

報告番号	甲 乙 第 号	氏 名	滝藤 早苗
主 論 文 題 名 : 北ドイツ音楽界の指導者 J.F. ライヒャルト —彼の音楽活動がドイツの詩人たちに与えた影響について—			
<p>(内容の要旨)</p> <p>ヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト(Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814) は、フリードリヒ 2 世(Friedrich II., 1712-1786)をはじめとする 3 人のプロイセン国王の宮廷楽長を務めた音楽家である。彼の存在は今日ではほとんど忘れられているが、ひとたび当時の北ドイツの知識階層と音楽の関連について注意を向けると、必ず目にするようになるのがライヒャルトの名前であり、彼が当時の北ドイツの音楽界を牽引していたキーパーソンであったことが明白になる。しかも彼の活動領域は、作曲や演奏といった一般的な音楽家の仕事だけにとどまらず、音楽評論や雑誌編集、民衆教育、政治批判など多岐にわたっている。それゆえに本論文では、この多才な音楽家ライヒャルトに注目し、彼の活動がドイツの音楽や文化に与えた影響力の大きさを論証することを目的とする。また、彼と友人関係にあった詩人ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)や、彼と師弟関係にあった音楽家で作家のエルンスト・テーオドール・アマデーウス・ホフマン(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822)など、同時代に活躍した文化人たちの音楽観にも目を向けて、ライヒャルトのそれと比較することにより、彼の見解の新しさや思考の柔軟性について考察する。</p> <p>ライヒャルトの宮廷楽長としての主な仕事は、祝祭や謝肉祭などの催しのために新しいイタリア・オペラを作曲し、演奏することであった。しかし「新しいイタリア・オペラ」と言っても、フリードリヒ 2 世の時代には、大王が気に入っていた 1750 年代ごろのオペラ、すなわちヨハン・アードルフ・ハッセ(Johann Adolph Hasse, 1699-1783)やカール・ハインリヒ・グラウン(Carl Heinrich Graun, 1704-1759)の作品を模倣することを強いられ、独創的なものや斬新なものを創ることは許されなかった。ライヒャルトは、ハッセやグラウンのオペラを次第に時代遅れと感じるようになったが、宮廷楽長という地位を維持するためには、このような不毛な仕事にも耐えなければならなかった。彼は音楽家が経済的理由や出版事情といったあらゆる束縛から解放されて、自由に創作できる環境を手に入れたという夢を抱いていたが、当時はまだ音楽家の地位は非常に低く、王侯貴族などの上流階級に仕えなければ生活していくのに困難な時代であった。結局彼は、生涯宮廷楽長としての地位を維持しつつ、実際の活動の場は宮廷外に探すという道を選んだ。たしかに、ライヒャルトも大王の没後には、クリストフ・ヴィリバルト・グルック(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)の改革オペラを手本とした正歌劇を複数作曲し、宮廷内の音楽改革にも力を入</p>			

れている。しかし彼にとっては、やはり宮廷での仕事は生活のためであり、リートやジングシュピールなどの作曲や、音楽批評活動に専念することで、自らの芸術家としての情熱を守ろうとしたのである。

ライヒャルトは友人のゲーテとともに、リートやジングシュピールなどの様々な共同作品を書き、特にリートの分野では、フランツ・シューベルト(Franz Schubert, 1797-1828)に先立って多数の優れた作品を残している。ライヒャルトのリートの特徴は、詩人の意志を徹底的に再現しようとした点にあり、メロディも伴奏も極めて単純で、有節形式による民謡調などのリートが多い。その中には、今日もなお民謡のように歌い継がれているものもある。ゲーテやロマン派の詩人たちなど、当時の北ドイツの知識人たちの多くは、ライヒャルトをリートの大家として高く評価し、1820年代においてもなおシューベルトのリートをなかなか受け容れなかった。なぜならドイツ北部と、ウィーンを含むドイツ南部では、リートの作曲理念が異なっていたからである。北ドイツの理念では、リートとアリアは同じ歌でありながらも対極に位置するものであり、創作上、詩人と作曲家の役割が逆転するとみなされた。リートは詩人のものであり、リートのメロディは「詩自体に込められている感情の様々な瞬間すべての象徴となる」。それに対して、アリアは作曲家のものであり、アリアの言葉は「単に感情を象徴的に表すものに過ぎない」。つまりシューベルトの通作形式によるリートは、北ドイツにおいて、あまりにオペラ的でリートではないと判断されたのである。また、ライヒャルトやゲーテ、アヒム・フォン・アルニム(Achim von Arnim, 1781-1831)の発言にも見られるように、民謡から靈感を受けて創作した詩も、「民謡調の装い」を凝らしたリートもいずれは民謡になるという考え方があった。将来の民謡である民謡調リートを守ることは、民族固有の文化である民謡を保護することに匹敵し、そうした理由からも、北ドイツの人々はリートというジャンルの純粋性に強く拘泥したのではないかと考えられる。

