

F. ブレンデルの「楽派」概念：音楽史と音楽批評の接点としての「新ドイツ派」

F. Brendels Schule-Begriff:

Die neu-deutsche „Schule“ am Schnittpunkt von Musikgeschichte und Musikkritik

朝 山 奈 津 子*

Natsuko ASAYAMA*

要旨：

本研究は、「楽派」の概念史の構築に向けた一節として、ブレンデル Franz Brendel（1811-1868）が1859年に提唱した「新ドイツ派」を中心に、19世紀中盤の音楽史記述における「楽派」概念を考察する。ブレンデルは音楽批評家としてリスト、ヴァーグナー、ベルリオーズらの音楽を「新ドイツ派」と呼んで擁護し、音楽史家としては、18世紀末以降の先行研究を踏まえて『音楽の歴史』（1852初版）を著した。その歴史観にはキーゼヴェッター Raphael Georg Kiesewetter（1773-1850）の影響が色濃い。本稿では、「新ドイツ派」を巡る雑誌記事と、「新ドイツ」という形容詞の歴史的・文化的含意を参照し、ブレンデルの「楽派」概念を検討した。そして、キーゼヴェッターが批判した「楽派」概念、すなわち都市や地域の様式の対比関係を表しつつナショナリズムを音楽史に呼び込む装置とは異なり、みずから様式を選択する能動的な音楽家集団の性格をもつことを明らかにした。

キーワード：新ドイツ派、F. ブレンデル、音楽史記述、19世紀

1. 問題の所在

西洋音楽史の中で「楽派」¹は歴史記述を長らく支えてきた概念である。しかし、古今の著作を経て慣例となった概念でもあり、細部には曖昧な点も多い。そうした「楽派」を批判的に取り上げた先行研究は、「ネーデルラント楽派」、「ナポリ楽派」など結合する地名の妥当性に焦点を当てている（Lang 1939, Robinson 1972）。他方、音楽家集団としての性質や音楽史上での成立の要件など、「楽派」の概念そのものについてはほとんど論じられてこなかった。

そして目下、「楽派」という用語は、学術的な文脈で却下されつつある。主要音楽事典 *MGG* と *GMO* を例に取れば、19世紀以前の対象について「楽派」はもはや見出項目に登場しない。*GMO* において「ナポリ楽派」は「議論の余地のある定義」にも拘らず「現在もこのような神話が存続している」とまで書かれている。（Veneziano et al. 2001）

ただし、「第二ヴィーン楽派」など作曲家自らそのように名乗った場合、および同時代の批評家がそのよ

うに呼んだことが事実であるような「楽派」、つまり批評的意味を含む芸術運動としての「楽派」は、見出項目として維持されている。それらは20世紀以降に多いが、「新ドイツ派」はその先駆けと言えよう。

こうした状況のなかで、「楽派」概念の歴史的な整理、いわば概念史が必要とされている。「楽派」は日常的な音楽史の読み物ではまだ頻繁に用いられ、命脈を保っているからである²。どのようにこの語を用い、あるいは避けるべきなのか、手がかりがまだ充分ではない。

筆者の調査に拠れば、「(楽)派」概念が音楽史に採用される契機は美術史に求められる。ポローニャの音楽研究者マルティーニ神父 Giambattista Martini（1706-1784）がイタリアの美術史記述に倣って16世紀の音楽史を述べ（Martini 1774）、その著述を参考に、バーニー Charles Burney（1726-1814）が『音楽通史』第3巻（1789）において初めて体系的に16世紀のイタリアの各「派 school」を取り上げた（Burney 1789）。バーニーの叙述は美術史の類型を音楽に当てはめただけに留まったが、18世紀後半までに展開した国民様式

* 弘前大学教育学部 音楽教育講座

Department of Music Education, Faculty of Education, Hirosaki University

論や、19世紀初頭のヨーロッパの政治状況を背景に、「楽派」概念はナショナリズムの要素を取り込むこととなった。

1829年、キーゼヴェッター Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850) は、ネーデルラント連合王国が行った公募論文を通じて「ネーデルラント楽派」を提唱し、併せて「楽派」の語について、音楽史学者として初めて論じた。曰く、「楽派」は絵画と同様、ある個人の独特の様式ないし技法が師弟関係を通じて継承されると、特定の場所・時代に形成されるものである。音楽史には、ネーデルラント、ローマ、ナポリ、ドイツないしウィーンの各楽派がある。ただし、地域ごとの特徴は曖昧なので、究極的にはイタリア、フランス、ドイツなどの大まかな分類になるだろう (Kiesewetter 1829: 102-104)。

彼はしかし、1834年の『西洋音楽史』で、「楽派」概念そのものに疑義を呈した。その冒頭で、地域ごとの分類の困難さ、歴史家の恣意的分類への危惧から「楽派」による章立てを断念し、代わって「世代 Epoche」による区分を行う、と宣言する (Kiesewetter 1834: 11)。

このように、19世紀前半までの「楽派」概念は、地名と強く結びつき、ナショナリズムの契機を含んでいた。

しかし、キーゼヴェッターの影響を強く受けた1852年初版のブレンデル Franz Brendel (1811-1868) の『音楽の歴史』(Brendel 1852; ⁴1867) では、地名と結びついた「楽派」以外のさまざまな用法がみられた。さらに、20世紀初頭ドイツの音楽史記述においては、ふたたびドイツ諸都市の名前を冠した「楽派」が多数登場する (朝山 2008; 同 2013)。また、アドラー Guido Adler (1855-1941) が音楽史研究の方法論を述べた『音楽における様式』(Adler 1911) と『音楽史の方法』(Adler 1919) において、「楽派」は「土地 Ort」の要素を表す用語、また、作曲家の個性を総括した総合的な人格として示される (朝山 2021)。

