



|              |                                                                                     |
|--------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Title        | 機器のもたらず音楽の「近代化」：『一般音楽新聞』にみるメトロノームの完成と普及                                             |
| Author(s)    | 渡辺， 裕                                                                               |
| Citation     | 待兼山論叢．美学篇．1993， 27， p. 1-25                                                         |
| Version Type | VoR                                                                                 |
| URL          | <a href="https://hdl.handle.net/11094/48179">https://hdl.handle.net/11094/48179</a> |
| rights       |                                                                                     |
| Note         |                                                                                     |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 機器のもたらす音楽の「近代化」

——『一般音楽新聞』にみるメトロノームの完成と普及——

渡 辺 裕

## 一 はじめに

ポストモダンということが云々されるようになって久しい。それとともに音楽の分野でも、この「ポストモダン」が標的とする「近代（モダン）」の正体があらためて問題とされはじめ、われわれが従来ほとんど自明なものとして受け入れてきた音楽文化のありかたが、市民社会の成立という、一八世紀末から一九世紀初頭にかけて起きたヨーロッパ社会の地滑り的大変動とともに出来上がってきたものであることが明らかになってきた。

だが、一見自明にみえるこの「近代」についてわれわれはいったい何を知っているのか？「美の自律」の思想が生まれ、それまで単なる職人芸に分類されていた美に関わるいくつかの技術が「芸術」というカテゴリーで一くくりにされるようになったということ、音楽もまたそうした「芸術」の一つに数えられるようになり、「学問」と「職人芸」に分裂していた旧来のありかたを一変させたこと、それに伴って音楽家の社会的地位にも変動が

生じ、もっぱら美的なものを生み出すことで生計を立てる作曲家や演奏家などの新しい職種が生まれたこと、そして鑑賞の形態も変わり、美的に価値をもつ作品を純粹に鑑賞するコンサートの形態が生じたこと……。なるほど大筋としてはそのように言うことができるだろう。しかし、そのような「近代」像は、今その「近代」を超克しようという地点に立って、結果の側からものをみたあまりにも大雑把で単純化されすぎたものではないだろうか？ 後世の側からものをみるわれわれは、とかく結果として主流になったものに目を奪われがちであるが、そのような視点から単純化された図式に当てはめてしまいう前に、われわれはその「近代」の立ち現われてきた現場に身を置き直して、その時代の「空気」をもう一度味わってみる必要があるのではないだろうか。そのようにして「近代の成立」をもう一度問い直してみることが、われわれが直面している時代に関しても「脱近代」というステレオタイプの捉え方とは別の知見を与えてくれるのではないだろうか。

そのような「近代の成立」の時代の「空気」を再現するのに格好な媒体がある。ライプツィヒで刊行されていた『一般音楽新聞 (Allgemeine Musikalische Zeitung)』という新聞である。一七九九年に創刊され、一八四八年まで五〇年にわたって毎週出し続けられたこの新聞は、一九世紀前半のまさに「近代の成立」の時代をリアルタイムに報じてきた。そこにはライプツィヒという小都市のこののみならず、ヨーロッパ各地に張りめぐらされたネットワークを通して集められた様々な情報が後世の目によって整理されない形で集積されている。われわれはこの『一般音楽新聞』に掲載された膨大な量の記事をもう一度見直してみることによって、様々な角度から「近代の成立」を洗い直してみたいと思う。

その最初の試みとしてここでは「メトロノーム」というテーマを取り上げてみたい。言うまでもなくこの機器は

音楽のテンポを知るための道具として今日でも用いられているが、今のわれわれの音楽実践にとっては、この機器はさほど重要な位置付けを与えられてはいない。それどころか「メトロノームのとおりに弾く」などと言われることは、音楽性が欠如しているという烙印をおされたようなものであり、決して名譽なことではない。

そのような状況は、芸術に関わる人々がテクノロジ一般に対して抱いている懷疑心と関わっているように思われる。メトロノームに限らず、コンピュータなど様々な機器が出てくるたびに、そんなもので芸術がわかるはずはない、といった拒否反応が生じるのが音楽の世界の常であった。「メトロノームのとおりに弾く」という言い方にこめられた一種の侮蔑と言ってもよいような感情は、芸術を人間性の欠如したそのような機器と最も対蹠的なところに位置付けようとする志向から生じるのであり、その意味では音楽を常に精神性と結び付ける志向をもつ近代的音楽観の申し子のようにみえるかもしれない。

しかし、一九世紀初頭においてはそうではなかった。この時期の『一般音楽新聞』の紙面にはこの種の機器のことが頻繁に取り上げられ、第一線で活躍する音楽家たちがそれを熱狂的に賛美している。一体これは何なのか。本論ではまず、この新聞に掲載された記事を手がかりにメトロノームが開発・完成され、普及してゆく過程を概観した後、それらの記事の言説をもとに、こうした動きを背後から支えた「イデオロギー」がどのようなものであったかを考えてみることにしたい。そのことは、メトロノームの問題をこえて、芸術とテクノロジーとの関係を考えるための様々な手がかりを与えてくれるに違いない。

## 二『一般音楽新聞』にみるメトロノームの完成への経過

一般的には、メトロノームを発明したのはウィーンの技術者ヨーハン・ネボームク・メルツェル (Johann Nepomuk Mälzel, 一七七二—一八三八) であると言われているが、実はこの時代にはメルツェル以外にも多くの同時代人たちが類似の機器の開発を手掛け、タクトメッサー (Taktmesser, 拍節測定器)<sup>(1)</sup>、クロノメーター (Chronometer, 時間測定器) など、「メトロノーム」という固有名詞とは別の名前で公にしている。こうした機器の原型はすでに一七世紀後半に作られていたが、開発への動きが急速に盛んになるのは一八世紀末のことであった。そのような状況を反映して、『一般音楽新聞』紙上には創刊以来、これに関連する記事がかなり頻繁に掲載されている。本章ではまず、これらの記事を追いかけてみることによって、この新聞から窺い知れる範囲内でこの種の機器の開発の経過を簡単に跡づけてみることにしたい。

