

ハプスブルク帝国下のチェコにおける宮廷の文化史 —17世紀バロック期における「宮廷カペレ」の諸相—

内藤久子*

A History of the Czech Court Culture in the Habsburg Monarchy
— Aspects of the “Court-Chapel” in the Baroque Era of the 17th Century —

NAITO Hisako*

キーワード：ホーフ・カペレ（宮廷楽士団）、チェコ・バロック音楽、オロモウツ領主司教カール
・リーヒテンシュタインーカステルコルン公、P. J. ヴェイヴァノフスキー
KeyWords：Hof-Kapelle（Court-Chapel）、Czech Baroque Music、Prince Bishop（Fürstbischof）
Karl Liechtenstein-Kastelkorn of Olomouc, P. J. Vejvanovský

序

「チェコ音楽の発展は、長い間、世界の人々の関心を引き付けることはなかった。音楽史はそれを完全に看過していたか、さもなくば曲解して不完全に叙述していたといえよう。一時期にはチェコが、『ヨーロッパのコンセルヴァドワール』と称賛されるようなことがあったにせよ、その名誉ある称号は単にチェコの音楽演奏にのみ向けられた評語に過ぎず、いわゆるチェコ民族の創造的能力については全く無視され続けてきたのである」⁽¹⁾。20世紀チェコの音楽著述家でドヴォルジャーク研究の世界的権威として知られるオタカル・ショウレク（Otakar Šourek, 1883–1956）は、かつて高著『ドヴォルジャーク 生涯と作品』（原著 1952）の序文の中でこう主張している。そして今日でさえ、一般の西洋音楽史文献を通して、「チェコ音楽」に関する記述が見られるのは、スメタナやドヴォルジャークら、19世紀「国民楽派」の登場以降であり、それ以前の「チェコ音楽」については、一部のヨーロッパ諸国を除いて、殆ど周知されていないのが現状とあってよいだろう。

しかしながら、時代を遥かに遡れば、早くも11世紀頃から12世紀末には、チェコ最初期の民俗的宗教歌《主よ、あわれみたまえ（Hospodine, pomiluj ny!）》や《聖ヴァーツラフ（Svatý Václav）》が歌われていたことが判明しており、さらにはドイツ・プロテスタント初期の歌曲に強い影響を及ぼしたと言われる15世紀初頭のフス派の讚美歌《汝ら神の戦士（Ktož jsú boží bojovníci）》等を通じて、チェコ民族がその音楽的創造力においても真に卓越した才能を持ち得ていることに対して、もはや疑う余地はないものと思われる。換言すれば、ボヘミアやモラヴィア両地方では、既に「音楽の伝統」といったものが徐々に形成されつつあったということ、これらの宗教歌から明白に認識することができるであろう。同様に、17世紀初頭にその発展が始まったとされる「チェコ・バロ

* 鳥取大学地域学部地域文化学科

ク音楽」もまた、今日まで殆ど公にされることのないまま、チェコ音楽文化の長い系譜の中で、さらにはヨーロッパ文化の地平において、きわめて重要な展開を見せたといえよう。

本稿では、主に17世紀後半においてモラヴィア地方中部の古都クロムニェジーシュ (Kroměříž) に新設された「オロモウツ領主司教の宮廷」を舞台に展開した宮廷音楽に光を当て、バロック期のチェコ音楽を単に一地方に栄えた芸術文化と見なすのではなく、それをヨーロッパ文化全体の系譜に位置づけることで、これまで殆ど明らかにされなかった「ヨーロッパ周縁地域の文化史」という視座から、西洋芸術音楽の歴史的発展の諸相を読み直していくことを主なねらいとしている。換言すれば、当時国内に留まることを唯一許された、つまりローマ・カトリック教を信奉するチェコ人音楽家の動向に注目しながら、同時期のチェコ音楽（特に「器楽」）の発展が、まず第一に、ヨーロッパ芸術音楽のレベルに匹敵するほどの高い芸術性を独自に備えていたこと、第二に、それが19世紀「チェコ国民音楽」の成立に向けた、いわば基層となる重要な準備期を担っていたと考えられること、第三に、今もってその源泉が明らかにされているとは言い難い「交響曲」の成立や「管弦楽」の発展史の問題、加えて前古典派交響曲の進展に寄与した「マンハイム楽派（ドイツ・マンハイム宮廷で活躍した亡命チェコ人音楽家を中心とする）」や、さらには「ウィーン古典派様式」の真の源泉に関する諸課題に、同時期のチェコ音楽が一つの重要な手掛かりを与えるものとなるであろうとの3つの論点を主眼としながら、17世紀ハプスブルク帝国下のチェコ諸領邦内に点在していた地方宮廷、そこに開花したバロック音楽の隆盛を通して、周縁の地方文化の様態をヨーロッパ文化史の発展に照らして跡づけるものである。

I. バロック期のチェコ社会と音楽文化の展開

チェコ音楽の歴史を通じて、およそ1620年から1740年までを「バロック期」、即ち「白山の戦い後の時期」（1620年に勃発した「白山の戦い」でのチェコ・プロテスタント敗北後の時期）と呼んでいる。ヨーロッパを震撼させた「三十年戦争」（1618-48）⁽²⁾が終結し、次第に貴族の館や宮殿の建物が修復されていく中で、再び「音楽」が社会生活における重要な役割を担うようになっていった。それを証左するように、オーストリア帝国の外では、君主権を有する領主自らが「カペレ（宮廷楽士団 Hof-Kapelle）」を所有し、芸術の保護育成に務めることになったように、バロック期のチェコ音楽に関していえば、とりわけ地方の宮廷に花開いた芸術文化が最も卓越していたと考えられる。中でも17世紀半ば以降、モラヴィア地方中部の古都クロムニェジーシュに創設されたオロモウツ領主司教の「カペレ」は、当時その最も重要な文化的拠点として、特に「器楽」を中心とした「バロック音楽」の隆盛が見られたのである。

周知のように、音楽史の「バロック Baroque」⁽³⁾とは、およそ16世紀末から18世紀半ばまでの時代、ならびに当時期に特有のヨーロッパ芸術音楽に対する時代様式を表す概念である。ドイツ生まれでアメリカの音楽史家M. F. ブコフツァーは、「音楽のバロック期」を、およそ1580年から1730年までとしている。但し、この区分法は主にイタリアを中心に見た場合であるように、バロック期の芸術では、このようにイタリアの思考が最も支配的であった。当時のイタリアは、ヨーロッパ音楽全般に最も強い影響をもっていた国であり、オペラ、オラトリオ、カンタータ、それにコンチェルト、ソナタ、組曲等々、声楽及び器楽の両分野における新しい曲種、さらには通奏低音（バツ・コンティヌオ）や叙唱（レチタティーヴォ）といった新しい技法に示されるように⁽⁴⁾、バロック時代に重要な役割を果たしたものの多くはまずイタリアから起こったといえよう。また声楽と器楽の分離に伴い、特に器楽の分野での発展には著しく目を見張るものがあり、まさに器楽が声楽に比

肩するようになったのも、当時期の重要な特色の一つと考えられる。

さて、「チェコ音楽の歴史」をここで改めて振り返ってみると、いわゆる現代の意味で「バロック」という標語がチェコ地域で用いられたのは1916年のことであり、チェコの音楽学者V.ヘルフェルトが先鞭をつけたとされる⁽⁵⁾。そして今日、チェコの音楽学者J.ゼフナルもまた、ブコフツァーやS.クラークスらの言説をもとに、チェコ・バロック音楽の時代区分に再度注目し、『チェコ音楽の歴史 (*Hudba v Českých Dějinách*)』(1983)と題する著作の中で、1620年から1740年までをチェコ音楽における「バロック期」と定め、それを「白山の戦い後の時期」と称したのである⁽⁶⁾。

