

〈翻訳〉

クリストフ・ヘンツェル (1960-) 「ベルリン古典主義——その梗概 (2009)」

訳：田中 伸明

「…とても古典的だ、もっとも、私たちのようにではないが」
カール・ディートマー・コール・フォン・コーレンエック
『美しきガラテア』(第6歌)

〔ハンブルクの〕楽長C. P. E. バッハ氏の新しいクラヴィーア協奏曲の⁽¹⁾、
ベルリンでの演奏に際して。

「おおバッハよ！あなたの功績に比して、
その〔褒め称えようとする〕呼びかけは、あまりに小さい。
〔死したる〕あなたの父とグラウン〔兄弟〕が、
その栄誉を讃えるため、オリュンピアから見下ろしている。」

1773年3月11日発行の「国家的・教養的事柄に関するベルリン報知集」の教養欄に掲載された冒頭の四行詩は、ベルリンのバッハ受容という点においてではなく、むしろ〔、一見すると〕枝葉末節のように思われるまさにその点、つまり、プロイセンの首都〔ベルリンにおいて、〕以前の時代の音楽が規範として広く受容されている、ということに関する証言として、興味深いものである。〔当該バッハの〕父であるヨーハン・ゼバスティアン・バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) は1750年に、ベルリンの宮廷楽長であったカール・ハインリ

ヒ・グラウン (Carl Heinrich Graun, 1703/04–1759) は1759年に、その兄で宮廷楽団のコンサートマスターを務めたヨーハン・ゴットリープ (Johann Gottlieb Graun, 1702/03–1771) は1771年に〔、それぞれ既に〕死去していた。不死の巨匠たちによる規範に基づくことで、同時代的な作曲活動に正統性が与えられるとする、こうした譬喩的な思考形式は、当時の音楽史においては、まさに全く新しいものであった。バッハとグラウンという名前との連関で、この思考形式は、1740年以降のベルリンにおいて影響力を及ぼした、特殊な古典主義的意識〔の存在〕を示している。

フリードリヒ〔大王 (Friedrich II. von Preußen [= der Große], 1712–1786, reg. ab 1740) の統治〕時代におけるベルリンの音楽文化を、古典主義という側面から考察することは、それを前古典主義Vorklassikとして位置づける、従来ありがちな分類とは、矛盾するものである。ヴィーン古典主義Wiener Klassikとの関連から〔、従来の音楽史理解では〕、七年戦争以後もなお続いた、グラウンとヨーハン・アドルフ・ハッセ (Johann Adolf Hasse, 1698–1783) の音楽に対する〔高い〕価値づけは、「ベルリン趣味の停滞 Stagnation des Berliner Geschmacks」とされた⁽²⁾。こうした歴史叙述的な目標点を置いた結果ではなかったものの、同様に、進歩〔主義〕的思想による結論として、チャールズ・バーニー (Charles Burney, 1726–1814) は、既に1772年のベルリン訪問に際し、「この地における音楽の趣味は、強固な、そして不動の点に止まっている」として、批判的に言及していた⁽³⁾。バーニーは正しくも、古典主義的意識の兆候を記録に残したが、その兆候に対しては、全く別の〔、否定的な〕評価をしていた。彼の考え方によれば、ベルリンは〔周囲から〕取り残されていた。当地における古い時代の音楽研究が〔、例えばそれを物語っている。その事実と〕相対するように、音楽史的な進歩の先導手といえるマンハイムおよび南ドイツの〔当時の〕器楽音楽に関して、〔ベルリンは総じて〕無理解であったというのだ。こうした見方は、前古典主義というカテゴリーそのものが、目的論的な概念を〔そもそも〕含意しているとして、すでに以前から批判されているにもかかわらず⁽⁴⁾、今日に至るまでなお、

影響を及ぼしている⁽⁵⁾。

古典概念を、19世紀以来の〔一般的な〕音楽史記述に見られるように、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンらの作品〔に代表される〕ヴィーン古典主義にのみ適用するような硬直性は、ここ数年来、アングロサクソン系の研究者たちによって、和らげられつつある⁽⁶⁾。それを通じ、音楽史における他の古典主義的現象に関して、(再び)関心が喚起されている。この「ベルリン古典主義 Berliner Klassik」という語では、ヴィーン古典主義との対抗関係が〔想定されているわけではない。むしろ、〕地域的な影響力に特徴付けられた様々な都市文化の共存という、当該時代特有の性格を補足する〔概念を提供する〕ことが、この語によって目指されている。ヴィーン古典主義同様、その誕生の40年前に成立したこのベルリン古典主義もまた、注目に値する影響力を急速に示した、地域〔限定〕的な古典主義的現象だったのである。1740年代から1750年代において、ベルリンの音楽が示した魅力は、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。以上で輪郭を描いたようなこの事実はしかし、以下のような根本的な批判を提起するであろう。ひとは、時間的にも、また地域的にも限定的なある作用史を、そもそも「古典」として語り得るだろうか。また、規範性を失ってしまった「古典」などというものが、そもそもあり得るだろうか〔、という問題である〕。もし「古典的なもの」が、ハンス＝ゲオルク・ガダマーがいったように、時代の没落から〔私たちを〕守るもの⁽⁷⁾、と定義されるならば、〔この問いに対する〕答えは、消極的なものとなることだろう。こうした主張に対してはしかし、時間を超越することとは、変化や流行の彼岸にある具体的な歴史的必然性〔、つまり〕持続的な現在性の考え方と結びついているのだ、と応答することが可能だ。そのような意味においてまさに、七年戦争後の北ドイツにおける、都市的で、また〔一方では〕社会〔身分〕的にさまざまに交錯していた〔がゆえに、当然異なった趣味を持ち得るに至ったにもかかわらず、一定かつ共通の趣味

を保った彼らの〕視点の中には、重要な示唆が含まれているのである。その限りにおいて、「古典」という語は、ある一定の受容現象を指す、「役割」としての概念を果たすものであると、理解できるように思われる⁽⁸⁾。

ところで、より古い音楽史の中において、私たちは似たような現象を確認することができる。ジャン＝バティスト・リュリ (Jean-Baptiste Lully, 1632–1687) のオペラと、ミシェル [= リシャール]・ドラランド (Michel-Richard Delalande, 1657–1726) のオラトリオをその〔レパートリーの〕中心とした、17世紀後期におけるフランスの古典主義がそれである⁽⁹⁾。ここにおいても、古典概念を強調するため、〔この古典主義の〕時間超越性がいわれているが、実際のところこの古典主義の影響力も、ごく限られた世代に対してのみ、有効なものであった。古典的な時代に対する姿勢が〔常に〕変化するものであったことは、〔例えば〕古典古代に対する〔、歴史の中で〕変化を続けてきた評価が、既に示している。これは、〔歴史の中で〕美とされることや古典に対する基準〔が、常に〕変容してきたことを、個別に検討することを通じ、〕例示的に推論することが可能である。さまざまな古典〔的と呼ばれうる〕対象の形成や、〔そうした〕主義・主張を構造的に同一化する背景〔、たとえば通史的な音楽史理解など〕を通じてベルリンの音楽史を見るのではなく、一度〔その地域における音楽史そのものを〕概観することが、〕必要かつ有益な試みとなってくるだろう⁽¹⁰⁾。その際の拠り所となるのが、資料伝承に関する調査や、音楽理論的、また音楽美学的な〔同時代人による〕証言である。たとえ当時のベルリンにおいて、「古典」や「古典的」といった語や、概念そのものが持ち出されることが稀であったとしても⁽¹¹⁾、〔それと同一視可能な〕受容の様相や、「古典的」と判断されるに際し必要であった、作曲家や作品の基準が明確に存在していたことを、〔私たちは〕容易に発見することができる。

資料調査や文献における証言を統合すると、1740年代から1760年代までの北ドイツの音楽文化における時代を、ベルリン古典主義の時代として考えることが、可能となるように思われる。この議論の出発点、そして中心となるのは、

18世紀におけるC. H. グラウンの音楽の伝承および受容である。それは、兄である[J. G. グラウン]と、ハッセによる音楽の伝承および受容とともに、〔統治の音楽文化における〕規範の旗印であった。その際、フリードリヒ時代の啓蒙主義や、多感主義への関心が、〔グラウンらの音楽を受容・〕鑑賞する姿勢に、大きく影響していたことは、見逃せない。同時に、〔プロイセンの〕国家的な音楽文化〔の形成に関する〕議論の中においても、〔グラウンの音楽は〕、規範的なものの創造〔に際しその基盤となるもの〕として、その役割を果たしていた。これは「ベルリン古典主義」を、プロイセンの首都〔ベルリンにおける〕宮廷に大きく影響を受けた音楽文化として定義する際に、相応しい立脚点といえるだろう。ハッセが〔当時〕ドレーズデンのオペラ座における宮廷楽長として、また〔広くヨーロッパを通じ〕代表的なオペラ・セリアの作曲家であった一方で、彼は同時に、ベルリンにおいては、C. H. グラウンとの連関を通じて、混合趣味のイタリア・オペラにおける連帶的参画者として、高く評価されていた。

1. 時代意識

北ドイツにおいて1740年以降、〔人々が〕どのようにして、かつての音楽の歴史の中において、〔自らが〕全く新しい時代に生きているという意識を持ったのかということについては、複数の証言への検討を通じ、読み取ることができる。そのうち、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788) の自叙伝において示された証言は、とりわけ重要なものである。彼によれば、〔その時代の〕誰もが、「音楽芸術がこれほどの高みに達するきっかけとなった、かつてないほど精緻で豊かな音楽およびその演奏を行う時代が始まりつつ」あった⁽¹²⁾、その「開始時点」に、自覚的であった。その「開始時点」は、彼のベルリンおよびドレーズデンにおける〔音楽様式の〕発展に関する証言から、1740年前後と明らかにすることができる。この進歩的な発達の推進力は、地域的には北および中央ドイツに限定され〔て示された〕。プロイセンとザクセンの首都への言及を通じ、バッハはとりわけ、C. H. グラウンとハッセの

音楽に、焦点を当てていた〔ように思われる〕。

グラウンとハッセの〔両者の〕名を、時代の象徴として併せて記述するやり方は、ヨーハン・アドルフ・シャイベ (Johann Adolf Scheibe, 1708–1776) によるものが最初である。いわゆる「混合趣味」で書かれた三つのオペラに関連してシャイベは、この二人の作曲家によって協働して確立された、ドイツ音楽の高い地位を、好意的に評価した。

