

バッハの作品叙述と絶対音楽の理念 —— シュピッタ、ハンスリック、シュヴァイツァー ——

松 原 薫

問題の所在

本稿はシュピッタ (Philipp Spitta, 1841-1894) を、彼の主著『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ』(第1巻1873年、第2巻1880年、本稿ではバッハ伝と略す)における作品叙述を手がかりに、19世紀後半の絶対音楽と標題音楽、形式主義と新ドイツ派という対立軸の中に位置づける試みである。この問題意識の出発点となったのは、ハンスリック (Eduard Hanslick, 1825-1904) とシュヴァイツァー (Albert Schweitzer, 1875-1965)、それぞれによるシュピッタ評価の間にある齟齬である。前者はシュピッタによる器楽曲の叙述を取り上げ、これが形式主義的音楽観から逸脱するものだと批判した。一方、後者はヴァーグナーを信奉する立場から、シュピッタが絶対音楽の概念に絡め取られていると批判した。もともと、ハンスリックとシュヴァイツァーの批判は、それぞれ別の地平で行われたものであるから、単純に齟齬と言いつけることはできない点にも留意が必要である。そこで本稿では、シュピッタの作品叙述の理念とその実際を検討し、さらにハンスリックとシュヴァイツァーの指摘と照らし合わせることによって、いくつかの層にま

略号一覧

[Spitta, 1873] = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873).

[Spitta, 1880] = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. II. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880).

[Schweitzer, 1908] = Albert Schweitzer, *J. S. Bach* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908).

[VMS] = Eduard Hanslick, *Vom musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. * 版の異同に関しては Dietmar Strauß, *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen (Teil I: Historisch-kritische Ausgabe)*, (Mainz: Schott, 1990) を参照したが、本稿での引用は全て、第10版に従った。

たがるシュピッタのバッハ解釈の問題を明らかにしていきたい。

第1節 シュピッタの作品叙述

(1) シューマンからの影響

シュピッタは、バッハ伝の序論において、音楽家の芸術的功績を論じる際に著述家の前に立ちはだかる問題に言及している。「バッハの作品に言及することは、我々を、伝記的・文化史的事柄から、芸術的・芸術史的事柄へともたらずことになる」(Spitta, 1873, XII)、とシュピッタは述べる。作品の叙述に際してシュピッタは、17世紀に確立された音楽の形式からバッハがどのように影響を受けたのかを跡づけることに、重点を置いた(Spitta, 1873, XII)。しかし学問的な正確さと、もっと内面に関わる作品解釈との間で、どのように均衡を取るべきであるかは、彼にとって大きな課題であり、両者を実現しなければ「バッハの芸術について包括的に記述する、という私の課題の一部は未完成のまま」(Spitta, 1873, XII)にならざるを得ない、と認めている。これは音楽を著述しようとする者が常に直面せざるを得ない問題であるとした上で、シュピッタは、自らのいわば妥協策を次のように説明する。

彼〔音楽の著述家〕は、ある形式の素材を提示したり、個別的事例において芸術家の主観によってなされた調整を示すことは、できるだろう。しかし、これだけでは、本質的に音楽的なもの、感情内包(Stimmungsgehalt)は、まだ読者に伝わっていない。声楽曲の場合は、歌われる言葉が仮橋になる。しかし、器楽曲の場合は、解剖学的標本を読者に提示するか、短い字句を用いて感情——それだけですぐさま標本を、闊達な生へと呼び覚ますような感情——を引き起こすように試みるしかない。私は後者の方法を選んだのだが、あれやこれやの楽曲において私が感じたことが、どの程度、他人の感覚と重なるのかどうかは、運任せである。この点で、私はきわめて主観的に振る舞ったのであるが、そのことで非難されないよう願っている。(Spitta, 1873, XIII)

シュピッタが自らの楽曲解釈の特徴を、「主観的」である点に見いだしているのは、彼のバッハ伝が、文献学的手法に基づく厳密な検証で評価されてきたことと、いささか不整合であるように思われる。しかしすでにザントベルガーやゲックが指摘してきたように、シュピッタは音楽批評家としてのシューマンから多大な影響を受けており¹、作品叙述において詩的な表現が目立つのは事実である。

シュピッタとシューマンの類似は、早くもバッハ伝第1巻刊行直後の1875年から、指摘されていた。『調和——音楽界雑誌』に掲載されたバッハ伝の書評によれば、シュピッタの作品叙述のおかげで読者は、「これまでにかかれたあらゆるバッハの伝記の中で、ここでしか語られない、作品の新しい側面」を見いだすことができる。そしてこのようなシュピッタの叙述は、「バッハの作品をシューマン風のロマン主義の見地から照らす」²。もっとも、この点だけに着目すればシュピッタによる叙述を好意的に評価しているようにも受け取れるが、評者の全体的な論調はいくらか批判的であり、十分な論拠が存在しないときにシュピッタが過剰なレトリックで文体を飾ることを、揶揄してもいることには、留意が必要である。

確かにシュピッタは、バッハ伝を完成させた後の1882年に「シューマン伝」を、また1892年には「シューマンの著述について」という論考を著している³。バッハのほかにもシュッツやブクステフデの研究で功績を残したように、シュピッタの主たる関心が17-18世紀の音楽に向けられていたことを踏まえれば、存命期間が重なるほどに近い時代を生きたシューマンに関心を向けたのは、注目し得る。

『ドイツ評論』に掲載された後者の論考は、シューマンと彼以前の旧弊な音楽

¹ Wolfgang Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spitta: Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997), 第4章 (pp. 212-235)。マルティン・ゲック (小林義武監修、鳴海史生訳) 『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ 第1巻 生涯』東京書籍、2001年、46-50頁。

² O. Dörre, 'J. S. Bach v. Spitta', *Harmonie, Zeitschrift für die musikalische Welt und Organ für den Verband der deutschen Tonkünstlervereine*, hg. v. Johann André, Offenbach 1875, Nr. 10, p. 83.

