

トーマス・マンの『ファウストゥス博士』に おける20世紀音楽の運命

—アードリアーン・レーヴァーキューンと
グスタフ・マーラー—

堀 内 泰 紀

は じ め に

トーマス・マンと50年の結婚生活を共にし、1980年に97歳という天寿を全うしたマン夫人カーチャ（Katja）は、マンとの思い出を綴った『夫トーマス・マンの思い出』（*Meine ungeschriebenen Memoiren*）のなかで、次のように語っている。

「文学をべつにすれば、かれがいちばん関心をもっていた芸術は、疑いもなく、つねに音楽でした。事実また、主題のうえでも構成のうえでも、かれのすべての作品にこの影響をみとめることができます。」¹⁾

「そのころ（1910年ごろ——筆者注）、トーマス・マンはわたしに、『会っていて、この人は偉大だという感情におそわれたのは、本当にグスタフ・マーラー（Gustav Mahler）がはじめてだよ』と言ったことがあります。マーラーは、なにかとても強烈なものをもっていました。ものすごく強固な個性といった印象をひとにあたえました。』²⁾

カーチャの父アルフレート・プリングスハイム（Alfred Pringsheim）は、ミュンヘン大学の数学の正教授で、たいへんな名望家で名うての芸術愛好家であったために、アルチス通りにあったその豪壮な屋敷は、いわばミュンヘンの世紀末に花開いた芸術サロンのような様相を呈していた。屋敷では盛大なパーティーもよくひらかれ、その度にミュンヘンを代表する社交界や芸術界の人々が大勢参加し、芸術談義に花を咲かせていた。アルフレートが、文学よ

りもむしろ音楽と絵画、とりわけヴァーグナーの音楽には熱狂的関心を持っていたので、この屋敷を訪ねる客のなかには、ヴァーグナーの衣鉢を継いで、当時飛ぶ鳥を落とすような勢いの作曲家リヒャルト・シュトラウス（Richard Strauss）やマーラーも当然含まれていた。

「わたしの両親はマーラーと知り合いでしたし、むろん、わたしたちもそうでした。それに、音楽家になった双生の兄クラウス（Klaus）は、熱烈なマーラー崇拜者で、見習助手および歌手指導員として一年間でしたか、二年間でしたか、ウィーン・オペラのマーラーのもとにいたことがあります。」³⁾

というわけで、カーチャはマンと結婚する1905年以前から、すでにマーラーと面識があったようである。一方、マンがマーラーと実際に話を交わしたのは、生涯にわずか数回を数えるのみであった。

1910年9月12日、ふたりの初めての出会いが実現した。その日、マーラーみずからの指揮で、今では『千人の交響曲』（*Symphonie der Tausend*）として知られている彼の『交響曲第八番』が、ミュンヘンの見本市会場にある新音楽祭ホールで産声をあげたのである。

「マーラーは、照明の問題に気を配ったばかりでなく、公演中市電は、見本市会場にある新しい音楽祭ホールの傍らを通り過ぎる際には『ゆっくり、鐘を鳴らさずに』走るよう話をつけた。」⁴⁾

マーラー夫人アルマ（Alma）が、この初演の光景を生き活きと伝えてくれている。

「ミュンヘンの人たちも、このコンサートに駆けつけてくれた人たちも、期待は一樣に極限にまで盛り上がっていた。最終リハーサルは陶酔的な興奮をまき起こした。といっても、それは演奏そのものに対する期待からではなかった。マーラーが現われ、指揮台に上がると、全聴衆は一斉に立ち上がった。そして、それに続く水を打ったような静けさは、一人の演奏家の受けるもっとも感動的な賛辞であった。（中略）そしてマーラーは、神か悪魔かいずれかの化身となって、この壮大な音の群れを光の泉にと化したのであった。（中略）それに続く聴衆の反応もまた筆には尽くせないものがあつた。聴衆は全員ステージに向かって殺到した。私は一人そうした情景から離れて、深い感動に包まれ

