

統一という構想

——十八、十九世紀交響曲の循環理論についての考察

カイ・シャブラーム著
昇 拓 哉訳

一、交響曲の統一の問題について

交響曲というジャンルに関する判断はあまりに多様であるため、十八、十九世紀の交響曲の一貫して筋の通った理論を語るというのは、疑いもなく大風呂敷であろう。同じテーマを扱った論述は多いが、長い間いかなる理論体系も形成しなかったのである。しかしながら交響曲に関する多数の、また内容的に相違した論文であっても、しばしば遭遇する一つの概念がある。それは「統一」という名辞であり、十八世紀の関連する事典の記述や初期ロマン主義の文学的著作、また十九世紀の作曲法においても、交響曲ジャンルの形式的及び美学的特徴を記すため、いたるところで持ち出される常套句にまでなっている。

統一概念が定着していたこと、またそこに表れている著者

たちの統一概念の可能性に対する信頼は、それが交響曲に関する議論にとってきわめて重要であることをはっきり示している。それゆえに、次のように主張しても決して誇張ではない。つまり、統一構想の形成につながるものを考慮することなしに、十八世紀後半から十九世紀中頃の交響曲のジャンルとしての特徴を規定することはできないのである。

今日の観点から、統一の理念をあまりに一般的なテーマであるとして退けること、またそれが文献中で絶えず用いられているのを批判することは、もちろん可能だろう。また統一概念は幾多の交響曲分析の中である種の魔法の言葉としてよく機能していた。長い間認められてきた美学の術語と関連付け、交響曲という題材の複雑さを言語上の分類によって軽減させるためである。間違いなくこのことがその対象を不適切に単純化してし

まった。しかし、そもそも統一構想こそが、規模や美学上の名声が絶えず拡大する交響曲を理論的に理解可能なものにする方法を最初に生み出したのだとも思える。言い換えれば、統一理念がもたらした高度な分析的言語的理解の具体性と妥当性によって、当時の著者たちは、ますます「大きく」なろうとする交響曲に相応な形で触れられるようになったのである。統一構想には明らかに、説明を可能にする能力と、また十以上の交響曲の創作を理論的に支える柔軟性が十分に備わっていた。

文献中で統一理念を用いることが、後のシューマンやメンデルスゾーン、あるいはリストの作品と同様に、ハイドンやモーツァルトの交響曲に対しても当然のことであったことを考えると、その理念の長期間持続する現実性、そしてとりわけその柔軟性には驚かざるを得ない。そこで以下では、一七七〇年から一八七〇年にかけての交響曲の統一理念の発展歴史を、その重要な局面を見ながら辿ることで、この議論がどのような紆余曲折を経たものであり、いかに多種多様であったかを示したい。

二、統一的情念と全体としての交響曲

一七八三年三月二九日、モーツァルトはザルツブルクの父に宛てて次のように書いている。

私の発表会の成功についてあれこれと申し上げるまでもな

いと思います。多分もうお聞きになっていることでしょう。「中略」曲目は次のとおりです。(一) ハフナーのための新しい交響曲(二) ランゲ夫人の歌で、私のミュンヘン時代のオペラの中のアリアを四つの楽器の伴奏で(四) 私の予約協奏曲の中の第三番を私の演奏で(四) バウムガルテンのために書いた場面をアダムベルガー夫人が歌って(五) 私の最近の終幕音楽の中の小さな協奏交響曲(六) 私の演奏で、当地で好まれる二長調の協奏曲「中略」(七) トイバ嬢の歌で私のミラノの最後のオペラ(八) 私の独奏で小さなフーガ(これは皇帝がいたためです)と「中略」アリア《我が愚かな賤民の考えは》の変奏曲(九) ランゲ夫人の歌で私の新しいロンド(十) この日最初にやった交響曲の終楽章。【柴田治三郎訳】

一七八三年三月二十三日のヴィーンでのコンサートの際にモーツァルトが選んだ作品に関するこの記述には、当時典型的であった混合プログラムの数多い事例の一つが見られる。今日の観点からは、そもそも《ハフナー交響曲》がまとまって演奏されなかったことをモーツァルトはなぜ不快に感じなかったのか不思議に思われる。最初の三楽章が冒頭で、そして終楽章がいわばプログラム全体の枠を作るようにしてコンサートの最後に奏されることは、彼にとつて至極当然であった。十八世紀においては、交響曲の諸楽章を実際に組み合わせられて演奏するよう要求