ひとは、彼ら〔=C. H. グラウンとハッセ〕によって、音楽の新しい時代が始まった、ということができるだろう。彼らは私たちに、混合趣味の美しさを、次のような様式〔のうちにおいて〕示した。すなわち、彼らの作品〔それ自体から〕よく認識できるものであるが、今まで多様な様式を通じ試みられてきた〔音楽表現を〕範とすることに、彼らがどれほどの勤勉さを示してきたかということ、同時に、〔その試みを通じて〕彼らの先駆者たちのあらゆる努力が目指した、最終目標にまで到達してしまうほどに〔、その表現方法を洗練させた、ということである⁽¹³⁾。〕

シャイベはこの証言を通じ、1740年ごろの時代的〔様式〕転換を、それまでの伝統から断絶した〔新しい様式の創造と見るのではなく〕、それまで抑制されていた音楽〔表現の可能性を解放した、様式の〕高次元における発展であるということを、明らかにしたかったと思われる⁽¹⁴⁾。この転換の正統性は、芸術の理性的な「最終目標」〔を示す様式〕に、〔グラウンら当時の〕作曲家たちが従ったということを引き合いに出すことを通じ、担保された。この見解は、新しい音楽のレパートリーの価値を認めさせる際の説明としても、有効であった。

この趣味の変革は、少なくとも部分的には、急進的なものとして受け止められた。この事実は、プロイセンの〔当時の〕皇太子、フリードリヒの妹の一人であった、ヴォルフエンビュッテルの皇女、フィリップピーネ・シャルロッテがゲオルク・カスパー・シュルマン (Georg Casper Schürmann, 1672/73–1751) のオペ

ラ《プレイアデス》へ示した反応のうちに、とりわけよく見てとることができる。この1716年に成立した作品は、1735年に再演され、C. H. グラウンの初期のオペラとの様式的比較に晒されたのである。皇女はそのことについて、フリードリヒに次のように書き送っている。「《プレイアデス》はとても古臭いものでした。〔それはまるで、〕ベルシャザールが〔その後死ぬ運命にあるとも知らないで催した〕宴会の中で、客人たちに披露した〔、やがて消えゆく〕もののようでした。⁽¹⁵⁾」

似たような経験が〔のちの時代にも繰り返され〕存在していたことが、ヨーハン・ザミュエル・ペトリ (Johann Samuel Petri, 1738–1808) による大部の教則本の中で、明かされている。彼は、音楽史の中における〔1782年前後における〕現在地を、「1740年に始まり、いまだにその〔伝統が〕持続している大きな変革の時代」と評価していて⁽¹⁶⁾、その中で、グラウンとハッセは〔、その伝統における〕特別な存在として、描かれている。

ついにハッセとグラウンが、劇場および教会〔音楽の分野に〕現れた。彼らは、あらゆる〔作品〕領域において、他のすべての作曲家たちを圧倒した。彼らはそれぞれで、最も優れた天才であり、〔適切な〕歌唱〔旋律を〕用意し、それを〔求められた感情に沿って〕真に具現化することを通じ、芸術および情感への〔正しい〕理解を示した。目的のない旋律的戯れや、表層的な和声技巧といったものは〔、彼らの音楽の中から〕すべて廃された。また、彼らの音楽作品は、〔そこで求められる〕正しい情感表現を決して見誤ることがなかったので、必然的に、彼らの音楽は〔人の心を〕感動させるという〔結果を生むことになった⁽¹⁷⁾。〕

2. 美的理想としての比定

すなわち、高貴な旋律と正しい和声の結びつき、また、それらと感情の

正直な表現との結びつきを通じて、ベルリン楽派〔の音楽家たちの作品は〕際立っていた。とりわけ、よくある一般的な人間生活の行程からはまず出てこないであろう〔激しい感情ではなく、穏やかで優美な感情表現に、彼らは長けていた。〕（ちょうど、野蛮で極端な性格の〔ある者の〕人生の行程が、穏やかで思慮深いそれ〔と比べ、成功することがないように⁽¹⁸⁾〕）

ヨーハン・カール・フリードリヒ・トリエスト（Johann Carl Friedrich Triest, 1764–1810）による「ベルリン楽派」の音楽史的意義に関する〔論述〕中には、作曲技法的、美学的、また人間学的な側面が〔多様に〕交錯し、〔19〕世紀全体にわたって〔その見方が正当なものとして〕保たれた、「旋律」と「和声」の状態に関する議論が、既に現れている⁽¹⁹⁾。この論点は、「ベルリン楽派」だけでなく、〔旋律と和声の〕両者を、音楽における基礎的なカテゴリーとして同価値に取り扱い始めた、「音楽史の転換期」一般を特徴づけるものとされた⁽²⁰⁾。古典的な均衡を示すといった意味で、作曲における（野蛮さや極端さを示す）過度な感情表現は避けられたと、〔トリエストは〕説明している。〔しかし、〕表現の多様性〔への要求や、〕古典様式からの逸脱は、次から次へと起こっていった。

ひとが、輝かしく用意された道へ留まる限り、また、音楽の主目的を忘れない限り——つまり、ひとが〔作曲において〕旋律を自然に〔設定し、〕作品の情感に適したよい拍節法に気を配りながら、それを良質で純正な和声によって強化し、印象深くしようとする限りにおいては、音楽の退廃を恐れることはないだろう。だが、旋律に対し〔適切な〕和声がなく、または、大まかな和声〔進行の型〕のみが設定され、そこに〔適切な〕旋律が配されることがなければ、私たちはかつての失敗を繰り返し、音楽は再び、かつてのように再興することが難しくなっていくだろう⁽²¹⁾。

18世紀後半において、C. H. グラウンの音楽受容は、まさに〔上記の引用で〕理想とされた姿を、象徴〔するもの〕であった。これに対応するようにフリードリヒ・ヴィルヘルム・マールプルク (Friedrich Wilhelm Marburg, 1718–1795) は、1757年に出版された自著『通奏低音要諦』第2部の献呈文において、グラウンの音楽を、彼のオペラと宗教音楽に焦点を当てながら、高く評価している。

ただ〔C. H.〕グラウンの創造的なミューズのみが、抒情的な〔劇場の〕舞台上〔聴衆の〕耳を喜ばせると同時に、教会において〔聴衆の〕心を揺り動かすという〔、二つの分野における〕成功を、最も純正な和声の輝きに対して、最も豊かで選りすぐりの、常に新しく美しい旋律を付すことを通じ、成し遂げることができたのである⁽²²⁾。

おおよそ30年後、エルンスト・ルートヴィッヒ・ゲルバー (Ernst Ludwig Gerber, 1746–1819) は、彼の〔音楽辞典における〕グラウンの記事の中で、そうした諸判断を、グラウンの古典的地位という観点から〔、以下のように〕要約している。

その対位法芸術の聡明な使用、和声の純粋性と明確性、転調に際しての明確な順序立て、そしてその心地よい旋律ゆえに、ひとは彼を、古典的作曲家としての規範的存在と判断する⁽²³⁾。

個々の作品や音楽家の受容に際しての、様式および分野ごとの優位性には、段階が存在した。第一に、ベルリン古典主義を構成する者たちの集団は、時代的な区切りに対して、開放的〔かつそれを横断するような〕存在であり続けた。グラウンとハッセは、北ドイツ地域における手稿による資料伝承においても、当然抜きん出た存在であったが、その領域においては同じく、〔少し前の世代に当たる〕

ゲオルク・フィリップ・テーレマン (Georg Philipp Telemann, 1681–1767)、〔また逆に少し後の世代に当たる〕C. P. E. バッハ、ヨーハン・フリードリヒ・アグリーコラ (Johann Friedrich Agricola, 1720–1774) といった作曲家もまた、重要な存在であった⁽²⁴⁾。一方で、J. S. バッハの音楽に対する〔同時代の全般的な〕態度は、統一性のあるものではなかった。彼の作品の一部、特に鍵盤楽器のための作品やコラールが、規範的なものとして職業音楽家たちから愛好された一方で⁽²⁵⁾、多くの音楽愛好家は、そこに並外れた芸術的完成度を見出すことはできず、驚くべきものではあるが、内的に心を動かすような〔性質のものではないと判断していた〕。フリードリヒ・ニコライ (Friedrich Nicolai, 1733–1811) は1772年8月24日、ヨーハン・ゴットフリート・ヘルダー (Johann Gottfried Herder, 1744–1803) に宛てて、次のように書いている。

和声の使用法全てに通じており、それを全て用いて〔作曲をした〕ヨーハン・セバスティアン・バッハは、音楽において〔曲芸的な意味では〕驚嘆に値する〔人物である。一方で、〕そのすぐ後に出たグラウンも、同様に和声に習熟していたが、彼はその知識の十分の一も使うことはなかった〔のに、その作品は〕賛美され、愛されている⁽²⁶⁾。

第二に、作曲家の規範的作品は、基本的に一つの作品にのみ集中して認識される〔ことが多かった〕。グラウンの作品の場合、印刷を通じて広まっていた《テ・デウム》や《イエスの死》のみが、規範的作品として〔名を伴って〕語られた。それに対して器楽作品は、ある特定の作品が規範化され、すべての〔作品〕コレクションにそれが登場する、というような〔受要のされ方はし〕なかった。

グラウン兄弟の音楽の古典的地位と、音楽実践および〔当時の有力な〕楽譜コレクションにおけるそれらの保護は、北ドイツにおける同時代のイタリア、フランス、また南ドイツの音楽受容を阻害してきたとする、ある種の広まった先入観があるが〔、それは大きな誤解である⁽²⁷⁾。〕18世紀末、特に1786年の王位交代以

