

アルベルト・グートマンの「大衆コンサート」構想 —その理念とモデルについての考察—

外国語学部 畑野小百合

1. はじめに

アルベルト・グートマン (Albert Gutmann, 1852 ~ 1915年) は、ウィーンでの活動期にあたる1873年から1908年までの35年間、楽譜販売、楽譜出版、音楽興行などの分野で幅広く活躍し、ウィーンの音楽生活のさまざまな側面に影響を及ぼした。

過去四半世紀の音楽文化史研究では、音楽家のキャリアや作品の普及に対する興行師やエージェントの影響への関心の高まりが顕著であり¹、グートマンに光が当てられることも少なくなかった。たとえば、すでに1999年には、ウィーン国立音楽演劇大学の音楽教育部門の研究者たちによって、同大学が所蔵する演奏会プログラムの調査を通してグートマンとその音楽事務所の活動の輪郭を捉えようとする試みの成果が発表されている²。この調査結果を前提としたウィリアム・ウェーバーの2004年の論考では、19世紀末にウィーンの音楽界の権威となることに成功した初期の独立したコンサート・エージェントとして、音楽マネージメントの歴史にグートマンとその活動が位置付けられている³。また、近年のレティシア・コルビエールの研究⁴では、ウィー

1 たとえば、Christopher Fifield, *ibbs and Tillet: The Rise and Fall of a Musical Empire*, Aldeshot 2005; Annegret Fauser, "Creating Madame Landowska", in: *Women and Music. A Journal of Gender and Culture* 10 (2006), pp. 1-23; Robert Lackner, *Hugo Botstiber und das Wiener Konzerthaus. Leben und Wirken eines Kulturmanagers von Fin de Siècle bis zum Anschluss*, Wien u. a. 2016; Sayuri Hatano, „Der intellectuelle Urheber bin doch ich! Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902“, Diss. Universität der Künste Berlin, 2018, <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-709062>> (最終アクセス: 2022年11月21日) 等。

2 Die., *Konzert-Direktion Gutmann*. "Dokumente des Musiklebens: Aus dem Archiv des Instituts für Musikgeschichte, Heft 7, (1999), hrsg. von Andreas Holzer.

3 William Weber, "From the Self-Managing Musicians to the Independent Concert Agent", in: *The Musician as Entrepreneur 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*, ed. by William Weber, Bloomington and Indianapolis 2004, pp. 105-129. 特に、117 ~ 120ページ参照。

4 Laetitia Corbière, "Le Concert et la Tournée. Perspectives sur la Direction de Concerts

ンからミュンヘン、ベルリンへと影響範囲を拡大し、最終的にパリに拠点を定めるプロセスの中で、グートマンが戦略を巧妙に変化させることで名声を高めていったことが詳細に論じられている。

以上のように、近年さまざまな切り口からグートマンに関する研究が行われてきたが、彼の多面的な活動は、まだ多くの研究の余地を残している。特に、ウィーンの音楽界の権威であったグートマンが、同地の音楽生活にどのような問題を見出し、いかなる変革をもたらそうとしていたのかに注目することは、音楽興行をめぐるパワーバランスが大きく変化しつつあった19世紀末のヨーロッパの音楽界のまだ知られていない側面に光を当てることにつながるだろう。

この論文では、グートマンが1890年に示した「大衆コンサート」の構想を、その構想のモデルとなったと考えられるベルリンの「ポピュラー・コンサート」との関連において検証する。それによって、ウィーンの音楽都市としての発展を彼がどのように思い描いていたのかを明らかにすることが、本稿の目的である。

2. ウィーンの音楽界とアルベルト・グートマンの影響範囲

本節では、次節以降の前提として、グートマンがウィーンの音楽界の中でどのような位置を占め、さまざまな関係の中でどのような影響力を発揮していたのかを概観する。

ニュルンベルク近郊のフルトのユダヤ系商人の家に生まれたグートマンは、おそらく1873年の初めにウィーンに移り、同年3月に同地で楽譜販売店を開業した⁵。宮廷歌劇場の敷地内に店を構えた彼は、ここを拠点に、楽譜と楽器の販売および貸出、演奏会を含む音楽イベントの開催、マネージメント、楽譜出版を含む幅広い事業を展開していく。

ワーグナーの信奉者であったグートマンは、ウィーンでの活動を開始するにあたっ

Albert Gutmann”, in: *Artl@s Bulletin* 4, no. 2 (2015), pp. 26–38; Corbière, “Du concert au show business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850–1930”, Diss. Université de Lille, 2018. <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01989103>>, (最終アクセス：2022年11月21日) 特に、381～399ページ参照。

5 Andrea Harrandt, „Albert J. Gutmann als Verleger Brucknerscher Werke. Aus der Korrespondenz der Bruckner-Freunde und -Interpreten“, in: *Anton Bruckners Wiener Jahre. Wiener Bruckner-Studien 1*, hrsg. v. Renate Grasberger et al, Wien 2009, S. 87–110, hier S. 88.

て、ワーグナー作品を広く知らしめることに活動の主眼を置いていた⁶。1875年5月に開催されたワーグナー自身の指揮による大規模な管弦楽コンサートの計画と実施をグートマンが無償で引き受け、満員の聴衆から得られた収益を翌年に第1回を控えていたパイロイト音楽祭のための基金に寄付していることも⁷、この一環である。またグートマンは、1873年に結成されたウィーン・アカデミック・ワーグナー協会 *Wiener akademischer Richard Wagner-Verein*⁸の創立メンバー6名のひとりでもあった⁹。この協会は、作曲家自身の呼びかけに応じてドイツ語圏の多くの都市で創設された、ワーグナー作品の普及とパイロイト音楽祭の支援を目的とする団体のひとつである。この団体は、ワーグナー作品を演目に含む大規模な演奏会を企画し、ウィーンのワーグナー支持者を増やすことに大いに貢献した。その活動は、ワーグナー自身によっても高く評価されることとなり、創設から10年でウィーンの音楽文化のひとつの重要な拠点と見なされるに至ったと、グートマンは回想している¹⁰。

ワーグナーに傾倒していたグートマンは、ワーグナーの死後、特にウィーンのワーグナー信奉者たちの間で交響曲創作におけるベートーヴェンの伝統の後継者として位置付けられていた作曲家のブルックナーに肩入れするようになった。彼が、たびたび非論理性を指摘される傾向にあったブルックナーの作品を擁護し、その普及のために貢献したことは、多くの同時代者たちも認める場所であった¹¹。そしてグートマンは、ブルックナーを支持することによって、当時のウィーンの音楽界の音楽批評家の重鎮エドゥアルト・ハンスリック（Eduard Hanslick, 1824～1904年）と対立する立場を明確にし、以下の例に見られるように、作品についての議論を呼び起こすことにもなった。

ブルックナーの交響曲第7番は、1884年12月30日にライプツィヒでアルトゥール・ニキシュ指揮によって初演されて以来、ミュンヘンやカールスルーエを含むドイツ語

6 Albert Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben: Künstler-Erinnerungen. 1873-1908*, Wien 1914, S. 123.

7 Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben*, S. 119.

