

『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——¹⁾

佐 藤 英

序

シューマンは1830年代初頭からピアノ・ソナタの作曲を何度も試みている。しかし、その多くは構想の域を出ず、最終的に完成して出版されたものは、わずかに3曲である。ピアノ・ソナタをめぐる社会的状況と、シューマンのこのジャンルに対する考え方が複雑に結びついていた結果、彼は数多くの作曲の試みを断念せざるを得なくなったと思われる。シューマンの『幻想曲』は、ピアノ・ソナタとして上梓されることを意図して書き上げられたが、タイトルを変更して現在の形で出版された。こうした変わった成立史をもつ『幻想曲』が、「ソナタ」——「幻想曲」という背反するジャンルを経るプロセスには、ピアノ・ソナタが直面していたさまざまな問題が透けて見える。

本稿は、シューマンの『幻想曲』の成立史を詳細に検討することからはじめ、この作品にフリードリヒ・シュレーゲルのモットーが掲げられた理由についての試論を展開する。さらに、シューマン自身が言及しているように、この作品にベートーヴェンの交響曲からの引用が含まれていることに注目し、この作品が複雑な成立史をもつに至った理由をシューマンその人の性格と音楽社会的な側面を考慮しながら考察をすすめる。

I 『幻想曲』成立史²⁾

シューマンがクララに宛てた1838年3月18日の手紙の中で、「そのうえ私は、3つの楽章からなる『幻想曲 *Fantasie*』を完成させた。これは、私が36年の6月に細部にいたるまでスケッチをしていたものだ。この作品の最初の楽章は、ほくがこれまで作ったもののうち、おそらく最も洗練されたもの、つまり君を思う深い悲しみなのだ。ほかの楽章はこ

1) 本稿は、2003年6月1日に武蔵大学で行われた日本独文学会における私のポスター発表「ローベルト・シューマンの『幻想曲』をめぐる」の原稿の一部である。

2) シューマンの『幻想曲』成立に関しては、以下の2つの資料を参照した。Nicholas Marston: Schumann. *Fantasie*, Op. 17, Cambridge 1992, p. 1-33 / Robert Schumann: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Supplemente Bd. 6. Thematisch- Bibliographisches Werkverzeichnis* von Margit L. McCorkle, Unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf (以下、同書はSWVとする), Mainz 2003, S. 74-78

れよりは弱い、かといってそんなに恥じる必要もないのだけれど。」(BW I, S. 126³⁾)と綴っている。ここに示されている「36年6月」、つまり「1836年6月」は、この作品に関して資料的に確認できるもっとも古いデータである。ここでシューマンは、『幻想曲』は3楽章構成の作品であることを示唆しているが、ニコラス・メールストンの報告する自筆譜のタイトルページに関する情報とは少々食い違いがある。シューマンの示した「36年6月」は、2年前の記憶を手繰り寄せたときに生じた思い違いである可能性はある。

『幻想曲』の第1楽章の自筆譜は個人所蔵となっていることもあり、その楽譜を研究者が自由に閲覧することは難しい。メールストンは、オークションにこの自筆譜が出品された際のカatalog写真をもとに、『幻想曲』はもともと単一楽章形式の作品であったと推測している⁴⁾。なぜなら、彼が写真で見たタイトルページには、「廃虚、ローベルト・シューマンによって[献呈者の名前は判読不可]に献呈されたピアノ・フォルテのための幻想曲 作品16a Ruines. Fantaisie [sic] pour le Pianoforte dediée à [...] par Robert Schumann Op. 16a」と書かれた最初のタイトルが抹消され、続けて「廃虚、戦勝記念品、栄光 フロレスタンとオイゼビウスによるベートーヴェンの記念碑のための大ピアノ・ソナタ作品12 Ruinen, Trophäen, Palmen. / Grosse Sonate für das Pianoforte / Für Beethovens Monument von Florestan u. Eusebius Op.12」と書き込まれていたからである。おそらくメールストンが写真で見たものは、1887年にヘルマン・エルラーが著わしたシューマン伝の中で引用したタイトルページと同じ物と推測される⁵⁾。ちなみに、ボンのベートーヴェン・ハウスに所蔵されているタイトルページの下書きには、先に示したタイトルページのタイトルのうち、「作品12」と明記されたものとほぼ同一の記述はあるが、修正の後は見られない⁶⁾。

このタイトルページは、『幻想曲』は単一楽章の作品として起草され、これを拡大した結果、3つの楽章からなる『ピアノ・ソナタ』へと変貌を遂げたことを示している。このきっかけは、タイトルページにも示されているように、ベートーヴェン記念碑の設立である。このベートーヴェンの記念碑を設立する計画は、アウグスト・ヴィルヘルム・フォン・シュレーゲルを筆頭とするボン・ベートーヴェン記念碑設立協会が1835年12月に最初の声明文を出したところから本格化した。この声明文はベートーヴェン信奉者たちに訴えかけるもので、1836年4月にシューマンが主催する『新音楽時報』にもそれと同様の趣旨のものが掲載された。シューマンはそれを受け、フロレスタン、オイゼビウス、ラロ、ヨナタンという、シューマンが作り出した架空の芸術家団体「ダヴィッド同盟」による声明文「ベートーヴェンのための記念碑」を、同年6月に同誌に掲載した。

そしてこの年の9月9日に、シューマンは「ベートーヴェンのために貢献する考え」(TB

3) 本稿においては、シューマンの手紙や著作からの引用が同一の書物から複数回にのぼるものについては、本文中に略称、複数の巻から引用したものについてはローマ数字で巻数、ページの順で示す。本文中で使用した略称は、本稿末尾に記している。

4) Nicholas Marston: Schumann. Fantasie, Op. 17, Cambridge 1992, p. 14-17

5) Hermann Erler: Robert Schumann's Leben, Berlin 1887, Bd. I, S. 101

6) Ernst Herttrich: Beethoven. An die ferne Geliebte, Bonn 1999, S. 58

II, S. 25)を思い付く。おそらくこれは、日記の編集者であるゲルト・ナウハウスも指摘しているように⁷⁾、同年12月に「細部まで仕上げ、12月に完成した」(TB II, S. 30)と書いている作品、つまり「ベートーヴェンのためのソナタ」のことを言っているものと思われる。この「ソナタ」が同年12月に完成していたことは、同年12月19日にシューマンがカール・フリードリヒ・キストナーに宛てた手紙において示したタイトル、すなわち「廃墟、戦勝記念品、栄光 ベートーヴェン記念碑のための大ピアノ・ソナタ Ruinen. Trophaeen. Palmen. Große Sonate f. d. Pianof. Für Beethovens Denkmal von —」からも明らかだ⁸⁾。加えてこの手紙の中では、「ベートーヴェンのための寄付」という題を金文字にして掲げてほしい、この印刷譜のうちの数百部を記念碑設立協会に送り、その収益を記念碑設立の資金の一部にあててもらいたいというシューマンの希望が述べられている。ところがキストナーは、この作品の出版を断った。その後シューマンは、ハースリンガーにもこの話を持ち掛けるが、これもうまくいかなかったのである。

シューマンは、1837年7月から10月の間に書いた作品を目録として日記に記しているが、この中にも「ベートーヴェンのためのソナタ」は記されており、そこには「15」という作品番号がふられている(TB II, S. 42)。メールストンは、自筆稿のタイトルページに記された作品番号「12」に追加する形で、自筆稿の第1楽章が始まるページに「ローベルト・シューマン 作品15」と記されていることを報告しており⁹⁾、1837年の日記の作品番号と一致をみる以上、シューマンは「ベートーヴェンのためのソナタ」を出版する計画をなかなか捨てきれなかったと推測される。

