

『ロシアの夜』における B. Ф. オドーエフスキーの音楽思想

—— 自然哲学と自然科学、新プラトン主義とドイツ観念論の狭間で ——

三 浦 領 哉

1. はじめに：本論執筆の経緯および本論の射程、ならびに意義

筆者は本論文で、B. Ф. オドーエフスキーの連作小説『ロシアの夜』における彼の音楽思想について論じる。『ロシアの夜』という示唆に富む連作小説を文学的側面、および哲学・美学の切り口から研究する試みはこれまでにいくつか行われてきた。『ロシアの夜』は、当時のインテリ青年たちが夜ごとに集まっては哲学的な問題を語り合う、という筋書きであり、第一夜から第十夜まで、彼ら青年たちのリーダー格である「ファウスト」なる人物が、「作者不詳の物語」を議論の俎上に載せるという形で構成される。本作に関する重要な研究としてはパーヴェル・サクーリンによる『ロシア観念論の歴史より—作家・思想家 B. Ф. オドーエフスキー公』⁽¹⁾およびユーリイ・マンによる『ロシアの哲学的美学』第4章⁽²⁾があげられるが、前者は一般哲学の歴史の上でドイツ観念論、とりわけシェリングを受け継ぐものとしてのオドーエフスキーを、後者は1820年代から30年代のロシアにおける詩学を焦点としたものであり、本作品を音楽思想という側面から研究したものはこれまでに現れていない。オドーエフスキーはたしかに第一義的には作家であるが、同時に19世紀前半のロシアを代表する音楽批評家であり、19世紀後半以降のロシア音楽の隆盛は彼の文筆活動に負うところが非常に大きい。というのも、いわゆる「ロシア国民楽派」と呼ばれる一群はアマチュアリズムと音楽における「ロシア性」を柱とし、同時代のドイツ的音楽を信奉するアカデミズム派に対抗して生まれた運動であったが、このアカデミズム派の思想的源流はオドーエフスキーに発するものだからである。ゆえにオドーエフスキーの音楽思想を探ることは、「ロシアにおける芸術音楽」の始原を探ることでもある。

この問題意識から、これまで筆者はいくつかの学会発表において彼の哲学論文や音楽評論をもとに彼の音楽思想を読み解いてきたが⁽³⁾、それらはむしろ『ロシアの夜』を避けつつ、直接的に音楽が論じられている著作から彼の音楽思想を探るものであった。筆者は1836年の評論「Смесь」(ベートーヴェンの交響曲第9番ペテルブルク初演評)における「音楽における複数性の、有機的な合一への還元」「音楽における聴衆と情動」論⁽⁴⁾を通して、オドーエフスキーの音楽思想の対象が、一般的に音楽を定義しようとする音楽哲学から音楽における美の特質を問う音楽美学へと変化していることを指摘したが、同時にその媒体・形式が哲学論文から音楽評論へと移行

していることが確認された。また、この哲学論文から音楽評論へ移行する過程に『ロシアの夜』所収の諸作品があり、哲学論文と音楽評論の間の時期に「哲学小説」が書かれていることも明らかとなった⁽⁵⁾。哲学論文期と音楽評論期の間、具体的には1825年から1835年にかけてのオドーエフスキーの音楽思想を探るため、筆者はこの時期に書かれた『ロシアの夜』所収の諸作品中における音楽についての議論や言説に焦点を当てることとした。その結果、従前彼が評されていたような「シェリングの思想を受け継ぐロマン主義者」というだけではなく、古代からドイツ観念論にいたるまでの哲学を背景に独創的で思弁的な音楽思想を展開していることが明らかになった。その思想的背景は新プラトン主義から19世紀自然科学までの多岐にわたり、むしろその所産は「ロマン主義的」でありつつも、また20世紀的音楽思想ですらあった。本論文では、『ロシアの夜』全作品を通して音楽に関して言及されている部分を網羅しつつ、そこで展開されている音楽論についてその思想的背景（具体的には自然哲学と自然科学、新プラトン主義とシェリング）を考察したい。

2. シェリング哲学：美学と自然哲学の円環構造 — 「第二夜」におけるファウストの語り

「第二夜」は、全編にわたって、ファウストと仲間たち（ロスチスラフ、ヴィクトル、ヴァチュエスラフ）のみで構成されている。その議論の内容は、主として科学と哲学の差異と特徴についてであり、その議論の最中にファウストがシェリングの話を始め、仲間たちに（過去における）ロシアにおけるシェリング哲学の隆盛の歴史について語るものである。以下に引用した部分は、シェリング哲学がロシアに入ってきた時に、それに熱狂した若者たちがどのような行動をとったかについて説明している部分である。

それぞれの探究の対象を追うための便のために、その発展を検証するために、そして彼らの眠りを妨げまた彼らに責め苛むその目的を達するために、我が若い友人たちは自らの仕事を分けることにした。一人は科学に没頭し、理論が最も可知的な適用を要求するところの、科学としての政治経済学を最も重要なものとして選んだ。もう一人は言語では表現しえないところの、人間の最も内的な感覚を表現する言語をもつ、芸術としての音楽を最も重要なものとして自らに選んだ。彼らはこれらの相対する人間の活動の領域から生の全体を追求し、そして神の摂理が人間の仕事に託したところのこれらの課題の解決において出会うことができると考えたのだ。⁽⁶⁾

この「我が若い友人たちは自らの仕事を分けることにした」という表現は、可知的対象に対する学問と、可感的対象に対する学問の分離（美学の成立）を示していると考えられる。可知的対

象に対する学問と可感的対象に対する学問の分離は、ドイツの哲学者アレクサンダー・ゴットリーブ・バウムガルテン Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) の『詩に関する若干の事柄についての哲学的省察』(1735)においてなされたものであり、西洋美学史においてはこれを「美学の成立」と位置づけている。同時にまたこのオドーエフスキーの記述には、科学の哲学からの独立、つまりアイザック・ニュートン Isaac Newton (1642-1727) の『自然哲学の数学的諸原理』(『プリンキピア』) (1687)における、「物理的現象が発生する原因を明らかにするという目的論的な自然哲学から観測できる物事の因果関係を示すという自然科学への移行」が念頭にあると考えられる。つまり、計画的実験による科学が可能になることによって古代ギリシア以来の旧来の自然哲学の時代が終わったこともこの記述の中に含意されていると言えよう。