このように1620年を「チェコ・バロック音楽」の始まりとする見方には、当時この国の政治的かつ社会的状況が深く関与していたと見ることができる。換言するなら、チェコ・バロック音楽は、まさに歴史の大きな転換とともに産声を上げたといえる。というのも、既述のように、17世紀に勃発した「三十年戦争」のあおりで音楽の発展は中断され、貧困や迫害、外国人傭兵の絶え間ない侵入すべてが文化発展の完全な破壊に拍車をかけた。しかもその結果、フス派の流れを汲む反カトリック勢力のチェコ人貴族や知識人、さらには芸術家までもが亡命を余儀なくされ、異郷の地でバロック音楽や古典派音楽を開花させるに至ったのである。その中には、ドレスデン宮廷に仕えたヤン・ディスマス・ゼレンカ (1679-1745) や、イタリアでオペラ作曲家として成功し、「神聖なボヘミア人」と崇められたヨゼフ・ミスリヴェチュク (1737-81) の他、メロドラマの新芸術を試みた北ドイツ楽派のゲオルク・ベンダ (1722-95)、それにドイツのマンハイム宮廷において前古典派交響曲の基礎を築いたマンハイム楽派のヤン・ヴァーツラフ・スタミツ (シュターミツ, 1717-57) とその2人の息子たち、さらにフランツ・クサヴェル・リヒター (1709-89) らが含まれていた。

その一方、国内に留まった作曲家と言えば、フォークロア音楽の語法を駆使して《賛美歌集》や《リュート曲集》等を書き残した初期バロックのアダム・ヴァーツラフ・ミフナ (c.1600-70) をはじめ、プラハの聖ヤコブ教会合唱長として独自のオルガン楽派を打ち立てた後期バロックのボフスラフ・マチェイ・チェルノホルスキー (1684-1742)、それにプラハにある聖ビート大聖堂の音楽監督 (1759年より合唱長) を務めたフランティシェク・クサヴェル・ブリクシ (1732-71) らブリクシ家の人々といった、いわゆる「カトリック教会音楽」の作曲家グループであり、古いルネサンス時代の「ポリフォニー技法」(模様対位法等) は主にこうした人々に踏襲されることになった。こうして新教徒の撲滅とハプスブルク家への属国を決定づけることになった1620年の「白山の戦い」は、この国の音楽創造を専ら儀礼的なカトリック教会音楽の狭い分野に限定する一方で、優れた世俗音楽の作曲家たちを国外移住へと追い立てる結果となったのである。

このような状況から考えると、17世紀から18世紀を通じて多くのチェコ人音楽家が体験したのはまさに「暗黒の時代」であったといえよう。だがチェコ諸領邦においては、それはあくまで表面的な状況であったようにも思われる。というのも、かの有名な英国の作家で旅行家のチャールズ・バーニー (1726-1818) が、1772年にチェコ諸領邦を旅行した際、「この地では音楽の演奏がきわめて盛んであり、既に大オーケストラが存在している」として驚嘆し、「チェコ人をイタリアに次ぐヨーロッパで最も音楽に卓越した民族である」⁽⁷⁾と描いているからである。バーニーの記録によれば、当時ボヘミアは「ヨーロッパのコンセルヴァドワール」と威名をもつほどに、音楽教育が大そう盛んであったことがわかる。それを裏付けるように「17世紀半ばから、チェコをはじめ、ヨーロッパの至るところで、指揮者や作曲家として、また様々な貴族の楽団の楽器奏者として活躍するチェコ人音楽家に遭遇することができた。しかもボヘミアの人々は管楽器の演奏にきわめて卓越した才能を発揮し、(王国のザクセンではオーボエ演奏に優れていたのに対し) モラヴィアでは特にトランペット演奏に

卓越している」(8)とバーニーは描写しており、とりわけ管楽器の演奏水準の高さに非常に満足した様子が窺える。こうした実情は、言うまでもなく、17世紀から18世紀にかけて「多くの名家が音楽を支援したことによるものであった」と推される。つまり君主権をもつ領主が同チェコ諸領邦において自らの「カペレ」を所有し、芸術庇護に努めたのがその理由であった。オロモウツ領主リーヒテンシュタイン家もその一つであり、17世紀後半にモラヴィア地方中部のクロムニェジーシュの居城に優れた楽団を抱え、主に器楽を中心とするバロック音楽を展開していったと伝えられている。

II. チェコ・バロック文化の隆盛 — 「宮廷カペレ」をめぐる音文化

ヨーロッパ諸国においてバロック音楽は宮廷と教会と劇場を中心に、専制君主、教会、市民がその主な担い手となって発展していった。この時代のヨーロッパは、絶対主義の社会体制にあり、宮廷の多くが音楽文化の重要な中心となった。とくにその社会体制を支える存在として、経済的実力をもつ市民階級（ブルジョアジー）が台頭しつつあったことはよく知られている。むろん教会も音楽の場ではあったが、バロック時代になるとその役割はそれほど重要でなくなってくる。従って、バロック期の音楽家と言えば、まず宮廷音楽家、そして教会音楽家、さらに劇場および都市の音楽家というのが一般的であった。しかしながらハプスブルク家統治下のチェコ諸領邦では、既述のように、1620年の決定的な敗北によって国民の大部分が「農奴」と化し、チェコ人にとってオペラの創作に不可欠となる「チェコ語」自体も農民および都市下層民の言葉と化していた。従ってチェコ人ブルジョアジーの登場を殆ど期待することのできなかったチェコでは、音楽は当然のことながら、「民衆層（いわゆる下層平民）から輩出してきた音楽家たち」によって担われたのである。彼らは、いわゆる村の学校教師（イエズス会学校の教師）たちであり、その職務はまずオルガン演奏や教会歌の調達にあった。また都市に住む下層民出身のトランペット奏者たちもその担い手となったが、実際のところ、単に教会での演奏が許可されただけに過ぎなかったといえる。そのような状況のもと、当時最も重要な役割を担ったのが、地方の貴族に仕える「従者兼音楽家たち」であった。

II-1 オロモウツの「宮廷カペレ」

三十年戦争が終結した後、貴族の館や宮殿の建物も復興していく中で、言うまでもなく音楽は再び社会生活における重要な地位を受け持つようになった。その最も中心となったのが、モラヴィア中部に位置するクロムニェジーシュという町に、美術館と図書館を併設して新たに建造された、オロモウツの領主教（高位聖職者Fürstbischofを指す）カール・リーヒテンシュタイン＝カステルコルン公（Karl Liechtenstein-Kastelkorn, 在職1664-95）の宮殿であり(9)、1664から95年までの約30年間、ここでは「器楽」を中心とする「大カペレ」の活躍が見られたのである。元来、「宮廷カペレ（Hof-kapelle）」とは、信者の参集する「教会」と司教座である「大聖堂」に対し、城や修道院等の個人的な礼拝の場所を指す言葉であったが、その意味が拡大解釈されてそのような礼拝堂に属する「礼拝堂付の聖歌隊歌手」に対して用いられるようになった概念であり、特に中世末期以降では、宮廷付礼拝堂の聖歌隊歌手を中心に、楽器奏者らも含めた宮廷楽士、礼拝堂楽長又はカペルマイスター（宮廷楽長 Kapellmeister）のもとに組織された、いわゆる「宮廷楽士団」を指す標語である。因みにこのオロモウツ領主教のカペレは、当初、約20名ほどのメンバーから構成され、その内訳は9名のトランペット（クラリーノ）奏者以外に、ホルンやトロンボーン奏者、木管楽器奏者、弦楽器やクラヴィコード奏者らによる編成であった(10)。因みにヴェネツィア、パリ、ドレスデン等の諸都市では、カペレの中心演目は何よりも「オペラ」であった。

