

## マールブルクの音楽批評におけるドイツ、フーガ、バッハ

——フィナッツィとの論争、『フーガ論』を中心に——

松原 薫

### はじめに

マールブルク (Friedrich Wilhelm Marburg, 1718-1795) は一八世紀後半のベルリンを拠点に音楽批評家、音楽理論家として活動した<sup>(1)</sup>。彼の著述活動はさまざまな分野に及んでおり、音楽理論書の執筆、ラモーの和声理論やフランスの芸術批評のドイツ語圏への紹介、同時代の音楽家との論争など枚挙にいとまがない<sup>(2)</sup>。批評家、理論家としてのマールブルクを論じる際に欠かすことができないのはバッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) の音楽受容との関わりである。マールブルクが活動した時代のベルリンではバッハの次男C・P・E・バッハ、そしてキルンベルガー、アグリコラ、ニヒェルマンといったバッハと近い関係の音楽家が多く活動していた。彼らが形成していたサークルで『平均律クラヴィーア曲集』をはじめとするバッハの鍵盤楽曲が熱心に研究され、ベルリンが一八世紀後半におけるバッハの作品受容の一つの中心地となっていたことはよく知られている。彼らとの交友関係の中でマールブルクはバッハの『フーガの技法』第二版(一七五二)に序文を寄せたほか、バッハのコラールを集成した『四声コラール曲集』の編集作業に一時的にたずさわるなど、バッハの音楽の後世への継承に大きな役割を果たした<sup>(3)</sup>。一方で彼が『フーガの技法』第二版の翌年と翌々年にかけて、フーガと対

位法の理論を扱った『フーガ論』（一七五三、一七五四）を出版していることは注目に値する。この著作ではバッハに限らず古今の音楽家のフーガ技法が論じられており、フーガ技法に対するマールブルクの強い関心があらわれている（4）。

このように一七五〇年代のマールブルクの活動の一端がバッハやフーガへの関心によって支えられていたことは、これまでの研究でもしばしば指摘されてきた。しかし「バッハ」と「フーガ」という二つが「ドイツ（あるいはドイツ人音楽家、ドイツ音楽）」を介して彼の著述の中でどのように結びついていたのかという問題は十分には論じられてこなかった。この問いに答える手がかりは、バッハ受容とは一見すると直接関係のない音楽批評の主題——すなわち音楽におけるイタリア趣味の是非をめぐる問題——にある。これは一七四九年から一七五〇年にかけて自らが発行した音楽雑誌『シュプラー川のほとりの批判的音楽家』の創刊号で早くも論じていたほど、一七五〇年頃のマールブルクの問題意識の中心を占めていた重要な主題である。

マールブルクは、同誌中の記事「イタリア人の趣味に関する注」を発端とする論争では、フーガがドイツ人音楽家の得意とするジャンルであることを指摘した。ところがその一方で、この数年後に出版された『フーガ論』ではフーガの普遍性を提唱してもいる。この二つの記述の間に見られる相違は、数年の歳月の間に彼の主張が変質したことを示しているのである。それとも彼はドイツのフーガこそが普遍的なフーガであると主張しなかったのであろうか。

そこで本論ではまず第一節でマールブルクの一つ目の主張、すなわちフーガとドイツ人音楽家が密接な関係にあるという主張がどのようにして形成されたのかを明らかにする。分析するのはこれまで主題的に論じられることがほとんどなかった『シュプラー川のほとりの批判的音楽家』の中の「イタリア人の趣味に関する注」をめぐるイタリア人歌手フィナッツィ (Filippo Finazzi, 1705-1776) との論争である。次に第二節では『フーガ論』序文で、時代や地域の制約を超えたフーガの普遍性が提唱されていることに着目する。最後に第三節では、フーガ創作に占めるドイツ人音楽家の位置づけとフーガがもつ普遍性がどのような形で有機的にマールブルクの思考の中で結びつき、そこにバッハがどのように位置づけられているのかを、彼が

作成し『フーガ論』フランス語版に掲載された「対位法とフーガの抄史」を手がかりに検討する。これによって一見複雑なマールブルクのフーガ観を明らかにすることができるばかりでなく、フーガに関する記述、歴史にどのようにしてバッハが織り込まれたのかを知ることができるであろう。

ところで、「ドイツ、フーガ、バッハ」の三者を関連づけて論じた音楽批評家はマールブルクだけではなかった。彼の記述の考察に入る前に、一八世紀後半ドイツにおけるその一例を参照しておきたい。たとえばマッテゾン (Johann Mattheson, 1681-1764) の『言語学的宝探』(一七五二)の記述には、フーガはドイツ人音楽家が誇るべきジャンルであり、その代表例はバッハによって作曲されたものであるという考えを見て取ることができる。

J・S・バッハによるいわゆる《フーガの技法》はフォリオにして七〇枚の銅版画からなる実践的で見事な作品であり、あらゆるフランス、イタリアのフーガ作曲家をいずれは驚かせることになるであろう。彼らがこれ〔フーガの技法〕を演奏できると言わないまでも、正しくわかり十分に理解することができる範囲においてであるが。あらゆる外国人と同胞がこの稀少なものにルイドール金貨を思い切って払うとしたらどうなるだろうか？ドイツは必ずや真のオルガンの国、フーガの国であり、またそうであり続けるだろう。

マッテゾンは「皆がすべてを行うことはできない」というラテン語の格言を引用しつつ、それぞれの国の音楽家にはそれぞれ得意とするジャンルがあると述べる。したがってイタリア音楽やフランス音楽からそれぞれ学ぶべきものがあるのと同様、イタリア人やフランス人はドイツ人が得意とする「楽曲の純粋な多声性」、「労作がほどこされたフーガの技法」、「通奏低音の優れた奏法」、「綿密なオルガン演奏」を見習う余地がある。そしてそのようなフーガの一例として、マッテゾンはバッハの《フーガの技法》を挙げた。ここでマッテゾンがこのフーガ作品に言及したのは折しも同年に《フーガの技法》が出版さ

れたという理由によるところが大きいかもしれないが、ドイツ、フーガ、バッハがともに一つの像を形成していたことは注目すべきであろう。

マッテゾンのようにバッハをドイツのフーガの巨匠とする見解が当時の音楽批評界において広く共有されていた可能性は否定できないものの、「ドイツ、フーガ、バッハ」という三つの要素の関連づけのあり方は当然のことながら一通りではなく、個々の著述家や時期によって様々であった。たしかにマールブルクの批評でもこれらの三つは重要な役割を果たしているが、マッテゾンの場合とは異なりそれらの要素の関わり方は単純明快ではない。あるときにはフーガとバッハが密接な関係で論じられ、またあるときにはバッハは後景に退き、ドイツや普遍性という概念との関わりが重視される。以下の考察では、マールブルクの音楽批評活動の初期、すなわち一七四九年から一七五〇年代にかけての記述に焦点を当て、マールブルクがどのようなにしてドイツ、フーガ、バッハを関連づけながらを論じたのかを明らかにしていきたい。

## 第一節 「ドイツ、フーガ、バッハ」という批評のトポスの形成

### ——フィナッツィとの論争を手がかりに

マールブルクは『シュプレ川のほとりの批判的音楽家』の創刊号で、音楽におけるイタリア趣味の是非を論じた。音楽の国民様式論の中でもとりわけイタリア音楽とフランス音楽の優位をめぐる問題は一八世紀の音楽批評で最も関心を集めた主題の一つであり、ドイツでもすでに一八世紀前半にマッテゾンやシャイベといった音楽批評家たちがこの問題に熱心に取り組んでいた。マールブルクの記事に対して直後にイタリア趣味を支持するアグリコラ (Johann Friedrich Agricola, 1720-1774) からの反論が寄せられるなど、この問題はマールブルク自身だけでなく一七五〇年頃のベルリンの楽界でも大きな関心を集めていた。<sup>6)</sup>

