

シューマンとホフマンの「相似」と「相違」

青柳いづみこ

ローベルト・シューマンのピアノ組曲《クライスレリアーナ》(一八三八)のタイトルは、E・T・A・ホフマンの創造した楽長クライスラーに拠っている。『カロ風幻想画集』(二八一四〜一八一五)に組み込まれた連作小説集『クライスレリアーナ』や『牡猫ムルの人生観』(二八一九)などに登場するクライスラーは、あり余るエネルギーをもてあましたようなエキセントリックな人物で、「偏屈なところがあり、粗野でしかも聡明な楽長です」とシューマンは語る。

『牡猫ムル』のクライスラーの告白は、そのままシューマンのピアノ曲《クライスレリアーナ》を描写しているかのようだ。

「ある混乱した気持ちがいじみた願望が、しばしばあるものになりたいして起ってくるのです。私はそのあるものを休みなくこせこせと自分自身のそとに求めているんですが、しかし、それは暗い秘密として、つまり最高の満足をあたえるけれど、名づけようがなくて、た

だおぼろげにしか感じられないような楽園を夢みる取りとめもない謎として、私自身の胸のなかにひそんでいるのです。そのおぼろげな感じが私にタンタルスの苦しみをあたえるのです」(石丸静雄訳)

「クライゼン(回転する)」を語源にもつタイトルさながら、激しく旋回し、渦を巻く第一曲。からみあうテクスチャ、断えずタイミングをずらされるシンコペーションのリズムが、説明のつかない欲求を激しく表出する。そして、上昇するアルペジオの主題がくり返したちあらわれ、白日夢のような雰囲気をもつ第二曲の主部。冒頭部分が《子供の情景》の《詩人のお話》を思い起こさせる瞑想的な第四曲。ひきつったような神経症的なモティーフが鬼火のようにとびかう第五曲。クライスラーが「狂気とパトスの調」と呼んだハ短調に支配された第七曲には、天使と悪魔の追っかけのようなフーガが展開される。終曲の第八曲でクライスラーは、すべてのロマン的懊悩をあざけるように軽やかなステップを踏みなが

ら闇に消えてゆく。

音楽は、いつも文学や絵画よりも歩みが遅れる。少なくとも、ロマン派に関しては、そうだった。E・T・A・ホフマンとローベルト・シューマンは、ともにドイツ・ロマン派の巨匠と呼ばれるが、彼らの生きた時代はほとんど重なり合っていない。一八一〇年にシューマンが生まれたとき、ホフマンはすでに三四歳、ちょうど「一般音楽新聞」に『クライスレリアーナ』の初編を発表した年だった。シューマンが九歳で作曲を始めた一八一九年には、『牡猫ムルの人生観』の第一部が刊行された。第二部が発表された二一年、シューマンはまだギムナジウムの生徒で、級友と音楽クラブを設立している。ホフマンは、翌二二年に死去。《クライスレリアーナ》が発表されるのはその一六年後のことである。

シューマンとホフマンには、いくつかの共通点がある。二人とも法律家を志していること、文学か音楽かの選択に迫られたこと、飲酒を好んだこと。二人とも発狂不安や睡眠障害があり、精神の均衡を得るためにもすごいスピードで創作した。二人とも、当時半ば忘れられていたバッハを研究し、評価定まらぬベートーヴェンを崇拜していた。二人とも神秘主義が好きで、降霊術に興じた時期がある。ロマン精神とは裏腹に秩序を重んじる几帳面な一面があり、ホフマンは法律の仕事に打ち込み、シューマンはフーガの研究に熱中した。そして二人とも四六歳で亡くなっている。

しかし、勿論、相違点の方が多い。ホフマンは小男で始終表情を変え、物腰もいつも落ち着かなかつたが、シューマンは長身で表情に乏しく、つねにゆったりした物腰を保った。法律の勉強を早々に放棄してしまつたシューマンに対して、ホフマンは三度の司法試験に合格し、大審院判事まで努めている。音楽評論も書いたが、作曲家としての方が圧倒的に有名なシューマンに対して、ホフマンもオペラ《ウンディーネ》をはじめ七〇点以上の作品を残したが、文学者としての方が圧倒的に有名だ。飲酒に関しては、シューマンは常に深い自責の念をもつてこれを抑制しようとしたが、ホフマンはむしろアルコールの作用による錯乱状態を創作に利用したふしがある。ホフマンは作品ではしばしば狂気を描いたが、自身は完全なる覚醒のもとに生涯を全うした。対してシューマンは、青年時代よりたびたび神経の発作に見舞われ、自殺未遂のち精神病院に収容され、そこで亡くなっている。この点で彼はむしろ、自分の生年と同じ年にホフマンが誕生させた楽長クライスラーに似ていたと言えよう。

ここでは、ホフマンとクライスラー、そのクライスラーにとり憑かれていたシューマンについて、それぞれの「相似」と「相違」を追ってみよう。

ホフマンは、今日でこそ「作曲もした小説家」として知られているが、彼自身の目的は比類ない音楽家になることであり、文学は二

義的なものでしかなかった。彼が文学に手を染めたのも、糊口をし
のぐために書きはじめた小説仕立ての音楽評論がきっかけだった。

ホフマンの父親はケーニヒスベルクで宮廷裁判弁護士をつとめて
いたが、酒好きで音楽を愛し、詩作に耽った。ホフマンの資質の多
くはこの父親から受け継がれているといっても過言ではなからう。
その上彼は、母親からヒステリー症や分裂気質も受け継いでいた。

