

アウグスト・ハルムの 音楽教育思想について

木村直弘

0. 序

テオドール・W・アドルノによって「忘却されることによって侮辱の取扱いを受けている⁽¹⁾」とされたアウグスト・ハルム (August Otto Halm, 1869～1929) については、音楽美学史家R・シェーフケが、所謂エネルギーティック Energetik⁽²⁾ の創始者で代表者の一人として名を挙げて以来、音楽美学と音楽教育の間の境界線も流動的になっていたとの認識⁽³⁾があったにも拘らず、従来の研究⁽⁴⁾は音楽美学的・思想的側面のみからのアプローチに専念してきた。そこで本稿では、ドイツ新教育運動及び青年運動の指導者で義兄でもあるG・ヴィネケンの教育思想がハルムに与えた影響を検討し、またハルムを評価するアドルノの音楽教育観と比較することによって、従来曖昧にされてきたままであるハルムの音楽教育思想とその社会的背景との関連の解明を目的とする。

1. 「音楽の文化」と「青年文化」

ヴィネケンに捧げられたハルムの二番目の著書『音楽の二つの文化について Von zwei Kulturen der Musik』(1913) は、バッハのフーガとベートーヴェンのソナタをそれぞれ「主題の(旋律法の)文化」「形式の(和声的エコノミーの)文化」と措定し、その両者を統合する「第三の文化」としてブルックナ

一の交響曲を導き出すというその内容から、彼の絶対音楽擁護即ち自律的音楽美学の立場を明確に示すものとされ、主著と目されてきた⁶⁾。しかし、普通ならば「様式」という語で表されそうなものが敢えて「文化 Kultur」と名付けられた点にはさしたる説明もなされないままである。そもそもドイツにおいて Kultur という言葉は18世紀に「文明 Zivilisation」という言葉と並置されるようになって以来、生活様式全体を意味するものとしてよりも、芸術・哲学・学問といった人間形成的営みを示すエリート主義の意味が強調され、19世紀に至って宗教の代用品になったものであった⁶⁾。ハルムの「音楽文化」という概念は、ヴィネケンの「青年文化」という概念と密接に関連している。ヴィネケンとは、文化と文明の同一化こそ現代の本質そのものとみなす。「かつてこの両者は明確に分けられていた。支配層の間には、文化の保護者、精神の守護者という身分が存在していた。こうした身分が解体し市民階級の解放とともに文化は共有財産となった。あるいは、特殊なるものとしての文化は一時消え失せてしまったといってもよいかもしれない。文化に代わって、権力と大衆の目的が据えられた。社会的理想が宗教的理想にとって代わった。文化は大衆の幸福という目的のための手段、ないしは文明の付属物となってしまったのである⁶⁾。」しかし、こうした発展の歩みはヴィネケンにとっては誤った道であり、特殊精神的なるもの、無条件の使命としての文化が存在することを確信し、この文化の自律の担い手を学生＝青年に見出す。「青年」という概念は、子供とも大人とも異なる曖昧で特殊な年齢段階ということに留まらず、「青年性 Jugendlichkeit」という理想的人間像を内包している、尽きることのない可能性の源泉であった。彼らは「精神の党派」たる使命を負い、己れ自らが「精神の創造者 creator spiritus」となることによって、己れ自身の青年文化を獲得しなければならないとされる。ヘーゲル研究で学位⁶⁾を得、このように日常的生に対する精神 Geist の自律を強調するヴィネケンの思想が、音楽史を音楽精神の自己意識化の過程とみなすハルムの思想に影響しているのは明らかであり、「世界観」的音楽思想は、ヘーゲル流に「教養 Bildung」を介して、青年のもとでの新しい「音楽文化」へと実践的に応用されることになる⁶⁾。H. ノールは