フランス文化の熱心な支持者であったマールブルクは、和声の豊かさや優美な旋律を根拠としてフランス音楽を支持し、またフランス語の方がイタリア語よりも劇場音楽のデクラメーションに適していると主張した。一方のアグリコラは、フリードリヒ大王のイタリア音楽（オペラ・セリアなど）への傾倒を忠実に受け止め、イタリア人こそが音楽と言語を自然に結びつけることができ、「旋律の高貴なる単純さ」を達成できると考えた<sup>(7)</sup>。いずれにせよ当時の音楽批評では、イタリア趣味とフランス趣味は自明のものとされてその優劣が争われたのに対し、ドイツ趣味の存在と重要性はまだ正当に認識されていなかった。

さらにマールブルクは同誌第四〇号から第四三号の計四号にわたってフランスの著述家ホリオ・ド・メルメ (Louis Boiloud de Mermet, 1709-1796) の『フランス音楽における趣味の崩壊』<sup>(8)</sup> (一七四六) をフランス語からドイツ語に翻訳して連載した。さらにこの翻訳と並行する形で、同誌第四二号から第四四号には「イタリア人の趣味に関する注」を連載した。これに対して一七五〇年、ハンブルクを拠点に活動していたイタリア人歌手フィナッツィは反論記事「シュプレー川のほとりの批判的音楽家の著者宛の覚書」<sup>(9)</sup> を発表した (当時ハンブルクで刊行されていた雑誌『自由な判断』に掲載)。マールブルクからフィナッツィへの再反論は一七五一年、『イタリア人音楽家に関する考察』<sup>(10)</sup> (以下『考察』) という冊子の形で刊行された。以下では両者の応酬の経緯をたどり、フィナッツィの反論の前後に生じたマールブルクの主張の要点の変化を整理していきたい。

#### (一) マールブルク「イタリア人の趣味に関する注」(一七四九)

マールブルクの当初の主張は、論争の発端となった一連の記事「イタリア人の趣味に関する注」の中でもとりわけ第四四号の中で明確に示されている。彼によればイタリアの作曲方法をドイツ人が模倣することによって、「ドイツの固有で根源的な、そしてドイツ人の気質を通じて自らの一部となった趣味」(Anmerkungen, 352) は「一見すると隠蔽されてしまっている」。

ただしドイツとイタリアで同時期に同じジャンルの楽曲の創作で活動した作曲家たちを比較すると、ドイツ音楽家の楽曲には「不明瞭な主声部は決して見られない」(ibid.)のに対し、イタリア人音楽家の楽曲には「乏しい和声」(ibid.)しかない<sup>[1]</sup>。それにもかかわらず実際には以下のような事態が生じているとマールブルクは指摘する。

(前略) 人々「イタリア人」は他の国の人、とくにドイツ人をほとんど排除することによって、自分たちが作曲したり演奏したりする仕方、すなわち自分の趣味を最も美しいものとして認識している。つまり言うなれば、もし、とある他の「国の」者が自分の作品と演奏を気に入らなければならないならば、彼はつねにイタリア趣味の作品と演奏であるように装わなければならない。(中略) このやり方はイタリアへと向かう大いなる音楽的巡礼をもたらした。(ibid.)

音楽界ではイタリア音楽がドイツ音楽よりも実際に優れているかどうかという問題が見過ごされて前者だけが崇拜されているが、マールブルクはこれを由々しき事態であると考えている。しかしマールブルクによればイタリアに追随しているドイツ人の側にも問題がないとは言えない。なぜなら「イタリア人が偉大なる音楽の巨匠であったという先人観、良い趣味は彼ら「イタリア人」によって支配されているという先人観、美しい音楽は彼らにおいてのみ手に入られるものであるという先人観」(ibid.)をドイツ人が持っているかぎり、ドイツ人が自らに不信感を持つばかりでなくイタリア人もドイツ人について不信感を持たざるを得ないからである。

したがって上述のような先人観を取り払い、いまや「ドイツ人が自らの趣味を外国人に模範として提供するような幸福な時代が到来」(Anmerkungen, 354) していることを自覚しなければならぬとマールブルクは主張する。このようなドイツ趣味を代表する作曲家としてマールブルクはヘンデル、テレマン、グラウン<sup>[2]</sup>、ハッセを挙げ、「前述の新時代のドイツの偉大な四人の人物が書いたものの主調をなしている趣味をイタリア趣味として売り出してしまうことはなんと馬鹿げたこと

であらうか」(Anmerkungen, 355)と指摘する。彼らの音楽には、イタリア趣味には包摂されない独自の特徴(旋律の扱いなど)が備わっているのであり、それをイタリア趣味として一括りにしてしまつてはもつたいない、と考えたのである。

マールブルクは続けてイタリア趣味、フランス趣味とドイツ趣味の関係について以下のように自説を展開する。彼によれば、「最近の理性あるイタリア人は、ドイツ人に追従して」(Anmerkungen, 356)おり、さらにシャイベの見解を援用するならば、フランス人もイタリア人と同様にドイツ人に追従している状況である<sup>(13)</sup>。「私の見たところ、いまや両国(イタリアとフランス)はドイツの優れた趣味の模倣者であり、したがって次の主張もますます正しかろう。すなわち、イタリア音楽とフランス音楽はドイツ音楽から影響を受けており、その反対に、ドイツ音楽はイタリア音楽とフランス音楽から影響を受けている」(Anmerkungen, 356)。すなわちドイツ音楽とイタリア音楽、フランス音楽の関係はドイツだけが他国から受容するという一方通行的なものではなく、相互に影響を及ぼしあう対等な関係にある。ここでマールブルクはイタリアとフランスの様式に加えて、さらにテレマン、シャイベによって見出されたというポーランド様式を加えて、これらの諸様式について以下のように述べる。

したがって我々にはすでに三つの根源的な主要書法、すなわちイタリア的、フランス的、ポーランド的な書法がある。ドイツ人だけが、独自の趣味がないという理由で自らがこれらの国から区別されるという。ドイツ人は前者二つ「イタリア的書法、フランス的書法」の混合によって構成されているというのである。これは一部のドイツ人の考えであるが、私が長いあいだ問題視してきたこの考えは例証的な確証をともなつて説明されることはないものであり、多くの外国人——これはたとえば、フランス人、オランダ人、イングランド人のことであり、これらの人々はすべてドイツ人に固有の趣味を授けるのみならず、その趣味をあるときは一人の巨匠の作品全体、あるときは特定の経過句の中に即座に見つけ出すのが習慣となつている——の判断と衝突する。だから外国人は、例えば不朽のライプツィヒのバッハの趣味を独

自の趣味と見なし、他の国からの模倣から生じた趣味とは考えない。さらに我々は外国人がコンチェルトやアリアなどを聴いたときにしばしば同様のことを話すのを聞く。「これはドイツ的であった」云。(Anmerkungen, 357)

マールブルクによればイタリア、フランス、ポーランドには根源的な主要書法が存在するのに対し、一部のドイツ人は自分たちの国の独自の趣味がないと考えている。そして彼らはイタリア趣味とフランス趣味の混合によってのみドイツの趣味が達成されると考えている。しかし、実際にはドイツ人自身ではなくむしろ外国人の方がドイツの音楽に固有の趣味を見出し、その一例がバッハの音楽に向けられた評価である。外国人はバッハの音楽が外国の趣味の模倣によって作られたものではなく、ドイツ固有の趣味によって書かれたものだと思ふのである。

このようにマールブルクはイタリア趣味がドイツを席卷していることを憂慮し、外国人には認識されているにもかかわらずドイツ人だけが気づいていないドイツ人の趣味を見出し、それを肯定的に評価しようとする。こうしたドイツ趣味を代表するのが前述のヘンデル、テレマン、グラウン、ハッセといった「新時代のドイツの偉大な四人の人物」(Anmerkungen, 355)、そしてバッハといった音楽家たちである。

