

エドゥアルト・シュプランガーと音楽 (その1)

Eduard Spranger und die Musik.

山 元 有 一

Yuichi Yamamoto

Wir müssen unsere Pflicht der allen Dankbarkeit für Manuela Vack erfüllen, die die Partituren des jungen Sprangers wiederfand!!

Der erste künftige Traum EDUARD SPRANGERS, der seinen pädagogischen Beruf mit seiner Entwicklung entscheiden wurde, war Konzertpianist. Tatsächlich zeugte er so schnell die wunderbaren Klavierbegabung, zu der er als eine gemütliche Unterhaltung die verschiedene Stücke, in denen die durch ihn komponierten Werke erhielt sind, nur in einem Heim brachte. Trotzdem verzichtete er seinen ersten Wunsch und zwar entschloß sich diesen von selbst, nicht nach Beratungen wie die bis heute oft erwähnten Deutungen: z.B. infolge der Beratung seines Lehrers: SIEGFRIED BORCHERT, sodann zielte er nach dem Weg zum Universitätslehrer, den er angstvoll und schmerzlich gehen mußte, weil er nicht zum Bildungsbürgertum gehörte. Die Musik wird aber/ dennoch immer seine Lebenswünsche.

Die musikalische Resignation des jungen SPRANGERS können wir einerseits in der Geschichte des Literatur- und Musiksalons, andererseits in seinen musikalischen Werke und Schriften bestätigen. Seine Musikumwelt war überhaupt unter der Situationen des seit Biedermeierzeit qualitativ geänderten Salons. Die dort aufgeführte Salonstücke war schon die verkürzte, gepaketierte, verfachlichte und verdinglichte Stücke. 18 Klavierstücke SPRANGERS wir können gegen seine vorwiegenden Klaviertechnik als das sehr säkunderes und nichtästhetisches im umgekehrten Sinne von "l'art pour l'art" hören, wie "Hohenstaufenmarsch"[opus 1] oder "Religioso"[opus 10], während AUGUST BUNGERT, der damals als einer von Oper- und Liederkomponisten bekannt war, ihn relativ gut schätzte. Und zwar können wir die auf ihn ausgeübten Einflüsse der damaligen, nationalistische Zeit spüren.

Wir können daher behaupten, daß SPRANGER ein Kind seiner Zeit war. Seine Musikauffassung ist funktionell,; nicht nur in der Tendenz der Unterhaltungsmusik, sondern auch in der Gebrauchsmusik. Dennoch liebte und genoß er als künstlicher Pianist die Klassik und Romantik, wie SPRANGER die Pseud-Absolutheit!?![meiner Meinung nach] Beethovens glaubte, die er als Weltanschauungsausdruck in seinem 1908 über Beethoven gehalten Vortrag ausgelegt hat. Der Musiksgedanke SPRANGERS war also immer wieder pragmatisch, wenn auch in Salonmusik oder in Musik der Klassikers; in der Einsicht, daß Musik nicht für Musik als solche, sondern "für jemanden" gespielt wird, in dem Gesichtspunkt, ob Musik eine gewissen funktionellen Leistung gesellig oder sittlich, para bien o para mol, ausüben können.

Diese kleine Betrachtung ergänzt unsere Forschungen über jungen SPRANGER und verdeutlicht das ähnliche, was unsere Aufsätze, die wir 10 Jahre geschrieben haben, seine Dedenkweise als Alte-Nichtliberalismus bewiesen.

はじめに

ベルリン大学入学以前の1890年代, やがて教育学者を決意するエドゥアルト・シュプランガー

の最初の希望が音楽に向けられていたことは周知の事実である. 音楽が彼に生涯影響を与え続けたことが疑われることはない. 晩年の1955年

に楽譜出版社ベーレンライター社から公にされた家庭音楽に関する文章 (N698, 以下、『家庭音楽論』と略記) で、彼は既に1890年10月に8歳でピアノの手ほどきを受け始めたことを明らかにしている。しかしながら、その希望の具体的な内容がどのようなものであったのかは、これまでのところでは統一した見解はない。大抵は音楽家とされているが、プロイアーは「作曲家」と限定している (Vgl. Bräuer1996, S.27)。近年ではアルバン・シュラウトなどは「コンサートのピアニスト」がシュプランガーの「思春期の希望」であったとしている (Schraut2007, S.4)。もちろん、このことを本稿は主題的に取り扱うつもりは毛頭ないが、少なくとも彼の望みが作曲家ではなかったことは暗示されることであろう。むしろ、本稿が主眼とするのは、シュラウトや音楽学者マッティアス・シュトゥーベンフォルなどの新しい二次文献に依拠して、19世紀末のシュプランガーの音楽生活をできるだけ丹念に見ていくことで、彼の思考の19世紀的傾向、以前より我々が主張している「1900年以前の旧ナショナリズムのエートス」、つまり彼を生涯に渡って規定したと仮定できる傾向を別の角度から再確認しようとすることである。「現代の批判的な人物研究では〈すべての〉伝記的な出来事が役割を演じており、……個人の些細な面を照らし出すにすぎない場合でさえそうである」 (Stubenvoll2007, S.29) という観点に従えば、シュプランガーと音楽との関係を取り上げることは決して無意味ではないだろう*)。なお、本稿は音楽という特殊な領域を扱うために、僅かばかりの知見を様々な引用で補わざるを得ないが、それ以上に紙面の制約からスコアや注記を次年度に送らざるを得ないという苦渋をご理解いただきたい。

【 1 】

19世紀末のシュプランガーの資料が入手困難な状況において、我々はその原体験の残影となると仮定することができる『家庭音楽論』を最初の手がかりにする。既にそれ以前に『ベートーヴェンと世界観の表現としての音楽』 (N038 [以下、『ベートーヴェン論』と略記]) においてこの作曲家の第5シンフォニーを取り上げ、また『生の諸形式』第1版で「無数の諸形式のすべては、もっぱら生のシンフォニーの諸和音である」 (N089, S.109) と述べ、1921年の増補改訂第2版の最終章では以上の二つの著作を総合して、世界観を表現する音楽として生そのものを叙述し——例えば「精神世界のライトモチーフ」 (N155, S.392), 「生の内的リズム」 (N155, S.396)——、第9シンフォニーのシラーの言葉を引用して筆を置いている。『生の諸形式』第2版の出版直後にケーテ・ハートリヒに宛ててシュプランガーは、この著作が明らかに「作曲」されたものであることを明示している、「それ (『生の諸形式』) は私が再三に渡ってシンフォニーと比較しなければならない奇妙な著作です。と言いますのも、再び巡ってくる複数の根本モチーフの強烈な流れを叙述しているからです」 (SpBriefeGS7, S.109. 補足は引用者)。このように、彼は第二次世界大戦前では大掛かりな編成の音楽作品を説明事例として取り上げている。他方で1955年の『家庭音楽に関する講話 (Rede über die Hausmusik)』は、ピアノや弦楽四重奏などがもっぱら事例とされており、その意味でも大戦前とは趣を異にしている。しかも、この小さな可愛らしい文章が我々にとって興味深いのは、彼が修行時代に尊敬するシュライエルマッハーの宗教に関する講話 (Rede über die Religion) を雛型として取り組んだ未完成の遺稿「教育に関する講話 (Rede über Erziehung)」

(1906年)と同様の表題形式をとっていることである。このことはこの文章がシュプランガーにとって特別な意味合いを有していたことを推測させるものである。そこでこの『家庭音楽論』について少しばかり言及することで、シュプランガーの思春期時代との関連性の糸口をつかみたい。