そして「彼らはこれらの相対する人間の活動の領域から生の全体を追求し、そして神の摂理が人間の仕事に託したところのこれらの課題の解決において出会うことができると考えた」という部分は、「自然哲学(自然科学)と美学が同じ点から逆向きに出発しながら、最終的に同一の点で合流し円環構造をなす」ということを示している。このことは、自然哲学、一般哲学、芸術哲学を通じて至る、シェリングの同一哲学をあらわしているものと考えられるであろう。ここに、オドーエフスキーの「哲学一般」に対する態度が表明されている。

つまり、オドーエフスキーの念頭には当然、音楽美学以前に一般美学、一般美学以前に一般哲学が存在した。彼は最初に哲学から、次に美学へ、そして最終的に音楽美学へとその道を選択していった。オドーエフスキーの音楽論は、音楽そのものからはじまったのではなく、世界を理解するための一般哲学、とりわけ自然哲学に始まり、徐々にその関心を一般から特殊へと移行させつつ音楽へと辿り着いた。この引用部分における、「芸術としての音楽を最重要なものとして」選んだ「もう一人」とは、とりもおさずオドーエフスキー自身のことを指すと考えて良いだろう⁽⁷⁾。ここに、オドーエフスキーの「学問それ自体の『全一性』という概念が現れているように思われる。

3. 新プラトン主義的芸術生成論：プロティノスの「内的形相」

— 「第六夜『ベートーヴェン最後の四重奏曲』」におけるベートーヴェンの語り

第六夜『ベートーヴェン最後の四重奏曲』は、『ロシアの夜』中最初に発表された(1831)小説であり、ベートーヴェンの死後わずか4年後に彼について書かれた、ロシア語の書物としては最初のものであった⁽⁸⁾。ベートーヴェンを主人公とする物語と、ファウストラ4人の議論で構成されており、全編において音楽論が語られる。ここでは第一に、物語の中でベートーヴェンにより芸術生成論が語られている。後述するようにこの「第六夜」では、同じようにベートーヴェンの台詞という形でより個別的な音楽美学—和声論が展開されるのであるが、ここでは芸術美は如何にして成立しうるかという、より根本的な思想について考察する。ベートーヴェンはここで

作曲家における「靈感」と「技術」を以下のように説明している。

[...] 彼らは私をミケランジェロと比較する一だが、「モーセ」の作者はどのような働きをしたのか？ 憤怒、そして熱狂の中で、彼は不動の大理石を鎚で力強く打ち、石の殻で被われていたところの生きた思惟を、否応なしに引き渡さしめたのだ！ 私もまたそうなのだ！ [...] ⁽⁹⁾

このベートーヴェンによる「不動の大理石を鎚で力強く打ち、石の殻で被われていたところの生きた思惟を引き渡す」という例えは、典型的な新プラトン主義的芸術観と言える。オドーエフスキーがベートーヴェンの言葉として書いたこの喩えがどのように新プラトン主義的であるのか、新プラトン主義の創始者とも言われる3世紀の哲学者プロティノス（205-270）の『叡智的な美について』（V, 8）⁽¹⁰⁾を引用しながら検討したい。

[...] 互いに隣り合っておかれている何か、たとえば、君に異存がなければ、（大理石の）二つの石塊があるとしよう。一方は荒削りのままで、まだ芸術の恩恵に浴していないものだが、他方はすでに芸術によって造形されて、神の、それともまた或る人間の像に仕上げられている。[...] すると、芸術によって美しい形に仕上げられたほうの石が美しいのは、石であることによるのではなくて一なぜなら、そうだとすると他方の石も同様に美しいはずだからである一芸術がそれに内在せしめた姿（形相）によるのであることが、明らかとなるであろう。そこで、素材はもともとはこの姿を所有していたのではなくて、この姿は石の内にやってくる以前にすら、表象（観照）する人（すなわち制作者、工匠）の内に存在していたのである。ただし工匠の内にあつたといっても、彼が目や手を持っていた限りに置いてではなくて、芸術を分有していた限りにおいてである。してみると、芸術の内にごそこの美が、しかも（石像の美よりも）はるかにすぐれた美が、存在していたわけなのである。というのは、芸術の内にある美そのものが石の内にやって来たのではなくて、それそのものはとどまっておき、別のそれより劣ったものが、芸術から出てやって来たのだからである。しかもこれすらも、石の内に純粋な姿で、あるいは芸術が欲した通りの状態でとどまったわけではなくて、その石材が芸術に屈服した程度に応じてなのである。[...]（V, 8 2）⁽¹¹⁾

このプロティノスの「内的形相における芸術の分有」という概念と石像の喩えは、オドーエフスキーにおけるベートーヴェンの言葉とぴったりと一致する。つまり、作中のベートーヴェンの言葉によれば、ミケランジェロは《モーセ》を制作するとき、石の殻で被われていたところの生きた思惟（＝工匠が分有する「内的形相」）を、否応なしに（「石材を芸術に屈服」させ、石に対して）に引き渡さしめた、ということになる。そしてまたベートーヴェン自身もそのようにして

芸術創作を行っているのだ、とオドーエフスキーは書いているのである。オドーエフスキーの念頭にあった芸術哲学とは、確かに第一にシェリングのそれであったかもしれないが、これらの叙述からあらわれてくる美学は、ロマン主義美学というよりもむしろ明らかに新プラトン主義的なものである。もちろん、プロティノスの美学がドイツ観念論に及ぼした影響が非常に強いことはよく知られているが、とりわけシェリングの場合、プロティノスからの影響と考えられる部分は「魂」「一者」の概念と神秘思想にかかわるものであり、ここで論じられているような美と芸術の存在論とは位相の異なるものと言える。であるからこそ、以上で検討した『ベートーヴェン最後の四重奏曲』におけるオドーエフスキーの美学が、シェリングに由来するロマン主義的美学というよりもむしろ、新プラトン主義的美学そのままであることが強調されているのである。

