

## ロマン主義問題のいま

— 西洋音楽文化史の分野から —

### はじめに

本論は、西洋音楽文化史の分野での、用語「ロマン主義」の使用をめぐっての問題点を明らかにしようとするものである。特に前半では、主な史料に、いわゆる『グロヴ音楽事典』(一八七八年刊の初版、一九〇〇年刊の第二版、一九二七年刊の第三版、一九〇四年刊の第四版、一九五四年刊の第五版)と『ニューグロヴ世界音楽大事典』(一九八〇年刊の第一版、二〇〇一年刊の第二版)を用いて、これらを中心に研究史的な分野から問題点へアプローチする<sup>(1)</sup>。また、そのアプローチの中で用語「ロマン主義」の概念史上の誤謬を指摘し、且つ用語「ロマン主義」の新たな効果的な使用法を模索してみた。

そもそも用語「ロマン主義」は、各言語において英語では「Romanticism」、ドイツ語では「Romanik」、フランス語では「romantisme」などと表記されるもので、ドイツ語のそれに到ってはE・T・A・ホフマンがベートーヴェンの器楽について論じたエッ

セイのなかで用いられてから、一般的に通用する用語となったことは周知のことである<sup>(2)</sup>。それ以前は、「ロマン的」、英語の「romantic」、ドイツ語の「romantisch」、フランス語の「romantique」、という形容詞のかたちで流布しており、この形容詞は各言語に多少の時期的な差異はあるものの一七世紀中葉から末にかけて現われはじめていたようだ<sup>(3)</sup>。

現在、たとえば日本でもっとも流布し且つ編集規模の大きい平凡社の『音楽大事典』では、「ロマン主義」の項目は僅かの紙面を割くのみで、

ロマン主義をひとつの客観的様式概念として規定することは、それがあまりに多彩な現れ方をしているために、非常に困難である。その概念規定の代表的諸説等については、「19世紀音楽」の項目を参照されたい。

と、告白している<sup>(4)</sup>。しかしながら一方で、同項目にはある程度用語

「ロマン主義」の定義付けには不可欠と思われる事柄について、明確に言及されているのである。「……新興市民階級における個人主義的イデオロギーの確立を背景として……」という具合に精神的な側面にふれていて、他にも同様に「理想主義的現実逃避の傾向」「可能性を留保するところから生じる憂愁・不安・動揺」等の箇所がそうである。ここまで用語「ロマン主義」の雰囲気を与えているとすればむしろ充分であると筆者は考えるが、『音楽大事典』の編集サイドには、より客観的な枠組みである「19世紀音楽」の項目を参照させることで取り扱いの不自由な概念の項目を放棄するか、または「ロマン主義」を重要項目として扱わないようにするという傾向があると言わざるを得ない。

そもそも概念史の提要は、概念というものの性格にあるのではないだろうか。多くの人は月を観測するのに望遠鏡を用いるが、月に降り立った宇宙飛行士たちは望遠鏡を介して月を観ることはない。概念はその望遠鏡に似ている。人類はすでに到達した月以外の、はるかに遠い星々の観測に今なお熱中していて、数億光年の昔の輝きを望遠鏡を介して観測し、我々は地球という空間から星々の位置や動きを認知している。すでに、その星々はもう輝きを失っている星かもしれないけれども。

同様に、音楽作品を概念を通じて観るとき、聴いて鑑賞するという音楽作品の本来の価値以外の価値を、我々は捜し出すことになるのではないだろうか。その際に、音楽作品そのものを聞かなくなるようなことのないように祈るばかりである。

また本論は、用語「ロマン主義」と「ロマン的」を併用している。

それぞれ史料として取り扱う文献の表記に合わせているのであって、それ以外に大きな差異はない。むしろ筆者は、その書き分けに興味をそそられているのだが、史料の解説からは何ら書き分けの理由となるところは読み取れない。

## 一

用語「ロマン主義」は、『グロウヴ音楽事典』第一版および第二版中のウッドハウス夫人の論項には次のように書かれている。<sup>(5)</sup>

用語「ロマン的」は、「古典的—CLASSICAL—」に对照されるものであり、文学から音楽の分野に借入された用語である。が非常にデリケートでしかも実体をともなわないのであって、両用語は音楽に適用された場合に「ロマン的」もしくは「古典的」と言うことのできる、創作上の質を示すものである。また、この用語は個々の論者によって定義付けが任意に揺れ動き、厳格に定義付けされるということも許されないのである。

