



Title	メリケ『プラハへの旅路のモーツアルト』における提示部の描写について
Author(s)	永谷, 益朗
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1988, 22, p. 29-39
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/50001
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

メリケ『プラハへの旅路のモーツアルト』 における提示部の描写について

永 谷 益 朗

はじめに

メリケの「モーツアルト」は、これまで多くの解釈を見出してきた。そのなかでも、この作品の構成については意見が分かれしており、¹⁾ それは同時にこの作品のジャンルの帰属性の問題としても論じられている。²⁾ 本稿では、ポールハイムの分析をやや修正した構成を提案し、さらに提示部の描写の特質を、その作品中での役割と関連づけながら考察してみたいと思うのである。

1. 作品の構成

作品の構成に関しては、「コンスタンツェの物語」を「第三楽章」として区分し、四楽章形式のソナタ、あるいは交響曲とのアナロジーを認める解釈がある。³⁾ しかし、ポールハイムの分析が示すように、上述の部分が「馬車の中での会話」と構成的にも、また内容的にも対応していることを考るならば、この説は受け入れがたく思われるのである。一方、ポールハイムの分析は、少なくともその小区分に関しては、一部を除いて、そのまま引き継いでさしつかえないと思われる。これを私見により再検討したものを以下に示す。⁴⁾

第一部(213, 1-227, 11)	c) オレンジの木の由来、 詩の朗読など(245, 20-253, 28)
a) 旅(213, 1-214, 12)	
b) 森(214, 13-216, 10)	
c) 馬車の中での会話 (216, 11-227, 11)	
第二部(227, 12-253, 28)	第三部(253, 29-274, 10)
a) 城館の庭での出来事、 夫妻の招待(227, 12-237, 25)	a) コンスタンツェは物語る (253, 29-266, 19)
b) モーツァルトは物語る (237, 26-245, 19)	b) 「ドン・ジョヴァンニ」 (266, 20-273, 18)
	c) 旅立ち(273, 19-274, 10)
	エピローグ(274, 11-276, 22)

ヴィーゼは、上の表の第一部にあたる部分を「本来のテーマに対する序曲」にたとえ、⁵⁾またファレルは、この部分を「提示部」と呼んでいる。⁶⁾いずれにせよ、第一部は、以下で物語られる事柄への導入の役割を果たしており、そこでは、モーツァルトの日常的側面が、コンスタンツェとの関わりを通して描かれるのである。

ポールハイムが「中心部複合体」と呼んでいる第二部では、モーツァルトの音楽の明るい側面がオイグーニエの婚約式を舞台にして展開する。たとえ、それが結婚式ではなく婚約式、しかもその *Nachfeier* という形で抑制されているにせよ、この祝祭の要素が第一部の日常の描写と対照をなしている。この第二部がそれをめぐって展開するところの、オレンジの木の重要性は、既に多くの研究が指摘している。

第一部とほぼ鏡像的に対応している第三部は、再びモーツァルトの日常の描写で始まる。第二部が午後の明るい光のなかで展開したのに対して、日は既に沈みかけている。「ドン・ジョヴァンニ」が演奏されるのは、夜になってからである。

作品の構成上の中心が第二部の(b)であり、作品全体がその中心をめぐつてシンメトリックに構成されていることをポールハイムはつきとめている。しかし、「あの恐しいコラール」が「部屋の死のような静寂を貫いて響き渡る」のは午後11時頃であり、これは、24時間からなる物語の時間枠の中心点であるのと同時に、作品の隠れた中心でもある。第二部(b)と第三部(b)は、どちらもモーツァルトが自作の成立について報告するという点では共通している。しかし、「ドン・ジョヴァンニ」における主人公の破滅の場面の劇的緊張は、オイゲーニエの言葉によって「フィガロ」と関係づけられている小舞踏曲の優雅さの対極に位置しているのである。⁷⁾ 作品の構成における昼と夜は、「フィガロ」と「ドン・ジョヴァンニ」が作曲家の二つの側面を代表しているのと同様、この作品においては、象徴的な意味を付与されており、また、この二つの側面の結びつきこそ、作品のテーマをなしているといってよいのである。

