

ヨハン・マッテゾンの調性格論と ルネサンス魔術的な思考の残滓

村上 曜[†]

本論文はヨハン・マッテゾン（1681-1764）の論じた調性格論の由来について、思想的な側面から再検討を加えるものである。J. S. バッハやテレマンといった後期バロック期の巨匠と同時代を生きたマッテゾンは、外交官の職務の傍ら、歌手、作曲家、オルガニスト、編集者、音楽著述家として活躍した鬼才の人で、著作は音楽に関する自著だけで20冊を越えるが、調性格論は第一作『新しく開かれたオーケストラ』でのみ取り上げられたトピックである。調性格とは近代西洋調性音楽で使われる長調と短調（通常は合わせて24調）のそれぞれが持つとされる固有の属性あるいは音楽的性格のことである。調性によって響きに固有の特徴が出るとすれば、不等分音律による音程の偏位や音高といった実際の音響現象にも一因を求め得るが、それと並んで聴き手の心理的要因、歴史的・文化的に音が持っていた象徴的意味といった側面も無視できない。本論文では特に18世紀以降に盛んに論じられた調性格論の嚆矢とされるマッテゾンの調性格論について、啓蒙時代の著述家として魔術的思想に強く反対したマッテゾンの調性格論にもルネサンス魔術的な思想の残滓が認められる可能性が提示される。

Johann Mattheson's Key Characteristics and its Residual Ideas from Renaissance Magic

Yoh Murakami

Johann Mattheson's key characteristics that appeared in his first published writing, *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), are herein revisited to discuss where from his ideas originally came. Mattheson was an ever-ardent writer as well as composer, singer, organist, editor besides diplomat in the early 18th century and left more than twenty books on music, and key characteristics are specific characteristics, or *ethos*, arguably associated with each key in tonal music, and key characteristics are specific characteristics, or *ethos*, arguably associated with each key in tonal music. The possible causes that bring about key characteristics may include actual acoustic differences in keys due to, for instance, unequal temperament. Still, such mental factors as allegorical meanings in the cultural and historical context should also affect how the hearer recognises key characters. Strangely enough, Mattheson never further developed his discussion about key characteristics later in his writings. The author raises the possibility in this paper that Mattheson's key characteristics may have had been influenced by an astrological analogy to seven musical notes, although Mattheson himself were strongly against Neoplatonic comprehension of musical theory.

1. 序論

調性格論そのものは意外に新しく、1690年代にまずフランスでヴィオール奏者J. ルソーの『明解な教程』[1]、マソンの『新しい作曲規則論』[2]、シャルパンティエの『作曲の諸規則』[3]といった著作で初めて調性格が論じられた。しかし、これらの文献ではいずれも少数の特定の調性だけについて著者の主観的な感想が簡潔に記述されたに過ぎない。それに対しマッテゾンが『新しく開かれたオーケストラ』で論じた調性格論は、ドイツで最初に書かれた調性格論というだけでなく[4][5]、17調に対して詳細な解

説を行い、さらに古代ギリシャ以来の旋法論に論拠を求めて様々な文献を引用したという点でも画期的な調性格論であった。その後、フランスではラモー『自然の諸原理に還元された調和論』[6]やルソーの論考を最後に議論は下火となったのに対し[7]、ドイツでは逆にフォークラー『マンハイム楽派に関する考察』[8]、ケルナー『音楽誌』[9]、シューバルト『ある音楽芸術美学のための諸構想』[10]、ワグナー『音楽に関する諸構想』[11]といった重要な著作が次々に発表され、18世紀後半から19世紀にかけて調性格が盛んに議論された。ドイツにおける調性格論のこうした隆盛はその嚆矢たるマッテゾンの影響を抜きにし

[†] 博士後期課程在籍中（人文学プログラム）

て考えることはできない。実際、マッテゾンの調性格論は、作曲家シューマンによる紹介 [12]、ヴストマンによる J. S. バッハの音楽への応用の試み [13]、ケーア & ミュラーの校訂によりマッテゾンの調性格論を J. S. バッハの『ヴァイオリンとチェンバロのためのソナタ』へ適用しようとした試みのように [14]、楽曲分析や実際の演奏への応用という観点では常に一貫して強い関心の的であり続けているのである。オーセンティックな古楽演奏が楽壇の一角に確たるシェアを占める現下の状況を鑑みれば、マッテゾンの調性格論への関心は今後も続くと思われる。

他方、調性格論そのものの議論は20世紀初頭に下火となり、その内容も調性格自体の考究から過去の調性格論あるいは過去の作品に対する調性格論的な論考へと重心を移して行く。この時期の論文で重要なものにはトーヴィー『調性』[15]やリュティ『モーツァルト』などがある[16]。1980年にステプリンが調性格論の歴史や論点を総括した決定的な論文『18世紀から19世紀初期にかけての調性格論の歴史』を発表した [17]。これを越える研究は現在までも出ておらず、現在、調性格論は活発な研究分野とはいえない状況にある。

