

## 19世紀初期における「古楽復興」の歴史的意義

——カッセルの《マタイ受難曲》再演をめぐって——

三 島 郁

### The Historical Significance of the “Early Music Revival” in the Early 19<sup>th</sup> Century

——Focusing on the Revival of the “Matthäuspassion” in Kassel——

MISHIMA Kaoru

**Abstract:** The revival of J. S. Bach’s “Matthäuspassion” in 1829 in Leipzig under the direction of Mendelssohn, is regarded as a monumental festivity; the work had been performed under Bach’s own direction just one hundred years earlier. But also in Kassel, the “Matthäuspassion” was five times performed on the initiative of the Kapellmeister there, Louis Spohr (1784–1859), in spite of repeated reactionary pressure by the Court. Analyzing and examining Spohr’s ideas about early music and the activities of the most elite choral society in Kassel, the “Cäcilienverein”, which was directed by Spohr himself, we can see that the revival of the “Matthäus” was not a mere musico-historical event. In other words, looking at the repertoire of the “Cäcilienverein” and early-music elements in Spohr’s “Messe” (Op. 54, 1821), it turns out that they learned early music under the influence of historicism and brought it into Spohr’s works in various ways. Thus elite people were able to realize that they had gained an understanding of high culture by singing early music together.

#### はじめに：「古楽復興」への情熱

日本では現在、ビリオド楽器を使用した「古楽」コンサートは、もはや特別なものではなくてきており、聴衆を楽しませている。また多くのアマチュアが古楽のグループを組み、みずからが演奏を楽しんでいる。このことは音楽の様式や演奏慣習に関する研究の大きな成果であり、それが裾野を拡げていることは間違いない。これらの古楽の聴衆やアマチュア演奏家たちは、それまでの「クラシック」音楽とは異なった「クラシック」音楽に大いなる好奇心をもち、それを体験することに喜びを覚えているのである。彼らをこのような音楽活動へと鼓舞する源を探るためにはまず一度、古楽ブームが渡ってきたヨーロッパに目を向けなければならないだろう。そうすると、現在の古楽ムーヴメントが突如として現れたのではなく、実際は19世紀から連続して、しかも形を変えながら起こってい

ることがわかる。その象徴的なできごとがメンデルスゾーン Felix Mendelssohn (1809–47) による1829年の「《マタイ》再演」である。これは、J. S. バッハ Johann Sebastian Bach (1685–1750) がライプツィヒのトマス教会で《マタイ受難曲 Matthäuspassion》(BWV 244, 1729) を上演した、ちょうど100年後のことであった。それは通常、音楽シーンの中心で起こった記念碑的な「祭典」として音楽史を彩るものとして捉えられる。しかし《マタイ》再演は、ベルリンやライプツィヒのようなドイツの中心的音楽都市のみで行われていたわけではなかった。またバッハのみが注目されがちであるが、それ以外の「古楽」も演奏され、研究されていた。それは19世紀初期のカッセル Kassel のような保守的な中都市においても同様であったのである。

カッセルの宮廷楽長シュポア Louis Spohr (1784–1859) が中心となって推し進めたカッセルの《マタイ》再演は、他の都市におけるそれと比較すると、規

模においても重要性においてもさほど大きいものではなかったかもしれない。しかし、カッセルにおいても古楽復興運動があり、そしてそれを進めようとする音楽家の存在があった。彼らはなぜ過去の音楽を「復活」させることに、このように情熱を傾けていたのか。そしてなぜ、いわゆる音楽シーンの中心都市であるベルリンやライプツィヒではなく、このカッセルにおいてもそれが可能であったのか。

本稿では、カッセルで行われた《マタイ》再演事情を、イニシアティヴをとったシュポアの意識、そしてその演奏を行った合唱協会の活動を通して探り、19世紀前半の《マタイ》再演について、その当時の脈絡における歴史的な意義を考察することにする。

## 1. カッセルの宮廷楽長シュポア

ドイツ中央部の盆地にあるカッセルは、グリム兄弟が童話を収集した都市として<sup>1</sup>、音楽関係の出版社バーレンライター社のお膝元として、そして最近では5年毎の国際現代美術展「ドクメンタ Documenta」によってよく知られている。

シュポアは、1822年にこのカッセルの宮廷楽長として赴任し、亡くなる2年前の1857年まで35年間にわたってこの一都市に留まることになった<sup>2</sup>。現在カッセルには「シュポア通り」なるものも存在し、シュポアの銅像も街の中心に建ってはいるものの、そのひっそりとしたたたずまいに気づく者はほとんどいない。彼は今では、ヴァイオリン学習者によって『ヴァイオリン教程 Violin-Schule』(1832)の著者としては知られているが、今日そのヴァイオリン曲や室内楽曲が演奏されることは少ない<sup>3</sup>。彼はまたヴァイオリン協奏曲、そして交響曲や室内楽曲もいくつか書いているが、それらは一般的に、同時代の作曲家の作品と比較すると、「亜流、古典派とロマン派初期の過渡期、保守的」、といった評価がなされてきた(Rieman 1967: 709; Schmidt 1921: 50; Kilian 1986: 6; Moser 1928: 6; Blume 1964: 34など)。

しかし19世紀前半のライプツィヒのゲヴァントハウスでの演奏レパートリーをみると、ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) やメンデルスゾーンなどの作品とともにシュポアの作品は、交響曲、オペラとも、多く演奏されており、評価も高かったのである。若い頃はソロのヴァイオリン奏者としてヨーロッパをめぐり、『一般音楽新聞 Allgemeine Musikalische Zeitung』(以下『AMZ』と略す)において

