



詩人達のモーツァルト：
十九世紀の文学と音楽の相互作用について

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: jpn 出版者: 公開日: 2009-08-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: クロイツァー, ハンス ヨアヒム, 岩元, 修 メールアドレス: 所属: |
| URL | https://doi.org/10.24729/00005983 |

詩人達のモーツァルト

—十九世紀の文学と音楽の相互作用について—

ハンス・ヨアヒム・クロイツァー
岩元 修 訳

十九世紀の文学に映し出されたモーツァルト像は、数は多く形態もさまざまである。多量にして展望が利かないということが共に、今日の観察者には問題となっている。観察者は、ほとんど全ての文学ジャンルにおいても、またさまざまな形式の文化的な生活においても、モーツァルティアーナに出会い、またトリヴィアルなものにも偉大なものにも出会う。そのとき関心の前景には疑いなくつねにモーツァルト自身の姿が立っていたのである。とくに伝記のテーマとして、小説のテーマとして、しかし何よりも、レベルはさまざまではあるが、いわゆる「芸術ノヴェレ」あるいは「芸術家ノヴェレ」というビーダーマイアー時代に好まれた物語芸術の変種のテーマとして。表面的にはまとまっているように見える「モーツァルト」というテーマは、しかし少なくとも二つの自律的なテーマを持っている。すなわち「モーツァルトという個」と「モーツァルトの作品」である。これら二つのテーマの自律性は、あらゆる時代のモーツァルトの伝記作者を作家として悩ませた。アルフレート・アインシュタイン『モーツァルト。その性格。その作品。』1945] になってもまだ、本を「人間」と「作品」という二つの分離した通路に分けて構想するという、ラディカルな解決策に逃避した。アレクザンダー・ウリビシエフの作品『モーツァルトの人生。ならびに全般的音楽史の概観とモーツァルトの主要作品の分析。』仏語版1843、独語訳1847] は、文献学的責任ならびに美学的責任を伴ったモーツァルトの伝記の始まりに位置するのだが、彼もしかしすでに同様の原理に従っていた。ただ彼の分割はほとんどシンメトリックにはならなかった。

モーツァルト像の全体的提示というテーマに関しては、ここではある特別なアスペクト、すなわち伝説形成というアスペクトのもとでのみ触れよう。最も古い世代の全体的提示の著者たちは、その著述的行為においてはまだ、意識的にせよ無意識的にせよ、ウリビシエフの名と、そしてもちろん何よりもまず、オットー・ヤーン『W.A.モーツァルト』1856-59] という名によって標づけられる境界線の以前に立っている。シュリヒテグロル[モーツァルトへのネクロログ。1792年] もニーメチェック『オーストリー帝国およびハンガリー王国宮廷楽長ヴォルフガング・ゴットリーブ・モーツァルトの生涯』1798] もニツセン『W.A.モーツァルトの伝記』1828] も、何らかの文筆家的あるいは学問的な芸術規則に従って形成された像を供給しようという要請を立てなかったようだ。しかし彼らはその代わりに、自分たちはいわば真実と事実そのものを伝えていると確信しながら、全てを書いた。何よりも、自分たちがたいてい本物だと思なしている、モーツァルトの生存期間からの情報源を用いて、全てを誠実に処理したという理由で。

伝承された「情報源」と、伝承がつねにただ証人の役割を演じて支えているに過ぎない歴史、これら二者を歴史的批判のルールに従って分離することを、人々はオットー・ヤーンに

よって初めて学んだ。人々がこれを古典古代学の一代表者から学んだというのはごく当然のことであった。なぜなら精神科学のための標準的な解釈学上の原理はそこに由来するからである。モーツァルトの伝記のこれらの「情報源」はしかし、それ自体当初からある種の文学的要素を、しかも物語的要素を含んでいる。このことにはある種の内在的必然性が伴っているのだ。

これら物語的な伝説の中の最も重要なもののいくつかを — それらは非常に有名であるが — 簡単にとりあげ、それらに問いを向けてみよう。まずは、プラハ初演の直前、時間的に非常に切迫した状態で、『ドン・ジョヴァンニ』序曲が書かれたという物語がある。この物語は、つい最近まで培われてきたモーツァルトの作曲方法に関する概念と密接に関わっている。モーツァルトの作曲方法の主な特徴は、全てを頭の中で作曲し尽くし、それからすでに完成している作品を楽譜にただ写し取るということにあったとするのである。これはひとつの伝説であったということを、今日の我々は確定的に知っている。ウルリッヒ・コンラートのモーツァルトのスケッチと構想に関する重要な本『モーツァルトの創作方法。作品直筆稿とスケッチと構想の研究。』1992は、全く別のモーツァルトを示している。

それから、モーツァルトに高収入の地位を提供しようとしたということになっているプロイセン王〔フリードリッヒ・ヴィルヘルム二世のこと〕の伝説。これを逆に立派な皇帝〔ヨーゼフ二世のこと〕についての伝説だと呼んでもよからう。皇帝に感謝する臣民が、皇帝の許を去ることはできないと思ったと言われているのだ。おそらくこの伝説は、十八世紀にドイツ語圏で始まる文化的な南北論争の関連から生じたドキュメントである。

最後に『ティートゥス』伝説。これには元来二つの構成部分がある。一つは、レツィタティーヴォの作者の問題。もう一つは、このオペラの成立時間がいわばおとぎ話のように短いという、長い間に育まれた主張。このオペラに与えられるインタープレタツィオンに応じて、この伝説は、作品理解のためには相当な重みを持つ。それどころか議論の余地のないことだが、少なくとも今日に至るまで、『ティートゥスの慈悲』がモーツァルトの作品全体に対して持っている意味についての、コンセンサスは得られていない。

それからもちろん『レクイエム』の成立についての伝説。これについては文献学的な基本研究によって本質的に解決されてはいる。そして今日なおそれを信じている人は殆どいないが、サリエリによるモーツァルト毒殺の伝説。

何よりも物語として実り豊かなものは、おそらく、モーツァルトが悪しき家計管理者であり、生活の外面的問題に関してはいわば子供のような頭しか持っていなかったという伝説。この伝説もまた永きに亘って、伝記作者達に知識が欠落していることを示すことになった。なぜなら知られていたことはただ、モーツァルトが1786年以来、部分的にはかなりの経済的な悲惨さの中にあっただけであるからだ。その理由については正しく認識され得なかったのだ。

このようにして伝説的に物語られるものは、今触れた全てのケースにおいて、重要なテーマである。しかしまたそれに関係している問題は、ほとんど常に、当然のごとく長いあいだ謎を課していたのである。伝記上の伝説あるいはその他の伝説は、何か知られていないこと

があって、それゆえ伝承するためには不明瞭な箇所あるいは空虚な箇所に架橋しなければならないというような場合には、どこにでも着床したように思われる。これが物語的な形で起こるのには内的必然性がある。一人あるいは複数の考案者が関与しているだろうと予測されるのは否定できない。美化し防衛するような、とにかく様式化しようとする基本的特徴が、これらの物語すべてに固有である。この関連にあつては、情報源の批判そのものは問題とならない。ここではただ基本的に、まさにこれらのきわめて古い伝承の層に属するモーツァルト文学の中核作品と愛好作品が持っている、多彩さと同時に曖昧さを想起していただきたい。なぜなら、この多彩で部分的には確かに陰鬱でもある伝承は、モーツァルトを扱う、あらゆるジャンルとレベルの作家達に、自由に利用することが許されていたからである。

