるとはいえ、ある程度は観察されるものである¹²⁾。だが、イエーデに独自の点は、次節にみる「図示 (graphische Darstellung)」つまり音楽作品解釈の視覚化のアプローチにあると考えられる。

4.4. 解釈の視覚化

音楽作品を解釈するさいに、何らかの視覚表現を用いるという試みは、1920年代前後のエネルギー学派を中心とする作品解釈に、とくにはシェンカーの作品解釈に特有の傾向として捉えられるだろう。この視覚化の試みは、「線 (Linie)」という概念と不可分に関連している。ここで、イエーデと同じ1920年代にドイツで活躍した画家ワシリイ・カンディンスキー (Wassily Kandinsky) の言葉を借りてみよう。なお、カンディンスキーらいわゆるバウハウス学派とイエーデとの直接的なつながりは知られていないため、両者の具体的な関連性を明示することはできない。したがって、1920年代ドイツの絵画や音楽における「線」という概念に一定の共通性がみいだされることを指摘するにとどめたい。ここでは、カンディンスキーの「翻訳」という語を援用し、イエーデが音現象をどのように線や図に翻訳したかをみていく。次の引用は、イエーデの『バッハの芸術』と奇しくも同じ年の1926年に出版された、カンディンスキーの『点・線・面』という著書のなかの一節である。

音楽において、線は、表現手段を非常に豊富に用意している、と主張することが許されよう。線は、ここでも絵画でみられるのとまったく同様、時間的にも空間的にも働くのである。(カンディンスキー 2000[1926], 105; 1955, 107)

カンディンスキーは、パウル・クレー (Paul Klee) と並んで「絵画の音楽化」と呼ばれる試みをおこなっている。絵画の技法について論じているにもかかわらず、そ

の言説が「響き」や「和音」などといった音楽的語彙に満ちているのは、そのためであろう。これは、楽譜上の平面という、ある意味で絵画的といえる基盤に基づいて音楽を描写したイエーデと同種の試みとして捉えることができるかもしれない。この引用では、音楽が多様な線表現を備えていることが強調されている。絵画とは異なり、音楽では線が見えたり聞こえたりすることは原則的にはないが、しかしカンディンスキーは、音楽でも絵画でも線は時間的にも空間的にも作用するため、じつに多様なやり方で線の表現をおこなうことができると述べている。

音楽の流れを線だけでなく、点や平面で表す、つまり図形的に表すことによって、とりわけ音楽の運動性を表現することができる、という考えは、イエーデにおいても顕著にみてとれるものである。事実、イエーデによる視覚化の手法は、多種多様であり、そのとき示したい領域の内容に沿って使い分けられている。以下、エネルギー学派とされるほかの音楽理論家たちの視覚表現にはみられない例をいくつか採り上げ、イエーデの視覚表現を分析していきたい。なお、「図示」という語は、*graphische Darstellung* ないし *graphisches Bild* という語を訳したものであり (例えば Jöde 1926, 168, 189)、図などの視覚表現を用いて音楽作品を解釈し、説明することを指す。一般に、楽曲分析や作品解説等においては楽曲中の楽句を譜例という形で引用することはよくおこなわれるが、この意味における図示は、たんに楽譜の一部を掲載するのではなく、音符や楽譜以外の図形的手段を用いて何らかの解釈を提示することを意味する。

さて、イエーデの視覚表現は、大きく分けて4つに分類される。順を追ってみていこう。まず1つ目が、旋律の方向や運動性、形状といった性質を描写したものであり、本項の末尾に挙げた図示¹³⁾がこれにあたる。この図示は、『インヴェンション第13番』の第1小節の旋律に内在する2つの動き、つまり上側に湾曲する第一の動きと、下から始まる第二の動きを線的に対照させて図示したものである¹⁴⁾。また、図示2においても、イエーデが重視した音楽形式であるカノンの特徴が「やすらう円環運動 (ruhende Kreisbewegung)」(ibid., 154-155)として示されており、各楽想が左段の図のように一点に向かうのではなく、右段の図のようにそれぞれの楽想がそれぞれの終わりを有していることが表現されている。

2つ目は、複数の旋律の関係性、つまり同一性や差異を線によって図示するもので、例えば楽譜上では離れた場所にある主題旋律を、同一平面上に移し変えた図示3が、これにあたる。つまりここでは、たとえ主題と対主

