

フランツ・ブレンデルの演奏会改革論と
ゲヴァントハウス・コンサート

吉 成 順

フランツ・ブレンデルの演奏会改革論と ゲヴァントハウス・コンサート

吉 成 順

0. 序

1856年、所謂「新ドイツ派」の論客フランツ・ブレンデル Karl Franz Brendel, 1811-1868 は、〈音楽新時報 Neue Zeitschrift für Musik [以下 NZ と略記]〉誌上に「演奏会の改革に関する諸テーゼ Thesen über Concertreform」と題する文章を連載した。本稿は、この演奏会改革論と、主としてその批判対象であるライプツィヒ・ゲヴァントハウス演奏会の実状とを対比させつつ、19世紀半ばに於けるライプツィヒの音楽状況を一側面から浮彫りにし、また、当時に於ける公開演奏会というものの在り方について考察することを試みる。

ブレンデルは、保守主義の代表であるハンスリック E. Hanslick, 1825-1904 に対すべく、進歩主義を代表するに相応しい存在である¹。しかし、後者の思想が一般に広く知られ、それに関する学問的検討も積み重ねられて、音楽美学史上に確たる位置を与えられているのに対し、ブレンデルに関してはその点極めて不十分であり、未だ彼自身についてのまとまった著作は皆無、論文もごく僅かでしかない²。

更に、19世紀に於ける音楽の進歩主義的傾向と保守主義的傾向の対立については、言わば常識としてあまねく知られる所ではあるが、往々にしてリストやヴァーグナー、ブルックナー或いはハンスリックやブラームスといった個人の問題ないし個人間の対立の問題としてのみ理解されがちであり、音楽思潮或いは運動として総体的に捉えられ、美学上・歴史上の問題として適切に理解されて来た、とは言い難い³。

一方、制度としての公開演奏会に関する研究は、今、一つの転機を迎えている。「社会学的-美学的な〈演奏会の理論〉」が要請され⁴、それを踏台として、幾つかの重要な先駆的業績を

含む従来の歴史的研究は批判的に乗り越えられねばならない。ことにこれまでは、公開演奏会の成立に関する関心からどちらかといえば18世紀の方に目が向けられることが多く、19世紀については、公開演奏会が一つの頂点に達した時期でありながら、比較的研究が遅れていた様に思われる⁵。

本稿は、19世紀音楽史に於けるこれらの課題を考察するに当たっての、一つの手掛りとなることを目指すものである。

1. 背 景

ライプツィヒは、ドイツでも特に早くから経済的に栄えた都市の一つであり、また古くからの伝統を誇る大学を中心に、文化・教養の面でも極めて豊かな花を開かせた町であった。音楽についても、言うまでもない。J.S.バッハの名を思い出せば十分であろう。19世紀に於いても、ライプツィヒは、ヨーロッパ中でも特に音楽の盛んな、言わば音楽の都の1つであった。優秀な音楽家達がこの地に集まり、活発な演奏活動を展開する一方、楽譜や音楽雑誌の出版、評論活動がそれを活性化していた。世紀の初頭、その中核を担っていたのは、先駆的存在としてドイツに於ける公開演奏会の指導的立場にあったゲヴァントハウス演奏会であり、またロッホリツ J.F. Rochlitz, 1769-1842 が1798年に創刊した、やはり音楽雑誌の嚆矢というべき〈一般音楽新聞 Allgemeine Musikalische Zeitung [以下 A M Z と略記]〉であった。そして1830年代、この地の音楽文化は二人の傑出した音楽家の存在によって一層の高みへと上る。メンデルスゾーン F. Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847 とシューマン R. Schumann, 1810-1856 である。メンデルスゾーンは1835年にゲヴァントハウスの音楽監督に就任、オーケストラの水準を高め、多くの新作演奏と共に、バッハ・ヘンデルなど古典の復活にも力を注いだ。一方、この地で新進音楽家としての精力的な活動を開始していたシューマンは、新しい芸術理念の実現に向けて、1834年、A M Z に対抗する新しい雑誌を創刊する。これが N Z である。この二人の音楽家、そしてゲヴァントハウス演奏会と N Z 誌は、互いに良きライヴァルとして、刺激し合い、また協力し合う——その佳き例は、シューベルトの大ハ長調交響曲の初演であろう^{5.5}——。こうしてライプツィヒの音楽界は、ドイツで、否ヨーロッパでも最も注目すべき存在となったのである。

しかし1844年、シューマンが作曲に専念すべく N Z の編集から身を退き、1847年にメンデルスゾーンが没してしまうと、事態はいささか違った方向を向く様になる。夫々の後継者達の方針にずれが生じ、両者の関係が軋み始めるのである。ライプツィヒの音楽界、演奏会とジャー

ナリズムとを代表する二つの組織は、次第に敵対し合う関係になり、対立を深めていく。本稿はそうした状況を描くことになる。

2. ブレンデルの演奏会改革論

2.1 N Z とブレンデル

N Z 誌は1834年4月3日に創刊された。当初はシューマンのほか3人の仲間⁶との協同編集で、〈新しいライプツィヒの音楽雑誌 Neue Leipziger Zeitschrift für Musik〉と題されていた。シューマン1人の責任編集となり、名称も地名を省いて〈新しい音楽雑誌 Neue Zeitschrift für Musik〉と改まったのは、翌1835年1月1日号からである⁷。

シューマンによるN Zの理想は「古き良き伝統を尊重してそこに創造の新たな力を汲み、『新しき詩的な未来の早き到来を準備すべく力をつくす』こと」⁸であり、具体的な目標は「ピアノ音楽の水準向上」と「音楽批評の水準向上」に置かれていた⁹。即ち、「空虚な名人芸と市場性が支配する低俗な」¹⁰状態から音楽を解放すること、また、大衆迎合路線に傾き「ドイツ音楽にまつわる諸悪の象徴」¹¹とさえ思われる程に頹落してしまっていたA M Zの有様に抵抗し、批評の有るべき姿を示すこと、である。こうした方針はまさに時機に適ったものであった。N Zは勝利し、ライヴァルA M Zは1848年に休刊を余儀なくされる¹²。

しかしA M Z休刊に先立つこと4年、N Z自身も1つの転機を経験していた。シューマンの引退である。当時シューマンは、旺盛な創作意欲にも拘わらず肉体的・精神的に疲労の極みにあり、作曲の時間を十分に確保する必要があったのだ。1844年の6月、彼はN Zから身を退き年末にはライプツィヒの地を離れてドレスデンへ赴く。N Zのことは長年シューマンの協力者であったオルガン奏者ローレンツ Oswald Lorenz, 1806-1889 に委ねた¹³。ローレンツはその年一杯責任を果たすが、翌1845年からは新人ブレンデルにバトンを渡す¹⁴。

ブレンデルは1832年頃、ヴィークのもとでピアノを学んだことがあった。シューマンの兄弟弟子だった訳である。とはいえ演奏家を目指していたのではなく、本来はライプツィヒ大学の哲学徒であった。そこでヴァイセ C.H. Weisse, 1801-1866 の講ずるヘーゲル派の哲学・美学に心酔した彼は、ヘーゲル学派のメッカであるベルリン大学へ移り、更にフライブルクでも勉学を続けて、1840年に卒業。翌年以降はフライブルクからドレスデン、そして再びライプツィヒに戻って、音楽史などを講義していた¹⁵。

「シューマンの単なる後継者以上であろうとするならば、ブレンデルは編集者として独自の

相貌を獲得する必要があった。これはシューマンの批評が開拓し踏み固めた道を避けることを意味するだけでなく、それと対照的で、かつ同じ位成功し得る音楽批評のモデルを産み出すことをも意味した。¹⁶ 就任早々の1845年1月1日号で、ブレンデルは目指すべき批評の立場を示す。音楽の技術的側面に偏った18世紀的批評や、音楽の心理学的・感情的内容を記述する余り主観的になり過ぎる19世紀的批評は批判され、後者の特徴を保持しながら前者の客観性をも備える新しい在り方が要請されるのである¹⁷。

だがブレンデルは、こうした新しい路線を「シューマンが集めた寄稿者達と共に実行しなければならなかった。……実際にはスタイルの上でも実質の上でも思い切って変化させながら、それまでの伝統を続けていく様に見せなければならなかったのである。」¹⁸

当初ブレンデルのNZは、音楽の未来を託すに相応しい「第2のベートーヴェン」としてシューマンに期待をかける。だがブレンデルの思惑にも拘わらず、その後のシューマンはますます古典的な傾向を帯びていく。シューマンに代わる人材としてブレンデルの目にとまったのは、当時シューマンと同じくドレスデンにいたヴァーグナーであった。ヴァーグナーが1849年に発表した2つの革命的芸術論に注目したのである¹⁹。ブレンデルはヴァーグナー擁護路線を強化する為、言わばヴァーグナーの側近であったウーリヒ Theodor Uhlig, 1822-1853 をドレスデンから呼び寄せる。ウーリヒは1850年、ベートーヴェンの交響曲を中心に器楽の起源・発展と将来性を論じた長大な論文を発表する^{19.5}。その主旨は要するに次の様なものであった。「第2のベートーヴェンを求めるならば、もはや器楽の領域ではなく、別の領域、即ちヴァーグナーの楽劇に目を向けるべきである。」²⁰ ここに於いてNZは、批評の方法論のみならず、音楽上の立場についても、シューマン時代とは異なる方向を明瞭に打ち出す。更に1850年から1852年にかけて、ブレンデルが『音楽史』^{20.5}の執筆に専念すべく編集活動から少し遠ざかり、ウーリヒが実質上の編集責任者となるに及んで、この傾向は決定的になる。ウーリヒの夭折によってブレンデルがもとの立場に復帰しても、変わることはない。批評家だけではない。1850年にヴァーグナーが悪名高い論文「音楽に於けるユダヤ性について」を偽名で発表したのを皮切りに²¹、フランツ（1852から）、ラフ（1853から）、リスト（1854から）、ビューロー（1856から）、コルネリウス（1857から）らの作曲家達が次々に寄稿者として名を連ねていく。こうしてNZは、所謂「新ドイツ派」の機関誌と化したのである。

ブレンデルはNZ編集の外にも精力的な活動を行っていた。ライプツィヒ音楽院で音楽史と美学を教え、先述の『音楽史』を始めとする著書を出版、また1857年からはポール Richard Pohl, 1826-1896 と共にもう1つの雑誌〈芸術, 生活, 科学への提言 Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft〉を創刊する。また、ヘーゲルに端を発する彼の思想の方向はますます急進

的になる。フォイエルバッハを経て社会主義・共産主義的唯物論にまで近付いて行ったブレンデルは^{21.5}、音楽家の団結と地位向上に尽力し、1861年には「ドイツ音楽家協会 Allgemeiner Deutsche Musikverein」を結成した。

ブレンデルは1868年に世を去る。N Zは当面、出版社の責任編集という形で続けられるが、ブレンデル時代の方向性は受け継がれた。

2.2 出 典

ブレンデルは、演奏会及び聴衆の在り方についての文章をN Z誌上に度々執筆している²²。中でも最も大規模で包括的なのが、ここで採り上げる演奏会改革論「演奏会の改革に関する諸テーゼ Thesen über Concertreform」である。

この論文は、1856年8月から9月にかけて、4週に渉って掲載された。序文と22の項目〔節〕から成り、連載第1回では原理を述べ、第2回以降は各論である。分載の内訳は表1の通りである。

次節以下にその具体的な内容を紹介する。ただし原文の記述は比較的散漫で、しかも細部の言い回しや具体例に興味深い所が多い。その為、要約とはいえ幾分冗長にならざるを得なかった。なお各節の標題の内、ブラケットで囲んだ部分は原文にはなく筆者が補ったものである。

【表1】

〔テキスト〕 Franz Brendel : Thesen über Concertreform

〔出 典〕 Neue Zeitschrift für Musik 〈Kahnt, Leipzig〉, 1856年

連載回数	第 1 回	第 2 回	第 3 回	第 4 回
巻 (号)	45 (10)	45 (11)	45 (12)	45 (13)
発行月日	8月29日	9月5日	9月12日	9月19日
内 容	序～4節	5～10節	11～15節	16～22節

2.3 テキスト——要約

2.3.0 〔序 文〕

ここ25年の音楽の発展の結果、演奏会の改革、特にプログラミングに関する改革の必要が生じている。これまでも多くの議論がなされて来たが、未だ結論の一致を見ない。単なる原理の追求は実践的な力を持たず、また聴衆の好みを考慮する必要もある。更に、現在の音楽界の極端な党派性が障害となっている。発展の為に党派性も有益だが、ここではとりあえず措き、

吉成 順

誰もが満足出来る解決法を探りたい。ただしその場合、大都市と小都市との状況の違いを考慮する必要があるが、まず大都市を基準とし、他はそれに倣うべきである。今日オペラと演奏会を較べれば、演奏会の方に重きが置かれており、聴衆にもディレクターにも教養があって gebildet, 改良への期待が大いに持てるのである。

2.3.1 これまでの立場

メンデルスゾーンのおかげで、我々の演奏会は頂点に達した。それ故、後の人々は、彼によって到達されたものを保持しようとする。しかし彼の死後、時代は急転回を見せている。新しい成果が数多く現れる一方、当時通用した多くのものが古臭くなった。かの巨匠の確立したもののだけに限ろうとすると、現在の遙か後方に取り残されてしまうだろう。

2.3.2 新しい立場

公の組織が大衆全体の物である為には、時代の変化について行かねばならない。そうでなければ限られた党派の共感のみを得ることになる。意欲的に新しい物を取り入れつつ確かな物を保持していくことが、基本であろう。ここからすれば、多くの演奏会組織が現在に背を向けているのは、根本的な間違いである。特にそれが地域に唯一のものである場合は、党派を超えて芸術界全体を代表する義務があり、更には進歩のイニシアティブをとるべきである。一方、聴衆は知る機会を与えられなければならない。従って、現代の傑作をプログラムに採り上げる必要がある。例えば、ベルリオーズ。聴衆に奴隷の様に従うのも間違いであり、専制君主の様に聴衆を従わせるのも間違いである。必要なことは、聴衆に適合しながら、同時に、高い目標と指導的観点をしっかり持つことである。

2.3.3 古典性

前述の怠慢についての言い訳として、「演奏会主催者の任務は古典に対する感覚を保持することであるから、評価の定まらない新しいものを同列に扱うべきではない」ということがよく言われる。しかし古典というものは、前後の時代との連関の中で始めて考えられるものである。絶えず活発な刺激にさらされていないと、古典は意味を失ってしまうだろう。古典というのは充分な吟味の結果であって、単なる習慣の産物ではない。この点でも現代からの離反は不当であり、改編が必要なのである。

2.3.4 〔曲目選択の指針〕

我々の演奏会に集まるのは教養ある聴衆 *gebildetes Publicum* であり、オペラの場合と違って、単に自分達の嗜好や直截的な感覚に適うものだけを求めるのではない。だからこそ我々の演奏会に於いては過去の芸術にも目を向けることが出来るのだが、基本的にはあくまで現代を顧みるべきであり、そこから、前へなり後へなり進む。過去の中から、今でも価値のあるもの、真に芸術の発展の段階を示しているもの、のみを採り上げるのである。ベートーヴェンは我々の時代の基礎であり、従って演奏会の中心となるべきである。その後にはシューベルト、メンデルスゾーン、シューマン、ベルリオーズ、ヴァーグナー、リスト、フランツ等が続くが、これらの巨匠の作品を、より新しい方を重視して取り上げていくのが良いだろう。一方、ハイドンやモーツァルトにも同様の立場を与えるのは、全くの間違いである。この二人は既に歴史的存在であり、もはや時代意識を直截表現するには相応しくない。だから例えば、この二人の大きめの交響曲を全部、定期的に演奏してもらいたいという様な望みは、独善的で擬古典主義的な立場によるものである。これらの巨匠の作品はもはや聴衆の共感を呼ばない。これは、長い間現代のあらゆる努力から離れていたライブツィヒでさえ当てはまる。従って、古い作品はごくたまに、それも時代が離れるほど少なくなる様に演奏されるべきである。ベートーヴェンの交響曲第1番や第2番もライブツィヒでは度々採り上げられるが、やはり同じことが言える。つまらぬ曲については、1度は採り上げて見ても良いが、恒常的なレパートリーにするべきではない。例えばベネットの序曲などは本来もうとっくに除かれてしかるべきである。ケルビーニやウェーバーの序曲がライブツィヒで上演される回数も、数多くの現代作品が全く顧みられないところから見ると、多すぎる。指揮者は個人的な好みを追うのではなく、自分と反りの合わない作品や作曲者にも付き合うべきである。

