

「新ドイツ派」周辺における《ミサ・ソレムニス》論の展開とその意義

清水 康 宏

序

一九世紀中葉のドイツは、人々が教会から解放されていく「世俗化」の時代と言われているが、そのなかでも教会音楽（ミサ曲）について考察した興味深い論考が少なからず存在していた。ベートーヴェンやリストの教会音楽など、大規模な管弦楽によって巨大化した宗教作品を前にして、当時の音楽批評家たちはどのような問題を抱えていたのだろうか。そのことと一端を知るために、本論文では、フランツ・ブレンデル (Franz Brendel 一八一一～一八六八)、フェルディナント・ペーター・ラウレンツィン (Ferdinand Peter Laurencin 一八一九～一八九〇)、ルートヴィヒ・ノール (Ludwig Nohl 一八三二～一八八五) といった、リストとヴァーグナーの音楽に新たな可能性を見ていた批評家たちによって書かれた教会音楽論、とりわけベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス》(Missa solennis) (一八三三年完成) に対する彼らの論考に注目する。いわゆる「新ドイツ派」^{〔1〕}という「進歩的な」作曲家集団の周辺で活動していた彼らにとって、カトリックのミサ曲はどのように解釈されていたのだろうか。また、彼らにとって《ミサ・ソレムニス》を語ることは、どのような意味を持つものだったのだろうか。以下では、この三人の批評家の論考を分析の俎上に載せ、その意義を考察する。

彼らにとって《ミサ・ソレムニス》は、まさに教会音楽史の転換点に位置するものとして重視されていた。彼らはこの教会音楽の持つ宗教性を、同時代の哲学やキリスト教の神学的な術語を用いながら描き出そうとしていた。そして、信仰というものが大きく揺らいでいた時代に生きていた彼らにとって、《ミサ・ソレムニス》論は単なる楽曲解説に終始するものではなく、近代の抱える問題を適切に浮かび上がらせるものとして機能するべきものであった。なかでも「批評」という活動に芸術創造の重要な要素を見出していたブレンデルにとっては、ベートーヴェンを中心とした教会音楽史記述こそ、啓蒙主義によって分断された精神の再統合を実現するという新時代の宗教のあり方を、音楽批評を通して「表現しようとするものであった」。

二〇世紀以降の《ミサ・ソレムニス》研究では、それが典礼に奉仕する音楽として生み出されたのではなく、交響曲作曲家の直観や想像力、独自の信仰心によって生み出されたものと考えられる傾向が強まっていくが⁽³⁾、すでに本論文で挙げる三人の批評家においても、それが教会音楽として「美しい」かどうか、教会典礼にふさわしいかどうかということが重要ではなかった。むしろその教会音楽が歴史的なドキュメントとしてどのような意味を持ち、評価すべきものであるかということが重要だったのである。言い換えれば、彼らはその楽曲を自らの「音楽史の哲学」の重要な一要素として捉えていた。《ミサ・ソレムニス》はその教会音楽としての形式的な難解さ、演奏の難しさ、そして古典的な「美」の規範からの逸脱などにより、世紀前半から少なからず批判の対象になっていたが、その音楽史的な意義を積極的に打ち出した最初期の論者は、世紀半ばに体系的な音楽史を仕上げたブレンデルによって提示されたのである。その後も「新ドイツ派」周辺の批評家たちによって、《ミサ・ソレムニス》は「音楽の精神」の展開の歴史を考える上で避けて通ることのできないものとなっていた。

さて、本論文で取り上げる三人についての、ほぼ唯一と言っていい先行研究を挙げておく。ゲルハルト・ポッペはその著書のなかで、一九世紀から二〇世紀におけるベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス》受容について、批評家一人ひとりの論考を簡潔に解説している⁽⁴⁾。彼はこの三人を「ヘーゲル主義」的な批評家としてまとめて取り上げているが、そこでは彼

らの論考が単に並べられているだけで、彼らが共有していたこの楽曲に対する問題は見えてこない。本論文では、《ミサ・ソレムニス》に対するそれぞれの評価の相違はあるものの、彼らが共通してこの楽曲に見出していた「和解」というキリスト教神学的な要素に注目することで、三人が《ミサ・ソレムニス》をどのように歴史的に捉えようとしていたのかを明らかにしていく。

一・一九世紀ドイツの教会音楽について

この三人の論考を取り上げる前に、一九世紀ドイツの教会音楽の状況を少し確認しておく。啓蒙主義の影響によって教会の機能が弱体化した「世俗化」の時代は、音楽においても、宗教的な作品が教会だけでなくコンサートホールなどでも演奏されるようになり、カトリックのミサ曲も管弦楽によって巨大化し、またオラトリオやドイツ語テキストの自由な教会音楽なども作られるようになった。

すでに世紀前半、エルンスト・テオドル・アマデウス・ホフマンやアントン・フリードリヒ・ユストウス・ティボー⁽⁴⁾などは、管弦楽によってミサ曲を大げさなものへとする流行に対する危惧を表明し、古い教会音楽の持つ純粋性に帰ることを提唱していた。彼らの論考のように古くて単純なア・カペラ様式の復興を推進する「セシリア運動」は、世紀後半には協会が組織され、その信条を急進化させていくことになる。大規模な管弦楽の「シンフォニック・ミサ」は、そのような信条からは敬遠され、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンのミサ曲は世紀を通じて少なからず批判の対象とされることになった。しかし、そのような批判の多くは、ミサ・テキストを忠実に守って作曲されているのか、管弦楽が教会にふさわしいものか、といったいわば形式的な議論に終始しがちな面もあった。たとえばア・カペラ様式の教会音楽を作曲していた音楽家のモーリッツ・ハウプトマンは、一八四五年の『一般音楽新聞 (Allgemeine musikalische Zeitung)』の記事で、

声楽にとって演奏が困難であり、器楽に優位があるベートーヴェンの《ミサ・ソレニムス》を非難している⁽⁵⁾。また、教会音楽家であり司祭でもあったアルベルト・ゲレオン・シュタインは、六四年の著書において、彼自身教会の現場で働いていたということもあり、オペラや器楽など世俗的なものの影響を教会に必要以上に持ち込むことに対して異議を唱えており、セシリア主義的な信条を表明していた⁽⁶⁾。

以上のようなセシリア主義的な信条では、管弦楽をともなった大規模なミサ曲は認められなかったが、そのような見方に対してブレンデルらは、音楽を教会制度への適合性から評価するのではなく、音楽そのものによって実現されるべき宗教的な本質を見出そうとしていた。つまり彼らはベートーヴェンのミサ曲自体に、キリスト教的な「和解」の実現があるかどうかを見ようとしていたのである。次節より彼らの論考を順に取り上げ、その様相を見ていくことにする。