十九世紀におけるモーツァルトの文学的な影響を、今日の視点からもたらされる距離を得て観察するならば、とりわけ三つの現象が目につく。一つは、モーツァルト文学は — 十九世紀のモーツァルト文学に限られたことではないが — 全体的に見て、最小限のことを言おうとしても、極端にいかがわしい印象を与えるということである。望むと望まないに拘わらず、文学研究者は、どう定義しようともやはり「トリヴィアル文学」である物の研究の途上に、自分がいるのを知る。芸術における完全性とそれを映す際の通俗性とが結びついた、この稀なる共生についての不思議の念に、私は従いたい。

もう一つの現象は、文学にモーツァルトを登場させるときの重心が、「生涯像」を生み出す作品にあるということである。伝記的状况が好んで取り扱われるのは、なるほど散文の中が主ではあるが、しかしまたドラマや詩のなかにおいても好まれているのである。「芸術家の生涯像」とは全く雄弁な作品名である。しかし、モーツァルトをテーマ的に対象としたもののなかで、絶対的なランクをもつ殆ど唯一の文芸作品である、エドゥアルト・メーリケの『プラハに旅するモーツァルト』(1855)もまた、この関連に属するのである。

最後の現象は、モーツァルトの描く人物のなかの一人が、まったく優先的なやりかたで、彼の作品の影響史を規定したということである。それはドン・ファン像である。モーツァルトは、ご存じのように、ロレンツォ・ダ・ポンテと一緒に、独特の意味を持ったドン・ファン神話を創りだした。この神話はなるほどモーツァルトのあとで、まもなく明確な独自の生命を獲得するが、新しい造形のほとんどは、モーツァルトのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』と明らかな関連を保ち続けている。これら三つのテーマを、いくつかの例を手がかりにして、もっと詳しくたどってみよう。

I

この作曲家の崇拝者ならびに歴史家にとって、すでに言及したように、十九世紀のモーツァルト文学におけるトリヴィアル性の問題は、ある種の挑発を呼び起こす。多くの芸術的に価値のない、部分的には恐ろしいほど無趣味な作品に、比較的少数の真剣に取り上げるに値する芸術作品が対置しているだけである。「モーツァルトと文学」というテーマで、重要なものあるいはまたもっぱら良質なものの高水準の閥にとどまり続けよう思う者は、材料を速

やかに集められるかも知れない。エルンスト・テオドール・アマデーウス・ホフマンの三編の物語作品がはじめに来る、すなわち『ドン・ジュアン (ファン)』(1813)、『クライスレリアーナ』(1814、15)、そして『セラピーオン兄弟団』(1813)の一パートである。グリルパルツァーのいくつかの詩と断片にも言及できようし、何よりもグリルパルツァーゆえにそうすべきである。そしてもちろんメーリケの『モーツァルト』。最後の残照としてはテオドール・シュトルムの1874年、75年のノヴェレ『静かな音楽家』にもまだ認められる。ドン・ファンというテーマを含めようとするならば、クリスティアン・ディートリッヒ・グラッペの『ドン・ジュアンとファウスト』(1829)が、そして最後にはニコラウス・レーナウの緩やかに組み立てられた『ドラマ的シーン、ドン・ジュアン』(1851刊行)が挙げられる。この関連ではさらに、ヴァルター・レームの提起するところによれば、ドン・ファンとジャン・パウルの『巨人』におけるロケロール像との親縁性、最後にはクレメンス・ブレンターノの喜劇『ポンス・ドゥ・レオン』(1801)のなかに『ドン・ジョヴァンニ』の痕跡をいくつか指摘できる。枚挙すべき文学はこれ以上にはない — それゆえ誰の手により、そして何よりも誰のために、ジャーナリズムやオペレッタやメロドラマや多くの逸話風物語において、多量のトリヴィアルな作品は存在したのであろうか？

「モーツァルトと文学」というテーマのたっぷり過ぎるほどの資料を実際的に概観することは容易ではない。実践のための出発基盤としては、エルトマン・ヴェルナー・ベームが1931年にモーツァルテウム財団のために行った報告に関連して公刊したもののだが、純粹に素材のかつモチーフ的に考慮された文献表『文芸 (schöne Literatur) におけるモーツァルト』が役に立つに違いない。補遺は1959年のモーツァルト年鑑に見られる。ベームが試みてから半世紀、文芸学には徹底的な変化がもたらされた。「文芸」の概念はほぼ全面的に雲散霧消してしまった。今日の文学史家の目には、ベームによって集められた素材は、意図的でなかったことは確実であるとしても、六十年代の終わりから話題となっている、いわゆる「拡大された文学概念」にはるかに対応しているように見える。とにかく基本的には、ベームとそしてほぼ確実なところ当時の音楽学にとっては、「文芸」とはただ時と場合に応じて許されるライセンスに過ぎなかった。彼らが「学問の客観的にみて明らかな成果」がもたらす「真実に忠実な立場に […] 最も近づいた」時に、常に許されるライセンスであったのだ。この幸福な解釈学的な素朴さは我々からは失われてしまっている。むしろ我々は、芸術作品はまさに解釈の多様性のなかに生きているということから出発する。それどころか、ハンス-ゲオルク・ガダマーに従うなら、まさに古典的なものの本質的徴表の一つを、それが呼び起こす解釈の広大で原則的に完結することのない数に見るのである。

文芸学者たちが、これまでトリヴィアルなものという概念について、従ってまたトリヴィアル文学研究の対象について意見が一致することは、古典についてよりもはるかに少なかった。トリヴィアル文学は、反復され図式的に繰り返される手本に倣って作られ、多量に普及した文学だと理解される、という機能的な意味が一方に存在する。そのかたわらで、「トリヴィアル」とは本質的につねに価値のカテゴリーでもあるのだ。ここでは後者の意味でこの概念を用いよう。しかしこのことが歴史的に何を意味するかということは、個々のケース

で、まずはそれぞれの歴史的状況に応じて分離し、確定しなければならない。まずは十九世紀のトリヴィアルなモーツァルト文学をその時代の同時代者による理論にそって測定するときにはじめて、我々の目的にふさわしく、この概念の中身は歴史的に意味深く満たされるのである。