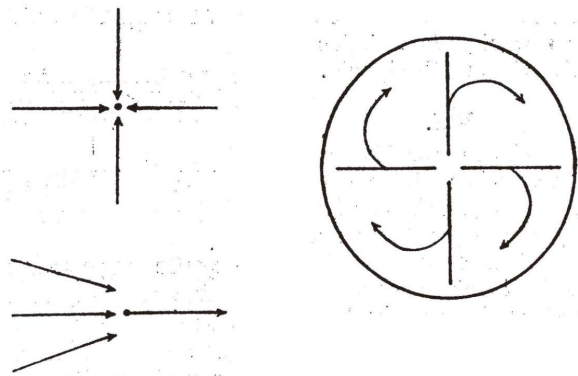
題が認識論的な時間や空間の点で離れた場所にあっても、それらを同一平面上で視覚化することによって、感覚的に把握しづらい複数の旋律の差異がいちどに得られるのである。同じように図示4でも、旋律の形状の差異が、線を通して明らかにされている。

3 つ目は、作品内容を階層的に捉えるものである。図示5では、作品の一部の和声の根音進行が階層的な入れ子構造として示され（アルファベットはそれぞれの和音の根音を表す）、この図によって「内的な関係（innere Beziehung）」（ibid., 183）が視覚的に発見されている。

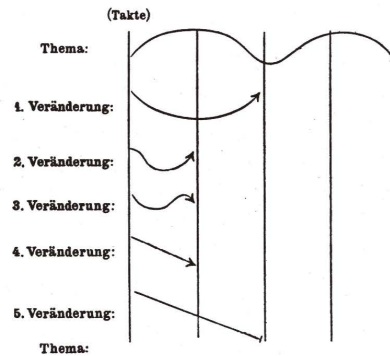
最後の図示6では、《インヴェンション第11番》の楽曲全体の構成が対称性を有することが、「寓話的な建築上の構造」（ibid., 118）として、建築物のメタファーとともに視覚化されている（数字は小節の数を表す）。このように、イエーデの視覚化による解釈は、作品の一部に関わるものから、作品全体をひとつの視覚表現に移し変えるといったもので、多岐にわたって用いられていることが分かる。



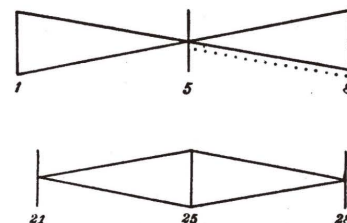
図示1 《第13番》第1小節の旋律における2つの動き (Jöde 1926, 168)



図示2 《第2番》のカノン楽想の「円環運動」 (ibid., 154-155)



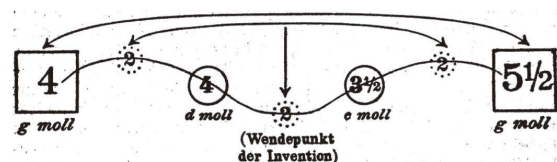
図示3 《第13番》の第1~22小節までの旋律線 (ibid., 174)



図示4 《第6番》の第1~8小節と第21~28小節の線の差異 (ibid., 74)

a	
a d	G C
a d G C	a d G C

図示5 《第13番》の第3~6小節の階層的な構造 (ibid., 183)



図示6 《第11番》の「転換点」を中心にした全体の対称性 (ibid., 118)

4.5. シェンカーによる図示との比較

先述のように、以上のようなイエーデによる視覚化の試みは、エネルギー学派のほかのメンバーにはみられない。楽曲構造の視覚化という点では、ハインリヒ・シェンカーによる「ウアリーニエ表 *Urlinie Tafel*」等の図示がよく知られているが¹⁵⁾、シェンカーによる視覚化は、基

本的に五線譜に基づいた作品の全体構造をその対象としている。また、イエーデの視覚化が、旋律の動き、楽曲の部分ないし全体の構造、旋律の同一性や差異といった音楽のさまざまな側面を射程に収めているのに対し、シェンカーのそれは旋律の差異よりも同一性や持続性を重視し、また旋律の動きや部分的な構造ではなく、音同士の関係性や階層化された全体構造を表そうとする点で、その目的が限定的である。

シェンカーの限定的に体系化された図示法と比べたときに特徴づけられる、イエーデによる視覚化におけるこの多様性は、第3節で論じた、先行研究による否定的なイエーデ評価の一因をなしていると推測することができる。例えば図示3と図示6における矢印が示そうとしている内容を見ると、前者が旋律の動きであるのに対し、後者は構造の対称性であり、そのため図示記号に一貫性がないと指摘されるだろう。

