

もう一人の「ドイツ的」作曲家

—— W. ニーマンによる伝記で描かれたブラームス像 ——

石井萌加

1. はじめに

ドイツのハンブルクで生まれたヨハネス・ブラームス (Johannes Brahms, 1833-1897) は、生前から現在に至るまでドイツの代表的な作曲家の一人に数えられてきた。彼の生きた時代は、「ドイツ」音楽が様々な言説によって定義されていた時代と重なる。というのも、ベートーヴェンが亡くなった後のドイツ音楽界において、ベートーヴェンの後継が誰であるのか、どのような作品であるのかが模索されていた時代であったからだ。ヴァーグナーやリストらによって標題音楽を提唱する「新ドイツ派」が高まりをみせる中で、ブラームスは、音楽批評家ハンスリックらによって純粋器楽曲、すなわち絶対音楽の作曲家として評価された⁽¹⁾。「言葉で表現できぬものを表現できる」器楽音楽は、19世紀以来「ドイツ的」なものの一要素として位置づけられ、それにブラームスの器楽作品が適応したという背景がある。こうしてブラームスがベートーヴェンの後継者として、もしくは合唱付きであるために交響曲を逸脱してしまったベートーヴェンの第九交響曲の後に、ドイツ音楽を修正した作曲家として評価されたことは⁽²⁾、「ドイツ的」ブラームス像の一つの型になったといえるだろう。

このように生前はドイツのナショナリズム思想（「ドイツ的」なものを見だし主張しようとする思想）と強く結びついて評価されていたブラームスであるが、彼が亡くなった後、つまり20世紀の彼の受容に関する研究に目を向けると、20世紀前半に人種主義思想との結びつきが強まったドイツのナショナリズム思想と、ブラームス受容との関係は、他の作曲家と比較するとあまり指摘されない。例としてリーヴィー (2012) は、ナチスによってゲルマンの理想型として崇められた作曲家としてバッハ、ヘンデル、ベートーヴェン、ヴァーグナー、ブルックナーらを挙げている⁽³⁾。そして現代ではコスモポリタンな作曲家であると考えられているモーツァルトさえもナチス期に

はゲルマン的作曲家として歪められたモーツァルト像が無理やり作り上げられていたと主張する⁽⁴⁾。現代でも特に名を残しているドイツ（語圏）の作曲家の多くが含まれているにも関わらず、この議論の中にブラームスは一切出てこない。20世紀前半の、人種主義的なナショナリズムが高まる当時のドイツで、ブラームスに対してはどのようなイメージ（作曲家像）が付与されていたのだろうか。このような問題意識のもと、研究を進めている。

筆者のこれまでの研究から、ブラームスの生誕100周年記念であった1933年5月におけるブラームスに関する言説が、当時のドイツにおけるナショナリズム思想、および、同年1月に政権を奪取したヒトラー政権の影響を受けていたと考えられることが明らかになっている。1933年5月にハンブルクで行われた帝国ブラームス祭（das Reichs-Brahmsfest）を報じた複数の記事において、ブラームスは、ナチス体制下という時代に適応する作曲家として表現されていた⁽⁵⁾。それらの記事の中でも新聞一面を使った大きな記事が、同じくハンブルク出身の音楽著述家、ピアニスト、作曲家のヴァルター・ニーマン（Walter Niemann, 1876-1953）によって書かれた5月7日の *Hamburger Nachrichten* の記事である⁽⁶⁾。記事においてニーマンは、ブラームスを「熱心な愛国主義者 *glühender Patriot*」で「皇帝に忠誠を誓った *kaisertreu*」人物として性格付ける。そして記事の最後では、今日の「ナショナルな自己の意味付け *nationale Selbstbesinnung*」について記述し、「何がドイツ的か」という自身の問いに対して、我々のヨハネス・ブラームスのような人間であり芸術家であると述べている⁽⁷⁾。

ナチス体制下の言説の中で多く確認されるナショナリズム的な音楽叙述は、政権奪取以前から形成されていたものだった。とりわけ、1918年の第一次世界大戦の敗北が、「ドイツの純粋な遺産」を守るべきであるという言説に繋がったといえる。ポッター（1998）によれば、第一次世界大戦がドイツと敵国との文化的及び精神的差異を明確化させ、敗北でプライドを失ったドイツにおいて、過去と現在のドイツ音楽を理解することによって、「ドイツ」が定義づけられるようになったという⁽⁸⁾。