ドイツの新教育運動と青年運動との橋渡しをした功績をヴィネケンに帰しているが、この「青年文化」という言葉も新しい青年運動のスローガンとして用いられたものである。つまりヴィネケンは、「学校を『青年文化』の場に、即ち、青年の生がその精神文化を獲得するような固有の形式にするという課題」を課したのである⁸⁹。今世紀への代わりめにヴァンダーフォークとして登場した初期の青年運動は、自然に即した生活様式に還ることを求めた生活改革運動に淵源をもち、その担い手は専ら技術的・工業的世界にその社会的地位と価値観とを圧迫され始めた教養市民階層であったが、彼ら青年には明確な目的も文化の面での大きな野心もなかった。彼らが選んだ社会への抗議形式は、自然への回帰・唯物論的「文明」からの逃避・簡素な生活の強調・古い民謡や民間伝承の再発見・中世風の名前や風習の採用等に示される「ロマン主義」であった⁹⁰。ヴィネケンにとって、こうした柔弱で哲学のない個人主義的傾向は容認すべからざるものであった。こういった傾向が生ずるのは、まだ新しい文化を青年たちが開拓していないからであり、この新しい文化は肉体感情を伴う精神の決定的な自己表現の手段でありその最大の成果でなければならない。そしてそれはまさに究極において藝術に基礎をおく文化、藝術を志向する文化であり、科学・学問に代わって藝術、特に音楽が精神世界の核心に据えられ、「自由学校共同体ヴィッカーズドルフ Freie Schulgemeinde Wickersdorf」での教育の中心を為した。

2. ヴィッカーズドルフでの音楽教背

「学校は抽象的規則ではなく、ひとつの具体的有機体なのである⁹¹」とするヴィネケンの考え方は、音楽形式と有機体の総体におけるその部分の機能というハルムの考え方とよく類似している。前述のように、世界観的構想を発展させ教育学的理解をうちたてた両者の出発点は、伝統的市民文化・公立学校に対する反感であり、「精神や楽しみを断つ機械的な⁹²」伝統的音楽授業は否定され、新たに独自の音楽奨励⁹³が自由学校共同体での共同体生活の礎として置か

れる。他の田園教育舎系の学校と同じくヴィッカースドルフでも、朝食前に朝の日課として体操及びシャワーがあるが、その後にハルムによる J.S. バッハの鍵盤楽曲のピアノ演奏⁶⁰があり、朝食。昼間の授業においては合唱団とオーケストラ、弦楽四重奏の指導。夕べの日課として、夕食後の講話 *Abendsprache* で、しばしばハルムがピアノと講演を担当して、自作もしくはバッハ、ベートーヴェン、ブルックナーの作品を演奏した。特に注意すべき点は、取り上げられる作曲家が限定されていた点で、ヘンデル、ハイドン、シューベルトは場合によってしばしば許され、シューマン、メンデルスゾーン、ブラームス、グリーグ、R. シュトラウス、レーガーの「歌曲」に至っては「個人の人格の感傷的崇拜をもたらす」として罰則を設けて禁じられた。こうした偏りは、ヴィッカースドルフの人々にとってはむしろ誇りであった⁶¹。

ハルムにとって最上の音楽入門は独自のムジツィーレン *Musizieren* であり⁶²、器楽とりわけピアノと弦楽四重奏が重視された。ハルム自身ピアノ練習曲集を作曲しているが⁶³、「ピアノ教本はピアニスト教本ではありえない」という言葉通り、非音楽的な単なる指の訓練とは一線を画しており、また、ピアノを中心とする一般音楽授業の規範として、1. 三和音の発見とその応用に結び付けられた鍵盤への注意の喚起、2. 和声的感覚の発達（和音とその諸転回～掛留による旋律的要素の導入～模統進行～数字付き低音～半音変化の和音）、3. 音型、旋律、和声的意味の把握（和声を構成する諸音とそれを妨害する諸音の区別が旋律を和声化する能力へと導く）、4. 対位的練習（即興演奏のため）、5. スコア・リーディング（多様な音部記号に慣れる）の五つを掲げる⁶⁴ハルムの目的は、つまらない職業音楽家ではなく、良い意味での教養あるディレクタントを育成することであり、そのためには音楽作品内の機能の把握に習熟することが必要である。それによって音楽精神に近づいた者は、今までの消極性を脱し、自己についての責任ある判断によって積極的な受容性を獲得することになる。そして音楽教育によって成長し成人した者は、「現代の人間そして未来の担い手⁶⁵」として音楽は私事ではないと感じることになるのである。ここで重要なことは、演奏するだけでなく個々の作品によって音楽を知る