8 1870年代以降に各地で成立したワーグナー協会については、以下の文献を参照されたい。高野茂「19世紀後半におけるワーグナー協会の活動—その文化的、社会・政治的意味」佐賀大学文化教育学部『佐賀大学文化教育学部研究論文集』第13巻第1号、2008年、251～262ページ。

9 Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben*, S. 123.

10 *Ibid.*, S. 124.

11 たとえば、B. Lvovský, „Albert J. Gutmann. Zum 25jährigen Geschäftsjubiläum“, in: *Österreichische Musik- und Theaterzeitung* 10 (1898), Nr. 4, S. 4. また近年の研究でも、弦楽五重奏曲、交響曲第7番および第4番の初版がグートマンによって出版された経緯について注目されている。Harrandt, „Albert J. Gutmann als Verleger Brucknerscher Werke“, S. 87-110.

圏の各地で大きな成功を収めていた。この作品は、1885年の楽譜出版を経て、ようやく1886年3月21日にウィーンでの初めての上演に至ったが、ハンスリックをはじめとする同地の保守派の批評家たちの反応は冷やかかだった¹²。それを受けてグートマンは、同年4月1日の『新自由新聞 *Neue Freie Presse*』の広告欄に、楽譜の宣伝の形をとって、この作品に対する10の批評の抜粋を掲載した。【図1】にあるように、この広告には、ドイツ各地およびウィーンの新報に掲載された8つの肯定的な見解と、2つの否定的な見解が並べられている。2つの否定的な評は、先述のハンスリックと、ハンスリックに近い保守的な立場で批評活動をしていたグスタフ・デンブケ (Gustav Dömpke, 1853～1923年)のもので、いずれもウィーンの新報に掲載されたものである。

単刀直入に言って、私はブルックナーの交響曲についてほとんど公平な判断をすることができない。この音楽は私に大変な嫌悪感をもたらし、不自然に膨れ上がり、病的で好ましくないように思えるのだ。

1886年3月30日付『新自由新聞』エドゥアルト・ハンスリック博士

ブルックナーは、まるで酔いどれのように作曲する。

『ウィーン一般新聞』グスタフ・デンブケ¹³

否定的な評を取って広告の一部として掲載し、多数派の肯定的な評と対置させ、ウィーンでのブルックナーの相対的な不遇¹⁴は正当であろうかという疑念を読者に抱かせるグートマンの手法は、この広告が批評家ハンスリックの主な見解表明の場であった『新自由新聞』に掲載されたことを踏まえるならば、なおさら挑発的なものと感じられるだろう。実際、この広告は物議を醸し、一種のスキャンダルとして同時代者たちによって盛んに言及され¹⁵、その話題性も手伝って、作品は急速に広まった。この一連の出来事は、議論を誘発することによって作曲家や作品への注目を高めようとするグートマンの策略と、有力な批評家の判断に異議を唱えることができた興行師

12 *Ibid.* S. 97.

13 *Neue Freie Presse*, 1. April 1886 (Morgenblatt), S. 12.

14 実際、ウィーンでの批評家による不支持を予期していたブルックナーは、交響曲第7番のウィーンでの上演にも前向きではなかった。Benjamin M. Konsvedt, "Reading Music Criticism beyond the Fin-de-siècle Vienna Paradigm", in: *The Musical Quarterly*, Vol. 94, No. 1/2 (Spring/Summer 2011), pp. 156–210, here: p. 158.

15 *Ibid.* p. 156f.

【図1】 ブルックナーの交響曲第7番の広告

Verlag der kais. kön. Hof-Musikalien-Handlung
Albert J. Gutmann in Wien.

Siebente Symphonie (E-dur)
VON
Anton Bruckner.

Dieses Werk wurde mit ausserordentlichem Erfolge aufgeführt: in Leipzig (Capellmeister Nikisch), München (Hof-Capellmeister Levi), Karlsruhe (beim Musikfeste des Deutschen Tonkünstler-Vereins, Dirigent Hof-Capellmeister Felix Mottl), Köln (Capellmeister Dr. Wüllner), Hamburg (Capellmeister Bernuth), Graz (Capellmeister Muck), Wien durch die „Philharmoniker“ unter Hof-Capellmeister Hanns Richter's Leitung.

Kernsprüche aus kritischen Referaten.

Das Werk fordert die höchste Bewunderung heraus.
„Leipziger Nachrichten“ vom 1. Januar 1885. **Bernhard Vogel.**

Bruckner ist ein Genie, das sich an Beethoven herangebildet hat und in der That Züge zeigt, die Beethoven's würdig wären.
Referat über das Karlsruher Musikfest des Deutschen Musikvereins.
„Frankfurter Zeitung“ vom 1. Juni 1885.

Das ist endlich einmal ein Tondichter, welcher nicht mit sorgsamer Klügerei kleine und nichtige Themen zu etwas Grossen zu erheben sich abmüht, sondern der schon ursprünglich wahrhaft gross empfindet.
Münchener „Neueste Nachrichten“ vom 12. März 1885.

Die ersten drei Sätze sind hochbedeutend, die Themata des Adagio von ergreifender Schönheit, der Aufbau imposant. Durch das Ganze geht ein grosser Zug.
Berliner „Tageblatt“ vom 13. März 1885.
Dr. Paul Marson.
(Bericht über die Münchener Aufführung, mitgetheilt durch H. Ehrlich.)