この小論の前提は、音楽に限らず、ドイツ文化が——それ故、サロンも——市民層から誕生したということである。しかし、その市民層が暮らすわが家(Heim)は既に第一次世界大戦以前から危機的状況にあり、したがって、わが家を前提とする家庭音楽も、その実り豊かさを失っているとシュプランガーは時代診断する(Vgl. N698, S.8)。彼は現代の家庭を植物に喩えてこう呼んでいる、「昨今、私たちの何かしらしおれている植物」(N698, S.39)。その危機とは家庭の中に入り込んできた個人主義、つまり「自分自身のためだけにありたいという明白な意志(Fürsichselbstseinwillen)」であり、ひとたびわが家で休息するとなっても、「誰しもが自分のことだけを営もうとしている」(N698, S.9)という状態であった。シュプランガーにとってわが家がもたらす共同体感情や共同体意識は、1914年——家庭音楽論の依頼を受けた1954年夏から40年前——それ以前に喪失していた。こうした認識は既に1902年の学生シュプランガーの教育に関する文章に、驚くほど一貫した起源を有している。そこでは個人主義によって引き裂かれた社会的生活のために連帯や理解の契機さえ失われているとされ、それを「現代のものは理解しない状態(Nichtmehrverstehen)」と呼んでいる(GzP1902, S.201)。『家庭音楽論』では、個人主義の影響は産業や政治、社会という公的領域ではなく、さらに深まって私的領域にまで侵入していると考えられている。卑近な

事例だけ、シュプランガーは個人の勝手にかかってくる電話を次のように揶揄している——「電話、この特権化された家庭平和の破壊者」(N698, S.9)。『家庭教育論』の目指すところは、個人主義が奪い去ったと思われた家族の連帯を家庭音楽の再興によって取り戻そうとすることにあつた。「共同体感情の促進により強く寄与するのが、共に歌うことと共に演奏することであることはもちろんです」(N698, S.15)。他方、戦後の家庭における音楽は、ラジオを通して選択の余地なく、あるいはナチス期の「リクエスト・コンサート」のように他人のリクエストによって流される作品であつたり、レコード・コレクションから選び取られて折に触れて聴かれる作品であつたりするが、そこには「共に形作る(mitgestalten)」(N698, S.10)という側面が抜け落ちているとシュプランガーは考えている。シュプランガーは、家庭音楽を消費するのではなく、生産することによって、つまり家庭音楽を能動的なものとすることによって、共同体感情の促進に加えて、各々の作品理解をさらに深めるという教育的機能をも求めようとした。「感情移入しつつ追感情すること……。もちろん、重要なのは……。追創造です。……。演奏(上演)されねばなりません」(N698, S.11)。つまり「ラジオやレコードの時代に自発的に音楽すること」を期待している(N698, S.18)。そして、第三に彼は古典派、ロマン派の音楽を擁護しようともしている。「古い作品との出会いが……。これまで隠されていた方向性において私たちが生産的にするならば、歴史主義は一つの力を意味しています。古いものがあまりに古く、博物館の匂いを伴っているという理由だけで評価を下すのは、お粗末なのです」(N698, S.17)。シュプランガーが同時代の音楽よりも18世紀から19世紀前半にかけての音楽に惹かれていたことは、

次の文章からも分かる。「音楽は間接的に倫理的な作用を持っています。……残念ながら、それは表現主義の時代に色褪せてしまった古い考え方ですが」(N698, S.29)。あるいは、『生の諸形式』ではこう言われる、「現代音楽においては、何よりも完全なカオスが支配しているように思われる」(N155, S.74)。こうした当時の無調音楽への抵抗感は、『家庭音楽論』では19世紀初期の音楽への信頼となって示されていた、「音楽的なもののかすかな現われは……律動的、調性的に感受する心の中でしか跡づけられませぬ」(N698, S.20)。19世紀前半の市民文化は彼にとって模範像である。「より古き時代、堅実な市民層の全盛期は私たちに豊かな雛型を与えてくれます」(N698, S.39)。反対に、「耳という言葉で理解できるのは、許される和音と許されざる和音に対する感覚です」(N698, S.28)と語られるように、彼の耳には、無調性音楽、したがって表現主義音楽は後者の和音に属するものであった。それ故、彼にとって表現主義に見られるような「芸術のための芸術 (l'art pour l'art)」という自律的傾向も、中傷されるべきものであった (Vgl. N698, S.27ff.)。演奏についても彼はこうした自律性を自己完結性として批判する——「本来、演奏は常に誰かのために演奏されるものです」(N698, S.38)。ここで興味深いのは、彼が「誰かのための演奏」という自己目的でない形態を本質的なものとしている点であり、ここには彼の实用主義的な (pragmatisch) 演奏観が垣間見れる——こうした見方が極論されれば、音楽それ自体の自己目的も否定されることにもなるが、シュプランガーはそれを明示してはいない。

しかし、たとえ明示されていないとしても、『家庭音楽論』において彼は、音楽を音楽それ自体のために機能させない。先に見たように、

共に演奏することは共同体意識の形成に寄与し得るとされた。アンサンブルは各人が即興などで逸脱せず節度を保ち、規則に従って全体に順応するよう求める。それは個性と調和をもたらす「真正の共同体の花を開かせる」(Vgl. N698, S.37-38)。したがって、彼によれば音楽には道徳的なものと非道徳的なものがある (Vgl. N698, S.30)。彼の当時の現代音楽批判と関係づければ、古典主義音楽が前者であり、表現主義音楽が後者となる。そして、前者の音楽に彼は人間形成力さえ見出す。「音楽は性格教育にとって本質的なものです。……芸術による人間形成」(N698, S.31-32)。善にも悪にも寄与し得る認識や意志ではなく道徳的生活において常に善を成し得る良心がそうであるように (Vgl. N752b, S.21)、音楽は情緒生活において「調整器 (Regulator)」として働く (Vgl. N698, S.30)——良心が扱われる『生まれながらの教育者』では調整器は *Regulierwerk* である。というのも、音楽の中には「総体的人間的なもの (das Total-Menschliche) が既に潜んで」いるからである (N698, S.31)。このようにシュプランガーは音楽の娯楽性と同時に、音楽の教育力、つまり「教育のための音楽」という機能的観点、言い換えればプラグマティッシュな音楽観に接近することとなり、したがって「音楽のための音楽」には距離を取らざるを得なかった。『家庭音楽論』は一種の家庭教育論と考えることもできる。その意味で1906年の彼の草稿「教育に関する講話」とも重なってくるが、ここでは深入りはするまい。

ところで、シュプランガーは「家庭がないところでも、サロン音楽はおそらくまだ存在しています。ですが、サロンは……市民層の精神によってはもはや満たされてはいません」(N698, S.8) と述べて、形態としてはよく似ている家

