

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

### 『魔王』 (Erlkonig)覚書(その2)

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1985-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/677">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/677</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



# 『魔王』(Erlkönig) 覚書 (その2)

木 戸 芳 子

## 目 次

はじめに

第一章 デンマーク民謡とヘルダーの『魔王の娘』

(以上前号に掲載)

第二章 教材としてのゲーテの詩『魔王』

第一節 邦訳及び韻律

第二節 学習目標及び課題

第三節 構成

第四節 各連ごとの分析

第五節 全体のコメント及びヘルダーとの比較

第六節 『魔王』を中心にバラード全般についての概観

第七節 『魔王』のパロディー紹介とその教授例

第三章 『魔王』に付曲した作曲家達とゲーテ

おわりに

(以上本号に掲載)

## 第二章 教材としてのゲーテの詩『魔王』

本章の論述にあたり、教材としての『魔王』という観点から、後註に掲げた西ドイツの教科書、教師用指導書、学習用ワークブック等を資料として用い、問題点を整理してみた。その前提として邦訳及び韻律の問題をあげておきたい。

### 第一節 邦訳及び韻律

Erk König

魔王(注1)

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind;  
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,  
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm. —

こんなに遅く夜ふけに馬を走らせるのは誰だろう?  
あれは子供を連れだ父親だ;  
父親は男の子を大事に腕にかかえて、  
しっかり抱き、暖かく包んでいる。——

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —  
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?  
Den Erlkönig mit Krön' und Schweif? —  
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. —

坊や、どうしてそんなにこわがって顔を隠すのか? ——  
お父さん、魔王が見えないの?  
王冠を被って裳裾を引いた魔王が? ——  
坊や、あれは霧の流れだよ。——

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!  
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;  
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand;  
Meine Mutter hat manch' gülden Gewand.“

「かわいい子だね、おいで、僕と一緒にいこう!  
とても面白い遊びをお前としてあげよう;  
色とりどりの花がたくさん岸辺に咲いているよ;  
僕の母さんは金の着物をたくさん持っているよ。」

Mein Vater, mein Vater, und hörst du nicht,  
Was Erlkönig mir leise verspricht? —  
Sei ruhig bleibe ruhig, mein Kind!  
In dürren Blättern säuselt der Wind. —

お父さん、お父さん、聞こえないの、  
魔王が小声で僕に約束していることが? ——  
落ち着いて、じっとしておいで、坊や!  
枯葉の間で風がざわざわ音をたてているんだよ。——

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?  
Meine Töchter sollen dich warten schön;  
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn  
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“

「愛らしい子だね、僕と一緒にいかないかい?  
僕の娘達にお前の世話をよくさせよう;  
僕の娘達は先に立ち夜の踊りで輪になって  
お前を揺すり踊って歌って寝かせてくれるよ。」

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort  
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? —  
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;  
Es scheinen die alten Weiden so grau. —

お父さん、お父さん、見えないの、あそこに  
暗い所にいる魔王の娘達が? ——  
坊や、坊や、よく見えるよ;  
古い柳の木があんなに灰色に見えるんだよ。——

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;  
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.“ —  
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!  
Erlkönig hat mir ein Leids getan! —

「お前が好きだ、お前の美しい姿が僕の興味をひくのだ;  
お前がいやだと言うのなら、力づくで連れて行くぞ。」——  
お父さん、お父さん、魔王が僕をつかまえた!  
魔王が僕をいたいめに合わせたよ! ——

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,  
Er hält in Armen das ächzende Kind,  
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;  
In seinen Armen das Kind war tot.

父親はぞっとして、急いで馬を走らせる、  
両腕にうめく子を抱いて、  
やっとの思いで屋敷に着いた;  
両腕の中で子供は死んでいた。

(Goethes Werke, H. A. Bd. 1, S. 154 f.)

この詩の韻律面からみた特色を挙げておく。

- (1) 各詩連は4詩行から成る。
- (2) 1詩連は2対句より成り、一對ずつ韻を踏んでいる。
- (3) 各詩行には4つの強拍がある。
- (4) すべて男性韻で終わっている。
- (5) 原則として4詩脚のイアンボス(〜)より成るが各詩連にわたってアナパイストス(〜)も用いられている。
- (6) 純粹なイアンボスは、第2詩連第4詩行(以下Ⅱ<sub>4</sub>と略す)とⅢ<sub>1</sub>のみである。
- (7) 二つ以上のアナパイストスを含んでいる詩行が10行ある。三つのアナパイストスが7回見られる。(Ⅳ<sub>1</sub>, V<sub>3</sub>, V<sub>4</sub>, Ⅵ<sub>1</sub>, Ⅵ<sub>1</sub>, Ⅵ<sub>2</sub>, Ⅵ<sub>3</sub>)
- (8) Ⅵ<sub>4</sub>を除いたすべての音節が抑格(Senkung)で始まる。
- (9) 最も多い音節をもつのがⅥ<sub>1</sub>で12音節、最も短いのが、Ⅱ<sub>4</sub>, Ⅲ<sub>1</sub>で8音節である。なおⅥ<sub>1</sub>は三つの抑格をもつ唯一の詩行である。

以上、単純な詩連構造(Strophenbau)でありながら各詩行のリズムは、大部分1音節ないし2音節の弱音部から成る自由な組み合わせ(Füllungsfreiheit)により、非常に生き生きとした変化に富んだものとなっている。

次に、この詩を音の響きという面からみると次のような特徴がある。

- (1) 頭韻のもつ効果が生きている。  
例; Ⅲ<sub>1</sub> (Kind, komm) Ⅲ<sub>2</sub> (schöne Spiele spiel') Ⅲ<sub>3</sub> (bunte Blumen) Ⅲ<sub>4</sub> (Meine Muter, gülden Gewand).
- (2) i の音, l の音の響きが美しい。  
例; Ⅲ<sub>1</sub>, Ⅲ<sub>2</sub>, V<sub>1</sub>, V<sub>4</sub>, Ⅵ<sub>1</sub>.

こうした母音と子音の織りなす豊かな響きは、誘惑し、急ぎ立て、ついには脅かしにかかる魔王の**ことば**でハイライトを迎える。このような響きは、バラードにある自然の魔力の特性に相応しいものと言えよう。

## 第二節 学習目標及び課題

### 〔学習目標〕

- (1) 登場人物の語り口について考え、また出来事に対する反応を充分に把握させる。  
例; 語り手: 客観的に、距離を置く。父親: 心配そうに宥め賺かず。子供: 不安気、絶望的。魔王: 誘惑するように、執拗に、暴力的。
- (2) 状況の変化に応じた登場人物の語り方の変化を理解させる。
- (3) この詩の言語形式を理解させる。  
例; 母音の響きの齎す効果(イメージの明暗), 子音(頭音), 言葉のリズム。

- (4) 語り手の詩連（第1連，第8連）と対話，独白の詩連との間にある語り方の相違を理解させること。
- (5) バラードの朗読を考えさせる。
- (6) 劇的クライマックスに至る経過を辿らせる。
- (7) 議論に必要な諸解釈として代表的な二つの解釈が考えられる。
  - a) 素朴な現実主義的解釈——事の経過を病気の子供を救う試みとしてみる。魔王の出現を，病気の子供が熱のために発する譫言として解釈する。
  - b) 合理主義的解釈——二つの相対立する見解（即ち，理性を強調する態度と感情をより強く主張する態度）にある抗争の譬言として解釈する。

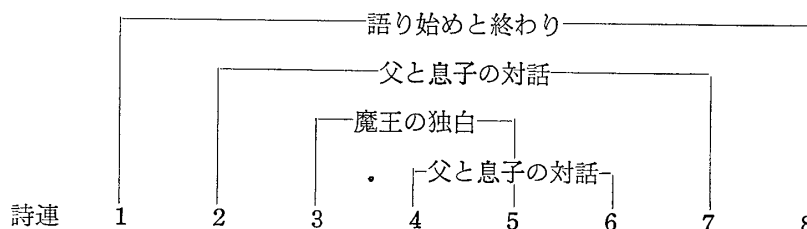
〔課題例〕

- (1) 第1連，及び第8連をその他の連と比較してその相違点をあげよ。
- (2) 第2連から第7連まで，次々と変わってゆく会話の主を指摘せよ。
- (3) 子供に対して魔王が語りかける語り口は，どのように変化してゆくか説明せよ。
- (4) テキストの文脈を辿りながら，子供の不安が次第に高まってゆく様子を述べよ。
- (5) 父親の態度について
  - a) 父親が魔王など見えないと言っているのは，子供を安心させるためなのか。
  - b) あるいは父親は，魔王が存在しないと確信しているので本当は見えないのか。
  - c) 何故，父親は突然黙り込んでしまったのか説明せよ。
- (6) この詩を実際に最も相応しいと思われる仕方で朗読せよ。

