

Title	ゲーテと音楽：彼の音楽観とその背景
Sub Title	Goethe und die Musik : Seine Musikanschauungen und der Hintergrund
Author	滝藤, 早苗(Takito, Sanae)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1996
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.71, (1996. 12) ,p.248(15)- 262(1)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00710001-0262

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.

ゲーテと音楽

——彼の音楽観とその背景——

滝 藤 早 苗

1. はじめに

音楽を愛さないものは人間と呼ばれるに値しない。音楽を愛するだけのものは、ようやく半人前になれた程度の人間である。音楽を実践するものこそ一人前の人間なのだ⁽¹⁾。

ゲーテのこの言葉は、彼が音による芸術を深く愛し、音楽的教養を高く評価していたことを示している。だが、彼は器楽よりもむしろ声楽を好んでいたため、E. T. A. ホフマンほどの情熱を燃やしてベートーヴェンの交響曲を傾聴するということはなかった。また、ゲーテが称賛したモーツァルトの音楽はすべてオペラ作品であり、純粋な器楽曲のたぐいは除外されていた。そして声楽曲の中でも、ことさらJ. Fr. ライヒャルトやC. Fr. ツェルターらが作曲した単純素朴な音楽を愛好し、シューベルトによる芸術リートやヴェーバーのロマン派オペラなどに理解を示すことはなかった。

大詩人ゲーテと音芸術の関係は非常に魅力的な研究テーマのひとつであり、今日に至るまで、ドイツは勿論のこと我が国日本においても、多種多様の考察がなされてきた⁽²⁾。彼の音楽観に焦点を絞って先行研究を観察すると、その偏りと時代錯誤とがしばしば非難されているのに気付く。そして、その解釈の仕方には次のような二つの傾向が見られる。第一に、彼が音楽自体を理解できなかったという、彼の音楽性の欠如を主張するもの。第二に、彼自身には優れた音楽的素質があったのだが、彼を取り巻くさま

ざまな悪条件（彼の身近にいた低級な作曲家の入れ知恵、ヴァイマルでの田舎生活など）が彼の冷静な判断を妨げたとみなすものである。ライヒャルトやツェルターが、芸術リート誕生の前段階を準備した古典派歌曲の名手であったにもかかわらず、ゲーテに悪影響を与えた低級な作曲家として、しばしば悪玉扱いされるのもこのためである⁽³⁾。

しかし、彼の音楽に満たされた私生活、音楽性あふれる叙情詩や舞台作品、そして音響学をはじめとする音芸術への深い洞察を考慮すれば、彼の音楽的感性の欠如を主張することは難しい。また、たとえ健全な判断力を麻痺させるほどの悪条件が存在していたとしても、彼の積極的に音楽を受容しようとする態度や、大都会の音楽状況について情報を集めようとする熱意と努力が、それらを克服できなかったとは信じがたいのである。それでは一体なぜ、ゲーテは上述のような見解を抱くに至ったのであろうか。本論文では、18世紀後半から19世紀初頭における音楽の状況を顧みながら彼の音楽観を見直してみたい。

2. ゲーテ時代の音楽美学

ゲーテが「音楽」と言うとき、それは多くの場合、歌曲や歌劇などの声楽曲を意味していた。つまり、彼は主に声楽に関心があった。それに対して、純粋器楽曲にはあまり興味を示さず、器楽は単に声楽を伴奏し支えるものと考えていた。

このような声楽偏重の音楽観は、彼特有の見解ではなかった。純粋器楽が優れた表現力を持つものとして、独自の意義を認められるようになったのは、長い音楽の歴史の中ではごく最近のことであり、ゲーテがこの世に誕生した18世紀半ばまで、音楽の主流は声楽にあった。音楽で大切なのは詩の言葉であり、言語と結び付いた歌こそが真の音楽とされた。そのため長い間器楽は、歌を支えるものとしての機能しか持たずにいた。確かにバロック時代に器楽は声楽に依存することをやめ、独自の形式や表現手段を確立した。だが、この時点ではまだ器楽の芸術的価値が認められることはなく、依然として声楽に比べると劣ったものと見なされた。器楽は、人声