4. 芸術家の思惟・感覚と言葉：

— 「第六夜『ベートーヴェン最後の四重奏曲』」の粹物語における ファウストたちの議論

「第六夜『ベートーヴェン最後の四重奏曲』」の末尾の粹物語であるファウストと仲間たちの議論の中には「芸術家における思惟と言葉」の関係が登場する。彼らはベートーヴェンの生涯に関する短編小説を読んで、「芸術家の思惟は言葉では表し尽くせない」と言うことに衝撃を受け、そこから議論が始まる。また同時に、次節（5. 芸術美と理性・知性・感性）で検討する、「芸術美に対する、感性なき観察」という命題は、ここに発している。彼らが、「芸術家における思惟と言葉」について論じ合っている部分が、以下の部分である。

ロスチスラフ：この逸話がほくに衝撃を与えた点はひとつ、われわれの苦悩の筆舌に尽くしがたさだ。事実、われわれにとって最も残酷で最も明らかな苦悩は、それを他人に伝えることができないということだ。自らの苦悩を言葉にできる人間は、すでに半分はそこから自分を切り離すことができていると言っていい。

ヴィクトル：君らのような夢想家諸君はすばらしい詭弁を思いついたものだね。そこに認めるべき問題があるというのに、そこから免れようと、「人間の言葉はわれわれの思惟や感覚を表現するには不十分だ」などと確信するに至ったわけだ。ほくはむしろ、われわれの知識が足りないだけだと思うがね。もしも人間が、君らを追い込んであるありのままの自然に対して純粹で単純な観察 — しかし考えても見ろ、われわれの思惟や感覚、すべての内的な操作をすべて捨て去った純粹な観察にだよ — に頼ることができるのであれば、その時に人間は、自分を、そして自然をもより明瞭に理解して、普段の言葉ですら自分たちの表現には十分なものであることを発見するだろう。

ファウスト：それはわからないが、その純粹な観察とやらには、視覚的な錯覚というものが

あつたりはしないか。人間が完全に、すべての自分たちの思惟や感覚、経験から逃れて、人間自身から発するいかなるものにも邪魔されずに観察することなど果たしてほんとうにできるのか—だいたい、あらゆる思惟なしに観察するという思惟からして、もうすでにそれは完全にア=プリアリな理論じゃないか… […]⁽¹²⁾

ファウストが見つけてきた、作者不詳のベートーヴェンについての小説の断片を読んだ仲間たちは、以上のような議論を行った。この部分に関して、オドーエフスキーは後年、(出版されるはずだった第2版に収録する予定であった『『ロシアの夜』への注釈』において)「ファウスト=『科学』、ヴィクトル=『芸術』、ヴァチェスラフ=『愛』、ウラジーミル=『信仰』、私=『懐疑論者』と述べている⁽¹³⁾。ベートーヴェンの生涯に衝撃を受け、ロスチスラフは「人間にとって最も残酷で明らかな苦悩は、それを他人に伝えることができないということだ」と言う。しかしヴィクトルはそれに対して皮肉めいた反駁を行う。「人間の言葉はわれわれの思惟や感覚を表現するのには不十分」のではなく、「むしろ我々の知識が足りないだけだ」とヴィクトルは主張する。そこで彼はファウストが言うところの「完全にア=プリアリな理論」である、「われわれの思惟や感覚、すべての(精神の)内的な操作(ないし手順)をすべて捨て去った純粹で単純な観察」によって、「自分を、そして自然をもより明瞭に理解」という方法を提案する。そして、そうすれば「普段の言葉ですら(人間は)自分たちの表現には十分なものであることを発見するだろう」という。

すると、ここでは「言葉>感覚・思惟」という不等式が生まれることになる。この『ベートーヴェン最後の四重奏曲』の末尾に位置する枠物語につづいて『即興者』は始まるが、では『即興者』においてはどうか。

「第七夜『即興者』」の内容については次節で詳しく述べるが、詩人キプリヤーノはある博士との契約により、「すべてを見通し、すべてを知り、すべてを理解する」能力を授かるが、そこに感性は含まれておらず、世界が理性と知性のみでしか認識できなくなるかたわら、最高の理性と知性を与えられたために、「言葉が思惟について行けない」という状況に陥り、詩を詠むことができなくなり苦悩する。

このように『即興者』における詩人キプリヤーノの苦悩が、『ベートーヴェン最後の四重奏曲』のベートーヴェンの苦悩と対置されていることに注目したい。というのは、芸術家における「思惟と言葉」の関係が、両作品の間で対照的に現れているからである。理性と知性が感性に先立ってしまっている状態の詩人キプリヤーノは、以下に描写されているような経験を得る。

詩的な表現の薄い覆いを通して、彼はすべてに創造の機械的な構造を見ることになった。彼は狂犬になったかのように感じ、心から不本意にも流れ出たかのような詩を幾度も破壊し作

り直した。その最も悲壮な瞬間、詩人の内なる力のすべてを傾けても彼のペンは言葉に追いつかず、また言葉は思惟に追いつかないと思われた […]」⁽¹⁴⁾

『即興者』の詩人キプリヤーノは感性の不在の中で、また与えられた最大限の理性と知性をもって詩作を行おうとする。そのとき彼には詩が機械的なものに見え、「心から不本意にも流れてでたかのような」整っていない自作の詩を破壊し、作り直そうとした。しかしそのうちに彼は、彼の内なるすべての力を傾けても、彼のペンは言葉に追いつかず、また言葉は思惟に追いつかないことに気づく。ここでは、「思惟>言葉」という不等式があらわれてくる。つまり、「第六夜『ベートーヴェン最後の四重奏曲』」と「第七夜『即興者』」の間では、反転が起こっているのである。これをどのように考えたら良いだろうか。

後に10.でも述べるが、オドーエフスキー自身と考えられるこの「ファウスト」という人物が、『ベートーヴェン最後の四重奏曲』末尾の議論でヴィクトルの「言葉>思惟」説に対して保留ないし否定的な立場を示していることから、オドーエフスキー自身はやはり思惟を言葉の上位に置いていたのではなからうか。というのも、2.で先述の通り彼の学問的遍歴は哲学からはじまっているからである。

