

ベートーヴェンの「神秘主義」的教会音楽

——アドルフ・ベルンハルト・マルクスの《ミサ・ソレムニス》論——

清水 康 宏

はじめに

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス》(一八二三年完成)は、作曲家の晩年における代表作の一つであるが、この教会音楽に関しては一九世紀半ば以降、その楽曲における宗派性の問題、すなわちそれがカトリックの典礼音楽として考えられるのか否かという問題が議論されてきた。とくに、当時最も影響力のあった音楽理論家の一人、アドルフ・ベルンハルト・マルクス(Adolf Bernhard Marx 一七九五―一八六六)¹⁾による一八五九年の名著『ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン…生涯と創作』が刊行されて以来、《ミサ・ソレムニス》の解釈において宗派の問題が決定的に加わったと言う研究者もいる²⁾。確かに、この教会音楽に関する当のマルクスの論考は、この作曲家の『非カトリック』的な側面を浮き立たせることにより、宗派性の議論において一つの立場を確立したと言える。しかしながら、彼の論考は、この後に詳しく見ていくように、ただ単にこの楽曲がカトリック的か否かを問うているだけのものではなかった。結論を少し先取りするならば、マルクスの《ミサ・ソレムニス》論とは、彼の音楽思想における「声楽」と「器楽」との関係、あるいは「言葉」と「音」との理想的なつながりを問題化するテキストでもあったのである。

本稿は、マルクスの主な論考を組上に載せ、彼が《ミサ・ソレムニス》に対してどのような考えを持っていたのかを明らかにするものである。それによって、彼の論考が同時代における《ミサ・ソレムニス》受容に関する他の論考とどのような関係にあったのか、またこの楽曲の受容史のなかでどのような位置を占めるものであったのかを考える手がかりが得られる。さて、組上に載せるべきマルクスのテキストであるが、まずは上述の『ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン…生涯と創作 (Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen, 2 Bde)』⁽³⁾ (以下『ベートーヴェン』)が挙げられる。この著作はタイトルの通り、ベートーヴェンの伝記的な生涯を、アントン・シントラーによる先行する伝記などをうまく取り込みながら記述し、さらにベートーヴェンの重要な作品の解説も含んだものであるが、この著作は、たとえばルートヴィヒ・ノールの一八七七年の大著『ベートーヴェンの生涯』など、後世の名だたるベートーヴェン伝に多大な影響を与えた、ベートーヴェン研究史においてたいへん重要なものである。《ミサ・ソレムニス》に対する彼のまとまった論考もここに含まれている。

そしてもう一つは、『ベートーヴェン』とほぼ同時期、五五年刊行の『一九世紀の音楽とその育成 (Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege: Methode der Musik)』⁽⁴⁾ (以下『一九世紀の音楽』)である。この著作はタイトルが示すように、芸術としての音楽をどのように文化的に育成していくかを主題としたもので、第一部では音楽の構成要素や、音楽を取り巻く現在の状況とその未来を概観し、第二部では音楽教育における技能や適性、そして教育者の課題などを詳しく論じているものである。今回検討するのはこの第一部で、ここにマルクス晩年の重要な音楽思想が散りばめられている。次節より、主にこの二つの著作を取り上げることで、マルクスの《ミサ・ソレムニス》に関する議論と、それを支える彼の晩年の音楽思想を見ていくことにする。

1. 『ベートーヴェン』におけるマルクスの《ミサ・ソレムニス》論

まずはマルクスの《ミサ・ソレムニス》論を決定づけたとも言える、彼の晩年におけるベートーヴェン論の集大成である大著『ベートーヴェン』のなかから、この楽曲に関する記述の重要な個所をいくつか取り上げてみたい。

まず注目すべきは、彼が《ミサ・ソレムニス》に関する章のなかで、ベートーヴェンにおける楽器の持ち得る意味が、従来の作曲家のものとはまったく異なっていたと述べている部分である。この作曲家は楽器それ自体を、生命を持ったもの、いわば「声」そのものとして利用していたという。従来の考え方で言えば、イメージを描き出す言葉を持った歌唱こそ、「人間の感情と意識に相当するもの」⁽¹⁾であり、楽曲の性格を根拠づけるものである。しかしこの作曲家は、むしろ楽器の音に「純粹な主観的欲求」⁽²⁾を表現する。そのため、彼の楽曲においては楽器が単なる伴奏として従うのではなく、逆に人間の声のほうが縦横無尽なオーケストラに従わなければならないことを意味した。作曲家の思考あるいは創造力がオーケストラのなかで自由自在に上から下へと苦もなく動き回る一方で、実際の歌唱はその横暴にも似た創造力をただ受け入れなければならない。ベートーヴェンの意志は器楽にこそ表われるものであり、ここでは「歌声の取扱い」⁽³⁾のルールさえもが問題にはならないのである。

このような作曲家による器楽の「優位」、つまり言葉よりも音を優先する態度から、マルクスは、《ミサ・ソレムニス》がもはや従来の形式的なカトリック典礼の枠に収まりきらないものであることを述べる。

自分自身の敬虔さではなく、礼拝に対する帰依でもなく、完全に自由で創造的なファンタジーが、唯一ベートーヴェンのミサ曲を生み出し得たのである。しかし、そこで決定的に重要だったのは、教会とその文言への信仰や意味といったものではなく、いわんやその形式的な条件が作品にとって決定的だったということでもなく、とりわけ作曲家独自の直

観だったのである。その直観は、たとえ宗派的ではなくとも、敬虔に満ちた一言葉と作品がそれを証明しているが、神という觀念に対する彼の帰依に燃え立っている。弟子あるいは友人（ルドルフ大公・引用者註）に対し、彼は教会の高き威信をその音でもって捧げようとした。そこで彼は広々とした大聖堂を眺め、その丸天井にいたるまで、オルガンの音響と敬虔な歌声、そして楽器による歓喜の叫びと熱狂のざわめきによって満たすのである。そのとき彼の心の眼の前に、神秘を告げる叙階された司祭たちが立っていた。するとすべての人々が、おずおずとした敬虔さのなかで理解できない言葉を復唱しながら、永遠なる信仰の文句と懇願への支持を表明した。ベートーヴェンが芸術家である必要がなかったのならば、彼にとつてすべてのものがもともと生き生きとした直観へと至ることはなかっただろうし、彼が敬虔に満ちた者たちの魂のなかに身を置き、それらの信仰を彼の心のなかへと受け入れ、その心によって解釈し、公に告白することもなかっただろう。（Marx, 1859, Bd. II, S. 237）⁽⁸⁾

