

ゲートと音楽

平野篤司

ゲートの詩や劇作品につけられた音楽は、かなりの数にのぼる。それぞれの作曲家の代表的な作品となっているかといえば、必ずしもそうではないかもしれないが、かりにゲートの作品を度外視するようなことがあれば、18世紀半ば以降の音楽史は、少なくとも声楽の分野では荒涼たる風景を呈することだろう。しかし、ゲートを、歌に詩を提供した作者として音楽史の流れのなかにおくというのは、もちろん詩人のある一面しか反映しない。ゲートは、レオナルド・ダヴィンチのスケールはないにしても、やはり万能の天才のタイプではあったのだから。それに、ゲートと音楽の関係は、あまり親密なものとは思われないのである。ゲートは、どう見ても目の人であり、耳の人とはいえない。ゲートの音楽についての反応は、絵画を中心とする造形芸術に対するものに比べると、明らかに通り一遍という感が拭えないのである。作品としての音楽あるいは音楽家たちとの距離は、ずいぶん大きかったといわなければならないだろう。

だが、ここであえてゲートと音楽という主題を掲げてみたい。その場合の音楽とは、作品として実現されたものではなく、原理的なものである。明確に境界づけられない、アモルフな、しかし強力な、生命力そのものというような動的な力とでも言うべきだろうか。ゲートは、デモーニッシュなもの¹⁾という。このようなものを音楽と呼んでよいかどうかには、たしかに議論の余地があることだろう。しかし、それを音楽というとするれば、作品としての音楽に対する彼のよそよそしさとそれに対する対蹠的なあるいは補償的な関係がよく理解できるであろう。しかも、それがゲートの詩人としての創造の原動力かもしれないのである。

ゲーテの造形芸術に寄せる関心の強さには疑う余地がない。たとえば、イタリア紀行の記述の実質は、自然と人間の造形にたいする愛によって支えられているといってもよいだろう。新しい土地の風景に対する観察は、気候や地質にはじまって人文的というよりは、すぐれて自然科学的であるが、そのまなざしの動きは、絵描きのそれである。そして、じっさいに詩人は、行く先々で嬉々としてスケッチをしたり、本格的に絵を描いたりしてもいる²⁾。行く先々のイタリアの町で目にする教会や記念物などの建築もさることながら、絵画に対する情熱は並大抵ではない。ヴェネチアをはじめ訪れたときには、何はさておきヴェロネーゼを見たいという思いでいっぱいである。同じヴェネチア派の巨匠ティチアーノでもティントレットでもなく、ヴェロネーゼを第一に挙げるところが、詩人のゆるぎない好みと趣味をよくあらわしていると思われる³⁾。そして、この鼻尖的画家だけではなく、ほとんどあらゆる画家に対して、まことに心細やかなオマージュをささげ、批評しているのである。通り一遍の興味や教養主義では、決してありえない真率な愛情告白である。これと見合う対象を他に求めるならば、いうまでもなく文芸であろう。もちろん、文芸は、彼の宿命的課題なので、手ばなしのオマージュというわけにはいかない。愛情に満ちた批評もあれば、かなり、辛辣な批判も多い⁴⁾。その点、造形芸術に対しては、心おきなくものを言うことができたのだと思われる。その理由は、第一に、対象である造形作品を、有無を言わず愛好していることであり、これは自由な発言のほとんど絶対的な基盤である。つぎに、詩人の自己認識である。それは、この分野の芸術にいかにか深い愛着を持つにしても、自身がその創造者たりえないという冷静な認識である。このことについてゲーテは、つぎのように語る。

私の造形芸術への実際的な志向性は、本来的に間違っただけだった。
なぜなら、生まれつきの才能も持ち合わせていなかったし、才能らしき

ものを自分のなかから展開させることもできなかったからだ。周りの風景に対する愛着は、自分自身のものだったし、最初のうちは本当に前途洋々と思われた。ところがイタリア旅行がこの現実的な愉楽を粉々にしてしまった。なぜなら、広々とした展望は見えてきたのだが、愛に満ちた能力が失せてしまったのだ。それに、芸術上の才能は、技巧の上でも美的にも展開しようがなかったから、私の努力は無に帰したのだ⁵⁾。

この自己認識は、詩人の天才を証明するものであろう。なぜなら、才能とは、自然の天才を言うばかりではなく、自分の才能のありようを知る能力のこともあるのだから。この認識を得たあとのゲートは、もはや画家として立とうとはしない。しかし、美術に対する関心は、ほとんど生理的なものであり、終生持続している。優れた批評家が誕生したといってもよいだろう。しかし、それにしてもこのような認識を得ることのできたゲートの懐の大きさにも驚嘆せざるをえないが、その認識が成立した対象である造形芸術という分野と詩人との親密さにも注目すべきであろう。自分と縁遠いジャンルであれば、このような認識は獲得されなかったかもしれないのだから。同じくドイツからやってきた画家ティッシュバインとあるときは生活をともにしながら一緒に絵を描き、絵について論じるゲートではあったが、本格的に絵を描くことは断念するのである。愛着もあれば、自負もあったゲートにとってこれは、かなり痛切な事態であったに違いない。おそらく、天才が自己の才能を知るといのは、このような身を切るような経験を前提としているのだ。