Wie wohl thut es, einmal wieder einem im besten Sinne naiven Tondichter zu begegnen, der nicht grübelt, sondern aus innerstem Bedürfnisse schafft.
„Deutsche Zeitung“ vom 25. März 1886. **Dr. Theodor Helm.**

Wie die früheren symphonischen Arbeiten dieses Componisten ist auch sein neues Werk durch wahrhaft schöpferische Kraft ausgezeichnet.
„Morgen-Post“ vom 23. März 1886. **Dr. Oskar Berggruen.**

Die neueste Symphonie ist von einer Macht der Empfindung, wie sie nur den grössten unserer deutschen Tondichter nachgerühmt werden kann.
„Neues Wiener Tagblatt“ vom 30. März 1886. **W. Frey.**

So steht die 7. Bruckner'sche Symphonie als ein unvergängliches Tonbauwerk vor uns. Die Zeit ist ganz nahe, in welcher die symphonischen Werke Bruckner's die Programme aller Concerte erfüllen und in das Herz aller Musikmenschen eindringen werden. Vorurtheil und Indolenz können quälen, aber niemals hindern.
„W. Abendpost“ vom 27. März 1886. **Dr. Hans Paumgartner.**

Ich bekenne ungewunden, dass ich über Bruckner's Symphonie kaum ganz gerecht urtheilen könnte, so anpathisch berührt mich diese Musik, so unnatürlich aufgeblasen, krankhaft und verderblich erscheint sie mir.
„Neue Freie Presse“ vom 30. März 1886. **Dr. Eduard Hanslick.**

Bruckner componirt wie ein Betrunkener.
„W. Allgemeine Zeitung“ **Gustav Doempke.**

出典：脚注13参照

としての彼の立場を示唆していると言えるだろう。

ここまでワーグナーやブルックナーの作品の紹介者としてのグートマンの側面を見てきたが、その一方で彼は、ハンスリックやデンプケによって支持され、ウィーンの楽壇でワーグナーやブルックナーの対抗馬として位置付けられることが多かったヨハネス・ブラームスとも良好な関係を築いていた。グートマンの回想録からは、後半生をウィーンで過ごしたこの作曲家と多くの時間を共にし、極めて近い関係にあったことがわかる。特に注目に値するのは、グートマンが長期にわたって演奏会のアレンジメントを請け負っていたウィーンのヘルメスベルガー弦楽四重奏団の演奏会シリーズに「重要な新作」と「一流の共演者」を調達するために骨を折る中で、1886年の夏をスイスのトゥーン湖畔で過ごしていたブラームスに新しい室内楽作品を望む旨を伝えていたところ、ヴァイオリン・ソナタ第2番イ長調 op. 100 がもたらされたという作品の成立に関する記述である¹⁶。このことは、興行師が演奏家と作曲家の仲介役となっていたこと、そして、たとえ正式な委嘱の形をとらずとも、その働きかけが作品の創作を促したことを示している。

グートマンの功績は、さまざまな演奏家をウィーンの聴衆に紹介したことにもある。ウィーンの音楽界に特に重要なインパクトを与えた事業は、1884年11月に実現したハンス・フォン・ビューロー (Hans von Bülow, 1830～1894年) 指揮によるマイニンゲン宮廷楽団の招聘だろう。1880年に宮廷指揮者に就任したビューローの高い要求と厳しい訓練のもとで、この楽団はヨーロッパで広くその名を知られる演奏団体に成長していた。グートマンは、このオーケストラのウィーン招聘を実現させるためにオーストリア・ツアーを計画し、ウィーンでは3回の演奏会を開催した。回想録によれば、ハンス・リヒター率いるウィーン・フィルハーモニー管弦楽団を擁する都市としての自負があるウィーンでは、優れた楽団の来訪に期待を寄せる声があった一方で、他所の町のオーケストラをウィーンにもたらずことへの反感の声も聞かれたという。同楽団は50名規模の小さなオーケストラであり、グートマンは、倍近い団員をもつウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の響きに慣れた聴衆の耳にその演奏が物足りないものとして感じられないかとの懸念をもっていたが、彼らは小規模オーケストラの特質を活かしたアンサンブルで大きな成功を取めたという¹⁷。

ウィーンの音楽界で楽譜・楽器商から興行師として活動の場を広げていったグートマンは、国際的なネットワークも拡張し、ミュンヘン、ロンドン、ベルリンに支店を

16 Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben*, S. 32.

17 *Ibid.*, S. 23.

もつようになった。1908年の秋に彼はパリに移り、オーストリアおよびドイツの音楽や演奏家をフランスで紹介することに務める傍ら、ウィーンでのさまざまな音楽家たちとの協働を振り返る回想録を執筆した。1913年頃にウィーンに戻った彼は、ウィーンの音楽生活についての回想録をその翌年に出版し、この著作に基づく講演でも人気を集めた。好評を受けて、彼は回想録の続編も予定していたが、1915年3月7日にウィーンで心臓発作によって生涯を終えた¹⁸。

3. グートマンの「大衆コンサート」と新オーケストラ構想（1890年）

1880年代から室内楽をより広い市民層に届ける活動を行っていたグートマンは、オーケストラによる「大衆コンサート」の構想を練り始める¹⁹。ここで取り上げる『ウィーンの大衆コンサート：コンサート・オーケストラ創設に向けての提案 *Volkconcerte in Wien, Vorschläge zur Bildung eines Concertorchesters*』²⁰（1890年）は、グートマンが楽友協会の会員の立場で作成した、同協会宛での報告である。全18ページの本文は、楽友協会の執行部に向けた現状説明の前半と、新しい「大衆コンサート」のためのオーケストラ設立構想を述べた後半の2つの部分から成る。この小冊子の重要性は、グートマンが当時のウィーンの音楽生活に見出していた問題や、解決のためのアイデアを知ることができる点にある。グートマンの現状説明を要約すると、以下のようになる。

「音楽都市」として名高いウィーンで、音楽は冷遇されている。特に管弦楽の大衆化のために国はいかなる働きかけもしておらず、現状、100万の人口を擁するウィーンにおいて、1シーズン12回〔フィルハーモニー・コンサートと楽友協会コンサートの総数〕のオーケストラの演奏会で収容できる聴衆は、わずか2,000人に過ぎない。さらにその演奏会チケットは高価なので、オーケストラの演奏会を聴く機会は一部の富裕層に独占されている。

18 N. N., „Musikverleger Albert Gutmann gestorben“, in: *Neue Freie Presse*, 8. März 1915 (Nachmittagblatt), S. 8.

19 19世紀末のウィーンの大衆向けコンサートをめぐる議論と、大衆に働きかける手段としての交響曲という理念については、以下の論考を参照。Margaret Notley, “Volkconcerte’ in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 50 (1997), No. 2/3 (Summer-Autumn), pp. 421-453.

20 Albert Gutmann, *Volkconcerte in Wien, Vorschläge zur Bildung eines Concertorchesters. Mitteilung an die Gesellschaft der Musikfreunde*, Wien [1890].

