

## フェミニン・エンディング？

—ブラームス交響曲第3番のディミヌエンド・エピソードをめぐる—

木村直弘\*

(2007年12月7日受理)

### 0. はじめに ～ *Aimez-vous Brahms?* ～

現代において「ブラームスはお好き？」という言葉から連想される一般的なイメージとはどのようなものだろうか？少なくとも、この言葉の出典であるフランスの女性作家フランソワーズ・サガンが1959年に発表した中編小説『ブラームスはお好き？ *Aimez-vous Brahms...*』第6章で、ヴァーグナーが好きでブラームスには興味がなかった主人公の中年女性ポールが、レコードでブラームスを初めて聴いてもったのは「ロマンティック」という感想だった。この小説を原作に映画化された映画『さようならをもう一度 *Goodbye Again*』（1961年）でアナトール・リトヴァク監督は、そのテーマ曲として、原作に関連するブラームスの協奏曲ではなく、ブラームス交響曲第3番へ長調作品90第3楽章の憂愁を湛えた名旋律を配し、現代人のブラームスに関する「ロマンティック」というイメージをさらに強化した。

しかし、社会思想史家ピーター・ゲイによれば、例えば、「ブラームスはお好き？」という言葉から連想される「ロマンティック」なブラームスのイメージは、「ブラームスの生存中およびその没後数年間にわたって用いていたのはごく少数の人たちに限られていた」[Gay 1978 : 251f.=1987 : 301] のであり、ブラームスは同時代人たちのほとんどから「想像力に欠けた、お固い作曲家で、とどのつまりは、先達を素早く真似る技巧家」[*ibid.* : 246=295f.] と目されていた。よって、当時のブラームスの音楽のイメージとは、「知的活動」＝「頭脳労働」を強いる難解な作品というものであり、あの「ロマンティック・ブラームス」のイメージが由来する交響曲第3番もちろん例外ではない。ゲイは、1884年11月のマンチェスター初演時における音楽批評家ジョージ・フレマントルの批評（「望みうる知的活動を全て与えてくれる」もの [ *ibid.* : 249=298] ）、パリでの演奏に際しての音楽批評家アルチュール・ブージンによる批評（「インスピレーションを欠いた」もの [ *ibid.* : 250=299] ）を例として挙げる。そしてさらには、大作曲家リヒャルト・シュトラウスが1884年1月にベルリンでこの曲のリハーサルを聴いた後、父宛に書いた手紙で、この曲が理解できていないと告白したが、その後何度も聴いているうちにだんだん好きになり、今や熱狂的に支持していることを家族に報告している例も引いている [ *ibid.* : 240= 289] 。このようなブラームスの交響曲的作品に対する周囲の批評（堅苦しい知識人から熱烈な感情家へ）の劇的変化の例証によってゲイが浮き上がらせようとしたのは、「疎外された芸

---

\* 岩手大学教育学部音楽学研究室

術家對自己満足的な中産市民階級、前衛派對芸術院、反逆者對体制」[Gay 1978 : 232=1987 : 278] といった対立概念に依拠した歴史家たちが、ブラームスにおける「当たり前、わかりきったこと」である「アンビヴァレンス」[*ibid.*: 233=279], すなわち、伝統主義者で革新主義者、保守主義者で急進分子、職人で創造者、感情的な知識人というブラームスの本質を忘れてしまっているということであった。名指揮者ヴィルヘルム・フルトヴェングラー [Furtwängler 1966 : 46f.=1978 : 48f.] は、「ヨハネス・ブラームス」と題された1931年の講演で、こうした「アンビヴァレンス」的併存を「即物主義のパトス」と表現した。彼は、当時流行していた美学的スローガン「新即物主義 *Neue Sachlichkeit*」における、「物」との直接的な関連のみに拘泥する「即物主義」のイメージを否定し、本来の即物主義とは「心的経過の論理がすなわち純音楽のプロセスの論理となる場所、換言するなら音楽と心情、心情と音楽とが一つになり、いかなる側面から迫っても両者が絶対に不可分であるような場所で、はじめて可能になる」ものと指定した。そして、彼にとってブラームスは「とりわけ即物的な音楽家」であった。

「両極性を示すさまざまな対立概念を通して経験を整理したいという要求は、人間の心理の奥深いところに厳然として存在しているようである」[Gay 1978 : 231=277] というゲイの卓見は、ブラームスをこうしたディコトミーにどう分類するべきなのかに拘った歴史家たちの問題だけではなく、音楽におけるジェンダーの問題にも適用されうる。そこで、本稿では、この「アンビヴァレンス」について、ブラームス交響曲第3番を例にフェミニズム批評的立場から論じたアメリカの音楽学者スーザン・マクレアリの論考を再検討し、特に「エンディング」に関する視点から、この曲の解釈に新たな光を照射することを目的としている。この曲は全楽章が静かに終わるという非常に珍しい構成をとっており、当然のことながら、それについては大きな意味があるにもかかわらず、それに焦点を当てた研究はこれまでなされてきていないからである。

## 1. 音楽におけるジェンダーとセクシュアリティ

音楽におけるフェミニズム批評の嚆矢となったのは、マクレアリが1991年に上梓した『フェミニン・エンディング *Feminine Endings*』[McClary 1991] である。彼女が1987年から1989年の間に書いた論文を収め発売当初から音楽学の分野に留まらず各界に賛否両論を巻き起こしたこの書物（日本語訳 [McClary 1991=1997] も1997年に公刊）は、今や当該分野の古典であり、大きな影響力を持ち続けている。

マクレアリによるフェミニズム音楽批評の課題とは、「音楽を介して広く公共の場に流布している性的欲望とその喚起、そしてその快楽に関する記号体系を検討すること」[McClary 1991 : 9=1997 : 29] である。つまり、ここでは、ジェンダーとセクシュアリティが音楽そのものや伝統的音楽理論にいかに入り込みそれらを構成しているかを別扱することがその使命となる。例えば、以下に、マクレアリがその主著の題名に掲げた典型的な例を挙げておこう。

所謂楽典等では、強拍上での終止を「男性終止 *Masculine Ending*」、弱拍上での終止を「女性終止 *Feminine Ending*」と呼んできた。ここで示されたジェンダー的二項対立モデルは、前者が強く安定した正規のもの（論理的音楽体系で好まれる＝客観的）、後者が弱く不安定な変則的なもの（ロマン的な様式で好まれる＝主観的）という前提に依拠しているが、マクレアリは、この前提が「自明」「自然」とされている点を問題視する。この図式は、当然のことながら、協和音と不協和音、長三和音と短三和音、自然な長調と不自然（人工的）な短調といった

図式にも反映されている。例えば、「緊張と弛緩」という図式は、バロック（17世紀）以降の主たる音楽構成原理となっていく調性にも違和感なく当てはめられた。つまり「調性そのものが、期待をじわじわ染み込ませ、ついでに約束された達成をクライマックスまで抑えるプロセスによって、欲望を刺激しかつ伝える主要な音楽手段だった」[*ibid.* 12 = 35] からである。導音（緊張・不安定）から主音（弛緩・安定）への「解決」が連鎖するという調性のもつ基本的なエネルギーは、緊張状態によって様々な形で引き伸ばされ、その解決がじらされればじらされるほど、到達した時の達成感（快感）は大きくなる。マクレアリの言葉によれば、こうした欲望のイメージは以下のように説明される。

他方には欲望のイメージがあった。耐えがたい欠如として体験されるものを満たしたいという欲望である。十七世紀の調性が遂げた重要な革新は、ある決まったできごと、すなわちカデンツ（終止形）への強い憧れを聞き手に植えつけられるようになったことだ。...（中略）... 調性の手法はその必要性の充足を先送りにしてゆき、ついに技法上「クライマックス」と呼ばれるものへと解決を委ねる。そしてこの過程が、かなり明白に射精のメタファーとして体験されるのだ。[*ibid.* 125=193f.]

つまり、調性構造は、生理的な感覚としては、排尿や射精等による一種のオルガスムスの絶頂へと至るプロセスに比されやすいものであり、それは理屈ではなく体験としてあらゆる人に共有される性質をもっていた。そして、直接感官に作用しうる調性のもつ表現力は、当然のことながら、マクレアリの言う「苦闘、クライマックス、結末という調性の基本的な物語法」[*ibid.* 114=180] とも緊密に結びつく。例えば、ベートーヴェンの交響曲に見られるような「苦悩→葛藤→勝利」といった図式は、「(序奏)→提示部→展開部→再現部→(終結部)」というソナタ形式の図式モデルにぴったりと当てはまり、その中では、男性的／女性的というバロッキングな対比に基づく「性格」を付与された主要主題と副次主題が、まさに主人公としてこの物語を生きることになる。つまり、こうした主題法に、調性も主調での第1主題提示、属調での第2主題提示といった調性モデルが結びつくため、ソナタ形式も調性も同じ文化パラダイムに属するのである。

しかし、前述のように、ジェンダー的二項対立に基づいた物語のパラダイムでは、主調や主要主題は男性の主役であるが、それらは自らを惹き立てるために対照的な「他者」を必要とする。それが副次的な調や第二主題が比せられた女性的なものであり、「物語上の終止という目的達成のために、必ず追放されるか、あるいは、従うことになるものなら、何でも他者となりうるのである」[*ibid.* 16=39]。またこうした二項対立は、楽曲だけでなく、それを創作する作曲家にまで敷衍される。つまり、A. B. マルクスの楽式論等を嚆矢として19世紀から始まったベートーヴェンの神話化は、「男性的」なベートーヴェンに対して、「女性的」なシューベルトというジェンダー的二項対立を作り出した。例えば、マクレアリは、ベートーヴェンの多くの交響曲における女性的要素のヒステリックな否定を指摘し、さらに、(同性愛疑惑もある)「女性的」なシューベルトの交響曲第7番ロ短調 D.759《未完成》についても以下のように述べる。すなわち、

たとえば、『未完成』交響曲において私たちに共感を抱かせるのは、美しく「女性的な」第二主

題だが、この主題は、形式の「公平無私な」慣習の手順によってあらかじめ定められた運命に従い、残酷にも痛ましく押しつぶされてしまうのである。[ibid. 69=115f.]