ホフマンは、二歳のときに両親が離婚したため、母親の実家に行
き、伯父の法律顧問官オットーを後見人に育った。素人ながらピア
ノを弾くこのオットーが、ホフマンに音楽の手ほどきをしたといわ
れる。ザフランスキー『E・T・A・ホフマン ある懐疑的な夢想
家の生涯』（識名章彦訳。以下、『夢想家の生涯』）によれば、オッ
トーは「練習時間の厳守に、ミスのない演奏技術、拍節の正確さ」
を重視したという。つまり、きちんと毎日練習して、ミスタッチを
せず、拍子をくずさずにリズム通り弾くことを強要したわけだが、
ザフランスキーの著書の副題にあるように、少年時代から「夢想家」
だったホフマンには、これが我慢ならなかった。

このころのことを回想したと思われる『クライスレリアーナ』の
「音楽嫌い」には、ピアノの前に座り、陶然としながら和音を響か
せる少年の姿が描かれている。

「私は、両手でもって同時に叩くと気持ちのいい絶妙の和音を響
かせる三つ、四つ、それどころか六つのキーを見つけると、それら

を飽かず叩き、鳴らし続けた。私は頭を傾け、楽器の蓋に耳を付け、
目を閉じ、別世界にいた」（伊狩裕訳）

少年の様子を見た家族は、教会の老オルガニストに専門的なレッ
スンを受けさせることにした。しかし、たちまち挫折がやってきた。
すぐれた音感の持ち主である少年は、拍子取りやメロディの把握は
やすやすとできるものの、肝心の指先が不器用で課せられた練習曲
を正しく弾くことができないのである。

想像を絶する努力を重ねて練習曲をマスターした少年だが、どう
してもホ長調プレストだけは弾くことができない。思い余って隣の
調性に移調して弾いてみたところ、指の配置がずつと簡単で、楽々
と弾くことができた。音楽用語で言うなら、移調の能力が優れてい
たということになる。パリ音楽院の学生だったドビュッシーは、作
曲上の禁則をたびたび破つたために和声法のクラスを卒業できなかつ
たが、移調や通奏低音法に秀でていたため「伴奏法」で一等賞を獲
得し、作曲の上級クラスにすすむことができたのである。

ところがわからず屋の「父親」（実際には、伯父だったのだろう）
はこの希有な能力に気づかず、楽譜どおりホ長調で弾かなかつた少
年を平手打ちし、こっぴどくしかりつけたのだった。

「ヨハネス・クライスラーの修業証書」には、やはりホフマンの
分身と思われる別の少年の苦悩が描写されている。心の中に「これ
まで耳にしたことのない未知の歌」が流れているのを感じた少年は、

ピアノでそれを再現しようと試みるが、「あんなにもはつきりこの耳で聞いたものが、すべて曖昧で混乱した予感の中」へ沈んでしまう。絶望した少年は、練習曲をさらうように言われると我慢がならず、音楽の技術的な勉強はすべて怠けるようになってしまった。

のちに高等中学に進んだとき、他の生徒たちの巧みな演奏に刺激されて練習を再開したが、機械的なことをマスターすればするほど、その昔、えもいわれぬ妙なるメロディで心の中に鳴り響いていた音色を再び聴きとることは難しくなっていたという。

現代なら、こういう少年は演奏家ではなく作曲家の道を歩ませればよいのだが、当時は作曲家が演奏家を兼ねていたため、思わぬ苦労をすることになったものと思われる。

作品の中ではこんなふうに書いているが、ホフマンの子供時代には家庭内コンサートが開かれたり、それなりの音楽的環境が整っていたようだ。辻音楽師が招かれて小交響曲が演奏され、幼いホフマンもティンパニーで参加した。ケーニヒスベルクの教会オルガン奏者ポドビエルスキーがハンマー・フリーユゲルで伴奏したという。この人物が、『牡猫ムルの人生観』に登場するアブラハム・リスコフ師のモデルである。彼はホフマンに、音楽理論とピアノ演奏法を指導した。

指先が不器用だったために天才少年ピアニストとしてあちこちを引きまわされずにすんだホフマンは、一七九二年、ケーニヒスベル

ク大学で法律の勉強を始めるが、同時にあらゆる芸術にも手を染め、デッサン、詩作、作曲に取り組んだ。九五年に司法試験に合格、ケーニヒスベルクで陪席判事に就任したが、二年後、二度目の司法試験に合格し、ベルリン大審院に配属された。ここで彼は、同郷の元宮廷楽士長ライヒャルトについても一度作曲の基礎を学びなおしている。《ピアノとギターのための六つの歌曲》を有名な出版社ブライトコップ・ウント・ヘルテル社に持ち込んだり、オペラ《仮面》の楽譜をプロイセンのルイーゼ王妃に贈ったりしているが、いずれも実を結ばなかった。

一八〇〇年、三度目の司法試験に合格してポーランドの上級裁判所判事補に任命され、順調に出世の階段を上っていたホフマンは、一八〇五年、ワルシャワで「音楽協会」の共同設立者となった。尊敬するモーツァルトに倣ってミドル・ネームを「アマデウス」と改名したのもこのときである。翌〇六年には作品一となる《交響曲ホ短調》を「音楽協会」で初演。生計は本業で得て、音楽は趣味で芸術的完成をめざすという理想的な環境が整ったかにみえたのだが、その年の一月にフランス軍がワルシャワ進駐、プロイセン政府が解体したため失職する。

音楽家として生きることが余儀なくされたホフマンは、ベルリンにわたり、自作をトランクに詰めて出版社をまわったが、なかなか大口の契約は来ない。一八〇七年七月には、作品のリストをつくり、

ライプツィヒの出版社に売り込んでいる。この時点で、交響曲一曲、序曲三曲、五重奏曲二曲、ピアノ・ソナタ六曲、ミサ曲やモテット、歌曲数曲などが書かれていたらしい。出版は無視されたが、かわりに有力な「一般音楽新聞」の主筆ロホリッツを紹介された。

