

## E. T. A. ホフマンの調性格論

——C. F. D. シューバルトの見解との比較——

滝 藤 早 苗

E. T. A. ホフマン (1776-1822) は、『クライスレリアーナ』のなかに収められている音楽小説『クライスラーの音楽と詩の同好会 (Kreislers musikalisch-poetischer Klub)』で、彼独自の調性格論を展開している。作家としてよりも音楽家として大成することを切に願っていたホフマンにとって、当時の西洋音楽に必要な表現手段である調について述べることは、何か特別の意味があったに相違ない。そして、いかにホフマンが調の性格付けを行ったのか検証することは、彼の文学や音楽作品の解釈、または彼の音楽思想の考察、ひいては当時のドイツにおける音楽美学を研究する上で非常に重要な作業となるはずなのであるが、残念なことにこの問題は今日まであまり注目されてこなかった。従って、本稿ではホフマンの調性格論の考察を目的とし、その特徴をより鮮明にするために、C. F. D. シューバルト (1739-1791) の見解との比較を試みる。シューバルトもホフマンと同様に、作家であると同時に音楽家でもあった人物であり、彼の音楽思想は当時の多くの人々に影響を与えたと言われている。特にシューバルトの『音楽美学の理念 (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst)』は、調の性格付けを試みた書物の中でも古典派の時代を代表するものとして、広く知られている。L. v. ベートーヴェンやR. シューマンも、幾つかの点で異論を持ちつつも、シューバルトの音楽思想には興味を示した。ベートーヴェンの秘書を務めたA. F. シントラーによると、ベートーヴェンの蔵書のなかには『音楽美学の理念』が含まれていて、とりわけシューバルトの調性格

論に深く傾倒していたという。

ホフマンとシューバルト。多少世代に開きはあるものの、ともにドイツで文学や音楽、その他多岐にわたる分野において活躍した偉才であるが、ホフマンは音楽思想のみならず音楽批評家としての活動においても、シューバルトから大いに影響を受けていると考えられる。しかし、本稿では両者の調に関する見解にのみ焦点を絞って、考察を進めていきたいと考えている。

## 1. 調性格論とは

「調性格論」(Tonartencharakteristik)とは、ある調の心理学的固有性と称することができるかもしれない。各調にそれぞれ異なる性格を結び付けるということは、ヨーロッパ音楽の歴史の中でかなり長い間行われてきた。すでに古代ギリシアの「エトス」(Ethos)論からバロック時代の「情緒説」(Affektenlehre)に至るまで、旋法や調と感情や性格を関係づける試みがなされている。

古代ギリシアでは各旋法が固有の内容的倫理的特性をもつと解され<sup>9)</sup>、11世紀の音楽理論家グイード・ダレッツォもこの信条と似た立場をとり、教会旋法がそれぞれ性質を異にする感情と関係があるとした。それ以後も中世ヨーロッパではこのような論議が種々なされたが、今日の我々の感覚からは程遠く、現在異論なく一般に受け入れられているのは、長調と短調の間の差のみである。バロック時代には、J. P. ラモーによる『和声論』(1722年)や『和声原理の提示』(1750年)などから、新たな和声観が目覚めた。ラモーの体系は三つの主要機能の上に建てられていて、はじめて和声を理論的にもあらゆる作曲の基礎という地位にまで高めた。和声の建築素材が三和音であって、長三和音と短三和音はそれぞれ固有の表現内容をもつものとして対立していた。調号の少ない調は単純な感情に相応しく、一方、調号の多い調はより稀な感情に適したものとされた。それ故、調号の多い調はめったに使われず、作曲家もその使用に慎重でなければならなかった。

それは感情の高ぶった表現、劇的な表現や悲痛な表現のために、あるいはそのほか特に強い感情を表現する場合に使うべきものとされた。このように音楽を構成する種々の要素に情緒の特性を与え、情緒の表現や喚起を音楽の目的と考えるバロック時代の美学理論は、「情緒説」と呼ばれている<sup>2)</sup>。

そして、シューバルトとほぼ同時代に調の性格付けを試みた理論家としては、J. マッテゾン (1681-1764), J. J. クヴァンツ (1697-1773), L. C. ミツラー (1711-1778), J. G. ズルツァー (1720-1779), J. P. キルンベルガー (1721-1783) などの名が挙げられる<sup>3)</sup>。彼らの調性観には共通して、二つの対立概念が存在する。それは、長調と短調、シャープ系とフラット系の調の対立である。この場合、「明るい」、「楽しい」、「硬い」という性格は長調とシャープ系の調に、「暗い」、「悲しい」、「柔らかい」という性格は短調とフラット系の調に結び付けられる。こうした当時の調性観は、やはりまだバロック時代の「情緒説」に基づいたものであり、シューバルトやホフマンに見られる調性格論も、それらの延長線上に位置するものであると考えられる。

## 2. シューバルトの調性格論

シューバルトが調の性格付けを行った『音楽美学の理念』は、彼がカール・オイゲン公に捕えられた際に、獄中にて口述筆記された<sup>4)</sup>。彼のこの著書は、大きく分けて二つの部分から構成されている。第1部には、ドイツ音楽を中心とした西洋音楽の歴史が記され、ヨーロッパ各地の重要な作曲家や演奏家に対するシューバルトの見解がまとめられている。また、「音楽の諸原則」と題された第2部は、楽器の特性や奏法から始まり、歌唱法や声楽の諸様式、音楽用語や曲想・奏法に関する表示法などが続き、そして最後は音楽的才能と音楽的表現についての記述で締めくくられている。彼の調性格論は最終項目である「音楽的表現について」という箇所に記載されているが、ここではまず音楽の演奏上重要な要素である「正確さ」(Richtigkeit)、「明確さ」(Deutlichkeit)、「美しさ」(Schönheit) があげられ

