

〈カムアウトしないこと〉,あるいはストラテジーとしてのオプス・ノン・フィニトゥム —スーザン・マクレアリによるシューベルト《未完成》のフェミニズム批評的解釈をめぐって—

木村直弘*

(2008年3月3日受理)

Naohiro KIMURA

‘Never-Coming-Out’, or a Strategy of ‘Opus non finitum’

— Beyond the Feministic Interpretation of Schubert’s ‘the Unfinished’ by Susan McClary —

0. はじめに

2007年9月29～30日に仙台の宮城学院女子大学で開催された日本音楽学会第58回全国大会においては、5本用意されたシンポジウムのうち2本が音楽におけるフェミニズム関係のもの(「『Voicing Gender』と『創造する女性たち：音楽と『女性』の関係を探る』)であった。この学会のシンポジウムでこの分野が取り上げられたのは初めてであったが、それぞれ多くの参加者を集めたことからわかるように、今や日本においてもフェミニズム的観点からの音楽解釈は市民権を得てきたように思われる。

音楽におけるフェミニズム批評で最も影響力があったのは、アメリカの音楽学者スーザン・マクレアリ(Susan McClary/1946～)が1991年に上梓した『フェミニン・エンディング *Feminine Endings*』(邦訳1997年)である。マクレアリによるフェミニズム音楽批評の課題とは、「音楽を介して広く公共の場に流布している性的欲望とその喚起、そしてその快楽に関する記号体系を検討すること」[McClary 1991:9=1997:29]である。例えば、マクレアリは、楽典における強拍上での終止を「男性終止 *Musculine Ending*」、弱拍上での終止を「女

性終止 *Feminine Ending*』とするようなジェンダー的二項対立モデル、すなわち、前者が強く安定した正規のもの(論理的音楽体系で好まれる=客観的)、後者が弱く不安定な変則的なもの(ロマン的な様式で好まれる=主観的)という、これまでは「わかりやすい」とわれてきた前提・刷り込みを問題視する。

しかし、この一種のリヴィジニズムは、それ自体が権威化されないと効力を発揮しないきらいがある。たとえば、音楽学者ニコラス・クックは、「ポスト・新」音楽学者ゲイリー・トムリンソン[Tomlinson 1993]の言説を参照しつつ、マクレアリが、まさに批評家たちがいつも音楽について書いているのとはほぼ同一のやり方、つまり、「あたかも彼女自身が音楽の意味へのある特殊なアクセスをしたかのように、権威ある、伝統的に構築された立場から書いている」[Cook 2000:114]ことに疑問を呈する。つまり、正真正銘(自己)批判的である(新)音楽学は「権威という堅固に守られた立場を拒否せねばならない」が、その正確な読みに従事すればするほど「一種の美的コロニアリズムにおいて我々自身の価値を音楽に押し付け」[ibid.115]、しかもその意味付けを音楽のせいにする。つまり、フェミニズムが剔抉しようとし

*岩手大学教育学部音楽学研究室

たイデオロギーは一掃されることはない。

筆者は、前稿 [木村 2008] において、マクレアリによるブラームス交響曲第3番へ長調作品90のフェミニズム批評的解釈 [McClary 1991] を取り上げた。そこでは、マクレアリの解釈によっては、この交響曲の全楽章が静かに終止するという、史上類を見ない楽曲の一大特徴については説明できないが、そうしたエンディングを、男性的=目的達成的なベートーヴェンの交響曲のエンディングに対する女性的=循環的時間を暗示する音楽技法的ストラテジーとして、改めて位置づけた。これを受け、本稿では、ブラームスがベートーヴェンと同じく非常に大きな影響を受けたシューベルトについてのマクレアリのフェミニズム批評的解釈 [McClary 1993] を取り上げ、同じ構図が適用可能かどうか、すなわちストラテジーとしての女性性が見出されるかを検証し、さらに、よく演奏上の問題となるシューベルトの「ディミヌエンド記号かアクセント記号か」というトピックについても、新たな視座を提示することを目的としている。

1. 「困難の克服から栄光の獲得へ per aspera ad astra」 - 《第九》以後 -

本稿が前稿 [木村 2008] と相補的な関係にあることを示すために、敢えて前稿と同じトピックから入ることにしよう。

フランスの女性作家フランソワーズ・サガンが1959年に発表した中編小説『ブラームスはお好き? *Aimez-vous Brahms...*』第6章で、主人公の中年女性ポールは、歳下の若い男シモンから音楽会へのお誘いの手紙の中で「ブラームスはお好きですか?」と訊かれる。持っていたレコードを探したところ、恋人ロジェのお気に入りのレコードで彼女も全曲を諳んじているヴァーグナーの序曲の裏面に、一度も聴いたことのないブラームスの「協奏曲」を発見、さっそく聴いてみて、その曲の冒頭が「ロマンティック」との感想をもつ。また、その後シモンと行った音楽会でもブラームスの協奏曲を聴くことになる。

サガンの小説の主人公が聴いた「協奏曲」がブラームスの完成された協奏曲作品4曲のうちどれを指すのかは不明だが、少なくとも音楽会の方で聴いた協奏曲は、「勢いよく始まり」「ちょっと悲壮な、ところどころちょっと悲壮すぎる」という形容からすると、情熱的な開始部をもつ、作曲者が最も若い時の作品ピアノ協奏曲第1番ニ短調作品15 (1854~58年) が第一候補に挙げられるだろう。この曲は2台のピアノのためのソナタニ短調に由来し、当初交響曲への改作が試みられたが断念されたという経緯をもつ、ブラームスが初めて交響的作曲様式と取り組んだ最初の曲の一つとなっている。その第1楽章冒頭は、ペダル音上での分散和音下行というベートーヴェンの交響曲第9番ニ短調作品125 (1822~24年/以下《第九》と略記) 第1楽章の有名な冒頭を意識した音の身振りとなっている。しかし、それは一種のオマージュであり、模倣ではない。《第九》と同じニ短調で書かれたこの楽章の冒頭では、ティンパニや低弦による二音のペダル音上で、ヴァイオリンがその調の主和音ではなく、変口長調の主和音を分散和音の形で開陳するが、すぐに第4小節における変イ音の出現によって、ここでは増6度和音(いわゆる「ドイツの六」) が形成される。この主調とは非常に隔たった和音のインパクトによって、この楽章の開始はいやがおうにも非常に力強いものとなる [Frisch 1996:32=1999:43]。

この協奏曲に関しては、レナード・バーンスタイン指揮ニューヨーク・フィルハーモニックとの共演にあたって有名な「事件」を引き起こした名ピアニスト、グレン・グールドの興味深い言説がある。グールドは、1962年頃書かれた生前未発表の原稿「ブラームスはお好き?」で、その由来からして問題児であり構造的にバランスがとれていないという欠陥をもつこの「ピアノ・オブリガート付き交響曲」で一体化された「強さと弱さ」について語っている。「実際、この作品がきわめて特異で謎めいたものになっているのは、想像力(不完全で、突出していて、活発な生活力を作品に投入する)の、古典主義的実践の要件とこのこうし

た闘争, ブラームスが結局のところその軍門に降ったアカデミックな状況との闘いのせいである」[Page 1984:71=1990:115]。まさに前述の曲開始部の斬新な力強さとそれが最終的に古典派的な図式に従わねばならないという弱さは、換言すれば、因習への挑戦と迎合のせめぎ合いにおいて成立する。グールドはこうした作品を2つの正反対の方法で処理することができるという。一方は、「そのドラマ性を、その対照性を、そのぎくしゃくした性格を強調して、主題の対比的な調関係を不ぞろいなものの連合として処理すること」、すなわち、「古典的ソナタ構造のお座なりの慣習と、もともとある大部分定形化したプランに、主題のもっている男性=女性の対比それ自体を目的として受け入れるような、単純素朴なとり組み」[*ibid.*]であり、もう一方は、ブラームスを「新古典派」というよりもむしろ「進歩派 the Progressive」として評価したシェーンベルクのように「ブラームスに未来を読みとるもの」、すなわち「基本的なモチーフの糸による洗練された織りものとして見ること」である。グールドは、後者の立場であり、その演奏において、「古典的協奏曲の伝統では感傷性のかなめとなってきたもの」で、従来誇張されすぎてきたと思われる「主題の男性=女性の対比」を無視し極力縮小しようとしたため、バーンスタインとの楽曲解釈上の齟齬が出来ることになった。これに関連してグールドは、1962年4月18日付けのヘンリー・レイモンド宛の手紙で以下のように述べている。「実は十九世紀中後期の作品の演奏方法をひとつ開発しつつあります。有機的まとまりを持ち味として前面に出すのです。(中略) 結局私の実践しているのは、主題の素材どうしの構造上の呼応関係を明らかにすることなのです」[Roberts 他 1992: 57=1999: 114]。グールドにとって、ブラームスとはそうした演奏方法が当てはまる作品を残した作曲家であり、そこでは、因習的な「主題の男性=女性の対比」を無視することが可能なモダニストとしての側面と、シューマンによって名指しされた「ベートーヴェンの後継者」すなわち新古典主義者としての側面の両方

が合わせ持った存在であった。

「両極性を示すさまざまな対立概念を通して経験を整理したいという要求は、人間の心理の奥深いところに巖然として存在しているようである」[Gay 1978:231=1987:277] という社会思想史家ピーター・ゲイの言を俟つまでもなく、ここでは様々な次元における対比、すなわち、強さ/弱さ、因習的/進歩的、男性的/女性的、挑戦/迎合といった二項対立が看取される。こと、様式の話に限れば、「対比」とはまさしくバロック芸術の基本的原理の一つであった。それは、当時オペラ(声楽)隆盛の影響を受けて勃興した、テキストが付随しない器楽のレズン・デートルを担保するものとして、すなわちドラマ性を導入するための一つの方策としても機能した。この原理は、古典派のソナタ形式、特にベートーヴェンのソナタにおける主要主題と副次主題の対比性へと受け継がれる。こうした「主題」の視点からみると「(主題) 提示部～(主題) 展開部～(主題) 再現部」となるソナタ形式の図式は、同じくバロック時代に確立された調性によって、補強される。つまり、主要主題は主調でなければならず、その導音から主音へという抗い難い求心力の連鎖が楽曲の推進力となる。特に《第九》終楽章で明確に示されているように、最終的にメッセージ発信を意図したベートーヴェンにとっては、ソナタ形式は「ペル・アスペラ・アド・アストラ *per aspera ad astra*」、すなわち「困難の克服から栄光の獲得へ」という motto にぴたりと適合した。しかし、ベートーヴェン自身がソナタ形式を因習的なものとせず、常に実験の場としていたにもかかわらず、その後のベートーヴェンの神格化にともない、彼のソナタをモデルとして抽出されたこうした図式は、特に音楽アカデミーにおける「因習的」フォーマットとなった(よって、グールドが指摘する「主題の男性=女性の対比」という把握の仕方も一種の「理解しやすさ」から要請されたものという一面を有する)。そして、グールドがブラームスのピアノ協奏曲第1番について指摘したのは、この作品における強さと弱さの一体化、すなわち、因習的な

「古典主義的実践の要件」と「不完全で、突出していて、活発な生活力を作品に投入する」ものとしての「想像力」とのせめぎ合いであった。

ここで示された対置のうち、古典派の完成者(要は、ソナタ形式が依拠する主題動機労作の巨匠)としてのベートーヴェンの衣鉢を継ぐ「新古典派」ブラームスのイメージ形成に大きな影響があったのは、シューマンの言説であった。しかし、当時ブラームスはあくまでも将来的有望株であり、実は、シューマンが「ベートーヴェン以降の最も卓越した音楽家であり、すべての俗人根性の敵として、最も高い意味において音楽をおこなった」[Schumann 1888:146=2007:99]と名指ししたのは、ほかならないシューベルトであった。事実、ブラームスはシューベルトの自筆譜を鋭意蒐集・研究し、多くの校訂楽譜を出版し、そして編曲した。多くの音楽学者が指摘するように、その楽曲にはシューベルトからの影響が色濃く残されている。また、ブラームス研究で知られる音楽学者デイヴィッド・ブロードベックが、アメリカ・ブラームス協会ウェブサイトに掲載された「ブラームスのシューベルト」というエッセイ (<http://brahms.unh.edu/broadbeck.pdf> 2008年2月末現在)で指摘しているように、ベートーヴェンからの影響とシューベルトからの影響が混在する例も多い。

たとえば、交響曲に絞ってみても、いくつか挙げられる。19世紀を代表する大指揮者ハンス・フォン・ビューローによって「(ベートーヴェンの)第10交響曲」と名付けられ、特にその終楽章主要主題が《第九》フィナーレ主要主題のほめかしになっていることで有名であるブラームスの交響曲第1番ハ短調作品68(1876年)もその例外ではない。ハ短調からハ長調へという、まさにベートーヴェンの「闇から光へ」を彷彿とさせるドラマ的プランをもったこの終楽章は、第1楽章主要主題の部分動機を含んだ暗い序奏で始まる。しかし、《歓喜の歌》的主要主題が提示される直前、一般に1868年クララ・シューマンの誕生日を祝う手紙で「山では高々と、谷では深々と貴女に何度もお祝いの挨拶をしましょう。」Hoch auf'm

Berg, tief im Tal, grüß ich Dich viel tausendmal.”という歌詞が付された旋律であるアルペンホルン風の旋律(第30小節以降)が現れる。これは、ブラームスの交響曲第4番ハ短調作品98第2楽章冒頭の無伴奏ホルンと同様に、シューベルトの大ハ長調交響曲D.944(以下《グレート》と略記)冒頭における輝かしいホルン・ユニゾンと関連づけられる。また緩徐楽章の冒頭主題は、第1楽章の冒頭主題の部分動機に由来するものだが、ベートーヴェン交響曲第6番ハ長調作品68《田園》の冒頭部分との関連も明らかに示しているし、オーボエとクラリネットによる緩徐楽章第2部の主題(39小節以下)はシューベルトの交響曲第7番ハ短調D.759《未完成》(以下《未完成》と略記)の緩徐楽章(特に66小節以下)へのオマージュにはほかならない。ブラームス交響曲第3番ハ長調作品90の冒頭は、シューベルトの弦楽五重奏曲ハ長調D.956冒頭の和声進行が基礎となっており、また《子守歌》作品49-4との関連がよく指摘されるブラームス交響曲第2番ハ長調作品73第1楽章第2主題は、同じ前掲弦楽五重奏曲第1楽章第2主題から派生している。同じく交響曲第2番第1楽章第1主題については(古くはブラームスの伝記作家マックス・カルベック[Kalbeck III:213]が指摘したように)、ベートーヴェン交響曲第3番変ハ長調作品55《英雄》(以下《エロイカ》と略記)の冒頭主題に関係づけられる等々。

