慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	E・T・A・ホフマンの「ロマンティッシュ」についての観念
Sub Title	
Author	深田, 甫(Fukada, Hajime)
Publisher	慶應義塾大学法学部
Publication year	1983
Jtitle	慶應義塾創立一二五周年記念論文集 : 法学部一般教養関係 (1983. 10) ,p.75- 86
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Book
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=BN01735019-00000003-0075

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・ホフマンの「ロマンティッシュ」についての観念

深田甫

「ロマンティクRomantik」という語、およびこの語と同義にもちいられるばあいの「ロマンティシズムroman-ticism, romantisme」という語について、これが明確な普遍概念として文学学上で認知されていないという議論はたえずおこなわれてきていて、すでに一九二四年に発表されたラヴジョイの見解などはこの語を文学概念として不用意にもちいることを疑問視するもっとも代表的な意見であったということになるが、それにもかかわらずこの語の概念を、文学史上に残された文献にもとづいて規定しようとする試みや定義しようとする努力はその後も続けられていて、一九一〇年からこのかた一九六〇年代の末葉にいたるあいだだけでも、七百を越す論文でおこなわれているとする報告もある。(1) そして一方、ドイツ語文学にまつわる歴史記述の範囲だけにとどまらず、広くヨーロッパの芸術史についての記述では、ロマンティッシュな動きが現象として存在していたことを認定し、それを「ロマンティク」と命名する仕方が、すでに今日一般に承認されてもいる。

いわゆるドイツ・ロマンティクとして文学史上で分類されている文学者たち以前から、「ロマンティッシュ」という語はかなりしばしば使われていることは知られている。一七六〇年代からのちでは、ヴィーラント、ゲルステ

ンベルク、ユング＝シュティリング、ヘルダーたちの著作にこの形容詞が見受けられるようになる。例えば、ゲルステンベルクは、この語をもちいるにあたって、「クラシッシュ klassisch」と対になる概念としていて、これはイギリス文学から学んだようにおもわれる。[3]

のち一八一九年にゲティンゲン大学教授であったフリードリヒ・バウテルヴェークが、この時代の文学史を書いて、「ロマンティッシュ」を「中世文学的」というカテゴリーで、ルネサンス期にもあてはめるとともに、当時としては新時代の一派「ロマン派 romantische Schule」として解説し、反シラー派と見做すことになるが、[4] 一方、当のロマン派とされる人たち、いわゆる初期ロマンティカーたちによってみずからの芸術の性格規定がおこなわれてもいた。フリードリヒ・シュレーゲルは、ロマンティッシュなポエジーを「前進的宇宙ポエジー progressive Univelsalpoesie」と規定し、ロマンティッシュなものと詩的なものとをほぼ同義扱いにした。[5] そのシュレーゲルの著作を多く読み、みずからの文学の性格を規定していくのに、E・T・A・ホフマンは、そこからたくさんの語を引用もし、みずからの言葉としてもいるが、「ロマンティッシュ」なる語については、文学創作の過程をつうじて、独自な観念を増幅していこうとしたのでもあった。

この語をきわめて多くもちい、オペラ創作にこの観念の実現を期待して書いた作品に『詩人と作曲家』[6]がある。この作品でもっとも初めに出てくる使い方はこうである。

〈ひとりルートヴィヒだけは、奥のほうに引っこんだ小部屋に座り、グランドピアノをまえにして、念頭に展けてくるすばらしくも生彩に富む空想の世界に没入沈潜していた。たったいまかれは、シンフォニーをひとつ完成しおえたところで、いまのいままで、内面深く響いていたものをすっかり、眼に視えるような音符にしっかり繋ぎ留めようと努力していたところであった。この作品は、ちょうどベートーヴェン

のこの種の作曲のように、われわれが名状しがたい憧憬の情に埋没しながら生きている土地、遙けき彼方のロマンティッシュな国のすばらしい奇蹟について荘厳なる言語で語ろうとしたものである、いや、それどころではない、そのような奇蹟のひとつとなって、おのずからこの狭苦しく乏しい現実生活のなかに歩みこんできて、愛くるしいセイレーンの声を発し、みずから献身没頭する者たちを誘い出すものにしようとする作品なのであった〉

ここでまず注目すべきは、この形容詞が直接「国」という語に結びつけられていることであるが、「ロマンティッシュ」の語義の変遷史から考えれば、すでに独自の用いかたになっている。

