

芸術家E. T. A. ホフマンの指針：『詩人と作曲家』をめぐって

池田，奈央

<https://doi.org/10.15017/7232053>

出版情報：九州ドイツ文学．36，pp.17-30，2022-10-31．VEREIN FÜR GERMANISTIK-KYUSHU
バージョン：
権利関係：

芸術家 E. T. A. ホフマンの指針

—『詩人と作曲家』をめぐる—

池 田 奈 央

はじめに

己の内にある言語化困難なものをいかにして描出するべきか。E. T. A. ホフマン（1776-1822）の場合、創作のためのこうした自覚なき方法論は、『ジャック・カロ』と『隠者ゼラーピオン』の2作において理論的に展開されている。¹⁾ 初の小説『騎士グルック』の執筆は1809年、その後1822年に病死するまで13年の間、ホフマンは多くの小説を書き上げたが、その傍らで大部の作品集を3つ完成させている。その内の2つが『カロ風幻想作品集』と『ゼラーピオン同人集』であり、『ジャック・カロ』も『隠者ゼラーピオン』もこの2つの作品集の序のような役割を果たしているため、それぞれの顔と言っても良い。『ジャック・カロ』では日常的な形姿に幻想性を帯びさせて描き出す「カロ風」の手法が、『隠者ゼラーピオン』では内面に沸き上がった像を眼前にあるかのように描き出す手法「ゼラーピオン原理」が詳しく説明されている。作品集の色を決め、その全体を1本芯の通ったまとまりのあるものとするこれらの2作に、彼の理念や創作原理が見出されるのも納得のいくことである。

しかし、この『ジャック・カロ』と『隠者ゼラーピオン』の2作以外にも、彼の創作手法や創作原理が示されている作品は存在する。その手法ないし原理は、音楽や絵画など、文学以外の芸術ジャンルとの類縁性に関わるものである。彼がモーツァルトやカルロ・ゴツィの作品から小説の主題を得たり、画家のジャック・カロやサルヴァトル・ローザなどの手法を自分の創作方法に重ね合わせたりしたことは広く知られる。だが、そればかりではない。彼の文章を丹念にたどれば、度々作曲家のように「作曲する」、画家のように「描く」といった行為が言葉で「書く」と同列に用いられていることがわかる。ホフマンの創作原理の1つは、このような他の芸術の要素を織り込んだ彼特有の創作手法のうちに見出される。

本論は、このような音楽や絵画など諸芸術の枠組みにとらわれない創作手法が示唆されている作品として、『詩人と作曲家』を取り上げる。1809年から構想が練られ、その後は少し間を置いて1813年9月に執筆が開始された『詩人と作曲家』は、同年12月に『一般音楽新聞』で発表された。ただ、本作はその出版で終わりにはならなかった。その後何度か作品集に組み込むことが手紙の中でほめかされ²⁾、最終的に1819年『ゼラーピオン同人集』の第1巻に収録された。³⁾ その際に、特に内容が手直しされることはなく、加筆修正もほとんどされないままであった。前述のとおり、彼が本格的に文筆活動に携わっていた期

間は非常に短い。短いながらも密度の濃いその創作人生の大部分を占める1809年から1819年までの間、本作がホフマンの念頭の一端に常にあったとするならば、作者自身に対する本作の影響力は決して無視できないだろう。

確かにこの作品においては『ジャック・カロ』や『隠者ゼラーピオン』のように、その後の彼の文筆活動を支える思想が明言されているわけではない。だが、本作がホフマンの念頭を占めていた期間の長さばかりでなく、その時期が彼にとって以下で説明するように様々な意味で転換期となっていた点を踏まえると、本作の持つ意義は次のように特徴づけることができる。すなわち本作は、作品の主題や人物造形、構造、文章表現など、つまり作品の全体にわたって、文学、音楽、絵画といった諸芸術の融和に向けた試みなのである。このような創作上の試みは本作内に留まらず、後の著作の中でも繰り返し現れる。端的に言うならば本作は、諸芸術の連関する新たな創作手法を試みる途上であって、常に1つの指針であり続けたのである。

以上のことを示すために本論はまず、ホフマンの芸術家人生において『詩人と作曲家』がどのような位置づけにあったのかを伝記的な観点から論じる。そして次に、『詩人と作曲家』の作品構造や文章表現をもとに、その後の彼の著作の中で頻繁に見られる特徴的な創作の手法について考察していく。創作原理を考察することは、彼が自身の内にある語りえないものを描出するためにいかなるアプローチを行ったのか、その手法の解明につながる。