この日記の記述を最後に、「ベートーヴェンのためのソナタ」の名称は用いられなくなる。1838年1月に「古い幻想曲 *Fantasiestück* を再び検討して体裁を整える」(TB II, S. 50)作業が行なわれてからあとは、同年2月6日のブライトコプフ・ウント・ヘルテルに宛てた手紙で、この「幻想曲 *Fantasieen* [sic]」を「蜃気楼 *Fata Morgana*」¹⁰⁾と呼んでもらうことを希望したことを除けば、タイトルはほぼ『幻想曲』で確定される。すでに引用したクララに宛てた1838年3月18日の手紙においてもこの作品は3楽章からなる『幻想曲 *Phantasie*』と呼ばれ、同年4月14日の同じくクララに宛てた手紙においても、「次に印刷されるのは『幻想曲 *Phantasien*』だ」(BW I, S. 145)と述べられることに加え、「ぼくはそれを『幻想小品集 *Fantasiestücke*』と区別するために、『廃墟、凱旋門および星座 *Ruine, Siegerbogen u. Sternbild*』、それから『詩集 *Dichtungen*』と名づけた。最後のことを、なかなか見つけることが出来なくて、ぼくはもう長く考えあぐねていたんだ。」(ibid.)とタイ

7) TB II, S. 454

8) Hermann Erler, op.cit., S. 101-3

9) Nicholas Marston, op.cit., p. 15

10) 1854年に出版された、20曲のピアノ小品からなる『音楽帳』の第14曲に置かれた『幻想』(1838年作曲)は、当初『蜃気楼』というタイトルであった。これと『幻想曲』との関連性は、楽曲分析的には立証できない(ibid., p. 33)。

トル命名の苦勞が物語られる¹¹⁾。

このようなシューマンの苦勞は、出版の直前になってヘルテルに宛てた 1838 年 7 月 6 日の手紙で、タイトルの変更のために楽譜を送り返してほしいと頼んでいることからもうかがえる¹²⁾。返送された楽譜に手を入れたあと、ヘルテルに送り返したのはヴィーン滞在中の同年 12 月 19 日である。そしてこの翌年、『幻想曲』作品 17 はブライトコプフ・ウント・ヘルテル社から出版された。この『幻想曲』には結局副題がつけられなかったが、かわりに楽譜の冒頭に以下のフリードリヒ・シュレーゲルの詩の一節がモットーとして書き加えられた¹³⁾。なおこの作品の献呈者は、フランツ・リストとされた。

すべての音を通して	Durch alle Töne tönet
地上の多彩な夢のうちに	Im bunten Erdentraum
静かな音が響き続ける	Ein leiser Ton gezogen
密かに耳を傾けるものにとって	Für den der heimlich lauschet.

II シュレーゲルのモットーと作品構造

この『幻想曲』は、ソナタとして構想されたという時期を持つことから、主題の展開は十分に練り上げられている。とはいえ、特に第 1 楽章は、基本的にソナタ形式であるという点で一致は見ているが、構造的な把握については諸説ある。再現部が第 225 小節目からというのはほぼ間違いはないのだが、展開部の開始をどことするかが問題なのだ。もっともこの点についてここで深く追求することはできないので、前田昭雄のアナリーゼに依拠しながら、主題の相互関係を大まかに確認するにとどめよう¹⁴⁾。

第 1 楽章の第 2 小節から第 10 小節目までの主題は、第 1 楽章を構成する核となっているが、本来提示されるべき主題は第 1 楽章の最後、すなわち第 295 小節からあらわれる旋律である¹⁵⁾。つまり、この第 295 小節以降に現れる旋律を目指し、本来の変奏の原理とは逆

11) シューマンにとって、タイトルを決めることは、作品の本質にかかわるために常に重要な問題である。この問題については、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)でも、『クライスレリアーナ』を例にして論じられている。

12) Ernst Burger: Robert Schumann, Manz 1999, S. 154.

13) シューマンがモットーとして掲げたのは、シュレーゲルの詩 Die Gebüschse から最後の 4 行である。Friedrich Schlegel: Dichtungen, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Band 5, München, Paderborn u. Wien 1962, S. 191

14) 『シューマン ピアノ曲集 III』(新編世界大音楽全集・器楽編 38, 音楽之友社, 1993), 228-230 頁。

15) シューマンの『幻想曲』の第 1 楽章最後で用いられた旋律は、ベートーヴェンの『はるかなる恋人に寄す』からの一節であるというのが通説である。確かに、ベートーヴェン記念碑との関連から、「この歌を受け取ってほしい」というベートーヴェンのオリジナルの歌詞内容は自然に結びつくのだが、この点についてはここではあえて問題にしない。この旋律については、別の機会に論じる予定である。

に、最終的な主題の変奏形から主要主題に向かっていくという構成をとっている。事実、第2小節目からの主題は、第19小節から、さらに第28小節から再度登場するばかりか、第28小節から第103小節までは、第225小節から第292小節において再現されることになる。このような主題の展開に加え、第2小節からの主題は、第14小節から第19小節までの主題と密接な関係を持ち、その後、第46小節から第52小節、第66小節から第72小節、第157小節から第160小節、第238小節から第244小節、第258小節から第264小節へと受け渡され、最後に第296小節からの主題へと至る。それとともに、第33小節からの主題は第129小節からの「伝説の調子で」の右手の旋律を先取りする形で差し込まれ、提示部の第2主題の役割を果たしている。しかも「伝説の調子で」とある第129小節からは、右手でこの第2主題を奏でる一方で、左手で第2小節からの第1主題を取り込み、主題の展開が立体的に行われているのである。

興味深いことに、この作品の初稿の第3楽章の最後の部分においては、第1楽章の最後の部分、つまり、第1楽章で目標とされている主題がそのまま再現されている。シューマンの『幻想曲』の初稿で見た書き方は、多楽章構成の「幻想曲」のモデルとなったものとしてしばしば指摘される、シューベルトの『さすらい人幻想曲』で用いられた書法ときほど遠いところにあるわけではない。もっとも、『さすらい人幻想曲』の場合、楽曲の最後で繰り返される主題は第1楽章冒頭で示されており、シューマンが『幻想曲』で見た手法とは明らかな違いがある。しかし両者の作品に共通して言えるのは、作品全体に現れてくるさまざまな主題が一つの主題から派生し、最終的に再びこの主題へと回帰してくることである。このことは、シューマンの『幻想曲』の楽曲の構造にも認められる。事実、シューマンの『幻想曲』においては、第2楽章の冒頭部分の第5小節から第8小節は第1楽章の主題によっているし、第3楽章の核をなす第5小節から第6小節にかけての左手の5度の下降進行も、もとをたどれば第1楽章の冒頭にあられた主題に由来する。このように見てくると、仮に第1楽章は主題を導き出すための巨大な序、第2楽章と第3楽章はその主題による展開部、第3楽章の終りで第1楽章最後の部分を再現部と見たとすると、この作品全体において主題の有機的結合と循環性が実現されているというまさにその点において、作品全体が巨大な「ソナタ」的な様相を呈していることがわかる。

とはいえ、『幻想曲』の第1楽章でみせた、楽章全体を主題形成のプロセスとして用いるという手法は、必ずしも彼の独創性に由来するものではなさそうである。シューマンが『幻想曲』の作曲を行っていたころ、彼はハインリヒ・エルカンクの『幻想曲と変奏曲』作品15を知り、この作品を彼の主催する『新音楽時報』において「面白く独創的な作品」(GS II, S. 51)と評した。なぜならこの作品は明確な「主題を持たない変奏曲風幻想曲」(ibid.)で、「解決のない謎」、つまり「それ自体で成立する作品」(ibid.)であるという点にこそ作品の独自性があるとシューマンは考えたからである。シューマンはこの作品についての性格描写をする中で、「廃墟、それももしこういつてよいのであれば、どんな批評家も法則を提示できない廃墟」という表現を用いているが、メーリストンも指摘するように、シューマンの『幻想曲』の第1楽章が当初「廃墟」という名称を持っていたことは当然ここで思い

