

Title	リート作曲家としてのルイーゼ・ライヒャルト：ドイツ・ロマン派の詩人たちとの交流
Sub Title	Louise Reichardt als Liedkomponistin. : Ihre Freundschaft mit den deutschen Romantikern
Author	滝藤, 早苗(Takito, Sanae)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.57 (2018.) ,p.1- 28
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20181031-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

リート作曲家としての ルイーゼ・ライヒャルト

——ドイツ・ロマン派の詩人たちとの交流——

滝 藤 早 苗

1. はじめに

ルイーゼ・ライヒャルト（1779–1826）は、19世紀の初頭に主としてハンブルクで活動した音楽家である。作曲家としては、リートや宗教合唱曲の創作で才能を発揮し、教育家としては、声楽の指導のほか音楽学校の運営や合唱団の設立にも従事して、幅広く活躍した。彼女の父親は、フリードリヒ2世（1712–1786）をはじめとする3人のプロイセン国王の宮廷楽長を務めた、ヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト（1752–1814）である。当時の宮廷楽長の仕事は、国王のためにイタリア・オペラを創作することであったが、彼は、ドイツ固有のオペラであるジングシュピールやリートの分野の発展にも寄与した人物であり、近代音楽批評の草分けでもある。彼のリートは、民謡を手本とした単純で素朴なものであったために、今日では、フランツ・シューベルト（1797–1828）らの「芸術リート」に比べて劣るとして注目されないが、当時のドイツ北部では、真の「リート」として多くの人々に愛されていた¹⁾。彼の娘ルイーゼのリートも、

1) 拙著『ライヒャルト——ゲテ時代の指導的音楽家』慶應義塾大学出版会、2017年、174–199頁参照。

1870年代ごろまで親しまれていたが²⁾、その後は父親のリートと同じ運命を辿ることになった。

もちろん研究の領域では、ルイーゼ・ライヒャルトは今日まで全く忘れ去られていたというわけではない。この音楽家は、ドイツ文学と教育学、音楽学の3つの分野で研究対象とされている。ドイツ文学の領域では、ルイーゼとドイツ・ロマン派の詩人たちの友情に重点が置かれる。ライヒャルト家は父親の代から、アヒム・フォン・アルニム（1781–1831）やクレメンス・ブレンターノ（1778–1842）、ヤーコプ・グリム（1785–1863）、ヴィルヘルム・グリム（1786–1859）と親交を結んでいた。1923年にラインホルト・シュタイクは、ライヒャルト家の人々とグリム兄弟が交わした書簡をまとめて発表し、1990年にはレナーテ・メリングが、ライヒャルト親子とアルニムの共同制作について研究し、未公開の書簡や楽譜を論文に掲載した³⁾。教育学の立場からは、1996年にイーリス・ボッフオ＝シュテターが、ルイーゼの音楽教育活動を中心テーマとして、浩瀚な研究書を出版している⁴⁾。音楽教師としてのルイーゼは、優秀な女性歌手たちを育成しただけにとどまらず、19世紀のドイツにおける合唱運動の発展にも大いに貢献している。

2) Vgl. Iris Boffo-Stetter: Luise Reichardt als Musikpädagogin und Komponistin. Untersuchungen zu den Bedingungen beruflicher Musikausübung durch Frauen im frühen 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1996, S. 122f.

3) Reinhold Steig: Die Familie Reichardt und die Brüder Grimm. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Ergänzungsheft. Bd. 15 (1923), S. 15–54; Renate Moering: Arnims künstlerische Zusammenarbeit mit Johann Friedrich Reichardt und Louise Reichardt. Mit unbekanntem Vertonungen und Briefen. In: Neue Tendenzen der Arnimforschung. Hrsg. v. Roswitha Burwick u. Bernd Fischer, Bern / Frankfurt a. M. / New York / Paris 1990, S. 198–288.

4) I. Boffo-Stetter: a. a. O. この研究書は、『音楽教育学史論集』の第4巻として刊行されている。

音楽学の分野では、彼女が当時はまだ珍しかった、完全に独立した女性音楽家であったという点が重視されている。彼女は、19世紀に活躍した女性音楽家としてよく知られるファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼル(1805-1847)やクララ・シューマン(1819-1896)の先駆けとして重要である。ルイーゼは47歳で亡くなるまで独身を通し、父親の他界後も、音楽家の兄弟や夫などの強力な後ろ盾をもたずに、独力で音楽界に寄与し続けたということが注目を集めている。1980年代以降は、この観点からの研究が盛んであり、ナンシー・B・ライクやヘレーネ・M・カスティンガー・ライリー、アルムート・ペーレント、ルート・ヘックマンなどの論文が発表された⁵⁾。また、ライリーやペーレント、ヘックマンは、1858年に出版されたマルティーン・ゴットリーブ・ヴィルヘルム・ブラントによるルイーゼの伝記⁶⁾の影響を受けて、彼女がキリスト教に帰依していた点についても言及している。1981年には、ルイーゼの歌曲集がライクにより編纂されており、1992年の《女性作曲家たちのリート集》や2005年の《女性作曲家たち——歌曲の遺産》の中でも、ルイーゼの作品が一部紹

-
- 5) Nancy B. Reich: Louise Reichardt. In: *Ars musica, musica scientia. Festschrift Heinrich Hüsch zum 65. Geburtstag am 2. März 1980.* Hrsg. v. Detlef Altenburg, Köln 1980, S. 369-377; Helene M. Kastinger Riley: *Die weibliche Muse. Sechs Essays über künstlerisch schaffende Frauen der Goethezeit.* Columbia 1986, S. 121-152; Allmuth Behrendt: *Luise Reichardt. Gedanken zum stillen Dasein einer Tonsetzerin.* In: *Telemanniana et alia musicologica. Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag.* Hrsg. v. Dieter Gutknecht u. a., Oschersleben 1995, S. 224-233; Ruth Heckmann: *Tonsetzerinnen. Zur Rezeption von Komponistinnen in Deutschland um 1800.* Wiesbaden 2016, S. 183-221. 日本でも、荒川恒子(指導教官)と宮下幸子により共同研究がなされている(荒川恒子・宮下幸子「ある女性音楽家の旅立ち——ルイーゼ・ライヒャルトの1809年」山梨大学『教育人間科学部紀要』第9巻[2007年], 247-254頁)。
- 6) Martin Gottlieb Wilhelm Brandt: *Leben der Luise Reichardt. Nach Quellen dargestellt.* 2. erw. Auflage. Basel 1865. 第1版は1858年に刊行された。

介された⁷⁾。

本研究のようにドイツ文学の立場からルイーゼの音楽活動に目を向ける場合、ドイツの多くの詩人たちと交流のあった父親ライヒャルトの存在感は、絶対に看過できないほどに大きい。しかし、音楽学や教育学における先行研究のほとんどが、波乱万丈の人生を生き抜いた女性音楽家としてのルイーゼに主眼を置き、音楽界のみならず文学界にも影響力のあった父親の活動をさほど重視していない。このことは、音楽や教育の歴史において、ルイーゼ・ライヒャルトが父親とは独立した一人の音楽家として、十分に魅力ある存在であったことの証と言えよう。本稿では、筆者のこれまでの「ヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト研究」を基礎として、リート作曲家としてのルイーゼに着目し、彼女の作品がどのような特徴を示し、父親の作品との違いは何かという点を中心に考察したい。

2. ルイーゼ・ライヒャルトの音楽活動

ここではまず、ルイーゼの音楽活動の全体像を概観する。彼女の父親がプロイセン王国の宮廷楽長であったことについては触れたが、母親は、プロイセン宮廷楽団の首席ヴァイオリン奏者フランツ・ベンダ（1709–1786）の娘ユリアーネ（1752–1783）である。ユリアーネ自身も優れた歌手でクラヴィア奏者でもあり、作曲家でもあった⁸⁾。ルイーゼは1779年4月11日、このように音楽の才能に恵まれた両親のもとに、長女として誕生した。しかし、1783年にはルイーゼの兄ヴィルヘルムが幼くして命を落とし、間もなくして母親も、ルイーゼと生まれたばかりの妹を残して早世してしまう。その後、1年も経たないうちに父親が未亡人のヨハン

7) Louise Reichardt. Songs. Hrsg. v. N. B. Reich, New York 1981; Lieder von Komponistinnen. 25 Lieder. Singstimme und Klavier. Hrsg. v. Eva Rieger u. Käte Walter, Mainz 1992; Women Composers. A Heritage of Song. Hrsg. v. Carol Kimball, Winona 2005.