二. ブレンデルの《ミサ・ソレニムス》論

まずはブレンデル⁽⁷⁾の論考を取り上げる。彼は一八五二年に *Geschichte der Musik* の初版を刊行するが、この本は二〇世紀初頭に至るまで何度も版を重ねた彼の代表作となったものである。本論文ではこの本の初版と五五年の第二版のなから教会音楽についての論考部分を取り上げ、その基本的な考え方を見ていく⁽⁸⁾。

まずブレンデルは、教会音楽の歴史について説明する際に、ヘーゲル弁証法を使った歴史的な発展の流れを描き出している。バッハやヘンデルなど、キリスト教の信仰が音楽として豊かに表明された時代を経て、一八世紀後半の合理主義全盛の時代には、教会制度の没落とともに、世俗的なものの影響を多分に受けた浅薄な教会音楽が多く現れたという。しかし彼は、そのような教会音楽の衰退のあと、世俗音楽の頂点を迎えたウィーン古典派の時代から一九世紀半ばに至り、人々の宗教的な意識が変化し、キリスト教の精神が高まってきたことに触れながら、教会音楽もまた新たな段階へと進んできたことに言

及する。そして新たな時代の宗教意識について次のように述べる。

あらゆる矛盾は一致を見せ、現代の意識は分裂から和解へと至った。古い時代の内容と新しい時代の形式とが結びついて現れたのである。この古い信仰の内容は思索しながら再生した。つまり現代の思弁神学がその結果である。これは現代の考え方である。この最新の傾向はすでにますます生活のなかに入り込んでいるが、それは未来が築くであろう建造物の基礎である。(Brandel, 1852, S. 380) ⁽⁶⁾

ここで登場する「和解 (Versöhnung)」という言葉は、キリスト教神学の文脈では重要な概念である。つまりそれは、人間の離反によって損なわれた神と人間との本来の関係が、キリストの贖いの死によって回復されるということの意味しており、ミサにおいては絶対的な前提となるものである。ブレンデルはこの言葉を使いながら、「神的なもの (Göttliche)」と「人間的なもの (Menschliche)」⁽⁵⁾との分裂が融和へと進んでいく時代の状況を示し、この宗教意識の変遷を教会音楽史にも類比的に当てはめていく。そして教会音楽の変化の兆し、つまり分裂から「和解」へと進んでいく動きの端緒を、彼はベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス》に見ていたのである。そして彼はそのミサ曲のなかに時代の葛藤を見出し、その楽曲に三つの側面があることを指摘する⁽⁷⁾。一つ目はベートーヴェン自身の主観が押し出されている側面で、教会の芸術が昔から持っていた客観性を持っていないというもの。二つ目として、そのような世俗的な面とは逆に、甘美な夢や自己陶醉を体験させるようなカトリック典礼の残骸があるという側面。そして三つ目として、それら二つの側面を乗り越える形で、世俗的なものの真ただ中から外へと飛び出そうとする努力、神へと向かう途方もない試みが存在するとし、この三つ目こそが、現代の教会音楽の持つ志向であるとして、次のように述べる。

かつて聖書は表面的な権威であり、キリストの教えは表面的に受け入れられていたのであって、キリストの人格ははるかに遠のいていた。今日私たちは聖書を創造的精神による作品のひとつと考えている。ただ違う点、意識すべき点は、それがあらゆる創作物におけるもっとも偉大なものであるということである。私たち自身のなかでキリストは生き生きとし、また私たちは自らのうちにキリストの人格を再び生ぜしめるのである。私はこのような精神傾向をベートーヴェンのミサ曲のなかに見出す。(Ebd., S. 402)⁽¹⁷⁾

ここでブレンデルは、表面的な権威であった聖書やキリストの存在が内面化されていく、プロテスタントとしての宗教意識を語っており、そのような意識をベートーヴェンのミサ曲のなかに見出している。彼は、『ミサ・ソレムニス』にはイエス・キリスト自身が内在化されているというのである。それはつまり、カトリックの典礼に奉仕するだけの外的な音楽としてではなく、音楽そのものがいかに宗教性を実現するのかということ、彼が考えていたとも言えるだろう。

さらに興味深いことは、ブレンデルがもっとも世俗的な音楽にこそ次の精神的な段階へと進んでいく契機があると考えていたことである⁽¹⁸⁾。彼は未来の宗教がもっとも世俗的な形のなかで現われると述べ、いわば「聖」と「俗」の弁証法的な解決、矛盾したものの一致に言及している。それはまさに世俗音楽の頂点とされるベートーヴェンの音楽から、新時代の教会音楽が始まるということの意味しているのである。

また彼は、第二版以降になるとリストも取り上げ、彼をベートーヴェンに続く近代的な精神を持った教会音楽作曲家の系譜に置いている。きわめて世俗的であるものの中心にいなながらも、永遠なるものへと高まっていく、それら二つの状態の「和解」を実現するのがリストの教会音楽であると彼は述べる⁽¹⁹⁾。

ところで、キリスト教的な「和解」をブレンデルがいかに重視していたのかを知るために、彼がキリスト教をどのように捉えていたのかということ、同時代の他のテキストも見ることにしてもう少し掘り下げておきたい。彼は *Geschichte*

der Musik の初版・二版とほぼ同時期の五四年に、*Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft* ⁽¹⁵⁾ という著書を出版しているのだが、そこで彼は、前著の趣旨と同様、一八世紀末から現代つまり一九世紀半ばまでの時代に芸術がたどってきた衰退と再生について論述している。そして、未来へと向かう努力とともに、芸術の領域における新たなものの最初の実現がヴァーグナーによって達成されるという流れを描き出している。基本的にはヴァーグナー論の体裁を取ったものだが、近年のブレンデル研究の一つであるグールの論考も指摘するように、この著書は現代音楽に対する彼の総体的な見方を示したものと捉えられるべきものである ⁽¹⁶⁾。

まず、このテキストの冒頭でブレンデルは、同時代のヨーロッパで宗教が権威を失い、代わって科学の権威が台頭してきたことに言及し、古い時代の持っていた精神的な統一が失われてしまったことを嘆いている。また現代の音楽に関して言えば、彼はその精神的な崩壊がまさに自己充足的な器楽の隆盛や、オペラにおける音楽の過度の強調などと関わっているものであるとしている。

注目すべきは、未来へと向かう努力を語っているこの著書の中間の章である第三章である。ここで彼は、ほとんどキリスト教論と言ってもよいほどに何度も「Christentum」という言葉を使いながら、キリスト教信仰が新たな形で再生・再獲得されることによって、芸術もまたその精神的な衰退から抜け出していくといった趣旨の内容をかなりのページを割いて述べている。

