

エーミール・グートマンとアルノルト・シェーンベルク ——作品上演に向けた連携とその成果——

外国語学部 畑野小百合

1. 本稿の前提と目的

筆者はこれまで、1900年前後のドイツ語圏の音楽生活において音楽興行師たちが果たした役割とその影響についての研究に取り組んできた。その目的は、19世紀後半以降の欧米におけるコンサート・ビジネスの制度化と国際化のプロセスを推し進めた人物たちの活動に注目し、芸術的要請と実利追求がいかなる相互作用をもたらしたのかを検討することで、音楽をめぐる美的規範意識の形成や作品の受容、音楽家のキャリア形成について、従来の音楽史記述とは異なる視点から新しい知見をもたらすことにある。

交通手段の発展と音楽マーケットの拡大に伴い、19世紀後半のヨーロッパでは、特定のアーティストの活動をサポートするマネージャーに代わって、複数のアーティストをクライアントとし、彼らの国際的な活動を成立させるためのマネジメントを専門的に行う業務形態が確立されていった。1873年に創立した音楽出版社・楽譜販売店の業務を拡大させてマネージメント業を始めたウィーンのアルベルト・グートマン (Albert Gutmann, 1851～1915年)、楽譜販売店のボーテ&ボック社から独立する形で1880年にベルリンで音楽事務所を開いたヘルマン・ヴォルフなどが、ドイツ語圏における初期の成功例であると言えよう。筆者のこれまでの研究は、これらの人々が音楽生活に関わるさまざまな利害を調整していたこと、彼らは単に利益を追求するだけでなくそれぞれの都市の音楽をめぐる制度の確立に関与していたこと、彼らの影響範囲は音楽興行の芸術的側面にも及んでいたことを示してきた¹。また、彼らの協働

1 Sayuri Hatano: "Der intellektuelle 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: 2025年1月17日); 畑野小百合「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—」『南山大学ヨーロッパ研究センター報』第29号、2023年、21～39頁; 同「アルベルト・グートマンの音楽都市ウィーン改革構想—ウィーン国際音楽・演劇博覧会 (1892年)の『ポピュラー・コンサート』と博覧会オーケストラの創設—」『アカデミア 人文・自然科学編』

や競合が、音楽都市相互の関係にも影響を及ぼしてきたことも明らかになった。

本稿では、上記のアルベルト・グートマンの子であり、父同様に音楽マネージメント業に従事したエーミール・グートマン (Emil Gutmann, 1877 ~ 1938年) に注目し、彼とアルノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg, 1874 ~ 1951年) の1910年代前半の協働関係の実態を明らかにすることを目的とする。エーミール・グートマンは、1906年にミュンヘンで自身の音楽事務所を創設し、1912年には拠点をベルリンに移している。その後、1914年には音楽マネージメントの世界から身を引いているため、活動の期間はそれほど長くはないものの、一時は有名なヘルマン・ヴォルフが設立した音楽事務所に並ぶほどの影響力をもった²。特にエーミール・グートマンは、グスタフ・マーラー (Gustav Mahler, 1860 ~ 1911年) の交響曲第8番の初演を手がけた興行師として広く知られ、マーラーや同時代の作曲家の伝記では折に触れて言及されている。それにもかかわらず、この人物を考察の焦点に据えた研究は筆者の知る限り存在せず、彼の同時代の音楽界に及ぼした影響についてもほとんど検討されてこなかった³。

しかし、20世紀初頭に前衛的な傾向を示していた作品や作曲家に対してこの時期の音楽興行師たちがどのように反応し、その上演にどのように関わっていたのかを検討することは重要であろう。なぜなら、西洋音楽の新しい語法が模索され、新作上演がときにスキャンダルを誘発した第一次世界大戦前夜の時期は、作曲家と聴衆の関係に重要な問題が生じた時期でもあり、音楽を介したコミュニケーションの構造を音楽興行師の機能に注目して分析することで、問題の本質をより深く検討することが可能になるからだ。さらに、このような検討は、芸術家が芸術的質を志向するのに対して、音楽興行師は金銭上の利益のみを追求し、成功が保証されている古い作品ばかりを優遇するという二項対立的な先入観にも、一定の修正を加えることが期待されるからである。

第26号、2023年、177 ~ 190頁；同「1890年代のベルリン・フィルハーモニー管弦楽団のウィーン公演—アルベルト・グートマンの『第2のオーケストラ』構想との関連において—」『南山大学ヨーロッパ研究センター報』第30号、2024年、67 ~ 86頁。

2 N. N.: "Zusammenbruch des Berliner Konzertunternehmers Gutmann", in: *Neues Wiener Journal*, 17. April 1914, S. 8.

3 レティシア・コルビエールは、音楽ビジネスの国際化における音楽興行師の役割について論じた博士論文の一部でエーミール・グートマンを取り上げている。Laetitia 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：2024年12月21日)。

2. 音楽興行師としてのエーミール・グートマン

エーミール・グートマンの父親であるアルベルト・グートマン⁴は、1873年からウィーンの宮廷オペラ内で芸術・楽譜商を始め、活動の領域を楽譜出版、楽器販売、楽器および楽譜のレンタル業、アーティストのマネージメント業へと拡大させていった。ブルックナー作品の出版や、マイニンゲン宮廷楽団やベルリン・フィルハーモニー管弦楽団をはじめとするオーケストラのウィーン招聘、管弦楽の普及に向けた提案と取り組み、さらには独唱演奏会のスタイルを確立させるなど、活動と影響の範囲は多岐にわたり、彼は1900年前後のウィーンの音楽界を牽引する立場にあった。創業25周年を迎えた1898年の春に、彼のそれまでの貢献を報じている複数の音楽記事も、彼の活動の重要性を反映している⁵。その後アルベルト・グートマンは、フーゴー・クネーブラーに会社を譲渡し、1908年の秋からはパリで「ドイツ音楽に名誉を与え、オーストリアの、特にウィーンのアーティストを売り出す」⁶活動に従事している。しかし、パリでの活動は長く続かず、1913年頃にウィーンに戻り、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⁷。

父アルベルトの会社は、マネージメント業の国際的な展開のために一時ベルリンやロンドンにも支社をもっていた⁸。息子のエーミールがミュンヘンで事務所を構えた際も、告知文の中で父親との関連を明示しており、創立の裏に父親のサポートが想定できることから⁹、少なくとも当初は、親子間での国際的な連携が見込まれていたと考えて良いだろう。

4 アルベルト・グートマンについての基本的な情報は、以下の文献を参照されたい。Andreas Holzer (ed.): "Die 'Konzert-Direktion Gutmann'", *Dokumente des Musiklebens: Aus dem Archiv des Instituts für Musikgeschichte*, vol. 7, 1999.