起こさなければならぬ¹⁶⁾。しかもメーラーストンは、このような「明確な主題を持たない作品」に対するシューマンの関心が、エルカンパの作品を評した 1836 年という、シューマンの『幻想曲』成立の最初期から、この『幻想曲』が出版された 1839 年まで持続されていたことを、1839 年 1 月 25 日のクララ・ヴィークに宛てて書いた手紙にある「その他に私が書き上げたものは、変奏曲、しかもどんな主題にも基づかない変奏曲だ。私はこの作品を、『花飾り』と命名しようと思う。すべてのものが独自のやり方で互いに絡み合っている。」(BW II, S. 367) という一節を手ぬかりなく引用することによって、彼の見解を説得力あるものにしている。エルカンパのこの作品は、残念ながらこんなにちの演奏レパートリーとして残っておらず、録音はおろか楽譜の入手も非常に困難なため、目下のところこの作品の姿はシューマンの批評記事やシューマンがその影響を受けて書いたであろう作品の記述をたよりに推測するしかない。シューマンが 1839 年 1 月 25 日の手紙で示唆した『花飾り』が最終的にどの作品になったかははっきりしないが、同じころに成立した『花の曲』作品 19 を例にして考えてみよう¹⁷⁾。この作品のローマ数字の振られた 5 つの部分は、「I → II → III → II → IV → V → II → IV → II」という展開を見せるが、形式的にこれをロンドとするためには、通常は曲の最初に明確に示される主要テーマが、この作品では「I」から発展した「II」として提示されていると解釈されなくてはならない。主要テーマの登場を遅らせる手法は、目下のシューマンの『幻想曲』の第 1 楽章に類似しているのだ。シューマンがこの時期に盛んに試みていたこのようなずらしの手法から考えると、エルカンパの作品は、いちおう核になるテーマはもっている——もしそうでなかったら、そもそも「変奏曲」とは呼べないはずだ——が、ちょうど植物の種子が発芽し、成長を遂げるにしたがって茎や葉や花が形成されていくように、もとの旋律が全く確認できなくなるほどに変容を遂げ、個々の曲のそれぞれが独立したように見えるようになっていたと推測される。

かくしてシューマンは、作品出版の直前まで第 3 楽章末尾の「再現部」を残したのだが、最終的にこの部分を削除し、かわりに現在の終結部を入れ、おそらくその時点でシュレーゲルのモットーを曲の冒頭に掲げた。第 3 楽章末尾の再現に代わるシュレーゲルのモットーの役割は果たして何なのか。シューマンがクララに宛てた 1839 年 6 月 9 日の手紙、すなわち、「君が『幻想曲』の第 1 楽章でなにを思ったか、書いておくってほしい。いろいろなイメージが湧くと思う。この曲でほかが入っているのは、このメロディー[『幻想曲』の第 1 楽章最後にあらわれる主題]なのだ。モットーにある『音 Ton』とは、おそらく君のことだろう？」(BW II, S. 562) によると、シュレーゲルのモットーにある「音」はク

16) Nicholas Marston, op.cit., p. 75

17) 「[...]この作品を『花飾り』と命名しようと思う。[...]そのうえ、ロンドもできあがった。[...]私はこれを『小さな花の曲』と名づけようと思う。」(BW II, S. 367) という手紙の記述からは、『花の曲』と『花飾り』は明らかに別ものである。2003 年に刊行されたシューマンの作品目録では、『花飾り』を作品 18、『小さな花の曲』を作品 19 と推測している (SWV, S. 81)。

ラーラである。既に述べたように、『幻想曲』においては、作品の主題である第1楽章末尾の旋律が曲全体に形を変えながら張り巡らされている。この事実をいまの手紙と関連付けて考えてみると、『幻想曲』の中に「クラーラ」という「音」を見つけ出せるかどうかが作品理解の要であるといえる。けれども、装飾的なものが加えられ、作品の核となるべきものは見えにくい。だが、クラーラの反映であるこの「静かな音」をきちんと理解して「耳をすましている者」にとっては、この音が常に作品内で鳴り響いていることは自明の理である。ましてや、このような作品理解のできる者にとっては、作品の最後に主題が回帰してくること、すなわち主題の循環性の暗示など、蛇足以外の何者でもない。このようにみえてくると、シュレーゲルのモットーにおける「静かな音」とは、第1楽章の最後に変奏主題が登場してくることを暗示していることになる。おそらくこのシューマンの謎かけを解いたフランツ・リストは、シューマンの『幻想曲』に対する返礼として書いた『ピアノ・ソナタ』において、シューマンにおいて核を成していた「モットー」を思わせる主題を含めながら、しかもベートーヴェン的な意味での「ピアノ・ソナタ」の常識をことごとく打ち破る書法を見せた。このことは、『幻想曲』の後日談として興味のあるところである。

III ベートーヴェンの交響曲からの引用

ベートーヴェンと密接な関わりをもちながら成立したシューマンの『幻想曲』は、ベートーヴェンの作品からの引用を含んでいる。しかしこれは、『幻想曲』にのみ見られる特殊性ではない。ベートーヴェンの作品に対して生涯かわらぬ「愛」を抱き続けたシューマンの場合、その全作品においてベートーヴェンからの引用が数多くあるということは、むしろ当然である。それゆえ、これまでに引用例を探し出そうとする試みが数多く行われ、事実多くの例が探し出されてきた。例えば、アラン・ウォーカーも指摘するシューマンの『子どものためのアルバム』にある『兵士の行進』とベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ第5番『春』のスケルツォ楽章との関係、同じく『子どものためのアルバム』に無題の作品として収められた最初の作品と歌劇『フィデリオ』第2幕のプロレストンのアリアとの関係は、よく知られたものである¹⁸⁾。アラン・ウォーカーはこのほかに、シューマンのピアノ・ソナタ短調作品22の終楽章とベートーヴェンの『クロイツェル・ソナタ』との類似性、シューマンの『謝肉祭』の終曲『グヴィッド同盟行進曲』とベートーヴェンのピアノ協奏曲第5番『皇帝』との類似性をあげ、ベートーヴェンの作品がシューマンに及ぼした影響の大きさを指摘する。彼以外にも、例えばエルンスト・ヘルトリッヒは、ベートーヴェンからの引用が見られるシューマンの作品として、弦楽四重奏第2番、交響曲第2番の最終楽章、そして『女の愛と生涯』第6曲をあげ¹⁹⁾、チャールズ・ローゼンにいたっては、『クラーラ・ウィークの主題による変奏曲』がベートーヴェンの『エロイカ変奏曲』の作曲

18) アラン・ウォーカー（横溝亮一訳）『シューマン』（ショパン、1996）、86-87頁。

19) Ernst Herttlich, op.cit., S. 58

原理を下敷きに成立したことを、楽曲分析を通して明らかにしている²⁰⁾。とはいえ、これらの引用例を逐一見ていくことは本論の目的ではないので、ここでは『幻想曲』に含まれているベートーヴェンの引用、特にシューマン自身の発言によって裏付けが可能な交響曲第7番からの引用に限って検証することにする²¹⁾。

