

失敗を運命付けられたオペラ

——ローベルト・シューマンのオペラ『ゲノフェーファ』再検証——

佐藤 英

オペラという芸術ジャンルにおける誤謬は、表現の手段（音楽）が目的とされ、表現の目的（ドラマ）が手段とされてしまったことにあった。——リヒャルト・ヴァーグナー（Wagner, Richard）の『オペラとドラマ』（Oper und Drama）から⁽¹⁾

序

本稿は、ローベルト・シューマン（Schumann, Robert）のオペラ『ゲノフェーファ』（Genoveva）に関する前回の考察を前提としている⁽²⁾。前回はこのオペラ本編のライトモチーフが序曲に認められることを楽曲分析により指摘することから論を開始した。しかし初演後60年を経過するまで誰もこのことに気付かなかった事実が示しているように、このオペラにおいてライトモチーフの技法はその特性を十分に発揮していない。ゆえに前回の拙稿の後半部分においてこの技法が埋没した理由を、この作品の叙情的音楽に着目したハンスリック（Hanslick, Eduard）の『ゲノフェーファ』論を参照しつつ考察した。本稿はこの続きで、その目的は、『ゲノフェーファ』がこのような作品となったそもそもの原因を探ることである。前回の予告どおり、本稿はこの作品の成立過程を確認することから論を始める。次いでそこに認められる問題点を、シューマンの音楽家としての自己形成期におけるオペラ体験まで遡って検証するという手順を踏む。

第1部 『ゲノフェーファ』成立史

オペラ『ゲノフェーファ』の第一歩は、シューマンが1847年4月1日にヘッベル（Hebbel, Friedrich）のこの作品を読み、「序曲のアイデアが思い浮かんだ、このテキストに決めた」と、直感的な題材選択をすることから始まった⁽³⁾。これと思い定めたあとの彼の行動は早い。この翌日には「喜ばしい気分」のうちで「『ゲノフェーファ』の構想」を練ると同時に（TBIII,345）、台本作家ライニック（Reinick, Robert）に手紙を書き、面会の約束を取り付けようとした⁽⁴⁾。この手紙の予告どおり、シューマンは4月4日の午前中にライニックを訪問して「ゲノフェーファで合意を得る」（TBIII,345）。この間にも序曲のスケッチは継続され、はやくもそれは4月5日に完成している（TBIII,345）。

序曲の見通しが立ったあと、シューマンは台本の作成に熱を入れた。4月7日には「ゲノフェーファに多く」の時間を割き、翌日には「G. [ゲノフェーファ] のテキストのスケッチ完成」となる（TBIII,345 [補足は引用者による]）。彼がここで書き上げたのは、序曲の音楽的

展開を念頭においたオペラのプロットと想像される。しかしシューマンはこれに満足しない。4月11日のライニックとの打ち合わせに備えるべく、この前日には「ゲノフェーファのテキストを考えることに多くの時間を割く」のであった（TBIII,345）。

4月11日の打ち合わせは、この翌日のライニック宛ての手紙にあるように、天候の悪化のために中止となった（Sietz,398）。この天候の悪化は、結果的に「幸運」であったといわざるを得ない。なぜならこの手紙においてシューマンが用件を伝えたことにより、ここから『ゲノフェーファ』成立初期の作曲者の考えを知ることが出来るからだ。この手紙によると、シューマンはライニックの勧めによってティーク（Tieck, Ludwig）の『ゲノフェーファ』を読んでいて、ティーク支持のライニックとヘッベル支持のシューマンに意見の食い違いがあったこと、シューマン自身が台本を書く意志を持っていたこと、ライニックの遅い仕事ぶりに強い不満を抱いていたことがわかる（Sietz,398-9）。彼らはその後、4月14、18、21日に話し合いの機会を持った（TBIII,346）。しかしライニックの遅い仕事に業を煮やしたためであろう——シューマンの関心は次第に分散しはじめるようになる。4月10日から「夢中になって」読んでいた『オデュッセイア』（Odyssee）がシューマンの異常なオペラ熱を冷し（TBIII,345）、4月15日の日記には「依然として、オデュッセイアとゲノフェーファ」という記述に認められるように（TBIII,346）、この二作品にかける熱意が等しくなってしまう。4月18日に『オデュッセイア』を読み終えたあと、シューマンは4月21日からヘッベルの『ユディット』（Judith）を読みはじめ、他の音楽作品にも着手し始めたのである。

もっとも、『ゲノフェーファ』の台本作成が完全に休止状態となったわけではない。4月24日には翌日のライニックとの話し合いを想定した台本の手直しが行われ、4月25、28日、5月2、5、9日には両者の間で話し合いがもたれている（TBIII,347）。しかしライニックの遅い仕事ぶりにシューマンは苛立ちを隠せなくなったようだ。1847年7月にヒラー（Hiller, Ferdinand）に宛てた手紙には、ライニックを批判する以下の記述が認められる。曰く、「オペラのテキストの進行状況は遅々としていますが、前進しています。私たちのR. [ライニック] は善良で好意的な男ですが、ひどくセンチメンタルなのです」と（BNF,273 [補足は引用者による]）。

この頃シューマンは、恐らくライニックにはひとことも相談せず、『ゲノフェーファ』の作者ヘッベルから台本作成の助言を得るべく行動を起していた。彼がヘッベ

ルに協力を求めたのは、日記の記述によると5月13日(TBIII,426)、現存するこの手紙の日付によると5月14日である。彼はこの手紙において、「ボエジーが私のなかで、次第に音楽としていきいきと形作られてきた」というあの最初の体験を物語った後、ライニッくにオペラの台本作成を依頼した経緯とこの作業の進捗状況を説明する(BNF,268)。

私の前に今、2幕までの台本があります。後半部分はこの数日中に受け取ることになっています。しかし台本作者がいかに多くの善意を示してくれても、私が気に入るのはそのごく一部に過ぎなかったのです。何より、至る所で力強さが欠けていたのです。ありきたりのオペラ様式は、どうも私には不向きです。私はそんなに長丁場のものに音楽をつけれませんし、そうしたいとも思わないのです。(BNF,268)

この依頼に対しヘッベルは、1847年5月26日に返信を書いている。この手紙は、シューマンが台本をヘッベルに送り、そこに彼の加筆修正をしてもらう約束をしていたこと、加えてヘッベルがシューマンのもとを訪問する意思があったことを示している⁽⁵⁾。しかし6月28日の手紙でシューマンが台本の完成に手間取っていることを告げていることから、彼はヘッベルの来訪前に原稿を送れなかったと推測される(BNF,272)。結局ヘッベルとの共同作業は実現されず、一時的な交友が生まれたに過ぎなかった。