も、批評家のロホリッツ Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) などから、ヴァイオリン演奏においては、賞賛されているのである<sup>4</sup>。また彼は、メンデルスゾーン、ロホリッツ、そして文学者ジャン・パウル Jean Paul (1763-1825) などとも交遊関係もあり、シュポア邸での「室内楽の夕べ Kammermusiksoiree」には、メンデルスゾーン、マイヤーベア Giacomo Meyerbeer (1791-1864)、モシェレス Ignaz Moscheles (1794-1870)、パガニーニ Nicolò Paganini (1782-1840)、そしてクララ・ヴィーク Clara Wieck (1819-96) など当時第一線の音楽家たちが集っていた。

このような街で生まれたシュポアはカッセルのあらゆる音楽場に登場し、音楽家の中心的存在として重要な地位を占めていた。すなわち、宮廷楽長としてオーケストラの指揮をはじめ、オペラを上演し、複数の合唱協会の監督をするなど当時の合唱運動の一端にも関わり、古楽に目を向け、メンデルスゾーンのマタイ再演に先駆けてその試行をしていた。彼は、音楽の「様式史」においては周縁的存在であったかもしれないが、カッセルの音楽シーンでは中心的人物であったといえる。このカッセルの宮廷はシュポアにとってどのような音楽活動の場であったのだろうか。

## 2. 宮廷側の圧力

カッセルはヘッセン＝カッセル選定侯国の首都であり、したがって当地での音楽活動も選定侯の意向をいやがおうでも受けることになり、すべてが彼の思惑通りに進むわけではなかった。シュポアが着任する直前に選定侯に就いたのは、芸術を好むヴィルヘルム Wilhelm 2世 (1777-1847; 在 1821-47) であった<sup>5</sup>。このヴィルヘルム2世の治世下の時期に、シュポアは宮廷劇場のオペラ上演に力をそそぎ、1822~32年にはウェーバー Carl Maria von Weber (1786-1826) の《魔弾の射手 Der Freischütz》(1817-20, 1821初演)をはじめ、《イエソング Jessonda》(1822, 1823初演)を含むシュポア自身のオペラなど、40もの新しいオペラを上演した<sup>6</sup>。このように彼は短期間のうちに劇場のオペラ上演を質量ともに高め、宮廷楽団をヨーロッパでもっとも実力のあるオーケストラの一つにまで育てていった。

しかしそうした中で、1830年以降になるとカッセルにもフランスの7月革命の波が押し寄せ、市民と宮廷の間の緊張が高まってくる。1831年には1848年の三月革命の伏線となる市民と軍隊の最初の衝突があ

り、市民の劇場への関心が高まっていたにも関わらず、選定侯は1832年にいったん劇場を閉鎖し、劇場監督に宮廷劇場における演目の検閲や禁止をさせることになる<sup>7)</sup>。

宗教音楽に関しても、その圧力は同様であった。シュポアはすでに1825年にヘンデルのオラトリオ《メサイア Messiah》(1741)を自身が設立した「チェチリア協会 Cäcilienverein」, 「ヴィーガントのジングアカデミー Wiegand'sche Singakademie」, そして宮廷オーケストラによって演奏し、1826年に自作のオラトリオ《四終 Die letzten Dinge》(1825-26)を演奏しようとして準備を始めていた。しかしヴィルヘルム2世は、宮廷楽士を使って演奏会をするのであれば、前もって許可を願い出る必要があるとし、シュポアの上演願いを退けている(Homburg 1956: 72)<sup>8)</sup>。また1832年のカッセルの《マタイ》初演の際には、息子のフリードリヒ・ヴィルヘルム1世(1831-66)が宮廷ガルニソン教会やマルティニウス教会での上演を禁じ、また宮廷歌手や宮廷オーケストラの使用を拒んだため、シュポアは事前にオーケストラで3回練習をしたにもかかわらず、ディレクタントの演奏家とピアノ伴奏での上演になってしまった<sup>9)</sup>。

シュポア側に共和制を積極的に望んでいた発言はみられないことから、彼が宗教曲を音楽上の興味で上演しようと試みていたことがわかる。しかしそれが芸術上の配慮がない、反動的な選定侯フリードリヒ・ヴィルヘルム1世の治世と重なったために、宮廷側からみれば、この態度が、市民側に立つというリベラルな立場と映ったのであろう。また1846年以降シュポアの演奏旅行などのための休暇願いはすべて拒絶されることになってしまった<sup>10)</sup>。

### 3. カッセルの「チェチリア協会」

#### 3.1. カッセルの合唱協会とチェチリア運動

このように、シュポアが活動していた時期のカッセルは、宮廷と市民の対立の最中にあり、当のシュポアも宮廷に仕えながら、思想的には宮廷側には付く訳ではなく、そのために宮廷側からの圧力もあった。しかしシュポアの活動は宮廷内に収まるものではなく、ソロや個人的なサークル活動、そして合唱協会の指揮もしていた。

当時ドイツの各都市では市民の勃興とともに次々にリーダーターフェル Liedertafel やゲザングフェライン Gesangverein などの合唱協会が次々に創立されて