ライヒャルトのオペラ作曲家としての功績は、ドイツでのイタリア・オペラの流行を終わらせて、本格的なドイツ・オペラの確立のために、ゲーテとともに尽力した点にある。彼らの《クラウディーネ・フォン・ヴィラ・ベラ *Claudine von Villa Bella*》は「王立」の劇場で上演されたが、これは当時としては革新的な試みであり、一大事件であった。なぜなら、それまでジングシュピールは民衆の楽しみでしかなかったからである。ゲーテとの共同制作のほかにも、ライヒャルトはドイツ・オペラの発展のために様々なことに挑戦している。《精霊の島 *Die Geisterinsel*》のように、ホフマンの《ウンディーネ *Undine*》や、カール・マリーア・フォン・ウェーバー(Carl Maria von Weber, 1786-1826)の《魔弾の射手 *Der Freischütz*》に匹敵するロマン主義オペラを作曲する一方で、リーダーシュピールという新しいジャンル、すなわち劇中に挿入される歌の部分がすべて民謡調リートや単純な有節歌曲だけから成る歌唱劇も創始した。

ドイツ固有のオペラの発展に尽力したライヒャルトとゲーテにとって、当初ウィーンのジングシュピールはライバルでしかなかった。それゆえに両者のうち特にライヒャルトは、同じ作曲家

として、ヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルト(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)の才能を評価するのに時間を要した。それに対してロマン派の若い詩人たちは、すでに青春時代にモーツァルトのオペラを体験し、身近に感じていたために、彼らによるモーツァルトの受容は早かった。彼らの中には、北ドイツの「歌つき芝居」から発展したライヒャルトの作品よりも、音楽的に表現の豊かなモーツァルトのオペラを支持する者も多く、後者をより「ロマン的」とみなした。ロマン派の詩人たちにとって、モーツァルトはもはや北ドイツのライバルではなく、ドイツを代表する「我々の」天才作曲家であり、新たな好敵手、つまり敬意を払うべき競争相手はイタリアであった。つまり、ライヒャルトの世代にとって、ドイツの北部と南部の価値観の相違が問題であったのに対して、ロマン派の世代にとっては、19世紀のナショナリズムの高揚とも関連して、次第にドイツとイタリアという2国間の文化の違いに、問題の本質が変化していくのである。ロマン派の詩人たちよりもさらに若い世代に属するローベルト・シューマン(Robert Schumann, 1810-1856)は、イタリアに対してあからさまに敵意を示し、それに器楽優位の思想も加えて、イタリアの音楽は低俗であり、高尚なドイツの器楽の足元にも及ばないと主張した。すでにホフマンにも、器楽における「力強い表現」や「豊かさ」はドイツ人が育んだものだという意識はあったが、彼の頭にはまだ、イタリアを打倒しなければならない敵として見る考え方はないと言える。ホフマンは、オペラではドイツの器楽の表現力の豊かさとイタリアの魅惑的な歌の両方が、バランスよく結びつくことが重要だと考えていた。

北ドイツにおいては、リートはいわばメロディつきの詩から、オペラは「歌つき芝居」から、いずれも音楽よりも文学を重視したものとして発展したが、リートでは誰でも歌える単純な有節リートが長い間優勢であったのに対して、オペラでは、より音楽的な要素の強いウィーンのものの方が好評を博した。それゆえに、作曲家としてのライヒャルトは、リートでは十分な成果を上げることができたにもかかわらず、ジングシュピールでは常に安定した評価を得られたわけではなかった。さらに器楽の分野においても、ライヒャルトにとってドイツ北部と南部の価値観の相違は大きかった。彼はベルリン楽派の理論から出発して、次第にその古い考え方から脱却し、ウィーン古典派の器楽に対する理解を深めていった。晩年には、それを手本に作曲も試みている。しかし、弟子のホフマンはその作品について、悟性が想像力を強く抑え過ぎてしまい、「ロマン的」な音楽とは言えないとして厳しく批判した。その一方で、ライヒャルトの劇付随音楽《マクベス *Macbeth*》の序曲は、文学との結びつきが強いために純粋な器楽とは言えないが、これがロマン派の器楽観に与えた影響力の大きさは計り知れず、特筆すべき作品だろう。ルートヴィヒ・ティーク(Ludwig Tieck, 1773-1853)は、器楽論『交響楽 *Symphonien*』でこの序曲を絶賛し、その「ロマン的」魅力について感想を述べている。このようにライヒャルトの音楽作品に対する評価は、リートの分野を別として、北ドイツの知識人たちの間でも意見が分かれていた。

