

# ブレンデルによるベルリオーズ＝リスト＝ヴァーグナーの 「三人組」概念創出と「新ドイツ派」提唱の戦略

上 山 典 子

## はじめに

1859年6月、『音楽新報 Neue Zeitschrift für Musik』（以下NZfM）の創刊25周年を記念して開かれた「第一回作曲家集会」にて、同誌の編集長を務めるフランツ・ブレンデル（1811-1868）は、「合意の開拓に向けて」と題する基調講演を行った<sup>1</sup>。そのなかでブレンデルは、これまで用いられてきた挑発的な呼び名、「未来音楽 Zukunftsmusik」の代わりに、「新ドイツ派 Neudeutsche Schule」の名称を採用するよう提唱した。それはあの「三人組 Triumvirat」——ベルリオーズ（1803-1869）、リスト（1811-1868）、ヴァーグナー（1813-1883）に適用されるというものだった。一派には二人の外国人が含まれているが、ブレンデルは、両者とも自身の出発点をベートーヴェン（1770-1827）にとった、「ゆえに彼らの根源はドイツである」（271）、と説明した。

本論はベルリオーズ＝リスト＝ヴァーグナーの「三人組」概念の批判的考察を通して、ブレンデルの「新ドイツ派」提唱の戦略を検証する。ベルリオーズとリストという二人の外国人に加えて、当時チューリヒに亡命中だったヴァーグナーによる「三人組」をドイツと呼ぶことへの批判、そしてそもそも、独自の路線を進んでいた彼らを一派としていくことが妥当なのかどうかという疑問は、提唱直後から今日に至るまでやむことなく呈されてきた。しかしここで注目すべきは、ブレンデル自身、これらの問題の数々を十分に承知していた——しかも提唱講演の後になってからではなく、それよりもずっと以前から認識していたという点である。それでいてブレンデルはなぜ、この三者を一派の代表者としたのだろうか。本論は、「三人組」の外面的問題や矛盾をむしろ積極的に捉えることでブレンデルが挑んだ、「新ドイツ派」提唱のナショナリスティックな戦略を考察する。その結果、ベルリオーズ＝リスト＝ヴァーグナーそれぞれの名を効果的に利用して一派の汎ヨーロッパ的性格を掲げる一方、ドイツ音楽の覇権、さらにはその普遍性を称揚する、ブレンデルの極めて巧みな手法が明らかとなるだろう。

## 1. 「新ドイツ派」の提唱講演

1850年代初頭来、「未来音楽」をキーワードにいわゆる保守派と進歩派の間で繰り広げられてきた激しい音楽論争は、1859年の6月、作曲家集会で行われたブレンデルの綱領講演でもって一つのクライマックスに達した。それは表向き、これまでの党派論争の調停と銘打たれていたが、実際には合意や和解からは程遠い、進歩派の挑発的なプロパガンダ演説以外の何ものでなかった。集会を転換点として今後無用な論争を終わらせよう、とブレンデルは呼びかけた。しかしその提案とは全く逆に、ブレンデルの講演は論争をさらに先鋭化させ、その後多くの批判、異議そして拒絶を生み出すこととなった。ブレンデルはこのとき、余りにも楽観的かつ傲慢だったと言えるだろう。参加者の多くを進歩派支持者が占めた作曲家集会は、それ自体、保守派陣営不在の場で行われた一方的な「デモンストレーション」といっても過言ではなかったからである。

この進歩派イデオロギーのプロパガンダ演説のなかでブレンデルは、フェルディナント・ヒラー（1811-1885）やエドゥアルト・ハンスリック（1825-1904）、そしてゼルマール・バッゲ（1823-1896）などの保守派陣営を中心に繰り返し嘲笑を買ってきた不合理な名称、「未来音楽」の放棄を要求、そして「廃止された名称の位置に据える」べく、新しい呼び名、「新ドイツ派」を提唱した（271）。それはブレンデルが、党利党略に関係なく、作曲家集会が最終的に至るべき「全体の合意」として求めたものだった。

ブレンデルは講演で「新ドイツ派」提唱の目的について、より適切な音楽著述を生み出し、それによって論争の収束をはかるため、と繰り返した。この新しい名称は「音楽の実践にとってではなく、いっそう重要なものとなり始めてきた文字による叙述にとって」、「回避されえない」ほど重要である（271）と述べ、これにより、「グループ化の明快さ、そして名前の単純さと首尾一貫性を同時に獲得する」（272）、と自信を示した。ここでブレンデルは、「新ドイツ派」がある音楽的傾向、ある特定の音楽的特徴を客観的、合理的に区分したものであることを暗示しようとしている。確かに、主著の『イタリア、ドイツそしてフランスにおける音楽の歴史』<sup>2</sup>（以下『音楽の歴史』）で「Schule」の語を多用しているように、ブレンデルはこれまでも、ほとんどの作曲家を何らかの「派」に分類してきた。そしてまた、それぞれの作曲家の創作期あるいは音楽ジャンルをいくつかの「段階 Stufe」に分けて記述するなど、分類による体系化を重視してきた。ブレンデルにとって「派」というものが、音楽著述（音楽史記述や批評）における基本の分類法として大きな柱となっていたことは確かなようだ。

一派提唱の理由は適切な音楽著述の実現のためというブレンデルの説明は、一部真実だったが、大部分は単なる巧言であった。ブレンデルの「新ドイツ派」は、当時、主に音楽著述を媒体として展開されていた論争のキーワード、「未来音楽」の乱用に歯止めをかけるという意図が事実あったとはいえ、一派提唱の目的は当時の党派論争の枠組みにとどまるものでは