さて、こうした諸々の例が示すように、ここで注目されるべきなのは、それらが明らかな引用という形ではなく、一種の「ほめかし」として楽曲に組み込まれているという点である。たとえば、ブラームスの交響曲第1番が「ベートーヴェンの第10番」と呼びならわされる最も直接的な「ほめかし」は、前掲第4楽章における、(《第九》終楽章における歌詞を付された)「歓喜の歌」主要主題の存在であるが、この前例がやはり前掲シューベルト《グレート》終楽章にみられることはよく知られている。つまり、ブラームスが交響曲作曲を最初に志してから20年、途中前掲のピアノ協奏曲第1番の作曲等を経てやっと到達したこ

の「歓喜の歌」的主要主題において、ベートーヴェンとシューベルトという二人のヴィーンでの先輩作曲家の衣鉢を正統的に継ぐ資格を得たと自ら宣言したとも、その二人へのオマージュともとられる。しかし、それは《第九》や《グレート》をはっきりと参照させはしない。ベートーヴェンがその作曲の集大成として《第九》で示したヴェクトルは、絶対音楽（器楽）から、ヘンデルのオラトリオに範をとった器楽と声楽との統合へというものであった。そのプロセスにも、ベートーヴェン的な「闇（混沌）から光（明示）へ」が明確にデッサンされる。この長大な交響曲の第1～3楽章は、あくまでも終楽章のための「前置き」であったことが、終楽章開始部における各楽章の諸動機の順次的回想とその否定の配置によって明示され、さらに手の込んだ仕掛けとして、この楽章で新しく導入された器楽レチタティーヴォも最終的に否定され、あの「おお、友たちよ、こんな音ではない！ そうではなくて、もっと快い、歓喜に満ちた歌をとともに歌おうではないか。O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere.～」という有名な自作の歌詞が付された声楽レチタティーヴォに取って代わられることになる。つまりこの終楽章は、それまでに前置されたものを乗り越えるために、合唱や「ベートーヴェンの規範であったヘンデルにおいて、音楽の記念碑的壮大さのほとんど必需品ともいえる小道具」[Dahlhaus 1987:112=1997:138]であるフーガのみならず、行進曲の導入等あらゆる仕掛けを繰り出し、ベートーヴェン特有の「だめ押し」的コーダで半ば強制的に聴き手を讃歌へと参加させる。ここで重要なのは、もはや音楽ではない。絶対音楽的には暗示することしかできなかった理想主義的メッセージを「音」に載せてではなく「歌＝言葉」によって明確に、いわば「言挙げ」するというプロセスがとられた。そして、このプロセスに敏感に反応したのが、ほかならない「絶対音楽 Absolute Musik」という語を初めて用い、総合芸術作品としての「楽劇 Musikdrama」というジャンルを開拓したりヒヤルト・ヴァーグ

ナーであった。

2. 絶対音楽というアポリア

調性やソナタ形式といった古典派以降確立された一見抽象的な音楽構成原理は、今やいわゆるクラシック音楽のレパートリーにおける特権的な地位を獲得しているソナタ（＝器楽曲）、特にここまで例に挙げられてきた「交響曲」（管弦楽のためのソナタ）というジャンルが依拠する土台である。マクレアリにしてみれば、こうした抽象的とされる所謂「絶対音楽」の領域には、必ず「物語」が伏在することになる。もちろん欲望をかきたてその解決を目的論的に志向する調性音楽がまず初期のオペラで出現したように、それは「物語」が必要不可欠なジャンルで直接的に効果を発揮する。しかし、オペラのようなテキスト的にかつ視覚的に音楽的身振りが補強されるジャンルだけでなく、「物語」とは無縁であるべき自律的な絶対音楽、特に、その中でも最高峰に位置されるようになった交響曲という曲種において、「物語」は逆に自然に底流することになる。

よって、絶対音楽に潜在するジェンダーやセクシュアリティを浮かび上がらせることは、音楽におけるフェミニズム批評にとっては、最も効果的な戦略であった。

そもそも、(テキストをもたない)器楽が興隆したバロック時代において、(テキストをもつ)声楽優位の状況下、下位の器楽のレゾン・デートルを担保するための美学として提出されたのが所謂アフエクテンレーレ（情緒論）だったことからわかるように、本来、器楽は、言葉、物語、情緒、標題と不可分であった。ところが18世紀啓蒙主義の時代から19世紀ロマン主義へと大きなイデオロギーの転換が起こることにより、器楽は「形而上学」へと押し上げられる。20世紀を代表する音楽学者の一人カール・ダールハウスが指摘しているように [Dahlhaus 1978: 81ff.=1986: 122ff.]、このテキストをもたない自律的音楽の「形而上学化」は、ドイツ・ルーテル教会の改革派である「敬

虔派」に由来するものであり、絶対音楽は、一種の宗教的精神性あるいは、神秘的な合一性をいわば儀式的に具現するものとしてみなされた。その主観的・超越的経験、換言すれば主観的な真正さ（「絶対的なもの」の模写）がその中で探究されることになったのである。初期ロマン派において、この絶対音楽の理念はこうしたいわゆる「芸術宗教」的背景だけでなく愛国主義的な文脈と不可分であったのだが、19世紀半ば以降（特に音楽学者・批評家エドゥアルト・ハンスリクの音楽美学に代表されるように）それはさらに純粹化され、機能、テキスト、標題といった音楽外的な（物語的）要素から解放されてやっと「客観性」を帯びた理念となった。E. T. A. ホフマンによる「戦慄、恐怖、驚愕、苦痛の梃子を動かし、ロマン主義の本質たる無限の憧憬を喚び覚ます」[Hoffmann 1979:40=1984:352] ものとしてのベートーヴェンの絶対器楽の位置づけ等による、「楽聖」としてのベートーヴェンの神格化も基本的にはこうした流れに由来する。そして、その衣鉢を継ぐ者としてシューマンに使命されたのが、ほかならないブラームスであった。よって、絶対音楽についての音楽外的な要因に、つまり物語や標題に依拠した解釈は、その「真正性」を汚すものとして排除され、それに相応しい解釈ツールとして整備されたのが、いわゆる主題動機労作や和声の分析を主とする楽曲構造分析であった。それは19世紀後半「学問＝科学 Wissenschaft」として存在意義を主張し始めた音楽学の方法論の一つの柱となり、ハインリヒ・シェンカー風楽曲分析がその代表的なものである。

しかし、前掲のように、ジェンダーやセクシュアリティに関する社会的記号を回避することはできない調性やソナタ形式といったものに依拠している以上、オペラや歌曲、標題音楽といったジャンルから「自律的器楽」を区別するために出てきたこの「絶対音楽」の概念も、「物語性」を帯びることになる。例えば、マクレアリは、ビゼーのオペラ《カルメン》の諸場面に刻印された「個々のジェンダー構成や、いわゆる超越的な瞬間に多い絶叫調、興をそそりつつしかも慎重に抑制して

表現された女性の「脅威」、暴力的終結の明白な必要性」といった諸記号が実はすべて「十九世紀の「絶対音楽」という一大伝統の中心をなすもの」であるとしているが [McClary 1991:67=1997:113]、こうした物語的要素の追究は、バロックの標題音楽ならともかく「絶対音楽」には相応しくないものであった。しかし、古典派の頂点に位置するベートーヴェンの後継者、すなわち「新古典主義者」ブラームスや、音楽メディア上でのハンスリクの「絶対音楽」擁護にもかかわらず、当時、愛国主義的傾向を引き受けていたのは、主としてリストやヴァーグナーに代表される「新ドイツ楽派」であり、それは一種の宗教的熱狂をもって全ヨーロッパ的な規模で支持された。特にヴァーグナーは、ゲルマン民族の壮大な英雄神話として「序夜と3日間のための舞台祝典劇」に構成された《ニーベルングの指輪》4部作を、自らの楽劇上演のために建設されたバイロイト祝祭劇場の柿落とし（1876年8月13日）で、全ヨーロッパから王侯貴族や著名な音楽家たちの列席の下、初演した。彼の最後の作品《パルジファル》も楽劇 Musikdrama ではなく舞台神聖祝典劇 Bühnenweihfestspiel と名付けられ、それは宗教的儀式としての祝祭に近づけられた。ここで忘れてはならないのは、「絶対音楽 Absolute Musik」という術語が、「言語や舞踏の中に張っていた根を引き剥がされ、悪しき抽象性をもつに至った音楽」[Dahlhaus 1978:25=1986:34] の意でヴァーグナーが用いたものであったということである。つまり、「絶対音楽」はロゴス、リュトモス、ハルモニアが統合された古代ギリシャ悲劇の再生を目指した「総合芸術作品」から音の連関たるハルモニアだけ引き剥がされた「部分的芸術」であり、これに対して「総合芸術作品」としての楽劇においては、「音楽は舞台の所作～肉体による動き～と文学的テキストといっしょになって作用するのであり、まさにそうであってこそはじめて、絶対音楽としての音楽には与えられぬ完成に到達する」[ibid.25f.=35] ことができるのである。しかし、ヴァーグナーにとってベートーヴェンは神格化に値しない存在では全く

ない。ベートーヴェンは、「新しい道 *der neue Weg*」へと進んだ《エロイカ》以降、純粋な器楽の分野における新しい個性的表現を追求したが、最終的には《第九》終楽章での声楽の導入に象徴されるように「ことば」による「音」の「救済」[*ibid.*28=39]を必要としたため、絶対音楽的な要素を超越したとみなされた。ヴァーグナー自身の理解は決して根拠がないものではない。なぜなら、ベートーヴェンは、「ソナタや交響曲を「語る」芸術、音で表す「性格描写」と理解していた」[Dahlhaus 1987:100=1997:123]からである。

以下長くなるがヴァーグナー自身の言葉を引用しておこう。

これに対しベートーヴェンにおいては、音楽の内部の有機組織から旋律を生み出そうとする自然の生の衝動が認められる。最も重要な諸作品において、彼は旋律を初めから完成したものとして提示したりはせず、いわば私たちの目の前で旋律をその諸器官から産み出させる。つまり、この分娩行為を有機的な必然性に即して実演することによって、私たちがその現場に立ち会わせるのである。しかし巨匠が主要作品の中で最終的に示している最も決定的な事柄は、音楽家である自分が詩人の腕に身を投じなければ、確かな実在性を持ち、救済をもたらす真の旋律の生殖行為は完遂できないと感じていたということである。人間になるために、ベートーヴェンは一個の完全な人間、つまり男性的なものと女性的なものの性的条件に従って両性に通じた人間とならねばならなかった。—この限りなく豊かな音楽家は、実に真摯で憧れに満ちた深い思索の末によりやく簡素な旋律を発見し、この旋律で詩人の言葉を突如として歌い出したのであった。「喜びよ、美しい神々の火花よ！」と。—だが、この旋律と同時に音楽の秘密も解き明かされた。こうして私たちは意識して有機的に創造する芸術家となるすべを知ると同時に、その能力を得たのである。—[Wagner 1984:113f.=1993:163f.]

ヴァーグナーが生殖行為の比喩を用いてここで提出する「男性的なもの」と「女性的なもの」というジェンダー的対比は、その後で彼が「音楽は女である。女の本性は愛である。だがこの愛は受胎するものであり、この受胎において惜しみなくわが身を捧げるものなのである。」[*ibid.*188=170]と書くことによって、さらに強調される。つまり、女

性は受胎するために男性を必要とする。そして、「この女がこれほど無条件に愛すべき男とはいったい誰なのかを徹底的に問うことにしよう」[*ibid.*122=176]として、最終的に彼が参照させるのは「男性」としての「詩人」であった。詩と音楽の交合自体は、すでに声楽の歴史として今に始まったことではない。しかし、たとえば当時のオペラ作曲家達が世に送り出す旋律は「その有機組織から引きずり出し、もっぱら自分たちの好き勝手に任せて利用した」[*ibid.*113=162]ものにすぎず、前掲引用文に明記されたような「音楽の内部の有機組織から旋律を生み出そうとする自然の生の衝動」、換言すれば「分娩行為を有機的な必然性に即して実演すること」がそれには欠けていたのである。したがって、フィナーレにおいてやっとな男性(詩)と女性(音楽)の生殖行為が行われ実り豊かな受胎をもたらすことになったベートーヴェンの《第九》は、ヴァーグナーだけでなくベートーヴェン以降の作曲家たちにとって、避けて通れない里程碑であり記念碑となったのである。

しかし、それはマクレアリにとって、女性的な領域を暴力的に押さえ付け(per aspera)男性的な力づくのクライマックスへ向かって(ad astra)すべてが奉仕するプロセスであり、彼女の目には「十九世紀の後継者たちは、その欲望と破壊の結合にひとたび味をしめると、それに向かう飽くなき欲求にとりつかれた」[McClary 1991:130=1997:199]と映った。

3. 主題と主調 ～音楽史におけるジェンダー的対比と調性のセクシュアリティ～

音楽に示されたジェンダーの記号は、まさに社会的産物である。たとえば、強拍と弱拍に関連して、以下少し長くなるが、指揮者・音楽学者のニコラウス・アーノンクールの言を引いておこう。

バロック音楽においては、当日は生活のあらゆる領域においてそうであったように、すべては階級的に段階づけられていたヒエラルキーが存在していた。...(中略)...
音符にもく高貴なものとく卑しいもの、良い音符と