したがって、バーニー、キーゼヴェッターからアドラーまでの間に、「楽派」概念はさまざまに変化したと考えられる。

そこで本稿では、ブレンデルの『音楽の歴史』と「新ドイツ派」宣言を「楽派」の概念史における重要な出来事と捉える。「新ドイツ派」は、批評的な性格を持った言葉だが、ここに含まれる「派」は、音楽史の用語である。ブレンデルは大部の音楽史書を著し、その意味を踏まえて「新ドイツ派」を命名したのでは

ないか。

本稿では、これを明らかにするため、3種類の資料の調査を行った。

まず、キーゼヴェッター以降ブレンデル前後の音楽史書について、Allen 1962、および *GMO* より “Historiography” 項目に添付された文献表を順にとりあげ、school, école, scuola, scola, Schule を含む文脈を収集した。

次に、同時代の音楽雑誌における用法を調べるため、*RIPM* における1914年までのドイツ語の記事から、件名に Schule を含む153件を中心に、インターネット上にアーカイブされた各誌に目を通した。また、「新ドイツ派」に関しては Roth & Roesler 2020 も参照した。

そしてブレンデルが著した音楽史書として、『音楽の歴史の基礎 *Grundzüge der Geschichte der Musik*』(1848; ²1850; ³1854; ⁴1855; ⁵1861) および『音楽の歴史：イタリア、ドイツ、フランス、および初期キリスト教時代から現代まで *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich: von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*』(1852; ²1855; ³1860; ⁴1867) 各版における「派」の用法を収集した。

2. 「新ドイツ」「派」：言葉の選択

2.1 「新」について：「新ドイツ」と「古ドイツ」の連想

ブレンデルは1859年、全独音楽家協会 Allgemeine deutsche Musiker Verein の音楽家集会 Tonkünstler-Versammlung 冒頭の講演で、「新ドイツ派」の呼称を提案した。

引用 1 彼らの功績の場もまたドイツにあるはずなのだから、その意味で、私は呼び名を提案したい。新ドイツ派、と。それは、まさにベートーヴェン以降の発展である。この名をもって、集団は整然とし、名称は明快で一貫することとなる。プロテスタントの教会音楽について、バッハとヘンデルまでの流れには、すでに久しく名前がある。すなわち古ドイツ派という。イタリアの影響下にあったウィーンの巨匠たちの世代は、古典主義の時代、理想と現実が均整を保って行き渡った時代である。ベートーヴェンは特殊ゲルマンの北方に再び手を伸ばし、新ドイツ派を開く。So muß auch die Stätte ihrer Werke in Deutschland sein, und in diesem Sinne schlug ich daher die

Bezeichnung: neudeutsche Schule, für die ganze nach-Beethoven'sche Entwicklung vor. Wir gewinnen dadurch zugleich an Uebersichtlichkeit der Gruppierung und an Einfachheit und Consequenz der Namen. Die protestantische Kirchenmusik bis mit Einschluß von Bach und Händel führt längst schon den Namen: altdeutsche Schule. Die unter dem Einfluß Italiens stehende Epoche der Wiener Meister ist die Zeit der Classicität, der ebenmäßigen Durchdringung von Ideale und Realem. Beethoven reicht dem specifisch germanischen Norden wieder die Hand und eröffnet die neudeutsche Schule. (Brendel, „Zur Anbahnung einer Verständigung. Rede zur Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig im Juni 1859“, in: *NZfM* 26 (1859): 265-273.)

ブレンデルは音楽史上に「古ドイツ派 die altdeutsche Schule」があり、これに対応して「新ドイツ派 die neudeutsche Schule」があると述べる。

音楽史にこれらの語を当てはめたのはブレンデルが最初だが、それ以前から、「新ドイツ」は「古ドイツ」と対をなす概念である。ドイツの辞書 Brockhaus/Wahrig と Duden では形容詞として見出しに立項され、生活様式や政治、芸術のスタイルを意味する。もとはドイツ語そのものの4つの歴史的区分³に由来するが、概念としては単純な時代の新旧に留まらない。Determann 1989は、ゴットシェート Johann Christoph Gottsched (1700-1766) 主催の学術誌『ドイツの言語・詩・弁論術の専門的史的論考 *Beiträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*』(1732-1744)を資料としてこの語の背景を論じた。それによると、「古ドイツ」はルター以前の、あるいはフランク王国時代以来のドイツ語という時間的な前後関係を越えて、学術的な信頼や一定の水準を担保された価値を持つ。同時に「新ドイツ」も、啓蒙主義の要求を満たさないという否定的な評価や、カトリック的なものに対するルター的・プロテスタント的なものの表象を含んでいた。言語のみならず文化や歴史全般に「新・古ドイツ」の対概念が適用されると、ルター以降の「新ドイツ」は民族の言語としてナショナリズムと結合してゆく。一方、中世の「古ドイツ」は封建的で啓蒙主義が乗り越えるべき旧習としてのみならず、「ドイツ性」の源泉として、ロマン主義の憧れの対象となった。「古ドイツ」は「ドイツの民衆性」の理想でもあった。(Determann 1989: 21-25)

ブレンデルも、「古ドイツ」を肯定的な意味で用いる。1853年のヴァーグナー賛美の記事には、次のように書かれている。

引用2 ドイツ民族の次なる課題は、いよいよ民族として自覚をもつこと、何世紀にもわたる逡巡をあとにして、民族意識の最も奥にある中心点へ到達することだった。この課題はごく近年のあらゆる努力によって、また往年の政治運動によって実った。われわれは長い時間をかけてようやく立脚点を得たが、ヨーロッパのほかの民族は生まれながらに、途切れることなくそれを所有していたのだ。しかしドイツの世界史上の使命は、発展にともなうさまざまな精神的努力の余地を認めることにあり、それゆえに、手近にあるとみえる課題にも常に慎重に臨んだ。いまや、この課題は前面にあり、解決されるまで先に進むことはできない。従ってヴァーグナーがまさに古ドイツの題材を自分の芸術作品のために選んだということは、時代の要請に、ほかの誰よりも向きあったことの証左である。

