

文学創作への萌芽としての音楽美学
— E.T.A.ホフマンの短編『ドン・ファン』試論 —

樋口 梨々子

はじめに

本稿の目的は E.T.A.ホフマンが作家である以前に作曲家や音楽評論家として、実際に音楽と関わりを持っていたという事実を特に意識しながら、彼の初期の短編『ドン・ファン』¹ の解釈を試みる事である。モーツァルトのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』に着想を得た上で構成された当作品は、これまでのホフマン研究においては、オペラ『ドン・ジョヴァンニ』の過剰解釈・誤解としてネガティブに捉えられる傾向があった。しかし音楽評論家としては初期ロマン派の音楽形而上学の影響下に出発しているホフマンが、小説家としてその枠を超える独自の思想を展開するに至る重要な作品こそが、この短編であると私は考えるのである。ただし一言断っておかなくてはならない。本稿においては、怪奇小説家としてのホフマンの側面や、またフロイトに代表されるような深層心理学・精神医学的観点を視野に入れることは、差し控えたい。周知の通り、この分野では既に多くの研究がなされているが、浅学の身にそれらを包括したり、諸論を比較検討するなど不可能と言わざるを得ない故に、現在なお研究が十分でないと思われる点、つまりホフマンにおいて音楽美学が文学創作の中へどのように流入し変容しているか、というテーマに焦点を絞りたいと思う。

第一章ではまずホフマンによるモーツァルト受容から出発し、続けてオペラ『ドン・ジョヴァンニ』を略述する。第二章ではホフマンの小説『ドン・ファン』とモーツァルトのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』の関係を詳述、ホフマンによるドン・ジョヴァンニ評がなぜ誤解や恣意的解釈と見なされがちなのか、そしてホフマンが展開する独特の思想は一体どこに由来するのかを、セレン・キルケゴールなども引用しながら追究したい。最終章では小説特有の事象を扱い、この小

¹ ホフマン (E.T.A. Hoffmann) 作品からの引用にはそれぞれ以下の略号を用いる。「FN」= *Fantasië und Nachtstücke*. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. München 1960; 「SB」= *Die Serapions-Brüder*. 5. Aufl. Zürich / Düsseldorf 1995; 「SM」= *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezension*. Hrsg. von Friedrich Schnapp. München 1977; 「BW」= *Briefwechsel Erster Band*. Hrsg. von Friedrich Schnapp. München 1967.

説の背後にある音楽美学→文学モチーフへの変容をめぐって、結論を出したいと思う。²

1. ホフマンにおけるモーツァルトと『ドン・ジョヴァンニ』

1. 1 「ロマン派的才能」としてのモーツァルト

作曲家モーツァルトがこれまでに世界中の人々を魅了してきたことは今さら言うまでもないが、ホフマンもまたモーツァルトにいたく傾倒していた。つまり彼はクレメンス・ブレントナーのジングシュピール『愉快な楽士達』を作曲した1804年以来、自らの洗礼名であるエルンスト・テオドール・ヴィルヘルムを改名して、エルンスト・テオドール・「アマデウス」・ホフマンと名乗り始めたのである。彼自身は改名の理由を明言してはいないが、既に伝記研究者の間では、これがヴォルフガング・「アマデウス」・モーツァルトに因んでいる事は疑いようがないという見解で一致している。

それではホフマンにとってのモーツァルトとは一体どのような存在だったのか。この問題の検討は、ホフマンが度々使用する「ロマン派的(なもの)」という概念を抜きには出来ない。ホフマンは音楽史上の一般常識とはかけ離れて、モーツァルトを「ロマン派的才能」(FN 43)と特徴付けているからである。

ところで「ロマン派的」という概念は、文学史、芸術史あるいは思想史において使用される場合、決して統一的なものではない。「ロマン派的」という概念そのものからして、矛盾を孕んでいるとさえ言われている。だがこのような大きな問題にここで従事する訳にはいかないので、本論では音楽史上「古典派」「ロマン派」と言い習わされている常識に、ホフマンの観念が合致していない為に、彼の音楽に関する発言が、解釈過多ないしは誤解だというネガティブな評価が度々下されてきたということの問題性に論及の的を絞ることにしたい。

それでは彼の観念はいかなるものであったのか、ということになるが、実はこれは何より初期ロマン派の音楽美学に由来しているのである。ホフマンが表明する「ロマン派的なものの王国」(FN 43)とはすなわち形而上学的領域であり、言い換えるならば緋色(Purpurschimmer)(FN 42)に輝く「精霊の国」(FN 33)、そして日常とは「別」(FN 72)の「超地上的」な、人間には「未知」「奇跡」の世界(SB 408)である。この国を開く媒介こそが「音楽」であり(FN 41)、その音楽の聴き手は「無限」(ebd.)「憧憬」(FN 33)の念を抱くという。ここでモーツァルトに関連してさらに詳しく叙述すると、彼の音楽に沈潜するならば、「未知」で「別世界」であるはずの「ロマン派的なもの」が我々の日常世界の中へと「降りてくる」(FN 34)。すると我々は

² 以下、本稿における「ドン・ファン」と「ドン・ジョヴァンニ」の使い分けについて明記しておく。ホフマンの作品『ドン・ファン』と、後に引用するセーレン・キルケゴールのドン・ファン論を引き合いに出す際にはスペイン名を、モーツァルトのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』に言及する場合はイタリア名を使用する。

