

Title	E.T.A. ホフマンとJ.F. ライヒャルト : ホフマンの音楽観に関する一考察
Sub Title	E.T.A. Hoffmann und J.F. Reichardt : Ein Versuch zu Hoffmanns Musikanschauungen
Author	滝藤, 早苗(Takito, Sanae)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1998
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.74, (1998. 6) ,p.325(34)- 340(19)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00740001-0340

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.

E. T. A. ホフマンと J. F. ライヒャルト

——ホフマンの音楽観に関する一考察——

滝藤 早苗

1. はじめに

ドイツ・ロマン派の代表的な作家 E. T. A. ホフマン (1776-1822) は、文学のほか音楽や絵画、法律など多岐にわたる豊かな才能の持ち主であった。本来作家よりも音楽家としての成功を夢見ていた彼は、『騎士グルック』や『ベートーヴェンの器楽』など音楽に関する多くの文学作品や批評文を残した。彼の著作に盛り込まれた音楽思想は、19世紀のロマン主義的音楽観の形成に大いに貢献した。「ロマン主義」や「ロマン主義者」という名詞が音楽の分野で一般化したのも、ホフマンに由来すると言われている。⁽¹⁾

彼は、芸術家としてはまだ無名で法律家としてもほんの駆け出しのころ、当時すでに名声を博していた作曲家 J. F. ライヒャルト (1752-1814) のもとに弟子入りし、作曲を学んだことがあった。ホフマンはライヒャルトに対して一方ならぬ敬意を抱き、彼を最も影響を受けた音楽家の一人と見なした。次の引用文は、ホフマンがその恩師に対して述べた賞賛の言葉である。

ライヒャルトのように、豊かな音楽の知識と深遠な思想、刺激に敏感な生き生きとした精神を、完璧な美的教育に結び付ける作曲家はめったにいなかった。彼は詩に音楽を付するときに、その詩に完全に入り込むだけではなく、支配者としてその上方に漂い、詩を意のままに統治した。⁽²⁾

本稿は、二人の師弟関係の観察に基づいて、ホフマンの音楽家としての一面を考察することを試みるものである。

2. ライヒャルトとの出会い

ホフマンがライヒャルトのもとを訪れたのは、第一次ベルリン滞在期(1798-1800)、つまり大審院の司法官試補に採用された彼が初めてベルリンに出て来た時期にあたる。ホフマンと同様にケーニヒスベルク(ロシア名カーニングラード)の出身であったライヒャルトは、同郷のよしみでホフマンを快く受け入れたという。⁽³⁾そもそもホフマンがベルリンで音楽の勉強を始めた動機は、すべてを一から学び直そうという彼の固い決意にあった。大器晩成型のホフマンは、この時まだ作家としても音楽家としても無名で、注目に値する作品も全くなかった。彼は幼いころから芸術に興味をもち、とくに音楽と絵画に才能が認められた。幼少期には、父親がわりの伯父O. W. デルファーからピアノを教わった。ピアノの演奏技術に長けたこの伯父は、幼いホフマンのなかに音楽に対する繊細な感覚を呼び覚ましたという。十代のころには、地元の教会オルガン奏者C. ポドビエルスキーから熱心に音楽を学んだ。当時のケーニヒスベルクでは音楽文化が非常に重視されていて、公開演奏会やオペラ、オラトリオの上演が頻繁に行われた。デルファー家でもしばしば家庭演奏会が催されたが、芸術は単なる暇つぶしに過ぎないというのがデルファー家の基本的な姿勢であった。この一族の考え方に従って、ホフマンは1792年にケーニヒスベルク大学で法律の勉強を開始したが、彼の興味を芸術から反らすことはどうしてもできなかった。彼は司法試験の勉強をしながらも、いつしか芸術に一切を捧げて生活できる日が来ると夢見ていた。ところが現実はそのほど甘くはなく、作家としても音楽家としても力を発揮できない日々が続いた。友人T. G. ヒッペルに宛てた当時の手紙には「僕はもはや音楽が好きではない。」とある。⁽⁴⁾しかし彼は結局、芸術家としての野心を捨てきれなかつ

