

音楽と文学と社会

池田雄三

I はじめに

ここでは音楽と文学、および出来うればその背景をなすそれぞれの時代の社会について、主として西欧のクラシック音楽によってふだん感じていることを述べることにする。

スイスの美術史学者ハインリヒ・ヴェルフリンは、南欧と北欧、とくにイタリーとドイツの美術を比較してつぎのような様式上の特徴を基礎的な概念として対比している。

〈滅滅的〉 〈半面的〉 〈閉鎖形式〉 (完結) 〈多様性〉
〈絵画的〉 〈縦深的〉 〈開放形式〉 (無限) 〈単一性〉
〈明瞭性〉 〈不明瞭性〉

このような概念の組合せを基本的なものとしてあげているが、これを文学なり音楽なりに必要な変更を加えて適用するならば、おなじスイスの文学史家フリッツ・シュトリヒがやったように、古典派または無限ないしはニーチェのように、ドイツロマン派のそれは、普遍的・抽象的・理念的とか、声楽的・線形的・旋律的とか、民族的・具体的・標題的とか、緊張的・建築的・旋法的などというような概念の対比を考察の手掛りとすることもできるだろう。

II 音楽と文学のウィーン派と北ドイツ派

これを音楽史に適用すれば、たとえばハイドンからモーツァルト、ベートーヴェン迄のウィーン楽派を古典的とし、シューベルト以後の十九世紀ドイツ音楽をロマン的と概括することは普通に行われているところである。さらに普遍的、抽象的、理念的なものは、何よりもベートーヴェンに、十八世紀合理主義、啓蒙思潮とゲーテ、シラーの時代、フランス革命とアメリカ独立の時代背景、世界市民と四海平等などの象徴的表現としてのベートーヴェンに実現し、これにたいして民族的、具体的、標題的なものは、十九世紀のベートーヴェンに次ぐウェーバー以後のドイツに、更にロシア、中欧等に時代層のちがいで顕著にあらわれた。

また一つの興味ある対照は、ひろくウィーン派一般と北ドイツ派一般の雲風の相違である。これは両者の文学にも相呼応する対比が認められるものであるが、まず音楽の方面から眺めてみよう。ウィーンのハイドン、モーツァルト、シューベルトさらにはシュトラウス一家(とくにヨーハンとヨーゼフ兄弟)に対して北ドイツ(および北ドイツ出身)のバッハ、ベートーヴェン、ブラームス(いわゆる三大B)ならびにヴァーグナーらを比べてみると、前者には都雅、洗練、優美、軽快、機知の性質と断片的、即興的な傾向を主な共通点として認めうるだろう。これにたいして後者の北ドイツ派においては壮大な構成、計画的で緻密な手法、徹底性および重厚

なくらさ、まじめな深刻さ、などを共通にかんじうる。とくにペー
ト・ヴェンの徹底した表現意欲、構成意志と理想主義、ヴァーグナー
の主導動機と無限旋律の技法および古代ゲルマン神話と英雄伝説
の扱い方などはその顕著なものであらう。さらにまた、このひとびとの
ユーモアは優雅で軽妙とは云えない。(例えばコーヒー・カンター
タ、失くした銅貨への怒り、マルツェルのメトロノーム、ハンガリ
ー舞曲などを思いうかべて頂きたい。これらと比べれば、告別、警
愕でも、村の楽士達でも、はるかに機知に富み軽妙であらう。とく
にヴァーグナーのマイスター・ジンガーにおけるベックメッサーの扱
いは文学でのホフマンあるいはゴッティのユーモアを思わせる奇
矯で民衆的なものである。)

このような対照は、文学の方でもウィーン派のクリル・バルツァ
ー、ホーフマンスタール、シュニッツラー、アルテンブルク、ツヴァ
イクらと北ドイツ派のクライスト、ホフマン、ヘッベル、ヴァーグ
ナー、トーマス・マンらにも概ね共通に見られる対照である。前者
は心理的動機づけが細やかで人物の動きが自然であり、また概ね軽
やかな機知とか、印象主義的傾向が強いのに対して、後者の描く人
物は、しばしば壮大な理念の担い手であったり、作者の意図のマリ
オネットであったりするし、またその作品は何よりも手堅く重厚
で、堅固な構成意志によつて傑出してゐる。

註　ここで述べている対比はあく迄も主要な共通の傾向としての
ことであつて、個々の作曲家、作家については必ずしも全面的
にその傾向を蔽つてゐるわけではない。たとえばウィーン楽派で
も、ハイドンはきわめて律義で手固い手法をうかがわせ、健康

で明朗な庶民性がつよく、シューベルトの場合は、ドイツ神秘
主義の源流である山地のシュレジア地方出身の家系の影響もあ
るのか、そのかなでる調べは沈うつでくらく、つねに孤独であ
る。一方北ドイツ楽派でもたとえばシューマンはその強い構成
への志向にもかかわらずなによりも詩的幻想性にまさり、メン
デルスゾーンは印象主義的音画とでも呼ぶべき傾向がつよいと
いえるであらう。