さて、ライヒャルトはドイツ語圏初の本格的な音楽ジャーナリストであり、音楽評論家として

の活動は、彼の功績の中で最も重要なものの一つである。たとえば、ベルリンでは 19 世紀半ば過ぎまでグルックがドイツの英雄として愛され続けたが、この現象は他の都市では見られない異例なことであり、ライヒャルトらによるジャーナリズムの支えがなければ考えられないことであった。ロマン派の詩人たちの多くも、グルックの改革オペラに敬意を表した。また、ロンドンでゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)のオラトリオの本格的な演奏を体験してからというもの、ライヒャルトはドイツで初めてのヘンデル擁護者として有名になった。彼は、ヘンデルの音楽を積極的に後世に広めようと尽力し、ヘンデル・ルネサンスに実際に関わった音楽家の一人として重要である。そして、初めて訪れたイタリアでジョヴァンニ・ピエールルイーダ・ダ・パレストリーナ(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-1594)の教会音楽を再発見し、その後はパレストリーナ様式で書かれたイタリアの古楽の紹介に努めた。彼の活動は、のちのハイデルベルクのアントン・フリードリヒ・ユストゥス・ティボー(Anton Friedrich Justus Thibaut, 1772-1840)による古楽復興運動や、カトリック教会音楽の改革を目指すセシリア運動に繋がっていくものとして、重視されるべきである。

さらに、ライヒャルトは言語表現の上でも優れた着想の持ち主であり、皆が模倣したくなるような比喻を案出するのが上手かった。例を挙げるなら、1782 年にはヨハン・ゼバスティアン・バッハ(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)やヘンデルの音楽の印象を、ゲーテがシュトラースブルク(現フランス領ストラスブール)の大聖堂を眼前に抱いた感動と重ね合わせた。この比喻は、ホフマンによって早速用いられた後、「バッハの音楽=ゴシック建築」という部分だけが残って、愛国的な傾向の強いロマン主義者たちによって好んで使用された。バッハの音楽とゴシック建築の二つは彼らにとって、ドイツが外国に対して誇れる崇高で偉大な芸術であり、さらに再発見されたという共通点を持つロマン的の魅力溢れるものであった。また、ライヒャルトは 1808 年末に、ウィーンでフランツ・ヨーゼフ・ハイドゥン(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)とモーツァルト、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)の弦楽 4 重奏曲を聴き、彼らの音楽をそれぞれ「愛らしく幻想的な園亭」、その園亭を基礎にして建設された「御殿」、その御殿の上に建て増しされた「大胆で反抗的な塔」に喩えて比較した。1810 年にはホフマンが、同様にウィーン古典派の 3 巨匠の音楽を三位一体のように並べて比較し、その後これに倣う者が 19 世紀を通じて続出した。ライヒャルトのアイデアを多くの人が真似し、しかも長期にわたって模倣者が存在したということは、彼に時代を先取りする才能が備わっていて、批評家としての優れた資質があったことの証であろう。

ライヒャルトが目指した音楽批評とは、音楽美について追究するだけでなく、民衆の教育のために音楽の理想的なイメージを作ることであった。彼は若いころから、音楽を単なる特権階級の「娯楽」から、庶民たちの「文化」へと高めるためには、専門家による教育的批評が必要であると考えていた。つまり彼は、音楽を提供する側と享受する側の橋渡しをする案内人としての役割

を、自ら買って出たのである。そして、この音楽批評の分野で彼の後に続くことになったのが、ライヒャルトの弟子でもあったホフマンであり、シューマンであり、リヒャルト・ワーグナー (Richard Wagner, 1813-1883)であった。