³ Philipp Spitta, 'Ein Lebensbild Robert Schumann's', *Sammlung Musikalischer Vorträge* (Hg. v. Paul Graf Waldersee), 4/37, 38 (1882), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882, pp. 3-102; 'Ueber Robert Schumanns Schriften', *Deutsche Rundschau*, 73 (1892), pp. 382-392. 後に Philipp Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze* (Berlin: Gebrüder Paetel, 1894), pp. 383-401 に再録 (本稿での引用時には、再録時の頁数を記載する)。

著述を比較しており、シュピッタのバッハ伝での作品叙述を考える上で、示唆的である。シュピッタは、「ある音楽作品を文字や印刷物で表現するという課題が与えられたとき、どうすればいいだろうか⁴」と問題提起する。「楽譜を読むこと (Musiklesen)」と「言葉を読むこと (Wortlesen)」の間に大きな相違がある。というのも言語の場合は、言葉と記号の隔たりがさほどないのに対し、音楽の場合は、言語のときよりも大きな想像力、すなわち「音に関する想像力」が必要とされるためである。仮に音楽を「分析的に記述」する、つまり「ごく細かい部分にまで分解」したとしても、「表層的な音型の浮遊」と「多様な省察からなる複雑な機械によって運動する、一連の内的表象」の間には齟齬がある。そのため、音楽を十分に叙述できたことにはならないのだ⁵。

さらにシュピッタの考えでは、そもそも、作曲理論の分野では重視されるこのような「分析的な記述」は、一部の「事情通」にしか受け入れられない。確かに音楽に関する従来の著述は、「分析的な記述」が大部分を占めてきたが、そのために「音楽作品の全体的な印象を、文学的な方法で読者に伝える」ことは脇に避けられてきてしまった。従来のやり方を覆し、これを成し遂げたのがシューマンであった。

彼〔シューマン〕の著述は、まずもって、次の点で特徴的である。すなわち音楽に関する印象を、言語という手段を通じて描写しているのである。(…)音楽に関する従来の著述は、分析を通じて教化することであった。シューマンは、全き芸術しか授けることのできない音楽の印象を、〔音楽を〕詩的になぞることで、いかにして引き起こすことができるのか、完璧な仕方ですべてみせた。今後、目指すべきは、芸術作品のあらゆる構成要素とそれらの相互関係を明らかにする厳密な分析と、生き生きと逍遙するようにして内なる目の前に映し出されていく詩的な統合 (Synthese) とを調和させることである⁶。

⁴ Spitta, 'Ueber Robert Schumanns Schriften', p. 386.

⁵ Spitta, 'Ueber Robert Schumanns Schriften', pp. 386-387.

⁶ Spitta, 'Ueber Robert Schumanns Schriften', p. 401.

このシューマン論は、バッハ伝が完成してから10年以上後に書かれたものであるが、楽曲について叙述する際に、まずは「分析的な記述」よりも、「詩的な統合」に重きを置くべきである、というシュピッタの考えが端的に現れている。作曲理論を専門的に知っている事情通であれば楽曲分析を理解することができるが、そうでない人々には、楽曲をうまく伝えることはできない。むしろ詩的な言葉の方が、音楽作品を伝えることに適しているのだ。シューマン論でのこの主張は、バッハ伝の序論で「解剖学的標本を読者に提示する」のではなく、「短い字句を用いて感情を引き起こす」(Spitta, 1873, XIII) ことを選んだ、と述べていることと、確かに符合している。将来的に、音楽に関する著述は「分析的な記述」と「詩的な統合」の調和を目指すべきである、とシューマン論を締めくくっているが、バッハ伝においてシュピッタは、その調和を達成しえなかったのだ。

(2) 学者の本分と芸術家の本分

ところでバッハ伝執筆にあたり、「事情通」にしか通じない分析ではなく、詩的な叙述の方を選んだ、という発言からは、シュピッタが専門的知識を持たない者たち——ここではさしあたり、「愛好家」としておこう——を読者として想定しているように思われる。しかし作品叙述の方向性を定めるにあたり、シュピッタが、愛好家にとってわかりやすい内容にすることを第一義に考えていた、と単純に結論づけることはできない。というのも、シュピッタは芸術家と学者の間には、それぞれ「美」と「真理」に関わる者として、明確な境界線が引かれるべきであり、享受者と直接関わるのは芸術家の方だと考えていたからである⁷。「芸術学と芸術」という論考の次の一節を見ておこう。

⁷ Philipp Spitta, 'Kunstwissenschaft und Kunst', in Philipp Spitta, *Zur Musik: Sechzehn Aufsätze* (Berlin: Gebrüder Paetel, 1892), pp. 1-14. この論考は1883年3月21日にベルリンの王立芸術アカデミーで行われた公演に基づくもので、直後の1883年3月28日に『国民新聞 (National Zeitung)』に掲載された。本稿での引用は、1892年に、シュピッタ自身の論文集の冒頭(1-14頁)に再録されたものに従う。当初の講演時にはタイトルの語順が逆で、「芸術と芸術学」である。論考の解題は、朝山奈津子「フィリップ・シュピッタ『芸術学と芸術』(1892)『音楽を通して世界を考える——東京藝術大学音楽学部楽理科土田英三郎ゼミ有志論集』東京藝術大学出版会、2020年、158-171頁を参照した。

かつて、素朴な時代には、芸術家と愛好家の人々の間には、直接的なやりとりがあった。ひとりの芸術家の活動の場はもっと限られていて、芸術の理解者、ないしは、芸術の理解者であろうとする人々の数も、少なかった。芸術作品は、宗教的・世俗的、公的・私的な営みの中にある内的な結びつきを通して、多くの人々のもとに差し出されていた。現代においては、これら全てについて、逆のことが起こっている。そのため、芸術家とその鑑賞者の間には、文学的仲介が不可欠となってしまった。しかし、こうした仲介を学者の管轄だと考えるのは誤っている⁸。

19世紀後半当時、音楽の裾野が広がり鑑賞者の数が増えるとともに、18世紀以前のような芸術家と鑑賞者の間に存在したはずの文化的コードが解体される状況にあった。その過程で、両者の間に言葉が介在するようになったことを、シュピッタはいささか否定的に捉えている。ましてその「文学的仲介」に、学者が携わろうとするのは越境行為である、とシュピッタは主張する。「文学的仲介」とは、何を指すのか。後続箇所を目を向けてみよう。

あらゆる芸術作品は、内的な再現を必要とする。芸術家が最終的に意図したものは、石や岩、キャンバスや絵の具によって視覚に提示されたものでもなければ、運動する音列や言葉の響きのうちに聴覚が捉えるものでもない。感覚に対して立ち現れる形式は、彼の思考の象徴にすぎず、形式を通じて、彼の思考は、観衆ないし聴衆の、再現を担う想像力へと伝えられる⁹。

芸術家の意図したものは、色や音といった「形式」そのものではない。鑑賞する者は、感覚で受け取った形式に、芸術家の思考の象徴を読み取り、自らの想像力で再現するのが、本来の芸術のあり方である。ところが、19世紀後半当時にお

⁸ Spitta, 'Kunstwissenschaft und Kunst', p. 10.

⁹ Spitta, 'Kunstwissenschaft und Kunst', pp. 10-11.