8) Vgl. Johann Friedrich Reichardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. 2 Bde. Frankfurt / Leipzig 1774–1776, Bd. 1, S. 41ff.; S. 170.

ナ・ヴィルヘルミーナ・ドロテア・アルベルティ（1754-1827）と再婚したために、ルイーゼはヨハンナの3人の連れ子とともに暮らすことになる。父親とヨハンナの間にさらに5人の子供が生まれたため、ルイーゼは幼い弟や妹たちを世話しながら過ごす。ライヒャルトの11人の子供のうち、音楽家になったのはルイーゼだけであった⁹⁾。

父親のライヒャルトは、大変に旅行好きで社交的な人物で、ドイツ国内にとどまらず、イタリアの諸都市やウィーン、ロンドン、パリなどを旅し、ヨーロッパ各地の有力者や著名人たちと交流があった¹⁰⁾。また、ベルリンとギービヒェンシュタインにあったライヒャルト邸は、多くの芸術家や知識人の集う社交の場になっていた。たとえば、ベルリンのフリードリヒ通りにあった住まいには、カール・フィーリップ・モーリッツ（1756-1793）や、当時まだギムナジウムの生徒であったルートヴィヒ・ティーク（1773-1853）とヴィルヘルム・ハインリヒ・ヴァッケンローダー（1773-1798）が足しげく通った。彼らより少し遅れて、音楽家志望のエルンスト・テオドル・アマデーウス・ホフマン（1776-1822）も訪れて、ライヒャルトに弟子入りしている。ハレ近郊のギービヒェンシュタインの邸宅を訪問した客の中には、ティークとヴァッケンローダーのほか、ヨハン・ハインリヒ・フォス（1751-1826）、アルニム、ブレンターノ、ジャン・パウル（1763-1825）、ノヴァーリス（1772-1801）、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ（1749-1832）、フリードリヒ・シュライアマッハー（1768-1834）、ヘンリック・ステフェンス（1773-1845）、ヴィルヘルム・グリム、プロイセンの王子ルイ・フェルディナント（1772-1806）などがいた¹¹⁾。ギービヒェンシュタイン城跡とザーレ川に臨

9) 拙著『ライヒャルト』、27-28頁；377頁参照。

10) 同前、30頁参照。

11) ベルリンとギービヒェンシュタインのライヒャルト邸を訪れた客たちとライヒャルトの交流については、拙著『ライヒャルト』の33-45頁と48-51頁を参照のこと。

んだ美しい庭園のある邸宅は、今日ではハンス・シュルツの論文『ゲーテとハレ』(1918年)に基づいて、「ロマン派の宿泊所」とも呼ばれている¹²⁾。

ライヒャルトの家庭では、毎日のように音楽会が行なわれていたが、その際には彼のリートのみならず、ジョヴァンニ・ピエルルイーゼ・ダ・パレストリーナ(1525–1594)などによる古いイタリアの教会音楽や、ヨハン・ゼバスティアン・バッハ(1685–1750)の賛美歌、ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル(1685–1759)の《メサイア》の一部、各地の民謡などが披露された¹³⁾。ライヒャルトは歌がとても上手く美声の持ち主で、彼の7人の娘たちの合唱も客に大変好評であったという¹⁴⁾。時には集いの客たちが一緒に歌うこともあった。ルイーゼは、ライヒャルト家の長女として客たちをもてなすことができるように、大抵朝4時には起床して準備していたそうである¹⁵⁾。

ライヒャルトは、若いころに音楽家として生きるのに苦勞したためか、子供たちには特別な音楽教育を受けさせなかった。ルイーゼは一度だけ、父親の友人たちに勧められてベルリンで歌を学んだことがあるが、すぐに病気になり、教育を継続して受けられなくなった。それゆえに、彼女が身につけた作曲法や歌唱法、楽器奏法などの音楽の技術は、ほとんど彼女の独学によるものである¹⁶⁾。彼女は一般的な学校教育も受けなかったが、彼女の自宅が「優れた学校」のような環境であったため、わざわざ外へ学び

12) Hans Schulz: Goethe und Halle. Halle 1918, S. 41.

13) Erich Neuß: Das Giebichensteiner Dichterparadies. Johann Friedrich Reichardt und die Herberge der Romantik. Halle 1932. ND Hrsg. v. Günter Hartung, Halle 2007, S. 138.

14) Vgl. Friedrich Rochlitz / Gottfried Christoph Härtel / Gottfried Wilhelm Fink / Moritz Hauptmann / Johann Christian Lobe (Hrsg.): Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig 1798–1848 (以下AMZと略記する), 15 (1813), Sp. 636; Henrik Steffens: Was ich erlebte. 10 Bde. Breslau 1840–1844, Bd. 6, S. 84.

15) Vgl. I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 57.

16) R. Heckmann: a. a. O., S. 195f.

に行く必要がなかったとも言える。ルードルフ・アナスタージウス・ケプケは、「宮廷楽長ライヒャルトの家以上に優れた学校となるところは、恐らくベルリンにはどこにもなかったであろう」と述べている¹⁷⁾。

また、彼女は子供のころに天然痘を患い、顔に痘痕があったそうである¹⁸⁾。ライヒャルト家の女性たちの容姿が描写される際に、義母や妹たちが美しいとされるのに対して、ルイーゼの外見の美しさが否定される理由はこの点にあると考えられる。ただし、ヴァイマルのアマーリエ・フォン・ヘルヴィヒ（1776–1831）は、「ライヒャルトの娘は見た目が美しいとは言えないが、彼女の飾らない人柄と和やかで気取りのない上品さによって、良い感じを与える」と書いている¹⁹⁾。このほかにも多くの証言から、彼女は知性的で音楽の才があり、そして何よりもカリスマ性に富んでいたために、ギービヒェンシュタインを訪れる男性客たちから大変人気があったことが判明する²⁰⁾。

しかし、二人の婚約者との死別とナポレオン戦争が、彼女の人生に大きな打撃を与えることになる。彼女は生涯に二度婚約し、相次ぐ不幸により愛する人を喪っている。一人は詩人のフリードリヒ・アウグスト・エッシェン（1776–1800）で、旅行中にスイスの山から滑落し、もう一人は画家のフランツ・ガライス（1775–1803）で、イタリアのフィレンツェを旅行中に赤痢に感染して他界している。二人の恋人の死が、彼女の死生観に与えた影響は非常に大きく、彼女はその後二度と結婚しようとしなかった²¹⁾。

17) Rudolf Anastasius Köpke: Ludwig Tieck. Erinnerung aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen. 2 Bde. Leipzig 1855, Bd. 1, S. 76.