いた。それはカッセルにおいても例外ではなく、1830年に選定侯付きの大蔵書記官コッホ Elias Koch (1789-1869)がドイツで10番目のリーダーターフェル「カッセルのリーダーターフェル Kasseler Liedertafel」を設立した<sup>11)</sup>。この「リーダーターフェル」では、教師、商人、そして手工業者などがメンバーであった(Gudenberg 1958: 289)。カッセルにはすでに、1766年に宮廷から独立した「音楽協会 Musikalische-Gesellschaft」, 1810年に「歌唱協会 Sing-institut」などが存在していた。また1820年にはヴィーガント Johann Wiegand (1789-1851)が音楽上比較的レベルの高い「ヴィーガントの歌唱協会 Wiegand'sche Gesangverein」を設立している<sup>12)</sup>。シュポアは1822年のカッセル着任後すぐに、カロリーネ・フォン・ヘッセンシュタイン Caroline von Hessenstein 伯夫人家の社交の集まりを発展させて、「チェチリア協会」を設立した<sup>13)</sup>。このためこのメンバーには、貴族、シュポアに関わるカッセルの音楽上の重要人物が勢揃いしていた。したがって「チェチリア協会」は、芸術的に高いレベルを求める点で「リーダーターフェル」とは一線を画していた<sup>14)</sup>。

「チェチリア協会」は、19世紀半ばからおこった、カトリック教会が「すさんだ」教会制度を立て直そうというチェチリア運動の名にちなんでいる。それは美術、建築、詩などの分野のみならず、音楽においてはパレストリーナ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-94)を規範とする厳格対位法を使用した様式を理想とした<sup>15)</sup>。またそれによって15~16世紀の古い音楽が再発見され、教会の合唱団や、合唱協会によってそれらの作品が歌われることになり、古楽の復興を起こす契機の一つにもなったのである。むろん「チェチリア協会」自体は宗教作品を演奏することも多いが、教会とは直接の関係がなく、それはむしろ音楽的理由からであった。

#### 3.2. 「チェチリア協会」の地位とレパートリー

シュポアが創立したカッセルの「チェチリア協会」は、いろいろな点でその他の合唱協会とは趣を異にしている。まずメンバー構成である。(資料1)を参照されたい<sup>16)</sup>。これをみると、そのメンバーは市民といってもかなり上層部であり、また宮廷関係者、役人など貴族も混じっていることがわかる。またハウプトマン Moritz Hauptmann (1792-1868), クルシュマン Karl Friedrich Curschmann (1805-41), デイトフルト Franz von Dittfurth (1801-80)などカッセルのプロの音楽家

や市の重要人物も入っている。

また(資料2)はシュポアが「回状」で発表した「チェチリア協会」設立声明に添付された規約案の一部である。ここでシュポアが求めているのは、音楽文化の向上、メンバーの地位の確保、慈善、「教養と慈善」という教養市民のステータスである。とりわけシュポアが、メンバー以外を内部に入れることを極度に嫌っており、この協会の排他性を強く主張していることがみてとれる。

また「チェチリア協会」のレパートリー(資料3)をみることにする。これを見ると、カッセルのハウプトマンやシュポア自身の《ミサ曲 Messe》(op. 54, 1621)などの作品、同時代のメンデルスゾーン、ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759)のオラトリオ、バッハのモテトや《マタイ受難曲》などのバロック期の作品がある。そしてとりわけ注目したいのが、それぞれが1回ずつの上演であるが、アレグリ Gregorio Allegri (c. 1588-1652)、ドウランテ Francesco Durante (1684-1755)、ロッティ Antonio Lotti (c. 1667-1740)、スカラッティ Alessandro Scarlatti (1660-1725)、カリッシミ Giacomo Carissimi (1605-74)、パレストリーナなどの主にイタリアの16-18世紀前半の宗教作品を上演である。

一方「ヴィーガントのジングアカデミー」の1822-48年のレパートリーは、ヘンデルのオラトリオをこの間10回上演している以外は、メンデルスゾーン、バッハ、モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1752-1791)などの作曲家として名はあるが、比較的新しい作品である。また「リーダーターフェル」では、モーツァルト、ベートーヴェン、ケルビーニ Maria Luigi Cherubini (1760-1842)もみられるが、それ以外は現在もはやその名を知られぬ作曲家たちの作品である<sup>17)</sup>。このように二つの合唱協会には、「チェチリア協会」にあったようなイタリアの古楽作品は見当たらないことが、「チェチリア協会」が他の合唱協会と大きく異なる点である。それは指揮者のシュポアを選択したレパートリーであった。

しかしシュポアが古いレパートリーを選択したのは、「チェチリア運動」のみにその理由があるのではない。実はシュポアは、1816年のイタリアへの演奏旅行の際にわざわざ「ミゼレーレ miserere」の演奏される受難週の際にローマに滞在し、ローマのシステイーナ礼拝堂を訪れ、その際にアレグリ《ミゼレーレ miserere》やマルチェッロ Benedetto Marcello (1686-1739)などのア・カペラ音楽作品を経験していた。

また彼はカッセルに赴任する直前の1820年にティボー Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840)を訪ねている。この後それに啓発され《ミサ曲》(1821)を書いていることから、彼からの影響が大きかったことが推測できる(回想録 II: 96)。ティボーは、ハイデルベルクの法律家で、アマチュア音楽家であった。そこで彼の主催する「古楽の集まり」において、シュポアはイタリアの古い宗教音楽作品を知ったのである<sup>18)</sup>。ティボーはアマチュアの合唱団をもち、もっぱらルネッサンスのポリフォニー作品を演奏し、ドイツで古楽復興運動を推し進めていた。彼は後に『音楽の純粋性について Über Reinheit der Tonkunst』(1824)を出版し、歴史主義、そして後のチェチリア主義に傾倒している。

