

## エドゥアルト・シュプランガーと音楽（その2）

### Eduard Spranger und die Musik. Ein vorläufige Schluß.

山 元 有 一

Yuichi Yamamoto

Musikerin und meine Kollegin

Reiko Terazono

in dankbarer Verehrung

gewidmet.

#### 過去を踏まえて、先へ

1900年のベルリン大学入学までシュプランガーは、ピアノを演奏し、またピアノ作品を作曲していた。彼の当時の将来像はコンサート・ピアニストであった。これは大学人としての歩みが決意される過程で、放棄されることとなる。それは止むを得ざる断念でもあった。シュプランガーと彼の両親は、彼のピアノ作品を当時よく知られていた作曲家アウグスト・ブengelトの判断に委ねたが、この経験がシュプランガー自身に自らの希望が現実味のない楽観的な夢にすぎなかったことを知らしめることとなった。事実、彼の作曲した18曲の作品は、動機労作もなければ、展開もない小市民的な、したがって家庭での娯楽にとどまる程度のものにすぎなかった。しかも、それは19世紀を通じて変質し商品特性を増したサロン音楽の要素を明らかに感じさせるものであった。彼自身は第二次世界大戦後、家庭音楽とサロン音楽を幾分区別しているものの、彼自身の作品は客間の多くが作られるようになった19世紀の中葉以来の「我が家の音楽」としてのサロン音楽——その特徴は規格化、パターン化、キッチュ化、陳腐化、娯楽化であ

る——の延長上にある。確かに彼はピアノを自在にしかも芸術的に弾きこなしたようである。しかし、創作された作品は作曲者シュプランガーの幼さゆえもあるが、やはり大衆化され自足しきった音楽であった。他方、彼の紡ぎ出した音楽は、晩年の『家庭音楽論』と若き日々の彼のピアノ作品から探られる限りでは、自律的音楽ではなく、「何らかのための」音楽、実用音楽であった。家庭の連帯の獲得ないしは回復や共同体形成の力としての音楽的ディレクタントの機能という主張は、彼の『家庭音楽論』と若い時期の作品群とを一つの線としてつないでいる。ところで、本稿はこうした議論を前提として、まず大学人となって以降のシュプランガーについての音楽、特にベートーヴェンのそれについて探っていきたい。これによって、まずもって『家庭音楽論』と10歳代のピアノ作品を結ぶ線上での『ベートーヴェン論』の特異性、シュプランガーの学問研究上における音楽のカタルシス、つまり「思想としての音楽」の側面を明らかにする。同時に、ベートーヴェンの交響曲のシュプランガーによる説明を利用して、彼の音楽観をさらにはっきりとさせねばならない。そ

して、我々は間奏曲風に同時代人エルンスト・ブロッホ (Ernst Bloch/ 1885-1977) との比較を簡略に行う。最後に、我々は前稿において『家庭音楽論』や彼のサロン音楽の問題性を明らかにしたが、この時期のシュプランガーの別の問題性を指摘しておかねばならない。

欧文レジュメは既に前稿で示したので、論文上の体裁は何とか保たれるであろう。なお、本稿は前稿とともに今年度をもって退官される児童教育学科長寺菌玲子先生に対する感謝と尊敬を込めてまとめようとして企図されたものであった。この2つの我々の文章は現代音楽や学生教育を巡っての彼女との対話の思い出のしるしとなろう。寺菌先生の今後のさらなる活躍を祈念しつつ、本稿は、既に前稿で上演された彼女への敬愛の表現をつなげる最終楽章として筆を進めたい。また、注記の後には前稿で触れたシュプランガーの2つのピアノ作品の楽譜及び前稿をも含めた注記を掲載する。

#### 【 4 】

1890年代にかなりな熱の入れようであった音楽へのシュプランガーの道が、断念されることになったとしても、その情熱は醒めた形で1900年以後も彼に影響を与え続けている。それは学問的なものへの音楽の昇華であったと言えるものである。確かに彼が直接に音楽を取り扱ったものは、『ベートーヴェンと世界観の表現としての音楽』(以下、『ベートーヴェン論』)と『家庭音楽論』に限られており、共に講演のため、また分量からしても主要著作とし得るものではない。とはいえ、シュプランガー自身が述べているように、音楽、殊にベートーヴェンのそれはその意味内容において、彼の思考に決定的であった結果と言ってよい。事実、彼の後々の著作——それにはこの講演からおよそ45年後

の『家庭音楽論』も含まれる——の注記にこの書名が散見される。それだけでなく、ベートーヴェンへの関心の高さは当時から十分に示されていた。例えば、1905年7月11日のケーテ・ハートリヒ宛の書簡では、次のように語られている。「……一つ言わせてください。私の世界観はベートーヴェンの第9交響曲とまさしく一致しているのであり、それに即して私は心理学やさらに多くを学んできました。人間の暗く意志に応じた混沌から、明瞭で分節化され大きく純化された情熱によって満たされた現実存在への高まり、これを学びました。これが真のイデアリズムです……」(BBF)。また、この書簡では「心的内容が音楽的形式を越えて成長し、それを制することによって生じる」芸術作品が正当化されるものだと言及されており、同時に「音楽的」という言葉を、おそらくはモーツァルトや特にハイドンの「正確に計算されたタクトではなく、全体的な抑揚、流れ」として理解しているとも言われている。シュプランガーにとって、音楽は概念ではない言語、すなわち音の言語を用いて、それらを主題労作や構成を通して思想を表現するものであり、そうした作品を初めて生み出したのがベートーヴェンであった。彼の学問的自己形成において、既に1905年の時点でベートーヴェンの音楽は感情、意志、思考の雛型、模範像であった。それ故、シュプランガーがフンボルトに関する教授資格論文を受理され、はれて教養人としての仲間入りを果たした後に、最初に従事した大学人としての公的活動が、1908年11月から12月にかけて行われたシュテューグリッツでの諸講演の最後を飾るベートーヴェンに関する講演であった——1908年12月20日のケーテ・ハートリヒ宛の書簡では、「何よりシュテューグリッツの諸講演です。……水曜日に私は、ベートーヴェンで締めくくりましたが、私は彼

をより深い点でこれまで以上に捉えたと思っています」と述べている（BBF）——のは、単なる偶然とは言いがたい。では、その内容について補足も付け加えつつ理解してみたい。

