

幸福へと至る道

——ローベルト・シューマンの『楽園とペリ』考——

佐藤 英

序

ローベルト・シューマンが1843年にトーマス・ムーアの文学作品に依拠しつつ完成させた『楽園とペリ』（以下、『ペリ』）は、いわゆる世俗オラトリオに属する作品である。1841年の時点でシューマンはこの原作をオペラの題材と捉えたが、音楽を書き始めた1843年には、同年6月3日にエドゥアルト・クリューガーに宛てた手紙の一節「オラトリオですが、祈りの間のためのもではなく、朗らかな人間のためのもです」（BNF, 228 [強調は引用者]）⁽¹⁾ が示すように、教会音楽の制限を離れたオラトリオの題材と看做していた。ところが最終的にこの作品には、当初オペラの題材とされた名残ゆえか、「詩作Dichtung」という曖昧な表記が掲げられた。そのため初演当初からこの作品は、オラトリオとオペラ、すなわち舞台空間という一点を差し引いてしまえば、極めて近接した2つの音楽ジャンルの境界線上で議論を醸し出した。具体的に言うと、1843年の新聞批評記事を書いた論者のように、「この作品は、その独自の新しい形式により、オラトリオとオペラの間、というよりむしろその後者寄りに位置付けられるものである」⁽²⁾ と作品の劇的性格からオペラとの類似性を強調する者と、モーリッツ・ハウプトマンのように、「外見上この作品は、オラトリオと命名することができるかもしれない」⁽³⁾ と適切なジャンルを指摘する者がいたのだ。こんにち、この議論を冷静に眺めると、いずれの論陣の発言も歯切れが悪いことがわかる。オラトリオ・ブームの真只中に当たるこの時期⁽⁴⁾、その様式に関する知識は識者間で共有できたはずだが、前者は作品の劇的性格をその様式史と照合することを放棄し、後者のオラトリオ様式に精通した人物さえも、上述のように婉曲表現を用いて断定的判断を避けたのである。

彼らの目を眩ませた作品の独創性の内実は、具体的に言及されていない。しかしこの作品の独創性が、題材と音楽の両面に及んでいたことは事実だ。オラトリオは元来、旧約・新約聖書の題材に基づくことが多いが、『ペリ』はそうではない。天上から追放されたペリは、神の許しを得るため宝物を求めて地上をさまよひ、最初は自由のために戦って死んだ英雄の血、次いでペストに死んだ恋人たちの最後の息を持ち帰るがいずれも拒絶され、最後に改悛した悪者の涙を持ち帰ったときに許される——この筋書きが示すように、『ペリ』のテーマは主人公の救済である。このような宗教色の強いテーマは、宗教書に依拠することがオラトリオの慣例だが、『ペリ』はそれを文学作品から得て

いる。この発想がそもそも革新的だった。音楽面に関して言えば、オラトリオの慣習である歌唱とレチタティーヴォを明確に区切る手法が、『ペリ』においては採用されていない。作曲者がフランツ・ブレンデルに宛てた手紙（1847年2月20日）において、批評家ルートヴィヒ・レルシュタープの批判を念頭におきながら作品の独自性を説明したところによると、この作品の「真の形式的な進歩」は、「レチタティーヴォの欠如、ならびに個々の音楽作品を絶え間なく連続して並べてゆくこと」にあった（BNF, 267）。つまり各ナンバーが寸断なく連続する『ペリ』の音楽は、オラトリオの革命を試みるシューマンの確信犯的行為の所産といえるのだ。

本稿は、『ペリ』の独創性を生み出す発想が育まれた過程を、彼の音楽観の考察、加えて当時の音楽が彼に及ぼした影響から解明を試みる。さらに、テキスト選定の時点から作曲者の筆を進める主導的モットーとなった「幸福な気分」（TBII, 179）の意味についても考察する。

I

1840年頃のオラトリオに関しては、この様式をオペラに接近させて捉える当時の思潮が考慮されて然るべきである⁽⁵⁾。しかしシューマンの場合はそうした言説の影響よりも、彼自身の音楽観の必然的結果としてオペラとオラトリオの境界問題が浮上してくる節が認められる。彼が1841年にフェルディナント・ヒラーのオラトリオ『エルサレムの滅亡』の出版楽譜を批評した記事を手がかりに、この問題を検証しよう。

