

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 ——

佐 藤 英

序

1854年、ローベルト・シューマンは自選の著作集『音楽と音楽家』を刊行した。彼はこの序文において、「芸術のポエジーの榮譽を再び得る」(GSI, IV) ことに自身の音楽評論家としての活動の意図があったと告白する⁽¹⁾。「ポエジー」⁽²⁾ の名のもとで追求された理想の音楽とは、先の文脈においては、当時もてはやされた表層的な技巧に走るヴィルトゥオーソに対抗するものなのだが、その実態は具体的に言うと、温故知新の姿勢を保ちつつも革新性を失わず、かつ魂に強く訴えかけてくる新しい表現を志向するものである⁽³⁾。この新しい音楽の実現に際して彼が音楽と文学の結びつきを重視したことに、「ポエジー」という表現が用いられた所以がある。無論、作曲が本業であったシューマンにおいてこの美学的な到達目標は理念上の問題に留まるわけではなく、その理想的な実現例は彼の音楽作品に求められる。例えば、ピアノ作品『蝶々』作品2において彼は、ジャン・パウルの小説『生意気盛り』の一場面を器楽音楽で描写することを意図した。この曲は、シューマンが1832年に発言したことばに従えば、「テキストのないオペラ」(JB, 195)——E.T.A.ホフマンの「器楽によるオペラ」⁽⁴⁾と同様に、オペラ的なダイナミズムをことばの媒介なしに伝達できるという、音楽の直接性を積極的に肯定する発想——として聴取し得る作品である⁽⁵⁾。この発想ゆえに文学と音楽は非常に緊密な関係を持つことになり、E.T.A.ホフマンの小説と同名のタイトルを持つシューマンのピアノ曲『クライスレリアーナ』作品16に至るまでの道のりが用意された。ところがこのピアノ作品は、作曲後にタイトルが思いついたことを強調するシューマンの発言が示しているように、器楽音楽に文学作品の印象を聴き取ることによって最終的な完成を見た、極めて珍しい事例なのである⁽⁶⁾。この2つの例を見るだけでもシューマンにおける文学と音楽の関係は、文学に音楽のインスピレーションを求める一方的なものにとどまらず、音楽から文学が喚起されるという逆の発想も成り立つような拮抗した状態にあったと見なくてはならない。シューマンの「ポエジー」とはこのように、彼の活動が作曲による実践と音楽批評による理念追求という両輪の上で展開されたことを念頭において、初めてその実態が見えてくるのである。

さて本稿では上記のことを踏まえつつ、シューマンがこのポエジー実現を理念的に追及した音楽批評活動に焦点をあてた考察を行なうことにしたい。この音楽批評活動は、1834年の『新音楽

時報』の創刊によって本格的に開始された。この新聞の創刊は、のちにシューマン自身が「当時支配的だった趣味に対する反動」(GSIV, 262)とその革命的な性格を強調したために、これと時を同じくして展開された「青年ドイツ派」の文学運動の影響から理解されることが、1917年のアルノルト・シェーリングの論文以降、定着している⁽⁷⁾。シェーリングはこの論文において、文学運動と音楽における美学的革命を結びつけるパイプ役にルードルフ・ヴィーンバルクの著作『美学的戦役 (Aesthetische Feldzüge)』(1834年)をおき、そこから『新音楽時報』の革命的性格の必然性を説明するが、この解釈には問題がある。なぜならシューマンは『デア・コメート』紙に、すでに1833年の時点で美学的革命の必要性を説く論考を寄稿しているからだ。重要なのは、この論考の俗人の撲滅を説く戦闘的な一節「集え、ダヴィッド同盟諸君、君たちが撲滅しなければならないのは、俗人たちなのだ。音楽の俗人、それ以外の俗人、なによりその筆頭格の輩だ」(GSI, 64)が、1835年の論考「フロレスタンによる謝肉祭の夜の演説」のモットーとなったことである⁽⁸⁾。この事実はシューマンの美学的革命のルーツが『新音楽時報』創刊以前にあったことのみならず、その精神が新聞刊行後も脈々と継承されていたことをも物語っている。