八月末、ホフマンは「帝国雑報」という新聞に、「定評ある経歴豊富な職業音楽家」の肩書で次のような広告を出す。

「音楽の理論・実践面に造詣深く、自ら作曲したかなりの作品も好評をもつて迎えられ、現在に至るまで、ある一級の音楽組織の長を勤めてきた者、戦争により失職したため、どこかの劇場もしくは私設楽団の楽士長としての採用を求む」(『夢想家の生涯』)

幸いなことにバンベルクの劇場から声がかかり、一八〇八年九月、ホフマンは音楽監督に就任した。

シューマンの自己形成期は、ホフマンよりはずっと恵まれたものだったが、似ているのは二歳半のときに肉親と別れる運命にあったということだ。ツヴィカウではよく知られた書籍販売業の家に生まれたシューマンは、母親がチブスに罹ったため、別の家庭で第二の母に育てられた。二年半後には再び生家に戻ったが、母親はメランコリー気質で、シューマンにも少なからず影響を及ぼしたらしい。彼女は歌が上手で、「生きた歌の本」と呼ばれていた。息子が自分の歌を「美しい抑揚と正しいリズム」で歌いかえすことができるの

を自慢していたといわれる。シューマンもまた、優れた音感を示していたのだ。

七歳ごろからピアノの手ほどきを受けたが、のちの妻クララによれば、教師はアマチュアで、シューマンを指導できるほど優秀ではなかったという。おかげでシューマンは、ホフマンのように無味乾燥な運指練習を強いられることもなかったが、その分、技術面で不備が残ったものと思われる。子供のころのシューマンは即興演奏が得意で、「旋律で様々な感情や特徴をなぞる珍しい才能」をもち、「親友の色々な気質を音型や楽句で描いてみせた」というから、自分の感情をどうしても鍵盤に移すことのできなかつたホフマンより容易性に恵まれていたようだ。

一八一九年夏、シューマンは保養地のカールスバートで、偉大な作曲家・ピアノリストであるモシエレスの演奏を聞き、強い感銘を受ける。一〇歳でギムナジウムに入学してからは音楽クラブを組織し、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの交響曲や序曲をピアノで連弾したり、学生コンサートでモシエレスの作品を演奏したりした。一一歳のときには、合唱、ピアノ、オーケストラのための《詩篇第一五〇編》を書いている。

おおらかで積極的、社交的な少年だったシューマンの性格がすっかり変わってしまうのは、一四歳で姉エミーリエ(入水自殺ではないかと言われている)と父親を相次いで失ってからだ。内省的になっ

たシューマンは文学熱にとり憑かれ、文献学、紋章学、詩歌、悲劇：と次から次に熱中した。なかでも彼が惹かれたのは、現実家と夢想家という相反する性格をもつ双子ヴルトとヴァルトが登場するジャン・パウルの『生意気盛り』だった。

ギムナジウムを卒業したシューマンは、音楽家志望だったものの、母親の希望でライプツィヒの法科大学に進学した。一八二八年五月二九日には、最初の精神障害の発作が起きている。クララの父で名教師として知られたヴィークのもとでピアノを学びはじめるのも、同じ年の夏ごろからだ。作曲の習作もつづけられるが、和声、対位法、通奏低音法などに無知であるため誤りが多かった。この年の日記には、ジャン・パウルを思わせる短編小説をいくつか書きつけている。

翌二九年五月、シューマンは転校願いを出してハイデルベルクの大学に赴く。ライプツィヒ時代から認められたアルコール依存症がますます顕著になった。法律の勉強はおろそかになり、朝から七時間ピアノを弾き、シューベルトやフンメル作品を研究し、交響曲の作曲を試みるなど、音楽への意欲が高まった。ピアノは独学でつづけていたが、性急な上達を望むために無理な運指練習を重ねたのだろう、三〇年一月二六日の日記には右手の薬指が麻痺したと書かれている。

同年四月、フランクフルトでパガニーニのヴァイオリン演奏に接

したシューマンは、法律を捨て、音楽の道に進む決心をする。このときちょうど二〇歳。ホフマンが忌み嫌ったヴィルトウオジティが彼を虜にしていた。

七月三〇日には、母親宛ての手紙でピアニスト宣言をしている。

「ピアノ演奏は技巧が完全であればよいのですから、よい先生のもとで六年間辛抱強く勤勉に勉強すれば、どのピアニストにも太刀打ちできる確信をもつに至りました。それに、自分は豊かな想像力や作曲のインスピレーションといったものを時には発揮できるので、音楽の道に進むことになるなら、是非ともここを去って、ライプツィヒに戻らなければなりません。ヴィーク氏のもとで勉強できれば有り難いのです。僕のことを知っていて、僕の能力を正しく評価できるんですから。それから後で、ウィーンに一年行き、そして可能ならモシエレスの教えを受けたいのです」（岸田緑溪『シューマン 音楽と病理』以下、『音楽と病理』）

今日シューマンを知る者にとっては、これは奇妙な発言である。シューマンほど豊かな想像力、奔放なロマン性を持っていた音楽家が、それを「時に」しか発揮せず、もっぱら故障をかかえた手でヴィルトウオジティに賭けようとする。

いかに当時の音楽界で「ヴィルトウオージ」が猛威をふるっていたかということの証明でもある。シューマンの一歳下のシヨパンにも、同じようなことが起きた。一八三一年秋、二〇歳でパリに出

てきたショパンは、当代一のピアノ教師カルクブレナーに「自分のところで三年間修行すれば名のあるピアニストにしてやる」と言われ、一時は本気で彼の指導に従おうと思ったのである。すでに二曲の協奏曲と《練習曲集作品一〇》を完成させ、ヴィルトウオーゾとしても作曲家としても一流だったにもかかわらず、