シューマンによると、若手作曲家の多くにオラトリオの作曲を促した作品は、メンデルスゾーンの『聖パウロ』だという。この作品が「一個人の芸術家の高尚な芸術」（GSIV, 4）として注目された理由は、メンデルスゾーンが時代遅れの教会音楽様式を踏襲しなかったことにある。ここでシューマンがメンデルスゾーンと対置させた作曲家は、「年老いたデッサウの巨匠」（GSIV, 4）、すなわちフリードリヒ・シュナイダーである。こんにちシュナイダーは、リヒャルト・ワーグナーが1834年に記した論考「ドイツのオペラ」に登場する名としてかろうじて命脈を保っている。当時ワーグナーは青年ドイツ派、とりわけハインリヒ・ラウベに触発され、血肉ある生を描くオペラの作曲に燃えていた。当該の論考において彼は、「その内容と形式をもはや誰も信じていないオラトリオを、今になって書く者がいるとすれば、それは明らかな時代錯誤ではなからうか」⁽⁶⁾とオラトリオの死亡宣告をした後、シュナイダーの名を引き合いに出したのだった。シューマンの場合は、伝統的様式の厳格な守護者たるシュナイダーの姿勢を、伝統の継承・発展を志向するメンデルスゾーンの新派と対峙させて際立たせている。そこでは、ワーグナーのようにシュナイダーをあからさまに槍玉に挙げるのが避けられてはいるものの、その存在をやんわりと、しかし確実に否定することに成功している。

シューマンがここで採用した、新旧の二項対立図式を設定し、伝統の継承・発展を意図する側に軍配を上げるという判断の仕方は、彼の得意とするところである。ベートーヴェンの交響曲第9番

を作曲家の理念的作品と見做すに到った彼独自の発想——論者がかつて論じたことばでいえば「ポスト『第九』問題」⁽⁷⁾——は、この図式に依拠している。然らばヒラーのオラトリオの評価手順に、ベートーヴェンの交響曲と同一の展開が期待されよう。事実、ヒラーのオラトリオはこの後、オラトリオの伝統の継承・発展問題、さらにドイツ民族主義的発想を経て、評価を勝ち得ることになる。シューマンの理解に従えばヒラーは、「われわれの芸術の真の信仰上の英雄」であるバッハとヘンデルの道へ「北ドイツ人のなかで最初に」帰還したメンデルスゾーンの衣鉢を継ぐ者である。そのヒラーが評価に値した理由は、伝統を継承する姿勢から、「力強い表現、ことばと音の一致を希求」しようとしたことにあった (GSIV, 5)。同時代の軽妙さを売りとする作曲家を仮想敵としながら、ドイツ音楽のあるべき姿を模索したシューマンにとって、ヒラーの態度は好ましかったのである。

ヒラーのオラトリオ評は「ポスト『第九』問題」と発想上の類似性を有するとはいえ、無論、相違点がないわけではない。上述のシューマンのオラトリオ理解を見る限り、交響曲ジャンルの危機の救済を目論む「ポスト『第九』問題」の切迫感は、微塵も認められないのだ。交響曲の事情と決定的に異なっていた点は、ヒラーの作品にオラトリオの将来性があったことである。シューマンは1840年に行われた当該作品のライプツィヒ初演評も記したが、既にこの時点で、「『聖パウロ』とヒラーのこのオラトリオは、本質的に異なっている。これは『聖パウロ』以上に未来を志向している」(GSIII, 215) という見解に達していた。重要なのはむしろ、ドイツ・オペラの新しい規範確立に対する強い関心ゆえに、当面ジャンルの危機に直面してはいなかったオラトリオ問題が彼の関心外に置かれた点である。1841年のヒラーの作品評に回帰しよう。シューマンはここで『聖パウロ』の成功を、「新しいドイツ・オペラへの欲求」(GSIV, 4) から理解するよう、唐突に読者に要求する。そしてドイツ・オペラのメシア到来に真の時代の要請を認め、「ドイツ・オペラにおいても程なく力強い芸術家が進出し、努力と勇気を喚起すること」(GSIV, 4) を主張する。この強引な議論の展開に、彼の心を捉えて離さぬドイツ・オペラ問題が透けて見えるのだ。