なく、もっと長期的で野心的な視点の先に据えられていたからである。1850年代の論争で活発に用いられていた「未来音楽」の表現がいかにも不合理であったとはいえ、むしろ多くの論争を引き起こすことが予想された提案をブレンデルがあえて行った狙いはどこにあったのだろうか。

## 2. 「特殊ドイツ」と「普遍ドイツ」

今日の音楽史記述に流通する「楽派」、「派」のすべてが、最も適切な名称を与えられているとは限らない。それらの多くは、一派の主な活動場所を名称に含んでいるが、その一員とされる作曲家の民族的背景、出身地などを振り返ると、まったく矛盾がないというわけではない。またこれらの名称は、命名者の文化的そして政治社会的イデオロギーを多分に含んでいることも多く、一派の名称が定着するまでの論争は研究者同士だけでなく、国家レベルの葛藤、ナショナリズムの闘争でもある。

1859年にブレンデルが提唱した「新ドイツ派」も、こうして、すべての人々の同意をただちに得るとするのは、当然ながら難しい挑戦だった。しかし「新ドイツ派」の場合、すべての同意を得るところか、当時の党派論争という背景を考慮したとしても、その用語に対する異論、反論そして非難が、際立って多かったことは確かだろう<sup>3</sup>。そもそも、「新ドイツ」という一派の名称はどこから導き出されたのだろうか。

講演の中でドイツ音楽史を三つの時期に区分したブレンデルは、J. S. バッハ(1685-1750)、ヘンデル(1685-1759)までのプロテスタント教会音楽の第一期は「旧ドイツ派 *altdeutsche Schule*」として知られる、と述べている。そして第二期を「古典派の時代 *die Zeit der Klassizität*」と呼び、ポスト・ベートーヴェン時代の第三期、「現代」の精神的進歩を象徴する三人のリーダーたちを「新ドイツ派」と命名した。つまりブレンデルは一派の名称を、「すでに昔から名称がある」という「旧ドイツ派」の対置表現として、必然的な選択であるかのような説明と共に差し出したのだった。確かに、それぞれの時代の精神的進歩を象徴すると同時に、ドイツ音楽の指導的役割を強調するという点において、両者はその名称に加えて、概念の面においても対を成している。さらには「旧ドイツ」から「新ドイツ」への連なりは、音楽史の流れの連続性を示唆するものであり、一見、論理的である。

しかし実際に当時の音楽史記述で「旧ドイツ派」の名称が普及していた様子はなく、またブレンデル自身もそれまでの著作では、(そして同様に1859年以降の著作でも、) バッハとヘンデルが活躍した時期を、「崇高様式の時代 *Epoche des erhabenen Stils*」と呼んでいた。つまり「旧ドイツ派」の名称は音楽史においてのみならず、ブレンデル自身においても一般化していたわけではなかった。中世の言語や文学を意味するのに流通していたその用語を、ブレンデルが「新ドイツ派」の提唱に合わせて急遽、音楽史の時代区分に当てはめた可能性

が少なくない。

また、たとえ「新旧ドイツ」が対の時代区分として認められるとしても、生粋フランス人のベルリオーズがなぜ「ドイツ」なのか。そして、ヴァイマルに定住して約10年の年月が経っていたとはいえ、リストは当時紛れもなく、ハンガリー人と認識されていた。加えて、リストにとって青年期を過ごした1830年代のパリ・サロン文化の影響は多大だった。サン・シモン主義者をはじめとする知的リーダーや多くの初期ロマン主義文学者たちと交流を持ったこの時期の経験は、リストの美学観そして後の音楽作品にも直接的反映を見せている。リストはまた、生涯を通してそのフランス語を「母国語」として使用していた。さらには、当時チューリヒでの亡命生活の最中にあったヴァーグナーに対しても、同様の疑問が投げかけられる。ヴァーグナーについてブレンデルは、「名称の正当性を証明するのに言葉は必要ではない」(271)として、何の議論も説明も行わぬまま早々に片づけたが、出生的には唯一ドイツ人であるそのヴァーグナーにも、フランス・ロマン主義やパリ文化の影響が決して「過小評価されるべきでない」度合いで見受けられる、という指摘は、当時のみならず、今日も依然として後を絶たない<sup>4</sup>。エミール・ハラスティによる痛烈な批判——「新ドイツ派においては名称以外、何もドイツではない。そのすべての綱領は彼らの美学と同じように、フランス的であった」<sup>5</sup>——は極端であったとしても、この一派に「非ドイツ」の要素が一部、あるいはかなりの度合いで存在することは、誰の目にも明らかである。

しかし、ドイツ音楽の傘の中にベルリオーズやリストといった外国人をも組み入れるブレンデルの歴史哲学は、一派の提唱講演に合わせてその場しのぎで構築されたわけではなかった。1850年代を通して、ブレンデルは自身の著書や雑誌記事のなかで、ドイツ音楽における二つの傾向について繰り返し論じていた。一つは、J. S. バッハ、ベートーヴェンに代表される「特殊ドイツ *spezifisch deutsche*」(それは時に「純粹ドイツ *ehcht deutsche*」とも言い換えられている)で、それは「内面性」や「深遠な精神性」、「理念の優位」を創作の特徴とする。他方がヘンデル、グルック (1714-1787)、モーツァルト (1756-1791) など、ドイツ、イタリアそしてフランスの様式を乗り越えた「普遍ドイツ *universelle deutsche*」で、その特徴は「外面性」と「感覚性」だという<sup>6</sup>。