悪い音符があった（極めて興味深いと思うのは、音楽の観点からも社会形態との関連からもこうした階級制度がフランス革命以降はもはやほとんど存在しないという事実である）。十七・十八世紀の音楽著作家たちによれば、ふつうの四分の四拍子のなかには良い音と悪い音、<高貴 nobile>と<卑しき viles>とがあった。つまり、高貴な第一拍、悪い第二拍、それほど高貴でもない第三拍、そして惨めな第四拍というわけである。尊卑の概念はもちろん強調と関係する。つまり一-二-三-（四）ということになる。[Hamoncourt 1982:49f.=1997:61]

こうした図式は、小節群や全楽章、そして全曲へと拡大応用されるだけでなく、8分音符や16分音符のパッケージへと縮小応用される。こうして複雑になったヒエラルキーによって「緊張と弛緩をはっきりと認識できる構造」[*ibid.*50=62]が明示され、それは音楽のみならず、バロック芸術全体の根本的骨格を形成することになる。「まさに芸術と生活態度の一致が生じる」[*ibid.*]ことになったのである。それは、例えば、19世紀半ば以降、アードルフ・ベルンハルト・マルクスの『作曲論 *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*』（1837/38/45/47年）にみられるような、ソナタ形式によるアレグロ楽章における主要主題を「男性的」、副次主題を「女性的」とみなす慣習へと引き継がれていく。

「緊張と弛緩」という図式は、バロック（17世紀）以降の主たる音楽構成原理となっていく調性にも違和感なく当てはめられた。つまり「調性そのものが、期待をじわじわ染み込ませ、ついでに約束された達成をクライマックスまで抑えるプロセスによって、欲望を刺激しかつ伝える主要な音楽手段だった」[McClary 1991:12=1997:35]なのである。

以下、ある映画の一場面につけられた音楽を、わかりやすい例として挙げておこう。ジョージ・ミラー監督によるブラック・コメディ的なハリウッド映画『イーストウィックの魔女たち *The Witches of Eastwick*』（1987年）において、ジャック・ニコルソン扮する下品な色男（実は悪魔）がスーザン・サランドン扮する男運のない熟女にチェロの指導をしている場面。この場面では、熟

女が弓で弦をかき鳴らすうちに悪魔の誘惑（催眠術的な誘導）によって、一種のトランス状態に陥りますます昂揚、そのうち興奮の絶頂に達し、その時点で、抑圧されていた自己が爆発的に解放され、悪魔の狙い通りに魔女化することになる。このシーンにふさわしい楽器としてチェロが選ばれたのは、まさに、恋人の「モンパルナスの女王」キキの裸の背中に *f* 字孔を描いたマン・レイのあの有名な写真「アングルのヴァイオリン」（1924年）と同様、女体を連想させやすいからである。さらに仕掛けは続く。日常生活でストレスがたままった（性的にも満たされていない）熟女が股を大きく開いて構え、弓を左右に動かしている（男根の挿入運動の比喩）うちに、あまりに擦られたため弦が摩擦熱で発火、楽器（女体）にも火が移って燃え上がり、彼女はエクスタシーに達するという、ある意味定式化されたわかりやすい性交の視覚的メタファーが用いられている。ここでその効果を何倍にもしているのが、この昂揚シーンにつけられたアントニン・ドヴォルジャークのチェロ協奏曲口短調作品104第1楽章コーダ（終結部）に入る前後の音楽である。

第267小節から始まったこの楽章の再現部では、第170小節からの提示部コーダから第190小節の展開部へなだれ込む部分を、第297小節から第319小節で再現する。ここで提示部コーダが反復されることによって、第296小節の *pp* まで次第に静まってきた曲の流れは第297小節の *con forza* から再び *f* に転じる。それは、第301-302小節で *f* からクレッシェンドする独奏チェロが粘着的に奏する導音（嬰イ音）-主音（ロ音）の細かい反復の後も主和音に解決しない身振りが典型的であるが、エネルギーの爆発的解消はじらされ先延ばしされ、さらに第310小節で同じ身振りを繰り返した後、やっと「解決」への階段を登り始める。しかし、第315-316小節で *fc* を伴った「導音（嬰イ音）-主音（ロ音）-（ハ音）-嬰イ音」を3回繰り返す、そのリズム音型を保ったまま下行する。まさに「解決」に到達する直前の第318小節でリタラダントで減速し、*ff* で3連符で突っかったよ

うにブレーキをかけ、フェルマータおよびアウフタクト（ドミナント）でさらにエネルギーを蓄積して、*ff*で第319小節冒頭でやっと到達目標である主調の同主調口長調の主和音に解決され、「堂々と」第1主題が鳴り響く。しかし、この身振りは再度また格闘を始め、第317小節からの独奏チェロの重音奏法による半音階上行を経て第339小節でふたたび前述の反復音型を保ち、ドミナントの根音をトリルで同音反復でじらし強調しながら次の第342小節で第319小節と同様口長調の主和音への解決へと到達する。ここからの短いコーダでは、金管のファンファーレを中心としたトゥッティで第1主題が*ff*で「堂々と *grandioso*」高らかに奏され、最後の4小節は、いったん*f*に落とされるが最終第354小節の直前第353小節で急激にクレッシェンドし、弦は*ffz*、木管は*ff*、金管は*f*で主音口を強調して楽章が閉じられる。

この映画シーンに使用された前掲の視覚的メタファーと相俟って、この音楽はいわば性交の聴覚的メタファーとして視聴者に強烈な説得力をもって映像をリードする。つまり、この音楽の性衝動的な身振りに映像が後から付けられたといっても過言ではないほどである。こうした、直接感官に作用しうる調性のもつ表現力は、当然のことながら、マクレアリの言う「苦闘、クライマックス、結末という調性の基本的な物語法」[*ibid.* 114=180]とも緊密に結びつく。つまり、「調性の手法はその必要性の充足を先送りにしてゆき、ついに技法上「クライマックス」と呼ばれるものへと解決を委ねる。そしてこの過程が、かなり明白に射精のメタファーとして体験される」[*ibid.* 125=193 f.]のである。

この映画での前掲「クライマックス」シーンに付されたドヴォルジャークの音楽のように、射精＝目的達成的に最終的クライマックスへと高まっていくという手法が確立されたのは、マクレアリによればベートーヴェン、それも特に《第九》でということになる。すなわち、「フラストレーションのメカニズムを極限まで推し進め、彼らの物語では欲望がしばしば（必然であるかのように）爆

発的な荒々しさと絶頂に達する」[*ibid.* 127=196]のである。しかし、この物語は単にマスターベーションのように独りで盛り上がるわけにはいかない。前述のように、ジェンダー的二項対立に基づいた物語のパラダイムでは、主調や主要主題は男性の主役であるが、それらは自らを惹き立てるために対照的な「他者」を必要とする。ドイツ偏重で編まれてきた西洋芸術音楽史の上では、この物語の主人公は神話化されたベートーヴェンであり、それに対する他者として措定されたのは、シューベルトであった。

たとえば、作曲家としてだけではなく音楽評論家としても一流であったローベルト・シューマンは、この対比について次のように述べる。

ベートーヴェンとシューベルトは初めの二三頁でそれと見分けがつこう。シューベルトはベートーヴェンに比べれば少女の如く、はるかにおしゃべりで柔らかで冗長で、巨人の下で無心に遊ぶ子供のようなものである。こんどの交響曲も、ベートーヴェンのそれに対して、ちょうどこういった関係にあるが、その深い内面性の点からいってもシューベルト以外の人の手になるものとはけっして考えられない。もちろん彼といえども力強い音をきかせるし、多量の響きを立てるけれども、結局は男と女のようなもので、前者は命令し、後者は願ったり説き伏せたりする。しかし以上はみなベートーヴェンと比較した場合の話で、その他の者とくらべれば彼といえども充分男性的であるばかりか、近代の音楽家中最も不敵な自由精神の作家でさえある。

[Schumann 1888:122=2007:140f.]

このシューマンのジェンダー的言説で興味深いのは、ベートーヴェンがシューベルトを凌駕するという図式ではないということである。たとえばシューベルトの「心の底では自分でも、何らかの自分になれるかと期待はしているのですが、しかしベートーヴェンの後でまだいったい誰に、何らかの人物になることができるのでしょうか？」

[Deutsch 1966:150=1978:156] といった言にみじくも示されているように、その死後19世紀を通して神格化が進むベートーヴェンは、その後続く作曲家たちが追いつき追い越さねばならない「記念碑的」存在であった。シューベルトは、その対

極となるために、まず同じ土俵に上らねばならない。つまり、その資格は「充分男性的」でなければならないということであり、その条件を満たした上での比較では、やはりいわば陰陽二元論的バランスをとる形で、「男性的ベートーヴェン>女性的シューベルト」という不等号が成立させられる。

たとえば、19世紀後半を代表する音楽評論家・音楽学者であったエドゥアルト・ハンスリクは、ウィーン改造にあたって整備された市立公園で1872年5月15日に行われたシューベルト記念碑除幕式に際し、「シューベルト記念碑 *Das Schubert Denkmal*」と題された、式典後開催された演奏会批評 [Hanslick 1872] を書いている。ウィーン楽友協会が1810年代に「3人の音楽英雄 *Musikiheroen* ハイドン、グルック、そしてモーツァルト」のために記念碑建立を提案したが実現せず、モーツァルト没後50年の1841年の段階ではこの「音楽のクローバー」は4つ葉となり「ハイドン、グルック、モーツァルト、そしてベートーヴェン」へ、そしてこの記念碑建立の数年前になってやっとシューベルトが5人めとしてこの中に加えられることになった。結局ウィーン男声合唱協会のコンサート収益からその建立費の多くがまかなわれることになり、依頼されたカール・クントマンがイタリア・カララ産の大理石で制作したのは、5人中唯一生粋のウィーン人であるシューベルト像であった。除幕式後の演奏会では、シューベルトの創造力が発揮されたあらゆる分野、すなわち交響曲、弦楽四重奏曲、ピアノ曲、男声合唱曲それに歌曲をカバーするという当時としても前例のない内容であった。ハンスリクがこの批評で的を絞ったのは、器楽の作曲家としてのシューベルトである。たとえば《未完成》の最初の8小節を聞いただけで人は、死の床にあったベートーヴェン同様「本当に、シューベルトには神の火花 (= 天来の靈感) が宿っている！」と叫ぶだろうし、シューベルトのこうした音楽的構想や表現方法における「天来の靈感 *göttliche Funke*」(《第九》終楽章の合唱のシラーの詩「歓喜に寄す *An die*

Freude」冒頭の「*Freude, schöner Götterfunken*」を受けている) は、「ベートーヴェンの炎 *Flamme* から引火した」[*ibid.* 56] ものである。もちろん、シューベルトにおける「十分に純真な子供らしさ *voll treuherzige Kindlichkeit*」[*ibid.* 57] については同じく夭逝した天才モーツァルトに比される。モーツァルトもシューベルトも器楽のあらゆる分野で卓越していたのだが、やはり重点は声楽にあり、モーツァルトではオペラ、シューベルトでは歌曲ということになる。その後「歌曲王 *Liederfürst*」というあだ名を奉られたシューベルトだが、ベートーヴェンと違って自ら歌手であったその長所を活かして彼の器楽作品においても天才を発揮することになる。それに最初に気づき称賛と普及に努めたのがシューマンであった。しかし、ハンスリクはシューベルトに「並外れた天賦の才」を認めても、「自然に内在する力 *Naturkraft*」[*ibid.* 57] が備わった偉大なベートーヴェンと同等視はできないと釘を刺す。そもそもシューベルト自身がベートーヴェンという記念碑を畏敬の念をもって仰ぎみていたという構図は保持されねばならないのである。「旋律の魔法、魅惑的な若々しさ *hinreizende Jugendlichkeit*」[*ibid.* 58] をもったシューベルトの器楽には、ベートーヴェンの交響曲に典型的にみられるような「抵抗し難い内的必然性の感情を聴き手の内部に生じさせる、有機的に中心からそそりたち、しっかりと構成された(音楽的)構築」[*ibid.* 58] が欠けているというのがその理由であった。このハンスリクの批評においては、基本的にジェンダー的対比を示すような術語は用いられていないものの、前掲シューマンの言説同様、「大人」と「子供」、「成熟」と「幼形成熟(ネオテニー)」といった二項対立が看取できる点を記憶しておこう。

さて、前掲シューマンの言説にみられたように、19世紀を通して、そして特に「鉄血宰相」ビスマルクの神格化に連動して加速されたベートーヴェンの神話化は、「男性的」なベートーヴェンに対して、「女性的」なシューベルトというジェンダー的二項対立を作り出すことになった。例えば、マ

クレアリは、ベートーヴェンの多くの交響曲における女性的要素のヒステリックな否定を指摘し、さらに、(同性愛疑惑もある)「女性的」なシューベルト《未完成》についても以下のように述べる。すなわち、

たとえば、『未完成』交響曲において私たちに共感を抱かせるのは、美しく「女性的な」第二主題だが、この主題は、形式の「公平無私な」慣習の手順によってあらかじめ定められた運命に従い、残酷にも痛ましく押しつぶされてしまうのである。[McClary 1991:69=1997:115f.]

