

KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

音楽と「語りえぬもの」：ロベルト・シューマン 幻想曲 覚え書き

著者	安川 慶治
雑誌名	研究論集
巻	99
ページ	169-182
発行年	2014-03
URL	http://id.nii.ac.jp/1443/00006069/

音楽と「語りえぬもの」

— ロベルト・シューマン《幻想曲》覚え書き —

安 川 慶 治

要 旨

R. シューマンの音楽には、音楽そのものの異常さの喩であるような、なにか異常なものがある。ロマン主義の他の作曲家たちと異なって、シューマンの作品の中心にあるのは、主観的な語りではなく、主観的なものの成立そのものを、たえず音楽によって捉え返そうとする強迫である。シューマンの最良の作品の多くに感じ取られる独特の感興——主観的なものの無根拠=深淵を垣間見せる凄みとでも言うべきもの——は、蓋しそこに淵源する。

本稿は、こうしたシューマンという特異点において「音楽とは何か」という問いを問うための予備的な試みとして、彼のピアノ曲の傑作のひとつ《幻想曲》(op.17)の第1楽章を取り上げ、簡単な作品分析によってその異形性を明らかにし、そこに露呈されるものを考察する。

キーワード：ロベルト・シューマン、幻想曲、語りえないもの

1. はじめに

音楽とは何か。17世紀のヴィオール奏者マラン・マレ (Marin Marais, 1656-1728) とその師サント・コロンプ (Jean de Sainte-Colombe, 1640頃-1700頃) を主人公としたパスカル・キニャールの小説『めぐり逢う朝』¹⁾ は、音楽をめぐる寓話ともいべきスタイルで、繰り返されてきたこの問いへの答えを試みている。クライマックスは、師の技を盗み、師の愛娘を死に追いやった末、今はルイ14世の宮廷音楽家として成功しているマレを、死を前にしたサント・コロンプが再び受け入れる場面だ。マレは、師が亡き妻に捧げた隠された作品を聴くために、夜な夜なヴェルサーユを抜け出し、隠者の暮らしをする師の小屋の床下に身を潜める。マレに気づいた師は「君は音楽に何を求めるのか」と問う。「悔恨と涙」という答えに扉が開かれ、“最初の最後の” レッスンが始まる。

「音楽は言葉が語れないものを語るためにある。音楽は人間の業ではない。」

「音楽は神のためにあります。」

「それはちがう。神は語る。」

「沈黙でしょうか。」

「沈黙は言葉の裏面にすぎない。」

「愛でしょうか。」

「いや。」

「愛の悔恨。」

「いや。」

「すべてを捨てること。」

「ちがう。」

「お手上げです。いや、死者たちにたむける水のようなものか……」

「いい方向だ。」

「言葉に恵まれない人々へのたむけ。子供たちの亡霊。靴屋の槌音のために。子供になるよりも前、息もつかず、光もなかった時間のために。」

しばらくして、すっかり老いて硬くなった音楽家の顔に笑みが浮かんだ²⁾。

言葉が語りえぬもののために音楽はある。キニャールの寓話は、この一見当たり前のようにもみえる事実がはらむパラドクスを巧みに描き出している。重要なことは、「音楽」を「音楽という言葉」と同一視しないことである。なるほど音楽もまた、様々なコードの体系によって成り立っている。すなわち、その固有の語法をもち、つまりは言葉と同様に“語る”——たいていは言葉より拙く、しかし、ときとして言葉以上に巧みに。とりわけ、いまだないものを、またそれにもまして、もはやないものを“語る”だろう。音楽が愛のために、愛の悔恨のためにあるのはこの意味においてである。喪われたものを語るのに、音楽以上に優れた言葉はあるまい。だが、注目すべきは、音楽もまた世界のなかの要素を用いて世界のなかの事象を意味する（“語る”）記号の体系であるだけでなく、音楽がはじめから、そうした語りえることの次元の彼方に差し向けられていること、キニャール流に言えば、神や人間のコミュニケーションの外にあることである。もちろん、ここで示唆されているのは、音楽がそれ自体のためにあるということではない。もっとも深い真実において、音楽は世界の「外」、あるいは境界にあるなにか——語りえないなにか——に差し向けられているのではいか。加えて言えば、それゆえにこそ音楽はときに言葉よりも巧みに“語る”こともできるのではないか。

音楽が何のためにあるのかという問いへの答えは、だから、ただ、ちぐはぐな言葉の遣り取りによって示されるしかない——「子供たちの亡霊、靴屋の槌音」。あるいは禅問答のごとく、それはわれわれがこの世に生を享ける前の時間を参照する。

しかし、音楽が言語との関係において、ある「外」に差し向けられているというこの直観を概念的に語ることはできないだろうか³⁾。そこには、詩的言語において露呈されるのが、逆説