ことを学ばねばならない生徒に与えられる音楽作品であり、その最上のものがバッハのクラヴィーア作品なのである。ハルムは、藝術家と大衆が疎遠であるこの時代、作曲家が授業を忌避し、授業をしなければならない時は「伝達不可能なこと」を最上のものとして断固として讃えるという状況、あるいは、教則本の著者が「作曲家」ではなく、たいてい「教育家」であるという状況を嘆き、大衆を音楽的に成人させねばならぬ教育的藝術家が要請される。そして教育的意図と藝術的品位とを兼備したのが、他ならぬバッハであった⁸⁴。ムジッシーレンの養成所ともいえ、手の器用さ以上に音楽的知性、即ち、形式と形態への感覚を助成しようとしているバッハの諸作品には技術的・音楽的に困難でない作品はむしろ少ないといえるが、それでも良いものは最初から与えられねばならない。それらは簡単ではないが、生徒に「ごまかされた」という失望を抱かせる心配はない。「教育の責務は、精神を下へと齎すことではなく、精神に連れてゆくこと⁸⁵」に存するが、課題の和声的内容や旋律線を分析させることによって、音楽の法則の認識に、即ち音楽の理解に至らせることがその第一歩なのである。

3. 反「青年音楽運動」的態度

「音楽教育によせて」と題された論文（1957）で表明されたアドルノの見解は、ハルムの影響化にあると判断せざるをえないほどハルム的である。その冒頭で彼は次のように述べる。「音楽教育の目標とは、生徒たちの能力を向上させて、音楽の言語とその重要な作品を理解することを覚えさせることであり、またそのような作品の理解に必要な程度にそれらを演奏表現できるようにすることである。それはまた、各楽曲のもつ質や水準を区別し、正確な感覚的直観力によって、個々の藝術作品の実質を造っている精神的なものを知覚できる段階まで生徒たちを導いてゆくことでもある⁸⁶。」楽曲を精神性の表明と捉え、それに至る唯一の道は、音楽の内在的認識、即ち楽曲をその音響的外形全体が精神的まとまりをつくっているもののように把握すること（つまり所謂アナリ

ーゼ) とするアドルノにとっても、当然作品の選択が関心事になる。「選びだされた作品が実際に精神的な意味のまとまりをもち、内部構造が明快で有機的で多様性のあるものであり、精神を喪失した例の教育活動の水準——それを超越することが音楽教育の存在を正当化する唯一の道だろう——にまで迎合して降りてゆかないことが、至高の要請である⁸⁴⁾。」ここで問題とされた「精神を喪失した例の教育活動」、特に「青年音楽運動 Jugendmusikbewegung」に対するアドルノの見解をもう少し明瞭にする必要があるだろう。

ドイツほどロマン主義が藝術諸分野あるいは一般的な時代精神に根付いたところは他に類をみないが、青年運動にとって特に他国に負けない遺産をもつ音楽文化は欠くことができないものであった。初期ヴァンダーフォークルにおいては、メンバーが週に1～2度、午後か夕方、ハイム Heim (棲み処) に集い、その集会の最初と最後にリュートかギターの伴奏で歌を歌うのが通例であり、合唱コンクールなどもあった。その後も歌は青年活動で決定的役割を果たしたが、代表的なものはロマン主義的な民謡であった。こうした長い間忘れられていたドイツ民謡あるいはリュートやギターの再発見と並んで合唱団とオーケストラが奨励され、特にグループ全体で合唱することは集会の不可欠の要素になっていった⁸⁵⁾。戦前と戦後、F. イェーデ⁸⁶⁾によって主導されたこの歌唱運動 Singbewegung を中心とした青年音楽運動がアドルノの攻撃目標である。意識的な聴取の準備としてのムジツォーレンの重視や青年独自の音楽文化決定を先決問題とする態度はアドルノやハルムと共通するといえるが、結局、与えられる音楽の質の問題に収斂する。アドルノにとって、ギターやブロックフレーテ、アコーディオンといった「習得するのが簡単で、集中力、想像力、または練習時間に多くを要しないこれらの楽器」を宣伝普及しようとするのは、青年を低い精神状態に固定してしまうことを意味し、唱歌が好まれているのも音楽と演奏の間に第三者的・物質的手段が介入していないからと切って捨てる。青年音楽運動が合唱音楽の限界を拡大したことの功績は認められるが、演奏すべき曲目が容易である点が顧慮されたため、余りにも狭い範囲に留まったとされる⁸⁷⁾。また、アドルノは「楽師音楽を批判する」という論文(1956)に