「ロマンティッシュ」がヨーロッパ各民族の言語上でもちいられる場合、フランス語系の「ロマネスク romanesque」に通ずる系統とイギリス語系の「ロマンティック romantick」とが源にあって、双方が融合された意味であるのが普通であるが、語源的にはフランス語がこれを産み出し、イギリス語がこれを形容詞化したといってよい。イギリス語「ロマンティック」は出典からすると、ほぼ初期のころから多方面にもちいられていて、ロマンティックな愛、ロマンティックな言動などのカテゴリーもあるが、とりわけこの国ではこの形容詞が風景と結びつく場合が特色となっていて、山河、古城、廃墟など、「wild」という語と密接な関係があるような情景についての想念のもとにもちいられた。この種の形容感覚をもつもちいかたの場合、フランス人がこの語を「pittoresque」という語に変換して翻訳している例は、十八世紀半ばから見受けられるようになる。

したがって、語そのものとしては、「土地」もしくは風景と「ロマンティッシュ」が合成されるのは慣用的ではあったが、ホフマンの場合、怪奇物語を多く書いた作家ということで、イギリスのゴシック物語から連想されるような怪奇性もしくは廃墟を背景にした神秘性だけにその範疇を限定するわけにいかないのは、この用法からうかが

える。それはむしろ「すばらしい奇蹟」を秘めている「憧憬」に値する「遙けき彼方」を想像させる形容詞である。「内面深くで響いていたもの」と照応するはずの「奇蹟」に相当するものを産み出す宇宙を形容するアクティヴな語であろう。それはまた「眼に視えるような音符にしっかり繋ぎ留めよう」としなければいられないようなエネルギーを放つ源泉であるから、地上の生活では見られない土地を形容してもいることになる。

＜かの遙けき彼方の王国、しばしば奇妙な予感でぼくらを包みこんでくれるあの王国、そこから奇蹟とまごう声がかずかずぼくらのもとに響き下ってきて、狭苦しい胸のなかに眠っていた音や響きをすべて目覚めさせてくれ、こうして音や響きがいったん目覚めれば、今度は火と燃える光線のように喜ばしくも愉しく放射しはじめるので、ぼくらはその楽園の至福にあずかることになる――そういう遙けき彼方の王国＞

このような王国に「ロマンティッシュ」は形容詞となって付加されるのである。

ホフマンは、このロマンティッシュな王国を、遠くに置き遙けく憧れているだけではなかった。その王国との関係を創造するところに生の本来性を視ていたのである。いわばその王国と地上の生活とに通路をつくるもっとも純粋な作業を、音楽創作に期待したのであった。そしてこの音楽を中心原理とする芸術に関わる文学には次のような願望をしめすことになる。

＜詩人は、ロマンティッシュな精神の遙けき王国へと翔び立てるよう身を装ってほしいものだ＞

詩にも音楽と同質の芸術性を求めていたのであって、音楽創作に才能が発揮できなかったために文学の途を選んだというパースペクティヴは、むしろホフマンの業績を結果から合理化するだけにしかすぎない。

＜音楽というのは、ある遙けき彼方なる霊界の神秘みちみちる言語なのではないだろうか＞

この断定をしない命題の提出の仕方自体に、イローニッシュな断定があるわけで、言語芸術も音楽も同一の基盤

に立つはずのものではなかったかという問題――日常化されてしまっている言語一般の様相への批判もふくまれていることになる。

地上の存在者にとってみれば「霊界」ともいわれる、ロマンティッシュな王国への通路となるのが音楽であるということになるが、これを地上に在っても感性で把握できる、即ち、「眼に視える」、実在的なものに限れば、音楽がもっとも「王国」に接しているもの、あるいは地上における王国そのものにほかならないということになる。そこに、音楽はロマンティッシュである、という命題が成立する契機がある。音楽がロマンティッシュであるからといって、地上で音楽と呼ばれている音楽作品箇々がすべてロマンティッシュであるということにはならない。したがって、ホフマンは、箇々の作品にロマンティッシュなものが実現されているかどうかを探し求めることになる。

この批評方法は、ノヴァーリスが小説にロマンティッシュなものを探し求めた方法と対をなすであろう。フリードリヒ・シュレーゲルが「詩的なもの das Dichterische」と「ロマンティッシュ」なものとを同一視したのと同じように、ノヴァーリスの場合には、「ロマンティク Romantik」とは本来「小説芸術 Romankunst」と同一視されるべきものであり、「ロマンティカー」とは、したがって、「小説の書き手」にほかならなかったのである。(8)