的にも言語の内に嵌入した言語の「外」であるという直観に通じるものがある。音楽における本質的なもの、本質的に音楽的なものは、むしろ意味のシステムとしての音楽の断裂において見られるのではないか。

音楽とは何かという問いは、したがって、音楽におけるさまざまな特異点においてこそ問われるにふさわしい。そして、ここで注目したいのが「シューマン」という特異点である。ロベルト・シューマン (Robert Schumann, 1810-1856) とその作品は、これまでも少なからぬ論者の特別な関心を引いてきた⁴⁾。シューマンにはなにか異常なもの、音楽そのものの異常さの「喩」であるような、異常なものが露呈していると感じられるのである⁵⁾。もっとも、シューマンが音楽にもたらした断裂は、シューマンを手掛かりに音楽とは何かという問いを進めるなかで、はじめてその意味を明らかにするだろう。課題は「シューマン」という特異性とともな音楽とは何かを問うことである。以下はそのための最初の見取り図を作る試みである⁶⁾。

2. シューマンという問題

シューマンについて語るために、シューマンがそこに位置づけられる、いわゆるロマン主義の音楽について、簡単に特徴をまとめておこう。ここで確認しておきたいのは、ロマン主義の音楽の基本的な図式として、音楽の表象性が“音楽する主体”そのものに向けられる構造である⁷⁾。一般に、ロマン主義は古典的な客観的調和の理想から距離を取って主観的ダイナミズムを前景化することによって、表現に新しい可能性を開いたと言ってもよからうが、このことは音楽について典型的に当てはまる。たとえば、ハイドンからモーツァルト、ベートーヴェンあるいはシューベルトにいたるピアノ・ソナタの流れには、まさに教科書的に“主観的なもの”の漸進を見ることができる。その上に開花するのが、リストやショパン、シューマンといった次の世代の作曲家たちのピアノ・ソナタにおける主観性である。もちろん、前景化された主観的ダイナミズムがもっとも容易に見てとれるのは、リストの作品のような例外はあるにせよ、どうしても形式にとらわれがちな、ソナタと銘打ったような作品ではなく、彼らが自由にアレンジした形式による作品、わかり易い例では、ショパンのスケルツォやバラードといった作品だろう。ショパンが「ピアノの詩人」と言われるとき、その「詩人」の語りとは、まさしくその「内面」の物語であり、その心情や葛藤、その哀訴や懇願、あるいはまた哀悼や諦観にはかならない。そこでは“主観的なもの”がそのまま作品の内容となっているとって過言ではない。

音楽の意味解釈は、その表象性の条件に由来する決定不可能性という制約に縛られている⁸⁾。解釈にはどこまでも自由が付き纏い、一義的な解釈は存在しない。しかし、これまでショパンについて語られてきた数々の言葉を引用するまでもなく、訓練された聴き手にとってはショパンの語りがしばしば迫真の事実であることを否定する者はあるまい。ショパンの4曲

の《バラード》は、いみじくも「バラード」と名づけられている通り⁹⁾、抽象的な構成をもった器楽曲でありながら、同時にもっとも主情的な語りが聴き取られる作品である。その語りを生み出す条件たる音響の構成には、ショパンの巧みが遺憾なく発揮されている。3拍子の律動に乗って歌われる、和声による緊張と緩和に色づけられた旋律、その反復と変形、対位的な処理による新しい要素との対立や総合は、まさしく人間的身体に受肉した主観性の孤独、期待、葛藤、躊躇、決意、告白、絶望、再起…、を綴った精緻なテキストに匹敵する¹⁰⁾。

ちなみに、こうしたロマン派の音楽作品の「内面」表出性は、音楽がもたらす「喜び」の性質を理解する上でも示唆的である。聴き手は音楽への「感情移入」を通して自ら「語り手」の位置に立つ。ときとして自らのものでもある感情に、作品の語りの内容として、極小の距離をおいて対面することは、理想的なケースでは、精神分析にいう「徹底操作 Durcharbeiten」に似た効果を聴き手に与えることが期待できるだろう。これはもちろん、聴き手以上に演奏者について当てはまることである。作品として「舞台化」された形で感情を生き直すことは、さまざまな固着を解き、新たな感情的可能性に道を開く。カタルシスを通じて生を励ますという点で、音楽は古典的な演劇の機能に比較されてよい。演奏者は「ショパン」を演じる俳優（兼演出者）に他ならない。

さて、ショパンと並んで、もっとも深い「内面」からの音楽表現を実現したと考えられている作曲家のひとりがシューマンである。その少なからぬ作品は、彼の人生における特別な意味——後の妻クララ・ヴィーク (Clara Wieck, 1819-1896) への愛を中心に——を刻印されたものとして知られる。とりわけ初期のピアノ曲はまさしく、その愛の恍惚と不安の表現、ときめきと焦燥に彩られた青春の音楽と感じられよう。そして、シューマンの音楽は、しばしば比類なき表象性によっても特徴づけられる。《蝶々》、《子供の情景》、《謝肉祭》、《森の情景》、《子供のためのアルバム》といったピアノ曲集に集められた作品の多くには標題が与えられ、まさに音による写生といって過言ではない¹¹⁾。

