

ヴィルヘルムの聴き方 — ゲーテ『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』における音楽 —

具志堅 光 星

はじめに

J. W. v. ゲーテ (1749-1832) による、文学史上極めて重要な長編小説『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代 *Wilhelm Meisters Lehrjahre*』(1795/1796 年、以下『修業時代』) の執筆には、少なくとも 1777 年から 1796 年までの時間がかけられたことが確認されている。¹ 本稿の目的は、作品が執筆された当時の音楽史的な背景をふまえながら、『修業時代』において音楽がどのように「聴かれているか」を探ることにある。あらゆる分野で規格外の成果を残した巨人ゲーテも、音楽に関してはたびたびその無理解を指摘されてきた。しかしその多くは、ベートーヴェンやシューベルトといった当時の「最新の」音楽に対する、老ゲーテの消極的な姿勢に言及したものである。² 「ゲーテと音楽」というテーマもまたすでに語り尽くされているものではあるが、多くの場合、ゲーテの作品に対する付曲、音楽化の問題と、ゲーテ自身の音楽観、同世代の音楽家に対する評価の問題にほぼ分類できるだろう。³ その中で本稿は、『修業時代』執筆当時のゲーテの音楽観——特に音楽を「聴く」姿勢——についての考察を試みるものである。ゲーテが生涯を通して音楽と深く関わっていたことは、ゲーテの幼少期の教育課程に音楽が組み込まれていたこと、⁴ 音楽を愛した両親のもとでピアノ教師をあてがわれ、⁵ つかの間ではあるが青

『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』本文からの引用は、本稿では以下のテキストを使用する。
Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. VII. Hrsg. v. Erich Trunz. 13. Aufl. München 1994. 以下この文献に関しては、ページ数のみで引用箇所を示す。

¹ ハンブルク版の全集によれば、1777 年 2 月 16 日のゲーテの日記に『ヴィルヘルム・マイスター』を庭で筆記させる」(613)、1796 年 6 月 26 日の日記に「長編小説が完成した」(617) という記載がある。

² たとえば日本ゲーテ協会が発行している『ゲーテ年鑑』の第 19 巻 (1977 年) は「ゲーテと音楽」の特集号であるが、掲載されている論文の多くが、当時すでに通説となっていたゲーテの「音楽に対する無理解」を、条件付きで擁護するものである。

³ 鈴木甫「ゲーテと音楽」:『ゲーテ年鑑』第 19 巻、日本ゲーテ協会 1977 年、39～57 頁所収、39 頁参照。

⁴ Vgl. Bielschowsky, Albert: *Goethe: Sein Leben und seine Werke. In 2 Bänden*. Bd. I. München 1906, S. 16.

⁵ Vgl. Abert, Hermann: *Goethe und die Musik*. Stuttgart 1922, S. 11f.

年期にはチェロのレッスンを受けていたこと、⁶ ワイマールの劇場では監督としてオペラなどを上演していたこと⁷ などからも明らかである。研究者たちによって様々に語られてきたゲーテの音楽に対する感性がいかなるものであったにせよ、彼が生涯を通してカイザー（1755-1823）、ライヒャルト（1752-1814）、ツェルター（1758-1832）といった音楽家たちと親しみ、彼らと頻繁に音楽に関する議論を交わしていたことや、青年時代の歌劇に対する情熱、作曲した歌曲の数々、晩年には自宅で長時間にわたるプライベートな演奏会を日常的に開いていたことなどを考えれば、ゲーテ自身、生涯にわたり音楽に対して持続的かつ能動的な関与を続けてきたことが明らかである。そこで本稿では、18 世紀終盤までに執筆された文学史上重要な長編小説である『修業時代』を分析の対象とし、当時の音楽観からの影響を考慮に入れつつ、作品の中での音楽の聴かれ方を考察する。この研究は、「絶対音楽」の概念をめぐる音楽史上の重要なパラダイム転換が文学作品に及ぼした影響について考えるうえでの、重要な参照項を提供するものである。⁸

1. 『修業時代』に見られる 18 世紀後半の音楽観

1-1. 執筆当時の音楽観——ロマン派以前の音楽観

ゲーテと音楽との関係という魅力的な研究テーマは、古くから国内外で数多く扱われてきた。1822 年のゲーテの言葉とされている「音楽を愛さない人は、人間と呼ばれるに値しない。音楽を愛するだけの人は、ようやく半人前である。音楽に取り組む人こそ一人前の人間なのだ」⁹ というフレーズは、ゲーテの音楽に関する価値観を端的に伝えている。しかしゲーテが言う「音楽」について考えるとき、我々の思うそれとは少し異なるという当時の事情を把握しておかなければならない。「ゲーテが「音楽」と言うとき、それは多くの場合、歌曲や歌劇などの声楽曲を意味していた」¹⁰ ことは、すでに多くの研究者たちによって指摘されている。その理由については、たとえば以下のような分析がある。

なぜこのような一見偏頗な見方をするに至ったかは、無論時代の影響にもよるが、先ず既得の知識を整理してから事にあたるとしたゲーテは、音楽の場合にも、音楽とは詩

⁶ Vgl. Abert, S. 15.

⁷ Vgl. Conrady, Karl Otto: *Goethe: Leben und Werk*. Bd. II. Königstein 1985, S. 249f.

⁸ 『修業時代』の続編である『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代 Wilhelm Meisters Wanderjahre』（1829 年）では、第二巻第一章において教育における音楽の重要性が説かれているが、『遍歴時代』は『修業時代』とは音楽史的にも大きく異なる時代の作品であるため、本稿では取り上げない。Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. VIII. Hrsg. v. Erich Trunz. 13. Aufl. München 1994, S. 149-158.

⁹ Biedermann, Flodoard Frhr. von (Hrsg.): *Goethes Gespräche*. Bd. II. Leipzig 1909, S. 594.

¹⁰ 滝藤早苗「ゲーテと音楽——彼の音楽観とその背景——」: 『藝文研究』第 71 号、慶應義塾大学藝文学会 1996 年、248～262 頁所収、261 頁。

人と音楽家との協同作業によって成り立つものと考え、その中で、詩人が優位を保つものとしての「歌曲」と、音楽家が優位を保つものとしての「歌劇」の二つの分野を認めることから出発したように思われる。¹¹

ただしゲーテは器楽音楽の価値を否定したわけではなく、晩年にはむしろ、これを理解しようとする積極的な姿勢を見せていたようである。¹² とりわけ、ゲーテからベートーヴェンを遠ざけようとした罪によって「俗物」¹³ と批判されがちなツェルターを音楽の領域における相棒に選んだゲーテが、感性が凝り固まるはずの晩年において、「器楽は歌の伴奏をするべきである」というそれまでの考えに固執せず、器楽音楽を理解しようともがいていたことは評価されるべきであろう。ゲーテの音楽観の変遷は、「往年誤って構成された彼自身の音楽観の限界を徐々に崩壊させていく、不断の開拓の歴史」¹⁴ でもあった。

