

## 精神の自己聴取としての音楽

——ヘーゲルの音楽美学——

中 川 玲 子

はじめに

ヘーゲルのベルリン時代の哲学において、芸術は、自ら自身を対象化し叙述する絶対精神の最初の領域を形成する。とりわけ音楽芸術は、『美学講義』(1835-37, 1842)において、「主観性」——すなわち自己自身へと高揚する精神の概念——を原理とする「ロマン的芸術」の中心点に位置づけられ、精神の自己知の形成上、精神の本来の境地における最初の形態化という意義を持つ。この場合に音楽の本質は、精神の内面性を内面性そのものの形式において内面的なものの自身に把握させること、かかる仕方での「抽象的な自己聴取 (das abstrakte Sichselbstvernehmen)」(Ästhetik III, 152)にある。

ただしヘーゲルの音楽思想については、ベルリン時代の一八二〇／二二、一八二三、一八二六、一八二八／二九年の四回にわたって行われた美学・芸術哲学講義<sup>(1)</sup>の筆記録が順次公開されつつある現在、旧来の『美学講義』の再検討と、ヘーゲル自身の本来の音楽思想の再構成とが要請されている。本稿のねらいは、「精神の自己聴取」としての

音楽の解明を通じて、精神の自己知の体系としてのヘーゲル哲学のなかに音楽芸術をあらためて位置づけることである。

考察を通じて、以下のことが解明される。第一に、主観的内面性の芸術としての音楽の本質は精神の「抽象的自己聴取」であること、この自己聴取の可能性は音と主観とが時間性を共通の境位とすることに根拠づけられていることを確認する。第二に、音楽における自己聴取は本来的に、「歌唱における自由な逍遥」において、自己形成と自己享受の一体性として達成され得るべきことを開示する。そして第三に、音楽の自立性についてのヘーゲルの評価は各年度の講義ごとに異なることを考察し、音楽における精神の自己聴取とは、無規定な主観性の無根拠な自由の行使によって可能となるものであることを解明する。以上の考察に基づいて、精神の自己聴取としての音楽は、いかなる客観的基盤もたない無根拠の自由な主観性の表現であり、自立的であることによって、精神の自己知の形成にとって不可欠な一つの基盤を形成することを解明する。

## 1. 主観的内面性の芸術

ホトーにより編集されたヘーゲルの『美学講義』（1835-37, 1842）<sup>②</sup>において、音楽は「主観性」を原理とする「ロマン的芸術」<sup>③</sup>の中心領域を形成する。ここでロマン的芸術の原理とされる主観性とは、「観念的、対自的に存在し、外面性から脱して内的な定在へと還帰してゆく精神の概念」（*Ästhetik* III, 11）<sup>④</sup>、すなわち古代ギリシアの彫像におけるような自然的定在との融合を解消し、自己の客観性をもはや自己の外部ではなく内部に求めることによって、自己自身へと高揚する精神の概念を意味する。それゆえロマン的芸術の表現すべき内容は、かかる仕方で自己の

本来性へ還帰しようとする精神の「絶対的内面性」(Ästhetik II, 129)に集中する。絶対的な内面性といわれるのは、これがたんなる「外的なもの」に対する「内的なもの」という意味での「内面性」(Innerlichkeit) (a.O., S.140)ではなく、ただ自己の内で自己自身とのみ関係し、自己自身と宥和した精神の最も内的な在り方という意味での内面性、自己内に集中した精神の「内奥性」(Innigkeit) (ibid.)であることによる。この極度の内面性は、いわばただ鳴り響く音のように「外面性なき外化」(ibid.)として、もはや可視の対象へと形態化されなくなつた「自己聴取的」(sich selber vernehmend) (ibid.)にのみあらわれる。このような内容と形式の両方にわたる究極の内面性ゆえに、ロマンの芸術は「音楽的」(a.O., S.141)基調を持つ、と特徴づけられる。

実際、音楽の素材となる音は、なるほど空間上の何らかの物体の振動によつて生じるものではあるが、それ自身は空間上のいかなる物質的形態も持たない。『美学講義』によれば、音は「二重の否定の外化」(Ästhetik III, 135)である。すなわちまず音は、空間上に静止する物質的實在の否定として、観念的な實在である。しかしさらに音は生成すると同時にただちに消滅してゆく存在であり、これによつて自らの観念的な實在をも否定する。このような二重の否定の外化として、音はたしかに外面的なものではあるが、ただしいかなる客観的形態にもあらわれない外面的なものである。音の實在は、ただ聴覚において、音を聴く意識に対してしか保持されない。