いては、芸術家の提示する「形式」と鑑賞者の「想像力」の間に、補うことのできない溝が生じてしまったために、「文学的仲介」が必要な状況に陥っている。したがって、ここで言われる「文学的仲介」とは、音楽の場合で言えば、作曲家の意図を代弁しようとするような作品叙述や、音楽に説明的な標題を設けることを指している、と考えてよいだろう。

後者、すなわち音楽の標題については、シュピッタはヴァーグナーらの新ドイツ派や標題音楽を批判的に捉える立場をとっていたため、ここでは紙幅を割かない¹⁰。一方、前者の作品叙述については、シュピッタ自身もバッハ伝で行っており、また「シューマンの著述において」でも「詩的な統合」を肯定的に論じているため、ここでいくらかの説明が必要であろう。

シュピッタは著述家としてのシューマンの功績を高く評価しているが、「当時はまだ音楽史に関して、深い探求が行われる時代ではなかった¹¹」こともあり、「体系化することほど、彼が関心を持たなかったことはない。彼は個々の事例を検討し、そこからある程度、普遍妥当性のある考察を行ったが、命題に到達することはなかった¹²」と記している。シューマンは、音楽作品を、言葉を用いて天衣無縫に描写するが、「彼が伝えようとしているのは、個性から発せられる雰囲気だけである。それらの比喩は、まるで標題のついた器楽曲や、それぞれの性格に適した様々なオーケストレーションを施した楽曲を思わせる¹³」。あたかもそれ自身が「独立した芸術作品¹⁴」、さらに踏み込んで言えば標題音楽であるかのような、シューマンに特徴的な叙述を、シュピッタは「芸術に適った方法で書く (kunstgemäß schreiben)」と形容する。

¹⁰ Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel: Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke* (Kassel: Bärenreiter, 1994), p. 183. バッハ伝においてもシュピッタは、標題のある作品（《カプリッチョ》（兄の旅立ちにあてた標題的ソナタ、BWV 992）について、限定的な評価を下している。この点については本稿で後述する。

¹¹ Spitta, 'Ueber Robert Schumanns Schriften', p. 396.

¹² Spitta, 'Ueber Robert Schumanns Schriften', p. 396.

¹³ Spitta, 'Ueber Robert Schumanns Schriften', p. 397.

¹⁴ Spitta, 'Ueber Robert Schumanns Schriften', p. 398.

彼〔シューマン〕の雑誌〔『新音楽時報』〕は芸術家たちによって書かれるはずであった。しかし彼がこのように述べるときに念頭に置いているのは、音楽を職業にしている者ではなく、芸術に関わる事柄について、芸術に適った方法で書く術を知っている者である。シューマンの考えでは、「芸術に適っている」というのは、書き手が、音楽の職人芸に関して十分な知識を持った上で、音楽作品を専門的に分析する方法を心得ているということとさほど関係ない。むしろ彼は次のように述べている。「理論もまた〔フンメルのパiano練習曲と同じように〕、忠実ではあるが生気のない鏡である。黙って真理を投げかけるが、生命を吹き込む対象がなければ、死んだままでありつづける。だから私は詩を、目隠しされた預言者と呼ぶことにしよう。それに対しては何も隠し立てはされないし、仮に過ちであっても、しばしば非常に魅力的なものとして映るのだ」¹⁵。

末尾でシュピッタが引用しているのは、シューマンの批評の一節であり、ときに過ちを犯しかねない詩の方が、真理を伝えうる理論よりも、芸術を語ることに適しているという考えが示されている¹⁶。シュピッタは、シューマンがとる「芸術に適った方法」を批判はしないが、それは楽曲分析を行うような専門知識を持つ研究者の筆致ではなく、「芸術家」の書き方であると述べる。またその結果、生み出される作品叙述もまた、いわば「芸術作品」であると主張する。

したがってシューマンに見られるような作品叙述は、研究の所産ではなく、芸術の所産だと言える。そのため、芸術家——これは作品を生み出した当事者の場合もあれば、「芸術的に適った方法で書く」批評家の場合もありうるだろう——と鑑賞者の間で、それが「文学的仲介」として成り立つことを、シュピッタは、積極的に奨励はしないものの、妨げもしない。しかしこうした「文学的仲介」は

¹⁵ Spitta, 'Ueber Robert Schumanns Schriften', pp. 397-398.

¹⁶ このシューマンからの引用箇所の書誌情報は、次の通り。Robert Schumann, 'Studien für das Pianoforte von J. N. Hummel. W. 125'. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1 (Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1854), p. 18.

本来、学問的な手法を採らず、理論よりも詩を重んじるものである以上、そこに学者が関与してはならない、とシュピッタは主張するのだ。

それでは学者の本分とは何か。特に過去の音楽作品に関しては、「古い芸術作品を現代に召喚し」、「それが成立した時代の慣習や世界観、雰囲気」を明らかにする作業、すなわち「賦活¹⁷」である。とはいえ、学者が担うのは、古い芸術作品に「不可欠な付属品を返還する¹⁸」ところまでにすぎない。作品を受容する人々の「芸術的な感性」を養うことができるのは、芸術家はその作品を上演したり、あるいは過去の作品から受け入れた精神の作用を生かした作品を、自ら創り上げる作業によってのみである¹⁹。

シュピッタがバッハ伝執筆に際して、学者たる自らの使命として取り組んだことは、過去の芸術作品の「賦活」にほかならず、芸術作品と鑑賞者を架橋する「文学的仲介」ではなかったし、研究者であればこそ、そうであってはならなかった。したがって、楽曲分析に代わる次善の策として、「詩的な統合」、つまり詩的な表現で楽曲を叙述しているが、それは彼の取り組みの中では、あくまでも補助的な位置付けであったことになる。

この点で、シュピッタによる作品叙述は、クレッチュマーの『楽堂案内²⁰』（全3巻、1887-1890）とは、明確に区別される。というのも、『楽堂案内』第1巻の序論にあるように、この著作は「何年にもわかって、私〔クレッチュマー〕が主催する演奏会のために書いた、個々の論考から生み出された。これらの論考は演奏を聞きに来た聴衆が、知らない曲や、理解するのが難しい曲についてあらかじ

¹⁷ Spitta, 'Kunstwissenschaft und Kunst', p. 11. シュピッタは、1875年にヘルツォーゲンベルク（Heinrich von Herzogenberg, 1834-1900）らと、ライプツィヒで「バッハ・フェライン」を設立した（Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, pp. 41f; Philipp Spitta, 'Der Bach-Verein zu Leipzig', *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 10 (1875), pp. 305-312.）。バッハ全集刊行が進行中であつたにもかかわらず、カンタータへの関心がさほど高くなく、演奏頻度も低かつた当時の状況を改善することを期した団体だったが、シュピッタとバッハ・フェラインとの関わりも、ここで提示された学者と芸術家の役割分担の観点から捉えることができるだろう。

¹⁸ Spitta, 'Kunstwissenschaft und Kunst', p. 11.