旅立ちの場面では、再び明るいモティーフが前景に出て、物語の本体を締め括る。しかし、抑制されてはいたものの物語の底を貫いて流れていた悲情感は、エピローグに流れ込み、そこでオイゲーニエを媒介にして、その表現を見出すのである。

物語られる内容は、相互に緩やかな結びつきしか持たず、その構成の緩さは非難されることも稀ではなかった。⁸⁾ しかし、それぞれの「部分」は、徐々に段階を追って、読者をメリケによって内面化されたモーツァルトの核心へと導くよう秩序づけられているのである。これこそ、この作品の構成の意図するところであり、また、それは実際、十分その効果を生み出しているのである。⁹⁾

2. 提示部の描写

(1) 明暗の交代

第一部に見られる明暗の交代は、作品全体の構成における昼と夜に、従って以上で述べたモーツアルトの二つの側面に、対応するものであると言うことができるであろう。第一部(b)の暗闇は、その前後の明るさと対比をなしている。また、第一部(c)では、語り手の報告の暗い音調がその前後の明るさと交代している。第一部とほぼ鏡像的に対応している第三部も、明暗の交代という点では、ほぼ同じ構成を取っている。しかし、既に述べたように、続く部分に対する導入の役割を果たしている第一部では、作品のテーマがより暗示的な形で示されるのである。ここで暗示されたモーツアルトの明るい側面は、第二部の(b)で、また、暗い側面は第三部の(b)で、前面に押し出される。しかし、この二つの側面、すなわち「充溢と貧困、無制限と制約、創造と死、靈感と被造物としての限界」¹⁰⁾は不可分に結びついており、その結びつきは、物語のどの側面をとっても認めることができるのである。

(2) 馬 車

(b)を除いた第一部を通じて、馬車は走っている。この馬車は、空間中の運動によって時間の流れを象徴しているのである。¹¹⁾これは、モーツアルトが御者に呼びかける時の „Schwager“ という言葉が、有名なゲーテの詩「御者クロノスに」 *An Schwager Kronos* と連想上の結びつきを持っていることとも関連している（ゲーテは *Xρόνος* と *Kρόνος* を同一視している）。¹²⁾ ちなみに作品の後の方にも、この詩を想起させる箇所が存在する。¹³⁾

第二部では、馬車は停止する。この運動と静止の対比によって、城館で

の滞在における休息の性格が強調されるのである。そこの庭でモーツァルトは「快い幼年時代の思い出」に導かれる。それは、「あたかも見えない魔法の円によって、一切の騒々しさや慌ただしさから隔てられたかのような」失われた楽園の一片なのである。¹⁴⁾ モーツァルトの時の移ろいやすさに対する嘆きは、そこでは沈黙する。第三部(c)の旅立ちの場面で馬車は再び動き出し、それとともに時間は再び慌ただしく流れ始めるのである。

作品冒頭の詳細な馬車の描写によって、語り手は過去の時間を読者の眼前に呼び出す。読者は、この馬車によって、モーツァルト夫妻とともに物語の舞台である城館の領域へ導かれるのである。このフォルクシュテット将軍夫人の所有物である馬車は、第三部の(c)でモーツァルトが滞在の記念として伯爵から贈られる馬車とモティーフ的に関連している。どちらの馬車もモーツァルトを愛する人々の心情を担うものとしては共通している。しかし、後者は、エピローグの詩では、二頭の黒い小馬の曳く、モーツァルトの棺を運ぶ馬車のイメージへと変化するのである。作品冒頭の馬車の描写では、そのようなイメージの急転は、おそらく読者の予想外にあるであろう。しかし、これをかすかに暗示する表現が第一部に認められないわけではない。モーツァルトは、この馬車を「二頭の去勢された雄羊を運ぶ肉屋の手押車(214, 36)」にたとえているのである。

