

## 初期のハイネにおける民謡観 : ヴィルヘルム・ミ ュラーとの比較

著者	今本 幸平
雑誌名	独逸文学
巻	53
ページ	45-63
発行年	2009-03
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10112/1025">http://hdl.handle.net/10112/1025</a>

## 初期のハイネにおける民謡観 — ヴィルヘルム・ミュラーとの比較 —

今 本 幸 平

### 0. 序

ヴィルヘルム・ミュラー (Wilhelm Müller, 1794-1827) とハインリヒ・ハイネ (Heinrich Heine, 1797-1856) はともに1790年代に生まれた詩人である。周知のように彼らが詩人として活動を開始したころは、ヘルダー (Johann Gottfried von Herder, 1744-1803) による『民謡集』(Volklied) や、アルニム (Achim von Arnim, 1781-1831) とブレンターノ (Clemens Brentano, 1778-1842) による『少年の魔法の角笛』(Des Knaben Wunderhorn) をきっかけにして、民衆の心情を素朴に表象する歌として、民謡が多くのレストランの詩人たちを魅了していた。ミュラーもハイネもその例にもれず、モチーフ、形式ともに民謡から影響を受けた抒情詩を数多く残している。

したがって、ハイネとミュラーを民謡論および抒情詩論というテーマで比較研究を行う余地は十分にあると考えられるが、そのような研究は意外にも少ない。これにはハイネとミュラーの間には親密な交流は特に無かったために資料が少ないということが理由として挙げられるであろう。また別の理由としては、ハイネと比較することが不釣合いに思えるほど、ミュラーという詩人がドイツ文学史上で重要視されてこなかったという事情もあるだろう。

しかし、彼らが生きていた当時はむしろミュラーの方が格上の立場にあったと考えられ、青年時代のハイネの作品はミュラーの作品から影響を受けているものも多いといわれている。そのことを示す傍証としては、1826年7月にハイネがミュラーに宛てて書いた手紙が挙げられる。

私 [ハイネ] はあなた [ミュラー] に告白いたします。私の小さな間奏曲 [『叙情的間奏曲』] の韻律が、あなたがよく用いている韻

律に類似しているのは偶然ではなく、その韻律の極めて親密な抑揚はあなたの歌のおかげなのです。なぜなら、私がおの間奏曲を書いていたときにちょうど知ったのが、愛らしいミュラーのリートだったからです。私はずっと昔からすでにドイツの民謡に影響を受けていました。[...] しかし私はあなたのリートの中によりやく私が求めていた純粋な響きと本当の簡素さを見出したように思います。あなたのリートはなんと純粋で明るいのでしょうか、そしてすべてが民謡です。それにひきかえ私の詩は、形式だけはいくぶん民衆的(volksthümlich)で、内容は慣習的な社会の詩です。もういちどはつきり繰り返させていただけます。あなたの77の詩を読んで初めて私には分かりました。古い既存の民謡形式から、新しく、かつ民衆的な形式を作り出すことができるのであり、言葉の古いたどたどしさや不器用さを真似る必要は無いのだということ。[...]<sup>1</sup>

この手紙はミュラー研究の論文でも、ミュラーがハイネに影響を与えていたことを示す資料として引用されている。ミュラーとハイネの詩を比較した数少ない先行研究でもそれは同様である<sup>2</sup>。ミュラーとハイネの接点を求める研究では、ハイネの作品のうち1830年代ごろまでの、比較的初期の作品が取り上げられるのが一般的である。例えばペローダン(Michael Perraudin)はミュラーの連作詩『美しい水車小屋の娘』(Die schöne Müllerin)から『涙の雨』(Tränenregen)とハイネの『抒情的間奏曲』(Lyrisches Intermezzo)第42番の類似や、ミュラーの『ヴィネータ』(Vineta)という詩とハイネの『北海』の中の『海の幽霊』の類似を指摘している。以下はそれらの詩の一節である。

Wir saßen so traulich beisammen  
 Im kühlen Erlendach.  
 Wir schauten so traulich zusammen

1 Heine 1970, Bd. 20, S. 250. (以下 HSA20-250. のように略記)

2 例えば Reeves (1970)、Perraudin (1985) など。

Hinab in den rieselnden Bach.<sup>3</sup> (Müller: *Tränenregen*)

Mein Liebchen, wir saßen beisammen,

Traulich im leichten Kahn.

