

## グルック＝ピッチンニ論争について

### A Quarrel between the Gluckists and the Piccinnists

今 井 民 子\*

Tamiko IMAI

#### 論文要旨

本稿では、第2次ブフォン論争といわれるグルック＝ピッチンニ論争の本質を明らかにするため、ピッチンニ派のマルモンテル、グルック派のアルプ、中立派のシャバノンの論考、及びこの論争とは無縁であったモーツァルトのオペラ論を検証する。古典主義の立場からグルックの表現を激しすぎると退けるマルモンテルは、同時にイタリア音楽の音楽美の濫用にも批判の目を向け、一方アルプは、グルックのオペラ改革の成果を評価しつつ、深い感動を誘うピッチンニオペラの魅力も認める。また、旋律と和声をとともに認めるシャバノンの見解は、ルソーとラモー以来の旋律・和声論争に終止符を打つものとして注目される。イタリア派の一人として、音楽の詩に対する優位を主張するモーツァルトは、グルックとは対極のオペラ作曲家といえる。これらの見解は、18世紀音楽の中心主題であったイタリア音楽対フランス音楽、旋律対和声の問題の終焉を意味するものといえよう。

キーワード：ブフォン論争，グルック＝ピッチンニ論争，18世紀音楽，オペラ。

#### はじめに

1752年、イタリアオペラ団のパリ公演をきっかけに起こった、イタリア音楽とフランス音楽の優劣をめぐるブフォン論争は、決着をみることなくやがて鎮静化した。その後Ch. W. グルックとN.ピッチンニを両派の代表として再燃することとなった。これを第2次ブフォン論争という。1774年、ウィーンでのオペラ改革の実現に限界を感じたグルックは、フランスオペラを携えてパリに進出し、《オーリドのイフィジェニ》とフランス語版の《オルフェオ》を上演して成功を収める。同じ頃、ピッチンニもパリに到着し、2人の巨匠の存在は、たちまちパリの文人たちの論戦の火種となった。その後、1777年にグルックが《アルミード》、1778年にピッチンニが最初のフランスオペラ《ルノー》と続く《ロラン》を、1779年にグルックが《トーリドのイフィジェニ》、1781年にピッチンニが同名のオペラを上演するという具合に2人の競作は続き、いずれもかなりの好評を博した。

ところで、当事者である2人にとっては論争の加熱は甚だ迷惑なもので、彼らの関係はかつてのJ.-Ph. ラモーとJ. J. ルソーの確執とはほど遠く、むしろ尊敬と友情に満ちたものであったといわれる。事実、グルックはピッチンニよりも先に《ロラン》の作曲に着手したが、イタリア派のJ. F. マルモンテルがピッチンニにも同じオペラの作曲を依頼したのを知り、自分の

\* 弘前大学教育学部音楽教室  
Department of Music, Faculty of Education, Hirosaki University

草稿を焼き捨てたというエピソードもある。また、1787年、ウィーンで亡くなったグルックに対するピッチンニの追悼文は最大級の讃辞にあふれている。<sup>1)</sup>さらに、結果的に2人が競作することになった《トーリドのイフィジェニ》について、ピッチンニは、自分のオペラはグルックの利益も評判も損うものではない、2つのオペラは詩も場面の表現の詳細も異なっており、互いに対抗する作品でもない、と断言している。<sup>2)</sup>因みにJ.ラッシュトンは、2人の《トーリドのイフィジェニ》をテキストと音楽の両面から詳細に比較分析している。<sup>3)</sup>

かつて熱烈なイタリア派であったルソーはじめD.デイドロ、J.L.R. グランベールら百科全書派の人々は、今回は概ねフランス派のグルックを支持した。<sup>4)</sup>本稿では、ピッチンニ派のマルモンテル、グルック派のJ.F.d.l. アルプ、中立派のM.-P.G.d. シャバノンの論考、及びこの論争とは無縁であったW.A. モーツァルトのオペラ論を検証し、グルック＝ピッチンニ論争の本質を明らかにする。

