
ヨハン・マッテゾンの音楽論における〈経験〉

—自然と旋律との関わりから—

米良 ゆき

1 はじめに

ヨハン・マッテゾン (1681-1764) は、17世紀後半から18世紀前半にかけてドイツの都市ハンブルクで活躍した音楽家、音楽著作家である。マッテゾンは、ドイツで発展したバロック音楽の代表的思潮である音楽情念論を体系的に記述した人物としてしばしば言及される¹。しかし、彼の位置づけはそれほど単純なものではない。人間の情念を描写し、聴衆に同様の情念を喚起することを音楽の本質とする音楽情念論を枢軸に据えながら、同時代の広範な知識を用いて網羅的な著作の数々を残したことにより、マッテゾンは17～18世紀の音楽論の大成者であると同時に解体者であるという、複雑な位置づけを与えられてきたのである²。マッテゾンのこのような伝統と革新の二面性が、様々な思想的影響を受けながら、いかに彼の音楽論において結実しているかという点については、未だに検討の余地が残された状態であると言えるだろう。

そこで本稿で注目するのは、〈経験〉というキーワードである。なぜなら、マッテゾンが1721年の著作である『オルケストラ研究 Das Forschende Orchestre』³のなかで、「音楽の究極目的はすべて情念を喚起することである」(2-46)と述べ、音楽を情念の問題として、経験的芸術であると見なしていることは、マッテゾンが音楽の源泉を自然とし、音楽において最も自然なものであると考える旋律に最高の価値を与えることに繋がると思われるからである。このようなマッテゾンの思想について考察することは、彼の音楽論が様々な影響関係のなかでいかに形成されているか、その一側面を明らかにしうるものであると考えられる。以上の点を踏まえ、本稿では、マッテゾンの音楽論における〈経験〉について、自然と旋律という契機と併せて考察することによって、マッテゾンの位置づけについて再考したい。

2 音楽情念論と〈経験〉

まず、マッテゾンが音楽をどのように捉えていたのかを見てみよう。主著『完全なる楽長』において、マッテゾンは音楽を次のように定義している。

「音楽とは、しかるべき快い音を賢明に置き、互いに正しく組み合わせ、好ましく完成させる学問および技術であり、そのすぐれた音によって、神の栄光とすべての徳を促進するためのものである」⁴ (V.C, 1-2-15)

この定義をみるとわかるように、マッテゾンは音楽を考える際に、作曲を基準にしている⁵。これは、マッテゾンが「音楽の最も枢要な部分というのは単なる演奏や歌唱ではなく、実際には作曲にある」(V.C, 1-2-10)と考えているためである。マッテゾンはこのような立場から、情念を喚起させるための音楽の制作に関して、次のように述べる。

「まるで自分でそのパトスを感じたことがあるかのようにそれを知っているか、実際に感じたことのあるような人でなければ、他人の心情のなかに同じパトスを惹起することはできないであろう」⁶ (V.C, 2-2-64)

このように、マッテゾンは作曲をする上で、情念に関する作曲者自身の〈経験〉を必要としている。作曲者の個人的な感情経験を楽曲制作に関与させる可能性を与えていることは、Damannも指摘するように、マッテゾンが多感様式への過渡期に位置していたことを示しているように思われる⁷。これは、

「とりわけ情念とは底知れぬ海のようなものであり、そのため一人が完全な記述を為そうとしても、ごくわずかのことが書かれるだけで、無数の情念が言及されないままである。すべてのことは個人の自然な感情に委ねられてよい」(V.C, 1-3-83)

というように、そもそもマッテゾンが情念を、各個人の経験に委ねざるをえないものであると考えていることが要因となっているのだろう。

このような音楽と各人の情念との結びつきに関しては、『音楽提要』(1618)のなかで、「音楽の目的は、快くすること、そしてわれわれのうちにさまざまな情念を起こすことである」⁸と述べているデカルトとの類似性が想起される⁹。確かに、先ほどの引用とデカルトの言葉を比較すると、マッテゾンが作曲者としての立場から音楽による聴衆への情念の喚起という問題を捉えているのに対して、デカルトにおいて、それは音楽の聴取に重点が置かれているように思われる。だが両者ともに音楽を精神の働き、とりわけ快を中心とした情念の問題として扱っている点は、重要な共通点であると言えるだろう。このようなデカルトの思想は著書である『情念論』と共に、聴衆の心に対する作用に目的をおく音楽情念論に根本的な影響を与えており、マッテゾンもデカルト哲学からの音楽情念論の伝統を継承して