しからばそのルーツはどこにあるのか。それを知る手がかりの一つは、シューマンが1831年12月7日に『一般音楽新聞』に発表した処女論考「作品Ⅱ」である。「脱帽したまえ、諸君、天才だ」(GSI, 3)という、シューマンの音楽批評の中で最も知られたいきりを含むこの論考は、ポーランドの作曲家フレデリック・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』作品2（以下、『《ドン・ジョヴァンニ》変奏曲』）を評したもののだが、後述するワルシャワ蜂起（11月蜂起）⁽⁹⁾とその顛末がシューマンの暮らすライプツィヒの話題を席巻したことから、論考の成立にそれが影響を及ぼした可能性を想定できる。つまり「青年ドイツ派」の文学運動が7月革命やポーランド問題の影響を受けたのと同様に、シューマンの美学的革命の必然性もその時代背景から理解可能と考えられるのだ。

とはいえ、シューマンの当該の論考そのものからこのことを読み取るのは不可能である。ポーランド問題はおろか、ショパンがポーランド人であったことすら全く言及されていないからだ。それゆえ本稿では状況証拠から論考の成立にアプローチするが、その文化的意義を考察する際に、シューマンのポエジーを支える「自由」に政治が関与し得ることを示唆する、1827年のフラグメントを引き合いに出そうと思う。このフラグメントから7月革命やポーランド問題、さらにはポエジー実現としての『新音楽時報』における批評活動までがひと連なりであるという見通しが得られるならば、シューマンの美学的革命は、文学運動からの触発という受動的なものではなく、同様の時代精神に根ざした同時代的な現象であったことが示されるはずだからだ。

I

シューマンの日記にショパンの名前が登場するのは、1831年5月27日が最初である。「ショパ

ンの変奏曲を批評する」(TBI, 334)がその記述だが、これはエルンスト・ブルガーも指摘するように、シューマンの願望を記したものと思われる⁽¹⁰⁾。このシューマンの願望を実現するために重要な役割を果たしたのは、同年6月6日に彼のピアノの師フリードリヒ・ヴィークの自宅でライプツィヒの名士を集めて行われた、音楽の夕べである。このとき、シューマンの未来の妻クララ・ヴィークがショパンの『《ドン・ジョヴァンニ》変奏曲』を2度演奏した(TBI, 337)。6月19日の日記に記された「ショパンに耽溺する」(TBI, 344)という陶酔的な感想は、おそらくこの演奏の余韻であろう。そしてシューマンは同年7月1日以降、ショパンと本格的に向き合いはじめる。これは、フリードリヒ・ヴィークが彼に本格的なピアノのレッスンを開始したのと時を同じくする。

注目すべきは、おそらくピアノの修練の課題曲として与えられた件の作品が、音楽評論家シューマンを生み出す直接的な契機となったということだ。7月1日の日記には、シューマンの音楽批評を特徴付ける空想的対話の語り手であるフロレスタンとオイゼビウスが早くも登場する。そしてこの日を境に、シューマンの日記にショパンに関する記述がほぼ毎日記されるようになる(TBI, 345-351 u. 353)。さらに7月17日には、「オイゼビウスが語った」という記述に続き、当該のショパンの作品を構成する個々の変奏曲の印象が逐一書き記された。1831年12月に『一般音楽新聞』に掲載されるシューマンの記事にこの一部が採用されたからには、この記述がなされた7月17日こそ、音楽評論家シューマン誕生のときと考えてしかるべきである。

さて、ショパンの件の作品が出版されたのは、1830年、ウィーンのアスリンガー社からである。それが1831年6月になってにわかに注目されたのは、そもそもどうしてなのか。考えられる要因の一つは、この年の9月から翌年5月にかけて行われた、ヴィーク親子の演奏旅行である。この旅行は前年のドレスデンへの演奏旅行に続くものだが、最終目標をパリでの演奏会に定めていたことから、娘の存在を国際的にアピールする絶好の機会であった。これを実現するには、人目を惹く演出が必要である。ショパンの『《ドン・ジョヴァンニ》変奏曲』がそれとなり得たことは、クララの日記が物語っている。なぜなら「この独創的で精神性豊かな作品」の知名度は低く、「ほとんどすべてのピアニストやピアノ教師たちがこれを難解で演奏不可能だと思っていた」からである⁽¹¹⁾。

しかしフリードリヒ・ヴィークは、娘のテクニックを誇示するためだけにショパンの作品を選んだのか。考えられる要因はもう一つある。1830年11月のワルシャワ蜂起以来、ポーランドが人々の話題に上る機会が増えていたため、その話題性が利用されたということだ。ポーランド問題に関しては、例えばリヒャルト・ヴァーグナーが『わが生涯』に以下のように記している。「1831年5月にポーランド人が短期間のあいだに勝ちとった成果は、私を驚愕と恍惚状態にした。[...] それに対して [ポーランド軍がロシア軍に敗れた1831年5月26日の] オストロレンカにおける戦いの知らせから得た印象は、あたかも世界がふたたび破滅したかのような印象を得た」⁽¹²⁾ と。新