庭音楽とサロン音楽を完全には同一視してはいない。例えば、彼は家庭音楽の特徴の一つに「親密さ (Intimität) の傾向」(N698, S.13) を挙げており、次節で見るように、これはサロンを特色づけるものでもあるが、同時に彼はサロン音楽を家庭音楽より「明らかに高級 (vornehm)」(N698, S.12) であり、家庭音楽は抜き差しならない職業生活に対する「心地よい一方の錘」(N698, S.13) であるとしている。ここでも「音楽のための音楽」と「音楽以外のための音楽」という区分が察知される。また、彼は家庭音楽に巨匠 (Meister) を求めない。「家庭音楽は一般的に自己創造的なマイスターが登場する場ではありません」(N698, S.32)。「本来の家庭音楽の場合、演奏者は……恵まれた場合でも熱心なディレタントです。私たちはこの名称を尊重しようと思います」(N698, S.16)。他方、サロンにはディレタントの対極、ヴィルトゥオーゾがいた。このように、シュブランガーが愛情を込めて語った家庭音楽が部分的にはサロン音楽とも重なりつつも、ある程度異なったものであるとするならば、我々は彼がイメージしていた家庭とはいかなるものであったのかという課題に取り組みねばならないことになる。そのイメージは『家庭音楽論』では、自伝的に「他でもなく家族のエートスと幸福が祝福していたある男性の両親の家」(N698, S.39) として示されているが、その理解のためには、時代を遡ってサロンと家庭の音楽の関係性の歴史的な理解が前提となろう。

【 2 】

ルネサンス期にまでその淵源を遡ることが可能なサロンについて一般的な了解を得るために、我々が主に手がかりをユルゲン・ハーバーマスの『公共性の構造転換』に求めるとすれば、そ

れはあながち的外れなことでもないであろう。

サロンは当初その名をまだ与えられないままに、ベラスケスの「侍女たち」におけるフェリペ二世の眺める光景からも分かるように、不在的現前としての君主の代表的具現のための道具的存在として知識人や文化人が宮廷に集まる場であった。宮廷は家長 (君主) が任務として経済、行政を取り仕切る全き家 (オイコス) として、私的領域と公的領域とが未だ分離していない場であり、ルネサンスの文芸人も独立した存在であるというよりは、宮廷文化に同化され吸収されていた。ルネサンスでは「人文主義の教養世界は、まず宮廷世界に」、さしあたりは領地支配の多様性に伴って分散的に、後には専制君主の下へと「統合される」(Habermas 邦訳, 20頁)。他方、宮廷の存在する都市の経済はギルドやツンプトによる統制下に置かれたシステムの中にあり、自由な商品交換も制限されていた。しかし、新たに発生した遠隔地交易によって地域市場が生じ、それに伴い交易のための情報の交流が始まる。同時に、一方では政治的保障を必要とする株式会社、他方では情報交流の手段としての郵便制度と新聞が発達し、その情報は行政目的の手段としての商品ともなる。こうして官僚的諸制度や行政需要、軍隊を備えた近代的国家が誕生するが、それは同時に二つの対応する現象をも作り出す。一つはかつてない交ぜであった宮廷から官僚的諸制度などが分離することによって、君主の家産と国有財産の区分がなされ、宮廷が私的なものとなったことである。いま一つはそうした諸制度を持つ近代的国家が発生したことによって、それが支配、調整する国民または市民社会が対象化されたことである。「公権力は強化されてあからさまに国民の対立物となる」(Habermas 邦訳, 29頁) が、これが公衆を誕生させ、「政府の対立物として

の市民社会が構成される」(Habermas 邦訳, 31頁)——したがって、「公的」とは「国家的」と同義である。こうして、集中化や圧縮が進み、「私的領域圏と公的領域圏とが分かれていく」(Habermas 邦訳, 22頁) ことによって国家は公権力に、国民は公衆になり、その結果として宮廷の具現的公共性は衰微する。ところで、情報を商品とする新聞は公権力の配慮の対象であるばかりでなく、社会に対する公衆の関心の対象としても作用するから、市民社会のある程度の教養層、つまりかつて宮廷文化に吸収されていた文芸人たちは新聞の情報を得て啓蒙し、新たな種類の教養層を形成する。新聞が読めることが公衆を「小さな教養人」としていく。ハーバーマスはこれを「読書する公衆」(Habermas 邦訳, 36頁)と呼んでいるが、彼らは具現的公共性とは異なる市民的公共性を自覚するようになる。ここで重要なことは読書する公衆が既に宮廷から、あるいは貴族社会から離脱し、宮廷の外部に、つまり市民社会の内部に新たな集団を形成していることである。ところで、この市民社会は——重商主義政策を否定的媒介として——自由主義的な経済システムに移行しているから、そこで取り扱われるものはすべて商品化されている。したがって、文化もそうであり、このような状況下に文学サロンが登場する。

こうした事情はハイデン=リンシュが具体的に伝えるところでもある。最初のそれは1610年のパリの文学サロンであった(Heyden-Rynsch 邦訳, 27頁)。文学サロンはさしあたりは「サロンニエール」と呼ばれる貴族の夫人によって、女性の唯一の活動の場として切り盛りされ、そこでは主に新作の詩の朗読、舞台作品の演劇、音楽演奏——初期にはハープ、かなり後にはピアノ——などが行われ、談話、論評、批判が行われた。また、「当時まだタブー視されていた

多くの事柄が言葉で表現されたり、思考で実験されたりした」(Heyden-Rynsch 邦訳, 58頁)。サロンに迎え入れられることはアカデミー会員へ指名される道ともなっていた(Heyden-Rynsch 邦訳, 60頁参照)。市民社会誕生後のサロンで取り扱われる作品は、「芸術のための芸術」という自己目的の追求としての文化的営みの結晶であり、芸術の自律性が求められていた。サロンが作品の初演をほとんど独占できたのもそのためである。だが、そうした論議が保障されるためには、議論の対等性が前提となる。したがって、サロン参加者は平市民であっても、教養の媒介によって対等性を保障された——ハーバーマスはダランベールを挙げている(Habermas 邦訳, 53頁)。つまり、議論の対等性は人間の平等性となっていた。また、貴婦人によって定期的に開かれるサロンが小家族的雰囲気醸成していたことも、文学サロンの特徴とすることができるであろう。文学サロンは小家族的であることによって、公的領域に対立する市民社会の中で内密な私的領域を形成している——「大家族制は公と私の差別に従わない」(Habermas 邦訳, 65頁)。こうした小家族的な親密さの形式は書簡、日記、書簡体小説——その典型はゲーテのヴェルターであろう——を生み出したが、それは小説を読むことを習慣づけ、私人たちの擬制的同一性を文芸的公共性の一性格とすることとなる。

ところで、ハーバーマスは文芸的サロンとして文学サロンと音楽サロンを不鮮明にしたままにサロンを論じているが、それも根拠のあるところである。というのも、初期の音楽サロンは確かに新作が発表され、論評される場として機能していたが、ごく一部の市民的教養人の集まる文学サロンとは違って大衆が討議に参加できないいくつかの場所、つまりコンサートホールや

オペラハウスを有していた。その点で音楽は、美的内容の大衆への伝達の媒介とする美術館や劇場を有する美術や演劇と同様であった。つまり、通俗化の可能性がそもそも音楽サロンにはあったと言える。とはいえ、サロンでは既に18世紀にイタリア音楽派のルソーとフランス音楽派のラモーとの間で論議がなされており（いわゆる「ブフォン論争」[Heyden-Rynsch 邦訳, 84頁]）、ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼル（1805-1847）やクララ・ヴィーク＝シューマン（1819-1896）に代表されるような19世紀前半の当初の音楽サロンは、それ自体を目的とする文学サロンによく似て、やはり美的に優れた音楽作品により教育された美的判断を持った芸術的ヴィルトゥオーゾによって自律的な「芸術のための芸術」が営まれる場であった。例えば、政治化した文学サロンの一時的衰退に代わって登場した（山下2006, 55頁参照）ファニーの音楽サロンでは、「宮廷楽団から器楽奏者を調達して」（山下 2006, 55頁）日曜音楽会が開かれ、アブラハムの娘や息子たちによる新作発表や演奏、歌唱がなされると同時に、メンデルスゾーン家の人々は外交官のカール・クリンゲマン、ハイネ、グスタフ・ドロイゼン、ヘーゲル、ラーエル・ファルンハーゲン（1771-1833）らとの交流を持っていた。これが単なる談話を越えているのは明らかである。もちろん、これらのサロンでは参集するサロンの人々が自覚する文芸的公共性は、ごく一部の公衆の見解であるにすぎなかったことは確かである。「一定の集団をもともと排除した公共性は、不完全な公共性であるだけでなく、そもそも公共性ではない」（Habermas 邦訳, 116頁）。だが、これらのサロンの公共性は新聞へとその議論が取り込まれたために、万人が討論に参加できる場の基盤を整備することとなる。つまり、教養層は新たな啓

