

北ドイツ音楽界の指導者 J. F. ライヒャルト
—彼の音楽活動がドイツの詩人たちに与えた影響について—

滝藤 早苗

はじめに

本論文では、多才な音楽家ヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト(Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814)に注目し、彼の活動がドイツの音楽や文化に与えた影響力の大きさを論証することを目的とした。ライヒャルトは、フリードリヒ 2 世(Friedrich II., 1712-1786)をはじめとする 3 人のプロイセン国王の宮廷楽長を務めた音楽家であるが、彼の存在は今日ではほとんど忘れられている。しかし、ひとたび当時の北ドイツの知識階層と音楽の関連について注意を向けると、必ず目にするようになるのがライヒャルトの名前であり、彼が当時の北ドイツの音楽界を牽引していたキーパーソンであったことが明白になる。たとえば、彼は友人のヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)と共同で、オペラやリートを多数制作し、エルンスト・テーオドール・アマデーウス・ホフマン(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822)などのドイツ・ロマン派の詩人たちに、音楽の世界を教えた。しかもライヒャルトの活動領域は、宮廷楽長の仕事だけにとどまらず、音楽評論や雑誌編集、民衆教育、政治批判など多岐にわたっている。

それにもかかわらず、今日ライヒャルトに対する評価が高くない理由として、次のようなことが考えられる。第一に、ベッティナー・ブレンターノ(Bettina Brentano, 1785-1859)やロマン・ロラン(Romain Rolland, 1866-1944)など、熱狂的なルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)の支持者たちから批判を受けたことである。彼らはライヒャルトのことを、ベートーヴェンの音楽に理解を示さない保守的な音楽家たちの一人とみなしていたが、それは完全な誤解に基づいている。第二に、ライヒャルトが作曲家として最も成功した分野が、民謡を手本とした素朴な旋律を持つ有節リートであったことである。その種のリートは、歌手でなくても誰にでも容易に歌えて、なおかつ伴奏も、歌の助けになる程度の控えめなものであった。第三に、ライヒャルトは音楽批評の分野の発展に大いに貢献したにもかかわらず、彼の評論家としての仕事の成果は、弟子のホフマンやローベルト・シューマン(Robert Schumann, 1810-1856)の活躍の陰に隠されてしまったことである。つまり、ライヒャルトの功績は、1800 年前後のドイツ文化を知る上で非常に重要であるにもかかわらず、熱狂的なベートーヴェン支持者たちの中傷によって汚され、さらに後世の音

楽家たちの勢いに負けて脇に追いやられてしまい、文学研究の側からも音楽研究の側からも、とりわけ脚光を浴びぬままになっているのである。

とは言え、ドイツにおいては、細々とはあるがライヒャルトの遺産の保護や研究が進められている。その中で、今日もなお影響力を持っているのが、音楽学者ヴァルター・ザルメン(Walter Salmen, 1926-2013)による研究である。1963年に出版された『ヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト論—ゲーテ時代の作曲家、著述家、楽長、行政官 *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*』は、2002年に再版された。また、《ドイツ音楽の遺産 *Das Erbe deutscher Musik*》シリーズの第58巻(1964年)、第59巻(1970年)には、ライヒャルトの《ゲーテのリートとオード、バラード、ロマンス集 *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*》(1809～1811年)が収められているが、この編集を担当したのもザルメンである。また1992年には、バリトン歌手のディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ(Dietrich Fischer-Dieskau, 1925-2012)が、『美しき夢のすべてが実を結ぶとは限らぬからとて—3人のプロイセン国王の宮廷楽長ヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト *Weil nicht alle Blütenräume reiften. Johann Friedrich Reichardt Hofkapellmeister dreier Preußenkönige*』を執筆し、ライヒャルトのリートを録音したCDも制作している。そして、ライヒャルトの生誕250年(2002年)と没後200年(2014年)には、ハレの「ヘンデル・ハウス」財団とマルティーン・ルター大学が中心となって、研究発表会や特別展示、演奏会などを催し、記念論文集を出版している。

