

『黄金の壺』はロマンティックか

—E. T. A. ホフマンの音楽観—

西谷 明子

E. T. A. ホフマンの作家としての代表作『黄金の壺』（1814年）は、一般に「ロマンティック」なメルヒェンとみなされる。恋愛や冒険、幻想的な世界が豊かに描かれたこの物語は、たしかにいわゆる「ロマンティック」な作品だといえるだろう。Romantik という語は、18世紀の終わりには「長編小説の特徴としての、ロマンティックなもの、幻想的なもの」¹⁾ という意味で使われ始めた。19世紀になると「秩序づけられた市民生活と写実性への反意語」として「ロマン主義の本質的特性、気分、夢想、すなわち冒険的な人生」の意味でも使われるようになる。『黄金の壺』はまさに「秩序づけられた市民生活」のなかへ幻想が入りこむ作品である。この意味で、当時の感覚としても『黄金の壺』はまさに「ロマンティック」な作品であったといえる。

音楽批評家としてのホフマンにとって、「ロマンティック」とは楽曲の価値判断の基準となる重要な語だった。ベートーヴェンのことを「純粹にロマンティックな（まさにそれゆえ真に音楽的な）作曲家」(SzM S. 36)²⁾ と評した批評文『ベートーヴェンの交響曲第五番』（1810年）は、音楽批評家ホフマンの代表作であり、現在なお音楽史研究やベートーヴェン研究においてしばしば言及される。この批評文でホフマンは「不安」、「憧れ」、「無限」という語を多用する。また彼は、作曲家の使命とは「理想音楽の世界」を垣間見、それを現実世界で再現することだと考え、このことをたびたび音楽批評のなかで主張した。「不安」、「憧れ」、「無限」、それに「異世界との往還」を加えた四つのキーワードは、ホフマンの「ロマンティック」観を説明するうえで欠かせないものである。³⁾

ところがこれらのキーワードは作家ホフマンの文学作品においても用いら

- 1) *Deutsches Fremdwörterbuch*. Begonnen v. Hans Schulz, vorgeführt v. Otto Basler, weitergeführt im Institut für deutsche Sprache. Bd. 3. Berlin, New York 1997. S. 473 f.
- 2) 音楽批評からの引用は E. T. A. Hoffmann: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezension*. Neubearbeitete Ausg. Nach dem Text der Erstdrucke und Handschriften hg. sowie mit einem Nachwort u. mit Anmerkungen v. Friedrich Schnapp. München 1981 に拠る。同書からの引用は SzM と略記を添え本文中に頁数を示す。
- 3) 西谷明子「ベートーヴェンはロマンティックか——E. T. A. ホフマンの音楽批評」(『欧米文化研究』第17号, 広島大学大学院社会科学研究所国際社会論専攻, 2010年, 31-44ページ所収) 参照。

れ、特に『黄金の壺』ではそれが顕著である。このキーワードの重なりは、ホフマンの文学作品に音楽が与えた影響を検討するための重要な手掛かりとなりうる。本論文はこの問題を検証し、音楽家であり作家でもあったホフマンの作品の新しい捉え方を提案するものである。

1. 不安

あの不安 [……] が、聴き手の感情を襲ったあの素晴らしい聖霊の王国の予感を新たにかきたてる。(SzM S. 45)

一見すると『黄金の壺』におけるアンゼルス的心境を述べた一文であるかに思えるが、これはホフマンによるベートーヴェンの交響曲第五番批評の一節である。ここに書かれた「不安」とは交響曲第五番第一楽章のモチーフのことで、そのモチーフが第三楽章に形を変えて現れたとき、聴き手はその後の展開を予感して曲に没入するのだとホフマンは述べている。

『黄金の壺』にも、主人公アンゼルスが音、特にクリスタルの鈴の三和音によって感情を乱されたり、未来に対する予感を抱いたりする場面は多い。物語開始時点のアンゼルスは「不安」ではなく、「腹立たしい気持ち」(FN S. 181)⁴⁾を抱えている。自らの不運のためにまっとうな職につける見込みもなく、女性に声をかける機会すら得られない。アンゼルスが最初に抱いていた悩みはそういった世俗的なものだった。彼の感情の状態は、喜怒哀楽でいえば「怒」に最も近い。この単純であり同時に純粹でもある状態は、ある種バロック的だといえる。しかしニワトコの木の下でゼルペンティーナと運命的な出会いを果たすと、アンゼルスは「最高の歓喜ときわめて深い悲しみというこれまで知らなかった感情」(FN S. 183)を抱き、これによって彼の内面は大きく変わる。アンゼルスの最初の変容である。「喜」と「哀」という相反するものを同時に抱えることで、彼はバロック的な感情から脱却する。

第4夜話の冒頭では、物語の「語り手」が読者に対し、アンゼルムの感じた「不安」を想像してみてほしいと要求する。

4) 作品からの引用は E. T. A. Hoffmann: *Fantasie- und Nachtstücke. Fantasiestücke in Callots Manier. Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*. Nach dem Text der Erstdrucke, unter Hinzuziehung der Ausgaben v. Carl Georg Maassen u. Georg Ellinger, hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Walter Müller-Seidel, mit Anmerkungen v. Wolfgang Kron u. den Illustrationen v. Theodor Hosemann zur ersten Gesamtausgabe v. 1844/45. München 1960 に拠る。同書からの引用は FN と略記を添え本文中に頁数を示す。