ヘッベルの協力は得られなかったものの、シューマンは、ライニックの助力により、1847年7月21日に台本の第1稿を完成させた。この後『ゲノフェーファ』はしばらく放置され、1847年12月17日の「ベートーヴェンの誕生日」から序曲のオーケストレーションが開始された(TBIII,446)。この作業にシューマンは没頭し、12月26日には『ゲノフェーファ』序曲を書き上げ、「創作意欲の持続」にまかせて翌27日から第1幕の音楽スケッチを開始した(TBIII,448)。この初日のうちに第3曲まで筆が進み、12月31日から1848年1月1日にかけての第6曲の作曲を経て、1月3日に第1幕全体のスケッチが完成された(TBIII,449)。このスケッチにオーケストレーションが施されたのは、1月8日からである(TBIII,450)。連日「熱心に」この作業は続けられ、1月14日には「第4曲の終わりまで」書き進められた(TBIII,450)。そして1月23日に第1幕が完成された。

シューマンは第1幕が完成した翌日から第2幕に取り掛かり、まず1月26日まで「熱心に」台本の作成を行なった(TBIII,451)。第2幕の台本の決定稿がまだ出来上がっていなかったのだ。ところがこの台本作成作業の後、シューマンは「陰鬱なヒポコンデリー」に陥り(TBIII,452)、『ゲノフェーファ』の作曲は中断された。時折散歩をすることを除けば、「一日中家にいる」か(TBIII,452)、「何もしない」といった状態がほぼ1ヶ月続いた(TBIII,453)。だが、鬱状態を脱して躁状態と

なると、爆発的な創作意欲を得るのがシューマンである。彼は2月21日に「改めてゲノフェーファの着想を得た」あと、憑かれたように仕事をした(TBIII,453)。2月23日には「ゲノフェーファの第2幕に非常に多く」の時間を使い、25日から27日にかけても強い「作曲の意欲」を抱きながら「熱心に」作曲を続け、2月28日までに第2幕のフィナーレまで一気にスケッチを書き上げた(TBIII,454)。この後、2月29日のライニッくとの話し合いも参考にしながらであろうが、3月1日に彼は「第2幕のデュエットを新たに作曲」し直し(TBIII,454)、3月4日には「第2幕のスケッチがほぼ出来上がる」(TBIII,455)。第2幕のオーケストレーションは3月7日から3月30日にかけて行われた。

第3幕も、以上のような台本の確定・音楽のスケッチ・オーケストレーションというプロセスを経た。台本作成は4月5日に開始、4月24日から5月3日にかけて音楽スケッチ作成、5月13日から6月13日にかけてオーケストレーションが行われたが、6月25日の『ファウスト』からの情景』(Szenen aus Goethes Faust) 第3部の初演を見据えた作品の最終調整のために、5月下旬から6月5日まで『ゲノフェーファ』の作曲は中断された。しかしこの中断は、『ファウスト』からの情景』だけが原因ではなかった。ライニッく宛ての5月19日の手紙においてシューマンが、「ようやく今日になってコピーリストから写しを受け取りましたが、残念なことに最初の2幕分しかないのです」といっていることから(Sietz,401 [強調は引用者による])、第3幕の作曲を妨げる台本の問題があったと推測される。

第4幕の台本作成は6月29日から行われたが、台本作成と音楽の作曲は同時進行だったようだ。7月9、14、20日の日記はいずれも台本作成に関する言及があるが、その後の日記には、7月21日の「第4幕でゲノフェーファが出来上がる——とても嬉しい」(TBIII,465)、さらに8月4日の「ゲノフェーファ完成——とても嬉しい、クララも」という記述が認められる程度である(TBIII,466)。8月5日にはバイロン(Byron, George Gordon)の『マンフレッド』(Manfred)への熱狂からこの音楽のスケッチが書き始められたこと、この日以降『ゲノフェーファ』のオーケストレーションに関わる記述が全くないことから推測するに、7月21日には台本と音楽スケッチが、8月4日にはオーケストレーションが完成したと見るべきである。

台本の改訂は、1848年8月10日から10月9日にかけて再度行われた。先に引用した1847年5月のヘッベル宛ての手紙ならばともかく、オペラ完成の見込みがたった1848年5月19日にライニッく宛てた手紙にも、「個々の語句の表現には多くの改訂を必要としますが、それ以外の点では私には、すべてが非常に劇的で生き生きとしているように思われます」という記述が認められるからには、シューマンは台本に満足できぬまま、作曲を続けていたと考えなくてはならない(Sietz,401 [強調は引用者による])。ところが両者の話し合いは、シュー

マンの日記によると1848年5月9日が最後で、ライニックへの手紙も5月19日以降途絶えている。つまりこの台本改訂作業は、ライニックを交えず、シューマンの独断で行われたのである。このことを知ったライニックは、1848年11月11日に友人ヒラー宛てて、シューマンの悪口をこう述べ立てた。

私は彼のために2度もテキストの仕上げをしたのです。けれどもいま彼は、彼の意に添ってこれまで多くの変な気まぐれを受け入れなければならなかったテキストを、あまりに奇妙に作り替えてしまったのです。[...] 豊かな才気を持ち、なおかつとっぴな思い付きをする、天才ではあるが強情な、私たちの奇妙な聖人のことをご存知でしょう。彼は訪問してもらうことを好みますが、一度として彼は訪問に答えることはありません。私は心底このオペラの音楽に好奇心を抱いています。シューマン夫人はもう何度も私に、この曲から何かを弾いて聴かせようもしました。しかし彼はそれを好まないのです。(Sietz, 401)

この発言の裏付けに必要なライニックの台本が現存しない以上、シューマンが彼の台本のどこにどう手を入れたのかを知ることはできない⁽⁶⁾。しかしシューマンが1851年4月4日にバルギール (Bargiel, Woldemar) に対し、「どれほど多くの労苦を払って見たところで、私はこの中に、何人かの低俗な批評家が見つけたところ、私はこの中に、いわゆる<欠陥>を発見することが出来ないのです」と発言したこと (BNF, 338-9)、自ら改訂した台本に満足していたことは確実だ。この自信のほどを窺わせるのが、台本の改訂を始めた3日後、つまり1848年8月13日にヴァーグナーを相手に行なった朗読会のエピソードである (TBIII, 467)。ヴァーグナーはこのとき、この作品の致命的欠陥を指摘し、改訂を促した。シューマンはこれに対し、「自分の熱狂の賜物であるこの作品への攻撃を、神経質な強情さによって拒絶した」⁽⁷⁾。こうしてシューマンは『ゲノフェーフア』に絶対の自信を持ちながら、1850年6月25日にライプツィヒ市立劇場における初演に臨んだのであった。

第2部 『ゲノフェーフア』へと至る道

以上の成立史に認められる問題点は、以下の2点である。第一点は、「序曲のアイデアが思い浮かんだ、このテキストに決めた」というシューマンの発言である。この発言を裏付けるかのように、シューマンは台本が完成する前に序曲を書き上げた。前回の考察において指摘したように、これはオペラ作曲家が通常とる方法とは逆のやり方である。この方法をなぜシューマンが必要としたかは、一考に価する問題だ。第二点は、シューマンが台本作家との共同作業を軽視し、あくまで自分が主導権を取ることに固執していたことである。シューマンのこの自信の源は、果たしてどこにあったのか。