一方、日本におけるライヒャルト研究はほとんど進んでおらず、この50年を振り返ってみても、学術論文が数本執筆されるにとどまっている。このような理由から、本論文では、日本で初めてライヒャルトについて総合的に論ずることを目指した。そして、可能な限り原典に遡って先行研究を見直しながら、ライヒャルトの音楽観を中心に新事実の発見を試みている。また、ライヒャルト自身の音楽作品の分析や音楽観の考察だけにとどまらず、友人関係にあったゲーテや、師弟関係にあったホフマンなど、同時代のドイツで活躍した多くの文化人たちの音楽観にも関心を向けて、ライヒャルトのそれと比較することにより、彼の見解の新しさや思考の柔軟性について注目した。

すでにザルメンも上述のライヒャルト論で、ロマン派の詩人たちがライヒャルトと親しく交流し、音楽的価値観の形成の上で彼の感化を受けていることに言及しているが、この点においては情報に曖昧さが目立ち、あくまでも可能性の示唆にとどまっている。それゆえ本研究では、これまでに知られている以上に、ライヒャルトはロマン派の詩人たちと親しい人

間関係を築いており、その影響力は大きかったとみて再調査した。また先行研究では、ライヒャルトはロマン派の思潮に同調できず、古い時代の思想にとどまったとみなされている。しかし、ライヒャルトの音楽観には、かなり早いうちからロマン主義的特徴が見られることから、この点についても改めて検証した。ただし、これを論ずる上で明らかにする必要があるのは、そもそも音楽における「ロマン的」とは何であり、ロマン主義の音楽思想とはいかなるものかという点である。一般の音楽美学史などでは、ロマン派の音楽観の特徴として第一に指摘されるのが、「器楽へのひたすらな偏愛」や「器楽優位の思想」である。はたしてこの定説が正しいのかということにも注意を向けながら、ライヒャルトの音楽思想におけるロマン主義との関連性についても考察した。

本論文の構成と各章の要点

全体は3部からなっており、第I部ではライヒャルトの音楽活動と音楽観に関する事柄が述べられる。第II部では、ライヒャルトと同世代の文化人の中からゲーテが選択されて、両者の音楽観の比較が試みられる。その理由は、ゲーテがライヒャルトの創作上の重要な協力者で、ゲーテに全く触れずにライヒャルトの音楽について語ることは不可能だという点にある。ゲーテにとっても、ライヒャルトは信頼できる音楽アドバイザーのうちの一人であり、両者は互いを必要としていた。第III部では、ホフマンを中心としたロマン派の詩人たちの音楽観が考察され、ライヒャルトからいかなる影響を受けたのかが論じられる。ホフマンを中心とするのは、何よりも彼がライヒャルトの弟子であったからである。また、他のロマン派の詩人たちが、対象とする音楽作品のタイトルにも作曲家の名前にも触れずに、極めて形而上的な音楽論を展開しているのに対して、ホフマンは音楽評論家の立場から批評の対象を明らかにしているため、ライヒャルトの見解と比較しやすいという利点もある。

第I部の第1章では、まずライヒャルトの伝記的事項が取り上げられる。彼は自ら望んでフリードリヒ2世の宮廷楽長になったにもかかわらず、単にヨハン・アードルフ・ハッセ(Johann Adolph Hasse, 1699-1783)やカール・ハインリヒ・グラウン(Carl Heinrich Graun, 1704-1759)の書いたイタリア・オペラを模倣するだけという任務に失望する。しかし、18世紀にはまだ音楽家の地位は低く、王侯貴族に仕えなければ生活していくのが困難であったため、彼は生涯、宮廷楽長の地位を維持しようとしている。そのかわりに宮廷外では、リートやジングシュピールの作曲や音楽批評、音楽教育の活動に専念することにより、自らの芸術家としての情熱を守った。彼は大の旅好きで、国内外を問わず実に多くの地域を訪れた。人づき

あいの上質な社交家の彼は、それぞれの土地で著名人たちと交流し、音楽事情を視察しながら、多種多様な文化に触れて見聞を広めている。また、ハレ近郊のギービヒェンシュタインにあった彼の邸宅には、多くの芸術家や知識人たちが集い、特にザーレ川に臨んだ風光明媚な庭園は、訪れる客たちにとって、創作のための着想を得る絶好の場となっていた。ただし、彼の政治的好奇心が、音楽家としての立場を危機的状況に追いやることも度々あった。フランス革命に同調したことが原因で、彼は1794年に宮廷楽長の地位を、1796年にゲーテやフリードリヒ・フォン・シラー(Friedrich von Schiller, 1759-1805)との友情を失っている。その後、ナポレオン体制への失望からプロイセン愛国者に転身したライヒャルトは、イエーナ＝アウアーシュテットの戦いやダンツィヒの防衛戦に参加して零落し、淋しい余生を送っている。