だが、シューマンにおける「内面」表出のプログラムは、ショパンに典型的に見ることができた、音楽の表象性が音楽する主体そのものをテーマとする構造とは異なっている。シューマンの音楽の、ときに饒舌なまでの表象性は、“私”の語りには充てられていない。たとえば、《幻想小曲集》(op.12)の第1曲「夕べに」に、シューマンは「きわめて内面的に演奏すること」と記している。しかし、ここに夕べの風景に触発された“私”の語りを期待しても無駄である。「夕べに」に見出される旋律的要素は、あまりにも単純な音型——変二長調の下降音階——に過ぎず、左手の伴奏も奇妙なずれ(シンクペーション)を伴う以外、なんの変哲もない単純なアルペジオにすぎないと見える。ショパンの多くの旋律が、リズムと和声によって複雑に色づけられ、主情的な語りを思わせずにはいないのとは対照的である。

ここに働いているのは、未知の表現メカニズムである。いや、シューマンの音楽を知る者

なら誰しもおなじみの音の形象ではある。それは少なからぬ人に同じような感興を催させるだろうし、そのこともよく意識されている。だが、それははたしてどのようなメカニズムに依っているのか、またそもそも、そこには何が表現されていると言うべきなのか。言語化して理解するという点では、まだまだ未知にとどまると言わなければならない。ショパンにおいてなら、一旦、聴き手の心と同期した旋律は、さながらその物理的運動がそのまま心の言葉であるかのような換喩的關係に立って意味を紡いでいくのに対して、シューマンの「内的」な音型にそのような直裁な換喩性を求めることはできない。とはいっても、“私”は、古典主義の音楽におけるように、客観的な音の構築物の背後に再び隠れてしまったわけではない。シューマンの音楽に耳を傾ける者は、誰しも否応なく、そこになにか恍惚と不安、期待と焦燥といったものが充溢していることを認めざるをえないのだから。“私”はいる。しかしどこにいるのか。また、その事情はどうなっているのか。この“私”の消息を探ることが、シューマンらしさを言葉にする上での補助線の役割をしてくれるだろう。

こうしたシューマン作品における「主体」の位置を見定めるために、次に初期のピアノ作品のひとつ、《幻想曲》(op.17)の第1楽章の冒頭を見ることにしたい。《幻想曲》は、初期シューマンのピアノ作品群の頂点をなす作品のひとつであり、多くの演奏者たちの重要なレパートリーとして確立している。完成度の高さから見ても、シューマン理解の重要な鍵となる作品である。またこの作品は、クララへの欲望とベートーヴェンへの敬意という2つの重要な関係がはっきりと書き込まれている点でも興味ぶかい。この作品を(初期)シューマン作品のひとつの典型とすることに異論の余地はないだろう。

ところで、「幻想曲」には、フリードリヒ・シュレーゲル(Friedrich von Schlegel, 1772-1829)の16行詩「茂み」(Die Gebüsch)の最後の一連がエピグラフとして掲げられている¹²⁾。シューマンがどこまで意図したかにかかわらず、彼の音楽を理解するうえで、きわめて示唆的であると思われる。

Durch alle Töne tönst
 Im bunten Erdentraum
 Ein leiser Ton gezogen,
 Für den, der heimlich lauschet.

色とりどりの大地の夢のなか
 あらゆる音をたらぬいて
 ある微かな音が聞こえてくる
 ひそかに耳をすます人のために

おそらくこの詩句は掛け値なしに受けとられなければならない。その意味するところは、作品の理解に応じて、幾重かに開示されるはずである。

3. シューマンの音楽が露呈させるもの

《幻想曲》第1楽章は4分の4拍子（中間部は4分の2拍子）のハ長調で書かれ、いわゆる自由なソナタ形式をとっている¹³⁾。「徹底して幻想的かつ情熱的に演奏すること」と記された曲の冒頭、先行する左手のアルペジオの“伴奏”の上にA音からはじまる単純な下降音型——「クララの動機」——が*ff*のオクターヴのユニゾンでゆったりと、しかし決然と奏でられていく〔譜例1〕。これがソナタ形式上の第1主題である。《幻想小曲集》の「夕べ」と同じく、なんと単純で平明であることか。だが、然るべき演奏でこの冒頭を聴くならば、数小節も待つ必要はない、そこには聴きまごうことなく、あのシューマンの気配がある。それはどこからやってくるのだろう。