Es ist die nächste Aufgabe des deutschen Volkes, endlich sich als Nation zu erfassen, nach Jahrhunderte langem Hin und Herschwanken bis zu dem innersten Mittelpunkt des nationalen Bewußtseins vorzudringen. Diese Aufgabe hat sich in neuester Zeit in allen Bestrebungen geltend gemacht, auch in den politischen Bewegungen der verflossenen Jahre. Wir gelangen spät erst auf einen Standpunkt, welchen die übrigen europäischen Nationen von Haus aus und ununterbrochen eingenommen haben. Es ist jedoch die weltgeschichtliche Bestimmung Deutschlands gewesen, den verschiedensten geistigen Bestrebungen in seiner Entwicklung Raum zu gewähren, und aus diesem Grunde ist diese beim ersten Blick nahe liegende Aufgabe immer zurückgehalten worden. Jetzt steht dieselbe im Vordergrund, und es ist nicht eher weiter zu gelangen, als bis sie gelöst ist. Wenn daher Wagner gerade diese altdeutschen Stoffe für seine Kunstwerke wählte, so beweist er damit, daß er die Aufgabe der Zeit, mehr wie jeder Andere, ergriffen hat. (Brendel, „Die bisherige Sonderkunst und das Kunstwerk der Zukunft“, in: *NZfM* 20 (1853): 135.)

また1859年の宣言(引用1)にもブレンデルの歴史観が明確に表れている。「古ドイツ」、すなわちバッハ

やヘンデルの教会音楽はベートーヴェン以降の音楽へと引き継がれる。一方、ハイドンとモーツァルトはその間に置かれて「美の時代」と呼ばれ、カトリック的でイタリアの影響下にある点で、「新ドイツ」によって乗り越えられたとみる。こうした書きぶりから、「古」に連続する「新」の位置づけとともに、両時代と様式における「ドイツ的なもの」の一貫性が強調されている。

2.2 「派」について：「党 Partei」から「派 Schule」へ

人物の集団を表す語として、なぜ「派」が選ばれたのだろうか。Roth & Roesler 2020の最初の章(1845-1847年)の解題では、当時の「派」と「党」を巡るコンテクストを論じている。以下、これを追って、第3節の土台とする。

1859年の宣言以前、ヴァーグナーやリストを中心とする音楽家集団はさまざまな呼び名を付けられたが、よく使われたものとして、未来音楽家 Zukunftsmusiker、進歩党 Fortschrittspartei がある。Zukunftsmusiker は主に論敵の使う呼称だが、「党」は、ブレンデルもしばしば使用した。1859年の宣言でも、結びの部分で「音楽家は連帯し、自らの芸術について代弁せねばならない。どれか望みの党に属するもよからう。Die Musiker müssen zusammenstehen und ihre Kunst vertreten, mögen sie einer Partei angehören, welcher sie wollen.」と述べており(Brendel 1859(書誌情報は引用1参照): 273)、「党」という語に必ずしも否定的な印象を持っていなかったことが判る。

当時の「党」は、組織や団体よりも、人々が思想や傾向を同じくすることそのものを意味した。一例として、シューマンは次のように書いている。

引用3 政治と同じく音楽でも、リベラル、中庸、改革、ロマン主義、モダン、古典などに分かれている。右側は年長者、対位法家、伝統・民族主義者、反半音階主義者。左側には若者、フリジア帽、形式軽視、天才肌、その中にはベートーヴェン崇拜者もいる。…

Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisiert. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Legitime oder in Romantiker, Moderne und Classiker theilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Contrapunctler, die Alter- und Volksthümler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die

Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Klasse hervorstechen. (Roth & Roesler 2020: 4; Robert Schumann, „Kalliwoda, 1. Ouverture à grand Orchestre Op. 38. 2. Ouvert. Op. 44“, in *NZfM* 1 (1834): 38.)

また、ブレンデルと親交のあった思想家オットー Louise Otto (1819-1895) は、1847年に *NZfM* に寄稿して音楽家に「党」の結成を呼びかける。

引用4 才能の奮わない者は——もっぱらその前進のためだけに——権力を持った人物に従い、その判断に自らを委ねる以外の道がない。そうした集団は、取り巻きであって党ではない。取り巻きは人物、党は理念に関わる。——これを結成してより大きなまとまりで活動することが求められている。それは、音楽も含めてあらゆる分野で報われるはずだ。

Untergeordneten Talenten bleibt vielleicht - um nur überhaupt ihr Fortkommen zu finden - gar nichts Anderes übrig, als irgend einer solchen machthabenden Persönlichkeit sich zu unterwerfen und nach deren Gutdünken sich brauchen zu lassen. Solche und ähnliche Vereinigungen sind Cliques und keine Parteien. Bei der Clique handelt es sich um Personen, bei der Partei um Ideen - im Dienste dieser sich zu vereinigen und vereint um so Größeres zu wirken, ist eine Forderung, die auf keinem Gebiet, auch nicht auf dem musikalischen, vergebens gemacht werden sollte. (Roth & Roesler 2020: 69; Louise Otto, „Parteien—Cliques“, in *NZfM* 14 (1847): 53.)

19世紀以降つぎつぎと創刊された音楽雑誌が、こうした「党」どうしの主戦場となった。1846年創刊の『新ベルリン音楽新聞 *Neue Berliner Musikzeitung*』は、副題に「党の機関誌 Parteiorgan」を標榜する。

では、ブレンデルが「党」ではなく「派」を選択した背景はいかなるものか。

直接的な連想として、リスト Franz Liszt (1811-1886) とその支持者が「ヴァイマル楽派」⁴と呼ばれていた事実がある。そもそも、音楽史記述の中で「楽派」は地名と結びつく傾向にあり⁵、「ヴァイマル」という地名が「ドイツ」に置き換わったことはあたかもごく自然であるようにみえる。

リストはヴァイマルに着任後、ゲーテ、シラー、

ヘルダーにゆかりのこの地を文化的中心地とすべく尽力した。Kleinertz 2006は、リストが1830年代にはすでに構想していた「新しい楽派 *nouvelle école de Weimar*」、*「現代的な楽派 moderne Schule」* がヴァイマルで実現をみたとして、「新ドイツ派」の名称のもとになった可能性を指摘した⁶。

