

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——⁽¹⁾

佐藤 英

劇的效果が過剰な音楽等々によって妨げられるようでしたら、そうしたすべてが犠牲にされなくてはなりません。もしあなたが私にそれを示唆してくださるなら、私はあなたに感謝します。(1848年11月21日、ローベルト・シューマンがユーリウス・リーツに宛てた手紙から)⁽²⁾

序

ロジャー・パーカーの編纂による『オックスフォード オペラ史』において、第6章「19世紀：ドイツ」を執筆したバリー・ミリントンは、シューマンのオペラ『ゲノフェーファ』を次のように評価する。「『ゲノフェーファ』では、旋律の美しいアリアと単純な民謡風の歌に、形はレチタティーヴォだが、抒情的なアリオーソに限りなく近いものがはさまっている。しかし否めないのは、この作品には性格描写の鋭さ、および劇的な推進力が欠けてくることで、様式や時代を問わず、どんなオペラ的作品にもこの二点は本質的な要素なのである」⁽³⁾と。かつて دونالد・J・グラウトが古典的名著『オペラ史』において、『ゲノフェーファ』の音楽の「細部の点には、多数の美しい部分がある」に注目する一方で、「リブレットの構成が貧弱で、音楽には真にドラマティックな迫力と性格描写の力が欠けている」⁽⁴⁾ことを強調したのと同様に、ミリントンはここで作品全体に漂う抒情性にその長所を認めながらも、「性格描写の鋭さ」と「劇的な推進力」という、この長所とはそもそも相容れない要素の欠如からオペラの欠点を指摘する。そればかりか彼は、オペラの傑作の条件を持ち出し、現代のオペラ・レパートリーからこの作品が完全に抹殺されてしまった理由までも手抜きなく説明する。事実、『ゲノフェーファ』をめぐる状況はこうだ——1973年にルードルフ・クロイバーによる初版刊行後、1983年のヴルフ・コーノルド、2002年のローベルト・マシュカの改訂増補を経て、325作品を詳述するに至ったドイツ語のオペラ案内『オペラ・ハンドブック』⁽⁵⁾においては、これまた上演の機会が絶望的なフランツ・シューベルトのオペラには広く一項目割いているのに対し、ドイツ語圏で既に3種を数える正規録音のある『ゲノフェーファ』はおろか⁽⁶⁾、ローベルト・シューマンの名前さえも見出すことは出来ない。伝統的『ゲノフェーファ』批判の論法とこの作品の実状の双方から強力な後ろ盾を得ているミリントンの発言には、その周到さにおいて、もはや反駁の余地はないのである。

『ゲノフェーファ』がオペラの本流からかくも継子扱

いされているようでは、実際の舞台でこの作品に接することはまず不可能である⁽⁷⁾。こうした状況の中で、『ゲノフェーファ』初演150年を記念するライブツィヒ公演は、実演の助けを借りてこの作品を再考する良い機会であった。試しにこの公演の紹介記事を書いたペーター・ユーリングの記述をもとに、この上演を確認しておこう⁽⁸⁾。彼の言によると、『ゲノフェーファ』の「非常に繊細で心にしみわたる音楽は、およそ成功しているとは言い難いドラマトゥルギーと一体を成している」ため扱いにくく、これまでこの作品を「音楽劇場にとって最も世話の焼ける子どもの一人」にしてきた原因となっていた。長所と短所が背中あわせのこの作品の特質を浮かび上がらせるために演出のアヒム・フライヤーが取った策は、ルドルフ・シュタイナーの「オイリュトミー」の発想を導入し、「内向的人間の神秘劇」である『ゲノフェーファ』を「見える音楽」へと具象化することであった。具体的にこの発想は、主要登場人物のゲノフェーファ、ジークフリート、ゴローに割り振られた赤、黄、青の三色を登場人物の心情の変化にあわせて暗示的に使用する手法となって実現を見た。その結果、「視覚的な刺激が観客を威圧することはなく、むしろ観客は把握しがたい認識の領域へとといざなわれる」ような成果をもたらしたのである。

ユーリングが「フライヤーの、オラトリオのような舞台様式」と評したこの舞台は、ライブツィヒに続いてヴィーンで再演された折に収録された、記録用映像で確認することができる⁽⁹⁾。この録画を見る限り、歌手の出入りを極力排し、個々の場面の印象を上述のような照明と理解の補助となるスライドによって登場人物の心理を際立たせる手法は節度をわきまえており、舞台空間はあくまで音楽理解を促す黒子の役割に徹していたことが確認できる。その意味ではこの演出は、ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウが指摘したこの作品の欠陥、すなわち「『ゲノフェーファ』の音楽は＜叙事的＞性格に固執しており、行動する人間たちの直接の体験というよりは、むしろ一人の語り手による出来事の叙述という色合いを持っている。その際、リズムの単調さが絶えずドラマの障害となっている。シューマンはドラマ技法の知識がないまま、『天国とベリ』の原則を彼のオペラに転用し、それでオペラの命脈を断ってしまったのである」⁽¹⁰⁾でいわれているオラトリオ様式への接近を積極的に援用したものとして、注目に値する試みであった。しかしながらフライヤーの演出が成功したことにより、この作品の限界が示されたこともまた事実である。なぜ

なら、歌手の所作という身体表現を伴わないオラトリオの延長線上に、この作品が位置付けられ得ることを奇しくも立証してしまったからだ。こうなってはこの作品は、オペラとして致命的欠陥を有することを露呈したも同然である。『ゲノフェーファ』のように、推進力の弱い台本に印象的な音楽が強力な自己主張をし、舞台はあくまでその添え物というのでは、「総合芸術」であるオペラの基本条件がはなから満たされていなかったと言わざるを得ないからだ。オペラがオラトリオになるということは、少なくとも19世紀の作品では、断じてあってはならないことなのである。

このように見てくると、『ゲノフェーファ』はオペラとして救いようの無い作品であると言ってしまったに等しいかもしれない。確かにこれは「傑作」オペラではない。だがこの音楽は、独自の精彩を放っている。ただこれが、オペラ向きではなかったただけなのだ。しかし冷静に考えてみると、彼はこれ以外に音楽を書くべきを知っていたのであろうか。もしそれがシューマンの音楽的発想の根幹に由来するのであれば、彼ははなからオペラ作曲家として成功できない人間だったのではあるまいか。然らば、「傑作」の条件を振り回してみること自体が、シューマンの場合には有効ではないのではないか。そうすると、『ゲノフェーファ』再評価への道はただ一つしかない。シューマンの特徴／欠点を同時に回収可能な地点を彼自身の音楽世界の中に求め、この作品をその中に必然的に位置付けるのである。とはいえ、この遠大な問いにすぐに解答を示すことは出来ない。なぜならこの解答は、この作品に関わる多くの問題を段階的に検証することを要求するからだ。さしあたり本稿の目的は、序曲の分析を通して『ゲノフェーファ』のライトモチーフ技法とその問題点を検討することである。

1. 作品全体を暗示する『ゲノフェーファ』序曲

シューマンの『ゲノフェーファ』はヘッベルの同名の作品に触発されて成立したものであるが、興味深いことに、台本の完成に先んじて序曲が書き上げられている。『ゲノフェーファ』再検証は、このシューマンの作曲方法に倣い、序曲の音楽的主題とオペラとの照応関係から始めることにしよう。なお以下の考察においては、『ゲノフェーファ』のライトモチーフ研究を整理し発展させた、ハンスイェルク・エーヴェルトによる命名法を便宜的に使用して分析をするが⁽¹¹⁾、分析自体は同書に加えこの作品におけるライトモチーフを最初に指摘したヘルマン・アーベルトの論文⁽¹²⁾、基本的にその手法を踏襲したリンダ・ジーゲル⁽¹³⁾の論文からも多くを取り入れている。もっとも彼らは、個々の主題が序曲に登場することに着目はするが、序曲をオペラの理念の結晶とみなす姿勢を全面的に打ち出していないし、彼らの楽曲分析中心の発想では台本と音楽の関係の考察が概して欠如しがちである。したがって本稿では、楽曲分析の大筋において彼らの意見を継承する一方で、台本から音楽を把握することによりかなり重点を置いた考察を行っている。なお