このように古楽に傾倒していったシュポアは、ティボーの影響を受け、音楽は歴史とともに発展し、古いものは発展段階の途中にあったという歴史主義を反映させた考え方をもっており<sup>19)</sup>、「古いイタリアの音楽作品はある部分モノトーンである」という発言にもそれが現れている(回想録 II: 96)。さらに「今の時代の要求に合った純粋な音楽を、歌唱協会のためにかくことが望まれる」と述べている(AMZ, 1821.12.5., Nr. 49, Sp. 817-820)。そこには、古い宗教作品をそのまま使用するのではなく、新しく味付けしたかたちで新たに作品を創作しようという意図がみられるのである。それを反映させて作曲したのが、彼自身の《ミサ曲》である。

#### 4. シュポアの《ミサ曲》 (op. 54, 1821)の特徴

この作品には、シュポアが傾倒していたモーツァルトの作品<sup>20)</sup>、そしてサンクト・ペテルブルクで体験したロシア正教の典礼音楽の影響が多少みられる<sup>21)</sup>。しかし注目すべきは、ルネッサンス音楽の影響であろう。シュポアは『AMZ』にこの曲の成立に関して記事を載せている。

この曲は二つの五声合唱体と、一中略-5つのソロ声部、つまり二人のソプラノ、アルト、テノール、バスのために書いた。わたしがそれを五声で書いたのは、四声では、とりわけ低音において和声的に十分でないことがあるからである。-後略-(AMZ 1821.12.5.: Nr., 49 pp. 817-820)<sup>22)</sup>

シュポアがまず、五声部であることの必要性や声部ごとの配分などに、事細かに指示を行っていることに注目したい。この曲は一つのソロ群（ソプラノ二声、アルト、テノール、バス）、二つの5声の合唱群、すなわち小編成の第一合唱群と大編成の第二合唱群の三つのグループによって演奏される無伴奏ア・カペラの合唱曲である。この作品にみられる古楽的な影響の一つは、「チェチリア協会」のレパートリーにもあるロッティの《クルチフィクス crucifix》である。この作品は16世紀末にヴェネツィアで発展した複合唱形式で書かれており、その形態と対位法・和声法において《ミサ曲》は類似点をもっている<sup>23)</sup>。またシュポアがローマで聴いたアレグリの《ミゼレーレ》ふうの旋律も、〈アニヌス・デイ〉の中に感じられる<sup>24)</sup>。またバッハの《モテト》にも、複合唱形式や五声部のものがあり、当然それも意識したはずである<sup>25)</sup>、さらに、16分音符などの小さい音価が連続する器楽的な音の動きなど、バッハにも特徴的な音型からの影響もみられる<sup>26)</sup>。

シュポアはこのように音楽上では「過去の遺産」からの影響を随所にちりばめていたが、「hosanna（シュポアの《ミサ曲》においては osianna） in excelsis」の歌詞の反復をしないなど、典礼文よりも音楽を重要視したと考えられる<sup>27)</sup>。シュポアがテキストよりも音楽を第一に考え、とりわけ「宗教曲の雰囲気」を出すために、古楽の要素を、すなわちローマやヴェネツィアのポリフォニー作品に現れる規範を求めたことの現れであろう。

シュポアの作品にはこのような古楽の影響を受けたという素地があり、またそれらのレパートリーを「チェチリア協会」で歌わせる、という土台があった。それからマタイ上演が始まるのである。

### 5. 《マタイ受難曲》の上演をめぐる

カッセルにおける1832年のバッハの《マタイ受難曲》の再演は、それほど知られてはいないし、またその意義もあまりないとされている<sup>28)</sup>。しかしシュポアは自ら《マタイ》の楽譜を手を尽くして入手し、「チェチリア協会」において1832年から19年間に渡って5回も上演している<sup>29)</sup>。

しかし上述したように、30年代は宮廷の市民側に対する軋轢が大きく、何回もいろいろな方法で《マタイ》上演は阻まれていた<sup>30)</sup>。

シュポアはハウプトマンとともに、1823～29年頃

にベルリン出身の作曲家クルシュマン Friedrich Curschmann (1805–41) や、バリトン歌手のハウザー Franz Hauser (1794–1870) に、ベルリンで《マタイ》の楽譜を入手させている (Homburg 1956: 60)。またシュポアは1850年のバッハ協会の創立メンバーの一人である。しかしまたハウザー、後にライプツィヒのトマス教会のカントルになりバッハ全集刊行にも大きく関わったハウプトマン、そしてとりわけフォルケル Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) の弟子リューダー Friedrich Ludwig August Lueder (1781–?) が、カッセルの芸術サークルや「チェチリア協会」と密接に関わってバッハの作品をそこにもちこみ、カッセルの音楽家たちはそれを価値あるものとして研究し、扱ったことも同様に重要である。

シュポアは「カッセルは芸術のシベリアである」 (Homburg 1956: 73) と嘆いていた。シュポアもバッハ協会に次のように述べている。

バッハの《パルティータ partita》を「加筆」なしに出版すべきだ、しかし合唱はピアノ版が必要なときもあり、それを付けることも望ましい。しかし協会がそれに責任を負うことはない。いかなる付加もなくバッハの声楽作品を図書館に置くことが重要だと思った。(Homburg 1956: 71)