また、年間8回のフィルハーモニー・コンサートでは、同時代の作曲家の作品がごくわずかしか演奏されない。新しい作品が取り上げられる場合でも、それらの作品は昼の演奏会の最初か最後に置かれ、あまり注目を集めない。また、ある作品が好評を得たところで、オーケストラの演奏会そのものの数が少ない現状においては、3、4年後に再演される可能性があるに過ぎない。しかしながら、作品は短いスパンで繰り返し演奏されることによって真に理解される。すなわち、作品が理解されるまで上演を続け、聴衆の趣味を育てることが必要である。また、現代の作曲家の作品に耳を傾ける場の創出も必要である。

庶民が接する音楽がオペレッタ音楽の寄せ集めやダンス音楽に偏っていることは、嘆かわしい。シュトラウスやランナーの音楽によってウィーンにもたらされた「4分の3拍子の町」という呼び名は、賞賛でもあるが、軽薄さ、あるいは真剣さの欠如に対する批判でもある。その原因を作り出しているのはウィーンの音楽興行であり、欠如している荘厳さを提供できるのは、他でもなく交響曲である²¹。

以上の現状説明においてウィーンの主な管弦楽の演奏会として繰り返し言及されている「フィルハーモニー・コンサート」は、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の定期演奏会である。周知の通り、この楽団は宮廷歌劇場のオーケストラのメンバーによって構成されるため、夜にはオペラ公演の任務が控えている。そのため、当時オーケストラの定期演奏会は、昼の時間帯に1シーズン8回のみ行われていた²²。一方の楽友協会コンサートは、1815年に開始した会員による会員向けの演奏会で、さまざまな演奏家をその都度工面し、王宮の大舞踏会場を会場に1シーズンに4回開催されていた²³。補足をするならば、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団は、定期演奏会のほかに毎年恒例の「ニコライ・コンサート」や資金を募るための非購読制の演奏会を

21 *Ibid.*, S. 4-10.

22 Erwin Berta und Gundla Fäßler, *Die großen Konzertdirektionen im Wiener Konzerthaus. 1913-1945*, Frankfurt a. M. 2001, S. 21. ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の演奏会プログラムは、楽団のウェブサイトで時期を特定して検索することができる。<<https://www.wienerphilharmoniker.at/de/konzert-archiv>> (最終アクセス：2023年1月7日)

23 Ingrid Fuchs, „Die musikalischen Abendunterhaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“, in: *Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Ingrid Fuchs, Kassel 2017, S. 47-73, hier: S. 47.

わずかながら開催していたし、その他にウィーンには、先述のワーグナー協会をはじめとする各種協会の演奏会、ダンス音楽を専門とする楽団や外来の楽団による演奏会もあった。しかし、オーケストラ演奏会の少なさは、当時のウィーンでよく指摘されていた²⁴。上で見た記述からは、グートマンがこの問題に取り組み、新しい作品の聴衆による理解や、音楽都市としてのウィーンが進むべき方向を見据えた上で、啓蒙的な意図をもって提言を行う立場にあったということがわかる。

この現状を踏まえてグートマンは、ウィーンに新しい「大衆コンサート」をもたらすため、楽友協会の指導的役割のもとで新しい常設オーケストラを創設することを提案する。グートマンが想定しているのは、コンサート活動を専門とする（すなわち、劇場等での義務をもたない）60人規模の楽団である。彼はこの数の根拠として、50人規模でありながらビューローの指導のもとで精緻なアンサンブルを実現するに至ったマイニンゲン宮廷楽団に言及している。新しいオーケストラの団員は、ウィーン周辺の劇場やダンスの伴奏を主な任務とする楽団にエキストラ出演することで糊口を凌いでいる職業音楽家たち、特にコンセルヴァトゥール修了者からオーディションで選抜するという。それに加えて、楽団を率いる第1、第2カペルマイスターと、第1、第2コンサートマスターの雇用も計画されている²⁵。

さらにグートマンは、「理論が豊かな実践を見せている」事例として、「姉妹都市ベルリン」の音楽生活に関心を促している。ここで彼は、〔ヴィクトーア・〕フォン・ヘルツフェルトによる1884年の文章「ベルリンの音楽生活」を3ページ近く引用し、このウィーンの作曲家兼音楽批評家がベルリンの音楽生活に対して抱いた見解や驚きを伝えている²⁶。引用されているヘルツフェルトの文章の要点をまとめると、ベルリンではウィーンと比較にならないほどの多くの大規模で質の良いオーケストラ演奏を聴く機会があるということ、それらが安価で提供されているということ、新作がプログラムに組み込まれる機会が多いこと、玉石混淆な新作に対してその都度議論が生じることで聴衆が育成されていること、すなわち、価値の定まらない作品を紹介することは音楽振興の有効な手段であること、となるだろう。ヘルツフェルトの文章には、ベルリンで盛んに行われている「ポピュラー・コンサート」の好意的な紹介も含まれている。この情報と実際のベルリンの演奏会の実施状況、さらにグートマンの提案を

24 当時の状況について、たとえばH. W. [Johann von Wörz], „Volksconcerte in Wien“, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 2 Juni 1890, S. 1-3参照。

25 Gutmann, *Volkconcerte in Wien*, S. 11f.

26 *Ibid.*, S. 13-15.

照合することで、ベルリンの事例がグートマンにとっての主要モデルになっていたことを確認することができる。

グートマンの構想では、新設オーケストラは、10月から4月までのシーズンに週4回のポピュラー・コンサートを楽友協会大ホールで開催するほか、1シーズンに4回の定期演奏会と、楽友協会主催の2回のコンサートに出演し、ヴィルトゥオーゾ・コンサートの伴奏も務めるとされている。ヴィルトゥオーゾ・コンサートは独奏者主導で開催される演奏会で、独奏者自身が賃料を払ってホールやオーケストラを調達する。スケジュールの融通が利き、協奏曲の共演相手として安価で借りることができるオーケストラの準備は、ウィーンの音楽界にとって喫緊の課題であった²⁷。

この小冊子では、団員、カペルマイスター、コンサートマスターの給料や楽団の収支の見込みについても試算されているが、楽友協会の演奏会場の無料提供を前提として、会場座席数の3分の2の収容率が達成できれば、助成がなくとも1シーズンに23,640グルデンの純益が得られるという。この試算では、演奏会の入場料が一律50クロイツァーに設定されている²⁸。グートマンが引用しているヘルツフェルトの文章ではベルリン・フィルハーモニー管弦楽団のポピュラー・コンサートの入場料が60プフェニヒであり、これが当時のオーストリア通貨で36クロイツァーに相当すると説明されており²⁹、この数もグートマンによってひとつの参考にされたと考えられる。なお、当時のウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の定期演奏会の入場料は、平土間席で28グルデン、その他の席で14～24グルデンであった³⁰ことを踏まえると、確かに大衆コンサートの入場料が大幅に低く設定されているということがわかる。さらにこの計画では、シーズン外の夏期にオーケストラが収入を得る方法として、ウィーン近郊の湯治場での雇用や、市内での野外コンサートのアイデアが示されている。

