

1780年代ウィーン貴族社会における演奏会需要 —イタリアオペラと演奏会の代替関係に関する分析—

大 塩 量 平

はじめに——問題の所在と分析方法

F. J. ハイドン (1732-1809) や W. A. モーツァルト (1756-91) が活動した18世紀第4四半期のウィーンにおいて、演奏会の聴衆として貴族が最も重要だったことはよく知られている。中東欧を中心に欧州各地からハプスブルク君主国の首都であるウィーンに集まった数多の貴族¹や各国使節はここで活発な社交活動を展開しており、市民が影響力を伸ばし始めていたとは言え、依然として上層階層は当地の文化活動の中心を成していた²。この政治的、社会経済・文化的な演奏会の背景は、市民層が文化の中心であった他の多くのドイツ語圏諸都市とは対照的なウィーンの顕著な特徴である。それゆえウィーンにおける音楽ないし舞台芸術の歴史的展開やその意義を考えるに際し、これらの背景を考慮しつつ貴族の音楽への需要のあり方を考察することは、作品ないし実演に関する芸術学的観点からの考察と並んで重要であろう。

当時のウィーンの貴族の演奏会への関与の形としては、公開演奏会への入場

¹ オーストリアの貴族は侯爵 (Fürstenstand), 伯爵 (Grafenstand), 男爵 (Freiherrstand), 騎士 (Ritterstand), 貴人 (einfacher Adel) から成り、爵位を持つ前二者および2代目以降の男爵が高位貴族とされる。一般に言われる「貴族」とはオーストリアの場合はこれら高位貴族を指す。

² 当時のウィーン都市社会における貴族の影響力の大きさについては山之内克子『ハプスブルクの文化革命』講談社、2005年を参照。18世紀第4四半期のウィーンの貴族社会に関する包括的な論考は存在しないが、シュテクルによる19世紀前半(フォアメルツ)を中心とした論考は非常に参考になる。Vgl. Hannes Stekl, *Österreichs Aristokratie im Vormärz. Herrschaftsstil und Lebensformen der Fürstenhäuser Liechtenstein und Schwarzenberg*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1973.

ないし事前に予約者を募る予約演奏会への予約と、貴族が社交界の仲間のみを集めて個人的に私的演奏会を開催することに大別されるが、いずれにおいても貴族は音楽家にとって単なる聞き手以上に重要であった。すなわち前者では事前予約を通じた資金調達というマネジメントの面での大きな力を、後者では出演料の他に少人数の親密な集まりゆえに貴族との人的つながりや後援の約束などを、音楽家は期待することができた。

では逆に貴族は演奏会の場にいることでどのような利点を享受したのか。概して19世紀初頭までの彼らは演奏会ないし観劇においては会話に興じ演奏を聴かない邪魔な存在だった、という認識が20世紀末まで長らく浸透していた。しかしながら音楽史家ウィリアム・ウェーバーは、この非難の込められた研究者ないし批評家の見解は、19世紀半ば以降に新たに浸透した芸術を真剣に鑑賞すべきとする観念に基づく一方的な判断であるとして、19世紀半ば以前の聴衆の意識と行動の社会文化史的背景を議論した³。彼は当時の社交界は演奏会および劇場——音楽が演奏された機会としては演奏会と共に重要——を社交の場として特に重視したため、その構成員は音楽のみに集中することが困難であったが、会話をしつつも演奏を確かに聞いていたこと（「選択的鑑賞（selective listening）」）を指摘した⁴。すなわち、貴族は社交の場としての利便性と共に音楽の楽しみをも演奏会や劇場に求めていたことになる。とはいえ当時の貴族の演奏の聴き方とは、例えばオペラの場合ではレチタティーヴォの際は会話を続けるがアリアになると歌手に意識を向け、気に入った場合は積極的に喝采を送りアンコールする、といった行為を指す。演奏会でもおそらく同様であろう⁵。すなわち、適度に静か、ないし単調な曲とソロの妙技を示す曲とが交互に配されたプログラムなどが、選択的鑑賞をしながらの社交の利便性を高めたと言えよう。それゆえ演奏内容（作品および演奏のあり方）や休憩の設定、会場の設

³ William Weber, 'Did people listen in the 18th century?' in: *Early Music* 15-4, Oxford: Oxford University Press, 1997, pp.678-692.

⁴ Weber, p.684.

備などによって社交の利便性が左右されることになり、貴族が好んで入場する場合とそうでない場合とが生じたと言える。

ウェーバーは18世紀のこのような社交と音楽との結びつきに関する議論をロンドンとパリの事例を中心に組み立てたが、上層社会のあり方は概ね西欧全域に共通するので、彼の議論は広い地域・都市にあてはめ得る。では、18世紀第4四半期のウィーンの場合、音楽演奏は社交界にどのような役割を果たし、聴衆である社交界構成員は如何なる目的を持ってそれらを所望し、音楽家はどのように対応したのだろうか。そこで本稿では、ウィーンでは伝統的に舞台上での演者による演技が禁じられていた四句節⁶中の聴衆の動向から、観劇の延長として演奏会が重視された事情を検討したい。同時代の北ドイツの啓蒙思想家で1781年にウィーンを訪問したF.ニコライ（1733-1811）は、この時期は劇場が閉まる上に他の楽しみも少ないため公開・私的音楽会が多く開かれる、と記しており⁷、現代においても音楽学者J. A. ライスは、モーツァルトが1780年代半ばにウィーンで自身の主催になる公開演奏会のために作曲した一連のピアノ協奏曲の劇的な構成について述べる中で、「それらの作品は演劇的なものとして特定の需要を満たしていた。ウィーンでは四句節の間オペラは上演されな

⁵ 例えば、ハイドンがロンドンの社交界の集まる演奏会で発表した『驚愕』交響曲（第94番）での穏やかな変奏曲という会話に適した雰囲気が始まる第2楽章中、不意の大音量の和音が奏された際は、社交に熟中している者（一般的に言われるような居眠りする者など社交の場にいるはずはない）に新しい曲が始まったのかと咄嗟に思わせ次の展開に注意を向けさせる効果があったはずである。しかもその後、聴衆は実際には曲が何事もなかったかのように静かに続いていることに気づくと、一層の驚きが広がり会場中がざわめいたことだろう。選択的鑑賞をする当時の社交界の聴衆の性格をこの独創的でウィットに富んだ作品を通して利用し得たハイドンへの、ロンドンの聴衆からの評判はいやが上でも高まったと考えられる。

⁶ キリスト教において、イエスが十字架に架けられ埋葬された後に復活を遂げたとされる復活祭の前の46日間は人々は禁欲的に過ごすべきとされている。月の運行に基づき設定されるため毎年変動するが、概ね2月半ばから3月初めに始まり、3月末から4月上旬に終わる。

⁷ Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Berlin, 1784, S.552.