ながらこの騒ぎの治まるのを待っていた。それから私たちは、涙をいっぱいためながら、車でホテルに帰った。」⁵⁾

この日をともに体験したヨーロッパのトップクラスの人たちのなかに、ミュンヘンの名望家の令嬢を妻にし、幸せな結婚生活を営んでいた気鋭の作家トーマス・マンもいた。演奏会のあとホテルで開かれた祝賀パーティーの席にも招かれていたマンは、感動のあまり適当な贅辞を口にする事ができなかったほどであった。そのため、数日後にマンはあらためてマーラーに宛てて、この日の感動を伝える私信を認めている。

「拝啓 9月12日の感銘にたいして、どれほど深く私があなたに感謝いたしておりますことか。しかし、ホテルでの晩餐の席では、あなたにそれをお伝えすることができませんでした。せめて私の気持ちの一端なりとも、あなたにぜひお伝えいたしたく、この私信に添えまして拙著を——私の最新作でございます——お届けいたします。どうかお受け取り下さいますようお願い申し上げます。

私があなたから受けましたもののお返しとは、とても言えるようなものではございません。この時代におけるもっとも厳粛にして、もっとも神聖な芸術的意志を体現しておられる方の手のなかでは、羽毛のように軽いものに違いありません。叙事詩風の戯れとでも申せばよいかと存じます。それでもお暇な折のお相手は、まずまずつとまるはずでございます。 トーマス・マン拝」⁶⁾

これがその私信の全文であり、私信中の「私の最新作」とは、マンが結婚後初めて発表した、幸福な結婚生活の副産物とも言うべき長篇小説『大公殿下』(Königliche Hoheit) のことであるが、すでに冒頭で引用したカーチャ夫人の回想に加えて、私信はとりわけこの日、マンがマーラーの音楽から受けた消し難い印象を、控えめな筆致ながらも生き活きとわたしたちに伝えてくれる。この時以来、マーラーとその芸術は、マンの心に生々しく残ったことは疑いないであろう。この印象は、翌1911年5月18日のマーラーの死によっていっそう深くマンの心に刻みこまれ、折しも彼がヴェニスで着想をえた短篇小説『ヴェニスに死す』(Der Tod in Venedig) の主人公グスタフ・アッシュェンバッハ(Gustav Aschenbach) の外貌を描く際のモデルとして、マーラーは早くもマ

トーマス・マンの『ファウストゥス博士』における20世紀音楽の運命（堀内）

ン文学の世界の前面に登場することになるのである。⁷⁾

「グスタフ・アッセンバッハは、外面的にはグスタフ・マーラーの容姿になぞらえてあります。そう思いませんか。これは、わたしの夫がヴェニスでこの物語の着想をえたちょうどそのころ、マーラーが臨終の床にあったことによるものです。各新聞は連日、文字どおり刻々と推移するマーラーの容態をくわしく伝えていました。まるで君主が重体になったときのように、どのようにささいな回復の兆候も、どのような悪化の兆候も、細大もらさず報道されました。それほど、かれは尊敬されていたのです。

かれの死をとりまくこのような状況が、わたしの夫に、実際にアッセンバッハの外貌を描くだんになったときにマーラーの容姿をすこしとりいれさせる下地をつくったのです。」⁸⁾

第一次世界大戦をはさんで完成されたマンの代表的長篇小説のひとつ『魔の山』(*Der Zauberberg*)において、物語の転回点をなしている『雪』の章でのマーラーの影響も、すでにマンの三男であるミヒャエル・マン (Michael Mann) の研究によって解明されている。そこでは、さきの『ヴェニスに死す』のように主人公の容姿のモデルとして、マーラーその人が小説の前景に登場するのではなしに、マーラーの作品そのものが、マンの表現しようとする理念に深く係わってくるのである。⁹⁾

