

カッセルの宮廷楽長シュポアの音楽活動とその評価

——19世紀の音楽史再考に向けて——

三 島 郁

A discussion and evaluation of the musical activity of Spohr,
Hofkapellmeister in Kassel, for restructuring musical history
in the nineteenth century

MISHIMA Kaoru

Abstract : The history of music, in most cases, has actually been the history of musical style. Such a history involves identifying and connecting the characteristics of those outstanding composers that modern historians would judge as great musicians. However, in reality, the history of music encompasses all the activities of human life. In this article, I would like to restructure musical history by discussing the activities of Louis Spohr (1784–1859), a musician who lived in Germany in the first half of the nineteenth century.

Spohr is known for his “Violinschule” (a manual for the violin) ; however, he is currently regarded as a second-class or trivial epigonic composer between the Classical and the Romantic era. Nevertheless, Spohr was admired by the critics of his time such as Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842) in the “Allgemeine musikalische Zeitung,” and his works ranked at a high position in the repertoire of the Gewandhauskonzert. Furthermore, he founded “Cäcilienverein” and attempted to perform Bach’s “Matthäuspassion.” Therefore, I would like to consider Louis Spohr as not only a composer but also a violin virtuoso, a Kapellmeister in the court, and a director in the theatrical and choral society. It is very likely that he was an integral part of musical life at that time ; considering him in such a perspective can serve as a useful reference in the reexamination of musical history.

1. はじめに：現在のシュポア評価

1.1. 「様式史」におけるシュポア評価

19世紀前半に輩出された多くの群小作曲家を指すためにしばしば、ネーベンマイスター Nebenmeister, クラインマイスター Kleinmeister, モーツァルトの亜流, 過渡期の作曲家, 亜流作曲家 (Blume 1964 : 344) などといった呼称が用いられる。ドイツのカッセルで宮廷楽長を務めていたシュポア Louis Spohr (1784–1859) も、「正統な」ロマン主義音楽家のカテゴリーには入れられることはなく、それらの、曖昧で、コンテクストによって異なって解釈される概念によって分類されてきた (Göthel 1984 : 7)。シュポア

の音楽様式・語法には、そのとりわけ古典派的な特徴について、「均整のとれた美」や「明晰な形式」(Schletterer 1881 : 133 f) や「手堅い作曲術」などという肯定的な見解もないではない。しかし一般的には、「保守的であり、時代遅れで、モーツァルトなどの古典派的な語法に縛られ、個人様式に欠ける、ハイドンに依りかかったエピゴーネン性 (Dahlhaus 1988 : 178) などと言われるのが普通である。そして主に1840年以降のシューマンなどを中心とした盛期のロマン主義以降に定着したみかたでは、ロマン主義の特徴である「進歩性」や「独創性」に対置されて「亜流」, 「古典」, そして「保守的」であるという評価が下されるのである。

シュポアは、1820～30年代においてはまだ革新的

であった半音階的手法, エンハーモニック的な和音解決, 大胆な転調, 9度音程を多用したため, モダンで進歩的 (Peters 1987: 9), ときには前衛的といわれてもいる。しかし後期においては, 特にリズムの要素において規則的な3拍子に偏愛し, ロマン派に特有な, 形式構造的からの大きな離脱はない (Peters 1987: 9)。さらに旋律は, しばしば甘美でセンチメンタル, メランコリック, そしてまた弱々しく軟弱な特徴が指摘される。すなわち, 形式的にはウィーン古典派の均整のとれたリズムや形式の伝統を受け継ぎ, オーケストラにおける器楽法は大規模ではないながら, 和声, 音色, デュナーミクの面では早くにロマン派的であるといえる (Peters 1987: 44)。そのためにシュポアに対する評価はさらに分かれる。すなわち, ヴェーバー Carl Maria von Weber (1786-1826) やマルシュナー Heinrich Marschner (1795-1861) と並んでドイツにおける音楽の「ロマン派の創始者」, 「古典派に近いロマン主義者」 (Riemann 1967: 709), 「ロマン派的性格をもつ室内楽を書くビーダーマイヤー Biedermeier の代表者」, また, マルシュナー, ロルツィング Albert Lortzing (1801-51), レーヴェ Carl Loewe (1796-1869), そしてシュナイダー Friedrich Schneider (1786-1853) と並んでシュポアはネーベンマイスターとされたのであった (Kilian 1986: 6)。しかしまたその古典的な形式規範については, ブラームス Johannes Brahms (1833-97) などに受け継がれているということもできる¹⁾。

確かに音楽史を様式史的な変遷という観点からみた場合には, このようなシュポア作品の様式特徴がそのように, 同時期に芽生えつつあるロマン派音楽の獨創性や内面の感情の表出などといったキーワードからはほど遠く, 保守的であることも否めない。しかしそうした彼の作品からのみの評価によって, 彼の音楽家としての活動全般を否定することもできない。すなわち, 彼はその生涯の最後の約30年間を送ることになったカッセルにおいて, バッハの「マタイ再演」を含めた合唱団の組織や劇場でのオペラ上演など幅広い活動をしているからである。本論では, この様式史においては否定的な評価したされなかったシュポアが, 選定侯国の首都カッセルで音楽家としてどのような活動を行い, またそれが当時の脈絡においてどのような意味をもっていたのかについてみていき, それが音楽史においてどのような意味があるのかを考察することにする。