つまり、「伝統的な物語の世界には、女性的なものによる終止（フェミニン・エンディング）は存在しない」[ibid. 16=40]ということになる。

さて、ここで改めて注目したいのは、広義の「エンディング」に関する言説である。マクレアリにとっては、楽曲の最後がどう締め括られるかが最大の関心事となる。つまり前掲のように、彼女が従来の伝統的世界観や表象における存在を否定した「女性的なもので終わる（フェミニン・エンディング）物語構造」[ibid. 19=44]の有無である。ベートーヴェンの交響曲第9番ニ短調作品125（以下《第九》）全曲の「エンディング」に関連して、マクレアリは次のように述べている。

この交響曲の「勝ち誇った」終結も同様に問題である。（中略）結尾部が近づくにつれ、約束されたカデンツ（約束されたというのも本来おかしいのだが）は、いよいよというときに何度も制止される。そしてついにベートーヴェンはカデンツも作品も打ち倒して死に追いやられ、ただひたすら力づくで終結を導く。なるほど調性音楽において死が逃れようのないものなら（そしてこの作品では解決への逡巡がこの関係をかなり明白にしている）、それを最大限利用してもよからうというわけだ。[ibid. 129=198]

ベートーヴェンの交響曲、特に第3番変ホ長調作品55《英雄》（以下《エロイカ》）や第5番ハ短調作品67でも見られたように、全曲を締め括る際の執拗な主調や主和音の強調は、「苦悩の克服、勝利」のメタファーとして見做されてきた。絶対器楽の枠を越え、最後は自らの明確なメッセージを歌詞に載せて発信しないではいられなかった《第九》においても、それは同じである。つまり、ベートーヴェン（とマーラー）は「フラストレーションのメカニズムを極限まで推し進め、彼らの物語では欲望がしばしば（必然であるかのように）爆発的な荒々しさで絶頂に達する」[ibid. 127=196]。こうした「フラストレーションのメカニズム」とは前掲の「死への逡巡」と同義であるが、つまり、それには因習的終止パターンであるカデンツ同様、性的メタファーが刻印されている。すなわち、性交において「絶頂に達する」こと＝「オルガスムス」が「死」という感覚と表裏一体のものであることを、人は実感として持っている。そのためこうしたクライマックスへのプロセスは、男性的、性的といった見方ではなく、普遍的な「単に音楽がたどるべき道筋」[ibid. 130=200]としてみなされてきたのであり、そうした「自明」と感じてしまう刷り込みを剔抉することがマクレアリの目標の一つなのである。

## 2. 「記念碑（モニュメント）」としての交響曲

そもそも「交響曲」様式が「高雅で崇高な様式」とされるようになったのは、18世紀後半であり、20世紀を代表する音楽学者の一人カール・ダールハウスによれば、その典型は、ヨーハン・ゲオルク・ズルツァーの『諸芸術の一般理論 *Allgemeine Theorie der schönen Künste*』（1771-1774年）の「交響曲」の項（実際は音楽関係のS～Zの項目全て）を執筆した作曲家・指揮者ヨーハン・アブラハム・ペーター・シュルツ（1747-1800）の「交響曲は偉大で、荘厳、

崇高なものの表現にきわめて適している」といった記述にみられる。シュルツは交響曲（のアレグロ）を「ピンダロスの頌歌」に準えているが、ダールハウスは、まさに「頌歌」についての18世紀的理解の特徴である「情熱と思慮深さ、熱狂的感激と反省という契機」[Dahlhaus 1987: 101=1997: 125]が交響曲理論を規定している布置でもあることを、指摘した。こうした二分法的に理解されることが多い両方の要素を弁証法的に止揚している様式として登場するのが、「記念碑」の様式である。以下、ダールハウスの指摘のポイントをまとめておこう。音楽の「記念碑の様式」を代表している曲としてはベートーヴェンの《第九》が指定されるが、この様式は、シュルツによって「ほとんど交響曲の美学そのもの」とされた崇高の美学に依拠している。しかしこの記念碑の様式のお手本は、ベートーヴェンの場合、器楽ではなくヘンデルのオラトリオという、声楽によって実現された「記念碑の壮大さ」であり、それがベートーヴェンの交響曲様式で目指されたものであった。記念碑の様式の条件の一つとして挙げられるのが「強調して演奏されながら、かといって空虚な修辞に陥らないという単純さ」[*ibid.* 110=135]であり、《第九》第1楽章がパラダイムの的に作り上げている特徴としては「ゆっくりとしたリズム、均一に進む和声的なリズム」[*ibid.* 112=137f.], そしてヘンデル由来のフーガやフガートが「記念碑の壮大さのほとんど必需品とも言える小道具」[*ibid.* 112=138]とされる。「大規模な構造をもち、観察しながら停止する」という「記念碑の様式」と、「目的に向かってどんどん進む」「先へ先へと突き進んでいく筋書きの性格」をもつ「劇の様式」とは、基本的に相反するように思われるが、《第九》第1楽章では、それらは両立しているように思われる。例えば、静的契機（分散和音）と動的契機（強引なイメージの符点付きリズム）といった対立的契機から成る主要主題や、展開部の基礎となっている和声的に未解決な4小節グループからは、「一カ所にとどまっているかと思えば目的目指して進んでいるという印象」が喚起される。まさにこのように、「印象が分裂していることこそ、音楽の記念碑の様式の特徴」[*ibid.* 113=139]であり、さらに「全体が一望のもとに見張らせるという要素」も記念碑の様式の「高貴な単純さ」に含まれるとされる。

この記念碑の様式と劇の様式＝「目的論の様式」という二分法から、換言すれば、記念碑性と洗練された主題動機労作プロセスとの関係から弁証法的に大形式が作られるのであるが、ベートーヴェン以降のロマン派の交響曲作家にとってはさらに大きな問題となる。例えば、ダールハウスによれば、ベルリオーズ《幻想交響曲》は、記念碑性への要請を「不気味なもの」に変形することによって保持し、メンデルスゾーンは、交響曲第2番《賛歌》と交響曲第5番《宗教改革》では記念碑性にしがみつくが、交響曲第3番《スコットランド》と交響曲第4番《イタリア》ではそれを放棄する。記念碑性と詩的叙情性との間をどう調停するかという、後期ロマン派に繋がるこの弁証法が実現されたのは、シューベルトの《未完成交響曲》であり、それはブラームスにおいては、記念碑の様式と室内楽の様式との止揚という形で達成されることになる。

音楽学者マーガレット・ノートリー [Notley 1997] は、19世紀後半のウィーンにおける交響曲イデオロギーが当時のコンサート・ライフの中でいかに「人民 Volk」という概念と結びついていくかに光を当てた。ここでもまた「記念碑」としての交響曲というトピックが取り上げられている。以下、これに関するノートリーの議論を簡単にピックアップしておこう。

当時、交響曲が演奏される機会が非常に少なかったにもかかわらず、音楽学者パウル・ベッカーの言う「人民の集会 Volkversammlung」としての交響曲の演奏といった考え方に近いイメージが大衆に共有されており、文化的な背景をもつ教養市民層 Bildungsbürgertum のコンサート・



ライフは室内楽が主であったにもかかわらず、交響曲はヒエラルキーの上位に位置づけられた。その理由は、大衆へ語りかける作曲家の必要性に立脚しているものだからである。この対比は、当然のことながら、ジャンルの内容にも影響する。すなわち、室内楽は言わば私的空間での限定された教養ある聴衆を想定した作品の緻密な内的構成力に支えられた音響様式、それに対し交響曲は、いわば公開の場の観客席の群衆を想定した平易で大胆な音響様式がふさわしく、それぞれ線画と絵画に比せられる。19世紀後半の音楽批評家たちは、次第にベートーヴェンの交響曲の演奏を「人民の演説 Volksrede」と同等視するようになる一方で、メンデルスゾーン、シューマン、そしてブラームスらの「ロマン派」的交響曲を、ベートーヴェンの「記念碑的」作品の劣った内向的な後継者とみなし、1883年のヴァーグナーの死後、ヴィーンのヴァーグナー支持者たちは、ブルックナーをベートーヴェンの後継者とみせかけ、記念碑的な伝統の中で作曲している唯一の交響曲作家として喧伝し始める。しかし、室内楽も交響曲と同様に観客席のある公開演奏会場で演奏されるようになると、例えば、ブラームスの交響曲が室内楽的であると評されるのと同様に、ブルックナーの室内楽は交響曲的であるとされ、室内楽様式と交響曲様式との区別は曖昧化する。例えば、ベッカーは、ブラームスの交響曲を「室内楽を記念碑化しようとする試み」と呼び、これに対してシューマンの交響曲は「記念碑性への衝動を全体として欠いている」と主張した [ibid. 435]。

また、ベートーヴェン生誕100年の1870年に、ドイツのヴァーグナー支持者ルートヴィヒ・ノールは、主観的な情緒にベートーヴェンのソナタの素晴らしい叙情の源泉を見出し、《エロイカ》を「純粋な器楽における記念碑的な創作」 [ibid. 432f.] とした。ノールによる、「主観的なソナタ」と「記念碑的な交響曲」という二分法の変形として記念碑的という言葉は「ロマン的」という語のアンチテーゼとみなされた [ibid. 436]。例えば、ノートリーは次の例を出している。ブラームス陣営の自由主義者グスタフ・デンブケは、ブラームス交響曲第3番の演奏評 (1885年) において、シューマンよりベートーヴェンへの親和性を指摘し、それが「普遍的性質」を示しているとするが、それは交響曲第3番全曲ではなくあくまでもフィナーレのような単一章レベルであり、アンダンテのような緩徐楽章では、ロマン的な強烈な感触が「記念碑的な純粋性と厳粛さを損ねている」 [ibid. 437] と主張した。またデンブケは、ブラームス交響曲第4番アンダンテ楽章について、そのいくぶん奇妙に味つけされた和声語法が多くの人を魅了しはするが、それは「より純粋な記念碑の効果の邪魔になっていた」 [ibid. 438] としている。このように、ベートーヴェンの交響曲が「普遍性」と結びつくことによって、絶対的なものの共同体的経験を可能にするものとなり、こうした記念碑的交響曲は一種の擬似宗教的体験へと高められることになったのである。そして、これは、演奏会の少なさとチケット代の高価さによって、少数派のエリート富裕層に独占されていたヴィーン楽友協会大ホールでのヴィーン・フィルハーモニー管弦楽団による交響曲の演奏会が、「人民の集会」として隠喩的に解釈されることにつながり、それは最終的に、一般大衆向けに交響曲を提供する演奏会 Volksconcerte へと到ることになった。