そこで本論では、マン最期の長篇小説『ファウストゥス博士』(*Doktor Faustus*)において、従来ほとんど顧慮されることのなかったマーラーの影響を、主人公アードリアーン・レーヴァーキューンの作曲した作品にそくして検討し、ひいては20世紀音楽の運命について考察することにする。

I

本論に入るに先立って、『ファウストゥス博士』における音楽の問題をめぐる従来の研究状況に少し触れておきたい。

『ファウストゥス博士』における音楽の問題は、主人公が作曲家であるということもあって、作品発表直後から研究者がそれぞれの視座から論じてきているテーマであり、マンの著作に関して国の内外を問わず、数のうえでは他を圧

して発表されている『ファウストゥス博士』についての研究論文のなかでも、もっとも多く取り上げられているテーマのひとつである。文芸学者はもとより、音楽学者や作曲家までもが論じてきているというような研究状況のなかで、小説のなかでもその名前が二度登場するマーラーのことが、今から20年ほど前まではほとんど取り扱われることがなかったのは、マーラーのブームが彼の生誕100年を機に、1960年代から起こったとはいえ、むしろ不思議なことと言わねばならないであろう。

しかし1973年、ハンスペーター・ブローデ（Hanspeter Brode）が『ファウストゥス博士』のなかの出来事を、ドイツ現代史の写し絵として考証していきながら、初めてマーラーに関する問題を、それ以後の『ファウストゥス博士』研究の課題として提起したのである。さらにその論中には、作曲家アルバン・ベルク（Alban Berg）の年譜とレーヴァーキューンの年譜との照応についても詳細に指摘されており、それは『ファウストゥス博士』における音楽をめぐる研究に資することが極めて大きいものである。^{10）}そこで本小論でも、ブローデ論文を参考にしながら、以下本論で作品にそくしてマーラーの影響を考察してみることにする。

II

ギムナージウムに入学した『ファウストゥス博士』の主人公、レーヴァーキューンの音楽的才能に注視したのは、みずからヴァイオリンを製作する叔父のニコラウス（Nikolaus）であるが、彼に天職としての音楽というものを自覚させた人物は、中世の雰囲気の色濃く残す町カイザースアッシュェルン（Kaisersaschern）のオルガン奏者ヴェンデル・クレッチュマー（Wendel Kretzschmar）である。母の影響を受け、町のオルガン奏者から音楽教育の手ほどきを受けた主人公は、ここまではマンの処女長篇小説『ブッデンブローク家の人びと』（*Buddenbrooks*）のハノー（Hanno）とよく似た成長過程をたどっている。しかし、夭折してしまったハノーとは違い、彼は大学に進む。大学での彼は、クレッチュマーの思惑に反し神学研究に勤しむが、その間も音楽の師とのつながりは決して途絶えることなく続く。そしてついに「音楽との取り組みを《もっ

トーマス・マンの『ファウストゥス博士』における20世紀音楽の運命（堀内）

と前面に出す』(185) ことに意を決するのである。師クレッチュマーに宛て、レーヴァーキューンはこう書く。

「しかしあなたは、僕がひそかな恐れに促されてこの学問的な僧院生活を棄て、聖書を腰かけの下に押し込んで、あなたが僕に手ほどきをして下さった芸術、僕のための天職としてはとりわけ気の毒に思える芸術に逃れるのだということをおわかりいただけるでしょうか。」(177)

これまたハノーとおなじように、ピアニストとして大成するためにピアノの鍵盤に触れたのでもなく、かといって指揮者としてオーケストラの前で棒を振るにはあまりにも「世間嫌い」(179) なレーヴァーキューンに残された音楽の道は一体なんであろうか。「それはもちろん、音楽そのもの、音楽との婚約、錬金術的な実験室、黄金の厨、すなわち作曲である。」(179)