いると言えるのである。

また、マッテゾンには音楽を情念の問題として考える際に、デカルトのみならず、彼自身イギリス大使の書記官としての肩書きを通じて触れる機会の多かった経験主義的思想にも影響を受けている。Petersen-mikkelsen は、マッテゾンが『オルケストラ研究』の第1部のなかで、ジョン・ロックについて言及し、自身をロックの精神的継承者として理解していたと指摘している¹⁰。そして、「先だった感覚 *Empfindung* や感知 *Verspürung* なしには、いかなる思考 *Nachdenken* も存在しない」(F.O, p.72) というようなマッテゾンの見解は、彼が経験主義的思想をもっていたことを明確に示している。Petersen-mikkelsen の指摘によれば、これはマッテゾンが感覚と思考を分け、その成立順について、感覚を優先するというロックのタブラ・ラサに従った理解をしていることを示している¹¹。しかしマッテゾンは、感覚と理性について次のようにも述べている。

「快く感じられる感覚とその調和 *Übereinstimmung* は理性 *ratio* 以外の何ものでもないということについては、まったく疑う余地がない」(F.O, p.69)

Petersen-mikkelsen によれば、ここでのマッテゾンとロックとの明確な差異は、マッテゾンが感覚という概念についてそれ以上探求せず、それ自体に理性的なものを含めている点である¹²。そしてマッテゾンにおいて、これらの文章で言われている理性と感性の一致は、本節冒頭で引用した音楽の定義のなかにみられるような、音楽家に学識を求めたドイツ・バロックにおける理論と実践の一致と照応していると言えるだろう。このようなマッテゾンの感性の理解においては、伝統的思潮と最新の経験主義思想が、〈経験〉という点で結びつけられていると言えよう。

ここまでで、マッテゾンにとって、音楽は理性と感覚によって作り上げられるべきものであり、その中でもとりわけ〈経験〉を重視していることが明らかになった。ここで再び『完全なる楽長』第1部第3章からの引用に戻りたい。ここで注目すべきは、「自然な感情」という表現からもわかるように、マッテゾンが人間の情念に自然性を認めていることである。ここから、マッテゾンが情念という〈経験〉を〈自然〉と関連させていたのではないかという問いが生じる。そこで次節では、マッテゾンが情念と音楽との自然の結びつきをどのように考えていたかを考察したいと思う。

3 経験的音楽観における自然と旋律

マッテゾンは経験を重んじる音楽情念論を、『完全なる楽長』第1部の「音それ自体、お

よび音楽自然学について」という章で扱っている。彼の音楽論の中心的思想でもある音楽情念論を「音楽自然学」と呼んでいることは、マッテゾンの音楽論における自然と経験との関連を端的に示していると言える。

ここでマッテゾンが「自然」という言葉で意味しているのは、「数学は人間の技であるが、自然は神の力である」(V.C, Vorrede p.27)とあるように、人間の手によるものではなく、神によって作られたものである。そしてそれを理解するためには、

「自然とはいわば一冊の本である。数学はその文字を識別するだけである。…いわゆる Experimenta だけが、あるいは経験という試みだけが、多くの難解なテキストを明らかにするのだ。だがこれは仲介者を通さず、自分自身で経験されねばならない。」(V.C, Vorrede p.26)