するなどということは考えられなかったのである。コンサートホールにおいて各楽章を個別に演奏することは、後の十九世紀まで広く行われていた。

作品統一の尺度となる理論的基準の設定は、十八世紀末頃とりわけ冒頭楽章を中心とする各楽章内の構成に集中した。そのため交響曲の多楽章構成とその循環的配置はほとんど考慮されずにいた。すでにフレート・リッツェルは、十八世紀の音楽理論書におけるソナタ形式の発展に関する彼の基盤的研究の中で、理論家が循環的形成の問題について言及することがきわめて稀であったことを指摘している²。しかしそれは彼ら理論家が循環的形成というテーマを重要視しなかったからではなく、それに対して満足のいく結論を出すことが全く困難に思われたためだった。交響曲の循環性に関する数少ない発言の中には、大抵の場合困惑が示されている。そもそも性格の全く異なる三つないし四つの楽章が並ぶ中で、作品の統一はいかにして成立可能であるのか、ということへの困惑である。全楽章の連関を裏付けるとされたのは、作品の根底にある情念への各部分の関与であった。これについて、一七六七年にゴットホルト・エフライム・レッシングが『ハンブルク演劇論』第二七篇の中で次のように書いている。

しかしそうだからと言って、そもそも交響曲はいくつもの楽章からなっていて、それらが互いに相違し、それぞれ何

か別のものを表現するという理由で全て排斥されるべきだと考えてはならない。それらの楽章はそれぞれ何か別のものを表現している。しかし何か相違したものを表現しているのではないのだ。むしろ、同じものを、ただし別の仕方では表現しているのだ。それぞれの楽章が相違した、互いに矛盾する情念を表現するような交響曲は音楽の怪物である。「一つの」交響曲ではただ「一つの」情念が支配しなければならぬ。そして個々の楽章はこの一つの情念を「中略」さまざまに変化させながら響かせ、これをわれわれのなかによびさますよう努めなければならぬ。「中略」関連性—あらゆる部分と部分の最も深い内的結合なくしては、最上の音楽も空しい砂の堆積にすぎず、永続的な印象を与えることはできない。ただ関連性のみがその音楽を固い大理石に化し、そこに芸術家の手は不滅の作品を遺すことになるのだ。³【南大路振一訳 ii】

レッシングの場合、個々の楽章の重要性は、全部分の調和という理念の背後へと完全に退いている。統一の度合いは最終的に、交響曲の各楽章が作品全体の情念の変転にどのように作用しているのかということによって決まる。したがって楽章内の雰囲気や、その楽章群への統合が、全体における決定的要素の一つとして本質をなす。依然として三楽章構成を、交響曲の標準的で循環的なモデルとみなしていたハインリヒ・クリスト

フ・コッホもまた、レッシングと同じ意味での感情的統一を主張していた。しかしコッホの場合に目立つのは、楽章のむやみな交換に言及するとともに、交響曲楽章の不可逆性を指摘していることである。彼による一八〇二年の『音楽事典』の「統一」の項目には次のように書かれている。

しかし、各楽章が他の楽曲の楽章と同様に交換可能であるような楽曲は、どのように作用するのだろうか。一つにまとまった全ての部分が唯一の目的、唯一の特定の感情に直接向かっているわけではないのであれば、楽曲はどのように作用するのだろうか。——我々の卓越した作曲家の楽曲は明らかに、その楽曲のあれこれの楽章が主張している突出部分によってではなく、全体のあらゆる部分の統一によって作用するのである。⁴【昇訳】

三、十九世紀における循環理論と実践

一八〇〇年以前、交響曲は依然として個々の部分のまとまりとして理解され、特にその結合体の調和が重要視された。十九世紀はじめに起こったハイドンとモーツァルトの後期交響曲受容は、この構図を根底から変えてしまったのである。要約すればこの変化は、当時交響曲の楽章が個性的になるのと同時にますます強くなっていた、諸楽章の循環的結合への方向付けとい