ここで留意したいのはマールブルクが「イタリア人の趣味に関する注」で主眼を置いていた事柄である。この記事の目的はイタリアに追従していたドイツ音楽に独自の趣味を見出すことであり、この後で見るように特定のジャンル(フーガ)や音楽家(バッハ)にことさらに着目することではなかった。むしろフーガやバッハについての主張はこの後のフィナッツィとの応答を通じて形成され、明確に提示されるようになるのである。

## (二) フィナッツィ「シュプレー川のほとりの批判的音楽家の著者宛の覚書」(一七五〇)

上述の「イタリア人の趣味に関する注」におけるマールブルクの主張を受けて、フィナッツィはハンブルクで刊行されて



いた雑誌『自由な判断』に「シュプレー川のほとりの批判的音楽家の著者宛の覚書」を投書した。これは「あなた（マルブルク）」によって無慈悲に扱われ酷評されたイタリア音楽、あわれなイタリア音楽（Schreiben, 289）を擁護するためであった。ただし、たしかに主として反論の対象となったのは上で検討したマルブルクの「イタリア人の趣味に関する注」であるが、後述のようにフィナッツィは『シュプレー川のほとりの批判的音楽家』のそれ以前の記事も読んでいたと思われる。

フィナッツィは「あなた（マルブルク）」が音楽をフランス人から学んだということ、あるいはイタリアではなくフランスにしか行ったことがないということ、そしてとくに、あなたのただ一つの最終目的と望みはフランス音楽を称揚し、それに対してイタリア音楽を貶めようとするというまさにこのことに向いている」（Schreiben, 290）と指摘する。マルブルクがフランス趣味をイタリア趣味よりも優位に位置づけてイタリア音楽を批判するのは、イタリアという国やイタリア人音楽家を直接知らないからである、とフィナッツィは考えた。さらに、「非常に有名なイタリア人<sup>14</sup>」（ibid.）に言及していないばかりか、イタリアではその卓越したフーガに関する理論書で広く認められているフックスのような偉大な「同胞」（ドイツ人のこと）<sup>15</sup>（ibid.）までもが省略されていることを挙げ、マルブルクの記述が不十分であると批判する<sup>15</sup>。

ここでフィナッツィはマルブルクがドイツ趣味をもった音楽家を挙げたことに反論するために、『シュプレー川のほとりの批判的音楽家』創刊号の記述にまでさかのぼる。ここではマルブルクは、「グラウン、ヘンデル、ハッセのような外国語で優れた作品を作った人々は彼らの母国語（ドイツ語）でも（外国語に）劣らずにうまく作曲したのである<sup>16</sup>」と述べていた。このことについてフィナッツィは否定はしない。しかしフィナッツィによればハッセ、グラウン、クヴァンツ、ベンダ<sup>17</sup>といった音楽家たちは皆、イタリアで音楽を学んだりその地で活動したりした経験がある。したがってマルブルクがドイツ的であると見なした彼らの音楽の趣味は、実はイタリア留学によって培われたものだったのであり、彼らがドイツ趣味を代表しているというマルブルクの主張が矛盾に陥っていることをフィナッツィは指摘する（Schreiben, 294）。一方バッハはイタリアで音楽を学んだことがないため、前述のイタリア滞在経験のあるドイツ人音楽家とは区別される。フィ

ナッツィイの考えではイタリヤの影響が希薄であるバッハこそがドイツ的な作曲家であるということになるであろう。ただしバッハに関する評価は次のように限定的である。

あなた〔マールブルク〕がJ・S・バッハを誇りに思うには理由があるのだろう。そしてもし私がこの偉大な人物の長所について異議を唱えたならば私は世間知らずだということになるのである。しかし、バッハの音楽はただ楽しむということには役立たないこと、そして音楽のことを理解していない愛好家はそのように非常に難解な和声を決して好まないであろうということは告白しておかなければならない。(ibid.)

フィナッツィイによれば、バッハの音楽の特徴である難解な和声は娯楽に適しておらず、専門的知識をもたない音楽愛好家には好まれない。バッハの音楽についてのフィナッツィイのこうした否定的な評価は、表面的にはバッハの音楽の難解さを根拠としている。ただし直前の段落でハッセ、グラウン、クヴァンツ、ベンダがドイツ的であることの是非を問うていられるならば、この批判はバッハの音楽にイタリヤの影響が及んでいないこと、すなわち「ドイツ的」であることを根拠としていると考えるのが文脈を汲んだ妥当な解釈であろう。「音楽、そして作曲の基本に習熟しうるドイツ人がいること」は否定しないものの、「イタリヤに滞在したりイタリヤ音楽をたくさん聴くことなく、良い趣味やこれにしたがった着想を持つことは不可能」(ibid.)であるとフィナッツィイは考える。このようにしてイタリヤに滞在したことがないという消極的な理由から、(ただし後で見るようにマールブルクが肯定的な意味で用いたのとは異なり否定的な意味合いで)バッハはドイツ的な音楽家の代表格と見なされた。

ところで、先の引用に見られる「愛好家に好まれるか否か」という尺度はフィナッツィイの批判記事において重要な役割を果たしている。すでに当該引用よりも前の箇所では「フィナッツィイは、イタリヤ音楽では旋律における着想の反復が多いとい

「マールブルクの批判を取り上げ、「音楽の究極の目的はあらゆる人々を満足させることなのか、専門家だけを満足させることなのか」(Schreiben, 292)と問うている。フィナッツィの考えでは、音楽は専門家に限らずあらゆる人々を満足させるためのものである。三つか四つ程度の着想によって作られた旋律は人々にとって理解しやすく、満足をもたらす。このように数少ない着想の組み合わせと反復によって紡ぎ出される平易な音楽をフィナッツィは高く評価するが、マールブルクはそれをイタリア的なものとして批判的に捉えた。反対に、マールブルクが高く評価するような音楽は、専門家にしか理解されないという理由でフィナッツィの批判の対象になる。ドイツ的な音楽、イタリア的な音楽は彼らの論争においてはそれぞれ、専門家にしか理解されない難解な音楽、誰にでも理解される平易な音楽と対応関係にあったことがわかる。

それでは、フィナッツィによるフックスのフーガの理論書への言及とドイツ人音楽家に関する見解に対して、マールブルクは『考察』の中でどのように応答したのであろうか。

### (三) マールブルク『イタリア人音楽家に関する考察』(一七五二)

マールブルクはフィナッツィの反論に対して『イタリア人音楽家に関する考察』の中で応えた。フィナッツィの、マールブルクがイタリア音楽を批判するのは彼がイタリアを訪れたことがないからであるという指摘を逆手にとって、マールブルクはフランスを訪れたことのないフィナッツィはフランス音楽を正當に評価することはできないと反論した(Gedanken, 3)。そしてある音楽を理解するためにはその作曲家のことを個人的に知らなければならぬというようなフィナッツィの発言に取り合う必要はなく、ドイツ国内にある古今のイタリア音楽の楽譜があればその音楽を知るのに十分である、と批判を退け<sup>29</sup> (Gedanken, 4-5)。

マールブルクはいくつかの論点からフィナッツィへの反駁を試みているが、その一つがフーガの書法である。フィナッツィはフックスの『グラドウス・アド・パルナッスム』はイタリアで高く評価されているにもかかわらず、マールブルクが彼の

功績に言及していないことを批判した (Schreiben, 290)。これに対してマールブルクは、イタリアで知られていることよりもドイツやフランスで高く評価されることの方がフックスの理論書にとっては名譽なことであると反論し、最近のイタリア人が作ったフーガはせいぜい角笛に用いられる程度であると揶揄する。というのも彼の言葉を借りるならば、「新しいイタリア風の趣味で彫琢されたフーガ」においては「フーガに適した方法で労作が行われていない」(Gedanken, 5) からである。たとえば主題の旋律は乱雑で、男性らしい和声に基づいていない。またフーガの仕上げ (Ausarbeitung) は表面的で雑然としている。主題が現れる箇所はフーガの冒頭に偏っており、また声部の使用も偏っている。彼はドイツ人 (およびフランス人) とイタリア人音楽家のフーガの創作を以下のように対比させる。