次の項目では, まず彼が過ごした19世紀前半とい

う市民が勃興する歴史的背景からみていくことにする。

1. 2. 「ビーダーマイヤー作曲家」

19世紀前半が, ロマン主義だけの時代ではないことは明らかである。フランス革命が実行され世紀が変わる頃から, 社会・文化の主体はそれまでの貴族から市民へと移行し, 教養を求める市民の欲する文学, 美術, 音楽が量産されるようになった。こうした市民的な文化様式は・文学や美術の分野で, 「小市民的」, すなわち「小さいもの」, 「田園的なものへの憧れ」, 「心地よい雰囲気」などのキーワードで象徴されるビーダーマイヤーという概念で表すことができる。ビーダーマイヤーは, 1855-57年に中流階級家庭向けに刊行されていたユーモラスで政治的な週間雑誌『フリーゲンデ・ブレッター Fliegende Blätter』におけるアイヒロート Ludwig Eichrodt (1827-1892) の詩作「ビーダーマイヤーの歌」に由来する。主人公のビーダーマイヤーは実直かつユーモラスな俗物小市民であり, この言葉は当時の中産階級のもっていた風潮を表すのに, 多少シニカルな意味合いで用いられる²⁾。この時代には市民のあらゆる領域への教養熱が高まり, 音楽にも公私問わずさまざまな場で市民がみずから参加する形を取るようになり, その機能に応ずるように音楽家は曲を書き演奏した。それゆえに音楽においてもこのビーダーマイヤーの概念が借用され, 広い意味で市民参加を受けたさまざまな面がビーダーマイヤー現象と呼ばれた。いわゆる群小作曲家たちが「芸術のための芸術」を実践する「芸術家」とは異なり, 大衆の趣味に迎合したかたちで音楽を書いた現象もそれにあてはめられた。その時代の典型としてシュポアはその芸術的価値が評価されず, オペラ, オラトリオ, 教養市民が気軽に楽しめる室内楽小品などのジャンルにおいて広く人気を博し, シューマン Robert Schumann (1810-56), ヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883) が活躍した後も新しい世代からみれば反動的な立場を示したがために, シュポアに対してのビーダーマイヤー作曲家という評価が根強い。市民が参加する音楽祭や合唱団で歌われる合唱曲, すなわち市民の求める音楽を書くことによって社会的現実と結びつき (Dahlhaus 1988: 177; Heussner 1959: 423), その結果内容が不揃いな上に形式的に閉じているなど (Bücken 1929: 80), 柔軟性のない作曲技術という評価も彼には下された。そしてジグシュピールを多くかいたロルツィング, 些末音楽の典型といわれるオラトリオ《最後の

審判 *Der Weltgericht* (1819) を書いたシュナイダーらとともにネーベンマイスター (Heussner 1959: 429) とされ、ビーダーマイヤーの典型とみられてきた。また傍流ロマン主義者ということばが示すように、ロマン主義者ではあっても主流ではないというみかたをされるのもビーダーマイヤー作曲家に共通している。

また当時の多くの作曲家はモーツァルトを模範として敬い、その神的な明るさや天才に与え備わっているメランコリーを求めていた。難解で複雑なベートーヴェンではなく、モーツァルトを好むこの傾向もビーダーマイヤーの一側面であるといわれる。生涯変わることなくモーツァルトが音楽の理想型・模範であり、多くの作品でモーツァルトを引用し、モーツァルト的なものを書き、モーツァルトの熱烈な崇拝者であったシュポアは、モーツァルトエピゴーネンの最たる代表者といわれた。

たしかにダールハウスのいう「現実の、心地よく小市民的なもの、ロマン主義精神の皮相化」(Dahlhaus 1988: 177) というビーダーマイヤーの特徴は、シュポアの小形式の作品や弱々しい旋律、また彼がサロンコンサート用に多く作曲したことなどと合致する。シュポアが道徳的に正しい生活を送り、仕事のしかたは冷静で实际的であり、常に手の届くものを目指し、けれどもやはり低地ドイツの閉鎖的で安っぽいものには距離をとる (Göthel 1984: 8-9) こうしたシュポアの態度はまさに、ビーダーマイヤー市民的だといえよう。というのも、ビーダーマイヤー作曲家たちは、市民にはわかりやすいが、どちらかという個性の乏しい曲を書いたために、1840年以降の個性・独創性を重んじるロマン主義信奉者からネガティブにみられたからである。

そして音楽史において作曲家や作品が社会の現実や機能と結びつき、その結果作品の芸術的価値が二の次になったとみられたのである。しかしビーダーマイヤーは19世紀前半の三月革命前期の一面であって、ロマン主義に対置される概念ではなく、ビーダーマイヤー作曲家がロマン派でないとはいえない。したがって他の作曲家も含めてシュポアを少なくともロマン派作曲家に対置させて一ビーダーマイヤー作曲家という範疇に組み込むことはできないのである。次にシュポアの音楽家としての履歴と活動を、彼が置かれた歴史的・文化的状況のコンテクストの中でみることにする。その際、シュポアの音楽家としてのさまざまな経歴³⁾、そして18世紀に発刊されたライブツィヒの『一

般音楽新聞 *Allgemeine musikalische Zeitung*』(以下 *AmZ* と略)におけるシュポアに対する作品や演奏評などから、当時彼がどのように評価され、演奏や作品が受容されていたのかをみていくことにしたい。