ったため、オペラ好きのウィーンの人々は、演奏会を、禁じられたオペラの舞台の喜びの代用品とみなしていた」⁸と指摘する。また、同じくモーツァルトが1784年に主催した演奏会のプログラムは、会の開始には交響曲が序曲さながらに奏され、その後たくさんのオペラのアリアの抜粋や独奏的な器楽曲が置かれるなど、オペラ上演に近い多彩な構成だったことは知られている⁹。演奏会プログラムのこういった傾向は18世紀ヨーロッパ各地に共通しており、そもそも演奏会とはオペラ上演の合間に発達し、専ら声楽を好んだ当時の多くの聴衆には演奏会はオペラが種々の事情で上演されない際の一時的なつなぎとしてしか評価されなかったことがたびたび論じられてきている¹⁰。

では、当時のウィーンで盛んに社交を展開していた貴族らは、四旬節中の演奏会をどのような意図で、特に社交とのいかなる関連をもって求め、実際にどう行動したのか。また演奏会主催者はそれにどう応えたのか。これまでのウィーンの舞台芸術に関する研究では、こういった問いへの答えにつながるような知見は得られていない。当時のウィーンの演奏会の諸形態を、その内容や主催者、出演者および聴衆、さらには開催場所や開催コスト、そして批評等まで詳細かつ体系的に整理したモロー¹¹や、この研究の不備を高い精度で整理し補ったエッジ¹²は、四旬節中の舞台上演禁止によって宮廷劇場での公開演奏会を開催する日程上の余裕が生じたこと、また逆にその解禁による宮廷劇場の定期公演増加によって演奏会開催の日程上の余地が縮減したことは指摘したが¹³、演

⁸ ジョン・A. ライス (樋口隆一訳) 「ヨーゼフ 2 世とレーオポルト 2 世時代のウィーン」、ニール・ザスロー編『啓蒙時代の都市と音楽』音楽之友社、1996年、166頁。

⁹ 渡辺裕『聴衆の誕生』春秋社、1989年、11-13頁。

¹⁰ 宮本直美『コンサートという文化装置——交響曲とオペラのヨーロッパ近代』岩波書店、2016年、77頁。

¹¹ Mary Sue Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna, aspect of developing Musial and Social Institution*, New York, Pendragon Press, 1989.

¹² Dexter Edge, Review article: Mary Sue Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna*, in: *The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch XVII*, Eisenstadt: Verein Internationale Joseph Haydn Stiftung, 1992, S.108-166.

奏会がオペラ上演を模し、それゆえに聴衆を集め得た可能性には言及しなかった。

本稿は以上を踏まえ、まず1つ目に、当時のウィーンの聴衆が演奏会を観劇の代わりとみなしたのか否かを実証的に明確化することを試みたい。だが貴族をはじめ聴衆の意識を示す記録はほとんど存在しない。そこで聴衆の需要が反映されていると考えられる演奏会の開催数・時期や内容に着目し、演奏会開催の増減とオペラ上演の増減とが相反する動きを見せるか否か、また演奏会の内容がオペラに類似するか、といった点を検討することで両者の代替関係を検証したい。特に劇場の上演内容と演奏会の内容との類似性や休演期間との時期的な対応関係は両者の代替性に関する重要な論点となるだろう。そのため分析の対象時期として、商業的な演奏会の開催が自由化された皇帝ヨーゼフ2世（在位1765-90）の劇場改革期（1776年-1790年）を採り上げ、特に1780年代というオペラ上演が本格化する時期にとりわけ着目する。

次に、こうした検討を通して実際に聴衆、特に貴族が演奏会を観劇の代替と考えていたことが明らかになったならば、貴族は演奏会に何を求め、観劇のどのような要素を代替する効果をそこに求めたのかを、宮廷劇場における観劇行為、特にロージェ（Loge。日本語では個室ないし栈敷とも）の予約という社交を最大の目的とした行為との比較を通して考察する。さらに、公開演奏会を主催する音楽家や、その聴衆となり私的演奏会を催しもした貴族らの利害に加え、そういった演奏会に出演した音楽家たちの事情も考慮したい。そうすることで、当時の演奏会の興隆とその限界を、四句節中の規制といった社会的条件下で生じた主催者、聴衆、演奏者という3者の相互作用として社会経済的に説明することを試みる。

なお、本稿が依拠する演奏会に関するデータとして、前述のモローおよびエッジの研究を用いる。モローの研究はエッジが鋭く指摘したように全体的に不

¹³ Morrow, p.68; Edge, p.136.

備が多いが1780年代についてはミスは少なく、それにエッジを加えた補足情報も考慮すれば、本研究が扱う内容に関しては現代において知りうる限りの同時代資料から整理した演奏会の開催記録と言える。これらは、同時代の新聞・雑誌や信頼に足る同時代人の手記等から得られた演奏会の日時、場所、出演者、演奏内容等の事実に関する情報の集成であり、その情報整理に研究者の主観による事実関係の把握の歪みが入る余地は少ないと考えられる。それでももちろん、全ての開催事実が網羅されているとも、また少なくとも彼らが収集した情報が全て正確とも言い切れない。だが全体的傾向は十分示されていると考えられるため、演奏会開催の傾向を検討するために本稿の行う統計的分析——ある程度の誤差の存在を前提にしつつ事象の趨勢を明示する——がこれらに依拠することに問題はない。また、劇場の上演の統計的整理については筆者が既に行った分析を用いた¹⁴。

1. ウィーン宮廷劇場における上演の動向

1-1. 1780年代のウィーン宮廷劇場

1741年、マリア＝テレジア（在位1740-80）が即位しすぐに始めた様々な近代化改革の一環として、バロック的な皇帝の威信顕示のための大規模で華麗な宮廷劇場が廃され、貴族および市民の日常の楽しみの方として新たな宮廷劇場（ブルク劇場）が設置され、興行人にその上演が委託された。これ以降、ウィーンの宮廷劇場の上演は経営原理で展開することになり、上演のあり方は聴衆の動向に強く規定されることになった。そのため、興行主はしばらく宮廷劇場の聴衆（当時は主に貴族と上層市民）の嗜好の不安定さに翻弄され、1770年代には破産にいたる事例が相次いだ。一方、宮廷劇場以外の舞台ではドイツ語の即興茶番劇や歌芝居、いわゆる民衆劇が盛んだったが、宮廷によって徐々に活動が規制され停滞する。