最後にこの2作品の連続性を指摘しておきたい。『ベートーヴェン最後の四重奏曲』末尾の議論でファウストたちの議論に現れた「われわれの思惟や感覚、すべての(精神の)内的な操作(ないし手順)をすべて捨て去った純粋で単純な観察」という「完全にア=プリオリな理論」は、次の「第七夜『即興者』」において、詩人キプリヤーノによって実践され、悲惨な結末を迎えるのである。

5. 芸術美と理性・知性・感性：「芸術美の創造において感性は理性・知性に先立つ」 — 「第七夜『即興者』」におけるキプリヤーノの苦悩

オドーエフスキーのこの「第七夜『即興者』」の主題は、端的に言えば「芸術美の創造における感性・理性・知性」であり、「芸術美の創造において感性は理性や知性に先立つ」「芸術美は感性なしには成立し得えない」という指摘である。このあまりにも当然のように見える命題は、しかし美学の根本的命題でもある。よって、この「第七夜『即興者』」でオドーエフスキーが示唆しているのは音楽美学というよりもむしろ一般美学に属する問題である。第七夜『即興者』は、才能に恵まれず悲惨な境遇にあった詩人キプリヤーノが、悪魔的な博士セリギエーリとの契約によって「*«все видеть, все знать, все понимать»*「すべてを見通し、すべてを知り、すべてを理解する」能力を与えられて即興詩人としてこの上ない名声を得るものの、博士から与えられた能力によって「現象を感性によって感覚するのではなく、理性と知性によって分析的に知覚する」ことしかできなくなり、気が触れてしまい破滅に至るという物語である。物語自体が寓話的要素を色濃く

帯びたものであるとともに、物語のあとにはファウストらの議論が置かれ、直前に置かれた「第六夜『ベートーヴェン最後の四重奏曲』」と対をなすものであることが明らかにされている。

博士セリギーリとの契約によって「すべてを見通し、すべてを知り、すべてを理解する」能力を得たにもかかわらず、感性の不在に苦しむ詩人キプリヤーノの苦悩は、以下のように表現されている。

この不幸な者は、その信じがたさにひどく苦しんだ。何もかも一視覚、聴覚、嗅覚、味覚、触覚—彼のすべての感覚、すべての神経は顕微鏡的能力を得てしまい、我々にとってはまるで存在しないかのように微細な塵や虫にいたるまでもが視界に入り、彼を苦しめこの世界から駆逐した。蝶の羽のはばたく音が彼の耳を苛み、そのつやつやした表面も彼を苦しめた。自然におけるすべてが彼の前に陳列されてはいるのだが、何もかもが彼の魂の中で結びつかなくなってしまったのだ。彼はすべてを見たとし、すべてを理解したが、彼と人々との間、彼と自然の間には永遠の奈落が現れた。世界の何もかもが彼に同調しなくなったのだ。⁽¹⁵⁾

その結果、キプリヤーノは絶望的な「音楽」を経験することになった。理性と知性が感性に先立った状態で経験する音楽は、以下のように語られる。

音楽はキプリヤーノにとって、存在することをやめてしまった。ヘンデルやモーツァルトの歓喜に満ちた和音に、ひとつの音が四方八方へと散らし出す、無数の球に満ちた空間しか彼は見出すことができなくなった。胸をかきむしるようなオーボエの叫びに、トランペットの鋭い響きにもまた、彼は物理学的な振動しか見出せなかった。ストラディヴァリウスやアマティの鳴らす歌にも、ただ馬の毛がそれに沿って滑るだけの一筋の線が見えるのみだった。⁽¹⁶⁾

ここで表されているキプリヤーノの状態とは、理性と知性が感性に先立っている状態、あるいはすべての感覚を理性と知性に支配された状態であり、本来可感的対象であるものに対して、感性によって引き起こされるべき情動が欠け、純粹に「すべてを見て、すべてを理解する」理性と知性のみで「知覚」している状態である。前述のように、可知的対象に対する学問である論理学から可感的対象に対する学問である美学を切り離したのはバウムガルテンであるが、ここでのキプリヤーノの感覚はバウムガルテン以前のものに戻ってしまったことになる。博士セリギーリとの契約より以前に、当然、感性によって可感的対象を感覚する経験を持ち、それによって詩人になることを志しながらここにおいて感性の不在に陥ったキプリヤーノの苦悩は、感性が理性や知性とは別の範疇に属するものであることを心得ているからこそのものである。オドーエフス

キーはこの『即興者』の中に、詩人を志す者が感性を失いながらなおもがき続ける姿を寓話的に描き出すことで、芸術美の創造において感性が理性・知性に先立つものであることを改めて説いているのである。

6. 「音楽のための音楽」：音楽芸術の自立性 — 「第四夜」中「舞踏会」における楽長の語り

「第四夜」は複数の部分（「経済学者」「旅団長」「舞踏会」「復讐者」「死者の嘲笑」「最後の自殺」「セシリア」）からなるが、その内の「舞踏会」には、舞踏会で演奏する楽長の言葉として、音楽に関わる言説が登場する。

白髪の楽長は、歓喜から顔に微笑を浮かべ、絶えずテンポを速めながら、そして目と体の動きで疲れ切った奏者たちを煽った。「そうではないですか？—彼は弓を置く間もなく、私に途切れ途切れに語った。—わたしの言ったとおりでしょ？舞踏会は素晴らしいものになると。—そしてその言葉通りに私はしました。すべては音楽次第なのですよ。席を思わず立たずにはいられないように、また考え込んだりさせないように、私はわざとそのように編曲をしたのですよ…ご指示通りにね。栄えある作曲家たちの作品の中にも、おかしな箇所はあるものです。そういう部分を私は集めてみたんですよ—そこが大事なところなんです。[…]
楽長はさらに長いこと私に、栄えある音楽家たちの作品の中に声を得た、人間の苦しみを数え上げてみせた。しかし私はもうそれ以上彼の言葉を聞いていなかった—私は音楽の中に魅惑的なほどに恐ろしい何かを見つけてしまったのだ。⁽¹⁷⁾