この講演は言葉で知的に、ピアノ演奏で芸術的になされたという（Vgl. Schraut2007, S.18）。この目的は「音楽一般が道徳的（sittlich）世界観の表現になり得るのか」（N038, S.3）という問いへの答えを求めることであった。もちろん、音楽は言葉の厳密な意味において世界観ではあり得ない。音楽の表現手段は常に音響であり、概念ではなく、したがって「知的な普遍妥当性という抽象的領域への跳躍に音楽は決して行きつかない」（N038, S.5）。つまり、音楽は言葉による抽象表現でないばかりでなく、概念による「いかなる反省も感情の生動性を破壊する傾向を有する」（N038, S.7）哲学的反省にはそもそもなり得ない。「もしベートーヴェンがこの言語〔音符ではなく、文字〕を探し求め、それに熟達したとしますと、彼は自ら本来の解放を音の世界で見出すことはなかったでしょう」（N038, S.11, 補足は引用者）。音楽は現実からの遊離というものを知らない（Vgl. N038, S.7）。しかし、その制約のために音楽は知的作用とは異なる仕方、世界観を表現する。というのも、「世界観を手に入れるあらゆる闘いの核心は……世界と現実存在の諸価値が啓示される根源的感情経験にある」（N038, S.6）からである。音楽は音響世界にとどまりながらも、その経験をモチーフ（動機）、その拡大された形態であるメロディーやテーマとして一定の形式の中で追及することによって、誰しものが感じ取れるような価値を表す（Vgl. N038, S.8）。それ故、前稿と比較するなら、この時期のシュプランガーにとって音楽は、晩年の『家庭音楽論』での主張とは異なり、単に娯楽にとどまるものではなかつ

た。そして、彼はこうした態度から古典派に目を向ける。彼はモーツァルトでは「表面的な装飾が少なくとも……権利を認められています」（N038, S.11）が、より高次の芸術は「空疎な装飾法を知りません」（N038, S.10）として、この早熟の天才に少々強引な辛口の判断を行っている。他方、ベートーヴェンの交響曲の中に彼は、「普遍性と体験の力への衝動でドイツ・イデアリズムを鼓舞しているのと同じ道徳的パトスが反響している」（N038, S.3）のを聴き取っている。既にここに彼が音楽に単に享受するものの以上の働きを認めていることは明瞭であり、音楽は「軽妙ではかない感情の遊戯」（N038, S.8）、「軽薄な感覚の遊び」（N038, S.9）、「素材の戯れ」（N038, S.10）——これらはまさに1890年代のシュプランガー自身の作曲した作品群の特性であった——から始まるとしても、これらを超出していかねばならなかった。その跳躍する先がどこであるかと言えば、もちろん道徳的パトスを有する世界観、フマニテートへと向けてである。「ある体験が……生きることの考え（Lebensansicht）にまで高まる」（N038, S.8）ことを彼は音楽に求めている。詰まるところ、シュプランガーにとって音楽は「信仰告白音楽（Bekenntnismusik）」（N038, S.8）であった。それ故、晩年の『家庭音楽論』における音楽の実用的でディレッタント的な外的目的はやはりここにはなく、ここでは音楽はもっぱら倫理的解放という自己教育的傾向、音楽それ自体が有する形成（教養）という内在的な働きとして作用する。

したがって、こうした倫理的に人間を鼓舞し解き放つ音楽は、「作曲の敏腕さより高次の目的に寄与するべき」ものであるために——シュプランガーはこの目的を「精神化（Durchgeistigung）」と述べている——、単なる技術の産物ではあり

得ない (N038, S.9). ここで彼は装飾と移調を利用する変奏曲を事例として、音楽には「コントラプункト (対位法) という集合名詞でまとめられる周知の多くの手段」は不可欠であるとしても、それが音楽の精神化に何ら寄与するものではないとしている (Vgl. N038, S.9) ——彼のモーツァルト批判もここに基因する. 一方、この最低必要な技術に加えて、これ以上に彼がベートーヴェンの音楽を世界観の表現として認める根拠となるのが、主題労作、動機労作という徹底した音楽的追及の作業である. 彼はそうした労作が徹底されるソナタ形式を「二つの主題をそれらの類縁性や対比、変化力において有効なものとする因襲的に最良のあり方」(N038, S.8), 「最高の音楽的様式への通路」(N038, S.9) としている. もちろん、彼のソナタへの信頼と動機労作の評価の姿勢には明らかな関連性がある. ソナタにおいて「固有の根源的な感情価値」——シュプランガーはこれを「形而上学的感情」とも言い換えている (N038, S.6) ——を有する「根源的なモチーフがその最終的でこの場合には〔哲学者のように知的で論理的ではなく〕音楽的な帰結に至るまで追及される」(N038, S.8. 補足は引用者) という点に、シュプランガーは単なる戯れを越える音楽の特質を見ていた.

そして、シュプランガーはそうした実例として、講演ではベートーヴェンのハ短調交響曲とエロイカ交響曲を挙げている\*\*\*\*). 「主題労作の深化がベートーヴェンを彼の先駆者〔モーツァルト〕を越えて高めています. ……第5交響曲の第1楽章での根本動機の展開において、どのような帰結がなされ、第2主題でさえも同時にまったく軽妙に響き合う回想のように現われていることでしょう！」(N038, S.11, 補足は引用者). ここで敷衍しておけば、周知のよう

に第5交響曲のいわゆる運命動機 (第1主題) は第1楽章ばかりでなく、全曲に渡ってリズムや強拍としても断片化され、執拗に繰り返されるが、第1楽章第2主題も下行ではなく上行の運命動機を伴っており、全体としての統一が図られていると同時に、第2主題の明朗さが——冒頭の下行する運命動機のいわば殴打とは反対に——上行する運命動機との「軽妙な響き合い」でさらに補強されている. そればかりでなく、この楽章のある種、第2展開部とも見做せる長いコーダの終結部分 (第495小節から第499小節) では、まさにこの2つの主題が統合されている——コーダのこうした取り扱いは彼の特質でもあり、最後の弦楽四重奏曲 (作品132) 第1楽章では70小節を越えている. 加えて、コーダに新たに展開の場を与えるという形式改造によって、ベートーヴェンのソナタ形式はそれ自体が止揚され、再形式化によってロンドにも似た新しい形式を手に入れているとも言える (A 呈示部 [a, b] -B 展開部 [a', b'] -A' 再現部 [a, b] -C コーダ・第二展開部 [a'', b''] -A 終結 [a, b]) ——ロンドは、完結性や完全性、全体性を無理やり確定させ調和と充実を脅迫的に要求する厳格で暴力的な (父性的) ソナタ形式を中和化するものなのかもしれない. さらに、ベートーヴェンでは再現部は主題再現の仕方においてかなり切り詰められ省略・縮小されており、その分だけコーダでの展開の追求の可能性を残している——その意味で再現部は従来のそれではなく、第2呈示部として再組織化されていると言ってよい. こうした主題の関連づけや構成は、作品の冒頭で既に全体を指し示すという意味において、そして作品における主題や動機の進行の必然性という意味において、ベートーヴェンはシュプランガーにとって特別な存在となっている.