1、芸術家としての転換期

『騎士グルック』などを精力的に執筆し始めた1809年頃から、ホフマンはその芸術活動において多種多様な転換点を迎える。第一に、音楽の領域から文学の領域へと芸術活動の軸足を大きく移動させつつあるのはこの時期である。⁴⁾ 1808年から1809年はバンベルクで指揮者を、1810年から1812年は助監督として主に音楽の分野で活動していたホフマンは、『騎士グルック』を皮切りに徐々に文学作品の執筆に熱を込め始める。最初の作品集『カロ風幻想作品集』について出版者のクンツと契約を交わしたのもこの時期であり、名を上げ始めたこともあって、一気に文筆業へと本腰を入れるようになった。1806年に政庁顧問官の職を追われてから彼は音楽の仕事を中心に糊口をしのいでいたが、音楽監督の地位を得ても生活の不自由さは改善されず、音楽教師や作曲の仕事も交えて何とか生活できるというくらい困窮していた。芸術に純粋に携わるのではなく、生活のために芸術を売るという行為は彼にとってかなり苦々しい経験であり、その苦悩は『騎士グルック』や『楽長クライスラーの音楽上の苦悩』で零されている。彼の文筆業への転向は、周囲の人間に声をかけられたからであったり、あまりの貧窮具合に必要に駆られてであったり、外的な要因に大きく拠ったものだった。しかし、それでもこの時期に彼は文学という分野へ本格的に参入する決意を固めたのである。

第二に、その文学の分野のうちにおいても彼は1つの転換点を迎えている。それまで、彼が執筆して実際に雑誌などに掲載されてきたものは音楽評論やエッセーが中心であった。

小説として掲載されたのは、『騎士グルック』が初めてである。もともと当時既に音楽評論家としての知名度は高まっていたホフマンだが、この時期から次第に扱う作品の形式も論文、評論、エッセーから小説へと転換しているのだ。この形式の転換は本作の形式にもはっきり影響を与えている。というのも『詩人と作曲家』は当初、構想の段階では一種のオペラ論となるはずだった。親友のヒッツィヒに宛てた手紙の中でホフマンは、オペラ詩人への作曲家の要求や、当時のオペラの形式についての考え、そして詩人と作曲家それぞれの立場から見た真のオペラの主題の条件やその扱い方など、構想段階での本作が論じべき諸点に触れている。また、オペラの題材としてはロマン的なものが最適であるという見解⁵⁾は、本作より前の1810年にヴァイグルのオペラ『孤児院』についての批評の中で論述されている。

このように温められ、準備されてきた一連の批評的テキストはしかし、執筆の段階になると、対話形式を取りつつ物語中にはめ込まれることとなった。さらにその対話も、戦争など現実の出来事と関連づけられた対話の背景、当時の彼の困窮生活が反映されたかのような作曲家ルートヴィヒの屋根裏部屋での様子の描写へと組み込まれていく。最終的に『ゼラーピオン同人集』へと収録されるときには、この同人集全体を構成する枠物語がさらに追加されたため、本作は時を経るごとに物語が追加されていく、一種の入れ子構造をとるにいたった。本作のこのような形式の変遷や物語としての構造の複雑化に、彼の文筆活動における創作形式の変化も見て取れるのである。

第三に、本作は前述の通り真のオペラとは何か、作曲家と詩人それぞれの対場から見た要求や主題の条件、扱い方について対話の中で論じているが、このオペラ論はちょうど彼のオペラに関わる実作と成立時期が重なっている。まさに本作の構想を練のと同時期、1811年から1812年にかけて、彼はフケーの『ウンディーネ』と出会い、本作執筆の時期には、フケー自ら執筆した台本を基にオペラ『ウンディーネ』の作曲も並行して行っていた。上述の『孤児院』への批評文の中で本作に先んじて掲げていた理想的なオペラ台本の条件を、この『ウンディーネ』は満たしていた。すなわち「作品全体を貫く幻想的なアイデア」である。⁶⁾ ホフマンは美的な詩句や情景描写ではなく、作品に通底する幻想的なアイデアをオペラ台本に対して求めており、そのような幻想的なアイデアが作品全体を満たしていれば自然と生き生きとした登場人物たちの動きや言葉が伴うようになって考えていた。この考えは『詩人と作曲家』の内でも変わらずに述べられており、「真にロマン的なもの」こそがオペラの題材としてふさわしい、理想的なオペラ台本作家はロマン派詩人である、とまで言われている。⁷⁾ 理想的なオペラ作品や題材として彼が念頭に置いていたのは、『ウンディーネ』、あるいは本作でも言及されるカルロ・ゴツィの『鴉』などである。ホフマンは本作の中で改めて、『ウンディーネ』の作曲という経験を活かして、オペラに関する自身の音楽理論を展開しているのである。もちろんそれまで彼は作曲以外にも、オペラの指揮や歌劇の台本執筆など様々な立場から実作に携わってきた。そのすべての経験は当然本作に影響を及ぼしている。ただ、理論の構築と実作の経験が同時期に行われ、それぞれ密接に絡まり合っているという点で、本作が非常に興味深いことは明らかであろう。

第四に、1809年から1819年という期間は、彼の主要な作品集、『カロ風幻想作品集』、『夜景集』、『ゼラーピオン同人集』の3つすべての成立時期を内包している。さらに、本作は最後の『ゼラーピオン同人集』だけでなく、『カロ風幻想作品集』への収録も、本作品集の完成直前まで検討されていた。結局、作品集の最終巻全体をカロの手法で描き出されたものに限定するために、本作の再録は見送られたのだが、それだけでなく本作は掲載後度々ホフマンの口に入る作品であった。彼が『一般音楽新聞』に掲載後も本作を意識し、大事にしてきたことは自明であろう。