この楽長の語りにおいて注目すべき点は二点ある。第一に、「すべては音楽次第なのですよ。」という楽長の台詞である。もちろんこの文脈では、第一義的には「舞踏会の盛況は音楽次第」という意味であることは明らかであるが、それは同時に、音楽は他の何かに従属するものではなく自立した存在であり、むしろ音楽が他の何物かを規定するのだという主張でもある。これは19世紀初頭にフランスの作家テオフィル・ゴーティエ Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872) によって創られたとされる «L'Art pour l'art» 「芸術のための芸術」という言葉に対応する。つまり、この楽長の語りにあらわれているのは、「音楽のための音楽」であると言えるかもしれない。ゴーティエがこの「芸術のための芸術」という言葉をつくったのがいつなのかは現時点では判然としないが、「舞踏会」が書かれたのが1833年であることから、オドーエフスキーのほうがゴーティエより先にこの概念を打ち出していた可能性もあり得るだろう。もちろんゴーティエのみならず、たとえばヴィクトル・クーザン (1792-1867) の『真・善・美について («Cours de philosophie sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien»)』(1853) によっ

てこのことについては言及されている。しかしこの出版史的事実は、オドーエフスキーこそ「芸術の自立性」を打ち出した最初の人物であった可能性を示唆するものでもある（ただし、オドーエフスキーのこの記述を以て、「彼がこういった思想を最初に打ち出した芸術思想家である」と言い切るにはまだ研究の余地がある。）。

第二に、「楽長が私に音楽家たちの作品の中に声を得た、人間の苦しみを数え上げて見せた」部分である。「音楽家たちの作品の中に人間の苦しみを見出す」という行為は、とりもなおさず、「人間の苦しみが音楽に表される」「音楽家は個人の、あるいは人類の苦しみを音楽において表現する」ということの裏返しであり、これは典型的な「音楽へのロマン主義的視座」と見ることができる。

これら二点において、「舞踏会」にはオドーエフスキーの「音楽の自立性」という音楽哲学、そして同時に「ロマン主義的音楽観」が明確にあらわれているのである。

7. 和声の拡張と調和の概念の一新：12音による和音

— 「第六夜『ベートーヴェン最後の四重奏曲』」におけるベートーヴェンの語り

次に、この『ベートーヴェン最後の四重奏曲』では、音楽史的には後期ロマン派よりも後に登場する概念がベートーヴェンの口から語られている。多分に音楽学的内容となっているが、オーストリアの作曲家アルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) 以降になってようやくあらわれる音楽上の試みがすでにここで予言されている。

[...] ほら、これは今まで誰一人としてあえて使うことのなかった和音だ。そうだ！私は半音階のすべての音をひとつの和音の中に統合し、ペダグチストどもに見せてやるのだ。[...] 私はさらに、私に至るまでだれひとりその真の本質を理解しなかった、この7の和音に音を足してみたいのだ。[...]⁽¹⁸⁾

半音階のすべての音、つまり12音をひとつの和音の中に統合するという概念は、つまり現代音楽におけるトーンクラスター（音塊）である。一般的には、現代においてもこれを和音とは見なさない。このベートーヴェンの台詞の前には、ベートーヴェンがピアノを弾いたあと「鍵盤に手を押しつける」というシーンがあるが、まさにこれはトーンクラスターの技法である。しかしそれに対し、「単に12音を同時に鳴らす」のではなく、「7の和音に音を足す」という説明をさせている点が特徴的と言える。というのも、現代音楽におけるトーンクラスターは「音響」として、和声とは別のレベルでの効果を目的としているのに対し、「和音の拡張」としての12音同時発音をここで指向していることが明確にあらわれている。したがってこのオドーエフスキーの表現からは、「音楽の法則における、新たな調和の概念」が示唆されているのである。

このようにオドーエフスキーは、ベートーヴェンの台詞という形で「半音階のすべての音をひとつの和音の中に統合する」という、実際には20世紀を迎えるころによく試みられるようになった作曲思想に触れている。このような技法を実際に用いようとするれば、19世紀前半の時点では音楽として到底受け入れられることはなかったであろうことは想像に難しくなく、むしろそれは完全に古典的和声の破壊と言えるものである。しかしこのような思想を、ベートーヴェンの台詞という形であれ小説上に表現したことは、少なくともオドーエフスキー自身の音楽美学の中にすでにそれが存在していたことを意味している。

ここで思い出しておきたいのは、3.においてすでに述べた、同じく『ベートーヴェン最後の四重奏曲』における新プラトン主義的芸術生成論である。「芸術がどのようにして芸術家から生まれるか」という論点に関して、オドーエフスキーはプロティノスの「内的形相」論を援用しており、これは美学史的にもかなり古いものに属する。しかし、同じ『ベートーヴェン最後の四重奏曲』の中でオドーエフスキーは、同時に現代的（もはや「近代的」ではない）な作曲技法にも触れていることになる。これらの点において、オドーエフスキーはこの『ベートーヴェン最後の四重奏曲』という一編の中で、「12音すべてを使った和音」という非常に斬新な音楽美学を披瀝しながらも、芸術の存在論という一般美学的な命題においては新プラトン主義を明確に踏襲しているという、一種の矛盾を両立させているのである。

8. 和声の全一性：「旋律における和声の遍在」論

一 「第八夜『セバスチャン・バッハ』」におけるバッハたちの議論と蒐集家の語り

『ロシアの夜』における、『ベートーヴェン最後の四重奏曲』と並ぶもう一つの音楽に関する中編である『セバスチャン・バッハ』は1834年に書かれ、独立した作品として1835年に雑誌に掲載されている⁽¹⁹⁾。J. S. バッハ (1685-1750) は、オドーエフスキーの全生涯を通して最もお気に入りの作曲家であったとされているが⁽²⁰⁾、19世紀のとりわけ初期において、現在のようにバッハは音楽史上の偉大な名として知られていたわけではない。現在でこそ、「バッハ」の名は主として J. S. バッハと結びつくが、少なくとも19世紀初期まで、このバッハの名はむしろ息子の C. P. E. バッハ (1714-1788) や J. C. バッハ (1735-1782) と結びつくものであり、J. S. バッハは彼らの父としての名前しか知られていなかった。J. S. バッハが西欧において評価されるようになったのは、1829年に作曲家フェリックス・メンデルスゾーン＝バルトルディ (1809-1847) が J. S. バッハの《マイ受難曲》を「発見」しベルリンで蘇演してからのことである。ロシアにおいては西欧よりも比較的早く、19世紀初頭から J. S. バッハの作品は少数知られていたが、この時期のロシアはイタリア音楽全盛期であり、J. S. バッハの作品は音楽愛好家の内の一握りによって知られる存在に過ぎなかった。したがって、オドーエフスキーによるこの中編は、ほとんど、ロシアにおける最初の J. S. バッハに関するまとまった記述でもある⁽²¹⁾。