ゲートの残した数多くの絵画やスケッチを一瞥しただけでも、その断念がいかに深かったかわかるというものだ⁶⁾。ドイツやイタリアの風景画、またクリスティーネの肖像画、自然観察に伴う静物画、色彩論のための説明画など、おびただしい数の作品があるが、いずれも単なる愛好家の域をはるかに超えるものである。たとえば、作曲家メンデルスゾーンの描いた愛すべき風景画と比べてみれば、ゲートの絵画の本格ぶりは明らかに際立つ。メンデルスゾーンは、趣向は高尚であるが、造形は趣味の域を出てい

ないといわざるをえない。

さて、ゲーテの絵画の特徴を挙げれば、リアリズムが基本であり、古典主義的である。そして、その骨格は、実に堅固で着実である。それはデッサンにおいて如実に見て取れよう。たしかに、ゲーテの風景画から、そのまま C.D. フリードリヒの切り拓いた世界が予感されるようなことはないだろう。そして、おそらく、いかに努力を重ねてもゲーテ独自の絵画世界を生み出すことはできなかっただろう。それは、ゲーテの造形の世界は、あまりにも古風であり、古典主義的、あるいは擬古典的であって、時代の前衛とはいえないということである。ゲーテが絵筆を折ったのも、次々と生成発展してやまない芸術の造形創造力をこの分野に感じる力が強くなかったためではなかろうかと思われる。この力は、あえて言えば、絵画的なものというよりは、むしろ音楽的なものであり、芸術衝動の源泉である。それは、ニーチェに倣っていえば、ディオニュソスの神の宰領のもとにある⁷⁾。しかしながら、これは、ゲーテがディオニュソス神に見放されていたということの意味しない。なぜなら、ディオニュソス神は、音楽はもちろんのことあらゆる表現意欲の根源だからである。おそらく、造形芸術の分野では、ゲーテにとって、もうひとつの芸術生成の原理であるアポロン神の働きかけが圧倒的に強かったということなのだろう。

では、具体的な音楽の分野はどうかといえば、ここでは造形芸術の場合よりもっと強くアポロン神が前面に出ていたようである。そして、根源たるディオニュソス神は、ゲーテの場合、言語の世界、すなわち文芸において圧倒的な力をほしいままに発揮したのである。それにしても、アポロン神の寵児ゲーテは、造形芸術から少なくともその作者としては離れていく。ディオニュソス神からこの分野では見放されたという痛切な思いがあったものと思われる。それは、しかし果敢な才能の選択だったのだろう。自らの才能のありかと特質を冷静に見極めることがゲーテには可能だったのだ。そして、イタリア紀行以後のゲーテは、愛情を持ちながらも冷静に、そして心おきなく造形芸術について語るのである。次のような厳しい批評もある。

若い画家達の多くは、もし彼らが本当にラファエロのような巨匠がどんな仕事を成し遂げたかを若いときに知り、理解したならば、決して絵筆を執ることはなかつたらう⁸⁾。

ゲートのこの言葉は、単なる若者批判ではなく、自己批判でもあったのだろう。しかし、一方、ゲートの態度は単なる謙虚さとも違うように思われる。それは、見方を変えれば、ゲートはラファエロのような巨匠でもありえるということなのだ。ただし、創造的な分野が造形芸術ではないということである。以後、詩人は、自らの内なるディオニュソス神が十全に働きかける言語における造形にますます集中する。

ところで、造形芸術にひきかえ、自分と距離の大きな隔たりがある分野に対しては、あえて積極的な発言はしていない。音楽がそうなのである。造形芸術との違いは明らかである。もちろんゲートは、音楽家であったことは一度もない。また、音楽に接する機会が多くあったにせよ、詩人は、絵画ほど関心を惹かれてはいない。とにかく言及が少ないのである。それに数少ない音楽との接点の中でも、あまり幸福な関係は見出しにくい。たとえば、1811年の保養地テブリッツでのベートーベンとの出会いは、ゲートにはほとんど意味を持たなかつた。これは、ベートーベンには、ゲートの尊大さと貴族たちに対する卑屈さを印象として残すばかりであったという。ベートーベンは、ゲートに何度も親愛の情を表す書簡を書き送っているが、なしのつづてである⁹⁾。また、シューベルトは、当時の現代文学としてのゲートの少なからぬ数の詩作品に曲をつけ、歌曲を作っており、第一作「糸紡ぎのグレートヒェン」をはじめとして詩人ゲートに献呈している。だが、ベートーベンの場合と同様ゲートはそれを無視している。1816年に有力者の紹介状つきで献呈されたバラード「魔王」の場合など、敬慕の情のあふれるその献辞ともども原稿を若き作曲家に送り返すということまでしているのだ。ゲートの側からの共感、シューベルトの場合無きに等しい。それどころか、反感さえあったのではないかと思いたくもなるほ