そのような理論の一つは、フォアメルツの重要な文芸理論家、文学史家ローベルト・ブルツの、ここ数年とくに注目された論文『エンターテインメント文学、特にドイツ人の』（1845）の形で存在する。この論文の根底にある価値および階層化のカテゴリーから出発すれば、文学とトリヴィアル文学との対立は著しく先鋭化される。すなわちブルツによって承認された文芸とエンターテインメント文学の間の境界線は、すでに、狭義の文学と、おそらく価値は認められるが一級のランクのものとは呼べないような文学、例えばヴィリバルト・アレクシス、カルル・インマーマン、ベルトルト・アウエルバッハ、イエレミアス・ゴットヘルフのような散文作家の文学との間に引かれている。これに従えば、モーツァルトに関する「文芸」の大部分はまさに下位文学として等級付けをされなければならないであろう。このことは基本的には驚くに及ばない。モーツァルト自身の作品にも下位文学的でトリヴィアルなものは見紛われることなく根をおろしている。『魔笛』のテキストについて言えば、完全に十八世紀の子である旧ウィーン国民劇場（民衆劇場）との密接な結びつきが存在する。しかし十九世紀は文学をますます美的見地から評価する。それとともに新しい規範が成立し、それが次第に音楽劇全体にとっても拘束的となる。おそらくこのような観点に立てば、もし『魔笛』の影響史が、神話的で啓蒙主義的な要素、すなわち問題なく素材的な要素であり、美的ランクの徴表ではないものによって、形成されてきたのではないとしたら、いったい『魔笛』の影響史はどのように形成されたことになるのかということが問題になろう。モーツァルト文学に争う余地なく存在する、時代に典型的な趣味の悪さ（逸脱性）は、確かにまず第一にセンチメンタルなものの中へ、そして頻繁すぎるほどに極端な倫理的原則の方へ進んで行く。フランツ・フォン・ズッベが音楽を提供した、カルル・エルマーの『モーツァルトのヴァイオリン』（1866）は典型的であり、そのような「感動的倫理」を代表しているのが印象深い。

価値の乏しいもの、トリヴィアルなものとして低く等級付けただけでは、もちろんモーツァルト文学について十分に言い表せたとはいえない。その機能を適切に理解しようと思うならば、冷静に、そのような文学の特別な形式について問わなければならないであろうし、しかしまた同時にその現象様式についても問わなければならないであろう。モーツァルトをめぐる文学ならびにモーツァルトについての文学の、起源と読者の志向は、まさに十九世紀の初めに現れた、モーツァルトとシカネーダーに関する小さな複数のピラのなかではっきりと見える。それらのピラとともに、モーツァルトは文学に反映され始めるのである。死後十年して。ピラは、『魔笛』をきっかけとして音楽家と脚本家の党派のなかに現れた、一連の非難と反論を再現している。主要な争点は、シカネーダーがパパゲーノ・パートに作家的に関与したこと〔シカネーダーがパパゲーノの歌を、自分の気に入るようにモーツァルトに書き換えさせたり、自分で歌って教えたりしたと言われること〕と、スコア・コピーを不当に人に回したということ〔コンスタ

ンツェ未亡人が言った]である。ビラは芸術形式ではなく、また、ここで使用されたクニッテルフェルス（詩行形式）の言語的表現能力についても、それは、明らかに目的にかなった表現力、実用的形式を示している。しかし目的というものは、本来の演劇の観衆の議論的な関心の中にのみ成立するのであり、観衆は、まず演劇という芸術形式を通して団結を経験するのであって、演劇に関与した個々の技芸術を通して経験するのではない。

なるほどモーツァルト像は普通の文学ジャンルにも登場する。しかしよく観察すれば、ただ派生的な形式においてだけなのである。ほんの僅かの例を挙げれば、ヨーゼフ・ホッフバウアー、アードルフ・フォン・シャーデン、レオンハルト・ヴォールムート、マリーア・アルンツのドラマ的試みは、文学史のなかでは発見し難いし、きっと文芸学的研究においては全く見つからないであろう。それは当然である。それらは「芸術家ドラマ」というジャンルの発展に何ら寄与していない、いやそれどころか、芸術家ドラマを反映すらしていないからである。それらが表現しようとし実際に表現したものは、普通に知られている[モーツァルトの]伝記上の主要な段階の回想や逸話である。これらの「ドラマ」はほぼ例外なく、信じられないくらいにレベルが低い。それらは、悪趣味に対しても、また政治的志操の悪趣味に対しても怖じ気づきはしない。ドイツかぶれと反ユダヤ主義が蔓延している。しかし、それらをただこのような観点からのみ批判するのは間違いであろう。それら自身としては、高い文化財を徹底して讃えている。この機能については、それらが積極的な働きをしたことは全く確実であり、そのほかにも、それら[低俗作品]は、ふつう趣味と文化は人の全体[全人格]を特徴付けているのではなく、彼の能力のなかの一つの特別な能力を特徴付けているだけなのだ、という事実をも証明してくれている。音楽的熱狂者は文学的野蛮人の役割をおおいに演じうるのである。このジャンルは、その生命元素すなわち音楽と再び結びついたときに、何とか現実的に生存可能であった。このことは例えば、リムスキー・コルサコフが、サリエリとモーツァルトについてのプーシキンの文学に作曲した時[1899年]に起こった。

内容上のアクセントを違った風に置くことにより、芸術家小説は、芸術家ドラマに比較しうる機能を持つ。その内容上の重点は、文化史的に知る価値のあるものを伝達するという点にある。モーツァルトの生はしばしば、そのためのきっかけを提供したに過ぎない。モーツァルトをめぐる小説の場合にも、その研究に文芸学が携わることはなかったし、関心すら持ってくれなかった、ということは当てはまる。そうは言っても文化史的な小説は、二十世紀になってきわめて活発に発展するテーマ、「青少年向けの本におけるモーツァルト」の一つのルーツではある。

もっと興味深く、しかし同時に問題的となるのは、抒情詩の形式をもった、モーツァルト影響史の文学的現象（変）種である。文学的伝統の亀裂と矛盾は、ここでは遥かに明瞭に現れている。とりわけ最も広い意味で抒情詩に数えられる二つの形式は、この意味で十九世紀を特徴付ける。一つは頌詩。一つは祝祭・記念劇。それはいわば記念碑の、芸術家記念碑の文学的ヴァリエーション、この場合は演劇的ヴァリエーションである。これら二つの形式でもって、少なくとも一つの広い部分領域のために、文学的モーツァルティアーナについての記述ができるようなジャンルカテゴリーが獲得できる。なぜなら、価値評価的な等級付けではまだ多

くは得られないし、付加的に機能を記述しているだけでは依然としてすべては得られないからである。

芸術家によせる頌詩は、時代のならわしとして愛好されたジャンルであるノヴェレと並んで、モーツァルトがもっとも頻繁に登場する形式である。これらの頌詩はモーツァルトの子供時代からすでに存在していたが、死後に集中している。それらは早くに集められて公刊されており、このジャンルは早くから知られていたと見なされるべきである。その中に、いわゆるプロフェッショナルな様式の文学はほぼ完全に見出せないと言えよう。グリルパルツァー以外には、おそらくパウル・ハイゼの名が挙げられるぐらいであろう。ところで十九世紀の頌詩は、それが登場する当時の歴史的条件と難しい関係に立っている。芸術家によせる頌詩については、古代から伝わったジャンルが本来的に問題となる。ギリシャのアンソロジーは少なからぬ例を提供している。それらはいわゆる詩人達、とりわけホメロスに関するものである。狭義ではこれら詩人のことを歌う詩はエピグラムのジャンルに属している。たとえどうの昔にエピグラムが書物で現れるジャンルになっていたとしても、やはりエピグラムを詠むことは公共における詩人崇拜と関連していた、と少なくとも想定することはやめられないであろう。このことは、賞賛演説の散文的ジャンルであるパネギリックにいよいよ当てはまる。もちろんそれはローマの皇帝時代にのみ登場した形式ではあるが。しかしパネギリックは一つの「感謝の行為」としての公共的な演説である。すなわち職務を授与されたときに、感謝した被授与者が、支配者に対して行う賞賛演説である。これらの指摘は、近代における頌詩の、変化して今や高度に専門化した機能をくっきりと浮かび上がらせるであろう。

