



Title	音楽と出版：ブラームスとブライトコプフ＝ウン ト＝ヘルテル社
Author(s)	吉田， 玲子
Citation	独文学報. 2024, 40, p. 27-50
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/102703
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

音楽と出版

ブラームスとブライトコプフ=ウント=ヘルテル社

吉田玲子

はじめに(※1)

1853年11月、作曲家ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) は楽譜出版で作曲家としてのキャリアを開始した。その後、楽譜出版を続けながら公的組織でも仕事をした。公的組織の仕事とは、1857年から1859年まで年に3ヶ月間のデトモルト宮廷勤務、1863年8月から1864年4月までウィーン・ジングアカデミーの指揮者、そして1871年12月から1875年4月までウィーン楽友協会の音楽監督である。このようにブラームスは社会的に昇進の方向へ進みながら、最終的には楽譜出版のみで生計を立てるまでに至った。したがって、ブラームスの生涯は楽譜出版社と切り離せないものであった。

ブライトコプフ=ウント=ヘルテル社(以下、1795年まではブライトコプフ社、以後はヘルテル社)は、ライプツィヒを拠点として18世紀前半から発展し、ブラームスの時代には楽譜出版の老舗として150年の歴史を持っていた。

本稿の目的はブラームスと彼の最初の出版社であるヘルテル社とがどのような

1 《 》は音楽作品名、〈 〉は1つの作品のなかの個々の曲、『 』は文学作品名、新聞名、「 」は論文名、引用語句を示す。

ブラームスの書簡については、*Johannes Brahms. Briefwechsel*, 16 Bände. Berlin 1908-1922, Reprint Tutzing 1974. を用いる。そのうち、ブライトコプフ=ウント=ヘルテル社との書簡、Altmann, Wilhelm: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartolf Senff, J. Rieter-Biedermann, C.F. Peters, E.W. Fritzsche Und Robert Lienau*. Berlin 1920. については「JBBXIV」と略記する。

ヨアヒムとの書簡、Moser, Andreas: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*. Berlin 1908. については「JBBV」と略記する。

ジムロック社との書簡、Kalbeck, Max: *Johannes Brahms Briefe an P.J. Simrock und Fritz Simrock*. Berlin 1917. については「JBBIX」と略記する。いずれも略記のあとページ数を記す。

取引をしたのかを明らかにすることである。その取引にはどんな社会的背景が影響したのかも考慮する。ブラームスとヘルテル社の力関係の変化や、ヘルテル社との関係の破綻にも言及する。

研究の方法はブラームスとヘルテル社との往復書簡を使う。この往復書簡は、1853年11月8日から1865年10月7日までの12年間のものと1873年2月26日から1885年9月3日までの12年間のものに大別される。ヘルテル社から出版されたブラームスの作品はすべて前半の12年間においてである。後半の12年間の書簡は、ヘルテル社がブラームスとの破綻した関係の修復に努めたこととブラームスがヘルテル社の全集の企画に参加したことに関する書簡である。後半の12年間はブラームスはヘルテル社に作品を提示しておらず、商取引は成立していないので、出版に関しては前半の往復書簡に限定する。

本論を進めるにあたって引用した主な文献は、ペーター・シュミッツ Peter Schmitz の『ヨハネス・ブラームスとライプツィヒの音楽出版社ブライトコプフ＝ウント＝ヘルテル』*Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel* (Göttingen 2009)、大崎滋生の『楽譜の文化史』(音楽之友社 1993年)、ゾフィー・ドリンカー Sophie Drinker の『ブラームスと彼の女声合唱団』*Brahms and his Women's Choruses* (Published by Sophie Drinker, Merion, Pa. 1952) である。シュミッツは書簡の年代順に書簡から分かるブラームスとヘルテル社の関係を述べ、ゲヴァントハウスとヘルテル社の密接な関係がブラームスの出版に影響したことを明らかにしている。大崎は18世紀から19世紀にかけての楽譜出版活動を楽譜印刷術、楽譜の生産と伝播、個々の楽譜出版社の活動という面から論じた。ドリンカーはブラームスが指導したハンプルク女声合唱団の起源と活動を団員の日記やメモから掘り起こした。

1. 18世紀後半から19世紀にかけての作曲家と楽譜出版

18世紀後半までは音楽の作曲や演奏は宮廷や貴族の館、教会でなされていた。音楽家に対するパトロン制度も存続していた。この状況と制度が18世紀後半から19世紀初めにかけて崩れ始めた。同時に市民階級が台頭し、彼らにとってコンサートホールや自らの家庭が音楽を楽しむ場となった。貴族や市民の音楽愛好家の数が増え、彼らは大きな力を持つようになった。音楽愛好家はコンサート

ホールで聴いた曲を家庭で再現するため、またみずから楽器を弾くため楽譜を求め、楽譜の需要が伸びていった。まだ手書き楽譜（筆写譜）が主流だったとはいえ、音楽愛好家の需要にこたえるには印刷楽譜が必要だった。したがって、楽譜商の数も増えていった。1700年から1778年までのウィーンの楽譜販売の調査を行ったハンネローレ・ゲリッケによると、新聞に印刷楽譜の広告が出た頻度は、1700年から1778年を100%とすると、1750年以前は12%、1751年～1769年は約17%、1770年以後が70%強※2)だという。この数字の推移は1770年代に入ってにわかに印刷楽譜が増えたことを表している。

このような出版の転換期に、ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) は自作品の出版に対して積極的に新しい姿勢を示した。ベートーヴェンには後援者からの多額の年金や援助もあったが、それもナポレオン戦争や後援者の死などの影響で、必ずしも常に安定した収入源とはいえなかった。そこで彼は自分の権益を守りながら、自作品の出版を行うというノウハウを身につけた。ベートーヴェンは自ら出版社と交渉し、自作品に最高の報酬額を出す出版社を見つけることができた。ベートーヴェンは作品に対する考え方も他の作曲家とは違っていた。宮廷や領主の注文に応じて作曲するのではなく、自らのオリジナリティを作品に込めて作曲した。そのため、彼は自作品に対して自分の「精神的制作物」Geistesprodukte※3)という表現を用いた。

19世紀後半のブラームスの時代になるとすでにパトロン制度はなくなり作曲家は完全に自由な立場となった。宮廷の要求や希望によって作曲する代わりに、広く一般聴衆が何を求めているのかを考え、作曲家個人としてのオリジナリティに富んだ作品を世に出して行くこととなる。出版社は作曲家と聴衆をつなぐ存在として、なくてはならないものとなり、このころ数が増えていった。実際、19世紀後半のライプツィヒには本店、支店を含めて34の出版社※4)がひしめいていた。出版社とのやりとりの中で、報酬、出版の時期、出版譜の形態、表紙を含めた楽譜の作り方、出版譜の値段などが決められ、「芸術作品」は売るための「商品」へと転換されていく。音楽ジャーナリズムも盛んになり、ブラームスなどは