しかしながらそれによつて、音は内面的なものを表現するにふさわしい形式となる。というのも音において意識が聴取するのは、物体の外面的客観的形態ではなく、むしろその否定態、物体のそれ自身への内面化の運動だからである。かくして音において意識は、「最初の観念的な有心性」(die erste ideelle Seelenhaftigkeit) (a.O., S.134)に接する<sup>(4)</sup>。なぜなら音として捉えられたこの内面的なものは、物体の空間的存在の真理といえようが、さしあたりは「全く客観を欠いたもの」と抽象的にしか述語できない。それは客観性の否定として「主観性そのもの」であり、言い換

えれば自己であるという以外の内容をもたない「自己」であり、つまり端的な「自我」そのものだからである。

「音楽が掌握するのは、まさしくこの内感の、抽象的な自己聴取 (das abstrakte Sichselbstvernehmen) の領域であり、それによって音楽は内なる変化の拠点を、全的人間の単一の集中心点としての心や心性 (das Herz und Gemüt) を動かすのである」(a.a.O., S.152)。

この「抽象的な自己聴取」こそ、『美学講義』における音楽の本質である。抽象的な自我の主観性は、音楽において、喜怒哀楽等々のあらゆる特殊な「感情 (Empfindung)」(a.a.O., S.150) として表出される。ただし感情においては、直観や概念表象におけるのは異なり、自我それ自身の内面が内容であるにもかかわらず、この内容は自我に対していまだ明確な客観として具象化されてはいない。その内容は、「外面性を絶して自我に関係づけられて」(ibid.) おり、「自我の内に無媒介に包含されて」(ibid.) いる。この対象化されざる自我の内面的なものを内面性の領域においてあるがまま、直観的形態やことばへと具象化することなしに、音楽は表現しなければならない。

しかしかかる主観的内面性の芸術であるゆえにまた、音楽は、他の芸術にはない独特な影響力を「心」と「心性」に対して行使し得るとされる。

「音楽独特の支配力は一種の元素的な威力 (eine elementarische Macht) であり、すなわちそれは、この芸術活動の基盤をなす音という要素に含まれている。この要素によって、主観は、ただあれこれの特殊な点に関して捕らえられるのでもなければ、あるいはたんに一定の内容によって捉えられるのでもなく、その単一な自己、その

精神的存在の中心点が作品へ引き込まれ高められるのであり、主観自身の活動が呼び起こされるのである」(a.a. O., S.155)。

「音楽独特の支配力」とは、たとえば音楽を享受する主観の意識を捉え、意図せざる身体的な反応すら引き出してしまふような力を指している。なるほど造形芸術においても、鑑賞主観が作品に心を奪われることはありうるであろう。しかしその場合にも、主観は作品をあくまで独立した客観存在として直観し、この客観からの自由を保持している。これに対して音楽は、内面性を内面的なままに内面的なものの自身に伝達すべき芸術であるゆえに、独立の客観存在として主観に対立することはない。それどころか、音の流れは主観の自我に浸透し、意識を捕らえ、手拍子や足拍子のような音楽と一体化した活動を促しさえする。

ただし前掲の引用において強調されるべきは、次のことである。すなわちこの音楽独特の「威力」は、音楽においてはあらゆる感情が表出されるとはいえ、たとえば勇壮な軍歌によって鼓舞されるごとく、特定の感情を喚起したり強化したりする効果とは区別されねばならない。また崇高な受難劇に感動する場合のように、音楽を通じて表現される事象の意味内容ゆえに心を動かされることから区別されねばならない。音楽のみがもつこの威力によって成し遂げられるのは、われわれの「精神的存在の中心点」を形成する「単一な自己」が、つまりわれわれのあらゆる精神的活動とその所産に統一を与える自我性そのものが捉えられ、「共鳴」・「共振」すべく促されるということである。そして音楽のかかる威力の源泉は、その要素である音に、より精確に言えば、音において精神が自己をその抽象的内面性において聴取する、ということにある。

しかしそもそもなぜ音を聴くことにおいて、われわれの自己を聴くことが可能なのか。音における自己聴取が可能

であることについて『美学講義』では、究極的には、時間性と自我との類比的構造に根拠を見出している。「自我は時間の内に存在し、時間は主観自身の存在である」(Ästhetik III, S.156)。すなわち自我とは、意識や自己意識の具体的内容を捨象すれば、自らを他者として措定すると同時にこの他者を止揚し、それによって主観的統一としての自我自身を措定するという純粹に否定的な運動である。これと全く同じ否定的運動を外面性の領域においてなすものが、空間性一般の否定的真理としての時間にはかならない。したがって時間は、主観の存在様式である。さらにまた時間は空間性の否定として、音の境位でもある。つまり時間は、音と主観に共通の境位である。それゆえに音はわれわれの自己へ常にすでに浸透してしまっているのであり、われわれの自己をそのもつとも単純な相において、その核心において捉えるのである。以上のごとく、『美学講義』では、音においてわれわれが自らの自己を聴くことの根拠が究明される。

