

音楽受容研究の諸相について

Über die Phasen der musikalischen Rezeptionsforschungen

久保田 慶 一
Keiichi Kubota

Zusammenfassung

Im Bereich der Musikwissenschaft beschäftigt sich die Forschung auch mit der Rezeptionsgeschichte und der rezeptionsästhetischen Fragestellung der Musikgeschichte und zwar zunehmend seit die „Provokation der Literaturwissenschaft“ von H.R. Jauß (1967) erschienen ist. Und es scheint an der Zeit zu sein, die Ergebnisse dieser Forschungen von einem bestimmten Gesichtspunkte aus zu ordnen—— mit den von H.Link geprägten Begriffen der Rezipientenschichten und der Erkenntnis, daß die Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft wie in der Literaturwissenschaft als Versuch einer Überwindung der „methodologischen Blockierungen“ (Historismus, Adornos kritische Theorie und Ingardensche Phänomenologie) zu sein ist.

1) Adornos Typologie des musikalischen Verhaltens unter Bedingungen der gegenwärtigen Gesellschaft, die auch als ein Vermittlungsversuch zwischen dem musikalischen Hören und der musikalischen Rezeption anzusehen ist, „verlegt die Rezeption vollständig in den rezipierten Gegenstand“ (M. Zenck). Dagegen versucht M. Zenck, „in der Relation zwischen Hörer, Hören und ästhetischem Gegenstand keine der Seiten zu isolieren und zu behaupten, es sei jeweils nur eine, die für die definitive Sinngebung des Wahrgenommenen verantwortlich ist“ (M. Zenck).

2) Die traditionellen Richtungen der Rezeptionsforschung wie die rühmende Darstellung (Fr. Blume) oder die zeitgebundene Deutung eines Komponisten (A. Schmitz) sind zwar dem Verdacht ausgesetzt, in einen allzu positiven Historismus und Relativismus zu verfallen. Aber H.H. Eggebrecht entdeckt die Konstanten in der Beethoven-Rezeption, um damit das Subjekt der Geschichte zu bewahren.

3) Gegen die von der Ingardenschen Phänomenologie geübte Kritik, daß die Rezeptionsästhetik die „Identität des Kunstwerkes“ zerreiße, behaupten Fr. Krummacher und M. Zenck, daß „im Kontext einer Analyse jedoch Rezeptionsgeschichte als ein methodischer Ansatz der Werkinterpretation aufgefaßt werden könnte“ (Fr. Krummacher). Mit diesem Postulat versuchen sie also „eine rezeptionsästhetische Fundierung der Produktion“.

序

ロマニスト、H. R. ヤウスの《挑発》、つまり従来の文学史研究に対する——受容美学の観点からの——問題点提起¹⁾は、音楽学に於いても新しい動向の研究の発展を促した。その結果、とりわけ1970年以降、——H. R. ヤウスの意味に於ける——《音楽受容》および《音楽受容史》に関する論文が多数発表されるに至った。そして今や——かの《挑発》以来およそ15年の歳月が流れたわけだが——この新しい方法論が音楽学研究にもたらした諸成果を、一定のパースペクティブをもって眺めることで、音楽受容研究の全体像と諸傾向を明らかにし、将来の研究の手がかりとすべく時期に至っているように思われる。

音楽受容の物理的、生理的、心理的基礎となる《音楽聴》の諸研究に於いては、この《音楽聴》自体の歴史的・社会的・国民的相対性が指適されたことで、本来の音楽受容研究の展開が準備されていたことはすでに述べた²⁾。例えば、Z. リッサの場合、この相対性の認識は《受容層》の差異化およびその社会学的解明と直接に結びついていた。彼女によれば、「知覚〔Perzeption〕は作品の個人的な享受〔Empfang〕に関係している。しかし常に、社会的・文化的小および歴史的コンテクスト、音楽聴の地方的伝統への依拠に於いて、そして育成された音楽意識の下で成立し³⁾、「受容研究は常に優位性の研究であり、どのような受容の類型学も我々を価値論上の問題、つまり研究された受容グループの、音楽作品の価値判断へと直接向かわしめるのである。」⁴⁾

上述の受容の類型学は《音楽聴》の歴史的、社会的、国民的な類型化を目的とするわけだが、とりわけある一定の歴史的な社会に存在する受容形態およびその担い手としての《受容層》の分析を研究対象としている。この《受容層》は前述のZ. リッサの場合、玄人と素人、つまり「作曲家・批評家・演奏家・音楽学者と一般の音楽愛好家・聴衆」⁵⁾ という2層に分化させられていたが、一般の受容研究に於いては——例えばH. リンクの分類法に従えば⁶⁾——次のように差異化されている。つまりまず第一に——O. エーリスマンに従って——1) 《受動的受容》〔passive Rezeption〕層と、2) 《創造的受容》〔produktive Rezeption〕層に分けられるが、さらに後者は、a) 「新しい芸術的対象の創造に於いて最終的に明示される」⁷⁾ 《創造的受容》〔produktive Rezeption〕の層と、b) 「最初の受容対象の媒介に向けられた」⁸⁾ 《再生産的受容》〔reproduzierende Rezeption〕の層に再分化されている。1) は聴衆の多くを占める《沈黙の多数》〔schweigende Mehrheit〕である。2・a) では創作者が創作の際に、ジャンル規範や素材選択の慣習に従ったり、自らの作品の以前の反響に影響されたりする場合、つまり何らかの受容的活動が新しい作品の成立契機となっている場合の、受容者としての創作者が問題となる。従ってこの意味に於ける《受容史》研究は、従来の《影響》研究〔Einflussforschung〕や《作用史》研究〔Wirkungsgeschichtsforschung〕と区別し難くなる。2・b) では批評家や音楽学者が受容の担い手となる⁹⁾。

本稿ではH. リンクの分類法を、音楽受容の類型学以外の受容研究の諸傾向を明らかにするための一手段として用いている。音楽受容研究にあってはその研究方法の性格上、研究対象は広範囲に及び、その数も膨大である。従って研究者は、受容対象やそのジャンル、あるいは受容の時代の他に、とりわけ《受容層》によって研究対象を制限してきた。従って、《受容層》の類型化が音楽受容研究の展望を容易にする重要な手段となっているわけである。

