

バッハと愛好家

—— フォルケルの著述とゲッティンゲン大学「冬の演奏会」をてがかりに ——

松原 薫

はじめに

十八世紀ドイツの音楽批評や音楽作品のタイトルでは、「識者 (Kenner)」と「愛好家 (Liebhabe)」の対句がしばしば好んで用いられた。もともと両者は、職業として音楽に携わるか否かで隔てられていたが、十八世紀以降は専門知識の有無や、音楽の判断の仕方(理性的か感情的か)といった観点で区別されるようになった。そしてズルツァーが『諸芸術の一般理論』の「識者」の項目で提示した「芸術家—識者—愛好家」という三つの階梯によって、一応の定式化がなされた⁽¹⁾。とはいえ識者と愛好家の意味合いは時期や論者によってかなり異なっているため、一意に定義することは容易でない。それどころか、識者と愛好家というはっきりと区別される二つの人物集団ではなく、一人の人間に二つの性質が共存していることを示唆するような場合もある⁽²⁾。このように識者と愛好家の意味するところが一定ではないのは、十八世紀の音楽文化においてそれぞれが果たした役割が多様であったことを如実に反映した結果である。

本稿では十八世紀の愛好家論の代表例であるフォルケル (Johann Nicolaus Forkel, 1749-1818) の著述に着目し、「愛好家」という観点から、彼の音楽論と J・S・バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) の音楽受容の関わりについて検討する。

一七七九年からゲッティンゲン大学音楽監督の地位にあったフォルケルは、ミヒャエル祭（九月二十九日）から復活祭までの毎週王曜日夕方、「冬の演奏会」を催した。いわゆる知識人層が厚いはずの大学町ゲッティンゲンであるが、音楽については「三百人の愛好家に対して識者は三人もない」⁽³⁾と言われたほどであり、フォルケルはこうした愛好家を教え導くために講義も行った。

ところがフォルケルの大学音楽監督や音楽著述家としての側面と、バッハの息子たちから得た証言や楽譜をもとにバッハの伝記⁽⁴⁾を著したバッハ信奉者としての側面は、両者の接点が希薄であるがゆえに、これまでほとんど関連づけられてこなかった。とはいえ上記の二つの活動が行われた時期は、一七七〇年代中頃以降、完全に重複している。そのため、なぜバッハが、フォルケルの『バッハ伝』以外の著作、ないしは残されている演奏記録において大きな位置を占めていないのか、という点が問われなければならない。本稿はまずフォルケルが行った演奏会のレパートリーや残された証言から、そこでバッハの作品が本当に演奏されていたのかどうか検討する。続いて第二節では『音楽の理論』について⁽⁵⁾から彼の愛好家観を、第三節では『音楽批評叢書』⁽⁶⁾、『総合音楽史』⁽⁷⁾から音楽史観を踏まえ、最後にフォルケルが愛好家によるバッハの音楽受容をどのように考えていたのか明らかにする。

一・ゲッティンゲン大学「冬の演奏会」とバッハの作品

一・一・フォルケルとゲッティンゲンの音楽文化

フォルケルは、幼少の頃に鍵盤楽器の手ほどきを受けたものの、その後、マッテゾン、シャイベ、ニヒェルマンらの著書からほとんど独学で音楽理論を学んだ。一七六九年にゲッティンゲン大学で法律、数学、古典学、哲学を学び始め、翌一七七〇年には同大学のオルガニストとして活動するようになった（一七七三年まで）。一七七九年にはゲッティンゲン大学音

楽監督に就任し、終生その地位にあった。

ゲッティンゲン大学は一七三四年に設立、一七三七年に開学されたばかりの、十八世紀後半当時としては比較的新しい大学であった⁽⁸⁾。この地にコレギウム・ムジクムを創設したのはシュヴァイニッツ (Johann Friedrich Schweinitz, 1708-1780) である。シュヴァイニッツはもともとライプツィヒ大学で法学を学ぶかたわら、J・S・バッハに音楽を師事し、またおそらく同地のコレギウム・ムジクム (テレマン (Georg Philipp Telemann, 1681-1767) が一七〇二年に設立し、一七二九年以降はバッハが率いたもの) で活動していたと考えられている⁽⁹⁾。一七三五年にゲッティンゲン大学に転学するとさっそく、シュヴァイニッツはライプツィヒをモデルにコレギウム・ムジクムを設立することを大学当局に申し出た。こうしてゲッティンゲン大学には一七三七年の開学以前からコレギウム・ムジクムが設置されることが決まった⁽¹⁰⁾。このコレギウム・ムジクムは学生、教授、町や軍の楽士によって構成され、合唱と器楽を擁していた。当初シュヴァイニッツはコレギウム・ムジクムの演奏会を、土曜日の夕方に定期的に催していたが、遅くとも一七六七年までには、その開催時期はミヒャエル祭と復活祭の間に限定されることとなった。こうして「大学の冬の演奏会 (Akademische Winter-Concerte)」(以下「冬の演奏会」と略記) の形が定着した。フォルケルが大学音楽監督としてコレギウム・ムジクムを率いて主催したのも、シュヴァイニッツが創始したこの演奏会である。コレギウム・ムジクムはこのほかに、大学行事の奏楽の役目を担っていたことを付言しておこう。

なお、シュヴァイニッツとその後任クレース (Georg Philipp Kreis, 1719-1779) までは、コレギウム・ムジクムを率いる者の肩書きは「大学コンサートマスター (Akademischer Konzertmeister)」であり、「当地の大学音楽監督 (Musik-Direktors bey der hiesigen Academie)」とこの肩書きが大学から正式に授けられたのはフォルケルが着任した一七七九年が初めてであった。コンサートマスターではなく音楽監督という称号をフォルケルが得ることになったのは、採用にあたりフォルケル自身がそれまでの自らの著述活動や講義を引き合いに出して、「音楽芸術を、実践的な技芸としてありきたりの仕方では扱おうのではなく、

同時に学問として扱ってきた」という功績を主張したためである⁽¹¹⁾。

このようにフォルケルは「音楽監督」という称号を望み、従来のコンサートマスターとの差別化を図ったのであるが、これは役職名という単に形式的な問題ではなく、彼自身が述べているように音楽監督としての活動のあり方と密接に結びついていた。すなわち彼は、「冬の演奏会」を主催するにあたり聴衆の関心を呼び起こすために冊子を配布し（このうちのいくつかについては本稿で後述する）、また演奏会に関連した講義を行ったのである。フォルケル自身は正式にはゲッティンゲン大学の教授ではなかったが、同大学の講義目録にはその講義も掲載されている。「音楽監督フォルケル氏が彼自身の手引書に則って行う、音楽学の百科事典、あるいは音楽全般についての知識の手ほどき。これを通じて、愛好家は音楽と音楽に関する事柄を正しく判断することができるようになる⁽¹²⁾」。

大学において音楽が講じられることは、十八世紀後半において画期的な出来事であった。というのも、もともと数学的理科の一つとして学問体系の一角をなしていた音楽であるが、十六―十七世紀までの間にその伝統は廃れ、大学で音楽理論についての講義が行われる習慣は消滅していたからである。例外的にライプツィヒでは一六五四年以降、音楽監督（トーマス・カントルが兼任するのが慣わしであった）という職が設けられていた⁽¹³⁾。バッハの弟子ミツラー（Lorenz Christoph Mizler, 1711-1788）は——大学音楽監督や教授ではなく私講師という立場ではあったが——ライプツィヒ大学で一七三六年から一七四三年にかけて音楽を講じたが、これはライプツィヒ特有の大学文化が可能にしたことであり、これに続いたのがゲッティンゲン大学におけるフォルケルの音楽講義であった⁽¹⁴⁾。