《未完成》と同じ調性をもった前掲チェロ協奏曲でも、楽章の最後で強調されるのは長三和音の主音や第1主題であり、作曲者自身お気に入り、演奏するたびに(望郷の想いも相俟って)深い感動を覚えていたという美しい旋律の第2主題や短調は払拭されている。次章でマクレアリによる《未完成》をめぐる言説を追っていくことにしよう。

4. マクレアリによるシューベルト《未完成》のフェミニズム批評的解釈

マクレアリはその論文「シューベルトの音楽における主観性の構築」[McClary 1994]を、それが書かれることになった経緯から始める。ニューヨーク92番街の所謂「Y」(YMHA)でのシューベルトティアードでの招待講演(1992年2月)の際の個人的な経験を含めた、異例とも言える長い前置きから。アメリカ音楽学会全国大会で同性愛関係のパネルがもたれたのは1990年を嚆矢とするが、その際彼女はトピックとしてシューベルトの音楽が彼の性的態度とどのように対応しているのかという問題を選んだ。その動機づけとしては、もともと彼女がシューベルトの音楽に抱いていた違和感の他に、ベートーヴェン伝記研究の第一人者である音楽学者メイナード・ソロモンがシューベルトの友人の劇作家エドゥアルト・フォン・パウエルンフェルトの日記に書かれた「シューベルトは半ば病である(ヴェンペヌート・チェッリーニのように彼は若い「孔雀」を必要としている)」

というメモに注目しシューベルト同性愛者説を示唆した(当然その後大論存を巻き起こした)1989年の論文[Solomon 1989]に啓発されたことが挙げられる(実際は、シューベルトやパウエルンフェルトが書簡で用いていた「若い孔雀」というい語は彼らの仲間内では「梅毒」を示す隠語であり、直接同性愛を示すものではなかった[Hilmar 1997:76=2000:128])。パネル発表後、ハイカルチャーの殿堂である「Y」で定期的開催されているシューベルトティアードでの講演(実は最初からマクレアリへ敵対的態度を突きつけるため目論まれた機会)に招かれた彼女は、パネルの内容を一般人向けのより「穏やかな」説明へと書き直して講演に臨んだが、その内容は予想された通り保守的な会員たちやマス・メディアから拒否反応を招いた。その「たとえだれも見ると使用できるような状態になかったとしても、音楽学における最も悪名高いクイアなテキスト」[McClary 1994:207]がこのペーパーということになる。しかし、マクレアリが敢えてこの論文を公刊した主たる理由は、ソロモン自身もシューベルトの音楽それ自体に彼の研究成果を結びつけないよう警告しているように、彼女の研究課題が「むしろ、シューベルト特有の主観性の構築を扱っているものであり、ベッドのパートナーについてのシューベルトの好みが多岐にわたるものであろうとも、こうした論証には依然としてかわらないでいること」[ibid. 208]を示すためであり、また「このケースが提出している理論的諸問題が、音楽におけるジェンダー、セクシュアリティ、そして主観性に関連する研究にとって中心的なものである」[ibid. 209]からである。特に、マクレアリが問題視するのは、自己完結したものとしての絶対音楽(器楽)という考えであり、それは「セクシュアリティについての疑問だけではなく、音楽を文化の活動的な要因として取り扱おうとする＜あらゆる＞研究をも禁じてきた」[ibid. 211]とされる。

さて、マクレアリによれば、「自己」についての諸々の表象が目立ち始めるのがちょうどシューベルトの時代の頃である。この急激に勃興した中

流階級の理想が厳格なアンシャン・レジームにとってかわろうとする時期では、我々が当たり前のように受け容れているアイデンティティや男らしさといった理念はまだ流動的なものであった。そうした時代にあって、文学において特権的地位をしめたのが、主人公(ヴィルヘルム・マイスターに代表されるように当然男性)が苦闘しながら人生の修業を積み成熟していくというストーリーを基本に置くいわゆる「教養小説」(=人格発展小説)であり、音楽では(一見抽象的な)「ソナタ」ということになる。後者における「主人公」は、ソナタ形式に不可欠の(主調で確保された)主要主題グループであり、それは不安定化されたアイデンティティというエピソードを経て、最終的に予定調和的に主調と主要主題を強調して終わるのである。

マクレアリがその代表例として挙げるのが、主要主題の主観的力が楽章を通じた軌道上をいくつかの抵抗や負荷を経験しながら最終的にその「英雄的」アイデンティティを確立するという図式を明示した、ベートーヴェン《エロイカ》の特に有名な冒頭楽章である。その後この《英雄》モデルは「単に音楽における「典型的」標準規格としてだけでなくゲルマン民族の「典型的」モデルとして」[*ibid.* 213] 受容されることになる。しかし、こうして大衆が勝手に作り上げていくことになる「男性的」ベートーヴェン像に対し、シューベルトは明らかに他の可能性を欲していたため「女性的」と捉えられる伝統が始まる(たとえば、1882年の『グローヴ音楽・音楽家事典 *The Dictionary of Music and Musician*』初版におけるジョージ・グローヴの筆になる「シューベルト」[グローヴ 1935]の項の記述。ちなみに、グローヴは1867年のヴィーン旅行でシューベルトの埋もれた曲を数多く発掘した)。しかし、ソロモンの有名なベートーヴェンの伝記[Solomon 1977=1992]が示すように、ベートーヴェンのセクシュアリティは非常に矛盾しており、マクレアリは、「男性的」イメージを帯びることになったベートーヴェンを短絡的に「非同性愛者」と位置づけるべきではないと警

告することを忘れない。たとえばベートーヴェンの「暴力的傾向」は「強さあるいは自信としてではなく不適切さへの恐れ of 過補償として」[McClary 1994:214] 聴かれうるかもしれないのである。よってまた、「充分男性的」であるシューベルト像も、ベートーヴェンの「英雄」モデル同様、後世の批評家たちを悩ませることになる(たとえば、マクレアリは前掲シューマンを例にとり次のように形容する。「そして評論全体にわたってシューマンは、シューベルトの魅力に打ち負かされそうになると、ベートーヴェンの「男らしいパワー」を呼び求め、それによってシューベルトの影響力から身を守ろうとするのである」[McClary 1991:143=1997:42])。

マクレアリにとっては、シューベルトが「非同性愛者」の規範から逸脱していたかどうかではなく、あくまでもそうした仲間とは一線を画した「彼固有の主観性の構築」が問題であった。換言すれば、彼の性的嗜好がどうであれ、彼の音楽は「主観性という彼特有の表現の反映」[McClary 1994:211] となっているのであり、その具体例として取り上げられたのがシューベルト《未完成》第2楽章ということになる。マクレアリが主著において論じたのは「調性そのものが、期待をじわじわ染み込ませ、ついで約束された達成をクライマックスまで抑えるプロセスによって、決定を刺激しかつ伝える主要な音楽手段だったということ」[McClary 1991:18=1997:35] であるが、この論考でもその分析の対象は、旋律の美しさと並んで最もシューベルトの天才が発揮されている転調の妙についてである。実は、彼女は、このシューベルト論文に先立って、すでにその主著においてこの論考と通底する基本コンセプトを簡潔にまとめているので、以下に引用しておこう。

耐えがたい短調の主和音が、不安定で維持しがたい六度上の調ではあるにしても肯定的な長調へと消えうせてしまう作品もある。これについては、ベートーヴェンの交響曲第九番や晩年の四重奏曲のいくつか、あるいはシューベルトの「未完成」交響曲が思い出される。これらの作品においては、強い恐れと不安定な希望と

が対立する両極を形づくっており、その両極が物語を形成しているのだ。もっとも私たちはそれらについてあらかじめ、これらの作品が調的であるがゆえに、最終的には主和音に適応しなければならないのだということを知っているのだが。(中略)「未完成」交響曲第一楽章の終結部においてシューベルトがきれいな主題を拒否し、荒々しい現実を肯定していることを私たちが好ましく思わないとしても、その終結部は少なくとも、不協和音が協和音へと解決する必要性、あるいは第二主題が第一主題に屈する必要性を確認している。調性やソナタ形式のもつ恐るべき形而上学は現実離れた幻想に勝るのであり、何か(たとえそれが苛酷で、専制的であろうとも)意味を保証していると知ること、聴く人に大いに安心を与えるのだ。[McClary 1991:143=1997:219]

マクレアリのシューベルト論文は、この主張を《未完成》の特に第2楽章(アンダンテ・コン・モート、ホ長調、3/8拍子、展開部のないソナタ形式)の調性プランや主題の身ぶりに即して具体的に説明したものということになる。

まずマクレアリが取り上げるのが第2楽章の主要主題である。作曲家池辺晋一郎の指摘[池辺2006:157]を俟つまでもなく、これは全曲のモットーとして第1楽章冒頭に低弦によって提示された3度上行動機から派生している。主調は、第1楽章の主調である口短調の下属調(ホ短調)の同主調であるホ長調であるが、まず確保される通常のソナタ形式の主要主題の提示とは異なり、それは嬰ハ短調、ト長調、ホ短調等々を経めぐり、やっとホ長調に戻る。こうした浮遊感によってはその調的アイデンティティは安定化されない。しかし、こうしたストラテジーとしての曖昧さもマクレアリにとっては、「たぶん危機を引き起こし、結果的に、事を正しい状態にするために必要とされる暴力を正当化する」[McClary 1994:215] 手段と解される。つまり、第32小節からは*f*での「踏み鳴らし」、すなわち主和音と属和音の交替という典型的な調的アイデンティティ確立プロセスを経るが、その杭打ちの身振りも嬰ハ短調のカデンツ(第41小節以降)を含むため表情は険しくなり、やっとその後「権威」としての冒頭主題が部分動機として再帰することによって、やっと「孔だらけの

自己」が救済されることになる。

第66小節以降の第二部では、その冒頭主題から派生したクラリネットによる第2主題が、嬰ハ短調～(嬰ハ短調)～ニ長調～(ヘ長調)～ニ短調～(嬰ハ短調)～嬰ハ長調(=変ニ長調)という大胆な転調を伴った「臆病な震え」から、オーボエも加わった「大きな自信」(第84小節以降)、そして「暴力的な疾風怒涛」(第96小節以下)といった変形を通り抜ける。この第2主題が如実に表しているように、その調的位置は基本的に嬰ハ/変ニ上に貼り付いたままである。つまり「安定したアイデンティティと調的中心の安全性は、ここでは、いかに多く変形していてもそこから主観性が逃れることができないところの、一種の監獄として提示されている」[*ibid.*]と解釈される。この疾風怒涛の中で動機は2つの「ペルソナ」へと分裂し、第111小節でカデンツ的に解決する。そしてニ長調(第111小節以下)～ト長調(第118小節以下)～ハ長調(第125小節以下)と浮遊し、さらに巧みな転調を通して再現部(第142小節以下)を準備するためホ長調に回帰する。さらにこの楽章のコーダ第280小節以下では、ホ長調から、第2主題へのブリッジが再び第1ヴァイオリンで現れ、引き伸ばされた(ホ長調にない)ハ音(第285～6小節)を第3音とする変イ長調(=嬰ト長調)へ3度転調をするが、そこでの橋渡しは第2主題へではなく、第1主題へであり、また第296小節でホ長調に戻る。この神秘的な超越感をもたらすのは主音ホの上中音の変イ(=嬰ト)ということになるが、これは、第1楽章冒頭主題のロ→嬰ハ→ニという3音上行動機(全曲のモットー)を音階的に受けついでホ→嬰ハ→嬰トという3音上行動機の到達音なのである。マクレアリによれば、第1楽章はこのモットーが無意味な循環を繰り返していたが、第2楽章においては、この変イ(=嬰ト)音の領域が、前楽章の口短調という陰気な調からの逃避と新しい調の脆弱さを刻印するが、結局それは、長続きしない。つまり第304小節以下で、旋律はまだ嬰ト音にしがみついてから嬰ハ音と下行するが、これはそのまま順次下行

を続けてホ音上への終止へと至らずまた嬰ト音へと戻る。そしてそこから分散和音化された主和音として嬰ト→ロ→ホと上行し、和声的には主調が確保されるが、旋律自体はしっかりとした着地先を見出さなないままである。つまりこの第2楽章は「明確な主和音を確立することや転調の力動的連続を追求するよりは、むしろ異名同音と不正な転調によって自由に浮遊しているようにみえる」[*ibid.* 223] ののである。主音は常に再出現するが、それは危機の帰結としてではない。半音階的変形やさすらいを感覚的に満足させようとたくらむ際、中心化された調的アイデンティティは重要ではなくなる。つまり、ベートーヴェンの目的論的エネルギー＝「目標に向かう欲望」はシューベルトでは重視されないが、それは無意識にではなく、意図的にそれまでとは全く異なった「男性的主観性の構築」のために拒否されているのである。

しかし、シューベルトには、「生け贄となる物語を生み出す」[*ibid.* 225] というもう一つの側面も存在する。たとえば、第1楽章（アレグロ・モデラート、口短調、3/4拍子、ソナタ形式）の副次主題が展開部で否定される時、「そこには自己のいかなる大勝利もなく、むしろ無慈悲な運命による犠牲化がある」[*ibid.*] ののである。第1楽章の最後で曲全体の主調へと慣習的に回帰することは、とりもなおさずシューベルトが書簡で繰り返し書いた「悲惨な現実」へと戻ることを意味しており、それがこの曲が未完成で終わった理由であるとマクレアリは推測する。

以上のように、マクレアリは、決してシューベルトの音楽がセクシュアリティと関係しているものとして聴かれる必要があるとしているのではない。つまり、彼の音楽がセクシュアリティの単純なアレゴリーに還元されない一方で、同時に、彼特有の、自己の諸経験、愛情行為、そして（たぶん）社会的非難が、彼のデッサンした形式的構造における諸要因として理解されるだろう。もし我々がシューベルトの音楽を、入念に考えられた対立する物語 *counternarratives* を提示するものと

して聴くならば、我々は、いかに音楽が19世紀におけるジェンダー、欲望、楽しみ、そして力といった諸概念の輪郭づけに関与していたのかについて多くを学ぶことができる」[*ibid.* 228] というのがその結論である。

女性的なシューベルトというレッテルづけがジェンダー的差異化をもたらしたものであるにせよ、それが新しい「男性的」主観、すなわち女性でもなく、マッチョな男性でもない、その中間的な存在である同性愛者としての男性的主観が「音楽の中に」反映されているという考えは、当然のことながら批判の対象となった。たとえば、彼女の講演にいち早く注目し、この論文化以前に彼が編集者を務めるニューズレター (*GLSG Newsletter of Gay/Lesbian Study Group of JAMS*, II/1, 1992) にその講演内容（「シューベルトのセクシュアリティとその音楽 *Schubert's Sexuality and His Music*」）を掲載したゲイ／レズビアン音楽学者ポール・アティネロからでさえも批判されている。つまり、その翌号 [Attinello 1992] で、もしラヴェルがゲイ（実際、詩人で評論家のベンジャミン・イヴリー [Ivry 2000=2002] らはそう主張している）でドビュッシーがそうでないとしたら、その差異はどこにあるのか。実は同じであるように思われるし、もし差異があったとしても我々がその音楽から期待するのはむしろその逆ではないのかというのである。また、アメリカを代表する音楽学者・評論家の一人チャールズ・ローゼン [Rosen 2000: 268f.] がこの例にも言及しつつ警告するのは、ある人物の性的傾向をその社会的経歴（たとえば、ベートーヴェンはどんどん大きく規模化する公開演奏会で自作を演奏しかつ聴く機会にめぐまれたが、シューベルトはそうではなかった等）以上に芸術様式へ影響するとまで考えるのは現代の偏見にすぎないということである。