音楽雑誌には、「ヴァイマル楽派」の呼び名が支持者と反対者の両陣営によって頻繁に用いられた。1858年には *NZfM* に作品レビューとして「ヴァイマル楽派」と題した記事が掲載されており、支持者にとっても実体を伴った呼称だったことがわかる⁷。

しかし、ブレンデルによる1859年の「新ドイツ派」提唱以降、支持者たちは「ヴァイマル楽派」の呼び方を嫌うようになる。*NZfM* と対立する『境界 *Grenzboten*』誌は、「新ドイツ派」に対して「せめて『ヴァイマル派』としておけば、まだしもこのグループ発祥の地の名前が含まれていてふさわしいものを *Vielleicht ware die uns mitgetheilte Bezeichnung „weimarische Schule“ -- nach dem Ort, von wo die Verbreitung der neuen Grundsätze vornehmlich ausgegangen ist -- doch der zweckmäßigste*」 ([anon.] „Notizen“, in *Grenzboten* 18/3 (1859): 1) と痛烈な揶揄を放った。

したがって「ヴァイマル楽派」がそのまま「新ドイツ派」に名称変更したとは言えないが、「派」という言葉自体には積極的な意味があったと考えられる。

手がかりの一つとして、すこし巻き戻して1854年、*NZfM* から *Grenzboten* への反論記事をみてみよう。

引用5 我が党は、ともに何かを為すことなくして、偏った要求を突きつけることはなかった。壊すばかりではなく同時に建設し、分析するばかりでなく総合も行った。シューマン、ベルリオーズ、リスト、ヴァーグナーは、厳しく否定的なこともあるが、同時に、積極的に創造する人物の代表だと捉えている。小さな違いだが、我々の方向性は、*Grenzboten* ほか類似の各誌とは天と地ほども異なり、距離がある。ここに挙げた音楽家たち、あるいは他に彼らのあとに続き、賛同し支持する人々は、多くが作曲家にして指揮者にして批評家にして著述家なのだった。これは「派」の特徴であって、断じて「取り巻き」などではない！
Unsere Partei hat niemals blos einseitig gefordert, ohne zugleich Etwas zu leisten; sie hat nicht lediglich einreißend, sondern zugleich aufbauend, nicht nur

analytisch, sondern auch synthetisch gewirkt. Sie hat in Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner nicht nur kritisch negierende, sondern auch positiv schaffende Repräsentanten - und dies ist der kleine Unterschied, welcher unsere Richtung von der der *Grenzboten*, und aller ähnlichen Blätter, himmelweit unterscheidet und trennt. Diese erstgenannten, und andere, sich ihnen anschließende, weil mit ihnen sympathisierende Männer, waren meistens Componisten, Dirigenten, Kritiker und Schriftsteller zugleich. Und dies ist stets das Kennzeichen einer Schule, aber niemals das einer Clique gewesen! dies ist stets das Kennzeichen einer Schule, aber niemals das einer Clique gewesen! (Roth & Roesler 2020: Nr. 62; anonym. „Die Grenzboten als Neueste Zeitschrift für Musik“, *NZfM* 21 (1854): 85-92.)

Clique は *Grenzboten* の論者が揶揄として用いた語で、当時は取り巻きや太鼓持ちのようなニュアンスを持っていたことは、引用4でみたとおりである。いっぽう「派」は、「我が党」の述語であり、作曲、演奏と著述活動を両立させる知的で能動的な性質をもっている。

では、こうした批評のコンテクストに対して、音楽史のコンテクストはどのように接続するのだろうか。

3. ブレンデル『音楽の歴史』における「楽派」の用法

ブレンデル『音楽の歴史』は1852年に初版が刊行されてのち、改訂と増補が重ねられた。初版から第2版への大幅な増補ののちも改訂が続けられ、ブレンデル存命中には第4版(1867)まで進んだ。なお、『音楽の歴史の基礎』(1848初版)は講義用の教科書として作成され、内容は『音楽の歴史』と矛盾しないため、本稿では報告を割愛する。

ブレンデルによる「楽派」の用法は、まず、人物の集団とそれ以外の意味に大きく分けられる。

人物以外を指す文脈では「様式」とほぼ同義で、厳格な楽派、対位法の楽派、古い楽派、などがある。一例を引用7に示す。原文において「楽派」の主語は「作品」であり、人物の集団を意味しない。

引用7 エマヌエル・バッハの作品、とりわけクラヴィーア作品は古い楽派に属するものも多いが、きわめて率直で気取りのない新しさを持つ

ている。それらは軽快で遊び心があり、やや興奮気味の性質にみちあふれている [後略]。

Emanuel Bach's Compositionen, besonders die für das Klavier, enthalten neben Vielem, was der alten Schule angehört, ganz unumwunden und unberfangen dieses Neue; sie bringen in Fülle Merkmale jenes leichten, neckenden, leicht aufgeregten Wesens, [...] (Brendel⁴1867: 300)

人物の集団としての「楽派」にはさらに2つの種類がある。

第一は、ネーデルラント、ローマ、ナポリ、ヴェネツィア、ボローニャなど地名を伴う。ブレンデルは Burney 1776-1789、Forkel 1788-1801、Kiesewetter 1829、同 1834、Baini 1828、Winterfeld 1832、同 1834 などの先行研究をもとに筆を進めたが、都市や地域の対比の観点に加え、各作曲家の師弟関係に紙面を割く傾向がある。