「限りなくも、言葉にならない」憧憬にかられ (FN 33)、しばしば恍惚状態となる。と同時に、「昔から約束されていた夢が成就」されたり (FN 72)、「約束されている一切が叶えられ」たりするようにも感じる (FN 34)。なぜなら実のところ「ロマン派的な精霊の世界」はすでに聴き手の内面に存るからである。つまり「全芸術の中で最もロマンティッシュ」である音楽³が「人間の胸のうちに住んで」いるのである (FN 33)。このように初期ロマン派の音楽美学に大きく影響を受けていたホフマンは、また「音楽が感情を表現する」という感傷主義的な考え方はもはや陳腐だとするシュレーゲル兄弟やノヴァーリスらの思想に倣い、音楽における計算的要素にも留意した発言を繰り返している。⁴ すなわち作曲の「慎重さ」(FN 44)を備えつつ「ロマン派なるものの王国をその音色で開くかのリラを打ち鳴らす」(FN 43)ことが出来て初めて「ロマン派的な才能」と賞賛されるのだが、ホフマンの見解によれば、数少ない作曲家のみが、これをなし得たわけである。そして彼にとってモーツァルトは、まさにこのロマン派的才能を有する最たる作曲家なのであった。

つまりホフマンは、芸術をいわば神格化するロマン主義的な抽象概念に終始するのみならず、音楽評論家として、これを現実の作曲家やその音楽作品に大胆に結びつけるという作業を行っているのである (FN 41ff)。その結果、彼は通常の音楽史概念からすれば、古典派に分類されるであろう作曲家や作品をも、言うならばロマン主義的に洞察することによって、むしろ現代に至るまで聴衆に訴える効用を発揮する真の深みを有する作曲家、作品を鋭く認識していたと言えよう。また、ホフマン作品に度々確認される、初期ロマン派の美学内に納まりきれない彼特有の要素も、こうした鋭敏な受容に端を発していると思われるが、この事象はまさに『ドン・ファン』の骨格部となるので、第二章において言及したい。まず次項では、モーツァルトのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』に話題の焦点を絞ろう。

1. 2 オペラ『ドン・ジョヴァンニ』

ホフマンにとって、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』は「彼 (モーツァルト) の最も深遠なる作品」(SM 51)「オペラ中のオペラ」(SM 297)であった。ここで簡単にドン・ファン受容史に言及しながら、このオペラを概観しよう。スペイン生まれの伝説的人物ドン・ファンは、スペイン文学が栄えた 16 世紀後半から 17 世紀、度々劇作品に登場した。中でも最もがピュラー

³ ホフマンの作品においては、「ロマン派的」という語が「音楽的」と同義に使用されている事も多い。音楽批評における「ベートーヴェンは純粋にロマン派的な作曲家、(それだからこそ真に音楽的な作曲家)」という部分はその特徴をよく表している (SB 36)。

⁴ Dobat, Klaus-Dieter: *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk.* Tübingen 1984, S.44ff

だったのはティルソ・ディ・モリーナの『セビリアの色事師と石の賓客』で、後世のドン・ファン主題において模範となる。⁵ それを基にして製作された『石の賓客』（台本はジョヴァンニ・ベルターティ、音楽はジョゼッペ・ガッツァニーガ。1787年にヴェニスで初演）はモーツァルトとダ・ポンテに直接影響を与えた作品で、⁶ アルフレート・アインシュタインが証明しているように、実際ダ・ポンテはベルターティの台本を最大限に利用しているが、⁷ 恐らくここにはモーツァルト自身による台本への働きかけもあったと考えられる。⁸

主人公は常に従者レポレロと行動を共にする好色男ドン・ジョヴァンニで、就寝中のドンナ・アンナを襲う（とは言えジョヴァンニは仮面をつけて顔を隠している）ところから劇は始まる。アンナの恐怖の声を聞きつけた彼女の父親は逃げる悪党を何とか取り押さえ、娘の為に決闘を果たすが、敢無く自らが絶命、ここに一足遅れてアンナの婚約者ドン・オッターヴィオが登場し、一夜にして恐ろしい体験をさせられたアンナは彼に復讐の誓いを立てさせる。場面は変わり、既にドン・ジョヴァンニに捨てられた女性の一人、ドンナ・エルヴィーラが現れて復讐を企ててみたり、さらに町娘のツェルリーナ、その婚約者マゼットも話に加わり舞台が賑やかになる。ドンナ・アンナは後に、自分を襲いさらに父親を殺した悪党が友人ドン・ジョヴァンニであったと知るに及び、とんでもないショックを受け、引き裂かれた心境の中それでも復讐心を燃やし彼を追い詰める。最終場面でドン・ジョヴァンニは、死から甦り大理石の像と化したアンナの父親に改心を迫られるが、反抗を続け、地獄へ落ちて行くという所で終幕を迎える。

