

ドイツ市民社会における音楽文化のジェンダー化

玉川 裕子

本稿においては、市民的価値観のなかに確固として組み込まれた性差にかかわる言説が、19世紀初頭から中葉にかけての音楽文化をどのように規定していったかを、同時代の女性の音楽活動に関わる言説を検討することによって考えてみたい。

1 19世紀初頭——近代市民社会における女性と音楽の理想像

(1) 女性の音楽教育をめぐるふたつのエッセイ

女性の音楽教育が将来の生活にいくばくか役立つとしたら、それはある程度の水準に達している必要がある。私はいまここで、優れた才能を持っているとか、あるいは別の理由で音楽を職業とするつもりの方の女性の音楽教育について語ろうというのではない。このような女性には、程度も限界もない。より高度な教育を受ければ受けるほど、将来の役に立つ。私がいまここで話題にしたいのは、女性として生まれた自分の本分に忠実にとどまって、音楽を生活を美化し、生の喜びを高めるための手段、人間の普遍的な文化の一部とみなして、これを学び、楽しもうとする女性の音楽教育についてである。思うに、このような女性の教育にはある一定の程度というものがあって、それ以下はもちろんのこと、それを越えてしまっても、より高尚な目的がなおざりにされることなしに目指す目標が達成されることは稀である。女性は輝いてはならない。しかし人の心を動かし、朗らかな気分にはさせなければならない。

これは「女性の音楽教育の程度について Grad der musikalischen Bildung bey Frauenzimmern」と題されて、1807年の『一般音楽新聞』に発表されたエッセイの一部である⁽¹⁾。『一般音楽新聞』というのは、1798年にライプツィヒで発刊され、第1次は1848年まで続いた週刊音楽雑誌で、各号はおおむね、音楽関係の論説記事、新刊音楽書および楽譜の批評紹介、ヨーロッパの主だった都市の音楽関係のできごとについての報告よりなっている。18世紀末よりいくつかの音楽雑誌が発刊されていたが、なかでもこの『一般音楽新聞』は、50年という長期にわたって継続的に発行され、ドイツ語圏の音楽愛好家に広く読まれて、ドイツにおける音楽ジャーナリズムの基礎を築いた。後世の研究者にとっては、19世紀前半の、主にドイツ語圏の

(1) *Allgemeine musikalische Zeitung* (以下 *AmZ* と略), 1806/07, S. 380 – 382. 上記引用は S. 380.

音楽文化を知るための第一級の資料となっている。

問題のエッセイを書いたのは、フリードリヒ・グートマン Friedrich Guthmann という人物である。彼についての詳細は不明だが、19世紀初頭、音楽を中心とする教育活動に従事し、今ここで問題となっているエッセイを発表した前後数年の間、『一般音楽新聞』に盛んに寄稿していた。そのテーマは演奏の際の心構えや具体的な練習の仕方、音楽会の理想的プログラムや音楽の聴き方など、多岐にわたっている。しかし、本論のテーマと関連して取りあげたいのは、前記の「女性の音楽教育の程度について」と、その前年に発表された「女性の音楽レッスンに対するアドバイス Winke über den musikalischen Unterricht der Frauenzimmer」⁽²⁾である。以下、グートマンがこの2つのエッセイで主張していることを少し詳しく紹介したい。

