

「一八二〇年代ドイツの「最後の審判」オラトリオと「崇高」概念

瀬 尾 文 子

序

本論考は、一八二〇年代のドイツ⁽¹⁾における「最後の審判」オラトリオの流行を、音楽における「崇高」概念への関心と関連させて考察する試みである。音楽史的な出来事における「崇高」概念の役割を指摘した研究はこれまでに、ドイツにおけるヘンデル受容や、クロップシュトックの宗教詩の音楽的受容、絶対音楽の理念の成立過程を対象にしたものなどがあるが⁽²⁾、ドイツの市民オラトリオを主題としたものは見当たらない。

初めに、オラトリオというジャンルと「崇高」概念の、また、「最後の審判」という主題と「崇高」概念の関係を、十九世紀前半のオラトリオ史の流れの中で説明しておこう。音楽における「崇高」が一般向けの読み物で論じられるようになるのは十九世紀初頭であるが⁽³⁾、それ以前から、「崇高」はドイツにおけるヘンデルのオラトリオ受容の中で音楽と結び付けられてきた。というよりむしろ、既存の美的価値では計れなかったヘンデルのオラトリオは、崇高概念の成立によって初めて、その偉大さが当時の人々に認識されるようになったのである⁽⁴⁾。ヘンデルがドイツで注目され始めたのは一七七〇年代であり、それは美学の分野における「崇高」概念の確立期とほぼ一致する⁽⁵⁾。音楽における「崇高」は、それゆえ最初からオラトリオと深い関係にあった。早くもズルツァーの美学事典の「オラトリオ」の項には、「ここでは美しさや快さ

は問題ではなく、感動的であること、崇高であることが重要だ」と書かれている⁽⁶⁾。

そうした中で「崇高」を具現する新作オラトリオが現れた。ハイドン《天地創造》（一七九八年ヴィーン初演）である。

特に冒頭の光の創造の描写は、後の時代まで音楽における「崇高」のモデルとして語られた。だが、当時のドイツは政情不安の影響でオラトリオが不毛であり、ハイドンに続く者はすぐには現れなかった。市民オラトリオ・ブームは一八一〇年に花開く（ドイツ初の音楽祭が一八一〇年）。そして、ちょうどこの頃、オラトリオの主題の上で新たな傾向が始まった。超自然や黙示録的な素材の愛好である。とりわけ「最後の審判」は「病的徴候」と呼べるほどに流行した⁽⁷⁾。一八一〇年から一八三〇年までの「最後の審判」オラトリオには、本論で言及した三作品の他に、伝えられているだけでも、アイブラー、トウツェック、フィンケの作品がある⁽⁸⁾。また、オラトリオという形にはならなかったが、晩年のハイドンとベートーヴェンも「最後の審判」という主題に関心を示していた⁽⁹⁾。黙示録的な主題の流行は、一八三〇年の七月革命をきっかけに人々が革命による自由平等世界の実現という理想に失望し、その趣向が超自然主義からリアリズムへと移行するまで続く⁽¹⁰⁾。

「最後の審判」という主題のオラトリオが流行した理由について、デームリンクは、革命による旧帝国の解体や世俗化といった当時の社会や世界観の急激な変化を指摘する⁽¹¹⁾。激動の只中を生きる人々にとって、世の終わりの物語はある種の実感を伴って受けとめられたというのである。これは、この主題のオラトリオが頻繁に「演奏」された理由としては充分である。だが、受容面ではなく制作面に着目するならば、この流行現象にはもう一つの原因がある。それはすなわち、「崇高」概念への関心の延長である。オラトリオ・ブームの開花と共に音楽における「崇高」の実現の試みが再開したとき、「天地創造」という主題はもはや敬遠された。ハイドンの作品がすでに不動の評価を得ていたからである。そこで十九世紀のオラトリオ制作者たちは、「天地創造」と対極をなす主題、すなわち世界の「終末」、「最後の審判」に手をつけたのである。

ここでは、一連の「最後の審判」オラトリオの中心的位置を占める二つの作品をとりあげ、それらが音楽における「崇高」

の実現を目指して作られた経過を跡付ける。その二作品とは、一八二〇年初演のフリードリヒ・シュナイダー作曲／アウグスト・アーペル作詞のオラトリオ《世界審判 Welgericht》⁽¹²⁾と、一八二六年初演のルイ・シュポーア作曲／フリードリヒ・ロホリッツ詩編集のオラトリオ《四終 Die letzten Dinge》である。どちらも今日ではめったに演奏されないが⁽¹³⁾、初演直後は爆発的な人気を得た作品で、一八四〇年までに前者は七十九回、後者は三十三回の演奏記録がある⁽¹⁴⁾。上演地もドイツの各都市に留まらず、コペンハーゲンやプラハ（両作品）、リガやパリ（《世界審判》）、マンチェスター（《四終》）などに及ぶ。音楽祭という場のための機会音楽として書かれることの多かったオラトリオとしては珍しく、楽譜の出版も早期になされた。当時のオラトリオ関係者でこの二作品を知らない者はまず居なかっただろう。

作詞者アーペルとロホリッツは音楽における「崇高」についての文章をそれぞれ書いていた。それは彼らがこの概念に少なからぬ関心を抱いていたことを示す。本論考は、この二人の台本作者の作品構想的を絞り、彼らが音楽における「崇高」をどのように捉え、それをいかに実際の作品上に実現しようとしたかを明らかにする。

1. 「最後の審判」オラトリオ二作品の概要

1-1. シュナイダー／アーペル《世界審判》（一八二〇年）⁽¹⁵⁾

予め、本論でとりあげるオラトリオの作曲者と作詞者および作品の概要を記しておく。

シュナイダー（Friedrich Schneider, 1786-1853）は、《世界審判》の成功によってデッサウの宮廷楽長の職を得、三十年間これを務めた作曲家である。ドイツ東部のツィッタウ郊外に生まれ、一八〇五年にライプツィヒ大学に入学、翌年から教会オルガニストとして働き、《世界審判》作曲当時はトーマス教会オルガニストと市立劇場音楽監督をしていた。デッサウでは数々の合唱団を組織し、一八二九年には音楽学校を設立。十六のオラトリオのほか、オペラ、カンタータ、ミサ、交響曲、

序曲など多数の作品を残している。彼は音楽祭の指揮者としても活躍した。一八二五年に始まるエルベ音楽祭を中心に、一八二〇年から一八五一年の間に八十以上の音楽祭で指揮している⁽¹⁶⁾。彼のオラトリオの多くはそうした音楽祭のために作られた。

アーベル (Johann August Apel; 1771-1816) は、ライプツィヒの法学者、弁護士であると同時に、韻律学に精通した詩人だった。彼は今日においては、ヴェーバーのオペラ《魔弾の射手》の底本になった『幽霊譚 Das Gespensterbuch』の作者として知られている。晩年、マインツ郊外シャルフェンベルク城に集まったロマン派詩人サークルに出入りし、『ウンディーネ』の作者フケーラと交流を持った。そして、『世界審判』の詩を完成させて一年半後に、曲の完成を待たずに他界した。

《世界審判》は、「初演以来二十年近く、同時代の人々に『これぞまさしくオラトリオ』と思われ、様々な観点から当時におけるこのジャンルの模範となった」作品である⁽¹⁷⁾。内容は全三十曲、三部構成で、演奏時間は約二時間。編成は、サタン、大天使四人、マリア、イヴの独唱者七名に、天使、地獄の亡霊、人間の集団の大きく分けて三つの役柄を持つ混声四部合唱、そして標準的な二管編成にトロンボーン四本を加えたオーケストラである。