ただし、シェンカーとイエーデの分析手法や受容史に関するさらなる比較検討は、むしろ当時の彼らやその周辺の状況などを多角的に考慮しなければならず、これは本稿の枠を超える。ここでは、音楽作品の本質を得るために作品内容を線的に捉えて視覚化しようとした、当時に共通する傾向の数ある可能性のひとつとして、イエーデの試みについてまずは明らかにし、これを再評価への端緒としたい¹⁶⁾。

5. 終わりに

以上、イエーデの作品解釈法を、空間概念を中心にし、その言語化と視覚化の特徴を考察してきた。最後に、その特徴を2点にまとめておこう。まず、イエーデの作品解釈は、音楽の認識論的時間や空間ではなく、表面的には感受しにくい、あるいは実際の音響や楽譜には存在しない「内的旋律法」をみだすことで作品の線的統一性を発見し、解釈者の空間感覚を培うことを目指したといえる。イエーデにとって作品を解釈し、理解することとは、これらの概念を言語化するだけでなく、線などを使った視覚表現によって空間を形成する力を養う行為でもあった。第二に、線を使ったイエーデの図示は、さまざまな用途に供されていた。これらのアプローチは、音楽作品の性質や構造、そして全体の統一性をも図示によって表現するという点で、「音楽の視覚化」の試み、つまり音楽内部の緊張等の運動を分析的に記述する試みのひとつとして捉えることができる。その用途の多様性は、イエーデに対する否定的評価を生み出す原因となったと推測される一方、さまざまな可能性をはらんでおり、その意味で本稿は、ほかの分析者の手法と比較するさいの

出発点を提供したといえるだろう。

このようなイエーデによる言語ならびに視覚的手段を用いた解釈法は、音や音楽作品の空間性や、音楽の生動性の可視化について歴史的にたどっていくにあたり、よく知られたシェンカーの分析図と並んで、大きな手がかりになると考えられる。今後残された課題は、線への「翻訳」というアプローチの由来や歴史を調査すること、また、言語化と視覚化の相互作用の考察、そしてイエーデのほかの言説や、同時代に図示を用いて音楽作品を解釈しているほかの言説との関連を探り、音楽と空間性、音楽の視覚的解釈というテーマを発展させていくことである。

*本研究はJSPS 科研費 25770036 の助成金を受けたものです。

注

- 1) 音楽作品を力動的に (dynamisch)、有機体として (organisch) 捉える音楽理論家のグループを指し、ルドルフ・シェーフケ (Rudolf Schäfer) が1934年に名づけた。「音楽の法則科学 Musikalische Gesetzeswissenschaft」とも言い換えられている。ハインリヒ・シェンカー (1868~1935)、アウグスト・ハルム (1869~1929)、エルンスト・クルト (1886~1946)、フリッツ・イエーデら、おもに1920年代前後にドイツ語圏で活躍した音楽著述家たちが名を連ねる。静態的で機械的な音楽作品論に対する反動として生まれた傾向である。
- 2) http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/dla_6993015_71127.html (2013年11月1日取得)
- 3) イエーデは『バッハの芸術』の「バッハのインヴェンションのレーガーによるオルガン編曲」という論考において、シェンカーは『音楽における傑作 Das Meisterwerk in der Musik』第2巻の「反証——マックス・レーガー、作品81、J.S. バッハの主題に基づくピアノのための変奏曲」という論考において、である。
- 4) レオ・ケステンベルク (1882~1962) …ユダヤ系。もともとベルリンのクリントヴォルト・シャルヴエンカ音楽院とシュテルン音楽院の講師を務めていたが、第一次世界大戦後に政治活動で頭角を現し、1929年から1932年まで学術・芸術・民族教化省 (Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung) の大臣を務め、いわゆる「ケステンベルク改革」と呼ばれる音楽教育改革をおこなった。1921年から1933年まで、ベルリン・シャルロッテンブルク音楽大学の教授も務めた。
- 5) 1930年11月1日付けのシェンカーから弟子フェーリクス・エバーハルト・フォン・クーベ (Felix-Eberhard von Cube) 宛ての手紙には、ケステンベルクから講演依頼があったことや、「ケステンベルク教授の返答から、彼が私のライフワークの重要性を驚くほど理解していることが分かった」ことが書かれている。
http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/vc_31_11130.html (2013年11月1日取得)
- 6) しかし、シェンカー自身に関していえば、彼自身の理論がどれほど体系的であったのかについては、昨今では議論を要する点となっている。シェンカーの理論が体系化されたのはシェンカーの死後、弟子たちの手を経てからだとも考えられるからである。というのも、シェンカーの理論は、彼の最後の著書『自由作法 Der freie Satz』(1935)において定式化されるに至るが、『自由作法』はじつは彼の死後に出版されたものである。この著書の出版をシェンカー自身が計画していたことは事実にしても、最終的な形にはシェンカー自身は完全には関わって