公共の演説に関してはドイツでは特別な事情がある。パネギリックに最もよく対応するのは、近世においては絶対主義の支配者賞賛である。それはとにかく詩の形式を持っている。そしてそれは支配者に向けられているので、その限りで公共的でもある。その歴史的な位置がアンシャン・レジームであることは十分に根拠のあることである。それは同時にまたモーツァルトという芸術家が存在する歴史的な場でもある。元来が支配者賞賛のために発達した形式のなかへ芸術家賛美を移調したとき、革命を経験したはずの市民的十九世紀は、絶対主義時代に成立した文学的伝統を墨守していることになる。それは政治的にも芸術的にも問題のある代用品である。すでに十八世紀後半には、芸術は広く国民（市民）参加の代替形式であり、十九世紀においてもなおそうであり続ける。芸術家パネギリックへの関心の強さと広がり、は、分かりすぎるほどであるが、しかし形式と善良な意図については、歴史的に相応しい方法とは出会っていない。

劇場（演劇）が優先的に提供する公共性は、有限のまさに決められた形式で表される公共性であるが、芸術家・英雄としてのモーツァルトを追慕するための時代にきわめて特徴的ないくつかの形式が、劇場には出来上がっていた。それらは活人画のジャンルと遠縁にあたり、たいていはその場合モーツァルトの作品から引用し、それによって記念碑（文化財）崇拜と、特別ではあるが親密でもある関係を持っていることを示す。芸術家を公共的に髣髴させる営みは、まずは非常に好まれた「モーツァルトの人生のいくつかのシーン」の中で成立する。それらのシーンは、たとえば1832年のアルベルト・ロルツィングの場合〔ロルツィング作「モー

ツァルトのいくつかのシーン』のように、モーツァルト音楽のアレンジからもできあがる。しかし、この世紀の真生の上演が最も完全に実現されるのは、舞台芸術のあらゆるメディアを一つにした、祝祭劇（Festspiel）に似たアレンジメントによってである。

ミュンヘンでは『ドン・ジョヴァンニ』誕生の五十年祭として1837年8月15日にモーツァルト祭が催された。ちなみにそのころはザルツブルクのモーツァルト記念碑建立の準備段階でもあったのである。まずはこのオペラの第一幕の新演出が上演され、その後で、いわばマルチメディアのような作品、ハインリッヒ・シュティエグリッツの『モーツァルト記念祭』が続いた。それはイントロダクションと五枚の絵からなっていた。これらの絵は、シュティエグリッツが著し俳優が朗読する連続詩のテキストのなかに、はめ込まれていた。イントロダクションは『イドメネーオ』序曲からなっていた。最初の絵は、ベルモントとコンスタンツェの逃走の試みを描いていた。その際『コシ・ファン・トゥッテ』からのテルツェットが、それとわかる連関もなく、おそらくは徹底して音楽のためだけに、挿入された。まさにこのオペラは当時あまり普及していなかったからだ。さらに続く四枚の絵では、『フィガロ』から小姓の発見、ドン・ジョヴァンニの地獄落ち、『魔笛』から火と水の試練の音楽、最後に『テートゥスの慈悲』からセクストゥスの鎖が再び解かれる和解の場面が登場した。エピソードは『レクイエム』の導入のコーラスからなっていた。つまり、配列により濃淡の施された偉大なオペラの複数のクライマックスシーンによって、公共の劇場文化に関与する部分がとにかく参加する記念祭が出来上がったのである。このような活人画と、および、アレゴリカルな人物、ミューズ、天使の出現、パントマイム、礼拝の身振り、ハーブの響き、グローリアなどを伴ったそのほかの活人画は、今日書かれているよりも、きっと当時はもっと説得力を持っていたことであろう。

この演劇的記念祭が結びついていた、ザルツブルクのモーツァルト記念碑の建立は、決してローカルな用件ではなかった。条件が同じならば、他の場所に建立されてもよかったかもしれないのだ。募金運動はヨーロッパの半分にも広がった。シュヴァンターラー [この像を製作した彫刻家] のモーツァルトは、同様の祭を捧げられた諸人物たちのものと同列に属する。だからこの記念碑は、やや意外ではあっても、市民的でリベラルな運動の真剣なドキュメントと見なされるのである。市民階級自らが、記念碑によって、精神的自由の理想的保証人を眼前に据えるのである。1821年にヴィッテンベルクでルター、1837年にマインツでグーテンベルク、1839年にシュトゥットガルトでシラー、1840年にニュルンベルクでデューラーを。モーツァルトがこの系列ですでに1842年に登場しているのは、比較的早いと言えよう。彼に続いてようやく1843年にバッハ、1844年にゲーテ、1845年にベートーヴェンとなる。この年代順から何らかのことを引き出してよいとすれば、モーツァルトは他のすべての作曲家と比較して、影響史的には極めて大きな、いやそれどころかポピュラーな影響力を持った芸術家のタイプを代表していると言えるであろう。彼は、何にもまして、全体のための芸術家であるのだ。モーツァルトが機能するのは、社会全体においてであり、エリートのもとではない。舞台芸術の産物は、ブロンズの立像よりもはかない素材できている。しかしこの産物は公共的な芸術家崇拜の有機的な構成要素であった、ということが我々にはわかる。生きた

記念碑の舞台としての劇場においては、宮廷の代表と市民的自己確認との間で親密な結合がなされるのである。

II

我々がここで行っている概観の枠の中で、二番目に大きく且つそれ自体で自立したサブテーマは、物語的な芸術家崇拜である。モーツァルト生誕百年祭は、メーリケの『プラハに旅するモーツァルト』でもって、永遠に有効である詩的ポートレートを生みだした。それはモーツァルトという存在についての、唯一の適切な芸術的造形であるように推測される。しかし同じ時点で、オットー・ヤーンの初稿とともに、最初の徹底して歴史的批判的方法で行われた学問的表現が登場した。メーリケはヤーン作品をそんなに多くは利用できなかったであろう。二つの同程度に有用な詩的業績と学問的業績の時間的な出会いは、同時に、詩人の行く道と研究者のそれが、決定的に回復できないほどに別れた時点を示している。その時までには中間領域が存在したのだ。ジャーナリスティックな著述の領域であれ、越境可能な一肯定的な意味での — ディレクタント的な伝記の領域であれ。この時点から、詩人のジャンルや表現法 (Genera dicendi) と学者のそれらは、要求と個性に応じて固定された。メーリケのモーツァルト像は、かなり強い歴史的レリーフを含んでいるが、それはモーツァルトの履歴自体のいくつかの段階についての簡潔な要約を背景としている。しかもどの段階がもっとも注目を引いたのかという、全く特別な視点を持ちながら。その他にも想起していただきたいのは、メーリケとは決して比較出来る存在ではないが、十九世紀のノヴェレによるモーツァルト像表現の別の段階を代表している一人の先駆者のことである。私の言っているのは、しばしば名は挙がるが依然として謎に満ちているヨーハン・ペーター・リューザー [1804-70。著述家、スケッチスト、編集者。ハイネやメンデスゾーンと交流。諸芸術の相互浸透が彼の中心テーマ] のことである。