2. マッテゾンの調性格論の独自性

19世紀の調性格論を概観すると、その大半が「#に快活な性格、♭に柔和な性格」を当てはめる単純な二元論に拠っていることがわかる（以後、便宜的に本論中でこの立場を嬰変二元論と呼ぶことにする）。すなわち調号の付かないハ長調を無色無垢な基準とし、ト長調、ニ長調、イ長調と調号に#が増えるにつれて快活の度が増すと考える。但し、過度の快活さは粗暴、凶暴へ至る。逆にハ長調、変ロ長調、変ホ長調と調号に♭が増えるにつれて柔和の度が増すと考えるが、これも度を越せば倦怠、酩酊、陶醉へ至ると考えるのである。このような二元論的調性格論の最も明快な解説はベックに見られる [18]。仏教研究者・オカルト研究者であったベックは音楽理論を本業とする研究者ではないが、ハイドン、ベートーヴェンからブラームスに至る19世紀ドイツの作曲家たちによる名曲の曲想がこの二元論的調性格論に適合することを論じた。ベックはハ長調を時計の九時の方向に置いた独特な五度圏図を掲げているが（図1）、この配置を取る

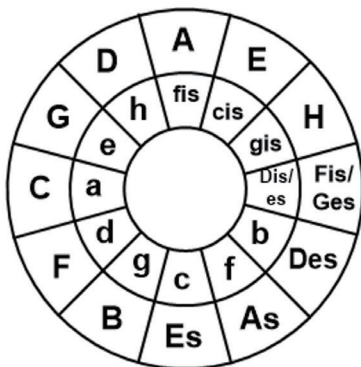


図 1

と # 系の調を円環図の上半分に、♭系の調を下半分に書くことができ、さらに左半分は調号の数が過度に至らず、ポジティブな光の領域（快活さと柔和さの度合いを肯定的に評価できる領域）、右半分は調号が過度に至ったネガティブな影の領域（快活さと柔和さが過度に至っている領域）として円環を区切る四象限に調性格の傾向を対応させて直感的に理解しやすい。歴史的に最初に#と♭に応じた二元論的調性格論を網羅的に掲載したのはシューバルトである¹⁾。シューバルトが各調に与えた性格を簡潔にまとめると次表のようになる。（表中、左列は五度圏図でハ長調から出発して時計回りの順に出てくる # 系の調、右列は反時計回りの順に出てくる ♭ 系の調を並べてある。）

表 1 シューバルトの調性格概要（長調）

C Dur	純粹，無垢，単純		
G Dur	田園，叙情，満足，穏やか，友情，平和	F Dur	丁寧，静けさ
D Dur	勝利，快哉，喚声，ハレルヤ	B Dur	愛，希望
A Dur	純愛の宣言，若者の活気	Es Dur	愛，献身
E Dur	喧騒，哄笑，喜悅	As Dur	墓，死，腐敗
H Dur	乱暴な衝動，極彩色，瞋恚，嫉妬，絶望	Des Dur	苦悩，隨喜，異常な性格
Fis/Ges Dur	克服，安堵，戦って屈服した魂の叫び		

表 2 シューバルトの調性格概要（短調）

a Moll	優しい気怠さ，感傷		
e Moll	女性的，無垢，乙女	d Moll	憂鬱，女々しさ
h Moll	忍耐，運命の甘受	g Moll	不満，心配，嫌悪
fis Moll	後悔，不満	c Moll	愛の宣言，不幸な愛の嘆き，倦怠，溜息
cis Moll	後悔，嘆き	f Moll	憂鬱，嘆き，悲惨
gis Moll	墓，死，腐敗，審判	b Moll	無愛想，不満，奇妙
dis/es Moll	極度の悲嘆，不安，抑鬱，陰鬱		

¹⁾ Ref. 10, pp. 381-386.

個々の調性格を見れば必ずしも厳密に二元論に従っているとは言えない部分もあるものの、概ね長調の左列は男性原理、右列は女性原理的な性格に基づき、下段に行くほど極端でネガティブな性質に至る傾向が明らかである。短調は概ね長調の性格あるいは評価の裏返しになっている。(ただし下段に行くほど厳密に長調の裏返しとは言えなくなってくる。) 論者によって細部は異なるものの、類似の二元論的調性格論がフォークラー、クネヒト [19]、ヴァイケルト [20]、シュラーダー [21]、グレッグ [22]、エプハルト [23]、グレップファー [24]、ミュラー [25]、シリング [26] に見られる。

嬰変二元論が歴史的に発生した経緯は詳らかでないが、ステブリンは、(1) 音楽で使われる調性が限定的だった時代に、 $\sharp$ 系は長調 (G, D, A), $\flat$ 系は短調 (g, d) に偏っていたため、長短両調の持つ明/暗のイメージが、そのまま $\sharp$ と $\flat$ の記号に連想され継承された、(2) $\sharp$ の角張った形象と $\flat$ の丸みを帯びた形象がそれぞれ調の性格に継承された、(3) $\sharp$ の半音あげる、 $\flat$ の半音さげるという〈上下〉の機能が、そのまま長短両調の〈明暗〉に連想され継承された、という三つの起源を挙げている²⁾。また、ラモーは転調との関連で、(4) 属調への転調 ($\sharp$ が増える転調) では基音が五度上がり、下屬調への転調 ($\flat$ が増える転調) では基音が五度下がるという〈上下〉の移動がそのまま $\sharp$ と $\flat$ の〈明暗〉の表象へと継承されたのではないかとの自説を述べている。(1)~(3) は経験的あるいは図象的な心象であり、(4) も和声進行からの連想に過ぎないため、これらは音律が完全に十二音平均律であっても成立する心理的連想であるが、いずれも根拠を確定できる話ではない。実際は、調性音楽の歴史的成立とともに、これらの心理的要素や演奏習慣、作曲様式等を複合的要因として調性格の観念が徐々に集合的に形成されたのであろう³⁾。