第I部の第2章から第6章までの各章では、オペラやリート、宗教音楽、器楽におけるライヒャルトの創作活動や批評活動、そして音楽観などがまとめられている。彼はイタリア・オペラの分野では(第2章)、クリストフ・ヴィリバルト・グルック(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)の改革オペラに傾倒している。フリードリヒ2世の時代には許されなかった自由な創作活動が、新王フリードリヒ・ヴィルヘルム2世(Freidrich Wilhelm II., 1744-1797)の下では認められて、ライヒャルトもグルックを手本にベルリンの宮廷オペラを改革しようとした。彼は、ウィーンで実際にグルックと会って歓待を受けており、音楽評論家の立場からも、グルックの作品を北ドイツで普及させようと努めている。また、ジングシュピールでは(第3章)、ライプツィヒのヨハン・アーダム・ヒラー(Johann Adam Hiller, 1728-1804)の影響を強く受けて、北ドイツで流行した彼の「歌つき芝居」を手本とした。ライヒャルトはゲーテとの協力により、本格的なドイツ・オペラの制作のために尽力し、この分野の発展に寄与した。その他には、《精霊の島 *Die Geisterinsel*》のように、カール・マリーア・フォン・ウェーバー(Carl Maria von Weber, 1786-1826)の《魔弾の射手 *Der Freischütz*》に匹敵するロマン主義オペラを作曲しただけでなく、「リーダーシュピール」という新ジャンル、すなわち劇中に挿入される歌の部分がすべてリート風の曲だけから成るオペラも創始している。

リートにおいては(第4章)、ヨハン・アブラハム・ペーター・シュルツ(Johann Abraham Peter Schulz, 1747-1800)やカール・フリードリヒ・ツェルター(Carl Friedrich Zelter, 1758-1832)とともに、第2次ベルリン・リート派を代表する作曲家として、誰にでも歌える素朴で単純な有節リートの創作に力を入れた。他方、ゲーテやシラーの詩との出会いにより、リート以外の独唱歌曲においては、伴奏の役割を拡大させたり、朗誦曲の手法を用いたりするなど

様々な表現方法を試み、歌曲の可能性を模索している。しかし、ライヒャルトにおける「リート」の定義は厳格であり、リートの理想は生涯変わらなかった。宗教音楽に関しては(第 5 章)、ヨハン・ゲオルク・ハーマン(Johann Georg Hamann, 1730-1788)やヨハン・ゴットフリート・フォン・ヘルダー(Johann Gottfried von Herder, 1744-1803)の感化を受けて、「真の教会音楽」をめぐる問題に積極的に関わっている。彼は初めてイタリアを訪れた際に、パレストリーナ様式の古い教会音楽を再発見し、19 世紀のパレストリーナ・ルネサンスに貢献した。また、ドイツ初のゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)の信奉者となり、ヘンデルの宗教音楽の普及に尽力した。ライヒャルト自身、作曲家としても宗教音楽を多数創作しているが、それ以上に、音楽評論家やジャーナリスト、文化人として古楽の保護のために活動することにより、後世に数々の功績を残した。

器楽の分野では(第 6 章)、彼はベルリン楽派の音楽に依拠することからスタートしたため、そこから新しい一步を踏み出すのに苦労したが、次第にウィーン古典派の器楽にも理解を示し、晩年にはそれを手本とした曲も創っている。音楽評論家としての彼は、ウィーン古典派の音楽を「ロマン的」とみなし、当時難解であるとしてなかなか受容されなかった、ベートーヴェンの器楽にも、1805 年ごろから注目し始めている。ライヒャルトには時代を先取りする才能があり、評論家として優れた資質があった。特に声楽と器楽の価値をめぐるパラダイム変換において、彼は早くから器楽の自律的価値を認めており、彼の音楽思想にはロマン主義的特徴も見られる。さらに、彼は言語表現の上でも優れた着想の持ち主であり、皆が模倣したくなるような比喩を案出するのが得意だった。たとえば、彼は 1808 年末にウィーンでフランツ・ヨーゼフ・ハイドン(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)とヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)、ベートーヴェンの弦楽 4 重奏曲を聴き、彼らの音楽の特徴を適切な比喩を用いて表現した。1810 年にはホフマンが、同様にウィーン古典派の 3 巨匠の音楽を三位一体のように並べて比較し、その後これに倣う者が 19 世紀を通じて続出している。

