

『オーストリアの音楽記念碑』における第二次世界大戦後の 構成と音楽史観の変化

Die musikgeschichtlichen Anschauungen in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* : Der Wandel der Reihenstruktur und der Historiografie nach dem zweiten Weltkrieg

朝 山 奈 津 子*

Natsuko ASAYAMA*

Zusammenfassung

Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ) waren während Kriegszeit unter Kontrolle vom Nationalsozialismus gestanden. Es ist daher von Interesse zu untersuchen, inwieweit musikhistoriografische Anschauungen in der Reihe vor und nach dem Zweiten Weltkrieg sich unterscheiden oder kohärent sind. In diesem Artikel werden Ergebnisse dazu durch die Interpretation der jeweiligen Vorworte jedes Bandes und durch die Analyse der Reihenstruktur präsentiert.

DTÖ wurde nach Kriegsende unverzüglich vom neuen Leiter der Publikation Erich Schenk (1902-1974) fortgesetzt. Er stellte aber neue Richtlinien auf: individuelle Gesamtausgaben vor Auswahlbänden; zudem wurden die niederländischen Meister einbezogen. Guido Adler (1855-1941), der erste Leiter der DTÖ, hatte ausländische Musiker “nur sekundär” aufgenommen. Unter der Leitung von Schenk sammelte DTÖ auch die zahlreichen Streichmusikwerke aus der Hochbarockzeit in Salzburg. Dadurch lässt sich die Geschichte der Instrumentalmusik in Österreich bis zur Wiener Klassik fast lückenlos schreiben. Der wichtigste Wandel ist die Beendigung der Rivalität gegen den anderen Denkmälerreihen untereinander. Im Vorwort jedes Bandes finden sich keine nationalistischen Behauptungen zum Vorrang der deutschen Musik mehr.

キーワード：ドイツ、オーストリア、音楽史記述、ナショナリズム

『オーストリアの音楽記念碑 *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ)』は、1894年、『ドイツ音楽の記念碑 *Denkmäler deutscher Tonkunst* (DDT)』開始の翌々年に刊行を開始し、2019年で125年目となった。国名と『記念碑』のタイトルをもつ学術校訂楽譜の叢書として最長・最大である。各巻序文には、何故その作品が「オーストリア」の「記念碑」と見なすに相当であるのか、選択理由が明記されている。序文の内容は各巻校訂者に委ねられているが、現在まで159巻分の記述全体を見渡せば、複数の時代をまたぐ複数の編集者たちの共同作業によってオーストリアの音楽史が綴られていると考えることができる。そこで、本研究ではこれまで、ドイツ語圏の楽譜叢書全体を音楽史書と見なして、ドイツ帝国統一（1871）直後の時代に構想さ

れ、2度の世界大戦を経て、音楽史叙述にどのような変化があったかを検討してきた。（朝山2008、2013、2019）本稿では特に、第二次世界大戦後のDTÖの構成と音楽史観について考察する。

1. 編集体制の再編

1933年、ナチス・ドイツの主導下でドイツ国立音楽学研究所 (SIDM) が設立され、帝国編 (*Reichsdenkmal*、以後 RD) と地方編 (*Landschaftsdenkmal*、以後 LD) の2つのサブシリーズから成る EDM の刊行に向けた準備が始まった。1938年3月、オーストリアがドイツに併合されると、創刊以来、編集主幹を務め、強い指導力を発揮してきたアドラー G. Adler (1855-1941) は

*弘前大学教育学部

Department of Music Education, Faculty of Education, Hirosaki University

DTÖの代表者を自ら辞した¹。DTÖ編集協会は、ドイツの指示通りに組織を改編するか、さもなければ解散かの決断を迫られた。そして、1939年6月、比較音楽学者ラッハ R. Lach (1874-1958) を代表者として、SIDMへの加入、規約と名称の変更、さらにこれら再編の費用として640マルクあまりの支払という条件を受け入れ、存続の道を選んだ。しかし、ユダヤ系の構成員は排除されていった²。

実際の楽譜刊行ではアドラーが立てた計画の続行が検討された。終戦までにLDとして4つの巻が刊行準備をほぼ終えていたとみられるが、校訂者の戦死³や戦況の悪化などによって、EDM-LDとして刊行されたのは1巻にとどまった。

DTÖのEDM離脱は、編入時と同様にきわめて速やかだった。1945年4月、オーストリアがナチス政権から脱退を宣言するとすぐに、DTÖ復活のための運動が始まった。シェンク E. Schenk (1902-1974)⁴は、1945年夏までに、政府からの助成とユニバーサル・エディションからの出版協力を取付けた。1946年3月、正式に会議が開かれ、1893年の規約が復活するとともに、新たな協会構成員が選出された。戦後に出版された最初のDTÖは1947年の第85巻、シェンク校訂によるフックス J. J. Fux (1660-1741) の鍵盤音楽作品集である。第84巻『18世紀ヴィーンのリュート音楽』は1966年に出版された。タイトルこそEDM-LDとして出版されたものと同じだが、2つの楽譜に重複する楽曲はなく、序文も完全に書き改められた。

こうした経緯からは、DTÖが戦争終結後すみやかに「1938年以前の体制」を取り戻したように見える。(Wessely 1957: 111) では実際に、戦後の収集方針や歴史観も、戦前からの連続性が強いと言えるのだろうか。DTÖにおける戦前との共通点・相違点に注目しながら、具体的な序文の記述を追い、戦後のシリーズが示す音楽史観について検討する。

2. 構成原理の変遷：個人の作品全集をめぐる

戦後の最初の主幹としてDTÖを牽引したシェンクは、自らの編集方針について1964年に次のように述べている。

すでに半世紀前に着手された企画を完結させることがとりわけ重要であった。これはまず、ゲオルク・ムファートと H. I. F. ビーバーの器楽曲に関して達成された。他方、迅速な全集制作を開始し

