

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』——¹⁾

佐藤 英

ひとたび自分に制限を加えてしまった者には、悲しいかな、その制限の中に常にとどまること
が要求されるものである。 オイゼビウス²⁾

I シューマンと交響曲

2003年に刊行されたローベルト・シューマンの作品目録³⁾によると、シューマンは1841年に交響曲第1番を書き上げるまでに少なくとも5度、交響曲の作曲を試みているが、そのいずれもが最終的な完成を待たずに放棄されている。これらの試みのうちでもっとも古いものは、1830年にハイデルベルクにおいて行われた、ピアノ五重奏曲から交響曲への改作である。次いで1830年頃から1832年頃に構想されていたオペラ『ハムレット』のための音楽がくるが、これはオペラの序曲としての「シンフォニア」というべきものと思われる。このあとに試みられたものは、いわゆる「ツヴィッカウの交響曲」(1832年から1833年)、1837年2月28日の日記に記されている「変ロ長調の交響曲を書くアイディア」(TBII, S.31)、そして1840年の交響曲ハ短調である。

このような習作的な試みのあと、1841年には交響曲の作曲が集中的に行われた。シューマンは1月21日から交響曲ハ短調の作曲に着手したが、翌日に中断、代わって1月23日からは新たに『春の交響曲』に取り掛かり、26日には草稿を完成、その翌日27日から2月20日にかけてこの作品のオーケストレーションを行った。交響曲第1番として出版されることになるこの『春の交響曲』は、メンデルスゾーンの助言によって修正が加えられ、3

-
- 1) 本稿は、2004年6月5日に日本大学で行われた日本独文学会におけるポスター発表「障壁としての『第九』——ローベルト・シューマンのベートーヴェン理解——」の素材に基づくものである。
 - 2) シューマンの一次文献からの引用は、以下の文献からのものについて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、ならびにページを示す。例えばこの引用部分は、GSI, S.35である。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. a. 1984-1987./GS=Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig 1854./TB=Robert Schumann: Tagebücher, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971-1987.
 - 3) Margit L. McCorkle (Hrsg.): Robert Schumann. Thematisch- Bibliographisches Werkverzeichnis, Mainz u. a. 2003.

月26日から30日までのプロローブを経て、3月31日にゲヴァントハウス管弦楽団の演奏会において初演された。この後もシューマンは管弦楽作品に集中的に取り組み、4月12日から5月8日までは、当初は『組曲』ないしは『シンフォニエッタ』と呼ばれていた『序曲、スケルツォとフィナーレ』、5月4日から20日まではのちにピアノ協奏曲の第1楽章となる『幻想曲』、5月29日から9月9日までは10年後に交響曲第4番として改訂・出版される交響曲ニ短調が完成された。これ以外にも未完に終わった交響曲の計画はあり、4月11日から25日までのあいだに思いついた「11月15日のジャン・パウル像の序幕式のために交響曲を書くという素晴らしい考え」は、『シンフォニア・ソレムニス』となるはずであった(TBII, S.159)。おそらくこの『シンフォニア・ソレムニス』は同年9月21日から26日にかけてスケッチされ、スケルツォ楽章のみが完成された交響曲ハ短調と推測される。こうした1841年の一連の試みから、『春の交響曲』の成功を皮切りに交響曲の世界へとめり込んでいったシューマンの姿が見てとれるが、彼自身もこのことを自覚していた。ちょうど1841年9月の交響曲ハ短調に従事していたころ、シューマンはエドゥアルト・クリューガーに宛てて、「いま私は完全に交響曲音楽の虜です。私の最初の交響曲の得た、私を多いに勇気づけた成功が、私を完全に炎の中へと放り込んだのです」(1841年9月26日, BNF, S.207)と書き送った。シューマンにとってこの一年は、沸き上がる創作の炎のなかでその大半が交響曲の作曲に費やされ、文字どおり「交響曲の年」となったのである。

それでは、こうした創作意欲の高揚をもたらした『春の交響曲』においてシューマンは何を書き、そしてそこで何を掴んだのであろうか。このことを探るために、前田昭雄の楽曲アナリゼを踏襲しながら、この作品の構成を確認しておこう⁴⁾。第1楽章の第1小節から第8小節にかけて、アドルフ・ベツガーの詩の一節に由来する春の動機が現れる。この部分は3つの要素、すなわち最初の二音の連続によるリズム・モチーフA、第2小節の〈変ロ・ハ・ニ〉という上昇音型B、第5小節から第6小節にあらわれる〈イ・ト・ヘ・変ホ・ニ〉という下降音型Cから成っている（この略称に準じるならば、冒頭の8小節はA-B-A-B-C-Cである）。ソナタ形式をとる第1楽章の呈示部の第1主題は、先の略称にしたがって言えばA-B-B-Cとなり、第80小節からの第2主題はA-Bを基本にしている。第1楽章の展開部もA-Bを基本としているが、特にBが頻発している。第300小節からA-Bが明確に示されることで春の動機への回帰が暗示された後、第309小節の上昇運動の絶頂を経てCが示される。この上昇運動は第381小節からのコードにもあらわれるが、おそらく第2楽章の主題を先取りして挿入されている第437小節からの穏やかな部分とのコントラストをつけながら、第1楽章の最後まで持続される。第1楽章から受け継がれたこの春の動機は、連続して演奏される第2楽章から第4楽章にかけて受け継がれて行く。実

4) Akio Mayeda: Robert Schumanns Weg zur Symphonie, Zürich, Mainz 1992, S.475ff. および前田昭雄『シューマニアーナ』(春秋社, 1983年), 加えてルートヴィヒ・フィンシャーの論文「絶対音楽と標題音楽との間に——ドイツ・ロマン派交響曲の解釈について——」(根岸一美訳, 戸澤義夫, 庄野進編『音楽美学——新しいモデルを求めて』所収, 勁草書房, 1987年)も適宜参照した。

際、春の動機の変容形である第2楽章の主題は、第2楽章の第113小節のアウトタクトからのトロンボーンの旋律へと変化を遂げるが、すでにこのトロンボーンの旋律は第3楽章の主題を暗示している。そして第3楽章では、第1トリオにおいてはA、第2トリオにおいてはBがみられる一方で、第241小節目からはCも現れてくる。このような春の動機の受け渡しを理解するにあたって、文字どおり『春の交響曲』として書かれた自筆稿との違いも見ておく必要がある⁵⁾。ここで重要なことは、第3楽章の第2トリオは初演の直後に書き加えられたということだ⁶⁾。第3楽章の第2トリオが第4楽章冒頭の上昇音型の登場を暗示する重要な伏線とすると、シューマンは楽曲の構成を緊密にするためにこのトリオを新たに書き加えたのだ。こうして第3楽章において一通り確認された春の動機は、変ロ長調の音階から開始される第4楽章冒頭においてAにBが加わって再現し、次いで中心的な役割を果たすCによって主題と作品全体のバランスが保たれているのである。

端的に言えば、シューマンの交響曲第1番においては、曲の冒頭に置かれた主題によって作品全体を有機的に結合することが徹底されている。このような書法が交響曲の作曲の最初期の時点で既に画策されていたことは、この曲のスケッチが物語っている。このスケッチの検討を詳細に行った前田昭雄の報告によれば、特に第1楽章において、ソナタ形式の確立のために腐心した跡が認められるという。実際、このスケッチの後半部分になると音符はほとんど書きこまれておらず、そのかわりに楽譜の余白には、4小節を一単位とする楽節の配置を計算した跡が記されている⁷⁾。つまりシューマンが真っ先に書き上げなくてはならなかったものとは、書法の厳密さに裏打ちされた交響曲の全体の見取り図であり、しかもそれはわずか3日のうちに一気に書き上げられたのである。