た。そして1798年、基礎からもう一度やり直すことを決意して、彼は師の門を叩いたのである。

ライヒャルトに教育を受けてからの彼は、数曲のギター伴奏歌曲と自分で台本を書いたジングシュピール『仮面』の作曲に挑戦している。新しい任地ポーゼン（ポーランド名ポズナニ）では、政庁顧問官J. L. シュヴァルツの協力のもとに完成した『新世紀祝賀カンタータ』が南プロイセン新聞から賞賛をうけた。ゲーテの台本によるジングシュピール『戯れ、策略そして復讐』もプロの劇団によって何度か上演され、ライヒャルトから高い評価をうけた。⁽⁶⁾こうして今にも音楽家としての成功を手にするかと思われた矢先に、ホフマンは町の高位の役職者たちをカリカチュアで批判したという理由で、1802年にブロック（ポーランド名プオツク）へと左遷された。文化的刺激の少ないその田舎町で、彼はこれまでの自分の作曲方法について反省し、音楽理論の研究にいそしんだ。彼は一人の芸術家として認められようと懸命だった。ワルシャワ時代（1804-1806）には、ホフマンの気持ちの中で音楽が重要な位置を占め、彼は実に多くの曲を書いた。⁽⁶⁾C. プレンターノの台本によるジングシュピール『陽気な楽士たち』やZ. F. L. ヴェルナーの『バルト海の十字架』の舞台音楽、そしてピアノ・ソナタや交響曲、ミサ曲。また、音楽協会設立にあたって率先して組織作りに関わるなど、町の音楽生活を豊かにする意欲的な指導者として活躍した。⁽⁷⁾まだ一定の地域に限られていたとはいえ、ワルシャワで彼は「顧問官を兼ねた音楽家」として有名になった。ところが、再び1806年に彼の成功を阻む事件が起こった。それは、プロイセン政府の解体による失職である。ベルリンで飢餓と貧困に苦しみながら一生を芸術にかけようと決意した彼は、音楽監督としてバンベルクに赴いた。しかし、指揮者としてのデビューが失敗に終わり、音楽の家庭教師や時折注文のくる劇場用音楽の作曲で糊口をしのいだ。J. ゼコンダを座長とする巡回オペラ団の音楽監督の地位を提供されてからは、ドレスデンとライプツィヒの間を行き来しながらオペラ公演の指揮をとった。

そしてようやく彼にも遅い春がやって来た。1814年にヒッペルの勧め

で、プロイセン法務省の官僚に再就職してベルリンに戻ると、彼は優れた芸術家として大いにもてはやされた。ただし、それは音楽家としてではなく作家としてであった。すでに出版されていた彼の『カロー風幻想作品集』がドイツの文学界で大変話題になったのである。その後、彼の音楽が高く評価されるまでにそれほど時間はかからなかった。フケーの台本によるオペラ『ウンディーネ』が国民劇場で上演され、大成功に終わった。彼の音楽とともに、K. F. シンケル作の舞台装飾も大変好評だった。⁽⁸⁾このようにして晩年になってようやく彼は、大審院判事の名誉と芸術家としての栄冠を同時に手にすることができた。ホフマンがライヒャルトのもとを訪れてから『ウンディーネ』の作曲家として大成功を収めるまでに、18年の歳月が流れた。ライヒャルトが彼に教えた具体的な内容に関しては想像に頼るほかないのだが、ただ一つ確実なことは、ライヒャルトの教えがホフマンの長年にわたる音楽活動の重要な支えになっていたということである。

一方ライヒャルトは、ホフマンの訪問を受けた時すでに、ドイツ・リートやジングシュピールの作曲家としてかなり名が知られていた。特に彼のジングシュピールはベルリンで頻繁に上演され、ゲーテの台本による『クラウディーネ・フォン・ヴィラ・ベラ』や『エルヴィンとエルミーレ』、『イェーリとベーター』は大変好評だった。幼年時代のライヒャルトは、音楽家の父からヴァイオリンと鍵盤楽器の英才教育を施され、父親に連れられてリガからダンツィヒにまで及ぶ範囲を演奏してまわり、各地で「神童」と崇められた。ケーニヒスベルク大学の法学部で学んだ後は、職業を探しながら再びダンツィヒやベルリン、ライプツィヒ、ドレスデン、プラハ、ハンブルクなど各地を転々とした。この演奏旅行により彼が得た最大の収穫は、極めて多くの音楽家や文学者と知り合えたことであった。J. A. ヒラーやJ. A. P. シュルツ、J. P. キルンベルガー、F. ベンダ、J. G. ナウマン、C. P. E. バッハ、クロプシュトックそしてM. クラウディウスなど、錚々たる人物と顔見知りになった。1775年には自作のオペラで認められて、プロイセンのフリードリヒ大王の宮廷楽長に就任することに