教会音楽を作曲することにおいて、「教会とその文言への信仰」が重要ではないとはどういうことなのか。それは、この楽曲が教会への信頼、人類の悔悟などを客観的に、文言通りに表現したものであるというよりも、むしろ作曲家自身の直観によって成り立っていたということである。つまり、マルクスは《ミサ・ソレムニス》が教会の典礼に合わせた音楽として生み出されたのではなく、むしろシンフォニーの作曲家が持つような独自の直観とファンタジーによって生み出されたと言っているのである。

ミサ曲とはもちろんカトリック教会のための音楽であり、とくに「クレド」のなかには教会に対する信仰告白も見られるため、当然ながらミサ・テキストに重点を置かなければならない。しかしマルクスが言うように、ベートーヴェンが「教会とその文言への信仰」を持ち合せていなかったとしたら、この楽曲は「非カトリック」的な教会音楽として見られることになるだろう。このミサ曲を取り巻く宗派性の問題はとりわけマルクスの論考より後の時代に盛んに議論されるようになるが、

彼はまさにこの楽曲の“非カトリック”的な側面を問題化していたのである。さらに彼は次のようにも述べる。

ベートーヴェンは、かつてあった心の充実や確信から遠くはなれた時代にいる。彼自身、その心情傾向や精神傾向のすべてがカトリック的なキリスト教徒に合っていない。「私は信じるのか？—君たちは信じるのか？」（中略）数千年以来、幾百万もの人々に効力のあったもの、それは真実でなければならぬ。「私は信じなければならぬ！—君たちは信じなければならぬ！」—聖書そのものへの信仰が神の恩寵であるということ、私たちはその恩寵に対して何もすることができないのだが、それは彼を納得させることがない。「クレドは効力がなければならぬ」。

このような意味で、彼はクレドを理解していたのである。自分の胸にある「私は信じない！」という疑念それ自体が、「私は信じる！」と告げる芸術的な力を高めなければならぬのである。(Ebd., S. 249) ⁽⁶⁾

マルクスはここで、もはや教会に対する純粹な信仰を抱くことのできない時代における、作曲家の「疑念」を垣間見た。つまり彼にとって『ミサ・ソレムニス』は、教会への揺るがぬ信頼を表明するカトリック音楽としてはもはや考えられていなかったということである。

以上、『ベートーヴェン』での記述を見る限り、プロテスタントのマルクスはベートーヴェンのミサ曲に、単なる教会音楽以上の、シンフォニーが持つようなファンタジーを見出し、教会やミサ・テキストへの信心ではなく、とりわけこの作曲家独自の直観が重要であったということに言及していた。確かにこの部分を見れば、“カトリックを乗り越えようとしたベートーヴェン”といった、後にリヒャルト・ヴァーグナーが言及するような宗派性の問題が我々の眼前に押し出されてくる。しかしながら、以下に見ていくように、彼の『ミサ・ソレムニス』論は単にこの楽曲の“非カトリック”的な側面を描き出しただけでなく、彼の音楽思想における「言葉」と「音」とのあるべき関係を説明するテキストでもあったのである。そ

のことを明らかにするために、もう一つのテキストである『一九世紀の音楽』を見ていくことにしよう。

二. ベートーヴェンの「楽器の世界」

先に述べたように、マルクスの『一九世紀の音楽』第一部には、音楽芸術の要素そのものについて考えるところから、音楽の現状とその未来について考えるところまでが含まれている。なにぶん広いテーマ設定であるゆえ、ある事象について細かく突っ込んで分析するというような性格の論考ではないが、しかしそこにはマルクスの重要な音楽思想が散りばめられている。

まず、この著作においてマルクスが普遍的な芸術をどのように捉えているのかを確認する。彼は民族の祝祭であり神々の祝祭でもあったギリシャ悲劇のことから話をはじめることで、芸術家とその創造物とはどのようなものかを説明していく。彼によれば、芸術作品の性格や内容は、芸術家個人の性格や能力に依存しているものであるが、しかしまたすべての個人は、考え方、傾向、体験において、その時代、民族、人類全体の信念における自分の割り当てを持っているとして、次のように述べる。

それゆえ、芸術家の創造物においては、それがどんなに個人的なものとして現われても、単なる個人的なものより高次のものが表現される。さらにそれは見解、気質、理念であり、それらのなかで時代、民族、人間が共有するものを認識するのである。その場合、芸術家においてより高次のものとは民族あるいは時代の精神であり、芸術家を通じてその精神は、芸術家が過去に精神の生成をどのように見つめ、その存在をどのように感じ、認識するのかを明らかにする。芸術家はそのとき、すでにあらゆる人のなかで気づかれずに生きているものを告げるだけである。彼はただ、あらゆる人

が持っている、意識や表現を求めて努力する精神の口を割らせる。それどころか、彼は予言者として、あらゆる人がただ覆い隠された目と拘束された口をもって自らのうちに予感を抱いているような未来を打ち明ける。(Marx, 1855, S. 46-47)⁽⁹⁾

マルクスはこのように述べた後、神や英雄、民族の歴史を謳った古代の詩人たちを想起させながら、他方で、多様な考え方や教養の程度によって人々が分けられている現代においては、芸術家はもはや民族を表現するべくもなく、特定の興味の支持者になってしまっているとも言及している。

では、芸術家の創造物はどのようにして生み出されるのだろうか。マルクスによれば、人間とは世界のなかで自らを生起しゆくもの、個別のものとして認識すると同時に、世界を外的なもの、自らに対立するものとして認識するというように、内と外との認識を持っている。さらに、耳はただ音の世界に関わり、人間の心に作用する気分や感情の暗示を与えるもの、また目はただ外的な世界を見ることで見えているものの存在を示すものであるとし、どちらも存在しているものの完全な観念をもたらすことはできないけれども、それらの感覚が結合され形式を伴うことによって「普遍的芸術 (Allkunst)」⁽¹⁰⁾ が現れるとする。さらに彼は次のように言及する。

精神はどこにおいても、自身に相対する存在を直接つかむことはできない。しかし精神は、感覚によってとらえられ伝えられたものに、精神がそれ自身から付け加えるすべてのものをもって、霊的かつ肉体的な形を言葉で与えるのである。