以上見てきたように、ダールハウスが置いた「記念碑の様式」対「目的論の様式」という止揚されるべき弁証法は、ロマン派の交響曲においては、前者にさらに普遍性、純粋性、客観性といった要因が要請されたことにより、対立項としての後者（叙情性、物語性、主観性）との間には乖離が進む。ハンスリクが交響曲を「器楽作曲家の最も容赦ない試金石であり、崇高な奉獻」と呼んだように、その止揚はベートーヴェン以後の作曲家の大きなアポリアとなったの

である。

### 3. 「記念碑的」終結

さて、以上をふまえたうえで、またマクレアリの言説を思い出そう。彼女が指摘した《第九》フィナーレにおける「力ずくの」「勝ち誇った」エンディングの問題である。前述のように、ベートーヴェンの場合、ヘンデルのオラトリオにみられる「記念碑的壮大さ」を交響曲で実現しようとしたわけだが、そうした壮大さを最も明確に刻印できるのは、全曲の締め括りでの「爆発的な荒々しさ」を伴った絶頂感である。交響曲の締め括りでは調性の効果が存分に発揮され、最後では到達目標としての主和音が強拍で力強く奏され全曲を締め括るというのが一般的イメージだろう。

音楽学者スコット・バーナムも、その主著『英雄ベートーヴェン』[Burnham 1995]において、ベートーヴェンの「英雄的コーダ」を取り上げ、その「記念碑性」についても言及している。彼によれば、音楽における終結力は、直接的で自己完結的であり、他のどんな芸術分野でも人間の行動形式でも、調性音楽の最後にくるカデンツのような満足感をもたらす終結 closure は存在しない。ベートーヴェンは、「カデンツ的な終結に本来備わっている現象学的効果を記念碑化」しており、さらに重要なポイントとして、「終結が最高点になるということ、すなわち、音楽は、発展的な、最後を目指す過程として構想される」[ibid. 128]ということが指摘される。しかし、バーナムが《エロイカ》第1楽章のコーダを例に説明するのは、ベートーヴェンのコーダが「単に過剰なエネルギーが放出され、アンバランスが是正される場ではない」ということである。バーナムは、改めて開始され、リニューアルされた第1主題をとまなう、しばしば第2展開部としてみなされてきたベートーヴェンのコーダを、提示部ではなく楽章「全体」の第2再現部として捉える。例えば、《エロイカ》第1楽章の長大なコーダは、楽章最後の3小節（第689-691小節）で3回鳴らされる主和音で締め括られる直前に、第681小節から属七の和音上での2回の大きなうねりを作り出し、その解決を可能な限り先延ばしにする。最後の3つの和音のうち前2つは、最終和音の上拍的身振りを形成しており、それは、まさにこの楽章冒頭の有名な開始、すなわち2つの主和音とその分散和音形である第1主題の開始と全く同じ身振りである。つまり、ベートーヴェンの、換言すれば、英雄的コーダとは「楽章全体の強度」を引き受けるものである。それは、マクレアリの言う極限まで推し進められた「フラストレーションのメカニズム」と同義であり、最後の最後まで、つまり「複縦線での完全な停止まではるばるとほぼ途切れない強度をもって動く」。そして、こうした「記念碑化された」最後のセクションは、「聴き手を絶対的な無条件の終結感覚へと導く」[ibid. : 54]のである。バーナムによれば、提示部-展開部-再現部-終結部（コーダ）というソナタ形式の基本図式に、こうした新たな開始と全体の締め括りとして強調されたコーダが加わることによって、提示部と再現部そしてコーダはそれぞれ大きな下拍とみなされ、 $\searrow-\nearrow-\searrow-\nearrow-\searrow$ という大きなリズムを形成する。つまり、最初の大規模な下拍で始まり、この大きなリズムは、コーダという最後の大規模な下拍で完結する。つまり、コーダの下拍は、提示部の下拍が螺旋的に高められたものなのであり、バーナム [ibid. : 123] は、そこに「永遠の回帰」すなわち「循環的な死と再生という神話的時間」の強調を看取し、このような終結の仕方を、「線的時間と循環する時間の実り豊かな融合」と措定する。すなわち、ベートーヴェンのコーダは、「線のプロセスの目定論的クライマッ

クスとしての終結と循環的な形式デザインの終結の両方として作用」し、こうした二重の（そして二倍の）終結力によって、「英雄の様式の基本的価値のうちの一つ」である「全体的完成」感をもたらすのである [ibid.: 55]。他にもバーナムは、最後の主和音へと解決すべき属和音が楽章のぎりぎりのところで鳴り響く代表的な例として、プレストで数本のヴァイオリンによって開始される《序曲レオノーレ第3番》の極めて特徴的なコードの最後、第610小節以下 *fff* の短9和音の箇所を挙げ、このような属和音の後で聴かれる主調は、出だして聴かれた主調とは異なって聴かれることを強調する [ibid.]。《エロイカ》第1楽章の冒頭に聴かれた非常にありふれた主要主題は、その変容＝「記念碑化」によって「神話化」される。つまり、ベートーヴェンのコードは終結していない。それは「音楽的終結の諸特徴-和声的、主題的、そして音響的特徴-を強調し、記念碑化することによって、終結する行為に注釈を加える」[ibid.: 141] ののである。

以上、「記念碑的」終結に関するバーナムの論を紹介してきたが、ここでのエンディングについてのポイントは、基本的にはマクレアリと同様、終結が最高点としてイメージされている目的論の様式（線の時間）だけでなく、「線の時間と循環する時間の実り豊かな融合」が記念碑の様式の要因とされている点である。楽曲の終結は、必ずしも最後の爆発的頂点で完結するものだけではない。バーナムは、記念碑的な終結の感情にあてはまらない事例として《コリオラン序曲》を挙げている。つまり、ここでの *pp* の終結は、古代ローマの英雄コリオラヌスの悲劇的運命を暗示するものとされ、それは「終結するのではなく、息を引き取る」[ibid.: 179] ことになる。しかし、こうした標題的要素と結びつけにくい絶対音楽の場合でも、そうした例はある。その代表的な例が、全ての楽章が静かに終わるブラームスの交響曲第3番であることは言を俟たない。前掲のように、交響曲の最後がどう締め括られるかに注目したマクレアリは、従来の伝統的世界観や表象における「女性的なもので終わる（フェミニン・エンディング）物語構造」の存在を否定し、ベートーヴェンの交響曲のエンディングに力づくの「勝ち誇った」終結を看取した。では、こうしたフェミニズムの批評によって、力づくの「勝ち誇った」終結が取立て置かれていないブラームス交響曲第3番のような場合は、どのように解釈がなされるのであろうか。

#### 4. マクレアリによるブラームス交響曲第3番のフェミニズム批評的解釈

マクレアリは、その1993年の論文「絶対音楽における物語的計略 —ブラームスの第3交響曲におけるアイデンティティと差異—」[McClary 1993] において、ブラームス交響曲第3番の分析に取り組んだ。その目的は、近年の音楽学における「絶対音楽の脱神秘化」の傾向、すなわち、自律的な絶対音楽に鏤められた情緒的な語彙と物語的図式に、19世紀の他の芸術諸分野にも反映されている社会的コードを読み解くことにある。以下、マクレアリの論を概観しておこう。

彼女によれば、そもそも自律的な器楽は、声楽の影響下に発展した情緒的コードに依拠しており、喜怒哀楽や英雄的なものを示す伝統的記号は、テキストのない音楽でも認められる。そして、『フェミニン・エンディング』でも詳述されたように、古典派の器楽は、調性とソナタという2つの連関する物語的図式に依拠しており、それら、特に極めて目的論的である調性の歴史は、その社会的文脈によって輪郭づけられている。基本的に調性音楽は、主調で始まり、保持された緊張と長引かされた解決への切望を経て、最後に主調で解放されるという図式の連鎖であり、いわば最初から聴き手はその起こりそうな最終的ゴールを知っていることになる。



ゴールへの途上に出てくるさまざまな不協和的要素、例えば他の調への脱線は、最終的に排除される運命にある。こうした要素は、アイデンティティの確立のために不可欠な差異や刺激といった「物語」を構成する要素として存在している。ソナタ形式における主要主題は、劇の主要役として調的な冒険をすることになるが、こうした神話的物語のパラダイムにおいて「英雄」は男性でなければならない。「英雄」は先へ先へと進み、他者と遭遇し、障害を克服し、最終的にアイデンティティを再確立する。しかし、こうした「物語」は絶対器楽においては巧妙に隠されているため、それへのヒントは、タイトルや標題によって隠喩的に準備されることになる。

