



## ベルリオーズ『幻想交響曲』とハンスリック

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2011-11-29 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 兼田, 博 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.24729/00006076">https://doi.org/10.24729/00006076</a>

# ベルリオーズ『幻想交響曲』とハンスリック

兼 田 博

音楽は立像のもらす吐息か あるひは  
絵のもつ深いしじまか すべての言葉がをはるところに  
初めてひびく言葉 僕らの消えてゆくところの方向のうへに  
垂直に立つ時間  
(リルケ『音楽』)<sup>1</sup>

## 1

エクトル・ベルリオーズ (1803–1869) の『幻想交響曲』は 1830 年 12 月、作曲者がわずか 26 才のとき、まだ七月革命の余韻さめやらぬパリで初演された。<sup>2</sup>

音楽史上でこの曲が果たした役割りの大きさはいまさら言うまでもない。そもそも音楽の世界における「変革」の称揚は、ベートーヴェン以後すべての作曲家・批評家に共通していた。シューマンがショパンを発見したときもそうである。E・T・A・ホフマンがベートーヴェンの交響曲第 5 番の構造原理を発見したときからすでにそうであった。<sup>3</sup>天才出現と、かれらの手による時代変革が意識されていた。聴く側も批評する側も「つぎに来るものは何か」という問いの答えを見いだそうと待ちかまえていた。『幻想交響曲』もまた何かを変えねばならないという期待に応えた作品だったのである。この作品は登場の最初から音楽上の革命として意識されてきた。作曲者もその自負をいただいたし、作曲家、指揮者、オーケストラ奏者など音楽の専門家のみならず、一般聴衆ですら一聴してなにか途轍もない新しい音楽芸術が生まれたことを感じたのであった。この交響曲の持つ新奇さは現代でもうまく説明されていない。<sup>4</sup>

ドイツ音楽はドイツ人の創作した曲とドイツ人の考案した理論だけで充足しているようにす

<sup>1</sup> 大山定一：『ドイツ詩抄』、丹波市（養徳社）、1944、p. 187。漢字は新字体で引用。

<sup>2</sup> Macdonald, Hugh: Preface (In: Berlioz, Hector: *Symphonie fantastique*, Edité par Nicholas Temperley, Kassel etc. (Bärenreiter BA 5781) c1971) (= *Symphonie fantastique*), p. VII.

<sup>3</sup> Hoffmann, E. T. A.: [*Beethoven: 5. Sinfonie*] (In: Hoffmann: *Sämtliche Werke in 6 Bänden*, Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag), Bd. 1: *Werke 1794–1813* (2003), pp. 532–552).

<sup>4</sup> 「なぜ突然、これほどの異様なシンフォニーが出現したのか、それが問題である。ベルリオーズのそれまでの創作活動において、その予兆はまったくない」。大崎滋雄：『文化としてのシンフォニー』Ⅱ：19 世紀中頃から世紀末まで、東京（平凡社）、2008、p. 14 参照。革命前後のフランスのコンセール・スピリチュエルという演奏会において大規模な作品が演奏され、フランス音楽の伝統の一部となった経緯については、丹治恆次郎：「フランス・ロマン主義における音楽と言語——ベルリオーズの音楽劇をめぐる——」（西川長夫・松宮秀治・末川 清編：『ロマン主義の比較研究』、東京（有斐閣）、1989 所収）、pp. 50–57 参照。『幻想交響曲』の大規模で特異な管弦楽法の由来の一端である。

ら思われるが、『幻想交響曲』はいわば横から割りこむような格好でドイツ音楽に衝撃を与えたのである。ここであらかじめ論点を示しておく、『幻想交響曲』は「交響曲」という名と形態とともに形式音楽的であり、その内容において描写音楽的である。<sup>5</sup>この両者の対照はのちの用語では絶対音楽と表題音楽のそれに当たるのであるが、この区分はベルリオーズの時代においてまだはっきりと意識されておらず、その後しだいにはっきりした論点として姿を現わすことになった。その議論の中心にいたひとりと見なされたのが音楽評論家エドゥアルト・ハンスリック (1825-1904) である。さまざまな中間的現象が形式音楽と描写音楽のあいだの種々の場所に位置する。現代音楽ではさすがにこの両者が焦眉の対立点として現われることはなくなったが、すくなくともグスタフ・マーラーとリヒャルト・シュトラウスの全盛期、すなわち20世紀の前半までは生きていたといえる。<sup>6</sup>

『幻想交響曲』はこれまでの交響曲というジャンルからなにか根本的なものを逸脱した性格をおびている。大きな変種がとつぜん生まれたのである。作曲者がかけたプログラムどおりに曲の物語りを再話するだけでこの作品のすべてが解きあかされたことにはならないが、人生の一局面（ここでは失恋、自殺未遂体験）を跡づけしてたどろうとこころみないかぎり、この交響曲の本当の姿が見えてこないのも当然なのだ。『幻想交響曲』を「絶対的」に聴くのもまた困難なのである。

ベートーヴェン (1770-1827) とともに交響曲というジャンルはひとつの頂点を迎えたが、彼のやりとげたことを継承して、つぎの音楽を創造するという課題をとりわけ深刻に受けとったのはドイツの作曲家であった。ベルリオーズに七年遅れて誕生したヴァーグナー (1813-1883) は自伝の中でつぎのように書いている。

抽象的な神秘主義から脱却したわたしは、物質を愛することを学んだ。わたしにとって優れたもの

---

<sup>5</sup> 「形式音楽」という用語は一般的ではないが、本論では「絶対音楽」という言葉が使いにくいので、暫定的に交響曲、協奏曲、ソナタなど、純音楽的な形式に重点の置かれた音楽を「形式音楽」ということにしておく。同様に「描写音楽」は音楽の内容に重点を置いた交響詩などの音楽をいう。ひとつの作品を「形式音楽」的にも「描写音楽」にも見ることができるが、それは観点のちがいによっている。「絶対音楽」に對置されるのは通常「表題音楽」であるが、オーケストラ音楽の中でホルンにある種の役割を与えると狩猟を想起させることからわかるように（ブルックナーの交響曲第4番『ロマン的』第3楽章）、描写的な音楽にかならずしも表題は必要ない。本論では声楽を入れた音楽（オペラ、宗教音楽など）は基本的にあつかわない。