さて、フリードリヒ・キストナーに当てた手紙の中においてシューマンは、『『栄光』の楽章にはイ長調交響曲のアダージョからの引用」²²⁾があることを示唆している。言うまでもなくこのイ長調交響曲とは、ベートーヴェンの交響曲第7番のことである。「栄光」、すなわち『幻想曲』の第3楽章に含まれるというベートーヴェンの引用部分とは、メーリストンも指摘するように、『幻想曲』の第3楽章第30小節から第33小節のことで、ベートーヴェンの交響曲第7番第2楽章でいえば第3小節から第6小節に相当するが²³⁾、それと違って聴かなければ聴き逃してしまうようなものである。このようなベートーヴェンの交響曲からの引用は、1830年代前半にたびたび取り組み、結局未完に終わった『ベートーヴェンの主題による自由な変奏形式の練習曲』(以下、『ベートーヴェン練習曲』と表記する)を連想させる。なぜならこの『ベートーヴェン練習曲』にも、ベートーヴェンの交響曲第7番から第2楽章のテーマが用いられているからである。

シューマンは1830年代の前半、ベートーヴェンの交響曲第7番に特に関心を向けていたと考えられる。1833年から1835年にかけての成立とされるこの『ベートーヴェン練習曲』は1976年に出版されたが、ピアニストのグレゴリオ・ナルディはこの1976年出版のものに自筆稿のものも加え、『ベートーヴェンの交響曲第7番のアレグレットの主題による15の変奏曲』のタイトルで1999年に録音をした²⁴⁾。この録音にはこの曲集のほかに、ナルディが補完・完成させた『ベートーヴェンの交響曲第7番のアレグレットの主題による5つの変奏曲』も併せて収録している²⁵⁾。ナルディによれば、その補完作業はきわめて容易であったという。CDのライナー・ノートによれば、ナルディが参照した自筆稿は4種類であるから、ベートーヴェンの交響曲第7番をベースにしている素材は多く残されていたのだ²⁶⁾。

このような経緯をみると、ベートーヴェンのためのソナタを書く段になって以前の変奏

20) Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts 1995, p. 658-669

21) シューマンの『幻想曲』におけるベートーヴェンの引用としては『遙かなる恋人に寄す』からの一節が特に有名だが、注15に示したように、本稿では扱わない。

22) Hermann Erler, op.cit.

23) Nicholas Marston, op.cit., p. 37

24) Robert Schumann: 15 Variationen über das Thema des Allegretto aus der Siebten Symphonie von Beethoven, Gregorio Nardi (Klavier), PHOENIX CLASSICS PH99522 (CD), rec. 1999

25) Robert Schumann: 5 Variationen über das Thema des Allegretto aus der Siebten Symphonie von Beethoven, Gregorio Nardi (Klavier), PHOENIX CLASSICS PH99522 (CD), rec. 1999

26) その内訳は次のとおりである。Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema (1831/1832)/Etudes basées sur un Thème de Beethoven(1833)/Exercices (1833)/Gedanken über ein Thema von Beethoven (H. Panofka のアルバムから)

曲のモチーフが再び浮上したということは、決して突発的な思いつきではなかったといえる。しかしながら、このベートーヴェンの変奏曲と『幻想曲』との関係を資料的に立証することはできないため、両者を同列に扱うことには注意が必要だ²⁷⁾。とはいえ、シューマンが変奏曲の主題にベートーヴェンを用いていたこと自体を問題とすることはできるのではないか。そもそも作曲者が変奏曲の主題に選ぶものは、オリジナルの作品から何らかの強い刺激を受けたものであるはずだ。シューマンの場合、『交響的練習曲』のような、一時は婚約までしたエルネスティーネの父フォン・フリッケン男爵の主題を借用するという处世術的な意図によるものもあるにせよ、全体的に見れば、彼の尊敬する作曲家や親近感を覚える作曲家の作品から借用することのほうが多い。例えばパガニーニの主題を用いた作品にしても、シューマンが音楽家として立つ決意を促した一因が彼の演奏であったという事実と無関係ではない。『ベートーヴェン練習曲』に関して特に注目されるべきことは、シューマンの選んだものは、いずれも交響曲からの引用であったということである。この時期にシューマンが取り組んだ『ベートーヴェン練習曲』の主題に用いられたのは、交響曲第7番の主題に加え、交響曲第9番の第1楽章と交響曲第6番の第2楽章からのものであるが、結局それらが一つの曲集として完成をみることはなかった²⁸⁾。こうしたシューマンの主題の選択には、ライブツィヒの音楽環境による部分が大きい。彼が理想的作曲家としたベートーヴェンのイメージは、1820年代末にゲヴァントハウス管弦楽団のコンサートへ頻繁に通ううちに形成されたのだが、その際に彼に決定的な影響を及ぼしたのは、毎年のようにベートーヴェンの全交響曲を演奏していたこのオーケストラの演奏なのである²⁹⁾。したがって、シューマンにとってのベートーヴェンとは、何よりも交響曲の作曲家なのである。

ベートーヴェンの主題を借用するということは、シューマンにおいて絶対的な存在として理想化されたベートーヴェン像と直接向き合うことを意味する。それにもかかわらず彼が『ベートーヴェン練習曲』を書いたということは、その主題と自分の創作とを折衷できる何かがあったことを物語る。しかし一連の試みが作品として完成を見なかったのは、想像力をたくましくすれば、ベートーヴェンへの畏敬の念が強すぎたため、その尊敬する作曲家の作品を自身の手で歪めてしまうと感じたからと推測される。この作曲家と同列に並べられることをシューマンは拒絶する。クララがシューマンを「ベートーヴェン二世」といつてからかったとき、シューマンは自分が何者であるかを自覚しているから、二度と

27) Nicholas Marston, op.cit., p. 36

28) 『シューマン ピアノ曲集Ⅰ』（新編世界大音楽全集・器楽編 15、音楽之友社、1990）から『ベートーヴェンの主題による自由な変奏形式の練習曲』に関する前田昭雄の報告（222-3頁）を参照した。

29) この点については、以下の拙稿に詳しい。「音楽都市ライブツィヒの特殊性——19世紀前半のベートーヴェン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）から1-11頁、ならびに「都市と音楽家——ライブツィヒとローベルト・シューマン——」（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30号、2003年）、19-23頁。

このような発言をしないでもらいたいと書き送る (BW II, S. 368)。シューマンとはそのような謙虚な人間なのである。

このようなシューマンの内面をうかがわせる記述は、ちょうどこの『ベートーヴェンの変奏曲』に従事していたころに書かれたフラグメントに見出すことができる。

「偉大なものは、破壊してしまったとしても影響が現れる。ギロヴェッツとベートーヴェンの交響曲を切ってばらばらにしてみよう——何が残るか見てみなさい。たとえ音楽における組み立て（作曲）が高く評価され得るとしても、才人の寄せ集めの作品は逆さになっているカルタの家のようなものであるのに対し、天才の作品は、何世紀を経てもなお壊れた寺院の柱頭や柱が残るのである。」(GS I, S. 42)

偉大な作品、すなわちベートーヴェンの作品は、その端的な主題だけを見れば、たやすく解体できるように思われる。しかし、着想となる主題の中に全体が予感されているという意味では、全体の構築性と密接な関係にある。見方を変えれば、全体から切り取った部分の中にはベートーヴェンの性格が刻印されており、それを纏め上げるには、この作曲家に匹敵する高度な構築術を持っていなくてはならない。ベートーヴェンの交響曲の主題によって変奏曲を構築する試みがあったということは、ベートーヴェンの作品を通して構築の問題に目をむけざるを得なかった瞬間が幾度もあったであろうことを物語る。実際、ベートーヴェンとの比較によってシューマンが作曲をあきらめたことはこれ以前にもあり、たとえば1820年代末に行っていた交響曲の作曲の中断の原因は、他ならぬベートーヴェンを過剰に意識したことにあつたのである³⁰⁾。つまりこのフラグメントは、シューマンが身をもって得た経験なのだ。