『一般音楽新聞』に出現したこの種の機器の開発に関わる最初の記事は、G・E・シュテッケルによる自作のクロノメーターの紹介記事であった (2: 657-666, 673-678)<sup>(2)</sup>。シュテッケルは、音楽において正しいテンポで演奏することがいかに重要であるかということ、ベルリンの音楽雑誌の記事をそっくり引用しながらかなり長々と論じたあと、自らの開発した装置を説明する。その大きさは中型の時計くらいであり、壁に掛けることが推奨されているところを見ると、今日のメトロノームとは形態も原理もだいぶ異なるものであったようである。ハンマーが鐘を叩くことによって音を出すことが売り物であったらしく、テンポの理解には目で見えるのみならず耳で聴くことがいかに重要であるかが説かれ、近眼の人や楽譜から目を離せない初心者にとって音が出ることがいかに有意義である

かが強調されている。文字盤には○から八四までの数字が記されており、目盛をその数に合わせることによって振り子の振れる速さが増減した。○が最も遅く、八四が最も速かったが、さらに速いテンポが必要なときにはもう一つのつまみを操作するとハンマーが二倍の頻度で音を出すようになり、実質的に二倍のテンポを示すことができた。○から八四までのこの数値が何を意味するかに関しては明確な記述はなく、相対的な目安としてつけられた目盛であつたと推察される。<sup>(3)</sup>

シュテッケルは作曲家がテンポを指定する際に、従来のアレグロ、アダージョ等の速度記号とともに、この数値を併記することを推奨している。たとえば、“Largo. am St. Chron. 6. beschr. Achtel (ラルゴ、シュテッケルのクロノメーターを用いて八分音符で記述して六)”と書き込めば作曲家は自作のテンポを他人に伝えることができる。演奏家はこれをたよりに演奏することによって作品のテンポを過たずに設定することができ、生徒はこれによって容易にテンポの感覚を身につけることができる」と説明されているが、この種の説明は、これ以後も、この種の機器が言及されるときに何度も繰り返されることになる。

シュテッケルのものに代表される初期のクロノメーターはあまり普及しなかったようである。一八〇七年にはテンポの乱れを嘆く投稿が掲載されているが(9: 265-267)、かつてモーツァルトのピアノコンチェルトの自作自演を聴き、最近聴いた別の演奏がそれと比べて減速速かったことに驚き、そのような極端な違いを是正するために今ほどタクトメッサーの導入が求められているときはないことを力説している論者はその開発状況をよく知らないらしく、以前に行われたあの発明は一体どうなったのだろうという問いで議論を結んでいる。末尾に編集部注釈があり、以前の号に掲載されたシュテッケルのクロノメーターの記事があらためて紹介されているのだが、そこには

この意義深いドイツの発明が未だ一般に用いられないのは高慢のゆえか怠惰のゆえかと書かれており、その普及が進んでいなかったことを窺わせる。

こうした状況は一八一〇年代になってもあまり変わらなかったとみえ、一八一三年にもまた、このような役にたつ機器が普及しないことを嘆く記事が掲載されており(15: 305-307)、多くの音楽家たちが情性に流されていること、新しいものにはつねに抵抗が伴うこと、実際に自作に使用して、その利点を音楽界に呼びかける有名な作曲家がいないことが、その理由として挙げられている。

同じ一八一三年七月発行の『一般音楽新聞』第一五卷二七号紙上にはゴットフリート・ウェーバーが自らの考案した新しいタクトメッサーを発表している(15: 441-447)。「音楽クロノメーターないしはタクトメッサーに関するさらなる一言」と題されたこの記事は作曲家と楽長との対話というスタイルをとっており、前半でこの種の機器の導入に懐疑的な楽長に対して作曲家がその必要性を論じて説得し、後半でそのための最適な機器として自らのクロノメーターを紹介するという構成になっている。メカニズムの詳細は明らかにされていないが、同じテンポを測っても機器によって一定しないのではないかという「楽長」の疑問に答える形で「作曲家」はこの機種の場合、これまでのものと違って、振り子の長さがテンポを一義的に決定するという原理にもとづいて、その長さをそのまま表示することに特徴があることを力説している。そして、作曲家が速度記号と並べて楽譜の冒頭にこの振り子の長さを誤解のないように書き込むことを推奨している。

ウェーバーのクロノメーターの紹介記事が掲載された少し後の一二月にはウィーンからの報告記事として、メルツェルによる新しいクロノメーターの完成が報じられている(15: 784-788)。これは後に彼が「メトロノーム」と

名付けて発表したのとは別のもので、齒車で作動するつまみがついていることから考えて、おそらく時計仕掛けによるものと思われるが、一分間の拍数を数字で表示するという今日のメトロノームの表示方式がすでに採用されており、その拍数で四八から一六〇まで測定することができた。注目すべきは、これを使用して成果をあげている作曲家としてサリエリ、ベートーヴェン、ヴァイゲルという三人の名があげられていることである。特にサリエリはグルック、ヘンデル、ハイドン、モーツァルト等の過去の作曲家の「名作 (Meisterwerke)」にこのメルツェルのクロノメーターに従ってテンポの指示を与える試みを行っていることが報じられ、その詳細が説明されている。ハイドンが同じ「アレグロ」という指示を行った箇所でも、ある箇所では五八、別の箇所では一二〇というテンポが適切とされ、旧来のイタリア語によるテンポ表示がいかに不完全なものが力説されている。