イタリア人が優れたフーガを作曲する方法において向上できないことを私は否定しない。確かに彼はドイツ人あるいはフランス人作曲家と同じくらい (「フーガの作曲方法を」よく身につけることはできるかもしれない。しかしそのような者は過去の人々の中には非常にわずかしかないし、最近の人々の中にはまったく例がない。そしてドイツ人の巨匠のもとで学ばないかぎり優れたフーガを作曲することが不可能であることは、経験からわかっている。(Gedanken, 6)

イタリア人の中でも過去の音楽家にはドイツ人やフランス人と比肩しうるフーガを創作した者がいたが、近年のイタリア人音楽家にはすぐれたフーガの作例は見られない。イタリア人はドイツ人のもとで学ぶことによってはじめて、すぐれたフーガを創作できる。このようなマールブルクの考えは、一七四九年の「イタリア人の趣味に関する注」以来彼が取り組んできた、「ドイツ人はイタリアで音楽を学ばなければならない」という音楽界の通念への挑戦の一環として捉えることができる。一般的にドイツ人はイタリア人に学ばなければ優れた音楽を作れないとされているが、実際にはイタリア、フランス、ポーランドと同様にドイツにも固有の趣味があるのだ、という主張を彼はすでに一七四九年の「イタリア人の趣味に関する注」

で展開していた。ところが二年後の一七五一年の『考察』になると、フーガに関するかぎりドイツ人がイタリア人に教えるべきことがある、すなわち一般的に音楽の先進国とされているイタリアよりもドイツの方が優れているという点にまでさらに主張が推し進められた。このような主張の変化をもたらしたのは、マールブルクの二つの批評に挟まれたフィナッツィの反論文にほかならない。つまりフィナッツィがフックスの『グラドウス・アド・パルナツスム』に言及しフーガを議論の俎上に載せたことを契機として、一七四九年には論じられていなかった「フーガを得意とするドイツ人」という主題が一七五一年には前景化するに至ったのである。

ところで、ここでマールブルクがいう「ドイツ人の巨匠」とは誰を指すのだろうか。この前後の箇所から作曲家を特定することはできないが、マールブルクの前年に早くもこのフィナッツィの「覚書」に反論したアグリコラの記述が参考になる<sup>(18)</sup>。アグリコラは、フックス、テレマン、バッハ、ヘンデル、グラウンを挙げ、彼らは「フーガの創作を根気強く行っており、見せかけのフーガしか作らないのが常であるようなイタリア人のように軽率ではない」と主張した<sup>(19)</sup>。したがってマールブルクがフーガをイタリア人に教示することができるような「ドイツ人の巨匠」と述べるときにも、これらの音楽家が念頭に置かれていたのではないかと推測できる<sup>(20)</sup>。

さて、『考察』前半ではフーガとドイツ人音楽家の結びつきを指摘することに力が注がれていたが、後半に入ると個々のドイツ人音楽家が論じられる。フィナッツィがハッセ、グラウン、クヴァンツ、ベンダといったドイツ人音楽家におけるイタリアの影響を指摘した (Schreiban, 294) ことを受けて、マールブルクは彼らへのイタリアの影響はフィナッツィが考えているよりも希薄である、ということを彼らの経歴の具体例を挙げながら反証する (Gedanken, 20)。彼らがたとえイタリアに滞在したことがあったとしても、その影響は彼らの音楽にはわずかにしか及んでいない。むしろ彼らの音楽にみられる優れた特性はイタリアの影響によるものではなく、ドイツの趣味とみなされるべきだとマールブルクは主張した。ここで挙げられている者はいずれも当時名声を誇った音楽家たちであっただけに、彼らの優れた音楽がイタリアの模倣ではなくドイツ

独自のものであるとマールブルクが主張することには大きな意味があった。

この箇所でもマールブルク自身は明言していないが、上述のイタリア経験やドイツ趣味に関する論理には、イタリア経験のある音楽家ですらドイツ的なのだから、ドイツ国外での活動経験のない音楽家であればその趣味のドイツ性は精錬され、その結果、より優れたものになるという考えを持っていたことが推察される。フィナッツィの批判にさらされたバッハを擁護するという文脈もあいまって、『考察』におけるバッハの扱いは他の音楽家とは大きく異なっている。ハッセ、グラウン、クヴァンツ、ベンダについては彼らの経歴を踏まえた具体的な記述が行われているのに対し、バッハは彼らと異なり抽象的な仕方でも賛美されているのである。マールブルクによれば、「どんなに小さい曲でもそこにバッハを味わうことができるのであれば、イタリアのペンが生み出したものよりも価値がある」(Gedanken, 20)と述べる。「作曲とオルガン、チェンバロ演奏でヨーロッパ中で彼と同等の者は誰も現れなかったものであり、これからも彼を超える者は現れない」(Gedanken, 21)のであり、たとえ数々のイタリア人音楽家たちの優れた点を寄せ集めてもバッハの技量に及ぶ音楽家を作り上げることはできない。「ギリシヤにホメロスは二人となく、ローマにヴェルギリウスは二人となかったように、ドイツにもバッハは二人と現れない」(ibid.)のである。

このようにしてバッハは、マールブルクが一七五一年に発表した『考察』において、イタリアの影響を多かれ少なかれ受けている多くのドイツ人音楽家（ハッセ、グラウン、クヴァンツ、ベンダ）と異なり、他の追従を許さないドイツを代表する音楽家として記述されるに至った。ここで留意したいのは、バッハをドイツの音楽家の中でも特別な人物として位置づけるというマールブルクの意図は、論争の発端となった一七四九年の『シュプレー川のほとりの批判的音楽家』に掲載された「イタリア人の趣味に関する注」では明確に現れていなかったということである。この時点でのマールブルクは、まだ漠然とドイツ人音楽家にドイツ趣味を見出してはいたにすぎなかった。むしろフィナッツィとの論争に触発されて、マールブルクはバッハがドイツ人音楽家の中で最もドイツ的であるという主張を構築していったことが上記の検証から明らかになった。

さらに一七五一年の『考察』におけるマールブルクの主張は、バッハがヨーロッパ中の音楽家の優れた点を寄せ集めても超えることができないほどの唯一無二のすぐれた音楽家であるという点にまで及んでいるが、このことについては第三節で再び論及したい。

## 第二節 『フーガ論』におけるフーガの普遍性の提起

前節でみた『考察』の二年後にあたる、一七五三年とその翌年に出版された『フーガ論』<sup>(2)</sup>（全二巻）で、マールブルクは先の論争とは異なるフーガ観を提示した。著者であるマールブルク自身が第二巻（一七五四）の序文で「私は間違った考えを持っていた。私の論文『フーガ論』のすばらしい売れ行きは、技巧的な音楽書法の愛好家が今日においても依然として非常にたくさんいるということを私に教えてくれた」（Abhandlung, II, 1）述べているように、第一巻の時点ですでにこの著作が音楽愛好家にまで幅広く読まれていたことがわかる<sup>(2)</sup>。

一七五六年にはマールブルク自身の翻訳によって『フーガ論』のフランス語訳が出版された。フランス語版はドイツ語版からの大幅な規模縮小が図られており、序文も十五頁からわずか二頁の短いものに書き換えられた<sup>(3)</sup>。この変更に伴い、フランス語版ではドイツ語版と比較して著作の執筆意図がより簡潔、明確に示されている。そこでドイツ語版の検討に入るまえに、まずフランス語版の序文を参照し、マールブルクが『フーガ論』を執筆した動機を見ておきたい。

私はこの著作を公にすることによって、全く異なる国の音楽であってもこれによって互いに共通するある技法（フーガ）の規則を、もうすこし一般的なものにしようという意図を持っていた（中略）。作曲のあらゆるジャンルの中で、フーガは流行の気まぐれと常に相対し続ける唯一のものである。長い年月がたってもフーガの形式は全く変わらなかった。