ている。そしてこの音楽表現の三大要素を確認した上で、作曲家にとっての問題、つまり音楽表現の効果を高めるために適切な調を選ぶことの重要性へと話が発展し、最終的に調による性格付けについての論が展開されることになる<sup>9)</sup>。

シューバルトは個々の調の特徴を描写するまえに、次のように述べている。

調は、色彩のあるものか色彩のないものかのどちらかである。純真さと簡潔さは、色彩のない調で表現される。穏やかで憂鬱な感情は変種調で、自由奔放で激しい情熱は嬰種調で描写される<sup>9)</sup>。

彼がここで述べている「色彩のあるもの」と「色彩のないもの」とは、「調号の多い調」と「調号の少ない調」という言葉に置きかえることが可能である。つまり、純真さや簡潔さは、調号の無い若しくは少ない調で表現される、ということである。また、フラット系の調では穏やかな感情を、シャープ系の調では力強い情熱を描写できるという考えは、当時広く支持されていた見解でもある。シューバルトはこの文章に続けて、長調・短調あわせて24の調すべてに関し、それぞれの調の性格付けを試みている。ここでは、まずそれを全訳した上で、彼の解釈の特徴を考察してみたいと思う。(原文は箇条書きになっているが、筆者が表形式に書き換えた。)

C-dur	まったく純粋である。その特徴は、純真、簡潔、素朴であり、子供の話す言葉のようである。
a-moll	敬虔な女性らしさと性格の穏やかさ。
F-dur	好意と安らぎ。
d-moll	気まぐれと、もやもやとした気分思い悩む憂鬱な女性。
B-dur	陽気な愛、善良な道德意識、希望、より良い世界への憧憬。
g-moll <sup>7)</sup>	不機嫌、不愉快、失敗しそうな計画の強行。不満げな

	歯ざしり。手短に言えば、憤りとおっくうな気持ち。
Es-dur	愛や敬虔な気持ち、神との心地よい対話を表す調。三つのフラット記号で三位一体を表現している。
c-moll	愛の告白と同時に、不幸な愛の嘆きを表す。——愛に酔った魂のあらゆる悩みや憧れ、ため息が、この調の中には存在している。
As-dur	葬送の調。死、墓、腐敗、裁き、永遠性が、この音域には含まれている。
f-moll	深い憂鬱、死人の嘆き、悲惨な呻き声、埋葬への憧憬。
Des-dur	悩み過ぎたり、喜び過ぎたり、物欲しげな調。——笑うことはできないが、微笑むことはできる。泣き叫ぶことはできないが、少なくとも、泣いて顔をしかめることはできる。——従って、この調には稀にみる特色と感情しか注ぎ込めない。
b-moll	大抵の場合、夜の衣に身を包んだ変わり者。彼は多少不機嫌で、愛想のよい顔つきをすることは極めて稀である。神と世界に対するあざけり。自分自身と全てのものへの不満。自殺の準備——こうしたものがこの調の中で響いている。
Ges-dur	困難な中での勝利、登りつめた丘陵での自由な深呼吸。激しく戦い、ついに勝利を得た魂の余韻が、この調で用いられている。
es-moll	極めて深く心が追い求める不安な気持ち。くよくよと思いつめた絶望。真っ黒な憂鬱。くもりきった心の状態。あらゆる恐怖、不安におののく心のためらいが、残忍なes-mollから放たれている。もし幽霊が話せるのであれば、およそこの調で語ることだろう。

H-dur	色濃く染まり、抑制のない情熱を伝えながら、けばけばしい色で構成されている。怒り、憤激、嫉妬、半狂乱、絶望、そしてあらゆる激しい心の興奮が、この領域には存在する。
gis-moll	不平家、窒息するほどに抑圧された心。ダブルシャープの中でため息をつく痛ましい嘆き。難しい戦い。手短かに言えば、努力によって到達されたものすべてが、この調の色あいである。
E-dur	にぎやかな歓声、笑みをたたえた喜び、まだ完全ではないが十分な享樂が、E-durの中にはある。
cis-moll	贖罪の嘆き、神や友人、生涯の遊び友達との心地よい語り。満たされない友情と愛のため息が、この範囲にある。
A-dur	この調は、純真な愛の告白、自己の状態に対する満足、恋人との別れ際に感じる再会への期待、若々しい快活さ、神への信仰を含んでいる。
fis-moll	陰鬱な調。これは、猛犬が服を乱暴に引っ張るように、熱情を引きずり出す。怨恨と不満が、この調の表現するものである。この音域ではおそらく安定感に欠けると思われるため、常にA-durの安らぎや、D-durの勝利の喜びが求められる。
D-dur	勝利やハレルヤ誦、関の声、戦勝の歓声の調である。従って、魅力的な交響曲、行進曲、祝祭の歌、天に歓声を上げる合唱曲はこの調で作曲される。
h-moll	いわば忍耐の調、静かに天命を待つ調、神の摂理への服従を表す調。従って、その嘆きはとても穏やかで、突如無礼なことを言い出したり、すすり泣きを始めた