声楽に偏重しすぎていると言われるゲーテの前半生の音楽観は、ゲーテ固有の偏向ではない。ダールハウスがまとめた『新音楽ハンドブック』第五巻「18 世紀の音楽」の序論にも、「この時代〔執筆者注：18 世紀〕の美学が音楽について語るとき、それは 19 世紀のような「純粋で絶対的な器楽」（エドゥアルト・ハンスリック）ではなく、オペラ、それも第一にオペラ・セリアのことを指している。」¹⁵ と記されている。

『修業時代』成立時周辺の音楽史を確認してみると、執筆期間にあたるとされている約 20 年の間には、ワイマールの舞台でも確固たる地位を築きあげていたモーツァルトが死去し、¹⁶ 芸術の自律性という思想を音楽美学の領域で体現した「絶対音楽」（詳細は後述する）の思想を発展させるきっかけを作ったベートーヴェンが頭角を現しはじめているのだが、まさにその「絶

¹¹ 鈴木、40～41 頁。

¹² たとえば、1829 年にゲーテがツェルターに送った手紙には、四重奏の演奏会について「この種の催しは、前から私にとって器楽音楽の中でも最も理解しやすいものでした。四人の良識ある人々が互いに話し合うのを聞き、その議論から何かを学び、楽器の特性を知ることができるのです。今回は私の精神と耳にそのような土台が欠けていて、私はただ何か稀有なものを聞いただけで、それ以上どう理解してよいかわかりませんでした。」と書かれている。Hecker, Max (Hrsg.): *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Bd. III. Leipzig 1918, S. 201.

¹³ 最も有名なのはロマン・ロランの「完璧な俗物」という言葉だろう。Vgl. Rolland, Romain: *Goethe and Beethoven*. Translated from the French by G. A. Pfister and E. S. Kemp. New York and London 1931, S. 23.

¹⁴ 鈴木、54 頁。

¹⁵ Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. V. Laaber 1996, S. 4.

¹⁶ シュタイガーは、「モーツァルトは、リートやオペラ、歌劇についての実践的な確実性に向けられた彼の理論に頓着せずに、ゲーテがあらゆる点を心からは認めることのできたおそらく唯一の作曲家です」と言った。Staiger, Emil: *Musik und Dichtung*. Zürich 1947, S. 47. またゲーテは劇場監督としても、『ドン・ジョバンニ』や『フィガロの結婚』、『魔笛』などをはじめとしたモーツァルトのオペラを数多く上演している。Vgl. Conrady, S. 249.

対音楽の理論を発展させた」¹⁷ 交響曲をベートーヴェンが最初に発表したのは、『修業時代』出版後のことである。それに加え、後にゲーテの詩を用いて傑作と呼ばれる歌曲を数多く残したシューベルトをはじめとした初期ロマン主義時代を担う音楽家が誕生するのも、『修業時代』出版後の話である。したがってゲーテが『修業時代』を書いたのは、音楽史的に見れば、ロマン主義時代が到来する直前の「言語を伴わない音楽は、その本質において狭められ縮小された音楽とみなされていた」¹⁸ 時代にあたると言える。

言語による意味づけを排した、純粋な音響だけで構成される音楽の芸術的価値を認める「絶対音楽」の革命的な価値観が認められるようになったことは、旧来の音楽観とロマン派時代の音楽観を区別する、ひとつの重要な指標である。「絶対音楽」の概念を明確に規定することは難しいが、音楽学者ダールハウスに従えば、ドイツ・ロマン派から発生した「絶対音楽」は、テキストやプログラム、機能から「解放された」音楽であり、さらには「絶対者」を予感させるようなものである。¹⁹ 古くから 17 世紀頃まで支配的であった旧来の音楽概念では、音楽とは当然、言語を伴うべきものであった。²⁰ そのため「絶対音楽」という概念の登場は、単なる音響それ自体を「音楽」として認識し、「純粹で絶対的な音芸術」²¹ として称揚したうえで、さらにそれを声楽の上位に位置付ける、という美的パラダイムとして理解されうる。ダールハウスは「絶対音楽」について、「いまや独立した器楽のことを指していると言ってよいだろう」²² とし、「器楽は概念も対象も目的も持たないことによって音楽の本質を純粹に表現している、という確信のもとに、「絶対音楽」の理念が存在しているのだ」²³ と記述している。

19 世紀以降には、E. T. A. ホフマン (1776-1822) やノヴァーリス (1772-1801) をはじめとしたドイツ・ロマン派の文学者たちによって、器楽音楽はその抽象性ゆえに、「無限なるもの」を表現できるほとんど唯一の芸術形式であるとして称揚されることになった。ただし、ロマン派時代の音楽概念に絶対音楽の美学が決定的な影響を与えたことは明らかであるとはいえず、レパートリーや音楽目録などを見れば、ロマン派の時代においても器楽音楽が外面的に優勢を占め

¹⁷ Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*. München 1978, S. 16.

¹⁸ Ebd. S. 14.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 9. ダールハウスの『絶対音楽の理念』は、次のような記述で始まる。「1800 年頃ロマン派の音楽美学のなかで生まれた絶対音楽の理念は、一世紀半にわたってドイツの器楽の伝統において、音楽とは「本来」何なのかという観念を決定してきた。テキストや機能からだけではなく、あまつさえ経験的にわかりやすい激情から離れた——その限りでは「絶対的」な——音楽は、ヴァッケンローダー、ティーク、E. T. A. ホフマン以来そう思われたように、「絶対者」についての予感を伝えたのである。〔中略〕したがって、絶対音楽の理念が音楽美学上の基本概念であって、19 世紀の音楽——コンサートのレパートリーの大半が作られた世紀——がそもそも何であったかを理解しようとする際には、絶対音楽の理念をありありと思い浮かべるべきなのである、というのは誇張ではない。」Ebd. S. 1.

²⁰ Vgl. ebd. S. 14.

²¹ Ebd. S. 15.

²² Ebd. S. 13.

²³ Ebd.

ていたわけではないことについては注意すべきである。²⁴ 当時の音楽界において器楽音楽が実際に音楽の代表格としてみなされていたわけではないが、ロマン派の文学者たちは「絶対音楽」という鍵概念をもとに、「無限なるもの」への憧れを表現する手段のひとつとして、自律した音楽である「器楽音楽」を最大限に評価した、というのが正確なところだろう。ロマン派流行以前の 18 世紀末に出版されたゲーテの『修業時代』では、器楽音楽よりも歌の方が明らかに上位に置かれているのだが、後述するように、その「歌の聴き方」を分析してみれば、『修業時代』における音楽観とロマン派的な音楽観が、本質的な部分で深く関係していることが分かる。

1－2. 『修業時代』における器楽音楽の理解

『修業時代』における「歌」の考察に入る前に、器楽と歌の関係についてのゲーテの思想をよく示している、有名な手紙を引用する。1820 年 5 月 11 日の、ツェルターに宛てた手紙である。

私は君の作曲が、私のリートとぴったり一致しているのを感じる。音楽は流し込まれたガスのように、ただ気球を高く持ち上げるだけだ。他の作曲家の場合、私はまず、彼らがそのリートをどのように受け取り、そこから何を作りだしたのかに注意を払わなければならない。²⁵