こうした議論に同調して付け加えておけば、

シュプランガー自身を取り上げているわけではないが、ベートーヴェンの第8交響曲第1楽章は以上のことをさらに証拠立てるものであろう。いささか急いた印象を与える第8交響曲の第1楽章の主題の集約性、経済性は、そうしたイメージにもかかわらず彼の他の交響曲に優るとも劣らない——もちろん、それにはエロイカやハ短調交響曲での試行が前提となっている。この楽章は始まりがあらかじめ終わりを先取りしている。それはベートーヴェンには珍しく単純に冒頭から前触れもなしに提示される第1主題（第1-12小節）が、楽章の終わりに書物の表と裏の扉のように全く同じ装いで現われる——最終部の2小節（第372、373小節）は、冒頭の主題前半部分4小節のオクターヴ下となっている——が、単にそれだけでは済まない。冒頭のその部分はその提示において、第2主題を予感させ、展開部を暗示させる。そして、再現部を不確定なものとして攪乱させると共に、終結へと至る。この冒頭の4小節について詳細に触れれば、それは以後の主題あるいは動機の労作のすべてを擬似予定調和的に描いている。第1主題の最初の4小節を構成する二つの部分は、やがて逆行形や反行形となってあらゆる箇所で見られる。また、その後半部分の8つの8分音符は第37小節以降の第2主題のリズム動機を構成し、第41小節以降は第1主題冒頭2小節の反行形かつ逆行形となって執拗に繰り返されており、各主題の律動上の関連性は第5交響曲以上に強められている。ここで第2主題は第1主題の必然的な帰結であり、音は徹底的に切り詰められている。この交響曲においては、主題は運運動機と同様にメロディーでなく、単なる素材、道の傍らの素朴で使いようもない石ころとしてしか生きておらず、いわば無意味であって、そうでありながら楽章全体、あるいは作品全体を生み出す原

動力となっている。それだけでなく、ここにおいて展開部や再現部への問題提起とその暫定的解決が行われる。展開部を底で支えているのは、調性の移行があっても、常に変わらないヴァイオリンのせわしげな8分音符の、当時としては極端な8度の律動であり、これはリズム上ではハ短調交響曲のモチーフの異化された姿を示している。しかもこの音の運動は呈示部結尾（第100小節）から保持されているものであり、展開部は主題の展開からは始まらない。また、展開部でこのオクターヴの律動に続いて用いられるのは、やはり呈示部結尾（第92小節以降）の8小節に渡る16分音符の激しい分散和音であり、常套句として用いられるべき第1主題が展開部に加わるのは、展開部開始後の30小節ほど経過した第160小節からである。さらに第2主題はここには現れない——が、それが第1主題の必然的帰結であったとすれば、第1主題の展開において不在的現前として既に現れてもいるとも言える。このように展開部はベートーヴェン自身によっていわば疑問符を付けられている。そして、再現部自体への問題提起もその開始部分（第190小節 [D]）に早々に見られる。聴き流すだけの耳には再現部は第198小節から始まるように響くが、楽譜上では第190小節で既に第1主題がファゴット、チェロ、コントラバスによって強奏（*fff*）で主題の中間部分（第5-8小節）を省略した形で再現されている——同時に、このバスによる再現はまだ主調へと回帰しておらず、ドミナント上で奏されている。この間、フルートによる完全な第一主題の再現が始まる第198小節までは高揚したヴァイオリンの音響によって展開部のクライマックスが形作られており、それ故ここではどこまでが展開部であり、どこからが再現部であるのかが不明なままである。そして、短縮された再現部の後、

70小節を越える長大なコードが続いているのも特徴の一つである。こうしたことから、ベートーヴェンが通例のソナタ形式に準拠しているようには思われない。この意味において、第8交響曲はソナタ形式という先行規則に負いながらも、それを批判的に構成し、「適用の仕方の独特さにおいてまさに新しい」(Bloch 邦訳, 56頁) 作品となっている。

他方、シュプランガーは第3交響曲をより高次の芸術性を証明するものとして取り上げている。こちらは最初の事例よりもより詳細である。少々長いが引用する。『『エロイカ』の最終楽章の構成は、さらに特徴的です。[ピッツィカートで始まる単純な音形という] 出発の思想それ自体が何らの偉大なものを保持する必要がないことが示されています。第2主題は軽妙な民族モチーフですが、ベートーヴェンは彼の作品の3つの異なる箇所[もちろん、バレエ音楽「プロメテウスの創造物」と「エロイカ変奏曲」である]でそのモチーフを十分に我がものとするために、このモチーフには人間的な感情表現に十分な内容があると信じていました！そのモチーフは始めから第1主題と緊密に絡み合って現われます。第1主題がファンファーレ風の行進曲へと高められる一方で、第2主題の歓喜はここから再び強力な勝利の歌へと膨らんでいくことを目指して、終止部に対して歓喜に満ちた親密さ(Innigkeit)へと深められます。しかし、私たちが音楽的帰結のこの展開にその意のままに従うことによって、喜びと苦しみとが間もなく心から結びつけられ、間もなく互いに争いながら、言葉もなく沸き立ち波打つところで、あの奥深さが私たちの中で動き出すのです。そしてそれは、あたかも世界の秘密が純粹な形式と明瞭さで、いわば明るい太陽の輝きで現われるところで、私たちに一瞬、豊かさへの

眺望が開けるようなものです」(N038, S.11, 補足は引用者)。ここには楽曲分析以上に——シュプランガーがソナタで考えていたエロイカの最終楽章は、それがソナタなのか、変奏曲なのか、ロンドなのかを規定し得ないほどに、収まりの悪さが残り続けるからだが——、先に示したモチーフの「根源的な感情価値」が具体的に何を意味するものであるかが明示されている点にむしろ注目すべきであろう。シュプランガーにとってベートーヴェンは、主題や動機の労作において作曲家自身の「内面の事象のすべて」とその解決を、音楽言語を通して表現した人物であった。彼がその音楽に見たのは、暗い苦悩からの救済と解放、それらがもたらす一時的な歓喜、そうした過程の(シーシュフォスの)流転であった。その意味で第9交響曲のバリトンの「おお、友よ、このような音ではなく……」は、彼の音楽観の象徴的集約表現であった。感情象徴である動機や主題は、音楽において「生の完全な色彩が消し去られていない芸術とその可塑的な個性により近づいていく」(N038, S.7)が、それでもなおこれが此岸という音楽の中で一致することはない。

観点を変えて、我々はシュプランガーのこの講演をヴィルヘルム・フォン・フンボルトに関する教授資格論文を踏まえて考えれば、まず教授資格論文で示された「個性-普遍性-総体性」という図式を、シュプランガーがここでベートーヴェンに重ねていると断言してよいであろう。ベートーヴェンの音楽はソナタ形式と動機労作を用いながら、普遍性を目指しつつ、それを断念せざるを得ない予感の中で個性的表現として苦悩する一時的な和解の状態(総体性)と考えることができるからである。先に引用したケーテ・ハートリヒ宛の彼の一文はこれに的中する——個的な「心的内容が音楽的形式を越え