た。すなわち、J. ファート、および J. H. シュメルツェルの生前に出版された作品の全集である。同時に、G. アドラーが守ってきた原則、ネーデルラントの作曲家はごく例外的に取り上げるに留める、ということは放棄された。なぜなら、オーストリア音楽に特有の国際的な性質は、まさに彼らに決定的な部分を負っているからである。最後に、近年あきらかになったオーストリア音楽史の全体像に鑑みて、「古典派の」18世紀の陰で疎かにされてきた世俗作品を前面に出すことが追加された。これらの課題の遂行に従って、内容豊かで変化に富んだ編集プログラムが達成されるだろう。(Schenk 1964: 6)

この言葉に沿って叢書内の個人全集が大規模に押し進められ、シェンクのもとで4名の作曲家の合計23巻が完成した。ファート J. Vaet (1529-67) (10巻⁵)、ビーバー H. I. F. Biber (1644-1704) (5巻)、シュメルツァ J. H. Schmeltzer (1623-80) (4巻)、またシェンクは名前を挙げていないが、戦前からの計画を引継いでガルス J. Gallus (1550-91) (4巻)⁶も完結した。これら個人の全集は、シェンクが主幹を務めた1974年までの42巻に対して55%を占める。その数字に、シェンクの「アンソロジーよりは、個人で完結する巻、あるいはその個人全集の巻を優先する」(Schenk 1977: 13) 姿勢が端的に表れている。

この方針はDTÖ創刊以来、特異である。現在の編集委員の一人で、1995年にDTÖの歴史をまとめたヒルシャーは、ファートの全集がDTÖの全体像に影響を与えるほどの巻数を占めることは「DTÖの本来の収集原理に反する」(Hilscher 1995: 192-193) と述べ、またビーバーの作品がザルツブルク出身のシェンクにとって「郷土愛に満ちた理由から身近に感じられたのに違いない」と批判を滲ませている。

シェンクがビーバーを重視した理由については後ほど検討するが、ここでの問題点は、DTÖが作曲家の個人全集と目的を異にすることである。

ヒルシャーが指摘する「本来の収集原理」とは、アドラーの言葉を借りるならば、芸術作品を「時間的な連続の中で見渡しうる、そして、その有機的発展において捉えられる」叢書を編むことであり、そうしたデックメーカーによって「事実の論理が我々にあきらかになる」ところのものである。(Adler 1898: 34) そのため各巻必ず序文が付され、さらに多くの校訂者が『音楽学研究 *Studien zur Musikwissenschaft* (StMw)』に

関連の論文を寄稿して、作品が「事実の論理」に担う価値を明示する。

一方、作品全集は作曲家個人の完結した小宇宙を再現するためのもので、網羅的な刊行が求められる。が、個々の作品を「事実の論理を明らかにする」ために選択する必要はない。各作品の音楽的・歴史的価値についての判断はすでに、当該の作曲家が全集刊行の対象となった時点で確定するからである。そのため、叢書内個人全集の序文は首巻と最終巻以外では省略されることが多い。

アドラーは音楽史学の目的と方法について述べる中で、個々の芸術家の活動ではなく作品相互の関係や影響こそが芸術史を織りなす、と主張した (Adler 1898: 8)。彼の構想する様式史においては、「芸術上の規則 Kunstgesetze」は作者の生涯や意志を超越するのである。この点で、シェンクによる小規模個人全集の集成は、DTÖ 創刊時の方針とは異なる。戦後から1974年までの DTÖ では、ジャンルや各作品の歴史的連関を示すよりも、オーストリア音楽史のなかで当該の作曲家の存在感を高めることが目的となっている。

シェンクの個人全集重視の方針は、ヴェセリー O. Wessely (1922-98) 以降に引継がれなかった。ビーバーの全集は完結まで続けられたが、新たな作曲家の全集は着手されない。ただし、全集の対象となったシュメルツァおよびビーバーと同時代の3名の作曲家⁸の弦楽アンサンブルが取り上げられた。それによって、ジャンルの全体像と各作曲家の影響関係が明らかにされている。

3. 外国人音楽家の取り扱い

3.1 ネーデルラント楽派⁹

ネーデルラント楽派は、戦前と戦後で大きく取り組みが異なる。アドラーが「ドイツ出身の作曲家」を最優先として「外国人は二次的に」取り扱うことを宣言したため (Hilscher 1992: 42)、戦前はほとんどまったく顧みられなかった¹⁰。戦後、この方針は転換された。シェンクは、前節冒頭の引用 (Schenk 1964: 6) のほか、著書『オーストリア950年の音楽』の冒頭で、『ネーデルラント楽派』と『ヴィーン古典派』は、ヨーロッパ精神史のもっとも誇るべき出来事」と述べ (Schenk 1946: 3)、DTÖ 序文でも「彼らこそがオーストリアを音楽の一等国へと導いた」(DTÖ118, 1968: V) と述べる。「外国人は二次的」という見方を撤回して、『カール II 世のグラーツ宮廷楽団におけるネーデ

ルラントとイタリアの音楽家たち、1564-1590』(DTÖ 90)、ファートの作品全集、マクシミリアン II 世の宮廷楽長代理を務めたゴーキエ A. Gaucquier (ca.1534-82) の作品集 (DTÖ123) を制作した。この方針はヴェセリー以降にも引継がれ、皇帝フェルディナント I 世の宮廷楽長アルノルト・フォン・ブルック A. von Bruck (ca.1500-54) (DTÖ99)、メーセンス P. Maessens (ca.1505-62) (DTÖ149)、インスブルック宮廷の副楽長ウテンダル A. Utendal (1545-81) (DTÖ138/139) が取り上げられた。

