

ローベルト・シューマン オペラ『ゲノフェーファ』への道
— 詩的な音楽の実現へ向けて —

佐藤 英

1. シューマンのオペラ『ゲノフェーファ』に関する先行研究とその問題点

ローベルト・シューマンのオペラ『ゲノフェーファ』は、総記等の記述を読む限り、数ある彼の楽曲の成功に比べると、知名度が低く、オペラとしての真価も十分に見出されてこなかった作品である。しかし、先行研究において、作品をプラスに評価しようとする試みが行われてこなかったわけではない。そうした再評価を促す研究の嚆矢となったのが、1910年のヘルマン・アーベルトの論文である。この研究の最大の功績は、リヒャルト・ワーグナーのライトモチーフ技法をシューマンのオペラ『ゲノフェーファ』の分析に援用し、初演後60年にしてこの作品の秘められた一面を明らかにした点にあった。この成果は、その後のオペラ『ゲノフェーファ』解釈のスタンダードの一つとなり、リンダ・シーゲル(1975年)やハンスイェルク・エーヴェルト(2003年)らによる作品解釈の根底を形作るばかりか、この作品の音楽様式の特徴として広く受け入れられたのである。

オペラ『ゲノフェーファ』は、こうしてワーグナーの音楽技法との類似性から再評価が始められた。ワーグナーを基準とするこのような見方は、1840年代当時のオペラをめぐる言説からこの作品を理解する際にもしばしば用いられた。シューマンが「私の朝と夕方の芸術家の祈りをご存知ですか？ ドイツ・オペラという祈りです」と発言していることから、当時求められた「ドイツ・オペラ」の要請からオペラ『ゲノフェーファ』を位置付けることが、もう一つの解釈のスタンダードになったのである。こうした解釈を行った一人が、アルンフリート・エードラーだった。彼は著書『ローベルト・シューマンとその時代』(1982年)において、1840年代のドイツ・オペラをめぐる当時の論壇の言説を念頭に置きながらシューマンのオペラの位置付けを探るばかりか、作品の理解を深めるために、音楽と台本の双方から要点を押さえたコメントを付した。

ドイツ・オペラをめぐる当時の言説を踏まえたエードラーの解釈を踏襲したのが、ハンスイェルク・エーヴェルトである。彼は、当時の言説を徹底的に踏査しつつ、このオペラの誕生までの背景を明らかにした。そればかりか彼は、アーベルト以降のライトモチーフ解釈を踏まえながら、さらに徹底した楽曲分析を行っている。エーヴェルトの研究を音楽学的な分析とともにユニークなものにしている一因としては、オペラの台本のどこにテイクとヘッベルのテキストが使用されたかを事細かに調べ尽くした点も挙げることがで

きる。これは、謎の多い台本の成立の解明に向けた一歩といえた。ただしこの研究においては、成立史に重点を置く研究の性格上、作品内在解釈的な台本の解釈が行われていないし、現在のオペラ『ゲノフェーファ』の演出に関する言及もない。

こうした研究とともに重要なのが、1970年のラインホルト・ジーツの論文である。彼は台本の成立に関するドキュメントとしてこの論文を上梓したのだが、シューマンの書簡については2010年1月の時点でもすべてが刊行されているわけではないため、この論文からしか得られない情報が未だに多い。

以上を整理すると、シューマンのオペラ『ゲノフェーファ』に関する研究は、ライトモチーフの解釈をシューマンの作品に適用して音楽の特徴を明らかにすること、1840年ごろにドイツ・オペラにおいて支配的だったナショナリズムの言説の影響の結果として、シューマンのオペラの創作を位置づけることがメインであったと言えよう。しかし、先行研究におけるこうした傾向には、少なくとも以下の4つの問題が認められると考えられる。

第一に、これまでのオペラ『ゲノフェーファ』に関する単独の論文においては、この作品にプラスの評価をもたらすことが目されてきたために、作品のマイナス面に注目することが必ずしも積極的に行われてこなかった(総記の類ではマイナスの評価が下されているものが多いとはいえ、その理由がそこで十分に述べられているわけではない)。特に、シューマンのオペラ観にどのような問題があったかについては、先行研究においていくつかの言及例はあるものの、十分に検証されてきていなかった。また、ライトモチーフ解釈をオペラ『ゲノフェーファ』に援用したことにより、この作品に用いられている作曲技法についての注目に値する見解が導き出されはしたものの、その一方で重要な問題が看過されることになった。そもそも、オペラ『ゲノフェーファ』のライトモチーフには、初演されてから60年を経過するまで誰も気付かなかった。この事実は、この技法がオペラにおいてどれだけ機能を果たすものなのかという素朴で本質的な問いを突き付けるのだが、アーベルトの新解釈により、この問題に注意が向けられなくなったのである。