いない。

- 7) エルンスト・クルトを例に挙げれば、クルトの研究者リー・A. ロースファーブ (Lee A. Rothfarb) は、「クルトの研究は、シェンカーの弟子たちが批判的に評価したために [cf. Federhofer 1981], 公正に読むことが妨げられてきた。1960年代から1970年代に音楽理論が独立した学問分野として現れてくると、クルトのような者を研究する余地は残されていなかった」(Rothfarb 1991, xiii) と述べている。イエーデ研究についても同じことがいえるだろう。
- 8) 《第14番 変ロ長調》、《第6番 ホ長調》、《第11番 ト短調》、《第2番 ハ短調》、《第13番 イ短調》。
- 9) エネルギー学派における「有機体」とは、音を生きたものとして捉え、楽曲中における全ての音が互いに関連しつつひとつの全体を組織している状態を指す。
- 10) ほかにイエーデは、《インヴェンション第6番 ホ長調》の分析のなかで、第9～20小節という長きにわたってバス声部に現れる旋律線について「空間旋律法 Raummelodik」という語を用いて次のように説明している。

[……] 我々は少なくとも [……] 第9～20小節のこの旋律線がすでにどこかでいちど現れたのではないかと自問したくなる [譜例6の引用]。こうして我々は、初めからすでに長いこと我々の関心を引いてきた主題におけるパッセージ、つまり第3小節における16分音符の動きへと回帰するのである [譜例7の引用]。そこで旋律素材として現れていたものが、ここでは空間旋律法となる。



譜例6 《インヴェンション第6番 ホ長調》の第9～20小節の旋律線



譜例7 同曲の主題第3小節

ここでもまたイエーデは、遠くにあり、またレベルの異なる旋律同士の線的な統一性を指摘している。

- 11) ここでイエーデがいう「空間」は、演奏される場の空間ではなく、解釈がなされる想像上の空間を指している。
- 12) エネルギー学派の作品解釈の特徴については、西田 (2009) を参照されたい。
- 13) イエーデは、図示に分類番号を付していない。よって、この番号は論文筆者による。
- 14) なお、この図示1における縦軸は音高の上下に対応している (図示3および4も同じである)。
- 15) シェンカーの分析図の代表的な例は、上記『5つのウァリーニエ表』(1932) のほかに『自由作法』(1935)、『音楽における傑作』(1925～1930) や、初期のものとして『音の意志』(1921～1924) にみることができる。
- 16) ほかに、エネルギー学派に分類はされていないものの、1920年代の重要な (だが現在ではほぼ忘却に付されている) 視覚化の試みとして、グスタフ・ベッキング (Gustav Becking) による『認識の源としての音楽のリズム』(1928) によるリズムの図示が挙げられる。これについては別稿に譲りたい。