但し、地方の貴族たちはお抱えの楽団を所有していたとはいえ、音楽の職務に携わる自由な音楽家を雇用していたというわけではなく、他の職務と兼用させていたようである。それを裏付ける書簡をここで紹介しておこう。それは当時、(ハプスブルクの帝都)ウィーン宮廷の楽器補給係を務めていたJ. C. ヴェンツェルスベルク (Johann Cunibert von Wenzelsberg) がクロムニェジーシュ城の領主司教リーヒテンシュタイン公に宛てた1668年9月4日付の書簡⁽¹¹⁾に対する領主司教からの同年9月7日付の返信である。そこには次のような内容が綴られていた。「私は6本ないし7本のクラリノー、10本から12本の弦楽器、7本ないし8本以上のトランペットによる楽器奏者を招集できます。ただし全部の楽器を同時に使用することは不可能ですが...」⁽¹²⁾。この書簡に関して「オーストリア音楽記念集成」のアルヒーフからクロムニェジーシュ城カペレの委託調査を任じられた音楽学者P. ネットル (Paul Nettl) は、次のように推論している。「おそらく領主司教が、これらの楽器を奏するすべての音楽家を正式にカペレに集めていたとは思われず、むしろ従者や狩猟家、林務官といったように、音楽家の大半が別の職務を兼務していたと考えられる」と⁽¹³⁾。ネットルの推論は、大方当を得ていると思われる。なぜなら領主司教お抱えの音楽家の内、当時ヴァイオリンのヴィルトゥオーゾとして最も名高かったハインリヒ・イグナツ・フランツ・フォン・ビーバー (Heinrich Ignaz Franz von Biber, 1644-1704) 自身も、同オロモウツの宮廷楽長 (カペルマイスター) に抜擢されたとき (1660年代中頃。1670年には同地を去り、73ないし74年にはザルツブルグに現れたという)、同時に従者 (Kammerdiener) の職務も兼務していたからである。

また領主司教は、こうしたお抱えの音楽家たちの集中的な創作活動にも尽力し、ウィーン宮廷はもとより、その他の音楽の中心地で活躍する巨匠たちの作品を数多く注文していたことが、ウィーン宮廷との間に交わされた幾つかの書簡から確認される⁽¹⁴⁾。

II-2 機能的なジャンルの開拓

一般にバロック音楽を代表する曲種といえば、オペラ、オラトリオ、カンタータなどの劇音楽であり、またソナタ、組曲、コンチェルトといった器楽曲であったが、チェコではその当時チェコ語の使用が公に禁じられていた為に、16世紀以前にみられたような「チェコ語の歌詞」に基づく作品を世に出すことはまずもって不可能であった⁽¹⁵⁾。したがって同時代のチェコでは、教会や世俗のジャンルを問わず、何よりも「器楽」が重要なジャンルとして位置づけられるようになるとともに、バロック音楽における声楽の表現様式も又、「器楽」の中に浸透していったと考えられよう。

このような貴族のカペレでは、何よりも「舞踊」や「狩猟」の為の機能的な音楽のジャンルが開拓されたといえる⁽¹⁶⁾。この居城に付設された聖モジツェ教会の公文書館には、17世紀以降、全部で700曲を超える器楽作品 (組曲やセレナーデ [セレナータ]) の楽譜が、教会用声楽作品とともに、手書きの状態でも数多く保管されている。同カペレで最も重要な音楽家であったバヴェル・ヨゼフ・ヴェイヴァノフスキー (Pavel Josef Vejvanovský, 1640前-93) の作品を見ると、グラデュアレ (昇階唱) やオッフエルトリウム (奉納唱) のための教会ソナタといった教会の器楽作品に加えて、《狩猟ソナタ》や《クリスマス・ソナタ》と題した多数のソナタ (17世紀、器楽形式としてのソナタ) や舞踊組曲、および性格作品による組曲、それにセレナーデやバッコ (舞曲)、アリア (16-17世紀初頭にみられた個性的な旋律を奏する楽曲) といった世俗の器楽作品が多数作曲されていることがわかる。こうしたことから、クロムニェジーシュ城内で演奏された宮廷音楽を、もっぱら教会音楽を目して書かれたと考えるのは明らかに誤りで、むしろ同カペレを17世紀後半のチェコ諸領邦における「世俗音楽」発展の中核として捉えるべきであろう。

Ⅲ. オロモウツ・カペレの宮廷文化 — P. J. ヴェイヴァノフスキーの貢献

クロムニェジーシュ城内のオロモウツ領主司教リーヒテンシュタイン公のカペレの中で最も重要な音楽家は、先のH. I. F. ビーバーの後任を務めた地元スラヴ人のP. J. ヴェイヴァノフスキー(1664-93在職)である。この章では、そのヴェイヴァノフスキーの創作活動を通して、チェコ・バロック音楽の特質をさらに詳細に見てゆくことにしよう。

ヴェイヴァノフスキーは、オパヴァ(Opava)にあるイエズス会学校で学んだ後、1664年に同カペレに入ったと伝えられている。彼自身、宮廷トランペット奏者であるのと同時に、「野外トランペット奏者 tubicen campestris」の特権的称号も授与されていたという(1665年作《Sonata vespertina》Sign IV. 201において初めてこの称号を記す)⁽¹⁷⁾。彼はビーバー(当時の首席宮廷楽長)の下で何年か仕えていたが、1670年に突然、ビーバーがザルツブルクへと去った後、このカペレの楽師長(但し、宮廷楽長ではない)となり、同時に聖モジツェ教会合唱長の地位にも就任した。

Ⅲ-1 ヴェイヴァノフスキーの「器楽作品」の美質

クロムニェジーシュ城の公文書館に現在も保管されているヴェイヴァノフスキーの主要な作品群は、《Balletti》《Serenada》《Sonata》等と題された、しかも何種類もの楽器を多様に組合わせた「管弦楽組曲」である。ヴェイヴァノフスキーの作曲様式は、いわゆるウィーンやヴェネツィアの後期バロック音楽の傾向を総合した要素を合わせもつのが特色であるが、大半の作品はどちらかといえば和弦的な「ホモフォニー様式」の傾向を示し、その自然で単純な周期的旋律は土着の民俗音楽のそれに類する一方で、いち早く古典派の音楽表現への先取りを感じさせる作品となっている。即ち、ドイツ音楽やイタリア音楽の影響が、チェコ人に固有のフォークロアを彷彿とさせるような「民俗的思考」と混淆し、実に円熟した作品へと昇華されているのである⁽¹⁸⁾。

これらの作品の多くは、管弦楽のための「カンツォーナ・ソナタ」の形式で書かれている。この形式は17世紀イタリアのヴェネツィア楽派から継承されたもので⁽¹⁹⁾、ここオーストリアにおいても舞踊組曲(ballet suite)とならび最も流行した(所謂、対照的な部分構造を有する)管弦楽の一形式であった。一楽章形式の「カンツォーナ・ソナタ」は通常3つ以上の部分構造からなり、さらに各部分はそれぞれテンポや旋律、リズムの動きを通して対比をなす。こうしたカンツォーナ形式のソナタは、比較的少数の楽器を組合わせた室内楽用として作曲される場合が多く、単純化された模倣ポリフォニーを比較的短い範囲で効果的に用い、それをホモフォニーと交替させる書法に特色づけられる。この場合、特に「クラリーノ」と呼ばれる小さな吹管を使用した当時の高音トランペットが主旋律を奏し、弦楽器と通奏低音が伴奏を受け持つという作法を取っている。それに対し、《セレナーダ Serenada》や《バレット Balletti》(但し、これは「舞曲集」を指し、今日でいう「バレエ」ではない)と題する多楽章形式の曲は、まず組曲風に書かれることが多く、さらに管楽器の響きが一層大きく膨らんで、何よりもホモフォニックな響きに傾斜しているのが特色である。

何れの場合も《Sonata》や《Balletti》では、急速なテンポとより自由なテンポをもつ数個の部分又は楽章が交替して現われることが多い。たとえば、《セレナーダとソナタ Serenate e sonate》集(MAB 36)⁽²⁰⁾には、通奏低音(チェンバロやオルガン)を伴った複数のクラリーノと弦楽器の為の管弦楽組曲が含まれているが、そこに見られるのは、威厳を帯びて緩やかに流れる楽章が、リズムカルでしかも変化に富んだ活発な動きをもつ楽章と対比しながら交互に現われる手法である。しかも《狩猟ソナタ Sonata venatoria》のように、2本のクラリーノに主旋律を当て、弦楽器と通奏低音がそれを伴奏するという、実にホモフォニックな和弦的手法が短いポリフォニックな多声部と交