ホフマンは絵も描いていたがほとんど絵については語っていない。このホフマンと同時代人であって、ホフマンより早く音楽的なものと芸術的なものとを対比させながら、音楽的なものを定義しようとしていた人にフリードリヒ・アストがいる。(9) 一八〇五年五月一一日付の『Elegante Welt』の記事で次のように述べている。〈その後いよいよ例のドン・ジョヴァンニの序曲。ロマンティッシュな音楽なるこの傑作。この音楽ではエレジー的なものと放縦とが美しく合体している。その大胆な和音を耳にしただけで、怖ろしいほどの霊界への通路が開かれ、ペドロの影が揺れ動きながら現われてくるのだ〉

ホフマンの『詩人と作曲家』では、人物ルートヴィヒと対話を交わす相手役のフェルディナントのせりふに、

〈だからきみは、もっぱらロマンティッシュなオペラ、例の妖精だの、精霊だの、奇蹟だの、変身だのがふんだんにあらわれるオペラを保護しようってわけなんだね〉

というのがあるが、これは当時人気のあったオペラの道具立てを皮肉ったものではあるが、アストの言もこのような背景と軌を一にしているのである。そのうえでホフマンの分身といえるルートヴィヒのせりふが出てくる。

〈むろんぼくとしては、ロマンティッシュなオペラこそ唯一の正真正銘のオペラだと見てるがね、というのも、ロマンティッシュな精神の王国にのみ音楽の安らう宿があるからなんだ。でも、きみなら信じてくれそうだが、子供だましのくだらない、精神を喪失した亡霊なんぞのたぐいがぞろぞろ現われる貧相な作品、それも、いわれもなければ効果の実もあがらないというのに、つぎからつぎに奇蹟だ奇蹟だと山積みにし、ただただのらくらしている賤民どもの眼を娯しませるだけのそんな作品は、おおいに軽蔑するがね。正真正銘ロマンティッシュなオペラというのは、霊感を受けた天才的な詩人にしか書けやしないんだものね〉

ホフマンは、すでに一八一〇年に、というのは著作活動のほとんど冒頭というべき時期に、音楽こそが自分にとっては純粋なロマンティッシュな芸術であることを断言している。

〈ほんとの話が、これで他の芸術の場合なら、このすばらしくも神聖なる音楽の場合ほどに呪わしき強姦めいた濫用などは起きっこないのに、音楽ばかりはこうも軽ろやかにその柔和な本性のためにかえって神聖さが冒瀆されることになるのだ！〉(10)

〈それにしてもまたどうして、音楽というのは、こうもおおいに奇蹟をまごうほどの不可思議さをもつ

ものなのか、それにしてもどうして、人間というのは、音楽の深遠なる秘密を闡明できずにいるのだろうか！　――それでも、音楽は人間の胸のうちには住んでいないというのか、そして人間の内面を音楽のいとも優雅にして恵み深きさまざまな現象で充たしてくれたあげく、人間の感覚全体がその現象のほうに向き、あらたに変容を迎えた生が人間を、すでにこの地上に居ながらにして俗世なる世界の街道から、圧迫を加える苦悶から、引き剝がしてくれるようなものではないというのか。――そんなはずはない。神性に満ちた力が人間に浸透してきて、そこで、精神が内部に励起させるものにむかって、子供のように無垢な敬虔な心情で身心を捧げつつ人間は、あの未知なロマンティッシュな精霊界の言語を語ることができるようになるのである[10]〉

〈音楽についてこれを自立した芸術として話題にする場合、いつでもっぱら器楽ばかりを指していはすまいかと言うのか。この種の音楽は、他の芸術（ポエジー）の援助とか混淆とかをいっさい撥ねつけて、ただこの芸術自体の内部にのみ認識されうる独自の本質を純粋に表明してくれるものであるというのに。――音楽こそあらゆる芸術のうちでももっともロマンティッシュな芸術なのであって、それどころか、これしか正真正銘ロマンティッシュなものなどありはしないとさえ言いたいぐらいで、それをいうのが、無限なるものだけがこの音楽の主題であるからなのだ[10]〉

ホフマンにとって、音楽とは、未知の王国の扉を開けてみせてくれるものであり、そこは眼に視えない世界ということになる。そこでは、人間の日常的な現実世界では志向性を持つように訓練され、固定化されてしまっているもろもろの感性も、あらためて自由に解放されるというように思われているのである。〈固定化されたもろもろの感性を遺棄する場[10]〉が、ロマンティッシュな王国ということにもなる。

ロマンティッシュなものが音楽において表現されることを期待するホフマンが、その期待を現実化した音楽家としてあげるのは、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンである。ハイドンとモーツァルトを器楽の創始者とし、ベートーヴェンを器楽の本質を究めた人とする。