したがってハウプトマンはピアノとハウザー、そしてリューダーなくしてはバッハが熱心に研究されることもなかったが、合唱やオーケストラを操れるシュポアがいなければ、実際の上演にまで持ち込まれ得なかったことを考えれば、シュポアの果たした役割も小さなものではなかったのである。

また2回目以降の上演の際に何の楽器を通奏低音に使ったかは明示されておらず、チェンバロを使用した可能性は少ない。《マタイ》を含めたバッハの作品の上演におけるオリジナル楽器の使用やその是非が問われるのは、少し後になってからで、カッセルでも《マタイ》上演に関わったハウザーはドレスデンでの《マタイ》上演の際にチェンバロ使用を非難している (小林 1984: 34)。シュポアは比較的早い時期から、シュポアなりに記譜や楽器に対して「本来のかたち」を守ろうという意識があり、ピアノの使用にも難色を示していた。楽譜を「改編」しようとする動きについては抵抗し、バッハの作品をオリジナルのかたちで忠実に守ろうとするシュポアの態度がみられるのである。

おわりに：カッセルの《マタイ》上演の意味

シュポアは古楽の宗教曲を「宗教的気分」を起こさせる音楽として位置づけた。すなわちシュポアは、対位法を技法として、そしてそれらしい音型を自分の作品に取り入れてはいるが、ルネサンス時代にカトリック教会側が求めていた対位法を主とした、例えばパレストリーナにおけるような作曲技法を主眼に置いていたわけではない。これはしかしシュポア個人のみではなく、当時の宗教作品の創作や上演のありかたとも一致している<sup>1)</sup>。この時代に「発見された」古楽作品が主に宗教作品であったことから、当時の人々にとっては古楽イコール宗教作品というイメージもあり、古楽は作曲家が、先輩音楽家の音楽を学習した様式や形式を自分の作品に要素として使用するに留まるのではなく、それは宗教的気分を演出する重要な記号であり、また作曲家たちも自らをそういう気分させたのだ。すなわちそれは信者自らの内側から起こるような、あらゆる宗教に普遍的な敬虔な感情を聴衆に起こさせる要素として効果を発揮していたのである。そしてそれは歴史主義の延長上にもあり、だからこそ、必ずしも「普通」の形式や様式に則って作曲したわけではない。シュポアはそのような自身の歴史主義的音楽観に沿って、チェチリア協会でルネサンスやバロックの合唱作品を歌わせ、みずからの曲にはそのような古楽的要素を取り入れた。そして《マタイ》上演に際しては、カッセルにおいても、シュポアとその他のトップの音楽家たちが、真剣に、情熱をもって、取り組み、度重なる反動的な宮廷の圧力にもかかわらず、5回の上演を果たしている。

そのようなシュポアの古楽に対する態度をみていくと、《マタイ》再演を、メンデルスゾーンという大人物が成し遂げた音楽史上の偉業であり、単に現代からみた連続した音楽史の中の一コマとして捉えることが難しくなる。「バッハの再発見」という19世紀音楽史の重大な事件にとって意味があるかどうかという視点から考えれば、カッセルにおける《マタイ》再演の意義は小さいのかもしれない。けれども上のような事実を鑑みると、今まで考えられてきた音楽史とは別の角度で《マタイ》再演の事実を捉える必要があるだろう。

すなわちそれは、シュポアがイニシアティヴをとり、カッセルで最も実力の高い合唱協会に古楽を歌わせ、育てた中で起きたできごとでもある。またそのレ

パートリーや会員の地位における他の合唱協会との差やその排他性が、「教養」を欲する人々にとって有効に働いた。そのような中で市民の中でも高い教養を欲する者たちが、19世紀前半の、まさに社会が劇的に宮廷から市民社会へと移行していく中で、「古楽」を歌う際にその「教養」をまさにかたちとして実感したはずである。すなわち、音楽史を歴史主義的に捉えることも、音楽の中で具体的に感じ取っていたと考えられ得る。またそのことはシュポアの存在が重要な鍵を握っていたカッセルにおいて特別であったわけではない。他のドイツの都市においても同様であったはずである。そのようにみえてくると、現在においてもまた「古楽」ムーヴメントなどが純粹に音楽上のものだけではなく、そこにある音楽内外の諸要素によって動いていると考えられるのである。19世紀当時の他の都市の状況も諸要素によって動いていると考えられるのである。19世紀当時の他の都市の状況も射程にいれ、日本における現状とも比較しながら今後も考察を深めたい。

#### 注

- 1) 「グリム兄弟博物館」の隣に「シュポア協会」がある。
- 2) それまでは彼は、ゴータなどいくつかの都市ですでに宮廷楽長などの地位をもっていた。
- 3) 教育者としても活躍し、1836年からはライプツィヒのゲヴァントハウスのコンサートマスターとして活躍したダーヴィッド Ferdinand David (1810-1873) など重要な弟子も輩出している。
- 4) ロホリッツは、『AMZ』(1804. 12. 26; Nr. 13; Sp. 201)において「今までのヴァイオリン奏者で最も刺激的な喜びを提供してくれた。—中略—真の芸術家である。」と述べている。この他多数の賞賛が『AMZ』の評に掲載されている。
- 5) 選定侯夫人も社交サークルを開き、ヘッセンの貴族や市民の上層部はこれに参加していた。
- 6) ヴェーバーの《魔弾の射手》は51回、ロッシーニ Gioacchino Rossini (1792-1868) の《セヴィリアの理髪師》(1816初演)は39回、ボイエルドュー François-Adrien Boieldieu (1775-1834) の《パリのジャン Jean à Paris》(1812初演)は30回、シュポアの《イエソнда Jesonda》は22回であった。
- 7) とりわけヴァーグナー Richard Wagner (1813-83) の作品は上演が許可されることが多く、また助成金も6万ターラーから3.5万ターラーに縮小された。
- 8) そもそも教会改革の行われたヘッセンでは、カトリックの教皇史上主義に関連するものがすべて禁止されており、教会でのラテン語の歌唱や、また新教の教会におけるオラトリオの上演も、真の教会音楽ではないという理由から禁止されていた。