ゲーテにとって器楽は歌の内容を高めるためのものにすぎず、彼にとって歌といえば詩の内容こそ重要であったのだ、とする考えは、研究者たちにとってはもはや自明のことであると言ってよいだろう。

ここでは、本作品でヴィルヘルムが直接的に「器楽音楽」に言及する場面を見てみたい。以下に引用するのは、ヴィルヘルムの演劇についての芸術論の一部である。

もしこの方法で練習を続けて、機械的な義務か職人仕事みたいにただ暗記したり、試演したり、演技したりすることだけに制限されなければ、ぼくたちがどれだけ遠くまで行くことができるのかを考えるべきだ。音楽家たちが合同練習をするとき、彼らはどれほど賞賛に値するだろう、彼ら自身どれほど楽しく、どれほど正確だろう！ 彼らは楽器を調和させることにどれほど努力し、拍子をどれほど正確に守り、音の強弱をどれほど繊細に表現することができるだろう。誰も、他の人の独奏のときに出しゃばって伴奏して名声を得ようなんて思わないんだ。皆が作曲家の精神と思いに従って演奏しようとするし、多かれ少なかれ、自分に委ねられたものうまく表現しようとする。ぼくたちは同じように正確に、

²⁴ Vgl. ebd. S. 15.

²⁵ Hecker, Max (Hrsg.): *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Bd. II. Leipzig 1915, S. 59.

しかも同じように機知に富んで取り組むべきではないだろうか？ だってぼくたちはどんな音楽よりもずっと繊細な芸術に携わっているわけだし、人間の最もありきたりで最も珍しい表現を、趣味よく、そして人を楽しませるようにして表現する役割を担っているのだから。〔中略〕なぜ劇場監督は自分の劇に対して、指揮者がオーケストラに対して持っているような自信を持てないのだろうか？ なぜならオーケストラでは、誰もが外的聴覚を害するような失敗を恥じずにはいられないからだ。ところがぼくは、許されるような失敗も許されないような失敗も、それによって内的聴覚がひどく害されるというのに、俳優が失敗を認めて恥じているところなんか、めったに見たことがない。(214-215)

ヴィルヘルムはこの箇所、舞台芸術を「どんな音楽よりもずっと繊細 *viel zarter als jede Art von Musik*」であると言った。ヴィルヘルムがこの一連の発言で俳優の比較対象として挙げているのは、オーケストラによる音楽、すなわち歌唱のない器楽音楽の演奏家である。そして音楽家の表現として言及されているのは、楽器を調和させ、拍子を守り、音の強弱を表現するという基本的な演奏技術である。つまりこの場面において音楽家は、いわば一種の職人的存在として描かれている。ヴィルヘルムの器楽音楽の理解は技術的なものとどまっており、純粋な音響だけを高次の芸術として捉えるような後のロマン派的な音楽観は、この場面には見られない。もっとも、上記の引用箇所において音楽に関する発言が初歩的な演奏技術に対する言及にとどまっていることについては、ヴィルヘルムが語りかけた相手であるメリーナの一座の凡庸さに起因するとも言えそうである。²⁶ そのため、「器楽音楽」について語られている別の台詞を参照してみたい。竖琴弾きの老人の歌を最初に聴いたときの、ヴィルヘルムの台詞である。

楽器はただ声について行くべきだ。だってぼくには言葉や意味内容のないメロディーや動きや流れは、蝶や、綺麗で色あざやかな鳥に似ているように思えるから。目の前をひらひら舞って、時にはさっと捕まえて自分のものにしたいくなるような。だけど歌は、守護神みたいに天までのぼって、ぼくら自身の中より良い自己に、それについていこうという気にさせてくれるんだ。(128)

「楽器は歌に従属すべき」という価値観は、前述の通り「絶対音楽」の概念が登場する以前の音楽観に則ったものであり、ヴィルヘルムもまた、言葉のない純粋な音響を、歌よりも低次のものとして認識している。ただし上記の引用からも分かるように、楽器の純粋な音響だけで構

²⁶ メリーナの一座は、塔の結社の一員であるヤルノーには「からっぽの胡桃 *hohle[] Nüsse*」(175)と呼ばれ、座長のゼルロには役者として「役に立たない連中 *unbrauchbare Leute*」(243)、「訓練せずにやつつけ仕事をする者 *nur Naturalisten und Pfuscher*」(275)だと非難されている。

成される器楽音楽もまたヴィルヘルムにとって、一時的で感覚的な美的現象としては享受の対象になり得るようである。しかしここで注目しておきたいのは、器楽音楽はヴィルヘルムにとって、言葉を伴う歌のように、その鑑賞によって精神的な高揚を得られ、自己の内面が高まるような音楽体験をもたらすものではない、ということである。器楽音楽は「内的な」聴き方をされる「歌」とは違い、情緒に一過性の効果をもたらすだけの、単なる美的対象として認識されているに過ぎない。それに加え、そもそも主人公ヴィルヘルムが志していたのは舞台芸術であることを考慮すれば、第二章で考察するような彼の「内的な聴き方」が発揮されるのは、音楽が言葉と結びついた「歌」として表れる場面に限られている、という事実もむしろ当然であると言える。いずれにせよ『修業時代』において「器楽音楽」についてはっきりと語られる際には、器楽が歌に従属するものとしてみなされていることが分かる。「器楽音楽」に限定すれば、『修業時代』では18世紀後半の音楽観に則った思考がなされていると言えそうである。

また、本作品において、ヴィルヘルムが実際に「器楽音楽を聴く」場面も存在する。クラリネット、フレンチホルン、ファゴットという構成の楽団を見つけたヴィルヘルムは、彼らをマリアーネのところへ送り、自分も少し離れたところで同じ演奏を聴くことで彼女の存在をすぐそばに感じ、幸福に浸るという場面が描かれる。しかし突然、演奏が止まってしまう。そのときのヴィルヘルムの心情は以下のように説明されている。

音楽がやんだ。それはまるで、高められた感情がそれまで漂っていたエレメントから落下したかのようだった。彼の不安が増したのは、情緒がもはや穏やかな音に養われることも、和らげられることもなくなったからだ。(73)

この場面の器楽音楽は、ヴィルヘルムの情緒に刹那的に影響しているようである。ただし、繰り返しになるが、彼らの音楽は聴き手の気分を落ち着けたり高揚させたりするといった一時的な作用を持つだけであり、聴き手の内面に本質的に影響するものではない。また、この器楽音楽の弾き手が「旅の辻音楽師」という名もなき人物たちであることを考えても、弾き手は職人的な演奏者として描かれているに過ぎないと言えることができるだろう。

また、「歌」として書かれているものであっても、器楽音楽と同じような聴き方をされるものもある。以下に引用するのは、ヴィルヘルムが、フィリーネと彼女の友人ラエルテスに誘われて出かけた、水車小屋での一場面である。