蒙を受けて公衆を拡張し、ハーバーマスの言い回しを利用すれば、「読書する公衆」から「挑戦する公衆」へ、さらに「審判する公衆」へと自立的に変化していく（Habermas 邦訳, 35-38頁）。もちろん、そこには公権力や君主による統制に対する批判的態度も働いていた。公衆のこうした変化は、サロンの変化、つまり文学サロンから政治サロンへの変化とも連動している。政治サロンでは貴婦人が切り盛りしていたこともあって、女性の参政権獲得も話題となっている。「選挙制度改革は19世紀の主題である」（Habermas 邦訳, 176頁）。政治サロンはラーエル・ファルンハーゲンがそうしたように、「プロイセンの3K（厨房[Küche], 子ども[Kinder], 教会[Kirche]）を棄てて……自己実現しようとする」（Heyden-Rynsch 邦訳, 149頁）点で、参政権獲得後の課題として女性の教育機会を求めたヘレーネ・ランゲやゲルトルート・ボイマーのような後のブルジョア女性解放運動の先駆ともなっている。

以上のように、かつての長い間のいわば「使いつぱしり」にすぎなかった文芸人がグループ化して、宮廷を雛型として、しかもその外部に新たな逗留地を見出していく過程の中で、公衆の変貌も促進されることとなる。この流れの一つを作り出したのがサロンであった。そして、「文学サロンは談話サロンに」（Heyden-Rynsch 邦訳, 51頁）なり、ド・ジャンリス伯爵夫人のサロンのように「もはや芸術的な暇つぶしではなく、日常的な政治談議が……関心の中心を占める」（Heyden-Rynsch 邦訳, 117頁）ようになり、ここに政治サロンが現れることとなる。政治サロンは普通選挙権や婦人参政権、女性の大学入学といった目標をやがて実現することで消え去る運命にあるが、これは本稿の関心ではない。

むしろ我々がこうした流れの中で興味を持つ

のは、文芸的サロン、特に音楽サロンが「アマチュア批評の制度化」(Habermas 邦訳, 61頁)によって、いわば侮辱を受けたことである。芸術作品が自由競争的市民社会において商品化される(文化の商品化)に伴って、音楽は次第に大衆の産物ともなり、出版制度の急成長とともに楽譜は大量生産、販売される(商品の文化化)。これによって「大衆の音楽化」が進み、大衆の音楽的教養は高まる。コンサートホールを大衆が満たすようになるだけでなく、大衆の一般的家庭の中へも商品としての音楽、つまり楽譜(音符という文字に姿を変えた小説という商品)が入り込むこととなる。社会から遊離しているように思われる小家族的空間は「市場の要求に深く巻き込まれて」(Habermas 邦訳, 76頁)いるものの、商品経済に依存していることを作品の受動的享受が暴露することはない。こうして音楽は万人の討論できるもの、アマチュア批評が常態となる。それは「音楽の大衆化」へと転化することを意味する。つまり、かつて音楽サロンでは自律的に音楽そのものが美的に享受され、批判的討議の対象となっていたが、今や大衆においては、音楽はその美的特性をほとんど喪失して、商品特性に染まり、作品は陳腐化、パターン化、キッチュ化、娯楽化していく。シュトゥーベンフォルはこうした新しい種類の変質した音楽を1920年代の言い回しを真似て「実用音楽 (Gebrauchsmusik)」(Stubenvoll2007, S.33)と言ったり、通俗音楽 (Trivialmusik [Stubenvoll2007, S.34])、娯楽音楽 (Unterhaltungsmusik [Stubenvoll2007, S.36])、「機能的音楽 (funktionale Musik [Stubenvoll 2007, S.37ff.])」と言ったりしている。その音楽の特徴は、「会話やカード遊び、甘いものの楽しみと並ぶ——多くの歓談の手段へと平板化し」(Stubenvoll2007, S.35)、「ほとんど曖昧で

しばしば取替え可能な」——それは商品の特質そのものである——「華やいたタイトル」(Stubenvoll2007, S.35)を持ち、「ディレクタントのピアノの水準に過剰な要求をしないが、ヴィルトゥオーゾのように響く旋律」と「感傷的なメロディ」(Stubenvoll2007, S.35)が優勢であるという点にある。加えて、過剰な水準要求をしないことによって、またあくまでも娯楽にとどまらねばならないことによって作品は演奏上の困難さを排除するだけでなく、短く簡潔で規則的な反復に形でまとめられたものとなる。したがって、小市民的音楽サロンでは行進曲、ロンド、ポプリ、オペラやオーケストラ作品、あるいはピアノ楽曲そのものからのピアノ用編曲——直ちに我々はグノーによるバッハの平均律クラヴィーア集を思い起こすことができる——、聴き慣れたフォークロアを用いた変奏曲、連弾曲などが好まれている。そして、そうした作品は商品であるため、商品を生産した人物はもはや問題とはならない。80版以上も印刷された「乙女の祈り」の作曲家テクラ・バダジェフスカは、アパッショナータ・ソナタのベートーヴェンと比較しても全く意味をなさない。さらに、音楽的ヴィルトゥオーゾさえもアイドルのように崇拜化され、美的形式や内容ではなく、容姿と神がかり的な演奏のみが際立たせられる。作品はパッケージ化され、大量生産される。誰もが予想可能な、したがって予想の範囲内の聴き慣れたコード進行とリズム進行、そして意外な進行でさえ規格化され、全体に奉仕することとなる。こうして音楽そのものが大衆化に順応する。その代表例はエチュードであろう。ショパンのそれは相当な訓練を必要とするが、ショパンらしき音色やパッセージはヨーゼフ・ノヴァコフスキによって商品化され、通俗音楽とは対蹠的に活動するロベルト・シューマンにさえ評

価値される（西原 1995, 152頁参照）。もちろん、そこには楽器製造の進展も寄与していた。ピアノの発展史では、それ以前に進んでいたアクションの改良以外にも、木製から鋳鉄製へと枠組みは変わり、そうしてピアノの音域が広がり、弦の張力が高まることによって、そしてハンマーにはフェルトが張られることによって鍵盤の力が高まり、タッチの豊かさと演奏速度も向上する。さらに長音（フォルテ）や弱音（セレスタ）、ソステヌートといった——それどころか、モーツァルトの「トルコ行進曲付きソナタ」で用いられたようなドラムのような装置など——ペダルの考案が音響効果を絶大に高めていた。こうした改良に伴って、やがて小市民的大衆のサロンの夕べの中心にピアノは位置することとなる。西原が述べるように、バルトロメオ・クリストフォッリの発明以来、ピアノは長らく普及することはなかったが、3800にも及ぶ非常に多数の部品を組み合わせることで製造されるものであっただけに、楽器であると同時にいわば工業製品であり、それ故、ピアノ生産においては工業力の象徴、その販売においては商業力の象徴、つまり一方では国力の象徴となり、他方では市民社会においてはピアノの購入は同時に富と贅沢の象徴、ピアノを囲む客間での夕暮れの生活は家庭調和の象徴となった。「19世紀においてピアノを持ち、子女にそれを習わせることは、新興ブルジョア階級の人々の自尊心をくすぐるのであった」（西原 1995, 122頁）。そして、家族調和の光景は小市民的サロンの「家庭内演奏会」に見られる。その具体的なイメージは、「娘がピアノを弾演奏し、弟がフルート、父親がヴァイオリンやギターを演奏する」というものである（西原 1995, 123頁）。アンサンブルが家族の調和を演出し、聖家族という家族理想を、シュプランガーが『家庭音楽論』で語った「家族のエー