において、合唱育成を目的としたイエーデ編集の歌曲集⁸⁰の名にも採られている「楽師 Musikant」について、「音楽の行為が音楽そのものに優先することがすでに黙契として含まれている⁸¹」と批判する。つまり、ムジツィーレンの楽しさ自体は、それだけではポジティブな存在でもネガティブな存在でもないが、手段が目的と化してそれがそれ自体のために促進された場合、それは現実の挫折をごまかす満足の代用品に墮落することになる⁸²。「社会 (Gesellschaft) に対抗するに共同体 (Gemeinschaft) をもってする」というスローガンのもとに、現実の経済条件によって齎された社会的疎外を、共同の歌唱・合奏・音楽聴取によって克服し、音楽の共同体を作り上げようとするのは、実は「久しい前から単に古い団体的規律が世俗化して再現したもの」にすぎない⁸³。こうした共同体で創りだされた音楽は訓練的・硬直的であり、管理された即ち目的の定まった「実用音楽」へと向うことになる。藝術至上主義と相容れない民衆音楽教育によって、作品に内在する首尾一貫性は後期ロマン派の天才信仰や体験耽溺と一緒に排斥され、それに代わって「手仕事へ還れ」といった呼びかけがなされるが、アドルノの目にはこれも大きな誤りに映る。アドルノにとって「手仕事 Handwerk」とは、彼に大きな感化を及ぼした A. シェーンベルクが用いた意味⁸⁴であるべきで、青年音楽運動での「(作曲を) 一種の日常茶飯事的状況にしてしまうような作曲法の手仕事化」では断じてなく、むしろこれは因習型に身を委ねたいという「自我の衰弱」に起因する悪しき例ではない⁸⁵。従来の音楽教育批判という点では同根の両者であるが、音楽の生活化をめざすイエーデにとっては、器楽の発達による音楽活動の専門化によって出来た一般民衆と高尚なる藝術活動との乖離が諸悪の根源であり、この間の溝を埋めることが当面の目標であった。この溝の埋め方についての見解の相違が全てである。アドルノの立場としては、例えば、「価値観を無視して作業する或る種の音楽学」への歌唱運動の依拠あるいは青年音楽の実証主義的性格への探究などは、「集団的意見への適合妥協」や「自律的判断へのアレルギー」の見事な表明に他ならない⁸⁶。前述のように (p. 68 参照)、こうしたコンプレックスの払拭こそがアドルノとハルムの見解に底流するものである。

4. 結

以上概観してきたように、アドルノ及びハルムにおける、大衆社会とそれが培った功利主義的・実証主義的価値観への嫌悪、専門化・技術化に反発し、哲学を堅持しようとする文人的態度、啓蒙主義に対して不信の念をもち、伝統的なドイツ文化を擁護しようとする姿勢といった点は、F. リンガーがモデル化したドイツ・マンダリンの特色にびたりと符合する⁸⁴⁾。ここでも注目すべきは、反実証主義的態度である。自然科学の一般の方法を人間の行動や活動に応用するという支配的傾向を拒否するこの態度は、W. デイルタイらに主導されて世紀の代わりめ頃から勃興する兆しをみせたわけだが、音楽学の分野においても、実証主義を背景に H. v. ヘルムホルツ や H. リーマンらの研究に代表される、音楽における理論や分析の基礎としての外面的・音響学的・統語法的アプローチよりも、むしろ H. クレッチュマーや A. シェーリングらの「解釈学的」研究に代表される内的・心理的アプローチが擡頭する⁸⁵⁾。従来の音楽美学では、18世紀の情緒論 Affektenlehre の復興を図ったこの音楽解釈学を他律美学の典型として、ハルムの属するエネルギーティクを自律的美学の典型として対置して把握してきたが、G. ビンベルクのように、ハルムを解釈学的系列に分類する学者もいる⁸⁶⁾。シェーフケは、エネルギーティクが主流派として存続できなかった理由を、実証的であるために用いたその分析の記述が結局主観的であらざるをえない点に見出しているが⁸⁷⁾、ここで問題となるのは、果たしてエネルギーティカーにとって「アナリーゼ」が「実証的」であるための手段として用いられたのかということである。ハルム自身は、解釈学的解釈が客観的音楽事象についてではなく、主観的な感情の代弁物について論議している、と断固として反対の立場を表明し続けたが、ヴィッカーズドルフにおけるハルムの講話は、多分に神学的で想像力に富む解釈を含み、印象に訴えかける工夫が凝らされた説明が中心であった。ハルムに対する批判もこうした色あいの記述に集中している⁸⁸⁾。そもそも解釈学に基づくクレッチュマーやシェーリングらの初期の著作は、小