降、とりわけ宮廷オペラにおいて顕著となった音楽様式の近代化の推進によって、新しい作曲様式が〔グラウンらのそれに〕とって変わったのちも、そこで〔上演される〕作品は、少なくとも部分的には、「和声」と「旋律」がバランスよくあわせられた、美的理想として語られることがあった。ライプツィヒの『一般音楽新聞』上におけるヴィンチェンツォ・リギーニ (Vincenzo Righini, 1756–1812) の歌曲集、作品11と12の評者はそれらを、「ドイツの和声芸術と統合された、甘美なイタリアの歌を愛し、この統合（音楽における真の賢者の石である）を、この芸術家が、かつての作品において目標としてきたことを知っている者」に対し⁽²⁸⁾、推薦している。〔ドイツ、イタリアというそれぞれの〕カテゴリーにおいて象徴される意味が〔、18世紀中葉におけるそれから〕変容〔しているということ〕は、この議論が〔、言葉上は同じ対立軸を持ちつつも、かつての〕内容から離れ〔、違った意味を持ち始め〕たことを示唆している^(訳注1)。その〔新しい〕議論においてもしかし、和声〔と旋律の〕程よいバランス〔を維持して作曲を行うべき〕とする古典的理想は、なおも保たれていた。

3. 集団意識

七年戦争後、技巧至上的傾向と、オペラ・ブッフアの分野横断的受容を危機的に見る姿勢が、〔評論等の端々に〕見られるようになった。ここで再び、C. P. E. バッハによる見解を〔引用することとしよう。〕彼は自伝の中で、芸術としての音楽は、1740年以降、その台頭と引き換えに、多くのものを失ってきたとして、危機感を表明している。

私が分別ある人々との〔交流を通じて〕思うに、〔今日の音楽において、〕オペラ・ブッフアは、最も愛好されている分野とって差し支えない。私はここで、その分野について何の貢献も、もしくはごくわずかな貢献しかなかったとして批判されるであろう人々を引き合いに出すのではなく、オペラ・ブッフアにおけるまだ存命中の大家の一人、ガ

ルッピ氏について言及したい。彼は私のベルリンの家で、私〔の音楽〕に賛意を評してくれた〔と同時に、〕イタリアの教会でも〔そうしたブッフア作品によって賞賛を受けたという〕滑稽な出来事についても言及してくれた⁽²⁹⁾。

バッハのこの批評は、ハンブルクにおいて、例えばクリストフ・ダニエル・エーベリング（Christoph Daniel Ebeling, 1741–1817）によって紹介された。エーベリングは、イタリア・オペラの同時代的発展を、ただ退廃的な兆候としてしか把握することができなかった。彼の考えによれば、目的が手段と化した、技巧〔至上主義〕が〔同分野において広がっていることが、〕その退廃の理由であった。「詩人が発展させた、すべての情熱と感覚を表現すること」を音楽の主目的〔とする考え方と、同時代のイタリア・オペラは、エーベリングにとっては〕全く相容れないものだった⁽³⁰⁾。グラウンとハッセの音楽は、それに対して、音楽の理想的な姿として映った。なぜなら、中身がなく、多くを技巧的華麗さに依る〔と捉えられていた〕当時のイタリア音楽と比べ、彼らの情感豊かな音楽は、対極に位置するものだったからである。どのレパートリーを歌手たちが学ぶべきかということについて、彼の意見はこのように明確であった^(訳注2)。

サルティ、ペレッツ、デイ・マーヨやツォッピらによる多くのアリアは、全体として本当に良いものなのだろうか。私たちには遥かに良い、つまりグラウンやハッセらによる豊かな〔アリアの〕蓄えがあるのだから、それらに〔ヒラー氏の著作『音楽文庫』がわざわざ〕触れる必要はないだろう⁽³¹⁾。

このような判断は、ベルリン宮廷においてはより一層顕著にみられた。〔フリードリヒ大王の姉であった〕皇女アンナ・アマリアは、〔エーベリングによるこの見解の〕10年後に、現代を「すべての芸術が荒廃した」時代として、あからさま

に表現している⁽³²⁾。王〔フリードリヒ2世〕も同じく、1777年のハッセによる《クレオフィーデ》の宮廷歌劇場での再演に際し、以下のような所感を表明している。

良いものは、常に保たれ続ける。既に一度聞いたものであっても、再びまた、聴きたくなる。最近の音楽は、それとは反対に、混沌へと落ちぶれ、耳を喜ばせるのではなく、かえって苦しめる。高貴な歌唱は、もはや現代人の知るところではなくなっている。それらを再び見つけるには、ヴァンチ、ハッセ、グラウンを、省みなければならない⁽³³⁾。

再び、芸術的完全性〔を示した〕古典時代の規範として、以前の時代の音楽が、同時代の音楽における否定的な傾向に、対比されることとなった。この背景にあった歴史理解についてバーニーは、ヨーハン・ヨアヒム・クヴァンツ (Johann Joachim Quantz, 1697–1773) との対話の後に、次のような見解を示している。

グラウン兄弟とクヴァンツの作品は、四十年来、国王陛下のお気に入りであった。スカラッティ、ヴァンチ、レオ、ベルゴレージ、ポルポラ、そして偉大な歌手たちが新しい時代を花開かせて以降、音楽は衰退の一途を辿ってきたのだという、多くの人々が正しいと信じる〔その言説は、〕音楽のアウグスト時代〔＝黄金期〕と呼ばれたその時代の音楽〔様式〕を保ち続けようとした、国王陛下の誠に正しいご賢察のうちに、〔その正当性が〕現れているといえるだろう。そうした動じることのない不変性は、流行や軽薄さを追い求めることなく、「不変」の様式を保持している、ということになり、それはアポロとその息子たちを、野蠻の中へと放り込むことを、また〔芸術表現が〕良から悪へ、また悪から邪悪へと変容することを阻害してきた⁽³⁴⁾。

バーニーによって冷笑的に語られ〔たものの、当時の〕音楽文化における規範性と密接につながっていたといえる、プロイセン宮廷におけるイタリア・オペラの近代化傾向への拒絶反応は、王の私的な気まぐれによるものでは決してなかった。こうした拒絶的態度は、〔市民階級の間でも〕広く共有されただけでなく、ベルリンの音楽が——感情過多的音楽観という意味で——「情感的な」〔音楽〕表現を有しているのに対し、ホモフォニックで、小節及びカデンツ構成に規定されて作曲された音楽が、機械的なものであるという、〔当時の〕聞き手の経験に基づく確信によっても、支えられていた。音楽の新しい様式は広く、オペラ・ブッフアの様式〔と結び付けられて〕受け入れられたが、それは〔音楽における〕感情表出を十分に行うことができる、「真剣な」分野の音楽様式としては〔未熟なものとなされ、〕受け入れられなかった。

4. 規範化 (1) : オペラ

グラウンとハッセの規範化における結びつきは、彼らのイタリア・オペラのうちに見出すことができ、そのことは、当時の音楽美学的文献、ならびに同時代の楽譜コレクションの内容から、窺い知ることができる。とりわけシャイベは、彼らのイタリア・オペラにおける劇作論的、また表現的〔な高い〕完成度のゆえに、良い混合趣味の代表作として、グラウンとハッセ〔のオペラ作品〕を説明した、重要な証人である。手稿譜の総数及びその広がり、グラウンのオペラ音楽が、ダルムシュタットからケーニヒスベルク、プラハからストックホルムの範囲内における音楽文化において、とりわけ重要な役割を担っていたことを示している。一方、ヨーロッパの越境的な宮廷オペラの体制の中で、1760年代に至るまで、その堅固な地位を守っていたハッセとは対照的に、グラウンのオペラ〔が全編にわたってオペラ座で〕上演されることは、ベルリン以外においては稀であった。ベルリンのプロイセン宮廷オペラにおいては、〔グラウンとハッセの〕両作曲家〔のオペラ〕が、フリードリヒ2世の治世が終わる〔1786年〕まで、演目であり続けた。常に新作を、少なくとも価値が認められた台本（特にメタステージ

オによるもの)へ新たに作曲を行い、それを上演にかけるという当時の一般的な慣行とは異なって、七年戦争以降のベルリンにおけるイタリア・オペラのレパートリーは、わずかな例外を除き、そのほとんどが〔七年戦争以前のレパートリーの〕再演であった。そうした再演の場合であっても大抵、他の場所では、その土地の上演及び受容の条件に照らして、〔上演に際して〕スコアを改変し、「新しい」〔形での〕オペラ上演を行うようにするのが一般的であったが、ベルリンではそうではなかった。グラウンのオペラ再演に際し、当時の人々は、その作曲技法的本質を可能な限り傷つけない、ということに価値をおいた。当時の慣習においては全く異様なことであったが、王もまた、宮廷オペラの歌手たちに、グラウンとハッセの音楽に適したベルカント唱法を身につけることを、期待していた。その裏付けとして、宮廷オペラ界限における手稿譜伝承の様相を、挙げるができる。そこでみられる〔オペラの〕初演を伝承する版への装飾例の書き込みは——構想段階にとどまっているものもあるが——そのほとんどが、七年戦争以前になされたもので、それ以後の修正は、ほとんど確認できない。

フリードリヒ2世死去後の、オペラ座の舞台からのグラウン及びハッセの作品の放逐と、イタリア・オペラのベルリンにおける近代化の促進はしかし、急進的な伝統断絶の爪痕を残すようなものではなかった。ソフォクレス、エウリピデス、セネカ、シェークスピア、そしてメタスタージオと共に、グラウンは1788年、ウンター・デン・リンデンのオペラ座の緞帳絵画の中に描かれている⁽³⁵⁾。それは、音楽劇の古典的大家として、グラウンが公的に称揚されたということであり、象徴的な出来事であった。音楽語法的〔な面でも訪れた〕新時代化にもかかわらず、ベルリンの宮廷オペラは、フランス・イタリア様式の混合という、フリードリヒ時代のオペラ・セリアにおける理想を、なおも保ち続けた。

ベルリンの宮廷オペラにおいて、グラウンが規範化され、古典的大家とされたことは、彼のオペラ音楽が、北ドイツ地域全般において広く受容されたことから、裏付けることができる——もっともその傾向は、ハッセ〔の音楽〕が支配的であったドレスデンにおいては、あまりみられないものではあったが。ダルム

シュタット、シュヴェリーン、ストックホルム、ヴォルフエンビュッテルといった中規模の宮廷において、グラウンのオペラ音楽のスコアが残されており、それに基づき、パステイッチョやコンサート上演のためのパート譜が書き出された。レーダやヴェストファーレンといった小規模の宮廷、また都市におけるコンサート主催者らは、上演譜を作品個別に調達していた。サロン等における私的な音楽活動においては、〔専門の〕写譜者によって作成された、クラヴィーア伴奏版や編曲版が、提供・販売されていた。そうした編曲版の中には、フルートと通奏低音（ベルリン、シュヴェリーン）、二つのガンバもしくはチェロ（ボツダム）といった編成も存在した。