以上のことより、本作の成立から『ゼラーピオン同人集』への収録までの時期の重要性は明らかである。それだけでなく、彼が本作を話題にする頻度とその間に執筆された主要な作品の数々を考えると、本作が創作活動に携わる彼の頭を占めていた可能性は否定できない。そのため、自ずと本作の中で暗示されている彼特有の創作手法や理想などが、芸術に携わる彼の傍を離れなかったと言えるのだ。

2、対話形式と人物造形

次に、先に言及した本作の対話形式について述べる。本作が論文からこのような対話形式の小説に変わった理由について、彼はヘルテルへの手紙の中で読み手の興味関心を引くためと説明している。⁸⁾ 対話形式ならば生き生きと自由に論争を展開することができ、率直に自身の意見を伝えられるとホフマンは考えていた。ただ、対話形式の意義はこれだけに留まらない。対比的な2人の人物に対話させることで、意見や感情の衝突を経た後の両者の接近や融和を際立たせることができるのだ。本作は、詩人のフェルディナントと作曲家のルートヴィヒという2人の人物がそれぞれの立場からオペラ制作について持論を展開していく。当初こそフェルディナントはルートヴィヒに強硬に反駁し、自身の見解に固執するが⁹⁾、しかし次第にルートヴィヒの持論に相槌を打ったり、問いをもって応じたりするようになる。こうして、排他的論戦が融和的対話へと変わっていく。いつしか、ルートヴィヒがフェルディナントを導いていくかのようになる。¹⁰⁾ このような対話構造による詩人と作曲家の融和の強調には、文学と音楽の融和というホフマンの理想が映り込んでいるのである。

対立からの和解や融和をより効果的に演出するために、対話を行う2人には対比的な特性が与えられている。まず、2人は詩人と作曲家、文学と音楽とでそれぞれ異なる芸術領域に属している。そして、両者には実在の人物であるホフマン自身とその竹馬の友ヒッペルの姿が部分的に投影されている。すなわち、相異なる人物として造形されているのである。もともと本作の背景には、当時のホフマンの実際の体験から「戦争」や「2人の友人の再会と別離」という要素が織り込まれている。1813年から1814年のナポレオン体制打倒のために行われた解放戦争。失職して困窮の中にあったホフマンは、この戦争の影響をかなり受けていた。そして、この戦時下、1813年4月、文通も途絶えていたヒッペルと実に9年ぶりに再会したのである。¹¹⁾ 戦争に参加して勲章や怪我をひっさげたフェルディナント

トと屋根裏部屋に引きこもって作曲にふけるルートヴィヒの対照的な姿は、内閣総理の伴をしてドレースデンを訪れた官僚ヒッペルと音楽監督に従事していたホフマンの姿に重なる。ただし、この投影は完全なものではなく、ホフマンはルートヴィヒと違って当時既に音楽から文学へと足を踏み出していた。また、ヒッペルはフェルディナントのように「ペンではなく剣で戦う」人物ではない。¹²⁾ けれども、この登場人物の形成や本作の背景に現実の位相が大きな影響を与えているという点は確実である。このような現実の位相を礎にして、フェルディナントとルートヴィヒは実務と芸術、外向的と内向的など対比的な人物となるように造形されているのである。

『詩人と作曲家』では、上記のように対比的に造形されたフェルディナントとルートヴィヒが、対話を通して文学と音楽の共同作業であるオペラについて論じていく。その論争は完全に統一されたオペラを生み出すためには詩人と作曲家は同じ人物が担わねばならないのかという問いから始まる。ホフマンはルートヴィヒを介して、『仮面』¹³⁾ や『ウンディーネ』などのオペラ制作に携わった自身の経験から詩人と作曲家の兼業が現状困難であると答えている。しかし本作は、この文学と音楽の融和への問いかけとも言える問題に対して否定を突き付けるのではなく、いつか融和が実現する可能性を暗示する内容となっている。その箇所が次の引用である。この引用は台本執筆に音楽の知識が必要かというフェルディナントの問いに対してのルートヴィヒの返答であるが、先ほどの詩人と作曲家を同じ人物が担うことは可能かどうかという問いへの応答にもなっている。

ルートヴィヒ： もちろん！ —— そう、僕らをしばしば奇妙な予感の中に包み込む彼方の国で、そこから僕らのもとへ妙なる声が響き降り、抑え込まれた胸の内で眠りについていたらゆる音と呼び覚ます。それらの音は今や目を覚まして、激しい光線となったかのように歓喜し、朗らかに上方へと飛び出していくので、僕らはかの楽園の至福の恵みにあずかるんだ。—— その彼方の国では詩人と音楽家は1つの教会の極めて緊密な構成員の一員なんだよ。というのも、言葉と音の秘密はまったく同じで、その秘密が詩人と作曲家に至高の荘厳さを明らかなものとしてきたんだからね。¹⁴⁾