本文では一般的なバッハの伝記とは違い、明確に虚構だとわかる物語が挿入されている。しかしこの物語は『ベートーヴェン最後の四重奏曲』のような「粋物語」の構造をとっていない。ここではあるひとりの「芸術の蒐集家」がモスクワのある集いで参会者に語ったバッハの生涯、という形で、個人の生活の喜びと音楽美、ないし音楽的調和の探求における喜びとを完全に一致させて生涯を送ってきたバッハ、という像が提示されている。数学的調和とその神聖性を音楽美の本質に置きつつ、旧態依然とした和声法に疑問と反発を抱きながら新しい音楽語法を模索した「隠れた改革者」としてのバッハは、晩年に出会ったイタリア人音楽家と新しいイタリア音楽の潮流、つまり神のためではなく人間そのものための音楽という観念を受け入れられず苦悩する。教会音楽における「音楽の数学的調和」を極めることを至上の喜びとし、全生活をそれに一致させてきたバッハにとって、人間を天上へと導くための祈り以外の音楽というものはあり得なかった。しかしこれは史実ではなく、実際にはバッハはたくさんの世俗曲を作曲しており、小説においてあらわれるような「宗教曲の作曲に全生涯を捧げ、厳格な和声と対位法に固執しつづけたバッハ」という事実はない。その他の点でも、『セバスチャン・バッハ』は『ベートーヴェン最後の四重奏曲』以上に大きな脚色がなされている。

その中で、『ベートーヴェン最後の四重奏曲』と並んで和声論が披露される箇所が存在する。アルブレヒトというオルガン職人が、ほかの職人たちやバッハの前で、和声の神秘について以下のように語る部分である。

みなはアルブレヒトに、彼の約束について思い出させた。—知っているかな、あなた方は。—私がもう長く調和の秘密を究めようとし、そのために同じ実験を絶え間なく繰り返していることを。[…]最近、私はモノコードでピタゴラスの実験をしていたのだ、そして強く張った太く長い弦を弾いたのだ。そして—私の驚きが想像できるだろうか、私はその音に、他の音が付け加わって聞こえたことに気づいたのだ。私は何度も実験を繰り返し、ついにそれが五度と三度の和音であることを確信した。[…]私は考えたのだ、このようにして世界は一に帰するのだし、そうであらねばならないと！すべての音の中に、我々は完全な和音を聞くことができるのだ。旋律とはつまり、一連の和音であって、ひとつひとつの音は、完全な調和以外の何物でもないのだと。⁽²²⁾

このアルブレヒトの言葉の表すことは、楽器は常に意図した特定の単一の音だけでなく、その倍音を伴って発音し、また人間の耳に聞こえるという事実である。アルブレヒトの言う「五度と三度の和音」とは、すなわち意図した音の3倍音（1オクターヴ上の五度の音）と、5倍音（2オクターヴ上の三度の音）を指すと考えられる。実際にこの現象は科学的事実であるが、この小説中のアルブレヒトの言葉はオルガン職人たちに否定的に受け止められる。しかしこの言葉に賛

同する主人公バッハは以前の工房と決別し、このアルプレヒトに従うこととなる。実際に、素数倍音（2倍音、3倍音、5倍音、7倍音...）を重ねていけば、たしかに12音階すべてを網羅することが理論的に可能である。そして「すべての音の中に完全な和音を聞くことができる」というこのアルプレヒトの言葉は、前節で述べた「ベートーヴェンの（口を借りた）和声論」と一致する。『ベートーヴェン最後の四重奏曲』『セバスチャン・バッハ』で繰り返される、「12音を包摂する和声」と「調和の概念の拡張」、ないしは「和声の全一性」というイデーは、まぎれもなくオドーエフスキー自身の思想であろうと考えられる。

9. 作曲家と作品はどのように受容されるべきか：音楽受容論と音楽学の方法論 —「第八夜『セバスチャン・バッハ』」におけるバッハたちの議論と蒐集家の語り

前節では、『ベートーヴェン最後の四重奏曲』につづいて『セバスチャン・バッハ』でも和声論が語られ、そこではオドーエフスキーの音楽哲学が「和声と旋律の全一性」にまで進んできたことを論じた。しかしこの『セバスチャン・バッハ』では音楽哲学と技法に関わる問題ばかりでなく、「作曲家と作品を人はどのように受容すべきか」という問題についても語られている。前述の通り、本作品では「芸術の蒐集家」がバッハについて参会者に語るという体裁を取っているが、その中で蒐集家は以下のような受容論を展開する。

芸術家の人生の資料とは、ただひとつ、その作品があるのみです。音楽家であれ、詩人であれ、画家であれ、作品の中にこそ彼の精神、特質、生理が見出せるのであり、またそこにこそ、歴史家がペンで書く計量的な記述から免れたさまざまな出来事もまた見出せるのです。創作者を創作物から探り出すことは、原初の山々に潜む水晶や片麻岩から創造主の神秘を見つけるのと同じように難しい。しかしただ宇宙のみが全能者を語り、そして作品のみこそがその芸術家を語るのです。⁽²³⁾

「作品のみこそがその芸術家を語る」というイデーは、同時代のロシアにおいて決して一般的なものではなかったと考えられる。例えばオドーエフスキーに先んじた音楽評論家、ウリュービシエフ Улыбышев, Александр Дмитриевич (1794-1858) の文筆にはこのような客観的あるいは形式主義的な姿勢を見つけ出すことはできない。その点において、評伝的な作曲家解釈を離れて音楽作品それ自体を観察するという方法論は同時代のロシアにおいて特異であり、また音楽作品そのものを研究対象とする近代の音楽学の方法論とも合致するものと言える。しかしこのような形式主義的な受容論が「伝記の小説」の中で披瀝されているという点は非常に逆説的であり、そのことにこそオドーエフスキーの音楽著作における「ジャンルの変化」と「音楽思想の対象の変化」が重なって見て取れるのである。すなわちオドーエフスキーの音楽に関する文筆のジャン