なった。宮廷楽長としての主な仕事は、宮廷の祭りやカーニヴァルでの催し事のために新しいオペラを書くことであった。ただし、新しいオペラといっても独創的なものや斬新なものである必要はなく、古い型の模倣を強いられ、その上宮廷歌手たちの技量にあわせて作曲するという制限付きであった。ライヒャルトはJ. A. ハッセやC. H. グラウンの作品をあまり好まなかったが、イタリア・オペラを愛したフリードリヒ大王のもとで宮廷楽長という地位を維持するために、彼らと同じような音楽を作ることを余儀無くされた。こうした仕事に物足りなさを感じたライヒャルトは、宮廷をしばらく離れて再び各地を旅してまわり、ロンドンではヘンデルの、パリではグルックの作品に触れる機会をもった。ゲーテやシラー、ヘルダーとの交友が始まったのもちょうどこの頃であった。そして彼らとの結び付きが深まるにつれ、ライヒャルトは宮廷イタリア・オペラの作曲家からドイツ歌曲、ジングシュピールの作曲家へと脱皮した。ライヒャルトは積極的にゲーテの作品に曲を付け、ゲーテもライヒャルトの音楽に完全に満足していた。⁽⁹⁾フリードリヒ大王の後を継いで即位したフリードリヒ・ヴィルヘルム二世も、宮廷楽長である彼をベルリンに引き留めようとはしなかったため、彼は1788年にはパリへ、1790年にはローマ経由でナポリへと赴き、各地で「ドイツの偉大な作曲家」として迎えられた。

ところがフランス革命が勃発すると、彼は自ら創刊した『ドイツ』という雑誌で革命に同調を示し、熱烈に激しい論陣を張った。殊に『ホーレン』に匿名で掲載されたゲーテの『ドイツ亡命者の談話』を彼が攻撃したことから、ゲーテとシラーは『詩神年鑑』に載せた風刺二行詩『クセーニエン』で反撃に転じた。⁽¹⁰⁾それは、文筆家としてのライヒャルトのみならず音楽家としての彼までも槍玉にあげる結果となり、彼らの関係は気まずいものになった。また同時にライヒャルトは、ゲーテやシラーとの友情だけでなく、宮廷楽長の地位をも失ってしまった。以後、ライヒャルトはハレ近郊のギービヒェンシュタインの製塩所長になり、その土地で作曲と評論活動に専念した。⁽¹¹⁾

これら一連の事件はすべて、若きホフマンがライヒャルトと出会う直前

に起こったものである。ライヒャルトは非常に社交的で話し好きな性格であった。それゆえに彼は各地で多数の知己を獲得した反面、思うことを素直に話すために敵を作ることもしばしばだった。このようにライヒャルトはいろいろと取り沙汰されることの多い人物だったが、ホフマンは再起を期するという人生の非常に重要な時期に、音楽面での最上の指導者としてライヒャルトを選んだのである。当時のホフマンにとってライヒャルトは、件のスキャンダルも意に介しないほどに魅力ある音楽家と見たに違いない。しかし、果たしてライヒャルトに対するこうした尊敬の念を、ホフマンは一貫してもち続けることができたのだろうか。

3. ライヒャルトの魅力と限界

一般的にライヒャルトは、シュルツやC. F. ツェルターとともに第二次ベルリン・リート派の代表的な作曲家と見なされている。シュルツの『民謡調によるリート集』の序文にもあるように、彼らが理想としたのはドイツ固有の民謡に基づく「民謡調」のリートであった。また彼らは、リートは公衆のために創造されるべきであり、そのメロディによって良い詩や思想が公衆に周知されるよう配慮すべきであると考えた。そのため彼らの作り出す旋律は、万人が歌えるということを前提にした、装飾音や音の跳躍の少ない単純で素朴なものであった。形式は、各詩節で同じメロディが繰り返される有節形式が主流であり、伴奏も非常に単純で歌を支えるだけのものでしかなかった。⁽¹²⁾また、彼らはリートにおける支配権は詩人のほうにあると見なし、独創力を抑えてゲッティンゲン森林同盟の詩人や、クラウディウス、クロプシュトック、ゲーテといった巨匠たちの詩に奉仕した。このように第二次ベルリン・リート派の作曲家たちは、意識的に自己を限定することによって内容豊かな単純性を目指した。