一方ウェーバーはこの報告記事を受けて、翌一八一四年に自らのタクトメッサーを正当化する記事を再び掲載している(16: 445-449, 461-465)。この記事にはメルツェルに対する対抗意識がはつきり現れており、全体はほとんどメルツェルに対する批判に終始していると言っても過言ではないが、そのほとんどは一分あたりの拍数を表示するというメルツェルの表示方式に対して振り子の長さを表示する自らの方式がいかにすぐれているかという議論に費やされている。ここには、この時代のこの種の機器をめぐる基本的な理念がかなりはつきり現れていると思われるので、その詳細に関しては次章で触れることにしたい。

ほぼ同時に発表された、ウェーバーとメルツェルによる二つの異なった様式のクロノメーターは、完全にライヴアル関係となったが、『一般音楽新聞』ではどちらかと言えばウェーバーの方に好意的な評価をくだしていた。一八一五年に掲載された編集部による記事(17: 81-82)では、両者の長短が五点にまとめられているが、全体とし

てウェーバーの方がシンプルで操作が簡単であるとして高い評価を得ている。ところが一八一七年になると、メルツェルの方が改良された新機種を発表し、状況は大きく変わってしまう。「メトロノーム」の名で呼ばれるこの新機種の登場は一八一七年五月の第一九号に掲載された報告記事で簡単に取り上げられ(19:332)、ロンドン、パリ、ウィーンで好評を博したことが報じられるが、翌六月には『メルツェルのメトロノーム』と題された詳細な記事が掲載されている(19:417-422)。この記事ではメルツェルのこの「メトロノーム」をウェーバーらの先行の機種と比較してその利点を論じているわけではないが、最初の部分で、音が出る方がよいとか、作曲家、演奏家などの多様な用い方に応じた様々な要求を満たす必要があるとか、数学的知識などがなくても容易に使うことができ、安価で簡単に手にはいるものでなければならぬなどという、よいタクトメッサーの条件がいくつか挙げられている。そしてこの新機種の概要を記述した後に、まさにこの「メトロノーム」こそがそのような条件を満たすものであると結論づけられている。

ここで公にされたメルツェルの「メトロノーム」は、今日一般に用いられているものとはほぼ同一の形状と構造をもつものであるが、この記事によれば測定可能なテンポは一分間に五〇から一六〇までであった。そして作曲家が楽曲の冒頭に伝統的なイタリア語の速度記号と並んで「メルツェルのメトロノーム、二分音符、八四」といった具合にテンポの指示を与えてやれば、演奏者はそれをたよりにメトロノームを操作して望むテンポを得ることができる、として、この記事の筆者は、この機器が普及し、このような形でテンポを指示する習慣が確立することが望まれると述べている。そして、事態はその通りになった。同年九月にははやくも作曲家ジャン・バティスト・クラマーがすでに広く流布していた自作の練習曲の第一巻と第二巻のあわせて八四曲に関して、適切なテンポをメトロ

ノーム記号で示したものが掲載されている(19: 633-636)。また二月になると、今度はベートーヴェンが自作の八つの交響曲(第九)はまだ未完)の各部分につけるべきメトロノーム記号を一覧表にしたものが譜例入りで掲載された(19: 873-874)。これらの例にならって、このような形で作品のテンポ指示を与えることは一般化し、メルツェルの「メトロノーム」はタクトメツサーの「定番」としての地位を確立したのである。

もっとも、このメルツェルのメトロノームの「発明」をめぐることはちょっとした悶着が起っている。オランダの技術者ウィンケルが、メルツェルのアイディアは自分が考案したものの盗作であると主張したのである。このことは翌一八一八年一月の第二号に出たオランダからの報告記事に取り上げられているが(20: 35-36)、その後七月になってこの点に関する経過を報告する編集部名の記事が掲載された(20: 468-473)。ウィンケルの申し立てによると、メルツェルの「発明」とされるメトロノームはウィンケルが三年前に考案し、オランダ王室学術研究所に提出したものと酷似しており、メルツェルがアムステルダムを訪れてウィンケルと面識を得た目にしたものをそのまま流用したにちがいないというのである。その真偽のほどはともかくとして、この事件は多くの人々がこぞって開発競争に参加していたこの時代の空気を象徴している。いずれにせよ、これが「メルツェルのメトロノーム」として評判をとり、この装置を使ってテンポを指示するやり方がメルツェルの名前とともに定着していったという歴史的事実だけは否定できない。

これ以後、この種の記事は『一般音楽新聞』紙上から姿を消してゆく。一八二一年の別刷り特集(23: Intelligenz-Blatt No. 8)にメルツェル自身が執筆したメトロノームの紹介広告と、メトロノームの評判を記した各地からの短い報告記事数本を別にすると、タクトメツサーやクロノメーターを取り上げた記事は見られなくなる。メ

トロノームによるテンポ表示を問題にした記事自体はずっと後にも散見されるが(41:477-481, 867-868)、こゝではもはやメルツェルのメトロノームを用いてそのやり方で測定することは前提となっており、この装置自体のことやそれを使うことの是非や根拠が議論されることはなかった。メトロノームは普及し、完全に定着したのである。以上われわれは様々なタクトメッサの類が考案され、やがてメトロノームという装置に一元化されて定着してゆく過程を概観してきた。それにしても、一八〇〇年から一八二〇年頃までのほぼ二〇年の間に『一般音楽新聞』紙上に集中的に出現するこれらの装置の「発明」を報じる夥しい量の記事の熱っぽい調子の中にわれわれは音楽の「近代」が生成してくる時代の熱に浮かされたような雰囲気を感じないわけにはいかない。次章ではこうした過程で交わされた議論をもう少し細かく見てみることによって、これらの機器を用いてテンポを指示したり測定したりすることが普及してゆくという事態の背景にどのような音楽観や世界観が存在していたのか、そしてそれがこの時代全体の空気とどのように関わっていたのかをみてみることにしたい。

