

1770年頃の北ドイツ地域における音楽受容意識

——3つの『音楽文庫』の記述を手がかりに

„... uns unter die angenehmen Concerte der großen Componisten verfügen.“

Drei „musikalischen Bibliotheken“ und das Bewusstsein der Musikrezeption in
Norddeutschland um 1770

田中 伸明

1758年、リューネブルクのギムナジウム「ヨハネウム学院」で教鞭をとっていた神学者シュトックハウゼン Johann Christoph Stockhausen (1725–1784) は、1752年に刊行した著書『哲学と人文諸学の愛好家のための精選された文庫に関する批判的構想』（以下『文庫構想』）の改訂に際し、初版にはなかった音楽と美術に関する記述を加えた。新たに設けられた音楽に関する「講義」は、前半で理論書および教則本、後半で実際の音楽作品をその作曲家とともに紹介するという構成で執筆され⁽¹⁾、この雛形はのちにヒラー Johann Adam Hiller (1728–1804) およびエーベリング Christoph Daniel Ebeling (1741–1817) による類似の著作——すなわち「音楽文庫に関する批判的構想」⁽²⁾ および「精選された音楽文庫に関する試論」⁽³⁾——においても、踏襲されることとなった。この両者による『音楽文庫』成立に、シュトックハウゼンの著作が大きな影響を与えていることは、著者たち自らが明らかにしている⁽⁴⁾。一方のシュトックハウゼンもまた、1771年に行われた『文庫構想』の第4版刊行に際して音楽に関する記述を大幅に増やしており⁽⁵⁾、これには後述の通り、ヒラーの著作が関与していると考えられる。シュトックハウゼン、ヒラー、エーベリング——この三者各々による『音楽文庫』は、1770年前後の北ドイツ地域においてどのような音楽が好んで受容されていたのか、またどのような音楽を「趣味の良い」ものとして捉えるべきかを伝える

貴重な文献資料であるといえるが、これまでの研究においてあまり多く顧みられることはなかった⁽⁶⁾。

記述への具体的検討に入る前に、対象となる3つの『音楽文庫』各々の成立過程、並びにその著者について整理しておきたい。ヒラーおよびエーベリングの著述成立にきっかけを与えたシュトックハウゼンは、1769年以降ハーナウの教区監督及び第一都市教区牧師を務め、それ以前にはリュエネブルクやダルムシュタットのギムナジウム教師として生計を立てるなど、職業的に深い専門性をもって音楽に関わっていた人物ではなかった⁽⁷⁾。実際、シュトックハウゼンの著作中に、音楽に関して単独で論じた書物は見られない⁽⁸⁾。この点では、自身も編集者の一人を務めた雑誌『談話集』上に音楽に関する数多くの評論や論考を載せつつも、当時の本職がハンブルク商業アカデミーの教師であったエーベリングにもまた、同様の側面が認められる⁽⁹⁾。シュトックハウゼンの伝記を執筆したゲーツ Georg Friedrich Götz (生没年不詳)によれば、彼の音楽論が掲載された『文庫構想』に関する多くの評判は当初「あまり有利なものばかりではな」かったが、「1771年には改良され、かなり増補された第4版が出版され、その数年後、ベルリンのある優れた高名な学者が故人 [=シュトックハウゼン] に書き送ったところによれば、出版社はその〔売れ行きによって〕多くの儲けを出したとのことであった。」⁽¹⁰⁾「学術的講義での利用」を想定して「哲学と人文諸学」に関わる講義を、テーマごとに書簡体で記述するというスタイルで構成されたこの『文庫構想』は⁽¹¹⁾、1752年に初版が出されて以来、1758年、1764年、1771年に相次いで再版され、その度に増補が随所で行われた。第4版はスウェーデン語に翻訳もされている⁽¹²⁾。項目と各版における増補の様子を、右表にまとめ示す。

ヒラーの「音楽文庫に関する批判的構想」は、自身が1766年から1770年まで発行していた『音楽に関する週刊の報告と所見』上に全12回に分けて連載され、その標題自体が、シュトックハウゼンからの影響を明白に示しているといえる。ヒラーは1758年以降、ライプツィヒに拠点を置いて音楽評論活動を展開しただけでなく、作曲家や音楽指導者としても精力的に活動し、特にジングシュピール

表 『文庫構想』各版における章立てとその分量

	初版	第2版	第3版	第4版
	1752	1758	1764	1771
1. Sendschreiben				
Von der Philosophie	1 ~ 31	1 ~ 39	1 ~ 55	1 ~ 86
第1書簡: 哲学について	31頁	39頁	55頁	86頁
2. Sendschreiben				
Von den schönen Wissenschaften	32 ~ 58	40 ~ 72	56 ~ 96	87 ~ 152
第2書簡: 文学について	27頁	33頁	41頁	66頁
3. Sendschreiben				
Von den historischen Wissenschaften	59 ~ 76	73 ~ 95	97 ~ 126	153 ~ 212
第3書簡: 歴史学について	18頁	23頁	30頁	60頁
4. Sendschreiben				
Von den Romanen	77 ~ 94	96 ~ 114	127 ~ 147	213 ~ 244
第4書簡: 小説について	18頁	19頁	21頁	32頁
5. Sendschreiben				
Von der Dichtkunst	95 ~ 122	115 ~ 148	148 ~ 197	245 ~ 336
第5書簡: 詩学について	28頁	34頁	50頁	92頁
6. Sendschreiben				
Von der Beredsamkeit	123 ~ 138	149 ~ 167	198 ~ 216	337 ~ 359
第6書簡: 弁論術について	16頁	19頁	19頁	23頁
7. Sendschreiben				
Von vermischten Werken des guten Geschmacks	139 ~ 160	168 ~ 197	217 ~ 254	360 ~ 404
第7書簡: 良い趣味の様々な[文芸]作品について	22頁	30頁	38頁	45頁
8. Sendschreiben				
Von der Musik	該当なし	198 ~ 214	255 ~ 271	405 ~ 473
第8書簡: 音楽について		17頁	17頁	69頁
9. Sendschreiben				
Von Gemälden und Kupferstichen	該当なし	215 ~ 244	272 ~ 314	474 ~ 520
第9書簡: 絵画および銅版画について		30頁	43頁	47頁
Verzeichnis der in diesem Entwurfe angezeigten	o. S. / ページ			
Werke und ihrer Verfasser	番号なし	245 ~ 319	315 ~ 408	521 ~ 672
本構想内で示された作品とその作者一覧	22頁	75頁	94頁	152頁

の領域で大きな足跡を残した人物である。シュトックハウゼンの当該書についてヒラーは、「その記述は短く、時折改善すべき箇所が見られる。それは、まもなく〔刊行される〕本書の新たな版〔=1768年刊行の第3版を指す〕においても、同様に期待すべきものである」と述べており⁽¹³⁾、シュトックハウゼンはこの批評に対し、1771年刊行の第4版において、とりあげる作品や作曲家および解説文の

