

ロドリッツとフォルケルによるバッハの音楽への啓蒙

——一八〇〇年前後の《平均律クラヴィーア曲集》出版をめぐる考察——

松 原 薫

一．問題の所在

——ベルリンのバッハ崇拜は一八〇一年以降の作品出版を準備したのか

一七五〇年にバッハが死去してから、一八〇一年に始まる《平均律クラヴィーア曲集》出版、ないしは一八二九年のメンデルスゾーンによる《マタイ受難曲》復活上演までの間は、バッハ受容の空白期とは言わないまでも、それ以降と比較すれば、受容史に画期をなす目立った出来事は少なかった。しかしバッハと同時代かそれ以前に活動し、その後、忘却された数多くの作曲家と異なり、バッハの多くの作品が現代にまで残っているのは、十八世紀後半においても彼の音楽が継承され続けていたからにはほかならない。この要因として、拙著では、対位法観の変遷とバッハの作曲技法の正典化が、十八世紀中頃から一八〇〇年頃までに並行して進んだことを指摘した^①。ただし、これはバッハの作品解釈を支えた内的原理ではあるが、十八世紀後半のバッハ受容が十九世紀初頭の作品出版に至るまでの過程を十分に説明しているとは言えない。

十八世紀後半のバッハ受容には、大きく分けて二つの潮流があった。すなわち、ライプツィヒの教会で、モテットなどバッハの一部の声楽曲が歌い継がれたこと、そしてベルリン（さらにそこから派生してウィーンなど）のバッハ信奉者たちが、

《平均律クラヴィーア曲集》や《フーガの技法》といった対位法楽曲を筆写し、熱心に研究したこと、である。特に、息子C・P・E・バッハ、そして、アグリコラ、キルンベルガー、マールブルクなどバッハの薫陶を受けた者たちが活動したベルリンは、バッハの音楽伝承の重要な舞台となった。

確かにベルリンのバッハ信奉者たちの活動は、十九世紀以降のバッハ復興と全く無関係というわけではない。公の演奏会で取り上げられたり、印刷譜が出版されるといった形ではなかったにせよ、彼らが筆写譜を通じて作品を伝承したことにより、忘却を免れた作品は多い。またベルリンの著名な銀行家だったユダヤ人一族、イツィヒ家には「正真正銘の、ゼバステイアンとフィリップ・エマヌエルへのバッハ崇拜^②」があり、これがベルリンのバッハ受容に重要な役割を果たした。ベラ・イツィヒ（のちザロモン）はキルンベルガーに、ザラ・イツィヒ（のちレヴィ）は、W・F・バッハに音楽を師事し、またC・P・E・バッハとも親交を結ぶなど^③、彼女らはバッハの伝統を継承する音楽家たちの結節点だった。ザラはベルリン・ジングアカデミーの一員として活動していたし、またベラの孫であるフェリークス・メンデルスゾーン＝バルトルディが《マタイ受難曲》を復活上演したのだから、十八世紀後半ベルリンで形成されたバッハ崇拜が、十九世紀以降にまで作用を及ぼしたことに疑いの余地はない。

しかし、一七九〇年代に《平均律クラヴィーア曲集》出版計画があったにもかかわらず、それが実現されなかったことを踏まえると、十八世紀後半のバッハ受容と一八〇一年以降の作品出版の間に、連続性があったと結論することにはいささか飛躍がある。つまり、十八世紀ベルリンやウィーンのような都市でバッハ崇拜が高まったことは、一八〇一年に始まるバッハの作品出版と無関係ではないが、しかし単純な因果関係で結びつけることはできないのではないだろうか。というのも、もし人々の間でバッハの音楽への関心が高まった結果、曲集出版が企画されたのであれば当然、その企画は実現してしかるべきであろうが、レルシュタープの事例が物語るように必ずしも実態はそうではなかったからである。したがって、一七九〇年代におけるバッハの音楽への関心は、出版を成立させるところまでは高まっていなかった、あるいはそのような性質の

ものではなかった、と考えるのが妥当であろう。

一八〇〇年頃までのバッハ理解と、十九世紀以降の作品出版の間に何が作用したのかを明らかにするために、本稿では、まずレルシュタープによる《平均律クラヴィーア曲集》出版計画（一七九〇年）を、C・P・E・バッハによる自身の作品の出版（一七七―一七八七年）と比較することで、一七九〇年代にJ・S・バッハの音楽への関心がどの範囲の人々にまで広がっていたのかを検討する。次に、バッハの作品出版が本格的に始まった十九世紀初頭において、当時の有力な著述家であったフォルケルとロホリッツが、バッハの音楽をどのようにして世間に広めようとしたのかを検討する。最後に作品出版に関して、出版社と著述家の立ち位置がどのように異なり、後者の働きがバッハ受容にいかなる影響を及ぼしていったのかを論じる。

二、一七九〇年頃のバッハへの関心——レルシュタープとC・P・E・バッハの出版事例をてがかりに

（一）レルシュタープによる《平均律クラヴィーア曲集》出版計画（一七九〇）の失敗

レルシュタープは、ベルリンという十八世紀後半から十九世紀にかけてのバッハ受容の中心地で出版社を営んでおり、当地の音楽事情に通じていた。したがって、この出版は、時宜にかなっているという判断のもと、計画されたものだったと考えるのが妥当であろう。レルシュタープの出版予告を引用しよう。

《J・S・バッハの二揃いの、あらゆる調による二十四曲のプレリュードとフーガ》。

この作品、すなわちドイツという国が音楽芸術作品として世に出したもので、最初の、そして最も永続的な作品は、誤りの多い筆写譜で鍵盤奏者、オルガン奏者の間に巡回している——それらも、もしコピストが、それによって塩とパ

ンだけでも得ようとするならば、十二ターラーよりも安く売られることはないのだが。もっと多くの筆写譜が流通すれば、もっと多くの誤りが入り込んでしまうのだが、我々は数多くある、本間に間違っている箇所を、思い切って修正しなくてはできずにいる。なぜならバッハの経過音や逸音によって、どれが正しいのか、という一定の判断を行うことが、識者にとってですら、困難になってしまっているからである。

もしこの作品が正しく印刷されて、かつ現在、筆写譜の形で流通しているものの半額で入手可能なものになるという望みがあるとしたら、それは非常に貴重ではないだろうか？⁽⁴⁾