嬰変二元論に対し、マッテゾンは「これらの人たち以上に的外れなのが、ある楽曲にフラットがついていれば不可避免的に柔和かつ優柔に響き、逆に、ひとつかそれ以上のシャープがついていればその曲の本性は粗野で澁澁で楽し気であるという意見の人たちである」と述べ⁴⁾、当時すでに一定数の二元論者が存在したことを匂わせつつ、明確に自説の立場をこれと区別している点は独自である。

また、マッテゾンの調性格論は、マッテゾン以前に調性格論を記述していたフランスの理論家達の調性格ともほとんど一致しない。以前の調性格ともマッテゾン以後に主流となって嬰変二元論とも一致しない点を見ると、マッテゾンの調性格論は歴史的に特異的な位置にあったと考えることができよう。次表にその概要のみを掲げる⁵⁾。

表3 マッテゾンの調性格とマッテゾン以前の
フランスの理論家たちとの比較

調性	Mattheson, 1713	J. Rousseau, 1691	Masson, 1697	Charpentier, c.1692
1. d Moll	敬虔, 偉大, 安寧, 充足, 流麗	深刻	重々しさと 楽しさ	深刻, 敬 虔
2. g Moll	最美, 真面 目, 快活, 優 美, 心地よ さ, 情愛, 憧 憬, 愉快, 適 度な悲/喜	悲しみ	甘さと優 しさ	深刻, 威 厳
3. a Moll	嘆き, 高潔, 沈着, 眠気	深刻	熱烈な祈 りや懇願	優柔, 哀 愁
4. e Moll	沈思的, 悲し み, 痛み	優柔	—	愛, 哀愁
5. C Dur	粗野, 厚顔, 喜びの爆発	愉快, 壮 大	—	愉快, 軍 隊的
6. F Dur	最も美しい情 感, 上位の徳 目, 優雅	敬虔	楽しさと 重々しさ	怒り, 短 気
7. D Dur	鋭い, 強情, 大騒ぎ, 戦 争, 礼儀正し さ	愉快, 壮 大	—	喜び, 軍 隊的
8. G Dur	心に忍び入 る, 雄弁, 華 麗	優柔	陽気さと 華麗	甘い喜び
9. c Moll	悲しく愛らし い, 温和, 眠 気	不平, 嘆 き	哀愁	陰鬱, 悲 しみ
10. f Moll	温和, 冷静, 重々しさ, 絶 望, 不安	不平, 嘆 き	悲しみ, 沈痛	陰鬱, 不 平
11. B Dur	気晴らし, 華 麗, 中庸, 昂 揚	—	—	威厳, 歓 喜
12. Es Dur	莊重, 深刻, 訴え	—	—	残酷, 粗 野
13. A Dur	絢爛, 攻撃 的, 嘆き, 悲 しみ	敬虔	—	愉快, 田 園

²⁾ Ref. 17, pp. 96-99.

³⁾ ドイツ以外では、イタリアではガレアツィ、フランスではラコンブ、グレットリらが嬰変二元論に沿った調性格論を展開している。 Ref. 27, 28, 29, 30.

⁴⁾ Ref. 4, P3, C2, §. 4 (Ref. 5, p. 190.)

⁵⁾ Ref. 4, P3, C2, §. 7-25 (Ref. 5, pp. 189-202.)

14. E Dur	絶望, 死, 悲 しみ, 懊悩	—	—	口論, 喧 騒
15. h Moll	奇妙, 不機 嫌, 憂鬱	—	—	孤独, 憂 鬱
16. fis Moll	悲嘆, 物憂 い, 恋煩い, 偏屈, 人嫌い	—	—	—
17. H Dur	反抗的, 粗 野, 不快	—	—	粗野, 不 平

マッテゾンの調性格論の最大の特徴は、(1) 17調に及ぶ浩瀚な記述、および (2) 古典的文献に依拠して旋法性格論に調性格論を結びつけた点にある。しかし旋法性格と調性格は根本的に異なる概念であるため、その関連付けには無理があり、旋法の主音および旋法第三音が長三度か短三度かという二点だけから旋法を調性に結びつけたマッテゾンの議論に牽強附会の感は否めない。また、全24調に対して17調だけを取り上げている点は中途半端にも思えるが、ステブリンは、最初の八調は伝統的な八教会旋法に対応し、次の八調は五度圏を回る順に選ばれ、残余の調性からひとつだけ代表的に取り上げたことから計17となっていることを指摘しており、旋法論の枠組みを前景に押し出した結果この数になったことがわかる⁶⁾。ただし後半の調性については古代の旋法論や引用文献に対応する旋法を見いだせないことから特定の楽器との連想に基づくと思われる調性格が出てくるなど⁷⁾、前半の調性とは筆致が異なり主観的な調子が色濃くなってくる。