聞によって随時伝えられる知らせに一喜一憂したヴァーグナーは、ワルシャワ占領によって蜂起が失敗に終わったことを知ったとき、それを「個人的な不幸のように経験した」⁽¹³⁾ のであった。

ヴァーグナーの、ときとして誇張を含む記述を一般化することには、注意を要しよう。しかし当該箇所は、当時のライプツィヒの世論を伝えるものと看做してよい。なぜならこの頃ライプツィヒにおいて、ポーランド問題が話題となる必然性があったからだ。1830年の7月革命前後から、この街では自由主義運動が活発化していた。1831年5月には警察長官がデモを禁止したことにより市民の騒乱が起き、同年9月には警察長官と書籍取締官の退官、それに伴う市警察の解体、市民の代表による新参事会の組織、さらにはザクセン国王宛に検閲の廃止と出版の自由を求める建白書を提出するといった、活発な政治活動が展開されていたのである⁽¹⁴⁾。ポーランド問題は、この延長線上に登場する。いみじくもマックス・フォン・ベーンが当時の政治・文化現象の考察において言及したように、「自由主義的な思想を持つ者はすべてロシアを憎んでいた」ため、「ロシアの圧制と隷属のもとに苦しむポーランド」の革命の話題は、「ドイツ人の心の中に燃えていた政治的自由への憧れ」に「この世ならぬ神聖な微光を投げかけた」⁽¹⁵⁾。その結果、ポーランドに対する同胞意識が強くなり、この国からの難民に人々は救いの手を差し伸べたのであった⁽¹⁶⁾。

それでは、ライプツィヒにおける以上のポーランド問題を踏まえつつ、ショパンの当該の作品が1831年6月にヴィークの夜会で演奏されたときの模様を、想像力をたくましくして考えてみよう。ヴァーグナーの言うポーランド問題が1831年5月にライプツィヒを席卷したならば、この国出身の音楽家ショパンは極めて目立つ存在だったはずだ。ヴィークの夜会はこのような時、この街の知識人たちが集う中で行われた。サロンの催しであるこの夜会では、さまざまな話題が語られたはずである。このような折に、ポーランド問題が話題にのぼらぬはずはない。そして件の作品は2度演奏された。天才をたたえる眼差しがあったのは事実であろうが、ポーランド問題という政治のフィルターを通して芽生えた同情心から、天才がいっそう「天才的」に見えたということは、大いにあり得るのだ。無論これを言うには、フリードリヒ・ヴィークがこの時点でショパンの出身地を知っていたことを示さなくてはなるまい。ショパンを「ワルシャワ出身のピアニスト」と報じる記事は、ライプツィヒで刊行されていた『一般音楽新聞』の1829年第46号（11月18日刊）に掲載されていたし⁽¹⁷⁾、仮にヴィークがこれを読んでいなかったとしても、ベルリンの評論家ルートヴィヒ・レルシュタープが以下に述べたように、作品の献呈者ティトゥス・ヴォイケホフスキの名からショパンの出身を容易に推測できたのである。

ショパン氏はポーランド人だということである。作品をポーランド人に捧げていることからそれは推測し得るとしても、氏がモーツァルトの旋律に対してはたらいだ暴挙からもそのことは判断しようと思えばできないことではない。何となれば、このことは作品がスラヴ族の生硬粗野なる樹幹から芽生え出たものであることを示す兆候だからである。⁽¹⁸⁾

II

フリードリヒ・ヴィークのショパン理解がポーランド問題と微妙な接点を持っていたこと、そしておそらくシューマンも彼と歩調を同じくしていたことは、決して事実無根の邪推ではない。シューマンがオストロレンカの戦いの翌日に論考執筆の願望を抱いたことは、彼がポーランド問題に無関心ではなかったことを暗示する程度のものかもしれない。けれどもこの約3ヵ月後、フリードリヒ・ヴィークとシューマンがポーランド問題の影響を等しく受けていたことが明らかとなる。なぜならこの2人は、1831年9月8日のワルシャワ占領による蜂起失敗の直後から、『《ドン・ジョヴァンニ》変奏曲』を絶賛する記事を書くことにより、ショパン啓蒙運動を開始するからだ。しかも彼らは、当該の作品に関して一致した見解を持った上で、意見交換をしながら各々の批評記事を書き上げていったのである。「自分の書いたものは、シューマンのもののように詩的なものとはならないかもしれない、けれども明晰で、力強く、ごつごつしたものだ」、「シューマンならば私の書き物フアンクジョーを読んで、それが正当なものであるかどうかを言ってくれるかもしれない」⁽¹⁹⁾——1831年10月26日にフリードリヒ・ヴィークは彼の妻にこう報告する。もちろんこの時点で両者の記事は、まだ刊行されていない。

