

フランツ・リストの《交響詩》の  
初期受容史について

Zur frühen Rezeptionsgeschichte der “Symphonischen  
Dichtungen” von Franz Liszt

久保田 慶 一

Keiichi KUBOTA

Aus einer Analyse der Verschiedenheit der interpretatorischen Konkretisation bei den Apologetikern und Gegnern der Lisztschen Symphonischen Dichtungen kann man die gemeinsamen Momente erschließen, die einerseits die Struktur sowohl der frühen, als auch der späten Rezeptionsgeschichte ausgeprägt und andererseits die Entstehung der neuen Gattung in der Mitte des 19. Jahrhunderts bestimmt haben.

Bei der Gegnerschaft führte der Verdacht über Liszt als Komponisten zum Zweifel an einer Autorität der Symphonischen Dichtung und umgekehrt wurde bei der Apologetik die Kompositionsgeschichtliche Notwendigkeit hervorgehoben, um Liszt als Komponisten zu rechtfertigen.

Die auffällige Erfindung der Symphonischen Dichtung erschien den Gegnern, die ihrerseits an der traditionellen Gattungsvorstellung der Symphonie oder der Ouvertüre festhielten, eine egozentrische Anmaßung zu sein. Bei der Apologetik wurde dagegen die Lisztsche Benennung durch die paradoxe Behauptung gerechtfertigt, daß die Symphonische Dichtung nicht eine an und für sich neue Erscheinung, sondern eine notwendige Folge einer Dialektik oder bisherigen Entwicklung sei.

Die gewaltige Formgestaltung der Symphonischen Dichtung wurde bei der Apologetik durch dieselbe geschichtliche Notwendigkeit gerechtfertigt, die deshalb in der Tradition aufgefunden werden mußte, weil die Apologetiker keine Sprache, eine neue Erscheinung darzustellen, hatten. Bei der Gegnerschaft war die Kompositionsweise der Symphonischen Dichtung nichts anders als Beweis der “musikalischen Impotenz von Liszt”.

Den oben genannten gemeinsamen Momenten lag eine Dogmatik zugrunde, die sich an der auf der klassisch-romantischen Genieästhetik und der Lehre von der Reinheit der Gattung beruhenden normativen Gattungskonzeption orientierte.

本稿では Fr. リスト (1811—1886) の《交響詩》の初期受容史 (1858—1861) に見出される諸相を叙述することを試みている<sup>(1)</sup>。そして筆者はこの試みが、全受容史、とりわけ20世紀初頭の学問的再発見へと至る受容史の叙述のみならず、音楽ジャンルとしての《交響詩》の本質の理解にも貢献できると考えている。その場合、音楽ジャンルは—— B. クローチェがその規範性の故にあらゆる文学ジャンルに宣告した——単なる《道具》〔Instrument〕としてのジャンルあるいは——実在論的ジャンル論の信奉者達がジャンルの歴史の実体として認識しようとする——《客観精神》〔objektiver Geist〕としてのジャンルではなくて、《伝統化された規範》〔tradierte Norm〕として理解されなければならない<sup>(2)</sup>。この《伝統化された規範》というジャンル概念下には、各々のジャンルが何らかの受容行為——自らの作品の正当化のために創作者が行うジャンル規範の継承、および受容者による、作品の正統的・規範的ジャンルへの帰属性の認識——によって形成・継承されるという仮定が前提とされている。

従って本稿では、《新ドイツ学派》〔Neu Deutsche Schule〕とその敵対一派とりわけウィーンの音楽評論家 E. ハンスリック (1825—1904) との論争の経過を叙述することによりもむしろ、音楽学者や評論家の諸解釈を分析することによって、そこに発見できる共通意識、つまり——一方で初期および全受容史の構造を特徴付け、他方で19世紀中頃の新ジャンルの成立そのものを規定した——《期待地平》〔Erwartungshorizont〕を明らかにすることの方が、重要な課題となっている。

初期受容史の流れを方向付けた重要な受容の証言史料として筆者は以下のものを選んだ。

1856年

R. ヴァーグナー 『フランツ・リストの交響詩について』 (Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen) <sup>(3)</sup>

Fr. ブレンデル 『スイスからの音楽書簡』 (Musikalische Briefe aus der Schweiz) <sup>(5)</sup>

1857年

Fr. ブレンデル 『ライプツィヒのフランツ・リスト』 (Franz Liszt in Leipzig) <sup>(5)</sup>

同 『F. リストの最新作と現在の党派状況』 (F. Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung) <sup>(6)</sup>

F. ドゥレーゼケ 『フランツ・リストの9曲の交響詩』 (第1・2稿) (Franz Liszt's neun symphonische Dichtungen) <sup>(7)</sup>

E. ハンスリック 『前奏曲』 (Les Préludes) 批評<sup>(8)</sup>

1858年

F. ドゥレーゼケ 前掲論文 (第3・4・5稿) <sup>(9)</sup>

1859年

F. ドゥレーゼケ 前掲論文 (第6および最終稿) <sup>(10)</sup>

Fr. ブレンデル 『交響曲作家としてのフランツ・リスト』 (Franz Liszt als Symphoniker) <sup>(11)</sup>

R. ポール 『リストの交響詩。その成立・影響および敵対』 (Liszts symphonische Dichtungen. Ihre Entstehung, Wirkung und Gegnerschaft) <sup>(12)</sup>