ライヒャルトは1500曲にのぼるリートを残したが、すべてが民謡調で書かれたわけではなく、彼の作風も幾度か変化した。彼のリート作曲について、M. フリートレンダーは次のようにその創作期を三つに分類している。⁽¹³⁾まず、第一期は1773年から1775年にかけて、彼がベルリンのオーデ

作曲家たちの基盤に立ちながらも同時にグルックの影響を受けていたケーニヒスベルクの時代。第二期は1779年から1790年にかけて、シュルツの影響で民謡調のリートを書いた時代。そして、第三期は1790年代から19世紀初頭にかけて、彼がゲーテやシラーの詩に従事した時代である。なかでも興味深いのは第二期から第三期にかけての変化で、ゲーテやシラーの出現と同時に民謡調のリートが減ったことである。その理由は、ライヒャルトがシュルツの方法では彼らの詩の世界における深みを表現しつくせないと考えたためだと思われる。それゆえ、『プロメトイイス』のように時間的空間的にスケールの大きな詩になると、彼特有の「シュプレヒゲザング（語り歌い）」が重要な役割を果たすことになる。すなわち彼は朗唱を第一に考え、詩の意味はもちろんのこと言葉の自然な言い回しや詩の韻律を重んじ、それに忠実であろうとしたのである。また、第二期から第三期への移行に伴って伴奏部や和声にも変化が見られた。伴奏は歌声部から独立して楽譜の書法も二部から三部へと移り、独自の表現力を獲得した。和声に関しても、ほとんど主要三和音だけで構成されていた状態から、三和音にとどまらず変化和音までもが使用されるようになり、彼の和声的表現の幅は格段に広がった。

ただし彼の作風にはいかなる変化が生じようとも、リートの単純性と詩の下への音楽の従属という原則は終始守られた。詩人の言葉を大切にしようという考え方は「シュプレヒゲザング」に限ったことではなく、彼がリートを作曲する上での基本姿勢であった。こうした詩人の意図を重視した作曲方法は、1779年に出版された彼の歌曲集の序文によくあらわれている。

私はメロディを探し出すことをしない。私のメロディは、詩を繰り返して読むうちに自然と生まれるからである。それ（＝詩を反復して読むこと）の次に私がするのは以下のことだけである。文法と論理と感情および音楽のそれぞれのアクセントが相互によく結びつき、メロディが最初の詩節のみならずすべての詩節に関連を保ちながら、正確かつ快適な歌になっていると感じられる段階に達するま

で、私はメロディを繰り返しながらそれに少しずつ手を入れていく。また、そうなるまで私はメロディを書き留めることはしない。歌唱する際、聴衆にそうしたことを十分に感じ取らせたいのであれば、歌手はあらかじめ詩の言葉をよく読み、自分の表現が正しいと納得するまで朗読しなければならない。歌うのはそれからあとのことである。⁽¹⁴⁾

今日ライヒャルトの名を聞くことがまれになったのは、彼と交替するかのように登場したシューベルトの名声があまりにも高く、ライヒャルトおよびその同時代の歌曲作者たちの存在を覆い隠してしまっているからである。かりにライヒャルトの名が語られるにしても、それはあくまでシューベルトのロマン主義リート登場によって乗り越えられるべき旧時代の作曲家としての役割を負わされてのことであるにすぎない。しかし、シューベルトのリートが当時すでにドイツの音楽界で広く知られて支持されていた、と言えるのかどうか、と問うておく必要がある。詩と音楽の関係についての考え方において、ライヒャルトとシューベルトは明らかに異なっていた。少なくとも彼らが作曲活動していた時期においては、ライヒャルトの音楽は広く知られ、親しまれてさえた。19世紀前半、シューベルトの活躍したウィーンはともかくとしてもベルリンやライプツィヒなどドイツの音楽的中心であった諸都市では、シューベルトの歌曲はライヒャルトのものよりも劣っているとみなされた。⁽¹⁵⁾つまり、ライヒャルトの歌曲こそが本来のリートであり、シューベルトの歌はリートではないという考え方が主流だったのである。⁽¹⁶⁾ゲーテやジャン・パウル、そしてホフマンもライヒャルトのリートを理想的だとした。ホフマンは当時流行し始めていた通作形式の歌曲を嫌い、有節歌曲こそが真のリートであると考えていたようだ。⁽¹⁷⁾また、彼はリートをアリアの対極関係にあるものと見なした。彼によれば、アリアにおいて言葉は感情を象徴する単なる記号にすぎず、心の動きの極めて微妙なニュアンスを伝えるのは、詩ではなく音楽の方である。従って、アリアはそれほど多くの言葉を必要としない。ところが、リ