序曲に登場しないライトモチーフは、登場回数の少なさと本稿の紙数の都合により、今回は棚上げにせざるを得なかった⁽¹⁴⁾。

さて、全4幕からなる『ゲノフェーファ』においてドラマの展開上重要な役割を果たすのは、十字軍遠征に出ようとするジークフリート、その妻ゲノフェーファ、ジークフリートの家臣でゲノフェーファに密かな恋心を抱いているゴーロ、ジークフリートに恨みを抱き、ゴーロを支援するマルガレータである。この物語の主題であるゲノフェーファの受難は、彼女に思いを募らせるゴーロが、彼女の拒絶により愛情を憎悪へと転じたところから始まる。ゴーロの死とゲノフェーファの救済までを扱うこのオペラの筋書きでは、全体は両者のどちらに力点を置いても悲劇的な性格を帯びてくる⁽¹⁵⁾。したがってシューマンが、序曲の第1小節(G.1)においてこの作品の悲劇的性格を暗示しようとしたのは当然である。この妥当性は、実はオペラの台詞から確認できる。第1幕第2曲のゴーロの台詞「お前の妻を守るため、お前は私を選んだのだ」(G.46)のあとで序曲の第1小節が調を変えて再現しているのだ。ジークフリートがゴーロにゲノフェーファ警護を命じたことをさしているこの台詞は、「悲劇」の発端の説明である。シューマンはこれを序曲の始まりで、聴き手に強烈に印象付けようとしたのである。この点は、これまで指摘されなかったことである。

こうした悲劇にかかわるモチーフが序曲の導入部分において相次いで現れてくることは、冒頭の印象を強めたい作曲者の意図から容易に想像できることである。序曲の第3小節はゴーロを明示する「騎士のモチーフ」がヴァイオリンの旋律のなかに、第4小節には「ゴーロの憎しみと呪いのモチーフ」がチェロの旋律のなかに、それぞれ現れてくる。さらに序曲の導入部分では、第10小節から冒頭の4小節がより発展的に展開して登場し、「悲劇」の印象を強めようとする。そして個々のモチーフは、序曲においてはいうに及ばず、オペラ本編でも重要な役割を担うのである。

まずは、「ゴーロの憎しみと呪いのモチーフ」を検証してみよう。このモチーフは、ゴーロの告白をゲノフェーファが拒絶する場面、すなわち第2幕第9曲で印象的に用いられている。『少年の不思議な角笛』の「もし私が鳥であつたら」による二重唱から始まるこの場面でゴーロは感極まって、「お前は私のもの！（彼女に向かってせがむように）私の腕にくるのだ！ 私の胸に！」(G.118f.)と「騎士のモチーフ」にのせてゲノフェーファに言い寄るものの、彼女の「（脅かすような態度で）さがりなさい、この恥知らず！」(G.119)という台詞によって失恋するのである。この直後、「このことばにゴーロは怯み、ゲノフェーファを妨げることなく行かせる」(ibid.)と記されたト書きの部分でヴィオラとチェロがこの「ゴーロの憎しみと呪いのモチーフ」を2度繰り返し、彼のなかで愛が次第に憎悪へと変化して行く様子を暗示する。「このことば...それが私を射抜いた！ このことば...それが私を打ちのめした！」——精神的動揺を反

映してたどたどしく発せられるこのゴーロの台詞にのせて、同じ楽器によってさらにこのモティーフは4回繰り返され、ついに「呪われよ！ この目に眠りが訪れることはない、この口に食事も飲み物ものぼることはない、お前が破滅する前には」という呪いのことばが彼の口から吐き出されるのである (G.120f.)。

またこの「ゴーロの憎しみと呪いのモティーフ」は、ゴーロの呪いの行き着くべき最終地点、つまり第4幕第17曲の冒頭部分にも登場する。「この剣を私によこしたのはジークフリート伯だ、あなたはそれによって死を得るのだ、そしてこの指輪、容易ならぬ彼の意志に、あなたはどんな疑念も抱くまい。おわかりか？」 (G.256f.) というゴーロの台詞にもあるように、この場面は策謀によってゲノフェーフアの不貞を信じ込まされたジークフリートの命を受け、彼女の処刑を実行に移そうとするところである。ゴーロはここでゲノフェーフアに、この処刑がジークフリートの意志に適ったものであることを明かすため、「この指輪を知っているか？ そしてこの剣も？」 (G.256) と言って指輪と剣を見せる。このときこのモティーフが伴奏の低音部に4回現れ、ゴーロの策謀がジークフリートを動かしたことを音楽において暗示するのである。

次いで「騎士のモティーフ」を見てみよう。アーベルトの指摘にもあるように、本来これはゴーロを指示対象とするものである。この主題が端的に表われてくるのは、第1幕第7曲である。この場面は、ゲノフェーフアがジークフリートとの別れの悲しみに耐えかねて気を失っているすきに、ゴーロが彼女にそっと口付けする前の場面に続くものである。この一部始終を物陰から見ていたマルガレータは、皮肉を込めてこう歌う。「ご覧、何と素敵な騎士様なこと」 (G.72) ——明らかにゴーロのことをいっているこの台詞は、「騎士のモティーフ」によって歌われる。この「騎士のモティーフ」はオペラの随所に認められ、しかもこの冒頭の「ご覧」の5度の下降には歌詞の上でゴーロの名前が当てられることが多い。第2幕第9曲で熱く迫るゴーロに対してゲノフェーフアが言う台詞「ゴーロ、私はあなたがそんな風になっているのを一度も見たことがありません。あなたは病気なのではありませんか？」 (G.114)、第1幕第4曲のジークフリートの台詞「ゴーロ、私の隣人のようなお前が、そんなに遠いところにいるのか？」 (G.53) はいずれもその例である。この5度の下降をオクターヴの下降へと広げたのが、第1幕第7曲の「ゴーロ」 (G.76) というマルガレータの呼びかけである。エーヴェルトの指摘するこのオクターヴの下降と先の第2幕第9曲の「呪われよ！」との関連は、台本の上でも然るべき理由があるように思われる。ゲノフェーフアの拒絶によって人格否定をされた彼は、先に見たように、音楽が暗示する「恨み」から絞り出すように呪いのことばを発するのだから、このことばは彼の全人格を懸けた、強い意思表示であるはずである。この続きの朗唱部分「この目に眠りが訪れることはない」 (G.120) が「騎士のモティーフ」を断片的に織り成して