最初に発表されたエッセイ「女性の音楽レッスンに対するアドバイス」は、次のように始まる。

「男子および女子の教育が、その目的も実施の方法も本質的に異なっているべきであると同様、音楽のレッスンもそうでなければならない。」

その際、グートマンは才能を持っていたり、あるいはもっていると自惚れて演奏家になりたいと望んでいる女性のことを問題にしているのではない、ということを再三強調している。彼によれば、演奏家を目指す女性は男性と同様、確かに高度な教育を必要とするが、しかしそういう人は女性としては例外に属する。彼が今語りかけようと思っているのは「快活で、家庭的で、生活を美化し、精神を明朗にし、感情の修養を促進する手段として音楽を愛好する人びと」であるという。こういう女の子も、もちろん基礎的なことを学ばなければならないが、しかし女性の感覚は、花や早春の果実を求めているので、「余り疲れさせず、深くもなく、比較的短時間ですむようなものでなければならず」、それを考慮することは教師の役目であるとグートマンは主張する。とりわけ選曲が重要で、先にあげた目的にふさわしいのは、ピアノ曲ならば「短くて愛らしい素朴な歌や踊り、ロンドあるいは易しいソナタや変奏曲」で、これらの曲は、感情を「いくらか感動」させると同時に品性を高め、さらには「音楽に対する喜び」を促進し、「技術の習得を助ける」ばかりでなく、社交の集まりにおいては「軽い感銘を与え」、後々まで「素晴らしい楽しみ」を提供するという。歌曲の場合は「民謡」がもっとも好ましく、技巧的なアリアやオペラ関係の曲、芸術歌曲は「余りに多くの勉強」を要求し、しばしば健康を損ねるほどの負担を肺に負わせることになるうえ、「単純なものに対する感覚を墮落させる」ので、少女にはふさわしくないという。

以上がグートマンの「女性の音楽レッスンに対するアドバイス」の概略である。

(2) *AmZ*, 1805/06, S. 513-516. 以下、同記事からの引用に際しては頁の記載を省略する。

ここで展開された見解は、翌年に発表された「女性の音楽教育の程度について」の冒頭で、最初に引用したとおり、もう一度集約した形ではっきりと表明される。その際グートマンは、一定の水準を達成しなければならないが、その水準を越えてしまっても「本来の目標」が達成されないという彼の主張が、次の2つのタイプの女性にはあてはまらないとする。第1のタイプは、冒頭で触れられているとおり、職業音楽家になりたいと思っている女性、第2のタイプは、「自らの教養を常に深めようとするばかりか、生涯にわたって芸術をすすんで追求することができるほどの自立性をもつことを幸福と感じる貴婦人」⁽³⁾である。そして彼が語りかけている対象は「中流の善き少女 *die guten Mädchen der Mittelstände*」⁽⁴⁾であると、明確に言い切る。

いずれのエッセイにおいても、一見したところ、グートマンは男女の相違を自明のこととし、女性は花や早春の果実を求めるものだと断定しているようにみえる。しかしその一方で、彼は自分が対象とする女性のタイプを注意深く限定しようとしている。音楽の才能ある女性、自ら芸術に能動的に関わっていこうとする女性の存在自体は、彼は否定していない。整合性を保つために彼がとったのは、自説の枠に収まりきらないこうした女性を「例外」とみなし、自分の語りかけている対象は「中流の善き少女」であると強調することであった。今日の私たちからみると、グートマンのこのような対象の限定こそ、女性一般にあてはまる「女性の特性」なるものの存在自体の怪しさの何よりの証左である。しかし、同時代の人びと、とりわけ自分に向かって語りかけられていると感じた「中流の善き少女」——および彼女たちの両親——が、「女性の特性」なるものが自明の理として存在し、それにふさわしい音楽との関わり方があると信じ込まされていったことは、容易に推測される。もし、日常生活の細部においてどのように振舞うかが「中流」階級に属するかどうかをはかる有力なバロメーターとして機能しているような状況のなかで、同様の主張が繰り返しなされたとしたら、その浸透力はさらに強いものとならざるをえない。

(2) 同時代の女子教育をめぐる議論

グートマンの女子音楽教育論は、多くの点で、いわゆる汎愛主義者といわれた人びとの女子教育論と酷似している。ここでは女子教育を集中的に論じているヨアヒム・ハインヒリ・カンペの『我が娘に贈る父親の助言』⁽⁵⁾を取りあげたい。

(3) *AmZ*, 1806/07, S. 381.

(4) *Ebenda*, S. 381.

(5) Joachim Heinrich Campe, *Väterlicher Rath für meine Tochter*, Braunschweig, 1791. 以下の引用は、この1791年版による。

本書は1789年出版された本書は、その序のなかで、著者は本書を「幸福な中流の若き女性 *junge Frauenzimmer des glücklichen Mittelstandes*」のために書いたものであり、「高貴な身分の若き貴婦人 *junge Damen von Stande*」を対象としたものでないと断っている⁽⁶⁾。そしてこの断り書きは本書のなかでひとかたならず繰り返されている。このような中流の女性の本分は、カンペによれば、「人に喜びを与える妻、子どもを育てる母、そして家庭をとりしきる賢明な管理者」にあるという⁽⁷⁾。