5 たとえば、以下の記事を参照。Otto Keller: "Albert Gutmann als Jubilar", in: *Deutsche Kunst- & Musik-Zeitung* 15 (1898), 10. März 1898, S. 1f.; B. Lvovský, "Albert J. Gutmann. Zum 25jährigen Geschäftsjubiläum", in: *Österreichische Musik- und Theaterzeitung. Zeitschrift für Musik und Theater* 10 (1898), 15. März 1898, S. 3f.

6 Albert Gutmann: *Aus dem Wiener Musikleben: Künstler-Erinnerungen. 1873-1908*, Wien 1914, S. 140.

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

8 Holzer (ed.): "Die 'Konzert-Direktion Gutmann'", S. 10.

9 Corbière: "Du concert au show business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850-1930", p. 390.

1877年2月24日にウィーンで生まれたエーミール・グートマン（以下、「グートマン」）が、ミュンヘンで開業するまでにどのような活動をしていたのかは知られていない。1906年にミュンヘン中心部、王宮近くのテアティナー通り（Theatiner Straße）38番地に事務所を構えたグートマンは、テノール歌手のレオ・スレツァクの演奏会や作家カール・クラウスの講演の企画などを通して会社の活動を軌道に乗せていった。また、彼が力を入れた分野のひとつが、同時代のフランス音楽をドイツで紹介することだった。コルビエールは、グートマンがドイツ国内で代理を務めたアーティストとして、エドゥアール・コロヌ、クロード・ドビュッシー、ポール・デュカス、ガブリエル・フォーレ、カミーユ・サン＝サーンス、ヴァンサン・ダンディ、フェリア・リトヴィンヌを挙げている¹⁰。

先に述べたように、もっとも広く知られているグートマンの功績は、マーラーに関わるものだろう。彼は、1908年10月27日に行われたマーラーの交響曲第7番のミュンヘン初演と、1910年9月12日の交響曲第8番のミュンヘンにおける世界初演を企画した（なお、この翌日には再演が行われている）が、特に後者に関しては、この作曲家の畢生の大作を、1,030人も的人员で成功裡に上演すべく、グートマンが奮闘したことがよく知られている¹¹。

マーラーの交響曲第8番の初演は、開催期間を1910年5月から9月とするグートマンの企画による音楽祭のクライマックスを飾るイベントとして計画された。会場は、1908年に開館したばかりのノイエ・ムジークフェストハレ（Neue Musik-Festhalle）であった。グートマンは、ウィーンとライプツィヒでそれぞれ250人の合唱団員を招集し、ミュンヘンでも350人の児童合唱団を組織し、それぞれに事前の練習を設定し、マーラーの要求に見合う精度の演奏が可能となるよう尽力した。また、ミュンヘン市当局に働きかけ、この大規模なイベントを実施するための資金の調達にも奔走した。今日すっかり定着している「千人の交響曲」の通称も、マーラーの意に反して、広報上の戦略としてグートマンが作り出したものと考えられている¹²。

10 Laetitia Corbière: "Le Concert et la Tournée. Perspectives sur la Direction de Concerts Albert Gutmann", in: *Artl@s Bulletin* 4, no. 2 (2015), Article 4 (pp. 26–38), p. 34.

11 この公演に向けたマーラーとグートマンの協働については、たとえば以下の文献を参照。Peter Revers: "Gustav Mahler und Emil Gutmann", in: *Gustav Mahler. Unbekannte Briefe*, hrsg. von Hertha Blaukopf, Wien/Hamburg 1983, S. 67–86; Gustav Mahler, »Verehrter Herr College!« *Briefe an Komponisten, Dirigenten, Intendanten*, hrsg. von Franz Willnauer, Wien 2000, S. 332–354.

12 N. N.: "Kreuz und quer", in: *Deutsches Tagblatt. Ostdeutsche Rundschau*, 26. April 1914, S. 9; Peter Revers: "Gustav Mahler's Eighth Symphony and Max Reinhardt's Concept of Massenregie",

クリスティアン・ヴィルトハーゲンが述べているように¹³、グートマンは早い時期から、この規模の初演の事業には、それまでヨーロッパで一般的であった広報やマーケティングとは異なる戦略が必要であると認識していたと考えられる。街中のあらゆる広告柱にポスターを貼ることはもちろん、計画を確実に実行するため著名人による「名誉委員会」を組織して、これをプログラムに掲載した。結局はグートマンに押し切られる形になったが、マーラーは1910年3月にニューヨークで書かれたと考えられる手紙の中で、グートマンに次のように抗議している。

ひとつのことについては、今日のうちに念のためお願いしておきます。委員会もどきと（まったく余計な）宣伝をすっかり止めてください。コンサートをするのに、委員会は必要ありません。私はそれらすべてが嫌いですし、そのようなインチキを見ると、貶められているような気がするのです。¹⁴

興行師に対する宣伝を控える要請は、のちに検討するシェーンベルクにも共通する態度である。マーラーは、米国のサーカス事業を思わせるようなグートマンの誇張気味の広報活動にしばしば辟易しつつも、彼を通してリハーサルや出演者に関するさまざまな要求を実現していった。こうして開催に至ったこの記念碑的な公演は、リヒャルト・シュトラウス、カミーユ・サン＝サーンス、トーマス・マン、アルトゥール・シュニツラーといった著名人を含む、収容人数3,200人の大会場を埋め尽くす聴衆を集めることに成功し、芸術イベントとしてだけでなく、社会的なイベントとしても重要性の高い出来事として記憶されるに至った。なお、マーラーの死後にグートマンは、この公演に本質的に関わった当事者として、準備過程で発揮されたマーラーの統率力を回想する文章¹⁵を発表している。

届出上は、グートマンは1913年8月20日までミュンヘンの事務所を保持していた¹⁶。しかし実際は1911年12月にベルリンに移り、準備期間を経て、1912年1月にベルリンでの営業を開始している¹⁷。ベルリンでの事務所の所在地は、交通の中心地で

in: *Rethinking Mahler*, Jeremy Barham (ed.), New York 2017, pp. 203–216, here: p. 205; Revers: "Gustav Mahler und Emil Gutmann", S. 69.