18) Vgl. I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 55.

19) Walter Salmen: Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit. Zürich 1963. ND Hildesheim 2002, S. 100.

20) Vgl. H. Steffens: a. a. O., Bd. 6, S. 93.

21) Vgl. I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 58f.

また、1806年10月のイエーナ＝アウアーシュテットの戦いの際に、ライヒャルト家はフランス軍によって、幸せな生活も財産も仕事もすべて奪われた。ライヒャルトは政治ジャーナリストとしても活躍し、初めはフランス革命の思想に同調していたが、ナポレオン・ボナパルト（1769–1821）が自ら統領政府の第一統領となり軍事独裁への端緒を開いたことに失望した。プロイセン愛国者となった彼は、ナポレオンを容赦なく批判したため、要注意人物として目をつけられていたのである²²⁾。

失職したライヒャルトは、1807年末に、ナポレオンの末弟ジェローム・ボナパルト王（1784–1860）の命により、フランスの衛星国ヴェストファーレンの首都カッセルで劇場総支配人となる。ライヒャルトは家族とともに新しい任地に赴き、そこでグリム兄弟とも懇意になるが、結局、その仕事を10か月でやめてしまう。そして彼は、オペラ歌手との契約という表向きの理由をつけて独りウィーンへと旅立った。ヴィルヘルム・グリムは、カッセルに残されたライヒャルトの家族を見捨てることができず、1809年3月31日にギービヒェンシュタインへ送り届けたのちも、そこに留まり、困窮の極にあった彼らを親身になって援助した²³⁾。

ルイーゼが音楽教師として独立し、家族を経済的に支えようと計画し始めたのは、このころである²⁴⁾。彼女は1809年の4月11日で30歳になった。父親もギービヒェンシュタインへ戻ると早速、旅先での体験をテーマに書簡体の旅行記『ウィーンへの旅路で書かれた私信』を出版しているが、得られた収入は十分とは言えなかった²⁵⁾。ルイーゼは自身の独立計画につい

22) 拙著『ライヒャルト』、45–54頁参照。

23) Vgl. W. Salmen: a. a. O., S. 110ff. 当時、ライヒャルトの家族の生活を支えていたのは、グリムのほかステフェンス、ハレの文献学者フリードリヒ・アウグスト・ヴォルフ（1759–1824）などであった。

24) Vgl. R. Steig: Die Familie Reichardt und die Brüder Grimm. S. 27f.

25) この旅行記を出版したことで、かえって当時の彼の軽率な態度と政治的発言が、多くの友人や知人から批判されることになった（拙著『ライヒャルト』、55–56頁参照）。

て、長い間父親には秘密にしていた。その代わりに、彼女は自分と同世代で生涯親交を結ぶことになった、アルニムやブレンターノ、ヴィルヘルム・グリムを頼っている。たとえば、どの都市で仕事をするか、ハンブルクやフランクフルト、ダンツィヒなどの候補地を挙げながら、彼らに相談している²⁶⁾。結局彼女は、義母の故郷であり、子供のころから度々訪れたことのあったハンブルクに行くことを決断したが、父親がこれに賛成するまでには時間を要した。なぜなら、当時はまだ女性が職業に就き、独立した生活を送ることは容易ではなかったからである。ライクの研究によると、19世紀に活躍した36人の女性音楽家のうち結婚していたのは31人で、そのうちの21人には子供もいたという²⁷⁾。19世紀には次第に市民の音楽生活が充実して、女性の音楽教師の需要も増えていくが、ルイーゼが活動していたのは19世紀の初頭である。そのころはまだ、彼女のような独身の女性音楽家はほとんどいなかった。しかしライヒャルトは娘の意向を尊重し、1809年9月30日にはヤコブ・グリムに、「私たちのルイーゼが、近々ハンブルクに赴き、そこで独立した生活を始めようと考えています」と伝えている²⁸⁾。

1809年10月にルイーゼは、単身ハンブルクに移住する。ハンブルクでは、裕福な商家の未亡人マリー・ルイーゼ・ジレム(1749-1826)のもとで暮らし、彼女がルイーゼの保護者代わりとなった。ルイーゼの音楽レッスンは、生徒が教師のもとを訪れるスタイルであり、ジレム夫人が生徒数を増やすのを手伝ってくれた。1809年末にはすでに26人の女子生徒が集まり、1811年には42人に増加した。しかし、1813年の秋からフランス軍がハンブルクを占領し、ジレム夫人を含む多くの市民が町から避難

26) Vgl. I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 62ff. ルイーゼがロマン派の詩人たちの中で最も親しかったのは、ヴィルヘルム・グリムである。

27) N. B. Reich: Women as Musicians. A Question of Class. In: Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship. Hrsg. v. Ruth A. Solie, Berkeley 1993, S. 126f.

28) R. Steig: Die Familie Reichardt und die Brüder Grimm. S. 31.

したため、ルーゼは一度にすべての生徒を失った。彼女自身はジレム夫人宅に残り、ピアノの技術を磨いてその後に備えた。1814年5月には再び生徒が戻り、彼女は音楽学校を設立している²⁹⁾。彼女のレッスン料は当時としては比較的高かったが、ハンブルクで音楽教師を始める前に書いた、ヴィルヘルム・グリム宛ての手紙（1809年3月2日付け）によれば、彼女は年俸1200ターラーを目標にしていたという。その額は、彼女の父親がフリードリヒ2世の宮廷楽長に就任した際の初任給と同額であり、彼女が父親をかなり意識していたことは明らかである³⁰⁾。

彼女が多くの収入を必要としていた理由は、彼女自身が独立した生計を営んでいたことにあるが、実は1811年に末弟のカール・フリードリヒ（1803–1871）³¹⁾をギービヒェンシュタインから呼び寄せ、養育していたことにもあった。父親のライヒャルトは、同年より年金を受給できるようになったが、胃腸病を患ったため本格的に働くことはもはや難しかった。弟は当時まだ8歳で、ハンブルク近郊に住むヒュッペ牧師のもとに預けて教育すると、1年間に300ターラーは必要であったという³²⁾。

ルーゼは少しでも多くの収入を得るために、1810年と1811年に歌曲集を刊行している。1810年に《ピアノ伴奏つき12の歌》を出したときには、出版者からよほど酷い仕打ちを受けたようで、その翌年には親戚や友人たちに、予約注文の宣伝を依頼している³³⁾。女性だからという理由

29) Vgl. I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 62ff. 彼女は1814年以降、ピアノの指導も始めている。音楽学校の設立時期について明確な記録はないが、ポッフオ = シュテターは1814年ごろではないかと推定している。

30) Vgl. R. Steig: Die Familie Reichardt und die Brüder Grimm. S. 27f.; W. Salmen: a. a. O., S. 38.

31) カール・フリードリヒは、その後ベルリン建築専門学校を卒業し、建築士としてニューヨークやチャールストンで活躍した。

32) Vgl. R. Steig: Die Familie Reichardt und die Brüder Grimm. S. 50; I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 82.

33) Vgl. R. Steig: Die Familie Reichardt und die Brüder Grimm. S. 46; R. Moering: a. a. O., S. 265.