1860年

A.W.アムブロス 『近代の音楽改革運動』(Die musikalische Reformbewegungen der Neuzeit) <sup>(13)</sup>

E.ハンスリック 『プロメテウス』(Prometheus) 批評<sup>(14)</sup>

1861年

E.ハンスリック 『祭典のどよめき』(Festklänge) 批評<sup>(15)</sup>

## I

初期受容史の証言史料に見出せる、批評家達に共通の問題意識は、まず第1にリスト像の問題、つまり19世紀の40年代まで天才的ヴィルトゥオーソとしてヨーロッパ中で活躍し、ヴァイマルに移住後初めて《交響曲》および《交響詩》の作曲家として音楽界に登場したリストが果たして正真正銘の作曲家として認め得るかという問題に向けられていた。ハンスリックは初めて試みたリストの交響詩——1857年3月18日ウィーンでは初めて演奏された『前奏曲』——批評ですでに作曲家リストに対する嫌疑を表明している。「作曲家〔Tondichter〕リストの名声はヴィルトゥオーソとしての名声を忽ち虚ろにするはめになった」<sup>(16)</sup>。「音楽の世界がヴィルトゥオーソ・リストの退位〔Abdicatjon〕によって損害を被ってしまい、その損害が作曲家・リストによってはほとんどわずかしか埋め合わせできないものであったと、我々は考えている」<sup>(17)</sup>。

リストが「9曲の交響詩を2年間のうちに難無く作曲してのけた」<sup>(18)</sup>という事実は、ハンスリックにとっては、作曲家・リストの天才性や演奏活動から必然的に導き出される創作活動の結果を意味するものではなく、それどころか創造力や《交響詩》のジャンルとしての正統性に対する疑いを彼に惹き起こした。《交響詩》の美的価値を支える詩的・音楽的理念や総譜に記された標題は、——これらのものによって当時の音楽美学上の問題のひとつでもあった音楽表現の不確定性<sup>(19)</sup>が、Fr.ブレンデルの言葉を借りるならば、「確定され、さらに絵画が名称や題名によって最終的な確定性を獲得するように、彷徨うファンタジーがある特定の客体へと導かれる」<sup>(20)</sup>わけだが——彼にとっては、「不足した音楽的内容を補い、その大失錯を正当化するもの」<sup>(21)</sup>にすぎなかったのである。ハンスリックの言葉を聞くならば、「天分の甚しい欠損を見せないために、彼（リスト）は賢明にも、音楽が外的客体に寄りかかり、とりわけ比較という悟性を働かせて詩的あるいは絵画的ファンタジーを喚起する側面から音楽に近づいている。彼は、彼自身が『交響詩』と名付けた9曲の交響曲を一振りで〔mit Einem Wurf〕世に出し、この音楽の内容を説明する特別な標題を与えた」<sup>(22)</sup>。

リスト像問題が、ハンスリックの場合とりわけ《交響詩》が古典的な《交響曲》や《序曲》と並ぶ正式のジャンルとして認め得るかという問いと直接に関係し合っていたという事実から、逆に、次のような仮定を引き出せる。それはリスト像の判断に関わった判断基準それ自体が《交響曲》および《序曲》といった当時の伝統的・規範的ジャンル観によって規定されていたという仮定である。ハンスリックの判断基準には一体に、一方で古典的・ロマン的な天才美学 (Genieästhetik) 他方で正統的ジャンルの純粋性の理論と密接に結びついたドグマが存在している。彼にとってその名に値する本来の作曲家たる創造的天才は、その天性を若き日に現わ

しさらに長年の彫琢の末に正統的な《交響曲》や《序曲》の創作に到達すべきであった<sup>(23)</sup>。

従って19世紀の《ノイエ・ムジーク》〔Neue Musik〕の擁護者達は、——彼らにとっても作曲家・リストは、後にのべるように彼ら自身もまたハンスリック同様古典的・ロマン的伝統に立っていたために、きわめて疑わしい存在であったわけだが<sup>(24)</sup>——まず第一にリスト像問題に対処し、とりわけ《ヴィルトゥオーソ・リストの退位》の一貫性・必然性を主張しなくてはならなかった。

リスト信奉者のひとりで、『新・音楽時報』〔Neue Zeitschrift für Musik〕の編集にも参加していたR.ポール（1826—1896）は小冊子『リストの交響詩。その成立・影響および敵対』（1859）において、リストの作曲家としての使命〔Beruf〕を明らかにせんとした。彼はリストの交響詩の中でもとくに構想やスケッチがヴィルトゥオーソ時代に溯る作品、例えば『英雄の嘆き』（Héroïde funébre）、『ファウスト交響曲』、『ダンテ交響曲』を挙げて次のように語っている。「リストは、手段としては何はともあれ限界のあるピアノの全領域を、それまで全く未知であった内容で十分に埋め尽した後に、彼らは自らの内的な作曲欲求と使命によって必然的にオーケストラへと導かれた」<sup>(25)</sup>。「何人も凌駕できないピアノのヴィルトゥオーソ・リストが世間の認識にあっては作曲家・リストにとって妨げとなるにちがいないということは、従来の芸術史を眺めるならば、それ程驚くべきことではない。むしろそのようでなかった時の方が驚きである」<sup>(26)</sup>。