III 歌劇とその素材、ドイツ歌劇と イタリア歌劇

つぎにイタリアとドイツの芸術のちがいを歌劇の題材(台本)に
ついてみることにしよう。もちろん題材ないしは台本はそのまゝで
は音楽そのものではないが、ある音楽家が、どのような素材に注目
し、なにをとりあげ、それをどのように取扱つてゐるかは、その
人と時代を知るうえからは、じつはなかなか興味深い問題ではな
いかとおもわれる。

まず十九世紀イタリア歌劇の例としてヴェルディとプッチーニを
あげよう。ヴェルディのオペラ台本の原作にはシラーとシェイクス
ピアの戯曲がそれぞれいくつかととりあげられている。そして両者と
も、とくにその悲劇の特徴は概していえば、善玉と悪玉がはっきり
分れていて、善は滅び悪が勝ち権勢をほしいままにするという
結末になつてゐるものが多いことである。たとえばルイザ・ミラー
とドン・カルロおよびマクベスとオテロなど、さらに原作者はちが

うが、なによりもリゴレット、そのほかおなじヴェルディではトラヴィアータ、アイーダ、さらにプッチーニのトスカ、マダム・バタフライなどの作品でも運命のアイロニーの悲劇、あるいは、一方的に捨てられ無視される社会的弱者の悲劇という共通点では概ね似た事情にある。これに対してモーツァルトからヴァーグナーにいたるドイツ歌劇の方ではどうか。こちらの方にはいまのべたイタリー歌劇とはちがう共通の傾向が認められるようにおもふ。

すなわち、モーツァルトのオペラ・セリア（正歌劇＝悲劇）のイドメネオにおいても、また晩年のドン・ジョヴァンニおよびティートゥスの仁慈のような、悲劇性のつよい作品においてさえも、ましてや後宮からの脱走、フィガロの結婚および魔笛においては、破局による主人公の破滅が脅かすことはあっても、結局は善が勝利し正義と英知が支配するという結末になる。悪は没落して、暗雲ははらわれ太陽がさんざんと輝く（魔笛のフィナーレ）、あるいは誘惑による一時の迷いも、試練のあとゆるしによるハッピー・エンドないしは宥和（コン・ファン・トゥッテ、ティートゥスの仁慈）という結末になっている。

註 「作者モーツァルトが彼岸の世界をまじない出し地獄の妖怪と永遠の審判とを出現させたあとで、その後詰のウルテ・イーマ・シェーナ（終幕の劇唱）をおいたこと、これこそまさにモーツァルトの特徴を如実に示すものである。何びとにもまして彼ほど、聴衆が悲劇的印象を抱いて立ち去ることを欲しなかつたものはいないからである。——「モーツァルトの七次大歌劇」、ドン・ジョヴァンニ論。

このように、和解、宥和ないしは希望に満ちた祝福された結末という傾向は、ベートーヴェンの唯一の歌劇フィデリオにおいても、さらにウェーバーの魔弾の射手を経てヴァーグナーの（さまよえるオランダ人、タンホイザーにおいてはまだ現世否定の彼岸性が濃い）ニールンベルクの名歌手などにいたるまでおおよそ共通の傾向としてドイツ歌劇の主流を一貫していることがみとめられる。

これは、たまたまイタリー歌劇とドイツ歌劇とに現れた、台本の選択ないしは取扱いのうえでの顕著なちがいであるといつてよい。その点ではすでにあげた作曲家たちのほか、イタリーのマスカーニ、レオンカヴァッロでも、ドイツのロルツィングないしはヨーハン・シュトラウス、フランツ・レハールあるいはリヒャルト・シュトラウスらを思い浮かべてみても、その題材の扱ひ方の傾向の大筋にはかわりはない。

そこにはまずそれぞれの作家ないしは作曲家の個性のちがひ、およびさらには時代背景と社会の相違、ラテンとゲルマンという民族性の相違が、よくあらわれているといえるだろう。そしてここにのべた傾向は、イタリーにおいては、十九世紀イタリー歌劇に一貫して流れていて、そのいわゆるヴェリスモにいたる伝統が第二次大戦後の現代に達するネオリアリズムの傾向にまでつながっていて、それは社会的には、他国の支配を脱して国の統一にいたるまでの半世紀におよぶ十九世紀イタリーの苦難とその民衆の生活の悲惨の反映とみることが出来るだろう。

ゲーテはその晩年、シラーとの交友を回顧して、シラーの創作態

度のうち、作中人物の悲劇的対立を無理にも強烈にたかめようとする工夫、新たな情況の動機づけを無視して、筋の必然的發展から飛躍してでも新局面を設定しようとする強引さと、さらにはシラーの、残酷さをしる病的なベートスなどに悩まされた次第をおりにふれてエッカーマンに語っている。(とくにエグモント、ヴィルヘルム・テルについて。)さらに、シラーとくらべると自分のほうは宥和的な天性で悲劇には向かない、ともいつている。

ゲーテはひともしるようにモーツァルトの音楽を愛し、ファウストの作曲にはモーツァルトにおいては適任者はいないとしてその天折を惜んだ。¹とくに魔笛を大いに愛してライマルの宮廷劇場でももつともしばしば上演し、みずから筆をとってその続篇、「魔笛第二部」の台本を執筆したほどであった。²ヘルマン・ヘッセはその自伝で次のように述べている。

