

抑圧されていた「歌曲」への情熱

—— ローベルト・シューマンの「歌曲の年」再考 ——

佐藤 英

序

ローベルト・シューマンによって1840年は、その生涯のうちに書くことになる歌曲の大半を一挙に作曲したという意味で、文字通り「歌曲の年」であった。1830年代をひたすら器楽音楽の作曲に捧げた彼が、突如として歌曲の作曲へと向いた理由は、これまでのさまざまに考察されてきているが、シューマンの作品・音楽観・伝記を包括的に考察した例は、決して多くない。この現状を鑑み本稿では、以下の手順によって「歌曲の年」の開始に関して再考を試みたい。最初に、近年明らかになりつつある1820年代のシューマンの初期歌曲に関する研究成果を踏まえ、歌曲から器楽音楽の作曲へと向いた理由を、先述の観点から検証する。次いで、1830年代の歌曲をめぐる発言の一部を取り上げ、論者がこれまでたびたび論じてきた「テキストのないオペラ」⁽¹⁾と関連付けることを試みる。この考察を踏まえ、1840年の歌曲への情熱が1830年代の器楽音楽一辺倒の姿勢の反動であったことを例証するとともに、ピアノ伴奏の積極的活用による詩的世界の構築が1830年代の作曲経験の遺産であったことを指摘するのである。

I

シューマンは1827年から翌年にかけて、未完のものを含めて少なくとも13曲の歌曲を書いている。これの作品には、自分の詩に曲を付けるという、「歌曲の年」以降には見られなくなる特徴が認められる。この意味を考察することから、議論を開始しよう。

さて、シューマンの作詞・作曲の歌曲としてもっとも古いものは、『XXXのための歌曲』である。これは、シューマンの詩集『ムルデ河のほとりのローベルトの筆から生まれた多種多彩』に収録されたこの歌曲と同一の詩『Lxxxxのための歌』のタイトルの2行下に「1827年2月20日に作詞・作曲」⁽²⁾と明記されていることから、この日の成立と特定できる。問題は伏せ字にされた人物だが、2003年に刊行された『シューマン作品目録』によると、それはアグネス・カールスである⁽³⁾。しかしむしろ考えるべきは、『XXXのための歌曲』と同一の詩である『Lxxxxのための歌曲』で示唆されているイニシャルLの人物である。これは、彼がギムナジウム時代に恋したリディ・ヘンベルに他ならない⁽⁴⁾。1827年に作曲された彼の作詞・作曲による歌曲として

は、このほかに『憧れ』がある。先の詩集には「Nに宛てて」とあるが、このイニシャルで連想されるのは、彼が想いを寄せるナニー・ペッチュである。

シューマンが自身の恋愛感情と結びつけて歌曲を書くことは、この翌年も行われた。1828年6月28日から約2か月のうちに、断片に終わったものも含めて、彼は全部で9曲の歌曲を書くのだが、こうした集中的な歌曲の作曲へと駆り立てた理由は、おそらくアグネス・カールスへの思慕の念にある。彼らの出会いは1827年7月だった。彼女の声に魅せられたシューマンは、彼女が医師エルンスト・アウグスト・カールスの妻であったにもかかわらず、「純粹で最高の愛」(JB, 2)⁶⁵を感じた。この感情は、彼の音楽に強い影響を及ぼした。1828年7月13日の日記が示すように、「夜の12時」に「いま彼女はまどろんでいるだろう」と考えると、彼は「うまく即興演奏」できた。なぜなら「彼女はぼくのファンタジーの中で生きていたのであり、音の天国のすべては彼女とともにあったから」である(TBI, 94)。しかし彼としては、自分のピアノ伴奏で彼女が歌うことに喜びを見出そうとしていたようである。特に自作の歌曲は、シューマンの秘めた感情を吐露する場として重要だった。その思いが強かっただけに、彼女がそれを正しく理解しないとき、彼は悲嘆に暮れた。同年8月中旬の日記に、彼はこう書いた。「私の歌。私という自我がそのまま複製されたのが、それなのである。けれども、天才が創作したものを、その意を十分に汲み取って演奏できる者など、いやしない。彼女[アグネス・カールス]ですら、最高に美しくだりをひどく歌って、ぼくを理解しないままきいている」と(TBI, 112 [補足は日記の校訂者ゲルト・ナウハウスの指摘を踏まえたものである])。この一節を書いたころ、シューマンは自作の詩による歌曲『羊飼いの少年』を作曲している。これが先に引用した絶望のうちで書かれたのか、あるいはアグネスの麗しい夢のうちで書かれたのか、詳細は定かではない。しかし、自分の詩に自分で音楽を付けたとき、あるがままの自分をそこに見出すことはできたはずである。