	りすることは決してない。この調の使用は、どんな楽器でもかなり難しい。それ故、明確にこの調で作曲された作品は大変少ない。
G-dur <sup>8)</sup>	あらゆる田舎風、田園的、牧歌的なもの、安らかで満たされた情熱、心からの友情や誠実な愛に対する心のこもった感謝。——手短に言えば、穏やかで安らかな心の動きがこの調で見事に表現されうる。残念なことに、この調は一見容易な感じがするため、今日では全くなおざりにされている。本来の意味では難しい調も易しい調もない、ということが考慮されていない。つまり、このような見かけの難易度を決めるのは、作曲家だけである。
e-moll	素朴で女性らしい、純真な愛の告白、不平のない嘆き。涙を少し伴って出るため息。溶けて（調号が取れて）C-durになるという極めて純粋な至福への希望を、この調は表現する。e-mollは、本来単一の色しか持っていないので、白い服を着てばらのように赤いリボンを胸につけた女の子に喩えることができよう。この調から言い表せぬほどの優雅さを伴って、再び基調のC-durに戻れば、心も耳もこの上ない完全な満足感に浸れる。

このように五度圏（注釈の頁の図表を参照のこと。）を反時計まわりに回りながら、長調・短調の順番にすべての調の特徴を述べた上で、シューバルトは次のように続けてこの「音楽的表現について」の項目をまとめている。

もしかしたら [……] この調性格論について、調は転調によってさまざまに変化するものであるから一定の性格などありえない、と反対されるかもし

れない。その場合には、調の性格をしっかり研究し、作品にうまく順応するものだけを受け入れるのは、作曲家みな義務であるということに顧慮しなければならぬ。実際上手な人であれば、自分の親友たちのサークルを妨害するような奇妙な人物を招待したりはしない。彼は、その集いがより楽しくなるように、自分たちと同じような性質をもつ人々を選ぶのである。自堕落という汚名をきせられた無神論者は、たとえ彼にとって適した場所であっても、静かなキリスト教の聖金曜日の集会には相応しくない。音楽家についても事情は全く同じである。一度音楽家が支配的な感情に適切な調を選んだならば、すぐにこの感情に矛盾する調へ移ってはならない。例えば、基調がC-durのアリアが最初の一部をH-durで終ったり、f-mollから突然Fis-durへ転調しようとしたら、我慢ならないだろう。つまり、それぞれの調による音楽的表現は、しっかりと固定されている。確かに哲学的批評家たちにはまだ十分に認められてはいないが、音楽的表現は厳密な点において詩的表現や絵画的表現よりもはるかに優れているのである<sup>9)</sup>。

シューバルトの調性格論にはまず、当時一般的に受け入れられていた二つの対立概念、すなわち長調と短調、変種調と嬰種調の対立が存在する。長調には、「喜び」「歓声」「陽気な愛」といった楽しいイメージの言葉が多く使われ、短調には、「嘆き」「憂鬱」「不幸」といった悲しみを想起させる語句が多数用いられている。また、変種調と嬰種調の相違に関しては、彼自身が述べているように、変種調では「穏やかで憂鬱な感情」が、嬰種調では「自由奔放で激しい情熱」が表現される。例えば、F-durは「好意と安らぎ」の調であり、f-mollは「深い憂鬱、死人の嘆き、悲惨な呻き声、埋葬への憧憬」を表わす。それに対して、fis-mollは「猛犬が服を乱暴に引っ張るように、熱情を引きずり出す」陰鬱な調であり、D-durは「勝利やハレルヤ誦、関の声、戦勝の歓声の調」<sup>10)</sup>である。

また、シューバルトの調の性格付けにはさらにもう一つの対立概念が存在すると考えられる。それは色彩に関するもので、「色彩のあるもの」と

「色彩のないもの」の対立である。換言すれば「調号の多い調」と「調号の少ない調」の性質の違いということになるであろう。五度圏を用いて考えてみると、まずC-durとa-mollの調号の無い調（基調）を出発点として、左回りにはフラットの調号、右回りにはシャープの調号が一つずつ増えて行くようにしてすべての調を示してみた場合、基調から離れれば離れるほど調号が多くなるため、それと同時に「色彩」が濃くなるということになる。例えば、シャープ五つを調号として持つH-durについては、「色濃く染まり、抑制のない情熱を伝えながら、けばけばしい色で構成されている」とあるが、調号としてシャープを一つしか持たないe-mollに関しては、「本来単一の色しか持っていないので、白い服を着てばらのように赤いリボンを胸につけた女の子に喩えることができ」、それゆえに純真さや素朴さを表現できるという。また、調号が多く色彩が濃くなればなるほど、その調が表現する感情も複雑で激しいものになっていくことが分かる。基調や基調により近い調では、「純真、簡潔、素朴」(C-dur, e-moll) や「穏やかさ、安らぎ」(a-moll, F-dur, G-dur), 「女性的」(a-moll, d-moll, e-moll) などという語句が使用されているのに対して、基調からより離れた調では、「稀にみる特色と感情、夜の衣に身を包んだ変わり者、幽霊の言葉」(Des-dur, b-moll, es-moll) や「激しい戦い」(Ges-dur, gis-moll), 「絶望、憂鬱」(es-moll, H-dur) などの特徴づけがされている。