参考文献

- Becking, Gustav, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg: Benno Filser Verlag, 1928.
- Federhofer, Hellmut, *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Band XXI, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981.
- Hinrichsen, Hans-Joachim, "Motorik, Organik, Linearität: Bach im Diskurs der Musiktheoretiker," *Bach und die Nachwelt. Band 3: 1900-1950*, hrsg. von Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber: Laaber, 2000, 337-378.
- Jöde, Fritz, *Die Kunst Bachs. Dargestellt an seinen Inventionen*, Wolfenbüttel: Georg Kallmeyer Verlag, 1926.
- Kestenber, Leo, "Berufung nach Berlin," *Fritz Jöde. Leben und Werk. Eine Freundesgabe. Zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Reinhold Stapelberg, Trossingen und Wolfenbüttel: Hohner Verlag, 1957, 32-34.
- Kolland, Dorothea, *Die Jugendmusikbewegung. Gemeinschaftsmusik. Theorie und Praxis*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1979.
- Rothfarb, Lee A. ed. & trans., *Ernst Kurth: Selected Writings*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Rothfarb, Lee A., "Energetics," *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 927-955.
- Schäfer, Rudolf, *Geschichte der Musikaesthetik in Umrissen*, Berlin-Schöneberg: Max Hesses Verlag, 1934.
- Schenker, Heinrich, *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker*, 10 Hefte. 1-8 Hefte: Wien und Leipzig: Tonwille-Flugblätterverlag, 9-10 Hefte: Wien: Universal Edition, 1921-1924.
- Schenker, Heinrich, *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, 3 Bände, Wien und Berlin: Drei Masken Verlag, 1925, 1926, 1930.
- Schenker, Heinrich, "Ein Gegenbeispiel: Max Reger, op.81, Variation und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier," *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Band II, München, Wien und Berlin: Drei Masken Verlag, 1926, 171-192.
- Schenker, Heinrich, *Fünf Urfurien-Tafeln*, Wien: Universal Edition, 1932.
- Schenker, Heinrich, *Der freie Satz*, Wien: Universal Edition, 1935.
- Schütte, Rika Tjakea, *Fritz Jödes. Wirken in der Jugendmusikbewegung*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.
- Stapelberg, Reinhold hrsg., *Fritz Jöde. Leben und Werk. Eine Freundesgabe. Zum 70. Geburtstag*, Trossingen und Wolfenbüttel: Hohner Verlag, 1957.
- Steglich, Rudolf, "Besprechung von Fritz Jöde, Die Kunst Bachs," *Bach-Jahrbuch XXIII*, 1926.
- アドルノ、テオドル・W. 「楽師音楽を批判する」 (Theodor W. Adorno, "Kritik des Musikanten," *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, 1958,

61-101.)『不協和音』三光長治・高辻知義訳、平凡社、1998年、113～191頁。

アドルノ、テオドル・W.「音楽教育によせて」(Theodor W. Adorno, "Zur Musikpädagogik," *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, 1958, 102-120.)『不協和音』三光長治・高辻知義訳、平凡社、1998年、193～293頁。

カンディンスキー、ワシリー『カンディンスキー著作集二 点・線・面——抽象芸術の基礎』(*Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 3te Auflage mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpliz, 1955. Originally published in 1926.) 西田秀穂訳、美術出版社、新装初版、2000年。

トゥルンマー、シュテファン「フリッツ・イエーデと近代ドイツにおける歌唱教育」、神戸大学研究紀要『近代』第85巻、2000年、37～57頁。

ラカー、ウォルター『ドイツ青年運動——ワンダーフォーゲルからナチズムへ』(Walter Z. Laquer, *Young Germany. A History of the German Youth Movement*, London: Routledge & Kegan Paul, 1962.) 西村稔訳、人文書院、1985年。

リンガー、F.K.『読書人の没落——世紀末から第三帝国までのドイツ知識人』(Fritz K. Ringer, *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890-1933*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.) 西村稔訳、名古屋大学出版会、1991年。

木村直弘「Organik vs. Mechanik——フリッツ・イエーデの音楽教育思想が根差すもの」、『大阪音楽大学研究紀要』第32巻、1993年、7～28頁。

木村直弘「演奏美学としての対位法的思考(二)——20世紀前半における芸術のトポスとしての〈線〉」、『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第4号、2005年、27～50頁。

小山英恵「フリッツ・イエーデの音楽教育理念」、『京都大学大学院教育学研究科紀要』第57巻、2011年、449～462頁。

小山英恵「青少年音楽運動における F. イェーデの音楽教育論——Th.W. アドルノによる批判の検討をとおして」、『京都大学大学院教育学研究科紀要』第58巻、2012年、425～437頁。

小山英恵「フリッツ・イエーデの青少年音楽学校構想——シャルロッテンブルク青少年音楽学校におけるカリキュラムの検討」、『京都大学大学院教育学研究科紀要』第59巻、2013年、597～609頁。

西田絃子「A. ハルムと H. シェンカーの旋律線概念とその分析実践」、『音楽学』第54巻1号、2009年、61～74頁。

野田宣雄『ドイツ教養市民層の歴史』講談社学術文庫、講談社、1997年。

平井正『ヒトラー・ユーゲント——青年運動から戦闘組織へ』中央公論社、2001年。

Schenker Documents Online: The Correspondence, Diaries, and Lessonbooks of Heinrich Schenker (1868-1935), Online.
<http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/> (2013年11月1日取得)