R.ヴァーグナー（1813—1883）は公開された書簡『フランツ・リストの交響詩について』（1857）の中で作曲家・リストに関して性急な判断を避けて、ヴィルトゥオーソとしてのリストの独自性を強調して、次のように語った。「この独自性はその新奇さのために全く見逃されてしまっているが、それは芸術家の円熟の極みに達した創造性の開示に他ならない、リストの新たな登場に対する現代の驚きのためである」<sup>(27)</sup>。「彼独自の極めて珍しい方法でリストは正式の作曲家として自らの創造性によって芸術的創造の円熟に到達したように私には思われる」<sup>(28)</sup>。ヴァーグナーにとってヴィルトゥオーソから作曲家への転身は自明のことであった。それどころか、作曲家としてのリストを理解するためには、ヴィルトゥオーソとしての彼をまず認識しなくてはならなかったと言えよう。

《ライブツィヒの未来音楽総代理人》Fr.ブレンデルにあってはリスト像問題は、彼の音楽哲学、つまり進歩の理念によって規定されていた。J.S.バッハからメンデルスゾーン、シューマンそしてリストに至る作曲史の中に彼は、ヘーゲル哲学に依拠しつつ<sup>(29)</sup>、彼にとっては法則ともいえる《過程》を発見した。その《過程》とは「悟性の優勢からファンタジーの解放へ、客体から主体へ、普遍への芸術家の傾倒から芸術的主体を中心に据える表現へ」<sup>(30)</sup>と向かう経過であり、「器楽の従来の形式的制限から音による自由な詩作」<sup>(31)</sup>への過程であった。

一般に作曲家・リストに対する不審を如実に表している言述、「リストは以前ピアノで演奏したように、オーケストラで演奏している」<sup>(32)</sup>も、ブレンデルによってはその歴史哲学に従って以下の場合には正当とみなされた。つまり、「この言述が、オーケストラとオーケストラ作品の形式がもはや芸術家に対峙する客観的な力ではなく、むしろ薄手の装束のごとく個性的なあらゆる動きに合うことを意味する」<sup>(32)</sup>場合には、この言述は正当であるとブレンデルは認めたのである。従ってブレンデルの歴史哲学に粹付けられた判断基準が《交響詩》の歴史的必然性を正当化するのを助けたことは明らかである。彼が語気を強くして語ったのを聞くと、「交響詩は今や以前の制限によってもはや狭められていることのない自由でかつ何の妨げもなく現われる

個性の反映であり最も忠実な表現である。そしてこれは、誰もが認めるように、従来のものの必然的結果であり、目的へ向う道程の追尾と新しい大きな前進が含まれる」<sup>(34)</sup>。「リストは幸いにも新しい形式を見つけ出し、終結へともたらした。そして彼は今までの発展の結論を実際に出すという、つまり詩的内容の楽曲形式参加を認め、他方で器楽の動機労作の論理的連関によって、器楽が有する他には渡譲できない権利を守るという大胆さを有していた」<sup>(35)</sup>。

ハンスリックにあっては、作曲家・リストに対する不審は《交響詩》のジャンルとしての正統性に対する疑いへと向かい、他方擁護者達にあっては逆に、作曲家・リストを正当化するために《交響詩》の歴史的必然性を証明し、きわ立たせようとした。両者の場合にはしかし共通の判断基準が——この同じ基準に従って、ハンスリックは《交響詩》を否定し、一方擁護者達は正当化したわけだが——明らかになっている。つまり、リスト像問題は《交響詩》の受容形態と成立を規定した——そしてそれ自体古典的・ロマン的天才美学と伝統的・規範的ジャンルの純粋性の理論に規定された——《期待地平》の輪郭を描き出したと言える。

## II

《交響詩》という用語がリスト自身によって考案され、元来序曲として計画された『タッソー』(Tasso)のヴァイマルの初演の際に初めて用いられたことは知られている<sup>(36)</sup>。その場合リストは「『詩』[Dichtung]と『交響的』[symphonisch]という——詩的・標題的基礎付けと主題・動機的論理を連想させる——用語の結合」<sup>(37)</sup>によって新しい音楽ジャンルの原理、つまり——以前『瞑想交響曲』という題が示唆していた<sup>(38)</sup>——詩的および音楽的思想の対応を表現しようとした<sup>(39)</sup>。しかしながらここで用語の変遷、つまり《序曲》—《瞑想交響曲》—《交響詩》は次のような事実を示していると言える。それは、この新しいジャンル——その美的重要性は出版前にすでにハンスリックの小冊子『音楽美論』(1854)の中で疑惑に晒されていたわけだが<sup>(40)</sup>——を正当化するためにリストが常に、当時その美的・作曲技法的規範性や正統性が全く疑われることのなかったジャンル、つまり《序曲》と《交響曲》に依拠していたという事実である。「古典的芸術家と進歩のパスに対する畏敬はリストの美学において除外されるものではない」<sup>(41)</sup>。

しかし《交響詩》というきわめて独自の発想も、また同じ伝統的ジャンル観に立った人々には、《傲慢な不作法》と映り、彼らにこの新しいジャンルに対する不信感を惹き起こした。1891年でさえもハンスリックは次のように語っている。「ポエジーと音楽やオペラの結合は身分違いの結婚である。音楽美が前もって与えられた内容と結びつく、この身分違いの結婚を我々が近くで見れば見る程この結婚の契はいかものように思える」<sup>(42)</sup>。