たしかに、マクレアリは前掲シューマンやアドルノ、ダールハウスのシューベルトに関する言説に言及し、それらが「シューベルトの音楽を、感傷的で、女性的であるいは弱いものとしてレッテルを貼ると同時に、それらが彼を称賛することを

意味している」[*ibid.* 227]としたが、実は、音楽学者スコット・バーナムが正しく指摘しているように、彼女の説もその延長線上に位置づけられる。すなわち「テオドール・アドルノからカール・ダールハウスやスーザン・マクレアリまで、シューベルトの音楽は、一貫してシューベルト的な音楽としてよりもむしろ非ベートーヴェンの音楽として特徴づけられてきた」[Burnham 1995:155]のは事実である。音楽学者パウンディ・バースタインは、「重要なのは、これらのジェンダー的ステレオタイプがとてもしつこく適用されるので、分析的決定が無意識にそれらによって影響されているかもしれないということ」[Burstein 1997:58]であるとする。彼にしてみたら、たとえばジェンダー的二項対立は、シューベルトが「田舎的」でベートーヴェンが「都会的」という二項対立に置換されうるかもしれない(実際、比較音楽学の泰斗ローベルト・ラッハによって《未完成》第1楽章第2主題は当時のヴィーン郊外の流行歌に由来することが指摘されている [渡辺 1989:285])。論理的構造と男性らしさ、感情的な非論理的構造と女性らしさという連想は一貫性なく言説に応用されるが、現実の音響が男性的／女性的というステレオタイプの的に鳴り響くわけではない。シューベルトの楽曲の最大の特徴である詩的リリズム＝叙情的構造がしばしば女性的なものとしてレッテルを貼られてきたということ自体が問題なのであり、現実の曲が女性的であると気付かされるかどうかや、少なくとも攻撃性やリリズムに関するジェンダー的な言説は単なる性格付けにしぎないと批判される。

マクレアリは、アメリカの音楽学会で主流となっているシェンカー風楽曲分析の図表の目的を「調性作品が欲望を喚起する背景には主としてどのようなメカニズムが働いているのか、また表面上はどのような手法で満足が先延ばしにされているのか、という二つの問題を同時に図で示すことであった」[McClary 1991:13=1997:35]と断言する。つまり、この図表は、「こうした作品で達せられる興奮が構成されたものだ」[*ibid.*]ということを

具体的に検証していると解釈される。確かに、シェンカー自身による分析の図表化の際彼の念頭にあったのはドイツの調性音楽の素晴らしさを証明するという目的であり、彼の文章によく用いられる生殖関連のメタファーとも相俟って、マクレアリは正しいとはいえる。しかし、ここでは論理的構造分析そのものがすでに男性的であるといわれているが、結局マクレアリもシェンカー的図表は用いないものの、依拠するのは、伝統的な主題動機・和声分析であった。マクレアリが、シューベルト自身が書簡で素直に「書き言葉」によって告白していた「悲惨な現実」を参照させるとき、そこには音楽解釈学的な分析が要請されているとも思える。しかし、楽曲構造を文化的コンテクストのなかに位置づけ解釈するアメリカ新音楽学の旗手ローレンス・クレイマーへの言及はなされるものの、この論考ではそれは行われぬ。少なくともブラームス交響曲第3番について彼女が行ったフェミニスト批評的解釈 [McClary 1993]においては、音楽解釈学の祖とされるヘルマン・クレッチュマーの言説が論証の一つの手がかりにされている。以下、マクレアリが意図的に取り上げなかったと思われる、シューベルト《未完成》の標題音楽的解釈についてみてゆこう。

5. 標題音楽としてのシューベルト《未完成》

《未完成》は1822年に作曲されたが、実は《小ハ長調交響曲》(第6番) D.589 (1817/18年)からこの曲までの間に、例えば交響曲であれば旧ドイツ番号615に含まれていた3曲など、弦楽四重奏曲、ピアノソナタ、そして歌曲等多くの未完成作品が残されている。言わばこの時代は<未完成作品 opus non finitum の時代>とも名付けられよう。なかでも、《未完成》が作曲されたシューベルトの1822年は彼の短い生涯でも大きな転換の年であった。すなわち、宮廷オルガニストへの就職を断られ、ヴィーン楽友協会の会員となり、いわゆる<シューベルティアアーデ>が始まり、そして、その年末か1823年初めに、梅毒を発病してい

る。新シューベルト全集の編集主幹を務めている音楽学者ヴァルター・デュル[Dürr 1985: 12]は、この1817/18~1823年をシューベルトの「危機の時代」と措定し、人生においても創作においても、この「危機 Krise」がこれまでの自分との軋轢と別れであると同時に新しい道の始まりの転換点となっていると指摘する。

農民出身でありながらアカデミックな教育も受けた教師の父フランツ・テオドールの命に従い教職に就いたが耐えられず家出し、1816年にシューベルトはとうとう作曲家の道へと入った。まさにこの後の時期は、諦めず教職へ就くことを強制しようとする父親との確執、初恋の人テレゼ・グロープとの別れ（当時、家庭を守る財産のない男女の結婚は許されなかった）を経験し、1821年には、本格的オペラ《アルフォンソとエストレラ》D. 732上演の挫折や作品1の《魔王》を嚆矢とする歌曲出版での成功といった人生の試練の時期でもあった。

さて、シューベルトの書簡や日記はとりたてて数多く残されているわけではないが、注目すべき遺稿断片に、「私の夢」と題された1822年7月3日の日付があるシューベルトの自叙伝的寓話物語がある。夢に仮託されてはいるものの、父親の意に反し家出した自分に母親の死の知らせ（実母エリーザベト・フィーツは1812年死去）が来て、葬送に立ち合い一時的に父親と和解するが、また父親を怒らせ家出。追い討ちをかけるように、「信仰深い乙女」が死んだ（テレゼは1820年にパン屋の親方と結婚）との報。乙女の墓の周りを囲む人たち（若者たちと一人の老人）の仲間に入りたいと願い、意を決して近づくと期せずして受け入れられ、そこで老人＝父親と和解するという筋書きである。以下、長くなるが全文 [Deutsch 1964: 158 f.=2004: 91ff.] を引用しておこう。

私の夢

私は、兄弟や姉妹が大勢いる中の一人だった。私たちのお父さんやお母さんは、とても良い人だった。私は、みんなの深い愛情に包まれて育った。ある時、お父さん

が私たちを、ある遊園地へ連れて行ってくれた。その時、兄弟はみんな、とても喜んでしゃぎまわった。でも、私はとても悲しい気分だった。すると、お父さんが私のそばへよってきて、とてもステキな御馳走があるから食べなさい、と私に命令した。でも、私にはできなかった。それをお父さんはとても怒って、オマエなんかもう二度と顔も見たくない、と言って追放した。私は廻れ右をして、愛などというものを鼻の先でセセラ笑う人々に対する愛を心にみなぎらせて、はるか遠い地方へさすらいの旅に出た。何年もの間、私は、最大の苦痛と最大の愛とが自分を真っ二つに引き裂くのを感じていた。すると、私のお母さんが死んだという報せが来た。私は一目見ようと急いでかけつけたが、お父さんは、悲しみのあまり身体が弱っていて、私が入るのをとめはしなかった。その時、私はかの女の亡骸を見た。眼からはとめどなく涙が流れた。古き良き過去のように、故人の意見によれば、私たちはみんなその中で動き廻っている存在だというのが、その古き良き過去の中に、かつてかの女が自分を見たように、私は今かの女が横たわっているのを見たのだ。そして、私たちは、悲しみのうちにかの女の亡骸を見送り、寝棺が土の中へしずんでいった。——この時から、私は又家に留まることになった。すると又ある日、お父さんは私をお気に入りの庭園へ連れて行った。かれは、私に、気に入ったか、とたずねた。しかし、その庭はまったく私の趣味に合わなかったので、私は何も口に出していう勇気が出なかった。するとお父さんは、又しても怒りに燃えながら、どうだ、庭は気に入ったのか？、とたずねた。——私は震えながら、いいえ、といった。するとお父さんは私を殴り、私はその場から逃げ出した。そして又しても、私は廻れ右をして、愛などというものを鼻の先でセセラ笑う人々に対する愛を心にみなぎらせたまま、遠い地方へさすらいの旅に出た。今度は、私は歌を、永い永い年月にわたって歌い続けた。私が愛を歌おうとすると、それは私には苦しみに変わった。そして又、私が苦しみばかりを歌おうとすると、それは私には愛に変わった。

こうして私を、愛と苦しみが真っ二つに引裂いたのだ。

そしてある時、私はある信仰の深い乙女がたった今死んだ、という報せを受けた。そしてかの女の墓標の回りには、大きな円が描かれて、その中を大勢の若者たちと一人の老人が、まるで天国にいるような感じで、永久にさまよっているのだった。かれらは小さな声で、その乙女の目を覚まさないように、とつぶやいていた。天国の想念が、絶えず乙女の墓標から著者たちの上へ、軽い火花のように吹きつけているように見え、それは優しい音をたてていた。そして私は、自分もどうしてもその円の中へ入って行きたくてたまらなくなった。しかし、とみんなはいった。奇跡でもないかぎり、その円の中へ入ることはできないと。しかし私はゆっくりと歩き出し、心

の中に思い出と固い信仰を抱いたまま、目を伏せてその墓標へと歩みよっていった。そしてアツという間もなく、私は、その奇跡のように愛らしい音を立てている円の中に入っていった。そして、永遠の幸福が一瞬のうちに凝縮するのを感じたのだ。お父さんの姿も見え、和解と愛情の手が差しのべられた。かれは私を腕の中に抱きしめて泣いた。でも、私はそれ以上に泣いた。

フランツ・シューベルト

前掲クレッチュマーに師事した音楽学者アルノルト・シェーリングは、師の音楽解釈学を継承し、より実証主義的に洗練された音楽象徴の解釈学へと発展させた。そこでとりあげられたのは、J. S. バッハやベートーヴェンの諸作品であったが、特に器楽曲に潜んだ文学的標題を探るのに熱心であった。例えば、そこで指摘されたのは、ベートーヴェンの各ピアノ・ソナタとそれに隠されたシェイクスピアの戯曲との対応関係、すなわち作品28と『冬物語』、作品31-2と『嵐』、作品57と『マクベス』、作品131と『ハムレット』等々であり、交響曲であれば、『エロイカ』とホメーロスの叙事詩との関係が探られた。しかし、これらはあくまでも状況証拠のみによる推測の域を出ず、牽強附会の誹りを免れなかった。しかし、彼のシューベルト《未完成》の標題として前出自叙伝的断章「私の夢」との関連を指摘した論考「シューベルトのロ短調交響曲とその秘密」[Schering 1939]は、作曲者自身による手がかりが残されていることと、その内容同士で符合する点が多いため、彼の音楽解釈学が最も成功した例と言ってよいだろう。《未完成》の自筆スコアには1822年10月30日という日付があり、当然その前に作曲は開始されていることになる。7月3日の日付があるこの寓話が、前半の父親との確執をめぐる現世的苦悩の部分と後半の乙女の死と墓をめぐる幻想的場面にわかれていることから、シェーリングはそれぞれを第1楽章と第2楽章の各シーンに当てはめた。以下に簡単に要約しておこう。

<第1楽章>第1小節以下(序奏:ロ短調:墓)~第9小節以下(提示部第1主題:悲しみ)~第42小節以下(提示部第2主題:ト長調:愛)

~第63小節以下(ト短調:運命の襲来)~第73小節以下(落胆と、家を出てさすらいへ)~第94小節以下(ト長調:「愛を胸いっぱいを感じながら」)~第106小節以下(ロ短調:不安)~以上提示部反復~第110小節以下(展開部:ホ短調:不安)~第114小節以下(墓)~第122小節以下(つる苦悩)~第146小節以下(嬰ハ短調→ニ短調→ホ短調:最高の苦悩の爆発)~第170小節以下(ホ短調→ロ短調→嬰ハ短調→ロ短調→ホ短調:墓の恐ろしい光景)~第208小節以下(ロ短調:苦悩の減衰)~第218小節以下(再現部第1主題:ロ短調→ホ短調→嬰ハ短調→ニ長調:悲しみ)~第256小節以下(再現部第2主題:ニ長調:愛)~第280小節以下(ロ短調:運命の襲来)~第291小節以下(落胆と、家を出てさすらいへ)~第312小節以下(ロ長調「愛を胸いっぱいを感じながら」)~第324小節以下(ロ短調:不安)~第328小節以下(コード:ロ短調:不安)~第328小節以下(墓)~第326小節以下(墓と苦悩)。

<第2楽章>第1小節以下(提示部第1主題:ホ長調:上声部は「天国の想念」、下声部は歩みと「軽い火花」)~第14小節以下(ホ長調→ト長調→ホ長調→ロ長調→嬰ハ短調→ホ長調:慰めと和解)~第60小節以下(嬰ハ短調:乙女の墓の周りにできた人の輪)~第64小節以下(提示部第2主題:不安なリズム)~第66小節以下(嬰ハ短調→変ニ長調:「自分も急にその輪に仲間入りしなくなった」)~第90小節以下(変ニ長調→嬰ハ短調:甘い憧れ)~第96小節以下(嬰ハ短調:上声部はゆっくりとした足どり、下声部は憧憬)~第113小節以下(ニ長調→ト長調→ハ長調:「奇跡でもないかぎり、その輪に加わることはできない」)~第142小節以下(再現部第1主題:ホ長調)~第205小節以下(再現部第2主題:イ短調)~第254小節以下(紡ぎ出し Fortspinnung と付加:「知らないうちにその輪に入っていた」)~第280小節以下(コード:ホ長調→変イ長調→ホ長調:その輪の周囲から立ち上る素晴らしい音)。