百年前に作曲されたフーガはまるで我々の時代に作曲されたものであるかのように依然として新しい。(Traité, I, préface)

マールブルクの考えによれば、たとえ過去に作曲されたフーガでも時代遅れの音楽に聞こえないのは、フーガが時代を超越する性質を持っているからである。また彼は、フーガという作曲技法は異なる国同士にも共通しているものであるという考えに基づき、フーガ技法を国の隔てを超えて広めようという意図も持っていた。したがってここではフーガは時代と地域による制限をうけない普遍的な技法として捉えられていることがわかる。

マールブルクがフーガの普遍性を主張するとき、何との対比を念頭においていたのかは、フランス語版で削ぎ落とされてしまった当初のドイツ語版の記述から明らかにできる。彼はドイツ語版第一卷(一七五三)の序文で次のように自らの著作を批判する者を想定し、彼らに対する弁明の形を取りながら著作の執筆意図を説明する。

私はそこで劇場風の対位法に夢中になっている三流の音楽家が私に対してペンを研いでいることに気づく。彼はフーガという言葉を聞くと十字〔の印〕を作り、フーガの創作を職人芸と見なし、それがあたかも通常の作曲においては規則が必要とされないかのような口ぶりである。彼は二言目には「旋律」、そして「趣味」と言う。彼が最も偉大なる旋律作曲家であり、趣味を独り占めしているということを、彼の言葉において信じない者がいるであろうか？彼にカノンについて話してみるとする。彼は寒気を催すであろう。彼は作曲のこうした部分〔対立法、フーガ、カノン〕が特に実践されたこの世紀(一八世紀)を洗練されていないものと捉えている。このような書法で書かれたフックス、パレストリーナ、ロッテイ、スカッキ、その他数多くの作曲家による教会音楽を愚行の産物だと見なすのである。この人はしばしば「機械仕掛け」、「必修科目」、そしてこれらと同様の言葉に飛びつく。(Abhandlung, I, ii)



マールブルクはフーガやカノンを嫌悪する当時のある種の人々を風刺的に批判する。彼らは「旋律」、「趣味」といった当世風の概念を重んじ、優れた音楽家たちによって作曲されたフーガ、カノンの価値を認めようとしない。そしてこうした対位法楽曲を「職人芸」「機械仕掛け」、「必修科目」、「杓子定規」といった言葉で批判する（Abhandlung, I, iii:）。これらの語はハイニヒェンのような一八世紀前半の著述家たちが数学的、理性的に構築された楽曲が聴覚の判断に沿っていないことを批判するときに用いた常套句を思い起こさせる<sup>(24)</sup>。マールブルクはかつての進歩的な著述家が行ったような数学的音楽観批判に基づいて対位法を批判したりはしなかった。むしろ彼はフーガやカノンが、旋律や趣味といった流行を反映した概念によって棄却されるべきではないと考えていた。彼は続けて次のように述べる。

二重対位法によって構築されたすぐれた和声の名曲を機械仕掛けの音楽と見なすのが許されているのは我々の三流音楽家の一味のような皮相な頭腦の持ち主だけである。彼には労を要することを嫌悪する権利がある。彼は自分の袖からではなく、他人の楽譜から着想を揺さぶりだす。しかし自由書法も労力を要するものではないだろうか？趣味のよいギャラントな曲によって日々世界を豊かにしているこうしたすぐれた人々は、片足で立って自らの曲を書きながらいるのであるうか？（Abhandlung, I, iv）

マールブルクはフーガが「機械仕掛け」というように侮蔑的に語られるのは、彼らがフーガの創作に必要とされる労力を嫌っているためだと指摘する。しかし、作曲に労力を要するのはフーガに限られたことではない。彼らが好む当世風の趣味のよいギャラントな音楽（自由書法）ですら作曲に労力を要する点では共通しているはずである<sup>(25)</sup>。もしフーガを敬遠する者がギャラントな音楽を同じように敬遠しているのであれば、それはそもそもギャラントな音楽を作る者は他人の楽想に依存しており、自ら創作する労を惜しんでいるからにはかならない。つまりフーガを批判する者が抛って立つギャラントな音

楽は、実は他人の楽想を借りて作られた浅薄な音楽であり、彼らが労力を要することを根拠にフーガを批判するのは不当である。とマールブルクは指摘する<sup>(26)</sup>。

以上の考察から、マールブルクがフーガの普遍性を主張するときには、フーガとギャラントな音楽の対比が念頭にあったと考えることができる。彼は、旋律や趣味を重視してギャラントな音楽を推奨する一方で労力を要するフーガの創作をいわば時代遅れのものとして退けるような同時代の思潮からは、距離を置いていたのである。特定の時代や地域の流行に合わせているにすぎないギャラントな音楽とは異なり、フーガは時と場所を超越した普遍性を備えている、という考えをここには読み取ることができる。

この考えは『フーガ論』で引用されたフーガや、執筆にあたってマールブルクが参照した先行理論が幅広い時代（一七世紀から一八世紀中葉）と地域（ドイツ、イタリア、フランス）の音楽家から収集されていることによっても裏付けられる<sup>(27)</sup>。またマールブルクは前出のフランス語版序文においても「何にせよ、私は自ら組み立てた規則の根本にある原型（モデル）については繰り返し述べるべきことは何もないであろうと考えている。私はフレスコバルディ、バッハ、ヘンデルのフーガを学び、カルヴィエール（Guillaume-Antoine Calvière, c. 1695-1755）やダカン（Louis-Claude Daquin, 1694-1772）の演奏」を聞いた。また私はラモー、マッテゾン、シャイベ「の著作」を読んだ」（Traité, I, préface）と述べている。このようにしてマールブルクは自らの規則の原型が著名な音楽家たちから学んだ礎の上に組み立てられたものであり、もはやその重要性は繰り返すまでもないということを強調しているのである。ここで挙げられている音楽家の多くは一八世紀のドイツで活動した者であるが、フレスコバルディは一七世紀のイタリア、カルヴィエールやダカンは一八世紀のフランスで活動した音楽家である。このことから、彼は『フーガ論』をドイツだけではなく幅広い時代と地域の音楽から導き出したことをドイツ語版からフランス語版に至るまで一貫して主張していたことがわかる。

### 第三節 フーガの歴史におけるバッハとドイツ人音楽家の位置づけ

#### ——「対位法とフーガの抄史」を手がかりに

本論の第一節ではイタリア音楽の趣味をめぐるフィナッツィとの間の論争を通じて、フーガ創作を得意とするドイツ人音楽家というマルブルクの主張が形作られていったことを、第二節では『フーガ論』序文においてフーガの普遍性が示されたことを確認した。一見矛盾しているように思われるこの二つの主張の関係はいかなるものとして解釈すればよいのだろうか。

『考察』では、フーガの創作においてドイツ人がイタリア人よりも優れているとされるが、留意したいのはここで彼がすべてのイタリア人について論じているのではなく、「最近」(Gedanken, 6)のイタリア人に限定していることである。これは、過去のイタリア人音楽家は優れたフーガを作曲していたこと、そしてフーガの分野におけるドイツのイタリアに対する優位は「最近」にしか当てはまらないことを意味する。このようにドイツとフーガの結びつきが全ての時代ではなく「最近」に限定されることによって、『フーガ論』で提示されたフーガの普遍性は『考察』との矛盾をきたすことなく成立可能となっている。

このことを明確に物語っているのが、『フーガ論』フランス語版第二部の冒頭に掲載された章「対位法とフーガの抄史」である。この抄史はドイツ語版にはなくフランス語版が初出である。すでに第二節でマルブルクが『フーガ論』を執筆するにあたって幅広い時代と地域の理論書と作品を参照したことについては指摘したが、この抄史でも、一〇世紀から一八世紀にいたるまでの百四〇人の作曲家とその代表的作品が時代を下る形で順に挙げられている。しかし、たとえば一七世紀後半から一八世紀にかけてのカテゴリーの後半に着目すると三六番目がシュテルツェル (Gottfried Heinrich Stölzel, 1690-1749) 三十七番目がボフヴァン (Jacque Boyvin, 1649-1706) 三十八番目がダンドリュエール (Jean-François Dandrieu, 1682-