5. グラウン兄弟

当地への到着を、私は大いに喜んだ。なぜならそこには、卓越したグラウン氏がいたからである。読者諸君！この有名な紳士が私に〔示してくれたことを、〕私は今でもなお、新鮮に覚えている。彼と直に〔接し〕驚嘆し、私がどれほど幸福だったか。〔もっとも、彼の〕良さについては、遠くにいた時から〔既に高く〕評価していたわけだが。私は、大きな興奮とともに、彼を見、話そうと急いだ。彼の親切さは、その天賦の才と同様のものであった。この天性のものは、彼を偉大な作曲家としただけでなく、高貴な野心とでもいうべき、好ましく、同時に愛嬌のある本質と、結びついていた。彼についてこれ以上書く必要があるとは、私には思えない。あなた方は、私と同じぐらい、彼についてもうよく知っているだろう。また私たちは、彼がその規範性を通じて全てのイタリア人を凌駕することで、私たちの祖国に大きな栄誉をもたらした人物である、ということを知っている。誇り高き〔プロイセン王〕フリードリヒは、その慈悲深さからグラウンを高く評価し、その功績に報いている。彼の功績については、もうこれで十分だろう。この偉大で賢い皇太子に

愛された者 [= グラウン] は、たしかに、本物の天からの贈り物を有している⁽³⁶⁾。

J. A. シャイベによるC. H. グラウンの〔音楽に関する〕性格描写は、彼に関する最も早い受容の様相を記録したものであるが、今日でも〔参照するに値する、有効な〕ものである。この〔記述は、〕J. S. バッハに対する有名な批評の後に続くもので、〔グラウンに対しては〕優位な対比を提供することとなった。数多くのグラウン〔の音楽に〕関する、「好ましく愛嬌のある本質」という証言と共に、受容史的にはいくつか〔共通の、以下のような〕観点から、彼〔および彼の音楽〕が捉えられていたことが明らかとなる⁽³⁷⁾。すなわち、市民的愛国主義が芽生える中で、グラウン〔の作品がそれと結び付けられて〕受容されていたということ、作曲技法的なイタリア様式からの決別、そしてドイツにおける最も優れた啓蒙的為政者と、グラウンとの結びつきである。こうした観点は、さまざまな階層および集団から〔雑多に〕指摘されたものであったが、グラウンの音楽受容について語る時、これらの〔観点の〕組み合わせは、とてもよく見られるものであった。必ずしも硬直的な序列づけと結び付けられ〔ることなく語られた、〕美学的、制度史的、政治的及び社会史的な各々の要素は、歌手から宮廷楽長へと上り詰めた作曲家の成功の歴史を語るに際し、〔重要な〕寄与をしている。

シャイベの文章は、グラウンが、ルピーンへの引越しの後すぐ、王位に登る〔運命にある〕啓蒙主義者〔フリードリヒ〕の宮廷楽長として、既に認識されていたことを示している。のちにグラウンは、プロイセン王〔フリードリヒ〕への賞賛〔が語られる際、〕ほとんど自動的にその一部を構成する存在となったが、それは、王が宮廷楽団を整備し、オペラ座を建設したことを理由とするものでは、必ずしもなかった。実際のところ、グラウン受容は、一枚岩ではない様相を呈していた。王〔という権威に〕その端を発する、グラウンの音楽の人を惹きつける〔全般的な〕力は、その受容拡大に際し、大きな影響を持っていた。なぜなら、その音楽は、「啓蒙された」王国の趣味を代表する〔と見做された〕からで

ある。そのことには、プロイセンの〔王国としての成熟と、国際政治における〕信望の獲得との結びつきがあり、グラウンの作品はそこに、象徴的な〔プロイセンの〕文化財として、社会的成功者たちの間における作品所有や上演という形で、もたらされたのである。〔具体的には、〕支配層家族の間における認知（たとえば、皇女アンナ・アマリア）、それより低次の貴族層の間における評価（たとえばレーダの宮廷）、そして教養市民層の間における庇護（たとえばベンジャミン・イツィッヒ）を〔、指摘することができる。〕一方で、こうした作品受容と王〔の権威との〕結びつきは、〔後々、〕グラウンへの評価を引き下げることの原因ともなった。王〔の権威と結びついた、〕芸術についての絶対性や権限が増していくのと同時に、彼の宮廷楽長〔グラウン〕は、〔音楽家〕個人としての〔、そうした権威づけから〕独立した評価を確立することができなくなっていった。クリスティアン・フリードリヒ・ダニエル・シューバルト（Christian Friedrich Daniel Schbart, 1739-1791）にとって、グラウンの芸術に〔常に〕驚嘆させられていたフリードリヒ2世は、いわゆるベルリン楽派の創設者として映った⁽³⁸⁾。なぜなら、その楽派〔に属する音楽家たちによる〕音楽は、もちろんグラウンによるそれも含めて、その着想の細部に至るまで、フリードリヒの影響を受けていた、と見做されたからである。ヨーハン・フリードリヒ・ライヒャルト（Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814）もまた、同様の観点から、王の〔音楽における〕趣味的横暴について〔の俗説の〕確立に、影響を与えた。王の事細かな〔作品に対する〕要求が、グラウン〔の創作活動を、〕萎縮させていたというものである。これらはしかし、グラウンの死後はじめていわれるようになったことであり、その死後もなお、彼の舞台作品を〔オペラ座において〕上演させ続けていた、フリードリヒ2世の風変わりな、同時代的に例のない姿勢が、〔そうした言説形成に影響を与えた〕と見るべきだろう。グラウンの作品に対し、王が何らかの影響を与えていたという証拠はない。また、上記のような見解は、グラウンが1735年に〔、かつての雇い先であったヴォルフエンビュッテル＝ブラウンシュヴァイク侯の宮廷に出した〕契約終了通知の中で示された、彼の〔音楽家として

の] 自意識と照らしあわせてみても、あまり折り合いをもって説明できるものではない⁽³⁹⁾。

〔上記の通り、研究〕調査の中での話がほとんど、C. H. グラウンに偏っていることは、グラウン兄弟のそれぞれの意義が、彼らの存命中、全くバランスを欠いて評価されていたことを、よく示している。兄弟が、共にプロイセン宮廷音楽の重要な立役者であったという認識は、18世紀においては存在しなかった。実際のところ、J. G. グラウンの作品は、〔当時の〕音楽美学的、また音楽理論的な議論において、何の役割も果たしていなかった。彼の肖像画や伝記はおろか、彼の作品に関する何らの記念碑的証言すら、〔彼の生前に〕残されることはなかった。〔ドレースデンの〕ヨーハン・ゲオルク・ピゼンデル (Johann Georg Pisendel, 1687–1755)、ベルリンのアンナ・アマリア皇女やカール・フリードリヒ・ツェルター (Carl Friedrich Zelter, 1758–1832) によって集められた楽譜群をのぞけば、「兄グラウンGraun Senior」の存在を〔他所で〕見出すことは、ほとんどできないといって良い。〔ちなみに、言及したドレースデンの資料群は、グラウンの〕初期の、ベルリンのそれは後期の作品〔をその構成の中心としている。〕彼の人となりや生涯について、ほとんど何も知られていないことも、それゆえ全く偶然ではないのである。ドレースデンやベルリンを超えて広く伝承されていた弟とは対照的に〔、兄の作品およびその存在は〕当該地域でのみ認識されており、その作品伝承は、弟のそれと基本的に同化していた。このことに関しては、ピゼンデルによる「混同」に関する憂い〔が、グラウンの名で伝承されている作品帰属が、同時代から既にはっきりしていなかったことを〕示している。

J. G. グラウンに、その生前向けられた注目が、ごく僅かであったことは、彼の音楽の低質さに起因するものでは、当然ない。オペラ〔が何よりの筆頭分野であった、ベルリンの〕音楽文化の中において、ほとんど器楽作品のみを作曲した作曲家は、〔その知名度の点において、〕必然的に不利な立場にならざるを得なかったのである。彼の声楽作品のうち、1つのミサ曲を除いて、彼の周辺を超えて知られた作品は、その生前には存在しなかった。〔作品としては、〕11のイタリ

ア語による世俗カンタータ、〔イタリア語による〕オラトリオ《イエス・キリストの受難》、〔既に言及した〕ミサ曲変ホ長調、そして4つの教会カンタータが〔知られている。〕類似の事例は、ドレーズデンでのみ伝承されている、彼の「初期作品」についても、同様にいえることである。ベルリン時代の〔、つまり後期の〕作品によって、また、ヨーロッパの宮廷楽団の最も有能な統率者の一人として、彼の名は〔少なくとも、〕いくつかの集団において知られていた。

〔同時代人による〕選択的〔な態度は、〕弟〔C. H. グラウン〕の作品受容においても見る事ができる。資料伝承の状況に拠れば、C. H. グラウンは、フリードリヒ2世の宮廷楽長として、そのベルリンにおけるイタリア・オペラにおいて、はじめてその〔広い〕知名度を獲得するに至った。〔それ以前の作品である〕ブラウンシュヴァイク時代に書かれた作品は、いずれにせよ断片的にしか伝承されていない。この時代に作曲されたと思われる、多くの教会音楽〔作品は、今日〕失われてしまっている。〔グラウンの生前においても、〕彼の1735年以前の作品に関する関心は、ベルリンにおける大きな名声獲得ののちに、はじめて惹起されたようである。グラウンがもし、ブラウンシュヴァイクに留まっていたならば、彼は〔前任の宮廷楽長であった〕J. C. シュルマンのように、地域的な名声を得るには至っただろう〔が、それ以上の名声を得ることはなかっただろう。〕彼は、イタリア・オペラにおいては〔、シュルマン同様、〕ハンプルクを超えて広く知られることはなかっただろうし、地域的枠組みを超えてという意味では、受難カンタータによって、儀礼的成功の獲得を目指すに過ぎなかっただろう。ここでひとは、〔文献においてしばしば〕「甘美な」〔とさえ形容されることがあった〕グラウンが、〔実のところかなり〕野心的で、また先見の明に満ちていたということを、認めなければならない。そのことを通じて、〔グラウンがなぜ〕比較的に安全な地位であった、中規模の宮廷楽団における宮廷副楽長の地位を捨て、当時はまだ多くの〔将来的〕不透明さを残していた〔ルピーンの皇太子フリードリヒの宮廷へと〕移動したのかを、理解することができる。グラウンにとって、自身が下したこの決断は、ひとつの〔大きな〕区切りであった。プロイセン皇太子