上に挙げたような学習目標及び課題に答えてゆく形で，以下の論述を展開してゆくことにしたい。

### 第三節 構成

この詩の構造を図解すると次のようになる。



まずこの詩は第1連と第8連（いずれも叙事的詩連）が，第2連から第7連までを枠で囲むという形でシンメトリックに構成されている。つまり第1連（導入部）と第8連（結末部）の間に6つの対話ないし独白の詩連が置かれている。さらに魔王が現われる最初の場面（第2連）と魔王が暴威をふるう場面（第7連）も，魔王の独白（第3連，第5連）と父と息子の対

話（第4連、第6連）の枠組みになっている。

会話に登場する人物は三人であるが、魔王と父親は相対立する領域に位置していて、両者の間に対話はない。両者とも息子を説得する形をとっている。父親と息子の対話は、魔王の独白によってさえぎられる。この対話、独白の交替は第7連でクライマックスに達する。これがこの詩の外的構造面からみた特色である。以上外的構造面からこの詩の主要テーマは推測できよう。即ち、父と息子の間には、何か擦れ違っているものがあるということ、そして父と息子がいかに立ち向かって防ぎようのない暴威が息子に迫っているということである。

#### 第四節 各連ごとの分析

##### （第1連）

最初の行 „Wer reitet so spät.....“ とリズムカルにたたみかけてゆく劇的文体でまず問いかけがあり、語り手により、これから始まる状況が説明される。特に子供が父親の腕の中で保護されている状況が3回表現を変えて語られることにより（第3行、第4行）強調されている。これによって読者は、父親が病気の子供を保護しているらしいことを想像する。

##### （第2連）

ここから劇的出来事が進行する。語り手は退場する。最初、子供の様子に不審を抱く父親の問いかけがある。これに対し「王冠を被って裳裾を引いた魔王が見えないの？」という子供の反問が続く。それ以上は何の説明もない。しかし父親は魔王の存在など認めようとしない。彼は合理的な説明（「霧の流れ」）を試みる。父親と子供とは、自然界の現象に対して根本的に異なる態度をとっている。即ち、父親の存在は、事物を合理的に捉える大人として、一方子供は、自然のもつ神秘的なものに近づくことができる存在として描かれている。ここに、父親と子供との間にある内面的な溝が示されている。この溝は、自然に対する非合理的態度と合理的な態度との対立、あるいは18世紀に特徴的な相対立する概念、例えば、感情と理性、頭と心、意識と意識下にあるものの対極性として解釈することもできる。

##### （第3連）

この詩連は、魔王が囁く誘惑にあてられている。魔王の「かわいい子」という囁きは、子供の耳にのみ聞こえる。父親には、魔王の声は聞こえない。即ち、父親の合理的説明（第2連）には、子供を受け入れる余地はないのである。こうして読者は、徐々に子供の内面的過程の中へひきこまれてゆく。

##### （第4連）

内面的過程は、第4連から第6連まで集中的に高められてゆく。ここで再び、子供には魔王の声が聞こえる。子供は前よりも一層興奮し、不安をつのらせ懸命に「お父さん、お父さん」と二回繰り返す。（第2連では1回）これに対して、父親は合理的説明を繰り返す。（第2連と同様の過程の反復）

(第5連)

この連も(第3連と同様)魔王の誘惑が続き、その調子は一層高まってゆく。最後の行、「お前を揺すり、踊って歌って寝かしてくれるよ」によって、魔王の娘達が子供に対し危険な誘惑をし、子供に魔法をかけてしまう存在であることを性格づけている。

(第6連)

第2連、第4連と同様、父親と子供の会話の場面である。子供は「お父さん、お父さん、見えないの、あそこに」と前より一層強調して呼びかける。ここではじめて父親は「坊や、坊や」と呼びかけることにより、息子の不安に応じる。一切を「よく」見れば、すべてが説明できるという合理的思考の大人の中にも、子供に関して不安がよぎる。

(第7連)

内面的な経過は、第7連でハイライトに達する。魔王の誘惑は一層攻めたてるようになり、脅迫から最後は暴力へと移行する。この劇的展開が対句の形でまとめられている。興奮の極に達した表現「お前が好きだ、お前の美しい姿が僕の興味をひくのだ」と、これに対する子供の叫び声は、この暴力の行使で子供が殺されることを示している。子供の言葉の時制が完了形に変わるとは、父親の理性では捉えられない何かが起こっていることを意味している。こうして魔王、即ち、神秘にみちた自然の諸力の象徴が勝利を得る。ここに至って、合理的な説明は有効性を失い、父親はもはや息子に返答することができない。

(第8連)

再び語り手が登場する。合理的な父親に変化が現われる。即ち、「ぞっとして」という語の中に、息子に暴力をふるった神秘的な自然の諸力を、父親が感じとったことが暗示されている。父親は最後の力をふりしぼって屋敷に辿りつく。この部分では、主語の欠落により、父親が生死を賭して馬を駆っていることが表現されている。現在形で語られてきた語り手の報告は、最後の行で、非常に簡潔な確固とした過去形の表現に移る。即ち、子供の死は変更不可能な恐ろしい現実であることが明示されるのである。

## 第五節 全体のコメント及びヘルダーとの比較

(一) ゲーテがこの詩を作った1700年代後半は、啓蒙主義の考え方が広く浸透し、機械の世紀が到来した時代(ドイツで最初の機械工場が作られた時代)であった。そこでは、自然界に対して人間のもつ窮極的な冷静さが導入された。こうした時代を背景として、ゲーテや彼に続くロマン派の詩人達は、自然が持っている「根元的なもの」(注2)(*das Elementare*)に対して人間が抱く不安や畏敬の念を、芸術作品の詩的イマジネーションの中にもう一度呼び起こそうと努めた。そして彼らは、それを「民族の精神」(*Volksgeist*)の中に、即ち、民族の精神によって形成されたメルヘン、歌、伝説等の文学的神話的世界の中に求めた。しかしここで注意すべきことは、彼らは確かに、自然の魔力を歌ったバラードの中で自然とともに生きており、人間と

して、根元的なものに対する原初的戦慄に同意はしているものの、啓蒙時代に生きる彼らは、もはや神話、伝説の類をそのままには信ずることができないということである。

そのことは、この詩についてみると、次のような扱いをしていることから実証できよう。即ち、対話部分の出来事はすべて当事者の視点からのみ語られていて、外からのパースペクティヴ（例えば、語り手によってコメントをつけさせる等）は欠如している。したがって読者にとっては、重要なことが全く未解決のまま置き去りにされている。つまり、魔王の誘惑（息子には聞こえるが父親には聞こえない）は、熱にうかされた子供が持つ単なる思い込み、乃至は幻想として片付けてしまってよいのかどうか、あるいは、そうしたものの背後に確かな現実があるのかどうかといった事柄に対し、この詩は何らその解答を言語で表現していないということである。このように問題を未解決のままにしておく形式をとることによってのみ、作者ゲーテにとっては、自然のもつ魔的な諸力を表現することが可能であったと言わなければならない。このことが、彼の眼を民族や伝統といったものに向けさせたヘルダーを始めとする、彼以前の詩人達には見られなかったゲーテ独自の歴史的視点を、形づくるものであった。これが、ゲーテの詩『魔王』が、「芸術バラード」(Kunstballade) の傑作であると言われる所以でもある。

(二) さらに以上の点を、ヘルダーの『魔王の娘』との比較で言えば、ヘルダーの場合、魔力を持った自然の力は人間を支配し、殲滅する。人間は、それに対して何ら身を守ることができない現実の現象として存在している。これがゲーテの場合になると「想像的なもの」(das Phantastische) と、個別的なものが、より際立って強調されている。その事により出来事が多次元性を得、異なった解釈を可能にしている。

ゲーテの『魔王』が芸術バラードと呼ばれるのに対し、『魔王の娘』は、「民衆バラード」(Volksballade) と呼ばれている。『魔王』と比較した場合、民衆バラードは次の点が劣っている。即ち、表現に飛躍があり前後の脈絡がない。言い回しが形式的にすぎたり表現力に乏しい。出来事や登場人物を、同じ視点からのみ取り上げ繰り返す。韻の面でも大まかであり、リズムカルな調和がない。これに対し、ゲーテの場合は、出来事にふさわしい韻律が施されている。抒情的、叙事的、劇的な要素が、効果的に一つの詩の中に統一されている。導入部と終結部による枠構造といった技法等々、ゲーテのバラードは、ヘルダーの場合と比較して、構造や組み立て、リズム等の表現手段において、数段優れた芸術的完結性と説得性を持っていると言えよう。このように、ゲーテの『魔王』は、芸術的叙述手段を意識的に使用することによって、その効果を高め、バラードに多くの可能性を付与している。したがって、このバラードの影響史、つまりパロディーや多くの付曲例を生み出すことになる。