彼は音楽批評以外にも、民衆教育を目的として、一般市民を対象とした公開演奏会「コンセール・スピリチュエル」を開催し、その際には、聴衆に平易な言葉で作品を解説したプログラムを配布した。また、歌の集いのためにポケット版のリート集を出版し、ジングシュピールを家庭でも楽しめるように、ピアノ・スコア版にして多数提供した。そもそも、彼のジングシュピールやリーダーシュピール、リートなどの音楽作品の多くは、民衆教育を目的として書かれていた。ライヒャルトのギービヒェンシュタインの自宅では、毎日のように家庭音楽会が開かれていたが、この音楽会は、集いの客たちも一緒に歌に参加するという楽しい娯楽の場であると同時に、グルックやヘンデル、J.S. バッハ、パレストリーナなどの音楽について知る学びの場にもなっていた。こうした活動は、19世紀に盛んになった個人のサロンでのコンサートや、食事やおしゃべりをしながら詩の朗読やコーラスを楽しむ私的な集い、古楽の保護を目的とした合唱活動などの走りとして重要である。

このように積極的で活動的で、「あらゆる人々に対して、信じられないほどのお人好しで世話好き」であったライヒャルトは、ドイツの音楽界のみならず、文学界にも大きな影響を与えた。義理の息子と同年のヴィルヘルム・ハインリヒ・ヴァッケンローダー (Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773-1798)とティークを可愛がり、彼らに音楽を教えた。ヴァッケンローダーの『芸術を愛する一修道僧の心情の吐露 *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*』に関しては、ライヒャルトが編集していた政治雑誌『ドイツ *Deutschland*』でその一部を紹介し、タイトルの決定から出版の世話までしている。アルニムとクレーメンス・ブレンターノ (Clemens Brentano, 1778-1842)の『少年の魔法の角笛 *Des Knaben Wunderhorn*』の出版の際には、自分で長年収集していた民謡を惜しげもなく提供した。ライヒャルトの『ベルリン音楽新聞 *Berlinische Musikalische Zeitung*』には、アルニムの小論『民謡について *Von Volksliedern*』を掲載し、自ら『角笛』に対する好意的な書評も執筆している。ホフマンは本格的に音楽家として始動する前に、ライヒャルトのもとに弟子入りしたが、ライヒャルトの作曲家としての仕事のみならず、著述家としての活動にも感化された。ホフマンの音楽的著述からは、『騎士グルック *Ritter Gluck*』や『クライスレリアーナ *Kreisleriana*』のような数々の優れた小説が誕生した。そして、何よりも「ロマン派の宿泊所」あるいは「詩人たちのパラダイス」と呼ばれた、ギービヒェンシュタインのライヒャルト邸は、ゲーテやロマン派の詩人たちをはじめとする多くの知識人たちが集う場所になっていたが、訪れた客たちが創作のための着想を得る、絶好の場所として重要であった。詩人たちは、ギービヒェンシュタイン城の廃墟やザーレ川に臨んだ風光明媚な庭園や、ライヒャルトの娘たちが歌う美しいコーラス、御者や使用人たちの奏でるヴァルトホルンの響きから、インスピレーションを

受けた。

また、先行研究においては、ライヒャルトの音楽思想の基本的立場は啓蒙主義のままであったとみなされ、ライヒャルト研究の権威ヴァルター・ザルメンも、「ライヒャルトはドイツ・ロマン派の支援者になったが、しかし彼自身がこの若々しい思潮に同調することは全くできなかった」としている。しかし、ライヒャルトの音楽思想には早くからロマン主義的特徴が見られ、ロマン派の音楽思想と多くの共通点が見られる。しかも、ロマン主義の先駆的特徴はすでに 1790 年前後から現れている。18 世紀後半は器楽が発展した時期であるにもかかわらず、音楽美学の上では、一般的に器楽の芸術的価値がなかなか認められなかった。それゆえ、器楽の価値をいかに評価したかという点は、音楽思想史における位置をはかる一つの目安になるが、ライヒャルトはすでに 1782 年に器楽が自律的価値をもつと判断し、1791 年には、その表現の抽象性ゆえに名状しがたい個人的な感情を表出できる、との見解を示している。彼も初めは声楽優位の音楽観を持っていたが、1782 年に器楽の自律性を認めたことで、声楽と器楽における価値の平等を肯定したことになる。最終的に、彼は音楽を「無限なるものの最高の表現」とみなし、「音楽の起源と本質はまったく精神的で宗教的でロマン的である」という見解に至っている。