2. シュポアに対する当時の評価

2.1. ヴァイオリンのヴィルトウオーソ

シュポアは1784年4月5日に北ドイツのブラウンシュヴァイクに、ヒルデスハイム近郊の町出身の医師の父カール・ハインリヒ・シュポア *Karl Heinrich Spohr* とブラウンシュヴァイク出身の母ユリアーネ *Juliane Ernestine Luise Henke* のもとで七人兄弟の長男として生まれ、小さい頃から父のフルートと母のピアノで家庭音楽に親しんでいた。彼の両祖父は二人とも牧師であった。この生い立ちはその後の彼の人生を、ブルジョワ的に、そしてまじめで分別のあるものにした。また安定性を求める姿勢は、ブラウンシュヴァイク、ゴータ、カッセルの宮廷の庇護のもとでの就職や、ザクセン、テューリンゲン、そしてヘッセン地方という比較的限られた地域での居住などにみることができる。

1790年にフランスからの亡命貴族陸軍少尉でアマチュア音楽家のデュフル *Dufour* のもとでヴァイオリンを始め、1797年に音楽教師で宮廷音楽家のクーニッシュ *Gottfried Kunisch* とオルガン奏者のハルトウング *K. A. Hartung* につき、1798年にすでにハンブルクに演奏旅行に出掛けるほどであった。1799年に15オでブラウンシュヴァイクのカール・ヴィルヘルム・フェルディナント公爵 *Karl Wilhelm Ferdinand* (1735-1806) の宮廷楽団に楽士として入り、100ターラーの年俸をもつ音楽家としての生涯を始める。当初彼の父は彼の音楽家の職業に反対であったが、音楽家の社会的地位を向上させるという彼の強い意志に承知したという。この頃宮廷の演奏会ではトランペットやトロンボーンにミュートを付けたり絨毯を敷くなどの消音操作をして、トランプゲームのバック・ミュージックとして演奏しなければならず、シュポアは公爵家での音楽生活に不満ももっていた (回想録 I: 1-8)。またここに滞在していたフランスオペラ的一座からケルビーニ *Luigi Cherubini* (1760-1842) の存在を知り、そしてハイドゥン *Joseph Haydn* (1732-1809)、モーツァルト、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲などを知りその後ウィーン古典派に傾倒する基礎をつくっている。1802年にフェルディナント公からヴァイオリンの師の選択

をまかされた際、イタリアのヴァイオリンの名手であったヴィオッティ Giovanni Battista Viotti (1755–1824)、そしてパリのヨハン・フリードリッヒ・エック Johann Friedrich Eck (1766–1810) に就こうとしたが、相次いでうまくいかず、結局ヨハンの弟フランツ・エック Franz Eck (1774–1804)⁴ のもとで学ぶことになった。そして彼はその後師につくということがなく、作曲もいわば独学で学ぶことになるので、エックが唯一の師であったといえる。1802年に、エックとともにハンブルク、ダンツィヒ、ケーニヒスベルク、リガ、サンクトペテルブルクへ演奏旅行をしている⁵。1803年に彼は演奏旅行から戻ったあとヴィオッティの弟子のフランス人ヴァイオリン奏者のロード Jacques Pierre Rode (1774–1830) のヴァイオリン演奏を聴き、以後独学で学ぶ上で作曲技法において最大の影響を受けたと言われている。

こうしてヴァイオリン奏者としてシュポアの音楽家の生涯が始まり、また若いうちにすでにヴァイオリン奏者として名声を確かなものにしていった。音楽批評家ロホリッツ Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842) は、1804年12月10日と17日のライプツィヒのゲヴァントハウスにおいてシュポアが《ヴァイオリン協奏曲第2番》(op. 2, 1804) の演奏でデビューした際に、*AmZ* に次のように評を行なっている。

二つの演奏会においてシュポアは、我々の記憶にあるどのようなヴァイオリン奏者からも楽しんだことのない刺激的な喜びを我々に提供してくれた。—中略—シュポアはなにかも操ることができる。—中略—彼が演奏に息を吹き込む魂、空想力の飛翔、炎、繊細さ、感情の親密さ、良い趣味、さまざまな作品の精神への洞察、そして自身自身のスタイルと精神でそれぞれを表現する能力それらすべてが彼を真の芸術家たらしめるのである。(AmZ 1804. 12. 16., Nr. 13. Sp. 201.)

この評から、弱冠20歳のシュポアの鮮烈なデビューの印象が伝わってくる。さらに当時批評家として第一線のロホリッツにこのように評価されていたことも注目値する。

その後1805年にはゴータの宮廷楽長に就任するが、1820年頃までは各地で宮廷楽長をしながら「旅行する」ヴァイオリンのヴィルトゥオーソとしてイタリア、スイス、ドイツ、オランダなどを演奏で回り、この頃も各地で高い評価を受けた⁶。また1820年に

は、6月の*AmZ* は、パリの新聞の3月上旬の記事が「シュポアの死」を誤って報道した騒ぎを伝えている⁷。実際はシュポアはドレッテとともに同年2月28日に無事にロンドンにいたのだが、この記事はシュポアの名声ヨーロッパに広まっていたことを示すものである。この6月の記事も、妻のハーブ奏者のドレッテ Dorette Scheidler (1752–1832)⁸ とともにシュポアのヴァイオリン奏者としての才能を褒めちぎっており⁹、このような記事はシュポアがカッセルに赴任する前後まで続いている¹⁰。

また*AmZ* は、奏者としてのシュポアだけでなく、以下のような彼の作品についても賞賛の記事を書いている。

《交響曲二長調》。有名な巨匠のすばらしい作品。特に卓越しているのはメヌエットで、真に独創な曲で生き生きとしたフィナーレである。(AmZ 1821. 4. 11., Nr. 15, Sp. 239.)