<sup>6</sup> 前島良雄：「訳者解説 マーラーの交響曲において「表題」とは何か」（コンスタンティン・フローロス（前島良雄・前島真理訳）：『マーラー 交響曲のすべて』、東京（藤原書店）1979 所収）、pp. 468-477 参照。20世紀の前半まで絶対音楽か標題音楽かという対立点があったことは、第二次世界大戦後の音楽の激変ぶりを経験した21世紀の現時点から振りかえると、ほとんど信じがたい。かといって音楽の現代的課題は何かというと、答えはそう簡単には見いだせない。現代にも「進歩」の問題があつて、これはベルリオーズの時代と同様であるが、ただ作曲家は、これではもう音楽ではなくなっているというところまで進歩の意味を拡大してしまっており、普通の聴衆にはいかんとも判断できない。現代ではポップ音楽が一般大衆の欲求を満たしているかぎり、クラシカルは前衛の場所にいられる。作曲家個人の美意識が（しかも一回的なそれが）クラシカルの世界で幅をきかせている。そしてそれを万人に押しつけようとしている。絶対音楽、標題音楽の区別を問わず、啓蒙主義の人間性重視の流れを意識のどこかに引きつぎながら、人間に共通なもの（万人に評価されるもの）を、感覚にうったえるにせよ理性にうったえるにせよ、探していた時代がなつかしい。そして否定であれ肯定であれ、対立陣営の作品を理解し、反論しえた時代が。

とは素材の美しさ、機知と才気だった。わたしの音楽に関して言えば、わたしは両者をイタリア人とフランス人のもとに見いだした。わたしはベートーヴェンという模範を放棄した。彼の最後の交響曲はわたしの目に芸術時代の竣工記念石と映ったし、だれひとりそこを超えて先へ突進できるとも、その範囲内で自立的でいられるとも思われないのだった。メンデルスゾーンも同じことを感じていたように思われた。彼はベートーヴェンの交響曲が持つ大規模で完結した形式を採らずに、小ぶりのオーケストラ作品をたずさえて登場したのだ。<sup>7</sup>

「芸術時代の竣工記念石」という言葉には注釈が必要だろう。ヴァーグナーは作家のハインリヒ・ラウベとの交際をつうじて、「若きドイツ」と言われた作家グループに共感を示していた。七月革命前後、作家たちは新しい方向を模索しはじめており、作家ハイネ（1797-1856）も「若きドイツ」に同質感を持ち、『ロマン派』の中でかれらを好意的に紹介して、かれらの標語「芸術時代の終焉」を自己の言葉ともしたのである。<sup>8</sup>ハイネらの標的の代表はゲーテであった。純粋な芸術性がかかげていると見なされたゲーテ文学は、社会の変革になんの役割りも果たさないという点を批判されたのである。文学はまさに社会と人間の進歩に貢献せねばならなかった。それが「芸術時代の終焉」の意味である。音楽の分野においてはゲーテに相応するようにベートーヴェンの死がひとつの頂点通過を感じさせていた。ヴァーグナーの記事は『さまよえるオランダ人』（1842）のあと、つまり彼がオペラ作家として確固とした歩みを始めたあとに書かれたものである。彼のオペラに対する世評はどうあれ、彼がベートーヴェンとはちがった方向においてもドイツ音楽がヨーロッパ音楽界の要の座を保持しつづけることを示したあとであった。この記事にはすでにベートーヴェンを乗り越えるべき対象として捉えていることが感じられる。交響曲というジャンルが新時代にそぐわないものだと考えていたのである。ヴァーグナーにとってベートーヴェンの交響曲はいわば「終わった遺物」であった。

『幻想交響曲』の初演はそのベートーヴェンの死からわずか3年後のことである。

しかし文学のばあいに起こったような前時代の否定が音楽にも起こったのは考えられるとしても、それは文学ほどの場面転換を引きおこしているだろうか。音楽は純粋な芸術であることをやめるべきだとされたらどうか。時代思潮の容れ物として発展することが期待されたであろうか。一時は政治運動に加担したヴァーグナーも社会変革をドラマ化した音楽を書くことはなく、キリスト教とゲルマン神話から題材を得てそこに象徴的な意味を付与することに意義を見いだした。音楽世界の変革は文学とは異なった姿で進展せざるをえない。けだし音楽は概念で固められた思想世界の表現は不得意なのである。歌詞をつければ概念世界の一端を示すことは可能であるが、それでは音楽の本質的な変革とはならない。

<sup>7</sup> Wagner, Richard: *Autobiographische Skizze* (In: Wagner: Sämtliche Briefe, Bd. 1: Briefe der Jahre 1830-1842, Leipzig (Deutscher Verlag für Musik) c1979, p. 101)。この自伝は1842年に書かれ、『さまよえるオランダ人』の不評後、ヴァーグナーがパリへ活動の場を移し、なおしばらく不遇な生活を送るまでをあつかう。

<sup>8</sup> Cf. Heine, Heinrich: *Die Romantische Schule* (In: Heine: Sämtliche Werke (Düsseldorfer Ausgabe) (=DHA), Bd. 8/1, pp. 216-221)。

だがさきほど引用したヴァーグナーの言葉でも、19世紀初頭のヨーロッパでいかに思想の变化が沸きたっていたか知れるであろう。そしてそのことが音楽芸術にも影響をおよぼさないわけにはいかなかったのである。

## 2 情熱——夢

だがその前に『幻想交響曲』が生まれる周辺の時代がこの曲におよぼした影響の要素をまとめてみたい。

18世紀ヨーロッパの思潮は、今日の視点から見てもまことに巨大なうねりであった。啓蒙主義の潮流は一般的市民の人格・個性の尊重を予感させたが、フランス革命の思想的準備がととのうまで、個性の尊重はまず先行的に偉大な個人の個人的発展の限界を提示するという形で表われた。ルソー（1712-1778）の『エミール』（1762）は生まれてまもない幼児から青年に至るまでの成長に一对一の関係で教育者がつくという、まず現実的には考えられない想定であるにしても、ひとりの人間に十分な教育をほどこせば、どんな人間でもおのが資質に見合った発展をとげることができるという含意があった。将来の理想的社会の夢をむさぼることができたのも18世紀の特徴である。ゲーテの主人公ファウストののぞみもそこにあったのだ。まことにこの特徴は啓蒙主義を経た思想のすみずみにまで行きわたっていると見てよい。そして18世紀において自伝が編まれたのも、もちろん個人性重視と一体である。ルソーの『告白』（1765ごろ以降）やゲーテの『詩と真実』（1811）が代表としてあげられる。

