

18世紀イギリスの古楽復興

A Study of Revival of Ancient Music in Eighteenth-Century England

今井 民子

Tamiko IMAI*

【論文要旨】

ヨーロッパの他の国よりも1世紀先駆けて始まったイギリスの古楽復興運動は、17世紀半ばの王政復古をきっかけに芽ばえた愛国心と自国文化復興への気運を背景に生まれた。その目的は、18世紀の政治的、社会的変動に伴う人々の趣味の低俗化に対する古典的規範の確立を旨とするものである。本論では、18世紀の古楽復興の代表的音楽組織、「古楽アカデミー」とこれを継承する世紀末の「古楽コンサート」をとりあげ、主にレパートリーから窺えるコンサートの特徴を検証し、また当時のイギリスで古典的地位を確立したコレリとパーセルの受容状況、同時代の音楽史家、ホーキンズバーニーの古楽観もあわせて検討した。

キーワード：18世紀イギリス音楽、古楽復興

I 古楽アカデミー

まずここでは、イギリスにおける古楽運動の中心で、最も古い音楽組織、「古楽アカデミー」の活動について検討する。古楽アカデミーは、古楽の定期的演奏を目的に、ロンドンの指導的な音楽家たちにより1726年創立され、当初は「声楽アカデミー」と称した（W. Weber, 1992, P. 56）。メンバーの大部分は、組織の名称が示すように、チャペル・ロイヤルとセント・ポール大聖堂、ウェストミンスター・アビイの歌手たちで、この中には3つの聖堂の聖歌隊の指導者、M. グリーンとB. ゲイツも含まれる（同, P. 57）。アカデミーの理事たちは、外国の有名音楽家を熱心にとりこみ、カストラートの長老、P. F. トージ、ドイツのオーボエ奏者で作曲家のJ. E. ガリヤード、作曲、台本も手がけるオペラ興行師N. ハイム、ヘンデルのオペラのライバル、G. ボノンチーニ、カストラートの大家、F. ベルナルディ、F. ジェミニアーニらが入会した。

アカデミーは演奏に主眼がおかれたので、ローニャのアカデミア・フィラルモニカと異なり、入会の際の対位法の試験や教師の指導もなかった（同, P. 58）。レパートリーは極めて特徴的で、イギリスとイタリアの伝統的な多声の宗教曲と世俗曲に限られ、第1回のコンサートはマレンツィ

オのモテット、モーリーの詩篇曲、A. ストラデッラとA. ステファアーニのマドリガルであった。また、アカデミーの権威づけのために、理事たちはハノーヴァの宮廷楽長のステファアーニを名誉総裁に選び、就任に際して彼はアカデミーに自作をいくつか進呈した。

アカデミーの活動が公的か私的かについては、人々が集会の客として毎回珍しい作品が聴けるという点では公的であるが、曲目の趣味が居酒屋やホールのコンサートと異なり、聴衆が限られている点では私的であるともいえる（同, P. 59）。やがてアカデミーに混乱が生じ、まずボノンチーニによるA. ロッティのマドリガルの剽窃事件をきっかけに、グリーンがセント・ポールの聖歌隊を連れて去り、次にゲイツがチャペル・ロイヤルの歌手たちとともにアカデミーをやめた（同, P. 60）。すぐれた聖歌隊と外国の有名音楽家を失う危機に陥ったアカデミーは、1731年、「古楽アカデミー」と名称を変更し、以前にも増して古楽色を強調した（同, P. 61）。

当時アカデミーを統率したのは、ドイツ人のJ.C.ペプシュで、彼ははじめロンドンの劇場やコンサートで活躍し、痛烈な風刺オペラ、《乞食オペラ》で大成功を取めたが、やがて古楽研究への関心を深め、音楽理論書を出版した。彼は強力なリーダーシップを発揮してアカデミーを運営しつ

