

- A. Hoffmann Sämtliche Werke Band 5. Frankfurt am Main(Deutscher Klassiker Verlag)1992, S. 86-87.
- (34) Schumann, Robert: Tagebücher Band I, a. a. O., S. 322.
- (35) E.T.A. ホフマン『カロ風幻想作品集』VII「黄金の壺」、深田甫訳、『ホフマン全集』第2巻、p. 131。Hoffmann, E. T. A.: Fantasiestücke in Callot's Manier. a. a. O., S. 300.
- (36) Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. a. a. O., S. 134. 「フモールは耽溺と機知の幸福な融合です」とシューマンは説明している。
- (37) マルティニー、フリッツ『ドイツ文学史』、高木実他訳、三修社 1979 年、p. 294。
- (38) Clara und Robert Schumann: Briefwechsel. Band I 1832-1838. Hrsg.von Weissweiler, Eva. Frankfurt am Main(Stroemfeld/Roter Stern)1984, S. 154.
- (39) ノヴァーリス『青い花』、今泉文子訳、ノヴァーリス作品集第2巻、筑摩書房、2006 年、p. 203
- (40) 同前、p. 211、p. 230。
- (41) E.T.A. ホフマン『カロ風幻想作品集』IV「磁気催眠術師」、深田甫訳、『ホフマン全集』第1巻、P. 307。Hoffmann, E. T. A.: Fantasiestücke in Callot's Manie, a. a. O., S. 188.
- (42) Clara und Robert Schumann: a. a. O., S. 121.
- (43) Heller: a. a. O., S. 70.
- (44) E.T.A. ホフマン『牡猫ムルの人生観』深田甫訳、前掲書、p. 243-244。Hoffmann, E. T. A.: Lebens-Ansichten des Katers Murr: a. a. O. S. 152.
- (45) Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis.: a. a. O., S. 37.
- (46) Dale, Kathleen: "The Piano Music. In *Schumann. A Symposium*. Ed. by Abraham, Gerald. London/New York/Toronto(Oxford University Press)1952, p. 48.
- (47) Schumann, Robert: Tagebücher Band I, a a O., S. 113.
- (48) a a O., S. 153.

(おばせ じゅんこ／博士後期課程)

1844. Robert-Schumann-Haus Zwickau.
- (17) Schumann, Robert: Tagebücher Band I, S. 97.
 - (18) Robert Schumann Mottosammlung. Hrsg. von Hotoki, Leander. Freiburg im Breisgau (Rombach Verlag)1998, S. 500, S. 501. Dichtergarten: ebd., S. 292～S. 296. 重複するものを除くと全部で18箇所となる。
 - (19) Schumann, Robert: Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. a. a. O., S. 134.
 - (20) Schumann, Robert: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker I. Hrsg von Kreisig, Martin. Leipzig(Breitkopf & Härtel)1854/1914, S. 85.
 - (21) Edler, Arnfried: "Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840". In: Hrsg. von Tadday, Ulrich: Schumann Handbuch. Stuttgart/Weimar(Verlag J. B. Metzler)2006, S. 242.
 - (22) Riemann Musik Lexikon Sachteil. Mainz(B.Schott' Söhne)1967, S. 45, S. 382, S. 644.
 - (23) Ebd., S. 273-275.
 - (24) Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Hrsg. von McCorkle, Margit L.: München(Henle)2003, S. 47.
 - (25) 家族宛ての書簡: Schumann, Robert: Robert Schumann. Schlage Weltsaite an, Briefe 1828-1855. Hrsg. von Sousa, Karin. Frankfurt am Main. Leipzig(Insel Verlag)2006, S. 36. 批評家レルシュタープ宛ての書簡: Schumann, Robert: Robert Schumanns Gesammelte Schriften II. Hrsg.von Kreisig, Martin. Leipzig(Breitkopf & Härtel)1854/1914, S. 457.
 - (26) Jean Paul: Flegeljahre. Jean Pauls sämtliche Werke. XXIX. Sechste Lieferung. Vierter Band. Berlin. 1827. In: Robeert-Schumann-Haus Zwickau.
 - (27) Hoy-Draheim, Susanne: "Robert Schumann und E. T. A. Hoffmann". In: Schumann Forschungen Band 4. Mainz(B. Schott' Söhne)1993, S. 61.
 - (28) Edler: a. a. O., S. 242.
 - (29) Schumann, Robert: Tagebücher Band I, S. 111.
 - (30) E.T.A. ホフマン『カロ風幻想作品集』IX「クライスレリアーナ」、深田甫訳、『ホフマン全集』第2巻、創土社、1979年、p.316。Hoffmann, E. T. A.: Fantasiestücke in Callots Manier. Werke 1814. E. T. A. Hoffmann Sämtliche Werke Band 2/1. Frankfurt am Main(Deutscher Klassiker Verlag)1993, S. 454.
 - (31) E.T.A. ホフマン『カロ風幻想作品集』III「クライスレリアーナ」、深田甫訳、『ホフマン全集』第1巻、創土社、1979年、p. 53。E. T. A. Hoffmann: a. a. O. S. 44.
 - (32) E.T.A. ホフマン『カロ風幻想作品集』III「クライスレリアーナ」、前掲書、p. 71。
 - (33) E.T.A. ホフマン『牡猫ムルの人生観』深田甫訳、『ホフマン全集』第7巻、創土社、1972年、p. 136。Hoffmann, E. T. A.: Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820-1821. E. T.