- 9) オラトリオの上演も、慈善目的で大きな収入源である場合にかぎり、許されており、演奏の収益もコレラ患者のチャリティー基金で宮廷の厚生委員会に納めなければならなかった。
- 10) 1863年に諸国民戦争の50周年記念の日に政治的動乱は終結の日を迎え、1866年プロイセン軍がカッセルに入り、選定侯は捕虜としてプラハに連行され、1875年死去し、ヘッセン＝カッセル選定侯国は消滅した。
- 11) ライプツィヒの合唱協会については(三島 2005)を参照。
- 12) 1835年からは「ヴィーガントのジングアカデミー Wiegand'sche Singakademie」と改称した。
- 13) シュポアはカッセルに来る直前に劇場監督をしていたフランクフルト・アム・マインでシェルブレ Johann Nepomuk Schelble (1789-1837)が「チェチリア協会」を設立しているのを見ており、それに触発されたところもあるだろう。また「チェチリア」とは、音楽の守護聖人の名で、5世紀後半のローマ教会の処女殉教者であり、500年頃の殉教の行動が教化的な伝説になった人物である。
- 14) しかしこの「チェチリア協会」も1857年には「ジングアカデミー」と合併し、「カッセル合唱協会 Kasseler Gesangverein」になる。1848年の革命以後には、「チェチリア協会」でさえ、酒興が主目的と化しその体質も変化し、また男声合唱協会の興隆で深刻な男声不足に悩まされた。
- 15) 16世紀のトレント公会議においても、理想とされた教会音楽は、パレストリーナのポリフォニー作品であり、そこに極端な跳躍進行や「悪魔的な」半音階進行など世俗性は一切あってはならなかった。
- 16) これは筆者がシュポア協会の資料と Broesike の論文を参照して作成したものである(資料2)(資料3)についても同様である。またこれは1826年、すなわち結成の4年後のものである。
- 17) それらの名前は団員または、それ以外の当時の合唱曲の作曲家であろう。
- 18) ここにはゲーテ、ティークなどの文学者やシューマンやメンデルスゾーンなどの音楽家などが集った。
- 19) 実際シュポアは《交響曲第6番「歴史的交響曲 Historische Symphonie」》(op. 116, 1839)を書いており、この全4楽章は、時代順に様式をなぞっており、その思想を顕著にあらわす興味深い作品である。
- 20) 〈サンクトゥス〉の14小節以降に、モーツァルトの《アヴェ・ヴェールム・コルプス Ave verum corpus》(1791)と類似点がある。またシュポアは「モーツァルトの《レクイエム》を、もっとも価値がある教会音楽である」としている。[回想録 I: 96]
- 21) 〈アニュス・デイ〉の冒頭部分の第二合唱群の厚みのある低音を基調とする合唱は、ロシア正教の典礼音楽の朗唱部分を彷彿とさせる箇所である。シュポアが1802年にサンクトペテルベルク演奏旅行に行った際に、そこで典礼音楽を聴いたはずであった。
- 22) この記事には、1810年にシュポアが指揮・監督をしたドイツではじめて行われた音楽祭などの各地で見聞してきた合唱協会の演奏などにも触れており、辛口の批評や実践問題についてまで述べている。そして1822年にカッセルに着任した直後に「チェチリア協会」を設立していることから、彼が以前からそのような構想をもっていたことが窺える。
- 23) これはヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の建築構造と関わりのあるもので、教会の二階の回廊部分は左右二つに分かれており、器楽群と合唱群はその二カ所から演奏するのである。つまり音楽は常に二つのセクションの合奏群によって演奏され、それは一階で聴く者に、大きな効果を与えるのである。シュポアのミサ曲は各五声が二つあり、彼がこれを意識していたことはまちがいない。また彼はこの曲以外にも、全4曲《複弦楽四重奏曲》、《交響曲第7番》、そして《ピアノ連弾伴奏付きテノールのための歌曲》においても、器楽ではあるがこの複合奏の形式を使用している。〈グロリア〉の22-25小節や〈アニュス・デイ〉の9-11小節において、低声部から高声部へポリフォニックに徐々に声部が重なっていく箇所は、9声部のために書かれたロッティの《クルチフィクス》の書法の影響を受けている。
- 24) 〈アニュス・デイ〉11-12小節の旋律線の動き etc.
- 25) バッハのモテトのうち〈主に向かって新しき歌を歌え Singet dem Herrn ein neues Lied〉(BWV 225)、《聖霊はわれらの弱きを助けたもう Der Geist hilft unsrer Schmachheit auf》(BWV 226)、《恐れるなかれ、われ汝とともにあり Früchte dich nicht》(BWV 228)、《来れ、イエス、来れ Komm, Jesu, komm》(BWV 229)は複合唱形式で、そして《イエスは我が喜び Jesu, meine Freude》(BWV 227)は5声部で書かれている。
- 26) シュポアがはじめてバッハの楽譜を手にいれたのは、1804年から1805年にかけてシヒト Johann Gottfried Schicht (1753-1823)を通しての《2声のインヴェンション》(BWV 772-786)と《3声のインヴェンション》(BWV 787-801)であった。また《ミサ曲》作曲時の1821年には、バッハの《マタイ受難曲》はまだ上演はしていないが、少なくとも《モテト》の楽譜も所有していたことは明らかである。〈クリエ〉の6小節以降の「Christe eleison」における4度音程の反復(e-a-d-g)と、そのgが下行する際のfが上行時にfisに変化する転調は典型的なバロック音型である。そのような箇所は各曲の随所にみられる。
- 27) またオラトリオ《四終》については、イエスのレクタティーヴォをテノールのソロで書いており、それに対しロホリッツは、人間化できないイエスは男声合唱で歌わせるべきであると意見を述べている。
- 28) カッセル上演の意義がないとされる理由の一つは、シュポアの《マタイ》上演が音楽上ではなく、政治的イデオロギーの問題として位置づけられていることである。実際選定侯は、上演の担い手に予定されていた音楽家の中に、共和主義者たいたという疑念から《マタイ》上演を阻んだ。つまり《マタイ》上演をバッハの音楽理解と人々へのそのような芸術の啓蒙というよりも、宮廷に対する反抗として使ったと考えたのであ