2 Gericke, Hannelore: *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*. Graz-Köln 1960, S. 133.

3 大崎滋生『ベートーヴェン像再構築1』、春秋社2018年、108ページ。

4 Schmitz: a. a. O., S. 40.

シューマン Robert Schumann (1810-1856) の「新しい道」という論文によって、出版という形で楽壇にデビューする前にすでにドイツ語圏中にその名が知られたほどである。ヘルテル社などの大出版社は別としても、他のそれほど規模も大きくなく歴史も浅い出版社、たとえばゼンフ社（社主は Bartolf Senff）などは、出版社の方からブラームスに近づいてくるという状況だった。

2. ライプツィヒとブライトコプフ＝ウント＝ヘルテル社

ヘルテル社が拠点としたライプツィヒはザクセン王国の商都である。その見本市は12世紀以来の長い伝統を持っていた。書籍と印刷の町として、17世紀の初めはフランクフルト・アム・マインが優勢であったが、おもに三十年戦争による荒廃の影響でフランクフルト・アム・マインはその優位の座をライプツィヒにゆずることになる。フランクフルト同様、ライプツィヒもまた交通の要衝にあり、物流や人の往来という点での利便性の恩恵を受けていた。

ブライトコプフ社はライプツィヒで1719年に創業した書籍出版社である。1725年、ブライトコプフの名が見本市のカタログに登場し、書籍出版社であると同時に次第に音楽出版社としての姿が現れる。以下、本段落終わりまで、大崎滋生『楽譜の文化史』を参考にしながらブライトコプフ＝ウント＝ヘルテル社の歩みをごく簡単に追って行こう（※5）。2代目のブライトコプフは、1762年、曲の冒頭部分（インチビット）を2～3小節載せた印刷カタログの出版を開始した。これによって購買者は楽譜の中にどのような曲が入っているかを知ることができた。彼はさらに「可動細分活字」と呼ばれる画期的な印刷術の考案に成功したが、これは符頭、符尾など音符を作るときに400もの部品を組み合わせる非常に手間のかかる方法で余り実用的ではなかった。この方式が足枷となり、しかも当時のブライトコプフの事業拡張が失敗し大きな損失を招いたことで、ブライトコプフ社は1795年に経営不振に陥った。同年ヘルテル家から32歳の青年実業家が送り込まれる。ゴットフリート・クリストフ・ヘルテル Gottfried Christoph Härtel (1763-1827) はブライトコプフ＝ウント＝ヘルテル社が最大級の名声を勝ち取る礎石を築いた。ヘルテルの最大のヒット商品は「作品全集ウーヴル・コンプレー

5 大崎、1993年、前掲書、149-155ページ。

ト」である。さまざまな出版社から個々別々に刊行されているモーツァルトやハイドンの作品をまとめて全集の形で出版するという企画である。全巻の予約をすれば何年かのうちに大家の作品が系統的に入手できるというという点で画期的な企画だった。

1798年創刊の『総合音楽新聞』*Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ) は、新しい時代をリードする音楽を専門とした総合新聞として、音楽ジャーナリズムの分野で大きな歴史的意義を持っている。以後、ブライトコプフ＝ウント＝ヘルテル社はドイツ書店組合 *Buchhandlungsgesellschaft in Deutschland* の設立など数え切れないほどの仕事を行ってライプツィヒの町とともに発展した。

ライプツィヒは音楽都市という側面も持っている。その土台となった組織は、ゲヴァントハウス、市立劇場 (1868年以降ノイエス・テアター)、聖トーマス教会と聖ニコライ教会、市民のための音楽協会そして合唱団などである。1843年に作曲家メンデルスゾーン Felix Mendelssohn (1809-1847) と出版者フリードリヒ・キストナー Friedrich Kistner (1797-1844) の共同設立によるコンセルヴァトワールもライプツィヒの伝統のひとつとなった。現在も続くゲヴァントハウスコンサートは1781年11月25日日曜日、ヨーハン・アダム・ヒラー Johann Adam Hiller (1728-1804) の指揮のもとでのこけら落とし公演が始まりである。しかし、このコンサートが成立するには、コレギウム・ムジクム *Collegium musicum* (※6) や大演奏会 *Großes Konzert* という、いわばその胚芽ともいえる前史が存在した。大演奏会のオーケストラは都市楽師 *Stadtppfeifer*、都市楽師補 *Kunstgeiger*、組織に所属していない職業音楽家、ライプツィヒ大学の学生、その他のディレクタントから構成されていた。大演奏会は1756年、プロイセンのザクセン侵攻 (七年戦争) によって途絶えたが、1763年にヒラーの指揮のもとで再開し、後のゲヴァントハウスコンサートに向かって発展することとなった。ヒラーのもとでのオー

-
- 6 マーリンク、クリストフ・ヘルムート『オーケストラの社会史』(大崎滋生訳)、音楽之友社 1990年、45ページでは *Collegium musicum* は「学生・市民合奏団」と訳されている。原著はマーリンクの教授資格論文で、その膨大さゆえに未だに出版されていない。大崎による序文には、「本書は、ドイツ留学中にマーリンク博士の教授資格論文を通読してノートを取った大崎が、その内容を大幅に縮小し、組み替え、かつその後の研究成果を踏まえて加筆し、また日本人の関心に照らして必要な補足を行なって、日本語による一般向けの読み物としても出版できる形に整えたものである」とある。

ケストラは編成が近代のオーケストラの先駆けをなすもので、全体として熟達した堂々たる管弦楽団の様相を見せていた(※7)という。

3. ヘルテル社からのブラームスの作品の出版(※8)

3.1 メンターとしてのロベルト・シューマン

まだ名もないブラームスが、なぜ当時でも150年の歴史がある老舗の大出版社ヘルテル社と取引ができたのか、それにはシューマンが大きな役割を演じた。シューマンは若いすぐれた音楽家を見出すことに大きな喜びを感じていた。その気持は批評活動に現れている。1831年にライプツィヒの音楽新聞に寄稿した「作品二」*Ein Werk II.*(※9)という論文で、「諸君、脱帽したまえ、天才だ!」と書き、当時ドイツではほとんど知られていなかったショパン Frédéric Chopin (1810-1849)を紹介した。こうして、ショパンの名はドイツ国内に広く知られるようになったのだが、ショパンは「自分の作品がこのように文学的に解釈されることを好まなかった」という。「音楽のみに全てを語らせようと、文字通り作品に心血をそそぎ、ギリシャ彫刻のように己の作品を磨いていったショパン」(※10)と若林は続けている。

1834年4月にシューマンは仲間とともに音楽雑誌『新音楽時報』*Neue Zeitschrift für Musik*を創刊した。彼は10年後の1844年に編集長としての職を辞し、かわって新ドイツ楽派の支持者フランツ・ブレンデル Franz Brendel (1811-1868)が編集を担当することになる。『新音楽時報』の編集者としての活動、数が多い自作品の出版、合唱協会の創設、デュッセルドルフ市の音楽監督、「バッハ全集」刊行のための「バッハ協会」創設への尽力といった仕事を通して、専門についての深い知識を持ち、社会的な活動も行うシューマンの音楽界の権威としての評判は

7 Dörffel, Alfred: *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*. Leipzig 1884, Nachdruck: Dresden 2013, S. 9-10.