また1810年代末から20年代にかけて、シュポアはすでにヨーロッパに鳴り響く名声を得ており、1822年には、「昨年活躍した第一線の芸術家の中では宮廷楽長のフンメル Johann Nepomuk Hummel (1778–1837)¹¹ とシュポアが尊敬に値する」(AmZ 1822. 6. 3., Nr. 27, Sp. 447) という評があり、そのころすでに名実ともに頂点に達したシュポアの状態がよく表れている¹²。このような時期の中でシュポアはカッセルに赴任しており、そのような奏者や作曲家としての評価が単に批評雑誌上のできごとではないことがわかる。さらに1811年のフランケンハウゼンの音楽祭のために作曲された《交響曲第1番》(op. 20, 1811) はピアノ連弾用に編曲されたものが楽譜出版されており「真にすばらしい作品」として*AmZ* に宣伝されている¹³。当時入気のある交響曲や協奏曲が連弾用に編曲されて楽譜出版されることは慣習的であり、シュポアの交響曲もそうであったと考えられる。

このようにヴァイオリン奏者としての彼の演奏は当然、そしてその作品もドイツ内のみならず、地域を超えて評判になっていたことがわかる。シュポアはしかし、既述したように、旅するヴィルトゥオーソをしながらもいくつかの年で宮廷つきの音楽家などの安定した職を得ていた。次にとりわけ劇場と関わる活動を見ていくことにする。

2. 2. 劇場監督

2. 2. 1. カッセル以前（ウィーン、ゴータ、フランクフルト）

1805年（～1812年）にゴータの宮廷楽長から始まり¹⁴⁾、1812-15年にウィーンのアタ・アン・デア・ウィーンで楽長¹⁵⁾、その後1817年にフランクフルト・アム・マインの音楽監督（～1820年）を経て¹⁶⁾、ロンドン、パリ、ドレスデンで演奏・指揮活動をし、カッセルで1822年から死ぬ2年前（1857年）まで宮廷楽長、そして1847年からは音楽監督を務めている。

シュポアは、1812年にプラハ、ウィーンへ演奏旅行にでかけた際、ウィーンでアタ・アン・デア・ウィーンの劇場支配人から高給でオーケストラ監督の職を提示され、それに応じるようになった。しかし聴衆の趣味に合わせるマネジメントと意見が合わず、契約の途中でシュポアはこの地位を降りている¹⁷⁾。さらに1817年フランクフルト・アム・マインの劇場のオペラ監督及び音楽監督の地位を手に入れることになったが、ここの市立劇場の水準は低く、オーケストラのみがなんとか使える状態にあり、シュポアは苦心してようやくベートーヴェンの交響曲を演奏することができた。しかし《ファウスト》（1813）や《ゼミールとアゾール》（1818/19）の上演は成功を収めている¹⁸⁾。そうした後ここでも契約任期の切れる前に去ることになり、その際シュポアと知見のあった批評家ベルネ Karl Ludwig Börne（1786-1837）は次のように述べている。

我々がシュポアをそのまま思い通りにフランクフルトを去らせてこそ、彼は偉大な芸術家であり続けるだろう。—中略—彼を失うことが最悪の事態ではないのだ。そうではなく、彼が私たちが失ったとは思わないことが最悪の事態なのだ。（Heussner 1956: 33; Peters 1987: 21）

これもまた、劇場監督シュポアに対する賛辞と受け取ることができるだろう。その後務めることになったカッセルでは宮廷劇場に務めることになる。そのため選帝侯の意向に沿うような努力が必要でありシュポアはまた苦心することになる。そこでのシュポアの活動を次にみることにする。

2. 2. 2. カッセルの宮廷劇場

1822年にシュポアはヘッセン選帝侯国の首都であるカッセルに宮廷楽長として赴任し、1857年、すな

わち亡くなる1859年の二年前まで、35年間にわたって一都市に留まることになる¹⁹⁾。カッセルは将来の有望な音楽家を欲しがっていたこともあり、当初はウィーンやフランクフルトのように劇場との摩擦もなく、芸術活動に干渉する宮廷総監もおらず自由に活動ができることにシュポアは喜んでいる（Heussner 1956: 28）。そしてシュポアはその期待に応え短期間にカッセルの宮廷オーケストラを、ヨーロッパでもっとも実力のあるオーケストラの一つになるまでに仕上げ、劇場におけるオペラの上演も質量ともに躍進させた。しかし、シュポアも自ら望んでこの安定した職についたのではあるが、選帝侯国においては、選帝侯の意向の影響の目すべてが自分の思い通りにいくわけではなかった。

折しもシュポアが着任する前年に選帝侯に就いたのが芸術好きのヴィルヘルム II 世（在 1321-32）であった。シュポアは宮廷劇場におけるオペラ上演に力をいれ、ヴィルヘルム II 世の治世である1821～31年はカッセルの劇場史の中でもっとも輝かしい時期であり、シュポアも1822～32年のあいだに40作品もの新しいオペラを上演し、カッセルをロマン派オペラの中心地にしたのであった（Uhlendorff 1959: 119）。もっともよく上演された作曲家はヴェーバーとシュポアで、ヴェーバーの《ブレチオーザ》（1821）、1823年《魔弾の射手》（上演51回）、1824年《オイリュアンテ》、1827年《オベロン》（1825/26）、シュポアの《ゼミールとアゾール》、《ファウスト》、《イエソング》（上演22回）、《山の精》、《アバノのピエトロ》、《錬金術師》が上演されている（Uhlendorff 1959: 132）²⁰⁾。