シューマンによってベートーヴェンの正当な後継者＝ドイツ音楽の将来の担い手として名指しされた弱冠20歳のブラームスは、そのプレッシャーのため、43歳まで交響曲を発表できなかった。しかし試行錯誤の上完成された交響曲第1番はベートーヴェンの《第九》に、第2番は《田園》に、そして、第3番は《エロイカ》に比せられることになる。この交響曲第3番の「英雄的」性質は、第1楽章冒頭の全曲を支配する有名な主要主題に関連づけて言及されることが多い。マクレアリによれば、「その響き、音量、アタック、そしてロケットのような身振りは、このモットーを記号学的に＜男性的なもの＞として特色づける」[ibid. 335]。当然のことながらこの「モットー」は、「英雄的闊歩」の記号としても解釈され、ベートーヴェンの《エロイカ》を参照させる。しかし、多くの学者たちが言及しているように、このモットーは非常に複雑である。つまり、主調であるヘ長調は、本来明るく燦々としたイ音によって特徴づけられるのだが、ここでは2つめの響きとしてこの主和音の第3音とは相容れない変イ音が置かれているため、3番目の響きとしてイ音が「正しく」提示されても違和感が残る。マクレアリは、このモットー特有のアイデンティティを、19世紀を通して乖離しつつあった個人的表現と社会的因襲の関係を象徴するものと見做す。つまり、そこでは、イ音で象徴される主調を前提とする社会的因習（ヘ長調）と、（肯定から離れ激怒や憂鬱へと一般に方向づけられる）変イ音で象徴される「自己」の特異性（ヘ短調）というアンビヴァレンスが表象されているのであるが、その緊張は長くは続かず、アイデンティティの喪失をもたらしかねない変イ音は異名同音によって嬰ト音に読み替えられ（飼いなられ）、結局第2主題の提示（第36小節以下）は、「自己」と対立する調であるはずのイ長調となり、「英雄的抵抗」は無力化される。「英雄的」「男性的」であった第1主題（*passionato* 情熱をはらんで）に対して、この踊るような第2主題（*grazioso* 優美に）は、音楽解釈学者ヘルマン・クレッチュマーがその「もつれるようなリズム」と「東洋の民俗音楽的な伴奏」から「デリラ」に譬えたように「女性的」なものとみなされるが、第49小節からはその影響は払拭され、第1主題の英雄的身振りが戻り、それは「禁欲的な」イ短調で提示部を閉じ、再び冒頭へと回帰する。マクレアリは、19世紀後半「サムソンとデリラ」の物語が人気であり、またデリラやカルメンに代表される「異国的な誘惑する女性」によって骨無しにされる白人男性を主役とする物語が大衆にアピールしていたと注釈することも忘れない [ibid. 339]。

展開部に入って第1主題が一休みすると第77小節から第2主題が荒々しく入ってくる。それはもはや誘惑ではなく、第1主題の侵略との戦いであり、それが収束すると第1主題が第101小節のホルンで奏される叙情的な（あこがれるような）姿に変形される。さらに第112小節から *pp* でためらうように力なく下行が繰り返され、やっと第118小節の低弦で主音であるヘ音が捉まれ、クレッシェンドし再現部（第120小節以下）に入る。この展開部で示された第1主題

と第2主題との力関係の逆転劇、すなわち、第2主題の隠れた獐犖性によって、無力化＝女性化された英雄的モットーは、形式的因習においては再現部で正当に位置づけられねばならない。ブラームスは、再現部を因襲的に反復する。第2主題は、本来の3度上のイ長調ではなくシメトリ的に3度下のニ長調で提示され（第149小節以下）、再現部はその同主調ニ短調の和音で締め括られる（第181小節）。それゆえ第2主題は解決されないままの存在であり、ある意味こうした「女性的他者」は不必要な存在とみなされる。つまり、マクレアリは、この交響曲における主要なジレンマとして「エディプス・コンプレックス」を措定し、第2主題も「英雄自身のアンビヴァレンスの投影」として捉える。つまり、この「物語」にはいかなる男性と女性の葛藤もなく、あるのは、西洋の物語に底流する、「父という因襲的存在に対して反抗する息子の元型的格闘」とされるのである。英雄的主题が「家父長的」な調的慣習への「他者性」の痕跡（変イ音）をもっているということ自体が問題なのであり、このアイデンティティを主張する主題と調的慣習との間の緊張関係＝ジレンマこそがこの曲の内容となる。コーダにおいてはこの曲の主調へ長調へと終止するにもかかわらず、それは諦めて受け入れるかのようなものであり、ジレンマの本質的解決は示されない。それは内面的沈黙へ戻るだけなのである。

この交響曲の残りの楽章は、この物語的緊張をさらに拡大する。特に主調ではなく同主調へ短調による終楽章においては、アイデンティティをめぐる闘争はさらに激化するが、最後は第1楽章のモットーを回想しながら祈りに似たコラル的響きによって短調を捨て主調を確立して消えゆくように終わる。マクレアリは、第1楽章と終楽章の終結部において不安定な妥協しか示していない点に、「敗北」を見る。つまりアンビヴァレンスを維持したままか、矛盾を解決できないままかで終わっているからである。しかし、別の見方も提示される。つまり、最後のコラル的な響きが、敗北や闘いの超越よりもむしろ「神格化」の含意とも受け取られる。しかし、この曲が平凡に因習的な主調で終止するという事実から、最終的にマクレアリが出す結論は、この闘いが「幻想」であったというものである。つまりマクレアリにとっては、この交響曲が、19世紀後半の独逸圏における厭世主義の無力感等に由来する、諸々の緊張関係が色濃く反映されたものとして理解されることが重要であった。そこでは、（男性を前提とした）自己疎外感の責めが女性的なものや異国的他者へと移され、そうしたパラノイア的底意 *agendas* (=計略) がブラームスの抑圧された物語的ストラテジーにも潜在していることになる。

以上がマクレアリの論考の概略であるが、もはやここでは、彼女がベートーヴェンの交響曲に見出した英雄的主体の神話は危機に瀕している。音楽社会学者北沢方邦〔北沢 2005: 143〕によれば、ベートーヴェンが、フランス革命の理想を一種の神話として同時代人と共有し、短調から同主調へ、あるいは「苦悩をへて歓喜へ」という音楽的エートスの強調によって、主観的表現を客観化したのに対し、ロマン派は、その遺産を受け継ぎつつも「主観性に閉じこもる」ことで客観化への努力を放棄することになった。つまり、ベートーヴェン的な主観的表現の頂点が近代音楽の終焉の予告と見做されるのである。また、ダールハウスがブラームス交響曲第3番の両端楽章のコーダの終結に関して開陳した「主要主題がとる方向は内面へであり、主体がそれ自体の内に閉じこもり、最後には押し黙る」〔Dahlhaus 1980: 223〕という解釈学的表現も、マクレアリや北沢の説明と同根である。しかし、ここでもう一度思い起こさねばならないのは、この交響曲が非常に特異な存在、すなわち全楽章がディミニユエンド・エピソードを持っているという事実である。音楽学者ヴォルフガング・デーミング〔Dömling 1996: 238〕が述べるように、この終楽章コーダでの、短調から長調へ、即ち「苦難の道を経て栄光の星へ *per aspera ad*

astra」,そして最後の勝利というベートーヴェンの雛型は、19世紀全体にわたって好まれたトボスであった。しかし、そうした終結での伝統的輝きを放棄することは指揮者の「感謝」をも放棄することになる。そこにデームリングはこの曲が他の3曲に比べて人気がない主たる理由を見出しているが[*ibid.*],このことは、ブラームスにも当然予見されていたことだろう。しかし、それを当時ヴァーグナー派との軋轢の中でも敢えて試みた理由は、「サムソンとデリラ」の流行や、ブラームスがウィーンで上演されたビゼーの《カルメン》を20回以上見に行っているといった状況証拠からでは十分説明されない。我々は、まだこのコーダについて調べる必要がある。

## 5. 解釈学的試金石としてのブラームス交響曲第3番終楽章コーダ

前述のように、大作曲家リヒャルト・シュトラウスをして難解と言わせしめたブラームスの交響曲第3番は、ヴァーグナーが死去した1883年(ブラームス50歳)、恋心を抱いていたアルト歌手ヘルミーネ・シュピースが住んでいた保養地ヴィースバーデンで作曲され、同年12月2日、ウィーンの楽友協会大ホールにて、ハンス・リヒター指揮ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団によって初演された。この大成功によって、ブラームスは交響曲作家としての地位を確固たるものとする。

この初演について、ブラームス派であった音楽評論家ハンスリクは、リヒターがこの曲をベートーヴェンの《エロイカ》に譬えて乾杯の音頭をとったことをうけ、「運命の歌」をとめた交響曲第1番を《悲愴》または《熱情》,明るく牧歌的な交響曲第2番を《田園》と呼ぶならば、「自信に満ち、荒々しく、行動的な力」を基調とするこの曲は《エロイカ》と名付けられてしかるべきだとするが、その英雄的感動をもたらすのは両端楽章についてのみであると断っている[Hanslick 1885:362=1975:43]。しかし、それでもハンスリクは、この曲における緻密で細部も明確な形式、彫塑的な主要動機、魅力溢れる管弦楽法、高度な転調技法等々を挙げ、ブラームスの最も優れた作品の一つに数え入れた[*ibid.*:365=46]。興味深いことに、ハンスリクは、ブラームスの楽曲においては「諸々の主題から展開するものが、主題そのものよりもはるかに重要」[*ibid.*:365=45]であるとして、譜例を挙げる方がいかなる言葉による説明よりも効果的であることを認め、その一方で、作品の内容を詩的で絵画的に表現することは自分の信条にももととし、もともと「音を描く才能」が自分には欠如しているとする。では、ハンスリクはどのようにこの終結を描写しているのであろうか。

ハ長調をとり、ヴァルトホルンによって重々しい音符で、高らかに響く第2主題は、ハ短調の第3の力づよい動機にやがて場所をゆずり、この動機がなおいっそう烈しく突進するものである。この堂々とした発展の頂点にいたると、誰しもが、光輝にみちた勝利の終結を期待することだろう。だが、ブラームスでは、いつも予期せざることを覚悟せざるまい。彼のフィナーレは、ハ短調から出て、気づかぬ間に長調へとすべりこみ、烈しく荒れる海の大洋は、神秘的なささきへと静まり一弱音器をつけたヴァイオリンとヴィオラは、かるやかに煙となって立ち上る3度および6度進行のうちに、管の長くひきのばされた和音へと変わってゆき、全楽章がめずらしくも、謎を含むように、だが、すばらしい美しさのうちに響きやむのである。[*ibid.*:364=45]