妻は人類のもう半分、つまりおおいなる苦難や心配や難儀にも耐えなければならない男性の生活を、やさしい思いやりと愛に満ちた気遣いと献身によって楽しいものにすべきである。母親は単に子どもを産むだけでなく、美しい人間的徳の最初の芽を子どもたちのなかに育み、また彼らの魂の最初の蕾がすすくと育つように賢く教育しなければならない。家庭の管理者は、注意深さ、秩序、清潔さ、勤勉、儉約、経済に関する知識と巧みさでもって家庭の幸福を維持し、榮譽を守り、働いている夫の家庭的落ち着きと幸福をしっかりと支えなければならない。彼に生活の心配をかけないようにし、彼の家を平和と喜びと幸福のすみかとすべきである⁽⁸⁾。

カンペは、女性が自らに与えられたこのような役割をしっかりと心に留めておかなければならないのは、単に家庭の幸福のみならず、国家の命運もまた「女性たちがその生まれつきの市民的本分を満たすその方法にかかっている」からであるという⁽⁹⁾。そして、女性に家庭を守る役割をあてがうカンペは、市民階層に属する女性が音楽や絵画などの素養を身につけることは、限度を越えない限り彼女たちの本分にふさわしいものであるとする。つまり「女性に与えられた天職に必要欠くべからざる重要な準備を疎かにせず、健康に害を与えない程度」の教育ならば、母としての役割にふさわしく、また自身の教養を高め、さらには「彼女自身と、彼女の未来の夫の生活を美しいものとし、心配や悩みごとを一掃し、家庭全体を罪のない、それゆえに慈しみに溢れた喜びで生き生きしたものにすることができる」ので、少女にとって有用だというのである⁽¹⁰⁾。

ここには「妻、主婦および母」を女性の本質的な特性とみなして、女性の領域を家庭に割り振り、家庭外で「戦う性」とされた男性のサポート役を女性の属性として固定化していこうとする意志がはっきりと読みとれる。さらに、それが国家に

(6) Ebenda, S. VIII. 「我が娘、すなわち市民階層の娘 *ein Mädchen bürgerlichen Standes*」(S. 39) のために書いていると記述から、カンペが *Mittelstand* と *bürgerlicher Stand* を同じ意味で使っていることが確認される。

(7) Ebenda, S. 14.

(8) Ebenda, S. 15.

(9) Ebenda, S. 15.

(10) Ebenda, S. 128.

とっても有用であることが明言されている。近代化の過程で制度化された国家を支える「戦う性」と「生む性」の分業体制が、具体的な言説のレベルでどのように展開されたかの一例をここにみるができるだろう。このようなジェンダー秩序のなかで、女性が音楽や絵画などに関わることは、合理的思考の支配する生産世界に対置された、感情優位の私的生活領域を彩り、まさにそのことによって生産世界を背後から支えるかぎりにおいて容認されている。

カンペの書は1789年に出版されて以来広く読まれ、1832年までに十版を重ねたという⁽¹¹⁾。ゲートマンが汎愛主義者たちと交流があったかどうかは不明だが、彼の手になる女性の音楽教育論に、汎愛主義者たちの女子教育論の影響は容易にみてとれるだろう。ゲートマンの2つのエッセイは、市民的価値観のなかに組み込まれた性差をめぐる言説が、市民的音楽文化の理想を語る19世紀初頭の言説にも浸透しつつあったことを、極めて具体的に示している。

(3) 規範の拘束と逸脱

ここまで検討してきたカンペやゲートマンの論に典型的にみられる市民階層の女子教育観、女性の音楽教育観は、現実には生きた女性たちの音楽活動にどのような影響を与えていた、もしくは与えていなかったのだろうか。一人ひとりの女性の音楽活動が、個々人の資質および周りの環境に応じて多様であったことはいうまでもない。具体例に即して、それぞれの音楽活動、さらには生そのものに、女性の音楽実践を家庭内に限定しようとする市民的規範がどのように関わっていたのかを検討していくことは、興味の尽きないテーマである。