シューマンの冷静な批評眼がベートーヴェンをテーマとした変奏曲の作曲を最終的に断念させることになったが、彼はベートーヴェンの作品から素材をもらおうという発想をそう簡単に捨て切れなかったとしても不思議はない。すでに示したように、『幻想曲』成立の前段階としての『ソナタ』がベートーヴェンを記念するためのものであったから、そのための『ソナタ』は彼の長年の夢を実行に移すことができる絶好の機会である。彼はこの長いこと捨て切れなかったアイデアを、ベートーヴェンを記念する『ソナタ』の中で密かに実行し、彼なりにベートーヴェンと対峙したのである。

IV ステータスシンボルとしての「ピアノ・ソナタ」

シューマンは、こうした控えめな態度を示す一方で、ソナタをめぐる社会的状況を見据え、彼の野心を剥き出しにもしている。ここでは『幻想曲』が、そもそもソナタとして上

30) 1820年代末の交響曲の試みと挫折については、拙稿「都市と音楽家——ライブツィヒとローベルト・シューマン——」の28-31頁に詳しい。

梓されることが意図された理由を、シューマンのソナタに対する意識を念頭に置きながら、その社会的な意味と、シューマンの側にあった作曲家としての虚栄心との結びつきにおいてとらえてみようと思う。

そもそも「ソナタ」を書くという意味は、1830年代に社会的にどんな意味を持っていたのか。西原稔は、彼の著書『ピアノの誕生』のなかで、1830年代前後のウィーンにおけるピアノ作品のジャンル別出版部数をグラフにして示したが³¹⁾、それによると1830年代はソナタの低迷期であることがわかる。超絶技巧をものにしたヴィルトゥオーゾたちが華々しい活躍をした全盛期である1830年代、ソナタのような真面目な作品は次第に受け入れられなくなっていた。こうした状況の中で、新しい才能を発掘する意味と、おそらく音楽の新たな規範を求める意味で、ソナタや交響曲のコンクールが行われ、当時の音楽新聞の話題にしばしばのぼってくる。この種のコンクールは当時の世間の関心と呼ぶものであったと推測される。

さて、このようなコンクールにおける受賞作品について書かれたシューマンの批評を見ると、これらの作品の多くが彼の意に添うものでなかったことがわかる。たとえば、北ドイツ音楽協会が賞を与えたレオンハルトのピアノ・ソナタ『幻想』(GS IV, S. 142ff.)をみてみよう。この作曲者は、一つの主題に基づいてソナタ全体を書こうとした。このような楽曲構成の仕方は、ベートーヴェンの作品を連想させるものであるが、シューマンはこの作品の「退屈な画一性」(GS IV, S. 143)を批判する。旋律の展開にわざとらしさばかりが目につき、「生き生きとした行動のかわりに無味乾燥な決まり文句がある」(GS IV, S. 145)というのだ。シューマンが多くの受賞作品に認めていたものは、一言で言ってしまえば、形式主義的傾向なのである。彼が同時代のソナタに対して批判的であったのは、偉大な作曲家たちがこのジャンルを発展させた結果、それを享受する側の要求が高くなったにもかかわらず、新作を提供する作曲家たちは新しい表現を開拓する努力を怠っていた、と考えたからである。つまり、1840年に刊行されたピアノ・ソナタに関する批評をした記事の中のことを借りると、「形式と内容における要求が至るところで増大した」(GS IV, S. 19)からには、「1790年のソナタ様式は1840年のそれではない」(ibid.)はずなのだ。それにもかかわらず、現実には新たな基準を満たす作品が少なくなっているというのである。作曲者の実力を権威から評価を得るという形で証明する受賞作品には、シューマンの嫌う形式主義がはびこっており、彼は折に触れこのことを鋭く批判する。なぜなら、「受賞作品について私たちが望むのは、単にそれがよいということ以上のものであり、私たちに非難のきっかけとなるものを与えないということ以上のもの」(GS IV, S. 278)だからである。受賞作品という名誉を授けられるからには、以前の形式の単なる模倣ではなく、時代を先取りするような「独創性と斬新性」(ibid.)を持たなくてはならない。「私たちが要求する作品は、豊かな着想に満ち、潑刺としたものなのであり、私たちに芸術の新たな側面を明らかにしてくれるか、あるいは、[中略]、芸術家の豊かな未来を期待させるものである」(ibid.)というの

31) 西原 稔『ピアノの誕生』(講談社、1995)、140頁。

だ。それゆえ、作品が偉大なものとなり、未来に残るものとなるためには、メンデルスゾーンのパiano・ソナタ第1番を批評した際にいったことばに従えば、「精神とポエジーをもっている」(GS I, S. 203) 必要があるのだ。この批評が書かれた時点でメンデルスゾーンは作曲家として十分な評価を得ていた。このような世間的な評価を得ている作曲家の若い頃のソナタには、うわべの技法にとどまらない、内容と形式の有機的な結び付きが認められるのである。シューマンはこのことを指摘することによって、内容と表現をバランスよく結び付ける才能を持った作曲家は独創的な作品を作り続けることが出来るため、作曲家として大成するということを示したいのである。それゆえシューマンは、ベートーヴェンなどの影響を垣間見せるにしても、メンデルスゾーンのこのソナタに彼の将来を予感させる独創性と「ポエジー」を認めたので、肯定的に評価したのである。このことは、シューベルトのソナタの批評についても同様である。彼はシューベルトのピアノ・ソナタ第18番『幻想』を「形式と精神において最も完成されたもの」(GS I, S. 204) と断言したのは、「ここではすべてのものが有機的であり、すべてのものが同じ生命を呼吸している」(GS I, S. 204f.) ことが認められたからである。

シューマンのソナタ理解が、その社会的影響力と美学的問題とを併せ持ったものであったことから、彼がソナタを書かなければならなかった理由は自ずと見えてくる。みずからの設定した高い基準によるソナタは、ソナタの哀れな状況への新たな光となるはずであるし、ソナタの作曲とそれに対する高い評価は、彼自身の立身出世を保証するものであるからである。そもそもシューマンは、俗物的なものに与することをひどく嫌う人間であった。その一方で彼は、作曲家として社会的名声を得ることに対して貪欲な姿勢を見せている。1830年代後半、例えばクララとの結婚をめぐるフリードリヒ・ヴィークとの訴訟³²⁾の争点が生徒の収入や社会的名声に及んでいたことからわかるように、シューマンはこのころ自分の社会的名声を常に意識しなければならない状況にあったことは確かである³³⁾。しかし、そうした外圧的な事情以上に重要なのは、シューマンの性格そのものである。ここで注目しなければならないのは、1839年12月14日にフリードリヒ・ヴィークが裁判所へ提出した、シューマンへの中傷と誹謗に満ちた「意見表明」である。この中でシューマンの欠点としてあげられているものに、「彼はしつけが悪く育てられたために言い表せないくらい自己中心的で虚栄心に際限がないこと」³⁴⁾がある。クララを手放さないうためには手段を選ばなかった父親の発言であるだけに、多少差し引かなければならない部分はあるにせよ、シューマンの飲酒癖や無理な練習で指をだめにしたことなど、事実を

32) ザクセンの法律では、結婚に際しては双方の親の承諾が必要であった。その承諾が得られなかった場合、裁判所に訴えることができた。シューマンの方は、裁判を起こした1840年には両親が没していたためその必要はなかったが、クララは父親の承諾を得られないでいたのである。この件については、ナンシー・B・ライク(高野茂訳)『クララ・シューマン』(音楽之友社、1987)、178頁を参照した。