古い伝承で語られているようなモーツァルトの生はそれ自体で、十九世紀ロマン主義ではそれ以上に適切には考案できないほどの、芸術家小説というものの本質的性格を示している。根本的特徴という点では、モーツァルトの生は、ロマン主義がE.T.A.ホフマン的な表現で十九世紀に伝えたような芸術家の運命という概念と、プロトタイプ的に対応している。その結果、驚くほどの相互作用が生じる。個々の段階においてモーツァルトの生 (Vita) は、この意味で物語のために実りの多いモチーフから成り立っているのだ。モーツァルトの生はもちろん、まずは「(生) 全体として」、完全な説得力を獲得する。しかも、それが効果の点では驚異的にもあらゆる詩的な考案を上回る。この人生小説の主要モチーフを、ロマン主義あるいは後期ロマン主義の作家が持ったであろうと思われる視点で、ここに挙げてみよう。

1. 一連のモチーフは、将来の完成の徴表をすでに身に帯びた神童というテーマで始まる。音楽の神童の物語はモーツァルトの巨匠性をあらかじめ形成している。聖書外典において、イエスの子供時代の話が救済者の行為をあらかじめ形成しているごとくに、と言ってもよいであろう。

2. すでに完結していて回想のなかにあってもはや破壊できず、しかし反復不可能な段階は、モーツァルトのイタリア旅行の時代である。ヴァッケンローダーやティークや、あるいは、必要なる変更を加えてであるが、E.T.A.ホフマンの早期ロマン主義的概念によれば、音楽が黄金時代を経験した国イタリアを、モーツァルトが旅した時代のことである。

3. 『後宮からの誘拐』の初期の短期間の成功を出発点とするのだが、「ドイツ人モーツァルト」というテーマに、豊かな連想が結びつく。そして、このこととほとんど切り離せないのは、

4. 巨匠の生涯にわたる貧困との闘いである。この闘いは対抗能力を持たない者の嫉妬に原因が求められ、ヒーローはこの闘いのなかで最後に敗れるのである。このモチーフも十九世紀には国民的な色彩を帯びる。そのことにはとにかく、音楽社会学的な最たる原因として、十八世紀の宮廷劇場においてイタリア人芸術家とドイツ人芸術家が競争した状況がある。

5. 芸術家と社会のあいだの原初からの葛藤というテーマのために — またもやE.T.A.ホフマン的なロマンチズムの意味で — モーツァルトの生全体は、まさに目に見えるずば抜けた例を提供している。

6. 十九世紀は、偉大なシンフォニーや、晩年期のオペラ、とりわけ『魔笛』と『ドン・ジョヴァンニ』の造形における、輝かしい古典的な完成に対して、もっとも強く関心を抱く。

7. いわば高き力〔神〕からの使者によって与えられたかのような、自己のために死者のミサを書けという委託は、一種のバランスをとる正義の行為のようであり、それは、地上の努力の空しさに、もう彼岸へ赴くようにと示唆する意義を解釈して認めようとしているかの如くである。

これらのモチーフの全てが、はじめに述べたような意味での伝説的な伝承に発しているわけではない。しかしそれらは広い意味で文学的なものと見なすことができる。それらは起源をおそらくは部分的に家門の伝統にもっている。そこで目につくのは、それらがモーツァルトの — 偽りのあるいは真正の — 言葉という形で伝承されることがきわめて稀だということである。モーツァルト自身は伝承のなかでは「無言」であるように見えるのだ。これらのモチーフは、モーツァルトの周辺部から（かなり）昔の伝記的な叙述に持ち込まれた。モチーフの列は、その重点と目標をひとえにカタストロフ的な結末に置いている。十九世紀の音楽生活がモーツァルトの後期作品に対して実際に向けている紛れもない偏愛が、そのようなやり方を受け入れて助長する。たとえば、『コシ・ファン・トゥッテ』のような少なくとも色鮮やかな形象を形成しているはずの作品は、無視され続けたのである。それゆえ、基本的特徴という点で十九世紀のモーツァルト像は、数多くある小さな伝記的な物語を踏まえているのであり、それらの物語はその起源から決して芸術的あるいは学問的特徴を持っておらず、検証されぬままに受け入れられたのである。結局は物語的といえるこの層に属する伝記的な報告は — そこでは真実の内容などは副次的なものである — そうして、何よりもきわめて独特の全体的関連性をもって、肥沃な土壌を形成し、そこにロマン主義的なモーツァルト像が生き続けられたのである。これらのまずは野生で成長したといってもよい物語は、音楽芸術作品に導かれた一般（聴衆）読者がいなく持続的な関心によって、生き続ける。この

(聴衆) 読者は、場合が異なれば専ら文学的な教養を示すまさに同一の人々でもある、ということには心に留めておこう。しかし作曲家の生涯に興味を抱くのは、ただ音楽に対して持続的な関心をもつからである。この意味で、文学的事実、音楽家のエピソード、伝記的なノヴェレは、読者の音楽的な関心にとっては、音楽的な事実関係の徴表のようなものである。エピソードそれ自体に興味あるのではなく、それが認知の徴表となる男に興味があるのである。

このことが、いわゆる「芸術ノヴェレ」というジャンル、すなわち「高尚」な文学から独立して、まるまる一世紀のあいだ独自の読者を掴んでいたジャンルを成り立たせていたところの、受容の背景である。このような機能的な関連からのみ、ヨーハン・ペーター・リュウザーのモーツァルト物語が、ある程度の名声を獲得し得たということが理解できるのである。ヨーハン・フリードリッヒ・カイザーの1856年の『モーツァルト・アルバム』においては、「ノヴェレの冠」と称されて、一つの特徴的な選択が見られる。本来はブルマイスターと名のっていたリュウザーの玉虫色に変化する姿は、十九世紀の大衆文学的ジャーナリズムを規定する怪しげな諸条件の内部においてのみ、記述することができよう。著述家、画家、音楽家を一人で兼ねているが、全く若くして聳になり、それにも拘わらずこの障害を持ちながら、ローベルト・シューマンのダーヴィッド兄弟団の一員として『新音楽新聞』に携わりながら、リュウザーは、多数の音楽家物語とその他の芸術家物語を、ほとんど力づくで、神秘化し、何よりも架空の個人的思い出を込めて、紡ぎつづけたのだ。ゲーテとの二つの対話は、もちろん彼ののでっち上げであるが、つい最近までゲーテ全集のなかを出没していた。彼は、自分自身の人生行路においてさえも、そのような方法でほぼ全ての日付を消そうとした。

