

シューベルトによる 新しいウィーン音楽文化の創造

田 島 昭 洋

要 旨

ウィーンの子、フランツ・シューベルト（1797-1828）は、ドイツ・リートの大成者とみなされている。それは、それまで素朴な家庭音楽の域を出なかったリートに高い芸術的価値を与えたからである。本稿では、シューベルトのリエートの創作に関わった要素－習作時代の音楽体験、音楽の都市的環境、友人関係、表舞台への道のり－を考察し、彼がいかにウィーンの都市と時代に結びつき、それがリートに反映されたかを確認した。

ウィーンの音楽史において、シューベルトの前段階にウィーン古典派の音楽が君臨していたが、彼らにとってリートは中心的領域ではなかった。しかし、時代は市民の時代に移行しつつあり、市民がサロンで楽しむためのリートなどの需要が興ってきていた。シューベルトはウィーン古典派を敬愛しつつ、リート作曲家のツムシュテークに範をとった。シューベルトは、能力の高さでツムシュテークを克服し、傑作を送り出す。その才能に感嘆した友人たちは、精神的物質的にシューベルトを援助し、名声をもたせようと努力する。友人たちによって、市民的、私的なパーティー「シューベルティアーデ」が定期的で開催され、シューベルトのリエートを発表する機会がもうけられた。また、友人たちの努力を通じて、シューベルトのリートは出版され、公のコンサートの曲目になった。こうして、世間はシューベルトをリート作曲家と認知するに至るのである。

ウィーンとシューベルトは、作曲家と都市とが完全に調和した例である。シューベルトの素質が開花し、新しい価値をもったリートという音楽文化の創造に結びついたのは、19世紀初頭のウィーンであればこそである。

キーワード：シューベルト、ドイツ・リート、ウィーン、市民音楽、シューベルティアーデ

はじめに

ウィーンに生まれ育ったシューベルト（Franz Peter Schubert, 1797-1828）は、ドイツ・リートを誕生させたといわれ、「歌曲の王」と称される。もちろん、ピアノ伴奏に支えられて詩と音楽の合一を目指す「リート」

（Lied）自体はそれ以前から存在しているのだから、シューベルトがリエートの創始者ではない。シューベルトによるドイツ・リエートの「誕生」とは、すなわち、それまでどちらかといえば高尚な芸術として考えられていなかったリートがシューベルトによって初めて高い芸術的価値を与えられたという意味である。

素朴な家庭音楽のジャンルにとどまっていたリートが、19世紀初頭のウィーンにおいて、突如として芸術のジャンルに列せられたのは何ゆえであろうか。ウィーンの音楽史においては、シューベルトの前段階として、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンのいわゆる「ウィーン古典派」(Wiener Klassiker)による音楽がある。しかしながら、リートはウィーン古典派によって片手間に、周辺のジャンルとして扱われたに過ぎず、ウィーンがリートの中心地というわけではなかった。しかし、シューベルトは、帝室コンヴィクト在籍中(1808-1812)にリートの創作を開始すると、その後『魔王』*Erlkönig* (1815)を始めとする代表作を次々に成立させ、リート作曲家の立場を明確にする。そして次第に世間に認知されてゆくのである。

本稿では、シューベルトの創作活動に関わる要素—コンヴィクト時代の音楽的成果、ウィーンの都市的環境、多くの友人に恵まれていたこと、シューベルト自身のリート資質、名声の獲得への道程—の考察を通じて、シューベルトがリートを革新し、それが成功した経緯、すなわち、なぜ、ウィーンにおいて、シューベルトによって、リートが芸術の一様式として確立するに至ったのか、を明らかにしたい。あらゆる芸術においてそうであるように、リートにおいても革新を求める背景がウィーンにあり、その要請にこたえる形でシューベルトが才能を発揮し、新しい文化創造を実現できたと考えられるのである。

1 コンヴィクト時代の成果—ツムシュテークとの出会いとウィーン古典派の体験

帝室コンヴィクト在籍時代、シューベルトはウィーン古典派の音楽に出会い、彼らの様式にしたがって交響曲や室内楽曲を試作した。その一方で、15のリートを手がけた。リートはウィーン古典派の中心領域ではないのであるが、シューベルトのリート創作に果たした彼らの役割は大きい。そこでまず、コンヴィクトにおけるシューベルトの活動ならびに彼のリート

創作意欲を駆り立てたものについて考察しておきたい。

帝室コンヴィクトは、シューベルトが11歳の1808年に宮廷児童合唱団員として入学した寄宿制の神学校であり、音楽の専門学校というわけではないが、音楽の教育環境は充実していた¹⁾。シューベルトの音楽の素養はコンヴィクト入学以前から顕著に現れていたのであるが²⁾、このコンヴィクトでの体験が彼の音楽家としての職業を決定したといえる。音楽の授業では、ヴェンツェル・ルジチュカとアントニオ・サリエリの二人の教官がシューベルトを教えた。ルジチュカは通奏低音と鍵盤楽器と弦楽器を担当し、サリエリは対位法とイタリア歌曲の作曲法を担当した。また、コンヴィクトには学生オーケストラが備わっていたのであるが、シューベルトはそこで当初第2ヴァイオリンを、その後第1ヴァイオリンを受け持ち、本来の指揮者であるルジチュカの代わりにオーケストラを指揮することもあった。コンヴィクト・オーケストラのレパートリーは、30曲以上のハイドンの交響曲とそれを上回る数のモーツァルトとベートーヴェンの作品であり、毎日夕方に交響曲1曲と序曲を数曲演奏したという³⁾。彼らの難易度の高い管弦楽曲を毎日、複数曲を演奏するのであるから、コンヴィクトの学生オーケストラの技量はかなりの高水準であったことが推察される。このようにして理論と実践の面から獲得された十分な知識と技術は、シューベルトにただちに具体的な成果となって、『交響曲第1番』や弦楽四重奏曲に現れるのである。