ステブリンはマッテゾンの調性格を大枠においてキルヒャーの旋法性格論に依拠するものとし、マッテゾンが音階第三音の長短の区別を重視しない姿勢、および絶対音高を調性格と結びつける特異な主張を以って⁸⁾、マッテゾンの調性格論を主観的で首尾一貫しない特異なものであると結論している⁹⁾。

3. マッテゾンの最初の八調の調性格論

ステブリンの論文は19世紀に主眼が置かれており、嬰変二元論と一線を描くマッテゾンの調性格論が直接後代に継承されるものではなかった点を鑑みれば、ステブリンが上述の評価へ至ったこともその研究目的からして妥当であ

る。しかし、本論文はマッテゾンの調性格論を前時代との繋がりという観点から再検討するものであるから、特に前半の八調に力点を置いてその淵源を探究する。

マッテゾンは『新しく開かれたオーケストラ』の第三部第二章でキルヒャー [32]、コルヴィヌス [33]、カルヴィシウス [34]、ルキアノス、アリストテレスらの名前を挙げているが、特に引用が多いのはキルヒャーである。しかしマッテゾンは先人の言葉を引用しても、必ずしも引用の旋法性格に従うわけではなく、引用文献の間に見られる意見の相違を解決するわけでもなく、独断的に調性格論を述べるだけである¹⁰⁾。次表にマッテゾンの調性格と引用されている旋法性格論の比較を掲げる¹¹⁾。表中、確かにキルヒャーと似る部分は多いが、筆者は、マッテゾンの調性格がキルヒャーの旋法性格論に大きく依拠しているとするステブリンの評価に賛成するものではない。

表4 マッテゾンの調性格とマッテゾンが引用している
旋法性格論の比較

	旋法	Mattheson, 1713	Kircher, 1650	その他の 引用
1. d Moll	Dorian	敬虔, 偉大, 安寧, 充足, 流麗	特別な 力, 驚異	英雄的, 荘重 (Col), 真 面目, 不 動 (Ari), 壮麗, 威 厳 (Ath)
2. g Moll	trans. Dorian	最美, 真面 目, 快活, 優 美, 心地よ さ, 情愛, 憧 憬, 愉快, 適 度な悲/喜	敬虔, 慎 み, 愉し み	
3. a Moll	Aelian	嘆き, 高潔, 沈着, 眠気	深刻, 壮 麗, 同 情, 阿諛 追従	温和, 甘 美 (Col)
4. e Moll	Phrygian	沈思的, 悲し み, 痛み	悲嘆, 痛 み	慟哭 (Gla), 激 情 (Luc)

⁶⁾ Ref. 17, p. 41.

⁷⁾ ニ長調をトランペットあるいはヴァイオリン (§. 14)、イ長調をヴァイオリンと結びつける記述 (§. 20) は、古典や哲学からの着想ではなく、実際の楽器の特長から得た感覚であろう。

⁸⁾ マッテゾンは調性格の原因を不等分音律と絶対音高に求める独特な主張を行っている (Ref. 31)。

⁹⁾ Ref. 17, p. 53.

¹⁰⁾ マッテゾンにはキルヒャーを愚鈍だとして非難する記述さえあり、キルヒャーがハ短調を含めていないことについて「昔の人の愚鈍さはほとんど理解不能なほどであって、弁解できるものではない」と酷評している (Ref. 4, P3, C2, §.16; Ref. 5, p. 197)。

¹¹⁾ 表中の略称は、Ari=アリストテレス、Luc=ルクレティウス、Col=コルヴィヌス、Cal=カルヴィシウス、Gla=グラレアヌス、Ath=アテネウスを指すものとする。

5. C Dur	Ionian	粗野、厚顔、 喜びの爆発		愉快 (Col), 軍隊の鼓 舞、色恋 沙汰 (Cal)
6. F Dur	trans. Ionian	最も美しい情 感、上位の徳 目、優雅	厳格な喜 悦、戦争	
7. D Dur		鋭い、強情、 大騒ぎ、戦 争、礼儀正し さ		
8. G Dur	Hypoionian	心に忍び入 る、雄弁、華 麗	官能的、 中庸	恋、愉し み (Col)

長調と短調の対応について、現代では平行調（調号を同じくする長短二調）を双対に捉えることが多いが、F, Dの調性格の記述からは、むしろマッテゾンが長短二調に共通する一貫したエートスを想定しており（Fの女王然とした性格、Dの王者然とした性格）、その顕れ方が両調において対照的であることが明らかである。G, A, H, Eの記述からは、長短二調で不変の性質（Aの嘆き、Gの快活さ、Hの奇矯さ、Eの悲しみ）も見て取れる。このことより、マッテゾンは平行調ではなく、同主調を双対に捉えていたことが推定される。

表5 マッテゾンの調性格論—長短二調の比較
(網掛けは最初の八調)