13 Mahler, »Verehrter Herr College!« *Briefe an Komponisten, Dirigenten, Intendanten*, S. 340.

14 Mahler, »Verehrter Herr College!« *Briefe an Komponisten, Dirigenten, Intendanten*, S. 340.

15 Emil Gutmann: "Gustav Mahler als Organisator", in: *Die Musik* 10 (1910/11) Heft 18, S. 364–368.

16 Revers: "Gustav Mahler und Emil Gutmann", S. 69.

17 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 13. November 1911. アルノルト・シェー

あったベルリン・ポツダム駅 (Berlin Potsdamer Bahnhof) や、(旧) フィルハーモニーをはじめとする当時のベルリンの主要な演奏会場に程近く、老舗のヴォルフ音楽事務所も同じ区画に事務所を構えるカールスバード (Karlsbad) 33番地であった。ここでグートマンは、新しい管弦楽作品をベルリンの聴衆に紹介する演奏会シリーズを企画し、その一環として、1912年5月17日から19日にかけてシューマン・サーカス (Zirkus Schumann) でマーラーの交響曲第8番の初めてのベルリン公演を実現している¹⁸。すでに没していた作曲家に代わって、コンサートヘボウ管弦楽団指揮者のヴィレム・メンゲルベルクが最初の公演を、続く2公演をリーデル協会指揮者のゲオルク・ゲーラーが指揮した。1914年の記事では、ベルリン時代のグートマンが、テノール歌手のレオ・スレツァク、バリトン歌手のマッティア・バッティステイーニ、指揮者であり作曲家のフェーリクス・ヴァインガルトナーに加え、「国際的な名声を得ている多くの芸術家や作家の代理をしていた」¹⁹とされているが、活動の全体像は知られておらず、ベルリン時代に実施したイベントやアーティストとの連携、同業者との競合関係などについては、今後の研究によって明らかにされる必要がある。

確かなことは、1913年の秋以降有限会社となっていた事務所の運営から、翌年の春までにはグートマンが退いているということだ。そのことを伝える1914年4月の記事の中には、彼がオーストリア鉄道の職員になったとするもの²⁰もあれば、医師の勧めにより一時的にチロルに滞在しているとするもの²¹もある。一方で、複数の記事が一致して伝えているのは、グートマンがベルリンで財政的な困難に陥ったということだ。その背後には、先述のヴォルフ音楽事務所との競合や、グートマン自身の健康上の理由も考えられるかもしれない。

また、グートマンが興行師として同時代の音楽や文学と積極的に関わっていたということも、複数の記事が共通して伝えるところだ。たとえば、『プラハ日刊新聞』の記事は、グートマンを「現代のインプレサリオ」²²と称した上で、次のように述べている。

ンベルク・センターの書簡データベース < <http://www.schoenberg.at/index.php/de/archiv/briefe> > (最終アクセス: 2025年1月17日。以下、ASC-D)(Letter ID 12807).

18 Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, Band 1: 1882-1922, Tutzing 1982, S. 391f.

19 N. N.: "Die finanziellen Schwierigkeiten des Berliner Konzertbureaus Gutmann", in: *Neues Wiener Journal*, 23. April 1914, S. 9.

20 N. N.: "Kreuz und quer", S. 9.

21 N. N.: "Die finanziellen Schwierigkeiten des Berliner Konzertbureaus Gutmann", S. 9.

22 N. N.: "Theater und Literatur. Ein Manager-Schicksal", in: *Prager Tagblatt*, 19. April 1914, S. 11.

ミュンヘン、ハンブルク、ベルリン、その他の都市で熱狂を呼び起こしたグスタフ・マーラーの《千人の交響曲》の公演は、記憶に残るだろう。それらの商業的なオーガナイズをしたのは、エーミール・グートマンであった。また、今日ドイツとオーストリアでアルノルト・シェーンベルクについて何か知られているとすれば、この音楽の未来派を「管理」したのもエーミール・グートマンであった。ブゾーニやオスカー・フリートも、彼によって宣伝された。

グートマンは新しいプロパガンダの手法を導入した。〔中略〕彼はコンサートや講演会の広告に新風を吹き込んだ。²³

続く部分では、アーティスティックなポスターの作成や、新しい音楽作品の理解に資する文章の掲載された冊子体のコンサート・プログラムの出版、主要都市からも聴衆が訪れやすい魅力的な地方公演のアイデア、詩人が自身の作品をドイツの諸都市で朗読するツアーの実施が、彼の取り組みとして挙げられている。グートマンの功績についてこのように概観した上で、記者の視線は彼の財政的苦境に向けられる。

一言で言えば、彼はその規模の大きな活動の中で、現代の音楽の導き手となっていた。そして、その最終結果は——経済的破滅だった。彼は「無理」をしていたのだ。恐らく、それ自体は悪くない思いつきを毎度追求し、懸命な中庸さを学ぼうとしなかったがために。そしてある日、彼の帳簿には大きな赤字が記載されていた。継続は不可能だったので、グートマンは自ら退いた。ひとまずは、どこか遠いところへ——彼は、世間から身を隠したのである。そして今になって、彼がオーストリア鉄道でささやかな職を得て、静かな生活を得たということが判明した。〔中略〕

今や現代音楽は、最大限に無鉄砲なパイオニアを失った。彼のビジネス上の大胆さは、現代音楽が受け入れられるようになるために必要不可欠だったのだろう。しかし彼は、自身が多く危険を冒して手に入れた美しいものの犠牲になってしまった。²⁴

この記事は、グートマンが同時代の音楽を広く浸透させるために重要な役割を担っていたこと、そのために多大な経済的なリスクを負っていたこと、結果的に音楽興行師

23 *ibid.*

24 *ibid.*

としての活動を長く続けることができなかつたことを伝えている。また、この記事にもあるように、音楽事務所を離れたグートマンは、一時期オーストリア鉄道での職に従事していたものと考えられる。しかし、それがどの程度続いたのかは不明である。第一次世界大戦中、グートマンはハンガリーで兵士として過ごしている²⁵。さらに1919年の秋からは、恐らく健康上の理由でダヴォスに滞在し、1920年7月1日にはバイエルン州の町エーグルフィングにある精神病院に入院している²⁶。その後の足取りも筆者の知る限り明らかになっていないが、ウィーン13区の死亡登録簿には、1938年8月2日に「元音楽商」のエーミール・グートマンが肺結核で死亡した旨の記載を確認することができる（【図1】参照）。

【図1】 エーミール・グートマンの死亡記録²⁷



以上のことを踏まえると、グートマンの音楽興行師としての活動について考えるとき、彼が同時代の前衛的な音楽やその作曲者とのように関わり、どのような理由から、どのような層に、どのような手段でそれを広めようとしていたかを検討することは重要な課題であろう。特に、上記『プラハ新聞』でも言及されていたシェーンベルクとグートマンの関係については、マーラーとのそれと比較すると、これまでの研究であまり注目されてこなかった。20世紀に入ってから新しい音楽語法を積極的に開拓していたシェーンベルクとグートマンの連携について検討することは、演奏会プログラムにおける新作の位置付けが変化し、前衛と一般大衆の間の溝が顕著になってきた1910年前後の時期にあって、音楽興行師がどの程度新しい音楽の紹介や促進の役割を果たしたのか（あるいは、どれほど新しい音楽に関わろうとしていたのか）という、より大きな問題への取り組みにつながるだろう。音楽興行師がいかなる役割を自覚し、どの程度それを実現することができたのか、そこにはどのような障壁があり、どのような人々の関与のもとで何を行い、どのような結果をもたらしたのかを紐解い

25 Revers: "Gustav Mahler und Emil Gutmann", S. 69.

26 *ibid.*

27 Sterbebuch 1938 (Pfarre Wien, Lainz), Sig. 03-49, Fol. 375, *Metricula Online* < <https://data.metricula-online.eu/de/> > (最終アクセス: 2025年1月3日) .