と、一見定義付けを放棄しているような論調にも見受けられるのだが、続く部分にはリヒャルト・ヴァーグナーの言として引用箇所があり、具体的な人物名を挙げている。つまりバッハ、ヘンデル、グルックは古典的でありハイドゥンやモーツァルトはロマン的である、と言うのである。教行後にはベートーヴェンもロマン的に位置付けられている。また、具体的な楽曲名も挙げられており、序曲《オペロン》のホルンによる導入の部分、歌劇《魔弾の射手》の序曲の打

楽器の部分が指摘されている。またロマン的な楽曲の譜例も数点挙げられていて、序曲《レオノーレ》、ベートーヴェン作曲《ピアノ協奏曲ト長調》、同作曲《交響曲第九番》から《アダージョ楽章》、同作曲《エロイカ交響曲》から《第三楽章》トリオ部、などが挙げられている。《オペロン》と《魔弾の射手》は雰囲気を指摘するのみであるが、《レオノーレ》は転調について指摘し、《ピアノ協奏曲ト長調》においては同様に転調と主和音について詳細に指摘している。つまりウッドハウス夫人の論理の手法は、音に即した個々の表現へのアプローチでロマン的なるものを示そうとすることにあるのである。後述する論者のようにあるジャンル（曲種）やあるスタイル（様式）を示そうとはしていない。あくまでもある楽曲の特定のある箇所を例として指摘し、「ロマン的」であることを述べているのである。

続いて、『グロウヴ音楽事典』第五版の中にあるガッティの論項には次のように書かれている。<sup>(7)</sup>

用語「ロマン的」は、「古典的—classical—」の対照的な用語としてきわめて粗雑に取り扱われる形容詞である。両用語は、文学の分野から一九世紀の早い時期に音楽美学の分野に借入され、数種の音楽表現についての適当な形容語句として使用されてきた。概しては、バッハ、モーツァルト、ハイデン、ベートーヴェン、シューベルト、メンデルスゾーン、そしてブラームスが古典的であり、ヴェーバー、ベルリオーズ、ショパン、シューマン、リスト、そしてヴァーグナーがロマン的である。今

日、境界線を引くことは不可能であると言わざるを得ないようである。古典的なグループに区分されるすべての作曲家は、ロマン的な資質を保持していると見ることができ、加えて近代性以上のものは意味しないのであるがロマン主義者らの観念を保持しているとも見ることができるのである。その近代性とは各時代の終息しようとするときに起こる不安の精神や一方で進歩を熱望する精神であるといえよう。<sup>(8)</sup>

以上のようにきわめて消極的な表現で、ガッティは定義付けしようとしている。ウッドハウス夫人の論項のような楽曲の例示はなく、まして譜例の載示はない。文面もウッドハウス夫人の論項に比べて短い。平凡社の編集サイドのような編集者の作為も感じ取ることができるのである。ガッティの論項には、「交響曲の分野に取って代る交響詩」というフレーズが見出せるが、幾分ジャンル（曲種）を指摘することで用語「ロマン的」を説明しようとする傾向も見られるのである。

『ニューグロウヴ世界音楽大事典』の初版の中にある、ワーラックの論項には「一、言語学的考察」「二、背景と一般的考察」「三、オペラと器楽への運用」「四、技法の考察」の四つの節に分けて論じられている。本論の「はじめに」の箇所では「ロマン的」と「ロマン主義」の書き分けについて言及を避けたのであるが、ここでは「十九世紀のヨーロッパでは、文学で「ロマン的」なものを追求する気運が高まり、この運動がロマン主義と呼ばれるようになった」と書かれている。<sup>(9)</sup> 具体的な作品には予めバッハ作曲の《受難曲》や