彼はかつてのキリスト教信仰が持っていた内面的なもの、あるいは内面的な世界というものが、もはや現代の宗教においては満足を与えることができず、精神的なものの発展は外面的なもの、つまり現象世界あるいは世俗の世界において現実化していくと述べる。しかしそれは内的な世界が単に反故にされるということではなく、未来の宗教においては内面的なものとの外面的なものとは完全に一致するとされる。

かつての宗教的な立場は現実を否定するものであった。次に第二の立場の特徴は矛盾し続けるというものであったが、第三の立場は初めて真の和解をもたらすだろう。これは現代の人間が手に入れようと努力する未来の領域である。

事の性質にしたがえば、このようなことはただキリスト教のより深い理解から、その以前とは違った解釈から明らかになりうる。(Brendel, 1854, S. 97) ⁽¹⁷⁾

ブレンデルはここで宗教の三段階の発展を示している。つまり第一段階は外面的なもの(現実)を否定している状態(過去)、第二段階は内的なものとの外面的なものとの矛盾し対決している状態(現在)、そして第三段階は再び内的なものとの外面的なものが調停される状態(未来)ということである。現代から未来へと向かうキリスト教は、合理主義の時代を経て「世俗化」が急速に進んでいく世界のなかで、その信仰の表出を現世的なものなかに置き換えていくことになる。しかしそれは決してキリスト教の衰退というものではなく、この現世の世界にキリスト教が形をともなうて実現する(verwirklichen)ということであり、ブレンデルによれば「地上が天であり、天が地上である」⁽¹⁸⁾という状態を意味するものであった。

そしてこの章の最後に彼は、新たな時代のキリスト教精神によって、芸術もまた完全な形になると述べる。というのも、彼にとって未来の芸術とは、精神的な内容と現象としての形式が完全に一致したものであり、それは未来のキリスト教が持つ内面と外面、無限なるものと有限なるものとの統一と相関関係にあるものだからである。次のような発言にそのような考えが示されている。

さらに、未来の世界がこれまでつねになおざりにされた現世の側をその正当な状態へと至らせるとき、芸術もまた、現代まで相変わらず部分的に不足していたものを完全に取り戻す。よって芸術は従来の「内的なものという」一面性から外へ出て、ギリシアの素晴らしい時期以来はじめて再び豊かな現実へと至りながら、無限なるものに相応する感覚的

な存在になるのである。(Ebd. S. 115) (6)

以上、ブレンデルの五四年の著書から、彼のキリスト教に対する考えを概観した。ここではヴァーグナー論が中心主題のため、教会音楽への言及はないのだが、彼が多分にヘーゲル的なキリスト教思想をもって現代の芸術の意味を探っていたということがわかる。ブレンデルにとってヴァーグナーの音楽や思想は未来の芸術を体現するものであり、それはまた完全なキリスト教精神による未来の世界に実現するものであった。しかしまさにこのキリスト教に対する見方において、ブレンデルとヴァーグナーは思想的に対立することになるのだが、それについては触れない。とにかくここでは、ブレンデルがキリスト教の再生と未来の芸術の実現とを関連するものとして考えていたことを確認するにとどめる。

さて、再び *Geschichte der Musik* に話を戻すと、そのテキストを見ることによって、ブレンデルが「和解」の実現の兆しをベートーヴェンのミサ曲に、その継承をリストのミサ曲に見出していたことを確認することができた。しかしながら、彼はキリスト教の神学的な語彙を用いながら、従来の単発的な音楽批評を乗り越えて教会音楽史のグランドデザインを描き出すことができたものの、そのような宗教意識の進展の様相、つまり神と人との分裂と「和解」の弁証法を、具体的に音楽や作曲家の性格のなかに認めることには至らなかったと言える。そしてこのようなブレンデルの視点を共有し、それよりもさらに詳細な分析を行なったのが、ラウレンツィンとノールであった。では、その二人はベートーヴェンのミサ曲にどのような歴史的要素を見出したのだろうか。

三. ラウレンツィンの《ミサ・ソレムニス》論

続いてはラウレンツィン⁽⁷⁾の論考を見ていく。彼は一八六一年の論文 'Beethoven's Missa solennis und deren Stellung zur

Gegenwart und zur Vergangenheit”⁽¹²⁾において、バッハ、ベートーヴェン、リストの教会音楽を取り上げ、最終的にリストのミサ曲が「カトリシズム」の頂点に立つとしている。彼はおそらくヘーゲルの宗教哲学における人間の意識と神との関係の三段階図式を参考にしながら、バッハに「信仰」、ベートーヴェンに「感情」、リストに「表象」という音楽形式の特徴を当てはめていたと考えられるのだが、注目すべきは「感情」の形式を持つベートーヴェンの音楽である。ヘーゲル宗教哲学のプロセスにおいては、シュライアマハー的「感情」とは弁証法的な展開において克服されるべき状態であり、ラウレンツィンの教会音楽史においても、ベートーヴェンの「感情」は一見するとカトリシズムの実現に対する「アンチテーゼ」として機能しているように見える。しかし彼が《ミサ・ソレムニス》をカトリック音楽の歴史における否定要素とだけ考えていたとするのは間違いである。というのも、この後で見えていくように、ラウレンツィンがヘーゲル哲学と同様、多分に依拠していたヴァーグナーの理論では、「感情」とは総合芸術としての「ドラマ」を導くためのもっとも重要な要素として、むしろ「ドラマ」理論の中心を成すものとして考えられているからである。ラウレンツィンの論考において「感情」とは、ヘーゲル的な意味だけではなく、ヴァーグナー的な意味でも使われており、それは単にリストの「表象」によって乗り越えられるだけのものではなく、カトリック音楽の発展上、重要な役割を果たすものとして考えられていたということである。

ラウレンツィンは基本的にはアドルフ・ベルンハルト・マルクスのベートーヴェン論を踏襲し、この作曲家が声楽よりも器楽のほうに優位を置いていると述べ、ベートーヴェンの主観的欲求は「感情」となって器楽のほうにこそ表われるということに言及している。しかし彼は、ベートーヴェンが《ミサ・ソレムニス》においては、単なる主観性によってミサ・テキストを理解していたとは考えていなかった。彼はベートーヴェンやリストのミサ曲に対して「象徴的で劇的な教会様式(symbolisch-dramatischer Kirchensyl)」という言葉を使っているのだが、それはこれらの作曲家がミサ・テキストに含まれる教義を音楽によって具象化することを試みていた、と彼が考えていたことを表わしている。そして次のように言及する。