以上の点をふまえて本論文では、ニーマンによって執筆され1920年に初版が出版されたブラームスについての伝記を取り上げる⁽⁹⁾。伝記に書かれた内容を言説とし

て分析することで、ドイツでナショナリズム思想が高揚した時期に書かれた伝記において、ニーマンがブラームスを、ドイツの作曲家の系譜の中でどのように位置づけているのかを検討したい。そうすることで、ニーマンによる前述の1933年5月の記事に表れているブラームスの作曲家像に至った経緯を知ることができると思うためである。

2. ニーマンのブラームス伝で記述されるブラームスの位置づけ

2-1. ニーマンと彼の音楽著述について

ヴァルター・ニーマンは、1876年にハンブルクで音楽家一族のもとに生まれた。1898年からライプツィヒ音楽院でライネッケとリーマンに学んだ後、主に教師、作曲家、ピアニスト、評論家として活動した。音楽著述の活動としては *Neue Zeitschrift für Musik* の編集長を務めたほか、1907年から17年にかけては *Leipziger neueste Nachrichten* の批評を担当した経験を持つ⁽¹⁰⁾。彼の著作については、音楽に関する事典 MGG 第一版において、北方的な音楽や現代芸術について費やされない限りでは、という限定付きで、立証的で客観的なものだったと評価されている⁽¹¹⁾。

2-2. ニーマンのブラームス伝について

ニーマンによるブラームス伝は、前半が作曲家の人生について、後半が作曲家の作品についてと大きく2つの章に分けられる。著者も前書きで述べているとおり、伝記全体を通してブラームスの人物と作品における「低ドイツ *niederdeutsch*」性が強調されているという特徴がある。本論文で注目したいのは、ニーマンが伝記の中で、①美学上の対立関係であった「ブラームス対ヴァーグナー」の構図をどのように評価していたか、そして、②そこにはドイツのナショナルな意識がどのように反映されているか、という点である。これを把握することで、ドイツの音楽史におけるブラームスの位置づけをめぐるニーマンの立場を知ることができるだろう。

前述のように19世紀半ば以降のドイツ語圏の音楽界は、絶対音楽を主張するブラー

ムスと標題音楽を主張するヴァーグナーという、大きく2つの陣営に分かれていた。そのような対立についてニーマンは、このような両者の対立構造は解消され、「ブラームスとヴァーグナー Brahms and Wager」という構図になったと主張する⁽¹²⁾。そしてこうした自らの主張を、ブラームスとヴァーグナーそれぞれが、ドイツの精神文化や音楽文化を体現しているから、という独自の考え方を展開することで根拠づけていく。ニーマンは次のように述べる。

Wir müssen es endlich dankbar empfinden, daß neben einer so wunderbaren und gewaltigen Ausnahmeerscheinung wie Wagner und sein musikdramatisches Gesamtkunstwerk auch ein neuklassischer Meister der sogenannten „absoluten“ Musik wie Brahms zu einer großen und intensiven Wirkung im deutschen Geistes- und Musikleben gelangen konnte. Die deutsche geistig-musikalische Kultur des neunzehnten Jahrhunderts wäre erschreckend einseitig geblieben, wenn sie künstlerisch gewissermaßen in Wagner aufgegangen wäre. Brahms ist seine wohltätige und seine unbedingt notwendige Ergänzung geworden.⁽¹³⁾

しまいには、我々は感謝をもって感じなければならない。ヴァーグナーと彼の音楽劇的な総合芸術といった驚くべき強力な異例の現象のそばで、ブラームスのようないわゆる「絶対」音楽の新古典的な巨匠も、ドイツの精神生活と音楽生活における大きく強力な作用に成功できたことを。絶対音楽が、ある意味でヴァーグナーに吸収されたとしたら、19世紀のドイツの精神文化・音楽文化は、驚くほどに一面的だっただろう。ブラームスは、彼〔ヴァーグナー〕の、慈悲深く無条件に必要な補足となったのだ。

この記述から、ブラームスとヴァーグナーの音楽は、ドイツの音楽史において対立する関係にあるのではなく、ともに、ドイツの精神にとって不可欠な存在だったとニーマンが考えていることが分かる。さらに、ブラームスの存在があったからこそドイツ音楽は一面的なものにならず、完成されたという主張からは、ヴァーグナーのみが優位に立つというのではなく、ブラームスなしにはドイツの精神文化や音楽文化が完全

なものにはならなかったというニーマンの主張が読み取れる。ドイツの音楽文化や精神文化にとってのブラームスの存在が意義あるものであることが、強調された表現となっている。

さらにニーマンによる次の記述からは、「ブラームスとヴァーグナー」という独自の構図が提唱される背景として、第一次世界大戦でのドイツの敗北が念頭に置かれていると読み取れる。ヨーロッパ世界における軍事的な影響力を失ったドイツにとって、ヴァーグナーのみならず、ブラームスこそが必要であることが示唆されている。