33) シューマンは自分の業績を公的に証明するためにイエーナ大学に博士号の申請をし、これを獲得した。

34) ナンシー・B・ライク、前掲書、178頁。

述べている部分がないわけではない。シューマンは1838年4月13日にクララに宛てた手紙の中で、「夜会に行ったり、知人宅を訪ねたりする——ぼくはそうしたことをやってきたのだ。クララ、ぼくはあまりにも高貴なものを心の内に持っているから、うわべだけをとりつくろう何の変哲もない人々を好きになれないのです」(BW I, S. 139)といているくらいだから、しつけが悪かったどうかは別にしても、虚栄心が強かったことは間違いない。これ以前にも、例えば1830年12月15日の手紙の中で、シューマンは母親に、「ぼくはもはや俗物(Philister)として死ぬという考えに甘んじることができませんし、今となつては、ぼくは前々から音楽をやるように決められていたかのように感じています」³⁵⁾と書き送ったことがあった。彼の考えによると、高尚な芸術である音楽に従事していれば俗物として死ぬことはないのである。俗物に甘んじたくないとする彼の気持ちは、この手紙を書いた後に彼の空想力が生み出した「ダヴィッド同盟」³⁶⁾にもあらわれている。社会に向けて音楽の革新を標榜した「ダヴィッド同盟」のもつ挑発的な一面は、逆に社会的名声にこだわるシューマンの性格の反映でもある。そもそも彼がウィーンに行くためにライブツィヒを飛び出したのも、この都市で十分な名声が得られないと踏んだからだった³⁷⁾。また、クララと結婚した後に大規模な作品を多く手がけるのも、そうした作品が広範囲の聴衆に訴えかけるという社会的影響を考慮してのものだったのである³⁸⁾。

シューマンのこのような気質は、ピアノ・ソナタ問題を考える上で重要なものである。少し回り道になるが、1839年1月に取り組んだ、未完に終わったピアノ協奏曲ニ短調を見てみよう³⁹⁾。シューマンはこの作曲に全力に取り組んだにもかかわらず、出来上がった作品には、「ほんとうのよろこびも美しい憂愁も、私のアイディアの中にはない」(BW II, S. 367)というのだ。シューマンがクララにあてたこの1839年1月26日の手紙で、彼は、「ぼくはヴィルトゥオーソのための協奏曲を書くことはできないと思う、ぼくは別のものを考えなくてはならない」(ibid.)とも言っていることからして、彼は何か新しいスタイルを考えていた。けれども、「交響曲と協奏曲と大きなソナタの混ざったどっちつかずのもの」(ibid.)が出来上がったのだ⁴⁰⁾。シューマンのこの感想は、協奏曲の様式に交響曲やソナ

35) Alfred Schumann(hrsg.): Der junge Schumann, Leipzig 1910, S. 213

36) この同盟の名称は、羊飼いたグヴィデが異教徒ペリシテ人と戦い、その巨人ゴリアテを倒したという、旧約聖書の物語に由来している。参考までに、シューマンの『謝肉祭』作品9(1834-35年作曲)の最終曲は、『ペリシテ人と戦うダヴィッド同盟行進曲』である。

37) シューマンはクララに宛てた手紙で、ウィーンでは「確かにドイツのほかのどんな都市よりもここで多く稼ぐことができるだろうし、時間がたてば収入も増えるだろう」と告げている(BW I, S. 331)。

38) 例えば、ワード・ラオホフライシュ(井上節子訳)『ロベルト・シューマン 引き裂かれた精神』(音楽之友社, 1995), 145頁。

39) この作品は、Konzertsatzのタイトルで録音されたものがある。Jennifer Elby (Klavier), English Chamber Orchestra, Sayard Stone (Dirigent), Koch International Classics 3-7197-2 H1(CD), 1996.

40) シューマンはさまざまなスタイルが混在することにより、核となるべきものが見えなくなる

タの様式が入り込んでいたことを示している。このことは、彼がメンデルスゾーンのパiano協奏曲第2番について書いた批評のなかにある一節を思い起こさせる⁴¹⁾。彼がこの批評の中でした提案とは、協奏曲にスケルツォを持ち込むということであった。彼によると、それによって協奏曲が交響曲の様式に近づくことが重要だったからである。この批評が書かれたのは1839年、つまりシューマンのパiano協奏曲ニ短調の作曲と中断があった年である。もっともシューマンは、未完に終わったパiano協奏曲において、スケルツォ楽章にわずかに足を踏み入れたところでスケッチを中断してしまったから、仮に彼がこの作品で新しい協奏曲様式の実験を行おうとしていたとしても、結局は構想以上のものではなかった⁴²⁾。しかし、協奏曲の様式を拡大しようとした試みは、それ以前にシューマンが実行しようと思いついたまま、果たせないでいたことなのである。後にパiano・ソナタとして出版されることになる『管弦楽のない協奏曲』は、初版を出す際、出版社の意向によってスケルツォを削除しなければならなかったのである。

それにしても、交響曲やソナタに比べてそれほど堅苦しさが求められないはずの協奏曲までもがシリアスな様相を呈してくるというのは、俗物として終りたくないという、彼の虚栄心のなせるわざといわなくてはならない。こうしたシューマンの性格は、彼がクラーラに宛てた手紙において、彼自身の作品について語っている部分からも読み取ることができる。例えば、『交響的練習曲』は、クラーラに宛てた1838年3月17日の手紙のなかで言及されているように、聴衆の期待に添うことを意図しておらず、「ただ自分自身のためだけにある」(BW I, S. 127)ものだという。するとここには、音楽を聴いてくれるはずの聴衆を想定しない作曲活動という、聴衆と作曲家の奇妙な関係が成立してしまう。しかしシューマンにおいて、聴衆という音楽受容者の観点は常に生きていたはずである。なぜなら彼は、音楽を「絵画と違って、私たちが人々と一緒にいるときに最も楽しむことが出来る芸術」(GS I, S. 44)と位置付けているし、また先述の社会的影響力を視野に入れたソナタ理解が成立するためには、音楽の受容者としての聴衆が前提となっていなければならないからである。

作曲家が社会的なステータスを得るのが難しかったこの時代、志ばかりがあっても、聴衆に働きかけることがなくてはそれに見合ったものは得られるものではない。それではどうしてこのような問題が生じてしまったのか。シューマンは批評家としての一面をもあわせ持っていたことがこのことを知る手がかりとなる。彼は音楽を高貴な存在として啓蒙する性格が強かったとはいえ、自分の作品がそうした自分の理念の反映であることを彼みずから公言することは一度としてなかった。シューマンのパiano作品である『パガニーニのカプリスによる6つの練習曲第2集』作品10にしても、彼自身が批評記事を書

ことを特に嫌う。フランツ・ラハナーの交響曲を問題にしたときも、各国の音楽様式が入り混じっていたことを極めて否定的に捉えていた(Vgl. GS I, S. 231)。

41) Vgl. GS III, S. 61-67

42) SWV, S. 662

いたとき、作曲の意図とそれぞれの作品の演奏上の注意点をあげるにとどめている⁴³⁾。それゆえ、彼が革新性を自認していた自身の音楽観に基づいて他の作曲家の作品批評を行っていたこと、さらに作曲家として高貴な音楽を志向していたことが彼の中で一体となっていたことなど、一般聴衆に理解されることはなかった。そしてまた、音楽の受容者である聴衆の側にも問題はあった。19世紀になってから誕生した多くの芸術愛好家たちは、芸術作品の評価を批評家にまかせており、事情通はその受け売りに終始したということは美術に関して指摘されていることだが⁴⁴⁾、音楽においても事情は似たようなものであった。こうした時代の批評家の役割について、ヴァルター・ザルメンは、予備知識がないと理解できない音楽が聴衆に愛好されたことで、「批評家は音楽家の意図の審判者として、仲介者、賛美者、スポークスマン、解説者として登場」することが促されたと指摘する⁴⁵⁾。批評家としての経験からシューマンはこの点をよく理解していたため、美の審判者として聴衆を先導する批評家たちにむけて音楽を書いている、と考えたことは常々あったとみなければならない。クララがシューマンに宛てて書いた1838年3月3日の手紙において、彼女が批評家などの「作曲家が本来対象に想定して書いている音楽通」(BW I, S. 108)ですら彼のピアノ・ソナタ第2番を理解できないのであれば、この終楽章には手を加えるべきだと主張した背景には、こうした聴衆・批評家問題がある。しかし一般聴衆ならまだしも、彼と同業者である批評家すらも彼を理解しないとき、彼の怒りの矛先は美の代弁者としての責務を果たさない批評家全員へと向けられてくる。クララの提案に対する返答として、彼は「きみはいつもほくに音楽通のことを書いてくる。実際、作曲家たちは音楽通のために作曲するにしても、クララ、彼らはまさしく一番のばか者なのだよ。」(BW I, S. 129)と書き送るのである。