ここでシューマンがオペラ問題を取り上げた理由は、二点、考えられる。第一は、シューマンがヒラーの側の事情を理解していたことである。ヒラーは『エルサレムの破壊』を作曲する直前、ミラノ・スカラ座においてオペラを上演していた。この経緯がシューマンの念頭にあったため、ヒラーのオラトリオをオペラの議論の延長として捉えようとしたのだ。着目したいのは、ヒラーのイタリアでの体験が「彼の音楽にさらにいっそう優美さと柔らかさのみをもたらし、彼からドイツの力を何も奪い取ることはなかった」(GSIII, 215) と判じたくだりである。ここではドイツ音楽の優位を主張する意図が際立っているが、ヒラーのオラトリオにおける音楽的性格に言及することが本来の主眼である。この目的に即すると、オペラ作曲の利益からオラトリオの成功を因果付ける思考方法から、シューマンの認識が両ジャンルの音楽に共通する技術的問題に及んでいたことを読み取れるようになる。第二は、創作に対する作曲家の姿勢である。唐突に差し込まれたドイツ・オペラの話題に続き、教会音楽に従事することの重要性を、大劇場の拍手喝采に背を向けた結果から得られる

益として理解するくだりが、その手がかりである。孤独に沈静し、ストイックに自己を練磨してゆく創作姿勢への憧れは彼の音楽観を特徴付ける一要素だが、それは彼のオペラ理解においても変わらない。彼のオペラ理解は、1830年代のロッシーニとマイアベーア理解において育まれた⁽⁸⁾。以来、視覚による幻惑と劇的効果を狙いすぎる音楽を嫌悪するという、オペラを享受するにはあまりに真面目すぎる姿勢からオペラ作曲家に対する要請が行われ、1842年には「あたかも聴衆が存在しないかのように」(GSIV, 170) オペラを書くという、恐るべき見解が提示された。この道程に位置するのがヒラーのオラトリオ評である。そのことを思うと、オラトリオの作曲にもオペラと同様の誠意ある姿勢を求めた理由が理解可能となる。つまり、シューマンの理解するところのドイツ・オペラ成立条件からオラトリオ問題も捉えることに、主眼があったのである。

問題は、この二点のいずれの場合も、音楽面のみに関心が向けられていることだ。作曲家としてそれは当然のことではある。しかし特に後者の場合に問題なのは、ワーグナーが「総合芸術」を提唱する前夜にあたる時分に、オペラから視覚的要素を剥奪するという、時代に逆行する発想が認められることだ。作曲家の誠意が話題とされ、音楽面へと問題が収斂された結果、オペラとオラトリオは同一線上の議論となる。この発想は一見すると奇妙だが、シューマンにとっては馴染みのものである。彼は1837年の論考「ライプツィヒからの断章・第4回」において、マイアベーアのオペラに顕著な俗物性への対抗馬としてメンデルスゾーンの『聖パウロ』をあげ、後者の誠意ある作曲家の意匠を賞賛し、そこに「幸福へと至る道」(GSII, 229)を見たのだ⁽⁹⁾。この議論は見方を変えると、オペラとオラトリオがシューマンにとって、容易に対置可能な音楽ジャンルだったことを暗示している。そうなると、ヒラーの『エルサレムの破壊』の議論が『聖パウロ』から開始された理由も、単にそれがオラトリオの先例足り得たというばかりではなかったことになる。メンデルスゾーンの示した「幸福へと至る道」の道程に『エルサレムの破壊』を位置付けようとする意図も、あったと見なくてはならない。

II

さて、オラトリオとオペラを同一線上の議論に持ち込む発想の然るべき展開として、カール・レーヴェのオラトリオ『ヨハン・フス』批評(1842年)が来る⁽¹⁰⁾。シューマンはこのオラトリオにおけるオペラの要素に留意しつつ、オペラとオラトリオの中間地点に新たな創作の可能性を認めた⁽¹¹⁾。

彼の新しいオラトリオは、詩人によって考え出されたものであり、教会のために考えられたのではない。コンサートホール向け、あるいは音楽演奏の機会に使えるようにおそらくできたものだろうが、オペラとオラトリオの中間にある。私たちはまだ、この中間ジャンルのための適切なことばを持っていない。宗教的オペラというと、何か別のことが思われてしまうし、劇的なオラトリオでは、意を尽くしているとは言えない。(GSIV, 178)