このときショパンは、父親の説得でこの暴挙を思い止まった。

息子のピアニストとしての可能性をヴィークに問い合わせるように言われたシューマンの母親は、困惑して手紙を書いた。これに対してヴィークは「あなたの息子さんはモシエレスよりも温かく天分に豊かに、また、フンメルよりも壮大なスケールで弾くことになるでしょう」と書き、自分の指導の成功例として、一一歳の娘クララをあげている。

二九年四月までしかシューマンを指導していなかったヴィークは、彼の手の状態を知らなかったのだろう。ヴィークはシューマンに、頑固で気まぐれな性格を直すこと、楽理を含めた地道な勉強に耐えて持続的な努力をつづけることなどの注文を出している。

師のすすめを受け入れたシューマンは、三一年七月から翌年の復活祭まで、王立歌劇場の楽長ドルンの指導のもとで対位法と通奏低音法を学んでいる。といっても、作曲そのものにはさして困難さを感じたふしはない。音楽に専念する決心をした三〇年には、早くも作品一のピアノ曲《アベッグ変奏曲》を書いている。この作品が出

版されたとき、楽譜を見たドルンは、いわゆる教科書的な規則からはずれた書法に驚いたという。

その後シューマンは、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》を手にさらにフーガの研鑽をつんだ。ギムナジウム時代の師クンチュには、次のように報告している。

「このような分析はたいへん有益で、言わば全人格に道徳的な強さを与える効力があるともいえます。バッハは完全な人間だからです。バッハには萎縮したり病的であったりする所がなく、すべてが永久の生命をもって作曲されているのです」（同前）

ところで、ロマン派芸術の真髄そのものが萎縮したり病的なものだったのだから、この見解は興味深い。

一八三〇年一〇月にライプツィヒに戻ったシューマンは、ヴィークのもとでピアノ修業をはじめたが、次第に「お金がすべての先生」に疑問を抱くようになる。翌三二年五月一五日の母親宛ての手紙では、「ヴィークは日に日に無味乾燥、退屈で、高慢になるように思える」と記し、ワイマールでフンメルに師事することを考えていると告げる。

「一度に多くの偉大な目標を達成しようとするのは活気ある若者ならだれでも持っている欠点です。ですから、仕事はますますこんがらかり、心はますます不安となるのです…僕はたった四つの事に

しか望みをもっていません……指揮者、音楽教師、ピアノの巨匠、そして作曲家です。フンメルはそれらすべてを兼ね備えているのです。僕の場合は最後の二つがせいぜいといったところででしょうか」（同前）

この手紙が連想させるのは、判事の職を失ったホフマンが一八〇七年に出した広告である。三一歳で妻子もあつたホフマンにとつてはやむにやまれぬ選択だったが、二一歳のシューマンの場合は自身の能力との相談だった。少なくともピアノの巨匠の夢は、右手の障害（故障の部位と原因については、諸説ある）のため、一年後には断念しなければならなくなる。

手紙では、フンメルとの比較から音楽方面しか挙げられていないが、一八歳の年から日記に短編小説を書きつけていたシューマンには、文学者という選択肢もあつた。

シューマンがホフマンを耽読したのも、ちょうどこのころのことらしい。日記には「ホフマンを読んでいる間は、息もつけない」と書かれている。音楽評論を書くときのペン・ネーム「ダヴィッド同盟」の面々の名前を思いついたのも同じ時期である。五月一日には、自分の男性的、積極的人格をフロレスタン、六月一日には、女性的、内向的人格をオイゼビウスと名づけ、八日にはピアノの師ヴィークをマイスター・ラロと命名している。若い二人の極端な議論に対して中庸を守るラロは秩序と規範の象徴だったが、シューマン自身

の中にもラロ的な側面があつた。

三一年九月には、これらのキャラクターを使って最初の音楽評論「作品二」が書かれた。小説仕立ての音楽評論はホフマンの『クライスリアーナ』に倣つたものだろう。しかし、ホフマンが自分の分身をクライスラー一人に背負わたのに対して、シューマンは三人もの人格に代弁させ、さらに筆記者としてユーリウスなる人物を配している。ユーリウスは二年後に亡くなる兄と同じ名で、二八年に書かれた短編小説でも使われていた。

記事は、「私」ことユーリウスの一人称で語られる。フロレスタンと一緒にピアノの前に座っているところに、オイゼビウスがそつと戸をあけてはいつてきた。「諸君、帽子をとりたまえ、天才だ」と言いながら楽譜を見せる。「およそ来るべきもの、新しいもの、異常なものなら何でもみな予感するという、まれにみる音楽的な男の一人」フロレスタンは、オイゼビウスにその曲を弾くようながした。オイゼビウスは靈感がのりうつつたように見事に弾いたので、すっかり感激した二人は、これほど素晴らしい作品はベートーヴェンかシューベルトが書いたのだろうと思つて表紙をめくつてみると、シヨパン《ドン・ジョヴァンニ》の主題による変奏曲作品二と書かれていた。

「さすがの僕らもびつくりして、思わず『作品二だって！』と大声を上げると同時に、腹の底から感心したので顔が真赤にほてつた。

(中略) ショパン——そんな名はきいたことがないよ」『音楽と音楽家』吉田秀和訳)

興奮した三人はすぐにマイスター・ラロのところにおしにかけて行ったが、先生は冷やかに対応し、あまり興味を示さなかった。そのうちにオイゼビウスは気分が落ち着き、自宅に帰ってしまったが、興奮がおさまらないフロレスタンは、「私」に向かつて『変奏曲』を長々と文学的に分析し、賛美してみせる。