える。循環的結合の中で、楽章間相互の関連性や作用がますます前面に出てきたのである。それに伴い、作品を決定付ける情念ないし感情と楽章との調和がとれた確たる連関に集中的に取り組むという、十八世紀に支配的だったことは廃れていった。

交響曲はそれ自体で完結した一つの全体を、切り離すことのできない統一体を表現しなくてはならないとの主張は、初期ロマン主義の芸術観の中で原則へと高められた。カール・ダールハウスは、カール・フリーツプ・モーリッツの自律性の美学にもとづいて、文学ジャンルと音楽ジャンルの類推化が最終的に交響曲評価の新たな基盤へと至った過程を提示した。かくして頌詩と演劇の理論が初期ロマン主義の交響曲解釈に適応され、交響曲の特性をなす原則へと変化したのである。この移行の中で統一あるいは循環理念にとって最も重要な点は、それぞれ異なる楽章の性格を対置させることによって生じるコントラストの評価にある。このコントラストは、その一見場当たりのな推移や恣意的な気分の変転も含め、ピンダロスの頌詩に依拠しながら交響曲の様式上の特徴となったのである。

作曲家の熟練度合いはとりわけ、音楽的性格の不均質や変化の自発性を可能な限り精巧に、つまり計算に入れて設計しているかどうかで決まった。ここでは「思慮深さ」が美学上のキーワードとなる。それによってコントラストが音楽の進行を持続させる条件となったのである。もはや楽章間のコントラスト関係は対立的要素や限定的要素などではなく、補完するものとし

て解釈された。一八〇〇年以降は、諸部分のコントラスト関係ないし相補性がまさに交響曲統一の条件とみなされたのである。このコントラスト評価の変化は至るところで記されているが、ここでは代表としてE・T・A・ホフマンによるものを引用しよう。彼はドイツ／オランダの作曲家ヨハン・ヴィルヘルム・ヴィルムスの交響曲の批評の中で、次のように書いている。

彼の交響曲はうまく仕上がっているし、効果に欠けているわけではないが、それでも本当に深刻な印象を残すことはない。それは、筆者の信ずるところによれば、明瞭かつ確固とした性格が全体に欠如していることによる。その性格とは、多種多様な諸部分を内奥の親近性によって互いに結びつけるものである。それによって、ベートーヴェンの交響曲におけるように、しばしば全く異質に思える各楽章も、よく注意してみればただ一つの要素のみから生じているものである。つまり全ては前もって定められた「一つの」目標へと向かい、心情が内的に示唆する「一つの」ものの表出へと集約される要素からである。⁶【昇訳】

レッシングあるいはコッホの見解とは対照的に、ホフマンの場合には、交響曲の楽章内及び楽章間での楽想とコントラストの多様さが肯定的な意義を持つている。楽章の性格の多様性は、まさにそれ自体が交響曲の全体構造の統一に融合されることを

前提としている。これを背景として、一八一〇年代と一八二〇年代における交響曲統一は、循環的な楽章編成の補完的なコントラストに由来する、切り離すことができず、それ自体で完結した全体として理解されるのである。同時にホフマンのこの批評には、コンサートにおける交響曲の完全かつ不可逆な配置という、既に挙げた論点への指摘が見られる。ドイツの演奏実践が十九世紀中頃になってようやく交響曲の全楽章を中断なしに連続して演奏するように移行していったのだとしても、統一的解釈の必然性と帰結は、既にホフマンの記述の中にその兆候を見せているのである。四楽章からなる交響曲の対話するような構造の中で一つの楽章が完結し孤立することへの疑念が、ここで初めて言葉によって表現されている。

長い間異物と感ぜられてきたメヌエットを交響曲に含めることに関する議論の中では、特にこの全体という考え方への移行が顕著である。例としてはカール・シユバツィーアによる一七九二年の論文「交響曲におけるメヌエットについて」が挙げられよう。

それゆえ私は主張する。少なくとも私が感じるところでは、交響曲中、とりわけ慣習的にコンサート開始を告げる大規模な管弦楽による交響曲中にある、流行りのメヌエットあるいはメヌエット風の楽章は受け入れられない。そしてそれにはまず何よりも「中略」理由があるのだ。メヌエ