充実という形で実際に応えたと考えることができる。エーベリングによる著作においては、シュトックハウゼンおよびヒラーの著作は既にその前提とされており、各々の著述における過剰さや不正確さを取り除き、理論書等も含めた、音楽に関わるレパートリー全般についての確かな見識を提供するという動機づけのもと執筆されたことが明かされている⁽¹⁴⁾。なお、このエーベリングの著作が掲載され、彼自身も編集委員の一人を務めていた『談話集』には、その掲載の約1年前にヒラーの当該『音楽文庫』に関する批評が匿名で寄稿されており⁽¹⁵⁾、本稿ではこの書評における記述も言説として検討の対象に含める。分野的、また内容的な共通性から、その匿名著者をエーベリングであると推測してみることに合理性はあるが、一部には対立する見解も見られることから、彼を著者として断定する根拠は盤石ではない⁽¹⁶⁾。

*
**

シュトックハウゼンが「偉大な作曲家たちのコンサート」と表現しているように⁽¹⁷⁾、いずれの『音楽文庫』においても取り上げられている音楽作品は、基本的に当時読者が耳にすることが実際に可能であった同時代の音楽家による作品に限られている。例外としては、ヒラー以外の全著作が触れているアレグリ（1582–1652）による《ミゼレーレ》や、シュトックハウゼンとヒラーが言及しているコレリ（1653–1713）によるヴァイオリン作品が挙げられる。音楽作品の記述順序および分類は、概ねどの『音楽文庫』においても、教会音楽、オペラ、世俗カンタータおよび歌曲、鍵盤楽器のための作品、ヴァイオリンのための作品、管弦楽作品、そしてその他の楽器のための作品、となっている。作品はまずドイツのものから紹介され、続いてイタリア、フランス、イギリスの作品へ進んでいくのが基本であるといえるが、この順序に関しては著述、また分野ごとに差異が見られ、明瞭な一貫性はない。批評の辛辣さという点では、シュトックハウゼンが「厳しい批評の愛好家は、より辛辣な〔記述を〕求めるかもしれない」⁽¹⁸⁾と評したヒラーによるものが、諸々の作曲家や作品に対する評価が最も穏当であり、ついでシュトックハウゼン、エーベリングの著述、そしてヒラーの著述への匿名の

批評がそれに続くといえる。

以下本稿では、各著作における音楽家並びに作品に関する叙述を、挙げられている分野ごとに調査し、各分野においてどのような作曲家の作品がいかなる理由で規範的とされていたのか、また反対に規範的とはみなされなかったのかについて、詳細に検討していく。この際、3つの『音楽文庫』はいずれも、どういった音楽家・作品が規範的で称揚されるべきかを記述しており、実際の音楽受容の様相を正確に描写しているわけではないという点には、十分留意しなければならない。検証を通じ、現在のジャンル史においてもなお十分に研究が行われているとはいえない音楽家が、当該ジャンルの第一人者として挙げられるという事例を複数発見することができる他、「かつてのイタリア人」の伝統に属するという自己評価故に、北ドイツ地域の音楽を南ドイツ・オーストリア地域のそれに比べて高く評価する姿勢を、一貫して読み取ることが可能である。

教会音楽の分野で触れられている音楽作品のジャンルは⁽¹⁹⁾、主としてミサ曲、教会カンタータ、オラトリオである。いずれの著作も、テーレマン、フェルスター Christoph Förster (1693–1745)、シュテルツェル Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749)、ファッシュ Johann Friedrich Fasch (1688–1758)、G. ベンダ Georg Anton Benda (1722–1795)、アグリーコラ Johann Friedrich Agricola (1720–1774)らを⁽²⁰⁾、この分野で多くの名作を残したドイツの代表的音楽家として報告しているが、C. H. グラウン Carl Heinrich Graun (1703/04–1759) とハッセ Johann Adolf Hasse (1699–1783) に対しては別格の高評価を与えている⁽²¹⁾。中でもグラウンの《イエスの死》に関する評価はとりわけ高く、シュトックハウゼンは、「彼がこの受難オラトリオ以外に何も作曲していなかったとしても、この〔世界に音楽の〕識者がいる限り、彼は必ず、忘却の彼方から救い出されることだろう」とまで記している⁽²²⁾。時に音楽表現と歌詞内容が対応していないとして、テーレマンの作品に対する評価は必ずしも賞賛一辺倒ではないが⁽²³⁾、その中でもエーベリングは、多くの紙幅を割いてテーレマンの作品や作曲様式について述べている⁽²⁴⁾。ただし、当分野における筆頭作曲家は、やはりエーベリングにとって

もグラウンであった。テーレマンの《イエスの死》について、「グラウン氏の作品との比較によってのみ、その価値を減じるに過ぎない」⁽²⁵⁾ という言い方で評価がなされている。ドイツ以外の音楽家で『音楽文庫』全てが共通して触れているのは、他にはペルゴレージ (1710-1736) のみにとどまる。今日、ドイツ語による教会音楽への貢献が広く知られている J. S. バッハについて、シュトックハウゼンは全く触れておらず、エーベリングやヒラーの著作においても、彼に関する記述はわずかにとどまっている⁽²⁶⁾。

オペラに関しては基本的に、優れたオペラ・セリアの作曲家かどうか、という観点から著述が行われており、C. H. グラウン、ハッセが筆頭の作曲家とされ、次いでアグリーコラとシュヴァンベルガー Johann Gottfried Schwanberger (1737-1804) が続くという判断が⁽²⁷⁾、どの『音楽文庫』においても見られる⁽²⁸⁾。「ドイツ人作曲家の手になるイタリア・オペラは、すでに長い間、イタリア人〔作曲家〕の手になるものより美しく、良質である」という判断が一般に妥当であることをヒラーが報告している通り⁽²⁹⁾、どの著作においても、同時代のイタリア人作曲家によるオペラ・セリアは二級品に過ぎないという認識が通底している。ただし「今日のイタリア人」のうち、ヨメッリに対する評価は比較的高くおかれている⁽³⁰⁾。また、ペルゴレージやヴィンチ Leonardo Vinci (1690-1730) といった、グラウンらの作曲様式の確立に規範的役割を果たしたといえる、世代的には前に属する「かつてのイタリア人」作曲家に対する評価も、同様に高く置かれている。ヘンデルに関しては、シュトックハウゼンおよびエーベリングは高く評価し、特に後者はその業績を詳細に記述している一方⁽³¹⁾、ヒラーはわずかに触れているに留まり⁽³²⁾、その取り上げ方には大きな差異が見られる。フランスのオペラに関しては反対に、ヒラーは詳細に取り上げている。インテルメッツォの分野では⁽³³⁾、ペルゴレージ、フィリドール Anne Danican Philidor (1681-1728)、アーン Thomas Augustine Arne (1710-1778) らが、いずれの著作においても代表的作曲家として挙げられている。当時ヴィーンでオペラ作曲家として、既に大きな名声を得ていたグルック (1714-1787) については、どの著述も本文では一