ブレンデルは早くも1850年、『音楽史の根本的特質』のなかで、ベルリオーズにおけるフランスとドイツ的要素の融合を指摘している——「[ベルリオーズ] は完全にドイツ音楽から刺激を受け、そしてそれをフランス精神の中でさらに養成していった」<sup>7</sup>。そして同書の1855年改訂版では、「ベルリオーズはフランス人だが、**本質的には完全にドイツに属する**」<sup>8</sup>と宣言する。さらに翌年、「ベルリオーズが時折、遠くへ行き過ぎたことは認めても構わない。しかし[彼の作品に疑いなく宿る]偉大な、**精神的な本質**を喜ばしく思う」<sup>9</sup>と述べ、標題音楽のリアリスティックな表現法——すなわちフランス的要素の存在を認めながらも、本質的にはドイツ音楽最大の特徴とブレンデルが指摘する「精神性」を強調した。1852、55、56年の三度

にわたり、リストがヴァイマルで開催した大規模な音楽の祭典、「ベルリオーズ週間 die Berlioz-Wochen」を機に、ほとんどのベルリオーズ作品を知るに至ったブレンデルは、この「管弦楽の大家」を「ドイツの音楽家」として受け入れることにしたのだった。ブレンデルにとって、「器楽」は正しく「ドイツ音楽」の領域だったからである。

他方で、リストの「ドイツ人化」は、ベルリオーズのそれに比べると遅れて始まった。元々、1850年以前のブレンデルの著述でリストに関する言及は皆無だった。『音楽の歴史』初版(1852年)にて初めてその名が登場するが、そこでのリストは単なる外国人ヴィルトゥオーソ・ピアニストの扱いだった。しかしその後、リストに対する評価は劇的な変化を遂げる。『音楽の歴史』第2版を出版した1855年頃を境に一転、リストはドイツ精神の息吹を受けた作曲家となる。

ヴィルトゥオーソとしてのリストを判断する際、さらに重要で、覚えておくべき事は、彼が外国人だということである。(中略) ここで私が語っているのは彼の第一期、[1848年]以前のヴィルトゥオーソ人生についてのみであって、今現在、我々の前にいるあの芸術家についてではない。ドイツ精神は当時、彼にとっては一部まだ馴染みないものだったのが、彼はいまや感嘆に値する手法でそこに順応し、益々溶け込んでいく<sup>10</sup>。

1848年のヴァイマル定住前のピアニスト時代は「非ドイツ人」だったリストだが、50年代半ばになると、その「ヴィルトゥオーソの時代は既に昔のもの」となり、いまや「極めて優れたドイツ人の特性を示す」ようになる<sup>11</sup>。この評価の転換は、リストの交響詩、最初の9曲の創作が進み、ブレンデルがそのうちのいくつかを知るに至った時期とまさしく一致している。

それから約2年後の1857年1月、所信表明を兼ねたNZfMの新年巻頭記事において、ブレンデルは、「器楽の従来の限界から抜け出た」交響詩を「大きな進歩」と評した<sup>12</sup>。そして翌月にライプツィヒで行われた交響詩《前奏曲》や《マゼッパ》などの演奏会を機に、ブレンデルはついに、リストを「ドイツ人」と呼ぶ。

リストの交響詩は唯一残っている道、器楽のこれまでの形式の限界から抜け出て、音による自由な詩へと続く道に足を踏み入れる。(中略)それはベートーヴェンの創作後、もっとも重要な作品に数えられる。(中略)彼は完全にドイツ人として歴史的プロセスに歩み入ってきた。以降、交響詩の理念は歴史的に正当な根拠のあるものとなった。(中略)我々の芸術との結びつきにおいて、私はリストを完全にドイツ人と呼ぶ<sup>13</sup>。

そしてこのおよそ1年半後、交響詩賛美のプロパガンダは、NZfMに7回にわたって掲載された記事、「F. リストの交響詩」で頂点を迎える<sup>14</sup>。ブレンデルはそこで、リストの新しい創作



に対する全面支持を表明すると同時に、交響詩をベートーヴェン交響曲の継承ジャンルと認定した。

ブレンデルが見出したリストの「ドイツ性」は、主に、1850年代半ばに相次いで完成をむかえた交響詩から導き出されていることがわかる。事実、ブレンデルにリストの交響詩は新時代を代表する革命的な交響ジャンル、しかしそれでいて、ベートーヴェンという「ドイツ」音楽を表象する過去からの伝統線上に正統に位置する創作と映ったのだった。リストの交響詩は、ブレンデルにとって、ドイツ音楽の進歩そのものを意味していた。そしてこのように極めて短い間に示されたリスト評価の劇的な転換こそが、「新ドイツ派」概念の形成を強力に後押しすることになるのだった。

1850年代、ベルリオーズ、リストに対するこうした評価の変遷を経たブレンデルは、1859年6月、満を持して「新ドイツ派」の講演に臨んだ。そして、なぜ二人の外国人が含まれるのかという当然予期される決定的な疑問を前に、ブレンデルはそこでまず、文芸における例を差し出した。つまり、「特殊ドイツ」のクライスト(1777-1811)に対し、ゲーテ(1749-1832)とシラー(1759-1805)は「普遍的」な芸術創作に位置する。またヴィーランド(1733-1813)のようにフランスの本質に共感するもの、またはクロプシュトック(1724-1803)の純粹にドイツ的傾向もある。「彼らすべては普遍的観点から、みな、外国の要素を多く持つ芸術家である。シラーとゲーテはギリシア的で、ゲーテはさらにオリエンタル的でもある。しかしそれでも、彼らを非ドイツ人と呼ぼうとは誰も思いつくまい」(272)。クライネルツのことは借りれば、このどうにも「的外れな根拠づけ」<sup>15</sup>に続いては、ケルビーニ、スポンティーニそしてメユールの出番である。ブレンデルは創作の傾向を根拠に、彼らの「精神的祖国」をドイツに位置づける——