この一節は、1842年1月に『ペリ』の台本を完成させた後、1843年2月からその音楽を書き始めるまでの約1年の冷却期間に書かれた。彼は、『ペリ』の終着点を予感していたのだろうか——引用文中の「彼」を「シューマン」に置き換えると、作曲者による『ペリ』のあまりに見事な覚書が出来上がる（言うまでもなくシューマンは、「中間ジャンルのための適切なことば」を『ペリ』で見つけた）。おそらくレーヴェの作品は、オラトリオに新たな地平を開拓したという意味で『ペリ』の理念的モデルとなり得たろうが、その革新的スタイルの決め手を用意できたかどうかを断言するのは難しい⁽¹²⁾。むしろ、いくつかの先例から『ペリ』の音楽的展望を得たというのが、実情ではあるまいか。

1840年10月29日にゲヴァントハウス管弦楽団が演奏したハインリヒ・マルシュナーの『東方からの響き』は、そうした先例の一つである。シューマンの記事によるとこの作品の特徴は、序曲、歌曲、合唱が中断なく併置された点にあった。その新味ゆえ、彼はここに、「コンサートホールを新しいジャンルの音楽で豊かにする」(GSIV, 74) ことの手本を見た。この一節から『ペリ』のモデルを特定したのが、アルンフリート・エードラーである。彼がこの記事に注目したのは、作曲者が『ペリ』を「オペラ」とは異なる「コンサートホールのための新しいジャンル」(BNF, 226) と認識していたことを承知していたためである。このためエードラーは、「マルシュナーの作品がおそらく直接的な刺激を与えた」⁽¹³⁾ という断定的見解を導くのだが、これはいささか問題のある一節である。エードラーほどの碩学が、『ペリ』の音楽がカール・マリア・フォン・ウェーバーのオペラ『オイリアンテ』以降のオペラ様式と関係を持つことを見逃すことはさすがにない⁽¹⁴⁾。しかしエードラーの留保を読み落としてしまうと、マルシュナーの作品は『ペリ』に革新性をもたらした唯一の先例と誤認されかねないのである⁽¹⁵⁾。

エードラーの見解からひとまず離れ、1840年頃の他の音楽作品を概観しよう。ワーグナーが1843年1月2日に初演したオペラ『さまよえるオランダ人』は『ペリ』と同様、個々のナンバーを寸断なく連続させた作品である。シューマンは1843年1月27日にワーグナーから送られた総譜によってこの作品を知った⁽¹⁶⁾。シューマンはこれを徹底的に読み、同年2月13日のワーグナー宛ての手紙で感想を述べた。残念ながらこの手紙は未刊行だが、ボード・ビショフも指摘するように、ワーグナーがシューマンに宛てた同年2月25日の手紙⁽¹⁷⁾ から、その「徹頭徹尾、議論を呼ぶ内容」⁽¹⁸⁾ の一端が窺われる。ここで注目すべきは、この一連の経緯と『ペリ』の作曲開始が、時期的に接近している点だ。シューマンが『ペリ』の「着想」(TBIII, 238) を得て曲を書き始めたのは、同年2月22日からなのである。ワーグナーがシューマンを触発したとすれば、ここにオペラとオラトリオの合流点を見出すことが可能となるのだ。

シューマンが信頼を置くメンデルスゾーンにも、先例となり得た作品がある。カンタータ『最初のワルプルギスの夜』と交響曲第2番『賛歌』である。

メンデルスゾーンがゲーテの作品に依拠したカンタータ『最初のワルプルギスの夜』は、個々のナンバーを寸断なく連続させているという点で、『ペリ』の先例となり得た作品といえる。この作品

の改訂版がライブツィヒで初演されたのは、ゲヴァントハウス管弦楽団の演奏記録によると1843年2月2日⁽¹⁹⁾、シューマンがこの演奏会に先立って行われたリハーサルから参加していたことは、『家計簿』の記述から立証可能である(TBIII, 236)。こうした状況証拠から、彼が『最初のワルプルギスの夜』を詳しく知っていたことは確実であり、この作品を『ペリ』に模範を用意した作品の一つと看做することができる⁽²⁰⁾。

交響曲第2番『賛歌』の第4楽章は合唱と管弦楽のカンタータだが、音楽にほとんど寸断を交えないスタイルに、『ペリ』との類似性が認められる。シューマンがこの作品と向かい合う機会は多々あった。彼はその初演に立会い、これを賛美する記事を書いた。また出版に際しても彼は筆を執り、初演後の改訂に目を向けた⁽²¹⁾。こうした事実は、彼が作品を丁寧に読んだことを示している。その成果ゆえか、『賛歌』の冒頭主題に酷似した旋律が『ペリ』に登場する。第18曲の「永遠の至福を待ちわびるのだ、喜びながら神に仕える者たちよ」⁽²²⁾に付された旋律がそれだ。これは、『賛歌』が作曲時に強く意識された証である。