語られるように見えるのも、深読みのしすぎというわけではない。

これまで見てきたモティーフの使用法は、ゴーロの失恋が決定的になった瞬間からゲノフェーフアへの復讐の道が開かれたという点で、悲劇の描写に重きを置く序曲冒頭の趣旨と合致している。しかし厄介なことに、「騎士のモティーフ」からは別の伏線が用意されている。ここに、シューマンの『ゲノフェーフア』におけるライトモティーフ理解を困難にする一因がある。事実この主題は、上述のようにゴーロの失恋と復讐に直接関係すると同時に、第1幕第1曲の、まさに開始部分の合唱の台詞「敬虔な気持ちに満たされて、心と手を天に差し向けよ」 (G.24) の旋律となる。カール・マルテルをたたえ、ジークフリートの出征と無事の帰還を祈願する第1幕第1曲のコラール風の合唱は、ワーグナーの『ニュルンベルクのマイスタージンガー』第1幕の冒頭部分と同様に、一瞬のうちに中世の世界へ誘う強い効果を持っている。そしてさらにこの旋律はこの場面において、「私たちにこの先どんな災難がもたらされようと、主はわれらと共にあることだろう、主は恵みの源、ただ主の御許に救済がある！」 (G.25) へと継承される。この場面を見る限りでは、十字軍遠征の成功を祈願するものとして、なるほど一貫性が認められよう。しかしこの成功祈願の場面が第4幕第20曲の二重合唱部分において発展的に再現しているのを見ると、そう簡単に断言できるものではないことがわかる。この第4幕第20曲とは、ジークフリートの帰還によって達成された、ゲノフェーフアの救出を祝う場面だからである。この音楽の循環からは、第1幕冒頭の演出効果を越えた意味が読み取らなければならない。つまりこのモティーフは第1幕冒頭において、告別を前にするゲノフェーフアとジークフリートとの、幸福な夫婦生活を間接的に象徴しているのである。その証左となるのが第1幕第3曲である。この場面のゲノフェーフアの台詞「たとえ離れ離れになっても」 (G.48) には問題の旋律が当てられ、両者の別れから始まる「悲劇」にさりげなく布石が置かれている。またこの場面では両者のデュエット、すなわちゲノフェーフアの「夫を私に下さった主よ、私の覚悟をご覧あれ、私の愛するものを委ねる覚悟があることを」 (G.50)、ジークフリートの「おお、素晴らしい戦だ、キリスト教のために、軍旗を輝かしく掲げることは」 (*ibid.*) という台詞のあとに、「騎士のモティーフ」を想起させる旋律がオーケストラ伴奏の中に登場し、「悲劇」へとさらに一步前進して行くことを暗示する。この場面における二人の愛の囁きの頂点といえる「愛する夫よ」・「愛する妻よ」 (G.51) にも、やはりこの「騎士のモティーフ」が現れることから、これには愛の象徴の役割も担わされていると考えなくてはならない。そしてこの旋律は、劇中でのゲノフェーフアの苦難を一通り見聞きし、夫婦愛の回復を確認したまさにそのときに回帰してくるのである。もちろん、第4幕第20曲に至ってたたえられるべきは、「道を緑の若木で埋め尽くせ、国中に声を響かせよ、多くの苦難に耐えた御

妃様、彼女が戻ってきたと」(G.286f.)と第1合唱で歌われているゲノフェーファで、第1幕冒頭の旋律を歌う第2合唱はこれを受け、「さあ喜びに満たされて、心と手を天に差し向けよ」(G.287f.)と応答する。さらに最終場面の合唱では、この「騎士のモチーフ」は「ゲノフェーファに幸いあれ、この高貴な女性に！」(G.299)を支えることになる。序曲においても、ゲノフェーファの解放を祝福するような輝かしい終結部を支配するのは、「騎士のモチーフ」である。おそらくシューマンはこの序曲を書くにあたり、主題の処理を音楽的に貫いたものとして処理しようとしたと思われる。推進力を持ったその展開は、苦難のハ短調から歓喜のハ長調へと至る大きな流れに乗って、すでに序曲においてオペラ終結部の合唱を暗示することに成功しているのである。以上を踏まえて「騎士のモチーフ」を捉え直すならば、むしろこれは夫婦愛に関わるモチーフと言うべきものということになる。したがってこのモチーフは、夫婦愛に危機をもたらすゴーロの指示対象となったり、夫婦の別れの場面に登場したり、またゲノフェーファの貞節をたたえる合唱となったりするのである。

ところで、こうしたゴーロの系統に属する旋律だけがこの作品を支配するわけではない。エーヴェルトが「美しい女性のモチーフ」と命名した、ゲノフェーファに関わるモチーフも重要な役割を担っている。この「美しい女性のモチーフ」は、序曲の第61小節(G.3)から明示されている。実はこのアラベスク風のモチーフは、エーヴェルトも指摘するように、「情熱的に激動して」の第1主題の低音部に、その原形が認められる。そしてこの部分の高音部の旋律をエーヴェルトはオペラで使用されなかった旋律と見ているが、『幻想曲』のような主要主題の形成に第1楽章全体を費やす手法⁽¹⁶⁾、交響曲に多用されるモチーフの発展的使用をここで想定することは可能である。現に『ゲノフェーファ』でも、「美しい女性のモチーフ」がこのように先触れとなる旋律から形成されているのである。そうすると音型の類似から、序曲の導入部の「ゴーロの憎しみと呪いのモチーフ」が候補として浮上してくる。この部分においてこのモチーフが重要な役割を担っていることは、例えば第49小節以降のヴァイオリン、ヴィオラ、ファゴットのユニゾンにこれがはっきりと明示されていることから明らかである。そして「ゴーロの憎しみと呪いのモチーフ」に対し、すぐさまそれを拒絶するかのようなアラベスク風の「美しい女性のモチーフ」が登場する。こうしたゴーロとゲノフェーファの関係の暗示を「情熱的に激動して」以降の中心主題と解すると、その開始部において両者の主題が重層的に用いられていると見るのが自然である。こうした主題の発展的使用を前提とすると、序曲の第2小節の下降旋律も、「美しい女性のモチーフ」の導入的提示と見なしてよいかもしれない。

「美しい女性のモチーフ」は、ゴーロに関係するモチーフが彼の心理描写に関係することが多いのに対し、第2幕第9曲のゴーロの呼びかけ「ゲノフェーファ」

(G.110)を除けば、他者の台詞のなかでゲノフェーファを暗示するときに用いられる傾向がある。また、ゲノフェーファの台詞においてこのモチーフが用いられるのも神への祈りの場面に限定されており、彼女の心理描写よりは彼女の神聖さ・清らかさに重点が置かれている。

ゲノフェーファの暗示の事例は、第1幕第7曲においてマルガレータがゴーロに嘲笑的に言う台詞「本当に美しい女性ですこと、くちづけに値するというものよ！」(G.78)とその音楽である。この台詞はこの後の第2幕第8曲の合唱と第3幕第15曲にも「美しい女性のモチーフ」にのせて登場する（これら3つの場面のドイツ語原文は同一だが、本稿ではコンテクストを考えて訳しわけてある）。第2幕第8曲の場合は、下僕たちが外で酒を飲みながら、「美しい女性のモチーフ」で「本当に美しい女性だ、くちづけに値するというものだ」(G.106)と歌うところがある。この直後にはこのモチーフが何度か認められる。ゴーロの台詞「また彼らが騒ぎ出しました、私が行って、静めてきましょう」はこのモチーフを想起させるものである。このゴーロの台詞の直後とゲノフェーファの台詞「さあ、さあ、喜びが歌う気持ちをそそります」(G.106)の直後のフルートとヴァイオリンの合いの手も、同様である。第3幕第15曲の場合は、問題の台詞に行き着くまでに前振りが用意されている。ゲノフェーファを罪に陥れたことを後悔するゴーロに向かってマルガレータは「何を震えているの、この臆病者。考えてみるのよ、あの妃がお前をどんな風に嘲ったのかを。今ならまだ、彼女はお前のものになるに違いないのだよ！」(G.210f.)と檄を飛ばすのだが、「美しい女性のモチーフ」はこの台詞においても重要な役割を果たしている。このマルガレータのことばにゴーロは幾ばくか体勢を立て直し、「私に正しい方策を教えてください、私はもう後悔の念に駆られているのだよ！」(G.211)と言うが、この台詞を支えるのも件のモチーフである。こうしてこの会話のあと、先の「本当に美しい女性だよ、くちづけに値するほどに！」(G.212)がマルガレータの台詞に再度登場する。