(3) 人物と色彩象徴

「メリケの象徴による表現は控えめであり、完全に具象的なるものと物語の軽やかな調子のなかに織り込まれている。しかも、それは大抵の場合一義的でなく、『多価 (polyvalent)』なのである」¹⁵⁾ とハンネ・ホレソフスキイは述べている。これは、前節で考察した馬車のイメージをとっても明らかである。すなわち、作品中で描かれる対象は、写実的レヴェルを離れることなく、象徴的雰囲気を付与されているのである。これは作品冒

頭の夫妻の服装の描写にもあてはまることなのである。

そこでは、両者の対比が、モーツアルトの鉢の地金と靴の留金の金色と、コンスタンツエの服の緑という、控えめな色彩象徴という形で表現されている。エレオノーレ・フライは、ある別の関連で、この二つの色を芸術と人生の概念と関係づけている。

メリケにとって特徴的な「金色を帯びた緑 (golden grün)」は、移ろいやすい人生から芸術のうちに硬直した世界への移行をある一瞬において捉えている。その瞬間ににおいては、生命あるものは既に芸術の輝きのうちに、また、芸術はまだ生命あるものの息吹のうちに、その姿を示すのである。¹⁶⁾

また、緑は同時に希望の色でもある。この象徴価は、第一部を締め括るコンスタンツエの未来幻想において、その愛すべき表現を見出すのである。¹⁷⁾

この緑は、続く第二部の、これまでソナタ形式に基づいて書かれていると解釈されてきた、モーツアルトのナポリ水上劇の回想においては、第二主題の色に相当する。¹⁸⁾それに対して、第一主題の色は赤であり、これはオイゲーニエのドレスの色である。どちらの色も作品中では常に白と結びついて現われている。¹⁹⁾

再び提示部の描写に戻れば、第一部(c)で、語り手はモーツアルトの浪費と(220, 9-22)コンスタンツエの僕約(221, 11-12)（これは小説の歴史的事実からのずれが最もはっきりしている点である。）について報告している。森の場面のはじめの香水瓶のエピソードは、僕約に代表される市民的美德と対立する、モーツアルトの浪費をはじめとする弱点の数々が、「彼に関する我々の賛嘆の対象の一切と必然的に結びついている」ことを具象的なイメージに置き換えたものである。

„Ich hätt' es denken können“, klagte sie; „es duftete schon lang so stark! O weh, ein volles Fläschchen echte Rosée d' Aurore rein ausgeleert! Ich sparte sie wie Gold.“ - „Ei, Näßchen“, gab er ihr zum Trost zurück, „begreife doch, auf solche Weise ganz allein war uns dein Götter-Riechschnaps etwas nütze. [...]“ (214, 26-28) (下線筆者)

モーツァルトの言葉にかすかに感じられる諦念は、作品の色彩とロココ的華やかさの一切を貫いて、抑制された悲哀感を与え続けているものである。ここに見られる流出のイメージは、第二部(a)のモーツァルトの自作の協奏曲の演奏を、そして、さらにはオイグーニエがモーツァルトの早逝を予感するエピローグを暗示的に準備していると見ることもできるであろう。²⁰⁾

[...] so aber, daß sie [=die reine Schönheit] [...] ein herrliches Pathos verschwenderisch ausgießt. (236, 3-8) / [...] den Überfluß, den er verströmen würde, [...] (275, 6-7)

3. 作品の時間的設定 — noch と bald —

以上で述べた香水瓶のエピソードによっても、以下の部分で展開されるモーツァルトの存在の二面性とその結びつきが暗示されている。これは、さらに作品の時間的設定においても読み取ることができるのである。物語の演じられるこの一日²¹⁾は、メリケの詩の数々を特徴づけているあの noch と bald の間の緊張を孕んだ時点にあたっている。しかし、予感される未来は、モーツァルトの芸術の完成と同時に作曲家の死をももたらすものなのである。