マクレアリは、ソロモンがシューベルトのセクシュアリティについて初めて取り上げた、この自

叙伝断片を扱った論文 [Solomon 1981] を註 [McClary 1994:229] で参照させはするが、この自叙伝的寓話自体には全く触れない。よって、彼女がそうした標題 (program) が牽強付会であるという判断をしているかどうかはわからないが、マクレアリの前掲引用文にある、この曲が「強い恐れと不安定な希望とが対立する両極を形づくっており、その両極が物語を形成している」という言説は、まさしくこの自叙伝的寓話に当てはまる内容を想起させる。しかしその後にくる「調性やソナタ形式のもつ恐るべき形而上学は現実離れした幻想に勝る」という言説から、彼女の目的はあくまでも楽曲を構成する「調性やソナタ形式のもつ恐るべき形而上学」の剔抉にあり、その曲自体を解釈することではないことは明らかである。つまり、彼女が「Y」で受け容れられなかった理由もそこにある。聴衆はシューベルトの音楽について聴きたかったのに対して、彼女はジェンダーとセクシュアリティについて語る一つの具体例としてシューベルトの《未完成》を取り上げたのであり、それは別に、《第九》でもブラームスの交響曲第3番でもよかったのである。

しかし、この曲が未完成で終わった理由としてマクレアリが推測する「悲惨な現実」への回帰のやりきれなさは、最終的に、シューベルトの1824年3月31日付の「魂の奥底をすっかり打ち明けられることができる」友人の画家レーオポルト・フォン・クーベルヴィーザー宛て書簡 [Deutsch 1964:234 f.=2004:133ff.] に示された内容に収斂する。すなわち、健康がもう二度と取り戻せそうにないと気付いていたシューベルトは「自分がこの世で最もみじめな人間だ」と感じており、「私の安らぎは去った。私の心は重い。私はそれをもう二度と、もう二度と見出すことはないだろう」(ゲーテ『ファウスト』への付曲《糸を紡ぐグレートヒェン》の冒頭) と毎日歌いたいくらいだと告白している。しかし、それに続いて、自作オペラがまた不採用になってしまったこと等への不満が述べられた後、器楽分野、すなわち、弦楽四重奏曲数曲や弦楽八重奏曲を含む室内楽を作曲を予定しており、それ

らによって「大きな交響曲への道」を切り拓いていくつもりであること、そしてウィーンの最新ニュースとして来るべきベートーヴェンのコンサート (1824年5月7日の《第九》初演) が話題となっていることを手紙の最後に付け加えている。よって、これはまさに困難をふまえつつ敢えて「新しき道」へ進むことを宣言したシューベルトの「ハイリゲンシュタットの遺書」とでもいいうる手紙なのである。

しかし、ここで注目したいのは、前掲バーナムが正しく指摘したように、アドルノ、ダールハウス、マクレアリまで、シューベルトの音楽が一貫して「非ベートーヴェンの音楽」として語られてきていることである。前掲「心の底では自分でも、何らかの時運部になれるかと期待はしているのですが、しかしベートーヴェンの後でまだいったい誰に何らかの人物になることが出来るのでしょうか？」 [Deutsch 1966:156=1978:156] というシューベルトが友人ヨーゼフ・フォン・シュパウンに漏らした言葉にあるように、彼がベートーヴェンを尊敬していたのは言を俟たない。しかし実は創作の面で意識されていたのはその「超克」ではなく、あくまでも「新しい道」であった。《第九》の作曲にベートーヴェンが本格的に取りくみはじめたのは《未完成》が書かれた1822年(委嘱は1817年)であり、その没年もわずか1年しか違わない。義務教育の音楽の教科書にあるような「古典派」の大成者としてのベートーヴェンと「ロマン派」の嚆矢としてのシューベルトという構図は、少なくともクロノロジー的には成立しない。少なくとも、ベートーヴェンもシューベルトも大成することなく最後まで「新しい道」を探りつづけた。その意味では、まさに両者とも過渡期を担った媒介者であるが、その間には志向するベクトルの差異が存している。以下の章では、その標題性の取り扱いも含めて、シューベルトの音楽が非ベートーヴェンである理由を探っていこう。

6. ストラテジーとしての「無言歌」

1816年6月16日付のシューベルトの日記には次のようにある。

この好奇趣味は、いま大抵の作曲家たちの精神を支配しており、それには、われらが祖国ドイツの最も偉大な芸術家の一人が、ほとんど唯一の責任を負う立場にある。この好奇趣味は、悲劇的なものを滑稽なもの、快適なものを下品なもの、英雄的なものを追従と、最も神聖なるものを荒唐無稽なもの、一緒くたにし混同して区別せず、人間を愛の中に解消させる代わりに興奮のルツボの中に投げ入れ、神へと高める代わりに爆笑へと誘う。この好奇趣味を、自分の弟子たちのサークルから追放し、その代わりに純粋な聖なる自然を眺めることは、幸運にも自然と親しむ機会を与えられ、われわれのこの時代をとりまく不自然な環境に逆らって、それを守りつづけてきた芸術家にとって、最高に満足すべきことであるにちがいない。[Deutsch 1964:45=2004:35]

ここで「好奇趣味」(=奇抜さ *Bizarrerie*)の責任を負う人間として暗示されているのがベートーヴェンであることは言を俟たない。つまり、「人間を愛の中に解消させる代わりに興奮のルツボの中に投げ入れ」るような「不自然さ」をシューベルト自身は回避しようと考えていたということになる。

《第九》のような典型的なベートーヴェンの作曲構造は、ダールハウスの言い方を用いるならば、《第九》フィナーレにおいて(ベートーヴェンが尊敬していた)ヘンデル的なオラトリオへ収斂する「記念碑の様式」と、(マクレアリが拘った)「目的論的(=目標達成的)様式」に根差している。つまり、それらは前述の「困難の克服から栄光の獲得へ *per aspera ad astra*」という一種のドラマ的特性をもった弁証法的図式によって記述されるものであった。「男性的な」第1主題と「女性的な」第2主題という、バロック的対比によって極めて明確に提示された材料が、展開部で葛藤し、最終的に主調による第1主題の確立という「目標」が達成されることになる。それは、ベートーヴェンにおいては、《エロイカ》や《第九》だけではなく、ある種瞑想的な(しかし《運命》の開始動機

と双子の)開始動機をもった《田園》でも同じである。

これに対して、シューベルトの目論んだことは、「抒情的・瞑想的要因を交響形式のうちへとどう統合するか」[Dahlhaus 1980:126]ということであった。つまり、この要因こそがシューベルトにとっての「自然」という語でイメージされているものであることは言を俟たない。例えば、歌曲の旋律のように4小節(第9~12小節)の前奏的伴奏音形から立ち上がる《未完成》第1楽章の第1主題(第13小節以下)の旋律は、音楽学者トラシュプロス・ゲオルギアーデスが指摘しているように、楽曲の設計から言えばこれはまさに「無言歌」である。事実この旋律は《未完成》の前年1821年に作曲された歌曲《ズライカ I》D.720(《未完成》と調も拍子も同一であり、テンポもほぼ同じ)に由来する[Georgiades 1967:172=2000:217]。しかし、ダールハウス[Dahlhaus, *ibid.*]は、この交響曲の真の担い手はこの第1主題ではないと喝破する。例えば、第94小節以下では、第1主題が第1 & 第2ヴァイオリンの厳密な模倣によって対位的に提示されるが、その目的はあくまでも、二重化されたカンティレーナとして出現することによって旋律的抒情性を高めることにある。また、第63~64小節で5度上行音形が導き出されるといっても、結局、第1主題からはいかなる形式形成的な帰結物は引き出されない。その真の担い手とは、いわばモットーである第1楽章の冒頭動機、すなわち「単なる導入音型として現れ(第1小節)、やっとな展開部(第114小節)とコーダ(第328小節)において、支配的ではるかに大きな次元へと到達した楽想として示される動機」[*ibid.*]なのである。そこでは、ベートーヴェンの複雑な主題動機労作は追求されない。つまり、ここでの主題は明確な形で提示されるのではなく、そこから引き出された帰結物とその機能を果たすことになる。ダールハウスは、結局シューベルトは、こうした「目だたない動機」作曲から、記念碑的・「目的論的」志向の音楽形式を出現させるようとしたと解釈する。すなわち「シューベルトはベートーヴェンの

な手法を用いて、ベートーヴェンにとって非常に遠いものである問題を解決した」[*ibid.*]というのである。しかし、事はそんなに単純ではない。

モットーとしての前掲《未完成》第1楽章の冒頭動機は、導入部と展開部、コーダで回帰するが、これは例えば、前掲《グレート》第1楽章冒頭のホルンによる開始動機による長い導入と、展開部、コーダでのその動機の回帰という構図と同じである。たしかに、この先例はベートーヴェンの《エロイカ》第1楽章にみられる。ベートーヴェンの「英雄的」音楽様式について丹念に調べた音楽学者スコット・バーナム [Burnham 1995: 55] は、ベートーヴェンの特徴的なコーダについて、それが「線のプロセスの目定論的クライマックスとしての終結と循環的な形式デザインの終結の両方として作用」し、こうした二重の（そして二倍の）終結力によって、「英雄的様式の基本的価値のうちの一つ」である「全体的完成」感をもたらすとしている。たとえば、この「循環的な形式デザイン」の典型がベートーヴェンの場合は最終的に《第九》終楽章という一つの回答を与えるように、コーダでの主要主題・主調の他者を暴力的に圧倒することによって確立される男性原理はシューベルトには不在である。つまり、シューベルトにあるのは社会的に疎外された他者としてのイメージ、すなわち1816年の家出以来の「さすらい人」としての自己認識だからである。つまり、この家出の年の10月にたった一晩で書き上げられたという歌曲《さすらい人》D. 489 (1816年) の歌詞中にある「私はどこにいても他所者だ」という極めてロマン主義的発想がそこには底流している（ちなみに、このタイトルもさすらっている。原詩の作者ゲオルグ・フィリップ・シュミット・フォン・リュベックは、当初の「不幸な男 Der Unglückliche」から「他所者 Der Fremdling」へと原題を変更しており、シューベルトはこの変更の際に「さすらい人 Der Wanderer」と曲名を変更した。1818年、シューベルトがエステルハージ伯爵のためにこの曲を嬰ハ短調から口短調に移調した楽譜にあるタイトルは『さすらい人、または不幸な男、ま

たは他所者』となっている)。ベートーヴェンの主題動機労作による目的論の様式は循環形式を用いていたとしてもあくまでも「困難の克服から栄光の獲得へ *per aspera ad astra*」という明確な目標がある。しかし「さすらい人」には行き着くべき目的地がないのである。

この問題について最初に正しく指摘したのはアドルノである。1928年（シューベルトの没後100年）の自身初めての本格的な音楽解釈的論考となったそのシューベルト論において、彼は「さすらい人のカテゴリーが、シューベルト作品の構成を決定するほどの重さをもったものとして、周到に論じられたことはかつてなかった」[Adorno 1982: 25=1979: 32] と述べた。アドルノにとって、シューベルトのソナタ作品とベートーヴェンのそれと似て非なるものになっているのは、「あらゆる主観的・弁証法的な発展の創造的な否定ということだけではなく、不変な性格を帯びたものの反復可能性」であり、シューベルトの音楽形式は、「いったん発現したものを呼びかえず形式であって、自ら発案したものをあれこれと変えるためのそれではない」[*ibid.* 27=35]。また、両者の終楽章の扱いについても「ベートーヴェンの威丈高に突きつけられた、範疇的には理解できても実質的にありつけない歓喜にたいして、シューベルトのそれは、入り乱れつつも、今度こそはたしかな、じかに耳で聞きつけられたこだまなのである」[*ibid.* 31=42] としている。つまり、たとえば、《未完成》と同年に作曲されたいわゆる《さすらい人幻想曲》ハ長調D. 760の第2楽章に顕著だが、「反復」という概念には、変奏のように一つの楽曲内における反復という意味と、すでにある他の楽曲の主題旋律やリズム動機等をを別の作品において再び用いるという意味が二重にされている。ベートーヴェンの主題動機労作による音楽の意匠を凝らした構築物ではなく、アドルノはシューベルトの音楽に、ベートーヴェンの対極に位置するポプリ Potpourri (接続曲・メドレー) 的な並列化のストラテジーを看取する。すなわち、「接続曲への発展的な解消は、シューベルトの諸相がもつ積極的

な並列的な個別性と、ひいては彼の音楽の本質的に断片的な性格を裏書しつつ、あわせてシューベルトの風土をきわだたせる働きをもつ」[*ibid.* 23=29]のである。また、この反復性は連作歌曲集の歌の配列にみられる循環性とも相通じており、「配列された歌のあいだの堂々めぐりは、盲目の自然が命ずるとおりの、永劫の誕生と死のあいだの循環にほかならぬ」[*ibid.* 25=32]とされる。まさに「この回路を経めぐるのがさすらい人」であり、さすらい人だからこそ「それらの個所は時を超越し、たがいに結びつくこともなく、ばらばらに現れてくる」[*ibid.* 25f.=34]のである。

何もこの「さすらい人」というイメージは、シュミット・フォン・リュベックのテキストだけから靈感を受けているわけではない。たとえば、マティーアス・クラウディオスの詩へ付曲された《死と乙女》D531(1817年)にもそれは通底する。アドルノは、「死と乙女の形象において、さすらい人は彼の風土の重心に辿りつく」[*ibid.* 30=41]とし、そこにシューベルトの好む3度転調の本質を見抜く。つまり、短調・長調を根本的に区分する音である短・長の3度音はいわば表裏一体の(長・短調への最小限の歩みで移行できる)ものであり、そこに存する「悲哀と慰謝の質的差異に具体的な肉付けを与えることにこそシューベルトの真の回答がひそんでいる」[*ibid.* 31=41]のである。アドルノ自身、彼の論考において哲学的解釈があまりに生のかたちのまま出ているという難点を認めているが[*ibid.* 10=8],その内容は非常に示唆に富む。以下、これらをふまえて、シューベルトのイメージした「新しき道」へのストラテジーにしばって考えてゆこう。

