

19世紀初頭のドイツ語圏における音画概念 ——コッホ『音楽事典』にみるその両義的評価——⁽⁰⁾

柴田蒼良

はじめに

本論文は、ハインリッヒ・クリストフ・コッホ Heinrich Christoph Koch (1749-1816) 『音楽事典 Musikalisches Lexikon』(1802)の項目「音画 Malerey, oder musikalische Gemälde」をとおして、音画概念がどのように理解されていたか、思想的側面において明らかにするものである。

Grove Music Online によれば、音画 Tonmalerei は「視覚的出来事や聴覚的出来事、印象、感覚など、とりわけ自然の中や日常生活の中で見出されるものの描写ないし模倣」⁽¹⁾と定義されている。このような音画は、18世紀から19世紀初頭の批評家たちによってしばしば否定的に受け止められてきた⁽²⁾。一方で、音画はとりわけオペラやカンタータ、オラトリオにおいて常套手段であり、たとえばフランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809) のオラトリオ《四季 Die Jahreszeiten》(初演1801)では、豊かな自然描写が取り入れられている。そのためか、音画を擁護しようとする議論も散見される⁽³⁾。以上のように、音画をめぐる思想と実践の間だけではなく、音画に関する諸思想の間にも〈捩れ〉が生じていた。

そこで、本論文では音画批判と音画擁護という両義的評価を、コッホの事典項目から明らかにすることを目指す。彼の主著のひとつである『音楽事典』は1807年に『簡約音楽事典 Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik』〔以下、『簡約版』と略記〕として改訂され、より大衆的なものへと要約された⁽⁴⁾。

最近の先行研究についてごく簡単に言及するならば、「性格交響曲」について論じたウィルは、ヨハン・ゲオルク・ズルツァー Johann Georg Sulzer (1720-79) とヨハン・ヤーコプ・エンゲル Johann Jakob Engel (1741-1802) を、当時の音画論において重要な役割を果たした人物として挙げるものの、コッホへの言及はない⁽⁵⁾。また、ミル

カはいわゆる〈トピック論〉の議論の中で、コッホの音画論における「非難」と「正当化」に言及している⁽⁶⁾。本論文に際してミルカの議論を大いに参照したが、主な解釈の違いとして、コッホの音画論におけるズルツァーの位置付けが異なっている点を挙げる事ができる。ミルカはコッホの議論がズルツァーに全面的に依拠しているとする一方で、本論文では、コッホがとりわけ音画を「正当化」する際にズルツァーの議論を越え出ていると捉え、両者の相違を強調する。

議論は大まかに、以下のように進んでいく。まず、コッホの事典項目の前半を整理し、「詩的絵画」の議論に即して、音画批判の構図を確認する。続いて後半の記述へと目を移し、「諸感情を描出する」という音楽の目的に適っているものとして、音画を肯定的に捉える可能性を読み取る。以上をとおして、コッホの事典項目のうちに音画批判と音画擁護という両義的評価が見出せること、そこには〈事物の描出としての音画〉と〈感情の描出としての音画〉という音画の二面性がみられることを主張する。

1. 〈事物の描出としての音画〉——「詩的絵画」の議論に即して

コッホによれば、音画は次のように定義される。

ある音作品において、生命のない自然に由来する何らかの動きないし諸音が模倣されるならば、例えば雷の轟きや海の轟音、風のざわめきなどのようなものであるが、そのような模倣は音画 *Malerey oder Gemälde* と呼ばれる⁽⁷⁾。

この定義は、ズルツァー編纂の『諸芸術の一般理論 *Allgemeine Theorie der schönen Künste*』(初版1771-74、第2版1792-99)の、次の定義を参照したものと思われる⁽⁸⁾。

音楽において、旋律の中の生命のない自然に由来する音や動きを精確に模倣しようとする部分は、音画 *Gemählde oder Mahlerey* と呼ばれる。風や雷、海の轟音ないし小川のせせらぎ、稲妻の光やそれに似た事物は、ある程度音や動きによっ