(Ebd., S. 51)⁽¹¹⁾

人間はその単一性において存在を完全に証明しようとするとき、つまり芸術創造へと向かうとき、その芸術的能力に関し

ていかなる形式や表出も十分ではあり得ないが、しかし芸術的能力に関するあらゆる形式は、現れ出ることがその使命である、とマルクスは言う。芸術とはまさに、精神的なものと肉体的なもの、内的なものと外的なものとの融合すること、つまり精神が形式として具現化することであるとされる。では、普遍的芸術の構成要素の一つでありながら、音に特化した特殊な芸術でもある音楽について、彼は具体的にどのようなように考えていたのであるのか。

マルクスが音楽の持つ精神や意味を問うに当たって最も大きな関心を寄せていたことのひとつが、人間の声とオーケストラの声との関係、つまり声楽と器楽との関係であった。その際、彼は芸術の生命における新たな段階を切り開いたベートーヴェンの器楽に注目している。彼によれば、ベートーヴェンが過去の作曲家と大きく異なる点とは、モチーフや楽節のより豊かで入念な仕上げ方にあるという。彼はベートーヴェンがシンフォニーやソナタのフィナーレにおいて、しばしば楽曲の終結に至るまでとても長い時間をかけることに言及しているが、それはこの作曲家がそのような楽節により長くどまるということであり、その楽節の持つ気分をより長く持ち続けているということを意味しているという。このモチーフや楽節の持っている気分は、モーツァルトの楽曲では変わりやすく、一方ベートーヴェンのもとではそれが確固とした感情 (Empfindung) に変えられるとマルクスは述べている。そして彼はさらに、芸術が「変わりやすい気分の領域」から「より高次の領域」つまり固く保持されつつ展開させられた気分が、真の生命のイメージとなる領域に入るや否や、芸術にとってより高次の真実がそのなかに現われるとしている。マルクスにとってベートーヴェンはまさに、シンフォニーやソナタの楽節を感情の領域にまで高めた作曲家であり、彼の言う「楽器の世界 (Welt der Instrumente)」¹³ に身を置く作曲家であったということである。

では、ベートーヴェンによって進展した器楽の展開とは、マルクスによって具体的にどのようなこととして見られていたのか。たとえばオペラでは、登場人物は個々の人間であったり、またグルックの《アルミード》における憎悪の神や、モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》における幽霊など擬人化される存在であったりするが、ベートーヴェンのオーケストラ

はそういったものとはまったく異なる存在の「声」であるとされる。

さらに、まったく異なる存在が音楽家のファンタジーのまわりを漂っている。それは不可解でとらえどころのない自然の声、より高次の領域からの響きである。これはオーケストラの声である。単なる楽人にとってその声は音や響きの道具、目的ごとに使用される生気のない職人道具である。「しかし」作曲家にとってはそのいずれの使用においても特有の本質が現われ、それ自身の生命から、特色のある傾向を実現させるのである。「ヴァンダル人にとってそれは石である」。その声は我々にとって、神秘的かつ多面的で難解な、あまりにも特徴的な、豊かな音響を持つ子ども―あるいは特有の感覚を持つ子どもとして生きている。それは我々の心をそそり、我々はその声に呼びかけ、魅了させられる。それは我々の誰にとってもそのやり方において役に立つ。我々がそれを愛し理解するとき（素晴らしき楽士ハイドンにはかなわないうが）、それは我々に愛の奉仕を行なう。我々はまた思いやりもなく、なじみのなさや意志に逆らう様子をそれに強要し、乱暴に扱うこともできる。その場合それは、それが苦しめられ、疲れて生気がなく力なくなるところまで弱まるのと同じように、「我々を」苦しめる。オーケストラの声は、我々の精神から生み出され、しかしそれ自身が持つ不変の原理にしたがうような、それ自身の世界を持っているのである。（Ebd., S. 85-86）¹⁴

つまり、マルクスによれば、音を奏でることが明確な精神的意味を手に入れるや否や、人間の声の等級、つまりソプラノ、バス、アルト、テノールといったものと同じくらいしっかりと、ヴァイオリン、フルート、ホルン、トランペットなどの楽器の音自身が異なる性格を持つことになるのである。そしてまたベートーヴェンのような芸術家の精神は、それらが異なった存在であることを理解しながら、自らの才能に従って楽器を選択することができる。とされる。

三. 『一九世紀の音楽』における《ミサ・ソレムニス》

さて、マルクスが考えるベートーヴェンの「楽器の世界」について前節で見えてきたが、彼はそこから、この作曲家における声楽と器楽との関係についての考察へと進んでいく。その際にまず問題となってくるのが《ミサ・ソレムニス》である。彼はこの楽曲について次のように述べている。

ベートーヴェンは、——最後のミサ曲において——かつての聖シユテファン大聖堂に続き、星の輝く夜に神秘的な恍惚のなかで、彼自身の大聖堂を自ら建てた。彼が自分を取り囲む信仰の欠如に対して戦うという決意のなかで、また来るべき死と生に向けて心のなかで、自らの「Credo」を唱え続け、天空の歌声をその証として呼び覚ますとき、また彼が泣きながら「Cucifixus」を憤慨させるとき、あるいは信じられないものから逃れようとする思考の混乱のなかで「Incarnatus」を知るとき、かつて出来上がった教義は、より新たな——よりなじみのない熱情をもって、彼の魔法の国のあらゆる声によって引き起こされる熱狂、歓呼、そして熱望のなかを流れていくのである！これは決して、古い教会に対するペトロのように強固で根拠のある信仰ではなかった。これは音の自由な領域のなかで、疑念や啓蒙によって礫にされていた古い信条を再び呼び覚まし、飛揚させることである。これは、安定した教義ではなく神秘であり、インドにおける自然と超自然を融合させた神秘と同じものである。——そして「信仰がない！」という否定できない意識が、憤慨させ、心中心に責め苛むのである。(Ebd., S. 101-102) ⁽¹⁵⁾

ここでマルクスは、この作曲家の器楽を「彼の魔法の国のあらゆる声」と言い表し、その音は「自由な領域」のなかで熱狂的な信仰を呼び覚ますとしている。しかしさらに注目すべきは、マルクスの使っている「神秘的な恍惚」という言葉であ

る。前々節でも引用したように、「神秘」という言葉は『ベートーヴェン』における《ミサ・ソレムニス》論のなかでも語られていたものである。マルクスの言うこの「神秘」とは、いったいどのようなものであろうか。