では、シューマン作詞・作曲の歌曲を支えていたものは何か。無論そこには、若者の恋心に特有のナルシズムが濃厚ではあるのだが、この当時の彼の芸術観の反映であることも看過してはならない。手掛かりは、彼が執筆した論考のうちで最も古いものに属する「ポエジーと音芸術の内的親和性について」(1826年)にある⁶⁶。この論考において彼は、「詩芸術と音芸術」を「あらゆる芸術のうちで最もすばらしいもの」との見解を示したあと、そのそれぞれの特徴を挙げて行く。「詩芸術」の意義は、「詩人の力の自由な飛翔によって、あらゆる空間を縦走し、ファンタジーという無限の領域によって、自然の秘匿の奥深くに息づくもののすべてのヴェールを取る、あるいは秘密を暴く」ことにある。いっぽう「音芸術」は、「人間の心をあらゆる方向へと動かす偉大な力」である。ここに彼が見ているのは感情の移ろいなのだが、列挙された実例のうちから特徴的なものを取り上げてみると、その含意が分かる。つまり、「陽気さ・明朗さから憂愁・憂鬱に」、「絶望のどん底から勝利の朗らかな調べに」といった具合に、プラスからマイナスあるいはマイナスからプラスへと、情感が逆転することが重要視されているのだ。こうして彼は、「おそ

らく、こうしたことのすべてを音芸術は実現できる」との見解を導き出すのだが、「音芸術」だけでは「至高の美へと人間を運び上げることを達成できないとも指摘する。彼はここで「詩芸術」が担うところであるはずの「ポエジーもまた、こうした偉大なことを実現できる」ことに着目する。実際、「それだけが、魂を愛らしく抱きしめることができる」というのである。

この議論の方向性からして、「詩芸術」と「音芸術」のいずれかの優位を決することにシューマンの関心がないことは明らかである。そもそも彼の理解によると、両者は「同一の起源」を持つばかりか、「熱狂」という「美・善・崇高の感情によって養われ、生み出される」ものによって「同一の効果」を作り出すことが期待されている。しからば両者の親近性を鑑みると、その相乗効果によって生まれる芸術こそが、至高の世界を開き得ることになる。彼は、「それらの結びつきが、さらに偉大なものを成し遂げる」と考える。それも、「単純な音が天翔ける音節によって、あるいは流れるようなことばが調べという旋律の波によって高められたとき、詩句の軽やかなリズムが拍子という整然たる韻律とやさしく一体化して互いを愛らしく交換するとき、それらが手に手をとって天国の道を逍遥するとき、さらに偉大なもの・さらに美しいものを成し遂げる」というのである。

以上の概要のうち、とりわけ最後の部分は、示されている例からして、明らかに歌曲のことを言っている。この時期にシューマンが数多くの詩作を試みていることから、文学のほうが重要な意味を有していたことは疑い得ないが、そこから音楽へと踏み出す一步が歌曲であったということは、「音芸術」と「詩芸術」の融和を目指す彼の美学を反映するものであったと看做すことができる。その点を踏まえると、彼が自作の詩に曲を付けることは、当然試みられなければならない種類のものだったと言えるのである。

II

以上のように、シューマンは音楽と詩が和合する歌曲を称賛したのだが、1828年8月に書かれた3曲を最後に器楽音楽の作曲へと向かい、1840年まで歌曲の作曲を行わなかった。その理由のひとつとして、シューマンの失恋体験を指摘することができよう⁽⁷⁾。しかし本稿では、彼の失恋体験も含め、1828年の後半期から翌年にかけての歌曲への熱狂を覚ます要因を美学的・伝記的観点から複合的に考察することにより、この問題へのアプローチを試みたい。これにより、音楽と詩が和合する歌曲に理想を見出すシューマンの音楽観が変節を遂げてゆく過程が示されるはずである。

シューマンに器楽音楽の新しい可能性を示したものとして、フランツ・シューベルトの作品を挙げるができる。1828年7月15日ごろから翌年にかけて、彼は数多くのシューベルトの器楽作品に触れている。そのうちの最初の作品となった『変奏曲』D.908を知ったとき、彼は作品が喚起した随想を日記に断章形式で書いた。ここでは、これを手掛かりとしよう。

さて、シューマンは開口一番、「シューベルトの変奏曲は、完成されたロマン派絵画であり、完全な音による小説である。音は、高次のことばなのである」と、この作品を絶賛する。音楽は絵画と小説を包括できる高度のポテンツを要するものとの見解が示されたわけだが、このあとでシューマンは、言語による人間の精神的営為の限界を認めていたことを匂わせる一節を差し挟む。彼は、言語による思考の一形態である哲学を引き合いに出し、音楽の優位を主張する。「哲学は、悟性と精神の音楽である。音楽は情緒の哲学である。哲学は私たちに高次の生活を用意してくれるが、音楽はそれそのものをもたらすのだ」と。しかもここで達成されるべき「高次の生活」とは、現世を超え出た世界である。彼はさらに続けて言う。「音楽はポエジーの高次のポテンツである。天使たちは音の中で語り、精霊たちはポエジーのことばで語るに違いない」と (TBI, 96)。