彼らが水車小屋に到着して食事の注文をすませるとまもなく、建物の前で音楽が聞こえてきた。それは、ツイターとトライアングルに合わせて、元気のよい賑やかな声で、感じのよいさまざまなリートを披露する鉦夫たちであった。押しよせた人々が彼らを取り巻くの

に、それほど時間はかからなかった。(94)

この場面で音を奏でる主体は音楽家ではなく、いわば大道芸人風に、ツィターやトライアングルを使って芸を披露する一団である。これらの歌は明らかに、道行く人の興味をひいて観客を集めることを目的としたものであるし、この場面では歌詞についても言及されていない。つまり言葉を伴う音楽であるとはいえ、現場の聴衆の注意を引くための芸の一環でしかない鉦夫の歌は、先の辻音楽師たちによる器楽と同様、「内的な」聴き方とは無縁の音楽である。

2. ヴィルヘルムの「内的な聴き方」について

この章で、『修業時代』における「歌」についての分析を試みる。詳細は後述するが、本作品で語られるのは主に「リート Lied」²⁷ と呼ばれる類の歌である。『修業時代』が成立したのは、音楽史的には純粋な器楽を評価する新たな美学観が登場する「前」の時代にあたることについてはすでに述べたが、歌に対するヴィルヘルムの聴く態度を分析してみると、『修業時代』における「歌」というのは、必ずしも旧来の音楽観の中にのみ成り立っているわけではないことが分かる。

『修業時代』について語る際に欠かせない存在として、一種の不思議な「家族」のように、主人公ヴィルヘルムと行動を共にする重要人物たちがいる。ミニョンと堅琴弾きの老人である。このふたりはヴィルヘルムと血の繋がりこそ持たないが、『修業時代』の前半において、ヴィルヘルムの内面に深い影響を及ぼす重要人物たちである。いずれも神秘的な魅力を備えた「歌い手」であり、その表現手段としての「歌」が、彼らの存在を特異なものにしている。

一風変わった不思議な魅力を持つ男装の少女ミニョンは、『修業時代』全体を通して、特徴的な歌唱場面を多く持つ人物である。第三巻の冒頭を飾る名高い詩『あの国を知っていますか Kennst du das Land』を筆頭として、ミニョンが歌ったとされる詩には、後世の作曲家、ベートーヴェンやシューベルト、シューマンなどによって繰り返し曲が付けられている。²⁸

また、長衣とひげを蓄えた、暗い運命を背負う堅琴弾きの老人もまた歌い手であり、ミニョンと共に、長期間にわたってヴィルヘルムの内面に深く影響を与え続ける重要な登場人物である。このふたりは共通して、誰よりも主人公の近くにいたが台詞が極端に少なく、歌によっ

²⁷ 「歌うこと」「歌唱」「歌曲」全般を意味する「Gesang」に対し、「リート」および後述する「アリア Arie」は基本的に歌曲の種類を指す。混乱を防ぐため、以後本稿の引用箇所では「Gesang」のみ「歌」と訳出する。

²⁸ ベートーヴェン『六つの歌 Sechs Gesänge』op. 75, No. 1『ミニョン Mignon』(1810年作曲)、シューベルト『あの国を知っていますか Kennst du das Land』D. 321 (1815年作曲)、シューマン『ゲーテのヴィルヘルム・マイスターによる歌曲集 Lieder und Gesänge aus Goethes Wilhelm Meister』op. 98a, No. 1.『あの国を知っていますか? Kennst du das Land?』(1849年作曲)など多数。

てその内面を表現する人物として描かれている。一方で、主人公ヴィルヘルム自身は明らかに「話す」ことによる思考の表明を得意とし、またそれを好む人物であって、音楽を愛好しこそすれ、自ら音楽を奏でることはない。すなわちミニョンや堅琴弾きの老人などの「歌い手」に対して、ヴィルヘルムは明確に「聴き手」として位置づけられている。この関係性に注目し、ヴィルヘルムの、彼らの歌に対する聴取の態度を分析したい。

2-1. ミニョンの歌——非言語的で非音楽的な歌

ミニョンについては、ゲーテ自身がこのように述べたとする記録がある。

この作品全体がこの人物のために書かれているのに、彼女〔執筆者注：スタール夫人〕はミニョンをただのエピソードだと判断している。²⁹

ミニョンの歌には読者に強烈な印象を残すものが多いが、ヴィルヘルムがミニョンの歌を直接的に聴く場面が描かれることは少ない。ミニョンが何をどのように歌い、ヴィルヘルムがそれをどのように聴いたか、というやりとりが詳細に書かれている場面は、実はたった一場面しかない。それが以下に引用する、ミニョンの最初の歌唱場面である。

数時間たってから、ヴィルヘルムはドアの前で音楽を耳にした。はじめ彼は堅琴弾きがまたそこにいるのだと思ったが、彼はすぐにツィターの音を聴き分けた。歌い始めたのはミニョンの声であった。ヴィルヘルムがドアを開けるとその子が入ってきて、先に掲げたリートをうたったのであった。

言葉が全部理解できたわけではなかったが、ヴィルヘルムはメロディーと表現が特に気に入った。各詩節を繰り返させたり説明させたりして書きとめ、ドイツ語に翻訳した。しかし言い回しの独創性は、ぼんやり真似ることしかできなかった。片言の言語を整え、脈絡のないところを結び合わせているうちに、表現の子供らしい無邪気さが消えてしまった。メロディーの魅力もまた何ものにも比べ難いものであった。

彼女は各連を、なにか特別なものに注意を促すかのように、なにか重要なことを伝えようとするかのように、厳粛に、壮麗に歌い始めた。三行目では、歌声は鈍く陰鬱になった。

「あなたは知っていますか」を、彼女は神秘的に、慎重に表現した。「そこへ、そこへ」には抗いがたい憧れがあり、「連れて行ってください！」は繰り返すたびに調子を変えて、時には懇願するように、時には駆り立て、期待を持たせるように歌った。(145-146)

²⁹ Biedermann (Hrsg.), S. 226.

文学作品において音楽が描写される際、音楽の言語化という一種の翻訳作業ともいえる過程を経ることで、語り手が「どのように聴いているか」が明らかになる。この重要な場面では、ミニョンの歌のメロディーやリズムなどの音楽的要素よりも、歌われる言葉と、ミニョンの歌い方に焦点が当てられている。ゲーテにとって歌といえば詩の内容こそ重要であったとみなされていることは前述のとおりだが、ここではミニョンの「歌い方」のニュアンスや抑揚が特に細かく書かれている点に注目してみたい。

この場面でミニョンが歌った詩は多くの作曲家によって作曲され、ベートーヴェンの『六つの歌 *Sechs Gesänge*』 op. 75, No. 1『ミニョン *Mignon*』は特に、現在でもよく聴かれる作品のひとつである。しかしゲーテ自身はベートーヴェンとシュポアを名指しして不満を示し、「ベートーヴェンとシュポアがなぜこのリートを完全に誤解したのかが理解できない。〔中略〕ミニョンはその本質的にリート (*Lied*) は歌えても、アリア (*Arie*) を歌うことはできない。」³⁰ と言ったという記録がある。1780 年のヒラーに従えば、「リート (*Lied*) やアリエッタ (*Ariette*) は、親しい友人たちとピアノを弾きながら歌うものであり、大がかりなアリア (*Arie*) を歌唱するときのように、自分の声を聞かせるために注意を払う必要はない。」³¹ というのが、リートとアリアの違いである。また 1802 年に出版されたコッホの音楽辞典によれば、リートの旋律は「健康であれば、声帯にそれほど柔軟性がない人でも、芸術的な訓練を受けることなく歌うことができるという特徴」³² があり、コッホはリートの欄で以下のようにも記述している。