ところでマルクスは、一九世紀に最も広く読まれていた音楽理論書の一つである『実践的・理論的な楽曲構成法 (Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch)』(第四卷、一八四七年)^⑥のなかで、すでに「神秘」という言葉を《ミサ・ソレムニス》に関する論考の重要な箇所で使用している。彼はこの著書のなかで、「人間の声」の豊かな能力すら大きく超えていってしまうような精神的内容を持つ声楽曲の例として《ミサ・ソレムニス》を挙げているのだが、この楽曲の「クレド」を考察する部分において、使われているオーケストラの音を「神秘の声」と呼んでいるのである。彼によれば、「クレド」はその冒頭の主題においてオーケストラが「神秘の声」を担い、またそれに応えるように地上の人間の祈りが合唱のバスで力強く歌い上げられる。つまり、ベートーヴェンにとってオーケストラとは、歌唱に対する単なる伴奏ではなく、それ自身が「神秘」を呼び起こすような深い意味を持ったものであった。

また、マルクスは他の論考でも、この作曲家のメロディが晩年に至って「超越的」になっていったと述べていた^⑦。「超越的」な性質とは、いわばその音楽が人間の悟性で捉えられる感覚的なもの、なかでも言葉による概念的な意味の限界を越え出て、超感覚的な領域へと高められてしまうということである。そのような「超越」への傾向はまさに、《ミサ・ソレムニス》の「神秘的な恍惚」への志向と同じものであり、この作曲家がとりわけ器楽優位の創作によって、言葉によることなく、直観的に「恍惚」超越へと至ってしまったということをマルクスは考えていたと思われる。

「神秘的な恍惚」を求めるベートーヴェンの創作態度は「神秘主義」と言える。マルクスはこのミサ曲と同時代の作品である《第九》シンフォニーについての記述でも、この作曲家の「神秘主義」的な態度に言及している。マルクスによれば、ベートーヴェンは自分の生命の純粹な力を器楽の世界に捧げ、器楽を明確な精神的意味の領域まで持ち上げることがその特別な使命としていたのであるが、しかしその態度が最終的な局面である《第九》シンフォニーのフィナーレで打ち破られる

ことになった。マルクスはその合唱を伴う最終章に対して、「人間ではない声の持つあらゆる神秘的で神話的な生命は、ただ抗しがたく人間の言葉に引きつけられる」¹⁸と述べ、さらに次のように述べる。

人間の声や言葉はそれだけで、この訥々と話す存在（オーケストラ…引用者註）が試み、予感させるだけのものを完成することができる。もっとも高位のものにおいて敬虔である自由な人間の同胞たちは、魔術的な器楽世界が持つあらゆる神秘主義を超えて、まったくもって彼ら自身の欲求と満足へと至る。（Ebd. S. 153）¹⁹

ベートーヴェンの「神秘主義」とは、「神秘的な声」である器楽が優位となる領域でなされる態度のことである。マルクスによれば、この作曲家はカトリックとその文言への信仰や意味に頼らず、つまり人間が発する言葉に頼らず、自らの直観によって、「神秘」をもたらず器楽の世界のなかで《ミサ・ソレムニス》を作曲した。そのミサ曲のなかでは人間の声すら「暴力」を受け、作曲家のファンタジーはひたすら独自の恍惚へと突き進んでいくものであった。しかし、《第九》シンフォニーの最終章では、人間の声と言葉がそのような「神秘主義」を乗り越え、人間の言葉によって現世的な同胞愛が呼びかけられたのである。先に述べたように、マルクスによれば、芸術家の創造物では単なる個人的なものより高次のものが表現され、それらのなかで時代、民族、人間が共有のものを認識するのであるが、まさにベートーヴェンはこの《第九》シンフォニーにおいて、言葉でもって時代、民族、人間の理念の歌を歌わせることで、芸術家の使命を全うしたということになる。

従来のミサ曲などの声楽曲は、当然ながら言葉を伴う声楽（人間の声）が優位であるはずだったが、ベートーヴェンは《ミサ・ソレムニス》において器楽（オーケストラの声）のほうを優位に置いた。しかしそこから、この作曲家は《第九》によって再び声楽（人間の声）を優位の状態へと戻したのである。ベートーヴェンによって感情へと高められたオーケストラの「神秘の声」、その声が「試み」、「予感」させたものを、最終的には人間の声が「完成」へと至らしめる。マルクスはベ

トーヴェンの晩年の大作のなかに、このような声楽と器楽の弁証法的な関係を読み取っていたのである。

四、言葉と音が一体となる「音楽ドラマ」

マルクスは、ベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス》と《第九》シンフォニーとのあいだに、「神秘主義」の克服という形で、声楽と器楽との弁証法的な関係を見出していった。しかし、彼の考えるベートーヴェンの「神秘主義」をさらに詳しく理解するためには、もう少しマルクスの音楽思想、とりわけ彼がどのような音楽の形を理想としていたのかを確認しておく必要がある。

ところで、マルクスといえば、ベートーヴェンのソナタやシンフォニーなど主に純粹器楽の分析を行ない、広く知られることになった「ソナタ形式」という分析概念を初めて使用した理論家として有名であるが、『一九世紀の音楽』を読めば、彼の音楽の理想形が、音と言葉が一つとなった「総合芸術」、つまりオペラなどの「音楽ドラマ」にあったことが分かる。「未だ」とタイトルの付いた章において、彼が音楽の発生とその展開を簡潔に述べているところがあるので、まずはそこから確認してみよう。

今やあらゆる芸術の本質的な課題が、先行する章に次いで述べられ得る。すなわち、芸術は生命の内容を、あるいは精神をその形のなかで示さなければならず、また芸術の領域に属しているすべての形を精神でもって満たさなければならぬということである。まず、音の生命は感覚的な現象、感覚的な快楽として現われねばならず、そこから後に、意識は感情のより高次の、しかしまだ不明瞭で不確かな領域へと高まらねばならなかった。さらに、精神の明確な表現である言葉は、ただ表面的に旋律と結びついていてだけでなく、内面的に完全にそれと融合し、音楽とならねばならなかつ