ハンスリックはまた1856年の『前奏曲』批評の中で次のようにも述べている。「1楽章の交響曲形式は純粋に音楽的な力によって養われた時に、将来期待できるものとなろう。演奏会のためには、序曲と交響曲の中間に位置するオーケストラ作品を必要としている」<sup>(43)</sup>。また『プロメテウス』批評では「序曲はすべてに聴者が精神的な拷問を受ける、興味深くオーケストレーションされた拷問台となった」<sup>(44)</sup>と語り、前述の『前奏曲』批評の最後で次のような最終判断を下した。「この相対的な高みを絶対的なものへと高め、リストの交響曲を真の音楽芸術創造、傑作 [Meisterwerke] そして音楽芸術の若返りの出発点として評価することは、メンデルスゾ

ーンが築いてきたものの思い出を前もって完全に、かつ常に捨て去ることによって初めて可能となる。『前奏曲』を受け入れるかどうかについては決定的なことは報告で殺ない。というのも、このことは非難と喝采との長い終結のない戦いの中で明らかになるからである<sup>(45)</sup>。ハンスリックにとって《未来音楽》[Zukunftsmusik]は「まったくもってして表現できない程に滑稽なもの」<sup>(46)</sup>であり続けたのである。

それに対して、A.W.アムブロスは音楽とポエジーがより高い芸術形式へと止揚される弁証法を指摘し、《交響詩》という用語を多くの批判から守った。彼の主張によれば、「リストにあってはポエジーと音楽は（歌唱のために作曲された詩の場合のように）姉妹のごとく、つまり一方が他方のために装飾や豊かさを立用したり、他方から借りたり、あるいは両方が獲得するといったように、共生しているのではない。両芸術が融合して音楽でもポエジーでもない第三者のものになっているのである。この過程でポエジーは言葉を失って寡黙となり音楽の小さな鐘と共に響く。一方音楽は自らの方法で音素材を形成し自らの道を拓いていく能力を失って片輪になり、ポエジーに支えてもらわなければならなくなった。（中略）リストが彼の大器楽曲を『交響曲』ではなく『交響詩』と名付けたのは全く正しい。『交響詩』は音楽表現の規定性を求める過程の最終点を示しているのである」<sup>(47)</sup>。この引用された最後の文章はアムブロスの弁証法的構想がブレンデルの歴史哲学の影響下にあったことを示している。《交響詩》の用語法問題に関するR.ヴァグナーの発言を聞いてみると、「リストの新しい交響曲を1曲聴いた後の私には、この『交響詩』という喜ばしい命名に対する友好的な驚きが心ならずもやって来た。そしてこの名称によって実際人々が信じていた以上のものを獲得できた。というのも、この名称は新しい芸術形式の発明とともに生まれたからである」<sup>(48)</sup>。彼は「新しい形式形成の出発点」<sup>(49)</sup>を他でもなく「序曲形式の、つまり目的を持った元来の交響的舞曲形式」<sup>(50)</sup>の転換に認めたことで、「彼自身の歴史哲学に従えば重要でなかった」<sup>(51)</sup>交響詩をも矛盾なく正統的なジャンル——「理想的なドラマを描くことのできるジャンル」——として認めることができた<sup>(52)</sup>。

《交響詩》の用語問題に関しては以下の点が重要であると思われる。つまり、A.W.アムブロスとR.ヴァグナーの擁護においては、なるほど《交響詩》そのものは確かにリストの独自の天才性によって特徴付けられてはいたが、——矛盾しているようだが——決してそれ自体として全く新しい現象ではなくて、むしろ弁証法あるいは従来発展の必然的結果であるという主張によって正当化されていたという点である。ここにあつては美的判断と歴史哲学的判断は錯綜し合っているかのようである。

### III

ハンスリックは『音楽美論』の中で音楽作品の主要主題に関して次のように語った。「独立し、美的にはこれ以上分割することのできない楽想単位が主題である。そして音楽そのものに所与される原初的な規定は常に主題、つまり音楽のマイクロコスモスの中で確認されなければならない」<sup>(53)</sup>。（《主題》と《マイクロコスモス》との同一視は、「宇宙の譬え、《響きつつ動く形式》と宇宙の間のアナロジーの設定」<sup>(54)</sup>を想起させる。）そして宇宙の譬えと同様に《マイクロコスモスの譬え》は古典的・ロマン的美学の起源を示している。「形式と内容がどんな意味においても切り離せない」<sup>(55)</sup>主題という概念下に、ハンスリックは、「旋律、リズム、和声の相互関係を生

み出す、シンメトリーではあるが変化に富んだ形象」<sup>(56)</sup>を理解していた。従ってハンスリックの主題観が、《音楽的散文》〔Musikalische Prosa〕や《レチタティーヴォの原理》とは対立する概念、つまり《楽節構造のクヴァドゥラツール》〔Quaduratur der Tonsatz-Konstruktion〕と深く関係していたことは明らかであろう<sup>(57)</sup>。

ハンスリックは皮肉まじりに『前奏曲』を「リストの一連の形而上学論文の内では最も明解で人気のある作品」<sup>(58)</sup>と評しはしたものの、実のところ次のように告白した。「独創的で意味あるものと言うことのできる主題を我々はそこに見出すことができない。むしろ大仰で感傷的な部分に如何わしく珍腐な響きが紛れ込んでいるだけである。我々が偉大な作品の中に『動機労作』として見出し、また見出そうとする楽想展開を、ファンタジーの詩的放浪の中に発見することはめったにない」<sup>(59)</sup>。