Die Nacht war still und wir schwammen

Auf weiter Wasserbahn.<sup>4</sup> (Heine: *Lyrisches Intermezzo* Nr. 42)

Aus des Meeres tiefem, tiefem Grunde

Klingen Abendglocken dumpf und matt,

Uns zu geben wunderbare Kunde

Von der schönen alten Wunderstadt.<sup>5</sup> (Müller: *Vineta*)

Und schaute tiefer und tiefer –

Bis tief, im Meeresgrunde. (...)

Kirchenkuppel und Türme sich zeigten

Und endlich, sonnenklar, eine ganze Stadt,<sup>6</sup> (Heine: *Seegespenst*)

初めの二編は冒頭で使われている語の類似が見られる。また後の二編はどちらも海の底に沈んだ都市というモチーフが共通して用いられている<sup>7</sup>。これまでの比較研究は、このように両者の作品間の類似したモチーフを探し出すという形を取ることが多かった。そして、いずれもハイネがミュラーから影響を受けているという前提で論が進められている。しかし上で引用した『ヴィネータ』と『海の幽霊』に関しては、ミュラーが『ヴィネータ』を公表する前に、ハイネは『海の幽霊』を書いているのである。<sup>8</sup>これらの詩の類似を指摘したペローダン自身も、この事実

---

3 Müller 1994, Bd. 1, S. 52. (以下 WTB1-52. のように略記)

4 Heine 1975, Bd. 1/1, S. 173. (以下 DHA1/1-173. のように略記)

5 WTB2-64.

6 DHA1/1-385.

7 Vgl. Perraudin 1985, S. 29, 42ff.

8 『ヴィネータ』はミュラーがリュエゲン島に旅行した1825年秋に成立し、発表は1826年9月。一方ハイネの『海の幽霊』は、1825年の後半に書かれている。Vgl.

は認識しているが、彼はこの点について、「ハイネとミュラーが共通して参照した原典がないとすれば、『ヴィネータ』が背かれて公表されるまでの間に、今日記録に残っていないコンタクトが二人の間であったと考えざるを得ない<sup>9</sup>」と述べている。しかしこの解釈は今となっては少々苦しいといわざるを得ない。確かにそういう可能性がないとはいえないものの、ペローダンの論文からすでに20年以上経った今でも、そのような事実は確認されていないからである。

従来のような比較研究は興味深いものの、上記のように詩の発表時期が前後していることに対して新たな憶測を持ち出しているということに対しては、モチーフや詩の語句の類似という点にいささか拘泥しすぎているのではないかといわざるを得ない。ハイネとミュラーの影響関係をより明確に示すためには、先行研究が行ってきたように詩の具体例を詳細に検討することも重要ではあるが、それだけでは表層的な比較に留まってしまう。そこで本稿で行おうとするのは、ハイネとミュラーおける抒情詩創作の理念について、彼らが影響を受けた民謡のとらえ方という側面から考察することである。この研究は詩が創作されるにいたる背景に焦点を当てようとしている。このような研究は、モチーフや語句といった表層的な共通点を越えた、より大きな枠組みでミュラーとハイネの共通性をとらえるためにも、またペローダンのような具体例を取り上げた研究成果を補強するためにも必要なのではないかと考えている。

## 1. ハイネにとってのミュラー

ハイネとミュラーは、冒頭で述べたようにほぼ同時代に生まれた詩人で、発表された作品についても互いに読んで知っていた。しかし彼らが直接顔を合わせたことはなく、今日確認されている二人の直接の接点はハイネがミュラーに宛てた二通の手紙だけである。それも一通目はハイネが【叙情的間奏曲】を献呈した時に添えられたごく短いものであり、ハイネがミュラーに対して自分の考えを詳しく伝えているのは、序文で

---

Perraudin 1985, S. 44.

9 Perraudin 1985, S. 44.

引用した1826年7月の手紙だけである。

この手紙からわかるように、ハイネはミュラーの詩を「民謡」と呼ぶ一方で、自分の詩を「形式だけはいくぶん民謡風」だが、「中身は慣習的な社会の詩」<sup>10</sup>と呼んで対比させている。この手紙でハイネはミュラーに尊敬の念を示し、ミュラーのことをゲーテ（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）と並び称されるほどの詩人であるとまで述べている。ミュラーがゲーテと比肩しうる詩人かどうかという点については本稿では問わないが、フォルマン（Rolf Vollmann）は、ミュラーに対するこのような称賛は、当時辛辣な批評家として知られていたミュラーに対するハイネのお世辞であると同時に、ミュラーの詩に当時の歌謡風の詩人たちとは一線を画する特徴、すなわちミュラーへの手紙にあるようにハイネ自身が詩に求めていた自然さや飾らない響きを見出していたことも示しているという見解を示している<sup>11</sup>。