た。逆に音楽は明確な内容の言葉のなかで力強くならねばならなかった。言葉と音による新しい言語は、音楽ドラマであるオペラの前提であり始まりであった。ついに音楽はただそれだけで精神の内容を、それが音楽に与えられる範囲内で、掴み、明らかにしようとする努力がなばならなかった。そしてそれ以上のことはあり得ない。いたるところで限界への接近が顕著に見られる。すでに音楽はもはや孤立した状態にはなく、また人は音楽がただそれだけで精神を明らかにする能力があるのかどうか、そしてそのように明らかにする権利が与えられるのかどうかをあちこちで問いかけ、論争してゐる。(Ebd., S. 151-152) (註)

ここでマルクスは、精神が芸術として形を伴わなければならないことを主張した後、音楽の発展を簡単に描き出している。音の生命はまず感覚の形式のなかで現われ、続いて感覚的なものの意識は感情のより高次の領域へと高まっていく。そして音は言葉と結び付き、表面的ではなくそれと完全に融合したときに「音楽ドラマ」となるのである。マルクスにとってドラマの代表的なものは、登場人物たちが生き生きと活動するものとして我々の前に現われるオペラやオラトリオといった舞台作品であったが、それは次のように言及される。

しかしこれらすべて（「ハイドンのカルテットやベートーヴェンのシンフォニーなど…引用者註」は、その内容がどんなに見事であっても、まだ以下のような第一の条件を満たしていない。オペラの舞台に上る人間自身は、その性格、苦悩、振舞いにしたがって、生き生きとして特徴的で真実の表現でもって動かされるように我々の前に立たねばならない。ドラマとはそれ自体、そのあらゆる前提、動き、展開のなかで、真実あるいは現実にならねばならないのである。我々が昔からそれを詩人に要求し続けているように。(Ebd., S. 109) (註)

マルクスはここで、ドラマに必要なものが舞台上で繰り広げられる生き生きとした行為であり、そしてそれによって、舞台上に真実や現実的なものが現われねばならないとしている。もっとも、楽器の個々のパート、あるいはモチーフや楽節が登場人物のような個性を持ち、それぞれがときに対立し、ときに融合しながら意味としての形式を構築していくハイドンのカルテットやベートーヴェンのシンフォニーなども彼はドラマの一つと考えているが⁽²²⁾、やはり真のドラマは、舞台における生き生きとした人物たちの現実的なやり取りが条件となるのである。あるいは次のようにも述べられる。

オペラはとりわけドラマである。ドラマとは、実生活の活動のなかでの人間のように、より現実的な迫真性と実体性のなかで、また行為と相互作用のなかで人物を表現するものである。ドラマにおいて個性は、その性格にしたがって、思考や意志、心情や気分にしたがって、明確な状況の影響のもとに、他の人物とともにする活動または反対する活動において現れ出るもので、ありのままの生命活動におけるありのままの人間が現われるのである。(Edt, S. 165)⁽²³⁾

ドラマに現われるのは、まさしく「ありのままの人間」である。彼はこのようなドラマの実現に努めていた特筆すべき作曲家として、グルックとヴァーグナーを取り上げ、彼等が行なったドラマの内容に対する確固不動の献身にも言及している。では、芸術家は「人間」そのものを現出させようとするドラマを創作するに当たり、どのような態度を持つべきだと考えられていたのか。このことについては、自らの主題に献身せず、聴衆が好む効果や斬新さ、魅力ばかりを追いかけてきた行為や性格を展開させようとしないとマルクスが非難していた作曲家マイヤベーアに対する言及のなかでわかりやすく次のように述べられている。

というのも、彼〔マイヤベーア…引用者註〕のあらゆる感嘆すべき性質と熟練にもかかわらず、彼には一つのこと、つ

まり誠実さ、芸術家の持つ誠実さが欠けていた。それは人が自分以外の何かあるものを真面目に、忠実に求めるところにある。また、創造的な芸術家は自分の主題を、彼がそれを見て感じるように、立てようとする。あるいはむしろ、創造的な愛の力によってそれを立てずにはいられない気持ちなのであり、彼はこの力に無条件に、何にも構うことなく没頭するのである。本当の芸術作品は、ただこの愛と正直さだから生じる。ただ本当の芸術作品だけが、どんなものがその内容あるいは傾向であっても、道徳的で霊的な力を鍛える。そしてそれは記念碑に、また人類の心のうちに予言され与えられる進歩のための道具になるのだから。(Ebd., S. 116-117) ⁽²⁴⁾

ここでマルクスは、創造的な芸術家が持つ根本的な条件として、自らの主題に対する誠実さ、正直さを挙げている。それは決して大衆の変わりやすい欲求に迎合することでも、そのために作品のなかに何でもかんでも詰め込むことでもない。真のドラマとはまさに、芸術家が自らの主題に対して誠実さを持って献身的に取り組むことによって、そこに「ありのままの人間」を現前化させたものである、とマルクスは考えているのである。

マルクスは他の箇所でも、芸術家がただ自分の理念と使命にのみ専心しなければならず、彼がこのことを意図しなければすぐにでも誠実さ、純真さは失われると言っていた。そしてそれらなしに芸術作品としてのドラマが完成することは不可能であり、さらに芸術家が「何かある内面的な欠乏の持つ密かな意識によって、ありのままの道、もしくは信頼のおける確かな道を離れるやいなや、彼は自ら招いた結果に見舞われる」⁽²⁵⁾とも言及していた。

以上のように、マルクスは音楽の理想形として、言葉と音が一体となる「音楽ドラマ」を考えていたが、それは、生き生きとした人物たちの現実的なやり取りが舞台で繰り広げられるものであり、まさにそこに「ありのままの人間」を現出させようとするものであった。このようなマルクスにおける音楽の理想を見るとき、彼にとってベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス》がどのようなものとして考えられていたのか、さらに理解することができるだろう。もっとも、「音楽ドラマ」と

このミサ曲とを直接関連させて語っている部分はないのだが、それでも彼は、声楽曲であるにもかかわらず人間の声を抑圧するような形でオーケストラの音が優位となってしまったこのミサ曲が、その超越的な「神秘」によって、生き生きとした人間の行為や現実性から離れてしまったと考えていたのではなかったか。