さてショパン啓蒙運動を開始したのは、シューマンのほうが先である。彼はゴットフリート・ヴィルヘルム・フィンクに宛てた1831年9月27日の手紙において、こう述べている。「最新の天才的な作品」(JB, 154)であるショパンの『《ドン・ジョヴァンニ》変奏曲』について率直な感想を書いたので、フィンクが編集している『一般音楽新聞』に記事を掲載してもらいたい、と。しかしフィンクはすぐに返事をしなかったため、同年11月10日にシューマンは記事の掲載の可否を尋ねる手紙を彼に送った。この手紙が明らかにするのは、フリードリヒ・ヴィークが『一般音楽新聞』の前編集主幹フリードリヒ・ロホリッツとコンタクトを取り、自身のショパン論を音楽新聞に掲載する可能性を探っていたことだ。ここで言うフリードリヒ・ヴィークのショパン論とは、1831年10月23日にゴータにおいて完成をみた、シューマンと同じ作品を論じたもののことである。しかし「このすばらしい作品を批評する最初の人になりたい」(BNF, 33)と考えるシューマンは、師匠に出し抜かれることを恐れていた。そのため彼は、ハスリンガー社に自分の記事を送るつもりでいるとフィンクに告げ、新聞掲載可能という返答を得ようとした。結局シューマンの記事は1831年12月7日に『一般音楽新聞』に掲載されたが、この紙面はフィンクの悪意が発露する場となった。彼はこの紙面において別の執筆者を仕立て、シューマンが論じたのと同じ作品を非難する記事を書かせたのである。

『一般音楽新聞』に原稿を掲載できなかったフリードリヒ・ヴィークだが、彼はこの翌年、『チェチャーリア』⁽²⁰⁾と『デア・コメート』⁽²¹⁾の2つの新聞に記事を掲載することになる。語句に若干の相違はあるものの、両者は基本的に同一内容である。ここで注目したいのは、『デア・コメー

ト』に記事が掲載されたことである。それというのもこの新聞は、エヴァ・ヘルマンがヘルマン・マルクグラーフの著書からの引用を適切に示しながら説明したように⁽²²⁾、編集者カール・ヘルロスゾーンが「ポーランド人の運命のために示した共感」⁽²³⁾を示す場であったからだ。マルクグラーフがこの本を出版したのは1839年だが、彼がこの編集方針をこの時点で正しく捉えることが出来たのであれば、1832年の読者もこれと同様の理解ができたはずだ。つまりヴィークは、自分の記事を「ワルシャワ出身のピアニストであるショパン氏」(強調は引用者による)と書き始めることにより、政治問題の話題性を味方につけた啓蒙活動を行うことが出来たのである⁽²⁴⁾。

III

ところで、当のシューマンはポーランド問題をどう捉えていたか。先に言及したように、シューマンの処女論考にはポーランドに関する記述が全くなく、ここから考察を展開することは出来ない。またシューマンがポーランド問題に直接的に言及した資料も、どうやら存在しないようだ。しかし彼がライプツィヒにおけるポーランド問題の影響を受けたと思われる事例が、数は少ないながらも存在する。例えば、1832年1月4日にゲヴァントハウスにおいてポーランド人支援協会によって開催された「ポーランド難民救済コンサート」がそれである。この目的は、同年1月2日の新聞記事によると、ポーランド難民救済金を集めることにあった⁽²⁵⁾。シューマンの同年1月5日の日記には「昨日はポーランド演奏会だった」(TBI, 378)という記述が認められる。自分の通った演奏会を備忘録的に記載する普段の日記の書き方から、この記述は彼がこの演奏会に足を運んだことを証明するものと看做してよい。とはいえ、シューマンが純粋に芸術的関心からこの演奏会を聴きに行ったと考えるのは無理である。当日のプログラムはカール・マリア・フォン・ヴェーバーの『オベロン』序曲に始まり、オペラ・アリアや器楽曲などの小品を挟みつつ、ガスパーレ・スポンティーニの『ヴェスタの巫女』第1幕のフィナーレで幕となる、今日の「チャリティー・コンサート」さながらのものであった。1830年頃のライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団定期演奏会がベートーヴェンの交響曲を中心に構成されていたことを思うと、この催しの性格はかなり異色である⁽²⁶⁾。この趣旨に賛同していたからこそ、芸術至上主義的な考えの持ち主であるシューマンも聴きに出掛けたと考えるのが妥当である⁽²⁷⁾。