ところで、ファート全集の最終巻序文には、「ルネサンス時代の4人のネーデルラント人の楽長のまづ一人について、ここに全集を完結させた」とある。(DTÖ118, Schenk, 1968: V) その「4人のネーデルラント人」とは一体だれを指すのか。シェンクは音楽家の名前を挙げていない。該当するのはおそらく、アインシュタインによる DTÖ77¹¹の別添論文「皇帝、およびインスブルックとグラーツの大宮廷におけるイタリアの音楽とイタリア人音楽家」(Einstein 1934) に登場する作曲家たち、アルノルト・フォン・ブルック、メーセンス、ファート、デ・モンテ P. de Monte (1521-1603) である。この論文は、ヴィーン、およびインスブルックとグラーツの宮廷で16世紀後半から17世紀前半にかけて音楽の主導権がネーデルラント人からイタリア人に受け渡されたこと、それがとりわけマドリガーレを通じて起こったということ、具体的な人名や作品名を挙げて示すのが目的だった。アインシュタインの論考で前史として登場したネーデルラント楽派が、戦後の取り組みの素地になったのである。

しかし、本来この楽派の活動は2都市に限られるものではない。何故この4人でありまたインスブルックとグラーツなのか。その理由として、領有問題が考えられる。この楽派がもっとも栄えた15世紀から16世紀にかけて、芸術を手厚く保護した皇帝ルドルフ II 世の宮廷は、プラハにあった。そこで当時、デ・モンテのほか、レニャール J. Regnart (ca. 1540-99)、ケルレ J. Kerle (1531-91)、リュトン K. Luython (ca.1557-1620) などが活躍した。DTÖ は1899年には宮廷楽長ガルス全集の1冊目を刊行しており、当初、この都市を重視していたことは間違いない。しかしプラハは第一次大戦後にすでにオーストリア領から外れ、その後もドイツ語圏と友好な関係が保たれていたとは言いがたい。現在まで、DTÖ ではルドルフ II 世とプラハの音楽生活についてまとまった成果を出すに至っていない。戦後の DTÖ がオーストリアにおける「外国人」

に着手した一方で、「外国」となったオーストリアを扱うことの難しさが窺える。

3.2 フランスとイタリアへの眼差し

DTÖは創刊当初より、19世紀半ばまでオーストリア領だったヴェネツィアとウィーンの強い絆を主張する。政府がDTÖ刊行を支援する際にトレント写本全巻の翻刻出版が条件としたことから明らかなように、DTÖは、周辺地域に対する文化の領有宣言を代行することが使命のひとつであった。またアドラーは、オーストリア音楽の「多声性 *Mehrstimmigkeit*」の窓口としてインスブルックを中心とするチロル地方の古い音楽に注目し、戦前に7巻分¹²を刊行した。

第二次大戦後あらたに、ヴェネツィアとの窓口としてグラーツ宮廷楽団が注目され、3巻分が刊行された(DTÖ90, 125, 133)。第90巻『カールII世のグラーツ宮廷楽団のネーデルラントとイタリアの音楽家たち、1564-90』序文では、次のように説明されている。

16世紀を通じ、最初はフランドルの、のちにはヴェネツィアの音楽家たちの指導下で漸次ひろまった対位法音楽 *Figuralmusik* は、宮廷楽団の華やかな活躍と密接に結びついている。宮廷楽団こそが、互いに複雑に関係づけられた重要な音楽の中心地となった。[中略] こうした時代のさなかに、グラーツの宮廷楽団が開かれた。[中略] カールII世は、父の皇帝フェルディナントI世が解散させたウィーンの宮廷楽団から団員の中核を引き抜いた。しかし、将来的にもっとも重要な関係はイタリア、とくにヴェネツィアとの関係であろう。ヴェネツィアの影響は、オーストリア諸州や首都に比べて南方に位置するということから、ごく早い時代にグラーツの宮廷楽団に顕われていた。(DTÖ90, H. Federhofer, 1954: VI, VIII)

また、第125巻『オーストリアにおける「新様式」の初期の巨匠たち』では、次のように述べる。

帝都にして首都、そして宮殿を中心としたこの都市に楽団が育まれたのは、そもそもグラーツ宮廷がフェルディナント大公のものであったことによる。グラーツの宮廷の人々はウィーンにおいても新しい芸術に道を拓くことになった。そのなかに、宮廷オルガニストでのちの楽長ジョヴァンニ・ヴァレンティーニ(1582/83-1649)と楽長代

理のジョヴァンニ・プリウーリ(1585/90-1629)がいる。

初期バロックにおける「オーストリア=」イタリア人たちの最初の成功によって[中略]ハプスブルク帝国のムジカ・ダ・カメラすなわち室内楽の最初の「ステイーレ・ヌオヴォ(新様式)」が登場した。その作曲家たちは同じ宮廷楽団に所属し、同じ君主に仕え、その結果として必然的に親しく交わった。(DTÖ125, Wessely, 1973: VI)

さらに第159巻『フェルディナントの音楽のパルナス山』は1615年に出版された教会コンチェルト集で、ミラノとグラーツの作曲家が10名ずつ含まれている。「鍵となるのは、ミラノすなわちイタリアとグラーツの結びつきである[中略]ミラノは、当時オーストリアのハプスブルク家が密接な繋がりを持っていたイタリアの音楽中心地の一つであった。」(DTÖ159, T. Antonicek, 2015: IX) こうした叙述からは、イタリアとの文化的交流のみならず、それを実現した皇帝の力、すなわち皇帝の宮廷の文化的ネットワークの広がりを描き出そうとする意図が読み取れる。

一方、16世紀以降のイタリアの様式に対してはしばしば、批判的な眼差しが向けられる。エーレンシュタイン S. Ehrenstein (1664-1739)の弦楽アンサンブルは「フランスとイタリアの様式の融合を試みた証拠」であるが「この後まもなく[南ドイツおよびオーストリアでは]イタリア音楽一辺倒となる」(DTÖ137, H. Schneider, 1984: VIII)とある。また、フランスのプロテスタント信者がドイツ語圏に大量に移住した時代の作曲家ザンギウス N. Zangius (ca. 1570-ca.1620)については、イタリアの影響を駆逐するものとしてフランスを積極的に評価しているように見える。