第二に、ナショナリズムの言説の中においてしまうことで、シューマンの文学的関心が音楽としてどのように実現されるか、という問題が、彼のオペラ『ゲノフェーファ』の検証に際しては必ずしも十分にクローズアップされてこなかった。シューマンの音楽観に及ぼした文学の影響、音楽批評活動と作曲の問題、文学作品との親近性のある器楽音楽の作曲に没頭した1830年代の活動、さらに1840年から本格的に開始される声楽作品の作曲—オペラ『ゲノフェーファ』の作曲までに試みられていたこうした活動を俯瞰することで

見えてくる、作品の位置付けがあってもよいのではないか。また、そもそもどうしてオペラの作曲がシューマンに必要であったかについて、彼なりのロジックから必然性を見出すことも、従来の研究においては欠けていた視点である。

第三に、『ゲノフェーファ』の台本面を正面から扱った学術論文がほとんど存在しない。先にあげた先行研究は主に音楽学者の仕事であるため、彼らの関心のあり方からして、どうしても音楽面が中心になってしまうのは仕方のないことである。もちろん、先述のエードラーのような例がないわけではないのだが、そうした指摘はあくまで補足的に述べられたにすぎないため、台本面から作品内在解釈を試みた論文において実現される「深み」には、どうしても至らないきらいがある。さりとて、文学研究の側からこのオペラについて正面から議論を行った者がいるかといえば、実際には皆無に等しい。ゲノフェーファの伝承の研究に寄与した例としては、1775年から1866年までの間に刊行されたこの題材を扱った文学作品を通じて検証したシモーネ・シュタリッツの例(2005年)などがあるのだが、そこでシューマンのオペラについては一切言及されていない。

第四に、先行研究においては、オペラ『ゲノフェーファ』の舞台演出を手掛かりにしながらか作品の考察を行うことが、全く行われていない。『ゲノフェーファ』研究がドイツ語圏の音楽学者を中心に行われてきたことを考えると、台本の分析や演劇学的なアプローチを必要とする演出の問題までには彼らの手が回らなかったということなのかもしれない。あるいは、実証性を重んじる音楽研究の実情を考えると、批評家の仕事に属してきた演出の問題はアカデミックな議論になじまなかったということなのかもしれない。無論、それだけに理由があったわけではない。そもそも、オペラ『ゲノフェーファ』は上演の機会が多くなかったし、映像資料も2008年にアルトハウス社からこの作品のDVDが刊行されるまで正規ルートで手回ったことは一度もない(2000年にアン・デア・ウィーン劇場で上演された際の記録用映像は、非公式ルートで流布したことがある)。つまり、これまでは演出についての議論を行おうにも、共通の基盤を築くことがとても難しかったのである。しかし、数は少ないとはいえ、映像資料が参照できるようになったことにより、これを活用してオペラ『ゲノフェーファ』についての新しい議論を開拓してゆかなければならない時期が来たと考えられるのである。

2. 本論文のねらい

以上のような先行研究における問題点を踏まえ、オペラ『ゲノフェーファ』についての

研究を行ったのが本論文である。先述の第 3 と第 4 の問題点については個別に、最初の 2 つについてはシューマンの創作活動の全体を見据えながら議論を行った。そのため、本文全体においては、論文のタイトルが暗示しているように、このオペラに至るまでのプロセスを検証することのほうに大きな比重が置かれている。その際、シューマンが「総合芸術」の発想からオペラ『ゲノフェーフア』を書いていなかったのではないか、という仮説を立証することが重要なテーマになっている。このようなテーゼによって論を進めてゆくことは、先行研究においてまだ行われていない。

このテーゼは、1832 年の日記にある「テキストのないオペラ」ということばを出発点にしている。この表現は、シューマンが器楽音楽の可能性を拡大し、オペラに匹敵する表現を器楽音楽に求めたことを暗示しているのだが、その際にシェイクスピアに可能性を認めていることから、文学的な要素を音楽に持ち込むことが特に重要視されていたと考えられる。シューマンが文学作品との関連性の強いピアノ作品を 1830 年代に数多く手掛けていることを思うと、「テキストのないオペラ」はこの時代の彼の音楽の特徴を端的に語るキーワードということになる。しかし、問題はそれだけにとどまらない。シューマンがオペラ『ゲノフェーフア』を作曲する契機となったのは、ヘッベルの同名の戯曲を読んだことであつたのだが、そのインスピレーションが即座に結実したのは、台本でもオペラのなかの特定の aria でもなく、このオペラの序曲という器楽音楽だった。しかも重要なことに、序曲のコンセプトを思いついたことにより、1840 年頃からその可能性を真剣に模索していたオペラ作曲が、現実化の道をたどることになるのである。