*弘前大学教育学部音楽講座

Department of Music, Faculty of Educations, Hirosaki University

つ生徒の教育にもあたったが、彼のレパートリーの基本路線は1770年まで保たれ、「マドリガル・ソサイエティ」と並んで、16世紀の宗教、世俗曲を定期的に演奏するユニークな音楽組織となった。アカデミーの記録では、この団体の目的はオペラではなく、パレストリーナと同時代かそれ以前の作品の調査、研究とし、さらに同時代の有名曲も扱うべし、と唱っている（同、P. 62）。

アカデミーの活動は一般のインテリ層にも浸透し、1743年、ハイマーケット劇場の受難週間コンサートで、アカデミーの音楽家によるアレグリの《ミゼレーレ》を聴いたH.ウォルポールは、最上の声楽曲に心打たれたと述べている（同、P. 63）。しかし、アカデミーの古楽趣味は、一般の音楽社会では特殊なものであり、古楽が真に市民権を得るのは18世紀末の新しい音楽組織、「古楽コンサート」の確立と、1784年のヘンデル記念大コンサートの開催を待たなければならなかった。

アカデミーのレパートリーは、1570年代のタリスのモテットから同時代のヘンデルの作品まで極めて長期にわたり、最も古いものではムートンの曲まで含まれている。その定番は、16、17世紀の宗教曲、すなわちパレストリーナ、ヴィクトリア、アレグリ、コロンナ、バードのモテットや詩篇曲、ミサ曲の抜粋であり、もう一つは同時代のマレンツィオ、モーリー、ウィルビー、ベネット、ファーマーのマドリガルで、集会の最後には誤ってバード作とされてきた《ノン・ノービス・ドミネ》が歌われた（同、P. 64）。17世紀のレパートリーは、パーセルの音楽が中心で、アンセムや4声の詩篇曲、劇音楽の抜粋がとりあげられ、その他17世紀後期の作品として、ロック、ローズ兄弟、ストラデッラ、カリッシミもわずかに演奏された。

一方、同時代の作品もアカデミーの重要なレパートリーであったが、それらは限られたジャンルのかなり保守的なスタイルのものが多く、例えばステファニーやロッティのマドリガル、クックやトラヴァースのカンツォネッタ、アストルガやペプシュの宗教曲などであった（同、P. 65）。また、アカデミーのレパートリーには、その古楽趣味と矛盾しながらも愛好された2人の作曲家、ペルゴレージとヘンデルの音楽がある。ペルゴレージの人気は、彼の早逝後まもなくイギリスでも広まり、特に控え目だが最新のギャラント様式の宗教曲は人気があり、アカデミーでは1750年代から70年代まで5声の詩篇モテットとミサ曲が演奏された。

ヘンデルの声楽曲もアカデミーの趣味とかなり対照的だが、初期の1730年代の宗教曲は大変保守的で、オラトリオやオードも同じ傾向を示している。とくにオラトリオはアカデミーのレパートリーの中心であり、《エステル》《エジプトのイスラエル人》《メサイヤ》その他《カローネ女王の葬送アンセム》《シャンドス・アンセム》などが1730年代から50年代にかけて演奏された（同、P. 66）。

II 古楽コンサートのレパートリー

次に、18世紀末に活動した「古楽コンサート」について、そのレパートリーを中心に検討する。1776年から90年までの期間では、ヘンデルの作品が圧倒的に多く、他の作曲家をはるかに凌いでいる（W. Weber, 1992, P. 173）。特定の作曲家だけが、ある時期目立って多く演奏されるのは珍しくなく、18世紀フランスのリュリイ、19世紀初めのベートーヴェン、古楽アカデミーのパレストリーナのように、これらは規範の確立に貢献している。古楽コンサートの特徴は、ロンドンの劇場が彼の特定の人気作品だけに限っているのに対し、328曲を幅広くとりあげ、この中には、1707年以来全く演奏されなかった《Dixit dominus》も含まれている。

一方、ヘンデルのオペラは、一般には旧式のものとしてすっかりすたれており、18世紀末には、ヘンデルの有名アリアが宗教曲に使われる有様だったが、古楽コンサートでは、中心レパートリーとして曲数、演奏回数ともに三分の一を占めていた（同、P. 174）。その中には、失敗作に終わり、初演以来一度も演奏されないものもあったが、これはヘンデル音楽の熱心な収集家でもあったコンサートの理事たちの努力によるものだった。オペラのアリアのタイプは、ゆっくりとした内省的なものが好まれ、それらは小編成のオーケストラの伴奏をもち、半音階的效果とダ・カーポアリアを逸脱した表現力豊かなものが多い（同、P. 175）。