上述の問題に答えるためには、シューマンのオペラ理解を念頭に置いた検証が必要である。彼はオペラに関して多くを語らなかったため、『新音楽時報』 (Neue Zeitschrift für Musik) に連載された記事「ライプツィヒからの断章」 (Fragmente aus Leipzig) の第4回 (1837年9月5日発表) は、それを知るための貴重な情報源である。この記事はマイアベアー (Meyerbeer, Giacomo) の全5幕からなるグランド・オペラ『ユグノー教徒』 (Les Huguenots) と、この作品とほぼ時を同じくして上演されたメンデルスゾーン (Mendelssohn, Felix) のオラトリオ『聖パウロ』 (Paulus) を同時に論じたものである。重要なのはシューマン初のオペラ批評となったこの前半部分で、この部分は1875年のハンスリックによる『ゲノフェーフア』批評をはじめ⁽⁸⁾、多くの先行研究において言及されている⁽⁹⁾。けれどもこれらの先行研究には、共通した重大な欠陥がある。その欠陥とはすなわち、マイアベアー批評の雛形をロッシーニ (Rossini, Gioacchino) に関する記述のうちに見出していないこと、マイアベアーに関する記述に局限してオペラ問題を解明しようとしたために、1830年代の器楽音楽に関する発言の中に件の問題の解明の鍵があることを看過していることである。この欠陥を克服した上で、先述した成立史に認められる問題、さらに前回の考察で明らかにした『ゲノフェーフア』を支配する叙情的な音楽の必然性も包括的に捉えることが、本稿後半部分の課題である。

1. シューマンによるマイアベアー批評とその意味

『ユグノー教徒』は1836年2月29日にパリで初演された後、1837年3月10日にライプツィヒでも公演が行われた。ヤンゼン (Jansen, Gustav) は、シューマンがこのオペラを最初に見た公演日を1837年4月9日としているが⁽¹⁰⁾、日記に記された最初の日付は1837年8月13日である (TBII, 33)。しかしニーメラー (Niemöller, Klaus Wolfgang) の研究にもあるように⁽¹¹⁾、『新音楽時報』の記事やシュレジンガー (Schlesinger, Moritz Adolph) 宛ての1837年4月26日の手紙から、彼がこれ以前の公演も見ていたことは間違いない。興味深いのは、このニーメラーの指摘にもあるように、シューマンは当初この作品に関する判定をしかねていたということだ。1837年4月14日の『新音楽時報』において彼は、「けれども、細かい部分をも見落とさないようにするためには、この作品をもっと聴いてみなくてはならない」と判定を先送りしたが⁽¹²⁾、同年4月21日の同誌においては、「後日この雑誌は、良い音楽と悪い音楽という点で非常に変化に富んでいるこの作品についての批評を掲載する予定である」と⁽¹³⁾、次第に否定的な判断に傾きつつあることを示唆する一節を記す。だがシュレジンガー宛ての手紙において彼は、「しかしもう一回の公演に接してからでないと、こういった作品に関して書くことは誰もうまく出来ないのです」と判断の迷いを告白する⁽¹⁴⁾。「ライプツィヒからの断章」第4回の執筆にはそれゆえ、8月13日の公演が必要となったのであった。

マイアベーアの『ユグノー教徒』に対するシューマンの見解は、端的に言って極めて否定的である。彼によると、『エジプトの十字軍』(Crociato in Egitto)のときはこの作曲家に対する敬意を抱いていたが、『悪魔のロベール』(Robet le Diable)から疑念が生じはじめ、『ユグノー教徒』において否定的な判断への確信を得たという(GSII,221)⁽¹⁵⁾。彼は、『ユグノー教徒』に対する怒りから当該の記事を執筆したことを強調するために、「ある大事において、初めて剣を抜くことになった若い勇敢な戦士のように」と、自身を鼓舞する書き出しで論戦を開始する(GSII,220)。これ以降、全体的に高揚した雰囲気漂わせつつ論が展開されてゆくのは、件の論考が浅薄な音楽の撲滅と「新しい詩的な時代」の実現という、『新音楽時報』が目的とする音楽における美学的革命運動の一端を担うためである(GSI,60)。ここではマイアベーアをベートーヴェン(Beethoven, Ludwig van)と同列に置くベートーヴェンの弟子リース(Ries, Ferdinand)や、「事実を何ひとつ、全く何も理解していない人々」が仮想敵とされ、マイアベーアの真の姿が次々と暴かれて行く(GSII,220)。

さてシューマンが『ユグノー教徒』に認めた問題点は、第一に題材の扱いの悪さである。このオペラは1572年8月24日のサン・バルテルミーの大虐殺事件を扱っているが、シューマンはこの題材をプロテスタントの「宗教の歴史のもっとも血まぐさいドラマ」と捉えていた(GSII,220)。だがマイアベーアはこの題材に宗教的感情を交えず、このドラマを「それによって金と騒音を集めるような、年の市の茶番劇へと水準を落とした」(GSII,220)。その結果このオペラは序曲から最後の場面に至るまで、プロテスタントの信仰者の感情を逆なでするだけで終わってしまった。つまりはこうだ。「贅沢三昧、殺人、そして祈り、それ以上のなにももの『ユグノー教徒』にはない、この作品のなかに永続する純粋な観念、また真にキリスト教的な感情を探しても、無駄に終わるだろう」と(GSII,222)。

『ユグノー教徒』における問題点として第二にシューマンが挙げるのは、音楽技法上の問題である。彼は、とりわけ音楽による劇的效果に否定的な態度を見せる。例えば第4幕である。シューマンによると「この場面は十分な劇的な特徴と、幾ばくかの驚くほど才気に富んだ表現方法を備えている。特に合唱は大きな外面的な効果を上げている。シチュエーション、舞台装置、オーケストレーションが一体となって機能しているのだ」という(GSII,224)。一見すると、シューマンはこの場面を評価しているように見えるのだが、この直後に彼はこの特徴をひとくくりに「このぞっとさせるものがマイアベーアの構成要素」と言い換える(GSII,224)。やはりマイアベーアは忌むべき存在なのだ。この後シューマンは、マイアベーアが観客心理を心得ていたことを攻撃する。数多くの管楽器と100人の大合唱を、遠隔配置の効果を考慮しながら使用することは、断じてあってはならない。しかしマイアベーアは、こうした大音量の後にすかさず