「美しい女性のモチーフ」がゲノフェーファの神聖さ・清らかさの象徴として用いられた端的な事例は、第11曲のゲノフェーファの台詞「おお主よ、すべてを見守り、すべてを健やかにした主よ、お守りください。おお主よ、今宵も善良な人々を、敬虔な人々を、お守りください！」(G.132)とその音楽である。そしてこのモチーフは、ゲノフェーファの部屋に愛人が潜むという噂を信じ、家来が家捜しのために彼女の部屋へなだれ込んでくる第2幕第12曲にも何度も現れる。最初このモチーフは、ゲノフェーファの台詞「主よ、私を狼藉からお守り下さい」(G.148)に登場するが、すぐに合唱の「私たちはそいつを見つけ出さなければならない」へと引き継がれる(G.149)。ゲノフェーファの弦きは第2幕第11曲の神聖さ・清らかさの記憶を引きずる。それゆえ、このモチーフがゲノフェーファの愛人を探し出そうとす

る合唱の台詞へと変貌し、木霊のように重層的に重ねられて暴力的効果を生み出すに至ると、ゲノフェーファに無実の罪を着せることが冒瀆的行為であるかのような印象を作り出すことになるのである。

2. 『ゲノフェーファ』における「ライトモチーフ」の問題点——リヒャルト・ワーグナーの序曲論とエドゥアルト・ハンスリックの『ゲノフェーファ』批評を手がかりに——

以上の分析によって明らかになったことは、シューマンの『ゲノフェーファ』の序曲に現れた特徴的な主題がオペラの中の重要な場面に頻繁に現れていることである。序曲の導入部分に登場する個々のモチーフは、悲劇の発端となったさまざまな場面を先験的記憶として持ち、そのモチーフのひとつに至っては、オペラの最終場面まで包括し得る巨大な時間・空間をつくりだしているのだ。そしてこの分析によって、同時におもしろいことを明らかに出来たのではないか。個々の場面のコンテクストを補足しながら見てゆくと、このオペラ全体の筋がほとんど追えてしまうのである。

さて、『ゲノフェーファ』序曲がオペラ全体のプロットを暗示していることは、リヒャルト・ワーグナーが1841年に書いた論文「序曲について」⁽¹⁷⁾で述べた、序曲の本質とに関わる以下の一節を想起させる。

序曲をこのように理解する場合、最大の課題とはしたがって次のこととなる。すなわち、自律的音楽本来の手段によってドラマの特徴的理念が再現されること、加えてその理念が、舞台上の劇に担わされている課題の解決を前もって十分予感させるような、ある結末へと導かれることである。(W5,205)

ワーグナーのこの論文の意図は、かつて戯曲に付けられていた「プロローグ」が、当該の演目に先んじた物語を予備知識として提示する目的と、「これから演じられる筋の見通し」(W5,194)を示す目的を持っていたことを踏まえつつ、オペラの序曲のあり方を規定することである。しかしオペラの序曲は、その黎明期には「純粋器楽音楽はあまりに未熟な発展段階にあった」⁽¹⁸⁾に過ぎず、せいぜい「きょう歌が歌われる」ことを告げる程度のものであった(W5,194)。対位法が純粋器楽音楽において主流をなしていた時代には、「作曲家には、序曲を特別な性格を持つ音楽作品として自由に発展させることは、まだ禁じられていた」(W5,195)のである。けれども対位法やフーガから「シンフォニー」へと器楽音楽の主流が変化することで、序曲は戯曲のプロローグに匹敵する役割を持つようになる。それというのも、「二つの速い動きを持った楽章がここでは優しい表現をする緩徐楽章によって中断されるようになり、これによって少なくともドラマの対照的な主要人物が表現できるようになった」(ibid.)からだ。この新しい時代を代表する作曲家がグルックとモーツァルトで、とりわけ後者は、「真の詩

人の眼差しによってドラマの主導的中心思想を把握し、実際の出来事の副次的なものや偶然的なもののすべてをそこから取り去った」ことにより、序曲を「音楽という浄化された形成物」にすることに成功した(W5,196)。こうして、「ドラマの思想、そしてそうした浄化作用のためにドラマの筋書き自体も、感情として理解できるものになったとの説明を得た」(ibid.)のである。この手法を継承するのがケルビーニとベートーヴェンである。ケルビーニが序曲において「ドラマの中心思想の詩的なスケッチ」(W5,197)をしたのに対し、ベートーヴェンは「全く独自のやり方で、純粋な音の形成物から彼の望むドラマを創出した」(ibid.)。なぜなら『レオノーレ』序曲は、ドラマにただ音楽による導入部を付けるということとを離れ、後続の途切れがちな筋書きを私たちに前もってより完全な形で、より感動的なものとして、披露してくれる」(W5,198)からだ。「このような作品は、もはや序曲などではない。極めて強大なドラマそのものののである」(ibid.)——こうしてワーグナーは、「強大なドラマ」というE.T.A. ホフマンの「音楽のドラマ」／「器楽によるオペラ」⁽¹⁹⁾の発想を持ち出して序曲を歌劇の理念と一致させ、こう結論づける。「序曲における純粋音楽的要素の完成は、音楽的運動の完結さえもが舞台上の筋書きの決着と一致するよう、ドラマの理念と一体化して行われるべきである」(W5,S. 206)と。しかしワーグナーは、当時知りえたであろう『フィデリオ』序曲と『レオノーレ』序曲との成立順をわざと入れ替え、『レオノーレ』序曲に頂点が来るよう仕向けているにもかかわらず、この作品への過度の執着を戒め、理想の序曲をグルック・モーツァルト・ベートーヴェンの「三連星」(W5,207)として理解するべきだと念を押す。グルックとモーツァルトが序曲の実践的作曲法の提示、ベートーヴェンが理念化して把握されていることから、どうやらワーグナーの意図はグルックとモーツァルトを音楽の直接的モデル、ベートーヴェンを究極の到達目標とすることにあったようである⁽²⁰⁾。

ワーグナーがこの論文を書いた1841年は、『さまよえるオランダ人』の初稿を完成させた年にあたる。彼の序曲に関する論文が、『さまよえるオランダ人』序曲の作曲理念の説明書であることは、もはや言うに及ぶまい。ここで注目しなければならないのは、ワーグナーがこの理念に基づいて序曲を作曲するのは、シューマンとは逆に、オペラがすべて出来上がったあとだったということである⁽²¹⁾。換言するとワーグナーは、オペラが揺るぎ無く完成したのちに、序曲にその理念が適切に表現されるべく、すべてを周到に仕組んで書いたのだ。実際、序曲はオペラの重要な旋律・ライトモチーフの宝庫となり、また劇的なうねりを伴って幾度となく反復され、聴くものの心に否応にも残るように巧妙に出来ている。そしてまたこの序曲を聴くことにより、オペラ全体の基調がたちどころに把握できるようになっている。これは、ワーグナーの序曲や前奏曲に総じて言えることである。こうしたワーグナーのわかりやすさはオペラの中のライ

トモティーフに関しても同様で、学術研究などという回り道を経なくとも、それは容易に発見できる。現に、1876年の第1回バイロイト音楽祭を耳にしたチャイコフスキーは、『ニーベルングの指輪』にこれといった先入観を持たずとも、ある旋律が特定の場面で反復使用されていることを発見し、皮肉混じりにこう記す。「それぞれの登場人物には、特別のその人物だけに属する短いモティーフが与えられており、そのモティーフが、その登場人物が舞台上に登場するか、あるいはその人物について語られるときに必ず現れる。こうしたモティーフが絶えず繰り返されることから、ワーグナーは、単調さを避けるため、毎回それを新しい形で提示しなければならず、その際、彼は驚くべきほど豊かな和声とポリフォニーの技術を発揮する。それがあまりにも豊かであるため、聴衆は注意力を絶えず緊張させられ、ついには疲れてしまう」と⁽²²⁾。