¹⁴ 拙稿「18世紀後半ウィーンにおける『劇場市場』の形成——宮廷劇場会計史料による需給分析を中心に」『社会経済史学』77巻4号、2012年。

そうした事態を受け、ヨーゼフ2世は1776年3月に劇場改革に乗り出す。すなわち宮廷劇場を宮廷直営とし、二つある劇場施設ののうち一つ（ブルク劇場）を「国民劇場」と称し、市民的道徳および啓蒙、芸術性を意識したドイツ語による演劇の上演（週4回の定期公演）を目指し、またウィーン市内の自由な舞台上演その他の興行を認めることで多くの民間劇場——民衆劇を起源に持ち市民およびその他都市住民に歓迎された——の設立を促した。しかし、これらによって伝統的な宮廷劇場の上演内容が軽んじられたことで古くからの聴衆である貴族の入場は停滞したため、宮廷劇場では劇場経営上重視せざるを得ない貴族という高額の前約をする聴衆の呼び込みをも図る必要が生じた。そこで、ヨーゼフの劇場改革開始の数年後（1778/79年度¹⁵）に宮廷劇場ではドイツ語演劇に加えてドイツ語オペラ（ジングシュピール）が定期公演化（週2回）され、それは1783/84年度にはイタリアオペラ（週3回）に取って代わられた。こうした中で宮廷劇場に集まった聴衆の社会層は正確には知り得ないが、貴族や市民層を中心に、より下層の人々も入っていたと考えられる¹⁶。

なお、当時のウィーン宮廷劇場は演劇場と歌劇場とに分かれていなかったため、組織全体は「宮廷劇場」と称し、必要に応じて各劇場固有の名称（ブルク劇場およびケルトナートーア劇場）も用いる。

1-2. 貴族の宮廷劇場の前約と劇場での社交の意義

貴族の観劇の目的として、まず宮廷社会における社交の必要が挙げられる。ヨーゼフ2世の宮廷改革により宮廷行事が大幅に削減され、宮廷劇場は宮廷人が恒常的に集まる唯一の公式の場になったこと、またロシア大公来訪（1781-82

¹⁵ 当時の宮廷劇場の業務は劇場年度（Theatral-Jahr）ごとに区切られ、四旬節開けに新年度が始まり翌年の四旬節終了時まで続く。そのため本稿では17〇〇/〇〇年度と表記する。なお、1787/88年度から劇場年度は四旬節を区切りとせず宮廷の財政管理に関わる年度区切りに合わせられ、各年度とも数日ほど従来の区切り方とずれが生じたが、本稿に挙げた図表では連続的な比較のためそれ以前の基準のまま統計を取った。

¹⁶ 18世紀後半ウィーンの劇場の概観については拙稿、114-117頁を参照。

年の年末年始)で宮廷劇場での社交が活性化し、宮廷劇場への評価が高まり、観劇が社交界の流行になったことが重要な背景である。とりわけイタリアオペラはその言語や内容の面で、多言語の貴族が集まるウィーン宮廷社会で大きな有用性を持っていた。そのためイタリアオペラが定期公演化されてからは貴族は劇場のロージェ予約を急速に進め、1780年代後半には満室状態となった。

またウィーン都市社会、特に富裕な市民に対する威信顕示の必要の高まりも重要な背景だった。当時は「第二社会」と呼ばれる上層市民（高級官吏や主に商工金融業者が中心で財を成し社会的上昇を目指す）を中心とした新興の社交界がウィーンの文化・芸術の面で存在感を増してきたことから、貴族は自らの特権的な伝統を強調した¹⁷。例えば美術や建築術を駆使した邸宅を建築したり、特権によって保護されている狩猟を顕示的に行ったりしたが、宮廷劇場での観劇中——特にイタリアオペラという市民にとっての外国語の上演時——に市民の前で声高なフランス語——市民の日常語であるドイツ語は用いない——で騒々しく貴族同士の内輪の会話や飲食をすることもその一環と理解される。但し1780年代半ばになると、逆に貴族は学芸に関心のある一部の市民との間では芸術鑑賞の場を共有しつつ共に「文化的エリート」を形成し、それらを解さない社会的中下層との間で差異化を図るという新たな傾向も見せ始め¹⁸、また貴族はサロンでは学芸を愛する市民や芸術家と身分を越えて親しく交流することに積極的になっていた¹⁹。いずれにせよ、聴衆の社会層が下層に大きく広がりを始めたヨーゼフ期においては、彼らの前で貴族は社交を積極的に繰り広げた。

なお、一般的な認識では当時の貴族は夏季にウィーンを離れたために当地の

¹⁷ Hannes Stekl, 'Harmoniemusik und „türkische Banda“ des Fürstenhauses Liechtenstein', in: *The Haydn Yearbook/ Das Haydn Jahrbuch*, X, Eisenstadt: Verein Internationale Joseph Haydn Stiftung, 1978.

¹⁸ Gerhard Tanzer, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Wien: Böhlau, 1992, S.137; 170.

¹⁹ トゥーン伯爵夫人のサロンが最も著名だった。Vgl. Ingrid Mittenzwei, *Zwischen Gestern und Morgen. Wiens frühe Bourgeoisie an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau, 2006, S.287.

音楽活動は停滞したとされる。その根拠の1つはニコライの1781年のウィーン訪問記の中の記述²⁰にあるが、その後数年で事情が変化し、少なくとも1780年代後半には貴族は夏のウィーン滞在を増やしつつあったと考えられる。なぜなら、高額ゆえに簡単には予約され得ない宮廷劇場のロージェが夏季も頻繁に予約されるようになり、また同じく宮廷劇場ではイタリアオペラという貴族が最大の聴衆であるジャンルの上演が夏季（6～9月）も全く減少せず、またあるオーストリア貴族（ハラッハ伯ヨハン。ハイドンの生地 of 領主の本家の当主）の家政史料の分析²¹から、同伯は夏（6～9月）のウィーン滞在日を増やすと同時に宮廷劇場の夏のロージェの予約も行うようになったことが確認されているからである。こうした傾向はウィーンの貴族社会全体に広まり——なぜなら社交が主目的のロージェ予約を社交界の仲間がいない中で行うとは考え難い——、夏季も観劇に向かう貴族は増えていたと考えて良い。そこで以下では、1780年代後半は夏季も貴族はウィーンにすることが多く、それゆえ観劇および演奏会に関心があれば通い得る状況にあったとの前提で議論を進めたい。

2. 演奏会開催数と宮廷劇場での予約の関連

2-1. 公開演奏会の内容と宮廷劇場との類似

ウィーンの公開演奏会はマリア＝テレジアの治世が始まって数年し宮廷劇場が改革された頃（1745年）、四旬節中に宮廷劇場主催で行われたものに始まるが、市民の愛好家や興行主が主催する例や、宮廷劇場以外で行われる演奏会はほとんど発達しなかった。これは市民の愛好家が自主的に集まり演奏会が企画

²⁰ ニコライはウィーンの音楽活動について述べる際、まず何より次の点を強調した。「音楽のために（ウィーンへ：引用者注。以下同様）旅しようという者は夏ではなく冬にせねばならない。演奏会と音楽劇ならば尚更に。楽団を持つ大貴族は夏は田舎の空気を吸いに行き、（ウィーンで）音楽はしない。そしてヴィルトゥオーゾらは（ウィーンから）旅立ってしまう。」Vgl. Nikolai, S.524; 552.