	長調	短調
F	最も美しい情感、上位の徳目、優雅	温和、冷静、重々しさ、絶望、不安
G	心に忍び入る、雄弁、華麗	最美、真面目、快活、優美、心地よさ、情愛、憧憬、愉快、適度な悲/喜
A	絢爛、攻撃的、嘆き、悲しみ	嘆き、高潔、沈着、眠気
B	気晴らし、華麗、中庸、昂揚	—
H	反抗的、粗野、不快	奇妙、不機嫌、憂鬱
C	粗野、厚顔、喜びの爆発	悲しく愛らしい、温和、眠気
D	鋭い、強情、大騒ぎ、戦争、礼儀正しさ	敬虔、偉大、安寧、充足、流麗
E	絶望、死、悲しみ、懊悩	沈思的、悲しみ、痛み

4. バルトルスの音性格論

前掲のマッテゾンによる調性格とよく一致するものとして筆者が取り上げたいのは、バルトルス（1578-1630?）が『数学的音楽』（*Musica Mathematica*, 1614）の中で述べている音性格論である。同書中でバルトルスは、地球を宇宙の中心の不動点と位置づける天動説のモデルに基づき、地球を周回する諸惑星の周行軌道によって分割される一本の弦を地球と最外天球の間に想定することで諸惑星に固有の音程を定め、また音楽の好みにおける個人差は個々人の支配惑星による影響であるとして、大宇宙（惑星の運行）と小宇宙（人体）の照応に基づく音性格論と情念論を展開している。このモデルは明らかに古代のピュタゴラス思想に淵源を持つハルモニア思想と、新プラトン主義の影響を色濃く受けたルネサンス魔術の発想に基づく占星術や情念論を結びつけたものである¹²⁾。しかし、ここで論じられている個々の要素は決してバルトルス独自の創案によるものではなく、例えば宇宙をモノコルドに喩える発想はフラッドの著書に見られる¹³⁾、諸惑星に音階を当てはめる思想はピュタゴラスに始まるとされ、同時代人ではケプラーに類例がある [37]。大小両宇宙の照応という錬金術や占星術の思想を音楽に持ち込むのはリッピウスにその例がある [38]。しかし、バルトルスはこの議論をラテン語ではなくドイツ語で出版したことから、当時の音学家に一定の影響を持ったと考えられる。バルトルスが論じた七音と七惑星の対応、およびその性質（惑星の属性、あるいは聴き手が喚起される情念）は次表の通りである。

表6 バルトルスの音性格

F	月	女性的、慎ましい、女王、ヒロイン
G	水星	技芸者、学者、芸術家
A	金星	愛らしい、優雅、慎み深い、女性的、親しみ、愛情深い
B, H	太陽	魅力的、見栄え、誇り高い
C	火星	戦争、鼓舞、愉快、快哉、呐喊
D	木星	敬虔、慎ましい
E	土星	悲しみ、憂鬱、慈悲、悲嘆

バルトルスの音性格論とマッテゾンの調性格論を比較してみると、まずFに関し、マッテゾンがへ長調に与えた調性格は、絶世の美女で夜の女王たる全能の月の守護神セレネの性格と非常によく一致する。またGについてバルトルスは性質ではなく職業名を挙げているだけだが、水星が技芸者や学者の守護星であり、快活な青年神ヘルメスが雄弁

¹²⁾ 世界を数比に基づいた完璧な調和構造を有する創造主の作品と見てピュタゴラス思想とキリスト教神学を巧みに融合したハルモニア思想は、バロック期の特にドイツ中北部ルター派地域で音楽理論の中心的な基盤概念をなす思想であったことはブランケンブルクの論考に詳しい (Ref. 35)。

¹³⁾ Ref. 36, p. 90.

術の守護神でもある点を見れば、マッテゾンがト短調とト長調に当てた調性格とびたりと平仄が合う。ギリシャ神話で金星に対応するのはアフロディテである。美神としての性格はセレネと重複する部分もあるが、セレネには高潔な女王の性格が強いのに対し、アフロディテは高潔な美神と愛欲の美神という二面性を持ち、母性や愛情の面がより強調される場合が多く、バルトルスがAに当てた調性格は確かにこうしたアフロディテの性質を反映していると言える。マッテゾンがイ短調に与えた調性格からはむしろややセレネ的な印象を受けるが、イ長調に与えた絢爛という性格はアフロディテ的であろう。イ短調・イ長調の調性格では両者はそれほど明確な対応を見せているとは言いが、少なくともマッテゾンがイ短調に女性的なエートスを割り当てている点は間違いない。バルトルスによるCの音性格とマッテゾンによるハ長調の調性格も極めて近い。特に、後世の嬰変二元論者たちが押し並べて無垢、純粹、純潔といった性格をハ長調に当てている点を考えると、マッテゾンが割り当てた火星の性格は注目値する¹⁴⁾。バルトルスが木星に対応するDに割り当てた敬虔の属性は、マッテゾンがニ短調に当てている性格とよく一致する。また木星がギリシャ神話の主神ゼウスに対応することを考えれば、マッテゾンがニ短調について述べる敬虔や偉大といった性格がよく整合する他、強力な雷撃を武器とする武神としてのゼウスの性質はマッテゾンによるニ長調の調性格と整合する。バルトルスのEとマッテゾンのホ短調（およびホ長調）の性格も極めてよく一致するが、土星がルネサンス期以降、芸術家との関係が論じられるようになった憂鬱の支配星であることは言を俟たない。