同様の作家的傾向は彼の(複数の)モーツァルト・ノヴェレにも刻まれている。それらは定まった形式上の伝統にも語りの伝統にも従わない。伝記的あるいはローカルな逸話を取り扱い、それらによって、この偉大な男の、たとえ「何らかの」人間的特徴に過ぎないにしろ、それを示そうとする。そしてその際には、尊敬に値する巨匠の周辺にうまい具合に様式化されて詰め込まれた、語り手による証言という体裁を採るのである。モーツァルトはここでは十九世紀の人々が見たいと思った姿に刻まれて登場する。彼は、あらゆる関係を悠然と見渡す全知の人であり、とりわけ自分自身を完全に見通すヒーローであり、その際たえず、世界や芸術のすべての問題についての告白を口にする。本質的な筋をつくる要素は、喜ばしい抱擁、友情、朝食、ラインワイン、「ブッセルル(甘いビスケット)」である。語彙と様式に関しては、繰り返し文学的伝統の水準を壊している。すなわち水準は落ちるのである。無造作に語られ得るが部分的には殆ど保証できないような、そのような逸話から、メーリケのモーツァルト物語が生まれるための文学的背景は成立している。それゆえメーリケの作品は、情報源批判的には必ずしも十分な保証は持たないが広く知られている多くの伝記的物語と、競合状態に入ったのだ。それ相応に広いが、好みの点では完全には一義的とはいえない読者の関心を、作者は計算に入れなければならなかった。なるほど今日の文学史家は、メーリケのノヴェレを「芸術家ノヴェレ」の文学的系列に分類することはできる。しかしそれは、一方ではメーリケの傑作の起源としてであり、他方では十九世紀ノヴェレの下部ジャンルとしての学問的概念としてであり、両者の方向は異なっているのである。

この（メーリケの）作品の前提は、彼のはるか青春にまでさかのぼる。ところで音楽に関してメーリケは、幅広い知識や専門的に特に基礎のしっかりした知識は持っていなかった。『ドン・ジョヴァンニ』は、彼にとっては早くから特別な意味を持っていた。メーリケはこの作品についてのかかなり精確な知識を、その曲をチェロやピアノで弾く友人達から得た。そのようなアレンジのあったことをケッヘルの目録は証明していないことは、心にとめておこう。十九世紀には特徴的である、この家庭音楽による仲介（伝達）方法について、まさにこの特に重要なケースでは、明らかに即興的なものであったと考えるべきであろう。あまりにも厳密すぎる情報源研究に対しては、メーリケはその他の点では意識的に自己を守った。ニッセンの伝記については、自分の作品が既に印刷にまわっているときに初めて読んだ。1855年6月19日、彼はヴィルヘルム・ハルトラウプに手紙を書いている。「楽しみのために私は現在ニッセンのモーツァルト伝を読んでいます。絵と、ノートと、考えられる限りのあらゆる混乱を詰め込んだ分厚い本。最高のもはそこにある逸話と手紙です。なかばは、怠惰から、なかばは、私の内部の構想をそれによって狂わせてしまうのではないか、という本能的な心配から、私は今までこの作品を手にしなかったのですが、おそらくはそれでよかったのです。」メーリケは、ひょっとするとこの関連では、すでに彼の情報提供者ウリビシェフに警告されていたのかもしれない。ウリビシェフはニッセンの寄せ集めを「バベルの塔」にたとえていた。「主導となる思想、統一、プラン、編集、スタイル、論理については、この本に求めてもただただ無駄である。この伝記は、それゆえ伝記ではなく、この本は、それゆえ本ではなく、伝記と本のための、生の資料であるにすぎない。」

モーツァルトは、メーリケ作品においては一種の「混合的性格の人」として現れる。ちなみにモラル的な連関においても。彼の芸術家的存在の条件は、自己を瞬間のために躊躇なく浪費することである。この性質は彼の創作の必要な前提として記述される。後者の点は、メーリケ自身が常に曝されていると感じていた危険ではあったが、彼は意識的にあるいは無意識的に生涯にわたって身をかかわしたのであった。ところでメーリケ作品におけるモーツァルトの屈折した性格は、影響史的には特殊なケースである。トリヴィアル・ノヴェレも、オットー・ヤーンを筆頭にした学問的な伝記も共に、モラル性の観点からは、モーツァルトの性格の像を大理石のようになめらかに磨き上げたのである。

III

この研究の第三部の主題である、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』の文芸上のさまざまなメタモルフォーゼに関しては、文学史家はかなり広範囲で自分たちは自立していると考えている。音楽家も音楽学者もこのテーマに対しては、殆どあるいは全くといってよいほど、評価を与えていない。結局のところ彼らは、モーツァルトのオペラとその主要人物が、そこでは常に多かれ少なかれ誤解されていると見ているのだ。これに対しては次のように反論できるだけである。文芸上のメタモルフォーゼのことを、モーツァルトのオペラの解釈だと考えるべきではないのだ。それらメタモルフォーゼは、その成立条件と影響の観点から言

って、その解釈になろうともしないし、またなることもできないのだから。同一のテーマの文芸的造形や詩的造形はつねに、まずは全く別の芸術の作品への変身を遂げる。そしてどんな場合にも、それゆえにすでに独自の法則のもとに立っているのである。

ドン・ファン・テーマをそのメタモルフォーゼのなかで理解しようとするならば、まずは、このテーマが、モーツァルト・オペラが後の時代に影響を及ぼすうちに、二つの主要モチーフに分裂した、ということの思い浮かべなければならない。両者が共同して形成する有意義な関連のなかでのみ、本来、ドン・ファン・テーマは成立しているのだ。二つの — とにかく試みに分離させてみるが — モチーフとは、まずは数が決められないほど多くの女性の誘惑者というモチーフと、もう一つはこの悪人の処罰のモチーフである。ダ・ポンテとモーツァルトの、まだ完全にバロック的であるオリジナル・タイトルは、そのことには全く疑いを払っていない。オリジナル・タイトル [[罰を受けた放蕩者、あるいはドン・ジョヴァンニ]] は、慣習に呼応するように、二つの部分、二つの異なった呼称から成り立っている。前半部は、一般的事実関係、モラル的規則を掲げ、後半部は、個別的ケースを挙げている。そこでは、順序など大事な問題ではないのだ。十七世紀のドラマにおいても順序は入れ替わりしているのだから。決定的なことは、同一の事柄が二つの全く異なった側面から言及されているということである。モーツァルトのオペラの影響史は、あたかも、ドラマが地獄行きで終わっていて、二長調コーダ（「このように、悪をおこなう者は死ぬ」）は存在しないかのような印象を引き起こす。言葉をかえれば、影響史からは、我々はただ個人の悲劇的運命と関わっているのだと、結論づけてしまいかねないのである。実際のところ、このアクセントの推移には、ジャンル規則の一つであるハッピーエンドの美学にたいする理解が、薄らいでいるということが反映しているのだ。

このモダンな見方の重要証人、それどころかその創造者ともいえるのは、エルンスト・テュードール・アマデーウス・ホフマンである。彼の1813年の『幻想作品集』の中のノヴェレ『ドン・ジュアン』によって、我々は時間的には、ドイツ文学のなかで互いに区別されているところの、「ロマン主義」の異なった層の、最後の層に到達するのである。それはかなり古い思想上の諸前提を持っている、しかもティークとヴァッケンローダーの芸術宗教の中にある。音楽学者たちにとって、しかしもちろん彼らにとってだけではないが、音楽のロマン主義と文学のロマン主義との間の相互関係は、概念的にはつねにある種の問題であり続けた。それゆえ覚えておくべきことは、「ロマン主義的なもの」についてホフマンが抱く概念は、本質的には時代定義をいささかも含んでいないということである。そこで問題となっているのは、「詩的なもの」に対する体系的な一般概念である。「ロマン主義的」という呼称は、最高段階にある芸術にあてはめられる。しかし、真の芸術とは、無限なるものの王国の夢を人類に伝える芸術である。それゆえホフマンと彼の後継者たちは、意味というものが決定されていないゆえに、絶対芸術というこの概念を最高に充足させることのできる「器楽」を、常に高く評価するのである。ホフマンによれば、このことこそ — 音楽研究者をまごつかせるのだが — 変ホ長調シンフォニーとベートーヴェンの第五番が同じようにロマン主義的芸術作品となる根拠なのである。モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』が持っているところ