民族性を超えて突き出る天分豊かな外国人は、我々の仲間に加わり、**彼らの精神的祖国はドイツに求められ、そして見つけられる。**(中略) [彼らは] みな、もちろん外国的要素も持っているが、しかし、**彼らの精神的中心がドイツにあること**、そして彼らに市民権を与えることに対して疑念を持つものは誰もいない。(中略)**精神的なものにおいては出生地が決定的となるのではない。**(272)

そしてこれら三人の事例を基に、ブレンデルはベルリオーズとリストという二人の外国人に対して、正しくその「普遍ドイツ」の分類名称を与えた。そして、一派の民族性や出生地は副次的なものに過ぎず、重要なのは、彼らの「精神的祖国」がドイツにあるかどうかだと説明、ベルリオーズとリストは「自身の出発点をベートーヴェンにとった」——すなわち、両者の創作はドイツ音楽の圧倒的巨匠、ベートーヴェンの伝統を継承する、「ゆえに彼らの根源はドイツである」(271)と主張した。

「普遍」だろうが「特殊」だろうが、結局のところ、ナショナリスティックな思考に基づくブレンデルにとって、優れた音楽はみな「ドイツ」のものであり、そのような音楽を創り出す天分豊かな者はみな「ドイツ」の音楽家だった<sup>16</sup>。才能豊かと認められる者はみな、音楽的に最も秀でた国、ドイツの仲間として迎えられる。とりわけドイツ音楽の栄光を象徴するベートーヴェンの遺産を継承するとみなされる者、そしてドイツ音楽の伝統、交響ジャンルにおいて顕著な成果をみせる音楽家は、紛れもなく、ドイツ音楽の伝統線上に位置づけられる。ブレンデルの思考において、「特殊」と「普遍」は対立軸としてではなく相対的關係にあること、さらには並列、そして融合して存在していることが見てとれる。

### 3. 「三人組」としての問題

表面的には確かに最も明白な矛盾を示す「ドイツ」だが、「新ドイツ派」に対する批判はそれだけではなかった。そもそも「新ドイツ派」が一派として適切なのか、「三人組」には一派を形成するのに十分な共通性が存在するのかについても、議論の余地がある。

ブレンデルは「三人組」に共通するドイツ性を、「ベートーヴェンの伝統」という大きく曖昧な枠組みで説明した。しかし実際のところ、三者は多くの点で異なる方向を示している。ポスト・ベートーヴェン時代の交響作品の新しい在り方をめぐっては、三者とも第9交響曲を出発点にとりながら、それぞれが独自の方法でその遺産を受け継いでいった。劇的交響曲、交響詩や標題交響曲、そして楽劇の理念は根本において一致するものではない。なかでもヴァーグナーの劇場作品は、二者の器楽作品とは著しく区別される。また標題音楽についての考え、そして音楽とことばの関係についても同様、彼らの理念そして実践は、大きく異なっている。もちろん、このような独自性は作曲家自身が一層強く認識していたことである。

そして、こうした三者の方向性の違いは、ブレンデルの名称提唱後になって初めて見られるようになった予期せぬ出来事などではなく、すでに1859年よりも前から十分に存在していた。果たして、優れた洞察力を持つブレンデルがそのことを見落としているはずがなかった。そしてここで注目すべきは、ほかの誰でもない、用語の提唱者自身が、「三人組」は性質の異なる集まりであることを知っていた、しかもそれが提唱後の外的状況の変化によって不可避に芽生えてきたのではなく、提唱前からすでに十分認識されていたという点である。

なかでも際立っていたのが、ベルリオーズの「外面的・表面的なフランス的要素」に対する不快と異質感だった。1857年10月、ブレンデルは、「**ベルリオーズは我々において、決してなじみ深くはならない。彼は常に偉大な、しかし我々と似通った外国人、フランスの音楽界で最も偉大な人物という位置を占めている**」と述べ、ベルリオーズを「ドイツの音楽家」として受け入れる可能性を否定していた<sup>17</sup>。1855年出版の著書では、「フランス人であるが、**本質的には完全にドイツに属する**」、と宣言していたブレンデルだが、2年前のベルリオーズ評

価はもはや有効ではなかったことになる。

またブレンデルはそれから一週間後にも、ベルリオーズは「未来音楽」とは全く相容れない音楽家であると指摘し、ベルリオーズを「未来音楽」の一派の一員とする見方を、反対陣営によるでっち上げに過ぎないとして退けていた――

知ったかぶりをする人たちによると、ベルリオーズも[未来音楽]の一派に属していて、彼の傾向はそれと同じ特性を発揮するという。しかし**ベルリオーズ自身、「未来音楽」の奮闘に共感しているとは全く思えない**。(中略)彼がドイツ語を理解できないという状況はすでに、彼を締め出している。そして我々の彼に対する共感、それゆえに、彼の偉大な才能以外、ほかに何の理由もない。(中略)したがって、**反対者によって作り出された党派関係は、実際のところ、全く存在しないのである<sup>18</sup>**。

「未来音楽」とは一切関係がない、とブレンデル自身が言明したベルリオーズが、それから2年も経たないうちに、「未来音楽」の代替名称、「新ドイツ派」の代表者となるのである。この間、ベルリオーズの状況や立場にどのような転機があったのだろうか。