トスと幸福」を具現化する——西原はピアノに家庭教育（家庭での躾）と結婚の道具としての機能をも見ている。こうしたサロンで「生じているのは、私的な領域への、つまり内的なあるいはビーダーマイアーの快適な家庭性や居心地のよい家族牧歌への撤退である」（Stubenvoll 2007, S.33）。当時の「家庭音楽という概念は、ビーダーマイアー的に感傷的な家族牧歌としての類語としてイデオロギー的に独占されている」（Stubenvoll 2007, S.34）。以上のように、音楽サロンは19世紀後半において大衆化し、一部を除けば、非常に変質してしまっていた。ここではかつての文芸サロンのような生産性はなく、もっぱらなされるのは商品の消費のみである。かつての「サロン……における民間人の論議は、生活の必要に迫られた生産と消費の循環に直接支配されず、むしろ生活の必要からの解放という……『政治的』な性格を、……文芸的形式……においても備えていたので、ここでフマニテートという理念が……成熟することができた。……ところが文芸的公共性が発展して文化消費へ変貌していくにつれて、まさにこの敷居（つまり、生活のための実業と生活とは無関係な交際のそれ）がならされてしまう」（Habermas 邦訳, 216頁, 補足は引用者）。つまり、商品の論理が最も内密な領域にまで浸透し、私的な心のひだまでもが既成品の社会性に媒介され、かつての宮廷のように再び私的領域と公的領域との境界線が不透明になる。小家族的親密さで語られる言葉は既に規格化された常套句にすぎない。

また、こうした音楽サロンの変質は、上流市民では客間（サロン）が特に政治的社交の場として持続していたのに対して——したがって、ここではシューマンのような真面目な（ernst）職業的芸術批評家が現われる——、小家族的親密さの空間を象徴する家族の間は縮小化し、家

内部の部屋の機能分化と孤立化が進み、家族の間は個々に散逸した私人としての家族構成員が集う場となる。つまり、家の内部へと公的なものが入り込み、誕生日の祝いやクリスマスなどの「社交の夕べとしての家族の祝賀」(Habermas 邦訳, 66頁参照)は、誰もが行う公衆としての私人の擬似家族行事、聖家族的な「融和の仮象」で自己満足させるものとなる。かつて宮廷において差異化されてはいなかった公的領域と私的領域の曖昧さが再帰的にここに現れる。この空間の変化と生活の変化は明らかに家庭の生産機能が次第に失われ、文化消費するのみのレジャー・サロンとしてのわが家を予見している。

【 3 】

以上の二節を踏まえれば、シュプランガーが1955年の『家庭音楽論』において展開した大衆化したサロンとしての家庭とその音楽が、かつての高尚なサロンの主催者マリー・ド・フラヴィニー=ダグとの有名な関係を持つフランツ・リストが演奏したであろう音楽サロンでの作品、あるいは哲学者モーゼスを祖父とし、——ヒトラーによって解散を強制される1938年までメンデルスゾーン兄弟銀行として続く——その銀行を兄ヨーゼフと共に発展させ裕福な財産を手にした教育熱心なアブラハムの長女にして、音楽家フェーリクスの姉ファニー・メンデルスゾーン=ヘンゼルの音楽サロンでのそれとは明らかに異なることは歴然としている。シュプランガーの思い描いているサロンの雰囲気を持った「家庭」は、こうしたいわば上層のそれとはかなり異なる変質した似非「サロン」であった。つまり、客間(サロン)でなく、わが家(Heim)——家族の間——である。例えばリルケの友人であったルー・アンドレーアス=ザロメやケーテ・ハートリヒ——画家であったケーテは、父親の遺産

で生きるだけの余力があった点ではサロンに属する人であり得たと言えなくもない——といった女性との交流がシュプランガーにあったとしても、むしろ彼が自らが属していた中間層のサロンの彼に与えた影響を知るには、これまでの西原稔やシュトゥーベンフォルの議論からも十分に予想できる。特に、文学サロンや政治サロンといった以上に触れてきたものよりも、いわゆる音楽サロンの変質ぶりやシュプランガーの『家庭音楽論』には関連性があると思われる。本節では彼の若い時期の音楽生活について具体的にしながら、その関連性をさらに確認していきたい。

シュプランガーの成長期を取り巻いていた最も身近な音楽環境とは、コンサートや教会といった外的世界での体験(例えば、マイアーベア体験)を別にすれば、おおよそ以上のような19世紀中庸以降の小市民的に変質したビーダーマイアー的なサロン音楽であったと考えてよい。事実、若きシュプランガーの成長期や修行時代の家庭では、以上のような小市民のサロンの光景が見られた。1890年の「クリスマスには私はある楽譜集から私の両親に小さな作品を演奏することができた。これは『サロン音楽』という私には不可解なタイトルだった」(N698, S.6)。この「不可解さ」は既にシュプランガーのイメージするサロン音楽と家庭音楽のずれを表わしている。彼にとってピアノは一面で余興にすぎなかった。例えば、「様々な祝い事に関わる親戚や友人、知人のための奉仕」(Schraut2007, S.4)として、彼はピアノを演奏していた。これには彼のかなりなダンス嫌いも関係していたようである。「この種の招待を音楽とテーブルでのおしゃべりでやり過ごすのが常です」(Schraut 2007, S.5)。これらは『家庭音楽論』において明示されているように、シュプランガー自身が

「ディレクタントのピアノ」演奏家であったことの証拠である。しかし、ピアノは同時に彼にとって憧れであり、生の感情、インスピレーションを与えるもの、つまり自らの態度や感受性を伝える表現手段でもあった（Vgl. Schraut2007, S.5, S.9）。

ところで、わが家（小市民的サロン）の娯楽としてピアノを演奏していたシュプランガーは、しかし同時にその腕前を急速に進歩させ、難曲もこなすようになっていたようである。これは後々、彼がケーテ・ハートリヒに書簡で行っている演奏の報告から想像するに難くない。1922年に彼はアロイス・リール家でベートーヴェンを弾いたことを報告している、「私たち（リール家の面々とシュプランガー）は毎週日曜日ごとにベートーヴェンのシンフォニーを連弾で弾いています」（1922年1月23日のケーテ宛ての書簡 [Schraut2007, S.18]）。ライブツィヒでもシュプランガーはモーツァルトやハイドンのシンフォニーをフェーリクス・クリューガーと連弾で演奏しているほか、グットマンともモーツァルトとベートーヴェンの第1シンフォニーをそれぞれ連弾で楽しんでいる（Vgl. Schraut2007, S.18-19）。とはいえ、ここでも興味深いのはシュプランガーが連弾という変質したサロンで好まれた演奏形態を採用していることである。社交上での音楽はやはり家庭音楽的で、共同体形成的であると同時に、娯乐的な要素を常に持っていた。ちなみに、彼は自らの若い時期のピアノの練習風景を晩年、次のように振り返っている。少々長いが、ここに引用してみたい。「（音楽教育の）古い様式を私は、どちらかと言えば自分自身で体験しました。それは非常に直線的でした。おそらく10歳であった初心者に、テクニクの上では全く簡単で、内容上でも全く単純な作品が示されました。同時に、あるいは前もつ