切触れておらず⁽³⁴⁾、エーベリングが脚注で批判的に言及しているだけである⁽³⁵⁾。

世俗カンタータおよび歌曲の分野では⁽³⁶⁾、世俗的なテキストを持つ管弦楽付きの声楽作品と⁽³⁷⁾、ドイツ、イタリア、フランスの各国語による世俗的、宗教的両方のテキストを持つ単旋律歌曲が取り上げられている。前に検討した二つの分野とは異なって、この分野、特に歌曲に関して展開されている著述においては、歌曲集が列挙されることが中心となり、趣味や様式に基づく作品や作曲家の序列付けは、基本的にどの著作においても行われていない。鍵盤楽器奏者と歌唱者が一人ずつつれば演奏できるという容易さから、いずれの『音楽文庫』においても歌曲に関する記述量は多くなっており、当時印刷譜の形で流通していた多くの歌曲集について触れられている⁽³⁸⁾。

鍵盤楽器のための作品については⁽³⁹⁾、ソナタや組曲のほか、幻想曲、鍵盤楽器を含む室内楽曲⁽⁴⁰⁾、および協奏曲がジャンルとして取り上げられている。筆頭作曲家の一人としてあげられているのが、J. S. バッハである。シュトックハウゼンの著作中で挙げられている彼の作品は、『クラヴィーア練習曲集第1巻』、『インヴェンジョンとシンフォニア』、『フーガの技法』、『音楽の捧げもの』、そして没後に刊行された『4声コラル集』だが、それらは非常に多くの誤解と共に記述されている⁽⁴¹⁾。ライプツィヒのトーマス教会カントールであったドーレス Johann Friedrich Doles (1715–1797) を通してバッハの孫弟子にあたるヒラーは⁽⁴²⁾、「鍵盤楽器演奏の真の精神は、ドイツ人にこそ備わっている」ことを示すとして、幾人もの音楽家について記述していく中で、バッハの名を最初に挙げ、「趣味とより良い演奏法の両方の意味において、鍵盤楽器演奏の新しい時代をはじめた」として、その業績を称えている⁽⁴³⁾。ヒラーは、ヘンデルとテレーマンを彼に比肩しえる巨匠であるとし、この見方はシュトックハウゼンにとっても概ね妥当なものであったことが、著述の内容からうかがえる。他に挙げられている音楽家たちの中では、G. ベンダ、シャーレ Christian Friedrich Schale (1713–1800)、ニヒェルマン Christoph Nichelmann (1717–1762)、シャフラート Christoph Schaffrath (1709?–1763) といった、いずれもプロイセン王フリードリヒ2世の宮廷楽団に

仕えた人物の名が目立つが、その中でもバッハの次男であるC. P. E. バッハ（1714-1789）は、教会音楽やオペラの分野におけるハッセやC. H. グラウンのような、当分野における規範的作曲家として、特にシュトックハウゼンの著作において非常に高く評価されている⁽⁴⁴⁾。

興味深いのは、ヴィーン周辺で活動していた音楽家によって生み出された鍵盤楽器作品に対する評価である。特にヴァーゲンザイル Georg Christoph Wagenseil（1715-1777）の作品についてヒラーは、「独自の美しさを持っている」という表現とともに、前述の音楽家たちと比べたその独創性に言及し、高く評価している⁽⁴⁵⁾。シュトックハウゼンは似たような認識の上に立ちながらも、「完全に良い鍵盤楽器の〔ための〕趣味で書かれているわけではない」として、あまり高い評価をしていない。「作曲者は確かに才能を持っているが、あまりに浅慮で、今日のイタリア人〔の様式〕に毒されすぎているようだ。」⁽⁴⁶⁾ ヴィーン郊外の都市アイゼンシュタットの宮廷に仕えていたハイドン（1732-1809）の鍵盤楽器作品についてヒラーは、「この楽器は彼にあまり好意的でなかったと見える」と遠回しな表現をしつつも、「〔今日における〕最も情熱的、かつ最も当世風な交響曲」を生み出したとして、彼の功績を総じて高く評価している⁽⁴⁷⁾。一方、匿名のヒラーへの批評におけるハイドンに対する評価は辛辣だ。「ハイドン〔の諸作品は、この『音楽文庫』から〕は除外されるべきであっただろう。その卓越した着想ゆえに、彼はただ交響曲〔の分野〕においてのみ〔、その名を評価されることが〕許されるが、それは〔彼の交響曲の〕趣味〔の良さ〕や基本への忠実さによるものではない。彼の鍵盤楽器のための諸作品や〔弦楽〕三重奏曲、〔弦楽〕四重奏曲は、真に粗悪な音楽である。」⁽⁴⁸⁾ フランスやイタリアの音楽家による作品には、両著述ともあまり多くは触れておらず、当分野がドイツ人にとっての得意分野とするヒラーの記述通り、紹介の大部分がドイツの音楽家による作品に割かれている。

ヴァイオリンのための作品の分野では⁽⁴⁹⁾、ソナタ、各種の室内楽曲、協奏曲およびコンチェルト・グロッソが、主なジャンルとして取り扱われている。この分

野の代表的かつ規範的作曲家としてあげられているのが、F. ベンダ Franz Benda (1709-1786) である。彼はヴァイオリン奏者としてプロイセン王フリードリヒ2世に仕え、彼のヴァイオリン・ソナタは「[人が今までに知っているものの中で]最も良い」⁽⁵⁰⁾のものであって、「賞賛の辞を改めて述べる必要は全くない」ほどの規範性を、「歌唱〔性〕、着想〔の良さ〕、そして非常に厳格な正統性」ゆえに有していた⁽⁵¹⁾。ベンダの師であると同時に同僚でもあり、ベルリンの宮廷楽団で楽師長（コンサートマスター）を務めていたJ. G. グラウン Johann Gottlieb Graun (1702/03-1771) もまた、ヴァイオリン音楽の分野における代表的作曲家とみなされており、対位法の素養が必要とされたトリオ・ソナタおよび四重奏曲における特筆性が記されている⁽⁵²⁾。この両者から青年期に指導を受け、1751年以降はシュヴェリーンの宮廷楽団を実質的に統率していたヘルテル Johann Wilhelm Hertel (1727-1789) の作品についても、多く触れられている。シュトックハウゼンは詳細に取り扱っていないものの、ドレースデンの宮廷楽団でヴァイオリン奏者を務めたネルーダ Johann Baptist Georg Neruda (1711-1776) の作品についてヒラーは、良作ながら取り上げられる機会が少ないという趣旨で、比較的多くの紙幅を割いてその紹介を行っている。