選帝侯家はカッセルにおいて勢力を次第に強める中で、1830年にフランスの7月革命の影響がカッセルにも押し寄せ、重税、食糧不足などで不満が高まる市民と宮廷、文民と軍隊の間の緊張はますます高まっていった。さらに1831年に反動的なフリードリヒ・ヴィルヘルム I 世（在 1831-66、選帝侯皇太子期：1831-47；選帝侯期：1847-66）に政権が移ると、リベラルな傾向が強まるカッセルは政治的に常に緊張するようになる。とうとう1831年に、1848年の三月革命の伏線になる、市民と軍隊の最初の衝突（Garde-du-Corps-Nacht 事件）が起こる。そのような政治状況下で市民の関心が高まり聴衆の劇場への参加が始まることになるが、それを食い止めるかのように選帝侯は1832年にいったん劇場を閉鎖し、劇場監督のファイゲ Feige に宮廷劇場における演目の検閲や禁止を行な

っている²¹。シュポアは1843年にヴァーグナーの《さまよえるオランダ人》(1841/42, 改訂1846/52)²²を上演したが、《タンホイザー》(1843/44, 改訂1845/46)は1846年にカッセル初演がはじめて許可され、結局1853年の上演となった。そして《ローエングリン》(1846-48)にいたっては選帝侯の許可がおりず上演されることはなかった。また助成金も年6万ターラーであったのが、3万5千ターラーに縮小されている。

シュポアが正義感にあふれ、民主主義者で何事にも左右されない人間的な雰囲気を持ち、公的には市民側に立つという独立した立場をとったので、1846年以降シュポアの演奏旅行などのための休暇願いは選帝侯側からますます拒絶されることになる。また劇場総監督のヘーリングゲン Josias von Heeringen (在1848-66)は、監督ファイゲやシュポアとも緊張した関係になっていった。1847年1月20日シュポアがカッセル在任25周年記念に「総音楽監督そして宮廷楽長」を任命された際、宮廷オーケストラのファンファーレの祝賀に対し、ヘーリングゲンは戒告を出し、また1851年3月にシュポアがオーケストラのメンバーと貧者のための私的な慈善演奏会を開いた折にも、ヘーリングゲンは選帝侯に対して、宮廷楽団に対する関心が薄いなどと報告した。このときドイツの音楽への寄与の中心点であったシュポアは30年間の中で初めて罰金という罰を受けたのであった (Uhlendorff 1959: 132)。

このようにみえてみると、シュポアが劇場監督と協力しながら、ベルリンの劇場から影響を受けた新しい舞台装置を取り入れたり、自分自身やヴェーバーのみならず、苦心してヴァーグナーの作品を上演しようとしたりと務めていることがわかる。しかしカッセルの劇場が宮廷主導の運営であるために、宮廷外の仕事においては政治的な理由でスムーズに事が運ばないこともしばしばあった。しかしシュポアは度重なる宮廷からの圧力にも関わらずその職を辞することはなかった²³。

2.3. 音楽サークル

既述したように、シュポアがカッセルに赴任したときの治世者ヴィルヘルム I 世は、芸術を好んでおり、選帝侯夫人もヘッセンの貴族や市民の上層部が属していた社交サークルを開くなどしていた。それにはシュポアも、グリム兄弟、市長(1822年以降)とともに参加していた。それ以前にも、フランクフルトにおいてシュポアは、織物商人のトスト Johann Tost が中心

となったサークルの中において、彼のもとで室内楽作品などを作曲するなどしていた。トストは自分が居合わせない演奏会を認めないという厳しい条件ももっているが、シュポアの作品を現金で買うなどし、芸術を庇護する姿勢が強かった。

カッセルでは、選定侯夫人の開くサークル以外にも、重要人物や音楽やそのほかの文化生活のエリートたちが集まる、シュポア邸やその他の家で開く室内楽の夕べ Kammermusiksoirée が重要な音楽生活であった。ここにはフンメル、メンデルスゾーン Felix Mendelssohn (1809-47)、マイヤーベア Giacomo Meyerbeer (1791-1864)、モシェレス Ignaz Moscheles (1794-1870)、パガニーニ Nicolo Paganini (1782-1840)、そしてクララ・ヴィーク Clara Wieck (1819-1896) など当時の重要な音楽家が集まっており、その中ではともに弦楽四重奏を演奏するなどされていた (Peters 1987: 25)。シュポアが多くの室内楽曲を書いているのは、このような機会における需要が多かったからとも言える。全5曲の《ピアノ三重奏曲》は最晩年の作曲であるが、カッセルに腰を落ち着けてからは弦楽四重奏曲をはじめ、「ポプリ」も多数書いており、数の上ではシュポア作品の中で大きな割合を占めている。

2.4. 合唱協会「チェチリア協会」

このような劇場や市民の上層部とのサークルでの音楽活動以外に、音楽史的に重要なシュポアの活動が合唱音楽である。彼は1810年にはテューリンゲン地方のフランケンハウゼンにおける第一回音楽祭の指揮・監督も務めているなど、カッセル以前から合唱に関わっていた。そしてカッセルに落ち着くと同時に、合唱協会「チェチリア協会」を設立し、さらにその活動を発展させている。創立の1822年頃は、ドイツ各地で市民の重要な音楽生活を担う合唱協会が次々に創立されている頃であり、シュポアの「チェチリア協会」での活動もまたその流れの中にあった。