5. マッテゾンがルネサンス魔術的な思想を継承していた可能性について

マッテゾンは自身の調性格論の根拠を一切明らかにしていないため、どのように調性格の根拠を得たかについて正確な点は不明であるが、バルトルスの音性格論との一致について単なる偶然だと片付けるのも確率論的に難しいであろう。バルトルスの音性格論は、① 七音と惑星の対応、② 惑星とある種の性質の対応という二種の類比関係に立脚しているが、惑星の性質については当時の占星術師や錬

金術師にはよく知られた一般的なものであり、惑星名になっているギリシャ・ローマ神話の神々の性格とよく一致する。（ただし恐らくキリスト教的な理由により、バルトルスは本文中で異教神については一切言及していない。）問題は前者の音名と惑星との対応である。音名と惑星を対応させる思想自体は古代から存在するが、古代ギリシャで知られていた対応として繰り返し文献に現れるのは、A=月、G=水星、F=金星、E=太陽、D=火星、C=木星、B=木星とするものである¹⁵⁾。恐らくこれが音名と惑星の対応としてはスタンダードなものだったと考えられる。バルトルスの同時代人では、ケプラーが地球と月と土星にG、木星にはH、金星にはE、水星にはA、火星にはFisから始まる音階を当てはめているが¹⁶⁾、地動説と近日点運動や遠日点運動に関する精密な観測データを根拠とするケプラーの立場は伝統的な天動説を取るバルトルスと大きく異なり、また独自のものでもある。このように見ると、地球にEを当てるバルトルスの対応は独特なものであると言える¹⁷⁾。

マッテゾンが直接バルトルスの著作、あるいはバルトルスの音性格論を紹介した文献に接した可能性もあるが、マッテゾンがヴェルクマイスターの著作を通じてバルトルスの名を知り、その著作に当たった可能性も考えられるだろう。というのも、マッテゾンは第二作『護られたオーケストラ』でヴェルクマイスターの著作のすべてに精通していると述べているからである¹⁸⁾。また、調性格を論じた第一作『新しく開かれたオーケストラ』では一度もヴェルクマイスターの名前を挙げていないものの、同書のフーガ論でマッテゾンが用いている用語がヴェルクマイスターの『音楽のハルモニア学』（*Harmonologia musica*, 1702）から採られたものであることは明らかである¹⁹⁾。これらのことから、マッテゾンが『新しく開かれたオーケストラ』執筆の段階で既にヴェルクマイスターの著作を精読し音楽理論を学んでいたことは確実である。他方、ピュタゴラス思想の伝統に連なり、新プラトン主義的な〈ハルモニア〉思想と数比論を音楽理論の中核とするヴェルクマイスターは、その遺作『音楽に関する逆説的対話』の中で四回もバルトルスの名前を挙げており[49]、バルトルスから思想的薫陶を受けていることが確実である²⁰⁾。

伝説上の人物や古代人から同時代人まで徹底的に権威者

¹⁴⁾ マッテゾンはハ長調の調性格について、後年、嬰変二元論的に「純粹、無垢」という方向へ修正したものも書き記している。Ref. 39, 40.

¹⁵⁾ ステブリンによれば、ローマの歴史家カッシウス・ディオによる記録が伝えられているのだという。（Steblin, 1983, p. 196.）近代でこの伝統的な惑星との対応に基づいた音楽理論を紹介した文献にはRef. 41-44などがある。

¹⁶⁾ Ref. 37, p. 207; Ref. 45, p. 451.

¹⁷⁾ バルトルスは宇宙を円に模し、縦横に十字に組み合わせた二直径と円周との交点をA, B, C, D、二直径の交点（円の中心）をEとし、点Eは地球であるとする。そして地球に最も近い月から順にF, Gとし、月をF、水星をGに対応させているのである。またバルトルスは、音階の最低音としてGやCやBで始める流儀もあると述べている。ダマンはEを Erde（地面、地球）の意味を兼ねるものと推測している（Ref. 46, p. 147）。

¹⁸⁾ Ref. 47, pp. 53-55.

¹⁹⁾ ウォーカーはrepercussioという用語をフーガの作曲理論に使い始めたのはヴェルクマイスターだと指摘している（Ref. 48, pp. 236-237）。

²⁰⁾ イヤーズリーは、ヴェルクマイスターがフィッチーノ、ピコ・デッラ・ミランドラ、アグリッパ、パラケルススらの著作にも通じ、フーガの作曲技法を単なる音楽的意味を越えた天地照応の神秘を開示する秘密の鍵であると認識していたと指摘している（Ref. 50, p. 56）。