7. カムアウト(言挙げ)しないこと

ダールハウスが「ベートーヴェンから遠く離れた問題」としたのは「抒情的・瞑想的要因を交響形式のうちへとどう統合するか」という問題であるのは言を俟たない。すでにシューベルトには抒情詩へ付曲された芸術歌曲が数多く残されており、

生前もこの分野で評価された。しかし、シューベルト自身の「新しき道」の模索は、前掲1824年に始まったのではなく、すでに作曲家を志して家出をした1816年の段階から創作上にあらわれる。たとえば、翌1817年に作曲された歌曲《死と乙女》は、後の《さすらい人》同様、さすらい歩みを象徴するダクテュロス(強弱弱格)のリズムを用い死を拒否する「乙女」とやさしく誘う「死」の対話で構成されている。しかし、ここには対話が成立している気配はない。音楽で示されるのはあくまでも乙女と死のそれぞれの語りが並立されるイメージだけである。

さらに、この曲で特徴的なのは、一般的にはライヒャルトやツェルター由来の歌唱部の朗誦性ということになるが、それよりも注目すべきなのは、曲冒頭の伴奏部に旋律的な主題が配されていることである。それは、直後の「乙女」の語りでは姿を隠し、続く「死」の語りの部分でまた伴奏部に現れ、さらに後奏も支配する。つまり、ここではテキストに付曲された朗誦的部分は独立しているだけでなく、その朗誦性は、伴奏部の旋律とリズム音型が主、歌唱声部が従という、言わば歌曲のイメージの刷新をはかるために要請されたものということである。そして、この楽曲構成法は、まさに絶対音楽である、前掲の《未完成》や《グレート》における冒頭動機の処理へと受け継がれることになる。つまり、歌曲であるにもかかわらず、テキストを重視していないという点が極めて重要なのである。

この伴奏部の旋律は、前掲1824年のシューベルトの書簡に作曲予定とあり実際同年作曲された傑作揃いの室内楽曲中の1曲、弦楽四重奏曲第14番ニ短調D.810《死と乙女》の第2楽章にふたたび使用される。この「絶対音楽化」には、テーマ的に、1822年末から1823年初めと考えられるシューベルトの梅毒の発病と密接な関連があると考えられる。特に、シェーリングが《未完成》第2楽章の標題にあてはめた前述の自叙伝的寓話「私の夢」の後半部は、まさに「死と乙女」が主題である。そこでは、死と天国的想念のイメージや、永

速性への憧憬、そして最終的に父との和解が示されているその内容は、まさにアドルノの言う「悲哀と慰謝の質的差異」や「永劫の誕生と死のあいだの循環」をシューベルト自身の「言葉」として示したものと考えられうるのである。

この「私の夢」はテキスト付きの音楽としては実現されなかったが、《未完成》がその「絶対音楽化」であるという可能性は大きい。なぜならば、シューリングが牽強付会的にシェイクスピア等と結びつけたベートーヴェンと、シューベルトとは明らかに作曲的方向性が違うからである。ベートーヴェンのベクトルは、まさに、アドルノの言う「範疇的には理解できても実質的にありつけない歓喜」である。例えば、標題音楽である《田園》第2楽章のスコアには明確に「かっこう」等の指示が書き込まれている。ベートーヴェンはあくまでも彼が意図した通りにその曲が聴かれるよう、聴き手に明確にメッセージを伝達する。それは最終的に、《第九》終楽章において、器楽レチタティーヴォで提示された主要主題をさらに改良するかのようになり、結局自らの作詩になるテキストを付した声楽レチタティーヴォによって提示したように。つまりここでベートーヴェンが明示したのは、主要主題の旋律よりも、そこに付されたテキストが重要であることである。それは重唱や合唱が導入され、高らかに「神々の火花！」と歌い上げるコーダの最後に置かれたクライマックスに向かって白熱的に（マクレアリの言えば暴力的に）目的論的エネルギーを爆発させる。その真の目的は音楽的な高揚にあるのではなく、世界平和という高邁な理念の「宣言」であり、それは、当然のことながら「範疇的には理解できても実質的にありつけない歓喜」の歌なのである。それは、もはや音楽ではなく言葉によって伝達されるしかない。

では、シューベルトはどうであろうか。アドルノは「入り乱れつつも、今度こそはたしかな、じかに耳で聞きつけられたこだま」と形容する。ここでのポイントは「こだま Echo」という語であり、それはまさに「間接性」＝「非直接性」の象

徴である。つまり、そのメッセージは、ベートーヴェンのように直接明確に言葉で語るというストラテジーには依拠しない。前出「私の夢」後半部で描写されるイメージは、乙女の墓のまわりには「大きな円が描かれて、その中を大勢の若者たちと一人の老人が、まるで天国にいるような感じで、永久にさまよって」おり、「天国の想念が、絶えず乙女の墓標から若者たちの上へ、軽い火花のように吹きつけているように」見えるというものである。ここでは葛藤を経つつも目的論的に「現世」における理念的目標へ向かって直線的軌道を駆け登るのではなく、あくまでもシューベルトの主題とその調は「さすらう」。それは、デュルの言葉を借りれば「境界を踏み越える意図、さだかならぬユートピアへの道をとる意図」[Dürr 1984: 267=1987: 218]を胚胎している。それはもはや言葉では言い表せない世界であり、いかに歌曲の分野で活躍しようとも、彼にとっては、まさに「歌詞は気分や感覚の鍵であるにすぎない」[Michels 1985: 469=1989: 435]。ベートーヴェンが最終的に放棄したE. T. A. ホフマン的な意味、すなわちすぐれてロマン主義的な概念としての「絶対音楽」を、正当に具現化したのはシューベルトであったと言えよう。

《死と乙女》や《さすらい人》以外に、アドルノの言うこうした主題の「反復」使用の最も典型例として思い浮かぶのは、同じ1824年作曲の傑作室内楽曲群の一つ、弦楽四重奏曲第13番イ短調D. 804《ロザムンデ》だろう。第2楽章の変奏曲の主題が劇音楽《キプロスの女王ロザムンデ》(1923年)からとられているため、この通称がつけられている(この主題は、さらに後に即興曲変ロ長調D. 935作品142-3(1827年)にも使用された)。第1楽章第1主題は、歌曲《糸を紡ぐグレートヒェン》D. 118(1814年)が、第3楽章のメヌエット主題は、歌曲《ギリシャの神々から》D. 677(1819年)が基になっている。前掲のように、1824年の書簡には「私の安らぎは去った。私の心は重い。私はそれをもう二度と、もう二度と見出すことはないだろう」という《糸を紡ぐグレートヒェン》

冒頭の詩句が引かれているが、すでに1814年の時点からシューベルトは「現世」よりも「彼岸」への意識＝他者感覚があった。アドルノの言う「いったん発現したものを呼びかえす形式」とは、現実的なこと（例えば疎外感や病への不安感）を敢えて言葉にせず、音楽という「こだま」によって間接的にほのめかすというストラテジーの謂いである。それは結局、ベートーヴェン的な理想（＝実は非現実的なこと）を言葉で明確に「言挙げ」（ジェンダー的表現ならカムアウト）するというベクトルとは逆方向をとる。よって、たとえ標題があってもそれについてシューベルトが自ら語ることはない（実際そうであった）。つまり、主観的感情を明確に「言挙げ」するという限定する要素を敢えて排し、客観的素材にほのめかし Allusion の契機を含ませることによって、その楽曲だけでなく、その作曲の無限性・永遠性を確保しようとするのである。

さて、このシューベルトにおける永遠性・無限性志向のメルクマールとして「循環性」でだけでなく「未完成性」（＝「形を与えないこと」＝「言挙げしないこと」）があるのは言を俟たない。最後に、これらの問題について触れておこう。

8. 「わが恋の終わらざる如く、この曲もまた終わらざるべし」 ～結びにかえて～

音楽学者ヨーゼフ・ミュラー＝ブラッターウ [Müller-Blattau 1959 : 144=1971 : 235] は、4 楽章構成の未完の交響曲ホ長調 D. 729 (1821年) の例を出し、この曲が下書きのまま中断され、その総譜の原稿の大部分は、上声と下声の両外声のみであること、しかし、そこには「終了 finis」という書きこみがあることを報告している。つまり、シューベルトにとっては、この作品全体の経過を下書きするだけで充分であったと推察されるこの事実から、ミュラー＝ブラッターウは、未完成性がシューベルトにとって必ずしも不自然なことではなかったとし、《未完成》について「シューベルトにとってはこのトルソ自体が芸術作品であった」

とする。これは、後のメンデルスゾーンの「無言歌」のようにすぐれてロマン派的な意味で、楽曲の無限の広がり担保のために敢えて「言葉なしの歌 Lieder ohne Wörter」としてピアノ曲を発表するということや、ロダンの彫刻のトルソが未完の部分を残すように意図的に制作されていることへと繋がっていく。つまり、未完成性とは、聴き手の想像の余地を残しておくということであり、明確に規定しないということに繋がる。

そこで、ベートーヴェンとの対比、そして後のブラームスへの影響といった面から考えてまさに看過できない問題として浮上するのが、《未完成》のディミヌエンド・エピローグの問題である。マクレアリが描写するような、あたかもオルガスムスへ向かうかのようにクライマックスへ向かって爆発的に上り詰める音楽は、その頂点に達する（射精する）やいなや、その目的は達成され、そこまで走り続けてきた時間も停まる。つまりその時間は有限である。しかし、静かに余韻を残しつつ終わることと、いわゆる主題回帰による循環性の確保により、その楽曲は永遠の「反復可能性」を含意することになる。

たとえば、非常に重要なのは評論家吉田秀和の《グレート》全曲の最終小節についての以下の指摘である。

この最後の小節は、奇妙なことに、全楽器の休止符だけでできている！しかしこれはちゃんと休止符で埋められた小節である。その終わり方を聴き手にどう感じさせるか？ 世のなかには、音が終わると、それで曲も終わったとしか感じられない演奏が少なくない。それでは、いけないのである。[吉田 2001 : 59]

シューベルトの《未完成》や《グレート》の中で、のちの「ブルックナー休止」に影響を与えることになる全休止の小節があるのはよく知られている。しかし、この《グレート》全曲最後の小節 1155小節めについては、吉田以外の誰も言及しない。そしてこの演奏問題は、さらにシューベルトの自筆譜における永遠のテーマ、すなわち、長目の > (ディミヌエンド) かそれとも > (アクセ

ント)かというテキスト・クリティークの一大問題に直接かかわる。シューベルトの楽譜の書き癖については研究が進んでいるが、たとえば、 $fp \triangleright$ と書くときには、それは実際には $f \triangleright p$ という響きを念頭に置かねばならないということである [Chusid 1968 : 47=1981 : 49f.]。

このディミヌエンドの「響き」については、ゲオルギアーデスが以下のように言及している。

シューベルトの〈未完成〉のこれに相当する箇所には、身体性をもった内部分節的なものは全く存在しない。(第1楽章)第122小節で始まる漸増と第138~145小節での音価の縮小によって起こるストリングンド(加速)が、第146小節以下の力強い嬰ハ短調の主和音へと導く。その響きは、堅牢性を持たないで(二つのデクレッシェンド記号 \triangleright に注意)、ほとぼしり流れ出るものの表出となる。次に第150~153小節で、突然の対照がシンコペーションで充填された休止と共に現れ、その後再び豊かな表現力を担った力噴出が続く。[Georgiades 1968 : 175=2000 : 218f.]

ゲオルギアーデスは、ヴィーン古典派の音楽の特質を「強固な身体性」=「堅牢な響き」と措定し、またシューベルトについては、それとは異質の響きの「流れ」「練り上げ」「溶解」をイメージさせる。つまり、バロック音楽由来の「紡ぎ出し Fortspinnung」原理によってもたらされる流動的で連続的な展開と漸増的高揚といった流れだけでなく、それが《未完成》第1楽章(第63~65小節、第71小節、第146~148小節)にみられるような「突然の断絶、力の爆発」によって「練り上げ」「溶解」されることになる。しかし、この対照はバロックの原理としての対比のように突然の転換によってインパクトを与えるのではなく、前古典派的なクレッシェンドやデクレッシェンドで繋がれる。

たとえば、ゲオルギアーデスがディミヌエンドを伴った明確な例を出しているのが、弦楽五重奏曲ハ長調D.956(1828年頃)に関してである [ibid. 154ff.=194ff.]。たとえば、この曲全体の最終の終止(変ニ音 \triangleright ハ音)はその典型である。つまりそこではトニカが切断的な分節で始まっていないので、「身体性を持つものとして打ち立てられて

いない」ことになる。この進行は第425~427小節におけるチェロによる $fff \triangleright$ のトリルがついた引き伸ばしと、最終第429小節での前打音としての変ニ音という仕掛けがなされている。楽章を締めくくるにあたってD→Tという型通りのカデンツが欠如していることは重要であり、そこにはすべて松葉記号が付されていた。当然、これはベートーヴェンの「堅牢な響き」=「強固な身体性」の回避として捉えられるべきであり、ゲオルギアーデスが一貫して捉えるようにアクセントではなくディミヌエンドとして把握されるべきであろう。他にもたとえば、第1楽章第261~262小節の変イ音 $ffz \triangleright$ ト音 p という急激なディミヌエンド、第2楽章アダージオ最後から3小節前の第92小節におけるヘ音 $ffz \triangleright$ ホ音 p という急激なディミヌエンド(その後 pp へとさらに静まっていく)といったかなり定型化した手法が看取される。

ここで注目しておきたいのは、前掲ゲオルギアーデスの引用箇所にある《未完成》における「漸増」との関連である。つまりこの「漸増」は基本的に短2度下行の集積からなっている。またゲオルギアーデスが弦楽五重奏曲中で指摘したのも基本的に同じ短2度下行であった。この音型については、前述のように、マクレアリが《未完成》第2楽章コーダ第304小節以下にみられる嬰ト音→嬰ヘ音という短2度下行の身振りを「嬰ト音へのしがみつき」と解釈していた。しかし、現実に終結部に配されたこの短2度下行は、たとえば第1楽章第340小節以下ヴァイオリンでの嬰ヘ→嬰ホという短2度下行に由来している。つまり、シューベルトが意図したのは、まさしくマクレアリのというよりは一般的な調性の解釈、すなわち、導音から短2度上行することによって目標である主音(頂点)へと到達するという調性の基本原理がもつ上行ベクトルに取って反し、短2度下行することによって終止感を弱め、沈静化し、無限性を醸し出すというシューベルトならではのストラテジーとして解釈されるべきものである。