グートマンの提案は、ウィーンの音楽界が抱える問題を指摘し、それに対する現実的な解決策を提示するものであった。ここでグートマンは、プロジェクトの興行としての持続可能性に配慮すると同時に、演奏家の生活とキャリア、聴衆の育成、「音楽都市」としてのウィーンが発展すべき方向性についても考察している。この文章は、楽友協会会員としてのグートマンの立場で執筆されたものであったが、そのアイデアや主張は、マイニンゲン管弦楽団への言及や具体性のある記述が示唆するように、彼の興行師としての経験に裏打ちされたものであった。

27 *Ibid.*, S. 16.

28 *Ibid.*, S. 17f.

29 *Ibid.*, S. 15.

30 *Ibid.*, S. 6.

ゲートマンの提案は、審議ののち1891年11月に楽友協会から棄却され、職業音楽家によるウィーンの第二のオーケストラの誕生は、ウィーン交響楽団 *Wiener Symphoniker*（創立同時の名称は「ウィーン演奏協会 *Wiener Concertverein*」）が創立される1900年を待たなくてはならなかった。それ以前の1890年代のゲートマンは、1892年にウィーンで開催された国際音楽・演劇展覧会での演奏会開催や、1895年と1897年のベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の招聘を通して、ウィーンが必要とするオーケストラの種類や管弦楽による大衆教育の可能性を楽壇に問い続けることになる。

4. 「大衆コンサート」のモデル

ゲートマンがモデルにしているベルリンのポピュラー・コンサートは、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団が、創立後初めてのシーズンの終わりにあたる1883年の4月に娯楽施設のクコロで開始し、翌1883/84年シーズンから週4回程度のペースで継続的に行うようになった一連の演奏会である。これらの演奏会は、暖かい時期には(旧)フィルハーモニーの庭園や、高級ホテルのセントラル・ホテルの「ウィンター・ガーデン」などの野外で開催されることもあり、正規の定期演奏会である「フィルハーモニー・コンサート」とは、指揮者や入場料、プログラムなども異なっていた。

性格の異なるこれらの演奏会は、実は同一人物の構想によるものだ。1880年にベルリンで自身の音楽事務所を構えた興行師のヘルマン・ヴォルフ（Hermann Wolff, 1845～1902年）は、フィルハーモニー・コンサートとポピュラー・コンサートに加え、ソリスト・コンサート（ゲートマンの小冊子での「ヴィルトゥオーゾ・コンサート」に相当する）や演奏ツアーなど、この楽団の初期の活動を、ときに主催者として、ときにプロデューサーのような立場で支えたのである。

明示的な名称がつけられているかは別として、管弦楽を市民の広い層に届けようとする演奏会は、それ以前のベルリンでも珍しくなかった。特に、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の前身であるベンヤミン・ビルゼ（Benjamin Bilse, 1816～1902年）率いる楽団の活動の意義は高く評価されている。ベルリンの宮廷歌劇場オーケストラの演奏会が保守的なプログラムを提供していたのとは対照的に、ライブツィヒ通りに独自の会場を構えたビルゼの演奏会は、新しい音楽作品を積極的に紹介する革新的なプログラムで知られていた。前者が限られた上流階級の聴衆をターゲットにしていたのに対し、ビルゼの演奏会にはより広い層の聴衆が集った。そこでは飲食が提供され、

出会いを求める男女にとっては社交の場にもなっていたが³¹、ビルゼの演奏会は、幅広いレパートリーとビルゼによって鍛えられた楽団の高い演奏技術によって人気を集め、音楽批評家たちからも高い評価を得ていた³²。しかしながら、1882年の春に54人の団員が契約条件への不満からビルゼのもとを去り、新しい楽団を結成した。これが、間もなく「ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団」を名乗ることになるオーケストラである。

この新しい楽団の揺籃期を支えたヴォルフが、定期演奏会にあたるフィルハーモニー・コンサートと並ぶ重要な事業としてポピュラー・コンサートを当初から構想していたことは、その開始時期からして確実であろう。しかし、楽団史においてもレポート研究においても後者への言及は極端に少なく、その実態はほとんど知られていない³³。ここでは、1883年の4月19日から30日までの期間に行われた6回のポピュラー・コンサートについて伝えた雑誌記事に基づいて、その演目を調査し、プログラムがもつ性格を検討する。

今回調査した『新音楽時報*Neue Zeitschrift für Musik*』³⁴と『新ベルリン音楽新聞*Neue Berliner Musikzeitung*』³⁵は、ともにこの新しい演奏会シリーズについての長い記事を掲載しており、それらに記載されている情報を総合すると、わずかな部分を除いて演奏された曲目の同定が可能である。【表1】は、言及されている曲目を「①序曲、単一楽章の管弦楽曲、あるいはオペラ楽曲」「②交響曲、変奏曲、あるいは多楽章の管弦楽曲」、「③協奏的作品、あるいは独奏」の3つのカテゴリーに分類したものである。

31 Volker Tarnow, „Ein Mythos entsteht. Die früheren Jahre der Berliner Philharmoniker“, in: *Musik! Die Entstehung eines Weltorchesters. Die Berliner Philharmoniker im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Barbara Wagner und Matthias Winzen, Oberhausen 2015, S. 33-46, vor allem siehe: S. 34f.

32 音楽批評家として活動していた時代に、ヘルマン・ヴォルフもビルゼの演奏会に注目し、それについて報告する記事を書いている。Hatano, „Der intellektuelle Urheber bin doch ich! Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902“, S. 35f.

33 ペーター・ムックによるこの楽団の100年史の第3巻 (Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, Bd. 3, Tutzing 1982) は同楽団の演奏会記録を掲載しているが、フィルハーモニー・コンサートやソリスト・コンサート等のプログラムが記されているのに対し、ポピュラー・コンサートについては頻度と指揮者が記されるだけで、そこから演奏曲目を知ることはできない。公演回数の多さと情報収集の徹底の難しさがその理由であると考えられるが、その結果、このムックの100年史に基づく数多くの研究が、もともと公演数の多かったポピュラー・コンサートを度外視する傾向にある。

34 W[ilhelm] Langhans, „Populäre Concerte“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 50 (1883), S. 212-214.

35 „ck“, „Berlin-Revue“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 37 (1883), S. 133f.; S. 141f; S. 149.

