

Title	アヒム・フォン・アルニムの民謡と創作リートに関する見解
Sub Title	Achim von Arnims Anschauungen über Volkslied und Kunstlied
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	2017
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.54 (2017.) ,p.17- 34
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20170331-0017

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.

アヒム・フォン・アルニムの 民謡と創作リートに関する見解¹⁾

滝 藤 早 苗

1. はじめに

アヒム・フォン・アルニム（1781–1831）とクレーメンス・ブレンターノ（1778–1842）の二人によって編纂された『少年の魔法の角笛—古いドイツの歌』（以下『角笛』と略記する）は、ヨハン・ゴットフリート・フォン・ヘルダー（1744–1803）の『民謡集』（1778～1779年）に倣いながら、ドイツ民族の持つ文学的遺産を保護し紹介する目的で、古い歌謡や童謡、俗謡、教会歌などを、古書の研究や聞き取り調査によって集めたものである。全体は3巻からなっており、第1巻は1805年に、第2巻と第3巻は1808年に出版された。この民謡集がその後のドイツの詩人たちに与えた影響は計り知れないが、それと同時に、歌の選択基準や编者による書き換えなどの点で多くの問題を残したことも確かである。アルニムよりもブレ

1) ヘルダーの造語である „Volkslied“ と対になる言葉に „Kunstlied“ があるが、本稿ではこれを「創作リート」と訳すことにする。音楽用語では「芸術リート」という訳語が一般的だが、19世紀のフランツ・シューベルト（1797–1828）やローベルト・シューマン（1810–1856）などの音楽性豊かな歌曲のイメージが先行するため、使用しなかった。本稿における „Kunstlied“ は、民謡を手本としているが、特定の個人の創作による詩あるいは歌曲を意味している。

ンターノのほうが「素材を尊重しながら」改作を行なったというのが²⁾、民謡を可能な限り純粋な姿で後世に残そうとする人たちにとって、編者による民謡の書き換えは許しがたい行為であり、修正された詩は編者の創作でしかなかった³⁾。その後『角笛』は、アントーン・ビルリンガー（1834–1891）とヴィルヘルム・クレツェーリウス（1828–1889）によって、より古いものに還元された形で新たに出版されている⁴⁾。

それでは、なぜアルニムとブレンターノは、民謡に比較的気軽に手を加えたのだろうか？また、原詩を書き換えるという行為を容認する考え方は、この二人に特有なものだったのだろうか？本稿では、主にアルニムの民謡観に注目し、彼がどのような判断からこうした行動を取ったのか考察することを目的とする。

2. 論文『民謡について』から読み取れるアルニムの民謡観

アルニムが盟友ブレンターノと運命の出会いを果たすことになったのは、1801年のゲッティンゲン大学でのことだとされている⁵⁾。それから程無くして、アルニムは教養を積むために、兄とともに主にフランス、イギリス

2) 山下剛「クレメンス・ブレンターノと『少年の魔法の宝角』」『獨逸文學』第86号（1991年）、66–67頁参照。

3) たとえば、ルートヴィヒ・エルク（1807–1883）も民謡の書き換えに強く反対した研究者の一人であった。しかし彼はそれと同時に、『角笛』の中のいくつかのテキストが原詩に忠実である点を賞賛している（エルンスト・シャーデ『ルートヴィヒ・エルクと近代ドイツ民謡学の展開』坂西八郎訳、エイジ出版、1798年、27–31頁参照）。

4) Vgl. Ludwig Achim von Arnim u. Clemens Brentano (Hrsg.): Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Neu bearbeitet v. Anton Birlinger u. Wilhelm Creclius, 2 Bde. Wiesbaden 1874–1876.

5) 二人が出会ったのは、1800年のイェーナであるとする説もある（Vgl. Erich Neuß: Das Giebichensteiner Dichterparadies. Johann Friedrich Reichardt und die Herberge der Romantik. Halle 1932. ND Hrsg. v. Günter Hartung, Halle 2007, S.85）。

を中心としたヨーロッパ周遊の旅（1801～1804年）に出ているが、1802年には、途中でブレンターノと合流してライン地方を旅し、友情を深めている。そして、この教養旅行中に交わされた文通から、次第に二人で民謡を収集するという目標が定まっていく。彼らの往復書簡の中で、具体的に民謡集出版の話題が登場するのは、ようやく1805年2月15日のブレンターノの手紙においてであるが（FBA 31, 393）⁶⁾、すでに1802年7月9日の時点で、アルニムにはある壮大な夢があった。それは「ポエジーのための言語・声楽学校」（WAA 31, 65f.）⁷⁾を創設することである。『角笛』とは何の関係も無いような大計画であるが、その根底には、民衆を教育することでドイツの優れた詩と音楽を保護しようという考え方があり、民謡収集の目的と部分的に一致する。