それでは、シューベルトをリートへ導いたものは何だったのであろうか。コンヴィクトでシューベルトは歌曲の作曲指導をサリエリから受けている。しかし、イタリア出身のサリエリはイタリア歌曲の作曲をシューベルトに勧め、ドイツ語による歌曲は指導しなかった。シューベルトとリートの邂逅については、コンヴィクトの友人、シュパウン(Josef von Spaun, 1788-1865)が次のように証言している。

彼[シューベルト]はツムシュテークのリートを何冊も広げて、これらのリートが心を完全に捕らえている、と言った。[...]我々がシューベルトのたどっ

た道に感謝しなければならないのは、彼の少年時代におけるこの愛着なのである。彼がどれほど模倣から遠かったことか、彼の進んだ道がどれほど独自のものであったことか。[...] 彼は、たいそう気に入ったツムシュテークのリートを別のやり方で作曲しようとしたのである⁴⁾。

シュヴァーベンの作曲家であるツムシュテーク (Johann Rudolf Zumsteg, 1760-1802) は、南ドイツのリート作曲家として知られていた。彼のリートは、バラード (Ballade) としての特徴を強くあらわしている。すなわち、劇的効果を旨とし、旋律がドラマティックに変化していくスタイルをとっているのである。こうした作曲法に基づくリートはかなり斬新な試みであった。

当時、リートに「規範」を与えていたのは、北ドイツのライヒャルト (Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814) やツェルター (Carl Friedrich Zelter, 1758-1832) に代表される「ベルリン・リート楽派」(Berliner Liederschule) であったのだが、ライヒャルトが「リートは、普通に歌が歌える声の持ち主ならば、誰でも歌えるものでなければならない」⁵⁾と説いているように、彼らはリートの単純化の維持につとめ、リートの高度な芸術化に前向きでなかったのである。たとえば、同じゲーテの詩『野ばら』*Heidenröslein* に基づいてシューベルトが作曲したリートとライヒャルトの作品を対比させたとき⁶⁾、後者の作曲があまりにも単純で—今日の価値観から判断すれば—つまらないものと感じられるだろう。

ツムシュテークと比較してみても、シューベルトのリートは独創的である。表面的な全体の印象としてはツムシュテークの作曲とあまり変わらないかもしれないが、ツムシュテークのリートにおいては、調性の変化が—多様ではあるものの—明瞭であり、基本的に強弱の種類が *p* と *f* だけであるのに対し、シューベルトの場合、調性が不明瞭のまま転調を重ね、デュナーミクの指定も *ppp* から *fff* に渡っている。さらに、伴奏ピアノの役割をいっそう充実させている⁷⁾。シュパウンの言う「ツムシュテークのリートを別のやり方で作曲する」とは、ほとんど独

学で、ツムシュテークの作曲法をさらにすすめてそれを克服し、独自の様式を確立することにある。

北ドイツから空間的にも遠いウィーンにいたために、ベルリン・リート楽派の運動から疎遠でいられたのかもしれない。しかし何より、シューベルトがツムシュテークに範をとったのは、日々ウィーン古典派の芸術性の高い音楽に親しみ、彼らを敬愛していたことが大きい。旋律の多様な変化から程遠いリートよりも、ツムシュテークのリートに自己の創作の模範を見いだしたのは、音楽環境的に自然な成り行きだった。

コンヴィクトで、シューベルトはウィーン古典派を体験し、そのことが模範となるリートの選択にも影響を与えたわけだが、両者はどのように結びついていたのか。

三人のウィーン古典派による音楽の本領は、コンヴィクト・オーケストラの持ち曲やシューベルトが彼らにならって習作的に作曲した交響曲が示すとおり、ソナタ形式を軸にした管弦楽法にある。リートは、ウィーン古典派にとって中心的領域ではない。それにもかかわらず、シューベルトは、彼らの音楽を最高の偉業として敬意を表した。モーツァルトとベートーヴェンの交響曲は、とりわけシューベルトが愛好する作品であった。モーツァルトの交響曲第40番には「ぞくぞくする」と言い、ベートーヴェンの交響曲については、「ベートーヴェンの後でさらに何ができるのか」と語ったという⁸⁾。

ゲオルギアーデスは、シューベルトとウィーン古典派の関係を「親と子の関係」にたとえた。シューベルトが時代的地域的にウィーン古典派とごく近いところに育ち、彼らの音楽で満たされ、彼らの音楽をきわめて偉大な手本として崇拝していたからである⁹⁾。もちろんシューベルトは彼らに直接指導を受けたことはなく、師弟の関係にはなりえず、もっぱら心で結びつこうと欲した。その結果、独学で、典型的にウィーン古典派の様式である交響曲を作り続け、結びつきを保とうとする。しかし、「僕は、フルオーケストラのためには、世の中に出しても良心に恥じないというほどの作品は、何一つ所有しておりません」¹⁰⁾という控えめな発言からも判断できるが、シューベルトは、ウィーン古典派の