ていくことで、20世紀初頭のヨーロッパの音楽生活で生じていた作曲家と作品、聴衆をめぐるコミュニケーションの構造の変化の様相が明らかになると考えられる。

3. ミュンヘン時代のグートマンとシェーンベルク

ここでは、書簡を主な手掛かりとして、ミュンヘンに事務所を構えていたグートマンがシェーンベルク作品の上演にどのように関わっていたのかを紐解いてゆく。

グートマン宛の1910年7月24日付の手紙で、ウィーン在住のシェーンベルクは、その年の冬にミュンヘンで自作の室内楽と歌曲の演奏会を開催する可能性について問い合わせている。彼によれば、心当たりのある演奏家が乗り気であるため出演者は比較的安く調達できると考えられるが、彼自身は多くの費用を工面できそうにないという²⁸。この問い合わせに対して、グートマンは極めて好意的な反応を見せている。彼は、以前からシェーンベルクの作品を規模の大きなコンサートで上演しようと考えており、ウィーンの指揮者フリードリヒ・カルバッハ指揮によるミュンヘンのオーケストラ演奏会でシェーンベルクの管弦楽曲1曲の上演をすでに計画していること²⁹、また、シュテルン合唱団の指揮者を務めるイヴァン・フレーベに働きかけて、ベルリンで翌シーズンにシェーンベルクの《室内交響曲》が演奏される予定であることを伝えている。その上で、彼の作品を集中的に取り上げるミュンヘンでの演奏会開催にも積極的な姿勢を示している³⁰。

演奏会開催の枠組みについて、ウィーンの楽譜出版社のユニヴェルザール社を率いるエーミール・ヘルツカ（Emil Herzka, 1869～1932年）からは、マーラーの交響曲8番の初演が予定されている音楽祭の一部としてシェーンベルクの作品演奏会を実施することが提案された。グートマンは、その提案が受け入れ難いものであることを、以下のようにシェーンベルクに伝えている。

実施する上での様々な障壁はさておき、外国からの多くの聴衆が得られるだろうというヘルツカ社長の推測は誤りです。グスタフ・マーラーやリヒャルト・シュトラウスの場合であれば、事情はまったく別ですが。彼らは国際的に著名な大芸術家であり、その上、このために何ヶ月も前から各国で徹底的な宣伝がなされて

28 Brief von Arnold Schönberg an Emil Gutmann vom 24. Juli 1910 (ASC-D, Letter ID 23984).

29 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 27. Juli 1910 (ASC-D, Letter ID 21096).

30 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 9. August 1910 (ASC-D, Letter ID 21097).

いるのです。そして、この音楽祭にやって来る外国人たちは、何よりもそれが流行であるからこのイベントに参加するのです。それを別としても、ミュンヘンの音楽好きな聴衆たちが不在であるという大変本質的な点は極めて重要です。興味深い人物を紹介する立場にある私が、彼らのことを無視してそんなふうに進めでもしたら、怒りを買うことでしょう。³¹

この音楽祭は、この年生誕100年を迎えたローベルト・シューマンを記念するコンサートや、「リヒャルト・シュトラウス週間」、「ベートーヴェン—ブラームス—ブルックナー・ツィクルス」を含む大規模なイベントであり、話題性はあったことだろう。しかしグートマンは、シェーンベルクの演奏会をそれらとは性質の違うものとして区別した上で、特別なイベントのためにミュンヘンを訪れる旅行者ではなく、ミュンヘンの聴衆を主なターゲットとして計画していた。

シェーンベルクの作品演奏会は、音楽祭から独立した企画として、1911年1月2日にミュンヘンの高級ホテルであるフィア・ヤーレスツァイテン (Vier Jahreszeiten) 内のヤーレスツァイテンザール (Jahreszeitensaal) で開催されることになった。出演者としては、当初、無償で出演してくれることが見込まれる候補者として、アルノルト・ロゼ率いるウィーンのロゼ弦楽四重奏団と、ウィーン出身のソプラノ歌手マルタ・ヴィンターニッツ＝ドルダの名がシェーンベルク側から挙げられた³²。周知の通り、ヴァイオリニストのアルノルト・ロゼ³³はマーラーの義理の弟であり、一方のマルタ・ヴィンターニッツ＝ドルダは、グートマンの企画によりこの年の9月に予定されていた先述のマーラーの交響曲第8番の初演にも出演した歌手である。また、ピアニストとしては、エマニュエル・バラバン (Emanuel Balaban, 1895～1973年) がグートマン側から提案された³⁴。このうち、実際に演奏会に出演したのは、ロゼ弦楽四重奏団のみである。ソプラノ歌手としては、1908年にウィーンでこの弦楽四重奏団との共演でシェーンベルクの弦楽四重奏曲第2番を初演したマリー・グートハイル＝

31 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 16. August 1910 (ASC-D, Letter ID 21099).

32 Brief von G. Pohl an Arnold Schönberg vom 12. August 1910 (ASC-D, Letter ID 21098).

33すでにロゼは、《浄められた夜》、弦楽四重奏曲第1番、室内交響曲第1番、弦楽四重奏曲第2番といったシェーンベルクの作品を数多く初演していた。

34 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 16. August 1910 (ASC-D, Letter ID 21099).

ショルダーが、無償での出演を承諾した³⁵。また、ピアニストのエッタ・ヴェルンドルフ（Etta Werndorf, 1881～1961年）の出演が、1910年11月の時点で確実視されるに至った³⁶。

プログラムの決定にも、紆余曲折があった。【図2】に示したように、最終的なプログラムでは、冒頭にソプラノ独唱付きの弦楽四重奏曲第2番 op. 10 が置かれ、終わりに単一楽章による弦楽四重奏曲第1番 op. 7 が据えられ、その間に《3つのピアノ小品》op. 11 と5曲の歌曲が配置された。しかし、最初にグートマンが提案したプログラムでは、冒頭に弦楽六重奏曲《浄夜》op. 4 が置かれ、弦楽四重奏曲第1番は含まれていなかった³⁷。2曲の弦楽四重奏曲を演奏曲目に含め、さらに弦楽四重奏曲第2番で演奏会を始め、第1番をプログラムの最後に置くアイデアは、シェーンベルクに由来する³⁸。この作曲家の主張にもかかわらず、11月になってもグートマンは《浄夜》をプログラムに取り入れるべく、調整をしていた。

信頼できる筋からあなたの素晴らしい六重奏について良いことをたくさん聞いたので（ミュンヘンでオペラが上演されたばかりの私の友人ビットナーも夢中になっていました）、この作品を弦楽四重奏曲第1番の代わりにプログラムの冒頭で上演することを決めました。あなたに異存がないことを願っています。この作品があなたにとっての素晴らしい導入になることを、私はただ願っているのですから。というのも、聴衆と批評家が受ける第一印象に他のすべての成功が左右されるということ、私はよく知っているのです。³⁹

グートマンは自身の見解をこのように示した上で、この六重奏を演奏するにあたって相応しい残り2名の演奏家を確保するようにすでにロゼに指示したと伝えている。こ

35 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 16. September 1910 (ASC-D, Letter ID 21102).