ライプツィヒ大学以外で大学音楽監督という職が設けられたのは、ゲッティンゲン大学とハレ大学の一七七九年が初めてである。ハレ大学初の大学音楽監督の座に就いたのは、『クラヴィーア教本』（一七八九）で知られるテュルク（Daniel Gottlob Türk, 1750-1813）であった。彼はフォルケルと同様、大学で音楽理論や作曲を教えるかたわら、コレギウム・ムジクムを率いた。すでに述べたようにフォルケルは大学音楽監督という称号を求めるにあたり、自らが音楽の「実践的」な側

面だけではなく「理論的」な側面（つまり音楽理論書の執筆や講義）にも貢献しうることを強調したのであるが、音楽監督はコレギウム・ムジクムを率いる者でもあったのだから、実際の職務には当然「実践」も要請された。大学音楽監督には、大学における音楽活動を実践・理論の両面からまとめあげることが求められたのである。

一・二、「冬の演奏会」のレパートリー

フォルケルは毎シーズン、演奏会の予告冊子（Ankündigungsschrift）を作成していたと考えられており、そのうちの五年分が現存している。こうした予告冊子の原型が、本稿第二節で取り上げる『音楽の理論について』（一七七七）である。また毎週の演奏会に際してはプログラム（Programmzettel）も発行されており、一七七九／八〇年のシーズンから一八一五／一六年のシーズンまでの間に、およそ六五〇枚作成されたと推測されている¹⁵（現存するのは一七七九／八〇年から一七九五／九六年にかけての二十八枚である）。最もプログラムが多く残されているのは一七七九／八〇年のシーズンであり、ミヒャエル祭から復活祭までの間の土曜日およそ二十五回のうち、十回分のプログラムが残されている。演奏会の回数や開催年代は限定されるものの、現存するこれらのプログラムからある程度、フォルケルの演奏会の様子を再構成できる¹⁶。

一七七九／八〇年のシーズンを見ると、①オラトリオなど大規模な合唱曲一つ（主にヘンドルのオラトリオ）を取り上げるタイプ、②器楽曲と声楽曲を交互に配置するタイプの演奏会が隔週で行われていたことがわかる。②の場合、器楽曲は交響曲、協奏曲、鍵盤楽器によるソロ曲、オペリガート付きソナタであることが多かった。一方、声楽曲は主にオペラからの抜粋であった。特に後者のタイプの演奏会は——演奏会史研究で知られるウィリアム・ウェーバーの言葉を借りるならば——十八世紀の演奏会プログラムの基本原則である「寄せ集め」方式を採っており、「高度な」原理、「作品意識」（ゲーア）に基づいた十九世紀以降の演奏会とは一線を画していたことがわかる¹⁷。

次に作曲家であるが、全体的な特徴として、存命の作曲家——G・ベンダ（Georg Anton Benda, 1722-1795）、ハイゼン（Franz

Joseph Haydn, 1732-1809)、『フォルケル自身』、ロレ (Johann Heinrich Rolle, 1716-1785)、『シュスター (Joseph Schuster, 1748-1812)』、ヴァンハル (Johann Baptist Vanhal, 1739-1813) —— による同時代作品の割合が高いことが指摘できる。例外は、『ともし一七五九年に没したC・H・グラウン (Carl Heinrich Graun, 1703/04-1759)』、メンデル (Georg Friedrich Handel, 1685-1759) である。

グラウンはフリードリヒ二世のもとで宮廷楽長を務め、ハッセ (Johann Adolph Hasse, 1699-1783) とともにイタリア・オペラで人気を博した音楽家である。彼らの曲は当時の多くの例に反して、没後もなおライプツィヒのゲヴァントハウスなどでしばしば演奏され、正典(カノン)を形成したことで知られる⁽¹⁸⁾。フォルケルの演奏会で取り上げられたグラウン作品には、『フェントテ』、『アルタセルセ』、『ミトリダーテ』、『パリスの審判』等のオペラから抜粋されたアリアや合唱曲、そして代表作である受難オラトリオ『イエスの死』(全曲)があった。なお、グラウンと並んで名声を確立していたハッセのオペラがフォルケルの演奏会で取り上げられた記録は残っていない。しかしフォルケルは後述する一七七九年の予告冊子の中で、演奏会で取り上げるべき大規模な声楽曲として、ハッセの作品も数えている (A1779, 8)。そのためプログラムが現存しない演奏会においてハッセの作品が取り上げられていた可能性は十分にある。

ヘンデルについてはグラウンと事情が異なる。ヘンデルが活躍したイギリスでは、ドイツよりもかなり早く十八世紀中頃から古楽への関心が高く、古楽アカデミー (一七二六年設立)、古楽演奏会 (一七七六年設立) が過去の音楽を積極的に演奏するという文化が根付いていた。特に後者は、最近二十年以内の作品は取り上げない、という原則のもとで運営されていたほどである。このようなイギリスの古楽受容において、パーセル (Henry Purcell, 1659-1695) などとならんでヘンデルの音楽は代表格であった。フォルケルが活動したゲッティンゲン大学は、イギリスと同君連合の関係にあったハノーファー選帝侯国領内に位置しており、イギリスとの文化的接点があった。これは、彼がヘンデルを一七七〇年代という比較的早い時期からレパートリーに取り入れた要因の一つとなったかもしれない⁽¹⁹⁾。またグラウン作品は抜粋が主であったのに対し、

ヘンデルの場合は、演奏会一夜を費やし、『アレクサンダーの饗宴——音楽の力』（一七三六）、『メサイア』（一七四一）、『マカベウスのユダ』（一七四六）などの大規模なオラトリオ作品が取り上げられているのも特筆できよう。

一・三・「冬の演奏会」でバッハの作品は演奏されたのか

一方で目を引くのは、フォルケルが熱狂的に信奉していたバッハの作品が、現存するプログラムを見る限りでは一度も取り上げられていないことである。フォルケルは一七七三年七月十五日にバッハの長男W・F・バッハ（Wilhelm Friedemann Bach, 1710-1784）をゲッティンゲン大学に客演オルガニストとして招いている。また一七七四年三月頃以降はC・P・E・バッハとも書簡を通じて交流を始め、一七七四年十二月には早くもバッハ伝の執筆を志し、その生涯について調査している。したがって彼は一七七〇年代中頃にはバッハという作曲家やその作品についての知識、そして楽譜（筆写譜）を十分に手に入れていたはずである。

バッハの作品がフォルケルの演奏会でほとんど取り上げられていなかったという実態を裏付けるのが、『総合音楽新聞』掲載の記事「ゲッティンゲンの音楽文化についてのいくつかのニュース」（一八二〇）である。そこには「聴衆の中にこのような識者が多くないというまさにこの理由のため、フォルケルによっても彼の生徒によっても、バッハのジーク、幻想曲、フーガはめったに演奏されず、三つのピアノ・フォルテのための協奏曲がたった一度演奏されただけであった²⁰。」と記されている。ここで言及された協奏曲（現在では三つの「チェンバロ」のための協奏曲と称される）がBWV一〇六三と一〇六四のいずれであるかは不明だが、フォルケルはいずれの筆写譜も所有していた²¹。