レベルに交響曲の分野で到達するのは困難であると自覚していた。結局、シューベルトの交響曲が生前に演奏された記録はなく、出版もされることはなかった。

そもそも、シューベルトには交響曲を書くだけの構成力がなかったのであろうか。彼が手がけた13の交響曲のうち6曲が未完に終わっていることから、また、生前に出版されたものがないことから、そのことが指摘されるかもしれない。しかしながら、それよりはむしろ、時代の変化—聴衆の好みの変化、あるいは聴衆そのものの交代—があげられよう。すなわち、時代的には、シューベルトの人生はちょうどベートーヴェンの後半生に相当するのであるが、ウィーン古典派の様式、つまりハイドンに始まり、モーツァルトによって確立されたとされる「ソナタ形式」の様式は、ベートーヴェンで完成されてしまっていたのである。彼らの音楽はすでにその役割を終えつつあり、最後の余光を放つに過ぎなかった。シューベルトが古典派のスタイルを踏襲するにはもはや遅すぎ、そうかといって、「形式を切り崩す」ことに存在意義を見出そうとする次世代のロマン派の様式には早すぎた。いわば過渡期であったわけだが、時代の流れのただなかにいる一人の作曲家が、そのときの時代を正確に捉えられるものではあるまい。後から「過渡期だった」と言えるだけである。しかも、シューベルトの場合、あまりにも彼らの音楽で満たされていたために、時代の要請が変化しつつあることに気づきにくかったのかもしれない。

2 ウィーンの都市的環境の変化

時代の要請の変化、ならびにリートが求められるようになった音楽の都市的環境に目を向けたい。18世紀末から19世紀前半にかけては、ウィーン古典派の音楽が隆盛を極め、やがて下火になるのであるが、その背景に音楽の後援者層の交代があった。それは、貴族から新興市民への交代である。それによって、求められる音楽のジャンルにも変化が生じることになる。芸術後援者層が貴族から市民に交代してゆく様子

は、シューベルトの友人でもあったゾンライトナー (Leopold von Sonnleitner, 1797-1873) が次のように報告している。

しかし、この状況は、18世紀末の2、30年以來、次第に本質的に変化してきた。そう、ほとんど正反対になるくらいに。支配階級 (名誉を重んずる人は別にして) は、芸術の後援をやむをえないお荷物とみなすのみである。[...] 19世紀には、上流階級の芸術後援者は、大部分消え失せてしまったので、芸術家たちはもったいぶらない中産階級の保護のもとに避難したのだ¹¹⁾。

18世紀後半の楽都ウィーンを活気づけたのは、教養豊かな貴族であった。彼らは自邸で演奏会を催すために管弦楽団を抱え、音楽家を後援した。貴族は、高名な作曲家から作品を献呈されることで名声を獲得し、彼らを庇護することで上流社会での信望を得ていた。しかしやがて、音楽の担い手の地位から退くことになる。1811年、ベートーヴェンのパトロンであったロプコヴィッツ侯が破産し、1813年にはかつてハイドンが楽長を務めたエスターハーギー・オーケストラが解散した。多くの貴族は、経済が破綻に追い込まれるか、経済が逼迫していったのである。

貴族階級が後退した原因は、フランス革命直後から打ち続いたナポレオン戦争に帰せられる。戦争は長引き、オーストリア軍はナポレオン軍を相手に敗走を重ね、帝都ウィーンは2度にわたってナポレオン軍に占領された。1806年にはついにフランツ2世が帝冠を辞して、神聖ローマ帝国が解体という憂き目にあった。さらにインフレが進み、1811年に通貨が大暴落した。この結果、軍隊に資金を拠出していた貴族は、国庫が底をついた国家とともに、経済の破綻に見舞われたのである。

政府は、破産した貴族に代わる新たな財政基盤を求めなければならなくなった。そこで頼みにされたのが、徐々に「階層」を形成しつつあった豊かな中産階級の市民たちだった。

彼らはもともと外国人であることが多かったのだが、これには、ハプスブルク帝国が多民族国家であるという性質と、それにとまなう帝国

統治策が関係している。元来、ハプスブルク帝国は多数の小国がゆるく連合した形態をとっていた。そのような状況では、多数の民族が一人の皇帝に忠誠を誓うということが困難であった。内乱や革命が起これば国家はたちまちのうちに崩壊する危険性が考えられた。そのために、フランス革命を直前に控えた18世紀の後半、マリア・テレジアとヨーゼフ2世はさまざまな改革を試みる。たとえば、外交官や官僚を専門職とする組織を新たに設けて、有能な人材をオーストリア内外から積極的に登用したり、普通教育法を施行して500校以上の小学校を新設し、将来国家に役立つ人材を早期に育成する機関として位置付けたりした。それらは、身分や出身を問わず、国家に尽くした者を出世させる制度である。こうして、公務員や教員の需要が伸びたウィーンに就職希望者が集まり、さらにまた、彼らのついでで職を求める人々が地方から続々と流入した。彼らが、誠実に実績を積み上げ、政府に認められ、市民の層を形成していったのである。彼らのある者は経済的に国家を援助することを通し、社会的に重要な地位についた。またある者はさまざまな文化活動に参加することを通じて、国家に対する貢献が認められて信用を勝ち取り、貴族の称号や市民権などの名誉を得るまでになった¹²⁾。そして彼らは、芸術の後援者としての役割も引き受けるのである。