## I. マルモンテル

ここでは、彼の『フランス革命について』を検討する。<sup>5)</sup>マルモンテルは、フランスのオペラのとるべき道は、フランス人のオペラの趣味がその詩劇と同じ位向上してから明らかになるのであり、それまでは「体系的な精神の幻影」や「新奇さの誘惑」には用心しよう、と暗にグルック批判を示唆しながら、まず、これまでのフランスオペラの変遷をふりかえる。<sup>6)</sup>J.-B.リュリのオペラのデクラメーションは単調優雅だが、エールは簡潔でわかり易く、フランス人に愛されたのは当然で、フランスオペラの向上に貢献した。

次に、和声の効果を強調したラモーのオペラは、リュリよりも学識ばり難解でフランス語にそぐわなかったため、人々には野蛮で洗練さに欠けるように思われたが、やがて慣れるに従い好まれるようになった。ラモーは、デクラメーションで無駄な装飾を施し、リュリよりも過度に速度を遅らせ、簡潔さを損う誤りを犯したが、活気ある和声を支えに心を動かすレシタティーフを生み出した。崇高な合唱や舞曲でも才能を発揮したが、とりわけ後者では、その無尽蔵の多様性とパッセージのすぐれた選択、活気ある動き、器楽のとり合わせとその対話の妙でオペラにおける不巧の地位を確立した。

しかし、ラモーの才能もかげりが見え始めた頃、折りしも、イタリアのオペラ団がやってきて機知と陽気さにあふれた小気味よい音楽で人々を魅了した。G.B. ペルゴレージの音楽は、リズムの効果と明暗の陰影法、明快な構想、伴奏と旋律の統合、アリアの楽節構成の絶妙さがあり、フランス人たちは、自国のオペラを単調で、性格と色彩に欠けるものと感じるようになった。我々フランス人は、フランス語がイタリア音楽のリズムや抑揚になじまないと信じているので、新しい音楽への激しい憎悪が生じたのも故なきことではない。イタリア音楽の美しさはフランス語を受け入れにくい、といわれてきたので、我々はイタリア音楽への嫌悪感に悩まされることとなった。その結果、奇妙にも20年来フランス国内で続いていたリュリ派とラモー派の争いはおさまり、両派はイタリア音楽の侵略に対して一致団結した。以上、マルモンテルのフランスオペラの変遷に関する記述からは、フランスの伝統音楽と新しいイタリア音楽双方の間を揺れ動く彼の微妙な立場が読みとれる。

次に、マルモンテルによるグルック批判が始まる。<sup>7)</sup>彼はグルックのオペラをギリシャ劇の再来、表現力と劇的魅力を兼ね備えた唯一のオペラとするグルック派に反論を加える。すなわち、魂を動かす芸術の目的は、人の情緒に作用するばかりでなく、喜びも伴うものであるので、情

緒に対して強烈すぎてはならず心地よいものでなければならない。マルモンテルは、その模範を古代ギリシャの詩や絵画、彫刻に求め、美の特性をゆがめることのない悲嘆の表現を理想とした。激しさを避け、優雅さと抑制をとき、ヴェルギウス、ラシーヌ、ヴォルテールを讃える彼は、紛れもない古典主義者である。

グルックのオペラにもこの美の原理が適用され批判される。まず、ヴェルギウスやラシーヌ、ヴォルテールの古典様式の詩のもつ美点、つまり、優雅さ、律動的でわかり易いスタイル、旋律的な言語は、自然をゆがめ弱めるもので、むしろ、洗練されず、粗野で投げやりで耳障りなものこそ自然に近い真の詩なのだ、というグルックオペラの詩人、R.d. カルツァビージの見解は誤りだとする。音楽も同じことで、激情を恐ろしい叫び声で表現するにも、抑揚を装飾せずに自然のままに模倣すれば、単なる苦痛の印象を与えるだけである。人の心を動かす真の悲しみには、傷を癒やす鎮静剤が必要で、それは五感の楽しみであり、詩では崇高な思想と感性、高貴で優雅な表現、魅力的な美しさであり、音楽では、エールや哀歌や激情の悲痛な抑揚が自然のままには表現しえない美しさなのである。