とあるように、人間の技である数学ではその文字を識別することしかできず、自然というテキストの真の意味を知るためには、個々人の直接的な経験が必要だということになる。

ここで、神の手による自然を理解する手段としての経験を数学と対比させるのは、ピュタゴラス学派からキリスト教へと受け継がれた中世の伝統を受け継ぎ、数学を音楽の本質にみる音楽観がドイツ・プロテスタントにおいて主流であったことが念頭にあるのだろう。マッテゾンは、「音楽は算術の水たまりからではなく、自然の泉から汲みあげられる」(V.C, Vorrede p.26)と語り、まさに音楽は自然を源泉にしていると考えている。それゆえ、ここで彼が自然学という言葉を使うとき、それはまさに音楽に適用されていることがわかるだろう。

このような見方を併せて考えると、経験とは人間にとって、神のつくった自然をひもとく重要な手段であり、音楽は経験によってのみ、その内実が理解されるものであると考えられていることがわかる。

このようなマッテゾンの「自然学」は、音楽に対するより具体的な考え方に繋がっていく。つまり、自然への志向から、マッテゾン自身が基礎を置く自然学における、「単純なものは構成に先立つ」¹³という定理に照らして、和声に対する旋律の優位が導かれるのである。マッテゾンは旋律と和声について次のように述べている。

「旋律はその高貴な単純さ、明快さ、明瞭さをもって人の心を動かすので、しばしばあらゆる和声の技を超える」(V.C, 2-5-26)

マッテゾンにとってこの「高貴な単純さ」、あるいは明快さ、明瞭さとは、より「自然」であ

ることを意味する。更にマッテゾンは美に関しても、自然を美の模範として、「自然の型が技芸のさまざまな型のもとになる。技芸は自然の婢女であり、それを模倣するように定められている。」(V.C, 2-5-15)と述べている。それゆえ、「とりわけ、ひとつの優れた旋律は世界中で最も美しく、最も自然なものである」(V.C, 2-5-4)とあるように、旋律の美しさは〈自然〉に基づくとということになるのである。

マッテゾンはまた、旋律美の本質を「(心を)動かした感動させるもの *das bewegende oder rührende Wesen*」(V.C, 2-5-47)と定義している¹⁴。これはマッテゾンにとって、自然なもの、自然本性に即したものが、人間の心を最も動かす快いものであるためである。つまり、優れた旋律とは音楽において最も自然なものであるため、人間の心をよく動かすものであるということになる。人間の心を動かすことを音楽の枢要な目的におくマッテゾンにとって、自然な旋律が、人間にとって情念の知覚という〈経験〉を最も優れたかたちで可能にするものであると言える。

このような旋律優位の考え方は、

「われわれは旋律を作曲の技のすべての基礎と見なす」(V.C, 2-5-5)

とあるように、旋律を基礎にして音楽全体を捉える考え方に発展していく。マッテゾンが「すべての音楽は旋律であり、極上の旋律でなくてはならない」(V.C, 1-2-35)と述べるのは、旋律が音楽のうちで最も重要な要素であり、旋律が「根本的には根源的な真の和声以外のなにものでもない」¹⁵からである。つまり、マッテゾンにおいては、和声とはすべて旋律の模倣から産み出されるものであると言える。このようなマッテゾンの見方は、「音楽の真の本質は自然の理性的模倣に存する」¹⁶とするシャイベとの共通性から、マッテゾンが新古典主義者とみなされる要因であると言えよう。

以上から、マッテゾンが自然の産み出す音楽を経験的芸術と見なし、その自然への志向から旋律に音楽における最高の価値を見出していることが明らかになった。しかし、このように〈経験〉に重きを置くマッテゾンにとって、音楽的経験とは、何か明確な目的をもつものだったのだろうか。次にこの点について考えたい。

4 ルターの音楽観と〈経験〉

先ほどマッテゾンとイギリス経験主義との関わりについて、第2節において『オーケストラ研究』におけるマッテゾンの感覚的経験についての記述を見たが、彼は同書のなかで次のようにも述べている。

「感覚による判断を、私は感覚器官による判断や単なる認識 *nundæ perceptionis*、単なる意識 *Vermerckung* や感知 *Verspührung* による判断ではなく、魂自身の判断と呼ぶ。魂の判断はそこに居合わせた感覚による知覚に基づいている。」(F.O, p.9)