ある曖昧な感情があなたの胸にたちのぼってくる。どこかでいつか、世俗のあらゆる楽しみの輪を踏み越えた崇高な願望が満たされるに違いない、しかし精神は厳しく躡けられた臆病な子供のように、その願望を思い切って言い表すことはできない、そんな感情が。(FN S. 197)

この「曖昧な感情」こそが「不安」である。ゼルペンティーナと出会ったアンゼルスには、それまで自分の関心の大部分を占めていた世俗の楽しみが意味のないもののように感じられる。しかし自分に芽生えた新しい感情が何なのかもすぐにははっきりしない。その結果、彼は「夢見心地でぼんやりと考えにふけり、そのせいで日常生活における外からの接触には鈍感に」(FN S. 198) なる。彼の「曖昧な感情」は「語り手」によって「未知の何かへのこの憧れ」(ebd.) と言い換えられる。ホフマンが文学作品においても、音楽批評と同様に「憧れ」を「不安」に通じる感情として扱っている点は注目すべきである。物語の最後にアトランティスへ至ったアンゼルスは、もう「不安」を抱くことはない。恋人ゼルペンティーナとともに永遠の幸福に生きることが決まった彼には、未来に対する不安を感じる理由がなくなったのである。

『黄金の壺』には多くの人物が登場するが、「不安」を感じるのは多感な若者であるアンゼルスとヴェローニカのみである。第5夜話でヴェローニカは魔女の影響もあり、アンゼルスが自分と結婚するかどうか気を揉んでいる。彼女は魔女に自分の抱えている問題を告げる際、「今私を苦しめ、不安にさせていること」(FN S. 210) と表現した。このとき彼女が抱いていた感情は、定まらない未来に対する「不安」なのである。

ほかの主要登場人物については、はっきりと「不安」を感じる場面が描かれることはない。リントホルスト、ゼルペンティーナ、フォスフォルス、魔女ら異世界の住人は、怒りや悲しみからられることはあっても、未来に「不安」を抱かない。またパウルマン、ヘールブラントら世俗の人物たちも同様である。第9夜話、パンチ酒の会での事件の際、出席者はひどい混乱に見舞われるが、このとき彼らの抱く感情も「不安」とは異なるものである。パウルマンは客人たちの狂った言動に「この上なく激しい怒り」(FN S. 236) を感じる。他方ヘールブラントは、酒を飲んだためかアンゼルスの狂った言動に同調して騒ぎたてる。彼のこのときの心理状態を喜怒哀楽で言い表すならば「楽」が最も近いだろう。

「不安」というキーワードから物語を整理すると、「不安」を感じる人物のみ新たな世界が開かれていることがわかる。アンゼルスはもちろんのこと、ヴェローニカも「不安」を感じたからこそ魔女の誘惑にのせられ、一時

的にとはいえこの世ならざるものと接触した。しかし第11夜話で、出世したヘルブランドに求婚されると、彼女はそれらとの接触を断つと宣言して結婚を承諾する。未来が定まったヴェローニカはもう「不安」を感じることもなく、異世界を覗き見ることもないのだった。

このように『黄金の壺』は、単純な喜怒哀楽しか持たなかった若者が、「不安」というそれらに属さない複雑な感情を身につけ、さらにそれを克服する物語として読むことができる。ベートーヴェンの交響曲第五番のように、「不安」は希望にも傾き得る感情として表現されているのである。

2. 憧れ

「憧れ」は「不安」に通じる感情でもあり、『黄金の壺』において、特にアンゼルス的心情を説明する言葉として最も多く用いられる語の一つである。交響曲第五番批評によれば、ホフマンにとってロマンティックであることの本质は「限りなき憧れ」(SzM S. 36)にある。ホフマンは、アンゼルスの抱えた異世界とその住人に対する恋心も含めた感情を、ロマンティックなものとして描写したといっているだろう。音楽においては、手の届かない状態、希望が満たされない状態、未来の定まらない状態を好んで評価したホフマンだったが⁵⁾、主人公アンゼルスも作中でこの状態が長く続く。リントホルストに会ってからというもの、日常生活の場ですっかり夢見心地になったアンゼルスの胸の内には、「あの歓喜に満ちた苦痛」(FN S. 198)、「より高い別の存在を予感させるあの憧れ」(ebd.)が渦巻いていた。

アンゼルスの感じた「憧れ」はただ喜ばしいだけのものではなく、苦痛を伴うものだった。たとえば第6夜話で二度目にリントホルスト邸に向かうときのアンゼルスは、「無上の喜びと苦しみの混じった一つの名状しがたい感情」(FN S. 211)に胸を引き裂かれる。この複雑な感情も、すでに交響曲第五番批評のなかで「予言」されている。

ベートーヴェンの音楽は、戦慄、畏怖、驚愕、痛みのでこを動かして、ロマンティックの本質たる、あの限りなき憧れを目覚めさせる。(SzM S. 36)

アンゼルスは第4夜話で自分の感じる「憧れ」が恋心だということを自覚するが、その恋はすぐに成就するものではない。恋した相手は、何者かわからないどころか人間ですらないのだ。手の届かない相手への恋は若者を苦しめる。またこのときのアンゼルスはまだはっきりと自覚していないが、