〔譜例1〕

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen
♩ = 80

Pedal

だが、まず曲全体の構造に簡単に目をやっておこう。冒頭の平明さには、他方で、常軌を逸したというべき、いくつもの奇抜さが対応しているのである。もっとも目を引くのは、この冒頭の単純で強烈な属和音（V⁹）の解決が、いわば寸止めの形でどこまでも先延ばしにされてゆくことである。実際、まったく驚くべきことだが、この曲の主調であるハ長調の主和音は、曲の最後にコーダのような形で置かれたアダージョ（295小節目～）になって、初めてはっきりその響きを現すのである。それまで、全曲を通して、ハ長調の主和音は、意図して避けられているかのように見える。そして、ハ長調主和音をゆったりと響かせる最後のアダージョには、知る人ぞ知るベートーヴェンの歌曲集《はるかな恋人に寄せて An die ferne Geliebte》（op.98）からの引用が用いられている¹⁴⁾〔譜例2〕。

[譜例 2]

The image shows a musical score for a piece titled 'Adagio'. The score is written for piano and features two systems of music. The first system starts at measure 295 and includes a 'ritard.' marking at the end. The second system starts at measure 299 and includes 'ritard.' markings at the beginning and middle, and a 'pp' dynamic marking at the end. The music is characterized by a slow tempo and a focus on harmonic texture and melodic lines.

したがって、和声による緊張とその緩和という近代西洋音楽のもっとも基本的な語法のレベルにおいて、この作品の全体は、疑いの余地なく「はるかな恋人」との融合へと向かうひとつの大きな緊張-緩和のプロセス（もちろんそこには大小様々な緊張-緩和のプロセスが絡み合っていく）を成している。そして、このコンテキストの中で生きてくるのが冒頭の音型によるクララへの挨拶である。また中間部のクライマックスで、第1楽章のなかで唯一 *fff* が記された箇所には、ほかならぬ音名による「クララ」の象嵌（204小節目）がみられる¹⁵⁾。そして、忘れてならないのが、アダージョに引かれたメロディーにベートーヴェンの原曲で宛てられている歌詞である。「愛しい人よ、どうかこれらの歌を受けとってください。あなたのために歌った歌を *Nimm sie hin denn, diese Lieder / die ich dir, Geliebte, sang*」。エヒグラフの詩句にいう「微かな音」は、音による、音をとおした愛の告白ととるのが自然だろう。

もちろん、これではまだ、冒頭から感じられる、あのシューマンの気配——と、とりあえず呼んでおこう——を説明したことにはならない。だが、もう少し掘め手からアプローチを続けよう。ここで指摘しておかなければならないのは、問題のベートーヴェンのメロディー断片が、しかし、単に曲の最後のアダージョにだけ「引用」されているのではない、ということである。問題の断片は、早くも14小節目から、冒頭の下波音型に続くメロディーの完結部で、2回にわたって変形した姿で現れるほか、中間部では劇的な緊張の中に閃光のように現れる（156小節目から）など、曲全体の重要な潜在的モチーフとなっている。その上で最後のアダージョが、初めてこのモチーフの原型を示すのである。したがって、ある意味では、単純すぎる第1主題以上に、このベートーヴェンのメロディー断片こそが楽曲構造上のテーマと言うべき位置にあることになる。ただし、テーマは最後に現れる。この《幻想曲》第1楽章は、いわばベートーヴェンのテーマに基づく廻想的展開とでもいうべき骨格を持っていることになる¹⁶⁾。アダージョでの「引用」が、異質な要素の闖入ではなく、曲全体の緊張-弛緩のプロセスの自然

な終結と感じられる所以である。この意味では、エピグラフにいう「微かな音」とは、いわば曲全体をとおして響き続けているベートーヴェンのメロディー断片そのもの、あるいはそれを物質的な支えとする「受けとってください」という懇願と言うべきだろう。そして、曲の冒頭からアダージョでの終結に至るまで、長大な中間部を挟みながら、顕在的・潜在的に持続する緊張の強度は、とりもなおさずその懇願の強度である。恐るべきラヴレター、果たしてクララはそんな手紙を受けとめることができるのだろうか。それは、もはや誰も受けとることのできない手紙ではないのか…。

さて、ここで、冒頭の単純な第1主題を強度の和声的な緊張のなかに支え続ける役割をはたしている左手の“伴奏”に目を転じてみよう。そのアルペジオには特異な“リズム”上の仕掛けがある¹⁷⁾。冒頭部は左手の16音符のアルペジオの上に右手が2分音符で強くゆったりとした下降音型を奏でるのだが、このアルペジオと記譜上の強拍(=右手の音型の強拍)との間には、微妙な、しかし決定的なずれがある。左手のV⁹の和音のアルペジオの基本的パターンは記譜上、音名でGAGF/DDGF/DAGF/DDGFと凸形になっているが、演奏上また聴取の上で、これはG/AGFD/DGFD/AGFD/DGF(D)と下降分散和音としてアーティキュレートされる可能性が高い〔譜例3〕。その場合、右手の音型が刻む2分音符の拍動に対してアルペジオは常に16分音符ひとつ分遅れて追走することになる。問題はこのずれである。