さて、以上が原理であり、これからは各論となる。

〔以上連載第一回〕

2.3.5 若手作曲家の作品

進歩に関与する現代の傑作と、まだ若く無名の作曲者や初心者作品とは、はっきりと区別するべきである。どちらも必要であり、無名の作曲者も初心者も顧みられねばならないが、それは現代の巨匠への義務を果たして始めて許されるのである。公開演奏会は作曲家の養成機関でもご機嫌取りの場でもない。また聴衆は芸術を享受することを望むのであり、実験の証人になりたいのではない。勿論、聴衆にも芸術に対する義務は有り、二級の作品を完全に締め出さず、我慢することも必要である。初心者の作品は、過去の傑作だけの中に混じると辛い立場に

吉成 順

立つ。しかし現代の傑作と一緒に聴かれれば、聴衆は時代の生き生きとした流れの中に巻き込まれ、正しい立場で判断出来る様になる。この点は、ライブツィヒでもまだ不十分である。

2.3.6 交響曲

演奏会は器楽と同じ時代に生まれたので、管弦楽が基本となり、器楽ヴィルトゥオーソが活躍する。ここから、交響曲を含まない演奏会は真に芸術的とは言えない、とさえ思われている。今世紀に於いては、交響曲は音楽の領域で最高のものと見なされているのである。しかし、これからの芸術の発展は、もはや器楽ではなく声楽に認められる。大規模な世俗の声楽作品が交響曲に取って代わり、交響曲のない芸術的な演奏会も普通のことになるに違いない。演奏会の指導者は、これまで以上に声楽作品に目を向けねばならない。

2.3.7 演奏会に於ける教会作品とオペラ抜粋の上演

教会用の作品もオペラの抜粋も、本来演奏会に属するものではない。しかし地域的な事情を考慮する必要がある。領域毎に夫々上演手段を持つ大都市では、本来演奏会に属さないものを上演するのは愚かである。しかし教会音楽が軽視されていたり、オラトリオを独立して上演出来るジグアアカデミーがない都市の場合は、ライブツィヒの様に、教会作品を演奏会で採り上げてくれるのは有り難い。オペラ抜粋についても同じで、劇場が怠慢だったり相応しくないものを上演したりする場合には、演奏会に於けるオペラ抜粋の上演は寧ろ望ましいと思われる。

2.3.8 [プログラム]の構成原理

ヴィガント²³の『科学・芸術年鑑』では、視点を定めた演奏会が要請され、作曲家を時代順に並べたプログラムを組むことが求められている。この主張は得る所も多いが、実行不可能である。聴衆は芸術史の勉強をしに演奏会に来るのではなく、「芸術の享受」を求める。見えすいた教育的 didaktisch 目的によって害なわれず、直截豊かな芸術の中へ入って行きたいのである。これこそがプログラムの構成原理となる。ただしある程度の統一性は除かれてはならない。聴衆は多様性を望むが、混沌的無秩序ではいけないのである。従って、色々な時代や様式、例えばヘンデルとベルリーニ、《メサイア》の合唱と近代的序曲、コントラバスとハープなどを混在させるべきではない。また、予めしっかりとプログラムの配列を決めておくのは、演奏会の幹部の義務である。今日、演奏会で芸術の真の崇高さに出会うことも、また、精神的に高められて家路に着く、ということも稀になっているのは、ひとえに構成者の罪である。これでは、聴き手の感性が損なわれてしまう。特定の個人を崇拜させようとする様なプログラムも、避難

されるべきである。

2.3.9 演奏会の所要時間

耳の肥えた大都市の聴衆が興味を持つプログラムを組むのは難しい。最初に序曲，アリア2曲に器楽独奏曲1曲，第2部で交響曲1曲，というのでは，作品そのものが新しく価値あるものであるか，ソリストが格別の技量を持っているかでなければ，もはや誰も満足しない。そこで，規模を拡大し，質の不足を量で代えようとする。これは悪しき逃げ道である。先述の通り，聴き飽きたものを削って，演奏されていない立派な新作に代えれば良いのである。勝手に引いた境界線を取り除きさえすれば，短くても興味深い演奏会が得られるだろう。

2.3.10 交響曲の位置

交響曲の位置は演奏会の始めか，終わりか。始めは聴き手の感受性がまだフレッシュであるが，反面，ぼんやりしている。第2部に置くと，聴き手は満足感を抱いて家に帰れるが，反面，既に疲れが出てきている。どちらが良いかは，プログラムの他の曲次第であり，長い実践の中で確立されて来たライプツィヒのやり方が望ましい。即ち，短めの交響曲は始めに，長めの交響曲は，第1部を疲れないうえに，第2部に置くのである。

[以上連載第2回]

2.3.11 交響曲の夕べ

交響曲の夕べは，一面的だが一貫性があり，聞き手の印象も濁らない。しかし演奏会にとっての歌は，顔の中の目であり，風景の中の太陽である。歌を除くことは出来ない。

2.3.12 演奏会に於けるヴィルトゥオーソの演奏

ヴィルトゥオーソの演奏を演奏会から追放すべきだ，という主張がある。つまらぬ作品が多く，高貴な芸術享受の邪魔だと言うのである。しかしこれは，極論であり，ヴィルトゥオーソの演奏も認められるべきである。拙著『音楽史』²⁴で述べた通り，ヴィルトゥオーソを蔑視する人たちは，その意義，ヘーゲルの言う音楽的生動性 *Lebendigkeit*²⁵の頂点としての，独特の魔力を見誤っているのである。リストもクララ・シューマン論²⁶で，私と同様の主張をしていた。過度にならないよう用心しさえすれば良いのである。いつでも望ましい訳ではなく，1シーズンの3分の1から2分の1までである。印象が散漫にならぬ様，若干の演奏会にヴィルトゥオーソの演奏を集め，それ以外では全く追放する，というのが良い。若くて未熟なヴィルトゥ

オーソについては、無名作曲家について述べたことが、そのままあてはまる。若い芸術家を優れた聴衆の前に余り頻繁に登場させるべきではないが、しかし完全に締め出すこともなくすべきである。発展の機会を奪うべきではない。一方、余りソロに相応しくないオーケストラの楽器については、認められない。これらの楽器の演奏家は、合奏を成功させることに榮譽を見出すべきであり、自惚れのあげく聴衆を飽きさせるのは不当である。勿論ここでも、特に優れたヴィルトゥオーソなら問題ないのだが。

2.3.13 独唱曲、独奏曲の選択

歌手達を選ぶ作品の範囲はとても狭く、再三同じ曲を聴かされる。音楽監督が歌手に、余り知られていない良いアリアを歌うよう頼むべきだ、という人もいるが、それでは聴衆に対する芸術家の立場が考慮されていない。長い間の実践の結果、作品の範囲が固定化したのである。効果の少ない作品の為に歌手の成功を犠牲にしてくれと頼むことは出来ない。しかし《魔弾の射手》や《フィガロの結婚》や《ドン・ジョヴァンニ》等々のアリアばかりという状況には、もはや耐えられない。是正の為には次の様なことが重要であろう。

- a) 演奏会に適する効果的な作品はまだ沢山あるが、聴衆は最初慣れないものを拒否しがちである。そこで、有名な歌手に演奏してもらい、その歌手の権威によって価値を高めるようにする。これは実行可能であり、注目に値する。
- b) 音楽監督がアリアを選ぶことが、歌手に対する絶対的強要になるとしたら、余り尊重できない。音楽監督達は、楽員の立場は主張するものの、ヴィルトゥオーソの立場については無理解だからである。その結果、歌手の個性にそぐわない不幸な選曲をすることになる。とはいえ、音楽監督の知識が完全で、歌手に相応しい曲を沢山示してやる事が出来る時は別である。古びた作品を音楽監督が新しく編曲してくれることもあり得る。
- c) 3番目の道は、作曲家が新しい声楽曲を書くことであるが、これは易しいことではない。メンデルスゾーンの演奏会用アリアは、数少ない例外である。歌を上手く書く才能があり、またヴィルトゥオーソについて体験的によく理解し、更に、聴衆には何が効果的かということを読んでいなければならない。おまけにドイツの作曲家は自分の個性にこだわりすぎる。最後に、作曲家は、作品の普及に尽力してくれる特定の演奏家の為に書くべきである。そうでない演奏会用アリアは、出版されても大抵売れ残ってしまう。芸術的側面に関しては、演奏会用アリアは、巧みなヴィルトゥオーソ的作品か、或いは、優れた詩による明瞭な性格を持っているべきである。どちらでもない漠然とした音楽で一般的に亡き恋人を嘆く様なものは、誰の興味をも惹かない。

以上のことは、器楽、とりわけピアノの独奏曲にも概ねあてはまる。ここでも演奏される曲の範囲は極めて狭い。ピアノ奏者は大体12曲から15曲位のオーケストラ付き協奏作品を挙げるが、実際演奏できるのは普通その内8から10曲位である。しかしここでも、効果のないものを選べとは要求できない。やはり(b)で示したことが解決法となるが、勿論ここではそのような世話は不要である。古い作品にも、新しい作品にも、単なる慣例によって締め出されているものがある。勿論初めて聴衆の前に出る若手はそんな曲を選べないだろうが、地位や名声のある人ならそうでもなかろう。この地でまだ行われていないことに注目させるべきである。2・3回は試みられたが、もっとしばしば、普通に行われるべきことである。

2.3.14 演奏会に於ける歌曲の上演

歌曲を演奏会で採り上げることはこのジャンル本来の規定に反する、という批判は正しいが、教会作品やオペラ抜粋同様、例外が認められるべきである。歌曲はまず第一に家庭、及びそれと同様の、室内楽や家庭音楽のみを演じる娯楽の集い Unterhaltungsabende に属する。しかしこのことは、今日までに通用しなくなってしまった。4重奏の楽しみ Unterhaltungen が歌を完全に締め出してしまったからである。歌曲は、公の場から完全に締め出され、もっと広い範囲へ広まっていく可能性を奪われるべきなのか？ドイツ特有で、ドイツ人が最も秀でていたジャンルが脇に追いやられて良いのか？それ故、このジャンル自身の為に、このジャンルの原理と首尾一貫性を犠牲にすべきである。演奏会に向かない歌曲は、特に重要なものも含めて、多い。しかしそうでない優れたものもある。そうした歌曲を上演することは、ベートーヴェンのソナタを演奏するのと同様、高い意味でのヴィルトゥオーソ的演奏である。

2.3.15 外国語による歌曲演奏

聴衆の殆どが理解出来ない言語による歌曲の演奏は、声を楽器として用いることになる。これは間違っており、たとえ演奏者が外国人であっても許されることではない。そもそも、同じ位の実力の歌手は国内にもいるのだから、外国人を雇う理由もない。ただしイタリア風ブラヴェラ・アリアのときは例外である。テキストに大した中身がなく、主眼は歌手にとっての便利さであって、ドイツ語に訳した場合の弊害の方がずっと大きいからである。珍しい民謡 Nationallieder も外国語のままで良い（訳はプログラムに併載する）。そうでないとこの場合も器楽と同じ Spielerei になってしまう。

[以上連載第3回]

2.3.16 疑いようもなく陳腐なヴィルトゥオーソの演奏

高い方向を追求する演奏会からこれが締め出されるのは当然である。ごく稀な例外として、曲が何も表現しないことにより技術そのものに光りが当たり、演奏家によっては特別に興味深いものになる場合がある。例えばヴェンツァーノ Venzano のワルツ・アリアのビュルデ=ナイ Bürde-Ney 夫人による演奏。我々に高度なヴィルトゥオーソ性への目を開かせるこのような場合に、作品についてとやかくいうのは、度量が狭い。ただし、プログラムの他の曲とあまりかけ離れない様にすべきである。ヴィルトゥオーソは関心を独り占めしてしまうだろうから、プログラム全般の構成に対する配慮が必要である。偉大な音楽祭でヴィルトゥオーソが注目を一身に集めてしまう、というのも嘆かわしい状態であり、そういう時は、他の物を選ぶ方が良いだろう。金銭上の問題が大事だということは否定しないが、音楽祭に於いてそれが唯一の基準となるべきではない。

2.3.17 演奏会のプログラム解説

これについては、既に雑誌〈提言 Anregungen〉²⁷ 第2巻の「標題音楽論」で述べたことを引用する。「標題音楽の一面的な主張者は、その原理を全く念頭に置いていない古い器楽作品さえ、小節毎に説明しようとする。これは、中に何が入っているのか確かめようとして自分の玩具を壊してしまう子供のように馬鹿げたやり方であり、芸術作品を台無しにしてしまう。逆に、当該の作品がそれを要求する場合には、プログラム解説は必要である。多くの新しい作品はそういう風に作られており、それさえ拒絶するのは間違いである。」

30年以上もベートーヴェンの交響曲を聴いてきた聴衆に、それを今更プログラムで解説するのはお笑いぐさだろうが、演奏会が始まったばかり、ベートーヴェンの交響曲もまだ耳新しい都市では適切なことである。その際様々な所でヴァーグナーの〔ベートーヴェンの交響曲についての〕プログラム解説が用いられて来たが、ヴァーグナーが全ての交響曲の解説を書いているのは残念なことである。どうしてもプログラム解説の必要な作曲家はヴァーグナー、ベルリオーズ、リスト等々である。ずっと早く理解の手助けを得ることが出来るのに、何故聴衆が何度も聴いて慣れるまで待つ必要がある。このような手助けをプログラムそのものや地元の新聞で得ることが出来るかどうかは、各地の事情に係っている。

2.3.18 聴衆に対する演奏会音楽監督の立場

これについては、既に幾つかの注意を示した。即ち聴衆に対する自主性と柔軟性を調和させること、視点を定めながら聴衆の望みを考慮に入れること、である。大抵はどちらか一方に片

寄っており、課題は、聴衆に指図するのと隷属的に従うのと、聴衆を指導すると同時に聴衆から教わるのとの、丁度中間を保つことにある。聴衆には指導が必要な憂うべき面があるが、その主張には偉大な点もある。音楽監督はつい自分の主観にこだわりがちであるが、聴衆から新鮮な影響を受けて、一般性と客観性に向けて自己を啓いていかねばならない。聴衆が成熟していない場合、段階を踏んで効果的に育成 herabbildung することなく新しい物を強制してしまうと、たやすく反対に出くわす。もう少し聴衆に寛容であれば避けられるはずである。

2.3.19 聴衆の立場

これは現代の生活全般の諸関係に制約されており、そちらが変わらない限り、完全には変わらないものである。一般に芸術家の立場は、聴衆に対する依存性が極めて強い。聴衆は裁判官の役割を楽しんでおり、一方大抵の芸術家は、自分たち自身がそうさせているのだということに気がついていない。作曲家であれ、ヴィルトゥオーソであれ、明らかに資格に欠けている場合は、聴衆が低く扱っても正当である。しかし芸術家が尊敬に値する場合は、欠点もより僅かに感じられ、関係は変化する。それでも聴衆が芸術家を落とす様に不満を表明するのは、改めるべき不作法である。本当は、喝采ですらあまり品の良いものではない。避難されたにせよ、赦されたにせよ、芸術家は可哀相な罪人なのである。逆に、舞台上のヴィルトゥオーソが余りにへつらいすぎるのも、同じことである。作法に適った礼儀正しさは必要だが、多すぎるのは良くない。その点では、当地の芸術家の登場の仕方は適切である。最後に、偉大な芸術家に対して、しばしば理解の不足から不評を与える場合がある。聴衆は恥をかき、笑い者になることを覚悟せねばならぬ。いずれにせよ、非難される様な不快の表明は、もはや一掃されるべきである。

2.3.20 批評の協力

批評の方針と演奏会組織の方針が異なるのは、嘆かわしいことである。今日、批評は、前線に位置して活動家達を擁護する務めを負っているのに対し、演奏会組織の方が遅れを取っているが故に、そうならざるを得ないのだが。勿論、批評がへつらうことも望ましくない。相互の自立性を損なわず友好的に歓迎し合うことが良い。夫々が自分側の利の為に策を労していたのでは、互いに協力し合うことはできないのだ。