作品は、年号と季節を述べることから始まっている (Im Herbst des

Jahres 1787...). 秋は成熟と実りをもたらす、まだ光に溢れている季節である。しかし、それはやがて冬へと移行するのである。また、1787年は「あの災いに満ちた未来(247, 22)」を既に内に孕んでおり、復古期には見かけ上の生命を維持するに過ぎないロココ時代の秋でもある。

第一部(c)で語り手は「ドン・ジョヴァンニ」のプラハ初演にいたった事情について報告している。プラハでの「フィガロ」の成功の後、同地での「ドン・ジョヴァンニ」の初演の前という時点は、モーツァルトの二つの側面を代表しているこの二つのオペラを物語の背景のモティーフとして導入するのも適しているのである。作品の構成における昼と夜がその二つの側面に対応するものであることは既に述べた。「フィガロ」の世界が展開するのは、まだ光に充ち溢れている午後の時間である。²²⁾それに対して、「ドン・ジョヴァンニ」の世界が前景に出るのは、ようやく夜になつてからである。

次の作品冒頭からの引用は、作品の時間的設定が孕んでいる noch と bald の間の緊張をかすかに暗示しているものであると見ることもできるであろう。

[...] noch nicht viel über dreißig Stunden Wegs von Wien entfernt, [...] wo man das schöne Mährische Gebirg' bald vollends überstiegen hat. (213, 4-9)

[...] der Anstrich aber noch keineswegs von jenem spiegelglatten Lack der heutigen Wiener Werkstätten glänzend, der Kasten auch nicht völlig ausgebaucht, [...] (213, 20-22) (下線筆者)

モーツァルトの存在の二つの側面とその結びつきが最もはつきりと見て取れるような時点に、物語の時間は設定されていると言うことができるのである。

結 び

以上、提示部の作品中の導入的役割について、そしてさらに、そこで暗示されている作品のテーマと物語の時間的設定の関わりについて述べ、その際、明暗の交代、馬車、色彩象徴等の例を挙げて、提示部における描写的特質を考察した。フリッツ・マルティーニは、「注意深く読むことによってのみ、この充溢は、すなわち、このノヴェレにおいて織りなされるモティーフと色調のほとんど音楽的な絡み合いは、解明されるのである」と述べている。²³⁾ その課題がここで幾分でも果たされていることを願うものである。

注

- 1) また、この小説のモーツアルトにどの程度メリケが自分自身のイメージを投影しているか、という問題についても意見が分かれている。Vgl. Benno von Wiese, *Eduard Mörike*, Tübingen u. Stuttgart 1950, S. 270-295; Eleonore Frey, *Poetik des Übergangs, Zu Mörikes Gedicht „Göttliche Reminiszenz“*, Tübingen 1977, S. 167.
- 2) Vgl. Benno von Wiese, „Eduard Mörike, „Mozart auf der Reise nach Prag“, in: *Die dt. Novelle von Goethe bis Kafka*, Bd. I, Düsseldorf 1956, S. 213-237 (=Novelle); Karl Konrad Polheim, „Der künstlerische Aufbau von Mörikes Mozartnouvelle“, in: *Euphorion* 48 (1954), S. 41-70, usw.
- 3) Vgl. Max Ittenbach, „Mozart auf der Reise nach Prag“, in: *GRM XXV* (1937), S. 338-354; Raymond Immerwahr, „Narrative and „Musical“ Structure in „Mozart auf der Reise nach Prag““, in: *Studies in Germanic Languages and Literatures*, hrsg. v. E. Hofacker u. L. Dieckmann, St. Louis 1963, S. 103-120.
- 4) 頁数は次の作品集のものである。*Mörikes Werke*, kritisch durchges. u. erläutert. Ausg., 3 Bde., hrsg. v. Harry Maync, Meyers Klassiker-Ausgaben, Leipzig u. Wien o. J. (1909; 2., verbess. Aufl. 1914; Neudruck 1924), Bd. III.
- 5) Wiese, *Novelle*, S. 218f.