どのあしらいようである¹⁰⁾。その当時のゲーテとベートーベンおよびシューベルトの社会的文化的立場の落差を考慮すれば、それぞれいたし方のないものだったと思われる。

しかし、もうひとつ付け加えておくべき要素がある。それは、ゲーテ（1749年生まれ）とベートーベン（1770年生まれ）、シューベルト（1797年生まれ）のあいだの世代の違いである。ベートーベンにおいてもすでに、そしてシューベルトにあってはいよいよロマン主義の芸術の世界がさかんに展開していたのである。古典主義者ゲーテのロマン主義に対する反発と批判は、自他共に認めるところである。主観性の横溢した若い世代の新しい芸術表現には、たとえそれが文学上のロマン主義でないにしても、共感できなかったに違いない¹¹⁾。ゲーテの周りには、当時ベルリンの音楽界で勢力を誇っていた作曲家フリードリヒ・ツェルター（1758年生まれ）がおり、ゲーテは彼に大きな信頼を置き、彼を通して音楽を知るといった感があるが、膨大な歌曲を残したツェルターは、シューベルトに比べれば、明らかに古風なスタイルをもっており、前の時代を代表しているといわなければならない。そして、まさにその控えめな古流がゲーテの気に入った点である。大作曲家の中で、ほとんど唯一ゲーテが手放しで絶賛しているのは、モーツァルトである。モーツァルトに対するゲーテの思い入れは大変なもので、たとえば、「魔笛」などよほど気に入ったと見えて、自分で舞台画を手がけたり、演出をしたり、「魔笛第二部」というテキストまで書いているのである¹²⁾。1756年生まれのモーツァルトは、いかに革新的であろうと、やはり広い意味での遊びを命とするロココの文化に育まれた古典主義時代の作曲家である。この要素はゲーテのモーツァルトに寄せる共感を考える上で重要である。また、芸術家の資質を論ずるに当たって、芸術家には単に才能ばかりではなく、性格が強くなければならぬと説くモーツァルトを引き合いに出すほど共鳴を覚えていたのである¹³⁾。それに加えて、ゲーテを捉えてやまなかったモーツァルトは、演劇人モーツァルトでもあったのだ。たとえば、モーツァルト作曲のゲーテの「すみれ」はささやかな作品ではあるが、この二人のロココ的、そして演劇的資質と才能の幸福

な出会いと結実を示している。しかし、ゲートにとってモーツァルトは天才であり、例外だったのだ。そのほかの作曲家たちとの音楽上の接点は、まことにはかないといわざるを得ない。

それでは、ゲートは、やはり目の人であり、音楽とはあまり深い関係がなかったということでも済ませることができるだろうか。たしかに、作品として表現された音楽との関係ではそういえるかもしれない。しかし、ここで見方を変えて、芸術の生まれ出る深層まで降りてみたい。そこにゲートにおける芸術創造にかかわる原理としての音楽を見出すことができるのではないかと思うのである。

2

シューベルトがゲートの詩に作曲した歌曲はかなりの数にのぼる。その内訳は、「野薔薇」のような民謡調でもあり、ロココ風でもあるような作品から、ファウストのための劇音楽にいたるまで、ゲートの詩の世界が多様であるのをそのまま反映するように多様である。その特徴を簡単にまとめることは容易ではないが、シューベルトのゲート歌曲に紛うことなく見てとれる特徴は、表現の法外なダイナミズム、躍動感である。これは、ただ生き生きとした、みずみずしい音楽などという次元をはるかに超えている。それに対して、たとえば、ウィルヘルム・ミュラーの詩による「美しい水車屋の娘」や「冬の旅」では、詩は決して凡庸ではないが、素朴であり、やはり音楽優位であろう。おそらくそのために、それぞれ世界は違っても、それぞれの内部での統一性と調和が見られる。一方、ハイネの詩による「白鳥の歌」のいくつかは、当時としては、かなり前衛的な表現だったといってもよいだろう。自虐的ともいえる自己批評と幻想の極度に切り詰められた歌曲の世界は、近代人ハイネとシューベルトの稀有な共鳴から生まれたものに違いない。ここには、双方が独自性を保ちながら、単独ではありえなかった表現の密度に達している。その意味で、作品の一体感あるいは統一性が際立つ。

ところが、ゲート歌曲の場合はどうだろうか。音楽の表情が尋常ではな

い。なまなかでないエネルギーをはらんだ歌の世界は、ほとんどはち切れんばかりか、宇宙全体を震撼させずにはおかないといった具合なのだ。これは、必ずしも力動的な歌の場合ばかりではない。静謐な曲でもそうである。たとえば、「ファウスト」のなかにある「トゥーレの王」や「さすらい人の夜の歌」など静寂のうちに底知れぬ不気味さを感じないわけにはいかない。ゲーテの詩の世界の豊かさもさることながら、シューベルトの音楽的解釈の深さには驚きを禁じえない。しかし、はたしてこれは、たんに作曲家の知的な読みの問題なのだろうか。シューベルトは、批評家ではなく、創作者なのだ。かれは、ゲーテの言葉とは異なる音楽という手段で、世界を創造したのである。その場合の創造の原理について考えてみたいのである。