- る。しかしシュポアが政治的に《マタイ》を使ったかどうかは別として、逆にそれを余儀なくさせた状況があったことが上述の例から明らかである。
- 29) 1832年, 1833年, 1836年, 1842年, 1851年の5回。
- 30) 選定侯は上演の担い手である音楽家の中に共和主義者がいるのではないかという疑念から, 《マタイ》上演を阻んだという(小林 1984: 33)。
- 31) メンデルスゾーンがコンサートホールでの上演で, 宗教的気分を起こさせることに成功したのもその例の一つである。

#### 参考文献

- Friedrich BLUME 1964 *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*. Kassel: Bärenreiter.
- Monika BROESIKE 1980 *Weltliche Chöre in Kassel zwischen 1820 und 1870*. (Schriftliche Hausarbeit vorgelegt im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für Sekunderstufe II, Universität Paderborn.)
- Clive BROWN 1984 *Louis Spohr, a critical biography*. New York: Cambridge University Press.
- Martin GECK 1967 *Die Wiederentdeckung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Wolff von GUDENBERG und Eberhard FREIHERR 1958 *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kassel unter den letzten beiden Kurfürsten (1822-1866)*. Ph. D. Diss., Universität Göttingen.
- ハリー・ハスケル/監訳有村祐輔 1992『古楽の復活～音楽の「真実の姿」を求めて』東京: 東京書籍。(Harry HUSKELL 1988 *Early Music Revival*. London: Thames and Hudson Ltd.)
- Herfried HOMBURG 1956 Louis Spohrs Geigen. In: *Das Orchester* 4/5 H. Heft 12 pp. 1-7.
- Gerald KILIAN 1986 *Studien zu Louis Spohr*. Ph. D. Diss., Universität Heidelberg. Karlsruhe: Wahl-Verlag.
- 小林義武 1984『バッハ復活-19世紀市民社会の音楽運動』東京: 日本エディタースクール出版部。
- 倉橋令子 1992『ルイ・シュポア(1784-1859)研究-交響曲を中心に』東京芸術大学修士論文。
- 三島 郁 2005「19世紀前半におけるライプツィヒの音楽生活」『甲南女子大学研究紀要: 文学・文化編』第41

号53-63頁。

- 2001『鍵盤上を飛遊する *discretion* とファンタジー-J. J. フローベルガーのチェンバロ曲にみられる表現装置-』博士(文学)学位取得論文(大阪大学大学院文学研究科)。
- 1997『ルイ・シュポア作品論-西洋音楽史再構築にむけて-』修士(文学)学位取得論文(大阪大学大学院文学研究科)。
- 1993『19世紀前半のライプツィヒにおける市民社会における音楽受容』修士(教育学)学位取得論文(東京学芸大学大学院教育学研究科)。
- Hans Joachim MOSER 1968 *Geschichte der deutschen Musik*. Neue, vom Verfasser vermehrte und verbesserte Aufl. Hildesheim: G. Olms. (Reprografischer Nachdruck der 5., [und] 2., durchgesehene Aufl., Stuttgart und Berlin in 1930, 1928.)
- 野田宜雄 1997『ドイツ教養市民層の歴史』東京: 講談社, 講談社学術文庫。
- 大崎滋生 1993『音楽演奏の歴史-よみがえる過去の音楽』東京: 東京書籍。
- Peter RUMMELHÖLLER 1989 *Romantik in der Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- Friedrich SCHMIDT 1912 *Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815-1848)*. Langensalza: Hermann Beyer & Söhne.
- Leopold SCHMIDT 1921 *Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert*. Berlin: Max Hesse.
- Louis SPOHR 1954 *Selbstbiographie*. (Originalgetreuer Nachdruck in Verbindung mit der Stadt Braunschweig und der Stadt Kassel hrsg. v. Eugen Schmitz. Kassel: Bärenreiter. (Facsimile reprint of 1860 ed. Louis Spohr's *Selbstbiographie*.) (本文中では『回想録』とした。))
- 吉成 順 1990「三月前期のライプツィヒ」, 『音楽学』第36巻3号210-211頁。

#### 〈辞典類〉

- RIEMANN *Musik Lexikon*. 1967 2 Bd., hrsg. V. H. Eggebrecht. B. Mainz: Schott's Söhne.