「一つの楽器の伴奏によるアリア」を置くことで、聴衆の関心を引き付けることに成功する(GSII,224)。こうした「わずかなエスプリ」があることをシューマンは否定しないものの、彼は「マイアベーアの極めて外面的な傾向、最高度に独創性を欠き、かつ様式性を喪失していること」を批判する(GSII,224)。「作品全体の下品さ、歪み、不自然さ、不道德性、非音楽」ゆえにこのオペラは、たとえ随所に特筆に値する箇所が見出されようとも、評価に値しないものになってしまうというのだ(GSII,225)。

シューマンはこうしたマイアベーアの欠点を徹底的に指摘する記述に続け、メンデルスゾーンのオラトリオ『聖パウロ』を絶賛する批評を書く。そして最後にこう記す。「彼[メンデルスゾーン]の道は幸福へと至り、あの[マイアベーアの]道は悪へと至るのだ」と(GSII,229[補足は引用者による])。誠意ある作曲家メンデルスゾーンが宗教的感情を重んじた作品を書いたのに対し、マイアベーアは「仰天させること、ないしは人の心をくすぐること」を旨とした俗受け効果で人々の関心を集めている(GSII,223)。シューマンはこのことを芸術の危機と認識したのだ。

こうして反マイアベーアの姿勢を確立したシューマンは、論評「1837-1838年にかけての冬期シーズンのライプツィヒにおける音楽生活の回顧」(Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837-1838)において、もし50年後にマイアベーアの音楽が演奏されているなら、彼を神とあがめ、自説の過ちを認めてよいと高らかに宣言する(GSIII,45)。つまり彼は、マイアベーアに関する判断に絶対の自信を持っていたのだ。彼はこの方針を生涯貫く。1838年にサン＝リュバン(Sant-Lubin, Napoléon-Antoine-Eugène-Léon de)の弦楽五重奏曲を評した際に彼は、「マイアベーアのミューズに似ていないこともない、フランスとドイツの血統の混ざり合い」(GSII,279)を指摘することで、その音楽の無様式性を非難した。また1841年にはシュポーア(Spohr, Louis)の交響曲第6番『歴史的交響曲』の第4楽章「1840年 最新の音楽」にみられる「騒音」を、マイアベーアなどのグランド・オペラ作曲家の悪しき徴候と見做した(GSIV,90)。1847年3月23日に『ユグノー教徒』に接した際には「月並みな音楽」と感想を日記に記し(TBII,420)、1850年2月2日の『予言者』(Le Prophète)の公演に至っては、マイアベーア存在を完全否定すべく、墓標を暗示する「+」の印を「観劇記録帳」(Theaterbüchlein)に書き込んだのであった(GSIV,292)。

マイアベーア批評によって得た、オペラにおける効果狙いの作曲方法に対する嫌悪と作曲家の誠意を一体化して捉える発想は、この後のシューマンにおけるオペラ理解の要となる。例えば1840年の論評「デンマークのオペラ」(Dänische Oper)において彼は、若手作曲家が「自分のすべての技法を示すこと、効果を作り出すこと、気に入ってもらうこと」に腐心することを戒めた(GSIII,250)。そして1842年の論評「ドイツのオペラ」(Deutsche Opern)において彼は、この作曲意識をドイ

ツ・オペラの担うべき課題とした。曰く、「一度でも真に独創的で、深い、ドイツのオペラを提供しようとするなら、あたかも聴衆が存在しないかのように書くのだ、そして真の芸術家であることと真の教養を示すのだ」と (GSIV,170 [強調は引用者による])。オペラの芸術的な質を高めるためには、作曲家が虚心に創作活動を行ない、俗受け効果の助けを借りずに真の感動を催させるようにしなくてはならないというのだ。

こうした作曲意識が『ゲノフェーファ』にまで影響力を持っていたことは、改めて言うまでもない。前回の考察で指摘したとおり、この音楽は刺激的な効果を極力排することで美しい基調が全体を貫くよう配慮されているからである⁽¹⁶⁾。このオペラが聖女伝説に基づく以上、題材が冥想的な音楽を求めたのは確かである。例えばイエス・キリストと聖母マリアへの祈りの場面は、ゲノフェーファの敬虔さの象徴である。しかし、そもそもマイアベア的な効果を排するオペラが意図されなくては、このような題材の選択自体がなされなかったはずだ。オペラ『ゲノフェーファ』は、メンデルスゾーンの『聖パウロ』にみた「幸福への道」を歩んだ結果として書き上げられたとみてよからう。

2. マイアベア批評の源流——シューマンのロッシーニ理解を手がかりに

作曲家の誠意とオペラにおける効果に対する嫌悪を一体化するシューマンの発想は、何も『ユグノー教徒』にのみ限ったことではない。彼がロッシーニに言及する際にも、この発想はしばしば登場するのだ。シューマンのロッシーニ理解は、マイアベアの場合と同様、否定的である。ロッシーニに関する言及が時期的に先行していることから、マイアベア批評の否定的な見解は、ロッシーニ理解の延長線上にある議論と考えられる。

まずは、オペラにおける効果への嫌悪から見てみよう。1835年に書かれた寸評「ロッシーニ」(Rossini)においてシューマンが「聴衆の考慮とか、ロッシーニとその流派が慰めと救いをもたらす人だというような話を聞くと、[文句を書きたくなって] 指先が全部むずむずしてくる」と言ったように (GSI,211 [補足は引用者による])、彼は聴衆迎合型の創作態度を否定し、その頭目にロッシーニが収まっていることに怒りを表明する。勢いあまったシューマンは当時の音楽事情に関する悪口雑言を書き連ねてゆき、ロッシーニに対しても次の一節を浴びせかける。「ロッシーニは特筆すべき装飾画家だ、だが彼から人工的な照明と人目を惑わす舞台の奥行き空間を取り除き、何が残るかよく見てみるのだ」(GSI,211)と。ここではロッシーニの作品を際立たせる「照明」や「舞台の奥行き」といった視覚的效果が、まがいものとして否定されているのである。

それでは、作曲家の誠意についてはどうか。シューマンはこの問題を取り上げる際、ベートーヴェン対ロッシーニという対立図式を用いている。1834年以前に執筆されたフラグメントの一節に、この図式が認められる。

3つのフラグメントを集積した『「レオノーレ」序曲」(Ouverture zur Leonore)の項においてシューマンは、『フィデリオ』(Fidelio)の序曲が平凡な出来となった理由を、このオペラの失敗によって涙したベートーヴェンの判断ミスと考えた。ここでベートーヴェンの無念を強調するために登場するのがロッシーニである。曰く、「ロッシーニは同じような状況においては、せいぜい笑ったにすぎないだろう」と (GSI,40)。これと同様の比較は、1840年1月9日にゲヴァントハウス管弦楽団が『フィデリオ』のための4つの序曲を演奏したときにも行われた。シューマンは、ベートーヴェンが『フィデリオ』序曲の創作を通じて、「勤勉さと良心」ならびに「創造と破壊をやすやすとやっつけのける構想力」の重要性を示したことに注意を向けた (GSIII,281-82)。「ベートーヴェンが1曲のオペラに対して4曲の序曲を書いたかどうか、そして例えばロッシーニが4曲のオペラに対して1曲の序曲を書いたかどうか」(GSIII,282)——シューマンはこの比較により、ベートーヴェンの誠意ある創作活動に軍配を上げるのである。