マルクスが《ミサ・ソレムニス》のなかに作曲家の「神秘主義」的な態度を見出したのは、言葉では表現し得ない「神秘」を表現するオーケストラの音が過剰となり、「現実的」な「ありのままの人間」の音が失われてしまったことを見て取ったからである。なぜ「ありのままの人間」の音が失われてしまったのだろうか。マルクスは述べる。ベートーヴェンにとって「私は信じる（クレド）」という観念は、それが今まで連続と信じられてきたという歴史的事実によってのみ根拠づけられているものであった。カトリックの長い歴史においては、その信仰を教会が保証してきたわけであるが、今までそこに集ったであろう「幾百万もの人々」が信じてきたものは真実でなければならぬのであり、そして効力がなければならぬとベートーヴェンは考えていた。だからこの作曲家は自分と、そして聴く者を信じさせるために、今では「理解できない言葉」となってしまったミサ・テキストの文言に頼るのではなく、シンフォニックな華麗さで「クレド」を何度も繰り返し返すという方法を取らざるを得なかった。しかし、この「クレド」が「信じる」に足るべきものであるのだろうかという「疑念」は作曲家の頭をもたげ、もはや確信へと至ることはなかった。そこにはマルクスが芸術家に要求した、自らの主題に対する「直さ」が欠けていたのである。

しかし、上述したように、ベートーヴェンは《第九》において、人間の声と言葉によってその「神秘主義」を乗り越え、現世的な同胞愛を呼びかけることになった。この作曲家は「神秘」ではなく、現実的で生き生きとした人間の言葉でもって時代、民族、人間の理念の歌を歌わせることで、「音楽ドラマ」を実現しようとしたのである。マルクスはベートーヴェン晩年における言葉と音との関係をこのように考えていたのではないだろうか。

冒頭で述べたように、《ミサ・ソレムニス》の宗派性の問題に関して、マルクスの『ペートーヴェン』の影響は大きなものがあった。しかし、彼の《ミサ・ソレムニス》論における重要な論点は、単にその楽曲がカトリックの典礼にふさわしいのか否かを決定することにあるのではなかった。

確かに『ペートーヴェン』でのマルクスの記述を見る限りでは、彼がペートーヴェンのミサ曲に、教会やミサ・テキストへの信心ではなく、とりわけこの作曲家独自の信仰態度を見出しているの、そこではカトリックか否かという宗派性の問題が大きく前景化されるだろう。しかし、同時代の『一九世紀の音楽』もあわせて読んでみると、彼がこのような作曲家の態度を「神秘主義」的なものとして捉えており、ここでは《ミサ・ソレムニス》だけでなく《第九》シンフォニーまでも視野に入れて、この作曲家の音楽と器楽、あるいは言葉と音との関係が、宗派の議論とも絡み合いながら問題化されていたことがわかるのである。マルクスの考える音楽の理想形は、言葉と音が一体となる「音楽ドラマ」であった。それは音楽のなかで「ありのままの人間」を現出させるものであり、非現実的な「神秘」を現わそうとする《ミサ・ソレムニス》は、彼にとって真の「音楽ドラマ」とはなり得なかった。しかしながら、《ミサ・ソレムニス》に作曲家の「疑念」が現れていることを指摘した彼は、この教会音楽を言葉と音の弁証法的展開におけるいわば「否定態」として考えていたのであり、《第九》という「ドラマ」へと至る重要な契機としてこのミサ曲を捉えていたと考えることもできる。

以上のようなマルクスの議論が一九世紀当時の《ミサ・ソレムニス》受容のなかでどのような位置を占めるものであるのかを知ることが重要である。例えば、リヒャルト・ヴァーグナーやフェルディナント・ペーター・ラウレンツィン、そしてマルクスの一世代下の音楽研究者であるルートヴィヒ・ノールなど、いわゆる「新ドイツ派」に近いところにいた音楽著述家たちの《ミサ・ソレムニス》論は、マルクスの論考と共通するものがとても多い。とくにノールなどは、その『音楽の精

神 (*Der Geist der Tonkunst*)』(一八六一年)⁽²⁶⁾において、マルクスと同じく《ミサ・ソレムニス》に「神秘主義」的な「超越」の傾向を見て取り、あくまで芸術美は「超越」ではなく精神の「内在」によって実現されると述べ、その教会音楽をものは芸術ではないとしている。

また、《ミサ・ソレムニス》における声乐と器楽、あるいは言葉と音との関係については、ヴァーグナーの『ベートーヴェン (*Beethoven*)』(一八七〇年)⁽²⁷⁾における議論とマルクスの考えが少なからず共通性を持っている。ヴァーグナーによれば、ベートーヴェンがこのミサ曲で到達した段階というのは、声楽さえも器楽のような自由と俊敏さを持ち、また器楽も伴奏という付随した役割から自由となり、それ自身が内容を持つようになったという段階である。ヴァーグナーは《ミサ・ソレムニス》を、ミサ曲であるにもかかわらず「純粹な交響楽作品」と呼び、しかもベートーヴェンがミサ・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も述べている。この楽曲に対する評価はマルクスとヴァーグナーで異なる部分もあるが、それでもこの二人は共通して、教会音楽としては不適切であった器楽の優位をこの楽曲に見て取っていたのである。

さらに言えば、マルクスとヴァーグナー、そしてノールは、超越的で絶対的な音楽ではなく、現実の「民衆 (Volk)」との関係を保持するような音楽を理想とすべきであるという似通った信念を持っていたが、そのことが彼らの《ミサ・ソレムニス》に対する考え方に一定の共通性を与えているとも考えられるだろう⁽²⁸⁾。しかしそのことについて、もはや本稿では詳しく検討できない。

マルクスの音楽論の全体は多岐に渡り、その影響力は多大なものである。同時代の音楽思想のコンテクストに位置づけること自体が難しいが、その《ミサ・ソレムニス》論を、とりわけノールやヴァーグナーをはじめとする「新ドイツ派」周辺の論考との比較のなかに置いてみることで、彼の考えが当時の《ミサ・ソレムニス》受容のなかでどのような意義を持つものであったのかが見えてくるだろう。今回はマルクスの論考を読むことに終始したが、彼らの関係についてはまた稿を