詩はすべて韻律詩であり、一八二一年出版のスコアにはドイツ語とラテン語の両方で記された。内容は非常に独特で、聖書にはまるで忠実でない。第一部の表題は「死」である。まず、天使たちがラッパの音と共に時の成就、すなわち全人類の死を告げる。永遠なる存在を賛美する天使たち。そこに地獄の亡霊の集団が現れ、勝利を宣言する。サタンはそれを制止し、自分が人類にもたらした「創造主の情熱の炎」がもとで地獄の亡霊たちがはびこるようになったことを嘆く。次いで「敬虔なる者たち」と「支配者たち」が登場し、それぞれ「終末」に反応する。第二部は「復活」。前半では祝福された者たちが歓喜のうちに目覚め、後半では不義なる者たちが「神の怒りの雷」に怯えつつ起きてくる。第三部は「審判」である。人間は罪を告白して神に赦しを乞うが、サタンと地獄の亡霊に阻まれる。使徒たちと殉教者たちによる執り成しも虚しく終わり、イヴと母子らの祈りも届かない。ところが最後にマリアが現れ、「汝の血、我が息子、我が神！」と叫ぶとすべてが解決し、

天使と人類による神への賛美の合唱で終わる。

音楽的な特徴としては、何よりもまず合唱の割合の多さが挙げられる。いくらか大きな独唱と重唱は三十曲中の三曲に過ぎず、残りはほとんど合唱曲と言ってよい。また、強弱、動静、明暗、急緩という音響や音色、曲想の著しいコントラストも大きな特徴である。

初演は、一八二〇年三月六日にライプツィヒのゲヴァントハウスで行われた。すでに公開リハーサルの批評で絶賛され、巷の話題だったこのオラトリオに対する人々の熱狂はすさまじく⁽¹⁸⁾、早くも翌月十三日には大学教会で再演された。その後の二十年間で内外に多くの演奏記録を残したことは、序に記したとおりである。新聞や雑誌に掲載された批評は必ずしも友好的なものばかりではなく、とりわけ難解な詩に対する批判が多かったが、演奏の担い手である一般市民はこのオラトリオを愛好した。ゲックはこの作品の人気の理由を、合唱の難易度の低さと音楽の掲げる思想の大きさという二つの要素の組み合わせに見ている⁽¹⁹⁾。

1―2. シュポーア／ロホリッツ《四終》(一八二六年)⁽²⁰⁾

シュポーア (Louis Spohr, 1784-1859) はヴァイオリンの名手としても知られた作曲家で、一八二二年から五七年までドイツ中部カッセルの宮廷楽長を務めた。彼もまたドイツにおける音楽祭の立役者の一人であり、ドイツ初の音楽祭であるフランクェンハウゼン音楽祭のほか、ニーダーライン音楽祭やエルベ音楽祭でも指揮をし、さらには音楽祭の先駆地イギリスにも五回渡って自作のオラトリオを演奏した。一八二八年と二九年のエルベ音楽祭の統率は、シュナイダーとの協働である。作曲活動では交響曲や弦楽四重奏、オペラの分野にも功績を残した。

ロホリッツ (Friedrich Rochlitz, 1769-1842) は、十九世紀の重要な音楽批評家の一人である。ライプツィヒのトーマス学校で音楽を、大学で神学を学ぶ。一七九八年に『一般音楽新聞』を立ち上げ、二十年間編集長を務めた。寄稿は一八三五年

まで続けている。その一方で、ゲヴァントハウス交響楽団のコンサート企画にも携わった。一八〇四年の晩秋に演奏旅行でライプツィヒにやって来たシュボーアと出会う。翌年には地元の大学にやってきたシュナイダーとも知り合い、十五、十七才年下の彼らとは生涯友人関係を続けた。

《四終》は、シュボーアにとっては二作目の「最後の審判」を素材としたオラトリオだった。一作目は、一八二二年のエアフルトでのナポレオン祭のために作曲された、アーノルト [August Arnold: 1789-1860] 作詞の《最後の審判 Das jüngste Gericht》である。同年ライプツィヒとブラハで、翌年にはヴィーンでも再演されたが、解放戦争勃発という政治的理由も絡んでその後はほとんど演奏されず、スコアも印刷されなかった。この作品は明確な筋を持たず、「最後の審判」を暗示する様々な場面が脈絡なく続いていくような内容である⁽²¹⁾。当時の反応は散々だった。詩に対する批判も多かったが——前節で述べた《世界審判》の作詞者アーペルは、このオラトリオを聴いて不満を覚え、自ら同じ素材のオラトリオを書いた——シュボーアの音楽も酷評された。『ヴィーン一般音楽新聞』の評者は、アリアや重唱が「真正なるオラトリオ様式からかけ離れて」おり、「イタリア・オペラに近い」と批判した。作曲家自身も後に自伝で、「華麗な旋律やコロラトゥーラで飾りすぎた」アリアが失敗だったと述べている⁽²²⁾。

二作目の《四終》は大成功だった。作品は二部構成、全二十二曲で、約七十五分と比較的短い。詩のすべてが聖書に拠ることと⁽²³⁾、四人の独唱者と合唱（混声四部）に一切配役が無いことがこの詩の大きな特徴である。第一部は、「ヨハネ黙示録」第一章から第七章に基づく。永遠なる全能者への賛美とキリスト再来の予告、悔い改めの呼びかけに始まり、ヨハネの幻視——天の王座と二十四人の長老たち、傷ついた小羊の礼拝、白い衣を着た大群衆の到来——が語られる。第二部前半の内容は、旧約聖書に基づく。まず、「エゼキエル書」第七章より、世の終末と神の裁き、罰としての災難の予言があり、神の憐みを乞う祈りとそれに答える神の言葉（「エレミヤ書」第十七、二十九章）が続く。その先は再び「ヨハネ黙示録」で、「バビロン滅亡」の光景が、最後の審判に際する世界の破滅の出来事として描かれる。そして、「死んだ者は幸いである」

という格言が歌われ、「新しい都エルサレム」の様子が語られる。最後は偉大なる神への賛美である。

音楽は、曲の終わりにカデンツを置かない等の工夫により、前半十二曲が五つのユニットに、後半十曲が四つのユニットにまとめられる。この単位で聴くと独立したアリアは一つもない。その代わり九つある合唱曲のうちの七つに独唱か重唱が付き、全体として合唱と独唱・重唱の均衡がとれている。独唱と重唱は簡素で優美な旋律が中心であり、前作《最後の審判》で非難を浴びたようなオペラチックな装飾は見られない。器楽（二管編成のオーケストラにトロンボーン三本）は、詩に即した情景描写でも活躍するが、独立した楽曲としての序曲と第二冒頭のシンフォニアの充実が特筆に価する。この二曲だけで約十五分、全体の約五分の一を占める。

初演は一八二六年の聖金曜日にカッセルのマルティヌス教会で行われた。聖金曜日のローマの教会に倣って「六百ものガラス製ランプの吊るされた長さ十四フィートの十字架」が照明として用いられ、二百人近い楽団員と歌手たちは聴衆からは見えない二階席に配置された。こうした演出も効を奏し、「二千人を超える聴衆」は「演奏の間、厳かな静寂を守った」²⁴。この公演の成功は評判を呼び、シュポアは二ヵ月後のニードライン音楽祭に招かれた。初日の演奏の反響はあまりにも大きく、再演のために特例として祭の日程が延長されたという。その後シュポアはすぐにピアノ伴奏版を書き、ジムロックス社に出版権を売った。一八四〇年までに三十三回の演奏記録がある。十九世紀の一般的なオラトリオ論の中でもこの作品はたびたび触れられており、演奏回数こそ《世界審判》には及ばなかったものの、とりわけ識者の間では一目置かれたオラトリオであったことが分かる。