ところで、『賛歌』の模範はベートーヴェンの交響曲第9番だろうが、作品構成の理念は両者において相反している。ベートーヴェンにおいては、最初の3楽章のそれぞれの主題を否定した後に第4楽章の主題が登場するが、メンデルスゾーンにおいては第1楽章冒頭の主題が作品全体を結合する役割を担い、最終的に神を讃える歌詞の旋律となる。『賛歌』に見られる主題の有機的展開の仕方は、当時の交響曲におけるいわば金科玉条で、この作曲家の交響曲第3番『スコットランド』においてさらに徹底される。シューマンもこれと同様の原理に基づいて交響曲を書いたが、着目すべきは1841年に初稿が書かれた交響曲第4番である。全楽章を続けて演奏し「交響的幻想曲」⁽²³⁾を作るという、様式の拡大が試みられたからだ。『ペリ』の音楽的革新性は、交響曲の原理とも接近しているのだ。

『ペリ』の作曲に影響を与えた作曲家として、最後にベルリオーズの名前を挙げたい。シューマンは『東方からの響き』を扱った先の記事において、交響曲『ロミオとジュリエット』にマルシュナーとの類似性を認めた。彼はこの作品を熟知していなかったと見え、件の記事において詳細には立ち入っていない。しかしベルリオーズがライブツィヒを訪問した後、すなわち『ペリ』の作曲が開始された頃、シューマンが当該の交響曲を知っていたことは確実だ。1843年3月7日にライムント・ヘルテル宛ての手紙において、シューマンはこの編曲版の出版を提案したのだ(BNF, 436)。

以上のように、『ペリ』の革新的音楽の先例は数多く存在していた。シューマンはそのいずれとも真剣に相対し、自己の音楽様式の模索を続けた。この観点に立つと、マルシュナーの一作品に全てを負わせるエドラーの見解の限界が見えてくる。「コンサートホールを新しいジャンルの音楽で豊かにする」という発言の真意は、音楽様式の革新を志す当時の作曲家たちの傾向を見据えたものと解すべきである。

III

ところで、『ペリ』の音楽が最終的にオラトリオのスタイルを基調に完成を見たが、どうしてこの様式に落ち着いたのであろうか。この件について一考し、本稿の結びとしたい。

『ペリ』が最終的にオラトリオとなった理由の一端は、その筋書きにある。本稿冒頭で示したように、この作品のテーマはペリの救済である。だが、楽園から追放されたペリは、明らかにエデンの園から追放された人間のアナロジーである。原罪を背負う人間の救済を間接的に扱っているこの物語はそれゆえ、悪人が改悛して流した涙がペリを救済した瞬間、人間の魂を救済するという一面を見せることになる。こうした人間の救済に目を向けると、『ペリ』の物語は宗教的な色調の強い作品であることに気づかされる。この一面を十全に描き出せる音楽様式は、オラトリオである。そしてこうした様式で『ペリ』の作曲することは、シューマンにこそ可能な芸当だった。ワーグナーも『ペリ』の作曲を試みたが、オラトリオの可能性を捨て去っていたため適切な音楽を見つけられず、断念せざるを得なかったのである⁽²⁴⁾。

加えて、『ペリ』がオラトリオとなった理由は、シューマンが「幸福な気分」を先導役にしたことにも理由の一端があるように思われる。この「幸福な気分」とは、1841年8月、彼の友人エミール・フレヒジヒの翻訳した『ペリ』を受け取り、その作品を通読した直後に書かれた日記の一節である。この「幸福な気分」が「何か美しいもの」(TBII, 179)を作曲しようとする意識と結びついたとき、作品の実現が開始された。台本作成がこの直後から行われ、翌年1月に完成、実際の作曲は1843年2月から行われた。この作曲期間中も彼はたびたび「幸福な気分」に満たされたとみえ、第3部の終結部を書いていた同年5月23日には『家計簿』に「幸福」(TBIII, 252)と記した。そして完成したスケッチを見た妻クララは、そこに「天国的な」(TBII, 265)美しさを見たのである。