筆者も同様に、ゲーテを引き合いに出してミュラーを称賛したのはお世辞だったのかもしれないが、ハイネがミュラーの詩を高く評価していたことは間違いないと考える。というのもハイネは『ドイツ・ロマン派』（*Die romantische Schule*）でも、再びミュラーの詩について次のように述べているからである。

若い盛りに死んでしまった W. ミュラーについても述べておかななくてはならない。ドイツ民謡の模倣において彼は完全にウーラント氏と同じ響きをしており、それどころかこの領域では時には自然さという点でウーラントをしのいでいると思うほどである。ミュラーは古い歌の形式の精神をより深く知っていたので外面的な模倣は必要なかったのである。だから私たちはミュラーの詩では新旧の移行

10 原文：[...] der Inhalt gehört der conventionellen Gesellschaft. HSA20-250.

11 Vgl. Vollmann 2001, S. 66. 1823年にハイネから献呈された『抒情的間奏曲付き悲劇』（*Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo*）のうち『抒情的間奏曲』については満足したものの、戯曲『ウィリアム・ラトクリフ』（*William Ratcliff*）については「この主題が持つ残忍さは全くやわらげられて描かれておらず、むき出しにされている。その結果、全体が本当に悲劇らしい印象を与えない」（DHA5-459.）という評価を述べていた。

がより自由に行われ、古びた語法や表現が全て上手く避けられていることに気付くのである。]<sup>12</sup>

この引用のうち特に下線を付した部分は、先に引用した手紙の「古い既存の民謡形式から、新しく、かつ民衆的な形式を作り出すために言葉の古いたどたどしさや不器用さを真似る必要は無い」と述べている部分と対応させることができる。これと同様の考えを、ハイネはミュラーへの手紙より前にも既に述べていた。

民謡というものは確かに民衆的な調子で書かれているが、私たちの見解からすると、少しがさつ (massiv) に書かれすぎている。民謡の形式が持つ精神をとらえること、そして民謡の形式が持つ精神を知りつつ、私たちの必要に応じて形を変えられた新しい形式を作り上げることが重要である。だから、教養のある社会から得られた極めて今日的な素材に、200年前の誠実な手工業者が自分の感情を放出するのに適していたと感じたであろう形式を着せた名目だけの民謡 (die Titular-Volkslieder) というものは悪趣味に聞こえる。<sup>13</sup>

ハイネにとっては民衆が好む形式で詩を書くことが重要なことなのであった。『ドイツ・ロマン派』はミュラーの死後約5年ほど経た1832年に執筆が開始され (出版は1836年) たことを考えれば、手紙で述べたミュラーの詩への称賛は決して手厳しい批評家に対するお世辞だけではなく、ハイネはミュラーの詩を民謡の形式をとった抒情詩の中でも模範的とみなしていたと考えるのが妥当であろう。

## 2. ハイネの民謡観

前節でみたように、ハイネは「民謡」という枠組みの中で同時代の抒情詩をとらえ、評価している。冒頭でも述べたように、文学史の流れか

---

12 DHA 8-238. (下線は本稿筆者による。以下同様。)

13 DHA 10-221.

ら見ても19世紀前半はヘルダーの流れを受けて民謡や民話といった民衆の文化に注目が集まった時代であった。また『回想録』(Memoiren)の中にも、少年時代にヨーゼファという少女から古い民謡を聴き、そのことが民謡への感覚を目覚めさせ、詩人になりつつあった自分に大きな影響を及ぼしたとハイネ自身が回想しているように、<sup>14</sup>民謡はハイネにとって身近であると同時に、詩の創作においても重要なジャンルであった。そこで本節では、ハイネの著作の中から民謡に関する言説を取り上げて、ハイネが「民謡」というジャンルを抒情詩創作とどのように関連づけてとらえているかを考察する。

詩人たちの間に民謡に対する関心呼び起こすきっかけはヘルダーの『民謡集』であったが、これにはドイツ以外の民謡の翻訳も収録されていた。ドイツを起源とする民謡の収集はアルニムとブレンターノによる『少年の魔法の角笛』に端を発する。ハイネはこの民謡集について、「この本には、ドイツ精神の極めて優美な花々が含まれている。ドイツの民衆の愛すべき側面について知りたい者は、これらの民謡を読むと良い」<sup>15</sup>と述べるほど、そこに収集された民謡に魅力を感じていた。しかしハイネは、詩人が民謡を模倣しようとすることに対しては、「民謡の模倣は人工の鉱泉水を精製しようとする試みである」と述べて批判している。