(三) ゲーテは、デモーニッシュな力をもつ自然に生命を与えた。こうした自然の持つ諸力は、魔王やその娘達の中で擬人化されている。その諸力の領域は、やぶや樹木で蔽われ、月光に照らされ、霧や風によってかき消されてしまうような風景の中にある。そのような自然の中に、相対立する二人の人間が存在している。子供は、デモーニッシュなものに対して殊の外感じやすい。それ故に、自分をその力に委ねてしまう。一方父親は、啓蒙された経験主義の人間であ



る。彼は、自然現象を観察によって説明する。しかし、子供の死という現実には、父親のこうした合理主義を打ち砕く。父親は説明不可能な出来事を前にして、予期せず自然の力のもつ魔的なデモニーを信ぜざるを得なくなるのである。つまり、最終的には、父親ではなく子供の言ったことの方が正しかったことと、子供の不安は父親が言うような妄想ではなく、まさに生命を脅かす諸力に対する反応であった、ということが暗示されている。

こうして見てくると、この詩では、人間は主体ではなく出来事の対象物となっている。人間には、出来事をコントロールする力はない。人間は、自然の神秘にみちた諸力によって捉えられ、これに攻め立てられたときはじめて、非合理的な諸力に対して自分の無力であることを感じ得るのである。この詩は、人間を主体として考えれば、最終的には悲劇に終わる父親と息子という世代間の葛藤として、あるいは、啓蒙主義時代の理性万能主義者と、自然をありのままに感得できる知的枠にはめ込まれていない人間との間にある対立として解釈できよう。しかしより広い意味で考えるならば、この詩は一方において、人間—自然の対立（いわば捉えられるものとしての自然）に触れ、他方、自然に対する人間の様々の態度に言及し、それらを父親と子供に代表させている。

(四) 今日の読者にとって、ゲーテや彼の同時代人達が古い文学から獲得した体験をどのように詩的に具体化したかを、追体験させることは容易ではない。しかし、現代の大都会に生きる者であっても、彼らがもし彼ら以前の古い世代と同様にもっている幼年時代の夢とか不安を思い起こすことができるのであれば、こうした自然の魔力をうたったバラードに接近することも容易なものとなろう。

あるいは、以下のような見方もできよう。即ち、『魔王』の最終部で父親を襲う例の戦慄は、やがて全人類にあまねく広がるかもしれない。自然を人間が無思慮に利用し尽くしてきたことに対し、自然の復讐が始まることも考えられる。これから数世代後には、地球は人間のいない死の星と化してしまわないとも限らない。『魔王』は、そのような自然の計り知れない諸力を我々に思い起こさせてくれるものであり、自然科学的楽天主義に対する反省材料を提供してくれる作品でもある。

## 第六節 『魔王』を中心にバラード全般についての概観

本節では、まずバラードについて、その一般的意味を概観する。次に、ゲーテが抱いていたバラード観と、ゲーテの詩の中に占めるバラード『魔王』の位置について述べる。最後に、教材としてのバラードの取り扱い方を考えてみる。

(一) バラードという語は(注3)、元来はラテン語の *ballare* (踊る) に由来している。これがプロヴァンス語の *ballada* となり、中世においては、「舞踏歌」(*dance song*)を意味していた。プロヴァンス語の *ballada* から、イタリア語の *ballata* とフランス語の *ballade* が生まれた。それがイギリスに入るのは15～16世紀であるが、この語が英国の口承民謡を歌った物語詩とい

うはっきりとした意味を持つようになるのは、18世紀に入ってからである。そして、このような意味での英語の ballad がドイツに伝来するのは、1770年頃とされている。

さて、中世ロマンス文学にあるバラードは、厳密な詩形を持っていた。その典型的な例として、ヴィヨン (François Villon, 1431頃——?) の『古き世の美しき姫君の歌』(Ballade des Dames du Tempsjadis) がある。(注4)

これに対し、イギリスのバラードは、特に厳密な詩形を持たない。(注5) イギリスの場合は、特定の詩形の名称というよりも、むしろ物語詩の意味で解されるのが普通である。最も有名な作品の一つとして『チェヴィの狩場』(Chevy-chase) が挙げられる。

1765年『チェヴィの狩場』を含む多くの古謡が、パーシ (Thomas Percy, 1729—1811) によって収集され『英国古謡拾遺集』(“Reliques of Ancient English Poetry”)として出版された。第一章で概観したヘルダーの『歌にあらわれた諸民族の声』は、まさしくこのパーシの収集に倣って編集されたものである。(注6)

このようにして、イギリスのバラードは、ドイツの詩人達に大きな影響を与えることになる。その場合、韻律や形式よりも、バラードの持つ内容面における影響の方がより著しかった。それは特に、バラードのもつ物語性、集約された筋の運びという点である。多くの作家が、パーシやヘルダーの収集から刺激を受けて、以後次々とバラードを創作してゆくことになるが、その中で最も有名なのが、第一章の註釈に掲げたビュルガーの『レノレ』であった。この作品は、およそバラードのもつほとんどすべての特色を含むものとして、ゲーテにも大きな影響を与えることになったのは、すでに述べたとおりである。(注7)

(二) それではゲーテ自身は、バラードをどのように定義していたか。ゲーテの言葉を引用しておく。「バラードがもつ神秘性は、その歌い方に由来している。即ち、バラードには、神秘的なもののもつ含蓄深い対象や人物、その人物の行為と動きを、明確に表現しきれないほど深い意味が含まれている。したがってバラードの歌人は、想像力を掻き立て、精神を没頭させるものをまず最初に表現するために、詩のもっている3つの基本的な要素を利用する。彼は抒情的、叙事的、劇的のいずれの仕方でも始めることができる。好みに応じて形式を変え、先へと進み、結末へと急いでもよいし、結末を先に延ばすこともできる。リフレイン、同一末尾の響きの反復は、この文学形式に決定的に抒情的なものを与えている。」(注8) 彼は続けて次のように言っている。「この種の詩を選んでみると、そこには恐らく全詩学が提示されている。なぜなら、ここでは基本要素 (Element) はまだ分割されていない。ちょうど生き生きとした根元的卵 (das lebendige Ur-Ei) のように基本要素が共存している。この根元的卵は、ただ暖めさえすればよい。そうすればこの卵は、素晴らしい現象として金の翼に乗って空中へと舞い上がってゆく。」(注9)

さらに『西東詩集のよりよき理解のための注釈及び論考』(„Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans“)の中では次のように述べられている。「詩歌 (Poesie) のもつ真の自然的形式は3つしか存在しない。即ち、明澄に物語る形式—叙事詩、

熱狂的に高揚した形式——抒情詩，人物が行為する形式——戯曲である。この3種の創作方法は、協同することもできれば、離れて作用することもできる。どんなに小さな詩 (Gedicht) においてさえ、これらはしばしば共存している。これらの3つは、最も狭い空間の中で一つのものとなることによって、まさしく素晴らしい形象を登場させるのである。このことを私達は、あらゆる民族が持つ最も尊重すべきバラードの中に、はっきりと看取することができる。』(注10)

以上のようなゲーテの定義にしたがえば、バラードは、叙事性、抒情性、戯曲性の三者が総合されたものであり、そのうちのいずれかが強調されることによって、それぞれ独自のトーンをもった詩となることができる。さらにゲーテは、バラードを一種の原形 (Urform) として捉えている。(注11) 即ち、バラードの詩人という場合、二重の意味で理解される。第一に創作する詩人として、第二に、根元現象 (Urphänomen) を思惟しつつ観照する人としての意味である。根元現象とは、ゲーテにとって単に自然界においてのみならず、詩歌のもつ形式、ジャンルの原形をも意味するものであった。この両面を兼ね備えたバラード詩人がまさしくゲーテに他ならない。