〈ハイドンは、人間的なものを人間の生のうちでロマンティッシュに把握している[10]〉

〈モーツァルトは、それ以上に超人間的なもの、精神内部に棲みついている奇蹟とまごう不可思議な世界を求めている[10]〉

〈ベートーヴェンの音楽は、恐怖や戦慄や驚愕や苦痛を挺子として動かしながら、まさにロマンティクの本質たる無限の憧憬を覚醒させるのだ[10]〉

ベートーヴェンの器楽作品が最高のロマンティク表現態であるとするホフマンが、そこに視るのは、〈聴く者を抵抗しがたくなるまでに惹きつけて、無限なるものの精霊界へと導いていく〉からにほかならない。したがって、このような音楽を演奏するにあたっても、その演奏家が真の芸術家といえるには、ベートーヴェンのような巨匠が〈魔力をこめてその作品の中に閉じ込めたさまざまの素晴らしくもあれば優美でもある形象と現象のすべてを、こまやかな彩りを輝かせつつ活力のある生命を吹き込むほうへと進んでいき、そうした形象現象が人間を明るい火花きらめく環のうちで抱きしめ、人間の想像力、人間の内奥深くの心情に火をともしながら、天翔る翼にのせてたちまちのうちに人間を遙けき音の精霊界へと進んでいくことができるほどに、音楽家の〈本質に深く潜入し、みずからの霊力による意識をすっかり注ぎ込み、その巨匠の強力な魔術が喚び起こそうとしている魔法めいたさまざまな現われの環の中に、大胆に踏み込んでいかなくてはならない[10]〉というように、ホフマンは語る。

〈精霊界〉とは名づけられながらも、それがいかなる性質のものであるか、その属性について説明されているわ

けではない。そのようにしか名づけられぬ、眼には視えぬ宇宙のエネルギーに対して、人間がひとつの緊張関係をもちうることを指摘しているにしかすぎない。ここには、ノヴァーリスの暗号でもあった〈遙けき地 die Ferne〉と同質の、人間の手の届かぬ世界がひとつの存在として想定されているのであって、事実ホフマンは、〈ベートーヴェンの作品というのがその種の性質をもっているのだが、そういう作品を語るにあたっては、遙けきロマンティッシュな地のすばらしい奇蹟による神々しき言語で語らねばなるまい〉[10]とも述べているのである。

音楽の主題は〈無限なるものだけ〉だと語ってはいるが、それは規定にはあたらない。それは期待にしかすぎない。期待はもっと積極的に「憧憬という語に置き換えられている」。

『詩人と作曲家』で論じられているオペラの本質論で、あらためてロマンティッシュなるものの理念が表現されることになる。

〈正真正銘のオペラというものは、音楽が直接文学から文学の必然的産物として湧き出てくる場にほかならない〉

この場合、音楽とはもちろん器楽だけにとどまるわけではなく、〈ある遙けき彼方なる霊界の神秘みちみちる言語なのではないだろうか〉とされ、その音楽を通じて〈霊界に固有の奇蹟とまごうアクセントがぼくら人間の内面に反響すると、ひとつの一段と高い、緊張を孕んだ生命を呼び覚ましてくれる」ことになる。

〈ロマンティッシュなものは、オペラには欠くことのできない条件〉

オペラを通じてホフマンは、フリードリヒ・シュレーゲルの表象が実現されることを求めているようにおもえる。音楽と言葉とが結合していく過程で、すなわちそれが「ロマンティッシュなオペラ」ということになるが、そこで「前進的宇宙ポエジー」が実現されるべきものとされている。

ところで、このような想念のもとに「音楽」の位置を語りつづけるホフマンには、他のロマン派の文学者たちと較べるなら、ロマンティッシュな王国と結びつく観念としての音そのものの表象は、必ずしも論理的な説明で言語化されているとはいえない。

概してロマン派の文学者や哲学者たちの著作には、世界像の基礎として永遠なる時間の観念が崇高なものという地位を得ていて、例えばアイヒェンドルフであるならば、パラダイスに相当する状態として「永遠なるハーモニー」をいう象徴的記述が見られる。(11)

ゴットヒルフ・ハインリヒ・シューベルトの場合なら、人類の歴史を三段階に分けたうちの第一段階が〈第一の自然との聖なるハーモニーの時代〉(11)として把えられている、というふうである。

しかし、もちろんホフマンの場合、和音という語の多用とともに、和音に関する知識が、ほとんどの作品に登場してキーワードとなっている。調性の問題、和声学のすすめ(『クライスレリアーナ』)、和音とその効用(『狂気の音楽家の明るい時間帯』)、またクラヴィーアと和音との関係『世襲封土』)、和音についての定義(『歌合戦』)。この間における「和音 Akkord」なる語を形容する語もまたきわめて多く拾いあげることができる。