8 本来、「出版」に至るまでには、「受入れ」の他に「試演」「校正」などさまざまなことが含まれるが、本稿では便宜上、「受入れ」と「出版」を同じ意味で使用している。

9 ショパンの《『ドン・ジョヴァンニ』の「お手をどうぞ」による変奏曲 変口長調》、*Variations sur 'La ci darem la mano' du 'Don Juan' op. 2*を指す。

10 若林健吉『シューマン——愛と苦悩の生涯』、新時代社 1971年(新装版2003年)、73-74ページ。

確かだった。自作品の出版については、シューマンは1837年、《謝肉祭》作品9の出版以来、ヘルテル社と密接な関係をもち、ヘルテル社の高い専門性と印刷の質の良さを評価していた(※11)。1841年から54年までに21のシューマンの作品がヘルテル社から出版された。それゆえ、彼のことは出版社でも大きな影響力を持った。

ブラームスは1853年10月1日、自作の、後に作品1となるハ長調のピアノ・ソナタ、作品2となる嬰へ短調のピアノ・ソナタ、作品3となるリット集そして作品4となるスケルツォを携えて、シューマン家を訪問した。ブラームスの演奏を聴いたシューマンはすぐに作曲家としてのブラームスの優れた才能を認めた。シューマンはおよそ10年前に辞した『新音楽時報』にブラームスについての論文「新しい道」を載せ、将来、シンフォニー他多くの楽曲を創ることを預言(※12)した。ブラームスの存在をドイツ語圏中に知らせたこの論文は、シューマンによるブラームス売込みの最初の戦略であった。ヘルテル社もこの論文は読んでいるはずである。音楽評論家吉田秀和によると、「かつて彼がショパンをはじめで紹介した時より、さらに大きな波紋を、ドイツ楽壇にひきおこした」(※13)という。こうしてブラームスはシューマンの「秘蔵っ子」Schützling(※14)となった。以下、本段落終わりまで、シュミッツの先行研究を参考にしながら、シューマンのヘルテル社へのブラームス売込みのプロセスを追っていき(※15)。シューマンがヘ

11 Schmitz: a. a. O., S. 92.

12 1853年10月28日付『新音楽時報』にシューマンは「新しい道 Neue Bahnen」と題し次のように始まる論文を載せた：「彼は来た。美の女神と英雄に見守られて、若き血が、ゆりかごに眠っている。その名はヨハネス・ブラームス。ハンブルク出身である。同地にて暗闇の静けさのなかで創作を行っていたのだが、ひとりの優秀な教師から、作曲という芸術の最難関を習った。最近、ある高名な音楽家が筆者に彼を紹介したのだが、外見からしてこれこそ天才であるという印をすべて彼はまもっていた。ピアノに向かい、彼は素晴らしい世界への幕を開けた。我々は、だんだんと魔法の領域へと引きずり込まれた。[……]」、「美の女神、英雄、天才」というあたかも神からの言葉であるような表現をシューマンが使っているので「預言」とした。Simon, Heinrich (Hg.): *Rob. Schumann Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 3. Band. Leipzig 1888, S. 176.

13 吉田秀和『音楽と音楽家 シューマン著』、岩波書店1958年、213ページ。

14 Schmitz: a. a. O., S. 92.

15 Ebd., S. 94ff.

ルテル社に白羽の矢を立てたのは、「愛弟子ブラームス」が最初の作品を第一級の出版社から出版したとなれば公の関心が必ず集まり、彼とその作品は高い評価を得るはずだという思惑からである。シューマンはブラームスをヘルテル社に売り込むに当たって段階的で戦略的な交渉を行った。その際、若いブラームスがどんな作品をまず出版すべきかということまで考えていた。シューマンはまず、こういう青年がいるというだけで名を伏せたままの秘密めいた報せをヘルテル社に送り、次の段階でブラームスの名とともに彼が出版を検討している楽曲を含めた情報を伝えた。そして三度目に、希望報酬額とともに具体的な作品名を伝え、作品の売れ行きが良い場合の追加支払いの条件も加えた。ヘルテル社は大きな興味を示し、折り返しシューマンにブラームスの作品を引き受けたいという前向きの返事をした。「ブラームス氏に作品の送付を促して下さいますか、彼の演奏も聴いてみたい」(※16)とも付け加えた。ヘルテル社はピアニストとしてのブラームスにも関心を持っている。そこでシューマンはブラームスに、ライブツィヒに赴いてみずから作品の演奏をした方が良いという助言をした。ブラームスの熟達したピアノ演奏がその楽曲を正しく伝え、これが良い楽曲、売れる楽曲であるということをヘルテル社に印象づけ、高い報酬の要求に対して役立つことがシューマンには分かっていたのである。

こうした下地があって、1853年11月8日、ブラームスはピアノ・ソナタ2曲、スケルツォそしてリート集の手稿譜を同封して初めてヘルテル社に自分で手紙を送ったが、ライブツィヒ行きに対しては余り気が進まなかった。ヨアヒム Joseph Joachim (1831-1907) の説得の手紙に対して、「私はあの巨大な帳場がこわい」(JBBV9) と返信に書いている位である。晩年のあのひげに埋もれた貫禄のあるブラームスからは想像できない若き日の彼の姿である。シューマンとヨアヒムに促されてやっとブラームスのライブツィヒ訪問が実現した。そして、ブラームスはヘルテル家で演奏し (JBBV15)、そこで多くの音楽家と知り合うこととなった (JBBV18)。ヘルテル社は、提示された作品すべてを一度に出版するのではなく、聴衆の反応を見ながら、まずピアノ・ソナタをひとつ、スケルツォそしてリート集を出していくという方法を提案した (JBBXIV2-4)。報酬については、

16 Schmitz: a. a. O., S. 94f. シューマン／ヘルテル書簡については同書、94ページ注79参照。

「聴衆の関心をどれ位引けるかということで報酬が決まるが、それがまだ分からないので、ブラームスの作品を柔軟に扱う」(JBBXIV3)と述べ、シューマンの提示した新人の割には高額な報酬額を受け入れた。しかし、ヘルテル社は営業上受け入れがたいとして追加支払いには応じなかった。

こうして《ピアノ・ソナタ第1番ハ長調》作品1がいわゆる「栄光の作品1」(※17)としてヘルテル社から出版された。作曲家にとってどの作品を「作品1」として発表するかは、自分の進む道を示すうえで重要なことだった。「これぞブラームス!」ということをアピールする自信作でなければならないのである。《ピアノ・ソナタ第2番嬰ヘ短調》作品2、《6つの歌》作品3、《スケルツォ変ホ短調》作品4が続けてヘルテル社から出版された。