で騙されたのかもしれないが、出版者と彼女の間で何があったのかは明らかにされていない。出版は彼女にとって大きな収入源であったにもかかわらず、それから1819年まで、彼女はしばらく歌曲集を出していないが、その理由については諸説ある。

たとえばベーレントは、1814年6月27日に父親が他界したことで彼女は精神的支えを失い、長い間作曲ができなくなったと解釈した。1819年の出版は父への依存の克服を意味しているというのである³⁴⁾。たしかに、ルイーゼの人生にとって父親は特別な存在であり、彼の死は彼女に強い衝撃を与えている。ルイーゼは1814年8月30日のアルニム宛ての手紙で、「父が亡くなって以来、まるで音楽さえも私から奪われてしまったかのように感じています」と述べている³⁵⁾。一方ヘックマンは、1811年までに発表した作品はギービヒェンシュタイン時代に作曲したものであり、ハンブルクに来てからは、声楽指導などの教育活動が忙しく、単に創作のための時間が取れなかっただけではないかと考えている³⁶⁾。ルイーゼは1812年3月26日付けの手紙に、「この冬は比較的幸せでした。[……]何曲か作曲しましたが、そのようなことは、これまで授業のせいで私には全く許されませんでした。ですから、時が来ればこちらで十分満足な暮らしができるようになるだろうと期待しています」と書いている³⁷⁾。つまり、創作は彼女を幸せにし、声楽指導よりも価値の高い精神的活動であった。それにもかかわらず、彼女が長い間リートを作らなかったのは、父親の他界という喪失感と教育活動における多忙とが重なって、精神的にも時間的にも創作する余裕がなかったと考えるのが自然であろう。1819年からは、カール・フォン・ラウマー（1783–1865）の協力により、彼女は出版を再開している。鉱物学者のラウマーは妹フリーデリーケの夫で、ルイーゼの人生

34) A. Behrendt: a. a. O., S. 230.

35) R. Moering: a. a. O., S. 269.

36) R. Heckmann: a. a. O., S. 200ff.

37) R. Moering: a. a. O., S. 266f.

にも影響力をもった人物である³⁸⁾。

ルイーゼの音楽活動の中でさらに注目に値するのは、1816年にハンブルクで、友人のヨハン・ハインリヒ・クラージング（1779–1829）とともにアマチュアの「合唱協会」を創立し、宗教音楽の大音楽祭を成功に導いたことである³⁹⁾。この活動の背景にあったのは、ヨハン・ベルンハルト・バーゼド（1724–1790）やヨハン・ハインリヒ・ベスタロッチ（1746–1827）、ヨハン・アダム・ヒラー（1728–1804）などによる18世紀後半の汎愛主義教育である。彼らは皆、ルイーゼの父親の友人あるいは恩師であり、父親自身も汎愛主義教育活動に貢献した人物の一人で、音楽によって民衆を教育したいという理想をもっていた⁴⁰⁾。ルイーゼは、カール・フリードリヒ・ファッシュ（1736–1800）が1791年に設立し、カール・フリードリヒ・ツェルター（1758–1832）が後を継いだ「ベルリン・ジングアカデミー」を手本として、この合唱団を結成した。当時のドイツでは、各地でアマチュア合唱団が設立されて、教会音楽の保護活動が行なわれていた。ファッシュもツェルターも父ライヒャルトの友人であり、彼の音楽活動における協力者であった。ツェルターは、1814年にライヒャルトが亡くなると、ルイーゼの活動を父親のように見守り、時に援助の手を差し伸べている⁴¹⁾。彼は1817年にハンブルクのルイーゼのもとを訪れており、手紙でも音楽活動や作曲法について彼女の相談にのっている⁴²⁾。

38) Vgl. I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 89ff.; S. 133; S. 141ff. ラウマーは、1819年までドレスラウ大学の鉱物学の教授をしており、そのころドレスラウで刊行されたルイーゼの歌曲集は、彼女の妹であるラウマー夫人に捧げられている。

39) Vgl. Ibid., S. 106ff. ハンブルクでは、1819年に「合唱協会」とは別の合唱団も結成されて、この団体が1868年に「ハンブルク・ジングアカデミー」になった。

40) 拙著『ライヒャルト』, 28–30頁; 114頁; 165–166頁参照。

41) 同前, 242–244頁参照。

42) Vgl. R. Heckmann: a. a. O., S. 203f.; I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 101ff.

ルイーゼは「合唱協会」とともに、宗教改革 300 年を記念して、1817 年 11 月に孤児院で演奏会を開催し、ヘンデルの《詩篇 100 篇》と《ユダス・マカベウス》を歌っている。また、翌年の 9 月 7 日には、ヘンデルの《メサイア》第 1 部と第 2 部を、9 日には《メサイア》第 3 部とヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルト（1756–1791）の《レクイエム》をミヒャエル教会で演奏している。約 5000 名の聴衆を集めて盛況であった、この大音楽祭は、北ドイツの合唱運動の頂点を飾る出来事となった⁴³⁾。彼女のこうしたハンブルクでの演奏活動を、10 月 14 日にライブツィヒ『一般音楽新聞』が大きく取り上げて評価した⁴⁴⁾。たしかに、1822 年の同紙の批評文が指摘しているように、ルイーゼが演奏したのはヘンデルの作品に偏っているが⁴⁵⁾、それは、ヘンデル擁護者として有名であった父親からの影響が大きい。ライヒャルトは恩師のヒラーとともに、早くからヘンデルの音楽をドイツで紹介することに力を注いでいた。ルイーゼも、父親と同様にオリジナルを重視した演奏を心がけ、ヘンデルの作品がハンブルクで再び盛んに演奏される切っ掛けを作った⁴⁶⁾。

彼女はまた、商人で音楽愛好家のヴィルヘルム・ベネッケ（1776–1837）とその家族に誘われて、1819 年 4 月末にロンドンへ旅行している。そこに 5 か月間滞在し、声楽の教育活動を行ないながら、ヘンデルの楽譜を収集し研究した。当初は、もっと長期にわたる滞在を予定していたが、病気（ひどい顔面痛）が悪化して断念している。彼女がロンドンに渡ったのも、父親の活動が手本となった。ライヒャルトは、ヘンデル生誕 100 年にあたる 1785 年に、宮廷楽長の職を休んでロンドンに出かけている。

43) Vgl. Ibid., S. 107ff.

44) AMZ 20 (1818), Sp. 713ff.

45) AMZ 24 (1822), Sp. 213.

46) 拙著『ライヒャルト』, 244–246 頁参照。ボッフオ = シュテターは、ハンブルクの合唱運動におけるルイーゼの功績は、これまで正當に評価されておらず、もっと称えられるべきであると主張している (I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 107ff.)。

この旅行により、彼は《メサイア》をはじめとするヘンデルの大作をいくつも鑑賞することができ、それ以来、ヘンデルはライヒャルトにとって理想の作曲家の一人となった。ルイーゼも、ウェストminster 寺院のオルガンコンサートでヘンデルの作品に接し、大いに感銘を受けている⁴⁷⁾。

彼女はその後ハンブルクに戻り、音楽学校での指導を継続することになる。ルイーゼの教育方法については詳しい記録はないが、生徒各々の能力に合わせた丁寧な指導であったという。慎重にねらいを定めて、計画性のある発声練習を徹底して行なった。また、当時はまだ歌のレッスンのための良い教科書がなかったために、プロイセンのイタリア人宮廷楽長ヴィンツェンツォ・リーギニ（1756–1812）の曲や自分で作曲したものを利用してレッスンした⁴⁸⁾。ルイーゼの教育を賞賛する声も多々あった。たとえば、1818年のライプツィヒ『一般音楽新聞』では、「ライヒャルト女史の功績は、ハンブルクの人々の歌を愛する心を新たに刺激し、一定数の大変優れた女性歌手たち、その中でも真に卓越した幾人かを育て上げたことである」と称えられている⁴⁹⁾。しかし1819年9月にロンドンから戻ったのちも、彼女の病は完治することなく、1826年11月17日に彼女は47歳で永眠している。

3. リート作曲家としてのルイーゼ・ライヒャルト

ここでは、ルイーゼのリート作曲家としての活動に主眼を置き、彼女の歌の世界における魅力に迫りたい。まず、彼女のリートの傾向をより正確に把握するためにも、当然、彼女が手本としたと考えられる父親のリートについて、その特徴を簡単に整理しておく。

ライヒャルトは、ヨハン・アーブラハム・ペーター・シュルツ（1747–

47) Vgl. Ibid., S. 93ff.; R. Heckmann: a. a. O., S. 191f.; 拙著『ライヒャルト』, 235–240 頁参照。

48) Vgl. I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 84ff.