²¹ Ryohei Oshio, Exklusives Logenpublikum. Die Abonnements des Hochadels am Wiener Hoftheater in der Ära Josephs II, in: *Österreich in Geschichte und Literatur*, Wien: Institut für Österreichkunde, 55. Jg. Heft 1, 2013, S.35f.

されるのが一般的だったドイツ諸都市の傾向とは全く異なる²²。

しかし1776年のヨーゼフ2世の劇場改革によって、ウィーン市内でのあらゆる興行が許可されると演奏会の開催も活性化し、演奏会は演劇・オペラの拡大と同様に徐々にウィーン市内各地に広まっていった。典型的な演奏会の形態は、ヴィルトゥオーゾが個人的に企画し自らの名声を高めつつ経済的利潤を得ようとするもの（「ベネフィット・コンサート」）であり、しばしば事前に有力な音楽愛好家に少なからぬ額の予約金を募るという「予約演奏会」という形で開催された²³。入場料は決して安くはなく、貴族のほかいわゆる中産市民（中級官吏や中小規模の企業家、学識者、自由業者など）、中世以来の市民（手工業親方や各種小売商店主など）、さらには上層市民とそれらの家族が聴衆の主体を成していたと考えられる。聴衆となり得る人々はウィーンの全人口約23万人の6%を占めた貴族、官吏、市民の成人男性²⁴を中心に、さらにその家族だったと考えると、およそ2万人程度となる。但し、予約料を出し得たのは貴族や裕福な上層市民とその配偶者など、5千人程度となるだろう。

なお、当時のウィーンでのこの種の催しは親交のある貴族や愛好家らの間からの予約金で経費が賄いえた上、大きな収益が上がったと考えられるが、マネジメントに長けていない音楽家は予約演奏会の実施は容易でなかった²⁵。とは言え愛好家の間に十分に宣伝をするなど準備を行えば失敗することはあまりなかったと言って良い²⁶。

予約演奏会の内容を概観すると、多くはオペラと同様に声楽と器楽の混交である上、オーケストラを伴ったソリストが複数人——主催者もその一員——出

²² Morrow, pp. 35-36；宮本，79-81頁。

²³ 新聞などへの開催告知が出されなかった例もあるはずで、開催の全貌をつかむことはほぼ不可能と言えよう。Vgl. Morrow, pp.50-51

²⁴ Gustav Otruba, *Untersuchungen über Berufsprobleme der niederösterreichischen Arbeiterschaft in Gegenwart und Vergangenheit*. Teil II, Wien: Kammer für Arbeiter und Angestellte in Niederösterreich, 1952, S.XXXIV.

²⁵ Morrow, p.139.

演じた。オペラのように序曲（交響曲の前半）、ソロを楽しむ場面（協奏曲やその頃人気のアリア）、それらのつなぎ（小品、交響曲等の器楽曲の一部）が休憩を挟みつつ長時間続いたことがわかる²⁷。またこうした内容に加え、作品全てを一貫して鑑賞することを前提としていない点も含め、四句節中の公開演奏会の多くは音楽家協会主催の四句節中の公演を除き通常のオペラ公演と類似していたと言える。さらにしばしば社交・息抜きのための部屋が用意され、特に市内の宴会場で開催される場合は充実した飲食機会やゲーム・カジノ、歓談スペースもあった。劇場公演と同様、あるいはそれ以上に、社交のための機会が提供されていたと言える。ヨーゼフ期の宮廷劇場では、従来は設置されていたカードゲーム（賭博）室が廃止され1780年代初頭には公式の場内での飲食販売も中止になり²⁸、徐々に外部の業者などによる販売にも規制がかかるようになっていた²⁹状況と比べると、これらの公開演奏会の会場は非常に多彩で、多くの聴衆には馴染みのある楽しみが豊かに提供されていたと言える。これらのサービスはヨーゼフ2世の諸改革が種々試みられていた当時のウィーンでは、少なくとも貴族と市民との間では区別なく利用され得たと考えて良いだろう。

なお、こうした予約演奏会の他にもいくつかの形態がある³⁰が、いずれも聴衆の多彩な音楽的嗜好に対応しつつ、音楽以外の楽しみや社交の機会を豊かに提供することでより多くの人を集めようとするものであった点は共通している。

²⁶ 予約演奏会で予約者が集まらない危機に直面したモーツァルトの事例が知られているが、エッジが当時の器楽演奏家が主催する演奏会の開催頻度を調査したところ、ほぼ全ての音楽家が1～数年に1回程度開催するだけであったのに対し、モーツァルトは異常なほど頻繁にこの種の演奏会を開催したことを指摘した。彼の予約減少は特殊な例に過ぎないと言えよう。Vgl. Edge, pp.122-124.

²⁷ Morrow, p.150.

²⁸ 当初は宮廷劇場が菓子屋から飲食物を仕入れて提供したが1780年代初頭には劇場の会計簿から納入記録がなくなる。Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Hoftheater, Sonderreihe 14, S.9 に仕入れ物が記録されている。

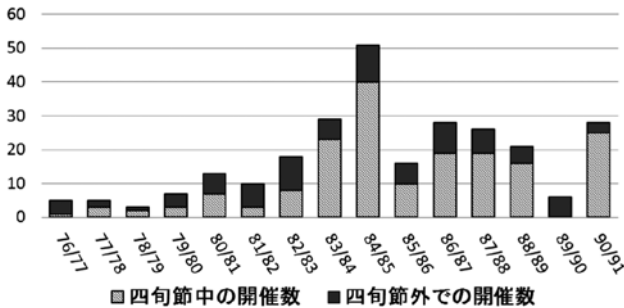
²⁹ 18世紀末には上演中の客席内での飲食物販売は全面禁止となった。Vgl. Tanzer S.171f.

³⁰ Morrow, pp.51-64.