音楽の旋律は表現とぴったり手を携えるべきなのだが、グルックの音楽は旋律的でなく、構想と周期性に欠け、ばらばらの部分と完結しないモチーフ、無秩序で関連のないリズムの集まりである。伴奏付きレチタティーフにしても、オーケストラでゲルマン人の欠点を覆い隠し、力強さで表現的的確さを補い、結局、イタリアオペラを過度に模倣したにすぎない。合唱はラモーほど劇的ではなく、人物たちが舞台上を動き回る場面は世の絶讃を受けるほどのものではない。さらに序曲では、グルックはモチーフをオペラの部分と関連させ、また全楽器をユニゾンで始め、やがて相互の楽器を巧みに分奏させるが、これとても一般の人にはわからない専門家の語法である。総じて、グルックの音楽の目立った特徴は、イタリア人のいう「ごつごつしたなめらかでない」和声、アリアにおける転調やパッセージの無秩序さ、構想の欠如にある。そして結論として、グルック派のいう、「フランスオペラの壮麗なスペクトルを輪郭に」「あらゆる感情を描くにふさわしいイタリア音楽の色彩で」偉大な絵画を描いた彼の存在を否定する。

最後に、マルモンテルはフランス音楽とイタリア音楽の比較論を展開する。<sup>8)</sup>彼は荒々しいグルックの音楽をシェイクスピア、優美なイタリア音楽をラシーヌにたとえ、フランス人がイタリア音楽よりもグルックの音楽を好むのは、よほど耳が鈍感である証拠だとする。このたとえは、グルックをミケランジェロ、J.A. ハッセをラファエロになぞらえたイタリア派の音楽史家、C.バーニーの批評を思わせる。<sup>9)</sup>

ただし、マルモンテルは単純なイタリアオペラの讃美者ではなく、その欠点にも目を向ける。すなわち、イタリアオペラの悲劇は面白みがなく、もの悲しくてオペラ向きではなく、P.メタスタージョの才能をもってしても成功しなかった。フランスオペラは、とりわけ悲愴なものにすぐれているが、これとても豪華な舞台と祝祭的要素の生み出す視覚美のお蔭である。イタリアオペラの華やかな声の技巧であるブラヴーラ・アリアは、無益な美の「濫用」と批判しながら、伴奏付きレチタティーフの崇高さと自然さ、表現力はフランスオペラも及ばないとする。しかし、イタリア人は悲劇からオペラをつくる際、詩と音楽の両方をゆがめてしまった。つまり、悲劇はその連続性と陰影法、雄弁さ、描写力を失い、そのため観客の退屈さを紛らすために自由な歌唱法が必要となった。

一方、フランスオペラは、祝祭的な要素の魅力と壮麗な視覚美で飾られているので、音楽は単調でもの悲しくならず描く対象と一致するのである。イタリアでは、軽快自在な耳を驚かせ

る声の妙技を聞き馴れている人々は、その楽しみを捨て去ることはないだろうし、歌手の気紛れと見栄につきあわされる作曲家は、技巧をひけらかす無数のパッセージを書くことを余儀なくされている。しかし、フランスでは、英雄役の声はより男性的で、女性の声も華麗さよりも感受性に富み、作曲家はオペラの支配権をもっている。以上、マルモンテルの見解には、フランス古典主義への強い愛着とともに、イタリア音楽を自国の伝統オペラ復興の活力剤とする考えが窺えるが、これは、F.M. グリムのように、イタリア派を自認する多くの百科全書派にみられる傾向なのである。

## II. アルプ

アルプのオペラ論として、『アカデミア、または古今の文学論』の6章『オペラについて』の4節、『イタリアオペラとフランスオペラの比較、及び新しい音楽がフランスオペラにもたらす変化』を検討する。<sup>10)</sup> まず、イタリア人とフランス人は対等にオペラの発展に寄与し、それぞれの国民性に応じて前者は音楽を、後者は悲劇を完成させたとして、両国のオペラの比較論が展開される。<sup>11)</sup> フランスの誇るのは、イルージョンにより持続し、コルネーユ以前からフランス人が慣れ親しんだ劇的情緒で、イタリア人には理解できないものである。コルネーユの《ル・シッド》以来、フランス悲劇のすぐれた趣味は確立され、生き生きした洗練されたものとなった。一方、イタリア人の音楽の才能は生来のもので、イタリアの国土の産物であり、人々は音楽の復興を促すあらゆる努力を尽くした。彼らは生まれながらの音楽家で、しかも、ごく幼ない頃より音楽を理解し味わうことを学んでいるので、その結果、彼らの趣味、判断は厳しく、凡庸な音楽には辛抱できなくなっている。彼らは、じっくり音楽に耳を傾けることはせず、一級の作品に対しても、あとで休息を要するほどの陶醉にひたるのである。