一方、同じく『三つのチェンバロのための協奏曲』のBWV一〇六三について、『バッハ全集』（ペータース社）の主幹を務めたグリーペンケール（Friedrich Conrad Griepenkerl, 1782-1849）は同全集のまえがきの中で次のように述べている。「ここに初めて印刷されることとなった、J・S・バッハの『三つのクラヴィーアのための協奏曲』は、その成立をおそらく、

父親が二人の年長の息子たち——すなわちW・F・バッハとC・P・E・バッハ——にあらゆる演奏方法を身につけさせるための機会を設けたいと考えた、という事情に負っている。もしかすると後年、彼〔J・S・バッハ〕はレッスンでもいつもこれを用いたかもしれない——フォルケルは一八〇六年になってもそれを同じようにしていたのである〔…〕⁽²²⁾。グリーンペンケールは一八〇五年から一八〇八年にかけてゲッティンゲン大学で神学を修めたが、そのかたわらフォルケルに音楽理論、クラヴィーア、オルガンのレッスンを受けていた。そのため、フォルケルが——おそらく息子たちの証言にしたがって——バッハと同様、この協奏曲を教育の場で活用していたことを目の当たりにし、それを伝えているのである。

これまでに出てきた証言はいずれもチェンバロ協奏曲に関するものであるが、別の証言には、フォルケルがしばしばバッハのフーガを演奏した、ともある。例えば、地質学者、教育学者ラウマー (Karl von Raumer, 1783-1865) はゲッティンゲンでの学生生活 (一八〇一—一八〇三) を回想して〔…〕フォルケルは〔…〕偉大なゼバステイアン・バッハに対する果てしない敬愛の念を抱いていた。そしてそのクラヴィーア作品やオルガン作品を、彼に伝承されたゼバステイアン・バッハの奏法に倣い見事に演奏した⁽²³⁾と述べている。ただしこのような回想を根拠に、フォルケルが「冬の演奏会」でバッハのクラヴィーア作品、オルガン作品をしばしば演奏したと考えるのはいささか早計であるし、それは現存するプログラムとは合致しない。ラウマーはフォルケルとかなり親しい関係にあり、個人的に受けていたクラヴィーアのレッスンではバッハの《インヴェンション》が教材として用いられていた、と述懐しているが⁽²⁴⁾、フォルケルのバッハ受容について一頁弱にわたって回想している中に、大学での演奏会という語は一度も現れない。つまりラウマーは、フォルケルが自宅にて私的にバッハを演奏していた、そしてクラヴィーア、オルガンのレッスンにおいてバッハの作品を教材として用いたことをここで述べているのである⁽²⁵⁾。

この推測を補強するのが、同じくフォルケルの弟子であったシュパツィアー (Johann Gottlieb Carl Spazier, 1761-1805) による自伝的小説 (匿名で出版) 『カール・ピルガーの伝記小説』の一節である。彼はゲッティンゲンのフォルケル邸での社

交の夕べを回想しながら「彼（フォルケル）は偉大なる音楽の学識者、優れた鍵盤奏者として知られていた。そして大いなる巧みさ、的確さ、力強さをもって楽器を操り、ゼバステイアン・バッハのとてつもないフーガを並外れた敏捷さで演奏した²⁶⁾」と記している。ラウマーとシュパツィアー、二人の回想からは、フォルケルが私邸での集い、ないしはレッスンにおいてはバッハのフーガを好んで演奏したということが浮かび上がってくるのである。

演奏会のプログラムと新聞記事、そして複数の証言を総合すると、次のような仮説がかなり妥当であるように思われる。フォルケルは愛好家には難解であるという理由から、「冬の演奏会」でバッハのフーガなどを取り上げることが滅多になく、チェンバロ協奏曲など限られた曲を、それもわずかな回数、演奏しただけであった。一方、私邸での集いやレッスンなどでは、自身の演奏の腕前を披露するため、そして教材として、フーガやチェンバロ協奏曲を積極的に取り上げ、また演奏した。フォルケルは聴衆の趣味とレベルにあわせて選曲を行ったため、自らが好むからといって、バッハの特に難解な曲などは無理に演奏会で取り上げることがなかったにちがいない。事実、次節で見るフォルケルの記述からは、演奏会を主催するにあたり聴衆の大部分を占める愛好家にどのような対処するべきであるか、検討を重ねた痕跡が読み取れる。

二．フォルケルの愛好家論

二．一．『音楽の理論について』——音楽の内的美と愛好家

フォルケルは一七七七年、演奏会の聴衆に向けて行う講義の案内冊子として、全三十八頁からなる『音楽の理論について』を刊行した。講義の目的は「それを通じて愛好家が正真正銘の識者へと訓練されるような音楽理論の計画」(TM, 32)を提示することであった。

フォルケルの愛好家観はズルツァー『諸芸術の一般理論』中の「識者 (Kenner)」の項目の構図——識者を、芸術の判断

のあり方をめぐって芸術家 (Künstler) と愛好家 (Liebhaber) の中間に位置づける——を基本的には踏襲している⁽²⁷⁾。しかし両者の間には相違点もあった。専門知識を欠いた愛好家は教育によって識者へと高められるべきであるとしてフォルケルは考えていたが、ズルツァーは愛好家について次のように述べている。

単なる愛好家は芸術の規則については全く心配する必要はなく、様々な種類の芸術作品の本性と目的についての正しくわかりやすい概念だけ気かければよい。これらの概念に沿って彼らはいかなる芸術理論がなくとも、そのような作品自体の価値についての本質的なものを判断することができるのである⁽²⁸⁾。

このように愛好家に寛容で彼らに多くを要求しないズルツァーと、愛好家が識者に近づくことができるように教育の必要性を説くフォルケルは対照的である。

フォルケルによれば、愛好家とは「その〔美の〕本質についての正しい理解や、それを味わうための生まれながらの資質を伸ばしたり訓練したりしなかった者」のことである。彼らは「音色や奏法」(音楽)、「声や表情、外的な身振り」(弁論)、「色」(絵画)といった外的要素にばかり注目して、「高度で価値ある内的な美」、すなわちその内容や描かれた対象に注意を払うことができない。美に包摂されている高度な魅力を理解できるのは「事情通」だけなのである(以上「M」9から引用)。

したがってもし愛好家が、真の芸術がもつ様々な美を全て味わい、評価し、その格によって区別することができるような識者へと自らを訓練したいと思うのであれば——そもそもその最も深遠で隠れた魅力も明らかにされるべきである——と望むのであれば——、その人はほとんど芸術家自身と同じくらい、芸術の本性、それ自体の内的な本質、そしてそこから引き出される基本原則や規則に通暁しなければならぬ。芸術家に任せてよいのは、これらの規則やきまりを守っ

て用いる能力だけである。(TM, 9)