Wagner ist die gewaltigste Gipfelung und Vollendung des im Weltkrieg mit der Zertrümmerung von Bismarcks Erbe zusammengebrochenen „Pangermanismus“, des Rohrbachschen „Deutschen Gedankens“ im Sinne von Deutschlands Stellung und Geltung als Weltmacht. [...] Soll dieser deutsche Gedanke aber sich innerlich gesund und lebendig erhalten, so bedarf er im Gegensatz zu der ungeheuren, nach außen bewegendem dramatischen Kraft Wagners auch der nach innen gewandten, stillen und intimen absoluten Kraft Brahmsens. ⁽¹⁴⁾

ヴァーグナーは、世界大戦下でビスマルクの遺産の粉砕とともに崩壊した「汎ゲルマン主義」、世界覇権としてのドイツ国の地位と影響力という意味でのローアバッハの「Deutsche Gedanken [ドイツ性の道徳的な理想的本質]」⁽¹⁵⁾の最も強力な長点であり、完成形である。(中略)しかしそのような Deutsche Gedanken [ドイツ性の道徳的な理想的本質]が自らの内に健全で生き生きしたものを含むというならば、ヴァーグナーのとてつもなく、外に向かって動くドラマティックな力とは対照的に、ブラームスの、静かで内密な、絶対的な力を必要とする。

ここには、敗北後にドイツを立て直すという時期において、ブラームスの音楽が重要であるというニーマンによる考え(ブラームス像)が表れているとよい。敗戦後のドイツにおいて、特定の作曲家に国家立て直しのための役割を見出すことがしばしばなされていた。ベラー＝マッカーナ(2001)によれば、バッハやベートーヴェンがそのような「音楽的治療 musical remedies」を担う存在としてよく取り上げられた

が、ブラームスもそのような役割を担わされた⁽¹⁶⁾。ヴァーグナーにはない性質（「静かで内密な、絶対的な力」）がむしろ、敗戦後のドイツが回復するために求められたといえるのではないだろうか。この意味でニーマンの言説は、当時の状況を背景にしたものであると考えられる。

ニーマンは執筆当時の音楽界の状況として、批判を欠いたブラームス崇拝が自由な眼差しを阻止するために、ブラームスの音楽的な立ち位置を記すことは容易ではないと述べている⁽¹⁷⁾。確かに執筆された1920年はブラームスが亡くなってからわずか20年余りの時期であり、作曲者と交流のあった人物も生存している時期であった。よって、ブラームスの音楽史的な位置づけを批判的に検討する言説は、まだ生まれにくい時代であったのだろう。とはいえながらもニーマンは、「ヴァーグナーとブラームスは世界大戦前のドイツ民族を象徴的に代表する」⁽¹⁸⁾と述べる。「ドイツ民族を代表する」というニーマンによるブラームス像は、冒頭で示したニーマンによる1933年5月の記事で描かれた、ドイツのナショナリズムを背景とした作曲家像に繋がっていったと考えてよい。さらに、本伝記の登場が目下緊急であるとし、その理由として、「ブラームスは、近頃の音楽におけるドイツの精神生活の、内に熟練した重要で美しい側面の、最後の偉大な代表者」⁽¹⁹⁾であるからだと述べている。「近頃の音楽」の状況や「最後の」という言葉の意味するところは検討の余地がある。しかし、いずれにしてもこのような表現によって、ヴァーグナーと異なる側面からドイツ民族の精神生活を支えた、もう一人の「ドイツ的」作曲家としてのブラームス像が端的に示されている。

3. 結

本論文では、ニーマンによる1920年のブラームス伝において、ドイツのナショナリズムを背景にブラームスがどのように評価されていたのかを検討した。ニーマンの議論で特徴的であるといえるのは、ブラームスを、ドイツの音楽生活や精神生活の「頂点」、「完成形」ともいえるヴァーグナーと並置しようとしている点であり、このよう

な考え方は非常に画期的だったといえるだろう。ヴァーグナーと共に「ドイツ民族を代表する」作曲家であると主張することで、第一次世界大戦後のドイツで以前よりも増えつつあったナショナリズム的な言説、つまり、ドイツの遺産を守り、ドイツを回復させようとする言説に影響された「ドイツ的」なブラームス像が提示されている。また、ニーマンが「ドイツの精神生活」をキーワードに据えてドイツの作曲家の系譜にブラームスを位置づけようとしたことは、ヴァーグナーらが主張したような進歩史観だけでは捉えられない音楽史観を示し、結果的にブラームスの評価に繋がっているともいえるのではないだろうか。