しばしば指摘されているように、ベットガーの「春」の詩がシューマンを不眠不休の交響曲作曲へと向かわせる直接的契機となったことは疑い得ないように思われる。その詩の一節(Im Tale blüht der Frühling auf!)が冒頭主題に刻み込まれているからだ。しかしこの年の最初、すなわち1841年の1月4日から16日にかけて、リュッケルトの詩による『愛の春』作品37が書かれていることを考えると、シューマンにとって春というモチーフは、クララとの結婚によって人生の春を謳歌している彼の心の歌として長く息づいていた。押え難い春の気分が、交響曲のなかで沸き上がるような上昇音型となって何度も何度もあらわれてくるのは、決して偶然ではないのだ。そしてこの上昇音型のうねりは、当初「春真っ盛り」という題がつけられていた第4楽章冒頭において、この作品の主調である変ロ長調の音階を確立することで交響曲の到達点を記す。興味深いことに、交響曲の自筆稿においては変ロ長調の上昇音形のあと、出版譜では再現部の直前へとまわされているフルー

5) シューマンの交響曲第1番の初稿については、オトマール・スウィトナー指揮ベルリン・シュターツカペレの演奏による1986年のCD録音がある(DENON 33CO-1516)。

6) Margit L. McCorkle, op. cit., S.160.

7) Akio Mayeda, op. cit., S.381ff.

トのカデンツァが挿入されている。このフルートのカデンツァは、シューマンの内奥で同一化が図られている E. T. A. ホフマンを想起させる⁸⁾。そもそも、『春の交響曲』に変口長調という調性を与えていること自体に、ホフマンが『クライスレリアーナ』において示した「変口長調」=「春」という調性性格との同一性が認められるのだが、この第4楽章冒頭の自筆稿においては「愛らしい春の野や森の何とも楽しげな生！ 冬の間、ほこりっぽい隅々で死んだようにかじかんでいたフルートやシャルマイはみな目覚め、お気に入りの小曲すべてを思いだしていたが、いまやそれらは空にいる小鳥のように、楽しげにその曲を声を震わせてさえずる (trillieren)」⁹⁾ というホフマンの世界がそっくりそのまま描き出されている。シューマンの中に眠るホフマンの残滓はこのフルートのカデンツァにとどまらない。この作品の第4楽章の第2主題には、かつてシューマンが燃えあがる創作の「炎のなかで」(TBII, S.55) 書き上げた『クライスレリアーナ』の第8曲の主題が採用されている。シューマンが交響曲に自身の作品の一節を用いたことをどれだけ自覚していたかは定かではない。しかしほかでもない第4楽章にこれが現れたのは、フルートのカデンツァによって刺激された彼の無意識のホフマン世界が、交響曲の中にシューマンの『クライスレリアーナ』も同時に取り込んでしまったからではないのか。いずれにしても、この交響曲の成立に全く関係のないホフマンがここに登場したことからは、理性の制限の一切を越えて内面から爆発的に沸き上がってきた、彼の強い感情を読み取ることが可能だ。特にフルートのカデンツァに見られた調性の選択は、「感情の発露のための基調となる調性」は「直接的に」選択されるという彼のことばに従って考えるならば、彼の内面の一切を本能的に開示した瞬間ということになる (GSI, S.181)。この楽章が当初もっていた「春真っ盛り」という副題は、彼の本能の発露という意味において、然るべき命名なのである。

ベットガーの詩によるインスピレーションの高まり、厳格な構築という理性的な計算——この二つが渦巻きながら誕生したシューマンの交響曲第1番は、初演のプロローベを聴いた人には「最近の交響曲音楽の最も独創的かつ最も重要な成果」¹⁰⁾と好意的に受けとられ、初演を耳にした人々にも、「この交響曲は、着想の新しさによって、真に詩的な把握によって、音楽的思考の素晴らしさと高貴さによって、このジャンルが提示しなくてはならない卓越したものの列に加えられるものである」¹¹⁾、「この交響曲は、最近このジャンルに現れ

8) シューマンの音楽観に E.T.A. ホフマンが深く根づいていることについては、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。

9) E. T. A. Hoffmann: Fantasiestücke in Callot's Manier, hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u. Wulf Segelbrecht, Frankfurt/M 1993, S.373 (傍点は論者による)。

10) Leipziger Tageblatt und Anzeiger Nr.90 (31.3.1841), wieder in: TBII, S.513 (Anm.461)。

11) Leipziger Zeitung Nr.81(1841), wieder in: Gewandhausconcerte zu Leipzig, hrsg. von Alfred Dörffel, Leipzig 1884, S.214。

た最もすぐれたものである」¹²⁾と、おしなべて良い印象を与えた。確かにこの交響曲を「最もすぐれたもの」にしたのは、初演直後のことばで言えば「詩的な把握」、こんにちのルートヴィヒ・フィンシャーの表現でいえば、ベットガーの詩による刺激が交響曲の領域に詩的想念をもたらした結果として達成された「主題性におけるジャンルの詩化」¹³⁾であることは疑い得ない。なるほどこうしたスタイルがベートーヴェン以後疲弊していた交響曲ジャンルに新風を吹き込んだと見え、ライプツィヒにおいてこの作品以後相次いで演奏されたニールス・ゲーゼとメンデルスゾーンの交響曲はいずれも好評を得る出来となった。無論このような傑作の列の起点には、シューマンがウィーンで発見し、1839年3月21日にメンデルスゾーンの指揮するゲヴァントハウス管弦楽団によって初演されたシューベルトの『グレート』交響曲を置かなくてはならないが¹⁴⁾、この作品初演の時点ですでに没して久しかったシューベルトよりは、シューマンという当時を生きた作曲家の成功のほうが、彼の同時代の作曲家に交響曲の筆を執らせる直接的な契機となり得たのではないか。このように考えると、1841年のシューマンの交響曲は、シューマンの交響曲第3番以降の約20年の交響曲の「危機」¹⁵⁾を終らせることに貢献したブルックナーやブラームスなどの交響曲と同様に、1830年代という交響曲の不毛の時代の穴を埋める以上の役割を果たしたことになる¹⁶⁾。しかしながらシューマンのこの交響曲は、様式の更新という観点から見れば、古典的な交響曲様式を根底から覆すほどのものではなく、あくまでこのジャンルに新たに「詩化」の要素を加えたに過ぎない。そのためこの作品は、シューマンがピアノ作品で成功していた詩的な世界への飛翔を見せながらも、厳格な構築に足をすくわれ、どうしても聴き手にある種の息苦しさを催させてしまう。しかしまさにこの息苦しきのうちに、旧来の「交響曲」様式とシューマンが注ぎ込んだ新たな「詩化」とのせめぎあいがあるのだ。

このようなせめぎあいのうちに、一筋縄では行かないこの交響曲の難しさがある。そしてこの難しさは、シューマンがこの交響曲を書くにあたってモデルにしたであろう2人の作曲家に由来するところが大きい。第一に考えなくてはならないのは、「最近の音楽家のうちで最も大胆かつ自由な気質を持った」(GSII, S.238)シューベルトである。とりわけシューマンが1838年にウィーンで発見した『グレート』交響曲の影響は計り知れず、彼がライプツィヒにおいてこの作品の2度目の演奏に接したときに述べた「ぼくもこのような交響曲を書くことができたならよいのだが」(1839年12月11日, BWII, S.826)という希望

12) Blätter für Musik und Literatur, Hamburg 1841, wieder in: Gerorg Eismann: Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen, Leipzig 1956, Bd.1, S.129.