音楽愛好家であっても芸術家に劣らぬくらい、芸術の内的本質や基本原則に精通し、識者の域に近づかなければならないのである。

二・二・声楽と器楽をめぐる演奏会レパートリーの問題

(一) 一七七九年の予告冊子——愛好家の器楽聴取

フォルケルは『音楽の理論について』の後も毎シーズン、演奏会の予告冊子を作成していた。一七七九年の演奏会予告冊子²⁹⁾の中でフォルケルは、演奏会の選曲の難しさについて、「感情、趣味、芸術に関する知識等々は、聴き手の数と同じほど大きく異なるのであるから、一つの演奏会においてあらゆる聴き手の関心を引きつけるような選択はどのように行えばよいのだろうか」(A1779, 5)と問題提起している。特に器楽では「諸音の様々な組み合わせは、少なくともすでに芸術に関する知識や訓練をかなり多く積んだ聴き手に、それを記憶し、互いに比べ、そこから作曲家の意図に沿ってそれが持っている意味を感じる能力を要求する」(A1779, 5)。というのも、愛好家は「純然たる器楽においては、芸術についての十分な知識と訓練がおそらく足りていないせいで、意味のない、意図のない諸音の組み合わせだけを聴くのだと勘違いしてしまい、そのために楽しみも満足³⁰⁾も興味もそこに見いだすことができないからである」(A1779, 5)。一方声楽では、「言葉によって歌詞は、音符が何を意味し何を言うことになっているのかを聴き手に伝える」ため、「それ〔聴き手の判断、趣味、感情の差異〕が表出することは確かにわずかであり、互いに密接に関わる筋書きをそれ自体の中に包摂している大規模な声楽作品ではいく稀である」(A1779, 5)。識者と比べて愛好家には「芸術に関する知識や訓練」が欠けているため、歌詞を理解の助け、つまり「通訳」(A1779, 5)とすることができない器楽の場合、彼らがこれを理解するのは至難だとフォルケルは述

べる。

ところが愛好家が器楽を鑑賞するために、フォルケルは意外な提案をする。

もし純然たる器楽が様々な聴衆を十分に楽しませ、興味を持たせるのであれば、その器楽は少なくとも、独奏曲や協奏曲に含まれる諸音の組み合わせの意味について行くことのできない聴き手が、あらゆる可能な限りの外的な美——例えば楽器が出せるだけの非常に美しい音、わかりやすく純粹で繊細な演奏等々——によって埋め合わせ、それへの注意を引くような性質を持つていなければならない。(A1779, 6)

内的要素にアプローチすることこそが音楽を理解することであり、そのためには専門知識が必要である、というのがフォルケルの基本的な主張であるはずだが、ここで彼は、愛好家たちに「何を演奏しているのか〔内容が〕わからなかった」という感想を持つ隙を与える前に「内的な美について理解の欠如が、外的な美に置き換えられなければならない」(A1779, 6)と述べる。つまり内的要素ではなく、音色や奏法といった表層的要素によって愛好家に器楽を楽しんでもらおうと考えているのである⁽¹⁾。「若干のしかるべき愛好家」を除くと、内的な美を理解するべく努力し、うまくいく人はほとんどいないだろう、とフォルケルは諦観する (A1779, 6)。

外的美を前面に出すことにより、多少なりとも器楽は愛好家に受け入れられやすくはなるであろうが、演奏会のレパートリーに加えることは依然として難しいことに変わりない。そこでフォルケルは選曲に際しては「たいてい声楽曲が不可避的に志向されなければならない」(A1779, 7)と結論し、ヘンデルのオラトリオをまず推薦する。また他にもグラウン、バッハ(この冊子が刊行されたのが十八世紀後半であることを考慮に入れれば、C・P・E・バッハのことを指しているだろう)、ベンダ、ハッセ、ヨンメッリ、ロレといった作曲家の声楽曲を挙げており、事実、これらは現存する演奏会レパートリーと

かなり一致している。ただしこうした大規模な声楽曲ばかり演奏しては、様々な愛好家を満足させることができるかわからない、ともフォルケルは懸念する。そのため彼は、大規模声楽曲は隔週にとどめ、そうでない週には声楽からも器楽からもさまざまな楽曲を取り上げることとする、と述べている (A1779, 8)。

(二) 一七八〇年の予告冊子——器楽の断念

ところが翌一七八〇年の予告冊子⁽³²⁾では愛好家の器楽聴取に対する考えは後退している。「協奏曲、交響曲、ソナタ、独奏曲のような我々の器楽曲」は「真の音楽という観点から言えば、それがどれほど美しいのだとしても、美術におけるいわゆるアカデミー以外のなものでもない」とみなされる」(GB1780, 18)。そしてズルツァーが『諸芸術の一般理論』「音楽」の項目において、「器楽を音楽のさまざまなジャンルの最下位に位置づけ」、「それらは総じて、活発で不快ではない雑音、あるいは感じが良く楽しい、しかし心に働きかけることのないおしゃべり以上のものを表してはいない⁽³³⁾」と述べたことに言及する (GB1780, 18)。

声楽と異なり、何かを模倣するわけではない器楽を理論的に正当化することは、十八世紀の音楽美学にとって喫緊の課題であった。これについてズルツァーは、器楽は心には働きかけないが感覚的な快をもたらすものであると考えた。フォルケルは器楽に対する声楽の優位自体は疑っておらず、その意味でズルツァーに同意している。そして器楽に内容や重要な性格を認めないこうしたズルツァーの見解はあまりに厳格すぎると留保しつつも、器楽が、芸術についての知識を持つ者、つまり識者集団の内輪でだけ享受されがちであることを認めている。

それらの「楽曲の」美しさが常にあまりに芸術の内輪の中にとどまりすぎているために、こうした内輪にかなり不案内である愛好家はふさわしい仕方ですそれに気づき、感じることはできないのではないだろうか？愛好家は、芸術の表現

——詩はこのためにそれ〔芸術表現〕に仕えているのである——を理解できるようにしてくれる通訳を持たなければならぬ。したがって印象、作用、利益、あらゆる点において器楽が声楽に大いに引けを取っているのは、議論の余地なく正しい。後者では芸術が持つあらゆる力が一体となっているが、前者ではいくつかの、しかもとても弱い力しかない。

(GB1780, 18)

しかしフォルケルは前年と異なり、愛好家の関心を外的美にそらすという方策を提示したりはしない。むしろ「声楽よりもずっと劣っている」器楽は「芸術が定めなければならない本当の目的から、あまりにかけ離れてしまっているのである。そのため私的な使用に制限されるべきである(…)」(GB1780, 18-19)とまで述べる。演奏会で器楽を取り上げた評判があまり良くなかったために、フォルケルはこのような考えにたどり着いたのであろう。彼の見解に則るならば、歌詞という助けがない器楽こそ、愛好家が音楽から内的要素を汲み取るための訓練に適しているようにも思われる。しかし実際問題としては、愛好家に器楽から意味を読み取ることを求めるのはあまりに非現実的であったのだろう。フォルケルは一七八〇年以降も器楽と声楽を交互に取り上げるといふそれまでの演奏会スタイルを崩していないが、愛好家に器楽を本当の意味で理解させることは、もはや諦めてしまっていたにちがいない。

先に引用した『総合音楽新聞』の記事にあるように、「冬の演奏会」で取り上げられたバッハの作品がもし《三つのチェンバロのための協奏曲》だけであったのだとすれば、これは愛好家の器楽受容についてのフォルケルの考えとまさしく符合する。聴衆は三台のチェンバロが並び奏者が技巧を披露する様に思わず目を見張ったであろうから、たとえ楽曲の内的要素について理解が及ばなくても、外的美——視覚的な興味深さを含む——だけで十分に楽しむことができたはずである。もちろんこうしたチェンバロ協奏曲はバッハ自身も、コーヒーハウスで行われるコレギウム・ムジクムの演奏会ではしばしば演奏したのであるから、フォルケルが「冬の演奏会」——ここで演奏を担ったのはやはりコレギウム・ムジクムである——で同じ