曲全体の中で和声的・リズム的そして音程的〔diastematisch〕に変形される『前奏曲』の導入旋律は、シンメトリーで楽節的〔periodisch〕な旋律ではなくて、むしろ散文的〔prosaisch〕である。そこには伝統的意味つまりハンスリックの意味での《旋律、リズム、和声間の相互関係》を見ることができない。4度音程の動機が3回変形されて反復されることによって潜在的な連関を形成している。C.ダールハウスが言うように、「『構造的』〔tektonisch〕な形式ではなく、動機発展が音楽的連関を形成している」<sup>(60)</sup>。

F.ドゥレーゼケはこの旋律内の形式形成の過程を次のように叙述している。「実際のところこの曲は大部分が従属する小動機から成り立っていると見なすことができる。この動機は第1ページではまだ動かずに眠っているようで全く無意識の幼な子の生活を描写するのに適しているように我々には思える。旋律的には弦楽器のユニゾンによって変奏され、さらにトロンボーンのリズム拡大によって模倣されながら動機は強くなりざわめき動き、そして主題となる。この第1主要主題はコントラ・バス、ファゴット、トロンボーン、チューバによって演奏され、上行する他の管・弦楽器と対抗しながら、最初に先行動機の3音（ハーローホ）を示し、それから旋律的・リズム的・和声的な付加と変奏によって新しい力強い、狭い枠を越える性格を獲得する」<sup>(61)</sup>。ここでリストの《交響詩》の受容史展開を考えると、注目してよい事実を指摘することができる。それは、ドゥレーゼケが、——彼の9曲の交響詩の分析が以下に明らかにされるように常に内容美学と形式美学の立場の間を揺れ動き、その結果ハンスリックの厳格な形式美学とは相入れなかったわけだが——《散文的主题法》の本質的特性、つまり動機展開によって形成される潜在的連関とそこに含まれる潜在的な形式発展力を看過していたという事実である。

ハンスリックの形式観は、前述の主題観と同様に、古典的・ロマン的伝統、とりわけヴィーン古典派の伝統に根差していた<sup>(62)</sup>。彼の有名なパラドクス、《響きつつ動く諸形式が唯一音楽の内容と対象である》〔Tönend bewegt Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik〕<sup>(63)</sup>という言葉、とくに《動く》〔bewegt〕という言葉の中に彼の形式観が反映している。『音楽美論』の中にはそれと関連して、「それ自体魅力的な響きの意味深い諸連関、それらの一致と背反、逃避と獲得、飛躍と死滅」<sup>(64)</sup>といった言葉も見出せる。彼自身音楽の形式形成について、次のように語った。「ひとつの主題や動機が一度芸術家のファンタジーの中に落ち込むや否や、この主要主題から出発して常にそれと関連しつつ、さらにそれをあらゆる連関の中で表現する目的を追求する創造が始まる」<sup>(65)</sup>。従ってハンスリックが《主題動機的労作》によって有機的に発展させられ、その結果形成された諸連関を《響きつつ動く諸形式》の

音楽理論的の本体として認めていたことは明らかである。そして彼の《交響詩》批評は、この形式観、つまり19世紀前半の中心的ジャンルであった《序曲》や《交響曲》の美的・作曲技法の本質から導き出された判断基準に拠っていたと言える<sup>(66)</sup>。

1861年の批評では、ハンスリックはリストの作曲法、和声的・リズム的組み合わせによる動機変容 (Motivtransformation) 技法——この技法の根本理念は20世紀の《ノイエ・ムジーク》[Neue Musik] の《機能主義》[Funtionalismus] と近く、それ故にリストの《交響詩》の後期、とりわけ20世紀初期の受容史は、作曲技法上の発見によって形成されたわけだが——をすでに認識していた。しかし彼はまさにその点にリストと《音楽的無能力》[musikalische Impotenz] の証しを見つけたのであった。(その場合ハンスリックはリストの交響的作品における管弦楽法の豊かさ——これは19・20世紀の交響法 [Symphonik] の発展に大いに寄与したわけだが——を常に高く評価していたことは忘れられるべきではない。) その批評の一部を引用するならば、「まったく、リストの諸作品の長い行列だ！ その至る所で我々は苦しい努力と強要、結合と分裂、間違った和音と非・旋律、そしてトルコ人の喧噪を聞いた。しかも機知に富む組み合わせと色付けという無能力があらゆるところでリストの作品の核となっている。リストの作品の多くを続けて聴けば、この無能力症の旋律がきわめて絞り切り型のものであるかがわかるであろう」<sup>(67)</sup>。「リストの秀れた音楽効果に対する感覚、多くの和声的・リズム的組み合わせの機知、どのような型にもあてはまらない主観性を求める飽くなき欲求。しかし至るところで、音楽の創応力と展開の芸術的規則性が欠けている」<sup>(68)</sup>。