ートでは言葉と音楽の役割が逆転する。詩人は感情のあらゆる瞬間を惹起する豊かな言葉で詩の世界を構築するため、残された音楽家の仕事は、詩の中に込められた感情を象徴する単純なメロディを付けることにある。そして、このように詩人の志向に完全に従った音楽を作るために、音楽家は詩人そのものになりきらねばならない。つまり、ホフマンのリート作曲の理想は、ライヒャルトが歌曲集の序文にしたための方法そのものということになる。両者のリート観は限りなく近く、ホフマンがライヒャルトに理想のリート作曲家像を見ていたことが分かる。

ライヒャルトは22歳の時から文筆活動を始めたが、その活動は自由主義的な共和制を支持するというジャーナリスティックな面だけにとどまらず、エッセイ、音楽批評の執筆や詩作品の創作、また書簡集、年鑑、雑誌の編纂など多岐にわたっていた。中でも公の専門的音楽批評における活動は非常に重要であり、ライヒャルトはE. クロルによって「近代音楽批評の祖」と呼ばれた。専門的な音楽批評はJ. マッテゾンやJ. A. シャイベの定期刊行物以来すでに定着していたが、ヒラーやライヒャルトとともに新しいタイプの批評、すなわち作品に解釈を加えるしばしば熱狂的な色合いをもった批評が登場した。批評家としてのライヒャルトは、公衆の意見の代弁者の役割を果たす一方で、「良い趣味」や芸術作品の個別的な価値を聴衆に理解させ、美の規範や聴衆にとって好ましいものを作曲家や演奏家に教えた。つまり、彼はドイツにおける音楽生活や音楽創造に対する公的批評の主導者であり、彼の『音楽雑誌』は19世紀における音楽の批評活動の手本となった。

ホフマンもこの「近代音楽批評の祖」から大いに影響を受けた批評家の一人であった。ホフマンはワルシャワで政庁顧問官の職を失って路頭に迷っていたときに、ライプツィヒの『音楽新報』の編集長F. ロホリッツを知った。そしてその後間も無くして、この雑誌でホフマンは音楽関係の著述家として活動を開始することになった。デビュー作は『騎士グルック』であった。バンベルクの劇場で音楽監督として挫折を味わったばかりの彼は、音楽家のほかに批評家、音楽著述家として名を売ろうと考えたの

である。ホフマンは『騎士グルック』のほかにもクライスラー物やベートーヴェンの音楽についての批評文、『ドン・ファン』、その他多くの音楽作品の評論を書いたが、その都度彼は音楽理論や音楽史に関する独自の基本的考察を展開した。W.ハーリッヒは、この点においてホフマンはライヒャルトの音楽批評の完成者であったと指摘している。⁽¹⁸⁾また、ホフマンの活動は後のシューマンやヴァーグナーなどの音楽批評にも影響を与えた。ホフマンがライヒャルトの弟子であったことは事実だが、ハーリッヒの言葉を借りれば、ホフマンはもっと高次元の意味におけるライヒャルトの弟子であり、同時に彼の完成者でもあった。

例えば、教会音楽についてもホフマンとライヒャルトの思想には関連が見られる。「真の教会音楽」をめぐる論争は、事実上すでにヒラー、C. P. E. バッハなどの復古的な傾向とともに始まっており、ライヒャルトとホフマン以外にもシュルツ、ヘルダー、K. A. マスティオー、A. F. J. ティボーなどの多数の著作の中で続けられた。この論争は教派を超えた性格をもち、新旧両派の教会音楽の改革と分かちがたく結び付いて、古楽の復活と古楽を手本とする新たな創造の道を切り開いた。ライヒャルトはリートの場合と同様に、教会音楽においても単純性への回帰を主張した。彼はイタリアを旅行する間に、パレストリーナや古いイタリアの音楽家たちの芸術に接し、そこに高貴で偉大な単純性を見いだした。そしてさらには、真の教会音楽こそが音芸術の最高の目的であると悟るにいたった。また、ホフマンはバンベルクでカトリック色の濃い生活に触れ、カトリックの精神に創作意欲を刺激された。この町で彼はパレストリーナやB. マルチェロ、L. レオ、F. ドゥランテらの古い時代の教会音楽を熱心に研究した。ホフマンの宗教音楽のなかで、最も規模が大きく最も成功した作品『独唱、合唱および管弦楽のためのミゼレーレ』が作曲されたのもバンベルクであった。ライヒャルトと同じようにホフマンは、パレストリーナの音楽や古いイタリアの宗教音楽を素朴で敬虔で文句のないものと感じ、「真の教会音楽」の模範と考えた。ホフマンがベートーヴェンの器楽を愛し絶賛していたことは周知の事実であるが、彼のミサ曲に関してはかなり