受容研究は《挑発》の功撃性と、新しい研究領域を求める研究者の、従来の文学史研究に対

する不愉快さ〔Unbehagen〕とが手伝って将来の文学史研究の担い手として多くの研究者に迎え入れられたものの、その一方で、受容美学以外の立場にあった研究者たちの目には、それは未だ学問的に疑わしいものとして映っていることも事実である。P. U. ホーエンダールは受容研究に対する、このような《方法上の封鎖》として、とりわけ、1) Th. W. アドルノの弁証法的美学論、2) 歴史主義、3) R. インガルデンの現象学を挙げている¹⁰⁾。つまり、「アドルノによれば、芸術社会学の中央には内在的・社会的内実が位置している。これはまず第一に作品の形式と技法から解明されるべきものであって、従って経験的にのみ確定され得る聴者・読者の反応に頼るものではないし¹¹⁾」、又、「歴史主義が受容過程と作用とを問題にしたとしても、それは発生的方法に固定しているために、生産と作品に方向付けられた従来の歴史叙述の付録の域を出ない。名声の浮き沈みは、扱われた作品の常にそれ自体で措定される価値に対して、読者の権利の指標となっている。」¹²⁾そして、「インガルデンが、芸術作品は自律的対象であることから出発し、又それを現象学的に確証せんと努めたために、まず最初に彼は構造化に対する問いを取り上げ、芸術作品に由来する作用、つまり受容の源〔Matrix〕を除外してしまったわけである。」¹³⁾

P. U. ホーエンダールは1967年以後の受容研究をこれらの《方法論上の封鎖》およびその方法論的危機——受容美学の信奉者達にはそのように見えたわけだが——を克服するものとして、歴史的に位置付けた。一方音楽学では、H. R. ヤウス流の受容美学が文学史の分野からの移入物であったために、P. U. ホーエンダールが指摘したような危機とその克服という、ドラスティッシュな過程を見出すことは困難である。上述の《方法論上の封鎖》はむしろ、旧来の受容研究——名声史研究や作曲家像の研究、および音楽受容類型学——の、克服されるべき問題として、あるいは音楽受容研究に対する方法論的懐疑の論拠として存在しており、従って、我々は旧来の受容研究 (Th. W. アドルノの受容の類型学¹⁴⁾、Fr. ブルメの『歴史の変遷に於けるバッハ』¹⁵⁾、A. シュミッツの『ロマン的ベートーヴェン像』¹⁶⁾と新しい受容研究 (M. ツェンクの『音楽受容の社会学の試み』¹⁷⁾、H. H. エッケブレヒトの『ベートーヴェン受容について』¹⁸⁾)との間に、あるいは現象学の立場からの批判 (C. ダールハウス¹⁹⁾)とそれに対する反論としての受容研究 (Fr. クルムマッヘル²⁰⁾)との間にのみ、上述の《危機・克服》の変形としての、《問題提起・解答》という過程を見出すことができると言えよう。本稿ではこの認識に立って、音楽受容研究の全体像と諸傾向の叙述に努めている。

I. 音楽受容の類型学

『音楽社会学序説』の第1章で試みられたTh. W. アドルノの類型学はとりわけ「現代社会という条件下での音楽聴の典型的なあり方²¹⁾」を分類したものである。彼はここで現代の聴衆層の特性、つまり傾向、偏好、反感等を明らかにするわけだが、彼にとって音楽聴および音楽受容がそれ自体自明なものとして存在したのではなくて、音楽作品そのものに規定されたものであり続けた点は留意されてよい。

彼自身が「類型学の目的は、社会的拮抗を意識して、事柄から、つまり音楽そのものから、音楽に対する諸反応の不連続性をもっともらしくグループ化することである。」²²⁾と語ったことから明らかなように、音楽そのもの、つまり《客観的・構造的特性》が音楽受容を解明する

鍵となっている。「作品はそれ自体客観的に構造化された、意味のあるものであって、それが分析に対して自らを開放し、種々の段階の正当性に於いて享受され、体験されうる、ということが前提にされているわけである」²³⁾ 従ってこの類型学は、「(音楽聴の)あり方が解説し得る、そして対象の特性を考えた、音楽体験の差異化」²⁴⁾に他ならない。我々はここに音楽受容研究に対する《方法論上の封鎖》を指摘することができる。

Th. W. アドルノの美学思考に於いて、芸術作品の二重的性格(Doppelcharakter)、つまり客観精神としての絶対性(Autonomie)と内在的・社会的内実としての社会性が、芸術作品の美的考察の基本的前提となっている。従って「各々の音楽作品が個的・反復不可能な形象として——決して、それらを代表するジャンルや形式としてではなく——社会的に解説されること」²⁵⁾が、彼の弁証法的方法論の基本的要請である。しかし芸術作品の社会性、つまり《精神の社会的労働の所産としての芸術》を強調したTh. W. アドルノではあったが、芸術作品の作用・受容的契機の研究の可能性は否定している。彼は『美学理論』の中で次のように語った。「芸術の客体化は、社会から見れば芸術のフェティシズムは、分業の所産として社会的である。それ故に芸術と社会の関係は主として受容の領域に求められるべきではない。それは受容にとっては暫定的であり、創作に於いて求めらるべきものである。芸術の社会的解説に対する関心は、社会的理由から芸術作品とその客観的・社会的内実とは全く異なる作用の調査と分類にまるめ込まれるかわりに、創作に目を向けなければならない。」²⁶⁾ 従って、Th. W. アドルノの美学的観点からは本来の受容研究の存在は考えられない。ただ《受容層》の分類のみが存在し得ると言える。何となれば、先の引用からも明らかなように、彼は終始創造美学の原理に従っており、「受容を受容される対象の側に完全に移してしまっているからである。」²⁷⁾ P. U. ホーエンダールは彼の美学理論に於ける受容者の立場を次のように説明している。「読者、視聴者は、作品を規定する独立したカテゴリーとしては考慮されていない。なぜならば、アドルノにとって理解という解釈学的行為は問題のないものであったからである。権限は前提され、受容者は作品に暴力を加えることのない理想的な存在として常に考えられていた。」²⁸⁾