[譜例3]

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen

♩ = 80

sfp *ff*

Pedal

その効果は何か。おそらく、これは決して単なる装飾的な意匠といったものではない。なるほど、アルペジオの頭につくアクセントが右手の音型とのあいだに生じるモアレは渦巻くような拍動感となり、そこからすべてが立ち上がってゆくエレメントを形づくる。それは事実である。しかし事態はより構造的に把握されなければならない。重要なことは、追う-追われる関係になる左手のアルペジオと右手の下降音型とのあいだに独特の切迫が生まれることである。右手の下降音型を追うかたちになる左手のアルペジオは、ずれの解消に向けて、原理上追いつ

けないものを追わなくてはならない。逆に右手の下降音型は左手のアルペジオに急き立てられる。演奏上、実際に加速が生じるかどうかは別として、構造上の必然性によって、「加速」はずれの解消に向けた切迫として響き立ち、単純な下降音型の「テーマ」とV⁹和音の持続に決然たる調子を与えるだけでなく、先延ばしにされた解決に向かう前のめりの緊張感によって曲を導く推力となる。そして、この切迫あるいは推力こそ、先にシューマンの気配と呼んだものの正体ではないか。

とすれば、また、《幻想曲》第1楽章を駆動させる本当の動因（モチーフ＝動機）は、第1主題やベートーヴェンのメロディー断片である以上に、さながらそこに付きまとうずれ、あるいはそこから帰結する切迫だということになるだろう。実際、ずれはさながらテーマに生じた亀裂のごとく、テーマの平板な安定を崩し、動揺をもたらし、ついにはシンコペーションをともなう第2のテーマを導く（33小節目）〔譜例4〕。さらに注意しなければならないのは、ずれと切迫はベートーヴェンのメロディー断片の変形が現れるときに影を潜めることである。14小節目から19小節目にかけて、「この歌を受け取ってください」のメロディー断片が2度現れるが、まさにそこで両手の拍動は同期し、右手の2分音符は左手が刻む16分音符の中に溶け込んでいく。もちろん、最終的にずれが解消するのは曲の最後のアダージョを待たねばならない。

〔譜例4〕

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '31', consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a melodic line with several chords and a final note marked with a fermata and a dynamic marking of 'ff'. The bass staff has a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The second system, labeled '34', also consists of two staves. The treble staff has a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

ずれはそれ自体として何でもなく、空虚にすぎない。しかし、そのずれに起因するダイナミズムが全体としての《幻想曲》第1楽章を支えている。言い方を変えれば、《幻想曲》第1楽章は、その空虚が「はるかな恋人」という内容を獲得していくプロセスである。空っぽの主体が憧れによってその「内実」を獲得する、というのではない。テーマに生じた亀裂、音の表象性の裂け目によって「示される」空虚——それ自体としては何でもないもの——が憧れという

内実を獲得していくのである。これは一見微妙な、しかし決定的な区別である。最後に獲得されるのは、「はるかな恋人」への憧れであって憧れの対象との一体化ではない。同様に、最初にあるのは、あくまでも端的な空虚であって、おのれの欠如を満たそうとする欲望する主体ではない。《幻想曲》第1楽章に聴きとられるのは、欲望の主体の武勇伝ではなく、「はるかな恋人」に憧れる欲望の主体そのものの生成なのである。

先に見たようにバラードに代表されるショパンの作品が、欲望する主体の「内面」の語り、主観的なものの表象であったとすれば、ショパンがはじまるところでシューマンは終わる。シューマンに聴きとられるのは、いわばショパンの主体の足下に広がる深淵（Ab-Grund）である。ある意味で、これはシューマンを聴く／弾く私たちの経験に合致する。先にシューマンの気配と呼んだものは、作品の構造上の切迫あるいは推力であることを超えて、主体“以前”の場所、表象性の手前にある非在の風景に由来するのかもしれない。当然、それを何であると名指すことはできない。しかし、シューマンを聴く人の多くは、表象によらず、なにかしらシューマンの音楽と同期するものを自らのなかに感じる。それは私たちが主体となる以前、すなわち一度も現在であったことのない過去、誰のものであったのでもない過去から響いてくる音のようだ。ただひたすら聴くことを求める音。そして、それはまたシューマンが聴いた音であっただろう。悲しいのでもなく、喜ばしいのでもない。そうした感情とは異なった次元にそれはある。それはただ私たちが在るということ、存在の耐容を意味する¹⁸⁾。シューマンはその「微かな音」を聴きとり、掴みとり、しがみついたのであろう。