49) AMZ 20 (1818), Sp. 711.

1800) やツェルターとともに、第2次ベルリン・リート派を代表する作曲家の一人である。彼らが目指したリートは、ドイツ固有の民謡を手本とした「民謡調」のものであり、誰にでも歌える単純で素朴な旋律をもつ有節歌曲であった。リートにおいて主役は音楽ではなくて詩であり、言葉のもつ意味やリズムが重視され、伴奏もそれを邪魔しない控えめなものである必要があった。このような「技巧を抑えた創作リート」は、明らかにシューベルトらによる19世紀の「芸術リート」とは別種のものである。なぜなら、「芸術リート」の音楽家たちは詩の内容を重視しつつも、形式を拡大して詩全体を通作し、伴奏に歌のパートナーの役割を与えることによって、音楽的表現の可能性を広げようとしたからである⁵⁰⁾。

既述のとおり、第2次ベルリン・リート派の作品は、今日ではシューベルトらの音楽のレベルに達していないものとして、芸術的価値が軽視されることが多い。しかし、19世紀前半のドイツ北部では、第2次ベルリン・リート派の理念が支持されていたために、シューベルトのリートがなかなか受容されなかった。当時活躍していたドイツの詩人たちの多く、たとえばゲーテやフリードリヒ・フォン・シラー (1759-1805)、ジャン・パウル、テーク、アルニム、ブレンターノ、E. T. A. ホフマンなども、ライヒャルトやツェルターのリートを高く評価している。それに対して、シューベルトが書いたような、詩よりも音楽が優位に立つ歌曲は、真の「リート」と呼ぶには値せず、形式の自由な「歌」に過ぎないとみなされていたのである⁵¹⁾。

50) 第2次ベルリン・リート派による「技巧を抑えた創作リート」と19世紀の「芸術リート」の定義と相違点については、拙著『ライヒャルト』の142-151頁を参照のこと。「技巧を抑えた創作リート」という呼び方はヴァルター・ヴィオーラによるものである (Walter Wiora: *Das deutsche Lied zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel / Zürich 1971, S. 105ff.)。

51) 18世紀末から19世紀初頭にかけてのドイツ北部では、第2次ベルリン・リート派による作品こそが真の「リート」と考えられていた。

それでは次に、ライヒャルトの娘ルーゼのリートに目を向けたい。基本的に彼女のリートは、第2次ベルリン・リート派の理念に基づいて作曲されている。父親のリートの場合と同様に、「民謡が歌える声であれば誰でも楽しめるように」作曲され、「小さなサークルの静かで純粋な楽しみのために」書かれたものであり⁵²⁾、職業歌手が多数の聴衆を前にコンサートで披露するための工夫はされていない。伴奏も、ピアノやギター、リュートなどによる単純なもので、高度な演奏技術は必要としない。つまり、ルーゼのリートもまた、シューベルトらによる19世紀の「芸術リート」とは異なる種類のものである。

ただし、ノルウェー出身の哲学者で自然研究者のステフェンスは、彼女のリートについて以下のように証言している。彼はルーゼの妹ヨハンナの夫でもある。

彼女の作曲したリートには、しっかりと彼女特有の何かがあって、父親のリート単なる亜流とみなすことは決してできなかった。父親がゲーテの詩に曲をつけたのに対し、彼女がとりわけ若手の詩人たちの詩に作曲したことは、自然の成り行きであった。それゆえに彼女は、家族が親しくしていた詩人たち、つまりティークやアルニム、ブレンターノを選んだのである。彼女の作品の多くは、その独自の表現の豊かさによって一般に受け容れられ、ライヒャルトの作品よりも世間に広く知られるようになった。彼女の歌は大変に繊細であるにもかかわらず、恐らく女中や農家の娘が通りで歌うのが聞こえてくるような、真の民謡になった。そして、それらは今日でさえもほとんど忘れられ

この点に関しては、拙著『ライヒャルト』の174–199頁を参照のこと。

52) J. F. Reichardt: Musikalischer Almanach. Berlin 1796, (V. Neue deutsche Lieder), o. S.; Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809. 2 Bde. Amsterdam 1810. ND Hrsg. v. Gustav Gugitz, München 1915, Bd. 1, S. 315.

ていない⁵³⁾。

ルイーゼのリートは、ステフェンスのほかにも多くの同時代人から高く評価され、彼女の没後半世紀を経てもなお、ハンブルクの人々を中心に長く愛されたという⁵⁴⁾。

彼女が初めて自作を公表したのは、1800年に刊行された《ヨハン・フリードリヒ・ライヒャルトとその娘ルイーゼ・ライヒャルトによる12のドイツ・リート》においてである。このリート集には、ルイーゼの作品が4曲含まれている⁵⁵⁾。同年のライプツィヒ『一般音楽新聞』では、「ライヒャルト女史によって作曲されたリートは、全体として洗練されたセンスと、文学に対する並々ならぬ造詣の深さを示している」と評価され、特にテイクの詩による《秋の歌》が賞賛されている⁵⁶⁾。以下に、ルイーゼの歌曲集を出版年順に列記する⁵⁷⁾。

- 《ヨハン・フリードリヒ・ライヒャルトとその娘ルイーゼ・ライヒャルトによる12のドイツ・リート》ツェルプスト, 1800年
 《ドイツ語とイタリア語による12のロマン的な歌》ベルリン, 1806年
 《ピアノ伴奏つき12の歌》ハンブルク, 1810年
 《メタスタジオによる6つの歌》ハンブルク, 1811年
 《ギター伴奏つき12の歌》プレスラウ, 1819年以前
 《ピアノ伴奏つき12の歌》第3作, ハンブルク, 1819年

53) H. Steffens: a. a. O., Bd. 6, S. 89f. ステフェンスが言う「今日」とは1842年ごろである。

54) Vgl. I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 122ff.

55) L. Reichardt. Songs. S. VIII.

56) AMZ 2 (1800), Sp. 474f.

57) Vgl. I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 135ff.; L. Reichardt. Songs. S. XXI–XXII; R. Heckmann: a. a. O., S. 197f.