学校及び中学校における音楽教育への不満から、そして中産階級の市民の間に音楽藝術への理解と鑑賞のレベルを上げようと欲したこと由来しており⁸⁹、ビスマルクの帝国に共通の機械的で個性を抑圧する教育への反発という点ではハルムと同じ出発点をもっていた。事実在即した言葉で作品の意味内容を再現しなければならないハルムにとって、アナリーゼは必要不可欠のものではあっても最終目標なのではなく、彼の著書の特徴である、読者に語りかけるような文体も相俟って、それへの信用も限定されていたとみるべきであろう。極言すれば、音楽教育に携わる以上、解釈学的解釈は不可避であったとも言う。まさに実証主義の克服のために解釈学が要請されるのである。F. フェルマンは、ドイツ表現主義と E. フッサールの現象学とを共通の思考形態へ帰すことを企てた興味深い学際的研究において、フッサールの「還元」を表現主義的思考形態と措定し、それがフッサール後期の所説において自然的世界観の解釈学へ方向転換することを論じているが⁹⁰、1900年頃の青年運動により主張された危機打開の試みも、実証主義の克服に由来するものとして表現主義や現象学と同根であると言う。真の認識は常に「本質直観」であるとする青年運動の知覚世界の基本的要素は「全体性」と「本質性」であり、換言すれば、「生 Leben」と呼ばれる大きな宇宙の秩序は、魂のあらゆる力が等しく参与している全的「体験」に対してのみ開示され、概念によって把握されるのではなく「直観」されるということである⁹¹。こうした現象学と共通する思考形態基盤は、ハルムの多大な影響化にあり、その後任としてヴィッカーズドルフの教師も務めた E. クルトが、授業で理解に至る道として直観的経験を強調した例を挙げるまでもなく⁹²、当時の音楽思想にも滲透しており、「現象学」という語を好んで使用するハルムもまた例外ではなかった。

以上のように、20世紀ドイツにおける社会的・政治的諸経験に対応する与えられた現実への不信感が齎したドイツ・マンダリンの性格、青年運動及び解釈学志向は「実証主義の克服」という定式を背景にしたものであり、ハルムの思想も、多様なものがそこで交差する流動的結節点として理解されるべきである。よって、従来のようにハルムの音楽教育思想を青年運動だけに、あるいは

彼の音楽美学的思想を自律美学だけに関係づけることは短絡に過ぎ、更に敷衍するならば、教育思想をも含めた学際的考究なしにハルムの音楽思想について語ることは片手落ちと言わざるをえないのである。

註

- (1) Theodor W. Adorno ; *Ästhetische Theorie.*, (Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1970), S. 299., 大久保健治訳『美の理論』, 河出書房新社, 1985, p. 344.
- (2) E. ハンスリック以来の20世紀初頭における自律主義的音楽美学思潮を包括するために提出された用語。Vgl., Rudolf Schäfke ; *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin : M. Hesse, 1934, S. 393-450. 及び, 拙稿「Energetik 再考」, 『人文論究』(関西学院大学人文学会) 第39巻第1号, 1989, pp. 45-56. を参照のこと。
- (3) Vgl., Schäfke, *op. cit.*, S. 424.
- (4) Vgl., Paul Moos ; *Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann*, Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1922 (2. Aufl.), R/1975, Hildesheim, G. Olms, S. 520-526., Felix M. Gatz ; *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*, Stuttgart : F. Enke, 1929, S. 527-534., Hermann Pfrogner ; *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg : K. Alber, 1954, S. 346-351.
- (5) Vgl., Carl Dahlhaus ; *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel : Bärenreiter, 1978, 2/1987, S. 124ff., 杉橋陽一訳『絶対音楽の理念』, シンフォニア, 1986, p. 189ff.
- (6) Vgl., Martin Jay ; *Adorno*, Cambridge : Harvard University Press, 1984, p. 111f., 木田元・村岡晋一共訳『アドルノ』岩波書店, 1987, p. 167ff., 及び, N. エリアス著/赤井慧爾・中村元保・吉田正勝共訳『文明化の過程』(上), 法政大学出版局, 1977, pp. 67-113. を参照のこと。ドイツにおいて「文明」という概念は「文化」と比べてはるかに劣ったものを指す概念である。
- (7) “Der weltgeschichtliche Sinn der Jugendbewegung”, *Die Freie Schulgemeinde*, Jan., 1916, 「青年運動の歴史学的意味」鈴木聡訳『青年期の教育』(世界新教育運動選書第18巻), 明治図書, 1986所収, p. 166.
- (8) Gustav Wyneken : *Hegels Kritik Kants. Zur Einleitung in die Hegelsche Philosophie.*, Phil. Diss., Greifswald, 1898.
- (9) 詳しくは、『音楽の二つの文化について』に寄せられたヴィネケンの序文を参照のこと Vgl., August Halm ; *Von Zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart : E. Klett. 1913, 1947, S. V-XVI.
- (10) Vgl., Hermann Nohl ; *Die pädagogische Bewegung in Deutschland und ihre*