36 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 19. November 1910 (ASC-D, Letter ID 21108). ヴェルンドルフは、シェーンベルクの《ピアノ小品集》作品11、《架空庭園の書》作品15、《グレの歌》第1部の独唱者と2台ピアノ版などの初演を担当している。

37 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 16. September 1910 (ASC-D, Letter ID 21102).

38 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 28. Oktober 1910 (ASC-D, Letter ID 21105).

39 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 5. November 1910 (ASC-D, Letter ID 21107).

の記述からは、演奏曲目の最終的な決定権がシェーンベルクではなくグートマンにあったことを読み取ることができる。最終的にグートマンがこの六重奏の演奏を断念したのは、外的な要因からだった。同月にトーンハレでこの作品が演奏されることが判明し、重複を避けることが優先されたのである⁴⁰。以上のような経緯で、ミュンヘン初演となるシェーンベルク作品ばかりで構成したプログラムが完成した。

【図2】 シェーンベルクの作品演奏会（1911年1月2日、ミュンヘン）のプログラム

Konzert-Bureau Emil Gutmann

Jahreszeitensaal

Montag, den 2. Januar 1911, abends 7¹/₂ Uhr

Kompositions-Konzert

Arnold Schönberg

Ausführende:

Marie Gutheil-Schoder Etta Werndorff
K. u. k. Kammersängerin (Gesang) (Klavier)

Das Rosé-Quartett

Prof. Arnold Rosé, 1. Violine Paul Fischer, 2. Violine
Ant. Ruzitska, Viola Prof. Friedr. Buxbaum, Violoncell

Program:

ARNOLD SCHÖNBERG (geb. 1874 in Wien)

Werke: op. 1, 2, 3 und 6 Lieder; op. 4 Sextett „Verklärte Nacht“ (komp. 1899); op. 5 „Pelleas und Melisande“ (1902); op. 7 I. Streichquartett (1905); op. 8 Orchesterlieder; op. 9 Kammermusik; op. 10 II. Streichquartett (1907/8); op. 11 Klavierstücke (1908); außerdem „Gurre-Lieder“ (1900); Stefan Georges Lieder (1908); Orchesterstücke, Monodrama „Erwartung“ (1909); „Glückliche Hand“ (1918) und einige kleinere Werke.

1. **Zweites Streich-Quartett** op. 10 (mit Gesang im 3. und 4. Satz)

1. Satz: Mäßig
2. Satz: Sehr rasch
3. Satz: „Litanie“
4. Satz: „Entrückung“ } Gedichte von Stefan George

2. **Drei Klavierstücke** op. 11

3. **Fünf Lieder**

1. Erwartung
2. Verlassen
3. Am Wegrand
4. Mädchenlied
5. Der Wanderer

4. **Erstes Streich-Quartett** op. 7 (in einem Satz)

Alle Kompositionen werden in München zum ersten Mal aufgeführt.

Konzertbügel: BLÜTHNER,
beigestellt von J. Reibmann, Hoflieferant, Wittelsbacherplatz 2.

Texte 20 Pfennig

標題と調的解決が聴衆の導き手となる《浄夜》に代わって、1908年12月21日のウィーンでの初演時にスキャンダルを巻き起こした弦楽四重奏曲第2番が演奏会の幕開けを飾ること、さらに1910年に9月にユニヴェルザール社から出版された際に攻撃的な反響を呼んだ《3つのピアノ曲》がそれに続くとして、グートマンは聴き手に対する事前の対策の必要をより強く感じていたのかもしれない。この演奏会を宣伝す

40 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 19. November 1910 (ASC-D, Letter ID 21108).

るにあたって、グートマンは、作成したポスターにシェーンベルクの『和声法』（1911年）からの次の引用を添えた。

不協和音は、協和音から段階的に相違しているに過ぎない。それらは、遠く隔たった協和音に他ならないのである。今日の私たちは、協和音と不協和音をもはや区別しないところまで来ている。あるいは、せいぜいのところ協和音を用いることをあまり好まないといった次第だ。

私たちの教えは、古い耳をタブー視する若者たちがもたらすものもまた、美の発展の必然的結果としてみなすことに向けられている。⁴¹

協和音と不協和音の間に絶対的な境界を定めないこの態度表明は、調性音楽と無調音楽を連続した線上に位置付ける考え方に連結する。グートマンによるこの引用の掲載は、単なる商業的戦略ではなく、その多くがシェーンベルクの作品を初めて耳にするミュンヘンの聴衆に、作曲家の意図がよりよく伝わるための仲介作用を意図したものであっただろう。なお、シェーンベルク自身はこの文章の掲載を事前に把握しておらず、このような宣伝を「無用かつ不快」に感じていた。しかし、この演奏会はグートマンが経済的なリスクを負って企画したものであり、それに対する恩義を感じることから、自分には不平を言う権利もないとシェーンベルクは書いている⁴²。

こうして、1911年1月2日に予定通り演奏会が開催された。グートマンが何度も働きかけたにもかかわらず、シェーンベルク自身はミュンヘンの会場に姿を現さなかった。会場のロビーには、グートマンの提案により、かつてウィーンでの演奏会でも使用したシェーンベルクのポートレートが飾られた⁴³。作曲家に対して演奏会の様子を伝えるグートマンの書簡は、当日の聴衆の反応についての貴重な記録である。

すでに電報でお知らせした通り、昨日のシェーンベルク・アーベントが、大部分

41 Wilfried Gruhn: "Begegnung der Künste. Kandinsky und Schönberg. Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Harmonie der Dissonanz", in: *Musik und Bildende Kunst*, hrsg. von Rudolf-Dieter Kraemer, Essen 1990, S. 61-80, hier: S. 62f. 『和声学』は1911年に出版されるが、同書からの抜粋が雑誌『音楽』の1910年10月号にすでに掲載されていた。Arnold Schönberg: "Über Oktaven- und Quintenparallelen. Aus meiner Harmonielehre", in: *Die Musik* 10 (1910/11), Heft 2, S. 97-105.

