

『ファウスト博士』における ヴェンデル・クレッチュマルの章について

杉 村 涼 子

要 旨

トーマス・マンが1943年亡命地アメリカで『ファウスト博士』の執筆を開始したとき、ナチスドイツはすでに破局への道を歩みつつあった。自分の精神の故郷であるドイツ文化がなぜナチスを生み出す結果となったのかという問いへの答えを、マンはこの作品のなかで孤独な作曲家アドリアーン・レーヴァーキューンの生涯を描くことによって探ろうとした。生涯ドイツ音楽、とりわけヴァーグナーを愛したマンにとって、ドイツ音楽こそドイツ文化を代表するものであったからである。

この小説の前3分の1では主人公の青春時代が描かれるが、特に第8章は、アドリアーン・レーヴァーキューンを音楽の世界へと導くアメリカ出身の音楽家ヴェンデル・クレッチュマルという不思議な存在、そして彼の音楽講義によって非常に有名である。

アドリアーン・レーヴァーキューンの将来決定にとって重要な役割を果たす音楽教師クレッチュマルがなぜドイツ系アメリカ人でなくてはならないのか、またマンはこの奇妙な人物にいかなる意味を与えようとしたのか、クレッチュマルの講ずる音楽論はこの小説の主題とどのような関係にあるのか。本論では、まずマンと音楽との関係、『ファウスト博士』執筆に至る経過を明らかにし、続いてヴェンデル・クレッチュマルの章について、これまであまり注目されなかった部分に焦点を当てつつ、上記の問いへの答えを探る。

キーワード：トーマス・マン、ファウスト博士、ヴェンデル・クレッチュマル、ドイツ音楽、アドリアーン・レーヴァーキューン

序

トーマス・マン晩年の代表作『ファウスト博士』の前三分の一では、主人公アドリアーン・レーヴァーキューンの青春時代が描かれている。そのなかでも第8章はアメリカ出身の音楽家ヴェンデル・クレッチュマルという不思議な存在によって非常に印象味深いものとなっている。この章はベートーヴェンの最後のピアノソナタ 111 番に関するクレッチュマル講義によって有名であるが、この部分は当時執筆に苦勞していたマンに協力したアドルノの音楽的見解とマン自身による創作のアマルガムと言われている。この小説を初めて読んだのは大学時代であったが、それ以来疑問に感じていたのは、アドリアーン・レーヴァーキューンが作曲家へと成長していく過程において重要な役割を果たす音楽教師ヴェンデル・クレッチュマルがなぜドイツ系アメリカ人でなくてはならないのか、またマンはこの奇妙な人物を通して何を描こうとしたのかということであった。本論ではこの疑問に答えるための前提として、まずマンと音楽との

関係、『ファウスト博士』執筆に至る過程を明らかにしたのち、ヴェンデル・クレッチュマルの章についてこれまでの研究では触れられていない点について論じてみたい。

1. 音楽の精神からの『ファウスト博士』の誕生

この小説の執筆開始は1943年5月23日である。この日の日記には「午前中、『ファウスト博士』の執筆開始。(ツァイトブロームの導入部)」¹⁾と簡潔に記されている。1938年9月25日にアメリカに到着して以来、マン家の亡命生活はすでに15年目に入り、プリンストンでの数年間の滞在を経て、1941年からはカリフォルニアのパシフィック・パリセイズに移り住んでいた。1943年、大西洋の向こうにある祖国ドイツは徐々にその破局に向かって進みつつあった。愛する音楽と哲学の国ドイツ、マンが「精神の三ツ星」と呼んだショーペンハウアー＝ヴァーグナー＝ニーチェを生んだ祖国が、どうしてあのようなヒトラー崇拜に陥り、ヨーロッパを蹂躪することになったのか、という疑問は絶えずマンの頭から離れたことはなかった。ミュンヘン時代から書き続けてきた『ヨゼフとその兄弟』も完成し、新たな創作対象を模索していたこの時期、マンは次の小説にとりかかることに不安を覚えていた。68歳になった彼は、それが最後のものになるのではないかという恐れを抱いていたからである。長年手がけていた『詐欺師フェリックス・クルルの告白』の完成を待ち望む妻カーチャや他の人々の要望に対し、この作品を続けるべきか迷いながら、「芸術家時代に生まれたアイデアはもう古臭いし、『ヨゼフ』で乗り越えてしまった」²⁾とも考えていた。

1943年3月末頃から、日記にはヨーロッパやアフリカでの戦況メモのあいだに、頻繁に「『ファウスト』本を読む」という記述が現れ始める。『ファウスト博士』執筆の決意はこの時期に急速に高まっていったと思われる。この小説の構想自体はすでに若いミュンヘン時代に芽生えていた。数十年の長い熟成期間ののち再びマンの頭にこの作品が浮上したとき、ナチスの登場以来ミュンヘンにおけるファシズム体制側からの激しい攻撃や誹謗中傷を経験し、スイスを経てのアメリカ亡命を余儀なくされたマンにとって、もしかしたら最後となるかもしれない作品をナチズム問題抜きで書くことは感情的また道徳的に不可能となっていたのであろう。この小説の主人公が音楽家となるという案もほぼ固まっていたと思われる。執筆開始準備期間に当たる3月30日の日記には次のような記述がある。

『ファウスト』本からさらに抜書き。夜それを読む。マーラーのシンフォニー2番を聴く。48時間後に二度目のベルリン爆撃。アフリカではやはりロンメルはおしまいのようだ³⁾

偶然かもしれないが、この短い記述のなかに、まさにこの時期彼の頭を占領していたテーマ、つまりファウスト＝音楽＝ドイツの破局という構図が端的に現れている。『ファウスト』本と

並んで、4月4日頃からは、フランクフルター・アルゲマイネ紙の音楽批評家としても活躍したパウル・ベッカーの『音楽形式変遷の歴史としての音楽史』を読み始めている。

マンはドイツ文学史のなかで、恐らくエルンスト・テオドーア・アマデウス・ホフマンと並んで、最も音楽を愛し、それを作品の中に描き続けた作家である。音楽は、マンの場合それは主としてドイツロマン派の音楽であるが、美青年への密かなる愛と並ぶ彼の大きな情熱であり、人生の慰め、また創作の源でもあった。⁴⁾ 特に、少年時代に故郷の町リュエックで『ローエングリン』の虜になって以来、ヴァーグナーは彼の創作にはかり知れない影響を与え続けてきた。その端的な例が、最初の長篇小説『ブッデンブローク家の人々』のクライマックスで、最後の男系である主人公ハンノがその夭折の直前に明らかにヴァーグナーと判断できる音楽をピアノで弾く場面である。この章は、ヴァーグナーの音楽こそがハンノの死を引き起こした真の原因であることを暗示するため、病理学的死因となるチフスを即物的に物語る章の直前に挿入されている。生への強い意志を持たないハンノの死によって代々続いてきた名望ある豪商の家系は断絶するが、これはヴァーグナーの音楽を愛し、夫の仕事には関心を示さず日々ヴァイオリンばかり弾いている母ゲルダが、この堅実な商人の家系に持ち込んだデカダンスの遺伝子をもたらした結果である。ハンノ少年は、父から「弱虫」と看做されていた少年トーマス・マン自身の分身である。死への親近感を呼び起こすデカダンスとしてのヴァーグナーの音楽という概念は、マンが早い時期にニーチェのヴァーグナー批判から学びとった教えであったが、初期短篇にはこの主題が繰り返し現れる。『トリスタン』は、『ヴェルズングの血』と同じく、題そのものをヴァーグナーに負っている。前者では、ヒロインの結核患者ガブリエーレ・クレーターヤーンが、耽美主義者の誘惑によってヴァーグナーの音楽をピアノで弾いたために、大咯血をして死に至る話であり、後者は『ヴァルキューレ』におけるジークムントとジークリンデの近親相姦を、現代のミュンヘンに置き換えた物語である。しかも、自分の妻の家庭から題材を取ったとして、大スキャンダルを巻き起こした短篇であった。ヴァーグナーの影響は、主題や内容に留まらない。形式や文学上の手法においても、マンがヴァーグナーから受け取ったものは多い。『ヨゼフとその兄弟』は、『ニーベルングの指輪』に倣って4部作となっているし、ヴァーグナーがジークフリートの死という主題を描くためにそれ以前の物語へと遡っていったように、マンもヨゼフの人間の完成を描くために遙か遠い過去から物語り始める。また、音楽史上あまりにも有名なヴァーグナーのライトモチーフの技法は、マンの小説において見事な文学的応用を見たのである。