5) 西谷、前掲論文参照。

彼は不思議な神話を語り人々に奇妙な態度をとるリントホルストに対してはまさに「戦慄、畏怖、驚愕」を感じていたはずである。コーヒー店でリントホルストの話を聞いた後、夢見心地な気分になったのは、彼に対して「憧れ」に近い感情を持ったためである。

アトランティスにおいては、花の香りが「憧れ」を表す。物語の最後にアトランティスへとやってきたアンゼルスを迎える花たちは、「私たちの香りは愛の憧れ」(FN S. 253)なのだと言語かける。このとき花以外の自然も声をあげた。「炎は熱望」であり、「涼しい木陰は希望」であり、泉や小川の「クリスタルのような」⁶⁾水面にはアンゼルス自身の姿が映る。最後に小鳥たちが「私たちは愛の楽しみであり、喜びであり、陶酔なのです」とさえずった。憧れが熱望を経て希望に至る、『黄金の壺』の物語の筋をなぞるように自然に次々と語りかけられた後、アンゼルスは自らの姿を水面に見る。彼が最終的に手にした感情は、小鳥たちの口にした楽しみであり、喜びであり、陶酔であった。純粋な喜怒哀楽へと回帰したのである。しかしそれは物語開始時点で彼に備わっていたものとは性質が違っていた。彼が手にしたのは、調和した世界にこそ存在すべきユニゾン (Einklang) なのである。

3. 無限

音楽批評において「無限の不思議な王国」(SzM S. 36)、「無限の精神世界」(SzM S. 37)という言葉で理想音楽の世界を語ったホフマンは、『黄金の壺』でも不思議の国アトランティスの表現に「無限」、「永遠」という語を好んで使う傾向がある。楽園は無限であり、そこに暮らす精霊たちもまた悠久の時を生きる。

作中では異世界やそこに暮らすものたちだけではなく、感情や思考、認識も限りのないものとされる。交響曲第五番批評と同様に、ホフマンは『黄金の壺』においても「無限の憧れ」という言い回しを多用する。アンゼルスはゼルペンティーナのことを思いながら「僕の内なる思考は永遠だ」(FN S. 218)と口にし、「語り手」はアトランティスで耳にしたアンゼルムスの言葉を、「信じること、愛することと同様に、認識もまた永遠なのだ」(FN S. 254)と報告している。

失われることなくどこまでも続いていく状態そのものに、ホフマンは価値を認めていた。有限である現実世界では不可能だからこそ、ホフマンはそれ

6) 「クリスタル」はこの物語において、ゼルペンティーナの美しい声の比喩として使われ、またアンゼルスが閉じ込められる瓶の素材でもある。調和と墮落を同時に象徴するモチーフなのである。

に「憧れ」を持ったのだろう。『黄金の壺』という作品には「無限」も「永遠」も存在するが、人間がそれを手にするためには「世俗の重荷を投げおろす」(FN S. 230) 必要がある。有限の世界に背を向けて、はじめて人は無限の世界に足を踏み入れることができるのである。

『黄金の壺』は小説という形をとる以上、明確な始まりと終わりを持つ。この物語の末尾には「このメールヒェンの終わり」と記されている。むろんこれは有限の小説が必然的に迎えなければならない単なる「終わり」を意味するのかもしれない。しかし文学作品の「終わり」は、その「終わり」の後に続くであろう物語の存在を前提とする。⁷⁾ そうだとすれば「メールヒェンの終わり」は、すなわち「続きの始まり」でもある。ホフマンの小説作品においてしばしば、そこに描かれるいわゆる「現実世界」に非現実的なもの、幻想的なものが入りこむことは、ホフマン作品の文学的研究が本格的に始まった当初から指摘されているが⁸⁾、ホフマンの作品は読者の現実に入りに入りこむ。『黄金の壺』の「語り手」は読者に対してこの意図をはっきりと明かしている。

あの素晴らしい王国はあなた〔読者〕が思うのよりずっと近くにあるというのを、あなたも信じてくださるでしょう。私はそれを心から願っているのです。大学生アンゼルスムの奇妙な物語をつうじて示唆しようとしているのはそのことなのです。(FN S. 198)

無限の王国はメールヒェンのなかにも存在するのではなく、読者の生きる現実世界にも入りこむ可能性がある。ニワトコの木の下でのアンゼルスとヘビとの邂逅がアトランティス行きの契機となったように、いつの日か何かのきっかけにより、この世界に理想音楽を再現する可能性を、読者のうちの誰かが見出すかもしれない。そこにこそホフマンの悲願があったに違いないと思われるのである。

4. 異世界

ここではない場所、今ではない時間、すなわち「異世界」との往還は、『黄金の壺』の主題そのものである。作中のドレーズデンは、各所で異世界アトランティスと境を接した状態にある。

7) 高橋義孝『文学非芸術論』新潮社、1972年はこの問題を扱っている。

8) Benz, Richard: *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung.* Leipzig 1937. S. 347.