十九世紀に楽譜の出版が本格化する以前には、出版社は筆写譜の販売も手がけるのが一般的だった。例えばライプツィヒ随一の出版社ブライトコップは、十八世紀後半にバッハの作品を多数、筆写譜で提供していた。レルシュタープもまた筆写譜の販売に携わっており、そこには当然のことながら、バッハの作品——教会カンタータ、オルガン曲、《フーガの技法》、《パルティータ》、《フランス組曲》、《イギリス組曲》、《インヴェンション》、《シンフォニア》、四声コラール、《平均律クラヴィーア曲集》——が数多く含まれていた⁽⁵⁾。こうした筆写譜販売とならび、知人間で楽譜の貸し借りを通して行われる筆写作业も、十八世紀における音楽作品の伝播に重要な役割を担っていたが、いずれにせよ楽譜の筆写過程で誤りが生じることは不可避だった。レルシュタープはこの状況を食い止めるために、ファッシュが所有する筆写譜——レルシュタープによれば「彼〔ファッシュ〕自身によって、J・S・バッハのオリジナルから筆写され、修正を経たもの」⁽⁶⁾（ただし現在、この手稿譜の所在は不明）——を底本とし、ファッシュ自身が、ベルリンの第一線の作曲家たちとともに、印刷譜の校正に関わるといふ算段であった⁽⁷⁾。

『ハンブルク通信 *Hamburgischer Correspondent*』が一七九一年一月十八日に報じたところによれば、ウィーン、ケーニヒスベルク、プレスラウ、ライプツィヒ、ハンブルクなど、ドイツ語圏各地で予約購入が募集された⁽⁸⁾。しかし実際には予

約者が二十名しか集まらず、計画を断念せざるを得なかった、とのちにレルシュタープは回想している⁽⁹⁾。

(二) C・P・E・バッハ《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》出版

レルシュタープによる《平均律クラヴィーア曲集》出版計画を、一七九〇年頃の楽譜出版事情の中で捉え直してみよう。ここで着目するのはC・P・E・バッハの出版活動である。彼の作品は、生前から十五冊以上の曲集の形で出版されていた。C・P・E・バッハが出版社とやりとりした書簡は数多く残されており、彼が自作品を出版することに意欲的だったことがわかる。なかでも本稿では、ライプツィヒのブライトコップ社から、六巻（一七七九年、一七八〇年、一七八一年、一七八三年、一七八四年、一七八七年）にわたって出版された《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》の予約購入者に着目しよう⁽¹⁰⁾。

この曲集の表紙には、‘Im Verlage des Autors’と書かれている。ブライトコップによって印刷が行われたものの、C・P・E・バッハ自身が曲集の計画、準備、販促、頒布に責任を負っており、ブライトコップは印刷費用のみを受け取るという出版形態だった。十八世紀後半にしばしば用いられた「識者と愛好家（Kenner und Liebhaber）」という対句をタイトルに冠しており、幅広い受容層を見込んだ作品であったことがわかる。売り上げが順調であったからこそ、計六巻の出版が可能になったのであり、十八世紀後半の楽譜出版の中でも、最も成功したの事例の一つであった⁽¹¹⁾。

C・P・E・バッハは曲集一卷につき一〇五〇部、ブライトコップに刷らせたが、これはおよそ四十年前の一七四七年に、父J・S・バッハが《音楽の捧げもの》の出版譜をせいぜい二百部しか刷らなかつた⁽¹²⁾ことと比較すると、格段に多い数である。予約者は多い巻（第一巻）で三三五名、少ない巻（第三巻）でも一五六名いた。このうち職業音楽家（教会のcantor、オルガニスト、宮廷に仕える音楽家）は、どの巻でもほぼ一貫して、二十%から二十五%を占めていた。予約者リストに名を連ねた一四八人の職業音楽家のうち、現代に至るまで音楽史に名前を残している者は三十八人にのぼる。三十八人

のうち、C・P・E・バッハの弟子は六人、彼の直接の知り合いは十一人（バーニー、ホミリウス、キルンベルガーなど）おり、さらにフォルケルやテュルクなど、当時の著名な音楽関係者たちも含まれていた。

一方、予約者の残り八〇％はアマチュアだったが、そこに貴族が占める割合は一割に満たず、大部分が商人、弁護士、秘書など中流階級だった。また女性の購入者も、各巻で一貫して二十五―三十％いた。ザラ・イツィヒ（レヴィ）、ツイッボラ・イツィヒ（ヴルフ）、B（ベンヤミン？）・イツィヒ、ファニー・イツィヒ（フォン・アルンシュタイン）、ベラ・イツィヒ（ザロモン）、ザラ・ヴルフ（イツィヒ）など、イツィヒ家の人々が複数名を連ねていることも注目に値する⁽¹³⁾。

（三）レルシュタープの失敗と一八〇一年以降の作品出版の間の断絶

息子C・P・E・バッハと父J・S・バッハとは、音楽の様式が大きく異なるため、前者の《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》と後者の《平均律クラヴィーア曲集》の受容層は、完全に一致していたわけではなかったであろう。しかしC・P・E・バッハの直接の知り合いの中には、J・S・バッハの弟子や、その音楽に大に関心を寄せる者が少なくなかったのだから、《平均律クラヴィーア曲集》出版にも、当然、多くの者が関心を持ったはずである。「バッハ崇拜」の中心だったイツィヒ家の人々も、同様である。これだけを考えても、レルシュタープが出版する《平均律クラヴィーア曲集》の予約者は、優に二十人を上回ると推測されるが、実際には予想外の結果となったのはなぜだろうか。

これについてライジンガーは、バッハに関心を持つ者の間では、すでに筆写譜の形で作品が行き渡っており、例えばオルガニストの年俸が二〇〇、三〇〇ターラーであった時代に、改めて六ターラーを支払って《平均律クラヴィーア曲集》を購入したい者はいなかったのではないかと推測している⁽¹⁴⁾。確かにこれは、十八世紀ベルリンにおけるバッハ崇拜を作品出版の前提とする捉え方に、一石を投じる指摘である。しかし前述のC・P・E・バッハ《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》は、予約者向けに一ターラー十六グロッシェン、通常購入者向けに二ターラーで売り出されていた（一ターラー＝

二十四グロッシェン)。これを六冊購入すれば、安くても総計十ターラーであるから、《平均律クラヴィーア曲集》よりも高価であったことになる。一八〇一年以降に出版された《平均律クラヴィーア曲集》のネーゲリ版、ジムロック版では、第一巻と第二巻両方を買ひ揃えても三ターラーであつたから、レルシュタープ版はこれの二倍の価格ではあつたが、曲集全体で六ターラーという価格が、無理な出費であつたとは、あまり考えられない⁽¹⁵⁾。

すでに筆写譜を所有している人物が、同じ作品の印刷譜を購入するという事例は、実際にあつた。例えば、ベートーヴェンがネーフェから《平均律クラヴィーア曲集》を教わつたことはよく知られる通りで、彼は、当然その筆写譜を所有してゐたはずである。しかしベートーヴェンの蔵書には、ネーゲリ版《平均律クラヴィーア曲集》が含まれてゐる。さらに彼はホフマイスターにバッハ全集の刊行を待望する旨⁽¹⁶⁾を書き送っており（一八〇一年一月十五日）、実際、ホフマイスター&キューネル版も入手してゐたと考えられてゐる⁽¹⁷⁾。同曲集がベートーヴェンにとって特別な意味を持つており、彼の蔵書の中では、最も書き込みが多いことを踏まえると、この事例はやや例外的ではあるかもしれない。しかし、バッハの信奉者にとっては、すでに筆写譜を所有していることが、印刷譜を購入しないことの理由になり得たとは、考えにくい。