シューマンがポーランド問題の影響を受けたことを示すものとして、ほかにユリウス・モーゼンとの接触があげられる。モーゼンは1830年代前半のライプツィヒにおける、ポーランド・ブームの火付け役的存在である。モーゼンの詩「第4連隊の最後の10人」の第1版は発売当日に完売し、追加増刷の2,000部も3日間ですべて捌けた⁽²⁸⁾。そしてこの詩には旋律がつけられてさらに人気が高まり、「人々が往来し立ち止まるところ、ありとあらゆる路上と街角でこの歌は読まれた」ばかりか、「あるポーランド人の大佐」に「この詩は、反乱を起こした人々の関心事として、一連隊全部よりもはるかに多くの価値があった」と言わせるほどの共感と熱狂を生み出した⁽²⁹⁾。

シューマンが1832年にモーゼンに注目した理由は、ライプツィヒにおけるこのモーゼン・ブームを思うことで理解可能となる。シューマンの日記は、ポーランド人救済コンサートが言及された1832年1月5日を最後にしばしのあいだ途切れているが、同年4月20日の「将来の時間のための計画」(TBI, 379)の記載から再開されている。そしてモーゼンの名は、この「計画」の直後に登場する。曰く、「ユリウス・モーゼンと知遇を得る」と (ibid.)。モーゼンとの接触がシューマンにとって特別なものであったことは、この1ヶ月後の日記の記述からも明らかである。この作家が5月28日にシューマンを訪れた折に「自分を非常に喜ばせた」こと——シューマンはこの体験を一晩ゆっくりと味わい、翌日分の日記として記入したのであった (TBI, 400)。

シューマンの日記にモーゼンの名が登場するのはこれが最後だが、彼のモーゼンに対する熱はすぐには冷めなかった。1840年にシューマンは、歌曲集『ミルテの花』作品25の第3曲「くるみの木」や『6つの歌』作品33の第1曲「夢見る湖」と第4曲「空論をはく大酒飲み」にその詩を採用しているのだ。しかしシューマンがモーゼンに大きな期待を抱いていたことは、これとは別の形で推測できる。1833年8月7日にモーゼンに宛てた手紙は、それを知るための重要な資料である。なぜならこの手紙は、「音楽を主題にした娯楽文学的なもの、そして（広い意味で）芸術美学的なものを書いてもらうために」(BNF, 45)、モーゼンに新しい音楽新聞の執筆メンバーに加わってもらうよう要請するものだからである。もっともモーゼンはシューマンのこの申し出に、首を縦に振らなかった。

ここでシューマンが示した「新しい音楽新聞」とは、この翌年の4月に刊行を見る『新音楽時報』である。問題はこの雑誌がシューマンにとって音楽におけるポエジー実現を美学的に追求する場であったということだ。この新しい可能性を秘めた雑誌のメンバーにモーゼンを選んだこと自体に、シューマンのこの作家の位置付けを読み取ることが出来る。つまりシューマンは、モーゼンに新しい時代を予感させる「何か」を感じ取っていたのだ。そしてその「何か」とは、シューマンが直接言及していないので想像力を働かせるよりほかに手だてはないが、「ロシアの圧政と隷属のもとに苦しむポーランド」というイメージの下で当時の多くのドイツ人が抱いた、政治的自由への憧れであったと考えられる。

IV

興味深いことに、シューマンはすでに1827年の時点でこうした政治的自由への憧れに関する記述をしている。「政治的な自由は、おそらくポエジーの本当の意味での乳母である。それは、詩人の花が開くために、最も必要である。農奴制や圧制などがある国では、本来のポエジーは決して育たないのである」(TBI, 77) と。ここで注目すべきは、音楽において実現を夢見たポエジーとその実現の前提と言える「政治的自由」を、シューマンが表裏一体のものとして捉えていたことだ。この一節は、ポーランド問題を經由してポエジーの実現が登場してくることを予言してい