オラトリオは、コンサートではある機能をもって演奏され、すなわち、集会の最後には《メサイヤ》の《ハレルヤ》、《サウル》や《ヨシヤ》からの合唱が、また中間では叙述的な歌詞のものが歌われた。オラトリオのアリアは、オペラと同様に緩徐で内省的なものが多く、技巧的なアリアは限られていた。注目すべきことは、ヘンデルの記念音楽祭の定番であった《メサイヤ》や《マカベ

アのユダ》はそれほど多くないことで、担し、当時のイギリスの国威発場の風潮のあらわれから、《マカベアのユダ》の士気を鼓舞するアリアは好まれた（同、P.176）。特に人気の高かったオラトリオは、《サムソン》《イエフタ》《サウル》である。《サムソン》は、ロンドンの劇場や音楽祭と同様に古楽コンサートでも好まれ、また、ヘンデルの生前、最も人気のあった《サウル》は劇場よりもよくとりあげられ、中でも、《死のマーチ》やダヴィデとヨナタンの力強いアリアがよく演奏された。《イエフタ》は、彼女が死に臨む場面のアリアと合唱が演奏され、全曲の通し演奏も1回行われた。その他、ヘンデルの生前、死後ともにほとんど演奏されなかった《テオドーラ》《ソロモン》《エジプトのイスラエル人》なども何度かとりあげられた。

オードやマスクの選曲に関しても、陽気な酒盛りの歌は避けるなど、古楽コンサートを支配するまじめな雰囲気であらわれている。宗教曲は古楽コンサートでは比較的少なく、最も多く演奏されたのは、有名な《ユトレヒト・テ・デウム》や《ゲッティンゲン・テ・デウム》ではなく、シャンドス侯のための《シャンドス・アンセム》であった（同、P. 177）。以上、古楽コンサートにおけるヘンデルのレパートリーの傾向は、忘れられた作品を含む多様性、まじめさ、趣味の良さ、強い世俗色である。

ヘンデル以外では、イギリスとイタリアの作曲家が愛好され、まずコレッリ、ジェミニアーニ、G. サマルティーニのコンチェルト、次にパーセル、ベルゴレージ、ハッセのオペラの抜粋が続くが、パーセル以外のイギリス人として、C. アヴィソンのコンチェルトも目立って多かった。ベルゴレージの人気はヨーロッパ中に広まっていたが、古楽コンサートでも宗教曲、世俗カンタータ、オペラアリアなど、パーセルやヘンデルに匹敵する多様なジャンルがとりあげられた（同、P. 178）。イギリスにおけるイタリア音楽の愛好は、自国の音楽を愛する民族主義とともに国際趣味をも反映するものであり、ヘンデルはイギリスとイタリアの音楽を統合する役割を果たした。16、17世紀のマドリガルについては、「キャッチ・クラブ」と関連の深い洗練された傾向を示し、11人の作曲家の中では3人のイタリア人、コンヴェルシ、ジョヴァネッリ、最大のマドリガル作曲家、マレンツィオのものが多く、またイギリスの作曲家では、最

もまじめとされるJ. ウィルビーが好まれた。

コレッリのコンチェルトは、1750年代にイタリアやドイツのヴァイオリン奏者が新しい技巧のスタイルを流行させて以来、影響力を失ったが、地方の音楽サークルでコレッリの継承者たち（ヘンデル、ジェミニアーニ、アヴィソン）とともに生き続け、ロンドンでもヘンデル記念大コンサートをきっかけに復活した（同、P.179）。古楽コンサートでは、コレッリのコンチェルト（作品6の12曲と作品2のソナタ、11番の編曲）は、古典的規範の象徴として毎回とりあげられた。また、ヘンデルのコンチェルトは、作品3のオーボエ・コンチェルトと作品6が演奏され、一方ジェミニアーニは、コレッリの作品3、4、5のソナタの編曲がよく演奏された。さらに、コレッリを踏襲しつつ新しい方向を目指したG. サマルティーニも序曲が多く演奏された。演奏曲の作曲者とジャンル、作品番号がプログラムに正しく表示されたことも古楽コンサートの特徴で、一般のコンサートでは1820年代にやっと実現された（同、P. 180）。作品番号の明示は、個々の作品の独立性に対する新しい意識のあらわれで、そこには作品の永続性と偉大さがこめられていた。