- (1) シューマン没後150年の展示会のカタログは『ポエジーと音楽のはざま』と題されている。Zwischen Poesie und Musik. Hrsg. von Bods, Ingrid/Nauhaus, Gerd. Bonn/Frankfurt am Main/Köln(Stroemfeld)2006.
- (2) Gieseler, Walter: "Schumanns frühe Klavierwerke im Spiegel der literarischen Romantik". In: Robert Schumann: Universalgeist der Romantik. Hrsg. von Alf, Julius und Kruse, Joseph. Düsseldorf(Heinrich Heine Institut)1981. S. 62-87.
- (3) Boetticher, Wolfgang: Robert Schumann Leben und Werk. Wilhelmshaven(Florian Noetzel Verlag)1940/2004. S. 531-533.
- (4) ジュネットは作品内の小品タイトルを「内題 intertitre」と命名。ジェラルド・ジュネット『スイユ』、和泉涼一訳、水声社、2001年、p. 121。
- (5) Moraal, Christine: "Romantische Ironie in Robert Schumanns „Nachtstücke“ op.23". In: Archiv für Musikwissenschaft, Heft 1(1997), S. 69-83.
- (6) Reiman, Erika: *Schumann's piano cycles and the Novels of Jean Paul*, Rochester(University of Rochester Press)2004.
- (7) Heller, Karl: "Fantasiestücke op.12". In: Robert Schumann Interpretationen seiner Werke. Band I. Hrsg. von Loos, Helmut. Köthen(Laaber)2005, S. 68.
- (8) 1828年8月15日の日記。Schumann, Robert: Tagebücher Band I. Hrsg.von Eismann, Georg. Basel/Frankfurt am Main(Stroemfeld/Roter Stern)1971, S. 111.
- (9) Schumann, Robert: Briefe 1828-1855. Hrsg. von Sousa, Karin. Frankfurt am Main und Leipzig(Insel) 2006, S. 10.
- (10) 本来9曲として作曲された版では、最後にもう1曲置かれていた。
- (11) 1839年3月15日。Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. Hrsg. von Jansen, F.Gustav. Leipzig(Breitkopf und Härtel)1886, S. 134.
- (12) Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern u. Dokumenten. Hrg. von Burger, Ernst. Mainz(Schott Music)1998, S. 64.
- (13) Reiman, Erika: Ebd.
- (14) Schumann, Robert: Tagebücher Band I, S. 336, S. 337, S. 354.
- (15) 1854年に編んだ『詩人の庭』にはホフマンの「クライスレリアーナ」の音楽論だけが9箇所抜き書きされている。Schumann, Robert: Dichtergarten für Musik. Hrsg. von Nauhaus, Gert. u. Bods, Ingrid. Frankfurt am Main. u. Basel(StadtMuseum Bonn. u. Stroemfeld Verlag)2007, S. 304-306.
- (16) シューマン所蔵の全集は今も保管されている。E. T. A. Hofmanns gesammelte Schriften.

譜例1 《幻想小曲集 Fantasiestücke》op.12 の主題と3度の動機(□)

第1集

1 〈タベに Des Abends〉



2 〈飛翔 Aufschwung〉



3 〈なぜ Warum?〉



4 〈気まぐれ Grillen〉



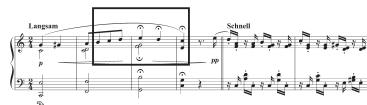
(○印は主題に含まれる Des と F の音)

第2集

5 〈夜に In der Nacht〉



6 〈寓話 Fabel〉



7 〈夢のもつれ Traumes Wirren〉



8 〈歌の終わり Ende vom Lied〉



譜例2 調性プラン (大文字=長調/小文字=短調)