4.1. 異世界と接する場所

『黄金の壺』においては、平和な日常に突然この世ならぬものが現れ、人間と接触する。しかしそれらは、無条件に人間世界に現れるのではない。作中には異世界への「扉」の役割を果たすいくつかの場所がある。

アンゼルスは物語の冒頭で黒門を通り抜ける。この門は、アンゼルムスを、そして読者を異世界へと導く最初の扉だった。⁹⁾ 門を通り抜けた直後、彼は魔女の売るリングの籠にぶつかる。リング、すなわち「知恵の実」との接触は、アンゼルスが新たな認識を得ることの予言の役割を果たす。

魔女の呪いの言葉と人々の視線から逃げたアンゼルスは、エルベ河畔のニワトコの木陰に腰をおろして煙草を吹かす。煙、川、ニワトコの木、すなわち「知恵の木」が、ここでは現実と幻想の境目を曖昧にする役割を担う。煙は「薄もやに包まれた空」(FN S. 180)へと溶けていき、現実と幻想の境目を曖昧にする。川とは境界線であり、そこに近づく者は境界の向こう側を目にすることができる。第2夜話でアンゼルスはこの川を舟で渡ることになる。このとき彼は水面に映る花火を見てヘビが泳ぐ姿だと思い、川に飛び込みかねない勢いで声をあげる。古来、舟はこの世とあの世をつなぐ神秘的な乗り物だと考えられている。¹⁰⁾ 境界を渡る行為の途中にこの世ならざるものを感じるのは必然である。

エルベ河畔のニワトコの木は『黄金の壺』における最も重要な「扉」である。後日「不安」を抱えたアンゼルスがこの木のもとに通うようになったことを考えると、彼自身もこの場所に特別な意味を感じていたことは間違いない。異世界への扉は同時に恋人たちの最初の出会いの場でもあった。黒門は魔女と出会った場としてアンゼルスに負の印象を抱かせ、その後彼がそこへ近づく描写がないのとは対照的である。

リントホルスト邸はドレースデンに再現された箱庭めいた楽園である。彼

-
- 9) 実際の黒門は1812年には取り払われていた。ホフマンがヨーゼフ・ゼコンダー座の指揮者としてドレースデンにやってきたのは1813年4月のことであり、彼自身も「黒門」を見たことはなかった。識名はこのことをふまえて『黄金の壺』の副題「新しい時代のメールヒェン」に触れ、ホフマンは「過去でもなく同時代でもない無時間を彷徨う、ありうべき《新しい時代》のドレースデンを描いた」のだと解釈している(識名章喜「ドレースデンに『温泉』はあったのか? —— E. T. A. ホフマン『黄金の壺』の『リンケ温泉』について」『慶應義塾大学日吉紀要』第47号、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、106ページ)。
- 10) 周知のように、古代エジプトの死者を運ぶ舟からキリスト教時代にいたるまで、舟は生と死の世界を結ぶ乗り物の象徴として語られてきた。その事例のいくつかは、Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. hg. v. Hanns Bächtold-Stäubli u. unter Mitwirkung v. Eduard Hoffmann-Krayer. Bd. 9. Berlin, New York 1987. S. 152-160 に示されている。

は屋敷のなかに温室を作り、そこで珍しい南方の動植物を育てている。鳥の鳴き声や水の流れる音、花の香りが音楽となるこの温室はアトランティスを思わせるのにじゅうぶんである。その玄関にはもちろん扉があるのだが、屋敷の内と外との境界であるこの扉も、異世界との接点である。魔女はこの扉を見張っており、訪れたアンゼルスに怪しい魔法で驚かせる。リントホルスト邸の扉をくぐるのが、アンゼルスにとって第一の試練だった。

屋敷の中には、異世界からとりわけ大きな影響を受ける場所がいくつかある。動植物の豊富な温室、黄金の壺の置かれた部屋、アンゼルムの仕事部屋がそれである。壺の置かれた部屋は大きく壁は紺碧で、しゅろの木と黄金の壺の乗った台座以外は質素な (einfach) 装飾であった。後にアンゼルスはこの部屋で「ザラマダーと緑のヘビとの結婚について」の物語を書き出すことになる。またリントホルストに招かれた「語り手」が案内され、アトランティスの幻影を見るのもこの部屋である。一方、普段のアンゼルムの仕事部屋は書斎のような部屋だった。この部屋には、その場にはいないはずのゼルベンティーナの声が届く。この部屋は空間を飛び越えて、恋人同士の精神を直接つなぐのを助ける力を持つのである。

4. 2. 異世界と接する時間

異世界との接触は、時空間の境界で起こることが多い。物語は昇天祭の日から始まる。キリストが地上を離れる日であり、教会歴における重要な祝日である。ゼルベンティーナと出会ったのは夕方、すなわち昼と夜との境界をなす時間である。アンゼルスがリントホルスト邸を訪れるのは正午と決まっている。午前と午後の境界である。ヴェローニカが魔女と儀式を執り行うのは秋分の日であり、これは昼夜の長さが交替し、冬の準備が始まる日である。『黄金の壺』においては、現実世界における空間的・時間的越境がそのまま世界の壁を越えることにつながっている。

4. 3. 認識の修正

交響曲第五番批評で、ホフマンは今となっては誰もが知るこの曲の冒頭について、驚きをこめて記述した。彼は冒頭のモチーフを聴いてこの曲を変ホ長調だと感じたが、7小説目まで聴いてようやくこの曲がハ短調だと気付いた (SzM S. 37)。明るく力強い長調の一フレーズとして聴いたものが、後から加わった一つの音によって正反対の意味になったことに、ホフマンは衝撃を受けた。この曲は新たな音が加わった時点で、過去の音までさかのぼって認識を修正することを要求するのである。ホフマンは交響曲第五番の謎めいた始まり方を「作品全体の性格を決定している」(SzM S. 37)と結論づけた。

さらに彼は、交響曲第五番における転調のみごとさにもたびたび触れる。ホフマンは転調そのものにロマンティックな性格を見出していたようだが、その考えは彼の小説作品にも自然と入りこんでいる。