2. アーベルの作品構想と「崇高」概念

第一章で言及した「最後の審判」を素材にした三作品、シュポア／アーノルト《最後の審判》（一八二二年）、シュナイ

ダー／アーベル《世界審判》（一八二〇年）、シュポーア／ロホリッツ《四終》（一八二六年）の間には、作品成立の過程をめぐって複雑な関係がある。すでに触れたように、《世界審判》と《四終》は、《最後の審判》への対抗意識あるいは反省の下に作られた。つまり、アーベルはアーノルトの詩に不満を覚えて《世界審判》の作詞を思い立ったのであり、シュポーアは前作の失敗を挽回すべく《四終》の作曲に取り組んだ。また、ロホリッツは《世界審判》についてシュナイダーに助言し、好意的な初演評を書いたが、アーベルの詩には冷評を与えている。そして、数年後に自ら同じ主題のオラトリオを書いた。ここにロホリッツのアーベルへの対抗意識が表れている。以下、各作品について、彼らが先行作品といかに対決しつつ制作を進めていったかを、当人たちの言葉から探っていく。扱うのは主に台本作者側の文章である。作曲家側は制作の意図を記した文章をあまり残していないからである。

2-1. アーノルト《最後の審判》への対抗……アーベル《世界審判》におけるサタンの表象

アーベルは《世界審判》の構想を、シャルフェンベルク城の所有者で作曲家のミルティッツ (Karl Borromäus von Miltitz, 1780-1841) への手紙の中に記している。確証はないが、アーベルは当初ミルティッツに作曲してもらうつもりだったのかもしれない⁽²⁵⁾。ミルティッツは一八二二年から一八一六年にかけてフケーの詩によるオラトリオを作っており、アーベルも《世界審判》の詩作を進めつつ、興味津々でその作曲を見守っていたという事実がある⁽²⁶⁾。

アーベルが《世界審判》について最初に触れたのは、一八一四年十二月六日の手紙である。語った内容からして、詩はすでに仕上がっていたか、完成間近であったと思われる。アーベルはミルティッツに、詩作の思いつきをもたらしただのが「完全に出来損ないのテキスト」によるシュポーアの《最後の審判》であったことを伝えている⁽²⁷⁾。おそらく彼は二年前のラ イプツィヒ公演を聴いたのである。このオラトリオに対する感想は、一八一五年七月二十五日の書簡により詳細に記される。それによると、アーベルは「永劫の罰を受けた者たちの嘆きや、祝福された者たちの喜び」を不快に感じ、「延々と続くう

めき声の果てしない鳴り響き」を「まったく詩的でない *sehr unpoetisch*」と受けとめた⁽²⁸⁾。アーペルは「終末」の理想的な表現を、次のように考えるのである。

世の終わりは、あらゆる争い、あらゆる苦痛、あらゆる悪の終わりでもなければならぬ。それにまた、悪や罪でさえ、単に重大で悲劇的な世界的規模の過失として、詩的にあり続けることができる。ただ、その過ちは、炎によって太陽や世界と共に溶かされてしまわなければならないのだ。永遠とは、我々の生きる虚しい有限的時間の延長やその第二幕などではけっしてあり得ない。⁽²⁹⁾

アーペルの主張の核心は二つある。第一に、「終末」とは、すべての罪や悪の消滅でもある。したがってアーノルト／シュポーア作品のように、神の裁きによって二通りに選別された人間が、まるでこの世の延長を生きるかのようにそれぞれの運命を喜んだり嘆いたりするのはおかしい。本当の「終末」とはそうではなく、あらゆるものが炎の中で混然と溶解され、まったく新しい何かが始まることである。第二に、悪や罪はこの世に存在している間も「詩的」に表現され得る。それは、悪や罪を「重大で悲劇的な世界的規模の過失 *großer tragischer Weltirrtum*」と理解することによって可能である⁽³⁰⁾。

この先、アーペルは完成した詩の全体像を明かしつつ、各部に付けるべき音楽について語る。その中に、上の第二の点に關する具体的な指示がある。第一部の後半、地獄の亡霊たちとサタンが登場する場面である。

ここで地獄の亡霊たち、すなわち合唱とサタンが、盛大かつ深刻な場面を繰り広げる。サタンはけっして悪魔ではなく、最高に崇高な性質を持つ。あなたが反ギリシヤ主義でなかったら、こう説明したいところだ。サタンはロマン的なプロメテウスである。彼は人間に、より賢明な神はけっして与えなかった知恵の光をもたらす。そうしていまやサタンは、

愛から出た自らの過失によって人類が悪やあらゆる禍に襲われる様子を見、苦悩するのだ。(31)

一般の認識、あるいは少なくとも聖書の用法では⁽³²⁾、「サタン」と「悪魔」は同義である。だが、アーペルはそれを大胆に否定する。最初の言葉遣いからすると (die Höllengesister, ein Chor und Satan, …)、アーペルはサタンを地獄の亡霊に含めているが、そのサタンに「最高に崇高な性質 eine höchst erhabene Natur」を見出すのである。さらには、サタンは人類に「知恵の光」をもたらしたという前提で、ゼウスに背き人類に火を与えたプロメテウスにサタンをなぞらえる。ただし、それはギリシヤ古典的な神像ではない。サタンは、「愛」に由来する自らの行為が人間に惨事をもたらした事実で動揺し、葛藤する「ロマン的な」存在とされる。

この斬新なサタン像に結晶する悪や罪の「詩的」な表現こそ、アーペルがシュポア／アーノルト作品に対抗する上で最も重要視した点だった⁽³³⁾。このことは、超自然的存在である亡霊についての、『幽霊譚』の作者アーペル独自の思想と深い関わりがあるように思われる。そこで次項では、亡霊の美的表象について論じたアーペルのエッセイをとりあげ、『世界審判』のサタン像がそれにあてはまるか否かを検討する。

2-2. 亡霊の美的表象の究極目的である「崇高」感情の喚起

そのエッセイとは、一八〇〇年に書かれ、一八〇五年の『一般音楽新聞』に掲載された「音楽における亡霊の扱いについて」⁽³⁴⁾である。長さは十五頁で、二回の連載になっている。アーペル自身の言葉を用いれば、これは、芸術における亡霊の出現の「美的真理 die ästhetische Wahrheit」の追究である。第一回の内容は、論の前提となる亡霊の性質について、芸術一般における亡霊の出現について、そして、詩および視覚芸術における亡霊の表現について。第二回の内容が、音楽における亡霊の表現についてである。全体の要旨は以下の通り。

何らかの芸術の中で亡霊を出現させる究極の目的とは、「ぞっとするような崇高と戦慄の感情 die Empfindung des schauerlich Erhabenen und Grauen」を人々のうちに喚起することである。その感情は、「迫りくる悪への恐怖」よりもむしろ、「異界についての不可解な神秘、その未知性への戦慄」によって引き起こされる。その起因となるのは、亡霊の出現の「不確定さ」と「矛盾するさま」である。それらは、亡霊が、存在と不在、生と死、力と無力といった対極的な二つの世界に同時に属することに由来する。