の名前と言葉を引用して書き尽くすマッテゾンの著述スタイルから言えば、その著作を精読していた音楽理論の大家ヴェルクマイスターの名前に触れないのは不自然であり、むしろ意図的に言及を避けたのではないとも考えられる。マッテゾンが意図的にヴェルクマイスターへの言及を避けたとすれば、考えられる理由は、マッテゾンが同書中で目の敵にしていた「数学的な音学理論家」の人物像にヴェルクマイスターが極めてよく適合することであろう²¹⁾。また、マッテゾンは魔術的な思想を軽蔑する旨の記述もしており²²⁾、たとえバルトルスの著作等に通じていたとしても信条として引用を避けたとも考えられる。実際、いくつかの記述からはマッテゾンがある程度占星術的な発想に馴染んでいたことが示唆される²³⁾、四体液論への言及もあり²⁴⁾、当時の知識人としてマッテゾンがルネサンス魔術的な思想の素養、少なくとも知識を身に付けていたことにも不思議はない。マッテゾンが後年の諸著作で調性格を論ずることがなく、特に集大成とされる主著『完全なる宮廷楽長』(*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1737)に調性格に関する記述が一切無い点は、マッテゾン自身が調性格論に対して何らかの気後れを感じていたことを示唆する。そもそも調性格という発想自体が古代ギリシャ以来の音楽的エトス論に通じ、プラトン主義と馴染む思想であることから、魔術的思想に反対する立場のマッテゾンがこうした思想を排除するのはむしろ自らの信条に沿う当然の選択とも言える。逆に第一作である『新しく開かれたオーケストラ』でのみ論じられている調性格論こそ、啓蒙時代の新しい言論人を自負するマッテゾンにさえ残っていた前時代的思考の残滓であったと考えられるのではないだろうか。

6. 結論

本論文ではマッテゾンの調性格論を再考し、(1) 長短二調の双対関係は、平行調ではなく同主調に想定されている可能性が高いこと、(2) 主要八調の調性格は、その主音に対してバルトルスが割り当てた音性格論と極めてよく一致することの二点を指摘した。ステブリンはマッテゾンの調

性格を、キルヒャーの旋法性格論に大きく依拠するもので恐らくオペラの楽曲から調性感を得ていると推測し²⁵⁾、主音と音階第三音の長短の区別によって調性を旋法に結びつける方法が不完全であること、不等分音律と絶対音高に調性格の原因を求める主張が説得力を欠くものであること、後世の嬰変二元論と大きく異なる独自のものであること等を理由として、歴史的意義を除きマッテゾンの論の内容そのものは高く評価していない。ステブリンの立場からすればこの結論は妥当なものであるが、筆者は、この議論から抜け落ちている点、すなわちルネサンス魔術的な思考が影響している可能性を、バルトルスの音性格論との類似から指摘するものである。またマッテゾンとバルトルスを繋ぐ線としてヴェルクマイスターの可能性を指摘した。

ただし、マッテゾンがバルトルスの音性格論に目を通していたという物証は現時点で皆無であり、この先の議論は傍証的な蓋然性の検討に留まらざるを得ない。また、仮にマッテゾンの調性格論とバルトルスの音性格論に関係があるとしても、それがマッテゾンがバルトルスから直接的な影響を受けた結果なのか、あるいは何か他の議論を交絡因子として両者が共通の影響を受けた結果なのか、あるいは当時の音学家が広く口伝的な形で特に誰の議論という出典は不明なまま音性格や調性格を共有する文化的土壌を有していたのかといった因果関係に関わる議論は極めて慎重に行わねばならない。

他方、上記の点によく留意した上で、マッテゾンの調性格論とバルトルスの音性格論の一致の度合いの高さは偶然として無視するには大きすぎるものがあり、今後、魔術的思考に反対したマッテゾン自身の思想にもルネサンス魔術の残影が認められる可能性について、さらなる資料的な研究が俟たれるのであり、本論文はその問題提起を行うものである。

7. 参考文献

- [1] J. Rousseau, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, Paris, 1691.
- [2] C. Masson, *Nouveau traité des règles de la composition de la*

²¹⁾ マッテゾンが「自分はアポロ自身なのではないかと固く思い込んでいる始末である。というのも、彼は自宅にモノコルドを所有し、 $1+2+3+4$ が10になることを知っており、 $1:2$ はディアパゾン、 $2:3$ はディアペンテ等々といったことを知っており、「音楽とは代数学で扱われる数、および幾何学によってモノコルドの上で扱われる計量可能な量に從属する数学的な学であり、物理現象(すなわち音響)に応用できるもの」だと知っているからである」と批難する音学家は恐らくヴェルクマイスターのことである(Ref. 4, Einleitung, §. 1; Ref. 5, p. 30)。モノコルドやギリシャ語の専門用語のほか、 $1+2+3+4$ が10になることへの言及もある(Ref. 51, p. 2)。

²²⁾ キルヒャーの『普遍音楽』を魔術の本の類として揶揄する記述(Ref. 4, Einleitung, §. 1; Ref. 5, 29-30)や、音楽を妖術の一種ではないと述べる記述(Ref. 4, P3, C3, §. 24; Ref. 5, p. 227)がある。

²³⁾ 「それゆえ無数にある音楽の規則もまた我々が生きている時代や環境や様式に合わせ、天の星座が変化すると同じく変化し適応せねばならない。」(Ref. 4, Einleitung, §. 1; Ref. 5, p. 28.)

²⁴⁾ 「この好みの変化に対し、気候が何らかの形で寄与しているのか、粘液質の人が増えてきて今日では多数派を占めるようになってきたからではないか、といった件については、知識豊富な自然哲学者の解説をぜひ聞きたいところである」(Ref. 4, P1, C3 §. 11; Ref. 5, p. 87)、「人間の[四体液の]組成の違いである。すなわち、多血質の人にとって愉快で快活に感じられる調が、粘液質の人には悲歎に暮れ悲しみに満ちたものと感じられるといったことが間違いなく起こるのである」(Ref. 4, P3, C2, §. 25; Ref. 5, p. 202。

²⁵⁾ Ref. 17, p. 47.