鍵盤楽器のための作品とは異なって、当分野においてはヴィヴァルディ (1678-1741)、タルティーニ (1692-1770)、ロカテッリ Pietro Locatelli (1695-1764) らイタリアの音楽家が重要作曲家として紹介されている。とりわけ、その死から当時既に半世紀以上も経過していたコレッリによる作品も、「あらゆる時代の『音楽文庫』にとっての誉れであり、彼の時代における基本的な作曲様式を——たとえ人が、その趣味にもはや流行を見出さなくなっていたとしても——伝えるものとなるだろう」として高い評価を受けていることは⁽⁵³⁾、注目に値するだろう。一方で、「今日のイタリア人」によるヴァイオリン作品の評価は総じて低く、時にベンダの作品と対峙される形で批判の対象となっている⁽⁵⁴⁾。この事実はベンダの当分野における規範性を逆説的に、だが説得力を持って示しているといえるだろう。またシュトックハウゼンは、プニャーニ Gaetano Pugnani (1731-

1798)、カンナビヒ Christian Cannabich (1731-1798)、ハイドンといった、イタリアおよび南ドイツ・オーストリア地域の音楽家による弦楽のための三重奏曲および四重奏曲に関して、「陽気さと深刻さ、また戯れと感動〔といった反対の書法〕の奇妙な融合」⁽⁵⁵⁾があるとする他、「対位法に関する大いなる無知」や「誤った拍節法」といった、作曲技法上の「欠陥」をあげ、独奏ソナタや二重奏曲の改変に過ぎないといった見解を示している⁽⁵⁶⁾。当該分野の優れた規範的作品としては、先に触れたプロイセンの楽師長 J. G. グラウンによるものや、彼の同僚でコントラバス奏者を務めたヤーニチュ Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763) による、いずれも対位的に作曲された作品たちが挙げられている⁽⁵⁷⁾。この認識は、当該ジャンルの定義に関する齟齬が、1770年頃の南北ドイツ間で顕在化しつつあったことを示唆するものといえる。

管弦楽作品として触れられているジャンルは⁽⁵⁸⁾、主として規模の大きい管弦楽による序曲、および「シンフォニー Sinfonie」である。前者はフランス風序曲を指し、場合によってはそれに連続する楽章を含む、いわゆる管弦楽組曲も含まれている。代表的な作曲家として C. H. および J. G. グラウン、ヘンデル、テレマン、ファッシュらが挙げられているが、「今日ではどんどん珍しくなりつつある。」⁽⁵⁹⁾ ヒラーおよびシュトックハウゼンの著述において後者の標準とされているのは、3楽章形式のイタリア風序曲のことであり、C. H. グラウンやハッセがオペラのために作曲した作品をはじめ、J. G. グラウンや F. ベンダによるもの、「新しい流行の様式」書かれたものとしては、イギリスで活動していたアーベル Carl Friedrich Abel (1723-1787) や J. C. バッハ (1735-1782) による作品が主に紹介されている。一方、ガルツピ Baldassare Galuppi (1706-1785) やヨメツリといった「今日のイタリア人」による同ジャンル作品への評価は、あまり高くない。対照的に、ヴァーゲンザイル、ホーフマン Leopold Hofmann (1738-1793)、ハイドンといったヴィーン界隈で活動していた音楽家による作品は、すでに見た他の分野の作品に対する評価とは異なって、北ドイツ地域の作曲家によるそれと遜色ない、高い評価を受けている。シュトックハウゼンは、ヴァーゲンザイルに

よる鍵盤楽器のための作品については、あまり肯定的な評価を下さなかったが、彼のシンフォニーについては、「ウィーンの趣味に基づいた〔ものの中では〕最良で、非常に華麗な作品」という評価を与えている⁽⁶⁰⁾。ホーフマンやディッターズドルフ（1739–1799）、ハイドンによるシンフォニーについてヒラーは、管楽器の扱いの巧みさや、それらがメヌエットを伴う4楽章性を採るようになっていくこと、また各楽章が、その中央に繰り返し記号を持つ構造を形式として採用することが多くなっていることなどを報告しており⁽⁶¹⁾、イタリア風序曲から交響曲への「発展」が、まさにウィーンを中心に起こっていた様子を伝えている。

その他の楽器のための作品としては⁽⁶²⁾、フルート、オーボエ、チェロ、ヴィオラ・ダ・ガンバ、そしてリュートのための作品およびその作曲家たちが、シュトックハウゼンの著作内で触れられている。特にフルートに関しては、レパトリの紹介が多くなされ、筆頭の作曲家としてクヴァンツが紹介されている。同様の傾向はヒラーによる著述にも見られるが、フルート以外の楽器に関してはわずかな記述しか行われておらず、特にオーボエとヴィオラ・ダ・ガンバに関しては、まったく言及がない。作例の紹介はあまり豊富に行われていないため、作品や作曲家の序列づけを著述から読み取るのが困難であるという状況は、歌曲の分野と同様である。

*
**

以上の検討を通じ、1770年頃の北ドイツ地域では同時代のイタリアや南ドイツ・オーストリア地域における音楽が、総じて比して低く評価されていたという事実が浮かび上がる。「かつてのイタリア人」と「今日のイタリア人」という対立図式が通底的に存在し、前者はドイツが音楽において、独自の趣味を生み出すに際し大きな貢献をしたものの、後者はいまやそれを模倣しなければならないほどまでに後塵を拝しているという認識が、記述の端々に顔を覗かせている。この「今日のイタリア人」の系譜に、同時代のイタリアはもちろんのこと、南ドイツ・オーストリア地域の音楽家も属するという意識が北ドイツ地域において妥当であったことは、彼らがしばしば一体で論じられていること⁽⁶³⁾、またハイドンら

が「今日のイタリア人の猿真似」であると酷評を受けていることから明らかである⁽⁶⁴⁾。「かつてのイタリア人」という同じ先駆者を持ちながらも、グラウン兄弟やハッセといった音楽家が独自の、かつ洗練された趣味を生み出したことを自負する北ドイツ地域が⁽⁶⁵⁾、趣味的に劣る「今日のイタリア人」の系譜に属すると捉えた南ドイツ・オーストリア地域の音楽を概して高く評価しなかった背景が、こうして理解される。これは同時に、1770年当時の両地域間における様式的・趣味的差異の顕在化を示すものとも捉えられるだろう。