このように、マッテゾンは感覚的・経験的判断を、あくまで感覚的知覚に基づきながらも、その上で魂という更なる契機によって判断されるものと規定している。この魂の判断とは知的、倫理的領域に関わるものである。Buelow も述べるように、マッテゾンにとって音楽は、感覚を通じた経験に基づく感覚的・経験的芸術であることを前提にしなが、同時に「知的に、倫理的に理解される理性的芸術」であると言える¹⁷。ここで再びマッテゾンの音楽の定義をみると、その後半の記述から、マッテゾンにとって音楽は倫理的に理解されるべきものであることがわかる。事実、倫理性と音楽、宗教と音楽との深い関係性は、マッテゾンの著作全体を通して語られていた。そして、この「徳の促進」とは情念の喚起と同義である。つまり、マッテゾンはデカルトなどの哲学者と同様に、情念を徳と悪徳とに分類されるものとして捉え、徳としての情念によってのみ、人間の魂が癒されるものと考えていた¹⁸。徳としての情念の喚起は、同時に人間の徳も促進させることになると考えていたのである。

音楽に倫理的作用を認めるマッテゾンの態度に深い影響を与えているのは、音楽を「倫理教師」と呼んだルターであると言える。ルターは音楽によって「すべての怒り、不貞、思い上がり、その他の悪徳」を忘れることができ、代わりに「喜び」を与えられるものとしている¹⁹。またこの「最良の技芸のひとつ」である音楽は、「人を穏やかに、柔和に、慎み深く理性的にする倫理教師」であり、よき品性をもつ「磨かれた有能な人々」をつくるために奨励されるべきものであった²⁰。このようなルターの思想はマッテゾンの各著作においてそのまま引用され、踏襲されている²¹。つまり、音楽に聴衆への実際的な倫理的影響を求める思想は、古代ギリシア以来、アウグスティヌスら教父たちへ、またルターへと受け継がれたのち、マッテゾンへと踏襲されていると言えるだろう。

このような倫理的作用を可能にする情念の喚起とあわせて、マッテゾンは音楽の重要な目的を神の栄光を賛美することであるとしている。マッテゾンは音楽の目的を次のように定義する。

「われわれの音楽活動の究極目的は、神を賛美するとともに、聴き手を満足させ感動させることである」(V.C, 2-4-66)

これはマッテゾンが音楽を「神の賜物」とし、神を賛美することによってその恩寵に報い

ようとする本質的な態度を、ルターから受け継いでいるためであると言える。これは、第3節において引用した「数学は人間の技であるが、自然は神の力である」(V.C. Vorrede p.27) という言葉からもわかるように、音楽の源泉である自然を神に帰属させている態度にも共通している。マッテゾンには各著作において、音楽が「神のもっとも美しくすばらしい賜物」であり、「神学に次ぐ位置と最高の栄誉」が与えられるべきであるといった、音楽の存在意義などの極めて本質的な部分において、ルターの著作から引用を行っているのである²²。

マッテゾンが音楽の倫理的作用について多くを負ったルターにとって、とりわけ音楽は福音を自分たちの言語で歌うという歌唱実践において意味をもつ²³。彼にとっては、「音は歌詞に命を吹き込むもの」であり、音楽は「神の言葉を歌によって会衆のなかに留める」という意義を帯びるものであった²⁴。福音を歌い、美しく単純な形のコーラルで神を賛美するという経験に重きを置くルターの姿勢も、同じく音楽における経験を重視しつつ神の恩寵に報いようとするマッテゾンに受け継がれたものであると言えるだろう。

ただし、ルターとマッテゾン両者にとっての、音楽における経験には少なからぬ差異がある。ルターは音楽家ではなくあくまで宗教者として音楽を捉えているため、音楽という実践、経験はさながら信仰表明のようなものとして考えられている²⁵。これに伴って、ルターにとって音楽は福音を歌うことにこそ意味があるために、言葉と不可分のものである。一方で、マッテゾンにとっての音楽における経験とはあくまで情念の知覚を意味する。これは必ずしも言葉を伴うことを意味するのではない。というのも、マッテゾンにおいても基本的に神の創造物である〈自然〉としての人間の声が、それを模倣するものとしての器楽よりも優位に置かれているが、彼は言葉それ自体にテキストの内実を認めているわけではないからである²⁶。マッテゾンは次のように述べる。