ほとんどの人々は、年齢や、あらゆる種類の感覚的快楽の過剰に満たされることや、自由を奪われること、その他の状況によって、まだ感性が鈍化していない場合、自分が抱く感情や、心に大きな関心を寄せる感情を歌うことで表現したいという特別な気持ちを感じているだろう。また現代音楽において、リートは特別な芸術的訓練を受けていなくても、すべての人が歌うことによって楽しみを得たり、不快な感情を和らげたりするための唯一の芸術作品であるから、リートが、詩と音楽が一体となった重要な芸術的産物であることに疑いの余地はない。³³

このように語られるリートに対して、コッホによれば、アリアの歌唱とは「最高のレベルで訓練される」³⁴ べきものであり、アリアの作曲には「感情の微細な特徴を集めて作品に反映させ

³⁰ Ebd. S. 592.

³¹ Hiller, Johann Adam: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange mit hinlänglichen Crempeln*. Leipzig 1780, S. 92.

³² Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main 1802, S. 901.

³³ Ebd. S. 903.

³⁴ Ebd. S. 162.

るだけの才能とセンスを持った」³⁵ 作曲家が必要である。前述の「ミニョンはリートを歌えても、アリアは歌えない」という言葉のとおり、教育をほとんど受けてこなかったミニョンの歌は当然音楽的に高度な技巧的なものではなく、本格的な歌唱訓練など必要としない、単純かつ素朴な、むしろ「語り」に近いものとして想定されていると考えてよいだろう。

「Kennst du das Land」で始まる前述の有名な詩は第三巻の冒頭に印象的に配置されているが、この場面におけるリートの描写は非常に特徴的である。というのも、引用部分からも分かるように、読者に提示されるのはこのリートの原文ではない。歌詞はヴィルヘルムがドイツ語に翻訳したものであって、ヴィルヘルム自身、翻訳によって元の魅力が失われてしまったことを認めているのである。ゲーテがあえてこのような「虚構」を施した意図については、詩に対する音楽の優位を示唆し、後年の象徴主義詩学に先駆ける試みが既に本作に認められるのではないか、とする少々大胆な見解も存在する。³⁶ この箇所には「詩に対する音楽の優位が見られる」とする考えについては慎重な検討を要するが、「翻訳詩という形態が象徴主義の先取りである」とする見方は大変興味深い。この場面では、ゲーテが「元の詩」が持つ韻律、発音や抑揚といった音楽的要素について、具体的な情報をほとんど何も提示しなかったことが重要なのである。楽譜を伴わない文学作品で「歌」について書かれるとき、その歌詞が別の言語に翻訳されると、元の言語の音響的な要素が排除され、元の歌の具体性はほとんど失われてしまう。そのため、この場面でミニョンが歌った「歌」は、その内容について記されているだけの、限りなく抽象的なものとなっている。ゲーテは翻訳詩という形態を採用することで、言葉によって、「言葉にできないほどの魅力を備えたミニョンの歌」を、きわめて抽象的に表現しているのである。

このようにして抽象的に表現されたミニョンの歌を、ヴィルヘルムはどのように聴いたと理解すれば良いだろうか。物語中でも台詞をほとんど持たないミニョンは、「彼女が話すのは、相変わらずかなり片言のドイツ語だった。ツィターをかき鳴らし、歌うために口を開く時にだけ、彼女は、自分の心の奥底を打ち明けたり伝えたりすることのできるこの唯一の器官を使っているようだった。」(262)と書かれており、ミニョンの歌は、彼女の感情の発露の唯一の手段として認識されるものである。つまりミニョンにとって「歌う」という行為は、聴き手に対して自分の心を伝えようとする意志の表れでもある。よってヴィルヘルムは、ミニョンが「何をどのように歌っているか」を聴くことで、彼女の内面を読み取ろうとしたのだと理解することができる。ミニョンの歌は、ほとんど常に彼女の一方的な感情の表出であって、彼女が歌うとき、ヴィルヘルムは受け手に徹している。このことは、ミニョンに対するヴィルヘルムの態度が、

³⁵ Ebd.

³⁶ 小笠原茂介「ミニョンの歌——ゲーテ『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』から——」：日本詩学会会誌『SAP』第7号、日本詩学会 1997年、51～58頁所収、52頁参照。

「父と子」の関係以上に変化しないことを示している。³⁷ 拙い言葉と歌の表現によって、ミニョンはヴィルヘルムに対してのみ、必死に自分の感情を伝えようとする。それに対してヴィルヘルムは親が幼い子に向き合うように、彼女が自分に何を伝えようとしているのかを、言語外かつ音楽外の要素から読み取ろうとしているのである。歌による内面の非言語的な表出という意味では、ミニョンの歌にはロマン派的な音楽観が部分的に内在している、と結論づけてしまうことも可能である。ゲーテが「父親」と「言葉の拙い子」との内的な繋がりを描き出したミニョンの歌の場面において、非言語的で非音楽的な次元での「聴き方」が成立しているのである。

2-2. 豎琴弾きの老人——非言語的な領域を含む対話としての歌

豎琴弾きの老人について、F. シュレーゲルは「老人は、記憶や憂鬱や後悔などの、心を激しく打つものすべてを、まるで未知の途方もない苦悩のどん底からくるように吸い込み、嘆いて、われわれの心は荒々しい哀愁に襲われるのである。」³⁸ と言った。意図せぬ近親相姦の罪を犯した過去に苛まれ続ける豎琴弾きの老人の歌は、ヴィルヘルムの心に深く響き渡り、静かに影響を与え続ける。老人の過去は第八巻の第九章まで明かされることはないが、常に死の影を身に纏うこの老人が読者に与える、彼の壮絶な過去に対する予感、その歌に深淵な意味が付随していることをほのめかしている。

ここでは、豎琴弾きの老人の歌に注目してみたい。ふたりが出会うのは第二巻の第十一章、フィリーネのいる町に滞在し続けているヴィルヘルムの宿に、豎琴弾きの老人がやってきたときのことである。

彼が楽器から巧みに引き出した心地よい音は、たちまち皆を沸かせた。

「いつもは歌も歌うでしょ、善良なおじいさん」とフィリーネが言った。

〔中略〕老人はヴィルヘルムをじっと見ると天をあおぎ、豎琴を少しつまびいてから歌い始めた。その歌には歌への賛辞が含まれ、歌い手の幸福を褒め讃え、人々に歌い手を讃えるように諭す歌であった。老人は歌を、生命と真実に溢れる調子で歌ったので、まるで老人がいまこの瞬間に詩作しているかのように思われた。〔中略〕歌の作者を聞いても老人

³⁷ 第二巻十四章で、ヴィルヘルムはミニョンに「ぼくの子！ おまえは僕の！」と話しかけ、ミニョンは「お父さんになって！ ——わたしはあなたの子！」と言う（143-144）。また、ヴィルヘルムに対するミニョンの愛情は、ヴィルヘルムの部屋に忍び込んだフィリーネに対する嫉妬（vgl. 327, 523-524）、ヴィルヘルムとテレーゼの抱擁を見たことによるショック死（vgl. 544）など、父に対するものからひとりの男性に対するものへと徐々に変化していくことが分かる。しかしミニョンに目覚めはじめたその女性としての愛に、同じ意味でヴィルヘルムが応えることはない。

³⁸ Schlegel, Friedrich: *Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie*. Hrsg. v. Hans Eichner. Paderborn / München / Wien / Zürich 1985, S. 101.