このアルニムの壮大な夢に呼応するようにして、ブレンターノも1803年2月6日ごろに、「あらゆる国々の素晴らしい蔵書や真の詩芸術を一緒に収集しよう。すべての民衆本や民謡、僕らの古き良き小説や詩を再び印刷させよう」（FBA 31, 39）と、かねてから温めていた考えを表明している。ただし、この時点では収集の対象がまだ絞られていない。さらに4月30日には、自分たちの創作した未発表のリートを一緒に出版しようと誘い、アルニムも5月5日にこれに同意して、『リート仲間のリート集』というタイトルを提案している（WAA 31, 225; 229f.）。共同でリート集を出版するというこの企画は、民謡の収集活動とは別のものであるが、「創作リート」と「民謡」の違いこそあれ、「二人で」ともに「リート集を出版する」という共通点もあり、次第に『角笛』の計画に収斂されていくことになる。

-
- 6) C. Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Frankfurter Brentano-Ausgabe. Hrsg. v. Jürgen Behrens u. a., Stuttgart 1975ff. を FBA と略記し、続けて巻数、頁数を示す。
- 7) L. A. v. Arnim: Werke und Briefwechsel. Weimarer Arnim-Ausgabe. Hrsg. v. Roswitha Burwick, Tübingen 2000ff. を WAA と略記し、続けて巻数、頁数を示す。

1805年にアルニムは、友人の音楽家ヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト（1752–1814）の編集していた『ベルリン音楽新聞』に5回にわたり、『民謡について』という論文を発表している⁸⁾。これは、アルニムが同年1月に『リート仲間のリート集』の前書きとして執筆したものを、ライヒャルトが要約して新聞に採用したのだという（Vgl. WAA 32, 27; 48）。その後アルニムは、ライヒャルトの勧めに従って『民謡について』全体を書き直し、さらに「読者に向けた後書き」も添えて『角笛』第1巻に付録として掲載している⁹⁾。それではここで、この論文の内容を中心に、アルニムの民謡観を考察したいと思う。

アルニムは民謡を収集する際に、職業歌手ではない一般の人たちが口ずさむ方言交じりの歌に、より一層魅了され、「100年を経た民衆の歌はどれも、内容もメロディも、通常は両方とも良くできている」（FBA 6, 410）と感じている。また、民謡だけにとどまらず、民衆文芸の一つである民衆劇も高く評価し、芸術として創作された演劇は真の民衆劇からすれば、グロテスクな影に過ぎないという（FBA 6, 423; 430）。つまり、彼は芸術家の生み出すものよりも民衆文芸のほうが優れているとみなしている。ところが、近代ドイツにおいては、これまでの間違った教育や民衆本の規制や禁止という軽率な行為により、民衆文芸が不足してしまい、民謡とは何であり、将来何が民謡になり得るのか予見することさえも難しくなっているという（FBA 6, 421; 429）。それゆえに、彼はそれが消滅してしまう前に保護しようと考えているのである。

8) 『民謡について』は『ベルリン音楽新聞』第1巻の20～23号、26号に掲載されている（Johann Friedrich Reichardt [Hrsg.]: Berlinische musikalische Zeitung. 2 Bde. Berlin/Oranienburg 1805–1806 [以下 BMZ と略記する], Bd.1 [1805], S.80; S.83; S.86ff.; S.90f.; S.103）。

9) この「読者に向けた後書き」でアルニムは、『民謡について』を完成させて『角笛』に掲載することを彼に勧めたのもライヒャルトであったと書いている。この論文の掲載については、プレントナーには一切相談しなかったという（Vgl. FBA 6, 443）。

彼によれば、民謡に限らず民間に伝承されているものは、イアーソーンが探し求めた「金羊毛皮」¹⁰⁾にも喩えることができ、「それは我々の民族全体の富であり、民族自体に内在する芸術を形にしたもの、すなわち、長い時間と強大な力を要してできた、民族の信仰と知という織物を作り出したもの」であるという。それに続けて彼は、次のように主張している。

「長年転がり続けながらも磨滅することなく、ただ色とりどりに輝くように磨かれて、ダイヤモンドのような固さを保ち続けているものすべてを皆に伝えたい。それらにできたあらゆる裂け目や断面は、比較的新しいが極めて偉大な民族であるドイツ人全般を記念するもの、つまり過去の墓碑や、現代の喜ばしい記念碑、未来における人生の道標を表しているのである。」(FBA 6, 441)¹¹⁾

彼はここで「未来における人生の道標」という表現を使っているが、別の箇所では、民衆の歌は船乗りにとっての「羅針盤」のようなものであり、「それがしっかりと安定した動きで、我々をはるか遠くまで導いてくれる」(FBA 6, 414)と語っている。

またアルニムは、民謡における詩とメロディの結びつきは大変強いと考えていた。こうした見解は、彼が「ポエジーのための言語・声楽学校」の

10) 「金羊毛皮」とはギリシア神話の中の宝物であり、人間の言葉を話し、空を飛ぶ黄金の雄羊の毛皮である。ギリシアの英雄イアーソーンは、コルクスにあるこの宝を手に入れるために、アルゴ船の乗組員たちとともに冒険の旅に出た。アルニムは、民間に伝承されているものは、それほどに探す価値のある宝だと言いたいのである (Vgl. FBA 6, 441)。