「しかし残念ながら私はこのオペラを完成させることができなかった。それはちょうどあの文学作品と同じ運命をたどった。文学の方では、重要だと思われる一切が、既に『黄金の壺』と『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』(『青い花』)の中で私になしうるよりもはるかに純粹に述べられていることを知ったので、それを私は放棄したのだ。そして今やオペラもそれと同じ運命をたどった。数年にわたり音楽の方の研究もし何度か脚本の草案も書き直し、作品の本来の意味と内容をできるだけありありと思ひ浮かべようと努めたのだ。ちょうどその時私は不意に、自分がこのオペラで現実しようと目ざしているものが『魔笛』においてとうの昔に

みごとに解決されていることを悟ったのである。」(ヘルマン・ヘッセ「自伝素描」)

ヴェルディはシラーの悲劇に着目し、それを台本にして歌劇を作曲した。いっぽうロッシニはウィルヘルム・テル(ギヨーム・テル)を作曲したが、その原作はシラーのもつとも幸福に満ちた時代の作品であった。

註1、いっぽうペーテル・ヴェーレンの、ファウストを作曲させてほしいという申出にたいしてはゲーテは返事をしなかった。

2、ゲーテが劇場監督をしていたライマルの宮廷劇場では「魔笛」八十二回、「ドン・ジョヴァンニ」六十二回、「後宮からの脱走」四十九回、「コシ・ファン・トゥッテ」が三十三回という数字が残っている。これはゲーテ、シラー自身の作品ですらその主なものがそれぞれ数回しか上演されなかったことを考えると、驚くべき数字で、ライマルにおけるモーツァルトの圧倒的主位を物語っている。

ペーテル・ヴェーレンはゲーテのエグモントのための音楽を作曲した。¹だがその序曲はコリアラン序曲やシュテファン王序曲のように、むしろヴァレンシュタイン序曲とでもしたほうがふさわしかったようにおもわれる。ここでは史劇の主人公としてのエグモント伯の悲劇的運命がもつぱら強調されていて、民衆的英雄としての主人公の楽天的向日性はほとんど表現されていないからである。しかしペーテル・ヴェーレンは同時にまた、エグモント伯の愛人クレール・ヒェンの歌

「太鼓は鳴りひびく」と「よろこびに満ち、苦悩に満ち」でもって愛に殉ずる乙女の意気と処刑台の露と消えるエグモント伯の運命をこえる不滅の愛の勝利を誇らかに歌いあげている。この点では合唱およびフィデリオとも共通の、作者ベートーヴェンの理想主義が表現されているといえる。²⁾

註1. チェルニーの伝えるところによると、この作曲はウィーン宮廷劇場からの依頼によるもので、ベートーヴェン自身はむしろシラーのウイールヘルム・テルの方をえらびたかつたものであるという。

2. ベートーヴェンは「私は一生にわたってシラーの愛読者であった」といつている。

ついでにフランスの場合をみると、ペルリオーズとグノーがゲーテのファウストを第一部のグレートヒェン悲劇を中心として作曲し、トーマがウイールヘルム・マイスターからその作中の可憐薄幸の少女ミニオンを主人公として、それに青年ウイールヘルム、狂人の堅琴ひきの老人等を配しミニオンを作曲している。更にトーマの弟子マッサーネがヴェルテルを取りあげてオペラ化している。これとまたペルリオーズのロメオとジュリエット、イタリーのハロルド、ペヌヴェヌート・チェッリーニとかドリーヴのラクメ、グノーのロメオとジュリエット、マスネーのマノン、タイスおよびオッフエンバックのホフマン物語等を思ひうかべるならば、そこには、ドイツの理想化と人心教化の傾向、イタリアのドラマティックな強力な悲劇的印

象への嗜好に対して、フランス歌劇ないしは十九世紀フランス音楽の情熱恋愛讃美と優美な抒情への傾斜がうかがわれる。

こうして見てみると、ドイツやフランスと比べてのことであるが、イタリア歌劇一般に通ずるおもな傾向としての悲劇のあり方は、その趣向において日本の江戸時代の庶民演劇の一部とそのテーマないしは劇の盛り上げ方、見せ場のつくり方、とくにそのリアリズムの残酷で強力な追真力などに、いくつかの共通点を見出しうるのではないかと思われるが、その相違なり、共通する個々の点の指摘なりは別の機会に譲らざるをえない。

IV 芸術歌曲と民謡および詩

ドイツとフランス

つぎに芸術歌曲と民謡について述べてみよう。この言葉はドイツ語のクンストリート *Kunstlied* とフォルクスリート *Volkslied* の日本語訳である。

シューベルトの美しき水車小屋の乙女 *Die schöne Müllerin*、冬の旅 *Die Winterreise* などは、それぞれの歌曲の言葉、つまりウイールヘルム・ミュラーの詩は、放浪の青春の愛欲を唱い、あるいは愛の痛手に失意と傷心を抱いてさまよい歩くといった、素朴な民謡風のものであって抒情詩としては必ずしも第一級品とは言えないが、シューベルトの作曲によって芸術歌曲に高められていると見て差支えなからう。民謡風で感傷癖の強い一連の詩が若い孤独なシューベルトの想像力を触発したのである。このことによって、つま