ところで、疾風怒濤時代のバラードは、ほとんどが恋愛バラードであったが、ワイマル時代に入ると、すでに述べたように『魔王』に代表される自然の魔力をうたったバラードが登場してくる。(注12)『魔王』と並んで『漁夫』(„Der Fischer“) が有名であるが、これらのバラードはいずれも自然のもっている魔力が人間を誘惑し、魔法をかけ、幸福にするが、殺してしまうというモチーフをとっている。そうした魔力をもった存在が、「魔王」であり、「水の精」である。次に引用するゲーテの書簡は、この時代のバラードのもつ „natur=magisch“ な側面を特徴的に表わしている。これは、ゲーテの使用人の一人、クリスティアーネ・フォン・ラスベルク嬢 (Christiane von Laßberg) が、イルム川に入水自殺した事件の二日後、シュタイン夫人に宛てて書いたものである。「お休みなさい天使よ。お身体を大事にして下さい。そして下りていらっしゃらないで下さい。人の気をひきつけるこのような悲哀には、川の水そのものと同様、何か人を引きよせる危険なものがあります。空には星の光と、その照りかえしの両方から光が放たれていますが、この照りかえしは、私達を誘惑するのです。おやすみなさい。私の若い者達が、夜三人だけで上って行くような思いきったことをしたからといって、彼らを悪く言うことはできません。人間は、このようにいろいろな感情によって動かされるのです。そして、こうしたもののみが、私達に生の響きを与えてくれるのです。』(注13)

つまりラスベルク嬢にあっては、もはや人間と自然との間の障壁がなくなっている。自然 (水の精) が、人間 (ラスベルク) の魂に入り込んでいる。それは言い換えれば、読者が出来事の中に、詩人の言葉の魔力によって引き込まれることにもなる。さらにこの魔力は、自然の意のままにあやつられる人と、それを観察し、創作する詩人の立場を一体化する。そうすることで、恐ろしいはずの出来事が美的なものへと転化される。その意味でも魔力であるという二重の構造をとっている。こうして、この時代のゲーテは、魂に深く根づいた世界との関わり方

に最も適切な表現形式を与えることができたのである。(注14)

(三) さて、西ドイツの教科書では、小論で扱っている『魔王』の他、ゲーテ以外の作家の代表的作品として次のようなものが取り上げられている。ドロステ=ヒュルスホフ (Droste=Hülshoff, 1797-1848) の「沼地の少年」„Der Knabe im Moor“, メリーケ (Eduard Mörike, 1804-1875) の「火の騎手」„Feuerreiter“, ブレヒト (Bertolt Brecht, 1898-1956) の „Von des Cortez Leuten“ 等である。これらの作品では、人間と自然の関係が様々な方法でテーマ化されている。どのテキストを選択するにせよ、単にその作品の文学的価値を論ずるだけで終わらないようにしなければならないとされている。他の作品、さらにはバラード以外のジャンル (例：モリタート、シャンソン等) を鑑賞する手がかりとなるよう転移効果をよく考えて教授する必要がある。

なお、指導書では、Walter Hinck (注15) に倣って、バラードのタイプを次の2つに分類している。一つは、『魔王』に代表される「自然バラード」(Naturballade) である。ここでは、「多くの場合、暗く霧に包まれた、闇におおわれた風景が基調にある。人間と自然が立ち向かうとき、我々は、自然を無気味で脅迫的な、敵対するものとして体験する。人間を破滅させるデモーニッシュな魔術的な力が、精神や根元的存在の中に体现されている。」

もう一つは、例えばシラーの『ハプスブルク伯爵』 („Der Graf von Habsburg“) に代表される「伝説バラード」(Legendeballade) である。これは、アジアの文化の影響によって規定され、かつキリスト教によって持続され刻印付けられた世界意識を認識させるものである。その特徴的な点は「落ち着いている、毅然として耐え忍ぶ、喜んで犠牲となる、観照的に世界や運命に対して思慮深い行動をとる、神秘的なものに対する謙譲、あるいは自己克服の内的力、人間関係における没我的献身と助力、殉教者の苦悩」等々である。

授業の際は、バラードのこうした二つのタイプを比較してみるとよい。自然バラードにおける「自然のもつ魔力的な力」は、伝説バラードでは、「人間のもつ情熱 (Passion)」として把握される。しかし、両者を単純に図式化できないことは言うまでもない。例えば、メリーケの「火の騎手」は、両方の性格をあわせもっている。即ち、火のもっている根元的な力が、火の騎士の悪辣な行為を成立させる前提条件を形成している。(注16)

## 第七節 『魔王』のパロディー紹介とその教授例

『魔王』をはじめとする有名なバラード、特にゲーテやシラーのいわゆる古典作品は、その都度のパロディー作者達に、格好の創作材料を与えてきた。即ち、バラードがもっている大衆性とわかり易さという要素が、パロディー作者達の改作を可能にしてきたのである。したがって、読者が、オリジナル作品とそのパロディーとの関係を知っていることは、パロディーの効果という点で、決定的前提条件となっている。さらに、大衆性とわかりやすさという要素は、単に比較的狭い意味での文学批判的パロディーにとどまらず、むしろ広義のパロディー形式、

つまりオリジナルとのコントラストという点に主眼が置かれた作品を、より多く生み出す要因となったといえることができる。

ゲーテの『魔王』の場合も後世、種々のパロディー、もじり作品 (Travestie) が作られている。本節では、その一例として『舞踏会の夕べ』 („Der Ballabend“)(注17)というパロディー作品をとりあげ、『魔王』との比較、検討を試みることにしたい。まず『舞踏会の夕べ』の原詩及び試訳を掲げる。

Der Ballabend (Unbekannter Verfasser)

Wer sitzt dort im Ballsaal? O sage geschwind!  
Es ist die Mutter mit ihrem Kind;  
Sie zupft das Mädchen leis' an dem Arm,  
Sie fragt sie innig, sie fragt sie warm:

Mein Kind, was wendest du bang dein Gesicht?  
Siehst, Mutter, du den Leutnant denn nicht?  
Den Leutnant drüben, mit Geist und Genie?  
Mein Kind, er ist 'ne brillante Partie.

„Ach, gnädiges Fräulein, der erste Ton  
Erklingt zum Walzer dort gar wohl schon;  
Ich fasse kühn die rosige Hand!  
Auf Ehre! Superb', ein schneid' ges Gewand!“

O Mutter, o Mutter! und hörst du nicht,  
Wie keck der Leutnant jetzt zu mir spricht?  
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind,  
Und nimm die Männer so, wie sie sind.

„O holdeste Elfe, —noch einen Tanz,  
Sonst verzehr' vor Sehnsucht ich mich noch ganz:  
Laß uns schwingen zusammen im gaukelnden Reih'n  
Und wiegen und tanzen und schweben zu zwei'n.“

O Mutter, o Mutter, und siehst du nicht dort  
Die spähenden Blicke an jedem Ort?  
Mein Kind, mein Kind, ich seh'es genau,  
Die Mädchen da drüben ärgern sich grau.

舞踏会の夕べ (作者未詳)

舞踏会のホールに坐っているのは誰? さあはやくおっしゃい!  
子供を連れた母親だ;  
彼女は静かに娘の腕をとって引っぱって行く,  
彼女は娘にやさしく尋ね、暖かく問いかける:

我が子よ、お前はなぜ心配そうに顔をそむけるの?  
お母さん、少尉さんが見えないの?  
向こうにいる、精神と才能を備えた少尉さんが?  
我が子よ、彼は素晴らしい結婚相手なのよ。

「ああ、お嬢様、ワルツの最初の音が  
あそこで快く鳴り響いています;  
私はバラ色のお手を思いきってとります!  
誓って! 素晴らしい! なんと立派な衣装だ!」

お母さん、お母さん! 聞こえないの、  
少尉さんがなんと厚かましくもわたしに話しかけていることが?  
我が子よ、落ち着いて、さあ落ち着いて、  
男の人達の言うことをそのままお受けなさい。

「なんと愛らしい妖精よ、——もう一度ダンスを、  
お許し下さらなければ、私は恋焦がれてすっかりやつれてしまいます:  
一緒に踊りましょう ひらひらと踊の輪の中で  
軽やかに身をゆらして踊りましょう 二人でふわりと飛び回りましょう。」

お母さん、お母さん、見えないの  
向こうのどこからもこちらをじっと見ているのが?  
子供よ、我が子、よく見えますよ、  
向こうの娘達がさえない顔をして腹をたてているのですよ。

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt,  
Nicht länger bezähm' ich des Herzens Gewalt.“  
O Mutter, er küßt mich, jetzt faßt er mich an—  
Weh' mir, was hat der Unsel'ge getan?

Die Mutter lächelt, erhebt sich geschwind,  
Sie hält in den Armen ihr zitterndes Kind,  
Führt hin es zu ihm mit schmeichelndem Laut...  
In ihren Armen das Mädchen war—Braut.