市民が音楽の後援を行う方法は、主に三方向に分けられる。いずれも、貴族のように一人が財力にものを言わせるのではなく、大勢が分厚い層となって数の力で後援を推し進めるのである。

まず、市民が会員になってコンサートを企画、または音楽協会を設立して運営するというような積極的な音楽後援策がある。この代表的な例としては、大規模な定期演奏会を開催した楽友協会(Musikverein)が挙げられる。この組織は古典音楽作品(とりわけウィーン古典派の作品)の奨励と音楽教育の振興を目的に1814年に設立されたものであり、1825年には会員数が1,000人に達し、楽都の市民層の分厚さを物語るものとなった。楽友協会のコンサートホールは現在、ウィーンフィルハーモニー管弦楽団

の本拠地として威容を今に伝えている。

また、自宅で音楽を楽しむために市民一人一人が楽譜や楽器を購入することを通じて、音楽の振興に寄与した。市民が文化の中心的役割を担うようになると、必然的にそれまで宮廷や貴族のサロンが発表の場であった楽曲が広く大衆に知られるようになり、音楽愛好家が増加する。そして、音楽の情報公開や演奏批評の場として、音楽新聞や音楽専門誌が発行され、ジャーナリズムに拍車がかかる。豊かになってきた市民は教養と私生活の充実のためにピアノを購入し、音楽を趣味として学び、楽譜を揃える。それとともに、楽譜の出版業や楽器の製造業などの音楽産業が活性化する。こうして、質の高い音楽を求める市民の知的欲求はますます高まる。

さらに、市民が自らのサロンで質の高い音楽の演奏会を開催することも音楽を後援する手段である。もちろん、貴族が豪華な館で毎夜のようにオーケストラのコンサートを開いていたようにはいかない。市民たちは身の丈に合った、打ち解けた演奏会を楽しむのである。気の置けない仲間が家庭的なサロンに集い、コンサートというよりはむしろ、気軽なパーティーを催した。その典型的な例として、シューベルトを囲んだパーティー「シューベルティアード」(Schubertiade)が知られている。そこでは詩の朗読や戯曲のロールプレイやダンスや各種ゲームが楽しまれた。ダンスのために舞踊音楽が作曲され、詩は朗読されるのみならず、旋律が付され、リートとなった。このようにして、目立たない存在ではあるものの、市民音楽のジャンルの一つとして、リートの需要は確実に伸びてくるのである。

3 シューベルティアードの仲間

ウィーンの都市的展開が育てた教養ある市民と付き合うことで、シューベルトはリート作曲家としての資質を発揮する。シューベルトの作曲活動は、かなりの部分をその友情に負っているのである。ここで、彼のリートの資質とそれを伸ばさんがための友人たちの努力を考察しよ

うと思う。彼らは、コンヴィクト時代に友情の基礎を築いた者たちであり、精神的経済的にシューベルトを支えるのである。

シューベルトがリート作曲家としての自覚をもつのは、コンヴィクトを出た後、父の経営する小学校で助教員の活動をしていた時期(1813-1817)である。この期間、教務が彼の本業であったにもかかわらず、生涯に作曲した600曲あまりのリーートの半数以上を占める355曲を作曲している。ひたすらウィーン古典派を尊敬しながら、ツムシュテークを参考にしながら、直接には誰からもドイツ・リーートの作曲を習わず、独自の様式にたどり着くわけである。シューベルトのリート資質がいかに高いものであるかは、リート『魔王』の創作現場に立ち会ったシュパウンの報告によって知ることができる。

シューベルトは、詩集の中の『魔王』を声に出して読みながら、たいへん興奮していた。彼は、本を持ちながら部屋を歩き回っていたが、突然いすに腰かけるや、異常な速さで作曲し、あっという間にすばらしいバラードを仕上げたのである¹³⁾。

シューベルトは、詩に没入して、詩の出来事に同化することができた。これはとりもなおさず、詩と音楽の統一体たるリートを創作する上で貴重な資質である。友人たちも、シューベルトに天賦の才を見た。シュパウンは、「彼をドイツ・リートに引き寄せた衝動に逆らうことは彼にはできなかった。そして、自らの内なる大いなる声にしたがって、さまざまな警告には耳を貸さず、偉大な仕事を果たす道をたどった」¹⁴⁾と、シューベルトの天命を確認する。その「内なる声」を感じ取り、シューベルト自身、「僕は作曲するためにこそ、この世に生まれ出でたのだ」¹⁵⁾と、自由な作曲家への自信と決意を表明する。

このように自立した作曲家になる機会をつかもうとしていたシューベルトは、最大の親友であるショーバー (Franz von Schober, 1796-1882)¹⁶⁾ がシューベルトにプロの作曲家になることを強く勧めたことを受け、ついに教職を放棄し、束縛されない作曲家を目指して家を出

るのだった。シューベルトの父は息子に教職を続けさせたかったに相違ないが、しかし「この若い音楽家の翼はあまりにも強力になっており、もはやその飛翔を抑えることはできなかった」¹⁷⁾のである。