V - I

dur から第2集の中心調 F-dur への移行は、両者の差異をシューマンが意識した証左と考えられる。シューマンが「夜」によって作品全体を二分した例には、他にも《謝肉祭》における「小さな夜曲 Notturino」(〈前口上〉)につづく「謝肉祭」最初の登場人物〈ピエロ〉の草稿のメモ⁽⁴⁵⁾と「夜想曲」の様式の〈ショパン〉(原調に回帰した後半最初の作品)の配置があり、「ファンタジー」を「夜」ではじめた例にはショパンの《夜想曲》op.15-3 を模したエピソードで開始する《ウィーンの謝肉祭の道化芝居——幻想的光景 Fantasiebilder》op.26(1840)第1曲⁽⁴⁶⁾がある。ここから op.12 は、1 曲で完結するショパンの「夜想曲」や標題音楽的なリスト(1809~86)の「タペ」の用法などの同時代の音楽とは異なり、文学に源をもつ「夜」にまつわる内題によって楽曲の配列を試みたファンタジー集であるといえることができる。

シューマンは「ファンタジー」の理想をこう述べる。「X 長調によるファンタジー タペに；自由なファンタジーにおいて音楽における最高のものがひとつとなる。それは[……]拍節が変化する抒情的で自由な拍子を伴うようなものだ。ジャン・パウルの多韻律詩 Polymetre や古代の合唱隊ではボエジーがそれを成し遂げた」⁽⁴⁷⁾。ジャン・パウルの『生意気盛り』の詩人ヴァルトが得意とする韻をふまない「多韻律詩」を理想とする拍節法は、1〈タペに〉(3 連音によって 2/8 拍子が 3 拍子に聴こえるヘミオラの書法)と 5〈夜に〉(2/4 拍子の伴奏と 3 連音による 6/8 拍子風の旋律が混在)などに見てとることができる(譜例 1)。

6 おわりに

このように、op.12 はロマン派文学に由来する「ことば」に触発されて生まれたと考えられる作品だが、構想段階で参照したかもしれない物語は、出版段階では「内題」として象徴化され、演奏者も聴き手も「内題」と音楽からその「ファンタジー」を汲取り、想像力を羽ばたかせねばならない。「ことばと音のファンタジー Fantasie in Worten u.Tönen」⁽⁴⁸⁾というシューマンの言葉は、シューマンの「ファンタジー」を紡ぐ 2 つの想像力の領域を示唆したものと見て顧慮されるべきであろう。なお「ファンタジー」についてはシューマンの他の《幻想小曲集》と《幻想曲》op.17、「夜」に関しては《夜曲》op.23 との比較検討が課題として残された。

しかし最後に君をめぐる心の痛みがまた戻ってきて、婚礼の鐘と死の鐘とが入りまじって聴こえてくるのでした」⁽⁴²⁾。伝記的にはシューマンは当時、クララの父にクララとの結婚を阻まれる辛い状況下にあった。ヘラーはこの連想が戦争で婚約者を失った娘を歌ったビュルガー(1747～94)のパラード《レオノーレ》(1774)による⁽⁴³⁾としている。しかしこの「歌」はホフマンの「IX クライスレリアーナ」最終章「ヨハネス・クライスラーの修業証書」にあると考えられる。それは苔むした石から聴こえてくる精霊の声のような「歌」で、リュートをつま弾いてこの歌を教えてくれた異邦人の手にかかって石の下に埋められた令嬢の悲嘆の歌でもあった。楽曲冒頭の左手のアルペジオは、このリュートの響きを模したと思われる。もうひとつの典拠の可能性は小説『牡猫ムルの人生論』におけるユーリアとクライスラーの重唱場面である。「二人の声は、あたかも光りかがやく白鳥のごとく、歌の波にのって高くかけり羽ばたきの音をたてて金色にかがやく雲間にのぼるかと思えば[……]胸の底から吐くため息の死が近づいたのを告げるのであった。最後のアディオ(別れ)は、痛切な悲しみの叫びとなって、はり裂けるような思いのする胸から、血の噴水のごとくほとばしり出たのである」⁽⁴⁴⁾。前述した「歌」によって「飛翔」する楽長クライスラーの想像力＝ファンタジーを顧慮すれば、〈第1番 タベに〉右手の密やかな歌から〈第2番 飛翔〉した「ファンタジー」は、〈歌〉で閉じられるはずだからである。