第二に、作曲家名を伴う「楽派」がある。ブレンデルが「楽派」の筆頭とした作曲家は、Kiesewetter 1834 において「世代 Epoche」を率いるとされた作曲家と重なっている⁸。先述のとおりキーゼヴェッターは、著書の冒頭で「楽派」概念を批判し「世代」を提唱した。その主張を要約すると、従来の音楽史は「世界史上の時代、あるいは王朝や地域・地方の権力者ごとの時代、また部分的にはいわゆる派によって区分されてきた」が、「時代と場所に従った楽派の境界は、証明はほとんど不可能」であり、同時進行する複数の出来事の関係が判りにくくなるゆえに「最良の選択ではない」。そこで「世代」に基づく論述を試みる。何故なら「世代は、時代の最も重要な人物の中の一人、すなわち芸術創造とその時代の人々の趣味にもっとも強い影響を与え、新しい発見や新しいジャンル、新しい様式の導入、あるいは既存の作曲法に対する重要な改革、範例や学説を通じ、完成へ向かって一段上に芸術を押し進めた人物の名を冠する」。これによって、「現在までに芸術が段階的に発展してきたことを明確にできる」。(Kiesewetter 1834: 10-11)

ブレンデルは「世代」を「崇高の様式」、「美の様式」という大きな様式の区分に用い、「楽派」に作曲家名を充てた。作曲家名のつく「楽派」には、「方向 Richtung」、「影響 Einfluss」、また「先行者 Vorgänger」や「後継者 Nachfolger」などが同じ文中に伴われることが多い。その意味合いについて、モーツァルトを例に辿ってみる。

モーツァルトは、ブレンデルの著作の全体にわたってさまざまなジャンルに頻りに登場する作曲家である。「モーツァルトの楽派」は普遍性を特徴とし、18世紀から19世紀初頭の器楽、声楽、オペラ、ピアノ音楽のそれぞれのジャンルで言及される。その際に名前の挙がる「モーツァルトの後継者」は実際の師弟関係を超越し、声楽ではヴィンター、ヴァイグル、ツムシュティーク、オペラではグレットリヤモンシニ、ケルビーニ、スポンティーニなど。ただし、これらは主に「影響」、「後継者」、「方向性」といった言葉で結びつけられており、「楽派」と呼ばれることはほとんどない。

「モーツァルト楽派」がとりわけ大きな意味を持つのは、19世紀の「新しい」音楽を語る文脈である。

引用8 もちろん、この転換を、今なお表現し続けているものが終わって、まったく新しい世代が始まるかのように捉えてはならない。同様に [中略] シューベルト、メンデルスゾーン、シューマンなどは、本質的には過去のものの影響下にある。彼らが代表するのはベートーヴェン楽派であって、ここで主に取り上げたモーツァルト楽派ではない。

Natürlich ist diese Wendung nicht so zu verstehen, als ob nach dem Abschluss des heute noch Darzustellenden eine völlig neue Epoche ihren Anfang nähme; auch die Künstler, die ich Ihnen in der nächsten Vorlesung vorzuführen habe, Schubert, Mendelssohn, Schumann u. A., stehen wesentlich unter dem Einfluss des Vorausgegangenen: es ist die Beethoven'sche Schule im Unterschied von der jetzt vorzugsweise betrachteten Mozart's, welche sie repräsentieren. (Brendel⁴1867: 490)

引用9 前章で述べたとおり、ベートーヴェンの模範に従う芸術の発展があり、これをひとまずベートーヴェン楽派と捉える。そこでもういちど視線を戻すと、モーツァルト楽派がオペラとピアノ音楽の領域でなしたことが見えてくる。あの楽派の中で最も重要な貢献が成し遂げられ、あらゆる方面へと広がり、シューベルト、メンデルスゾーン、シューマン、ベルリオーズなどによって、新しい美の局面がもたらされた。これは、ベートーヴェンには見られない特徴である。もっとも、本質的には、ベートーヴェン楽派によって

実現された原理を凌駕するものではない。

Was ich in den letzten Vorlesungen Ihnen dargestellt habe, umfasste die Entwicklung der Kunst nach dem Vorgange Beethoven's, begriff zumeist die Beethoven'sche Schule in sich. Lenken wir noch einmal unsere Blicke auf diesen Abschnitt zurück, so haben wir dasselbe Bild, welches uns die Mozart'sche Schule auf dem Gebiet der Oper und der Pianofortemusik gewährt. Es ist sehr Bedeutendes innerhalb jener Schule geleistet worden, nach allen Seiten haben Erweiterungen stattgefunden, neue Seiten des Schönen sind durch Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz u. A. zur Darstellung gekommen, Eigenthümliches, was wir nicht in Beethoven finden; im Wesentlichen aber ist man nicht über das durch diesen verwirklichte Princip hinausgegangen. (Brendel⁴1867: 593)

この2つの箇所は、ベートーヴェン楽派との関係について述べている。ブレンデルは、19世紀の「新しい」音楽にモーツァルトは決定的な影響を与えられなかったと見るが、その転換は多層的に捉えられる。

こうした文脈での「楽派」とは、影響を受けた音楽家から一歩すすんで、モーツァルトの様式や方向性を選択した音楽家、すなわちモーツァルトの支持者・追隨者の意味が加わる。

引用10 やがて、この〔モーツァルト〕楽派は衰退し、現代に至るまでに息も絶え絶えになっている。甘美で純粋に装飾的な要素は、モーツァルトにおいては最も美しいバランスで理想を保っており、フンメルとモシェレス、特に前者ではまだ抑制的にみえるが、この要素がはっきり自律し独立すると、芸術が俗っぽくなって、内容のない虚飾に墮する現象を目の当たりにする。C. チェルニーはそうした中でも特に、この凋落の筆頭と見なしうる。もちろん、かれは教師として、方法論者として本質的な貢献をなしたのではあるが。Später sank diese Schule und hat sich bis herab auf die Gegenwart mehr und mehr ausgelebt. Das sinnliche, rein äusserliche Element, welches bei Mozart im schönsten Gleichgewicht mit dem Idealen steht, bei Hummel und Moscheles, namentlich bei dem Ersteren, noch immer durch dasselbe gebändigt erscheint, macht sich selbstständig und unabhängig geltend, und so

haben wir die schon früher berührte Erscheinung, dass unsere Kunst nach dieser Seite hin in inhaltslosen, leeren Aeusserlichkeiten sich verflachte. C. Czerny ist neben vielen Anderen als ein Hauptrepräsentant des Verfalls zu betrachten, obschon derselbe zugleich als Lehrer und Methodiker sich wesentliche Verdienste erworben hat. (Brendel⁴1867: 492)

