



ハンス・プフィッツナー 【ullstein bild/ゲッティ・イメージズ】

プフィッツナーの創作美学

2026年1月20日《定期演奏会》において、常任指揮者ヴァイグレの指揮でプフィッツナーのカンタータ〈ドイツ精神について〉を日本初演します。この作品への興味を深めていただくために、全5回でプフィッツナーという人物とその作品に迫っていきます。第2回のテーマは、プフィッツナーの創作美学です。（事務局）

ワーグナーから離れて

1915年の『音楽劇について』という文章のなかで、プフィッツナーはオペラの「創作 (Dichtung)」の問題を扱っており、台本・音楽の両面での議論がなされているが、ここで Dichtung ということは「詩作」、すなわち台本の作成に限定した意味でも用いられていて両義的だ。プフィッツナーが扱うのは音楽的な Dichtung の射程自体なのである。文学における Dichtung (詩作法・劇作法) に関する議論は多いが、音楽の Dichtung に関する十分な議論はまだないというのが彼の持論だった。それが彼のワーグナー評価につながっていく。ワーグナーこそ、音楽の Dichtung に基礎を与えた当の作曲家だからだ。しかし彼のワーグナー論は、ワーグナー自身の「総合芸術」の観点から微妙にずれてくる。ワーグナーは有名な『オペラとドラマ』（1852）のなかで、音楽が主として

君臨する従来のオペラ創作に対し、詩作も音楽も美術も、すべてあるひとつの目的＝ドラマへと収斂されるような「総合芸術」の理念を説いた。そこでは音楽も詩作（台本）も、ともに舞台上で展開する「総合芸術」たるドラマに奉仕する「機能」のひとつにすぎなかった。

ワーグナーの楽劇論を評価しながらも、プフィツナーは「総合芸術」の理論上の重心を音とことばの関係へとずらす。ワーグナーにあっては、場面の演劇的な状況こそがその最終目的とされていたのに対し、プフィツナーはあくまでそれを詩（台本）というテキストの問題として捉えているのである。プフィツナーはワーグナーを、ドラマを創る劇作家としてよりも、テキストの詩人として捉えたのだった。

プフィツナーにおける詩と音楽

プフィツナーが音楽の Dichtung を主題にし、さらにこの Dichtung を詩作とオペラ創作の両方を同時に意味するように用いているのは、彼がワーグナーの「ドラマ」を両義的な Dichtung という文脈で捉えているからにほかならない。こうした Dichtung の成果はことば（詩）として、音楽と相互に対等に関係づけられるのであり、ワーグナーのように詩と音楽が統合され、より上位の次元である劇的状況（ドラマ）に向かうという運動は考えられていない。音楽のドラマ（楽劇）が成立するとすれば、それは唯一、詩作と音楽がそれぞれの本質を、この上なく純粋に達成した時のみであるとプフィツナーは考えた。なぜなら、プフィツナーにとって詩作と音楽は原理をまったく異にするものだったからである。プフィツナーはワーグナー的な「総合芸術」から切り離された詩作 Dichten と作曲 Komponieren のちがいを次のように定義している。

「詩作品はその時間的な経過のなかで、すなわち最初から最後にいたるまでのことばによって、それ自体では把握できない統一された単位 Einheit（構想、筋）を析出させるが、この単位が実は詩作品の出発点だった。それに対し、作曲は感覚的に把握できる、すでに完成した単位（着想 Einfall、主題 Thema）から出発し、この単位によって経過は生きながらえる」。

詩作では時間的な経過のなかで初めて全体的な構想が見えてくるが、そうした構想が詩作の当初から与えられていたことはあとから分かる。それに対し、

作曲の場合はなんらかの主題を最初に思いついて、あとはそれを展開していくというわけである。詩作では構想が全体でひとつの「単位」をなしているのに対し、作曲では個々の経過の際にそのつど「単位」（主題）が現れる。「単位」はプフィツナーにとって基本的で、作品全体を代表する本質的な特性である。ゲーテの『ファウスト』が何たるかは、筋の概略や全体の構想を説明することで得られるが、詩行の一部を引用する必要はない。逆にベートーヴェンの交響曲を説明する際は、その主題を口ずさんでみればよく、構成や内容、楽章のつながりなどに言及する必要はない。詩作品では全体にわたる構想あるいは筋がその作品を代表するが、音楽作品で同様に代表するのは旋律だというのである。以下のような有名な一文が残されている。