以上のように、自律的音楽美学を奉じたハンスリクをもってしても、結局このコードは標題音楽な描写に留まるしかない。

クララ・シューマンは、ブラームス宛の書簡 [Litzmann 1927 : 273f.] で、この作品のバランスの良さを誉め、詩的解釈を徹底している。すなわち、全楽章は心臓の一つの脈拍のようになっており、それぞれが宝石のように思われ、森林の神秘的な魅力が全曲を支配しているとされる。第1楽章は、木々の間に差し込む夜明けの微光、第2楽章は、純粋な田園詩であり、小川や虫のたてる音が至るところにあり、そこでは森の聖地の礼拝者が跪く。第3楽章は、深い悲しみの涙に侵されて灰色になった真珠、そして第4楽章は、壮麗な情熱的昂揚を伴っているが、鼓動する心臓は、最後では静められるのである。

このように、ハンスリクやクララ・シューマンの言説においては、第1楽章冒頭のモットーの回帰、つまりこの交響曲のもつ循環性は言及されない。

また、名ヴァイオリニストでこの曲のベルリン初演を指揮したブラームスの親友ヨーゼフ・ヨアヒムは、ブラームス宛の1884年1月27日付けの手紙 [Brahms 1905 : 212] で、交響曲第3番終楽章の第2主題は、ギリシャ神話のヘーローとレアンドロスの物語、すなわちレアンドロスがヘーローの元へ赴くため夜中にヘレスポントス海峡を泳いでいるシーンの象徴を看取した旨を記している。また、ブラームスの浩瀚な伝記を著した友人マックス・カルベック [Kalbeck IV : 11] は、ハンスリクが英雄的でないとした2つの緩徐楽章を、ウィーンのブルク劇場から依頼されていて中断していたゲーテ『ファウスト』への付曲に由来していると主張し、さらに、(マクレアリが引用したように) 音楽解釈学の祖ヘルマン・クレッチュマー [Kretschmar 1921 : 753] は、第1楽章の第2主題に旧約聖書士師記の(サムソンを誘惑し復讐しようとする)妖艶なデリラの表象を見た。クレッチュマーの場合 [ibid. : 756], 「第1楽章の英雄的主題」が「晴れやかな表情で」再び示されることは明記されているが、「この作品は、天の虹がそれに特有であるソステヌートの中へと方向を向け、今や薄暗い2つの主題が休息と安らぎを放射する」といった表現があるだけで、消え入るように終結することについては言及されない。

ブラームスの伝記で有名な音楽学者カール・ガイリンガー [Geiringer 1948 : 259=1975 : 309f.] は、この曲のクライマックスが初めにではなく作品の終わりにあるとし、理解しやすい提示部と比較的短い展開部をもつ第1楽章で生じた「カタストロフはそれの究極の解決と共にフィナーレへ延期される」とした。それは、まさに18世紀に頻繁に用いられた「終楽章を単に軽く元気のよい<幸福な終わり>と目する原則」の完全な放棄であり、これによって昂揚の可能性が最後まで保持されることになる。終楽章の最後は「希望と自由のメッセージをもっているモットー(第299-302小節)は、雷雨の後の虹のように他の諸声部の喧騒の上に拡がる」[ibid. : 260=310]と形容されるが、この表現がクレッチュマーの記述を受けてのものであることは一目瞭然である。

こうした音楽解釈学的説明は、音楽学者A. ピーター・ブラウンらによって補強される。例えば前掲ガイリンガーの「希望と自由のメッセージ」にも音楽外的意味付けがなされうる。この全曲のモットーとしての冒頭主題「ヘF-変イAs-ヘF」は、カルベック [Kalbeck I : 98, II : 445] によって、「frei aber froh (自由だが楽しく)」を含意していると主張されてきたが、これに対して音楽学者マイケル・マズグレイヴ [Musgrave 1980 : 254] は、この言葉のもつ楽観主義が、現実の変イ音とイ音のせめぎ合いによってもたらされる雰囲気と合わないと批判した。しかし、ブラウンは、この変イ音がこのモットーを曖昧化するのではなく、逆に「aber しかし」



という意味を強調していると取る。実際、緩徐楽章ではヨアヒムのよく知られたモットー「frei aber einsam（自由だが孤独に）」が現れ、最終的に「へー変イーホ」と変わることもこの理由になる。ブラウンは、終楽章のコードの終結について「休息、眠り、死、救済」といったイメージへの帰結を指摘し、天国的音楽への連想を喚起し、「最後のピチカートでさえ、この文脈では、19世紀あるいは20世紀初頭の聴衆には「最後の脈拍」を暗示しただろう」[Brown 1983 : 447]と述べている。ただ、ヨアヒムの標題的解釈については、このコードをレアンドロスの神格化として解釈できるかもしれないが、多様な主題の変容等については説明してくれないとする。また、ブラウンは、カルベックの「ファウスト」説にしても、モットーの音名象徴（FとAs）が「Faust」に当てはまると指摘する。つまり、ここでの「As」は「u」によって隔てられているが、「u」は「und」を意味し、モットーに示された「A」と「As」との葛藤を自然な形で伝えているとも仮定しうる。さらに、ブラウンは、各楽章に鏤められ、さらにコードで回帰するモットーによる主題的統一によって決定的となるこの曲の循環形式を、リスト的な「（拡大された）交響詩」として聴かれるべきだとする。

ブラウンがこうした標題音楽的解釈を強調するのは、クララやヨアヒムといった親友がブラームス本人に示した解釈を否定しなかったという理由によるが、ブラームスの友人の作曲家リヒャルト・ホイベルガーの報告によれば、それは違っているようだ。1883年11月21日、ホイベルガーは、初演を控えた交響曲第3番の草稿を指揮者ハンス・リヒターと連弾している最中のブラームスを、その宅に訪れた。ブラームスはヴァーグナーから影響を受けた終楽章でのホルンの扱いについてのほか次のように語った。「僕の音楽にしても、本当に大切なところは理解されていない。それどころか親しい仲間だって、文学的な内容や感覚的な音楽効果ばかりに気を取られているんだ」[Heuberger 1976 : 22f.=2004 : 34]。

この交響曲は、前述のようにヴァーグナーが死去した年に取りかかれ夏に完成されたのだが、この2月13日のヴァーグナー死去のニュースは、当時の音楽界にとって一大衝撃ニュースであった。ヴァーグナー派だったブルックナーだけでなく、ブラームスも自作にメモリアルとしてその音楽的喚起物を取り込んでいる。音楽学者ロバート・ベイリーが指摘しているように、ブラームスはヴァーグナーの歌劇《タンホイザー》パリ版第1幕第2場の自筆譜を所有しており、同ドレースデン版のスコアのコピーも永久保存扱いにしていた。ベイリーは、この交響曲の第1楽章には、《タンホイザー》第1幕第1場のセイレーンのパッセージから、第2楽章の終わりに楽劇《神々の黄昏》第3幕第3場の所謂「生け贄の場面」からの一部を取り込んでいることを指摘している [Bailey 1990 : 405, 409]。

しかし、ベイリーの論文で重要なのは、例のコードについての指摘 [ibid. : 416ff.] である。終楽章コードでの第1楽章のモットー回帰は、単なる循環形式の手法の現れではなく、この曲全体の終結と深く関連している。つまり、第1楽章最後の部分でのモットー提示の際（第220–224小節）、それはヴァイオリンによって3つの音域を通して下行してくるが、最終的に最後から2番目の音ト音（第223小節）で開放弦に達し、それ以上下行できないため、最後の和音へは音域を上がって再び下行に加わる。しかし、終楽章コードの同様の終結部（第302–309小節）で、このモットーはまたヴァイオリンによって3つの音域を下行してくるが、今度は、3回目をヴィオラに引き渡し、それらはさらに下のヘ音に到達する（第307小節）。まさに、第1楽章の終結に欠けていた旋律的解決が、全楽章の終結で達成されるのである。こうしたカデンツ構造は、大きな楽章レベルでも看取される。すなわち、カルベックや、音楽学者クリスティアン・マル

ティン・シュミット [Brahms/Schmidt 1981 : 194] が自筆譜の調査から指摘しているように、全4楽章のうち、内側の2つの楽章はペアであり、基本的にこの交響曲の構造は、I : F – [II : C – III : c] – [IV : f – F] という3部分から構成されるが、これは主調領域(ヘ)–属調領域(ハ)–主調領域(ヘ)という大規模なI–V–I (T–D–T) のカデンツを形成していることになる [ibid. : 410]。アメリカにおけるブラームス研究の第一人者ウォルター・フリッシュ [Frisch 1996 : 141f.=1999 : 161f.] が述べているように、こうした中間2楽章が共に属調で推移するのは、この曲以前の古典派・ロマン派のレパートリーにはなく、まさにソナタ形式の提示部–展開部–再現部といった3部形式にも当てはめられうる。さらに、前掲バーナムが《エロイカ》第1楽章について指摘した提示部とコーダの間に指摘した循環的形式デザインとも、回帰性とも関連する。ここでは「楽章全体の強度」を超えて「楽曲全体の強度」を引き受けるものとしてコーダが機能していることになるのである。