このような、受容者、受容、美的対象三者の、偏った関係に対して、M. ツェンクは『音楽受容の社会学の試み』に於いて、3者の相対化に努め、さらに3者の相互関係を論述の対象とすることによって、従来の音楽受容研究、とりわけ、A. ジルバーマンを筆頭とするケルン学派の経験的社会学、Th. W. アドルノを中心とするフランクフルト学派の弁証法的社会学およびM. ベンゼとA. モーレスの情報理論的社会学を越えることを試みたわけである。本稿ではA. ジルバーマンの音楽社会学および情報理論的社会学について詳述する余裕はない。しかし、1970年以降のある一連の音楽受容研究がこれらの音楽社会学的試みを克服するものとして意図されたことは確かであろう。M. ツェンクは自らの社会学の必然性について次のように語った。「簡単に言えば、これら3者の音楽社会学の傾向は受容の問題を、受容を一つの部分的局面に還元したり、受容の部分契機をある決定に於いて放棄することで解決しようとしている。第一の構想では聴者、音楽聴、作品の結合は分断され、第二のは美的対象に於いて受容を解消し、第三のは反対に受容行為に於いて美的対象を放棄している。このような種々の試みの叙述と批判から、受容の構成部分および享受と音楽の作曲活動とを媒介する必要が生じるのである。」²⁹⁾

II. 音楽受容研究の歴史主義的傾向

受容美学的観点からの、最も伝統的な音楽学的研究は、作曲家・像の研究およびその歴史の変遷を叙述した名声史研究である。本稿では前述のFr. ブルーメの『歴史の変遷に於けるバッハ』と、A. シュミッツの『ロマン的ベートーヴェン像』を例に、この伝統的受容研究の問題を考察してみたい。

Fr. ブルーメは作曲家・像が形成される場合の特徴的な事実を指摘した。つまり、第一の事実として、「変遷する世代と時代がそれぞれの必要と要求に従って常に新しく像を形成し、従ってこの像自体が絶え間ない流れと変化に支配される」³⁰⁾事実と、第二には、「変遷する思想や交代する世代にかかわらず、かつて行われた偉大さの認識が本質的には脅かされず、そこから形成された像は一層強く塗り替えられる。つまりある本質となる核があらゆる変遷に於いても損なわれずに保存される」³¹⁾という事実である。そして、「歴史の変遷に於いてバッハが後世生きていたことは、(中略)そこに反映する後の世代の特徴的な思考形式とその本質的特性とを明らかにする」³²⁾というのが、彼の叙述構想であった。

ここに示された叙述構想に我々は、伝統的受容研究の問題性と可能性の両方を見出すことができる。問題性とは、前述の第一の事実に見るように、彼が作曲家・像の相対化を認め、さらに受容史研究の目的の一つに各受容世代の思考形式の解明を考えている点である。一方、可能性とは、受容史の流れの内に本質的で変わらないもの——H. H. エッゲブレヒトの言う《定数》[Konstanten]——を求め、そこから受容史の特性を明らかにしようとする目的意識である。これは後に述べる、H. H. エッゲブレヒトやFr. クルムマツヘルの受容研究の構想に対応するものである。

さて、Fr. ブルーメの研究が実際どのようなものとなったかは、彼自身がこの名声史研究の最後に語った言葉から推測できる。彼は次のように語ったのである。「歴史の変遷に於けるセバステイアン・バッハは、この歴史の変遷自体の反映であり象徴である。バッハの歴史そのものはまったく音楽史そのものになった。」³³⁾ 従ってバッハの名声史は音楽史の反映ないしは副次的な歴史にすぎず、バッハ像の多様性は、バッハおよびその作品からでなく音楽史、とりわけ精神史の変遷から導き出される。この受容史はそれ自体の中に歴史としてのデュナーミクを有せず、自らの主体を喪失していると言える。そして、受容史の真の担い手であるはずの《受容層》は、音楽史と受容史の媒介的契機としてのみ機能しており、Fr. ブルーメの場合とくにこの《受容層》の推移性が歴史の主体の喪失を促しているように思われる³⁴⁾。

『ロマン的ベートーヴェン像』に於いてA. シュミッツは、19世紀のベートーヴェン像、E. T. A. ホフマンおよびR. シューマンによって基礎付けられ、その後19世紀および20世紀初頭までの時代を支配したベートーヴェン解釈は、ロマン派の芸術家の一つの型にすぎなかったことを明らかにした。つまり「19世紀のベートーヴェン像——《天才的自然児》、《革命家》、《鬼才》[Zauberer]、《司祭》[Priester]——は、ロマン的哲学のパレットから出て、しかも歴史的現実性とは対応しない色によって塗られている。ルソーの自然的善良さ、ノヴァーリスの魔術的観念論、《美を聖と置き換えた》シェリングの世界詩、これらはロマン的ベートーヴェン解釈に反映し、ベートーヴェンの歴史的な姿に投影されている」³⁵⁾と彼は語った。しかしこのような論拠に従うならば、我々は、各時代は各々の思想的基盤を反映した作曲家・像をもつことになり、その結果Fr. ブルーメに於いて指摘された相対主義に陥いることになる。ここに、A.