ようにチェンバロ協奏曲を取り上げたのはまさに妥当な選曲である。反対に、同じバッハの作品であっても、例えば一人で演奏される、演奏効果の高くない、しかもフーガのような理解に専門知識を要する難解な楽曲であれば、愛好家の関心をひくことは到底できなかったであろう。器楽についてのフォルケルの考えの根底にあったのは、愛好家は専門知識を持たないがゆえに、音楽の内的要素に肉薄することができず、的確な鑑賞からは疎外されているという厳格な姿勢であった。

三. フォルケルの音楽史観と内的要素の関係

三. 一. 内的要素の獲得過程としての音楽史

『総合音楽史』第一巻（一七八）序論でフォルケルは音楽史を概観し、第一期（アメリカ、アフリカ、アジアの先住民に代表される）では「リズム」が、第二期（エジプト、古代ギリシャ、古代ローマ）では「音列」が、第三期（近代）では「和声」が主要原理として働くと整理した。そしてそれぞれを「幼少期」、「青年期」、「成熟期」と呼んだ。

第二期（青年期）の音楽には「内的な不完全性、内的で独自の表現の欠如」が見られる、つまり「芸術表現の数と精確さ」が欠けていた（AGMI, 12, §19）。ところが第二期に和声が発明されると状況は変化する。「和声の今日の性質に鑑みると、和声の発明以上にその「芸術表現」増大にも、芸術表現の最も正確な決定にも貢献したものはなかった」（AGMI, 13, §20）。彼は音楽史を、リズムや音階といった外的要素しか持たなかった音楽が、内的要素を充実させるための手段である「和声」を獲得する過程として描き出したのである。

なお、和声を最も高次に位置づけるフォルケルの音楽（史）観は、ルソーやズルツァーが唱えた和声に対する旋律の優位、という十八世紀後半に支配的であった論調とは正反対である。フォルケルは言語と音楽が同じ起源を持つと考えた点では確かにルソーと一致しており、音楽を「感情の言語（Empfindungssprache）」と呼ぶほどである。ところがルソーが原始的な状

態に回帰しようとしたのに対し、フォルケルは進歩を肯定した。ただし「和声について正しく理解したならば——それによれば和声は芸術表現の拡大手段、増加手段である——旋律なしで和声を考えることは決してできない」(BL, 35)との理由から、フォルケルが和声と旋律を対立関係ではなく、前者が後者を包摂すると考えていたことは注目されてよいだろう。つまり「和声を完成させた者は全てを完成させた」(BL, 35) 177 になるのである。

三・二・十八世紀後半に音楽は衰退したのか

音楽史を進歩の過程とみるフォルケルの考え方は、実はすでに『音楽批評叢書』第一卷(一七七八)序論においても示されていた。彼によれば音楽は十八世紀前半に、あらゆる点において成熟の域に達した(MKB I, v-vi)。この時代の音楽の特徴は「内的性質の真剣さ、高潔さ、偉大さ、崇高さ」、「秩序と文法的、修辭学的構図の正しさ」、「外的に華やかな、しかし本物の調和した演奏」であった(MKB I, vi)。ただし音楽が「完全性を備えた幸福な瞬間」は同時に「衰退の前触れ」でもあった。芸術家は「単なる模倣者と見なされることを恐れ、人がまだやったことのない新しい方法へと簡単に行き着き」、「言ってみれば、バルナツスムの山の片側を大いに苦勞しながらも幸せに登った後に、反対側を元通りに下りてしまう」のである(MKB I, vi) (註)。

そこで音楽の衰退を止める、少なくとも遅らせることができるのが「音楽理論」である。実践から抽出されるという意味では、理論は確かに実践の後追いをする。しかし「芸術が成熟から墮落しないようにする」ためには、実践と理論は手に手を取って連携し、「音楽理論を注意深く取り扱うこと」が必要不可欠である(MKB I, vi-vii)。ところが近年熱心に取り組まれているのは音楽の「文法」だけであり、これは「趣味、着想の秩序、真の表現、内的性質、影響」といったことには関わることができない(MKB I, x)。文法の整備だけが突出して行われたことにより、実践は成熟状態を続けることができず、衰退しつつある。フォルケルは明言していないが、内的性質に関与しない文法とばかり歩みをとめることにより、音楽

自体の内容も乏しくなり、空虚になっていったという音楽史観がここには読み取れる⁽³⁵⁾。

一方、音楽の「修辞学」——これは「趣味、美的表現・感情的表現、旋律、そして正確、自然で均整のとれた仕方」で相次ぐ着想の進行」に関わる——には改善の余地がある（MKB I, x）⁽³⁶⁾。そのため修辞学に正面から取り組むことによって、音楽を軌道修正し、優れた趣味や表現をもたらさなければならぬ、とフォルケルは考えた。

『音楽批評叢書』ではその衰退が嘆かれた音楽であるが、フォルケルの著述全般において、このような音楽史の捉え方は必ずしも自明ではなかった。例えば、『総合音楽史』の音楽修辞学に関するくだりでは、十八世紀前半よりも後半の音楽の方が優れていると彼は述べている。

しかし彼（「マッテゾン」）の時代、あるいはもっと正確には『完全なる楽長』が出版された時代には、音楽はまだ一貫した音楽修辞学がそこから引き出されるような性質を持っていなかった。それには精緻さと趣味が欠けていただけでなく、その各部分のすぐれた連関もなかった——この連関によって、一部は着想の相互の展開を通じて、一部は様式の統一等を通じて、音楽ははじめて形の整った情念の語りとなるのである。音楽のこうした高度な完全さは、彼の時代の後になって、我々の時代の何人かのわずかな第一級の音楽家たちによって初めて獲得されたのである。（AGM I, 37, 869）

マッテゾンが音楽を「音による弁論（Klang-Rede）」と呼ぶことに象徴されるように、十八世紀前半はまだ音楽修辞学の伝統が色濃い時代であった。むしろ一七八〇年代に音楽修辞学について論じたフォルケルこそ、音楽史の趨勢からみればよほど時代錯誤であった。ところが、フォルケルはマッテゾンの音楽修辞学が不十分であると述べ、それは、彼の時代の音楽がそこから修辞学を引き出せるほどに成熟していなかったためであると指摘する。『完全なる楽長』が出版された一七三九年といえ、フォルケルが信奉したバッハの円熟期にあたるにもかかわらず、である。フォルケルの考えによれば、現代に

なつてようやく何人かの作曲家の音楽が完全の域に達し、これによって彼自身、音楽修辭学を完成させることができた。ここで具体的な作曲家は名指されていないが、『総合音楽史』で数多く引用されている音楽家はC・P・E・バッハであることから、フォルケルが彼の音楽を修辭学の一つのモデルと捉えていたことは確實である。

このように音楽の衰退をめぐつて、一七八〇年代に至るまで音楽は発展し続けているとの立場⁽³⁷⁾をとる『総合音楽史』と、十八世紀前半を頂点として衰退しつつかつあると考える『音楽批判叢書』の記述とは矛盾している。この矛盾の原因を、前者が学問的、後者がジャーナリズム的、という著作の性質の相違に求めることには確かに一理ある⁽³⁸⁾。ここには十八世紀後半以降の音楽論がしばしば抱えていた課題——つまり、同時代の音楽を消費していくという従来を受容姿勢に、過去の音楽を古典として顕彰するという姿勢が加わり、この比重が増していくに従い、一つの音楽美学ではこれら二つの姿勢を説明しきれなくなつていったという事情——が浮き彫りとなつているのである。