シューベルトの音楽には生命の根源から発する非常に有機的な運動性がある。これはどうも、精神的というよりは、生理的な現われ方をしている。すべてが、明晰に分節され、秩序正しく展開される世界とは根本的に違うのである。ほとんどあらゆるものが生命の根源現象として立ち現われ、あるときには、宇宙規模で展開してゆく。ひとつの固有名を負った人間の範疇にはもはや収まりきれない広大な、また根の深い世界である。このような傾向は、一般的にロマン主義に顕著な特徴である。ただし、シューベルトにおいては、文学史上のドイツ初期ロマン主義者たちとは異なって、絶対自我のような主観主義の専横はみられない。もちろん主観を離れて、シューベルトの音楽が成立することはないが、外の世界、それは自然といってもいいが、それが捨象されることはなく、主観も自然に支えられているといった趣である。哲学的な志向性の強い觀念上のロマン主義ではなく、根本的に自然によって覆われ、つき動かされる有機的ロマン主義である。それだからこそシューベルトの音楽は、自然の風景と表情を想起させずにはおかないのである。もっともその自然の姿は、均整のとれた穏やかな世界ではない。地表に密着し、地層に食い入るような視点であったり、通常の透視法では捉えきれない広大な天空をみはるかす展望であったり、要するに自然の姿を日常的な知性や、慣れ親しんだ見方で扱うのではなく、い

わば原石のまま映し出すのだ。ひとが自然を前にして覚える畏怖というのは、このようにして提示されるものに接したときの感情をいうのではないか。ゲートに言わせれば、デーモンの力を感じたときのことである¹⁴⁾。まったく思いもかけないものに直面させられるということであり、認識を、そして認識の枠組みを更新することを余儀なくされるということなのだ。このような体験をしているときのひとが抱く感情は、まずは、驚愕であり、悲しみであろう。少なくともこれまでの生活世界が突き崩されていくのだから。喜びがあるとしても、それはこのような前提があつてのことだ。シューベルトは、「悲しくない音楽はない」と語つたというが、それは、おそらくたんなる日常の悲しみではなかつたはずだ¹⁵⁾。シューベルトは、世界および自然に対してこのような認識をその芸術活動の端緒から引き受けてしまったのである。自然のうちに、そして自然に支えられ、駆り立てられながら生きることである。

シューベルトの表現世界の根底にあつてその音楽を絶えず推進していくものは、彼が意識的にも、また無意識的にも受け止めた自然力であるが、これをニーチェの芸術生成原理に沿わせて言えば、ディオニュソスの原理に発する力ということになるだろう。周知のように、ニーチェは、「音楽の精神から生まれる悲劇の誕生」において、アポロ的なものとディオニュソス的なものという二つのあい異なる原理を掲げ、両者の対立と協働によって芸術が成り立つことを説いたが、まさにこのディオニュソスの原理こそシューベルトの音楽の推進力ではなかつたかと思われる。アポロ的原理とは、「個体化の原理」とよばれるものであり、世界を、そして自然界をも分節し、理性的な秩序のもとに位置づけ、造形しようとする力という。これがなければ、世界は可視化されない、精神の力であり、造形の力である。だが、造形の根源にあるのは、生命であり、自然である¹⁶⁾。シューベルトの音楽を支えているのは、そのような根源から来る力であり、途方もない大きさである。そして、もうひとつ見逃すことのできない点がある。それは、シューベルトにおけるディオニュソス的な力の展開の仕方である。ごく慎ましい日常の風景が、一挙に巨大な宇宙へと転じ、一介の市

民が巨人へと変貌するのである。このプロセスは、ゲーテの言うデモニックなもの働きでも考えなければ、ほとんど説明不可能である。カール・シュピッテラーは、シューベルトの音楽について、秀抜にも次のように述べている。

シューベルトが花の咲き乱れる草原に身を横たえている。それは彼のふつうの姿勢なのだが、その様子を見れば、彼のことを邪気のない牧人が眠っているのだと思いたくもなる。しかし、ひとたび起き上がれば、われわれは、その巨人の背丈に、その動きの威厳に、その作物のヘラクレスのごとき力に、驚嘆するのである¹⁷⁾。

3

シューベルトのゲーテ歌曲が尋常でない緊迫感とダイナミズムをはらんでいること、シューベルトの音楽の持つ動的な性格については指摘したが、それでは、ゲーテの言語作品における芸術創造の原動力とは、いかなるものだろうか。彼の作品においても、比類のない躍動感、生命感、世界の広さなどを見逃すことはできないだろう。その原理的なところを探っていくならば、やはり自然との圧倒的な一体感に行き着くであろうと思われる。ゲーテにとっての芸術創造の上での最大の主題は、ひとをも含めた自然であったといえよう。動植物や色彩を対象とする自然観察と研究は、もちろんのこと、ひとを扱う場合も、自然的な発露としての生命現象だったといえるのではないか。そして、ゲーテにとって特徴的なのは、自然を対象としながらも、彼自身がその自然と一体であったことだ。彼のワイマールでの僚友シラーの要約に従えば、ゲーテは、素朴詩人である。これは、自然と一体になり、自然の恵みを豊かに享受できる芸術家のことである。シラーは、自らをそれと区別して情感詩人とよんでいる。シラーの文学にみない緊張感というのは、意志と精神の産物であるが、ゲーテのそれは、彼のも心も貫く自然の力ということができよう¹⁸⁾。