2-2. 公開演奏会開催数と劇場の上演状況との関連

次に、演奏会の開催時期について検討したい。モローおよびエッジのまとめた演奏会開催記録³¹から作成した図1から、開催数の推移を整理する。

図1 18世紀ウィーンにおける公開演奏会開催数（劇場年度で整理）



資料：Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna*, 1989, pp.244-278, 371-384; Edge, Review article, *The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch* XVII, 1992, pp.139-161

このグラフから、1784/5年度まで増加傾向で、1783/4年度以降の2年間は特に四句節中の開催数が顕著に増えたことがとりわけ目を引く。しかし1785/6年度には四句節中の開催数が急減し、その翌年度（1786/7年度）には再び増加した後はそのまま推移するが、1789/90年度は四句節中はゼロという特異な動きを見せることがわかる。全体的には1780年代前半と比べると同後半の開催数は2～3倍で推移したことから、公開演奏会は軌道に乗ったとすることができる。ではなぜ急速に伸び、そして安定的に継続するようになったのか。それを劇場の上演および劇場への貴族の入場・予約³²との関連から詳しく考察したい。

まず増加が目立ち始めた1783/4年度は宮廷劇場の定期公演としてドイツ語

³¹ 本稿は「演奏会」を、音楽演奏が主目的となった公共の場での催しをまとめたものとするが、モローおよびエッジは必ずしもそうでない事例も採り上げている。そこで本稿は図1作成時には、宮廷儀式における演奏、および劇場での演劇公演の幕間での演奏の事例は演奏会とは言いがたいと考えられるので除外した。

³² 拙稿, 119-128頁。

オペラの代わりにイタリアオペラが導入された年度にあたる。社会的中上層（貴族を含む）から成る宮廷劇場の聴衆はイタリアオペラに魅了され入場を伸ばし、その上演中の社交を活発化させたことから、四旬節中のその休演期に開かれた公開演奏会——前述のようにイタリアオペラに類似するプログラムだった——は歓迎されたと考えられ、翌1784/85年度には開催数は過去最高を記録する。しかし1785/86年度は公開演奏会開催数は激減し、その翌年度は再び増加するが、それはまさに1785/86年度末の四旬節中の宮廷劇場での上演規制の解禁と関連するはずである。その因果関係を明確に示す史料は見出されていないが、可能性の高い経緯として考えられるのは以下の通りである。すなわち、聴衆側も演奏会主催者側も最初の年度においては四旬節中も普段と同様に宮廷劇場での社交が維持され得ると予想し、演奏会企画も控えられた。だが、実際には四旬節中の上演は通常期にイタリアオペラが上演されていたブルク劇場ではなく、予約の募集が行われない別館（ケルトナートーア劇場）で行われ、しかもイタリアオペラではなくドイツ語演劇のみが上演されたため、貴族らはイタリアオペラが響く中で普段と同じロージェ——社交の利便のためには一定の場所の確保は重要——を利用する期待が裏切られた。それゆえ、翌年度は従来通り四旬節中はイタリアオペラを代替するような公開演奏会を盛んに求め、また演奏会主催者も普段イタリアオペラが上演されるブルク劇場が無料で利用できたこともあり、需要に応えることができた。以上のように考えるのが最も合理的であろう。特に四旬節中の宮廷劇場の上演解禁の翌年度（1786/87年度）の公開演奏会へのイタリア人歌手の出演数は過去最高を記録——詳細は後述——したことは、そのことを裏付けると言えよう。すなわちドイツ語作品では満足し得ない、イタリアオペラを好む聴衆の需要に応じるような演奏会が多く企画されることになったと考えられる。

なお、このような場当たりの動きが生じたのは、当時は上演計画が公表されず、専ら当日朝にその日の上演内容のみがポスターとして配付・貼り出されるだけだったからだと考えられる。当時のポスターは少なからず現存する

が³³、いずれも開催日時の告知は「本日」となっている。宮廷劇場内部でのオペラの上演計画プロセスは不明であるが、当時のウィーン宮廷劇場のドイツ語演劇の場合は俳優が週1回集まり運営会議を開き、その際に1週間ごとの演目を決定していたことから、オペラも同様に長期的な計画は宮廷劇場側ですら詳細には立てていなかった可能性が高い。

さて、1787/88年度末の四旬節には民間劇場の上演（もっぱらドイツ語演劇・オペラ）も許可され、一方で宮廷劇場ではケルトナートーア劇場が休演する代わりにブルク劇場でのドイツ語演劇（イタリアオペラは従来通り休演）が定期公演として四旬節まで延長されることになり、予約も継続することになった。しかしながら、この年度の場合は公開演奏会の開催に減少傾向は全く見られない。貴族は年度初めの宮廷劇場の予約募集の際に当年度は四旬節中まで予約期間が延長されたことが知らされたと考えられるが、それでも演奏会は減らなかったということから、やはり貴族らはロージェという社交の場が確保されても上演内容がドイツ語演劇では不十分と感じ、豊かな音楽のあるイタリアオペラに準ずる演奏会の方を好んだと言える。

最後に、1789/90年度に急減したのは対トルコ戦争の戦況逼迫やヨーゼフ2世の重病と死去（1790年2月）の影響であり、服喪が四旬節と重なり公開演奏会の開催もゼロであった。しかしその翌1790/91年度は増加するが、その背景には新帝レオポルト2世の即位や戦争の終結によりウィーン宮廷および都市社会が落ち着きを取り戻したことにある。

なお、毎年度一定数の四旬節以外における公開演奏会が見られるが、そのうち2回の音楽家協会の待降節中（いわゆるクリスマスシーズン）の慈善演奏会などの他は、音楽家が個人的に主催した予約演奏会である。これらも四旬節以外の時期にも数ヶ月に一回程度は開催されていたが、四旬節中は数日ごとないし毎日のように開催されていたことと比べると、イタリアオペラとロージェが

³³ Österreichisches Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlungなどに所蔵。

共に宮廷劇場で揃うこの時期には演奏会への需要は少なかったことがわかる。

2-3. 私的演奏会に対する需要の変化

次に私的演奏会の開催の傾向を概観したい。これは非公開の演奏会、あるいは参加者が日常的な交友関係やその他の組織的つながりによって限定された集まりでの声楽・器楽の演奏である。モローによると主に以下の形態に分けられる³⁴。すなわち、1) 貴族の邸宅の一室で、おそらく貴族や知識人や学芸に関心のある中上層市民が集まるサロンでの、人々が歓談する中で参加者が自然に演奏することになった事例——多くは演奏の素人によるが時にはサロンに参加していた音楽家が披露することもあった——、2) 晩餐会後にあらかじめ主催者が出演料を用意し呼び寄せた職業音楽家に室内楽を食後に独立した鑑賞対象として奏させるもの、3) 貴族の催す祝祭での職業音楽家を有償で招聘し編成した大規模な演奏・上演、4) 音楽愛好家の私的な合奏——ある程度熟達した際や職業音楽家が参加した際は家族や知人を招き小演奏会の様相を呈しただろう——、5) 職業音楽家を有償で招聘した本格的な演奏会——著名な例はガリツィン侯やファン＝スヴィーテン男が自邸や勤務先のホールで開催した各種の音楽会、ファン＝スヴィーテンが音頭を取って組織した音楽愛好貴族のサークル (Gesellschaft der Associirten Cavaliere) らによる大規模な宗教曲の職業音楽家による上演会³⁵、さらには、6) フリーメイソンのロッジでの演奏会も私的演奏会に含め得る。

演奏内容について詳しい記録が残っていないが、大まかな傾向としては室内楽が多く、また演奏のみならず社交をすることも重要な目的であったことは確

³⁴ Morrow, Chapter 1. なおリンクによる分類も明快である Vgl. Dorothea Link, 'Vienna's private theatrical and musical life 1783-92, as reported by count Karl Zinzendorf, in: *Journal of Royal Musical Association* 122, Oxford: Oxford University Press, 1997, p.206.