ストラヴィンスキイ作曲の作品が示されていて、「一般に十八世紀末から二〇世紀初頭までと考えられている」と年代的規定もされている。作品についてはより詳しく例示されていて、この例示は先のウッドハウス夫人の論項よりも詳しくくらいであるが、譜例はついてはいない。また「何ものにも束縛されない個人的な情熱」と「安らかな信仰への憧れ」がロマン主義の二つの命題だと明確に言及しつつ、リストがこの命題を体現し、交響詩の名称を用いたとしている<sup>12)</sup>。リストが交響詩の名称を用いたことについては異論はないわけであるが、「ロマン主義」の論項の定義付けに交響詩というジャンル(曲種)による理由付けは、決して好ましいと言えないのではないかと筆者は考えるのである。

むしろワーラックの論項では、「一般的にはロマン主義とは理性に対して本能が、形式に対して想像力が、頭脳に対して心が、アポロ的なものに対してディオニュソスのものが明らかに優位にある時代を指すといえよう。」<sup>13)</sup>と言い、正反対の内容が複合的に合わせられて出来上がったものであることを示している。(この箇所では問題なのはむしろ「……ある時代を……」の箇所である。なぜならば用語「ロマン主義」は決して時代を修飾する語ではないからである。あきらかに「the period of」を用いて、不適切な用法だと言わざるを得ない。)また「しかしながら、ロマン主義は、その主要な特徴の幾つかを孤立させて要約されるべきものではない。特に重要な一つの特徴は、その明らかな矛盾にあるからである。」<sup>14)</sup>とも言い、後述するところの異なる特徴を内包する複合的概念であることの指摘が意味あるところである。

しかしながら、ワーラックは「誤解を生む一つの原因は、そのような現象が、原因ではなく結果であることを認識しなかったところにある。」と概念研究史の誤謬に至るところを言い当てている。筆者はこの用語を把握する上での複雑な点は、使用法にあると考えているが、ワーラックのこの指摘も充分に説得力がある<sup>15)</sup>と考える。ただし、ワーラックはその原因について何ら明確には言っていない。ワーラックの論項では、他に加えて音楽楽理的考察にも及んでい

る。  
器楽が新しく、より柔軟な形式を発展させたのもまた、必然的なことであった。ソナタ形式は、あまりふさわしくない楽想に對してもしばしば機械的に用いられたが、それ自体予想以上に適応性があることが明らかとなった。

と、ソナタ形式という形式(フォーム)について言及している<sup>16)</sup>。がこれはソナタ形式の構造をもっていれば「ロマン的」ということでは決してない。従来からある作曲上の構造であるソナタ形式を用いることが頻繁に行なわれたと言うことである。ある様式(スタイル)や形式(フォーム)を限定しての音楽文化史上の概念の定義付けは、全く効果的でないのであって、ワーラックはこの落とし穴に陥ることを巧みに避けているといえるだろう。

また音楽楽理的な考察は、「楽曲構成のよりどころとして感覚に新たな重要性を与えたことは、当然、楽器の色彩への顕著な依存だけでなく、さらに、微妙に拡大する和声語法への決定的な依存をも

意味した」とあり、調性音楽における和声語法の拡大と管弦楽法における楽器の取り扱ひの多様化を指摘している。後者の管弦楽法における楽器の取り扱ひの多様化については、同じく「オーケストラの規模の拡大は前述の二つの傾向から生じた自然の結果であった。すなわち、二管編成の木管楽器群、トランペット、ホルン、ティンパニ、比較的小規模な弦楽器群から成るモーツァルト時代の標準的なオーケストラから、マラー、シュトラウスなどの百二十人もしくはそれ以上の人数から成るオーケストラへの発展とともに、幾つかの楽器が新たに正式に加わったのである。」として、イングリッシュ・ホルンやピッコロ、サクソフォーンのような楽器の名前を挙げている。<sup>(18)</sup> ついでながら、この「ロマン主義」の項目に「機械と産業の進展の時代の産物もあった」と指摘しつつ、ピアノという楽器の製作に著しい技術的改良があったことにも論究しているのだ。現代ピアノはまさに産業革命の申し子といってよい楽器であり、大規模化するオーケストラや空間的な拡大を進めつつあるコンサートホールと歩調を合わせるように音量の増強と表現力の拡張を果たすのであった。ワーラックのこの論項には、いかに「ロマン主義」のことについて論ずることが、多岐にわたり音楽文化史全般にわたって言及しなければならないかを示していると言つてよいだろう。