を技巧的に模倣するためのもの、もしくはその欠点を補い、それを伴奏して支えるものに過ぎないという考えは、相当に根強いものであった。このように、声楽優位の時代が長く続いたのは、「情緒説」と合理主義に起因していた。つまり、バロック音楽の目標は、人間の様々な「情緒」の描写や惹起にあったので、感情表現の明瞭さの点で、人声を伴った声楽の方が優れていると考えられたからである。また、合理主義的な見方に基づいて考えると、言語を媒体としている声楽では、音楽の意味と目的が明確であるが、器楽ではそれらが非常に曖昧だからである。それゆえ必然的に、器楽には娯楽という意味が付与されることになった。

18世紀後半になると、個人の感情を尊重しようという新しい感情美学に支えられて、音楽は魂の感動の直覚的な発露を重視するといった方向を目指すようになり、器楽も声楽同様に感情表現が可能であると見なされるに至る。しかし、古典派をただちに「器楽の時代」とみなすのは誤謬である。声楽に対して器楽が絶対的な優位を占めるようになるには、ベートーヴェンの到来を待たねばならない⁽⁴⁾。つまり器楽曲がモーツァルトやハイドンによって著しく発展を遂げ、あたかも独自性を確立したかのように見えた18世紀後半に至っても、その意義が認められることはなかなか難しく、音楽家以外の人々にとっては、依然として声楽曲のほうが親しみやすいジャンルであった。その理由は、この時期にあってもなお、声楽が後期バロックの価値観と密接な繋がりをもっていたことにある。音楽は何かを意味していなければならないという合理主義的見解は、未だに有効だったのであり、それゆえ当時の人々は、何の意味も持たず単に存在することのみを望む新しい器楽曲を耳にして、当惑を感じたのである。ゲーテよりわずか14歳年下のジャン・パウルの証言にも、彼が純音楽よりも声楽に一層の共感を覚えていたということが表れている⁽⁵⁾。また、ゲーテと同世代のヘルダーは、純粹器楽の価値を早期に認めた革新的人物であったが、彼の言葉からも、器楽の独自の価値が一般に承認されるまでには、相当な時間が必要であったことが推察できる⁽⁶⁾。ところが、18世紀も残り少なくなると、ロマン主義の台頭により事態の急転が見られた。それは、ゲーテより

も若い世代が、従来の美学に対して、絶対音楽としての器楽の美的意義を称揚したためである⁽⁷⁾。器楽は、表現の抽象性ゆえに感情を最も純粹に表現できるものとして、声楽よりも優れていると考えられた。こうして、単なる娯楽音楽でしかなかった器楽は、眞の芸術へと昇華した。

さて、このように価値観が大きく変動する中で、ゲーテも純音楽の効力を完全に無視していたわけではなかった。彼は1823年夏のマリーエンバート滞在中に、ポーランド出身のピアニスト、シマノフスカ夫人と知り合った。若いウルリーケ・フォン・レーヴェツォーとの恋愛に苦しんでいた彼は、シマノフスカ夫人のピアノ演奏によって慰められた。この思い出に捧げられた『情熱の三部作』の第三の詩「和解」では、絶望した者を慰める音楽の治癒的な作用がうたわれている⁽⁸⁾。また、『箴言と省察』の中には、次のような文がある。

芸術の品位は、音楽において最も卓越した形で現れるのではないだろうか。なぜならば、取り除かれねばならないような素材が、音楽には無いからだ。音楽は全く形式と内容そのものであって、表現するものすべてを高め、洗練する⁽⁹⁾。

このように、彼は純器楽における直截的感情表現の素晴らしさを理解してはいたのだが、それは実際に彼の嗜好に反映されなかった。彼は器楽至上主義の新しい音楽に興味をもつことができなかった。明朗で心を鼓舞するような曲が好きであった彼は、ロマン派の感傷的で甘い音楽に好感を抱けなかった⁽¹⁰⁾。さらに、古い音楽ほど心に働きかけてくるものが多いと信じていた⁽¹¹⁾彼は、晩年にエッカーマンに対し、次のような感想をもらした。