替することにより、チェコ・バロック音楽の特色を忠実に反映しているといえよう。

Ⅲ-2 進歩的な楽器法

ドイツの音楽学者E. H. マイヤーは、クロムニェジーシュ城カペレの音楽の美質について実に興味深い指摘をしている。つまり彼は、17世紀にしては驚くほど綿密で、しかも多数の楽器を組合せている点を挙げて、「大編成のオーケストラが既にこのカペレに存在していた」と結論づけている⁽²¹⁾。確かにリーヒテンシュタイン公所有の宮廷音楽目録に掲載された楽器目録 (*Consignatio instrumentorum*) には⁽²²⁾、全部で38本を数える弦楽器や20本の管楽器 [コルネット (ツィンク) 6, フルート 7 (バセット・フレテ1, バス・フルート 1 を含む), ファゴット1, シャルマイ 3, 古いボヘミアのフリュエゲル1, バス・オーボエ 2] により楽器群が編成されていたと明記されているが、楽譜類を丹念に調べてみると、さらに多くの種類の楽器が使用されていたことが明らかとなる。たとえば、クラリーノや低音トランペットの他、トロンボーン類, ティンパニ, タンプリン, シャルマイ, テオルボ, チェンバロ, オルガン等々, 実に多彩である。こうした楽器の多様性は、司教とウィーン宮廷との間で取り交わされた書簡からも裏付けられ、実際にかなりの数の楽器がこの宮廷に購入されていたことがわかる⁽²³⁾。

非常に豊かな楽器の種類に伴ってその使用法もきわめて多種多様である。特に弦楽器と管楽器の対立がバロックのコンチェルタート様式 (*stile concertato*; 「協奏様式」)⁽²⁴⁾ ののちとって実に巧みに組み合わせられ、大胆で色彩的な効果を引き立たせている。その際、クラリーノの一群や少なくとも一組のクラリーノを弦楽器群に確実に対抗させながら、音色や音量の鋭い対比を生み出しているのである。

ではより具体的に、個々の楽器の多様な組み合わせ方法について残存する楽譜から検証してみよう。

まず舞踊組曲《セレナード *Serenada*》[1680 (1679); MAB 49 X X II] では、打楽器タンプリン (又はティンパニ) が「g音とc音」の4度音程を効果的に鳴り響かせてオーケストラ内での重要な役割を担う中で、2本のクラリーノと3本のトランペット群 (低音トランペットⅢ~Ⅴ) が通奏低音 (*Cembalo e Contrabasso*) を伴う4本の弦楽器に対抗する編成を取り、全部で11声部から構成されている。他方、《ソナタ *Sonata A 4*》(MAB 36) に見るように、1本のクラリーノが協奏様式にのちとって弦楽器本体の響きと対立することにより、いわゆる「ソロ・コンチェルト」の先駆的形態を思わせる作品も見出される。さらにヴェイヴァノフスキーの多くのソナタや組曲には、4ないし5種類もの弦楽器を活用することによって、弦楽器間相互の相対的な響きを醸し出す手法も駆使されている。たとえば《ソナタ *Sonata A 10*》(MAB 47, 1665) の場合は、2本のクラリーノに対し、ヴィオラ・ダ・ガンバ2本, ヴァイオリン2本, アルト・ヴィオラ・ダ・ブラッチョ, テノール・ヴィオラ・ダ・ブラッチョ, バス・ヴィオラ各1本 (自筆譜では、さらにヴィオローネが加わる) を合わせ、同一楽器群内における響きの微妙な相違性や表現上の相違性を喚起する。

その一方で、民俗楽器のシャルマイ (又はピッフアロ) を使用することで、実に牧歌的な響きが聴かれる場合もある。「シャルマイ」と称される楽器は中世期アラブに起源をもつもので、15-16世紀にはオーボエやファゴットに発展したダブル・リードの管楽器を意味するが、従来、東欧圏では、いわゆる民俗楽器に属するものとして分類されている。こうしてイントラダ, メヌエツト (4小節の明確な楽節構造をもつ), ガボツト, アリアの全4楽章からなる舞踊組曲《カーニバルの為のバレット *Balletti per il Carnual*》(MAB 49 X X V, 1688) では、この民俗的要素を醸し出すシャルマイ (又はピッフアロ) 3本と2本のクラリーノが、通奏低音を伴う4本の弦楽器 (自筆譜では3本

の弦楽器と1本のファゴット)と対比するという、これも全部で9声部を超える大規模な作品となっている。

さらに弦楽器群が相互に複合的な対立を示す例として、教会ソナタ《Offertur》(MAB 49 X X VIII, 1692) が挙げられる。そこに見られる通奏低音を伴う2つの弦楽器群による合奏のコントラストは、バロックの複合唱様式の書法を器楽に応用したかたちといえよう。

クロムニェジーシュ城のカペレでは、まさに地方的環境にありながら、きわめて「進歩的な楽器法」の発展が顕著に見られ、正確な楽器表示に従って綿密な音響感覚と音色に対する繊細な意識を窺い知ることができる。チェコ・バロック音楽の響きの特色は、このように後期ルネサンスのヴェネツィア楽派の複合的響きを踏襲しつつ、独自の手法で多様な楽器群を組合わせてバロック音楽の原理である「音色と音量の対比」を最大限に増幅させながら、さらに同一楽器群の間における微妙な音色の相違性を示しつつ、そこに動きと変化を伴う劇的なダイナミズムの効果をもたらしていることにある。そこでは、何よりも「管楽器と弦楽器相互の響きの対照性」が見事に強調され、芸術的にも高度な水準に達している。従ってネトルが述べるように、「ヴェイヴァノフスキーのトランペット作品は、芸術上の要求から生じたというよりも、むしろクラリーノの技法を正確にそこに示そうとする要求から生じたものであり、それらの作品はウィーンの著名な舞踊作曲家ヨハン・アンドレアス・シュメルツァー (Johann Andreas (Heinrich) Schmelzer, c. 1623–80; 1679年より宮廷楽長) のもつ民族的創意性からは遥かに離反している」⁽²⁵⁾ とする言説には、やはり疑問が感じられる。マイヤーもまたこの点に強く反論しており、同カペレの音楽史的価値について次のように是正している。「同時代のドイツでも、トゥッティ (総奏) に対して、2~3の楽器を対抗させる書法は認められるし、イタリアでも1625年以来、協奏様式の要素は当然存在していた。しかしクロムニェジーシュ城の場合、とくに重要であるのは、きわめて早い時期に協奏様式による演奏が盛んに行なわれたということであり、それも地方条件を生かした音響性を独自に彩りながら、バロックの器楽的表現様式を生み出したことにある」と⁽²⁶⁾。つまり、まさにここにおいて「多彩な対比の可能性を秘めた小合奏や独奏が、大合奏と交互に現われる」という「バロック・コンチェルト」⁽²⁷⁾ の先駆的形態を見ることができるのである。

ヴェイヴァノフスキーによる最大の貢献は、まず彼が最初の著名なチェコの管弦楽作曲家であると共に、同時代における世俗音楽の唯一の作曲家であったという点である。しかも17世紀にしては珍しいほどの何声部にも及ぶオーケストラ編成の作品を創作したことにあると考えられる。同カペレではすでに8~9声部が一般的であり、さらに10声部を超えるソナタや組曲も数多くみられる。マイヤーの研究によれば、当時ドイツでは3声から6声が標準であったことを考慮すれば⁽²⁸⁾、弦楽器群のレベルからみても、もはや室内楽ではなく「大オーケストラの存在」をそこに読み取ることができるだろう。

またバロック時代には、器楽の発展とともに個々の楽器による特色ある旋律上の語法もまた形成された。例えば、急速な同音反復、跳躍、分散和音、急速な進行等がそれである。およそ1660年以降のクロムニェジーシュにおけるコレクションには、そのような器楽本来の語法が見い出されるのも興味深い特色の一つといえよう (《イントラダ Intrada》MAB 49 X X IV)。

Ⅲ-3 地方色 (ローカル・カラー) としてのフォークロアの影響と同化

オロモウツ・カペレに仕えていたチェコ人作曲家の作品には、ボヘミアやモラヴィアの地方色、すなわち民俗音楽の根跡が確かに認められる。これは同カペレの音楽を特色づけるもう一つの重要