5 op.12における「ファンタジー」の音楽構成と「夜」

音楽構成の観点からみれば、op.12はそれまでのアフォリズム的な作曲法から、2部形式(第1・5曲)・3部形式(第3・7・8曲)・ロンド形式(第2・4・6曲)による完結された作品を並べた伝統的な作曲法に転換した最初の作品である。各曲の主題は、1〈タベに〉冒頭の3度の順次進行を基本動機とし、内題に相応しい音楽的加工が施されている(譜例1)。調性(譜例2)は第1集では1〈タベに〉の Des-dur が支配的で、2〈飛翔〉のみ属調の平行調 f-moll となり、属調への調的上昇感と短調による陰影が施される。第2集ではその同主長調 F-dur が中心となる。第1集冒頭の Des-dur と第2集最後の F-dur は遠隔調の関係にあるが、この2音は第1集の4曲すべての主題に含まれ(譜例1. 1～4の○印)、第2集への調的移行を周到に準備する。第2集の6〈寓話〉は5〈夜に〉の f-moll から属調の同主長調 C-dur に転じてデモーニッシュな「夜」とは異質な浮遊感を生むが、C-dur はつづく2曲の F-dur の属調として、V(属調 C-dur) - I(主調 F-dur)という調性による終止定型を形作っている。(譜例2)

音楽的に統一された楽曲全体は、「夜」にまつわる内題の1〈タベに〉と5〈夜に〉によって、第1集と第2集に二分されている。この2曲の対照的な描き方と、第1集の中心調 Des-

〈夜に〉を弾く時、このイメージが忘れられないのです」⁽³⁸⁾。〈夜に〉は〈夕べに〉とは対照的に左手の低音域から「情熱的」にはじまる。全曲中最大の長さで、解決しない不気味な主題による A とメロディアスな B の部分はさらに 3 部形式に分けられ、不安定で底知れぬ「夜」の多面性が描かれる。〈第 6 番 寓話 Fabel〉[ゆっくりと～速く Langsam-Schnell. C-dur. 2/4 拍子。a-b-a-B-b-a. 89 小節]エートラーはこの曲の出典として、ノヴァーリスの『青い花』におけるファーベルを挙げている。内題〈寓話(ファーベル)〉が、主人公ハインリヒの婚約者の父クリングスオールが「長い夜がやっと黄昏れはじめたところでした」⁽³⁹⁾とはじめる壮大な「メルヒェン」のなかの登場人物、乳母ジンニスタン(「想像」の寓意)に育てられている童子エロス(「愛」)の乳姉妹ファーベル(「詩」)に由来するとすれば、この曲が〈第 5 番 夜〉につづくのは自然である。シューマンは言葉に複数の意味を重ねる用法をジャン・パウルの小説で熟知していた。遅い部分 a と速く跳びはねるような b の音楽の対照は、「ちっちゃな」ファーベルの「おしゃべり」と「せわしない」エロス⁽⁴⁰⁾の人物対比とみなすことができる。全曲中唯一、変位記号をもたない C-dur という調性の選択も、同じ C-dur で書かれたモーツァルトの《交響曲第 41 番》(1788)を J.P. ザロモンが「ジュピター」と命名したように、「天上界」の出来事を想起させる。〈第 7 番 夢のもつれ Traums Wirren〉[きわめて生き生きと Äußerst lebhaft. F Dur. 2/4 拍子。A-B-A. 177 小節]タイトル前半の「夢」は、『幻想作品集』IV 磁気催眠術師最初の章「夢は泡 Träume sind Schäume」のタイトルと文中に頻出する「夢」の語にヒントを得たと考えられる。タイトル後半の「もつれ Wirren」は同じ章の「詩人の意志 Willen」を「もつれ Wirren」と諧謔的に言い換えた可能性がある。というのは「夜 Nachts」になってわたしの想像力 Fantasie が[……]道化めいた特徴や愚行などをともなう人物たちを舞台に登場させることによって、この世でもっとも楽しい芝居を見せてくれるようになるのです。それはあたかも、夜を迎える夕方 Abends のうちにただキャンバスを張って作品のスケッチだけをしておくようなもので、そうしておけば夜になって夢のなかで im Traum すべてのものが火と生命をもって詩人の意志どおりに Dichters Willen 即興的に描かれるようになるといえましょう」⁽⁴¹⁾という部分には、op.12 の総合タイトルと内題 1・5・7 に相応するキーワードが含まれ、登場人物を操る「詩人」の「意志」はファンタジーの世界を動かす原動力として必須のものだからである。「詩人の意志」を「夢のもつれ」に言い換えるイロニー的な戯れは、A の部分の無窮動的な同型反復と、F-dur と f-moll、b-moll と B-dur の間を揺れ動く和声の道化めいたさまと呼応していると思われる。〈第 8 番 歌の終わり Ende vom Lied〉[上質のフモールをもって Mit gutem Humor. F Dur. 4/4 拍子。A-B-A-Coda. 117 小節]シューマンはこのコーダについてもクララに手紙を残している。「その時思ったのは、終わりにはすべてが楽しい結婚式へ溶け込むということでした。