て、それを制することによって生じる」(BBF) 総体性、あるいは「フマニテートの状態 (Humanitätsverfassung)」(N039, S.14) である。とはいえ、シュプランガーは同時に音楽を——ここで既に我々は音楽一般ではなく、近代市民社会以降の音楽と限定してよいと考えるが——、「意志の鎮めがたい渴望からの解放を少なくとも一瞬だけ叶えてくれる」「形而上学的な夢」(N038, S.4) にとどまることも認めている。しかしそれでもなお、夢にとどまるとはいえ、ベートーヴェンという「音楽的天才は〔哲学的思想家と〕もちろん異なる媒介において、〔彼らとは〕異なる言語で、しかし〔彼らと〕同様の解放力と道徳的力強さで、〔彼らと〕同様の内的苦悩と同様の救済する形態への暗い衝動で、〔彼らと〕何らか同じ価値のことを行うのです」(N038, S.9-10, 補足は引用者)。したがって、音楽は普遍妥当性を与えることは決してないとしても、歴史的にそのつど和解する世界観が到達するのと同じことを果たしている。ここで本稿は改めて、シュプランガーが1916年6月20日にケルシェンシュタイナーに宛てて伝えたフマニテートの理想と現世的特質を繰り返さねばなるまい。すなわち、「私たちが求めているもの、それは〈私たちの〉時代の人間性 (Menschentum) の内容です。と言いますのも、フマニテートは本来形式的な概念にすぎず、それぞれの時代がその概念にその時代に固有の生き生きとした内容を与えるものだからです」\*\*\*\*\*)。音楽もこうした程度でのフマニテートの表現であり得る。シュプランガーの簡潔明快な結論は、こうである——「音楽は信仰告白、エートス、哲学です」(N038, S.15)。

また、『ベートーヴェン論』はシュプランガーの教授資格論文との関連を伝えるだけでなく、1905年の学位論文『歴史学の基礎』とのつなが

りもうかがわせる。学位論文では師であるディルタイの「現象性の命題」に従って、感情や意志、思考が生の統一をなしている「体験された事実」という個体的、主観的状况を出発点として、体験内容や心理的形象を記述分析し、類型化することをシュプランガーは歴史学においても主張したが、その際、当時の歴史記述が「過去の生を眺めることに終止したり、歴史的相対主義に陥ったりしており、……規範的価値が強く主張されるところでは歴史的価値は全く欠如していて、規範が現実と結びつくことなどあり得ない」(N006, S.VII) と批判的に語っていた。こうした傾向は、表現を変えて教授資格論文のヴィルヘルム・フォン・フンボルトの歴史記述的伝記的理解において表されたものである。彼は新カント派の哲学的方向性が「過剰な理想主義 (Hyperidealismus)」に、またディルタイの相対主義的傾向が「過剰な現実主義 (Hyperrealismus)」に陥る危険性を指摘している (Vgl. N039, S.4)。そこで学位論文でシュプランガーが選んだ道とはその二つの極端の間にある第三の手がかり (tertium datur) としての想像力 (Phantasie) であった。それは「芸術家的な補助手段」(N006, S.85) であり、それは「予感する能力……、他者の総体性 (Totalität) を自我の総体性から補完する能力」(N006, S.83) であり、個別に基づきながら全体を予感しつつ、一つの形式へと高め再構成する契機を与えるものとされていた。こうした考え方は『ベートーヴェン論』にも間接的につながる。モチーフや主題といった現実的で個別的な契機は、単にそれだけでは音響的な感覚刺激にすぎないように思われるが、「表象する思考、感情、意志衝動が始めから生の統一をなしている」「心的な随伴複合」(N038, S.6) である。それ故にそこには作曲者の根源的な感情があり、それが動

機労作を通じて諸体験の全体的連関に組み入れられ追及されることによって精神的な内実を受け取る (Vgl. N038, S.8, S.9). 「私たちは客観的な創造を通して主観の埋もれた奥深さを予感するのです」 (N.038, S.10). したがって、音楽を聴くことはシュプランガーにとって、音楽という体験されつつある事実を、作曲者の意志や感情、場合によれば思考を想像的に感情移入して再構成することである。彼にとってベートーヴェンの音楽は「真摯に聴き取る」ものであって、聴き流すような「過剰な現実主義」でも、身を委ねるような「過剰な理想主義」でもなかった。また、個性や普遍性の一方に傾くものでなく、それらとのいわば相克の中で得られる総体性の表現でもあった。彼はこのことをベートーヴェン自身の言葉で極めて平易に表現している——「音楽はまさに精神生活を感覚生活へと媒介するものなのです」 (N.038, S.14).

以上のようなベートーヴェンに対するシュプランガーの語り口や思想傾向には、立場こそ異なるものの、『ユートピアの精神』(1917年脱稿)において張り詰めた雰囲気の中でなされたエルンスト・ブロッホのベートーヴェン評価をも思い起こさせる。もちろん、ブロッホが括目していたのはヴァーグナーやブルックナー、シェーンベルクといったシュプランガーの音楽体験とは異質な人々であったのだが、またたとえこの巨大なエッセーを比較の材料とするにはシュプランガーのものがあまりにも小さいとしても、時代状況との関連性からもここでブロッホのこの処女作を少しばかり取り扱っておきたい。ブロッホもベートーヴェンの作風にさほどの新しさを認めない (Bloch 邦訳, 57頁参照). 「たいていは既に呈示部において存在しているある素材以外は、展開の構築のために本来的に新しい素材は何一つ調達されていない」 (Bloch 邦訳, 180

頁). しかし、「適用の仕方の独特さにおいてまさに新しい」 (Bloch 邦訳, 56頁). ブロッホのモーツァルト評価もシュプランガーと類似のものである。モーツァルトは「少しもよろめきがなく、爆発もない」 (Bloch 邦訳, 71頁) ばかりか、「まだ自己自身には至らない」 (Bloch 邦訳, 181頁). つまり、真の自己に出会うことなく、「小さな世俗的自我を示し、……遊戯の形をとった自我の段階」にいるにすぎない (Bloch 邦訳, 188頁). これに対して、「自我はベートーヴェンの作品においてのみ……確かな根拠の発見へと進むことができる」 (Bloch 邦訳, 92頁). 真の自己との出会いというユートピア的あり方を何よりも音楽が暗示し、それを予感させると基本的にブロッホは考えているが、そのことを最初に示したのがベートーヴェンであった。したがって、その音楽にはかなりはつきりとした道徳的意志がある (Bloch 邦訳, 139頁参照). それは「内面性の倫理の歴史哲学の全過程を動かしているのと同じ目標に関わる問題」 (Bloch 邦訳, 175頁) への解決の試みであった。「〈純粹に自己自身を実存において理解すること〉……. 音楽はこれまで出現したものよりももっと深い根拠を持っており、……可能性の遺産相続人であり、形式上常軌を逸脱する歴史哲学、倫理学、内面性の形而上学に属している」 (Bloch 邦訳, 206頁). したがって、音楽は哲学に近いとブロッホは語る (Bloch 邦訳, 198頁参照). それ故、音楽を信仰告白、エートス、哲学と見るシュプランガーとブロッホは近い関係にある——ブロッホにも「音楽からの信仰の誕生」 (Bloch 邦訳, 101頁) という表現が見られる。しかし、この過程は「最も苦痛を与えるもの」、「緊張したもの」、「逆説的なもの」 (Bloch 邦訳, 64, 171頁) のそれであり、それ故、「情熱、苦痛、明朗さ、解放感が……ペー