ハイネの民謡観について留意すべきは、民謡が好まれること自体を決して手放しで良しとしていたわけではないということである。ヘルダーをきっかけとするドイツ民謡収集の流れに異議を唱えた人物に、フリードリヒ・ニコライ(Christoph Friedrich Nicolai, 1733-1811)という人物がいる。ニコライはヘルダーやビュルガー(Gottfried August Bürger, 1747-1794)らが民謡を称賛したことに対する反論として、1777年から翌78年に『うるわしい小年鑑』(Ein feiner kleiner Almanach)という、「出来の良し悪しを問わず様々な歌を収録した」といわれる歌謡集を刊行することによって、民謡が必ずしも魅力ある素晴らしい歌ばかりとは限らないことを示そうとした。<sup>16</sup>ハイネは『ドイツ宗教・哲学史考』(Zur

14 Vgl. DHA 15-93.

15 DHA 8-201.

16 ただしアルニムとブレンターノは『少年の魔法の角笛』を編集するにあたって、

*Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*) でニコライのこの試みについて次のように述べている。

根本においては彼 [ニコライ] はここでも正しかった。どんなに素晴らしかろうと、あの歌 [古い民謡のこと] はやはり様々な思い出を含んでおり、それらの思い出は時宜的 (zeitgemäß) ではなかった。中世の牧人の歌が持つ古い響きは民衆の心情を再び過去の信仰の家畜小屋へ呼び戻すかもしれなかった。<sup>17</sup>

ドイツ精神の花である民謡には魅力を感じながらも、民謡を模倣することは無駄な試みであると考え、そして現在においては時宜性を失った過去の民謡が無批判に好まれることも快く思っていなかったハイネは、詩人として民謡にどのように対峙すべきだと考えていたのか。この問題に答える手がかりは、『ドイツ・ロマン派』に見られるウーラント (Ludwig Uhland, 1787-1862) やミュラーなどの民謡風の作品を書いた詩人たちを初め、ドイツの詩人たちに関する記述の中にあると考えられる。まずウーラントの詩についてハイネは以下のように述べている。

私よりも鋭い目を持つ人たち [当時の批評家ないし読者一般を指すと思われる] は、[...] ルートヴィヒ・ウーラント氏が自身の詩のテーマと完全に調和しえなかったことに気づいたのだという。彼は無垢で、恐ろしいほど力強い中世の響きを、理想化した真実の姿で再現しておらず、実際にはむしろその響きを病的なほど感傷的な憂鬱の中に溶かして、現代の読者が享受できるように、英雄伝説や民謡の力強い響きをウーラントの心情の中でいわば柔らかく調理したということに気づいたというのである。[...]

しかしそれは非難されるべきことではない。ウーラント氏は我々にドイツの過去を忠実に模写して見せるつもりなどなく、過去の反

---

ニコライのこの歌謡集からも多くの歌を採用している。この件については阪井 (1997) が詳しい。

17 DHA 8-70.

照によって楽しませようとしたに過ぎない。<sup>18</sup>

この引用から読み取れるウーラントの詩に対するハイネの着眼点は、ウーラントが同時代の読者たちのために、彼らが最も享受できる詩を書こうとしていたという点であろう。この引用の後に本稿第1節で引用したミュラーの詩に関する言及が続くが、評価の重点はウーラントの場合と同じであり、むしろ自然さという点ではミュラーの方が上回っている、というものであった。ミュラーへの手紙とは異なり、『ドイツ・ロマン派』ではミュラーの詩を「民謡」ではなく「民謡の模倣」(Nachbildung der Volkslieder)と呼んでいるが、ハイネは主に語法という観点から、ミュラーの詩が古い民謡に見られる、時代にそぐわない古い表現を巧みに避けながらも、「民衆の詩の新しい形式」を作り出していると考えて、ミュラーの詩を「人工の鉱泉水」とはみなさなかつた。

ミュラーの詩が「民謡の模倣」でありながら人工の鉱泉水に墮してしまわないのはなぜか。ハイネの考えは、アルニムについて述べた以下の引用から見て取ることができる。

全世界に広がるほどの想像力と、畏怖を抱くほど深い心情と、卓越した表現力を持つ作家〔アルニム〕を、ドイツの民衆はいったい何故なおざりにしてしまったのだろうか。この詩人には何か欠けているのだ。そしてその何かこそ、まさしく民衆が本の中に捜し求めるもの、つまり「生」(Leben)なのである。民衆が望むのは、作家が自分たちの日々の情熱とともに感じてくれて、自分たちの胸のうちの感情を、心地よく刺激して活気づけてくれたり、あるいは痛めつけたりしてくれることであつた。つまり民衆は揺り動かして欲しいのである。しかしアルニムにはこの要求を満たすことができなかった。<sup>19</sup>