この「1つの教会」という語は対話終盤、今度はフェルディナントによって繰り返されており、別れ別れとなる2人の「1つの教会」における集結は未来において実現可能であると示唆されている。この示唆で物語は幕を閉じる。対話構造における論争を経ての和解、登場人物の再度の別れからの再会の暗示、本作は構造と内容の両側面から未来における融和が示されている。また、この融和は本作に織り込まれた現実の要素によってさらに強固なものとなる。すなわち、戦争の終結やホフマンとヒッペルの再会という現実の要素は、本作で仄めかされている様々な融和の確実性を強めるのである。そして、このような文学と音楽を代表する2人の未来での融和は、文学と音楽の融和の暗示となっているのだ。

このように、最終的な融和のため、対比的な人物造形を施されたフェルディナントとルートヴィヒであるが、この2人の人物を芸術家ホフマンという1人の人物のそれぞれ別側面

の現れと見ることも可能である。先に述べたように彼のこれまでの実作の経験はオペラ作曲に限定されず、台本執筆など多岐にわたっている。その後、文筆活動へと活動の場を移していく点からも、彼は詩人と作曲家両方の顔を持っているのである。まさに、文学と音楽という異なる芸術がホフマンの内部で1つに融和するのである。そして、2人の持つ対照的な人物造形を両方ともホフマンはこれまでの人生の中で体験してきた。屋根裏部屋に引きこもり、困窮の中で作曲に明け暮れるルートヴィヒの姿はまさに当時のホフマンの姿と重なるのだが、国家や社会の枠組みの中で安定した生活を送るフェルディナントの姿もまた、解雇されるまでの彼の姿なのである。そして、この相異なる姿は後の1814年以降1つに融合し、昼は大審院判事、夜は芸術家という有名な二重生活が幕を開けることになる。

以上のことから『詩人と作曲家』は、対話という作品構造と対比的な人物造形の両方によって文学と音楽の融和を表現している。この融和こそ、ホフマンにとって将来的な目標であり、理想的な芸術の在り方である。これを実現することが、彼の語りたい言語化困難な対象を表現するために必要となってくるのである。

3、間メディア的な表現

しかし、本作はただ対話の中でユートピ的な未来を暗示するに留まらない。文学と音楽という異なる領域で互いの主張を行う2人は、絵画的な手法や色彩によってつながりを得ていく。次の引用は、ルートヴィヒがオペラ詩人の仕事内容を「舞台装飾の画家」になぞらえて説明している箇所である。

ルートヴィヒ： 僕が言いたいのは、オペラ詩人は舞台装飾の画家と同じように絵画全体を正しいスケッチに従い、力強く逞しいタッチでさっと描きつけなければならないということなんだ。それで、全体を正しい光の中、しかるべき視点に収めることで一切を生き生きと浮かび上がらせ、勝手気ままに見える一筆一筆を大胆に歩み出てくる姿形へとまとめていくものこそが音楽なんだよ。¹⁵⁾

ここでは、詩人のペンの動きと重なっていた画家の筆のタッチが自然な流れで作曲家の紡ぐ音楽へと結び付く。このような詩人や作曲家の仕事を画家の仕事に結合させるような比喩はあまりにも突然に、しかし自然にこの引用箇所以外でもルートヴィヒによってもたらされる。しかし、それに対してフェルディナントは過剰に驚くことはなく、むしろ「書く」、「描く」、「作曲する」という異なる行為が連関するのは詩人の側から見て当たり前であるかのように受け入れる。文学と音楽の双方から、絵画が両者の媒介であることが自明の前提とされた上で、対話が進行していくのである。このことから、先ほど引用した「1つの教会」の緊密な構成員には、詩人と作曲家に加え、この両者といわば直接的に結び付き、それによって両者を媒介する画家をも含むことができるように思われる。ホフマンにとって文学、絵画、音楽などの異なる芸術領域は完全に分断されたものではなく、調和的に重

なり合ったものなのである。このような理想的な諸芸術の調和状態を象徴したものが「1つの教会」である。そして、この理想は比喩などの文章表現、それらの理想を前提として存在する人物やあらすじの構築などの形でホフマン作品に現れる。本論は、このような文章表現までを含めて間メディア的な創作行為と捉える。

ここで「間メディア性」の概念を持ち出す前提として、芸術分野を明確に区分した上で、それぞれの優劣を問うパラゴネ論や、各芸術領域の相互不可侵性あるいは自律性を説く、いわゆる古典主義美学がある。¹⁶⁾ しかしホフマンにとって、異なる芸術は互いの優位を主張して争い合うものでも、その境界が厳格に線引きされているものでもない。今日の我々がホフマンの思考に見出すべき「間メディア性」とはつまり、より調和的な諸芸術間の交流の請いに他ならない。¹⁷⁾ 本作は『詩人と作曲家』と題打ち、文学や音楽、そしてその両者が融合するオペラという形式について扱った作品だが、本作全体を通して文学と音楽に限定されない諸芸術の連関した、そのような意味での「間メディア性」を追求し、それを体現したテキストとなっている。