最高に高められたテクニックとメカニックが、最近の作曲家をどこに連れて行くのか奇妙な感じがします。彼らの仕事はもはや、音楽の域には止まっていません。それらは人間の感情の水準をはるかに越えて

しまい、こういうものにはもう、我々の精神や心情を合わせていけません⁽¹²⁾。

彼の音楽観を考察するにあたって、ここで確認すべき点が二つある。それはまず、彼の年齢である。ベートーヴェンへの無理解がしばしば非難されるが、ベートーヴェンとの邂逅は、彼が還暦を過ぎてからのことであり、交響曲第5番を初めて若きメンデルスゾーンのパianoで聞いたのは、最晩年の出来事であった。こうした高齢を考慮すると、若い時分に声楽偏重の思想に慣らされた彼が、何の意味価値も持たない絶対音楽を耳にして、戸惑いの気持ちを隠しきれなかったことは理解できるであろう。30歳を過ぎたばかりの若き E. T. A. ホフマンが、当時としては極めて斬新なこの曲を何の迷いも無く絶賛したのは、やはり事情を異にするのである。器楽優位を主張したロマン主義の人々は皆、1770年代生まれの若い世代であった。ジャン・パウルは1760年代の生まれで、ゲーテとロマン主義者たちとのちょうど中間の世代に位置しているが、彼の見解もやはり、過去に深く根差したものであった。

次に確かめるべき点は、絶対音楽の特殊性の問題である。ロマン主義の時代に、音楽家たちの興味の中心が器楽にあったことは、疑いのない事実である。しかし同時に、声楽の存在も看過してはならないのであって、それは依然として軽視しがたい意味を持っていた。19世紀の音楽史において器楽優位の音楽観が単にその一面でしかなかったことは、オペラやリートの日覚ましい発展からも明らかである。また、視点を変えて音楽全般に目を向けると、音楽は実際には自己以外のさまざまな要素（例えば、文学的なもの、絵画的なもの他に、祈りや典礼といった外在的目的なども含めて）と深く結合しており、絶対音楽的なものの方が特殊な存在であることに気付く。ロマン主義者たちが理想としたものは、このように音楽の中でも極めて特殊な存在である純粋な器楽、あらゆる音楽外的なものとの関係を遮断し、純粋化を達成した音楽であった。だが、純粋性こそを芸術の究極の目的とみなす態度には、純粋だからという理由だけで、数学をより

高次の学問とみなす考え方と同様の偏りがあることは確かである。その証拠に、E. T. A. ホフマンの革新的思想と保守的な自作曲の間に露呈したような矛盾が、ロマン主義者たち自らの言動にもしばしば見られる。

以上のようにゲーテの生涯は、音楽美学上の変化が激しく、新旧こもごもの価値観が錯綜した時代であった。確かに、ロマン主義台頭後の彼の音楽観には、保守的な面も見られないわけではない。しかし、彼の高齢と絶対音楽の特殊性とを考え合わせると、その保守性もごく自然のもののように思われるのである。

3. リートの理想

華やかなイタリア・オペラや荘厳な宗教曲に比べてリートは、声楽中心の時代にあっても地味で目立たない存在であったが、18世紀半ばの二つのベルリン・リート派の誕生が、この分野の発展に重要な役割を果たした。民謡のように単純な有節歌曲を目指した彼らは、リートの支配権は作曲家ではなく詩人にあるとし、伴奏も単に声を支えるものと考えた。また両派の相違は、Chr. G. クラウゼを中心とする第1次ベルリン・リート派が、合理主義思想に基づく教訓的・道徳的な効果を歌に求めたのに対し、J. A. P. シュルツやライヒャルト、ツェルターを中心とする第2次ベルリン・リート派が、詩に秘められた感情を再表現することに目標を定めたという点にあった。18世紀後期のこのような単純なリートのことを、ヴァルター・ヴィオーラは「芸術性のない芸術リート」⁽¹³⁾と呼んでいる。それは、この種のリートが、19世紀の「芸術リート」とは明らかに別のものであるにもかかわらず、民謡と比較すれば立派な芸術リートであることに基づいている。また、こうしたリートの単純性を、作曲者の才能の欠如、もしくは能力の出し惜しみの結果と解釈するのは誤りであり、むしろ最も単純な形への固執が生み出した、芸術家の技とみなすべきであろう。つまりこの頃のリート作曲家たちは、「その単純なリートにおいて制限を受けていたのではなく、むしろその限定において巨匠であった」⁽¹⁴⁾。