から示された当地の宮廷音楽〔が目指すところ〕の概要は、完全に世俗的で〔教会音楽の役割がなく、〕ドレーズデンの〔雛形に〕従ったオペラ・セリア〔の上演〕を目指すものであり、それはヴォルフエンビュッテル、またブラウンシュヴァイクの〔音楽〕慣習から、かなりかけ離れていた。そしてこの流れの中において、グラウンはわずかな間に、ハッセと並び称される、北ドイツで最も著名な作曲家となったのである。19世紀に入ってもなお、グラウンはハッセと異なって、その宗教的作品、とりわけ《イエスの死》によって、音楽生活一般において、広く認識されていた。だがその理由は、〔彼の〕宮廷音楽〔における活躍ではなく、〕それと隣接して発展した音楽文化、すなわち市民の間における宗教音楽作品演奏会〔の開催〕に、求められるだろう。

6. 規範化 (2) : 宗教音楽と器楽音楽

カール・ハインリヒ・グラウンの作品の規範化の出発点を、オペラのうちに見出す時、〔私たちは、その規範化〕が後に、彼の宗教作品に関しても起こったことを〔知る事となる。〕18、19世紀を通じ、《イエスの死》は〔、あらゆる音楽作品の中で、〕もっともよく演奏されたものの一つであった。他にも広く知られていた作品としては、《テ・デウム》(1757年)⁽⁴⁰⁾、また、おそらく《イエスの死》の成功に触発され〔、過去のグラウンの作品への関心が再び喚起されたことによって広く写譜された、〕ブラウンシュヴァイク時代の受難オラトリオ、《ここへ来てみよ》ならびに《子羊が往く、咎を背負って》をあげることができる。この点から、クリスマス・オラトリオ《起きよ、光となれ》や復活祭オラトリオ《見よ、打ち克った獅子を》などの野心的な作品に代表される、ドレーズデンならびにブラウンシュヴァイク時代の、他の教会音楽作品も、〔時代を超えた〕成功を収めることとなった。

同時に、グラウンの器楽作品（シンフォニー、協奏曲、トリオ・ソナタならびに独奏ソナタ）についての関心も、高まっていた。この分野においては、むしろJ. G. 〔グラウンの作品が、〕〔当時の〕ほとんどの器楽作品の分野にわたって作

品を残していることで、関心の中心的地位を占めている。だが同時に、J. A. シャイベとJ. A. ヒラーは、その著作において、トリオ・ソナタの分野における規範的作曲家を、〔J. G. グラウンではなく、〕明確にC. H. グラウンであるとしている⁽⁴¹⁾。両兄弟の器楽音楽作品は、〔市民層主催の〕アマチュアによるコンサートなどの半公的な、またはサロンなどの私的な集まりにおいて、主に演奏されていた。貴族と市民層が混ざり合った社交の場、また、主に手稿を通じ〔限られた階層に対してのみ、閉鎖的に〕伝承されたレパートリーという事実が、グラウン兄弟の器楽音楽作品が〔、ベルリンにおいて〕古典的地位を獲得するに至る〔道筋をつけることとなった。実際、〕一部のベルリンにおける楽譜コレクションは、グラウン兄弟の作品を〔、他者のものと比べて〕格段に多く集めている。この現象は、研究・収蔵目的でその蔵書が集められたアンナ・アマリア皇女の楽譜図書館のうちにだけでなく、ベルリンの市民層や貴族層、さまざまな集団が〔それぞれに〕収集していた楽譜コレクションのうちにも、見てとることができる。1807年、C. F. ツェルターによって設立された〔ジング・アカデミー付属の音楽学校〕リピーエン・シューレのレパートリーが、〔グラウン等〕古いベルリンの大家たちの作品をその本質としていたということは⁽⁴²⁾、決して復古的な精神によるものではなく、高い社会的階層のうちでまだ残っていた、それらの音楽を古典的なものとみなす意識を〔反映した結果であると〕いえるだろう。

7. 記念碑〔的存在として〕

C. H. グラウンが1759年に死去した際、彼の作品のほとんどは、出版されていなかった。彼の作品の幅広い流通は、ほとんどの場合〔、ブライトコプフ社などによる〕手稿譜販売に拠るものであった。長い間、出版歌曲集の〔中に収められた〕リートのみが〔、彼の唯一の出版作品であったが、〕1750年代後半、ライプツィヒのインマヌエル・ブライトコプフは、以下のように、野心的な印刷譜レパートリーの販売を始めた。《テ・デウム》のスコア（1757年）、オペラ《パリスの審判》序曲のパート譜、《イエスの死》のスコア（1760年）、そしてカン

タータ《ラヴィニア〔から愛する〕 トウルノへ》のスコアである(1762年)。〔とりわけ〕スコアの印刷譜は、それが「作曲者氏自身による手稿譜に基づく」ものを伝承しているとして⁽⁴³⁾、その信頼性を高める〔販売政策を〕採っている。《テ・デウム》と《イエスの死》は、宮廷、貴族、および教養市民層によって共に担われた〔ベルリンの〕音楽文化を代表する〔、グラウンの集大成のような〕作品であった。これらのスコアは大判で、イングランドにおける国家意識の高まりから影響を受けた、〔国家的〕「記念碑」としての作品⁽⁴⁴⁾、という性格を帯びていた。そのスコアは、一つには、グラウンを「古典的作曲家 *auctor classicus*」として標榜し、他方では、それらが当該分野を代表する規範的な作品であるということを標榜することに〔成功した。〕こうした意図は、おそらくJ. F. アグリーコラとJ. P. キルンベルガーにより編纂され、1773年から1774年にかけて全4巻で、ベルリンから出版された、グラウンのオペラ重唱、ならびにオペラにおける合唱曲を収めた楽譜集においても、通底しているものである。その楽譜集には、単に興味のある読者に「もっとも良い規範」を示すというだけでなく、グラウンの作曲技法を記録するという意図も込められていた。「その美しい歌唱ゆえに、そのもっとも心を揺さぶる表現ゆえに、その和声法の正しさゆえに、そして常に〔過剰になることがない、〕適切な範囲内での仕事のゆえに」〔、規範として評価されてきた〕グラウンの作曲技法を、この多声作品集を通じ、実践的に学ぶことが〔意図されていたのである⁽⁴⁵⁾。〕外国において興味・関心を持っている人々に対して、出版業者たちは本書を、ドイツ音楽の〔代表的〕範例として推薦している。1772年に出版されたゴットフリート・レブレヒト・ハルトゥングによる「意見」に、次のような記載がある。

一方では神聖で厳かな、〔またしかし他方では〕優美で優しい和声の、完全な豊かさを展開した、魅力的な作品を数々集めたこの作品集以外に、私たちはここドイツにおいて、外国人に我々の音楽の完璧性について、説得力を持って説明できる題材を、持ち合わせていないだろう。こ

の作品集〔を求めるのに〕不向きな人物としては、芸術の習得を、法則の使用によらず、また、そうした原則なしで作曲したいような者たち以外に、挙げることはできない⁽⁴⁶⁾。

J. F. ライヒャルトは、1780年に出された当該書の書評内で、その構想理念や、添付された〔グラウンの〕生涯及び美学的〔意義に関する〕文章について、個々の点では批判しているが、〔全体としては、〕「〔音楽における〕緻密な仕事と、高貴で表情豊かな歌唱を学ぶのに、これ以上良い範例は」ないという評価をしている⁽⁴⁷⁾。彼はさらに、当該書の記念碑的性格についても、以下のように高く評価している。

この著作による出版社の利益は、〔今後〕ますます少ないものとなるかもしれないが、それ以上に私たちは、この出版社のおかげで、このような愛国的企て〔の成果を〕所持できるということの〔利点について、〕知るべきだろう。その作品を非常によく後世へと伝えるという点で、本書はまさに、この偉大な芸術家を記念するにもっとも相応しいものである⁽⁴⁸⁾。

最後に、愛国的精神の音楽的発露として、1789年、プレスラウでJ. A. ヒラーの主催の下開催された、グラウン記念祭について触れておきたい⁽⁴⁹⁾。そこでは、《テ・デウム》をはじめとした、数曲のオペラ、また教会音楽作品が演奏された⁽⁵⁰⁾。このヒラーによるコンサートは、グラウンの音楽作品の超時間的良質性が、〔死後もなお聞かれるに〕値するものである、という前提意識に基づいていた。この良質性〔の根源〕についてヒラーは、一方ではその独創性に、他方ではその規則性に拠るものとみていた。

確かにグラウンは、その《イエスの死》によって、いまだに記憶されて

いる。しかし残りの作品は人の「記憶から、」徐々に遠ざかっている。しかしながら、グラウンのオペラは、取るに足らないものとして忘れられては決してならない、多くの独創性に富んだ美しさを持っている。彼のシンフォニーは、計画性と秩序「によって構成されており、ひとを」心酔させるような幻想曲「的風情からは」遠く隔たっている。彼のフルート三重奏「＝トリオ・ソナタ」は、多くの優れた作曲家たちにとって規範であったし、今後もそうあり続けるだろう⁽⁵¹⁾。

8. フリードリヒ式クラシック^(訳注3)——国家的古典

J. K. F. トリエストが他の同時代の著者ととともに、グラウンの《イエスの死》を「国家的作品「としてとどまり続ける名作」」と標榜した際⁽⁵²⁾、彼はそれを通じ、プロテスタントが支配的であった「北・中央」ドイツ地域においてグラウンの作品が広く流通し、ベルリン、ブレスラウ、ダルムシュタットといった「プロイセン王国との縁戚等でゆかりの深い」都市において「、頻繁に彼の作品の」上演を行うことが伝統として根付いていた「、という事実だけ」ではなく、宮廷、貴族、教養市民をその観客としたことで、その社会的総合力を示すこととなったその作品群が、「プロイセン社会における」象徴的な機能を持っていたことも伝えようとしていた。階層横断的な作品普及がなされたという意味では、グラウンの複数のオペラ作品のベルリンにおける受容も、その事例に該当する⁽⁵³⁾。