3.2 《ピアノ協奏曲第1番ニ短調》作品15

このピアノ協奏曲のライプツィヒ初演は、1859年1月27日、ゲヴァントハウス第14回定期演奏会において行われた。演奏の最後に、3人位の聴衆がゆっくりと入り混じるように拍手をしようとしたところ、いろいろなところで、はっきりとシーシーと言って、そのような行為を制止する者がいた。拍手制止の理由ははっきり分らない。ブラームスにも予想外の出来事だったであろう。ブラームスは初演翌日の1月28日、ヨアヒムに、「1回目のリハーサルでは楽団員も聴衆も無反応だった。2回目には聴衆はいなかったし、楽団員は無表情だった」(JBBV228)と報告している。このことから、この協奏曲が余りにもライプツィヒの聴衆に違和感を与えたのか、あるいは、ゲヴァントハウス側に何らかの理由で悪意があったということも考えられる。ブラームスは同じ手紙で、「この失敗はどうってことない」(JBBV228)と前向きな姿勢をもとっている。作品15に関しては、ピアノ作品、しかもピアノ協奏曲であるゆえにヘルテル社の関心の対象となったが、初演の失敗とその後の否定的な批評という理由で受け入れられなかった。

ブラームスの作品15に先行するピアノ協奏曲にはベートーヴェンの《ピアノ

-
- 17 作品1をピアノ・ソナタで飾ることは、作曲家としての修業明けを意味していた。これから続く作品の冒頭を飾る記念碑的作品として「栄光の」という言葉が使われる。ちなみにベートーヴェンの作品1は《ピアノ三重奏曲第1番》の第1曲、シューベルトの作品1は歌曲《魔王》である。

協奏曲第5番変ホ長調 皇帝》作品73 (1809年作曲)、フランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886) の《ピアノ協奏曲第1番変ホ長調》(1857年作曲)、シューマンの《ピアノ協奏曲イ短調》作品54 (1845年作曲) がある。これらのピアノ協奏曲では、大音量のオーケストラとヴィルトゥオーゾによる華麗なピアノとの競演が曲の冒頭から繰り広げられ、聴衆は初めから曲に惹きつけられる。この競演を可能にしたのは19世紀におけるピアノの発達である。1835年にドイツではバイエルのニュルンベルク・フェルト間に鉄道が開通し、それによって鉄鋼業や造船業などの重工業が発展した。そこで使われた鉄こそがピアノに鉄のフレームを可能にし、明快でくっきりとした音質と、輝かしいばかりの色彩感、そして力強い大音量をもたらしたのである。このようにピアノが飛躍的な発達を遂げてからは、演奏技術の進歩とともに、ピアノが自立性を獲得し、大音量のオーケストラと互角にわたりあえるようになった。オーケストラもまた、編成規模の拡大と楽器の種類の増加によって色彩効果と音響効果をどんどん高めていった。

ブラームスのこのピアノ協奏曲は冒頭からピアノとオーケストラが張り合うような協奏曲ではない。その冒頭の長いトゥッティでは、まず、オーケストラが二音を響かせ、冒頭主題が第一ヴァイオリンとチェロによって奏される。その後、フレーズとして完結しない経過的な性格の旋律が2つ現れ、しばらくして冒頭主題が回帰する。そして、管楽器と弦楽器がピアノの入りの伏線となる動機を示したあと、ようやくピアノが静かに登場する。この冒頭トゥッティを見る限り、聴衆を惹きつける工夫はなされていないかのように見える。しかし、ブラームスは、ピアノがオーケストラのなかの1つの楽器であるかのような、オーケストラに溶け込んだ音楽を聴かせようとしているのである。この第一楽章に対して最終楽章の二短調で始まるロンドは、ピアノによる活力あふれる主要主題で始まり、最後のカデンツァが二長調で曲を結ぶなど軽快な曲となっている。この曲の作り方がゲヴァントハウスでの初演の失敗につながった可能性は否定できない。というのは、聴衆はヴィルトゥオーゾによる華麗な曲の展開を期待したであろうから。ゼルマー・バッゲ Selmar Bagge (1823-1896) がAMZに書いているように、「ブラームスの音楽は広く踏みならされた道を行っただけではなく、十分に自立した精神の果実として現れた。」(※18)シューマンの預言通り、ブラームスは「新し

い道」を行ったのである。

ピアノの発達とともに超絶技巧のピアノ曲を華麗なテクニックで披露するヴィルトゥオーゾピアニストが現れた。その音楽を聴くため、そしてそのパフォーマンスを見るために、聴衆は演奏会場に足を運んだ。18世紀初頭にはヴィルトゥオーゾは「理論に通じた音楽家」の意味で使われていたが、18世紀半ば以後は「独奏者」を指すようになる(※19)。また19世紀に入ると自分の技術を見せびらかすだけのテクニシャンという否定的な意味でよく用いられた。「作曲者の精神に忠実な真のヴィルトゥオーゾ」対「自分の技術を見せびらかすだけの単なるヴィルトゥオーゾ」という対立的なものの言い方がされるようになるのは19世紀になってからである。先にあげたベートーヴェンやリストやシューマンのピアノ協奏曲を弾くピアニストは「真のヴィルトゥオーゾ」であろう。しかし、表面的な技巧をひけらかすヴィルトゥオーゾピアニストも出現した。ヴィルトゥオーゾの代表格であるリストも1839年から47年まで「華麗な演奏スタイル」を売り物にしヨーロッパ中を駆けめぐるっていたが、1848年にピアニストとしての活動をやめヴァイマルの宮廷楽長になった。

シューマンは1839年1月4日発行の『新音楽時報』に「ピアノ協奏曲」(※20)と題する論文を載せ、ヴィルトゥオーゾについても言及している。シューマンは、ピアノとオーケストラがより良く結び付いた、全体に統一のとれたピアノ協奏曲を待ち望んでいた。シューマンは同時代人であるメンデルスゾーンの最も新しいピアノ協奏曲、《ピアノ協奏曲第2番ニ短調》作品40(1837年成立)について、「さすがの名人たちも彼らのとてつもない熟練を示すのに骨を折るだろう。[……]新しく輝きに満ちたパッセージを勇氣を持って弾くことによって、技術の巧みさを示す機会は協奏曲で排除されるべきではない。だが音楽はすべてにまさり、常に最も豊かに音楽を与える者に我々の最大級の称賛が当然与えられるべきである」(※21)と述べている。このように、シューマンは聴衆の前で自らの腕前を披露

19 以下、「ヴィルトゥオーゾ」の用語法についてはErich Reimer: *Art. Virtuose*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden 1972. を参照した。

20 *Neue Zeitschrift für Musik*, 10. Band. Nr. 2. Den 4. Januar 1839. “Das Clavier=Concert”. *Musik und Musiker* に収められた原題は「Konzerte für Pianoforte. Klavierkonzert von I. Moscheles. Werk 93. Klavierkonzert von F. Mendelssohn=Bartholdy. Werk 40.」である。