「私は君が好きだ、君の美しい姿が私をとりこにした、  
もうこれ以上私は自分の心を抑えることはできません。」  
お母さん、彼がわたしにキスします、今わたしをつかんで放しません——  
ああひどい、あの愚かな男はなんということをしたのでしょうか？

母親は微笑んで、さっと立ち上がる、  
彼女は両腕に震える子供を抱いて、  
媚るような様子で娘を彼のところへ連れて行く...  
彼女の腕の中で娘は——花嫁だった。

以上が『魔王』をもじった「作者未詳」のパロディーである。これに関してワークブックでは、次のような設問が課せられている。即ち、『魔王』との比較対照を行いながら、パロディーのもつ意味を考えさせようとしている。

〔設問例〕

- (1) ゲーテの『魔王』と作者未詳のパロディー『舞踏会の夕べ』にみられる類似性の由来について述べよ。
- (2) 両詩にみられる韻の踏み方の類似箇所を示せ。
- (3) このパロディーで用いられている方法を説明せよ。
- (4) このパロディー作者は、舞踏会の状況に応じて三人の登場人物の行動を変化させている。次の表の空欄を埋めよ。

『魔王』	『舞踏会の夕べ』	各行動にみられる	
		類似点	相違点
父 親	母 親		
息 子	娘		
魔 王	少 尉		

- (5) <sup>コミック</sup>滑稽と諷刺という視点から、『舞踏会の夕べ』の登場人物が特におかしな (komisch) 役割を演じている理由を挙げよ。
- (6) 作者がこのパロディーで意図しているものは何か。
  - a) ゲーテの『魔王』を茶化すこと。
  - b) ゲーテの有名なバラードを利用して楽しむこと。
  - c) いかかわしい社会的因習を嘲ること。
  - d) その他 (各自記入)
- (7) このパロディーに出てくるような方法で、今日親が娘を片付けるようなことはないであろうから、このパロディーは古いと考えられるかどうか。また結婚相手の選択にあたり、親の影響について述べよ。

(8) このようなパロディーの形で取り扱える当世風のテーマを挙げよ。

〔設問例に対する着眼点〕

- (1) この詩で、作者が変えたのは、そもそも登場人物と状況のみであるという認識は、設問例(1)においてまだ要求されていない。
- (2) この課題では同一と類似の箇所を区別する。
- (3) 認識された状況を正確に表現することが難しい場合、その評価の規準となるものは、解答に共通の定式化があるか否かである。
- (4) 設問では作者名が伏せてあるため、読者には『舞踏会の夕べ』は、はじめから『魔王』をパロディー化した作品と映るが、実際はノイマンがオリジナルな作品として創作したものであり、それが同時にもう一方をパロディー化することになったという効果がある。
- (5) 母親の言動にみられる滑稽な作用は、設問例(4)の内容と関わっている。滑稽さの由来は特に次の点である。即ち、『魔王』では、父親が息子を守ろうとするが、『舞踏会の夕べ』では、母親が娘を少尉の腕へと駆りたてる。父親と息子の間に生ずる悲劇的な食い違いが、パロディーでは、母親と娘の間に見られる喜劇的なものに変化している。
- (6) ここでは、解答(b)が、このパロディーの性格に最も適したものである。(c)は、少なくとも今日の読者にもっともらしく思われるかもしれないが、このパロディーの本来意図するところからは外れる。このパロディーは滑稽な作品ではあるが、現代諷刺ではないからである。ただし、諷刺効果一般という視点に立てば、さらに議論の余地はある。
- (7) 前問とも関係しているが、テキストの範囲を越える内容も含んでいる。
- (8) この設問は、追加的なものであり、読者に各自のパロディー創作を促すものと言えよう。テーマは、教育に関するものから、政治、時事にわたるものまで広く考えられる。『魔王』を土台としてもよいし、それ以外のバラード（例えば、ゲーテの『魔法使いの弟子』„Der Zauberlehrling“）あるいは、別の詩をモデルとしてもよい。

以上が、学習用ワークブックの設問例と、その指導上の着眼点である。これらをふまえて、以下パロディー作品のもつ意味について考えてみたい。

まず、他のパロディー作者同様、このパロディー作者もテキストの原型に新しい内容を付け加えている。しかし、詩形、詩行数、詩文の構造、筋の構成等については、できる限り『魔王』の形をとどめるよう配慮している。単語、音韻も、このパロディーの内容上どうしても置き換えなければならない箇所以外はつとめて原形に近い形をとどめている。具体的にその内容を見ると、『魔王』における、魔王、父親、息子は、『舞踏会の夕べ』では、少尉、母親、娘である。人里離れた淋しい自然をバックにした騎行は、ここでは華やかな社交界である舞踏会となっている。

さて、新しい状況が生まれることによって半ば必然的に他のすべての変化は生じるわけだが、それでもなおパロディーの作者達にとっては、オリジナルのテキストを新しい要素と結び付ける余地を残して置かなければならない。その余地が齎すものが意外性へと結びついてく

る。その結果、読者は常に滑稽な作用が引き起こす響きを体験する。『舞踏会の夕べ』について言えば、作者がいわば戯れとも言うべき愉快的パロディーを作ることによって、そこから諷刺という二次的効果が引き出されてくるという点が、最大の成果となっている。しかし、この効果は、オリジナルとしての『魔王』や、その作者ゲーテに対する批判という点から引き出されてくるものではない。あくまで、結婚ということをめぐる社会的因習悪といったものに向けられている。その意味で、このパロディーの批判の対象物と『魔王』とは何の関係もない。

さらに、この『舞踏会の夕べ』において、最も重要な鍵を担っているのは、「素晴らしい結婚相手」即ち、少尉である。彼をめぐる、彼を標的とする母親は、ここでは『魔王』における父親と全く正反対の役割を演じている。即ち、この詩では三者の中で母親が一番優位に立った役割を演じている。それは、母親が娘よりもより多くのことを見聞きしているからではない。要するに、最後の場面で、少尉を驚かせるという結果を齎しているからである。少尉は娘に好意を抱いているが、しかし、まさか母親から娘を押しつけられるような形になるとは思いもよらなかった。彼は最終的に、母親の腕から娘を自分の花嫁として歓迎せざるを得ない状況へと追い込まれてしまう。このような意味で一番優位に立った母親の引き起こす意外性の効果は、さらに言えば、この詩にフモール (Humor) の響きを与えることにもなり得る。

ところで、『魔王』とそのパロディー『舞踏会の夕べ』を教材として扱う場合、特に次の点に注意を払わねばならないとされている。まず、パロディーのよりよき理解のために、その前段階として『魔王』を取り上げるのではないということである。『魔王』は言うまでもなく文学的に非常に質の高いバラードである。しかし、この上質のバラード作品の永遠とも言える諸価値の単なる伝達に終わることなく、その波及効果、影響力の大きさに読者の眼を向けさせ具体的に考えさせるところに、この両者を並行して教材として取り上げる意義があるとしている。

さらに指導書では、そうした意義について明示しなければならない状況が述べられている。即ち、『魔王』のような偉大なバラードと、そのパロディーを一緒に取り上げることに、難色を示す向きもあるからである。しかし、例えばミュンヒハウゼン(注18) (Börris Freiherr von Münchhausen, 1874-1945) の主張するような、「パロディーは、偉大な芸術作品の名誉を毀損し愚弄するものである。」という考え方は、あまりにも一面的である。オリジナルが、パロディーによって面白おかしく歪曲されているにせよ、そこでは必ずしも誹謗だけが意図されているのではない。オリジナルを離れた、諷刺、滑稽、フモール等々といった様々な要素がそこから醸し出されてくる可能性があるからである。さらに、オリジナルとともに、いろいろなパロディーと親しむことによって、その要領が飲み込めれば、テキストを基に自らパロディーを試作することもできるようになるであろう。それがたとえ単純な改作にすぎないものであっても、古い雛型と新しい内容の意外な結びつきは、滑稽な効果を生み出し、いわゆる「遊び」(Spiel) の効果にも繋ってゆくという訳である。(注19)

以上、きわめて粗描的であったが、『魔王』とそのパロディーに関する教授例を紹介した。



『魔王』はこのように数多くのパロディーを生み出しただけでなく、同時代及び後世の作曲家達によって膨大な数の付曲例を齎すことになる。このバラードのもつ音楽性とリートとしての優れた性格を知る上にも、次章において、特にシューベルト、ライヒェルトといった作曲家達とゲーテとの関係をやや詳しくみてゆくことにしたい。

使用資料：本章の記述は特に断わらない限り以下の資料に基づいている。

Westermann texte deutsch H8 die Aufgabe für das 8. Schuljahr, Sekundarstufe I, Georg Westermann Verlag Braunschweig 1976 S.190-191, 1977, S.71-76.

Kommentare und Methodische Inszenierungen zu Texte für die Sekundarstufe, 8. Jahrgangsstufe von Klaus Gerth u. a. Hermann-Schroedel Verlag KG, 1975, S.224-226.