### 三 メトロノームの「イデオロギー」

クロノメーターなどの紹介記事に共通しているのは、機器を用いて測定するということが自体に対する手放しと言ってもよいような礼賛のトーンである。テンポを測定する機器の具体的な話にはいる前に、この時代の音楽と機械、テクノロジーとの一般的な関わりについて一言述べておかなければならない。

実はタクトメッサに類する機器の開発に従事した技術者たちは、他の場面でもしばしば『一般音楽新聞』の紙面に登場している。そのことを端的に示しているのがメトニノームの「発明者」メルツェルである。メトロノーム

の紹介記事では彼は機械技師 (Mechaniker) と紹介されているが、彼はそもそも自動人形などの製作に携わることをなりわいとする技師であり、とりわけこの時期の彼は次々と新しい楽器を考案している。『一般音楽新聞』の紙面にもそうした彼の業績の一端が紹介されている。たとえば一八〇〇年には彼がほとんど完全なオーケストラを包含する自動演奏楽器(いわゆるオーケストリオン)を完成したことを報ずる報告記事が掲載されている(2:414-415)。また彼の発明したトランペットを吹く自動人形は相当「人気者」だったらしく、演奏会に出演してトランペットを「演奏」したという報告記事がしばしば見出される(11:386, 16:70, 291)。この新聞には出ていないが、ベートーヴェンの作曲した《ウェリントンの勝利》が「パンハルモニコン」と呼ばれるメルツェルのオーケストリオンのためのものであったこともよく知られている。

また、このメルツェルの盗作を告発したウィンケルもまた同様の機械技師であった。一八二二年には彼の考案した演奏時計 (Spieluhr) に関する記事が掲載されており(24:392)、皮肉なことにこれがメルツェルの「パンハルモニコン」と比較しつつ紹介されている。この時代はまた、この種の新楽器が次々と考案された時期でもあった。自動演奏楽器ばかりでなく、「鍵盤ハーモニカ」(1:675-679)、「クラヴィシリンダー」(2:305-313)などの名前をつけられた新しい楽器の開発に関する記事や、既存の楽器の「改良」に関する記事がほとんど毎号のように掲載されている。産業革命の影響を受けて音楽文化の中にも様々な新技術が導入されたのである。この「楽器革命」の問題に関してはいずれ稿を改めて論じることにしたいが、これらの「新楽器」の完成を報じる記事には技術のもたらした新しい音の世界に対するほとんど熱狂と言ってもよいほどの期待の空気が感じられる。様々なクロノメーターがこれらの試みとほとんど同一線上で生み出されたことは疑いをいれない。

これらの新楽器が新しい技術の導入によってこれまでに存在しなかった新しい音の世界を生み出すことによって響きの「革命」をもたらしたように、クロノメーターもまた、新技術によって音楽文化に「革命」をもたらすものとして期待されたのである。しかしながらその「革命」の内実は一体どのようなものであるのだろうか。これらの機器を紹介する記事を支配する言説を検討しつつ考えてみることにしよう。

これらの機器がテンポを規定するためのものである以上、テンポが正確に測定できることを売物にするのは当り前のことである。これらの機器を紹介する記事が、これまで用いられてきたアンダンテ、アレグロ等のイタリア語の速度標語が不完全であることを力説して、これらの機器を用いることによってテンポがもっと細かく正確に規定できることを主張したのは当然と言えば当然であった。しかし人々はテンポをそんなに正確に規定することによって何がもたらされると考えたのだろうか。

まず気がつくのは、これらの機器の効能に関する記述の中でこれを使うことによってどんな場所でもどんな時でも同じテンポで演奏することが可能になったという記述がいたるところに見られるということである。シュテッケルはすでに一八〇〇年の段階でそのようなことを述べている。

「このクロノメーターが演奏時間のための堅固な物差し (Maassstab) として採用されるならば、すでに知られている、とりわけ偉大で有名な楽曲の正しい速さを、書かれたものによって理解することが可能になるだろう。そうなれば、この曲をパリでも、またウィーンやベルリンなどでも、このテンポで演奏することができる。これまで堅固な、また一定した速度がわからなかったので、そのようなことは不可能とは言わないまでも、き

わめて困難であつたろう。」(2: 677)

ここで注目すべきなのは、「パリでも、またウィーンやベルリンでも」という言い方である。ここで問題にされているのは、演奏家が個人の解釈にもとづいて勝手なテンポで演奏するというのではなく、場所が変わると演奏されるテンポが変わってしまうという、もっと原初的な事態である。実際、このようなことはずいぶん頻繁にあつたらしい。たとえば一八一三年の号に掲載されている記事ではモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》のプラハでの初演を体験した論者がパリとウィーンでも上演を聴き、そのアダージヨはパリではプラハの時よりも遅かったのに対し、ウィーンでは明らかに速く、ベルリンではもっと速かったと述べている(15: 306)。

もちろん、ここには個人の解釈の問題が当然関わっており、全てが純粹に地域差の問題に還元できるわけではないが、地域ごとに演奏テンポに差があつたことは当時の技法書などにも言及されている。<sup>(4)</sup>モーツァルトの手紙には、クレメンティの演奏を聴いて、彼が大ぼらふきだと批判している箇所がある(一七八三年六月七日付)。それによればクレメンティは二分の二拍子プレストと書いてあるのに、四分の四拍子アレグロで弾いており、要するに速く弾けないのでごまかしているというのであるが、これなどもしかしたら地域によるテンポ解釈の伝統の差に由来しているのかもしれない。