こうして再びクレッチュマーのもとで音楽修業をはじめることになった彼は、その鋭い知性によってあらゆる分野に急速な進歩の跡を示す。この時期の彼の習作、交響的幻想曲『海の燐光』(*Meeresleuchten*) には、彼の全作品の本質的特徴のひとつとなるものが、すでにひそかに顔を覗かせている。物語の語り手、すなわちレーヴァーキューンの竹馬の友、哲学博士ゼレーヌス・ツァイトブローム (*Serenus Zeitblom*) は、この習作を評して次のように語っている。

「しかし包み隠さず言えば、色彩的な管弦楽の輝きを放つ、信仰から解放されて創られたこの傑作からしてすでに、ひそかにパロディーと芸術一般に対する知的な皮肉の特徴を持っていた。そしてこの皮肉は、レーヴァーキューンの後期の作品に何度も何度も、不気味に天才的なやり方で目立ってきたものであった。」(204f.)

本格的に作曲の道に進むことを決意した時、すでにレーヴァーキューン自身が「芸術のすべての手段と慣習とが、今ではもはやパロディーにしか役立たなくなってしまう」(下線原文イタリック) (182) と思わずにはおれなかったこのパロディーへの傾向こそ、他でもないマーラーに、とりわけ彼の初期の作品に際立つ特徴なのである。

文芸評論家川村二郎氏は、マーラーに関して次のように述べている。

「ある作品の陳腐さとは、制作する主体によって、明確に認識されていない

場合にのみ陳腐になるものだ。（中略）マーラーは古さをみずから選んだ。新しい時代が新しい表現を要求していることを知りながら、その表現を彼は見いだすことができない。やむおえず彼は昔の歌を反復しなければならないのだが、しかも、この強いられた反復は、作者の内面の強烈な表現衝動と軋轢をきたさずにはいない。当然そこには古さと新しさとの、幸福な一致ではなくグロテスクな混淆が生じることになる。」¹¹⁾

ここで、マーラーの作品に見られるパロディー的なものを、『巨人』(*Der Titan*) という副題を持つ彼の青年時代の独創的な『交響曲第一番』にそくして、具体的に提示してみることにする。

この交響曲の第三楽章冒頭には「厳粛にそして重々しく、しかし音をひきずることなしに」¹²⁾ と書かれており、かつマーラーみずから演奏者への注意として、「全声部とも、はじめから《Langsam》まで、クレッシェンドなしの一様のピアノシモで」¹³⁾ と楽譜に書き加えているのである。これはいったい何を意味しているのであろうか。

音楽評論家吉田秀和氏の説によれば、コントラバスのソロではじまるニ短調の第一主題はベートーヴェン (Beethoven) の『交響曲第九番』の『歓喜に寄す』(*An die Freude*)、チェロとコントラバスのピアノシモで導入され、次第に楽器を増し、ついには管と弦の全奏で壮麗に奏でられるニ長調の主題のパロディーであり、葬礼の哀悼の歌に他ならないのである。¹⁴⁾ さらに第二主題に移ると、マーラーはそこに「パロディーで」¹⁵⁾ という書き込みをしている。そしてそこでは、第一主題の厳粛な葬礼の歌を皮肉に嘲るかのように、弦楽器の悪魔的な伴奏に乗って、クラリネットとファゴットが不気味な旋律を奏でるのである。これは、「嘆きの巨大な変奏曲作品」(651) であるレーヴァーキューンの遺作、交響的カンタータ『ファウストゥス博士の嘆き』(*Dr. Fausti Wehcklag*) が、ベートーヴェンの『交響曲第九番』の撤回宣言として作曲されるという小説中の出来事を考えるならば、いっそう注目に値することであろう。

ところで、作曲家レーヴァーキューンがその初期に特に好んだジャンルは歌曲である。『13の布伦ターノ歌曲集』(*Zyklus Brentano-Lieder*)、「しばしば、