- 《ノヴァーリスによる6つのリート》第4作, ハンブルク, 1819年
 《ティークによる7つのロマン的な歌》第5作, ハンブルク, 1822年
 《6つのドイツ・リート》第6作, ハンブルク, 出版年不明
 《当代一流の詩人たちによる6つの宗教歌》ハンブルク, 1823年
 《ピアノ伴奏つき6つのドイツ・リート》第8作, ハンブルク, 1826年
 《キリスト教愛唱歌》(編曲・編集)ハンブルク, 1827年(第2版,
 ライプツィヒ, 1836年)
 《賛美歌集》バーゼル, 1832年

ルイーゼは、アルニムやブレンターノと親交を深め、民謡集『少年の魔法の角笛——古いドイツの歌』第1巻(1805年)の8つの詩にも音楽をつけている。父親のライヒャルトはこの民謡集の編纂に深く関わり、彼らの活動を支援した。二人のうち特にアルニムは、ハレ大学の学生時代から、ギービヒェンシュタインのライヒャルト邸をしばしば訪れ、音楽作品の共同制作も積極的に行なっている⁵⁸⁾。1806年に、ルイーゼは自作のみからなる初の歌曲集を出版しているが、娘に才能があると認めていたライヒャルトは、『ベルリン音楽新聞』で歌曲集を宣伝し、その中の1曲《アーリエルの告白から》を付録として掲載した⁵⁹⁾。この作品は、前年のクリスマスにルイーゼがアルニムの詩に作曲したものであり、アルニムはそのプレゼントを大変喜んでいる⁶⁰⁾。彼はリートの作曲について、「当然のことながら、

58) Vgl. R. Moering: a. a. O., S. 198ff. ライヒャルトと『少年の魔法の角笛』の関わりについては、拙著『ライヒャルト』の199–216頁を参照のこと。

59) J. F. Reichardt (Hrsg.): Berlinische musikalische Zeitung. 2 Bde. Berlin / Oranienburg 1805–1806, Bd. 2, S. 156. ライヒャルトは、1806年4月22日付けのアルニム宛ての手紙で、ルイーゼの《悲しきさすらい人》の作曲を褒めている (R. Moering: a. a. O., S. 232)。

60) R. Steig u. Herman Grimm (Hrsg.): Achim von Arnim und die ihm nahe

特別な技巧を示したり練習したりする目的や、生まれつき恵まれた喉をもつ人のためにそれを作曲する必要はなく、むしろどのような喉の人でも歌えるものにしなければならない」と考えていた⁶¹⁾。ルイーゼが《アーリエルの告白から》につけた音楽は、誰にでも歌えるような単純なメロディ (F-dur, 4分の2拍子) で、伴奏も、歌の支えとなる和音と分散和音が組み合わされた簡単なものである。それゆえに、アルニムはその作曲をまさしく理想どおりと感じて嬉しく思ったのである。ただし、ルイーゼのリートの場合、素朴なリートであっても和声の進行に工夫が見られるのが特徴である。非常に短いこの曲でも、減七の和音が効果的に用いられている。また、この詩は通作歌曲として作曲されている⁶²⁾。

ブレンターノもまた、ルイーゼのリートはライヒャルトの作品と同様に高い価値があるものとみなしていた。ブレンターノは1806年6月1日のアルニム宛ての書簡で、『角笛』のためにアンゼラム・エルヴァート (1761-1825) から譲り受けた詩『父の嘆き』に、ライヒャルトか娘のルイーゼに頼んで曲をつけてもらえないかと述べている。そうすることで、二人の娘を亡くしたエルヴァートを元気づけたかったようである⁶³⁾。この際にルイーゼは、『父の嘆き』のみならず、ブレンターノの『セヴィリアへ』と『小さな花束』にも付曲しており、アルニムを介してプレゼントした。アルニムは《セヴィリアへ》がとても気に入り、同年7月1日にブレンターノに宛てて、「そのようなメロディをつけてもらえて、君のことがとても羨ましい」と返信している⁶⁴⁾。《セヴィリアへ》は、潑刺とした元氣な民謡調のメロディ (E-dur, 4分の2拍子) がつけられており、有節形式で作曲されている。伴奏は、初めはピアノ用に作られたが、のちにギ

standen. 3 Bde. Stuttgart / Berlin 1894-1913, Bd. 1, S. 154.

61) Ibid., Bd. 2, S. 374.

62) L. Reichardt. Songs. S. 12.

63) Ludwig Achim von Arnim: Werke und Briefwechsel. Weimarer Arnim-Ausgabe. Hrsg. v. Roswitha Burwick, Tübingen 2000ff., Bd. 32, S. 251ff.

64) R. Steig: Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Bd. 1, S. 184.

ター用)に書き換えられた。この曲でも、*fis-moll*の属七と主和音の借用が見られ、和声進行に工夫がなされている⁶⁵⁾。

1808年に『角笛』の第2巻と第3巻が完成したのちも、アルニムはルイーゼの歌曲集出版の手助けをし、後期ロマン派の機関紙としてハイデルベルクで刊行していた『隠者新聞』にルイーゼのリート《悲しきさすらい人》などを掲載して、彼女の力になろうとした⁶⁶⁾。さらに1810年にアルニムは、長編小説『ドロレス伯爵夫人の貧困と富裕と罪と償い』に歌曲集を添付することを考えている。全8曲のうちライヒャルトの作品が《朝の挨拶》を含む4曲、ルイーゼの作品が《落ち着かない眠り》1曲、アントーン・ハインリヒ・フォン・ラジヴィウ侯(1775–1833)の作品が2曲、ベッティーナ・ブレンターノ(1785–1859)の作品が1曲であった⁶⁷⁾。1814年にライヒャルトが他界すると、アルニムは『角笛』のための「読者に向けた第2の後書き」(1818年9月20日)を執筆し、その出版に協力した作曲家としてライヒャルトと娘のルイーゼの名前を挙げて、彼らに対する謝辞を述べている⁶⁸⁾。

ステフェンスも指摘しているように、彼女は自分と同世代の詩人たちの詩に好んで曲をつけたが、父親よりも年上の世代のピエトロ・メタスタジオ(1698–1782)やフリードリヒ・ゴットリープ・クロプシュトック(1724–1803)、ヨハン・ゴットフリート・フォン・ヘルダー(1744–1803)、ヨハン・カスパー・ラーヴァター(1741–1801)、ゲーテらの作品にも興味を示している。1806年の歌曲集はライプツィヒ『一般音楽新聞』で好意的に評価されたが、この時の評者もステフェンスと同様に、彼

65) L. Reichardt. Songs. S. 20f.

66) Vgl. R. Moering: a. a. O., S. 265; H. M. K. Riley: a. a. O., S. 125ff.

67) Vgl. R. Moering: a. a. O., S. 205ff.

68) Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Frankfurter Brentano-Ausgabe. Hrsg. v. Jürgen Behrens u. a., Stuttgart 1975ff., Bd. 6, S. 406; Bd. 8, S. 374. アルニムは『角笛』の後書きを2種類(1805年版と1818年版)残している(Vgl. Ibid., Bd. 6, S. 443)。

女と父親のリエートの違いを敏感に感じ取っている。たとえば、メタスタージオの歌曲では、「彼女は父親よりも、軽いところはずっと軽く、優しく繊細なところはずっと優しく繊細であり」、その「可愛らしい軽快さや優美さ、繊細さ、そして真にイタリアらしいメロディ」は賞賛に値するという。また、「卓越したノヴァーリスのリエート」では、「かりに比較的内容が深遠で扱いの難しい詩において、詩人の言葉や詩の形式にまだ十分には寄り添えていないことがあっても、たしかに彼女は感情という点からすれば、決して詩の解釈を誤ることはない」と評している⁶⁹⁾。

ルイーゼは、この1806年の歌曲集にメタスタージオの詩による作品を3曲収めているが、それだけでなく、1811年には《メタスタージオによる6つの歌》も出版している。この9曲において特徴的なのは、そのうち3曲が短調だという点である。最も印象に残るのは、恋の悩みを歌ったb-mollの曲で、調号にフラットが5つもつく。一時平行調のDes-durに転調するが、すぐにb-mollに戻り、不安定な精神状態を表現している⁷⁰⁾。メタスタージオは18世紀のイタリア・オペラに欠かせない台本作家であるが、ルイーゼが彼の詩を選んだのは、父の作品に感化されたからだと考えられる。ライヒャルトはメタスタージオの台本で、1783年にはオラトリオ《イエス・キリストの受難》を、フリードリヒ・ヴィルヘルム2世の楽長時代には、オペラ・セリア《オリンピア祭》を作曲している。前者は、1785年に訪れたロンドンで演奏されて大成功を収め、それを契機にライヒャルトを次期宮廷作曲家に迎え入れようという話も持ち上がった。后者は、国王の望みで1791年の謝肉祭に上演されることになっていたが、ライヒャルトが重病に罹ったために延期され、10月3日の婚礼祝祭で初演されている⁷¹⁾。

69) AMZ 8 (1806), Sp. 686f.