これらのことを踏まえると、レルシュタープのもとに予約購入を申し込んだ二十名は、後年のベートーヴェンのように、筆写譜と印刷譜の両方を所有することを厭わない、バッハ信奉者の中でも特に熱心な者たちだった可能性が高い。具体的にはフォルケル、バーニー、ライヒャルト、イツィヒ家の人々などであつたかもしれない（バッハの高弟として知られ、C・P・E・バッハの《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》の予約者にも名前を連ねてゐたキルンベルガーは、すでにこのとき没してゐた）。裏を返せば、レルシュタープが、C・P・E・バッハのように当代随一の作曲家の遺作で、手に取る者も多かったであろう楽譜に、J・S・バッハの作品の出版を予告したところで、本当に熱心な崇拜者以外は、あえて印刷譜を購入しようとは考えなかつたことになる。すなわち、一七九〇年頃の時点で、《平均律クラヴィーア曲集》は、非常に限られた人々の関心しか集めてゐなかつたのである。

一握りの人々を除くとバッハへの関心が希薄であったことは、以下の引用からも裏付けることができる。一八〇五年七月八日にベルリンの『フォス新聞』に掲載された次の批評をみれば、バッハの音楽や、彼の伝統を継承した保守的な様式の音楽は、一般的な愛好家にとって、理解することも、演奏することも依然として難しい、とみなされていたことがわかる。一八〇一年にバッハの鍵盤楽曲の出版が本格的に始まってなお、その作品は相変わらず人々の理解を超えた難解なものと考えられていたのだ。

バッハの楽曲は着想や力強さ、大胆な転調、偉大なる和声、新鮮な旋律進行にあふれており、音楽芸術の尽きることなき宝を秘めている。しかしそれらは非常に難解に作曲されており、演奏するためには大いに技巧を要する。そのため、たとえバッハの門弟の中から偉大なる音楽家が現れたとしても、彼の難解で技巧を要する様式を好む者は今やわずかにあるし、そして彼の作品を間違えずに演奏できる者はもっと少ない⁽¹⁸⁾。

また、ジムロック社による『平均律クラヴィーア曲集』出版を報じた『ライプツィヒ新聞』（一八〇一年六月六日）の記事は、十八世紀末において、愛好家はもろろんのこと、識者ですらバッハの多くの作品が時代の趣味に合わないと感じたために、出版計画が難航したことを伝えている。

この出版社（ジムロック）は、ゼバステイアン・バッハの全集を、同じような現代の装いで出版することに、当初から乗り気でないわけではなかったのだが、最初の計画は、様々な音楽愛好家や第一級の識者からは背を向けられてしまっていた。彼らは、この偉大な芸術の巨匠を心から崇拝しているが、バッハの音楽作品の多くが、現代においては、全く鑑賞に堪えるものではない、と考えている点で一致している。それに対して、出版社は、一部にはそれらに動かされて、

一部には自らの信念によって、確かにその種のものとしては類い稀な彼の作品を、それでもなお人々に届けようと、決意したのだ⁽¹⁹⁾。

以上を踏まえると、十八世紀後半にバッハ受容の機運が徐々に高まっていったことにより、『平均律クラヴィーア曲集』出版をめぐる三つ巴（ホフマイスター&キューネル、ネーゲリ、ジムロック）の競争に至った、という単純な理解は、当時の状況には当てはまらないことがわかる。バッハの作品への理解は、一部の人々の間で受け継がれていたものの、一八〇一年の出版には、それとは別の要素も作用を及ぼしたと考えるべきであり、次節ではこの点について検討しよう。

三. 《平均律クラヴィーア曲集》出版とバッハの作品の啓蒙

一七九〇年と一八〇一年の間でドイツの音楽界に生じた変化に、音楽批評の衰退と『総合音楽新聞』の創刊という、まるで正反対の二つの出来事が挙げられる。モローによれば、一七九〇年代後半（一七九五—一七九八）になると、それまでに存在していた音楽批評誌がほとんど消滅し、一七九八年に『総合音楽新聞』が創刊されたときには、競合する雑誌がほぼ存在しない状況であった。また一般的な学術雑誌（たとえば『ドイツ一般叢書 *Allgemeine deutsche Bibliothek*』、政治新聞（たとえば『ハンブルク通信』）で音楽批評が掲載される機会も、減少傾向にあった。その背景には、フランス革命勃発による社会変動や経済的困難があったとモローは指摘する。

そもその総数が減った音楽批評であるが、そこで取り上げられる楽曲ジャンルにも変化があった。一七八〇年代までは「真面目な（serious）」音楽の批評が大部分を占めていた。その筆頭はクラヴィーア・ソナタ（独奏、オブリガート付き、ともに）で、これに協奏曲、交響曲、弦楽四重奏曲が続いた。ところが一七九〇年代に入ると、音楽批評の数自体は減少傾向

にあるが、その中では、変奏曲、舞曲曲集、管弦楽曲のピアノ編曲版など、比較的娯楽要素の強いとされる曲の割合が増加してくる。音楽批評空間の縮小について、モローは、真面目な音楽の難易度が徐々に上がっていき、熟練した腕を持つ者でなければ弾けなくなっていた一方で、技術的な難易度が低い曲には、そもそも美学的思索の対象とするに足る材料がなかったのだろう、と分析している。つまり、多くの読者にとって難しく演奏できないような曲こそが、学術雑誌での批評に値する基準を満たしていたのだった²⁰⁾。

ところが、モローの統計からは、音楽批評の数自体が減っていることを考慮してもなお、「真面目」以外のジャンルの批評の割合・数が増加していることがわかる（「真面目」のジャンルの中で批評の割合・数が増加している例外は、弦楽四重奏曲とオルガン曲である）²¹⁾。社会情勢による雑誌の減少、音楽批評空間の縮小、という状況においてなお、もともと、批評すべき対象として捉えられてこなかった、いわば軽いジャンルの批評の割合・数が増加していることに注目したい。これはすなわち、演奏しやすいジャンルの楽曲が、数多く作曲され、出版されるようになると、それらを享受する愛好家層が増えていき、その勢いが結果的には、一七八〇年代までの音楽批評の常識を覆していくという状況を反映している。『総合音楽新聞』が創刊されたのは、このような状況が進みつつあった一七九八年だった。

ジャンルごとの音楽批評の割合と数（一七八〇年代から一七九〇年代への推移）

ジャンル

一七八〇年代

一七九〇年代

●割合が減少したジャンル

クラヴィーアソナタ（独奏）	33 % (154 点)	16 % (61 点)
通奏低音つきソナタ	0.5 % (2 点)	0.5 % (1 点)
クラヴィーアソナタ（F. あるいは F. 付）	11 % (51 点)	5 % (19 点)

クラヴィーアソナタ (vl. vc. 付)