芸術における亡霊の表象に際しては、この「矛盾」が直観によって把握されることが最も重要である。それゆえ、知覚が瞬時に捉える、ものの形相と質料の、どちらか一方を欠いた状態、とりわけ前者を欠いた状態が——逆の場合だと人はそのものの正体を考え込んで（反省して）しまう——、亡霊の出現には最もふさわしい。これは詩の本領とするところである。なぜなら、詩人はその「矛盾」を視覚的、聴覚的に表す必要がなく、想像力に委ねることができるからである。しかし、視覚芸術でも「矛盾」は生み出せる。つまり、「生」の印である「色」と「動き」のうちの片方をなくすことで、生と死の両義性が表現できる。「歩き回る石像」、「何かを凝視する死んだ目」などがその例である。音楽においては、「生」の証である「情動」の二つの表現媒体、「鳴り響き」と「音とリズム」の齟齬が「矛盾」の表現となり得る。鳴り響きが増大する一方で、音とリズムが単調な音楽がその例である。

アーベルは、芸術の中で亡霊を出現させる究極の目的は、崇高感情を喚起することだと言う。彼がこの「崇高」という言葉を、十八世紀半ば以降、美学の領域で主題化されてきた「崇高」概念を意識して用いていることは明白である。なぜなら、彼はこの崇高感情を「数学的崇高」「力学的崇高」というカントの崇高論の用語を使って説明しているからである⁽³⁵⁾。このエッセイ全体がカント美学を抛り所としていることは、「矛盾」の感性的把握について「直観 Anschauung」「反省 Reflexion」という用語が用いられ、そこに『判断力批判』の作者⁽³⁶⁾という言葉があることから明らかである。

このエッセイを発表して十年を経ないうちに、アーペルは《世界審判》を書いた。その中で彼は、地獄の亡霊の一味であるサタンに「最高に崇高な性質」を見出し、「詩的な」表現を与えようとした。果たしてそれは、このエッセイで主張された亡霊の美的表象の実践だったか。「崇高」感情を喚起するためには、亡霊は何らかの「矛盾」を体現していなければならぬとアーペルは言った。ここで彼の独特なサタン像を思い出そう。まず、それは一般の認識と違って「悪魔」ではない。「地獄」に属する存在でありながら、「悪」や「罪」の化身ではないのである。さらに、サタンは人間への「愛」から「知恵の光」を彼らに与えた。それはサタン同様に人間を愛する創造主はしなかったことである。創造主の「愛」は人間の救済へと向かうが、サタンの「愛」は人間の墮罪と災禍につながる。それを知らなかったサタンは己の行為を悔やみ、苦悶する。異界に住む「亡霊」でありながら、それは実に現世的な、人間的な姿である。

このようにアーペルのサタンは善と悪、愛と憎、そして生と死の二面性を持つ。それはサタンが、勝利宣言中の地獄の亡霊たちに向かって「神に見放された者たちよ、黙れ!」と割って入る、「出現」の瞬間から明らかである。つまり、サタンの矛盾性は、その言葉を聴く者には直観的に把握できる。これらのことから、アーペルはこのサタン像に、彼の理想とする亡霊の美的表象を反映させたと言える。少なくとも、祝福と呪い、善と悪、歓喜と悲嘆という両極がはっきりと分かたれたまま存続するアーノルト作品を芸術的観点から批判し、二面性を一身に体現するサタンをこの作品の中心的人物——アーペルは作品中の二曲のアリアのうちの一つをサタンに歌わせる——に据えたことは、このエッセイの趣旨と一致する。《世界審判》において、アーペルはサタンを美的に、すなわち「崇高」感情を喚起するように表現しようとしたのである。

3. ロホリッツの作品構想と「崇高」概念

3-1. 《世界審判》批判……問題の多い詩

ロホリッツの《四終》の制作文意図を知るにはまず、彼が《世界審判》をどう評価していたのかをみる必要がある。彼は《世界審判》についての考えを私的、公的な文書に残した。作曲者シュナイダー宛ての二通の手紙および『一般音楽新聞』における初演評である。手紙は一八一九年二月三日と同月十九日に書かれた⁽³⁷⁾。シュナイダーが本格的に作曲を始めたのは一八一八年末（作品目録によれば、作曲開始は一八一九年一月六日⁽³⁸⁾）で、完成したのは一八一九年二月二十一日というから⁽³⁹⁾、これらの手紙はまさに作曲途中に送られたものである。実際、初めの手紙には第一部、次の手紙には第二部のスコアとテキストが返送用に同封されており、シュナイダーが部毎に完成させしだい、ロホリッツに送って意見を求めたことがわかる。

手紙の中でロホリッツは基本的にはシュナイダーを賞賛している。難をつけた部分については、「詩人の非で durch Schuld des Dichters」と言う。手紙の相手を顧慮してそう書いたのか、本心からそう書いたのかは即断できないが、いずれにせよロホリッツはシュナイダーの味方である。「一意見として聞いてくれ」と言いつつ、改善の余地ある箇所を率直に伝えている。例えば、第一部の第三幕について。

真に独特な訴えかけるような旋律と特別な手立てを用いて、（それまでの騒々しい楽章と）同様に、それと対照的な穏やかな楽章を人々の心に染み入らせ、そこにできるだけ意味を持たせるのが良い。さもなくば、聴衆は強烈さ、騒々しさばかりか、鳴り響きの豊満と大きさ、そして労作的なものに圧倒され、作品の本当の（傍線部分は原文ゲシュペルト、以下同様）享受に必要な思考回路や感覚が麻痺してしまう。（40）

同様な忠告は第二部についてもなされる。曰く、内容が「多すぎる zu viel」ために、聴衆はまずついてこれないだろう。非教養人は茫然自失となるだろうし、教養人でさえ一度では把握できまい。そこでロホリッツは、これから作曲されるであろう第三部について、以下のような要望を出した。第一に、「可能な限り、短く簡潔に。」第二に、「数少ない優しく静かな楽曲では、特に珍しく魅力的な旋律を用いて聴衆を安心させ、魅了するように。」第三に、「できれば楽器の編成を単純化するように。」(41)

作曲家と作詞家に対するロホリッツの評価の違いは、翌年三月の『一般音楽新聞』の初演評でいっそう明確化する。ここでロホリッツは、この詩は「作曲するのが非常に困難な、相当特異な形式」であると断言する(42)。そして、筋のわかりにくさの原因を登場人物の大半を群衆とした詩に帰す。ロホリッツの考えでは、合唱はそもそも、そんなにいくつもの役を演じ分けることはできないのである。こうした詩の難点を考慮に入れると、作曲家にはいっそうの敬意を表さねばならないとロホリッツは言う。ア・カペラからユニゾン、高度なフーガまで、シュナイダーは多様な書法を駆使し、さまざまなレベルの混じった聴衆を最後まで魅了し続けたからである。

以上のことから、ロホリッツが《世界審判》の詩を全く評価していなかったことがわかる。事実、ロホリッツが歌詞に携わった《四終》は、詩も音楽も《世界審判》とは似ても似つかぬ作品である。

3―2. 《四終》の詩の構想……「最も崇高な精神的高揚」

ロホリッツとシュポアアの《四終》についての文通は、一八二五年六月二日に始まる。すでに詩を一通り完成させたロホリッツが、作曲を依頼するために八年ぶりにシュポアアに手紙を出したのである。ロホリッツは、「作曲と演奏がうまく行けば、この作品は崇高で偉大なものとなるに違いない」(43)と書いてシュポアアの創作意欲をそそった。一方、シュポアアには前作の失敗を取り返したいという思いがあったから(44)、その依頼をすぐに快諾した。ロホリッツは喜び、「本当に、

我々の時代、そして今日のこの音楽的状况にとって、いまだかつて存在しなかったような作品——ヘンデルのオラトリオが、当時の時代と当時の音楽的状况に対して在ったのと同じような——が誕生するだろう」と述べている⁽⁴⁵⁾。