トーヴェンの形式としてのソナタの諸要素」となる（Bloch 邦訳，89頁）。この過程において能動的な「増大する主観性」（Bloch 邦訳，64頁）は、「表現主義的」（Bloch 邦訳，65頁）とも形容される——この点はシュプランガーとの決定的な差異である。しかし、その差異にもかかわらず、表現主義的であるために、まさにベートーヴェンの音楽はいわば叫びとして、「動かされかつ産出しつつ、現世に破り出る内なるもの」（Bloch 邦訳，91頁）を暴露しようとする——ブロッホはこれを「爆破的な〈ああそうか体験〉」（Bloch 邦訳，162頁）とも述べている。このように、ベートーヴェンに典型的に見られる芸術はブロッホによれば、「先取りの星」（Bloch 邦訳，159頁）であり、「予見的才能の代わりとして現われることが可能になる」（Bloch 邦訳，158頁）。とはいえ、予見的であるだけに、そもそも成就することのないものの予感、夢見ながらしか近づきえないものの予感、目覚めて見る夢にとどまる。「勝利が終わりにあることによって、ベートーヴェンのハ短調交響曲の終わりですえ、……勝利ですらが、完全には現実的なものとして受け取り得ないかのような印象を呼び起こす」（Bloch 邦訳，99頁）。あるいは「ベートーヴェン……は偉大な世俗的、ルシフェルの自我の中へと導き入れ、探究的で、反逆的で、すべての所与のものにおいて絶望的で、より高い生への闘志的な予感に満ちており名前のない発見の旅の途上にあって、これといった獲物もない」（Bloch 邦訳，189頁）。確かに音楽は人間を解放する言葉を苦悩しつつ探し求めるが（Bloch 邦訳，209頁参照）、「最後に力、深みおよび精神の段階としての体系の光り輝く堅さに至る」（Bloch 邦訳，68頁）場所はやはりユートピア（存在しない場所）であり、「世界の背後にある内なるものと未知の自己自身を

聞き取ること」（Bloch 邦訳，198頁）を目指して暗闇を進むほかない。この予感されるもの、解放の瞬間はシュプランガーもかなり弱いトーンであるとはいえ語っていたものである。かなりな引用となったが、『ユートピアの精神』はブロッホとシュプランガーが同時代人であることの親縁性と対立関係の所在をも示している。象徴的であるのは、ブロッホが「先取りの星」を語る一方で、シュプランガーが彼の他の著作の随所で「導きの星」と語ることが多いという微妙な表現の違いは、二人の差異を際立たせるものであろう\*\*\*\*\*).

他方、ベートーヴェンの生活史的な比較を試みれば、シュプランガーが彼に精神的類縁性を感じたのも無理からぬ話だとも思われる。あまりにも周知のことだが、ベートーヴェンの父ヨハンはアルコール依存症であった。「ヨハンは深夜まで深酒をして帰宅した後、もう眠っている子どもを叩き起こし、何時間もクラヴサンに縛り付けて練習させた。……泣き叫ぶ子どもを殴ったり、鞭打ったりした」（福島2007，16頁）。現代風に言えば、息子ルートヴィヒは虐待を受けていた。それだけでなく、父親の生活自体が自堕落であった。既にルートヴィヒは10歳でオルガン演奏法と作曲法を学び、翌年にはオルガニストの助手としていくらかの収入を手にしてしたが、14歳では既に父親の半分の稼ぎをして、家計を支えるほどになっていた。つまり、その年齢にして家庭を支えねばならない立場であった。しかし、父ヨハンの浪費は続いていたために、その浪費癖から家庭を救うためにルートヴィヒは、すべての給料を自らに支給してくれるよう選帝侯に願い出るほどであった（福島2007，18-20頁を参照）。しかも、ヨハンはルートヴィヒがボンでオーケストラのヴィオラ奏者として働くようになった翌年には引退しているから、

実質20歳前にして家長として家庭を支えることとなる。一方で、ルートヴィヒの母親マリア・マグダレーナは生来病弱であり、彼が父親の束縛から解放され希望に満ちたヴィーン留学のさなかに重篤に陥り、彼の帰郷後、18歳にもならないルートヴィヒを残してまもなく亡くなる。彼が母の死後に彼女について語った内容は、非常に愛情に溢れるものである。「母親を尊敬し、母親と強い絆を持ち、母親に感謝している」(福島2007, 20頁)。そして、それ以前にルートヴィヒは第二の母として彼に慕われるヘレーネ・フォン・ブロイニク伯爵未亡人と出会い、彼女の息子同然に世話を受け、社交術を身につける。父親からの迫害と家庭を支える子どもとしての労働、絶対の信頼関係にあった母親の早い死去、こうした幼児期や青年期の苦悩と悲哀が強迫神経症のようなハ短調交響曲のモチーフ、音楽による強迫観念の克服、「それでもなお」の憧憬としての楽章構成に反映されていると福島は考えている——なお、これと似たような見解はブロッホにも見られる、「ベートーヴェンの主体は情熱と幻想の全段階をくまなく経験するが、しかし常に最後には、再び自身に、兄弟と想像上の父を求める憧憬に押し戻される」(Bloch 邦訳, 91頁)。一方、もちろんシュプラランガーが10歳代で家計を支えるということはなかったが、彼の事情もベートーヴェンと似通っている。既に第3節で触れていたことだが、シュプラランガーの両親の経営する玩具店が傾いていたために、両親は繁忙であり、息子エドゥアルトの世話をすることが少なかった——「シュプラランガーはしばしば孤独で、両親でなく、家庭教師に教育された」(Stubenvoll2007, S.30)。しかも、父カール・フランツ・アーダルベルト(Spranger, Carl Franz Adalbert/ 1839-1922)は財産もないにもかかわらず——経営していた玩具