- 6) Ralph B. Farrel, *Mozart auf der Reise nach Prag*, London 1960, S. 29.
- 7) Vgl. Gerhard Storz, *Eduard Mörike*, Stuttgart 1968, S. 389.
- 8) Vgl. Polheim, a. a. O., S. 41-44.
- 9) Vgl. Franz H. Mautner, „Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag““, in: *Die Werkinterpretation*, hrsg. v. Horst Enders, Darmstadt 1967 (Wege der Forschung 36), S. 366.
- 10) Vgl. Josef Kunz, *Die dt. Novelle im 19. Jh.*, Berlin 1970, S. 23.
- 11) Vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig, *Verlorene Unmittelbarkeit, Zeiterfahrung und Zeitgestaltung bei Eduard Mörike*, Bonn 1973, S. 358f.
- 12) Vgl. Farrel, a. a. O., S. 27.
- 13) 例え、モーツアルトが、「ドン・ジョヴァンニ」演奏の場面で言及する地獄の門(266,30ff.)は、ゲーテの詩の「地獄の夜の門 (der Hölle nächtliches Tor)」という言葉とかなり正確に対応している。これは、一方では、アエネーアースの地獄行きに関係づけられている箇所でもある。Vgl. Hartmut Kaiser, „Betrachtungen zu den neapolitanischen Wasserspielen in Mörikes Mozartnovelle“, in: *Jb. d. freien dt. Hochstifts*, Bd. XXI (1977), S. 394f.
- 14) Wiese, *Novelle*, S. 219.
- 15) Hanne Holeovsky, „Der Bereich des Schlosses in Mörikes Mozartnovelle“, in: *The German Quarterly* 46 (1973), S. 187.
- 16) Frey, a. a. O., S. 168.
- 17) Vgl. Kaiser, a. a. O., S. 375.
- 18) Vgl. Karl Pörnbacher (Hrsg.), *Eduard Mörike, Mozart auf der Reise nach Prag, Erläuterungen und Dokumente*, Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8135, Stuttgart 1976, S. 109-112; Kaiser, a. a. O., S. 366-373.
- 19) Vgl. Kaiser, a. a. O., S. 374f.
- 20) Vgl. Polheim, a. a. O., S. 54f.
- 21) ちなみに、9月14日という日付については、ゲーテが『イタリア紀行』で1786年の同じ日に Malcesine で体験したこととして報告している出来事に対するアリュージョンであることが確認されている。Vgl. Kaiser, a. a. O., S. 383-392. この連想をたどっていくと、17年前モーツアルトがナポリで見た水上劇と「オデュッセイア」第6歌等との間接的な関連が明らかになるのである。この作品におけるアリュージョンは、作品の時間的、空間的イメージの広がりに大きく寄与しているばかりでなく、そのテーマの強調にも役立

っているのである。

- 22) 婚約式の参加者の人数は、「フィガロ」の登場人物と同じく11人である。また、たとえばオイゲーニエが歌うスザンナのアリア、および、彼女の「フィガロの優雅さ」という言葉は、作品第二部と「フィガロ」とのより強い結びつきを暗示するものであろう。この作品のオペラ「フィガロの結婚」に対する関係については vgl. Kaiser, a. a. O., S. 376-383.
- 23) *Klassische Deutsche Dichtung in 22 Bänden*, hrsg. von F. Martini u. W. Müller-Seidel unter Mitwirkung von B. von Wiese, Bd. 6, Romane u. Erzählungen mit einem Nachwort von Fritz Martini, Freiburg, Basel, Wien 1964, S. 608.

(大学院後期課程学生)