『黄金の壺』にも、それまで見えていた世界が一つのきっかけでまったく異なる意味を持つものになる場面がある。それが最も顕著なのは、ゼルペンティーナと出会った後のアンゼルスが自然の神秘に目覚め、同時に人間社会がひどくつまらないものに思える場面であろう。リントホルストのもとで修業を重ねた彼は、次第に自然の真の姿を認識できるようになる。第8夜話では、リントホルストの庭の素晴らしさに改めて目を奪われる。このときの彼には「奇妙な花」(FN S. 225)が実際には「きらきら輝く昆虫」であり、「バラ色や空色の鳥」は「匂いたつ花」であったことが認識できる。これらはもともとリントホルストの庭にこの姿のまま存在していたにもかかわらず、かつての自分にはそれを正しく認識することができなかった。アンゼルスはこのように考えている。過去にさかのぼった認識の修正が行われたのである。アンゼルスのまなざしをとおして物語世界を知る読者は、アンゼルスとともにみずからの認識を修正することになる。以前からリントホルストの庭は不思議な光景であったはずなのに、未熟なアンゼルスにはそれが認識できなかったのだと。

アンゼルスが彼の認識においてはゼルペンティーナの声に耳を傾けていただけだったにもかかわらず、気付けば原稿を写し終わっていた場面でも、認識のずれとその修正が起こっていたといえる。同様のことが第12夜話の「語り手」にも起こる。彼はアラク酒の力でアトランティスを垣間見、幻影が消えると原稿が完成していた。彼の場合は、書く行為と見る行為の間に認識のずれがあったのである。

『黄金の壺』でのこれらの不思議な現象は、おそらく観察者以外には認識できないものである。花や鳥の色合いも、第三者にとっては変化なく見えただろう。まるで同じ旋律を異なる調で演奏するかのようになり、作中では登場人物の精神状態や成長段階の違いによって、同じものが異なる姿に感じられるのである。

4.4. 異世界との往還問題

ホフマンはベートーヴェンの他の作品と比べても特に交響曲第五番を高く評価したが、その理由の一つは、この曲の終楽章にある長大なコーダであった (SzM S. 49 f.)。このコーダによってベートーヴェンは曲の終止形を相対化し、曲の始まりとともにその世界を旅してきた聴衆を新たな方法で現実へと帰すことに成功したというのである。

異世界との往還問題は、ホフマンの小説作品にたびたび見られるテーマでもある。特に、異世界の魅力にとりつかれて現実世界から足を踏み外した人物が、どのように地上に帰るのか、あるいは帰らないのかということは、ホフマンにとって重要な問題だった。

アンゼルスは念願のアトランティスへ行った後、現実世界における居場所を失った。友人たちは彼のことをすっかり精神を病んだのだと考えている。アンゼルスの方も、もはや現実世界に戻る気はない。結末において彼は「永遠に続く無上の幸福」(FN S. 254)を感じていると述べる。なるほど彼は万物の調和の認識と至高のポエジーという、あらゆる芸術家が切望するものを手にしている。しかし彼は現実世界においてもはや何も生み出さない。たとえ万物の調和を認識することができようとも、それを芸術作品として社会に還元できなければ、その「芸術家」は狂人とみなされる。物語の盛り上がりには水を差すような第11夜話でホフマンが突きつけたのは、理想の芸術あるいは理想の芸術家とは何かという問題である。芸術とは社会的な活動であり、受容する者がいてこそ成り立つものである。そう考えたからこそホフマンは批評家として、すぐれた作品が社会に受け入れられるよう言葉を尽くしたのではなかったか。

本来アトランティスの住人だったリントホルストの「旅」は、アンゼルスと逆方向になる。彼はアトランティスへの帰還を望んでいる。『黄金の壺』という物語が終わった時点で、リントホルストの帰還は果たされていない。その「旅」が終わるのは、彼の三人の娘がすべて人間の男性と結婚したときということになる。重要なのは、リントホルストにとっては人間社会こそが「異世界」だった点である。彼はこの世においては異邦人であった。作者ホフマンも、人間社会において自分が異邦人であると少なからず感じていた。彼は芸術家としての理想を持ち、自ら実践しようと努めたが、それを理解する者は多くはなかった。音楽家として、調和する自然の声をわずかにでも予感できたホフマンにとって、それらに注意が払われない世俗の人間社会は、まるで言葉の通じない異国のように思われたのではないだろうか。自然の声に耳を貸そうとしない人々に対して落胆したり嘲笑したりする態度も、ホフマンとリントホルストに共通して見られる。またそれにもかかわらず、両者とも人間社会において、本来目指したい方向とは違う職種で認められ、地位を築くことに成功している。ホフマンは音楽家でありたいと願いながら法律家、小説家として認められ、リントホルストは火の精だというのに枢密文書管理官という地位にあるからだ。