11) プレンターノも『祖先の女の日記から』(1836年)の中で、民間伝承について似たような表現を用いて説明している。「人々は互いに童話を語りあった。それらは結晶化して真実らしい体裁をなしていたが、しかし真実そのものではなかった。口から口へと語り継がれて、我々のところまで転がり流れて来て、それらは小石のように丸みを帯びて色とりどりになった。我々もそれで遊ぶのである」(FBA 18-3, 457f.)。

創設計画について語った 1802 年 7 月 9 日の手紙にも、すでに見られる。彼の見解によれば、「詩と音楽とは、ポエジーの木のごく普通の 2 本の枝であり、それらは互いに緊密に接木されて」いて、それゆえ同じ木に「詩の赤いバラ」や「音楽の白いバラ」が開花する状態であるという。つまり、彼にとって詩も音楽も本来ポエジーという一つのものであり、そこから枝分かれして生まれたものなのである。彼が使命として感じていたのは、この「ポエジーの木」に咲いた「バラの花々」を、害虫や冷気、熱風などのあらゆる打撃から守って、育てることであった。アルニムは理想の詩人をヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ（1749–1832）、理想の音楽家をヨハン・アブラハム・ペーター・シュルツ（1747–1800）やライヒャルトなど¹²⁾とみなし、ドイツの詩や音楽を通じて民衆を教育し、それと同時にその優れた詩や音楽を保護することを学校創設の目的としている（WAA 31, 65f.）。ここで名前の挙げられているゲーテは、1770 年にシュトラスブルク（現フランス領ストラスブール）でヘルダーと邂逅し、民謡における単純で素朴な美に注目し始めた。そして、自らも民謡を研究しつつ、民謡に倣って多くの詩を書いている。また、シュルツやライヒャルトは、第 2 次ベルリン・リート派を代表する作曲家として、民謡を手本とした単純で素朴な「民謡調の装い」を持つリートを創始した¹³⁾。それゆ

12) アルニムは彼らのほかに、民謡のように優れた「極めて単純なメロディ」を書くことのできる音楽家としてヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルト（1756–1791）の名前を挙げている。恐らく彼は、《魔笛》でパパゲーノの歌う〈おいらは鳥刺し〉のような民謡風で有節形式のアリアを思い浮かべながら、このような発言をしたのではないかと考えられる。

13) 「民謡調の装い」という言葉は、シュルツの《民謡調によるリート集》第 1 巻（再版、1785 年）の序文で用いられており、ここでは「聞き覚えのあるような装い」という表現も見られる。彼らの理想としたリートの特徴については後述したい（Johann Abraham Peter Schulz: Lieder im Volkston. Berlin 1782ff. ND Das Erbe deutscher Musik. Bd.105. Hrsg. v. Walther Dürr und Stefanie Steiner, unter Mitarbeit v. Michael Kohlhäuf, München 2006, [Abbildung 2, Vorbericht]）。

えに、アルニムの設立したかった学校とは、民謡や「民謡調」リートを保護するための学校ということになるだろう。

1805年の『民謡について』でも、アルニムは民謡における詩とメロディの結びつきは強固であるとみなし、詩は読むのではなく歌うべきだと考えている。彼はある時、皆がライヒャルトの音楽で、ゲーテのミニョンの歌「君よ知るや南の国」を歌うのを聴いて感銘を受けた。ところが、その後『漁師』がただ静かに黙読されるのを目にして、「あたかもその素晴らしい考え（皆で詩に節をつけて歌うこと）が、水中へと半ば引き入れられ、半ば沈むのを見ているようで、空気を吸うことも許されないように」（括弧内筆者、FBA 6, 407f.）¹⁴⁾ 感じたという。つまり彼は、ゲーテの詩は適切な節をつけて、声に出して歌うべきだと主張しているのである。また、「至高の生の似姿、あるいは至高の生そのものである言葉とその意味は、肉声によって運ばれて、ただ人間の口からのみ表現できるものである」とも考えていた（FBA 6, 413）。

ただしアルニムは、ゲーテの詩のように文学的価値が高く、音楽に適したものが歌われることには賛成であったが、芸術性のないものまで歌にすることに反対した。たとえば、質の低いジングシュピールから国民の歌を創ろうとしても、そうした「軽薄な種類の歌」からは民謡は生まれて来ないという。なぜなら、「美しい詩であってもメロディが悪ければ歌い継がれることはなく、また、美しいメロディであってもひどい詩であれば、初めは耐えられても仕舞いには笑われることになる」（FBA 6, 408）¹⁵⁾ から

14) 「水中へと半ば引き入れられ、半ば沈む」という表現は、ゲーテの『漁師』の „Halb zog sie ihn, halb sank er hin“ から取られている。アルニムは『民謡について』の中で、理想の詩人であるゲーテの作品を多数引用している（Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1985ff., Bd.1, S.302f.）。