42 Joseph Auner, *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*, New Haven & London 2003, p. 90.

43 Brief von G. Pohl an Arnold Schönberg vom 20. Dezember 1910 (ASC-D, Letter ID 21116).

が音楽家による聴衆のもとで期待を超える大きく賑やかな成功を収めたことをお伝えでき、大変嬉しく思います。反論の声が上がったのは、ピアノのための小品の後だけでした。そもそも、この作品は一度聞いただけで理解できるものでは到底ありません。反対に、歌曲の演奏と弦楽四重奏曲 op. 7は、異論のない賞賛を集めました。一方、弦楽四重奏曲 op. 10では、野次を飛ばそうとするいくつかの試みを、非常に大きな賞賛の声が押し込めた形になりました。演奏会の最後には大きな喝采が起こり、聴衆の一部はあなたがミュンヘンにいると考えていたため、たくさんの方があなたを呼び求めています。あなたの出版社の社長であるヘルツカ氏が演奏会に来ていましたので、どのような雰囲気であったか、より詳しく口頭で伝えてくれるでしょう。ミュンヘンの新聞評は今週中に出るでしょうから、またお送りします。⁴⁴

この演奏会には、ヴァシリー・カンディンスキーが、フランツ・マルクやアレクセイ・フォン・ヤウレンスキーといった画家仲間と共に訪れていた。シェーンベルクの音楽に感銘を受けたこのロシア出身の画家は、その印象を油彩画《印象Ⅲ（コンサート）》として作品に残したばかりでなく、ウィーンのシェーンベルクに手紙を送り、交友を深めていく。

このように、グートマンによる出資と企画のもとで、シェーンベルクの初期無調作品をミュンヘンの聴衆に紹介するコンサートが実現した。この演奏会がどの程度の経済的利益や損失をグートマンにもたらしたかを明らかにし得る資料は現時点では見出されていないが、この演奏会を終えたグートマンが、新たに翌シーズンに向けてドイツ各地でシェーンベルクの作品が演奏される機会を見出すことに積極的な姿勢を見せていることは確かである⁴⁵。趣旨に応じて企画の枠組みを決定し、シェーンベルク作品の演奏に長けた演奏家を手配し、ミュンヘンの音楽事情も考慮してプログラムを決定し、故意にスキャンダルを煽るのではなく、新しい音楽がよりよく理解されるための工夫を広報の中で実行し、関心をもつ層にその音楽を届けたグートマンは、商業的な利益の追求以上の啓蒙的な役割を果たしたと言えるだろう。

この演奏会の準備と並行して、グートマンはシェーンベルクに、自身が出版する『コンサート手帳』への文章の寄稿を依頼している。当時の演奏団体や音楽マネジメント会社の間では、所属アーティストの名前や主要都市のホテル情報を記したポケット

44 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 3. Januar 1911 (ASC-D, Letter ID 21120).

45 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 7. Januar 1911 (ASC-D, Letter ID 21121).

サイズのカレンダーを発行している例が複数見られる。実用的な宣伝グッズとして作成され、関係者に配られていたようだ。グートマンも、シーズン毎に同様のものを発行していたが、彼が作成するコンサート手帳には毎回数名のアーティストによる文章が掲載されており、すでにそれまでに、オイゲン・ダルベール、エンゲルベルト・フンパーディンク、ジークムント・フォン・ハウゼッガーといった音楽家たちが文章を寄せていた。ミュンヘンでの演奏会が行われる直前の1910年12月29日、翌年2月末に刊行予定である『コンサート手帳』の第4号（1911/12シーズン）への寄稿を、グートマンはシェーンベルクに依頼した。

私の小冊子は、今年は6,000部発行される予定です。それは、あらゆる日刊紙や専門誌でこれまで好意的な評価を得てきました（寄稿された文章は、何度も転載されています）。この作成に加わり、文章をお寄せいただけないでしょうか。テーマはあなたに完全にお任せします。重要な主張をもったあなたの『和声学』からの短い抜粋を掲載しても良いかもしれません。⁴⁶

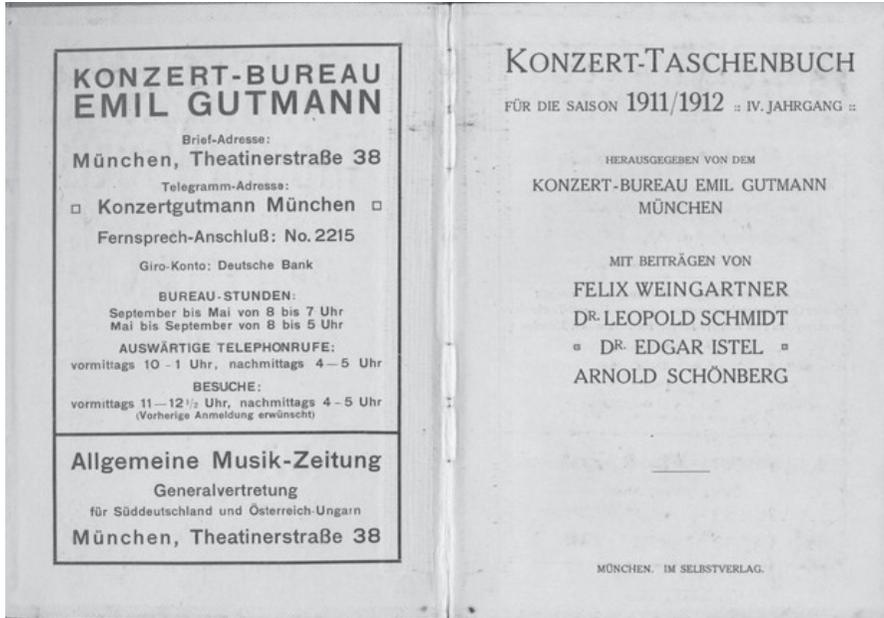
これに対し、当初シェーンベルクは「形式」についての文章を寄せるつもりであると返答し、グートマンもそれに賛同していたが⁴⁷、結果的に送られたのは「アフォリズム」⁴⁸であった。「強盗殺人犯が愉快殺人犯を理解できないことは、出張旅行者が楽しみのために旅行する人を理解できないことに匹敵する」から始まるこの文章は、『和声学』からの抜粋や形式論を想定していたグートマンの期待に合致するものではなかったかもしれない。しかし、この新進作曲家とグートマンの結びつきを体外的に広くアピールすることにはつながったと考えられる（【図3】参照）。

46 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 29. Dezember 1910 (ASC-D, Letter ID 21117).

47 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 7. Januar 1911 (ASC-D, Letter ID 21121).

48 Arnold Schönberg, "Aphorismen", in: *Konzert-Taschenbuch für die Saison 1911/12*, hrsg. von Konzert-Bureau Emil Gutmann, S. 104-6.