だが音楽をこころざす者にとって、なにより人間の偉大さを感じさせる作曲家はベートーヴェンではなかったろうか。ベートーヴェンの交響曲はすぐれて啓蒙主義的な背景を持つ。たしかにナポレオンのような歴史上の人物は、もはや運命と偶然のみに導かれてその地位へと駆けのぼったのではなく、彼自身の能力によって彼自身となった典型である。交響曲第3番『英雄』（1802-04）におけるナポレオンとの伝説的交錯はそれとし、この曲に描かれた人物がだれでもよいとしても、この曲の根底的モチーフが「巨大な人物の展開」であることははっきりしていると思われる。最後の語尾に断定感が乏しいのは、さきほど書いたように、しよせん音楽には言語・概念手段や絵画手段によるような人物描写が不可能であることをふまえているのだが。そして作品にこめられた内容ばかりでなく、ベートーヴェン自身が政治上のナポレオンと同等の巨大な英雄なのだった。

人間の大きさに差こそあれ、とにもかくにも個人重視の時代が始まった。そして恋愛の人生に果たす役割が新たな相貌をおびて登場してきたことも18世紀的現象ではなかろうか。ルソーの『新エロイズ』（1761）が出版当時破格の売れゆきを示したことは<sup>9</sup>、18世紀ヨーロッパの市民生活において恋愛がいかに大きな関心を引いたかということのみならず、女性の立場からさえ人間としてのありかたの中で恋愛が大きな位置を占めていたことを示している（彼

<sup>9</sup> 松本 勤：「訳者解説」、ルソー全集第九巻〔新エロイズ（上）〕、東京（白水社）1979、p.492。

の『告白』にも女性歴が赤裸々に描かれているが、そちらは情事と呼ぶほうが似つかわしい)。恋愛の記録そのものはなにも啓蒙時代の独占ではない。中世にアベラールとエロイズの二人がいたからこそ『新エロイズ』という題名があるのだし、その中にはペトルルカがラウラを歌った詩が数多く引用されている。しかしゲーテの『若きヴェールターの悩み』(1774)から恋愛の人生へのかかわりが質的に変化して表現されるようになった。恋愛は一般市民の人生すべてを規定するようになったのである。しかもそれは人生を難破させる最大の試練として、主人公を自殺におちいらせるほどの文字どおりすべてであり、死そのものよりも意味が大きい。また身分制度や、相手がべつな男性の婚約者という立ち場、すなわち習慣・因習との関係に優先して、人間が人間となるために必須の経験となったのである。

啓蒙主義期に始まる個人性の重視は、またべつな方向にも向かっていった。ベルリオーズの『イタリアのハロルド』という作品で作曲家とたがいに接点を持つことになったイギリスの詩人バイロンは、異母姉との恋愛関係に悩んでいた。そして彼のばあい、恋愛関係以前に個人性のありかたがすでに啓蒙的ではなく、極度にゆがんだものであった。バイロンはたしかに才能をもって生まれ、それだけでも19世紀前半においてじゅうぶん自己の個性を主張できた。いっぽうで彼は世界を天才の力で把握する巨大な存在であることを欲するが、他方、ほんらい人間性獲得のためであったはずの個人性は、彼のばあい病的な状態にまで肥大し、彼を苦しめている。この世にあることの苦しみは詩人を押しつぶそうとすらすらする。こうした悲愴な感じかたはバイロンの後継者たちを感激させたのであって、一例としてハイネがあげられるだろう<sup>10</sup>。ハイネの恋愛もまた彼を苦しめたのである。

しかし個人の内面の隠された部分、のちに心理学者が定式化する側面は、まだ目だたなかったように思われる。隠れた心理は偉大な個人に注目した啓蒙主義的において特徴的な現象だとはいえないし、19世紀初頭においてもまだ一般的であると言にくいのである。人間を構成する部分の隠れた部分に注目した者はわずかであった。18世紀の最後に生を受け、19世紀初頭に個性的な詩を発表したハインリヒ・ハイネの作品には、恋愛関係をきっかけとして内面のもつれが、夢の中で描かれることがしばしばあり、これは先駆的なものだと評価していいだろう。<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> おれは不幸なアトラスだ。ひとつの世界を、  
苦悩の世界をまるごと背負わねばならぬ。  
耐えきれぬものを背負い、おれは体の内部の  
わが心を砕かんとする。

傲慢なわが心よ！ おまえが望んだことではないか！  
幸福に、無限に幸福にあれば、  
さもなくば無限に悲惨であれば望んだおまえは、傲慢な心よ、  
いまや無限に悲惨なものとなったのだ。

(『歌の本』より「帰郷」第25曲、DHA Bd. 1/1, p. 235。)

<sup>11</sup> われわれはつぎの無言劇からどのような物語りも紡ぎだせよう。ここでは夢の秘密の機能が見事に示されている。

19世紀初頭のベルリオーズも人間心理に果たす夢の役割りに注目した、おそらく音楽界では最初のひとりであった。まず『幻想交響曲』はテーマとして夢をみついている。そしてその夢はハイネと同様失恋を契機としているが、薬物が関わる点において、より理性によるコントロールの不能を想起させる。そして主人公の意志とは関係なく彼を苦しめる夢である。

『幻想交響曲』にこめられた物語りは、情熱の極限を示すものだ。伝記的に作曲者の実体験に基づくとはいえ、その物語りには日常的な経験を超えたものが書きこまれている。まずそれは芸術家（非凡な人間）の生涯のひとこまであり、薬物による自殺未遂という生と死の境界線をさまよう体験が描かれ、忘我と夢と深層心理探検、ことに不気味な悪魔体験という要素が入っている。描かれた人間はベートーヴェンのそれのような巨人的な存在ではない。自殺については『若きヴェールター』という先輩があるとはいえ、ベルリオーズの場合は自殺未遂に至る心のゆれや迷いといった中間部がいっさい省かれている。『幻想交響曲』の失恋は「偉大な」タイプではなかった。そもそも実体験としての女優との恋はじゅうぶん劇的だが、一般市民の恋愛ではあった。ゲーテやバイロンは市民社会を超えて汎神論的真理に身を委ね、ときに自然の中にあることに意味を見いだしたが、ベルリオーズとハイネは都会の人なのである。