以上の見解は、シューマンが1830年代前半にロッシーニの歌劇に接したときに得た印象によるものと思われる。旅回りのイタリア歌劇団が1831年5月14日にライプツィヒで行なった『アルジェのイタリア女』(L'italiana in Algeri)の公演の後、シューマンは以下の辛辣な感想を記す。「ロッシーニ——蝶々め!でも、お前がほんのちょっと色鮮やかな鱗粉を取り除いてみようものなら、ぱっとしない、光沢を失った骸骨以外の何も残らないのだ」と (GSI,332)。この公演によってシューマンのロッシーニ評価が定まったと考えられる。1832年9月30日のゲヴァントハウス管弦楽団定期演奏会においてロッシーニの作品が演奏されたときには、蝶々と骸骨の喩えが再び日記に登場するからだ (TBI,416)。そして作曲に際しての誠意の問題は、この1832年の演奏会において意識されたと推測される。なぜなら誠意ある作曲家の頭取であるベートーヴェンの交響曲第6番『田園』が、この演奏会の掉尾を飾ったからである。

3. シューマンのオペラ理解における問題

ところで先のロッシーニ批評において、「人工的な照明と人目を惑わす舞台の奥行き空間を取り除き、何が残るかよく見てみるのだ」という一節に出くわすと、素朴な疑問を感じざるを得なくなる。すなわち、オペラを心から楽しむことの出来る人が、オペラから視覚的效果を差し引いて何が残るかなどと、そもそも考えたりするであろうか、という疑問である。シューマンのオペラ理解への疑問は、彼の発言の随所に認められる。マイアベア批評において題材の悪さの原因を、台本作家のスクリーブ (Scribe, Eugène) とデシャン (Deschamps, Émile) にではなく、作曲者のマイアベアに求めたこともその一例だ。またオペラの実践に関してどの程度の知識を得ていたか、疑問に思わざるを得ない箇所もある。ロッシーニの序曲の転用の話がそれだ。これは当時の慣

例だった転用の技法「パステイジョ」なのだが、おそらくシューマンはこのことを知らなかったのだろう。いったいシューマンは、オペラについてどのような経験によって、どの程度の知識を得ていたのか。そしてオペラに対する関心はどうであったのか。そのすべてに答えることは不可能だが、ここでは1820年代末から1830年代初頭、つまりシューマンの音楽家としてのキャリア形成期の最初期を重点的に見ることで、その大枠を示すことにしよう。

この時期にシューマンが経験した音楽作品は、彼の日記からある程度把握できる。1830年代の記録にはかなり脱落があるが、法学生としてライプツィヒへやってきた1828年から翌年にかけての事例は豊富である。例えばゲヴァントハウス管弦楽団の演奏会に関しては、ベートーヴェンの交響曲全曲演奏会を中心に、その大半を聴いていたことがわかる⁽¹⁷⁾。ところがオペラに関する記述は少ない。ライプツィヒ市立劇場の上演記録と照合可能な演目は、10月24日のモーツァルト (Mozart, Wolfgang Amadeus) の『コシ・ファン・トゥッテ』(Cosi fan tutte) (TBI,128)、11月2日のヴェーバー (Weber, Carl Maria von) の『オベロン』(Oberon) (TBI,129)、12月3日のマルシュナー (Marschner, Heinrich August) の『吸血鬼』(Der Vampyr) だけだ (TBI,151)。このことから推測されるのは、ベートーヴェンの交響曲がシューマンに規範をもたらしたのとは対照的に、彼はオペラに対し興味を持てなかったということだ。無論ライプツィヒが、例えばシューマンが1844年以降に定住したドレスデンのそれと比べ、オペラを体験する環境として十分でなかったことは確かだ⁽¹⁸⁾。けれども、ライプツィヒ市立劇場におけるオペラ上演の回数が極端に少なかったわけではないのもまた事実なのである⁽¹⁹⁾。こうした状況証拠からいえるのは、シューマンにはオペラを見る機会があったにもかかわらず、積極的にその機会を利用しなかったということだ。それでは先述のシューマンのオペラ体験は、どうなるか。このオペラ体験は、ちょうどこの頃ライプツィヒを訪れていたマルシュナーの影響と思われる⁽²⁰⁾。マルシュナー本人と知遇を得る機会を得たシューマンは共通の話題を得るために、にわかに劇場通いを始めたのではないか。だが彼は、これにそれほど熱を入れない。マルシュナーがライプツィヒを離れた後は、ゲヴァントハウス管弦楽団の定期演奏会のほうがシューマンの関心事となり、オペラ鑑賞の記録は途絶えてしまう。この時期の彼のオペラへの関心は、この程度のものなのである。

この後シューマンのオペラ鑑賞の記録が登場するのは、1829年のイタリア旅行期間中である。この時彼は9月14日にヴァッカーイ (Vaccai, Nicolá) のオペラ『サウル』(Saul) (TBI,258)、9月28日にモルラッキ (Morlacchi, Francesco Giuseppe Baldassare) のオペラ『テバルドとイゾリーナ』(Tebaldo e Isolina) (TBI,267)、10月3日にロッシーニのオペラ『どろぼうかささぎ』(La gazza ladra) を見ている (TBI,268)。ヴァッカーイのオ

ペラに関しては、「素晴らしいイタリア的な雰囲気——ひどい音楽」という記述に加え、「この世のものとは思えない、素晴らしい、美しいバレエ」という記述が認められる (TBI,258)。バレエに関する記述は、「とてもよい」と感想を漏らしたモルラッキのオペラについても認められ、「ミラノ・スカラ座のバレエ——高く足を上げたディケ」とある (TBI,267)。ロッシーニのオペラについても「魅了」という記述があるので、作品に惹かれるところがあったのだろう。イタリア旅行中の記述からは、その土地柄のもつ明るい雰囲気のためであろうか、シューマンが享乐的にオペラを楽しんだことを窺い知ることが出来る。けれども音楽を一個の「芸術」として賛美する姿勢が強くなるに連れ、彼の芸術体験から享楽さが後退してゆく。例えば、1830年2月25日にシューマンはこう記す。「ティボーは機知に富んだことを思っている、マンハイムの聴衆は甘い砂糖菓子を食べればかりで、ハムはおろか、牡蠣に至っては全く食べることが出来ないのだ、と。もしティボーが彼の著書『音楽芸術の純粹さについて』に、つまりこの出版本の一冊一冊に、彼独自の人格と彼の音楽サークルを結わえ付けて出すことが出来たら、お前の没落は避け難いものとなるだろうに。ツェルニー、そしてロッシーニ、お前もだ!」と (TBI,230)。ここで名前が挙げられている「ティボー」とは当時の著名な法律学者だが、彼にはパレストリーナ (Palestrina, Giovanni Pielugi da) やヘンデル (Händel, Georg Friedrich) などを賛美するという音楽愛好家としての一面があり、引用文中にもある音楽に関する著作を執筆していた。彼のもとで学ぶべくハイデルベルクに来たシューマンは、ここで音楽における温故知新の姿勢を学んだと考えられる。このティボーとの会話の一部を伝えるのが上記の一節で、前半部分の喩えは難解だが、当時流行していた軽妙な音楽に対する批判と読んで間違いないだろう。そしてロッシーニに非難の矛先が向けられたのである。