そして、オペラに対するイタリア人の態度には気候と習慣の影響がみてとれる。つまり、彼らは劇場でお互いの栈敷席を訪ねて会話や賭事、食事を楽しむ。昼間ほとんど動かないイタリア人には、夜の観劇は活動と気晴らしの機会なのである。ただし、彼らの唯一の関心事は名人のアリアだけなので、いくら音楽が美しくてもオペラがよくなるのは当然である。ヴォルテールが、イタリア人は音楽で悲劇をだめにしてしまった、というのは正しい。しかしメタスタージョほどの逸材を輩出したイタリアが、イタリアオペラ不審の理由を詩的才能の欠如とすることはできない。それは、ひとえに、歌手の見せ場をつくるために筋を拡大させたバランスの悪いプレットのせいである。にもかかわらず、聡明なものであれば、筋の面白さや対話やスタイルの美しさにメタスタージョならではの才能が認められよう。

一方、フランスでは知的芸術としての詩が十分評価される。つまり、フランス人は涼しい気候の中でより活動的になり、国民性の一つである、強烈な自負心から発する精神の主張に専念する。そして、己れの美的判断を下し新奇さを楽しむためには、すべてを放棄し耐え忍ぶことができるのである。アルプは結論として、イタリア人の豊かだが放惰な国民性が詩を墮落させ、フランス人の合理的で知的な国民性がすぐれた芸術を生んだとする。

次に、グルックのオペラ創作の理念が検討される。<sup>12)</sup> グルックが、イタリアオペラの音楽表現は、わずかのアリアだけにあり、それは劇全体からかけ離れたものである、というのは正しい。事実、声の芸当をいともた易くやってのける歌手たちを甘やかした結果、著名な作曲家さえも本来の美しい歌唱芸術の原理を逸脱することとなった。このような無益な声楽美の極地は、目や耳を楽しませるバレエや祝祭に似つかわしいが、音楽が状況や人物に一致しなければならな

い場面を台無しにしてしまった。ペルゴレージ以来のすぐれた作曲家たちでさえ、イタリア人のこのような「力技」への熱狂にしばしば屈したが、この力技は決して素晴らしい芸術ではない。なぜなら、芸術は自然をそのおもむくままになぞるものだからである。自然は常にその技を隠すため、自然の美しさは容易なものにみえるように、芸術もまた同様でなければならない。

グルックとカルツァビージョの《オルフェオ》は、真実らしさがしばしば曲げられているが、筋の統一と簡潔な主題に新しい価値がある。《オルフェオ》は、グルックのオペラの中でもっとも歌唱が多く用いられ、しかもピッチニやA.M.G. サッキニ、G. パイジェッロらのすぐれた旋律に限りなく近づいたオペラの一つである。このオペラは、音楽が筋から分離せず、終始、歌詞と旋律が真の劇全体を生み出した最初の例である。

グルックの新しいオペラが受け入れられたのは、イタリアではなく、従来のオペラに改革を望んでいたフランスであった。とりわけ、エール《私はユリディスを失った》やロマンス《私の愛するもの》、デュエット《何という耐えがたき苦悩よ！》は最もすぐれている。オルフェが地獄の霊たちに歌いかける《私の涙で心を動かして下さい》は、あまりにも多くのことが意図され、高揚した想像力よりも月並みな情緒が感じられて、それほど効果がない。しかし、霊たちの《ならぬ》とオルフェの嘆き、あるいは1幕、ユリディスの墓を吊う合唱と間に挟まれるオルフェの悲愴な叫び、また地獄の霊たちの合唱とバレエ、これらの対照には、従来のオペラにはなかった劇的イリュージョンがある。