「語り手」もまた、ホフマンに近い人物として造形されている。彼は第12夜話でごく一時的にアトランティスへの訪問を許され、無事に帰還すること

ができた。「語り手」は往還を成し遂げたのである。「語り手」は作品を書き上げたことに喜びながらも、楽園にいるアンゼルスと自らの報われぬ立場を比較して嘆く。楽園の素晴らしさを知ってしまったことで、かつては感じなかった飢餓感を覚えたのである。しかし『黄金の壺』という作品は、その「旅」が無意味ではないのだと宣言する。嘆く「語り手」にリントホルストは、たった今体験したアトランティスでの滞在が、彼の「内なる感覚の詩的な財産」(FN S. 225)になったのではないかと励ますのである。「語り手」の嘆きはホフマン自身の叫びのように感じられるが、リントホルストのこのせりふも紛れもなくホフマンの思想を表している。「旅」から帰った者は「詩的な財産」を手に入れられるのだ。それは現実世界における音楽をはじめとした芸術すべての意義を認めることにほかならない。この世に理想音楽を完全に再現することは不可能だとしても、優れた音楽はそれを予感させることができる。「語り手」の「旅」は、そのことを示唆している。

読者もまた、作品を読むことで物語世界へと旅立ち、読書の終わりとともに現実世界に帰還するはずである。しかし「無限」の項でも触れたように、読者は『黄金の壺』の世界から完全に抜け出ることを許されず、物語世界と現実世界との境界を見失ってしまう。それどころか、ホフマンは作中で読者に大きな問題を突きつけた。第10夜話でクリスタルの瓶に閉じ込められたアンゼルスは、同様に瓶に閉じ込められた5人の若者と出会う。彼らはリントホルストに写本を任せ、第9夜話のアンゼルスと同じように失敗し、その報いとして瓶に閉じ込められているのである。アンゼルスが瓶の中で止むことのない苦痛に苛まれているにもかかわらず、同じ境遇にあるはずの彼らは自分たちが瓶に閉じ込められていることに気付いてすらいない。むしろ「今ほどいい思いはしたことがない」(FN S. 241)とまで話す。彼らは瓶に閉じ込められていながら、それまでの暮らしを続けているのだと信じこんでいる。彼らの話を聞いたアンゼルスが「それではあなたたちは一人残らずガラス瓶の中にいるのを感じていないのか？」(ebd.)と尋ねると、彼らは「この大学生は頭がおかしい」(ebd.)と笑う。これまでアンゼルスは何度も、周囲から精神を病んだのではないかと言われてきた。それは彼の振る舞いが現実世界における常識から逸脱していたからである。だがここでは、その前提に疑問が投げかけられる。アンゼルス以外の若者は、自分たちがクリスタルの瓶に閉じ込められている自覚を持たない。アンゼルスだけが真実を認識できている。ほかの登場人物、あるいは読者すらも、自覚のないままクリスタルの瓶に囚われている可能性はないだろうか。この疑問については答えが出ることなく物語は終わる。

このように『黄金の壺』は作中で往還が完了しない作品である。読者は書

を閉じた後も、自分の見ている世界に対する「不安」を抱え続けることになる。それはまさに第4夜話のアンゼルスと同じ状態である。「不安」はいつか「憧れ」となり、やがて読者もアンゼルスのようにポエジーを求めることになるかもしれない。読者が永遠の認識、永遠の調和をこの世で獲得することは不可能でも、その片鱗に触れることは可能かもしれない。ホフマンは『黄金の壺』にみずからの理想を託したのである。

5. アトランティスはロマンティックか

『黄金の壺』という作品は、ホフマンの定義に則しても後世の定義においても、「ロマンティック」な作品だといってよいだろう。しかしその作中の理想世界アトランティスをロマンティックだということはできるだろうか。アトランティスと、ホフマンが音楽論のなかで力説する「理想音楽」の世界の概念は、かなりの部分で重なっている。¹¹⁾つまりこの問いは、ホフマンの理想音楽はロマンティックかという問題につながっている。

作中で描かれる楽園アトランティスには喜怒哀楽と愛の感情しか存在しないように見える。アトランティスでの恋愛は単純である。精霊たちは互いに一目で恋に落ち、すぐに愛を告白し、叶わなければ悲しみに暮れ、あるいは怒りにまかせて暴れることになる。地上のアンゼルスのように「不安」や「憧れ」を抱えたまま何日も物思いに沈んだりはしない。精霊たちの感情表現は豊かで激しいが、それはまるでバロック音楽のような明暗のはっきりしたものだった。コープマンはバロック時代における感情表現について、理解可能な範囲にとどまること、伝達可能であることが必要とされていたと述べている。¹²⁾音楽で極端に個人的な感情を表現ようになるのは19世紀以降のことなのである。喜怒哀楽のどれにも属さない中間的な感情は、アトランティスには存在しない。感情は区別され、他の感情と混じり合うことがない。つまりアトランティスは、音楽史的な意味でもホフマンの定義においても、「ロマンティック」とは言い難い世界だということになる。アトランティスにおけるフォスフォルスと紅百合、ザラマンダーと緑のへびとの恋愛はバロック的であり、ドレースデンにおけるアンゼルスとゼルペンティーナの恋愛はロマンティックであると考えれば、アトランティスと現実世界は過去と現代の対比になっているのではないだろうか。

-
- 11) 西谷明子「楽園喪失とその再獲得の試み —E. T. A. ホフマンの『黄金の壺』におけるアトランティスとその役割」（『欧米文化研究』第19号、広島大学大学院総合科学研究科、2012年、17-35ページ所収）参照。
- 12) コープマン、トン『トン・コープマンのバロック音楽講義』風間芳之訳、音楽之友社、2010年、13ページ参照。