ニコラウス・ザンギウスの世俗歌曲はドイツ・リート的发展における一つの転換点をなす。それまで決定的な重要性を持っていたイタリアの影響は、徐々にその土壌を失っていく。タイトルにしばしば「ロマンス語のヴィラネッラ風の」とか「イタリアのカンツォーナ風の」などと言った添え書きがなされたものだが——それらはそもそもまったくイタリア的であるという証拠にはならないが——、ザンギウスにおいてはもはやそのようなものは見られない。彼はむしろ、すべての曲にははっきりと「ドイツの歌」と明記している。[中略]彼は、外国語を使うことや寓意、言葉遊

びを楽しんでいるようだ。そうしたところに明らかに、フランスの影響が感じられる。(DTÖ87, H. Sachs, 1951: XIV-XV)

もっとも、フランスへの視線もまた複雑である。オーストリアにおけるフランスの影響は、ムファート Georg Muffat (1653-1704) のコンチェルト・グロッソを取り上げた巻で詳述されている。それによるとムファートは、フランスの舞曲にイタリアの旋律美と器楽様式を加えて洗練した。

リュリの弟子であるムファートは、彼に対して何ら偏見のないヴィーンの宮廷楽団の環境へアルザスからやって来て、ここでフランスの舞踊の快活さと、イタリアの思慮深さが並列されているのを見出した。その対照関係を彼は自身の組曲のオリジナルな形成原理として用いたのだった。ムファートはそこで、偉大な師からはきわめて独立したものを示している。リュリの弟子で1682年に『音楽作品集 Composition de musique』で頭角を現した年の若いプレスブルクの J. S. クッサーと比べてみると、その独自性が判る。とりわけムファートは、イタリアで学んだ旋律の力によって、クッサーや、その他のドイツのリュリストたちの素っ気ない表現方法と一線を画している。[中略]

ムファートは舞曲においてはリュリやその教えに負っており、舞曲と結びつかない楽章、導入のソナタやアダージョ、グラヴェなどではイタリアの器楽様式を用いる。それは [中略] コレツリの作品に起源を持っている。しかし、このモデルを扱う上でも、ムファートのドイツ的なやり方がつねに割り込むのである。それは、紡ぎ出しや労作、ポリフォニー志向、主観的な表現への真摯な没頭と探求に見られる。まさにそうした楽章を手がかりとして、いかにしてムファートがローマの後期バロック様式 [中略] に対して自らの個性を主張したか、いかにして彼が後期ルネサンスの表現方法を受け継いだか、そうしてそれがやがてバロック末期にヘンデルへと受け渡されることになるかが判るだろう。(DTÖ89, Schenk, 1953: IX, XV)

ムファートを含め、オーストリアにおけるフランスの影響は DTÖ 全体で確かめることができる。すなわち、初期バロックではザンギウス (DTÖ87)、中期にはフローベルガー J. J. Froberger (1616-67) (DTÖ8,

13, 21)、また、シュメルツァ J. H. Schmelzer (ca. 1623-80) (DTÖ93, 105, 111/112) も旅行によってヴェルサイユ式の祝祭音楽に触れた。後期バロックではフックス (DTÖ47, 85) やその弟子ゴットリーブ・ムファート Gottlieb Muffat (1690-1770) (DTÖ7, 58, 158) のチェンバロ組曲がある。フランスとイタリアの様式を駆使しつつ「ドイツ的」本質と融合させてゆくのが「オーストリア音楽」の特性である、という見方が、創刊以来 DTÖ を貫いている。

4. ヴィーン古典派様式への接続

4.1 弦楽アンサンブル：交響曲の前身

シェンクは『『古典派の』18世紀に比べて疎かにされてきた』分野を補完すると宣言し、それはビーバーとシュメルツァを中心としたヴァイオリンのための作品によって実践された。

ビーバーは戦前刊行分でも6つの巻に含まれているが、戦後刊行分ではその歴史的な位置づけが異なっている。戦前刊行分でヴァイオリン・ソナタを校訂したアドラーは、「当時この分野を支配していたイタリアおよびフランスの音楽家と互角以上に渡り合ったドイツで最初のヴァイオリン作曲家」(DTÖ11, Adler, 1898: V)、「芸術家としての振る舞いに宿る品格と真摯さには、ありのままドイツ的に感じられるような暖かみが底流にある。[中略] まさにドイツ人——そしてこの特徴は、ボヘミア＝ドイツ人として、南ドイツとは正反対の北ドイツ人に共通する」(ibid: XVI) と述べる。こうしたキーワードは、ビーバーの活躍が「偉大なるヨハン・ゼバスティアンを準備した」(ibid: V) と結論づけるための伏線になっている。また、ビーバー、シュメルツァ、ケルル J. C. Kerll (1627-93) のミサ曲を取り上げる第49巻では、「ビーバーはボヘミア＝ドイツに出自を持ち、教会音楽の(ザルツブルクにおける)活動においては、ヴィーンの流れを汲む」とした上で、これらの作品の作者達は「ヴィーン楽派、あるいはさらにヴェネツィア＝ヴィーン楽派とも呼ばれる。そこにローマ楽派の影響が見て取れる。2つの流れ(ヴェネツィアとローマからの)は内的に結びあって、ヴィーン楽派の特別な性格へ練り上げられている」という。そして「ビーバーのミサ曲中のアニユスのような楽曲技法は、表現の衝動にまさに完全に従っている。それは、ヴィーン古典派において完成を見ることになる」(DTÖ49, Adler, 1918: VII-VIII)。こうした記述の中でビーバーは、ルネサンス以来の伝統を踏