よって、《未完成》第1楽章最後、第364~366

小節の *ff* のあと、第367小節(最後から2小節め)に付された \triangleright はディミヌエンドとして演奏されるべきであろうし、これはよく問題にされるディミヌエンド・エピローグをもたない《グレート》の「最終音」に付された \triangleright についても同様である。

《未完成》の最終和音と、《グレート》の最終音については、ともに自筆譜はディミヌエンドに見えるため、ブライトコプフから出ている旧シューベルト全集版ではディミヌエンドで印刷されているが、近年刊行されるスコアではすべてアクセント記号として印刷されている。この自筆譜問題を多様な指揮者たちによる演奏解釈の差異と関連させて詳しく調べている評論家金子建志[金子1997:13f.]によれば、《未完成》の演奏はアクセントではなくディミヌエンドで終わる演奏が多く、《グレート》はその逆という傾向がある。しかし、前掲のように吉田が指摘する《グレート》の真の最終小節の存在を考えると、それは、この小論で追ってきた、シューベルトが「新しい道」のストラテジーとして意図したロマン派的方法としての非求心化と非身体化を具現するためには、ディミヌエンドと解釈する以外に選択肢はない。これを正しく読み取ったブラームスは、その交響曲第3番の終楽章コーダにおいて、第1楽章冒頭のモットー動機を回帰させとディミヌエンド・エピローグを導入することになったのである。

アドルノ[Adorno 1982:28=1979:38]は《未完成》の終楽章が書かれなかったことと《さすらいの幻想曲》のフィナーレが物足りなく感じられることとが関連づけて考えられるべきであるとしているが、本稿ではそれについて触れることができなかった。後者が典型である、絶対音楽(器楽)における歌曲の「本歌取り」は、「秘すれば花」にも通ずるすぐれてロマン派的な「曰く言い難いもの」(=「言挙げ」できないもの)の重視に深く根差している。稿を改めて論じることにはしたい。

引用・参考文献

(文中で引用された外国語文献で邦訳があるものについては、原文を確認した上、基本的にその訳文を使わせていただいた。)

- ・Theodor W. ADORNO, "Schubert", in Rolf Tiedemann (hg.), *Theodor W. Adorno Gesammelte Schriften*, Bd.17. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982). S.18-33. テーオドル・ヴィーゼングルント・アドルノ「シューベルト」『楽興の時』(三光長治 川村二郎共訳, 白水社, 1994年), 22-45頁.
- ・Paul ATTINELLO, "Editorial: Speaking Its Name: Identifying Historical Figures as Gay or Lesbian", *GLSG Newsletter for the Gay/Lesbian Study Group of the American Musicological Society*, II/2 (1992)
- ・A. Peter BROWN, *The First Golden Age of the Viennese Symphony: Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert*. (Bloomington: Indiana University Press, 2002).
- ・Scott BURNHAM, *Beethoven Hero*. (Princeton University Press, 1995).
- ・Poundie BURSTEIN, "Lyricism, Structure, and Gender in Schubert's G Major String Quartet", *The Musical Quarterly*, LXXXI/1 (1997), pp.51-63.
- ・Martin CHUSID (ed.), *Symphony in B minor (unfinished): An Authoritative Score, Schubert's Sketches, Commentary, Essays in History and Analysis*. (New York: W.W. Norton, 1968), マーティン・チューシッド編『シューベルトの交響曲口短調 未完成』(谷村晃訳, 東海大学出版会, 1981年).
- ・Edward T. CONE, "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics", *19th-Century Music*, V/3 (1982), pp.233-241.
- ・Nicholas COOK, *Music: A Very Short Introduction*. (Oxford; New York: Oxford University Press, 1998).
- ・Carl DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*. (Kassel; Basel; New York; London: Baerenreiter, 1978, 2/1987). カール・ダールハウス『絶対音楽の理念 一十九世紀音楽のよりよい理解のために』(杉橋陽一訳, シンフォニア, 1986年).
- ・Carl DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion: Laaber-Verlag, 1980).
- ・Carl DAHLHAUS, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. (Laaber: Laaber-Verlag, 1987). カール・ダールハウス『ベートーヴェンとその時代』(杉橋陽一訳, 西村書店, 1997年).
- ・Otto Erich DEUTSCH (hg.), *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*. (Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1957). オットー・エーリッヒ・ドイッチュ編『シューベルト: 友人たちの回想』(石井不二雄訳, 白水社, 1978年).
- ・Otto Erich DEUTSCH (hg.), *Schubert: Die Dokumente*

- seines Lebens. (Kassel ; New York : Bärenreiter, 1964), オットー・エーリヒ・ドイッチュ『シューベルトの手紙 新装改訂版 O・Eドイッチュ編「ドキュメント・シューベルトの生涯」より』(実吉晴夫訳, メタモル出版, 2004年).
- ・Walther DÜRR, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert: Untersuchungen zu Sprache und Musik*. (Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1984). ヴァルター・デュル『19世紀のドイツ・リート: その詩と音楽』(喜多尾道冬訳, 音楽之友社, 1987年).
 - ・Walther DÜRR, „Franz Schuberts Wanderjahre“, in Werner Aderhold, Walther Dürr und Walburga Litschauer (hg.), *Franz Schubert, Jahre der Krise, 1818-1823*. (Kassel : Bärenreiter, 1985), S.11-21.
 - ・Walter FRISCH, *Brahms: the Four Symphonies*. (Prentice Hall : Schirmer Books International, 1996). ウォルター・フリッシュ『ブラームス 4つの交響曲』(天崎浩二訳, 音楽之友社, 1999年).
 - ・Peter GAY, *Freud, Jews and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture*. (New York: Oxford University Press, 1978). ピーター・ゲイ『ドイツの中のユダヤーモダニスト文化の光と影』(河内恵子訳, 思索社, 1987年).
 - ・Thrasylulos G. GEORGIADES, *Schubert. Musik und Lyrik*. (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1967). トラシユブロス・ゲオルギオス・ゲオルギアース『シューベルト 音楽と抒情詩』(谷村晃・樋口光治・前川陽郁共訳, 音楽之友社, 2000年).
 - ・グロウヴ『フランツ シューベルト』(辻莊一訳, 岩波書店, 1935年).
 - ・Eduard HANSLICK, „Das Schubert-Monument“, in *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870-1885*. (Berlin : Allgemeine Verein für Deutsche Literatur, 1886, Reprint Farnborough : Gregg, 1971), S.54-58.
 - ・Nikolaus HARNONCOURT, *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*. (Salzburg : Residenz Verlag, 1982). ニコラウス・アーノンクール『古楽とは何か 一言語としての音楽』(樋口隆一・許光俊共訳, 音楽之友社, 1997年)
 - ・Ernst HILMAR, *Franz Schubert*. (Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1997), エルンスト・ヒルマー『シューベルト』(山地良造訳, 音楽之友社, 2000年).
 - ・E. T. A. HOFFMANN, „Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie“, in Friedrich Schnapp (hg.) *Schriften zur Musik: Aufsätze und Rezensionen*. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979), S.34-51. 以下に抄訳あり。E. T. A. ホフマン (鈴木潔訳)「ベートーヴェン・第五交響曲」, 蘭田宗人・深見茂共編『無限への憧憬』ド
- イツ・ロマン派の思想と芸術』(国書刊行会, 1984年), 347-378頁.
 - ・池辺晋一郎『シューベルトの音符たち 池辺晋一郎の「新シューベルト考」』(音楽之友社, 2006年).
 - ・Benjamin IVRY, *Maurice Ravel: a Life*. (New York : Welcome Rain Publishers, 2000). ベンジャミン・イヴリー『モーリス・ラヴェル ある生涯』(石原俊訳, アルファベータ, 2002年).
 - ・Max KALBECK, *Johannes Brahms, I~IV*. (Berlin : Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908-1915, ^RTutzing : H. Schneider, 1976).
 - ・金子建志『こだわり派のための名曲徹底分析 交響曲の名曲1』(音楽之友社, 1997年).
 - ・木村直弘「フェミニン・エンディング? —ブラームス交響曲第3番のデミヌエンド・エピローグをめぐる—」, 『岩手大学教育学部研究年報』第67巻, 2008年, 37-58頁.
 - ・Lawrence KRAMER “The Schubert Lied: Romantic Form and Romantic Consciousness,” in Walter Frisch (ed.), *Schubert: Critical and Analytical Studies*. (Lincoln and London : University of Nebraska Press, 1986), pp.224-33.
 - ・Lawrence KRAMER, *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*. (Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1998).
 - ・前田昭雄『シューベルト カラー版作曲家の生涯』(新潮社, 1993年).
 - ・前田昭雄『フランツ・シューベルト』(春秋社, 2004年).
 - ・Susan McCLARY, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. (Minnesota & London : University of Minnesota Press, 1991). スーザン・マクレアリ『フェミニン・エンディング: 音楽・ジェンダー・セクシュアリティ』(女性と音楽研究フォーラム訳, 新水社, 1997年).
 - ・Susan McCLARY, “Narrative Agendas in ‘Absolute’ Music: Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony” in Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1993), pp.326-344.
 - ・Susan McCLARY, “Constructions of Subjectivity in Schubert’s Music”, in Elizabeth Wood, Philip Brett (eds.), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. (Taylor and Francis, 1994)
 - ・Ulrich MICHELS (hg.), *dtv-Atlas zur Musik: Tafeln und Texte*. Bd.2. (München : Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1985), ウルリヒ・ミヒェルス編『【カラー】図解音楽事典』(白水社, 1989年).
 - ・Joseph MULLER-BLATTAU, „Schuberts Unvollendete und das Problem des ‚Fragmentarischen in der Musik““ in J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (hg.), *Das Unvoll-*

- dete als künstlerische Form: Ein Symposion.* (Bern ; München : Francke, 1959), S.141-153. ヨゼフ・ミュラー＝ブラッタウ (船山隆訳) 「シューベルトの《未完成》と音楽における断片的なるもの問題」 J. A. シュモル編 『芸術における未完成』 (岩崎美術社, 1971年), 229-251頁.
- ・村田千尋『作曲家◎人と作品 シューベルト』 (音楽之友社, 2004年).
 - ・Brian NEWBOULD, *Schubert and the Symphony : A New Perspective.* ([Surbiton, Surrey, England] : Toccata Press, 1992).
 - ・『音楽の手帖 シューベルト』 (青土社, 1980年)
 - ・Tim PAGE (ed.), *The Glenn Gould Reader.* (New York : Knopf, 1984). ティム・ペイジ編『グレン・グールド著作集1 バッハからブレーズへ』 (野水瑞穂訳, みすず書房, 1990年).
 - ・John P.L. ROBERTS and Ghyslaine GUERTIN (eds.), *Glenn Gould : Selected Letters.* (Toronto : Oxford University Press, 1992). ジョン・P.L. ロバーツ ギレーヌ・ゲルタン編『グレン・グールド書簡集』 (宮沢淳一訳, みすず書房, 1999年).
 - ・Charles ROSEN, *Sonata Forms.* (New York : W. W. Norton, 1980). チャールズ・ローゼン『ソナタ諸形式』 (福原淳訳, アカデミア・ミュージック, 1997年).
 - ・Charles ROSEN, *Critical Entertainments : Music Old and New.* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2000).
 - ・Arnold SCHERING, *Franz Schuberts Symphonie in H-moll und ihr Geheimnis.* (Würzburg : Triltsch, 1939).
 - ・Arnold SCHERING, „Über den Begriff des Monumentalen in der Musik,“ in *Von großen Meistern der Musik.* (Leipzig : Koehler & Amelang, 1940), S.7-44.
 - ・Robert SCHUMANN, Heinrich Simon (hg.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.* (Leipzig : Philipp Reclam, 1888), シューマン『音楽と音楽家 改版』 (吉田秀和訳, 岩波書店, 2007年).
 - ・Maynard SOLOMON, *Beethoven.* (New York : Schirmer Books, 1977, ²1998), メーナード・ソロモン『ベートーヴェン』上・下 (徳丸吉彦・勝村仁子共訳, 岩波書店, 1992年).
 - ・Maynard SOLOMON, “Schubert and Beethoven”, *19th-century Music.* III/2, 1979, pp.114-125.
 - ・Maynard SOLOMON, “Franz Schubert’s ‘My Dream.’”, *American Imago,* XXXVIII, 1981, pp.137-154.
 - ・Maynard SOLOMON, “Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini”, *19th-century Music.* XII/3, 1989, pp.193-206.
 - ・Maynard SOLOMON, “Schubert’s ‘Unfinished’ Symphony”, *19th-Century Music,* XXI/2 (1997), pp. 111-133.
 - ・田村和紀夫『名曲に何を聴くか 音楽理解のための分析的アプローチ』 (音楽之友社, 2004年).
 - ・Gary TOMLINSON, “Musical Pasts and Postmodern Musicologies : A Response to Lawrence Kramer”, *Current Musicology,* LIII (1993), pp.18-24.
 - ・Pieter C. van den TOORN, *Music, Politics, and the Academy.* (Berkeley : University of California Press, 1995).
 - ・吉田秀和『吉田秀和作曲家論集2 シューベルト』 (音楽之友社, 2001年)
 - ・吉成順「アーノンクルの《未完成》について」, CD『シューベルト : 交響曲第8番<未完成>他』 (ワーナー・ミュージック・ジャパン : WPC S-5947, 1997年)ライナー・ノート.
 - ・Richard WAGNER, (hg. von Klaus Kropfinger), *Oper und Drama.* (Stuttgart : Reclam, 1984). 三光長治編『ワーグナー著作集3 オペラとドラマ』 (杉谷恭一・谷本慎介共訳, 第三文明社, 1993年).
 - ・渡辺護『ウィーン音楽文化史 上』 (音楽之友社, 1989年).
 - ・James WEBSTER, “Music, Pathology, Sexuality, Beethoven, Schubert”, *19th-Century Music,* XVII (1993), pp.89-93.