精神の自己聴取としての音楽の意義は、いかなる客観にも外化され得ない精神の自己自身が、その没外面性という本来的なあり方においてはじめて捉えられ、音の形式において自らに形態化されるということに尽きよう。そのかぎり音楽は、『美学講義』における諸芸術の体系のなかで、ハイムゼートの指摘するように、空間的・外面的・物質的な世界から非空間的・内面的・観念的な心への「転換点」、精神の本来的な境位への「突破口」と位置づけられ、「精神のその固有の地盤における最初の自己実現」という決定的な意義を持っている。

ただし自我と音楽との時間における連関は、一八二〇／二二年から一八二八／二九年までのいずれの筆記録においても、精緻な議論として展開されてはいない<sup>(5)</sup>。また講義筆記録では「心」「心性」「心情 (das Gefühl)」の語はほとんど用いられていないのに対して、『美学講義』ではしばしば用いられ、音楽のそれらへの影響が度々述べられていることについて、ヘーゲルの音楽美学があたかも「心情の芸術」であるかのような誤解を招く、という批判もあ

る<sup>(6)</sup>。これらの批判に対しては、たしかに『美学講義』では、音楽の心情、感情への影響力が繰り返し述べられることは認めねばならない。また特定の感情を呼び起こし、強化し、しかし同時にそれを醇化して純粋な自己聴取へと復帰すべきことが強調される。

しかし重点は、音と自我とが時間を共通の境位としていることによって、音楽における抽象的自己聴取が可能となるのであり、音楽が種々の感情を喚起するのにもこれに基づいているということにある。そしてこの場合の自己とは、精神的存在の中心点としての「単一な自己」である。またたしかに音から音楽への具体的な形成が取り上げられ、拍子、和音、旋律など音の修飾の仕方に対応して、様々な感情が喚起されることが述べられる。しかし目指されるのは、たんにあれこれの感情を誘発される状態から、純粋な自己聴取へ復帰することである。全体として学知を完成態とする精神の自己知の体系内での一貫性を維持しようというねらいが前面に出ており、そのために筆記録にはない時間における自我と音との連関の議論などが加えられ、純粋な自己聴取への復帰が強調され、それに伴って心と感情への影響がより多く述べられるようになっていく<sup>(7)</sup>。

## 2. 歌唱における自由な逍遙

『美学講義』音楽章の第三節では、「音楽的表現手段とその内容との関係」が取り扱われる。そこではまず、歌詞や標題などの「ことば」によって表象された内容を伴う「伴奏音楽 (die begleitende Musik)」(a.O., S.195) と、そうした内容からは解放された自立的な「独奏音楽 (die selbständige Musik)」(a.O., S.213) とが区別され、考察されている。これら二種類の音楽の考察の後に、さらに「芸術的演奏」という小題のもと、音楽演奏の二つの方法の考察が

続く。二つの演奏法のうち一方は、作曲家の意図に忠実に既存の作品の完全な再現を目指す演奏法である。他方は、既存の作品のたんなる再生産にはとどまらず、独自の表出によって作品を補完し、あたかもそれ自体が一つの芸術的創作活動であるかのような演奏法である。両者ともに「名人芸的演奏 (Virtuosität) (a.a.O., S.215)」と呼ばれる熟達した演奏によって達成される。演奏方法について取り扱われているのには、たんに音楽が再生芸術であるからという以上の「ある別の一層深い意味」(a.a.O., S.158) が存する。しかしこの点については、後であらためて取り扱う。

まず伴奏音楽と独奏音楽の考察に際しては、二つのことが前提されている。すなわち一方では、音は自体的には抽象的であるゆえに、ロマン的芸術の理念にしたがって精神的な内包を表現しようとすれば、ことばを通じて外から内容を充実されねばならない。しかし他方では、音は音楽においては「目的」として扱われるべきであって、詩芸術におけるのとは異なり、たんなる「語音」に引き下げられてことばに奉仕するのみとなるべきではない。この音楽章における「伴奏音楽」という呼称も、通常の理解とは異なり、むしろ歌詞などことばの方が音楽に伴うという意味で用いられている。この点では、独奏音楽は伴奏音楽よりも一層、純粹に音楽的であるといえよう。ただしことばによって内容が与えられない場合には、音楽は漠然とした抽象的な感情一般を表出しようにとどまり、作品としては平板化するか、あるいは音の関係のもっぱら悟性的な構築に傾斜することになりかねないとされる。『美学講義』にしたがえば、ことばによって制限を与えることで、意識を感情の逸脱や惑溺から脱却させ、純粹な自己自身の聴取へと回帰させることが音楽本来の課題である。その場合に、ことばに従属するのではない仕方では音楽がなすべきこととは、ことばによって与えられた内容を一層内面化することである。