また1858年の3月には、ベートーヴェン交響曲の遺産継承に関する興味深い記述が確認される。ブレンデルは、《田園》の四楽章を継続させたベルリオーズと、音楽はことばを必要とすると考え、第9の終楽章を自身の主張と結びつけたヴァーグナーとは、「**まったく異なる考えを持つ**」と指摘している<sup>19</sup>。一年余りの後に一派の代表者となる二人が、その主要な前提条件のひとつであるベートーヴェン受容に関して、「まったく異なる」とされていたのだった。

しかし、こうした評価の変化はベルリオーズだけでは終わらなかった。進歩派イデオロギーの唱道者としての活動を開始した1850年頃、ブレンデルの熱狂は確かにヴァーグナーの改革理論に向けられていた。1850年の音楽院での講義録に基づく『音楽の歴史』初版ですでに、ブレンデルはヴァーグナーを「オペラが唯一未来を獲得することができる新しい見地を獲得した」<sup>20</sup>人物として賞賛、この「未来の人物」<sup>21</sup>には一つの独立章を割いて特別扱いを施していた。しかし1850年代も後半になると、ブレンデルの口調には以前とは明らかな変化が見てとれるようになる。

1858年、ブレンデルはヴァーグナーの主張を、「音楽のみではベートーヴェンを超えることができない」、したがって「音楽を詩と統合することによってのみ、生命力のある芸術形態を創ることができる」、と要約している。そして、「ここでヴァーグナーが正しいかどうか、我々にはわからない。[しかし]我々は彼を支持する。彼の作品は美しいからだ」と続けた<sup>22</sup>。そして驚くことに「新ドイツ派」の名称提唱講演においても、ヴァーグナーに対する距離は示された。ヴァーグナーの「未来の芸術作品」の学説について、ブレンデルはこう語っている――



ヴァーグナーは唐突に現れた。そして彼のいくつかの主義は、明らかに極端なかたちで提示された。しかし人々は、**我々の誰もヴァーグナーの意見と完全には一致していない**ということを、我々が逆に、その際立った言動を和らげること、誇張表現を否認することに非常な努力をしているということに注意を払わなかった。(268)

1850年代初頭には進歩の象徴としてあれほど熱狂したヴァーグナーの芸術理論に対し、ブレンデルは少なくとも「新ドイツ派」の提唱時までには、疑念を持つようになっていたのである。そして、「我々の誰も」——すなわちベルリオーズもリストも、ヴァーグナーの芸術観とは一致していない、という。そのような独自路線を突き進むヴァーグナーが、なぜ「三人組」を形成することになったのだろうか。

一方、ブレンデルのリスト評価は、ほかの二人とは対照的に、1850年代を通して年々高まっていった。名称提唱講演へと至るブレンデルの著述を振り返ってみると、1848年のヴァイマル宮廷楽長就任直後は「外国人のヴィルトゥオーソ・ピアニスト」として片づけられていたリストが、次第に「ドイツ的精神」を体得、1850年代半ばの交響詩の完成をもって、ドイツ人芸術家としての評価を確立するまでの過程がみてとれる<sup>23</sup>。そしてブレンデルを「新ドイツ派」提唱へと至らしめた最大の動機は、ベルリオーズでもヴァーグナーでもなく、そのリストの存在だったことが明確となる。ブレンデルはポスト・ベートーヴェン時代のリーダーをリストに託すために、新しい派の提唱を決意した。しかしリスト単独では成立しない。そこで浮上したのが、ベルリオーズとヴァーグナー、二人の存在だったのである。

提唱者ブレンデルがリストをポスト・ベートーヴェン時代の旗手とみなす最大の契機を与えたのは、交響詩（と標題交響曲）に代表される創作——ベートーヴェン交響曲の伝統を継承する交響作品だった。しかしリストの創作と同時に、ブレンデルが重視したものには、批評家、著述家、指揮者、さらには、歴史に埋もれた作品と同時に未来の作品の強力な後援者といった、幅広い芸術活動も含まれる。事実リストのこのような奨励活動を通して、ブレンデルはベルリオーズやヴァーグナーの作品を知る機会を得ていったのだ。

1859年6月の名称提唱当時、ブレンデルが新時代の進歩と発展を担うべき人物と認識していたのは、第一にリストだった。「新ドイツ派」はリストのヴァイマル時代の活動の要約であり、リストの存在なくして、ブレンデルの「新ドイツ派」は生み出されえなかっただろう。ベルリオーズ＝リスト＝ヴァーグナーの「三人組」に対するブレンデルの評価は、初めから、歪で不釣り合いな集合体だったのだ。

#### 4. 「三人組」による「新ドイツ派」提唱の戦略

提唱者自身、三者の独自の路線を、そして三者の不均衡を認識しながら、なぜ彼らを

「三人組」としてくり、そしてそれを「新ドイツ派」と命名したのだろうか。確かに、この「三人組」をブレンデルが何の根拠もなく、唐突に作り上げたというわけではない。1850年代の音楽論争では、ベルリオーズ＝リスト＝ヴァーグナーが「未来音楽」の用語の下に分類されることもあり、三者のグループ化が全くなかったというわけではないからだ。