り詩につけたメロディーとピアノ伴奏の描写によって、詩の気分と意味内容または感情と情景が描出され、中心をなす詩そのものは大きな外延を与えられ、補完されて、詩自体の朗唱と伴奏とが相乗効果をあげている。これがさらに、上記の二つにつぐ歌曲集でシュールートの死後、その死をいたんで白鳥の歌 *Der Schwanengesang* という題のもとにまとめられた歌曲を例にとれば、駆つてい馬車の軽やかに進む音、海の潮のたかまり、波濤のうねり、転調の妙による全体の気分の変化などによって、ロマン的歌曲の典型を示しているといえる。この白鳥の歌のうちとくにハイネの詩によるいくつかの歌曲、たとえば、海辺にて *An Meer*、影法師 *Der Doppelgänger* などはバラードにおける魔王 *Der Erlkönig* の劇的な描写などと共に象徴的な高さに到達している。シュールートの歌曲は、それまでの歌曲の古くさい感情と固くしい形式を、天才の直観によって一新したもので、その後のシューマン、ブラームス、フーゴ・ヴォルフ、リヒャルト・シュトラウスに至るドイツの芸術歌曲の先頭に立つものである。

しかしながら一般に普及し親まれているということからいえば、シュールートの歌曲およびシューマンその他の一流曲作家がすぐれた抒情詩を取りあげて作曲した歌曲よりも、もっと素材で簡単な内容のものの方が、実際にはひろく普及し愛唱されているのである。たとえば南ドイツの地方的作曲家で終始したテュービンゲン楽派のフリードリヒ・ジルヒアーがルードヴィヒ・ウーランツの詩に作曲したものを中心とするシュヴァーベン地方の民謡、ないしはその他の南ドイツ地方やスイス地方に古くから伝わる民謡、とくに合唱

曲として知られているものなどである。思いつくままにその例をあげれば、有名なローレライ* (*Die Lorelei* 詩はハイネ)、善き戦友* (*Der gute Kamerad* 詩はウーランツ)、あるいは「丘にのぼり見渡せば」(*Drunten im Unterland* 詩はロットリープ・ヴァイグレ)、*「変らぬ愛」* (*Die treue Liebe* テューリンゲン民謡)、「ターラウのエンヒェン」(*Künchen von Tharau* 詩はジーモン・ダッハ作とされていたが、ショット版ではH・アルベルトとなっている)など、その他いくたの別れの歌、狩人の歌などである。これらの、素朴な表現形式のうちに、日常の普遍人間の生活のよろこびとかなしみを内容として歌ったもの、あるいは昔から語り伝えられている伝説をふまえたものなどが、日常生活では遙かにしたしまれ、ひろくポピュラリティーを獲得しているのが現実である。たとえばウェーバーの歌劇、魔弾の射手のなかのいくつかの詠唱、重唱、合唱曲とか、詩の方ではゲーテ、(シラー)、アイヒェンドルフ、ハイネ、ジムロックらのそれぞれ一、二のものなど、その民謡風の親しみやすさのためにひろく一般に愛唱されているものもあるが、そのこともかえっていまのべた事情を証明するものであろう。つまりひろく愛され、親しまれるためには、詩の題材についてみれば、民謡や伝説をふまえたものから、そして曲についても素朴な民謡風のものからあまり離れられないのではないかということを感じさせる。

註、* はフリードリヒ・ジルヒアーの作曲

これを形式についてみれば、連作歌曲 *das durchkomponierte Lied* よりも概して有節歌曲 *Strophentied* のほうが一般に親まれ易いことは明らかで、たとえばシューベルトの歌曲の中でひろく親しまれているものは、おそらく菩提樹と野ばら、それに子守歌とセレナーデぐらいであろう。しかも普通ドイッでは、菩提樹は変奏をのぞいた有節歌曲としてのみ一般には流布しているようであり、野ばらでもシューベルトよりもヴェルナーの曲のほうが好んで歌われているようである。逆におなじシューベルトの魔王 *Ernting* でも水の上にて歌える *Auf dem Wasser zu singen* でも、あるいはシューマンの二人の擲弾兵 *Die beiden Grenadiere* でも日常誰でもが歌うには複雑すぎ、その語り口にもまた伴奏にも相当な鍛錬を必要とするものとおもわれる。

すでに歌劇の場合について作曲家がどのような題材を取り上げているかを一瞥したが、歌曲においても抒情詩および叙事詩のなかから何を取りあげたかという点を概観してみると、ここにも国により時代により興味深い傾向が見出されるようにおもう。ドイツの詩歌の場合についてみるならば、ハイドンよりはモーツァルト、ベートーヴェンよりはシューベルトの方が時代経過の順にしがって内容的にすぐれた詩を取りあげるようになっていったことがうかがわれる。とくにシューベルトの場合、ウィルヘルム・ミュラーの詩よりも、ゲーテ、リュツケルトおよびハイネの詩に作曲したものを考ええてみるならば、さらにシューマン、ブラームス、ヴォルフらがハイネ、リュツケルトならびにゲーテ、ヘルダーリン、ティークさらにはアイヒェンドルフ、メーリケらの詩に作曲したものを思いうかべて