おそらくヘーゲルは元来、声楽にこそ音楽の範型を見ていたのであろう。ただしその理由は、たんに声楽がことばによって内容を与えられるからのみではないであろう。このことは、『美学講義』と講義録に共通の「人間の声」に



についての叙述から推測される。

「人間の声自体が最も完全な音を与える。肌色があらゆる色彩を自らの内で調合しているように、人間の声において管楽器と弦楽器は一体化している」(Hofho 1823 Ms., 267)。

人間の声はあらゆる楽器の響きを含んだ「最も完全な音」である、というこの把握は、一八二三年に初めて提示され、以降、一八二六年および一八二八／二九年の講義録においても維持されている<sup>(8)</sup>。これらの講義録によれば、人間の声は管のように振動する喉と弦のように張りつめた筋肉のゆえに、あらゆる楽器の響きを含む「最も完全な」あるいは「最高の」音である。各々の楽器は固有性を持つ、しかし「人間の声はこれら〔管・弦楽器〕二つの契機を統一する」(Pfordten 1826, Ms., 218) のであり、「主たる楽器は人間の声である」(Heimann 1828/29, Ms., 180)。諸々の楽器の響きを人間の声の諸契機とするこの把握は、本来、人間の声における声楽と器楽、ないし伴奏音楽と独奏音楽との総合という構想をヘーゲルが持っていたのではないかという推測をも許すであろう。

講義録と同様に『美学講義』においても、「人間の声」は「最も自由な、かつその響きに関して最も完全な楽器」(Ästhetik III, S.175) として挙げられている。それに加えて、通常の楽器の場合には、心やその感情とは無関係なたんなる物体が振動するだけであるのに対して、歌唱の場合には、心は「それ自身の肉体」(Ibid.) から響きを発する、とされる<sup>(9)</sup>。

「人間の声は、心そのものが発する音として聴取される。その響きは、内なるものがその本性に従って、内なる

もの自身を表出するところのものであり、この外化によって直接に支配される」(Ästhetik III, S.175)。

声における心の「肉体化」については、『エンチクロペディー』(1830)を参照すれば、次のように説明できる<sup>(9)</sup>。すなわち主観がその内面を感覚する (empfinden) ためには、内面が外面的なものとなり、主観から区別されると同時に主観と一体の肉体的な存在とならねばならない。この説明を声に敷衍すれば、主観の内面的な感覚は、物質的存在の究極としての観念的な肉体性へ、つまり声へと外面化されることによって、あくまで内面性を保持したまま、實在性を獲得する、と理解されよう。ただしその實在性は、音の性質ゆえに、成立すると同時に消失するような實在性である。それゆえにこそ他面において、声には内面的な感覚を放出し、主体から分離する力も具わる。たとえば人は苦痛や悲嘆を声に表出することによって、その感情から解放されるということも、この声における感覚の肉体化とその除去によって説明できるであろう。

精神は声によって自己を實在化しつつ聴取する。これこそが、声による音楽としての音楽が本来的な音楽とみなされた理由ではないか。このことは、とりわけ一八二六年の講義における音楽章の構成から推測される。一八二六年の講義における音楽についての陳述は、音楽形式の「三種の満足」をもって締め括られる<sup>(10)</sup>。すなわちその三種とは、第一に伴奏音楽におけることばによって与えられた精神的内容とメロディーとの結合に見出される満足、第二に独奏音楽、特に器楽における音の構成や進行を看取する音楽通の「理論的知識」(Pfordten 1826, Ns., 222 u. Kehler 1826, Ms., 196) によってのみ見出される満足、そして第三に「歌唱における自由な逍遙 (das freie Ergehen [...] im Singen)」(ibid.) に見出される満足である。

最後の種類の満足に関して、歌唱において演奏家の魂は自由に逍遙する、とされる。というのも歌唱の場合には、

「一つの主題、一つの基本的な進行があり、この主題を歌うことにおいて演奏家の魂もまた一層自由に高揚できる」(Pfordten 1826, Ns., 222) からである。たとえば完成された歌手とは、舞台上において、歌詞などのことばによって限定された内容の枠内で振る舞いつつも、しかし同時にこうした内容的規定から独立して、即興的に振る舞いもするものである。このとき歌手の「歌」―歌詞によって規定された内容を伴う音楽―は、歌手の内面的なものを触発し、運動を喚起し、この内面的なものをして「即興の歌声」―内容から自由な音楽―として外化させる。そしてこの歌声の外化において、歌手は内面的なものへと没入しつつ、自己自身を形成しかつ享受しているのである。このようにして歌唱には、「それ自身のうちで逍遙すること」(Kehler 1826, Ms., 196) あるいは「それ自身に対して高揚すること」(Pfordten 1826, Ns., 221) ができる。この自分自身を聴取させると同時に自分自身を聴取することによって得られる高揚は、ナイチンゲールの囀りに喩えられ、「無意識の魂が一層高次の威力によって我を忘れること」(Kehler 1826, Ms., 196) と描写される。歌唱において成立するとされるこの満足の形式においては、「独立した、内容なき器楽」と「内容に満ちているが、疎遠に規定された声楽」との対立を克服するための「第三の道」が開かれている、と見なされよう<sup>12)</sup>。