- musique*, Paris, 1697.
- [3] M.-A. Charpentier, *Règles de composition*, Paris, c.1692.
- [4] J. Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713.
- [5] 村上曜編著・訳『マッテゾン「新しく開かれたオーケストラ」』, 道和書院, 2022
- [6] J.-P. Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, 1722.
- [7] J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Vve. Duchesne, 1768; *Dissertation sur la musique moderne*, Paris, G. F. Quillau père, 1743.
- [8] G. J. Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonshule*, Mannheim, 1778-1781; "Ausdruck" *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften*. Ed. H. M. G. Köster & J. F. Roos. vol. 23. Frankfurt am Main, 1778-1804.
- [9] Kellner, *Magazin der Musik*, 1787.
- [10] Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien, 1806.
- [11] J. J. Wagner, *Ideen über Musik*, Leipzig, 1823.
- [12] *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* I (1834), pp. 297-298.
- [13] R. Wustmann, *Tonartensymbolik zu Bachs Zeit*, Bach-Jahrbuch, 1911, pp. 60-74.
- [14] 『バッハ/バイオリンとチェンバロのための6つのソナタ 2巻 BWV1017-1019 ウィーン原典版18』(音楽之友社, 1999)
- [15] D. F. Torvey, *Tonality*, *Music and Letters* 9, 1928, pp. 341-363.
- [16] W. Lüthy, *Mozart und die Tonartencharakteristik*, Strasbourg, 1931.
- [17] R. Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Univ. Rochester Press, 1983.
- [18] H. Beckh, *The Essence of Tonality* (trans. A. Stott), Weobley, Anastasi Ltd., 2008.
- [19] J. H. Knecht, *Allgemeiner musikalischer Katechismus*, Biberach, 1795.
- [20] H. Weikert, *Erklärung der gebräuchlichsten musikalischen Kunstwörter*, Hanau, Edler, 1827.
- [21] J. A. Schrader, *Kleines Taschenwörterbuch der Musik*, Helmstädt, C. G. Fleckeisen, 1827.
- [22] F. X. Glöggel, *Kirchenmusik-Ordnung: Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes*, Wien, 1828.
- [23] G. F. Ebhardt, *Die höhern Lehrzweige der Tonsetzkunst*, Leipzig, Hofmeister, 1830.
- [24] A. Gräffer, *Ueber Tonkunst, Sprache, Schrift und Bild*, Wien, J. P. Sollinger, 1830.
- [25] W. C. Müller, *Charakteristik der Tonarten*, Neue Leipziger Zeitschrift für Musik, Dec. 18&22, 1834, pp. 297-302.
- [26] G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart, 1835-38/ 2nd. Ed. 1840-42.
- [27] J.-P. Rameau, *Code de musique pratique*, Paris, 1760, p. 170.
- [28] F. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici de musica*, Roma, 1791/1796.
- [29] J. Lacombe, *Le Spectacle des beaux arts*, Paris, 1758.
- [30] A.-E.-M. Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, Paris, 1797.
- [31] J. Mattheson, *Réflexions sr l'éclaircissement d'un problème de musique pratique*, Hamburg, 1720.
- [32] A. Kircher, *Musurgia Universalis*, Roma, 1650.
- [33] M. Colvinus, *Heptachordum danicum*, Bologna, 1646.
- [34] S. Calvisius, *Exercitationes musicae duae*, Leipzig, 1600.
- [35] W. Blankenburg, *Der Harmonie-Begriff in der ltherisch-barocken Musikanschauung*, *Archiv für Musikwissenschaft*, 16. Jahrg., H. 1./2., 1959, pp. 44-56.
- [36] R. Fludd, *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica, Atque Technica Historia*, Oppenheim, 1617.
- [37] J. Kepler, *Harmonices mundi libri V*, Linz, 1619.
- [38] J. Lippius, *Synopsis musicae*, Strasburg, 1612.
- [39] J. Mattheson, *Exemplarische Organisten-Probe*, Hamburg, 1719.
- [40] J. Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule*, Hamburg, 1731.
- [41] E. Roussier, *Mémoire sur la musique des Anciens*, Paris, 1770.
- [42] J.-B. de Laborde, *Essai sur la musique*, 1780.
- [43] P. F. G. Lacuria, *Les Harmonies de l'être exprimées par les nombres*, 1844-47.
- [44] E. Britt, *Le Symbolisme des nombres*, 1941.
- [45] 岸本良彦訳『宇宙の調和』, 工作舎, 2009, p. 451.
- [46] R. Dammann, *Die "Musica mathematica" von Bartolus*, *Archiv für Musikwissenschaft*, 1969, 26. Jahrg., H. 2, pp. 140-162.
- [47] J. Mattheson, *Das beschützete Orchestre*, Hamburg, 1717.
- [48] P. Walker, *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, BOYE6, 2004.
- [49] A. Werckmeister, *Die Musikalische Paradoxal-Discourse*, Quedlinburg, 1707.
- [50] D. Yearsley, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge Univ. Press, 2002.
- [51] A. Werckmeister, *Hypomnemata musica*, Quedlinburg, 1702.