第 II 部の第 1 章ではゲーテが体験した音楽教育や、音楽に満ちた彼の生涯が主要テーマとして語られ、ライヒャルトとの接点が明らかにされる。両者は共通して、若いころにライプツィヒで暮らし、楽譜出版業のブライトコプフ家の人々と知り合い、ヒラーのジングシュピールを楽しんでいる。また、イタリアに旅行した際には、ゲーテもライヒャルトと同様に、ルネサンス期の古い教会音楽を聴いて感銘を受けている。二人が親しくなったのは 1789 年 4 月のことで、ライヒャルトがその切っ掛けを求めて積極的に行動し続けた結果であった。

一時期、ライヒャルトの政治的発言が原因となって「クセーニエン論争」が起こり、二人の間に不和が生じたこともあったが、和解後には、ゲーテもギービヒェンシュタインのライヒャルト邸を訪問している。ゲーテは、ライヒャルト邸で毎日のように行なわれていた家庭音楽会に魅力を感じて、ヴァイマルの彼の自宅でも家庭音楽会を開始している。

第Ⅱ部の第2章から第4章までの各章では、オペラやリート、器楽におけるゲーテの創作活動や音楽観などが考察される。ゲーテは台本作家やヴァイマル宮廷劇場の監督として、オペラの活動に関わっている(第2章)。台本作家としての彼は、フランスやイタリアの喜歌劇やグルックの改革オペラなど様々なものを手本にしつつ、ライヒャルトと同様に、本格的なドイツ・オペラの創作に意欲を見せた。ゲーテは劇場監督の仕事を通じてモーツァルトの作品を学び、オペラは音楽家のものだという意識を強く持つが、台本の芸術的価値にもこだわり続け、最終的には台本と音楽の双方が優れたオペラを理想とする。リートにおいては(第3章)、ゲーテは自分の詩が民謡のように歌い継がれることを望み、ライヒャルトやツェルターによる、詩を重視した素朴で控えめな有節形式の音楽を好んだ。ゲーテが、詩と音楽が未分化の状態、詩人が同時に歌い手であることを究極の理想としていたことは、『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代 *Wilhelm Meisters Wanderjahre*』の「教育州」で描かれた教育方針からも窺い知ることができる。「教育州」における音楽教育は、プロイセンの教育改革で採用されたペスタロッチ主義の教授法などから刺激を受けているが、ゲーテは、自分で作曲のできる詩人に子供たちを育成することを、その教育の最終目的としている。

さらに、器楽の分野において(第4章)、ゲーテは18世紀の合理主義に基づいた価値観から離れることができず、19世紀の新しい音楽に理解を示すことができなかった。たとえば、彼はベートーヴェンの器楽に「ロマン的」なものを感じつつも、「ロマン的」で感傷的な音楽は聖と俗が混合した流神的なものであり、人々を惑わせると考えた。声楽においては、ゲーテとライヒャルトはともに単純で素朴な有節リートを理想として、音楽の象徴性や普遍性、全体性を重んずるなど、多くの共通する見方があった。しかし器楽については、「ロマン的」なものを受容できたか否かという点で、最終的に両者の見解には大きな開きが生じた。また、ゲーテと同世代の知識人の中には、カール・フィーリップ・モーリッツ(Karl Philipp Moritz, 1756-1793)やヘルダーのように、ロマン主義の先駆的な音楽思想を示す者もいたが、彼らの考えは形而上にとどまっていた現実の音楽との関連はなかった。それに対して、ライヒャルトは彼らと同じ世代でありながらも、思想と現実の世界を実際に結びつけることに成功しており、彼の思考は非常に柔軟性に富んでいたことが明白になった。