音楽は、客観的に存在する生命なき作品によって呈示されるのではなく、生きた主観によって、生きた主観がその内面的なものを伝達することによつてはじめて、主観の内面性の芸術としての意義を成就できる。これが、音楽において、その演奏方法が問われるべき真の理由である。

### 3. 精神の自己聴取としての音楽

ただし一八二六年の講義諸筆記録では、音そのものの自由な逍遙の可能性は、歌唱のみならず器楽にも認められている。それにもかかわらずこれらの筆記録では、自立的な器楽は「一つの不幸 (ein Unglück)」(Pfordten 1826, Ms., 221. u. Kehler 1826, Ms., 196) とも言われ、器楽における名人芸的な演奏に対しては否定的な評価が与えられている。その理由は、自立的な器楽には音の悟性的構成以外の内容が欠けているため、器楽における名人芸的演奏は多くの場合、情趣に欠け、たんなる技巧の披露にすぎないから、とされる。あるいは歌唱との対比において、主題や歌詞による限定を欠いた器楽の場合は常に、「熟考を経ていないもの」(ibid.) が存在し、名人の即興演奏においてすら演奏家個人の習癖に陥ってしまう、と指摘される。器楽の自立性を無内容性、恣意性として否定的に捉えるこの評価は、一八二〇／二二年講義、一八二三年講義にも共通している<sup>(13)</sup>。

これに対して『美学講義』では、名人芸的演奏は器楽における場合であっても肯定的な評価を受けている。特に演奏が所与の作品の忠実な再現であるにとどまらず、自由な追創造的な演奏である場合には、声楽におけるよりも「一層驚嘆すべき」であると言え述べられる (Vgl. Ästhetik III, 221)。なぜならそのような名人芸的器楽演奏においては、外的な道具であるはずの楽器があたかも「魂を吹き込まれた器官」(a.a.O., S.222) のように自在に扱われ、技巧の限りが尽くされ、天才的な想像力によって瞬間的に音の流れに機知に富んだ変化が加えられ、「音楽的生動性の頂点」(ibid.) が極められるからである。これと同様の表現は、一八二八／二九年の講義録にも確認される<sup>(14)</sup>。この講義録でも、名人芸的演奏において「楽器は芸術家の器官になれ」(Heimann 1828/29, Ms., 187) と述べられ、「天才は外

的なものに対する彼の支配ととらわれぬ内的な自由とを示す」(ibid.)と述べられている。これを顧慮するかぎり、名人芸的器楽演奏に関しては、『美学講義』は一八二八／二九年の講義における見解を反映している、とさしあたりは考えられよう。

しかし自立的な器楽に対する、とりわけその名人芸的演奏に対する評価をめぐる一八二六年以前の講義と一八二八／二九年の講義の相違、また『美学講義』との相違は、何を意味するのか。この問いに対して、一八二八／二九年の講義録において際立つのは、以下のような主観性概念の徹底化とそれに伴う音楽の自立性についての省察の深化である。

「音楽は、主題を越えて伸張するという主観的自由の契機を持っている。芸術家は自らの自由を内面化し、行きつ戻りつ、動き回る。この自由な恣意、諸々の想像を示すことが目的」(「傍点論者」である) (a.a.O., S.178)。

音楽は、なるほど主題によって制約される。音楽作品の規定は主題の内にすでに表明され、汲みつくされている。しかし芸術家はこの制約を越えて、主題を拡張し、主題から離れた後に再び復帰することも、あるいは既知の旋律をそこに織り合わせることにによって異質なものにまで前進することもできるであろう。

「主観性が音楽全般の特性であり、この内面的なものは無規定的である。具体的なものにおける最も内的なもの規定された実体的内実を伴わない主観性そのもの」(「傍点論者」)であり、これは恣意を行使して自らを解放することもできれば、規定された内容から自らを解き放つように旋律の揺れ動きから身を振りほどくこともでき

る」(a.a.O., S.186)

主題による制約、あるいは限定を受けないということは、客観的基盤を前提することなしに、恣意すなわち無根拠な自由を行使するということを意味する。その場合、かかる自由の行使としての音楽とは、いかなる客観的前提からの展開でもなければこの前提への復帰でもなく、ただ「自らの自由へ復帰すること」(a.a.O., S.178)であり、この復帰において「自ら自身へ内面化すること」(ibid.)であるといえよう。このような芸術家の自由な想像力の行使こそがほかならぬ音楽の「目的」であり、音楽を通じてはじめて、主観性は主観性としての形態を獲得することができ、主観性の無規定性の徹底化とそれに伴う音楽の自立性に対する肯定的な理解への変更において、一八二八／二九年度の講義録は、それ以前の講義録とは大きく異なっている。