さっそく作曲を始めたシュポアとのやりとりの中で、ロホリッツが強く主張した点がいくつかある。一つは、テキストの出典である。ロホリッツにとってそれは他でもない聖書、それも「ヨハネ黙示録」でなければならなかった。最初の手紙で彼は次のように言う。

私は一つのオラトリオを書いた。ただし、作詞したのではない。なぜなら、私の確信するところ、オラトリオは、この言葉の最も純粹かつ高貴な意味において、けっして書き下ろされるのではなく、私がこゝでしたように、聖書の最も崇高で *erhabenste*（音楽にも）ふさわしい箇所をただ編集しただけのものであり得るし、またそうあるべきだからだ。⁽⁴⁶⁾

その言葉通り、《四終》の詩は当初、「ヨハネ黙示録」を編集しただけのものであった。シュポアもロホリッツの方針そのものには反対しなかった。しかし、問題が生じた。ロホリッツはこのオラトリオを「一夜の演奏会程度（一時間半位）」の作品にしたいと考えていたのだが、それには詩が足らないと作曲家が判断したのである。シュポアはロホリッツに詩の追加を求めた。以下はその返事である。

あなたの希望は何でも叶えたいと思うが、これ以上詩を長くすることは私にはできない。というのは、神聖なるヨハネの書から我々が用いるべきところはもう他には無く、〔中略〕、他の書から引用することもできないからだ。なぜなら、最も崇高な精神的高揚をこれほどもたらしてくれるものは、他にはどこにも無いからである。それに、経験上わかっているのだが（多分あなたも）、一度高みに昇った気持ちをあまりにも簡単に転落させてしまいがちな、集中力の無い昨

今の聴衆を、おしゃべり休憩の後に再び充分に高揚させ *erheben*、その高揚 *Erhebung* を保たせることは非常に難しく、ほとんど無理だからだ。(47)

これによると、ロホリッツがシュポーアの求めに応じられない理由は二つある。一つは素材不足、もう一つは演奏時間が長くなることへの懸念である。彼は当初、一部構成で休憩を入れない形を考えていたのだった。しかし結局は、ロホリッツの方が折れた。彼は旧約聖書からの引用を追加する。だが、その量は多くなかった。ロホリッツはシュポーアに、これ以上は妥協できない理由を「肝心なことだが—— *eine Hauptsache* ——」と前置きしてこう語る。「あの高貴で預言者的な精神的高揚」を欠いた言葉で、「あの主題」について語ることはできない。「このことは特に留意せねばならない。なぜなら、それこそが我々の作品をとりわけ特徴づけ、昨今の他のオラトリオの数々から区別するものであるべきだからだ。」(48)

このように、ロホリッツは「ヨハネ黙示録」の持つ特質を非常に重視した。それは、「最も崇高な精神的高揚 *die allererhabenste Schwung*」あるいは「あの高貴で預言者的な精神的高揚 *jener hohe prophetische Schwung*」と呼ばれる特質である。それこそが、彼らの作品を「昨今の他のオラトリオ」——ここには《世界審判》も含まれる——から区別するものとロホリッツは考えている。ここで、彼がたびたび使う「精神的高揚」という言葉に注目したい。上の二つの語句の中では *„Schwung“* という単語が当てられているが、聴衆の高揚に関しては *„Erhebung“* を用いている。日常では得られない特殊な心の興奮状態を指す点で、両者は同義と見てよいだろう。そして、この精神の異常な高ぶりは、美学の中で「崇高」感情と呼ばれているものの特徴の一つでもある。ロホリッツ自身、美学範疇としての「崇高」を踏まえた文章の冒頭に、「崇高とは、人を高ぶらせるものである。 *Erhaben ist, was den Menschen erhebt* ——」(49)と書き、それが「崇高」の要諦であることを示している。また、コッホの音楽事典の「崇高」の項に引用されたロホリッツによる「崇高」感情の説明も、半分はこの精神的高揚の解説である(50)。

以上から、ロホリッツが《四終》の詩を、人々の内における「崇高」感情の喚起とその持続を目指して編集したことは明らかだ。なお、ロホリッツが聖書にこれほどの関心と信頼を抱いていたのは、彼の神学的素質と無関係ではあるまい。彼は音楽ジャーナリズムの道に入る前に神学を学び、一時は牧師職にも就いていた。そして、晩年は新約聖書の編集に関わるなど、再び神学の道に踏み込んでいる⁽⁵¹⁾。

3―3. 《四終》の音楽の構想……教会様式と完成したオーケストラ音楽

ロホリッツは音楽の様式についても強い主張を持っていた。彼は最初の手紙で次のように書いている。

この仕事は大きくて非常に難しい。この作品は必ずや最も高貴な教会様式 *der höchste Kirchensatz* で書かれねばならないから、なおさら難しい。それはすなわち、主としてヘンデルと彼にまで至る先人たちの、しかしながら当時より多様化し、完成度の高まってきた芸術的手法、表現手段を用いた様式である。⁽⁵²⁾

ロホリッツがシュポーアにほとんど条件として要求している音楽様式の内実を明確にしよう。

「教会様式」という語は、伝統的に「室内楽（コンツェルト）様式」「劇場（オペラ）様式」と並ぶ音楽様式の一つとされてきた。コッホの音楽事典（一八〇二年）はこれを「莊重で崇高な、そしてとりわけ敬虔な感情の表現に用いる様式」と定義し、奏者の名技披露につながりがちな装飾的要素を削ぎ落とすことで、よりいっそう人の琴線に触れることを目指す音楽と説明している⁽⁵³⁾。ロホリッツがここで用いたのもおそらくこの意味である。なぜなら、できるだけ飾らずシンブルにという姿勢が、手紙の随所に見られるからである。例えば、彼はこのオラトリオにコラールの挿入を提案したが、「今日風に飾り立てられた」コラールではなく、「大昔の」素朴な形のものを所望した⁽⁵⁴⁾。しかし、当時のコラール集は変形さ

れたものばかり載せていたため、彼は原形のままの古いコーラルの楽譜をわざわざシュポアに送ったのである。そしてまたシュポアも、「教会様式」の意味をどのように理解した。というのは、彼はさっそく「対位法と教会様式の新たな勉強を始めた」が⁽⁵⁵⁾、後に初めて一部を公の場で演奏した際、聴衆が深く感銘を受けた様子であるのを見て、「私はこの作品にとって正しい様式を成し遂げたと確信した。私は特に、ごく簡素で、敬虔かつ誠実な表現をするよう努め、あらゆる技巧性、誇張、難しさを注意深く避けた」と述べているからである⁽⁵⁶⁾。

このいわば「単純性の志向」は、両者各々が乗り越えようとした先行作品への反動としても理解できる。ロホリッツはシュナイダーに、「騒々しいもの」「労作的なもの」を抑え、「優しく静かな」曲、「訴えかけるような」「魅力的な」旋律を用いるようにとしきりに勧めていた。後者は上の「教会様式」の意味により近い。ロホリッツは公に向けての批評でも《世界審判》の音楽を悪く言うことはなかったが、完全に満足していたかどうかには疑いの余地がある。自分の作品では心ゆくまで自らの理想を追求しようとしたと考えるのが自然だろう。また、シュポアは、前作の失敗が「華麗な旋律やコロラトゥーラで飾りすぎた」アリアにあったことを認めている。今回は同じ誤りをしないようにと肝に銘じたに違いない。