¹⁹ Spitta, 'Kunstwissenschaft und Kunst', p. 13.

²⁰ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal* (Leipzig: A. G. Liebeskind, 1887-1890).

め心構えをするために書かれた²¹⁾」のであり、聴衆の啓蒙を第一義としているからだ。これはまさに、シュピッタが「芸術学と芸術」の中で批判した、学者の越境行為の一つであった²²⁾。もっとも、シュピッタが自らの作品叙述を補助的なものとして位置づけていた以上、シュヴァイツァー、シェーリングなど後の世代によるバッハ作品解釈研究とも一線を画すことは言うまでもない。

以下の節では、シュピッタのバッハ伝に対する、ハンスリックとシュヴァイツァーからの批判を手がかりに、シュピッタの作品叙述の特徴をより明確にしていくことにしよう。

第2節 ハンスリックによるシュピッタ評

(1) バッハの器楽曲の感情美学的解釈

すでに引用したように、シュピッタは論考「芸術家と芸術」の中で「芸術家が最終的に意図したものは、(...) 運動する音列や言葉の響きのうちに聴覚が捉えるものでもない²³⁾」と主張している。これが、ハンスリックの有名なテーゼ「音楽の内容は鳴り響きながら動く形式である」(VMS, 59) への反論であることは、明白である。とはいえ新ドイツ派の標題音楽とは一線を画し、絶対音楽²⁴⁾を重視するシュピッタの立場からすれば、この反論は、一見意外である。

そもそもシュピッタがこの論考のもとなる講演(1883)を行うよりも前に、ハンスリックの側から先に、シュピッタへの批判が行われていた。『音楽的に美なるもの』(以下、『音楽美論』と略す)の初版は1854年だが、その後、著者自身によって度重なる改訂を経て、ハンスリックの生前には、第10版(1902年)まで出版された。同書の第6版(1881)以降では、第2章「感情の表現」は音楽の内容ではない」に、シュピッタによるバッハ解釈(シュピッタのバッハ伝は、第1巻が1873年、第2巻が1880年に出版されている)を批判している箇所がある。

²¹⁾ Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, Bd. 1, p. III.

²²⁾ Spitta, 'Kunstwissenschaft und Kunst', p. 10.

²³⁾ Spitta, 'Kunstwissenschaft und Kunst', p. 10.

²⁴⁾ シュピッタはバッハ伝の中で「絶対音楽」ではなく「純粹音楽」という語を一貫して用いているが、両者はほぼ同義で用いられていると考えてよい。

ここでハンスリックは従来の感情美学、すなわち「一定の感情や情念の表現」を「音楽の本来の能力」とする考え（VMS, 22）を批判する。器楽から聴取できるのは、旋律、リズム、和声、音の強弱や音色だけであり、主題が持つ「内容」や、主題が表現する「感情」は存在しないのだ（VMS, 30-31）。

ところが、ハンスリックによれば、多くの音楽愛好家は、「昔の「古典的な音楽」——古典派以前、おおよそ1750年頃以前に書かれた音楽のことと考えてよいだろう——に関してだけは、その特徴を、「情念を忌避すること」にあると考える傾向を持っている。そのため、バッハの《平均律クラヴィア曲集》のプレリュードやフーガに、感情を見いだせないことは、音楽愛好家たちですら、認める（VMS, 32）。「感情への耽溺は、多くの場合、音楽美の芸術的理解に関して、なんら素養を持たない聴き手の行うところである。素人は音楽においてもっとも多く「感じ」、教育を受けた芸術家のもっとも少なく「感じる」（VMS, 135）というハンスリックの主張に照らせば、愛好家ですら感情を見いださない古典的な音楽は、本来であれば、音楽が「内容」や「感情」と無縁であることを端的に示す好例である。そして、バロック音楽という領域がある以上、感情美学の理論は普遍妥当的にはなりえないのであり、したがってあらゆる音楽解釈に感情や情念を介在させるべきではない、というのが、ハンスリックの主張の趣旨だった（VMS, 33）。そのため、シュピッタがバッハの「フーガや組曲を、まるで繊細なベートーヴェン研究家がこの楽聖のソナタでも解釈するかのように、雄弁で積極的な感情の湧出をもって解釈する」（VMS, 32）のは、ハンスリックには、到底受け入れがたかった。

ハンスリックはシュピッタの特定の記述に言及しているわけではない。しかしシュピッタのバッハ伝中の《平均律クラヴィア曲集》に関する作品叙述に目を向けると、ハンスリックが批判の対象としたと思われる箇所が散見される。例えば同曲集第1巻の末尾に置かれたロ短調のフーガ（BWV 869/2）について、「切り刻まれるような苦渋に、単なる対位法的な技巧の帰結だけを見てとろうとする」べきではなく、「バッハは最大限の複雑さをもって、快い調べを作り出し続ける術を知っていた」と述べる（Spitta, 1873, 782）。そして次のように続ける。「バッ

ハは人間の不幸を描いた像を作り出したかったのだ。それもまさに彼好みの調で、そしてこの見事な作品の掉尾においてである。この曲で彼は人間の、もっとも深遠で普遍的な感情を形にしたのだ。というのも、生きることは、すなわち、苦しみだからである。」(Spitta, 1873, 782-783)。

フーガに関しては、まだ楽曲分析の占める割合が比較的高いが、プレリユードになると、このような詩的な作品叙述が頻出する。第1巻冒頭の高長調のプレリユード(BWV 846/1)は、「えも言われぬ魔法のような曲であり、偉大で喜びに満ちた旋律が、まるで天使の歌が静かな夜に、茂みや木々のささやきの上を、とらえどころなく漂っているようである」(Spitta, 1873, 774)と形容される。また「バッハの作品の中でも異彩を放っている」変ホ短調のプレリユード(BWV 853/1)については、「ここでは動機を扱う技巧が大きな成功を収めている。魔術のように魅惑的な雰囲気の中で我々がそれに全く気づかないからこそ、この成功はいっそう大きなものとなっている。その雰囲気は、わずかなそよ風も吹かず、青い稲妻が黒い地平線に差し込む、蒸し暑い雷雨の晩のように、私たちを重苦しさで包む。29小節目からは、表現は死の悲しみを帯びるようになり、最後の長調の和音が身の毛もよだつようにささやきかける」(Spitta, 1873, 777)という具合である。

プレリユードの作品叙述に力点が置かれていることには、理由がないわけではない。シュピッタは、シューマンの記述を引きながら、《平均律クラヴィーア曲集》のプレリユードは、当初はフーガとは別に構想された、独立した作品だったという考えを提示している(Spitta, 1873, 772)。シュピッタは言及していないが、この箇所に関してシューマンが「多くの演奏家は〔バッハの〕フーガよりもプレリユードを好むだろう。というのもプレリユードは、個別に演奏されても、完全な印象を残すからである²⁵」と述べていることに注目したい。プレリユードの方がフーガよりも印象を残しやすいため、少なくとも演奏家や聴き手にとっては、

²⁵ Robert Schumann, 'Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy', *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1 (Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1854), p. 102.