青年期のマンが多大な影響を受けたロマン主義の哲学者ショーペンハウアー、その後継者ニーチェともヴァーグナーによって繋がっていた。ヴァーグナーの音楽理論は『トリスタンとイゾルデ』に端的に表現されているように、ショーペンハウアーの意志の哲学の音楽的翻訳とも言えるものである。若きマンを一躍ドイツの文壇の寵児となした『ブッデンブローク家の人々』の底流には、この二人から受け継いだ後期ロマン主義的死への親近感が通奏低音のよう

に流れている。ハンノの父トーマスは、息子が自分の後継者とはなるまいという漠然とした予感と迫り来る自分の死を前にしたとき、ふと古書店で見つけたショーペンハウアーの哲学書を読みふける。彼は自分の個別の生が断絶するのを悲観する必要はないこと、個を超越する暗黒の意志によって宇宙的生と繋がっているのだという教えを見出すことによって、肉体の消滅としての死の恐怖を克服する。彼が遺言書を作成するのはこの直後である。しかし、北ドイツ的倫理観を体現する模範的家長トーマスが、音楽に耽溺するゲルダという女性を妻にしたという事実こそ、トーマス自身の内なる生の脆さを現している。崩壊はハンノではなく、すでに父トーマスに始まっており、それはこの夫婦がそれぞれヴァーグナーとショーペンハウアーに慰めを見出すということのなかに間接的に示されているのである。

ショーペンハウアーは音楽に芸術のうちで最も高い地位を与えた。それは、音楽が直接この意志の力を反映できる唯一の手段であると考えたからである。ヴァーグナーは彼の哲学を音楽に応用しようとしたのであった。マンがこの時期ショーペンハウアーと並んで多大な影響を受けたニーチェも、ショーペンハウアーの後継者として、音楽に大きな力を見ていた。ニーチェの処女作『音楽の精神からの悲劇の誕生』は、ヴァーグナーとの出会いによって生まれたものであり、ヴァーグナーの音楽の力によって、古代ギリシア悲劇の世界を現代のドイツに甦らせようという試みであった。しかし、ニーチェはヴァーグナーから距離を取るようになり、やがてはかつてあれほど崇拜していた作曲家を、若者を墮落させるデカダンスの芸術家として断罪するようになっていく。憎みつつもヴァーグナーを誰よりも愛したニーチェから、同じくヴァーグナーを生涯愛したマンが得た最大の教訓は、最も愛する対象にこそ最も厳しい態度で臨まねばならぬという倫理的視点であった。このようなニーチェ、つまり他の人々が声高に叫ぶ超人哲学者などではなく、ヴァーグナー批判に見られるデカダンスの仮借なき批判者、厳格なモラリストとしてのニーチェこそ、イロニカーたるマンの最高の師となったのである。

第一次大戦直後の『非政治的人間の考察』と題されたすこぶる政治的なエッセイのなかで、マンはこれら偉大なる「精神の三ツ星」について熱く語っている。これは敵国フランスを中心とする西側のデモクラシー思想を代表する兄ハインリヒ・マンの『ゾラ』論に反駁する目的で書かれた膨大なエッセイであり、その凄まじいとも言えるエネルギーの源は、自分の精神の故郷であるドイツ的なもの、革命や進歩を標榜するフランスの軽薄さから断固として距離を保つ孤高の非政治的ドイツ精神、要するにドイツロマン主義の精神を守らんとするという強い意志であった。そして、ドイツロマン主義の精神は、まさに音楽のなかで世界的評価に値する花を咲かせたのである。ドイツロマン主義の文学は、ワイマール古典主義時代のゲーテやシラーに比較すれば小粒であることは否めないし、美術に至っては、フィリップ・オットー・ルンゲとカスパール・ダヴィット・フリードリヒ以外、ほとんど見るべきものはない。18世紀末から19世紀にかけてのロマン主義の時代、ヴァッケンローダーやホフマン、ショーペンハウアーに見られるように、ドイツでは音楽が哲学的思弁の対象となり、他のヨーロッパの国々には見

られない特異な文化現象を呈するようになる。そしてマンの精神の故郷とは、まさにこのロマン主義的精神に支配された非政治的ドイツであった。『非政治的人間の考察』のなかの「徳について」と題された章では、ハンス・プフィツナーの歌劇『パレストリーナ』についての賛美が延々と続くのであるが、マンがこの作品に異常な愛着を示したのも、この歌劇が政治の圧力を拒む孤高の芸術家の立場を描くことで、近代西洋の進歩的精神への拒否を描いていたからである。この作品は、1917年、マンと生涯よき友人関係を保ち続けたブルーノ・ヴァルターによってミュンヘンの宮廷劇場で初演されたが、ここに自分の思想が音楽的に表現されていると感激したマンは、このシーズンの6回の上演をすべて観ている。西欧流進歩主義を何よりも軽蔑していたプフィツナーは、その音楽的手法においても保守的であり、リヒャルト・シュトラウスと並んで当時のドイツ音楽界でポスト・ヴァーグナーと看做されていた作曲家である。この時期すでにシェーンベルクは、ヴァーグナーによって徐々に解体され始めた調性をもっと過激に推し進め、12音技法の理論を模索していた。この「新音楽」の立場からすれば、二人はヴァーグナーのエピゴネンに属する作曲家である。マンはシュトラウスの作品も見ており、『ファウスト博士』のなかで彼の作品『サロメ』に重要な意味を与えてはいるが、シュトラウスの音楽に対してプフィツナーの『パレストリーナ』に見せたような感激は示していない。

さて、ヴァーグナーの影響は、マンの個人的芸術的範囲に留まらなかった。あれほど愛し、またそれゆえに悩みの種であったヴァーグナーこそ、マンがミュンヘンを永久に去らねばならなかった原因となったのである。『非政治的人間の考察』後に発表された『魔の山』以後、マンは新しいワイマール共和国への信奉を表明し、以前のようなデモクラシー批判は影を潜める。しかし、世界で最も民主的な憲法を誇っていたワイマール共和国はあっけなく崩壊し、1933年3月23日にはヒトラーが全権を掌握する。一ヶ月ほど前の2月10日、マンはミュンヘン大学講堂で『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』という講演を行い、その翌日にはこの原稿を携えてヨーロッパ講演の旅に出発した。終了後の疲れを癒すためにスイスに滞在したあと、そろそろドイツに帰国しようとしていたマンの耳に届いたのは、ヒトラーの権力掌握後の不穏なミュンヘンの状況であった。当時、長女エーリカが弟クラウスの協力を得ながら『胡椒挽き』一座というカバレットを結成してミュンヘンの小劇場で激しい反ナチ活動を展開していたこともあり、マン家はナチスにとってますますやっかいな存在になりつつあった。当時のナチスの党機関紙「フェルキッシャー・ベオバハター」は、「マン家の問題は、徐々にミュンヘンのスキャンダルへと拡大しつつある。これはいずれしかるべき時に精算されねばならない」と恫喝している。しかし、何とんでもマンは世界的に有名な大作家であり、ナチスもマン家に直接弾圧を加えることはしなかった。しかし、情勢はマン家に不利となってきた。エーリカとクラウスは実際の政治的事情について、父とは比較にならないほど鋭敏であった。彼らはミュンヘン市に渦巻く不穏な空気を察し、スイスで保養中の両親に絶対にミュンヘンには帰らないように忠告したあと、自分たちも即刻ドイツから脱出する。4月16日には、「ミュンヘン新

報」に「リヒャルト・ヴァーグナー都市ミュンヘンの抗議」⁵⁾と題されたトーマス・マンに対する抗議文が掲載され、またラジオでも放送される。この抗議文に署名した人々のなかには、ハンス・プフィッツナーの他、リヒャルト・シュトラウスや親しい友人らも含まれていた。ルガーノのホテル滞在中にこの事実を知ったマンは、当日の日記に次のように記している。

K〔妻カーチャ〕がクレプファー夫人から聞いたところでは、「ミュンヘンラジオ放送」によって、クナッパーツブッシュやナチ党員の市長をも含むミュンヘンの「芸術愛好家」により、「ヴァーグナー」講演〔『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』を指す〕、及び我々がドイツの巨匠〔ヴァーグナーを指す〕を外国で侮辱したことに対する抗議がなされたということだ。劣化し、野蛮となり、社会を脅かす存在となったドイツからは、ぞっとするような、心が重くなり、かき乱されるような印象を受ける。⁶⁾