この場合、音楽よりもむしろ器楽において、芸術家はことばによる制約を受けずに、より完全にその自由な想像を展開することができるとなることと考えることもできるであろう。実際、『美学講義』では、一八二六年講義の「歌唱における自由な逍遙」は、自己享受による満足の形式としては、伴奏音楽の旋律的一面に引き下げられ、また既に述べたように、器楽における名人芸的演奏は声楽におけるよりも高く評価されている。しかし一八二八／二九年講義では、『美学講義』とは異なり、声楽と器楽とは、それぞれ一つの音楽形式として並列的に取り扱われている<sup>(5)</sup>。ただし一八二八／二九年講義では、むしろ制約のない自由が強調される。「歌手の自由が圧倒的ならば、芸術的作用の何たるかが現前するのである」(a.a.O., S.187)。その場合あらゆる制約は消失するのであり、「現在する魂にはテキストがない」(ibid.)とされる。これと比較して、一八二六年講義の「歌唱における自由な逍遙」では、歌詞によって基本的進行が規定されていることが重視されていた。この基本的進行に添って、一定の感情を表出し、表出

することによってその感情から解放されることによって、自己自身を回復するということが、自己享受であり自己形成的な自己聴取であった。

最後に、ヘーゲルの芸術の諸体系における音楽の位置づけについて検討したい。主観性を原理とする芸術としての音楽は、絵画および詩とともにロマン的芸術に属する。しかし音響を素材とするという観点からは、音楽は詩芸術（語りの芸術）の前段階として位置づけられ、建築・彫刻・絵画の造形芸術に対置される<sup>(86)</sup>。一八二三年の講義では、端的に「語りは音楽に接続する、そしてこれが音楽の根源的规定である」（*Hohho 1823, Ms.251*）と規定される<sup>(87)</sup>。この規定ゆえに、音楽は本来的に伴奏音楽でなければならず、語りの芸術によって内容を与えられ充実されなければならない。さらに一八二六年の講義では、音は語りへと進展することによって客観性を獲得するとはいえ、音そのものは表象の記号ではなく、抽象的な外化にすぎないと述べられ、これが音響芸術の一般的原理にして要素であるとされる<sup>(88)</sup>。これらの講義録から確認されることは、ヘーゲルの美学思想において、たとえば人間の声において常にことばと音が一体であるように、音は何よりも「語り」の抽象的な一契機として理解されていたということである。このことが、ヘーゲルの芸術の諸体系における音楽の位置を決定するについて大きく影響していたことは否めないであろう。

しかしそれを越えて、精神の自己聴取としての音楽の意義は、いかなる客観にも外化され得ない精神の自己自身が、その没外面性という本来的なあり方においてはじめて捉えられ、音の形式において自らに形態化されるということにある。そのかぎり音楽は、『美学講義』における諸芸術の体系のなかで、ハイムゼートの指摘するように、空間的・外面的・物質的な世界から非空間的・内面的・観念的な心への「転換点」<sup>(89)</sup>、精神の本来的な境位への「突破口」<sup>(90)</sup>と位置づけられ、「精神のその固有の地盤における最初の自己実現」<sup>(91)</sup>という決定的な意義を持っている。たんに

「最初の」形態化であるばかりでなく、われわれのあらゆる精神的活動の格を成しているところのある「根源的」な体験、いかなる可視的客観にも外化され得ない精神的活動の中心点への通路は、ただ音楽のみによって意識に対し確保される。

(1) 注

本稿で取り上げる筆記録は、以下の通りである。

- G. W. F. Hegel, *Vorlesung über Ästhetik*, Berlin 1820/21. Eine Nachschrift, hrsg. von H. Schneider, Frankfurt 1995. (寄川条路監訳、G. W. F. ヘーゲル『美学講義』(法政大学出版局、二〇一七年)
- *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Berlin 1823. Nachgeschrieben von H. G. Holtho. Herausgegeben von A. Gehmann-Siefert, Hamburg 1998.
- *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*. Berlin 1826. Nachgeschrieben von F. C. H. V. von Kehler. Herausgegeben von A. Gehmann-Siefert u.a. München 2004.
- *Philosophie der Kunst*. 1826. Nachgeschrieben durch P. von der Pfordten. Ms. Im Besitz der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Hrsg. von A. Gehmann-Siefert u.a. Frankfurt a.M. 2004.
- *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel*. Im Sommer 1826. Mitschrift von unter Mitarbeit von Iannelli und K. Bert. München 2004.
- *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift von A. Heilmann (1828/29)*. Herausgegeben von A. P. Olivier u. A. Gehmann-Siefert, Paderborn 2017.
- *Esthétique. Cahier de notes inédit de Victor Cousin. Transcription, présentation et notes de A. P. Olivier*. Paris 2005. これら講義録からの引用は、以下、本文中括弧内に筆記者名、講義年、略号 Ms.、ページ数の順に記す。
- Vorlesungen über die Ästhetik*, in: G. W. F. Hegel, *Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a. M., 1970, Bd. 13, 14, 15. 同著作集からの引用は、以下、本文中括弧内に書名、巻数、ページ数の順に記す。この版は、以下の版の改良版である。 *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: G. W. F. Hegel, *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*. 18. Bd. Berlin 1832