クラヴィーア協奏曲

交響曲

●割合が増加したジャンル

弦楽四重奏曲

オペラ序曲のクラヴィーア編曲版

クラヴィーアのための変奏曲

舞踏曲集

オルガン曲

交響曲のピアノ編曲版

11 %	3 %	5 %
(51 点)	(14 点)	(19 点)
10 %	3 %	1 %
(46 点)	(14 点)	(3 点)
7 %	1 %	9 %
(32 点)	(4 点)	(34 点)
1 %	3 %	15 %
(4 点)	(14 点)	(57 点)
8 %	2 %	8 %
(30 点)	(7 点)	(30 点)
8 %		3 %
(30 点)		(11 点)
1 %		
(4 点)		
3 %		
(14 点)		
1 %		
(4 点)		

(一) ロホリッツの《平均律クラヴィーア曲集》紹介

ロホリッツは一八〇三年、匿名者宛ての書簡の形をとる記事「ゼバスティアン・バッハの楽曲、特に器楽曲の趣味について」⁽²²⁾を『総合音楽新聞』に掲載した (Rochitz, 1803)。徒弟関係による音楽教育や、音楽実践の場として重要だった教会の地位が衰退していく中で、ロホリッツが主幹を務めた『総合音楽新聞』のような媒体が、音楽界を牽引していったことは、すでに指摘されてきた通りである⁽²³⁾。

ロホリッツはこの記事で、バッハの作品をあまり知らない者が、どの作品からバッハにアプローチすべきであるか、指南している。バッハの作品出版が始まったばかりの頃、『総合音楽新聞』の読者がバッハについてどの程度の理解を有してい

たのか、そして当時の批評家が彼らをどのように啓蒙しようとしたのか、この記事を手がかりに明らかにしていこう。

ロホリッツはライプツィヒのトーマス学校、つづいてライプツィヒ大学で学んだ。その間、当時のトーマス・カントル、ドーレスに音楽を師事した。バッハの伝統を継承する当時のトーマス学校では、生徒がモテットを歌うための指導があったが、それにもかかわらず当初、ロホリッツはバッハの作品に全く馴染むことができなかった (Rochlitz, 1803, 512)。一七八九年、モーツァルトがライプツィヒを訪問したが、ロホリッツにとって、はからずも転機となった。モーツァルトがこの滞在期間中にトーマス教会で、バッハのモテット《主に向かい新しき歌をうたえ》(BWV 225) を聴き、大いに感銘を受けたことはよく知られる通りだが、ロホリッツは、このときのことを次のように述懐している。「そしてモーツァルトがライプツィヒにやってきました。私はしばしば彼の周りにいて、バッハの作品に対する彼の振る舞いを、間近で見ました——これによって私は焚きつけられたのです。恥ずかしながら、私はバッハの作品の中から、入手できるものは収集し、これらに熱心に取り組みました」(Rochlitz, 1803, 513)。

にわかにバッハに関心を持つようになったロホリッツであるが、バッハの多声部からなる (vollstimmig) 楽曲は「どんどん増大していく混沌」であり、まるで手回しオルガンの中のからくりを覗いているような、不愉快な体験であった (Rochlitz, 1803, 513)。一方、バッハの器楽曲に目を向けてみたところ、彼は、現代（つまり十八世紀後半の作曲家）のクラヴィーア協奏曲を演奏する技量は持ち合わせていたにもかかわらず、バッハのクラヴィーア曲となると、弾いてみても自らに響いてくるものがなく、いっそう不愉快になってしまった (ibid.)。こうしてバッハの楽曲から一度、距離を置くことにしたロホリッツであるが、数年経って批評家として音楽に関わることになったとき⁽²⁴⁾、「意見を述べてもよいようになるためには、それぞれのジャンルのもっとも優れたものを知っておくことが義務である」(ibid.)と考えた。そこで「かの巨匠の作品を研究し、そして演奏するための計画を立てた」(ibid.)。

ロホリッツは、自分の経験を振り返り、まず最初はコラルルに取り組んだ、と回想している（おそらく十八世紀後半にバッ

ハの作品で唯一、出版された、四声コラールを指しているのだろう。」「ここでもバッハは、彼そのものではありません。しかし与えられた教会旋律が彼を抑制しているのです」(Rochlitz, 1803, 517)。コラールを学ぶ利点は、馴染みのある既存の旋律が用いられているために、楽曲全体を理解するのが容易な点にある、とロホリッツは述べる。コラールを何度も弾いてみることによって、他のバッハの作品がどのように演奏されるべきなのか、それがなぜ難しいのかが、自ずと明らかになる。コラールでは、主旋律を際立たせる必要があり、他の声部が邪魔しないようにしなければならない。特に両手に跨がる中声部は弾き方に気をつける必要がある。これはフーガを弾く際に必要とされる技量と同じである、と彼は指摘する (Rochlitz, 1803, 518)。

しかしコラールの後、すぐに『平均律クラヴィーア曲集』に取りかかるのでは、飛躍が大きかったようである。準備が不足していると感じたロホリッツは、次にヘンデルの作品に目を向けた。バッハのクラヴィーア曲と異なり、ヘンデルの作品は「良い意味で通俗的なもの」(Rochlitz, 1803, 519)だと彼は考える。後者の場合、仮に厳格書法で書かれていても、さほど難しくはないため、ロホリッツはヘンデルのオルガン協奏曲やクラヴィーア組曲を弾き通すことに専念した。そして、ヘンデルのクラヴィーア組曲——ドイツではそれまでほとんど知られていなかったが、折しも、一八〇三年当時ネーゲリが刊行を進めていた『厳格様式の音楽芸術作品』シリーズの第二巻に収められている (Rochlitz, 1803, 519-520 脚注)——の中でも、例えばホ長調の変奏曲、嬰へ短調のフーガつきのラルゴ、ロ短調のフーガであれば、「本格的な教育を受けてはいないが、自らの魂の中の内なる音楽と、未熟ではない耳を持つ人々」を喜ばせることができる、と提案する (Rochlitz, 1803, 519)。

同じく『平均律クラヴィーア曲集』の準備段階にある者に対して、バッハの作品からは、「易しいけれども非常に美しい楽曲が含まれている」シンフォニアを推薦している。また「バッハの厳格な作品に取りかかる前に、より自由な、創造力を働かせた作品——例えば二短調のトッカータや、半音階的幻想曲のような曲に進む」(Rochlitz, 1803, 519-520 脚注)ことも