『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』は、おそらく今日に至るまでに書かれたヴァーグナー論のなかで、最も優れたものであろう。マンがこの講演で主張せんとしたのは、ヴァーグナーをヒトラーとその信奉者の手から人間的なるものの側に取り戻さねばならないということであった。マンはこの講演でユダヤ人フロイトの精神分析理論をヴァーグナーと結びつけたのであるが、それはナチスにとって甘受できないことであった。抗議文発表のあともしばらくマンはミュンヘンに帰る希望を完全に捨ててはいなかったが、やがてミュンヘンの邸宅もナチスに接収される。流浪の生活が数ヶ月続いた後に、長女エーリカの仲介で、1933年9月28日からチューリヒ近郊のキュスナハトに家を借りる決心をする。その後のアメリカ亡命時代を経て再びヨーロッパに帰ったのちもミュンヘンに戻ることなく、スイスを終焉の地に選んだ。こうして、ヴァーグナーへの愛ゆえに「ヴァーグナー都市」を自負するミュンヘンから追放されたマンは、二度とドイツ人として祖国に戻ることはなかったのである。

そもそもヴァーグナー自身、ルートヴィヒ二世の寵愛を利用してバイロイト祝祭劇場建設のためにバイエルン国庫から大金をせしめ、挙句の果てはコジマ・フォン・ビューローとの不倫発覚によって王の怒りを買って、ミュンヘンを追われるはめになったことを思い起こせば、この作曲家がドイツに与えた影響は、すでに生前から単に音楽世界に留まるものではなかったと言えよう。20世紀になると、その影響はさらに危険な様相を見せ始める。反ユダヤ主義をあからさまに標榜していたヴァーグナーの音楽は、ヒトラーの個人的趣味も手伝って、ゲルマン精神、ゲルマン文化の象徴となっていく。マンと同様、少年時代からヴァーグナーの音楽に惚れ込んでいたヒトラーは権力掌握後、ゲッベルスの協力のもと、バイロイト祝祭劇場をドイツ文化の聖地としてナチスの宣伝活動に利用したのであった。夫ジークフリートの死後、バイロイトの女帝として君臨したヴィニフレート・ヴァーグナーとヒトラーとの親密な関係は、1975年に発表されたハンス・ユルゲン・ズィーバーベルク監督のドキュメンタリーフィルムに克明

に描かれている。ヴァーグナーを侮辱したとしてマンがミュンヘンを追われたのも、ちょうどこの時期にあたる。マンの亡命から3年後の1936年7月19日、ベルリンオリンピックと同じ時期に、ヒトラー臨席のもと、ヴィルヘルム・フルトヴェングラーの指揮で『ローエングリン』の豪華な新演出が華々しい初演を迎える。マンはスイスの自宅で子どもたちと一緒にラジオでこの放送を聴いている。実況放送だったため、休憩中にはパイロイトにいる連中と同じようにお茶を飲みながら、数時間にわたる放送に結局最後まで耳を傾けたのであった。この日の体験を、マンは日記で以下のように語っている。

この馬鹿なヒトラーという悪党があそこ〔パイロイトを指す〕で甘美な英雄的ロマン主義の世界を楽しんでいる間にも、社会主義の労働者が拷問にかけられ、釈放を求めるための証言がすべて握りつぶされたあとの卑劣な裁判でアンドレ〔共産主義の港湾労働者エドガー・アンドレのこと。ハンブルクの裁判所で死刑を宣告された〕に死刑判決が下されるのだということをおぼえれば、なんとおぞましいことか。聴くべきではなかった。あんなものに耳を傾けるべきではなかった。あそこで一緒にやっている連中全員を腹の底では軽蔑しているのに。⁷⁾

このように書きながら、マンはこの数行前の箇所、ローエングリンを演じた歌手フェルカーは素晴らしいと誉め称えているのである。パイロイトから聞こえてくる『ローエングリン』のロマン主義的夢幻の世界と、現実のドイツにおいてその夢の世界を演出している連中に虐待されている政治犯たちという対比は、その落差があまりに残酷であればあるほど、ヴァーグナーの音楽がいかに抗しがたい麻薬のような力をマンに及ぼしていたかを物語っている。『ローエングリン』に魅入られた者にとって、一旦この作品を聴き始めたならば、3幕における「ローエングリンの名乗り」の場面を体験せずに済ますことなど、およそ不可能である。まさに、ニーチェが「この老いた魔術師、すべてのクリングゾールのなかのクリングゾール」⁸⁾と叫んだ誘惑者ヴァーグナーの魔力である。ちなみに、この『ローエングリン』上演はベルリンオリンピックの間中断され、その後またヒトラー臨席のもとに続行されている。ベルリンオリンピックとパイロイトにおけるヴァーグナーの楽劇上演は、ドイツ第三帝国の威信をかけての一大宣伝政策であった。⁹⁾このようにヴァーグナーの音楽は、ナチスと切っても切れない密接な共犯関係にあった。ユダヤ人ブルーノ・ヴァルターやシェーンベルクのように亡命することなく、ドイツに留まって活躍した作曲家や指揮者たち、リヒャルト・シュトラウス、ハンス・プフィツナー、ハンス・クナッパーツブッシュ、フルトヴェングラー、ヘルベルト・フォン・カラヤンらは、その優れた音楽性は別として、ナチ協力者、シンパとして戦後激しく非難された。現在でもイスラエルにおいてヴァーグナーの音楽を演奏することは非常に困難である。2001年、エルサレムでダニエル・バレンボイムがヴァーグナーの作品を演奏しようとしたとき、聴衆の一部から激しい反対の声が上がったことを見れば、ヴァーグナーという現象は、ドイツに

とって現在においても決して解決していない大きな政治的問題であることがわかる。現在ミュンヘン・フィルハーモニーの音楽総監督を努めている若手指揮者クリスティアン・ティーレマンは最近製作されたドキュメンタリーにおいて、ハンス・プフィッツナーの『パレストリーナ』を上演しようとしたとき、一人の男性が訪ねてきて「あのような作品を上演するのは許せない」と激しく抗議されたと語っている。プフィッツナーの音楽も完全にタブー解禁とはなっていないのである。

ヨーロッパにおいて、音楽と政治がこれほど密接に結びつき、いまだに大きな問題を提議しているような国はドイツ以外には存在しない。イタリアはファシズムに席卷されたが、ヴェルディやプッチーニの歌劇は、ヴァーグナーがドイツの政治に与えたような問題を抱えているわけではない。スターリン独裁下でのショスタコーヴィチの体制迎合という例もあるが、ソヴィエト共産主義は崩壊し、その後名誉回復がなされたこともあって、作品を演奏することに関しては現在何の支障もない。しかし、ドイツにとっては、ナチスとドイツ音楽という複雑な問題はまだまだ解決していないのである。現在でも、バッハやベートーヴェン、ブラームス、ヴァーグナーといった錚々たる音楽家を生んだドイツが、なぜナチスを生み出したのかという問いは繰り返し提出される。この問題について納得いく答えを出すことは今後も不可能であろう。ともかく、バッハ以後、ヨーロッパ音楽の中心に躍り出たドイツ音楽は、その過去のあまりに偉大な遺産の代償として、ナチスの蛮行とどう折り合いをつけていくかという大きな苦悩を背負い込んだ。そして、この苦悩こそ、ドイツ音楽こそ自分の精神の故郷と看做していたマンをして、『ファウスト博士』執筆に至らしめた原動力となったものである。その際、師ニーチェに倣って、最も愛すべき対象こそ徹底的にまた冷徹に検証されねばならなかったのである。

2. 生気なき時代の音楽

指揮者であり、また優れた理論家でもあるニコラウス・アーノンクールは自著『古楽とは何か』のなかで、近代以降の西洋音楽が置かれている状況を次のように表現している。

音楽的に生気に満ち創造的であった最後の時代は、後期ロマン派であった。ブルックナー、ブラームス、チャイコフスキー、リヒャルト・シュトラウスの音楽は、まだ彼らの時代の極めて生き生きとした表現であった。しかしすべての音楽生活は、そこで止まってしまったのである。これらの音楽は今日なお最もしばしば聴かれ、しかも愛されている。また音楽院での音楽養成も、今なお当時の原則に従っている。それから何十年も経っていることを認めたくないかのようだ。¹⁰⁾