それではシューマンの場合はどうなのか。すでに見たとおり、序曲の個々の旋律はオペラと対応しており、悲劇から歓喜へという大きな流れは、おおよそのプロットを示唆している。ライトモティーフといい、全体の構成といい、確かにワーグナーに類似している。しかしながら、安易にそう結論付けてよいのか。そもそも、シューマンの『ゲノフェーファ』にライトモティーフの手法を指摘したのは、1910年にヘルマン・アーベルトが発表した論文が最初である⁽²³⁾。アーベルトは、評価の芳しくない『ゲノフェーファ』を再評価するべく、台本上の欠陥やシューマンの創作意欲減退にこのオペラの失敗を見ようとするそれ以前の批評方法と決別し、ワーグナーのライトモティーフ技法を手がかりに、『ゲノフェーファ』の音楽の微妙な綾を指摘しようとする。個々のモティーフと描写対象とを1対1に関係付けることに終始する当時のライトモティーフ解釈の限界から、アーベルトはシューマンのライトモティーフ技法に見られる多義性を十分に把握しきれなかったが、基本的にこの見解は今日においてもシューマンの音楽を解明する有効な手段と目されるほどの成果を上げた。しかしこのアーベルトの画期的な解釈は、同時に驚愕すべき事実を明らかにする。シューマンほどの有名な作曲家のオペラに、初演から60年経過するまでこのような解釈が全く行われなかったという事実である。実際、エドゥアルト・ハンスリックが1875年に初版を刊行した著書『近代のオペラ』⁽²⁴⁾の「オペラ作曲家としてのローベルト・シューマン」には、ライトモティーフに関する記述は全く見当たらない。ハンスリックは、「この総譜をめぐってとってみると」(H.260)という一節が示しているように、楽譜を参照しながらこの作品について分析を行うのだが、彼がこの作品に認める音楽的特徴は以下の4点にとどめている。つまり、シューマンが『バラの巡礼』や他のカンタータで示した、「半ばレチタティーヴ的、半ば旋律的アリオーソの途切れることのない音の流れ」(H.259f.)、四分音符を中心とする音符の連なりという「リズムの無味乾燥さ」(H.260)、個々の曲目のほぼすべてが「ずつ

と低い音、それもしばしば属和音で、音がなくなって中断するような終わりがたをする」ために「形式的に完結しない」印象を抱かせること (*ibid.*)、そして見通しの悪いオーケストレーションである。こうしたハンスリックの『ゲノフェーファ』に関する見解は、アーベルトの革新的解釈の登場を期に、このオペラの評価向上を目論むシューマン研究者たちから顧みられなくなり、オペラの総記の類にわずかにその痕跡をとどめる程度となる。このようなシューマン研究の実情は、極めて問題のあるものといわざるを得ない。作品分析は、ハンスリックが作品の単調さとしてそれとなく匂わせていたこのオペラの致命的弱点から目をそらし、シューマンの隠された意図を肯定的に捉えるためだけに行われるようになったからだ。確かに、『ゲノフェーファ』のライトモティーフを作品理解の大前提とし、音楽とテキストを結び付けながら精緻な分析を展開してゆくと、なるほど作品の細部はよく見えてくるようにはなろう。しかしながらこうして作品を理解したと思った瞬間に、極めて重要な問題が脱落してしまうのではあるまいか。果してこの技法は本当にオペラの鑑賞者に劇的效果をもたらすものなのか——このことに疑念が向けられなくなるからだ。この点を検証するためには、ライトモティーフ解釈の手垢のついていないハンスリックに今一度戻ってみることが必要と思われる。けれども彼の論をなぞるだけでは、その検証は出来ない。したがって、本来ライトモティーフ解釈とは無縁である彼の見解を手がかりに、逆にこのオペラのライトモティーフ問題を捉え直すという読解戦術を用いてみよう。ハンスリック再読の指針は、こうだ——楽譜を参照しながら自説を展開したハンスリックが、どうしてシューマンのライトモティーフに全く気がつかなかったのか。こうした「読み」は、『ゲノフェーファ』解釈の潮流へのアンチテーゼであると同時に、作品の弱点を認識しながらこのオペラの再検証を意図する本稿の目的にも適ったものである。

ハンスリックの論旨を詳しく見ることにしよう。ハンスリックは、シューマンがオペラ『ゲノフェーファ』から、例えば処刑から逃れたゲノフェーファが彼女の子シュメルツェンライヒとともに森の中で7年間の苦難に耐えたこと、罪の意識に苛まれたジークフリートが狩りで彼女と再会を果たしたことなど、この説話の要となる場面を省いたことでテキストの弱体化を招いたと捉える。その上、「すべての登場人物とそのさまざまな精神状態がシューマンの主観というプリズムによって同じように色付けられ」てしまったことで、「生き生きとした、明確に特徴づけられた人物」を作り出すことに失敗した(H.258)。音楽の性格も、劇的というよりは叙情的な色彩を放っているというのがハンスリックの感想である。そして『ゲノフェーファ』の音楽は叙情的であると同時に、『楽園とベリ』や『バラの巡礼』のように、「むしろ強く叙事詩的性格を有しており、ゴーロ、ジークフリート、ゲノフェーファといった人々の直接的体験や心情告白のようなものを響かせるかわりに、あたかも語り部が

ことの成り行きを描き出すかのような風情を醸し出している」(H,259)というのである。オペラに登場人物の「主体の感情が十全かつ強力に語りかけること」を求めるハンスリックにとって、こうした音楽的性格はおおよそ評価し得るものとはいえず、「こうした然るべき場所に根を下ろしてはいない叙事詩的な音は、私たちがシューマンのゲノフェーフアにおいて全く事象の具体性を得ないばかりか、強力にねじ伏せようとする情熱的力を体験しない原因」を作り出したと批判の目がむけられる (ibid.)。こうしたオペラの性格は当然音楽を構成する個々の要素にも及んでくる。ハンスリックは、シューマン自身がこのオペラについて語った、「どの小節も、全くもって劇的なものである」という発言に「驚くべき自己欺瞞」を認め、このことばを逆手にとって彼に一矢報いようとする (ibid.)。曰く、「どの小節もそれ自体ではなるほど、少なくとも見方を変えてみれば、劇的である。しかし音楽作品全体の印象、つまり4幕全部、オペラ全体の印象のうちで、個々の小節は消滅してしまっているのだ」と (ibid.)。

シューマンの音楽を作る「個々の小節」は、「水彩画の繊細な筆致」(ibid.) のようなものであるため、オペラというジャンルにおいて力を十全に発揮できなかった。しかしハンスリックは、『ゲノフェーフア』において最も成功している部分を指摘する。皮肉なことにそれは、オペラの「場面と何ら関係を持たない」(H,260)、この作品の序曲である。なお彼が次点候補としてあげるのは、第2幕の「もし私が小鳥であったならば」、ジークフリートのアリア、最初の十字軍の合唱、マルガレータの魔術の場面の一部である。こうした見るべきところがあるにせよ、この作品にはやはり全体的に「創作力の決定的な減退」が認められ、「無数の細かな天才的ひらめき」は「総譜のなかでほとんど効果なく呼吸している」——こうしたシューマン晩年期の「思い悩み、散漫、悲嘆といった特徴」は、「埋め尽くす掛留音、シンコペーション、通奏低音、弱々しいリズム法と旋律性の詳細に立ち入ると、証明できる」というのである (H,261)。「この総譜のなかに数え切れない彼の意図が潜んでいるのかもしれない」ことをハンスリックは否定しないのだが、「技術的にシューマンにはるかに劣っているフランス・イタリアの多くのオペラ作曲家たち」が自己演出に長けているのに対し、シューマンにおいては「それらは表に出てくることはない」のである (ibid.)。シューマンのオペラの「旋律にはほぼ一貫して彫塑性が欠けて」おり、「歌われる音は、聴き手に印象づける、確たる姿へと結晶化されることがない」からだ (H,259)。