まえ、北のボヘミア、西のフランス、南のイタリアの様式を統合するバロック時代の音楽家である。

戦後、ビーバーの作品は8巻が刊行された。最初の巻となったDTÖ92 (1956) を担当し、StMw に伝記を寄稿したネトル P. Nettl (1889-1972) は、ビーバーが「ズデーテンドイツ人」であると強調している点で、アドラーの提示したビーバー像を踏襲している。(Nettl 1960)

その後、5巻をシェンクが担当した。ただし、それらの序文は刊行計画に関する情報を簡潔に述べるに留まっているので、この作曲家についてシェンクの考えを知るには、ほかの著述に頼るしかない。

DTÖ 刊行開始以前に書かれた『オーストリア950年の音楽』では、ビーバーについて、活動地であるインスブルックとザルツブルクの音楽家としている。作曲家の出身地にはほとんど触れていない。ビーバーは盛期バロックを牽引したヴァイオリンのヴィルトゥオーゾであり、ハイドンの弦楽四重奏の先触れとなった。(Schenk 1946: 47) また、フローベルガー式の組曲の構成でヴァイオリン曲を書き、ムファートの管弦楽組曲へと橋渡しした。さらに、レチタティーヴォをヴァイオリン曲に取り入れた点で、ウィーン古典派にとって重要な作曲家である。そして、ムファート=ビーバーの創作と、カルダーラ A. Caldara (1670-1736) のオペラ作曲が、ザルツブルクの音楽の発展を促し、モーツァルトの登場を準備した。(ibid: 48-49) シェンクのこうした記述の中でビーバーは、バロックから古典派への移り変わりの時代に位置づけられている。

つまり、弦楽アンサンブルは、古典派器楽に先立つジャンルとしてDTÖに取り入れられたと考えられる。

この仮説を裏付けるのが、シェンクによる校訂楽譜『イタリア以外のトリオ・ソナタ』(1970)の序文の記述である。ここでは、具体的な作曲家名と作品名を挙げながら年代ごと各国・各地域の様式が詳しく整理されており、最終節「ロココと感傷主義」時代では、フランス、北ドイツ、中部ドイツとボヘミア、南ドイツとオーストリア、マンハイムについて項目が立てられている。シェンクによれば、フランスとその影響を強く受けたフリードリヒ大王の宮廷やザクセンは、まだバロックと強く結びついたギャラントなトリオ・ソナタが主流であったのに対し、オーストリアは、教会ポリフォニー、ディヴェルティメント、ナポリ派のシンフォニアとそれに付随する民謡やオペラ・ブッフアの要素が融合して、古典派交響曲を準備した。それはちょうど、マンハイムのオーケストラ・トリオと同様

である、と言う。(Schenk 1970: 18)。オーストリアとマンハイムは、楽章構成の点でおおむね類似した傾向が指摘されている。しかし、前者が頻繁にハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの音楽と結びつけられるのに対し、後者の項では、グラウンのギャラント様式やイタリアの「昔の」様式など前の時代との関連づけが目立つ。(ibid: 21-22)

シェンクはDTÖの中で明確に、バロックの弦楽アンサンブルが古典派の交響曲へ変容する過程を示したわけではない。しかし、ビーバーとシュメルツァの全集によって、古典派以前にザルツブルクに豊かな器楽の所産があったことが明らかにされた。そこはモーツァルトの街であり、ウィーン古典派へと直接に通じている。つまり、次節でも述べるように、DTÖが初期古典派器楽の作品を避け、さらにその前の時代に重点を置く姿勢は、「マンハイム楽派」を迂回する道を探ろうとしているように見える。シェンクは必ずしも「郷土愛」からのみビーバーを取り上げたわけではない。この路線は主幹交代後も引継がれ、さらに8巻が制作されている。

4.2 ウィーン古典派への視点の変化

ウィーン古典派の音楽的背景を提示することは、アドラーにとってDTÖの最も重要な使命のひとつだった。DTÖ創刊の提案書に見られる「18世紀半ば〔中略〕までにドイツの音楽はヘゲモニーを確立した」(Hilscher 1995: 42)、あるいは創刊25周年に際しての記事「DTÖ前史」に見られる「出版すべき作品の時代上の範囲は、最初の多声の取り組みから〔中略〕18世紀の終わりまで」(Adler 1918: 9)という言葉に、古典派時代を音楽史の最高潮とするアドラーの歴史観が垣間見える。

戦前のシリーズでは、DTBとDTÖのあいだで「マンハイム楽派」とウィーン古典派との関係を巡って論争が繰り広げられた。DTBでは、リーマン H. Riemann (1849-1919) がマンハイム宮廷楽団の管弦楽作品の詳細な主題目録を発表し、その音楽的特徴を明らかにした上で、マンハイム的な「慣習の克服と解放にこそ、古典派様式の本質がある」という研究の視点を提唱した。(DTB13, Riemann, 1907: XXV) アドラーは、ウィーン古典派の源流はマンハイムではなくウィーンにある、として、モン M. G. Monn (1717-50) を中心とした器楽作曲家の作品集 (DTÖ31, 39) を刊行した。

しかし戦後は、ウィーン古典派の直前の時代、す

なわち18世紀前半の管弦楽はほとんど顧みられなくなった。例外は第86巻『チロルの18世紀の器楽：パルティータ、シンフォニー、ディヴェルティメント』（1949）で、長い序文の中でマンハイム楽派に対するアドラーの主張を引用し、次のように述べられている。

『マンハイム楽派』とは…オーストリアの文化圏で培われた音楽の精神の力強い支流の明らかな証である。ヨーロッパの音楽的な諸民族のコンサートにおけるその自律性と榮譽ある地位は、なんら脅かされることはない。」グイド・アドラーはこのようにオーストリアの重要性を力強く弁護したが、しかし、ヴァーゲンザイル、モン、シュレーガー、シュタルツァなどウィーンの作曲家たちの影響力が彼らの故郷に限定されていることはよく判っていた。対する「マンハイム人」たちは作品をパリで出版することができた。つまり、作品の——場合によっては支配的な趣向に寄り添ってゆくことで得られる——普及についてまったく異なる状況であったと言える。