て音階、構音練習、運指練習といった方法論化された形式的訓練が育成されました。それらは一方では評価されつつも、他方では恐れられていたエチュードで頂点に達していましたが、そのエチュードは既に音楽であるべしとする要求を掲げることなどめったにないものでした。斟酌されたのは、いくらかの才能と勤勉さ、忍耐強さでした。そうしてできるだけ早く古典派（Klassiker）に進みました。その際、子どもがその内的な内実にまで成長しているのかどうかは問題とはなりませんでした。……私は二人の非常に異なる教師を継続して持ちました。最初の教師は芸術家、二人目は卓抜な教育者でした。つまり、方法論者と技術者でした。古い様式の土台から私は次のように言わざるを得ません。すなわち、逆の順序ならより正しかったのであろうとです。『最初は容器であり、中身は後々になって入れて満たすことがまだできる』と、そのように当時は考えられていたのです」（N698, S.18-19, 補足は引用者）。ピアノレッスンで彼が学び取ったのが、才能に加えて、勤勉さと我慢強さであったと語るくぐりや、19世紀の女性のための音楽教育の目的の一つである躰を思い出させるであろう。

他方、ピアノは若きシュプランガーにとって単に演奏を享受するだけの楽器ではなかった。彼は1893年から1899年まで、つまり11歳から17歳まで僅か18曲ではあるが、ピアノを通じて作曲も行っていた。彼の才能は両親の期待でもあったようで、その試みをヨハネス・ブラームスが審査員を務めていた作品コンクールでピアノ四重奏曲変ホ長調（作品番号18）により認められ当時よく知られていた作曲家のフリードリヒ・アウグスト・ブングルト（1845-1915）^{**1}——彼の代表作はヴァーグナーに対抗したオペラ四部作「ホメロスの世界」（1896-1903年）である

——に見せており、彼からよい返事をもたらしていたが、師ジークフリート・ボルハルトに影響されて、音楽家としての将来を断念し、教養世界へと目標変更して1894年にグラウエン・クロスター・ギュムナジウムへと移る (Vgl. Stubenvoll2007, S.5-6). もちろん、彼が音楽家への道を放棄したとは言えない. とはいえ、グラウエン・クロスターは音楽に対しては閉鎖的ではなかったが、彼をこの方向で促すことはなく、「むしろ、そこでの歌唱教育が、彼を恐れさせていた」という (Schraut2007, S.6). それでも彼の作曲活動は続いている. 最終的な断念はいま少し持ち越された. これは彼が大学人としての道を進むことを決意したために、公的な音楽生活を諦めた (作曲活動を停止した) 1900年のベルリン大学入学と符合している. 断念は生涯に渡って敬愛するボルハルトの助言よりも、むしろシュプランガー自身の気づきであった. というのも、シュラウトが伝えるように、連邦アルヒーフのシュプランガーの遺稿 (N1182/652) には、次のように記されているからである. すなわち、「ごく自然なことだが、下級クラスの私の場合、まだ何らの大きな関心も一定の対象に対する卓越した才能も示さなかった. 私に既に早くから——2人の教師だったが——有能な芸術家によって与えられていたピアノ教育は、私に非常に印象深かった. それどころか私の12年間で、まさに将来的に音楽の領域でいつか大きなことができるという確信に満ちた希望が頭にへばりついていて離れなかった. [……] こうした楽観的で理想主義的な諸計画の実りは、アウグスト・ブンゲルトに判断を委ねるために提出された. ……幸運なことに、直ちにしかも十分に時機を得て、私の希望が誇張されすぎており、私の能力が単に家の中でするくらいのこと十分に十分であるにすぎないということに気がつ

いた」 (Schraut2007, S.9). もちろん、成長期のシュプランガーは作曲家として音楽的の神童であったとは言い難い. そもそも神童となるべき前提が、演奏で有能さを示したとしても、彼には残念ながら完全に欠如していた. ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトやフェーリクス・メンデルスゾーン=バルトルディと比較すれば明白である. モーツァルトは音楽家である父親レオポルドによる早期からの音楽教育を受け、5歳からの作曲、6歳でのコンサート、その後の西ヨーロッパ全土での演奏活動といった具合に父親からの全面的な支援を受けていた. また、メンデルスゾーンにしても、銀行家である父親アブラハムの十分な財産を背景として愛情に満ちた早期の音楽教育をファニーやレベッカ、父親の商売を引き継ぐ末弟パウルなどと受け、同時に祖父以来のサロンとの関わりから、多様な教養世界と接触する機会を与えられていた——「ヴァルプルギスの夜」に関わるフェーリクスの複数の音楽作品と彼が訪問もしていたゲーテ、劇音楽「真夏の世の夢」と家庭内でたびたび読まれたシェークスピアなどは代表例であろう. これと比べて、シュプランガーの生活は、特に父親フランツ・アーダルベルトとの関わりにおいて常にわだかまりと不満や不快感を伴うものであった. フランツは財産もなく、教養もないにもかかわらず、度重なる浪費——その好例が彼の宝くじ狂である——と安易な生活の連続であり、それに病弱を押しての母の努力もこの一人息子を悩ませた. 「シュプ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). こうした事情から察すれば、彼がピアノ教育を受けることができたことさえ偶然の幸運とも言えるであろうし、それだけに慰めとしてのピアノへの固執も形成されたとも見ることもできる. 玩具店を経営し

ていた父親の店の2階で玩具に囲まれて静かに窓の外を眺めていた幼少期は、ついでピアノと音楽という移行対象によって彼の自立を支えることとなる。そうした中で生まれたのが18の音楽作品であった***）。下表がその作品すべてである。

これらの作品は、シュプランガーがピアノ演奏の優れた能力を示しながらも、変質したサロン音楽、小家族的な家庭音楽の演奏者だけでなく、そうした音楽の作曲者であったことも感じさせる。何よりもそれらの特徴は、家族のために作曲されていること、つまり公的な音楽としての意味で作曲されたものでなかったということである。例えば、作品番号1は7月15日の父親フランツの誕生日に「1893年に愛する父に彼の息子により捧げられる」という献辞がある。

また二作目はおそらくは作曲が12月であるという事情から、クリスマスへの贈り物として両親に捧げられているものであろう。さらに、作品番号3はその年の3月12日の母親の誕生日に献辞をつけて贈られている。作曲月をその後も追えば分かるように、1897年まで両親それぞれの誕生日か、家庭の祝賀であるクリスマスに的を絞ったような作曲の状況である。1899年1月におそらくは新年の挨拶として作曲された作品の受け取り手であるヴェルナー嬢やシュペヒト嬢については本稿も知り得ないが、この2曲のみが家族以外のための作品である。そして、こうした特質は家族行事において演奏される変質したサロン音楽の「小家族的親密性」ともつながる。この作品は全体として新作発表であったという点でもサロンのだが、そうでありつつも公