19世紀になると、ドイツ・リートはシューベルトによって新しい局面を

迎える。彼は詩人の感情を再表現するというよりはむしろ、詩を素材にして全く新しい芸術作品を作り出した。形式の面では、従来の有節形式とともに、これまで用いられることが稀であった有節変奏形式や通作形式が、頻繁に使用されるようになった。また、以前は歌声に奉仕するものでしかなかった伴奏も、この時ついにパートナー的存在に昇格した。今日では、彼の登場をもって「芸術リート」が確立されたとみなすのが一般的な見解だが、ゲーテは自分の詩に付けられたシューベルトの音楽に、何の興味も示さなかった。それは、詩人と作曲家の歌曲観が異なっていたためであった。ゲーテが非常に好んでいたライヒャルトやツェルターの音楽は、詩人の精神に従い、素朴で控え目であった。ゲーテが作曲家に期待していた音楽は、彼の詩が醸し出す音楽性や気分を大切にすることであった。つまり、歌曲の作曲においては音楽家は詩人に服従し、音楽は詩に順応すべきであった。だから彼は、音楽によって詩が全く異質なものに変えられてしまうような付曲は好まなかったのである。またゲーテは、有節歌曲を好み通作歌曲を嫌ったが、この理由も彼の詩人優位の主張から説明できる。それは、通作歌曲においては、音楽の過剰や優越性が露骨になり過ぎるためである。有節歌曲の短所は、詩の節が多くなればなるほど、繰り返しの単調さを免れ得ない点にあるが、詩の各節にさまざまなニュアンスをつけて曲に変化を与えるのは歌手の仕事だ、と彼は考えていた⁽¹⁵⁾。

ゲーテがこの世を去る4年前に、シューベルトは既に他界していた。このことから、ゲーテの生前にはもはや、ロマン主義リートが主流になっていたと見なされることが多い。しかし、19世紀初頭において、ロマン主義の本質を完全に実現したリートを作曲したのはごく一部の音楽家だけであり、その他の多くの作曲家たちは18世紀の伝統を受け継ぎ、ロマン主義的要素を部分的に取り入れたに過ぎなかった。そして、シューベルトによる新種のリートは、当時の人々にすぐさまに歓迎されたわけではなかった。例えば、彼の『魔王』に対して最初に理解を示したのは、アヴァンギャルドの芸術を好む彼の友人たちだけであった。楽譜の出版も、売れる見込みがないという理由で出版社に悉く断られ、実現するまでには長い時間を要し

た。また、器楽の優位論では革新的な態度をとった E. T. A. ホフマンでさえ、驚くべきことにリート分野ではライヒャルトやツェルターを称賛し、通作形式の流行を大変好ましくないものとして批判した⁽¹⁶⁾。このように19世紀初頭には、シューベルトはむしろまだ例外的存在であり、18世紀リート伝統が根強く残っていたのである⁽¹⁷⁾。

ホフマンはまた、リートを作曲するためには「詩人の志向」を大切にしなければならず、作曲家はリートの意味をしっかりと捉えるばかりか、その詩人になりきることが必要である、と説いた⁽¹⁸⁾。こうした作曲法は、まさしくライヒャルトやツェルターの主張⁽¹⁹⁾と一致し、つまりゲーテの望んだ方法に等しかった。ゲーテがあくまでも詩人の優位に固執したのは、作曲による弊害を厭うなどという卑俗な精神からではなく、作曲家が詩人になりきること、つまり音楽が詩と融合することを目指したからであった。恐らく、詩と音楽が未分化の状態にあった古代ギリシアの歌が、彼の理想とするものであった。『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』の「教育州」では、プラトンの影響を思わせる音楽教育が施されている。その監督官はヴィルヘルムを案内しながら、音楽による詩の支配を嘆き、だから「ここにいる歌人たちは、たいてい自分で詩を作る人なのです」と説明する⁽²⁰⁾。自作の詩が作曲され歌われることを望んでいた⁽²¹⁾ゲーテは、優れた詩人でありながら、音楽を付する技術をもたない自分に、歯がゆさを感じていたに違いない。だから、ライヒャルトやツェルターという理想のパートナーを見出したとき、ゲーテは喜んで彼らとの共同作業に励んだのである。作曲家はゲーテと一体でなければならなかった。詩を素材にして新しい芸術を創造しようとしたシューベルトが、彼の良きパートナーになれなかった理由はこの点にあった。