あらゆる輝かしい側面にもかかわらず、フォグラーやケルビーニの荘嚴ミサの性質は、ベートーヴェンのそれと比較してみると、一方では、単に前者が世俗的なものであり、後者が精神的なものであるという関係にある。他方では、前者が一面的な悟性あるいは大きな思考力と結び付けられたファンタジーであり、後者が自らのなかで自らと和解した完全な人間であるという関係にある。(Laurenin, 1861, s. 22) ⁽²¹⁾

ここでラウレンツィンは、フォグラーやケルビーニとの比較を行ないながら、ベートーヴェンがミサ曲のなかで、彼らよりも象徴的にイエス・キリストの物語を描き出してたと述べている。つまり単なるファンタジーではなく、このミサ曲によって現前化される「完全な人間」つまりイエス・キリストそのものをベートーヴェンは表現していたということを言っているのである。

ところでラウレンツィンは、リストのミサ曲については同時代の音楽批評家レオポルト・アレクサンダー・ツェルナーのリスト論をほぼ完全に踏襲している。ツェルナーは《グランのミサ》について、それがベートーヴェンによる「新しい道」を継承しつつ、歴史的にそれを凌駕したものと考えており、《ミサ・ソレムニス》は偉大なる「ドラマ」の嚆矢として高く評価されるが、それでもリストのほうが楽曲の「造形性」という点で勝っているとした⁽²²⁾。そして、そのような「造形性」を構築する方法として、リストによる声楽と器楽との結び合わせ方に注目している。ツェルナーは次のように述べる。

とくに私たちが大いに注目をしなければならないのは、「(リストによる)声のまったくもって独特な扱い方である。それは——聖なる言葉を語る者として——ここでは音楽構成上の基礎、劇的表現の根本的な担い手の役割を果たしている。そしてオーケストラの持つ多様な器官〔楽器〕は、表現を増大させ、もっとも内的な関連や類似を象徴的に表わし、劇的な状況をありありと描写し、それを運び去り、移行させる要因として、その声の周りに集まる。(Zellner, 1858, s. 10) ⁽²³⁾

ツェルナーによれば、リストは声楽と器楽を「劇的な意味」においてさまざまにグループ化し、有機的に機能させることで、造形的な表現を獲得することができた。また彼はこのあとで、リストが声楽と器楽の多様な接合によって「神、人間、イエス・キリスト」という三つの位格をさまざまな形に表現していたと言及してもいる⁽²⁵⁾。そしてラウレンツィンは、このツェルナーの理論を借りる形で、ミサ・テキストの造形的な表現こそ「カトリシズムの意志」、つまりカトリックの教義を象徴的に現前化するものであると考えていたのである。

また、ラウレンツィンは明確な言及はしていないものの、おそらく当時影響力のあったヴァーグナーの「ドラマ」理論⁽²⁶⁾をも自らの論考に吸収していた可能性がある。ヴァーグナーにとって、総合芸術におけるオーケストラの音つまり「音言語」は、いまだ概念と結びついていない根源的な声であり、それはこれから語り出される「ドラマ」の内容を、「感情」を介して「予感」させるものであった。そして時代が下ると、「悟性」の道具としての「ことば言語」もそこから生み出される。総合芸術とは、再び「音言語」と「ことば言語」とを接合することでできるものであった。

このようなヴァーグナーの理論を、ラウレンツィンは自らの《ミサ・ソレムニス》論に取り入れ、ベートーヴェンが「感情」を表出する「音言語」から出発し、ミサ・テキストという「ことば言語」を獲得した音楽家であると考えていた。そしてその「音言語」は、神が人として生まれ来る劇的な瞬間を歌うクレドの「Et incarnatus est（そして肉に入られました）」の部分に、また典礼のクライマックスである聖変化の瞬間であるベネディクトゥスの前奏曲の部分に登場する。まず前者の部分についてラウレンツィンの発言を見てみよう。

最初の楽曲〔Et incarnatus〕のなかで、個々の声はあたかも天使か世界霊のように、地上の巡礼者たちに向かって、およそ可能な限りの力を込めて仲介者（イエス・キリスト）の御業を告げる。巡礼者たちは、はじめのうちは静まりながらそのような至福の知らせに耳を傾ける。まず彼らがこの知らせに完全に気づいたあと、個々の声は、おどおどと罪を

深く悔いた謙虚さに満ちているがゆえにピアニシモで、しかしまた心からの歓喜による衝動の力ゆえにユニゾンで、まさに神が人間を救うために人と成ったという知らせをもたらすのである。(Laurenin, 1861, S. 10) ⁽⁷⁾

彼によれば、この冒頭の無機質で人間離れた声は、イエスの誕生を「告げ知らせる」世界霊の象徴である。さらにその劇的なクライマックスである“*et homo factus est* (そして人と成られました)”に至ると、今度は人間の象徴としての合唱がカノンでその声に応答し、独唱と合唱、そしてオーケストラが最終的に接合される構成になっている。彼はここに、神秘的な「無限のもの」と、人間的な「有限のもの」とのあいだの隔壁を取り払われる劇的な瞬間を見ているのである。

次にベネディクトゥスの前奏曲だが、ラウレンツィンはここでも同じように神と人との融和の瞬間を見ている。彼はその前奏曲が「思考を告知する者たち (Gedankenherolde)」⁽²⁸⁾であり、まるで純粋な人間の声のようであると述べる。また、漂うようにメロディーを紡いでいくヴァイオリン・ソロを「世界霊」の象徴であるとも言っている。そのあと「人間的なもの」としての合唱が登場するのだが、ここで器楽と声楽とが接合されることによって、「神的なもの」と「人間的なもの」との綜合関係が築かれるとする。

ラウレンツィンは以上二箇所を導入部分で、聖霊的な存在である「告げ知らせるもの」としてのメロディーを見て取っており、それがその後合唱に受けとめられるという構図を指摘している。つまり聖霊的な予兆のあとには、「神的なもの」と「人間的なもの」の融和がなされるということである。そしてこのような「告げ知らせる」メロディーこそ、ヴァーグナー理論が言うところの「ドラマ」を牽引する役割を担うものであり、合唱がそれに応答することで、キリスト教の「ドラマ」、つまり神と人との「和解」が実現されるということを彼は考えていたのである。彼にとってベートーヴェンとは、「感情」を表現し、「和解」という「ドラマ」の実現へと進み出した教会音楽作曲家として大きな意義を持つ存在であったと言える。