このようにハンスリックは、『ゲノフェーフア』の細部に目を配った上で、その序曲にシューマンの才能が遺憾無く発揮されていることを認める。恐らく彼は『ゲノフェーフア』序曲を、オペラの筋とは関係を持たない「絶対音楽」として聴いたのであろう。しかし彼は、叙情的で慎ましいこのオペラ全体の印象に目を眩まされることに加え、筋の悪さから序曲を独立して捉えようとしたた

めに、ほかでもないこの序曲にオペラ全体へと放射する音楽的主題の数々が潜んでいることを見逃してしまった。問題はこれが、ハンスリックという、音楽を情念に任せて聴くことに異を唱えた、あの『音楽美論』の筆者の見解であることだ。彼が、「響きながら動く形式」⁽²⁵⁾という音楽の自律性の視点からオペラを眺めていたことを思うと、この問題の重大さがわかる。彼は、グリルパルツァーの一節「いかなるオペラも、^{ポエジー}文学の観点から眺められてはならない——このような観点からオペラを捉えてしまうと、すべての劇的・音楽的作品は無意味なものになってしまう——、そうではなく、オペラは音楽という観点から眺められなくてはならないのである」を、ワーグナーの著作『オペラとドラマ』におけるオペラとドラマの関係の定義「芸術ジャンルとしてのオペラの誤謬は、手段(音楽)が目的となり、目的(ドラマ)が手段にさせられていることのなかにある」と対峙させ、こう述べる。ワーグナーは「完全に間違った地盤」^{ポエジー}に立っており、その発想の根幹を成す「音楽・オペラの^{ポエジー}文学との結合」は「身分違いの結婚」である、と⁽²⁶⁾。彼がこの著作において提示した音楽の構造聴取が、果たして楽譜の助けを借りない純粹聴取体験として実践可能なものなのかは異論があるが⁽²⁷⁾、『ゲノフェーフア』解釈に関してはこの点を不問にしてよさそうである。既に見たように彼は、楽譜を参照しながら『ゲノフェーフア』を分析し、それなしでは見逃してしまう細かな部分にまで目をむけている。事実そうした分析がもたらす深い洞察は、「特に芸術史的な関心」(H,261)からこのオペラを眺めたとき、「歌唱の朗唱的性格、伝統的な確固とした音楽形式の解体、ついにはオーケストラの独立的使用によって」(H,262)ワーグナーの引力圏内に引き込まれ、文字どおりこれらの「ワーグナーの原理」(H,261)において『タンホイザー』以上『トリスタンとイゾルデ』・『ニュルンベルクのマイスタージンガー』以下の成果を得ていくことまで見抜くことになったのである。このように、ハンスリックの『ゲノフェーフア』理解が楽譜の手助けを得ている以上、彼は序曲もある程度分析的に捉えていたと考えるべきである。もっとも、彼が序曲をこのように理解していたことを示す記述は、少なくとも件の論考の中には見当たらない。けれども音楽の構造的聴取の提唱者ならば、序曲を構成する幾つかの主題に気がついてははずだ。主題を知することは、音楽形式を理解するために絶対必要なことだからだ。にもかかわらず、シューマンの意図がまだこの作品の中に潜んでいることを予感しながらも、ハンスリックはこの序曲をオペラの「場面と何ら関係を持たない」と決めてかかったために楽曲全体を捉え損なったのである。

ハンスリックを弁護するために確認しておくが、彼はこの時点でワーグナーのライトモチーフについて知識を得ていた。先の『ゲノフェーフア』批評と同じ『近代のオペラ』に収録された「リヒャルト・ワーグナーの『マイスタージンガー』」にそれに関する記述がある⁽²⁸⁾。ハンスリックはここで、『ローエングリン』以降のワーグ

ナーの楽曲を支配する「無限旋律」を「ありとあらゆる確たる形式を形状のない感覚的に陶酔をもたらす響きの中へと意識的に解消すること、いいかえると、単独で存在できる構成された旋律を、形式のない漠然とした音調と交換すること」(H,302)と捉え、この作曲原理が『マイスタージンガー』や『トリスタンとイゾルデ』でも圧倒的な力を見せ付けていることに注目する。これらの作品においてはこの手法のために歌と管弦楽の従来的主従関係が逆転し、作品全体は「歌声の伴奏を持った管弦楽幻想曲」(H.304)となった。しかしながら「自律的な交響的創作作品」(*ibid.*)を志向するこの方法では、「全体の印象の一様化」(H,303)を招いてしまう。それゆえ、「無限旋律の海の中での救命用の錨」(H,304)を作り出して、登場人物の特性を作り出す手法が考案された。これこそが、「ある特定の人物が登場したり、ある特定の出来事が言及されたりすると、その都度すぐさまオーケストラの中で鳴り響く主題」——すなわち、「いわゆる記憶モチーフやライトモチーフ」である(*ibid.*)。ハンスリックがその実例としてあげるのは、個々の登場人物に特定の主題が与えられたものである。曰く、「マイスタージンガーの組合は、独自の行進曲風なモチーフを持っている。徒弟ダーヴィッドはじたばたしたような十六分音符の音型である。同様に、ヴァルターやベックメッサーも主題を持っている。いうなればこれらは音楽による制服のようなものであり、これを手がかりに人込みや薄暗さの中で人物を見分けるのである」(*ibid.*)と。さらに彼はこれに加え、第1幕のボーグナーの動機がヨハネス祭や歌合戦に現れること、またヴァルターの動機が彼の描写にのみならず、彼の暗示、エヴァの愛情、組合の規則から逸脱した彼の「真のポエジー」(*ibid.*)による歌にも使用されていることも指摘する。つまり彼は、ライトモチーフのサブリミナルの使用によって、多義性が生じることまで認識していたのである。

ではどうしてハンスリックがこの予備知識を『ゲノフェーフア』理解に適用しなかったのか。その理由は、この作品の音楽的性格に由来するところが大きいように思われる。たとえハンスリックが序曲を「絶対音楽」的に聴き、これを構造的に理解するところまでは到達できたとしても、それがオペラ本体と関連付けを拒む幾つかの要因が考えられるからだ。その第一の理由は、「騎士のモチーフ」に見られるライトモチーフの抽象性である。先に検証したようにこのモチーフは基本的にゴローの音楽的暗示であるが、その実態はかなり回り道をして初めて理解できる、夫婦愛に関わるものである。しかし、夫婦愛にプラスにもマイナスにも及ぼし得る事象の対象という、あまりに抽象的過ぎるモチーフからオペラが始まるのでは、もし音楽的にこの主題を把握できたとしても、そのつかみ所のなさゆえに核が見出せない。聴き手はあくまで器楽音楽の主題として処理されているかのような印象を抱いてしまうのだ。ワーグナーのように、一度意味を固定したモチーフから派生した意味が形成される「わかりやすさ」が、シューマンにはな