2.3.21 演奏会組織に対する作曲家の立場

作曲家達に言いたい。君達が音楽監督に送った作品は決して不適当だった訳ではなく、君達

の判断が間違っていた訳ではないだろう、と。多くの作曲家達は自分の作品が演奏されないと嘆いていながら、無邪気にも、音楽監督が作品を採り上げなくても納得しているように見える。音楽監督は自分の興味で不採用にすることが出来、おかげで作曲家にとっては失敗を避けることが出来る訳だ。勿論作曲家の友人達の様な狭い範囲で気に入られたものでも、必ずしも大規模な公の場に相応しいとは限らない。作曲家達は、大都市の聴衆に対して演奏会組織が為すべきことをよく考慮し、自分の作品がその条件を満たすかどうかを省みるべきである。にもかかわらず、先程の作曲家に対する呼び掛けには耳を傾けてほしい。作曲家達は、声楽の場合ならテキストの選択に教養 Bildung が現れすぎているのだと、また交響曲がなかなか上演してもらえないのは、とても良くできすぎているからだろう、という具合に考えてよい。音楽監督が上演に乗り気でなければ、こうした事も拒否の理由になってしまうのである。音楽監督は、彼が正当に拒否出来るものと、自分の誤った擬古典主義のあまり拒絶したものとを区別してもらいたい。後者の場合は、芸術の神聖を認める人々の非難に出会うことになるだろう。

2.3.22 新しい演奏会組織の設立

我々の演奏会組織に望むことはまだ沢山あるが、それでもなお演奏会は現代に於ける真の芸術の在りかである。従って、現存の組織を大事に育てていけば良いだけではない。芸術の未来が楽劇の発展に基づくというヴァーグナーの立場から見ても、定期演奏会が未だにない都市にそれを設立しようという望みは正当化される。そのような都市では、さしあたり到達すべき進歩はそこに有るのである。

以上のことを私は今、演奏会組織の課題であると考えている。私の言葉が、望まれる演奏会改革の実現に貢献すれば有り難い。

[以上連載第4回]

2.4 傾向と立場

ブレンデルは冒頭、この改革論に於ける自分の立場に関して、党派性はひとまず措き、誰もが満足する方法を探るのだ、と言う。また、取りあえず「大都市の状況を基準」にするという限定付きながら、一般論として書くのだという態度が明らかにされている〔序文〕。だが本論に入るや、この公平さと一般性は疑わしくなる。

第1節から、メンデルスゾーンによって頂点に達した「我々の演奏会」について語られる。これが何を指すのかは、改めて言うまでもない。この論で言う「大都市」はライプツィヒに他

ならず、「演奏会」は具体的にゲヴァントハウス演奏会のことなのである。

またブレンデルは、22もの多項目に渉る様々な観点から論じているが、反面、その主張の力点は限られている。幾つもの項目で、視点は違っても結局同じことを繰り返している、ということも少なくない。

最も強く主張されているのは、新しい優れた作品をもっと採り上げよ、ということである〔第2, 4, 5, 9, 13節; 以下§で示す〕。採り上げるべき作曲家は、ベルリオーズ、リスト、ヴァーグナー。それに伴って、古びたものや価値の低いものを排除することも要請される〔§3, 4, 9〕。演奏会は、芸術の進歩のイニシアティヴをとらねばならない〔§2〕。従って、演奏会の監督は自分の好みに偏ってはならず〔§4〕、その誤った擬古典主義は批判されねばならない〔§21〕。

こうしてブレンデルの演奏会改革論の実体が明らかになる。これは、進歩主義的な立場から、「遅れを取っている」〔§20〕ゲヴァントハウス演奏会を批判し、改革を迫るものなのである。

ブレンデルの音楽観の基になっているのは、ヘーゲルの美学であり〔§12〕、ヴァーグナーの芸術理論である〔§22〕。音楽は時代と共に進歩する。音楽は、ヘーゲルによって音楽の上位に、そして諸芸術の中でも最高位に位置付けられた文芸 Poesie に近付かねばならない。器楽の時代は過ぎ去り、声楽の時代がやってくる〔§6〕。その究極の形は、ヴァーグナーの主張する総合芸術、所謂楽劇であり、ベルリオーズやリストの標題音楽は、その必然的過程として存在する。演奏会も、そうした進歩のなかで変化しなければならない。

これが、この演奏会改革論のいわばバッド・オスティナートとなり、上声で個別的ジャンル論、聴衆論、音楽家論などの変奏が展開されていく。だが基本的主張のかたくなさにも拘わらず、細部の論法は、既に述べた様にいささか散漫でさえあり、一応の原則を示しながらも現実に即した妥協、例外の許容が頻繁に認められる〔§5, 7, 10, 11, 12, 14, 15, 16〕。これは確かに、単なる原理の追求でなく実際の提言をしようという態度〔序文〕の現れではあるが、根拠が希薄な場合もあり〔例えば§11〕、この急進的改革論に折衷的な印象をもたらし、説得力を幾分弱めていることは否めない。

3. ゲヴァントハウス演奏会

3.1 ゲヴァントハウス演奏会とリーツ

ブレンデルの演奏会改革論は、他ならぬゲヴァントハウス演奏会に向けられたものであった。この演奏会は、1743年以來の〈大演奏会 Grosses Concert〉に由来する。周知の如く1781年

に新設の織物会館 Gewandhaus に会場を移し、その名を冠して新たな出発をすることになった。以来、ヒラー J.A. Hiller (在任：-1785)、シヒト J.G. Schicht (1785-1810)、シュルツ J.P.C. Schulz (1810-1827)、ポーレンツ C.A. Polenz (1827-1835) の時代を経、1835年にメンデルスゾーンを音楽監督に迎えて、ドイツ最高のオーケストラ演奏会となる。問題はその後である。

メンデルスゾーンは1847年11月4日、永遠の眠りにつく。後任の選出は、この巨匠の業績が偉大であっただけに余計、難行した。急遽シーズンの残りを担当した副指揮者ガーゼ N.W. Gade, 1817-1890 は、第一の後継者として期待されたが、翌年春、プロシアと故国デンマークとの戦争により帰国を余儀なくされた。白羽の矢は、ライプツィヒ歌劇場の音楽監督に就任して間もないユリウス・リーツ Julius Rietz, 1812-1877 に当てられた。

リーツは1812年12月28日ベルリンに生まれた。幼少からチェロを学び、ケーニヒシュタット歌劇場の楽員を経て、1834年、当時デュッセルドルフ市の音楽監督であったメンデルスゾーンのもとで副指揮者となり、メンデルスゾーンがデュッセルドルフを離れてからは後任として音楽監督を務めた。ライプツィヒには丁度メンデルスゾーンの死の1ヶ月前にやって来たばかりで、ここでもまたその後を継ぐことになったのである。

しかし、予想された事ながら、歌劇場と演奏会の両方をこなすことには相当な無理が伴った。加えて、リーツは音楽院で教鞭を取り、ジングアカデミーの指導も行っていった。何とか4シーズンを務めた後、彼はやはり劇場に専念することを決意、ゲヴァントハウス演奏会に対して辞意を表明する。とはいえ、代わりはいない。シューマンを含め、ベネット W.S. Benett, 1816-1875、ヒラー F. Hiller, 1811-1885 等の名も挙げたが、演奏会幹部には適切だと認められなかった。苦肉の策として、1852/53年のシーズンは前半期をコンサートマスターのダーフィット Ferdinand David, 1810-1873 が指揮し、後半期にはガーゼが呼び寄せられる。翌53/54年のシーズンは全てダーフィットが担当するが、どうにも荷が重過ぎる。やはり、リーツに頼むしかない。遂には、演奏会幹部の一人でもあったライプツィヒ市長が乗り出し、リーツが歌劇場の仕事を退いてゲヴァントハウスに専念できるよう劇場側を説得して、漸く事態は解決することになったのである。

ゲヴァントハウスのリーツ時代は1860年に幕を閉じる。彼が宮廷楽長としてドレスデンに招かれたからである。ブレンデルが1856年の改革論で批判したのは、このリーツ時代であった訳である。後任には、当時ケルンで活躍しており、やはりメンデルスゾーンと繋がりがあったライネッケ C. Reinecke, 1824-1910 が選ばれ、1895年まで、35年もの長きに涉って務めることになる²⁸。

3.2 演奏曲目

リーツ時代のゲヴァントハウス演奏会は、本当に、ブレンデルから強く批判され、改革を求

められねばならぬものであったのか。ブレンデルの「急進性」は既に見た所だが、一方のゲヴァントハウスに「保守性」は確かに見られるのか。またリーツ時代のみならずその前のメンデルスゾーン時代、或いはその後のライネッケ時代も併せ見て、何らかの一貫した傾向が認められるのか、逆に各音楽監督の個性はどの程度現れているのか。これらを検討する為に、実際のゲヴァントハウス演奏会の演奏曲目を調べることになる。

データの典拠は、ゲヴァントハウスの100周年〔1881〕を記念してデルフェル Alfred Dörffel が編んだ『100年史』²⁹の巻末に付された作曲家別演奏曲目一覧〈Statistik der Concerte im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, I. Uebersicht der aufgeführten Compositionen vom 25. November 1781 bis 31. März 1881〉である。この一覧表にはゲヴァントハウスに本拠を移してから100年間に行われた演奏会の曲目が、作曲家・作品別に「可能な限り完全に」載せられている³⁰。本稿ではその内、メンデルスゾーン時代及びリーツ時代を含む1830年から1869年までの40年間について、24人の作曲家の作品が何回・何曲採り上げられたかを調べた。

当時ゲヴァントハウスの演奏会は大きく4種類に分けられていた。〈定期演奏会 Abonnement-Concerte〉の他に、〈オーケストラ年金基金の為の慈善演奏会 Concerte zum Besten des Orchester-Pensionsfonds〉、〈貧しい人たちの為の慈善演奏会 Concerte zum Besten der Armen〉、〈特別演奏会 Extraconcert〉の3つがあったのである。当然ながら最も主要なものである〈定期演奏会〉は、毎年ミカエル祭〔9月29日〕の週から始まり、年末年始を除く毎週木曜日、計20回を1シーズンとして行われていた。また、福利的な目的で行われる2種の演奏会はどちらも毎年1回で、年によって違いはあるものの、〈オーケストラ年金基金の為〉の方は大抵11月頃、〈貧しい人たちの為〉の方は「枝の主日（復活祭直前の日曜日）」に行われた。〈特別演奏会〉は、ゲヴァントハウスのホールで演奏会を開きたいという音楽家、多くは当地に訪れたヴィルトゥオーソ達の自主的な希望によって、その都度行われた。企画自体はゲヴァントハウス演奏会幹部によるものではないが、その音楽家の実力等に関する幹部の審査を通った場合のみ開催が許された³¹。不定期である為1年間の回数は定まっていないが、本稿で扱う40年間では多い年で18回、少ない年で3回、平均して年間約8回行われている（表2）。従ってゲヴァントハウスでは1シーズンに都合約30回の演奏会が行われていたことになる。

作曲家24人は、基本的には演奏頻度、更にブレンデルの改革論の論旨との関わりによって選んでいる。次の様な人達がいる。歴史的・古典的な作曲家（バッハ、ヘンデル、ハイドン、モーツァルト）。19世紀前半に活躍し「現代」の基礎を作った作曲家（ケルビーニ、ベートーヴェン、シュポア、ウェーバー、ロッシーニ、シューベルト）。メンデルスゾーン及び同世代の大家（シューマン、ショパン）。メンデルスゾーンの友人及び後継者達（ダーフィット、ヒラー、リー

ツ、ベネット、ガーゼ、ライネッケ)。ヴィルトゥオーソ達 (タールベルク、ドライショック)。最後に、「進歩的」な人達 (ベルリオーズ、リスト、ヴァーグナー)。作曲家の世代や傾向を基準としてひとまず上記の様に分類してみた。ヴィルトゥオーソとしては2人の名だけを挙げてあるが、勿論、リストは言わずもがな、ダーフィットやショパンもヴィルトゥオーソに含め得る訳であり、この分類はあくまで便宜上のものである。

調査の結果は、以下に表の形で示す。

表3は、これらの作曲家の作品が毎年何回採り上げられたかを、器楽・声楽に分けて示したものである。最下部には回数と曲数の40年間通算の累計を記している。作曲家の配列は生年順である。

表4はそれに基づき、この40年間に、また各音楽監督の時代に、その作曲家がどの位採り上げられたかを示したものである。音楽監督の在任期間が夫々異なるので、比較の為に、累計のほか1年当たりの平均回数を示す。また、ここでは器楽・声楽別の数値以外に、両者を併せた全作品についての統計も示している。作曲家はやはり生年順である。

更に表5は、表4の全作品に関する数値を基に、各作曲家の演奏頻度の順位を示したものである。ゲヴァントハウスの、また各音楽監督の、作曲家に対する嗜好はこの表で端的に見ることが出来る。

最後の表6は、演奏頻度の高い作品を作曲家毎に挙げたものである。頻度の高い作曲家については通算20回以上を目安としているが、その他、少なくとも比較の対象として興味深いもの、ブレンデルの論との関係で必要なものは挙げた。

なお、これらの表に於ける演奏回数と曲数の数え方について付言しておかねばならない。器楽曲についてはさほど問題ではないが、声楽曲、特にオペラやオラトリオの場合、その中から何曲か、アリアや重唱を抜粋して採り上げられるのが普通である。その際、それらは全て同一の曲として扱うが、回数は別々に数えている。つまり、一つの演奏会であるオペラからアリアが3曲歌われた場合、この統計では曲数は1、回数は3となる。あるオペラが何回の演奏会で採り上げられたか、ではなく、そのオペラの曲が何回演奏会に登場したか、を数えているのである。表6では、「≪ ≫より」と表記した曲が概ねこれに該当する。

また、ここで言う各音楽監督の「時代」についても、注意すべき点がある。先に述べた通り、ここでの統計が扱うのは1830年から1869年までである。メンデルスゾーンとリーツの在任期間は、その中にすっかりはまり込んでしまうので問題ない。だがポーレンツの在任は1827年～1835年、ライネッケは1860年～1895年であり、従ってポーレンツでは最初の3年間、ライネッケでは後の26年間がこの統計から省かれている。各「時代」の演奏回数や頻度という時、両端

の「時代」についてはこうした限定のもとで考えている、ということをおぼろげに忘れない。

【表 2】〈特別演奏会〉の回数（1830～1869）

年代	回	年代	回	年代	回	年代	回
1830	6	1840	12	1850	4	1860	4
1831	3	1841	6	1851	5	1861	7
1832	14	1842	9	1852	3	1862	8
1833	8	1843	18	1853	3	1863	9
1834	9	1844	11	1854	5	1864	7
1835	11	1845	10	1855	4	1865	5
1836	10	1846	9	1856	6	1866	4
1837	11	1847	8	1857	4	1867	12
1838	12	1848	6	1858	6	1868	12
1839	7	1849	4	1859	6	1869	5

※ 各音楽監督の時代の平均回数
 ポーレンツ（1830～1834）：8.0
 メンデルスゾーン（1835～1847）：10.3
 リーツ（1848～1859）：4.7
 ライネッケ（1860～1869）：7.3

3.3 傾向と立場

表 3 から表 6 までの結果を基に、ゲヴァントハウス演奏会の傾向を考察する。ここではまず、前節 3.2 で示した作曲家の世代・傾向によるグループ分けに添いつつ、主として作曲家の選択に関する傾向を見る。ブレンデルがその改革論で具体的な作曲家や作品に言及していた場合には、それについても触れる。最後にそれらをまとめ、また声楽と器楽の比率についても考察する。

3.3.1 歴史的・古典的な作曲家（バッハ、ヘンデル、ハイドン、モーツァルト）

バッハとヘンデルは通算の演奏頻度で 11 位と 12 位に並ぶ。どの時代に於いても頻度がほぼ同等であるのに対し、曲の種別、器楽・声楽の割合は全く対照的で、バッハが専ら器楽曲、一方のヘンデルは声楽曲が殆どである。二人は言わば相互補完的な作曲家として扱われているかのように見える。そう頻繁ではないが、確実に演奏されており、しかも全体的な傾向としては着実に演奏回数が増え続けている。ポーレンツ時代にはバッハは演奏されておらず、メンデルスゾーンによるバッハ復興という歴史的事件が確認出来る。ライネッケの時代に特に頻度が高くなるのは、旧バッハ全集に代表される様な楽譜の出版が盛んになり³²、演奏出来る作品の幅が広がったことによるものであろう。この頃から、彼らの作品が古典としての揺るぎない地位を確立するのである。