1738)、二九番目がバッハ (1685-1750) となっていることからわかるように、生年、没年いずれについても厳密に並べられているのではないことがわかる。マールブルクはほぼ一世紀ごとの大まかな時代区分を行ったうえで、各区分内における個々の作曲家の順序をかなり恣意的に決定したのではないかと思われる。こうして彼が対位法とフーガの抄史の最後に挙げたのは——没年が最も遅かったという理由も多少関係している可能性は排除できないとはいえ——バッハであった。バッハは「何人も偉大な人物の才能を一つにまとめ上げた人物」(Traité, II, xxi) と説明されており、またマルシャンとの競演の逸話にも言及するなど、彼に関する記述の分量は明らかに他の作曲家よりも多く、充実している<sup>(29)</sup>。このようにバッハを一七五〇年代までの対位法とフーガの歴史の掉尾を飾る音楽家として位置づけることによって、マールブルクは対位法とフーガの「歴史がバッハに流れ込んでいる」と考えていたことがわかる。

こうした音楽家の配列が決して偶然に行われたものではなかったことは、抄史の補足部分からも裏付けることができる。抄史の主たる部分がいわゆる歴史上の、つまりすでに亡くなった音楽家を扱っていたのに対し、抄史の直後(バッハの後)に補足的に「存命の作曲家の時代」という括りで合計二八名の音楽家が挙げられている。これら二八人の音楽家が活動する国はイタリア、フランス、イギリス、オランダなど多岐にわたっているが、そのうちの二〇名近くをドイツ人音楽家が占めてくる(Traité, II, xxii-xxiv)。このことは彼が『考察』で、「最近」優れたフーガを作曲しているのはイタリア人ではなくドイツ人である、と述べたことと合致する。マールブルクがフランスの芸術批評をドイツに紹介するなど国外の音楽事情に通じていたことを鑑みるならば、このようにドイツ人の比重が大きいことは彼の情報不足によるものではないのは明らかである。つまり一七五〇年代には対位法、フーガの創作においてドイツ人音楽家が諸外国の音楽家を圧倒していた状況がうかがい知れる。歴史的にみれば確かにさまざまな国の音楽家がすぐれたフーガを書き残しているが、近い時代に限定してみるとならばドイツ人音楽家が圧倒的に多くを占めているという考えが、マールブルクによって作成された存命の音楽家リストには反映されているのである。

それではバッハと他のドイツ人音楽家はどのような関係において捉えることが可能であろうか。ここで思い起こしたいのは第一節の最後で触れた、他のドイツ人とは別格の音楽家としてのバッハの地位である。マールブルクとフィナッツィはドイツ人音楽家の音楽がドイツ的であるか否かという問題を、イタリアからの影響の有無という観点から論じた。マールブルクの考えではイタリアに滞在したことはないバッハはこの意味で他のあらゆるドイツ人よりもドイツ的である。さらに同じ文脈で、他国の音楽家の優れた点を集めてもバッハには及ばないと述べられており、最もドイツ的な音楽家バッハは他の国の音楽家を凌ぐことも可能なのである。

彼のこの考えは「対位法とフーガの抄史」におけるバッハの位置づけ——すなわちフーガの伝統を継承する多くの音楽家の一人であると同時に、フーガという普遍的なジャンルの最後の伝統継承者でもある——と重なり合う。前者の位置づけはフィナッツィとの論争の中で形成された、フーガ創作においては一流であるというドイツ人音楽家像に合致する。後者の位置づけは同じ論争の中から生まれたもう一つの見解、すなわちバッハは最もドイツ的な音楽家であるがゆえに他の国の音楽家よりも優れた音楽を作るという主張と、『フーガ論』で提唱されたフーガの普遍性によって成り立っている。これら二つの主張は全く別の文脈において行われたものであるが、あらゆる音楽家に対するバッハの卓越性とフーガの普遍性が結びつくことによって、バッハは「対位法とフーガの抄史」の掉尾にふさわしい音楽家と見なされた。

## おわりに

論を閉じるにあたり、本論のはじめに提起したドイツと普遍性の関係に関する問いに戻りたい。「イタリア人の趣味に関する注」から『フーガ論』フランス語訳にいたるまでのマールブルクの記述からは、フーガの「ドイツ性」（一八世紀においてはドイツ人音楽家こそがフーガの巨匠であるという考え）と「普遍性」（フーガは時代や地域を超えて普遍性を有する）

という二つのフーガ観を読み取ることができる。マールブルクのフーガ観は前者から後者へと時が経つにつれて変化したのではなく、また両者は矛盾するものでもなかった。ドイツ人音楽家が作ったフーガこそが普遍的に受け入れられるという、ドイツ性と普遍性を両立させたテーゼは、過去にさかのぼってあらゆる時代に通用するわけではないが、一八世紀中葉というマールブルクの生きた時代には該当する。一八世紀中葉になっていよいよ顕著になったとマールブルクが考えていたフーガ創作におけるドイツ人音楽家の卓越性は、『フーガ論』の「対位法とフーガの抄史」の記述に現れている。なかでも他国（具体的にはイタリア）の影響が少ないバッハは特にドイツ的な音楽家として捉えられ、フーガの伝統の継承者として位置づけられたのである。

マールブルクが対位法とフーガの歴史の中にバッハをこのように位置づけたことは、彼が一八世紀後半のバッハ受容に深く関わったことを思い起こすならばあまりにも当然の帰結であるように思われる。しかし本論が着目したのはこの結論に至るまでの過程、すなわち音楽におけるイタリア趣味の是非を論じていた彼が、論争を通じて「ドイツ的な音楽家とは何か」、「ドイツ人音楽家が他の国の音楽家に誇れるものは何か」という問題と向き合ったことによって主張を磨いていった経緯である。確かに冒頭で引用したマッテゾンの批評を考慮にいれるならば、ドイツを代表するフーガの大家というバッハ像は一七五〇年代前半に定着しつつあったにちがいない。ただしマールブルクの場合、議論の中心に常にバッハが自明のこととして据えられていたわけではなかった。彼の議論の出発点となったのは、特定の作曲家やジャンルへの注目ではなく、音楽におけるイタリア趣味という当時の音楽批評界の重大な関心事であった。そしてまさにこのようにイタリア音楽にはないドイツ音楽の独自性を求める議論を突き詰める中から、ドイツの芸術としてのバッハの対位法、フーガの卓越性が意識され、必然的に浮き彫りにされるに至ったのである。ここに「ドイツ、フーガ、バッハ」という批評のトポスの成立を見て取ることができる。

本稿で用いる略号は以下の通り。

- [Anmerkungen]: Friedrich Wilhelm Marpurg, 'Anmerkungen über den Geschmack der Italiäner', in his *Der critische Musicus an der Spree* (Berlin: Haude und Spener, 1749-1750), pp. 341-342, 347-349, 351-358 (den 9, 16, 23, 30 Decemb., 1749). ヲールブルク「イタリア人の趣味に関する注」(『シュプレー川のほとりの批判的音楽家』)
- [Schreiben]: Filippo Finazzi, 'Schreiben an den Herrn Verfasser des Kritischen Musicus an der Spree (Neustadt, den 23 April, 1750)' (XXXVII Stück, den 12 May, 1750, pp. 289-295.) in *Freye Urtheile u. Nachrichten zum Aufnehmen der Wissenschaften und der Historie überhaupt* (Hamburg: Georg Christian Grund), フィナッツィ「シュプレー川のほとりの批判的音楽家の著者宛の覚書」(『自由な判断』)
- [Gedanken]: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Gedanken über die welschen Tonkünstler. Zur Beantwortung des im sieben und dreißigsten Stücke der hamburgischen freyen Urtheile befindlichen Schreibens an den Herrn Verfasser des kritischen Musikus an der Spree* (Halberstadt: Christian Ernst Immanuel Weldige, 1751). ヲールブルク『イタリア人音楽家に関する考察』
- [Abhandlung]: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge* (Berlin: Haude und Spener, 1753, 1754). ヲールブルク『フーガ論』(第一巻、第二巻をそれぞれ I, II で示す)
- [Traité]: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Traité de la Fugue et du Contrepoint* (Berlin : Haude et Spener, 1756). ヲールブルク自身による『フーガ論』のフランス語訳(第一巻、第二巻をそれぞれ I, II で示す)
- [BDok II]: Werner Neumann and Hans-Joachim Schulte (eds.), *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750*. Bach-Dokumente, II (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter, 1969).