『ファウスト博士』の主人公アドリアーン・レーヴァーキューンは1885年、菩提樹の花咲

く季節¹¹⁾にヘンデルの生地ハレから少々南に位置する架空の小都市カイザースアッシェルンで生まれ、1940年ニーチェと同じく8月26日に没している。彼はトーマス・マン自身よりも10年あとに生まれ、15年早く55歳で没したことになる。この55年という生涯は、マンがアドリアーン・レーヴァーキューンを描くにあたってモデルにした最も重要な人物、1844年に生まれ1900年に没したニーチェに倣って設定された時間枠である。アーノンクールの挙げた作曲家のうち、最も年代的に近いのはリヒャルト・シュトラウスであるが、彼もアドリアーンよりは20歳年上である。アドリアーンの生涯はリヒャルト・シュトラウスの生存期間に完全に包まれている。要するに、アドリアーンの作曲家人生は、最初からアーノンクールの述べた音楽が過去の生気を失いつつある時代の宿命を背負って始まることになる。そして、さらにそこにあまりにも鋭い頭脳を持ちながらやがて精神の闇へと沈んでいったニーチェの運命が重ねられるのである。

過去の有名な作曲家の人生を見ると、生まれ落ちた環境によって音楽家になるべく運命づけられた場合が多い。18世紀までは、バッハやモーツァルトの例が示すように、ほとんど世襲制のように音楽家の職業が受け継がれてきた。だが、アドリアーンはそういうタイプの作曲家ではない¹²⁾。父方は代々名望ある職人や農夫の家系であり、母エルズベトが素晴らしく美しい声の持ち主であったこと、また時々手慰みに音楽を奏でて歌っていたことによって、トーマス・マンの場合と同じく、芸術的資質が母方に由来するものであることが暗示されている。音楽との具体的遭遇は、彼が10歳のとき、ギムナジウムに通うためにカイザースアッシェルン¹³⁾市内に住む叔父ニコラウス・レーヴァーキューンの家に下宿することから始まる。楽器商でありヴァイオリン製作も手がける叔父の家は、まるで楽器博物館のような様を呈しており、時々家庭音楽会も催される。アドリアーンの青春時代の描写において特徴的なことは、舞台となっているカイザースアッシェルン、レーヴァーキューン一族の生活、住居等すべてが、19世紀ではなく、まるで中世からルネサンス時代のような雰囲気を読者に与えることである。叔父の家で修行を積むイタリア人には、初期ルネサンスの画家チマブエの名が与えられており、叔父の家はまるでレオナルド・ダ・ヴィンチがヴェロッキオのもとで見習いをしていた時代の工房を思わせる。この小説全体に16世紀のイメージを色濃く反映させる必要があったマンは、執筆に当たってこの時代に活躍したアルブレヒト・デューラーの作品を熱心に研究している。実際に叔父の家のモデルとなったのは、ニュルンベルクのデューラーの家であり、アドリアーン・レーヴァーキューンの両親、叔父ニコラウスの外貌はデューラーの描いた人物像によるものである。また、カイザースアッシェルンにはマンの故郷リューベックの中世そのままの姿が投影されている。こうして、アドリアーン・レーヴァーキューンという作曲家を生み出したのは、現代文明が氾濫する都市ではなく、まだ神も悪魔も健在であった中世・ルネサンスの時代のような環境であることが強調される。このような16世紀的雰囲気が、やがてアドリアーンが用いる12音技法による音楽世界が未来ではなく過去へ向かっていくことの前提条

件となっている。やがて、悪魔の力によって芸術的創造の絶頂期に達したアードリアーン・レーヴァーキューンに題材を提供するのが、デューラーの『黙示録』の連作版画である。ツァイトブロームはアードリアーン・レーヴァーキューンの音楽を評して次のように語る。

彼はのちに作曲に身を捧げた。しかし、それが大胆な音楽だったとしても、——自由な音楽、どこでも通用する音楽であったろうか。そうではなかった。それは決してここから逃れたことのない者の音楽、その隠れた天才的に奇抜な絡み合いに至るまで、その音楽から立ちのぼる納骨堂とその息吹において特徴づけられる音楽、つまりカイザースアッシュェルンの音楽であった。¹⁴⁾

このツァイトブロームの言葉が示すとおり、彼の音楽は進歩的技法を用いた退行現象、地獄落ちが現実のものであった時代への回帰であることが、彼をはぐくんだ環境のなかにすでに先取りされているのである。

また、アードリアーンがギムナジウムでの勉学において唯一興味を示した学科が数学であったという点も重要である。ある現象に潜む法則性を科学的、数学的に突き止めようとする傾向は、父ヨナタンから受け継いだ資質である。しかし、父ヨナタンの場合と同様、そこには中世以来の神秘主義への傾倒が隠れている。音楽とはまさにそういう数学的神秘性を体现する最高の手段である。数学的法則によって緻密に組み立てられた世界のなかに、人の感情に直接訴える魔力を持つ音楽こそ、アードリアーン・レーヴァーキューンの天職となるべきものであった。ところが、高慢なアードリアーンは、人前では決して音楽に対する興味を示そうとはしない。要するに、彼は「音楽の背後に隠れていた。長いあいだ、予感に満ちた粘り強さで、この人物は自分の運命から身を隠していた」¹⁵⁾のである。

アードリアーンがかなり深く音楽と関わっていることが明らかとなるのは、語り手で友人のツァイトブロームが、ある時ハルモニウムの前に座る 15 歳のアードリアーンを見て驚く場面である。必死の受験勉強を隠して苦もなく最高点を取ったように見せかける現代の受験生よろしく、アードリアーンは退屈を紛らわすために楽器で遊んでいたのだと言い訳をする。アードリアーンの音楽への並々ならぬ情熱を感じ取った叔父が「ピアノの授業を受けてはどうかね」と提案したとき、彼は「ピアノの授業？ わかんないけど、何か女子高みたいだね」¹⁶⁾と言う。この何気なく発せられた言葉のなかに、『トニオ・クレーガー』以来の「芸術家とは去勢された存在である」という宿命が暗示されている。以後アードリアーンは結婚することもなく、子孫を残すこともなく、西洋音楽が気を失いつつある未来なき時代における作曲家としての茨の道を歩む。その道は不毛という烙印を押されているにもかかわらずである。創造と引き換えに彼の人生が得たものは、ドイツ音楽を生み出したドイツ文化が支払った政治的対価がナチスであるように、人間的温かさと愛の拒絶、梅毒感染、悪魔との契約、精神の闇である。アード

リアーン・レーヴァーキューンは、破滅へと向かうドイツの擬人化である。そして、この破滅の道への最初の導き手として登場するのが、カイザースアッシェルン大聖堂のオルガニストで叔父の家庭音楽会のメンバーでもあったアメリカ人ヴェンデル・クレッチュマルである。

3. ヴェンデル・クレッチュマル

ヴェンデル・クレッチュマルの講義についての第8章は1943年8月4日に起筆され、9月22日暫定的に完成する。小説執筆開始から2ヶ月ほどたった7月6日、自分より30歳も若い、音楽に関する思考において天才的才能の持ち主であり、アルバン・ベルクの弟子でもあったアドルノと知り合う。マンはこの章、特にベートーヴェンの最後のピアノソナタ111番の講義に関する箇所を彼に査読してもらい、その意見に従ってこの章を書き直している。マンが書きかけの原稿を他者に見せてその意見を聞くというのは前例のないことであった。この出来事は、クレッチュマルの講義内容が要求する音楽的専門知識のためにマンがいかに苦勞していたかを物語っている。

昨年出版された新しい注釈版は、ヴェンデル・クレッチュマルのモデルについて、これまでに出された諸説を紹介している。クレッチュマルという名前は、著名な音楽学者であったヘルマン・クレッチュマル、あるいはプフォルタ時代のニーチェの師であり、若くして自殺したユリウス・クレッチュマルに由来するものではないかとされている。あるいはドイツ＝アメリカ系の作曲家ヘルマン・ハンス・ヴェッツラーをモデルにしたという説もあれば、クレッチュマルの吃音は、この小説の音楽上の「枢密顧問官」であったアドルノのとぎれとぎれの喋り方を誇張したものだという意見もある。しかし、彼が祖父の代にアメリカに移住したドイツ人の子孫であるということ、またその生地が東部ペンシルヴェニア州に設定されていることについては、何の言及もない。

第8章は、音楽に関するクレッチュマルの4回の講義から成り立っている。1回目は「ベートーヴェンはなぜ作品111のピアノソナタに第3楽章を書かなかったか」、2回目は「ベートーヴェンとフーガについて」、3回目は「音楽と視覚」について、そして最後が「音楽における根源的なもの、音楽と根源的なもの」について、クレッチュマルが僅か数人しかいない聴衆の前でどもりながら熱弁をふるう。20代半ば過ぎのクレッチュマルの外貌は魅力的ではない。むしろ、マンは語り手ツァイトブロームに彼を描写させるにあたって、喋り方や動作の滑稽さを際立たせている。アードリアーンのピアノ教師は、大聖堂のオルガニストを勤める傍ら、公益活動協会ホールで市民講座を行っているのだが、参加しているのは毎回せいぜい十人足らず、ツァイトブロームとその両親、アードリアーンと叔父ニコラウス、弟子のチマブエ、講義内容は理解できないがクレッチュマルの滑稽な喋り方に遭遇すると必ず笑い声を立てる女学校の生徒数人である。なぜ講座が不人気であるかについて、ツァイトブロームは3つの原因を挙げて