4. 歌劇活動

ゲーテは、1773年にジングシュピール『エルヴィンとエルミーレ』の台本の執筆を開始して以来、集中的に多数のリブレットを書いた。彼が歌劇分野に興味をもったのは、ライブツィヒ遊学中に接した J. A. ヒラー

のジグシュピールや、フランクフルトで見たフランス・オペラの影響⁽²²⁾であったと考えられ、初期の作品はそれらの形式に基づいて書かれている。ところが彼は、イタリア旅行に出掛ける少し前からオペラ・ブッフアに非常に強い関心を抱いて、ドイツ語によるイタリア風オペラという新しい歌劇確立のために意欲を燃やすようになった。この活動における最も身近な協力者は、チューリヒの音楽家 Ph. Chr. カイザーであった。

ゲーテはカイザーにさまざまな助言と示唆を与えて自分の台本に作曲させた。ジグシュピールからオペラ・ブッフアに転向したゲーテは、それまでに執筆したすべての作品を改作することを思い立ち、散文の対話部分を韻文に修正し、内容も形式もすべて、オペラ・ブッフアを手本に改めた⁽²³⁾。ところが、本来オペラ・ブッフアのテキストは、内容や詩形が非常に単純でなければならず、詩的芸術の要素を最初から断念せねばならないものだった。結局彼はオペラにおける音楽家の優位を悟り、リブレティストとしての活動に終止符を打った。ただし、それ以後も彼の歌劇への関与は、ヴァイマル劇場の総監督の任を通じて、長期にわたり続いた。

若きゲーテのオペラに対する態度には、常に迷いがあった。音楽重視のオペラ・ブッフアに傾倒しながらも、テキストの言葉と筋の尊重を主張するグルックの思想に、共鳴を示したこともあった。その原因は、詩人と音楽家のいずれが主導権を握るべきかということ、彼自身が決めかねていた点にあると思われる。だから彼は、オペラが音楽家のためのものだという結論を出すと同時に、リブレティストとしての活動を途中で放棄してしまった。しかしこれも一時的な決着に過ぎず、我々はエッカーマンとの対話から、彼が最終的に持つに至った歌劇観を知ることができる。その見解は、音楽と台本双方の完全性を目指すという理想的なものであった。つまり彼は、オペラにおいて音楽が優れているのは当然のことだが、台本も音楽無しで上演できるくらい素晴らしくなければならぬと考えた⁽²⁴⁾。これは、かつて彼が語った「歌劇というものは、良くできたものであれば、朗読だけでは決して十分な効果が現れないものです。詩人が想像した観念すべてを表現するためには、まず音楽がそれに加わらなければなりません

ん』⁽²⁵⁾という意見とは、明らかに異なっている。また彼は、作曲家の側には優れた台本を見抜く洞察力を、そして詩人の側には舞台に対する知識と、作曲家に協力を惜しまない柔軟性を求めた⁽²⁶⁾。やはりここにも、オペラにおける音楽家の優位を信じて、カイザーに対し譲歩を重ねた若きリブレティストの面影は、もはや見られない。このようなことから我々は、ゲーテが台本執筆から手を引いてからもなお、劇場監督の職務などのさまざまな経験を通じて、歌劇の理想追求のために思案を巡らせていた、ということを知るのである。