店自体は、死去した(1879年)前妻カロリーネが最初の結婚の後、未亡人となって相続したものであり(奇妙な一致ではないと思われるが、カロリーネの前夫はエドゥアルト・シュプラランガーであった)、フランツはカロリーネの再婚に伴い「棚から牡丹餅」のように手に入れたものであった(Vgl. Priem2000, S.43)——、浪費家であった。加えて、母ディレクトリエ・ヘンリエッテ・シェーネンベック=シュプラランガー(Schönenbeck-Spranger, Directrice Henriette/ 1847-1909)は、ベートーヴェンの母親と同様に病弱であったが、息子エドゥアルトを惜しめない愛情で包んでいた一方で、父親の浪費のために玩具店は母親が主に切り盛りしていたようである。しかし、息子エドゥアルトが大学人への道を歩む1900年代にはほぼ病の床にあり、ベートーヴェンに関する講演が行われる頃にはこの母親は絶望的な状況になっていた。1909年1月7日のケーテ・ハートリヒ宛の書簡には、息子シュプラランガーの苦悩を十分に感じさせると同時に、『ベートーヴェン論』との関係も透けて見える。「……母の状態は望み薄です。これを確かめるのに医者など不必要です。私たち(父と私)これに関しては語り合ってはいませんが、互いにそう思わざるを得ません。(母の)体力は日に日に弱まっているのです。……私の哲学は私に強さと信念を与えるのだという思いで生きています」(BBF, 補足は引用者)。このように生活史上の比較から、シュプラランガーが彼自身をベートーヴェンと心理的な平行関係にあると見ていたのはまず間違いないであろう。母の死後6ヶ月たった1909年12月9日のケーテ・ハートリヒ宛の書簡はこれを根拠づける——「12月16日、これは私にとって喜ばしくも痛々しい想いの日です。ベートーヴェン！」(BBF)。そして彼の『ベートーヴェン論』を彼の母親はシュ

テググリツの講演会場で実際に聞いていた。それは母親へピアノ作品を捧げてきたシュプランガーの最後の捧げ物であった。彼女は1909年3月19日に亡くなっている。

このように音楽にドイツ・イデアリズムと同様のパトスを認めながら、シュプランガーはベートーヴェンの音楽こそが思考の表現とは別の形で倫理的世界観を表現したことを、自らの生活史を背景に、音楽分析、音楽観から明らかにしていった。しかし、我々は本節を閉じるにあたって、最後に彼の『ベートーヴェン論』には、ベートーヴェンへの過剰な崇拜的態度が彼自身を誤解させてしまったように思われることを指摘しておきたい。確かにシュプランガーは音楽の装飾的振る舞いをブロッホと同様に問題視していた。コントラプンクトやモーツァルトの批判がそれである。しかし、他方で彼は18世紀中葉以来の伝統的な形式であるソナタを無批判に受け入れ、そこに問題を見なかった。しかも、彼はベートーヴェンの音楽、特にソナタ形式を有する交響曲を「完成された芸術作品」（N038, S.10）とまで述べている。しかしながら、彼自身が行ったハ短調交響曲の解明や第8交響曲の解明においては、ベートーヴェンのソナタ形式はそれ自体が問題提起であり、展開部での動機労作や再現部の切り詰め、長大なコーダといったベートーヴェンの試みは、ソナタ形式も技術や手法の一つにすぎないものであり、したがって乗り越えられるべき形式であることの告白でもあって、その克服の過程にシュプランガーもベートーヴェンの葛藤と解決の偉大さを認めたはずであった。しかし、彼はここであの形而上学的夢から醒め、現実のベートーヴェンに完成態を見る。また、それを実現させたと考える根拠となるソナタ形式は、ベートーヴェン自身は批判的に対峙したにもかかわらず、シュプラン

ガーにとっては「因襲的に最良のあり方」ともされていた。この点ではむしろブロッホが正しいであろう。彼はベートーヴェンがソナタ形式を用いて作曲したのではなく、ソナタ形式全体を作曲したとしている（Bloch 邦訳、173頁参照）。ベートーヴェンはソナタ形式を止揚しようとした点で、現実存在としての自己を超越し、真の自己との出会いを予感した（そして、諦念した）。したがって、ベートーヴェンの音楽でさえ、既に「完成された」ものではなく、シュプランガー自身が述べていたように「意志の鎮めがたい渴望からの解放を少なくとも一瞬だけ叶えてくれる」「形而上学的な夢」（N038, S.4）であって、この「完成された芸術作品」と永遠には叶えられない「夢」——また先述した書簡での捉え方、すなわち「心的内容が音楽的形式を越えて成長し、それを制することによって生じる」芸術作品の予感——との間の相容れない表現は、シュプランガーのベートーヴェン理解の歪みを示すものである。ベートーヴェンの音楽自体にも矛盾が存在した、それ故に彼はその矛盾の中で苦しみ、抗議し、解決を模索し続け、そこに一条の光を自己の姿として一瞬だけ見出した。シュプランガーは確かにそれを見ていた。だが、彼はその洞察を貫徹しなかった。彼はベートーヴェンの音楽を音の言語による世界観の媒介された表現として示すことはしなかった。したがってむしろ、シュプランガーが主張したように、ベートーヴェンは世界観を表現したというよりは、世界観の存在の予感を表現したと言うのが適切であると思われる。音楽史を振り返れば、ベートーヴェン以後の音楽はこの矛盾、媒介されてあることと密着してあることの矛盾、つまり美的特性と商品特性との間のそれに苦しみ続けるか、その矛盾を見つめ続けることを放棄して安易な似非解決に満足する、つまり再度

集中的聴取を求める求心性の強い緊張状態で目覚め続けるか、サロンでの模倣的で惰性的に自足した状態で眠り続ける。シュプランガーはこの両極のスペクトルのどこに位置づけられるであろうか。教授資格論文と同様にまたしても、中庸なのであろうか。そうした意味でも、シュプランガーの『ベートーヴェン論』が1909年に公にされたことは象徴的である。というのも、同じ年、アーノルト・シェーンベルクは表現主義的作品『5つの管弦楽作品、作品16』を作曲しているからである。

### 暫定的な結び

少々逸脱も加えて語りたい。少なくともシュプランガーの音楽に関する文章や活動から見れば、ベルリン大学入学以前の彼自身による作曲作品と晩年の講演『家庭音楽論』は、彼の生涯という書物の表表紙と裏表紙であったとも言える。そして、書物の中身を規定していたのが、『ベートーヴェン論』であった。こうした言い回しで我々は教授資格論文のある文章を重ねたくなる——「出発点と目標点は徹底して主観的なものであり、中間段階のみが……厳密な客観性を求めて努力するものなのである。あるいは……主観的なものは客観的なものに専心することによって、自己自身を豊かなものにして回帰する」(N039, S.34)。第1節と第3節が明らかにしたように、この2つの表紙は中間層のビーダーマイア的、プチブル的な装丁となっている。そうした表紙が作り出される過程は、本稿ではハーバーマスに依拠して探究された。遅れて教養市民層の一員となったシュプランガーは、それだけに既に社会的機能を失っている道徳的に鼓舞するフマニテートを墨守し、ヴィルヘルム・フォン・フンボルトにその再興の契機を見出そうとした。1909年の『ベートーヴェン論』はそれを