以上、見てきたように、この交響曲については、マクレアリに到るまでさまざまな音楽外的解釈の伝統があり、また、その主題労作技法の巧みさについても多くの音楽学者たちによって照射されてきた。こうした相反するような2つの美学的傾向を止揚しようとしているのが音楽学者レイモンド・クナップである。クナップ [Knapp 1997 : 274ff.] は、作曲家が作曲の初期の段階で物語的足場をもっていたとしても、作曲が進むにつれその足場を念入りに外していき、最終的に標題を秘匿し絶対音楽的な抽象的構造を作り出すとする。彼は、その理由を、マクレアリの意味付けではなく、標題の基礎を超越する音楽の力において、作曲家や聴衆によって共有された「信念構造」を維持するためとする。もちろんこの信念構造は、諸々の概念を喚起し、示唆することはできるが、明確に表現することはできない。よって、抽象的音楽は、「英雄的」であるように聞こえても、示導動機といった技法を用いなければ特定の英雄を明示することはできない [ibid. : 277]。却って絶対音楽の「曖昧性」は、それ自体に価値がある。つまり特定の意味することなしに喚起することができることと、和声、動機、旋律、デュナーミク、テクスチュア、形式、リズム、楽器法等々の音楽的要素の首尾一貫した操作を含む「音楽論理」にかかわるため、これらの両方の混合物としてのブラームス交響曲第3番をみていく必要がある。換言すれば、この音楽自体のもつ、多様な解釈を許容する力と、それによって曖昧性の両方を認めねばならない [ibid. : 278]。マクレアリがクレッチュマーの説明に依拠している第1楽章第2主題がそれほど「不品行」でないが、たとえば第1楽章展開部の第101小節以下においてホルンで奏される拡大された第1主題は「女々しい主役」と受け取られる必要はない。それは内面的に思い出された愛おしい人のイメージを伴って主役をあたらしい活力へと覚醒させる性質をもつかもしいない [ibid. : 281]。また冒頭のモットーも「運命的に欠陥のある英雄」というドラマ的原型で代用されるかもしれない。さらにクナップは、チャイコフスキの交響曲第4番的な「筋書き」とリスト的な展開部の主題変形をブラームスが絶対音楽の音楽論理に依拠したより大きな統合へと吸収することによって、象徴的に解決すると考える [ibid. : 284f.]。この曲の終楽章の終結する身振りは、それまでの過程で示された複雑性への裏切り、因習的な和声構文法への後退ととらえられることが多かった。しかし、各楽章の静かにおさまるデュナーミクは、締め括るといった感覚を抑制することによって、形式的なパースペクティブを開くことに役立つ [ibid. : 289]。そして終楽章のディミヌエンド・エピローグは、ベイリーが論じたようなより大きなレベルでの形式的終結を実施することになる。クナップが指摘する、標題性をも包摂するブラームス交響曲第3番の「暗示的な曖昧さと音楽的論理」 [ibid. : 278] は、ヴァーグナーが

指摘したブラームスの交響曲の室内楽的性格と不可分であることは言を俟たない。室内楽のもつ内的洗練があってこそ、ブラームスの交響曲の独自の類型が成立したのである。

「絶対音楽 vs. 標題音楽」といった単純な悪しき区分に対して反論してきた音楽学者ルートヴィヒ・フィンシャーは、ブラームスの交響曲第3番を「難渋で、表現においていっそう多義的・多層的」[Finscher 1972 : 172=1973 : 174] だとしている。その原因の一つは、初演を聴いて絶賛したハンスリクや、逆に、「第二のベートーヴェンの交響曲としては、これはまったくの失敗作だ」[Wolf 1976 : 109=1990 : 21f.] と1884年11月30日の評で徹底的に貶したフーゴ・ヴォルフもともに感じていたシューマンの影響である。すなわち、作曲地であるヴィースバーデンはライン川沿いの都市であり、それがシューマンを回想させることになるのは、この交響曲冒頭の身振り（モットー）が、「ライン」とあだ名されるシューマン交響曲第3番変ホ長調作品97《ライン》冒頭の身振りを暗示的に引用していることから看取できる。フィンシャー [Finscher 1972 : 172f.=1973 : 175] によれば、第1楽章の葛藤は、中間楽章によっても解放されず、終楽章のコーダにいたって浄化され、諦念に到り、第1楽章のモットーとコーダの想起が出来る。この音楽のプロセスの象徴法は非常に多義的で意図が不明確であるため、葛藤する第1楽章の英雄的性質にも憂鬱さが投影され、そこでは「いかなる決定的解釈も、たとえば、ブラームスの《英雄》という意味づけの試みも、この作品の特性を逸してしまうことになる」とされる。では、この多義的・多層的なこの交響曲の特性とはどこにあるのだろうか。

## 6. 「記念碑」としてのブラームス交響曲第3番

前出（41頁）ノートリーは、「自由主義者ブラームス」という論文において、ヴァーグナー派とブラームス派が対立していた当時、交響曲は人民のもの、室内楽は教養市民層のものという二分法が明確にあり、そうした対立が作曲界にも反映されていたことを指摘した。つまり、室内楽は、知的でより専門的なジャンルであり、反自由主義者からの攻撃対象となっていく。「主題・動機労作のために、ブラームスの音楽と関連づけられた室内楽様式と省察的美的経験が、自由主義的知的エリート主義、そして暗に自由主義的個人主義とより一般的に結びつけられた」[Notley 1993 : 123] のである。これに対して「自由主義の支持者とその批評家の両者は、自由主義的な文化実践の二律背反的な保守主義を自任」[*ibid.* : 112] していた。

マクレアリは、ブラームス交響曲第3番を例に、19世紀独逸圏のパラノイア的底意と社会的パラダイムの絶対音楽への反映を論じたが、ブラームス自身にとって、もっと直接的であったトピックは、こうした政治状況であったにちがいない。少なくとも、ヴァーグナーがブラームスの交響曲について貼りつけた「室内楽的」というレッテルは、こうした政治状況をブラームスが調停しようとしていた証しとも解することが可能であろう。

ヴィーンのカールスガッセにあったブラームスの音楽室には、ベートーヴェンの胸像とビスマルクのプロフィール、ラファエロの「システィーナ礼拝堂の聖母像」が掲げられていたことが、ヴィルヘルム・ノーヴァクの水彩画やマリア・フェリンガーの写真からみとれるが、これらもブラームスの音楽的思考に関係したものであったと考えられうる。音楽家であるベートーヴェンは言うまでもないとして、ラファエロはどうか。前掲のホイベルガーは、ブラームス宅を訪ねた際の同日の報告の中で、ブラームスは「音楽の永遠性」（という言葉）を誤解する人物ではなかったとし、前掲の「親しい仲間でさえ文学的内容や感覚的な音楽効果ばかり気

をとられている」(49頁)というブラームスの苦言の後に次の言葉を引いている。「ミケランジェロとラファエロの作品は、今でも新鮮で生き続けているのに、その時代の音楽はとうに死んでしまっているじゃないか」[Heuberger 1976: 23=2004: 34], つまり、これらの発言から、ブラームスにとってラファエロの作品は「永遠性」を獲得したものであり、彼も「文学的内容や感覚的音楽効果」とは異なったもっと深いレベルの創作、つまり永遠に残るあるいは後世にまで伝えられる作品の創造をイメージしていたことが推測できる。

では、永遠性を獲得した作品、後世にまで伝えられる作品とはどのような作品であろうか。その例として真っ先に挙げられるのが、ベートーヴェンの《第九》であることは言を俟たない。事実、この曲は、新ドイツ楽派（ヴァーグナー派）からも新古典主義（ブラームス派）からも一種の理想として神格化された「記念碑的」作品であった。ベートーヴェンの神格化は、当時ヴァーグナーからもそしてブラームスからも「英雄視」され熱狂的に支持されたドイツの「鉄血宰相」ビスマルクの神格化に連動しているが、まさに、ベートーヴェン〜ビスマルクを繋ぐラインは、実在の「記念碑」を介してブラームスの交響曲第3番に直結する。つまり、カルベック [Kalbeck III: 385f., 440] によれば、ブラームスの交響曲第3番の終楽章は、リュースハイムの丘の上にライン河を望んで高くそびえるニーダーヴァルト記念碑 Niederwaldedenkmal (1883年9月28日の除幕式にブラームスも参列) からヴィジョンを得ている。この1871年の普仏戦争の勝利を記念しドイツ帝国の再興及びドイツ統一を象徴するものとして、1877年に着工され1883年に完成した巨大な女神ゲルマーニア像には、右手にはドイツ皇帝の冠、左手には帝国の刀、足元には200人のレリーフ像、中央には馬に乗ったドイツ帝国初代皇帝ヴィルヘルム1世、その右には鉄血宰相ビスマルク、そのレリーフの両側には天使像が配されており〔詳しくは、大原2003: 78-90参照〕、まさに像が落成した1883年は、前述のように2月のヴァーグナーの死後にこの交響曲が着手され完成した年であった。普仏戦争の勝利を信じて作曲された《勝利の歌 *Triumphlied*》作品55 (1871年) がヴィルヘルム1世に献呈されているように、ブラームスの愛国主義はヴァーグナー同様筋金入りであり、この記念碑建立に触発されたドイツの栄光を永遠に記念する楽曲の作曲を思い立ったということは多に考えられる。また、ヴァーグナーによって前掲《勝利の歌》が「ヘンデルのカツラをかぶった仮装コンサート」[Neunzig 1973: 110=1994: 220] と揶揄されたりしていたにしても、党派的対立を超えヴァーグナーの偉大さを認めていたブラームスにとって、この記念碑建立の年にあつた世へ旅立った愛国主義的同志へのオマージュとして、(すでにバイラーが指摘したように) この交響曲にメモリアル (= 記念) としてヴァーグナー作品からのパッセージを導入したことも十分に考えられうる。

さらに、この交響曲には、ヴィースバーデンの24歳下の明るく朗らかなアルト歌手への恋心等、他にも標題となりうる音楽外的要素が存在している。しかし、前掲の「苦言」からも看取できるように、ブラームスがこうした要素を認めることを、さらには、自作一般についてもコメントすることを、頑なに拒んだその理由は、そうすることによって、絶対音楽的な無限性が損なわれ、「永遠性」を断念することにも繋がるという意識にある。クナッパが指摘したように、標題性は、作曲の初期の段階では動機づけになっているかもしれないが、作曲が進むにつれ、そうした要素は捨象され、純化される。ましてや、室内乐的な緻密な主題動機労作を得意としたブラームスにあっては、そうしたわかりやすさには抵抗があった。しかし、当時のブラームス評は、周囲の政治的情勢の影響もあって、「晦渋」で「難解」というものであった。そのため、ブラームスには、魅力的な旋律も伴った明解な形式の（室内楽ではなく）交響曲を書く必要が



