

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

——アードリアーン・レーヴァーキューン
の架空の作品を中心として——

堀 内 泰 紀

は じ め に

全47章とあとがき (Nachschrift) とからなる長篇小説『ファウストゥス博士』(*Doktor Faustus*) は、マンが終生その強い影響の下にあったリヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner) の楽劇にも似て、マンの全作品のなかで最も複雑で多様な相を呈している。しかし、ヴァーグナーの総譜を子細に検討分析してみると、超巨大な楽劇が、室内樂的に細密で透明な音の織物ででき上がっていることがわかるように、マンのこの長篇小説もまた、徹底した細部の描写が多層的に組み合わされてでき上がったものである。その徹底した細部の描写の手段のひとつとして、マン自ら「この作品の構想に属するもの」(E. S. 29) と書いている、精緻を極めた「モンタージュ技法」(**Montage-Technik**) が効果的に、そして徹底的に使われているのである。この小論では、そのモンタージュ技法の使われ方、意味を、小説の主人公アードリアーン・レーヴァーキューン (Adrian Leverkühn) が作中で作曲する虚構の作品に焦点をあわせて考察することを中心としたい。

そもそも『ファウストゥス博士』における音楽の問題は、作品発表以来、諸家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、洋の東西を問わず、数量的には他を圧する多さで発表されている『ファウストゥス博士』論⁽¹⁾のなかでも、最も数多く取り扱われているテーマのひとつである。

小説執筆に際しマンが援用した音楽関係の文献については、彼が『ファウストゥス博士の成立』(*Die Entstehung des Doktor Faustus*) (以下『成立』と略す) でその一部を公表しているが、われわれはその『ある小説の小説』(*Roman eines Romans*) という副題をもつ『成立』の記述にとらわれすぎたあまり、従来多くのことを見逃してきたのではないだろうか。そこで、ここでは若干視野を拡げ、最近の音楽学の分野での研究成果をも参考にしつつ論を進めていくことにする。

I

本論に入るに先立って、『ファウストゥス博士』をマンが「自らの最期のもの」(E. S. 9) とみなしていることについて、モンタージュ技法の側面から簡単に裏付けてみたい。

1943年4月27日、『ファウストゥス博士』執筆開始のおよそ1か月前、マンは長男クラウス(Klaus)に宛てた手紙でこの小説の執筆計画を報告しているが、そこで「すでに1910年にそう考えられていたように、この作品は自分の『パルジファル』(*Parsifal*)になる⁽³⁾」と伝えている。『パルジファル』は、もちろんヴァーグナー最期の楽劇であり、そこからは彼の先立つ作品からのあらゆる主題が抽出でき、あらゆる響きが聴きとれるが、それと全く同じように、『ファウストゥス博士』には、処女長篇『ブッデンブローク家の人びと』(*Buddenbrooks*) 以来のあらゆる素材がモンタージュされて使われており、全篇がモンタージュで織りあげられていると言っても決して過言ではないほどである。

例えば、青年時代に構想され、ついに完成されることのなかった社会小説『マージャ』(*Maja*)の創作ノート(Notizbuch)など(これらはマンが1893年から記録しはじめたものである)がおよそ40年ぶりに呼びおこされ、『ファウストゥス博士』の一部を構成するものとして日の目を見ているのである⁽⁴⁾。

このように、マンの作家としての出発点からの文学的営為がモンタージュされて『ファウストゥス博士』のなかに流れ込んでいることから、この長篇はマンの最期の書と呼ぶうるであろう。

II

本章では、モンタージュされた音楽作品の理解を容易にするために、主人公であるドイツの作曲家レーヴァーキューンの生涯の時、すなわち彼が産声をあげた1885年から精神の闇のうちに息をひきとった1940年までのヨーロッパ芸術音楽の世界を概観しておくことにする。

1885年は、ヴァーグナーがすでに楽劇『トリスタンとイゾルデ』(*Tristan und Isolde*)において、極端な半音階的進行、鋭い不協和音、大胆な非和声音や頻繁な転調などを多用し、結果的に調性感を不確かなものにしてから、すでに20年の歳月が経過している。しかしこの年はまた、絶対音楽を旨とした古典的作風を貫いたヨハネス・ブラームス (Johannes Brahms) 最後の『第四交響曲』が初演された年でもある。古色蒼然とした管弦楽法で書かれたこの曲に、グスタフ・マーラー (Gustav Mahler) やフーゴ・ヴォルフ (Hugo Wolf) は⁽⁵⁾ 仮借ない批判を加えている。

そのマーラーは、すでに『第一交響曲』に着手しており、彼のライバルとも言うべきリヒャルト・シュトラウス (Richard Strauss) の、近代オーケストラ機能をフルに発揮させた初期のいくつかの交響詩も数年後には発表されることになっている。

一方ヴァーグナー派とブラームス派の喧しい対立と論争をよそに、ヨーロッパ最後の貴族政治が終焉に向かいつつあったオーストリア・ハンガリー帝国の都ウィーンでは、その軽妙なワルツがヴァーグナーにもブラームスにも愛されたヨハン・シュトラウス (Johann Strauß) が、ヨーロッパの軽音楽界に君臨していた。