13) Ludwig Finscher: Symphonie, Kassel u. a. 2001, S.86.

14) Siegfried Oechsle: Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade, Kassel u. a. 1992, S.50.

15) Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1980, S.220.

16) 1830年代にドイツで刊行された新作交響曲は20曲だが、19世紀全体においてこの20曲という数字は、1850年代の19曲に次ぐ少なさであった。F. E. Kirby: The Germantic Symphony of the Nineteenth Century: Genre, Form, Instrumentation, Expression, p.197. In: Journal of Musicological Research, Vol. 14, 1995.

通りに、シューマンの交響曲はシューベルトのそれを連想させる作品となった。何もそれは、『グレート』交響曲についてのシューマンの印象が、ジャン・パウルの『巨人』を連想させる「天国的な長さ」という文学と音楽との橋渡しを暗示していること——つまり、『グレート』交響曲が、「主題の詩化」を招き入れる素地を作ったということ——にとどまらない。シューベルトの交響曲を模した響きを、シューマンの交響曲第1番の随所に聴き取ることが出来るのだ。このことは初演当初から指摘され、ゴットフリート・ヴィルヘルム・フィンクは1841年4月21日発行の『一般音楽新聞』の記事において、「最初の楽章（ト短調）は、アンダンテの部分において、シューベルトの交響曲（ハ長調）と同様に、作品全体の主要モチーフを形成するユニゾンの主題によって開始される」と書いた¹⁷⁾。最近の研究でも、シューマンの交響曲第1番の第1楽章の導入部から提示部への移行部分に、シューベルトの影響を見る向きは多いのだ¹⁸⁾。しかし主題の展開の仕方に関していえば、シューベルトの『グレート』交響曲においては、唯一つのモチーフによって楽曲全体を構築しようとしたシューマンの交響曲の厳格さは追求されていない。それゆえここでベートーヴェンの名があげられなくてはならない。単一主題で曲を構成することへの執拗なこだわりは、ベートーヴェンの交響曲の特徴だからだ。

シューマンにとって理想の交響曲とは、常にベートーヴェンのそれである。彼のベートーヴェン理解は、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団のベートーヴェン連続演奏によって得た強烈な印象を、楽譜を用いながら詳細に検討するという段階的な手順によって深められたと思われる。ライプツィヒで頻繁に鳴り響くベートーヴェンの演奏はシューマンに、常にこの作曲家と向かい合うことを強要する。実際シューマンは交響曲第1番を書き上げる直前に、ベートーヴェンを意識しなくてはならなかった。1841年1月1日にライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団の定期演奏会におけるベートーヴェンの交響曲第5番の演奏がそれで、この演奏を通してシューマンは、この作品が「幾世代を経てもなお残るような名作」(GSIV, S.86)であることを確認した。この発言は、ギロヴェッツとベートーヴェンの交響曲の比較において、「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」(GSI, S.42)と結論づけた、シューマンのあるフラグメントを連想させる¹⁹⁾。すでにこのフラグメントによって作曲における構築の重要性を認識していた彼は、1841年1月1日のゲヴァントハウス管弦楽団の演奏に際してあらためてこの問題に直面したはずだ。シューマンが交響曲第1番を書き始める前日まで、交響曲ハ短調に従事し

17) Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1841, Sp.331.

18) シューマンの交響曲第1番に見られるシューベルトからの影響を扱った文献としては、例えば以下のものがある。Ludwig Finscher, op. cit., S.83 u. 86./Arnfried Edler: Robert Schumann und seine Zeit, o. O. 1982, S.154f./Marie Luise Maintz: Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns, Kassel u. a. 1995./Mayeda Akio: op. cit., S.352ff.

19) このフラグメントについては、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学・文学会編『Waseda Blätter』第11号, 2004年)の74頁において考察を行っている。

ていたということが、元祖「交響曲ハ短調」であるベートーヴェンの交響曲第5番との関連を示す重要な状況証拠である。シューマンの交響曲第1番が、単一主題で作品を構築する模範例であるベートーヴェンの交響曲第5番と同一の原理に拠っているということは、彼のベートーヴェン体験からも説明可能なのである。

詩的で自由なシューベルト、構築的なベートーヴェン——この両者の混ざり合いとしてこの交響曲を見るならば、この交響曲成立時にみせた精神の高揚と理性的判断のせめぎあい、ベートーヴェン以後の新たな規範を追及する試みに彼自身が縛り付けられていたことを物語る。このようなシューマンの交響曲問題は、ベートーヴェンの「最良の作品」²⁰⁾にして「古典主義の時代からロマン主義への時代への転換点」(テプケン宛ての手紙, 1834年8月18日, BNF, S.52)とみなされた交響曲第9番『合唱付き』(以下、『第九』とする)に明確に示されてくる。彼のこの『第九』理解を支えていたものは、ほからならぬ作曲における構築と自由の問題なのだ。そしてこの両者をあわせ持った『第九』という理想的な作品に匹敵する交響曲を書かなければならないという、冷静に考えてみればはなから無謀な試みとわかる目標設定から抜け出すためにシューベルトがどのような手助けをするかは、あらたな模範の追究としてのポスト『第九』問題の終着点において明らかになる。

Ⅱ 音楽史における絶頂としてのベートーヴェン

——フラグメント集「二短調交響曲のあとで」読解——

シューマンの交響曲問題をベートーヴェンの『第九』との関わりにおいて理解するために、まずは彼が『第九』に何を見ていたのかを探る必要がある。シューマンが『第九』について言及したものとして、「二短調交響曲のあとで」というフラグメント集と、「フロロスタンによる謝肉祭の演説」があるが、この2つを順次検討してゆこう。

全部で10編のフラグメントからなるフラグメント集「二短調交響曲のあとで」は、フォイクトというシューマンの友人の発言に刺激された議論が、オイゼビウス、フロロスタン、ラロという架空の芸術団体「ダヴィッド同盟」のメンバーによって展開されるスタイルをとっており、シューマン自選の『著作集』(1854)においてはじめて日の目を見たものである。このフラグメント集において着目すべきことは、崇高な作品である『第九』が、ベートーヴェンの自己修練の果てに到達した「詩的な自由」の象徴とされていること、そしてベートーヴェンの音楽史的な位置付けを顧慮した上で、音楽史の頂点としての地位を与え

20) Hermann Erlen: Robert Schumann's Leben, Berlin 1887, Bd.I, S.93. シューマンのこの見解は、リーザーに宛てた1836年9月10日の手紙の一節から取ったものであるが、手紙の原文は「ベートーヴェンの最後の作品が彼の最良のもの」となっている。しかし、ボード・ビショフも述べるように、『新音楽時報』のベートーヴェン『第九』批評についてリーザーと意見を交わしたときのものであるため、「ベートーヴェンの最後の作品」とは『第九』のことである(Bodo Bischoff: Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns, Köln 1994, S.281f.)。

られていること——この2点である。

さてこのフラグメント集は、実在の人物であるフォイクトの、「私は、シュトラースブルクの大聖堂の前に立ち、その鐘の音を耳にするのだが、入り口を見つけられない盲人なのだ。若者よ、私をそっとしておいてくれ、私はもはや人間を理解しない」(GSI, S.27f.)という発言を受け、オイゼビウスが「もし彼が大聖堂の前に立ち、何も言うことができないとしても、いったい誰がこの盲人を責めることができようか？頭上で鐘が鳴ったとき、彼はただ敬虔に帽子をとればよい」(GSI, S.28)と、『第九』に対して敬意を示すことから始められる。これに対するフロrestanの返答は、こうだ。

そうだ、彼だけを愛すのだ、彼をいっそう愛すのだ。しかし忘れてはいけないのは、彼は長年にわたる修練の途中で詩的な自由へと到達したということだ。決して休むことのなかった彼の精神力を尊敬せよ。彼から異常なものを探し出してはいけない。創造の根源に立ち返るのだ。いかにこの作品が大胆でとてつもないものを語りだし、それ以前には何もなかったかのようにみえようとも、彼の天才を最後の交響曲だけで証明してはいけない。彼の天才は、交響曲第1番、あるいは、ほっそりとしたギリシア的美しさのある変ロ長調の交響曲によっても十分に証明できるというものであろう。規則を軽んじてはいけない。君たちは、まだそれを徹底的に消化してはいないではないか。このような奢った態度以上に危険きわまることはない。[...] (ibid.)