### 3 田園の風景

ゲーテの世界把握の方法は、巨大な魂が、ときに天上的比喩を用いて、瞬時にして認識するというものである。そして感情的側面も置きざりではない。ゲーテは涙を流し、ため息をつくのである。

バイロンは世界把握の方法をゲーテと同じ天才性によっている。

18～19の世紀転換期にかけての思想的・芸術的展開において、ドイツでその中心にいたのはまさに彼、ゲーテであった。彼は造形芸術に比べ音楽には比較的関心がなく、すぐれた評論を残すこともなかったが、素材的な面で音楽史上に与えた影響は測りしれない。ベートーヴェン

---

シューマンがこの詩を『詩人の恋』に入れたのは偶然ではないかもしれない。

夜ごと、夢の中、ぼくはきみの姿に会う。  
そしてきみはやさしくぼくに会釈を送る。  
するとぼくは大声をあげ、きみの足元に  
泣きながらくずおれる。

きみはさびしげにぼくを見る。  
そしてブロンドのこうべを振る。  
きみの二つの眼から  
真珠のような涙のしずくがこぼれ落ちる。

きみはひそかにかぼそい言葉を語る。  
そして糸杉の束をこちらに渡す。  
眼を覚ませばもう束は消え、  
かんじんの言葉も忘れはてた。

(『歌の本』より「叙情間奏曲」第56曲、DHA, op. cit. p.189.)

は『エグモント』劇に音楽をほどこしたが、このばあいはシュトゥルム・ウント・ドラング時代のゲーテの正義感と行動意欲が作曲家のそれらと合致したのであった。しかし音楽家のための素材としては、詩をのぞくとなんといっても『ファウスト』（第1部1806、第2部1831）である。ベルリオーズは『ファウスト』を早くも『幻想交響曲』の作曲前から読んでおり、『自伝』においてもとくにそのことを記している。

ここでまた、私の生涯のなかでのいま一つの特筆すべき事件について書かねばならない。ゲーテの『ファウスト』との出会いである。私はそれをジェラルド・ド・ネルヴァルのフランス語訳で読んだのだが、それは並はずれて深刻な印象を私にもたらした。このすばらしい書物はたちまち私を困惑した。私は、もうこれを手離すことができなくなった。食卓でも、劇場内でも、街路でも、ところかまわずに読み耽った。<sup>12</sup>

ベルリオーズは続く箇所『ファウスト』のいくつかの情景に作曲したあと、この劇への興奮がさめやらぬ中で『幻想交響曲』の作曲に打ちこんだ、と書いている。

ところで『ファウスト』が19世紀の音楽に素材として受容されたとき、その焦点はなんだったのだろうか。この劇は知識追求の肯定や人間の理想的な未来社会の空想という啓蒙主義的な一面を持っている。しかしグレートヒェンを通じて救済劇を構成するために、ゲーテはカトリック的神秘の原理を利用している。前者に関して、とくにこの面を強調して取りだした作曲家は見あたらないが、後者に関しては、ベルリオーズやシューマンが直接題材として選んだほかに、ヴァーグナーの『タンホイザー』の救済劇としての構造がゲーテに倣ったことは明きらかである。

しかしベルリオーズは救済劇としての『ファウスト』をのちに『ファウストの劫罰』として音楽化したけれども、こと『幻想交響曲』に関しては救済という宗教的、内面的な側面はかえりみず、ただ表面的、情景的にしかゲーテを継承していない。ゲーテの『ファウスト』に現われるグレートヒェンの強迫的夢想に「怒りの日」が出るが、それはもともと中世の修道僧の歌っていた歌が、もちろん最後の審判の厳しさを示すものとして引用されたのである。<sup>13</sup>しかしベルリオーズはこのモチーフをあまりに人間的に変換していないだろうか。というのは、『幻想交響曲』において、「怒りの日」は失恋から睡眠薬自殺をはかった者の悪夢の中に、あたかも処罰の合い図のように出てくるからである。そして作曲家がこの音楽的テーマを情景音楽の中で加工してもてあそんでいるように見えるのだ。つまり『幻想交響曲』における「怒りの日」の引用にはキリスト教的な意味がこめられていないのである。またちょうど「ワルプルギスの夜」、「王宮」、「ギリシアの風景」というふうに舞台を変えていく『ファウスト』に対応するように、『幻想交響曲』の主人公の「情景めぐり」が設定されている。その中で「サバトの

<sup>12</sup> 『ベルリオーズ回想録 1』、丹治恆次郎訳、東京（白水社）1981、p.153。

<sup>13</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher, Gerspräche, 40 Bände, Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag), I. Abt., Bd. 7/1: *Faust*, Text (<sup>2</sup>1994), pp.164-166。



夜の夢」は「ワルブルギスの夜」の情景から直接的に靈感を汲んでいる。

自然描写にどれだけ人間性が反映されるかということは、それ自体問題を含んでいるが、バイロンにおいては、人間社会の群れに反発を感じ、つねに憂愁にとらわれた詩人の逃避先が自然なのであった。彼の気分似合う光景はむしろ古代ローマの廃墟であった。しかし彼はライン川流域のぶどう畑をながめたとき、ひさしぶりに心の安らぎを得たのである。<sup>14</sup>それはそこに働く人々の姿を見たからであろう。自然に働きかけて生活の糧を得る農夫のいる風景が、奇妙に高慢に支配された都会の人間社会とは正反対に、あるいは理想郷として映ったのである。ライン川流域の自然に意味を与えていたのは人間の活動であり、それなしでは自然は、バイロンのように倦みつかれた人間に対してきびしいままであったろう。そしてベートーヴェンの『田園交響曲』（1807-08）にも同じことが言えよう。

ゲーテの『ファウスト』のばあい自然は探求の対象であった。これは民衆本『ファウスト』の時代から引きつがれているのであるが、ゲーテにとってファウスト博士の希求は真理探究への無限の欲望でもあり、また人間の幸福への貢献という、啓蒙主義の精神に合致したものに切りかえられた。ベルリオーズが『ファウストの劫罰』において、原作のどこにも見あたらないハンガリアの平原を設定し、今日ポピュラーなオーケストラ曲の地位を得ている軍隊行進曲をひびかせたのは、むしろ作曲家の原作に対する無理解を示していることになるだろう。