提案している。いずれも当時、ホフマイスター&キューネルから出版されたばかりの作品である。

ロホリッツの指南に関しては、次の事柄が重要な点として挙げられる。まず最初にコラールをバッハの入門として推薦する際に、それらには確かにバッハの獨創性が見られるものの、コラール旋律を用いることにより、その獨創性の発露が抑制されている、と述べていることである。つまり、あまりにも獨創的な作品であると、平均的なレベルの愛好家には理解したり演奏するのが困難になってしまうが、皆がよく知る旋律を用いるコラールであれば、バッハの音楽をよく知らない初心者でもある程度、楽曲の全体像を把握しやすいだろう、という慮りが、ここには見て取れる。またコラールを練習することによって、フーガの演奏に必要な技量を身につけられる、と述べていることから、ロホリッツが最終的に人々に到達させた地点が、フーガであったこともわかる。『平均律クラヴィーア曲集』に至るまでの過程では、トッカータや幻想曲など、フーガ以外の自由な形式の楽曲も紹介されており、バッハを知らない愛好家の技量を、注意深く考慮に入れていたと言えるよう。いくつかの段階を経た上で、ようやくロホリッツは、バッハの『平均律クラヴィーア曲集』にアプローチすることができるようになった。その中でも取り組みやすいものとして次の表にある曲を挙げている。第二巻から推薦された曲はフーガが多いが、第一巻はプレリュードの割合も半分には及んでいる。その反面、フーガだからといって、声部が少ないものばかり選ばれているわけでもなく、五声のフーガも含まれており、プレリュードもフーガも、また作品の特徴の点でも多岐にわたる曲が推薦されていることがわかる。しかし初心者であっても取り組みやすい作品を抜粋して紹介しなければならぬ、という使命感の根底には、『平均律クラヴィーア曲集』の出版がすでに始まっていた一八〇三年であるにもかかわらず、『総合音楽新聞』の読者にはこの作品が、近寄りがたい難解なものである、という判断があったことは確かである。

表 1

第一巻

プレリ ュード	ハ 長 調 (第 1 番)
フーガ	嬰ハ短調 (第 4 番)
フーガ	ニ 長 調 (第 5 番)
プレリ ュード	ニ 短 調 (第 6 番)
プレリ ュード	変ホ短調 (第 8 番)
プレリ ュードとフーガ	嬰へ短調 (第 14 番)
フーガ	イ 長 調 (第 19 番)
プレリ ュードとフーガ	変ロ短調 (第 22 番)
フーガ	ロ 長 調 (第 23 番)
プレリ ュード	ロ 短 調 (第 24 番)

第二巻

フーガ	ハ 長 調 (第 1 番)
フーガ	ハ 短 調 (第 2 番)
フーガ	嬰ハ短調 (第 4 番)
フーガ	ニ 長 調 (第 5 番)
フーガ	ニ 短 調 (第 6 番)
フーガ	変ホ長調 (第 7 番)
プレリ ュードとフーガ	嬰へ短調 (第 14 番)
フーガ	ト 短 調 (第 16 番)
フーガ	変イ長調 (第 17 番)
フーガ	変ロ短調 (第 22 番)
フーガ	ロ 長 調 (第 23 番)
プレリ ュードとフーガ	ロ 短 調 (第 24 番)

(二) フォルケルの出版戦略

ホフマイスター&キューネル（以降H&Kと略す）のバッハ作品全集の刊行は一八〇一年四月に始まったが、その内容に不備があると考えたフォルケルは、刊行開始直後の一八〇一年五月四日、同社に苦情を書き送った。これを機にフォルケルはH&Kのバッハ全集の助言者となり、全集の構成に影響を及ぼすようになった。彼のバッハ伝⁽²⁵⁾（Forkel, 1802）は、この全集刊行と並行して執筆された。

注目すべきは、フォルケルがバッハのどの作品を先に出版するべきであるか、H&Kに指示していることである。H&Kのバッハ全集は、一冊三二頁からなる楽譜を毎月出版していく予定で、前半にはバッハの様々なクラヴィーア曲が置かれ、残りの頁に《平均律クラヴィーア曲集》が充てられていた。一八〇一年十二月二十一日の書簡を見てみよう。

そうでなければ、どうしてあなた方は、時代遅れのトッカータ [BWV 913] と、驚くほど間違いの多いインヴェンションを印刷したもので、始めようなどとしたのでしょうか。はっきりと初心者のために作られている、優れた、そして非常に勉強になるプレリユードは、数多くあります。また、同じような目的で書かれていて、あまり難しくないフーガも、いくつかあります。このようなものから始めて、徐々に難しい曲へと進んでいかなければならなかったのです⁽²⁶⁾。

H & Kが出版したバッハの他の作品についても、フォルケルは同様の主張を展開している。一八〇一年十二月四日に、「イギリス組曲」はまだ全くお勧めできません。むしろ小さい《フランス組曲》の方がずっとよいでしょう⁽²⁷⁾」と述べている。これについては、後日（一八〇二年十月八日）、「イギリス組曲」は《フランス組曲》よりもずっと難しく、規模が大きいのです。そういうわけで私は、より簡単なものの方が、全体にとっては今のところ得るところが大きい、と考えてきたのです⁽²⁸⁾」とも述べており、難易度が低く、規模が小さい楽曲の方が、バッハをよく知らない人々には親しみやすい、という

選曲の配慮が窺える。フォルケルの指示通り、『フランス組曲』はH & Kによるバッハ作品全集の第一〇—一四卷（一八〇二—一八〇三年）にわたって刊行され、一方の『イギリス組曲』は、作品全集が一旦完結したのち、一八〇五年と一八一二—一八一三年に、第三番と第六番のみ、個別に出版された。ほかにもフォルケルは『半音階的幻想曲』や『六つの小さなプレリュード』（BWV 933-938）——彼はこの曲を「初心者のための」作品と称している——など、難易度の低いフーガや幻想曲を、全集の早い段階で出版してはどうか、と提案している⁽⁶⁾。

全集の序盤で出版するように指示した曲を、フォルケルは必ずしも、音楽的に高く評価していたわけではなかった。例えば、『イギリス組曲』は「芸術的価値が非常に高い」のに対し、『フランス組曲』ではバッハは前者よりも「学識的な手法をとっておらず」、総じて「可憐で、際だった旋律を使っている」と述べている（Forkel, 1802, 56）。芸術的価値が高いのは『イギリス組曲』であるが、より多くの人々に理解されるのは、学識的要素が薄く、明快な旋律が特徴的な『フランス組曲』の方である、という対比においてフォルケルが両作品を捉えていたことがわかる。

これと同じ趣旨のことをフォルケルは、H & Kに送った書簡だけでなく、バッハ伝の中でも繰り返している。同書第六章「バッハの旋律」を見てみよう。バッハの旋律の動きがもつ特異性は、「不自然さや誇張」に陥りかねないものであるが、その「流れるような真の歌唱性」ゆえに、バッハの「独創性」と呼ぶべきものになってくる、とこう（Forkel, 1802, 30）。しかしこの独創性は「大衆（Publikum）には役に立たず、教養ある識者（Kenner）にしか認められない」（ibid.）。他方、「彼のいわゆる自由楽曲の旋律は、非常に平明、明快なので（…）未熟な聴き手にでも理解される（…）」（ibid.）。これに該当するのが『平均律クラヴィア曲集』のプレリュードや、大小の組曲に含まれる同様の曲である、とフォルケルは述べる。また『半音階的幻想曲とフーガ』について、「不思議なことに、この並外れて技巧に富んだ労作は、もし多少なりともしっかりと演奏されたならば、全くもって未熟な聴き手にも、感銘を与える」（Forkel, 1802, 56）と評している。