地上では19世紀らしい感情の揺れ動きに悩んだアンゼルスも、アトランティスで永遠の認識、永遠の幸福を得ると、もう「不安」や「憧れ」に胸を痛めることはない。彼は純粋な楽しみ、喜び、陶酔、すなわち調和した世界にこそ存在するべきユニゾン (Einklang) のなかに生きることとなる。

ホフマンはその代表的音楽論『新旧教会音楽』で、真にキリスト教的な音楽は単純な (einfach) ものであると強調し、過去の教会音楽を賛美し現代のそれを批判したが、アンゼルスが物語の最後に至った境地こそ単純なものである。アトランティスでアンゼルスが奏でる「音楽」は、音楽史的にいえば複雑な感情を抱えた「ロマン派」的なものではなく、バロック以前の調和を重んじたものだろう。単純であり、だからこそ純粋でもある感情の表現こそが、『新旧教会音楽』で強く主張したように「信心深く」(SzM S. 216)、「力強く」、「真にキリスト教的」だとホフマンが考えていたならば、アンゼルスが人類の失った楽園を再獲得することができた理由は、彼の獲得した「単純さ」と無関係ではあるまい。

このことは、ビンゲンのヒルデガルト (1098-1179年) の音楽観を思い起こさせる。彼女によれば、かつて楽園にいた頃「アダムの声は讃歌をうたう天使たちの声と少なからず調和していた」¹³⁾ が、墮罪によってその声を失ったのだという。地上で聖歌を唱和するのは、楽園喪失以前の状態への追憶にほかならない。「神をたたえる歌の唱和は天上の和声のこだまとして、その根源を精霊に持っている」のだから。天上に理想的楽園が存在するという前提のもと、地上でその楽園の再現を試みるというホフマンの音楽観には、このようなキリスト教的価値観の影響がある。彼は「天上の和声」とよりよく響き合うのが、単純であり純粋な音楽だと考えたのだった。

『黄金の壺』におけるアトランティスと人類の関係は、こうしたキリスト教的伝統のなかに文脈を持つ。過去的人类は自然との対話が可能であり、その調和 (和声) を認識できた。しかし人類が墮落した今、「無限の憧れ」(FN S. 229) という形でわずかに不思議の国を予感できるのみとなった。アンゼルスはこの「憧れ」という糸口を掴み、「天上の和声」を聞きとれるようになったことで、楽園へと回帰することができたのである。

ホフマンは音楽論において単純であることをキリスト教的だと述べているが (SzM S. 216)、単純であることをロマンティックだとは言っていない。彼にとってロマンティックとは、いまだ定まっていない状態、手の届かない状態、無限に広がっていく状態を指す。「ロマンティック」な作品において、

13) Hildegard von Bingen, *Briefwechsel*. Nach den ältesten Handschriften übersetzt u. nach den Quellen erläutert v. Adelgundis Fürhkötter. Salzburg 1965. S. 236-240.

世界は一重 (einfach) ではなく複数存在し、それが相互に影響し合う。「不安」や「憧れ」は近づきたい欲求と離れたい欲求を同時に備えた、ある種の矛盾を抱えた状態である。それらはむしろ単純さに反するものだ。

交響曲第五番批評において、ホフマンはベートーヴェンの主題が単純だということを繰り返し強調し、好意的に書いた。単純な主題は組み合わせや展開、調性によって次々と変容させることが可能だからである。単純な主題がさまざまに変化することは、ホフマンの「ロマンティック」の定義にあてはまる。これに近いことを、ホフマンは『黄金の壺』で試みた。アトランティスという「非ロマンティック」で「単純な (einfach)」世界を、「非ロマンティック」な世界で生きる「素朴な (einfach)」青年と触れあわせることで、不安と憧れが熱望を経て希望に至る「ロマンティック」な物語¹⁴⁾を生み出したのである。それを可能にしたのが、異世界と現実世界に橋をかける、メールヒェンという作品形態であった。アトランティス、アンゼラムスといった物語上重要な役割を持つ「素材」そのものは、「単純」あるいは「単純な性質を持つもの」でなければならなかったのである。

ただし『新旧教会音楽』でホフマンが賛美したのは、バロック時代よりさらに古い、ルネサンス時代の教会音楽だったことを忘れてはならない。バロック時代の音楽はすでに華麗な装飾を帯びており、ホフマンはそれらを信仰心よりも名人芸を披露するものだと批判している。ホフマンの理想音楽は、パレストリーナのような単純素朴な和声進行なのである。しかし心を激しく乱すことなく調和した状態で進行するルネサンス音楽は、フォスフォルスやザラマンダーの文字通り燃えるような激しい恋愛感情を表現できるものではない。アトランティスの描写そのものは、やはりバロック的だといえるだろう。結局のところアトランティスは、「現在」から遠くもはや手の届かない「過去」を象徴しているという点が、ホフマンにとって重要だった。ホフマンが描いたのは、今ではない時間、ここではない場所、すなわち自分から遠いところにあるものに憧れる感情である。逆に、その感情こそが19世紀らしい、「ロマンティック」なものであった。

『新旧教会音楽』を読めばわかるように、ホフマンはすでにロマン派音楽の萌芽がみられる「現代」において、ルネサンスやバロックの音楽が再び生まれることは不可能だと理解していた。つまりそれは、この世に「アトランティス」を持ちこむのは不可能だということである。『新旧教会音楽』のみ

14) 不安と憧れが熱望を経て希望に至る物語とは、まさにホフマンによるベートーヴェンの交響曲第五番解釈を思わせる筋書きである。ホフマンがこの筋書きを「ロマンティック」と評したことを再度強調しておきたい。