15) アルニムは暗に、空前の大成功を取めたカール・ディッターズ・フォン・ディッターズドルフ（1739-1799）のジングシュピール《葉屋と医者》

である。要するに彼は、ゲーテの創作による詩であっても、皆に歌われているうちにいずれ民謡になるという考え方を持っており、「創作リート」と「民謡」の区別をしていない。そして、民謡になるような歌においては、詩もメロディも両方とも優れていなければならないのである。

さらにアルニムによれば、音楽は古代においては彫塑と、近代においては絵画と非常に近い関係にあり、またドナウ川沿いの地域では舞踏と、ライン川沿いの地域では言葉と緊密に結びついているという (FBA 6, 432)。つまり、既述のように民謡において詩とメロディは切っても切れない関係にあるが、その傾向はライン川沿いの地域で最も強い。しかも、詩と音楽はもともと一体であったが、諸芸術の中から一つのもので満足しようとした人たちの誤解から二つに分かれてしまい、音楽から詩が生れたのだという (FBA 6, 432)。アルニムはこの二つを、隠れん坊して戯れ合う子供たちや、また、一つの同じ深皿から仲良く食事する「コウノトリとキツネ」の関係¹⁶⁾に喩えている (FBA 6, 432)。そして『角笛』の出版にあたり、民謡のメロディに関して次のような所見を述べた。

「知識の欠如から、私が民謡における最良のメロディの多くを伝えられないのは非常に悲しいことである。なぜなら、もしかするとどの民謡にも内在する優れたメロディはただ一つしか無いかも知れないからである。そのメロディをいずれ耳にすることになるかどうかは誰にも分からないが、誰でも耳をそばだてて聴くことはできるだろう。」
(FBA 6, 432f.)

(1786年)を批判している。

- 16) イソップの寓話では、コウノトリとキツネは浅い皿や首の細長い瓶から食事することを強いられて、騙し騙される関係にあるが、アルニムの「コウノトリとキツネ」は双方に都合のいい深皿から、一緒に食事する仲の良い関係である。

このようにアルニムは、民謡の旋律も重視したいという気持ちが非常に強かった。『リート仲間のリート集』が楽譜つきで出版される予定であったことや¹⁷⁾、詩と音楽の関係性についての彼の見解などから、『角笛』に関しても、初めから楽譜つきの民謡集が想定されていた可能性は極めて高い。結局、第1巻は歌詞のみの形で刊行されたが、1805年末にライヒャルトは『ベルリン音楽新聞』に好意的な『角笛』評を書いており、『角笛』をヘルダーの『民謡集』以来の秀逸な作品として絶賛した。その批評の中でライヒャルトも、アルニムとプレントナーには「彼らの賞賛すべき喜ばしい計画の実現を目標として、優れた音楽家とも連携しつつ、この民謡集のためのメロディも一緒に探し紹介したい」という高邁な願望があることを伝えている¹⁸⁾。そもそもアルニムは『角笛』の編纂において、友人のライヒャルトの協力を大いに期待していた (Vgl. FBA 6, 406)。なぜなら、既述のとおり、アルニムにとってライヒャルトは理想の音楽家のうちの一人だったからである。

楽譜つき民謡集の出版に対するアルニムの努力は、『角笛』第2巻、第3巻の編集時にも続けられることになる。しかしその甲斐もなく、『角笛』を刊行したハイデルベルクの出版業者ヨハン・ゲオルク・ツィマー (1777–1853) は、面倒な楽譜の印刷を引き受けたがらなかった¹⁹⁾。それゆ

17) 『リート仲間のリート集』を完成させるための努力は、『角笛』第1巻の出版後も続けられ、アルニムのプレントナー宛ての手紙 (1806年3月12日づけ) には、「『リート仲間のリート集』は間もなく発行できるでしょう」とあるが、結局水泡に帰した (Vgl. WAA 32, 165)。

18) BMZ, Bd.1 (1805), S.396.

19) Vgl. Renate Moering: Arnims künstlerische Zusammenarbeit mit Johann Friedrich Reichardt und Louise Reichardt. Mit unbekanntem Vertonungen und Briefen. In: Neue Tendenzen der Arnimforschung. Hrsg. v. R. Burwick u. B. Fischer, Bern/Frankfurt a. M./New York/Paris 1990, S.204. これ以前に、アルニムはライヒャルトの娘ルイーゼ (1779–1826) の歌曲集《森の小唄集》の印刷もツィマーに申し出たが、断られている (Vgl. Ibid., S.203)。

えに、その後も民謡集に楽譜をつけるという夢は果たせなかった²⁰⁾。

3. アルニムがこのような民謡観を持つに至った背景

アルニムとブレンターノによる民謡収集活動には、グリム兄弟などの多くの協力者がいたが、音楽家ライヒャルトが大きく関与していたという事実はほとんど知られていない。ライヒャルトは、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が、彼の活動領域は、音楽家としての仕事だけにとどまらず、音楽評論や雑誌編集、民衆教育、政治批判など多岐にわたっていた。彼はまさしく、当時の北ドイツの音楽界を牽引していたキーパーソンであり、友人のゲーテと共同でオペラやリートを多数制作し、ロマン派の若い詩人たちに音楽の世界を教えた。ハレ近郊のギービヒェンシュタインにあった彼の邸宅には、多くの芸術家や知識人たちが集い、特にザーレ川に臨んだ風光明媚な庭園は、訪れる客たちにとって、創作のための着想を得る絶好の場となっていた。