既に述べたようにドン・ジョヴァンニの題材はヨーロッパでは大変人気があり、様々に加工され、⁹ また研究素材としても注目を集めてきたが、モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』が話題にされる際は、ベルターティが（また彼に倣ってモーツァルトも）用いたドラマ・ジョコーソという言葉が争点の一つとなってきたようである。ドラマ・ジョコーソは通例「諧謔劇」と訳されるが、つまりオペラ『ドン・ジョヴァンニ』は作り手の側から喜劇（オペラ・ブッフア）でも悲劇（オペラ・セリア）でもないポジションに置かれている。ここに一体どういう含みがあるのか、その真意は何か、という疑問が沸くのは当然と言えよう。これに対してアインシュタインは、当時の音楽界においてドラマ・ジョコーソという語が他愛もない劇作品に用いられる風潮にあった事を挙げ、この語に捉われ過ぎるべきではないとしている。¹⁰ 興味の沸く問題ではあるが、今回は『ドン・ジョヴァンニ』をめぐる諸解釈の網羅や、『ドン・ジョヴァンニ』におけるモーツ

⁵ Ebd., S.144.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Einstein, Alfred: *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*. Frankfurt am Main 1978, S.410.

⁸ Ebd., S.413.

⁹ Kunze, Stefan: *Mozarts Opern*. Stuttgart 1984, S.319ff.

¹⁰ Einstein, S.416.

アルト自身の意図を推察することに紙面は割かず、アインシュタインに依拠する形で、このように聴衆に様々な可能性を見出させ、解釈の幅を広げる作品であったからこそ、ホフマンは存分に自らのファンタジーに身を任せ得たのだ、としておきたい。

ホフマンが自身の思想を吐露させるフィギュアとして、『ドン・ファン』では語り手「旅する熱狂家 (Der Enthusiast)」が登場する。他のホフマン作品にも顔を出す御馴染みのキャラクターだが、熱狂家はその都度どういう立場に立っているかは作品ごとに異なっている。ただ『ドン・ファン』においては熱狂家＝ホフマンの公式が充分成り立つと見なすことが出来るだろう。次章では熱狂家の言葉に拠りながら、作品の詳細な分析に入る。

2. オペラ『ドン・ジョヴァンニ』と小説『ドン・ファン』の関係

2. 1 小説『ドン・ファン』の構造

『ドン・ファン』は 1812 年に起草され、翌年ベートーヴェンのトリオ作品 70 に寄せた批評と共に『一般音楽新聞』に掲載、ホフマンの文学作品の中では比較的初期に書かれたものである。1814 年に友人の一人であった出版者カール・フリードリヒ・クンツによって『カロ風幻想作品集』の一作品として組み込まれた。

「旅する熱狂家」が投宿したホテル内の小劇場で、偶然上演されていたモーツァルトのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』を観劇し、その際の幻想的な体験を友人に聞かせようとする手紙の中で、自らの世界観的思想を披露する、というのが小説の骨格部分だが、改めて筋書きを略述すると、旅の疲れから眠り込んでいた熱狂家が隣の劇場から聞こえるオーケストラの音に目を覚まし、それが『ドン・ジョヴァンニ』であると知るとたちまちホテル上客用のボックス席へと赴く。「巨匠の傑作」の「序曲の最初の和音」を聴いた瞬間からデモーニッシュなもの予感に包まれ、最初の登場人物レポレロの歌唱からこの上演がイタリア語（ドイツ語には翻訳しきれない音楽的な言語と彼が見なす言語）によるものとわかり、いよいよ感激に浸りつつ、続いて走り出てくるドン・ファン、それを追いかけるドンナ・アンナらについて詳述し始めるのだが、ドン・ファンに欺かれながら尚も彼を追い求めるドンナ・エルヴィーラにレポレロが皮肉に対応する場面で、自分が独り占めしていた特設ボックス席に女性らしい何者かが忍び入ってきた気配を感じる。しかし自分の「詩的＝音楽的陶酔の瞬間」を妨げられまいと故意に無視しながら、さらなる登場人物について叙述を続けるが、第一幕が終わり休憩に入ると実は気になって仕方がなかったその方へ顔を向ける。そして舞台上にいたはずのドンナ・アンナの姿をそこに見とめて「驚きというより恐怖と言いたいほどの」衝撃を受ければ言葉を失う。この主人公の「熱狂家」にはモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』の登場人物ドンナ・アンナと、このアンナ役のプリマドンナを区別する意識がまるでない。やがて二人はイタリア語（歌手は「歌うように甘美な生粋のトスカーナ

弁)で語り合う。主人公は「一種の夢遊病」に陥りながら、この中でモーツァルトの傑作の深みが自分に初めて開かれるのを自覚する。しかし第二幕開始のベルと共に女性歌手は蒼白になり、「不運なアンナ、これからあなたにこの上なく恐ろしい瞬間が待っている」という言葉を残して消え去る。この後の主人公は「この奇跡的な出来事の後、音楽が全く別な異様な作用を及ぼしてきた」として最初の予感をますます深めつつ、ひたすらドンナ・アンナの場面だけを(彼女の燃えるような接物を感じながら)追い、オペラの筋はほとんど度外視したまま一挙にドン・ファン没落の終局場面の解釈に至る。ここで上演後、彼がボーイに案内されてホテル内の食卓に赴くという短い挿入場面があるが、オペラ通達のオペラ談義に主人公は退屈して自分の部屋に舞い戻る。しかし眠れず、再び先程のボックスへ小机を持ちこんで友人に手紙を書くという形式で、今夜の幻想的な体験のおかげで「深い特性を正しく把握した」と感じながら、「神的な巨匠のすばらしい作品」に拠って今一度自分の思想の展開を試みる。これがこの短編小説の後半部分なのだが、そうしてこの熱狂家が夜中の二時、「温かな電気を帯びたような息吹」を頭上に感じ、「遙かなる、未知の霊の国よ、扉を開きたまえ」と歌うアンナの声に至福のうちに聞いたように思うというクライマックスへ向かう。主人公が友への手紙を書き終わった後に、再び一頁足らずの短い食卓場面が付加され、熱狂家が翌日の昼時再び食堂へ行き、ドンナ・アンナ役歌手がその二時に神経性の発作の為に死んだと聞かされる顛末が付加されている。小説はここで突然終わりを迎える(FN 67ff)。