次に彼の歌劇活動を、ドイツ・オペラ史の視点から観察する。ドイツは長い間自国のオペラを持たずに、イタリア・オペラの支配下にあった。フリードリヒ大王の宮廷をはじめとしてドイツ各地の宮廷はイタリア趣味に溺れていた。ところが18世紀も半ばに差しかかると、イギリスのバラッド・オペラやフランスのオペラ・コミックの影響を受けて、ドイツのオペラ（ジングシュピール）が土着の芸術を確立する歩みを示し始めた。そして、18世紀後半には、ドイツ人の自国のオペラに関する興味が、これまでになく非常に高まった。ゲーテに良き刺激を与えたヒラーは、ジングシュピールの発展上重要な功績を残し、またゲーテ自身の歌劇活動も、ドイツ国民オペラ確立に向けての重要な一歩となった。例えば、1789年にゲーテの『クラウディーネ・フォン・ヴィラ・ベラ』が、ライヒャルトの音楽によってプロイセンの宮廷で上演されたが、この出来事は拍手は少なかったものの、当時としては一大事件であった⁽²⁷⁾。なぜなら、イタリア・オペラが最高のもつと見なされていた宮廷でドイツ・オペラを上演することは、大胆かつ革新的な試みであったからである。しかもライヒャルトは、イタリア・オペラの作曲を本来の職務とした宮廷楽長でもあった。このように、ゲーテがリブレティストとして活躍したのは、丁度ジングシュピールがドイツ国民オペラ確立に向けて、急速に発展し始めた時期であった。彼はこの波に乗って、「全ドイツの水準を念頭において」⁽²⁸⁾ドイツ語による新しいオペラ分野の開発に挑んだのであるが、モーツァルトの出現によってその欲望は挫かれた⁽²⁹⁾。それ以後、オペラにおける彼の理想は

モーツァルトにあった。この影響は、劇場監督としての活動にも現れた。彼は、『後宮よりの逃走』を皮切りに、『ドン・ジョヴァンニ』、『フィガロの結婚』など、モーツァルトの作品を頻繁に上演した。『魔笛』はヴァイマルでも大成功をおさめ、上演回数も最多であった⁽³⁰⁾。

19世紀に入ると、ドイツの舞台では土着の音楽家に限らず、各国の新しいオペラ作曲家たちが活躍するようになったが、ゲーテは彼らの芸術に好感を抱くことができなかった。当時のオペラの状況について、彼は次のように言っている。

優れた台本の重要性を作曲家たちが理解していないか、あるいは作曲家たちに、対象に手を加えることで助力を与えるような、専門的な詩人が全く存在しないかのどちらかです⁽³¹⁾。

つまり、19世紀新興オペラにおいて、台本と音楽が両方とも完璧なものであってほしいという彼の理想はかなえられなかった。ただしここで注意しなければならないのは、彼の拒絶の理由が、若き作曲家たちに音楽的才能の欠如を認めたためではなかったということである。彼が問題としていたのは、彼らの作曲能力ではなく、詩についての洞察力であり、台本の質を見分ける力であった。ゲーテの理想のオペラ作曲家は、「素材にふさわしい総体的な調子を作品全体に広げること」⁽³²⁾ができなければならないが、こうした音楽家を彼はこの世に見出すことができなかった。だから彼は、「モーツァルトが『ファウスト』を作曲しなければならなかったのです」⁽³³⁾と語ったのである。このように、彼のモーツァルトに対する気持ちは、最後まで変わらなかった。だが、ゲーテでなくとも一般論として、モーツァルトのような繊細で控え目な音楽を愛好する人が、同時に大規模で豪華絢爛なオペラに好感を持てるであろうか。また、60歳や70歳の齢を越えた人間が、それまでの価値観を捨て去り、新進の音楽をやすやすと受容することが可能であろうか。「オペラは最も偉大だ」と言ったジャン・パウルも、自分のオペラ上の見解を述べるときに好んで例に挙げたのは、

グルックやモーツァルトなどであった。このようなことを念頭に置けば、ゲーテがロッシーニらのオペラ界の新鋭に、自分とは相容れない異質なものを感じたとしても何の不思議があろう。物見高く何にでもすぐさま受け入れる姿勢を見せるほうが、却って信頼のおけない、不自然さを感じさせるのである。