ただし音楽修辭学という視座から見ると、十八世紀後半におけるその重要性を訴えている点で、二つの記述の間に矛盾はない。また音楽の衰退をめぐる主張の食い違いは、マッテゾンに代表される伝統的な修辭学とフォルケルが目指したその内実が異なつていたという事実に求めることができる。フォルケルは修辭学の伝統を踏まえつつも、比較的小規模な楽曲に適した従来楽節性の原理にとどまるのではなく、大規模な形式（のちにソナタ形式と呼ばれるような）を説明することを目指した⁽³⁹⁾。「各部分のすぐれた連関」が重要となる大規模な楽曲、明確な形式性を持つ楽曲は、十八世紀後半にようやく一般的になつてきたとみてよいだろう。したがつて、個々の部分のつながりが明確であるという意味では、確かに十八世紀後半の音楽はそれまでの音楽よりも優れていることになる。とはいえこのように整理した上で、音楽修辭学という限定を離れて音楽全般として考えた場合、フォルケルが十八世紀前半の音楽に軍配を上げていたことはいよいよ確實となるだろう。

結びにかえて——バッハの音楽と愛好家

フォルケルの愛好家観、音楽史観を踏まえた上で、「冬の演奏会」の選曲の問題に立ち返ろう。まず、仮にフォルケルが全体としてみれば十八世紀前半の音楽の方が後半よりも優れている、と考えていたのだとしても、同時代作品を積極的に取り上げる「同僚意識」(ウエーバー)が働いた可能性を考慮にいれば、彼が同世紀後半の作品を数多く取り上げたことに何ら不思議はない。特に声楽であれば容易に愛好家の興味を引くことができたろう。一方、音楽全体の衰退期にある十八世紀後半の音楽には、そこから汲み取るべき内容、内的美が充実しているとは言えなかったであろうから、識者、愛好家とともに満足させることができたかは疑問である。しかし多彩なプログラムを聴衆に提供するために器楽も取り上げざるをえなかったことは、すでに見た通りである。

それではフォルケルが、最も優れているはずの十八世紀前半の音楽を演奏会でほとんど取り上げなかったのはなぜだろうか。このことをバッハに着目して——彼が十八世紀前半に音楽が最高潮に達したと述べるとき、間違いなくバッハを念頭に置いていただろう——考えてみたい。

まずバッハの声楽曲については、十八世紀後半当時、楽譜を入手しづらいという物理的な制約ゆえに、楽曲が十分に理解されていなかった。フォルケルの『バッハ伝』の記述の大部分が器楽曲に重心を置いており、声楽曲が軽視されていることはよく知られる通りである。彼はW・F・バッハからその父のカンタータの楽譜をわずかながら入手しており、バッハの声楽曲を全く知らなかったわけではないが、少なくとも遺産には総譜しかなく、パート譜は含まれていないことから、上演した可能性はきわめて低いと考えられている⁽⁴⁰⁾。宗教曲が教会ではなく世俗的な場でも演奏されるようになるのは十九世紀以降であることを考慮に入れると、確かに当時はまだ、バッハの声楽を演奏会で取り上げるような文化的状況ではなかったであろう⁽⁴¹⁾。

一方フォルケル自身、優れた鍵盤楽器奏者であり、私的な場やレッスンではバッハの作品をしばしば取り上げたにもかかわらず、チェンバロ協奏曲などわずかな例を除いて、バッハの器楽曲を「冬の演奏会」では演奏していない。そもそも器楽曲というものが愛好家の鑑賞に不向きであったにせよ、なぜこれほどまでにレパートリーから除外されたのだろうか。これについて示唆的なのが、『バッハ伝』（一八〇二）の記述である。この中でフォルケルはしばしば、バッハの作品が愛好家には難解であるかもしれない、と述べている。この伝記はホフマイスター&キューネル社による『バッハ作品全集』刊行（一八〇一年開始）といわば連携する形で計画されたものであり、筆写譜でしか伝承されてこなかったバッハの作品がいよいよ出版譜で流通し、多くの人々の手に渡るといふ時期に書かれた綱領的な著作である。このことを踏まえれば、ここでフォルケルは、仮に現実や自らの信条に多少反するとしても、バッハの音楽が数多の愛好家にも十分訴えるものであると主張する方が著作の趣旨には沿っていたのではないだろうか。

例えばバッハの旋律についてフォルケルは次のように述べている。

同時に進行するいくつもの旋律——これらの旋律は全て歌うことができるはずのものである——を結び合わせるにあたり、ひとつの旋律だけが特に際立っているせいで聴き手の注意がその旋律にだけ集まる、ということがあってはならない。あるときはある旋律が、あるときはまた別の旋律がとりわけ輝くことができるように、ここではこの際立つという性質をすべての旋律がいわば分け合わねばならない。しかしながら、そのかたわらには同じように歌唱的な声部が進行していて、それによって聴き手の注意が分散されるので、この輝きは減少するように思われる。減少するように思われる、と私が述べるのは、本当のところは減少するのではなく、もし聴き手が十分な修練を積んでいて、全体を一度に概観し、捉えることができるなら、その輝きはむしろ高まるからである。（BL, 29-30）

さらにいくつもの声部を結合する際に盛り込まれた曲折によって、旋律の動きが「独創的」になっているが、「この独創性とよばれるものの唯一の短所は、それが多くの大衆には役立たず、教養ある識者にしか認められない点にある」(BL, 30)。ただしフォルケルは他方で、バッハの全ての楽曲にこのような独創性が際立っているわけではないことを認めており、例えば『平均律クラヴィア曲集』のプレリユードなどは「未熟な聴き手にも理解される」(BL, 30)ものであると評している。彼は、十分な訓練を積んでいない愛好家にバッハの作品(特にポリフォニー作品)が十全には理解されない可能性を示唆する。ただしこれは懸念という消極的なものではなく、むしろバッハの楽曲はそのようなものであるべきだという積極的な表明と捉えることができよう。C・P・E・バッハが聴衆に迎合し「旋律の明快さとわかりやすさ」という点ではいささか通俗的なものに接近している」(BL, 44)と苦言を呈するフォルケルは、むしろ愛好家の理解を超えていることに楽曲の価値を見いだしていたはずだからである。おそらく彼の考えでは、愛好家にもわかりやすいということは、楽曲が内容を充実させるのではなく外的要素に訴えていることを意味していたため、そのような音楽は到底優れたものとは言えなかったのである。

愛好家をバッハの受容層から除外する、こうした高踏的、エリート主義的な姿勢は、例えばホフマイスター&キューネル社と同じく一八〇一年から『平均律クラヴィア曲集』を出版したネーゲリ(Hans Georg Nagel, 1773-1836)とは対照的である。ネーゲリは自らの合唱教育構想の最終目的を、バッハやヘンデルの大規模な合唱曲を歌えるようになることに据えており、合唱協会に属するアマチュアをバッハの作品の受容者として想定していた⁽⁴²⁾。活動時期は重なっているとはいえ、フォルケルとネーゲリの生年には二十五年近くの開きがある。十八世紀後半——この時期には、狭いサークルの中で識者や愛好家が、楽譜と向き合ってバッハの作品を学識的に享受していた、と考えられている——をどれほど長く生きたかが、彼らの考えに影響を及ぼしたものと考えられる。『バッハ伝』はドイツの人々にバッハを伝道するという趣旨で書かれたが、実際のところフォルケルは、バッハの音楽は、これを本当に理解できる者にだけ聴かれれば十分であると考えていた。我々は、