近年、ゲートマンのエッセイが書かれた前後百年ほどの時代を見渡したとき、アマチュアとしてであれ、職業音楽家としてであれ、結果的に地域の音楽文化に大きな貢献をした女性たちが実は数多くいたことが指摘されている⁽¹²⁾。本稿ではこの点については立ち入らない。ただ、2つの名前だけは挙げておきたい。1人は、その演奏活動から報酬を得ないという意味ではアマチュアであったが、慈善音楽会や自邸における私的な集いでの演奏その他を通して、地域の音楽文化を彩ったファニー・ヘンゼル、旧姓メンデルスゾーン＝バルトルディ、もう1人は19世紀を通じて職業音楽家としてヨーロッパ中で演奏活動を行ったクララ・シューマン、旧姓ヴィークである⁽¹³⁾。一方はアマチュアとして、他方はプロとして、まったく異

(11) Elisabeth Blochmann, *Das „Frauenzimmer“ und die „Gelehrsamkeit“. Eine Studie über die Anfänge des Mädchenschulwesens in Deutschland*, Heidelberg, 1966, S. 35.

(12) Vgl. Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M., 1991. 阪井葉子＝玉川裕子共訳『楽器と身体——市民社会における女性の音楽活動』（春秋社、2004年）。

(13) この両者については近年さまざまな研究が公にされている。それぞれ邦語文献をひとつ

なった音楽活動を展開したが、2人ともそれぞれの活動を通じて、同時代の音楽生活をより豊かなものにした。彼女たちは、確かに音楽教育そのものにおいて、制限を受けることはなかったようにみえる。しかし、自らの音楽活動を、自らの手で切り開いていく段になって、女性を家庭に囲い込もうとする風潮と無縁でいるわけにはいかなかった。2人はそれぞれの置かれた条件や資質に応じて、圧力を受けとめ、あるいはそれをかわして、自らの意思の実現可能な方向を探っていった。

しかし、上記2人をはじめとする、音楽文化を豊かにすることに貢献したさまざまな女性たちの個別の活躍が、ジェンダー規範に基づいて課された女性の音楽活動に対する制約をまもなく無効にしていっただけではなかった。むしろ19世紀半ば以降、ピアノを所有する人口の増加とともに⁽¹⁴⁾、規範はよりはっきりとした形で定着していったようにさえみえる。その象徴ともいえるのは、『乙女の祈り』をその代表格とする、いわゆる「サロン音楽」といわれるジャンルの流行である。次節では、この「サロン音楽」と、さらにそれに対抗して打ち出されてきた「家庭音楽」をめぐる言説の考察を通じて、19世紀中葉以降の音楽文化にジェンダー規範がどのような形で貫徹していったのかをみていきたい。

2 19世紀中葉——「サロン音楽」と「家庭音楽」

(1) サロンと「サロン音楽」

音楽史ではしばしばサロン、もしくはサロン音楽という言葉が使われる。文化史や歴史学におけるサロン研究においては、さまざまな集まりのどこまでを「サロン」と呼びうるかについて、その定義の困難さが指摘されているが、音楽史ではさらに曖昧に、多義的に使われている。ドイツ語圏を代表する音楽事典『歴史と現在における音楽』(以下『MGG 音楽事典』と記載)の新版で新たに採用された項目「サロン音楽」においては、音楽史における「サロン」と「音楽」についてのさまざまなレベルにおける錯綜した関係がきわめて明快に整理されている⁽¹⁵⁾。この項目を執筆したアンドレアス・バルシュテットは、「サロン音楽」について検討する際に

ずつあげておく。山下剛『もう一人のメンデルスゾーン——ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼルの生涯』(未知谷, 2006年), ナンシー B. ライク (高野茂訳)『クララ・シューマン——女の愛と芸術の生涯』(音楽之友社, 1987年)。なお、拙論「音楽史研究におけるジェンダー論の可能性」『ドイツ研究』第31号(2000年)も参照。

(14) 19世紀半ば以降のドイツ語圏におけるピアノ産業の発達と、ピアノの所有者については以下を参照。Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Wiesbaden, 1989, bes. S. 63-78 und 134-142. Auch vgl. S. 377-378.