シューマンのロッシーニ批判はこの後鋭さを増してゆく。1830年の復活祭期間中にフランクフルトで見た『ウィリアム・テル』(Guillaume Tell) の感想を、シューマンは日記にこう記す。「始まって30分後、自分の[スイス旅行]を思い出して、とめどなく流れる涙を押さえようとした——音楽の冷たさ——個性の無さ——効果を狙っている——クレッシェンドなくしてロッシーニはない——身の毛のよだつ、悪趣味」と (TBI,280)。この感想はシューマンがロッシーニのオペラに退屈したこと、またそのいたずらに効果を狙った音楽が肌に合わなかったことを示している。これに次いでロッシーニに関する記述が出てくるのは、先述の蝶々と骸骨の箇所である。そしてこれがマイアベーア批評へと受け継がれてゆくのは、先述した通りである。

さて、1830年代に入ってからシューマンは、オペラの作曲を計画するようになる。ロッシーニが模範とならなかったことは確かだが、それでは何がそれとなり得たかは、記述の少なさゆえにはっきりしない。例えば1831

年5月24日に旅回りのイタリア歌劇団がライプツィヒで上演したモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』(Don Giovanni)はどうか。日記にこの日の演目を記したあとにエクスクラメーションマークがあること(TBI,332)、同年12月に発表することになる、ショパンの『モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》の「お手をどうぞ」の主題による変奏曲』(Variations sur 'La ci darem la man' du 'Don Juan')を論じたシューマンの処女論考「作品II」(Ein Werk II)において、当該のオペラを楽しげに回想する記述があることから、悪い印象を得なかったことは確かだ⁽²¹⁾。だが『ドン・ジョヴァンニ』がシューマンにオペラの模範を示したとは考えられない。なぜならこの作品が刺激となってオペラを書くことはしないからである⁽²²⁾。このジャンルにおける理想像を描き切れなかったというのが実状ではあるまいか。

ここで考えなくてはならないのは、1830年代においてはドイツ・オペラの規範がまだ存在していなかったということだ。この問題と対峙した一人はヴァーグナーである。彼は交響曲の作曲をした後、程なくオペラ作曲家へと転向するのだが、その理由を『わが生涯』(Mein Leben)においてこう説明する。ベートーヴェンによって絶対的な規範が形成されてしまった交響曲において新しいものを作ることは不可能なため、未だ手本が存在しないオペラの潜在的可能性に魅了された、と⁽²³⁾。シューマンにとっても1830年代にオペラの規範が重要なテーマであったと指摘するのは、ミヒャエル・ヴァルター(Walter, Michael)である。彼は1837年6月16日に『新音楽時報』誌上に掲載された、ヴェーデル(Wedel, Gottschalk)の記事に注目した。ヴェーデルによるとドイツ・オペラは、歴史的な題材をそのまま提示するのではなく、「その民族の歴史上の英雄がメルヘンという繊細な装飾の衣を纏って初めて、妖精や魔法使いの歌が作曲家の心に響いて初めて」実現するのだという⁽²⁴⁾。この一節は、シューマンがオペラの題材選定の際に見せる傾向を奇しくも説明している。ゆえにヴァルターはこれをシューマンの理想のオペラ像を見做し、さらにここからマイアベーアの『ユグノー教徒』が否定された理由をも引き出した。つまりこのオペラは、サン・バルテルミーの大虐殺事件という、「妖精や魔法使い」の登場し得ない歴史的史実に題材を得ている以上、ドイツ・オペラの規範として相応しくない作品なのである⁽²⁵⁾。

ヴァルターの仮説には、オペラの理想像を語らなかったシューマンのオペラ理解を把握しようとする苦心が滲む。だが、本質的な問題が看過されている。シューマンとヴェーデルの見解が同一視できるならば、このことはシューマンにおいてオペラの新しい規範が、少なくともこの時点では彼自身の問題として考察されていなかったことの証ともなり得るからだ。彼のオペラへの関心の低さは、先述のマイアベーア批評からも読み取ることが出来る。この批評では作品の欠点は見えるが、オペラの理想像をみることは出来ない。作曲家の有るべき姿の考察が音楽面のみから考察され、声楽作品という点で共

通項はもちながらも舞台空間の使用に決定的な相違があるオペラとオラトリオを安易に対置させるという、オペラ批評らしからぬオペラ批評が展開されたのだ。また、シューマンのマイアベーア批評の前史も思い起こす必要がある。先述のように、彼はこのオペラの意義を即断しなかった。器楽音楽の場合、新作も一度で評価を定めてしまうシューマンがどうしてオペラでは判断がぐらつくのか。理由は一つ、彼はオペラの理想像を持っていなかったのだ。さらに注目したいのは、ヴァーグナーの『タンホイザー』(Tannhäuser)に接したときのことである。この時も彼は、マイアベーア批評の前史と同様、判断を先送りにした(cf. GSIV,290)。シューマンの場合、交響曲の新しい規範を確立することが重要だった1830年代に、ヴァーグナーのような関心の移行がなかったことは確実であろう。しかし『タンホイザー』体験が「観劇記録帳」に書かれたのが1847年8月7日だったことを考えると、彼は『ゲノフェーファ』の時点でも明確な理想を描ききれなかったのではないかという疑念を禁じ得なくなる。そもそもこの「観劇記録帳」が1847年5月4日から書き始められていること自体が、『ゲノフェーファ』のモデルを模索するために、意識的にオペラと向かい始めたことの証左ではなかろうか。

では、この模索によってシューマンは『ゲノフェーファ』のモデルを得ることができたのか。彼が1847年9月23日に見たヴェーバーの『オイリアンテ』(Eury-anthe)がその一つとなり得たことは確実だ。『オイリアンテ』と『ゲノフェーファ』を比較すると、主人公の女性の苦難と救出というストーリーにおいて、またナンバーオペラでありながら音楽の連続性が重視されているという様式において、類似性が認められるからだ。何よりシューマンは、「心の内奥から」美しく語りかけてくるこの音楽を絶賛する(GSIV,290)。この音楽的性格が『ゲノフェーファ』において実現しようとしたものであることは、もはや言に及ぶまい。問題なのは『オイリアンテ』の音楽の素晴らしさに肩入れするあまり、そのストーリーの弱さに目を向けなくなったことだ。『ゲノフェーファ』の作曲がこの年の年末から本格的に開始されたことを思うと、このモデルを十分に消化するには時間が短すぎたと言わねばならない⁽²⁶⁾。