続いて、アルプはピッチニの称讃に移り、彼の《デイド》は、オペラに望まれるほとんどすべてを含むフランスオペラの傑作だとする。<sup>13)</sup>それはオペラとして巧みに構成され、とりわけ感動的な哀感にあふれているが、この哀感は、悲劇が入念にとり入れ、グルック以来あまりに惜しみなく表現された恐怖よりも価値がある。デイドの死を覚悟した静かで凝縮された絶望の表現は、筋と音楽が最も効果的に高めあって深い感動を与え、これこそ真の完璧なオペラである。アルプは、フランスのグルック派たちがピッチニを執ように侮辱し、ついにはフランスから追い出した彼らの心ない仕打ちに心を痛める。そして彼は、グルック派たちの唱える音楽と悲劇の安易な結合が、グルック以降のフランスオペラの墮落につながったことを指摘する。結局、アルプは、グルック=ピッチニ論争からは距離をおきながら、自然の単純さで真実らしさの表現に迫るグルックの主張と、深い感動を誘うピッチニのオペラの魅力をともに認める立場にあるといえよう。

### III. シャバノン

シャバノンの見解については、『音楽、主に芸術の形而上学についての見解』の8章と22章を検討する。<sup>14)</sup>まず、8章『歌の表現は分節されていない衝動的な叫びの模倣にあるのではない』では、ルソーやディドロの主張する旋律の起源を人間の原始の叫びに求める考えに異議を唱える。<sup>15)</sup>つまり、衝動的な叫びは、音楽の基盤でも本質でもなく、仮にこれをアリアにとり入れても偶然的な効果にすぎないとする。例えば、楽しさの衝動的な叫びは笑いであるが、心をうきうきさせる舞曲は笑いの模倣ではない。また、笑いを模倣したアリアが楽しさを損ない、却って悲しくさせるのも同様である。

グルックは、悲しみの表現を強めるために、しばしば美しい歌に哀調を帯びた旋律を挟み、歌手にも自然に近い表現を求めた。しかし、《オルフェ》のパリ初演の際、トラキア人たちの嘆きの合唱の合間のオルフェの苦痛の叫びがあまりに真に迫っていたので、次回から歌手はその

表現をやわらげ、趣味の範囲にとどめてより音楽的になった。シャバノンは、「人は生まれながらにして旋律に感受性をもっている。さもなければ、言葉のない楽器が人々に様々な反応を喚起するだろうか」というクインティリアヌスの評言を引用し、音楽は単なる衝動の叫びではなく、美しく昇華されたものであることを主張するが、これは、グルックの表現をあまりにも自然に近く激しすぎると否定的であったマルモンテルとも共通する。

次に22章『和声と旋律の結合について』を検討する。<sup>16)</sup>まず、シャバノンは、和声とは異なる複数の音が同時に響き、その全体の印象がある明確で特徴的な感覚を生じるもので、これは人間の聴覚が音楽を知覚する時のみ起こる現象だとする。その感覚は、いくつかの声部が和声的に調和して歌われれば、各声部とともに声部全体の印象も同時に聴きわかる、複雑かつ単純な感覚である。もし、旋律以外の声部が、規定の和声にあてはまらない音であれば、統一はこわれ旋律も消え去ってしまう。

旋律と和声の関係については、彼は次のようにとらえる。つまり、旋律はバスと和声音を含まねばならず、同様に、一連の和音進行からは美しい旋律が抽出されなければならない。旋律と和声はどちらが先ということはず、一方が他方を生じ、またお互いに相手がなければ存在しえない関係なのである。彼は、ヨーロッパ人がユニゾンしか知らない未開人たちに和声をもつ歌を聴かせるある実験を想定し、彼らの反応から、和声の感覚が人間にどれほど自然か、それとも人工的で手のこんだものかわかるとするが、和声の普遍性への強い信頼も窺える。