て模倣されうる⁽⁹⁾。

しかし、両者の定義には一点、わずかであるが、重要な違いがある。それは、ズルツァーは音や動きを「精確に genau」模倣すると述べている一方で、コッホは「精確に」という言葉を用いていない、ということである。この点については、結びで改めて立ち返ることとしたい。

先の定義に続いて、コッホは次のように述べている。

たしかにそのような自然の出来事のいくつかの類似性は、音楽的な諸音をとおして、また音の動きをとおして音楽内へと移すことができる。ところが、その芸術〔つまり音楽〕はそのような描写の表現を引き受けることによって、その本質を否定することになる。というのも、生命のない事物の概念ではなく、心の諸感覚〔感情〕Empfindung や諸感情 Gefühl を描出することが、音楽にとって唯一の、そして最終的な目的であるからである⁽¹⁰⁾。この種の音画のほとんどはまた、すでに次の視点から、すなわちこのような音画が注意を主要な事柄から副次的な諸事柄へと向けてしまうという視点から非難されている⁽¹¹⁾。

ここでコッホの記述を一旦離れ、「詩的絵画 poetische Gemälde/ poetical picture」に注目することとしたい。ゴットホルト・エフライム・レッシング Gotthold Ephraim Lessing (1729-81) の『ラオコーン Laokoon』(1766) 第5章の注において、ヴェルギリウスとペトロニウスの描写が比較されている箇所、次のような一節がある。

ヴェルギリウスは、蛇の大きさを正しくはっきりしようと努力しているが、それはこの大きさに、つづいて起こる現象の可能性が依存しているからである。蛇がひきおこす物凄い音は副次的観念にすぎず、また〔蛇の〕大きさという概念をその音も用いてより生き生きと規定するものにすぎない。ペトロニウスはそれに対して、このような副次的観念を主要なものとして、〔蛇の〕物音をできる限り豪華に描写しており、〔蛇の〕大きさの描写を忘れている。〔……〕それゆえ、小さな

特徴の点で過剰で、大きな特徴の点で不完全であるあらゆる詩的絵画 *poetische Gemälde* は、失敗した模倣とみなされうる⁽¹²⁾。

ここでレッシングが問題としているのは「蛇の大きさ」と「蛇の物音」の描写の仕方である。《ラオコーン群像》において視覚的に表象されているように、ここで登場する蛇はラオコーンの息子二人のみならず、ラオコーン本人をも締め殺すことができるほどの大きさでなければならない。この点で「この大きさに、つづいて起こる現象の可能性が依存している」と述べられている。ヴェルギリウスもペトロニウスも蛇のひきおこす轟音をたしかに描写しているのだが、レッシングによればその描写の目的は異なる。ヴェルギリウスは「蛇の大きさ」をはっきりと示すために、あくまでも「副次的観念」として蛇の物音を用いている一方で、ペトロニウスは、蛇の物音そのものを「主要なもの」として描写するあまり、本来描写しなければならない蛇の大きさに光を当てていないとされる。

レッシングが批判しているのは、蛇がひきおこす物音を描写することそれ自体ではない。本来示すべき蛇の大きさという「主要なもの」を示すことを忘れて、蛇の物音という「副次的観念」が熱心に描写されることが批判の対象となっているのである。レッシングは以上を踏まえて、「小さな特徴」つまり「副次的観念」の点で過剰で、「大きな特徴」つまり「主要なもの」の点で不完全な「詩的絵画」は「失敗された模倣」となりうる、と述べている。

以上のレッシングの議論を念頭に置きつつ、コッホの議論へ戻ろう。コッホによれば、音楽の本質ないし目的は「諸感覚〔感情〕や諸感情を描出すること」のうちにあり、「生命のない事物の概念」を描出することではない。この点で、音画は音楽の本質を否定することになってしまうのである。後半部分の記述を踏まえるならば、音画は感情の表現という「主要な事柄」ではなく、事物の描出という「副次的な諸事柄」に注意を向ける点で批判されている、とまとめることができる。