ここまでに見てきてわかるように、こんにち邦語タイトルでは『半音階的幻想曲とフーガ』として知られる作品を、フォ

ルケル、そして前項で論じたロホリッツも、しばしば『半音階的幻想曲』と称しており、呼称から「フーガ」が省略されることが多い。H & K によるバッハ全集第八巻のタイトルでも同じ呼称が採用されている（ただし当然、楽譜にはフーガも収められている）。Fantasia chromatica、Fantasie chromatique などは die chromatische Phantasie といったタイトルが一八〇〇年前後によく用いられたのは、十八世紀中頃に成立したたぐつかの手稿譜以来、この作品がこの呼称で通っていた^⑨からに他ならないが、しかし同時に、単なる呼称に留まらない視点も含んでいる。例えばフォルケルが、この作品について、明らかにフーガではなく幻想曲に注目している箇所がある。それはバッハ伝第三章「クラヴィーア奏者としてのバッハ」であり、ここで彼は『半音階的幻想曲』を、バッハの卓抜な即興演奏を彷彿とさせる好例として挙げている（Forkel, 1802, 17）。生前のバッハが作曲家と同じかそれ以上に、オルガンやクラヴィーアの奏者として高く評価されていたことを踏まえれば、「並外れて技巧に富んだ」幻想曲のようなバッハの演奏技巧を如実に伝える曲が、バッハの到達した一つの頂点である、とフォルケルが考えたのも当然であろう。確かに、フォルケルは、アルマンドやクーラントのような楽曲では、バッハに劣らず美しい曲を書く作曲家がいたが（その一例として彼はヘンデルを挙げている）、フーガに関しては、バッハは他の追随を許さないと考えていた（Forkel, 1802, 33）。しかしバッハの作品の中でフーガだけを評価し、出版する価値があると考えたのではなく、組曲やトッカータのような他のジャンルの楽曲にもバッハの卓越性を見いだしていたことには、留意しておきたい。ゲッティンゲン大学の音楽監督として演奏会を主催していたフォルケルにとって、愛好家の啓蒙は、大きな課題であった。フォルケルの考えでは、識者は音楽の内的要素にまで理解が及ぶが、愛好家は声楽曲のように歌詞をもつ音楽など、音楽外の要素をたよりに把握できる作品しか理解できない。音楽の歴史を、内的要素獲得に至る進化の過程と捉えるフォルケルにとって、愛好家にでも理解できる音楽とは、内的要素に欠ける低次の音楽であることになる^⑩。例えば『半音階的幻想曲とフーガ』であれば、一度聴いただけでもわかりやすい特徴を備えた作品であり、なおかつバッハの巧みな即興演奏の技が光るという点で、フォルケルがバッハ入門として、ぜひとも愛好家に推薦したいと考える作品の一つであっただろう。もち

ろん彼は、プレリユードや《半音階的幻想曲とフーガ》の作品価値を貶めてはいない。しかし「未熟な聴き手」にも理解される音楽に、バッハの真価が現れているとは考えていなかったはずである。

結論——出版社と著述家の視点の相違

ロホリッツとフォルケルは、バッハの芸術の真髄に触れるためには《平均律クラヴィーア曲集》に接近することが不可欠だと考えていたが、その準備段階としてコラールや《半音階的幻想曲とフーガ》、《フランス組曲》など、比較的、難易度の低い楽曲を経る必要も認識していた⁽³²⁾。ロホリッツは『総合音楽新聞』の主幹として、フォルケルは最初のバッハ伝の著者として、いずれも一八〇〇年頃のドイツ音楽界を言論によって牽引していた。人々がどれほどバッハの音楽を理解可能なのか、という点について、彼らよりも的確に当時の状況を捉える者はいなかっただろう。

とはいえ、十九世紀初頭の作品出版計画が全て、バッハをよく知らない音楽愛好家が、親しみやすい曲から徐々に難易度の高い曲へと進んでいくことにより、徐々にバッハへの理解を深めていけるように、という趣旨で進められたわけではなかった。むしろその理念を反映したのは、フォルケルが助言役として関わったH & Kのバッハ全集だけであった。例えばネーゲリは《平均律クラヴィーア曲集》や《フーガの技法》を、『バッハおよび他の巨匠による厳格様式の音楽芸術作品』というシリーズの一環として出版したが、これはタイトルが示すように、バッハに限らず、フレスコバルディやフローベルガー、ヘンデルなどのフーガを集成することを目指したものである。もちろんネーゲリは《平均律クラヴィーア曲集》のフーガだけを抜粋して出版したのではなく⁽³³⁾、プレリユードも一緒に出版しているが、バッハの音楽を世に広めるために、わかりやすく親しみやすい曲を交える、という方策は採っていない。ただしネーゲリは『音楽について』という一七九〇年代の草稿の中で、より単純な曲から、厳格様式（対位法、フーガ）の楽曲へと徐々に訓練していく必要を説いている⁽³⁴⁾。この

ことはかえって、ネーゲリが難解であることを承知の上で、嚴格様式の作品を出版したことを物語っている。

先に引用したジムロック版に関する新聞記事からは、十九世紀に入ってもなお、出版社がバッハの作品を出版しようとしても、愛好家どころか、「第一級の識者」の支持すら集めることができなかったことが読み取れる。結局のところジムロックは、無事に出版にまで漕ぎ着けたが、楽譜の買い手よりも出版社の側においてバッハ運動の機運が高まっている事態は、一七九〇年にレルシュタープが《平均律クラヴィーア曲集》出版を計画したにもかかわらず結局は頓挫したときの状況と重なり合う。つまり一七九〇年から十九世紀初頭にかけて、出版社はおしなべて《平均律クラヴィーア曲集》の出版に熱意を傾けたが、音楽関係者の間では依然として、バッハの作品に対する評価は、いささか冷ややかな部分もあったのだ。

レルシュタープ、ネーゲリやジムロックは、《平均律クラヴィーア曲集》を（そしてネーゲリの場合は、他の作曲家のフーガ作品も）出版しようとしたが、これはベルリンのバッハ崇拜者の間で維持されていた《平均律クラヴィーア曲集》への関心、そして音楽界において対位的作品が古典として称揚される、という状況と軌を一にしていた。他方、フォルケルやロリッツは、そのような難解な曲は、人々がバッハの音楽に関心を持つきっかけにはならないのではないか、という懸念を持っていた。したがって出版業者と著述家の間では、世間の人々のバッハ理解を認識するにあたり温度差があったことがわかる。楽譜の出版が現代ほど一般的でなかった一八〇〇年頃において、出版社にとって採算がとれるかどうかが非常に大きな問題であったことを踏まえると、出版社よりも著述家の方が、バッハの作品が人々に理解されるかどうか、慎重に見極めようとしていたことは、意外に思われる。レルシュタープの出版告知が示しているように、出版社は筆写譜の流布により楽譜の異同が増加するのを食い止めることに使命感を持っており、まずは印刷譜を出版することが第一義であったということなのだろう。（むろん、一八〇〇年頃に高まった、バッハをドイツの芸術的天才として崇拜する、愛国主義的な使命感も作用したことは否定できないが、それはフォルケルやロリッツにも共通していたので、本稿では取り上げない。）