面白いのは、この『変奏曲』が、ショパンの代表作でもなく、もっとも独創的な作品でもなかったということである。前年の末に故郷のワルシャワを旅立ったショパンは、七月までウイーンに滞在したのち、九月末にシュトゥットガルト経由でパリに出てきた。六月にウイーン、八月にミュンヘンで『協奏曲第一番』を自演したとはいえ、ドイツでは無名に近かったことだろう。

しかし、ライプツィヒの「一般音楽新聞」の読者なら、一八二九年八月にウイーン特派員が報告したショパンの演奏会の記事を読んでいたはずだ。

「打鍵の尋常ならざる繊細さ、言葉にならぬほどの巧緻な技術、奥深い感情から流れ出る完璧な表情づけ、音の抑揚、めったに出会えぬような明晰な演奏、そして真正銘の天才をうかがわせる作品——大胆華麗な変奏曲、ロンド、自由闊達な即興——」『決定版 ショパンの生涯』

ここで「大胆華麗な変奏曲」と評されているのが、シューマンが楽譜を見た作品である。ウイーンで著名な出版社のハスリンガーを訪れたショパンは、公開演奏会を開くことを条件に『変奏曲』の楽譜の出版をとりつけた。ところが、翌年末に再訪したとき、状況はすっかり変わっていた。ハスリンガーは、以前に預けておいた他の作品はもとより、最新作の二曲の協奏曲の出版にも積極的ではなく、印税なしに版權を譲るなら、協奏曲のうち一曲は出版しないでもないと言いだして、すっかり作曲家を怒らせてしまった。ショパンの傑作の印刷が遅れたのは、こんな理由からである。

評論「作品二」を書いてから二ヶ月後、シューマン自身の「作品一」である『アベック変奏曲』が出版された。一月二八日付けの母親への手紙では、「僕の変奏曲が出版されてから色々な人との付き合いを求められているようです。僕の部屋は歌手、音楽愛好家、芸術家、画家などで一杯なのです……」と書かれている。

九月に書かれていた「作品二」が二月七日になって「一般音楽新聞」に掲載されたのは、もしかするとこんな事情もからんでいたのかもしれない。シューマンの音楽評論はショパンを有名にするのには役だつたらしいが、文筆家シューマンを世に出すためには——当面は——役立たなかった。以降、シューマンがいくらか寄稿を申し出ても、編集者兼批評家のフィンクは採用してくれなかったのである。

「彼が革命的な作品をほめたことが不穏当であるとみなされたのである。そのうえ、彼の称賛の調子と無制限な感嘆のために、なにか不快なものに触れでもしたようにひとは気を悪くしたのである。

好まれたのは節度のある報告で、賛辞は控え目に配分し、批評家がよく用いているように、たいがい難癖をつけて味をよくしななければならぬ。それによつて批評家は芸術家よりも一段上であり、安定した地位にあぐらをかき自分の嫉妬心をかき立てない者たちをほめちぎる権限と同時に、芸術家と渡り合う権限もあると自負しているのである」(マルセル・ブロン『シューマンとロマン主義の時代』喜多尾道冬・須磨一彦訳)

「一般音楽新聞」は保守的な傾向が強く、同じ紙面でフィンクはシヨパンを酷評する記事を書いている。シューマン自身の作品についての論評も出なかつたらしい。一八三三年八月、シューマンがフィンクに宛てて、「以前郵送した作品については何の批評もしてもらえなかつたが、今回同封した《クララ・ヴィークの主題による即興曲》についての批評を載せてもらいたい」と書いた手紙も残っている。

新たなメディアを立ち上げる必要を感じたシューマンは、「音楽新報」の企画を練り、出版業ホーフマイスターに発刊資金の調達を頼んだが、これはうまくいかなかつた。以前にクララの演奏会評を掲載してくれた革新的な文芸誌「彗星」の姉妹誌「惑星」が発行を引き受けることになり、三四年の四月三日に「音楽新報」創刊号が

発刊された。

相違点の多いシューマンとホフマンだが、指揮者としてよい評価を得られなかつた点では共通している。晩年にデュッセルドルフの音楽監督に招かれたシューマンは、指揮能力にも指導力にも疑問をもたれ、「座っているばかりで何もしない」と批判された。

それでも大作曲家としての威光で何とか乗り切つたが、バンベルク劇場の音楽監督に就任したホフマンの場合は、二ヶ月ともたなかつた。一八〇八年一〇月二日、ベルトンのオペラ《ゴルゴンドの女王アリーネ》でデビューしたものの、さんざんな結果に終わったのである。

「音出しは揃わず、歌手の音程はずれつばなし、オーケストラの演奏には覇気がなかつた。舞台装置係は肝心なところでへまをしでかす。聴衆は不満も不満、口笛は吹くわ、舌打ちはするわ」(『夢想家の生涯』)

「役人上がりのディレッタント」を快く思わないコンサートマスターが、オーケストラや歌手と結託して妨害を企んだらしい。

給料を半分に減らされたホフマンは、劇場用の音楽を作曲したり、合唱曲や行進曲、舞踏曲の作曲で生活費をかせぐ。依頼された作品はうまく行つたが、作曲家として世に問うべき宗教曲《ミゼレーレ》や《ピアノ・トリオ》は出版のあてもなかつた。

音楽関係の著作家としてやってみようと思ったホフマンは、ベルリン時代から構想を練っていた『騎士グルック』を「一般音楽新聞」に送る。かねてからホフマンに好意的だった主宰者のロホリッツはこの原稿を採用し、翌年一月二五日に掲載が決まる。氣に染まない作曲の依頼を苦痛に感じていたホフマンは、以降もこの新聞に寄稿できるようになったことを喜び、「私の文学的生活がはじまったように思われる」と日記に書いている。