大学で愛好家に講義や演奏会を提供していたフォルケルであれば、きっと彼らに「バッハ」の門戸を開いていたにちがいないと想像しがちであるが、彼の考えでは——仮に職業音楽家ではなくアマチュアであっても——バッハの音楽を理解できるのならばそれは、愛好家ではなく識者であり、それほどまでに愛好家とバッハの（少なくともその獨創性が顕著な）音楽は相容れないものであった。したがってフォルケルの意味では、十八世紀後半のバッハ受容は「識者と愛好家」ではなく、「識者」のみによって支えられていたことになる。

ただし本稿冒頭で述べたように、十八世紀における愛好家の定義は決して一つには収斂しない。例えばバッハ自身が《クラヴィーア練習曲集》のタイトルに記した「愛好家」とはどのような人々であったのだろうか。あるいは十八世紀後半にバッハの作品伝承に貢献したバッハ崇拜者たちの一人、スウィーテン男爵（Gottfried Freiherr van Swieten, 1733-1803）を「熱狂的な愛好家、影響力のあるパトロン」⁽⁴³⁾とみなすのは一般的な認識であろうが、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》をベルリンからウィーンに伝えたほどの人物は、フォルケルの尺度ではまぎれもない「識者」に分類されるはずではないだろうか。無論、ここで問われるべきは誰が愛好家で、誰が識者なのか、ではない。十八世紀において愛好家と識者がどのような区別されていたのか、その様々な尺度を明らかにすること、そしてそれらの尺度が特にバッハのフーガのように、演奏や鑑賞に専門知識を要する作品受容においてどのように作用したのかということが明らかにされていく必要がある。本稿で論じたフォルケルの愛好家論はこの問いに答えるための一つの手がかりとなるものである。

註

(1) 「愛好家」と「識者」をめぐる概念史については以下を参照。Erich Reimer, 'Kenner – Liebhaber – Dilettant', in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ed. by Hans Heinrich Eggebrecht (Wiesbaden: Steiner, 1974). ヌーツ語の

Liebhäber と Kenner は、十八世紀フランス芸術批評でしばしば論じられた amateur, connoisseur にそれぞれに対応する。十八世紀後半以降、ドイツ語圏ではイタリア語に由来する dilettante も非職業的音楽家の意味で用いられたが、これが軽蔑的な含意を持つようになるのは一八五〇年以降である。

- (2) バル・ヨシヤファトは、C・P・E・バッハ (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788) の《識者と愛好家のためのクラヴィア・ソナタ *Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber*》にある「識者と愛好家」という対句が意味するところの可能性を、実に六通りに分けて論じており、ここで挙げたケースは (F) に該当する。Yonatan Bar-Yoshafat, 'Kenner Und Liebhaber – Yet Another Look', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 44(1), 2013, pp. 19-47.

- (3) スウェーデンの作曲家クラウス (Joseph Martin Kraus, 1756-1792) がゲッティンゲン大学教授ビュッカー (Johann Stephan Putzer, 1725-1807) の私邸で行われた演奏会について述べた発言。モーツァルトの父が一七八〇年、息子に「百人の無学な者に対して本当の識者は十人だ」として前者を喜ばせることが必要だと述べたことから、当時における愛好家の存在感の大きながうかがわれる。

- (4) [BL]: Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig: Hoffmeister & Kühnel (Bureau de Musique), 1802).

- (5) [TM]: Johann Nikolaus Forkel, *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist* (Göttingen, 1777).

- (6) [MKB]: Johann Nikolaus Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek* (Gotha, 1778-9).

- (7) [AGM]: Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788-1801).

- (8) ゲッティンゲン大学のコレキウム・ムジクムについての本段落の記述は Axel Fischer, *Das Wissenschaftliche der Kunst: Johann Nikolaus Forkel als Akademischer Musikdirektor in Göttingen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015), pp. 64-66

に拠っている。

- (9) フォルケルにとってシュヴァイニッツは、バッハのことを知るための貴重な情報源だったはずであるが、フォルケルが彼からバッハやその作品についてどれほどの知識を得たのかは不明である。Christoph Wolff & Michael Maul (eds.), *J. N. Forkel: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Bach-Dokumente VII* (Kassel: Bärenreiter, 2008), p. VIII.
- (10) シュヴァイニッツは一七三八年には、聖ヨハニス協会と大学教会（パウリーナー教会）のオルガニスト、一七四三年にはゲッティンゲンのカントル（Stadtkantor）に任命され、さらに一七五〇年には「音楽監督（Director musices）」の称号を得た。ただしこれはフォルケルが就いた「大学音楽監督」（後述）とは異なる。
- (11) Fischer, *Forkel*, p. 172.
- (12) *Verzeichniß der Vorlesungen, welche in dem nächsten Sommer [...] auf der Universität zu Göttingen gehalten werden*, Göttingen, 1786, pp. 13–14.
- (13) バッハのトーマス・カントル前任者であったクーナウ（Johann Kuhnau, 1666–1722）まではカントルと大学音楽監督を兼任していた。ところがバッハがカントルに着任する数週間前にゲルナー（Johann Gottlieb Görner, 1697–1778）が大学音楽監督に着任していたために、バッハとゲルナーの間で、大学における音楽上の役割と、礼拝の担当をめぐる問題が生じた。これについての詳細は例えばクリストフ・ヴォルフ（秋元里予訳）『ヨハン・ゼバステイアン・バッハ——学識ある音楽家』（春秋社、二〇〇四年）四七八–四九〇頁に詳しい。
- (14) 本段落の記述はFischer, *Forkel*, pp. 169–171に拠っている。
- (15) Fischer, *Forkel*, p. 191.
- (16) 演奏曲目一覧はFischer, *Forkel*, pp. 654–657を参照。

- (17) ウィリアム・ウェーバー(松田健訳)『音楽テイストの大転換——ハイドンからブラームスまでの演奏会プログラム』法政大学出版局、二〇一六年、二頁、および二〇—二六頁。
- (18) グラウン、ハッセの作品の正典化についてはウェーバー『音楽テイストの大転換』一一六—一一八頁を参照。
- (19) イギリス以外では一七七〇年代以前にヘンデルの音楽が演奏されることはほとんどなく、一七八四年にイギリスで行われたヘンデル記念祭が、ベルリン、ウィーン、パリなど大陸側にヘンデルが広まるきっかけとなった。十八世紀のゲッティンゲンがヘンデル受容の重要拠点であったという事実はこれまでのどの研究においても提示されていないため、フォルケルがいかにしてヘンデルの作品を知り得たのかという点については慎重な検討を要する。確かに一七七〇年代以前のドイツ語圏でもヘンデルの作品はある程度知られていたが、それはもっぱらベルリン、ブラウンシュヴァイク、ハンブルクであったとごう(Gudrun Busch, 'Die deutsche Handel-Rezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts', in Ulrich Taddy (ed.) *Handel und Deutschen* (Musik-Konzepte 131) (München: Edition Text + Kritik, 2006), pp. 7-22)。
- (20) Anon. 'Einige Nachrichten über die Cultur der Musik in Göttingen', *Allgemeine musikalische Zeitung*, 13. Dezember, 1820, col. 838-843.
- (21) 西原稔「J・N・フォルケルによるJ・S・バッハの作品収集過程と所蔵作品」『桐朋学園大学研究紀要』三五集(二〇〇九)三九—六五頁(二二二では五五—五六頁)。
- (22) Friedrich Conrad Griepenkerl, 'Vorrede', in *Deux CONCERTS (en Ré mineur) POUR Trois Clavecins avec accompagnement de DEUX VIOLONNS VIOLA ET BASSE PAR JEAN SEBASTIEN BACH publié pour la première fois par FRÉD. CONR. GREIPECKERL* (Leipzig: C. F. Peters, Bureau de Musique, 1845)
- (23) Karl von Raumer, *Geschichte der Pädagogik von Wiederaufblühen Klassischer Studien bis auf unsere Zeit*, Teil 4 (Stuttgart: Samuel Gottlieb Liesching, 1854), p. 75.