カッセルでは、この「チェチリア」以外にも多くの合唱協会が設立され、1766年にはすでに宮廷から独立した「音楽協会 Musikalische Gesellschaft」や1810年に「歌唱協会 Sing-Institut」が存在しており、1820年にはヴィーガント Johann Wiegand (1789-1851) が音楽上比較的レベルの高い「ヴィーガントの歌唱協会 Wiegand'sche Gesangverein」を設立、そして1830年に選帝侯付き大蔵書記官のコッホ Elias Koch (1789-1869) がドイツで10番目のリーダーターフェルの「カッセルのリーダーターフェル Kasselsche Lieder-

tafel」を設立した²⁴⁾。シュポアは1822年のカッセル着任後すぐに、カロリーネ・フォン・ヘッセンシュタイン Caroline von Hessenstein 伯夫人の社交サークルを発展させて、「チェチリア協会」を設立した²⁵⁾。このためこのメンバーには、貴族、シュポアに関わるカッセルの音楽上の重要人物が勢揃いしており、入会するにも多くの基準を満たすことが必要であり幾分排他的でもあった²⁶⁾。したがって「チェチリア協会」は、芸術的に高いレベルを求める点で「リーダーターフェル」とは一線を画していた²⁷⁾。

「チェチリア協会」は、19世紀前半から半ばに起こった、カトリック教会が「すさんだ」教会制度を立て直そうというチェチリア運動の名にちなんでいる。それは音楽においてはパレストリーナ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–94)を規範とする厳格対位法を使用した様式を理想とした。またそれによって15～16世紀の古い音楽が「再発見」され、教会の合唱団や、合唱協会によってそれらの作品が歌われることになり、古楽の復興を起こす契機の一つにもなったのである。むろんこの「チェチリア協会」自体は宗教作品を演奏することも多いが、教会とは直接の関係がなく、それはむしろ音楽的理由からであった。

シュポアは1816年にイタリアへ旅行した際にローマではイタリアのポリフォニー作品を知り、1820年にハイデルベルクのティボー Anton Justus Thibout (1774–1840)の合唱協会における古楽経験によって、下層の協会とは異なった、芸術的にも知的にもレベルの高い合唱音楽を実現しようと考えていた²⁸⁾。さらにライブツィヒでメンデルスゾーンが実現したバッハの《マタイ受難曲》の再演を、カッセルでも宮廷との軋轢の中で試みた。当時の歴史主義の思潮の中で、古楽の復興はそれを音楽において実現したものであり、実際にバッハ作品の再演だけでなく、16世紀末のベネチア様式である複合唱体やローマのアレグリ Gregorio Allegri (c. 1588–1652)風のエッセンスをちりばめた彼自身の合唱作品《ミサ曲》(op. 54, 1821)の作曲契機は、このような合唱音楽との関わりの中で生まれたものでもある。そのような意味でも「チェチリア協会」はカッセルの合唱協会の中でシュポアの考える音楽観を具現化した場でもあった。

3. おわりに：「音楽史」再考

これまでシュポアの演奏家、劇場監督、宮廷楽長、私的な音楽サークルの主要メンバー、そして合唱協会

指揮の活動を見てきた。彼の活動が多岐に渡っていることも明らかであるが、重要なのはそれぞれの場において当時重要な役割を担っていたことである。このような音楽家としての活動の様子から、シュポアを音楽史において単に「19世紀初期に保守的な作品を書いた群小作曲家の一人」という様式史における評価のみに帰する人物ではないことが明らかである。

本稿ではシュポアをサンプルに様式史的音楽史観を解体しようと試みた。音楽史全体をみると、様式史において問題になるのは中心のみに注目していることである。例えば19世紀初頭ならばベートーヴェンという大巨頭がおり、その少し前にはモーツァルトがいた。天才であるとか並ならぬ才能をもつとされる作曲家の作品は綿密に分析され、いかに音楽的価値が高いかが論じられてきた。そしてそのような作曲家の点を結んだ「音楽史」においては、必然的に様式が中心の問題となったのである。18世紀中ごろから末にかけては「古典派」、そして19世紀中ごろは「ロマン派」という分け方が「音楽史」の教科書では定着しているため、シュポアをはじめ19世紀前半の「古典派」や「ロマン派」にカテゴライズされない作曲家は、「過渡期」の作曲家として扱われ、「周縁」に位置付けられてきた。しかし19世紀前半の政治的状況、歴史主義の思潮、合唱運動の勃興、その中にある宮廷、といったさまざまなコンテクストから形成されるシュポアの音楽観や作曲理念をみると、その中には、その時代にあつての特徴的な要素をもっており、それはまた音楽史においては重要である。当時はアクチュアルな音楽家としてはむしろ一流で「中心」的存在であったということである。

音楽史をみる際不可欠であるのは、作曲家や音楽家とは何か、あるいは彼らは何を期待されどのような機能を求められていたのかを問う視座である。それはむろん作品の成立とも不可分な関係にあるが、作品のみではなく、音楽家自体やその活動をみることにより、新たな音楽史のかたちが見えてくるはずである。シュポアは19世紀においては音楽史の「中心的」地域であるドイツの出身であるが、また別の地域をみることによって新しい音楽史におけるみかたができる可能性があるだろう。

注

- 1) シュポアは亡くなった後においても、ブラームスやその他の作曲家によってその作品の出版を望まれていた。
- 2) 文学の領域ではビーダーマイヤー時代は三月前期を