- Theorie*, Frankfurt am Main : G. Schulte-Bulmke, 1961, S. 65. (平野正久・大久保智・山本雅弘共訳「ドイツにおける教育運動」『ドイツの新教育運動』(世界新教育運動選書第20巻), 明治図書, 1987所収, p. 159.)
- (11) W. ラカーは、この傾向がドイツにおいて充分発展しなかった自由主義運動に由来するものとしている。Vgl., Walter Z. Lacquer ; *Young Germany. A History of the German Youth Movement*, London : Routledge & Kegan Paul, 1962, 西村稔訳『ドイツ青年運動——ワンダーフォーゲルからナチズムへ』, 1985, p. 16ff.
- (12) ヴィネケン「青年運動の歴史的意味」, 『青年期の教育』所収, p. 180.
- (13) August Halm ; *Die Symphonie Anton Bruckners*, München : G. Müller, 1913, R/1975, Hildesheim : G. Olms, S. 15.
- (14) 平日は『平均律クラヴィア曲集』の前奏曲とフーガ1曲, 日曜日はオルガン曲から1曲が演奏された。詳しくは、以下の文献を参照のこと。August Halm ; “Musikalische Erziehung (III)”, 1924, in : August Halm ; *Von Form und Sinn der Musik*, Hrsg. v. Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1978, S. 207. (以下FSMと略記), 及び Siegfried Schmalzriedt ; “August Halms musikalische Ästhetik. Versuch einer Darstellung”, in : FSM, S. 51ff.
- (15) Vgl., Halm ; “Die Musik in der Schule”, 1990/11, FSM, S. 228. ヴィッカーズドルフでは、(勿論「器」より「楽」に重きを措いた) 器楽教育が重視され、生徒は昼の活動の一部として楽器演奏の授業があり、合奏に参加した。また、ハルムの講和について興味深い点は、極力専門用語の使用を避け、音楽理論的知識は必要最小限に留め、音楽美学的話題がよく取り上げられたことである。Vgl., Lee Allen Rothfarb ; *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1988, p. 5f.
- (16) Vgl., Halm ; *Einführung in die Musik*, Berlin : Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1926, S. 98.
- (17) Vgl., Halm ; *Klavierübung I—Ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich erste Einführung in die Musik*, Stuttgart, 1918/19. ハインリヒ・シェンカーは、この書についてハルムが「初心者に音楽を考えさせ、音楽を感じさせ、自律させるといふ最も素晴らしい試み」に着手したとし、「青年の真剣な教育者は全力を尽くしてこれを利用してもらいたい」と評している。Vgl., Hellmut Federhofer ; *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*, University of California, Riverside, Hildesheim : G. Olms, 1985. S. 139f. 1930年代まで器楽教育の分野でハルムは有名であったらしい。因みに「同時に最初の音楽入門」という副題をもつこのピアノ練習曲第一巻は、和音の機能を教えるため諸和音を弾くことから始められている(1928年に全面改訂)。彼はそのほかに二冊のピアノ練習曲集と二冊のヴァイオリン

練習曲集を著している。Vgl., Siegfried Schmalzriedt, *op. cit.*, FSM, S. 53f.