聖金曜日周辺に毎年確認することができた、受難カンタータ「《イエスの死》」の社会的作用との関係で、グラウンの音楽はしばしば、「時代の流れとともに」変容しつつあった、フリードリヒ「2世主導の」啓蒙主義「的政治政策」との関わりにおいて、言及されていた。トリエストにとって、グラウンの音楽史的な広範性は、彼のフリードリヒ2世の宮廷における指導的な地位と分かち難く結びついていた結果であった。

「グラウンが」もし、フリードリヒ2世の庇護を受けず、その楽団にお

いて〔指導的〕地位になかったのであれば、ひとは彼を、人民、ドイツおよび文化のために格別の貢献を成した人物としては描かなかっただろう。〔もっとも、実際にはそうであったことで〕説明がわかりやすくなったわけだが。彼は〔その社会地位的〕長所を生かす機会に、事欠くことは全くなかった。彼とともに多くの人々が、趣味の改善に努力をしたが、その中には、偉大な超絶技巧者として名を残し、実践面〔での活躍が目立つ〕音楽家だけでなく、クヴァンツ、フランツ・ベンダ、C. P. E. バッハといった、音楽の理論面における規範的見解の持ち主であった〔音楽家も、含まれている。〕こうした人々のおかげで、ベルリンは今日に至るまで、音楽の観点からは、他の都市とは比べようがないほど〔の発展を示しており、その初期の段階からきわめて〕はやく頂上へと到達し、少なくともドイツの北半分の、音楽的指導者となったのである。もっとも、グラウンのオペラは、イタリアでも大きな成功を収めている〔ので、その役割は、ドイツの中だけにとどまらない⁽⁵⁴⁾。〕

王が、職業音楽家や音楽愛好家から、広く認知され、時には崇拜の対象とさえなっていたことは、彼の政治的影響力や、プロイセンを担う社会階層の間において、音楽に社会的な認知〔と正当な地位〕を与えたという彼の〔功績に基づく〕規範性から考えれば、全く驚くべきことではない。宮廷音楽を廃し（音楽活動全般も軽視されていた）、その治世中は文化的な停滞期であった、フリードリヒ・ヴィルヘルム1世とは対照的に、彼の息子〔フリードリヒ2世〕は、音楽の救済者と呼ばれるに相応しい人物であった。このような歴史の描写は、F. W. マールブルクによる『音楽受容に関する歴史的＝批判的寄稿集』に、はじめて登場する。

栄光ある統治をお始めになられて以降の、プロイセン国王陛下の、国を挙げた学問及び芸術の成長に対する、賞賛に値する慎重さは、その先代の時にほとんど荒廃してしまった音楽芸術の再建へも向けられた…⁽⁵⁵⁾

〔こうした先代国王による芸術全般の軽視〕との時間的隣接は、あらゆる場所において起こった音楽的趣味の変革と、フリードリヒ2世の治世の開始との間に、明確な関連を生み出した。私的な音楽集団や愛好家集団を通じて、〔音楽が〕「社会的財産」としての地位を獲得したのと同時に、王の要請に〔沿った音楽的〕趣味の整備は（もっともそれは、フリードリヒ個人の音楽的趣味と、全く軌を一にするものではなかったが^(註4)）、そのフリードリヒ治世下の啓蒙主義〔という精神基盤をもとに〕体现された、社会的、ならびに政治的進歩への参画を意味していた。その基盤を形成していたのは、感情過多主義的な音楽的見解に基づく、人間的な〔、人の心への作用をその美醜の基準とする、〕旋律概念にあった。すなわち旋律を、感情の根源的、また直接的表現とみなす、もしくは、自然な感情表現を形成するための手段、と捉えたのである。こうした美学は、〔作品の〕情感的な聴取態度とも関連していたことが、例えばヨーハン・フリードリヒ・クリストマンによる《イエスの死》〔への論述から〕見て取れる。

《イエスの死》は、その価値が永遠に失われることがないであろう、音楽芸術における最高傑作である。その作品は、私にとっても甘美な涙を誘うものであった。私の心は燃え上がるような敬虔さへと誘われ、〔作品における各種の〕情感に揺り動かされ、まるで我を忘れてしまうかのようだった⁽⁵⁶⁾。

トリエステによって「国家的作品」という概念とともに語られた、〔ベルリン古典主義における〕古典主義的意識の中での国家的な要素は、フリードリヒ治世下の啓蒙主義が、規範的機能という意味で、プロイセンを超え、ドイツ全体に対する意義を有していたという判断に由来するものである、といえる。この点では〔一見、〕《イエスの死》の成功は、基本的には北ドイツ地域に限られていたとする、トリエステの同論述内における記述は、矛盾しているかのように思われる

が、トリエステはそこで、啓蒙主義的精神の〔刻印をはっきりと持った〕宗教と道徳を〔その精神的基盤に持つ〕音楽文化を想定していたことを考慮すれば〔、カトリック圏や南ドイツ、オーストリアは、初めから「国家」という想定の範疇に無かったというべきであろう。〕そこではある種の〔、恣意的に対象が設定された〕ユートピアが想像されており、その考えの元で「国家的文化」の存在が語られていたのである。

ベルリン古典主義への国家的性格づけという意味では、いわゆる「混合趣味」と北ドイツ地域の音楽を、発展したドイツの様式の総体として同一視することもまた、重要な点であった。この〔考え方の〕地域的有効性は（もっともそれは、スカンディナヴィアやバルカン地域の一部においても有効であったが）、こうした混合的趣味は、普遍的に妥当なものであるという考えに裏打ちされていた。この考え方〔による言説として、〕一方ではまず、ドイツの多くの宮廷で広く愛好され、〔市民層による〕公開コンサートなどでも人気のレパートリーであったイタリアの音楽に対する、音楽関係の出版物上での攻撃が出現した。他方でそれは、たとえばJ. S. ペトリなどに代表されるように、北ドイツ音楽のイタリアにおける幅広い受容を報告し〔、イタリア音楽に対するその優位性を主張するものであった。〕

ドイツの多くの宮廷では、ハッセとグラウンのオペラが省みられることは、〔作曲者がともにドイツ出身であるにもかかわらず、〕ごく稀であったが、トリノ、ヴェネツィア、ローマ、フィレンツェやナポリでは、メタステージオ台本によるグラウンやハッセの作品が、よく演奏されていた。それによって、イタリア人は再び眠りから覚めて、和声と旋律を〔バランスよく設定して〕作曲しはじめた。そうして再び正しい道へと引き戻されたことで、〔イタリアは、〕ドイツ人の趣味の影響によるものではあったが、またしても偉大な巨匠を輩出できるようになったのである⁽⁵⁷⁾。

〔しかしながら、このペトリの論述は、〕純粋な願望でしかなかった。イタリアにおけるグラウン受容は、ほとんど確認出来ていないし、ハッセの作品〔は、確かにイタリアで多く上演されたが、〕そうした〔作曲技法上での〕影響を与えたとは、やはりいい難いからである。むしろハッセは、学習者としてイタリアに赴いたのであって〔、彼の作品が規範的地位を持ち、他者から模倣される存在であったとはいえない。〕もっとも、彼のオペラ作曲家としての国際的な成功が、「混合趣味」の普遍的妥当性を〔立証するに際し、〕強力な後ろ盾となったことに、疑いの余地はない。そこでは、ハッセのイタリア様式〔への精通を、非常に〕はっきりと読み取ることができたからである。1770年代におけるイタリア音楽の〔再〕成功はしかし、この「混合趣味」と無関係のものであることは、明らかである。

ベルリン古典主義は、地域的な現象であり、その有効年代に区切りがあった。このことはしかし、以下の事実に対し、何らの変更を加えるものではない。すなわち、その古典主義を、その趣味を担った階層の人々が、音楽史における「黄金時代」として経験したということ、また、その古典主義が豊かさ（歴史的に打ち立てられた高い価値という意味において）、一般的妥当性（〔人の心への作用をその美醜の基準とする、〕人間的な観点に基礎付けられた、感情過多主義の中における、旋律中心的な音楽という特徴）を持ち、そして（異なる興味を持つ聴衆を満足させるという点での）要請に〔応える存在であり、〕「古典主義」と標榜されるものの特徴を〔、十分に〕持ち合わせていた、ということである⁽⁵⁸⁾。

以上が、Christoph Henzelによって書かれた、『ベルリン古典主義』に関する論述の邦訳である⁽⁵⁹⁾。音楽史の文脈において、この語を用いて、18世紀後半の北ドイツ地域における音楽文化を本格的に論じようとする試みは、これが初めてであるといって差し支えない。Henzelは1960年、当時の西ベルリンで生まれ、博士論文⁽⁶⁰⁾、また教授資格論文⁽⁶¹⁾においても、ベルリンの音楽文化に関わる題材を

選んで、研究を続けてきた。この翻訳は、2009年にモノグラフとして出された書籍に収録された版を定本としたが⁽⁶²⁾、論考自体はすでに2003年、〔ベルリン〕国立音楽学研究所年鑑で発表されている⁽⁶³⁾。

本論考の最大の意義は、18世紀後半のベルリンならびに北ドイツの音楽文化が、グラウン兄弟とハッセを「古典」として尊重する意識と強く結びついていたことを、同時代文献への幅広い参照を通じて、示したことにある。同時に本論考は、当該時代を「停滞」と捉えてきた従来の音楽史理解に異を唱えるばかりでなく、その典型的誤解、すなわち、同時代の南ドイツ＝オーストリア、またイタリアの音楽受容が、当地においては「古典」の存在によって妨げられてきたとする見解にも、否定的な態度を示している。射程を広く文化史的に置くことによって、本論考は、「ベルリン古典主義」が啓蒙主義、ひいてはフリードリヒ2世による統治・文化政策と緊密に関わって成立したものであったと、論証することに成功している。一方、本論考において「ベルリン古典主義」は、専ら音楽受容面の現象として説明され、それが創作に与えた影響については、ほとんど検討の対象となっていない。グラウンとハッセの次世代にあたる北ドイツ地域の音楽家たち、たとえばヨーハン・ヴィルヘルム・ヘルテル (Johann Wilhelm Hertel, 1727–1789)、フリードリヒ・ヴィルヘルム・ルスト (Friedrich Wilhelm Rust, 1739–1796)、J. A. ヒラー、またJ. F. ライヒャルトといった人々の創作活動に、彼らの作品はどのような役割を果たしたのだろうか。今後、作品の個別検討等を通じ、研究の余地がある事柄である。