このように、レッシングにおける「詩的絵画」とコッホにおける「音楽的絵画」ないし音画の議論は、主要な事柄ではなく副次的な事柄に目を向けさせてしまうために批判されている点で共通している。

また、エドモンド・バーク Edmund Burke (1729-97) も『崇高と美の観念の起源についての哲学的考察 A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful』(初版 1757、第2版 1759) 第2部第4節において、ミルトンの『失樂園』(1667) のサタンの描写を例に挙げて「詩的絵画 poetical picture」という言葉を用いている⁽¹³⁾。第5部第4節でバークは言葉の効果を3つに分類するが、小田部によれば、このうちの第二の機能——「絵画 picture、すなわち音響によって意味される事物の表象」⁽¹⁴⁾——に注目して、バークは「詩的絵画」という言葉を用いているとされる⁽¹⁵⁾。

「詩的絵画」が言葉の「音響によって意味される事物の表象」という機能に注目しているという点を、音画、ないし音楽的絵画へと敷衍するならば、音楽における何らかの描写ないし模倣が「絵画」と呼ばれるのは、そこで生じるとされる「事物の表象」の機能に焦点が当てられているからであろう。ここに〈事物の描出としての音画〉の側面を見ることができる。

2. 〈感情の描出としての音画〉

「しかし」と、コッホはここからズルツァーが指摘していない点へと論を進める。冒頭部分の記述が『音楽事典』と『簡約版』で異なっているため、両方から引用することとしたい。とはいえ、続く箇所の記述がまったく同一であることを踏まえると、以下の記述の差異がコッホの立場の違いを反映していると言うよりはむしろ、コッホの考えを互いに補完し合うものとして捉える方が妥当であろう。

しかしまた、時折次のような場合も見られる、すなわち、そのような音画 Tongemälde が直接に魂の状態それ自体の描写に関係している場合、あるいはそれが感情の動きの表現である場合である⁽¹⁶⁾。

しかし、音楽の作用は大部分において、音楽が心情の内的動きを、ある類比的な外的動きや現象をとおして感性化することにあるので、音画とある種の類似性を

もつものすべてを区別することなく、このような〔以上で述べた〕良い趣味を害する音画とみなしてはいけない⁽¹⁷⁾。

『音楽事典』では、音画が「直接に魂の状態それ自体の描写」ないし「感情の動きの表現」となる場合があることが指摘されている。他方、『簡約版』に目を移すと、「特定の類比的な外的動きや現象」によって、「心情の内的動き」を感性化するという「音楽の作用」が果たされることがあるため、「音画とある種の類似性をもつものすべて」を一緒くたに「良い趣味を害する音画」としてはいけない、と述べられている。ここでコッホが、一般に否定的に捉えられていた〈事物の描出〉ではない音画がありうると考えていることは明らかである。

続いてコッホは、クリストフ・マルティン・ヴィーラント Christoph Martin Wieland (1733-1813) の詩による《アルチェステ Alceste》の aria を引き合いに出しつつ、ここでの「落ち着かない、不安定な諸音の動き」について次のように述べる。

ここではしたがって、次のように考えられてはならない。すなわち、作曲家の意図が落ち着かない、不安定なこのような動きをとおして、逆巻く洪水の中であちこちへ投げ出されている小舟の音画を表現しようとしている、あるいは逆巻く洪水それ自体を描こうとしている、と。そうではなく、ここでは不安定で落ち着かない諸音の動きが、恐怖と希望の間で葛藤する心と、それゆえ感情それ自体の性質と、もっとも精確に類似しているのである⁽¹⁸⁾。

ここでの対比軸は、「事物の概念」の描出と「諸感覚や諸感情」の描出である。コッホによれば、《アルチェステ》の「小舟の音画」は、小舟や洪水といった「事物の概念」を表現しているのではなく、「恐怖と希望の間で葛藤する心」、つまり「感情それ自体の性質」と緊密に関係している。言い換えるならば、それは「諸感覚や諸感情」を表現しているのである。『簡約版』の記述に即するならば、「外的動きや現象」をとおして、「心情の内的動き」を知覚させるという、〈感情の描出としての音画〉という側面をここに見いだすことができる。