(15) *Musik in Geschichte und Gegenwart* (以下, MGG と略), Neuausgabe, Sachteil 8, Kassel u. a., 1998, S. 854—867. サロンと音楽をめぐる以下の拙論を参照。「サロンーサロン音楽ー音楽サロン」『桐朋学園大学研究紀要』第28集(2002年)。

は、場もしくは制度としてのサロンにおける音楽実践の歴史と、「サロン音楽」という概念の歴史を分けて扱うべきであると指摘している⁽¹⁶⁾。ここで問題としたいのは、後者のほうである。以下、バルシュテットの記述を要約紹介するかたちで、「サロン音楽」という概念の意味するところを、確認しておく⁽¹⁷⁾。

バルシュテットによれば、この呼称が音楽のあるジャンルを意味する言葉として使われ始めたのは、1830年代半ばからのことであるという。この時代のパリでは、経済的に繁栄を誇り始めた上流市民が自らの富を示す格好の場として競ってサロンを開いた。職業音楽家にとっては、流行の発信地となっていたパリのサロンで成功することが、公開コンサートへの何よりの登竜門となっていた。そこで成功するためにもっとも効果的だったのは、曲芸まがいのアクロバティックな演奏技術を売り物とすることであった。代表例はフランツ・リスト、アンリ・エルツなどで、彼らは——彼ら以前の職業音楽家のほとんどがそうであったように——自ら作曲し、演奏した。1830年代から1840年代にかけての時代、「サロン音楽」という語は、職業音楽家ももっぱら自作自演のために作曲した、高度な演奏技術を要求し、華麗かつエレガントな楽曲を指していたという。その多くは、流行のオペラの一部に基づくファンタジーや、サロンでの演奏を念頭においたエチュード、あるいは単純に「サロン小品」と銘打たれた作品であった。

しかし、同時期、音楽に対する市場原理の影響力は急激に高まっていた。そうしたなかで、急速にその数を増やしつつあったピアノや歌を嗜む市民階層の女性たちは、音楽産業の格好のターゲットとなった。それに呼応するかのようには、すでに1840年代に「サロン音楽」という呼称は、より多く楽譜販売の見込める、アマチュアの音楽愛好家、とりわけ女性たちが家庭で演奏するための曲に使われるようになっていったという。これらの音楽愛好家向け作品の作曲家は、高度な演奏技術を売り物とするヴィルトゥオーゾタイプの音楽家が作曲と演奏の両方で活躍し、また作品のタイプもしばしば多様であったのに対して、もっぱらサロン音楽の作曲に終始し、公への登場も出版に頼っていた。当然のことながら、これらの曲には、売り上げを高めるために、その消費者と目されたアマチュアの音楽愛好家たちの技量とその音楽実践の目的にあわせたさまざまな工夫が凝らされていた。たとえば、センチメンタルなメロディー、美辞麗句に満ちたタイトル、あるいは、中程度の難易度でありながら難しく聞こえる、などである。多くはピアノのための小品だが、オペラのポップリやダンス、あるいは歌曲なども含まれていた。19世紀半ば以降大量に生み出されていくことになったのは、この類の「サロン音楽」であった。

(16) *MGG*, Sachteil 8, S. 855.

(17) *Ebenda*, S. 860–865.

(2) 「サロン音楽」の変質—— 1840年代；『一般音楽新聞』の批評を手がかりとして

前項でバルシュテットの記述に基づき概観した「サロン音楽」の変質過程を、ここでは『一般音楽新聞』の新刊楽譜批評を手がかりとして、具体的に跡付けてみたい。

「サロン」ということばをタイトルにもつ楽曲が、最初に取りあげられるのは、1841年である。計4種類の楽曲で、うち3曲が「サロン曲 *Morceau de Salon*」と名づけられている⁽¹⁸⁾（残りの一曲は *Pièce de Salon*⁽¹⁹⁾）。作曲者はフランツ・リストやアロイス・タウジツヒといった、名人芸のピアノ演奏でも名を馳せていた作曲家にしてピアニストでもある音楽家たちである。また、タイトルにサロンという語を含まないものの、批評のなかで「サロン音楽 *Salonstück*⁽²⁰⁾、*Salonmusik*⁽²¹⁾」といわれている例もみられる。この年の批評では、いずれの形であれ「サロン」という語が楽曲に関連付けられて使われた場合、それはおおむね高度な演奏技術をもつ職業音楽家によってサロンで演奏される、サロンの華やか且つ心地よい雰囲気にあふわしい曲といった意味あいで作られている。