基本的なものの嘲笑と同時に賛美、調性、平均律体系、伝統的音楽そのものへの痛ましくも思い出に満ちた皮肉の効果を上げている」（245f.）この歌曲集に収められた曲には、彼の生涯にわたる根本モチーフとでも命名すべき基本音型が初めて使われるのであるが、注目すべきは、マーラーもその初期には歌曲あるいは歌付きの交響曲を創作しているのである。彼の代表作のひとつ『少年の魔法の角笛』（*Des Knaben Wunderhorn*）は、まさにレーヴァークューンとおなじく、ブレンターノの12の詩によるものである。友の創作にすでに独創性を認めつつも、ツァイトブロームは「音楽のレッスンを基準にしても、そしてまた大家の時代のあとではほとんど避けられないことだが、そこここにグスタフ・マーラーの影響が感知された」（218）と書き記している。

さて、上述した、生涯にわたる根本モチーフとでも命名すべき基本音型とは、h-e-a-e-esというロ音ではじまり変ホ音でおわる音の連鎖のことである。この音謎を用いてレーヴァークューンが表現しようとしたものは、彼がその呪われた病に罹患することを承知のうえで、進んで交わりを求めた娼婦エスメラルダ蝶（*Hetaera Esmeralda*）に他ならない。レーヴァークューンを悪魔と結びつけることになる、この異国風の甘美な響きを持った名は、我々をも、その悪魔との対話へと導くことなのである。

III

レーヴァークューンと悪魔との対話、この対話を経て、地上での愛の禁止を条件に、24年間にわたる稀有な創作力の高揚を獲得するという契約を悪魔と結ぶに至る経緯こそ、本来ファウスト的なものとは性格を異にするドイツの作曲家レーヴァークューンという存在を、ひとりのファウストに、トーマス・マンのファウストにするものである。¹⁶⁾

ツァイトブロームは、楽譜用紙に書かれたレーヴァークューンの手記を筆写しはじめる前に、次のように書いている。

「これが書き記された日時を完全に特定することはできない。というのも、この記録には日付が付けられていないからである。もし私の確信がいくらか当たっているならば、それは決して私たちが山の小さな町を訪ねたあと、もしくは

はそこに私たちが滞在している間に書かれたものではない。それが書かれたのは、私たちが友人たちと一緒に3週間を過ごしたあの夏の比較的初め頃か、あるいは彼らがマナルディ（Manardi）家の客として過ごした初めての夏であるその前年の夏のことである。」(299)

ツァイトブロームがここで言う山の小さな町とは、マンも結婚前のイタリア滞在時代に兄ハインリヒ（Heinrich）と一緒に夏を過ごしたことのある町パレストリーナ（Palestrina）のことである。ツァイトブロームがレーヴァーキューンをその地に訪ねたのは1912年の夏休みであるから、彼の推測によれば、レーヴァーキューンが手記を書いたのは、1911年の夏、または1912年の初夏ということになるのである。

すでに述べたように、マーラーの死も1911年である。彼が1909年から着手しており、第一楽章の「アダージョ」のみ翌1910年に完成、死によって全曲は未完に終わった『交響曲第十番』は、その他の楽章がスケッチの形で残されているが、そこに彼は極めて謎めいた叫びと言葉を書き付けている。「浄罪界」（*Purgatorio*）¹⁷⁾と名付けられたその第三楽章の五線紙のへりには、「憐れみたまえ！おお、神よ、なぜに私を見捨てたまうのですか。」¹⁸⁾と、続く第四楽章表紙の五線紙には、「悪魔が私と踊る。狂気よ、私をとらえよ、呪われた男を！私であることを忘れるように、存在することをやめるように私を滅ぼしてくれ！」¹⁹⁾と書き込まれているのである。

このスケッチがマーラーの遺志に反し、ファクシミリの形で世に出たのは1924年のことである。その出版、初演にあたって助力を惜しまなかったのがベルクである。彼はアルノルト・シェーンベルク（Arnold Schönberg）の弟子であると同時に、『ファウストゥス博士』の執筆協力者テオドール・W・アドルノ（Theodor W. Adorno）の音楽の師でもある。それゆえ、アドルノを媒介として、マンがマーラーのこの書き込みに通じていたということは十分考えられるのである。²⁰⁾年代の照応、五線紙への書き込み、そして字句。レーヴァーキューンの手記には、最晩年のマーラーの心が宿っていることを否定することはできない。