フリードリヒ2世の侍従を務めていたアルニムの父親ヨーアヒム・エルトマン(1741-1804)は、1776年から1778年までは王立イタリア宮廷歌劇場の支配人の職に就いていたため、ちょうど1776年に宮廷楽長に就任したライヒャルトとは交流があった。息子のアルニムは1798年5月に、ハレのフリードリヒ大学で法学と自然科学の勉強を開始し、翌年、初めてギービヒェンシュタインのライヒャルト邸を訪問している²¹⁾。それ以来、ライヒャルトはアルニムにとって年の離れた友人となり、彼の生涯に

20) 1958年にエーリヒ・シュトックマンは、『角笛』が出版された当時すでに作曲されていたメロディを集めて編集した。ライヒャルトによるメロディも多く掲載されている。これにより、アルニムとブレンターノの夢であった、楽譜つき民謡集の出版がようやく実現されたことになる(Vgl. *Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit*. Hrsg. v. Erich Stockmann, Berlin 1958)。

21) Vgl. E. Neuß: a. a. O., S.81ff.; R. Moering: a. a. O., S.198f.

大きな影響を与えることになった。ライヒャルトは民謡に造詣が深く、旅行するたびに各地の民謡を収集し、自ら出版していた『音楽芸術雑誌』などで発表したり、自宅に集う客たちに披露したりしていた²²⁾。それゆえに、アルニムはすでに学生時代に、彼のもとで民謡について学んでいたと考えられる。ハレでの学生生活（1798～1800年）はそれほど長くなかったにもかかわらず、当時の思い出はその後の作品に様々な形で表れている。自伝的小説『ホリンの愛の生活』（1802年）には、ライヒャルトや彼の娘たちをモデルとした人物を登場させており²³⁾、『角笛』にはハレの製塩労働者たち（ハローレン）の歌を掲載している²⁴⁾。

兄と出かけた教養旅行では、パリでライヒャルトと再会し、1803年3月5日以降しばらく彼らは行動を共にしたようである。ライヒャルトの書簡体の紀行文『パリからの私信』の中に、アルニムは「我々の大変愛すべき、感情豊かで賢明なA」として登場する²⁵⁾。また、愛国心の強いアルニムは、プロイセンのために役立ちたいという点でもライヒャルトと意気投合した。ライヒャルトは政治にも多大な関心を示し、初めはフランス革

22) Vgl. Walter Salmen: Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit. Zürich 1963. ND Hildesheim 2002, S.235ff.; J. F. Reichardt: Musikalisches Kunstmagazin. 2 Bde. Berlin 1782–1791 (以下 MK と略記する), Bd.1 (1782), S.154f.; BMZ, Bd.2 (1806), S.40 u. erste Beilage.

23) 『ホリンの愛の生活』では、ポレーニという名でライヒャルトが登場し、4人の娘たちとピアノやギターにあわせて合唱曲や古いドイツの歌を歌う場面がある。美しい庭の様子も描写されている。また、アルニムは1811年に3幕物の戯曲『ハレとエルサレム』も完成させている (L. A. v. Arnim: Werke. 6 Bde. Hrsg. v. Roswitha Burwick, Frankfurt a. M. 1989–1994, Bd.1, S.60)。

24) 第1巻に『高貴な乙女』という製塩労働者たちの歌が掲載されている (Vgl. FBA 6, 37f.; E. Neuß: a. a. O., S.82; S.86)。

25) J. F. Reichardt: Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803. 3 Bde. Hamburg 1804, 2.Aufl. Hamburg 1805, Bd.3, S.60ff.

命に同調していたが、1802年から1803年にかけて訪れたパリでナポレオン体制に失望して以来、完全なプロイセン愛国者に転身した。そして1807年春には、総元帥カルクロイト伯（1737-1818）の秘書として、ダンツィヒの防衛戦も体験している。

ライヒャルトとアルニムの二人の活動で最も注目に値するのは、1804年に集中的に行なわれた、リーダーシュピールの共同制作である²⁶⁾。リーダーシュピールとは、ライヒャルトが1800年に創始した新しいジャンルで、挿入される歌がすべて「民謡調」リートや単純な有節歌曲だけからなる歌芝居であった。アルニムが考えていた物語は、必ずしも歴史に忠実ではないが、古いドイツの王族アスカーニエン家の末裔で、最後のブランデンブルク辺境伯オットーを主役にしたものである。そして、その芝居の中でゲーテや自分の詩が挿入歌として歌われる予定であった。結局これは完成しなかったが、この時に作曲されたリートのうち12曲が、ライヒャルトの歌曲集《イタリアやフランス、ドイツの吟遊詩人》（1805～1806年）に収められた²⁷⁾。その中の《朝の挨拶》は、『ベルリン音楽新聞』（1805年）でも紹介された²⁸⁾。また、1810年にもライヒャルトは、アルニムの長編小説『ドロレス伯爵夫人の貧困と富裕と罪と償い』に添付する歌曲集の選曲に協力している。全部で8曲が選ばれたが、ライヒャルトの作品は《朝の挨拶》を含む4曲で、彼の娘ルイーゼの作品が1曲、アントーン・ハインリヒ・フォン・ラジヴィウ侯（1775-1833）²⁹⁾の作品が2曲、ベッ

26) Vgl. R. Moering: a. a. O., S.200f.