コッホが音楽の唯一かつ最終的な目的を「諸感覚や諸感情を描出すること」に求めていたことを思い出すならば、〈感情の描出としての音画〉は音楽の目的に適ったものとして肯定的に捉えられることになる。

ここまでの議論をまとめておこう。まずコッホは、音画が事物の描出という「副次的な諸事柄」に注意を向ける点で、「諸感覚や諸感情を描出する」という音楽の目的ないし「主要な事柄」に反していると主張し、音画批判を展開した。とはいえ、すべての音画が「良い趣味を害する音画」とみなされるべきではなく、「直接に魂の状態それ自体の描写に関係して」いたり、音画それ自体が「感情の動きの表現」であったりするものがあるとコッホは述べ、ここに音楽の目的に適ったものとして音画を擁護する可能性を見出していた。前者を〈事物の描出としての音画〉、後者を〈感情の描出としての音画〉とするならば、一見すると異なる事柄に思われる両者が、「音画」というひとつの概念のうちに語られていることは特筆に値する。以上の点に、コッホの音画論に音画批判と音画擁護という両義的評価を見てとることができる。

結び

本論文では、コッホの『音楽事典』の項目「音画」のうちに、音画批判と音画擁護という両義的評価、および〈事物の描出としての音画〉と〈感情の描出としての音画〉という音画の二面性を見出すことができることを主張した。結びとして、次の3点に言及したい。

まず、〈事物の描出としての音画〉と〈感情の描出としての音画〉という枠組みは、コッホ自身も参考文献に挙げているエンゲルの『音画について Über die musikalische Malerey』(1780)における音画の分類に基づいていると思われる。エンゲルによれば、音画はまず「完全な」音画と「不完全な」音画とに分類され、後者はさらに3つの場合に分けられる。第一に挙げられるのは、戦闘や雷雨、暴風といった対象に含まれる音を模倣する場合である。第二に、彼が「超越的類似性」と呼ぶ、異なる感官の間の類似性に基づいて模倣する場合である。例として、遅さと素早さが聴覚のうちにも視覚のうちにも見出されることが挙げられるが、このような説明はアリストテレスの〈共

通感覚論)を想起させる⁽¹⁹⁾。第三の場合は、「対象が魂に与える印象」の模倣である。「柔らかな色の印象は、魂の上で柔らかな音の印象と何か類似している」と述べるエンゲルにとって、ここでは対象との何らかの類似性は必要とされない⁽²⁰⁾。以上をコッホの音画論に当てはめるならば——もちろん厳密には対応しないものの——、第一と第二の「不完全な」音画が〈事物の描出としての音画〉に、第三の「不完全な」音画が〈感情の描出としての音画〉に該当することになるだろう。

次に、冒頭で述べたズルツァーとコッホの音画の定義に見られるわずかな違い、すなわち模倣ないし描写が「精確に」行われるか否かに立ち返りたい。ズルツァーが「精確に」模倣すると述べる時、ここで想定されていた音画とは、もっぱら〈事物の描出としての音画〉であっただろう。他方でコッホの議論は、〈事物の描出としての音画〉にとどまらず、〈感情の描出としての音画〉にも言及するものであった。このように、〈事物の描出としての音画〉と〈感情の描出としての音画〉を音画というひとつの概念のもとで理解するとすれば、コッホの定義のうちに「精確な」という言葉を含めることはむしろ不適切であることになる。わずかな言葉づかいのうちにも、ズルツァーとコッホの音画に対する立場の違いが反映されているのである⁽²¹⁾。

最後に、「模倣から表現へ」という美学史の一般的な理解に即するならば、音画のうちこのパラダイム・シフトの一端を読み取ることは、決して困難ではないだろう。あるいはエイブラムズ流に、「鏡」から「ランプ」へ、より正確には「鏡」から「鏡」かつ「ランプ」へと、音画の役割が変化した、と言うこともできるかもしれない⁽²²⁾。音画はこのように、より広い美学ないし美学史の枠組みの上でも示唆的な概念である。