一方、オペラのアリアをレパートリーに含める古楽コンサートは、以前の古楽アカデミーと根本的に異なっている（同、P. 181）。オペラが古楽コンサートの演目となったのは、宗教曲や器楽曲よりも新しく、1720年から60年にかけてのオペラに対する敬愛の高まりとともにベルゴレージやハッセらナポリ派のオペラがとりあげられ、ヘンデルも同列のものと目された。その中心は18世紀オペラの一人者、ハッセで、18世紀末にはそのスタイルはすっかり旧式のものとなっていたが、1780年代の古楽コンサートでは彼のオペラや世俗カンタータが大いに親しまれた（同、P. 182）。担し、オペラの演目に新しいジャンルであるオペラ・ブッフアがほとんどとりあげられていない点は、このコンサートの保守性を物語っている。すなわち、ここでのオペラ・ブッフアはコンティの《ドン・キショッテ》のアリア1曲のみで、あの歴史的なベルゴレージの《ラ・セルヴァ・パドローナ》は全く歌われず、ベルゴレージもガルツピもオペラ・セリアのみが扱われている。また、フランス趣味ととり入れたヨメリの「改革オペラ」も全く演奏されず、彼のオペラは古いタイプのものだけとりあげられた（同、P. 183）。

古楽コンサートのオペラの演目の保守性は、イタリアオペラの拠点であるヘイマーケット劇場の趣味に起因するもので、ここでは大陸よりも何年もおくれてイタリアオペラが紹介され、オペラ・ブッフアは成立後20年を経てから、またヨメッリと後継者のグルックの改革オペラは1770年代になって浸透し始める。また、18世紀半ばのオペラ・セリアは、そのスペクタクルと舞踊で広い聴衆層を獲得したにもかかわらず、アリアのみを歌う古楽コンサートの演奏スタイルは、オペラを知的で格式あるものとしたきらいがある。

古楽コンサートは古楽アカデミーよりも世俗化の傾向を強めたが、理事のJ. ベイツは、18世紀初期、中期の多声の宗教曲をとり入れてアカデミズムを保とうとし、この中にはヨメッリ、レオ、カルダラ、B. マルチェッロ、J. H. グラウン、ベルゴレージらの宗教曲が含まれる（同、P. 184）。とりわけよくとりあげられたのは、ベルゴレージの《スタバート・マーテル》で、A. アインシュタインが「宗教的室内楽曲」と称したように、比較的小編成で控え目だが最新のスタイルで書かれている（同、P. 185）。同種のジャンルのもので、古楽コンサートの最も初期のレパートリーであるカリッシミのモテット《アマンテアーテ・ジェンテス》があるが、古楽アカデミーが彼のオラトリオ《イエフタ》と《ソロモンの審判》を愛好したのに比べると関心は薄らいでいる。

次に、数の点ではイタリア人のオペラや器楽曲に到底及ばないながらも、17世紀半ば以降のイギリスの作曲家も古楽コンサートでは健闘している。（同、P. 186）。彼らは5つの世代、すなわち、第1、第2世代のロック、パーセル、第3世代のクロフト、ペプシュ、第4世代のアヴィソン、アーン、ボイス、ヘイズを経て最後の第5世代にわたっている。この中では当然のことながら、パーセルの作品が曲数、演奏回数ともに他を圧倒している（同、P. 187）。パーセルに次いで人気の高いのは、地方在住のアヴィソンのコンチェルトで、このことは地方の音楽活動がロンドンの音楽界に与える強い影響力を示している。古楽コンサートの器楽曲はコレッリを除くとイギリスの作曲家のものが多く、背景には自国の音楽擁護の意識が働いている。また当時は、プレジャー・ガーデンの器楽曲が古楽コンサートで演奏されるという、公式と非公式の音楽の境界があいまいになったとはいえ、古楽コンサートでは、キャッチやバラッド、また