マンハイム楽派に対するオーストリアの関心は、近年の調査でチロルの音楽史から得られた事実によって、ひじょうに高まっている。チロルは昔から交通の要地であり、文化の仲立ちを使命としてきた。アウクスブルクとヴェネツィアを結ぶブレンナー街道は北と南の精神的な交流をもたらし、その豊かな所産は我が国の内にも見出される。18世紀にはそれとは別に、政治的な出来事〔訳註：スペイン継承戦争〕がインスブルックとマンハイムの直接の結びつきを実現させている。（DTÖ86, W. Senn, 1949: VI）

この巻は1939年の計画に従って戦後に刊行された。（Hilscher 1995: 159）しかしマンハイム楽派へのこうした見方はその後に引き継がれず、また18世紀前半のウィーンの管弦楽（DTÖ31序文に列挙された38名の作品）の刊行も実現しなかった。DTÖは、アドラーに端を発した過剰にナショナリスティックな「マンハイム論争」から撤退したのである¹³。

戦後のDTÖは、ウィーン古典派へのアプローチを変えた。ディアベッリ A. Diabelli (1781-1858) の『祖国音楽家協会第2巻 Vaterländischer Künstlerverein』（DTÖ136）やカルパーニ G. Carpani (1752-1825) の『この暗い墓の中に In questa tomba obscura』歌曲集』

（DTÖ140/141）はベートーヴェンと、またジュスマイヤ F. X. Süßmayr (1766-1803) の《ミサ・ソレムニス》（ca.1800）（DTÖ155）はモーツァルトと直接に関係がある。序文の記述は、これら古典派の巨匠達と19世紀初頭のロマン主義との間でこれらの作品を照らし出そうとする。

ジュスマイヤはこのミサ・ソレムニスをもって、ウィーン古典派に完全に寄り添いながら、台頭しつつあったロマン主義への過渡期に一歩あゆみを進めて立っている。この様式 Manier によって、ウィーン古典派、ハイドンとモーツァルト、後にはベートーヴェンが彼らの教会音楽の傑作を完成させた。（DTÖ155, W. Wlček, 2010: VIII）

サリエリ A. Salieri (1750-1825) のミサ曲（1809）を取り上げた第146巻の別添論文では、

サリエリは、ウィーン宮廷の教会音楽史のキーパーソンである。F. L. ガスマンの弟子であり、また多くの弟子を育てた教師である。彼らは19世紀に宮廷に雇われることになる。サリエリは、初期古典派から後期ロマン派の時代へとウィーンの宮廷楽団の音楽実践に架け橋を築いた。（StMw39, J. S. Hettrick, 1988: 155）

また、ハイドンの楽団でコンサートマスターを務めたトマジーニ L. Tomasini (1741-1808) の弦楽アンサンブルの巻では、

トマジーニの作品は比較的ながく生きのび、1826年以降もハスリンガーで販売されていたことが判っている。これは、本来はアイゼンシュタット城の作曲家が、19世紀初頭の市民の音楽文化の担い手やヴィルトゥオーゾにも受け入れられていたことを意味する。もっとも、ロマン主義者たちが器楽作曲家ハイドンをあまり評価しなかったことも、彼にとっては追い風となった。（DTÖ124, Schenk, 1972: XI）

ただし、このように言及される「ロマン主義」の実体は、序文の記述においても、また作品としてもまったく示されない。視点を「前」古典派時代からポスト古典派時代の19世紀初頭へ移したとしても、その視線の先はつねにモーツァルト、ハイドン、ベートーヴェ

ンに向けられている。

5. 総括

戦前、戦後、シリーズ全体について、収載作品のジャンルとおおまかな成立年代を調べ、2つの表に示した。

DTÖ 全159巻のジャンル構成では【表1】、宗教音楽に次いで器楽の割合が高い。また、鍵盤音楽は少ない。この順位はどの編集者の時代にも同じであり、DTÖ が鍵盤音楽以外の器楽をオーストリアの「音楽遺産」として重視していることが明らかである。

戦前と戦後のジャンルを比較すると、劇音楽の比率に大きな変化がある。ヴェセリー以降の刊行分には教会学校で上演された宗教劇が複数含まれているが、劇場や宮廷の為に制作されたオペラは戦後まだ2巻に留まっている。これはDTÖ の構成原理の変更というよりも、Garland 社によるオペラの体系的な楽譜刊行¹⁴との重複を避けたと考えられる。

さらに、15世紀以前の音楽も戦後刊行分ではほとんど顧みられなくなった。トレント写本の翻刻が完了したのち、戦後のDTÖ はルネサンス以前の新たな音楽資料に着手していない。この方針は、EDM が写本の翻

刻出版に力を入れていることとは対照的である。

また、作品の年代を概観すると【表2】、ヴェセリー以降は16世紀と18世紀を大きく減らし、19世紀を新たな対象とした。一方で、17世紀音楽の割合は変化していない。このような割合は、シェンクによる弦楽アンサンブルの取り組みがヴェセリー以降も引継がれ、ビーバーと同世代の作曲家の作品が収集されていることと関係する。ところで、19世紀音楽の9巻の内3巻は、皇妃エリーザベトの結婚に際して制作、献呈された作品集のファクシミリで、序文では「真にオーストリアの音楽遺産」(DTÖ 142: X) と呼ばれている。オーストリア皇帝にまつわる音楽を重視する方針は、DTÖ の創刊以来の伝統である。

以上よりDTÖ は、ネーデルラント楽派の教会音楽と、盛期バロックの弦楽アンサンブル、さらに18世紀末の「古典派以後」の音楽史を綴っていることが明らかになった。

戦前と戦後のもっとも大きな変化は、帝国主義的な論調が完全に改められた点である。戦後のDTÖ はヴィーンだけでなく、ザルツブルクやグラーツ、インスブルック、アイゼンシュタット、ラムバハなど各地域・都市の音楽史にも目を向ける。しかし対象は現