シュプランガーの全音楽作品（1893—1899年）

作品番号	作曲年月	作 品 名
op. 01	1893年7月	ホーエンシュタウフェン行進曲——「ナポリの王フリードリヒ一世」から
op. 02	1893年12月	夕べの歌に関するアンダンテと幻想曲
op. 03	1894年3月	戯曲「ユグルタ」から第1幕第5場の嵐のためのアレグロ
op. 04	1894年7月	オペラ「海の王」からの終曲バレエ音楽。精霊ネレウスの娘たちと海の亡霊
op. 05	1894年7月	オペラ「ヴォールノート」終曲からインテルメッツォ・カンタービレ
op. 06	1894年12月	組曲「エルフの舞踏会」から優雅な小ロンド
op. 07	1894年12月	フェーリクス・ダーンのテキストに基づくシュプランガーのジングシュピール「ドイツ人の法」からユニゾン合唱
op. 08	1894年12月	テオドール・ケルナーの5幕物戯曲「ツリンク」への大序曲
op. 09	1894年12月	組曲「エルフの舞踏会」からスケルツォ
op. 10	1895年3月	レリギオーソ——サロン作品
op. 11	1895年3月	(大管弦楽のための) 大祝祭行進曲
op. 12	1895年7月	両手のピアノのための交響的メヌエット
op. 13	1895年7月	ジプシーの生活。両手のピアノ・フォルテのためのポルカ・マズルカ
op. 14	1895年12月	壊れた水差し。両手のピアノ・フォルテのためのロンド・ア・カプリッチョ。クライストの喜劇のための描画
op. 15	1896年12月	夕べの鐘の音——ピアノ・フォルテのための幻想曲
op. 16	1897年12月	ピアノ・フォルテのためのスペイン風幻想曲
op. 17	1899年1月	夢想——ヴェルナー嬢に捧げる
op. 18	1899年1月	ノットウルノ——シュペヒト嬢に捧げる

にされることのない内輪の楽しみ、娯楽の音楽であったと考えてよい。また、シュラウトの指摘によれば「最初の6つの作品は十中八九、シュプランガー自身が書いた舞台作品に属している」(Stubenvoll2007, S.40)——例えば、母に捧げられた悲劇「ユグルタ」は五幕物の彼自身による創作である——とすれば、これもサロンとの関係をうかがわせる。その意味でも前節のサロンの変質は、時代を変えてシュプランガーの家庭にも波及していた。なお、シュプランガーは6歳で予備学校へ入学後、その学習期間内の8歳でピアノ練習を始め、10歳でレアルギウムナジウムへ、12歳でグラウエン・クロスターへ移ったが、アビトゥーア取得まで作曲活動は続けられているとしても、彼の作品の大半は1895年7月までに、つまり先に引用した「私の12年間」、つまりグラウエン・クロスター転入学あたりまでのものである。音楽家としての断念が12歳になされたと推測される以後、彼が教養人としての学習に打ち込んだことはその後の作曲活動の縮小にも明らかに垣間見ることができる。

ところで、シュトウベンフォルは既にシュプランガーのこれらの作品のいくつかを録音していたボーンケとは無関係に最初の作品「ホーエンシュタウフェン行進曲」と母に捧げられた作品番号10の「レリギオーソ」を音楽的分析と理解の対象としているが、2つの作品を取り上げた理由を次のように述べている。確認のために引用しておけば、「行進曲はサロン音楽の内部で好まれ、しばしば作曲された形式であり、また宗教的モチーフは音楽的な常套句の確固とした主要構成要素である」(Stubenvoll2007, S.39)。そこで、我々の貧弱な情報量からこの二つの作品を生活史的に理解するよう努めてみたい。

作品番号1の「ホーエンシュタウフェン行進曲」の副題「ナポリの王フリードリヒ一世」と

いう名称は楽曲の音楽的理解以上に、我々の当初の関心において最も興味深いものである。現在でも残っているホーエンシュタウフェン城には1181年に、神聖ローマ帝国の皇帝フリードリヒ一世、別称バルバロッサ王が滞在していた。彼は19世紀において広く感嘆されており、彼の暮らした城は1871年のライヒ建国の際にはドイツの国民的記念碑ともされている (Vgl. Stubenvoll2007, S.40)。つまり、バルバロッサは当時、ドイツ国民にとってナショナリズムの象徴に仕立て上げられていた。「ホーエンシュタウフェン行進曲」はその快活さと明快さの雰囲気において、明らかに当時のバルバロッサ賛美に結びつく、つまりシュプランガーの保守的ナショナリズムへの共感が既に11歳の段階で形成されつつあったことを物語るものである。1890年の全国学校会議以降に顕著になった学校のナショナリズム的教育内容の影響が、ここにも看取できる。また、この行進曲は中間部にトリオを有するA-B-Aの三部形式は、さらに第一部Aを同様に三部構成を持ち、第二部Bを第一部とのリズム上での共通性を有した二部構成からなっているが、全体は冒頭のリズムをたびたび(あるいは幾分変形させて)繰り返しており、それは全体としてのまとまりを形成している(次稿に示すスコアを参照のこと)。例えば、第二部トリオの導入でも、冒頭のリズムパターンが用いられているほか、第二部Bと終結部はダ・カーポで行進曲へ復帰するための明らかなリズム上の伏線を了解することができる。特定のリズムパターンの繰り返し、聴き取りやすいハ長調の和音とオクターヴによる進行などは、小市民的サロン音楽の特徴の一つでもあった。さらに、第二部トリオAの「コラル的に働く歌曲的メロディ」(Stubenvoll2007, S.43)は、宗教的ニュアンスを明らかに伴っており、

第35小節（導入部の後のトリオの最初）で指示されている「ソステヌート（音を保持して）」は、まさにサロン音楽の中心楽器ピアノのペダルとも重なるものである。11歳のシュプランガーが既にそうした音楽世界にも——もちろん、サロン音楽ばかりに彼が影響を受けたわけではなかったことは明らかであるが——心理的影響を受けていたことを、「ホーエンシュタウフェン行進曲」は暗示させる。その他、シュトゥーベンフォルは和声上での古典期との違い——例えば、示されている第5小節から第8小節までの古典的カデンツ（IV-V-I）とは異なる和音進行（II-V-I）も指摘している（Vgl. Stubenvoll2007, S.41）。

他方、作品番号10の「レリギオーソ」はその副題「サロン作品」において、家庭音楽であることをはっきりと告白している。そして、この作品には19世紀の小市民的サロン音楽の特徴が明瞭である。何よりもそのタイトルの宗教的特性がそうであったことは、ここで確認するさえ及ばないであろう。確かに15、16世紀におけるパロディ・ミサは聖なる拍子、完全なるテンポ（tempus perfectum）として3拍子で作曲されており、この事実と「レリギオーソ」との意識的関連性をシュトゥーベンフォルは指摘するが（Stubenvoll2007, S.44）、「レリギオーソ」の甘美な調性は宗教曲的イメージからは遠い。また、サロン音楽には「つぶやく泉」、「アルプスの赤い光」、「浜辺の修道院」、「愛が揺れつつ」（Vgl. Stubenvoll2007, S.35）、あるいは「叶えられた祈り」——言うまでもなく「乙女の祈り」の妹である——など、一見して標題音楽のように思わせながら、音楽それ自体の内容とは関係のないイメージによってのみつなぎとめられたタイトルが多く見られる——この規格化されたイメージ（したがってもはやイメージでないも