ここでフォルケルが、音楽に関わる者を「識者」と「愛好家」に分類し、バッハの音楽の中でも、特に独創性を有する作

品は、愛好家の理解を超えていると考えていたことが参照点となる。モローの分析が示すように、一七九〇年代には愛好家向けの難易度の低い作品が、音楽批評に占める割合が増加していた。これはあまり音楽的素養のレベルが高くない愛好家の層が、厚くなっていたことを示唆している。すなわち『総合音楽新聞』のような音楽雑誌の読者の多くは、もともと『平均律クラヴィーア曲集』を理解したり、弾きこなしたりすることができない「愛好家」にすぎない。ところが、フォルケル考えによれば、彼らが愛好家のままでいては、いつまでたってもバッハの音楽を理解することができない。「愛好家」は、ロホリッツが示したように段階的に難易度の高い曲に取り組んだり、フォルケルが示したようにバッハの親しみやすい作品を手にとることにによって、徐々に音楽への造詣を深め、「識者」の域に達していくよう導かれた。『平均律クラヴィーア曲集』のような難解な音楽であっても愛好家に理解可能である、というような出版社に迎合する主張は、フォルケルにもロホリッツにも見られず、むしろ「愛好家」を「識者」へと陶冶していくことが、彼らの目指すところであった。そのためには、戦略的に順序を考えてバッハの作品を出版していく必要があったし（フォルケル）、また愛好家の導入にふさわしい曲を紹介していく（ロホリッツ）ことも不可欠だった。

一八二九年の『マタイ受難曲』復活上演には、教養市民層による合唱運動の代表例といえる、ベルリン・ジングアカデミーが関わった。先行研究⁽⁵⁾が論じてきたように、この協会は、ファッシュ、そしてのちにはツェルターという指導者を置きながらも、教養市民が自主的に合唱を通して連帯しながら、教養を身につけていく、という趣旨のものであった。合唱協会に集う人々も、当初は音楽に関しては「愛好家」であったところ、合唱運動を通じて次第に「識者」へと陶冶されていた、と考えるべきであろう。一八〇〇年頃の時点では、バッハの音楽を理解する「識者」——つまりロホリッツの助言やフォルケルの工夫に拠らずとも、当初より自らバッハの作品の楽譜を購入し、演奏してみようと意気込むようなバッハ崇拝者——は、まだ多くなかった。むしろ一八〇一年に始まったバッハの作品出版は、明確な受容者層があらかじめ想定されていたのではなく、受容者を育てることと同時に並行的に進んでいったと言えよう。十八世紀のバッハ崇拝は、十九世紀に本格化する

作品出版の土壌を形成はしたが、実際に出版計画が実現し、多くの人々にバッハの音楽が広まっていくためには、愛好家が識者へと啓蒙されていくことが不可欠であり、そこには音楽批評家の役割が大きく作用した。印刷譜の出版を通じてバッハの作品が世間に知られるようになる、というバッハ受容史の画期をなすこの出来事は、愛好家全般ではなく、一握りの識者によって主導されたものであった。そしてバッハの音楽を受け止める感性を持たなかった一八〇〇年という時代にもかかわらず、それが実現したところには、バッハの作品を音楽史の「古典」⁽³⁶⁾に位置づける過程が不可分に関わっていた。

註

BDok I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, ed. by Werner Neumann and Hans-Joachim Schulze (Kassel and Leipzig, 1963).

BDok II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750*, ed. by Werner Neumann and Hans-Joachim Schulze (Kassel and Leipzig, 1969).

BDok III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, ed. by Hans-Joachim Schulze (Kassel and Leipzig, 1972).

BDok VI: *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801-1850*, ed. by Andreas Glöckner, Anselm Hartinger and Karen Lehmann (Kassel, 2007).

(1) 拙著『バッハと対位法の美学』（春秋社、二〇二〇年）二二三―二四六頁。またクリステンセンは十八世紀の音楽理論家たちがバッハの音楽をどのように理解したのかを論じており、作品として演奏・聴取されることだけではなく、理論家がバッハの作品を範例として取り上げることが、バッハの音楽の継承に大きな位置を占めていたことを示してい

- ne° Thomas Christensen, 'Bach among the Theorist', in *Bach Perspectives 3: Creative Responses to Bach, from Mozart to Hindemith*, ed. by Michael Marissen (University of Nebraska Press, 1998), pp. 23-46.
- (2) Adolf Weissmann, *Berlin als Musikstadt* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1911), p. 36. ザラ・レヴィの楽譜コレクションの内実、また彼女が十九世紀に入ってもなお、保守的な音楽趣味（バッハ一族や、ゲラウン、ヤニチュ、クヴァンツらの作品）を持続けたことについて、Peter Wollny, 'Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin', *The Musical Quarterly*, 77/4 (1993), pp. 651-688 を参照。近年、ザラ・レヴィの音楽サロンに関する再評価が進んでおり、その研究成果は以下の論集にもみえられている。Rebecca Cypess and Nancy Sinkoff (eds.), *Sara Levy's World: Gender, Judaism, and the Bach Tradition in Enlightenment Berlin* (Rochester: Rochester University Press, 2018).
- (3) C・P・E・バッハの晩年の作品でも、三つの四重奏曲（Wq. 93-95/ H. 537-539）、チェンバロとフォルテピアノのための協奏曲（Wq. 47/ H. 479）は、ザラ・レヴィの依頼で作曲された。
- (4) Johann Carl Friedrich Relstab, 'Vorrede', in *Preludio e sei sonate pel organo composite dal Signor Carlo Filippo Emanuele Bach* (Berlin: Relstab, 1790). C・P・E・バッハのオルガン曲の印刷を担当したレルシュタープが、同曲集に寄せた序文。
- (5) BDok III, Nr. 956.
- (6) BDok III, Nr. 955.
- (7) BDok III, Nr. 955.
- (8) BDok III, Nr. 955.
- (9) Johann Carl Friedrich Relstab, 'Vorrede', in *Oeuvres Posthumes de C. P. E. Bach. Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano-forte* [...] *Op. CXXV* (Berlin: Relstab). C・P・E・バッハの遺作集に寄せた序文。この楽譜は一七九二年か、遅くとも一七九二年七月二日以前に刊行された（BDok III, Nr. 955）。