オペラ『ゲノフェーフア』の序曲についてのこうした作曲経緯だけを見ると、どうしても 1832 年の「テキストのないオペラ」との発想の連続性に目が行ってしまう。だが、序曲の草稿が書かれるまでには 15 年の時間的隔たりがあり、その間を埋めるためには細かい検討を積み重ねてゆかなくてはならない。そもそも「テキストのないオペラ」は、あくまで文学的な要素を器楽音楽に持ち込むことが主眼である。最終的に「テキストのあるオペラ」として完成する『ゲノフェーフア』の場合、テキストと音楽が等価に結びつく次元が存在するために、器楽音楽中心の発想がどのように転換してゆくかを確かめなくては、議論に飛躍が生じてしまうのである。これと同時に注目しなくてはならないのは、「テキストのないオペラ」は、その表現や実践からして、「総合芸術」が概念として生まれてきた過程と相反する要素を大いに秘めているということである。音楽に可能な限りの表現を盛り込もうとする限り、器楽音楽の絶対性は疑いようのない前提とならなくてはならないのだが、一

方でこのような器楽音楽の自立性には、「総合芸術」の発想とはなじみにくい側面があるのである。

では、どうしてそう言えるのか。この点を理解するためには、そもそも「総合芸術」がなぜ概念化される必要があったかを確認しておかなくてはならない。ここで思うべきは、ワーグナーの著書『オペラとドラマ』である。彼は、当時の支配的なオペラ観に対するアンチテーゼを模索する過程で、「オペラという芸術ジャンルの錯誤の本質は、表現の一手段(音楽)が目的とされ、表現の目的(ドラマ)が手段とされていたことにあったのだ」(『オペラとドラマ』)と指摘した。つまり、音楽としての構成が重んじられるあまりに、「ドラマ」ということばで言われていること、つまり音楽とテキストと演技の総合的構成が顧みられなくなったことが、ワーグナーの問題視するところとなったのである。こうした当時の実情に対するアンチテーゼとして「総合芸術」を理解する場合、シューマンの「テキストのないオペラ」は、ワーグナーが目指すところとは明らかに方向性が異なっている。ただし、最終的に器楽音楽に帰着する「テキストのないオペラ」と、「総合芸術」の発想がもたらす劇音楽作品を同列において比較することは、方法として妥当ではない。むしろ問われるべきは、シューマンが「テキストのないオペラ」の発想という、オペラのようなドラマティックな表現を器楽音楽の抽象性のなかで実現することに腐心したために、彼のうちでは「総合芸術」の発想が芽生えなかったという点である。この仮定への答えを模索することが、これまで語られてきたオペラ『ゲノフェーフア』の負の部分に対する回答となると同時に、ワーグナーのオペラに対する姿勢との相違点を明らかにすることにも繋がるはずである。この過程で、聴衆におもねることを忌み嫌うシューマンの姿勢がクローズアップされるばかりか、『ゲノフェーフア』においてオペラとしてのバランスの悪さが生じた理由についても、取り上げられることになる。

こうした「テキストのないオペラ」の功罪からオペラ問題を考察する手掛かりを得ることが本論文の主眼である以上、全体の論調はどうしても否定的な方向に傾いてしまうが、最終的に負の結論で終えることは、論者の望むところではない。本論文はそれゆえ、従来の「傑作」の条件とは別の基準で、最終的に作品評価の新たな可能性を模索するものでなくてはならないのである。

3. 本論文の構成

本論文においては、こうした点を踏まえながら議論を行うために、以下の手順を踏んだ。

第1部は、オペラ『ゲノフェーファ』の議論を開始するまでに確認が必要な事項を扱った、長大な序のようなものであった。ここでは、シューマンにおける文学と音楽との橋渡しの問題が、主に「テキストのないオペラ」の概念形成と音楽的实践から検証された。具体的に言うと、1820年代後半から1830年代にかけての文学と関連のある器楽音楽に関する話題が第1部の中心を占めているのだが、その際、総合芸術的なオペラの可能性を排する「テキストのないオペラ」についての議論が、さまざまな角度から行われるのである。本論文では、個々の章において特徴的なトピックを先行研究との差異化を図りながら個別に検証し、そのそれぞれにおいて結論を示している。これにより、先行研究において十分に行われていなかった問題について詳細に論じることが可能になったものの、その代償として、相互の章の関連性が希薄になるという結果を招いていることも否めない。けれども、これらの議論を追ってゆくことで、オペラ『ゲノフェーファ』に行き着くまでに注目しておくべき作品と評伝的事実を、ひとつおりの確認できるように配慮されている。