- (24) Rauner, *Geschichte der Pädagogik*, pp. 75–76.
- (25) ゲッティンゲン大学においてフォルケルが就いた公式の職はオルガニスト（一七七〇—一七七三）と音楽監督（一七七九—一八一八）であり、二つのポストに挟まれた一七七三年と一七七九年の間はもっぱら音楽の個人レッスンの謝礼で生計を立てていた（Fischer, *Forkel*, p. 668）。また大学音楽監督着任後も職務のかたわらレッスン活動は継続しており、彼が教えた生徒には、本稿で言及する者のほかにも、ゲッティンゲン大学の学生であったW・V・フンボルト、A・W・シュレーゲル、ティーク、ヴァッケンローダーなど、のちにドイツ文化を担う人々が多く含まれていた。フォルケルの生徒一覧は Fischer, *Forkel*, pp. 160–163 を参照。
- なお、フォルケルが大学オルガニスト在任中にバッハの作品を演奏した可能性はかなり低いと推測される。彼がW・F・バッハを客演オルガニストとしてゲッティンゲンに招待したのが一七七三年、C・P・E・バッハとの文通を通じてバッハの作品を入手したのが一七七四年のことであり、いずれもオルガニストの任期の終わる頃、ないしは終わった後のことであったためである。
- (26) Carl Spazier, *Carl Pilger's Roman seines Lebens von ihm selbst geschrieben: ein Beitrag zur Erziehung und Kultur des Menschen*, Theil 3, (Berlin, 1796), pp. 258–259.
- (27) フォルケルとスルツマーの比較については Mathew Riley, *Musical Listening in the German Enlightenment* (Aldershot: Ashgate, 2004), pp. 90f. を参照。
- (28) Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, II (Leipzig, 1774), p. 577.
- (29) [A1779]: Johann Nikolaus Forkel, *Ankündigung seines akademischen Winter-Concerts von Michaelis 1779 bis Oster 1780* (Göttingen, 1779).
- (30) フォルケルはボワロー (Nicolas Boileau, 1636–1711) の詩句「賢い読者は空虚な娯楽 (amusement) を避け、楽しみ

(divertissement) から字は「 divertissement」を引き (A1779, 4)「単なる娯楽 (Amusement) と、賢い聴取から得られる満足 (Vergnügen) を区別している。フォルケルは基本的に、聴き手が音楽鑑賞から「満足」を得ることを期待しているが、この後で見えるような、器楽を理解できない聴衆に向けて外的美に訴えることは「娯楽」に相当すると言えよう。

- (31) このように「あらゆる点において美しく魅力的な演奏」は、「ヴィルトゥオオゾ」、すなわち「長年の研鑽を通じてその技芸が確かな成熟の域に達している」(A1779, 9) 者によって可能である、とフォルケルは述べている。ここで言われているのは十九世紀以降の批判的対象としてのヴィルトゥオオゾではなく、語源である *virtus* (徳、能力) の意味に近い、学問や技芸に抜きん出た者のことである。ウィルトゥオオゾについては Peter Schlemming, *Der Bürger erhebt sich: Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000), p. 42 を参照。

- (32) [GB1780]: Johann Nikolaus Forkel, *Genauere Bestimmung einiger musikalischer Begriffe: Zur Ankündigung des akademischen Winter-Concerts von Michaelis 1780 bis Ostern 1781* (Göttingen, 1781).

- (33) Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, II, p. 788.

- (34) こうしたフォルケルの音楽史観にヴィンケルマンの『古代美術史』(一七六四)との並行関係を指摘したのがクナイプである。彼はまた、本稿でも後述するフォルケルの音楽史観の矛盾についても指摘している。Tibor Kneif, 'Forkel und Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts: Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall in der Musikgeschichte' *Die Musikforschung*, 16(3), 1963, pp. 224-237.

- (35) 一七五〇年から一七七五年頃、ベルリンとゲッティンゲンの啓蒙思想家が打ち立てた理性主義の影響のもと、音楽批評を「正確さ」(連続五度の回避など) という評価基準が席卷した。モローはフォルケルが述べているような音楽の文法には言及していないが、文法を突き詰めた先に正確さの偏重があるのは明白であり、フォルケルの見立ては的を射ている。Mary Sue Morrow, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University

Press, 1997), pp. 80, 100.

- (36) フォルケルにおける文法と修辞学は、前者が「個々の音や和音を個々の楽節に結びつける」ための、後者は「個々のいくつかの楽節を結びつける」ための指針 (AGM I, 21, §29) である。
- (37) 『総合音楽史』第三巻の草稿には、ザルリーノ、マッテゾン、キルンベルガーという三人の理論家の名前が挙がっており、この著作が十八世紀後半までを包摂するものとして構想されていたことを示唆している。つまりフォルケルが述べる通り、確かに『バッハ伝』のために収集された資料は本来『総合音楽史』第三巻のために準備されたものであったかもしれないが (BL, V)、著作の掉尾をバッハが飾るという趣旨ではなかったことを示唆している (Fischer, *Forkel*, p. 442)。『総合音楽史』第三巻の草稿に見られるこの音楽史観は、本稿第三節で見た同第一巻序論のそれと符合している。
- (38) Hans-Joachim Hinrichsen, 'Johann Nikolaus Forkel und die Anfänge der Bach-Forschung', in Michael Heinemann and Hans-Joachim Hinrichsen (eds.), *Bach und die Nachwelt*, I (Laaber: Laaber Verlag, 1997), pp. 193-253 (esp. pp. 200-201).
- (39) 十八世紀音楽における修辞学と形式の問題についてはマーク・エヴァン・ボンズ (土田英三郎訳) 『ソナタ形式の修辞学——古典派の音楽形式論』音楽之友社、二〇一八年、第二章が詳しく論じている。
- (40) 西原「フォルケルのバッハ・コレクションの歴史的意義」三五頁。
- (41) 《メサイア》をはじめとするヘンデルのオラトリオは「冬の演奏会」で演奏されているが、同じ宗教合唱曲でもヘンデルのオラトリオについては、もともとイギリスの演奏会文化にその上演文化が根付いており、この文化がゲッティンゲンにも移入したという文脈を想定する必要がある。
- (42) ネーゲリのバッハ受容については拙著『バッハと対位法の美学』(春秋社、二〇二〇年) 第六章において論じた。
- (43) ドイツを代表する音楽事典『音楽の歴史と現在』の「スウィーテン男爵」に関する項目の記述。

本稿はJSPS科研費(19K12978)の助成を受けたものである。