シューバルトはこの調性格論において、長調と短調、変種調と嬰種調という従来の二つの対立概念を踏まえた上で、さらに調号の増減によって色彩の濃淡が変化するという観点から、さまざまな感情表現が可能であるということを説明しようとしている。つまり、彼は五度圏を多彩な音色パレットに見立てて、詩的表現や絵画的表現にまさる音楽による表現力の豊かさを主張しようとしたと言えよう。

### 3. ホフマンの調性格論

既述の通り、ホフマンは音楽小説『クライスラーの音楽と詩の同好会』

のなかで、各調の性格付けを試みている<sup>11)</sup>。ただし、シューバルトの記述が24の調すべてを網羅しているのに対して、ホフマンの場合は幾つかの限られた調に留まっている点で異なっている。また、シューバルトの著書は音楽美学を専門に扱った理論書であるが、ホフマンのものはあくまでも音楽小説の一部である。この『クライスラーの音楽と詩の同好会』は、草稿段階では二つの部分から構成されており、その一つはクライスラーの交友の集いに関する物語（1814年前半に執筆）で、そしてもう一つは、C. ゴッツィおよびL. ティークからヒントを得て書かれ、「三幕ものロマン派風戯曲」の第一幕になるはずの『王女ブランディーナ』（1814年5月8日から19日に執筆）であった。しかしホフマンは、1819年第2版の決定稿として、この「ロマン派風戯曲」を削除している。

『クライスラーの音楽と詩の同好会』の最終稿に残された同好会会員たちの集いに関する物語のあらすじは、次の通りである。ある晩、クライスラーのもとに「誠実なる友」、「用心深そうな男」、「不満そうな男」、「陽気で気のいい男」そして「なげやりな男」の五人が彼の即興曲を聞くために集まった。ピアノの調律の途中で、燭台にのせてあった芯切りばさみが落ちて、高音の部分の弦が12本から15本ほど切れてしまった。それにもかかわらず、クライスラーは低音部のみでしかも真っ暗闇の中、即興演奏を始める。まずはAs-durから開始し、さまざまな転調を経てc-mollへと行き着く。彼は演奏しながらそれぞれの調の特徴を語るのである。（原文は簡条書きになっているが、筆者が表形式に書き換えた。）

As-dur	<p>（高音部の弦が切れてしまったので、低音のところでは主和音。きわめて弱く。）私のまわりで、ざわざわと不思議で奇妙な音をさせているは、一体何であろうか。——目に見えない翼が上へ下へと煽られている。——私は霞のかかったエーテルのなかを泳いでいる。——しかしこの霞は、炎々と燃え上がる神秘的な圏内で輝</p>
--------	---

	<p>いている。大袈裟すぎるほどに壮大な楽の音や和音のなかで黄金の翼を動かしているのは、なんとも愛らしい妖精たちである。</p>
as-moll	<p>(主和音, 中くらいに強く。) ああ! ——妖精たちは、永遠の憧憬の土地へと私をいざなう。しかし、彼らが私を捕らえると、痛みが目覚めるのである。その痛みは胸をむりやり引き裂いて、胸のなかから逃げ出そうとする。</p>
E-dur	<p>(主和音の第一転回形 [六の和音]<sup>12)</sup>, 再びさらに強く。) しっかりしろ, 我が心よ! ——胸を刺し通した灼熱の光線に触れて, 張り裂けるな。——元気をだせ, 我が勇敢な精神よ! ——おまえの産みの親であり故郷でもあるエレメントのなかで, 活動し上昇していくのだ!</p>
	<p>(主和音の基本形<sup>13)</sup>, 強く。) ——妖精たちは, 私に見事な宝冠を差し出した。しかし, そのダイヤモンドのなかで光り輝くものは, 私の流した幾千の涙であり, その黄金のなかできらめくものは, 私を衰弱させたあの炎である。——勇気と力——信頼と強さを, 霊界の統治にたずさわる者に与えたまえ!</p>
a-moll	<p>(アルペッジョで演奏して, 甘く。) なぜ逃げるのだ, 愛らしき乙女よ。目に見えない枷でどこに行っても引き留められているのに, それでも逃げられるのか。激しい痛みのおまえの胸のなかに入ってきて, 甘美な愉悦で震わせるものが何であるか, おまえは言いあらわすことも, 嘆くこともできないのか。しかし, 私がおまえと霊界の言葉<sup>14)</sup>で話したり愛撫しあえば, おまえにはすべてが分かるだろう。私は霊界の言葉を</p>

	<p>話すことができるし、恐らくおまえにも理解できるだろうから。</p>
F-dur	<p>よし。私がおまえを、愛情込めて腕で抱きしめるように、燃えるような歓喜にあふれてメロディで抱擁すれば、おまえの心は憧憬と愛とでどんなに高揚するだろう。——おまえは、もはや決して私からは離れたがらない。おまえの胸を苦しめていた、かの密かな予感が叶えられたのだから。その音色は、慰めを語る神託のように私の内面からあふれて、おまえに語りかけた。</p>
B-dur	<p>(強く抑揚をつけて。) ——美しい春の野山に広がる生の、なんと愉しげなことか! ——諸々のフルートやシャルマイ<sup>15)</sup>は、冬中ずっと埃にまみれた片隅で、死にそうに凍えていたが、目覚めてすべての愛しき楽曲を思い出し、いまや空飛ぶ小鳥のように愉しくトリルを奏でている。</p> <p>-----</p> <p>(主和音に主音の上方短7度の音程にある音を加えて、熱狂的に。) なまあたたかい西風が、陰気な秘密のように鈍い嘆きの声をあげながら森を吹きぬける。その風がかすめて通り過ぎると、トウヒやシラカバたちは互いに囁きあう。「なぜ、私たちの友人はあんなに悲しげであったのだろう。——彼に耳を貸してあげて、愛らしい羊飼いの娘よ。」</p>
Es-dur	<p>(強く。) 彼のあとを追って進め! ——あとを追え! ——彼の衣装は暗い森のような緑—ホルンの甘い響きは彼の憧れの言葉! ——茂みの陰でその言葉がざわめくのが聞こえるか。それが響いているのが聞こえるか。——ホルンの調べが、喜びや悲しみにあふれて! ——彼だ。</p>