このように、種々の傾向の音楽がヨーロッパにアラベスクのように鳴り響いているなか、レーヴァーキューンは生を享けたのである。

レーヴァーキューンの少年時代そして青年期は、ふたりのフランスの作曲家クロード・ドビュッシー (Claude Debussy) とモーリス・ラヴェル (Maurice Ravel) を中心に、それまでのロマン派の管弦楽曲にはみられない精妙で華麗な響きの印象派の作品群が産み出され、調性的な音感の揺れが一層はっきりと

してきた時代であった。

「1914年8月初旬の燃えるような日々、わたしは超満員の列車を乗り継ぎ、プラットフォームいっばいに軍用行李が幾列にも並んでいる駅の雑踏する待合室で待ちながら、取るものも取りあえずにフライジングからテューリンゲンのナウムブルクへと急いでいた。ここでわたしは予備副曹長として直ちに連隊に合流しなければならなかったのである。戦争が勃発したのであった。」(F. S. 402)

小説の語り手ゼレーヌス・ツァイトブローム (Serenus Zeitblom) によってこう語られる第一次世界大戦勃発の前年、1913年5月20日、パリのシャンゼリゼー劇場で、イーゴル・ストラヴィンスキー (Igor Stravinsky) の原始主義的傾向の頂点をなす問題作『春の祭典』(*Le sacre du printemps*) が初演された。初演の際のスクヤンダルはあまりにもよく知られているが、いずれにせよ伝統的な音楽の大胆極まりない破壊は、当時のヨーロッパの聴衆に否応なしに新しい野蛮を感じさせるに十分であっただろう。

『春の祭典』後のストラヴィンスキーの作風は、後の単純明快な技法とメカニックな響きによる新古典主義的傾向の芽生えを示すことになる。

一方、大戦後の1921年7月、アルノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg) は12音による作曲技法を完全に組織化⁽⁶⁾する。そしてその新しい技法を使い、彼は楽式は伝統的なものに則りながら、斬新な響きの室内楽作品の傑作をつぎつぎと産み出すのである。

こうして大戦後からレーヴァーキューンが悪魔との契約によってその創作活動に終止符を打つ1930年まで、ヨーロッパの芸術音楽界では、ストラヴィンスキー、パウル・ヒンデミット (Paul Hindemith) そしてセルゲイ・プロコフィエフ (Sergei Prokofiev) に代表される新古典主義とシェーンベルク、アルバン・ベルク (Alban Berg) そしてアントーン・ヴェーベルン (Anton Webern) に代表される音列主義が優勢となるのである。

最後にレーヴァーキューンの時代のもうひとつの音楽的傾向を指摘しておかねばならない。それは、ベーラ・バルトク (Béla Bartók) とゾルターン・コダーイ (Zoltán Kodály) のふたりのハンガリー出身の作曲家に代表される民族主義である。とりわけバルトクは、東洋的なものにつながるハンガリー

の民謡を発掘し、積極的に用い、それらの素材を完全に現代的手法のなかに解体、統合し、発展させたことによって、単なるハンガリーの民族音楽作曲家としてではなく、20世紀を代表する作曲家として音楽史にその名をとどめている。

このように、ヨーロッパ音楽史上かつて経験されたことのないほどの激動の時代に、トーマス・マンはレーヴァーキューンの生涯の時を設定したのであるが、「徹頭徹尾危機におちいった現代における芸術一般の状況、文化の、いや、精神そのものの状況を表現するための手段」(E. S. 35)として、また『ファウストゥス博士』を「私の時代を取り扱った長篇小説」(E. S. 33)にするために、ヨーロッパの古典音楽を支えてきた調性体系が崩壊の一途をたどり、ついには崩壊してしまった時代に生きたドイツの作曲家をその小説の主人公とすることほど当を得た選択はなかったであろう。

Ⅲ

レーヴァーキューンの架空の伝記を友人に執筆させる、進行性麻痺にかかった天才的作曲家を媒介にして、悪魔の時代、民衆本ファウスト博士の時代と現代とを結びつけて展開される筋の時間と場所の決定が、マンにとって執筆開始までの最も困難な問題であった。それが決定された後⁽⁷⁾、1943年5月23日の朝、マンは『ファウストゥス博士』の執筆を開始するが、その日は物語の語り手ツァイトブロームが友人の伝記を執筆しはじめた日でもある⁽⁸⁾。

執筆を開始したマンが直面した最も困難な問題は、音楽の問題、とりわけ卓越した作曲家であるレーヴァーキューンの作品を、時代の音楽史に照らして「本当のものと思われられるように」(E. S. 35)言語化することであった。フィクションにおいて、フィクションではなく音楽的な現実が要求された。マンは、読者、なにかんずく音楽の専門家が信用するに足る音楽を、言語で作曲しなければならなかった。『ファウストゥス博士』のページから真性の音楽が鳴り響いてこなければならなかったのである。少年時代にはヴァイオリンを弾き、ピアノスコアーが読み、ヴァーグナーの全作品の詩行を暗唱し、そのメロディーを美事な口笛で吹くことができるなど、その音楽的教養においては常人の水