ホフマンのこうした思考は、理論と実践それぞれの領域に跨った、これまでの人生の芸術体験によって培われている。理論においては、芸術雑誌や新聞での芸術受容と実際に批評や論文を投稿してきた経験が活きており、実践においては、絵画、音楽、文学それぞれの分野での実作の積み重ねが素地となっているのである。絵画についてそこまで言及はしなかったが、彼はこれまで『G町のジェスイット教会』の原体験ともなった1796年6月グローガウでの教会の壁画制作や、1802年2月の左遷¹⁸⁾の元凶ともなった素描の訓練、挿絵の仕事など趣味と仕事関係なく様々な形で絵画の分野にも精力的に関わってきた。絵画受容については『カロ風幻想作品集』の題の通り、カロを始めとする画家の作品群にも積極的に触れ合い、本作の時期に関してはちょうど出版される1813年初頭にバンベルクでカロの銅版画を鑑賞したばかりであった。

このように理論と実践両方に裏打ちされたホフマン作品における間メディア的性格は、文学作品を見ればそこで扱う題材やタイトルそのもの¹⁹⁾、人物造形や形式などへ他の分野の芸術の手法を盛り込んでいく点に表れているが、さらに微細に見ていけば先に引用した箇所のような無意識的とも思えるほど些細な比喩表現をとるのである。これまでの音楽や絵画の分野における経験を通して形成された、融和的なホフマンの芸術に対する精神が、このような比喩によって言語化されている。絵画や画家の比喩によって詩人と作曲家を結び付ける描写は、本作の随所に見受けられる。²⁰⁾ 本作においては、オペラという題材、詩人・作曲家・画家である芸術家ホフマンの特性が投影された人物造形、融和を際立たせる対話構造、比喩を用いた文章表現、つまり「物語の構成要素」、「作品構造や形式」、「文章表現」の3つの次元で間メディア的な創作行為が試みられているのである。

おわりに

最初の引用で示したユートピア的な「1つの教会」という場合は、作中の問い、つまり完

全に統一されたオペラを生み出すためには詩人と作曲家は同じ人物が担わねばならないのかに対して明確な回答にはなっていない。そのため、問題の先送りであるとこれまで否定的に捉えられてきた。²¹⁾『ゼラーピオン同人集』の粹物語に登場するロタールも納得のいく回答ではないと述べている。ただ、ルートヴィヒの別の言葉から、オペラ制作の際の詩人と作曲家の兼業は困難である旨が既にわかっている。次の引用では、ルートヴィヒが詩人の仕事に手を出す作曲家の苦悩を、画家の仕事に例えて説明している。

ルートヴィヒ： それは確かにそうだ。だけど、それはまるで考え出したオペラの主題を詩の中に腰を据えて持っていこうとしている作曲家が必ず陥る、ある種の画家のような気分だよ。その画家は、生き生きとした色彩をもって絵画に着手させてもらえる前に、まずは空想の中で受け取ったイメージをもとに厄介な銅版画を制作せざるを得なくなったんだ。²²⁾

ここでの詩人と作曲家の兼業は、「彼方の国」、「楽園」から1度得た「靈感」²³⁾を音楽にし、それをさらに言葉へと変える、いわば二重の翻訳行為なのである。そもそもこの「靈感」を音楽であれ言葉であれ何かしらの形にする行為には、常に翻訳の難しさや苦しみが付きまとっている。そのような産みの苦しみを上記のルートヴィヒしかり、ホフマンは自身の創造した語り手や登場人物たちを通して表現する。『楽長クライスラーの音楽上の苦悩』でも、クライスラーは苦勞して作曲した譜面を一晚経ったら自分にとって不出来なものに思えてしまうあまり燃やしてしまう。²⁴⁾クライスラーの行為は一見精神が不安定で一種の狂気に駆られているように見えるかもしれないが、自分の頭の中に現れた「靈感」という理想と実際に形にできたものとの乖離からこのような激情的な行動に及んだとも考えられる。1つの翻訳行為、創造でこれほど苛まれるのならば、二重の翻訳である台本執筆と作曲両方に携わることがいかに困難であるか、ルートヴィヒの発言にも納得である。また、ホフマンは実際に歌劇『仮面』の台本と総譜両方に携わった経験があり、このルートヴィヒの言葉はホフマンの実体験に裏付けされた苦悩や反省などの感情が込められている。

それでは、ホフマンが本作の「1つの教会」という描写を介して将来的な実現を暗示した諸芸術の融和にどのような意味があるのだろうか。ホフマンは、己の内に降りてきた言語化困難な「靈感」を満足のいくように描写するために、「1つの教会」で詩人、作曲家、そして画家を始めとする他の芸術家が手を取り合う必要があると提示している。つまり、諸芸術の垣根が取り払われた間メディア的な創作行為が求められているのである。『詩人と作曲家』は、そのような創作行為を様々な形で試みている。「1つの教会」というユートピア的な空間の描写は、先に述べた「物語の構成要素」、「作品構造や形式」、「文章表現」の3つの次元における間メディア的な創作行為の精神的な礎であり、目指すべき指標でもあるのだ。

そして、このような間メディア的な創作手法は、その後の彼の作品内で繰り返し用いられることになる。それは、芸術を題材とする作品においてばかりではない。『砂男』の語り

の文においても、絵画のような語りが比喩的に用いられている。『詩人と作曲家』はそれまでのホフマンの芸術経験の結晶であると同時に、そこで試みられた間メディア的な創作行為は、内容問わずその後の彼の作品に影響を与えているのである。本作は、ホフマンが間メディア的な文章表現を用いる目的を示す、今後の芸術家ホフマンの創作活動における指針としての役割を果たしているのだ。

引用文献

E. T. A. Hoffmann: Der Dichter und der Komponist, in: Ders. : Sämtliche Werke in 6 Bdn., hrsg. v. H. Steinecke u. a., Frankfurt/ M. 1985ff., Bd. 1. S. 752-775.