の、ホフマンにとっての中心的な意味と、十九世紀ヨーロッパでホフマンが及ぼした影響にとっての中心的な意味を、理解しようとするならば、これらの前提を知らなければならない。モーツァルトが生き続けているのは絶対確実に、『ドン・ジョヴァンニ』のホフマン的解釈においてである。そのなかでは、ダ・ポンテとモーツァルトの作品ではまだ一義的に存在したところの、罪と罰の形而上学的解釈は取り除かれる。それゆえホフマンは当然のことながら、モーツァルトのことを音楽のシェイクスピアと呼ぶ。ラファエルとモーツァルトという、他ではほぼ普遍的ともなっているパラレルとは、顕著な隔たりを見せている。

ホフマンがこの作品に付加した独自の意味は、彼にとって、そして彼を通して十九世紀全体にとって、決定的なものである。芸術家の、世界に対する関係、とりわけ社会に対する関係は、根本から回癒不能なほどに乱されてしまっているのが、愛のイデーは、世界の和解のイデーとして、芸術作品の必然的な構成要素となる。それゆえ、ホフマンが、ドン・ジョヴァンニに対するドンナ・アンナの情熱を、ドラマ的ファーベルから読みとったとしても、そのときに彼は、例えばオペラの慣習である筋の図式の方に向けて操作しているわけではないのである。しかし愛は、ホフマン自身の全ての作品におけるように、モーツァルトのオペラにおいても、もしくはモーツァルト・オペラのこの解釈においても、悲劇的で成就されないものであり続ける。ドンナ・アンナは自分自身の歌のなかで自己を発散させてしまう「完結させる」が、しかしドン・ジョヴァンニ自身は、無限なるものに故郷をもつ理想を探求することによって、芸術家的存在の象徴的形姿となる。ホフマン的ドン・ジョヴァンニ解釈の中心的思想は、至る所で、十九世紀美学の中心の問題、とりわけ芸術家存在の問題と輻輳する。それゆえに、ものすごい影響力を放つことができたのだ。後代への影響という点から見れば、ドン・ファン神話を創造したのはいったい誰なのか、モーツァルトなのかホフマンなのか、と問うことさえできそうである。

ドラマ的人物としてモーツァルトのドン・ファンには、我々は十九世紀にまだ折に触れて出会う。唯一の変化できないように刻まれている姿を新しい美的連関のなかに引用することは、文学史家にはすぐさま、ほとんどパロディーといってよいものに見えてしまう。作者達とはときには、この人物に、新しい場面上の人物布置のなかで自ら生きてゆくために、あまりにも多くの力を与えすぎたように、少なくとも我々は思ってしまうのである。グラッベの誇大妄想的なドラマ『ドン・ジュアンとファウスト』は、それをモーツァルトやロマン主義と関係づけるよりも、超人イデオロギーの初期のドキュメントとして受け取る方がよく理解できる。それは、シニカルとも言えるほどにイローニッシュに破壊されてしまった言語を用いた、幻滅の時代についての表現である。この点では、レーナウの1844年の『ドン・ジュアン』と親縁のものである。この作品は基本的姿勢という点では本質的にバイロンの『ドン・ジュアン』に遡るが、そのドラマ的構成に関しては、モーツァルトから重要な要素を受け継いでいる。レーナウのドン・ファンは、まさに女を次から次へと求めることによって、世界疲労と世界苦に襲われるのである。グラッベのドン・ファンを連れてきたのは、まだ悪魔であった、すなわちファウストのお伴をするメフィストフェレスのような「騎士」だった。レーナウのドン・ファンは決闘で倒れる。本来は彼がすでに勝っていたのに。しかし彼は剣を落と

すのである。倦怠によって敗れるのだ。それゆ彼が減びるのは結局は自分自身によるのである。

わが仇敵はわが掌中にある、
しかしこれもまた退屈だ、人生全体のように。
彼は剣を投げ捨てる、ドン・ペドロは彼を刺す。

レーナウの詩句のほとんどは幾分かは良質のものであり、『ドン・ジュアン』は偶然に過ぎないが彼の最後の作品である。病気で麻痺する前に、彼は一つのキリスト・エーポスを計画した。1836年にレーナウは、彼の『ファウスト』でゲーテと競争することになった。それゆえ更にはまた、クロプシュトックの『メシアス』と競争することにも。見かけ上は静かで、あるいはただ抑圧されているだけのようにも見える、ビーダーマイアー時代は、とにかく文学においては、巨人的ともいえる特徴を持っていた。しかしまた古典主義文学とロマン主義文学の形而上学的な地平も決して忘れはしなかった。このことを示しているのは、ビーダーマイアー時代がなおも生み出した、まさに最後のモーツァルト解釈である。その解釈はなるほど一面では、全く明らかに美学的な解釈であるように見える。しかし他面では、根本的にキリスト教的な一つの関連のなかにあるのだ。ゼーレン・キルケゴールの音楽的・エロスのなものについてのエッセイのことである。

キルケゴールの場合には、『ドン・ジョヴァンニ』は多少特別なやり方で変化させられているということに、ほとんどのモーツァルト識者は気づく。内容的にはそのことに異議はない。しかしその形式のゆえに我々がしっかりと銘記しておかなければならないのは、キルケゴールにとっては、モーツァルトは、もっと大きな全く別の枠のなかで行う、まさに特定の表現という目的のために必要な、ほんの一例にしか過ぎなかったということである。彼はそのことを日記のなかではっきりと述べている。「私が活用できたものは、多様なエロティックな気分であった。これらの気分を私はモーツァルトの『ドン・ジュアン』に結びつけた。それらは本質的にファンタジーに属するものであり、音楽の響きのなかに満足を見出すのである。」

音楽は、キルケゴールが出发点としたヘーゲルの見解によれば、省察から最も遠いところにあるゆえに、エロティックなメディアとしては最も相応しかったのだ。ところでキルケゴールはおおよそ音楽識者ではなかったし、また決してモーツァルトの真の識者でもなかった。彼はただ『ドン・ジョヴァンニ』の根元的に魅了する作用を受け入れただけであり、それを彼の感覚で解釈したのだ。彼は、オペラのテキストに関しては沈黙して、演劇のことは一顧だにしない。彼にとって、この芸術作品の本質は、ただ音楽の流れの中にのみあったのだ。それゆえ彼はいくつかのアリアを、それらが音楽的・ドラマ的沈潜を阻止するといつて、除去する事を望みさえしたのだ。それは構造的には理解できるが、明らかにジャンルに反する考え方である。なぜなら、ドラマ的な筋の内的リズムは単なる直線ではないからである。キルケゴールの目に映るドン・ファンは、「軽快に、逃げるように奈落の上を」急ぎ去ってゆ

く。「人に投げられて、水面をさっと切り、しばらくのあいだは軽くとびはねて、その上をぴょんぴょん跳ぶことができるが、しかしはねるのを止めた瞬間、すぐさま深淵に沈んでしまふ、そんな小石のように、ドン・ジュアンもまた奈落の上を踊りゆくのだ、喜びの声をあげながら、彼に割り当てられた短い時間に。」