【表3】ゲヴァントハウス演奏会 作曲家別演奏頻度〔i：器楽，v：声楽〕

指揮者	年代	J.S. Bach バッハ 1685—1750		G.F. Handel ヘンデル 1685—1759		J. Haydn ハイドゥン 1732—1809		W.A. Mozart モーツァルト 1756—1791		L. Cherubini ケルビーニ 1760—1842		L.v. Beethoven ベートーヴェン 1770—1827		L. Spohr シュポア 1784—1859		C.M.V. Weber ウエーバー 1786—1826	
		i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v
メン デル ス ゾ ー ン	1830				1	2	5	3	14	4		15	7	4	3	2	5
	31					2	3	5	9	1		12	3	2	3	4	7
	32				1	2	1	8	10	3	6	13	3	3	3	5	12
	33					2	2	2	10	3	4	17	4	4	3	4	2
	34					2	3	4	8	2	2	15	1	4	2	2	4
	35	1			1	2	3	5	11	3	4	13	8	5	2	5	6
	36				3	4	7	2	2	3	19	5	3	3	7	6	6
	37	1			3	2	1	4	16	2	18	5	4	2	6	3	3
	38	2			4	3	3	10	13	5	5	14	6	3	1	7	4
	39				4	2	2	3	2	2	3	15	6	1	2	7	4
	40	1				2	2	3	11	4	1	15	1	1		7	2
	41	3	2	2	3	3	10	7	11	1		19	7	4	1	8	1
	42				2	2	2	3	8	2	2	17	2	4	6	8	2
	43	6	4		5	2	1	4	12	1	1	14	6	5	6	6	13
	44	2	1	1	2	1	3	4	7	1	1	15	2	5	3	7	2
	45				1	2	1	3	11	1		13	3	3	3	6	8
	46				2	2	3	6	15	4	2	23	4	3	4	6	8
	47	3	1	1	2	2	4	4	5	3	14	1	1	8	4	7	8
	48				1	2	3	4	11	6	3	21	7	5	3	5	8
49	1			1	2	3	4	11	4		13	4	2	4	3	3	
50	3			2	1	2	3	10	4	2	13	1	2	2	7	2	
51	1	1		2	2	4	8	5	5		17	3		4	6	4	
52	1		1	3	2	1	2	10	3	1	17	2	3	2	6	4	
53	2			1	2	2	2	4	3	1	17	4	2	2	4	2	
54	2	1		2	2	2	3	12	3	1	16	3	2		7	4	
55	3		1	3	2	4	4	8	4	1	16	1	5	3	4	4	
56	1	1			2		10	13	3	1	13	4	4	5	4	2	
57	4	1	1	4	2	6	5	6	4		23	2	1	1	4	3	
58			1	6	2	4	3	9	4		15	4	1	4	2	2	
59	5	1		2	2	1	4	5	3	1	20	5	3	6	3	3	
60	5	1	2	2	3	2	3	12	5	2	13	3	2		3	1	
61	4	1		4	2	3	9	4	2	12	1	4	6	1	5		
62	2	1		2	3		3	6	3	1	16	1		2	5		
63	6			5	2	3	5	4	2	1	15	4	4		5	2	
64	2	2		6	2	1	4	6	4		19	2	3	2	4		
65	3	1	1	5	2	1	6	8	4	1	19	2	5	1	4	4	
66	2	1	2	8	4	5	2	5	4		11	2	2	3	1	2	
67	3	1	1	1			9	8	3		15	4	2		4	2	
68	6		1	1	1	1	1	8	2		14	2	3	3	2	4	
69	4			6	2	2	5	4	3	2	15	2	5	1	4	2	
回 数	計	79	21	15	101	83	83	174	351	126	55	631	130	120	106	191	159
		100		116		166		525		181		761		226		350	
曲 数	計	36	6	12	29	25	12	38	30	11	19	58	18	38	10	18	14
		42		41		37		68		30		76		48		32	

フランツ・ブレンデルの演奏会改革論とゲヴァントハウス・コンサート

指揮者	年代	1762-1868 G. Rossini		1797-1828 F. Schubert		1803-1869 H. Berlioz		1806-1847 F. Mendelssohn-B.		1810-1856 R. Schumann		1810-1849 F. Chopin		1810-1873 Ferdinand David		1811-1886 F. Liszt	
		i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v
メン デル ス ゾ ン	1830	2	15														
	31		6														
	32	1	19														
	33		18						2		1						
	34	1	20						8								
	35	1	9						10					2			
	36		8		2				10					3			
	37	1	7		1				8	4				3			
	38		11						4	6				5		2	
	39		8		2				9	3				5		1	
40		8		3	2			5	1	2			5		7		
41		3		1	2			6	5	3			3		8		
42	1	7		1	2			11	1	1			4		2		
43		3		3				6	4	4			3				
44	1	8		3	2		5	7	7	3			3		3		
45		2		1				4	5	1			6				
46	1	6		1				6	2	5		4	4				
47		3		1	4			7	4	1			4				
48		3		1	2			4	5	3			5				
49		2		4				10	9	3			1		1		
50	1	6		3	5			7	4	8			3		1		
51	1	6		1	4			8	8	8			2	1	1		
52	1	4		1	2			8	7	7			3				
53	1	5		2	3		4	7	4	5			2		1		
54				2				9	16	8			6		2		
55		7		1	1			11	8	7			2				
56		6		1	1			9	7	9			2				
57		2		2	5			10	5	10		3	1		5	1	
58		8		3	1			6	5	6		1	2		1		
59	1	3		2	3			7	5	10			1		1	1	
60		6		4				10	4	11			2				
61		5		2	4			7	4	9			3		1		
62		2		2	1			10	6	5			2		1		
63		1		1	7		1	10	2	6			1		1		
64		1		3	2			6	5	6							
65		1		2	2			7	3	8			1		3		
66	1	6		2	2			5	6	8			3				
67		4		4	4		1	6	3	10			7		6		
68	1	4		1	6		1	11	7	8			4		1		
69		3		2	2			3	3	13			1				
回数	計	16	242	49	82	12	11	274	161	188	93	66	2	85	1	49	6
			258		131		23		435		281		68		86		55
曲数	計	1	27	13	66	5	4	33	45	53	47	26	1	28	1	28	5
			28		79		9		78		100		27		29		33

指揮者	年代	F. Hiller 1811—1885		ヒラー		S. Thalberg 1812—1871		タールヘルク		J. Rieltz 1812—1877		リーツ		R. Wagner 1813—1883		ヴァーグナー		W.S. Bennett 1819—1875		N.W. Gade 1817—1890		A. Dreyschokk 1819—1899		C. Reinecke 1824—1910		
		i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	i	v	
メン デル ス ゾ ン	1830																									
	31																									
	32																									
	33																									
	34																									
	35																									
	36	1			1																					
	37	2																								
	38						7																			
	39	1																								
	40	1		1					2																	
	41						4		2		1															
	42						3																			
	43	3		1			1		1																	
	44			2			1		3																1	
	45	1									1															
	46	1					1		1		1															
	47	1					1		1		1															
	48	1							2		2														1	
	49	2							3		1															
	50	1							2		1															1
	51										2															
	52						1		1		1															
	53						1		1		1															
	54	1					1		1		1															
	55	3							5		2															1
	56								3		1															
	57	1							4		2															
	58	1							1		1															
59								2		2																
60	1		1					4																1	1	
61										2														2	2	
62	1		1					1																1	3	
63	1		1					1																1	1	
64			1					2																2	2	
65																								1	1	
66			2																					1	1	
67	2							2		1														2	3	
68			2					1		1														3	1	
69			1					2																4	2	
回数	計	26	14	18	1	48	20	19	10	28	1	71	21	24	0	25	19									
			40		19		68		29		29			92		24		44								
曲数	計	17	12	11	1	13	14	8	5	7	1	13	9	22	0	13	15									
			29		12		27		13		8			22		22		28								

【表4】ゲヴァントハウス演奏会（1830～1869）に於ける作曲家別演奏頻度

〔時代毎の回数累計と1年当たりの平均演奏回数、i：器楽、v：声楽〕

作曲家		ポーレンツ 1830～1834		メンデルスゾーン 1835～1847		リーツ 1848～1859		ライネッケ 1860～1869		40年間通算 1830～1869	
		累計	平均	累計	平均	累計	平均	累計	平均	累計	平均
バッハ Bach 1685-1750	i			19	1.5	23	1.9	37	3.7	79	2.0
	v			8	0.6	5	0.4	8	0.8	21	0.5
	全			27	2.1	28	2.3	45	4.5	100	2.5
ヘンデル Händel 1685-1759	i			4	0.3	4	0.3	7	0.7	15	0.4
	v	2	0.4	32	2.5	27	2.3	40	4.0	101	2.5
	全	2	0.4	36	2.8	31	2.6	47	4.7	116	2.9
ハイドン Haydn 1732-1809	i	10	2.0	29	2.2	23	1.9	21	2.1	83	2.1
	v	14	2.8	29	2.2	26	2.2	14	1.4	83	2.1
	全	24	4.8	58	4.5	49	4.1	35	3.5	166	4.2
モーツァルト Mozart 1756-1791	i	22	4.4	63	4.8	48	4.0	41	4.1	174	4.4
	v	51	10.2	123	9.5	107	8.9	70	7.0	351	8.8
	全	73	14.6	186	14.3	155	12.9	111	11.1	525	13.1
ケルビーニ Cherubini 1760-1842	i	13	2.6	33	2.5	46	3.8	34	3.4	126	3.2
	v	12	2.4	23	1.8	11	0.9	9	0.9	55	1.4
	全	25	5.0	56	4.3	57	4.8	43	4.3	181	4.5
ベートーヴェン Beethoven 1770-1827	i	72	14.4	209	16.1	201	16.8	149	12.4	631	15.8
	v	15	3.0	56	4.3	36	3.0	23	1.9	130	3.3
	全	87	17.4	265	20.4	237	19.8	172	14.3	761	19.0
シュポーア Spohr 1784-1859	i	17	3.4	42	3.2	31	2.6	30	3.0	120	3.0
	v	14	2.8	41	3.2	33	2.8	18	1.8	106	2.7
	全	31	6.2	83	6.4	64	5.3	48	4.8	226	5.7
ウェーバー Weber 1786-1826	i	17	3.4	84	6.5	57	4.8	33	2.8	191	4.8
	v	30	6.0	66	5.1	41	3.4	22	1.8	159	4.0
	全	47	9.4	150	11.5	98	8.2	55	4.6	350	8.8
ロッシーニ Rossini 1792-1868	i	4	0.8	5	0.4	5	0.4	2	0.2	16	0.4
	v	78	15.6	83	6.4	52	4.3	29	2.9	242	6.1
	全	82	16.4	88	6.8	57	4.8	31	3.1	258	6.5
シューベルト Schubert 1797-1828	i			13	1.0	17	1.4	19	1.9	49	1.2
	v			15	1.2	33	2.8	34	3.4	82	2.1
	全			28	2.2	50	4.2	53	5.3	131	3.3
ベルリオーズ Berlioz 1803-1869	i			5	0.4	4	0.3	3	0.3	12	0.3
	v			5	0.4	5	0.4	1	0.1	11	0.3
	全			10	0.8	9	0.8	4	0.4	23	0.6
メンデルスゾーン Mendelssohn 1809-1847	i	10	2.0	93	7.2	96	8.0	75	7.5	274	6.9
	v			35	2.7	83	6.9	43	4.3	161	4.0
	全	10	2.0	128	9.8	179	14.9	118	11.8	435	10.9

作曲家		ポーレンツ 1830~1834		メンデルスゾーン 1835~1847		リーツ 1848~1869		ライネッケ 1860~1869		40年間通算 1830~1869	
		累計	平均	累計	平均	累計	平均	累計	平均	累計	平均
シューマン Schumann 1810-1856	i	1	0.2	19	1.5	84	7.0	84	8.4	188	4.7
	v			16	1.2	30	2.5	47	4.7	93	2.3
	全	1	0.2	35	2.7	114	9.5	131	13.1	281	7.0
ショパン Chopin 1810-1849	i	8	1.6	11	0.8	24	2.0	23	2.3	66	1.7
	v					2	0.2			2	0.1
	全	8	1.6	11	0.8	26	2.2	23	2.3	68	1.7
ダーフィット Ferd. David 1810-1873	i			50	3.8	22	1.8	13	1.3	85	2.1
	v					1	0.1			1	0.0
	全			50	3.8	23	1.9	13	1.3	86	2.2
リスト Liszt 1811-1886	i			23	1.8	13	1.1	13	1.1	49	1.2
	v			4	0.3	2	0.2			6	0.2
	全			27	2.1	15	1.3	13	1.1	55	1.4
ヒラー Hiller 1811-1885	i			11	0.8	10	0.8	5	0.5	26	0.7
	v			4	0.3	1	0.1	9	0.9	14	0.4
	全			15	1.2	11	0.9	14	1.4	40	1.0
タルベルク Thalberg 1812-1871	i			17	1.3	1	0.1			18	0.5
	v			1	0.1					1	0.0
	全			18	1.4	1	0.1			19	0.5
リーツ Rietz 1812-1877	i			10	0.8	25	2.1	13	1.3	48	1.2
	v			3	0.2	14	1.2	3	0.3	20	0.5
	全			13	1.0	39	3.3	16	1.6	68	1.7
ヴァーグナー Wagner 1813-1883	i	3	0.6	2	0.2	7	0.6	7	0.7	19	0.5
	v			1	0.1	5	0.4	4	0.4	10	0.3
	全	3	0.6	3	0.2	12	1.0	11	1.1	29	0.7
ベネット Bennett 1816-1875	i			18	1.4	8	0.7	2	0.2	28	0.7
	v					1	0.1			1	0.0
	全			18	1.4	9	0.8	2	0.2	29	0.7
ガーゼ Gade 1817-1890	i			14	1.1	39	3.3	18	1.8	71	1.8
	v			3	0.2	12	1.0	6	0.6	21	0.5
	全			17	1.3	51	4.3	24	2.4	92	2.3
ドライショック A. Dreyschock 1818-1869	i			8	0.6	14	1.2	2	0.2	24	0.6
	v										
	全			8	0.6	14	1.2	2	0.2	24	0.6
ライネッケ Reinecke 1824-1910	i			1	0.1	6	0.5	18	1.8	25	0.6
	v					3	0.3	16	1.6	19	0.5
	全			1	0.1	9	0.8	34	3.4	44	1.1

【表5】ゲヴァントハウス演奏会（1830～1869）に於ける作曲家別演奏頻度
〔1年当たりの平均演奏回数と順位〕

作曲家	ポーレンツ 1830～1834		メンデルスゾーン 1835～1847		リーツ 1848～1859		ライネッケ 1860～1869		40年間通算 1830～1869	
	順位	頻度	順位	頻度	順位	頻度	順位	頻度	順位	頻度
ベートーヴェン	1	17.4	1	20.4	1	19.8	1	14.3	1	19.0
モーツァルト	3	14.6	2	14.3	3	12.9	4	11.1	2	13.1
メンデルスゾーン	8	2.0	4	9.8	2	14.9	3	11.8	3	10.9
ウェーバー	4	9.4	3	11.5	5	8.2	8	4.6	4	8.8
シューマン	12	0.2	11	2.7	4	9.5	2	13.1	5	7.0
ロッシーニ	2	16.4	5	6.8	7	4.8	13	3.1	6	6.5
シュポーア	5	6.2	6	6.4	6	5.3	6	4.8	7	5.7
ケルビーニ	6	5.0	8	4.3	7	4.8	10	4.3	8	4.5
ハイドン	7	4.8	7	4.5	10	4.1	11	3.5	9	4.2
シューベルト			12	2.2	9	4.2	5	5.3	10	3.3
ヘンデル	11	0.4	10	2.8	12	2.6	7	4.7	11	2.9
バッハ			13	2.1	13	2.3	9	4.5	12	2.5
ガーゼ			15	1.3	8	4.3	14	2.4	13	2.3
ダーフィット			9	3.8	15	1.9	18	1.3	14	2.2
ショパン	9	1.6	18	0.8	14	2.2	15	2.3	15	1.7
リーツ			17	1.0	11	3.3	16	1.6	15	1.7
リスト			13	2.1	16	1.3	18	1.3	16	1.4
ライネッケ			22	0.1	20	0.8	12	3.4	17	1.1
ヒラー			16	1.2	19	0.9	17	1.4	18	1.0
ヴァーグナー	10	0.6	21	0.2	18	1.0	19	1.1	19	0.7
ベネット			14	1.4	20	0.8	21	0.2	19	0.7
ドライショック			20	0.6	17	1.2	21	0.2	20	0.6
ベルリオーズ			19	0.8	20	0.8	20	0.4	21	0.6
タールベルク			14	1.4	21	0.1			22	0.5