ルが、第一段階として哲学論文から音楽小説へと変化するにあたり、その論の焦点もまた、「音楽とはそもそも何か」という「一般音楽哲学」から、これまで発表者が述べてきた「一種の音楽美学としての和声論」「音楽受容の形式主義的方法論」へと変化していったことがわかる。このようなオドーエフスキーの「媒体の変化」のベクトルと「音楽思想の対象の変化」のベクトルが、言うなれば「裏向きに重なった」瞬間こそが、この『セバスチャン・バッハ』における「形式主義的また分析的な受容論」であろう。つまり、オドーエフスキーの音楽文筆における媒体が論文から音楽小説へと「一般的なものから個別的なもの」へと変化していったのに対し、一方でその音楽思想の対象は「個別的なものから一般的なもの」へと変化しているのである。

『セバスチャン・バッハ』以降も、さらにオドーエフスキーの音楽著作における「ジャンルの変化」と「音楽思想の対象の変化」は第二段階として続いていく。ジャンルの変化は「音楽小説」から「音楽評論」となり、思想の対象は「一種の音楽美学としての和声論」「音楽受容の形式主義的方法論」から、「個別作品において現れうる音楽の美とは何か、そしてそれはどのようにして実現されるのか」という「音楽美学の問題」へと続いていくのである。

10. 結語 — 『ロシアの夜』に現れる音楽思想家としてのオドーエフスキー像

以上に述べてきたように、オドーエフスキーの著作活動は哲学論文から始まり、音楽小説を経て音楽評論へと移行していった。しかしその過程において、少なくともその音楽哲学に関する限り、彼の思想的源泉はシェリングでありつつも、それ以前の哲学を援用しつつ独自の音楽思想をつくりあげていったことがわかる。というのも、最初に哲学論文の中に現れた彼の音楽哲学は、その方法論としてはシェリングの同一哲学とヘーゲルの弁証法に則りながら、その内容自体は5-6世紀東ゴートの新プラトン主義哲学者ポエティウス Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius (480-524) の音楽哲学に依拠しているのである⁽²⁴⁾。また本論文3. で述べたように、『ベートーヴェン最後の四重奏曲』においては、明らかに新プラトン主義哲学者プロティノスの援用が行われている。しかし同時に彼は一世代前の自然哲学および同時代の自然科学の知識を援用しつつ自身の音楽哲学を作り上げてもある。例としては、18世紀の生理学者ルイー・ガルーニ Luigi Galvani、(1737-1798) による「電気生理学」、またデンマークの物理学者ハンス・クリスチャン・エルステッド Hans Christian Ørsted (1777-1851) やフランスの物理学者アンドレ＝マリ・アンペール André-Marie Ampère, (1775-1836) の電磁気学上の発見を音楽哲学に援用している点が挙げられる⁽²⁵⁾。ユーリイ・マンは『ロシアの哲学的美学』において、オドーエフスキーの美学が元来ステパン・シェヴィリョーフ Степан Петрович Шевырёв (1806-1864)、およびニコライ・ナジェージュジン Николай Иванович Надеждин (1804-1856) の影響を受けていること、また1830年代後半頃からシェリングの同一哲学の影響を抜けだし、時代的にはさらに遡ったドイツの神秘主義者ヤーコブ・ベーメ Jakob Böhme, (1575-1624) およびオドーエフスキー

から一世代前の同じくフランスの神秘主義者ルイ・クロード・ド・サン＝マルタン Louis-Claude de Saint-Martin (1743-1803) に傾倒していることを指摘している⁽²⁶⁾。しかし殊に音楽思想に関しては、マンが指摘しているようなシェヴィリョーフやナジェージュジンの詩学の影響や1830年代後半におけるオドーエフスキーの美学の「シェリング離れ」以前に、新プラトン主義やとりわけ同時代の自然科学への傾倒が存在した。この点は、これまでのいかなる先行研究においても指摘されていないものである。サクーリンやマンのみならず、これまでオドーエフスキーの思想を語る文脈は、常にシェリングとの結びつきのみ注目されてきたが、筆者はこの視点について再検討の余地があると考ええる。

また4. および5. では、オドーエフスキーの本作品における芸術家の思惟と言葉、また芸術家における感性・理性の問題を論じた。この点においては、たしかにドイツ観念論的、またロマン主義的な言説をオドーエフスキーは踏襲している。『ロシアの夜』における彼の芸術思想の中には、3. で述べたプロティノスの芸術生成論と共に、彼の芸術思想の出発点であるロマン主義的芸術生成論が混交していることがわかる。この点も、先行研究においては指摘されなかったものである。

6. では、オドーエフスキーの、言うなれば「音楽のための音楽」論が、ゲーティエの「芸術のための芸術」論に先立っている可能性を指摘した。残念ながら、ゲーティエの「芸術のための芸術」論の初出を本論文では示すことができなかった。しかし、ゲーティエの生年・文筆の成立年代と『ロシアの夜』の執筆時代を鑑みると、オドーエフスキーの「音楽のための音楽」論がゲーティエに先立っていた可能性は高いと思われる。「芸術の自立性」というイデーを打ち出した最初の人物がオドーエフスキーであった可能性は、十分に考えられよう。この点については、さらなる調査が必要と筆者は考えている。

7. および8. では、「和声」概念に対するオドーエフスキーの先進性を指摘した。本論で述べた通り、オドーエフスキーの「和声」概念は音楽史的にみて非常に革新的なものであり、その点において、オドーエフスキーの音楽思想は芸術生成論において前時代的でありながら、かたや音楽技法的には驚愕すべき斬新さをもっていた。これもまた、先行研究においてまったく指摘されてこなかった。

9. においては、少なくともロシアにおいてそれまであらわれたことのなかった、「音楽作品への形式主義的アプローチ」について論じた。このアプローチは、現在では当然とされる近代音楽学の方法論であり、このオドーエフスキーのアプローチが近代音楽学を基礎づけたと言っても過言ではない。その点において、オドーエフスキーの「科学としての音楽学」への貢献は非常に大きいと言えるだろう。