ベートーヴェンの『第九』の「大胆でとてつもないもの」に目をくらまされることへの警告を発するこの一節においては、『第九』にのみ固執する偏狭な態度を克服し、ベートーヴェンの作品全般を俯瞰する広い視点が獲得されている。その結果フロrestanは、ベートーヴェンの交響曲第1番や「ギリシア的でほっそりとした」交響曲第4番に対しても冷静なまなざしを向けることになり、その各々の交響曲に紛うことなきベートーヴェンの天才性が刻印されていることを認識する。かくしてベートーヴェンの『第九』は、作曲技法上の「規則」を厳格に守りながら、個々の作品の完成に最善を尽くすという不断の努力を続けた末にようやく獲得できた、「詩的な自由」の産物であるという結論へと行き着いた。このような『第九』へと至る道のりを重んじるフロrestanの理解においては、この作品の芸術的な価値判断よりも、作曲家の有るべき姿の象徴という模範性に重点が置かれることになり、このフラグメント集の後半では作曲の技術を磨くことの重要性が説かれてゆく。

自分自身に課題を課すストイックな生き方をするシューマンにとって、「二短調交響曲のあとで」に収録されていない別のフラグメントでもフロrestanの口を借りて、「死の床についたベートーヴェンが、私はようやく出発点に来たように思う、と言ったことを知ったとき、君たちは震えがこなかったかね」(GSI, S.40)と発言したように、ベートーヴェンは死に至るまで新たなものを探求し続けた模範的な作曲家である。このようなシューマンの見方を支える誠実で真面目な生き方の裏返しとして、件のフラグメント集のもう一つのテーマであるベートーヴェンの音楽史的な位置付けを捉えることができる。次の一節はそ

の証である。

時間の巨大な進行のうちに、多くの泉は次第に相互に引き寄せられるものだ。例えばベートーヴェンは、モーツァルトが学んだものをすべて習得する必要はなかった。モーツァルトはハイドンのそれをすべて学ばなくてもよかったし、ヘンデルはパレストリーナのそれをすべて学ぶ必要もなかった。なぜなら、すでに先人達が個々の泉を自らのうちに取り込んでしまったからなのだ。ただ、このひとりからは、あらゆる人が常に新しいものを汲み取ることが出来るだろう。そう、ヨハン・ゼバスティアン・バッハからは！(GSI, S.29)

この直前までベートーヴェンのみが話題にされていたこともあり、バッハにも力点が置かれたこの一節がここで掲げられなくてはならない必然性は見えにくい。けれどもこのフラグメント集全体が自己修練の話題へと向いていることから考えると、バッハがここで引きあいにさらされたのは、フーガの学習を通じて厳格な作風を習得しようとしたシューマンの姿勢に大に関係している。このフラグメント集とは別のところで「フーガとは、最も偉大な巨匠たちのみを書くものだ」(GSI, S.39)と記述していることから、シューマンにとって完全な音楽家バッハにこそ、フーガはふさわしいものであったのだ。

しかしこの一節には、こうした音楽技法の問題と並んで、シューマンの音楽史の展望が重ねられている。ここで先の源泉の流れを整理してみよう。ベートーヴェンの先駆者はモーツァルトである。モーツァルトからハイドンへと遡ることは、例えば1834年に出版されたキーゼヴェッターの音楽史において「ヴィーン楽派」という区分でハイドンとモーツァルトを括っていることから、当時の常識的な判断といえる²¹⁾。ヘンデルからパレストリーナへととなるとさすがに飛躍が認められるが、これはシューマンがこの二人の作曲家の再評価をしたティボーの『音楽芸術の純粋性について』(1825)に深く傾倒していたことによると思われる。バッハの「泉」は、音楽史的にみてヘンデルのそばにあるのだろうが、「あらゆる人が常に新しいものを汲み取ることが出来る」のであれば、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンのそれぞれがバッハの「泉」と直接的な関係を持っている。そうすると、ベートーヴェンを作り上げているのは、モーツァルトとバッハということになる²²⁾。それ

21) R. G. Kiesewetter: Geschichte der europaeisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik, Leipzig 1846, S.98ff.

22) シューマンのこのようなベートーヴェン理解は、何もこの一節にのみ示されているわけではない。「二短調交響曲のあとで」と同じところに、「天才が存在するとしたら、それがどのような形をとって現れるかはあまり重要ではない。バッハのように深さにおいて現れようとも、モーツァルトのように高さにおいて現れようとも、あるいはベートーヴェンのように深さと高さの一体において現れようとも」(GSI, S.52)という一節を書き残している。このフラグメントは、1831年の日記に書かれた一節、「天才がいるとしたら、どんな形態（形態は正しいことばではない）のうちに現れるかはあまり重要ではない。バッハのように重々しさにおいて、モーツァルトのように軽やかさにおいて、ベートーヴェンのようにあたたかさにおいて、

では「二短調交響曲のあとで」のなかに、バッハとモーツァルトに関わるものがあるかどうかが問題となる。厳格な技法という話題は上述のようにバッハに由来している。モーツァルトについては、ベートーヴェンの交響曲第4番について言ったギリシア的な要素があったことを思い起こせばよい。なぜならシューマンにとってモーツァルトは、フンメルの練習曲について言及した記事のことばを借りるならば、「古代の芸術の特徴である快活、静粛、優美は、モーツァルト派の特徴でもある。ギリシア人たちが雷鳴とどろかすジュピターをも快活な顔によって描き出したように、モーツァルトも彼の稲妻を発する」(GSI, S.12)とヴィンケルマンさながらの古代ギリシア賛美を贈る対象であったからである。