(2)



- (7) 財, Bd. 10, 3. Abt. Herausgegeben von H. G. Hoffo. Berlin 1835-37, 718-2 (竹内敏夫訳『美学』(岩波書店、第一巻の上一九五六年、中一九六〇年、下一九六二年、第二巻の上一九六五年、中一九六八年、下一九七〇年、第三巻の上一九七三年、中一九七五年、下一九八一年)。長谷川宏訳『美学講義』(作品社、上巻一九九五年、中巻一九九六年、下巻一九九六年)。ただし竹内訳の第一巻上・中・下は次の版を底本としている。G. W. F. Hegel, *Die Idee und das Ideal. Nach den erhaltenen Quellen* hrsg. von Georg Lasson, Leipzig 1931.)
- (3) 『美学講義』における「ロマン的芸術」とは、いわゆる「ロマン主義の芸術」ではなく、ヘーゲル美学独自の概念である。芸術意識の歴史的形式の一つとされ、絵画、音楽、詩芸術がこの形式に属する。
- (4) 「観念的有心性」について、吉田六弥はこの「観念的」について、芸術の境位において「物質そのものを離脱するのではなくその究極に至る」と意味すると解釈している。「ヘーゲルの『音楽論』」(『大阪明浄女子短期大学紀要』18、大阪明浄女子短期大学、二〇〇四年、p.62)。
- (5) 一八二〇／二一年冬学期の講義録では、音は抽象的内面性の形式であり、かつこの形式は自我自身の形式であることに、音楽の心に対する要素的な威力が由来すると述べられる。さらに一八二三年夏学期および一八二六年夏学期の講義録では、音は拍子などの時間的規定によって具体的に充実される、と付け加えられる。一八二八／二九年冬学期の講義録では、感情の表現は音楽に固有の内容ではないが、感情には「音楽の要素的な威力に属するもの」(Heimann 1828/29, Ms., 179) が潜んでいるとされる。それは「純粋な内面性」(ibid.)、自らの内でも自らを聴取する空虚な自我自身」(ibid.)、規定された内容なしにただ鳴り響きながら自己を聴取すること」(ibid.)とされる。他方で音楽の抽象的規定についての陳述では、音は時間においてあり、時間において規定されることが述べられる。
- (6) Vgl. A. Gehrmann-Siefert, *Das moderne Gesamtkunstwerk: die Oper*, in: *Hegel-Studien. Beiheft 34* (1992), S.198 ff. への批判に對して J.-I. Kwon は「心 (Gemüt)」 「心情 (Gefühl)」 「感情 (Empfindung)」 がヘーゲルの時代には同義語であったことを認めつつ、ヘーゲルにおいては区別して使用されていると指摘している。Kwon によれば、「感情」は講義筆記録においては「心の内容 (Gemütsinhalts)」の形式聴覚であり、これに對し『美学講義』における「心」は「精神的に感じる心胸 (das seelisch führende Herz)」を意味する。Vgl. J.-I. Kwon, *Eine Untersuchung zu Hegels Auffassung der modernen Musik*, in: *Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics*, vol.37, Tokyo 2012, S.12.
- 一八二三年講義録では、音楽は「厳密で冷たい悟性の芸術」であると同時に「最も深い感情の芸術」(Hoffo., 1823, Ms. 262)

であると述べられ、感情とは抽象的内面性に内容が拡充されたものであり、さらに欄外注によれば、「自我がある内容を私の主観性に関係づける形式」(ibid.)とされる。さらに「感情は、内容が私の主観性に関係づけられる限りで、内容の被覆である」(ibid.)とされ「音楽の内容は感情を含まねばならない」(a. a. O., S.265)、「音楽は感情の外化を目的とする」(a. a. O., S.266)と述べられる。一八二六年の講義録では、旋律を通じて表現されるべきは「感受する魂 (die empfindende Seele)」(Pfordten 1826, Ms., 219)としての内面性であるといわれ、続いて主観的な感情としての内面性と、思维としての内面性とが区別されて、感情の個性性、私的性格が強調されている。また音楽の内容は感情と情熱であり、理性的なものや客観的なものではなく、心胸と心情の運動であると述べられている。(Vgl., Pfordten 1826, Ms., 219 ff.)。一八二八／二九年の講義録では、「感情」と「感情の内なる客観的意識」とが区別される。たとえばある音を聴くということは単純な感受する(= ein einfaches Empfinden)であるが、この感受が意識されその相関が表明されるならば、そこには思维の働きがあるという。