『ニューグロヴ世界音楽大事典』の第二版の中でサムソンは、その論項「ロマン主義」を「使用法の歴史」「意義」「様式(スタイル)」の三つの節に分けて論じている。初版同様にE・T・A・ Hoffmanがベートーヴェンに言及して以来の用語の歴史を紹介し、のちにロマン主義の観念について詳述している。その中で以下のよう

に「絶対音楽」にもふれている。<sup>(21)</sup>

たとえどんな主題の内容であっても、「詩的な(表題)」音楽の地位は、十九世紀後半の音楽批評の中で熱心に議論された。絶対音楽の反論的に述べられた概念こそが、自然に求められたのである。絶対音楽というものは、技術的な概念というよりはむしろ精神肉体的なものであるということを明らかにしておかなければならない。

と言い、用語「ロマン主義」に重複して、より複雑で曖昧な観念を示している(もしかしたら空想的観念かもしれない)。「絶対主義」の概念への議論を避けているようである。カール・ダールハウスの議論を踏まえた上で、本論でも「絶対主義」については議論を他に譲りたい。

本題に戻ることにはしよう。サムソンは第三の節「様式」での冒頭で次のように書いている。<sup>(22)</sup>

本来固有の多種多様性が故に定義付けできなくなるような狭義の意味合いでの用語において、ロマン主義の時代を定義付けることはまだまだ議論の余地があろう。

つまりサムソンは、積極的に用語「ロマン主義」または用語「ロマン的」を定義付けたいのである。が、その「様式」を論じることでは、定義は導き出せないのである。他の箇所では「古典的」と

「ロマン的」の境界線に触れてなお明言を避けている。<sup>(23)</sup>

以上、見てきたようにいわゆる『グローヴ音楽事典』と『ニューグローヴ世界音楽大事典』の「ロマン的」および「ロマン主義」の論項には、重要な点も多々散見できるのだが、決め手が無いように思われる。また時において「様式」や「形式」に用語「ロマン主義」および「ロマン的」の定義付けの根幹を委ねてしまうという失敗に陥ることがあるようだ。本来、概念の用法に「……の時代」なる時代を形容する用法は存在しないのであるが、これも時として侵してしまっているようだ。

次の章では、他の基本的な二、三の文献における定義付けを確認してみよう。

## 二

本章では、P・H・ラング、ロンイアー、D・J・グラウトらの基本的文献を参考にしながら前章を補正するものである。

A・アインシュタインは、その著『ロマン主義の音楽』の中で、「ロマン派と言われる音楽の歴史を考えることなくロマン主義の歴史を完全にすることはできない」と言っている。<sup>(24)</sup>つまり、用語「ロマン主義」を積極的に使用しようという構えなのである。が、かたやF・ブルームはその著『ロマン派の音楽』の中で、ロマン的という言葉は決して定義し得る様式ではなく、ひとつの精神的態度である。<sup>(25)</sup>これは慧眼であろう。前章でのワラックの言に似ている。音楽作品の中にある最終的な結果を個々に並べて「ロマン主義」を定義付けるのではなく、音楽家が創作する際の動機のなかに「ロマ

ン主義」を見出そうとするのである。が、一方ではウッドハウス夫人の論項のように、「ロマン的」なるものを個々の作品の個々の箇所求めて指し示すことができるわけであり、どうやら糸口はウッドハウス夫人の論項にあるようだ。