³⁵ 形式的には一般公開であり「中産市民の愛好家も歓迎された」とモローは言うが (Morrow, p.13). 開催場所の点で実際には貴族と交流のある一部の市民しか近づきがたかっただろう

かである。但し社交の質は公開演奏会とは異なり、その聴衆が既に互いを知る人々同士であるため、異なる社会層に対する威信顕示などの必要はなく、打ち解けて親密な交流をするサロンにおける社交の雰囲気であった。そのため、特に上記1) の場合は演奏の素人による発表会のようなものも少なくなく、図らずもその聴衆となった者が辟易したと嘆く事例³⁶も散見されるなど、本稿の目的とする劇場でのオペラ鑑賞の代替としての機会と捉え難い面もある。しかしここではオペラのアリアやその他の印象的な音楽が人気のオペラ作品の中から取られたり、鍵盤楽器の伴奏ないし管楽合奏などに編曲され演奏されたりした点で、オペラを代替しようとする様子が読み取れる。

また職業音楽家による演奏も数多く、この場合も当時宮廷劇場で上演され高い人気を得たイタリアオペラからのアリアが演奏された。例えば1784/85年度および1785/86年度の四旬節にはG. パイジェッロ (1740-1816) 作曲の『セビリアの理髪師 (Il Barbiere di Seviglia)』(原作C. ボーマルシェ [1732-99]) や『ヴェネツィアのテオドーロ王 (Il Re Teodoro in Venezia)』(台本G. B. カスティ [1721-1803]) から、また1787/88年度にはV. マルティン＝イ＝ソレル (1754-1806) 作曲『ディアナの木 (L'Arbore di Diana)』から、それぞれアリアが歌われた記録がある。これらはウィーン宮廷劇場での1783/84年度のイタリアオペラ上演開始から1791/92年度までの8年間の同劇場での上演回数³⁷の上位3位に入っている(1位『ディアナの木』, 2位『セビリアの理髪師』, 3位『テオドーロ王』)。また上位5位に入った同じくマルティン＝イ＝ソレル作曲『椿事 (Una cosa rara)』の管楽バンド(数～十名ほどの木管楽器が主体の「ハーモニー (Harmonie)」と呼ばれる編成)への編曲版が何度か演奏され

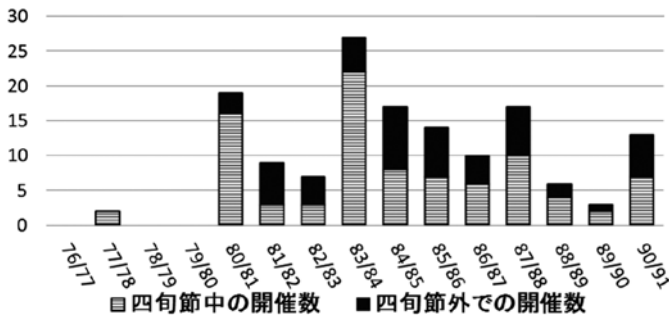
³⁶ ライス, 172頁。

³⁷ Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*, Teil 1, Wien: Österreichische Nationalbibliothek, 1966; Dorothea Link, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna, Sources and Documents, 1783-1792*, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp.5-190. を基に筆者が集計。

た記録がある。なお、他のオペラの曲が演奏された可能性はあるが記録には一切残されていないので、聴衆の印象に残らなかったと考えてよいだろう。

以上の各種の形態の私的演奏会をモローおよびエッジによる開催記録³⁸から集計したものが図2である。私的演奏会是非公開の催しゆえに記録が限られるため、このグラフも不完全であり、それゆえ開催の大まかな傾向、すなわち公開演奏会と比べると四旬節中の開催がそれ以外の時期よりさほど多い訳ではない、ということしか読み取れない。とはいえ、どの年度も四旬節の1ヶ月半ほどの間に年間総数の半数から9割近くが集中していることから、私的演奏会も四旬節中に行われる傾向が強かったと言って良いだろう。

図2 18世紀ウィーン私的演奏会開催数（劇場年度で整理）



資料：Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna*, 1989, pp.244-278, 371-384; Edge, Review article, *The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch* XVII, 1992, pp.139-161

³⁸ これらは「演奏会」という意味を広く取り、公共の場で、無料ないし有料の演奏が含まれた催しをまとめたものであるが、本稿では、宮廷儀式における演奏を除外した。なお、エッジも指摘しなかったモローの日程表のミスとして以下の点を指摘したい。すなわち、モローは、1784年4月9日の主催者はパルフィ侯としているが(Morrow, p.377)、モローが依拠した史料であるモーツァルトの父宛の1784年4月10日付けの手紙にはレオポルト・パルフィとなっているため「パルフィ伯」とするのが正しい。当時は同家にレオポルトという侯爵はおらず、実在したのは伯爵(1739年-1799年)である。また同じ手紙にバイヤー嬢(元宮廷劇場トランペット奏者の娘)主催の私的演奏会が4月11日に開催されると記されているが、それはモローもエッジも挙げていない。