バイロンもゲーテも、その自然観にあるものは天才的人間による世界の直感的把握である。それに対して『幻想交響曲』の第3楽章は心象風景なのであった。

第3楽章の「田園の風景」において、田園的風景は風景描写として処理されていない。ここではほんらい描写的な技巧をこらす必要はないし、ベルリオーズもそうした技巧的方向は採用しなかった。ここには農村生活を暗示するものはいっさい出現しない。主題には民謡的表情がなく、「絶対的」である（シューマンはこの箇所がスイスの羊飼いのシャルマイを吹いているそのままとしながら、音程の上昇や下降という、非性格的な、機能的な音楽用語で解説している）。イギリス・ホルン（コル・アングレ）とオーボエの印象的な交代が描くのは羊飼いのシャルマイ（オーボエの前身）であるとされるが、むしろ主人公の心理を投射したものと聴ける。表面から見える自己（イギリス・ホルン）とは別に見えない自己（オーボエ）の存在が暗示されていると聴くことができるのである。この風景は人に安らぎを提供するような、バイロンが放浪の果てにめぐり会ったような田園風景ではなく、主人公が意識的・理性的な精神のはたらきから放置されておきざりにされた空間である。そして言語のように概念的なものを（概念の輪郭をぼかしつつ）操作して曖昧な空間を作りだすよりも、音楽こそがこの心象風景を自由にさまようことができるのである。言語的概念には整理されない不確かさが本領を発揮しているのだ。作曲家は最後に弱音のティンパニによって雷を模写しようとしてつとめているが、これは超現実的な風景の中に入りこんだ具象であり、そこに至ってようやく第3楽章の風景描写的

<sup>14</sup> バイロン：『チャイルド・ハロルドの巡礼』、東中稜代訳、京都（修学社）1994、pp. 152-154 参照。

な要素に気づくと言っていいくらいである。<sup>15</sup>

#### 4 ハンスリックの『幻想交響曲』批評

ドイツにおける『幻想交響曲』の評価でローベルト・シューマン（1810–1856）のものもっとも初期に属し、1835年の発表である。彼のこの作品への態度は公正なものである。すなわち熱狂もなければ拒絶もない。そして彼はこの作品と表題との関係をはやくも問題にしている。『幻想交響曲』がドイツ音楽と交差する場所に生ずる問題点を最初に指摘したのである。ひととおりの楽曲分析を終えたあと、シューマンはベルリオーズがこの曲に付した表題の紹介に取りかかる。そしてこう言う。

わたしたちはベルリオーズの交響曲に付された解説 [Programm] が文学的要素を多く含んでいるかどうかは、今は問わないで置く。肝心なことは、文 [Text]<sup>16</sup>と解説 [Erläuterung] のない音楽がそれ自体で何かであるかということであり、そしてとくに、そこに音楽の精神がやどっているかどうかということである。前者についてはいくつかのことを論証できたと思う。後者についてはベルリオーズが失敗した場所でさえ、否定しきれぬ者はいないだろう。<sup>17</sup>

最後の部分は歯切れが悪い。シューマンは『幻想交響曲』に関して随所に疑問符付きの評価を与えながら、完全には否定できず、むしろ全体としては高い評価を与えた。しかし彼がとまどったのはなんといっても表題と音楽そのものとの関係であった。そして上の引用であるようにまとめているにもかかわらず、ベルリオーズの解説文の饒舌を非難したほか、彼は文と音楽のかかわりについて、何も分析的に示すことはできなかった。ただここには彼の作曲・評論活動停止後ハンスリックらによって展開された絶対音楽に関わる問題性が先駆的に指摘されている。

交響曲創作はたしかにシューマンにとっても大きな誘惑であった。しかし彼自身も交響曲の創作に明確な方向性が見いだせなかったのである。彼は管弦楽をあつかうときに古典派の規模を越えられないのであった。それはヴァーグナーに「小ぶりな」と揶揄されたメンデルスゾーンオーケストラ作品と同じ方向であった。メンデルスゾーンとシューマンのオーケストラ楽器編成はほとんどつねに標準的である（ベルリオーズの配置した効果的な鐘に比べてシューマ

<sup>15</sup> *Symphonie fantastique*, pp. 89–90 (III: Scène aux Champs, mm. 175–199).

<sup>16</sup> Schumann, Robert: *Symphonie von H. Berlioz* (In: Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 1 und Bd. 2, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1985, p. 144 (吉田秀和訳: 『音楽と音楽家』、東京(岩波文庫)、1958)。音楽関係の評論で「Text」とあれば「歌詞」と訳することが考えられるが、ここでそれをすると問題の核心に触れてしまう。というのは歌詞を持たないことが絶対音楽の第一の基準だからである。しかし絶対音楽にかかわる問題が1836年の時点で意識化されているとは考えにくい。シューマンは『幻想交響曲』という具体的な素材について論じているはずであるから、ここでは次の「Erläuterung」と同様、この交響曲の各楽章に付された標題と、作曲者が展開した解説を指すと考えるべきである。

<sup>17</sup> Schumann: op. cit. p. 118.

ン『春』のトライアングルはなんとつつましく聞こえることか。そしてこのささやかなひびきを残す楽器はブラムスに引きつがれている)。シューマンはそのメンデルスゾーンに管弦楽処理でかなわないと思い、助言を仰いでいた。<sup>18</sup>