これまでの『ドン・ファン』研究においては、主人公「熱狂家」によるオペラ描写が果たして射的を射たものなのかという点をめぐって、¹¹ 楽しいはずの『ドン・ジョヴァンニ』をホフマンが誤って悲劇的に解釈しているのではないかと、小説内で熱狂家が始めから「歪曲した視点で」オペラ『ドン・ジョヴァンニ』鑑賞しているのではないかと等、批判的に解釈される傾向にあった。¹² つまり問題はこの作品その物をオペラ批評と見るかどうかであって、単なる批評と見れば確かに熱狂家による視点の偏り(例えば熱狂家の序曲に寄せる意見)(FN 68)、上演描写の不完全さを根拠に過剰解釈、誤解と非難される事は否めないのだが、この考察方法では当該のホフマン作品が持つ肝心な点を見逃しているように思われる。

他方伝記的解釈に依拠した接近方法も好まれてきた。¹³ ホフマンが知り合った当時はまだ十三歳で、それにもかかわらず大人の魅力と美しい声を持っていたユリア・マルクは、¹⁴ 歌の生徒と

¹¹ Dobat, S.138.

¹² Vgl. Mattli, Christian: *Der Tod der Primadonna. Der Mensch als Instrument im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns*. Bern 2003, S.38ff.

¹³ Vgl. Lewandowski, Rainer: *Fiktion und Realität. E.T.A. Hoffmann und Bamberg. Über eine Beziehung zwischen Leben und Literatur*. Bamberg 1995, S.110ff.

¹⁴ Safranski, Rüdiger: *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. München / Wien 1984,

してホフマン宅に通っており、二十歳年下の彼女に一方向的に惚れ込んだホフマンは、成就不可能な愛に苦しむ破目になる。しかし彼女の結婚により決定的な離別を悟り、これがちょうど『ドン・ファン』創作の時期にあたるという訳である。さらに前述の友人クンツが小説『ドン・ファン』内のドンナ・アンナはユリアであると主張していることから、ドン・ファンをホフマンの理想像、ドンナ・アンナをユリアと前提視した上での考察も見られるが、文学的深みを始めから見落としかねないというこの方法にはありがちな危険性を顧慮し、この小説をユリア・マルクのポートレートと理解されるべきでないとするエッカルト・クレスマン¹⁵に賛成する。以上の点を踏まえて本稿では、ホフマンが自身の音楽美学思想を小説（フィクション）という形に組み込んだという視点に専ら拠り、分析を進める。

以下、考察の焦点を ①熱狂家によるオペラ『ドン・ジョヴァンニ』の — 具体的にはドン・ファンとドンナ・アンナの — 描写 ②熱狂家によりドンナ・アンナと同一視され、絶命する女性歌手をめぐる事情 と二つに分けて考察する。

2. 2 「テキストに鑑みず」とはどういう意味か？

小説『ドン・ファン』の中で「旅する熱狂家」は次のように書いている。

「より深い意味を与えずにこの話（もしくはドン・ファン）をただ話の筋を要求するよう
に観察するのでは、どうしてモーツァルトがこのような音楽を考え出す事が出来たの
かほとんど理解出来ないだろう」（FN 74）

「出来る限り言葉を切り詰めて、台本にはいっさい鑑みず、ひたすら音楽の中でかの闘
う自然なる本性（ドン・ファンとドンナ・アンナ）の関係全体がどのように見えるか語
ろう」（FN 76）

つまり熱狂家はオペラのリブレットに対して批判的態度を取っており、非常に過小評価している
のである。この発言に関連して『詩人と音楽家』を引き合いに出すと、登場人物の一人フェルデ
イナントによって「オペラの台本作家としてはファンタジーに事欠かない」と賛嘆されるルート
ヴィヒは（SB 80）、一体どのような主題がオペラに適しているのか、また台本作家はどうあるべ
きかなどについて持論を展開している。「音楽というのはロマン派の王国にのみその安らぎの場
所を見出すのだから、僕はロマン派のオペラのみ真正銘本物だと見なしている」（SB 83ff）と

S.243ff

¹⁵ Kleßmann, Eckart: *E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde*. Stuttgart 1988, S.214ff

考えるルートヴィヒだが、「霊の国の奇跡的な現象を生命の中へと導く事が出来る」ような真に独創的、熱狂した詩人にしかロマン派のオペラを書けないので (SB 84)、本当の意味でロマン派のオペラと呼べる物は彼の視点からは存在しない。大多数のオペラではなく「歌つきの虚しい芝居」(SB 88) であるとルートヴィヒは非難している。