	——さあ、彼のほうへ行きなさい！
	(Dを最低音にした三四六の和音 <sup>16)</sup> ，弱く。) 生というものは、さまざまな方法でふざけた遊びをやらかす。——なぜ願い——なぜ望み——なぜ求めるのだろうか。
C-dur	(主和音の基本形，きわめて強く。) だが，荒れ狂う快楽に酔って，あの開いた墓穴の上で踊ろう。——歓声をあげよう。——その下にいる人たちには聞こえない。——さあさあ——さあさあ——踊って楽しい声をあげるのだ。悪魔がティンパニーやトランペットを奏してやってくる！
c-moll	(きわめて強く，複数の和音を連続して。) おまえたちは彼のことを知らないのか。——彼のことを知らないか。——ご覧，彼は赤く燃えるかぎ爪で，私の心を掴もうとする！——彼は，気ちがいじみた醜い顔にいろいろと変装している。——魔弾の射手や—コンサートマスター——虫を治す医者——大富豪の商人——私が音を奏でられないようにするだけのために，彼は私の弦に，ろうそくの芯切りばさみを投げ付ける！——クライスラー——クライスラーよ！ 元気を出せ！——蒼白い幽霊が真っ赤に燃えた目をしておまえを待ち伏せしているのが見えないのか。——ぼろぼろのマントから，かぎ爪のはえた骨ばった手をおまえのほうに差し出している。——禿げてつるつるの頭蓋骨のうえで麦藁の冠が揺れている！——あれは狂気の霊だ！——ヨハネス，しっかりとせよ。——気ちがいめいた生の亡霊よ，なぜおまえの圏内で私をこのように動揺させるのか。私はおまえから逃げられないのか。——

蚊のように小さく縮んでいる私が、恐ろしい苦悩の  
 霊であるおまえから、宇宙の塵の上へと避難すること  
 はできないのか。——私から離れてくれ！——私は礼  
 儀正しくありたいのだ！ 悪魔が大変礼儀正しい紳士  
 である、と信じたいのだ！——「ひとを悪くとするものよ、  
 恥を知れ」——私は歌や音楽を呪う。——酩酊したキ  
 ャリバンのように、私はおまえの足を舐めて屈従する。  
 ——こんな苦しみから、どうか私を救い出してくれ。  
 ——ああ、ああ、極悪非道な奴、おまえは私の花をみ  
 な踏みつぶしてしまった。——不気味な砂漠には、ど  
 んな茎でさえも若芽を出すことはない。——死んでい  
 る、死んでいる、死んでいる、死んでいる。——

クライスラーが即興演奏で行った転調の範囲については、調の近親関係  
 が考慮されていて、あまり遠い調には転じていない。最初のAs-durから  
 as-mollへの転調は、単純に同主調への移行であり、次のas-mollからE-dur  
 への転調には、エンハーモニック転換を用いている。まずas-mollの主和音  
 をgis-mollの主和音に読み替え、gis-mollのIV度の和音をE-durの主和音に転  
 義している。E-durからa-mollへの移行では、E-durの主和音をa-mollの属和  
 音として、a-mollからF-durへの転調では、a-mollの主和音をF-durのⅢ度の  
 和音として、そしてF-durからB-durへの移行では、F-durの主和音をB-dur  
 の属和音として転義している。B-durから次のEs-durへは、主音Bの上方短  
 7度の音程にある音Asを主和音に加えることにより、その和音をEs-durの  
 属七の和音に転義して移る。さらにC-durへの移行では、間にDを最低音と  
 した三四六の和音を置くことによって、それをC-durの属七の和音に転義し、  
 半音階的転調を行っている。最後のC-durからc-mollへの転調は、同主調へ  
 の移行である。また、最初のAs-durから最後のc-mollへという全体的な流れ

から見ても、c-mollはAs-durの属調の平行調という関係にあり、広義にとれば近親調と呼ぶことができる<sup>17)</sup>。

以上のように、ホフマンの調性格論はクライスラーの即興演奏という枠に沿って記述されているので、彼の巧妙な転調法を知りうる利点があるにしても、すべての調を網羅しておらず、どちらかと言えばフラット系に偏っている。しかしながら、個々の記述はホフマンの調性観を知る上で、非常にメッセージ性が高いと考えられるため、他の作品からの引用も交えながら、シューバルトの見解と比較しつつ考察を進めたい。

第一に、各々の調の特徴を比べてみると、両者の見解には少なからず共通点が存在することに気付く。例えば、As-durで登場する「妖精たち」は「死」や「永遠の憧憬の土地」との連関があり、シューバルトもAs-durの特徴として「死」や「永遠性」を挙げている。また、as-mollにおける「激しい痛み」のイメージ、a-mollの「女性的」な印象、F-durの「愛と抱擁による安らぎ」など、シューバルトの調性格論からの影響が見て取れる。C-durの性質については、『クライスラーの音楽と詩の同好会』からシューバルトとの共通見解を探ることは難しいが、ホフマンによるベートーヴェンのハ長調ミサ曲に関する批評文には、次のような記述がある。