グラウン兄弟やハッセらの音楽が、北ドイツ地域において1770年代になってもなお規範的な役割を果たし続けていたという事実は、従来の音楽史において当該地域・時代の様式的後進性、また硬直性を示すものとしてしばしば解釈されてきた⁽⁶⁶⁾。一方で Henzel はこうした受容状況を、地域的限定性をもった音楽受容面における規範意識の一つと解釈し、「ベルリン古典主義 Berliner Klassik」と名付け定義づけを試みた⁽⁶⁷⁾。この古典主義は、ベルリンという一都市を超えて、「1740年代から1760年代の北ドイツ地域の音楽文化」全般を形作ることになったが、一方で「北および中央ドイツのプロテスタントの諸邦や諸都市を超えて広がることはなかった。18世紀後半以降、その影響力は目に見えて減衰していき、最終的には、その成立地である〔ベルリン〕を除いて、全く見られなくなった。」⁽⁶⁸⁾

Henzel が設定した「ベルリン古典主義」の地域的及び時代的定義を考慮すれば、本稿がこれまで検討した3つの『音楽文庫』は、その終末期における同地域の音楽受容意識を映し出すものであるといえる。そしてその受容意識は、南ドイツ・オーストリア地域の音楽を低く評価し、自らの方こそが正当な良い趣味の音楽の後継者であるという自己評価を持つに至っていた。例えば、ハイドンの弦楽四重奏曲を「真に粗悪」と評した北ドイツの人々の様式観を⁽⁶⁹⁾、同時代のオーストリア地域における音楽様式的先進性への無理解と評することは容易い。しかしこの評価には、当時の「四重奏曲」というジャンルへの形式的要請が、大きく関係していたと理解すべきであろう。Winklerの論考が既に三重奏曲に関して論じている通り、伝統的な理解に従えば当該ジャンルの作品は、それを構成する三声

全てが対位的に取り扱われていなければならず⁽⁷⁰⁾、上声の旋律に対し伴奏を中低声部で施すといったホモフォニー的処理を全般にわたって行うことは、その芸術的価値を減じることに他ならなかった。四重奏曲に関しても同様の形式的要請があったため⁽⁷¹⁾、ホモフォニックに作曲されたハイドンらの四重奏曲は北ドイツ地域の識者からすれば、単に四声体の器楽作品であるという理由でそう名乗っているに過ぎないと捉えられていたのだろう【参考：譜例1⁽⁷²⁾】。実際にシュトックハウゼンは、対位法・拍節法上の欠陥などを指摘したのち、以下のように述べている。「ただ賞賛されるに値するのは、目立つ輝いた旋律線のみである。新しい様式による三重奏曲の原曲は多くの場合、他の〔ジャンルにも〕転用できるように練られて作曲された独奏ソナタや二重奏曲である。同様のことが、彼らの四重奏曲についても言える。」⁽⁷³⁾美しく規範的であるとされたのは、たとえばヤーニチュヤクヴァンツの四重奏曲であり【参考：譜例2⁽⁷⁴⁾】、ハイドンらの四重奏曲はジャンルが要請する作曲技法的な洗練が不足していると、北ドイツ地域では捉えられていたのである。「新しい」ハイドンらの三重奏曲や四重奏曲への拒否的意識はそれゆえ、根拠なき懐古趣味に由るものではなく、むしろ規範を重視する古典主義的精神に依るところが大きかったといえる。

1770年前後までに南北それぞれで異なる音楽的伝統を蓄積してきた結果、大きな様式的・趣味的差異が両地域を分断していた事実は、当時の音楽に関して「ドイツ」という括りで安易に両者を混交した議論を行うべきではない、という命題を導く。例えば、基本的に南ドイツ・オーストリア地域が成立の中心となったソナタ形式を、北ドイツ地域の作品分析に適用しその不完全性や発展途上性を指摘することは⁽⁷⁵⁾、特定の規範形式が成立することを前提とした目的論的音楽史観そのものであり、地域的特徴や伝統を軽視した研究態度であるといえる。この残滓はたとえば、J. C. バッハの作品における協奏ソナタ形式の使用開始を、兄であるC. P. E. バッハの影響のもとに暗に位置付けて理解する、Schmiererによる最近の研究においても認めることができ⁽⁷⁶⁾、音楽史における目的論＝発展的史観が「前時代的」な過去の遺物と簡単に片付けられない、なお有効な歴史認識の枠組

的・音楽美学的価値の高低を、ある一定の規範の成立を前提に評価することに対し警鐘を鳴らした。たとえば、イタリアのヴァイオリン協奏曲の歴史において、タルティーニの後継者たちが緩徐楽章の内容的充実や各楽章の形式的洗練に大きな関心を示さなかったという事実から、「いわゆる『タルティーニ・ナルディーニ楽派』に属するイタリアのヴァイオリニストたちのヴァイオリン協奏曲が、グラウンのそれより未成熟なものであったとするような見解が、導かれてはならないのである。むしろその差異は、18世紀中葉前後のヨーロッパにおいて概してなお強力であった、音楽伝統の地域的相違によるものと理解されねばならないだろう。同様に、グラウンの協奏曲と南ドイツ・オーストリア地域の音楽伝統が安易に結びつけられることも、あってはならない——同地におけるグラウンからの直接的影響を、史料学的観点から認めることはほとんどできない。ある協奏曲のうちに、ヴィーン古典派へと向かう『ソナタ化』の傾向が見て取れるとするならば、根源はその伝統へと直に繋がりを持つ、とりわけG. Ch. ヴァーゲンザイルなどの南ドイツ・オーストリア地域の作曲家たちの作品のうちに、まずは求められなければならない。」⁽⁷⁷⁾

ドイツ南北間の受容意識・様式断絶の他の例としては、後には盛んな受容地の一つとなるベルリンの王立歌劇場において、グルックのオペラが1786年まで一度も上演されることがなかったという事実も、示唆的であるといえよう⁽⁷⁸⁾。既に1750年代にはヴィーン周辺で確かな名声を確立していた音楽家の作品が、北ドイツ地域では1770年頃になってもなお高い評価を受けるに至っておらず（註34および35も参照）、ベルリンではなおその十数年後まで状況は変わらなかったのである。一方で、北ドイツ地域で広く称賛されていたC. H. グラウンのオペラは、ヴィーンやマンハイムといった都市で上演されることはなく、アリア等個別作品の受容も稀であった⁽⁷⁹⁾。同時代におけるこうした異なった音楽受容の様相は、地域的特殊性や政治的・文化的背景へ目を向けた音楽史把握の重要性、また同時に、同時代的には高い評価の対象でありながら、現在「周縁」的に捉えられている音楽家に対する研究蓄積の重要性を示すものである。事実『音楽文庫』へ

の検証を通じ、ある分野の代表的音楽家として触れられながら、そのジャンル史内で研究が蓄積されているとは言い難い音楽家が複数出てきた（C. H. グラウン（オペラ）、シュテルツェル（教会カンタータ）、F. ベンダ（ヴァイオリン音楽）など）。