「想念を解釈し説明するためには、また聴き手を説得し感動させるためには、旋律は言葉と同等かそれ以上の働きをする」²⁷ (Critica Musica II, p.297)

マッテゾンは人の心を動かすという点で、音楽に対して言葉と同じ程度かより強力な力を認めている。テキストは確かに旋律に先立って存在するものではある²⁸が、マッテゾンにとっては旋律こそテキストに命を与えるものなのである²⁹。このような考えから、マッテゾンは、声楽のみならず器楽音楽にも、神を賛美し聴衆の心を動かすという音楽の本来の目的に叶う可能性を見出している³⁰。この点は、あくまで福音を歌うことに意義を見出したルターとマッテゾンとの差異であると言えるだろう。

しかし、両者の音楽に対する本質的な精神的態度の共通性は見逃されてはならない点で

ある。音楽を個人が〈経験〉することによって心を動かされ、神へと意識を向けること、また倫理的に高められることに音楽の主要な意義を見出していたことは、より原理的な段階における、両者の重要な共通点であると言えよう。マッテゾンが自然で美しい旋律こそが経験を通して人間の心を最もよく感動させ、神を賛美しうると考えるとき、彼のなかには自身の宗教的指導者であったルターの教義や音楽観が根底にあると考えられるのである。

5 おわりに

以上の考察から、マッテゾンの経験論的音楽観は、ドイツ・バロック後期の音楽観がイギリスやフランスなどの思想と交差している様相を示すものであると言えるだろう。マッテゾンは音楽の実践者としてデカルトらの音楽論を作り変え、作曲者として〈経験〉を音楽にとって重要な要素として関与させていった。またこのように音楽を経験的に捉えることは、マッテゾンの自然への志向を強め、和声に対する旋律の優位の思想を支えるものになる。このように彼が旋律を重視しつつ、器楽にも神の称揚の可能性を認めることによって、ルター的音楽観が拡張されていったのである。このようなマッテゾンの態度は、キリスト教的意味としての〈経験〉を、作曲者としての立場を絡めながら捉え直し、最新の思想によって裏付けすることで、ルター的な音楽の意味付けを新時代へと向かわせていると言えるだろう。このことから、マッテゾンは神学的意味付けの範疇を超えてでることなく、近代的音楽観を先取りすることによって、新たな時代の到来を準備した音楽著作家であると言えるのではないだろうか。

(九州大学)

註

- 1 磯山雅氏は「ヨーハン・マッテゾンの音楽情念論」のなかで、マッテゾンをアフェクテンレーレの体系的完成者とみなす立場をとる研究者として、R. Schäfke, H. Pfrogner を挙げている。なお G. J. Buelow はマッテゾンを音楽情念論の発明者や理論体系の完成者とする誤った見方が多いことを指摘し、あくまでも音楽表現と情念との密接な連関はドイツ・バロック全体の共通の関心であることを強調している。(George J. Buelow, "Johann Mattheson and the invention of Affektenlehre", *NEW MATTHESON STUDIES*, 1983, 2006, pp.393-407, pp.403-404)
- 2 磯山雅「音楽と Gelehrsamkeit—Mattheson を中心に—」『音楽学』第20巻第3号、日本音楽学会、1974年、pp.129-143) p.130、「主に捧げる新しい歌：J. マッテゾンによるルター精神の再興」『美学』第36巻第1号、美学会、1985年、pp.26-38) 参照。磯山氏は「音楽と Gelehrsamkeit」のなかでマッテゾンの主著『完全なる楽長』を、「17～18世紀を貫く思潮のひとつの集大成でありながら、すでにその思想を

崩壊の淵にさらしたもの」とし、「主に捧げる新しい歌—J・マッテゾンによるルター精神の再興—」では「従来は、マッテゾンを、バロックの音楽観および音楽理論を解体させた人物…として立てることが普通だった。」としている。