批評家兼作曲家であるシューマンにとって、彼自身の理念の反映である彼の音楽作品に、譲歩の余地はあるはずがない。それゆえ彼は、聴衆の側に降りていくのではなく、あくまで批評家を媒介として聴衆が彼に寄って来てくれることを願っているのである。実際、『交響的練習曲』にしても、仮に聴衆を興奮させるとしたら、作曲家はうぬぼれが強いから、それをうれしいと思うだろうと本音を漏らす(BW I, S. 126f.)。しかし聴衆も、それを先導する批評家もあてにならないというのであれば、彼自身をおいてほかの誰が彼を擁護するのであろうか。こうなってしまうのは、彼の望む社会的名声など、得られるはずはない。聴衆の無理解に直面しながら作曲を続けなければならなかった彼が、言うならば捨てゼリフ的に吐いた作曲家と聴衆の「奇妙な関係」についての言及は、シューマンの虚栄心に潜む矛盾を白日のもとに曝し出してしまうのである。

『交響的練習曲』にみられたこのような「奇妙な関係」は、聴衆から乖離した作曲というまさにその点において、ソナタ問題と同列のものである。聴衆の需要がないと言う意味で

43) Vgl. GS II, S. 29-33

44) 例えば、高階秀爾『芸術のパトロンたち』(岩波書店, 1997), 121-124頁。

45) ヴァルター・ザルメン(上尾信也・網野公一訳)『コンサートの文化史』(柏書房, 1994), 120頁。

1830年代後半においてすでに時代遅れのものとなっていたピアノ・ソナタに作曲家が果敢に挑まなければならなかった理由は、もちろん作曲家の純粋に音楽的な動機もあるだろうが、ジャンルとして優位に置かれたソナタを作曲することで作曲家としての名声を確立するという現実的な問題と大に関係しているからである。事実、シューマンの望む社会的ステータスとは、ピアノ・ソナタによって名声を確立することを意味していた。しかもシューマンの場合には、さらにもう一步踏み込んだ問題がある。音楽批評家としてソナタを純粋に美学的な問題として論じたことで、その音楽は観念的に高貴なものでなくてはならないという認識へと至っていたということである。ここに、批評家と作曲家が一体化しているシューマンの苦悩が生まれることになる。高貴な形式であるソナタには新たな時代を予感させるものがなくてはならないと社会に向けて発したことが、作曲家である自分へとはねかえってくるからである。

こうしたソナタをめぐる矛盾した状況を理解することで、シューマンがソナタに対して神経質にならざるを得なかった理由が見えてくる。形式主義に陥っていた多くの音楽家とは異なり、シューマンは聴衆不在のソナタの美学的な側面を強く意識しすぎたのである。しかもソナタを書くということは、世間に知れ渡ったベートーヴェンと対峙することを意味している。作曲家として独創性を作品に盛り込むためには、ベートーヴェンとは異なった、新しい自己様式を確立しなければならないのだ。このことが彼にどれほど重くのしかかってきたのかは、数多くのソナタの試みが放棄されたという事実を思えばよい。自己反省によって極度に完成したものを求めようとしたからこそ、未熟な構想は葬り去られなくてはならなかった。無論、彼の高い理想をわかってくれる人がどこかにいるということに、わずかな希望をつなぎながら。

V 『ソナタ』から『幻想曲』へ

シューマンの『幻想曲』が、ソナタと幻想曲というジャンルを行き来した理由は、このようなソナタをめぐる特殊な状況と関係している。ベートーヴェンの記念碑のために作品を出すのであれば、当然ソナタのほうが世間体はよい。ベートーヴェンの記念碑といえば、世間の関心も高い。そうした社会的なステータスの問題と、ソナタの偉大な先駆者ベートーヴェンにささげることで満たされるシューマン自身の虚栄心とが一体となったところで、当初の1楽章の『幻想曲』は拡大して『ソナタ』となる。もちろん、シューマンはベートーヴェンに対して親愛の情を覚えていた。しかし、キストナーに出版を依頼したとき、この作品を数百部ベートーヴェン記念碑設立協会に送れば、たちまち売れてしまつて寄付金が集められる、と商業的な勝算を見込んでいたことは紛れもない事実なのである。それが実現できないとなると、これがクララへの思いから起草されたという本来の意味に回帰してくる。その結果が現在の『幻想曲』である。

「私たちは、ついている名前によってそのもの自身を推測してしまうものである。私た

ちは『幻想曲』には『ソナタ』とは別の要求をし、『ソナタ』には『幻想曲』とは別の要求をするのだ。」(GS I, S. 118)

1835年の「ベルリオーズの交響曲」論の冒頭にあるこの一節が示すように、幻想曲というタイトルであれば、ソナタや交響曲についてまわる先入観によって作品が判断されることはない。シューマンが『幻想曲』を出版した1839年のある批評の中で、幻想曲は「この名前に何があるというのだろう!」(GS III, S. 80)といったように、特定のイメージがもたれない音楽ジャンルであった。その点を考えれば、先の「ベルリオーズの交響曲」の一節は、ソナタの名称ならばすでにあるイメージがもたれてしまうがゆえに新機軸を打ち出しにくいことを暗に示していることになる。そうすると幻想曲の場合には、あらかじめ書法が規定されてしまうこともなく、作曲家の自由裁量に委ねられる部分が多いことになる。すでに言及したように、シューマンが『幻想曲』の第1楽章でみせた手法は、最初に主題が提示されるというソナタの一般的イメージとはかなりかけ離れたものである。こうした自由な書法が許されるのは、ソナタではなくて幻想曲のほうなのである。

シューマンがこのあと「幻想曲」の名のもとで作曲したのは、交響曲二短調と、一楽章構成のピアノと管弦楽のための『幻想曲』⁴⁶⁾である。いずれも1841年の作品で、前者はこの10年後に改訂作業を経て交響曲第4番として、後者は4年後に改訂をし、さらに2つの楽章が書き足されてピアノ協奏曲として発表された。二短調交響曲は、全楽章休みなく演奏されるという形式に加え、ギターパートを書き加えるという、このジャンルとしては極めて特異な試みを行なおうとしていた⁴⁷⁾。ピアノ協奏曲のほうは、クララの名前から取ったという〈C—H—A—A〉という音形をテーマとして用いていると考えられているが⁴⁸⁾、それが事実だとすると、作品17の『幻想曲』においてクララがモットーとして静かに鳴り響いていたのと同様に、シューマンの「愛」というきわめて個人的な問題が作品を貫いていたことになる。

こうしてみると、『幻想曲』に見られるタイトルの紆余曲折は、創作上の美学的な問題としてのみ片づけられる種類のものではない。当初はクララへの思いから着想されたが、ベートーヴェンの記念碑建立のために拡大された。それまでの作曲の構想と、おそらくソナタの成功で作曲家としての世間的な認識を得ようと画策することが一体となって、シューマンはその試みを実行した。しかし、出版の拒否にあって、ソナタにしなければな

46) この作品には次の録音がある。ローベルト・シューマン：ピアノと管弦楽のための幻想曲イ短調、マルコム・フレイジャー（ピアノ）、ハンブルク国立フィルハーモニー管弦楽団、マルク・アンドレー（指揮）、テイチク・レコード(BASF 原盤) ULX-3150-B(LP), ca. 1973/Robert Schumann: Phantasie a-moll für Klavier und Orchester, Gianluca Cascioli (Klavier), Sinfonieorchester Basel, Mario Venzago (Dirigent), Novalis 150 163-2(CD), 2001.