シューマンにおいてシューベルトの器楽音楽の特質は、上記の引用に限らず、1828年8月15日の日記でも「シューベルトはジャン・パウル、ノヴァーリス、そしてホフマンを音の中で描き出したのだ」(TBI, 111) と、文学との親近性から理解されている。こうした一貫性を見ると、器楽音楽が文学作品を連想させるというまさにその点において、シェイクスピアにインスピレーションを求めた1832年の「テキストのないオペラ」がすでにこの時点でシューマンの音楽観として揺るぎない地位を占めているかのように見えてくる。しかし1828年の時点では、器楽音楽を主体に考えられていた「テキストのないオペラ」よりも、音楽が歌詞を伴う歌として鳴り響くことのほうが、彼の強い関心事であった。現に彼は8月16日、日記にこう記す。

歌曲のうちで、美しい魂がはじめて知り合う。詩人が作曲家と出会い、またその逆もある。彼らの状況はこんな風であるに違いない。詩人は、音楽家であるならば音において表現するものを、ことばにおいて同じように表現するわけだし、音楽家は、詩人であるならばことばにおいて表現するものを、自らの音において表現しているのだ。(TBI, 114)

シューマンはこの時期、シューベルトのピアノ曲によって新しい可能性を発見したとはいえ、器楽音楽と歌曲のどちらか一方に与することはなく、その両者のあいだで揺れ動いていた。しかし、彼を器楽音楽の世界へと向かわせる決定的な音楽体験が来る。ゲヴァントハウス管弦楽団によるベートーヴェン連続演奏会である。彼は1828年10月30日の第4回定期公演を筆頭に、翌年の4月2日までに、全部で8回のベートーヴェンの交響曲をプログラムに含む演奏会を聴いている。これによって彼は、交響曲第2～3、5～9番、さらに『戦争交響曲』(ウェリントンの勝利)を実演で体験した⁽⁸⁾。この時期に彼が意識したのは、おそらく器楽音楽における主題の変奏の重要さであったと推測される。彼がベートーヴェンの交響曲第5番を聴いたあと、この作品を構築するあの有名な「運命の動機」を日記に書き写していることが、その有力な証拠の一つである。ベートーヴェン体験は、彼に自身の作曲技術の未熟さを自覚させることに繋がったはずである⁽⁹⁾。

これとともに伝記的要因として考えられるのが、アグネス・カールスの問題である。1829年1月22日、シューマンは彼女の「小さな、美しくない、波打つお腹」に気づく。彼女はマリア・マルガレータを妊娠していたのである。これに続けて「ひどい」と日記に書き込んでいることから、彼はこのとき、彼女と決して結ばれない現実を直視したものと考えられる (TBI, 168)。実際、これからあと、日記から気楽さが消えている。2月15日にカールス家を訪問し、「愛しい」アグネスの歌によってであろう、カール・マリア・フォン・ウェーバーとシューベルトの歌曲の演奏が実現したまさにその夜、彼は「夜の間中永遠にやまない音楽」に悩まされ、「不快極まる睡眠」をとる破目になる (TBI, 174)。昼間の音楽の記憶がジークムント・フロイトの言う「昼の名残」⁽¹⁰⁾ となったと考えるならば、そこで奏でられた音楽とは、願望と報われぬ現実との相克が織りなす響きに他ならない。この3日後にも彼は、「呪わしい存在」 (TBI, 174)、さらに「不快な呪わしい夜」 (TBI, 175) と書く。こうした一連の記述は、彼が心理的に追いつめられていたこと、延いてはアグネスの歌が彼にとってトラウマとなっていたことを暗示している。彼はもはや、彼女のために歌を書く必然性を失ったに等しかった。それは折しも器楽音楽に対する関心が増した時期のことだっただけに、彼はなおのこと、歌曲へと回帰する理由を失ってしまったと考えられるのである。

III

上述の要因が重なり、シューマンは1828年を最後に歌曲の作曲をいったん放棄する。それからあとは、オペラ『ハムレット』の構想がわずかに試みられたことを除けば、彼の関心はもっぱら器楽音楽へと向けられてゆく。しかしこの際、音楽に文学的な要素を持ち込むことにより、音楽に詩情をもたらすことが意図された。この例の一つとして、初期歌曲のピアノ作品への転用を挙げることができる。具体的に言うと、『羊飼いの少年』の一部が『間奏曲』作品4の第4曲に、『アンナにII』がピアノ・ソナタ第1番作品11の第2楽章に、『秋に』がピアノ・ソナタ第2番作品22の第2楽章に転用されたのである。2曲のピアノ・ソナタに歌曲の引用が見られることが、特徴である。形式の束縛の強いジャンルに属するピアノ・ソナタに歌曲の旋律を取り入れることで、抽象的な構築美を超えた表現が追及されたと推測される。それはとりもなおさず、同時代の作曲家がこの種の作品において形式主義的な作風を見せていたことへの彼なりのアンチテーゼであったはずだ。