70) L. Reichardt. Songs. S. 56ff.

71) 拙著『ライヒャルト』, 34頁; 83-84頁; 247-248頁参照。1805年から1806年にかけて分冊で刊行されたライヒャルトの歌曲集《イタリアヤ

また、ルイーゼにとってノヴァーリスは、最も共感できる詩人であった。彼もティークの紹介で、1799年にギービヒェンシュタインを訪れている。彼の詩による作品は、1806年と1810年の歌曲集に2曲ずつ、1819年の歌曲集に1曲が掲載されており、1819年には《ノヴァーリスによる6つのリート》が刊行されている。ノヴァーリスには、若き婚約者ゾフィー・フォン・キューン（1782-1797）がいたが、不治の病に罹って夭折してしまった。この悲痛な別離が彼を詩人として目覚めさせる契機となり、その後「ゾフィー体験」は彼の作品の中心テーマとなった。しかし、彼自身も29歳の若さで他界している。ルイーゼは2度も婚約者と死別しており、この辛い体験から、ノヴァーリスの詩の感情を深く理解できたのだと考えられる。たとえば、恋人への思慕の念を神秘的な夜への憧れとして歌った《夜の賛歌》では、彼女は詩全体を通作し、詩の内容に応じてさまざまな表現方法を取り入れている。主調はEs-durであるが、一時的に属調や平行調、下調にも転調し、音の跳躍や半音階的進行、減七の和音などを効果的に用いている。また、伴奏も段階を追って変化させていく。流れるような分散和音から次第に音の流れを止め、和音の連打に変えていき、最後にクラリネットのメロディを加えている⁷²⁾。このような伴奏形態は、ルイーゼの他のリートには見られないものである。

さらに、ルイーゼと同世代の詩人として重要なのは、ティークとフィーリップ・オッター・ルンゲ（1777-1810）である。ティークは、ルイーゼの義母ヨハンナの妹アマーリエ・アルベルティ（1769-1837）と結婚したため、ルイーゼとは親戚関係にあった⁷³⁾。彼女は、ティークの詩にもたび

フランス、ドイツの吟遊詩人》の中にも、メタスタジオの詩によるものが多数含まれている（J. F. Reichardt: *Le Troubadour italien, français et allemand*. Berlin 1806）。

72) L. Reichardt. *Songs*. S. 40ff.

73) Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*. 2 Bde. Hrsg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, Bd. 1, S. 235.

たび作曲し、1822年には《ティークによる7つのロマン的な歌》を出版している。ルンゲはロマン主義の画家の一人として知られるが、詩も創作した。彼もティークを介してライヒャルトの家族と知り合い、1804年以降はハンブルクで活躍していた。ルイーゼがハンブルクに移ったのは1809年であったので、彼らはハンブルクでも親交を結んだが、その翌年にルンゲは病に侵されて命を落としてしまう⁷⁴⁾。

彼女は、人生最後の数年間に宗教合唱曲（2～4声）を多数作曲している。1823年には《当代一流の詩人たちによる6つの宗教歌》が、没後の1827年には彼女が合唱用に編曲した《キリスト教愛唱歌》が、そして1832年にも義弟のラウマーの手によって《賛美歌集》が出版されている。特に1823年の宗教歌集は、タイトルのつけ方がこれまでの歌集とは異なっていることから明白なように、ルイーゼにとって特別な思い入れのあるものであった⁷⁵⁾。この宗教歌集を出す前年の1822年に、彼女は胸に秘めていた芸術家としての願望をヴィルヘルム・グリムに打ち明けている。当時彼女は、神を賛美し祝福する宗教音楽の作曲家として能力を認められたかったため、対位法や通奏低音を勉強していた⁷⁶⁾。19世紀には、対位法や通奏低音は古い教会音楽の保護活動においてのみ重要であり、しかも古楽の研究は知的要求度の高いもので、女性には無理だと考えられていた。それゆえに、ア・カペラの4声合唱の作曲家として成功することは、彼女の究極の目標であり、敬虔な信仰と芸術家としての願望をひとつにする唯一の方法であった。ルイーゼは、終焉の時が近づくにつれてキリスト教に心酔していき、次第に出世欲や物欲を失い、ついにはギービヒェンシュタインの家も売却してしまったので、周囲を心配させた。彼女はいつも体の

74) Vgl. H. M. K. Riley: a. a. O., S. 133f.

75) Vgl. R. Heckmann: a. a. O., S. 207ff.

76) Vgl. Ibid., S. 203ff. ヘックマンによると、彼女は遅くとも1818年に、クラージングやツェルターから助言をもらいつつ、対位法や通奏低音の勉強を始めているという。

線にぴったり合った黒っぽい服装をして、小さな帽子をかぶり、十字架の長いネックレスを身につけていた。青白く物静かな顔つきで、ダークブラウンの美しい目、背が高く痩せていたので、まるで女子修道院長のようであったという⁷⁷⁾。

はたして彼女はなぜ、これほどまで熱心に信仰に身を捧げようとしたのだろうか。家族も恋人も友人も、次々と他界していく現実から逃避したかったのだろうか。彼女が宗教合唱曲を作曲するようになったのは、1817年とその翌年の大音楽祭での活動や、1819年のロンドン旅行でヘンデルの宗教音楽を研究したことも影響していると考えられる。しかし彼女の場合は、ベルリンやギービヒェンシュタインの実家が「ロマン派の宿泊所」になっていたことを忘れてはならない。ロマン派の詩人たちは、芸術に宗教を取り入れようとし、芸術の中でも音楽を最も神聖なものと考えた。彼らにとって、そもそも芸術とは、魂の内奥にある神秘的で秘密めいた「幽暗な感情」を象徴的に描写するものである。しかも一個人の手による創作ではなく、「超人間的な方法で」神の御手が働くものであって、その源泉は天にある⁷⁸⁾。ルイーゼも、神の恵みだけが彼女に作曲の能力を与えてくれると感じており、1822年7月11日付けのツェルター宛ての手紙で次のように書いている。

私はもはや教会音楽作曲家というものは存在しないのだと感じています。しかも、絶対に私は人間であることから逃れられません。実際、神が私から恵みの手を引くやいなや、私は何もできません⁷⁹⁾。

彼女はここでは教会音楽の作曲について述べているが、ロマン主義思想に

77) Vgl. I. Boffo-Stetter: a. a. O., S. 147f.; M. G. W. Brandt: a. a. O., S. 59.

78) W. H. Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1, S. 72; S. 98; S. 133; S. 207.

79) R. Heckmann: a. a. O., S. 204.