Lesebuch B (Realschule) 8. Schuljahr Lehrerheft Ernst Klett Verlag 1. Auflage Stuttgart 1968, S.78-82.

Begegnungen Lehrerheft 4, Hermann Schroedel Verlag KG, Hannover 1966, S.62-64.

Schwarz auf weiß Sekundarstufe Text, Kurse, Arbeitsmittel, Hermann Schroedel Verlag KG, Hannover, S.108.

Lernziele Kurse Analysen zu schwarz auf weiß Sekundarstufe, 8. Jahrgangsstufe, Herg. von Johann Bauer, Hermann Schroedel Verlag KG, Hannover, 1975, 1978, S.134-138.

Arbeitsblätter 8. Jahrgangsstufe, Schwarz auf weiß Texte, Kurse, Arbeitsmittel, hrsg. von Johann Bauer, 1975, Hermann Schroedel Verlag, KG, Hannover, S.33.

## 注

(注1) わが国では Erlkönig=魔王という訳語が定着している。明治38年、橋本青雨が『ゲエテの詩』の中で「魔王」と訳して以来、現在に到るまで幾十種類の翻訳が出版されているが、いずれも「魔王」と訳されている。(大正14年 三浦吉兵衛訳で「お化けの王様」と訳している例外はある。)以上、天野敬太郎「日本におけるゲーテ文献」『比較文学』3～11号所収を参照。しかし、すでに第一章でも言及したように、ヘルダーによる誤訳の経緯等を考えあわせれば、むしろ「ハンノキの王」と訳した方が、理に適っていると言えるかもしれない。最近、毎日新聞文化欄で(昭和59年8月9日夕刊)、『ドイツ歌曲の不思議な背景』と題して、ドイツ人ピアニスト、三上かーりん氏は次のような興味深い内容を語っている。「Erlkönig をデンマーク語の原義に近づけて〈魔王〉と和訳すると、この語における〈木の精とのかかわり〉というイメージが欠落してしまう。ドイツ人は、Erlkönig と聞くとまず言葉通り〈ハンノキの王〉つまり〈木の精〉をこの語から感ずる。……大体の日本人は〈魔王〉が後ろから追いかけてくると想像するようであるが、これも〈木の精〉を〈魔の王〉と感ずることから起こる。詩を読めばわかるように、親子は立ちはだかってくる〈魔王〉に向かって進んで行く。〈木の精〉は木に住みついでいて追いかけてはしないのである。」

(注2) 「根元的なもの」にとって特徴的なことは、ゲーテの考えによれば、その二面的性格である。即ち、人間にとって好意的であると同時に敵対し、人間を魅了すると同時に恐怖を抱かせるという

二面性である。したがってそれは、根本的には捉えどころのないものである。(Vgl. „Goethes Lexikon“, S. 71. Kröners Taschenausgabe, Bd. 227.)

- (注3) Vgl. „Sachwörterbuch der Literatur“ hrsg. v. Gero von Wilpert, Kröner Verlag, S. 43 ff. 日本独文学会編集『ドイツ文学事典』河出書房 1956 を参照。
- (注4) ヴィヨンに代表される中世バラードの特色として次の点が挙げられる。イ) 3つの詩連(couplets)と1つの半詩連である反歌(envoi)によって構成されている。ロ) 各々の詩連が同一の脚韻を踏んでいる。反歌の脚韻は各詩連の後半の脚韻と同じである。ハ) 各詩連及び反歌の最後の詩行はすべてリフレインとなっている。(鈴木信太郎『フランス詩法』下 白水社 1954, 292—294 ページを参照。)
- (注5) 一般的な詩形として次のような特色がある。イ) 1詩連は、4詩行より成る。ロ) 強音は奇数行で4(弱強4詩脚)、偶数行で3(弱強3詩脚)である。ハ) ab ab 又はabcdと押韻する。(原一郎『バラッド研究序説』南雲堂 1975, 36ページ参照。)
- (注6) ヘルダーは、この詩集の中にイギリスの歌謡を60篇ほど収録している。そのうち22篇はパーシから収録している。
- (注7) ビュルガーによって築かれたドイツのバラード文学の基礎は、やがて、ゲーテとシラーによる「バラードの年」(Balladenjahr)とされている1797年に頂点に達するが、ちょうどその頃、イギリスでは、ビュルガーの『レノーレ』が翻訳され、多くの人々を魅了した。パーシの『拾遺集』に刺激され、その影響のもとに書かれたビュルガーの『レノーレ』が、やがてスコット(Sir Walter Scott, 1771—1832)等をして、イギリスにおける「バラード・リバイバル」をもたらすことになるのである。『レノーレ』をめぐる、このようなイギリス文学の交渉史については、原一郎『Percy's Relique とドイツ』(「天理大学学報」No. 61, 1969)を参照。
- (注8) Goethes Werke : H. A. Bd. 1, S. 400.
- (注9) Ibid.
- (注10) a. a. O. Bd. 2, S. 187 f.
- (注11) Vgl. „Deutsche Balladen“ Auswahl und Nachwort von Konrad Nussbächer, Reclam, S. 505 f.
- (注12) 以下の叙述にあたっては、ハンブルク版ゲーテ全集の解説を参照した。(Vgl. H. A. Bd. 1, S. 481 f.) なお、ハイネマン著 大野俊一訳『ゲーテ伝』(岩波文庫 1958年 177ページ以下も参照。
- (注13) 1778年1月19日付書簡。(Vgl. Ibid.)
- (注14) 前節でも簡単に言及したが、以上のような自然の魔力をうたったバラードは「バラードの年」(註7参照)の頃となると、その趣向が著しく変貌をとげてゆく。即ち、シラーの影響を受けて、何らかの意味で、イデー(Idee)を取り扱った思想的内容を持っている。
- (注15) Walter Hinck : Die deutsche Balladen von Bürger bis Brecht, Göttingen, 1968.
- (注16) なお、カイザー(Wolfgang Kayser)はバラードを次のように分類している。「魔物と戦慄のバラード」(Geister-und Schauerballade), 「自然の魔力をうたったバラード」(naturmagische Ballade), 「運命のバラード」(Schicksalsballade), 「歴史のバラード」(historische Ballade),

「英雄と運命のバラード」(Schicksals- und Heldenballade), Vgl. W. Kayser : Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936.

- (注17) 教科書では、生徒の先入見を除くため、敢えて作者名を掲げず「作者不詳」としている。指導書では、このパロディーの作者がパロディーを含む多彩で幅広い文学活動をした Robert Neumann (1895—1975) であることを指摘している。なお、ノイマンの別の作品をこの段階の生徒達はすでに学習しており、彼の名前は既知のものとなっている。
- (注18) ミュンヒハウゼンは『バラード傑作集』 („Die Meisterballaden“, 1923) の中で、ゲーテ、シラー、ビュルガー、メリケの他、シュトラッハヴィッツ (Moritz von Strachwitz, 1822—47)、フォンターネ (Theodor Fontane, 1819—98)、マイアー (Conrad Ferdinand Meyer, 1825—98) 等のバラードの名作10篇をとりあげ、これらの鑑賞と批評を行っている。
- (注19) このパロディーが掲載されている「パロディー集」の編者 Ernst Heimeran (1902—55) は、『舞踏会の夕べ』を「遊びとしてのパロディー」 (Die Parodie als Spiel) の章に挿入している。(Vgl. E. Heimeran : Hinaus in die Ferne mit Butterbrot und Speck, Stuttgart, S. 7.)