主観的に支えるためになされた講演であったとも思われる。しかも、それは芸術という学問とは異なる領域での考察であったために、相対主義と規範主義の均衡を保つ手がかりとして、個人的信条を学的領域で表明する講演でもあった。こうした態度はシュプランガーの大学教師時代を通じて変わらぬものであった——無論、『ベートーヴェン論』を公にした私講師時代にしても、ライプツィヒ女子大学を巡っても、ヴァイマル期の全国学校会議においても、ヒトラーに抵抗した1933年の辞表提出に関しても、そしてベルリン大学臨時総長を退いてトゥービンゲンへ赴く際にも。それだけに同族交配の再生産において安穩と構えることのできた教養市民層とはおよそ異なり、中間層という名ばかりの階層に属し、しかしピアノが学べる程度の貧困で——例えば、牛の糞で暖を取った少年時代の経験を持つ恩師パウルゼンほどではなく、とはいえ——やはり苦悩のうちに成長したシュプランガーにとって、生活史と世界観の表現としてのベートーヴェンの音楽は、信条形成の雛型となっている。確かに、シュプランガーの『ベートーヴェン論』には、あまりにも短いと言いながらも、ブロッホ的な「ユートピアの予見」が見て取れる。フマニテートがすべてを一挙に解決するような異常なほどの楽観主義的な発想ではなく、その時々、したがって一瞬の解放をシュプランガーがベートーヴェンの中に感じていたことは確かであった。とはいえ、シュプランガーは自らの増大する主観性と音楽の社会批判的構造、そこであえぐ矛盾の告白をベートーヴェンに見ていながらも、その眼を閉じているようである。シュプランガーは彼の時代の表現主義的傾向を避け、ベートーヴェンをかつての時代に固定し、個人的信条の支えとしてのみ生かし、シュプランガー自身のあまりに過酷な趨勢もあって、結局のと

ころ彼なりの安息の地へと戻っていく。晩年、そのトーンが『家庭音楽論』において再び19世紀的な（彼にとっての）居心地のよさと落ち着きを見せるのは、彼のいわば精神的な先祖返り、母胎回帰願望なのであろうか。それほどまでに彼は現実を諦念していたのであろうか。もちろん、これはさしあたりの印象にすぎない。ベー

トーヴェンを巡っては、我々はもう一人の人物、テオドル・アドルノの見解にも踏み込んでいかねばならない。そうすることで、シュプランガーの音楽理解、ベートーヴェン理解について確かな言葉を手にすることであろう。これは今後の課題である。さしあたり、ここで筆を置きたい。

## 【 註 】

### はじめに

\*) もちろん、わが国においてもシュプランガーの音楽に関して言及したものは、かなり以前にも存在している。ヴィーリバルト・グルリットよりもかなり早い時点で（1932年）、前田博はシュプランガーのベートーヴェン論を紹介している。また、前田は1985年には家庭音楽論にも触れている。前田博『美的教育論』（東信堂、1995年）所収。

なお、前稿及び本稿における頻度の高い引用文献については、以下のような略号を用いる。

### **Primärliteratur** EDUARD SPRANGERS.

N006: Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft. Eine erkenntnistheoretisch-psychologische Untersuchung. Berlin: Reuther & Reichard. 1905.

N038: Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck. Leipzig: Wiegandt. 1909.

N039: Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee. Berlin: Reuther & Reichard. 1909.

N089: Lebensformen. Ein Entwurf. Halle: Niemeyer. 1914.

N155: Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit. 2.völlig und neu bearb. u. erw. Aufl. Halle: Niemeyer. 1921.

N698: Rede über die Hausmusik. Kassel/ Basel: Bärenreiter. 1955.

BBF: Briefwechsel Eduard Spranger/ Käthe Hatlich- Scripta Pädagogica Online- Bibliothek für Bildungsgeschichte Forschung[BBF]. URL: <http://opac.bbf.dipf.de/editionen/spranger-hadlich>

### **Sekundärliteratur.**

Bloch 邦訳：ブロッホ、エルンスト『ユートピアの精神』（好村富士彦訳、白水社、1997年）

Habermas 邦訳：ハーバーマース、ユルゲン『公共性の構造転換』（細谷貞雄・山田正行訳、未来社、1994年）

Heyden-Rynsch 邦訳：ハイデン＝リンシュ、ヴェレーナ・フォン・デア『ヨーロッパのサロン/ 消滅した女性文化の頂点』（石丸昭二訳、法政大学出版局、1998年）

福島2007：福島章『ベートーヴェンの精神分析/ 愛と音楽と幼児体験の心理』（河出書房新社、2007年）

西原1995：西原稔『ピアノの誕生/ 楽器の向こうに〈近代〉が見える』（講談社選書メチエ53、1995年）

Priem2000: Priem, Karin: Bildung im Dialog- Eduard Sprangers Korrespondenz mit Frauen und sein Profil als Wissenschaftler(1903-1924). Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau. 2000.

Schraut2007: Schraut, Alban: Eduard Spranger und die Musik als Weltanschauungsausdruck. In: Sacher, Werner[hrsg.]: Schulpädagogische Untersuchungen Nürnberg. Nr.28[SUN28]. 2007. S.3-27.

Stubenvoll2007: Stubenvoll, Matthias: Eduard Spranger als Komponist- ein Kind seiner Zeit. In: Sacher, Werner[hrsg.]: Schulpädagogische Untersuchungen Nürnberg. Nr.28[SUN28]. 2007. S.28-60.