【図3】 エーミール・グートマン発行の『コンサート手帳』第4号（1911/12）のタイトルページ



4. ベルリン時代のグートマンとシェーンベルク

先述の通り、グートマンは1912年の年始からベルリンの事務所での営業を開始している。一方、ベルリンのシュテルン音楽院で再び教鞭を執ることになったシェーンベルクもまた、1911年の秋にウィーンからドイツ帝国の首都に移住してきていた。ベルリンに移ったこの作曲家にいち早く目をつけ、連携を望んだ人物の中に、ルイーゼ・ヴォルフがいた。夫亡き後にベルリンの音楽事務所を引き継いだ彼女は、ヘルマン・ヴォルフ音楽事務所（Konzertdirektion Hermann Wolff）の代表として当時ドイツ国内に留まらない大きな影響力をもっていた⁴⁹。ヴォルフの招きに応じて、シェーンベルクが彼女を訪ねたのは1911年10月30日である。その席で彼女は、シェーンベルクと彼の作品のために協力を惜しまないこと、影響力のある演奏家に彼の作品の演奏を促すことができること、彼女の要望により《ペレアスとメリザンド》がペテルブ

49 ルイーゼ・ヴォルフについては、以下を参照。Sayuri Hatano: "Der intellektuelle Urheber bin doch ich! 'Der Konzertagent Hermann Wolff als Wegweiser des Berliner Konzertlebens 1880 bis 1902'", S. 40-51.

ルクで上演される予定であること、大作《グレの歌》の上演も実現させるつもりであることなどを伝えたという⁵⁰。

グートマン以外の興行師との関係が彼の作品上演の機会をある程度創出したことは、書簡の記述からも裏付けられる⁵¹。しかし、1912年2月19日付の書簡でシェーンベルクは、数多くの契約に縛られることによって不都合が生じていたことを述べ、これまで不明確であったグートマンとの関係を次のように明文化している。第一に、今後グートマンは、契約が撤回されるまで、（出版社との法的問題が生じない限りにおいて）作曲家および指揮者としてのシェーンベルクの唯一の代理人を名乗ることができる。第二に、1912年を終了するまでシェーンベルクは、グートマンに事前に契約の希望の有無を問い合わせることなく他社に代理を依頼しない。第三に、グートマン側が提供できるサービスの内容が定まり次第、シェーンベルクは1912年中の代理をグートマンに委託する⁵²。グートマンもこれを快諾しており⁵³、実際この年の書簡からは、グートマンを介してシェーンベルクが活動の範囲を拡大させていったことがわかる。この時点でのシェーンベルクは、数多くの興行師と連携するのでも、興行師との関係を断つのもなく、取引する相手を限定するという手段を選んだのであった。

ベルリン時代のグートマンが手がけたもっとも重要な仕事のひとつに、シェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》op. 21の初演と、それに続いて行われた、30都市を巡る5週間にわたるツアー⁵⁴がある。1912年の1月末にシェーンベルクは、グートマンを介して女優のアルベルティーネ・ツェーメから作曲の依頼を受け取った。それは、アルベール・ジローの詩集『月に憑かれたピエロ』のオットー・エーリヒ・ハルトレーベンによるドイツ語訳に基づく作品の依頼であった。

この作品の公式の初演は、1912年10月16日の午後8時からベルリンのコラリオン・ホール（Choralionsaal）で行われた。グートマンが選んだこの会場は、ベルリン・ポ

50 H. H. Stuckenschmidt: *Schoenberg. His Life, World and Work*, New York 1978, p. 148. 1911年11月3日付、シェーンベルク宛のルイーゼ・ヴォルフの手紙からも、彼女がシェーンベルクとの連携を望み、強く働きかけていたことが読み取れる。Brief von Louise Wolff an Arnold Schönberg vom 3. November 1911 (ASC-D, Letter ID 11660).

51 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 29. Januar 1912 (ASC-D, Letter ID 12810).

52 Brief von Arnold Schönberg an Emil Gutmann vom 19. Februar 1912 (ASC-D, Letter ID 255).

53 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 20. Februar 1911 (ASC-D, Letter ID 12811).

54 Richard Kurth, "Pierrot lunaire: persona, voice, and the fabric of allusion", in: *The Cambridge Companion to Schoenberg*, Jennifer Shaw and Joseph Auner (eds.), Cambridge 2010, pp. 120-134, here: p. 122.

ツダム駅の北側に位置するベルヴェー通り (Bellevuestraße) 4番地に位置し、その所有者は、エオリアン社の子会社として自動ピアノの一種であるピアノラの販売などを行うコラリオン社であった。この公演のためには数多くの綿密なりハーサルが行われたが、さらにグートマンは、同会場で本番の1週間前の10月9日に非公式の上演を企画した。この非公式の公演の告知を見たシェーンベルクは、グートマン宛の手紙で嫌悪感を露わにしている。

あなたは「批評家のためのリハーサル」と告知しました!!!

今や、あなたに大真面目にお伝えしなくてはなりません。それはいけません。あなたのせいで私の良い評判を犠牲にしようとは思いません! [中略] 次の告知では、「招待客のための公演」としてください。そして、私のために宣伝をしないでください! 私はそれが嫌いです! 是が非でも前へ出ようとする人々の一味になりたくないのです。いい加減に私を理解してください!⁵⁵

プロモーションが業務の一部である音楽興行師に対して、宣伝を控えるよう求めている点は、先に見たマーラーと同様である。シェーンベルクのこの訴えに対する返答であると考えられる書簡において、グートマンは批評家向けの公演が必要である経済的な理由をシェーンベルクに説明している。

10月9日の非公式の公演については、あなたは私とイベントの目的を誤解しています。批評家を特別に優遇しようとしているのではないのです。しかし、何しろあなたの初演に関心をもつ批評家が多く、あの小さなホールの3分の2の席をプレス用にしなくてはならないほどなのです。これではまったく収益が上がらないので、批評家向けの公演という方法を選びました。一方で10月16日の公演では、批評家が個別に要望を示した場合にのみ席が与えられます。⁵⁶

グートマンによるこの説明からは、非常に多くの批評家に無償で招待券が与えられていたこと、それに伴い、批評家のための公演を別日に設け、16日の公演はチケット購買層を主な対象とすることで、彼が大きな赤字を逃れようとしたことが読み取れる。

55 Brief von Arnold Schönberg an Emil Gutmann, o. D., (ASC-D, Letter ID: 230).

56 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 1. Oktober 1912 (ASC-D, Letter ID 12819).