【表1：DTÖ ジャンル別構成】

	1892-1941 (Adler)		1945-1974 (Schenk)		1974-2016 (Wessely 以降)		1945-2016 (第二次大戦後)		1892-2016 (全体)	
宗教音楽	26	31%	22	52%	13	38%	35	46%	61	38%
世俗音楽	9	11%	2	5%	4	12%	6	8%	15	9%
器楽	21	25%	13	31%	10	29%	23	30%	44	28%
鍵盤音楽	7	8%	2	5%	2	6%	4	5%	11	7%
劇音楽	12	14%	1	2%	1	3%	2	3%	14	9%
雑集	8	10%	2	5%	4	12%	6	8%	14	9%
合計	83		42		34		76		159	

【表2：DTÖ 年代別構成】

	1892-1938 (Adler)		1945-1974 (Schenk)		1974-2016 (Wessely 以降)		1945-2016 (第二次大戦後)		1892-2016 (全体)		
～15世紀	10	12%	1	2%	0	0%	1	1%	11	7%	
16世紀	15	18%	17	40%	6	18%	23	30%	38	24%	
17世紀	前半	7	8%	4	10%	4	12%	8	11%	15	9%
	後半	23	28%	14	33%	13	38%	27	36%	50	31%
18世紀	前半	12	14%	6	14%	4	12%	10	13%	22	14%
	後半	28	34%	10	24%	6	18%	16	21%	42	28%
19世紀	7	8%	0	0%	9	26%	9	12%	16	10%	
合計	83		42		34		76		159		

在の国境の内側に限られ、プラハやトレントなど現在は外国となった都市についてはほとんど言及しない。このことは、トレント写本の翻刻を通じてオーストリアの文化的支配の広がり主張する姿勢からの大きな転換である。加えて、皇帝の宮廷を文化的中心と見なし、皇帝をオーストリアのシンボルとする見方は変わらないが、その音楽文化が周辺諸国に影響を与えてオーストリア帝国の文化が形成された、という主張は、戦後はほとんど見られなくなった。

また、ナショナリズムに根ざした排他性も改められた。オーストリア領内で活躍した音楽家について国籍へのこだわりを捨て、イタリア人やネーデルラント人の創作を取り上げるようになった。「マンハイム楽派」への攻撃的な反論も戦後はまったく行われなかった。

さらに、「戦後」の70年間にも変化が起こった。シェンクの個人全集の重視の方針は、ヴェセリー以降は撤回された。したがって、現在の『オーストリア音楽の記念碑』は、オーストリアで活躍した作曲家の偉業を記念するよりも、地域の音楽文化を描き出すための資料集成として進められていることが明らかである。

【註】

本稿は、科学研究費助成事業採択課題「ドイツ語圏における『音楽記念碑』制作の変遷と意義：楽譜叢書にみる近代音楽学再考」（研究課題番号：21820033）に基づく。

- 1 アドラーはユダヤ系であり、辞任によってDTÖという事業全体を守ろうとしたと考えられる。彼は逮捕されたが、著名な学者で高齢でもあり、またシェンクらの助命嘆願もあって収監は免除となり、1941年に自宅軟禁下で死去した。(Hilscher 1995: 149)
- 2 DTÖ編集協会事務局に所属していたローゼンタール C. A. Rosentahl はユダヤ系であるとして一方的に罷免され、1939年にアメリカへ亡命した。(Hilscher 1995: 150-151)
- 3 ベルトナー H. Bertner は1942年にロシアで戦死し、彼が準備していたイザークのミサ通常文全集は出版できなくなった。1970年、遺稿をもとにシュテーリンが校訂を引き継ぎ、刊行された。Vgl. Heinrich Isaac, *Messen, aus dem Nachlaß von Herbert Bertner*, hrsg. v. M. Staehelin, Mainz: Schott, 1970. (*Musikalische Denkmäler* 7)
- 4 シェンクはもともと、大ドイツ主義、反ユダヤ主義であったうえ、音楽が民族共同体の形成に寄与すると考えており、ナチスの政策や思想に共感していた。が、オーストリアで大学ポスト獲得が困難になるのを恐れ、入党しなかった。また戦時中も、アドラーの助命嘆願を行うなど、過激なユダヤ人排斥には加担しなかった。そのため戦後、同世代の学者が「脱ナチ化」のためにポストを追われる中、ウィーン大学正教授の地位を維持した。(Pape 2000; Sakabe 2004)
- 5 ファートの教会作品集は、当初2巻の予定であったのが、校訂者スタンハート M. Steinhardt 個人が米カンザス大学とグッゲンハイム財団の協力を得たことから、10巻の全集となった。なお、第103/104、108/109、113/114巻は合冊のため、出版物としては8冊。また、1988年には、クラクフの疎開資料の中から発見されたファートの楽曲が補遺として出版され (DTÖ145)、現在までに11巻9冊となっている。
- 6 DTÖにおけるガルス全集は当初、オーストリア文化の多民族性の象徴であったのみならず、文化遺産の所有宣言でもあった。戦後の刊行においては対象を教会声楽のみに限定し、当初予定されていた世俗曲刊行はリュブリャナの出版社に移管された。(DTÖ119, P. A. Pisk, 1969: V) 1983年には『スロヴェニア音楽芸術の記念碑 *Monumenta artis musicae sloveniae*』が創刊され、この中であらためてガルスの作品がすべて取り上げられた。
- 7 DTÖ 収載作品に関連した研究を発表するための逐次刊行物として1913年に創刊された。
- 8 R. Weichlein (DTÖ128, 130), A. C. Clamer (DTÖ129), W. Young (DTÖ135)
- 9 現在では「フランス＝フランドル楽派」と呼ばれる。この語は1939年に提唱されたが、ドイツ語圏に定着するのは1970年代である。(Hortschansky 1995) 本稿ではDTÖ序文の記述どおり「ネーデルラント楽派」で統一する。
- 10 わずかに、《コンスタンツ歌曲集 *Choralis Constantinus*》(DTÖ10, 32) のイザーク H. Isaac (ca.1450-1517) がいるが、この楽派について詳細な言及はない。むしろ、DTÖにとって最も重要なプロジェクトであった「トレント写本」に着手する前に、時代の近いこの曲集によって、編集方針や校訂上の問題などを整理することが目的であったと見られる (DTÖ10, E. Bezecny, 1897: V)。
- 11 アインシュタインがDTÖで手がけた2つの巻 (DTÖ77, 82) はいずれも、彼自身が1933年にドイツを脱し、イギリスとイタリアを経由して1939年にアメリカへ亡命するまでの途上の時代に出版されたもの。まだ合邦前であったオーストリアのDTÖとは仕事を継続していた。
- 12 Stadlmayr (DTÖ5), Isaac (DTÖ10, 28, 32), Wolkenstein (DTÖ18), Neidhardt von Reuenthal (DTÖ71), Amon (DTÖ73)
- 13 シェンクは『オーストリア950年の音楽』のなかで、マンハイム楽派の音楽家たちはオーストリア人であり、「プファルツのフィレンツェ」に移り住んだ彼らの手で、オーストリアとボヘミアからパリへと至る交響曲の花道が拓かれた、と述べている。(Schenk 1946: 54-55) が、こうした見解がDTÖの構成や序文の記述に反映されることはなかった。