4. 結論にかえて

「シューマン」という特異点において音楽を問うことを試みることによって、私たちはいま、暫定的、比喩的に、主体“以前”の場所、表象性の手前にある非在の風景と呼ぶところに行き着いた。もちろん、行き着いたというには、あまりに拙速な歩みであり、あまりに苦しい名づけである。はじめに述べたとおり、これはあくまでも最初の見取り図を作る試みにすぎない。以下、幾ばくかの見通しを挙げてノートを閉じたい。

シューマンの音楽が開示するこの次元は、精神分析学におけるラカンのターミノロジーを借用して、現実的なもの（le réel）と呼ぶことができるかもしれない。言語を中心としてさまざまなレベルで象徴化された世界に生きる私たちにとって、象徴化「以前」の存在としての現実的なものは、私たちの生活世界を構造化している象徴的なもの（le symbolique）に構造的・必然的につきまとう欠落として、否定的にのみ定義される。同じように、音楽的主体の足下に露呈する深淵、非在の風景としか言いようのないシューマンの風景は音楽的表象性の生地に開いた裂け目である。この伝でいくと、ショパンの音楽に満ち溢れる主観的表象性を特徴づけるの

は、まさに想像的なもの (l'imaginaire) である。またシューマンの懇願の宛先、シューマンがしがみついた「微かな音」をそれぞれ、「A」(大文字の他者)、「対象a」といった概念でモデル化する誘惑にかられる。だが、そうした作業を有効に進めるためには、もう少しシューマンの具体的な作品にとどまって、その分析を続ける必要があるだろう。本稿で具体的資料としたのは、わずかに《幻想曲》第1楽章の構造および冒頭部のリズムであるが、同じリズムの特徴は同時期のシューマンの手になる別の作品、とりわけ《クライスレリアーナ》(op.16) 第1曲、「ピアノ・ソナタ」第2番 (op.22) 第1楽章などに、さらに複雑なかたちで見いだされる。また、時間的なずれというリズムの特徴だけが重要なわけではない。別のさまざまな音楽的要素もまた「微かな音」として聴かれるのである。そしてさらにいえば、本稿で「シューマン」と名指してきたものは、果たして、あのロベルト・シューマンに限定されるのだろうか。なべて音楽の経験というものは、程度の差こそあれ、表象性の手前の、あるいは表象性の彼方に向けられているのではないか。以上を前提に、より周到な準備のもと、あらためて問題を提起することとしたい。

注

- 1) Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Éditions Gallimard, Paris, 1991 [パスカル・キニャール『めぐり逢う朝』高橋啓訳、早川書房、1992年]。この作品は、小説の出版とほぼ同時にアラン・コロノー (Alain Corneau) 監督によって映画化されている。なお小説および映画タイトルの原題は、「世界のすべての朝 (は…)」といったところである。
- 2) *ibid.* p.113.
- 3) 音楽のこうした“経験ならざる経験”を、音楽の美学あるいは哲学は単純に無視してきたわけではない。また西洋の文学や、非西洋の思想や文学において事情はどうなっているのか。この点はいずれ議論を補いたい。
- 4) たとえば以下のものを参照。Roland Barthes, “Aimer Schumann” in *L’obvie et l’obtus*, Éditions de Seuil, Paris, 1982 [ロラン・バルト「シューマンを愛する」、『第三の意味——映像と演劇と音楽と——』所収、沢崎浩平訳、みすず書房、1984年]、新宮一成「ロベルト・シューマン、沈黙と幻聴」(『無意識の組曲』所収、岩波書店、1997年)、高橋悠治『ロベルト・シューマン』(青土社、1978年)、Michel Schneider, *La tombée du jour: Schumann*, Seuil, 1989 [ミシェル・シュネデール『シューマン——黄昏のアリア』千葉文夫訳、筑摩書房、1993年]、Slavoy Žižek, Robert Schumann: “The Romantic Anti-Humanist” in *The Plague of Fantasies*, Verso, 1997 [スラヴォイ・ジジェク「ロベルト・シューマン——ロマン派反人間主義者」、『幻想の感染』所収、松浦俊輔訳、青土社、1999年] など。ここでは立ち入れないが、19世紀後半以降の西洋の知識人のなかの“シューマン鼻祖”の系譜を作ってみると面白いだろう。その中の一人、若きニーチェはシューマンの《幻想小曲集》と《子供の情景

を「生活の必需品」とまで呼んでいた（「フランシスカとエリザベート・ニーチェへの手紙、1863年9月6日付」『ニーチェ書簡集Ⅰ』塚越敏訳、43頁、ちくま学芸文庫、1994年）。