ホフマンが、シューマンの寄稿を拒否した同じ「一般音楽新聞」で文筆家としての地歩を築いたというのも、考えてみれば皮肉である。音楽評論を書く上でホフマンとシューマンを隔てたものは、小説作法と未来への視点だったといえよう。『騎士グルック』は舞台を一八〇九年秋という近未来に設定し、そこに一七八七年に亡くなっていた作曲家グルックを登場させている。

ベルリンのティアガルテンのコーヒー店のオーケストラは不協和音ばかり出して語り手を憤慨させる。ここで一人の老人が出現し、グルックのオペラ『タウリスのイフィゲニア』の序曲をリクエストすると、演奏のまずさを「いかにも専門家らしく分析し」、立ち去った。数カ月後、語り手は再び老人に会う。グルックの『アルミード』が上演させる劇場に行こうとする彼に老人は、本物の『アルミード』を聴きたければついてこいと言ってある見栄えのしない屋敷に案内する。そこにあるピアノで老人は『アルミード』の終幕の場面を弾

きながら歌ったが、それは原作とは異なるヴァージョンだったものの、ずっとグルックらしい音楽になっていた。語り手が、あなたはいつたい何者かと尋ねると、老人は自分こそが騎士グルックであると答える。

ホフマンは、当時自分が抱いていたベルリン音楽界への不満、とりわけ楽士長ベルンハルト・ウエーバーによるモーツァルトやグルックの解釈に対する批判を作品に託した。同時に彼は、自身の挫折を物語に折り込もうとしたのだった。

翌一〇年からは、「楽長ヨハネス・クライスラーの音楽上の悩み」、ベートーヴェンの『運命』交響曲を論評した「ベートーヴェンの器楽曲」など、『クライスリアーナ』に収録される連作評論が次々に掲載される。

しかし、運命はもう一度、音楽の方に針を戻す。一八一二年七月一日、バンベルク郊外のアルテンブルクの物見の塔に泊まったホフマンは、激しい雨に見舞われことをきっかけにフケー『ウンディーネ』のオペラ化を思い立つ。友人で『ウンディーネ』の版元でもあるヒッツイヒに台本作者を探すように依頼したところ、フケー本人が執筆することになり、ホフマンを狂喜させた。一月一四日にはその台本が届く。

一八一三年、ホフマンはバンベルク劇場を解雇されたが、ぶどう酒卸商人のカール・フリードリヒ・クントツが、それまでの評論や小

説をまとめて『カロ風幻想画集』として出版してくれることになった。契約書は、「商人」と「音楽監督」との間でかわされている。

「クンツ氏は自前で出版物を刊行することを決断したが、これに対し音楽監督ホフマンは、もともと音符のみを書き記す職業の人間ではあるけれども、さまざまな形で文学の領域へも挑戦しており、少なからぬ成果に恵まれてきた」（同前）

一八一四〜一六年は、文学者ホフマンと作曲家ホフマンが両方ながら成就した年だった。二月には『黄金の壺』脱稿。三月には『悪魔の霊液』にとりかかり、五月には『カロ風幻想画集』第一巻、第二巻が刊行される。八月には『ウンディーネ』完成。九月からは、友人のすすめでプロイセン法務省の無給官吏として働きはじめる。同じころ、『幻想画集』が文学界で話題となり、あちこちの文学サークルでひっぱりだこの人気者になる。

一五年五月には『ウンディーネ』の上演が決まる。九月には『悪魔の霊液』第一巻出版、一六年四月には大審院判事に任命される。五月『霊液』第二巻が出版、八月『ウンディーネ』初演。「半音階の使いすぎ」を非難した批評もあったが、おおむね好評だった。

『悪魔の霊液』や『砂男』の作者を「お化けのホフマン」と呼んだのは、一九世紀ドイツの研究者ゲルヴィーヌスである。本国ではむしろ否定的に評価されたホフマンは、一八二九〜三三年にかけて

仏訳され、エドガー・ポーとともに幻想文学の始祖となった。

ホフマンの小説世界の放縦な幻想、激烈きわまりないキャラクターを知る者は、彼の音楽作品に満ちている穏やかさ、調和のとれた擬古典様式に拍子抜けすることだろう。一八〇九年、『騎士グルック』と同年に書いた『ピアノ・トリオ』第一楽章の主題など、モーツァルトの『デイヴェルティメント変ホ長調』と見紛うほどで、第三楽章には「ジュピター主題」がそのまま使われている。

『ウンディーネ』の書法も、三〇年ほど過去に溯っているようだ。堂々たるハ長調の主和音ではじまる序曲には、彼が愛してやまなかった『ドン・ジョヴァンニ』（一七八七）の音がこだましている。一番似ているのは第一幕の六重唱のシーンで、窓の外にあらわれる川の精キューレボルンは、騎士長の幽霊のレシタティーヴォそっくりの歌を歌う。

作曲するときのホフマンは、真・善・美・調和の精神にのっとりて、彼自身の表現に従うなら「極度の単純さという理想を追究」していた。『ウンディーネ』初演の翌年の三月一九日に出たウェーバーの批評からも、そのあたりを読みとることができる。

「この作品は隔々に至るまで、類いまれに豊かな精神性をそなえており、新しい時代がわれわれに贈ってくれた作品と呼ぶにふさわしい」と持ち上げたウェーバーは、「その場の拍手喝采という栄光を犠牲」にし、「芸術へのひどく煽情的な欲求にかられ」、「鬼面人

を驚かすような」効果をねらわなかった点でホフマンを称賛している。

「あることをあえてしないこととはなかなか難しいことであり、断念することの偉大さを正しく評価できる者は、その場の拍手喝采という栄光を犠牲にすることの意味を知っている者に限られる。ホフマン氏はまさにそのように思い切ることによって、他の楽曲部分に犠牲にしてまで個々の楽曲に魅力を与える愚をしりぞけたのである」(『夢想家の生涯』)