とつのクライスラー小説『牡猫ムルの人生観』で、ユーリアの歌を聴いた楽長クライスラーのなかで「音楽の力強い霊が翼をふるわせはじめる da rührte der mächtige Geist der Tonkunst die Schwingen」⁽³³⁾場面などで繰り返し採り上げられるモチーフである。Aの部分ではf-mollによってデモーニッシュにはじめられ、アウフタクトと符点リズムをエネルギーとする力動的な主要動機は何度も助走した後に飛翔する。うねるような動機によるDes-DurのBの部分、メロディー・ラインの下で跳躍をやめないB-durによるCの部分を経てAに回帰し、調性のうえではf-mollからDes-dur、B-durへと3度ずつ下行した後、最後に完全5度上の原調f-Mollに飛翔して閉じられる。〈第3番 なぜ? Warum?〉[ゆっくりと繊細に Langsam und zart. Des-Dur, 2/4 拍子。A-B-A, 42小節]「なぜ」という問いかけは第5音から第3音に6度上行して問いかけたまま主音に解決されない上行主題としてなぞられる。「ゆっくりと繊細に」という表情記号は、シューマンが自作の詩で「なぜに? なぜ自分は泣き、なぜ詩を書き、なぜ愛するのか?」⁽³⁴⁾と自問した心の世界を思わせる。これに添えずにはぐらかすのが次の〈第4番 気まぐれ Grillen〉[フモールをもって Mit Humor, Des-dur, 3/4 拍子。A-B-A-C-A-B-A, 156小節]である。〈第3番〉〈第4番〉の内題の出典はホフマンのVII「黄金の壺」における主人公の学生アンゼルスが非現実の世界でとる不可解な行為をめぐって現実世界にいる周囲の人々が9回発する「なぜ Warum」という問いと、正気に戻ったアンゼルスが発する全作品中、唯一“Grille”を含む文章「あんな愚かな気まぐれなもの思いから元に戻れたなんて habe ich es zu verdanken, daß ich von meinen albernem Grillen zurückgekommen bin」⁽³⁵⁾だと推測される。〈気まぐれ〉な情感はリズムミク的なAとメロディアスなB、和声的なCの部分の交替と、A: Des-dur/B: f-moll As-dur f-moll/C: Ges-durと変化する調性が醸し出す。シューマンが「耽溺的」と「機知に富む」二面性を指摘した「フモール」⁽³⁶⁾の表情記号もタイトルと呼応している。第2集〈第5番 夜に In der Nacht〉[情熱をもって Mit Leidenschaft, f-Moll, 2/4 拍子。A-B-C-A, 223小節]「夜」といえばノヴァーリスの代表作「古代ギリシア・ローマの星の信仰にたいして [……]夜が創造力をひめた秘密として [……]称えられる」⁽³⁷⁾『夜の讃歌』(1800)が想起される。しかしシューマンがこれを読んだ記録が残されておらず、彼の日記やホフマンの小説からも「夜」を特定できないことから出典は確定できない。この曲はむしろ第1集冒頭の〈第1番 タペに〉と呼応して第2集冒頭に配されたと考えられるべきだろう。シューマン自身が「作曲後」にクララに語ったのは、ギリシアの詩人ムーサイオス(5世紀後半頃)の詩であった。「この曲を書き終えてから、ヘーローとレアンドロスの物語をみつめて喜びました。[……]レアンドロスは夜ごと海をわたり、彼に道を示すためにたいまつをかかげて灯台で待っている愛する人のもとまで泳いでゆくのです。古の美しいロマンティックな伝説です。

に 25 箇所現れる青年男女を象徴する「蝶」の言葉がタイトルに使われており、小説の内題ではなく、小説中の象徴的な言葉がタイトルに採用されていることが判明する。ホフマンの文学と op.12 の関係については、「音に置き換えられた文学ではなく、一般的な気分内容やホフマンの物語にみられる幻想性や異様さ、突飛さが重要」⁽²⁷⁾とする意見もあるが、op.12 に付された会話文(「なぜ?」)や文学形式(「寓話」)のような「内題」は、これら内題がシューマンの文学的ストックから選択された可能性を示唆する。その一方で、op.12 の総合タイトルではホフマンの『カロ風幻想作品集』の「カロ風」の語が省かれていることから、シューマンがこの小説に限定せず、より一般的な「ファンタジー集」を意図していた可能性も考えられる。そこでシューマンが参照した文学の範囲を、ホフマンの『カロ風幻想作品集』以外に、シューマンの日記第 1 巻のなかで 100 回以上言及されている「ファンタジー」の構想や、そこでシューマンが「シュペルト風ファンタジー」と譬えたノヴァーリスの小説⁽²⁸⁾にまで広げることにする。タイトルの出典検索に際しては、op.2 のタイトル付与の方法に倣って、使用頻度の高い象徴的な言葉に着目する。こうして検出された「ことば」と内題の関係の有効性は、発想用語と音楽のあり様の両面からの検証を試みる。