優位であるというシューマンの考えを、シュピッタも踏襲していると考えてよいだろう²⁶。先の引用からもわかるように、フーガであれプレリユードであれ、「対位法的な技巧」(BWV 869/2)や「動機を扱う技巧」(BWV 853/1)が特徴的な曲に関して、シュピッタは技巧自体を評価するのではなく、そのような技巧が表面化せずに秘匿されていることに、意義を見いだしている。

(2) シュピッタと形式主義、絶対音楽の距離

バッハ伝には、シュピッタが避けるべきであると考えていたはずの楽曲分析も、含まれないわけではない。しかし、小節数まで明記するような詳細なフーガの分析や、作品の成立年代特定に関する記述の合間に、上述のような作品叙述が差し挟まれるのは、やはりいささか特異な点として目を引く²⁷。とはいえ、シュピッタが作品叙述を重視したことは、単にシューマンからの影響としてだけ説明することはできない。シュピッタは、「インヴェンション」という作品名を弁論術的背景から説き起こすにあたり、リュネブルクのラテン語学校でバッハが受けた教育からの影響を指摘する。そしてバッハが「クラヴィーアの演奏と、人間による語りを類比させている」(Spitta, 1873, 666)と述べる。このような対比は、バッ

²⁶ ただしシューマンは別の批評では「バッハのフーガのほとんどは、最高の性格小品である。その中には、真に詩的なものも含まれており、そのどれもが独自の表現、個別の光と影を要求している」(Robert Schumann, 'Etüden für Pianoforte', *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2, zweite Auflage (Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1871), p. 27.)と述べている。高評価の対象がプレリユードに偏っていたわけではないこと、またプレリユードだけでなく、フーガも性格作品であると捉えている点に留意したい。ここでシューマンが用いている「性格」概念については、Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas*, pp. 227f. を参照。

なお、この箇所は、ピアノ練習曲を紹介する中でチェルニーの *Die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmige Sätze* を取り上げている項目の一節である。記事の末尾でシューマンは、チェルニー自身の曲集から離れ、この記事の執筆された当時(1838年)、刊行されたばかりだった(1837年)チェルニー版のバッハ《平均律クラヴィーア曲集》について論評している。なお、1853年の批評(「音楽の座右銘」)においてシューマンが、バッハのこの作品を「日々の糧」とすることを奨励していることは、よく知られる通りである(Robert Schumann, 'Musikalische Haus- und Lebensregeln', *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 4, (Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1854), p. 298)。

²⁷ この点についてはバッハ研究でつとに指摘されている。その一例として、フリードリヒ・ブルメ(佐藤巖記)「歴史の変遷におけるバッハ」(バッハ叢書I、角倉一朗監修『現代のバッハ像』白水社、1976年所収)、84頁が挙げられる。

ハが「音楽芸術の中に十分に発達した感情言語を、ポリフォニー作品の音列の中にいわば特定の個人の主張を、作曲家の中にある種の劇詩人を見ていなければ不可能であった」(Spitta, 1873, 666)。つまり、バッハは音楽と言語を類比関係において捉えており、音楽を感情言語と捉えていたのだとシュピッタは主張する。この指摘は、18世紀以前の音楽の慣習を的確に捉えており、20世紀初頭にシェーリングやクレッチュマーが唱えた「アフェクテンレーレ²⁸」を予見させる。

この歴史的知識の有無が、ハンスリックとシュピッタの相違点である。ハンスリックは『音楽美論』の中で「感情美学」を仮想敵としているが、しばしば「感情」概念に言及するシュピッタもまた、ハンスリックと同じ議論の地平に立っていた。一方で、両者には確かに主張が近似している点もあり、例えばバッハの《クリスマス・オラトリオ》(BWV 248)の多くの部分が、世俗カンタータからのパロディで成り立っていることを根拠の一つとして、ハンスリックは音楽と特定の感情の結びつきを否定しているが(VMS, 42)、これと同じことを、シュピッタもバッハ伝の中で主張している(Spitta, 1880, 405-406, 次節で詳述)。他方で、あくまでもハンスリックが感情美学を否定する立場であるのに対して、シュピッタは18世紀まで存在していた、音楽と弁論術ないし修辞学との類比関係を(理論的に跡づけることはなかったものの)指摘し、音楽と感情の間に連関を認める(Spitta, 1873, 666)。したがってシュピッタは、自らを、新ドイツ派と絶対音楽

²⁸ これを主題的に論じたシェーリング、およびクレッチュマーの代表的な論考としては、以下のものが挙げられる。Arnold Schering, 'Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung', *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 8 (1907), pp. 263-271; Hermann Kretzschmar, 'Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre', *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 18 (1911), pp. 63-77; 19 (1912), pp. 65-78. ただし「アフェクテンレーレ」が20世紀の研究者によって創出されたものであり、18世紀にそのような考えが理論として明確に存在したわけではないことは、ビューローが指摘している(George J. Buelow, 'Johann Mattheson and the invention of *Affektenlehre*', in *New Mattheson Studies* ed. by George J. Buelow and Hans Joachim Marx, (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 403.)。ビューローによれば、かろうじてマッテゾンが『クリティカ・ムシカ』(1722/25)と『音楽的爱国者』(1728)の中で、「アフェクテンレーレ (*Affekten-Lehre*)」という言葉を用いているが、彼の著書『完全なる楽長』(1739)には言及がない。またマッテゾン以降の、シャイベ、マルブルク、C. P. E. バッハらの文献にも「アフェクテンレーレ」という語は現れない。

派の党派対立の中で、自らを後者の側に位置づけていたにはちがいないが、新ドイツ派を支持しないことが、ただちにハンスリックの形式主義を支持することを意味するわけではなかったのだ。