ットは交響曲の統一に反している。⁷【昇記】

こうした見解は、ホフマンやフリードリヒ・ロホリッツ、アードルフ・ベルンハルト・マルクスといった著者には見あたらない。交響曲の規模の拡大と美学上の名声の高まりによって、メヌエットを配置することは禁じられたのである。それは循環的な意味における進行の不可逆性を考慮してのことであった。もはや交響曲がトルソとして理解されることはなくなり、それに伴い必然的に演奏実践における断片化が問題視されるようになった。こうした発展の結果、楽章間の拍手も妨害であると強く感じられるようになった。この動向は総じて、初期ロマン主義の音楽美学及び音楽理論において準備され展開されていた循環的な見方を反映しているのである。

同時代の専門誌もまたしだいに、交響曲の細分化は妨害をもたらす冒瀆であると受け取るようになった。ここで再び、旧来のポプリ・コンサートに対して不満をぶちまけていた当時の多くの批評の中から、模範的なものとして『ベルリン一般音楽新聞』の記事を引用しよう。影響力のあった主筆のアードルフ・ベルンハルト・マルクスがこの記事の責任者であった。ここでマルクスは完全な演奏に対して賛辞を送り、相も変わらず時代遅れのアカデミー・コンサートにしがみついているコンサート主催者を非難している。

ここで最近の「コンサート・プログラムの」配列について考えてみよう。大都市の住民がこの点において体験することとなるのなら、個々のものを巧く組み合わせることは不可能となるだろう。レクイエムの後にフルート二重奏、ベートーヴェンのハ短調交響曲の後にブチッタのカヴァティーナ多くのコンサート主催者はそれが大したことではないだろうと思っている。これ対して何と言えばよいのか。人間は操り人形のように急転することはできないし、ある感情から別の感情へと飛び移ることはできないのだと、彼らに証明するべきなのだろうか。寺院から居酒屋へ、あるいはどこかしらへと引きずり回されることには耐えられないのだということ。⁸【昇記】

脅迫的な制裁がその直後に追記されている。

交響曲が完全な形で「中略」演奏されるコンサートをこの紙面上でお知らせいたただけるよう、編集部は心よりお願い申し上げます。「中略」編集者と親しい関係になくとも、ただ書面ではつきりとご通知いただければよいのです。一方、それ以外のコンサートの知らせについては今回限り謝絶させていただきます。⁸【昇記】

ハイドンやモーツァルトの晩年の交響曲以来ますます顕著になった終楽章の重視、さらにはそれと関係して、終楽章が冒頭楽章に似てきて、はじめて主題的な結合へと至ることは、作曲技法のレベルで交響曲を循環するものとみなし、それによって意図された作品の統一性を形式構造によって明確にすることへの予兆である。ここで循環性の理念は、ますます複雑になり解決を必要としていた、作曲形式の問題となるのである。

ベートーヴェンが交響曲というジャンルを劇的に発展させた後、統一の追求と循環性の追求との結びつきは、とりわけシューマンやメンデルスゾーンの交響曲の中に一貫してはつきりと現れている。ここでは特に二つの作曲技法が際立っている。第一は主題による循環性の形成、つまり個々のテーマの反復を通して複数の楽章をつなぎ合わせることである。第二は混和、すなわち全ての楽章が相互に入り混じっていることである。ここではもちろん、特にメンデルスゾーンの《スコットランド》とシューマンの《交響曲第四番二短調》が挙げられる。この二人の作曲家の場合、確かに交響曲の伝統的な四楽章構成を引き継いでいるものの、それを変更してもいるという傾向が見られる。それは後にリストにおいてもきわめて明瞭となる。そのため交響曲の各楽章を相互に密接に関係づけ、それを演奏法の上でも行うという、それまでと異なった手法が一八三〇年頃からの特徴になったといえる。メンデルスゾーンはヨハン・グスタフ・ドローゼンに宛てた一八四二年三月十一日の手紙の中で、