シュミッツの相対主義に向かう歴史的思考を見出すことができる。歴史主義が支配する所では、《真のベートーヴェン》〔der echte Beethoven〕は一体どのようなものであるかを問うてみたところで、あらゆる解釈は相対的である。従ってA. シュミッツの価値判断を決定した、彼の《真のベートーヴェン》も、《ロマン的ベートーヴェン》と同様、絶対的なものではないわけである。H. H. エッゲブレヒトはいみじくも次のように語っている。「《ロマン的ベートーヴェン像》と同様に、それからの離脱はそれ自体で見通しをもって動機付けられているだけでなく、その動機付けと傾向に於いても歴史的にも媒介されている。つまりこの場合、20年代の反ロマンの感情、オリジナルなものの方に対する信迎（《真のベートーヴェン》）そして、ベートーヴェンをまだキリスト教的に体験された世界に関係付けようとする試みは、——言明される、されないにかかわらず——浄化〔Reinigung〕という動機付けという性格を持っている。」³⁶⁾

ここに至って、この相対主義を克服し、受容史として《歴史の主体》を獲得できる、受容史叙述の方法論が必要となるわけである。我々は、Fr. ブルーメがすでに示唆した可能性、つまり「あらゆる変遷に於いても損なわれずに保存される本質となる核」を発見することに、将来の受容史研究の方向を見出すことになるだろう。

III. 音楽受容研究に対する懐疑と弁明

C. ダールハウスは音楽受容研究の問題として、教条主義と相対主義の間のジレンマに由来する歴史叙述の問題、つまり受容史の歴史としての主体の喪失を指摘し、受容研究に対する懐疑を公にした。その叙述は次の如くである。「受容史家は一方で——あたかも本来そのようであるかのように——音楽作品の適切な解釈と不適当なそれとの区別に対して懐疑的であるが、他方では支持されない相対主義に陥らないために、受容方法の選択と段階付けを認める判断基準をまったく完全に放棄しようとも思っていない。受容史が実際筋の通った〔erzählbar〕過程であって、どんな範例にも結合されない資料の単なる集積ではないということは、決して自明のことではないのである。そして判断の根拠付けという問題は、それ自体で完結した歴史として受容の変遷を叙述することと深く関係している。」³⁷⁾ さらに、C. ダールハウスの懐疑は、Fr. ブルーメやA. シュミッツの叙述構想の批判につながる。「従って音楽受容史は、音楽作品の受容の記録に素材が由来するが、その構想は音楽史から見れば他律的〔heterom〕である精神史あるいは社会史の一部のように思える。筋の通った歴史としての内的連関性は——精神史・社会史的連続性として——音楽的事実とは、ほとんど触れ合うことのない連続性に負っている。」³⁸⁾ そして、C. ダールハウスはこのような受容史研究は《歴史の主体》の喪失をもたらすばかりか、音楽作品の同一性をも脅かすものとして、次の要請を掲げた。つまり、「作品解釈の受容史的判断基準は、音楽作品の《本来の意味》からの遠・近ではなくて、作品解釈が特徴付けられるところの時代、国民、階級あるいは社会集団を示す時の範囲、違い、強さである」³⁹⁾ ことを要求し、受容史の相対主義および教条主義を回避し、とりわけ音楽作品の同一性——彼は音楽作品の《本来の意味》という言葉で表現しているが——を保とうとしたわけである⁴⁰⁾。

しかしながら、この要請も音楽作品の具象化〔Konkretisation〕の多様性を前提としている限り、かの相対主義の嫌疑から逸れることができるかどうかは疑問と言わざるを得ない。逆説的ではあるが、《作品の同一性》を前提とする限り、受容史の問題は決して重要なものではなく、

常に副次的である。受容(史)研究は自らの学問的存在理由を得るためには、音楽作品から受容へという認識パターンを変え、受容から作品へという、言わば作品解釈の一手段としての受容(史)研究に向かう必要があるように思われる。

さて、Fr. クルムマッヘルは——受容史研究に対する悲観的観照とは対照的に——受容史研究の意味を、歴史主義に起因する価値の多様化によって特徴付けられる現代に於いて、作品の歴史的前提と現代の作品体験を媒介すること、つまり「受容史に見られる解釈の相違を通じて作品との距離を意識すること」⁴¹⁾に認めた。そして、C. ダールハウスが作品概念に受容的契機を認めず、従って創造美学の立場にあった——それ故に、彼は受容史研究の《流行》を現代に於ける芸術作品概念の崩壊に起因するものと考えたわけだが⁴²⁾——のとは対照的に、Fr. クルマッヘルは「受容問題に対する関心は事柄によって動機付けられている。つまり、受容史は芸術概念の結果であり、芸術概念の存続要求を受容史は初めて果たそうとしているのである」⁴³⁾と述べ、他方作品の同一性を危ぶむ声に対しては、「(インガルデンの) 考えは、歴史的なものに向けられた時には、確かに受容との相関概念を志しているが、その受容は独立した、同様に妥当な受容の諸段階に解消はしないのである。むしろ受容は、意図された作品性格の成就として、作品に存在する指示とつながり続けるであろう」⁴⁴⁾として、受容史研究とインガルデンの現象学との和解を試みている。ここに至って論議は、作品概念の定義、つまりある程度の解釈の相対化をもたらす受容的契機を作品概念の中に認めるかどうかという問題となり、本稿で論述できる範囲を越えてしまっていると言わざるを得ない。

Fr. クルムマッヘルの受容史研究の構想は従って、芸術作品の孤立化あるいは受容の記録への依拠を回避し、「極端な立場(実証的すぎる歴史主義と見捨てられた相対主義)の媒介」⁴⁵⁾を求めた。彼によれば、「受容史は作品解釈の独立した代用品ではなくて、それを補うものであり、」⁴⁶⁾ 様々に解釈する可能性は作品自体の本質の中に見出さなければならない。

「受容の可能性はまさに作品の不変性の証しあるいは条件であると解釈されよう」⁴⁷⁾という発言そのものはあまりにも挑発的ではあるが、受容史研究を作品解釈の一手段と考える受容研究の方向は、音楽学研究に於いて最も妥当な受容研究として受け入れられるように思われる⁴⁸⁾。

IV. 1970年以降の受容研究

以上の考察から我々は今日の音楽受容研究の諸傾向を分析する際の方向をいくつか定めることができる。つまり、第1に、従来の音楽社会学的方向に対する《音楽受容の社会学の試み》、第2に、作曲家・像および名声史研究の陥る歴史主義・相対主義の克服としての、トポス研究、第3に、教条主義と相対主義を媒介する試みとしての、そして作品解釈の一手段としての受容史研究、といった方向が指摘できる。以下各方向の研究について各々概観するが、本稿で言及されなかった諸論文⁴⁹⁾もこれらの方向のいずれかに属するように思われる。