いのである。シューマンのライトモチーフが知覚しにくい第二の理由は、それと歌詞内容との関連性は認められるものの、朗唱の一部と聞き違えてしまうほどにそれが断片的すぎため、どうしても記憶に留まりにくいという点である。全体の印象に細部が聞き流されてしまう音楽では、モチーフの反復による記憶の蓄積は生じ得ない。ワーグナーの『ローエングリン』における禁じられた問かけのように、俗謡的なものとのすれすれの所で多大な効果をもたらすことがシューマンには見られないのである。また、アーベルトが「美しい女性のモチーフ」とシューマンのピアノ曲『ユモレスク』作品20の一節との類似性を指摘したことを踏まえると、オペラの旋律がシューマンの「書き癖」と見誤られる可能性も否定できない。

『ゲノフェーフア』におけるライトモチーフの使用法に関わる問題とともに考慮しなくてはならないのは、ハンスリックの感覚を包み込んでしまったこの作品全体の基調である。この基調がライトモチーフを覆い隠し、シューマンの「叙情的なオペラ」という印象のもとで分析的思考のすべてを吹き飛ばしてしまったと考えられるからだ。シューマンが演出したこの基調に、同じ作曲原理によるワーグナーとシューマンとを区別する、決定的相違がある。再びハンスリックの『ゲノフェーフア』論から、彼がドレスデンでワーグナーの指揮する『タンホイザー』をシューマン夫妻と聴いたエピソードを述べろくから引いてみよう。シューマンは事前に『タンホイザー』の総譜を研究したうえで上演に出かけたのだが、ワーグナーの「音楽が時折<粗悪に>なったり、あるいは<卑俗に>なったりすることを認めたものの、劇的なものの扱いを熱っぽく称赞した」(H,262)というのだ。この証言は、シューマンの残した記述「そんなに短く語りきれぬオペラではない。確かにこれは、天才の所産だという徴候を有している。もし彼が、精神的に豊かであるのと同様に、旋律の才に恵まれた音楽家であったなら、彼は時の人となっていたことだろう」⁽²⁹⁾と関連付けて捉えるべきである。とはいえ、シューマンの『タンホイザー』理解をたどる糸は、ここで完全に断ち切られてしまう。この批評は先の発言に続けて、「このオペラについては、もっと多くのことが語り得よう、これにはその価値がある。あとで私はこれを取り上げることにする」⁽³⁰⁾という記述とともに中断されたものの、その続編が書かれることは遂になかったからである。しかしこの後のシューマンのワーグナー評価「ワーグナーは、端的に言って、良い音楽家ではありません。彼には、形式と快い響きに対する感覚が欠けているのです。[中略]劇場で彼の音楽を耳にすると、彼のオペラの多くの部分で、なるほどより深い感動を押さえ切れなくなるでしょう」を押さえると、シューマンとワーグナーの対立点が明白となる。劇的な効果のために俗的要素を取り込むことを何ら躊躇しないワーグナーに対し、シューマンは「快い響き」を作り出すことに関心が向いているのだ。事実ワーグナーが伝えるシューマンのことばは、「快い響き」

を招き入れる素地を用意している。ワーグナーの論文「詩作と作曲について」によると、シューマンが『ゲノフェーファ』で実現しようとした「効果」とは、「ドイツ的、純潔、純粹」(W9,317)であったのである。

シューマンのこの「快い響き」の発想は、例えばオペラ全体のスタイルと関連付けることが可能であるように思われる。これまで書く機会を逸してしまっていたが、『ゲノフェーファ』はいわゆる「ナンバーオペラ」でありながらも、個々の曲の切れ目が明示されていない。これは、ワーグナーの『さまよえるオランダ人』以降の作品に見られる音楽的特徴である。けれどもこうした形式上の類似を支える発想が、両者においては根本的に相違している。ワーグナーは、あくまで劇の緊張感を持続するために音楽の形式を拡大し、そこにさまざまな音楽効果を持ち込もうとするのだが、シューマンは作品全体的の「快い響き」を維持する音楽的基調を作り出すべく過剰な演出を避けた結果、このスタイルに行き着いているのである。この観点から『ゲノフェーファ』を見ることによって初めて理解できるのが、第1幕の第2曲と第3曲の連続性である。ゴーロの淡い恋心の独白は、驚くほどスムーズにゲノフェーファとジークフリートの別れの歌へと移行する。感傷的な雰囲気や個々のナンバーの垣根を越えて作り出すことに作曲者の関心が向いていない、こうはならないはずである。こうした連続性の例は、第3幕から第4幕への移行にも認められる。第3幕においてマルガレータが魔法の鏡を使って映し出すゲノフェーファの映像は、メンデルスゾーン『真夏の夜の夢』の精霊の合唱のような歌によって伝えられる。これはゲノフェーファに死をもたらすための転機となる重要な場面であるから、本来であればゴーロの策謀の陰に潜む黒魔術の担い手マルガレータ、その罠にかかるジークフリートを描きだすために、ここに渦巻く陰謀が音楽において暗示されなくてはならない。また、魔術の実施のためにマルガレータがジークフリートにキリスト教の神を忘れるように要求していることから、異教の黒魔術のいかかわしさも前面に出てくるべきである。にもかかわらずこの魔法の鏡に映るゲノフェーファゆえに、優しい描写が当てられているのである。もっともこうした表現の選択には、この場面が続くドラゴの亡霊の場面とのコントラストを付けるという、現実的な問題も想定しなくてはならない。優しい表現を好むシューマンは、鏡の場面に悪魔的表現を使ってしまうと、それを上回る過剰な音楽を書けなくなるからである。いずれにせよシューマンは、ゴーロの策謀にかかって殺されたドラゴの霊が登場してマルガレータに懺悔を強いるとき、おそらくモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』の主人公の地獄落ちの場面を手本にしながら音楽を書くことで、オペラに起伏をつくりだすことには成功した。けれどもこの亡霊の場面は、この前後のゲノフェーファの描写からかなり影響を受けている。モーツァルトがドン・ジョヴァンニと騎士長の石像との会話を可能な限り引き伸ばして劇的效果を高めているのに対し、シューマンはドラゴに

マルガレータの死の宣告をすると、それが彼女の幻影の中ですぐに実行される。さらにこの場面は第3幕の最後の場面であるにもかかわらず、消え入るように終結してしまうため、第4幕にそのまま続けられそうな印象を聴き手に抱かせる。シューマンの関心は、こうした過剰な演出をすぐに打ち切ることで、第4幕のゲノフェーファの場面との連続性を確保しようとする事に向けられているのである。こうなってしまうと、このドラゴの亡霊の場面も人知を超えたものを突き動かす神聖なるもの、すなわちゲノフェーファに焦点が合ってしまう、十分な主張の無さゆえに作品全体の「快い響き」のうちに埋没してしまうのだ。では仮にワーグナーがこの場面を書いていたらどうなっていたのか。第3幕の改訂をシューマンに執拗に提言したことから想像するに、ワーグナーは観劇としての効果を重んじ、「悲惨で馬鹿げた」(W9,317)ものにならないよう、心がけたはずである。

このように見てくると、劇の進行にあわせて音楽を巧みに操縦するしたたかなワーグナーは、劇場の人としてシューマンより明らかに一枚上手ということになる。オペラの経験が豊富なワーグナーとそうではないシューマンとを比較すること自体、シューマンに負け戦を強いるようなものではある。けれどもシューマンの『ゲノフェーファ』の「勝敗」は、その成立の時点においてすでに決していた。シューマンは対象と一体化するほど密着し、この作品が真に劇的效果をもたらすという絶対の自信からあらゆる助言を排除したのである。テキストと相思相愛の関係で作曲した音楽を「どの小節も、全くもって劇的である」と思い込んで我が道を進むようでは、「オペラ」としての「成功」を見込めるものではない。事実その音楽は、劇の進行を手助けするというより、作品全体を貫く強い基調がシューマンの作品観をあまりに強く物語りすぎるのである。このようなシューマンのオペラ問題を踏まえたくて本稿冒頭に掲げた引用に立ち返ると、「劇的效果が過剰な音楽等々によって妨げられる」という、オペラの作曲家らしからぬ心配事は、まさにシューマンのオペラ作曲家としての限界を示していることになる。それはシューマンの音楽に現実の劇場空間における劇的效果を犠牲にする危険な一面が存在することを、奇しくも露呈しているからである。ライトモチーフがワーグナーのように「救命用の錨」とならないのも、この危険な音楽と無関係ではないのだ。

この検討結果を踏まえ、今回はこうした危険な音楽を生み出した理由を、作品成立の時点まで遡及して検証する予定である。

注(1) 本稿は、早稲田大学の特定課題研究助成費(2005A-823)による研究の成果の一部である。

(2) Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, hrsg. von Gustav Jansen, Leipzig 1904, S. 296.