- 指すが、美術、工芸ではやや遅れた1830-60年頃を言う。特に簡素で、合目的、明快な形態の装飾や工芸様式を表し、したがって工芸、絵画、文学の分野で著しい。一般的には音楽においてはロマン主義の私的な情緒や激しい信念といったものに欠けるといわれている。
- 3) 生涯は、シュボア自身と、1847頃からは二番目の妻マリアンネ Marianne が著述した『自叙伝 Selbstbiographie』にゲーテルが批評と注釈を加えた『回想録 Lebenserinnerungen』を主に参考にした。
 - 4) マンハイム楽派最後の世代のヴァイオリン奏者で、ミュンヘン宮廷の楽団のコンサートマスター。
 - 5) シュボアはロシアでは、クレメンティ Muzio Clementi (1752-1832) やフィールド John Field (1782-1837) とも知り合っている。
 - 6) 「シュボアは—中略—天才性・天賦の才・独創性がみられ—中略—深く完璧な技巧と器用さで演奏した」(1819年のフランクフルト・アム・マインにおける5月4日のコンサートにおいて) (AmZ 1819. 5. 20., Nr. 20, Sp. 341.) 「宮廷楽長シュボアはあらゆるドイツのヴァイオリニストの中でも『第一基準兵』で、—中略—我々は他に類をみることはできない」(AmZ 1820. 1. 19., Nr. 3, Sp. 19.) などの評がある。
 - 7) AmZ 1820. 6. 21. Nr. 25, Sp. 435.
 - 8) シュボアはドレッテと1806年に結婚している。
 - 9) 「ヴィルトゥオーソのシュボア夫妻の共演。シュボアの偉大で稀な才能、そして彼の確実かつ完全な、そしてまるで歌うような音は筆舌に尽くしがたい。彼はそのような類では唯一の者と認められ、そしてヴィルトゥオーソや作曲家としての彼の完璧な技巧はここでも引き続いてすばらしい注目を勝ちとった。シュボア夫人もここで長らく尊敬されている」(AmZ 1820. 11. 1., Nr. 44, Sp. 744.)
 - 10) 以下のような記事もある。すなわち、「《ヴァイオリン協奏曲第8番「歌唱形式で」》(op. 47, 1816) [の演奏]は技術的にも美的にも完璧さをもち、すでに若いときにヴィルトゥオーソに数えられていた。難しい重音奏法においても完全に純粋な抑揚、確実な弓使い、そして才能、これらはヴィルトゥオーソに不可欠な特徴でありそれを彼はもっているのである」(AmZ 1821. 4. 18., Nr. 16, Sp. 280.)
 - 11) ヴァイマルで宮廷楽長であり、当地ではゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) と並んで名士であった。
 - 12) その他にも次のような評がある。「ドイツの音楽界が誇りにする祖国の誉れであるシュボアという芸術家を、我々は誇りにしなければならぬ」(AmZ 1819. 5. 26., Nr. 21, Sp. 357) 「シュボアはその中にすばらしいヴィルトゥオーソ、作曲家、そして指揮者もちあわせている」(AmZ 1822. 5. 13., Nr. 30, Sp. 330)
 - 13) AmZ 1823. 8. 6., Nr. 32, Sp. 524.
 - 14) 500ターラーで契約。シュボアはここでオーケストラの水準を上げた。
 - 15) ウィーンではベートーヴェンと知り合い、彼の交響曲演奏で指揮もした。
 - 16) ウィーンとフランクフルトでは任期満了前に退任しており、これは劇場で大衆の求めるものに迎合することを拒んだからであった。その後サンクトペテルブルクや、コンサートでしばしば出向いたロンドンでの職も薦められ、特にロンドン・フィルハーモニー協会のソロ奏者とオーケストラ監督は魅力あるものではあったが、彼は1819年にベルリンの宮廷楽長に応募する。しかしそこではスポンティーニ Gasparo Spontini (1774-1851) がグランド・オペラをすでに上演しており、シュボアの出る幕はなかったといえる。
 - 17) 後のフランクフルトでも似たような事態が起こっている。
 - 18) シュボアはオペラ《黒い狩人》の作曲を始めていたが、ヴェーバーが同じ主題を扱った《魔弾の射手》を作曲していることを知り、断念した。
 - 19) 1821年にシュボアはドレスデンに移住した頃、ヴェーバーがドレスデンにいた。ヴェーバーはカッセルの宮廷楽長に推されていたが、彼自身はこれを希望せず、その代わりにシュボアを推薦した。シュボアはゴータの宮廷ですでにヘッセンの選帝侯ヴィルヘルム1世との関わりもあり、契約は即座に結ばれた。
 - 20) この時期にもっとも上演された演目はヴェーバーの《魔弾の射手》であり、続いてロッシーニ Gioachino Rossini (1792-1868) の《セヴィリアの理髪師》(1816初演, 39回)、ボイエルデュエ Franqois-Adrien Boieldieu (1775-1834) の《パリのジャン》(1812初演, 30回)、そしてシュボアの《イエソング》は22回で7番目であった。
 - 21) ファイゲは監督(後に総支配人)であり、ベルリンの劇場の視察をし、そこからの影響を受けているが、1822年のカッセル就任以来シュボアも責任者としてファイゲと協力し、衣装や装飾をより華美にするなどベルリンからの影響が大きく、カッセルの劇場をドイツで最も近代的な宮廷劇場に改築していった。
 - 22) カッセル初演は、ドレスデンの初演1843年1月2日のわずか5ヶ月後の6月5日であった。
 - 23) 1852年以降は楽長助手としてポット Jean Joseph Bott (1826-1895)、そしてライス Carl Reiß が宮廷に副楽長として雇われると、シュボアの楽長としての実質的な活動はほとんどなくなる。このころから作曲活動にもあまり力を注ぐことができなくなり、自分の作品に満足しなくなっている(回想録 II: 378)。彼は生前ベルリンのアカデミー(1836年)、パリ(1849年)、ミュンヘン(1852年)などの38もの音楽協会の名誉会員になり、マルブルク大学の名誉博士号を受けている(1827年)(倉橋 1992: 24)。
 - 24) 1835年からは「ヴィーガントのジングアカデミー Wiegand'sche Singakademie」と改称した。
 - 25) シュボアはカッセルに来る直前に劇場監督をしていたフランクフルト・アム・マインでシェルブレ Johann Nepomuk Schelble (1789-1837) が「チェチリア協会」を設立しているのをみており、それに触発されたところもあるだろう。また「チェチリア」とは、音楽の守