厳しい評価を下している。⁽¹⁹⁾つまり、ライヒャルトとホフマンの両者の意見は、「古い巨匠たち」の芸術を宗教音楽の理想とみなした点において一致している。さらに興味深いことは、彼らの J. S. バッハの音楽に関する印象である。ホフマンは『クライスレリアーナー散りぢりの想い』のなかで、バッハの音楽と古いイタリアの音楽との関係を「シュトラースブルクの大聖堂とローマのピエトロ寺院の関係」に等しいと解釈している。⁽²⁰⁾一方、ライヒャルトも『和声作曲家としてのバッハ』という論文のなかで、バッハ音楽の印象をゲーテがシュトラースブルク大聖堂を前にして抱いた感動に重ね合わせている。⁽²¹⁾ライヒャルトのものの方が先に書かれたので、おそらくホフマンがライヒャルトのこの論文を知っていたものと思われる。

このようにホフマンはライヒャルトから大いに影響を受け、彼らはともに古いイタリアの宗教音楽に「真の教会音楽」を求めた。だが、両者の思想の間には大きな差異がある。それは、ライヒャルトがヴィンケルマン的意味での古典的性格と理念から古いイタリア音楽に魅了されたのに対し、ホフマンが古楽を愛したのはその純粹さゆえであって、その純粹性こそが彼のロマン主義的な要求を満たしたからである。ホフマンはパレストリーナでさえロマン主義的であると感じ、J. S. バッハをも神秘主義者、ゴシック主義者と解釈した。つまりホフマンは、一見ライヒャルトの柔順な弟子のようにも見えるが、実際は師の教えに飽き足らずそれをさらに自分流に解釈し直していたのである。

当然、ホフマンはライヒャルトの限界にも気づいていた。

時々、先生は器楽の作曲において多少の失敗をすることがあったが、それはおそらく次のようなことが原因だったのだろう。ファンタジーというものは、あらゆる束縛を解きながら大胆にひらりと舞い上がり、まるで忘我の境に酔いしれているときのように琴線に触れる。そしてそこで生まれた美しい音色は、天上の不思議な国から下界へと鳴り響き、我々の心の中でこだまする。ところが先生の場合

合は、外面的な形式に関する美学的な知識が悟性にあまりにも強く働きかけたので、悟性がファンタジーを抑制しすぎてしまう傾向がある。⁽²²⁾

これは、ホフマンがライヒャルトのピアノ・ソナタに関する批評文のなかで書いたものである。ホフマンは、ライヒャルトのこの晩年の作品を失敗作と言い切っている。そして、「他の音楽の分野では真に偉大で確実な地歩を占めた」ライヒャルトには、不向きなピアノ曲などではなく「心地よく素晴らしい歌曲をもっとたくさん書いてほしい」と述べている。⁽²³⁾ホフマンは、ピアノ曲の作曲にはハーモニーに関する極めて深い知識とピアノの高度な演奏技術が必要だとしているが、その理由は、ピアノほどハーモニーに役立つ楽器は他にないと考えていたためである。⁽²⁴⁾ホフマンによれば、巨匠の創造力のなかで把握された音響絵画は、巨匠がピアノに向かうことによって生命を呼び覚まされ、内的世界から生彩に彩られて輝きあふれる。また、ピアノ・ソナタのようなピアノのための小品は19世紀に特有な曲種の一つであり、19世紀初頭にピアノはまさしくロマン主義の楽器になった。ピアノ曲は舞曲や歌曲とともに、市民の家庭における音楽生活や音楽教育に特別な貢献を果たした。ホフマンは、年とったライヒャルトがピアノ文化のこの急速な発展をうっかり見過ごしてしまったのではないかと疑っている。⁽²⁵⁾

ホフマンはベートーヴェンの器楽を褒めたたえ、ベートーヴェンをロマン主義音楽の大家と見なした。ホフマンにとって音楽は、最も非素材的な芸術であり同時に最も根源的な自然言語、魔神の霊界である。音楽は超越的な存在そのものであり、現象の世界に対立する無限なるものの写し絵である。そして、その底知れぬもの、測りがたいものの世界を開くことに初めて成功したのが、ほかならぬベートーヴェンなのである。また、ホフマンはベートーヴェンのみならずモーツァルト、ハイドン、グルック、さらにはJ. S. バッハやヘンデルまでもロマン主義者に数えている。こうした事実は、自分自身も音楽家であり音楽を十分に理解していたホフマンに