なんと晴れがましく自然は私に向かって輝いてくれることが
 日は照り、野面は笑う
 ひとつひとつの梢から花咲き出で
 百千の声は藪より聞こえる¹⁹⁾

ゲート初期の作品「五月の祝祭」にうかがわれる自然の、そして命のみずみずしさは、格別である。この作品において、詩人は、ひとつの器官というか楽器となってしまっている。演奏しているのは、もちろん詩人ではあるのだが、もっと深いところでは、自然そのものなのであろう。冒頭の「私に」に注意したい。もちろん「私」がいなければこの世界は始まらない。だが、「私」は、自然の光を受けるほうなのであり、動きの主体は、自然なのだ。自然の圧倒的に力強い生命力とそれを十全に受け入れる詩人は、別個にしてまた一体なのだ。このようなエロスの生動といってもよいくらいの生気にあふれた作品もめったにあるものではなかろう。この作品には、ベートーベンが曲をつけているが、そしてそれはそれなりに名曲となりえてはいるが、果たして原詩の躍動感に迫るものだろうか。この作品を突き動かすダイナミズムには、おそらくどんな音楽もかなわないのだ。なぜならば、すでにこの作品において、圧倒的な音楽が成立しているので、最早、そのうえに作曲家による外的な音楽は不必要といわなければならない。ベートーベンに限らずゲートの詩による歌曲が成功しているのは、作曲家がゲートの詩作品に発現している自然の力をうまく捉えられた場合のみであり、意外とその数は多くはないように思われる。詩の言語においてすでに、ゲートは独自の音楽を持っている、あるいは独自の音楽に貫かれているといってもよいだろう。ゲート自身も詩の音楽以外にもうひとつの音楽などは要らなかったに違いない。この詩の場合も、ひたすらゲート自身の音楽を味わえばよいのである。

また、「魔王」における自然の猛威のさまはいかばかりか²⁰⁾。この詩は、ヘルダーから刺激を受けたもので、デンマークの民話を基とする物語詩で

あるが、ゲーテにおいてはじめてそのモチーフの恐ろしい深さが具象化されたといえるだろう²¹⁾。そもそも、ゲーテには民謡を基にした作品がかなりの数あるが、民謡を通して近代以前の民俗の世界の力を自らの詩のうちに呼び込むことに成功しているのだ。その力とは、やはり自然と一体となったものだ。しかし、注意したいのは、自然の世界は、そのままでは自然にすらなりえないということであり、詩人のうちに共鳴して初めて生きた自然となるということである。自然をマクロコスモスとすれば、詩人というマイクロコスモスの場によみがえることによって、マクロコスモスたりうるということである。詩人は自然の動きを感受し、さらにそれを生かす技術がなければならない。これは、そのまま芸術ということではないのか。

「魔王」は、そのめざましい一例ではないかと思われる。物語詩（バラード）という性格のうえから、語り手が登場するが、この語り手は、冷静さを装って、聞き手に対して魔力の防波堤とならないばかりか、逆にその世界を増幅する働きさえ果たしているのである。これは、ある意味では、登場してくる魔王よりももっと魔王らしい。詩人に乗り移った魔王である。そして、登場する父と子、悪魔の三者の描き分けられかたは、驚嘆するしかないほどそれぞれ完全にあい異なる世界を現前させている。まさに演劇人ゲーテの面目躍如たるものがあるが、このようなあえて言えば古典的な枠組みが提示されることによって、魔王の魔的な恐ろしさが強調されてくるのである。世界が魔的な力によって全面的に一色に染め上げられるロマン派的な手法よりももっと奥深いものを見せ、ひとを戦慄させる。ゲーテの自然に対する取り組みのしかたの典型がここに見られる。これは、造形の世界である。「いとしい子よ」と囁きかける魔王の息づかいには、そのなまなましさだけでも十分戦慄的であるが、それはその発話のおかれた構造の中でひとときわ精彩を放っている。

魔王は、死の象徴であろうが、同時に自然の力そのものの具象化ではないだろうか。安らかな市民的な家庭生活から、幼子を拉致し去ろうとする手練手管は、ひとのスケールをはるかに超えている。その声にきわまるこの上なく甘美なもので幼子の魂を誘惑するかと思えば、暴力の行使をも明

言し脅迫するのである。そして、家庭生活という安らかな世界とは比べるべくもなく、残酷で甘美な、この上もなく静穏な世界へと連れて行く。論者はこのような魔的な力をあえて音楽的なものと呼びたいと思う。ここで、ニーチェの言うディオニュソス的な原理を引き合いに出すことは、あながち的外れとはいえないだろう。ゲートは、アポロ的な詩人だといわれることが多いが、創造の根源的な力、すなわちディオニュソス的なものを持たずしてアポロ的であることはありえないのであり、かれが古典的であるというのも、ディオニュソス的なものをいかに造形したか、それらのあい異なる原理をともにいかに表現として生かすことのできたかをいうのである。ゲートは、ディオニュソス的な自然の諸力を感受する圧倒的に鋭い感覚があり、自らを自然に対して開いていたのである。これがゲートにおける音楽の基盤である。では、ゲートにおける音楽はどのように成立しているかというならば、それは詩そのものの造形にあるというべきであろう。ゲートの芸術をもってはじめて彼の音楽は鳴り響くのである。