47) 交響曲にギターを加える試みは、実際には行われなかった。この件については、以下のCDのライナーノート(Reinhard Kapp 執筆)を参照した。Robert Schumann: Sinfonie Nr. 4 d-moll op. 120 — in der ersten Bearbeitung von 1841, Koch Schwann CD-311 010 H1(CD), 1988

48) Akio Mayeda: Robert Schumanns Weg zur Symphonie, Zürich, Mainz 1992, S. 450

らないという必然性を失う。これがもとで自身の内面吐露というこの作品の原形の1楽章構成の『幻想曲』に含まれていた要素が前面に出てくることになったが、そうするとシューマン自身が思い描く崇高な形式としての「ソナタ」というよりは、あまりにも彼個人の私小説的な性格が強くなってしまふ。そのことを冷静に判断した結果、彼は「ソナタ」の看板をおろさざるを得なくなったと推測される。この時点で自身の要求を満たすジャンルとして「幻想曲」が再度浮上する。再三にわたるタイトルの変更は、基本的には『ベートーヴェンのためのソナタ』につけた副題の修正であったが、それを越えた何かを言い表すことばがシューマンにはなかなか見つからないのだ。『詩集 Dichtungen』としてまとめられる『幻想曲』という発想にたどり着いたとき、彼はその問題を解消できたと考えた。しかし、一度は提出した原稿を回収してまでもしたかったのは、ベートーヴェンを直接的に思わせる標題を可能な限り消してしまうことであった。あたかもそれは、クララという対象を離れ、ベートーヴェンに向いたことで作品の構想が大きくなったという事実を切り捨ててしまいたいとでも言いたいようにさえ見える。もしこれが事実であるならば、1836年6月に細部にいたるまでスケッチをしていたことを示唆したあの1838年3月18日の手紙において、「君[クララ]を思う深い悲しみ」をこの作品の作曲の契機としなければならなかったシューマンの意図も自明である。かくして、シューマン自身の音楽観、社会に広まっているベートーヴェンを媒介としたソナタ像とソナタに求められる社会的な期待とが一体となっていたために、『幻想曲』のタイトル命名には複雑なプロセスが必要となったのである。

シューマン関係の一次文献・略称一覧

BW=Clara und Robert Schumann: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Eva Weissweiler, Basel; Frankfurt/M., Bd. 1(1832-1838) 1984, Bd. 2(1839) 1987.

GS=Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig 1854.

TB=Robert Schumann: Tagebücher, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig, Bd. 1(1827-1838) 1971, Bd. 2(1836-1854) 1987

Von ‚Klaviersonate‘ zu ‚Fantasie‘

—— Zum Verständnis von Robert Schumanns *Fantasie* op. 17 ——

SATO Suguru

Der vorliegende Aufsatz über die *Fantasie* op. 17 von Robert Schumann behandelt hauptsächlich die folgenden vier Themen: 1) die Entstehungsgeschichte dieses Werks, 2) die Bedeutung eines Mottos aus einem Gedicht von Friedrich Schlegel, 3) ein

musikalisches Zitat aus der 7. Sinfonie von Ludwig van Beethoven sowie 4) die Problematik der Klaviersonate in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts überhaupt und ihren Einfluß auf Schumanns *Fantasie*.

1) Die Entstehungsgeschichte von Robert Schumanns *Fantasie* ist sehr kompliziert. Das Werk wurde anfangs als einsätziges *Fantasie* komponiert, aber anläßlich der Spendensammlung für das Beethoven-Monument in Bonn kam Schumann auf die Idee, diese einsätziges *Fantasie* in eine dreisätziges Sonate umzuarbeiten und den Ertrag aus dem Verkauf der Noten für die Spende zu benutzen. Der Verleger lehnte das auf diesem Wege entstandene Werk jedoch ab. Danach verbesserte Schumann die Sonate und publizierte sie schließlich als dreisätziges *Fantasie*.

2) Bei dieser *Fantasie* findet sich unter dem Titel ein Motto aus dem Gedicht „Die Gebüsch“ aus Friedrich Schlegels Zyklus *Abendröte*. Die frühere Fassung der *Fantasie* zeigt, daß dieses Motto nach dem Abschluß des Kompositionsprozesses hinzugefügt wurde, während das Ende des 3. Satzes, der früher denselben Schlußteil wie der 1. Satz aufwies, sich verändert hatte. Der Grund für diese Veränderung liegt wahrscheinlich in der musikalischen Konstruktion. Das Hauptthema, das am Ende des 1. Satzes in *messo forte* erscheint, verbindet nicht nur die Themen der nachfolgenden beiden Sätze auf organische Weise und sehr eng, sondern auch das ganze Werk selbst, vor allem durch die Wiederholung des Themas am Ende des Schlußsatzes. Der Komponist dachte womöglich, daß diese Wiederholung überflüssig sei, weil derjenige, der diesen „leisen Ton“ musikanalytisch hören kann, seine Intention richtig verstehen könne. Schumann gab uns mit diesem Motto eine Art Rätsel auf.

3) Aus Schumanns Brief vom 19. Dezember 1836 an Friedrich Kistner wird ersichtlich, daß diese *Fantasie* ein Zitat aus dem 2. Satz der 7. Sinfonie Beethovens enthält. Diese Tatsache erinnert uns an den letztlich nicht durchgeführten Plan Schumanns, *Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven* zu komponieren, die ebenfalls dasselbe Zitat behandeln sollten. Da die häufigen Aufführungen von Beethoven-Sinfonien durch das Leipziger Gewandhausorchester auf Schumann eine große Wirkung ausübten, war Beethoven für Schumann in erster Linie ein Komponist der Sinfonie. Schumann wollte seine Verehrung für Beethoven ausdrücken, indem er eigene *Etüden* mit Zitaten aus dessen sinfonischen Werken komponierte. Die Ursache dafür, daß dieser Plan nicht in der erwarteten Form durchgeführt werden konnte, liegt womöglich darin, daß er seine *Etüden* mit den Werken Beethovens verglich. Er gab sein Vorhaben jedoch nicht auf, sondern versuchte es noch einmal in seiner *Fantasie*, die anläßlich der Spendensammlung für das Beethoven-Monument zu einer *Klaviersonate* erweitert wurde, und zwar an einer kaum bemerkbaren Stelle, wo nur der geübte Hörer es seiner Meinung nach hören konnte.

4) Die Klaviersonaten, die eine strenge Form aufweisen sollten und denen nach dem Maßstab der Beethovenschen Sonate ein dem der Sinfonien vergleichbarer Rang zugesprochen wurde, waren damals gleichsam eine Art offizieller Nachweis für das Können eines Komponisten. Schumann setzte sich mit dieser Situation in einer Zeitung auseinander und plädierte dafür, Klaviersonaten als eine der edelsten Gattungen zu

komponieren. Dieses Vorhaben fesselte natürlich Schumann selbst, denn er vollendete in seinem Leben insgesamt nur drei Klaviersonaten. Andererseits aber war er selbst auch von der Eitelkeit geprägt, sich durch die Komposition von Klaviersonaten sozialen Ruhm zu erringen. Die komplizierte Entwicklungsgeschichte seiner *Fantasie* hängt mit diesen beiden Aspekten zusammen.