D・J・グラウトは、用語「ロマン主義」についてその著『西洋音楽史』の中で、二点を挙げて論じている。その一つは「現実との乖離—remoteness—」である。<sup>(26)</sup>これについてロンイアーは、その著『ロマン派の音楽』の中でヨーロッパの文化の根底にある個人主義が、政治的に経済的に社会での自己完結を放棄して、いわば「逃避の精神」となったと論じている。<sup>(27)</sup>これらは言葉つきは異なるものの同様の意味を示している。グラウトはもう一点について「無限界性—boundless—」を挙げている。特にその理由付けとして第二に指摘している「限界づけを拒むロマン主義的な気質は、明確な区分を取り払う方向に進む」<sup>(28)</sup>は、ロンイアーの指摘する古典主義から連なるコスモポリタニズムに共通のものである。<sup>(29)</sup>しかしながらロンイアーは、同書のなかで「ロマン主義」の様式と形式の解明と定義付けに奔走しているのだ。同書後半になって、やっと具体的な譜例を引き合いにして、「ロマン主義」的なものへのアプローチが始まる。具体的な作品研究のなかに「ロマン主義」が見えてくるというわけである。ソナタ形式の展開部における主題労作の在り方について、などの分析によって、個々の楽曲の個々の箇所に「ロマン主義」的なものを発見するわけである。が、ロンイアーの前半の徒労は、なにやら概念史を取り扱うということの、目に見えない桎梏を感じない訳にはいかないのだ。この点はブルームにおいても同様

である。<sup>(30)</sup>様式の定義付けについてはP・H・ラングがその著『西洋文化と音楽』の中で「ロマン派音楽の様式批判は、近代科学の緒についたばかりの音楽学に、最も困難な問題を提示する。」と告白している。<sup>(31)</sup>ラングはまた同書で「古典的」なものとの境界線について言及している。<sup>(32)</sup>一方、ブルームは「ロマン主義」の終わりの境界線について論じていて、「ロマン主義」の始まりについては「音楽史の時代としてみれば、古典派とロマン派は、ひとつの統一体を形成している。」<sup>(33)</sup>と言いつ、ラングの意見に反対の立場を取っている。

高尚な学説の紹介はこのへんにとどめて、前章で述べたように、音楽家(芸術家)各々によって、また作品各々によってロマン主義の現われ方が異なるのであるとすれば、これは時期の設定や、ジャンル(曲種)やフォーム(形式)の議論は、作品各々の個々の箇所「ロマン的」なるものの指摘につぎるのではないか、と思われるのである。用語「ロマン主義」が、作品を制作する際の精神的雰囲気<sup>(34)</sup>を指しているとするれば、少なくとも月を観測する際の望遠鏡ではなくて、月に降り立った飛行士の月を観測する手段になるのではないだろうか。

## 注

(1) いわゆる『グロウヴ音楽事典』の初版は、一八七八年から一八八九年にかけて出版された全四巻の本編と補遺、加えて一八九〇年刊の全一巻の目次とからなっている。

A dictionary of music and musicians (First Edition), planned and edited by Sir George GROVE, D. C. L., in four volumes, with an Appendix edited by J. A. Fuller-Maitland, and an Index by Mrs. Ed-

mond WODEHOUSE, London (Macmillan and co), 1878, 1880, 1883, 1889, 1890.

その中には、第三巻の一四八頁〜一五二頁に目次を執筆したエドモンド・ウッドハウス夫人著の「ロマン的」の項目が見い出せる。

Mrs. Edmond WODEHOUSE, 'ROMANTIC' (A dictionary of music and musicians, edited by Sir G. GROVE, vol. III, pp. 148〜152), London (Macmillan and co.), 1883.

『グロウヴ音楽事典』の第二版は、一九〇〇年に出版された全五巻からなるものである。

Grove's dictionary of music and musicians (Second Edition), edited by J. A. FULLER-MAITLAND, in five volumes, London (The Macmillan Company), 1900.

その中には初版同様にエドモンド・ウッドハウス夫人著の「ロマン的」の項目がある。余談だが譜例は初版に七つあったのに対して「三つに絞られ且つ各々が割愛されて掲載されている。本文の内容はほぼ同一のものである。本論では後年にテオドール・ブレース社(一九〇八年刊)より出版されたものを使用しよう。Mrs. Edmond WODEHOUSE, 'ROMANTIC' (Grove's dictionary of music and musicians, edited by J. A. Maitland, vol. IV, pp. 124〜129), Philadelphia (Theodore presser company), 1908.

『グロウヴ音楽事典』の第三版は、一九一七年に出版された全五巻からなるものである。

Grove's dictionary of music and musicians third edition, edited by H. C. COLLES, in five volumes, London (The Macmillan Company), 1927.