ははっきりとは答えず、歌はたくさん知っていると言断言し、気に入ってもらえることを願うだけであった。ほとんどの者が上機嫌になり、メリーナでさえも彼なりに心を開いた。互いにおしゃべりをしてふざけあっていると、老人は楽しい生活をたたえる歌を、きわめて才気豊かに歌い始めた。彼は団結と好意を心地よい音色で讃えたが、突然、彼の歌がそっけなく荒々しい、混乱したものになり、悪意ある無愛想や短絡的な敵意、危険な対立を嘆いた。それから老人は染み入るメロディーの翼にのせて平和を生み出した者を讃え、再び互いを見出した魂の幸福を歌い、すべての魂はその不快な鎖を投げ捨てたくなった。

(128-129)

ここで語り手が描写したのは、歌の内容と、老人の歌いぶりである。老人が歌い終わるとヴィルヘルムは彼に声をかけ、「あなたが誰であれ、あなたは祝福し元気づける声を持った親切な守護神のようにわれわれのところへやってきた。敬愛と感謝を捧げます。」(129)と言った。ヴィルヘルムはこの場面のあとで老人の歌を「音楽的語り *musikalische[] Erzählungen*」(131)と呼んでおり、その表現力を演劇の役者と比較している。『修業時代』で老人の歌が描写される際、言葉によって示される歌の内容と、声による表現が重要視されている。

また、第二巻の第十三章は、ヴィルヘルムが老人とふたりきりで、老人の歌がもたらす非言語的な領域での心の交流を味わう重要な章である。ヴィルヘルムは老人の粗末な宿をひそかに訪ね、扉の外で歌を盗み聞きする。そしてその歌が示す老人の感情に深く感動したヴィルヘルムは扉を開け、老人に好きなものを歌うように頼む。老人が歌い、ヴィルヘルムは語り、さらに老人がそれに合う歌で答えるといった形での詩的な対話が行われる。この瞬間については、以下のように説明されている。

教会から離れて、より純粹に、より心をこめて、より才気に満ちて、宗教心を高めようと思っている人々の集いに参加したことのある人は、現在の場面も理解することができるだろう。そのような人は、祭司が自分の言葉に合う歌を歌い、説教者が望むところへ魂を飛翔させ、導く様子を思い出すだろう。すると集いの中の別の人が、違うメロディーで別のリートリートの節を付け加え、また別の人がそこにさらに別の節を付け加える。こうしてそれらから借用された、リートの類似した思想がたしかに呼び起こされるのだが、どの箇所もその新たな組み合わせによって、まるでその瞬間に作り出されたものであるかのように、新しい独自のものになるのである。こうして、よく知られた思想の数々、よく知られたリートリートや聖書の一句から、この特別な集いと、この瞬間に特有のひとつの全体が生まれる。それを享受することによって彼らは元気づけられ、強められ、癒やされるのである。

そのようにして老人は、馴染みのあるリートや聞き慣れないリートを使い、身近な感情や

縁遠い感情、目覚めている感覚やまだ眠っている感覚、心地よい感覚、苦しい感覚を巡らせることによって、彼の客を楽しませてくれた。その循環から、我々の友人〔執筆者注：ヴィルヘルム〕の現在の状況における最善のことが期待できた。（138-139）

この重要な対話においてヴィルヘルムの内面に喚起されたものは、讃美歌の応唱によって生じる宗教的な体験にも似ている。説教のように言語に限定された伝達様式とは違い、讃美歌は選り抜かれた短い語句と旋律の融合によって、聴く者の内面に、別次元の感情を喚起しうる力を備えている。そうした宗教体験に例えられるように、老人の歌に内面的に深く共鳴することができるヴィルヘルムは、言葉で老人に語りかけ、老人はそれに「音楽的語り」という非言語的な手段で応答を重ねる。こうして堅琴弾きの老人は、ヴィルヘルムの精神に影響を与え、変容の契機としての聴取体験を成立させる存在となるのである。

堅琴弾きの老人は『修業時代』全体を通して、「歌による対話」という非言語的な要素を含む手段でヴィルヘルムの内面に働きかけることのできる、稀有な存在である。ミニョンとこの老人は同じ重要な「歌い手」ではあるが、一方的に感情を表現するミニョンとは違い、堅琴弾きの老人は音楽言語による「対話」によって、ヴィルヘルムと内的な繋がりを形成している。主人公ヴィルヘルムが、他人からの非難をはねのけてまでこの老人をそばに置き続けようとする複数の描写は、『修業時代』において、音楽による一種の「非言語的な対話」に、それなりの価値が置かれていることを示している、と言えるのではないだろうか。老人の歌唱場面においてもまた、音楽による言語外の領域での内面的な対話という、ある種ロマン派的な「内的な聴き方」が存在している、ともいえるのである。

2-3. フィリーネ——誘惑者の歌

ミニョンや堅琴弾きの老人とは全く異なる側面を持つ歌い手として、フィリーネにも触れておかなければならない。過去を持たず未来に憧れるミニョン、未来を持たず過去に囚われている堅琴弾きの老人と比べ、フィリーネはひたすら現在を生きていると言われる。ヴィルヘルムに対して「わたしがあなたを愛しているからって、あなたに関係がある？」（235）と言い放つ、自由で開放的なフィリーネの歌に、思索的なところはほとんどない。彼女は楽しく踊り、快活におしゃべりをするのと同じような調子で、軽やかに歌う。「天気良ければ散歩に行くでしょ、音楽が始まればダンスをするみたいに。誰が音楽のこととか、いい天気のこととかをちょっとでも考えたりするの？ 私たちが興味を持つのはダンサーなのであって、ヴァイオリンじゃないわ。きれいな黒い目を見ることが、青い目にとってはとても気分のいいことよ。それに比べて泉とか噴水とか、古い腐った菩提樹なんて！」（101）という象徴的な台詞は、現在を感覚的に楽しむフィリーネの性格をよく表わしている。彼女が歌う歌は、「読者にはきつと、趣味が悪い