このようにみえてくると、フラグメント集「二短調交響曲のあとで」において言及されているベートーヴェンが、厳格な書法の獲得を通してバッハ的な世界の体現者であると同時に、「ほっそりとしたギリシア的な」美しさというモーツァルト的な世界の体現者としても現れてくることが理解可能となる。しかし歴史はベートーヴェンで終るわけではない。このような過去の作曲家の系統付けを行ったシューマンのまなざしは、彼自身が生きていた時代にも向けられていたはずだ。このフラグメント集は、作曲家としてのあるべき姿が話題となったこともあり、新たな創作のための心得を提示するという教訓的な性格を帯びているからである。もちろん新しい規範の確立は、形式主義やヴィルトゥオーソ嗜好に毒された1830年代の音楽に対し嫌悪を抱いていたシューマンのアンチテーゼであり、この批判精神は彼の数ある音楽批評を貫く通奏低音をなしている²³⁾。件の「二短調交響曲のあとで」もその例外ではない。実は先の「詩的な自由」について言及したフロスタンの発言のあとにラロが、「さてもうこれ以上ことばは必要あるまい。[...] 私たちは今日、以前にも増して彼を身近に感じている。若者たちよ、君たちには長い困難な道がある。空には、朝焼けとも夕焼けとも知れぬ、不思議な赤色が漂っている。光あれ！」(GSI, S.28f)と、若い作曲家の前にある困難極まりない道のりを示し、議論をいったん縮めている。ラロのこの「奇妙な赤色」という表現には、シューマンの目に映じた当時の音楽の切迫した状況が浮かび上がっており、新しい時代の作曲家の有るべき姿はこの危機的状況を認識した上で問われているのだ。ベートーヴェンの『第九』に象徴される「詩的な自由」の獲得の道程に歴史主義を背景とした音楽の継承・発展が見えてくるのは、シューマン自身にとっての新たな規範がこの発想から導き出されていたことのあらわれといえるのだ。

シューベルトのように(必ずしも正しいことばではないにしても)薄暗さにおいて、私のように無において現れようとも。待てよ！ わたしがもっているものといえばこれだ——無なのだ。果てしない無」(TBI, S.375)を清書することによって成立したと思われる。この下書きと清書を比較した場合、その違いが顕著に示されているのは実名が挙げられている作曲家の扱いである。下書きではバッハとモーツァルトの性格は清書と同様に対照的だが、ベートーヴェンへと統合されていない。つまり清書では、弁証法的発想によってベートーヴェンが歴史の絶頂に位置付けられているのである。

23) 拙稿『『ソナタ』から『幻想曲』へ』, 75頁以下。

Ⅲ 『第九』への絶対的な愛の告白

—「フロレスタンによる謝肉祭の演説」読解—²⁴⁾

前章で見たように、オイゼビウスの姿を借りたシューマンは、シュトラースブルク大聖堂と同一視された『第九』を前に黙って帽子を取った。この行為に端的に表されている『第九』に対する尊敬の念については、前章では素通りしてしまい、その内実を十分に提示できなかった。こうしたシューマンの『第九』に対する尊敬の念は、「フロレスタンによる謝肉祭の演説」において十全に示されているので、詳しく見てみることにしよう。この「演説」は1835年4月の『新音楽時報』に掲載されたもので、同年4月2日のライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団定期演奏会における同曲の演奏を受けてのものと考えられるが、いわゆる演奏会批評ではなく、シューマンの分身である架空の人物フロレスタンが、オイゼビウスを相手に物語るという形式を取っている。

さて、「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 Philister 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, S.64) という宣戦布告によってはじめられるこの記事において、フロレスタンの口を借りて述べられるシューマンの仮想敵「俗人たち」とは、果たしていかなる人々であったのか。この「戦い」を公正に見守るために、まずはこの「俗人たち」の主張に耳を傾けてみよう。この「俗人」たちは、おそらくあらかじめ配布してあったテキストを熱心に読みふけり、賛嘆の声を挙げながらこの作品を聴いているのだが、『第九』の第4楽章冒頭の「サタン」(GSI, S.66)のような和音の連続が出るころから、彼ら各々の感想が声高に述べられる。ある集団は、ベートーヴェンの作品において最高度の完成度を見せたという『第九』の最終楽章の二重フーガに着目し、「これがわれわれのベートーヴェンだ。これがドイツの音楽だ」(GSI, S.66)と気炎を上げはじめる。また別の集団は、この交響曲のそれぞれの楽章が「文学のさまざまなジャンル」に相当し、「第1楽章には叙事詩、第2楽章にはフモール、第3楽章には叙情詩、第4楽章には(あらゆるものが混ぜ合わさった)ドラマ」(GSI, S.67)が認められると主張する。そうかと思えばまた別の声上がり、この作品を「エジプトのピラミッドに匹敵する」「巨人のような作品」とし、その「巨大な」表現にはただただ圧倒されると賛美を惜しまない(ibid.)。さらにある集団に至っては、この作品を「人類の発生の歴史」を描いた「モーゼ五書の第1章」になぞらえ、「最初はカオス——それから〈光あれ〉という神の声がある——最初の人間の上に太陽が昇る、この人は壮麗さに魅了されたことだろう」(ibid.)と、驚嘆の声をあげはじめるのである。

24) この「謝肉祭の夜の演説」の読解に際しては、この「演説」に注釈を差し挟みつつ正攻法の詳読を行ったハンス・ペーター・フリッカーの研究(Hans-Peter Fricker: Die musikalische Schriften Robert Schumanns. Versuch eines literaturwissenschaftlichen Zugangs, Bern u. a. 1983, S.54-63), 加えてジャン・パウルの影響からこの演説を分析したフラウケ・オッターの研究(Frauke Otto: Robert Schumann als Jean Paul-Leser, Frankfurt/M. 1984, S.156-165)を参照し、多くの教示を得た。

かたや、この「俗人たち」が曲の終りでひとしきり拍手をするのを見届けたあと、憤懣やるかたなくオイゼビウスともども演奏会場を後にしたフロスタンの主張とは、果たしていかなるものであったのか。彼が気に入らないことは、音楽の最も簡単な規則についてすら説明できないのに、「例外」に特別な意味を見出し、ベートーヴェンを理解したつもりになっている俗人たちの不遜な態度である。ベートーヴェンは巨大な力を手なずける節度を持っていたにもかかわらず、彼らはそのことに思いをいたさず、「過剰なこと」ばかりに意味を見出そうとする。つまり彼らは、浅薄な理解の中で見つけ出したベートーヴェンへの共感に、ただただ満足するだけなのである。「このような俗人たちがベートーヴェンを愛するつもりでいるのであろうか、それどころか彼を賞賛するつもりでいるのであろうか？」(GSI, S.68)フロスタンのこの問いかけに対する答えはただ一つ、否、しかない。

それではベートーヴェンを称賛することが許されるのは、どのような人物なのか。フロスタンはシュレーゲンの田舎貴族の話を持ち出す。この貴族は楽譜屋にベートーヴェン全集を送ってもらうことを希望した。「私はベートーヴェンが大好きなのでから」(ibid.)と言うこの田舎貴族は、ベートーヴェンの全作品を彼の楽譜棚——それも石膏作りの柱が入り、絹の布をたらしした鏡や作曲家の胸像が飾ってある、至極立派なもの——の最も重要な装飾として並べたいのだという。フロスタンの言によれば、ベートーヴェンを愛し、また褒めてよい者は、この田舎貴族をおいてほかにいないのである。

しかしフロスタンの口を借りてこうした結論を述べたシューマンは、おそらく楽譜をろくに読むこともできない田舎貴族に、なぜこれほどの信を置くことができたのか。音楽の規則に暗い「俗人たち」がベートーヴェンを理解したつもりになっていることが問題ならば、知識においては素人の田舎貴族とて同罪なはずだ。けれどもこの田舎貴族の扱いについては、この記事の最初で布石が打たれている。「ぼくはほんとうにこの作品のことを自分のこと以上によく知っているのだ」(GSI, S.64)と『第九』のエキスパートを自認するフロスタンは、言語的解釈による理解の偏狭さを理解し、「この曲について語ったことは、どれもこれも生気を失って響いてしまうのだ」(ibid.)と発言しているのだ。この意味において先の俗人たちの態度を考えるならば、余計な知識に振り回されて『第九』の特殊性にのみ目が行き、音楽それ自体に虚心に耳を傾けることがなかったというまさにその点に、彼らは非難される理由をもっていた。もとよりシューマンは、感性に直接訴えかける音楽の直接性を重んじ、あるフラグメントにおいて「悟性は間違えるが、感情はあやまることはない」(GSI, S.40)と述べている程だから、俗人たちの頭でっちな『第九』理解は許されざる行為なのだ²⁵⁾。しかし言語的解釈を排した直感的かつ素朴な『第九』理解に従うならば、余計な判断に惑わされることはない。『第九』に素朴に耳を傾け、それをそれとして絶対的に愛することになるからだ。つまりところシューマンは、田舎貴族の純朴さを高く買ったのである。