その中にはニコラス・C=Cカンティン著の「ロマン的」の項目が見い出せる。

Nicholas Comyn GATTY, 'ROMANTIC' (Grove's dictionary of mu-

sic and musicians third edition, edited by H. C. COLLES, vol. IV, p. 420), New York (The Macmillan Company), 1927.

本論では、第三版の第七刷（一九三二年刊）のものを使用しているのであるが、実は後述の通り、第四版が一九四〇年に刊行されている。著作権を譲渡された別会社の刊行ではなぐ、マンマソンの出版社であるこのものは、同社の「リヴリー」である。

『グローヴ音楽事典』の第四版は、一九四〇年に出版された全四巻にサブリメントが付加されたものである。

*Grove's dictionary of music and musicians fourth edition*, edited by H. C. COLLES, in five volumes, with supplementary Volume, London (Macmillan and co), 1940.

その中では第三版同様、ニコラス＝コ＝ガッチャイ著の「ロマン的」の項目がある。

Nicholas Comyn GATTY, 'ROMANTIC' (Grove's dictionary of music and musicians fourth edition, edited by H. C. COLLES, vol. IV, p. 420), London (Macmillan and co), 1940.

前述のように第四版が刊行されてから、第三版が再版されたことに関する事情から第四版は、第三版にサブリメントを付加させただけのものであろうかと推測できる。

『グローヴ音楽事典』の第五版は、一九五四年に出版された全九巻の本編に一九六一年にサブリメントが付加されたものである。

*Grove's dictionary of music and musicians fifth edition*, edited by Eric BLOM, in nine volumes, London (Macmillan and co), 1954, with Supplementary Volume, London (Macmillan and co), 1961.

その中で、第三版、第四版同様、ニコラス＝コ＝ガッチャイ著の「ロマン的」の項目がある。

Nicholas Comyn GATTY, 'ROMANTIC' (Grove's dictionary of music and musicians fifth edition, edited by Eric BLOM, vol. VII, p.

215), London (Macmillan and co), 1954.

以上の第三版、第四版の内容は同一のものであり、第五版のものはほぼ同じものであると言いつても出来ぬ。

なお、第五版のサブリメントには三冊の参考文献が付加されている。

'ROMANTIC' (Grove's dictionary of music and musicians fifth edition Supplementary Volume, edited by Eric BLOM and Denis STEVENS (Associate editor), p. 376), London (Macmillan and co), 1961.

第三版、第四版、第五版の「ロマン的」の項目の執筆者である「ニコラス＝ガッチャイ」の項目は、第四版には欠落している。第三版と第五版は記載がありほぼ同一である。本論で用いている第四版は、実際第三版よりも早く出版されていることから、第四版には「ニコラス＝ガッチャイ」の項目が無く、第三版には有るということは充分に考えられることである。が、たとすれば本論で使用している第三版は、加筆訂正されているところになるではなぐか。!!! これも「リヴリー」である。執筆者ガッチャイは、第五版では加えて「d. London, 10 Nov. 1946" (J. A. Fuller MATTLAND & H. C. COLLES, 'GATTY, Nicholas', vol. III, pp. 354-355) と没年が記載されている。

『ニューグローヴ世界音楽大辞典』の第一版は、一九八〇年に出版された全二〇巻からなるものである。

*The new GROVE dictionary of music and musicians*, edited by Stanley SADIE, London (Macmillan publishers limited), 1980.

その中で、ニコラス＝ガッチャイ著の「ロマン的」の項目が見出す。John WARRACK, 'ROMANTIC', (The new GROVE dictionary of music and musicians edited by Stanley SADIE, vol. XVI, pp. 141-144), London, 1980.

また本書は一九九三年に講談社から同名で邦訳出版されている。

『ニューグローヴ世界音楽大辞典』の第二版は、二〇〇一年に出版された全二九巻からなるものである。



*The new Grove dictionary of music and musicians second edition*, edited by Stanley SADIE & executive editor John TYRRELL, London (Macmillan publishers limited), 2001.

ヤロドドダダ' シトマヤドマン' 著「ロマン主義」の項目を見よ。出典。

Jim SAMSON, *ROMANTICISM*, (The new GROVE dictionary of music and musicians second edition, edited Stanley SADIE & executive editor John TYRRELL, vol. XXI, pp. 596~603), London, 2001.