それでは、シュピッタはなぜ、形式主義は退けるにもかかわらず、バッハ伝で、絶対音楽を支持する主張を繰り返したのだろうか。それは、A. W. シュレーゲルやE. T. A. ホフマン以来、ロマン主義的音楽美学は、「音楽の一彫塑的」、「絶対音楽—標題音楽、性格的音楽」という対立図式の中で展開したが、そこにおいてバッハを前者に位置づけることは一種の常套であったためである（なお、その際にバッハと対照をなす音楽家として「彫塑的、標題音楽、性格的音楽」の側にしばしば位置づけられたのは、ヘンデルであった）。シュピッタもその伝統を踏襲し、絶対音楽派を自認したのだった²⁹。そもそもバッハのカンタータや受難曲といった声楽曲を熱心に研究したシュピッタであれば、自らの主義主張を差し引いても、歌詞と音楽の連関（次節で言及するBWV 213の「蛇のとぐろを描く音型」は、その好例である）を完全には捨象できなかつたはずであることは、容易に想像される。したがって、形式主義を支持しなかつた限りでは、シュピッタの絶対音楽派としての立場も徹底したものではなかつたと言える。言い換えれば、シュピッタが絶対音楽派であるのは、ハンスリックの地平においてではなく、ロマン主義者の地平においてであった。

第3節 シュヴァイツァーによるシュピッタ評

前節ではシュピッタの立場が、ハンスリック的な意味での絶対音楽派とは異なっていたことを指摘したが、本節では、むしろ反対に、シュヴァイツァーによって、相当単純化された形で、シュピッタが絶対音楽派に位置づけられた経緯について、検討する。シュピッタの詩的な作品叙述は、ハンスリックによって形式主

²⁹ カール・ダールハウス（杉橋陽一訳）『絶対音楽の理念』シンフォニア、1986年、85頁、147頁。ザントベルガーは、シュピッタが、ロマン主義的音楽美学の影響のもと、バッハの声楽曲ですらも自律的器楽として理解し、例えばレチタティーヴォの言葉と、音楽を全く別個のものとして捉えていたことを例に挙げている（Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas*, p. 217）。

義の見地から批判されたが、彼がいわゆる標題音楽的な立場——作曲家は何らかの感情や情景を表現するために音楽を書くという考え——を取っていたわけではないことは、バッハ伝の記述からも明らかである。以下ではパロディ作品と、標題付きの作品に関する叙述を具体的に考察していこう。

(1) 《クリスマス・オラトリオ》(BWV 248) のパロディ問題

《クリスマス・オラトリオ》は、相当部分が既存作品のパロディによって構成されたことで知られ、前述の通り、ハンスリックも言及している (VMS, 42)。この作品には、ザクセン選帝侯家用表敬カンタータ《岐路に立つヘラクレス》(BWV 213)、《太鼓よとどろき、ラッパよ響け》(BWV 214) という二つの世俗カンタータのパロディが多用されている。例えば原曲の BWV 214 で「太鼓よとどろき、ラッパよ響け (Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten!)」という歌詞が当てられていた箇所は、《クリスマス・オラトリオ》第1部冒頭合唱では「歓呼の声を放て、喜び踊れ、この日を讃えよ (Jauchzet, frohlocket, auf! preiset die Tage)」となっている。ティンパニとトランペットによる奏樂が、歌詞の内容と完全に一致していた原曲には及ばないものの、祝祭的な雰囲気はクリスマスにふさわしいものと言えるだろう。ところがシュピッタはこの事例についてですら、パロディ化のために歌詞と音楽に不整合が生じている、と主張している (Spitta, 1880, 405)。

さらに大きな不整合としてシュピッタが問題視するのは、BWV 213 第9曲のヘラクレスによるアリア (アルト) から、《クリスマス・オラトリオ》第1部第4曲のアリア (アルト) へのパロディである (Spitta, 1880, 405-406)。原曲で「なぜなら蛇たち、私をゆりかごのなかで捕らえた蛇たちを (Denn die Schlangen, So mich wollten wiegend fangen)」とある箇所が、オラトリオでは「あなたの頬を今日は一層美しく輝かせて (Deine Wangen Müssen heut viel schöner prangen)」となっている。原曲の「蛇のとぐろを描く音型」は、パロディ化されることにより、歌詞と音楽の結びつきが消滅してしまう。シュピッタが、バッハが「蛇のとぐろを描く音型」を配置したことを認めている点、すなわちバッハ

の作品を音画的に解釈している点は、後年のシュヴァイツァーの音画論を彷彿とさせて興味深い。しかし彼はこのように一旦、バッハの作品に「言葉一音」関係を認めたとにもかかわらず、即座にこの関係をできる限り無効化しようとする。

しかし他方で、バッハがそのような些末な不整合に腹を立てなかったことは、彼の音楽を正しく捉えるには、きわめて示唆的である。いかにバッハが絵画的な特徴を散りばめることを好んだのだとしても、それは音楽における彫塑的なもの (musikalische Plastik) を根本思想として志向していたからではない。どの特徴も表面的な刺激から生まれた機知にすぎず、それがあってもなくても、音楽作品の価値や理解しやすさは、本質においては変わらない。我々は、バッハについて、何か鋭く強調された旋律線、印象的な和声の曲折を、それらの音型と一致するなんらかの特徴のないしはアフエクトに満ちた言葉があると、それらをあまりにも簡単に、作曲家が意図した以上の、密接で深い関係で捉えがちである。(Spitta, 1880, 406)

「言葉一音」関係に関するシュピッタのこのような姿勢を、シュヴァイツァーは、「カンタータの中を逍遙する中で特に危険な箇所に行き当たると、彼は音楽の人命を救うために、省察から練り上げた安全柵を張り巡らせるのだ」(Schweitzer, 1908, 378) と揶揄する。

シュピッタが、パロディ作品を根拠にバッハの音楽における「言葉一音」関係を否定しようとする事について、シュヴァイツァーは、パロディ問題がシュピッタにとって、「バッハの音楽における、一切の絵画的・性格的なものは、バッハの芸術にとって本質的ではなく、偶発的なものなのだ、という自分にとって好都合な結論を許してくれる」(Schwietzer, 1908, 617) ものだったからだ、と説明する。シュピッタとは対照的に、シュヴァイツァーは「言葉一音」関係の存在を証明しようとする立場である。そのため彼は、パロディ作品である《クリスマス・オラトリオ》は音楽と言葉が無関係になっているため、「はっきりと不快な印象を残す」(Schwietzer, 1908, 617) と、否定的に捉えている。特に、合唱曲では、

言葉と音楽の一致がまだうまく図られているが、アリアでは不自然な結果に陥っている、と限定的な評価しか下さない (Schwietzer, 1908, 635)³⁰。

(2) 《カプリッチョ》(兄の旅立ちにあてた標題的ソナタ、BWV 992)

この作品は、バッハの器楽曲にしては珍しく、曲全体、および6つの楽章全てにタイトルがついている³¹。近年の研究では、タイトルにある‘fratro dilettisissimo’は学友であったゲオルク・エールトマン (1682-1736) のことを指していると考えられているが、シュピッタはこの曲が兄ヨハン・ヤーコブ・バッハ (1682-1722) の旅立ちに際して書かれたものだとして解釈しており、シュヴァイツァーも、その見解を踏襲している³²。