「内なる声」にしたがって自立の道を選んだシューベルトであったが、収入の当てがあるわけではなかった。しかしながら、そのような彼を精神的物質的に後押しし、作曲の環境を提供したのが、友人たちであった。彼らの中には、官僚などの豊かな市民になってシューベルトを物質的に援助する者もいれば、彼を自宅に居候させる者や、詩やオペラ台本などの文学的素材を調達する者もいた。こうして、シューベルトの作曲活動は、友人に支えられるのである。

友人たちは、シューベルトを世に売り出し、経済的な自立のために骨を折る。

まず、友人たちはシューベルトのリート作品を出版することを試みる。すでに彼が作曲していたゲーテの詩によるリートを18曲集めて浄書譜を作成し、友人の中では最も身分の高かったシュパウンが添え付けの手紙を書き、1816年4月17日、ワイマルのゲーテに宛てて郵送した¹⁸⁾。シューベルトのリートを作詞者であるゲーテに献呈し、ゲーテの内諾を取り付けて出版のはずみにしようとしたのである。献呈する相手が権威者であれば、それだけアピールできる。すでにドイツ最大の詩人として名を馳せていたゲーテから献呈の許可というお墨付きを得れば、出版社に出版を承諾させやすいというわけである。

しかし、この試みは成功しなかった。ゲーテは、一言もなしにリート集をウィーンに送り返してきたのである。その理由については、ゲーテの保守的なリート観のためにシューベルトの価値を理解できなかったとするのが通説である。しかし、ゲーテがシューベルトのリート集に目を通した確かな証拠はなく、考えうるに、御大ゲーテのもとには連日、自らを売り込もうとする人が接近し、多忙なゲーテがその全員に、しかも無名の作曲家からの郵送物などに構ってはいらなかったのではないだろうか。かくして最初の出版計画は水泡に帰した¹⁹⁾。

シューベルトのリートが初めて出版されるの

は、1821年のことである。友人たちは、自費出版による予約制限販売という条件で、『魔王』の出版を出版社に引き受けさせたのである。友人の一人が出版社にかけあって自費出版を承諾させ、別の友人がそれにかかる費用を立て替えた。そして、4月21日に「作品1」（出版番号）として出版されたのである。予約済みだったとはいえ、600部はすぐに完売し、売れ行きを危惧していた出版社を驚かせた。リートへの出版が好評だったことにより、4月30日には、『糸を紡ぐグレートヒェン』*Gretchen am Spinnrade*が「作品2」として続いた。この後、一年間でリート集8冊、計24曲が出版されている。

さて、友人たちは時おり集まっては、シューベルトを囲んで彼の音楽に親しみ、彼を盛り立てた。この会合は、1821年以降、定期的なパーティー「シューベルティアーデ」に発展し、より実質的なサークルとして活動する。1822年12月7日、シューベルトがシュパウンに手紙を宛てている。「ウィーンでの僕たちの共同生活はまずまず快適で、ショーバーのところで読書会を週3回、シューベルティアーデを1回開いている。」²⁰⁾シューベルトの的確な詩の洞察力もまた、この機会にさらに磨かれたことであろう。また、1826年12月15日にシュパウン邸で開かれたシューベルティアーデは、最も盛大なものに属する。このパーティーでは、シューベルトのリートと行進曲による演奏会をはじめ、歓談、ダンス、酒宴がくり広げられ、夜更けまで盛り上がった。総勢31人の参加者は、ほとんどが若い男性で、シューベルトと気が合ったことであろう。シュパウン（男爵）を始め、その働きぶりで称号を得た外国出身者や役人も含まれ、ウィーンの社会の一面を物語っている。

「シューベルトの友人には音楽家もいたが、彼らと一緒に暮らしているよりも、このサークルの仲間と一緒にいたほうが、シューベルトにとってはるかにプラスになったものと確信している」²¹⁾と、シュパウンは回想している。

シューベルトは音楽家として雇用されることはなかったのであるが、仮に特定の楽団に就職していたとすると、交友関係は音楽家に限定さ

れていたであろう。リートの創作動機も違ったものになっていたはずである。モーツァルトやベートーヴェンは、同業者の音楽家と付き合うか、貴族のパトロンに接していたのであり、市民の世界とは無縁であった。彼らのリートはオペラのアリアの様式に接近したものであるし、注文を受けて営利のために作ったものである。シューベルトのリートの創作姿勢は、モーツァルトやベートーヴェンの場合とはまったく異なるものであった。さまざまな市民と付き合うことによって、友情に感謝してリートを創作するのである。仲間には、シュパウンやショーバーとともに、詩人のマイヤーホーファー、喜劇作家のバウエルンフェルト、画家のシュヴィントとクーペルヴィーザーらがいた。彼らはお互いが友情で結ばれていた。シューベルトの気に入る作品は友人の気に入る作品になった。友情のためというまったく新しい動機で、市民の新しい芸術ジャンルを開拓するのである。