しかしそのような分類法の有無にかかわらず、この一見、歪で不釣り合いな「三人組」を代表とする一派の提唱は、音楽史家ブレンデルの意識的そして巧みな術を経て、実現へともたらされたと捉えるべきだろう。ベルリオーズ＝リスト＝ヴァーグナーの「三人組」概念そのものは多くの矛盾を抱えるものであっても、この「三人組」による「新ドイツ派」は、ブレンデルにとって、何ら問題を生み出すものではなかった。「新ドイツ派」が歴史的連続性のなかで生まれた新音楽の汎ヨーロッパ的動向であることを知らしめるために、真の代表者であるリストに加えて、ヴァーグナーそしてベルリオーズそれぞれの存在が、効果的な働きを担わされていたのである。

第一に、三人による一派の形成は、1830年代には一般的なものとなっていた古典派の「三人組」を必然的に思い起こさせる。そしてその数は、「新ドイツ派」がその巨匠たちに並ぶ歴史的地位と音楽史におけるカノンの位置づけを要求していることを意味していた<sup>24</sup>。ブレンデル自身、『音楽の歴史』の中で、「偉大なウィーンの三人組 *das grosse Wiener Triumvirat*」<sup>25</sup>という表現を用いている。ウィーンの巨匠と同じように、「新ドイツ派」もまた、「三人」でなくてはならなかったのだ。1859年の名称提唱当時、リストの周辺にはすでに作曲家として自立しはじめた新進の弟子たちがいた。「ヴァイマル派」と呼ばれることもあった前途有望な、多くが当時まだ20代の青年たち——ハンス・フォン・ビューロー（1830-94）、ペーター・コルネーリウス（1824-74）、フェルディナント・ラウプ（1832-75）、ハンス・フォン・ブロンザルト（1830-1913）、アレクサンダー・リッター（1833-96）、リヒャルト・ポール（1826-96）、カール・タウジヒ（1841-71）、レオポルト・ダムロシュ（1832-85）、ディオニュス・ブルックナー（1834-96）など——は、リストを中心とする一派の一員として、ベルリオーズやヴァーグナーよりもよほどふさわしかったように思われる。しかし一派の代表者は、古典派の三人に匹敵するような「巨匠」でなくてはならない。ブレンデルはポスト古典派時代、すでに名声を博していたベルリオーズ、リスト、ヴァーグナーの三人に「新ドイツ派」の名称を与え、音楽史においてあの「偉大な三人組」に並ぶ位置づけを確立させようと期待したのだった。

また、1850年代初頭来、主にベートーヴェンの伝統継承をめぐる交わされてきた党派論争を背景に、進歩派陣営が生み出したこの一派が、ドイツ音楽の正統かつ正当な伝統線であることを認知徹底する必要があった。すなわちブレンデルの提唱は、ベートーヴェンの遺産の独占的継承権を認定する、しかもそのことを保守派に先んじて公言するという意図を備えていた。そしてその際、ベートーヴェンを継承する一派としては、「普遍ドイツ」とブレンデ

ルが呼ぶ伝統筋のリストだけでなく、ベートーヴェンと同じ「特殊ドイツ」の代表格であるヴァーグナーの存在が必須だった。ブレンデルの認識によると、ヴァーグナーは生まれも育ちも精神も、どこからどこまでもドイツ人そのものだったからである。「新ドイツ派」が古典期をさらにさかのぼり、J. S. バッハの時代から脈々と続く純粹ドイツの伝統も保持する「ドイツ」の一派であることに揺るぎない保障を与えるには、このヴァーグナーの名がどうしても欠かせなかったに違いない。たとえ精神的祖国がドイツにあったとしても、リストの出生と血筋は当時、周知の「事実」だったからである。

そして最も重要なことに、出生と血筋のみならず、言語的にも文化的にも障壁も乗り越えられない「外国人」ベルリオーズをあえて代表に据えることで、この一派の汎ヨーロッパ的性格を印象づける狙いがあった。ブレンデルの「新ドイツ派」において、ベルリオーズは不釣り合いどころか、まさに存在不可欠の適任者だったのである。ハンガリー生まれだけでなく、フランス人の巨匠をも代表者に含む「新ドイツ派」は、一方で汎ヨーロッパ主義を掲げながら、しかし他方では「ドイツ音楽の以後百年の覇権」、ひいてはその普遍性を不動なものと思込む一派になるのだった。

ブレンデルにとって「新ドイツ派」の提唱に付随するこれらのコノテーションは、なるほど、「三人組」の実態の矛盾をむしろ積極的に捉えるほど十分な見返りだったのだろう。

## おわりに

ドイツ音楽栄光の象徴、ベートーヴェンの交響曲の伝統線上に位置する「新ドイツ派」は、フランス人のベルリオーズ、ハンガリー生まれにしてフランス文化に精通したリスト、そしてドイツ国外追放により、当初はパリ、そしてその後チューリヒに亡命したヴァーグナーの三人を代表に据える。この「三人組」一派の提唱でブレンデルが見込んだのは、「国際的—internationale—」あるいは「多国籍一派 multinationale Schule」というよりも、多様な国籍や民族の壁を乗り越える「超国家的—übernationale—」、「普遍的—universale Schule」としての確立であった<sup>26</sup>。したがって、そこに二人の外国人が含まれるといった非難や、代表三者はみなフランス文化の影響を強く受けているという批判は、実際、ブレンデルの一派の矛盾や問題の核心を突いていることにはならないだろう。これまでに多くの研究者が指摘してきた一派における非ドイツ的要素の諸問題は、ベルリオーズ＝リスト＝ヴァーグナーの「三人組」概念としては議論の余地があっても、それが「新ドイツ派」としての「三人組」であるならば、そのような矛盾は一転、矛盾ではなくなるのだ。この一派にフランス人やハンガリー人、そしてヨーロッパ各地の文化から滋養をとった面々が含まれているのは、ブレンデルの意識的で意図的な選択であり、その結果として、民族や文化の制約から脱した汎ヨーロッパ主義を一派の前面に押し出すことが可能となるのだった。