こうしたことをふまえて考えると、この時期のタクトメッサーの効能書きにどこでも同じテンポで演奏ができるということが盛んにうたわれているのは、こうした地域差が急速に消失しつつある状況を反映しているのかもしれない。「近代化」とともに交通や通信が発達し、人間の移動や交流が容易になってゆく中で、こうした一元化が急

速に進んでいったとすれば、タクトメッサーのような機器は、このような状況に対応してヨーロッパの音楽文化の統一・再編成を行ってゆくために欠くことのできない存在だったといえるであろう。それは一つの作品があちらこちらの都市で異なった人々によって次々と上演されるという、これまでになかった状況が必然的に生み出した機器であるとも言えるのである。

こうした状況を最も深刻に受け止めたのが作曲家であったということとは不思議ではない。自らの意志を過たずに伝達する手段として作曲家たちはこれらの機器に飛びついた。ベートーヴェン、サリエリらの作曲家たちがメトロノームの導入に大きな役割を果たしたことはすでに述べたが、ウェーバーが対話編の形式で自らのクロノメーターを紹介する一文をものしたときに、クロノメーターの導入に積極的な作曲家が否定的な楽長を「説得」するという役回りを設定したのは象徴的である(US:411-417)。ここでは「楽長」が、もうだいぶ前からこういう装置の製作が試みられているのに誰も使っていないとか、そんなものはうるさくてしょうがないとか、いろいろな理由を挙げて示す反発に対して「作曲家」が丁寧に誤解を解いてゆき、最後にはウェーバーのクロノメーターの意義を理解させるという構成になっているのであるが、ここで「楽長」に割り振られている誤解はどうやら世間一般がこれらの機器に対していだいていた抵抗感を代弁したもののようである。

特に面白いのは、この機器が演奏の際に指揮者の代わりに「拍子とり」の役割を果たすものであると理解している「楽長」が、そんなものが鳴っていたらうるさくて全てがぶち壊しだと主張するのに対して、「作曲家」がこれはいくらでも作曲家が自らの作品を正しいテンポで演奏してもらうために用いる「物差し(Maassstab)」であって、演奏にあたっては楽長は作曲家の指定したテンポを知るために自分の家で個人的に「意志疎通の手段(Verstän-

digungs-Mittel)」としてこの機器を使うのが正しく、リハーサルでも本番でも決して使うべきではないことが強調されていることである（15：443-444）。

こうした誤解は実際によくあったと思われる、これらの機器の紹介が行われるときにはしばしば同様の注釈がつけられている（15：785, 16：446）。実際、この機器が演奏会に用いられたこともあったようで、一八一八年にシュトラスブルクで行われた演奏会ではベートーヴェンの交響曲第一番と第二番が演奏された際にメルツェルのメトロノームが用いられたことが報告されている（20：400）。それによれば指揮者が指揮台のところにメトロノームを置いて操作し、三拍か四拍カチカチと音を出してから、それに合わせて演奏をはじめたというのである。報告者は、これによってオーケストラの全員が作曲者の指定したテンポを把握することができ、冒頭のテンポの乱れがなくなるという利点があるとしている。もっとも、ずっと鳴らし続けると演奏の妨げになるので、何小節か進むと、その度ごとに指揮者はメトロノームを止めていたと報告されている。

こうしたことから浮び上がってくるのは、自らの意図を正しく伝えるために新しい機器を積極的に導入しようとする作曲家と、その意義をよく理解できず、新しいもののへの抵抗からそれに否定的な反応を示す演奏家という対立図式である。もちろん、今日とは違って作曲家と演奏家との境界が未だはっきりしていなかった時代であるから、実際にはこうした図式通りに色分けがなされていたわけではないだろうが、この機器の存在意義がもっぱら作曲家の立場から評価されたことは間違いない。そこには、音楽が特定の演奏機会と結び付いた存在であることをやめ、時間や空間の制約をこえて演奏される存在に変わりつつある状況が映し出されている。一つの作品が様々な場所で作曲家のあずかり知らぬ機会に演奏されるようになった状況の中で、作曲家はいわばそこで正しい演奏が行われる

ための土台造りのためにいちやくこの機器を利用しようとしたのである。実際の演奏現場で生じた様々な混乱は、そのような土台が未だ十分築かれていない過渡期的な状況の所産であると言えることができるであらう。そのような意味では、これらの機器は、自らの作品を不特定多数の演奏家や聴衆を対象としたものとして認識しようとする作曲家のきわめて近代的な意識と、そのような共通了解が未だ確立していない前近代的な状況とのほざまで普及していったということもできるであらう。

しかし、テンポを測定するため機器が待望され、その開発に人々が血道をあげたのは、同一の作品が時空の限定をこえて演奏される機会が増えたために共通の尺度が必要になったという実理的な理由だけのためなのであろうか？ どうもそうではないようである。これらの機器の紹介記事はしばしばそれがいつでもどこでも使える普遍的な性格をもつことを売り文句にしているが、その普遍性の根拠として挙げられている具体的な要因を見てみると、そこには実理的な必要性をこえた要因が働いているように思えるのである。

そのことをよく示しているのが、ゴットフリート・ウエーバーが自らのクロノメーターをメルツェルの対抗機種と比較してその利点を論じている箇所である。彼もまた、シュテッケルやメルツェルと同様、クロノメーターは作曲家が自らの作品のテンポを演奏家に伝える際の通訳 (Dolmetscher) であり、決して演奏そのものに用いられるものではないことをはっきり述べ、それは物差しにすぎないとする。そして、アレグロ、アンダンテといったこれまでの速度記号が不明確で、場所や時代によって変化するものであったのに対し、クロノメーターを使えば、作曲家がどのようなテンポで演奏してほしいと思ったかを「どんな場所においても永遠に」容易に知りうると彼は言う (16: 446)。