これらの作品がどのような順番で演奏されたのかは、判明する部分と判明しない部分があったため、記述から確実にある範囲で演奏会の冒頭に演奏された作品に「◎」を、プログラムの最後に置かれた作品に「☆」を記した。なお、作曲家の生没年は筆者による補足である。

【表1】 ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団「ポピュラー・コンサート」（1883年4月）演奏曲目

	①序曲、舞曲、単一楽章の管弦楽曲、あるいはオペラ楽曲	②交響曲、変奏曲、あるいは多楽章の管弦楽曲	③協奏的作品、あるいは独奏
第1回	◎ワーグナー（Richard Wagner, 1813～1883）：歌劇《ニュルンベルクのマイスタージンガー》前奏 ハルトマン（Emil Hartmann, 1836～1898）：《スケルツォ》 モシコフスキ（Moritz Moszkowski, 1854～1925）：《5つのスペインの踊り》より第5曲 二長調 シャルヴェンカ（Philipp Scharwenka, 1847～1917）：《ポーランド風舞曲》 ドヴォルザーク（Antonín Dvořák, 1841～1904）：《スラヴ舞曲集》〔第1集より〕第5番 イ長調	ラフ（Joachim Raff, 1822～1882）：交響曲第3番 へ長調《森にて》	（ピアノ独奏：アルフレート・ライゼナウアー） リスト（Franz von Liszt, 1811～1886）：ピアノ協奏曲第1番変奏長調 メンデルスゾーン（Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809～1847）：《歌の翼に》《紡ぎ歌》 〔アンコール〕ショパン（Frédéric Chopin, 1810～1849）：ポロネーズ 変イ長調
第2回	A. ルービンシュタイン（Anton Rubinstein, 1829～1894）：《ドン・キホーテ》 クリンカ（Michail Ivanovič Glinka, 1804～1857）：《ホタ・アラゴネーサの主題による奇想曲》	メンデルスゾーン（Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809～1847）：交響曲〔第4番〕イ長調 ブラームス（Johannes Brahms, 1833～1897）：《ハイドンの主題による変奏曲》	（ヴァイオリン独奏：スタニスワフ・バルツェヴィチ Stanisław Barcewicz） ヴィエニャフスキ（Henryk Wieniawski, 1835～1880）：ヴァイオリン協奏曲〔第2番〕ニ短調 リース（Ferdinand Ries, 1784～1838）：組曲第3番より3曲
第3回	◎ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven, 1770～1827）：序曲《レオノーレ》第1番 ヴェンチェスラオ・フーミ（Venceslao Fumi, 1823～1880）：《グレートヒェンの夢》 ☆ワーグナー（Richard Wagner, 1813～1883）：《タンホイザー》序曲	タウベルト（Ernst Eduard Taubert, 1838～1934）：5楽章のセレナーデ 変ロ長調	（チェロ独奏：ユリウス・クレンゲル Julius Klengel） フォルクマン（Robert Volkmann, 1815～1883）：チェロ協奏曲 クレンゲル（Julius Klengel, 1859～1933）：《子守唄》 《マズルカ》《スケルツォ》 （アルト独唱：ミュラー＝スヴァトロフスキー Müller-Swiatowsky） 教曲の歌曲
第4回	ビューロー（Hans von Bülow, 1830～1894）：《歌手の呪い》 リスト（Franz von Liszt, 1811～1886）：〔レーナウの「ファウスト」による2つのエピソード第2曲〕《村の居酒屋での踊り》 ベルリオーズ（Hector Berlioz, 1803～1869）：《ローマの謝内祭》		（ピアノ独奏：W. [ヴィルヘルム]・ヴィルボルク Wilhelm Willborg） A. ルービンシュタイン（Anton Rubinstein, 1829～1894）：《舟歌》 シューマン（Robert Schumann, 1810～1856）：《インテルメッツォ》 ワーグナー＝タウジビ：《ワルキューレの騎行》 ショパン（Frédéric Chopin, 1810～1849）：ピアノ協奏曲〔第2番〕へ短調（クリントヴォルトのオーケストレーションによる）
第5回	◎チャイコフスキー（Pëtr Il'ič Čajkovskij, 1840～1893）：幻想序曲《ロメオとジュリエット》 ワーグナー（Richard Wagner, 1813～1883）：《ジークフリート牧歌》	クルークハルト（August Klughardt, 1847～1902）：交響曲第3番 二長調	（ヴァイオリン独奏：エーミール・ソーレ Émil Sauret） エルンスト（Heinrich Wilhelm Ernst, 1814～1865）：ヴァイオリン協奏曲 嬰へ短調 ソーレ（Émil Sauret, 1852～1920）：《ロシア狂詩曲》
第6回	◎ラロ（Edouard Lalo, 1823～1892）：オペラ《フィエスク》序曲 ワーグナー（Richard Wagner, 1813～1883）：《トリスタンとイゾルデ》より前奏曲と《愛の死》 ☆リスト（Franz von Liszt, 1811～1886）：交響詩《マゼッパ》	ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven, 1770～1827）：交響曲第6番 へ長調	（ピアノ独奏：フランツ・マンシュテット Franz Mannstaedt） ショパン（Frédéric Chopin, 1810～1849）：《エチュード》より1曲 ルービンシュタイン ³⁶ ：《マズルカ》より1曲 H. エーリヒ（Heinrich Ehrlich, 1822～1899）：《ハンガリー幻想曲》

36 アントン・ルービンシュタイン（Anton Rubinstein, 1829～1894年）、あるいはその弟のニコライ・ルービンシュタイン（Nikolaj Rubinstein 1835～1881年）と考えられる。

この演奏曲目から、それぞれの演奏会には1名以上のソリストが用意され、協奏的な作品に加えて単独での演奏もしていたことがわかる。ソリスト単独の演奏曲目は指揮者や運営側の意図が反映する可能性が低いと考えられるため、それらの楽曲を除き、作品が演奏された作曲家をリストアップし、生年で彼らを分類した。その際、レベッカ・グロトヤーンが19世紀中頃のドイツ語圏のオーケストラ・レパートリーに関する先行研究³⁷で用いた方法を参考に、本研究の特質とここで扱う演奏会の時期を考慮して年代の調整を行い、以下のような基準を設定した。