みると、十八世紀末から十九世紀の後半までのあいだに音楽家の文学的鑑賞力が飛躍的に向上したことが知られる。(これをさらに、そしてもっとよく証拠だてるものは、ドイツにおいては二十世紀の新ウィーン楽派の作曲家達の詩の選択であり、フランスでは十九世紀末から二十世紀にかけてのフォーレ、ドビュッシー、ラヴェルと象徴派詩人との関係である。)

これは、バロック時代から十八世紀末迄の音楽家がたんなる専門的職能人、しかも作曲家兼演奏家であったのと比べて、十九世紀のベートーヴェン以後は、社会生活一般の安定向上とともに、作曲家もまた経済的にも知識的にもその生活が改善され巾広くなっていたこと、音楽批評¹⁾や楽譜出版²⁾が社会的活動としてどうにか成り立つようになってきたことなどとの関係があるし、とくに十九世紀前半におけるドイツロマン派の輝かしい文学的成果の表れとみることが出来る。

註1、十九世紀におけるドイツの音楽批評家としては、まずE・T・A・ホフマン(一七七六年—一八三三年)、ついでシューマン(一八一〇年—一八五六年)さらにヴァーグナー(一八一三年—一八八三年)、ハンスリック(一八二五年—一九〇四年)らをおけることができる。フランスにおいてはまずペルリオーズ(一八〇三年—一八六九年)をおけるべきであろう。

2、楽譜出版については、二、三名出版社の創立年代を記すと、ライプツィヒのブライトコップ・ウント・ヘルテルが一七一九年、マインツのシュットが一七七〇年、ライプツィヒのペーターズは一八〇〇年で(普及版楽譜を出したのは一八六八年

から)、ミラーノのリコルディは一八〇八年の創立である。

ついでにドイツにおける主な一般圖書の出版社の創立年代を参考迄にあげると、ゲーテ、シラーの生前からの企業出版で知られたテュービンゲンのコッタは十七世紀中葉の創立で一八一〇年にシュトゥットガルトに移っている。カトリック関係図書で知られるヘルダー書店は一八〇一年ボーデン湖畔のメールスブルクで創業し、一八〇八年以来フライブルクにある。プロックハウス書店は一八〇五年にアムステルダムではじめ一八一七年にライプツィヒに移り、二次大戦後はウィースバーデン、ハイデルベルクのカール・ウインターが一八二三年の創業、フィリップ・レクラムがライプツィヒで出版をはじめたのは一八二八年、語学辞典のランゲンシャイトはやはりライプツィヒで、一八五六年の創立である。その他十九世紀半ばからライプツィヒ、ベルリンではじめた出版社が多い。(これから次いで七十年代の、ドイツの産業革命の普及と普仏戦争の勝利によるいわゆる創業時代(Gründerjahre)に続く。)——このことは十九世紀における市民階級一般の生活上によって物質的生活の余裕が生れ、精神的、文化的、知識的財貨に対する欲求が増大したことを証明するものであろう。

しかしながらこのように文学的理解ないし鑑賞力が向上しても、それがとりもなおさずすぐれた歌曲を生み出すことになるとは限らない。傑出した作家はかならず独自の鑑識眼を有するものではないが、鑑賞者はかならずしも創造者ではない、とくに巾ひろい公正

な鑑賞者はおおむねすぐれた創造者ではないものである。つまり社会一般の政治的安定と経済的さらには文化的レベルの向上が、そのままでもとりもなおさずすぐれた独創的個性あるいは天才的創造力を準備するとはいえないのである。この事情は、新ウィーン楽派の作曲家達が二十世紀のすぐれた抒情詩を取りあげながら、その成果が典型的な歌曲にまで到達しているとはいいがたいことにも現われているようにおもう。つまりひろい知識ないしは教養はかならずしも創造に有益であるとはいえないものなのである。

そうはいっても、新ウィーン派のシェーンベルク、ウェーベルンおよびベルクがデーメル、ゲオルゲ、アルテンブルク、ヴェデキントらを取りあげて作曲し、そのうちのいくつかは、その作曲によって、二十世紀初頭を代表する傑作として、たんに近代ドイツ文学の研究者の範囲をこえた人びとの関心を獲得したのであって、このことは近代フランスの作曲家たちがボードレールをはじめ、ルコント・リール、ヴェルレーヌ、マラルメらの詩につけた作曲によって、これらのバルナシアンやサンボリスたちのすぐれた詩が、すくなくとも音楽と詩を愛好する知識人のあいだに普及するのに貢献したことを相呼応するものであろう。

註 ただしドイツ、フランスのどちらもひろくポピュラーディ
ーを獲得したことは到底なかった。ひろく一般に普及したものは、ラジオ、トーキー映画、レコードなどによるシュラーガー
(ドイツの流行歌)とシャンソンであった。