ここで興味をひくのは『詩人と音楽家』の中で『フィガロの結婚』や『コジ・ファン・トゥッテ』『魔笛』は言及されているのに、なぜか『ドン・ジョヴァンニ』は全く登場しない事である。さらに『クライスレリアーナ』におけるオペラ『ドン・ジョヴァンニ』の言及箇所を見てみると、前奏曲の素晴らしさやそれをめぐるモーツァルトの逸話等が取り上げられるばかりで (FN 51, 315)、ダ・ポンテの台本とモーツァルトの音楽の関係は一切話題にされていない。つまりホフマンはダ・ポンテを「真に独創的で熱狂した詩人」とは見ておらず、しかし対するモーツァルトの音楽は台本をはるかに超越し、ここにホフマンは「オペラの中のオペラ」と呼ぶ熱狂の根拠を見出しているのである。

詩 (ダ・ポンテの台本) のみを観察すればドン・ファンには「詩的なものは何も」なく、「単にワインと女が度を越して大好きな放蕩者でしかない」。しかしこれではモーツァルトがなぜこんな話に作曲し得たのか理解出来ないため、熱狂家は自分なりにドン・ファンという形姿により深い意義を与えているのである (FN 74)。これまで小説『ドン・ファン』における熱狂家 (ホフマン) のオペラ描写が不完全であると問題視されてきたが、¹⁶ これは熱狂家に重要な視点が欠けているからではないだろう。ホフマンは自分の美学からこのオペラと取り組み、自らの考えにそぐわない部分を意図的に省略、つまり『ドン・ジョヴァンニ』の筋書きや台本そのものは、ホフマンにとって重要ではなかったと考えられる。

この背景をして熱狂家はオペラの中からドン・ファン、ドンナ・アンナの二人に焦点を絞っている。なぜこの二人を選んだのか、そしてホフマンのモーツァルト音楽に対する熱狂と、この二つの形姿をめぐる描写がどう関連しているかを次項で考察する。

2. 3 序曲に由来する思想

1795年ホフマンは友人ヒッペルに宛てた手紙の中で、オペラ『ドン・ジョヴァンニ』を聴いていかに感動したかを報告しているが (BW 59)、彼はこれを小説『ドン・ファン』において単なる感動を超えた、「葛藤」(FN 68) という世界観的な文学モチーフへ発展させている。ところがこの思想展開に重要な役割を果たしているのが、オペラの筋立てではなく、むしろ序曲であったということに注目しなくてはならないと思う。

¹⁶ Vgl. Dobat, S.139.

つまりオペラの登場人物の構成は、ホフマンの小説にとって全く二の次なのである。例えばレポレロやドンナ・エルヴィーラなどの人物はほとんど無視され、それと著しい対照をなして、ドン・ファン及びドンナ・アンナの二人だけが異常にクローズアップされている。熱狂家はデーオドールに宛てて、ドンナ・アンナを「ドン・ファンに対峙する」存在だと記しているが、つまりこの二人を「相闘う二つの生」(FN 77)と見做し、「出来る限り言葉を切り詰めて、テキストには全く鑑みず、音楽においてのみ相闘う二つの生(ドン・ファンとドンナ・アンナ)の関係が一体どのように見えるか語ってみよう」(FN 76ff)と言う熱狂家は、「地上の生を生み出す神聖なる力とデモーニッシュな力との争い」という、初期ロマン派の音楽美学からは逸脱した独特の思想を展開し始めるのである。「この争いを克服し勝ち得た勝利こそが超地上的な生の概念を生み出すことが出来る」。しかし悪魔は人間を伺い待ちながら、「神聖なる生を表明するような高みへ向けて努力しているところへ畏をしかける」のである。これがまさしくドン・ファンの場合で、「生への要求が彼を駆り立て」、「満足が見出せるのではないかと虚しくも望みを持ちながら、食欲に休むことなく地上の全ての現象にかかざらう」(FN 75)。

ここでホフマンの思想の輪郭をより鮮明にするには、セーレン・キルケゴールのドン・ファン論と比較してみることが、極めて啓発的であるように思われる。キルケゴールもまたモーツァルトのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』を「モーツァルトを絶対的、永遠不滅にした唯一の作品」¹⁷と絶賛し、これに拠って自らの哲学思想を展開しているが、キルケゴールによれば、音楽はデモーニッシュであり、「エロスので感性的な独創性の中」にその「絶対的な対象を持つ」¹⁸ものである。彼が『ドン・ジョヴァンニ』に拠って展開しているキリスト教的な感性論を要約しよう。キリスト教が、最終的には「精神」によって排除されるべきものとして措定したエロスの生命力としての「欲念」を、キルケゴールは三段階に分け、第一段階の「欲念」は、オペラ『フィガロの結婚』の小姓がその好例をなしているように、現実に対象を持つことなく自らのうちで夢想している状態だが、第二段階では『魔笛』のパパゲーノに見られるように、現実的に活動を始め、対象の多様性のうちに個別的なものを求める。¹⁹ところが第三段階のドン・ファンが象徴しているのは、理念としての「欲念」である。つまりドン・ファンのエロスは、個別的な対象に関わるのではなく、彼は地上的な「感性のデモーニッシュな力」により全ての女性を誘惑し、最終的に「精神」により排除されるに至るまで常に勝利する、というのである。²⁰キルケゴールにとってはドン・ファンのみが最も重要である。なぜなら彼はドン・ファンに「感性の天才性という理念」、

¹⁷ Kierkegaard, Søren: *Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische*. Frankfurt am Main 1989, S.235.