1) 音楽受容の社会学

a) M. ツェンク

彼の《社会学》が受容の各部分契機、つまり聴者、音楽聴、美的対象の相対化および相互関係の解明という問題意識から出発していることはすでに述べたが、とりわけ彼の関心は、音楽

の創作活動と受容の媒介に向かっている。換言すれば、彼は創造美学と受容美学の媒介、つまりH. リンク用語法でいう《創造的受容》の分析を試みている。

総論として彼は18世紀の音楽活動に於ける創作と受容との関係を当時の作曲理論と演奏論を例に論述する。彼によれば、18世紀の一般的音楽観に於いては、作曲とは「音楽聴、演奏、着想の密接な関係を基礎にした、誰にとっても理解でき、習得でき、創作できるものである」⁵⁰⁾という考えが中心的であり⁵¹⁾、「受容と創作は本質的に互いに関係し合っていた。」⁵²⁾ 従って、当時の作曲理論(H. Chr. コッホ)は、「ロマン派の音楽観に於けるような神聖〔numinos〕なものではなくて、音楽の受容行為によって獲得される刺激の結実したものであり、」⁵³⁾「音楽受容は、その分析的洞察をも含めて、すでに創作の一形式である。」⁵⁴⁾ また、「演奏論(18世紀および19世紀初頭のピアノ・歌唱教則本)は、作曲理論の創作領域と聴衆の趣味とを媒介する重要な部分で、それによって、朗読法がそれ自体として公にされる価値を要求できない文学での実践とは対照的に、創作と受容の緊密な関係が生まれていたわけである。」⁵⁵⁾

M. ツェンクは、このような一般的考察の後、個々の例に於いて、「先入見、価値判断および美的対象の関係を」明らかにしているが⁵⁶⁾、ここでは彼が《音楽受容の社会学の試み》の成果として挙げた、3つのテーゼを引用するだけにしておこう。そのテーゼとは⁵⁷⁾、

第1に、「作曲は、歴史的・社会的に媒介された受容伝統との緻密な関わり合い〔Auseinandersetzung〕によって成立する。」

第2に、「受容態度にはその時々、(利害) 関心〔ein Interesse〕が存在し、それはその立場を規範としてあるグループや聴衆層に対して正当であることを示し、同時に他の、あるいは対立する社会的に媒介された美的規範を反証しようと努める。」

第3に、「5つの例でもって展開された種々の機能、つまり包摂的・現代的・保守的・独占的・革新的・補償的受容態度は社会的な行動方式として機能している。」

b) W. ルーフ

W. ルーフの受容研究は⁵⁸⁾、M. ツェンクによって措定されたテーゼ、とりわけ第1、2をW. A. モーツァルトの『フィガロの結婚』の初期受容史の解明に於いて実証している。つまりW. ルーフの『フィガロの結婚』の初期受容のテーゼは、——M. ツェンクのテーゼを用いるならば——第1に、『フィガロの結婚』の(ダ・ポンテによる)台本作製と作曲は歴史的・社会的に媒介された受容伝統、つまり初期資本主義的社会への移行期にあたる1780年から1790年のウィーン受容伝統との関わり合いによって成立したものであり、第2に、この受容の基礎にあったのは、新興ブルジョア階級の利害関心である、となる。

さらに「モーツァルトのオペラ・ブッフア『フィガロの結婚』を成立史的諸前提と当時の人々への作用から解明すること」⁵⁹⁾を目的とした彼の研究は、当時のウィーンの諸階級の経済的・社会的関心の分析と、G. パイジェッロが1784年ウィーンでの滞在中に作曲した『ヴェネツィアの王、テオドーロ』の美的・作曲技法的分析による、オペラ・ブッフアの当時のジャンル観念の解明を通して、ウィーンの聴衆の《期待地平》を明らかにし、そこに『フィガロの結婚』の不評の原因を求めた点に於いて、H. R. ヤウスの《挑発》の、音楽学に於ける真の反映として理解されよう。

W. ルーフはその不評の原因を次のように説明した。つまり、『フィガロの結婚』の台本がもつ革命的・挑発的性格——「フィガロは、人格の発展と貴族社会の矛盾という問題を通じて、

時代と環境の社会構造を本質に於いて表わしている。」⁶⁰⁾——とその内容に対応した作曲様式——「この内容は音楽的には真剣さ、客観性、秀れたイロニーをもって表現され…」⁶¹⁾「音楽は当時の人々の音楽的・ドラマ的経験とは完全に相入れない。」⁶²⁾——が、ウィーンのオペラ聴衆、さらには専門家達——「専門家のみがフィガロを秀れたものと見ていたが、楽想の豊かさ、あるいは「美」「芸術」「天才」の豊かさに対する彼らの称賛はモーツァルトの個別的なものへの傾向を正しく言いあてたものの、同時にこの豊かさがドラマ的発展へとは十分に結合されなかったことの隠された告白である」⁶³⁾——不理解を招いたのである。

さて以上の結論からも明らかなように、彼は《受動的受容層》の《期待地平》の分析によって、『フィガロの結婚』の(O. ヤーンに至るまでの)初期受容史(不評の歴史)の構造を明らかにしたわけだが、彼の真の功績は、O. ヤーン以後の受容史(H. アーベルト, L. シュラーデ, R. ハンマーシュタイン)の問題、つまり「フィガロ解釈の型式化と内容の肯定的な神話化に現れている、受容範囲の狭小化」⁶⁴⁾という、現代的な問題に対して、新たな解決の可能性を提供した点にあったと言える。

2) トポス研究

H. H. エッゲブレヒトの『ベートーヴェン受容について』は、ドイツ語圏内の、批評家および音楽学者の受容に見出されるトポスを論述したものとしては、Fr. ブルメ等の名声史研究に属するものであるが、しかし彼の問題意識の現代性、および歴史主義・相対主義に対する警戒によって、従来の受容研究から際立っている。彼は次のように語っている。「受容史の諸段階と諸点はやはり各々の前提から理解されることは問題なく要求されてはいるのだが、ベートーヴェン像の歴史(言わゆるベートーヴェンの概念史)は、ここでは、その歴史をそれ自体であるところのものとして再度繰り返して叙述し把握するという目的ではなくて、その歴史を今日のベートーヴェンに対する問いと関係付けるという意図と我々を結びつけている。」⁶⁵⁾