もちろん、ブレンデルの汎ヨーロッパ主義が、ドイツ音楽、そしてそれだけでなくドイツそのものをヨーロッパの中心とするナショナリスティックな意識の上に成り立つものであることは明白である<sup>27</sup>。そのことは、「新ドイツ派」の提唱講演だけでなく、そこに至るまでの1850年代、ブレンデルの三者に対する評価形成の過程と彼自身によるそれらの根拠づけからも容易に読みとれる。1871年のドイツ帝国誕生へと向かう当時のナショナリズムの論理的構造から考えれば、ドイツの音楽史家にして歴史家のブレンデルにとって、そうした意識はむしろ必然だったと言うべきかもしれない。この意味で、保守派と進歩派の音楽論争を背景に、「未来音楽」の代替として提唱された「新ドイツ派」だが、ブレンデルの視点はもっとはるか先を見据えていたということに気づく。党派論争で優位に立つことももちろん目的の一つだが、ブレンデルの最大の野望は、バロック、古典期と続いてきたドイツ音楽の伝統を、ポスト・ベートーヴェン時代も優位かつ普遍的なものとして保持させることにあった。ブレンデルが綱領講演で、「新ドイツ派」の名称採択を「全体の合意」として求めたとき、それがどちらか一方の党利を満たすものではなく、ドイツ音楽全体の未来にとって、有益で不可欠な決断であることを伝えようとしていたのだろう。

ブレンデルは非ドイツの血筋を、国境や民族を克服する汎ヨーロッパ主義に置き換えた。そして他方では、ドイツ音楽を象徴するベートーヴェン交響曲の伝統を根拠に、「三人組」における「特殊ドイツ」と「普遍ドイツ」という二つの線を「ドイツ」に融合させ、その覇権を当然のものとして扱った。ベルリオーズ＝リスト＝ヴァーグナーの「三人組」を代表とする「新ドイツ派」は、「national」な思考と「übernational」な理念を巧みに融合させてドイツ音楽の優位、さらには普遍性を謳う、ブレンデルの極めて戦略的な提唱だったと言えるだろう。

（本稿は、2009年度東京芸術大学博士学位論文、『『新ドイツ派』概念の成立——リストのヴァイマル時代（1848-1861）と『未来音楽』をめぐる論争』の一部を書き改めたものである。）

## 注

1. この集会の一週間後、ブレンデルの講演の全文は、NZfM 50/24 (1859.6.10), pp.265-273に掲載された(講演の日本語訳は、筆者の博士論文、【別紙4】「合意の開拓に向けて——作曲家集会の開幕講演」を参照)。以下この講演からの引用は、本文中に括弧で頁数のみを記す。
2. Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich: von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, (Leipzig: Matthes), 1852. 『音楽の歴史』はブレンデルの存命中に4つの改訂版(1852, <sup>2</sup>1855, <sup>3</sup>1860, <sup>4</sup>1867)が出され、また死後は別の人物により「現代音楽」の項目に増補が重ねられて1906年の第9版にまで至った。本論でこの『音楽の歴史』

からの引用を記載する場合、その引用が確認される最も早い年代の版とその頁数を記す。そして特に注記のない場合、以後の版でもその引用箇所は変更されることなく維持されていることを表す。

3. ブレンデルの提唱に対する反応の多くは、当時も今日も、「ドイツ」という名称に対する異論、とりわけ代表とされた三者におけるフランス的要素を批判するものが多くを占めている（当時の雑誌・新聞の批評については筆者の博士論文、【別紙5】「ブレンデルの『新ドイツ派』提唱に対する反応」を、また一派の概念の問題点を指摘する先行研究については、「序論」を参照）。
4. Serge Gut, “Berlioz, Liszt und Wagner: Die französischen Komponenten der Neudeutschen Schule,” in *Franz Liszt und Richard Wagner: musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule: Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1983*, ed. by S. Gut, (München, 1986), p.51.
5. Émile Haraszti, *Franz Liszt*, (Paris, 1967), p.159.
6. バッハとハイドンについては『音楽の歴史』(1852), pp.248-251ほか、ベートーヴェンとモーツァルトについてはpp.341-342, p.509ほかを参照。
7. Franz Brendel, *Grundzüge der Geschichte der Musik*, (Leipzig, <sup>2</sup>1850), p.48.
8. Ibid., (<sup>1</sup>1855), p.57. 太字筆者（以下同様）。
9. Idem, “Programmmusik,” *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 1 (1856), pp.90-91.
10. 『音楽の歴史』(<sup>2</sup>1855), pp.221-222.
11. Ibid., p.314.
12. Idem, “Betrachtungen beim Jahreswechsel,” *NZfM* 46/1 (1857.1.1), p.1.
13. Idem, “Liszt in Leipzig,” *NZfM* 46/10 (1857.3.6), pp.102-3. 後にこの記事の一部は『音楽の歴史』(<sup>3</sup>1860) に転用される。
14. Idem, “F. Liszt’s Symphonische Dichtungen,” *NZfM* 49/8, 10-14 (1858.8.20-10.1), pp.73-76, 85-88, 97-110, 109-112, 121-123, 133-136, 141-143.
15. Rainer Kleinertz, “Zum Begriff ‘Neudeutsche Schule,’” in *Liszt und die Neudeutsche Schule*, ed. by D. Altenburg, (Laaber: Laaber Verlag, 2006), p.26.
16. 『音楽の歴史』(1852), pp.462-464ほか。
17. Brendel, “F. Liszt’s neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung. Die Stellung der Parteien,” *NZfM* 47/14 (1857.10.2), p.144.
18. Ibid., 47/15 (1857.10.9), pp.154-155.
19. Ibid., “Zeitgemäße Betrachtungen,” *NZfM* 48/11 (1858.3.12), p.114.
20. 『音楽の歴史』(1852), p.496.
21. Ibid., p.544.
22. Idem, “Zeitgemäße Betrachtungen,” *NZfM* 48/11 (1858.3.12), p.114.