念頭にあった《スコットランド交響曲》の上演について次のように書いている。

交響曲の四つの楽章は中断なしに進みます。これは最近の私の好きなやり方なのですが、(長くはない) 曲間の短い休止は廃止しなくてはなりません。【昇記】

そしてシューマンによるこの交響曲の批評には次のようにある。

その他メンデルスゾーンの交響曲の構造は、全四楽章を通じて、ある相関性のあることが特徴で、主要主題の旋律的な動きも、四つそれぞれ違っているものの、なお何らかの親近性をもっている。「中略」そこで、この曲の各楽章は、他の曲にもまして、密接な一体をなしていて、性格も調性も韻律も、各楽章ともそうはなはだしく違っていない。その上、作曲者は曲のはじめに、四楽章をあまり長く休まないで、続けて演奏するようにと断っている。¹⁰【吉田秀和訳^註】

これらを背景にして、今日の循環理念は、第一に主題による循環形成と結びついている。こうした狭い見方は、ハンス・メルスマンやルドルフ・レティ、ハインリヒ・シエンカーといった影響力ある著者による二十世紀初頭の循環理論の結果であ

る。これらの音楽理論家たちは作品中の素材の「内実的共通性 Substanzgemeinschaft」の解明に集中的に取り組んだのだが、この観点は十八、十九世紀の前提とはかけ離れている。いまだマルクスに目を向ければ、主題による循環の形成は、ここでは「必然的なものでも、常に応用のきくものでもない」とみなされる。それは「全体の理念から来るもの」¹¹でなければならぬ。十八世紀においてこのような楽章を飛び越えた主題や動機の対応関係は、優れた作曲技法の印としてのみ評価されたのであり、循環的な構想を構成すべきものではなかった。現在の音楽理論においては「内実的共通性」の思想が優勢であることから、過去の循環理論の問題意識を明らかにするには、今日ではいささかの思い入れを必要とする。

四、交響曲による「心の描写」と「人生像」

一八〇〇年以後集中的に議論された作曲の実践における統一形成の方法は、解釈学の意味概念を多く用いることと関連していた。哲学や形態学、心理学、文学、あるいは絵画からの類推によって、楽章の関連性や配置について論じようと試みたのである。これらの分野においては「多様性の中での統一」という伝統的なテーマへのアプローチが既に成熟しており、その体系を借用し、器楽における循環的な完結という現象に適用することが可能であった。同様に相補的な対照関係や従属原理を特徴

とする伝記や有機体のモデル、心的気分と比較すること、交響曲の多楽章構成の複雑さは概念的な還元が行われ、言葉で説明できるようになった。交響曲はいわばオーケストラによる「心的イメージの知覚化」¹²なのである。画家のモーリッツ・フォン・シュヴァイントは後年、この「知覚化」を実際に絵画の中に用いたとされており、彼の絵画はまさに絵物語の形をとってゐる (*Eine Symphonie*, 1852)。

この音楽を超えた解釈方法への趣向は、循環的な対話のプロットの自律性を著しく高めた。その結果、一九世紀前半に発展が始まった交響曲の規模の、循環性における個性化に対する理論が確立された。この点は標題による解釈のコンテクストにおいて特にはっきりする。例えばある交響曲の循環的な楽章の順番が、その背後に置かれた歴史や伝記、あるいは歴史的な出来事の展開や段階と同一視され、その結果、因果関係において論理的な衝突を引き起こすような場合である。物語にもとづく解釈は、それが循環的な進行における気分のドラマに合致している場合にのみ、慣習的な四楽章の並びと一致することができた。その際に解釈上の問題となることが多かったのは、緩やかな楽章からメヌエットあるいはスケルツォへとという運動性の変化であった。これを内容にもとづく一貫した解釈へと置き換えることにおいて、何人かの著者たちには論証上の困難が生じた。

十九世紀前半にますます頻繁に応用された、楽章を飛び越える動機や主題による循環の形成において、音楽理論は再び、交

響曲の循環的進行を筋や人生、あるいは歴史的出来事の展開と重ね合わせる可能性を見出した。時間が経過しても変化しない題材は、次のことを可能にした。すなわち、(解釈学的)分析モデルに応じて、具体的な文学ないし伝記のモチーフと一致させるという不変のやり方を可能にしたのである。循環的なプロセスにおいて音楽素材に加えられた変更はすぐさま、例えば歴史的あるいは神話的人物の性格の変化や、内容の展開に対応した変化とみなされた。このことと、時おり奇妙な衝動に駆り立てる伝記的解釈へと向かう道はもはや遠くなかった。それゆえ一八三七年に批評家フレデリク・エドヴァルド・ソボレフスキは、ベートーヴェンの《エロイカ》における人格化された英雄像の崩壊を指摘するにあたって攻撃的なニュアンスを辞さず、それゆえに慣習に固まった楽章構成を公然と非難している。