25) シューマンの音楽の直接性に対する信頼は、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』」に詳しい。

このような『第九』に対して求められる誠実な態度は、「二短調交響曲のあとで」において示されていた見解ともほぼ一致を見る。既に見たように、「二短調交響曲のあとで」においてオイゼビウスは、シュトラースブルク大聖堂になぞらえられた『第九』に対し黙って帽子を取ることによって尊敬の念を表そうとした。目下の「演説」においては、基本的にこの路線は継承されているが、この考えはさらに徹底されている。素朴に仰ぎ見なければならない対象が、ベートーヴェンの全作品へと拡大されているのだ。こうなってしまうのは、無条件の服従を要求するベートーヴェンとは絶対者に他ならず、かの田舎貴族の素朴な愛とは、ベートーヴェン教の聖典を前に跪く、敬虔な信者のそれということになる。こうしたベートーヴェンと宗教的な要素との結びつきは、シューマンの音楽批評の中にしばしば認められる。例えばベートーヴェンの性格描写を試みたロマン主義の時代の著作や音楽家の発言の中に、宗教的なものとの結びつきがあることを指摘したアルノルト・シュミッツは、こうした系譜に連なる人物としてシューマンの名を挙げている²⁶⁾。ここでシュミッツは『ミサ・ソレムニス』に関するシューマンの見解を引用し、ベートーヴェンを「芸術という大祭壇にいる男、いうなれば修道士にして高祭司」(GSI, S.25)と同格的に用いたことに着目した。このシューマンの記述は件の「演説」の直前のものだけに、ベートーヴェンを芸術という名の宗教にするための御膳立ては着々と行われていたのだ。実際シューマンがこのようなベートーヴェン観をひとつたび提示した後は、ベートーヴェンの全作品に対する愛を表明することにためらいをみせない。1835年にフェルディナント・ヒラーの作品について論じた際、彼は「世界にあるいくつかのことについては、なんら言をさしはさませないものがある」と述べ、モーツァルトの『ジュピター』交響曲と並び、「ベートーヴェンの個々の作品」の重要性を指摘する(GSI, S.73)。そして1838年にカール・ゴットリーブ・ライシガーの作品を評した際には、「真のベートーヴェン愛好家は扉を閉ざし、その小節のひとつひとつを飲み干し吸い尽くす」(GSII, S.255)と、ベートーヴェンの作品を骨の髄まで味わいつくす溺愛ぶりを示す。ダールハウスも指摘するように、ここで言う「ベートーヴェン愛好家」は、1830年代には十分な理解の得られていなかったベートーヴェンの後期作品に対する賛美を高らかに唱える人々のことであるが²⁷⁾、こうした後期作品の一群に属するのがほかでもない『第九』であることを考えると、19世紀全体を支配するベートーヴェン神話の一つの典型例がシューマンの『第九』理解に認められるのである。

IV 作曲家の課題としてのポスト『第九』問題——ベルリオーズとシューベルト——

歴史主義を背景とする『第九』理解が、シューマンにとっての新たな規範追求の出発点となり得ることはすでに言及した。それではこの新たな規範追求がシューマンのなかで交

26) Arnold Schmitz: Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik, Berlin, Bonn u. Dümmler 1927, S.10.

27) Carl Dahlhaus: Die Idee der absooluten Musik, Kassel 1978, S.20.

響曲の作曲へと帰結するまでにどのような変節をたどるのかを確認することが次いで求められよう。ところで、『第九』そのものに直接言及はしなかったものの、この問題を「詩的な自由」から追求した先行研究として、ダールハウスの『絶対音楽の理念』を挙げることができる。彼はこの著作において、作曲家にとって担うべき課題とされた「新しい詩的な時代」の建設は、シューマン以後の作曲家でもたびたび問題にされたものの、誰一人決定的な解決をできなかつたために「ユートピア的理念」として潰えたことを指摘した。しかしダールハウスの目論見は、19世紀後半から20世紀にかけて広まった「絶対的で純粋な音楽」の追求というドイツ音楽の言説を検証することであり、腐敗した時代のあとの「黄金時代」の実現を夢見たシューマンはあくまで議論の発端に過ぎない²⁸⁾。無論こうした広いパースペクティブは、シューマンの考え方を歴史哲学的に捉えることには成功しても、この問いが元来シューマン自身にとっての新たな規範を追求の試みであったこと、ましてやシューマンが伝統と革新の板挟みにあったという生の葛藤を捉え損なってしまう。この葛藤の現場へとさらに深入りするためには、「二短調交響曲のあとで」という『第九』の演奏後の空想的対談が、シューマンその人にとっての「二短調交響曲以後」の交響曲の可能性追求というポスト『第九』問題へと変貌を遂げる瞬間をとりあげなくてはならない。1835年のベルリオーズの『幻想交響曲』について論じた「ベルリオーズの交響曲」から、1840年のシューベルトの『グレート』交響曲について論じた「シューベルトの交響曲」までの間に行われた新たな交響曲モデルを探求する姿勢のうちに、この問題があらわれてくる。

さてシューマンは「ベルリオーズの交響曲」において、「外見的にも、現存する最大の器楽曲となったベートーヴェンの第九交響曲のあとでは、あらゆる限度は使い尽くされてしまったように見えた」(GSI, S.119)と表明したのち、『第九』において極限に達してしまった交響曲が危機に瀕していることを明らかにしてゆく。はっきりとした独自性を持っていたがベートーヴェンの個性の陰に隠れてしまったフェルディナント・リース、交響曲が性に合わないルーイ・シュポーア、音楽的構築と表現のバランスがとれないカリヴォダ等々、交響曲に従事する作曲家は数多いが、傑作は一向に生まれないのである。しかも、シュポーアの音楽による情景描写以外に「古い形式に何か本質的な変更を加えようとした人は誰もいない」(ibid.)ばかりか、メンデルスゾーンに至っては交響曲の作曲を放棄し、演奏会用序曲へと向かってしまった。けれどもこれを「ベートーヴェンが偉大な『レオノーレ』序曲で準備していた」(GSI, S.120)ことをシューマンは見逃さず、「小規模なものに、交響曲の理念を押し込んでしまった」(ibid.)と不満をもらす。なぜなら彼は、「器楽音楽の中で最も巨大な規模」を誇る交響曲の形式は「精神の容器」であり、「その空間が大きい分だけ、それを満たすために偉大な精神を要求する」と考えていたからである(GSI, S.118)。しかし、「交響曲という名前が、今や、ただ歴史に残るだけになってしまう恐れが生じた」(GSI, S.120)からには、「自由に振る舞うことが許されている」(GSI, S.119)天才作曲家が革新をおこす以外に、このジャンルを救う手だてはないのだ。

28) Ibid., S.118f.