今日の定説によると、ロマン派の詩人たちは、言葉を使わずに感情の表出ができるという理由から、器楽は声楽よりも優れていて、器楽こそが本来の音楽だと考えていたとされる。それどころか、カール・ダールハウスの場合のように、彼らが 1800 年前後にすでに、19 世紀半ばの概念である「絶対音楽」を予見していたとみなす解釈もある。しかし実際は、ロマン派の詩人たちは器楽の優位を唱えたというよりは、ライヒャルトと同様に、器楽にも声楽と同等の価値があることを訴えている。長い間、声楽に劣るとされていた器楽に自律的価値を与えようと、その美的意義を誇張し過ぎたために、器楽を偏愛しているとの誤解を招いたのである。むしろ彼らは声楽を愛好し、その価値も高く評価している。また、器楽に絶対的なものを希求して音楽の純粋化を図ろうともしておらず、彼らが「絶対音楽」を予見していたと考えるのは行き過ぎである。既述のとおり、ティークの器楽論『交響楽』は、ライヒャルトの劇付随音楽《マクベス》の序曲から刺激を受けて書かれたものであり、そこから「絶対音楽」の予見を読み取ることは不可能である。

そもそも、ロマン派の詩人たちの音楽観はライヒャルトの影響を受けて形成されている。1789 年ごろ、ベルリンのフリードリヒ通りにあったライヒャルトの住まいは、カール・フィーリップ・モーリッツ(Karl Philipp Moritz, 1756-1793)などの知識人や音楽家たちの集う、芸術の香り高い社交の場になっていた。まだギムナジウムの生徒だったヴァッケンローダーやティークにとって、そこは「優れた学校」であり、彼らは芸術的価値観の形成の上で、大いにモーリッツやライヒャルトの感化を受けた。ヴァッケンローダーの描いた音楽家ヨーゼフ・ベルクリンガー像も、そのような環境下で誕生している。当時彼らが聴いた音楽も、ライヒャルトやカール・フリードリヒ・ツェルター(Carl Friedrich Zelter, 1758-1832)のサークル周辺で聴けるものに限られていて、ベートー

ヴェンはおろか、モーツァルトの交響曲さえも聴いたことがなかったかも知れない。また、ホフマンはライヒャルトのもとに弟子入りした際に、作曲の技法から批評家としての心得に至るまで、多くのことを学んだと考えられる。そして、彼は直接伝授された奥義のみならず、『音楽芸術雑誌 *Musikalisches Kunstmagazin*』など、ライヒャルトの執筆した批評文も参照し手本にしている。器楽の優位を唱え、イタリアの声楽に対するドイツの器楽の優越を明確に主張したのは、ロマン派の詩人たちよりも若いシューマンらの世代であり、彼らにおいてようやく声楽と器楽の価値をめぐるパラダイム変換が完了するのである。

ライヒャルトは「ロマン的」という言葉を音楽に適用した時期も早く、『パリからの私信 *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*』でモーツァルトやハイドンの音楽を「ロマン的」と形容している。彼は、ベートーヴェンの音楽の価値も早期に認めた評論家の一人である。ただし、彼の「ロマン的」という言葉は、今日的な意味でのロマン主義音楽に対してではなく、彼の主観に従って「魅力的で偉大な」ものや「新しく優れた」ものに対して用いられた。ロマン派の詩人たちも、音楽に対して「ロマン的」という言葉を主観に従って使っており、その点においてライヒャルトの使用法とほぼ一致する。ホフマンは音楽に「ロマン的」のみならず、「古典的」という表現も適用した点で新しいが、その使用法は非常に曖昧で一貫性がない。しかも、ホフマンは「ロマン的」という言葉を多用しているにもかかわらず、その価値観はグルックやモーツァルトといった、現在の音楽史における古典主義音楽に基づいて形成されていて、一般に思われている以上に古い習慣や流儀に依拠していたとすることができる。作曲法に関して、「細部にこだわらずに全体を把握すること」や、「音楽は文学から直接必然的な産物として生まれる」ということなど、グルックやライヒャルトの方法を踏襲している。今日、「ロマン主義オペラ」の代表作の一つとされるウェーバーの《魔弾の射手》に対しては、ホフマンは自己の評価を表明することをあえて避けた。