第1章の第1章においては、シューマンが1831年から開始した音楽評論の意味を考察し、音楽におけるポエジーの実現が彼にとって重要であったこと、さらにそれが1830年代の彼の活動を貫く原動力であったと指摘した。第2章では、シューマンの『幻想曲』を論じた。ここではまず、作品の冒頭に掲げられたフリードリヒ・シュレーゲルの詩が作品の構成を暗示する役割を持っていたとの見解を示した。次いで、タイトルの社会的影響力という観点から、この作品の意味を捉えた。これは、音楽と文学の問題という第1部の大枠からはいくぶん逸脱した議論ではあったが、シューマンの創作上において大きな役割を果たしているベートーヴェン受容の一端を示すものであり、交響曲第1番『春』を扱った第6章の前段階にあたるものでもあった。第3章においてはシューマンのピアノ曲『クライスレリアーナ』、第4章においては1840年に執筆が試みられた彼の博士論文をテーマにしながら、「テキストのないオペラ」の概念規定と彼の創作とのかかわりを論じた。第5章においては、そうした議論を背景に、シューマンの「歌曲の年」(1840年)の意味を考察した。第6章では、交響曲第1番『春』を例にして、彼にとっての目標だったベートーヴェンの作品との折り合いをつけるために文学作品の果たした役割を指摘した。第1部最後の第7章においては、シューマンの執筆したルイ・シュポーアの交響曲に関する批評記事を精読しながら、標題音楽に対するシューマンの考え方の変化を検証した。

器楽音楽からテキストのある音楽(声楽音楽)へとシューマンの関心が移行してゆく過程を第1部で確認したのち、第2部では、シューマンの大規模な声楽作品を論じた。もちろん

んその中心は、オペラ『ゲノフェーファ』である。彼のオペラへの関心を包括的に示すために、第 1 章ではオペラ『ゲノフェーファ』までの未完オペラを検証し、次いでこのオペラの成立の過程を示した。これらを踏まえてこの章の最後では、シューマンのオペラへの原動力にテキストのもたらすインスピレーションがあったことを指摘した。第 2 章では、音楽様式の点で『ゲノフェーファ』の前段階と言えるオラトリオ『楽園とペリ』を取り上げ、シューマンのオラトリオ理解を踏まえながら議論を行った。なお、『楽園とペリ』の成立過程についても、詳細なドキュメントを提示した。第 3 章から第 4 章にかけてはオペラ『ゲノフェーファ』について、音楽面とテキスト面の両方から考察を試みた。第 3 章では、最初に音楽の特徴を序曲におけるライトモチーフに着目し、次いでこの音楽の問題点を指摘した。第 4 章では『ゲノフェーファ』に登場するゴーロ、マルガレータ、ゲノフェーファの 3 人に着目してこの作品の世界観を探った。これらの議論により、音楽と台本の双方でオペラティックな「個」を際立たせることが避けられていたことを示した。最終章である第 5 章では、「テキストのないオペラ」の発想の延長にシューマンのオペラが位置付けられること、さらに「総合芸術」が彼に根付いていなかったことの証左を提示した。しかし、「総合芸術」としての妥当性を議論することだけでは取りこぼしてしまうシューマン流のロジックにも目を配らなくては、議論が一方的になってしまう危険性がある。そうした領域にこそシューマンの独自性があると考えられるため、作品評価の新しい可能性をそこに見出し、従来の「傑作」の条件とは別の観点での再評価を試みなくてはならない。音楽面についての考察をまずは行ったが、例えばニコラウス・アーノンクールがオペラ『ゲノフェーファ』について指摘した、「先駆者や後継者を持たない、唯一無二の存在」という見解に帰着してしまえば、解釈の可能性が狭められてしまう。つまり、他と隔絶された形でしかその独自性が主張できないのだとすれば、比較材料を持ち込めないというまさにその点こそが、作品の弱さとなりかねない。むしろ、個々の作品の直接的な影響関係に囚われずに歴史的なパースペクティブを広く取ったほうが、様式史の研究としては飛躍の危険性を伴う半面、独自性を指摘できる可能性が開かれてくる。それゆえ、本論文ではポスト・ワーグナーの作品に着目し、シューマンのオペラの先進性に光を当てた。こうした音楽面についての考察のあと、近年のこの作品の演出について取り上げた。特にマルティン・クーシェイの舞台を手掛かりにしながら、作品解釈の新しい可能性と現代的リアリティーを考察し、本論の結びとした。