ここに彗星のように登場したのがベルリオーズの『幻想交響曲』である。シューマンは、リストのピアノ編曲版によってこの交響曲を知ったとき、「ベルリオーズのこの交響曲は、かの第9交響曲に続くものだ」(GSI, S.120)と直感し、詳細な作品分析によって、この作品が伝統を踏襲しながら大胆さを兼ね備えていることを明らかにした。けれども彼は、この交響曲の歴史的意義を正しく捉えていたにもかかわらず、1830年に作曲されたこの交響曲を1820年作曲と誤認し、ポスト『第九』問題の圏外に置いてしまった。この誤認は、おそらく終生改められることはなかったように思われる。シューマンは1854年の『著作集』を編集した際、事実誤認したものについては補足的な注を加えて読者の許しを得ようとしたが、このベルリオーズの件については断り書きが一切なされていないのだ。

彼の事実誤認は、新しい交響曲の規範探求の試みが解決されずに放置されたことを意味している。そもそもこのポスト『第九』問題は、『第九』以後の作品に新しい可能性を見出そうとするシューマンの願望のあらわれである。美学的な革新を標榜した彼は、作曲家として新しい表現を作り出すことを内心画策していたに違いないが、ほかの作曲家によって示された「新しい道」を選ぼうとするのである。現に彼のまなざしは、自分の感性に最も近い作曲家シューベルトへ向けられた。おりしも1830年代にはシューベルトの遺稿の出版が本格化し、彼のシューベルト熱を煽っていた。彼の熱狂は次第に高まり、「際限のない豊かさがあるように思われたこの新しい精神に私は夢中になり、彼に不利なことを証拠立てるものすべてに耳を貸さず、彼以外のことを何も考えなかった」(GSII, S.235)と書くまでになった。

ところでシューベルトの交響曲は1830年代には完全に忘れ去られており、シューマンによる『グレート』交響曲の発見までは、シューベルトは交響曲の作曲家とは見なされていなかった。しかしシューマンはこの作曲家をベートーヴェンの継承者と考えており、先述の「ベルリオーズの交響曲」論において、「幻想性の豊かな画家であるフランツ・シューベルトは、[...] ベートーヴェンの9つのミューズのあとに、ひょっとしたら10番目のミューズを生み出すことが出来たかもしれない」(GSI, S.119)と交響曲の存在を予言していた。けれども、シューベルトの交響曲は一向に出てくる気配がない。そこでシューマンは、『ピアノ連弾のための二重奏曲』作品140(D. 812)を「ピアノに移された交響曲」(GSII, S.237)とみなす荒業を行おうとするが、ここで困難に直面した。彼はこの作品の自筆譜に「4手のためのソナタ」(ibid.)と書かれてあることを知ってしまったのだ。だが彼はこの作品を交響曲とする見方から「依然として離れられず」(ibid.)、これは本来管弦楽作品であったはずだという自身の直観にしたがってことばを尽くすことになる。

彼はまずこの作品に「ソナタ」と書き込まれた理由を、多作なシューベルトが持っていたと思われる性急な性格に求めた。曰く、「彼の頭の中では交響曲として完成していても、彼は自分の作品を急いでソナタと書きこんでしまったのかもしれない」(ibid.)。次いで彼はこの作品の音響効果に着目する。「弦楽器と管楽器、トゥッティ、個々の楽器のソロ、ティンパニの響きがきこえてくる。大きく広がった交響的形式、ベートーヴェンの交響曲を思わせるものさえ聞える」(ibid.)、しかもその第2楽章はベートーヴェンの交響曲第2番のア

ンダンテ、そのフィナーレも彼の交響曲第7番の終楽章を想起させる。こうなってしまうと、この作品はもう交響曲以外にはあり得ない。ここに至ってシューマンは大胆な結論を出す。「これを編曲された交響曲として」眺めるならば、「私たちは、交響曲一曲分だけ豊かになるのだ」(GSII, S.238)——かくして、喉から手が出るほど欲しかったシューベルトの交響曲が、シューマンの空想世界のうちででっち上げられるのである。

これほどまでにシューベルトの交響曲を欲しがったシューマンが、ウィーン滞在中にシューベルトの兄フェルディナントを訪れ、その書斎でシューベルトの交響曲を発見したときの喜びは大変なものであった。その発見の直後に彼が執筆した記事「フランツ・シューベルトのハ長調交響曲」において、この交響曲の詩的な性格は実演で味わうべきだという配慮から、この作品の分析はおろか、自身の感想も最小限にとどめたのは、言語による解釈を阻むほどにこの作品の「天国的な長さ」に酔いしれていたことの証である。そしてシューマンはこの論評においても、ポスト『第九』問題に言及している。彼は、「ベリリオーズの交響曲」と同様の交響曲をめぐる概況を述べたあと、ベートーヴェンがシューベルトに及ぼした影響について考察する。形式の確実さと幻想性が豊かな作曲家シューベルトならば、ベートーヴェンの『第九』とは別の道を歩むことのできる資質があり、彼自身もそれとは別の道を目指していたはずだ。そのため彼は独自の様式を確立して交響曲を作曲することが出来た。しかも彼は、「ベートーヴェンの後期の作品のなかで私たちが会おうような、グロテスクな形式と大胆な諸関係を模倣すること」(GSIII, S.202)を避け、「オーケストレーションの新しさ、形式の広大さ、感情生活の魅力的な交代、まったく新しい世界」(ibid.), つまり「ベートーヴェン以後のどんな交響曲もなし得なかったような効果を私たちにもたらした」(GSIII, S.203)——これがシューマンの結論である。ここで彼が述べた「効果」が従来の形式から逸脱せずに実現しているならば、シューマンが『第九』に見ていた「詩的な自由」と構築の妙味は息づいていることになる。まさにここにはシューマンの理想があり、しかもそれは交響曲分野における新しい可能性となり得るものであったのである。

V シューマンのポスト『第九』問題と交響曲第1番『春』

かくしてシューマンに交響曲の新たな可能性を認識させた「シューベルトの『交響曲ハ長調』」は、「[...] 私はベートーヴェン墓所で鋼鉄製のペンを見つけたが、私はそれを大切に取ってある。今日のようにめでたい機会にだけこれを用いている。このペンから心地よいものが流れ出ることを願う次第である」(ibid.) という一文によって締めくくられた。ここに登場するペンの話題は、本来は『グレート』交響曲の発見とその批評を書き上げることに對してのみ有効だが、シューマンが自身の交響曲第1番を書く際にこのペンを使用したという伝説を考えた場合、この一節は彼の交響曲問題全体を象徴することになる。交響曲第1番の自筆譜を調査した前田昭雄によれば、この作品のスケッチの大部分は鉛筆で書かれているのだが、曲の冒頭部分だけがペンで書かれているという。しかも「まさに最

初の小節にインクのつけすぎから生じるようなどっぷりとした太い線があって、これはいかにも錆びた古ペンから生じそうなもの」だというから、この部分にこの特別なペンを用いた可能性は捨て切れない²⁹⁾。つまりベートーヴェンのペンを取ったシューマンが、シューベルトによって「心地よいもの」=「交響曲」を書くきっかけを与えられたことになり、シューマンの交響曲問題とびたりと照合するのである。