第 1 集〈第 1 番 タベに Des Abends〉[きわめて内面的に演奏すること Sehr innig zu spielen. Des-dur. 2/8 拍子。A-B-A-B-Coda. 88 小節] ファンタジーをタ暮れと結びつけた例は、日記第 1 巻に 3 箇所あるが、その中でエートラーも指摘した 1828 年の日記の隔字体で強調された「タベのファンタジー A bendfantasie: 黄昏時は心からファンタジーを引き出す本物の妖精の杖だ」⁽²⁹⁾における「心から aus der Seele」という文は、曲頭の「きわめて内面的に演奏すること」という指示と対応すると考えられる。3 度の音階的下行の連鎖が先導する主題(譜例 1)は最後まで旋律的なクライマックスを作らず、分散和音の伴奏も明確な終止感を与えないままり系の A(Des-dur)と B 部分(fis-moll)の間を揺れ動き、黄昏時の陽光を描く。〈第 2 番 飛翔 Aufschwung〉[きわめて速く Sehr rasch. f-moll. 6/8 拍子。A-B-A-C-A-B-A. 154 小節]〈第 1 番〉とは対照的に上行が先行する〈飛翔〉は、ホフマン『幻想作品集』IX クライスレリアーナ第 9 章「ヨハネス・クライスラーの修業証書」における「実は音楽のデモニッシュな悪用こそ、なにを隠そう、一段と高き世界への飛躍 Aufschwung zum Höherenであり、楽の音と歌における変容である」⁽³⁰⁾という部分に出典の可能性がある。「歌」による想像の高みへの「飛翔」は、「歌の場合にはほとんど身を減ぼしかねないばかりの勢いで」⁽³¹⁾影響される楽長クライスラーの本質にもとづく衝動で、それは「III クライスレリアーナ」第 2 章「オムブラ・アドラータ!」における「晴朗で透明に鳴り響くメリスマに触れると、魂は疾駆する翼を生やして光輝く雲間を飛翔してしまふ fliegt die Seele mit raschem Fittig durch die glänzenden Wolken」⁽³²⁾部分や、もうひ

siestücke」op.12 も、それまでになかった曲名で、この命名はホフマンの小説集の影響なしには考えられない。無論、ここで用いられている「ファンタジー」は、16 世紀初頭から器楽曲に用いられ、ベートーヴェン以降に一般的となった「形式上の拘束のない[……]楽想のいわば即興的な連なり」の性格をもつ音楽の曲種としての「ファンタジー」⁽²³⁾ではある。しかし「内題」付きの 8 曲の小品集という構成は、シューベルトの《幻想曲「さすらい人幻想曲」》D.760(1822)やメンデルスゾーン(1809～47)の《幻想曲「スコットランド・ソナタ」》op.28(1833)のように伝統的な 3～4 楽章の「ソナタ形式」の枠内に収めた「ファンタジー」でもなければ、ショパン(1810～49)の《幻想曲》op.49(1840～41)のようなロマン派に典型的な、抒情的性格の単一楽曲である「性格的小品」の範疇に組み入れることもできない独自のものである。もっともシューマンの op.12 とホフマンの小説との関係に確証があるわけではない。op.12 のタイトルにはホフマンの小説原題後半の「カロ風 in Callots Manier」が省かれ、op.12 の内題とホフマンの小説の内題は対応せず、シューマンも両者の関係について何も証言を残していないからである。しかし初めての「ファンタジー集」op.12 にシューマンが音楽的伝統に則った“Fantasie”ではなく、ホフマンの小説と同じ“Fantasiestücke”と命名したこと、op.12 と同名の《幻想小曲集》op.73 と op.111(3 楽章)、op.88(4 楽章)が「内題」をもたず、伝統的な 3～4 の楽章数であるのに対して、op.12 は文学に見出されうる内題を備えた 8 曲からなること、構想段階の 9⁽²⁴⁾ という曲数がホフマンの小説数と符合することから、シューマンがホフマンの小説に何らかの創作上のヒントを得たと予測される。