我々がキルケゴールにおいて出会うドン・ファンの姿は、あらかじめホフマン流のロマン主義的特徴のなかで、根本的に世俗化されていた。それにも拘わらず、その姿は、ロマンテイズム的なコンテクストのなかに依然として住み着いているのである。自律的な人格を持っているように、それは自分の運命を自分の法則にのっとして形成し、いわば確信を持ち、だがとにかく自分自身と完全に一致して、地獄へ赴くのだ。キルケゴールのドン・ファンにはこの可能性が与えられている。なぜなら彼は官能性のイデーそのものを体現しているからである。「考えられ得る抽象的なイデーは、官能的な天才性である。」しかし官能性のイデーは基本的にただ音楽によって形を持ち得る。「官能的な天才性はしたがって音楽の絶対的な対象である。」しかしこのイデーは、ドン・ファンの姿のなかに最も完全に刻印されていたので、キルケゴールは、「モーツァルトのドン・ジュアンは、あらゆる古典的芸術作品のなかで、第一の場所を占めるものである」ことを示そうという、作家としての目標を設定しなければならなかった。

このようなドン・ファンが歴史的に初めて登場したのは、後代に影響を残すロマン主義の伝統が、芸術と芸術家を絶対化し、宗教的なものへと高めたあとである。モーツァルト識者が、「自分たちの」ドン・ファンをキルケゴールのエッセイの中にほんの部分的にでも再発見するならば、彼らは一面では正しい。しかし他面、自分たちが『あれかこれか』を読みながらも、全体の意味を受け入れるほどには十分に踏み込んではいない、ということをも、彼らは突きつけられなければならない。キルケゴールのモーツァルト像を、彼の作品の、それが直接的に取り扱われている部分からのみ評価するのは全く間違っている。『あれかこれか』を完全に受け入れなければならない。そしてその際、導入の音楽的・エロスのなものに関するエッセイ、ならびに意味の点では一貫して続いている『誘惑者の日記』を、それらが全体にとって構成の点で持っている価値にそって、評価しなければならない。その時には、伝承されてきたドン・ファン・ファーベル全体が、キルケゴールの宗教的ラディカル性によって、完全に現実化されていることが容易に理解されよう。キルケゴールは『あれかこれか』において、存在の三つの段階、すなわち美学的段階、倫理的段階、宗教的段階を展開している。音楽的・エロスのものが持つ自己の諸段階についてはモーツァルトの人物達によって可視化されてはいるが、音楽的・エロスのものそれ自体は、幾重もの関連のなかでは、単に一つの発展段階にしかすぎない。そのことについては、『あれかこれか』の第一部においてのみ、話題になっている。そしてこの第一部は、第二部においては、乗り越えられるだけではなく、はっきりと有罪判決をうけている。二つの部分には別々の語り手が割り当てられているのだ。第一部には、美学的存在についての叙述が割り当てられ、第二部には、倫理的存在についての叙述が割り当てられている。それゆえモーツァルトの部分は、一人の虚構の詩人により行われており、ただそのためにだけ、そこに属しているのである。キルケゴールの努

力は、一つの芸術作品の評価にはっきりと向けられているわけではない。彼は自分の作品全体のなかで、罰を受けた放蕩者についての音楽ドラマがすでに持っていた、重大な諸動因を取り上げる。それから彼はそれらをも当然結婚の正当化のために変化させ続けるのである。

私はこの研究では年代記的な配列は脇において、まずは文学におけるモーツァルトの姿について、それから彼の主要作品のうちの一つをめぐる文芸的解釈について語った。モーツァルトの有効な詩的形姿が成立するためにはあきらかに、十九世紀ドイツの詩人のなかでも最大の詩人の一人を必要とした。しかしメーリケもまた、賢明なことに、モーツァルトの存在が頂点に達する瞬間の前の、見かけの上では付随的などにかく暫定的な瞬間を選択した。そして頂点となる瞬間については、準備と予感という段階から見て描いた。この主要な造形上の問題で、とりわけトリヴィアルな作家達は躓いたのだ。彼らは総じて、モーツァルトを直接的にいわば正面から描こうとした。グリルパルツァーはその時、あらゆる点でかなり巧みな視点を採用した。彼がこのテーマに寄与したもののなかで、もっとも有効なものは、特徴的なことにも、モーツァルトの息子、音楽家について的一篇の詩である。そのなかでは、現在という時代がもはや知ろうとはしない、来るのが遅すぎた者について、語られたのだ、それゆえグリルパルツァー自身について。

『ドン・ジョヴァンニ』でもって、モーツァルトは詩人達を最も強く興奮させた。彼によって、ドン・ファンは、近代ヨーロッパ文学の四大人物の一人となった。彼らのすべてが初めて文学に刻まれたのは、ルネッサンス期だった。我々にとっては、古典主義・ロマン主義の時代が、彼らの生命を目覚めさせる。道連れの名は、ハムレット、ファウスト、ドン・キホーテという。どの人物も彼らなりのやり方で、求める人、問う人、探求する人であるが、しかし何よりもまず旅する人でもある。そのことによって、少なくとも我々の時代のためには、彼らは人間存在の原型を伝承してくれた。しかし、全ては1800年ごろの時代が彼らに付与した特徴を帯びている。これらの四人物の一人に、モーツァルトは生命を贈った。ロマン主義が彼の『ドン・ジョヴァンニ』にこのように強烈な説得力を与えたということは、モーツァルトの後代への影響ということに関しては、もっぱら有利なことばかりであるとはいえない。そのことによって招来された結果は、彼の作品、とりわけ舞台作品が持っている、心理的に説明しようとする要素、個性を際立たせようとする要素が、影響史的にもっぱら優遇されることであった。それによって、シェイクスピア化するようなスタイルが作品内部で強調され、他方、オペラセリア・タイプ — 『イドメネーオ』と『ティートゥスの慈悲』と共に — は、上演活動と上演頻度についての相応の結果を伴って、孤立させられたのだ。しかし『罰を受けた放蕩者』は我々が見慣れているよりもバロックのタイプに近い。モーツァルトの作品は、もし影響史が違った流れをとっていたとすれば、おそらく今日の我々にはもっと統一したものに見えたかもしれない。しかし、作品がそのとき同じように生き生きとして現れるかどうか、敢えて問うことはできないであろう。

音楽受容史の独自性は、おそらく、それがなるほど第一に音楽と関連してはいるが、しかしまた必然的に、隣接する諸芸術と常に密接に関連しているということ、さらにはもちろん

社会的状況や制度と関連しているということ、しかもその状況と制度は、作曲家の存命時のものでもあり、また、後代に影響を与えるような再現が彼の作品に施される時のものでもあるということ、まさにこれらの点に存するであろう。この意味でモーツァルトの文学上の影響史は、多くの場合、彼の音楽の放射性と歴史的遠隔作用をよりよく理解するのに有益な、仲介者と接合具を提供してくれているのである。(紙面の制約上、原注は省略した。[]内は訳者によるもの。)

(Text) Hans Joachim Kreutzer: *Der Mozart der Dichter. Über Wechselwirkungen von Literatur und Musik im 19. Jahrhundert.* In: Ders: *Obertöne. Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste.* Würzburg 1994. S.101-129.