とって、ロマン主義というのは様式や形式の問題ではなくむしろ内容の問題、そして多かれ少なかれ音楽形式を支える感情の問題であったことのかかしと言えるだろう。⁽²⁶⁾ライヒャルトのピアノ・ソナタをホフマンが認めようとしなかったのは、その作品においてライヒャルトの悟性がファンタジーを強く抑えてしまっていたためであった。このピアノ・ソナタのみならず、ライヒャルトは交響曲や序曲などの器楽曲も多数書いたが、この分野では北ドイツとマンハイム楽派の折衷主義をとっていて、そこから発展することはなかったと言われている。⁽²⁷⁾やはり、ライヒャルトの本領は声楽曲にあった。器楽においてはライヒャルトよりもベートーヴェンに軍配をあげたホフマンも、声楽曲、特にリートに関してはベートーヴェンよりもむしろライヒャルトのものの方が優れていると感じていた。例えば、ホフマンはベートーヴェンの『エグモント』に関する批評文のなかで、ベートーヴェンが劇中歌『喜びと悲しみに満ちて』をオペラのアリアのように作曲したと指摘した後で、高度な単純さのなかに極めて深い内的感情を表現したライヒャルトの付曲の方がずっと良い、と主張している。⁽²⁸⁾つまり、ホフマンは器楽の作曲家としてのライヒャルトには何か物足りなさを感じていたが、単純な形式の中に詩人の感情を高度に表現するリートの大家としての彼には最高の敬意を抱いていたと結論できる。

4. おわりに

以上に述べたことをまとめると次のようになる。ホフマンがライヒャルトに師事したのは、彼の音楽活動のごく初期の段階であった。ホフマンはライヒャルトからさまざまな影響を受け、ライヒャルトからの教をその後の活動の支えとして努力し続けた。ホフマンにとってライヒャルトは同郷の天才音楽家であり偉大なリート作曲家、そして音楽批評家としての父であった。また、ライヒャルトの音楽思想のなかでも、単純性への回帰という考え方にホフマンは共感をおぼえた。なぜなら、単純な形のなかに美を求めるリートや教会音楽は、純粹という意味においてホフマンのロマン主義的な欲求を満たしたからである。つまり、ホフマンはライヒャルトの

18世紀的な音楽美学を、自分流のふるいにかけて19世紀的に解釈し直している。

18世紀の詩人兼音楽家のC. F. D. シューバルトも、音楽思想の上でホフマンに多大な影響を及ぼした人物であったが、シューバルトはライヒャルトの人波はずれた行動力について次のような言葉を残している。

彼はあまりにせかせかと流れに逆らって泳ぎ、同時に理論熱と流行熱の両方の舵取りをしようとしたために、多くの敵を引き込んでしまった。だから、きっとこの男の功績は、後世になってようやく定められるであろう。だが、確かに彼は自分の能力以上のことを成そうとしている。いわば、彼は敬虔な音楽の信者なのである。⁽²⁹⁾

ホフマンはライヒャルトの音楽家としての功績をいち早く認め、彼から多くのことを学ぼうとした。そして、ライヒャルトが成し遂げられなかったこと、彼が突き当たった18世紀の限界の壁を、その弟子ホフマンはロマン主義の精神をもって乗り越えたのである。

注

- (1) Friedrich Blume: Romantik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik in 17 Bänden, Kassel [u. a.] 1949-86 [以下, MGG と略記する], Bd. 11, Sp. 785.
- (2) E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in 6 Bänden, (Winkler-Ausgabe) München 1967ff., Bd. 5, S. 203.
- (3) Ibid., Bd. 6, S. 332.
- (4) E. T. A. Hoffmann: Briefwechsel in 3 Bänden, Hrsg. v. Friedrich Schnapp, (Winkler-Ausgabe) München 1967f., Bd. 1, S. 118.
- (5) 残念なことに、ホフマンの『戯れ、策略そして復讐』の総譜は焼失して残っていない。ホフマンは、ベートーヴェンの『エグモント』に対する批評文の中でこの作品のことを思い出している。(Hoffmann: Sämtliche Werke. Bd. 5, S. 171.)
- (6) J. E. ヒッツィヒに宛てた1807年4月20日の手紙でホフマンは、「作曲

をしていると、時々自分の心配事を忘れる。」と書いている。(Hoffmann: Briefwechsel. Bd.1, S. 204.)