¹⁸ Ebd., S.256.

¹⁹ Ebd., S.271-285.

²⁰ Ebd., S.285ff.

つまり「個に関わる欲念ではなく原理としての欲念」²¹ を見ているからで、この意味においてドン・ファンはもはやタイトルに掲げられる主人公というよりむしろ「分母」、他の人物は全てドン・ファンから引き出された「分子」と表現する。²² それにもかかわらずキルケゴールがドンナ・エルヴィーラを引用する時は、彼女が何らかの個性を有しているからではなく、ドン・ファンによって「指定された情熱」²³ を体現しているからである。

ホフマンのドン・ファンにおいても、キルケゴールのドン・ファンにおいても「全ての女性を例外なしに誘惑する」という点では共通項が見出せる。しかし決定的な違いは、キルケゴールがドン・ファンに「感性の全力」「デモーニッシュな生の喜び」²⁴ のみを見ている一方で、ホフマンのドン・ファンは「絶望」(FN 77) と直面しなければならない事である。つまり「高みへの永遠に燃ゆる」「我々を超地上的な物との交感状態に置く、かの無限の憧憬」によって駆り立てられるホフマンのドン・ファンは、「墮罪の恐ろしい結果」として悪魔の奸計により「我々の胸中で天上の約束事としてしか存していないものを愛により、そして女性を享受することでこの地上においても満たせる」と思い込んでしまう (FN 75)。ここから彼の転落が始まる。つまり愛とは「かくも秘密に満ちてかくも強力に作用を及ぼしながら、この世の存在の最も内なる元素を破壊もすれば浄化もする」という、ホフマン独特の愛の思想が投影されたドン・ファンは、「決定的な満足の理想を見つける事が出来る」と虚しい望みを持ちながら「休むことなく美しい女性からより美しい女性へと」逃げ移り、その為いつも欺かれたように感じてしまう (FN 75)。その結果彼は「これまで人生において最高の物と見なしていたのに、彼を痛烈に欺いたような現象に対して」反抗の姿勢を示し、「自然や創造主に対して冒瀆的に嘲る」(FN 75ff) までになる。

「限りある生から這い出し自然を、創造主を超える域まで自分を高める」ドン・ファンだが、結局は真界に落ちて行く事にしかならない (FN 76)。そして熱狂家によればドン・ファンが「悪魔でさえその心情には手出し出来ないような神々しい女性」であるドンナ・アンナを誘惑した際、彼はこの冒瀆の最も高みにいたのである (FN 76)。

熱狂家は二つの形姿 (ドン・ファンとドンナ・アンナ) を対峙させながら「もしアンナが天からの定めにより愛の中でドン・ファンに内在する神的な生を認識させ、無意味な憧憬から生ずる絶望から彼を引き離すように使命を帯びていたとしたらどうだろう」と仮定的問いを投げかける。しかし彼の心情には悪魔の奸計によって「彼女の中に情欲の妄念という火をつけるという思い」しかなかった。つまりドン・ファンとドンナ・アンナの出会いがもう「遅すぎた」のだ。しかし

²¹ Ebd., S.286.

²² Ebd., S.337.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S.352.

なぜ神々しいはずの女性が滅びる事になったのだろうか？ 熱狂家は「ドン・ファンが悪行を成し終えて逃げようとした時、自らの破滅という考えがドンナ・アンナに拷問の苦しみでもって絡み付いた」からだと言っている。これはつまり ①彼女の心情の最も奥深くで燃え上がり荒れ狂う愛 ②ドン・ファンの手による父親の死 ③かつては愛していると思っていた、冷たく男らしさに欠けた凡庸な婚約者のドン・オッターヴィオとの結びつき が原因であり、これら全てが彼女の胸をさんざんに引き裂いているのである (FN 77)。

ホフマンがドンナ・アンナに特に注目している理由は、彼女の抱く複雑な心境と、神々しい女性であるにもかかわらずドン・ファンのエロスの感性的な力に屈し、俗世的かつ肉体的な愛と結びついているという矛盾にある。これを熱狂家は「彼女の目からは愛、怒り、憎しみ、絶望が火花を散らしながら光のピラミッドを投げかけている」(FN 68) とドンナ・アンナの登場時に既に見て取っている。そしてこの苦しみから逃れるには「ドン・ファンの没落」しかないと思込み、「氷のように冷たい婚約者に復讐をさせ」ようとするのだが、「対峙する二人」は最初から運命を共にする関係にあり、ドン・ファンの絶命は「彼女自身の没落をも意味していた」(FN 77)。すなわち出会いが遅すぎた二人は始めから破滅する運命だったという訳だが、実は熱狂家は序曲を聴いた際、既にこうした出来事を「身の毛をよだたせる恐怖の予感」(FN 68) として感じ取っていたのである。

アンダンテでは恐ろしい、冥界の嘆きの国 (regno all pianto) の戦慄が私を襲った。身の毛をよだたせる恐怖の予感が私の心中を満たした。・・・中略・・・人間の生と、人間を取り囲み、その没落を窺っている未知の恐ろしい力との葛藤が、私の精神の目の前にはっきりと現れた。(FN 68)