4 《幻想小曲集》op.12 における内題と音楽

シューマン《幻想小曲集》op.12：第 1 集：〈第 1 番 タベに〉〈第 2 番 飛翔〉〈第 3 番 なぜ?〉〈第 4 番 気まぐれ〉
 第 2 集：〈第 5 番 夜に〉〈第 6 番 寓話〉〈第 7 番 夢のもつれ〉〈第 8 番 歌の終わり〉
 ホフマン『カロ風幻想作品集』：「I ジャック・カロ」「II 騎士グルック」「III クライスレリアーナ」「IV ドン・ジュアン」「V 犬のベルガンツァの最近の運命に関する報告」「VI 磁気催眠術師」「VII 黄金の壺」「VIII 大晦日の夜の冒険」「IX クライスレリアーナ」(小説の訳題は深田甫)

上記に明らかなように、op.12 とホフマンの小説の内題に直接的な対応関係はない。そこで複数の書簡⁽²⁵⁾と小説への書込み⁽²⁶⁾によってジャン・パウルの小説『生意気盛り』との対応が明らかな《パピヨン Papillons》op.2 のタイトル付与の方法を検証すると、op.2 では小説中

フマンの生き方も、作曲と音楽批評に全身全霊を注いだシューマンの範であったろう。ホフマンに対する関心が一過性のもものではなかったことは、シューマンが1840年代半ばに刊行されたホフマン全集を所蔵していたことから明らかである⁽¹⁶⁾。ノヴァーリスについては、前記の他には「僕はベートーヴェンの音楽を聴くとジャン・パウルの朗読のように思う。シュベルトはむしろノヴァーリスである」⁽¹⁷⁾と記しているだけだが、シューマンはノヴァーリスの『青い花』と『断章』から「歌」と「音楽」に関わる18箇所を抜き書きしていた⁽¹⁸⁾。『青い花』の詩的な文体はシュベルト(1797～1828)の楽想に、「断章」の並置は「ファンタジー」の連作に通ずるものがある。

2 シューマンのピアノ曲におけるタイトル

《幻想小曲集》op.12の内題に選ばれた「タベ」「夢」「夜」などの言葉は、シューマンが初めて総合タイトルに用いた「ファンタジー」とともに19世紀文学でも多用されることから、同時代の文学の影響が予想される。しかしシューマンはop.12完成の2年後、タイトルについてこう断言する。「[《クライスレリアーナ》と《フモレスケ》をのぞく]私の他の全てのタイトルはいつも私が作曲を終えてから初めて思いついたものです」⁽¹⁹⁾。シューマンは音楽批評家として、「標題音楽 Programmusk」の先駆けであるベルリオーズ(1803～69)の《幻想交響曲》(1830)を紹介する際には次のように述べる。「ベルリオーズの交響曲のプログラムに多くの詩趣があるかどうかについて、今は問うまい。肝要なのは、音楽がテキストや説明なしにそれ自体、何かであること、音楽の精神がそこに内在していることである」⁽²⁰⁾。こうした発言からシューマンにとってタイトルは二義的と捉える説もある⁽²¹⁾。しかし上記の発言は《パピヨン》出版の折に批評家レルシュターブに『生意気盛り』との関係を理解してもらえなかった痛みと、音楽そのものに語らせたいという作曲家としての矜持によると考えられ、実際には「シューマンはタイトルに相応した語り口と楽式構成を構想していた」という仮説を提起したい。西洋音楽史上初めて付された《アラベスケ Arabeske》op.18・《フモレスケ Humoreske》op.20・《ノヴェレッテン Noveretten》op.21⁽²²⁾などの曲名から推量されるように、シューマン独自のタイトルは、同時代の文学の影響のもとに生まれたと考えられるからである。

3 シューマンとホフマンにおける《Fantasiestücke》

“Fantasie”と独語の「作品 Stuck」の複数形“Stücke”を合成した8曲からなる《Fanta-

また、他の3つの《幻想小曲集》——室内楽のための op.73(1849)と op.88(1842)、ピアノのための op.111(1851)——の存在を理由に、op.12 とホフマンの小説との関係を疑問視するヘラー⁽⁷⁾への反証でもある。