この引用とここまでの考察を合わせて考えると、詩人が民謡から学ぶ

18 DHA 8-234f.

19 DHA 8/1-209.

べきなのは民謡の形式そのものではなく、まさにヘルダーが民謡の中に見出していたものと同じく、民謡がその歌の中に生きた民衆の心情を描き出しているという部分であるとハイネは考えていたのではないかと思われる。

### 3. ミュラーの民謡観<sup>20</sup>

ミュラーの詩は一般的に「ドイツ民謡の影響を受けている」と説明されるか、「民謡風」という形容が添えられることが多いが、これはシューベルト (Franz Schubert, 1797-1828) の歌曲集で有名な『美しい水車小屋の娘』や『冬の旅』(Die Winterreise) の詩のみを念頭に置いた言説であると思われる。しかし上記のような説明があくまでもミュラーの作品のある一面をとらえた言説にすぎないことはいうまでもない。ミュラーの詩は三詩脚ないし四詩脚の四行詩節に代表されるようないわゆる「ドイツ民謡風」のものばかりではないが、本稿ではそのような「例外」を逐一取り上げることはせず、ミュラーがソネット形式の詩や、ギリシア風の八詩脚の長詩行の作品など、さまざまな形式を用いて詩を書いていることを指摘するにとどめておく。

ミュラーについては作品自体の検討が現在でも不十分であるが、作品の特徴として「民謡風」という形容がなされているにもかかわらず、当のミュラー自身が民謡という概念をどのようにとらえていたのかという点についてもこれまでほとんど検討されてこなかった。従って本節ではこの点に重点を置くことにしたい。ミュラーは抒情詩の理想を民謡というジャンルに見出していたことから、ミュラーの創作理念の形成過程を明らかにするためには、ミュラーの民謡観や、民謡の受容者である民衆 (Volk) に関する検討が必要なのである。抒情詩と民謡についてミュラーが見解を述べた著作に『最近のドイツ抒情詩について』(Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen, 1827) がある。本節ではこの作品を中心に、ミュラーの民謡観と抒情詩創作の理念について考察を行う。

---

20 本節は筆者の博士論文「ヴィルヘルム・ミュラーにおける創作の理念と実践」(2006年、関西大学) の第1章および第2章の内容が元になっている。

ハイネと同様に、ミュラーも民謡がドイツ抒情詩創作に好ましい影響を与えたと評価し、「ヘルダーの『民謡集』や『角笛』は極めて美しい相互作用でドイツ抒情詩の再生を活気づけた。そして民謡はドイツ抒情詩によって引き立てられ、広められた」<sup>21</sup>と述べている。この引用からはミュラーが民謡から新しい抒情詩創作のための刺激を得るという意義を見出していたということが確認できる。このような民謡と抒情詩の「極めて美しい相互作用」の影響を受けたのはミュラーだけではない。ミュラーはこの著作で主に二人のシュヴァーベン詩人、即ちウーラントとケルナー（Justinus Andreas Kerner. 1786-1862）を、称賛すべき詩人としてその作品を解説している。彼はウーラントの抒情詩について民謡と共通するその特性を次のように特徴づけている。

形式の簡素さ、歌える韻律、言葉と表現の直截さ、無意識に深い親密さ、そして素朴な無邪気さという、多かれ少なかれ最も美しいドイツ民謡を特徴づけるこれらの性質は、ウーラントの抒情詩の女神の顔つきの中にも見出せる。<sup>22</sup>

ウーラントの抒情詩に関するミュラーの見解からは、ミュラーが民謡と抒情詩を同じ価値観で見ていることが分かる。ウーラントの詩を民謡と呼んで高く評価したのに対して、ミュラーにとって古い民謡の意図的な模倣は受け入れることができなかった。彼は民謡の安易な模倣については次のように批判している。

民謡本来の性質とは、民謡が「生」（Leben）へ直接働きかけるという点である。しかし生とは生を通してしか生き生きと語られ得ない。だからほんの少し前の何人かの流行詩人たちが犯した救いたい過ちとは、古い手本から古代風のフレーズや、ぎこちない言葉遣いや、品の無いぶつきらぼうさを真似て、新しいものに組み込むことで、民謡を作ったと思い込んでしまったことである。抒情詩は

---

21 WTB 4-303.

22 WTB 4-305.

ど時代に適応しなくてはならないジャンルは無いのだ。[...]”<sup>23</sup>

この引用からは、ミュラーがいわゆる「民謡らしさ」よりも、その歌を、読者あるいは歌い手がいかに自分の身近な存在として受容するか、その歌がどれほど強く彼らに働きかけうるかという点に重点を置いていたことと、ミュラー自身が創作者として当時の民衆たちが口ずさむことのできる詩を作ろうとしていたということが窺える。