ロホリッツの理想とする音楽は、ただし、旧来の「教会様式」ではない。それはヘンデル以来「より多様化し、完成度の高まってきた芸術的手法、表現手段」を用いたものでなければならなかった。その意味するところは、以下の引用に表れている。

ところで、あなたはすぐに気づいてくれるだろう、私が、我々の音楽の頂点を成しているもの——完成したオーケストラ音楽——に、従来の声楽作品ではあり得なかったほど、独立して活躍する（そしてまた、言葉ではけっして到達することのできない深奥の感情を表現する）余地と機会を与えたことを。あなたは確かに、ベートーヴェン同様この分野の最も偉大な巨匠であるから、それを生かして最高に輝かしい効果をもたらしてくれるに違いない。⁽⁵⁷⁾

ここに表れたロホリッツの器楽に対する考えは、E・T・A・ホフマンの有名な論評「ベートーヴェンの第五交響曲」（一八一〇年『一般音楽新聞』）を彷彿とさせる（58）。そこには「概念で説明できる感情」を超えた「筆舌に尽くしがたいもの」の世界を開示するオーケストラ音楽の力が語られていたからである。ロホリッツにとってそれをオラトリオに生かさない手はなかった。それゆえ、作品が長引くことをあれほど嫌った彼が、序曲と第二幕冒頭のシンフォニアに関しては「長くて良い」「短くしなくていい」とわざわざシュポアに伝えているのである（59）。

だが、ここで一つの疑念が浮かぶ。余計なものを取りさらって本質のみを伝えようとする教会様式と、「完成したオーケストラ音楽」とは両立するのだろうか。実はこれはロホリッツの中でも未解決の微妙な問題である。それを明確に示す文章がある。このオラトリオがまだ一音もできていないうちに彼がシュポアに語った言葉——「この作品は崇高で偉大な *erhaben und groß* ものとなるに違いない」——がそれである。ここでロホリッツは「崇高」と「偉大」という二つの語を用いた。以下に見るように、彼はこれらに別々の意味内包を与えている。

3—4. 「崇高」⇔教会様式、「偉大」⇔オーケストラ音楽

時を遡ること二十年、ロホリッツは一八〇五／〇六年の『一般音楽新聞』に、音楽による「崇高」と「偉大」の表現についての文章を書いた。記事のタイトルは「目的に適った音楽的手法の使い方について」（60）。何らかの思想や感情を音楽によって表現するには、それなりにふさわしい手法があるはずだという信念に基づき、ロホリッツはここで四つの概念をとりあげてそれを論じた。そのうちの二つが「崇高 *das Erhabene*」と「偉大 *das Große*」である。残りの二つは「優美で魅力的なもの *das Anmutigen und Lieblichen*」「かわいらしいもの *das Niedliche*」。エッセイ全体の比重は「崇高」と「偉大」に置かれている。ロホリッツはこれらの概念を美的範疇から採ったが（「偉大」については後述）、「私は哲学者にはなく、音楽家に向けてこれを書く」と前置きし（61）、各語の厳密な定義は行わない。「崇高」についても、概念規定はカントやシ

ラーの著作に任せている⁽⁶²⁾。

ロホリッツによれば、「崇高」は、「和声の充溢」によって「強い力」を、鳴り響きの「亀裂」によって「高み」を強調することで表現できる。このうち「和声の充溢」は、多声であることと、一つの性格をある程度持続させることが必須である。転調はすばやく、単純に。音価の長い音符を多く使う。伴奏は飾らず、テキストから逸脱せず。ロホリッツは「崇高」を体现する音楽として、十六、十七世紀のイタリア教会音楽（いわゆるパレストリーナ様式）と最初のドイツ・コラールを挙げる。

一方、ロホリッツの考える「偉大（力強いもの、震撼させるもの Mächtige, Erschütternde）」の表現とは、メロディーや和声、リズムから成る音響の複合体の押し寄せである。ここでは様々な楽器を用い、声部毎に多様な扱いをすることが必要になる。それはしばしば、最初はメロディーや和声のカオス状態としてしか聞こえないが、そのうちに一つの明確な形をとった全体へと収斂する。ロホリッツの理想とする「偉大」の表現は、モーツァルト、ベートーヴェン、ケルビーニの音楽、とりわけオペラの序曲や交響曲である。

《最後の審判》の構想段階でロホリッツが要求した教会様式とオーケストラ音楽が、それぞれ彼の考える「崇高」と「偉大」の理想形であることは明白である。彼が自分のオラトリオで「崇高」と「偉大」を実現させようとしたことは間違いない。だが、ここで両立の問題を考えたおかげにならない。ロホリッツは、エッセイの中で「偉大」と「崇高」の違いをかなり強調した。曰く、「崇高」は「塊 Masse の大きさ」であるのに対し、「偉大」は「総体の Summe 大きさ」である。また、「偉大」は「崇高」に比べ、より「この世的」「情熱的」「横暴で強引」である。さらに、「偉大」は誰にでもわかるが、「崇高」はそうではない⁽⁶³⁾。これらのことから、両概念が一つの形式で表されるとは考えづらい。教会様式とオーケストラ音楽を同時にではなく、声楽付きの楽曲と独立した器楽曲のそれぞれで用いることをロホリッツは思い描いたと思われる。

ロホリッツの「崇高」と「偉大」は、その内容を吟味してみれば、美学用語としてはほとんど区別されないものである。ダールハウスによれば、ロホリッツが「偉大」の内容として語ったことの多くは、バークが『崇高と美の観念の起源』で

「崇高」の特徴として指摘している⁽⁶⁴⁾。さらにロホリッツは「偉大」の説明でカオス状態から秩序が生まれてくる様子を語ったが、その「見かけの無秩序 *die anscheinende Unordnung*」もまた、神による「暗闇からの光の創造 (*die >Fiat lux <* Episode)」⁽⁶⁵⁾と重ね合わされるなどして、「崇高」の典型例としてしばしば語られてきたものである。その例は、偽ロンギノス『崇高について』から、シリング音楽事典(一八三七年)の「崇高」の項におけるハイドン『天地創造』冒頭部分の説明に至るまでである⁽⁶⁶⁾。ロホリッツが「偉大」を一般的な「崇高」とわざわざ区別して語ったのは、彼自身は「崇高」にはあてはまらないと判断したオーケストラ音楽を、別の言葉で評価するために他ならない。

結び

本論で明らかにしたように、《世界審判》と《四終》の制作背景には、もとより台本作者たちの「崇高」概念への関心があった。彼らは音楽における「崇高」の表現を具体的に構想しており、先行作品への対抗意識をきっかけに、自らのオラトリオでそれを実践した。アーペルは独自のサタン像を用いることによって、ロホリッツは「ヨハネ黙示録」の特質と教会様式、オーケストラ音楽を生かすことによって。

最後に、受容側の反応に触れておきたい。当時の作品評や演奏評を読む限り、音楽における「崇高」の実現という制作者側の意図は、聴衆にはその通りには伝わらなかったようである。というのは、《世界審判》については、「聴き手の大多数は詩の内容を理解していなかった」「難解で聴衆への負担が多すぎる」という批判が目立ち、中にはサタンを「一人の歌手に歌わせるのはアイディアとして失敗」とあっさり切り捨てた批評もあった⁽⁶⁷⁾。また、《四終》の方も、「高貴な黙示録」という賞賛こそあれ⁽⁶⁸⁾、ヘンデルやハイドンのオラトリオのように「崇高」という言葉で形容されることはなかったからである。だが、このことをもって、台本作者あるいは作曲家が「崇高」の実現に失敗したと言うことはできない。むしろ留意