1844年、この年『一般音楽新聞』は、とりわけ多くの *Morceau de Salon* をその批評の俎上にのせた。それはこの頃、このタイトルをもつ楽譜が次から次へと出版されたため、ある批評は「幻想曲およびサロン曲 フィーバー *Fantasie- und Morceau de Salon - Epidemie*」と評している⁽²²⁾。45年以降も、数は減るものの、*Morceau de Salon*、もしくはタイトルに「サロン」をうたっていないくても、批評のなかで「サロン音楽」であると示唆されている曲が散見される。それらをみると、「サロン音楽」という語が、サロンで成功を目指す音楽家によって演奏される高度な演奏技術を要する華麗でエレガントな曲、というもとの意味で使われている例とともに、それとは異なる意味合いで用いられているケースが次第に目につくようになる。たとえば、「サロン音楽」というタイトルをもつ曲が、必ずしも特別な演奏技術を要求されるわけではないが、美しいメロディーその他によって演奏効果が高い曲と評されている例が複数ある⁽²³⁾。そのような曲のひとつは、「サロンで弾くにはふさわしくないかもしれないが、レッスン用には適しているだろう」と評されている⁽²⁴⁾。

(18) *AmZ*, 1841, S. 704 und 1095.

(19) *Ebenda*, S. 706.

(20) *Ebenda*, S. 1063.

(21) *Ebenda*, S. 1097.

(22) *AmZ*, 1844, S. 767.

(23) たとえば *ebenda*, S. 767.

(24) *Ebenda*, S. 661.

ところで1846年のある批評は、「サロン音楽」という語がさらに異なる意味合いを帯び始めたことを伝えている。その批評はフリードリヒ・カルクブレンナーのピアノ四重奏曲に触れて、「美しい旋律に富み、華麗で効果大だが、もっぱら使い古されたパッセージからなる、深みも内面性も感じられない、書きなぐられたサロン音楽」⁽²⁵⁾と断定している。この評者は続けて「サロンのお楽しみのために」書かれた曲なので、批評するに値しない、と切り捨てる。カルクブレンナーはもともとヴィルトゥオーゾタイプのピアニストとして名を馳せた音楽家であり、この作品はヴィルトゥオーゾタイプの曲と推測される。注目されるのは、同曲を深みや内面性に欠けるとして非難し、「サロンのお楽しみのために」書かれた曲ゆえに批評に値しないとされている点である。これまでみてきた批評においては、サロンでの演奏のために作曲すること自体は決してネガティブな意味合いをもっていなかった。それが、ここでは「サロンのために書かれたので」批評に値しないといわれているのである。詳細にみていくと、「サロン音楽」というタイトルが乱発され始めたところから、この語は流行にのった軽薄な音楽という意味合いを帯びて使われているケースが散見され始めるが、1846年の批評においては、サロンのために作曲すること自体がネガティブな評価の根拠となっている。

ところで1846年のくだんの批評は続けて、フリードリヒ・フォン・フロトの《ピアノ、ヴァイオリン、チェロのためのサロン・トリオ Trio de Salon pour Piano, Violon et Violoncelle》と名づけられたピアノ・トリオに触れている。評者は、刺激的で人の歓心をかうことばかりを狙って音楽的な深さのみじんも感じられない価値のない作品が「トリオ」という名称をもつことに遺憾の意を表明したあと、「ある種の女性のディレクタント」におあつらえ向きだと言っている⁽²⁶⁾。

ここに、この後、19世紀後半を通じて、「サロン音楽」がアマチュアたち、それももっぱら女性たちが好んで弾く、価値の低い楽曲を指す言葉となっていく萌芽が認められるだろう。19世紀後半に実に多くの「サロン音楽」の類が出版された。そのうちかなりの数の曲がセンチメンタルなタイトルをもっていた。そのもっとも典型的な例は、1851年に出版されたテクラ・バダジェフスカの《乙女の祈り》である。こうした大量生産の「サロン音楽」の弾き手がもっぱら若い女性たちであったことは、バルシュテットおよびトビアス・ヴィトマイアーの共同研究において、実証的に跡付けられている⁽²⁷⁾。彼らは19世紀後半の経済発展によって財産を持つ市民階

(25) *AmZ*, 1846, S. 348.