彼は次に差音現象や協和、不協和について言及したのち、最後に旋律の和声に対する優位性について論じる。<sup>17)</sup>旋律は、和声の提供する諸音を全体に位置づけて従属声部を編成し、また、声楽と器楽を交互に用いて主要旋律を示す。彼は、声楽のみならず器楽の重要さにもふれ、多声部のオーケストラが個別に、あるいは一体となって発揮する、歌手も及ばない自在な表現力を強調する。旋律と和声にはおのずとそれぞれの役割があり、感動的なアリアやアダージョでは、伴奏和声は旋律を模倣せずにテーマのまわりに美しく寄り添い、あるいはある効果を描写する。和声を学ぶものが守るべきことは、単純で自然な旋律を生み出す和声は正しく規則にかなっており、逆に苛だたせる難解な旋律を生む和声は認められないことである。人を驚かす難解な和声は、音楽の正道を逸脱したもので、衝動的な満足の追求にすぎない。以上のように、旋律優位をときながらも和声との相互依存をとくシャバノンの見解は、旋律重視のルソーと和声重視のラモーによって展開された旋律と和声の優劣論争の終焉を示すものといえよう。

#### IV. モーツァルト

モーツァルトにとって、グルック＝ピッチンニ論争はほとんど無縁のものであったといっただろう。これは、同じドイツ人であるグリムがその『オルファル論』でブフォン論争の口火をきり、百科全書派の有力な一員として活躍したのと対照的である。事実、モーツァルトはグルック＝ピッチンニ論争のさなかにパリに滞在していたにもかかわらず、書簡ではパリのピッチンニやウィーンのグルックの友好的態度がわずかにふれられているにすぎない。<sup>18)</sup>

同行の母を亡くし、求職も不首尾に終わった1778年の失意のパリ旅行の書簡から読みとれるのは、フランス音楽への蔑視だけである。彼はパリの音楽家を家畜、野獣同然とし、演奏のまずさと趣味のなさを露骨に非難するとともに、フランス古典オペラのフランス語を非音楽的な「悪魔の詩」と呼んでいる。<sup>19)</sup>これらは、C.バーニーをはじめとする当時のイタリア音楽の讚美者たちの批評と重なるものであり、実際、モーツァルトは、フランスのオペラ・コミックを

翻案した《バスティアンとバスティエンヌ》を唯一の例外として、フランスオペラとは無縁であった。むしろ彼は、ヨーゼフII世の提唱するドイツオペラの振興に大いに共鳴し、彼の初のドイツオペラとなる《後宮からの誘拐》の創作に意欲を燃やした。<sup>20)</sup>

書簡で詳しく語られる《後宮》の創作メモは、彼のオペラ観を窺う貴重な資料である。まず、1781年、9月26日の書簡では、台本作者のJ.G. シュテファニーにモーツァルト自身の変更を申し入れ、台本創作に大きく関与していることがわかる。<sup>21)</sup>すなわち、彼は、歌手の特徴を生かしてモノローグをアリエッタに、2人の会話を2重唱に要求したばかりか、3幕冒頭の5重唱(のち4重唱)を2幕の終曲に移す根本的構成の変更を指示したのだった。

次に同年、10月13日の書簡では、オペラの本質的課題である詩と音楽のあり方が言及される。<sup>22)</sup>つまり、モーツァルトは音楽優位の立場をとり、「詩は音楽の忠実な娘」であることを主張する。台本のつまらないイタリアのオペラ・ブッフアが、音楽の魅力で素晴らしくなるのはその証明である。そのため、詩は音楽にひたすら奉仕すべきで、作曲家の着想を打ちこわすわざとらしい押韻は音楽に有害なだけである。演劇を理解する作曲家と賢明な詩人が手を組むことにより、はじめて理想的なオペラが生まれるという。

ところで、グルックとモーツァルトの2人を対極のオペラ作曲家とするH.アーベルトの指摘は正しい。<sup>23)</sup>彼は、モーツァルトをグルックの後継者とする従来の見方を否定し、2人の根本的相違を明らかにする。

グルックは古典主義美学の具現者といわれるように、彼の創作理念の背景には、理性と秩序、明晰さを重視する18世紀の合理主義がある。この合理精神は、伝統的にフランス人とイタリア人に顕著で、17世紀のフランス古典主義で開花し、メタスタージョの詩作に受けつがれた。グルックのオペラ創作は、全体の中に特性化した人物を緻密に配することで、その人物は、メタスタージョのそれが当時の社会慣習の範囲内で描かれているのに対し、概念化、抽象化されている。