とか、それどころか下品だとさえ思われるだろうから、お伝えするわけにはいかない。」(130)などと説明される類のものである。ヴィルヘルムは歌を披露した彼女に対して、「僕はあなたのお好きな歌に詩的なところも道徳的なところも見い出せませんが、もしあなたが同じように無邪気にあなたらしく可憐に、今後舞台で何か適切なものをやるなら、きっと一般の方々から喝采を浴びるでしょう」(131)と言うが、この台詞が、本作品におけるヴィルヘルムの、フィリーネの歌に対する唯一の直接的な反応である。「フィリーネは、歌い終わると軽くお辞儀をし、ゼルロは大声でブラヴォーと叫んだ。」(317)という場面があるように、彼女は、ヴィルヘルム以外の人物には明らかに一定以上の評価を受ける歌手である。では、ミニョンや豎琴弾きの老人の歌には強く反応したヴィルヘルムが、なぜ彼女の歌には惹かれないのだろうか。先のふたりの歌と比較しながら、ここでフィリーネという存在と彼女の歌について、少し踏み込んで分析してみたい。

フィリーネは、メリーナ夫人³⁹ やアウレーリエ⁴⁰ といった彼女と立場の近い同性から明確な敵意を向けられるような、紛れもない誘惑者である。⁴¹ 開放的で自由な誘惑者らしく、フィリーネは軽やかに官能を歌う。ヴィルヘルムはマリアーネとの破局の経験から、「女性の抱擁という、人をうちのめす罠に用心するという誓いを忠実に守り続けて」(124) いるが、そのある種貞操を守ろうとするような姿勢は、逆にフィリーネのような「危険な」女性に対する防御力を弱める結果になる。(Vgl. ebd.) そしてヴィルヘルムは実際、フィリーネのいる町に長居してしまうほどに、彼女の「不道德な魅力」(107) に対して抗いがたい魅力を感じている。

彼女の危険な魅力は、ゲーテが叙事詩『漁夫 Der Fischer』(1778 年) で描き出した、水を擬人化したような「濡れた女 ein feuchtes Weib」を、ある意味では彷彿とさせるものでもある。漁夫は、波のようなリズムで歌い、語りかけることによって男を誘惑する「水の女」の歌に引き寄せられ、最後には海へ沈んでしまう。ホメロス『オデュッセイア』のセイレーンに始まる「男を誘惑するための歌」は、特に水辺に棲まう女たちが用いる、文学上の伝統的な誘惑手段のひとつである。⁴² もっとも、空想の世界とは無縁の『修業時代』において、誘惑者フィリーネは

³⁹ メリーナ夫人はヴィルヘルムから「媚びる女 Anempfinderin」(108) だと思われているような女性であり、自分より魅力的なフィリーネを妬ましく思っている。(Vgl. 127) F. シュレーゲルはメリーナ夫人とフィリーネについて、「媚びる女の鈍重な虚栄心と愛くるしい罪人の軽やかさは、かなり見事に対比されている」と言った。Schlegel, S. 101.

⁴⁰ アウレーリエはフィリーネが女優として後から加入したゼルロー座の古株の女優だが、「なんて嫌な女なんでしょう！本当に私の内面の性質に反するわ」(318) と言って、フィリーネをあからさまに攻撃する。

⁴¹ ゼルロの一座におけるフィリーネについて、「女性たちは例外なくみな彼女を嫌い、男性たちは舞台上の彼女を見るよりも、ふたりきりで会いたがった。」(340) という記述がある。

⁴² ただし『オデュッセイア』のセイレーンの誘惑手段については、聴覚的誘惑か知的誘惑かという問題が存在する。詳しくは小黒康正『水の女——トポスへの船路——』九州大学出版会 2012 年、9～19 頁参照。

超現実的な存在ではない。加えて重要なことに、フィリーネにとって「歌」は、彼女の主たる誘惑手段ではない。なぜならヴィルヘルムが彼女に感じた魅力は、その外見の美しさや誘惑的な身振り、そして巧みな会話によるものであることが明白だからである。⁴³

ヴィルヘルムがフィリーネの歌に反応しない理由は、一見すると、その歌詞の内容の低俗さにあるように見える。しかし彼女の歌と、ミニョンと豎琴弾きの老人の歌とを比較してみれば、両者の決定的な違いは、その内容が非言語的な聴き方による内面的な繋がりを生み出すものであるかどうか、いわば「内的な聴き方」を可能にするものであるかどうか、という点にあると言えるだろう。フィリーネの歌唱場面を挙げてみると、先の引用の他には「フィリーネはいくつかの生き生きとした歌をととてもきれいに歌うことで会話を終わらせた」(96)、「フィリーネはカッコウの小さなリートを歌ったが、それは到着したばかりのこの青年には気に入らなかったようで、彼はまもなく立ち去った。」(101)、「あらゆることに手を出すフィリーネは、それですぐによく知られたメロディーに合わせ、即興で歌った。」(124)などの場面がある。フィリーネはほとんどの場合自分の歌を、複数の人物が集う場において、その場の状況を自分にとって好ましい方へと誘導する手段として、あるいはその場の雰囲気を高揚させる媒介物としてのみ機能させているように見える。

フィリーネはヴィルヘルムにとって、結局のところ最後まで「重要な脇役」にすぎない。ヴィルヘルムにとってフィリーネは視覚的な美的対象として、あるいは一種の娯楽の一部としては一時的な享受の対象になるものの、彼女からの熱烈な欲求に対して、ヴィルヘルムが内面的な高揚を覚えることはない。ヴィルヘルムがフィリーネの存在をただ通過していくさまは、まるで成熟への過程における通過儀礼の一段階のようであるし、そもそも、前述の「わたしがあなを愛しているからって、あなたに関係がある？」(235)という象徴的な台詞を持つ彼女自身、他者との内面的な交流を求めるような人物ではないのである。誘惑者フィリーネの歌の場面を、ヴィルヘルムに「選ばれた」存在であるミニョンや豎琴弾きの老人の歌の重要な場面と比較すると、『修業時代』においては「歌」について、歌い手と聴き手が、言語を超えた領域で互いに深く繋がることができるという、ある種ロマン派的な特性に、重要な価値を置いているとすることができる。

⁴³ ただし、ヴィルヘルムが彼女について「奇妙な性格ですね」(100)と評しているように、彼女の奔放な性格は当時の一般的な女性像とは著しく乖離しており、あくまで現実的な存在でありながらも、社会的規範からは逸脱した特異な人物として描かれている点には注意しておきたい。歌を切り口とすれば、フィリーネの人物像について、神話や幻想文学における伝統的な誘惑者の歴史の末端に位置する、脱神秘化された現実世界の誘惑者像として解釈することも、ある程度は可能かもしれない。

おわりに

本稿ではゲーテ『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』を対象に、特に「歌」を対象とした音楽の聴かれ方を分析した。『修業時代』が執筆されたのは、音楽史的には、声乐を中心とした旧来の音楽観から、言語から解放された「絶対音楽」の概念という、純粋な器楽を評価する新たな美学観が登場する時代への過渡期にあたっている。本稿の目的は、音楽史的に重要な転換期である 18 世紀末という時代に執筆された『修業時代』という文学史的に重要な長編小説において、音楽という概念がどのように理解され、音楽がどのように聴かれたかを明らかにすることにあつた。