あった。そして、ダールハウスが指摘するように、ここに至って、「単純性と洗練性が同じ根に由来しているということによって、記念碑性一般は、やっとファザード構造から内面に依拠した様式へと高められる」[Dahlhaus 1980: 225] ことになったのである。

この際ブラームスが採った方法は、ベートーヴェン、特に記念碑的交響曲である《第九》への敬意を示しつつ、敢えて、それとは逆行するものであった。バリトン独唱と管弦楽・混声四部合唱のための大規模な作品《勝利の歌》でブラームスは、当時のドイツ国歌「神よ勝利の栄冠に *Heil dir im Siegenkranz*」とプロテスタントのコラール「いざ、もろびと、神に感謝せよ *Nun danket alle Gott*」とを織り込んでいるが、それは彼のお気に入りの曲、すなわちオーストリア継承戦争におけるフランス軍に対する勝利（1743年）を祝うために英国王室から依頼されてヘンデルが書いた《デッティンゲン・テ・デウム》に範を取ったものであった。特に「ハレルヤ」合唱の扱い方は、ヴァーグナーが揶揄したように極めてヘンデル的であり、最後は華やかにクライマックスを築き「アーメン」で終結する。前述のように、ベートーヴェンもブラームスとともにヘンデルを重要視していたが、音楽的にもこの《勝利の歌》には、ベートーヴェン的な「苦悩の克服」後の祝勝歌という含意がこめられている。しかし、ベートーヴェンが《第九》フィナーレにおいて、ヘンデルのオラトリオを意識して声乐（歌詞）を導入し、絶対音楽の普遍性ではなくメッセージ伝達という理念を優先したのに対して、ブラームスは、交響曲中では《第九》と同じ手法はとらなかった。まさに《第九》フィナーレにおける、器楽→声乐というベクトルではなく、声乐（《勝利の歌》）→絶対器楽（交響曲第3番）という逆方向のベクトルが示されるのである。大作曲家グスタフ・マーラーの言葉「ベートーヴェンの方、何らかの内的な標題を持たない音楽はありません。けれども、なかで何が体験されるのか、あるいは、何を体験せねばならないかを、まずもって聴き手に教えておかねばならないような音楽は、何の聴く価値もありません」[Mahler 1924: 296=1990: 38]（1900年11月カルベック宛ての書簡）が示すように、標題的理念は、絶対音楽的なファザードの内に隠されることによって逆に意味を持つことになったのである。

記念碑性については、本来最も関係の深い分野である建築での言説も参照する価値がある。デ・スティールの建築家たちは、「記念碑的」という概念にこだわった。例えば、ヤコブス・ヨハネス・ピーテル・アウトは、エッセイ「モニュメンタルな都市造景計画」において次のように述べている。「《記念碑的》なる概念は内的なものであって外的な性質のものではない。それは小さいまた大きな事物においても自らを表明しうる。物質的要因はこの点についてなんの役割も果たさない」[Jaffé 1967: 91=1984: 120]。この芸術分野においても、当局による住居ブロックの維持という因襲的勢力が働いていることを意識せざるをえなかったのは、興味深い。さらに、テオ・ファン・ドゥースブルフのエッセイ「建物の二つの断片に関する記念碑的芸術についての覚書」は以下のように始められている。

ひとは他者なしには存在し得ない。／新しい造形主義の意識は均衡関係の基礎のうえの純粋なモニュメンタルなスタイルを獲得するためあらゆる造形芸術の協力の意味を含む。／モニュメンタル・スタイルは種々の芸術の間の労力の均斉がとれた配分の意味を含む。／労力の均斉がとれた配分とは各芸術家がかれ自身の分野に自らを拘束することを意味する。／この制限はその芸術に適切な手段をもって造形するということを含む。／適切な手段をもって造形することは真の自由を意味し、それは建築家を自由にし、それは、例えば、色彩や、かれが構成的、また審美的見

地から画家とは異なった他の見解をもつであろうと思われるものについて、かれの造形手段に属さない多くのものから解放するのである。[*ibid.* : 96f.=127f.]

シェーンベルクは、ブラームスに12音技法へと繋がる進歩的作曲法を見出したが、シェーンベルクと同時代の、抽象を志向する建築芸術における「記念碑的」なものをめぐる理念についても、ブラームスと通底するものがある。美術史家ハンス・ゼードルマイヤーは、その主著『中心の喪失』[Sedlmayr 1948 : 29ff.=1965 : 38ff.]において、「モニュメント」を、「巨大なものの形式に現れわる超人間的な崇高の概念をよび起こす」「後の世の人びとの記憶に生き続けることを保証するもの」で、その核心は「永遠性の根源的な体験」にあると一般的に規定したうえで、こうした「永遠性の信仰」が「その冷やかな抽象という点では、＜理性崇拜＞と密接に結びついたもの」であり「理神論の最も明らかな表現」であると喝破した。《勝利の歌》において引かれたテキストは新約聖書のヨハネ黙示録であり、ブラームスがこの曲の献呈に際してヴィルヘルム1世に宛てた書簡には、皇帝への畏敬の念＝神格化が看取できるが、まさにこの交響曲第3番では、それが女神ゲルマーニア像へ仮託された形で「理性的に」すなわち、彼の絶対音楽ジャンルの全ての曲中最高と評される音楽「構築」技法によって、絶対音楽vs. 標題音楽といった対立図式を止揚した一種の建築物＝（帝國的な）統一記念碑として成立させられているのである。

## 7. 結語

最後に、あのコードでのモットーの回想に倣い、再度バーナムの記述を思い出そう。バーナムによれば、ベートーヴェンのコードは、「線的プロセスの目定論的クライマックスとしての終結と循環的な形式デザインの終結の両方として作用」し、こうした二重の（そして二倍の）終結力によって、「全体的完成」を成し遂げるというものであった（43頁以下参照）。マクレアリが描いたベートーヴェンの、換言すれば「男性的」エンディングは、前者のタイプである。しかし、ここで取り上げたブラームスの交響曲第3番にはそうしたエンディングは存在しない。それは後者、すなわち「永遠の回帰」すなわち「循環的な死と再生という神話的時間」が強調されるタイプであり、男性的でないという意味ではない別の意味で女性的エンディングとも言えるだろう。つまり、男性的なエンディングがオルガスムス的な絶頂での死（時間の停止）のエクスタシーを象徴するものであるとするならば、この交響曲の最大の特徴である、各楽章が静かに終結するという計略は、終結感が抑制されることによって、「死と再生」の円環的時間を出来させることに目的がある。

しかし、実は、こうした循環性は、マクレアリが描いてみせた暴力的な男性的エンディングの代表例《第九》フィナーレにおいても、すでに実現されていることであった。このフィナーレは、楽章の最初に、それまでの3つの楽章の主要モチーフの一部が順番に回想されては打ち消されることで有名であるが、注目すべきなのは、まさに全曲のエンディングである。音楽学者ヴァルター・リーツラーが指摘したように[Riezler 1936 : 213=1981 : 255]、《第九》フィナーレの大団円で最後に合唱が「神々の火花よ Götterfunken」と歌い、Prestissimo へなだれ込む箇所（第919-920小節）では、イ音→ニ音という下行5度が強調され、それはさらに最終第939-940小節での管楽器にみられる5度下行で駄目を押されるが、これは、まさに第1楽章冒頭に

提示された主要主題の回帰なのである。つまり、ブラームスにおける循環形式の採用は、「記念碑的作曲家」ベートーヴェンの記念碑性を賛美するオマージュのためとも解されうる。例えば、ゲーテの戯曲『タウリスのイフィゲニア』に付曲された、交響曲第3番の一つ前の作品番号をもつブラームス最後の管弦楽伴奏付き合唱曲《運命の女神の歌 *Gesang der Parzen*》作品89 (1882年) では、ベートーヴェンの所謂「運命の動機」が導入されているのだが、これは、当然、ヴィンケルマン由来の「高貴な単純と静かなる偉大」という新古典主義の理想の実現をめざしてヴィーンで歌劇改革を提唱したグルックの代表的な正歌劇《タウリスのイフィゲニア》にも結びつく。(ブラームスが、大バッハやヘンデルといったバロック音楽の巨匠の作品をよく研究し自作に取り込んだことは有名であるが、グルックにも関心をもっており、グルックの正歌劇《パリスとヘレネ》による《ガヴォットイ長調》のようなピアノ編曲物もある。) ベートーヴェンが《第九》フィナーレによってロマン主義的方向性を打ち出したのとは逆に、ブラームスは、ベートーヴェンの記念碑性を尊重しつつも、あくまでも新古典主義的な方向への回帰を目指した。ハンスリクはこの交響曲第3番の初演評で次のように述べている。

芸術的にもっとも完璧なものと私に思われるのは第3番である。この曲は形式の点でより簡潔であり、細部の点でより透明であり、主要動機はいっそう彫塑的である。楽器の使い方は、以前の2曲にくらべて、新しい魅力ある音色の混合に富んでいる。独創にあふれる転調の点で、第3交響曲はブラームスの最良の作品のどれにも劣るものではなく、またまったく彼独自の、さまざまな拍子やリズムのこの上なく自由な組みあわせの技術の点では、この作品は、こうした効果を、理解しやすさを犠牲にして得ているものではないという長所を示している。[Hanslick 1886 : 365 = 1975 : 46]