問題は、ポエジーを頼りとするこの試みを支えたシューマンの音楽観である。ここで思い起こさなくてはならないのは、1832年7月の日記に記された「テキストのないオペラ」 (TBI, 411) という文言である。「テキストのないオペラ」は、表現の上ではオペラに匹敵するドラマティックな表現を器楽音楽において実現することにその意図があるのだが、この時期のシューマンの音楽作品を見ると、ことばでは表現できない情感 (『間奏曲集』作品4) や文学作品から得た印象

(『蝶々』作品2)を器楽音楽において描き出すことも念頭に置いていたことが分かる⁽¹¹⁾。そしてそれは、「オペラ」に限らず、歌曲に対しても有効な発想となる。1832年12月、シューマンが批評家ルートヴィヒ・レルシュタープによる『蝶々』の記事への反論を表明したとき、「どうしてテキストのないオペラがあってはいけなかったのでしょうか。歌曲とはそういうものでしょう」(JB, 195)と、歌曲がこの発想の圏内にあることを示す発言がなされたのである⁽¹²⁾。また、1833年3月ごろのピアノのための作品「H.ハイネの歌に基づく音楽による詩」(TBI, 417)は、構想の段階で頓挫したものだけにその内実は不明だが、器楽音楽において文学的表現を実現するという「テキストのないオペラ」の要諦に適ったものが意図されたと考えられる。さらに彼は、1835年に歌曲のあり方に関し、「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ないし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⁽¹³⁾。これは、歌曲のピアノ・パートが伴奏としての役割を超えて、独立した意味を形成できる可能性を開くものである。これは後年に作り出すことになる彼の歌曲の特質を予感させる一節ではあるのだが、このころに歌曲の作曲が一切行われていないことから、少なくともこの時点では、器楽音楽の可能性のひとつとして導出されたに過ぎなかったと見るべきだ。

こうした事情を見てくると、1830年代のシューマンにとっての器楽音楽とは、「ことば」以上に多くを物語るものであったことがわかる。この時期に、音楽と文学が直接的に向かい合う歌曲やオペラといった声楽作品がほとんど省みられなくなるのは、器楽音楽の「語り」に重きが置かれるようになった結果、器楽音楽を書くことが声楽作品を書くことと同等の意味を有するようになったためと考えられる。しかし「テキストのないオペラ」が彼の作曲原理として確たる位置を占めるにつれ、声楽作品を軽視する発想を生み出していたことも事実である。「テキストのないオペラ」が言及された約1か月後、彼はクララ・ヴィークの作品に関する批評において、次のように書く。「画家の流派が風景画家に正当な市民権を認めようとしないように、私たちは歌曲の作曲家たちに対し、ただの歌曲作曲家にすぎないのなら、市民権を与えるわけにはいかないのである。私は、交響曲をオペラの下に置くつもりは毛頭ない」と⁽¹⁴⁾。この一節は、これからあとのシューマンの主たる関心がベートーヴェン以後の交響曲の新しい規範確立に傾くことを思えば、彼が自身の歩むべき道を決意表明のように物語った一節であったことがわかる⁽¹⁵⁾。実際、彼はこの姿勢を1830年代末まで貫いた。1834年、彼は『新音楽時報』の創刊に携わり、ほどなく編集主幹として執筆活動も盛んに行うようになるが、オペラと歌曲について言及する機会は極端に少なかった。オペラについては1836年にジャコモ・マイアベーアのオペラ『ユグノー教徒』を酷評する記事まで、本格的な論評は試みられていない⁽¹⁶⁾。歌曲も同様で、器楽作品の論評の過程で作品を引き合いに出す機会はあったものの、ある程度まとまった量の評論を書くことは、1836年の後半に集中して行ったことを除けば、歌曲の年の後半に至るまで全くなかったのである⁽¹⁷⁾。この理

由は、シューマンが歌曲に関する批評を書く意欲をあまり持ち合わせていなかったことと関係がある。彼は1837年12月4日にヨーゼフ・フィッシュホーフに宛てた手紙において、「歌曲に関する批評は、私の管轄外です。貴殿の歌曲のことは、私のところの評者に配慮するよう、しっかりと頼んであります」(BNF, 104)と述べ、歌曲の批評へと深入りすることを避けようとする。1838年5月26日の手紙においても、「歌曲に関することは、私の管轄外です」(BNF, 120)と同様のことが述べられている。これは、歌曲の年の前年にあたる1839年になっても変わらなかった。6月30日、彼はヘルマン・ヒルシュバッハ宛ての手紙において、こう言った。「歌曲をいまでも数多く作曲していらっしゃるのでしょうか。あるいはひょっとして、歌曲をこれまでずっと器楽音楽の下に置き、偉大な芸術とみなしてこなかった私のようになっているのでしょうか」(BNF, 158)と。