[BDok III]: Hans-Joachim Schulze (ed.), *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Bach-Dokumente, III (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, Kassel: Bärenreiter, 1972).

## 註

- (1) マールブルクの生涯については不明な点が多い。一七三〇年代にはハレ大学で学びレッシングやヴィンケルマンと親交を結んだ。ゲルバー (Ernst Ludwig Gerber, 1746-1819) の『歴史的伝記的音楽家辞典』(一七九〇)によれば、その後一七四六頃にはマールブルクはバリに滞在していたとされており、ヴォルテールやダランベールと交流があったという。一七四九年頃にはベルリンで活動を開始したと考えられるが、どのような形でバッハとの関わりがあったのかは不明である。マールブルクの生涯については以下を参照。Wilhelm Seidel, 'Marpurg, Friedrich Wilhelm', in *Neue Deutsche Biographie*, 16 (1990), pp. 235-236; Hans-Joachim Schulze, 'Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Sebastian Bach und die "Gedanken über die welschen Tonkünstler" (1751)', *Bach-Jahrbuch*, 90 (2004), pp. 121-132.
- (2) なお、ラモー理論の紹介は、ダランベールによるラモーの和声理論を概略化した著作をマールブルクがドイツ語に翻訳するところによって行われた。原著はJean Le Rond d'Alembert, *Éléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau* (Paris: David l'aîné, Le Breton, Durand, 1752)。マールブルクにもフランス語版は *Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau* (Leipzig: Breitkopf, 1757) である。邦訳はダランベール『ラモー氏の原理に基づく音楽理論と実践の基礎』(片山千佳子、安川智子、関本菜穂子訳) 春秋社、二〇一二年。
- (3) *Die Kunst der Fuge durch Herrn Johann Sebastian Bach ehemaligen Capellmeister und Musikdirector zu Leipzig* (1752);



*Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge* (Berlin: Friedrich Wilhelm Birmstiel, 1765-1769). なお、バッハの四声コーラル集はその後再び編集が行われ、一七八四年から一七八七年にかけてライプツィヒのブライトコップ社から出版された。

(4) なお、『フーガ論』第二巻はバッハの長男F・W・バッハと次男C・P・E・バッハに献呈された。

(5) Johann Matheson, *Philologisches Trexenspiel* (Hamburg: Johann Adolf Martini, 1752), p. 98. ムッテンントロットシエートの間には一七四〇年頃からオペラをめぐる論争があった。自らがオペラ作曲家でもあった前者はオペラを擁護する立場だったのに対し、後者はオペラについて批判的な考えを持っていた。『言語学的宝探し』は論争の発端から十年以上の時を経て公開された反論の書である。なお論争のもととなったゴットシエートの刊行物『ドイツ語の批判的歴史への寄稿』(Johann Christoph Gottsched, *Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* (Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1732-1744)) をめじりて、著作の副題には 'kleiner Beytrag zur kritischen Geschichte der deutschen Sprache' とある。ムッテンントロットシエートの論争の経緯の詳細については以下を参照。Siegfried Kross, 'Mattheson und Gottsched', in *New Mattheson Studies*, ed. by George J. Buelow and Hans Joachim Marx (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), pp. 327-344.

(6) アグリコラは一七四九年三月十一日と同年七月六日に Flavio Antico Olibrio というペンネームでマールブルクの主張を批判する二冊の小冊子を発行した (*Schreiben eines reisenden Liebhabers der Musik von der Tyber, an den Critischen Musikus an der Spree* (Berlin, 1749); *Schreiben an Herrn \* \* \*, in welchem Flavio Antico Olibrio sein Schreiben an den critischen Musikus an der Spree vertheidiget und auf dessen Wiederlegung antwortet* (Berlin, 1749))。イタリア趣味とフランス趣味をめぐってマールブルクとアグリコラの間でかわされた応酬の抜粋は以下にまとめられている。 *Der Critische Musicus an der Spree: Berliner Musikschiftum von 1748 bis 1799*, ed. by Hans-Günter Ottenberg (Leipzig: Verlag Philipp

Reclam jun., 1984), pp. 88-111.

(7) 当時のベルリン宮廷をとりまく音楽家たちの主たる関心事、彼らの音楽観については以下を参照。Thomas Christensen, 'Nichelmann contra C. Ph. E. Bach: Harmonic Theory and Musical Politics at the Court of Frederick the Great', in *his The Work of Music Theory* (London: Ashgate Press, 2014), pp. 311-342 (esp. 312-313).

(8) Louis Bollaoud de Mernet, *De la corruption du goust dans la musique française* (Lyon: Delaroché, 1746). ボリオード・メルメの冊子は当時のフランス音楽界を二分したリュリとラモーをめぐる論争を背景として出版されたもので、彼はリュリを支持する側に立って執筆した。なおリュリとラモーをめぐるこの論争の起源は、ラグネとル・セールの間で生じたイタリア音楽とフランス音楽をめぐる論争にまでさかのぼるものとして理解することができる。マールブルクの主張の前提となっている一八世紀の音楽界における趣味をめぐる議論の諸相については吉田寛『民謡の発見と〈ドイツ〉の変貌』青弓社、二〇一三年（特に一九七―二一七頁）に詳しい。ボリオード・メルメの冊子のドイツ語訳が発端となったことが示すように、マールブルクとアグリコラの論争は、上述のフランスでの論争のドイツにおける一つの変奏として見る事ができる。

(9) この記事は匿名で書かれたが、ピゼンデルがテレマンにあてた書簡（一七五〇年、*BDok II*, Nr. 629）の内容から、執筆者はフィナッツィであると推測されている（*BDok II*, p. 472）。

(10) この小冊子は『シュプレー川のほとりの批判的音楽家』（一七四九―一七五〇）、『クラヴィア奏法』（一七五〇）といったマールブルクの同時期の他の記述と同様、匿名で刊行されたが、諸般の状況を鑑みてマールブルクによって書かれた記事だと考えられている（*BDok III*, p. 11）。この記事が匿名で発行された背景についての考察は Hans-Joachim Schulze, 'Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Sebastian Bach und die "Gedanken über die welschen Tonkünstler" (1751)' を参照。

(11) マールブルクはヨハン・タイレ (Johann Theile, 1646-1724) とボノン・チャーニ (Giovanni Battista Bononcini, 1670-1747) の