本稿はこれまで、3つの『音楽文庫』において示された記述を検証することを通じ、当時の北ドイツ地域における音楽受容意識とその具体的なあり方を明らかにすることを試みてきた。だが一方で私たちは、南ドイツ・オーストリア地域の音楽受容が北ドイツ地域において常に阻害されていたわけではないことに、注意を向ける必要がある。3つの『音楽文庫』が記した規範意識や作品レパートリーは、有り体な言い方をすれば終始「べき論」を示したものであり、受容の実態を誤りなく反映したものではあくまでない。「ベルリン古典主義」が18世紀末まで影響力を保ち、規範意識的には最も保守的な都市の一つであったといえるベルリンにおいても、南ドイツ・オーストリア地域の器楽・歌唱作品が市民層の間で人気を博していたことは、伝承譜への資料的研究を一つの根拠にしながらHenzelが既に指摘しているとおりである⁽⁸⁰⁾。受容の実態をより精確に把握するためには、研究しようとする都市および地域における文化・政治的背景を踏まえた上で、さらに当時の楽譜資料や書簡等も対象に含めた、総合的な検証が不可欠であるということである。本稿は其中で、3つの『音楽文庫』への検証を通じ、各分野における1770年前後の北ドイツ地域における規範意識並びに称賛の対象であったレパートリー例を示したに過ぎない。本成果を一つの起点とした北ドイツ地域の諸都市、諸宮廷における音楽受容の実態解明が、今後なお待たれているといえる。

注

- * 歴史的人名は基本的に、初出の際姓（カタカナ表記）を生没年とともに記してある。ただし——主として知名度の観点から——筆者が必要と判断した場合のみ、アルファベットも併せて表記してある。歴史的人名との混同を避けるため、学者名が文献表示以外で登場する場合は、アルファベットで姓のみを記す。邦訳に際し補っ

た語は〔 〕で括っている。

- (1) Johann Christoph Stockhausen, *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften*, 2. Auflage, Berlin 1758, S. 198–214 und 306–312.
- (2) Johann Adam Hiller, „Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek“, ders (Hrsg.), *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 3. Jg., Leipzig 1768, S.1–7, 9–12, 17–20, 25–29, 33–36, 49–53, 57–63, 65–68, 73–77, 81–85, 97–99 und 103–108.
- (3) Christoph Daniel Ebeling, „Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek“, [ders. u. a. (Hrsg.)], *Unterhaltungen*, Bd. 10, Hamburg 1770, S. 303–322 und 504–534.
- (4) Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 3; Ebeling, „Versuch“, S. 303.
- (5) Johann Christoph Stockhausen, „Achstes Sendschreiben. Von der Musik“, ders, *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften. Zum Gebrauch akademischer Vorlesungen*, 4. Auflage, Berlin 1771, Faks.-Nachdr. London 2018, S. 405–473.
- (6) 各書の概要についてすでに触れている研究としては、これらを当時の有節歌曲 (LiedおよびOde) に関する論考を載せた同時代書物という枠組みで論じた、Hottmannによるものが挙げられる (Vgl. Katharina Hottmann, „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an.“ *Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung*, Stuttgart 2017, S. 672–677)。
- (7) Johannes Kretzschmar, Art. „Stockhausen: Johann Christoph“, *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der historischen Commission bei der königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 36, München u. a. 1893, S. 293.
- (8) Heinrich Doering, „Johann Christoph Stockhausen“, ders (Hrsg.), *Die gelehrten Theologen Deutschlands*, Neustadt an der Orla 1835, Bd. 4, S. 386–391.
- (9) Karl Rudolf Wilhelm Klose, Art. „Ebeling: Christoph Daniel“, *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der historischen Commission bei der königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, München u. a. 1877, S. 524–525.
- (10) Georg Friedrich Götz, *Leben Herrn Johann Christoph Stockhausens*, Hanau 1784, S. 23.
- (11) 本書の原標題 (註5) を参照のこと。
- (12) Götz, *Leben Stockhausens*, S. 23.
- (13) Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 3.
- (14) Ebeling, „Versuch“, S. 303.
- (15) Anonym, „[Rezension zum Herrn Hillers Entwurf einer musikalischen Bibliothek]“, [Christoph Daniel Ebeling u. a. (Hrsg.)], *Unterhaltungen*, Bd. 7, Hamburg 1769, S. 266–271.
- (16) エーベリングは、ミサ曲やモテットといったジャンルで優れた作品を書いている同

- 時代の作曲家としてヨメッリ Niccolò Jommelli (1714–1774) を挙げているが (EV 313)、匿名のヒラーへの批評は、彼を「ミサ曲 [の優れた] 作曲家としてあげるのは全く不適当」であるとしている (AR 268)。
- (17) Stockhausen, „Von der Musik“, S. 421.
- (18) Stockhausen, „Von der Musik“, S. 410.
- (19) Anonym, „[Rezension]“, S. 267–268; Ebeling, „Versuch“, S. 312–322; Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 49–53 und 57–58; Stockhausen, „Von der Musik“, S. 422–428.
- (20) 前三者はいずれも、メルゼブルクおよびルードルシュタット (フェルスター)、ゴータ (シュテルツェル)、ツェルプスト (ファッシュ) といった、テューリンゲンないしはザクセンの諸都市に置かれた宮廷楽団において要職を務めていた。G. ベンダは、F. ベンダ Franz Benda (1709–1786) の弟で、当初は兄とともにベルリンに置かれたプロイセン王フリードリヒ 2 世の宮廷楽団に在籍していたが、1752 年以降シュテルツェルの後任として、ゴータの宮廷楽団で楽長を務めた。アグリーコラは1752年、ベルリンの宮廷楽団内に宮廷作曲家の地位を得て、C. H. グラウンが1759年に死去して後は、実質的にその職務を代行していたが、終生楽長位を受けることはなかった。
- (21) 作品としては、彼らの《テ・デウム》などが引き合いに出されている。ヒラーはハッセの作品に関して、特に言及していない (Vgl. Ebeling, „Versuch“, S. 318–319 und 321–322; Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 52; Stockhausen, „Von der Musik“, S. 424–428)。
- (22) Vgl. Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 52; Stockhausen, „Von der Musik“, S. 425.
- (23) Vgl. Stockhausen, „Von der Musik“, S. 422.
- (24) Vgl. Ebeling, „Versuch“, S. 315. これは、テーレマンがその死までハンブルク市の音楽監督の任にあったことと、無関係ではないだろう。ただし、記述内で彼の作品や作曲様式全てが、無条件に称揚されているわけではない。具体的には、合唱における高度な対位法やレチタティーヴォの効果的な作曲に関しては賞賛されている一方、テキスト本来のアクセントに忠実であろうとするあまり、アリアの旋律の美しさが損なわれることがしばしばあったこと、語義に対して反対の音楽表現を行う例があったこと、音画的表現手法にとられるあまり、その場で本来求められる情感表現が全く忘れられてしまうことがあったこと等が、テーレマンの「欠点」として記述されている。
- (25) Vgl. Ebeling, „Versuch“, S. 317.
- (26) Vgl. Ebeling, „Versuch“, S. 318; Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 50.
- (27) シュヴァンベルガーは、青年期よりブラウンシュヴァイクの宮廷楽団に在籍し、ヴェネツィア留学を経て1768年以降は同宮廷楽団の楽長を務めた。ヒラーによると、シュヴァンベルガーの作品には「[グラウンやハッセに連なる] ドイツの連帯の精神が認められる」ものの、彼は「アリアの [作曲] 様式や演奏においてはむしろ、[ヨメッリなど] 今日のイタリア人を模倣している (Vgl. Hiller, „Kritischer