ふだんベートーヴェンの創造的精神は、好んで戦慄や驚愕の感情を起こさせる。[……] それにもかかわらず、このミサ曲は子供のように晴れやかな心情を表現したものになっていた。そしてその心情は、純粋性に基つき信心深く神の恩寵を信じる心、あたかも子供たちの幸福を望んで彼らの頼みを聞き入れる父親に懇願するかのごとく、神に切に願う気持ちであった<sup>18)</sup>。

シューバルトもC-durの特徴を「まったく純粋、純真、簡潔、素朴、子供の話す言葉のよう」としているため、この調においても両者の見解には類似性を看取できる。

ただし、c-mollに関しては事情が異なっている。クライスラーの即興演奏

はさまざまな転調の末、最終的にはc-mollへと移りクライマックスに至るのであるが、この調に関するホフマンの説明は非常に描写が細かく最も長いことから、彼がc-mollをかなり重視していたことが推測できる。こうしたc-mollに関するホフマン独自の調性観については、ベートーヴェンの交響曲第5番との関連性があると考えられるため、後に詳述したい。また、ホフマンの描写には、楽器が多数登場する。例えば、Es-durのホルンやC-durのトランペットなどである。多くの楽器においては、構造上、良い響きを持つ音や調が存在することは広く知られている。そのため、ホルンの独特の響きがEs-durの性格に影響を及ぼし、トランペットのC管がC-durに祝祭的雰囲気を与えるのである。また、ホフマンはトランペットと合わせてティンパニーを登場させているが、古典派の音楽では、ファンファーレを派手に打ち上げるとき以外のトランペットは、ほとんどティンパニーとの組み合わせで使われるのが基本であった。このような楽器の特徴をすべて熟知した上で、ホフマンは調の性格付けを行っているのであり、同じEs-durを描写するにしても「三つのフラット記号で三位一体を表現している」というバロック的なシューバルトの見解とは、多少なりとも違いが見て取れるのである。

第二に、シューバルトの調性格論の体系的な特徴として、長調と短調、変種調と嬰種調による二種の概念の対立や、調号の数と色彩の濃淡の関連性などが挙げられたが、ホフマンの場合はどうであろうか。彼の場合はまず、長調の性格として、「愛らしい妖精たち、勇敢な精神、勇気と力、歓喜、憧憬、愛、愉しげ、甘い響き、荒れ狂う快楽、歓声、踊り」など、明るく楽しいイメージの語句が多用されている。短調は、「胸を引き裂く痛み、嘆く、蒼白い幽霊、狂気の霊、苦悩の霊、悪魔、死」など、暗く悲しい印象の言葉で性格付けがなされている。また、フラット系の調は「エーテルのなかを泳ぐ、永遠の憧憬の土地へのいざない、抱擁、ホルンの甘い響き」など、c-mollを除くと比較的穏やかであるのに対して、シャープ系の調は「胸を差しぬく、張り裂ける、勇敢な精神、勇気と力」など激しい性質を

持っていることが感じられる。従って、ホフマンも長調と短調、変種調と嬰種調による対立に関しては、伝統的な見方に留まっていたと見なすことができる。

調号の数と色彩の濃淡の関連性については、ホフマンは『楽長クライスラーより男爵ヴァルボルンに宛てた手紙』の中で次のように述べている。

あのような特異な状況の場合、つまり何かしらの妖怪現象の圏内に陥ってしまった時はいつも、自分でもよく分かっておりますが、私はあれこれと変わった顔つきをするのが常なのです。また、私はたまたま、以前にトリオで失敗してすっかり不機嫌になっていた時に買った服も着ていたのです。その服の色は cis-moll の調子を帯びているので、私は観客の心を少しでも落ち着かせるために、E-dur 色の襟をその服の上にかけてみました。しかし、恐らくそのようなことで尊台が困惑されたということなどはありますまい<sup>19)</sup>。

cis-moll は調号としてシャープ記号を四つ持つ調であるが、ホフマンはこの調が「すっかり不機嫌になっていた時に」選んだ色、しかもかなり落ち着きに欠けた色彩を帯びている、と解釈している。つまり、cis-moll は非常に激しい色調を帯び、表現する感情も過激なものになるというのである。それに対して、E-dur は cis-moll の平行調であり、E-dur 色を cis-moll の激しい色彩を抑えるために襟として持ってきているということは、彼が平行調によって主調の性質を多少中和できると考えていたことが分かる。平行調による中和作用という見方はシューバルトには無かったものであるが、調と色彩・感情の間に何らかの関連があるとした点においても<sup>20)</sup>、両者の見解に共通性を見出すことが可能である。