1880年、ハンスリックはまだ伝統的立場に固執し、リストの《交響詩》批判を続けていた。以下にその辛辣な言葉を挙げると、「そのような主題や主題動機はリストの場合有機的 [organisch] に展開されるのではなく、絶え間なく繰り返され、移動させられ、あげくの果てに飢え疲れさせられるだけなのである」(『理想』批評)<sup>(69)</sup>。「音楽的形成力、つまり内的に動かされて動く偉大な理念の欠如」(『マゼッパ』批評)<sup>(70)</sup>。「激しい不意打ちの数々と果てしなく続く反復によって異常な憂鬱さを醸し出す12曲の交響曲」(『理想』批評)<sup>(71)</sup>。

《交響詩》の擁護の側では形式問題はあまり重要性を持たなかった。ブレンデルは『ライプティヒの F. リスト』と題する雑誌論文(1857年)でこの問題に触れはしたものの、次のように語っている。「この点に関してまず第一に、形式というものが絶対的な何ものかではなくて、その都度完成されるものであることを想起しなくてはならない。音楽史の以前の偉大な時代が示すように、形式は各々の新しい美の理念とともに変わるものであり、それ故にこのような観点からこの問題は解決されるべきである。内容が美であり、作品が全芸術の第一条件を満たし、純粋な芸術的印象を生み出すことができるならば、形式は自らが欲したものとなったとして正当化できるのである」<sup>(72)</sup>。

一方、ドゥレーゼケはブレンデルの St.ガレンからの報告やヴァーグナーの公開書簡での解釈の一面性を指摘し<sup>(73)</sup>、それ故に《純粹音楽的》[rein musikalisch] に9曲の交響詩を分析することを試みた。その場合彼は比較的容易に発見できる動機的・主題的連関と、この連関が造り出す作品の統一性を指摘し、《交響詩》のかけられている、無形式 [formlos] であるという嫌疑を晴らそうとした<sup>(74)</sup>。しかしながら彼の形式観は、ブレンデルの場合と同様に、内容美学と形式美学の間を揺れていた。彼曰く、「リストはとりわけ (中略) 常に秀れた形式感覚を示しており、彼の作品の偉大で豊かな内容を被う外皮を芸術的に完成させ、批判的な聴衆にもその度々の複雑性にかかわらず理解させることができた」<sup>(75)</sup>。従って彼が「何らかの特殊・音楽的な対



応をないと、標題曲はいとも簡単に支えや統一性を失い、互いに関係のない様々な主題の並列の連続が聴者の感覚を混乱させる危険に陥いることは、論議する余地のない程明らかである」<sup>(76)</sup>と語ったとしても、彼は特殊・音楽的側面の優位どころか、詩的・音楽的側面との平衡すら、考えていなかった。

擁護論にあつては、ハンスリックが殊の他問題にした形式問題は、大きな意味を持っていなかったと言える。擁護の側の人々は形式を内容や対象表現の単なる器としてしか見做していなかった。それに対して、擁護側にとっては本質的な問題であった《詩的・音楽的イデー》は、ハンスリックにとって、リストの《音楽的無能力》の証しに他ならなかった。リストの《交響詩》をめぐる、内容美学と形式美学の論争は、共通の論争対象を持たない奇妙な《論争》であった。

《交響詩》の擁護にあつては、新しいジャンルの独自の用語法と暴力的とまでいえる形式形成は歴史的必然性によって正当化され、その《新しさ》を認めつつも必然性の根拠を伝統に求めるというジレンマすら生起していた<sup>(77)</sup>。一方、ハンスリックもリストの作曲法の本質を発見したのにもかかわらず、『音楽美論』に見られるような古典的・ロマン的伝統に由来する判断基準に従って、《交響詩》を批判し続けた。ここにリスト像問題と同様な《交響詩》受容の《期待地平》——古典的・規範的ジャンルである《序曲》と《交響曲》の美的・作曲技法的契機に規定された《期待地平》——が明らかにされたと言える。そして、我々が20世紀の初期にとりわけ《新音楽》〔Neue Musik〕を経験したことで初めての《期待地平》が変化し、その結果、リストの交響詩（および交響曲）の再評価という、後期受容史が開始すると言える。

## 註

- (1) リストの交響詩の成立、初演、出版に関しては以下の文献を参照した。

P. Raabe : Die Entstehungsgeschichte der ersten Orchesterwerke Franz Liszts, Jena 1916 ;  
R. Kloiber : Handbuch der Symphonischen Dichtung, Wiesbaden 1967 ; C. Dahlhaus : Liszts  
Bergsymphonie und die Idee der Symphonischen Dichtung, in : SIM-Jb. 1975, S. 96-130 ; N.  
Miller, Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischer Dichtung, in :  
Beiträge zur Musikalischen Hermeneutik (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts,  
Bd. 43), Regensburg 1975, S. 223-287.

- (2) 文学のジャンル論に関しては以下の文献を参照した。

B. Croce : Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, deutsch : Aesthetik  
als Wissenschaft von Ausdruck, Tübingen 1930 ; R. R. Wellek / A. Warren : Theorie der  
Literatur, Bad Homburg vor der Höhe 1959 ; M. Fubini : Genesi storia dei generi letterari,

deutsch : Entstehung und Geschichte der literarischen Gattungen, Tübingen 1971 ; K. W. Hempfer : Gattungstheorie, München 1973.