るのではあるまいか。

1827年のこの記述にポーランド問題を結びつける前に、1830年9月のライプツィヒの騒乱に際してのシューマンの反応を見ることにしよう。1830年のこの事件は、政治によって自由が阻害される恐れが生じた場合に彼がどのような反応を示すのかを、間接的に知るための材料を提供してくれる。もっとも、シューマンはこの事件を現場で体験したわけではなかった。ハイデルベルクでの学生生活を終え、ライプツィヒへ戻る途中の出来事だったからだ。だが彼はこの事件に無関心ではいられなかった。1830年9月14日に日記に書き写された以下の新聞記事の一節が、その証左である。「7日午後の手紙は次のように伝えている。この瞬間、武装した市民と学生たちは、白い腕章を身につけて街を練り歩いている。彼らは市民軍を組織している。行政官会議が召集されている」、「市民と学生たちは主義を共有している。彼らは、ツヴィッカウとボルナの軍勢を待ち望んでいた」(TBI, 292)と。

すでに言及したように、この騒乱は当時のライプツィヒで吹き荒れた自由主義運動が政治運動となって顕在化したものである。この運動を伝える新聞記事のうち、「市民と武装した学生」や「軍勢の期待」という、自由主義の実現を夢見る者たちへ関心が向けられたこの一節が書き写されたことに、シューマンの真意を読み取ることが出来る。つまりこの引用箇所は、市民の側、つまり自由主義擁護の観点からシューマンがこの革命を眺めていたことを暗に示す、数少ない資料なのだ。しかしながら彼は、政治的にこの革命に関与することを避けたと思われる。シューマンは1831年9月21日の母親宛ての手紙において、こう述べる。「最近のライプツィヒにおける革命は、ほとんど筆舌に尽くしがたいものでしたが、ここで私は重要な役割を果たしました。それというのも、ぼくの10歩手前で、一人の男が倒れ伏したのですからね。これは怒りを覚えると同時に、ぎょっとさせるような出来事でした」(JB, 153)と。この記述は、この革命に関してシューマンが直接的に言及した、おそらく唯一の証言である。この淡々とした事実の報告から読み取り得るのは、倒れた人間が程なく至るであろう「死」という事実シューマンが直面することを恐れていたことぐらいである。一見するとそれは、人道的な心情から革命参加者への同情を示したようにも読めるが、事実は違うと見てよい。この時期シューマンは、流行しているコレラによって自分が死ぬという恐怖にとりつかれていた。死は、彼の意識をかき乱す絶対的な恐怖である。それを目の当たりにする可能性のある革命の現場へと足を運ぶことは、彼には出来なかったはずである。

それゆえシューマンの抱く自由を獲得する革命への憧れは、政治的活動ではなく、音楽におけるポエジー実現という美学的革命へと形を変える。決め手はショパンを発見したことだ。このことは二重の意味において重要である。第一に、ライプツィヒにおいては自由主義を希求する風潮がポーランドに対する共感を生み出し、シューマンもその影響下に置かれていたことである。ワルシャワ蜂起の失敗に対する同情が処女論考「作品Ⅱ」を完成へと導く強い一撃となり得たのは、

ショパンをその出自ゆえに絶対的な「天才」へと祭り上げようとする熱狂に、シューマンがすすんで身を委ねたためである。第二に、『《ドン・ジョヴァンニ》変奏曲』がポエジー実現を予言するものであったということだ。論考「作品Ⅱ」の批評スタイルがそれを物語っている。この論考は、シューマンの生み出した架空の音楽団体「ダヴィッド同盟」の面々が各々の感想を言いあうという、音楽を主題にした一種の短編小説である。この中から、モーツァルトのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』の場面を具体的に想起するところの一部を見てみよう⁽⁹⁰⁾。発言者は、「ダヴィッド同盟」の一員フロレスタンである。

「[...]」主題のツェルリーナの返答は、恋をしている様子を十分に描き出している。第一変奏曲はひょっとしたら、ちょっと上品で色っぽいといってよいかもしれない。スペインの大公がこの変奏の中で、めいっぱいの愛想を振り撒きながら、百姓娘といちゃついているわけだ。けれどもこれが親密さ・滑稽さ・喧嘩腰の性格がもうずっと増している第二変奏曲では、あたかも二人の恋人が追いかけあって普段以上に笑っているような雰囲気におさまってくる。このすべてがしかし、第三変奏曲でどれだけ変わってしまうことか！ ここには、月の光と妖精の魔法があるだけだ。マゼットが向こうに立っていて、はっきり聞こえるように悪態をついているのだが、それによってドン・ジョヴァンニの悪行が妨げられることはないのだ。

[...]」(GSI, 5f.)