4. シューマンのオペラ問題と『ゲノフェーファ』

シューマンが1830年代にオペラに関心を抱けなかった理由は、以下の二点が主たる関心事であったためである。一つはベートーヴェンとの対決⁽²⁷⁾、もう一つは器楽音楽においてオペラに匹敵する表現を実現することであった。問題は、この後者である。シューマンは1833年7月の日記にこう記す。「どうしてテキストのないオペラが存在してはいけなかったのだろうか。もし存在したならば、それこそ劇的であつただろう」と(TBI,411)。この「テキストのないオペラ」とは、レルシュターブ(Rellstab, Ludwig)が彼の主催する音楽新聞『音楽芸術の領域における虹』(Iris im Gebiete der Tonkunst)に

において、シューマンのピアノ曲『蝶々』(Papillons)を批判したことに端を発する一件に関わるものである。シューマンはこのピアノ曲においてジャン・パウル(Jean Paul)の『生意気盛り』(Flegeljahre)の場面を描きしようと試みたが、レルシュタープはこうした文学と音楽の接近を批判した。この際レルシュタープが件のピアノ作品を「美しい死体」と言ったことがシューマンの感情を逆なでした⁽²⁸⁾。シューマンはレルシュタープの古典的な音楽理解に対する美学的論争を行なうべく、音楽におけるポエジーの実現手段として「テキストのないオペラ」を唱えたのだ。上記の一節は、レルシュタープに論争を挑む前に日記に記されたものなのである⁽²⁹⁾。そして「テキストのないオペラ」はこの後、シューマンの音楽観の中核を成して行ったと推測される。この発想のもとにあったとしか言いようのない発言が、多々見受けられるようになるからだ。例えば1835年に彼はリートのあり方に関し、「音楽が当該の詩に最初から最後まで従うのか、その文学作品全体の基調、あるいは先導的なモットーの意味だけが音楽のなかで模倣されるのか、私は知らない。たいていの場合、やはりその後者と思われる」と発言した(GSI,168-9)。この発言において音楽は、「普遍的な言語」として独立した役割を演じ得ることが示唆されている(GSI,31)。しかしこの実現には、「テキストのないオペラ」を支えているような、器楽音楽のオペラ的可能性が前提とされなくてはならない⁽³⁰⁾。

オペラの表現を器楽に吸収する発想がシューマンの主たる関心事となると、音楽が文学テキストと直接的に結びつく芸術ジャンルは当然、軽視される。実際、1830年代のシューマンの作品は器楽音楽が中心で、オペラに対する関心は低い。そうした彼のオペラへの関心の度合いを端的に示す例が、シュポーアの交響曲第4番を評した1835年の記事である。シューマンがここで話題としたのはシュポーアの自己修練で、その修練の結実はいくまで交響曲である。問題は、シュポーアが器楽音楽の「弱々しい単調さ」を克服するために「作品内の出来事に従い、筋書きと登場人物を導いてゆかなければならなかったオペラ」——すなわち『イエソング』(Jessonda)——を作曲したとする、シューマンの見解である(GSI,110)。オペラとは、なるほどそのようなものだ。けれども交響曲を頂点とする音楽ジャンルのヒエラルキーが話題とされているこの文脈では、その意味合いは全く別だ。器楽音楽が中心で台本はその添え木にすぎないという、彼の驚くべきオペラ理解が窺えるからである。

ところが1840年のいわゆる「リートの年」を経た後、彼の価値観は明らかに変化する。1841-44年にかけてはオラトリオ『楽園とペリ』(Das Paradies und die Peri)が作曲され、大規模な声楽作品への道が開かれた。そしてシューマンの発言にもあるように、1842年には「朝と夕べの祈り」に「ドイツ・オペラ」の実現を考えるようになる(BNF,220)。しかしオペラの作曲は、そもそも一朝一夕に出来るものではない。厄介なのは、ドイツ・オペラの規範の問題である。この問題にシューマンは1840

年頃から積極的に関与しはじめているが、それが理想的な性格を強めれば強めるほど、その要請に応えることは困難になるという悪循環を生んでいたはずだ。このことは、ドイツ固有の様式の象徴とされた交響曲と、事情がよく似ている⁽³¹⁾。しからば彼が交響曲の作曲に長い準備期間を必要としたように、オペラにおいても自己様式を確立するための時間が必要だ。オペラの実演が多くの人々の共同作業によって作られるという、現場の経験も必要だ。オペラが崇高な芸術である前に、興行として大衆的な側面があることも知っていなくてはならない。ところが先述した1842年の論評「ドイツのオペラ」の引用に端的に示されているように、シューマンは「聴衆」の存在を重視しない。ヴァーグナーの経験に裏付けられた助言も無視し、自分の世界にひたすら耽溺するのだ。

その上シューマンは『ゲノフェーフ』の作曲に際し、器楽音楽の経験に根差した作曲方法を取る。「序曲のアイデアが思い浮かんだ、このテキストに決めた」という言にあるように、台本よりも音楽を先行させたのだ。前回の序曲の分析で明らかにしたように、冒頭の数小節のうちにオペラ全体へと放射されて行くライトモチーフが凝縮されて示されている以上、シューマンがオペラ本体の音楽的モットーを一挙に掴み取ったのは間違いのない。となるとこのオペラは、1830年代の「テキストのないオペラ」に端を発する、器楽音楽における詩的な直観から作曲が開始されたことになる。

台本の最終案がシューマンによって相当変更されたことも、おそらくこのモットーの把握と無関係ではない。シューマンの頭の中には、序曲が先導的な役割を果たしているのだから、それに見合わないものは変更されなくてはならない。極端な言い方をすれば、音楽が台本を作り上げてしまうのである⁽³²⁾。これほどまでに器楽音楽による先導的なモットーがオペラの進行を定めてしまうと、台本作家との共同作業は困難を極める。『ゲノフェーフ』に関して問題なのは、シューマンはオペラの構想を何より十分に物語るはずだった序曲をライニクに一切聴かせることなく、徒に台本改訂の要請をしたことである。おそらくシューマンは、音楽家がオペラ制作の主導権を取ることで、作業が滞りなく進むと考えたのであろう。とはいえ台本作家も一個の人格である。作曲者の頭の中にだけ到達点があり、それを台本作者に満たしてもらうことだけを願うのでは、問題が生じて当然である。