このように、オドーエフスキーの『ロシアの夜』に現れる彼の音楽思想には、音楽哲学においても音楽美学においても、これまでその源泉と言われてきたドイツ観念論・ロマン主義時代より

はるか以前のものとるか以後のものが同時に共存している。この点がオドーエフスキーの視野の広さと音楽における思想的柔軟性を示しており、また音楽思想家としての非凡さと先進性を表していると言える。このように新プラトン主義からドイツ観念論、果ては19世紀の自然科学にいたるまでの幅広い見識をもとに音楽思想を展開した例はこれ以前のロシアには存在しないと言って良いし、西欧全体を含めても類例はE. T. A. ホフマン Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) の他に見出すことはできない。ホフマンでさえ、自然科学を音楽哲学に援用する試みは行っていない。また本来、音楽哲学と音楽美学はまったく性質を異にするものであるにもかかわらず、オドーエフスキーは音楽哲学から思弁的に音楽美学へと一人で橋渡しを行った。紙幅の都合で本論文においては詳細な分析を割愛せざるを得なかったが、『ロシアの夜』は全編を通して同時代の功利主義への強い反発によって貫かれている。本作品の第五夜『名前のない街』は功利主義を痛烈に批判するディストピア小説であるし、また「エピソード」においては、功利主義を通じた音楽への「反語的批判」が見られる⁽²⁷⁾。音楽が宇宙を構成する重要な要素であった古代以来の哲学の立場から、合理主義に抗って音楽の地位を擁護する姿勢はオドーエフスキー独特のものであり、またそこに単なる「ロマン主義者」ではない彼の特質が現れていると言える。こういった彼の「アカデミズム」を信奉する特質こそが、1.において述べた「19世紀後半の『国民楽派』からの反感」を産み、結果として19世紀ロシアにおける音楽思想の弁証法的対立になったと言える。またその弁証法的対立を彼らの師弟たちが「ロシアの芸術音楽」の思想として20世紀の次世代に伝えていったことで、それが現在言われるところの「ロシア音楽の系譜」と見なされるに至ったこともまた認識される必要があるだろう。これらのロシア音楽の源流が、オドーエフスキーによって提示された「ロシアにおいて音楽とはどのようにあるべきか」という命題に始まっていることは、否定できない。そのような点において、繰り返しになるが「ロシア芸術音楽」の始原としてのオドーエフスキー、そしてその彼の音楽思想はこれまで以上に検討される必要があるだろう。

注

- (1) *Сакулниъ П.Н. Изъ исторіи русскаго идеализма. Князь В.Ф. Одоевскій. Мыслитель – Писатель. М.: М. и С. Сабашниковыхъ. 1913.*
- (2) *Манн Ю.В. Русская философская эстетика (1820-1830-е годы). М.: Искусство. 1969. С.104-148.*
- (3) 三浦領哉, 「V. F. オドーエフスキーの活動初期における音楽思想—その評論と論文から」, 『第66回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集』, 2016年3月。: 三浦領哉, 「初期『グリムカ期』における В. Ф. オドーエフスキーの音楽思想—作曲家グリムカとの関わりをめぐって」, 日本ロシア文学会第66回大会, 2016年10月22日, 於北海道大学。: 「В.Ф. Одоевскійの音楽美学—19世紀前半における西欧芸術音楽の受容をめぐって」, 日本ロシア文学会第64回大会, 2014年11月1日, 於山形大学。
- (4) 三浦領哉, 「初期『グリムカ期』における В. Ф. オドーエフスキーの音楽思想—作曲家グリムカとの関わりをめぐって」, 日本ロシア文学会第66回大会, 2016年10月22日, 於北海道大学。

『ロシアの夜』における В. Ф. Одо́евский の音楽思想

- (5) 三浦領哉, 「В. Ф. Одо́евский の音楽思想と『ロシアの夜』」, 日本ロシア文学会第67回大会, 2017年10月14日, 於上智大学
- (6) *Одо́евский В. Ф.* Русские ночи. Л.: Наука. 1975. С.18. 以下、引用部分の訳は筆者による。
- (7) Там же. С.305.
- (8) Русская книга о Бетховене. К столетию со дня смерти композитора (1827-1927). М.: Гос. изд. музыкальный сектор. 1927. С.52-53.
- (9) Там же. С.83.
- (10) プロティノスの著作を表す記号は、慣例に従い、プロティノスの全著作をまとめた『エネアーデス』 *Ἐνεάδες* における（[巻数], [章] [節]）の形で表示する。
- (11) 『プロティノス全集』第三巻 田中美知太郎監修 田中美知太郎・水地宗明・田之上安彦訳（中央公論社1986年）524-525頁
- (12) *Одо́евский В. Ф.* Русские ночи. Л.: Наука. 1975. С.84-85.
- (13) Там же. С. 305.
- (14) Там же. С.94-95.
- (15) Там же. С.94. 斜体は原文ママ。
- (16) Там же. С.95.
- (17) Там же. С.45-46.
- (18) Там же. 1975. С.81.
- (19) «Московский наблюдатель», 1835, ч. II, май, кн. 1, С.55-122.
- (20) *Одо́евский В. Ф.* Русские ночи. Л.: Наука. 1975. С.291.
- (21) *Ливанова Т.И., Питина С. Н.* И. С. Бах и русская культура. // Русская книга о Бахе. М.: Музыка. 1985. С.6.
- (22) *Одо́евский В. Ф.* Русские ночи. Л.: Наука. 1975. С.116.
- (23) Там же. С.106.
- (24) 三浦領哉, 「V. F. Одо́евский の活動初期における音楽思想—その評論と論文から」, 『第66回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集』, 2016年3月, 27-34頁.
- (25) *Ми́ура Р.* Вопросы философии и эстетики музыки в сочинениях Князя В.Ф. Одо́евского. // Соловьёвские исследования. / гл. ред. М.В. Максимов. Вып. 2(54) 2017. ИГЭУ. 2017. С.82-91.
- (26) *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика (1820-1830-е годы). М.: Искусство. 1969. С.110-111.
- (27) *Одо́евский В. Ф.* Русские ночи. Л.: Наука. 1975. С.171-172.