反面、シューマンはピアノ曲の創作から作曲家となった人であり、その作品に個性的な題名をつけることによって標題音楽にも接触していた。彼が行なったのはピアノによる情景描写ではなかった。むしろ1曲1曲に個性的な「性格」を与えたのである。そしてそれらの個性を支えたのは表題であり、それが奏者の連想力に訴えるという方法であると言える。彼はまたピアノ上の和声進行で感情のひだを表わすことのできた作曲家で、『幻想交響曲』評においてもその大胆な和声変化に面くらいつつも注目をおこたらなかった。第4楽章「処刑台への行進」の終結部にある和声変化を彼は唐突だと感じ、ベートーヴェンならもっとうまくやったろうとしながら、許容したのである<sup>19</sup>。また第3楽章で七度の転回に注目し、効果的だと記している<sup>20</sup>。この箇所ではじつは音程の変化とともに和声的变化もあり、シューマンはその点には詳しくふれていないが、ベルリオーズが微妙な心理変化をこの楽章の終わりに与えた点で、とくに記憶する価値がある。へ長調からへ短調へという同名調への変化はとくに奇妙でも大胆でもないが、それが楽章の終結部に配置されている点が意外に重要なのである。たとえそこに特段に物語りが設定されていなくとも、第3楽章を最初から終わりまで聴いて、前半部をふまえているからこそ、文章でいえば結語に当たるものを、音楽でも聴きとることができるのだ。第3楽章で表現されているのはじつは主人公の心情だと考えると、情感の変化はあっさり印象的である。シューマンはここで旋律と和声の序列や関係についてはっきり言っているわけではない。しかしロッシェニふうな旋律美に嫌悪感を表明していたシューマンが、『幻想交響曲』の和声変化の不思議な印象を書いているのは、後年の絶対音楽（シューマンはその用語を用いていない）の準備のために意義がありそうである。

ハンスリックは29才の1854年、『音楽美論』を発表したが、その8年前から音楽時評を発表しはじめていた<sup>21</sup>。

ハンスリックがその音楽時評においてベルリオーズを初めてまとまった長さであつかうのは、作曲者のプラーハ訪問を契機とする。彼はこのときベルリオーズの通訳を務めたのである。『幻想交響曲』に反対した批評家、音楽家の論点は、形式感の欠如、旋律の不在などであって、こうした見解にハンスリックは反論し、作曲家の肩を持っている。

批評家がベルリオーズの音楽作品に向かって投げつけた主要な批判項目をながめてみることにしよう

<sup>18</sup> Draheim, Joachim: *Vorwort* (In: Schumann, Robert: *Symphonie Nr. 1 (Frühlings-Symphonie B-dur op. 38*, hrsg. von Joachim Draheim, Wiesbaden etc. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek 5261) c1993, p. III).

<sup>19</sup> Schumann, op. cit. pp. 127, 145. Cf. *Symphonie fantastique*, p. 110 (IV: Marche au Supplice, mm. 154-155).

<sup>20</sup> Schumann, op. cit. pp. 127, 145. Cf. *Symphonie fantastique*, p. 87 (III: Scène aux Champs, mm. 155-159).

<sup>21</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (=MGG)*, Personenteil 8: Gri-Hil, Kassel etc. (Bärenreiter) & Stuttgart etc. (Metzler), c2002.

う。まず第一は形式における法則性の欠如である。ベルリオーズが古い形式に縛られず、その瓦礫の山を越えてこれまで見たこともないほど大胆に、制限ということを知らずに逍遙しているのは事実である。しかし彼は永遠の美的前提条件の結果生じたものであれば、形式の法則を傷つけることはなかったし、ましてひっくり返すこともしなかった。彼はただそれを拡大し、因習の束縛から解きはなったのだ。<sup>22</sup>

続いて彼は第二の非難点、「旋律の欠乏」にも「ベルリオーズの動機にはなにかごつごつしたところや聴きなれないところがあるが、それでも高貴で純粹で、最高の精神的表現をなしている」と反論し、さらに第三の（もっとも重大な）批判のポイント、すなわち彼の音楽的思想は支離滅裂で理解不能、さらには有機的結合に欠けるという点に対しては、彼の思想の飛翔があまりに大胆で、簡単にはついていけないという論法で弁護した。

ハンスリックはむしろ『幻想交響曲』に心酔したひとりであった。彼は——彼自身の後年の理論からは考えられないが——この作品の第3楽章の紹介で、いわば主人公の心に平静をもたらし、それでも最後に彼を孤独に置きざりにしていく風景描写を作曲家に代わって物語ることであった。

当のベルリオーズは形式音楽と描写音楽の区分に問題があるとは意識していなかった。彼が突きあたったと感じた無理解は、おもに内容のグロテスクが拒絶されたことと、管弦楽編成があまりに大きく、聴衆の常識を超えていた点であった。

リスト・フェレンツ（1811–1886）は演奏会評において『幻想交響曲』に対する無理解を解くように書いた。<sup>23</sup>ここでハンスリックとリストの『幻想交響曲』に対する距離は同じである。リストはこの曲のピアノ版を編曲し、家庭でも弾けるようにした。

しかし『幻想交響曲』の初演後31年たって、ヴィーンで『イタリアのハロルド』と『幻想交響曲』がたてつづけに演奏されたとき、ハンスリックによる1862年3月の批評はだいぶおもむきを変化させている。

まず最初の批評から次の批評にかけての16年間にドイツ音楽史上にさまざまなことが起こった。<sup>24</sup>1850年、ヴァーグナーの『ローエングリン』がヴァイマーで初演された。彼の『オペラとドラマ』の発表が1851年である（『未来の音楽』は1860年）。1853年、シューマンの紹介によってブラームスが世に出た。翌1854年、リストが彼の最初の交響詩を発表し、ハンスリック自身は『音楽美論』を発表した。1856年はシューマンの死である。

この記事は、この曲のみならず、本論の最初で提起した形式音楽と描写音楽に関する問題

<sup>22</sup> Hanslick, Eduard: *Ritter Berlioz in Prag* (Ouw. 22.1. & 24.1.1846) (In: Hanslick: Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe (=Hanslick: SS), Bd. I/1: Aufsätze und Rezensionen 1844–1848, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien etc. (Böhlau) 1993, pp.39–48)。

<sup>23</sup> Cf. Liszt, Franz: *Berlioz' Konzert* (In: Liszt: Sämtliche Schriften, Bd. 1: Frühe Schriften, hrsg. Von Rainer Kleinertz, Wiesbaden etc. (Breitkopf & Härtel) c2000, p.333)。

<sup>24</sup> Cf. MGG, op. cit.