な要素であるといつてよいだろう。とはいえ、かつてネトルがヴェイヴァノフスキーの作品を評して「(モラヴィア地方中部に位置する)ハナー地方の民俗的旋律を撰取した2曲の例外的な作品は見出されるものの、それらを除けば他に何らスラヴ的な要素は認められず、民俗的な影響も特に認められない。およそ18世紀末頃まで『チェコの音楽』は存在せず、技巧的にはウィーンの音楽にすべて依拠している」⁽²⁹⁾と述べたことがあるが、やはり同時代においてチェコ人音楽家の民俗的な創作力が否定されるのは明らかに誤りであろう。そしてチェコ民族に固有の音楽的特性は、すでに17世紀の芸術作品を通じて先駆的に現われつつあったと見ることができる。たとえばスラヴの民俗的要素は、民俗楽器の使用を通して認められる⁽³⁰⁾。さらにヴェイヴァノフスキーの舞踊組曲《カーニバルの為のバレット *Balletti per il Carnuale*》(MAB 49)の中で用いられるシャルマイ(又はピッファロ)の即興的な牧歌の響きは、モラヴィア地方の民俗的なリズムや旋律を十分に引き出している他、舞踊組曲《*Serenada*》(MAB 36)には、他の民俗楽器ドゥデイ(モラヴィア地方では「ガイディ」と呼ぶ)の演奏を想起させるような旋律型も含まれている(第19-26小節)。しかもその旋律は、カレル・ヤロミール・エルベン収集のボヘミア民謡集《チェコ民謡とお伽話》の中の、特に「子守歌」という民謡に起源をなすもので、同じ旋律が再び18世紀の「クリスマス・パストラル」にも引用されている他、19世紀スメタナのオペラ《接吻》にも撰取されている。

確かに旋律やリズムの要素は、民謡や民俗舞曲の要素を強く作品に反映するものと思われるが、民俗音楽の芸術音楽への基本的関係について、ここではそれを民謡の単なる受動的引用としてではなく、いわゆる「イントネーション(音調)」(ロシアの美学者B.V.アサーフィエフが提唱した概念)のレベルから把握することがより有効であると考えられる。つまり民俗音楽の「イントネーション」を同化した芸術音楽上の「イントネーション」の形成を、次期「国民音楽」の創造にとって最も不可欠な要素とするのである。マイヤーもまた、「チェコ音楽には何百年という歳月を経て継承された特徴的なリズム音型が存在している」⁽³¹⁾と強調しており、例えば2拍子のポルカ・リズムに例証されるように、「短短長」ないし「短短長長」等のリズムがチェコ民謡に最も多いタイプであることが既に証明されている。無論ヴェイヴァノフスキーの《狩猟ソナタ *Sonata venatoria*》(MAB 36)においても、そうした民俗的な「短短長」のリズム型が刻まれることにより(第61小節)、陽気な喜びの感情を表出しながら、まさに「チェコ的なイントネーション」を形成していく。さらにこの曲の冒頭には(第2小節)、(ドイツ風の器乐的ではない)歌うような「三和音の旋律」が民俗的要素として加えられている。

また同一リズム型や旋律型に基づくきわめて執拗な反復進行(ゼクヴェンツ)は、《*Serenada*》(MAB 49, X X VII)や《*Sonata A 5*》(MAB 49, X X VI)、《*Sonata Secunda A 6*》(MAB 47)を通して顕著に見られる他、細かな装飾音を伴った自由で即興的なメリスマ楽句が現われる等(《*Sonata A 5*》MAB 49)、ボヘミアやモラヴィアの民俗音楽のイントネーションを芸術音楽に浸透させることで、まさに国民音楽の特質に繋がるような芸術音楽上のイントネーションが喚起される。ただしこの場合の「イントネーション」とは、チェコの美学者アントニーン・シフラが主張するように、「単なるリズム上の形態的な類似を指すのではなく、内容や表現においても互いに相応する響きとなるような音調の形成」⁽³²⁾を意味していると考えられる。

例えば、1本のクラリーノと弦楽器群とが対立する7つの部分からなるカンツォーナ・ソナタ《*Sonata A 4*》(MAB 36)は、冒頭の規則的な楽節構造[クラリーノによる4小節の楽句(g: Vの終止)に弦楽器群による4小節の楽句(g: IIIの終止)が後続する]に支えられた明確な主題旋律で始まる。g-mollの響きを放つ同旋律は、上昇の第4度音(cis音)によってリディア調に染ま

り、さらに第7度音の揺れ (fis-f 音) を伴う。クラリーノを通して力強く鳴り響くこの主題旋律は、モラヴィア民謡のイントネーションに表現や音響の上で極めて密接に関係づけられる。具体的に言えば、クラリーノの旋律は、まさに《Nepi, Jano, nepi, vodu (ヤノよ, 水を飲むな)》というモラヴィア民謡のイントネーションに極めて類するのである。この民謡歌もまたe-mollの旋律上に上昇の第4度音 (ais 音) を響かせる一方、第7度音 (d 音) の低下を伴い哀愁を帯びて「力強く (Rázně)」歌われる。ここでは実際に異なる旋律線やリズムを描きながらも、響きの上で、さらに民族感情の上で重なり合っていることが理解されよう。

当然の事ながら、まだ17世紀に至っては、「チェコ国民音楽」の創造が19世紀ほど高みに達してはいなかったものの、それでも「同時代において、既にチェコの民俗音楽にのっとった強い国民的特質が生まれており、チェコの民俗音楽は再び様式化されて芸術音楽として再編成される」⁽³³⁾ のであり、「作品における民族的側面は独自のものであると同時に、ドイツやウィーンの音楽に対抗する反駁の精神さえも意味慎重に含むものであった」⁽³⁴⁾ とするマイヤーの主張は十分な根拠をもつものと思われる。そして19世紀における音楽のナショナリズムに通じる要素は、既にこの時代から徐々に培われつつあったと見ることができるだろう。

東モラヴィア民謡の要素は、さらに様々な「チェコのイントネーション」を呈しながら、バロック期の芸術音楽の中に深く浸透している。より具体的には、ある種の音を中心とする細かい装飾音を伴ったメリスマ的楽句 (1音節に多音符) もそうであるし、第5度音での終止や、叙情的というよりもシンコーションのような鋭い符点リズムを通して、民族感情を表出することも十分可能となるだろう。ヴェイヴァノフスキーの旋律は、長調と短調が比較的明瞭に示される中に中世の「教会旋法」が組み込まれるかたちを取るもので、主に第4度音、第6度音と第7度音に揺れを生じるのが特徴である。こうした傾向は特にモラヴィア民謡の影響と思われる。また同様にボヘミア民謡の影響は、器楽的な舞踊の性格を帯びた旋律型ならびに強いアクセントをもつ拍節的リズムの選択等に見られるのであり、ヴェイヴァノフスキーの器楽曲にはこの双方の影響が認められる。

こうしてヴェイヴァノフスキーの作品それ自体は、いわゆる民俗音楽の影響のもとに、斬新な創意性による珍しい旋律、形式構造の新鮮さ (多部分の統一が協奏様式に導かれた対比性のもとに見事に駆使され、始まりの旋律主題に帰還)、大胆で円熟した楽器法に見事卓越しているといえるだろう。

Ⅳ. ヨーロッパ文化史の流れのなかで

バロック期のチェコ音楽と言えば、地方の宮廷に花開いた芸術文化が最も卓越していたと考えられる。中でもクロムニェジーシュ城のオロモウツ領主司教の下で活躍したヴェイヴァノフスキーは、当時国内に留まることのできた希少なチェコ人作曲家の一人として、教会音楽の他、何よりも世俗音楽の作曲に集中して取り組み、とりわけトランペット芸術の発展のために重要な貢献を行なったといえよう。しかも彼は地方の特色を生かしたバロックの器楽表現の創作につとめ、当時まだ総じて弱体であった管楽器を弦楽器に対抗させようとした。それらの作品は次第にホモフォニー様式(古典派以降主流となる)への傾向を強めるなかで、実に進歩的な管弦楽技法とその効果的な響きを伴って、17世紀における「バロック・コンチェルト」の先駆的作品を早くも示唆しながら、一方では管弦楽の発展に十分貢献する素養を含んでいたとみることができる。