既に見たように、ベートーヴェンの構築性とシューベルトの「詩的」な情感とを結合したことにシューマンの交響曲の独自性がある。このような独自性は、自筆譜が示していたように、燃え上がる創作意欲のなかで構造的な厳格さを志向した内的葛藤の所産である。しかし構築的な厳格さの生み出す息苦しさは、必ずしもこの結合が等価の割合で成されなかったことを物語っている。こうしたこの息苦しさを生み出した源は、ベートーヴェンの『第九』以後として認識していた交響曲問題にあった。この『第九』に交差する二つの軸、すなわち歴史主義に彩られた作品理解と、新たな時代を開拓するために、作曲の原則を忠実に守りながら革新の努力を続ける理想の音楽家像がそれである。つまり、音楽史の頂点に立つ崇高な『第九』は「詩的な自由」の象徴であるが、音楽家の然るべき姿を示す教訓的なフラグメント集「二短調交響曲のあとで」で見たように、その「詩的な自由」は、あくまで着実な努力と音楽の原則を厳格に遵守した末に到達できるものである。こうした前段階を踏まえてみると、シューマンにとっての新たな交響曲の規範追求が、ベートーヴェンへと凝縮されてきたドイツの「過去」の音楽遺産を継承するというスタンスを色濃く残しながら常にポスト『第九』問題としてあらわれてくるのは、当然の帰結ということになる。しかし忘れてはならないのは、この『第九』の背後にある歴史の重みである。ベートーヴェンへと連綿と受け継がれてきているドイツ音楽の遺産の一切切を、シューマンは常に一身に背負っているのだ。このような、みずからを文化の継承者と位置付け、それによって生じてくる使命感に苦しめられるという図式が、シューマンの創作活動にしばしば認められる気負いの源である。その一方で、ポスト『第九』問題はベートーヴェンの束縛からの解放を願う心境とも強く結びついていた。シューマンがベルリオーズやシューベルトの交響曲をベートーヴェン以降に開拓された新しい試みとして捉え、ベートーヴェン主義によらない新たな可能性があることを確認しようとしたこと自体が、自身を追い込んでいたことの証なのだ。

けれども翻ってポスト『第九』という問題意識の全体を見渡してみると、この問題意識そのものが大いに矛盾を孕んだものであるばかりか、シューベルトに活路を見出したということにシューマンの自己欺瞞が透けて見えるように思われる。着実な努力によって目指すべき「詩的な自由」の象徴である『第九』が、まだ経験の無い若い作曲家の最初の関門となることなど、はなから無理なことである。にもかかわらず、これ乗り越えたところに理想的な現在が来る。けれどもそれを保証する「詩的な自由」は着実な努力の果てにある——。意地の悪い見方をすれば、シューマンは他の作曲家の示した方法に追従するとい

29) 前田昭雄，前掲書，109-110頁。

うことで、この無理な問題設定の無限ループから巧みに逃れようとしたのである。ベートーヴェンのような着実な歩みでは「詩的な自由」の獲得まで一生かかってしまうはずなのに、シューベルトへ逃げ道を見出したシューマンの発想によると、シューマン自身がシューベルトと同一化して自身の中に眠る詩的な天分を認識することで、終着点との距離が一気に短縮されるのである。これならば詩的な要素は自分自身を信じればよいことになり、厳格な規則の遵守と着実な努力があとについてくれば万事解決となる。シューマン自身はおそらくこうした論理のすり替えを、全く意識せずに行った。『グレート』交響曲への熱狂が、自家撞着の無限ループに鉄を入れ一挙に出口を開いてくれるなら、彼にとって論理の辻褃など些末事であったはずだからだ。音楽家は断じて思想家ではないのである。

このように見てくると、ベートーヴェン的な要素にかなり押し切られているシューマンの交響曲の手法も納得がゆく。ベートーヴェンを出発点として自身の交響曲の位置付けを図ろうとする以上、ポスト『第九』問題の圏内からは逃れられない。「詩的な自由」さえ、この問題に取り込まれているのである。その意味では、たとえシューベルトがシューマンを後押しした形になっていようとも、ベートーヴェン問題からの完全な脱却は、結局のところ図られてもいないし、達成されてもいない。シューベルトの交響曲による後押しとは、つまるところ、ベートーヴェン以後と捉え苦悩する交響曲作曲家シューマンが痛みに耐えかねて自身に打った、一種のモルヒネのようなものにすぎない。交響曲の新たな規範の追求は、本稿の冒頭にモットーとして掲げたオイゼビウスのことばを使うならば、まさに「ひとたび自分を制限してしまった者」が背負わねばならなかった宿命であったのだ。

Zwischen Tradition und Fortschritt

— Robert Schumanns erste Sinfonie und sein Problem mit Beethoven —

SATO Suguru

Inspiziert durch ein Gedicht Adolf Böttgers, schrieb Robert Schumann in nur vier Tagen den ersten Entwurf seiner „Frühlingssinfonie“. Dieser Entwurf zeigt, dass er während der Komposition nicht nur mit Feuereifer die Noten hinschrieb, sondern auch mit Kunstverstand nach einer strengen Konstruktion des Werkes strebte. Diese beiden entgegengesetzten Motivationen bestimmten die gesamte Entstehung der ersten Sinfonie: die in „poetischer“ Freiheit ermöglichte „Poetisierung der Gattung in der Subjektivität“ (Ludwig Finscher) und zugleich die Gebundenheit an das übermächtige Vorbild der beethovenschen Symphonik. Der vorliegende Aufsatz versucht nachzuweisen, dass die Ursache dafür mit Schumanns Verständnis von Beethovens neunter Sinfonie erklärbar ist. Zu diesem Zweck befasst sich der Text hauptsächlich mit den folgenden Themen.

1) Mit der neunten Sinfonie Beethovens, in der sich nach Schumanns Meinung etwas

„Kühnes und Ungeheures“ ausspricht, schien diesem in der Geschichte der Sinfonie das höchst mögliche Ziel erreicht zu sein; Beethovens Werk insgesamt stelle den Höhepunkt der bisherigen Musik dar, und die „Neunte“ sei als „Wendepunkt der classischen zur romantischen Periode“ dessen „bestes“. In Schumanns fortschrittlicher Perspektive erschien die Neunte als ein Muster für die damaligen Komponisten, hinter das auch seine eigene Generation nicht zurückgehen könne. Die in diesem Aufsatz so genannte *Post-Sinfonie 9-Problem* bestand also darin, daß ein Komponist eine doppelte Aufgabe zu bewältigen hatte, nämlich den hohen Stand des musikalischen Erbes, wie er in Beethovens Neunter erreicht war, zu halten und darüber hinaus doch noch Neues zu schaffen.

2) In den fragmentarischen Aufzeichnungen „Nach der d moll Sinfonie“ gilt die Neunte noch aus einem weiteren Grund als ein Idealwerk: Aus der Sicht Schumanns sei Beethoven hier „auf dem Wege eines jahrlangen Studiums zur poetischen Freiheit gelang(t)“. Dies zeigt, dass Schumann in erster Linie am Prinzip der Komposition festhielt und die kompositorische Freiheit von dieser Bedingung abhängig machte.

3) Wahrscheinlich war sich Schumann der Schwierigkeit dieser Aufgabe so bewußt, dass er versuchte, selbst einen Umweg zu gehen. Zuerst hatte er die *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz als ein bahnbrechendes Werk angesehen. Obwohl er die historische Bedeutung dieser Sinfonie richtig erfasst hat, lag sie doch insofern außerhalb seiner *Post-Sinfonie 9-Problem*, als er versehentlich angenommen hatte, die Berlioz'sche Sinfonie sei vor der Uraufführung von Beethovens Neunter entstanden. Deshalb richtete er nun seinen Blick auf die C-Dur Sinfonie von Franz Schubert, die sogenannte „Große Sinfonie“, der ein der neunten Sinfonie Beethovens vergleichbarer Rang zugesprochen wurde.