を読むと、ホフマンはこの現状にただ苦悩していたように見える。しかしだからこそ彼は、ベートーヴェンのような新しい時代の作曲家に希望を見出し、「ロマンティック」という新たな価値基準で作品を賛美した。また時代を逆行させることは不可能であっても、教会の中で古い教会音楽を再演することは可能である。まるでリントホルスト邸の中庭のように、理想世界をこの世に限定的に再現することを、ホフマンは推奨した。¹⁵⁾ 教会音楽は劇場よりも教会で演奏されるべし (SzM S. 234)。作曲家がすぐれた対位法を研究できるよう、出版社は過去の音楽の楽譜も再版するべし (SzM S. 235)。『新旧教会音楽』に書かれたホフマンの主張である。それらはすべて、現実の現在の音楽をよりよいものにするために役立つのだとホフマンは信じていた。異世界を覗くことによって「内なる感覚の詩的な財産」(FN S. 225) が得られるのだから。それは彼が人類の成長の可能性、教育の重要性を信じていたということの意味している。つまり、すぐれた音楽に触れた聴衆は、後の作曲家になる可能性を秘めているのである。すぐれた音楽によって異世界へのロマンティックな「旅」を経験し、「内なる感覚の詩的な財産」を積み上げた者は、現実世界に新たな音楽、より理想に近い音楽をもたらすかもしれない。ホフマンはそれを信じてペンをとったのである。

あの素晴らしい王国はあなたが思うのよりずっと近くにあるということ
を、あなたも信じてくれるでしょう。私はそれを心から願っているのです。
大学生アンゼルムスの奇妙な物語で示唆しようとしているのはそのことな
のです。(FN S. 198)

「語り手」のこの言葉は、同時代の音楽家に、そして聴衆に向けられている。戦争によって調和を欠き、荒廃したドレースデンにあってなお「あの素晴らしい王国はあなたが思うのよりずっと近くにある」と口にしたとき、ホフマンはまるで舞台役者のように、文学という仮装をまとうて音楽家としての信念を述べたのである。

15) 東の間でもよい、失われた楽園をこの世に現出させようとする試みは、まさにバロック時代に活発に行われた。音楽、詩、詩人たちの集まる場、絵画、宮殿・庭園建築などにその試みがみられる。その動機は、楽園への追憶にある。彼らは失われた楽園を芸術作品という形で永遠のものとするのを望んだ。楽園アトランティスを模して作られたと思われるリントホルスト邸の美しく不思議な庭は、その遠い残響かもしれない(ヴィンフリート・フロイント『冒険のバロック 発見の時代の文化』[叢書・ユニベルシタス] 佐藤正樹・佐々木れい訳、法政大学出版局、2011年による)。

Ist »*Der goldne Topf*« „romantisch“?
Zu E. T. A. Hoffmanns Musikauffassung.

Akiko NISHITANI

Wenn E. T. A. Hoffmann in seiner Rezension über die *Fünfte* sagt, Beethoven sei romantisch, so versteht er unter dem Romantischen vier Elemente: Angst, Sehnsucht, Unendlichkeit und Hin und Zurück zu einer anderen Welt. Diese Elemente spielen auch im »*Goldnen Topf*« eine bedeutende Rolle.

Auch hier wird die Angst als ein Gefühl behandelt, das wie in der *Fünften* Beethovens überwunden werden und sich in Hoffnung verwandeln kann. Die „Sehnsucht“, ein mit der Angst in Verbindung stehendes Gefühl, ist eines der Stichwörter, die Hoffmann am häufigsten gebraucht, um Anselmus' Innerstes zu beschreiben. Und das Wort „Unendlichkeit“ verwendet er in dem Märchen ebenso oft zur Darstellung von Atlantis, wie er damit in seinen Musikbesprechungen seinen Begriff von „idealer Musik“ erklärt. Bei dem Hin und Zurück zu einer anderen Welt schließlich handelt es sich um das eigentliche Thema des Werks.

Das Paradies Atlantis bedeutet ursprünglich einen Ort, den es im Hier und Jetzt nicht gibt. Mit den unverstellten, einfachen Gefühlsäußerungen seiner Bewohner assoziiert man eher die Musik des Barock als die der Romantik. Auch wenn Hoffmann in »*Alte und neue Kirchenmusik*« die alte Kirchenmusik wegen ihrer „Einfachheit“ lobt, verwickelt er sich nicht in Widersprüche. „Romantisch“ war vielmehr die für seine Zeit typische Sehnsucht nach der unerreichbaren Vergangenheit.

Aber obwohl Hoffmann meinte, dass die ideale, einfache Musik der Vergangenheit als solche nie wieder hergestellt werden könne, sah er doch in den hervorragenden zeitgenössischen Komponisten die Schöpfer einer der Gegenwart angemessenen Musik. Als der „Erzähler“, der die Geschichte des Anselmus berichtet, aus dem Paradies wiederkehrt, verfügt er über ein „poetisches Besitztum“ in sich. Wer Meisterwerke erlebt, reift und kann die Möglichkeit bzw. das Vermögen erlangen, neue bedeutende Kunstwerke hervorzubringen. Aus dieser Überzeugung heraus hat E. T. A. Hoffmann das Werk nicht nur als Dichter, sondern auch als Musikkritiker verfasst.