この印象、すなわちモーツァルトの音楽から得た靈感を、ホフマンはドン・ファン、ドンナ・アンナという二つの形姿へと投影させ、さらに文学的思想へと拡大させている。生涯私淑して止まなかったモーツァルトの音楽が、ホフマンにとって単に音楽美学、音楽批評の対象物としてではなく、文学モチーフを与える素材として作用しているのである。

3. 女性歌手をめぐる問題

3. 1 食卓の会話

小説『ドン・ファン』にはもう一つ重要な — ある意味で最も重要な — 要素として、オペラ内でドンナ・アンナ役を演じた女性歌手の問題がある。まずはこれに関連して食卓での会話を一考する必要がある。食卓に集うオペラ通たちが語り合っている様子を、熱狂家は次のように描写

している。

ドン・オッターヴィオ（役）は気に入られたようだ。ドンナ・アンナはある者にとっては情熱的過ぎたようだ。舞台の上ではかなりの中庸さが要求されるのだしやり過ぎは禁物なのだよ、とその男は語った。しかし襲撃のエピソードは彼を十分びっくりさせたようだ。しかしまああのイタリア女性歌手、美しかったですねえ、もうちょっと着る物や身なりにかまってもいいようなものですが。（ドン・ファン）イタリア人男性歌手はいささか陰鬱で生真面目過ぎますね。不真面目で陽気な性格が欠けていましたから。最後の爆発シーンは皆から大いに賛美を受けていた。（FN 73）

これをオペラに対する一般評と見れば、彼らの発言は熱狂家のものより妥当であると言える。つまりこのような食卓シーンが小説に挿入される事で、熱狂家とオペラ通達との存在レベルの差が対照的に表されている。また食卓にいる一人に向けた「男は一つまみのタバコを取り、書き様もないほど愚かにかつ小賢しく隣人に目をやった」（FN 73）という熱狂家の否定的表現と、女性歌手の熱狂家に対する「周囲は冷たく、死んだままなのです。人々が私の難しいソレードや技巧に拍手を送ると、私の燃える心に氷のように冷たい手が差し込んでくるのです」（FN 71）という告白表明はまさに相関関係にあると言える。

しかし熱狂家は再び最後に食卓へと赴き、且つそこで小説全体が締めくくられる。これはまさにホフマンの葛藤の現れであり、熱狂家は何としても食卓へ行き、「小賢しい男」の「シニョーラは今朝二時に亡くなったのですよ」（FN 78）という会話を聞かされなくてはならなかったのである。この問題はドン・ファンの死後もはや一年も持ち堪えられないだろうと熱狂家が考える劇中のドンナ・アンナのみならず、現実の女性歌手の死にも関わってくるだろう。

3. 2 女性歌手の出現と死

熱狂家が幕間に後ろを振り返った際、そこにドンナ・アンナ役の女性歌手が立っていたのだが、ここで彼が見たのは現実の意味における本当の女性歌手ではなくて、クラウス・ディーター・ドーバートが「彼（熱狂家）の芸術理想の体現化」²⁵と呼ぶところの観念的形態である。熱狂家はすぐに「幸福な夢がきわめても不可思議な物と結びついたかのように、敬虔な信仰が超感覚的な物を理解したかのように、そしてそれを言わば生命の自然な現象につながり合わせたかのように、私はこの奇跡と見まがう女性の横で一種の夢遊病状態に陥った。私はこの中で私をかゝる女性と強

²⁵ Dobat, S.149.

く結びつけ、また彼女自身舞台へ上がる際に私から逃れられないかのような秘密の関係を認識した」(FN 71)と感ずる。女性歌手の方も次のように告白している。

あなたは私を理解して下さっているでしょう。だって私は知っているんですよ、あなたには音の天上の魅力が存するかの奇跡的なロマン派の王国が開かれているって事を。
(FN 71)

あなたの新作オペラに登場する、永遠に燃える愛の魅惑的な狂気はあなたの内から出たものではないのですか？ あなたの心情が歌っているうちに私の中に開けてきたのです！ ええ（ここで彼女は私の名を呼んだ）、私はあなたを歌ったのです、あなたのメモリーが私なのですよ。(FN 71ff)

これはまさに「詩人だけが詩人を理解できる。ロマン派的心情のみがロマン派的なものを理解出来る。神殿で聖別を受け詩的に熱狂した精神だけが、聖別を受けた者が熱狂の中で語ることを理解できる」(FN 74)という熱狂家の発言に相応している。ボックス席に座り、モーツァルトの音楽によって徐々にロマン派的なものが開示されつつあった熱狂家にとって、女性歌手の出現はこの予感が完成へと到達した訳である。