(3) ロジャー・パーカー編(大崎滋生・監訳)『オックスフォード オペラ史』(平凡社、1999年)、257頁。

(4) D.J. グラウト(服部幸三訳)『オペラ史』(音楽之友

- 社、1958年）、下巻、545頁。
- (5) Handbuch der Oper, hrsg. von Rudolf Kloiber, Wulf Konold u. Robert Maschka, München u.a. 2002.
 - (6) 現在までに刊行された『ゲノフェーファ』の正規録音は、以下の3種である。クルト・マズア指揮ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団（1976年録音、Berlin Classics 原盤）、ゲルト・アルブレヒト指揮ハンブルク州立歌劇場（1992年ライヴ録音、Orfeo 原盤）、ニコラウス・アーノンクール指揮ヨーロッパ室内管弦楽団（1996年ライヴ録音、Teldec 原盤）。
 - (7) 幾分古いデータだが、1992年の『ニュー・グローヴ・オペラ事典』によると、初演以降に『ゲノフェーファ』が舞台上演された回数は、80以上である（The New Grove Dictionary of Opera, edited by Stanley Sadie, London 1992, vol. 2, p. 380.
 - (8) Peter Uehling: Mysterienspiel des inneren Menschen. In: Berliner Zeitung, 19. 10.1999.
 - (9) このヴィーン公演は、House of Opera のDVD (DVDCC-602) で見ることができる。
 - (10) ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ（原田茂生・吉田文子訳）『シューマンの歌曲をたどって』、白水社、1997年、294頁。
 - (11) Hansjörg Ewert: Die Oper Genoveva von Robert Schumann, Tutzing 2003, S. 274-300.
 - (12) Hermann Abert: Robert Schumann's »Genoveva«. In: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 11. Jahrgang (1909-1910), S. 277-289.
 - (13) Linda Siegel: A Second Look at Schumann's Genoveva. In: The Music Review, Vol. 26 (1975), S. 17-41.
 - (14) 本稿では、1881年から1893年にかけてブライトコプフ・ウント・ヘルテル社から刊行された、クララ・シューマン編集・発刊による旧シューマン全集の『ゲノフェーファ』のオーケストラ総譜を参照した。この作品の引用は本文中の括弧内に、Genoveva の略称 G と上記全集版のページ数を示すものとする。本稿の歌詞は論者が訳したものだが、ニコラウス・アーノンクールの全曲録音盤（Teldec WPCS-5921/2）に添付された喜多尾道冬氏のものから多くの教示を得ている。
 - (15) 本稿は音楽の検証であるが、シューマンがこの作品のどこに「悲劇」を見ていたのかを明確にするために、テキストについて若干指摘しておきたい。既に見たように、シューマンはヘッベルの『ゲノフェーファ』に重点を置いているのだが、実際にはゴーロの人物描写にかなりの相違が認められる。ヘッベルの戯曲がゴーロの内面葛藤に多くの時間を割くとともに、彼のゲノフェーファを罪人に仕立てようとする策士としての性格を前面に打ち出すのに対し、シューマンにおけるゴーロは強烈な自己主張をせず、魔術に通じたマルガレータの策謀にそそのかされるナイーブな性格を際立たせている。つまりゴーロは、ヘッベルにおいては自己の意思を貫徹した後に来る必然的結果として破滅するのだが、シューマンにおいては黒魔術の餌食となって果てるのである。シューマンのオペラを支配する悲壮的・感傷的音楽は、ゲノフェーファの受難ばかりではなく、こうしたゴーロの位置付けによるところも少なくないように思われる。興味深いのは、むしろヘッベルの人物像のほうが、『ゲノフェーファ』のあとに続けて作曲された劇音楽『マンフレッド』に通じている点である。
 - (16) シューマンの『幻想曲』に関しては、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』をめぐって——」（早稲田大学ドイツ語会・文学会編『Waseda-Blätter』第11号、2004年）を参照されたい。
 - (17) リヒャルト・ワーグナーの著作からの引用は以下の文献を使用し、引用箇所を本文中の括弧内に Wagner の略称 W と巻数、およびページ数によって示すものとする。Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983. なおワーグナーの著作からの訳文はすべて論者によるものだが、訳出に際して三光長治（監修）『ワーグナー著作集』第1巻（第三文明社、1990年）を参照し、多くの教示を得た。
 - (18) 純粋器楽音楽を発展的成長から捉える発想は、シューマンにも認められる。詳しくは、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）を参照されたい。
 - (19) E.T.A. Hoffmann: Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 24 u. 19.
 - (20) シューマンがワーグナーの序曲論を読んでいたか否かは、実のところ定かではない。しかし以下の理由から、仮にワーグナーの論文を読んでいなかったとしても、これと同様の結論に行き着くことが出来たと推測される。その理由とは、シューマンも「テキストのないオペラ」として「器楽によるオペラ」の継承者であったということ、1830年代のフラグメントにおいてシューマンが『レオノーレ』序曲を称賛していること、『ゲノフェーファ』序曲のオーケストレーションを、あえてベートーヴェンの誕生日から始めていること、ベートーヴェンの音楽を特徴づける「苦悩から歓喜へ」という音楽的展開が、『ゲノフェーファ』においても認められること——この4点である。シューマンのベートーヴェンへの接近は、『ゲノフェーファ』と『フィデリオ』がともに夫婦愛の危機とその救済をテーマとしていることから推測できる。なおシューマンの「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『比較文学年誌』第40号、2004年、149-162頁）を参照されたい。
 - (21) John Deathridge, Martin Geck u. Egon Voss (hrsg.): Wagner Werk-Verzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen, Mainz 1986, S. 229.
 - (22) O. サハロワ（岩田貴訳）『チャイコフスキ——文

学遺産と同時代人の回想——』(群像社、1991年)、
90頁(本稿の表記にあわせて、一部改変した)。

- (23) Hermann Abert: op.cit., S. 277-289.
- (24) ハンスリックの同書からの引用は以下の文献を使用し、本文中の括弧内に Hanslick の略称 H と該当ページを示すものとする。Eduard Hanslick: Die moderne Oper, Berlin 1892.
- (25) Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst, hrsg. von Dietmar Strauß, Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe, Mainz 1990, S. 75.
- (26) *Ibid.*, S. 70-73.
- (27) ニコラス・クック (足立美比古訳)『音楽・想像・文化』(春秋社、1992年)、58-89頁。
- (28) ハンスリック自身が述べているように、彼はこの時点で『ニーベルングの指輪』についてはまだ断片的な知識しか得ていない。
- (29) Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig 1854, Bd. IV, S. 290.
- (30) *Ibid.*