- (18) Vgl., Halm ; “Die Musik in der Schule”, FSM, S. 235ff.
- (19) Halm ; “Musikalische Bildung”, 1909/10, FSM, S. 226.
- (20) クラヴィーア教育に関してバッハ自身は、技術的な指の訓練に半年から一年を割き、その後『インヴェンション』『組曲』『平均律』の順に生徒に与え、その際バッハ自ら課題となる作品を弾いて聞かせたらしい。磯山雅『バッハ=魂のエヴァンゲリスト』, 東京書籍, 1985, p. 127f. 及び p. 133f. を参照のこと。尚, 実際に教則本を著すという仕事は息子の C. Ph. E. バッハに受け継がれた。Vgl., Carl Philipp Emanuel Bach ; *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, Berlin : I/1753, II/1762, R/1906, Leipzig : K. Nachfolger., 東川清一訳『正しいピアノ奏法』上・下, 全音楽譜出版社, 1963. また, ハルムの見解によれば, バッハ以後最も純粋に音楽の本質を示すのはブルックナーであり, ベートヴェンのピアノ・ソナタは, 和声的・旋律的活力がバッハに較べて劣っているとされ, 古典派の弦楽四重奏曲も技術的困難さと「美しさが濁って表れる」のを避けるため, より良く編曲して与えられるべきとされる。Vgl. Halm ; “Die Musik in der Schule”, FSM, S. 231ff.
- (21) Halm ; “Musikalische Erziehung (III)”, FSM, S. 204.
- (22) Adorno ; “Zur Musikpädagogik”, in : *Dissonanzen*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1956, (Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1973, S. 103.) 三光長治・高辻知義共訳『不協和音』音楽之友社, 1971所収, p. 150.
- (23) Adorno ; “Zur Musikpädagogik”, S. 117, 訳書 p. 162. アドルノも, 現代音楽と関連させてバッハを評価する。Vgl., Adorno ; “Musik und neue Musik”, 1960, in : *Quasi una fantasia*, 1963, (Gesammelte Schriften, Bd. 16, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978, S. 487), 「音楽と現代音楽——ペーター・ズーアコンプの想い出に」, 相沢啓一訳『現代思想』第15巻第13号, 1987年11月, p. 87.
- (24) 個人主義的色彩が濃かったヴァンダーフオーゲルと異なり, 集団的なことを重視したブント Bund が青年運動の主流になった1920年代には, 所謂「礼拝運動」の興隆とともに, もっと厳格な規律を求める傾向, 即ち「バッハに還れ」という声が高まり, 1920年代末になると民謡に代わって朗唱の合唱 Sprechchor が流行した。Vgl., Lacquer ; 前掲訳書 p. 49f.
- (25) シェーフケは, イェーゲの思想 (Organik) をハルムの影響下にあるとし, エネルゲティカーの一員に加えている。Vgl., Schäfke ; *op. cit.*, S.394, S. 398. イェーゲの音楽教育活動については, 廣瀬鐵雄「フリッツ・イェーゲの音楽教育活動——青少年音楽運動とその周辺——」, 『武蔵野音楽大学研究紀要』第12集, 1979, pp. 51-62. を参照のこと。