Entwurf“, S. 61) 」。]

- (28) Anonym, „[Rezension]“, S. 268–270; Ebeling, „Versuch“, S. 504–527; Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 57–68; Stockhausen, „Von der Musik“, S. 428–439.
- (29) Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 58.
- (30) レチタティーヴォにおける楽器の過剰使用の批判、また劇場様式による室内楽曲の作曲を様式混交にあたるとして批判するなど、評価は賞賛一辺倒ではない (Vgl. Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 61; Stockhausen, „Von der Musik“, S. 437)。ヒラーは、ヨメッリと共にジュセッペ・サルティ Giuseppe Sarti (1729–1802) についても、今日におけるオペラ・セリアの代表的作曲家として触れているが (Vgl. Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 61)、匿名のヒラーへの批評では、彼による作品がそこまで評価すべき対象になるとは考えられておらず、同時代のイタリア人作曲家によるオペラ・セリアには概して冷淡な態度が取られている (Vgl. Anonym, „[Rezension]“, S. 269)。
- (31) Ebeling, „Versuch“, S. 509–512.
- (32) Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 68。ヒラーは1786年に、ベルリンにおけるヘンデルの《メサイア》上演を主導するなど、1800年以前のドイツにおけるヘンデル受容に一つの重要な事績を残しているが (Vgl. Jürgen Heidrich, „Johann Adam Hiller und das Leipziger Thomaskantorat im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“, Joachim Kremer (Hrsg.), *Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 95–104, hier S. 98–99)、この『音楽文庫』刊行当時は、彼の音楽への関心はそこまで大きくなかったと考えなければならない。
- (33) 著述中での説明に際しては、Intermezzo, komische Oper, Operette, Zwischenspiel の語が充てられている。
- (34) ヒラーはしかし、この著述の連載終了からわずか3週間後にゾンネンフェルス Joseph von Sonnenfels (1732/1733–1817) によって書かれた、グルックの《アルチェステ》ウィーン初演を好意的に評価する内容の書簡を、『音楽に関する週刊の報告と所見』誌上で発表している他 (Vgl. *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 1. Jg., Leipzig 1766, S. 127–137)、過去にもグルックについては同誌上で複数回触れたことがあるなど (Ebd., S. 96 und 207)、オペラ作曲家としての彼の存在を『音楽文庫』執筆時に認識していなかったとは考えられない。
- (35) 脚注内におけるエーベリングの著述は比較的豊富で、グルックに対して『ドイツ一般文庫』上で示された「新たな時代を開く卓越した作品」との好意的な批評を引用しつつも、この作品が「以前から非難されており、数多くの最良の作曲家の一員であるならば、少なくとも避けたであろう多くの誤り」を含んでいるとしている (Vgl. Ebeling, „Versuch“, S. 518–519)。その「多くの誤り」が具体的に何であるかについて、エーベリングは明確に記していない。
- (36) Anonym, „[Rezension]“, S. 270; Ebeling, „Versuch“, S. 528–534; Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 73–77; Stockhausen, „Von der Musik“, S. 439–449; Hottmann, *Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung*, S. 672–677.
- (37) 特筆に値するのは、ラムラー Karl Wilhelm Ramler (1725–1798) やキルンベルガー

- Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) の手によって1766年にベルリンで上演されていたヘンデルの《アレクサンダーの饗宴》が (Vgl. Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 172–173)、シュトックハウゼンおよびエーベリングの著作では早くも報告されていることである。
- (38) Stockhausen, „Von der Musik“, S. 657–659.
- (39) Anonym, „[Rezension]“, S. 270–271; Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 81–85; Stockhausen, „Von der Musik“, S. 449–460. なお、エーベリングの著述は器楽曲に関して論じていないため、これ以降検討の対象から外れる。
- (40) Clavier-Duetteはヴァイオリンなどの補助伴奏を伴った鍵盤楽器のための作品をさし、Clavier-Trioは鍵盤楽器のための譜面以外に、さらに2声部が付随している作品をさしている。例えば後者では、チェロの譜面として用意されたものが、実質鍵盤楽器のための左手と同じという場合もあった (Vgl. Stockhausen, „Von der Musik“, S. 457)。
- (41) 《クラヴィーア練習曲集第1巻》に含まれる組曲は計5曲ではなく計6曲であり、《インヴェンジョンとシンフォニア》に含まれる作品は計22曲ではなく計24曲であるだけでなく、これらはどちらも、項目名であるソナタ (Clavier-Sonaten) に該当していない (Vgl. Stockhausen, „Von der Musik“, S. 451–452)。また、48曲のフーガを含むとして《フーガの技法》が挙げられているが、実際にこの数通りの「鍵盤楽器のためのフーガ (Clavierfugen)」を収めている作品集は、『平均律クラヴィーア曲集』第1、2巻のことであると思われる (Ebd., S. 459)。
- (42) ドーレスの名はいずれの『音楽文庫』中においても、教会音楽の分野、および鍵盤楽器のための作品の分野で触れられている。ヒラーはドーレスの後任として、1789年からカントルの職務にあたった。
- (43) Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 81.
- (44) Stockhausen, „Von der Musik“, S. 453.
- (45) Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 84.
- (46) Stockhausen, „Von der Musik“, S. 455.
- (47) Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 84.
- (48) Anonym, „[Rezension]“, S. 270.
- (49) Anonym, „[Rezension]“, S. 271; Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 97–99 und 103–105; Stockhausen, „Von der Musik“, S. 461–467.
- (50) Stockhausen, „Von der Musik“, S. 461.
- (51) Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 98; F. ベンダの宮廷音楽家としての活動実体に注目した最新の研究としては、拙稿, „... *Mein lieber Benda*. Franz Benda (1709–1786) als Hofmusiker Friedrichs II. von Preußen (1712–1786)“, *Hudební věda* (= Musikwissenschaftliche Zeitschrift der tschechischen Akademie der Wissenschaften) LX (2023), Heft 4/4, S. 438–460 が挙げられる。