こうした歌曲蔑視の発言がある一方で、1839年にはシューマンの歌曲に対する強硬な姿勢と器楽一辺倒の発想を和らげる契機があったことも事実である。

第一は、アグネス・カールスの死である。その死の知らせは、彼にかつての「恋心」を想起させるほどの力があったと思われる。1839年4月17日、彼女の訃報に際したとき、彼はクララ・ヴィークにこう告げた。「奇妙なことに、その後どこかで彼女を見かけたときにも、古い情熱が再び沸き起こった。彼女はぼくの理想の女性だった。あらゆる意味であまりに女性的で、あまりにやさしく愛らしかったから」(BWII, 488)と。アグネスが1820年代にシューマンを歌曲の創作に駆り立てた人物の一人だったことを考えると、歌曲への情熱を凍結させた失恋体験をこの永遠の恋人の死が和らげた可能性があったと見なくてはならない¹⁸⁾。

第二は、シューマンとクララ・ヴィークが共同で、1839年から詩の書き写しを開始したことである。この作業は1850年代前半まで続けられたと推測され、最終的に34人の詩人の169編の詩を収録するに至った。問題は、この冊子の目的である。この冊子にはシューマンの手で、「作曲のための詩の書き写し」との題目が掲げられている¹⁹⁾。この題目を文字どおりに解すると、彼は1839年から歌曲の作曲に近い将来の計画として念頭に置いていたことになるのだが、実際のところ、必ずしもそうとは言えない節が認められる。彼は一生のうちにここに収録された詩の94編に曲をつけたが、1840年の歌曲の年に作曲されたのは全部で21曲である。だが、歌曲の年の最初期に当たる2月の作品はわずか1曲にとどまっている。このことは、歌曲の作曲が前もって綿密に計画されていたというより、むしろ衝動的に開始されたことを物語っている。その傍証となるのは、1840年2月7日に彼女に宛てた手紙である。ここで彼は、「ぼくは今、[中略]音楽に熱中している。最近作ったものの全部を知ったら、きみは驚くことだろう。ピアノの作品ではないんだ」(BWIII, 913f.)と歌曲の作曲を仄めかす記述をしている。もし、両人に歌曲を書くコンセンサスがあったとしたら、クララはこの意味をある程度は汲めたはずである。ところが彼女は2月10日に、「それは四重奏曲、序曲、あるいは交響曲なのでしょうか？」(BWIII, 920)と返信し、歌曲の可能性を微塵も示さないのである。以上を踏まえると、1839年の時点でこの冊子は、彼ら

の「芸術上・精神上の絆」としての意味が大きかったということになる⁽²⁰⁾。確かにそれを思わせる事実がある。そもそもこの冊子の詩の大半は、クララの手によって書き写されている。シューマンが自らの音楽観を語るための論文作成を意図してシェイクスピアの作品から音楽に関する引用集を作成したときのように、シューマンの指示に従って彼女が書き写したのだろう⁽²¹⁾。こうした行為はおしなべて、文学に暗かった彼女がシューマンから手ほどきを受ける意味があった。他方、彼女に詩の知識を授けることは、シューマンにとって詩と意識的に対峙する契機となったと考えられる。器楽音楽において文学の精髓を描き出すことに1830年代を費やした彼ならば、詩に付けられるべき音楽のヴィジョンを容易に思い描けたはずである。だが、1839年に歌曲の作曲は試みられていない。彼は1830年代に音楽評論において、歌曲の新しい可能性を理念的に突き詰める機会を十分に得ていなかった。おそらくそのために、詩からインスピレーションを歌曲として結実させる具体的方策を見出していなかったのだろう。けれども、この翌年が「歌曲の年」である。詩を意識的に読むことが、歌曲に対する姿勢を和らげるとともに、それまでの経験を踏まえた歌曲のあり方を用意するべく、無意識のうちに影響を及ぼしていたと見なくてはならない。