この批評家向けの公演の2日後に、グートマンはそれまでに得られた批評をシェーンベルクに送ると同時に、「いつもの如く、あなたの創作に対して全面的な同意がある一方で反感も見られる」として、「ご自身の方向性について何かしら文章を書くこと」⁵⁷を薦めている。賛同者の間でも敵対者の間でもシェーンベルクの作品に対しての関心が高まっている今、彼自身が態度表明することが重要であるという趣旨で、グートマンはシェーンベルクに執筆を促しているのである。このグートマンの提案は、彼がミュンヘンでのシェーンベルク作品の演奏会のポスターに『和声学』からの抜粋を添えたことを思い起こさせる。また、かつて『コンサート手帳』に文章を寄せるよう依頼した際のグートマンもまた、これと同様のことを期待していたのかもしれない。グートマンとシェーンベルクのやり取りからは、この音楽興行師が単に作品上演の機会を作るだけでなく、作曲家自身の言葉によって批評家を含む聴衆に作品理解の手がかりを与えるべく、彼の立場において可能な方策を練っていたことがわかる。

5. 終わりに

グートマンやヴォルフの例を見る限りでは、1910年前後の音楽興行師が前衛的な作品への関与を一概に忌避していたとは言い難い。ミュンヘンでのシェーンベルク作品の演奏会のように、適切な枠組みの中でそのような音楽作品を上演することは可能であったし、たとえ一部の作品に対して野次が飛んだところで、グートマンはシェーンベルクとの連携を中止しようとはしなかった。また、グートマンばかりでなく、ルイーゼ・ヴォルフもまたシェーンベルクの歌曲、弦楽四重奏曲、管弦楽作品、さらには《グレの歌》の上演に当初から積極的な姿勢を見せていた⁵⁸ことから、作品が無調の領域に踏み込んでいることや、大規模な編成が必要となることは、必ずしも興行師を消極的にはさせなかったようだ。また、コルビエールが言うように⁵⁹、採算が取れないことがわかっていながら特定のプロジェクトに多額の資金を投じる興行師も見られるため、採算性のみが当時の興行師の判断基準であったとは言えない。グートマ

57 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 11. Oktober 1912 (ASC-D, Letter ID 12820).

58 H. H. Stuckenschmidt: *Schoenberg. His Life, World and Work*, New York 1978, p. 148; Brief von Louise Wolff an Arnold Schönberg vom 3. November 1911 (ASC-D, Letter ID 11660).

59 Corbière: "Le Concert et la Tournée. Perspectives sur la Direction de Concerts Albert Gutmann", p. 38.

ン自身はシェーンベルクの作品に強い関心を示しており⁶⁰、この個人的関心が連携の動機のひとつではあっただろう。また、批評家が注目し、国際的な話題になるようなイベントを手がけることは、興行師にとって活動拡大のための自己投資のような意味合いもあったのかもしれない。

マーラーやシェーンベルクの例を見ると、人目をひく宣伝や批評家との必然的な関わりゆえに興行師と距離を置くことを望んでいるのは、むしろ作曲家の側である。演奏会の宣伝に感謝するどころか怒りを滲ませるその態度は、収益を得るための宣伝活動と高尚芸術を相容れないものとする思考に基づいていたとも言えるだろう。

よく知られているように、シェーンベルクはツェムリンスキーらと共に1904年にウィーンで「創造的音楽家協会」を設立している。同時代の音楽作品の庇護と振興を掲げ、特にオーストリアとドイツの作曲家の作品を優先的に上演するという目的を示していたこの団体は、活動自体は1シーズンのみと短命ではあったが、8回の演奏会で約30曲の作品を上演し⁶¹、ウィーンの楽壇に新しい風を吹き込んだ。この団体の綱領では、プロモーターやエージェントがウィーンの自由な音楽発展を阻む存在として批判されている。それによれば、演奏会主催者たちは自身の利益のために評価の定まった作品を優先させがちで、一時的な興味や物珍しさでしか新作を取り上げないため、新しい作品が繰り返し演奏される環境を得ることができず、ウィーンの聴衆が作品の価値を判断する耳が育っていないという⁶²。

この延長線上において、第一次世界大戦後の1918年11月に、シェーンベルクはアルバン・ベルクラとともにやはりウィーンで「私的演奏協会」を立ち上げている。この団体は、芸術家と音楽愛好家に「現代の音楽についての真の正確な知識」を与えることを目的とし、そのために「正確で、よく準備された演奏」、「頻繁な再演」に加え、「宣伝を目的とした腐敗させるような影響」を排除した環境を必須とした⁶³。この団体のイベントはあくまで「私的」な範囲で公開され、賞賛の拍手も非難の言動も禁止され、批評家も締め出された。ここでのシェーンベルクは、新しい音楽を創出し、演奏

60 Brief von Emil Gutmann an Arnold Schönberg vom 7. Januar 1911 (ASC-D, Letter ID 21121).

61 佐野旭司「20世紀初期ウィーンの『創造的音楽家協会』—室内楽曲を中心とした様式と評価」『東京藝術大学音楽学部楽理科土田英三郎ゼミ有志論集 音楽を通して世界を考える』土田英三郎ゼミ有志論集編集委員会（編）、東京：2020年、254～272頁、該当箇所：254頁。

62 N. N. (Oskar Posa?), "Prospectus for the Society of Creative Musicians, March 1904", in: *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*, Joseph Aimer (ed.), New Haven 2013, p. 44.

63 Mark Berry, *Arnold Schoenberg: Critical Lives*, Glasgow 2019, p. 87.

し、受容する人材の育成と、「音楽生活の改善」⁶⁴を目指したが、これは彼が「一種の独裁者」⁶⁵として音楽を介したコミュニケーションを支配する場でもあった。

シェーンベルクとゲートマンとの集中的な協働は、「創造的音楽家協会」と「私的演奏協会」の活動の間の時期に当たる。新しい音楽と聴衆の関係を模索する中で、ゲートマンとの関係は、シェーンベルクに音楽の創作と演奏と聴取を支える体制について考える機会を与えたことだろう。一方で、ミュンヘンやベルリンの聴衆にシェーンベルクを紹介することに少なからぬ貢献をしたゲートマンは、財政的に破綻し、1914年までに興行師のキャリアを終えてしまった。先に見たように、ゲートマンは当時から同時代の音楽の庇護者とみなされていたが、前衛音楽との関わりが彼の活動全体の中でどれほどの分量を占めていたのか、他の興行師の場合と比べた場合にそれは特別多いと言えるのか、また、実際に前衛音楽の演奏会をすることで興行師がどれほどの収益や損失を得たかなど、20世紀初頭の音楽興行師と前衛の関係について、今後さらに検討を進めたい。

注記

本研究はJSPS科研費JP21K19966の助成を受けたものです。

64 Jennifer Shaw and Joseph Auner, "Introduction", in: *The Cambridge Companion to Schoenberg*, p. 8.

65 Berry, *Arnold Schoenberg: Critical Lives*, p. 87.