改めて論じたい。

註

- (1) アドルフ・ベルンハルト・マルクスは一七九五年ハレ生まれ、一八六六年ベルリンで死去。ハレで法律を学ぶかたわら、カール・レーヴェとともに、テュルクから通奏低音の教えを受ける。一八二四〜三〇年「*Berliner allgemeine musikalische Zeitung*」紙の編集者となり、音楽関係の活動に専念する。二八年にマールブルク大学から博士号を受け、三〇年にベルリン大学の音楽教授に就任、三二年には音楽監督にも就任する。五〇年にはクラクとシュテルンとともにシュテルン音楽院の前身にあたるベルリン音楽学校を創設し、五六年に同校から退く。彼のオラトリオ《モーセ》は五三年にワイマールでリストに採り上げられたのをはじめ、たびたび上演されたが、それ以外の作品はすぐに忘れられた。彼の名を歴史にとどめるに至ったのは著作であり、多数の記事、教科書、歴史書、美学に関する著作を残す。そのなかで最も影響力を持ったのは、ベルリン大学の学生向けに書いた『実践的・理論的な楽曲構成法』（一八三七〜四七）である。また彼は、一つの楽章の内部構造を説明するのに「ソナタ形式」という語を使った最初の理論家と考えられている（『ニューグロウ世界音楽大事典』（Moyer（西原）をもとに作成））。

- (2) Gerhard Poppe, *Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis?: Studien zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens Missa solennis*, Beeskow: Ortus Musikverlag, 2007, 215-220.
- (3) Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*. In zwei Theilen, mit Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke, 2 Bde, Berlin: Otto Jahnke, 1859.
- (4) Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege: Methode der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1855.

- (5) Marx, 1859, Bd. II, S. 231.
- (6) Ebd., S. 240.
- (7) Ebd., S. 241.
- (8) Nicht eigne Glaubigkeit und nicht Hingebung an den Kirchendienst, sondern die ganz freie, schöpferische Phantasie konnte einzig Beethovens Messe hervorbringen. Damit aber war entschieden, daß nicht der Glaube und Sinn der Kirche und des Kirchenworts, noch weniger ihre äußerlichen Bedingungen für die Komposition bestimmend wurden, sondern vor Allem das eigne Schauen des Tondichters, durchglüht von seiner, wenn auch nicht konfessionellen doch andachtvollen — Wort und Werke bezeugen es — Hingebung an den Gedanken des Ewigen. Dem Schütler und Freunde wollt' er die hohe Kirchenwürde mit seinen Tönen weihen; da schaut er den weiten Dom, bis in die Wölbungen von Orgelklang und frommen Gesängen und dem Jubel und Sturm der Instrumente durchrauscht; da standen vor seinem innern Auge geweihte, das Mysterium verkündende Priester; da bekannte sich alles Volk, in blöder Frommheit das unbegreifliche Wort nachsprechend, zu den ewigen Glaubenssprüchen und Bitten. Beethoven hätte nicht Künstler sein müssen, wär' ihm nicht das Alles zur lebendigsten Anschauung gekommen, härt' er sich nicht in die Seele jener Andachterfüllen versetzt und ihren Glauben in seine Brust genommen und aus seiner Brust gedewet und laut bekannt.
- (9) Beethoven steht in einer Zeit, die jener Erfüllung und Sicherheit fern ist, er selber seiner ganzen Gemüths- und Geistesrichtung nach *nicht* katholischer Christ. *Glaube ich? — glaubt Ihr?* — (...) Was seit Jahrtausenden für Millionen und aber Millionen gegolten: es muß wahr sein; *Ich muß glauben! Ihr müßt glauben!* — Daß der Glaube nach der Schrift selber eine Gnade ist, zu der wir nichts thun könne, beruhigt ihn nicht; das *Credo muß gelten*.
- In diesem Sinne hat Er es gefaßt. Der Zweifel selbst, das *Ich glaube nicht!* in der eigenen Brust, muss die künstlerische Macht,

mit der *er das Leh glaube!* verkündet, erhöhn

- (10) (...) so thut sich in der Schöpfung des Künstlers, so persönlich sie auch hervortritt, ein Höheres als das bloß Persönliche kund, darüber hinaus sind es jene Anschauungen Neigungen Ideen, in denen Zeit Nation Menschheit ein Gemeinsames erkennen. Im Künstler ist es dann der Geist der Nation oder Epoche, der durch jenen offenbart, wie er sein Werden in der Vergangenheit anschaut, sein Dasein fühlt und erkennt. Der Künstler verkündet dann nur, was in Allen verborgen schon lebt, er löst nur dem nach Bewusstsein und Ausdruck ringenden Geist Aller die Zunge, ja er enthüllt als Prophet die Zukunft, wie Alle ahnungvoll, nur mit verschleiertem Ang^e und gebundner Zunge sie in sich getragen.

(11) Marx, 1855, S. 50.

- (12) Der Geist fasst nirgends unmittelbar das Dasein ihm gegenüber an, aber dem von den Sinnen gefassten und ihm zugehörigen, mit Allen was er aus sich dazuthut, giebt er im Worte geistigleibliche Gestalt.

(13) Marx, 1855, S. 87.

- (14) Noch ganz andre Wesen umschweben die Phantasie des Tondichters, unfassbare gestaltlose, Stimmen der Natur, Klang aus höherm Regionen. Das sind die Stimmen des Orchesters. Dem blossen Musikus sind sie Klang- und Tonwerkzeuge, lebloses Handwerkzeug, eins zu diesem das andre zu jenem Gebrauche. Dem Tondichter enthüllt sich in ihrer jedem ein eigentümlich Wesen, von eigenem Leben, charaktervoller Neigung erfüllt. »Dem Vandalen sind sie Stein«, uns leben sie, geheimnisvolle vielseitige schwer zu bezeichnende Kinder des weiten Schallreichs — und doch eigentümlichen Sinnes. Sie locken uns, sie lassen sich von uns rufen und bannen, sie dienen uns, jedes in seiner Weise. Lieben und verstehen wir sie (keiner mehr als der göttliche Musikant Haydn) so erweisen sie uns Liebesdienst. Wir können sie auch lieblos zu Fremdem Widerstrebendem zwingen, misshandeln; dann quälen sie wieder wie sie gequält worden oder sinken ermattet welk und kraftlos dahin. Es ist eine eigene Welt,