- (10) 以下は、Peggy Daub, 'The Publication Process and Audience of C. P. E. Bach's *Sonaten für Kemner und Liebhaber*', in *Bach Perspectives 2: J. S. Bach, the Breitkopf and Eighteenth-Century Music Trade*, ed. by George B. Stauffer, (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996), pp. 65-83 の分析を参照した。
- (11) たとえば、モーツァルトの活動時期は、C・P・E・バッハのそれとほとんど重複しているが、モーツァルトの作品は、父レオポルトによる売り込みもむなしく、生前にはさほど多くは出版されなかった。同時代人からの評価を勘案すると、モーツァルトの作品は難解であり、多くの需要を見込めなかったために出版社が出版を敬遠したのだと考えられる。この点については以下の論文を参照。Neal Zaslaw, 'The Breitkopf Firm's Relations with Leopold and Wolfgang Mozart', in *Bach Perspectives 2: J. S. Bach, the Breitkopf and Eighteenth-Century Music Trade*, ed. by George B. Stauffer, (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996), pp. 85-103.
- (12) BDok II, Nr. 556. ただしこれは表紙の部数であり、楽譜の初刷は百部だった (BDok I, Nr. 49)。
- (13) Wollny, 'Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin', pp. 660f. (Appendix).
- (14) Ulrich Leisinger, 'Das erste und bleibendste was die deutsche Nation als Musikunswerk aufzuzeigen hat: Johann Sebastian Bachs Werke im Berliner Musikleben des 18. Jahrhundert', *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 1996, pp. 66-79 (esp. p. 78). レルシュタープの一七九〇年九月の販売カタログ (含一七九三年末の補遺)によれば、彼が販売した同曲集の筆写譜は、一曲ごと (プレリユードとフーガ一対) でハグロッシェン、曲集両巻を購入すれば十三ターラーだった (BDok III, Nr. 956)。一方、同社の印刷譜は、八曲ごとの分冊形式が予定されており、予約者は一冊あたり一ターラー (両巻購入すれば二ドゥカート。一ドゥカート＝三ターラー)、予約していない場合には、これよりも三分の一ほど高い値段で販売されることになっていた (BDok III, Nr. 955)。
- (15) ホフマイスター&キューネルのバッハ作品全集は、予約者であれば全十六巻を十ターラー十六グロッシェンで購入で

きた。なお《平均律クラヴィーア曲集》の予約なし価格は、各巻一ターラー十二グロッシェンであるため、両巻揃える二ターラー (Karen Lehmann, *Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe 1801-1865: Editionen der Klavierwerke durch Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique) und C. F. Peters in Leipzig 1801-1865 Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte J. S. Bachs* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004) = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* 6, p. 145.)。

ネーゲリの『厳格様式の音楽作品』は予約者であれば各巻一ターラー十二グロッシェン (予約がなければ三ターラー) だったので、《平均律クラヴィーア曲集》を両巻揃えると三ターラー、予約者でなければ六ターラー (BDok VI, C 124)。¹⁴⁾ ジムロックの《平均律クラヴィーア曲集》は各巻一ターラー十二グロッシェン、両巻揃えると三ターラー (BDok VI, C 125)。¹⁵⁾

(16) BDok VI, C1.

(17) 越懸澤麻衣『ベートーヴェンとバロック音楽——「楽聖」は先人から何を学んだか』(音楽之友社、二〇二〇年)、五七—五八頁。

(18) *Tössische Zeitung*, Juni 8, 1805. ただし当時の誌名は *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*.

(19) BDok VI, C 125.

(20) Mary Sue Morrow, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetics Issues in Instrumental Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 151-154.

(21) Morrow, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century*, p. 152 および p. 153 の表から再構成。一七八〇年代の批評総数 (音楽雑誌以外に掲載されたものも含む) は四六七点、一七九〇年代 (一七九〇—一七九八) は三八三点だった。この表では各ジャンルが批評全体に占める割合と批評数について、一七八〇年代→一七九〇年代 (一七九〇—

七九八)の推移を示す。批評数については小数点以下切り捨て。原著では「交響曲のピアノ編曲版」は「割合が減少したジャンル」に分類されていたが、一七八〇年代→一七九〇年代に限ってみれば微増しているため、本稿では「割合が増加したジャンル」に修正した。

- (22) *Allgemeine musikalische Zeitung*, 5/31 (April 27, 1803), pp. 509-522.
- (23) 例えばターストは、『総合音楽新聞』の功績を「印刷物による音楽院 (a conservatory in print)」と称している。Matthew Dirst, *Engaging Bach: The Keyboard Legacy from Marpurg to Mendelssohn* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 105.
- (24) Rochlitz 1803 には言及がないが、音楽の勉強を断念した彼は、この間、ライプツィヒ大学で神学と文献学を修めた。
- (25) Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke: Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst* (Leipzig: Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique), 1802).
- (26) Stauffer, *The Forkel-Hoffmeister&Kühnel Correspondence*, pp. 18-21.
- (27) Stauffer, *The Forkel-Hoffmeister& Kühnel Correspondence*, pp. 14-15.
- (28) Stauffer, *The Forkel-Hoffmeister&Kühnel Correspondence*, pp. 56-57.
- (29) Stauffer, *The Forkel-Hoffmeister&Kühnel Correspondence*, pp. 28-29. 《半音階的幻想曲 *Fantasia chromatique*》は H & K のハンハ全集第八卷 (一八〇二年)、『六つの小さなプレリュード *Six Preludes à l'usage des Commensans* (直訳すれば、初心者のための六つのプレリュード)』は同第九卷 (一八〇二年) に収められた。
- (30) *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Dritte, erweiterte Neuauflage (BWV³)*, ed. by Bach-Archiv Leipzig, art. by Christine Blanken, Christoph Wolff, Peter Wollny (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel,

2022), pp. 530-531.

- (31) この点については拙稿「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」『美学芸術学研究』（東京大学美学芸術学研究室編）第三十九号（二〇二一）、六一—八九頁を参照されたい。
- (32) なお、ロホリッツは『平均律クラヴィーア曲集』の箇所に続けて、「今や、私は自信をもって、声楽と管弦楽のためにバッハが作曲した多声部（vollstimmig）楽曲にまで進むことができるようになった」（Rochlitz, 1803, 522）と述べており、器楽ポリフォニーである『平均律クラヴィーア曲集』よりも声楽ポリフォニーを、より高次で、向き合う意義のある作品だと考えていたことがわかる。これは、フォルケルがバッハの声楽曲についての知識が乏しかったために、器楽曲に偏って高い評価を下したことで、対照的である。

- (33) パリのアンボーが一八〇一年に出版した『平均律クラヴィーア曲集』には、フーガしか含まれていない。
- (34) Hans Georg Nägeli, 1790s, “Über die Musik.” Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung. Signatur: Ms. Car XV 203: 2, pp. 10-11.
- (35) Celia Applegate, *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005); 宮本直美『教養の歴史社会学——ドイツ市民社会と音楽』岩波書店、二〇〇六年。
- (36) この語は、たとえばネーグェリが、『平均律クラヴィーア曲集』を含む『厳格様式の音楽芸術作品』シリーズの出版予告で用いている（Hans Georg Nägeli, ‘Ankündigung Musikalischer Kunstwerke der strengen Schreibart’, *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 3, Intelligenz-Blatt, 8 (May, 1801).)。

本稿はJSPS科研費（19K12978）の助成を受けたものである。