21 Simon, Heinrich (Hg.): a. a. O., 2. Band. S. 178.

するヴィルトゥオーゾを認めているが、腕前を披露するだけでは聴衆の心からの称賛は得られないだろうと言っているのである。

作品15のその後だが、作品15は1873年12月、初演の失敗から14年後、ゲヴァントハウスでクララ・シューマン Clara Schumann (1819-1896) のピアノにより演奏された。クララはブラームスに「ライブツィヒでは大変にうまくいった」(※22)と報告した。このころブラームスはウィーン楽友協会の音楽監督という大変栄誉あるポストについており、社会的な地位が高まっていた。翌1874年1月29日から2月5日までゲヴァントハウスのコンサート運営部門の招きで、「オーケストラ年金基金」主催の慈善コンサートの指揮者として、ブラームスはライブツィヒにおいて1週間にわたる凱旋公演を行った。かつて自らにあまり好意的でなかった町で雪辱を果たしたといえよう。そして作品15は1878年1月1日のゲヴァントハウス新春コンサートでブラームスのピアノにより演奏された。カルベックは、「19年前にゲヴァントハウスでの初演で若いころの作品が初めて失敗という結果を被ったが、実際、ブラームスはまぎれもなく自ら名誉を回復したのだった」(※23)と書いている。

作品15に関しては前述の理由の他に、ピアノ協奏曲が大きな作品であるため出版社にとって課題が大きすぎる (JBBXIV37) という理由もあったであろう。ヘルテル社は大き目の作品の場合、受け入れをためらうことで悪名高かったが、逆に小さ目の曲に対しては想定されるより大きい売上げと、より安い生産コストのために強い関心を示した(※24)のである。作品15はスイスに本拠を置くリーター＝ビーダーマン社 (以下、リーター社と略す) がヘルテル社と同額の報酬で引き受けた。

3.3 《女声合唱のための4つの歌、ハーブとホルンの伴奏付》作品17

ブラームスはこの合唱曲の伴奏楽器として2本のナチュラルホルンとハーブを

22 Litzmann, Berthold (Hg.): *Clara Schumann Johannes Brahms Briefe aus den Jahren 1853-1896*, Im Auftrag von Marie Schumann. 2. Band. 1872-1896. Leipzig 1927, S. 32.

23 Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*. III 1874-1885, Berlin 1912, Tutzing 1976, S. 182.

24 Schmitz: a. a. O., S. 118.

指定したが、ヘルテル社は、「1台のピアノが手に入る場合を100とすると、2台のホルンが手に入る場合は1あるかないか位の割合であると思わざるを得ません」(JBBXIV52-53)と言って、ホルンとハーブを削り、代わりにピアノにしてくれれば出版を引き受けるとした。ブラームスは楽譜のハーブの譜表にパート名として「Harfe (Piano)」と書き、そこに小さな音符でホルンのパートも書き入れ、練習ではホルンとハーブの代わりにピアノを用いても良いとしていた。しかし、ヘルテル社はホルンとハーブを削ってピアノによる伴奏にするということを譲らず、両者は折り合わなかった。

ヘルテル社のピアノへのこだわりによって生じたこの受入れ拒否は、ピアノがこのころ家庭音楽の中心となる楽器としていかに普及していたかを物語っている。その普及についてはいろいろな側面から検討することができるが、ここではベートーヴェンとブラームスの楽曲のピアノ四手用編曲(連弾用編曲)を例にとって考えてみたい。ベートーヴェンについては、ホフマイスター Adolph Hofmeister による『音楽文献案内』*Handbuch der musikalischen Literatur* の1852年から59年の版を参照した。このカタログは毎年刊行された新譜を楽器編成によって区分し、まとめたものである。これによるとベートーヴェンの多くの楽曲、たとえば、ピアノソナタや交響曲、そして室内楽曲がピアノ四手用に編曲され市場に出ていることが分かる。ブラームスの楽曲についてはマッコークルの作品目録(※25)によると、ピアノ・ソナタ、交響曲など、この《4つの歌》作品17を含むあらゆる楽曲のピアノ四手用編曲が出版されている(※26)。楽譜の印刷形態は売れ行きに関係する。総譜やパート譜は必要とされる場面は限られている。そこで作品の普及に一役買ったのが、ピアノ用の編曲楽譜である。とくに管弦楽作品をピアノ独奏用とすると音が多くなり難易度が上がってしまうため、ピアノ四手連弾用の編曲が19世紀にはたいへん好まれた。作品17については、ピアノの普及に触れずしてヘルテル社の主張を正当化するのは困難である。

ヘルテル社の書簡には女声合唱については何も書かれておらず、女声合唱曲であることがヘルテル社の拒絶に影響を及ぼしたわけではない。しかし、19世紀

25 McCorkle, Margit L.: *Brahms Werkverzeichnis*. München 1984.

26 ブラームスの楽曲のピアノ四手用編曲は作曲者自身が行う場合と第三者が行う場合がある。この編曲の出版日と出版社は必ずしも原作品と同じとは限らない。

の新しい潮流である女声合唱団の登場については簡単に記しておきたい。1859年から1863年までブラームスが指導したハンプルク女声合唱団の成立についてドリンカーの著書(※27)を参考にしながらみていこう。ハンプルクでブラームスは彼のピアノの弟子である、中産階級に属するフリードヒェン・ヴァーグナー Friedchen Wagner (1831-1917) の家にしばしば招待された。彼女は自分とふたりの妹のために民謡を3声に編曲してくれるようブラームスに依頼した。ブラームスは喜んでこれを受け入れ、集まりのたびに新しい音楽を持ってくることを約束し、グループを大きくすることを提案した。これがハンプルク女声合唱団の始まりである。ハンプルク女声合唱団の合唱曲は当初、民謡をアレンジしたものだった。ブラームスの友人のユリウス・オットー・グリム Julius Otto Grimm (1827-1903) が、1858年6月、夏の休暇にブラームスをゲッティンゲンに招いたとき、ブラームスはグリムのよく音楽的に訓練された90人から成る女声合唱団の歌を聴いた。そのときブラームスは女声合唱の潜在能力に気づき、女声のためのオリジナル曲を作る着想を得たのだった。

作曲家たちは、女性をセイレンや魔女、ローレライなどとして、古代の創造力を持たない魔物のように描く主題を選ぶことが多かった(※28)。この傾向に対して、ブラームスがハンプルク女声合唱団のために書いた作品17を含む5つの女声合唱曲は、宗教曲を3つ含み、ブラームスの古典対位法研究に基づいた成果であった(※29)。

作品17は女声合唱とホルンの組合せという非常に珍しい編成の合唱曲である。ナチュラルホルンは管の種類も決まっており、開放で出る自然倍音以外はベルに手を入れ、唇でコントロールして音を出すため、奏法が難しく、音色もピッチも不安定であった。ブラームスはこの歌曲集でナチュラルホルンの種類を各曲ごとに指定し、均質な音が出ないことをむしろ音楽に生かそうとした。その第1曲では教会旋法の音列が使われ、ホルンやハーブの使用とともに古い時代を想起させるのに役立っている。ブラームスにはこうした芸術的要求だけでなく、新しい潮流である女声合唱と古い起源のホルンの組合せは売れるのではないかという商業

27 Drinker: op. cit., p. 9ff.

28 Drinker, Sophie: *Music & Women*. New York 1995, p. 257.

29 西原稔『ブラームス』、音楽之友社 2006年、53ページ。

的思惑もあったかもしれない。

19世紀後半、女声合唱団は公の場で演奏することは認められていなかった。しかし、クララ・シューマンが1861年1月15日、ハンブルクの大ヴェルマー・ホール Großer Wörmerscher Saal でコンサートを開いた(※30)ときに作品17の全4曲が公の場で初演された。ハンブルク女声合唱団の活動と作品17を含むブラームスのこれらの合唱曲は、女声合唱の社会的地位を高めるのに役立ったといえよう。