本来は劇場で演奏する《王宮の花火の音楽》や《水上の音楽》は全くとりあげず、独自の領域を守っていた（同、P. 188）。

Ⅲ コレッリ、パーセルの受容

コレッリの音楽を評して、同時代の音楽史家、C. バーニーは、「コレッリのコンチェルトは彼のどのジャンルにも増して、堅固に時代と流行の攻撃に立ち向かった」、(C. Burney, 1776, Vol. II, P. 442) また、J. ホーキンスは「古典的作曲家といえ、コレッリのパッセージを思い浮かべる」、(J. Hawkins, 1776, Vol. II, P. 677) と述べその古典的価値を強調している。コレッリは、ローマのオットボーニ枢機卿の手厚い庇護のもと、器楽曲だけの作曲に専念するという境遇に恵まれ、18世紀の批評家、C. アヴィソンも「コレッリの和声の絶妙な手法は、彼が人生の大半を自作の修正に費した証である」と語っている（C. Avison, 1753, P. 38, 95）。イギリスの地方では、コレッリのコンチェルトは当時一般には主流であったヴィヴァルディのものよりも好まれ、そのスタイルは教会ソナタ形式の保守的で小規模のものであったが、ポーニャのアカデミズムとヴェネツィアの奇抜さの中間をいく特徴も見させている（W. Weber, P. 78）。ヴィヴァルディのコンチェルトが、1741年の彼の死後イギリスですっかりすたれてしまったのに対し、1714年に死後出版されたコレッリの曲はノーウィッチ、リーズ、マンチェスターなどの地方都市にも登場し、また、聴衆の好みも18世紀初期の、軽快な舞曲楽章の独奏ソナタから、世紀半ば以降は、《クリスマス・コンチェルト》のような堂々とした楽章の曲へと変化した（同、P. 79）。

イギリスにおけるコレッリブームは、彼の継承者たち、フェスティン、カストルッチ、ジェミニアーニらを生み出した。とりわけ、最も成功したジェミニアーニは、すぐれたヴァイオリン教師としても知られたが、そのスタイルはコレッリに比べて半音階が多く、リズムが自由で演奏技巧も難しくなっている（同、P. 80）コレッリの継承者たちは、自作のタイトルにコレッリとの関連を強調してその価値を宣伝しようとしたが、コレッリがほとんど評価されなかったイタリアでは全く考えられないことだった。ヘンデルのコンチェルトもコレッリー派に組みこまれたが、実際、楽章の数や配列の柔軟さ、フーガへの関心、トゥッティ

とソロ楽句の明瞭な差異の否定など、コレッリの影響が窺える。もっとも、彼のコンチェルトを多様化するオペラ風の旋律やフランスの舞曲形式などは、コレッリよりもイタリア的である。

コレッリのコンチェルトは、18世紀の音楽文化の中で教育上の規範となっており、アヴィソンが、新しい同時代の作曲家たちの多くは彼から和声の要素を受け継いだ、というように、コレッリの確立した和声の公式と作曲上の基本的な手段としての調性は、とくにアマチュア音楽家にとっては尊敬的であり、より明確な歴史感覚を養うこととなった（同、P. 81）。出版においても、彼の音楽は弦楽曲の基準となり、「コレッリに倣う」とタイトルに記したソロ・ソナタや、1720年代以降は彼のトリオやソナタを大編成に編曲したコンチェルトが出版されコンサートの主要なレパートリーとなった。