さらに、そのさい作曲家が主として抒情詩を取りあげるか、それともロマンスあるいはバラードを作曲の対象にえらぶか、あるいは劇文学（戯曲）を取りあげるかは時代の好尚にもよるが、同時にまた作曲家の個性による選択でもある。これは十九世紀前半のシューベルトの抒情的歌曲とレーヴェのバラード、ブラームスの歌曲とロマンスさらに二十世紀のアルバン・ベルクのビューヒナーとヴェデキントによる歌劇（ヴォチェックとルルー）のことを思い浮かべてみても、あるいは十九世紀後半から二十世紀にかけてのフランス象徴派詩人と当時の作曲家との関係を思い浮かべてみても理解できる現象であろう。

たとえば十九世紀においては、すでにシューベルト、シューマンの歌曲やレーヴェのバラード等は作品としては存在したが、一般大衆には在来の民謡が、音楽愛好者達にはモーツァルト、ウェーバー、ロッシーニ、ヴェルディらの歌劇がおおむねそのおもしろい対象だったのである。

註 二十世紀におけるマス・メディアの普及にいたる以前には一般にひろく愛唱されたものは民謡をのぞけば大当りをとったオペラのアリアあるいはオペレッタのアリアとクブレーであった。たとえば「フィガロ」初演後しばらくのあいだ、プラーハの街角では到る処でフィガロやケルビーノのアリアが歌われ、一八二三年の春には全ベルリン市中で「魔弾の射手」のアガートやエンヒェンの詠唱、重唱、マックスのアリアのメロディーが歌われていたという。その他「リゴレット」、「椿姫」ないし「皇帝と船大工」あるいは「こうもり」、「ウィーン氣質」、

「メリー・ウイドウ」などを思い浮かべていたいただきたい。

フランスにおいては十九世紀後半から世紀末にかけロマン主義が退潮するとともにオペラとバレエへの偏愛が次第に変化して、抒情詩による歌曲が盛んになっていったことが認められる。この傾向はさらに、室内楽曲、器楽曲の創作が盛んになってきたこととほぼ平行していることが指摘される。このようなフランス音楽の傾向は詩歌と音楽の両面での、感情肥大のロマン主義の克服とアンチウアグネリズムとが一体化したものであっても、ベルリオーズ、ヴァーグナー流の巨大趣味への反撥と自国の伝統にたいする自覚のあらわれでもあった。

V 現代の問題

最後に現代における一、二の問題にふれることにしよう。

現代においては、まずクラシック音楽とポピュラー音楽がそれぞれ別個の活動を行って、その両者のあいだでは作曲家、演奏家、聴衆もそれぞれかなり明瞭に分れていると言つてよい。クラシック音楽そのものの分野でも、バロックから十九世紀末迄の伝統的音楽と二十世紀の新音楽とのあいだにはある種の断層を認めざるをえない。さらに十八世紀、十九世紀とことなつて、現存の作曲家の新作が聴衆によって待望されることもすくなくなつた。それにもかかわらず、新技法による新作はつぎつぎと生産されている。いっぽう評価の定まつた古典作品の演奏においては、バガニーニやリストの演奏がもてはやされた十九世紀とおなじように、ヴィルトゥオーゾの名人芸が珍重されることは、マス・メディアの宣伝、レコードの普

及それにステージ・スターへのがれもあってか、ますます強くなっているといえる。

ところで、話題が飛躍することになるが、このような現象形態であらわれている二十世紀の音楽、その今世紀における発展は、はたして分裂と解体を意味するものであろうか、それともあらたな総合と統一の方向を指向するものであろうか、このことについては、にわかには軽率な断定をくだすことはできない。前者の意見を代表するものとして、スイスの作曲家アルチュール・オネゲル、「火刑台上のジャンヌ・ダルク」をはじめ、機関車パンフィック二三一とかラグビーとかの爽快な作品で知られ、すぐれた室内楽曲や器楽曲もある作曲家オネゲル、フランス六人組のひとりとして知られるこの作曲家が、その著書において音楽の将来に対して絶望的な見解を表明したので、さらに今世紀を代表する大指揮者であり、いくつかの交響曲の作曲家でもあったフルトヴェングラーは、「古典的調性が人間の本性に根ざしたものであり、無調ないし十二音音楽の試みは永続性のないものである」との旨をのべている。

註、アルチュール・オネゲル「私は作曲家である」、ウィルヘルム・フルトヴェングラー、ヘルマン・アーペントロート「音楽についての対話」

いわゆるクラシック音楽といわれるものの分野でもストラヴィンスキーとかダリウス・ミヨーにみられるように、ジャズへの接近と

かあるいは打楽器の偏重、複雑なリズムの多用、歌うメロディーの否定など、あるいは原始への復帰と民俗芸能の発掘とか伝統古楽器の復活などのような現代の特徴は、現代生活の混沌状態の、つまり文化的様式喪失の模索的表現であるのか、それとも新しい生命のリズムの躍動であるのか、それは断定するに困難なことである。いずれにしても、人間がそこに落着きよく安住の地を見いだし、有限の生命の営みのうちに、過去から未来への無限の連続性を確信しうるものであるかどうか——美というものはそのような働きをもつはずなのだが——音楽が人間生活にとってそのようなエレメントとしての役割をはたしつつあるかどうかについてはなおいに疑問があるといわなければならない。