「純粋な rein」、「華麗な prächtig」、「大胆な kühn」、「素晴らしい wunderbar」、「神秘にみちた geheimnisvoll」、「明るい licht」、「晴れやかな hell」、「充実した voll」、「十分にこつを心得た vollgriffig」、「力強い gewaltig」、「恐ろしい furchtbar」、「こんがらかった verschlungen」、「野生的な wild」等。

ホフマンの文学作品では、「和音」も「ハーモニー」もそれは、音楽体験に名を借りて、ロマンティッシュなものの領域を表象している語と言える。むろん、音楽学上その独自性や美学的趣味とを背景にしてこのふたつの語が用いられているわけではあるが、そのさい、「和音」という語で把握されている概念は、音楽学的に規定しうるカ

テゴリー内では、心地よい音（協和音）または緊張を強いる音（不協和音）いずれかに相当する合成音をさしている。これに対して、「ハーモニー」のほうは、もっぱら心地よく聞こえる合成音というアクティヴな用法のみとなり、文字どおり「調和感」のある音ということになるであろう。したがって、ホフマンの観念には、不調和な和音というイメージはあっても、不協和音によるハーモニーという観念は存在していない。

＜グランド・ピアノというやつは、メロディーよりもハーモニーのほうにずっと役立つ楽器である[10]＞

＜ピアノほどハーモニーの王国を完璧に、和音を捉えたうえで、抱きかかえ、その財宝を奇蹟もかくやとばかりの形式形態にして識者のまえで展開してみせる楽器はまたとあるまい[10]＞

＜この瞬間にきみは、いっさい、自然の奇蹟とまごう声を理解することになる。だって、きみじしんの内面からあの神々しい音、自然のもっとも深奥にひそむ実体なる霊妙なハーモニーの火をつけられた音が、立ち昇ってくるようだ[13]＞

自然の本質の現われである「奇蹟とまごうハーモニー」と、人間存在の内部から伝えられてくるハーモニーとが一体化して形式となり形態となるところに、音楽という芸術の本性を見ようとする。自己の内面と自然（＝宇宙）の深奥にひそむ本質との親近性を、根底音として、響かせる音楽。無限なる王国、ロマンティッシュなる王国の音によるシンボルとしての「純粋なハーモニー」。

このような意味での「ハーモニー」を醸成する場としての「音楽」は、ロマンティッシュな王国への通路そのものであるとともに、地上の生活へと繋がりうる通路でもあって、ホフマンが現実の音楽家としては挫折したがゆえに文学者へと転向したという見方は成立しないと断言せざるをえない。ホフマンにおける「音楽」は、ロマンティクにおける「ポエジー」と同義語にほかならないからである。このような意味の「音楽」が、実際の音楽創作および

文学創作で、どのような様式へと実現化されていったかが、次の課題の対象になるであろう。

(1) A. U. Lovejoy: On the Discrimination of Romanticisms (in: Publications of the Modern Language Association 29, 1924, S. 229—253)

(2) Begriffsbestimmung der Romantik. Hrsg. v. Helmut Prang, 1968, Darmstadt

(3) H. W. von Gerstenberg: Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatwr, Nr. 2, 1766.

(4) Friedrich Bouterweg: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, Bd. XI, 1819.

(5) Friedrich Schlegel: Athenäum, Nr. 116, 1798

(6) E. T. A. Hoffmann: Der Dichter und der Komponist (in: Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen. hrsg. von E. T. A. Hoffmann. Bd. 1, 1819)

(7) この場合、「romanesque」は、現代国語の主概念もしくは芸術用語ではなく、「民俗的、民族的」ほどの意であり、「romantick」は、「中世ノルデイック風の」ほどの意である。

(8) Novalis: Schriften, Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel. Bd. 3 1928, 2, Aufl. 1960—75.

(9) Georg Anton Friedrich (一七七一一八四一) シェリングの信奉者で、一八二六年来ミュンヒェン大学の教授となったが、哲学史のうえで理性の必然化を追究した哲学者で、その著に『System der Kunstlehre oder...Aesthetik』(一八〇五)、『Grundriß einer Geschichte der Philosophie』(一八〇七) がある。

(10) E. T. A. Hoffmann: Kreisleriana (in: Fantasiestücke in Callot's Manier)

(11) Walter Wiora: Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik. (in: Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert, I. 1965, Regensburg.

(12) G. H. Schubert: Ansichten von der Naehtseite der Naturwissenschaft. 1808, Bamberg.

(13) E. T. A. Hoffmann: Klein Zaches genannt Zinnober