- aus unserm Geiste geboren, aber nach ihren und unabänderlichen Gesetzen.
- (15) Beethoven — in seiner letzten Messe — hat sich neben dem alten St. Stephan seinen eignen Dom in Sternennacht und mystischer Verzückung aufertaubt. Wie Er in streifertiger Entschlossenheit gegen den Glaubensmangel um ihn her und in der eignen Brust auf Tod und Leben sein *Credo* behauptet und den Gesang der Sphären zum Zeugnis wachruft, wie Er weinend und erbittert das *Crucifixus*, wie Er im Wirbel des vor dem Unbegreiflichen fliehenden Gedankens das *Incarnatus* bekennt, das altgewordne Dogma mit neuer — fremder Glut durchströmt im Sturm und Jubel und Ersterben aller Stimmen seines Zaubereichs! — das ist niemals der peträische felstfest begründete Glaube der alten Kirche gewesen, das ist Wiedererweckung und Aufährt des alten von Zweifel und Aufklärung gekreuzigten Bekenntnisses im freien Reich der Töne, das ist statt der festen Satzung Mysterium, gleich dem indischen Natur und Uebernatur verschmelzenden — und innen geheim nagt erbitternd das unablegbare Bewusstsein: »es fehlt der Glaube!«
- (16) Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch-theoretisch*, Band 4, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1847.
- (17) ルートヴィヒ・ノールの著書に以下の引用がある。“Beethoven’s Melodie war im Verlaufe der *Zeit transscendent* geworden”. Ludwig Nohl, *Der Geist der Tonkunst*, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1861, S. 228.
- (18) Und all das mystisch-mythische Leben jener nicht-menschlichen Stimmen drängt nur unwiderstehlicher zum Menschenwort hin! (Marx, 1855, S. 153).
- (19) Menschenstimme Menschenwort allein kann vollenden, was jenes Stammeln nur versucht und ahnen lässt. Der Mensch, der Bruderbund freien im Höchsten andachtvollen Menschenthums, ist über alle Mystik der Zauber-Instrumentenwelt hinaus dem Menschen eigenstes Bedürfniss und Befriedigung(!)

- (20) Als wesentliche Aufgabe jeder Kunst kann nach allem Vorausgegangenem jetzt ausgesprochen werden: sie habe den Inhalt des Lebens, den Geist in ihren Gestaltungen zu offenbaren, alle in ihr Gebiet fallenden Gestaltungen mit dem Geiste zu erfüllen. Zuerst musste das Tonleben als sinnliche Erscheinung, als Sinnverlust erscheinen, dann das Bewusstsein davon sich in die höhere aber noch unklare und unsichere Sphäre des Empfindens emporheben. Sodann musste das Wort, der bestimmte Ausdruck des Geistes, nicht blos äusserlich mit der Weise verbunden, es musste innerlich mit ihr verschmelzen, musste Musik werden; und umgekehrt musste die Musik im Worte bestimmten Inhalts mächtig werden; die neue Sprache von Wort und Ton war zugleich Bedingung und Beginn des musikalischen Drama's, der Oper. Zuletzt musste die Musik für sich allein den Geistesgehalt, soweit er ihr zufiel, zu fassen und zu offenbaren trachten. Ein Weiteres kann es nicht geben; überall macht sich Gränznahe merklich, schon steht Musik nicht mehr allein, schon fragt und streitet man hinüber und herüber, ob Tonkunst für und aus sich allein jener Offenbarungen fähig und zu ihnen berechtigt sei.
- (21) Das Alles, wie kostbar sein Gehalt sei, erfüllt noch nicht jene erste Bedingung. Die Menschen selber die die Opernbühne betreten, nach ihrem Charakter Leiden und Handeln müssen sie lebendig charakteristisch wahr und betätigt vor uns treten, das Drama selbst in all seinen Voraussetzungen Bewegungen Entwicklungen muss Wahrheit und Wirklichkeit werden, wie wir es vom Dichter fordern und von je gefodert haben.
- (22) マルクスの初期（一八二〇年代）の批評におけるベートーヴェンのシンフォニーのドラマ性については、Scott Burnham, "Criticism, Faith, and the Idea: A. B. Marx's Early Reception of Beethoven," in: *19th-Century Music*, 13(3), 183-192, 1990 に詳しい。マルクスはベートーヴェンによるシンフォニーの展開に三つの段階を見ており、一つ目は主観的な表現 (lyric) の段階、二つ目は客観的な描写 (epic) の段階、そして三つ目は前二段階が総合されたドラマ (dramatic) の段階となる。彼の初期の「ドラマ」観と本稿で取り上げている後年の「ドラマ」観とを比較することも今後必要

- (23) Die Oper ist vor Allem ein Drama, das Personen in realer Wirklichkeit und Leiblichkeit, in Handlung und Wechselwirkung darstellt, Menschen in der Betätigung des Lebens nach aussen. Die Persönlichkeit tritt im Drama nach ihrem Charakter, nach Gedanken und Willen Gesinnung und Stimmung, unter dem Einfluss bestimmter Verhältnisse heraus in Thätigkeit mit Andern gegen Andre, der volle Mensch in voller Lebensthätigkeit.
- (24) Denn bei all seinen bewundernswürdigen Eigenschaften und Geschicklichkeiten hat ihm Eins gefehlt: Ehrlichkeit — Ehrlichkeit des Künstlers. Diese besteht darin, dass man irgend Etwas aussers sich selber ernstlich und treulich will, dass der schaffende Künstler seinen Gegenstand, wie er ihn schaut und fühlt, hinstellen will — oder vielmehr hinzustellen sich durch die Macht der schöpferischen Liebe gedrungen fühlt, und dieser Macht sich ohne Vorbehalt ohne Rücksicht und Seitenblick hingiebt. Nur dieser Lieb' und Aufrichtigkeit kann das wahre Kunstwerk entspringen, nur das wahre Kunstwerk übt, gleichviel welches sein Inhalt und seine Richtung sei, sittlich-geistige Macht, ist Denkmal und zugleich Rüstzeug des Fortschritts, der der Menschheit innerlich verheissen und geboten ist.
- (25) (...) sobald er (...) dem geheimen Bewusstsein irgend einer innern Unzulänglichkeit die natürlichen oder geprüften und bewährten Bahnen verlässt, trifft ihn die selbstverschuldete Folge. (Marx, 1855, S. 194).
- (26) Nohl, 1861.
- (27) Richard Wagner, *Beethoven*, Leipzig: E. W. Fritzsch, 1870. Auch in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bde, Leipzig: E. W. Fritzsch, 1871/83, Bd. 9 (1873).
- (28) マルクスと「新ドイッソ派」との關係、あるいは彼の音楽論と「民衆 (Volk)」との關係を考へるためこは、以下の研究が有益とすべし。James Garratt, *Music, Culture and Social Reform in the Age of Wagner*, Cambridge University Press, 2010.