ゲートの詩の世界は、驚くべき多様性に満ちているが、その膨大な数の作品のいずれにも、自然に根ざしたディオニュソス的、音楽的な核心が認められるといっても言い過ぎではないように思われる。たとえば、「ファウスト」のなかにある「糸紡ぎのグレートヘン」の加速度的に高まる感情の高揚の表現はどうだろうか。ここに喚起される感情の動きは、もはや一人の市民の娘のものではない。自然の力が悪魔のように彼女を突き動かしており、彼女はもはや主体でもなく、自然力の器に過ぎず、翻弄されるばかりである。これほど激しい感情の表現は、ディオニュソス的というにふさわしく、神ならぬ生身の少女にはまさに受難に他ならない。これがこの歌の音楽的核心である。しかも、それは、抽象的な表現ではなく、すべてファウストの身体およびそのしぐさに沿って具体的に生々しく明確な輪郭を持って展開されている。紛れもなく、ディオニュソスとアポロンの二柱の神の力による造形の勝利である。「ガニュメード」、「プロメトイ」など神的な力とかわりあうものらの歌は、おおかたそのような構造を持っている。すなわち、神的な力に触れるもの自身が一時的にせよ神的な存在

へと転化するのである²²⁾。

次に「月に寄せて」を取りあげてみたい。これは、「糸紡ぎのグレートヘン」とはうってかわった静穏澄明な世界である。時の推移を主題とする心象風景といえるだろうが、それを支えているのは、月、小川、谷、藪などの自然の風景である。おそらく、詩的発想は、光、色、音などを含む自然の情景、とりわけ月の光という静の深さから触発されて、詩人のなかを流れる時間の動の面へと展開したのだと思われる。決して激しい感情が喚起されるわけではないが、自然から受けた感動がこの詩の静謐をもたらしている。心を掻き立てるばかりではなく、鎮め、澄ますという感動の伝わり方もあるのだ。そして、これもまた深々とした音楽である²³⁾。

さて、静謐ということにかけては、「さすらい人の夜の歌」()に比肩するものはないだろう。地上のあらゆるものが語り止めたあとの沈黙の世界の恐ろしいほどの静まりは、やはり自然の驚異の一瞬を捉えたものである。そこには圧倒的な緊張感が支配する。それは、詩人が自然に耳を傾け、その奥から聞こえる無音の音楽に深く聴き入っているからなのである。自然の大世界と詩人の内面は、両々相俟って対立とともに類まれな調和を見せている。詩人は、はじめから静けさのなかにいるのではない。この詩想展開のプロセスを経て自然の静謐と歩調を合わせようとするのである。ここには、逆説的にも動いて止まぬひとの姿が見え、息遣いが聞こえる。この詩の切りつめられた言葉遣いは、ほとんど象徴詩と呼んでもよい世界を構成している。これもまた、音楽なのだといいたい。ゲーテは、おそらく言語で最高のドイツ詩を書きあげたといってもよいが、それは同時に最高の音楽を創造したということでもある²⁴⁾。

4

内側に音楽的な核心を持ち、言葉による音楽を芸術上の課題として自在に実現したゲーテが現実の作品としての音楽に格別の関心を寄せなかったとしても、驚くには当たらない。あい異なる音楽同士の衝突から別の音楽を期待するのならともかく、ゲーテは、外側からやってくる音楽を必要と

はしなかったからだ。ゲートにおける音楽は、ディオニュソスの内実とアポロンの造形からなる自立した古典主義的世界である。ゲート自身このような表現のありようを内面的形式と呼んでいる²⁵⁾。それは、言語作品としての音楽そのものである。

このような音楽に対して外側から音楽を付加することは、作曲家の側にも詩人と拮抗するような魔的なもの（ゲートの用語では、デモーニッシュなもの）、すなわち内面から湧き上がる音楽がなければ、いたずらな努力となることだろう。いくつかの例外をのぞいては、事実そうなのである。

モーツァルトとゲートの現実の音楽上の接点はまことにはかない。だが、それはそれなりに二つの天才の音楽的ハーモニーの奇跡的結実なのである。それは、歌曲「すみれ」のことである。ロココの精神がたがいに共鳴しあって、優雅な、しかし、ひととひとの原初的な関係性を深く鋭く形象化しているという意味では残酷な図柄を構成している。「すみれ」は、詩的にも、また音楽的にも世界の象徴たりえているのである。愛すべきではあるが、とてもたわいない小品とはいえない。

ベートーベンは、かなり積極的にゲートの作品を取り上げているが、その成果は、かならずしも全面的に成功したとはいえない。たとえば、「ファウスト」のなかから採った「蚤の歌」など面白い作品はあるが、「ファウスト」そのものを全体として取り上げるようなことはなかったし、そのようなことは想像を超えるものである。おそらく、ゲートの世界は、ベートーベンにとっては、あまりに複雑で、しかも結晶していたのであろう。「フィデリオ」は、どう展開させても「ファウスト」にはなりえないのである。「フィデリオ」は、ベートーベンの作品のなかでも彼の魔的な（デモーニッシュな）ものが最高度に昇華された一代の傑作であることに違いないが、「ファウスト」のような宇宙的広がりを持たない。