しかし《エロイカ》において、英雄は、葬送行進曲の間におそらく墓場へと運ばれているのだから、どうやって彼がスケルツォで再び速足で駆け出すのか、私には判然としな
いままだ。個々の楽章がいくらか英雄的なものを自らの内に有している、楽章内の旋律が各々英雄の胸中に居場所を見出しているであろうことを、私は決して否定しない。しかしこの感覚の飛躍はきわめて不自然であり、賭けてもいいが、われわれはスケルツォの後にアダージョが、アダージョの後にスケルツォが続くことに慣れていない。そのよ

うな方法でわれわれの感覚を騒がせる張本人たる作曲家を、私は弾劾する。いやそれどころか笑い飛ばす。そのように配された諸部分からなる交響曲が全体を形成し得るはずがないということ差し引いても、音楽作品が他人を害していることは確かなのだ。¹³【昇記】

十九世紀の音楽理論と音楽美学は、伝記や標題による解釈の問題と、またそれと同時に現れた循環性の規格化、つまり具体的には四楽章構成に対する批判と、格闘せざるを得なかった。ここでは特に新ドイツ派と保守派という党派間の論争を挙げるべきだろう。当時の交響曲の実践がこれらの論争の全てと関係したかどうかは限定的であるが、新しい交響曲は数多く生まれものの、それでもなお循環性の規範として四部分構成に固執した。作曲家の立場から見れば明らかにこの伝統は、四楽章構成に長い寿命を保証するポテンシャルを十分保持していたのである。

原注

- 1 Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von Wilhelm A. Bauer und Otto E. Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 261f.
- 2 Ritzel, Fred: *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und*

19. *Jahrhunderts*, Wiesbaden 1968, S. 266.
- 3 Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, Bd. 1, 27. Stück, Hamburg 1767, S. 213ff.
- 4 Koch, Heinrich Christoph: Art. „Sinfonie oder Symphonie“, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, S. 1387.
- 5 Dahlhaus, Carl: *Beethoven und seine Zeit*, Laaber³ 2002, S. 89f.
- 9 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Rez. „Symphonie à grand Orchestre, par J. W. Wilms. Ouvre 23[...]“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (1813), S. 379.
- 7 Spazier, Carl: „Über Menuetten in Sinfonien“, in: *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift für das Jahr 1792 in 2 Teilen*, hg. von Friedrich Ludwig Aenilius Kunzen und Johann Friedrich Reichardt, Berlin 1793 (Reprint Hildesheim 1992), S. 91.
- 8 Marx, Adolph Bernhard: „Einige Worte über das Konzerwesen, besonders in großen Städten“, in: *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1825), S. 360.
- 6 Wehner, Carl (Hg.): „Ein tiefgegründet Herz“. *Der Briefwechsel Felix Mendelssohn-Bartholdys mit Johann Gustav Droysen*, Heidelberg 1959, S. 79f.
- 10 Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2, hg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, S. 132.
- 11 Marx, Adolph Bernhard: Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch, Bd. 3, Leipzig³ 1857, S. 326, 328.
- 12 Fink, Gottfried Wilhelm: Art. „Symphonie“, in: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, hg. von Gustav Schilling, Stuttgart 1838, S. 549.
- 13 Sobolewski, Friedrich Eduard [alias „J. Feski“]: „Musikalische Kritik“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4 (1837), S. 14.
- 訳注
- i W・A・モーツァルト『モーツァルトの手紙——その生涯のロマン——下』、柴田治三郎編訳、岩波書店、一九八〇年、九〇・九二頁。
- ii G・E・レッツィング『ハンブルク演劇論』、南大路振一訳、鳥影社、二〇〇三年、一三三・一三四頁。
- iii R・シューマン『音楽と音楽家』、吉田秀和訳、岩波書店、一九五八年、二二二頁。