このことは、現代社会の思想的情况をヨーロッパ精神史の潮流のなかに位置づけてみるならば、十九世紀末から一九二〇年代ごろまでに古典的、ゲーテ的理想像が崩壊し、すでに一八七〇年代から、近代市民社会の解体と人間的理想の喪失という無気味な空虚と渾沌とを予言しつづけたニーチェが現代思想家の最大の関心をあつめたこと、人間はよりどころにすべき基盤をもたず、非合理的偶然性の世界に裸で投げだされた存在であるとする、絶望と孤立の意識が支配的である思想界の情況、それと相呼応するものでなからうか。

註一、二十世紀前半の音楽において、このような精神情況をもっともよく反映しているものは、なかならず新ウィーン楽派とバルトークであるといわれている。

2、このような思想界の変化は、たとえばドイツ哲学者におい

て、ディルタイ、ヴィンデルバント、リックカート、シュプラン
ガーまでの、ルネッサンスらしい教養人の理想にたいする、
そのこのヤスバース、ハイデッカー、レーヴィットらの関心の
対象の推移をみられたい。前者の理想像はゲーテであり、後者
に共通の、そして主要な関心の対象はもはやゲーテではなく
て、ニーチェであった。

しめくくりとしてひとことだけ、芸術と技術の問題にふれて結び
にしよう。

十九世紀以後の楽器の発達、とくにピアノや打楽器、管楽器など
の分化、改良、発達は複雑多様な演奏方法を可能にし、それは現代
における電子技術の開通とあいまって、音の表現はその領域を飛躍
的に拡大された。さらに、この電子機器の進歩は、つねに同一の演
奏を時と場所とをちがえて再現すること、あるいは演奏そのものと
別のアクセントや効果を合成すること、ないし作曲家のために、演
奏家および楽器を除外した、電子合成音による直接演奏をも可能に
している。その結果、演奏にたいしては、その享受、鑑賞はますます
す微視的になり、なによりも技術的正確さが第一に要求されるよう
な傾向がよまってきた。(他方楽器の演奏によらない場合は、す
なわち自然音と電子による人工合成音によるモンタージュないしは
コラージュ構成の場合には、発見や偶然によるハミングの要素も
当然つよまるだろう。)ところが演奏とはがらう、そして現在でも
ジャズなどにみられるように、即興性が重んぜられる面のつよいも
のであり、もともとは演奏者と聴衆および時間と場所に制約された
一回かぎりのもののはずであった。技術の進歩、とくにマス・メデ

ィアの発達によるこの面での変化が、演奏とその享受との関係につ
いてすでにどのような変化をおこしつつあるか、あるいはこんごさ
らにひきおこすことになるかは、新しい、まことに興味ぶかい問題
であるうとおもわれる。

引用

Ⅰ ドイツ音楽について——フリードリヒ・ニーチェ

「朗らかな学問」 一八八二年

「ドイツ音楽はいまやすでに他のどの国の音楽にもましてヨー
ロッパ音楽である。それは、ドイツ音楽のなかでのみ、ヨーロッパ
がフランス革命によって経験した変化が表現されているから
である。つまりドイツの音楽家のみが興奮した群衆を表現する
すべを心得ているからである。あの巨大な人工的喧騒を心得て
いるからである。もちろんそれは決してひどくやかましいもの
である必要はないが。——一方たとえイタリアオペラは雇人
達かあるいは兵士達の合唱を知っているだけで、決して「民
衆」を知らない。それに加えてすべてのドイツ音楽からは貴族
に対する深い市民の嫉妬、とりわけ宮廷的、騎士道的な、古い
自信をもった社会の表現としてのエスプリやエレガンスにたい
する嫉妬がききとられる。それはゲーテの歌人の音楽のように
門前でも、広間でも、さらに王様にも好まれる音楽ではない。そ
こでは三騎士達は雄々しくじっと前をみつめ、美しい婦人達は
面をふせて膝に見込んだ」とはいえない。優雅でさえも良心の
痛みを感じずにはドイツ音楽の中に現れてはこない。優雅の田
舎風の姉妹である気品とともにドイツ人は自らをまったく道

徳的に感じはじめる——そこからはますますその度合をつよめて、その熱狂的な、学者的な、しばしば素足の「崇高さ」、すなわちベートーヴェンの崇高さにまでたちいた。このような音楽のための人間を思いうかべようとするならば、あのベートーヴェンのことを考えてみるがよい。たとえばテプリッツのあの会見のさいにゲーテと並んで、彼がどんなに見えたか。文化と並んだなかば野蠻として、貴族と並んだ平民として、善良な、しかも「善良」以上の人間と並んだお人よしの人間として、芸術家と並んだ夢想家として、なぐさめをえた人間と並んだなぐさめに渴えた者として、正当な者と並んだ誇張者、いかがわしい者として、気まぐれでまた自らを苦しめる者として、愚かな熱狂者、幸福で不幸な人、誠実ではあるが節度をもたない人として、傲慢な不器用者として——要するに『自尊心をもたない人間』として。ゲーテ自身は彼のことをこのように感じ、表現したのである。つまりドイツ人の例外であるゲーテ、その人と同質の音楽がまだ見出されていないゲーテはそのように感じ表現したのである。——最後にさらにドイツ人達のところに戻ります。扱がりつつあるメロデーにたいする軽蔑とメロデーにたいする感覚の萎縮は民主的な無作法と革命のこのした影響と理解するべきかどうかをよく考えてもらいたい。つまりメロデーは合法性にたいするこのような開放的な喜びと一切の未成熟なもの、無格好なもの、気まぐれなものにたいするこのような嫌悪をもっている。そのためにそれは、ヨーロッパの文物の昔からの秩序からのひびきのごとく、あるいはまたその秩