レーヴァーキューンがこうして悪魔から提供された靈感によって創造した作

品、悪魔の言を借りれば「君に神聖な恐怖を起こさせることになる作品」(327)に、我々も臆することなく耳を傾けねばならない。

IV

悪魔との契約ののち、レーヴァーキューンの創作力は初期の歌曲にとどまらず、あらゆるジャンルにその結実を見る。しかしそれは彼にとっては、一步一步地獄の劫火への、底知れぬ暗闇への階段を下りていくことなのである。このようにして誕生した大作のなかから、文字通り最期の作品となった『ファウストゥス博士の嘆き』に焦点を当てて論を進めていくことにする。

仕事の面での不毛の年1926年が過ぎると、事態は一転し「レーヴァーキューンの精神は甦り、——彼は今や、押し寄せる着想の嵐のなかで、平静さを保とうと骨を折っているのかもしれない。」(610)この年1927年は彼の室内楽の年であり、互いに優劣付け難い三つの室内楽作品が完成する。驚くべきことに、この複雑精妙な仕事と格闘しながら、すでに彼は次の大作を構想しはじめていたのである。それが『ファウストゥス博士の嘆き』である。しかしこの構想が作品に成熟するまでに、人生のひとこまとして片づけてしまうには余りに印象深く、また美しく過ぎ去り、そしてこのうえもなく悲惨な結末に終わる、レーヴァーキューンと甥エヒョー（Echo）との情愛に満ちあふれた生活が営まれることになる。そしてこの生活の終わり近く、まさに小さなエヒョーの肉体がこの世から連れ去られんとする時、作曲家レーヴァーキューンは、ツァイトブロームにベートーヴェンの『交響曲第九番』の撤回を宣言するのである。

この事件ののち、ついにレーヴァーキューンは精神生活最後の二年、1929年および1930年を迎える。

「それはアードリアン・レーヴァーキューンにとって、途方もない、そしてひどく感情の昂ぶった、怪物のようなと言いたくなるほどの、共感を持つ隣人のある種のめまいに無理やり引きずり込む創造的な活動の二年であって、……」(645)と、ツァイトブロームは書いている。しかしすぐに、「私は二年と言っている。しかしそれは正しくない。ただその一部、ただその一年目の後半と二年目の数か月だけで、その作品、彼の最期の作品、そして事実、なにかしら歴

史的にも最期のもので極端なものを熟させるには十分だったのである」(645)と続けているように、レーヴァーキューンの創造力は、あたかもほとぼり出る溶岩流のように堰を切ってあふれ出し、奇跡とも言うべき速さで交響的カンタータ『ファウストゥス博士の嘆き』を誕生させたのである。

小説『ファウストゥス博士』全編の写し絵²¹⁾であるその作品は、「嘆きの巨大な変奏曲」である。

「それは、いくつもの環の形になって広がっていき、それらのひとつひとつの環が絶え間なく次の環を巻き込む。すなわちそれらは、歌詞のまとまり、あるいは台本の章に対応し、それら自身のなかがまた他ならぬ変奏の連続になっている楽章群、大変奏曲である。しかしすべての変奏曲は、主題へ還るものとして、歌詞のある特定の箇所のために与えられている極めて展開しやすい基本音型に還っていくのである。」(651)

この基本音型を構成するために、シェーンベルクが考案したいわゆる十二音技法が用いられるのであるが、その萌芽は、レーヴァーキューンが「厳密な楽節」(258)と名付けたものに見られる。すなわち本小論の第Ⅱ章で述べた、レーヴァーキューンの生涯にわたる根本モチーフ h-e-a-e-es の変奏によって作曲された歌曲、『おお愛する娘よ』(*O lieb Mädel*) にである。