総じて、ヴェイヴァノフスキーの音楽は、既にヨーロッパ音楽の水準に十分到達するものであったとして高く評価できるだろう。ブルジョアジーによる音楽の発展を望めなかったチェコ諸邦邦で

は、地方の教会や修道院、そして地方の居城での音楽活動を通して、人々はバロック様式の諸要素を吸収しつつ、豊かな民俗歌を様式化し、それを芸術音楽の中へと浸透させていったのである。当時大半のチェコ出身の作曲家の作品に見られる民俗音楽の要素を通して、チェコ・バロック音楽の創作過程のなかに、民俗的起源がいかに深く組み込まれているのかを同時に知ることができる。そして同時代に見られた「民俗性」の高まりは、それ以降の、いわばチェコ民族としての固有の文化発展における礎石となり得るものであり、次期発展の基盤を形成する為の重要な意味を担っていたと考えられる。即ち、19世紀における音楽のナショナリズムの基盤が、17世紀後半のクロムニェジーシュ城におけるオロモウツ・カペレの音楽活動を通して徐々に形成されつつあったことの証左であるとも思われる。この都市はかつて反カトリック勢力のフス派の中心地であったこともあり、以後も反ドイツ精神が継承されつつ、チェコ人としての民族意識もまた徐々に培われていったものといえる。

こうして斬新な民俗性溢れる作品が、イタリアのバロック様式（特にヴェネツィア楽派）を特色づける協奏様式や、それに付随して表現される「対照性」の原理を取り入れて独自の音楽へと変換しながら、多彩で高い芸術性をおびた作品として昇華されている。そこに見られる進歩的なオーケストラの技法やその効果的な音響性は、管弦楽の発展に十分寄与するような特質を含んでいたと考えられる。「マンハイム楽派（その大半がチェコ人亡命音楽家からなる）が伝統的かつ芸術的に一体どこに由来するものなのか。ウィーン古典派様式の真の根源はこれまでに完全に明らかとなっているのだろうか。そして、如何にしてバッハ以後のオーケストラが生まれたのか」といったマイヤーの疑問に対し、クロムニェジーシュ城カペレの音楽活動は、18世紀ウィーン古典派音楽の意味深長な準備期を支えるものとして、またホモフォニー様式の管弦楽法を推進したマンハイム楽派の基層をなすものとして、その高度に研磨された芸術性ととも高く評価されるべきであろう。そして民謡的な要素を交響曲に摂取するという傾向は、やがてウィーン古典派盛期の巨匠たちにも踏襲されることとなり、民族舞曲の性格は、例えばメヌエットを通してソナタ形式の中へと浸透し、ウィーン交響曲の伝統を創り上げていくことになったと考えられる。さらにネトル自身、同地方のカペレ自体が、「1650年のウィーン宮廷における最も豊かな宝庫であり、M. A. チェステイ（1623-69；ヴェネツィア・オペラの代表的作曲家）とA. ドラーギ（1635-1700；天才的な詩人にして作曲家）の時代に、ウィーン宮廷で演奏された『舞踊組曲』の唯一完全な源泉である」⁽³⁵⁾と見ていることから、クロムニェジーシュ宮廷文化の一端が、いかにハプスブルク帝国時代のウィーン文化の発展に寄与したかといった点についても、十分検討する必要があるだろう。

クロムニェジーシュ城を舞台に展開して行ったバロック期のチェコ文化は、まさに「白山の戦い」後の疲弊した政治的・社会的状況の下で、辛うじてチェコ諸領邦内に留まることの許されたチェコ人音楽家が残した珠玉の遺産であるとともに、驚くほど多種多様な楽器法や大オーケストラ編成を通して、その音楽は、当時ヨーロッパ芸術のレヴェルに十分匹敵する程のきわめて高い芸術性を独自に備えていたと結論づけることができる。

さて、先のマイヤーが投げ掛けた疑問に答えるためにも、さらに筆者は、18世紀カペレの研究を進める必要がある。即ち、1706年から52年にかけて、西南モラヴィア地方ヤロムニェジツェ城（J. A. クヴェステンベルク伯領）では、地元農民出身の作曲家フランティシェク・ヴァーツラフ・ミーチャ（1694-1744）が活躍したことが伝えられているが、V. ヘルフェルトの研究によれば、彼の作品には、明らかに古典派ソナタ形式の源泉となる前型が確認されると指摘されている⁽³⁶⁾。この地域は、いわばマンハイム楽派J. V. スタミツの故郷、南東ボヘミア地方のニエメツキー・ブロー

トからも極めて近く、18世紀になってこの地域に国道が敷設されたことにより交流が盛んに行なわれたと推される。1740年まで故郷に留まったスタミツにとって、ヤロムニエジツェ城内のカペレは当時彼の音楽活動の頂点に立つものであり、スタミツ自身も同カペレをよく周知していたようだ。しかも当時、地方貴族の館間には相互に緊密な連絡網が敷かれ、その活動はかなり開かれた様子であったことも明らかとなってきた。

今後は、こうしたミーチャの音楽活動とマンハイム楽派の相互関係をさらに明らかにしていくことが重要な課題となってくるだろう。そして古典派交響曲の成立に向けた確かな足取りを辿りつつ、17～18世紀の宮廷社会を通して、ヨーロッパ小国の音楽文化の発展そのものが、いわゆるヨーロッパ主流の音楽文化史のなかでどのように関わっていたのかを再検討しながら、新たな音楽史解釈へと進んで行きたいと考えている。

註

- (1) [O. ショウレク 1961 : p. 7] を参照。
- (2) 1526年以来、チェコ国王の地位はオーストリア・ハプスブルク家の世襲となっていたが、反カトリック勢力であるフス教徒の弾圧とチェコ人諸階級間の分断工作に対する怒りが激しく爆発して三十年戦争が勃発し、1620年の「白山の戦い」によって、チェコは決定的な敗北を帰することとなる。
- (3) 一般に「バロック」という用語は、19世紀末に美術史家のH. ヴェルフリンにより初めて肯定的な意味で用いられるようになった概念であり(『ルネサンスとバロック』, 1888年), これがやがて音楽史家たちにも採用されることになる。そしてヴェルフリンが『美術史の基礎概念』(1915)で提唱した原則を体系的に音楽に適用したのが, C. ザックスであった(“Barokmusik,” *JbMP*, vol. 7, 1919)。しかし音楽史家たちの間には, ヴェルフリンの提唱した5つの基礎概念に長所を見出しつつも, それを音楽にそのまま採用することに疑念を抱いた者も幾人かいた。アメリカの音楽学者M. F. ブコフツァーもその一人であり, 彼は*Music in the Baroque Era : from Monteverdi to Bach* (1947)を著わして「音楽に美術史の専門用語を置換して考える危険性」を認め, 「抽象的概念よりも技法上の分析を通して『バロック音楽』の発展を示すことができる」と主張した。
- (4) バロック時代の響きの理想とは, 「確固とした低音と流麗な上声部」という二つの対比する外声を比較的目標立たない和声で彩るというもので, その技法的な支柱がいわゆる「通奏低音」であった。一方, ルネサンス時代に開拓された「対位法的ポリフォニーの書法」はバロック時代にも「古様式」として踏襲されることになるが, 和声構造によって規定される方向をより強く示すようになる。
- (5) V. ヘルフェルトは, 1916年, 『チェコ居城におけるバロック音楽』を刊行。[HELFERT 1916]を参照。
- (6) まずブコフツァーはバロック音楽の発展を3期に区分し, 初期バロックを「1580-1630年」, 中期バロックを「1630-80年」, 成熟期のバロックを「1680-1730年」と定めた。一方S. クラークスは「1550-1600年」を原始バロック, 「1600-1700年」を円熟期のバロック, 「1700-50年」を後期バロックの時代としている。こうした区分をもとにJ. ゼフナル(元ヤナーチェク研究所所長)は, バロック期のチェコ音楽の時期区分を試みることで, チェコの音楽学者J. ラツェクによる最初の区分説(1600-50, 1650-1730, 1730-70年)を修正した。cf. SEHNAL (et al.) 1983 : p. 147。

またゼフナルの区分説をもとに, チェコの音楽学者で作曲家のJ. スモルカ(プラハ音楽院教授)はチェコ音楽におけるバロック期を以下の4期に分類した。①1625-65(又は70)年をA. ミフナ(イェズ会学校のオルガニスト兼作曲家)に代表される初期バロック, ②1665(又は70)-1705(または10)年までをP.