古楽アカデミーでは、ペプシュが彼のコンチェルトを校訂出版し、またアマチュア音楽家の筆頭として活躍したニードラーは、ホーキンスより「当代一のコレッリ演奏家」とよばれた。コレッリ熱は、プロの音楽家よりもアマチュア音楽家に広まり、1720、30年代のロンドンでは「コレッリの頭」と称する楽譜商もあらわれたが、とりわけ、地方都市ではアマチュア音楽家の団体がコレッリの普及に大きく貢献し、18世紀にはその数は百以上に上った（同、P. 82）。その音楽サークルは、以前よりも多人数でコンチェルトを多く演奏し、地域のオルガン奏者や音楽教師、ダンス教師によって主宰され、共同体に娯楽と音楽教育、祝賀行事の場を提供した。コレッリのコンチェルトが普及したのは、華麗なテクニックを要するヴィヴァルディのものに比べてアマチュア演奏家が容易に演奏できるためであり、リビエーノ部分は等質でミスをしてでも全体のアンサンブルを損なうことはなく、また上手な演奏家はコンチェルティーノで技を発揮できた（同、P. 83）。従って、地方の音楽サークルの活動はイギリスの音楽出版の一大市場となり、例えば、作品1のソナタは1680年から1735年に35版、作品6のコンチェルトは1800年までに42版を重ねた。

コレッリを古典的規範として最初に位置づけたのは、批評家のR. ノースで、彼は音楽の古典を16、7世紀の教会音楽ではなく、コレッリの器楽に求めた（同、P. 84）。ノースは、18世紀音楽における商業主義と名技性を追求を批判し、かつて

の家庭音楽を中心とした真摯な音楽文化を理想とした。彼は変化の元凶をヴァイオリンに求め、上声を担う、その鋭い突き通す音色と悲愴な表現がかつてのヴィオールを打ち負かし、奏者に破壊的な競争心をもたらしたとする（同、P. 85）。ノースは人々の趣味と判断力の低下を憂え、ヴィヴァルディの価値を認めながらも、コレッリの規範としての特別の役割を強調した（同、P. 88）。

コレッリと並んでパーセルも18世紀イギリスにおいて音楽の古典と目された。彼の作品は多岐にわたり、まず、アンセムやサーヴィスはチャペル・ロイヤルや聖堂のレパートリーであり、また、《テ・デウムとユピラーテ》は、ヘンデルのオラトリオの伝統確立を推進した音楽祭の主要作品となった（同、P. 90）。また劇音楽はロンドンの舞台で定期的に再演され、さらにキャッチは家庭や居酒屋で歌われた。パーセルの劇音楽の復古上演は、1705年、イタリアオペラのイギリスへの参入に伴うロンドンの劇場の危機的混乱がきっかけである。「セミ・オペラ」といわれるマスクや音楽の余興を含む演劇とともに、彼の死後忘れられていた劇音楽は再演され、ドルリー・レーン劇場、ハイマーケット劇場、リンカーズ・イン劇場が《インドの女王》《アーサー王》《ディドーとエネアス》などを上演した（同、P. 91）。それらは、ちょうどコレッリのコンチェルトがコンサートの曲目の中で新しい同時代の作品と対照をなしたように、新しいオペラの急激な流れとうまくバランスを保っていた（同、P. 92）。また、パーセルの劇音楽は全体が上演されるよりも、劇場やホールのコンサートでその劇中歌を歌うことが多かった。

18世紀前半のパーセルの批評には、強い愛国的調子が見られ、例えばあるウィッグ党員は、パーセルの《ドン・キホーテ》からの《イギリスの天才》を荘重、崇高で勇気を鼓舞すると絶賛している（同、P. 93）。パーセル崇拜の愛国的傾向は、当時のイギリスの政治的、社会的情勢、イギリスを席卷したイタリアオペラへの反発、トーリー党とウィッグ党の争いに起因している（同、P. 94）。イタリアオペラへの反撃は文学界から起こり、その代表であるアディソンは、イタリアオペラの侵略に危機感を募らせ、意味のわからないイタリア語で歌う憲劣さを批判した。愛国心からパーセルを絶賛する傾向は、イタリアオペラの組織、「ロイヤル・アカデミー・オブ・ミュージック」が設立された1720年代に高まり、アディソンは、