ラウレンツィンは教会音楽における「和解」の様相をブレンデルよりもさらに詳しく、楽曲に即して具体的に分析し、そ

の神学的な象徴を見出し、と言え。続いてノールの音楽論も見ていこう。

四、ノールの《ミサ・ソレムニス》論

ノール⁽²⁹⁾の《ミサ・ソレムニス》論としては、一八六一年刊行の *Der Geist der Tonkunst*⁽³⁰⁾ が挙げられる。これは主にハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの音楽の精神性を論じているもので、なかでもベートーヴェンの持つ宗教性が大きなテーマとなっており、とりわけ《ミサ・ソレムニス》についてかなりの紙幅を割いて分析しているので、このミサ曲が彼にとって重要な考察対象であったということがわかる。

この著書でノールは、まさに「和解」という言葉を多用しながら、ベートーヴェンの宗教性を描こうとしている。まず第六番シンフォニーの成立状況についてノールは、作曲当時、社会との折り合いがうまく取れずに、自然のなかへと逃避の道を探していたベートーヴェンの様子を、伝記をもとに描き出している。そして晩年へ向かうとともにこの作曲家はさらに厭世的傾向を強めていき、ついに理想的な社会との「和解」を見つけられなかったとノールは述べる⁽³¹⁾。この傾向は《ミサ・ソレムニス》にも及ぶことになるのだが、ここではさらに、その「和解」の不成立が、社会とのあいだのもの以上のものとして考えられている。たとえば次のような彼の発言を見てみる。

それ〔神的なものの直観的な感得〕はまさに、神への神秘的な没頭を行うこと、神の本質のなかへと自己を移し入れることである。それはこの作品〔ミサ・ソレムニス〕のなかで、その表現を見出したのである。まさにその恍惚、その幻想による精神錯乱、その過度に興奮した感覚とファンタジーの狂気。そのファンタジーはどこにおいても、現実へのまともな移行、無限なるものと有限なるものとのあいだの真の仲介を見出すことができない。それゆえ、この作品はその

音楽の豊かさにもかかわらず、理解を得なかった。それはときどき上演され、尊敬され、精神の巨大な作品として驚きをもって見られ、賞賛されるが、結局は放っておかれる。それは当然である。それが彼の時代のおこがれをどんなに深く表現していても、問題の解決はなく、真実も和解も存在しないからである。(Noth, 1861, S. 208) ⁽³²⁾

ノールはここで、『ミサ・ソレムニス』における「無限なるもの」と「有限なるもの」との「和解」の不成立に言及している。もちろん「無限なるもの」とは神のことであり、「有限なるもの」とは人間のことである。つまり、ベートーヴェンの社会からの隠遁による「和解」の不成立という伝記的事実が、ミサ曲においてはさらに神と人との「和解」の不成立にも転用されているということである。さらに以下のように述べる。

ベートーヴェンは、平和への道が理性的で道徳的な人間形成のことであると分からなかった。彼が世界から隠遁したことは、彼に、世界に和解をもたらすことを不可能にさせた。彼は、おこがれを、和解への普遍的な衝動を表現すること以外には至らなかった。そしてその衝動はもちろん、彼の芸術と天才のための強力な素材であった。(Ebd., S. 209) ⁽³³⁾

ここでは、ベートーヴェンがひたすら社会に背くことで、実現しない「和解」へのおこがれを芸術表現として強めていったということが述べられているが、そのうえで、あたかもベートーヴェン自身が世界に「和解」をもたらそうとする宗教的預言者のような存在として見られていることに注意したい。ノールは他の箇所でもベートーヴェンのことを「人類の預言者 (Prophet der Menschheit)」⁽³⁴⁾と呼び、また A・B・マルクスがこの作曲家に対して呼んだ「荒野に住まう、キリスト教初期の隠者 (Anachoret)」⁽³⁵⁾という言葉も引用しており、それはカトリックの予定調和的な「和解」の教義が定立する以前の信仰者の姿をも想起させる。さらにはその姿にイエス・キリスト自身の悲劇的な人生を見ることさえできるだろう。その意味

では、このようなノールの考えは、一九世紀に盛んに研究される「史的イエス」の問題、つまりカトリックの教義に回収されない生身の人間としてのイエスの姿を追及する一連のムーブメントと呼応しているとも言える。

とにかく重要なことは、社会との「和解」不成立という伝記的な事実によって、この作曲家がたかも社会を離れ荒野に住まう隠者と見なされ、その孤独な預言者が教義としての「和解」を実現できなかったということ、それがこの「和解」という言葉の積み重ねによって浮かび上がってくるということである。ノールは他の著作でも、『ミサ・ソレムニス』がもはやミサではなく「キリスト教の悲劇」であると言及しているが⁽³⁶⁾、彼はそれが神と人との「和解」を実現することができないベートーヴェン自身の悲劇でもあったということと言わんとしているのではないだろうか。

さて、この著作の最後にノールは、『ミサ・ソレムニス』によっては実現され得なかった真の芸術とはどのようなものかについて述べている。

芸術とはそもそも、我々が繰り返し述べなければならなかったように、世界時代 [Welperiode] のなかの精神的な内容が、未来のために自らを保存している容器の一つである。そして芸術それ自体は、この内容が完全に国民の血や肉となつたそのときに、ようやく起こりうるものである。というのも、芸術家は本能的に創造するからであり、その内容は彼の直接の感覚に現れねばならず、まず反省によって見つけ出されるものではないのである。(Ebd., S. 245)⁽³⁷⁾

「世界時代」とは一つの世界が誕生し消滅するまでの期間のことであるが、その悠久なる時の精神的な内容を入れる器が芸術である。そしてこの内容が国民の第二の天性となったとき、芸術もまた完成するとされている。注目すべきは「国民の血や肉となった」という言葉であるが、それは永遠なる精神を人間がその身に受け入れたとき、つまり無限なるものと人間とが「和解」へと向かうそのときに、芸術もまた立ち現れるということ、彼は考えていたのではないだろうか。

ノールはベートーヴェンの伝記的事実から出発し、この作曲家と実社会との「和解」の不成立を、《ミサ・ソレムニス》における無限なる神と有限なる人間とのあいだの「和解」の不成立と重ねて見ていた。また真の芸術とは、無限なる精神の内容をその身に受け入れたとき、つまり神的なもの人間との「和解」が行われるときに立ち現れてくるものであり、その意味では、ノールにとってこのミサ曲は宗教作品としても芸術作品としても未完成であったということである。ノールはラウレンツィンのように楽曲の構造に即した分析をしなかったが、その作曲家の人格を、伝記をもとに語ることによって、その作品の宗教的な特徴を描き出していたのである。