この曲はメラー手稿譜に書き込まれており (1705/06年)、1702年頃に作曲されたと推定される、バッハ初期の作である³³。「兄の旅立ちに先立って生じた、そして旅立ちが間近に迫ったことで生じた様々な出来事や気分を描写している」(Spitta, 1873, 231)、この「標題音楽 (Programm-Musik)」(Spitta, 1873, 239)

³⁰ シュヴァイツァーとパロディの解釈については、Stefan Hanheide, *Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweizers* (München: Musikverlag Emil Katzschichler, 1990), pp. 224-231 参照。

³¹ 1 楽章 兄の旅立ちを引きとめようとする友人たちの甘い言葉
2 楽章 異国で出会うであろうさまざまな出来事の想像
3 楽章 友人たち皆の嘆き
4 楽章 避けられぬと知った友人たちがやってきて、別れを告げる
5 楽章 郵便馬車の御者のアリア
6 楽章 郵便馬車の角笛をまねたフーガ

³² クリストフ・ヴォルフ『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ——学識ある音楽家』春秋社、2004年、117-118頁参照。1726年7月28日の書簡 (BDok V Nr. A 13. いわゆる1730年10月28日のエールトマン書簡よりも前に書かれたもの)の中で、バッハは彼のことを werthester Herr Bruder と呼んでいることが、この推定の根拠である。メラー手稿譜にはタイトルが *Capriccio sopra il lontananza de il fratro dilettissimo* と書かれているところ、シュピッタが *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (すなわち同じ親から生まれた兄の意味) と読み取ったのも、この予断によるところが大きいだろうとヴォルフは指摘している (下線は筆者による)。

³³ *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Dritte, erweiterte Neuauflage (BWV³)*, ed. by Bach-Archiv Leipzig, arr. by Christine Blanken, Christoph Wolff, Peter Wollny (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2022), p. 563.

についても、やはりシュピッタは「安全柵」(Schweitzer, 1908, 378)を張り巡らせている。18世紀初頭までの間に、すでにフローベルガー、そしてクーラン、ガスパール・ル・ルー(原文ではGaspard de Roux)といったフランスの作曲家による標題のついた鍵盤楽器のための性格小品は試みられていたが(Spitta, 1873, 232)、バッハに直接的な影響を及ぼした、とシュピッタが考えるのは、クーナウの《聖書ソナタ》である。この作品はバッハの《カプリッチョ》のわずか4年前にあたる、1700年に出版された(シュピッタは《カプリッチョ》を1704年の作品だと推定している)。

兄の旅立ちの名残を惜しむ様子の描写や、郵便馬車のホルンを模した音型へのシュピッタの評価は、あくまでも限定的である。その根拠は3つあり、①バッハはクーナウと異なり、情景描写を行うことを主たる目的とはしておらず、あくまでも機知としてであった、②18世紀初頭当時においては、現代(19世紀後半よりも)音楽と言葉が緊密な関係を持っていたので、標題音楽の作曲も決して異色の試みではなかった、そして何よりも標題音楽の作曲家としてのクーナウの名声に押された、バッハの若気の至りである、とシュピッタは主張する。

いずれにせよ、バッハがクーナウの作品に魅了されたのは、わずかではあれ、その詩的な傾向であった。彼が何度かそれに夢中になったことがあったとしても、それはむしろユーモアとしてであったことは明らかである。声楽と器楽の関係や、両者の間にある数々の内的な連関——この連関は、これら二つの主要なジャンルの間では、当時、100年後よりもずっと強固であった——を考えると、もし彼がかつて本当に、この芸術形式を価値あるものだと信じてしまったことがあったのだとしても、彼の才能を汚すことにはならないだろう。特に、クーナウの名声とその芸術形式を席卷していたことに鑑みれば、である。しかし、他の事実を我々に教えてくれるような、バッハの器楽曲の知られざる宝が発見されないかぎり、次のことは真実でありつづける。すなわち、バッハは若かりし日の試みの後、長い、およそ50年の芸術家生涯の間に、一度もこのジャンルに回帰することはなかったのだ。(Spitta, 1873, 241)

同じ作品に対して、シュヴァイツァーの見解は正反対であり、《カプリッチョ》を青年期の一度限りの愚行ではなく、むしろバッハが標題音楽の領域へと踏み出していくことになった契機として肯定的に捉える (Schweitzer, 1908, 377, 410)。またシュヴァイツァーは、クーナウとバッハの比較も行っているが、描写的な音楽を書くことの是非に固執したシュピッタと異なり、前者を「挿絵」、後者を「絵画」に擬え、これを「存在」対「生成」、「絵画、画家」対「詩、詩人」の議論へと発展させている³⁴。

(3) 反ヴァーグナー、絶対音楽派としてのシュピッタ像

上記の2例をめぐる記述には、シュヴァイツァーの思い描くシュピッタ像が顕著に表れている。それはつまり、バッハの作品から——それがたとえ声楽曲であっても——、極力「言葉—音」関係を打ち消し、バッハが標題音楽に取り組んだ事実を例外視、軽視する、という姿勢である。そしてこうした営みを「トーマス・カントルを純粋音楽の代表者として、現代のさまよえる芸術家たちの模範にしようとする努力」(Schweitzer, 1908, 223)と端的に言い表している。彼の考えでは、シュピッタのバッハ伝には「詩的な言葉による驚嘆すべき分析」が含まれないわけではないが、「バッハの芸術の独自性が全体像としてはどこにも立ち現れてこない」(Schweitzer, 1908, 222-223)。要するに「美学的側面が、歴史的側面の背後に退きすぎている」(Schweitzer, 1908, 223)のであり、この不均衡を正すために、シュヴァイツァーが行ったのが美学的側面からのバッハ研究、すなわち有名な音画論的アプローチであった。シュヴァイツァーは、シュピッタの詩的な作品叙述を、美学的側面を満たすものとは見なしていないのだ³⁵。

バッハ伝を公刊する当初より、シュピッタの大著との差異化を常に迫られてき

³⁴ この点については、拙稿「シュヴァイツァーのバッハ伝とフランスのヴァグネリズム——仏語版から独語版への変遷に着目して」『美学芸術学研究』(東京大学美学芸術学研究室)第40号(2021)39-68頁において、すでに論じた。

³⁵ バッハ研究が実証研究に傾きすぎたために、美学的アプローチが必要とされていることは、シェーリングも指摘しており、1900年頃、すなわちシュピッタ以降のバッハ研究が抱える大きな課題であったと言える。Arnold Schering, 'Geleitwort', *Bach-Jahrbuch* 2 (1905), p. 9.