クロノメーターがそのような役割を果たすためにはまず、「(1)より、確実ではつきりした、信頼でき、そしてどんな場所でもいつでも同一に保たれる物差しであること、また(2)誰にでも理解でき、(allgemein verständlich)可能ならばそれはすでにどこにおいても周知の (überall bekannt) 物差しであること」(16: 447, 傍点は原文イタリック) が必要だというのが彼のたてた原則である。このあたりからウェーバーのメルツェル批判がはじまる。ウェーバーはメルツェルのクロノメーターは第一の条件は満たしているが、第二の条件は満たしていないという。それはメルツェルがクロノメーターにつけている目盛りの指示するテンポはその機器があるところでしか理解されないからである。要するにメルツェルのものと同じ機械をもっていなければ、どのくらいの速さで演奏したら一分間に四分音符が八〇になるかなどということはわかりようがないというわけである。それに対して、自分のクロノメーターの原理は誰でも直ちに理解でき、すでに周知されている原理に基づいていると彼は言う。前述したように、ウェーバーのクロノメーターの場合には、「アレグロ、六ラインラント・ツォル」といった具合に当該の速さで振れる振り子の長さをそのまま楽譜に記載する方式であったから、一定の条件を満たした振り子を作ってさえやれば、この「普遍言語 (Universal-Sprache)」を通していつでもどこでも作曲家の指示したテンポを再現することができるのである。ウェーバーの例に「ラインラント・ツォル」とか「パリ・ツォル」といった表記が見られることは、この時期、未だ長さの計測単位が地域によって異なっていたことを示しており、その中で彼がいかにして普遍性を確保しようとしたかを窺わせるが、少なくとも彼が「最も単純で自然そのものから与えられた」(16: 448) という限りですであまねく知られている振り子を原理として採用した自らのクロノメーターをメルツェルのものよりものはるかに普遍的な、誰にも使える機器であると考えていたことは間違いない。ここにはただ単にいろいろな場所

演奏されるという實際上の理由をこえた普遍性への強い志向が感じられる。

同じようなことは、メルツェルのメトロノームと同じ一八一七年の『一般音楽新聞』に掲載された、アンドレアス・クリスティアン・シュパレフォーゲンなる人物の考案になる拍節時計 (Taktuhr) という新発明を紹介する Gld という署名のある記事 (19: 233-244) にもみられる。懐中時計のような形状のこの機器もまた一種のタクトメーターであるのだが、その名が示すとおり時計仕掛けであり、時計によって三〇秒とか一分といった正確な時間が計れることにこの紹介者は異様とも思えるほどのこだわりを見せている。この拍節時計を使うにはまず、振り子の数値を六〇に合わせて、演奏しながらこの時計で正確に三〇秒を計って、三〇秒の間にいくつの音符が演奏されたのかを正確に算出する。そして次には文字盤の裏側についている振り子を調節してこの数値に合わせると、今度は文字盤につけられている目盛がそのまま拍の刻みを示すようになっていた。簡単に言うなら、この装置は文字盤で直接に拍を勘定することのできる時計なのである。筆者によれば、このテンポを計る尺度は「変化しない、普遍妥当的な、そしてまた周知の」ものでなければならぬ。そのようなものは中心軸を中心とした地球の回転をおいて他にない。この地球の回転に根ざした時間、分、秒を基礎にして測定することによってのみ、それは現在、過去、未来に等しく有効なものとなり、全地球上にあまねく理解されるものとなるというのである。

それに対し、この筆者は自らの見聞したクロノメーターをとりあげて批判している。その測定の単位は自然法則に基づかない経験的・恣意的なものであり、こんなものはローカルな、せいぜい国家単位のものにとどまるのである。とても普遍的なものにはなり得ないというのである。ここで取り上げられているのはノイコム製の製作によるクロノメーターであり、そのメカニズムはよくわからないが、おそらく測定のための目盛が一分間にいくつという

ような形ではなく、便宜的につけられていたのだろうと思われる。こうしてこの筆者は時計仕掛けのものから振り子式のものへと向ってゆくクロノメーターの一般的な流れに抗して拍節時計を高く評価するのである。

このような議論は今のわれわれから見ると、ひどく大げさで的外れにみえるのであるが、こうしたことの中にはこの時代の「空気」が感じられる。テンポの測定に共通の普遍的な尺度が求められるのは、何も事実として音楽実践が国際的になって、共通の尺度がないことが障害になってきたからという理由だけによるのではない。それだけなら、基準が便宜的に設定されれば足りるであろう。人々が求めたのはいつでもどこでも通用する合理的なシステムを構築する原理としての普遍性であった。そしてメトロノームをはじめとする機器はその実現を可能にする、欠かすことのできない手段と考えられたのである。

このことは単にテンポのシステムの「合理化」<sup>(5)</sup>だけに関わる問題ではない。この時期には様々な形で音楽システム全体の「合理化」が図られていたのであり、『一般音楽新聞』の紙面からもその一端は窺うことができる。たとえば五線譜のシステムは線の上にある音と線と線の間にくる音が出るなど不合理きわまりないので、それに代わる新しい記譜法を採用すべきだというクラウゼ教授なる人物の楽譜改革の主張が紹介されたり(14: 117-121, 133-137)、音の高さを数字で表記するやり方を提唱した論文が掲載されたりしている(17: 85-92, 105-112, 125-131)。要するに、特殊な知識をもった「通」以外の者でも簡単に理解できるシステムづくりが目指されたのであり、テンポ表示の「合理化」もまたこれと軌を一にする試みであったことは間違いないところである。そしてさらに言うならば、この「誰にでもわかる」文化という思想は近代市民社会を支配したイデオロギーであるということもでき、その意味ではこの時期に次から次へと様々なタクトメッサーが試作され発表されたという現象自体がこの時代のヨ