ところで、主題的楽想を変形し反復するこの技法こそ、マーラーが好んで用いた作曲法なのである。アドルノはそれに「変形技法」(Variantentechnik)²²⁾

という術語を与えているが、マーラーは前述した『交響曲第一番』でもすでにこの作曲技法を用いている。

『ファウストゥス博士の嘆き』のもうひとつの特徴は、カンタータであるにもかかわらず、管弦楽のみで書かれた部分が多いことである。器楽的感覚で作曲された声楽曲であると言ってもいいであろう。オーケストラ伴奏の歌曲、あるいはベートーヴェンの『交響曲第九番』以来初めての、歌を含む交響曲から出発し純粋器楽による交響曲へと移行していったマーラーが、最後の完成作品である『交響曲第九番』で到達した境地は、最終楽章のアダージョである。レーヴァーキューンの絶筆となったカンタータの終楽章もまた、純粋に器楽的な交響的アダージョである。

「楽器群がづぎづぎと消えていく、そして最後に残って曲を閉ざすのは、一挺のチェロの高いgの音、最後の言葉、ピアノシモ・フェルマータとなってゆっくりと消えていく最後の漂う音である。そのあとにはもはや何もない、一沈黙と夜。しかし、余韻のように沈黙のなかに残っている音、もはや存在しないが、魂だけがなおも追い求めてじっと耳を澄ます音、悲しみの終結部であったのが、もはやそうではなく、意味を変え、夜のなかの一条の光りとなっているのである。」(657)

これは「永遠に」(ewig)と歌うアルトの声が、ピアノシモそしてピアノシモで七度もくり返され、胸にしみ入るように清浄に響く管弦楽が死に絶えるように消えていくマーラーの『大地の歌』(Das Lied von der Erde)の終結部、そして心からの情感がこもったアダージシモで無のなかへと消えていく『交響曲第九番』の終結部を思わせずにはいない。

そしてこのチェロの高いgの音(ト音)は、調性音組織というヨーロッパ芸術音楽の枠組みがはずれてしまい、徹頭徹尾危機に陥っていく20世紀における音楽の運命の「受難の十字架」(G-Kreuz)を、それと同時に未来への遺言として遺された恩寵(Gnade)を象徴しているのではないだろうか。²³⁾

む す び に

マーラーから多くを学んだシェーンベルクは、マーラーの死の翌年にプラハ(Prag)、ベルリン(Berlin)、ウィーン(Wien)で行った追悼講演で、その『交響曲第九番』と未完の『交響曲第十番』について次のように述べている。

『第九番』では作曲家はもうほとんど主体としては語っていません。あたかもこの作品のために、マーラーをただのメガホンとして使った隠れた作曲家がいるかのようです。この作品は、もはや自我の音を持ってはいません。ここでは、いわゆる客観的な、ほとんど情熱に左右されない音が確認されます。その美しさを認めることができるのは、動物的な温かさを断念することができ、精神的な冷気のなかで心地よく感じることのできる人だけなのです。ベートーヴェンの場合と同じようにスケッチで遺されている『第十番』が何を語ろうと

トーマス・マンの『ファウストゥス博士』における20世紀音楽の運命（堀内）

していたのかを、私たちは、ベートーヴェンとブルックナーの場合のようにほとんど知ることがないでしょう。『第九番』が境界であるように思えます。それを超えようとする者は、この世を去らねばなりません。『第十番』のなかでわたしたちに語られるかもしれないものは、私たちがまだ知るべきでない、私たちがそれを知るにはまだ未成熟であるようななものかのようです。²⁴⁾