いる。まず、カイザースアッセルンの一般市民が全く興味を示さないこと、第2に内容が一般的ではないこと、第3にクレッチュマルの吃音に気を取られ聞き手の関心が内容からそれてしまうこと。人気のない講座と聞いて頭に浮かぶ著名人はショーペンハウアーとニーチェである。ショーペンハウアーはヘーゲルへの嫉妬から同じ時間帯に自分の講義をぶつけ、結局学生を集められず敗北してベルリン大学を去っている。またニーチェが初めて教職を得たバーゼルでは、専門である古典文献学の授業は全く不人気でほとんど学生を集められなかったというのは、現在からすれば信じられないような話である。¹⁷⁾しかし、講義する人物の頭のなかに優れた内容が詰まっていることと、一般の人気を博するというのは別次元のことである。クレッチュマルが次の言葉を探す滑稽な様を見てくすくす笑いをもらす女学生らは、罪なき残酷な聴衆の例である。クレッチュマルの大聖堂でのオルガン演奏はかなりの聴衆を集めたにも関わらず、講義のほうは閑古鳥が鳴いている。音楽は目に見えず言葉を介する必要もないために、クレッチュマルの演奏の素晴らしさはある程度理解されても、その風采の上まらない身体が高度な内容を決して流暢ではない話し方で語るとなると、一般大衆は関心を示さないのである。ツァイトブロームは、彼のオルガン演奏の真価を理解できたものは、カイザースアッセルンでほんの僅かの人であったともつけ加えている。クレッチュマルのような優れた才能はカイザースアッセルンの少数の選ばれし者にもみ開かれたものである。これは一種のエリート主義であるかもしれないが、芸術であれ、教育であれ、大衆に向かうか、少数のエリートに向かうか、どちらかの道を選択しなければならぬ。クレッチュマルは聴衆に媚びることなど一切考えてはいない。彼は「他者の関心ではなく、自分の関心が大切なのだ」という確固たる信念を抱いている。自分が興味を持つ対象についてのみ語ることで他者を自分の領域のなかに引き込み、他者のなかにそれまで存在しなかった関心をつくりあげるからこそ、彼が講義という行為に与えている目標である。こういう教育者は大衆の人気を博することはできない。語り手が皮肉っぽく述べているように、クレッチュマルはこの信念がうまく機能するかどうか、カイザースアッセルンの市民に対してついで証明することはできなかった。しかし、選ばれし人であるアドリアーンにとって、教育において断固として高い水準を維持しようとするクレッチュマルは理想的教師となるのである。

クレッチュマルがドイツ系アメリカ人であることは、すでにこの章の冒頭で明らかにされている。彼は生まれ故郷で音楽教育を受けたものの、かつて祖父が住んでいたドイツに戻ってくる。なぜ彼はドイツに戻ってきたのであろうか。語り手は「彼自身と彼の芸術の根がある旧世界」へ戻ったのだと簡潔に述べている。アメリカでの亡命生活を送るマンにとって、彼の精神の根があるドイツは、クレッチュマルの場合とは異なり、帰ることのかわぬ遠い存在であった。「私のいるところ、それがドイツだ」と言ってみても、心や精神というものはそれほどたやすく別世界に順応できるわけではない。マンの住むパシフィック・パリセイズについてハンス・ルドルフ・ファーゲットは『《太平洋岸のワイマール》』というのが南部カリフォルニア

のドイツ人亡命者の集う場を示すさいに好まれる表現であったが、それはトーマス・マンにとって第一にワイマール共和国の音楽文化にどっぷりと浸ることを意味していた。しかし、ここに行きかう面々は、保守的な考えを持つヴァルターではなく、シェーンベルク、ハンス・アイスラー、テオドア・W・アドルノ、オットー・クレンペラーのようなモデルネの代表者らであった¹⁸⁾と述べている。またマンは講演旅行のために乗り物で移動するときなど、「ヴァルターのコンサートのラジオ放送はできる限り聴き逃さないようにしていた¹⁹⁾という。アメリカに暮らしつつも、マンの生活は常にドイツ文化、ドイツ音楽に囲まれていたのである。しかもマンが望んでいたのは、シェーンベルクやアドルノが推し進める20世紀のモデルネの音楽ではなく、青春時代から馴染んだロマン主義の影響を色濃く残すワイマール時代のミュンヘンにおける音楽体験の再現である。それがマンの魂の故郷であったからだ。オルガンでブクステフーデやバッハの音楽を見事に演奏し、またベートーヴェンについて熱弁をふるうクレッチュマルは、カイザースアッセルンの一般市民よりもずっと深くドイツ文化を理解している。アメリカでの音楽生活に満足できず、本来の故郷を求めてドイツに戻ってきたクレッチュマルの例は、芸術というものは結局その根源から切り離すことは不可能なのではないかという重要な問題を含んでいるのである。この点に関連して、江藤淳の『アメリカと私』のなかに、自らのヴァーグナー体験をもとにした興味深い意見が見られる。ミュンヘンで観た『マイスタージンガー』と以前メトロポリタン歌劇場で体験したそれとを比較して、後者を「ハリウッド製のお菓子」みたいなヴァーグナーだったと評したあと、以下のように続けている。

それとこれとの違いは、一口にいえば、移植された芸術と根生いの芸術との違いである。あるいは、「文化」というショーケースにはいったものをただ物珍しげにながめている観客と、音楽を聴くことを広い意味での自己確認と心得ている観客との違いである。芸術は普遍的なもので、「移植」と「根生い」の区別などは実はないのだという意見がある。しかし、違った伝統のなかで育った私のような異邦人が、ワグナーの音楽に隠された普遍的な意味に触れられるのは、やはり「根生い」の演奏を聴きながら自己を確認している観客のあいだにいてときでなければならない。このような、芸術の普遍的価値と土着的性格との相互関係は、きわめて説明しにくい。²⁰⁾

現在でもクラシック音楽やバレエ、西洋絵画を学ぶ日本人は、ほとんどヨーロッパに留学する。経済的に豊かになった今、毎年多くの若い芸術家がヨーロッパに旅立っている。ヨーロッパにはその芸術を生み出した根があるからである。アメリカを選ぶ人たちもいるが、それはアメリカに移植されたヨーロッパ芸術の効率的教育を受けるためであって、アメリカ産クラシック芸術を求めて行くわけではない。そんなものは存在しないからである。しかし、真剣であればあるほど、自分のなかに根を持たぬ西洋芸術を究めていくことがいかに困難であるかを悟る。

また、観客も土着の芸術とそうでないものの違いを直感的に感じ取る。日本人の演奏するバッハやベートーヴェンに対するドイツ人の当惑したような反応、日本人ダンサーが『白鳥の湖』や『眠れる森の美女』といったクラシックバレエを上演するさいのぬぐいきれない違和感、ウィーンワルツの3拍子は土着のウィーン子にしか演奏できないという主張等、身近な例を挙げればきりが無いが、そこには本物の芸術理解はその芸術を生んだ根を知らずに可能なのかという、単に技術の水準では論じることのできぬ、まさに江藤淳が言ったように「きわめて説明しにくい」関係への問いが隠れている。とにかく、ドイツ系アメリカ人音楽家クレッチェマルにとって、新大陸アメリカが芸術活動の根拠地にはなりえなかったということを強調しておかねばならない。クレッチェマルの姿を取って現れた芸術精神の根源回帰は、アメリカの「ワイマール共和国」で「移植」のドイツ文化に浸るマンにとって切実な問題であったことは間違いない。

さて、クレッチェマルが育った環境についてさらに詳しいことが明らかになるのは、ツァイトブロームが紹介する最後の講義においてである。ツァイトブロームは、この講義のためであれば、先に紹介した講義の一つや二つ、犠牲にしてもよい、またアードリアーンに対してもこの講義ほど強い印象を与えたものはないと述べている。この章はベートーヴェンの111番のソナタに関する講義によって有名であることはすでに冒頭で指摘しておいた。実際、筆者がドイツの大学でこの小説に関するゼミナールに参加した折、主として議論の対象となったのは111番のソナタについての箇所であり、最後の講義に関してはほとんど言及されなかった。しかし、最後の講義こそ、この小説の主題に関わる重要な意味を持っているのである。クレッチェマルは、この講義の主題をまず次のように紹介する。