【表6】ゲヴァントハウス演奏会（1830～1869）に於ける演奏頻度の高い作品とその回数〔作曲家別，i：器楽，v：声楽〕

バッハ J.S. Bach	全 42曲 [i 36 v 6] 全110回 [i 89 v 21]	i 交響曲第 8 番	33
		i 交響曲第 9 番	28
		i 交響曲第 6 番	26
i 管弦楽組曲 D dur [第 3 番]	11	i 交響曲第 2 番	24
		i 交響曲第 1 番	9
ヘンデル G.F. Händel	全 41曲 [i 12 v 29] 全116回 [i 15 v 106]	i ピアノ協奏曲第 5 番 [皇帝]	24
		i 序曲<レオノーレ>第 3 番	41
		i <献堂式>序曲	30
v <メサイア>より	17	i <コリオラン>序曲	25
		v <フィデリオ>より	31
ハイドゥン J. Haydn	全 37曲 [i 25 v 12] 全166回 [i 83 v 83]	v レチタティーヴォとアリア <おお裏切り者め>	23
i 交響曲 G dur [軍隊]	7	シュポーア L. Spohr	全 48曲 [i 38 v 10] 全226回 [i 120 v 106]
i 交響曲 Es dur [太鼓連打]	5		
v <天地創造>より	41	i 交響曲第 4 番	17
v <四季>より	13	i ヴァイオリン協奏曲第 8 番	15
モーツァルト W.A. Mozart	全 68曲 [i 38 v 30] 全 25回 [i 174 v 351]	v <イエソソダ>より	32
		v <ファウスト>より	30
		v <ゼミーレとアズール>より	24
i 交響曲 C dur [K. 551]	29	ウェーバー C.M.v. Weber	全 32曲 [i 18 v 14] 全350回 [i 191 v 151]
i 交響曲 g moll [K. 550]	21		
i 交響曲 Es dur [K. 543]	20	i <オイリアンテ>序曲	42
v <皇帝ティトの慈悲>より	73	i <オベロン>序曲	40
v <フィガロの結婚>より	69	i <魔弾の射手>序曲	28
v <ドン・ジョヴァンニ>より	39	i 祝典序曲	20
v <イドメネオ>より	28	v <オベロン>より	38
v <コシ・ファン・トゥッテ>より	24	v <オイリアンテ>より	32
v <魔笛>より	23	v <魔弾の射手>より	31
ケルビーニ L. Cherubini	全 30曲 [i 11 v 19] 全181回 [i 126 v 55]	ロッシーニ G. Rossini	全 28曲 [i 1 v 27] 全258回 [i 16 v 242]
i <水運び人>序曲	27		
i <アナクレオン>序曲	24	♯ <ウィリアム・テル>序曲	15
i <アバンセラージュ>序曲	24	v <セミラーミデ>より	56
v <ロドイスカ>より	11	v <ウィリアム・テル>より	38
ベートーヴェン L.V. Beethoven	全 76曲 [i 58 v 18] 全761回 [i 631 v 130]	シューベルト F. Schubert	全 79曲 [i 13 v 66] 全131回 [i 49 v 82]
i 交響曲第 5 番	44		
i 交響曲第 7 番	43	i 交響曲 C dur [大ハ長調]	31
i 交響曲第 3 番	41	v 歌曲<岩の上の羊飼い>	4
i 交響曲第 4 番	39	v <美しい水車小屋の娘>全曲	1

ベルリオーズ H. Berlioz	全 15曲 [i 8 v 7] 全 23回 [i 12 v 11]	ヒラー F. Hiller	全 29曲 [i 17 v 12] 全 40回 [i 26 v 14]
i 交響曲《ロミオとジュリエット》 (抜粋を含む) 3		i 演奏会用序曲第1番 5	
メンデルスゾーン F. Mendelssohn-B.	全 78曲 [i 33 v 45] 全335回 [i 274 v 61]	タールベルク S. Thalberg	全 12曲 [i 11 v 1] 全 19回 [i 18 v 1]
i 序曲《静かな海と楽しい航海》 34 i 序曲《フィンガルの洞窟》 33 i 序曲《真夏の夜の夢》 27 i 交響曲第3番 [スコットランド] 22 i ピアノ協奏曲第1番 21 i ヴァイオリン協奏曲 15 v 演奏会用アリア 《不幸な人よ!》 15 v 《聖パウロ》 (含抜粋) 14		i 《モーゼス》の主題による 幻想曲 [Pf] 3	
シューマン R. Schumann	全100曲 [i 53 v 47] 全281回 [i 188 v 93]	リーツ J. Rietz	全 27曲 [i 13 v 14] 全 68回 [i 48 v 20]
i 交響曲第1番 2 i 《ゲノヴェーヴァ》序曲 17		i 演奏会用序曲 A dur 20	
ショパン F. Chopin	全 27曲 [i 26 v 1] 全 68回 [i 66 v 2]	ヴァーグナー R. Wagner	全 13曲 [i 8 v 5] 全 29回 [i 19 v 10]
i ピアノ協奏曲第1番 12 i ピアノ協奏曲第2番 6 i スケルツォ Op.31 [Pf] 4 i バルカローレ [Pf] 4		i 《ローエングリン》前奏曲 5 i 序曲《ファウスト》 4 v 《ローエングリン》より 3	
ダーフィト Ferdinand David	全 29曲 [i 28 v 1] 全 86回 [i 85 v 1]	ベネット W.S. Bennett	全 8曲 [i 7 v 1] 全 29回 [i 28 v 1]
i ロシアの歌による 主題と変奏曲 [Vn] 9		i 序曲《水の精 Najaden》 11 i 序曲《森の妖精》 10	
リスト F. Liszt	全 33曲 [i 28 v 5] 全 55回 [i 49 v 6]	ガーゼ N.W. Gade	全 22曲 [i 13 v 9] 全 92回 [i 71 v 21]
i 《ドン・ジョヴァンニ》 の主題による幻想曲 [Pf] 6 i 交響詩《前奏曲》 1 i 交響詩《マゼッパ》 1		i スコットランド風序曲 《高地にて》 13 i 交響曲第4番 13	
i Pf. と Orch. の為のロンド 2 i 狂詩曲 [Pf] 2		ドライショック A. Dreyschock	
i 《ドン・ジョヴァンニ》 の主題による幻想曲 [Pf] 6 i 交響詩《前奏曲》 1 i 交響詩《マゼッパ》 1		全 22曲 [i 22 v 0] 全 24回 [i 24 v 0]	
i 《ドン・ジョヴァンニ》 の主題による幻想曲 [Pf] 6 i 交響詩《前奏曲》 1 i 交響詩《マゼッパ》 1		ライネッケ C. Reinecke	
i 《ドン・ジョヴァンニ》 の主題による幻想曲 [Pf] 6 i 交響詩《前奏曲》 1 i 交響詩《マゼッパ》 1		全 28曲 [i 13 v 15] 全 44回 [i 25 v 19]	
i 《ドン・ジョヴァンニ》 の主題による幻想曲 [Pf] 6 i 交響詩《前奏曲》 1 i 交響詩《マゼッパ》 1		i 序曲《コボルト夫人》 5	

ハイドンとモーツァルトは、ブレンデルの改革論ではほぼ対等に扱われており、どちらも「既に歴史的存在」で、段々減らしていくべき作曲家であった〔§4〕。だが実際の演奏会では、二人の扱われ方は全く異なっている。モーツァルトは通算2位、常に高い演奏頻度を保っているが、ハイドンは9位でしかない。また、モーツァルトに於いて声楽が器楽の約倍を占めるのに対して、ハイドンでは両者の割合はほぼ等しい。強いて共通点を挙げれば、両作曲家共に僅かづつながら減少傾向が認められることであろう。そしてこの点で、ブレンデルの要請は実は満たされていた、つまり批判はやや的外れていたと言うことができよう。勿論それでも尚、ブレンデルが要求する「進歩的」作曲家達に較べてずっと多いことは確かであり、そこにこそ彼の真意があるのだが。具体的な曲目からは、当時のゲヴァントハウス演奏会に於いてハイドンはまず第一にオラトリオ作曲家であり、モーツァルトはオペラ作曲家であったということがわかる。その上、今日の眼から見ると、それらのジャンルに於ける曲の嗜好が興味深い。ハイドンの2大オラトリオの内では《天地創造》の方がはるかに好まれていた。モーツァルトのオペラの第1位は《皇帝ティトの慈悲》であり、ブレンデルが聴き飽きたという《フィガロ》や《ドン・ジョヴァンニ》〔§13〕よりなお多く、《魔笛》の3倍以上の頻度である。《イドメネオ》も、《コシ・ファン・トゥッテ》や《魔笛》より多かった³³。

3.3.2 19世紀前半に活躍し「現代」の基礎を作った作曲家

(ケルビーニ、ベートーヴェン、シュポア、ウェーバー、ロッシーニ、シューベルト)

ベートーヴェンの演奏頻度は圧倒的に高い。年間30回の演奏会で平均19回採り上げられているのだから、3分の2はこの作曲家を含むことになる。この点、「ベートーヴェンが演奏会の中心となるべき」だとするブレンデルの主張〔§4〕は、ゲヴァントハウスの方針と全く一致しているのである。ただしここでも、メンデルスゾーン時代以降減少する傾向にあることは認められる。またベートーヴェンでは専ら器楽が多く、モーツァルトと対照的である³⁴。曲目に対する嗜好は、やはり興味深い。交響曲第5番、7番、3番の高い頻度は頷けるにしても、第6番《田園》の順位の低さは眼を惹く。初期の交響曲、第1番と第2番については、ブレンデルはライブツィヒでは採り上げすぎだ、と批判していた〔§4〕。実態を見ると、この批判も少しずれていることが解る。第2番は、確かに第9や《田園》と同程度に演奏されているが、第1番だけは遙かに少ないのである。つまりゲヴァントハウスは、ブレンデルの主張する「古い作品は減らしていく」という方針を既に実行していたのであり、ただ線を引く所が1曲分ずれていたのである。

ケルビーニとウェーバーはどちらもオペラ中心の作曲家であるが、興味深いことに声楽レ

パートリーについては両者共はっきりと一貫した減少傾向を示している。ブレンデルは、ウェーバーの《魔弾の射手》を変わりばえのしない曲目の例として挙げていた [§13]。実際にはその他《オベロン》や《オイリアンテ》も同程度、否それ以上に演奏されているのだが、いずれにしても確実に減り続けており、その点ブレンデルの主張に見合っていた訳である。だがこの2人の演奏会に於ける重要度は、声楽もさりながら寧ろ器楽の領域、序曲にある。彼らの序曲は、ベートーヴェンやメンデルスゾーンのものと同程度高い演奏頻度を示していた。そしてこれについてもブレンデルは、演奏回数が多過ぎると批判している [§4]。ウェーバーの場合、器楽もメンデルスゾーン時代以降減少し続けているが、ケルビーニについては逆で、寧ろメンデルスゾーン時代よりリーツ時代になって増えている。ここでは、ゲヴァントハウスの方針はブレンデルと真向から対立する。今日の常識とも対立するところであろう。

ウェーバーと同様、否それ以上遙かに極端な減少傾向を示すのが、ロッシーニである。ロッシーニの場合特に、器楽曲は40年間を通じて《ウィリアム・テル》序曲唯1曲であるから、これはそのまま声楽レパートリーの減少傾向を反映している。オペラというジャンル、特にロッシーニ作品の人気の短命さを窺うことが出来よう。

対照的に、全体の頻度はさほど高くないが着実に増えているのがシューベルトである。良く知られた、シューマンによる大ハ長調交響曲の歴史的再発見とメンデルスゾーンによる初演³⁵以降、この交響曲はベートーヴェンのもと同程度高い頻度で舞台上に上る。そして恐らく、そうしたシューベルト再評価の気運の中で、彼の歌曲も再三演奏会に登場するようになる。ただし歌曲については、特定の曲目に集中することなく多くの曲が採り上げられている。シューベルトに対するこの様な評価は、彼をベートーヴェンに続く人物の一人に数えたブレンデルの意見 [§4] と一致するものであろう。

シュポーアは、今日の演奏会と比較するとかなり高い順位で——少しづつ減り気味ではあるが——概ね安定した演奏頻度を保っている。彼は初期ロマン主義の大家として、ロッシーニの如く流行性のものではない高い評価を、同時代の人々から、そしてゲヴァントハウスから、受けていたのである。

3.3.3 メンデルスゾーン及び同世代の大家（メンデルスゾーン、シューマン、ショパン）

メンデルスゾーンは、ベートーヴェンとモーツァルトに次ぐ高い頻度で演奏されている。ゲヴァントハウス演奏会がこの作曲家＝音楽監督によって高められ発展させられた、言わば「メンデルスゾーンの演奏会」であったことを考えれば、当然のことではある。とはいえ実際には、メンデルスゾーンは彼自身の時代より後の時代の方でより多く採り上げられており、そこでは

モーツァルトをも凌いでいた。メンデルスゾーンに対する彼らの尊敬の程が窺われるところである。序曲を主とする器楽曲が中心であるが、声楽も特にリーツの時代に増えており、その中ではブレンデルも高く評価する演奏会用アリア〔§13〕の頻度が比較的高い。

シューマンの演奏頻度は、驚くべき伸び方を示す。寧ろメンデルスゾーン時代の頻度が少なすぎる感じがするが、別にメンデルスゾーンがシューマンを評価していなかった訳ではなく、シューマンの創作の内、こうしたオーケストラを中心とする演奏会で採り上げられるべき大規模作品の殆どが、1840年代、メンデルスゾーン時代の後半になって始めて生まれて来る、ということによるものと見られる。その後、順位ではリーツ時代に第4位、ライネッケ時代にはベートーヴェンに次ぐ第2位にまで上昇する。これは、N Z 誌が当初抱き後に撤回することになった観方、即ちシューマンを「第2のベートーヴェン」と見做す考え方³⁶をゲヴァントハウスも持っており、こちらの方はN Zと違って支持し続けていた、ということを明らかにしている。

ショパンの順位が高くないのは、言うまでもなく、彼の創作がピアノ曲中心で大規模な作品が少ないことによる。ポーレンツ時代からメンデルスゾーン時代になってやや減り、その後は少しずつ増える。メンデルスゾーン時代に於ける落ち込みは、ここでも、作曲家への評価の低さを意味しない。ポーレンツ時代の全8回の内、6回までは同一の曲、《ラ・チ・ダレム・ラ・マーノ変奏曲》であった。シューマンが有名な評論で絶賛し、ドイツ楽壇にショパンの名を知らしむる為に大きく貢献した、あの「作品2」に他ならない³⁷。恐らくそのシューマンの意を受けて、当時ゲヴァントハウスがこの曲を集中的に演奏したか、或いはそうしたきっかけによってこの曲の人气が一時的に高まったのであろう。

3.3.4 メンデルスゾーンの友人及び後継者達

(ダーフィット、ヒラー、リーツ、ベネット、ガーゼ、ライネッケ)

ここに挙げた人々はいずれも、メンデルスゾーンとの交友関係・師弟関係を通じて彼と共通の音楽観を持っていた。本来ヴァイオリン演奏家であるダーフィット以外、全員の最も代表的な曲が演奏会用序曲であることは、その傍証となろう。また、ベネット以外は皆、メンデルスゾーンの直接の後継者としてゲヴァントハウス演奏会の運営に深く関わっているが、彼ら自身の作品の演奏頻度はそれほど多くない。各人が音楽監督やそれに準ずる立場にあった時期にその演奏頻度が上がっているのは、指揮者即ち作曲家であったこの時代に於いては寧ろ当然である。立場を利用して自分達の作品を極端に轟負している、という様な傾向は認められない様に思われる。例えばブレンデルによって「とくに演目から除かれているべき、価値の低いもの」と批判されたベネットの序曲にしても〔§4〕、実は元来さほど頻繁であった訳ではなく、寧ろ減