さらに第三点として考えられるのが、シューベルトの交響曲ハ長調『グレート』の演奏に接したことである。この作品は、シューマンがウィーン滞在中に発見した作品として名高いが、彼が実際の音として聴くのは、1839年12月11日に行われたライブツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団のリハーサルにおいてであった。この印象を彼はクララ・ヴィークに宛てて「天国的な長さ」(BWV, 826)と述べたのだが、ここでその「長さ」の比較のために引き合いに出されたのが、ジャン・パウルの小説『巨人』とベートーヴェンの交響曲第9番『合唱付き』である。ベートーヴェンの件の作品は、1830年代のシューマンにとって交響曲の絶頂であるとともに、自身の創作活動において到達すべき理念的目標だった。だが彼の目標設定が高すぎたために、1830年代において彼の交響曲の試みは、交響曲ト短調(いわゆる『ツヴィッカウの交響曲』)を除けば、演奏が可能なレベルまで筆が進められることはなかった。こうした状況を打破する契機となったのがほかならぬシューベルトの交響曲で、シューマンはその影響下のもとで1841年に交響曲第1番『春』を完成させることになる⁽²²⁾。その意味で言うと1839年12月のシューベルトの体験は、1830年代にシューマンが試みた交響曲のあり得るべき姿の理念追求に解決をもたらす一因となったと考えなくてはならない。むしろそれは、交響曲を頂点とする器楽音楽のヒエラルキーのうちの念頭に置きながら自身の立ち位置を模索してきた彼の音楽観が、大きな転換を遂げたときでもあったはずである。

IV

こうして1840年の「歌曲の年」を迎えるわけだが、その嚆矢となった作品は、歌曲集『ミルテの花』作品25の第24曲に収められることになる「きみは花のよう」である。ハイネの詩によるこ

の作品は、1840年1月23日、ソプラノ歌手エリザ・メルティへの贈り物として作曲された⁽²³⁾。この人物は、1839年から1842年にかけて、ゲヴァントハウス管弦楽団の客演ソリストとしてこのオーケストラの定期演奏会にしばしば登場していた。1840年の客演がシューマンに残した印象については、この時期に日記が記されなかったために、知ることはできない。だが、この翌年の10月3日に、「メルティ嬢は、以前のように、気に入らなかった」(TBII, 188)との感想が日記に記されていることから、この前年の演奏には好意的な印象を持っていたと推測される。件の歌曲は、曲の規模・性格からして、彼女と親しくする機会を持ったシューマンが、演奏の好印象に触発されて、贈り物として気楽に書いたと見てよいだろう。しかし、これからあとに大量の歌曲が書かれていることから、この作曲が彼を歌曲に傾倒させる「何か」を掴ませる契機となったと考えられるのである。

シューマンはこの時期、歌曲を書くことをどう思っていたのか。1840年2月の中旬、彼は知人に幾度も、歌曲の作曲について報告している。彼は、1840年2月19日にケーファーシュタインに宛てた手紙において、歌曲の作曲に集中的に従事していると述べたあと、器楽音楽に比べて歌曲が「どれほどの喜びをもたらすのか、仕事に取り掛かったときにその気持ちが私のなかでどれほど波打ち、激情に駆り立てるか、とても言い表せるものではありません」(BNF, 184)と告げた。1840年2月24日のテプケン宛ての手紙も同様である。「もちろん長いこと、私はこのような興奮を抱かずに来たようです。しかし今や、私は気持ちが変わったと思っています。短いあいだに何が可能になったのか、私にはわかっているのです」(BNF, 185)⁽²⁴⁾。これらの手紙は一貫して、シューマンが興奮と快感を覚えながら歌曲の作曲をしていたことを伝えている。彼の創作においてこの種の熱狂が作曲のモチベーションとなった例が散見される以上、1840年の歌曲の集中的な作曲を支えたものも、ほかならぬこの興奮と歓喜ということになろう。歌曲「きみは花のよう」の作曲は、それを発見する契機となったと考えられるのだ。

問題は、この興奮がいかにして生じたかである。注目したいのは、先の歌曲についての手紙において、器楽音楽に比べて歌曲を書くことが容易であったと述べていることである。とりわけテプケン宛ての手紙において看過してはならないのは、器楽音楽に集中的に取り組むことがシューマンにとっての抑圧行為であったかのような印象を抱かせるという点である。

これまでの議論を整理して、何が抑圧であったのかを考えることにしよう。1820年代後半のシューマンの音楽観においては、歌曲が理想の表現形態であった。それが器楽音楽への熱狂に取って代われ、器楽音楽において「テキストのないオペラ」を実現しようとするようになる。この発想が彼のなかで確たる位置を占めるにつれて、声楽作品を蔑視する発想すら抱くようになりはしたものの、本来的にこの発想はポエジーを音楽において実現するものであったため、音楽と文学の架橋の問題が放棄されることはなかった。しかし器楽の問題が追求された果てに、彼は音楽と文学が直接的に向かい合う歌曲の作曲を開始し、これに居心地の良さを覚えるようになる。この経

緯を踏まえると、1840年の時点で彼に抑圧と映じた器楽音楽とは、他ならぬ「テキストのないオペラ」ということになる。このことは見方を変えると、1840年代の歌曲の年を牽引したあの興奮は、1830年代に抽象的な器楽音楽を志向したことへの反動ということになる。