この奇妙な芸術〔音楽〕の本質には、初源から、無から開始する可能性がある。すでに通過した文化史的知識や何世紀にもわたって獲得したものがなくても、自らを新たに発見し再び創造することが可能なのだ。そのさい、この芸術はその歴史的根源に見られるような原始的段階を通り抜け、短い道程で、発展の主だった山塊から外れ、孤独に、また世間とは無縁なところで、並外れた美の高みに達する可能性を秘めている。²¹⁾

クレッチェマルはこう述べたあと、生まれ故郷のペンシルヴェニアの音楽について、不思議な話を語り始める。この箇所の内容は、「アメリカン＝ジャーマンレビュー」誌に掲載されたハンス・セオドア・デイヴィッドの論文『ペンシルヴェニアの第七日バプティスト派の賛歌と音楽』に依拠している。新全集の注釈版にはこの論文が英文のまま掲載されており、比較してみるとこの箇所とはほぼ完全に内容が一致していることがわかる。しかし、マンの手腕の見事さは、この報告をクレッチェマルという人物と結びつけ、さらには『ファウスト博士』の主題に見事に嵌め込んだことである。このエピソードは常にこの小説の背後に潜み、やがて盛期のアードリアーン・レーヴァーキューンの重要な作品と見事な呼応をみせることになる。

クレッチュマルの故郷、アメリカ東部の州ペンシルヴェニアの歴史は17世紀のウィリアム・ペンに遡る。18世紀になると、この地にドイツ系のプロテスタント信者が多く移民し始める。近代文明を拒否して過去の質素で敬虔な生活を守るアーミッシュと呼ばれる人々も、最初はペンの招きでこの地に来ていたのであった。ペンシルヴェニアを特徴づけるのは、アーミッシュのように、ヨーロッパ本土で迫害されたプロテスタント、特にバプティスト派の信者が多く移り住んだという事実である。バプティスト派は宗教改革の時代、1520年頃にチロル地方やスイスで盛んになるが、ローマカトリック、ルター派の双方から異端視された。バプティスト派への迫害がいかに凄まじいものであったかということは、現在でもアーミッシュの人々が所有している1,000頁にも及ぶ『殉教者の鏡』に伝えられており、彼らの集合的記憶のなかには、残酷な迫害の歴史が刻み込まれてしまったという²²⁾。クレッチュマルが語るヨハン・コンラート・バイセルもこのようなバプティスト派移民の一人である。彼は実在の人物であり、1691年にプファルツ州エーベルバッハで生まれている。幼くして孤児となり、パン屋の修行を積むために各地を放浪しつつ、敬虔派やバプティスト派教団の信者たちと交流を持つことにより、生来の信心深さも手伝って、真実への奉仕と自由な神への確信に目覚めていく。しかし、異端の迫害が迫ってきたため、30歳のとき旧大陸の非寛容を逃れてアメリカへ渡る。やがて、バイセルは「第七日のバプティスト」という宗教団体の長となり、ランカスター郡のエフラタに修道院を設立している。バイセルはこの教団の賛美歌のために、50歳を超えてから作曲を勉強し始める。現在でも彼の讃美歌は多く残されており、その譜面をインターネットで見ることができる²³⁾。面白いことに、バイセルの生涯は、ヨハン・ゼバスティアン・バッハが活躍した時代とはほぼ重なっており、バッハの先祖もバイセルと同じくパン職人であったが、ルター派信仰のために現在のハンガリーあたりからドイツに移住したと伝えられている。この一族が生んだ最高の音楽家ヨハン・ゼバスティアン・バッハはプロテスタントのルター派に属する聖トーマス教会のために多くの教会音楽を作曲し、近代音楽理論の祖となったが、バイセルは異端のバプティスト派に属し、神を讃えるために同じように音楽の力を借りつつも、その音楽は近代音楽の父と呼ばれるバッハとは正反対のアルカイックな原始的作曲法に基づいていた。彼の音楽は、クレッチュマルの言葉によれば、中世からバッハに至るヨーロッパ音楽の長い発展の歴史とは無関係なところで天国を垣間見せることに成功した例である。しかし、エフラタの修道院はバイセルの死後徐々に廃れていき、1813年を最後に解体する。クレッチュマルがカイザーアッシュェルンでこの講義を行う100年ほど前のことになる。クレッチュマルは、自分の父にはまだバイセルの音楽を聴く機会があったこと、その音楽の不思議な美しさに魅せられ、毎金曜日になると、この歌を聞くために馬を駆って3マイルの道をスノウヒルの近郊に出かけていったことを物語る。父は「イギリス、フランス、イタリアのオペラハウスに行ったことがあるが、それは耳のための音楽だった。でもバイセルの音楽は魂深く入り込む響きを持っていて、まさに天国を思わせるものだった²⁴⁾」とそのときの感動を表したという。バイセルの音楽は、

バッハのような高度な作曲技法を用いることなく、人の心を揺さぶることができたのである。

これがクレッチュマルの語る故郷アメリカのほぼすべてである。彼の話には、我々がアメリカに対して描くイメージ、ニューヨークの摩天楼や自由の女神、マンをはじめとする亡命ドイツ人のコロニーのある風光明媚なカリフォルニアなどは一切出てこない。近代文明を拒否し物質文明とは無縁の敬虔な生活を送るアーミッシュのような人々が生きるアメリカ、ドイツ宗教改革時代の連続としてのアメリカ、旧大陸から携えてきた異端迫害の記憶、神と悪魔、天国と地獄が交じり合ったアメリカ、16世紀の記憶が化石のように凝縮されたアルカイックな世界である。母国を離れて移植された言語が隔離された空間のなかで発展することなく過去の言語的特性をそのまま持ち続けるように、17世紀に新大陸に移植されたバプティスト派の精神はこの地で純粋培養されて生き残ってきたのである。アーミッシュはその極端な例である。クレッチュマル自身がバプティスト派とどのような関係を持っているのかはわからないが、彼が敬虔な環境で育ったことは父の体験談から推察しうる。彼がオルガニストであるということは、彼の少年時代の音楽教育が教会と切り離せないものであったことを意味している。クレッチュマルという移民時代の名残を留める不思議な存在によって、20世紀初頭でありながら時間が停止したような感のある納骨堂の息吹漂う小都市カイザースアッセルンは、新大陸のペンシルヴェニアと大きな空間的隔たりを超えて結びつく。少年十字軍や魔女裁判、中世の集団ヒステリーが起きていても不思議ではないカイザースアッセルンが、ナサニエル・ホーソンが描いたような残酷なまでにピューリタンの新大陸と重なるのである。亡命中のトーマス・マンが、近代文明の最先端に行くアメリカをこのようにアルカイックな姿で描いたことは非常に興味深い。これは恩義あるアメリカに対する皮肉を込めたオマージュなのであろうか、それとも、その仮面の背後にあるキリスト教原理主義的要素を描かずにはおれなかったのであろうか。

この小説には現代のファウストであるアドリアーン・レーヴァーキューンを破滅へと導く悪魔が数多く登場する。神学生となったアドリアーンがやがてライプツィヒ大学で出会うシュレップフース、彼を娼婦のもとへと誘う男、少年時代に父とともに見た蝶の名前を持つ娼婦ヘタエラ・エスメラルダ、笑う犬カスペルル・ズーズ、ローマ近郊のパレストリーナでアドリアーンが契約を結ぶ悪魔、その他中世の文学などから借用した悪魔を連想させる装置や名前などが全篇にちりばめられている。ではヴェンデル・クレッチュマルはどうであろうか。彼にははっきりと悪魔を連想させる要素はない。しかし、彼こそはアドリアーンを破滅へ繋がる作曲家への道を選択させた張本人である。とすれば、やはりクレッチュマルもこの名誉ある一群に加えねばなるまい。

ところで、マン以前に、音楽とは天国の至福と繋がっているのではなく破滅への道である²⁵⁾ことを描いたのは、ロマン主義時代の作家ヴァッケンローダーの『ある修道士の心情の吐露』の最終章「作曲家ヨーゼフ・ベリンガーの不思議な音楽人生」である。トーマス・マンが『ファウスト博士』に与えた副題「ドイツの作曲家アドリアーン・レーヴァーキューンの人生」は