#### 〈定期刊行物〉

- Allgemeine Musikalische Zeitung*, hrsg. v. Friedrich Rochlitz. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1798-1848. Re./1964



資料1 チェチリア協会のメンバー (1826)

作成：三島郁

名 前	職 業	名 前	職 業
Bauerm, Madame	宮廷音楽家夫人	Schmelz, Herr,	軍代表団書記官
Bötter, Dem	宮廷画家・教授の娘	Schneel, Frl. von Schmerfeld,	宮廷の貴族夫人
Bernhard, Herr	親衛隊のオーボエ奏者	Herr	市長官の娘
Curschmann, Herr	作曲家	Schmincke, Frl. von	税関監督官の娘
Clement, Herr	市参事会員	Schreiber, Dem.	軍国家委員長
Ditfurth, Herr	作曲家・民謡収集家	Schmarz, Dem.	商業経営者の娘
Engelhard, Herr	選定侯の建設大臣	Steuber, Dem.	出納係の娘
Grandidier, Dem.	宮廷大臣の娘	Spohr, Dem.	歌手
Heistern, Frl. Von	宮廷役人の娘	Pfeiffer, Dem.	シュポア夫人
Hassenpflug, Dem.	後の大臣の姉妹	Pfeiffer, Herr	法律家
Hauptmann, Herr	作曲家	Pfeiffer, S., Dem.	その姉妹
Kranz, Herr	上級裁判所の文書係	Pfeiffer, C., Herr	その兄弟
Knyrim, Madame	大蔵書記官夫人	Pfeiffer, H., Herr	その兄弟
Lenep, von, Dem.	宮廷役人の娘	Vulté, Frl. von	陸軍少佐の娘
Malsburg, Frau von	侍従長夫人	Wiegand, Herr	音楽教師、「ジングアカデミ
Malsburg, Frl. von	宮林監督官の娘		ー」の教師
Manger, Frl. von	警察監督官の娘	Wiegand, Dem.	牧師の娘
Mongold, Madame	医学参事官夫人	Wiegand, Dem.	牧師の娘
Radt, Frau von	監督官の夫人	Werner, Herr	上級裁判所の文書係
Radt, Frl. von	監督官の娘	Wolff, Madamde	歌手・シュポアの2番目の娘
Richter, Dem.	オルガン奏者、歌手	Wolff, Herr	芸術アカデミーの教授

資料2 「チェチリア協会」規約案 (一部を抜粋)

作成：三島郁

§1 この協会の目的は、高貴で真面目な声楽音楽の真の感性と趣味を呼び起こし復活させることである。練習と上演はすべてこの協会のサークル内に限られる。メンバー以外の者が、公開演奏にいかなる方法でもって参加してはならない。
§2 自らが積極的に参加する者のみがメンバーとして受け入れられる。真のメンバー以外が練習の集まりに入ることは許可されてはならない。
§3 協会が、可能なかぎり完璧に練習した楽曲を、真の楽友の前で演奏するのは感謝すべきことであり奨励されることであるので、メンバーの親戚や友人仲間をよく練習された楽曲の演奏会にときどき招く際は、協会の大多数の一致に従うべきである。
§4 メンバーはみな、協会の票を集めてから、新しい参加者を推薦できる。

資料3 「チェチリア協会」の主なレパートリー (抜粋, 作曲家の生年順)

作成：三島郁

演奏回数	作曲家	代表的な演奏作品
1	パレストリーナ (1515-94)	《Tu es Petrus》
2	アレグリ (c. 1588-1652)	《Miserere》
1	カリッシミ (1604-74)	《Lapites pretiosi》
1	A. スカルラッテ (1660-74)	《Missa》
1	ロッティ (c. 1667-1740)	《Crucifix》
2	ドゥランテ (1684-1755)	《Litania》
7	バッハ (1685-1750)	《Matthäuspassion》《Motet》
10	ヘンデル (1685-1759)	《Messiah》《Samson》《Israel in Egypt》
1	レオ (1694-1746)	《Miserere》
2	グラウン (1701-71)	《Tode Jesu》
3	J. ハイドン (1732-1808)	《Die Schöpfung》
1	M. ハイドン (1737-1806)	《Requiem》
1	ナウマン (1741-1801)	《I Pellegrini》
3	シヒト (1753-1823)	《Psalm Nr. 100》
3	モーツァルト (1756-91)	《Requiem》《Ave verum corps》
3	ケルビーニ (1760-1842)	《Requiem》《Missa》
1	ロンベルク (1767-1821)	《Psalmodie》
1	ベートーヴェン (1770-1827)	《Meeresstille und glückliche Fahrt》
8	シュポア (1784-1859)	《Die letzte Dinge》《Messe》
1	シュナイダー (1786-1853)	《Absalon》
3	フェスカ (1789-1826)	《Psalm 103》
9	ハウプトマン (1792-1868)	《Salve Regina》《Psalm》
1	レーヴェ (1796-1869)	《Die sieben Schläfer》
7	メンデルスゾーン (1809-47)	《Psalm》《Paulus》