音楽のジャンル論に関しては以下の文献を参照した。

- W. Arlt : Einleitung. Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung, in : Fs. für L. Schrade "Gattungen der Musik in Einzeldarstellung", Bern/München 1973, S. 11-93;  
C Dahlhaus : Was ist eine musikalische Gattung ?, in :NZFM 1974, S. 620-625; Ders. : Kapitel V "Musiksoziologische Reflexionen", besonders "Zur Theorie der musikalischen Gattungen", in : Systematische Musikwissenschaft (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10) , Wiesbaden 1982, S. 109-123.
- (3) in :Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagder, 3. Auflage, Bd. V, Leipzig 1898, S. 182-198.
- (4) in : NZFM 1857, Bd. 46 Nr. 8, 9, 26. Reprographischer Nachdruck, New York 1963-65.
- (5) in : NZFM 1857, Bd. 46 Nr. 10.
- (6) in : NZFM 1857, Bd. 47 Nr. 12-15.
- (7) in : Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft, hrsg. von Fr. Brendel und R. Pohl, Bd. II, Leipzig 1857, S. 261-265, 298-317.
- (8) E. Hanslick : Aus dem Concert-Saal, 2. Auflage, Wien/Leipzig 1897, S. 124-130.
- (9) in : Anregungen..., Bd. III, Leipzig 1858, S. 10-16, 51-61 (3. Artikel), S. 140-144, 178-183, 253-261 (4. Artikel), S. 398-408, 439-447 (5. Artikel)
- (10) in : Anregungen..., Bd. IV, Leipzig 1859, S. 54-59, 100-108, 142-147, 171-189.
- (11) Fr. Brendel : Franz Liszt als Symphoniker, Leipzig 1859.
- (12) R. Pohl : Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Franz Liszt, Zweiter Band, Leipzig 1883, S. 199-228.
- (13) A. W. Ambros : Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, 2. Auflage, Leipzig 1865, S. 105-192.
- (14) E. Hanslick : op. cit., S. 217-219.
- (15) Ders. : op. cit., S. 246-250.
- (16) Ders. : op. cit., S. 124.
- (17) Ders. : loc. cit.
- (18) R. Pohl : op. cit., S. 220.
- (19) Vgl. H. H. Eggebrecht : Dichtung, Symphonie, Programmmusik. I. Symphonische Dichtung, in : AfMw 1982, S. 223-233.
- (20) Fr. Brendel : Franz Liszt als Symphoniker, S. 11.
- (21) E. Hanslick : op. cit., S. 126f.
- (22) Ders. : op. cit., S. 125.
- (23) 「作曲家は何ものをも作り変えることができない。彼はすべてを新しく創造しなくてはならない。画家や詩人が自然美の観照において見出すものを作曲家は自らの内面の集中によって創り出さなくてはならないのである。そしてそれが彼の中で歌い響き始まる、絶好の機会が訪れるまで待たなくてはならない。その時作曲家は沈思し、自らの中から、自然には対応するものがない。それ故に他の諸芸術とは違って現世的でないものを創り出すのであろう。(E. Hanslick : Vom Musikalisch-Schoenen, 1. Auflage, Leipzig 1854, Reprographischer Nachdruck : Darmstadt 1965, S. 91f.)

- (24) 「リストが第一級の音楽家の列に、音楽の英雄達の列に並ぶ資格があるかどうか、あるいは彼の作品が彼らの創造物と同様に永続的で全時代を支配する関心を惹き起こすことができるかどうかについて今十分な確かさを持って答えようとするのは性急であろう。この方向が従来 of 最終的な結果としてあるいは新たな発展の出発として認め得るかどうかを決定するのも私は差し控えたい」(Fr. Brendel : Liszt's neueste Werke..., Nr. 12, S. 124)。「党派は今や、以前おそらくヴァグナーやベルリオーズに心酔していたがリストの作品に対してはまだ全く不審を抱いている多くの信奉者を数えていること、さらにリストの交響曲を聴くことだけが彼らを熱狂的な信奉者に変えることに足るものであるということとはりあえず主張することができる」(F. Dräseke : Bd. II, S. 264)。
- (25) R. Pohl : op. cit., S. 206.
- (26) Ders. : op. cit., S. 207.
- (27) R. Wagner : op. cit., S. 186.
- (28) Ders. : op. cit., S. 186f.
- (29) Vgl. C. Dahlhaus : Musikästhetik, Köln 1967, S. 87.
- (30) Fr. Brendel : F. Liszt in Leipzig, S. 103.
- (31) Ders. : Betrachtungen beim Jahreswechsel, in : NZFM 1857, Bd. 46, Nr. 1, S. 1.
- (32) Ders. : F. Liszt in Leipzig, S. 103.
- (33) Ders. : loc. cit.
- (34) Ders. : op. cit., S. 103f.  
 他の所で彼は慎重に次のように語っている。「私は新しい傾向をもってばら発展の偉大な終結点としてのみ認めている。そしてもし器楽の分野で豊かな美しい花を得たならば、その時遅れ咲きとして認めることができる」(F. Liszt's neueste Werke..., Nr. 12, S. 124).
- (35) Ders. : F. Liszt als Symphoniker, S. 14.
- (36) H. Wirth : Artipel "Symphonische Dichtung" in MGG XII 1965, Sp. 1907.
- (37) C. Dahlhaus : Liszts Bergsymphonie..., S. 100.
- (38) Ders. : loc. cit.
- (39) 《交響詩》が混合ジャンル [Mischgattung] ではないかという嫌疑に対してリスト自身次のように述べた。「元来その性格から言って全く異なった形式の融合は——自然界におけるのと全く同様に——芸術においても、調和的統一や矛盾する者どうしの結合が同質の全体や不快な不統一を生み出すに従って、新しい美的現象であったり奇怪であったりする」(Fr. Liszt : Hector Berlioz und seine "Harold-Symphonie", in : Gesammelte Schriften, Bd. IV, Leipzig 1882, S. 3-102, S. 35)。
- (40) Vgl. D. Altenburg : Vom poetisch Schönen. Franz Liszts Auseinandersetzung mit der Musikästhetik Eduard Hanslicks, in : Fs. für H. Hüschen, Köln 1980, S. 1-9.  
 ハンスリックは『音楽美論』の第3版の序文の中で次のように述べた。「私が第2版を準備していた時に、リストの標題交響曲が登場した。これは今まで以上に徹底して音楽の独立的意味を退け、聴者には音楽を形成推進の手段としてのみ呈示している」(Vom Musikalisch-Schönen, 3. Auflage, Leipzig 1865, S. VII)
- (41) C. Dahlhaus : Liszts Bergsymphonie..., S. 100.
- (42) E. Hanslick : Vom Musikalisch-Schönen, 8. Auflage, Leipzig 1891, 20. Auflage, S. 57.
- (43) Ders. : Aus dem Concert-Saal, S. 127f.
- (44) Ders. : op. cit., S. 217.
- (45) Ders. : op. cit., S. 130.