ロッパ社会の平等精神に根ざした民主的な空気を如実に語り出しているとも言えるのである。

#### 四 メトロノームへの懷疑

前章ではメトロノームをはじめとするこの種の機器に対する人々の期待と熱狂の背景を見てきたが、もちろん、これらの機器は必ずしもろてをあげて受け入れられたわけではなく、『一般音楽新聞』紙上にもこれらの機器に対する不信感を表明する記事が散見される。たとえばF・グートマンはすでに一八〇六年の段階で、タクトメツサーはせいぜい冒頭のテンポを示すただけのものであって、その指示の通りに全体を弾くなどということは、敏感で感情細やかな演奏者のすることではない、と述べている(9:117-119)。すでに述べたように、そもそもタクトメツサーは最初から一つの「物差し」として認識されていたのであり、中には指揮者の代わりになると誤解したような人々があつたにせよ、基本的にはテンポを全てコントロールする万能の機器として認識されていたわけではなかった。その限りではメトロノームに懐疑的な態度をとる人もそうした限定つきでその意義を認めていたのである。グートマンもまた、その種の限定された目的に関しては、この機器が「素晴らしい手段」となることを認めており、指揮者がいつでもどこでもこのような機器を利用できるようにするために、懐中時計のような形をした持ち運びのできるタクトメツサーの開発への期待を述べてさえているのである。

しかし一八一九年の紙面には、これまでとはやや異なったトーンの記事が出現する(21:529-601)。問題の記事はパリからの報告記事なのであるが、この筆者は街角で見かけたメルツェルのメトロノームを「人間精神の迷妄」と決めつけている。そして、機械の発明と改良が必然であるなどと信じている限り、おそかれはやかれ芸術はダメ

になると言うのである。

「モーツァルトや、イタリアやドイツの大作曲家たちは皆、自作の速さが取り違えられるかもしれないなどとおそれることなく、自らの不滅の名作を世に送り出した。メトロノームを自らの作品の中核であるなどところえ、そのチクタクの中に生命を求めようなどとするのは三流作曲家なのであり、彼らはその生命を作品の中に移入することができないのである。」(21: 599-600)

要するに、精神をこめた作品の場合にはわざわざメトロノームなどに頼る必要はないというのである。この筆者はさらになお、すぐれた演奏者は第二の創造者として作品に生命を吹き込むのであり、そうでなくてはもはや音楽ではないのだ、と強い調子で述べるのであるが、ここにはもはや共通の物差しとして、異なった場所や異なった時代を橋渡しする、あのメトロノームへの期待感は全く見ることができない。おそらくこのことは、急速に地域差が消失し、ヨーロッパの一元化が進んだ状況を反映しているのかもしれない。そのような状況の中で共通の普遍的な土台を共有できるようになったことが、このような言説の出現を可能にしたのだろう。

しかしここには、そうした実際上の問題をこえたより根本的な転換の兆しをみてとることができるのではないだろうか。この筆者がメトロノームをヒロプラスト (Chiroprast) なる機器と一括りにして批判していることは興味深い。この珍奇な機器はロギエルというピアノ教師の考案した、ピアノの練習を助けるための補助器具であり、鍵盤の前に横にわたしてある二本の木枠の間に手を入れ、鍵盤の上に用意されている可動式の指入れに指を入れてピアノを練習すれば正しい手の形が身につくというものであった。この機器もまた、これを使いさえすれば「誰でも

ピアノが正しく弾けるようになる」というのがうたい文句であるのだが、この報告記事の筆者にとってはそんなものは音楽の本質からは全く外れるものであるように思えたのである。

考えてみれば、メトロノームもヒロプラストと同じく「誰でも正しいテンポで演奏できるようにする」という思想のもとに作られ、普及した機器であった。そこでのターゲットは、特別の音楽的能力をもつ一握りのいわば「音楽エリート」であるよりは、「その他大勢」の人々であった。もちろん、メトロノームを使ったからといって、そういう人々が一流の演奏をできるようにするわけではないことは、わかりきった話であったが、それにもかかわらず、まずはそういう「その他大勢」の視座から「誰にもわかる」ような「普遍的」な文化を形作ってゆこうというのがこの時代の「空気」だったのであり、メトロノームなどの機器もそのような「空気」の中でもはやされたのであった。ヒロプラストやメトロノームを批判したバリからの報告記事にあるのは、それとは正反対の「一級」の、あるいは「本物」の芸術を志向する方向性である。こうした言説とともに、「普遍性」は「誰にもわかる」ものから「専門家や通ならわかる（あるいは専門家や通にしかわからない）」ものへと変質をはじめたのである。

この報告の掲載された一八一九年以降、メトロノームに関する記事がほとんど見られなくなってしまうのは象徴的である。そしてこの報告に見られた徴候は、その後の時代にはさらに大規模に広がってゆく。かつて先頭に立つてメトロノームの使用を奨励してきた作曲家たちもこの機器に背を向けはじめた。メトロノームの推薦者に名を連ね、自作に積極的にメトロノーム記号を書き込んだベートーヴェン<sup>(6)</sup>とは対照的に、ワーグナーはこの機器に対するほとんど敵意に近いような不信感をあらわに表明する。<sup>(7)</sup>こうして人々が新しい機器のもたらす可能性に熱狂した時代は終わったのである。