第 III 部の第 1 章では、ホフマンの音楽家としての活動が焦点となり、現存する数少ない資料からライヒャルトとの接点が探られる。ホフマンは、ライヒャルトと同じケーニヒスベルクの出身で、法律家と芸術家という二つの異なる進路の間で葛藤しながらも、1798 年にはベルリンの王室裁判所の司法官試補として採用されている。それでも音楽家になる夢を諦めきれなかった若きホフマンは、初めて訪れたベルリンで、同郷の音楽家ライヒャルトのもとに弟子入りすることを決意した。ホフマンがライヒャルトのもとで音楽を学んだ期間は非常に短かったと推測されるが、1809 年に彼は音楽小説『騎士グルック *Ritter Gluck*』で音楽評論家としてデビューし、ライヒャルトの跡を継いでいる。彼が、代表作とも言える《ウンディーネ *Undine*》で作曲家として成功を収めるのは 1816 年のことであり、その時にはすでにライヒャルトは他界していた。

第 III 部の第 2 章から第 5 章までの各章では、オペラやリート、宗教音楽、器楽におけるロマン派の詩人たちの見解が総括される。ホフマンはオペラの分野において(第 2 章)、グルックが土台を築きモーツァルトが発展させたドイツ・オペラの伝統に従っているとして、ガスパーレ・スポンティーニ(*Gaspare Spontini, 1774-1851*)の作品を賞賛している。また、ホフマンを含むロマン派の詩人たちの多くは、グルックをドイツの英雄として彼の改革オペラを尊重したが、その見方はライヒャルトの音楽批評の感化を受けている。しかし、ライヒャルト自身のオペラについては、彼らの間でも評価が分かれていた。ホフマンやルートヴィヒ・ティーク(*Ludwig Tieck, 1773-1853*)など批判的な態度を示した者にとって、理想のオペラとは、モーツァルトの作品のように音楽的表現に満ちたものであった。他方、リートにおいては(第 3 章)、ライヒャルトの作品はロマン派の詩人たち皆から、これ以上に望むところのない完璧なものとなされた。当時の北ドイツでは、リートとアリアの違いを厳格に区別していた。リートは詩人のものであり、作曲家は詩の意味や言葉のリズムを重視し、詩人の目指すものを徹底的に再現しなければならないという考え方があった。その理念に従うと、フランツ・シューベルト(*Franz Schubert, 1797-1828*)の作品は真のリートとはみなされなかったため、彼の芸術は北ドイツでの受容に時間を要した。

宗教音楽に関しては(第 4 章)、ホフマンも「真の教会音楽」をめぐる問題に真剣に取り組み、ライヒャルトの後継者としての役割を果たした。ライヒャルトの見解との相違点は、ホフマンがウィーン古典派の交響ミサ曲も「真の教会音楽」に相応しいと考えたことである。それに対してティークは、パレストリーナ様式によるイタリアの古楽しか「真の教会音楽」として認めないという厳格主義的見解を示している。器楽の分野においては(第 5 章)、ロマ

ン派の詩人たちは共通して器楽の美的意義を称揚したが、しかし今日の定説のように、声楽に対する器楽の優位を主張したのではない。彼らは、長い間声楽よりも劣るとされた器楽に、表現の抽象性ゆえに自由な感情の表出が可能であるとして、声楽と同等の自律的価値を見出している。またカール・ダールハウス(Carl Dahlhaus, 1928-1989)は、彼らが「絶対音楽」を予見していたと指摘しているが、実際彼らは器楽に絶対的なものを希求して音楽の純粹化を図ろうとしておらず、ダールハウスの解釈は行き過ぎである。器楽の優位を唱え、イタリアの声楽に対するドイツの器楽の優越を明確に主張したのは、彼らよりもずっと若いシューマンらの世代であり、この新世代においてようやく声楽と器楽の価値をめぐるパラダイム変換が完了するのである。

まとめ

ライヒャルトの作曲活動において、とりわけ注目に値するのは、シューベルトに先立って有節形式によるリートを多数残したことであり、中には、今日もなお民謡のように歌い継がれているものもある。当時の北ドイツの知識人たちは、ライヒャルトをリートの大家として高く評価し、1820年代末においてもなおシューベルトのリートをなかなか受け容れなかった。また、ライヒャルトのオペラ作曲家としての功績は、ベルリンの宮廷オペラを、グルックの示した手本をもとに改革した点、ドイツでのイタリア・オペラの流行を終わらせて、本格的なドイツ・オペラの確立のために、ゲーテとともに尽力した点にある。ゲーテとの共同制作を終えた後も、ライヒャルトは《精霊の島》のようなロマン主義オペラを作曲する一方で、ジングシュピールの単純化をより進めた「リーダーシュピール」という新ジャンルを創始し、ドイツ・オペラの発展のために挑戦し続けた。