作品17の出版の経緯は、ピアノ伴奏で出版したいという自社の方針を曲げてまでもブラームスの作品を受け入れることはしなかったという点で、この時点でのブラームスとヘルテル社の関係をよく表している。次項では両者の関係が逆転していくこととなる。作品17はN. ジムロック社がヘルテル社と同額の報酬で引き受けた。

3.4 《2つのモテット》作品29、《宗教歌曲》作品30

あなたはウィーンへ移住してから我々とは疎遠になりました。たとえウィーンにいても、個人的にも音楽的にもあなたが我々から離れていないのだということを我々は望みます。(JBBXIV81)

これは1863年12月10日付ヘルテル社からブラームスへの手紙の冒頭である。この手紙は、それまでの両者の関係が変化したことを示している。というのも、この手紙のなかでヘルテル社がブラームスに出版作品を依頼しているからだ。それまでのブラームスにとって、ヘルテル社はブラームスの方から自作の出版を依頼する存在であった。しかも、ヘルテル社からの出版のいくつかはシューマン夫妻の力を借りつつ行ったものである。

ブラームスとヘルテル社の関係の変化の背景には、ブラームスの名声の高まりがあったことは容易に推測できよう。ヘルテル社が出版依頼の手紙を寄こすまでの間に、ブラームスはウィーンで音楽活動を開始していた。彼は自分でピアノを担当し、ヘルメスベルガー四重奏団と自作の《ピアノ四重奏曲》作品25を共演し

30 McCorkle: a. a. O., S. 60.

て成功をおさめ、ウィーンの公衆の前に作曲家兼ピアニストとして現れたのだった(※31)。また、この手紙が届く年の5月にはウィーンのジングアカデミーの指揮者就任へのオファーを受けとり、約半年後の11月には就任後初めてのコンサートを開き、大きな成功を収めた。こうしたブラームスの活躍を受けて、それまで作曲家側の依頼に高飛車にしか応ぜず、また前年7月末以来連絡のなかった出版社が態度を変えたのも無理はない。冒頭の手紙は、ヘルテル社の態度が変わったことを示す歴史的な手紙である。

この依頼に対してブラームスは、ヘルテル社がピアノ作品を期待していることは分かっていたが、作品29と作品30の宗教曲を提示した。その際、「もし2作品の宗教的な表題が、友好的に受取って下さることを妨げるとするのであれば、私は次のことを付け加えたいと思います。これらの作品はとても好まれる性格を持っているし、歌うのに難しくない、長くない、そして9度音程で絶えず進む二重カノンという芸術的な形式において興味深い曲(※32)であるということです」(JBB XIV88)と申し添えた。ブラームスは1855年ごろから古典対位法の研究を始め、前述のハンブルク女声合唱団のための合唱曲などにその成果を表し始めた。作品29と30もその成果の現れた作品である。ブラームスは現在の自分の本領を発揮できる作品を提示したのである。

ヘルテル社は1864年2月16日、「会社は今、繁忙期ですがあなたの作品を優先します。今回の出版は前奏曲としていただけませんか。なぜなら、我々はさらにあなたから大きい曲であろうと小さい曲であろうといただきたいのですから。できれば《ヘンデル変奏曲》のようなピアノ作品をいただきたい、あるいは今日まさにお受けしたような曲をいただきたいのです」(JBB XIV89-90)としてすぐにこれら2作品を受け入れる旨の返事をした。《ヘンデルの主題による変奏曲》作品24のようなピアノ曲をいただきたいとも付け加え、はっきりと自社の希望も述べている。

こうしてブラームスとヘルテル社との関係は修復されたかに見えたが、関係の修復はそう簡単ではなかった。次項で扱う《弦楽六重奏曲第2番》作品36が両者の決定的な関係破綻の直接の原因となる。

31 ガイリinger、カール『ブラームス——生涯と芸術』、(山根銀二訳)、芸術現代社1997年、93ページ。

32 《宗教歌曲》作品30を指している。

3.5 《弦楽六重奏曲第2番ト長調》作品36

ブラームスは、1865年9月16日、ヘルテル社に《弦楽六重奏曲第2番ト長調》作品36（以下、《六重奏曲第2番》と略す）を提示した。同社はいったんこの作品を引き受けるという返事をした。ところが、同年9月29日の手紙で、同社はこの決定をくつがえした。ブラームスにとっては面目を失う出来事だった。これがブラームスとヘルテル社との破綻の原因となった。

《六重奏曲第2番》がヘルテル社に提示されるまでの経緯をみてみよう。まず、ブラームスは1865年7月22日、リーター社への手紙で、《六重奏曲第2番》の試演を行うことを伝えた（JBBXIV115）。この手紙では、積極的にリーター社に売り込もうとはしていない。リーター社からどのような返事があったのかは不明である。

次に、1865年9月6日、《六重奏曲第2番》をP. J. ジムロック Peter Joseph Simrock (1792-1868)（以下、ジムロックと略す）（※33）に提示した。ブラームスは先行する《弦楽六重奏曲第1番》作品18を、1861年7月、《ヴァイオリンのための六重奏曲作品18》（JBBIX31）として、ブラームス自身によるピアノ四手用編曲とともにジムロックに提示し、受け入れられている。《六重奏曲第2番》は特に「ヴァイオリンのための」とは断っておらず、「新しい六重奏曲 ein neues Sextett」（JBBIX45）として提示し、総譜とパート譜と四手用編曲を付けることを頼んでいる。ジムロックからの返信は残っていないが、ブラームスからジムロック宛の手紙（※34）からは、ジムロックが《六重奏曲第2番》を演奏が難しいという理由で受入れなかったことが分かる。

あなたが新しい六重奏を引き受けないとおっしゃるのは、私にはかなり意外で、それどころか手痛いものに感じました。最初の六重奏はとても良く演奏されたのだし、それより難しいものは送らないとあなたは思うことができたはずです。（JBBIX46）

33 P. J. ジムロックはジムロック社の2代目の社主。社名は初代の名を冠して N. ジムロック社である。

34 この手紙は1865年10月2日付である。ヘルテル社に提示する9月16日の前にジムロックからブラームス宛に断りの手紙が来たのである。

ジムロックに断られたため、ブラームスは1865年9月16日、作品36をヘルテル社に提示した。

私の新しい《弦楽六重奏曲》を受け入れていただけるかどうかお聞きしたいのです。ト長調の《六重奏曲》で、あなたがおそらくご存知の前の六重奏曲と同様に、6つの楽器用でも四手用のピアノ編曲でも、明るくて弾きやすい曲です。あなたがこの作品を受け取って下さるなら私はうれしく思い、作品はすべて完成してすぐに印刷に回せるようになっていると申し上げます。私は冬までに少なくともパート譜と四手用編曲が印刷されているのを見たいと思います。(JBBXIV116-117)