すべきは、アーベルとロホリッツのエッセイが書かれた時期と両オラトリオの演奏された時期を隔てる、約二十年の歳月である。台本作者たちの意図が聴衆に伝わらなかったのは、受け手側の「崇高」に対する関心がすでに薄れていたからとみる方が正しいだろう。オラトリオをめぐる環境は、二十年の間に大きく変化していたのである。そこで目を引くのは、これらの批評の中に、「最後の審判」という素材自体への疑念が散見されることである。例えばA・B・マルクスは、「世界の終わりなど我々はもはや信じない」として、『世界審判』の根本思想そのものをこき下ろした⁽⁶⁹⁾。だが、そのような発想は、前世紀的な関心の延長線上で「崇高」の表現を追求していた台本作者たちにはそもそも無かったのではないか。宗教観や世界観が著しく変化しつつあるという認識、そしてオラトリオの内容は時代にふさわしくあるべきという考えは、マルクス(1795-1866)の世代の、それも進歩主義的な立場の知識人たちが初めて強く意識するようになったと考えられる。他方で、一般市民階級は、これらの「最後の審判」オラトリオを、初演後約二十年間は熱狂的に受け入れていた。だが、その熱狂は、「崇高」への関心と全く無関係ではないにせよ、台本作者たちの狙い通りのものではなかっただろう。オラトリオに求めるものの、制作者側と受容者側の考え方の微妙なずれには、「崇高」概念が含み持っていた超越的なものや宗教的なものに対する受けとめ方の、十九世紀初頭の二十年間の変化が見え隠れする。この点については稿を改めて考察したい。

註

- (1) 本論で「ドイツ」とは、ヴィーン会議以後一八六六年まで存在した、四十ほどの主権的国家のゆるい連合、「ドイツ連邦」にあたる地域を意味する。
- (2) ドイツにおけるヘンデル受容：Zelle, Carsten, „Die Ästhetik des Erhabenen und das englische Vorbild in Deutschland nach dem Tod Handels“, in *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit*, hrsg. v. Laurenz Lütteken, 2000, S. 9-22. ヌロップシオニズムの宗教詩の音楽的受容：Steiner, Stefanie, „Zwischen Kirche und Konzertsaal. Anmerkung zur groß besetzten nicht-szenischen Vokalmusik um 1800

am Beispiel von Johann Gottlieb Naumanns "Vaterunser", in *Musikkonzepte - Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, hrsg. v. K. Eberl u. w. Ruf, Bd.2, 2000, S. 436-445. 絶対音楽の理念の成立過程 : Dahhaus, Carl, „E.T.A.Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen“, in *Archiv für Musikwissenschaft*, 1982, Heft 2, S. 79-92. 永田美穂「十八世紀における器楽の解放過程と『崇高』概念の役割」『国立音楽大学研究紀要』第二十七号、一九九二年、一四三―一五六頁。

また、十八世紀末から十九世紀初頭にかけての「音楽における崇高」については、以下の文献を参照。Steiner, Stefanie,

Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Lokalmusik von Haydn's >Schöpfung< bis zu Beethovens >Neunter<, 2001, S. 53-63, 128-138.

- (3) 本論で扱うロホリッツのエッセイの他に広く読まれたもののな、音楽哲学者の D・F・マヒエリスの論文「音楽における崇高について」(一八〇一年)がある。Michaels, Christian Friedrich, „Über das Erhabene in der Musik“, in *Monatsschrift für Deutsche*, 1801, S. 42-52. これはシラーの『崇高について』(一七九〇年代)への応答として書かれたものである。Steiner, *op.cit.*, 2000, S. 437.

- (4) それは、当時ヘンデルのオラトリオを聴いた人々がその印象をどう言い表したかを見ることが出来る。これについては、註二のツェレの論文及びシュタイナーの著作の二二八頁以降を参照。

- (5) バーク『崇高と美の觀念の起源』は一七五七年出版、クリスチャン・ガルヴェによるその独訳は一七七三年。また、「婦人の化粧台に置かれていてもよいと評されるほど当時親しまれた」(桑島秀樹『崇高の美学』講談社選書メチエ、二〇〇八年、八一頁)カントの小エッセイ『美と崇高の感情に関する觀察』は一七六四年出版、その後八年間で三版を重ねた。

- (6) Sulzer, Johann Georg, „Oratorium“, in *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2te Aufl., 1792, Repr. Hildesheim 1994, S. 612. „Hier ist es nicht darum zu thun, schön und angenehm, sondern durchdringend und erhaben zu seyn.“

- (7) Schering, Arnold, *Geschichte des Oratoriums*, 1911, S. 391.

- (8) Eybler, Joseph Leopold von, *Die vier letzten Dinge*, 1810; Vinzenz Tuzcek, *Das jüngste Gericht*, um 1820; Johann Friedrich Finke, *Die Offenbarung Johannis*, 1830.

- (9) ハイデンは晩年、クリストフ・クップナーによるオラトリオのテキスト《四終》(アイブラー作品の原作)を入手していた。Schering, *op.cit.*, S. 392, Anm. 2. また、ベートーヴェンは一八〇八年に同じクップナーの《四終》から合唱幻想曲 Op.80 を作っている。

- (10) Schering, *op.cit.*, S. 406-407.

- (11) Dömling, Wolfgang, „Weltuntergang und Musikfest. Friedrich Schneider und sein Oratorium *Das Weltgericht*“, in *Apokalypse: Symposion 1999*, hrsg.v. Carmen Otner, 2001, S. 113.
- (12) この作品の定訳は『最後の審判』であるが、本論考ではそれぞれの「最後の審判」オラトリオを区別すべく、字義通り訳す。「四終 *Die letzten Dinge*」とは死・審判・天国・地獄の総称であり、この訳は小学館独和大辞典にも載っている。
- (13) シュナイダーの活躍地デッサウの周辺地域では、この作曲家は現在でも合唱運動の父として尊敬されており、その代表作『世界審判』は、ザクセン・アンハルト州合唱協会によって、作曲家の没後一五〇年の二〇〇三年にヴェルニゲローデ、ベルリン、デッサウで演奏された。一方、シュポアの『四終』は、グスタフ・クーン指揮シュトゥットガルト放送交響楽団による一九八四年のライヴ録音（於バート・ウラッハ）がCD資料としてある。（日本フォノグラム、一九八七年、Philips 416-627-2）
- (14) Geck, Martin, *Deutsche Oratorien 1800 bis 1840. Verzeichnis der Quellen und Aufführungen*, 1971, S. 29, 35.
- (15) 楽譜資料：Friedrich Schneider, *Das Weltgericht*, Faksimile des Originaldruckes, hrsg.v. Volker Kalisch u. Thomas Kohlhasse, G. Henle Verlag, 1981.
- (16) Gehring, Franz E. M. Oakeley/ R, „Friedrich Schneider“, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 1980.
- (17) Geck, Martin, „Friedrich Schneiders >Weltgericht<. Zum Verständnis des Trivialen in der Musik“, in *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg.v. Carl Dahlhaus, 1967, S. 99.
- (18) 公開リハーサル批評は『*Zeitung für die elegante Welt*』, 15. Juli 1819, Nr. 136, S. 1084-1085. 一八一〇年三月六日の初演の招待券には四百十七名もの応募があったと云う。Lomitzer, Helmut, *Das musikalische Werk Friedrich Schneiders (1786-1853) insbesondere seiner Oratorien*, 1961, S. 135.
- (19) Geck, op.cit. [Anm.17], S. 99.
- (20) 楽譜資料：Louis Spohr, *Die Letzten Dinge*, New York: Garland 1987 (Selected Works of Louis Spohr 1784-1859; a ten-volume collection of facimiles, reprints, and new manuscript scores, edited with introduction by Clive Brown, Vol.4). 作曲家の没後一五〇年にあたる今年、カールス社からそのオラトリオのスコアとピアノ伴奏版が出版された (Carus 23.003)°
- (21) Schneideler, Ulrich, „Spohr, Louis, Das jüngste Gericht“, in *Oratorienführer*, hrsg.v. Silke Leopold u. Ulrich Schneideler, 2000, S. 679-680.
- (22) Spohr, Louis, *Selbstbiographie*, hrsg.v. Eugen Schnitz, vol.1, 1954, S. 158 (aus *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, 21.1.1813.), S. 151.