(2) シモン＝ローマン' 著(柴田福雄訳)「ロマン派」(ワグネルローマン' 音楽辞書) 講談社 一九九三年 第一〇巻 四三三頁) を参照。また BLUME, Friedrich, *Romantik* in Die Musik Geschichte und Gegenwart' Kassel (Bärenreiter), 1961, vol. XI, s. 795. を参照。

(3) ローマン' 著 前掲書 四三三頁。

(4) 丹羽正明' 著「ロマン主義」(音楽大辞典) 平凡社 一九七〇年 第四巻 二二六頁) を参照。

(5) Mrs. Edmund WODEHOUSE, op. cit., p. 148. (First Edition/Second Edition, pp. 126~127.)

(6) *ibid.*, pp. 149~151. (ワグネル' 著「ベートーヴェン作曲(ホルン交響曲)から(第三楽章)のホルン部のホルンのノースト」永遠性(Eternity)を示してあげるの指摘がある。) 諸例の最後の四小節目から二小節目までのスラーは永遠性を示したことが余りの誤植のため、トーマンマンが筆の中心で、読者の誤解を招く。 J. A. Fuller MAITLAND, (*APPENDIX*) (op. cit.), p. 773. "ROMANTIC. P. 149b, second example, the last three dotted minims should not be tied" のようにして Beethoven, (*Symphonic Nr. 3 in Es-dur*) (*Eroica*) op. 55, hg. von Jonathan DEL MAR, Kassel (Bärenreiter), 1999, s. 74, 2巻)。

(7) Nicholas Comyn GATTY, op. cit., p. 215. (fifth edition/third edition, p. 420 /fourth edition, p. 420)

(8) 柴田福雄' 著「ROMANTIC, the antithesis of CLASSICAL

(q. v.)." を参照。また、柴田福雄' 著「ROMANTIC. An adjective used, rather loosely, as the antithesis of "classical"」を参照。柴田福雄' 著「ワグネルの音楽」の「ワグネル」の項目を見よ。出典。

(9) ローマン' 著 前掲書 四三三頁。(柴田福雄' 著「ワグネルの音楽」の「ワグネル」の項目を見よ。出典。)

(10) 同書 四三三頁。

(11) John WARRACK, op. cit., p. 142. "Cherubini, Les deux journées (1800) is a famous example and Beethoven's Fidelio (1805) the greatest; operas in which Nature played an increased role, such as Cherubini's Eliza (1794) ; operas dealing in the sinister supernatural, such as Weber's Der Freischütz (1821) and Marschner's Der Vampyr (1826) ; magic operas, such as Weber's Oberon (1826) ; operas dealing in the contact between the human and spirit words (a genre influenced by the Viennese magic theatre), such as Hoffmann's Undine (1816) ; operas celebrating national identity such as Glinka's A Life for the Tsar (1839), Erkel's Bánk Bán (composed 1844-52), Moniuszko's Halka (1848) and Smetana's The Bartered Bride (1866) ; operas with remote or exotic settings, such as Spohr's Jessonda (1823) and Schubert's Fierrabras (composed 1823) ; and operas also set in remote (though seldom classical) times, such as Méhul's Uthal (1806) and Boieldieu's La dame blanche (1825)."

(12) *ibid.*, p. 143. (ワグネル' 著「交響曲」の「ワグネル」の項目を見よ。)" who developed the orchestral work based not on pure form but on a dramatic programme, using for it a title that typically embraced two arts, 'symphonic poem'."