一八二一年の講義筆記録には人声の特性についての言及はない。

- (8) 一八二八／二九年講義録では、「人間の声は心によって支配される」(Heinmann 1828/29, Ms., 180)と述べられる。

- (9) Vgl., G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (Heidelberg 1830). In: *Gesammelte Werke*.

- (10) Bd. 20. Hrsg. von Wolfgang Bonsiepen und Hans-Christian Lucas unter Mitarbeit von Udo Rameil. Hamburg 1992, S.410 ff. (同全集からの引用は、以下、略号GW、巻数、頁数の順に記す。) クーレンカンフ は、『エンチクロペディ』の三九九—四〇二節に拠って、感情とはその都度の状況に対する「身体と結びついた反応の仕方」であり、かつそれによって主観が自己を感じる「具体的な対自存在のあり方」であると理解されることを指摘した上で、感情とは根源的には外的状況に反応しようとする身体運動であり、この衝動が抑制されて内面化されたときに、二次的に喜怒哀楽などの情態として名付けられると論じている。これによってクーレンカンフは、感情の形成する「自己感情」—「自己運動」の領域の言語化以前の未規定的・抽象的性格を説明するとともに、音楽が感情の表現であるとは、既成の名付けられた感情を模倣したり音楽の形式に翻訳することによってからではなく、むしろより多くの未知の名付けられぬ感情について「共振」「共鳴」といった仕方で運動の「型」を使用できるようにし、「自己感情」—「自己運動」の形式を提供することによってであると究明している。Vgl., J. Ku-lenkampff, *Musik bei Kant und Hegel*, in: *Hegel-Studien* Bd.22 (1987), S.161-163.

- (11) Pfordten 1826, Ms., 220.

- (12) A. Olivier は、この第三の道を「純粹な声楽」として、また「その都度のテキストから独立した歌であるところの旋律にほかならぬ」と特徴付けている。Vgl., Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826. Herausgegeben und erläutert von A. Olivier, in: *Hegel-Studien* Bd.33 (2000), S.12-13.
- (13) 一八二三年の講義では、音楽は自立的になるほど「悟性のみに属し、識者の為にのみあるにすぎず芸術の目的には忠実でなかったの技巧性にすぎない」と述べられている。Vgl., *Horho.* 1823, Ms., 251 ff. また一八二二年および二三年の筆記録には、名人芸的演奏についての言及はない。
- (14) *Heimann* 1828/29, Ms., 187. ただし名人芸的器楽演奏が、声楽における名人芸的演奏よりも高く評価されているのではない。
- (15) ダールハウスは、音楽の自立性に対するヘーゲルの明快とはいえない多面的な態度を、近代における器楽の発達に対する正確な洞察を持ちながら、ロマンティークに対する批判的意識をもっていたことに原因すると解釈している。Vgl., Carl Dahlhaus, *Hegel und die Musik seiner Zeit*, in: HSB 22 (1983), S.333-350. (清水稜訳「ヘーゲルと彼の時代の音楽」〔同志社外国文学研究〕六七号、同志社大学外国文学会、一九九三年、五二—六一頁)
- (16) 一八二一年の講義では、個別諸芸術を扱う第二部門において、音楽は造形芸術から普遍的な語りの芸術への移行段階という位置を占める。なお、彫塑的芸術と音楽的芸術の両極を詩芸術において拡張しつつ統一する、という芸術の体系構想は、イエーナ時代の体系草稿にすでに確認される。Vgl., GW VIII, S.278.
- (17) クーザンはこの規定に続けて、「人間の声は二つの芸術〔音楽と詩〕を再結合する」と筆記している。Cf. *Esthétique. Cahier de notes inédit de Victor Cousin. Transcription, présentation et notes de A. P. Olivier. Paris* 2005, p.129.
- (18) Vgl., Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826. Herausgegeben und erläutert von A. Olivier, in: *Hegel-Studien* Bd.33 (2000), S.27.
- (19) ハイムゼートは、主観的内面性の芸術という規定によって企図されているのは、音楽の心情に対する関係や作用ではないことを強調している。Vgl., Heinz Heimsoeth, *Hegels Philosophie der Musik*, in: *Hegel-Studien* Bd.2 (1963), S.166.
- (20) *ibid.*
- (21) a.a.O., S.170.