5. おわりに

以上のことを踏まえると、ゲーテの音楽観を従来通りに、単なる時代遅れの偏ったものとして片付けてしまうのは、非常にもったいないことのように思われる。確かにゲーテの見解は、18世紀後半の音楽美学、つまり彼の若いころの価値観に基づいて形成されたため、時が経つに連れて次第に保守性を示すようになった。だが、彼が古い考えを維持しようとした主な理由は、新しい音楽の中に彼の理想に見合うだけのものを発掘できなかったことにあった。また、19世紀の新しい傾向に抵抗を感じたのは、ゲーテ一人だけではなかった。それは、19世紀半ばに保守派と進歩派がはっきりと分裂したことからも明らかである。器楽の優位論に反対する姿勢もやはり、彼個人の問題として解決されるべきではない。なぜなら、器楽と声楽の対立は、ゲーテの死後に浮上した絶対音楽と標題音楽をめぐる論争と密接に関係しているからだ。このようなことから、彼が示した保守的姿勢は決して軽視できないものであることが分かる。

ベートーヴェンやシューベルトの音楽への無理解や、古いものに固執する態度だけを尺度に、ゲーテの音楽性を疑うのであれば、それは明らかに方法を誤っている。なぜなら、音楽家の価値を評価する基準は時代によって常に変動するものであるし、新奇であるということと芸術的価値が高いということは必ずしも一致しないからである。ゆえに我々は、ゲーテの音楽観を彼の音楽性の有無を問う基準とするのではなく、むしろ彼が生きた時代の音楽的価値観、音楽美学の一面を知る上での良き証言と見なすべきであろう。

注

- (1) Goethes Gespräche in 5 Bänden, hrsg. v. F.v.Biedermann, Leipzig 1909-1911, Bd.2, S.594 (J.Pleyer, 8.1822, Nr. 2028).
- (2) 研究書数は枚挙にいとまがないが、代表的なものに W. ボーデ (1912年), H. アーベルト (1922年), H. ヨーン (1928年), H. J. モーザー (1949年), E. J. ドライアー (1985年) などの大著がある。M. フリートレンダーの編集による2冊のゲーテ歌曲集 (1896年, 1916年) も、この研究に欠かせない資料を提供してくれる。また我が国では、石倉小三郎 (1952年), 植村敏夫 (1972年) の詳細な論評のほか、梅津勝夫 (1934年), 柿沼太郎 (1941年) らによる翻訳本や、非常に多数の雑誌論文がある。日本ゲーテ協会による「ゲーテ年鑑」第19巻 (1977年) では、「ゲーテと音楽」の特集が組まれている。
- (3) 例えばロマン・ロランは『ゲーテとベートーヴェン』の中で、ツェルターの「律義で遅鈍な無理解」, 「鈍重な常識」, 「遠慮えしやくのない粗野な言葉」を責め立て、彼のことを「音楽をこねまわす男」, 「完全な俗物」, 「ベルリン犬」と呼ぶなど、悪口雑言のかぎりをつくしている。(ロマン・ロラン『ゲーテとベートーヴェン』片岡美智訳『ロマン・ロラン全集』第23巻 みすず書房, 1980年, 240-241頁参照)。
- (4) Friedrich Blume: Klassik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 17 Bde. Kassel/etc. 1949-86, Bd.7, Sp.1070f.
- (5) ジャン・パウルは、視覚に訴える対象があるゆえに、「オペラは最も偉大だ」と考えた。また、器楽に接するときにも、プレストやアレグロなどのテンポの速い音楽では、「一頭の馬が走っているのが見える」と言い、音楽と詩、更に絵画の結び付きを強く感じていた。
(Vgl. Georg Schünemann: Jean Pauls Gedanken zur Musik. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd.16, 1934, S.461ff.)
- (6) Vgl. Herder: Sämtliche Werke in 33 Bänden, hrsg. v. Bernhard Suphan, Hildesheim/New York 1877-1913, Bd.22 (1880), S.186 (Kalligone).
- (7) Vgl. Novalis Schriften in 5 Bänden, hrsg. v. Richard Samuel, Stuttgart 1960-88, Bd.3 (1968), S.685 (Fragmente und Studien 1799-1800); E. T. A. Hoffmann: Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher in 15 Bänden, hrsg. v. Walther Harich, Weimar 1924, Bd. 12, S.128ff. (Rezensionen für die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung, Beethoven, C moll=Sinfonie), usw.
- (8) Goethe: Münchner Ausgabe in 21 Bänden, hrsg. v. Karl Richter,