ライヒャルトの世代にとって、ドイツ北部と南部(ウィーンを含む)における音楽の価値観の差は大きかった。たとえば、ライヒャルトはウィーンのジングシュピールをライバルとみなし、モーツァルトの才能を評価するのに時間を要した。それに対して、彼よりも若いロマン派の詩人たちは、すでに青春時代にモーツァルトのオペラを体験して身近に感じていたために、それを何の躊躇もなく受容した。彼らの中には、北ドイツの「歌つき芝居」から発展したライヒャルトの作品よりも、音楽的に表現の豊かなモーツァルトのオペラを支持する者も多く、後者をより「ロマン的」とみなした。ロマン派の詩人たちにとって、モーツァルトはもはや北ドイツのライバルではなく、ドイツを代表する「我々の」天才作曲家であり、新たな好敵手、つまり敬意を払うべき競争相手はイタリアであった。つまり、ライヒャルト

の世代にとっては、ドイツの南北における価値観の相違が問題であったのに対して、ロマン派の世代にとっては、19世紀のナショナリズムの高揚とも関連して、次第にドイツとイタリアという2国間の文化の違いに、問題の本質が変化していくのである。さらに、1830年代に音楽評論家としての活動を開始したシューマンの世代になると、イタリア文化に対してあからさまに敵意を示し、イタリアの音楽は低俗であり、高尚なドイツの器楽の足元にも及ばないと主張することになる。

ライヒャルトはドイツ語圏初の本格的な音楽ジャーナリストであり、音楽評論家としての活動は、彼の功績の中で最も重要なものの一つである。たとえば、ベルリンでは19世紀半ば過ぎまでグルックがドイツの英雄として愛され続けたが、この現象は他の都市では見られない異例なことであり、ライヒャルトらによるジャーナリズムの支えがなければ考えられないことであった。彼は非常に先見の明のある、批評家に相応しい才能の持ち主であり、すでに18世紀に彼の始めたことで、19世紀に一種のブームになった事柄は枚挙に遑がない。また、ライヒャルトの目指した音楽批評とは、音楽美について追究するだけでなく、民衆の教育のために音楽の理想的なイメージを作ることだった。彼は若いころから、単なる特権階級の「娯楽」でしかない音楽を、庶民たちの「文化」へと高めるためには、専門家による教育的批評が必要だと考えていた。つまり彼は、音楽を提供する側と享受する側の橋渡しをする案内人としての役割を、自ら買って出たのである。音楽批評活動以外にも、一般市民を対象とした公開演奏会「コンセール・スピリテュエル」を開催し、その際には、聴衆に平易な言葉で作品を解説したプログラムを配布している。また、歌の集いのためにポケット版のリート集を出版し、家庭で楽しめるようにジングシュピールのピアノ・スコア版などを多数提供した。そもそも彼のジングシュピールやリーダーシュピール、リートなどの作品の多くは、教育を目的として書かれており、彼の音楽活動のほとんどは、こうした民衆教育の理想に基づいていたと言っても過言ではない。

ザルメンらによる先行研究においては、ライヒャルトはロマン派の詩人たちによる新しい思想に同調できなかつたとみなされている。しかし実際は、ライヒャルトの音楽思想には早くからロマン主義的特徴が見られる。1782年には器楽が自律的価値を持つと判断し、1791年には、その表現の抽象性ゆえに名状しがたい個人的な感情を表現できる、との見解を示している。しかもロマン派の詩人たちの音楽観は、ライヒャルトの影響を受けて形成されている。なぜなら、ベルリンやハレ近郊のギービヒェンシュタインにあったライヒャルト邸は、多くの知識人や芸術家たちが集う社交の場になっていて、若いロマン派の詩人たちにとっ