- メルツァー (Johann Heinrich Schmelzer, 1623-1660) ヲロレンツァーニ (Paolo Lorenzani, 1640-1713) フィンガー (Gottfried Finger, 1660ca.-1730) ヲトルコナーニ (Tomaso Giovanni Albinoni, 1671-1751) フローベルガー (Johann Jakob Froberger, 1616-1667) トマススコバルチー (Girolamo Frescobaldi, 1583-1643) ハックルベル (Johann Pachelbel, 1653-1706) ヲバスクアーニ (Bernardo Pasquini, 1637-1710) の名前を挙げ、それぞれ対比せよ (Anmerkungen, 352)。
- (12) マールブルクはときにグラウンについて複数形で言及しており (Anmerkungen, 3) 兄弟のいずれを指しているのか定かではない。ただし、後のフィナッツィとの論争でイタリアからの影響の有無が問われているのは兄 (Johann Gottlieb Graun, 1703-1771) ではないかと推察される (ピゼンデルやタルティーニとの関わりに言及されているため)。
- (13) 出典は明記されていないが、ここでマールブルクが引き合いに出しているのは、イタリア様式、フランス様式、ドイツ様式、ポーランド様式それぞれの特性を論じたシャイベ『批判的音楽家』の国民様式論の箇所であると思われる (Johann Adolf Scheibe, *Der Critische Musicus*, 15. Stück, 17. September, 1737)。
- (14) フィナッツィがここで念頭に置いているイタリア人音楽家はベルティ (Giacomo Antonio Pertì, 1661-1756) ただしフィナッツィは Jacob Perri と表記している) ベルティーニ (Giovanni Battista Martini, 1706-1784) カラベッラ (Tommaso Carapella, 1655-1736) ロロンナ (Giovanni Paolo Colonna, 1637-1695) ロットー (Antonio Lotti, 1667-1740) リンチェーリ (Giovanni Antoni Riccieri, 1679-1746) ポルポラ (Nicola Porpora, 1686-1768) 以上。
- (15) ここで言われているフックスの理論書とは、有名な対位法理論書『グラドゥス・アド・パルナッスム』(Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* (Wien: Johann Peter van Ghelen, 1725)) を指していると思われる。
- (16) Marpurg, *Der critische Musicus*, p. 3.
- (17) マールブルクは兄弟のいずれを指すのか明示していないが、タルティーニとの関わりが言及されていることからおそ

らへ兄 (Franz Benda, 1709-1786) を念頭に置いていと推察される。

- (18) Agricola, *Sendschreiben an die Herren Verfasser der freyen Urtheile in Hamburg, das Schreiben an den Herrn Verfasser des kritischen Musikus an der Spree betreffend* (Berlin 1750); *BDok II*, Nr. 620; 注6で言及した二冊の冊子と同様、この冊子も匿名で刊行された。

- (19) Agricola, *Sendschreiben*, p. 7-8. 前述の通りマールブルクとアグリコラはフランス趣味とイタリア趣味のどちらを支持するかという点で見解を異にしていたにもかかわらず、イタリア音楽の優位やバッハ批判を含むフィナッツィの見解に関する態度の点では、両者はほぼ一致していたことがわかる。なお、アグリコラもマールブルクと同様、後の箇所でフィナッツィのバッハ評に反論している。アグリコラはバッハとニュートンを類比させながら、「この偉大な人物〔バッハ〕の和声が非常に難解であるために、その和声が期待される作用を常にはもたらさないのだとしても、その和声は音楽の専門家に真の喜びを与える」と述べ、「バッハはドイツの真の誉れ」であると結論づけている (pp. 13-14)。学識ある者だけがバッハの音楽を理解できるという考えは、前述したようにこの論争におけるドイツ音楽の特徴と合致する。

- (20) ハイネマンは「ドイツ人の巨匠」は暗にバッハを示唆しているのではないかと指摘している (Michael Heinemann, 'Einführung', in Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, ed. by Michael Heinemann (Laaber: Laaber-Verlag, 2004))。ただしこの箇所では『グラドゥス・アド・パルナツスム』のドイツにおける受容が議論的の的となっており、フーガの大家を具体的に挙げるのが目的ではない。そのため、この文脈における「ドイツ人の巨匠」が誰であるかを特定するのは困難であり、またとりわけ重要な問題ではないと思われる。

- (21) ガルリーノ (Giuseffo Zarlino, *Institutioni harmoniche* (Venezia, 1558))、スラルディ (Angelo Berardi *Documenti armonici* (Bologna, 1687))、フックスといったマールブルク以前の理論家による著作が模倣技法やカノンについてフーガと同

等の記述を割き、フーガを扱う部分はそれぞれの著作の後半に限定されていたのに対し、マールブルクの『フーガ論』は著作名が示すとおりフーガを主題的に扱う点で他の理論書とは異なっている (Heinemann, 'Einführung' 参照)。確かにハイネマンが指摘する通り、フーガを主題としている点は特筆されるべきことであるが、実際には『フーガ論』が扱う内容はフーガに限定されない。第一部ではフーガ、第二部ではさまざまな種類の対位法が論じられる。

- (22) なお『フーガ論』のドイツ語版は一八〇六年、一八四三年、一八五八年、フランス語版は一八〇一年に再版されており、一八世紀のみならず一九世紀に至るまでこの理論書が広く読まれていたことを示している。

- (23) 『フーガ論』のドイツ語版とフランス語版の比較については Gerald Antone Krumholz, 'Friedrich Wilhelm Marpurg's *Abhandlung von Der Fuge* (1753-4)' (unpublished thesis, University of Rochester, 1995), pp. 181-187 を参照。

- (24) たとえばハイニヒェンは『作曲における通奏低音』(Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (Dresden: Heinichen, 1728)) の序論で伝統的な数学的音楽観とそれに基づいた対位法楽曲を銜学的なものであるとして批判している。

- (25) サーフーは、この箇所で「ギャラントな音楽」がフーガと並列され、作曲の様式として中立的に論じられていることを挙げ、「ギャラント」という語に軽蔑的な含意がないことに着目している。彼によれば、たとえばマールブルクが執筆した《フーガの技法》の序文における「ギャラントな音楽」という表現には穏便ではあるものの軽蔑的なニュアンスが含まれている。とはいえ、マールブルクはギャラントな音楽の意義を完全に否定するのではなく、そのような音楽にも学識が必要とされると考えていたこともうかがい知ることができる (Howard Jay Serwer, 'Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795): music critic in a galant age' (unpublished thesis, Yale University, 1968), pp. 123, 125)。引用箇所ではマールブルクは「趣味の良いギャラントな音楽」とフーガを対置させているが、序文の他の箇所では「ギャラントな三重対位法、四重対位法」(Abhandlung, I, xviii) に言及している。このことからマールブルクにおいてはギャラン

トなものトフーガが常に對比させられているわけではないことに着目したい。一八世紀中葉においてもギャラントの含意は多岐にわたっており、その定義は曖昧であったことがわかる。

- (26) なお興味深いことに、フーガは流行を超越した普遍性をもつジャンルであるという考え方は、マールブルクが『フーガの技法』第二版の序文で提示したバッハ観と共通している。彼はそこで、バッハの着想を、「一般的な方法からは隔たっている」が、「その趣味がどの国から導かれたものであろうと、その深遠さ、緊密な連関、そして整然たる秩序の点で喝采を受けずにいられない」ものであると賞賛した。そして「特定の時代と場所に通用する趣味にしか合致しない旋律は、その趣味が普及している限りにおいてしか良いものとされない」が、バッハの着想は「常に、そして至るところで自らの価値を主張する」とバッハのフーガの普遍性を指摘している。

- (27) マールブルクは第一巻の序文 (Abhandlung, I, xix-xx) で範例として用いたフーガの作曲者を列挙している。クルムホルツは『フーガ論』で引用されている作品とその作曲家の一覧表を同定可能な範囲で作成している。ただし序文で挙げられた作曲家と本文中で引用された作曲家は完全に一致しているわけではない (Krumholz, 'Friedrich Wilhelm Marpurg's *Abhandlung von Der Fuge*', pp. 233-235.)。

- (28) マールブルクはここでボワヴァンを Jean Boivin と表記しているが、「フランス人、ルーアンのオルガニスト」という説明からはおそらく Jacques Boyvin のことを指しているのではないかと推察される。

- (29) なおバッハの作品例としては「数多くの美しい教会音楽」のほかに、「二四全ての調における (中略) 二つ、三つ、ないしは四つの主題によるフーガ (Ricercari)」すなわち《平均律クラヴィーア曲集》が挙げられている。

本研究は日本学術振興会特別研究員奨励費 (16J00062) の助成を受けたものである。