チェルニーはベートーヴェンの弟子、リストの師として知られるが、ここでは、モーツァルトの様式を劣化させたとして批判される。したがって「楽派」とは、直接の師弟関係を示す言葉ではない。さらには、「モーツァルトの影響下にある」という状態の記述ではなく、主体としての「チェルニー」が「凋落させた」という能動態で記述されている点に、「楽派」の性質を読み取ることができる。

こうした「楽派」の振る舞いは、歴史の中で繰り返される。

引用11 ヴァーグナー・リスト楽派の大きな功績は——いまや「新ドイツ派」の名を持つに至ったのは、ほかでもない「未来音楽」なる悪趣味な言葉と結びつく忌まわしい記憶を葬り去ったからだ——あらためて道を開いたことにある。それは、これから詳しく検討する芸術家たち、メンデルスゾーンとシューマンをめぐるサークルについても言えるのだが、しかし、その内のひじょうに多くの構成員が、卓越した創始者にふさわしい後続となり得ず、場合によっては一面性や技巧過多に道を踏み外してしまったのを目の当たりにする。一般的には、両巨匠の後続の立場は、それぞれモーツァルトとベートーヴェンの弟子や支持者と似ている。前者と同様、メンデルスゾーン楽派もその経過のなかで過度の形式主義と虚飾にはしり、陳腐化した。いっぽうより深い性質の人々はシューマンに続いた。シューマン自身がちょうど、メンデルスゾーンに対してより深い性質を持っていたように。

Es ist das grosse Verdienst der Wagner-Liszt'schen Schule—die bekanntlich jetzt den Namen der neudeutschen angenommen hat, aus keinem anderen Grunde, als um gehässige Erinnerungen, die an das abgeschmackte Wort „Zukunftsmusik“ sich knüpfen, zu beseitigen,—zuerst wieder Bahn gebrochen, neue Wege eröffnet zu haben. Denn so sehr auch der

sogleich noch näher zu besprechende Künstlerkreis zu schätzen ist, der sich um Mendelssohn und Schumann gebildet hat, so dürfen wir uns doch nicht verhehlen, dass die grosse Mehrzahl der Mitglieder desselben den oft bemerkenswerthen Anfängen eine nicht ganz entsprechende Folge gegeben, zum Theil auch in Einseitigkeit und Manier sich verirrt hat. Im Allgemeinen ist die Stellung der Nachfolger zu beiden Meistern eine ähnliche, wie die der Schüler und Anhänger Mozart's einerseits, Beethoven's andererseits. Wie dort, verflachte sich auch die Mendelssohn'sche Schule im weiteren Fortgange allzusehr in Formalismus und Aeusserlichkeit; die tieferen Naturen schlossen sich an Schumann, wie ja dieser selbst Mendelssohn gegenüber die tiefere Natur war. (Brendel ⁴1867: 647)

ここは著作の最終章に当たる。モーツァルトとベートーヴェンの関係がメンデルスゾーンとシューマンの関係に相同であるという指摘は、音楽の歴史の法則性を捉える試みと言えらる。ただし、メンデルスゾーンは「モーツァルト楽派」の作曲家に含まれず、「新しい」方向性で見なされることがある。引用9のほか、次のような記述もある。

引用12 モーツァルト楽派がいかにして、最終的には甘美さと虚飾に没落したかをこれまで繰り返し述べてきた。新しい楽派の特徴は技術的發展を表現に活かすこと、装飾性を新たに精神的 content で満たすことができる。我々はその第一歩を、メンデルスゾーンとそのピアノ作品に見るのである。

Ich habe schon zu verschiedenen Malen erwähnt, wie die Pianofortecomposition in der Mozart'schen Schule endlich in Sinnlichkeit und Aeusserlichkeit untergegangen war. Das Charakteristische der neuen Schule ist, die erweiterte Technik zum Ausdruck des Geistes zu benutzen, den Figurenreichtum aufs Neue mit geistigem Gehalt zu durchdringen. Den ersten Schritt dahin sehen wir bei Mendelssohn in seinen Pianofortewerken. (Brendel ⁴1867: 519)

以上を総括してみよう。

「モーツァルト楽派」は包括的な發展の基礎となった。しかし、現代、つまりブレンデルの時代におい

て、ベートーヴェンは影響を保っているが、モーツァルトはそうではない。また、「モーツァルト楽派」は後続の世代において、具象性と外面性の内に衰退・凋落した。モーツァルト自身は絶妙のバランスを保ったが、後続はこれを維持できない、「モーツァルト楽派」は「新しい楽派」に取って代わられた。

ここで「影響」や「方向性」ではなく敢えて「楽派」が選択されたのは、特定の作曲家の影響力に加えて、後続の作曲家によるその様式の選択の意味を強調しているからではないか。それは、前節で見たとおり、自ら様式を選択し、見通しをもって行動を起こす音楽家像に一致する。

ただし、ブレンデルが提示した「楽派」はモーツァルト以降の作曲家に偏っており、音楽史全体の体系化には至らない。

最後に、ブレンデルの音楽史書に「新ドイツ派」がどのように書き込まれたかをみておこう。第4版(1867)最終章からの引用11には「新ドイツ派」、「未来音楽家」の言葉がみえる。しかし、1859年の「新ドイツ派」の提唱以前に書かれた第2版(1855)にもすでに「新しい楽派」の語が現れている。

引用13 シューマンは、詩的・音楽的創作を押し進め、古い絶対音楽の局面から抜け出した。彼が根底に置いたのは詩的イメージ、詩的思考である。この詩的傾向こそがまさに新しい楽派の特徴なのだ [中略]。新しい楽派の作曲家たちにとって、現代の精神生活はきわめて内面的な中心となり、もっぱら詩情の内に次なる契機を探す。ベートーヴェンによって初めて築かれたフォルムとしての方向にシューマンが続き、さらにこれを發展させるのである。[中略]