このような考えの基盤となっているのは、ミュラーが大学で勉強した古典文献学とイタリアでの体験である。1812年の冬学期にベルリン大学に入学したミュラーは、フリードリヒ・アウグスト・ヴォルフ（Friedrich August Wolf, 1759-1824）のもとで古典文献学を学び始め、彼らは個人的にも親しくなる。ヴォルフはホメロス（Homeros）の叙事詩『イリアス』（*Ilias*）と『オデュッセイア』（*Odysseia*）の成立をめぐる、いわゆる「ホメロス問題」を提起した学者である。ミュラーはヴォルフの講義を聴いて触発され、1824年には『ホメロス入門』（*Homerische Vorschule*）という著作を出版している。

ヴォルフのホメロス研究が基本的に数々の写本を精査することによって、口承で伝えられてきたホメロスのテキストの本来の姿を探ろうとする原典批判だったのに対して、ミュラーは『ホメロス入門』で次のように述べている。

個々の単語、形式、語法に関して、あるいは歴史的、地理的な教示に関して、ホメロスの詩に関する昔の解説者たちには多くを負っているが、そこからもたらされる歌の精神の理解はわずかなものである。<sup>24</sup>

この引用から、ミュラーがテキストの異同の問題よりは歌の本質的内容の理解を重視していることが分かる。このようなスタンスは、「生き生きとした伝説は口から口へ、国から国へと伝わり、歌い手はそれを常

---

23 WTB 4-304.

24 Müller 1836, S. 17.

にどこでも多かれ少なかれ、自分の時代と自分の国の形式と色調で受け取る」<sup>25</sup>という記述にも見ることができる。

つまり口承によって行われる「その場限りのパフォーマンス」という側面からホメロスをとらえたミュラーは、歌い継がれる詩は常に新たに書き直され、読みなおされて新たな命を吹き込まれるという立場を取っていたと考えられる。

そしてミュラーはこれと同様の理念を、イタリアで発見した即興詩人たちのパフォーマンスの中にも見出している。即興詩人とは聴衆から提示された主題をもとにしてその場で詩を作って読むというパフォーマンスを行う人々である。しかし彼らの詩は完全なその場の思いつきというわけではない。ミュラーは1820年に出版したイタリア旅行記『ローマとローマの男と女たち』(*Rom, Römer und Römerinnen*)の中で、ある即興詩人から聞いた話として以下のように書いている。

即興で作る文芸の不思議について、彼〔即興詩人〕は大いに率直に我が身を投げうって次のように説明してくれた。「私はいつも古い神話や歴史から、よく知られている多くのテーマを、予め編集して頭の中に入れておくのです。例えばアドニスの死やアモールとプシケの愛 [...] シーザー殺し、ネロの残虐などです。これらの表題が即興詩人たちに提示される課題の中に無いことはめったにありません。[...] 即興詩人に偶然に投げかけられるありふれたテーマにその都度、時間や集まりに合わせて導入や結びをつけることが、即興詩人の腕の見せ所なのです。<sup>26</sup>

即興詩人たちのこのような創作方法はいわばマニュアル化された創作であり、ミュラーはかならずしも好意的に受け止めているわけではないが、「時間や集まりに応じた導入と結び」をつけることは、その時の聴衆が喜ぶことを第一に尊重するということである。また、即興詩人がただ記憶から雛型を呼び出して詩を再現するのではなく、「記憶力に加えて、

25 Müller 1836, S. 22.

26 WTB 3-125.

機転や豊かな想像力も必要である」<sup>27</sup>とミュラーは述べている。つまり聴衆を引きつけるためには、耳慣れた主題であっても、想像力と機転を利かせた表現方法が必要だということであろう。ミュラーのこのような考えは彼の創作において、ドイツ民謡の伝統を尊重し、そのモチーフなどを利用しながらも、時代に適応した、古臭さを感じさせない表現で、新しい民謡を書こうとする形で実践に移されるのである。そしてこのような理念の底には、民謡および詩を受容する民衆に対する、以下のようなとらえ方があった。『最近のドイツ抒情詩について』の一節である。

もし民謡が民衆のために歌われるのだとしたら、低俗な民衆はこのような古めかしい装飾には全く魅力を感じない。どんなに卑しくとも、民衆は自分自身を賢く、洗練されていると感じており、自分たちに新しい趣味が無いと思われることを快くは思わないのだ。<sup>28</sup>