少の傾向にあるのである。ただし、これについては更に興味深いことがある。ベネットの作品は、1857年まではほぼ毎年必ず演奏されていたのだが、その後7年間全く演奏されなくなるのである。これが1856年に現れたブレンデルの改革論の影響かどうかは疑問であるが、そうであるという可能性も否定出来ない。

3.3.5 ヴィルトゥオーソ達（タールベルク、ドライショック）

ヴィルトゥオーソ演奏家の例として、ここではタールベルクとドライショックという2人のピアニストを挙げてみた。この2人、更にショパンやリストを加えてみても、一人一人の演奏頻度は極めて低い。そもそもヴィルトゥオーソは大抵の場合、自己の特別な技巧的能力を最も効果的に発揮する為の、言わば自分専用の作品を持って各地を演奏旅行する。その作品が他の誰にでも演奏出来るものであっては困るのであり、かと言って本人が特定の都市、特定の演奏会に登場する機会も少ないのである。ただ、ここに名を挙げた以外にも夥しく有名・無名のヴィルトゥオーソ達があり、そうした者達の総体について、ブレンデルは一方でその「生動性」を讃え〔§12〕、他方でその「陳腐さ」を批判する〔§16〕のである³⁸。

なお、ヴィルトゥオーソの扱いについては、〈特別演奏会〉の回数に興味深いデータを与えてくれる。これは、既に述べた様に、大抵ヴィルトゥオーソ達の自発的意思により幹部の許可を経て行われるものであるから、その回数は各音楽監督のヴィルトゥオーソに対する認容度を反映していると考えられるのである。先に示した表2によれば、メンデルスゾーン時代が最も多く、逆にリーツ時代は極端に少ない。これは、一つには、1830年代がヴィルトゥオーソ達の最盛期であり、一方「1840年代の中頃までに、多くの演奏会聴衆は……見かけ倒しのヴィルトゥオーソ様式に聴き飽きていた」³⁹ということの反映でもあるが、ライネッケ時代に再び増えていることも考慮すれば、寧ろリーツ時代に取り分けヴィルトゥオーソを排除しようとする傾向が強かった、と見る事が出来よう。

3.3.6 「進歩的」な人達（ベルリオーズ、リスト、ヴァーグナー）

この3人の作曲家の演奏頻度は、確かにかなり低い。中でも極端なのはベルリオーズの場合である。ライネッケの時代になるまでにベルリオーズがゲヴァントハウスで演奏されたのは、1843年2月と1853年12月、各2回づつの演奏会だけであった。しかもそれらは、いずれもベルリオーズ自身がライプツィヒを訪れて、自作自演を行った時なのである。メンデルスゾーンやリーツの時代のゲヴァントハウスは、この作曲家を自発的に採り上げようとしたことが1度もなかったのである。

リストの場合、ベルリオーズよりは幾分多く演奏されている様に見える。だが詳しく調べると、実態はさほど変わらない。リストがゲヴァントハウスに登場するのは、基本的にヴィルトゥオーソ的ピアノ曲の作曲家としてであり、その演奏家としてである。ブレンデルが称揚する「新ドイツ派」の旗手としてのリスト、標題音楽の推進者としてのリストは、殆ど姿を見せない。彼の交響詩がゲヴァントハウスで演奏されたのは、ライネッケ時代まで含めてもたった1回、1857年2月26日の演奏会だけであり、これもベルリオーズの場合同様、作曲者自身の指揮によるものなのであった。

ヴァーグナーも、少ない。ポーレンツ時代には習作的オペラの序曲などが採り上げられていたが、メンデルスゾーン時代に殆ど姿を消してしまう。だがヴァーグナーの場合は、リーツ時代の後半、1853年頃から、僅かずつながら再び演奏されるようになる。

この3人の扱いに関するブレンデルの批判は全く正当であり、ここに於いてブレンデルの立場とゲヴァントハウスの立場の対立点をはっきりと浮かび上がる。しかし、ゲヴァントハウスは決してやみくもに彼らを排除しようとしているのではない。表の上ではまだ現れて来ないが、ヴァーグナーの場合同様、ライネッケ時代も更に進むと、ベルリオーズやリストの交響作品も少しずつ演奏会で採り上げられるようになる。リーツ時代からライネッケ時代にかけて、ブレンデルの期待に沿う程ではないにせよ、こうした「進歩的」作曲家に対する門戸が次第に広げられていくということも、確かなのである。

3.3.7 まとめ

作曲家の選択に関しては、メンデルスゾーンからライネッケに至るどの時代に於いても、モーツァルトやバッハ、ヘンデルの様に古いものをも含めて、「古典」として評価の定まったものを中心に据えるという態度が窺える。ブレンデルに言わせればもはや「歴史的存在」〔§4〕である人々をも重視している点で、ゲヴァントハウス演奏会は確かに「保守的」といえよう。

だが、ここに於ける「古典」は、ブレンデルが批判した様な「単なる習慣の産物」〔§3〕ではなく、全面的に「現代から離反」〔§3〕している訳でもない。確かにリーツやライネッケの時代の傾向はメンデルスゾーン時代との類似性を示すが〔§1〕、決してメンデルスゾーン時代のプログラムを盲目的になぞっているだけではない。時代の変化と共に、重視される作曲家の顔触れは大なり小なり変化する。ウェーバーやロッシーニは減っていき、シューマンやシューベルトは増えていく。更にベートーヴェンやモーツァルトの様な圧倒的に高い順位の作曲家達にも僅かずつの減少傾向が見られ、逆に少数派である「進歩主義者」、例えばヴァーグナーには、

やはり僅かだが増加傾向が認められる。即ち、メンデルスゾーンよりリーツ、更にライネッケと時代が進むと共に、プログラム上の偏りが少なくなっている。ブレンデルの改革論の影響の程はともかく、ゲヴァントハウスは新しい時代に対応すべく改善され続けているのである。とはいえゲヴァントハウスの場合、「進歩のイニシアティブをとる」〔§2〕というより進歩の後からついていく、という側面が強いことは否めない。

ところで、ブレンデルの改革論に於ける、「進歩的」作曲家の重視と並ぶもう一つの主な論点は、器楽に対する声楽の重視であった。この点に関してのゲヴァントハウス演奏会の傾向を知る為には、作曲家毎に見ていたのでは解りにくい。そこで、表4の器楽・声楽別の曲数を全て総合して見ると、表7の様になる。ポーレンツ時代には声楽優勢であったのが、メンデルスゾーンになって圧倒的に器楽優先に転じ、リーツ時代・ライネッケ時代とその傾向はますます強まっている。

ただしこのデータは先の24人の作曲家に限定したものであり、演奏会全体の傾向を示すとは言い難い面がある。そこで、別の面からの統計も試みる。ゲヴァントハウスに関する本稿のデータを提供してくれるデルフェルの著作では、〈定期演奏会〉に関して各演奏会のプログラムを再現することは困難であるが、その他の演奏会、即ち〈オーケストラ年金基金の為の慈善演奏会〉と〈貧しい人達の為の慈善演奏会〉、そして〈特別演奏会〉に関しては演奏会毎のプログラム内容を知ることが出来る。このうち〈特別演奏会〉については先述の理由で内容の偏りが懸念されるので、残る2種の慈善演奏会について器楽・声楽別の曲数を数えてみた。それが表8である。表7と較べてポーレンツ時代既に器楽が優位であること、メンデルスゾーン及びリーツの時代の比率がやや低くなっていることなどの相違があるが、やはり次第に器楽の比率が高くなっていることが解る。この表8に関してもサンプル数が少ないと言う難点があるのだが、2つの表に共通した傾向が見られることは確かであり、それを全演奏会の傾向と見做すことは不当ではあるまい。

いずれにせよ、演奏会に於ける声楽の効用を説き、未来に於ける声楽の優位を信じて止まないブレンデルと対照的に、ゲヴァントハウスは器楽の比重を増加させ続ける。

この様に、ブレンデルの演奏会改革論とゲヴァントハウスの実状は、その姿勢に於いてことごとく対立するのである。

【表7】ゲヴァントハウス演奏会（1830～1869）に於ける器楽・声楽別演奏回数〔24人の作曲家の合計，1年当たり〕とその比率

	ポーレンツ 1830～1834	メンデルスゾーン 1835～1847	リーツ 1848～1859	ライネッケ 1860～1869
器 楽	35.4	60.2	67.3	64.9
声 楽	43.2	42.2	44.2	39.6
器楽／声楽	0.82	1.43	1.52	1.64

【表8】2種の慈善演奏会（1830～1869）に於ける器楽・声楽別演奏回数〔1年，即ち演奏会2回当たり〕とその比率

	ポーレンツ 1830～1834	メンデルスゾーン 1835～1847	リーツ 1848～1859	ライネッケ 1860～1869
器 楽	5.6	5.7	5.7	8.6
声 楽	5.0	4.9	4.2	5.3
器楽／声楽	1.12	1.16	1.36	1.62

4. 結——ブレンデルの演奏会改革論とゲヴァントハウス演奏会

4.1 対立の基底——教育的機能 Bildungsfunktion

ブレンデルはゲヴァントハウス演奏会の現状を批判し，新しい演奏会の在り方を要請する。主要な論点は2つあった。ひとつは新しい作曲家への門戸を開くことであり，もうひとつは声楽の優位である。

前節では，これらの論点について，ブレンデルの批判と突き合わせながらゲヴァントハウスの実状を検討して見た。その結果，ブレンデルの立場とは全く対照的なゲヴァントハウスの基本姿勢が浮かび上がって来る。目新しさに飛びつくことなく寧ろ慎重に作品の価値を吟味する，という意味での「保守性」。そして器楽の比重の増加。

相反する両者の立場は，19世紀半ばのドイツ楽壇に於ける主要な2つの音楽観をそのまま示している。ブレンデルが展開する主張は，ヘーゲルを思想的背景に持つ独自の発展的音楽史観に基づくものであったが，音楽観の上ではヴァーグナーやリストなどに強い共感を覚え，彼らを擁護する。ブレンデルは「進歩主義者」達，所謂「新ドイツ派」の代表となる。一方のゲヴァントハウス演奏会はメンデルスゾーンやシューマンを擁護する「保守主義的」「古典主義的」立場の代表であり，その立場は後に，ウィーンの地でハンスリックやブラームスの名で象徴されることになる。この2つの立場はまた「標題音楽派」と「絶対音楽派」，更に音楽に於ける「他律美学」と「自律美学」の立場にも繋がるものでもあり，その対立は「19世紀の音楽界全体を

巻き込んだ事件であった。」⁴⁰

この様に全く対立する立場のブレンデルとゲヴァントハウスであるが、夫々の方針、主張する所を良く眺めて見ると、それらを支える信念、その芸術観の前提となっているものに、意外な共通性のあることが明らかになる。それは、演奏会というものが言わば聴衆の教育機関としての存在意義を備えているということ、即ち演奏会の教育的機能 *Bildungsfunktion* [教養としての機能、人間を形成・陶冶する機能] についての確信である。

ブレンデルの演奏会改革論では、演奏会の聴衆はオペラの聴衆と比較して教養がある *gebildet* と評価される [序文, § 4]。即ち聴衆には教養 *Bildung* の高さが求められている。一方演奏会幹部は、高い目標を持って聴衆を指導し、育成 *herabildung* する立場にある [§ 2, 16, 18]。勿論、聴衆の意向を無視してはならず、一方的に教え込む様な *didaktisch* 状態は避けねばならない [§ 2, 8, 18]。演奏会の主眼は「芸術の享受」、「直截芸術の中へ入って行くこと」にあり、それは「芸術の真の崇高さに出会い」、「精神的に高められる」為の場なのである [§ 8]。

他方、デルフェルの紹介するところによれば、メンデルスゾーン後のゲヴァントハウスの幹部達、リーツヤダーフィットが作品を選択・配列するに当たって努力したのは、「毎回毎回の演奏会がどれも調和のとれた全体的印象をもたらす様にすること」であり、それによって「聴衆の音楽的感性を高める *die Veredlung des Musiksinnes der Hörer* という目的に向けて、真に芸術的な観点を明らかにすること」であった⁴¹。

ダールハウスも言う様に、フンボルト W.V. Humboldt ら新人文主義者達によって18世紀後半に確立された教養 *Bildung* の理念は、19世紀に於いてはことさら言及される必要もないくらい余りに自明であり、「保守派」と「新ドイツ派」の如くそれ以外の点では極端に異なる音楽上の諸傾向にも、共通する前提となっていた⁴²。この「教養としての音楽」、「音楽そのものの教育的機能」に対する信念に基づいて、まさにその実現の場、「聴衆を音楽的に教化する」或いは「音楽によって人間を形成・陶冶する」場として演奏会を捉える。この点に於いて、ブレンデルとゲヴァントハウスの立場は共通の基盤の上に成り立っていた。そして両者の対立点は、教化や形成の具体的な方向、その目的の相違によって生じてくる。一方は音楽の進歩に対応し得る聴衆を、他方は古典の価値を正しく判断出来る聴衆を、夫々形成しようとしていたのである。

4.2 19世紀の公開演奏会に於ける教育的機能と儀礼化

ダールハウスは音楽の教育的機能を、音楽の自律 *Autonomie* と不可分のものとする⁴³。この

場合の「音楽の自律」は、前節で「絶対音楽派」を「自律美学」と呼んだ際の意——他の諸芸術からの音楽の自律——とは異なり、音楽の「芸術」としての自律、一般の「もの」からの自律と解されるべきであろう。だが翻って考えれば、「教育」或いは「教養」といった理念は、音楽のみならず全ての芸術分野と関わっている。否それどころか、芸術そのものの自律、「芸術」なる概念の誕生をもたらした理念に他ならぬ、と言っても過言ではない。

「芸術」は18世紀後半、啓蒙思想と共に、社会的・道徳的な機能、実用的ではない精神的機能を持った特別な「もの」として、様々な「もの」の中から浮かび上がって来る。『百科全書』では、「芸術は人びとを道徳的に導き、教育し向上させる手段」と見做されていた⁴⁴。「芸術」は当初から、教養として、教育的機能と結び付いて誕生したのである。そしてその過程で、言わば「芸術」の観念の具現化として、美術館が成立する。それは美術作品を、王侯貴族の占有物から公共のもの・市民のものとして解放することであり、同時に、それまで武器や動物標本など雑多な「もの」と一緒に押し込められていた「ヴンダーカマー」や「キャビネ」等と呼ばれる宮殿の一室から解放し、「芸術」として特別な場所を与えることでもあった⁴⁵。そして、音楽の領域に於けるその並行現象が、公開演奏会の成立に他ならない。

教養としての価値を付与された「芸術」には、他の「もの」よりも一段と高い地位が与えられる。次第に「芸術」は神聖視され、崇拝の対象となる⁴⁶。音楽に於いては、そこから「絶対音楽」の理念が生まれてくる⁴⁷。美術館や演奏会場は神殿の様相を呈す様になり⁴⁸、芸術家は司祭の役を演ずることになる⁴⁹。こうして演奏会は、次第に儀礼としての性格を強めて行く。

「遊び」と「儀礼」を、「多次元的存在（下位世界）」ないし様々な「限定された意味領域」の両極に置き、「日常」をその間で振動するもの、と捉えるならば⁵⁰、音楽のトポスは、「儀礼」と「遊び」両方の要素が組み合わされた具体的な「儀礼の過程」⁵¹に見出されよう。絶対王政の時代、様式の上ではバロック時代に於ける典型的な音楽のトポスは、オペラやバレエに代表される宮廷祝祭であり、かなり「遊び」の要素の強いものであった。そして近代社会の成立と共に、音楽のトポスは公開演奏会へと移行する⁵²。教養の理念に支えられ、自律的な「芸術」と化した音楽の伝達の間である公開演奏会に於いては、「遊び」の要素は減り、「儀礼」の要素が支配的になっていくのである。