【表2】 作曲家分類基準

A	1700年以前に生まれた作曲家
K	1700年から1784年に生まれた作曲家（ベートーヴェンを除く）
B	ベートーヴェン
R	1785年から1824年の間に生まれた作曲家
R2	1825年から1859年の間に生まれた作曲家
M	1860年以降に生まれた作曲家

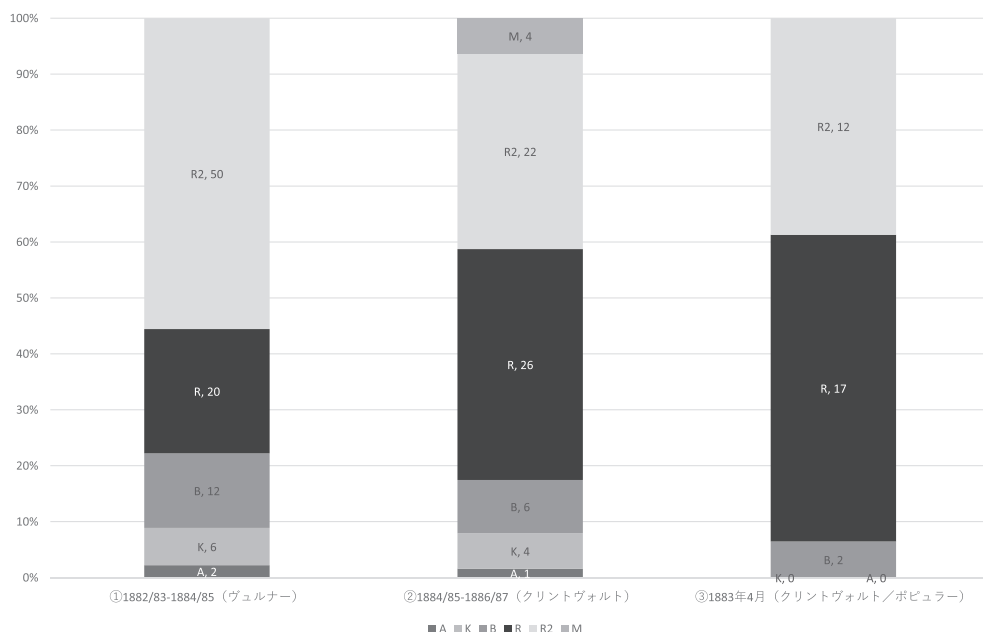
以上の基準に則って、1883年4月のクリントヴォルト指揮の6回のポピュラー・コンサートで取り上げられた作品の作曲家の分布を、百分率でグラフ化した（【グラフ1】③参照）。また比較対象として、同時期を含むヴェルナー指揮による1882/83シーズンと翌シーズンのフィルハーモニー・コンサート（全18回）の演奏曲目（【グラフ1】①参照）と、クリントヴォルト指揮³⁸による1884/85シーズンから1886/87シーズンまでのフィルハーモニー・コンサート（全16回）の演奏曲目（【グラフ1】②参照）の傾向を、同様に整理した。このグラフからは、いずれの演奏会シリーズにおいても過去100年程度の作品が大半を占めている（この傾向自体は当時のオーケストラとして珍しいものではない）が、ポピュラー・コンサートではその傾向がより強いこと、ただし、極端に新しい作品の上演を目玉とするのではなく、1785年から1824年に生

37 Rebecca Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875, Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte und Institutionengeschichte* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 7), Sinzig 1998, S. 163-170.

38 1880年代のベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の定期演奏会で異なる指揮者による複数のシリーズが設けられた事情と当時の状況については、Hatano, „Der intellektuelle Urheber bin doch ich! Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902“, S. 102-104 参照。

まれた所謂「前期ロマン主義」の世代の作曲家の作品が多くを占めているということがわかる。これを踏まえて【表1】に立ち返るならば、このポピュラーコンサートは、歴史的・年代的広範さよりも地理的・文化的広範さを追求する傾向にあったということも見てとることができるだろう。

【グラフ1】 ベルリンの「フィルハーモニー・コンサート」および「ポピュラー・コンサート」における演奏曲目の作曲家比率



1830年代から40年代のパリやロンドンでは、プロムナード・コンサートが人気を博していた。これは、聴衆が演奏中に飲食や談笑、喫煙をしたり、歩き回ったり、舞曲に合わせてステップを踏んだりすることを通常とする社交的・娯楽的演奏会であった。プロムナード・コンサートの典型的なプログラムは、比較的「重い」作品（序曲や交響曲、器楽独奏、オペラからの抜粋など）と、比較的「軽い」舞曲（カドリユ、ポルカ、ワルツなど）を交互に配するものであった。このようなプログラムを組むことで、「多様さによって単調さを防ぎ、娯楽性を高めるとともに、趣味の異なる多様な聴衆を満足させることができた」³⁹という。

39 吉成順『〈クラシック〉と〈ポピュラー〉—公開演奏会と近代音楽文化の成立』東京：2014年、250ページ。

このようなタイプの演奏会は1890年代のドイツにも存在していたが、【表1】のプログラムからは、ベルリンのポピュラー・コンサートが、典型的なプロムナード・コンサートとは違う性格をもっていたことが明らかである。ベルリンのポピュラー・コンサートの演目にも舞曲は見られるものの、演奏会の中でのその扱い方は独特である。第1回のポピュラー・コンサートでは、ハルトマン、モシュコフスキ、シャルヴェンカ、ドヴォルザークによる4曲の舞曲が演奏されているが、これらは演奏会の後半にまとめて演奏されていることは、上記の2つの批評からも明らかである。『新音楽時報』の記者と『新ベルリン音楽新聞』のいずれの記者もが、これらの舞曲がそれぞれ「北方風」⁴⁰「スペイン風」「ポーランド風」「スラブ風」の性格をもつものであることを指摘しており、あたかも4楽章構成の交響曲であるかのように文脈化された演奏と聴取がなされたと考えられる。また、プロムナード・コンサートでしばしばなされたような、交響曲を楽章ごとに分け、その間に別のジャンルの音楽を挟んで演奏するプログラム構成も、ここでは見られない。ここにも、文脈や大きなまとまりを重視する価値観が表れている。

このようなプログラムに対して、「ポピュラー」ではない作品を上演するこの演奏会は「ポピュラー・コンサート」の名に相応しくないという見解もあったようだ。『新音楽時報』の記者ラングハンスは、そのような否定的な見解に言及し、異議を唱えている。彼によれば、パリのラムルー、コロヌス、そしてベルリンのビルゼによるものなど、これまでの大衆に働きかけるタイプの演奏会は、いずれも権威づけられた演奏会制度への反抗と、新作の上演（特に新ドイツ派の作品との結びつき）によって支持者を集めてきたとし、それゆえ、ベルリンのポピュラー・コンサートがこのような性格をもつことは当然であり、その内容に「ポピュラリティ Populartät」を求めること自体が間違いであると、その方針を擁護している⁴¹。