#### 4. 無限の霊界へと誘う c-moll

以上のように、シューバルトとホフマンの調性格論には、多くの類似性を看取できるのであるが、ホフマンの場合はそれだけに留まらず、調号が

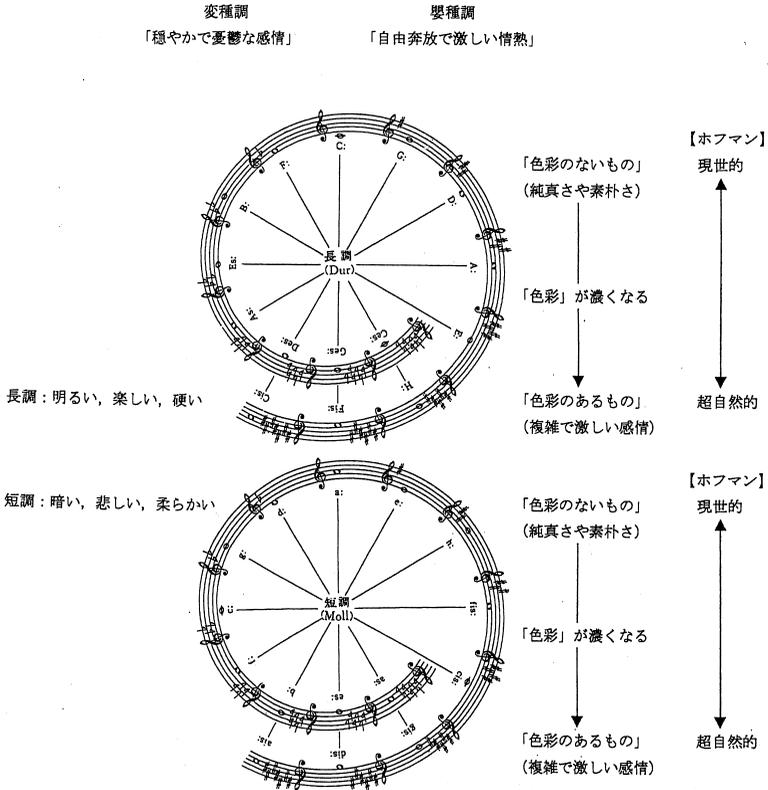
少ない調においては、「愛らしき乙女との語らいや抱擁、美しい春の野山に広がる生、荒れ狂う快樂に酔って踊る」など、現世的な表現が多いのに対して、調号の多い調においては、「エーテルのなかを泳ぐ、神秘的な圏内、妖精たち、永遠の憧憬の土地、悪魔、幽霊、亡霊、霊界」など超自然的な存在や世界についての記述が増えるのが特徴である。つまり、シューバルトが五度圏のエネルギー関係の中に調の性格を位置付けようとした際には、色彩の濃淡や感情の激しさなどの尺度に留まったのに対して、ホフマンはそこに現世と超自然的な世界の対比を盛り込んだ点がシューバルトと大きく異なっている。

かつて17世紀ヴェネチアのアラバステロのオペラでは、黄泉の国や幽霊の出現を表す場面をEs-durで記譜するという習慣があったが、この習慣はその後も受け継がれ、後の時代のオペラにおいてもこのような場面の音楽は、Es-durかあるいはフラット記号の多くついた調で書かれるようになった。また、鍵盤楽器の調律法には十二平均律が普及するまでは、様々な調律法が存在していたが、不均等調律法では調号が増えれば増えるほど、ヴォルフ（うなり音）がかなりひどくなるため、調号の多い調には独特な緊張感が生じることになった。ホフマンが調号の多い調に黄泉の世界を見ていたということは、このような事柄も関係していると考えられる。シューバルトもその影響を受けてはいるが、彼の場合、現世と超自然的世界の対立は見られない。また、ホフマンの調性格論では、特にc-mollにおいて悪魔が人間を霊界へと誘う描写があること、そしてc-moll以上に調号が多くなればなるほど、霊界の奥深くへと進みas-mollにおいて永遠の憧憬の土地へと達することから、ホフマンがc-mollをいわば霊界への入口と捉えていたとも考えられるのである。

さらに、ホフマンが様々な調の中でも殊更c-mollを重視している理由には、恐らく、彼が高く評価していたベートーヴェンの交響曲第5番の影響があると推定できる。ホフマンが『ベートーヴェンの作品67、ハ短調交響曲』の批評文を執筆したのは1810年のことであり、『クライスラーの音楽と詩の同

好会』を著したのはその四年後のことであった<sup>21)</sup>。彼は第5番の批評文をもとに発展させた『ベートーヴェンの器楽』(1813年)の中で、「ベートーヴェンの音楽は戦慄、恐怖、驚愕、苦痛の梃子を動かし、ロマン主義の本質たる無限への憧憬を呼び覚ます」、また、「このすばらしい楽曲は、高まり続けるクライマックスにおいて、聴く者を否応無しに無限の霊界へと引き摺ってゆく」と述べている<sup>22)</sup>。これは、悪魔がクライスラーを霊界へと連れ去ろうとする様子を描いたc-mollに関する特徴と酷似している。つまりホフマンによるc-mollの性格付けは、ベートーヴェンの第5番を相当に意識してのことに違いないと考えられる。

音楽史の視点から見ると、古典派の時代における調の使用は調号の少ない長調に限られており、J. ハイドンとW. A. モーツァルトの晩年まで短調は作曲家にとってまだ例外的な存在で、特別な表現領域に限定されていた。しかし、この状況を一変させたのがベートーヴェンであった。ベートーヴェンは調の選択、短調の使用のいずれにおいても、当時としては非常に斬新であったが、のちに彼のc-mollはロマン派においてひとつの象徴、いわば悲劇の象徴になった。つまり、ホフマンは逸早くベートーヴェンの第5番に注目することによって、c-mollのもつ特殊性を見抜いていたのである。このようなことから、ホフマンには19世紀西洋音楽の歴史を見通す先見の明があった、と言っても過言ではないだろう。