結語

以上、「新ドイツ派」周辺の批評家三人による《ミサ・ソレムニス》論を順に見てきたが、「和解」という神学の要素を考慮しながらこの楽曲を記述する方法は、五〇年代のブレンデルの論考に見られたものの、そこではいまだ印象的な記述にとどまっており、ベートーヴェンが「和解」を実現するといった論旨もその具体的な様相を示し得るものではなかった。しかし六〇年代のラウレンツィンやノールは、楽曲や作曲家の伝記的事実のなかに、時代の宗教的精神の表出を具体的に見出し、ていこうとしていた。もっとも、前者は《ミサ・ソレムニス》を真の「カトリシズム」へと至る重要な歴史的契機として、逆に後者はそれをカトリックの挫折の「記念碑」として捉えており、評価はまったく正反対である。ただ二者に共通しているのは、彼らがともに楽曲自体の持つ宗教性そのものを歴史的に描き出そうとしていた点である。

彼らの《ミサ・ソレムニス》論は、単にその音楽が教会の典礼にふさわしいかどうかを考えるものではなかった。それは、作曲家の主体がカトリック的なものと対峙することによって、その音楽自体が宗教性を実現することになったという新たな歴史的解釈を提示するものであった。また、それは一九世紀後半から二〇世紀にわたって定着する言説、すなわち、ベーター

ヴェンはその音楽を形式的な典札に奉仕するものとして生み出したのではなく、独自の信仰心によって生み出したのだとする言説の最初期のものであったが、その意味で彼らの論考は、『ミサ・ソレムニス』の解釈史における大きなエポックの一要因であったとも言える。

二〇世紀半ばにテオドール・ヴィーゼンゲルト・アドルノは、『ミサ・ソレムニス』が一九世紀当時から「異化」されており、精細な分析が拒否されて盲目的な崇拜しかなかったと述べていたが⁽³⁸⁾、そのようなことは本論文で取り上げた三人の論考を見れば誤りであることがわかる。この楽曲が教会音楽の伝統から「逸脱」したものとして、「問題作」として考えられていたのは確かだが、この三人はそれぞれ、その楽曲がどのように「音楽の精神」の発展に寄与しているのか、それが音楽史のなかにどのように位置づけられるのかということ正面から考えていたのである。

さて、本論文では同時代の三人の『ミサ・ソレムニス』論を見てきたが、まさにこの時期から『ミサ・ソレムニス』の「全曲」演奏が一般的となっていくことも最後に触れておきたい。また、彼らの論考の背景として、一九世紀後半以降のドイツにおける政治的・文化的なさまざまな面で、カトリック・プロテスタント両宗派間の対立が表面化してきたことも無視することはできない。この楽曲の実際の演奏状況や、同時代の宗教観も考慮に入れ、また今回取り上げた三人より後の世代の批評家たちの論考も取り上げながら、この楽曲の解釈史から見えてくる宗教音楽の問題を今後とも考察していこうと思う。

註

(1) 「新ドイツ派」については近年その定義について有意義な研究がなされているが、本論文では「新ドイツ派」についてリストやヴァーグナーという「進歩的な」作曲家のことを意味するものとし、ここで取り上げる三人を「新ドイツ派」と(空間的にも思想的にも)近しいという意味で、「周辺」にいる批評家として便宜上まとめることにした。

そもそも「新ドイツ派」という派閥はブレンデルが提唱したもので、最初はベルリオーズ、リスト、ヴァーグナーといった「進歩的な」作曲家をまとめるための言葉として使われていたが、ベルリオーズがそれに反対し、ヴァーグナーも徐々に距離を置くなど、紆余曲折を経て最終的にリストとその弟子たちのグループを示す言葉に落ち着いていった（上山典子「フランツ・ブレンデルの「新ドイツ派」とその概念の変遷」『音楽学』、五九巻一号、二〇一三年一月）。しかし後年の音楽史研究のなかでは、その言葉はあまり厳密にそのグループだけに適用されることがなく、むしろ提唱時の定義のようにベルリオーズ、リスト、ヴァーグナーを含む漠然とした作曲家グループと考えられるなど、つねに幅を持って使用されてきた。今でもなお「新ドイツ派」は問題のある概念である。

また、リストとヴァーグナーに「近しい」ということに関して、この三人とリスト、ヴァーグナーとの関係に少しだけ触れておく。まずブレンデルはリストとは頻繁に手紙などで意見を交換し、またヴァーグナーとは緊張関係もあったが、彼の有名な論文を自分の雑誌に掲載するなど、音楽思想で共鳴する面は確かにあった。またラウレンツィンも、リストに対しては自らの著作を献呈したり作品に対して肯定的な批評を行ったりしていたし、ヴァーグナーに対してはその音楽思想に深く共鳴していた。またヴァーグナーの自宅を訪れるなど親しい間柄でもあったようである。そしてブレンデルとラウレンツィンとの関係も、前者が後者の著作を自らの論考で取り上げ、また後者は前者の雑誌にいくつかの論文を寄稿していたので、二人の音楽観には共通するものがあつたと考えられる。

一方ノールは、リストやヴァーグナー、ブレンデルやラウレンツィンよりも一代下の批評家であり、彼らとの関係はあまり見えてこないが、少なくともヴァーグナーには六五年に初めて面会している。それ以来ヴァーグナーやドラマに関する著作を書くようになり、一気にワグネリアンになった感がある。彼のこともまた、ヴァーグナーの「総合芸術」に未来を見ていた「新ドイツ派」周辺の批評家の一人として考えてよいだろう。

(2) ベートーヴェンに「プロテスタント」的な性格を見ていたリヒャルト・ヴァーグナーは、『ミサ・ソレムニス』を「純

粹な交響楽作品」と呼び、この作曲家がミサ・テキストを、声によって歌うための単なる「素材」として役立てていたと述べる (Richard Wagner, *Beethoven*. Leipzig: E. W. Fritsch, 1870)。また、ベートーヴェンが既存の教会とミサ・テキストの文言に対して信頼を持ち合せていなかったとし、《ミサ・ソレムニス》が教会典礼に奉仕する音楽として生み出されたのではなく、むしろ交響曲作曲家が持つような直観や想像力、そして独自の信仰心によって生み出されたものと考えた。この考え方は一九世紀後半以降も脈々と受け継がれてゆき、ヴァーグナーによる言説の圧倒的な影響力のもと、その楽曲が持つ伝統からの逸脱こそが、新時代の芸術家特有の表現であると積極的に解釈され、それを正当化するような言説が後世に広く受け入れられていった。