参考既訳

E. T. A. ホフマン：『ホフマン全集、第4巻Ⅰ』、深田甫訳、創土社、1982年

参考文献

- ・ Christine Lubkoll, Harald Neumeyer (Hgg.): E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart 2015.
- ・ E. T. A. Hoffmann: Der Dichter und der Komponist, in: Ders. : Sämtliche Werke in 6 Bdn., hrsg. v. H. Steinecke u. a., Frankfurt/ M. 1985ff., Bd. 4. S. 94-118.
- ・ E. T. A. Hoffmann: Kreisleriana, in: Ders. : Sämtliche Werke in 6 Bdn., hrsg. v. H. Steinecke u. a., Frankfurt/ M. 1985ff., Bd. 2. S. 32-82, S. 360-455.
- ・ E. T. A. ホフマン：『ホフマン全集、第1巻』、深田甫訳、創土社、1976年
- ・ E. T. A. ホフマン：『ホフマン全集、第2巻』、深田甫訳、創土社、1979年
- ・ E. T. A. ホフマン：『ホフマン ドイツロマン派全集第13巻』、前川道介、伊狩裕、鈴木潔訳、国書刊行会、1989年
- ・ Harald Tausch: Literatur um 1800. Klassisch-romantische Moderne. Berlin 2011.
- ・ Schmidt Ricarda: Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann. Göttingen 2006.
- ・ 木野光司：「ホフマンの創作原理に関する考察——「カロー風」と「ゼラピオン原理」——」、『人文研究 大阪市立大学大学院文学研究科紀要』、39巻、6号、1987年。
- ・ 武田利勝：「境界の自律性——カール・フィリップ・モーリッツにおける装飾の有機的自己形成について——」、『ドイツ文学』、146巻、9-23、日本独文学会、2013年
- ・ リュディガー・ザフランスキー：『E. T. A. ホフマン ある懐疑的な夢想家の生涯』、識名章喜訳、法政大学出版局、1994年

注

- 1) Vgl. 木野光司：「ホフマンの創作原理に関する考察——「カロー風」と「ゼラピオン原理」——」、『人文研究 大阪市立大学大学院文学研究科紀要』、39巻、6号、1987年。
- 2) 1813年11月17日の手紙では、『幻想作品集』の出版者であるクンツ宛に、「真のオペラの条件」についての論文、すなわち『詩人と作曲家』の完成を伝えている。その際に初めて『カロー風幻想作品集』へ本作を寄稿する考えについて言及している。1814年1月16日には『2人の友人の生活情景』という『詩人と作曲家』が基になった作品を部分的に『カロー風幻想作品集』へ載せる考えをクンツに伝えている。しかし、『黄金の壺』が完成した結果、同年3月24日に『カロー風幻想作品集』の最終巻はカローの大胆な手法で作り上げるのだから、『詩人と作曲家』はそのコンセプトにそぐわないとして収録を取り下げる旨をクンツに書いている。
- 3) 『詩人と作曲家』執筆の流れやその扱われ方については、本作のコメントールを1813年と1819年版の両方を確認し、加えて『ハンドブック』の『詩人と作曲家』の項を参照した。
 E. T. A. Hoffmann: Der Dichter und der Komponist, in: Ders. : Sämtliche Werke in 6 Bdn., hrsg. v. H. Steinecke u. a., Frankfurt/ M. 1985ff., Bd. 1. S. 1309-1314.
 E. T. A. Hoffmann: Der Dichter und der Komponist, in: Ders. : Sämtliche Werke in 6 Bdn., hrsg. v. H. Steinecke u. a., Frankfurt/ M. 1985ff., Bd. 4. S. 1298-1299.
 Christine Lubkoll, Harald Neumeyer (Hgg.): E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart 2015. S. 89-91.
 また、以降はフランクフルト版のホフマン全集を『ハンドブック』での表記と同じように「DKV」と省略して記し、ページ数だけ記載する。
- 4) ホフマンの伝記的な内容は次の資料を参照した。
 リュディガー・ザフランスキー：『E. T. A. ホフマン ある懐疑的な夢想家の生涯』、識名章喜訳、法政大学出版局、1994年
- 5) DKV 1, S. 761.
- 6) リュディガー・ザフランスキー、前掲書、282頁
- 7) DKV 1, S. 765.
- 8) DKV 4, S. 1298.
- 9) 「それはもちろん傾聴に値するがね。君はわかっているんだろう、友よ。君が、あらゆる必要な場面やアリア、デュエットなどで音楽的創造への道を自分に開く気がないことを言い訳しているんだってね。僕を納得させるよりも言い訳しているんだろう？」(DKV 1, S. 757.) この発言のように、フェルディナントは当初、オペラ制作に取り組まないルートヴィヒを非難し、彼の説明にも簡単には納得しない。だが、次第に彼がなぜオペラ制作に取りつかれないのか、その説明を理解し、