序への誘惑か復帰のようにひびくのである。」
註ははじめと終りの部分はヴァーグナーの音楽を諷しているものであり、ゲーテの「ウィルヘルム・マイスターの修業時代」からの引用につづく部分はシラーにたいする皮肉である。ボヘミアの保養地テプリッツでの会見は一八二二年七月二十三日のことである。

II フランシス・ブランク（一八九九年—一九六三年）

ポール・ランドルミー宛 「ドビュッシーイズムにもあき）
ぼくはドビュッシーその人は崇拜する）、印象主義（ラヴェル、フロラン・シュミット）にもあきたぼくは、健康で、澄明で生き生きとした作風を求めています。それは、ストラヴィンスキの作風がスラヴ的である如く、明らかにフランス的な作風でなくてはなりません。

この見地からすると、ぼくにはサティ（Erik Satie, 1866—1925）の作風こそ完璧なように思われます。ちょうどベートルシカがセント・ペテルブルクであるように、サティのパラードはパリそのものです。

もう一人の人の音楽は、もっと頭脳的ですが、未来への扉をあけてくれるように思われます。それはルーセル（Albert Roussel, 1869—1937）の作風です。そのきびしさ、その威厳、その感受性を深く賛美しています。

ぼくはまたシャブリエを心から愛しています（エスパーニャはすばらしい曲です）、楽しい行進曲は傑作です）。マノンとウエルテルは、ぼくたちのフォルクロール（伝承民謡）とみな

しています。マイヨールの歌曲。オッフエンバックのカドリール。それから、最後に、パッパ、モーツアルト、ハイドンとシヨパン、ムソルグスキー、ストラヴィンスキー。

何というサラダだ！（と、あなたはおっしやるでしょうね）

でもほくがどんなに音楽を愛しているか、どんな筋であろうが殊のほかほくを喜ばせてくれるものは何であれ、自分の規範として受けとっているか、おわかりのことと思います。」（三浦淳史氏訳による）

追記

一、ヴァーグナーが「マイスタージンガー」の着想をえたのは、ゲルヴィーヌスのドイツ文学史のなかのニュールンベルクのギルドの親方達（マイスター）の歌唱戦についての短かい記述、とりわけその際に、伝統的な歌唱規則に対する違反、逸脱を「々記載する、立合いの書記 Mecke の役割に興味をひかれ、この人物を楨玉にして喜劇作曲しようと思ひ立ったことであつた。（E・T・A・ホフマンの小説「マルチン親方」も参考資料にしている。）決定稿の書記ベックメッサーは第二稿ではまだハンスリッヒ！という名になっている。このことから容易に想像されるが、ベックメッサーがブラームス派の批評家ハンスリッヒをモデルにしていることは明らかで、「楽劇」を一大総合舞台芸術としようとするヴァーグナーは、古典派純粋音楽擁護で文学的音楽、標題楽、交響詩を排撃するハンスリッヒに対して、新しい芸術を理解出来ない、古い規則に縛られたベダナンチストとして、巧みに戯画化し筆誅を加えた。このカリカ

チュアは出色のものである。

二、ドビュッシーはステファヌ・マラルメの火曜会の常連であつたし、ビエール・ルイスは彼にとつて常に変らぬ親友であつた。（「牧神の午後」、「ピリテイスの歌」）またラヴェルには「ダフニスとクロイエ」のほかにランボーの詩による管弦楽曲「イルミナシオン」がある。

三、四頁下段のヴァイマルにおける上演回数が続けると、「ティートウスの仁慈」二十八回、「ファイガロの結婚」十九回となる。しかも「ファイガロ」はいつも不成功であつたという。これは奇異の念を起させるが、ブラーハを除けば、ウィーンでもベルリンでも初演から暫くの間は成功しなかつた。（ウィーンの場合はサリエリ派の執拗な妨害があつたことも伝えられている。）この事情は「ファイガロ」の筋の内容と音楽との両面から、それぞれの宮廷都市の事情と併せて考へてみる必要がある。歌劇の台本はポーマルシェの原作を大いに和けたとはいへ王侯貴族に対する批判、諷刺は残っているし、音楽は当時の大衆にとつては余りに斬新かつ繊細優美にすぎた。帝王の寛大な徳を讃える「ティートウス」が祝祭劇としてしばしば上演されたことにも、小国の主都である田舎町ヴァイマルの「古典主義」の保守的な一面が窺われる。「ファイガロ」が一般に愛好されるようになったのは十九世紀に入って暫らくたってからであつた。ゲーテはしかし晩年においても「ファイガロ」には言及してない。

（弘前大学教授）

本稿は昭和四十八年六月、弘前哲学会においておこなつた講演、「音楽と文学と社会」の論旨の主な点を整理補足したものである。