あらゆる因習のうえに成立しているものを解体し、みずからの内奥に生まれた法則にしたがって創造を続けてきた²⁵⁾ マラー、そしてレーヴァーキューンの音楽は、果たしてただいたずらに究極的な絶望を表現しているだけなのであろうか。否、時代と格闘しながら暗闇のなかで新しい音楽を模索し続けた彼らが生み出した芸術は、絶望を突き破る深い精神の真実を、時代を超える可能性を孕んでいるのである。その意味で、私たちは彼らを「未来の同時代者」²⁶⁾ と名付け、彼らが絶望の果てに一条の光を投げかけてくれた未来を捜し求めなければならぬのである。

付 記

本小論は、筆者が本論集第44号(1991.3)で発表した小論「トーマス・マンの『ファウストゥス博士』におけるモンタージュ技法」の続篇である。『ファウストゥス博士』のテキストには、Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main: S. Fischer 1980. を用い、テキストからの引用はそのページ数をアラビア数字で引用文の邦訳のあとのカッコ内に示した。

なお、本小論は、1993年度大阪経済法科大学研究補助金による研究成果である。

注

- (1) カーチャ・マン：夫トーマス・マンの思い出。山口知三訳。筑摩書房 1975年。

トーマス・マンの『ファウストゥス博士』における20世紀音楽の運命（堀内）

67ページ。

- (2) 同上。100 ページ。
- (3) 同上。99ページ。
- (4) Wolfgang Schreiber: *Gustav Mahler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971. S.121.
- (5) アルマ・マラー：グスタフ・マラー——愛と苦悩の回想——。石井宏訳。中央公論社 1987年。322-323ページ。
- (6) Thomas Mann: *Briefe 1889-1936*. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main: S. Fischer 1962. S.88.
- (7) マラーをモデルにしてアッセンバッハの外貌を描いたということは、マンみずから、1921年3月18日付、Wolfgang Born宛での私信で明言している。Vgl. Hans Wysling (Hrsg.): *Thomas Mann. Teil I: 1889-1917*. Passau: Heimeran 1975. S.418.
- (8) カーチャ・マン：上掲書。98-99 ページ。
- (9) Michael Mann: *Eine unbekannte „Quelle“ zu Thomas Manns „Zauberberg“*. In: *Germanische-Romanische Monatsschrift*, XLVI=NF XV, 1965. S.409-413.
- (10) Hanspeter Brode: *Musik und Zeitgeschichte im Roman. Thomas Manns „Doktor Faustus“*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, XVII, 1973. S.455-472.
- (11) 川村二郎：幻視と変奏。新潮社 1971年。155-156 ページ。
- (12) Gustav Mahler: *Symphonie 1 (Revidierte Fassung)*. 音楽之友社 1977年。78 ページ。= OGT 1446.
- (13) *ibid.*
- (14) 吉田秀和：世界の指揮者。白水社 1975年。223ページ参照。
- (15) Gustav Mahler: *a. a. O.*, S.81.
- (16) Vgl. Käte Hamburger: *Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman*. In: Thomas Mann. Hrsg. von Helmut Koopmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. S.384-413.
- (17) 『ファウストゥス博士』の本文中にもPurgatorioという言葉が用いられている。Thomas Mann: *Doktor Faustus*. S.218.
- (18) Wolfgang Schreiber: *a. a. O.*, S.159.
- (19) *ibid.*
- (20) Vgl. Hanspeter Brode: *Thomas Mann-Literatur 1974-1975*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd.95, 1976. S.618.
- (21) Vgl. Gunilla Bergsten: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen*

トーマス・マンの『ファウストゥス博士』における20世紀音楽の運命（堀内）

zu den Quellen und zur Struktur des Romans. 2., ergänzte Aufl. Tübingen: Max Niemeyer 1974. S.231.

- 02 Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960. S.121.
- 03 Vgl. Gunilla Bergsten: *a.a.O.*, S.257.
- 04 Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke*. Hrsg. von Ivan Vojtech. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. S.37.
- 05 パウル・ベッカー：西洋音楽史。河上徹太郎訳。新潮社 1972年。199ページ参照。
- 06 クルト・ブラウコップフ：マーラー——未来の同時代者——。酒田健一訳。白水社 1974年。