- München 1985-, Bd.13/1, S.140 (Aussöhnung).
- (9) Ibid., Bd.17, S.809 (Maximen und Reflexionen).
- (10) Vgl. Ibid., Bd.15, S.614 (Italienische Reise) ; Goethes Gespräche, Bd. 3, S.276 (F.v.Müller, 24.6.1826, Nr.2426).
- (11) Vgl. Münchner Ausgabe, Bd.17, S.809.
- (12) Ibid., Bd.19, S.180 (Gespräche mit Eckermann, 12.1.1827).
 ダールハウスによれば、1750年頃において「メカニック」なものと言え、絶対音楽のことを意味したという。(『ダールハウスの音楽美学』森芳子訳 音楽之友社、1993年、59頁。)
- (13) Walter Wiora : Das deutsche Lied zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung. Wolfenbüttel/Zürich 1971, S.109.
- (14) Ibid., S.111.
- (15) Vgl. Goethes Gespräche, Bd.2, S.294 (E. Genast, 1.1815, Nr.1670).
- (16) Vgl. E. T. A. Hoffmann : a. a. O., S.350 (Rezensionen für die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung, Riem, Zwölf Lieder) ; Ibid. (Nachwort des Herausgebers [W. Harich]).
 ホフマンは同郷の音楽家ライヒャルトを尊敬し、自分はこの音楽家の弟子であると言った。ライヒャルトは、音楽研究の面においてもホフマンの良き先任者であった。
- (17) ジャン・パウルは、晩年に至ってからシューベルトの『魔王』に興味を示した。だが、彼のリート観もライヒャルトやツェルターの音楽によって培われた傾向に基づいていた。(Vgl. Schünemann : a. a. O., S. 394).
- (18) E. T. A. Hoffmann : a. a. O., S.348ff.
- (19) Vgl. Max Friedlaender : Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 2 Bde, Stuttgart/Berlin 1902 (Nachdruck : Hildesheim 1962), Bd. I /1, S.190 ; Münchner Ausgabe, Bd.19, S.73 (4.12.1823).
- (20) Ibid., Bd.17, S.478 (Wilhelm Meisters Wanderjahre).
- (21) Vgl. Ibid., Bd.6/1, S.45 (An Lina) ; Ibid., Bd.16, S.732f. (Dichtung und Wahrheit).
- (22) ゲーテは、彼が執筆した初期のジグシュピールについて、散文体の対話の部分がフランスもののオペラに似すぎている、と言っている。(Vgl. Ibid., Bd.15, S.520.)
- (23) Vgl. Ibid., Bd.15, S.479f. ; S.520.
- (24) Vgl. Ibid., Bd.19, S.260f. (9.10.1828).
- (25) Ibid., Bd.15, S.564.
- (26) Vgl. Ibid., Bd.19, S.140f. (20.4.1825) ; S.260f. (9.10.1828).

- (27) Vgl. Wilhelm Bode : Die Tonkunst in Goethes Leben. 2 Bde. Berlin 1912, Bd.1, S.185.
- (28) Goethes Briefe in 4 Bänden, hrsg. v. Karl Robert Mandelkow, Hamburg 1962, Bd.1, S.477 (Goethe an Kayser, 20.6.1785).
- (29) 『イタリア紀行』でゲーテは、モーツァルトの出現によって自分のオペラに向けられた努力は無駄になった、と述べている。(Vgl. Münchner Ausgabe, Bd.15, S.522.)
- (30) Vgl. Alfred Orel : Goethe als Operndirektor. Bregenz 1949, S.115ff.
- (31) Münchner Ausgabe, Bd.19, S.261 (9.10.1828).
- (32) Goethes Gespräche, Bd.2, S.477 (J.Ch.Lobe, 7.1820, Nr.1920).
- (33) Münchner Ausgabe, Bd.19, S.283f. (12.2.1829).