### 第三章 『魔王』に付曲した作曲家達とゲーテ

ゲーテの作品ほど数多くの作曲家達によって付曲されている例は、ドイツ文学のみならず世界の文学を概観しても数少なからう。ゲーテの作品を音楽化した作曲家の数は、判明しているだけでも2,000人を越えるという。『魔王』について言えば、約130曲は作られている。(注1) その中には、シューベルトのものが最も有名であるが、ライヒェルト、レーヴェの作品もよく知られている。本章では、シューベルトとライヒェルトを中心に見てゆきたい。

まずシューベルトの場合には、いろいろ有名なエピソードが伝えられている。1815年11月16日、シューベルトの友人、ヨーゼフ＝フォン＝シュパウン (Joseph von Spaun, 1788—1865) は、シューベルトが『魔王』を作曲した場面を目撃している。「シューベルトは、ちょうど本を手を持って『魔王』を大きな声で読みながら非常に興奮しているところだった。彼は何度も本を手に行ったり来たりしていたが突然椅子に坐ったかと思うと、あっという間に書ける限りの速さで素晴らしいバラードが楽譜に書かれていた。……その晩のうちに『魔王』が歌われ感激をもって受け入れられた。」(注2)

このように『魔王』は、友人達の間で感動の嵐を引き起こした。そこで友人シュパウンは、ゲーテに宛てて、シューベルトがいかに天才であるかをわかってもらいたい旨の手紙を楽譜とともに書き送った。(注3) しかしゲーテからは全く何の反応もなかった。さらに後年、シューベルト自らがゲーテ宛にしたためた唯一の書簡が残っている。(注4) (1825年6月16日)「閣下の御詩に付曲しましたこの作品を献呈申し上げますことによって、閣下への無限の尊敬の念を披瀝することができ、万が一にでも拙作に対し閣下の御愛顧を賜わりますならば、私の生涯の最上の出来事としてこの幸運を讃えることでありましょう。最大の尊敬の念をもって、最も忠

実な僕、フランツ＝シューベルト」このようにまことに懇懇に懇願した手紙を送ったが、今回もゲーテからは何の返答も得られないままに終わってしまった。

何故シューベルトは、ゲーテの共感を得られなかったのか。まずゲーテが、シューベルトの『魔王』を実際に演奏会で聞いたとき漏らしたとされる感想を引用しておく。(注5)「この作曲家(シューベルト)は馬の足音を見事に表現しているといえる。しかし非常に多くの人々によって讃嘆されているこの曲においては、歌手の側で聞かせてやろうという意図を持つとき特にそうなのだが、恐ろしさが身の毛もよだつほど前面に押し出されている。」即ち、この引用からゲーテは恣意的表現、大袈裟な外面的模倣を好まなかったことがわかる。「雷を音楽の中で模倣することは芸術ではない。しかし音楽家が私の感情をあたかも雷が鳴る音を聞いたかの如くに掻き立ててくれるのであれば、彼は非常に貴重な音楽家とすることができる。」とある書簡の中でゲーテは語っているが、(注6)要するに、雷の音を模倣せず雷の鳴るのを聞いたかのような印象を起こさせるリートが、ゲーテにとっては好ましい作曲例であったことがわかる。

それでは具体的に『魔王』がどのように作曲されていれば、ゲーテの気に入ったものとなったであろうか。フィッシャー＝ディスカウ(Dietrich Fischer=Dieskau)は、『魔王』はそもそもゲーテにとって次のような歌でなければならなかったとして、ゲーテのある書簡の一節を例に挙げている。(注7)「歌っている人間がそれをどこかで覚え、あとでそれを種々の状況のもとで口ずさむ。こうした歌はしっかりしていて熟した独得のメロディーを持ち、人の注意をひき、誰でも簡単に覚えることのできるようなものでなければなりません。」(注8)フィッシャー＝ディスカウによれば、それはちょうど『ファウスト』の中で、グレートヒェンが『トゥーレの王』(„Der König in Thule“)を口ずさむのとよく似ている。『漁夫の娘』でドルトヒェンを演じたコロナ＝シュレーターは『魔王』の詩を、8小節すべて同じ簡素な節が繰り返される完全な有節形式のメロディーを作り歌ったが、そのように作曲されるのがゲーテに最も気に入るものであったというわけである。

音楽作品は、詩人と芸術家が互いに協力し合うことによって初めて、確固たる地位を占めることができるとゲーテが考えていたことは言うまでもない。しかしゲーテによれば、「音楽家は、韻律を尊ぶ詩人のきわめて良心的な作品を、心のおもむくままに破壊してしまう。」(注9)その結果、「歌の作曲をよく見ると、しばしばとんでもない取り違い(qui pro quo)をしている。つまり詩人が表にほとんど現われない。作曲家の芸術的性格と調子しか感じられない。」(注10)それ故、「詩が音楽に支配されてしまう。」(注11)ことになりがちである。ゲーテはこのことを最も危惧したのである。換言すれば、彼は何よりもまず、詩人の優位性が保たれるような簡素な形式をリートの作曲にあたって要求していたとすることができよう。

以上のことは音楽史的に言えば、次のようにまとめられよう。即ち、ゲーテの時代は、まさにドイツ歌曲が実に目ざましい発展を遂げた時代であった。いわゆる素朴な民謡風の有節形式から、シューベルトを草分けとする通作形式による芸術リートへの過渡期にあっていた。(注12)このような時代的背景の中で、ゲーテは詩節ごとに同一のメロディーが繰り返され

る有節形式の曲を好んだ。シューベルト達の通作形式は、詩人の優位を侵害するという意味でもゲーテにとっては許されないものであったのである。(注13) すでに前章で見たように、バラードは、叙事的、抒情的、劇的の三要素が全体として程よく調和していなければならない。しかもそれは、いわば画像が一つの輪郭の中で静止しているような状態になっていなければならない。ところがシューベルトでは、劇的要素のみが突出してしまっている。それが、古典主義者ゲーテの眼には、「危険な恣意」(注14) (gefährliche Willkür) と映ったのである。以上のようにゲーテは、シューベルトの音楽には理解を示さなかった。(注15) このことは、後世によく言われるように「ゲーテと音楽」というテーマ領域は「結局のところ肩をすくめて通りすぎなければならない」(注16) 問題の一つともなっている理由である。

これに対し、ライヒェルトはゲーテに可愛がられた作曲家であった。その理由は、前述の経緯から自ずと理解できよう。例えば、ライヒェルトには次のような言葉が残されている。「私のメロディーは、私が特にそれを探し求めなくとも、詩を何度も読むことによって生まれてくる。そのあと私がしなければならないのは次のことである。即ち、文法的、論理的、感情的 (pathetisch)、そして音楽的アクセントにおいて、すべてまとまりがついて、メロディーが正しく語り、快適に歌うように、しかもそれがひとつの詩節だけでなくすべての詩節においてそういうことを感じ、かつ認めるまで少しずつメロディーを変え、繰り返してみる ことである。」(注17) つまりライヒェルトの場合は、あくまでメロディーの前に詩の言葉が存在する。作曲家が、詩の意味を充分、文法的、論理的、感情的、音楽的に汲みとることによって、メロディーは自然に生まれてくる。作曲家は言うならば、その伝達に手を貸す存在であるという考え方である。彼は続けて次のようにも言っている。「歌手はあらかじめ詩の言葉を完全に、しかもそれが正しい表現で読まれていると感じるに至るまで読んでみて、それから歌うようにしなければならない。」(注18) ライヒェルトのこのような、いわば作曲家に対する詩人の優位を認めるような態度が、詩人ゲーテにとっては大いに好ましいところであった。

要するに、有節形式という縛られた枠内で、しかもそれぞれの詩節のもつ性格を的確に把握しながらそれにふさわしい表現をとること、そして巧みな歌唱によって各詩節ごとに適当な変化を与えることが、ゲーテの考えていた理想的なリート理論であった。(注19) こうしてはじめて「メロディーの中に何か永遠のもの、不滅のもの (Unverwünschliches)」(注20) が生まれ てくると彼は確信していた。それ故に、ライヒェルトはゲーテにとって「非常に豊かな才能を持った」(注21) 作曲家であり、「彼の作曲になる私の歌曲は、この種のものの中で最高」(注22) のものたり得たのである。

#### 注

(注1) Vgl. Schuh, Willi: Goethe Vertonungen (Goethes Werke: A. A. Bd 2, S. 665 ff.) 参考までに『魔王』の主な作曲家名と作曲年代を挙げておく。

コロナ＝シュレーター (C. Schröter, 1751—1802) ……1782年  
 アンドレアス＝ロムベルク (A. Romberg, 1767—1821) ……1793年  
 フリートリッヒ＝ライヒアルト (J. Fr. Reichardt, 1752—1814) ……1794年  
 フリートリッヒ＝ツェルター (C. Fr. Zelter, 1758—1832) ……1797年  
 アルベルト＝メートフェッセル (A. Methfessel, 1771—1807) ……1806年  
 ルートヴィッヒ＝ベルガー (L. Berger, 1777—1839) ……1808年  
 ルートヴィッヒ＝ベートーヴェン (L. v. Beethoven, 1770—1827) ……1810年  
 ベルンハルト＝クライン (B. Klein, 1793—1832) ……1815年  
 フランツ＝シューベルト (F. Schubert, 1797—1828) ……1815年  
 カール＝レーヴェ (C. Loewe, 1796—1869) ……1817年  
 ペーターセン＝グレンラント (P. Grönland, 1761—1834) ……1817年  
 ヴェンツェル＝トマシェック (W. Tomaschek, 1774—1850) ……?  
 ルイ＝シェポア (L. Spohr, 1784—1859) ……1856年

(注2) オットー・エーリッヒ・ドイッチュ編, 石井不二雄訳『シューベルト 友人たちの回想』白水社 1978年 159ページ。

(注3) Briefe an Goethe, H. A. Bd. II, S. 188.