の）は商品特性に奉仕する変質したサロン音楽の魅力的な相貌しか持たない——が、それは「パストラール」、「スコットランド」、「ファウスト」といった名を持ったシンフォニー（これらは標題音楽とは言い難い）、あるいは自由な形式と内容の結合に挑むアルプス・シンフォニーのような交響的作品へとつながるような傾向を見せることは全くない。そもそもそこにはモチーフやメロディの展開など、世俗化したサロン音楽には存在しない。シュプランガーの作品群の中にも、「壊れた水差し」や「タベの鐘の音」のように、ちょうど同じことが予測される。その意味でも、13歳のシュプランガーは「乙女の祈り」が流行であった時代のサロン音楽に彼も影響を受けていた、あるいはそうした音楽環境にしかないためにそうせざるを得なかったと言えるであろう。こうした意味では、少なくとも音楽を音楽として聴くところに彼はいなかった。彼の作曲した音楽は知人の「ための」余興であり、両親の「ための」感謝のしるしであり、『家庭教育論』で見たように、人間的向上の「ための」音楽であった。作品番号10は「ホーエンシュタウフェン行進曲」と同様に歌謡的で明快な三部形式であり、冒頭から指定される「センプレ・アルペジオ（常にアルペジオで）」が第一部で特に支配的である。アルペジオ指定が解除されるころでも左手は常にオクターヴを越える下音から上音へと波打つ分散和音が持続されており、初期のサロンで好まれていたハーブのように演奏される。「アルペジオの技術は、19世紀にモチーフやメロディにコラールの働きを与えるために用いられた様式手段」（Stubenvoll2007, S.44）であった。この西原の言及もこの作品に当てはまらないではない。すなわち、「19世紀では倍音をふんだんにきかせた分散和音の効果を高めようと、長音ペダルの

夢想的な雰囲気が愛好されたために、その一方では和音や和音の変化が単調で画一的になりやすくなる傾向があった。とりわけサロン音楽と総称される作品から分散和音とオクターヴとペダルを取り除くといった何が残るであろうか」(西原 1995, 111頁)。「レリギオーソ」は年かさを考慮すれば致し方ないが、例えばいわゆる宗教音楽や教会音楽におけるような荘厳な雰囲気というものではなく、この作品全体が与える身を委ねるように誘う雰囲気は非常に夢想的、感情的、ロマン主義もどきのであり、彼の当時の宗教性が既に世俗的現世的なもの、通俗化した文化プロテスタンティズムの傾向であったことを察知させる。それは最初の16小節でも察知できる。

シュプランガーは幼少期、思春期と大都市へと変貌しつつあるベルリンで様々な優雅な光景を目にしたが、1900年以前の彼にそれは遠い世界であったであろう。彼は玩具の世界で夢に耽るより他なかった。それだけにピアノは彼にとって夢の大事な手立てであった。「レリギオーソ」はそれを端的に示している。それは古きよき聖家族のイメージが優勢でキリスト教が地に根ざしていたように思われた時代への郷愁に対する当時の彼なりの表現であった。あらかじめ予定調和された和音の分散化は、よろめきつつも失われることのない生の安定への望みを表現しているようにも聴こえる。それはやがて音符ではなく、文字となって公にされる。予定調和的な人間性 (Humanität) は、彼にとってこれ以後繰り返し襲い続ける時代に対する心の「つかえ棒」となる。そのときにいつも彼を支えていたのが、音楽であった。先述したように、彼の成長期は孤独であった。それだけに、ピアノは彼の慰めであると同時に、彼の自立のための移行対象であった。彼は音楽を通して、

始めは音楽家への道、ついで自らの努力によって可能と思われた教養人への自立の道、つまり将来像を思い描くことができた。こうして我々は、ここで彼にとって理想を形成する重要な働きに音楽が寄与することとなったと言ってよいであろう。後に彼が想像力を学位論文において非常に重要視する背景を、既にここに見て取ることができるであろう。というのも、(学位論文で重視される)想像力が音楽という形で理想形成の作用として、現実の超出の働きとして示されることになるからである。そして、音楽家になるという——教育者になるという希望やそれに続く大学人になるという希望の先立つ——若きシュプランガーの意志は、作曲された作品から推測する限りではブローイアーの言うように作曲家ではなく、ピアノの高度な演奏技術から見れば、シュラウトの言うように「コンサートのピアニスト」に向かっていたと考えるほうが順当であろう。しかし彼の場合、作曲ばかりでなくピアノ演奏でさえも家庭内での楽しみごとに限定されることとなった。それは「ホーエンシュタウフェン行進曲」や「レリギオーソ」からもすぐさま看取できる。とはいえ、それでもなお彼はこれらの作品を愛し続けていた。それは当初は彼の成長期の支え、後となつては取り替えのきかない思い出の品であったのであろう——我々はここに都市に生まれた彼が郷土科を強調することとなった淵源 (郷愁) を感じ取ることができないであろうか。シュラウトも指摘しているように、我々のような音楽学から遠い人間からしても稚拙とされてしまう10代の作品を、家庭の経済的事情により転居を余儀なくされたベルリン、そしてピアノ演奏も一時期途絶え、ニキシュのいたゲヴァントハウスのコンサートへ行くことさえ禁欲する覚悟で移住したライブツィヒ、そこから最初の大戦の後に帰還

してあちらこちら移り住んだベルリン、そして愛弟子コーパイを失ったベルリン市街戦と敗北の無念を味わったゾヴィエト占領下でのベルリン大学総長代理という心理的限界を経てトゥービンゲンへと自らの大事なピアノを失いつつも、それでも彼は生涯、その直筆楽譜を肌身離さず持っていた。もちろん、これらの作品は19世紀の小市民的なサロンのイデオロギー、「大衆の音楽化」の転化である「音楽の大衆化」の弁証法がもたらした作品群である。彼は時代の子であった。19世紀を彼が捨てることができなかつたことと同時に20世紀の音楽に対する距離感が、これらのスコアに示されている。その意味でパウル・ヒンデミット（1895-1963）との親交をシュプランガーが保っていたことはいささか奇妙である（Vgl. Schraut2007, S.20）。オペラ「聖スザンナ」や画家オスカー・ココシュカを下敷きにするオペラ「殺人者、女の希望」で、彼はいくらか表現主義的色彩を示しているものの、新ヴィーン学派ほどに貫徹されることはなく、その作品後に彼はすぐさま大きく舵を切ってノイエ・ザッハリヒカイトへと方向転換している——例えば、そのオペラの3年後の「デーモン」（作品番号28）は典型的である。彼のプラグマティッシュな転向は彼とシュプランガー

との接点を暗示させるものだが、ここでは予感するだけにしたい。

次稿に寄せて

このように様々に疑問を残して去るのもよいであろう。教育の考察の対象とするシュラウトが音楽学者シュトゥーベンフォルを必要としたように、我々は作業に対する限界を痛感する。既に終えている次稿では、1909年に書物として公にされた『ベートーヴェン論』から始め、後に彼が参加した論争の生活史的起源を指摘したいが、少なくとも本稿では、シュプランガーの音楽性が19世紀に強く規定されていたことは指摘できるであろう。それは音楽史の、さらには市民社会発生と変容の歴史とも深い関わりを持っていた。さしあたり我々は毎回指摘される紙面についての反復脅迫から早々に筆を置かねばならない。その制約を恨むばかりである。

（その2に続く）

（2011年12月6日 受理）

繰り返しとなるが、本稿では、注記と、今回なによりも必要であったシュプランガーの音楽作品のスコアを示すことができなかつた。それ故、本稿の不適格を指摘することは認めざるを得ない。