五度圏の図

注

- 1) 例えば、古代ギリシアではドリア旋法は男性的傾向を、フリギア旋法は情熱的傾向を、リディア旋法は女性的特質を、ミクソリディア旋法は悲哀の傾向をもつと解された。
- 2) J. マッテゾンは20以上の情緒を数え上げ、それらがいかにして音楽に表現されるか、ということについて記述している。例えば、「悲しみは遅い動きで、活気のないうとうとと眠いような旋律で、しかもそれを多くのため息で中断して、表現されるべきである」としている。ある意味では、音楽を一種の言語のように使って、感情などを表現しようと考えていた。

- 3) Vgl. J. G. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste in 4 Bänden, Leipzig 1794 [Nachdruck: Hildesheim/Zürich/New York 1994], Bd.4, S. 542; Musikalisches Lexikon. Hrsg. v. H. C. Koch, Frankfurt a. M. 1802 [Nachdruck: Hildesheim 1964], Sp. 1541ff.; J. J. クヴァンツ『フルート奏法』荒川恒子訳 全音楽譜出版社, 1998年, 45-46頁, 98頁。
- 4) 『音楽美学の理念』は, 1784年から85年にかけて口述筆記された後, 1793年1月の„Deutsche Monatsschrift“や1804年1月の„Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung“などに, 抜粋して掲載された。本稿で扱う彼の調性格論の項目は1787年に一部が, 1789年には全体が出版されている。しかし, 『音楽美学の理念』全体が一冊の書籍として出版されたのは, 1806年ウィーンの子のJ. V. Degen社からであり, 息子のL. シューバルトが編集した。
- 5) C. F. D. Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Hrsg. v. Ludwig Schubart, Wien 1806 [Nachdruck: Hildesheim/Zürich/New York 1990].  
シューバルトの調性格論は前掲書の377頁から382頁に記述されている。通常ではTonには「音」, Tonartには「調」という訳語があてはめられるが, シューバルトはここでTonという言葉明らかに「音」ではなく, 「調」という意味で用いているため, 本稿では彼のTonという言葉「調」という訳語で統一する。
- 6) Ibid., S. 377.
- 7) 原文ではh-mollとなっているが, 五度圏の調の配列を考慮すると, これはg-mollの誤植であると考えられる。
- 8) 7)と同様に, 原文ではH-durとなっているが, G-durの誤植と考えられる。
- 9) Ibid., S. 380-381.
- 10) D-durが勝利などの華やかで勇ましい性質と関連づけられる要因として, バロック時代に主流を占めていたトランペットのD管の存在が考えられる。D管では, D-durが良く響く調であるから, D-durがトランペットの音色の祝祭的雰囲気と自然に結びついたのであろう。
- 11) E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in 6 Bänden, [Winkler-Ausgabe] München 1967ff., Bd.1, S.292-297.
- 12) 三和音の第一転回形である六の和音のことを, 今日ではSextakkordというが, 当時はSextenakkordと呼んでいた。(Vgl. J. G. Sulzer: a. a. O., Bd.4, S.371ff.; H. C. Koch: a. a. O., Sp. 1358ff.)
- 13) ホフマンは, 「主和音の基本形」を意味する言葉としてTerzakkordという単語を繰り返し使用している。
- 14) この「霊界の言葉」とは, 音楽のことを意味していると考えられる。ホフマ

ンは、『ゼラーピオン同人作品集』の中に取められた『詩人と作曲家』において、「音楽というものは、遙か遠い霊界の神秘に満ちた言葉なのではないだろうか」と述べている。(Vgl. Hoffmann: Sämtliche Werke, Bd.3, S. 83.)

- 15) シャルマイとは、約2000年前から存在していたと思われるダブル・リード木管楽器の総称で、オーボエ属の前身となった。12世紀ごろ近東からヨーロッパに移入され、13世紀のうちにそれが一般に普及し、とくに町の音楽隊や軍楽隊にとっては、トランペットや太鼓とともに欠くことのできない楽器となった。17世紀にはオーボエにその地位を譲ったが、スペインでは民族楽器として現在でも使用されている。
- 16) Dを最低音にした三四六の和音とは、Gを根音とする七の和音の第二転回形である。三四六の和音は三四の和音と同義である。
- 17) 近親調とは、同主調、平行調、属調、下屬調の四つの調のことをいう。これらは主調と相互に、音階に含まれる共通音が多く、それだけ密接な関係にある。しかし、「近親」の語を広義にとって、上述の四つの調に、属調の同主調および平行調、下屬調の同主調および平行調の四つを加えて近親調と呼ぶこともある。
- 18) Hoffmann: Sämtliche Werke, Bd.5, S. 157.
- 19) Ibid., Bd.1, S. 290–291.
- 20) 調と色彩・感情の間に何らかの関連性があるという考え方は、ロマン派の音楽で大いに応用された。古典派の音楽では、シャープやフラット記号の少ない調が愛好されたが、ロマン派の音楽家は調号の多い調の緊張感を色彩効果のために使用した。
- 21) ホフマンによるベートーヴェンの交響曲第5番についての批評に関しては、拙論「音楽評論家としてのE. T. A. ホフマン——《ベートーヴェンの器楽》の歴史的意義——」慶應義塾大学独文学研究室『研究年報』第20巻（2003年）を参照のこと。
- 22) Hoffmann: Sämtliche Werke, Bd.1, S. 43–44.