公開演奏会の儀礼化は、プログラミングの変遷からも跡付けられる。19世紀の初頭、演奏会のプログラムに要求されたのは、第一に多彩さ、変化に富むことであった。声楽曲と器楽曲が混じり合い、交響曲や協奏曲の他ヴィルトゥオーソの独奏やオペラのアリア、合唱曲などが、殆ど出鱈目の順序で10曲近くも並べられていた。交響曲の楽章がばらばらにされ、楽章を省略したり、楽章の間に雑多な曲が詰め込まれたりすることも、珍しいことではなかった⁵³。こう

した〈ポプリ Potpourri プログラム〉⁵⁴ 〈ごった煮 hodge-podge プログラム〉⁵⁵ 或いは〈万華鏡 Kaleidoskop プログラム〉⁵⁶ などと呼ばれる形は、しかし、世紀の半ば頃から次第に整理されて行き、新しいタイプのプログラムが生まれてくる。序曲、協奏曲、独奏ないし独唱曲に交響曲といった形を経て、最終的には、今日なお規範として通用している、序曲、協奏曲、交響曲の3曲だけから成る形が出来上がるのである⁵⁷。こうしたプログラムの変化は、演奏会に美的な統一性・一貫性をもたらすことによって、精神を高め魂を教化する神聖な芸術の在り処として相応しいものにするこゝと、演奏会から反秩序的で俗な「遊び」の要素を取り除き、「儀礼」としての形式を整えること、に向けての努力の結果なのである。

19世紀半ばにはっきりと現れて来る、こうした演奏会改革への努力——その具体的な姿を、ブレンデルとゲヴァントハウスの立場に見ることが出来る。ブレンデルは、独自の音楽観に基づいて、声楽を核とした演奏会の統一を主張する。一方ゲヴァントハウスは、声楽の比重を減らし、リーツ時代にはヴィルトゥオーソをも排除して、交響作品のみによる演奏会の統一を志向する⁵⁸。ここでも方向は正反対であるが、両者は、公開演奏会が教養の理念に支えられ儀礼化を進めて行く過程の、同じ段階に位置しているのである。

歴史の審判は、ゲヴァントハウスに味方した。先に述べた通り、19世紀の後半からは、3曲程度に簡素化された交響演奏会の形が支配的になる。ブレンデルの支持する声楽は次第に締め出されて行く。曲目の保守化も進む。ベルリオーズやリスト、ヴァーグナーも演奏会の標準のレパートリーとなるが、それはもはや「古典」と見做されてからのことである。細かい点はさて置き、制度としての演奏会改革に関する限り、総じてブレンデルの改革論は無力であった。反面、ゲヴァントハウスの歩んだ方向は、その後の演奏会の在り方の基礎となり、今日に至るまで影響を及ぼすこととなったのである。

20世紀も後半になって、音楽概念、更には芸術概念そのものの脆弱化と共に、再び「演奏会」の在り方の見直しが行われ、音楽の演奏会からの解放が主張されたりするようにもなった⁵⁹。しかし今日もなお、近代的な公開演奏会は、最も権威付けられた音楽のトポスとして君臨し続けている。正装し、姿勢を正して臨むに相応しい雰囲気。無駄な物音や話し声への戒め。演奏途中の入場や幼児の入場の禁止⁶⁰。更にそうしたことを音楽家が聴衆に対して要求・命令し得ること、即ち演奏家とパトロンの地位の逆転。今日の演奏会で半ば常識となっているこれらの事柄は、何れも、教養の理念に支えられ儀礼と化した演奏会の在り方を反映するものであり、我々の音楽観・演奏会観が依然として19世紀的なものの名残を多く含んでいる、ということの証左なのである。

【注】

- 1) Dahlhaus 1978, p. 129, 131; *idem* 1980, p. 202, 208.
- 2) 1952年のMGGの項目に於いてベティヒャーは、「モノグラフィーはまだない」との付記とともに、参考文献として人名事典〔Dommer 1876〕及びヴァーグナーやシューマンに関する文献のみを挙げている〔Boetticher 1952〕。28年後、1980年の新グローヴ音楽事典〔NG〕でも、文献表には僅かに2点、Allen 1962とBesser 1956しかない。その後アレン同様、音楽史観の変遷を辿る著作の中でブレンデルを論じたものとしてはKnepler 1982があり、また注1で示した様に、ダールハウスも度々ブレンデルに触れている。一方ベッサーに続くブレンデル論として、漸くThym 1984が現われた。なお、Knepler 1982の参考文献に、下記のベッサーの別稿が挙げられているが、本稿執筆の時点では見ることが出来なかった。
Besser, J. : "Gedanken zur Musikgeschichtsschreibung Franz Brendels." *Wissenschaftliche Zeitschrift. Pädagogisches Institut Zwickau. Ges.-u. Sprachw. R. 2, H. 1.* (1966) pp. 119-134.
- 3) 音楽史書の内、様式史一辺倒のものは言わずもがな、文化史的視点の多く盛り込まれたもの〔例：ラング1976やメルスマン1970〕でも、結局は個人の問題に帰している。一方、美学史的記述の中では、「進歩主義－歴史主義」或いは「標題音楽－絶対音楽」といった限られた局面からのみ論じられがちである〔例：Allen 1962や国安1981〕。個人のレヴェルを超え、更に音楽観の多様な局面を包括的に捉えつつ「傾向」「党派」の実態を理解する試みは、未だ充分にはなされていない様に思われる。
- 4) Dahlhaus 1974, p. 221. なおシュヴァープ1986, p. 27〔原著第2版序文〕にもある通り、〈演奏会の理論〉を具体的に試みたのがHeister 1983である。
- 5) 今の所、ウェーバーの労作〔1983〕以外、19世紀に的を絞った演奏会研究は殆ど無いに等しい。例えば新グローヴのコンサートの項目〔Young 1980〕の文献表を見ても、18世紀ないし演奏会の起源に関するものは類繁に見出せるが、19世紀に関するものは見当たらない。この時代に関しては、概説的な通史〔Young 1965やシュヴァープ 1986等〕か、より詳しくは特定の地域・演奏会組織・演奏団体に関する個別の通史的著作に頼らざるを得ないのが実状である。
- 5.5) 1937年の元旦、シューマンはヴィーンでシューベルトの遺稿の中から大ハ長調交響曲の楽譜を発見する。楽譜はライプツィヒのメンデルスゾーンの許に送られ、1839年3月21日のゲヴァントハウス演奏会で採り上げられることになった。ただしその初演は、近隣の火災騒ぎの為に中断を余儀なくされ、12月12日に改めて全曲通しての初演が行われた〔初演までの経緯についてはSchumann 1840, 初演のやり直しについてはDörffel 1884付録の統計 (Statistik) p. 64参照〕。
- 6) シュンケ L. Schunke (1810-1834), クノール J. Knorr (1807-1861), ヴィーク F. Wieck (1785-1873) の3人。いずれもピアノの演奏家ないし教育家として知られていた人物で、特に最後のヴィークは、言うまでもなくシューマンのピアノの師であり、後の妻クララの父である。
- 7) Plantinga 1967, p. 10 f. なお Schumann 1854参照。
- 8) 前田 1982, p. 1188, ただし一語変更。中の引用文は Schumann 1835から。
- 9) Plantinga 1967, p. 16 f, 23 f.
- 10) 前田 1982, p. 1188.
- 11) Plantinga 1967, p. 30 f.
- 12) 1863年に復刊する。
- 13) NZ 第20巻51号(1844年6月24日)に、次号を以て編集者を辞任する旨の挨拶文が掲載された〔Schumann 1844〕。なお当時NZは半年分全52号を1巻と数えており、シューマンは第20巻終了の時点で身を退いた訳である。
- 14) NZ 第21巻52号(1844年12月26日)にローレンツによる編集者交代の挨拶文が掲載されている〔Lorenz

- 1844]。
- 15) NZ 編集以前のブレンデルについては Boetticher 1952, Dommer 1876, Fétis 1875等が比較的詳しいが、決して十分な情報量とは言えない。
 - 16) Thym 1984, p. 22.
 - 17) Brendel 1845.
 - 18) Thym 1984, p. 22.
 - 19) *ibid.* p. 164 注24参照。ヴァーグナーの2つの芸術論とは、Wagner 1883 a 及び1883 b のことである。
 - 19.5) Uhlig 1850 a 及び1850 b.
 - 20) Thym 1984, p. 27。
 - 20.5) 正確には『初期キリスト教時代から現代に至るイタリア、ドイツ、フランスの音楽史』[Brendel 1903]。
 - 21) Wagner 1850. なお、本名での NZ 初出は2年後になる[Wagner 1852]。
 - 21.5) Besser 1956, p. 89 f.
 - 22) Brendel 1849, 1851, 1854 a, 1854 b, 1857 a, 1857 b, 1857 c, 1857 e 等。なお〔演奏会改革論〕の続編として、オペラに関する「劇場改革論」も書かれることになる[1857 d]。
 - 23) オットー・ヴィガント Otto Wigand (1795-1870), はライプツィヒの出版業者。ルーゲやフォイエルバッハ等ヘーゲル左派系の哲学者の著作の他、その機関誌の存在であった『ハレ年鑑』や『医学年鑑』等各種の年鑑、そして事典・辞典類等を中心に出版活動を行っていた。Pfau 1897参照。
 - 24) Brendel 1903 第20講、主として p. 468以下参照(原文では同書第2版の第2巻 p. 217を指示している)。
 - 25) Hegel 1964, p. 218 f. [邦訳 p. 2014 f.]。なおブレンデルはその『音楽史』(上記注24の箇所)でヘーゲルの同箇所を引用している。
 - 26) Liszt 1854, p. 247 f. [著作集では pp. 193-196.]。
 - 27) 本稿2. 1 参照。
 - 28) 以上の内容は主として Dörffel 1884, p. 138 ff. 及び Kneschke 1893, p. 102 ff. による。
 - 29) Dörffel 1884.
 - 30) ただし作曲家別に、ある曲が何時の演奏会に採り上げられたか、という形をとっているため、この表を基にしてある晩演奏された曲目のリストを作ることは困難であり、曲順まで再構成することは不可能である。
 - 31) Dörffel 1884, p. 40 f.
 - 32) 1850年にバッハ協会が設立され、翌年から(旧)バッハ全集の出版が始まった。なお19世紀に於けるバッハ復活については、小林 1985参照。
 - 33) 勿論これは、その抜粋が演奏会に採り上げられた頻度であり、実際のオペラの上演頻度ではないから、オペラとしてのその曲の好まれ方と異なってくる可能性はある。
 - 34) この二人の関係は、3. 3. 1で触れたバッハとヘンデルの関係と似ている。当時、二人の作曲家を一組みと見做し夫々対照的な存在として性格付ける、という様な傾向、作曲家観があったと想像することもできよう。今日でも、バッハとヘンデル、マーラーとブルックナーなどが一緒に論じられることは多い。ただしその場合、今日ではモーツァルトの相手は〔本論で筆者も行った様に〕ハイドンというのが定石だが、ここではベートーヴェンになっている訳である。
 - 35) 前記注5.5参照。
 - 36) 本稿2. 1参照。
 - 37) Schumann 1831.
 - 38) ヴィルトゥオーソ的作品に関して、ブレンデルが具体的に名を挙げている唯一の作品は、ヴェンツァーノなる作曲家のワルツ・アリア [§ 16] であるが、デルフェルの統計には Venzano という名はなく、

代わりにヴェラーノ Verano という作曲家の《ワルツ・アリア Walzer-Arie》という曲がある。恐らく一方の綴り誤りであろうが、この曲は実はたった1回しか演奏されたことがない。即ち1856年元旦、ドレスデン宮廷オペラの歌手ビュルデ＝ナイ Jenny Bürde-Ney が歌った演奏会だけである。ブレンデルはこれを聴き、8か月後にその時の演奏を讃えるあの文章を書いたのであった。

- 39) ウェーバー 1983, p. 91.
 40) 国安 1981, p. 218.
 41) Dörffel 1884, p. 143.
 42) Dahlhaus 1973, p. 26. なおダールハウスは両傾向の代表としてハンスリックとリストを例に挙げ、教養の理念に関して、前者にあっては忘我・忘世界の瞑想の契機 *das Moment der selbst-und welt-vergessenen Kontemplation* が、後者にあっては文学的・哲学的な内容との結合 *die Anknüpfung an literarisch-philosophische Gehalte* が際立っていた、とする〔*ibid.* p. 29.〕。後者に関してはともかく、前者の「忘我・忘世界の瞑想」というのは、ひとり「保守派」のみのものではない、ということが、ブレンデルの論から窺える。ブレンデルは聴衆が音楽に没入出来る様な演奏会を望んだのであった〔§ 8〕。美的瞑想〔静観〕は「有用性の領域 *Reich der Notwendigkeit*」からの乗離を前提とする新人文主義的な教養の理念〔*ibid.* p. 24.; *idem* 1980, p. 41〕と不可分のものであり、それを背景に持つ19世紀の音楽観に立場を問わず見られるのは、当然であろう。
- 43) Dahlhaus 1973, p. 24.
 44) 多木 1984, p. 101.
 45) *ibid.* pp. 78-114.
 46) *ibid.* p. 108 f., Dahlhaus 1978, pp. 81-104.
 47) Dahlhaus 1978.
 48) 多木 1984, p. 108 f., Dahlhaus 1980, p. 135., ハーベル 1973, p. 24.
 49) ブレンデルの、演奏家と聴衆の立場について考え方〔§ 19〕や音楽家の地位向上への努力〔本稿2.1〕には、こうした傾向が反映している様に思われる。
- 50) 青木 1984, pp. 48-78.
 51) *ibid.* p. 61.
 52) 宮廷祝祭と公開演奏会の連続性、及び前者から後者への音楽のトポスの移行について、筆者は以前「序曲の機能」という観点から考察した〔音楽学会関東支部第173回例会（1984年9月8日）研究発表。要旨は増田 1985〕。その際、宮廷祝祭と公開演奏会を包括するものとして「祝祭」という概念を、日常・非日常の二項対立的枠組みの中で用いた。だが本稿では、「過度の秩序表現」*ritual* と「秩序の逆転」*festivity* の複合としての「祝祭〔祭〕」〔菌田 1973〕を、青木 1984の儀礼論を参考に「儀礼過程」として捉え直している。また「儀礼」と「儀式」の語の区別については、「儀式」の方が非宗教的性格が強く、「一般的包括的」と考えられているが〔宮家 1973 p. 154〕、ここで「儀礼」の語を用いたのは、青木 1984に倣って「儀礼」の方を上位概念として認めると共に、更に「芸術の神格化」という含みを持たせることをも意図したからである。なお、公開演奏会或いは音楽を「儀礼 *ritual*」, 「儀式 *ceremony*」或いは「祝祭 *festival, carnival*」といった概念で論じたものには、アタリ 1985, De Coster 1975, Fubini 1974, Gilson 1967, Heister 1983及び1984, Hosokawa 1981, Knepler 1982, リーチ 1981, Supićić 1982, 身近な所で山口 1980, 徳丸 1986等がある。
- 53) リヒテンフェルト 1973, p. 37., Lichtenfeld 1977, p. 9 f., Dahlhaus 1980, p. 41., 135, シュヴァーブ 1986, p. 14 f.
 54) リヒテンフェルト 1973, p. 37, Lichtenfeld 1977, p. 9 f.
 55) シュヴァーブ 1986, p. 17.
 56) リヒテンフェルト 1973, p. 37. ちなみにこの言葉は、リーツが批判的に用いた言葉でもあった〔Dörffel

1884, p. 147.]