オペラは自国の音楽と言葉で歌われるべきで、パーセルの旋律はイギリスの言葉に見事に適合しているとした(同, P. 95)。パーセル自身は、トリー、ウィッグ両党の人々の支持を受けていたが、彼らはいずれも音楽は高い倫理と秩序を旨とするべきものと考えていた(同, P. 96)。パーセル音楽のユニークなジャンルとしてキャッチがあるが、これは元来、16世紀後半に居酒屋や家庭で歌われ、芸術的なマドリガルやカンツォネッタに対する大衆的なジャンルであったが、音楽のスタイルは学識的な対位法の伝統と密接に関係している。(同, P. 100)。

IV 古楽と2人の音楽史家

古楽コンサートの第1回演奏会は1776年に始まったが、奇しくも同じ年に近代音楽史学の重要な先駆けをなすC. バーニーの『音楽通史』の第1巻と、J. ホーキンスの『音楽通史』全5巻が出版された。これらの2つの著作は、イギリスの古楽復興運動の音楽思想的背景を明らかにする上で重要である。

ホーキンスは法律家としての地歩を順調に固める側ら、1740年代に古楽アカデミーとマドリガル協会に入会し、ペプシュのもとで音楽を学び、W.ボイスとの知遇を得る。アンセムを最上のものとするホーキンスは、神への強烈的な信仰を壊く国教会主義者で、信仰を同じくするジョンソン博士の最初の伝記作家でもあった。(W. Weber, P. 209)。彼の音楽上の立場は極めて保守的で、先駆者のベットフォードやタドウェイに賛同し、新しいイタリアのオペラは浪費の所産であり、最も不自然で憲劣な娯楽と非難した(J. Hawkins, Vol. II, P. 32-33, Vol. II, P. 877他)。ホーキンスはR. ノースと同様に、かつての多声音楽の調和を破壊する名技性を憂え、とくに当代の高音域の技巧の追求に言及し、野蛮で装飾過剰の趣味と酷評した(同, Vol. I, P. 36)。

彼は新奇さを攻撃して、プロウやパーセル、コレリ、ジェミニアーニを古典の規範として擁護し、これらは時代の気まぐれの洗礼の中で価値を保ってきたものとする(同, Vol. I, P. 35)。彼は器楽曲に対して、調和のない騒音であり、32分音符の細かいパッセージを一気に演奏する手法を悪趣味とする。古典派の急速で心をうきたたせる旋律は、学識のない聴衆にだけ鎮静剤となるとし、彼は荘重でポリフォニックなスタイルの古楽に音

楽の規範を求めた(W. Weber, P. 211)。

また彼は、音楽を単なる気ばらしや娯楽ではなく、道徳的で知的な楽しみと位置づけたが、この音楽観はむしろ19世紀半ばのものに近い(W. Weber, P. 211)。『音楽通史』の序論でホーキンスは、音楽を理解する能力は天賦のもので、この感覚が欠如した大勢の人々は音楽から満足を得られず、そのため彼らは変化を絶え間なく求めて新奇さを愛好し、音楽の趣味が崩壊するのだという(J. Hawkins, Vol. I, P. 32)。またヘンデルについては、思慮分別ある人々と低俗な人々の2種類の聴衆を相手に作品を書いたとして同情する(同, Vol. I, P. 34, Vol. II, P. 913)。結語の部分で、ロンドンの商業主義と政治の不安定に伴う人々の趣味の混迷を憂えるホーキンスは、今や人々の趣味は数少ない分別ある人々よりも無知な大衆のものが主流になったと述べている(同, Vol. II, P. 919)。

バーニーはホーキンスよりも出身階層が高く、国際的感覚ももちあわせていた。彼の『音楽通史』第1巻の予約購読者のリストには、多くの高位高官の人々が名を連ね、彼の豊かな人脈を物語っている。(W. Weber, P. 214)。リストには、ボイス、ヘイズなど古楽関係者も含まれるが、大部分は古学と無関係な人々である点が注目される。