(26) *Ebenda*, S. 349. 当時アマチュアの芸術愛好家はしばしば「ディレクタント」と呼ばれ、地域の市民的音楽文化育成にとってかけがえのない存在であった。もともとは中立的な意味で使われていたこの語が、19世紀最初の数十年の間にしだいに否定的ニュアンスを帯びていったことについては、ホフマン『楽器と身体』参照。Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 95-104 (邦訳, 98-111頁)。

層が教養市民にとって代わったことにより、音楽がより一層、彼らの属する社会階層の指標を示す機能という側面を強めていったこと、とりわけ、感情を女性の本質的特性のひとつとみなすジェンダー観と、音楽を感情の芸術とみなす音楽観とが結びついて、音楽（とくにピアノ）の素養が以前にも増して市民階層⁽²⁸⁾の女性に必須のものとしてされるにいたったことを指摘している⁽²⁹⁾。若い娘たちにとって音楽の素養は社会的地位にふさわしいマナーであると同時に、マナーを身につけるための道具でもあった⁽³⁰⁾。また少女のセンチメンタルな夢想に呼応するようなタイトルをもつ「サロン音楽」は、彼女たちの感情の捌け口ともなったという⁽³¹⁾。

職業音楽家がサロンで名人芸を披露する楽曲を指す言葉だったサロン音楽は、そこそこの技量しか持ち合わせないアマチュア女性ピアニストが、自らの属する階層のマナーに従って家庭でピアノを弾く、あるいは市民階層の義務と化した社交の集まりで演奏して花を添えるような楽曲を意味する言葉に変質していった。その過程は、あたかも世紀初頭のフリードリヒ・ゲートマンの呼びかけが、実を結んでいく過程のようにみえる。

(3) W. H. リールの家庭音楽論

『一般音楽新聞』の1846年の新刊批評のひとつは、サロン音楽が外面的効果ばかりを狙って音楽的な深みを欠いていると批判していた。このような批判は、音楽に精神性を求め、神聖なものともみなす音楽観からなされた、音楽の商品化に対する批判という文脈のなかで理解される。その著書『家族』のなかで家庭音楽を礼賛したヴィルヘルム・ハインリヒ・リールも、この同時代の音楽文化に対する批判を共有し、その風潮に抗して『家庭音楽集』⁽³²⁾を出版した。その序⁽³³⁾は、外面的な効果をもっぱら追い求めている音楽界の現状への警鐘に満ちているが、この序を一読すると、この批判の背後にはさらに別の動機が働いていたことが浮かび上がってくる。以下、これを検討したい。

この『家庭音楽集』は、ドイツの詩人の詩にリールが付曲した歌曲集である。そ

(27) Ballstaedt / Widmaier, *Salonmusik*, hier bes. Vgl. B. -II. Salonmusik und bürgerliche Lebensweise, S. 132-254.

(28) バルシュテットおよびヴィトマイアーの規定により厳密に従えば、財産と教養をもつ市民階層 das Besitz- und Bildungsbürgertum ということになる。Vgl. ebenda, S. 152.

(29) Ebenda, S. 201.

(30) Vgl. ebenda, S. 203-207.

(31) Vgl. ebenda, S. 216-219.

(32) Wilhelm Heinrich Riehl, *Hausmusik. Fünfzig Lieder deutscher Dichter in Musik gesetzt von W. H. Riehl*, zweite umgearbeitete Auflage, Stuttgart, 1860. 初版の出版は1855年。

(33) 上記第2版においてはこの序は Des Tonsetzers Geleitsbrief と名づけられている。Ebenda, S. IX.

の出版意図をリールは、「簡素でまじめなドイツの家庭音楽」⁽³⁴⁾を供するためと説明する。彼は、この歌曲集が外面的な効果をいささかなりとも考えていないので、サロンにおける演奏にはふさわしくないという。その代わり、内面に影響を及ぼし、神聖な家庭の喜びのために歌うにふさわしいと主張している⁽³⁵⁾。ここから、家庭音楽が、リールにとっては批判の対象であるサロン音楽の対極に位置付けられていることが読みとれる。さらにリールがドイツの家庭音楽の精神的系譜をゲーテやシラーの詩に求め、バッハやヘンデルの教会音楽、およびハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの音楽に連なるものである⁽³⁶⁾というのをみると、彼のサロン音楽批判と、それと表裏一体の関係にある家庭音楽奨励が、ドイツ・ナショナリズムの潮流に連動していることは、たやすくみてとることができるだろう。ちなみにバルシュテットは、『MGG 音楽事典』の「サロン音楽」の項目でリールの『家族』から「サロンというのは、その名がすでに示しているとおり、ドイツの家庭に接ぎ木された異国の植物である」という一節を引用し、ドイツ語圏におけるサロン音楽批判が、ナショナリズム的な色合いを帯びていたことを指摘している⁽³⁷⁾。