性を要約しているので、かなり長文になるが必要なところを引用してみたい。

16年前、彼の音楽は燃えさかる彗星のようにわれわれの頭上に出現した。それはなにか予測外の、目もくらむような、これまで聴いたものからまったくかけはなれた音楽であり、耳目を深く聳され、なすすべなく驚愕した聴衆を、ものの見事にねじふせてしまった。この曲に際限ない忠誠を誓う者もあれば、とことん憎悪する人もあった。だれひとり無関心ではいられず、だれひとり中立でいることもできなかつた。こんなことがなしとげられほど非凡な個性の持ち主はただひとりだけだった。重要な芸術作品がもたらす最終的な徴候も、案の定やってきた。この作品は原理的問題が始まる契機を与えたのである。音楽芸術における最深部の対立点がいくつかベルリオーズによって掘りおこされた。それは形式と内容の問題であるが、ここで問題はその領域の限界線まで、言語芸術と絵画の関係まで進んだのであった。美学上の遺産がベルリオーズに照らして吟味され、見積もられたのである。耳に最初に届いたものが、素朴に聴いていたのか考えをめぐらしながら、ただ楽しんでたのか価値判断を持ちながらなのか、どんなものを聴いてもベルリオーズは沸きたつような動きにおちいった。この沸きたつ状態はそれ以来澄むだけの時間があった。ベルリオーズの音楽にある違和感は、全部とは言わないまでも一部が陰をひそめた。本人の希望に無関係にはあるが、音楽の新しい方向性の道がベルリオーズ自身によって開かれ、賞賛を得、若手作曲家の小グループによってとぎれなく、大きな確信をもって歩まれていった。ヴァーグナーとリスト、そしてヴァイマー楽派の国土防衛軍全体が出現した。それとともにベルリオーズの音楽が持っている傾向は、同類の努力によって、以後われわれの手の届くところにやってきた。だが反対に巨匠その人は彼のひびきと、エスプリと魅力にあふれた人間性ととともに、遠くに引っこんでしまった。長い中断をへだてたあとでベルリオーズをもう一度俎上に乗せ、われわれの若気の感情を再吟味するべき時は、今をおいてほかにない。われわれ同様、古い旋律に合わせた彼の脈動がもはや昔のような拍子をとってくれないと感じた人は少なくないかもしれないが、——もちろんそれは旋律だけにかかわる問題ではないだろう。われわれはもっと偉大な人を思いおこすことによってなぐさめられる。その偉大な人とはすなわちシューマンであるが、彼はベルリオーズの作品に最初に出会ったときは歓喜の爆発におちいり、批評によってそれらの作品にドイツの地で地盤を準備してやり、そのあと——それまでに反して後年かつてのお気に入りのことを語るにさいしては非常に冷淡で、ほとんど拒絶的であった。

今回、ベルリオーズについてわれわれの目に以前より明確になってきたことは、彼は本来的に音楽的な思想と、その音楽的展開が貧困だということである。『ハロルド』と『幻想』の両端楽章その他が管弦楽法の緋色をぬぐいとられたところを考えてほしい。音楽的な核がまったく消えてしまうだろう。ベルリオーズはこの内面的な貧困を痛切に自覚していた。これに逆らい、これを持ちこえるための努力がかれの作品にまぎれもなくなにか苦勞とごちなさを与えている。しかし同時にそこにはみずからの内面的なものを音楽として語りかける力づよく高貴な個性が存在する。偉大な作曲家 (Tondichter) の第一の特徴といえ、音楽が自由で直接的なひびきでもって現われてくることだが、それを考えるのはたしかによくない。むしろベルリオーズは彼の文学的な思想 (Idee)

を表出するために音楽という手段を選んだと言うべきであろうか。もとより彼は作曲しているのではなく、音楽という要素を使って詩作しているのである。彼の楽の音(ね)は、外部から独特の方法で一連の文学的空想を模倣するように刺激を受け、展開力あるプログラムが先に立って導いてくれることがなければ、たちまち沈黙してしまう。ベルリオーズはあるまちがった立脚点、つまり音楽の中というよりかたわらに立っている。それがつねに決定的となるだろう。しかしけっして見あやまってならないのは、ベルリオーズがその立脚点に完全に、唯一無二の方法で立っているということである。<sup>25</sup>

ハンスリックのベルリオーズ再評価において作曲家は全否定されているのではなく、むしろ音楽の独自性は高く評価されている。しかし「ベルリオーズはあるまちがった立脚点、つまり音楽の中というよりかたわらに立っている」と書くとき、ハンスリックは音楽の本来的な創作態度について彼の著書に見合った首尾一貫性を保ち、そこから『幻想交響曲』の作曲家に判定を下したのである。彼の『音楽美論』ではつぎの箇所と対応する。

作曲家 (Tondichter) が創作活動を行なうその方法は、音楽の美の原理の特殊性をもっとも確実に観察させてくれる。この創作活動はどこまでも分析的である。最初ひとつの音楽的イデーが作曲家の想像力 (Phantasie) から生まれでる。彼はそれを先へつむいでいく、――結晶が徐々に増殖し、気づかぬまに中心形式をそなえたその全体像を作曲家の前にさらす。あと、ここに加わるべきものは、芸術家が吟味し、測り、変更をほどこしながら仕上げることのみである。作曲家 (Tonsetzer) は特定の内容を描きだすことは考えない。それをするとは彼はまちがった立脚点、つまり音楽の中というよりかたわらに立つことになる。彼の作品はあるプログラムの音への翻訳になってしまい、そのプログラムなしでは理解不能に終わってしまうのである。この場所でベルリオーズの名前を挙げたとしても、われわれは彼の並はずれた才能を見あやまっているのでも過小評価しているのでもない。<sup>26</sup>

すなわち、『幻想交響曲』は、音楽は音楽以外の要素から生みだされるべきではないという、今日「絶対音楽」という語に定式化された理想型に対比されたのである。ちなみにハンスリックの求める音楽においては、あまりに華麗な管弦楽法もしりぞけられていることが『幻想交響曲』の評論から読みとれよう。音楽は外面的な効果にたよってはならず、それ自身の内的必然

<sup>25</sup> Hanslick, Eduard: Musik (Presse, 25. 3. 1862) (In: Hanslick: SS, Bd. I/6: Aufsätze und Rezensionen 1862-1863, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien etc. (Böhlau) 2008, pp. 65-66)。

<sup>26</sup> Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Unveränd. reprograf. Nachdr. der 1. Aufl. Leipzig 1854, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1991 (= *Vom Musikalisch-Schönen*), pp. 40-41 (渡辺 護訳: 『音楽美論』、東京(岩波文庫)、1960)。なお、『音楽美論』はハンスリックの生存中にかなり版を重ね、のちの版には「リストがはるかに貧弱な「交響詩」でもって彼のあとを追っている」という一句がつけくわえられている。Cf. Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1989 (21. Aufl.), p. 73。