- (46) Ders. : op. cit., S. 249.
- (47) A. W. Ambros : op. cit., S. 173.
- (48) R. Wagner : op. cit., S. 190.
- (49) Ders. : loc. cit.
- (50) Ders. : loc. cit.
- (51) C. Dahlhaus : R. Wagner und die Programmmusik, in : SIM-Jb 1973, S. 50-63, S. 61.
- (52) Ders. : loc. cit.
- (53) E. Hanslick : 1. Auflage, S. 99.
- (54) C. Dahlhaus : Formästhetik und Nachahmungsprinzip, in : The International Review of Music Aesthetics and Sociology, 1973, S. 165-174, S. 165.
- (55) E. Hanslick : 1. Auflage, S. 101.
- (56) Ders. : op. cit., S. 18.
- (57) 《音楽的散文》〔Musikalische Prosa〕に関しては以下の文献を参照した。  
C. Dahlhaus : Musikalische Prosa, in : NZFM 1964, S. 176-182. H. Danuser : Musikalische Prosa(=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 46), Regensburg 1975.
- (58) E. Hanslick : Aus dem Concert-Saal, S. 128.
- (59) Ders. : loc.cit.
- (60) C. Dahlhaus : Musikalische Prosa, S. 177.
- (61) F. Dräseke : Anregungen..., Bd. III, S. 12.
- (62) Vgl. C. Dahlhaus : Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff, in : Mf1967, S. 145-153.
- (63) E. Hanslick : 1. Auflage, S. 32.
- (64) Ders., loc.cit.  
Vgl. W. Abegg : Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick(=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 44), Regensburg 1974, S. 48.
- (65) E. Hanslick : 1. Auflage, S. 36.
- (66) それに対してリストは自らの形式観について次のように語った。「(言わゆる古典的音楽に対して) 標題音楽では動機の再現, 交替, 変化, 変容は詩的観念との関係に規定されている。ここでは主題が形式上の規則に従って他を生起させることはなく, 諸動機が絞切り型の近似形の連続であったり, 音色の対照であることもない。そして管弦楽法自体が楽想のグループ化を支配することもない」(Fr. Liszt : Hector Berlioz..., S. 69)。
- (67) E. Hanslick : Aus dem Concert-Saal, S. 247.
- (68) Ders. : loc. cit.
- (69) Ders. : Concerte, Composition und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahren 1870-1885, Berlin 1886, S. 275.
- (70) Ders. : op. cit., S. 367.
- (71) Ders. : Aus dem Tagebuch eines Musikers(Der "Modernen Oper, VI. Teil), 2. Auflage, Berlin 1892, S. 200.
- (72) Fr. Brendel : F. Liszt in Leipzig, S. 102.
- (73) 「明らかにヴァグナーは, 簡潔で純粹に客観的な論述を非難すべきものと見なし, これは詩人の場合は理解できるように思うのだが, 単に詩的な方法で音楽について叙述しようとしている」(F. Dräseke : Anregungen..., Bd. II, S.262)

- (74) 「実際に我々は、暴力的な結合、偉大な統一がこの音響建築（『マゼッパ』）に現われていることを認めている。（中略）それなのに、このような事実にもかかわらず、人々はリストを無形式〔formlos〕と呼ぶという冒険をしている！！」（F. Dräske : Anregungen..., Bd. III, S. 446）。
- (75) F. Dräseke : Anregungen..., Bd. II, S. 311.
- (76) Ders. : op. cit., S. 312.
- (77) 例えばブレンデルの次のような逆説的な言述にそのジレンマが現われている。「リストにあってはヴァグナーの場合と同様に以前の音楽創作に比べて詩的面が圧倒的な意味を持っているが、リストは特殊音楽家〔spezifischer Musiker〕と見なすことができる」（Fr. Brendel : Fr. Liszt als Symphoniker, S. 20）。