て「優れた学校」のような存在だったからである。そしてライヒャルトの支援によって、ヴィルヘルム・ハインリヒ・ヴァッケンローダー(Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773-1798)の芸術論集『芸術を愛する一修道僧の心情の吐露 *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*』や、アヒム・フォン・アルニム(Achim von Arnim, 1781-1831)とクレメンス・ブレンターノ(Clemens Brentano, 1778-1842)の編纂による民謡集『少年の魔法の角笛 *Des Knaben Wunderhorn*』などが誕生した。さらにロマン派の詩人たちは、上述のように、声楽に対する器楽の優位を主張したというよりも、ライヒャルトと同様に、器楽にも声楽と同等の価値があることを唱えていると考えられる。実際、彼らは声楽を愛好し、その価値も高く評価しているのである。

ライヒャルトは「ロマン的」という言葉を音楽に適用した時期も早く、『パリからの私信 *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*』でモーツァルトやハイドンの音楽を「ロマン的」と形容している。彼は、ベートーヴェンの音楽の価値も早期に認めた評論家の一人である。ただし、彼の「ロマン的」という言葉は、今日的な意味でのロマン主義音楽に対してではなく、彼の主観に従って「魅力的で偉大な」ものや「新しく優れた」ものに対して用いられた。ホフマンも、音楽に対して「ロマン的」という言葉を主観に従って使っており、その点においてライヒャルトの使用法とはほぼ一致する。ホフマンは、ベートーヴェンの器楽を極めて「ロマン的」だとして絶賛したが、彼がベートーヴェンを神格化した最初の人物とするのは誤解である。たしかに、彼にとってベートーヴェンは、極めて偉大な器楽作曲家であるが、絶対的能力を持つ神のような存在であるわけではなく、スポンティーニが天才オペラ作曲家であるのと違いはない。ホフマンの考えるドイツの英雄は、オペラのグルックやモーツァルト、宗教音楽のヨハン・ゼバスティアン・バッハ(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)やヘンデルである。リート分野では、ライヒャルトやツェルターを真のマイスターとして賞賛した。つまり、ライヒャルトもホフマンも、ベートーヴェンの才能を認めていたが、神格化するには至らなかった。ベートーヴェンを神のように崇拜したのは、いずれもベートーヴェン自身よりもずっと若い世代である。シューマンらの世代にとって、声楽よりも器楽、しかもイタリアの声楽よりもドイツの器楽が優れているのは当然であって、ドイツの器楽の中でもベートーヴェンのソナタは最高峰であり、「楽聖ベートーヴェン」の名は永遠不滅のものとなった。

既述のとおり、ゲーテもベートーヴェンの音楽を「ロマン的」とみなしたが、彼にとって「ロマン的」な音楽とは、否定的な意味しか持たないものであった。彼は合理主義に基づい

た音楽観に生涯とらわれていて、器楽の自律性を認められなかった。また、ゲーテと同年のヨハン・ニコラウス・フォルケル(Johann Nikolaus Forkel, 1749-1818)もまた非常に保守的な音楽家であり、好奇心旺盛なライヒャルトと対照的な存在である。ライヒャルトは早いうちからロマン主義的な音楽観を持ち、イタリアの古楽からベートーヴェンの器楽に至るまで、新旧の幅広い音楽に関心を示したのに対して、フォルケルは19世紀に入ってもなお前世紀的な価値観にとどまり、バッハより後の時代の音楽を頹廢と捉えていたため、ロマン派の詩人たちから厳しい批判を受けた。たしかに、ライヒャルトもベルリン楽派の音楽や「感情の統一の理論」などの古い価値観から離れるのに苦労したが、ゲーテなどの同世代の芸術家や知識人たちの音楽観と比較することによって、ライヒャルトの思考の柔軟性や世の趨勢を見極める能力の高さが明白になった。つまり全体を総括するならば、ライヒャルトの音楽観は、従来の定説よりもずっと進歩的で新しく「ロマン的」であり、ロマン派の詩人たちによる音楽観は、一般に考えられている以上に古い音楽や価値観に依拠し、ライヒャルトの感化を強く受けている。それゆえに、両者の見解は近似していると結論できるのである。

ライヒャルト研究は、これまでその大部分が音楽学者の功績によって支えられてきたが、文学の側面からも十分にアプローチが可能である。ライヒャルトという人物は、宮廷楽長という肩書からは全く想像できない、他に類を見ない非常にユニークな存在である。特に、ドイツ・ロマン派の文学作品への影響は大きいと考えられ、まだなお開拓の余地がある研究対象であると言える。