(注4) a. a. O. S. 407.

(注5) Goethes Werke : A. A. Bd. 23, S. 444.

(注6) 1816年2月16日 Adalbert Schöpke 宛書簡 (Vgl. a. a. O. Bd. 21. S. 275.)

(注7) フィッシャー＝ディスカウ 原田茂生訳『シューベルトの歌曲をたどって』白水社 1976年 82ページ。

(注8) 1779年12月29日 Philipp Christoph Kayser 宛書簡 (Vgl. a. a. O. Bd. 18, S. 472 f.)

(注9) a. a. O. Bd. 8, S. 270.

(注10) 1821年7月12日付 Marianne von Willemer 宛書簡 (Vgl. a. a. O. Bd. 18, S. 451.)

(注11) a. a. O. Bd. 8, S. 270.

(注12) ヴァルター・ヴィオーラ著 石井不二雄訳『ドイツリート of の歴史と美学』音楽之友社 1973年, 特に127ページ以下を参照。

(注13) 「いわゆる通作形式は, 全体の印象を眼前の個物によって破壊してしまう」1803年3月14日 Wilhelm von Humboldt 宛書簡 (Vgl. a. a. O. Bd. 19, S. 434.)

(注14) エミール・シュタイガー著 芦津丈夫訳『音楽と文学』白水社 1967年 75ページ

(注15) なおゲーテは晩年になって (1830年), 当時花形歌手であったヴィルヘルミーネ＝シュレーター (Wilhelmine Schröter) の歌うシューベルト作曲の『魔王』を聞いて次のように語ったという。  
 「この作曲を昔一度聞いたことがある。その時には全然気に入らなかった。だがこんなふうに唱われるのを聞いてみると全体が眼に見えるような一つの像に形造られている。」(Goethes Werke : a. a. O. Bd. 23, S. 689.)

(注16) シュタイガー 同上書, 同上ページ参照。

(注17) Bode, Wilhelm : Die Tonkunst in Goethes Leben, Berlin 1912 Bd. I, S. 173.

(注18) Ibid.

(注19) 石井不二雄『ゲーテとその時代のリート理論』(「ゲーテ年鑑」第19巻1977所収) 67ページ参照。  
なお本章作成にあたり先行研究として同論文に多くを負っている。

(注20) エッカーマン『ゲーテとの対話』1827年1月12日参照。(Goethes Werke : a. a. O. Bd. 24, S. 200)

(注21) a. a. O. Bd. 23, S. 388.

(注22) Ibid.

## おわりに

小論執筆にあたりドイツ人のテキストを読みながら、私はドイツ人独特の物事を「批判的、対立的にみる」という傾向を強く感じ、それが少々固苦しいもののように思われた。文学作品を読む場合、読者が生きている時代、社会と何らかの形で問題を結びつけ、それを批判的に論じるという姿勢は、必ずしも一般化してしまうことはできないが、やはりドイツにおいて非常に強いものがあるように思われる。日本でドイツ文学に携わる場合、単に自然の相違といった事柄に限らず、こうした両国間に存在する相違をはっきりと認識しておかねばならないことは勿論である。しかし同時に、扱おうとする文学作品や取り組む問題が生まれた場所で行なわれている研究方法をそのまま躍起になって導入することに、私達はあまりに追われてしまっていないだろうかという問題も生じてきた。彼我の違いを文学研究の起爆剤とするのはよいが、だからと言ってこれまで私達にとってきた研究態度をもすべて捨ててしまう必要はないと思う。要するに西洋の文化という異質の世界に対して、こちら側からの積極的でしかも説得力のある研究のあり方が望まれている。

1960年代西ドイツにおいても、また我が国のゲルマニストの間でも「現代ドイツ文学の危機」というテーマで、盛んに論じられた。そして70年代に入り、文学研究のあり方が新たに問い直され模索されて今日に至っている。それに対する決定的な解答は、見い出されていない。私も、こうした混沌とした状況の中で文学作品におけるアプローチの仕方および解釈の方法について、私なりに試行錯誤を繰り返している。(注1) その中でどうしても、ゲルマニスト達の「批判的、対立的」姿勢をそのまま受け入れることに批判的にならざるを得なくなっている。しかしながら、私の中でそれにとってかわる文学理論が発酵しているとは言いがたい。

それではそもそもドイツ本国では、文学作品がごく一般の生徒達にどのような形で教授されているのだろうかという疑問も生まれてきた。というのも学校教育は、現代文学を担っている人々がいわば素養として持っている文学的な物の見方の骨格形成に対し、それがどのような形をとるにせよ、少なからぬ影響を及ぼしているであろうと思われるからである。それ故ここでは、学校教科書における文学作品の取り扱われ方を中心に、その一端を紹介してみた次第である。

小論では僅かに一篇のバラード『魔王』のみ取りあげ、これが教材として扱われる段階を整理してみたにすぎない。そうしたささやかな試みではあったが、ここで抱いた問題意識を踏まえた上で、文学作品の解釈と教授についてさらに一層批判的な研究が、今後とも試みられなければならないことは言うまでもない。

#### 注

(注1) その一環として、筆者も、W.カイザー「現代小説の成立と危機」(„Entstehung und Krise des modernen Romans“)について共同研究を試みたことがある。(雑誌『シュトゥーディエ』第3号、第5号、第6号、1977、1978、1979参照。)

(本学講師=独語担当)

#### 参考文献

1. M. Friedländer : Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, 2 Bände, Stuttgart / Berlin, 1902.
2. W. Bode : Die Tonkunst in Goethes Leben, 2 Bände, Berlin, 1912.
3. W. Kayser : Geschichte der deutschen Balladen, Berlin, 1936.
4. E. Staiger : Goethe I, Zürich, 1960.
5. Wege zum Gedicht, Bd. II, hrsg. von R. Hirschenauer u. A. Weber, München, 1963.
6. Die deutsche Ballade, hrsg. von K. Bräutigam, Frankfurt, 1963.
7. Deutsche Balladen, Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 8501-8507, Stuttgart, 1967.
8. W. Hinck : Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht, Göttingen, 1968.
9. W. Wiora : Das deutsche Lied, Wolfenbüttel / Zürich, 1971.
10. D. Fischer-Dieskau : Auf den Spuren der Schubert, Wiesbaden, 1971.
11. M. Albrecht : Goethe und das Volkslied, Darmstadt, 1972.
12. A. Bätjer : Gedichtinterpretation vom Lied her, DU 7, Stuttgart, 1955, Heft 4.
13. P. Kämpchen : Von den Typen der deutschen Ballade, DU 8, Stuttgart, 1956, Heft 4.
14. K. Studentkowski : Möglichkeiten der Balladenbehandlung im Unterricht, DU 8, Stuttgart, 1956, Heft 4.
15. H. Hartmann : „Erlkönig“ Probleme ihrer Erschließung für den Unterricht, DU 29, Berlin, 1976.
16. 原俊彦『ゲーテ民謡』(「京都学芸大学学報」No.3, 1953)
17. 中原成夫『Kunstballade 覚書』(「松山商大論集」第20巻, 第3号, 1969)
18. 吉野茂『ゲーテの物語詩について』(「鳥取大学教養部紀要」第3巻, 1969)
19. 新田義之『ゲーテの「魔王」の芸術性』(富士川英郎編「東洋の詩 西洋の詩」所収, 朝日出版社, 1969)
20. 植村敏夫『音楽とゲーテ』朝日出版社, 1972
21. 高木昌史『ヘルダーと近代ドイツバラード』(„Walpurgis“ 1977)
22. 鈴木甫『ゲーテと音楽』(日本ゲーテ協会「ゲーテ年鑑」第19巻, 1977)



23. 渡辺健『ゲーテの音楽性について』(同上)
24. 赤井慧爾『ゲーテと民謡』(同上)
25. 石井不二雄『ゲーテとその時代のリート理論』(同上)
26. 志田麓『ゲーテの詩によるドイツ歌曲』(同上)
27. 小栗浩『ゲーテとシューベルト』(「音楽の手帖—シューベルト」所収, 青土社, 1980)
28. 永田桂輔『カール・レーヴェのバラード研究』その1, その2 (「倉敷市立短期大学紀要, 第6号, 第7号, 1980, 1981)
29. 赤井慧爾『ドイツの詩とドイツ民謡』南江堂 1982
30. 田中宏幸『フリードリヒ・ライヒェルトのゲーテ歌曲』(「北陸学院短期大学紀要」第14号, 1982)