考えてもみれば「テキストのないオペラ」は、器楽音楽に文学の精髓を表現するという要諦からして、きわめて理念的である。文学と音楽の直接的な関係を取り結ぶことのできる歌曲のようなジャンルを再発見したあと、それが彼にとって過度のストレスをもたらす作曲方法にしか思えなくなったとしたら、当然のことながら彼は、新しいジャンルの可能性を開拓することに全力を尽くすことになるはずである。実際、彼は堰を切ったように大量の歌曲を書き、その勢いに乗じてオペラの可能性も模索した⁽²⁵⁾。1820年代の音楽と詩の和合を希求する自身の音楽観へと立ち返ることで、彼にとっての「自然」な状態が実現され、ここから新しいジャンルを開拓する活力が生まれてきたと言えるのである。

音楽と文学の架橋をもくろむシューマンにとって1830年代がむしろ特殊な時期であったという観点に立つと、1840年から歌曲/オペラの世界へと足を踏み入れることは、発想の上では当初の理想へと回帰することを意味している。しかし、1840年に作曲された歌曲を見ると、器楽による抽象化を推し進めた過程をひとたび経たことにより、1820年代にはなかった新しい地平が開拓されていることも事実である。特に強調したいのは、ピアノ・パートが単なる伴奏の役割を超え、詩の内実へと積極的に関与している点である。この代表例として挙げられるのは、曲の最後に置かれるピアノによる後奏である。例えば、ある女性が想いを寄せる男の愛を得て幸福の絶頂を経験したあと、夫の死により未亡人となるまでの過程を描くシャミッソーの詩による歌曲集『女の愛と生涯』の場合も、最終曲に長い後奏が付けられている。この独自性は、1836年に同じ詩に曲を付けたカール・レーヴェの同名の歌曲集と比較することによって、明らかにすることができる。レーヴェがシャミッソーの当該の詩集のすべての詩にほとんど手を加えず、しかも歌詞に従属的な伴奏を付けるのに対し、シューマンはオリジナルの詩句に変更を加えるばかりか、シャミッソーの当該の詩集の最後の一編を省略する。省略された最後の詩は、死を目前にした女性が孫に回想の語るシーンを盛りこむことで、実はオリジナルの詩集全体が彼女の晩年期の回想録だったことの種明かしをするものである。これを省いてしまっただけでは「生涯」といえるほどの時間的なスパンを描けなくなってしまうのだが、シューマンは曲集の最後の曲につけた後奏にそれに代わる役割を担わせている。それというのも、彼が後奏で用いているのは、第1曲「あのかたにお会いしたときから」の冒頭にピアノ伴奏で奏でられる旋律なのである。この旋律が最終曲の夫の死で悲嘆に暮れる女性の内面吐露のあとに登場することにより、この女性が夫との馴れ初めのころの幸福な美しい記憶を回想し、その想いを胸にその後も生きてゆくことが、音楽において暗示される。つまり音楽はここで、ワーグナーが楽劇においてライトモチーフの助けを借りて実現することになる、記憶の想起から発展的な意味を形成する役割を持っているのである。これは、器楽パー

トが詩に匹敵する「語り」をするという点で、従属的に役割を超えて、独立した表現を実現していることと同義である。シューマンが1840年に至って到達できたこの音楽的機能は、「テキストのないオペラ」による音楽と文学との架橋の試みの名残として登場してくるのであり、これからあとの彼の作曲活動においては、この影響が散見されるようになる。その意味では1840年は、発想の上では1820年代へと回帰したように見えるものの、「テキストのないオペラ」との共存による声楽作品の独自のあり方が追求され始めた、新たな第一歩であったと言えるのである。

* 本稿は、2006～2007年度の日本学術振興会科学研究費補助金（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」）による研究成果の一部である。