(13) ローマン' 著 前掲書 四三三頁。

(14) John WARRACK, op. cit., pp. 141~142. 「ワグネルの音楽」の「ワグネル」の項目を見よ。出典。

「ambitions for the future mingling with dreams of the past: a determination to overthrow coupled with nostalgia for the rejected world of order and balance; fervent brotherhood yet the exaltation of the individual; proud self-consciousness yet the sense of acute isolation: the assertion of Man yet an ache for the lost God.」⑤ ㄨㄥㄨㄥㄨ  
神のまのい。

(15) ノーティン神 徳語訳 四三三頁。

(16) 同書 四三六頁。

(17) 同書 四三三頁。

(18) 同書 四三三頁。

(19) John WARRACK, op. cit., p.144, "All instruments capable of it were given substantial technical improvements, both answering and stimulating the virtuosity characteristic of the age. Most notable, perhaps, was the development of the piano"

(20) Jim SAMSON, op. cit., p. 598. "A more sustained application of the term 'Romantic' to music awaited E. T. A. Hoffmann's extended review of Beethoven's Fifth Symphony (1810), together with his subsequent article on Beethoven's instrumental music (1813)."  
"In applying such ideas to Beethoven, and also in preparatory measure to Haydn and Mozart, Hoffmann drew together insights from both criticism and philosophy: he fused ideas already associated with the term 'Romantic', especially as used by younger German Writers of the early 1800s to signify an opposition to the strictures of Classical models, with a tendency (common to several philosophical writings though variously regarded as a weakness or a strength) to classify music as the primary art of the emotions. This conjunction cleared the path for a powerful 19th-century idea: the pre-eminence of music, and specifically of instrumental or 'absolute' music. (It is worth

adding that this idea, central to German thought and German music, played a more peripheral role in non-German cultures). Thus it was precisely music's independence of reference, its imageless, ineffable, unknowable quality, that gave it privileged access to the 'wonderful, infinite spirit-kingdom'."

(21) *ibid.*, p. 600.

(22) *ibid.*, p. 601.

(23) *ibid.*, p. 601. "There was no obvious dividing-line between Classical and Romantic practice in this respect. Yet by the late 19th century, notably in works by Wagner, Reger, Mahler and Schoenberg, the capacity of tonal harmony to shape and direct the musical phrase was already compromised. Likewise there was a shift in the balance between triadic and dissonant harmonies, culminating in the poignant dissonance of some Wolf songs, for example, or alternatively in the aggressive dissonance of Richard Strauss's Salome and Elektra."

(24) Alfred EINSTEIN, *Music in the Romantic era*, New York (W. W. Norton), 1947, pp. 3-5.

(25) フリートリッヒ・エーブル著(海倉一郎訳)『ロマン派の音楽』(白水ブックス102) 西洋音楽史(4) 白水社 一九九二年 (Friedrich BLUME, *Romantik* in "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" Lite Band, Kassel, 1963.) 五頁

(26) D. L. シュワウツ著(服部幸三他訳)『西洋音楽史(上・下)』音楽之友社 一九七一年 (Donald Jay GROUT, "History of Western Music" New York (W. W. Norton), 1960.) 六三三頁。なお同書 六三三頁には「音楽史では、ロマン主義の時期は、一般に十九世紀に該当すると考えられているが、それは、十八世紀後期の音楽にもロマン主義のある特性が見られ、二十世紀にもいろいろな形でまた別の特性が残ったという理解

を伴っての上のことである。」とあり、その用法には疑問が残るのであるが、続いて「この考え方を受け入れた上でまず成すべきことは、十九世紀の音楽に関して、ロマン主義的 Romantic という言葉に持たせようとする意味内容を、できるだけ明確に定義することである。」として、積極的に用語「ロマン主義」を用いるように努めている点は評価できる。

- (27) Rey M. LONGYEAR, "Nineteenth-Century Romanticism in music" second edition, New Jersey (Prentice-Hall), 1973, pp. 3-8. 同書には、松前紀男他訳、『ロマン派の音楽』(音楽史シリーズ5)、東海大学出版会、一九八六年、の邦訳が出版されている。

(28) グラウト著、前掲書、六七三〜六七四頁。

(29) LONGYEAR, op. cit., pp. 2-3.

(30) ブルーマ著、前掲書、八一〜二〇頁。

(31) P・H・ラング著(谷村晃他訳)、『西洋文化と音楽(上・中・下)』音楽之友社、一九七六年 (Paul Henry LANG, "Music in Western Civilization" London (J. M. Dent), 1942.) 中巻／九五九頁。

(32) 同書、中巻、九五九頁。

(33) ブルーマ著、前掲書、一八頁。「十九世紀をどの程度まで「ロマン主義」と呼ぶことができるかは、この概念の境界設定によってさまざまである。」