註

(0) 凡例

・引用文の日本語訳は、筆者＝柴田による訳出であるが、紙面の都合上原文は省略する。邦訳があるものは適宜参照し、そのページ数を付記する。

・引用文中の〔 〕は筆者による補足ないし言い換えである。

・引用文中の傍点は原文のイタリックを示し、本文中の傍点は、筆者による強調を示す。

(1) “Tonmalerei” In *Grove Music Online*.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28134>

- (2) たとえば、ベートーヴェン作曲／土田英三郎解説『ベートーヴェン交響曲第6番へ長調《田園》作品68』東京：音楽之友社、2010年、vi頁。
- (3) たとえば、のちに言及するエンゲルは「表現に逆らって描くことに注意すべきである」(Engel 1802, 331)と述べている。
- (4) 『音楽事典』と『簡約版』のあいだには、コンマの有無から記述そのものの修正まで、程度の大小はあるものの記述に違いがみられる。本論文では基本的に1802年の『音楽事典』の記述から引用し、必要に応じて『簡約版』に言及することとする。
- (5) Will, Richard. *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 131.
- (6) Mirka, Danuta, ed. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 35.
- (7) Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*. Frankfurt am Main: August Hermann dem Jügeren, 1802, col. 924.
- (8) 『諸芸術の一般理論』内の音楽関連の項目の執筆にはキルンベルガーやシュルツなどが関与していることが明らかになっているが、本論文では煩雑さを避けるためにすべてズルツァーの見解として取り扱う。
- (9) Sulzer, Johann Georg, ed. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. 2 vols. Leipzig: Weidmann und Reich, 1771-1774; 4 vols. Leipzig: Weidmann, 1792-1799, Zweyter Theil, p. 357.
- (10) 『簡約版』では、「生命のない事物の概念ではなく、心の諸感覚〔感情〕や諸感情を描出する darstellen こと」が、「生命のない事物を喚起する erwecken ことではなく、心の諸感覚や諸感情を描写する schildern こと」と修正されている。また、これに続く一文が省略されている。
- (11) Koch 1802, col. 924.
- (12) Lessing, Gotthold Ephraim. *Gotthold Ephraim Lessing Werke 1766-1769*. hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990, p. 54n. [レッシング 『ラオコオン——絵画と文学との限界について』(斎藤栄治訳) 東京：岩波文庫、1970年、85頁。]
- (13) Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. the second edition. London: R. and J. Dodsley, 1759, p. 106. [バーク、エドモンド 『崇高と美の起源』(大河内昌訳) 東京：平凡社、2024年、80頁。]
- (14) *Ibid.*, pp. 319-320. [同前、221頁。]
- (15) 小田部胤久『芸術の逆説 新装版——近代美学の成立』東京：東京大学出版会、2024年、260頁。
- (16) Koch 1802, col. 925.

- (17) Koch, Heinrich Christoph. *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*. Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch, 1807, p. 166.
- (18) Koch 1802, col. 925.
- (19) 〈共通感覚論〉については、小田部胤久『美学』東京：東京大学出版会、2020年、216-233頁に詳しい。
- (20) Engel, Johann Jacob. „Über die musikalische Malerei “. Berlin, 1780; rpt. *J. J. Engel's Schriften*, vol. IV 299-342, Berlin: Myliussischen Buchhandlung, 1802, pp. 303-305; 307-308.
- (21) 以上の2点を踏まえるならば、コッホの音画論はズルツァーとエンゲルの両方の音画論を引き受けたところに成立した、と主張することができ、ここにコッホの音画論の独自性を見出すことができるかもしれない。とはいえ、コッホの記述が事典項目であることに鑑みると、本論文で明らかになった点をコッホの独自性とするのか、それともすでに一般に広まった考えと捉えるのかについては、ある特定の音楽作品を対象にした言説なども含めて、当時の音画に関する言説をより広範に検討する必要があるだろう。
- (22) Abrams, M. H.. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953. [M. H. エイブラムズ『鏡とランプ——ロマン主義理論と批評の伝統』(水之江有一訳) 東京：研究社、1976年。]