表1 宮廷劇場ロージェ予約代表経験者による私的演奏会の主催

※表中の「回数」は、「私的演奏会総数／ロージェ予約者による開催総数」を示す。

※人名後の数字は開催数を示す。姓しか判らず同定が困難な人物は(?)を付した。

年度	回数	予約者名および各人による開催数						
80/81	19/13	ロシア公使 ガリツィン 侯(3)	エステルハ ージ伯(?) 夫人(1)	カウニッツ 侯(1)	アウエルス ベルク侯 (1)	フランス大 使プルトゥ ー伯(5)	パール伯 (1)	トゥーン伯 夫人(1)
81/82	9/4	ロシア公使 ガリツィン 侯(2)	ローゼンベ ルクベルク 伯(1)	フランス大 使プルトゥ ー伯(1)				
82/83	7/6	ロシア公使 ガリツィン 侯(3)	エステルハ ージ(伯か 侯)(1)	トゥーン伯 夫人(1)	フランス大 使プルトゥ ー伯(1)			
83/84	27/22	パールフィ 伯レオボル ト(1)	エステルハ ージ伯ヤー ノシュ(2)	ロシア公使 ガリツィン 侯(9)	カウニッツ 侯(2)	ジチィ伯カ ーロイ(1)		
84/85	17/7	ジチィ伯カ ーロイ(1)	ロシア大使 ガリツィン 侯(4)	ローゼンベ ルク伯(1)	カウニッツ 侯(1)			
85/86	14/8	ロシア大使 ガリツィン 侯(5)	パール伯 (侯?) (3)					
86/87	10/3	ロシア大使 ガリツィン 侯(1)	アウエルス ベルク侯 (1)	パール侯 (1)				
87/88	17/15	ロシア大使 ガリツィン 侯(5)	エステルハ ージ伯ヤー ノシュ(3)	ヴェネツィ ア大使デル フィニ伯 (3)	ツィンツェ ンドルフ伯 (1)	シュヴァル ツェンベル ク侯(3)		
88/89	6/5	ロシア大使 ガリツィン 侯(2)	エステルハ ージ伯ヤー ノシュ(3)					
89/90	3/1	エステルハ ージ伯ヤー ノシュ(1)						
90/91	13/10	ロシア大使 ガリツィン 侯(4)	エステルハ ージ伯ヤー ノシュ(1)	キンスキー 侯(1)	アウエルス ベルク侯 (4)			

次に、私的演奏会の主催者の多くは貴族であることから、宮廷劇場のロージェ予約との関連を検討するため宮廷劇場の予約者名簿³⁹と私的演奏会主催者名とを対照させた(表1)。すると1780年代は各年度とも私的演奏会の主催者の

4～8割が同年度の宮廷劇場のロージェ予約者、あるいはその前後、すなわち1780年代のいずれかの年度に一度でもそれを経験した貴族であることがわかる。当時、宮廷劇場のロージェ予約者となり得たのはウィーンの上層社会の中でもごく一部の最上層部 (*crème de la crème*) に限られており⁴⁰、私的演奏会の開催者はそのような極めて少数の、音楽付きのサロンの機会を用意する意思と資金力もあり、またその場に適した演奏を予め考え演奏者を招くことができるような趣味を持つ者だったろう。

ところで、こうした集まりへの参加者は主催者である貴族の個人的な交友関係によって大きく変わるが、全体的に市民層が徐々に増え始め、中には私的演奏会自体を企画する者も出てきていた。1780年代半ばには、ウィーンでは芸術家への社会的評価は高まりつつあり、学芸に関心のある市民⁴¹や貴族はサロンで有能な音楽家と対等かつ親密に交流し、「文化的エリート」としてのアイデンティティを高めようとした。特にこうした機会ではその規模（人数および会場となる部屋の大きさ）からして室内楽、特に弦楽四重奏などが職業音楽家や技芸の優れたディレタントによって少なからず演奏されたと考えられる。これらは、公開演奏会という不特定多数かつ様々な嗜好を持つ聴衆が集まる公開演奏会で好まれた華やかでわかりやすい協奏曲とは対照的に、音楽の芸術性を理解しうる（少なくともそうと見なされている）僅かな人々のみが集まる中で演奏されるものだったため、しばしば繊細・複雑で、短調の作品も少なくない玄人向けのジャンルであった⁴²。ドイツの楽譜出版業者ブライトコップフの販売動向から、18世紀後半には協奏曲では短調作品は好まれなかったのに対し、弦楽四重奏では短調作品への需要が徐々にだが確実に伸びていたことが指摘されるが⁴³、1780年代ウィーンでの私的演奏会の聴衆も「文化的エリート」を目

³⁹ Oshio, S.29-32.

⁴⁰ Oshio, S.33f.

⁴¹ 彼らの社交活動や音楽への関わりについては Mittenzwei, S.281-296; 317-339を参照。

⁴² ライス, 172-174頁。

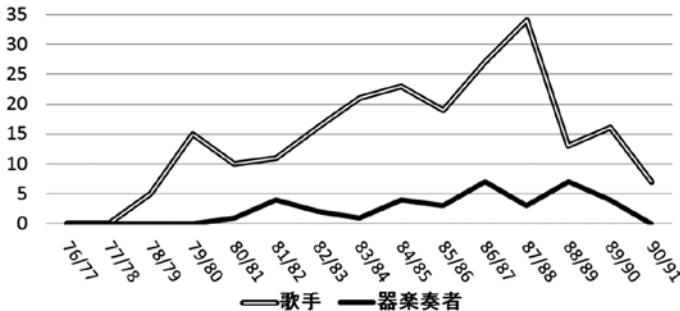
指す意思を持っていたことが考えられる。また、そういった意識がさほどでないとしても、当時の多くの聴衆にとっては教会のミサで聴く宗教曲の印象と重なる短調作品は、四旬節という禁欲期間での演奏会においては受け入れられ易かっただろう。

3. 劇場所属の音楽家の演奏会出演状況

貴族をはじめとした社会的中上層の聴衆には、四旬節中の演奏会は劇場での公演、とりわけイタリアオペラの代わりとしての性格が強く求められたことがわかった。そこで次に、そうした上演が期待された劇場所属の音楽家の公開・私的演奏会への出演件数を整理する。

図3から、1785/86年度は演奏会への需要の減退から出演は減少するが、翌年度以降は再び増加し、1780年代後半、とりわけ1786/87年度と1787/88年度に顕著に増加したことが読み取れる。さらに図1・2に示した演奏会開催数の変化（そのピークは出演者数のピークよりも早い）とも比べると、上記二年間は一度の演奏会に以前より多くの歌手（専らイタリアオペラ歌手）が出演し、さ

図3 18世紀ウィーン宮廷劇場所属団員のソリストとしての演奏会出演回数



資料：Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna*, 1989, pp.244-278, 371-384; Edge, Review article, in: *The Haydn Yearbook/ Das Haydn Jahrbuch* XVII, 1992, pp.139-161; Österreichisches Staat-sarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Hoftheater, SR11-26.

⁴³ Matthew Riley, *The Viennese Minor-key symphony in the age of Haydn and Mozart*, Oxford: Oxford University Press, 2014, p.31.