ヘルテル社に対してパート譜と四手用編曲の印刷をここでは頼んでいる。ヘルテル社は1865年9月18日の手紙で作品36を受領することと自筆譜を送って欲しいことを伝えた。(JBBXIV118-119) ブラームスは1865年9月22日の手紙でヘルテル社に作品36の自筆譜送付を伝え、総譜出版の依頼もしている。

あなたのお便りに感謝をこめて《六重奏曲》を発送します。[……]以前の《六重奏曲》[作品18]については、ジムロック氏は私が望んではいなかったのですが、すぐに総譜を出版しました。今度の作品についても総譜を出版したいと思います。(JBB XIV119-120)

弦楽六重奏曲では指揮者はいないと思われる。総譜を買うのは聴衆であろう。パート譜だけでなく総譜を出版するということは、総譜を見ながら演奏を聴く聴衆、総譜で曲の研究をする聴衆がいることを表している。作品として後世に残すという目的もあったであろう。

しかし、こうした出版へのやり取りが続いていたのだが、ヘルテル社は1865年9月29日の手紙で、作品36を受領するという決定を取消した。

はっきりと示された第3者の影響があり、2番目の《六重奏曲》に対する受諾の取り消しをお願いします。この依頼は外部の判断により作曲家に向けられ

ています。というのは、本来の音楽的判断をする権限は彼ら自身にはないからです。もっとも、外面的には本来の音楽的判断をせねばならないと彼らは分かっています。しかし、彼らはおそかれ早かれ、当該作品ではなく別の作品によって本当に喜ぶことを望んでいます。(JBB XIV120)

この文面の「彼ら」というのはヘルテル社の幹部と思われる。「彼ら」は出版にふさわしいかどうか音楽面からの判断はできないので、外部にその判断を頼んだのである。外部の判断は出版は見合せた方がいいということであったと思われる。具体的に外部の者の名前をあげておらず、外部の者が何を理由に取消しの判断をしたのかを示していないこの通知は商業書簡として不完全である。もし、ブラームスが他の出版社に《六重奏曲第2番》はヘルテル社が受けることになったとすでに伝えていたとしたら、ブラームスは恥かしい思いをしたはずである。ヘルテル社から手紙とともに手稿譜が返されたが、その手紙にブラームスは返事をしなかった。以後、ヘルテル社には作品を渡していない。《六重奏曲第2番》はN. ジムロック社がヘルテル社と同額の報酬で引き受けた。

この取消しの手紙について補足しておかなければならないことは、この手紙の文面はブラームスが受け取った手紙の文面とは異なることである。ヘルテル社はブラームスに出した手紙の要点をおおざっぱに書き換えて社史に載せた。ブラームス書簡集(※35)の編者ヴィルヘルム・アルトマン Wilhelm Altmann (1862-1951)は社史に載った手紙を書簡集に借用した。それが上述の手紙である。ヘルテル社によって書き換えられた経緯と「外部の者」が誰なのかについて、シュミッツは前述の著書で詳しく検討している(※36)。かなり長い説明になるため、その中からここではヘルテル社と「外部の者」がどう結びついていたのかについてのみあげておこう。シュミッツはプラハの作曲家カール・シェボル Karel Schebor (1843-1903)の例をあげている(※37)。シェボルがヘルテル社に出版のために送った交響曲をヘルテル社は当時のゲヴァントハウスの指揮者カール・ライネケ Carl Reinecke (1824-1910)に送り、上演の見込みがあるかを尋ねた。ライネケ

35 この書簡集は1920年出版。JBBXIVに該当する。

36 Schmitz: a. a. O., S. 131-147.

37 Schmitz: a. a. O., S. 141f.

の返事は「この作品はゲヴァントハウスでは上演しません」だった。ゲヴァントハウスの指揮者がヘルテル社の助言者としての役割を持っていたのである。これは18世紀中頃、ヒラーによって作られた伝統だった(※38)。ライブツィヒでは上演も出版もゲヴァントハウスの判断次第なのである。

この伝統に関連して、「外部の者」の判断の理由をゲヴァントハウス側の方針ということから考えてみたい。出版社の目的が自社の利益を追求することに対して、ゲヴァントハウスの目的は演奏会を「音楽によって人間を形成・陶冶する」(※39)場としてとらえていた。デルフェル Alfred Dörffel (1821-1905) は、「ゲヴァントハウスの指揮者は、調和のとれた全体的印象をいずれの夜の演奏会にも与えるために、真に芸術的な観点を認識し得るような作品の選択と順序の決定に努めた。真に芸術的な観点とは聴衆の音楽を理解する感覚を高めることを目的としている」(※40)と述べている。ゲヴァントハウスは古典の価値を正しく判断できる聴衆を形成しようとしていた(※41)。したがって、ゲヴァントハウスの演奏曲目は保守的、古典的な傾向を持っていた(※42)。ブラームスや前述のシェボルは当時とすれば新進の作曲家であり、歴史的な評価が定まっておらず、音楽の傾向は別として古典的作曲家とはいえない。「外部の者」はこのことを理由にブラームスの《六重奏曲第2番》の上演と出版に反対したのかもしれない。

1865年の関係破綻から8年後の1873年2月26日、ヘルテル社から楽友協会音楽監督の地位にあるブラームス宛に次のような関係修復を願う手紙が届いた。

シューマン夫人を通して一度あなたに申しましたが、あなたの作品を再び我が社が出版できればどんなに嬉しいことでしょうか。我々はずいぶん前にあなたの六重奏曲を出版しなかったことによってあなたのご好意を失いました。残念ながら我々はある意見によって決定させられました。その意見というのは、この経緯がなければ非常に有能な音楽家によってなされ、あなたを

38 Ebd., S. 141.

39 吉成順『〈クラシック〉と〈ポピュラー〉——公開演奏会と近代音楽文化の成立』、アルテスパブリッシング 2014年、97ページ。

40 Dörffel: a. a. O., S. 143.

41 吉成前掲書、97ページ。

42 この問題については、吉成前掲書63ページ以下に詳しい。

最もあたたかく讃美する人のひとりとして我々が知っていただけになおさら
一層確固としたものと思えたのです。(JBB XIV216)

ブラームス書簡集の編者アルトマンはこの手紙への注釈で、「有能な音楽家」「あなたを最もあたたかく讃美する人」という表現から、外部の助言者を当時のゲヴェントハウスの指揮者ライネケであると推定している。関係破綻からヘルテル社がこの手紙を出すまでの間、ブラームスの作品37から59までの作品群がリーター社やジムロック社から出版されている。そのため、1873年5月8日、ブラームスは「出版に値する曲はほとんどなく、今までの出版者との友好的な関係からして、出版のお約束はできません」(JBBXIV219-220)とヘルテル社の申し出を断っている。