認めるようになる。

1813年版は日本語訳がないが、ほぼ内容は1819年版と同じである。そのため『ゼラーピオン同人集』の『詩人と作曲家』の既訳を参考に日本語に訳した。

E. T. A. ホフマン：『ホフマン全集、第4巻Ⅰ』、深田甫訳、創土社、1982年

- 10) 本作では作曲家であるルートヴィヒが詩人のフェルディナントを導くという流れになるという点で、言葉より音楽が優位となっている可能性も示唆されている。確かに内的世界での音楽の位置付けや、音楽の扱いには特別なものがある。だが、楽器を伴う吟唱芸術や教会音楽の観点からの声楽など言葉の魔力に特別な重きを置いている場合もあるため、一概にホフマンは音楽を言語より優位に位置付けていると結論付けることはできない。本作においても、最終的にルートヴィヒヘュートピア的な「1つの教会」の構想を暗示しているのはフェルディナントであるため、2人はお互いに相手を導き合う関係性にあると考えられる。
- 11) DKV 1, S. 1311.
- 12) 「(前略) 普段ただ軽い羽軸を扱っているこの手が剣を握ったんだ」(DKV 1, S. 755.) 文人であるはずのフェルディナントが戦地に赴いたことに疑問を抱いたルートヴィヒに対して、フェルディナントは上記の言葉で祖国のために戦う意志を伝えている。
- 13) 1799年3月に完成した3幕構成の歌劇。ホフマン最初のオペラ作品の手書き資料である。ホフマンはオペラに完全オリジナル台本、既存作品の台本へのアレンジ、総譜など様々な形で携わっているが、唯一この『仮面』だけが総譜も台本もすべて彼によって手掛けられた作品となっている。
- 14) DKV 1, S. 759. 斜体強調は原文による。
- 15) DKV 1, S. 771.
- 16) パラゴーネ論や芸術表象の歴史、一般的な間メディア性については下記の文献を参照している。Harald Tausch: Literatur um 1800. Klassisch-romantische Moderne. Berlin 2011. S. 55-70. また、モーリッツを転機とする諸芸術の境界に関しては、次の論文を参考にしてしている。武田利勝：「境界の自律性——カール・フィリップ・モーリッツにおける装飾の有機的自己形成について——」、『ドイツ文学』、146巻、9-23、日本独文学会、2013年
- 17) ホフマンにおける間メディア性については以下の文献を参照している。Schmidt Ricarda: Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann. Göttingen 2006.
- 18) ホフマンは参事官に任命されるも、ポーゼン（ポーランド西部）の駐屯軍の上官をカリカチュアで揶揄し、嫌疑をかけられた結果、プウォツク（ポーランド中部、マゾフシェ県の都市。当時の南プロイセン）に左遷されることになる。ホフマンにとっては最先端の芸術に触れることのできない田舎であり、流刑判決を受けたように感じていた。1802年前半から左遷されていたが、移動の請願が通り、

1804年3月には州首都ワルシャワへ転任している。

- 19) 例えば特定の歴史上の芸術家を扱っている。版画家ジャック・カロは『カロ風幻想作品集』の、作曲家クリストフ・ヴィリバルト・グルックは『騎士グルック』の作品の題材やタイトルそのものになっている。他にも絵画や音楽のジャンルをタイトルに用いている。『夜景集』や『ブランピラ王女』の副題にある「狂騒曲」、『サンクトゥス』などである。さらに、特定の作品をタイトルや題材として扱うこともある。例として、モーツァルトの『ドン・ジョバンニ』を基にした『ドン・ファン』が挙げられる。
- 20) 引用している銅版画家や舞台装飾の画家の例の他に、詩人が詩句や言葉で「書く」のではなく、「描く」malen という動詞を用いている箇所が挙げられる。(DKV 1, S. 758, 772, 773.) この表現はルートヴィヒとフェルディナント両方が用いており、「描く」という表現が両者の共通認識であることがうかがえる。また、芸術家が己の内に抱える「靈感」は音だけではなく、色彩をともなった情景として描写される。そのため、上手く形にできなかった音楽に対してルートヴィヒは「色褪せた」*matt* という形容詞を用いて表現するのである。(DKV 1, S. 757.)
- 21) DKV 4, S.118ff.
HB, S. 90.
- 22) DKV 1, S. 756.
- 23) DKV 1, S. 767.
- 24) E. T. A. Hoffmann: Kreisleriana, in: Ders. : Sämtliche Werke in 6 Bdn., hrsg. v. H. Steinecke u. a., Frankfurt/ M. 1985ff., Bd. 2. S. 32-34.