- 57) リヒテンフェルト 1973, p. 40., Lichtenfeld 1977, p. 12., Dahlhaus 1980, p. 40 ff., シュヴァーブ 1986, p. 16.
- 58) 実際には、「必要悪」として声楽を認め、妥協せざるを得なかった〔Dörffel 1884, p. 147.〕。
- 59) 例えば、『トランソニック』第8号(1975年冬)の特集「脱コンサート」。
- 60) 例えば、NHK交響楽団のプログラム誌『フィルハーモニー』1986年11月号に、幼児入場に対する2通の批判的投書と、それに対する楽団側の「お詫び」が掲載されている。

【文献】

- 略号：雑誌 *AMZ*: *Allgemeine Musikalische Zeitung*
 IRASM: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*
 Mf: *Die Musikforschung*
 NZ: *Neue Zeitschrift für Musik*
- 事典類 *ADB*: *Allgemeine Deutsche Biographie*
 MGG: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*
 NG: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*
- 著作集
- Schumann GS*: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Georg Wigand, 1854 [rep. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1985; 抜粋邦訳: 『音楽と音楽家』 吉田秀和訳 東京: 岩波書店, 1958 (岩波文庫 33-502-1)]
- Wagner GS*: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig: E. W. Fritzsche, 1883 [rep. Hildesheim: Georg Olms, 1976]

ALLEN, Warren Dwight

- 1962: *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music 1600-1960*. New York: Dover.
 [邦訳: 『音楽史の哲学 1600-1960』 福田昌作訳 東京: 音楽之友社 1968]

青木 保

- 1984: 『儀礼の象徴性』 東京: 岩波書店 (岩波現代選書 100)

アタリ, ジャック [ATTALI, Jacques]

- 1985: 『音楽/貨幣/雑音』 金塚貞文訳 東京: みすず書房 [*BRUITS: Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Press Universitaires de France, 1977]

BESSER, Johannes

- 1956: "Die Beziehungen Franz Brendels zur Hegelschen Philosophie: Ein Beitrag zur Musikanschauung des Schumann-Kreises." *Robert Schumann aus Anlass seines 100. Todestages*. ed. by H. J. Moser and E. Rebling. Leipzig: 1956 pp. 84-91.

BOETTICHER, Wolfgang

- 1952: "Brendel, Karl Franz." *MGG*, Vol. 2. cols. 270-273.

BRENDEL, Franz

- 1845: "Zur Einleitung." *NZ* 22(1, 2), pp. 1-12. なお *NZ* 22巻々末の索引では "Programm. Kritik der bisherigen musikalischen Kritik." と題されている。
- 1849: "Der Beifall des Publikums und der Werth desselben." *NZ* 30(34) p. 189 f.
- 1851: "Das Concertwesen der Gegenwart." *NZ* 35(15), pp. 151-153.

吉成 順

1903 : *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart.* ed. by R. Hövker. Leipzig: Adolph Schumann. [1st ed., 1852]

1854 a : “ Das Parteistandpunkt. ” *NZ* 41(16) , p. 179 .

1854 b : “ Das gegenwärtige Opernrepertoire. ” *NZ* 41(20) , p. 218 f.

1856 : “ Thesen über Concertreform. ” *NZ* 45 (10) , pp. 97-99 ; (11) , pp. 109-111 ; (12) , pp. 117-119 ; (13) pp. 129-131 .

1857 a : “ Der Applaus bei Aufführungen und das Verhalten der Musiker. ” *NZ* 46(20) , p. 216 .

1857 b : “ Die gegenwärtige Parteistellung. ” *NZ* 46(21) , p. 226 .

1857 c : “ Der Gewandhausaal in Leipzig und das Schicksal neuer Werke. ” *NZ* 46(22) , p. 237 f.

1857 d : “ Thesen über Theaterreform. ” *NZ* 47 (1) , pp. 1-3 ; (22) , pp. 229-231 ; (23) , pp. 241-243 ; (24) , pp. 253-255 .

1857 e : “ Die Opern composition in der Gegenwart. ” *NZ* 47(10) , p. 108 .

DE COSTER, Michel

1975 : “ L'art mass-médiatisé: L'exemple de la musique classique enregistrée. ” *IRASM* 6(2) , pp. 255-268 .

DAHLHAUS, Carl

1973 : “ Autonomie und Bildungsfunktion. ” *Aktualität und Geschichtsbewusstsein in der Musikpädagogik.* Mainz: Schott, pp. 20-30 . (Musikpädagogik: Forschung und Lehre, ed. by S. Abel-Struth; Vol. 9.)

1974 : “ Probleme einer Musikgeschichte in Bildern: Zu Heinrich W. Schwabs Darstellung des Konzertwesens. ” *Mf* 27 , pp. 218-221 .

1978 : *Die Idee der absoluten Musik.* Kassel: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuch-Verlag. [邦訳 : 『絶対音楽の理念』 杉橋陽一訳 東京 : シンフォニア, 1986]

1980 : *Die Musik des 19. Jahrhunderts.* Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buscher (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Vol. 6.)

DOMMER, A. v.

1876 : “ Brendel, Karl Franz. ” *ADB* Vol. 3 , p. 305 .

DORFFEL, Alfred

1884 : *Die Gewandhausconcerte zu Leipzig.* Leipzig. (rep., Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980)

FETIS, F. J.

1875 : “ Brendel, Charles-François. ” *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique.* 12. ed. Vol. 12, p. 67f.

FUBINI, Enrico

1974 : “ Implicazioni sociologiche nella creazione e nella fruizione della musica d'avanguardia. ” *IRASM* 5(1) , pp. 169-179 .

GILSON, Etienne

1967 : *La société de masse et sa culture.* Paris: Librairie philosophique J. Vrin

ハーベル, ハインリヒ [HABEL, Heinrich]

1973 : 「演奏会用ホール」『交響曲の世界』 ウルズラ・フォン・ラウフハウプト編 渡辺護訳 東京 : 鶴書房, pp. 19-36. [*Die Welt der Symphonie.* ed by U. v. Rauchhaupt, Hamburg: Polydor International, 1972]

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

- 1964 : *Vorlesungen über die Aesthetik*. 3. Bd. 4 th. ed., Sämtliche Werke, 14. Bd. Stuttgärt-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann [邦訳: 『美学』第三巻の中 竹内敏雄訳 ヘーゲル全集 20 b 東京: 岩波書店, 1975]
- HEISTER, Hans-Werner
- 1983 : *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*. 2 vols. Wilhelmshaven: Heinrichshofen (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, ed. by R.Schaal; vol. 87, 88)
- 1984 : “Geldloses Geschenk und Archaisches Zeremoniell. Der Konzert-Beifall als Honorar- und Aktivitätsform.” *IRASM* 15(2), pp. 91-128.
- HOSOKAWA, Shuhei
- 1981 : “Considérations sur la musique mass-médiatisée.” *IRASM* 12(1), pp. 21-50.
- KNEPLER, Georg
- 1982 : *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. [2., überarbeitete Auflage] Leipzig: Reclam
- KNESCHKE, Emil
- 1893 : *Die Hundertundfünfzigjährige Geschichte der Leipziger Gewandhaus-Concerte 1743-1893*. Leipzig: Internationale Verlags- und Kunstanstalt
- 小林義武
- 1985 : 『バッハ復活—19世紀市民社会の音楽運動』 東京: 日本エディタースクール出版部 (社会史研究 別冊)
- 国安 洋
- 1981 : 『音楽美学入門』 東京: 春秋社
- ラング, ポール・ヘンリー [LANG, Paul Henry]
- 1976 : 『西洋文化と音楽』下 酒井諄, 谷村晃, 馬淵卯三郎監訳 東京: 音楽之友社 (ノートン音楽史シリーズ) [*Music in Western Civilization*. New York: W. W. Norton, 1941]
- リーチ, エドマンド [LEACH, Edmund]
- 1981 : 「儀礼過程の隠喩としてのオーケストラ演奏」『文化とコミュニケーション』青木保, 宮坂敬造訳 東京: 紀伊國屋書店 (文化人類学叢書) [*Culture and Communication*. Cambridge Univ. Press, 1976]
- リヒテンフェルト, モーニカ [LICHTENFELD, Monika]
- 1973 : 「〈大演奏会〉その成立・形式・プログラム」『交響曲の世界』ウルズラ・フォン・ラウフハウプト編 渡辺護訳 東京: 鶴書房, pp. 37-40. [*Die Welt der Symphonie*. ed. by U. v. Rauchhaupt, Hamburg: Polydor International, 1972]
- LICHTENFELD, Monika
- 1977 : “Zur Gaschichte und Typologie des Knzertprogramms im 19. Jahrhundert.” *Musica* 31, pp. 9-12.
- LISZT, Franz
- 1854 : “Clara Schumann” *NZ* 41(23), pp. 245-252. 著作集 [Franz Liszt: *Gesammelte Schriften*. ed. by L.Ramann Leipzig: Breitkopf & Hortal, 1882] では Bd. 4, pp. 187-206. ただし両稿には表現上の相違がかなり認められる。
- LORENZ, Oswald
- 1844 : “Zum Beschluß.” *NZ* 21(52), p. 205.
- 前田昭雄
- 1982 : 「シューマン」『音楽大事典』第3巻 東京: 平凡社, pp. 1178-1201.
- 増田 順

吉成 順

1985 : 「序曲の機能—演奏会用序曲の成立をめぐる—」(音楽学会関東支部第173回例会〔1984年9月8日〕研究発表要旨)『音楽学』31(1), pp. 84-85

メルスマン, ハンス [MERSMANN, Hans]

1970 : 『西洋音楽史』3 後藤暢子訳 東京:みすず書房 [*Musikgeschichte in der Abendländischen Kultur*. Frankfurt a.M.: Hans F. Menck, 1955]

宮家 準

1973 : 「儀礼」『宗教学辞典』 東京:東京大学出版会, pp. 153-159.

PFAU, Karl Fr.

1897 : “Wigand: Otto W.” *ADB* Vol. 42, p. 457 f.

PLANTINGA, Leon B.

1967 : *Schumann as Critic*. New Haven and London: Yale Univ.

SCHUMANN, Robert

1831 : “Ein Opus II .” *AMZ* 33(49), cols. 805-808. *Schumann GS* では “Ein Werk II” と改題, Vol. 1, pp. 3-7. [邦訳: 「≪作品2≫」 『音楽と音楽家』 pp. 16-20.]

1835 : “Zur Eröffnung des Jahrganges 1835 .” *NZ* 2(1), p. 2 f. *Schumann GS* では Vol. 1, pp. 59-63.

1840 : “Die 7te Symphonie von Franz Schubert.” *NZ* 12(21), pp. 81-83. *Schumann GS* では “Die C dur = Symphonie von F. Schubert” と改題, Vol. 3. pp. 195-207. [邦訳: 「フランツ・シューベルトのハ長調交響曲」 『音楽と音楽家』 pp. 144-152.]

1844 : [無題, 編集者辞任の挨拶文] *NZ* 20(51), p. 4

1854 : “Einleitendes.” *Schumann GS* Vol. 1, p. III ~ VI. [邦訳: 「まえがき」 『音楽と音楽家』 pp. 11-13.]

シュヴァープ, ハイน์リヒ・W. [Schwab, Heinrich W.]

1986 : 『コンサート:17世紀から19世紀までの公開演奏会』 東京:音楽之友社(人間と音楽の歴史第IVシリーズ第2巻) [*KONZERT: Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980 (*Musikgeschichte in Bildern*; Bd. IV Lieferung 2)]

菌田 稔

1973 : 「祭」『宗教学辞典』 東京:東京大学出版会, pp. 684-689.

SUPIČIĆ, Ivo

1982 : “Music and Ceremony. Another Aspect.” *IRASM* 13(1), pp. 21-38.

多木浩二

1984 : 『「もの」の詩学—ルイ14世からヒトラーまで—』 東京:岩波書店(岩波現代選書100)

THYM, Jurgen

1984 : “Schumann in Brendel's *Neue Zeitschrift für Musik* from 1845 to 1856.” *Mendelssohn and Schumann*. ed. by J.W.Finson and R.L.Todd. Durham, N.C.: Duke Univ., pp. 21-36.

徳丸吉彦

1986 : 「儀礼としてのコンサート」『人間と音楽の歴史 月報』8 東京:音楽之友社(上掲シュヴァープ『コンサート』付帯)

UHLIG, Theodor

1850 a : “Die natürliche Grundlage der Instrumentalmusik im Hinblick auf Beethoven's Symphonien.” *NZ* 32(1), pp. 2-4; (2), p. 9 f.

1850 b : “Beethoven's Symphonien im Zusammenhange betrachtet: Ein Beitrag des Wahren.” *NZ* 32

(7), pp. 29-30; (8), pp. 33-34; (10), pp. 45-47; (12), pp. 53-54; (15), pp. 69-71; (16), pp. 77-78.

WAGNER, Richard

1850: "Das Judentum in der Musik." NZ 33(19), pp. 101-107, (20); pp. 109-112. (K. Freigedank の筆名による)。Wagner GS では Vol. 5, pp. 83-108. [邦訳: 「音楽におけるユダヤ性」 池上純一訳, 日本ワーグナー協会編 『年刊ワーグナー』1984, pp. 80-91; 1985, pp. 55-64.]

1852: "Ein Brief an den Redacteur der Neuen Zeitschrift für Musik." NZ 36(6), pp. 57-63. Wagner GS では "Über musikalische Kritik: Brief an der Herausgeber der Neuen Zeitschrift für Musik." と改題, Vol. 5, pp. 65-82.

1883 a: "Die Kunst und die Revolution." Wagner GS Vol. 3, pp. 8-41 [邦訳: 『芸術と革命』 北村義男訳 東京: 岩波書店, 1953 (岩波文庫 32-421-4)]

1883 b: "Das Kunstwerk der Zukunft." Wagner GS Vol. 3, pp. 42-77.

ウェーバー, ウィリアム [WEBER, William]

1983: 『音楽と中産階級—演奏会の社会史』 城戸朋子訳 東京: 法政大学出版局 [Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848. London: Croom Helm, 1975]

山口昌男

1980: 「祝祭としての音楽—A. チッコリーニ」『二十世紀の知的冒険: 山口昌男対談集』 東京: 岩波書店, pp. 215-227. (初出: 『レコード芸術』1978年10月号)

YOUNG, Percy M.

1965: *The Concert Tradition: from the Middle Ages to the Twentieth Century*. London: Routledge and Kegan Paul

1980: "Concert (ii)." NG. Vol. 4, 1980, pp. 616-625

NG. Vol. 3, s. v. "Brendel, Karl Franz." 1980, p. 257

『トランソニック』 第8号 「特集=脱コンサート」(1975) 東京: 全音楽譜出版社

『フィルハーモニー』 第58巻第10号(1986年11月) 東京: NHK交響楽団

Franz Brendel's Theses on Concert Reformation and Gewandhaus–Concert

Jun Yoshinari

Comparing Franz Brendel's theses on concert reformation with the tendency in the programmes of Gewandhaus–Concert, this paper examines two contrasting standpoints on the public concert in the 19th century Leipzig.

Brendel, editor of *Neue Zeitschrift für Musik* and spokesman of the New German School, wrote "Thesen über Concertreform" for his journal in 1856. Though he professes fairness and generality in the introduction of this long article, 22 main theses reveal his partiality for the radical and show themselves to be direct criticism against conservative Gewandhaus–Concert. From his Hegelian and Wagnerian view, Brendel insists on two points: to adopt the new masterworks, especially of such composers as Berlioz, Liszt and Wagner, and to give vocal music a more important place than instrumental.

Conservatism of Gewandhaus is proved from the investigation into the frequencies of 24 composers' works performed from 1830 to 1869, including entire years under Mendelssohn and Rietz. These data, based on the statistics in Dörffel's centennial history (1884), show Gewandhaus' favour to Mendelssohn, Schumann and classical masters and neglect of Berlioz, Liszt and Wagner. But it is not reactionary. Gewandhaus adopts new works not following the newfangled trend but prudently examining their value as classics. Increasing preference for instrumental music over vocal is also observed.

The standpoints of Brendel and Gewandhaus represent two rival mainstreams of musical thinking in 19th century Europe. But they stand on one common basis: the confidence in *Bildungsfunktion* (function to educate or culturalize people) of the public concert. Brendel requires concert organizations to cultivate audiences and to present the sublime of art. The directors of Gewandhaus arranged their programme with the aim to ennoble the musical senses

of audiences. Their rivalry is derived from the difference between the directions of *Bildung*: to form audiences who can adapt themselves to the progress of music and be able to discern the quality of classics.

The idea of *Bildung* was one of the moments which gave art a higher value than craft or other things in the second half of the 18th century. With such a heightened value of art, music was freed from various events or festivities and found its special place in the public concert. In the 19th century, the public concert became rather ritualistic to be suitable for the place of *Bildung*. The ritualization of the concert is manifested in the transition from the “potpourri-programme” to a more stylized programme. Brendel's claim to vocal concert without symphony and Gewandhaus' preference for symphonic works are on the same stage as the stylization or ritualization of the public concert. The historical fact that we are more familiar with symphonic concert tells us that it is not Brendel but Gewandhaus that has made the basis of the concert in the 20th century.