ここで彼が指摘した「今日のベートーヴェンに対する問い」とは、1918年以降顕著となったロマン的ベートーヴェン像の回避の試み(とりわけA. シュミッツの《ロマン的ベートーヴェン像》)の限界性、つまりその時代的制約性が、1970年に至るまで克服されていないという現状に向けられている。彼の言葉を借りるならば、「回避は成功しないであろう。従来のベートーヴェン受容の歴史を誤りとして、その誤りから受容の対象を浄化しようとしたところで、それはこの受容対象そのもので暗礁に乗りあげているように見える。」⁶⁶⁾

そして、このような現状、つまり従来の受容史研究の歴史主義と相対主義がもたらした問題を前にして、H. H. エッゲブレヒトは以下のような要請を自らの受容史研究で掲げた。「ベートーヴェン受容の素材を、——オリジナル[original]なものを求めて——その素材から離れていくように扱う代わりに、あるいは、それを誤解の集まり、誤りとして反証しようとする代わりに——それとは反対に——それが——その均質な基層を暴露していく過程に於いて——歴史的現象そのものの展開と証明と見なされるように、この途方もない素材は扱われるべきである。文章による受容は概念なき音楽を概念へともたらず。受容は出発点を概念的に明確化された作用の歴史へと発展させることで、同時にその出発点をも明らかにする。」⁶⁷⁾

H. H. エッゲブレヒトの要請は、H. R. ヤウスの《挑発》やそれ以後の方法論論争を経験したものにとっては、きわめてプリミティブ[primitiv]に響くが、受容史研究を一つの問題史とし、又、受容史の中に定数、つまり概念場[Begriffsfelder]を発見し、受容史の《歴史の

主体》の回復に努めた点で、この研究は評価されてよいであろう。——しかし、K. クロプフインガーの批判には謙虚に耳を傾けなくてはならないであろうが。⁶⁸⁾——

3) 創作の受容美学的基礎付けとしての音楽受容研究

a) M. ツェンク

M. ツェンクの論文『ベートーヴェンの『ディアベリ変奏曲』に於ける歴史の受容。分析・美的・歴史のカテゴリーの媒介のために。』⁶⁹⁾は、副題からも明らかなように、「音楽理論の作曲・分析的カテゴリーと音楽美学の解釈的カテゴリーを歴史的なそれへと移し変えること」⁷⁰⁾を目的にしているが、とりわけ「作品が過去の歴史をとり入れ、歴史的な動きを促し、それでもって音楽史を叙述することで、その作品がどの程度まで歴史的な性格をもっているか」⁷¹⁾を、ベートーヴェンの『ディアベリ変奏曲』を例に明らかにしている。従ってここでは作曲家の《創造的受容》、つまり、「歴史の作曲的占有による、独自の立場の、ベートーヴェンの歴史的反省」⁷²⁾が論述の対象となる。

M. ツェンクは変奏曲の分析を通して、とくにベートーヴェンのバッハ受容を明らかにした。つまり、ベートーヴェンの作曲問題の解決にとっての『ゴールドベルク変奏曲』の重要性を強調し、両者の比較によって、ベートーヴェンの「作用美学的にも媒介される、歴史の受容の形式」⁷³⁾を描出したのである。以下彼が挙げた両作品の接点を要約してみると、

- 1) 「両者には、フィギュル変奏からの極端な逸脱が現われている。」⁷⁴⁾
- 2) 「クヴォドリベットからトッカータ、フーガに至る形式の多様性では、『ゴールドベルク変奏曲』がベートーヴェンの作品120の手本となっている。」⁷⁵⁾
- 3) 「ベートーヴェンはカノン風変奏曲に於いて『ゴールドベルク変奏曲』のジグ型に戻っている。」⁷⁶⁾
- 4) 「全体形式の比較によって、バッハの場合と同様、ベートーヴェンの課題は、より構築的・対称的形式を求める発展的・論理的形式にあることが示された。」⁷⁷⁾
- 5) 「バッハの『ゴールドベルク変奏曲』は、ベートーヴェン時代にはとりわけよく知られた作品であった。」⁷⁸⁾

M. ツェンクはこのように、『ディアベリ変奏曲』に於けるバッハ受容の形式を明らかにしたわけだが、この方法論が変奏曲のジャンル史叙述の方法論として有効であることは明らかである。とりわけ、問題史としてのジャンル史叙述の構想(C. ダールハウス)⁷⁹⁾との関係は注目してよいのではないだろうか。

b) Fr. クルムマッヘル

前述のM. ツェンクが作品の美的・作曲技法的分析によってベートーヴェンの歴史の《創造的受容》の形式を明らかにすることで、作品の音楽史的位置に対して新しい解釈を試みたのとは言わば反対に、Fr. クルムマッヘルは、ベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲の初期の受容史、とりわけF. メンデルスゾーン・バルトルディの《創造的受容》(作品13)の分析を、ベートーヴェン解釈の一手段とした⁸⁰⁾。彼はC. ダールハウスの警戒——「受容史は、歴史的音楽学にとっては重荷になることもまれではなかった、かの《実証主義》の代用品になる。」⁸¹⁾——を認めつつも、「分析のコンテクストに於いて、受容史は作品解釈の方法論的出発点として理解することができる。つまり、作品受容の記録に対して事象との関係を断ち切らせて

しまうべきではない限り、これらの記録は——矛盾をもっている——楽譜に照らして論拠を吟味し根拠付けを試みることを、解釈者に要求することができるであろう。」⁸²⁾と主張するのである。

Fr. ロッホリッツを初めとする後期弦楽四重奏曲の初期受容に於いては、すでに「作品構造の惑わせるような諸契機」がトポスとして現われているわけだが、彼はF. メンデルスゾーンの弦楽四重奏曲・作品13が「後期弦楽四重奏曲の、最初の作曲上の反応」⁸³⁾、「ベートーヴェンの創造的な関わり合い」⁸⁴⁾であるとして、両者の比較を通じて、「ベートーヴェンというモデルの構造的問題」⁸⁵⁾を明らかにせんと努めた。