「ポピュラー」の語をどう理解するか⁴²によって、「ポピュラー・コンサート」に期待するものは当然変わってくるだろう。「ポピュラー・コンサート」やそれに類似する名称の演奏会は各地で実施されており、その実態はさまざまであった。たとえば、

40 ハルトマンがデンマーク出身の作曲家であることを含意していると考えられる。

41 Langhans, „Populäre Concerte“, S. 213.

42 吉成順は、英語の“popular music”の語の18世紀から19世紀にかけての用例とその変遷を調査した章の中で、“popular”の語義として、「①民衆全体にかかわる」、「②理解しやすい」、「③安価な」、「④人気のある」、「⑤民衆向きに作られた」、「⑥広く流布している」、「⑦民衆が作り上げた」を挙げた上で、1830年代から1840年代の用例には「⑧新しい」のニュアンスが加わっている例があることを指摘している。吉成順『〈クラシック〉と〈ポピュラー〉』274～279ページ。

1861年にパリでジュール・パドルーが創始した演奏会シリーズは「コンセール・ポピュレール」の名で知られているが、その正式名称は「古典的音楽のポピュラー・コンサート *Concerts Populaires des Musique Classique*」であり、ここではハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、ウェーバー、メンデルスゾーンといった評価の定まった（ドイツ系）作曲家の作品を支柱としつつ、同時代のフランスの音楽を取り入れたプログラムの演奏会が庶民向けの低価格で演奏され、人気を集めていた。

ここで注目したベルリンのポピュラー・コンサートは、馴染みやすい（すなわち同時代の）作品を大衆が足を踏み入れやすい会場で低価格で提供するというコンセプトのもとで計画され、1800年以前の作曲家の作品から（場合によっては作曲者本人の指揮による）新作⁴³までを扱うことで歴史的なスパンを広くもたせることを意識していたフィルハーモニー・コンサートとの差別化を図っていたのではないだろうか。そして、グートマンがウィーンの「大衆コンサート」のモデルと考えていたのは、このような経緯で生まれたポピュラー・コンサートだったのである。

5. 展望

低価格で広い市民層を取り込もうとしたオーケストラ演奏会の試みは各地で行われていたにもかかわらず、なぜグートマンはベルリンの事例をモデルにしたのだろうか。この問いに対して、ここでは、ウィーンの音楽界が取り入れるべき性質をグートマンがベルリンの音楽生活に見出していたという見解を示したい。

グートマンにとって、ベルリンの興行師ヴォルフは国際的な影響力において超越し難いライヴァルでもあったが、演奏家のツアーのために連携したり、さまざまな情報を交換しあったりするパートナーでもあった⁴⁴。

ヴォルフは1882年1月にビューロー率いるマイニンゲン宮廷楽団をベルリンに招聘し、大きな成功を収めている。この一連の演奏会は、マイニンゲン宮廷楽団の国際的

43 フィルハーモニー・コンサートで上演された新作が、数日後にポピュラー・コンサートで扱われる事例も見られる。たとえば、1887年3月2日にミュンヘンで初演されたりヒャルト・シュトラウス（Richard Strauss, 1864～1949）の《イタリアから》op. 16は、1888年1月23日にフィルハーモニー・コンサートで作曲者自身の指揮でベルリン初演を迎え、その2日後のポピュラー・コンサートで、やはり作曲者自身の指揮で演奏されている。

44 グートマンとヴォルフの交友については、たとえば Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben*, S. 34; Hatano, „Der intellektuelle Urheber bin doch ich! Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902“, S. 279 参照。

な名声を高めたばかりでなく、町の顔となるようなオーケストラを求める声をベルリンに生じさせる結果にもなった。ビルゼの楽隊を離れた演奏家たちが新しいオーケストラを結成するのは、その直後の1882年春である。ヴォルフは、この団体の代理人として広報活動を引き受け、演奏会場を整備・手配し、各種演奏会を計画し、(一部を除く)指揮者やソリストを手配し、地元の合唱団や音楽学校との関係も取りもつなど、幅広い活動でこの楽団の発展を支えた。また彼の影響力はこのベルリン・フィルハーモニー管弦楽団に留まらず、数多くの演奏家をベルリンに招聘したり、世界各地に派遣したり、新しい作品を紹介したりといった活動によって、音楽都市としてのベルリンの発展に重要な貢献をした⁴⁵。

ヴォルフから2年10ヶ月遅れた1884年11月に、グートマンはビューローとマイニンゲン宮廷管弦楽団をウィーンに招いている。彼の回想録において、オーケストラ演奏会が少なかったかつてのウィーンの状態を語る文脈でこの事業について語られていることは印象的である⁴⁶。そして実際、彼もまた——ヴォルフとは少し違う条件と文脈のもとで——新しいオーケストラの活動の構想を練り始めるのだった。このように考えると、グートマンがベルリンのポピュラー・コンサートをモデルにしたことはむしろ自然であったと言えるかもしれない。

普仏戦争後に政治的にも経済的にもかつてない重要性を獲得したベルリンは、19世紀末のウィーンの人々にとって、脅威を感じさせるほど勢いのある新興都市であった。このことは音楽についても同様であり、音楽生活のインフラを整備し、ニューヨークやモスクワ、ペテルブルク、パリ、ロンドンなどの音楽界に対しても国際的な影響力を増していくドイツ帝国の首都は、「音楽都市」をアイデンティティとするウィーンにとって、もはや余裕をもって優勢を示すことのできる相手ではなくなっていた。

「大衆コンサート」の構想は、人口が急激に増加するウィーンで、大都市に相応しい音楽興行として提示されたものだ。同様に人口の増加を経験しながら、次々と新しい事業を生み出し、音楽都市としての重要性を高めていくベルリンの音楽生活の中に、変わりゆく状況に合わせてウィーンの音楽界の体制をアップデートしていく術をグートマンは見出そうとしていたのかもしれない。

45 Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, Bd. 1, Tutzing 1982, S. 3-15. Hatano, „Der intellektuelle Urheber bin doch ich! Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902“, S. 97-122.

46 Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben*, S. 22f.

注記

本研究はJSPS科研費JP21K19966の助成を受けたものです。