23. 特に、『音楽の歴史』の改訂版に見るリスト評価の変化を参照。
24. 古典派の「三人組」は「新ドイツ派」概念の成立以外においても重要な役割を果たしている。例えば西村理は、「新ウィーン楽派」概念の成立過程では「第一次」あるいは「新」といった形容詞の使用に加えて、その代表者を「三人一組」とすることで、ウィーン古典派との結びつきが強く主張されていった過程を考察している。『「新ウィーン楽派」概念の成立と政治的イデオロギーとの関係』、『美學』第52巻第4号（2002）、pp.71-84参照。
25. 『音楽の歴史』（<sup>3</sup>1860）、p.448.
26. 「新ドイツ派」の普遍的理念に言及している研究者はほとんどいない。例外はW. シュタインベックで、『「新ドイツ派」と彼が表現したのものでって、世界音楽の言語を夢見ていた』、というブレンデルの一派提唱を、「最初のヨーロッパ共同体主義」と呼び、これまでの主な先行研究には例がないほど、ブレンデルの汎ヨーロッパ的視野を高く評価している（Wolfgang Steinbeck, “Die Neudeutschen, Franz Brendel und die nationale Idee eines vereinten Europa,” in *Liszt und Europa*, eds. by D. Altenburg and H. Oelers, (Laaber, 2008), p.57)。
27. 「新ドイツ派」概念とナショナリズムとの関連はこれまでも頻繁に指摘されてきた（代表的なものとしては、「ドイツ音楽の優位性を伝えること」が用語提唱の目的だった、と指摘する以下の文献が挙げられる：Mary Sue Morrow, “Deconstructing Brendel’s ‘New German’ Liszt,” in *Liszt and the Birth of Modern Europe*, eds. by M. Saffle and R. Dalmonte, (Hillsdale: Pendragon Press, 2003), pp.157-168)。しかしナショナリズムは、意外にも、これまでの「新ドイツ派」研究の「中心」課題とはなっていない。ドイツ人研究者たちの多くがこの繊細な問題に深く立ち入らない立場をとってきた、あるいは、そもそもそのような要素を完全に否定してきたことが主な理由と思われる。例えば前述のシュタインベックも、「新ドイツ派」のナショナルスティックな要素をほぼ全面的に否定している（Steinbeck, pp.51-61）。

## **Brendels Begriffsprägung „Triumvirat“ Berlioz-Liszt-Wagner und Strategie der Proklamation der „Neudeutschen Schule“**

KAMIYAMA Noriko

In der Tonkünstler-Versammlung im Juni 1859 hielt Franz Brendel (1811-1868), der Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik*, eine programmatische Rede *Zur Anbahnung einer Verständigung* und schlug vor, das provozierende Schlagwort „Zukunftsmusik“ nicht mehr zu gebrauchen und statt dessen von einer „Neudeutschen Schule“ zu sprechen. Es sollte auf die Mitglieder jenes „Triumvirats“, Hector Berlioz (1803-1869), Franz Liszt (1811-1886) und Richard Wagner (1813-1883) angewandt werden. Aber Berlioz war Franzose, Liszt war in Ungarn geboren, der von der französischen Kultur in einem hohen Maße geprägte. Wagner zwar Deutscher, aber damals ins Schweizer Exil geflohen war. Brendel erläuterte jedoch, dass dieselben ihren Ausgangspunkt von Beethoven genommen haben, „also in ihrer Wurzel deutsch sind“. Für Brendel das Kriterium der nationalen Zugehörigkeit der Vertreter der „Neudeutschen Schule“ gegenüber den kompositionsgeschichtlichen Kriterien von sekundärer Bedeutung. Entscheidend ist, dass Berlioz, Liszt und Wagner in der Tradition der Beethovenschen Symphonie stehen.

Dieser Artikel untersucht durch einen kritischen Blick auf Begriffsprägung „Triumvirat“ Berlioz-Liszt-Wagner, Brendels Strategie der Proklamation der „Neudeutschen Schule“. Äußerlich gesehen gibt es zahlreiche Widersprüche in dem „Triumvirat“, weil ihre wesentlichen musikalischen Ansichten in vielen Seiten in unterschiedliche Richtungen weisen; zum Beispiel die Art, in der jeder das Erbe von Beethovens Neunter angetreten hat, die Auffassung vom Verhältnis zwischen Musik und Wort, und die Idee der Programmusik. Aber hier schenken wir der Tatsache besondere Aufmerksamkeit, dass Brendel selbst von diesen Einwänden und Problemen durchaus wußte, und zwar nicht nach seiner Rede, sondern schon lange vorher. Hinzu kommt die Frage, warum Brendel dieses „Triumvirat“ Berlioz-Liszt-Wagner als „Neudeutsche Schule“ apostrophierte? Es existierten zwar viele Widersprüche, aber dieser Vorschlag dürfte geradezu eine Strategie von Brendel gewesen sein.