ここではすでに彼の分析を詳しく論述できる余裕は残されていないので、彼の興味深い発言をいくつか指摘するに留めておこう。

作品13では「作品の全楽章のすべての主題が互いに、そして種々の程度に、リート動機に関係しているが」⁸⁶⁾、「もしメンデルスゾーンのベートーヴェンの《秘密》への言及が虚辞でないとするならば、この場合地平の移動が起こったと言えそうである。つまり、ベートーヴェンにあっては潜在的で、目立たず、秘かに楽章の結合に役に立っていたと思われる方法が、メンデルスゾーンによって、主題結合と形式の対応の、各地平へ移されたにちがいないのである。」⁸⁷⁾

「当時人々には統一性の崩壊と論理の犠牲と映っていたものは、初期の方法の否定よりもむしろ楽章に隔々にまで及ぶその徹底的な追求を意味している。対照的な主題・動機群を発展的に労作し、結合するために、それらを説明する楽章プランに代わって、対照と関係の細部的地平への移動が可変性の不変性、つまり変動の中での統一を生起させている。」⁸⁸⁾

「そして他でもなく、当時の人々の不審は少なくとも発見的に、以下のことに目を向けさせる。つまりそれは、後期四重奏曲は、自然性あるいは古典性に慣れてしまうことでいとも簡単に隠されている、方法の徹底化を示していることである。」⁸⁹⁾

「後期弦楽四重奏曲の極端な多義性は、その方法の徹底化の相関概念として理解される。」⁹⁰⁾

以上概略ではあるが、今日の音楽受容研究の全体像とその諸傾向を叙述した。今後の課題としては、とりわけ——音楽受容研究の一形態としての——受容美学的ジャンル研究の方法論および可能性の探求を挙げたいと思う。

(注)

- (1) H.R.Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1970.
- (2) K.Kubota: Zur Forschungsgeschichte des musikalischen Hörens, in Musica 1985/1.
- (3) Z.Lissa: Zur Theorie der musikalischen Rezeption, in: AfMw 1974, S.157-169, S.158.
- (4) Dies.: loc. cit.
- (5) Dies.: op. cit., S.163.
- (6) H.Link: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme, Stuttgart 1976, S.85ff.
- (7) Dies.: op. cit., S.86.
- (8) Dies.: loc. cit.

- (9) 音楽の場合、文学に於ける朗読家と違って、演奏家の立場は複雑である。即興演奏の場合、演奏家は創作家に属し、受容の問題は本質的ではない。(但し、演奏パターンやイディオムの《創造的受容》は一つのテーマとなろう。) 作品の演奏、とりわけ演奏会形式での演奏の場合、演奏家は、2・b) に属するか、ないしは——作品の成立契機の中に、演奏による再現の契機を認めるならば——受容の問題とは直接関係しなくなる。
- (10) P.U.Hohendahl: Einleitung zu Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik, Frankfurt a.M.1974, S.9-48, S.10ff.
- (11) Ders.: op. cit., S.12.
- (12) Ders.: op. cit., S.10.
- (13) Ders.: op. cit., S.15.
- (14) Th.W.Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a.M. 1962. 1968, bes. Kap.1 "Typen musikalischen Verhaltens", S.12-30.
- (15) Fr.Blume: Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte, Kassel 1947.
- (16) A.Schmitz: Das romantische Beethovenbild, Berlin/Bonn 1927.
- (17) M.Zenk: Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption, in: Mf 1980, S.253-279.
- (18) H.H.Eggebrecht: Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption, Beethoven 1970, Mainz 1972.
- (19) C.Dahlhaus: Probleme der Rezeptionsgeschichte, in: Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977, S.237-259.
- (20) Fr.Krummacher: Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft, in: SIM-Jb 1979/80, S.154-170.
- Ders.: Synthesis des Disparaten. Zu Beethovens späten Quartetten und ihrer frühen Rezeption, in: AfMw 1980, S.99-134.
- (21) Th.W.Adorno: op. cit., S.12.
- (22) Ders.: op. cit., S.13.
- (23) Ders.: op. cit., S.14.
- (24) Ders.: op. cit., S.15.
- (25) C.Dahlhaus: Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie, in: The international review of music aesthetics and sociology 1974, S.11-26, S.13.
- (26) Th.W.Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1970, 2¹⁹⁷⁷ (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2), S.338f.
- (27) M.Zenk: op. cit., S.254.
- (28) P.U.Hohendahl: op. cit., S.12.
- (29) M.Zenk: op. cit., S.255.
- (30) Fr.Blume: op. cit., S.5.
- (31) Ders.: loc.cit.
- (32) Ders.: loc. cit.
- (33) Ders.: op. cit., S.38.
- (34) Fr. ブルーメが描くバッハ受容史の変遷は、J. A. シャイベのバッハ批評に代表される当時のバッハに対する拒否、バッハ伝統を支えたベルリン一派、ここに由来するモーツァルトおよびベートーヴェンのバッハ受容、F. メンデルスゾーン・バルトルディによるバッハ・ルネサンスの開始、バッハ協会の成立と旧バッハ全集の出版、それ以後のバッハ研究の発展という諸段階を通過している。この場合、《受容層》は、演奏家(バッハの息子達、J. Fr. ライヒャルト、F.