20世紀前半のブラームス像を考えるためには、第一次世界大戦で敗北し、第二次世界大戦の準備が進む戦間期のドイツでどのような言説が形成され、ナショナリズム思想に応える文脈でブラームスがどのように評価されていたのかを検討することは、非常に重要である。本論文では、その一例としてニーマンによる伝記を取り上げた。1920年の時点でニーマンが提示したブラームス像は、冒頭で挙げた1933年5月の彼の記事で主張された「ドイツ的」な作曲家像に繋がりを有するものであると考える。この意味で本論文は、20世紀前半のブラームス受容とナショナリズム思想との関係进行分析するための契機となりうる。

伝記では、「外に向かう」、「世界覇権」としてのヴァーグナーの性質とは対照的な、「静かで内密な」性質をブラームスに見出し、世界大戦に敗北した当時のドイツにとって必要な存在として、ブラームスが持ち出されていた。ニーマンがブラームスについて述べている、「内密さ」、「静かさ」といった言葉に注目し、ヴァーグナーとは対照的に「内」に向かうブラームスの性質について、人物像と作品の両面からより詳しく検討することで、第一次世界大戦に敗北した時代だからこそ見出された、ドイツを立て直すためのブラームスの役割を明らかにできるだろう。

註

- (1) 標題音楽とは、絵画的な情景や文学的及び劇的な内容によって、作曲家がふさわしい標題を付けた器楽曲を指す。(植田隆之助「標題音楽」『音楽大事典』4巻、平凡社、1989年、2020頁。) それに対し絶対音楽とは、標題を持たない純粋器楽曲を指す。(神保常彦「絶対音楽」『音楽大事典』3巻、平凡社、1989年、1335頁。) ただし両者の定義はあいまいで、全ての器楽曲をどちらかに完全に分類することは不可能に近いと考える。したがって本論文でこれらの語を用いる際も、あくまで美学的な概念の対立・論争と捉えることとする。
- (2) 吉田寛『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉』青弓社、2015年、267-273頁。
- (3) エリック・リーヴィー『モーツァルトとナチス 第三帝国による芸術の歪曲』(高橋宜也訳)白水社、2012年、27-28頁。(Levi, Eric, *Mozart and the Nazis: The Abuse of a Cultural Icon*, Yale University Press, 2010.)
- (4) 同書ではそのように結論づけられる。
- (5) 分析した言説にみられる、ブラームスの作曲家像を特徴づける要素として、「退廃」音楽に対抗し、ドイツの警告者や道しるべとなりうる、という点などが挙げられる。
- (6) Niemann, Walter, „Johannes Brahms zum 100. Geburtstag. Bekenntnis zu Brahms“, *Hamburger Nachrichten*, 7. Mai 1933, Morgen-Ausgabe, Dritte Beilage, S. 13.
- (7) Ebd.
- (8) Potter, Pamela, *Most German of the Arts*, Yale University Press, 1998, p. 203-204.
- (9) Niemann, Walter, *Brahms*, Schuster & Loeffler Verlag, 1920.
- (10) 吉成順「ニーマン」『ニューグローヴ世界音楽大事典』12巻、1996年、172頁。
- (11) Sietz, Reinhold, „Niemann“ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bärenreiter-Verlag, Bd. 9, 1961, S. 1518-1521.
- (12) ニーマンは、ブラームスとブルックナーおよびフーゴ・ヴォルフとの対立構造についても言及しているが、これらの対立は、ヴァーグナーとの対立によって二次的に引き起こされたものであると述べるにとどまっている。
- (13) Niemann (1920), S. 374. 以降、和訳はすべて拙訳。
- (14) Niemann (1920), S. 374-375.
- (15) Rohrbach, Paul, *Der deutsche Gedanke in der Welt*, Kessinger Publishing, 1912. が引用されている。Deutsche Gedanken を訳出するためには、引用元となっている上記の著書を読み、ローアバッハの思想を理解する必要がある。現段階で筆者はそれを行えてはいないものの、上記の著書では der deutsche Gedanke の内容として、「der sittliche Idealgehalt des Deutschtums」との記述があることを把握している。この記述を和訳した「ドイツ性の道徳的な理想的本質」を、ここでの

もう一人の「ドイツ的」作曲家

引用文における「Deutsche Gedanken」の訳にあてた。

(16) Beller-McKenna, Daniel, “The Rise and Fall of Brahms the German”, *Journal of Musicological Research*, vol. 20 (3), 2001, pp. 187-210.

(17) Niemann (1920), S. 375.

(18) Wagner und Brahms repräsentieren symbolisch das deutsche Volk vor dem Weltkriege, [...] (Ebd.)

(19) [...] Brahms ist der letzte große Vertreter dieser nach innen gewandten, wichtigen und schönen Seite des deutschen Geisteslebens in der neueren Musik. (Ebd.)