標題的要素を胚胎しつつも、こうしたすぐれて古典派的な構成への回帰は、声楽から器楽への回帰、時間的ベクトル方向およびスタンスの反転であり、これは音楽学者ケヴィン・コルシン [Korsyn 1993 : 97] が指摘した、ブラームスにおける「ベートーヴェンの手法の脱構築化」の現れとしてみなしうるのである。終楽章最後の9小節において、第1楽章のモットーもまた解決され、それは弦楽器のトレモロで婉曲的に包み込まれる。それはマクレアリやダールハウスが解釈するような単なる敗北、神話化、幻想、内面化ではない。このディミヌエンド・エピローグが、マクレアリ自身が形容しているように「本来明るく燦々としたイ音によって特徴づけられるへ長調」[McClary 1993 : 336] で締め括られるのは、あたかもライン川の川面に落陽の光が反射しキラキラ輝いているかのような情景を喚起する。そして第1楽章の最後の小節で形式的・音響的継続性を示唆するため arco に戻されたピチカートは、第3楽章の最後と同様、終楽章でも最後は arco には戻されずそのままピチカートで奏されるが、終楽章では最後の小節の二分休符にフェルマータが付され、その余韻が強調される。カルベック [Kalbeck III : 440] が『ファウスト』第2部第5幕の宮殿の大きな前庭で死にゆくファウスト最期の場面にそのイメージを重ねたように、そして、前掲クララ・シューマンが譬えたように、心臓の鼓動は止まったかもしれないが、それは新しく再生するための死である。陽はまた昇る。つまり、「嬰兒の時から、優雅の女神と英雄に見守られてきた」(ローベルト・シューマン [Schumann 1888 : 176 = 1958 : 204]) ブラームスによって、この新しい意味での永遠性を付与された記念碑的エンディングは、再生のメタファーと結びつくという意味で、そして、女神ゲルマーニア像 (そもそもギリシャ神話

におけるヘーロー Hero は女性であった）と直接結びつく記念碑性が刻印されているという意味で、そしてベートーヴェンの男性的・英雄的エンディングが計略的に（脱構築的に）回避されているという意味で、女性的（フェミニン・）エンディングなのである。

ブラームスのこうした「ベートーヴェンの手法の脱構築化」に大きな影響を与えているシューベルトの計略については、紙面の都合上割愛せざるをえなかった。稿を改めて論じる予定である。

#### 引用・参考文献

（文中で引用された外国語文献で邦訳があるものについては、原文を確認した上、基本的にその訳文を使わせていただいた。）

- Robert BAILEY, “Musical Language and Structure in the Third Symphony” in George S. Bozarth (ed.), *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*. (Oxford: Clarendon Press, 1990), pp.405–421.
- Johannes BRAHMS, *Briefwechsel*, VI, (Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1905).
- Johannes BRAHMS, (Einführung und Analyse von Christian Martin Schmidt), *Sinfonie Nr. 3 F-Dur, op.90. Taschenpartitur*. (München: Goldmann, 1981).
- David BRODBECK, “Brahms, the Third Symphony, and the New German School” in Walter Frisch (ed.), *Brahms and His World*. (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990), pp.65–80.
- A. Peter BROWN, “Brahms’ Third Symphony and the New German School”, *The Journal of Musicology*, II/4 (1983), pp.434–452.
- Scott BURNHAM, *Beethoven Hero*. (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995).
- Carl DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*. (Kassel; Basel; New York; London: Bärenreiter, 1978, 21987). カール・ダールハウス『絶対音楽の理念——十九世紀音楽のよりよい理解のために』（杉橋陽一訳、シンフォニア、1986年）。
- Carl DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980).
- Carl DAHLHAUS, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. (Laaber: Laaber, 1987). カール・ダールハウス『ベートーヴェンとその時代』（杉橋陽一訳、西村書店、1997年）。
- Wolfgang DÖMLING, „Tönende bewegte Formen«: III. Symphonie F-Dur, op.90“, in Renate Ulm (hg.), *Johannes Brahms: Das symphonische Werk; Entstehung, Deutung, Wirkung*. (Kassel: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996) S.230–239.
- Ludwig FINSCHER, „Kampf mit der Tradition: Johannes Brahms“ in Ursula von Rauchhaupt, (hg.), *Die Welt der Symphonie*. (Hamburg: Polydor International: G. Westermann, 1972), S.165–174. ルートヴィッヒ・フィンシャー「伝統との戦い: ヨハンネス・ブラームス」『交響曲の世界』（渡辺護訳、鶴書房、1973年）所収、167–176頁。
- Walter FRISCH, *Brahms: The Four Symphonies*. (New York: Schirmer Books, 1996). ウォルター・フリッシュ『ブラームス 4つの交響曲』（天崎浩二訳、音楽之友社、1999年）。
- Wilhelm FURTWÄNGLER, *Ton und Wort: Aufsätze und Vorträge, 1918 bis 1954*. (Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1954, 21966). ヴィルヘルム・フルトヴェングラー『音と言葉』（芦津丈夫訳、白水社、1978年）。



- Peter GAY, *Freud, Jews and Other Germans : Masters and Victims in Modernist Culture*. (New York : Oxford University Press, 1978). ピーター・ゲイ『ドイツの中のユダヤ ―モダニスト文化の光と影』(河内恵子訳, 思索社, 1987年).
- Karl GEIRINGER, *Brahms : His Life and Work*. (London : G. Allen & Unwin, 1948, <sup>2</sup>/1963). カール・ガイリンガー『ブラームス ―生涯と芸術―』(山根銀二訳, 芸術現代社, 1975年).
- Eduard HANSLICK, „Orchesterconcerte“, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870-1885 : Kritiken von Eduard Hanslick*. (Berlin : Allgemeine Verein für Deutsche Literatur, 1886, Farnborough : Gregg, 1971), S.361-366. エドゥアルト・ハンスリック (海老沢敏訳)「ブラームスの第3交響曲」『フィルハーモニー』1975年7/8月号, 42-46頁.
- Richard HEUBERGER, *Erinnerungen an Johannes Brahms*. (Tutzing : H.Schneider, 1976). リヒャルト・ホイベルガー, リヒャルト・フェリンガー『ブラームスは語る』(天崎浩二編・訳, 関根裕子共訳, 音楽之友社, 2004年).
- Hans Ludwig C. JAFFÉ, *Mondrian und De Stijl*. (Köln : DuMont Schauberg, 1967). H.L.C. ヤッフエ『抽象への意志: モンドリアンと<デ・スティール>』(赤根和生訳, 朝日出版社, 1984年).
- Max KALBECK, *Johannes Brahms, I ~ IV*, (Berlin : Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908-1915 ; <sup>R</sup>Tutzing : H. Schneider, 1976).
- 北沢方邦『音楽入門 ―広がる音の宇宙へ』(平凡社, 2005年).
- Raymond KNAPP, *Brahms and the Challenge of the Symphony*. (Stuyvesant, NY : Pendragon Press, 1997).
- Kevin KORSYN, “Brahms Research and Aesthetic Ideology”, *Music Analysis*, XII/1, 1993, pp.89-103.
- Hermann KRETSCMAR, *Führer durch den Konzertsaal*. (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1919, <sup>6</sup>1921).
- Berthold LITZMANN (hg.), *Clara Schumann - Johannes Brahms, Briefe aus den Jahren 1853-1896 : Aufträge von Marie Schumann*. Bd.2. (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1927, Hildesheim ; New York : G. Olms, 1970).
- Alma Maria MAHLER (hg.), *Gustav Mahler : Briefe, 1879-1911*. (Wien : Zsolnay, 1924). 以下に邦訳あり: グスタフ・マーラー (長木誠司訳)「標題音楽」, サム・モーガンスターン編『音楽のことば 7』(近藤譲監訳, 哲学書房, 1990年) 所収, 38-39頁.
- Susan McCLARY, *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*. (Minnesota & London : University of Minnesota Press, 1991). スーザン・マクレアリ『フェミニン・エンディング: 音楽・ジェンダー・セクシュアリティ』(女性と音楽研究フォーラム訳, 新水社, 1997年).
- Susan McCLARY, “Narrative Agendas in “Absolute” Music : Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony” in Ruth A.Solie (ed.), *Musicology and Difference : Gender and Sexuality in Music Scholarship*. (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1993), pp.326-344.
- Michael MUSGRAVE, “Frei aber Froh : A Reconsideration”, *19th-Century Music*, III/3 (1980), pp.251-258.
- Hans Adolf NEUNZIG, *Johannes Brahms in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. (Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1973). ハンス・A. ノインツィヒ『<大作曲家>ブラームス』(山地良造訳, 音楽之友社, 1994年).
- 日本ブラームス協会編『ブラームスの「実像」―回想録, 交遊録, 探訪記にみる作曲家の素顔』(音楽之友社, 1997年).
- Margaret NOTLEY, “Brahms as Liberal : Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna”,

*19th-Century Music*, XVII/2 (1993), pp.107–123.

- Margaret NOTLEY, “Volkconcerte in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony.” in *Journal of the American Musical Society*, L/2–3, 1997, pp.421–453.
- 大原まゆみ『ドイツの国民記念碑 1813年–1913年 ―解放戦争からドイツ帝国の終焉まで―』（東信堂，2003年）
- Walter RIEZLER, *Beethoven*. (Zürich : Atlantis, 1936, <sup>10</sup>1971). リーツラー『ベートーヴェン（改訂新版）』（笈潤二訳，音楽之友社，1981年）。
- Arnold SCHERING, „Über den Begriff des Monumentalen in der Musik“, in *Von großen Meistern der Musik*. (Leipzig : Koehler & Amelang, 1940), S.7–44.
- Robert SCHUMANN, Heinrich Simon (hg.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. (Leipzig : Philipp Reclam, 1888, <sup>R</sup>1985). シューマン『音楽と音楽家』（吉田秀和訳，岩波書店，1958年）。
- Hans SEDLMAYR, *Verlust der Mitte : Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. (Salzburg : O.Müller, 1948, <sup>7</sup>1955). ハンス・ゼードルマイヤー『中心の喪失 ―危機に立つ近代芸術―』（石川公一・阿部公正共訳，美術出版社，1965年）。
- Hugo WOLF, Richard Batka & Heinrich Werner (hg.), *Hugo Wolfs musikalische Kritiken, im Aufträge des Wiener Akademischen Wagner-Vereins*. (Leipzig, 1911, Walluf-Nendeln : Sandig, 1976), S.109–111. 以下に邦訳あり：フーゴー・ヴォルフ（長木誠司訳）「ブラームスの《第3交響曲》」，サム・モーガンスタン編『音楽のことば 7』（近藤譲監訳，哲学書房，1990年）所収，21–24頁。