ヴァッケンローダーのこの短篇に影響を受けたものではないだろうか。この短篇と『ファウスト博士』にはきわめて類似点が多いのである。この短篇では、貧しい少年ヨーゼフ・ベリンガーが音楽の美しさに心を奪われ、惨めな散文的日常から逃れるために教会で演奏されるオラトリオや合唱に慰めを見出す。音楽こそ、彼にこの世で天国を垣間見せてくれる唯一の手段であった。音楽のために家出をし、やがて有名になった彼を待ち受けていたのは、現実と理想の乖離、芸術家の生活を取り巻く惨めな状況であった。彼は嫉妬深い同僚が受注を希望していた受難曲の作曲を依頼され、最後の力をふりしぼってこれを完成させたあとに熱病に罹り、盛りのうちにこの世を去るのである。音楽は至福であると同時に呪いであって、もしヨーゼフ少年が音楽に魅了されることがなければ、薬剤師である父の仕事を継いで堅実な市民生活を送ったことであろう。アードリアーンも、叔父の思いつきでクレッチュマルによって音楽の世界に手引きをされることがなければ、彼の人生はもっと平穩な違ったものになっていたはずである。ヨーゼフ少年は音楽の天国的美しさに魅了されるのであるが、アードリアーンを音楽に惹きつけるのは情感に作用する美ではなく、数学的規則性のなかに具現する無機質で冷やかな美である。そして二人とも最後には内面の苦しみの表出たるオラトリオを作曲して芸術家としての使命を終えることになる²⁶⁾。

ヴァッケンローダーが描いたような苦悩する作曲家の姿は、芸術が宗教に取って代わるドイツロマン主義の時代の産物であり、受難の苦しみを受けるキリストにも似ている。世俗化の時代に聖なる存在となった芸術家は、クレッチュマルの第2番目の講義「ベートーヴェンとフーガ」において、『ミサ・ソレムニス』のクレードのために過去の悪霊である対位法と格闘するベートーヴェンに誇張されたかたちで紹介される。第1番目の講義で明らかになったように、ベートーヴェンはソナタ形式を最高度に完成させ、次に行くべき道を見つることができず、遂に111番のピアノソナタでソナタ形式自体を解体したこと、『ミサ・ソレムニス』では、バッハに頂点を見る過去の偉大な形式であったフーガの克服に七転八倒せねばならなかったこと、このような指摘を通してクレッチュマルは、18世紀以降ひたすら世俗化の道を行ってきたドイツ音楽は、ベートーヴェンにおいてその頂点に達したことを示す。しかしアードリアーンは彼の師がはっきりとは口にしなかったこと、つまり、このような孤独な個性への没入、宗教的典礼を離れた芸術の自己目的化は、ベートーヴェンの恐ろしい姿に象徴されるように、拠り所なき荘重、絶対的厳粛、苦悩の情熱を背負い込むことになったが、これが芸術の今後の運命である必要はない、ということを理解する。つまり、文化的理念は必ずしもベートーヴェンのように未来に向かう必要はないのだということクレッチュマルの講義から学び取るのである。そして、クレッチュマルがなぜ最後にバイセルに関する講義を行ったのか、その理由も明らかとなる。バイセルの音楽は、ドイツ音楽が未来に向かって発展し始めたバッハの時代に、始原へ向かって逆行した音楽であったが、彼の退行音楽はアードリアーンの将来に暗示的な意味を持つことになるのである。聖と俗、文化と野蛮、未来と過去といった対立をことごとく粉碎す

る師クレッチュマルの手ほどきによって、アードリアーンが生来持っていたあらゆる価値の転倒というニーチェの特性が、この章においてその本来の姿を次第に現わし始める。講義後の議論で、ツァイトブロームの「文化に対立するとなると、それは野蛮じゃないのかい」という問いに対し、アードリアーンは「でも野蛮というのは、文化が僕たちに与えてくれる思考秩序の内部においてだけ、文化に対立するのさ。この秩序の枠外では、まったく違った対立があるかもしれないし、そもそも対立することすらないかもしれないよ²⁷⁾」と答える。文化それ自体のなかに野蛮が巣喰うのだということを、10代の少年アードリアーンは、クレッチュマルの講義からはっきりと認識する。そして、この小説の大きな主題、つまりナチスの野蛮はドイツ文化の外部ではなく、まさにその内側に包摂されているのだということを、マンはクレッチュマルの最後の講義を聞いたあとにアードリアーンが到達した認識を通じて暗示しているのである。この教えはやがてアードリアーンの代表作『デューラーの黙示録版画』のなかで、「バッハとヘンデルのすでに和声的である芸術のかなたにある真の多声というもっと深い過去への斬新さに満ちた回帰」によって見事な表現を見る。ここでは悪魔の哄笑と天使の合唱が音楽的手法において見事に合体し、善と悪、天国と地獄、過去と未来の境界線は消滅する。この先祖返りの作品を戦慄をもって語るツァイトブロームが、かつて奇人クレッチュマルが紹介したあのペンシルヴェニアの奇人バイセルの「精神が亡霊のようにこの作品のなかにさまよっている」のを感じ取るのは決して偶然ではない。クレッチュマルがアードリアーン・レーヴァークューンに施した教育は、悪魔の助けを借りて、『デューラーの黙示録版画』においてその見事な完成を見るのである。クレッチュマルの講義からこの作品に至るまでの複雑な過程については、稿を改めて論じることになる。

注

トーマス・マンの作品からの引用は Thomas Mann, *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Frankfurt a.M., または現在刊行されつつある新しい全集 Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt a. M. に拠る。刊行済みの作品については、すべて新しい版を使用した。以下においては前者を *GW*、後者を *GKFA* と略記する。日記は Thomas Mann, *Tagebücher in 10 Bänden*, Frankfurt a. M. から引用し、以下 *TB* と略記する。また、引用における筆者自身による注釈は〔 〕で示した。

1) *TB 1940-1943*, S. 579.

2) *Ebd.*, S. 552.

3) *Ebd.*, S. 558.

4) この問題については拙稿『トーマス・マンにおけるエロス・イロニー・芸術』京都産業大学論集人文文学系列 24 号 1997 年、55-78 頁において詳しく論じている。

5) この抗議文の重要な箇所を訳しておく。原文は Hans Rudolf Vaegt, *Seelenzauber*, Frankfurt a. M. 2006, S. 471-472 に拠る。「我々はヴァーグナーをドイツの最も深いドイツ的情感の音楽的演劇的表現であると看做すものである。この情感が美的スノビズムによって侮辱されてはならない。ところが、トーマス・マン氏はリヒャルト・ヴァーグナー記念講演で何とももったいぶった傲慢さでこれを行ったのである。マン氏は不幸なことにも、共和国設立に際し、かつての国家観を捨て去り、コスモポリ

タンのデモクラシー思想に鞍替えしたのであるが、それを恥じ謙虚になるという教訓を得るかわりに、外国において自らをドイツ精神の代弁者とふれ回ったのである。ブリュッセルやアムステルダム、また他の諸都市において、ヴァーグナーの人となりについては《フロイトの精神分析にとっての宝庫》だとか、ヴァーグナーの作品については《最高度の意志の力によって記念碑的なものに高められたディレクタントイスム》などと述べたのである……我々の偉大なドイツ音楽の天才をこのように侮辱することなど、いかなる人物に対しても看過することはできない。トーマス・マン氏ならなおさらである。氏は、共和制に心を移したあと、《非政治的人間の思考》に手を加え、重要な箇所をその反対に変えることで、何とも見事な自己批判を行い、自らを明らかにしたからである。自らの作品において、自分自身がこのように信用のおけない無知な存在であることを明示した者に、ゆるぎない価値を有するドイツ精神の巨人たちを批評するいかなる権利もない。」