二〇世紀に入ってから、たとえばアレクサンダー・ヴェーロック・セイヤーは、その大著のベートーヴェン伝記のなかで、《ミサ・ソレムニス》を最良の意味で「主観的」な楽曲であると述べ、それは「ベートーヴェンの内面における、活気に満ちた信仰告白」そのものであり、作曲家はいわば信徒たちに向き合う「司祭」として、そのミサ・テキストを感じ取っていたとされる。もはやこの音楽はカトリックの典礼に奉仕するもの、つまり単なる付随的な機会音楽としては扱われていない (Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*. Bd. 4 (von 5). Auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt von Hermann Deiters, hrsg. von Hugo Riemann, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1907)。またパウエル・ベッカーも、その大著なベートーヴェン伝記において、ベートーヴェンが《ミサ・ソレムニス》において、ミサ・テキストをただ「素材」として見なしていたと述べることで、ヴァーグナーのベートーヴェン論を踏襲していた。さらに彼は、ベートーヴェンが交響曲と同様「詩的な理念」をもって、その「素材」を詩的に扱うことで《ミサ・ソレムニス》を創造していたとし、このミサ曲を、伝統的な教会音楽の形式を超えた、「独唱、合唱をとまなう宗教的なシンフォニー」と見なしている (Paul Bekker, *Beethoven*. (1. Aufl. 1911). 2. Aufl. Berlin: Schuster und Loeffler, 1912)。そしてヴァーグナーの理論を吸収したベッカーのベートーヴェン論もまた、後世に対して多大な

影響力を持つことになった。

- (3) Gerhard Poppe, *Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis?: Studien zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens Missa solennis*. 2007, S. 199-235
- (4) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, “Alte und neue Kirchenmusik,” in: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Darmstadt, 1978. Anton Friedrich Justus Thibaut, *Ueber Reinheit der Tonkunst*. Heidelberg, 1825. 邦訳『ホルマンとライプターの教会音楽論について』、Helmut Mahly, “Aspekte katholischer Kirchen- und Musikgeschichte im 19. Jahrhundert” in: *Studien zur Kirchenmusik im 19. Jahrhundert: Friedrich Wilhelm Riedel zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Christoph-Helmut Mahling, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 32, Turzing: H. Schneider, 1994 を参照。
- (5) *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1845, Nr. 16, “Nachricht” aus Leipzig. [r. n. (Hauptmann)], S. 272.
- (6) Albert Gereon Stein, *Die katholische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer demüthigen Beschaffenheit*, Köln, 1864. ちなみに、この著書は一八世紀から一九世紀にかけての複数の教会音楽論に言及しているため、我々にとっては当時のような教会音楽論が存在していたのかを伝えてくれる有用な資料としても扱える。本論文で取り上げる三人の批評家も取り上げられている。
- (7) フランツ・ブレンデルは一八一一年シュトルベルクで生まれ、一八六八年ライプツィヒで没した。三二年にライプツィヒ大学にてC・H・ヴァイゼにヘーゲル美学を学び、またヴィークのもとでシューマンとともにピアノを学ぶ。ベルリン大学でさらに哲学を学び、四一〜四四年にはフライベルクとドレスデンで音楽史を教える。四四年にライプツィヒに戻り、四五年からシューマンの後任として『音楽新報』の編集に当たる（一六八年）。四六年からライプツィヒ音楽院で音楽史と美学の教鞭を執り、五二年には『音楽史』の刊行で反響を呼ぶ。五四年には『現在の音楽と未来の総合芸術』を刊行して「新ドイツ派」の理念を提唱。五六〜六一年には「Anregungen für Kunst, Leben und

Wissenschaft」誌の編集にも携わる。また、「全ドイツ音楽協会」創立への動きでも中心的役割を果たし、六一年には同協会の初代会長に就任した。

- (8) Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig, 1852 (2. Auflage, 1855).
- (9) Alle Widersprüche zeigten sich geeint, das moderne Bewusstsein gelangte aus dem Zwiespalt heraus zur Versöhnung; der Inhalt der alten Zeit und die Form der neuen erschienen verbunden, dieser Inhalt des alten Glaubens denkend reproducirt; die speculative Theologie der Gegenwart war das Resultat. Dies ist der Standpunct der Gegenwart. Mehr und mehr ist diese neueste Richtung schon in das Leben eingedrungen; sie ist die Grundlage des Gebäudes, welches die Zukunft aufführen wird.
- (10) Brendel, 1852, S. 381.
- (11) Ebd., S. 401-402.
- (12) Früher war die Bibel eine äussere Autorität, die Lehren Christi wurden äusserlich aufgenommen, seine Persönlichkeit war in eine unabsehbare Ferne gerückt. Jetzt betrachten wir die Bibel wie jedes andere Erzeugniss des Genius, nur mit dem Unterschied, mit dem Bewusstsein, dass sie die grösste aller Schöpfungen ist, in uns selbst wird Christus lebendig und reproducirend schaffen wir seine Persönlichkeit in uns. Diese Geistesrichtung finde ich in Beethovens Messe(.)
- (13) Brendel, 1852, S. 408-409.
- (14) Brendel, 1855, S. 267.
- (15) Franz Brendel, *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*. Leipzig, 1854.
- (16) Golan Gur, "Music and 'Weltanschauung': Franz Brendel and the Claims of Universal History," in: *Music & Letters*, 93(3), 350-373, 2012, p. 371.

- (17) Der frühere religiöse Standpunkt negirte die Wirklichkeit; das Charakteristische des zweiten war, in dem Widerspruch stehen zu bleiben, der dritte erst wird die wahrhafte Versöhnung bringen. Diess ist das Reich der Zukunft, welches die moderne Menschheit anstrebt.
- Der Natur der Sache nach kann ein solches nur aus einem tieferen Verständnis, aus einer veränderten Auffassung des Christenthums hervorgehen.
- (18) Brendel, 1854, S. 104.
- (19) Indem weiterhin die Welt der Zukunft die bisher immer vernachlässigte Seite des Diesseits zu ihrem Rechte gelangen lässt, erhält auch die Kunst das vollständig zurück, was ihr bis herab auf die Gegenwart immer noch zum Theil mangelte; sie tritt aus der zeitherigen Einseitigkeit heraus, seit Griechenland's schönen Tagen zum ersten Male wieder zu voller Wirklichkeit gelangend, zu einem entsprechenden sinnlichen Dasein.
- (20) フェルディナント・ペーター・ラウレンツィンは一八一九年、チェコのクレムジーア（クロミェルジーシュ）に生まれ、一八四五年にウィーンに移住してから没年の一八九〇年までその地に暮らした。彼の父はベートーヴェンが《ミサ・ソレムニス》を献呈したルドルフ大司教（一八二〇年までは大公）の随員であり、上級役人として機密的な任務を遂行していたといわれる。彼は三十七年からプラハ大学でトマシェクに作曲を学び、後にウィーンでも交流を続けるハンスリック、ノッテボーム、アンブロス、フィッシュホーフといった音楽研究の大家たちとも出会っている。ウィーンに移住後、ラウレンツィンは裁判官の職を目指したが、試験に通らず、その頃から音楽の著述家・批評家として活動をはじめ（一時期『Philokales』名義で活動）、主に宗教音楽についての記事、著作を数多く残すことになった。
- (21) *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 55 (1861), Nr. 1-4, "Beethoven's Missa solemnis und deren Stellung zur Gegenwart und zur Vergangenheit." [Laurencin], の論文は Nr. 1 から Nr. 4 にかけて四分割で掲載され、全体で一二頁ほどの分量である。