性に応じてひびくべきであると言わんとしているようだ。そのように見てみると、シューマンを継承してブラームスに至る道を、彼が準備したかのように思えるほどである。

しかしながらハンスリックがベルリオーズの芸術性を否定しきれないのは、音楽芸術を思想の対象としてあつかうむつかしさを示している。

本論の前半で『幻想交響曲』そのものにかなりの紙数をさいたけれども、それはこの作品の背景に横たわる文化的・思想的背景を押さえておきたかったからであった。ハンスリックの立脚した『幻想交響曲』批評の地点は市民的な中庸の立ち場であり、彼はここでヴァーグナー的な英雄伝説はもとより、人間の極端な個性も、体験の物語り化も許容しなかった。反面、『幻想交響曲』の主人公の、芸術家ではあっても、夢の世界に隠棲してしまった人間の市民性に注目することもなかったのである（ベルリオーズの『ハロルド』は偉大な詩人の描写としては、かならずしも『幻想』が無名の芸術家を描いたほど成功していない）。問題になっているのは霊的ありかたではなく夢というありかたである。夢は物質としての人間の営為でもあるし、なにか超越的世界との親近性も感じさせる。ベルリオーズの夢は、人生における恋愛の重大性に焦点を置いたという点では、啓蒙的個人性が見させたものである。ただし夢は意識下に隠れた人間性に支配されている。この主人公がイデア的超現象界ではなく、いわば物質的世界にいることは確かである。だがハンスリックはそのことに気づいていない。

これは音楽の美的価値判断を人間の感覚的（ときに生理的）受容力に結びつけた<sup>27</sup>ハンスリックにあっては意外なことに思われる。ドイツの哲学者や文学者たちは音楽を超越的世界へのほとんど唯一の通路と見なし、人間の到達しえない世界の表現を音楽に託することが多かった。たとえば本論の冒頭で示唆したE・T・A・ホフマンのベートーヴェン論は交響曲第5番をスコアを示しながら解説したあまりに有名な論評であるが、ホフマンは其中でドイツ的「あこがれ」の世界につながるものとして5番を絶賛したのであった。ホフマンの形而上学がどのようなものであれ、ドイツ的「あこがれ」の背景にドイツ観念論的哲学があり、形而上学があることは言うまでもない。ただしそれはむしろいわゆる通俗ロマン主義と言われるものに近い。ホフマンはその5番評論で音楽と「届かざるもの」との親近性を言葉で表現しようとしたのである。しかし『音楽美論』でハンスリックはドイツ音楽をこのような超越的ありかたの拘束から解放したのである。すると、たとえて言えば、認識・到達不能なイデア的世界から最初のイデアを借りてくるかわりに、ベルリオーズは夢という疑似イデア的な世界からそれを持ってきたと見なせるのである。それは作曲家が表題交響曲を書くという方法を選んだからこそ可能なのであった。もしハンスリックのように音楽を純粹に音という質料と音楽という形式だけに関係するものだとすると<sup>28</sup>、『幻想交響曲』を典型とするような歴史的・個人史的背景をかかえこんだ作品のありかたをすべて否定しなければならない。『幻想交響曲』はあまりに硬直的に

<sup>27</sup> Cf *Vom Musikalisch-Schönen*, p. 95f.

<sup>28</sup> ハンスリックの音楽美学における質料、形式、内容の関係については、小田部胤久：『西洋美学史』、東京（東京大学出版会）2009、pp. 201-207を参照。

絶対音楽的として定義された交響曲というジャンルからはみでてしまう。<sup>29</sup>ハンスリックが『幻想交響曲』を完全に否定できなかったのも、これまでの引用した部分では、たんに作曲家のファンタジーと力量がすぐれているならば表題的作品にも存在価値があると彼が主張したようにしか見えないのも、結局のところ、音楽の包摂圏の予期せぬ広さを反映しているのではないだろうか。そしてたんに外面的に人物、風景、物語りを模倣することと、たとえグロテスクなものであるとはいえ、人間意識の底に隠れた夢を描くことのちがいが——第4楽章の終結部で現われる恋人の主題は夢の世界における論理的連関のゆるさに応じて、ほんの一瞬のあいだ出現したかのようだ——、ハンスリックをしてこうした制限をつけさしめたのではないだろうか。

---

<sup>29</sup> 大崎滋雄、前掲書、p.11。



# Die *Symphonie fantastique* von Berlioz und der Kritiker Hanslick

Hiroshi Kaneda

Die *Symphonie fantastique* von H. Berlioz gab den Anstoß zur Diskussion, die sich später als das Problem zwischen der absoluter Musik und Programmmusik darstellte. Das Werk scheint die beiden Seiten zu haben, nämlich dem Namen "symphonie" nach als eine Formmusik und nach Inhalt nach, den das Werk enthalten sollte, eine Musik, die Leben und Traum eines in der Liebe gescheiterten Künstlers beschreibt. Aber das Werk birgt in sich viele Einflüsse verschiedener Denk- und Kunstströmen der Zeit. So konnte z. B. ohne das Persönlichkeitsgefühl der Aufklärungszeit und ohne die Hochschätzung der Liebe, ohne Goethe und Byron konnte diese Symphonie nicht entstehen. Doch der Traum als Motiv zum musikalischen Schaffen scheint bei Berlioz zum erstenmal erschienen zu sein. Die Diskussion um diese Symphonie in Deutschland, die R. Schumann im frühesten Stadium begonnen hatte, wurde später von Hanslick fortgesetzt, der zwei längere Aufsätze über sie verfasste. Seiner Ansicht nach sollte in seinem *Vom Musikalisch-Schönen* ein Werk wie *Symphonie fantastique* verneint werden, aber er konnte das nicht. Hanslick scheint sogar zu behaupten, dass eine Programmmusik eine Raison d'être haben dürfe, wenn die Phantasie des Komponisten genug erhaben ist. Und solche Anerkennung kommt zum Teil daher, dass es eine andere Bedeutung haben kann, einen in der Tiefe des Menschenbewusstseins liegenden Traum zu beschreiben, als einen sichtbaren Menschen, Landschaften oder Geschichte musikalisch nachzuahmen.