- 5) シューマンがおそらく統合失調症圏の人であったことは、ここでの議論とさしあたり無関係であるが、シューマンの音楽と病歴の関連については Udo Rauchfleisch, *Robert Schumann: Leben und Werk: eine Psychobiographie*, W. Kohlhammer GmbH, 1990 [ウード・ラオホフライシュ『ローベルト・シューマン——引き裂かれた精神』井上節子訳、音楽之友社、1995年] を参照のこと。
- 6) 本稿は音楽学的な意味で個別作品の分析ではなく、作品分析をヒントに音楽についての思想的考察を試みた研究ノートである。作品分析は考察のテーマに直接かわりのある範囲に限られており、また思想的考察については、方法的に十分な定礎がなされていない。このような段階で敢えて研究ノートとして公表するのは忸怩たるものがあるが、分野的に位置づけが困難なこの問題について、広く音楽的に関心を共有する方々の批判を仰ぎたい。
- 7) すでに行論から明らかな通り、本稿では絶対音楽／標題音楽といった対立は前提としていない。いわゆる絶対音楽であるか標題音楽であるかにかかわらず、音楽が表象性あるいは表現性をもつことは、ここでは当然の前提である。なお、本稿では、subject, subjectivity (英語)、sujet, subjectivité (フランス語)、Subjekt, Subjektivität (ドイツ語) に相当する語として、「主体」「主体性」と「主観」「主観性」を区別なく用いている。また、その意味は厳密なものではなく、文脈によっては、本来「主観」や「主体」とは無関係な（心理的な）「自我」、あるいは「内面性」「私」といった日常的な語彙に通じるような意味合いで用いている。
- 8) 音楽の表象性の問題一般にここで立ち入ることはできないが、次の2点を指摘しておきたい。

まず、音楽の表象性は一般的な換喩性を前提にしていることである。たとえば、あるメロディーが悲しいということ（あるいは、あるメロディーが悲しく、別のメロディーは喜ばしいということ）が成り立つためには、聴覚的なものと感情的なものとの間に一定の換喩的關係が存在しなければならない。歌曲に見られる音と言葉の結合は、それが調和的（＝慣習的）であるにせよ非調和的（＝異化的）であるにせよ、そのような換喩的關係の複雑なシステムを前提にしている。音楽の表象性を検討する上では、当然のことながら、さまざまなジャンルの歌曲（テキストに関連づけられた音楽作品）の分析が有用である。ただ、一般的な換喩性を保証する機能の最終的な担い手は、相互感覺的（・運動的）システムとしての身体を措いて他にはない。

他方で、いかに表象的な音楽であっても、その表象の内容を一義的に決定することは不可能であり、むしろその不可能性こそが音楽を音楽たらしめていることである。音楽は、もっとも抽象的なレベルで考えるなら、実用的世界から切り離されたある音の形が、音そのもの以上・以外のものを指示することによって成立する。音楽の面白い点は、したがって、それは必ずなにかを意味しているのに、それが何であるかは（最終的には）決定不可能であるという点にある。そして、そこに演奏や聴取の自由が生まれる。表現される意味の非決定性が意味生成の条件をなすのは音楽に限ったことではないが、その解釈的自由（解釈はあくまでも蓋然的なものにとどまる）とその迫真性（解釈はしばしば必然的なものと感じられる）は音楽において際立っている。能管や鼓の一拍が、突然、圧倒的な説得力

をもって、ひとつの人生の象徴と感じられるような事態が出来する所以である。

以上の論点についても、いずれ稿を改めて主題的に論じることしたい。なお、音楽の表象性の決定不可能な性格についての標準的な理解については、Charles Rosen (2010) , *Music and Sentiment*, Yale University Press [チャールズ・ローゼン『音楽と感情』朝倉和子訳、みすず書房、2011年]などを参照。