この空想性豊かなことばの連なりは、当該の作品の最終変奏曲にいたるまで、描写を続けてゆく。批評の「客観性」が重んじられるならば、これは印象批評という諷刺を免れないスタイルである。しかしシューマンの内的欲求を満たすためには、これ以外のスタイルはあり得なかったと想像される。かつては、作家を志したシューマンである。その彼が『《ドン・ジョヴァンニ》変奏曲』に感じ取った「ポエジー」を洗練された形で示すためには、音楽小説というスタイルを選択する必要があったのだ。この選択の必然性は、本稿冒頭に示した「テキストのないオペラ」からも説明可能である。「テキストのないオペラ」は原則として音楽作品に関してのみ有効なのだが、器楽音楽が文学を喚起するというこの発想の要諦に従うならば、音楽作品が音楽小説を生み出すということも、許容されて然るべきである。となると、シューマンの処女論考が「テキストのないオペラ」という発言そのものより1年先行している事実を目を向けないわけには行かなくなる。つまりところ『《ドン・ジョヴァンニ》変奏曲』は、ポエジー実現という点において、シューマンの歩むべき道を定めた作品ということになるのだ。

このようにシューマンの処女論考は、自由の希求という点で共通性をもつ1830年の革命とその延長線上にあるポーランド問題、さらにその後の『新音楽時報』の創刊という連続性において考察されたとき、彼の思い描くポエジー実現の第一歩であったことがわかるのである。

注

- (1) 以下の文献からの引用は、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、ならびにページ数を示す。BNF= Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, hrsg. von Gustav Jansen, Leipzig 1904./ GS= Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig 1854./ JB= Jugendbriefe von Robert Schumann, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig 1885./ TB= Robert Schumann: Tagebücher, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971-1987.
- (2) シューマンのポエジーに関する発言として、「新しい詩的な時代 (eine neue poetische Zeit)」（GSI, S.60）がしばしば引用される。これは1835年の『新音楽時報』第1号の論考「1835年の開始のために」の一節としてシューマン自選の著作集に登場するが、初出の記事における上記の引用箇所は「若々しい、文学的詩情ある未来 (eine junge, dichterrische Zukunft)」（Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1835, S.3）である。著作集の刊行に際して初出の記事に手が入れられたわけだが、本稿ではこの問題を深く追求しない。
- (3) Vgl. Gerhard Dietel: »Eine neue poetische Zeit«. Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns, Kassel u.a. 1989, S.17f.
- (4) E.T.A. Hoffmann: Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S.19.
- (5) ピアノ曲『蝶々』をめぐるシューマンとルートヴィヒ・レルシュタープの間で展開された、音楽に文学表現を持ち込むことの是非に関する美学的論争の詳細は、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る——」（日本シェリング協会編『シェリング年報』第14号、晃洋書房、2006年、114-123頁）の第2章「危機に瀕する「テキストのないオペラ」」を参照されたい。
- (6) 『クライスレリアーナ』の成立と「テキストのないオペラ」の詳細は、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——」（早稲田大学比較文学研究室編『比較文学年誌』第40号、2004年、149-162頁）で論じた。
- (7) Arnold Schering: Aus den Jugendjahren der musikalischen Neuromantik. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1917, S.45-63, hier S.49-51. この論文の見解を継承する一例として、アルンフリート・エードラーの研究をあげることが出来る。Vgl. Arnfried Edler: Robert Schumann und seine Zeit, Laaber 1982, S.112.
- (8) 「フロレスタンによる謝肉祭の夜の演説」の内容は、拙稿「伝統と革新のはざままで——ポスト『第九』問題から見るシューマンの交響曲第1番『春』——」（早稲田大学ドイツ語会・文学会編『Waseda Blätter』第11号、2005年）の35-37頁に詳しい。
- (9) 1830年11月のワルシャワ蜂起とその顛末に関しては、ステファン・キューニエーヴィチ編（加藤一夫・水島孝生訳）『ポーランド史』（恒文社、1986年）の第2巻から、62-74頁を参照した。
- (10) Ernst Burger: Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten, Mainz 1999, S.142.
- (11) Berthold Litzmann: Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen, Leipzig 1906, Bd.1, S.27.
- (12) Richard Wagner: Mein Leben. Einzige vollständige Ausgabe, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, Bd.I, S.66（補足は引用者による）。
- (13) Ibid., S.67.
- (14) ライプツィヒにおける自由主義運動に関しては、以下の論考に多くを負っている。戸叶勝也「A.P.レクラムの初期出版活動と「三月前期」ライプツィヒにおける民主化運動」（日本大学経済学研究会『研究紀要』第16号、1993年、13-36頁）。
- (15) マックス・フォン・ベーン（飯塚信雄・永井義哉・村山雅人・高橋吉文・富田裕訳）『ビーダーマイヤー時代——ドイツ19世紀前半の文化と社会』（三修社、1993年）、114-115頁。
- (16) Die Polen in Leipzig. In: Die Biene. Wochentliche Mittheilung für Sachsen und angrenzende Länder,