27) Vgl. J. F. Reichardt: Le Troubadour italien, français et allemand. Berlin 1806. この歌曲集には、タイトルどおりイタリア語やフランス語の歌曲も多く掲載されていて、ドイツ語のものはアルニムやゲーテ、ルートヴィヒ・ティーク（1773-1853）の詩によるものが多い。リートのみならず、オペラやジングシュピールからの抜粋も含まれている。

28) BMZ, Bd.1 (1805), S.36. 『ベルリン音楽新聞』の9号には歌詞だけでなく、楽譜も掲載されている。

29) ラジヴィウ侯は元来リトアニアの貴族で、1796年にフリードリヒ2世

ティーナ・ブレンターノ（1785–1859）の作品が1曲であった^{30）}。

アルニムはライヒャルトの音楽を高く評価し、『角笛』の編纂においても彼の協力を強く求めて親交を深めたため、彼らの仲はブレンターノに疎外感を抱かせるほどであった^{31）}。『角笛』の編集作業が大詰めを迎えた1805年3月には、ライヒャルトはアルニムに、「自分で収集していた[……] ギービヒェンシュタインにあるたくさんの民謡を譲る約束」をしている。また同時に、民謡集『優雅な小年鑑』からも「非常に広範囲な世界のこの上なく美しい古い歌謡をいくつか」（WAA 32, 34）紹介したと考えられる^{32）}。そして、同年秋に『角笛』第1巻が完成し発行されると、アルニムは直ちにギービヒェンシュタインのライヒャルトのもとに向かった。ギービヒェンシュタインではアルニムの到着を待ちわびていて、早速『角

の姪ルーゼ（1770–1836）と結婚した。アルニムの『ドロレス伯爵夫人』はラジヴィウ侯に献呈された（Vgl. R. Moering: a. a. O., S.226）。

30) Vgl. Ibid., S.205ff.; L. A. v. Arnim: Werke. Bd.1, S.677ff.

31) アルニムはブレンターノに対して、ライヒャルトは一協力者であって、ブレンターノ以外の人物と民謡の編集をする意志はないと説明している（Vgl. FBA 31, 389ff.; WAA 32, 27）。

32) 『優雅な小年鑑』とは、1777年から1778年にかけてフリードリヒ・ニコライ（1733–1811）が編集した楽譜つきの民謡集であり、ライヒャルトも多くの詩にメロディ（伴奏なし）をつけている。ただしこの民謡集の編集目的は、当時民謡風の詩作を目指していたゴットフリート・アウグスト・ビュルガー（1747–1794）を風刺することであり、厳格な原典研究に基づく収集ではなかった。なお、ライヒャルトから譲られた民謡であることが明確なのは、『粉屋の悪だくみ』であり、『音楽芸術雑誌』にライヒャルトの解説と楽譜が掲載されている。『ベルリン音楽新聞』に楽譜が掲載されている『幼児を殺した女』も、『角笛』に『この世の掟』として採録された。この民謡はカール・ゴットリープ・ホルスティヒ（1763–1835）の解説によると、ホルスティヒ自身が収集しメロディを記憶したものを、ライヒャルトが楽譜に書き取ったのだという（Vgl. Friedrich Nicolai [Hrsg.]: Eyn feyner kleyner Almanach. 2 Bde. Berlin/Stettin 1777–1778; MK, Bd.1 [1782], S.99f.; BMZ, Bd.2 [1806], S.40 u. erste Beilage; FBA 6, 205ff.; 7, 201; エルンスト・シャーデ、前掲、23–26頁）。

笛』の朗読会が行なわれたという³³⁾。

さて、ここで確認すべき点は、アルニムが理想としたライヒャルトの音楽の特徴についてである。既述のとおり、ライヒャルトはシュルツやカール・フリードリヒ・ツェルター(1758-1832)とともに、第2次ベルリン・リート派を代表するリート作曲家であった。彼らは、リートにおける主人はあくまでも詩人であると考え、作曲する際には、詩を繰り返し朗読することにより、自然と流れ出るメロディを書き留めるという方法をとった。そのメロディは、特別な歌唱の訓練を受けていない者にも歌えるものであり、形式は基本的に、各節で同じ旋律が繰り返される有節形式で、伴奏も歌声部を和声的に支え、誰にでも容易に歌えるようにすることが主要な役割であった³⁴⁾。また彼らは、民謡を手本とした「民謡調の装い」を持つリートを理想としたが、それは「民謡調」が、良いドイツの詩や思想を歌によって民衆に普及させるという目的に、上手く適合したからである。また、それだけにとどまらず、彼らが「民謡調」リートを作曲した根底には、音楽を真の民族性と一体化させることによって、創作によるリートもいずれ民謡になり得るという考え方があった。