翻訳における基本事項は、前号以前の訳者による翻訳と、基本的には同一である。特別に述べておくこととしては、1. Henzelの原文表記方法に関わらず、人名は初出の際に、カタカナおよびアルファベット表記によるフルネームを、生没年とともに記すという方針をとったこと（ただし今回は、基本的にその対象を音楽家のみに絞っている。またこの原則は、引用文には適用されていない）、2. 欧文特有の固有名詞の言い換え表現を、時に断りなく、訳文に即する表記・表現へと置き換えた箇所があること（例：プロイセンの首都→ベルリン）、の二点が挙

げられる。註は、原注・訳注ともにすべて、文末注として処理・挿入してある。註1から58までは、Henzelによる注釈の翻訳で、原文と番号のずれは基本的になく（ただし、訳文の順序の都合上、註4と5が原文とは逆になっている）、訳者による注釈は、(訳注)として挿入し、註64以降にまとめて記載されている。

最後に、本論考の邦訳を快く認めてくださったHenzel氏、ならびに、本論考の掲載版元ortus musikverlagの代表であり、著作権料の支払いなく本翻訳の掲載許可を与えてくださったトビアス・シュヴィンガー氏 (Dr. Tobias Schwinger) に、心から感謝申し上げる。

(「フリードリヒ大王と音楽家たち (3)」として本号に掲載予定であった、J. J. クヴァンツの経歴邦訳は⁽⁶⁴⁾、2023年にクヴァンツが没後250年の節目を迎えることから、その掲載を次号へと先送りする決定をいたしました。予定に反したこの決定を受け入れてくださいました、『ICU比較文化』編集委員の皆様に、この場を借りて感謝申し上げます。)

註

- (1) 1772年ごろ出版された、彼のクラヴィーア協奏曲6曲 (H. 471から476) を指している。
- (2) Ernst Bücken, *Die Musik des Rokoko und der Klassik* (= Handbuch der Musikwissenschaft 3), Potsdam 1927. S. 75; Peter Schnaus, „Die musikalische Stilwandel um 1750“, in: Ders (Hrsg.), *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Mannheim 1990, S. 207–225, hier S. 215f.
- (3) Charles Burney (von Christoph Bode übersetzt), *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburg 1772, S. 437.
- (4) たとえばCarl Dahlhaus, „Das 18. Jahrhundert als musikgeschichtliche Epoche“, in: Ders (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Neue Handbuch der Musikwissenschaft 5), Laaber 1985, S. 1–8における議論を参照。
- (5) 分野史における、北ドイツのシンフォニー全般に関する、こうした目的論的に動機づけられた括り方についてはStefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert* (= Handbuch der Musikgeschichte 1), Laaber 1992、同様の1750年ごろのトリオ・ソナタに関する議論はJohn G. Suess, Art. „Triosonate“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, Sachteil, 9. Bd., Kassel u. a. 1998, Sp. 820–831を参照。

- (6) Vgl. Ludwig Finscher, Art. „Klassik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, 5. Bd., Kassel u. a. 1996, Sp. 224–240; Daniel Heartz/Bruce Allen Brown, Art. „Classical“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, 5. Bd., London 2001, S. 924–929; Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der ‚absoluten‘ Musik und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart/Weimar 2002.
- (7) Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 3. Auflage, Tübingen 1972, S. 273.
- (8) Vgl. Gerhard Schulz/Sabine Henze-Döhring, *Klassik. Geschichte und Begriff*, München 2003, S. 102.
- (9) Vgl. Herbert Schneider, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 16), Tutzing 1982, S. 276–284; William Weber, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual and Ideology*, Oxford 1992, S. 3f.
- (10) Wilhelm Voßkamp, „Normativität und Historizität europäischer Klassiken“, in: Ders (Hrsg). *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken* (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 13), Stuttgart/Weimar 1993, S. 5–8. による分類・評価法を参照。
- (11) ズルツァーの美学辞典には、「*Clafisch* (弁論術)」という項目が立っているだけである (vgl. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Bde, Leipzig 1771/1774, S. 207–209)。形容詞としての用法は、他にもう一つ、しかし付随的な利用が見られるにすぎず、名詞として項目は立てられていない。このことはしかし、芸術や音楽の議論において「古典的なもの」が何の役割も果たしていなかったということ意味しないし、また、そうした事実をこの辞典における〔用語の扱いが³⁾〕示している、というわけでもない。
- (12) Carl Philipp Emanuel Bach, „Autobiographie“, in: Burney/Bode, *Tagebuch*, S. 452–456, hier S. 453.
- (13) Johann Adolf Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, S. 767.
- (14) Vgl. Christoph Henzel, „Scheibe, Händel, Graun und die Tradition“, in: *Händel-Jahrbuch* 2005, S. 119–129.
- (15) Gustav Friedrich Schmidt, *Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Casper Schürmanns*, 2 Bde., Regensburg 1933, hier 1. Bd., S. 77. より引用。
- (16) Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, 2. Auflage, Leipzig 1782, S. 104.
- (17) Ebda., S. 101.
- (18) Johann Karl Friedrich Triest, „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achzehnten Jahrhundert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/01), Sp. 225–235, 241–249, 257–264, 273–286, 297–308, 321–331, 369–379, 389–401, 405–410, 421–432 und 437–445 (wiederabgedruckt in: Robert Schmitt Scheubel

- (Hrsg.), *Johann Karl Friedrich Triest. Abhandlung zur Musik des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2005, S. 29–101).
- (19) 特に Fritz Reckow, „Die ‚Schwülstigkeit‘ Johann Sebastian Bachs oder ‚Melodie‘ versus ‚Harmonie‘. Ein musiktheoretischer Prinzipienstreit der europäischen Aufklärung und seine kompositorisches- und sozialgeschichtlichen Implikationen“, in: Helmut Neuhaus (Hrsg.), *Aufbruch aus dem Ancien régime. Beiträge zur Geschichte des 18. Jahrhunderts*, Köln 1993, S. 211–243 を参照。
- (20) Vgl. Triest, „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland“, Sp. 443.
- (21) Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, S. 105.
- (22) Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, 2. Teil, Berlin 1757.
- (23) Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-bibliographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 Bände, Leipzig 1790–1792, hier Band 1, Sp. 535.
- (24) Vgl. Finscher, Art. „Klassik“, Sp. 227; Johann Adam Hiller, „Achille in Sciro‘ von J. Fr. Agricola“, in: Ders (Hrsg.), *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Band 1, Leipzig 1766, S. 151–166, 170–174 und 179–182, hier S. 152.
- (25) Vgl. Martin Zenck, „Stadien der Bach-Deutungen in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800“, in: *Bach-Jahrbuch* 68 (1982), S. 7–32; Christoph Wolff, „Bach und das Ende des Barock“, in: Marianne Danckwardt (Hrsg.), *Augsburger Bach-Vorträge. Zum 250. Todesjahr von Johann Sebastian Bach* (= Schriften der philosophischen Fakultät der Universität Augsburg 66), München 2002, S. 133–144.
- (26) Bernhard Fabian und Marie-Luise Spieckermann, *Friedrich Nicolai. Verlegerbriefe*, Berlin 1988, S. 82 より引用。
- (27) Vgl. Christoph Henzel, „Zwischen klassiker Tradition und romantischer Musikanschauung. Die Sinfonie in der Berliner Musikkultur“, in: Gernot Gruber und Matthias Schmidt (Hrsg.), *Die Sinfonie in der Zeit der Wiener Klassik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 2), S. 203–218, hier S. 207–209 und 215–217; Tobias Schwinger, *Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert* (=ortus studien 3), Beeskow 2006, S. 392; Ders, „Einleitung“, in: Sing-Akademie zu Berlin (Hrsg.), *Die Sammlung der Sing-Akademie zu Berlin, Teil 3: Sinfonien, Konzerte und Ouvertüren*, München 2008, S. 9–18, hier S. 14.
- (28) *Allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1803/04), S. 487; vgl. dazu Christoph Henzel, „Ein Italiener im „gelobten Land des Liedes“. Vincenzo Righini und die Berliner Liederschule“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 2002, S. 142–170.
- (29) Bach, „Autobiographie“, S. 453f.

- (30) Christoph Daniel Ebeling, „Versuch über die Vereinigung der Poesie und Musik“, in: [Ders. u. a. (Hrsg.)], *Unterhaltungen*, 7. Bd., Hamburg 1769, S. 525–539 und 8. Band, Hamburg 1769, S. 25–64, hier S. 536.
- (31) Anonym, „[Rezension zum Herrn Hillers Entwurf einer musikalischen Bibliothek]“, in: *Unterhaltungen*, 7. Bd., Hamburg 1769, S. 266–271, hier S. 269.
- (32) Eva Renate Wutta, *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek*, Tutzing 1989, S. 46で紹介されている、ヨーハン・フィリップ・キルンベルガー (Johann Philipp Kirnberger, 1721–1783) 宛の手紙 (1783年3月14日付) より引用。
- (33) マリア・アントーニア・フォン・ザクセンの手紙 (1777年1月8日付)。Johann D. E. Preuss (Hrsg.), *Correspondance de Frédéric II, roi de Prusse* (= *Œuvres de Frédéric le Grand* 24), Berlin 1854, S. 324より引用。
- (34) Burney/Bode, *Tagebuch*, S. 403.
- (35) Vgl. [Anonym,] *Chronic von Berlin oder Berlinische Merkwürdigkeiten. Eine periodische Volksschrift*, 1. Band, Berlin 1789, S. 229f.
- (36) Scheibe, *Critischer Musikus*, S. 63.
- (37) この虚構の旅行報告において、ただグラウンとハッセの名のみが正確に記され〔、バッハなど他の音楽家は全て匿名で記されているという〕事実、〔音楽における〕「良い趣味」を代表しているのが、もっぱらこの二人のみであるというシャイベの考え方を、反映したものであったといえるだろう。
- (38) 「彼は、フルートを巨匠のごとく演奏し、クラヴィーア〔の演奏〕では卓越した伴奏技能を見せ、作曲にも精通していた。多くのグラウンのアリアに、彼はモチーフを与えた。別の言い方をすれば、フリードリヒ大王は、世界で最も著名な政治的〔体制〕および戦術的〔に優れた軍隊〕の創設者であったのと同様、音楽においてもそうした〔優れた〕楽派の創始者であったということである (Vgl. Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 97)。」もっともシュバルトは、この記述の数ページ前で、同様の功績をグラウンにも帰している。「要するに、グラウンは、世界的に著名なベルリン楽派の創設者である。もし彼の後継者たちが、この偉大な先人たちの功績を確実に継承していたならば、今日ベルリンにおいて、〔音楽面における、悪い意味での〕硬直性が支配的となることはなかっただろう (同書91頁)。」
- (39) Vgl. Martin Blindow, „Carl Heinrich Grauns Abschied von Braunschweig im 1735. Ein bisher unbekannter Brief“, in: *Die Musikforschung* 47 (1994), S. 280–284. ところで、19世紀以降、こうしたグラウンの意識について、そのベルリン時代についても記録された〔文書が〕残されているという逸話が伝承されている。Carl Freiherr von Ledebur (Hrsg.), *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 197f.を参照。
- (40) 「1757年、プロイセン王の勝利を記念して作られた彼の《テ・デウム》は、ヨーロッパ中で遍く知られている (Vgl. Charles Burny, *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period*, 2. Bd., London 1789, S. 953)。」