シューマンが第3部の終結部の作曲をしていた時、「幸福」が言及されたことに注目しよう。当該の部分においては、ペリの地上への別れと天上からの声を差し挟みつつ、彼女の台詞「喜び、永遠の喜び、私の仕事は達成された。天に向かう門は開かれた。ああ喜ばしい、私はどれほど至福に満たされていることか！」⁽²⁵⁾がリフレインのように何度も繰り返される。しかしこの部分は、否定的にみる向きが多いようだ。批評家エドゥアルト・ハンスリックは、作品の随所に認められる美しさを評価するものの、「リズムが果てしなく単調に」続く第3部の「終結部分において私たちは、感激するというより、疲れ果ててしまう」と指摘した。そのうえ彼は、「疲労を催させる穏やかさのなかで引き延ばされてゆく第3部の進行は、全体の印象のために避けがたい危険を残している」という理由から、「然るべき方法で短縮すること」を提案した⁽²⁶⁾。この発言の影響かどうかは定かではないが、こんにちにおいて第3部の終曲を「音楽的に新しいものをそれほどもたらさない」⁽²⁷⁾と見做す演奏家は、決まって終曲の一部を割愛するのである⁽²⁸⁾。

ハンスリックが無理解を示した第3部の終曲は、作曲者の「幸福」な境地に対する執着を思うと、

その瞬間を引き延ばす意図から作曲が行われたと推測される⁽²⁹⁾。「幸福」の瞬間を引き延ばすことにシューマンの特別な関心があったことは、例えば、彼が書いたシューベルトの『グレート』交響曲批評（1840年）に示されている。この交響曲は、音楽における「天国的な長さ」（GSIII,201）の心地よさをシューマンに教えた作品である。彼はここで、主題の使い尽くしが適切に行われた場合、聴き手が天国的な気分を満たされることを発見したと考えられるのだ。こうした引き延ばしの観点から『ペリ』を見直すと、第1部の終曲において、英雄の血を讃える歌詞を持つ旋律がフーガの主題となったことが思い起こされる。シューマンはそのような旋律をフーガの主題とすることにより、英雄の血の神聖さを格調高く示すとともに、ペリの内心に救済への期待が目覚め、それが次第に確信へと変わってゆくプロセスを描き出すことに成功している。そのプロセスは、「幸福」の描出にはかならない。ここで着目したいのは、「幸福」の瞬間を引き延ばす手法が、オラトリオ的な要素が濃厚な部分に認められるということだ。オラトリオと「幸福」の境目が不可分ではなかったことを例証する記述は、先に言及したヒラーの『エルサレムの破壊』を批評する記事に見出すことができる。この作品のある一節を「作曲家があまりにあっさりと扱ってしまった」ために、「最高の幸福に満たされる、最高潮を迎える時間」（GSIV, 10）を作り損なったと嘆息する箇所がそこに存在するのだ。シューマンがこの一節の真意へと至らせる手がかりを残していないのが残念だが、オラトリオが「幸福」を基調とする音楽であるという発想をここに認めると、『ペリ』へと至る道程が浮かび上がってくるのだ。

音楽において一つの瞬間を引き延ばす術としては例えば、オペラのアリアのような、物語の進行を停止して心情吐露をする歌唱が考えられる。しかしこの方法では音楽が主情的になりすぎ、『ペリ』のように魂の救済に主題が傾いている作品の適切な表現手段とはならない。さらに『ペリ』の音楽は「幸福」の感情と結びついている。そうした「幸福」の刹那的な一瞬を引き延ばすには、格調高い表現が必要とされるのだ。ゆえにオラトリオの様式が踏襲され、そこに新しい手法が盛り込まれた。当時の音楽界の潮流をなしていた音楽の連続性を重視する発想が持ち込まれたことは先述のとおりだが、おそらくこの発想も、それが十分に理解されたかはさておくとして、「幸福」の境地に聴き手を浸らせる方法として採用されたと見るべきだ。そしてこの発想は、「幸福へと至る道」の最終地点であるオペラ『ゲノフェーファ』まで、継承されてゆくのである。

注

- (1) 以下の文献からの引用は、本文中の括弧内に略称とともに巻数、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. / TB= Robert Schumann: Tagebücher, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971-1987.
- (2) Georg Eismann: Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen, Leipzig 1956, Bd.I, S.136.
- (3) Hermann Erler: Robert Schumann's Leben, Berlin 1887, Bd.I, S.302.
- (4) Vgl. Martin Geck: Deutsche Oratorien 1800 bis 1840. Verzeichnis der Quellen und Aufführungen,

Wilhelmshaven 1971.