たとえば、前出の楽譜つきの民謡集『優雅な小年鑑』では、メロディは真の民謡によるものは少数であり、大半は編者のニコライかライヒャルト

33) ちょうどデンマークの詩人アダム・エーレンシュレーガー(1779-1850)がライヒャルト邸を訪れていて、その著書に「彼(ライヒャルト)は朗読が上手く、特に魚に説教する聖アントニウスの朗読が素晴らしかった」(括弧内筆者)と記している(Adam Oehlenschläger: Meine Lebens-Erinnerungen. Ein Nachlaß. 4 Bde. Leipzig 1850, Bd.2, S.19)。

34) J. F. Reichardt (Hrsg.): Lieder geselliger Freude. 2 Bde. Leipzig 1796-1797, Bd.2, S.V, (Vorrede). アルニムもリートの作曲について、「当然のことながら特別な技巧を示すためや、訓練のため、生まれつき恵まれた喉を持った人のためにそれを作曲する必要はなく、むしろどんな人の喉でも歌えるものにしなければならない」と述べている(Reinhold Steig: Achim von Arnim und die ihm nahe standen. 3 Bde. Bern 1970, Bd.2, S.374)。

によって作曲されたもので³⁵⁾、しかも真の民謡と創作された「民謡調」リートとの区別はされていない。こうしたことから、当時の人々にとって両者の違いは、さほど重要ではなかったことが明らかになる。ただし、彼らが民謡を軽視していたのでは決してなく、むしろ、その背景には民謡を民族の所産として尊重する精神がある。ライヒャルトは民謡について、次のような所見を表明している。

「たしかに民謡というものは、真の芸術家が芸術の迷路に入り込んだと感じ始めた時に注意を向ける、船乗りにとっての北極星のようなものであり、そこから極めて多くのことに気づき、利益を得ることができる。」³⁶⁾

つまり、ライヒャルトは、民謡こそが詩人と音楽家が方向を定めるための導きの星であり、芸術が「人為」的な方向へ逸れるたびに常に回帰すべき「自然」であるとして称揚しているのである。

しかし、民謡の中には本来のメロディが伝承されず、歌詞しか残っていないものも少なくない。ヘルダーは、「民謡の本質は歌であり、絵画ではない。[……]民謡は観るのではなく、聴かなければならない。つまり魂の耳で聴かなければならない」と述べ³⁷⁾、民謡は眺めるものではなく、声

35) エルクの研究により、この点が明らかになった。しかし彼は、特に第1巻15番の詩にライヒャルトがつけたメロディに関しては、真の民謡か創作か、判断が困難であったことを告白している (Ludwig Erk [Hrsg.]: Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. Bd.2-3, Berlin 1842, S.15; F. Nicolai [Hrsg.]: Eyn feyner kleyner Almanach. Bd.1, S.92ff.)。

36) MK, Bd.1 (1782), S.4.

37) Herders sämtliche Werke. 33 Bde. Hrsg. v. Bernhard Suphan, Hildesheim/New York 1994, Bd.25, S.332f. ただし、当時収集され編纂された多くの民謡集と同様に、ヘルダー自身が編纂した『民謡集』にも楽譜はついていない。

に出して歌うものであると考えていた。ライヒャルトも民謡について、「効果を發揮するためには、声に出して読むだけでは不十分」であり、「快活で生き生きとした自然人たちや芸術の心を持つ明朗な人々の、美しく魅力的な音色とメロディを歌わなければならない」と発言している³⁸⁾。それゆえにライヒャルトは、民謡に新たな節をつける際には、大抵の人が「古くから伝わる民謡本来のメロディだと思う」ように作曲することを心掛けており、実際にライヒャルトがつけたメロディには、「真に民謡的性質が保たれていて、その陰にほとんどライヒャルトの存在を感じない」ものが多いと言われている³⁹⁾。

このようなライヒャルトの考え方は、アルニムの見解と完全に一致していた。アルニムも、民衆の歌を船乗りにとっての「羅針盤」のようなものとみなし、「我々の民族全体の富」であると主張している。また、民謡における詩とメロディの結びつきは強固であるため、民謡は歌われるべきだと考えていた。そして彼は、1805年2月27日の手紙でライヒャルトの「民謡調」リートを支持して、「彼の作品は、あらゆる民謡に起こっている現象と同様に、時とともに少し磨きがかけて、真の民謡になり得るようなものであり、彼はそのような作曲のできる数少ない音楽家の一人である」(WAA 32, 27)と書いている。

4. おわりに

『角笛』はゲーテに献呈されており、ゲーテも『イェーナ一般文学新聞』において、この民謡集について大変好意的な評を記し、次のような言葉を残している。

「この本は、生き生きとした人たちが住むすべての家の、窓辺や鏡の下、あるいはいつも歌集や料理の本があるような場所に置いておき、

38) BMZ, Bd.1 (1805), S.396.