これらすべてはまったく新しいことなので、これに対する古い方向性の代表者が激烈で感情的な反論をやり始めたのも無理はない。現在、最新の楽派の芸術家には「未来音楽家」なる仇名がつけられ、非難めいた意味で「新ロマン主義者」とも呼ばれる。古い批評家は、新しい現象をどう呼ぶべきなのか知らないのだ。

Schumann tritt aus der alten, absolut musikalischen Sphäre heraus, indem er ein poetisch-musikalisches Schaffen anstrebt. Es sind poetische Bilder, poetische Gedanken, welche er zu Grunde legt. Diese poetische Richtung ist überhaupt das Charakteristische der neuen Schule [...]. Für die Componisten der neuen Schule

wird das Geistesleben der Gegenwart der innersten Mittelpunkt, und sie suchen daher die nächsten Anknüpfungspunkte vorzugsweise in der Poesie. Es ist ferner die durch Beethoven zuerst begründete humoristische Richtung, welcher Schumann folgt, indem er dieselbe weiter ausbildet. [...] Dies Alles war so neu, dass es kaum befremden kann, wenn ich sage, dass dagegen die Vertreter der alten Richtung eine heftige und leidenschaftliche Opposition begannen. Wie jetzt die Künstler der neuesten Schule den Spitznamen „Zukunftsmusiker“ führen, so bezeichnete man jene Tonsetzer in einem tadelnden Sinne als „Neuromantiker“. Die alte Kritik wusste nicht, wie sie die neuen Erscheinungen zu deuten habe. (Brendel²1855: 189-190; ³1860: 505; ⁴1867: 528-529)

論敵による「未来音楽家」や「新ロマン主義者」なる揶揄を退ける点では音楽批評の論調を帯びるが、ベートーヴェン、シューマンによる「楽派」と結びつけられ、音楽史上の位置づけが明確にされる。第2版以降の『音楽の歴史』は、ヴァーグナーとリストの擁護のために書かれたと言つて過言ではなく、そこには、この著作全体で示された楽派概念そのものが重要な装置として機能している。

4. 結論

18世紀末にバーニーによって音楽史に取り入れられた school、すなわち「楽派」は、国民様式論や、キーゼヴェッターの提唱した「ネーデルラント楽派」などによって、地名と結びついたナショナルスティックな概念に変容した。キーゼヴェッター自身がこれを危惧し、自らは主導的な作曲家による「世代 Epoche」を柱に音楽史を著す。

キーゼヴェッターの問題意識に影響を受けたブレンデルの「楽派」は、主導的な作曲家の精神や様式を規範として後続の作曲家が選択したときに成立する。また、直接の師弟関係を越え、ジャンルや地域など多岐にわたって複合的な性格を持つ。こうした能動的な音楽家集団としての「楽派」概念を背景に、「新ドイツ派」がそのように名づけられることとなったのである。また、ブレンデルの『音楽の歴史』は全体が「新ドイツ派」の歴史的な位置づけを目的とするが、「新ドイツ」と言うとき、暗黙の内に「古ドイツ」が対置され、ひいては音楽史全体がドイツを背景に叙述され

ることになった。ここに、音楽批評と音楽史の接点を見出されよう。

しかし、ブレンデルによる作曲家を中心とした「楽派」概念は、キリスト教時代以降を隙間なく結合することはできなかった。モーツァルトを例にみたように、その影響、すなわち「様式」の広がりやを叙述する試みに「楽派」は最適とは言いがたい。ブレンデルの「楽派」はあくまで人物、人格の集合であり、各人の音楽的選択の集積なのである。

【註】

- 1 「楽派」は音楽史上における school、école、scuola、scola、Schule の訳語として定着している。この語の由来については現在調査中。国立国会図書館デジタルコレクション中、「音楽史」をタイトルに持つ最も古い資料である石倉小三郎『西洋音楽史』(1905)には、すでに「楽派」の語が用いられている。またブーロン(侯野時中訳)『近世日耳曼』(1887)で、「ワグネルノ流派」(208)、「伊太利派」(209)がみられることから、「派」、「流派」の語が明治前半にすでに西洋音楽の文脈に取り入れられていたことが判る。厳密には、「派」も「流派」も西欧語の school、école、scuola、scola、Schule と語意が異なるうえ、西欧語では「楽」に相当する部分が含まれない点で、最適な訳語とは言えないが、用語として広く定着しているため、本稿でも「楽派」を用いる。ただし、die neudeutsche Schule は慣用に従って「新ドイツ派」とする。
- 2 たとえば Wikipedia において、「フランス＝フランドル楽派」は24言語、「ローマ楽派」は19言語、「ヴェネツィア楽派」は24言語、「ナポリ楽派」は21言語に項目がある。
- 3 国松孝二編『独和大辞典』第2版(1997)は、「比較的多くの学者によって支持されている区分」として次の4つを挙げる。古高ドイツ語 Althochdeutsch (750-1050)、中高ドイツ語 Mittelhochdeutsch (1050-1350)、初期新高ドイツ語 Frühneuhochdeutsch (1350-1650) 年頃、新高ドイツ語 Neuhochdeutsch (1650-現代)。ただし、「この時代区分も大雑把なものであることは免れない」(2830)。
- 4 Henze-Döhring 2008は、リストの支持者の意味で「ヴァイマル楽派」の語を用いているが、「『派』と呼べるほど一枚岩だったわけではない」(186)として、つねに引用符を付している。
- 5 Dömiling 2008は、音楽史における Schule の用法を概観し、この語が単純な「当地の音楽」の意味から政治性を含んだ複雑な意味まで、時代によって多様な広がりを持つことを指摘している。ただし、この語が地名と結びつきやすい理由には踏み込んでいない。