護聖人の名で、5世紀後半のローマ教会の処女殉教者であり、500年頃の殉教の行動が教化的な伝説になった人物である。

26) (三島 2005) 参照。

27) しかしこの「チェチリア協会」も1857年には「ジングアカデミー」と合併し、「カッセル合唱協会 Kasseler Gesangverein」になる。1848年の革命以後には、「チェチリア協会」でさえ、酒興が主目的と化しその体質も変化し、また男声合唱協会の興隆で深刻な男声不足に悩まされた。

28) レパートリーの詳細については、(三島 2005) 参照。アレグリ、ドゥランテ Francesco Durante (1684-1755), ロッティ Antonio Lotti (c. 1667-1740), スカルラッティ Alessandro Scarlatti (1660-1725), カリッシミ Giacomo Carissimi (1605-74), バレストリーナなどの主にイタリアの16~18世紀前半の宗教作品を上演した。

参考文献

- Blume, Friedrich. 1964. "Romantik". in: *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*. Kassel: Bärenreiter.
- Brown, Clive. 1984. *Louis Spohr, a critical biography*. New York: Cambridge University Press.
- Bücken, Ernst. 1929. *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*. Handbuch der Musikwissenschaft M. B. H., hrsg. v. Ernst Bücken. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Dahlhaus, Carl. 1988. *Klassische und Romantische Musikästhetik*. Regensburg: Laaber-Verlag.
- Geck, Martin. 1967. *Die Wiederentdeckung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Göthel, Folker. 1984. "Der Romantiker Louis Spohr, Gedanken zu seiner musikgeschichtlichen Einordnung", in: hrsg. v. Becker, Hartmut und Krempien, Rainer, *Louis Spohr Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*. Kassel: Georg Wenderoth Verlag.: 7-18.
- Gudenberg, Wolff von, und Freiherr, Eberhard. 1958. *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kassel unter den letzten beiden Kurfürsten (1822-1866)*. Ph. D. Diss., Universität Göttingen.
- Heussner, Horst. 1959. *Die Symphonien Ludwig Spohrs*. Ph. D. Diss., Universität Marburg.
- Homburg, Herfried. 1956. "Louis Spohrs Geigen". In: *Das Orchester* 4/5. Heft 12: 1-7.

Kilian, Gerald. 1986. *Studien zu Louis Spohr*. Ph. D. Diss., Universität Heidelberg. Karlsruhe: Wahl-Verlag.

小林義武 1984『バハ復活-19世紀市民社会の音楽運動』東京:日本エディタースクール出版部。

倉橋令子 1992『ルイ・シュポア (1784-1859) 研究-交響曲を中心に』東京芸術大学修士論文。

三島 郁 2006「19世紀初期における「古楽復興」の歴史的意義-カッセルの《マタイ受難曲》再演をめぐって-」『甲南女子大学研究紀要:文学・文化編』第42号 83-91頁。

—— 2005「19世紀前半におけるライプツィヒの音楽生活」『甲南女子大学研究紀要:文学・文化編』第41号 53-63頁。

—— 1997『ルイ・シュポア作品論-西洋音楽史再構築にむけて-』修士(文学)学位取得論文(大阪大学大学院文学研究科)。

—— 1993『19世紀前半のライプツィヒにおける市民社会における音楽受容』修士(教育学)学位取得論文(東京学芸大学大学院教育学研究科)。

西原 稔 1990「なぜベートーヴェンは偉大なのか」、『現代思想』東京:青土社 第18巻13号 180-191頁。

大崎滋生 1993『音楽演奏の歴史-よみがえる過去の音楽』東京:東京書籍。

Peters, Helmut. 1987. *Der Komponist, Geiger, Dirigent und Pädagoge Louis Spohr (1784-1859)*. Mit einer Auswahlbibliographie zu Leben und Schaffen. Braunschweig: Stadtbibliothek Braunschweig.

Schletterer, Hans Michel. 1881. *Sammlung Musikalischer Vorträge*, hrsg. v. Paul Graf Waldersee. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Reprint. 1972. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Spohr, Louis. 1954. *Selbstbiographie*. (Originalgetreuer Nachdruck in Verbindung mit der Stadt Braunschweig und der Stadt Kassel hrsg. v. Eugen Schmitz. Kassel: Bärenreiter. (Facsimile reprint of 1860 ed. Louis Spohr's *Selbstbiographie*.) (本文中では『回想録』とした)

Uhlendorff, Franz. 1959. "Chronik des Kasseler Musiktheaters 1814-1944". in: *Theater in Kassel*. Kassel: Bärenreiter.

<定期刊行物>

Allgemeine Musikalische Zeitung. hrsg. v. Friedrich Rochlitz. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1798-1848. Re./1964.

<事典>

Riemann Musiklexicon. 2 Bd. 1967. Hrsg. v. H. Eggebrecht. Mainz: B. Schott's Schöne.