この両者の関係と極端なコントラストを成す現実の女性歌手の死に関して、「混血顔の男」は「ドンナ・アンナの役は彼女をひどく疲れさせ」、「まるで取りつかれたようだった」(FN 78)事が原因だと考えているが、ここでドーバートが適切に示唆しているように、女性歌手は「ロマン派の芸術家は自我を押し出すべきでなく、作品の持つ発言の意図の下へ個を抑えるべきである」(FN 641)という音楽批評家としてのホフマンの要請、すなわち「自我を忘れ」「役そのものに変身する」事に没頭したのである。しかし他方ホフマンが「役者はこの精神的な作用を確固たる意識を持って、また恣意性に従って自由に使えなくてはならない」と相対する意見を述べている(FN 641)箇所もあり、彼自身が音楽評論家として分裂状態に陥っていると読み取れる。女性歌手は自分が単にアンナ役を演じている事を忘れ、「確固たる意識と恣意性」を失い、²⁶ だからホフマンはわざわざ「小賢しい男」に「醜い誇張」と言わせているのである(FN 78)。

「醜い誇張」の重大な帰結として皮肉を込めつつも、ホフマンは女性歌手を、ロマン派的願望像に従い自らを役割と同一視してしまったプリマドンナとして絶命させているのであるが、しかし他方、女性歌手がもはやプリマドンナとしてではなくドンナ・アンナとして、さらにドーバー

²⁶ Ebd., S.150.

トが言うようにロマン派的なものの根源的、生来的表現形式の権化として現れた女神が絶命するというのは、ロマン派的な熱狂家にとって一体どのような意味を持つのだろうか？ ドーバートはこの問題を故意に避け、実際の女性歌手の死と、ロマン派的な熱狂家にとって単なる女性歌手としてではなくドンナ・アンナとして登場、つまりロマン派的理想像として現れた女性の死が持つ意味との区別をはっきりと突き止めていないという印象を受ける。熱狂家がアンナの「語りたもうな、我が愛しの方よ！ 開きたまえ、遙か未知の霊の王国よ」（FN 78）という声を聞いたように感じたまさに午前二時、彼女は死んだのである。そもそも熱狂家はどうして前日の食卓での「おしゃべりに飽き飽きし」（FN 73）部屋に戻ったにもかかわらず、再び同じ場所へ足を運んだのだろうか？ 既に述べたように彼はここで彼女の死を知らされなくてはいけなかったのであるが、実のところ熱狂家はテーオドルに宛てた手紙の中で既に「神々しい女性」のアンナが決してドン・ファンよりも長くは生きられないだろうという思想を、モーツァルトの音楽から受けた印象を基に展開していたのである。

以上で確認されたように、この小説内の文学モチーフの展開の原動力となっているのは、モーツァルトの音楽であり、ホフマンは『ドン・ジョヴァンニ』との対決を通じて、同時代人から引き継ぎ得た音楽美学では説明がつかない要素を、その音楽に感じ取っていたと考えられる。『ドン・ジョヴァンニ』におけるモーツァルトの音楽は、「名状し難い憧憬」や「無限なるもの予感」（FN 42）という、形而上学的な初期ロマン派の音楽美学の範疇をものはや越えていると感じたホフマンは、この印象をアンビヴァレンツとして、「葛藤」や「死」という文学思想に発展させたのではないだろうか。音楽から得たこのような直感が文学創作への萌芽となり生まれた作品、それが小説『ドン・ファン』と言えよう。

Musikästhetik als Ansatz zum literarischen Schaffen

— Eine Analyse der Novelle *Don Juan* von E.T.A. Hoffmann —

HIGUCHI Ririko

Das Ziel meiner Arbeit ist, anhand der Novelle *Don Juan* sichtbar zu machen, wie sich Hoffmanns Musikästhetik zum literarischen Motiv verwandelt hat. Diese Novelle, deren Entstehung bekanntlich von Mozarts Oper *Don Giovanni* nicht unabhängig war, wurde bisher oft so kritisiert, als hätte Hoffmann Mozarts Oper einfach überinterpretiert bzw. sogar missverstanden. Meiner Ansicht nach ist jedoch *Don Juan* keine Interpretation der erwähnten Oper, sondern in dieser Novelle dient die Mozartsche Musik als literarisches Material.

Von diesem Aspekten ist zu betrachten, dass sich die Novelle aus zwei Bestandteilen zusammensetzt. Erstens handelt es sich um das von Hoffmann eigenartig zusammengefasste Verhältnis zwischen Don Juan und Donna Anna. Nach Hoffmann wird als „die entsetzliche Folge des Sündenfalls“ dem Don Juan vom Satan „böse Fallstricke“ gelegt; weil Don Juan demzufolge „zur Zeit des höchsten Frevels“ Donna Anna begegnet, und diese seiner Verführung hat nicht gegenüberstehen können, stürzen die Beiden ins Verderben.

Zweitens geht es um die vom Enthusiasten mit Donna Anna identifizierte Sängerin. Sie stirbt einerseits als die Primadonna, die sich während der Aufführung der Oper zur Übertreibung geführt hat, andererseits aber als die Verkörperung des romantischen Reiches, und zwar die metaphysische Figur für den Enthusiasten.

Die in *Don Juan* entwickelten Vorstellungen von Hoffmann gehen überhaupt von der Mozarts Musik, nämlich der Ouvertüre der Oper *Don Giovanni* aus. Das heißt nämlich, Hoffmann müsse wahrgenommen haben, dass in Mozarts Musik etwas Ambivalentes, das von der frühromantischen Musikästhetik nicht mehr erklärt werden kann, innewohnt. In *Don Juan* sehen wir die Hoffmannsche Musikästhetik, die als Ansatz zum literarischen Schaffen dient.