4. ブラームスとヘルテル社のその後

4.1 ヘルテル社による批評版全集(※43)の企画

1875年8月にヘルマン・ヘルテル Hermann Härtel (1803-1875) が死去し、ヘルマンの姉の息子であるオスカー・フォン・ハーゼ Oskar von Hase (1846-1921) が会社を引き継いだ。フォン・ハーゼは、手稿譜や保存用献本やスケッチといった一次文献に依拠した批評版全集を企画した(※44)。フォン・ハーゼはバッハ協会、ヘンデル協会、高名な音楽学者に全集の校訂作業を依頼したが、ブラームスもその中に含まれていた。ブラームスは文献学的作業をしばしば楽曲研究ととらえていた。ベートーヴェン、シューベルト、シューマンなどの手稿譜を蔵書として持っていたほどである(※45)。それゆえブラームスは、ヘルテル社の批評版全集の企画に強い関心を持った。ヘルテル社から1876年、まずモーツァルト全集の共同作業者として依頼を受けた。こうして、ブラームスはモーツァルト、ショパン、シューマン、シューベルトの各全集の校訂作業に加わることとなった。こ

43 批評版とは手稿譜に基づく楽譜のできるだけ忠実な再現を指す。

44 Schmitz: a.a.O., S.191.

45 すでに1855年12月、ブラームスはクララに自分の蔵書のなかにベートーヴェンの手稿譜とバッハの自費出版の組曲の最古の版を持っていることを誇らしげに伝えている。

の批評版全集は、その後の楽譜出版の底本にもなり、ベーレンライターの新全集や、後に大文化事業に発展した『ドイツ音楽の記念碑 (略称 DDT)』(1892-1931. 全65巻)の企画に引き継がれた。

4.2 ヘルテル社によるブラームスへのオペラ作曲の誘い

ヘルテル社は1877年、ブラームスとジムロック社との関係に配慮しながらも、ブラームスにオペラかオラトリオを作曲してほしいと要望した(※46)。ヘルテル社の書籍部門から全集が出版された高名な作家フェリックス・ダーン Felix Dahn (1834-1912)の『ハラルドとテアーノ』を候補として示したが、ブラームスは題材と時代設定が自分には合わないと伝え、ヘルテル社によるオペラの企画は実現しなかった。

終わりに

ヘルテル社はブラームスとの関係が破綻したあと、その関係の修復につとめたのだが、二度と彼の作品を出版することができなかった。しかし、批評版全集の企画とオペラ作曲のための台本の提供で関係はある程度修復したといえよう。ヘルテル社との破綻の後、N. ジムロック社が次第にブラームスの主たる出版社になっていく。

N. ジムロック社は最初はボンにあったが、3代目のフリッツ・ジムロック Fritz Simrock (1837-1901)が1870年、会社を新しい帝国の首都ベルリンのフリードリヒ通りに移転させた。N. ジムロック社の社主フリッツはヘルテルとは違ってブラームスと個人的に親しい関係を結び、資産管理を含めたブラームスの秘書的な役割をも担った。しかし、ブラームスはひとつの出版社とだけ取引をするという作曲家ではなかった。ジムロック社との取引の間もスイスのリーター社やライブツィヒの C. F. ベーターズ社から作品を出版している。とりわけ、C. F. ベーターズ社に1863年から経営者として加わったマックス・アブラハム Max Abraham (1831-1900)と親しく交わり、「より多くの発行部数をより安い価格で

46 Schmitz: a.a.O., S.161.

出版する」というアブラハムの販売戦略にブラームスは共感し、フリッツ・ジムロックにもこのモデルを勧めている(※47)。

本稿ではブラームスとヘルテル社の取引関係を検討した結果、ブラームスの作品についてのヘルテル社の出版に関する基準を明らかにすることができた。ヘルテル社が受け入れた作品については、シューマンという音楽界の権威の後押しとブラームスの名声の高まりが効を奏した。ヘルテル社が受け入れなかった作品については、聴衆に受け入れられるような音楽かどうか、家庭音楽として演奏がしやすいかどうか、そしてヘルテル社外部の影響があったかどうかがヘルテル社の判断の基準となった。この基準を導き出すに当たっては、作品15についてはピアノの発達とピアノ協奏曲、作品17についてはピアノの普及と女声合唱、作品36についてはゲヴァントハウス側の演奏会に対する考え方を取り入れた。これらの社会的背景を取り入れたことは書簡を追うシュミッツの研究との大きな差異である。しかし、シュミッツの研究から演奏会組織についての研究の示唆を得たことは大きな成果であった。作曲家と出版社の関係を研究することは、その時代の文化や歴史といった背景を知るという意味で重要であり、非常に興味深い。

(よしだ・れいこ 大阪大学大学院人文学研究科後期博士課程)

47 大崎、1993年、前掲書、167-168ページ。

Musik und Publikation

Johannes Brahms und sein Verlag Breitkopf & Härtel

Reiko YOSHIDA

Die Komponisten veröffentlichten ihre originellen Werke je nach Erwartung des Publikumsgeschmacks. Immer mehr Verlage druckten deren Werke, verbanden Komponisten und Publikum. In die letzte Hälfte des 19. Jahrhunderts drängten sich in Leipzig sogar ganze 34 Verlage, die Musikalien verlegten.

Brahms erster Verlag ist der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel, der dort insgesamt 150 Jahre bestanden hat. Das Verhältnis zwischen dem Neuling Brahms und dem alteingesessenen Verlag verlief nicht günstig. Die *«Klaviersonate Nr. 1»* Op. 1 wurde durch die Protektion Robert Schumanns gedruckt, das *«Klavierkonzert Nr. 1»* Op. 15 allerdings nach dem Fiasko der ersten Aufführung in Gewandhaus und die folgende negative Kritik nicht. Auch *«Vier Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe»* Op. 17 wurde nicht zum Druck aufgenommen. Aus offenkundig merkantilen Gründen wollte der Verlag Brahms dazu bewegen, die ungewöhnliche Harfen- und Hörnerbesetzung zu überdenken und die Besetzung zu Pianoforte zu ändern. Auf sein originäres Instrumentarium wollte Brahms jedoch keinesfalls verzichten. Später wurden *«Zwei Motetten»* Op. 29 und *«Geistliches Lied»* Op. 30 aufgrund des wachsenden Ruhms von Brahms, der in der Zwischenzeit nach Wien übersiedelt war, akzeptiert. Zwar hatte der Verlag auch die Drucklegung des *«Streichsextetts Nr. 2»* Op. 36 einmal versprochen, wollte aber aufgrund eines negativen Urteils des Gewandhausdirektors von einer Annahme nachträglich absehen. Zwischen Brahms und Härtel kam es zum endgültigem Zerwürfnis.

Die betreffende Arbeit thematisiert den Einfluss sozialer Bedingungen für die Entwicklung des Pianokonzertes bei Brahms und die Popularisierung des Pianos in der Hausmusik, den Frauenchor als neue Strömung und das Ziel des Gewandhauses, den Musiksinn der Hörer zu veredeln. In diesem Punkt besteht die große Differenz mit der Arbeit voran von Peter Schmitz *Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*.

Das Verhältnis zwischen dem Komponist Brahms und seinem temporären Leipziger Verlag ist ein sehr interessantes Thema, weil wir darüber mehr über die Kultur und die Geschichte hinter den Musikwerken erfahren können.