「音楽のとり最短行路は個々のものから全体へ、であり、詩作の行路は全体から個々へ、である。音楽的イデー musikalische Idee は現在の gegenwärtig であり、詩的イデー dichterische Idee は遍在的 allgegenwärtig だ」。ここでは音楽と詩の内的な本質が、まったく異なる原理を持つ運動へと分類されているのである。

こうした詩と音楽の相違から否定されるのは、いわゆる「音による詩」、交響詩としての Tondichtung なることばの使用である。プフィツナーにとってこれは、まったく異なる原理同士の誤った結合であり、「本来の Tondichtung とは、独創的な音楽的着想 die geniale musikalische Einfall [楽想] であるべきだった。ここで着想 (Einfall) は、天賦の才として、習得しえない啓示として捉えられている。音楽の質を決定するのは、こうした天才的な閃きにほかならないとプフィツナーは考えていた。音楽的イデーは「音楽における着想」とも言い換えられ、それが音楽にとって本質的な種子となる。この「着想」——あるいは「靈感 Inspiration」——こそ、プフィツナーのロマン主義的な天才論としての音楽論全体を支配する重要なライトモチーフだったのである。

着想の美学

「着想」ということばでプフィツナーは音楽の具体的な要素も示している。それは旋律とそれに付随する和声・リズムといった、いわば音楽の細胞でもあるのだ。



『意志と表象としての世界II』
(中公クラシックス)
ショーペンハウアー著、
西尾幹二訳

「着想」、「靈感」に積極的に音楽の中心的座位を与える音楽観の根底には、ショーペンハウアーの影響があった。ショーペンハウアーは主著『意志と表象としての世界』のなかで、「意志」の模倣ではなく、その直接的な現出として音楽を捉えたが、音楽における「靈感」の役割についても述べていたからである。

「旋律の着想 Erfindung、すなわち旋律のなかに人間の意志や知覚のすべての秘密を発見することは天才の仕事である。天才はあらゆる反省や意識的な意図性とは全く縁遠いものであることが、ここでなにも増して明らかになるのであり、その着想は靈感と呼んでもさしつかえないものである」(『意志と

表象としての世界』第II巻)

『意志と表象としての世界』で、音楽は意志自身を表現するものであり、音楽を歌詞に従属させることは愚行とみなされていたが、ワーグナーも後期にこうしたショーペンハウアーの洗礼を受け、舞台上のできことを表す音楽は、すでにそのできごとを見ないでも音楽のみでそれを表現することのできるような能力を持つものと考えていた。そこでは音楽は舞台を描写しそれに奉仕するのではなく、明らかに主体となり、舞台はその視覚上の現れとなるのである。ワーグナーが自己のドラマを「眼に見えるようになった音楽の所業 die ersichtlich gewordene Tat der Musik」と呼んだのも、そうした意味あいにおいてだった。ここではドラマに従属する他律的な音楽像よりも、むしろ自律的な、あるいは自己目的化した音楽への傾倒が読み取れる。

こうした後期のワーグナーと同じく、ショーペンハウアーへの共感を明言するプフィッツナーにおいても音楽の自律性は固守されることとなった。詩作と作曲の原理の相違、すなわち「遍在」性／「現在」性の指摘と、そのそれぞれの特性を生かしきった楽劇という発想も、特に音楽の面を抽出して考えてみるならば、ワーグナー以後の楽劇観を徹底させたところに生じた視点である。このような自律的な音楽観が、当時の他の音楽観とどのように交戦していくのか。それはプフィッツナーが同時代の音楽理論家たちと交わした論戦のなかで見えてこよう。そこからプフィッツナーの音楽史上の位置が、よりはっきりと確定されてくるはずだ。