ある意味では、この「メトロノーム症候群」はヨーロッパの社会や文化の状況が変わってゆく過渡的な時期の所産であった。地域差が解消して新しい文化の体制が出来上がり、「物差し」が不要になったとき、メトロノームはその使命を終わったのかもしれない。しかしここで提起された問題は本当に片付いたのだろうか？メトロノームという機器の導入に端的にみられる、音楽とテクノロジーとの関わりの問題は、実はその後も様々に形を変えて出現し続けているのではないだろうか？二〇世紀初頭の電気技術とともに到来した電気楽器や蓄音機などのメディア、そして今、電子技術とともに登場したシンセサイザーやパソコン・ミュージックなどはいずれも、一九世紀初頭にみられたテクノロジーによる音楽の「近代化」のヴァリエーションなのではないだろうか？そうであるとすれば、現代は実は「ポストモダン」などでは全くなく、「モダン」の行き着いた先であるということなのかもしれない。芸術—テクノロジ—大衆化—普遍性、そんなキーワードのもとに西洋音楽史をもう一度捉えかえす時期が今来ているのかもしれない。

## 注

(1) 「タクトメッサー」、「クロノメーター」という二つの語はこの種の装置を指す際の普通名詞として頻繁に用いられている。他に「ツァイトメッサー」という語もあるが、これらの間には差はなく、同じ装置を指すのに各語が無差別に用いられることもある。他方、「メトロノーム」はメルツェルが考案し、一八一七年に発表した装置を呼ぶのに自ら用いた語である。今日では普通名詞的に用いられるが、この時期の『一般音楽新聞』に関する限りメルツェルのこの装置以外を指している用例はない。本論では「メトロノーム」はメルツェルのこの装置を指す語として用い、「タクトメッサー」と「クロノメーター」はこの時期の類似の装置を全般的に指す普通名詞として区別なく用いている。

(2) 以下、『一般音楽新聞』の引用や言及の際には、当該の巻数と段数を割注の形で示すことにし、号数及び発行月日は

省略する（この新聞は二段組の体裁になっており、ページ数ではなく、段数が示されていた。段数は各巻ごとに通しで番号が打たれているので、号数と発行月日がなくても同定することが可能である）。またこの雑誌には無署名原稿が多く、本論で特に本文中で特定していかないものは無署名原稿である。

- (3) シュテッケルは三年後の同紙にこの機器の改良版を発表するが(6:455)、その際には○から六○までの目盛を三段階に切り替えて用いる方式に変更になっており、○にセットすると二秒、六○にセットすると一秒になるという記載がある(6:52)。

- (4) この点に関してはここで論じる余裕がない。詳しくはたとえば Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*, Bloomington, Indiana U.P., 1988, p.333f など参照のこと。

- (5) 以前に簡略に述べたことがあるのでここでは省略するが、テンポの考え方がこの時代を境に大きく変容したことも指摘しておく必要がある。アレグロ等のイタリア語によるテンポ表示は、もともとは一義的にテンポを規定する記号として機能したわけではなかった。同じアレグロであっても、演奏される速度は単位となる音符の長さ(例えば同じ二拍子でも二分の二拍子であるのか四分の二拍子であるのかというようなこと)、一番短い音符の長さやそれが含まれている比率(要するに細かいパッセージがどれくらい含まれているかということ)によって微妙に変化した。要するに拍子、パッセージの状況、楽曲の全体的な性格を示す速度記号などが複合して演奏テンポを決定する複雑なシステムだったのである。前に引用したモーツァルトの手紙の中で拍子と速度記号とが併記されているのはそのような理由によるのであり、モーツァルトの時代には未だそのような慣習が生きていたことを示している。また、ベートーヴェンの記入したイタリア語の速度記号とメトロノーム記号とを比較して、ベートーヴェンにおいてもこのような原則が守られていることを指摘した研究もある(Clive Brown, "Historical Performance, Metronome Marks and Tempo in Beethoven's Symphonies", in: *Early Music*, vol.19-2, 1991, pp.247-258)。要するにこの時代を境にしてこのような複雑なテンポのシステムがメトロノーム記号によって規定される一元的なシステムに「合理化」されたのである(拙稿「メトロノームと音楽の『近代』」、『図書』一九九二年二月号、二六—三二頁を参照されたこと)。

## (6)

本論ではもはやその余裕がないが、ベートーヴェンとメトロノームとの関係に関しても今後研究の洗い直しが求められるであろう。最近のベートーヴェン研究の中で、ベートーヴェンとメルツェルとの関係や彼のメトロノーム観を明らかにするよりどころの一つとなってきた弟子シントラーの証言の中になりに事実を歪曲した箇所が含まれており、会話帖の捏造まで行われてゐることが明らかになつてゐる (cf. Peter Stadlen, "Schindler und die Konversationshefte", in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 34, 1979, SS. 3-18; Standley Howell, "Beethoven's Maelzel Canon: Another Schindler Forgery?", in: *The Musical Times*, vol. 120, 1979, pp. 987-990)。ストークスの言うように、ベートーヴェンがゴットフリート・ウエーバーのタクトメッサーとメルツェルのメトロノームの両方に関心をもっているようにみせかけながら、実はどちらにも本気で関心をもっていたわけではなかったという説 (Jeffrey L. Stokes, "Beethoven's Endorsements of Maelzel's Metronome", in: *Studies in Music* (University of Western Ontario), vol. 1, 1976, pp. 23-30) は、むしろ極端に過ぎるとしても、ベートーヴェンが本当にメトロノームに対して称賛一辺倒であったかどうかとどういふことは検証し直してみる必要がある。

## (7)

Richard Wagner, "Über das Dirigiren", in: *Richard Wagner Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 8, Leipzig, Fritsch, 1888 (rep., Hildesheim, Olms, 1976), S. 274ff.

(文学部助教授)