において、音楽は芸術の中の芸術であるため、たとえそれが世俗音楽の作曲であっても、神の御手が働く神聖な行為であった。

しかも、彼女が集中的に宗教合唱曲を作り始めるかなり前から、彼女のリート集には宗教的な内容の歌が多数見られる。たとえば、ノヴァーリスが聖歌として教会で歌うために書いた《賛美歌（ただ神を信じていれば）》は、すでに1806年の歌曲集に収められている。《賛美歌》は Desdur（調号はフラット5つ）の4分の4拍子の曲で、1819年のリート集では4声でも歌えるように編曲された⁸⁰⁾。また、完全にキリスト教的とは言えない内容であっても、「死の世界」をテーマとした詩には宗教色の強いものが多い。それは、アルニムの《イーダ》やブレンターノの《夜の紡ぎ歌》、ティークの《色とりどりのバラの生垣から》と《ゲノフェーフアから》などである。そしてルイーゼは、これらの詩の作曲において本領を発揮する。この中では《イーダ》のみが es-moll（調号はフラット6つ）を主調とし、詩全体が通作されている。残りの《夜の紡ぎ歌》と《色とりどりのバラの生垣から》、《ゲノフェーフアから》に共通するのは、いずれも f-moll（調号はフラット4つ）の曲であり、有節形式で書かれている点である⁸¹⁾。

彼女は f-moll を非常に好み、ノヴァーリスの未完の長編小説『ハインリヒ・フォン・オフトアーディングゲン』の中の《坑夫の歌》でも使用している⁸²⁾。この歌は、地底の城に住む王が城攻めに合うという物語になっているが、地下の鉱脈が城に、黄金が王に喩えられている。この物語の背景には、ノヴァーリスがフライベルク鉱山学校で教えを受けた地質学者アブラハム・ゴットロープ・ヴェルナー（1749–1817）の岩石水成理論と、錬金術思想がある。鉱山学や自然科学にも造詣の深かったノヴァーリスにとって、鉱脈が広がる暗黒の地下世界は「夜の世界」、すなわちゾフィーの

80) L. Reichardt. Songs. S. 38f.

81) Ibid., S. 13ff.; S. 23; S. 43; S. 48.

82) Ibid., S. 32f.

住む「死の世界」と同様に、美しく神聖なものであった⁸³⁾。ルーゼが夜や死、宗教の世界を描く f-moll を、《坑夫の歌》にも共通して用いていることは、彼女がロマン主義思想から大いに感化されていたことの動かぬ証拠とも言えるだろう。

4. おわりに

これまでに考察してきた点を総括すると、ルーゼの音楽活動が、父親の影響下にあったことは明白である。彼女は、父親を乗り越えてその上を目指そうとしたというよりも、むしろ父親の芸術や音楽活動に敬意を表し、意識的にそれを引き継いで守ろうとしていた。しかし、彼らと同時代を生きた人々はルーゼのリートの世界において、父親とは違う彼女の個性を繊細に感じ取っていた。1827年のライプツィヒ『一般音楽新聞』には、彼女の生前に刊行された最後のリート集についての批評文が掲載された。

私たちが知っている女性の作曲家による作品はほとんどすべて、いつも、とりわけ人気のあるマイスターたちの単なる亜流にすぎないが、(ルーゼの)メロディの着想はそうではない。むしろ彼女自身の胸から溢れ出たものであり、それゆえに多かれ少なかれ、そこには彼女特有のものがある⁸⁴⁾。(括弧内筆者)

彼女のメロディに隠された「彼女特有のもの」とは何なのか。その答えは、「ロマン主義的」で「宗教的」ということにある。もちろん歌詞を選択する時点で、彼女は同世代の詩人たちの書いた、「ロマン主義的」で「宗教的」な内容のものを好んだが、音楽にもその秘密は隠されている。

83) ノヴァーリス『青い花』青山隆夫訳、岩波書店、1992年、115-119頁；368頁；柴田陽弘「美しい鉱山(やま)——ノヴァーリスと鉱山」慶應義塾大学藝文学会『藝文研究』第43巻(1982年)、292-294頁参照。

84) AMZ 29 (1827), Sp. 542.

彼女の作品は多くの場合、誰でも歌える単純な旋律の有節リートで、伴奏もピアノやギター、リュートをを用いた簡単なものであるが、父親のリートとの相違点は、調性の選び方と巧みな転調法にある。ルイーゼのリートでは、比較的短調の使用も多く、宗教的で神秘的な世界や、複雑な感情を描写する必要がある場合には、調号の多い調性（特にフラット系）になる傾向がある。また、民謡調の素朴な曲であっても一時的転調を行ない、主調の調的統一感にほどよい刺激を与えている。調号の多い調性の選択や一時的な転調は、シューベルト以降の「芸術リート」ではそれほど珍しくないが、父親のリートにはあまり見られない⁸⁵⁾。さらに、彼女は各調性の特徴について、クリスティアン・フリードリヒ・ダーニエル・シューバルト（1739-1791）の『音楽美学の理念』をよく研究していた可能性もある。彼女の好んだ f-moll は、シューバルトによれば「死人の嘆き」や「埋葬への憧憬」を表わす「死」の調である。《夜の賛歌》の Es-dur は「愛や敬虔な気持ち、神との心地よい対話」を、《イーダ》の es-moll は「くよくよ思い悩んだ絶望、真っ黒な憂鬱」を表現するという⁸⁶⁾。このようにルイーゼのリートは「知性的」でもあり、こうした点が「ロマン派の宿泊所」の客たちをはじめとする多くの人々に、父親のものとは異なる「彼女特有のもの」として魅力的に感じられたのではなかろうか。

ヴァルター・ザルメンも指摘しているように、ライヒャルトがルイーゼのようにキリスト教の世界に心酔することは一切なかった。音楽批評家で

85) ライヒャルトも、リートではなく《タッソーのモノローグ》や《テークラのモノローグ》などの朗誦曲では、曲の一部に調号の多い調性を用いている。

86) Christian Friedrich Daniel Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Hrsg. v. Ludwig Schubart, Wien 1806. ND Hildesheim / Zürich / New York 1990, S. 377ff. シューバルトの調性格論について詳細は、拙論「E. T. A. ホフマンの調性格論——C. F. D. シューバルトの見解との比較」慶應義塾大学『日吉紀要ドイツ語学・文学』第38号（2004年）の55-76頁を参照のこと。

もあった彼は、先見の明のある非常に柔軟な思考能力の持ち主で、ロマン派の音楽思想にも少なからず影響を与えた人物であった。しかし、何ものからも束縛されることなく、完全に精神的に自由であり続けたかったために、キリスト教会の伝統的権威や旧来の思想を謙虚に受け容れることができなかった⁸⁷⁾。キリスト教は、ロマン派の文学と切り離せないものであったが、詩人たちとともに多感な青春時代を過ごしたルイーゼにとっても、無くてはならない重要な世界になった。

ルイーゼは実母を幼時に亡くし、二人の婚約者とも死別、さらにナポレオン戦争では住む家も財産もすべてを失った。そのように世の辛酸をなめ尽くしたにもかかわらず、家族の生活を支えるために、果敢にも独りハンブルクへと赴き音楽家として活動した。彼女にしてみれば、次々と与えられる厳しい試練をただ必死に乗り越えようと戦い続けただけなのかもしれないが、結果として、彼女は後進の女性音楽家たちのために新しい時代を準備する開拓者となった。彼女のリートの評価はまだ定まっていないが、形式上は父親と同様の第2次ベルリン・リート派の流れを汲みながらも、その精神は極めてロマン主義的である。単純で素朴な表現の中にも宗教的傾向を示し、女性ならではの魅力的で美しい音楽の世界を作り上げたと言える。

87) Vgl. W. Salmen: a. a. O., S. 155f.