- (26) Vgl., Adorno ; “Zur Musikpädagogik”, S. 120-123, 訳書 p. 166-169. しかし, 「連中はバッハを口にしなが, 思っているのはテーレマンなのだ」と語ったアドルノにとって皮肉なことに, 音楽の産業化に対して自ら積極的に参加する演奏という理想を掲げた歌唱運動が教会音楽の刷新運動と結び付き, 従来教会公式代表者に懐疑的に見られてきたバッハの音楽を復興したという点を見逃してはならない. A. デュル「二十世紀のバッハ像」, 角倉一朗訳, 『音楽の手帖バッハ』, 青土社, 1979所収, p. 252f. を参照のこと.
- (27) Fritz Jöde ; *Der Musikant* I・II, Wolfenbutterl : Möselers, 1923. 今日のドイツ学校音楽教科書に多大な影響を及ぼしている.
- (28) Adorno ; “Kritik des Musikanten”, in: *Dissonanzen*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1956, (Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1973, S. 75.) 三光長治・高辻知義共訳『不協和音』音楽之友社, 1971所収, p. 100.
- (29) Vgl., *ibid.*, S. 81, 訳書 p. 110.
- (30) Vgl., *ibid.*, S. 73, 訳書 p. 97.
- (31) Vgl., Arnord Schönberg ; *Harmonielehre*, Wien : Universal Edition, 1911, 3/1922, R/1986, S. 6. この言説によって因習的な学からの自己解放を宣言したシェーンベルクの歴史的意義については, C. ダールハウスの以下の文献を参照のこと. Vgl., Carl Dahlhaus ; *Musikästhetik*, Laaber : Laaber, 1967, R/1976, Köln : H. Gerieig, S. 7-18., 杉橋陽一訳『音楽美学』, シンフォニア, 1989, pp. 7-20. また, シェーンベルクはハルムの『和声論』(*Harmonielehre*, Berlin : Göschen, 1905) を評価していたらしい. Vgl., Schmalzriedt, *op. cit.*, S. 22.
- (32) Vgl., Adorno ; “Kritik des Musikanten”, S. 97., 訳書 p. 130f.
- (33) Vgl., *ibid.*, S. 78, S. 90., 訳書 p. 105, p. 121.
- (34) Vgl., Fritz K. Ringer ; *The Decline of the German Mandarins : the German Academic Community, 1890-1933*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1969. 西村稔訳『読書人の没落——世紀末から第三帝国までのドイツ知識人——』, 名古屋大学出版会, 1991・ドイツ・マンダリンとは, 19世紀末ドイツで僅かの間支配権を握ったが, 1890年までに自己の没落を予感し, その結果, 近代性と大衆社会の興隆に一層硬直した防衛的態度をとった「その地位を世襲の権利乃至富に負うよりも, まず第一に教育による資格に負っている社会的・文化的エリート」のこと. M. ジェイ ; 前掲書訳註 p. 298f, 及びジェイ著, 荒川幾雄訳『弁証法的想像力』, みすず書房, 1975, p. 427ff. を参照のこと. また, ジェイは, マルクス主義的傾向とモダニズム的傾向と並んでドイツ・マンダリン的文化保守主義をアドルノの置かれた第三の星座としている. Vgl., Jay ; *op. cit.*, p. 17., 訳書 p. 11f.
- (35) リーマンは, のちにあらゆる音楽作品は心理的体験であるとする美学を奉ずる. Vgl., Hugo Riemann ; “Ideen zu einer ‚Lehre von Tonvorstellungen‘”, *Jahr-*

buch der Musikbibliothek Peters für 1914/15 Jg. 21/22, 1916.

- (36) Vgl., Hrsg. v. Siegfried Bimberg, Werner Kaden, Eberhard Lippold, Klaus Mehner, Walther Siegmund-Schultze ; *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979, 2/1986, S. 413.
- (37) Vgl., Schäfke, *op. cit.*, S. 443.
- (37) 例えば, Vgl., Heinrich Schöle ; *Tonpsychologie und Musikästhetik*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1930, S. 70-139. H. ショーレのこの批判に対して, ダールハウスはハルムを擁護している。Vgl., Dahlhaus ; “Das »Verstehen« von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse”, in : *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber : Laaber, 1988, S. 318-329.
- (39) クレッチュマーは, ビスマルク体制没落後の国家崩壊を克服するための重要な手始めは教育制度改革だと檄をとばした当時の代表的音楽教育指導者の一人でもあった。
- (40) Vgl., Ferdinand Fellmann : *Phänomenologie und Expressionismus*, Freiburg : K. Alber, 1982, 木田元訳『現象学と表現主義』岩波書店, 1984, p. 130ff.
- (41) G. クーヘルト/E. ヴァイクル「円環から四角形へ——1986年から1933年までのドイツ青年運動における生活と知覚の様式の変化」, 相沢啓一訳, 『現代思想』第14巻第8号, 1986年8月, p. 183. を参照のこと。アドルノは W. ベンヤミンの区別に従って「体験 Erlebnis」を無意味で脈絡のないものとし, 一方「経験 Erfahrung」には出来事を記憶に統合するという意義を見出している。
- (42) Vgl., Ernst Kurth ; “Die Schulmusik und ihren Reform”, *Schweizerische Musikzeitung*, 70/9, 1930, S. 349.