- (7) この音楽協会は、音楽愛好家のために演奏会を開催したり、アマチュアの音楽家を教育することを目的として設立された。協会の副会長、図書館司書、講師を兼任したホフマンは、演奏会で自作を披露したり、付属の合唱団に参加したりと大活躍であった。
- (8) ヴェーバーもホフマンの『ウンディーネ』を好意的に評価した。しかし、シャウシュピールハウスの火災によって、『ウンディーネ』の高価な舞台衣装や大変人気のあったシンケルの舞台装置が灰塵に帰したため、この作品の上演は全14回で打ち切りとなった。
- (9) ゲーテは、「ライヒャルトは非常に豊かな才能に恵まれた人だった。私の詩に付けた彼の音楽は、私の知っているこの種のものの中で比類なき最高の出来栄である。」と語った。(Goethes Gespräche in 5 Bänden, Hrsg. v. F. Biedermann, Leipzig 1909-1911, Bd.3, S. 208 [W. Dorow, 5.1825, Nr. 2337].)
- (10) ライヒャルトは『クセーニエン』の61編の二行詩をもって風刺されたと言われている。また徳沢得二によれば、『ファウスト』の「ヴァルブルギスの夜」の場のために書かれたバラリポーメノンにも、ゲーテのライヒャルト批判が見られるという。そこでは魔王を単独拝謁する最初の者として、Xという人物が登場する。Xは魔王におべっかを言う自称民主主義者で、痛烈な風刺の対象となっている。また、「ヴァルブルギスの夜の夢」の場に登場する二枚舌の追従者「風信旗」も、ライヒャルトのことを表しているという。(徳沢得二『ゲーテ「ファウスト」論考』勁草書房、1968年、322-330頁参照。)
- (11) ライヒャルトのギービヒェンシュタインの邸宅は景勝地にある城塞で、多くの作曲家やドイツ・ロマン派の詩人たちのたまり場となった。
- (12) 1796年にライヒャルトは、ピアノ伴奏に関して「省くことはできないにせよ、歌を支えるだけのものでなければならぬ。」と述べた。(Walter Wiora: Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung. Wolfenbüttel/Zürich 1971, S. 107.)
- (13) Max Friedlaender: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert in 2 Bänden, Stuttgart/Berlin 1902 (Nachdruck: Hildesheim 1962), Bd. I/1, S. 188f.
- (14) Ibid., S. 190.
- (15) 1828年1月16日付けのライブツィヒ一般音楽新聞には、「シューベルトの作品『魔王』は、筆者の意見によれば、転調や怪奇さに満ちているにもかかわらず、ライヒャルトやツェルターの作品のレベルには達し

- ていない。」とある。(Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens. Hrsg. v. O. E. Deutsch, Kassel 1964, S.465f.)
- (16) 拙論「芸術リート誕生ーリート作曲家としてのシューベルト」慶應義塾大学独文学研究室『研究年報』第15号 (1998年) 参照。
- (17) Hoffmann: Sämtliche Werke. Bd. 5, S. 236ff.
- (18) E. T. A. Hoffmann: Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher in 15 Bänden, Hrsg. v. Walter Harich, Weimar 1924, Bd. 12 (Nachwort des Herausgebers).
- (19) Hoffmann: Sämtliche Werke. Bd. 3, S. 405ff.
- (20) Ibid., Bd. 1, S. 50.
- (21) Bach-Dokumente. Hrsg. v. Bach-Archiv Leipzig, Bd. 3, Kassel [u. a.] 1972, S. 357ff.
- (22) Hoffmann: Sämtliche Werke. Bd. 5, S. 203.
- (23) Ibid., S. 206.
- (24) Ibid., Bd. 1, S. 46f.
- (25) Ibid., Bd. 5, S. 205.
- (26) Friedrich Blume: a. a. O., S. 791.
- (27) Walter Salmen: J. F. Reichardt. In: MGG. Bd. 11, Sp. 158f.
- (28) Hoffmann: Sämtliche Werke. Bd. 5, S. 175.
ホフマンは、演劇中のリートに関しても単純性を求め、アリアとは別なものだと考えた。
- (29) C. F. D. Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Hrsg. v. Ludwig Schubart, Wien 1806 [Nachdruck: Hildesheim/Zürich/New York 1990], S. 94.