このように見てくると、『ゲノフェーフ』の失敗の原因は、シューマンがオペラ作曲家として経験不足にあったという一言に尽きるかもしれない。しかし彼のシューマンの音楽家としての自己形成期において「オペラ」の可能性が排除されたことに端を発する問題を思うと、『ゲノフェーフ』に至るまでの道筋はすでそのとき用意されたと見なくてはなるまい。このオペラはシューマンの音楽観の必然的結果として、失敗する運命にあったのである。

注(1) Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften*, vol. 7

- (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983), 18-19. 訳文は私のものだが、訳出に際して三光長治(監修)『ワーグナー著作集』第3巻(第三文明社、1993年)を参照し、多くの教示を得た。
- (2) 拙稿「ローベルト・シューマンのオペラ『ゲノフェーファ』における音楽的特徴とその問題点——『ゲノフェーファ』再検証——」『演劇研究センター紀要』VI(2006): 71-81.
 - (3) シューマンの一次文献のうち、以下の文献からのものについては本文中の括弧内に略称、複数の巻からなるものについてはローマ数字で巻数、ならびにページを示す。例えばこの引用部分は、TBIII, 344である。BNF= Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, Ed. Gustav Jansen. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904./ GS= Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. 4 vols. Leipzig: Georg Wingand's Verlag, 1854. / TB= Robert Schumann, *Tagebücher*. Ed. Georg Eismann. 3 vols. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971-1987.
 - (4) Reinhold Sietz, "Zur Textgestaltung von Robert Schumanns »Genovefa«," *Die Musikforschung* 23 (1970):400; hereater abbreviated as Sietz.
 - (5) Ernst Burger, *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten* (Mainz: Schott, 1999), 251.
 - (6) Margit L. McCorkle, ed., *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (Mainz: Schott, 2003), 358.
 - (7) Richard Wagner, *Mein Leben. Einzige vollständige Ausgabe*, vol.1 (München: List Verlag, 1963), 333.
 - (8) Eduard Hanslick, *Die moderne Oper* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur 1892), 256-273.
 - (9) シューマンのマイアベア批評の先行研究に関しては、以下の論文でその展望が得られる。Klaus Wolfgang Niemöller, "Robert Schumann und Giacomo Meyerbeer. Zur rezeptionsästhetischen Antinomie von deutscher und französischer Romantik," *Robert Schumann und französische Romantik* (Schumann Forschungen vol.6), (Mainz: Schott, 1997), 97-106.
 - (10) Gustav Jansen, *Die Davidsbündler. Aus Robert Schumann's Sturm und Drangperiode* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1883), 243.
 - (11) Klaus Wolfgang Niemöller, op.cit., 98.
 - (12) *Neue Zeitschrift für Musik* 6(1837): 122.
 - (13) *ibid.*, 130.
 - (14) Klaus Wolfgang Niemöller, op.cit., 98.
 - (15) この判断の推移の過程は、おおむね正しいと思われる。なぜならフランツ・ラハナー (Lachner, Franz) の交響曲第5番『熱情』を評した1836年の記事「受賞交響曲」(Die Preissymphonie)においては、1836年8月2日にライプツィヒの市立劇場において上演された『悪魔のロベール』の影響のためであろうか、この交響曲をドイツ、イタリア、フランスの様式の混交として批判するために、「例えばマイアベアのような中途半端な作品」という表現が用いられているからである (GSI, 231)。しかしシューマンが1836年の『悪魔のロベール』の公演に接したことを、記録の上から立証することは出来ない。cf. Boso Bischoff, "»Auf eine Bekehrung ließ' ich mich nicht ein ...« Anmerkung zur Meyerbeer- Rezeption Robert Schumanns," *Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Große Oper – Deutsche Oper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1991. Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden* 24(1992): 88.
 - (16) 先行研究においては、例えば先述のニーメラーのように、第2幕にマイアベアの影響を見る向きもある。しかし慎ましい表現が支配的なこのオペラにおいて、この場面は強い印象を作りだすことに成功していない。cf. Eva Burzaw, "Die Oper in Dresden 1845-49 unter Berücksichtigung von Schumanns Opernkonzeption," *Robert-Schumann-Tage 1986* (n.d.): 67-68.
 - (17) 拙稿「都市と音楽家——ライプツィヒとローベルト・シューマン——」『Angelus Novus』第30号(2003): 19-23.
 - (18) Eva Burzaw, op.cit., 64.
 - (19) Oscar Fambach, *Das Repertorium des Stadttheaters zu Leipzig 1817-1828*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980.
 - (20) Allmuth Behrendt, "Heinrich August Marschner und Leipzig," *Heinrich August Marschner. Bericht über das Zittauer Marschner-Symposium* (Leipzig: Leipzig Universitätsverlag, 1998): 27-35.
 - (21) シューマンの処女論考「作品II」の文化的意義、ならびにこの批評における音楽と文学的表現の接近に関しては、以下の拙稿を参照されたい。拙稿「革命への憧れ——ローベルト・シューマンのショパン批評「作品II」の成立をめぐる試論——」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第52輯第2分冊(2007年2月発行予定)。
 - (22) Margit L. McCorkle, op.cit., 698-715. 件の『ドン・ジョヴァンニ』の公演のあとにシューマンがオペラのテキストとして興味を持ったのは、E.T.A. ホフマンの『ファールン鉱山』である (TBI, 337)。しかしあくまでオペラのテキストの候補とされたに留まり、作品としての実現は見なかった。
 - (23) Richard Wagner, op.cit., 99-100.
 - (24) *Neue Zeitschrift für Musik* 6(1837): 191 (強調は引用者による)。
 - (25) Michael Walter, "»Man überlege sich nur Alles, sehe, wo Alles hiausläuft!« Zu Robert Schumanns »Hugenotten«- Rezension," *Die Musikforschung* 36(1983): 140-141.
 - (26) シューマンの『オイリアンテ』受容に際し、このオペラをドイツ・オペラの理念的な作品とする当時の言説が影響を及ぼしたことは、考えてなくてはならないことである。この件に関しては、稿を改めて論じることにはしたい。
 - (27) 拙稿「伝統と革新のはざま——ポスト『第九』問題から見るシューマンの交響曲第1番『春』——」『ワセダ・ブレッター』第12号(2005): 25-43.
 - (28) Clara Schumann, ed., *Jugendbriefe von Robert Schumann* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885), 195.

- (29) 拙稿「ローベルト・シューマンの音楽批評記事再読——ルイ・シュポーアの2つの交響曲批評をめぐって——」『シェリング年報』第14号(2006): 115-117.
- (30) 拙稿「『テキストのないオペラ』としての『クライスレリアーナ』——ローベルト・シューマンとE.T.A. ホフマン——」『比較文学年誌』第40号(2004): 156-160.
- (31) 注27の拙稿を参照されたい。
- (32) cf. Hansjörg Ewert, *Die Oper Genoveva von Robert Schumann* (Tutzing: Hans Schneider, 2003), 185.

*本稿は、2006年度科学研究費補助金若手研究(B)による研究成果の一部である。