- 14 H. M. Brown ed., *Italian Opera 1640-1770: Major Unpublished Works in a Central Baroque and Early Classical Tradition*, 97 vols., 1977-84, New York: Garland; T. Baumann ed., *German Opera 1770-1800: a collection of facsimiles of printed and manuscript full scores*, 22 vols., 1985-86, New York: Garland.

【引用文献】

〔凡例〕

StMw = *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Hrsg. v. Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, 1913-.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 1894-2016. 159 Bde. Hrsg. v. Guido Adler, Erich Schenk, Othmar Wessely et al. Wien: Artaria, Wien: Universal, Wien: Österreichischer Bundesverlag, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt et al.

Adler, Guido. 1898. "Musik und Musikwissenschaft. Akademische Antrittsrede an der Universität Wien, 26. Oktober 1898." *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 5: 27-39.

Adler, Guido. 1918. "Zur Vorgeschichte der 'Denkmäler der Tonkunst in Österreich' (Anlässlich ihres 25jährigen Bestanden)." *StMw* 5: 9-21.

Einstein, Alfred. 1934. "Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz." *StMw* 21: 3-52.

Hettrick, Jane Schatkin. 1988. "Antonio Salieri's mass in b flat (1809)." *StMw* 39: 141-157.

Hilscher, Elisabeth Th. 1995. *Denkmalpflege und Musikwissenschaft -- Einhundert Jahre Gesellschaft zur Herausgabe der Tonkunst in Österreich (1893-1993)*. Tutzing: Hans Schneider.

Hortschansky, Klaus. 1995. "Frankoflömische Musik." *MGG Online*. Online veröffentlicht 2016. <https://www-1mgg-2online-1com-1004790d9031d.han.onb.ac.at/mgg/stable/47473> (letzter Zugriff am 15. 01. 2019)

Moser, Hans Joachim 1952. *Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland*. Kassel: Bärenreiter.

Nettl, Paul. 1960. "Heinrich Franz Biber von Bibern." *StMw* 24:

61-86.

Pape, Matthias. 2000. "Erich Schenk--ein österreichischer Musikwissenschaftler in Salzburg, Rostock und Wien. Musikgeschichtsschreibung zwischen großdeutscher und kleinösterreichischer Staatsidee." *Die Musikforschung* 53/4: 413-431.

Potter, Pamela M. 2000. *Die deutsche der Künste: Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Übersetzt v. Wolfram Ette (*Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*). New Haven: Yale University Press, 1998) Stuttgart: Klett-Cotta.

Sakabe, Yoshie. 2004. "Erich Schenk und der Fall Adler-Bibliothek." *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*. Hrsg. v. Dominik Schweiger et al. Frankfurt a. M.: Lang: 383-392.

Schenk, Erich. 1946. *950 Jahre Musik in Österreich*. Wien: Bellaria Verlag. (*Bellaria-Bücherei* 4)

Schenk, Erich. 1964. "Zum siebenzigjährigen Bestand der 'Denkmäler der Tonkunst in Österreich'." *StMw* 26: 5-8.

Schenk, Erich hrsg. 1970. *Die ausseritalienische Triosonate*. Köln: Volk. (*Das Musikwerk* 35)

Schenk, Erich. 1977. "Das achte Jahrzehnt der 'Denkmäler der Tonkunst in Österreich'." *StMw* 28: 13-17.

Schipperges, Thomas. 2005. *Die Akte Heinrich Bessler*. München: Strube.

Wessely, Othmar. 1957. "Die österreichische Musikforschung nach dem zweiten Weltkrieg." *Acta Musicologica* 29/4: 111-119.

朝山 奈津子 2008。「3つの『デンクメラー』に見るドイツ音楽史」日本音楽学会編『音楽学』53/2: 93-107。

朝山 奈津子 2013。「『ドイツ音楽の遺産 *Erbe deutscher Musik*』が語る「ドイツ」音楽史：第二次大戦後の歴史観の変化を中心に」日本音楽学会編『音楽学』58/2: 69-82。

朝山 奈津子 2019。「『バイエルンの音楽記念碑』第二次世界大戦後の構成と音楽史観の変化」『弘前大学教育学部紀要』121: 51-59。

(2019. 1.15受理)