たシュヴァイツァーは、シュピッタをいささか単純化しすぎるきらいがあるとはいえ、1936年の講演は、「19世紀後半に音楽界を熱狂させたヴァーグナーとの闘い」とシュピッタを明快に関連づけているので、ここで引用しておこう³⁶。

そして不幸と言うべきは、バッハの偉大な伝記作者で、その生涯と作品を、彼が暮らした土地で見つけることのできた資料に従って一から研究し、作品成立年代を特定したフィリップ・シュピッタが、純粋音楽論の支持者であり、ヴァーグナーの反対者であったことである。(…)そして、バッハの音楽を、中立の立場から分析するのではなく、まさに印象に導かれるままに、この純粋音楽の概念と一致するようにだけ考察した。彼は、バッハの教会音楽は劇的であってはならないことを基本とした。そのため、バッハの音楽が持つ劇的な性格は否定した。彼は、音楽は描写的であってはならないことを基本とした。そのため、バッハの音楽は描写的ではあり得なかった³⁷。

ヴァーグナー主義者であることを自認し、ヴァーグナーへの傾倒からバッハ伝執筆に着手したシュヴァイツァーにとってみれば³⁸、「言葉—音」関係や標題音楽を受け入れない姿勢は、ただちに反ヴァーグナーとして理解されたにちがいない。確かにシュピッタはヴァーグナー主義者ではなかったが、しかし、すでに確認したように、ハンスリックと同じ形式主義の立場をとっているわけではなく、またバッハ伝の作品叙述においても、徹底的に絶対音楽の立場をとっているとは言えない。シュヴァイツァーによるこのような単純明快な図式化の背後で、シュピッ

³⁶ シュヴァイツァーのバッハ伝の刊行経緯については、Jacobi, Erwin R., 'Zur Entstehung des Bach-Buches von Albert Schweitzer, auf Grund unveröffentlichter Briefe', *Bach-Jahrbuch*, 61 (1975), pp. 141-161. を参照。

³⁷ 原文は、1936年5月30日にローザンス、同年6月5日にストラスブール音楽院の友好協会にて、フランス語で行われた講演の草稿 (Nachlaß AS, sac 69, Zentralbibliothek Zürich) を、ドイツ語に翻訳し (Stafan Hanheide と Gustav Woytt による)、再構成したものである。'J. S. Bach und sein Werk (1936)', *Albert Schweitzer: Aufsätze zur Musik* (hg. v. Stefan Hanheide) (Kassel: Bärenreiter, 1988), p. 124.

³⁸ アルベルト・シュヴァイツァー (竹山道夫訳) 『わが生活と思想より』白水社、2011年、80頁。

タと絶対音楽、形式主義の微妙な距離は、捨象されてしまったのだ。

それどころかむしろ、ハンスリックへの反論という点では、シュヴァイツァーとシュピッタは非常に似通ってさえいた。そのことがわかるのは、ハンスリックの「我々の前にあるものは、一切の注釈を抜きにした作品そのものである」(VMS, 78) という主張に対する、次の反駁である。

確かに、我々の前にあるのは、純粹音楽だけである。ただしこれは、具体的な想像力による幻想を、感情内容 (Gefühlsinhalt) に従って書き記した、象形文字にすぎない。この文字は聴き手の想像力に絶え間なく訴えかける。そして、様々な感情が織りなす劇を再び具体的な出来事へと訳し戻し、かつて音詩人の創造的想像力がたどった道を、ある程度見渡すことのできるような、小道を見いだすように要求する。(Schweitzer, 1908, 393)

シュヴァイツァーがこの箇所ですべて具体例として念頭に置いているのは、ベートーヴェン後期の標題をもたない楽曲であるが、この主張は、すでに引用したシュピッタの「芸術学と芸術」の一節³⁹と酷似している。つまり両者ともに、作曲家が提示した「形式」、「象形文字」は、それ自体で完結しているのではなく、聴き手が「想像力」を駆使して、作曲家の「思考」や「具体的な出来事」を再現する必要がある、と述べている。シュヴァイツァーはシュピッタを絶対音楽の信奉者とみなしていたが、少なくとも、形式主義から距離を置く点で二人は共通していた。シュピッタは絶対音楽派を、シュヴァイツァーは標題音楽派をそれぞれ自認していたが、両者の相違は、シュヴァイツァーが差異化したほどには歴然としていなかったのだ。

おわりに

シュピッタのバッハ伝に類出する、詩的な作品叙述は、彼の個人的なシューマ

³⁹ Spitta, 'Kunstwissenschaft und Kunst', pp. 10-11.

ン崇拜、ロマン主義への傾倒に起因している。しかし、このような叙述をシュピッタ自身は、本来、学者ではなく芸術家の領分に属するものだと考えていた。そのため、彼の作品叙述は、あくまでも読者がバッハの作品を容易に思い浮かべることができるようにするための補助的手段であり、作品を標題的に解釈したり、「言葉—音」関係を見いだすような営みではなかった。

ハンスリックは、シュピッタがバッハの純粹器楽までも詩的に叙述することを、形式主義の見地から批判した。この批判は妥当であるが、それにもかかわらずシュピッタが絶対音楽の立場を貫いたのは、ロマン主義的な絶対音楽観の伝統を踏襲していたためである。ハンスリックが、シュピッタが詩的な作品叙述を論じたのとは異なり、シュヴァイツァーはこれを、緻密な論述に混在したごく些細な特徴としか見なさい。その代わり、ヴァグネリアンの立場から、音楽に描写的な性質を認めないシュピッタを批判する。しかしこれは過度な党派的思考に陥った主張であり、聴き手の想像力が働く余地を想定していた点で、実はシュピッタはシュヴァイツァーと共通していた。無論、シュピッタのバッハ伝の本領は歴史研究的側面にあるが、それ以外の、いわば美学的側面にまつわる論難は、一方では絶対音楽の理念に対するシュピッタの立ち位置が文脈によって変化すること、他方で——特にシュヴァイツァーの場合に顕著だが——、当時の楽壇を二分した党派論争の影響でシュピッタの記述が単純化されたことによって、引き起こされたのだ。

シュピッタの作品叙述は、シューマンの音楽批評の流れを汲んでおり、自他ともに、作品の解釈研究として認めるものではなかったが、クレッチュマーの音楽解釈学や、シェーリング、シュヴァイツァーのバッハ解釈研究が、この欠をどのように補おうとしたのかは、今後検討する必要がある。また本稿で論じた、シュピッタのバッハ伝が絶対音楽、標題音楽のどちらに位置づけられるのか、という問題の先では、この党派対立が19世紀後半から20世紀初頭のバッハ理解にどのような影響を及ぼしたのかが問われなければならない。この点については稿を改めて論じることにする。

本稿は JSPS 科研費（19K12978）の助成を受けたものである。