Eine Richtlinie von Künstler E. T. A. Hoffmann

—Über „Der Dichter und der Komponist“—

Naō IKEDA

Wie soll man etwas darstellen, das nur in einem selbst existiert und deshalb schwer zu beschreiben ist? E. T. A. Hoffmann führt seine Poetologie diesbezüglich in „Jacques Callot“ und „Der Einsiedler Serapion“ aus. In „Jacques Callot“ wird Callots Eigenart beschrieben, alltägliche Bilder phantastisch zu überformen. Und in „Der Einsiedler Serapion“ wird seine Poetologie als das Serapionische Prinzip bezeichnet. Nach diesem Prinzip sollen innerliche Bilder und Stimmung möglichst so lebhaft inszeniert werden, als würden sie tatsächlich vor dem Auge des Betrachters stattfinden. Dieses Prinzip seines Schaffens lässt sich auch in anderen Werken Hoffmanns finden.

Auch in „Der Dichter und Der Komponist“ wirkt dieses Schaffensprinzip. Allerdings wird es hier nicht direkt benannt. Vielmehr zeigt sich das Prinzip nur andeutungsweise am Text selbst, ohne dass es explizit erklärt wird. Grundsätzlich soll eine Darstellung nicht von den Mitteln eine Kunstart begrenzt werden. Hoffmann stellt etwas mit Worten dar, als ob er Musik komponiert oder ein Gemälde malt.

Dieses implizite Prinzip durchzieht deutlich sein Schaffen. Zunächst hat Hoffmann die Schrift „Der Dichter und Der Komponist“ längere Zeit konzipiert, ohne sie zu Papier zu bringen. Aber sie markiert eine wichtige Entwicklung in Bezug auf ihn als Künstler und seine eigne wechselseitige Entwicklung. Eine erste Skizze dieses Werkes wird dann im Jahr 1809 von ihm entworfen und schließlich im September 1813 beginnt er mit der Ausführung. Bereits im Dezember des selben Jahres wird das Werk in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ angekündigt. Außerdem zieht Hoffmann es mehrmals in Erwägung, den Text in die „Fantasiestücke in Callots Manier“ aufzunehmen. Letztlich wird er im Jahre 1819 im ersten Band von „Die Serapionsbrüder“ veröffentlicht. Am Manuskript werden allerdings in der gesamten Zeit kaum Veränderungen vorgenommen. Wir können also davon ausgehen, dass Hoffmann fast über 10 Jahre vorher das fertige Konzept bereits im Kopf hatte.

In dieser Zeit macht er selbst als Künstler verschiedene Veränderungen durch. Erstens hat er sein Hauptbetätigungsfeld aus der Musik und der Malerei in die Literatur verlegt. Zweitens hat er anfangs größtenteils Kritiken oder Essays geschrieben, geht aber allmählich dazu über bald ausschließlich Novellen zu verfassen. Drittens fällt dieser Zeitraum mit seiner Komposition der Oper „Undine“ zusammen. Hoffmann verhandelt in der Erzählung selbst die Form der Oper, weshalb man sagen könnte, dass er seine theoretischen Überlegungen praktisch in die Tat umsetzt. Viertens hat er in diesem Zeitraum seine drei Sammlungen geschaffen, also „Fantasiestücke in Callots Manier“,

„Nachtstücke“ und „Die Serapiensbrüder“. Dieser Zeitraum war für Hoffmann deshalb überaus bedeutend.

Wie repräsentiert nun Hoffmann sein Schaffensprinzip in diesem wichtigen Text? Es lässt sich ein dreischichtiger Aufbau erkennen, der als Aussage die Überschreitung der Kunstgrenzen und ein intermediales Schaffen propagiert. Die erste Schicht ist der Inhalt der Erzählung. Sie behandelt die Oper als kombiniertes Kunstwerk aus Literatur und Musik. Und über dieses Thema diskutieren zwei Figuren: der Dichter Ferdinand und der Komponist Ludwig. Hoffmann charakterisiert die beiden Figuren diametral. Sie vertreten repräsentativ jeweils eine Gattung, nämlich Literatur und Musik. Die zweite Schicht ist die Struktur und die Form der Erzählung. Der Text besitzt eine dialogische Struktur. Zu Beginn stehen die beiden Figuren in einem Disput, den es ihnen aber am Ende gelingt zu harmonisieren. Diese finale Harmonie zwischen den beiden Handelnden soll stellvertretend die Harmonie zwischen Literatur und Musik darstellen. Die dritte Schicht sind die gewählten Ausdrücke der Dialogpartner, die sich oft in Gleichnissen äußern. Viele der Formulierungen beziehen sich auf Malerei und drücken gleichzeitig ihre Aussage bildlich aus. Damit fungieren sie und, durch sie repräsentiert, die Malerei als eine Brücke zwischen Literatur und Musik.

Dieses intermediale Schaffensprinzip wird experimentell immer wieder im Werk angewendet, um darzustellen, was im Inneren als Vorstellung oder Bild existiert, aber schwer in Worte zu fassen ist. Jedoch werden diese Versuche in diesem Werk nicht vollendet. Hoffmann verfolgt auch in seinen späteren Texten dieses intermediale Schaffensprinzip. Deshalb stellt „Der Dichter und der Komponist“ letztlich eine Richtlinie für seine späteren Werke dar.