- 9) バラードは本来、中世フランスを中心とする世俗歌曲および詩の形式であるが、英語ではこの意味でのバラード (ballade) と、民間伝承の物語詩を意味するバラッド (ballad) が区別される。ショパンが用いたフランス語にはこの区別がないが、ショパンの作品には物語的な内容も示唆されているから、本来は英語の意味でのバラッドに近いと思われる。ただ、音楽の内容としては、物語的あるいはドラマ的な性格はいわば折り畳まれた状態になっており、叙事的である以上に、はるかに叙情的である。この点、今日のポピュラー音楽にいう意味でのバラードに近いかもしれない。
- 10) もっとも、ショパン自身は作品の内容を言語化して解釈するような批評には、職人的な立場から、むしろ嘲弄的であった。興味ぶかいことに、そうしたショパンの発言が記録されているのは、ショパンの<ラ・チ・ダレム変奏曲> (op.2) を絶賛するシューマンの批評 (『諸君、脱帽せよ！天才だ』という文句で有名な『新音楽時報』1831年12月7日号の記事) に対してである (『このドイツ人の空想には死ぬほど笑わされた』—1831年12月12日付ヴォイチェホフスキへの手紙)。なお、それぞれ性格の異なった4曲のバラードに優劣をつけることはできないが、対位的な処理が目立つのは、もっとも完成度が高いとされる第4番のバラードである。ここでは複数の旋律線が語りの多義性を感じさせるばかりでなく、メロディーの中のある音の動きが、リズムや音程や和声が織りなす複雑なテクスチュアの中で、緊張を強化する方向性をもった動きであるのか、逆に緊張を緩和するものなのか、一義的に決定できないといった事態を目立った形で引き起こしている。こうした、いわば音楽的テキストに内在する過剰決定 (= 重層決定 sur-détermination) は、演奏や聴取の自由の余地を担保するだけでなく、音楽の意味生成の条件でもある決定不可能性の典型である。
- 11) 岡田暁生『音楽の聴き方』(中公新書、2009年)、10頁ほか参照。
- 12) 同じシューレーゲルの詩にはシューベルトも作曲している (D.646「茂み」)。
- 13) ソナタ形式の展開部がこの曲のどの部分に当たるのかがという問題が、近年、研究者たちの頭を悩ましてきた。ジョン・ダヴェリオ「シューマン<幻想曲> (op.17) とアラベスク」(『思想』2010年12月号「シューマン生誕二〇〇年」、岩波書店、2010年、66-92頁) を参照。
- 14) 歌詞は医師アロイス・ヤイテレス (Alois Isidor Jeitteles, 1794-1858) による。なお、ベートーヴェンからの引用そのものは、シューマン研究の上で常識に属するはずであるが、本作品の楽曲分析や意味的な検討の上で、その重要さに注目した論攷は寡聞にして知らない。一般の楽曲の手引きなどでも、「引用」の事実を指摘する以上のものは見当たらない。
- 15) 音型はC・As・Asである。クララ Clara の最初の子音はドイツ式の音名でそのままCとなり、続くlaをイタリア式の音名と解釈するとAsになる。もっとも3音目はraをlaと読み替えなければならない。

- 16) ここで遡及的展開と述べたシューマンの作曲上の方法については、改めて論じたい。ここでは、同じ方法が、シューマンの作品のなかでももっとも有名なもののひとつである、ハイネの詩にもとづく「二人の擲弾兵 Die beiden Grenadiere」(《リートとロマンス第2集》(op.49) 第1曲)にも見られることを指摘しておく。この曲では「ラ・マルセイエーズ」が単に引用されるのではなく、遡及的に曲全体のモチーフとなっている。
- 17) ここで扱うのは、ふつうの意味で「リズム」と呼ばれるものとは少々異なっている。ここでは暫定的にこの時間構造を「ずれ」等の言葉で記述する。
- 18) 新宮一成、前掲書、p.170参照。この点で新宮氏はシューマンの音楽をヴェーベルンのそれに比較しているが、けだし正論である。しかし、この音楽上の親和性をどのように客観的な議論の遡上に載せるかは、今後の課題である。

参考文献

- Quignard, Pascal (1991), *Tous les matins du monde*, Éditions Gallimard [パスカル・キニヤール『めぐり逢う朝』高橋啓訳、早川書房、1992年] .
- Rauchfleisch, Udo (1990), *Robert Schumann: Leben und Werk; eine Psychobiographie*, W. Kohlhammer GmbH [ウード・ラオホフライシュ『ロベルト・シューマン——引き裂かれた精神』井上節子訳、音楽之友社、1995年] .
- Rosen, Charles (2010), *Music and Sentiment*, Yale University Press [チャールズ・ローゼン『音楽と感情』朝倉和子訳、みすず書房、2011年] .
- Schneider, Michel (1989), *La tombée du jour: Schumann*, Seuil [ミシェル・シュネデール『シューマン——黄昏のアリア』千葉文夫訳、筑摩書房、1993年] .
- Žižek, Slavoy (1997), Robert Schumann: “The Romantic Anti-Humanist” in *The Plague of Fantasies*, Verso[スラヴォイ・ジジェク「ロベルト・シューマン——ロマン派反人間主義者」、『幻想の感染』所収、松浦俊輔訳、青土社、1999年] .
- 岡田暁生『音楽の聴き方』、中公新書、2009年。
- 新宮一成「ロベルト・シューマン、沈黙と幻聴」『無意識の組曲』、岩波書店、1997年。
- ダヴェリオ、ジョン「シューマン《幻想曲》(op.17) とアラベスク」堀朋平訳、『思想』2010年12月号「シューマン生誕二〇〇年」、岩波書店、2010年、66-92頁。
- 高橋悠治『ロベルト・シューマン』、青土社、1978年。

(やすかわ・けいじ 国際言語学部准教授)