ゲートとベートーベンとの接点を考える上で、見落とすことのできぬ作品がある。それは、「エグモント」である。ゲートにとって、この作品は非常な思い入れをこめた自信作だった²⁶⁾。この作品は北方的な要素の強いものでイタリアとの関係はないが、詩人は、「イタリア紀行」のなかでこ

れについて情熱的に言及している。おそらく、南国イタリアでこそ自らの北方由来の資質を宿命として認識したのではないかと思われる。ゲーテがこの作品で見出し、展開させたのは、彼の言葉で言えば、「デモーニッシュなもの」であった。16世紀オランダ独立運動の闘士エグモント伯爵を突き動かし駆り立てたものは何か、これが主題である。もちろん、そこに政治的愛国的な動機があったことは疑いない。しかし、彼は当初むしろスペインに対して宥和的な保守派の貴族だったのだ。ところがまさに政治運動のさなかで、個人を超えた動きが渦巻きのごとく加速度的に高まり、彼を革命家にさせずには済まなかったのである。この動きは、ひとの魂を揺すぶるが、そこには、自然も人々も巻き込む法外な巨人的力が作用しているというべきだろう。かくして、エグモントは、一種神話的人物となり、悲劇的にも英雄的な死を甘受するのである。このような動きの核心をゲーテはデモーニッシュなものと呼んだ。ゲーテはエッカーマンを相手にして次のように語っている。

文芸には、とてもデモーニッシュなものがある。それも無意識な作品には著しい。そのような作品には、どんな悟性もどんな理性も役に立たはしないのだが、だからこそ、思いも及ばぬ作用を及ぼすのだ。

それは、音楽にもっとも顕著に現れる。なぜなら音楽はどんな悟性も近づきえぬほど高みにあって、音楽からはあらゆるものを統御するような、誰にも解き明かしえぬ力が生じてくるからだ。……

デモーニッシュなものは、さらにフリードリヒ大王やピョートル大帝のような重要人物に現れることが多い²⁷⁾。

ゲーテは、エグモントにデモーニッシュなものの働きを見出したのである。オランダ独立史がそれまでこのような英雄を見出したことはなかった。しかし、芸術家ゲーテの独創性はこれにとどまらなかった。エグモントを慕うクレールヘンという市民階級の娘を登場させ、デモーニッシュなもの力をきわだたせたことである。これは役柄でいえば、ファウストに

対するグレートヘンに相当する少女であり、グレートヘン同様、あいつのデモニッシュな力を身に受けて、主人公をも凌ぐほどの内面の劇を演じさせられている。これは彼女にとって、まさに受難であれば、至福でもある体験である。クレールヘンが外の世界および自分自身のことをほとんど何も知らない無垢な少女であることがこの戯曲を何と輝かせていることか。クレールヘンはゲートの虚構上の人物であるが、虚構が歴史の、そして人間の魂の深みを見せてくれる好例であろうと思われる。運命に翻弄されるクレールヘンの姿がドイツ文学史上に忘れられぬ刻印を残したことは確かであろう。シュテファン・ツヴァイクは、「デーモンに憑かれた人々」に、クライスト、ヘルダーリン、ニーチェをとりあげているが、この「エグモント」を書いたゲートこそそこで真っ先に扱われるべきではなかったかと思われる。また、この作品が重要なのは、これによって、作者ゲートが世界における、そして自分自身の内部におけるデモニッシュなものを発見し、それを自らの芸術創造の基盤として、原理として位置づけたことにある。「エグモント」は、その意味で音楽に直結しているといってもよい。

このような作品に対しても、外側からの音楽は不必要といってもかまわない。だが、稀有な例外もあるのだ。それは、ベートーベンの音楽である。ベートーベンを突き動かすデモニッシュなものが、ゲートのテキストにあるそれと共鳴し、ゲートの戯曲とはまた違った独特な、それはそれでデモニッシュな記念碑的作品を生み出してしまったのである。ライヒ・ラニツキーは、ゲートの作品もさることながら、ベートーベンの「エグモント」を絶賛している。ベートーベンにとりついたデモニッシュなものは、ゲートの言葉に張り合うものを持っていたということだ。

まえにシューベルトのゲート歌曲のはらむダイナミズムの尋常ならざる様子を指摘したが、シューベルトもひとを超えたディオニソズ的な、またデモニッシュなものを創造の根源的エネルギーとする芸術家であり、ゲート歌曲の場合、彼のそのような法外なエネルギーとゲートのそれが相乗的に掛け合わされ異常な活力として現れ出たものとはいえないだろうか。シューベルトもやはり、デーモンにとりつかれた芸術家だったのだ。