- (41) Vgl. Joachim E. Wenzel, *Geschichte der Hamburger Oper 1678 – 1978*, Hamburg 1978, S. 65f. und 74f.
- (42) Georg Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin 1791 – 1941*, Regensburg 1941.
- (43) Vgl. Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, [Ankündigung des Drucks des Te Deum sowie Der Tod Jesu], in: *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen vom 26. Mai 1757* Christoph Henzel, „Die Erstaufführung von Carl Heinrich Grauns ‚Te Deum‘“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 1997, S. 58–61, hier 60より引用). また、イタリア語カンタータのスコアの序文における、以下の予告についても参照のこと。「愛好家諸氏は、この印刷譜の信頼性について、多く心配をする必要はない。なぜならこれらのカンタータは、作曲家本人の手稿譜から〔版を書き起こし、それを〕印刷したものだからである。」
- (44) Vgl. Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785* (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24), Tübingen 1998, S. 69–72.
- (45) o. V. [= J. f. Agricola und/oder J. P. Kirnberger], „Vorbericht“, in: Johann Philipp Kirnberger (Hrsg.), *Duetti, Terzetti, Quintetti, Sestetti, ed alcuni Chori delle Opere del Signore Carlo Enrico Graun*, Berlin 1773, 2. Band, o. S.
- (46) Gottfried Lebrecht Hartung, *Avis sur un Recueil complet de Duos, Tercets et quelques Chœurs tires des Opéras du célèbre Charles Henri Graun, Maitre de Chapelle de S. M. Prussienne*, Königsberg [1772] (Signatur: D-B, AmB 184).
- (47) Johann Friedrich Reichardt, [Rezension von Duetti 1773/74], in: *Allgemeine deutsche Bibliothek, Anhang zum 25. bis 36. Band*, Berlin u. a. 1780, 5. Abteilung, S. 3037–3043, hier S. 3042.
- (48) Ebenda, S. 3043.
- (49) 類似の構想は、実現しなかったものの、J. A. ハッセに関しても抱かれていた。「音楽に関する広告。かつてのザクセン選帝侯国上級宮廷楽長であったハッセが、彼の生前に受けた栄誉については、もう十分すぎるほどに語られてきた。彼〔およびその作品について、〕確かな方法で新たに回想し、後世へとその作品を残すことについての議論を行うことは、それゆえ、全く非難されるに値しないだろう。全ての音楽愛好家にとって興味深い、彼の〔芸術の〕価値の高さを知らしめるような、すなわち、その中で彼の精神が生き、また、崇高で心を動かす彼の歌唱芸術を通じ最も高貴で甘美な感情へと誘うような記念碑的〔出版物で実現させるには、〕どうしたら良いだろうか。いかにして、彼の作品が、我々の教会で有益に用いることができるようになったのか。それは、彼がドイツ〔伝統の〕題材〔たとえばコラルなどを旋律として〕下敷きに用いたことに由来する。また、それが〔一方で、どうして〕読譜に値する形で印刷されてこなかったのか。こうした問題については、すでに印刷論文『真の教会音楽に関する論考集』、また、『イタリア歌唱の名作集』の序文で、詳細に触れられている。私は、来年の復活祭で、彼のアリア、二重唱曲、また合唱曲のうちで優れたものを、『ポーランド王国＝ザクセン選帝侯国上級宮廷楽長、ヨージン・アドルフ・ハッセル氏の記念碑』として、彼の栄誉を記念し出版する予定である。〔それゆえ〕ここで、すべての音楽の識者と友人たちに、あなた方の名による〔その事業への〕援助と貢献を、丁重にお願いしたいと思う。」

- (50) Vgl. Herbert Lölkes, *Ramlers „Der Tod Jesu“ in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption* (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 8), Kassel 1999, S. 240f.
- (51) Johann Adam Hiller, *Gedächtnißfeyer des ehemaligen Königl. Preuß. Kapellmeisters Carl Heinrich Graun, Breslau 1789* (Programmheft, Signatur: D-B, Mus. E 3300 Rara).
- (52) Vgl. Triest, „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland“, Sp. 286; さらなる詳細はLölkes, *Ramlers „Der Tod Jesu“*, S. 231f.を参照。
- (53) 「彼女 [=エミリア・ベネデッタ・モルテーニ] も、今日ではもうほとんど歌う必要はない。それにも関わらず、《アウリーデのイフジェニア》で、彼女 [に充てられた] 唯一のアリアは、ベルリンではほとんど流行歌のようになっている (Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin“, in: *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, 1. Stück, Stuttgart 1750, S. 123–136, hier S. 136)。」
- (54) Triest, „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland“, Sp. 280.
- (55) Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Musik*, 1. Band, Berlin 1754, S. 385.
- (56) Johann Friedrich Christmann, *Elementarbuch der Tonkunst*, hrsg. von Heinrich Philipp Bossler, 1. Teil, Speyer 1782.
- (57) Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, S. 101.
- (58) この「古典 [主義] 音楽」に関する分類・評価基準位については、Rudolf Bockholdt, „Über das Klassische der Wiener klassischen Musik“, in: Ders. (Hrsg.), *Über das Klassische*, Frankfurt am Main 1987, S. 225–259を参照。
- (59) Christoph Henzel, „Berliner Klassik – ein Resümee“, in: Ders., *Berliner Klassik: Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert*, Beeskow 2009, S. 363–380.
- (60) V. リギーニのオペラ・セリア研究により、1993年修了。 *Die italienische Hofoper in Berlin um 1800. Vincenzo Righini als preußischer Hofkapellmeister*, Stuttgart/Weimar 1994として出版。
- (61) グラウン兄弟の18世紀における資料伝承に関する研究により、2001年取得。特に関係する出版物としては、*Graun-Werkverzeichnis (GraunWV). Verzeichnis der Werke von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun* (= ortus studien 1), 2 Bände, Beeskow 2006; *Berliner Klassik: Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert*, Beeskow 2009が挙げられる。
- (62) 註59参照。
- (63) Christoph Henzel, „Die Zeit des Augustus in der Musik‘: Berliner Klassik. Ein Versuch“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 2003, S. 126–150.
- (64) 田中伸明「フリードリヒ大王と音楽家たち (1): ヨーハン・アダム・ヒラー (編) 『ヨーハン・ゲオルク・ピゼンデル氏の経歴 (1767年)』」、『ICU比較文化』第52号 (2020)、69–100頁うち71頁。

(訳注1) 1750年頃のドイツの楽壇において、イタリア音楽は、過度な技巧や旋律と和声のバランスを欠いた作曲法によって、ドイツのそれと比べ軽薄で低質なものであると認識されていた。両者は、美学的に明確な優劣をつけて語られていたのである。しかし、18世紀末になると、イタリアがふたたび「歌曲の国」として肯定的に評価されるようになった一方で、ドイツは「和声芸術の国」としてその地位が語られるようになった。イタリア/ドイツの対抗軸は保たれつつも、両者の関係は、同世紀中葉の議論におけるほど、優劣に規定されたものではなくなったのである。本論考第8項においても、この議論は繰り返されているので、併せて参照のこと。

(訳注2) 直後に紹介されている書評の著者を、Henzelは疑いなくC. D. エーベリングであると考えているようだが、当該書評は匿名で書かれているほか、エーベリングが1770年に記した「精選された音楽文庫に関する試論(1770年)」において示されている見解と、内容的に一致しない部分があるため、著者の同定には慎重さが求められる。具体的には、エーベリングが、ミサ曲やモテットの分野で今日優れた作品を書いている作曲家としてニコロ・ヨメッリ(Niccolò Jommelli, 1714-1774)を挙げているのに対し(Vgl. Christoph Daniel Ebeling, „Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek“, in: [ders. u. a. (Hrsg.)], *Unterhaltungen*, 10. Bd., Hamburg 1770, S. 303-322 und 504-534, hier S. 313)、匿名の書評は、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」としている(Vgl. Anonym, „[Rezension]“, S. 268)。

(訳注3) Friderizianische Klassik. 美術史における用語として広く知られる「フリードリヒ式ロココ Friderizianisches Rokoko」からの援用表現である。

(訳注4) これは、フリードリヒ自身の音楽作品受容に関する許容範囲がかなり狭かったことを指している。個別事例的に例外もあったことは分かっているものの、王位に就いて以降、フリードリヒは専ら、フルートではJ. J. クヴァンツの作品だけを演奏し、オペラ等の歌唱作品については、ハッセとグラウンのものだけしか、聞こうとしなかった(Vgl. z. B. Sabine Henze-Döhring, *Friedrich der Große. Musiker und Monarch*, München 2012, S. 105-118)。市民や貴族層の間ではしかし、これほど極端な偏りは起きず、上記3人に加え、特にフランツ・ベンダ(Franz Benda, 1709-1786)、クリストフ・ニヘルマン(Christoph Nichelmann, 1717-1762)、クリストフ・シャフラート(Christoph Schaffrath, 1709?-1763)、ヨーハン・ゴットリーブ・ヤーニチュ(Johann Gottlieb Janitsch, 1708-1763)、そしてC. P. E. バッハらの作品が、好んで受容の対象とされていたことがわかっている(Vgl. Schwinger, *Die Musikaliensammlung Thulemeier*; 註27も参照)。