- なお、ラウレンツィンの『シサ・ソレトニス』論については筆者の修士論文（東京大学 二〇二二）で詳細に論じた。
- (22) Trotz aller Glanzseiten verhält sich die Art der Gottesdienstfeier Vogler's und Cherubini's zu jener Beethoven's einerseits nur wie das Weltthum zum Geiste, andererseits wie der einseitige Verstand oder wie die mit großer Denkkraft gepaarte Phantasie zum ganzen, in und mit sich selbst versöhnten Menschen.
- (23) Leopold Alexander Zellner, *Ueber Franz Liszt's Graner Festmesse und ihre Stellung zur geschichtlichen Entwicklung der Kirchenmusik*, Wien, 1858, S. 7-10.
- (24) Vor Allem müssen wir unser volles Augenwerk der ganz eigenartigen Behandlung des gesanglichen Theiles zuwenden, der — als Sprecher des heiligen Wortes — hier die Grundlage des musikalischen Baues, den fundamentalen Träger des dramatischen Ausdruckes abgibt, um welchen sich die mannigfaltigen Organe des Orchesters als den Ausdruck verstärkende, die innersten Beziehungen und Analogien versinnlichende, die dramatische Situation ausmalende, fortführende, überleitende Factoren gruppiren.
- (25) Zellner, 1858, S. 11.
- (26) Richard Wagner, *Oper und Drama*, Leipzig: Weber, 1852. Auch in: *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in 10 Bden. hrsg. von Dieter Borchmeyer: Frankfurt a.M., 1983. Bd. 7 (邦訳：杉谷恭一・谷本慎介訳『ワグナー著作集三』第三文明社、一九九三年)。
- (27) In erstgenanntem Tonstücke verkündet eine einzelne Stimme, gleichsam als Himmelsbote oder als Welseele, das Mittlerwerk mit allem nur möglichen Nachdrucke den Erdenpilgern. Diese lauschen Anfangs schweigend solcher Kunde des Heils. Erst nachdem sie dieser letzteren ganz inne geworden, bestärken sie, scheuer, zerknirschter Demuth voll, daher pianissimo, zugleich aber auch in der Kraft ungetheilten Wonnestranges, daher unison, das eben Vernommene: Gott sei Mensch geworden zum Heile der

Sterblichen.

- (28) Laencin, 1861, S. 10.
- (29) ルートヴィヒ・ノールは一八三一年ハイデルベルク生まれ、八五年同地で死去。各地の大学で法律を学ぶかたわら、ベルリンでジークフリート・デーモンやフリードリヒ・キールに音楽を学ぶ。六〇年にモーツァルトに関する論文で音楽教授の資格を得、六五年にはモーツァルトの手紙の編纂が評価され、ミュンヘン大学に創設された音楽教授のポストに就任。二六年のプライデンシュタイン(ボン)、三〇年のアドルフ・ベルンハルト・マルクス(ベルリン)に次ぐドイツの大学史上三人目の音楽教授となる。六五年、長らく失われていたベートーヴェンの《エリーゼのために》の自筆楽譜を発見し、世に出す。六八年には大学教授の地位を離れ、自由な執筆業に専念。七二年より再びハイデルベルク大学で教鞭をとる。音楽に関する彼の論考は、作曲家の伝記的な生と作品とをつなげて考えるものであり、とくにモーツァルトとベートーヴェンに関する研究は、二〇世紀に及んでも大きな影響を持ち続けた。
- (30) Ludwig Nohl, *Der Geist der Tonkunst*, Frankfurt am Main, 1861.
- (31) Nohl, 1861, S. 186ff.
- (32) Es ist dieselbe mystische Versenkung in die Gottheit, dasselbe Sichhineinschwindeln in ihr Wesen, das in diesem Werke seinen Ausdruck gefunden hat, dieselbe Ekstase, dasselbe Delirium der Vision, derselbe Irsinn überreizter Empfindung und überreizter Phantasie, die überall den rechten Uebergang in die Wirklichkeit, die rechte Vermittlung zwischen dem Unendlichen und Endlichen nicht finden kann. Daher hat das Werk trotz seiner Fülle von Musik keinen Eingang gefunden, es wird hin und wieder aufgeführt, bewundert, angestaunt als ein Riesenwerk des Geistes, gelobt, am Ende aber stehen gelassen. Und mit Recht. Denn wie tief es das Sehnen seiner Zeit ausspricht, es gibt nicht die Lösung der Frage, es gibt nicht die Wahrheit, die Versöhnung.
- (33) Beethoven sah nicht, daß vernünftige sittliche Bildung der Weg zum Frieden sei. Daß er sich aus der Welt zurückgezogen, mache

es ihm unmöglich, der Welt die Versöhnung zu bringen. Er kam nicht weiter, als das Sehnen, den allgemeinen Drang darnach auszusprechen, und der war freilich ein gewaltiger Stoff für seine Kunst und sein Genie.

(34) Nohl, 1861, S. 199.

(35) Ebd., S. 228.

(36) Ludwig Nohl, *Die Beethoven-Feyer und die Kunst der Gegenwart*. Wien, 1871, S. 92.

(37) Die Kunst überhaupt ist, wie wir wiederholt aussprechen mußten, das eine der Gefäße, in dem sich der geistige Inhalt einer Weltperiode für die Zukunft aufbewahrt. Sie selbst aber ist erst dann möglich, wenn dieser Inhalt vollkommen in das Fleisch und Blut der Nation übergegangen ist, denn der Künstler schafft instinctiv, der Inhalt muß sich seiner unmittelbaren Empfindung darbieten, nicht erst durch Reflexion aufgefunden werden.

(38) Theodor W. Adorno, "Verfremdetes Hauptwerk: Zur Missa solennis" in: Beethoven: Philosophie der Musik. Fragmente und Texte, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 204-222 (邦訳: チオプー・W・アデルノ『ベーターヴェン 音楽の哲学』大久保健治訳、作品社、一九九七年、二二六〜二四七頁).