ミュラーはここで民衆（Volk）という語に「低俗な」（gemein）という形容詞を用いており、彼がいう民衆とは教養者層との対比でとらえられていると考えられる。この点はヘルダーが「民衆は粗野であるが、その分彼らの歌はより自由で快活である」<sup>29</sup>と述べているのと通じる点があるが、ヘルダーは民衆のことを忘却の淵へと転がり落ちつつある民謡の担い手とみなしていたのに対して、ミュラーは民衆を、むしろ新しいものに対する鋭敏な感覚を持つ、あるいは持とうとしている人々だと考えていた。この点は「民衆は揺り動かしてほしいのである」と述べたハイネの考え方にも一致しているといえよう。

#### 4. 結び

ミュラーとハイネの直接の接点はあまり多くはなかったが、ミュラーに関するハイネの言説を考察してみると、ハイネがミュラーのことを民

---

27 WTB 3-125.

28 WTB 4-304.

29 Vgl. Herder1993, S. 452.

謡詩人として評価していたことが確認できた。

そして、ハイネとミュラーの民謡や抒情詩に関する見解を検討して分かるのは、ミュラーにとってもハイネにとっても重要だったのは、民謡として歌われてきた歌自体というよりは、民謡と呼ばれる歌が本質的に共通して持っていた、民衆をひきつける魅力であったということである。それは単に民俗学的な資料として民謡を収集するだけではなく、自分自身も詩を書く創作者としての立場から見た民謡観であったといえよう。だからこそ彼らは、「新しい趣味が欠けていると思われることを快く思わず」、そして「日々の情熱をともに感じ、自分たちの胸のうちの気持ちを刺激したり痛めつけたりして揺り動かして」もらいたがっている民衆のために、彼らを引きつけるような詩を書くことに努めるべきであると考えたのである。この点では、ミュラーとハイネの民謡観および抒情詩観は全く同じ方向性を取っているといえる。

ここまでの考察を踏まえて、もう一度冒頭で引用したハイネの手紙に立ち戻ってみたい。ハイネはミュラーの詩を「民謡」と呼び、自作を「形式は民謡風だが慣習的な社会の詩」と呼んで対比しているように思える。しかしハイネの民謡論が示しているように、民衆が抱く日々の情熱を共に感じて彼らの胸のうちの刺激するような詩を書くことをハイネが目指していたということを考慮するなら、「慣習的な社会の詩」という言葉を単なる謙遜した表現としてのみ解釈することには疑問が生じる。

ハイネは、伝統的な民謡の古めかしい語法をただ表面的に模倣した詩を作ろうとはせず、同時代の読者に受け入れやすくすることを心がけていた。詩を受容する当の民衆たちにとってみれば、いわゆる「民謡」とされる詩だけでなく「慣習的な社会の詩」も彼らの日常に密着し、彼らの心を揺り動かす詩たり得るのではないか。このように考えると、ハイネの手紙に書かれたミュラーの詩と自作をめぐる言説は単なる二項対立的な図式ではとらえられなくなる。つまり「慣習的な社会の詩」と評価されるような詩も、ハイネの詩論においては称賛される詩になり得ると解釈できるのである。

そしてこのようなことは、抒情詩は時宜的でなくてはならないというミュラーの民謡論においても同様のことがいえるのである。ミュラーはイタリアで即興詩人たちが、観衆から提示されるありふれたテーマを用

いながら、その場の聴衆に最も喜ばれることに心を砕いて詩作を実践しているのを発見した。このような即興詩人の詩の作り方からミュラーが示唆を得たと思われる抒情詩あるいは民謡の時宜性という理念を成り立たせているのは、伝統として受け継がれる民謡は民族の貴重な財産で、一時的にもてはやされるだけの流行歌は低俗で軽薄な歌であるというような二項対立ではない。

ある歌が伝統と呼ばれるほどに長く受け継がれるためには、何よりもまず民衆たちに受け入れられ、浸透しなくてはならない。伝統とは、民衆が受容したものが時間の経過の中で、民衆によって選別、淘汰された姿であり、流行の一つの結果なのである。つまりミュラーの民謡論に基づいていうならば、民衆によって受け入れられた流行の歌が無ければ、いわゆる伝統としての民謡も生まれえないということになる。そういう意味では伝統は流行に依存しているという風にもいえよう。

このように考えると、ハイネが手紙で自分の詩を評した「慣習的な社会の詩」という言葉は、ミュラーに対するへりくだりの表現と解釈されることを意図して書かれたかもしれないが、その背後には、民衆の心をとらえた自分の詩は、いずれミュラーの詩のように民謡となりうるという自負も隠れていたと解釈することもできるのである。