- 6 なお、リスト在任時の1854年に結成された「新ヴァイマル協会」は、構成員や活動傾向の違いから「新ドイツ派」の前身とは言えない(上山2013)。
- 7 [anon.], „Correspondenz: Weimar“, in *NZfM* 48 (1858): 221. 記事に取り上げられた音楽家は次の通り。Peter Cornelius (1824-1874), Eduard Lassen (1830-1904), Edmund Singer (1831-1912), Leopold Damrosch (1832-1885), Bernhard Coßmann (1822-910), Carl Stör (1814-1889), Joachim Raff (1822-882), Martha von Sabinin (1831-1892), Robert Pflughaupt (1833-1871), Rudolf Virole (1825-1867), Julius Reubke (1834-1858), Louis Jungmann (1832-1892)。
- 8 プレンデルによって「楽派」の筆頭作曲家として見出項目に置かれたのは、オケゲム、グディメル、パレストリーナ、ヴィラールト、モーツァルト、クレメンティ、ベートーヴェン、シューマン、メンデルスゾーン、ヴァーグナー、リスト。キーゼヴェッターが「世代」を率いた作曲家として章題に置いたのは、オケゲム、パレストリーナ、ヴィラールト、レーオ&デュランテ、ハイドン&モーツァルト、ベートーヴェン。下線部が共通する。

【凡例】

GMO *Grove Music Online*
 MGG *Musik in Geschichte und Gegenwart Online*
 NZfM *Neue Zeitschrift für Musik*
 RIPM *Répertoire international de la presse musicale*

【参考文献】

- 【一次資料(出版年順)】 ※拙訳を添えて引用した資料は、各引用末尾に出典を示した。
- Martini, Giambattista. 1774. *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. 2 vols. Bologna.
- Burney, Charles. 1776-1789. *A general history of music*. 4 vols. London.
- Forkel, Johann Nikolaus. 1788-1801. *Allgemeine Geschichte der Musik*. 2 vols. Leipzig.
- Baini, Giuseppe. 1828. *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Palestrina*. Roma.
- Kiesewetter, Raphael Georg. 1829. *Verhandlungen*. Amsterdam.
- Winterfeld, Carl August von. 1832. *Johannes Pierluigi von Palestrina: seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst*. Breslau.
- Winterfeld, Carl August von. 1834. *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*. 2 vols. Berlin.
- Kiesewetter, Raphael Georg. 1834; ²1846. *Geschichte der europaisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*. Leipzig.
- Brendel, Franz. 1848; ²1850; ³1854; ⁴1855; ⁵1861. *Grundzüge der Geschichte der Musik. Eingeführt bei den Conservatorien der Musik zu Leipzig und Prag*. Leipzig.

- Brendel, Franz. 1852; ²1855; ³1860; ⁴1867; ⁵1875; ⁶1878. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich: von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*. Leipzig.
- Adler, Guido. 1911. *Der Stil in der Musik. I. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*. Leipzig.
- Adler, Guido. 1919. *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig.
- ブーロトン [、エドガー]. 1887. 『近世日耳曼』(Edgar Bourloton. *L'Allemagne contemporaine*. Germer Baillière, 1873) 俣野時中(訳)、泰山書房.
- 石倉小三郎. 1905. 『西洋音楽史』、博文館。(帝国百科全書; 136)

【二次資料(著者姓アルファベット順)】

- Allen, Warren Dwight. 1962. *Philosophies of music history: A study of general histories of music, 1600-1960*. New York: Dover Publications. [アレン、W・ドワイト1968. 『音楽史の哲学: 1600-1960』福田昌作(訳)、音楽之友社。]
- Determann, Robert. 1989. *Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule“*. Baden-Baden: Koerner. (*Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen*; 81)
- Dömling, Wolfgang. 2008. „Zum Beispiel Neudeutsch - wieso eigentlich 'Schule'?“ In *Liszt und Europa*, ed. by Detlef Altenburg and Harriet Oelers, Laaber: Laaber-Verlag, p. 43-49. (*Weimarer Liszt-Studien*; 5)
- Henze-Döhring, Sabine. 2008. „Meyerbeer und die ‚Weimarer Schule‘“ In *Liszt und Europa*, ed. by Detlef Altenburg and Harriet Oelers, Laaber: Laaber-Verlag, p. 185-194. (*Weimarer Liszt-Studien*; 5)
- Kleinertz, Rainer. 2006. „Zum Begriff ‚Neudeutsche Schule‘“ In *Liszt und die Neudeutsche Schule*, ed. by Detlef Altenburg, Laaber: Laaber-Verlag, p. 23-32. (*Weimarer Liszt-Studien*; 3)
- Lang, Paul Henry. 1939. “The So-Called Netherlands Schools.” In *The Musical Quarterly* 25 (1): 48-59.
- Michael F. Robinson. 1972. *Naples and Neapolitan Opera*. Oxford: Clarendon Press.
- Roth, Dominik von and Ulrike Roesler, eds. 2020. *Die Neudeutsche Schule. Phänomen und Geschichte. Quellen und Kommentare zu einer zentralen musikästhetischen Kontroverse des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Metzler and Kassel: Bärenreiter.
- Stanley, Glenn. 2001. “Historiography.” In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51674>
- Veneziano, Giulia Anna Romana, et al. 2001. “Naples.” In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42068>
- 「ドイツ語の歴史と現況」、国松孝二編『独和大辞典』第2版、小学館、p. 2829 - 2833.
- 朝山奈津子. 2008. 「3つの『デンクメーラー』に見るドイツ音楽史」、日本音楽学会『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『音楽学』58
(2): 69-82.

朝山奈津子. 2021. 「G. アドラーの音楽史構想における『楽派』概念についての小考」、『弘前大学教育学部研究紀要』125: 69-75.

上山典子. 2013. 「文化現象としての『新ヴァイマル協会』(1854-67年)：芸術家と芸術愛好家たちによる団体」、

『沖縄県立芸術大学紀要』21:1-18.

※本研究はJSPS 科研費 JP 19 K 00148 の助成を受けて行った。

(2022. 1. 21受理)