- (5) Howard E. Smither: *A History of the Oratorio*. Vol.4, Chapel Hill 2000, p.6.
- (6) Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, Bd.V, S.12.
- (7) 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』——」(早稲田ドイツ語会・文学会編『Waseda Blätter』第12号、2005年)を参照されたい。
- (8) 詳細は、拙稿「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——」(早稲田大学21世紀COEプログラム<演劇の総合的研究と演劇学の確立>紀要編集委員会編『演劇研究センター紀要』第VIII巻、2007年)で論じた。
- (9) この詳細も、前掲の拙論を参照されたい。
- (10) レーヴェのオラトリオ『ヨハン・フス』の詳細は、以下の文献に詳しい。Reinhold Dusella: *Die Oratorien Carl Loewes*, Bonn 1991, S.25f. u. 125ff.
- (11) レーヴェのオラトリオにおけるオペラの要素に言及した文献として、以下のものがある。Maurice J. E. Brown: Carl Loewe, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, vol.11, p.131.
- (12) シューマンは1843年6月28日の日記において、レーヴェの「オラトリオのいくつか」(TBII, 265)と『ペリ』との類似性を述べてはいるものの、『ヨハン・フス』には直接言及することはおろか、レーヴェのオラトリオと『ペリ』との類似性が具体的に何であるかについては、一切言及していない。
- (13) Arnfried Edler: *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S.234.
- (14) *Ibid.*, S.237.
- (15) エードラーの見解を無批判に踏襲した先行研究がある。Vgl. Brigitta Weber: „Dabei denken Sie bisweilen Ihres ergebenen Dr. H. Marschner“ — 1831 bis 1859 Königlich Hofkapellmeister in Hannover, in: Heinrich Marschner. *Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*, Hannover 1995, S.31.
- (16) Vgl. Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, Leipzig 1967ff., Bd.II, S.217f.
- (17) *Ibid.*, S.220ff.
- (18) Bodo Bischoff: *Die Dresdener Opern Richard Wagners aus der Sicht Robert Schumanns*, in: *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden*, Dresden 1988, S.770.
- (19) *Statistik der Concerte im Saale des Gewandhauses zu Leipzig*, in: *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781-1881*, hrsg. von Alfred Dörfel, Leipzig 1884, S.40.
- (20) John Daverio: Schumann's "New Genre for the Concert Hall". *Das Paradies und die Peri in the Eyes of a Contemporary*, in: *Schumann and His World*, edited by R. Larry Todd, Princeton 1994, p.134.
- (21) メンデルスゾーンの交響曲第2番『賛歌』は改訂版による演奏が通例だが、リッカルド・シャイーはゲヴァントハウス管弦楽団の音楽監督就任記念コンサート(2005年9月2日)において、初演版による演奏を行った。このコンサートは、Euroarts社のDVD並びにDecca社のCDとして刊行されている。
- (22) Robert Schumann: *Das Paradies und die Peri*, München 2005, S.150f.
- (23) Margit L. McCorkle (hrsg.): *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz u.a. 2003, S.509.
- (24) Vgl. Richard Wagner: op. cit., S.326.
- (25) Robert Schumann: op. cit., S.204ff.
- (26) Eduard Hanslick: *Sämtliche Schriften*. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien u.a. 1993ff., Bd.I-4, S.247f.
- (27) Gerd Nauhaus: Schumanns *Das Paradies und die Peri*. Quellen zur Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte, in: *Schumanns Werke — Text und Interpretation*, Mainz u.a. 1987, S.143 Fußnote 51.
- (28) 第3部の終曲に割愛のある演奏としては、例えば、Carlo Maria Giulini指揮の1974年盤(ARTS Music)、Wolf-Dieter Hauschild指揮の1981年盤(Berlin Classics)の2種類の録音を挙げることができる。
- (29) シューマンにおける「幸福」の意味については、拙稿「『幸福』と隣りあわせの『狂気』——ローベル

ト・シューマンのジャン・パウル像をめぐる試論——」（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28号、2001年）で詳しく論じた。

*本稿は、2007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みる ローベルト・シューマンの音楽とその音楽観」）による研究成果の一部である。