- (23) 詳しい出典は、以下の一〇四頁の表を参照。Steinbeck, Wolfram, „Eine edle Apokalypse: Zu Spohrs Oratorium *Die letzten Dinge*“, in *Apokalypse: Symposion 1999*, hrsg. v. Carmen Otmer, 2001, S. 94-107.
- (24) Spohr, *op. cit.*, Vol. 2, S. 171.
- (25) アーペルはさらに二人の作曲家（C・M・v・ヴェーバーとミュンヘンの宮廷楽長ビーター・フォン・ウィンター）に《世界審判》の音楽化をもちかけていたが、一八一五年にシュナイダーのミサ曲を聴いて惚れ込み、最終的には彼にテキストを送った。
- (26) Schneider, „Friedrich Schneiders Selbstbiographie (1831)“, in Lomitzer, *op. cit.*, S. 297.
- フケー作詞・シルティッツ作曲のオラトリオ《救世主の墓を訪れた女性たち *Die Frauen am Grabe des Heilandes*》。アーペルは一八一五年四月十五日と七月二十五日のシルティッツ宛書簡でこのオラトリオへの関心を示している。書簡は以下に所収：Schmidt, Otto Eduard, *Fouqué, Apel, Militz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik*, 1908. このオラトリオが実際に演奏されたかどうかは不明。詩はシュミットの文獻の二二三―二一八頁に、音楽の概要は以下の二〇二―二〇三頁に所収。Kleemann, *Ottomar, Carl Borromäus von Militz als Kritiker*, 1937.
- (27) Schmidt, *op. cit.*, S. 134.
- (28) *Ibid.*, S. 154.
- (29) *Ibid.*, S. 154-155.
- (30) ここにアーペルの言う悪や罪の原因としての「過失」は、アリストテレース『詩学』の中で悲劇の条件として挙げられている「過失（ハマルティア）」の意味に限りなく近い。
- (31) *Ibid.*, S. 155-156.
- (32) 例「マタイによる福音書」第四章第一―十一節。
- (33) アーペルのサタン像は非常に独特であるが、悪の象徴に崇高な性質を見出す考え自体は珍しくない。ズルツァーは美学事典の「崇高」の項で、ミルトン『失樂園』のサタンやクロップシュトック『メシアス』のカイファとフィロを、崇高な悪役の例として挙げている。Sulzer, J.G., „Erhaben“, in *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2te Aufl., 1792, Repr. Hildesheim 1994, S. 100.
- (34) Apel, „Ueber musikalische Behandlung der Geister“, in *Allgemeine musikalische Zeitung* [*Not-Annz*] 1805, S. 119-127, 129-134.
- (35) *Ibid.*, S. 122.
- (36) *Ibid.*, S. 123.

- (37) いねらの手紙に対するヘンリク・ニーマーの返信は発見やねばならない。Hosäus, Wilhelm, „Aus den Briefen Friedrich Johann Rochlitz' an Friedrich Schneider“, in *Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Altertumskunde*, Viertes Band, Oessen 1886, S. 57.
- (38) Lomitzer, *op.cit.*, S. 119, Anm. 23.
- (39) Schneider, „Selbstbiographie“, in Lomitzer, *op.cit.*, S. 298.
- (40) Hosäus, *op.cit.*, S. 60.
- (41) *Ibid.*, S. 62.
- (42) Rochlitz, „Das Welgericht“, in *AmZ* 1820, Nr. 11, S. 175.
- (43) Rychnovsky, Ernst, „Ludwig Spohr und Friedrich Rochlitz. Ihre Beziehungen nach ungedruckten Briefen“, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Fünfter Jahrgang, 1903/04, S. 264.
- (44) Spohr, *op.cit.* [Anm. 22], Bd.2, S. 170.
- (45) Rychnovsky, *op.cit.*, S. 266.
- (46) *Ibid.*, S. 264.
- (47) *Ibid.*, S. 266.
- (48) *Ibid.*, S. 268.
- (49) 1) の文盤と 1) の文盤は 〇や線盤? Rochlitz, S. 49.
- (50) Koch, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, 1802, S. 541-542.
- (51) Ehinger, Hans, *Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller*, Diss., 1927, S. 3-4, 7.
- (52) Rychnovsky, *op.cit.*, S. 264.
- (53) Koch, *op.cit.*, S. 1450.
- (54) Rychnovsky, *op.cit.*, S. 268.
- (55) Spohr, *op.cit.* [Anm. 12], Bd. 2, S. 170.
- (56) *Ibid.*, S. 171.
- (57) Rychnovsky, *op.cit.*, S. 266.
- (58) Hoffman, E.T.A., „Ludwig van Beethoven, 5. Symphonie“, in *Schriften zur Musik*, hrsg. v. F. Schnapp, 1979, S. 34-51.

- (59) Rychnovsky, *op.cit.*, S. 266.
- (60) Rochlitz, Friedrich, „Ueber den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst“, in *AmZ* 1806, S. 3-10, 49-59, 193-201, 241-249. 後の著作集にも所収; *Fremde der Tonkunst*, Bd.2, 1832, S. 89-129. ロホリッツは七年前に別の雑誌にも似たようなタイトルの記事を書いた。ロホホの音楽事典の「崇高」に引用されている(註五〇)のこの記事の一部である; Rochlitz, „Die zweckmäßige Benutzung der Materie der Musik“, in *Der neue teutsche Merkur*, 10ten Stücke, 1798, hrsg.v. C. M. Wieland.
- (61) *Ibid.*, S. 3.
- (62) *Ibid.*, S. 49.
- (63) *Ibid.*, S. 193, 194, 196.
- (64) Dahlhaus, *op.cit.*(Anm.2), S. 84.
- (65) Steiner, *op.cit.*(Anm.2), 2001, S. 55.
- (66) 「ロンギノス」『崇高について』小田実訳、河合文化教育研究所、一九九九年、百頁。なお、美学における崇高論の火付け役となったボアローにもこの書の仏訳は「一六七四年」、独訳は「J・G・シュロッター」によって「一七八一年」になされた。Schilling, Gustav, „Erhaben und Erhabenheit“, in *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 1837, S. 617.
- (67) 引用元は順に、*AmZ* 1820 (《世界審判》初演評), S. 220; *AmZ* 1826 (《世界審判》シュトゥットガルト公演評), S. 147; *AmZ* 1821 (《世界審判》フランクフルト公演評), S. 366.
- (68) *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (以下 *BamZ*), 1828 (A・クレッチュマールによるエルベ音楽祭での《世界審判》公演評), S. 240.
- (69) *BamZ* 1824, S. 108-109. 「最後の審判」がオラトリオの素材としてふさわしくないとする意見は他に、*AmZ* 1826 (《世界審判》シュトゥットガルト公演評), S. 146-147; *Cäcilia* 1826 (《四終》ニードライン音楽祭での公演評), S. 66.