- 6) *TB 1933-1934*, S. 51.
- 7) *TB 1935-1936*, S. 333.
- 8) Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 6, S. 43.
- 9) この年パイロイトと並んで国威発揚の絶好の機会であったベルリンオリンピックは、レーニ・リーフェンシュタール監督演出による映像によって我々にもお馴染みである。
- 10) ニコラウス・アーノンクール『古楽とは何か』樋口隆一・許光俊共訳、音楽之友社 2007 年（第 10 刷）16-17 頁
- 11) 「菩提樹の花咲く季節に生まれた」という記述については *GKFA10-2* に以下のような注が付されている。「トーマス・マンはすでに『魔の山』において菩提樹を、ドイツ的なものとドイツロマン主義を特徴づけるモチーフとして使っている。そこでは、シューベルトによる『冬の旅』の『菩提樹』というリート芸術の姿を取っている。このモチーフはマンにとって——そのすべての曖昧さと逸脱への傾向において——まさに《ドイツ的内面性》に対応するものであった。」また *Vaget* は前掲書のなかで、シューベルトの『菩提樹』がハンス・カストルプとアドリアーン・レーヴァーキューンに及ぼす影響、トーマス・マンにとってドイツリートが意味するものについて、非常に面白い分析を行っている。アドリアーン・レーヴァーキューン誕生時に花咲く菩提樹は、この小説全体に関わる隠喩となっている。傲慢で常に不遜な笑いを浮かべるアドリアーン・レーヴァーキューンがただ一度涙するのはシューベルトの『冬の旅』を聴いたときであるが、これはトーマス・マン自身の体験に基づく。
- 12) アーンクールはさらに、フランス革命以後、バッハやモーツァルトの時代の音楽教育制度が崩壊し、フランスのコンセルヴァトワールを範とする技術重視の合理的教育に取って代わられたと指摘している。アドリアーン・レーヴァーキューンがクレッチュマルから受ける教育は、そのような近代的音楽教育ではなく、中世の伝統に従った親方と弟子のような関係であり、小説のなかでは「王子の教育」と呼ばれている。この点も、この小説全体との関係で指摘しておくべきであろう。
- 13) カイザースアッシェルンについても *GKFA10-2*, S. 221 に非常に詳しい研究経過の記述がなされている。カイザースアッシェルン、つまり「皇帝の灰」というこの町の名称は、ここに眠る皇帝に由来し、それは神聖ローマ帝国皇帝オットー三世を指すとしている。ただし実際にはこの皇帝はアーヘンに埋葬されたという。マンがカイザースアッシェルンに与えようとしたのは、中世ないしルターの宗教改革時代を髣髴とさせるプロテスタントの町の空気であった。この町のゴシック的要素とリュウベックの類似点については、この版が出る前に拙論『イタリアーこの不気味なるアルカディア』京都産業大学論集人文系系列第 27 号、2000 年、25-26 頁において詳しく述べたのでこれ以上触れない。
- 14) *GKFA 10-1*, S. 125.
- 15) *Ebd.*, S. 69.
- 16) *Ebd.*, S. 75.
- 17) ニーチェは自分の専門に一人の学生も来ないことについて、友人エルヴィン・ローデへの手紙で次のように語っている。「特筆すべき件としては、ここで文献学を学ぼうとしていたある学生がボンに引止められて、僕が教えている大学で勉強しなくてもいいことを神に感謝したと嬉しそうに親類に書き送ったことだ。」Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, Bd. 4, München 1986, S. 85. ニーチェについて知りつくしていたマンは、大衆受けしない孤高の精神を、

クレッチュマルに戯画化されたかたちで投影したのではないだろうか。マンはアドリアーン・レーヴァーキューンの生涯を描くにあたって、ニーチェの思想や伝記から多くのものをモンタージュ的に取り込んだが、クレッチュマルにもニーチェ的要素が多く与えられている。クレッチュマルがアドリアーンに音楽のみならず哲学や文学にも膨大な課題を与えるのを見て、友人が健康を損なうのではないか（アドリアーンが精神を集中すると決まって偏頭痛と眼の痛みを悩むのもニーチェからそのまま借りてきた身体的現象である）と危惧するツァイトブロームの心配に対し、クレッチュマルは「肉体とその健康に対しては理想主義的厳しさと無関心」を示し、健康は精神と芸術には関係がなく、むしろ対立関係にあるとすら主張するのである。精神を鋭敏にする病気の効果、これはトーマス・マンが早い時期にニーチェから受け継いだ考えであり、彼の作品に繰り返されるテーマである。『魔の山』において結核に罹ったおかげで鋭敏な精神を獲得する平凡な主人公ハンス・カストルブ青年はその典型的な例である。クレッチュマルはアドリアーンのパロディーのような存在であり、驕慢なアドリアーンもこの教師に対してだけは一目おき、従順な生徒であり続ける。この二人は共犯関係にある同類なのである。

- 18) Vaget, a. a. O. S. 256. なお、マンはアドリアーンの代表作『デューラーの黙示録版画』初演の指揮を保守派のブルーノ・ヴァルターではなく、モデルネの代表者オットー・クレンペラーに委ねている。マンはモデルネの「新音楽」に悪魔的なものを見たが、筆者は、クレンペラー自身がインタビューのなかで「私はヴァルターとは正反対だ、悪なのだ」と語っているのを聞いたことがある。マンの指揮者選択は見事である。
- 19) Ebd.
- 20) 江藤淳『アメリカと私』講談社 2007 年 323 頁
- 21) *GKFA 10-1*, S. 97.
- 22) ドナルド・B・クレイビル:『アーミッシュの謎』論創社 1998 年第 2 版 20 頁
- 23) トーマス・マンは『ファウスト博士の成立』において、ワシントンを訪れたさいに、実際にバイセルの譜面を見たときの感動を記している。「エヴァンスは卓上にエフラタの歌唱教師であったヨハン・コンラート・バイセルの手稿を広げてくれた。というのも、この手稿はここでも希少なものとして大切に保管されていたからである。こういうわけで、私は自分の眼で、ほとんど信じられないことに、かの素朴で独裁的な音楽の新たな創造者が生み出したものを実際に見ることができたのであるが、彼は私の小説のなかで非常に意味深な役割を演じているのである。」*GW XI* S. 226.
- 24) *GKFA 10-1*, S. 102f.
- 25) Vaget は前掲書でドイツの小説においては、その他のヨーロッパの国の文学とは異なり、音楽が主人公の人生そのものに影響を与えるというドイツの特性を持っているが、フランスやイギリスの小説では音楽場面は男女のかけひきの場面として描かれるのが一般的であるとしている。確かにヴァッケンローダー、ホフマン、トーマス・マンの文学はまさにそのような例である。昨年ドイツで出版され、ベストセラーとなった Pascal Mercier 作の小説 *Lea* 『レア』もこの系列に属する小説である。これは、ある日駅の構内で魔女めいた不思議な女性の弾くヴァイオリンに魅せられた少女が、自らヴァイオリンの名手となってそのために破滅する物語である。ロマン主義以来の伝統は現在にも生きている。
- 26) 『デューラーの黙示録版画』をアドリアーン・レーヴァーキューンに作曲させるにあたって、1945 年 12 月 30 日付けの手紙でマンは再びアドルノに助言を求めている。「この作品（レーヴァーキューンの作品のことですが）をだいたいどんなふうにも小説のなかに嵌め込むべきか、私と共に考えていただけでしょうか。あなたが悪魔と契約を結んでいるとすれば、どんなふうになさるでしょう。私の空想を活性化するために一つか二つ音楽の特徴をいただけませんか。私の眼の前には何か悪魔的で宗教的なもの、デモニッシュで敬虔なもの、厳しく拘束されていると同時に犯罪的効果をあげるもの、しばしば芸術を嘲笑するもの、また、原始的で根源的なものへの回帰（クレッチュマルとバイセルを思い起こさせるものです）などが浮かんでいます……」*Thomas Mann Ein Leben in Bildern*, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Zürich 1994, S. 403. この小説におけるアドルノの役割は、音楽上の相談役に留まらない。彼は第 25 章でパレストリーナの地に出現する悪魔のモデルとなるとともに、クレッチュマルが第 1 講義でベートーヴェンのピアノソナタ 111 番について解説しながら、„Wiesengrund“という歌詞をつけてアリエッタのメロディーを口ずさむ場面にもそれとなく顔を出し

ている。「谷間の草原」を意味する Wiesengrund はアドルノの父方の名前であり、ピアノ演奏においてなかなかの腕の持ち主であったアドルノはマンの前でこのピアノソナタを実際に弾いてみせたという。27) *GKFA 10-1*, S. 91.

‘Wendell Kretzschmar’ Chapter in *Doctor Faustus*

Ryoko SUGIMURA

Abstract

Doctor Faustus is the story of a German composer, Adrian Leverkühn, who made his deal with the devil for the sake of artistic inspiration. When Thomas Mann began this work in May 1943, Nazi Germany was on the way to defeat. Being a devoted enthusiast of German music, he tried to find the reason for the catastrophe of Germany drawing the connection between the tragic life of the protagonist and German culture, especially German music. The novel is told by his childhood friend Serenus Zeitblom. In the first 100 pages he recounts the schooldays he spent with his friend Adrian in a old town Kaisersaschern. The Cathedral organist Wendell Kretzschmar, a talented musician from Pennsylvania in America, becomes Adrian’s music teacher and plays an important role in the story. Chapter VIII is famous for Kretzschmar’s 4 philosophical lectures about music. The aims of this paper are to analyze the personality of Kretzschmar and his lectures, especially the last one, to explain why Kretzschmar must be an American German, and to clarify the function of this chapter in relation to the main theme of this novel.

Keywords: Thomas Mann, Doktor Faustus, Wendell Kretzschmar, German music, Adrian Leverkühn