また、ホフマンがベートーヴェンの器楽を極めて「ロマン的」として絶賛し、高く評価したことはよく知られている。しかし、ホフマンはベートーヴェンの音楽の動的な勇壮さや劇的な緊張感よりも、むしろ、「高貴なる単純性」や「全体の統一性」、「高度な思慮深さ」による緻密性といった、もっと「厳粛」かつ「崇高」で静的な面に注目している。ホフマンの批評文で用いられる表現は、少々大袈裟なところがあるために、彼の求めた音楽はもっと幻想的な雰囲気を持ち、情緒的で甘美なものではないかという錯覚を抱かせる。彼にとってベートーヴェンは、極めて偉大な器楽作曲家ではあるが、絶対的能力を持つ神のような存在であるわけではなく、ガスパーレ・スポンティーニ(Gaspard Spontini, 1774-1851)が天才オペラ作曲家であるのと違いはない。ホフマンにとってのドイツの英雄は、オペラのグルックやモーツァルト、宗教音楽の J. S. バッハやヘンデルである。リート分野では、ライヒャルトやツェルターを真のマイスターとして賞賛した。ライヒャルトもホフマンも、ベートーヴェンの才能を認めていたが、神格化するには

至らなかった。ベートーヴェンを神のように崇拝したのは、いずれもベートーヴェン自身よりもずっと若い世代である。シューマンの世代にとって、声楽よりも器楽、しかもイタリアの声楽よりもドイツの器楽が優れているのは当然であって、ドイツの器楽の中でもベートーヴェンのソナタは最高峰であり、「楽聖ベートーヴェン」の名は永遠不滅のものとなった。

ゲーテもベートーヴェンの音楽を「ロマン的」とみなしたが、彼にとって「ロマン的」で感傷的な音楽は、聖と俗が混合した澆神的なものであり、人々を惑わせるものであった。ゲーテは合理主義に基づいた音楽観に生涯とらわれていて、器楽の自律性を認められなかった。また、ゲーテと同年のヨハン・ニコラウス・フォルケル(Johann Nikolaus Forkel, 1749-1818)も非常に保守的な音楽家であり、好奇心旺盛なライヒャルトと対照的な存在である。ライヒャルトは早いうちからロマン主義的な音楽観を持ち、イタリアの古楽からベートーヴェンの器楽に至るまで、新旧の幅広い音楽に関心を示したのに対して、フォルケルは 19 世紀に入ってもなお前世紀的な価値観にとどまり、J.S. バッハより後の時代の音楽を頹廢と捉えていたため、ロマン派の詩人たちから厳しい批判を受けた。しかも、J.S. バッハの熱烈な支持者であったにもかかわらず、彼の教会音楽には興味を持たなかった。たしかに、ライヒャルトもベルリン楽派の音楽や「感情の統一の理論」などの古い価値観から離れるのに苦労したが、ゲーテや同世代の知識人たちの音楽観と比較することによって、彼の思考の柔軟性や世の趨勢を見極める能力の高さが明白になった。

ライヒャルトの音楽作品は、成功を収めたリート分野は別として、他の分野では「ロマン的」か否かの点で、当時の北ドイツの文化人たちの間でも評価が分かれたが、彼の最終的な音楽思想は、従来の定説よりもずっと進歩的で新しく「ロマン的」であった。また、ロマン派の詩人たちによる音楽観は、一般に考えられている以上に古い音楽や価値観に依拠し、ライヒャルトの感化を強く受けている。それゆえに、両者の見解は近似していると言えるのである。ライヒャルトは非常に先見の明のある、批評家に相応しい才能の持ち主であった。彼がすでに 18 世紀に始めていたことで、19 世紀に一種のブームになったものを挙げればきりが無い。常に時代の先を行こうとするライヒャルトの態度は、保守的な人々には、常軌を逸した振る舞いに感じられたであろうし、新奇を好む若者たちの目には、非常に魅力的に映ただろう。ライヒャルトという人物は、宮廷楽長という肩書からは全く想像できない、他に類を見ない非常にユニークな存在である。





## Thesis Abstract

No. 2

Reichardt was a man of foresight and had a talent for music criticism. Much of what he had begun in the 18<sup>th</sup> century became popular in the 19<sup>th</sup> century. His activities went far beyond those of the typical Court Kapellmeister and he had a unique personality. In conclusion, he played an important role not only in the musical world but also in the literary world of Germany.