4 世に出るシューベルト

作曲家が広く世間に認知されるためには、小さなサロンではなく、公のコンサートで自分の作品を取り上げてくれるプロの演奏家が必要である。

シューベルトのリートの普及に決定的な役割を果たしたのが、宮廷歌劇場歌手、フォークル（Johann Michael Vogl, 1768-1840）である。1817年、ショーバーがつてを頼りにシューベルトをフォークルに引き合わせた。二人が出会ったときには、フォークルはすでに歌手としての全盛期を過ぎていたが、シューベルトのリートの非凡さと斬新さにひかれ、よき理解者かつパートナーとなった。彼は、役人と弁護士の経験をもち、たいへんな博学であり、他のオペラ歌手と明らかに違っていた。現代のリート界の第一人者、フィッシャー＝ディースカウが「《文学的》芸術家」（*der » literarische Künstler*）と呼んでいるように²²⁾、オペラを歌う歌手でありながら、抒情的なジャンルにも造詣が深く、ゆえにシューベルトのリートの価値を理解できたのである。

シューベルトもまた、フォーグルが心の通じ合う歌手であることを実感した。シューベルトは、自分が伴奏してフォーグルが歌うとき、「こういう瞬間には二人が一体になっているように見える」²³⁾と手紙に綴っている。

かくして、シューベルトはフォーグルを得、公の場に出ることとなった。フォーグルによって、シューベルトのリートが公開演奏会のプログラムに初めて組み入れられたのは、1821年3月7日、ケルトナートーア劇場においてのことである。シューベルトの作品のみの演奏会ではなかったが、『魔王』を始め、彼のリートが3曲演奏された。『魔王』はとても評判がよく、1821年3月31日付けの「演劇新聞」には次のような論評が出た。

たいへん才能豊かな、期待すべき若き作曲家、シューベルト氏の作品から3曲が演奏された。中でも大きな成果があったゲーテの『魔王』は、宮廷歌劇場歌手、フォーグル氏によって立派に歌われた。事実、この作品は音楽による絵画の傑作で、この若き作曲家が偏見に抗して、これから前進するのに役立つことであろう²⁴⁾。

「偏見」に抗して前進するとは、当時のウィーンでもてはやされていた音楽のジャンルがリートではなかったことを意味する。

たしかに市民の生活を潤す上でリートの需要が高まってきてはいた。しかし、それは家庭で手軽に楽しむためのものであり、コンサート会場や劇場に足を運んで聴くためのものとは見なされていなかった。

当時、聴衆を最も数多く集めていた音楽のジャンルは、オペラであった。音楽のすそ野が広がり、ウィーン中で各種音楽が求められるようになってきたわけだが、音楽の大衆化は必然的に低俗化をも招く。楽友協会がウィーン古典派の音楽を奨励する一方で、多くの大衆は、ロッシェニやロッシェニの亜流による、軽快で無難な内容のオペラを求めた。また、ナポレオン戦争後のウィーン体制の時代においては、深刻な内容や政治的な連想が働く内容のオペラが避けられたという社会的な事情もあった。

聴衆の嗜好を理解していたフォーグルは、

シューベルトの自立のためにオペラの作曲を勧めていた。歌劇場歌手の政治力を生かして舞台に引き上げたシューベルトの最初のオペラは、喜劇『双子の兄弟』*Die Zwillingsbrüder* である。その初演日の1820年6月14日、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト2世が、「作曲はなかなかすてきなものだったが、ときに扱い方が深刻すぎる」と日記に書きとめた。また、その3日後のウィーン「一般音楽新聞」においても、シューベルトは喜劇的なものよりも悲劇的なものに才能がある、と評された²⁵⁾。さらに、それより以前、フォーグルがシューベルトの音楽にはじめて触れたとき、「素質があります。しかし喜劇役者のな面がなさ過ぎる。ペテン師的な要素がなさ過ぎる」²⁶⁾と言っていたのだった。これらの論評・意見は、シューベルトのきまじめさを物語るとともに、彼の資質が、多数の聴衆に受けなければならないオペラよりもむしろ、気心の合った仲間に通じるリートにあることを確認させるものである。

さて、フォーグルによる『魔王』の演奏は、その直後に初出版される『魔王』の楽譜の売り上げにも貢献する。「とりわけ『魔王』が好評だったので、フォーグルは周知の名人芸を披露してアンコールにこたえなければならなかった。この立派な作品は感動を与えるに違いない。今ここで、カッピ&ディアベッリ社のもとの楽譜が印刷されているわけだが、この傑作を購入したいと思う読者は皆、私がおのことに注意を喚起したことに感謝してくれるものと確信している。」(1821年4月26日付『ドレスデンタ刊』より)²⁷⁾

シューベルトは一般に、作品が売れず、極貧のうちに生涯を終えたとされる。そうであろうか。『魔王』が出版された1821年から翌年にかけて、楽譜出版で得たリートの収益は、友人のゾンライトナーによれば2,000フローリンであったというから、当時では10年勤務の宮廷楽長の収入に匹敵する。また、生涯最後の3年間(1826~1828)では、年平均1,500フローリンの収入になったという²⁸⁾。それでもなお、たとえばベートーヴェンがリートの出版で得た収益に比して少ないと指摘する向きがあるかもしれない²⁹⁾。しかし、それは、シューベルトの

年齢の低さゆえであり、またすでに交響曲作曲家として名声を得ていたベートーヴェンの金看板が先行していたからである。最初から、リートで音楽の舞台に切り込み、作曲家として認められ、楽譜が出版されたケースとしては、シューベルトが最初である。この点においても、彼の新しさがある。