『修業時代』において「器楽音楽」について語られる際の記述は、18 世紀の音楽観に根ざしたものである。器楽音楽が重要な意味を持つのは、それがひとつの芸術形式としてではなく、詩の言葉を非言語的な次元で聴き手の内面に作用させるための、付属的な要素として用いられるときである。ただし、そもそも主人公ヴィルヘルムが志していたのは舞台芸術であるため、本作品において音楽が重要な意味を帯びるのは、それらが「詩」と結びついた形で現れる場合限定されている、という事実は当然であるとも言える。

その反面、「歌」の聴き方を分析してみれば、歌がヴィルヘルムの中で重要な意味を帯びるのは、歌詞の内容よりもむしろ、歌に付随する非言語的な要素が大きな働きをする場合に限られていることが分かる。『修業時代』の歌唱場面には、音楽の持つ非言語的かつ非音楽的な領域を評価するという、ロマン派的な音楽観が予兆的に表れているとも言えるのである。

本稿では、主人公ヴィルヘルムの周囲に登場する「歌い手」たち——ミニョン、豎琴弾きの老人、フィリーネ——の歌唱場面について、それぞれ考察を行った。

第一に、ヴィルヘルムがミニョンの歌を聴く場面では、「父と子」との内的な繋がりを描き出した、非言語的かつ非音楽的な次元における「内的な聴き方」が成り立っていると言える。

第二に、「音楽的語り」と表現される老人の歌を聴く場面では、音楽を通じた言語外の領域での精神的交流という、まさにロマン派的な音楽体験が描かれている。ミニョンと老人の「歌い方」とヴィルヘルムの「聴き方」は、非言語的な次元における、深い精神的な交流を生むものである。

それに対し、フィリーネの歌は彼女の誘惑手段のひとつに過ぎず、聴き手に対して内面的な繋がりを求めるものではない。まるで通過儀礼のひとつのように、ヴィルヘルムは誘惑者フィリーネという存在をただ通過していく。

以上のことから、18 世紀に執筆された『修業時代』において、「器楽音楽」についての発言部分には明らかに旧来の音楽観が反映されているとはいえ、「歌」については、歌い手と聴き手が言語を超えた領域で互いに深く繋がることのできる点が重要視されていたことが分かる。ゲーテはこれまで、当時の「最新の」音楽に対する無理解を批判されてきたが、『修業時代』にお

ける「歌」の聴き方を分析してみれば、ゲーテの音楽観はむしろ、音楽の非言語的かつ非音楽的な領域の抽象性を評価するという、ある意味ロマン派的な音楽観が部分的に内在したものであったと結論づけることができる。

Wilhelms Art zu hören — Musik in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* —

GUSHIKEN Misei

Der vorliegende Beitrag betrachtet, wie Musik in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) wahrgenommen wird – besonders das „Lied“. Die Entstehungszeit der *Lehrjahre* fiel mit einer Übergangsphase in der Musikgeschichte zusammen, nämlich dem Wandel von traditionellen musikalischen Perspektiven, die sich auf den Gesang konzentrierten, hin zu einer neuen Ästhetik, die reine Instrumentalmusik schätzte. In dieser Zeit kam das Konzept der „absoluten“, von der Sprache befreiten Musik in Mode.

Das Ziel dieser Untersuchung ist es, zu verdeutlichen, wie Goethe dieses Konzept der Musik verstand und wie Musik in den *Lehrjahren* gehört wird, einem literaturhistorisch bedeutenden Roman, der im späten 18. Jahrhundert an einem musiktheoretisch bedeutsamen Wendepunkt geschrieben wurde.

Die Beschreibungen der „Instrumentalmusik“ in den *Lehrjahren* sind in den musikalischen Ansichten des 18. Jahrhunderts verwurzelt. Im Roman wird die Instrumentalmusik nicht als eigenständige Kunstform aufgefasst, sondern gewinnt nur dann Bedeutung, wenn sie als ergänzendes Element eingesetzt wird, das die Innenwelt des Zuhörers durch die nonverbale Dimension der poetischen Sprache beeinflusst. Dass Musik in diesem Werk nur dann Gewicht erlangt, wenn sie in Verbindung mit „Poesie“ auftritt, ist nur natürlich, da der Protagonist Wilhelm ursprünglich eine Karriere in Theater anstrebte.

Allerdings zeigt die Analyse der Art und Weise, wie in den *Lehrjahren* „Lieder“ gehört werden, dass sie für Wilhelm nur dann bedeutsam sind, wenn die sie begleitenden „nonverbalen Elemente“ eine wichtige Rolle spielen. Es ist also nicht der Inhalt der Liedtexte allein, der wichtig ist. Die Gesangsszenen in den *Lehrjahren* können als Vorboten einer romantischen Auffassung von Musik angesehen werden, die auch die nonverbalen Dimensionen der Musik wertschätzt.

Im Zentrum der Untersuchung stehen Szenen verschiedener „Sänger“, die im Umfeld des Protagonisten Wilhelm auftreten, vor allem Mignon, der alte Harfenspieler und Philine. In

der Szene, in der Wilhelm das Lied Mignons hört, steht ein „inneres Zuhören“ auf einer nonverbalen Ebene im Vordergrund, das die innere Verbindung zwischen „Vater und Kind“ zum Ausdruck bringt. Als Wilhelm dem Lied des alten Harfenspielers lauscht, das als „musikalische Erzählung“ beschrieben wird, wird dann eine typisch romantische musikalische Erfahrung dargestellt: ein spirituelles Gespräch jenseits der Sprache, das durch Musik erreicht wird. Mignons und des alten Mannes „Art zu singen“ und Wilhelms „Art zu hören“ haben eine nonverbale Dimension, die eine tiefe innerliche Gemeinschaft erzeugt. Im Gegensatz dazu ist Philines Lied lediglich ein Mittel ihrer Verführungskunst, bei der eine innere Verbindung zum Zuhörer nicht beabsichtigt ist. Deshalb geht Wilhelm denn auch einfach an der Verführerin Philine vorbei, als wäre ihr Lied nur eine Art Übergangsritus.

Aus dem Vorstehenden geht hervor, dass die Passagen über „Instrumentalmusik“ in den *Lehrjahren* eindeutig traditionelle musikalische Ansichten des 18. Jahrhunderts widerspiegeln, wohingegen der Aspekt des „Gesangs“ wegen seines Potenzials geschätzt wird, Sänger und Zuhörer auf einer Ebene jenseits der Sprache tief miteinander verbinden zu können. Goethe wurde oft sein mangelndes Verständnis der „neuesten“ Musik seiner Zeit zum Vorwurf gemacht. Die Analyse seiner Herangehensweise an das Hören von „Liedern“ in den *Lehrjahren* belegt jedoch, dass seine musikalische Perspektive zumindest teilweise die romantische Auffassung von Musik aufgriff, die den abstrakten Charakter der nonverbalen Dimensionen der Musik wertschätzte.