山下2006：山下剛『もう一人のメンデルスゾーン/ ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼルの生涯』（未知谷、2006年）

## 【 3 】

\*\*) 今日のわが国ではほとんど知られていないブンゲルト（Bungert, August/ 1846-1915）は、ヨーロッパの北方神話を題材としたヴァーグナーとは違って、おそらくは彼が親交があったニーチェとの関連が想像されるギリシャの古典に基づくオペラ『ホメロスの世界』、あるいは『オデュッセウス』と呼ばれる四部作——第一部「キルク」（1898年）、第二部「ナウシカ」（1901年）、第三部「オデュッセウスの帰還」（1896年）、第四部「オデュッセウスの死」（1903年）——の作曲者であり、これがヨーロッパ全土で100以上も上演されており、そうした功績もあって1911年にはライプツィヒ大学から博士の称号を得ていることを考えてみれば、彼は当時、知名度の高い作曲家であったようである。また、シュプランガーの青年期には、彼は劇作家としても知られていた。

ブングルトは、その音楽的才能を父親が不幸な才能と考えていたにもかかわらず、ハインリヒ・クーフェルトによりその音楽的才能を認められ、彼からピアノの指導を受けた後、1862年までの3年間、ケルン音楽院で彼を発掘したクーフェルトの兄弟に当たる作曲家フーベルト・フェルディナント・クーフェルトの下で学ぶ。さらにケルンではマックス・ブルッフ筋からも認められ、パリ音楽院でも継続され、彼はそこでベルリオーズやロッシニなどから注目されている。その後、声楽監督(1869年)、同地のオーケストラの音楽監督(1870年)を務め、1873年から1881年まで、ベルリンでフリードリヒ・キールに対位法を学び、翌年にはジェノヴァ——そこで彼はヴェルディと出会う——、最終的にベルリンとライン川沿いのロイテスドルフに交互に生活することとなる。したがって、シュプランガーが自らの作曲したピアノ作品を検討してもらうためにブングルトを訪問したのは、ブングルトのこの最終局面であった。

ブングルトは生涯に70作を越える作品を残しており、前稿で触れた『ピアノ四重奏曲変ホ長調作品18』(1878年)やオペラ四部作(作品30)のほか、『四手のピアノのためのドイツ風輪舞曲』(作品16)、オペラ『アウロラ、またはサマランカの学生たち』(作品23, 1884年)、ドイツ民衆のための祝祭劇『フッテンとズィッキング』(作品40, 1888年)、『カルメン・シルヴィアのテキストによる新しい民族と日々の労働者の歌曲集』(作品49, 1890年)、オラトリオ『神秘、なぜ、どこから、そしてどこへ?』(作品60, 1908年)などがある。本稿にとって特徴的なのは作品49のピアノ曲『輪舞』であり、それはサロン音楽の19世紀後半における変質類型(Pseudotypus)であり、決まり文句的な規格性を示す典型である。「よく適合した定型そのものは、絶対に個性的に多くを語るものではない」(Bloch 邦訳, 170頁)とするブロッホによって、ブングルトのサロンの「装飾的ポーズ」(Bloch 邦訳, 170頁)が徹底して批判されている——「人が何ものであること、その人がこの形式またはあの形式をほんとうに必要としていること、その人が自己の周囲にあれこれの取り違えのない原色と個人的なアウラを持っていること、その人がほかならぬ彼であるところの人として歴史哲学的に現われるべくして現われたこと、このことが根本的に……ブングルトからヴァーグナーを区別し、一般にコピーをオリジナルから峻別せしめる……ものであり続ける」(Bloch 邦訳, 170頁)。また他の箇所でも、標的になっているのはメンデルスゾーン、シューマン、ショパンたちであるが、明らかにブングルト的なサロン音楽に批判的な当てこすりをブロッホは行っている——「思想において構成を高度に緊張でひきしめるような場所で造形的に耽溺すること、このことはできない相談である。それゆえ、……音楽的精神を……矮小化してよく訓練されたピアノ芸、室内芸にしまうこと以上に不本意なことはいないし、ベートーヴェンに対してもこれ以上悪しき後継者はいないことになる」(Bloch 邦訳, 86頁)。

\*\*\* Schraut 2007, S.8.

#### 【 4 】

\*\*\*\* ペートーヴェンの交響曲について、本稿は音楽之友社のA5版ミニチュア・スコア(OGT-2103, OGT-2105, OGT-2108)を使用している。

\*\*\*\*\* Englert, Ludwig[hrsg.]: Georg Kerschensteiner Eduard Spranger Briefwechsel 1912-1931. München/ Wien: Ordenburg, Stuttgart: B. G. Teubner. 1966. S.63.

\*\*\*\*\* 本稿が知るところでは、ヴァイマル期後半の思想状況に置かれた学生や大学教師の叙述で、ブロッホは学生がかつて求められなかった父親を大学で再度求めようとするが、その対象となる大学教師は若手の場合、既に学生と同じ状況(中間層)で育ち——シュプランガーもその一人であった——、年長の大学教師は安穩としたところにおり、アンガジューマンなど期待できなかった。こうした状況はレマルクの『西部戦線異状なし』でも語られていた——「人はおそろく僕らのこの心持ちをわかってくれないであろう。……僕らの前の時代の人たちは、同じく僕らと一緒に、この戦場で幾年かを過ごしているけれども、その人たちは寝床と職業を持っている。いまはただ昔の位置に帰ってゆけばよいのである。その位置につけば、また戦争なんてものも忘れてしまうであろう。……僕らの後にはまた新しい時代の人たちがいる。それは昔の僕らと同じような人たちだ。それは僕らにとってまったく何の関係もなく、僕らを傍らに押し除けて進む人々である。僕らは僕ら自身に対してすら、まるで余計な人間になっている。僕らはこれからいよいよ成長するであろう。ある者はうまく順応してゆくであろう。ある者は巧みに身を処しゆくであろう。けれども多くの者は、まったく途方に暮れるほかない。……その間に年月は消えてゆき、僕らは結局滅びてしまうしかないのである」(E・M・レマルク『西部戦線異状なし』秦豊吉訳, 新潮文庫, 1989年, 330頁)。ブロッホの言葉で言い換えれば、『体系的な』教養理想など……、とうの昔に消えうせている」のであった(エルンスト・ブロッホ『この時代の遺産』池田浩士訳, ちくま学芸文庫, 1994年, 338頁)。ブロッホは当時のフマニテートの再興を疑問視している——「ここでは相対主義、かしこでは非合理的にというようにはり裂けてしまったのも理由がなくはない教養理想などよりは、まだしも未来があるのだ」(ブロッホ, 同掲書, 338頁)。これがブロッホの後の誤解につながる可能性を秘めたものであったとしても、この時点では教養理想を堅く守るシュプランガーは揶揄の対象となっている。「シュプランガーやリッケルトがこれまで面倒を見てきたヒューマニズム的・理想的な上部構造は、『総合大学』からすみずみまで失われてしまったのである」(ブロッホ, 同掲書, 338 - 339頁)。

(2012年12月7日 受理)

エドゥアルト・シュプランガー  
ホーエンシュタウフェン行進曲 —「ナポリ王フリードリヒ I 世」から  
作品 1 (1893年)

*Tempo di Marcia*

5 13 17 21

*Marcia da capo al fine*

25 29 33 39 43 47 51

*ff*

*Trio*

*p sostenuto*

*ff*

*Echo pp*

*Fine*

エドゥアルト・シュプランガー  
レリギオーソ — サロン作品 10 (1895年)

35

41

49

57

63

69

sempre arpeggio

mf

mf

(senza arpeggio)

mf

(senza arpeggio)

mf

dolce

23

29

p

pp

Religioso da capo al fine