J. ヴェイヴァノフスキーに代表される中期バロックとし、③1705（又は10）年から30（又は45）年までを、ドレスデン宮廷に仕えたポリフォニー作曲家 J. D. ゼレンカやプラハの合唱長 B. M. チェルノホルスキーの活躍した後期バロック、④最後の1770（又は80）年までを、バロック音楽の表現様式と次期古典派音楽への移行が混淆する、いわば二元的時期と捉えたのである。cf. SMOLKA 1989 : pp. 8-9.

ゼフナルヤスモルカが提唱するように、チェコ・バロック音楽は他のヨーロッパ諸国よりもおよそ半世紀ほど遅れるかたちでその発展が始まったと見るのが、最近の学説である。

- (7) BURNEY 1927 : p. 180. とくに Chapter VIII : *The Journey through Bohemia*. を参照。バーニーは1772年の9月13日にウィーンを出発し、モラヴィア、ボヘミアを経てプラハに入り、17日にはドレスデンへと向かった、と記されている。
- (8) Ibid. : p. 184. さらに バーニーの記述は続く。「いかに一般の人々が音楽を学んでいるか。つまりすべての町、すべての村に読み書きの学校があり、男女共に音楽の教育が施されている」(Ibid. : pp. 180-181.)。そして「ボヘミアの貴族が自分の邸宅に音楽家を雇い入れていることは、これまでも旅行者から聞き及んでいたが、しかし実際に雇う場合、そうなるのも当然である。というのも、ボヘミア王国のあらゆる町や村では、農夫の子供も商人の子供も皆一般の初等学校で音楽の教育を受けているからである。ただしプラハは例外で、音楽は学校教育の一環となっておらず、音楽家は地方から連れて来られた」と (Ibid. : p. 184)。
- (9) リーヒテンシュタイン伯はインスブルックやインゴルシュタットで学び、ザルツブルクで司教に選出されるまでその地で過ごしたカトリックの聖職者で、芸術、特に音楽に造詣が深かったと伝えられている。司教は自ら建造したクロムニェジーシュ城内のカペレで、むしろスラヴ的な音楽の雰囲気を開きことなく、特に饗宴や儀式、歓迎、セレナード、仮面劇等においては、より快活な地元の音楽形式をむしろ好ましいものとして保護したという (NETTL 1921/22 : S. 486-487.)。
- 因みにリーヒテンシュタイン伯在職前のオロモウツ・カペレの様子については余りよく知られていない (1579-85年の間は、J. H. ガルスが指導者であったことが判明している)。O. フリツの研究によれば、クロムニェジーシュは、既に12世紀初頭に司教の財産管区下にある君主の村として注目を集め、1260年代には「町」に昇格、さらに教団（フス派）の中心地としても建設的な発展を遂げた場所であったという。即ち、15世紀フス派の先駆者ヤン・ミーリチもこの地方の出身であったように、チェコ最初のナショナリズム運動となったフス教徒運動が展開した町としても知られている。尚、「モラヴィアの音楽文化史」については、[FRIC 1963] を参照のこと。
- (10) See, M. OČADLÍK & R. SMETANA eds. 1971 : p. 91. 一方、マイヤーの調査から、17世紀後半のウィーン宮廷には23名の楽器奏者の存在が確認されているのに対し、このカペレにはそれを上回る38名の楽器奏者が雇用されていたことが判明している (MEYER 1956 : S. 398.)。尚、ウィーン宮廷については、[ザルメン 1994 : 36頁] を参照のこと。
- (11) この書簡は、領主司教の為に、ウィーンの作曲家でヴァイオリン奏者のヨハン・アンドレアス・シュメルツァー (c. 1623-80 ; 1671副楽長, 79年より宮廷楽長。ヨハン・ハインリヒと誤記されることも多い。1655-80年までハプスブルク帝国で最も重要な音楽家) の《パレット》を調達する際に、楽器補給係 J. C. ヴェンツェルスベルクが司教に対し、クロムニェジーシュ城のカペレの規模について尋ねた書簡である。
- (12) NETTL a. a. O. : S. 487.
- (13) Ebenda : S. 487.
- (14) 1668年9月4日付のヴェンツェルスベルクからリーヒテンシュタイン伯に宛てた書簡には、さらに次のような報告が見られる。「お申し出のあった楽譜類と同じものを、お言葉通りお送りしたいと思います。私はいかなる命令にも従順に従います。そして要求された楽曲を入手するために力を尽くしましょう」と。また

- 1673年3月9日付のリーヒテンシュタイン伯から、当時ウィーンの宮廷副楽長の任にあったJ. A. シュメルツァーに宛てた書簡には、「送付されてきたソナタのような作品を、私は100曲ほど入手しています。その他、2曲ないし3曲のヴァイオリン作品もあります」と書かれていた (Ebenda : S. 486-487)。
- (15) ただし、バロック後期の18世紀前半になると、南西モラヴィア地方のヤロムニェジツェ城に仕えていたF. V. ミーチャによって、チェコ語による唯一のオペラが創作された。
- (16) 当時は「鑑賞」を目的とするよりも、むしろ「舞踊」や「狩猟」の為の機能的作品が貴族らの関心を引き付けていた。この点についてJ. ゼフナルは、「鑑賞を目的とした世俗音楽の開拓というのは、17世紀の私的なカペレにおいてはかなり制限された範囲で行なわれていたようだが、18世紀に入る頃には娯楽の為の機能もまた次第に満たされつつあった」(SEHNAL op. cit. : pp. 169-170) と指摘している。
- (17) ヴェイヴァノフスキーの名は「宮廷および野外トランペット奏者」として登録されている。「野外トランペット奏者」の地位は権威あるもので、各地方に置かれたカペレの基盤を組織し、祝祭・歓迎・競技会・出征といった特別な場合にトランペットを奏する役目を与えられていた。そして当時の宮廷ではトランペットと軍太鼓を多く所有することが宮廷にとって重要であったという。cf. NETTL a. a. O. : S. 487. また彼はこの施設で最高位の臣下の一人であり、1690年には180グルデンの俸給を受け取り、正確には89人の役人中、4番目の地位にあった。
- (18) スモルカはチェコ・バロック音楽の特色について次のように纏めている。「それは当初より独自の音楽的な意味内容を有し、中でもヴェイヴァノフスキーの作品は規則的な舞踊の動きを反映しており、周期的な旋律を駆使する傾向をもつ。しかも教会音楽や世俗音楽を問うことなく、確かにチェコの民俗的旋律型に接近している」(SMOLKA op. cit. : p. 4.)。
- (19) ヴェネツィア楽派の「カンツォーナ形式」は対照的な幾つかの部分から成り立つ書法を取り、ポリフォニック(多声的)な模倣による楽句とホモフォニック(和弦的)な楽句とが交互にかつ対比的に現われるのが特色である。17世紀後半にはベネツィア楽派のG. レグレンツィによって「部分から多楽章への移行」が図られ、多楽章ソナタが盛んに作曲されるようになる。こうしてホモフォニックな楽章とポリフォニックな楽章とが交替する「緩急緩急の4楽章構成」を原則とした教会ソナタ形式がアルカンジェロ・コレリによって確立される。
- (20) [RACEK & POHANKA (eds.) 1984 (MAB 36)] を参照のこと。
- (21) MEYER a. a. O. : S. 390.
- (22) Ebenda : S. 391.
- (23) Siehe, NETTL a. a. O. : S. 491-496. ネットルの論文は、当時、オロモウツの領主司教とウィーン宮廷との間で交わされた種々の書簡を掲載するものであり、その中には、たとえば、司教がいくらの値段でどのような楽器を購入していたのかという、その時の購入状況を詳細に示す文書も見られる。楽器購入に関する文書は、アプザムのヴァイオリン製作者J. シュタイナーと司教の室長サルトリウス、それにチロル人貴族で司教の代理人J. F. クーエンの間で取り交わされたものである。
- (24) 16~17世紀のヴェネツィア楽派を中心に導入された様式。バロック芸術の新しい表現方法として音色や音量の違いを対比させ、その効果を有効に導き出す書法であり、異なるメディアが相互に相対するものである。16世紀ヴェネツィア楽派の複合唱の手法がジョヴァンニ・ガブリエリの声楽と器楽の壮麗で色彩的コンチェルト様式の響へと高揚していったものと考えられている。
- (25) NETTL a. a. O. : S. 488.
- (26) MEYER a. a. O. : S. 394. さらに言えば、18世紀マンハイム楽派の音楽家たちは、弦楽器を主軸に据えながら、そこに一対のクラリネットを導入して二管編成を確立し、ホモフォニー様式の管弦楽を基礎づけたが、