一方、あふれでるファンタジーに導かれたモーツァルトの創作態度は、非合理的、非論理的で、グルックと対照的である。メタスタージョの《ティトスの慈悲》が必ずしも成功しなかったのは、モーツァルトが古典主義と無縁であったことの証しであり、一方、オペラ・ブッフアでの成功は、彼の現実主義的な気質と合致したからである。モーツァルトオペラの人物は、グルックの理念化されたものではなく、あくまで個別的だが、その複雑多様な魅力で普遍的な真実に到達している。H.アーベルトは、グルックは確固たるプランのもとにオペラを創作し、モーツァルトでは、秩序と創造、統一と多様性が常に共存し、その芸術は「偶然的なものの魔法」である、と結論する。

#### 参考文献

- E. Fubini, *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*, trans., B.J. Blackburn, Chicago, 1994  
 M. F. Rushton, 'Iphigénie en Tauride', : *The Operas of Gluck and Piccinni, Music and Letters*, liiii, 1972, pp. 411-430  
 J. Tiersot, Gluck and the Encyclopedists, *The Musical Quarterly*, 1930, pp. 336~357  
 E. Winternitz, A Homage of Piccinni to Gluck, *Studies in Eighteenth-century Music, a Tribute to Kari Geiringer*, New York, London, 1970, pp. 397~400  
 今井民子, C.バーニーのドイツ音楽紀行, 弘前大学教育学部教科教育研究紀要, 第26号, 1997, pp.

15～21

モーツァルトの手紙, 柴田訳, (上)(下), 1980, 岩波書店

H.アーベルト, モーツァルトとグルック, モーツァルト叢書11, モーツァルトと大作曲家たち, 吉田泰輔訳編, 1977, 音楽之友社, pp.64～106

## 註

- 1) E. Winternitz, A Homage of Piccinni to Gluck, *Studies in Eighteenth-century Music, a Tribute to Karl Geiringer*, New York, London, 1970, pp. 397～400
- 2) M. F. Rushton, 'Iphigénie en Tauride', : The Operas of Gluck and Piccinni, *Music and Letters*, liii, 1972, p. 415
- 3) *ibid.*, pp. 411～430
- 4) J. Tiersot, Gluck and the Encyclopedists, *The Musical Quarterly*, 1930, pp. 345～356
- 5) J.-F. Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique en France, Paris, 1777* (E. Fubini, *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*, trans., B. J. Blackburn, Chicago, 1994, pp. 366～372 に英抄訳所収)
- 6) E. Fubini, *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*, pp. 366～367
- 7) *ibid.*, pp 368～370
- 8) *ibid.*, pp 370～372
- 9) 今井民子, C.バーニーのドイツ音楽紀行, 弘前大学教育学部教科教育研究紀要, 第26号, 1997, p. 17
- 10) J.-F. de La Harpe, *Lycée, ou Cours de Littérature ancienne et moderne, Paris, 1799～1805, 1803, ch. 6, De l'Opéra* (E. Fubini, *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*, pp. 373～378 に英抄訳所収)
- 11) E. Fubini, *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*, pp. 373～374
- 12) *ibid.*, pp 375～376
- 13) *ibid.*, pp 376～378
- 14) M.-P. G. de Chabanon, *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art, Paris, 1779, ch. 8, ch. 22* (E. Fubini, *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*, pp. 378～383 に英抄訳所収)
- 15) E. Fubini, *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*, pp. 378～379
- 16) *ibid.*, pp 379～383
- 17) *ibid.*, pp 382～383
- 18) モーツァルトの手紙, 柴田訳, 1980, 岩波書店, (上), p.168, (下) p.72, p.89
- 19) 前掲書, (上), pp.153～154, p.169, p.178
- 20) 前掲書, (下), pp.87～88, p.114
- 20) 前掲書, (下), pp.24～28
- 20) 前掲書, (下), pp.30～31
- 23) H.アーベルト, モーツァルトとグルック, モーツァルト叢書11, モーツァルトと大作曲家たち, 吉田泰輔訳編, 1977, 音楽之友社, pp.64～106 (1998.7.23受理)