注

- (1) シューマンの「テキストのないオペラ」については、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）で論じた。また、2008年7月19日に行われた早稲田大学比較文学研究室主催の第203回月例研究発表会での論者の発表「執筆されなかった博士論文——音楽家シューマンのシェイクスピア理解」において、その理念的背景とシューマンの音楽作品との関係について、より包括的な議論を行った。この発表原稿は、近日、刊行の予定である。
- (2) Aigi Heero: Robert Schumanns Jugendlichrik. Kritische Edition und Kommentar, Sinzig 2003, S.251.
- (3) Margit L. McCorkle(Hrsg.): Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, Mainz u.a.O. 2003, S.726f.
- (4) この詩には別の写しがあり、そこには『Iのための歌曲』というタイトルが記されている。イニシャルIの人物は、シューマンの恋人だったイーダ・シュテルツェルである。Vgl. Thomas Synofzik: „...den ich nicht hätte herausgeben sollen...“ Robert Schumanns kompositorische Anfänge. In: Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann - früh und spät, hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn u.a.O. 2006, S.61. / Aigi Heero: op.cit., S.251.
- (5) 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ページ数を示す。BNF= Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, hrsg.von Gustav Jansen, Leipzig 1904. / BW=Clara und Robert Schumann: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Eva Weissweiler, Basel u. Frankfurt a. M. 1984-1987. / JB= Jugendbriefe von Robert Schumann, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig 1885. / TB= Robert Schumann: Tagebücher, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971-1987.
- (6) 以下、同論考からの引用は、すべて以下の文献による。Robert Schumann: Ueber die innige Verwandtschaft der Poesie und der Tonkunst(1826). In: Ernst Burger: Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten, Mainz 1999, S.46.
- (7) Reinhard Kapp: Studien zum Spätwerk Robert Schumanns, Tutzing 1984, S.16-18; Thomas Synofzik: op.cit., S.58.
- (8) Vgl. TBI, S.128, 138, 167, 171, 173, 176, 179 u. 185.
- (9) シューマンは1828年8月5日、ヴィーデバインに宛てた手紙において、自身の作曲技法が未熟であることを告白している。Vgl. BNF, S.7.

- (10) Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge (Studienausgabe Bd.I), Frankfurt a.M. 1969, S.229.
- (11) 詳細は、本稿の注(1)に示した拙稿を参照されたい。
- (12) レルシュタープは、シューマンの『蝶々』がジャン・パウルの『生意気盛り』を下に敷いていたことを批判した。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って——」(『シェリング年報』第14号、晃洋書房、2006年)で論じた。
- (13) Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd.I, S.100.
- (14) Ibid., Bd.II, S.352.
- (15) 1830年代のシューマンの交響曲問題は、ベートーヴェンの交響曲第9番『合唱付き』の理解に、理念的追求の跡が認められる。詳細は、以下を参照されたい。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 Blatter』第11号、2005年)。
- (16) シューマンのマイアベア批評については、以下の拙稿で詳述した。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『ゲノフェーフア』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)。
- (17) Vgl. John W. Finson: Robert Schumann. The Book of Songs, London 2007.
- (18) 本稿の注(7)を参照。
- (19) Helma Kaldewey: Die Gedichtabschriften Robert und Clara Schumanns. In: Robert Schumann und die Dichter, hrsg. von Bernhard R.Appel und Inge Hermstrümer, Düsseldorf 1991, S.88-99.
- (20) Jürgen Thym: Schumann. Reconfiguring the Lied. In: The Cambridge Companion to the Lied, Edited by James Parsons, Cambridge 2004, p.123.
- (21) 1840年10月12日、シューマンは日記にこう記している。「バッハの研究は、もう14日間、休んでいる。そのかわりにいま、音楽に関するぼくの興味のすべてを書き留めるために、シェイクスピアを読んでいる。そのための引用箇所は、読み終わったあとでクララがぼくのために、美しいノートに書き込むことになっている。あとでぼくは、シェイクスピアの音楽への理解について、論文を書くつもりである。これは、メンデルスゾーンが扱うべきだったテーマである。もっともそれは、彼も物書きだったならばの話だが。シェイクスピア以上に、音楽の美しさと素晴らしさを語った者はいない。音楽がまだ揺籃期にあったときに、それが語られていたのだ。あらゆる時代を超えてそびえたち、注目を集める詩人の偉大な精神が、ここでまたしても明らかにされるのである」と(TBII, 112f.)。ここで言われている「論文」は執筆されることはなかったが、シェイクスピアからの引用集は、1853年に「シェイクスピアの著作から音楽について」として完成を見た(クララ・シューマンの書き写した部分は、全体の約半分だった)。この全文は、2007年に初めて刊行されたシューマン編纂の音楽に関するアンソロジー『詩人の庭』に収録されている。Vgl. Robert Schumann (hrsg.): Dichtergarten für Musik. Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik, Frankfurt a. M. u. Basel 2007. なお、シューマンの作成したシェイクスピアからの引用に関しては、本稿の注(1)に示した研究発表において詳しく論じた。
- (22) シューマンの交響曲問題については、本稿の注(15)の拙稿を参照されたい。
- (23) この翌日にシューマンが「メルティ嬢は昨日、旅立った」(BWIII, 887)とクララ・ヴィークに報告していることから、歌曲「きみは花のよう」は彼女の送別に際して書かれたと考えられる。
- (24) シューマンはこの日、クララ・ヴィークにも同様の趣旨のことを述べている。Vgl. BWIII, S.946f.
- (25) 1840年2月19日にケーファーシュタイン宛ての手紙において、シューマンはこう述べている。「私にまったく新しいことが開かれました。オペラのようなものもよいと思っています」(BNF, 184)と。この翌月から、ホフマンの『総督と総督夫人』のオペラ化が試みられた。