リールの《家庭音楽集》の序は、しかしまたドイツ・ナショナリズムの言説が、女性嫌悪と紙一重であったことも示している。この関連でとりわけ興味深いのは、ベートーヴェン以来短調が流行していることに対して、ドイツ音楽は長調であるべきことを論じたくだりである⁽³⁸⁾。リールによれば「ドイツ民族の歌う真のドイツ民謡の多くは長調で、短調の曲はほんのわずかしかない。それはドイツ民謡の男らしく毅然とした根本的特質 *der männliche und mannhafte Grundzug seines Wesens* に合致している。それに対してスラブ音楽は、短調が優勢である」という。そして、ヘンデル、グルック、ハイドン、モーツァルトが短調をあまり使わなかったと彼は主張する。バッハとベートーヴェンは確かに短調を多く使ったが、リールによればこの2人の天才は、その根源的で独創的な芸術的特質ゆえに短調を使う権利を持ち、彼らの短調は「女々しく軟弱なスラブ音楽のそれ *das weibliche und weibische der Slaven*」とは異なり、「男らしい理念を秘密のヴェールに覆い隠した短調であり、音楽作品を陰影に富んだ謎のなかに意図的に包みこむものである」という。それに対して、恩寵を与えられていないエピソードたちによる短調は、「ロマン主義の病的な放心状態」に過ぎず、「無力さと精神の貧困を押し隠そう」とする以外のなものでもなかった。リールはさらに続けて次のようにいう。

(34) Ebenda, S. IX.

(35) Ebenda, S. IX.

(36) Ebenda, S. XIV.

(37) MGG, Sachteil 8, S. 866.

(38) Riehl, *Hausmusik*, S. XVII.

こうして、秘密に満ち、深い精神性を持つベートーヴェンの短調の調べは、次第にサロン音楽家がパトロンのご機嫌うかがいのためにもっぱら愛用する調性になり下がってしまった。そして、その本質からして病的で、思いがっていて、放埒で、女性的なものに染め抜かれている上流社会 das …… überweibliche Wesen der feinen Welt は、ふらふらとみさかいなく、やみくもに転調を繰り返す短調の音楽に、その恐ろしい自己像を認めたのである。…… 家庭音楽は、健康な音楽でなければならない。しかし、今日、健康な音楽を作る以上の異端はない。フランス人とイタリア人の影響のせいで、ほんの五十年前にはまだきわめて健康ではつつとしていたドイツの音楽は、めそめそ泣き続けるようなものになってしまった（後略）。

ここでは、長調と短調という音楽的要素が、音楽ジャンル（家庭音楽とサロン音楽）のみならず、ジェンダー（男性と女性）およびナショナリティもしくはエスニシティ（ドイツ民族とスラブ・ラテン民族）の対比と、直接重ねあわされている。そしてもっぱら後者を貶める言葉を積み重ねることによって、前者の優位性が立ち上げられていく。「家庭音楽」の理想を語る言説のなかにちりばめられた負の記号としての女性表象。世紀初頭、グートマンは女性の音楽実践を家庭領域に制限しつつも、少なくともそこに「生活を美化し、生の喜びを高めるための手段、人間の普遍的文化の一部」と、ポジティブな意味づけを与えていた。世紀中葉、ナショナリズムの言説とも連動しながら、リールが女性表象と強く結びついたサロン音楽の流行に対抗するかたちでその家庭音楽論を展開したとき、女性は家庭内の音楽実践においてさえ、ポジティブな意味を付与された（人間精神を高めるものとしての）音楽実践から——少なくとも言説のレベルにおいては——疎外されていく事態に直面することになったといえないだろうか。

〔付記〕 本稿は、総会報告時とタイトルを変更した。

（たまがわ ゆうこ・桐朋女子高等学校）