ゲーテは、デモーニッシュなものについてつぎのように語っている。これは、巨人的な仕事を成し遂げる芸術家の営為を内側から語るものではなかるうか。

彼（ゲーテ）は、自然のなかに、命あるもののなかにも、命なきもののなかにも、魂のあるもののなかにも、魂なきもののなかにも、矛盾のなかにのみ立ち現れ、それゆえに、どんな概念によっても、ましてやどんな言葉によっても、捉えられないものがあると思った。それは、神のようではなかった。非理性的に思えたからである。また、人間的でもなかった。悟性が欠けていたからだ。そして、悪魔的でもなかった。善意を持っていたからである。それは、天使のようでもなかった。悪意をふくむ喜びを感じさせたからである。それは、偶然のごとくであった。いかなる連なりも示してはいなかったのだ。そして、摂理に似ていた。因果関係を示唆していたのだ。われわれを限界づける一切のものを貫徹することができるように思われた。それは、またわれわれを作り上げている種々の必然的要因を好き勝手に操縦しているように思えた。それは時間を縮めるかと思えば、空間を拡大した。それは、不可能なものだけを喜び、可能的なものは、嫌悪の情をもって遠ざけるかに見えた。あらゆるものの隙間に入り込み、それらを互いに分離し、また結合するように思えるこの存在を、私は、古代人のひそみに倣って、また私と似たようなことを認めた人たちの例に倣って、魔神的（デモーニッシュ）と呼んだ。私は、これまでの私のやり方に倣って、形象の後ろに逃れることによって、この恐ろしい存在から自分を救出しようとした²⁸⁾。

おそらくゲーテにおける音楽的なものとその造形的形象化という芸術創造の原理をこれ以上雄弁に語った言葉もないであろう。

注

- 1) デモーニッシュなものとは、ドイツ語では Dämon の形容詞形である。デーモンは、鬼神、悪魔、悪霊、魔力、(ひとの内奥にひそむ)超自然力、理性を超えた力を意味するが、小学館「独和大辞典」によれば、「古代ギリシアでは神と人間の間中間的存在であったが、キリスト教の普及以後悪霊の意に転じた」とある。そうであれば、ゲーテの用語法は、自然に結びついたより古代的な意味に還元されているといえよう。後述のゲーテの説明を参照されたい。超自然力というよりは、本来の意味で自然力なのだと思う。また、「詩と真実」第4巻第20章では、デーモンを根源現象、捉えがたいもの、としてその力の働きを認めて畏敬することをすすめているが、その核心には、自然があるのだと思われる。
- 2) Wolf von Engelhardt: Goethe im Gespräch mit der Erde, 2003 Weimar など参照
- 3) Goethe: Italienische Reise
- 4) Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe 1836 など参照
- 5) 同上 1825年4月20日の記述
- 6) Adolf Muschg: Goethe Sein Leben in Bildern und Texten, 1987 Frankfurt am Main など参照
- 7) Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872 München
- 8) Eckermann: Gespräche mit Goethe, 1825年4月20日の記述
- 9) Adolf Muschg: Goethe Sein Leben in Bildern und Texten 1987
- 10) 同上
- 11) Eckermann: Gespräche mit Goethe, 1829年4月2日の記事によれば、ゲーテは、「健全なものをクラシック、病的なものをロマンティック」とよんでいる。その姿勢は明らかである。
- 12) Adolf Muschg: Goethe Sein Leben in Bildern und Texten, 1987 参照
- 13) Eckermann: Gespräche mit Goethe, 1831年2月13日の記述参照。また同1830年1830年2月3日のくだりには、14歳のゲーテが旅の途上の7歳になる幼いモーツァルトをフランクフルトで見かけたことを、懐かしく思い出しているところがある。この話を聞いたエッカーマンならずとも、ゲーテのモーツァルト愛好ぶりには驚きをおぼえることだろう。
- 14) Goethe: Dichtung und Wahrheit, 4. Buch 20, また、本論注1を参照
- 15) Ibykus Nr. 58 (1/1997) より。シューベルトは、「あなたの音楽は、どうしてこんなに悲しいのか」ということを訊かれて、「なぜといって、楽しい音楽というようなものが存在するのでしょうか」を問い返したと言いつけられている。これは、ほとんどこの世に存在すること自体の悲しみを表出したものだといえよう。

- 16) Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik
- 17) Carl Spitteler: Lachende Wahrheiten/Schuberts Klaviersonaten, 1898
- 18) Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795
- 19) Goethe: Maifest, Mai 1771 1789年版では、五月の歌 (Mailed) というタイトルに変えられるとともに、テキストそのものにも若干の変更点が増えられている。
- 20) Goethe: Erbkönig 1782
- 21) Erich Trunz: Goethe Werke Band 1, 2000 München S. 565 参照
- 22) Goethe: Gretchen am Spinnrade シューベルト作曲の歌曲は、ゲーテの原詩のデモーニッシュな力を受けて、途轍もない規模の動的世界を展開させている。
- 23) Goethe: An den Mond
- 24) Goethe: Wanderers Nachtlied, ein Gleiches
- 25) Goethe: Dichtung und Wahrheit 2. Buch 7. Kapitel
- 26) ゲーテ「詩と真実」, 「イタリア紀行」, エッカーマン「ゲーテとの対話」などにおいて、「エグモント」についてゲーテ自身積極的に言及している。
- 27) Eckermann: Gespräche mit Goethe, 1831年3月8日の記述
- 28) Goethe: Dichtung und Wahrheit, 4. Buch 20. Kapitel