ながら演奏会形式のオペラのようなプログラムが好まれるようになっていたのではないかと考えられる。四句節中は一貫して宮廷劇場ではイタリアオペラ団の出番はなく、イタリア人歌手は外部の演奏会に出演することが容易だったことが背景にある。また、四句節中の宮廷劇場の上演がブルク劇場に移る前年度1787/88年度まではブルク劇場のオーケストラも四句節中は休みとなるため、楽団員が協奏曲のソリストとして出演する事例も多かった。

また図3には示されていないが、ソリストではなくオーケストラ団員としての出演についても検討したい。18世紀の多くの都市では劇場のオーケストラ楽団員は薄給のため演奏会出演に積極的であったが⁴⁴、ウィーンの場合も類似している。宮廷劇場のオーケストラ団員は自由な活動が認められており、どの時期においても演奏会のオーケストラ——主催者とその都度集めた——の中心を成したが、1783/84年度に宮廷劇場でイタリアオペラ上演が始まると四句節以外はブルク劇場のオーケストラはほぼ毎晩劇場での出演義務があり、その時期の演奏会開催にはフリーランスの音楽家やディレクタントも動員されねばならなかった。すなわち、演奏会主催者側にとっても出演者の確保という点で演奏会開催は四句節中が最も合理的だったことになる。それでも1785/86年度以降の3年間は宮廷劇場には2劇場とも付属オーケストラが存在し、ケルトナートーア劇場のオーケストラは四句節中も含め週3回しか劇場での出番がなく、また演奏水準のより高いブルク劇場のオーケストラも四句節中は休みになったため、宮廷劇場の楽団員は演奏会への出演依頼をたびたび受けたことだろう。またこの時期は民間劇場の設立が進み、それらもオーケストラを持ったことも見逃せない。ちょうどこの時期ソリストの出演が増加し得たのはこれら諸背景があったからである。だがケルトナートーア劇場の上演中止の翌1788/89年度以降は同劇場のオーケストラ解散により、他都市へ移る旧楽団員も出たことなどで器楽奏者が減少した。この時期は戦争などにより演奏会開催の機運が下

⁴⁴ 宮本, 81, 94頁。なお貴族の楽団員は19世紀初頭まで従僕として自由な活動が不可能な地位にあったため演奏会への出演は極めて限られていた。

がっていた時期でもあるが、オーケストラの確保の点でも開催が困難だったと言える。なお、逆にこうした状況は音楽家への需要を増やした面もあるだろうが、あくまで四旬節中に限定された需要増だったため、ウィーン外から積極的に音楽家が集まり定着するほどには至らなかった。

以上から、演奏会主催者にとってはオーケストラの確保は普段からウィーンに居住する音楽家の中で都合がつく者を探し出演を依頼するしか方法がなく、それゆえ四旬節以外は劇場の上演があり出演可能な音楽家が少なく、また四旬節中も演奏会の開催数を柔軟に増やせるほどの人材の余裕がなかった⁴⁵。演奏会開催への規制はなく自由に企画できたとは言え、出演者の確保が大きな阻害要因となっていたため、演奏会への潜在的需要の拡大傾向は開催数の増加以上に大きかったと考えてよいだろう。

おわりに

本稿での検討の結果、貴族は宮廷劇場では年間予約されたロージェに入りイタリアオペラを観劇することを最も好み、それが可能な四旬節以外は演奏会をさほど求めなかったが、逆にロージェが使えたとしてもイタリアオペラがない四旬節中は演奏会を求めたことが確認された。ウィーンでも貴族が演奏会をオペラの代替とみなし、またそれゆえオペラの浸透と共に演奏会も発展したという当時のヨーロッパの一般的な傾向がここでも見られたと言えるが、その背後からは、社交の活性化や市民層の存在感の強まりという、当時のウィーンの貴族を取り巻く社会文化的背景ゆえに威信顕示および音楽鑑賞を効果的に行い得る社交の場を確保しようとする彼らの強い意思が見えてくる。貴族は演奏会でも通常の観劇の場と同様の社交的振る舞いが求められ、特に公開演奏会では裕

⁴⁵ 例えば1784年四旬節にモーツァルトが演奏会を企画した際、同じ日にリヒテンシュタイン侯アロイス（しばしばルイと呼ばれる）がウィーンの自邸でイタリアオペラを上演するため歌手・器楽奏者の確保が困難となり、やむなくモーツァルトが演奏会を延期した事例がある。高橋英郎／海老沢敏（編）『モーツァルト書簡全集 V』白水社、467頁を参照のこと。

福な市民に対抗して顕示的社交を繰り広げつつ、適度に演奏にも反応を示し芸術への理解を示すことが必要とされた。多くの階層が集まる公開演奏会は劇場と同じくそうした社交にとって理想的な場であった。また私的演奏会の直接的な目的も、イタリアオペラが鑑賞できない時期にその代替として歌手を自邸に招聘し演奏を披露させ、また親密な社交を通して芸術への理解を深めようとすることにあった。但し、私的演奏会がイタリアオペラの上演期間中に催された例は僅かであることから判るように、あくまでもその休演中の社交の機会の代替としての性格が私的演奏会には強く込められていた。これらの結果、まだ市民層が貴族層に比べ相対的に少ない当時のウィーンでは、四旬節中とそれ以外の時期とで演奏会に対する需要に圧倒的な差が生じることとなった。

一方で公開演奏会を主催する音楽家にとって、その事業は成功すれば大きな収入になり得る点で魅力的であったが、劇場上演の充実している四旬節以外は演奏会開催を資金面で支える貴族が演奏会へ興味を持たず、市民層もまだ十分な影響力を持ち得ていなかったという社会経済・文化史的背景から、演奏会の開催は四旬節というオペラ上演が禁じられたごく限られた時期に集中することになった。またそのことゆえに、四旬節以外の10ヶ月以上は演奏会を支えるオーケストラ出演者への需要が大きく縮小することになり、ウィーンに音楽家が集まりにくく、それが一層、演奏会の開催を増やすことを困難にした。

一年中演奏会が開かれオペラ上演と共存し、当地での活動の機会を求めて音楽家もヨーロッパ中から集まる流れが19世紀に至るまで強く見られたロンドン⁴⁶とは大きく異なり、ハイドンやモーツァルトが活動した18世紀第4四半期のウィーンにおいては、このように音楽の場が限られていた。それは、ウィーンでは貴族という最大の影響力を持つ聴衆の、オペラ鑑賞と社交の融合により生じた偏った需要という圧倒的な社会的条件の下で、音楽の供給が柔軟に行い得ない状況だったからである。そのような中で音楽家は自らの経済的利益や芸

⁴⁶ 宮本, 84頁。

術を追求すべく努力をし、上記の条件の許す中で可能な限り活動を活発化させようとしていた。このことが観劇を代替すべく工夫が凝らされた演奏会のあり方に現れていると言えるだろう。