音楽受容研究の諸相について

メンデルスゾーン・バルトルディ), 理論家 (J. A. シャイベ, J. Ph. キルンベルガー, Fr. W. アールブルク, E. T. A. ホフマン, J. Fr. ロッホリッツ), 音楽学者 (C. H. ビター, Ph. シュピッタ, W. デイルタイ, A. シュヴァイツァー, A. シェーリング), さらに《創造的受容創》(モーツァルト, ベートーヴェン)に及び, 一方, ベルリン, プレスラウ, ケーニヒスベルクの各都市の音楽受容の傾向にも言及されている。

- (35) A.Schmitz : op. cit., S.178
- (36) H.H.Eggebrecht : op. cit., S.13f.
- (37) C.Dahlhaus : Probleme . . . , S.243.
- (38) Ders. : op. cit., S.244.
- (39) Ders. : op. cit., S.243.
- (40) その後のC. ダールハウスの論述では, 適切, 不適切な解釈の区別の問題, 受容史叙述の歴史哲学的シェーマ, さらに「受容の正当性に関する歴史的, 美的判断が正しいとされる基準」(S.250)の問題が扱われる。さらに, 彼は受容史の中心的問題は, 目的設定の妥当性, つまり受容的観点がある作品やジャンルの本質的理解にどの程度貢献しうるかという, テーマ設定の妥当性であるとして, 受容研究の可能性を1) トポス研究, 2) 機能変遷の観点から見た音楽の作用史, 3) 文献学の方法とは逆に, 正当的でないものの衰退の解明に求めている。
- (41) Fr.Krummacher : Rezeptionsgeschichte . . . , S.159.
- (42) C.Dahlhaus : Probleme . . . , S.238.
- (43) Fr.Krummacher : Rezeptionsgeschichte . . . , S.159f.
- (44) Ders. : op. cit., S.161.
- (45) Ders. : op. cit., S.162.
- (46) Ders. : op. cit., S.163.
- (47) Ders. : op. cit., S.164.
- (48) このような方法論の性格上, Fr. クルムマッヘルは, 文章による受容, つまり批評家や音楽学者の受容の証明を研究の対象とすることになる。彼は次のように語っている。「音楽の受容史にとっては, 他でもなく, 音楽の[verbal]な意味という中心問題が大きくなっている。一般には受容の証拠は文章上の変形であり, これらは音楽の実態に関係付けられて初めて, そこから一層の見解を導き出せるのである。」(op. cit., S.160.)
- (49) ここで言及されなかった音楽受容研究には以下のものが挙げられる。

H.H.Eggebrecht : Theorie der ästhetischen Identifikation. Zur Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens, in : Musikalisches Denken, Wilhelmshaven 1977, S.255-276.

Fr.Reckow : "Wirkung" und "Effekt". Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik, in : Mf 1980, S.1-36.

A.Eoller : Hinweise auf die Wirkung Bachs im Werk Franz Schuberts, in : Mf 1980, S.279-291.
- (50) M.Zenk : op., cit., S.256f.
- (51) M.ツェンクによれば, 19世紀は「芸術の多層的意味に於いて理解される自律化が, 聴衆と作品の間に深い淵を作った」(op. cit., S.257) 時代であった。その結果, 1) 受容領域と創作された音楽の間に距離が生じ, 2) さらに作品のジャンル規範からの逸脱に於いては, 社会美学的要求に対する音楽の目的設定の独立化が顕著になる。3) そして創作と受容のかい離は自律的音楽を絶対音楽と規定したところにも現われている。
- (52) M.Zenk : op. cit., S.257.

- (53) Ders.: op. cit., S.261.
- (54) Ders.: loc. cit.
- (55) Ders.: op. cit., S.262.
- (56) 彼が挙げた個々の例は次のものである。1) 個々の聴衆—作品。G. リゲティの第2弦楽四重奏に見る先入見から判断への客体化。2) 批評家—出版。1813年の「ライプツィヒの一般音楽新聞」のイギリス組曲の初版の批評。3) 作曲家—作曲家。ヴァーグナーのベートーヴェン受容の「独占的」機能。4) アルバン・ヴェルクのヴォツェックの「エピローグ」に於ける、内在的、作曲的マーラー受容。5) 聴衆—作品。傾向〔Trends〕の判断。
- (57) M.Zenk : op. cit., S.278.
- (58) W.Ruf : Die Rezeption von Mozarts "Le Nozze di Figaro" bei den Zeitgenossen, Wiesbaden 1977, BzAfMw, Bd XVI.
- (59) Ders. : op. cit., S. 1.
- (60) Ders. : op. cit., S.135.
- (61) Ders. : loc. cit.
- (62) Ders. : loc. cit.
- (63) Ders. : op. cit., S.136.
- (64) Ders. : loc. cit.
- (65) H.H.Eggebrecht : Zur Geschichte . . . , S. 7.
- (66) Ders. : op. cit., S.23.
- (67) Ders. : loc. cit.
- (68) K. クロプフィンガーは、H. H. エッグブレヒトの受容史研究のプリミティブな方法論に対する懐疑——「種々の伝統発展の同時性の中に、クープラーやヤウスが《同時性の非同時性》と称するものは、存在しないのであろうか」(K.Kropfinger : Probleme der musikalischen Rezeptionsforschung, in: NZfM 1974, S.741-746, S.744) —— から、とりわけ初期受容史の受容構造の解明と、共時的、通時的方法の結合の必要性を主張した。
- (69) M.Zenck : Rezeption von Geschichte in Beethovens "Diabelli-Variationen." Zur Vermittlung analytischer, ästhetischer und historischer Kategorien, in : AfMw 1980, S.61-75.
- (70) Ders. : op. cit., S.61.
- (71) Ders. : op. cit., S.61f.
- (72) Ders. : op. cit., S.63.
- (73) Ders. : op. cit., S.72.
- (74) Ders. : loc. cit.
- (75) Ders. : op. cit., S.73.
- (76) Ders. : loc. cit.
- (77) Ders. : loc. cit.
- (78) Ders. : loc. cit.
- (79) C.Dahlhaus : Musikalische Gattungsgeschichte als Problemgeschichte. Zu Beethovens Klaviersonaten, in : SIM-Jb 1979/80, S.113-132.
- (80) Fr.Krummacher : Synthesis des Disparaten . . . , S.99.
- (81) Ders. : op. cit., S.101f.
- (82) Ders. : op. cit., S.101.
- (83) Ders. : op. cit., S.111.

音楽受容研究の諸相について

- (84) Ders.: op. cit., S.112.
- (85) Ders.: loc. cit.
- (86) Ders.: op. cit., S.115.
- (87) Ders.: loc. cit.
- (88) Ders.: op. cit., S.127.
- (89) Ders.: loc. cit.
- (90) Ders.: op. cit.: S.133.