3 本稿中で引用しているマッテゾンの著作は以下の通りである。

Das Forschende Orchestre. Hamburg, 1713 (Einführung von Dietrich Bartel, Laaber-Verlag, 2004) (F.O と略記)

Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739 (Herausgegeben von Friederike Ramm, Bärenreiter, 2008) (V.C と略記)

Kern Melodischer Wißenschefft. Hamburg, 1737 (Georg Olms Verlag, 1976)

Critica Musica. Hamburg, 1722-1725 (Frits A. M. Knuf, 1964)

また、本稿中のマッテゾンの著述の引用の和訳について、『オルケストラ研究 *Das Forschende Orchestre*』以外のものは磯山雅氏の一連の論文中的訳を参照しつつ適宜改めつつ訳した。ここに記して感謝したい。なお、特に参照した箇所については適宜註に典拠を示す。

4 磯山雅「ヨーハン・マッテゾンの音楽情念論」(今道友信編『精神と音楽と交響:西洋音楽美学の流れ』) p.106

5 *ibid.*, 同頁、「音楽と Gelehrsamkeit—Mattheson を中心に—」 p.135

6 磯山雅「ヨーハン・マッテゾンの音楽情念論」 p.119

7 R. Damann, *Der musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber-Verlag, 1967, p.484

8 デカルト著、平希伊子訳「音楽提要」『デカルト著作集 第4巻』白水社、2001年、p.455

9 マッテゾンは音楽情念論を記述するにあたってデカルトの『情念論』の参照を勧めている。(V.C, 1-3-51)

また、音楽の目的に関するマッテゾンとデカルトとの類似性については、磯山氏が「ヨーハン・マッテゾンの音楽情念論」のなかで既に指摘している (p.109)。なお、マッテゾンの音楽情念論とデカルト哲学との密接な連関については度々指摘されており、シェーフケはマッテゾンがデカルトの心理学に基礎を置いているとし (R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, Verlegt bey Hans Schneider, Zweite Auflage, 1964, p.313)、カノンがマッテゾンを音楽におけるデカルトの情緒説の最も卓越した代表者としている (Beekman C. Cannon, *Johann Mattheson: Spactator In Music*, Archon Books, 1947, 1968)。

10 Birger Petersen-Mikkelsen, *Die Melodielehre des "Vollkommenen Capellmeisters" von Johann Mattheson*, Books on Demand GmbH, 2002, p.54

11 *ibid.*, p.57

12 *ibid.*, p.58

13 *Kern Melodischer Wissenschaft*, 序文

14 磯山雅「音楽と Gelehrsamkeit—Mattheson を中心に—」 p.135

15 *Kern Melodischer Wissenschaft*, 序文

16 Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*. Leipzig, 1745 (George Olms verlag, Hildesheim/New York,: Breitkopf & Hätel, Wiesbaden, 1970) p.554

17 George J. Buelow, "Johann Mattheson and the invention of Affektenlehre", *NEW MATTHESON STUDIES*, p.400

- 18 *ibid.*, p.401
- 19 礒山雅「主に捧げる新しい歌—J・マッテゾンによるルター精神の再興—」 p.30
- 20 *ibid.*, pp.29-30
- 21 *ibid.*, 同頁
- 22 *ibid.*, 同頁
- 23 奥忍「Martin Luther の音楽観」（『奈良教育大学紀要〈人文・社会科学〉』第22巻第1号、奈良教育大学、1973年） p.197
- 24 *ibid.*, 同頁
- 25 *ibid.*, p.195
- 26 礒山雅「J・マッテゾンにおける言葉と音楽」（『美学』第38巻第4号、美学会、1988年、pp.36-47） p.37
- 27 *ibid.*, 同頁
- 28 *Critica Musica*, p.297
- 29 礒山雅「J・マッテゾンにおける言葉と音楽」 p.37
- 30 礒山雅「ヨーハン・マッテゾンの音楽情念論」 pp.128-129