ところで、文学者としてのホフマンはまさに、ことさらに大向こう受けをねらい、「煽情的な欲求にかられて鬼面人を驚かすような」作風をほしいままにした人ではなかったろうか？

作家ホフマンと作曲家ホフマンの食い違いは、二つの芸術に対する彼の姿勢の違いからきているのではないかとザフランスキーは推理する。

「音楽の場合とは違い、ホフマンにとって書くことに対しては精神的な自己主張という余計な思い入れがない。音楽においてはほとんどまで究めてしまうから、モーツァルト、ベートーヴェン、グルックといった先覚者の影にホフマンは自分を見失うのだ。文士として彼は、このような重荷となる理想の競争相手にそもそも深入りしなかった。これが彼の無造作さの秘密である。この無造作によって、彼は文学的想像力を解き放つのであるが、この想像力は当時の文壇

にすら前例のないものだ」(同前)

音楽は真正面から取り組み過ぎたために肩に力がいり、文学はいかげんに書いたから成功したというのも乱暴な論理だが、たしかに『ブランピラ王女』など、一人の人物が際限なく細胞分裂をくり返すし、価値観も際限なく転換させられ、場面もストーリーも果てしなく混乱して支離滅裂なのだが、そこが面白く、また新しいのだ。ボードレールはこの作品を、エリファス・レヴィ『高等魔術の教理と祭式』になぞらえて「高等美学の教理要綱」と呼んでいる。

ホフマンの分裂は、個人的な理由ばかりではあるまい。音楽の歩みが遅いことは、すでに述べた通りだ。一七七六年生まれのホフマンは、ベートーヴェンの六歳下でしかなかった。彼が初めての歌劇『仮面』の台本を書き、音楽をつけた一七九九年当時、ハイドンはまだ存命で、前年の九八年にオラトリオ『天地創造』を書いている。ベートーヴェンは、古典的で清朗な『交響曲第一番』に着手したところだった。ホフマンの『ウンディーネ』が書かれた一八二四年は、唯一の歌劇『フィデリオ』の最終稿が完成された年でもある。それから六年、一八二〇年にウェーバーの『魔弾の射手』が初演され、音楽のロマン派がようやくスタートするのである。

作曲家としてのホフマンは、明らかに過去の時代に属していた。しかし、小説家としてのホフマンは未来を向いていた。『黄金の壺』は、ボードレールの『人工楽園』を四〇年も先取りしている。『ク

ライスレリアーナ』の次のようなくだりもボードレールに強い印象を与え、象徴派の教義のもとである『万物照応』の詩につながった。

「夢の中よりもむしろ眠りに先立つ朦朧とした状態において、とりわけ音楽をたつぷり聞いたあとではそうなのだが、私は色と音と香りの一致を感じる。あたかもありとあらゆるものが光線によって同じ秘密の方法で生み出され、一つになって不思議な協奏曲を形作らずにはいないように思われる。——深紅のカーネーションの香りが不思議な魔力で私に働きかけ、われ知らずのうちに私は夢のような状態に落ち込み、すると遙か彼方で鳴っているような、高まっては引いてゆくバセット・ホルンの深い響きが聞こえてくる」(「きわめてとりとめのない想念」)

『砂男』と機械文学、『ブランピラ王女』と自動書記法……。ホフマン文学の影響は、ロマン派をとりこえて一九世紀末デカダンス、二十世紀のダダ、シュールアレスム運動にまで及んでいる。

作曲家ホフマンは、彼が創造したクライスラーに似ていなかった。それでは、シューマンの音楽言語はホフマンの怪奇幻想を音楽化するのに十分だったかという点、それもまた違うような気がする。

シューマンは、『クライスレリアーナ』の他にも、ホフマンがらみの作品を数多く残している。たとえば、一八三九年作の『夜想曲集』。タイトルは、「砂男」を含むホフマンの『夜景作品集』にヒ

ントを得たものである。

当初シューマンは、組曲全体を『葬列の幻想』と名づけ、個々の作品にも『葬式の行列』(『奇妙な集い』(『夜のうたげ』(『独唱声部をもつ輪唱歌』というタイトルを考えていた。作曲中のシューマンは、病状が重かった兄のエドゥワルドの死を予感し、葬列の幻想をイメージしていたという。実際に、この直後、エドゥワルドは亡くなった。禍々しい背景をもつ作品だが、第一曲はハ、第二曲はヘ、第三曲は変ニ、第四曲はへとすべて長調で書かれていることもあって、音は意外に明るい。当初は『葬式の行列』とつけられていた第一曲など、葬送行進曲を模したリズムを使い、ほの暗い減七の和音で開始するものの、最後は型通りのカデンツに導かれてハ長調の清らかな和音に帰結する。しみじみと深い味わいに満ちた第四曲に、たとえば『砂男』のイメージを見いだすのは、かなり困難である。

「ホフマンの『夜景作品集』は、不協和音への独特な偏愛と、明瞭で鋭いひびきという特徴をおびており、文学を音楽として聴こうとするものは、ホフマンに特有のこの独特のひびきを二度と忘れることができないだろう」と、『シューマンとロマン主義の時代』の中でプリオンは書く。

ホフマンの小説を音楽として聴くとき、われわれはいつも落ち着かない気分させられる。すべてはめまぐるしく変化し、ちよつと地獄の業火に焼かれる亡者どものように、限りない焦燥感でいつも

責めたてられる。シューマンの作品では、ホフマンのこうした性癖は、シンコペーションによって断えずさらされるモティーフ、解決されない不協和音、強迫的なリズム・オスティナートなどによってあらわされる。しかし、それが最も効果的に使われた《クライスレリアーナ》ですら、音楽がそのまま放り出されることはない。