#### 文献一覧

- Heine, Heinrich: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* [Düsseldorfer Ausgabe]. Hrsg. v. Manfred Windfuhr, Hamburg: Hoffmann und Campe. (DHA と略記)
- Heine, Heinrich: *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse Säkularausgabe*. Berlin, Paris: Akademie-Verl.. (HAS と略記)
- Herder, Johann Gottfried: *Werke in zehn Bänden*. Hrsg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verl., Bd. 2, 1993.
- Müller, Wilhelm: *Homerische Vorschule: Eine Einleitung in das Studium der Ilias und Odyssee*. 2. Aufl., Leipzig: F.A.Brockhaus, 1836.
- Müller, Wilhelm: *Werke Tagebücher Briefe*. Hrsg. v. Leistner, Maria- Verena, 5 Bde. u. 1 Registerbd. Berlin: Gatzka, 1994. (WTB と略記)
- Perraudin, Michael: *Heine and Wilhelm Müller, a Poetic Relationship*. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Bd. 222, Jg. 137, 1985, S. 22-46.

初期のハイネにおける民謡観

Reeves, Nigel: *The art of Simplicity: Heinrich Heine and Wilhelm Müller*. In: *Oxford German Studies*, 5, 1970, S. 48-66.

阪井葉子：「ドイツ民謡収集の起源——啓蒙主義とロマン主義の接点としての『少年のふしぎな角笛』——」、「ドイツ文学』第99号、日本独文学会、1997年、60-70ページ。

Vollmann, Rolf: *Wilhelm Müller und die Romantik*. In: Wilhelm Müller, Franz Schubert: *Die schöne Müllerin / Die Winterreise*. Hrsg. v. Arnold Feil, Stuttgart: Reclam, 2001.

## Ansichten zum Volkslied bei Heinrich Heine

— Im Vergleich mit Wilhelm Müller —

Kohei IMAMOTO

Heinrich Heine und Wilhelm Müller lebten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und waren Zeitgenossen. Es ist allgemein bekannt, dass Volkslieder auf die beiden Dichter bei ihrem Schaffen einen grossen Einfluss ausgeübt haben. Trotzdem gibt es bis heute nur wenig Forschung, die den Vergleich der Lyrik von Heine und Müller in den Vordergrund stellen. Das könnte darauf zurückgeführt werden, dass Wilhelm Müller in der deutschen Literaturgeschichte seit langem weniger gewürdigt wird als Heine. Man mochte daher wenig Sinn darin sehen, die Werke der beiden miteinander zu vergleichen.

Die bisherige vergleichende Untersuchung zu Heine und Müller, besonders die von Michael Perraudin (1985), hat grosse Ähnlichkeit in den Lyrikmotiven der beiden Dichter herausgefunden. Perraudin steht auf dem Standpunkt, dass Heine unter dem Einfluss von Müllers Lyrik stand, weil Heine ein bisschen jünger als Müller war. Die Forschungsmethode Perraudins, die im lyrischen Werk viele Beispiele aufzeigt, ist zwar überzeugend, doch liesse sich sagen, dass seine Erklärungen zur Entstehung der Gedichte „Vineta“ (Müller) und „Seegespenst“ (Heine), etwas zu gezwungen sind. Das Motiv der beiden Gedichte ist identisch: die ins Meer versunkene Stadt. „Seegespenst“ wurde aber gedichtet, ehe Müller seine „Vineta“ veröffentlicht hat. Das hat Perraudin wie folgt erklärt: *„Unless there is some improbable joint source which both poets [Müller und Heine] imitated in extreme detail, or Vineta first appeared in some unknown periodical in late 1825 where Heine found it, we must conclude that a contact took place between the two in 1825 [...] which has gone wholly unrecorded (and which, for whatever reason, is unacknowledged in the letter of 1826.“* (Perraudin 1985, 44) Der Kontakt

zwischen Müller und Heine, wie Perraudin vermutet, ist jedoch immer noch nicht belegt, obwohl seit seinem Aufsatz bis heute mehr als zwanzig Jahre vergangen sind.

Im vorliegenden Aufsatz setzt daher der Verfasser, im Unterschied zu Perraudin, den Schwerpunkt auf Heines und Müllers Ansichten zum Volkslied. Er nimmt an, dass der vorliegende Aufsatz dazu beiträgt, den Hintergrund der Gedichte herauszuarbeiten, und damit zu der Frage einer Entsprechung beizutragen. In diesem Sinne wollte der Aufsatz die Forschung von Perraudin fortführen.