その先駆的形態がまさにここに見られるとあってよい。

- (27) 「コンチェルト・グロッソ」による最古の曲はA. ストラデラのシンフォニアであると言われているが、ボローニャ楽派ジュゼッペ・トレリの《コンチェルト・ゴロッソ集》(1714) 12曲にもその古典的な姿が示されている。ここに見られるのは主に弦楽器と弦楽器の対比であり、後のコンチェルトを支配するような急緩急の3楽章を定型化するものであった。
- (28) MEYER, a. a. O. : S. 397. 「同カベレでは、さらに12声部から18声部以上のソナタや組曲が見られる」とマイヤーは指摘する。これをドイツの場合と比較すれば、「シュトゥットガルトの宮廷オーケストラは、ヴァイオリン奏者を例にすると、1780年代に入って20数名という大きな峰に達する」(MAHLING & 大崎滋生 1990 : 83頁)とあり、「18世紀初頭、ベルリン・ドレスデン・ミュンヘン・シュトゥットガルトといった大宮廷のオーケストラでさえ、後のような大編成を擁してはいなかった」(同上書, 83頁)とするマーリンク博士の記述は、クロムニエジーシュ城に組織されたオロモウツ・カベレの音楽的価値をより一層浮かび上がらせるものとなるであろう。
- (29) NETTL a. a. O. : S. 488.
- (30) ゼフナルによれば、宮廷楽器目録からは「マンドーラやドゥディ、チンバロムといった民俗楽器の名称を探ることが可能である」としている (SEHNAL, op. cit. : p. 6)。
- (31) MEYER a. a. O. : S. 404. 因みに15世紀初頭のフス派の讃歌《汝ら神の戦士》は、「短短長長」のリズム型に基づいている。
- (32) SYCHRA 1973 : S. 20-21. シフらは具体的に、同概念を旋律・リズムの他、和声やデユナーミク、アゴーギグ、楽器法、演奏法等を含めた「音列の総体的特徴」として定義づけ、単に音形態のみならず、表現と内容までも含めた包括的な視点で「チェコ国民音楽」の本質的意味を捉えている。
- (33) MEYER a. a. O. : S. 409-410.
- (34) Ebenda : 399.
- (35) NETTL a. a. O. : S. 485.
- (36) HELFERT 1916. および HELFERT 1925 : pp. 117-146.

引用・参考文献

- BUKOFZER, Manfred F (ritz) 1947 *Music in the Baroque Era : from Monteverdi to Bach*, New York : W. W. Norton & Company, INC.
- BURNEY, Charles 1927 *Dr. Charles Burney's Continental Travels 1770-1772*, London : Blackie.
- FRIC, Ota 1963 *Vývoj hudební kultury na jiho-východní Moravě*, Brno : Krajské Nakladatelství .
- HELFERT, Vladimír 1916 *Hudební barok na českých zámcích*, Praha.
1925 "Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform," *AfMw* VII, S. 117-146.
- MAHLING, Christoph-Hellmut & 大崎滋生 1990 『オーケストラの社会史』(音楽之友社)。
- MEYER, Ernst Hermann 1956 "Die Bedeutung der Instrumentalmusik am Fürstbischöflichen Hofe zu Olomouc (Olmütz) in Kroměříž (Kremsier)," *Die Musikforschung* IX, S. 388-411.
- 内藤久子 2003 『チェコ音楽の歴史—民族の音の表徴—』(音楽之友社)。
- NETTL, Paul 1921/22 "Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischöfs Karl Liechtenstein = Kastelkorn von Olmütz," *ZfMw*, S. 485-496.
- OČADLÍK, Mirko & SMETANA, Robert (eds.) 1971 *Československá Vlastivěda Díl IX, Umění · Svazek 3*

Hudba, Praha : Horizont.

ショウレク, オタカル 1961 『ドヴォルジャーク 生涯と作品』(渡鏡子訳), 音楽之友社。

(原著: ŠOUREK, Otakar 1952 *Antonín Dvořák, His Life and Works*, Prague : Orbis.)

RACEK, Jan & POHANKA, Jaroslav (eds.), 1984 *Musica Antiqua Bohemica (MAB36 : Pavel Josef Vejvanovský SERENATE E SONATE per orchestra)*, Praha : Editio Supraphon.

RACEK, Jan & POHANKA, Jaroslav eds. 1984 *MAB 47, 49*, Praha : Editio Supraphon.

ザルメン, ヴァルター 1994 『「音楽家」の誕生—中世から現代までの音楽の社会史』(上尾信也・加藤雅子訳), 洋泉社。

SEHNAL, Jiří 1983 *Hudba v Českých Dějinách*, Praha : Editio Supraphon.

SMOLKA, Jaroslav 1989 *Hudba Českého Baroka*, Praha : Státní Pedagogické Nakladatelství .

SYCHRA, Antonín 1973 *A. Dvořák, Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*, Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig.

渡辺護 1989 『ウィーン音楽文化史 (上)』(音楽之友社)。

※本稿は、平成20～23年度文部科学省科学研究費補助金による研究成果報告の一部をなすものである。

SUMMARY

A History of the Czech Court Culture in the Habsburg Monarchy
- Aspects of the “Court-Chapel” in the Baroque Era of the 17th Century -

In this paper, I intend to reconsider aspects of the musical Baroque in the Czech country which was one of the so-called European small, peripheral countries in the Habsburg Monarchy, and to clarify the value of Czech Baroque music in the European musical culture as a whole.

In Czech Baroque music, the “Chapel” of the Kroměříž castle in Moravia, especially during the reign of the prince bishop, Karl Liechtenstein-Kastelkorn, in the 2nd half of the 17th century, was the most important institution. There the secular instrumental music (above all, trumpet music) had the remarkable and original development under the leadership of the Czech composer Pavel Josef Vejvanovský, the head of this “Chapel”, with the influence of German and Italian music (especially the Venetian School) of those days, and that of Bohemian and Moravian folklore.

The musical culture in Kroměříž castle is a legacy of Czech composers and musicians who were able to stay in the domestic country, during the era of impoverished conditions after the war of 1620. It is remarkably noted with its high-level artistic quality, being perfectly able to compete on its own merits with European culture, by the uses or combinations of the surprisingly manifold instruments and by the big orchestral formation, as early as in those days.

On the other hand, Czech Baroque music, with its folkloristic aspects, played an important part as a fundamental and preparatory step toward the “Nationalism” music in the 19th century, and besides in holding the key to the solution of such questions as the formations of the symphony style or the orchestra, which had not been ascertained yet; that is, as the organization of the “Mannheim School” which had contributed to the development of the Pre-classical symphony, or the origin of the Viennese Classical style.

From these points of view, some special features of Czech Baroque music, and above all, its contributions to European musical development are discussed.

(2009年10月6日受付, 2009年10月19日受理)