たとえば、第七曲の錯綜するテクスチュアに、クライスラーの即興演奏を思い浮かべる人は多い。せかせかせした追い詰めるようなモティーフがからみあい、対位的に展開される。そして、音楽は彼が次のように描くハ短調で書かれている。

「君たちはあいつを知らないのか。見よ、彼は灼熱した爪で私の心臓に掴みかかる。あいつは、ありとあらゆる醜悪な仮面をつけては、密猟者、コンサートマスター、いかさま医者、豪商へと変装する。あいつは、私に演奏させまいとして、芯切り鋏をピアノ線の上に投げつけたのだ。クライスラーよ、クライスラーよ、奮い起て。まっかに燃える眼をした、着褪めた亡霊が、鉤爪の生えた骨の拳を、外套の裂け目からおまえの方に伸ばして待ち伏せしているのが見えるか。毛のないすすべのしゃれこうべの上に麦藁の王冠を戴いて揺すっている。狂気の沙汰だ。ヨハネスよ、毅然たる態度をとるのだ。気のふれた、気のふれた人生の亡霊よ、なぜおまえは、こんなにも私を、おまえの魔界で揺すぶるのだ。私はおまえから逃れることはできぬのか。ぞっとするほどしつこい亡霊よ」（クライスラー

の音楽Ⅱ詩的クラブ）

クライスラー小説では、狂える即興に終止符を打つのは、「忠実なる友」がつける明かりだった。彼は、「クライスラーがこれ以上進むと、必ずや希望のない愁嘆の陰鬱な深みに転落してしまう」ことをよく知っていたからだ。シューマンは、自分で自分の幻想に終止符を打つ。第七曲のコーダには、突然変ホ長調の穏やかなカラーがあらわれ、聴く者を「陰鬱な深み」から救いあげる。

やはりホフマンを意識したと思われるピアノ組曲《幻想小曲集》に〈夢のもつれ〉というタイトルの作品がある。しばしばシューマンを苦しめた悪夢や幻覚さながらに、旋回する走句がめまぐるしく駆けめぐり、妖魔の跳梁跋扈を思わせるが、どうしてこの作品が、あらゆる調性の中でも最も平和なへ長調で書かれているのか。

シューマンの中に巣くうマイスター・ラロ的な側面が、バッハに学んだ手堅い技法を武器に、錯乱と狂気から音楽をひきもどしてしまふのである。

シューマンの音楽言語は、同世代の作曲家たちに比べて革新的ではなかった。一歳下のリストが晩年には無調主義を予感させる作品を書き、やはり一歳下のショパンが、ポーランドの民族音楽の旋法やリズムの引用、独特の音響語法で一九世紀末を先取りし、三歳下のワーグナーが半音階の多用によって調性音楽を破壊してしまつたのに対して、シューマンは基本的に機能と声法の範囲内にとどまっ

ている。半音階や二度、減七、減九などの使用もみられるが、全体としてドミナントトニックの動きが支配的である。

シューマンの耳もまた、決して最先端のものではなかった。音楽評論家としてのシューマンはショパンを世に出したが、実は、彼の語法のもっとも革命的な部分について理解していなかった。「天才的」と称賛した《ドン・ジョヴァンニ変奏曲》ですら、「何だつて変ロ長調で書いたんだろう」といぶかっている。

《ソナタ第二番》で彼は、この点をもう少し突っ込んで書く。

「ショパンは、こんな風にいってもよければ、異名同音を書きかえたがらないので、彼の曲には、よく十個またはそれ以上の嬰記号のある小節や音階をみかける。しかし僕らは誰しも特別に重要な場合でもなければ、こうした扱いを好まない」（『音楽と音楽家』）

陰鬱な第三楽章「葬送」については、「耳ざわりなものがたくさんある。このかわりに変ニ長調か何かのアダジオでも置いたら、比較にならぬほど美しい効果があがったろう」と批判する。何故なら、〈フィナーレ〉と題された最終楽章は、音楽よりもむしろ嘲笑に似ている、と思うからだ。

勿論、この「旋律もなければ喜びもない楽章」にも一種独特な精神の香気があって、自分たちは魔法にでもかかったように終りまで傾聴してしまうのだが、「何といつても音楽ではないのだから、義理にも賞めるわけにゆかない。こうして、このソナタは謎をはらん

で始まり、嘲るような微笑をうかべたスフィックスのように終る」（同前）。

これが、「墓の上を風が吹く」といわれた第四楽章フィナーレの疾走するクロマティズムに対するシューマンの見解だった。

《タランテラ》作品四二については、こんなことを書いている。

「これは、ショパンの中でも狂乱を極めた曲で、渦巻のように廻っている中に、すっかり気違いになつてしまった踊り手を、目の前に見るような気がする。みている方でも、本当に気の変になりそうだ。

もちろん美しい音楽とはけつしていえないけれども、ショパンのような大家に対しては、一度くらいその凶暴な幻想を見のがすのは当然で、その内心の暗闇をみせてもらうのも悪くない」（同前）

この文章だけを読んでいると、シューマン自身の作品よりよほどホフマンを連想させるではないか。

おそらくは、「お化けのホフマン」の怪奇幻想を十全に音楽言語化するためには、二〇世紀初頭を待たなければならなかったのだらう。ホフマンの影響下に書かれたアロイジウス・ベルトランの『レインブランド、カロー風の幻想曲』に触発されて、恐怖と戦慄を見事に結実させたラヴェルの《夜のガスパール》。さらに言うなら、アルベール・ジローの詩に作曲したシェーンベルク《月に憑かれたピエロ》の無調主義に至って、はじめて可能だったかもしれない。