11. März 1832.

- (17) Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1829, Sp.757.
- (18) バルバラ・スモレンスカ=ジェリンスカ (関口時正訳)『決定版 ショパンの生涯』(音楽之友社、2001年)、179頁。同書ならびにショパンの書誌文献目録 (Bronisław Edward Sydow: Bibliografia F.F.Chopina, Warschau 1949, S.63) において当該の記事の出典は、1832年の音楽新聞『音楽芸術の領域における虹 (Iris im Gebiete der Tonkunst)』とされているが、この新聞に件の記事はない。正しい出典は不明だが、レルシュタープが他の新聞に寄稿したものと推測される。
- (19) Käthe Walch-Schumann(hrsg.): Friedrich Wieck. Briefe aus den Jahren 1830-1838, Köln 1968, S.36.
- (20) Cäcilia, Leipzig 1832, S.219-24.
- (21) Der Komet, Leipzig 1832, Sp.53-55 u. 61-64.
- (22) Eva Hermann: Anton Philipp Reclams Wirken im Spiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit. In: Beiträge zur Geschichte des Buchwesens, Bd.IV, Leipzig 1973, S.53-87, hier S.56.
- (23) Hermann Marggraff: Deutschland's jüngste Literatur- und Culturepoche, Leipzig 1839, S.275.
- (24) 勢いづいたフリードリヒ・ヴィークは、ショパン本人にもこの記事を送っている。ショパンはカッセルから届いたこの記事を読んだとき、「このドイツ人の想像にはほんとうに死ぬほど笑った」という (アーサー・ヘドレイ編、小松雄一郎訳『ショパンの手紙』、白水社、1965年、141頁)。なおこの手紙をおさめている書籍の注釈ではこの「ドイツ人」をシューマンとしているが、この記述は誤りである。
- (25) Leipziger Tageblatt Nr. 2 vom 2. 1. 1832, S. 12, wieder gedruckt in: TBI, S.467.
- (26) 1830年頃のゲヴァントハウス管弦楽団の定期演奏会に関しては、Alfred Dörfell: Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781-1881, Leipzig 1884ならびに拙稿「音楽都市ライプツィヒの特殊性——19世紀前半のベートーヴェンの交響曲演奏をめぐる——」(早稲田大学大学院文学研究科ドイツ文学専攻 Angelus Novus 会編『Angelus Novus』第29号、2002年、1-31頁)を参照されたい。
- (27) シューマンの芸術至上主義的発想は時として、俗人に甘んじたくないという虚栄心となって現れてくる。この件については、拙稿『『ソナタ』から『幻想曲』へ——ローベルト・シューマンの『幻想曲』をめぐる——』(早稲田大学ドイツ語会・文学会編『Waseda Blätter』第10号、2004年)の76-80頁で論じた。
- (28) Eva Hermann: op. cit, S.57.
- (29) Julius Mosen: Ausgewählte Werke, hrsg. von Max Zschommler, Leipzig 1899, Bd.1, S.16.
- (30) シューマンは1831年5月24日に、旅回りのイタリア歌劇団が上演したモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』を見ている (TBI, S.332)。シューマンはこの公演から『ドン・ジョヴァンニ』の印象を得たと推測される。

* 本稿は、2006年6月3日に学習院大学で行われた日本独文学会春季研究発表会における研究発表「虐げられた民族の英雄への賛歌——ローベルト・シューマンによるショパン批評「作品Ⅱ」再考——」の原稿に加筆・修正を施したものである。なおこの加筆・修正に際し、2006年度科学研究費補助金(若手研究B・採択課題「音楽と文学の境界問題として見るローベルト・シューマンの音楽とその音楽観」)により入手した資料の一部を活用したことを、付記しておきたい。