『魔王』を皮切りに、リートの出版数は185曲にのぼるが、生前に出版された曲は、そのほとんど全てをリートが占め、しかもシューベルト自身が選曲した。シューベルト自身、自らがリートの作曲家であることを確信する。1822年7月3日に記したエッセイ『私の夢』の中の次の箇所は、示唆に富んでいる。

僕はずっとリートを長年歌ってきた。僕が愛を歌おうとすれば、それは苦しみになった。そして今度は苦しみを歌おうとしたら、それは愛になった。こうして僕は愛と苦しみに引き裂かれたのだ³⁰⁾。

シューベルトは、リートを作曲するのであるが、それは彼にとって、歌うという行為を意味していたのである。このことがまた、時代を画す意義を有している。『魔王』の作曲現場におけるシュパウンの報告が想起されるのだが、この作曲姿勢—もはや「作曲」という言葉すら当てはまらない気がする—は、詩と音楽の有機的な合一の実現を可能せしめる唯一の手段であるのかもしれない。そのようなリートの本質を、シューベルトは意識してか意識せずにか、体得していた。

派手ではないものの、シューベルトは着実にリート作曲家として認知されてゆく。そして生涯最後の年に、ようやくシューベルトの作品だけによる演奏会が開かれ、好評を博す。

フランツ・シューベルト氏が、リートを中心とするいくつかの作品でプライベート・コンサートを開いた。リートはとりわけ彼が成功しているジャンルである。集まった多くの友人、支持者たちは、盛大な拍手を浴びせ、いくつかの曲はアンコールにこたえなければならなかった。(1828年7月2日付ベルリン『一般音楽新聞』より)³¹⁾

これは、シューベルトティアードをそのままコンサート会場に移してきたかのような印象を受ける。聴衆の多くはシューベルトの友人であったかもしれない。だが、シューベルトだけの曲が、個人の私的な会場から公開の演奏会場にやってきたことで、シューベルトのリートが、リート史上初めて、芸術の一ジャンルに加えられたことを意味するのである。シュパウンが言うように、「シューベルトが器楽曲と教会作品においてハイドンやモーツァルトに並ぶとは考えていない。しかしながら、リートにおいてシューベルトが誰かにひけをとるとは思わない」³²⁾のである。シューベルトは、ウィーン古典派の管弦楽曲のレベルに、リートで到達したわけである。リートという私的なジャンルを高度な芸術に変質し、リートでもって、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンと肩を並べるのである。

おわりに

シューベルトのリートが芸術として認められた背景には、さまざまな要件があった。

シューベルトは、コンヴィクト時代にツムシュテークのリートに出会い、また同時に、地理的時代的にはほぼ重なるウィーン古典派の様式に出会う。シューベルトは、ウィーン古典派を深く敬愛しつつ、ツムシュテークに範をとった。そこで成立するのが、作曲家として詩を「歌う」(詩に同化する)行為から生み出された前代未聞のリートである。そのようなシューベルトの創造物を受け入れるのは、まず音楽の都市的環境がもたらした新興の市民層だった。彼らは、豪華な邸宅で音楽会を催すのではなく、私的なサロンで気の合う仲間と音楽会付きのパーティーを楽しむ。その代表例が、「シューベルトティアード」である。仲間は知的な市民であり、シューベルトの高度な芸術をよく理解した。彼らは友情で固く結ばれており、シューベルトは営利目的でなく、友情のためにリートを生み出す。その友情によって、シューベルトのリートは公開演奏会に取り上げられ、また出版され、かなりの収益をもたらした。世間もまた、リート作曲家を芸術家として認めたのである。これ

ら一つ一つがすべて、初めての出来事である。

このようにさまざまな要素が関連して有機的に結び合い、シューベルトのリートが完成され、芸術として評価されたのである。いずれの要素が欠けてもシューベルトのリートは成り立ちえない。ウィーンで習作時代を過ごさなかったとしたら、果たしてウィーン古典派に目を向けていたか。旋律それ自体に生命が宿るウィーン古典派の音楽を知らなかったとしたら、ツムシュテークのリートに範をとったであろうか。シューベルトが音楽家とのみ交流をもち、市民と付き合いなかったらどうなっていたか。いずれの条件が欠けていても、シューベルトのリート資質は発現の機会を逸していたに相違ない。シューベルトがウィーン以外の地で、19世紀はじめの四半世紀以外の時代で、素質を開花させて音楽文化を創造したなどとはおよそ考えられない。シューベルトのリートはウィーンの時代精神の現れであり、作曲家と都市とが調和した時代形式の芸術である。

注

1. 父テオドールがシューベルトのコンヴィクト入学にとりわけ熱心であったが、それは、音楽教育を重点的に受けさせるためというよりはむしろ、最高水準の教育機関で一般教養を修めさせるためであった。また、宮廷児童合唱団員になればコンヴィクトの授業料が免除される特典があり、経済的余裕のないシューベルト家にとって家計の扶助になるからであったものと推察される。
2. 初めてシューベルトに音楽の手ほどきを授けたのは長兄のイグナツ・シューベルトであったが、数か月も経たない間に、シューベルトから「レッスンはもう十分で、これからは一人でできる」と言われて兄は驚いた。その後、6歳のシューベルトに音楽を教えていたリヒテンタール教区教会の聖歌隊指揮者、ミヒャエル・ホルツァーは、「私が何か教えようとする、彼はもうそれを知っていた」と語っている。
3. Vgl. Otto Erich Deutsch (gesammelt u. erläutert): *Schubert. Die Erinnerungen seiner*