- (52) その他、J. G. グラウンのヴァイオリン協奏曲が北ドイツ地域における独奏協奏曲の形式・様式的発展に基盤的な役割を果たしたことについては、拙稿、「Die Violinkonzerte Johann Gottlieb Grauns (1702/03–1771). Etablierung des „Berliner Konzerttypus“ in den 1730er Jahren“, *Archiv für Musikwissenschaft* 80 (2023), Heft 2/4, S. 99–126で明らかにした。
- (53) Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 97.
- (54) Anonym, „[Rezension]“, S. 271; Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 103.
- (55) これは、ヒラーによる同様の指摘がシンフォニーの分野で行われていることを踏まえると (Vgl. Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 107)、いわゆるソナタ形式における提示部で示される複数の主題が、時にそれぞれ全く異なった性格で書かれていることを指しているものと考えられる。異なった性格をもった「概念 (Gedanke)」の混交は、それが良い趣味とともに上手く行われている場合、むしろ賞賛の対象でもあったが⁵ (Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 305)、こうした正反対の要素の混交が非常に近接した箇所が発生したり、主題の切り替わりの際唐突に起こったりすることは、良い趣味に沿っていないと判断された、ということかもしれない。
- (56) Stockhausen, „Von der Musik“, S. 464–465.
- (57) Stockhausen, „Von der Musik“, S. 465–466.
- (58) Anonym, „[Rezension]“, S. 271; Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 106–108; Stockhausen, „Von der Musik“, S. 467–470.
- (59) Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 106.
- (60) Stockhausen, „Von der Musik“, S. 467.
- (61) Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 107.
- (62) Anonym, „[Rezension]“, S. 271; Hiller, „Kritischer Entwurf“, S. 105–106; Stockhausen, „Von der Musik“, S. 470–473.
- (63) Stockhausen, „Von der Musik“, S. 455 und 464–465.
- (64) Anonym, „[Nachrichten über die Musik aus Hamburg]“, in: [Christoph Daniel Ebeling u. a. (Hrsg.)], *Unterhaltungen*, Bd. 10, Hamburg 1770, S. 347–348, hier S. 348.
- (65) Stockhausen, „Von der Musik“, S. 431.
- (66) Peter Schnaus, „Der musikalische Stilwandel um 1750“, ders. (Hrsg.), *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Mannheim 1990, S. 207–225.
- (67) Christoph Henzel, *Berliner Klassik: Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert*, Beeskow 2009 [うち363–380頁の邦訳: 田中伸明「クリストフ・ヘンツェル (1960–) 『バルリン古典主義—その梗概 (2009)』』『ICU 比較文化』第54号 (2022年)、37–73頁], S. 363–365.
- (68) Henzel, *Berliner Klassik*, S. 364–365.

- (69) Anonym, „[Rezension]“, S. 270.
- (70) Klaus Winkler, „Alter und Neuer Musikstil im Streit zwischen den Berlinern und Wienern zur Zeit der Frühklassik“, *Die Musikforschung* 33 (1980), Heft 1/4, S. 37–45, hier S. 38–39.
- (71) Winkler, „Alter und Neuer Musikstil“, S. 37–38.
- (72) o. V., *Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composé par Joseph Haydn* [= Trautwein-Quelle], Berlin ca. 1840, Nr. 60, S. 3.
- (73) Stockhausen, „Von der Musik“, S. 465.
- (74) DK-Kk: mu 6212. 1628.
- (75) John G. Suess, Art. „Trionsonate“, Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 820–831, hier Sp. 830.
- (76) Elisabeth Schmierer, *Geschichte des Konzerts. Eine Einführung* (= Gattungen der Musik, Bd. 2), Laaber 2015, S. 54–56.
- (77) Tanaka, „Die Violinkonzerte J. G. Grauns“, S. 118–119.
- (78) この事実は、国王フリードリヒ2世がその在位中、基本的にはC. H. グラウンとハッセの作品のみを王立歌劇場のレパートリーとして認めていたことに留意すれば (Vgl. Henzel, *Berliner Klassik*, S. 108–113; auch Henzel, „Von der preußischen Nationaloper zum wahren Musikdrama. Zur Gluck-Rezeption in Berlin im 18. und 19. Jahrhundert“, Irene Brandenburg (Hrsg.), *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, Laaber 2010, S. 293–300, hier S. 293–294)、ある程度容易に推察可能な事柄だが、現状認識されている当地の音楽史的重要性を考慮すれば、見過ごされやすいといわざるを得ないだろう。
- (79) Henzel, *Berliner Klassik*, S. 119–174 und 370.
- (80) Henzel, *Berliner Klassik*, S. 368 und 379.

要 旨

J. C. シュトックハウゼン、J. A. ヒラーならびにCh. D. エーベリングによって著された3つの『音楽文庫』は、1770年頃の北ドイツ地域における音楽受容意識を記した文献として重要である。本稿はその著述への検証を通じて、当時の北ドイツ地域に「かつてのイタリア人」の伝統に連なりながら、独自の様式を築いた「良い趣味」の継承者であるという自負があったこと、そのために南ドイツ・オーストリア地域の音楽を「今日のイタリア人」の系譜に属するものとして低く評価する傾向があったことを明らかにする。この事実は、南北間に大きな趣味的・様式的断絶が生じていた当該地域を「ドイツ」と一体的に語ることの危うさと同時に、地域的特色に目を配った音楽史理解の重要性を示している。『音楽文庫』への検証は同時に、当時第一級とされた音楽家たちの多くが、今日でもなお高い関心を集めているとは言い難い状況を明らかにし、「周縁」とされてきた音楽家に対する研究蓄積の重要性を、とりわけジャンル史的観点から指摘する。

Abstract in English

From the *musikalische Bibliotheken* presented by J. C. Stockhausen (1758 and 1764; significantly revised in 1771), J. A. Hiller (1768), and Ch. D. Ebeling (1770), one can infer which music and composers were regarded as exemplary in Northern Germany at that time. The awareness of music reception expressed therein suggests that music in Northern Germany was considered aesthetically and qualitatively superior to that in Southern Germany and Austria, as the former had fundamentally showcased its distinctiveness through the music of the “older Italians,” while the latter, on the other hand, had been strongly influenced by the “new Italians,” which was seen as a sign of its inferior quality compared to Northern Germany. The fact that “Germany” around 1770 was perceived differently in terms of music reception between the South and the North underscores the importance of considering the regional diversity of music history, which was still prominent at that time and closely linked to the respective cultural and political contexts. Reading the *musikalische Bibliotheken* would significantly contribute to advancing research on the composers who, while having played a prominent role in certain musical genres, have so far received little attention in terms of genre history (e.g., C. H. Graun in operas, G. H. Stölzel in church cantatas, F. Benda in violin music).