1 シューマンの作曲活動と文学

「シューベルト風のファンタジー。シューベルトは音で表されたジャン・パウルであり、ノヴァーリスであり、ホフマンである」⁽⁸⁾。18歳の年に記されたこの文章はシューマンにとって音楽と文学の領域がいかに溶け合っていたかを窺わせるものだが、両者を繋ぐものとして“Fantasie”という曲種あるいは即興演奏があげられていること、シューマンが文学の最高位に位置づけている⁽⁹⁾ジャン・パウルにノヴァーリス(1772~1801)とホフマンを比肩させていることが注目される。その9年後、シューマンはノヴァーリスの『夜の讃歌』のように、「夜」を中心にすえた⁽¹⁰⁾ファンタジー集をホフマンの小説と同名の《幻想小曲集》として発表することになるからである。作曲家シューマンにとって文学がどのような役割を担っていたかは、すでに op.22 までのピアノ曲を出版していた1830年代最後の年の書簡に読みとることができる。「僕は対位法をジャン・パウルから音楽教師よりはるかに多く学びました」⁽¹¹⁾。シューマンは文体を模倣するほど⁽¹²⁾ジャン・パウルに熱中していたが、音楽の「プログラム」としてジャン・パウルの小説を用いたのは『パピヨン』のみで、むしろアフォリズム的表現やストーリーからの逸脱と複数の視点の導入といった作曲のストラテジーをジャン・パウルから吸収したと考えられる⁽¹³⁾。一方、ホフマンへの言及は1831年6月に集的に現れる。「晩にとてつもない E.T.A. ホフマンを読んだ。『チビのツァヒェス』と吐き気をもよおさせる根本イデー。[……]ホフマンのポエティッシュな伝記に対するイデー。[……]『ひとは音楽を内側から聴かねばならない』というベートーヴェン的でシューベルト的な断片。ホフマンを読む時、ひとは息もできないに違いない」「ずっとホフマンを読んでいた。新しい世界の数々。『フェールーン鉱山』。僕を夢中にさせるオペラの台本『悪魔が僕を襲おうとしたのは晩方のことだった。僕はすでにドアの前にいた。その時、僕は思い直し、飛ぶように自分の部屋に戻ってホフマンの『ダトゥーラ・フルクトッオーサ』を読んだ。神よ！何という才知か！」⁽¹⁴⁾。これらの文章は21歳の誕生日を目前に控えたシューマンがホフマンから受けた印象の強烈さを物語っているが、その影響は1830年代後半に書かれた前述の3曲に結実する。ホフマンの小説のなかでシューマンをもっとも惹きつけたのは、作者を投影した楽長クライスラーの音楽論と物語「クライスレリアーナ」で⁽¹⁵⁾、これは『カロ風幻想作品集』に含まれていた。法律家を生業としながら作曲と音楽批評に命をかけたホ

ローベルト・シューマンにおける 「ファンタジー」と「夜」

《幻想小曲集 Fantasiestücke》op.12 をめぐって

小場瀬純子

はじめに

ローベルト・シューマン(1810～56)は「ポエジー」と「音楽」のはざま⁽¹⁾で創作したドイツ・ロマン派の作曲家で、1830年代のピアノ作品(op.1～23/26/28)に文学の影響が色濃いことで知られる⁽²⁾。なかでも《パピヨン》op.2(1829～32)は、序奏+12曲のほとんどがジャン・パウル(1763～1825)の小説『生意気盛り』(1805)の文章と対応し⁽³⁾、《幻想小曲集 Fantasiestücke》op.12(1837)・《クライスレリアーナ Kreisleriana》op.16(1838)・《夜曲 Nachtstücke》op.23(1839～40)の3曲は、E.T.A. ホフマン(1776～1822)の小説——『カロ風幻想作品集 Fantasiestücke in Callots Manier』(1814、「クライスレリアーナ Kreisleriana」を含む)・『夜景画集 Nachtstücke』(1816/17)——と同名の作品として、文学との直接的な繋がりを認める作品群である。とりわけシューマンが内題⁽⁴⁾に初めてドイツ語を用いた《幻想小曲集》op.12には、同時代のドイツ文学と共有する「ことば」が多くみられる。ホフマンの小説とシューマンの音楽については、Fr. シュレーゲル(1772～1829)が論ずるロマン派文学の「語り」の手法 Erzählenstrategie」としての「イロニー Ironie」——「作品をつねに相対化し、物語の読み手を突き放す」⁽⁵⁾——の観点から作品の連作方法を検討したり、ジャン・パウルの小説作法や美学と比較する研究例⁽⁶⁾がみられる。しかし本研究ノートの目的は、シューマン自身の視点に立ち返り、シューマンが何からどのような「ファンタジー」を意図してタイトルを与えたのかを検証し、そのうえで「シューマン独自のタイトルは作品構想の反映である」という仮説を、op.12における内題と楽曲構成の関係を中心に問い直すことにある。本論は