39) R. Moering: a. a. O., S.241; L. Erk (Hrsg.): a. a. O., Bd.2-3, S.15.

どんな時でも開けるようにしておくべきである。[……]しかし、一番良いのは音楽の愛好家や大家のピアノの上に置いておくことである。そうすればこの本に収められた詩に、伝承され良く知られたメロディが正しくつけられるか、もし神が望まれるのなら、新しい優れたメロディが詩から誘い出されてつけられるだろう。』⁴⁰⁾

この言葉から、ゲーテも民謡は節をつけて歌われるべきであり、常に人々の生活のそばにあって歌い継がれるべきだと思っていたことが明白になる。また、民謡のメロディは伝承されているものが一番だが、新たに作曲する場合には、詩から自然と流れ出るメロディを書き留めることが望ましいとも考えていたようである。実はこの作曲法は、ゲーテが自作の詩に曲がつけられる際に期待していた方法と全く同様であり、彼は自分の創作した詩も、ライヒャルトやツェルターのメロディで、民謡のように多くの人々に歌われることを望んでいた⁴¹⁾。

アルニムやライヒャルト、ゲーテらの民謡観を理解する上で重要なのは、彼らが民謡尊重の精神に基づいた創作もまた民謡になり得ると許容している点である。アルニムは、ドイツ民族の遺産を守るために古い歌謡を収集したが、その際比較的気軽に民謡に手を加えた。ライヒャルトは民謡を手本とした「民謡調の装い」を持つメロディをつけて、ドイツの優れた詩を

40) J. W. v. Goethe: *Schöne Künste. Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder.* In: *Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung.* 3.Jg. Jena 1806, Bd.1, Sp.137; FBA 8, 375.

41) ゲーテは1827年5月3日のヨハン・ペーター・エッカーマン (1792–1854) との対話で、スコットランドの国民的詩人ロバート・バーンズ (1759–1796) の詩が、民謡のように多くの人々に歌い継がれていることについて語っている。その時のゲーテの発言から、彼が自作の詩もそうであって欲しいと願っていたことが分かる。また、彼はライヒャルトやツェルターのリートを理想と考えていた (J. W. v. Goethe: *Sämtliche Werke.* Bd.39, S.611f.; Bd.36, S.51f.; *Goethes Gespräche.* 4 Bde. Ergänzt und hrsg. v. Wolfgang Herwig, Zürich 1965–1972, Bd.3–1, S.880f.)。

民衆に普及させることに貢献しようとした。ゲーテは民謡から靈感を与えられてたくさんの美しい抒情詩を書き、さらに自作の詩がメロディにのって歌い継がれることを期待していた。彼らはともに民謡の持つ本来のメロディを尊重したが、それが失われている場合には、詩は歌われなければならないという見解から代替のメロディをつけることを厭わなかった。さらには、民謡尊重の精神から新たに創られた詩やメロディも、将来民謡になり得るとみなしていた。本来、創作されたものはどれほど「民謡調の装い」を凝らしていようとも、厳密に言えば「創作リート」であり真の「民謡」ではないが、彼らの民謡観からすれば、「民謡調」リートも「時とともに少し磨きがかけて」いずれは民謡になり得るのである⁴²⁾。アルニムによる民謡の書き換えは批判を受けたが、こうした民謡観はアルニムのみならず、ライヒャルトやゲーテなどほかの多くの同時代人も持っていた共通の感覚であり、18世紀後半から19世紀前半におけるドイツ文学や音楽を理解する上で、看過できない重要な問題であると考えられる⁴³⁾。

42) ハイน์リヒ・クリストフ・コッホ (1749–1816) の『音楽辞典』(1802年)では、「リート」の項目に民謡について次のような説明がある。「その内容が国の地域の様子や、風習、家庭的な生活、様々な社会的身分の特別な活動などと関係があれば、それは民謡と呼ばれる」。つまり、民謡であるかどうかは内容によって決まり、自然発生的に誕生したかどうかや、伝承によるものかどうかは重視されていない (Heinrich Christoph Koch [Hrsg.]: *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt a. M. 1802. ND Hildesheim 1964, Sp.903)。

43) 山下剛によれば、ブレンターノも「素材を尊重しながら」とは言え、原詩に手を加えており、彼にとっても「民謡とか芸術詩といった区別はなかった」という。また、グリム兄弟は『子供と家庭の童話集』のための収集活動で、庶民の間に伝承されたものを原初の姿を損なわないように細心の注意を払ったと主張しているが、彼らでさえもかなりの加筆修正を行なっていることが、今日の研究から明らかになっている。アルニムは当初から、グリム兄弟は収集したものをそのまま再現してはおらず、それを作家として詩的にまとめていると指摘していたという (山下剛, 前掲, 66–67頁; 野口芳子「グリムとアルニムのメルヒェン論争」『獨逸文學』第86号 [1991年], 90頁参照)。