Freunde. Leipzig 1983, S. 147. (以下、Erin.と略記する。)

4. Ebd. S.149.
5. Walter Wiora: *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel und Zürich 1971, S. 112.
6. 両者の作曲の対比については、田島昭洋「シューベルトの『野ばら』の音楽的解釈」(『人文論叢』第30巻所収) 大阪市立大学 2002年、66~74ページを参照されたし。
7. ツムシュテークとシューベルトの作曲の相違については、Thrasylbulos G. Georgiades: *Schubert. Musik und Lyrik*. Göttingen 1979, S. 46f. および、ヴァルター・デュル『19世紀のドイツ・リート』喜多尾道冬訳 音楽之友社 1987年、149~179ページを参照されたし。
8. Erin. S. 150.
9. Georgiades: a. a. O., S. 133.
10. Otto Erich Deutsch (gesammelt u. erläutert): *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*. Wiesbaden 1996, S. 183. (以下、Dok.と略記する。)
11. アリス・M・ハンスン『音楽都市ウィーンーその黄金期の光と影ー』喜多尾道冬・稲垣孝博訳 音楽之友社 1988年、150~151ページ。
12. こうした出世の例としては、シューベルトの父、フランツ・テオドール (Franz Theodor Schubert, 1763-1830) に典型的に見いだせる。彼は南モラヴィアの農村出身であるが、すでにウィーンに出てきていた兄を頼って移住してきた。1786年、ウィーン郊外のリヒテンタール教区の粗末な共同住宅に自宅と小学校の教室を持つことから始まり、地道な努力と勤勉さで、次第に学校の規模を拡大する。1817年には住環境のよいロッサウの小学校長に政府によって任命され、そして1826年、「45年間に及ぶ小学教育と17年間にわたる貧民救済施設に捧げた、すぐれた勤務」が評価され、市民権を得るに至った。アルフレート・アインシュタイン『シューベルトー音楽的肖像ー』浅井真男訳 白水社 1963年、18ページを参照されたし。
13. Erin. S. 153.
14. Ebd. S. 27.
15. Ebd. S. 89.

16. ショーバーもコンヴィクトの学生であったが、在籍中にはシューベルトと面識がない。二人は、シュパウンを介して知り合った。
17. Erin. S. 149.
18. ゲーテに送付されたのは 18 曲のリートであるが、このうち現存するのは 16 曲であり、ベルリンのドイツ国立図書館に収蔵されている。
19. なお、当時、出版社は最大でも 4,5 曲のリートを収める薄手の冊子を商業上の理由で優先しており、仮にゲーテが献呈を受け入れたとしても、出版には結びつかなかったであろうとのことである。Vgl. Walter Dürr und Andreas Krause (hrsg.): *Schubert-Handbuch*. Kassel 1997, S. 67.
20. Dok. S. 173.
21. Erin. S. 419.
22. Dietrich Fischer-Dieskau: *Auf den Spuren der Schuberts Lieder. Werden-Wesen-Wirkung*. Wiesbaden 1971, S. 111.
23. Dok. S. 314.
24. Georgiades: a. a. O., S. 137.
25. Dok. S. 91f.
26. Erin., S. 154.
27. Georgiades: a. a. O., S. 137.
28. Erin. S. 126. および、ハンスン 前掲書, 33 ページを参照されたし。
ただ、収入は不定期で、しかも金が入れば「仲間のために」浪費してしまうので、経済状態が安定することはなかった。
29. ハンスン 前掲書, 42~43 ページを参照されたし。
30. Dok., S. 159.
31. Ebd., S. 505.
32. Erin. S. 39.

The Creation of a Music Culture in Vienna through Schubert

Akihiro TAJIMA

A Viennese composer, Franz Schubert (1797-1828) has been considered the greatest composer of German lieder, because he turned lieder which were stylistically simple into great art. In this paper I will consider various elements involved in Schubert's creation of lieder: Schubert's experience studying music in his youth, Vienna's urban environment as a music city, Schubert's relationship with his friends, and his way of gaining acceptance with the public. I believe that the relationship between Schubert and Vienna was very close and that this is reflected in his lieder.

Wiener Klassiker (Viennese Classic) traditionally dominated the music world of Vienna and the lied was not regarded as part of the central field of music. Nevertheless, as Viennese people came to enjoy music at home, civic consciousness and community spirit prevailed in Vienna and with it there arose a demand for lieder: the lied was to become a kind of civic music culture. While Schubert had respect for Wiener Klassiker, he took a lieder composer, Zumsteg, as the model for his art. With his genius, Schubert surpassed Zumsteg easily and produced one masterpiece after another. Many friends of Schubert marveled at his natural gifts and gave him moral as well as financial support so that he could compose successfully. They held "Schubertiade" regularly and encouraged him. "Schubertiade" were parties in honor of Schubert, and many of his works were played there. His friends made every effort to have Schubert rise to public fame. Many of his lieder were published and became familiar numbers at concerts. In this way Viennese people came to regard him as an exponent of lied composition.

Vienna and Schubert are a good example of how a city and a composer can harmonize well with each other. We can say that it is precisely because he lived in Vienna in the early nineteenth century that Schubert could fully develop his ability.

Keywords : Schubert, German lieder, Vienna, civic music culture, Schubertiade