バーニーは、第3巻はじめの『音楽批評論』で、音楽を聴くものは皆、自分の感情に任せて知識や経験、批評家の判断がなくても、音楽の好き嫌いが判断できるとしながらも、結局、音楽には様々なジャンルやスタイルがあるので、その価値を判断できるものは少ないとする(C. Burney, Vol. II, P. 7, 8)。また、『音楽批評論』の最後でも、単純でありふれた音楽を好むものは、アジアの音楽しかわからず、洗練された音楽は技術や手法のすばらしさを解するものにしかわからないとし、聴衆の階層化に言及する(同, Vol. II, P. 11)。またホーキンスと同様に、彼は音楽の文学と異なる固有の領域を強調し、独自の言語と表現、想像力を有する第3の模倣芸術としている(同, Vol. I, P. 18, Vol. II, P. 555)。ホーキンスは社会的、政治的危機感から、学識ある音楽家を頼りに規範の確立を目指したが、バーニーはホーキンスよりも厳格ではなく、一般の人々と音楽の専門家がともに趣味の秩序を形成するという積極的で柔軟な考えをもっており、実際、1784年ヘンデルの記念コンサートの際も、彼は記録者として時代の様々な趣味の

調整に努めた (W. Weber, P. 218)。

バーニーは、1740年代、最初のロンドン滞在で古楽アカデミーの活動にふれたと思われる。当時アカデミーはすでに最盛期を過ぎ、ペプシュも老齢に達していたが、彼はペプシュの16世紀音楽だけを偏愛する好古家的術学趣味に驚いている (同, Vol. II, P. 989)。バーニーのよって立つ基盤は、古楽の狭い世界ではなく、近年、人々の音楽生活の中で発展した多様な音楽世界である。彼はアヴィソンと同様に、一般の人々の趣味と同時に、音楽の善し悪しを判断する知識の重視を掲げ、また、イギリスの音楽についても、ギボンズからパーセルに至る時代の教会音楽を除くと、17世紀以来の音楽は無意味で退屈と評価は低い (W. Weber, P. 219)。バーニーが古楽を嫌悪するのは、多声の教会音楽に対する反発からであり、彼は対位法は教会音楽だけに用いるべしとしたが、パレストリーナとアレグリの作品は編纂出版している。

バーニーが大いに評価したのは、メタスタージョの台本によるハッセやペルゴレージらの18世紀のナポリ派オペラであったが、彼はイタリアを旅行した友人たちから情報を得てオペラの虜となるに及んで、若い頃からのヘンデルやジェミニアーニ、コレッリへの崇拜を失ったという (同, P. 220)。バーニーは進歩主義者であったが、オペラは1730年から60年に最盛期を迎えそれ以降は衰退したとし、また、ヨメッリやグルックの新しい改革オペラはあまり評価せず、オペラ・ブッフアもセリアよりはるかに劣るものとした。また、バーニーのヘンデルに対する評価は、彼の最大の成功作をオラトリオではなく、初期のオペラとカンタータとする、R. プライスの『ヘンデル批評』(J. マナリングの『ヘンデル伝』に含まれる)に類似している (同, P. 221)。

ホーキンスが自身、古楽団体の一員として熱心な古楽の擁護者であったのに対し、バーニーは、古楽よりも世俗の国際的なレパートリーとして新しいイタリアオペラを擁護したという立場の違いはあるが、彼らはともに価値の混乱した当時の音楽状況の中で人々の趣味の多様化から古典的規範の確立を試みたのである。

参考文献

C. Avison, *An Essay on Musical Expression*, Holborn, 1753, rep., ed. by P. Doubois, Ashgate, England, U. S. A., 2004

C. Burney, *A General History of Music*, vol. i, 1776, vol. ii, 1782, rep., ed. by F. Mercer, 2 vols., London, 1935, New York, 1957

J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, London, 1776, rep., 1853/R1963, Dover Publication Inc., New York

W. Weber, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England*, Oxford, 1992

今井民子, J. ゲイの《乞色オペラ》について, 弘前大学教育学部紀要, 第81号, P. 55~63, 1999

今井民子, J. ホーキンスとC. バーニーによる2つの音楽通史の比較研究, 弘前大学教育学部紀要88号, P. 34~40, 2004

(2005. 7. 29受理)