準をはるかに超えているマンにとっても、その困難な問題を解決することは容易なことではなかった。マンの告白に耳を傾けてみよう。

「音楽の技術的な方面が私にどういう心配をさせたか、それはほとんど奇怪なほどであったが、この技術的な方面を、少なくとも専門家（それに、これほど嫉妬深く監視されている専門もないのだが）の嘲笑をまぬがれる程度に自家菜籠中のものにするということは、この作品の前提のひとつになっていたのである。（中略）困ったことには、今回は「一般的なもの」では間に合わない、いや一般的なものではほとんど藪医者的なディレッタント的なものと同じことになってしまう。つまり、専門的なものが必要だったのである。（中略）この小説では現実化ということが大切なのだ。精密さ（傍点訳者）というものが大切なのだ——ということほど、私にとって明らかなことはなかったのである。

（中略）これには外部からの助力が必要だということ、つまり、相談相手になる人、専門に通じていると同時に私の詩作の意図にも通じていて、理解を持ちながら私と一緒に想像力をはたらかせてくれる教師が必要だということ、それを痛感した。（中略）手段であり前景である音楽というものを精密に現実化するに当たって、外部から助力を仰ぐのをためらうべきでないということは、私には世にもわかりきった話だったのである。」（E. S. 34f.）

この外部からの助力はテオドール・ヴィーゼングルト・アドルノ（Theodor Wiesengrund Adorno）によってもたらされた。その経緯は当時の日記からも詳しくは読み取れないが、いずれにせよアドルノは『ファウストゥス博士』の影の著者とも言うべき重要な役割を果たすことになったのである。⁽¹⁰⁾

こうしてアドルノの協力によってなされたモンタージュの実際を、以下でレーヴァーキューンの遺した作品群に焦点を当てて考察してみることにする。

IV

「まず後世に遺されたレーヴァーキューンの主要作品を作曲年代順に挙げておくことにする。

ein impressionistisches Orchesterstück des Studenten MEERESLEUCHTEN

Lieder nach Texten von Dante, Verlaine, Blake

ein Zyklus Brentano-Lieder

die Oper VERLORENE LIEBESMÜH'

ein neuer Liederkreis, nach Blake und Keats

Klopstocks Ode FRÜHLINGSFEYER

eine Symphonie WUNDER DES WELTALLS

ein großes Marionettenspiel GESTA ROMANORUM

ein Violinkonzert

das erste Oratorium APOCALIPSIS CUM FIGURIS (nach Dürers
Blättern)

drei Kammermusikwerke

das zweite Oratorium DR. FAUSTI WEHEKLAG

さて、こうした作品を遺したレーヴァーキューンの音楽教育は、一体どのようになされたのであろうか。レーヴァーキューンは神学を研究する傍ら音楽教師クレッチュマー (Kretzschmar) のもとで作曲を勉強しはじめるが、これには若いストラヴィンスキーとリムスキー・コルサコフ (Rimsky-Korsakov) の関係が巧妙にモンタージュ⁽¹¹⁾されている。ストラヴィンスキーの『回想録』(*Erinnerungen*)は『ファウストゥス博士』で使われた音楽関係文献のなかで、マンが最も早く読みはじめたもののうちのひとつであり、レーヴァーキューンの作品にストラヴィンスキーの作品がモンタージュされることをも考え合わせると、これは誠に理にかなった方法であると言えるだろう。ではつぎに順を追って作品の検討を試みることにする。

まず、レーヴァーキューン自身は本来の作品に数えてはいないが、「人は過去に達成された成果に熟達していなければならない」(F. S. 203)という師の意見に従って作曲した習作の交響乐的幻想曲『海の燐光』は、ツァイトブロームが「聴覚の洗練された聴衆はこの若い作曲家にドビュッシー=ラヴェルの系統のきわめて才能のある後継者を見たのであった」(F. S. 204)と語っているように、紛れもなくドビュッシーの作品、とりわけ1897年から99年にかけて作曲された『夜想曲』(*Nocturnes*)のうち、女声合唱入りの第三曲目『シレー

ヌ』(Sirènes) と1905年に初演された印象主義の代表的管弦楽曲『三つの交響的素描——海』(La mer) の、月光に映える銀色の波の描写と洗練されぬいた管弦楽の色彩のモンタージュである。崩壊直前の揺れ動く調性をなす音たちの戯れから成る繊細で華麗な印象派音楽が、ドビュッシーにはじまりドビュッシーに終わったように、後のレーヴァーキューンの発展からも明らかであるが、彼はもちろんその後継者ではなかった。

つぎに『ブレンターノの詩による歌曲集』であるが、これらの歌曲にはレーヴァーキューンの生涯を貫く根本モチーフとでも命名すべき基本音型、h-e-a-e-es という口音ではじまり変ホ音で終わる音の連鎖がすでに姿を表わす。音楽史上すでに多くの作曲家が用いてきた音謎をレーヴァーキューンにも使わせたことも注目値するが、この歌曲集はマーラーの初期作品、ブレンターノとアルニム (A. von Arnim) の編んだドイツ古謡による歌曲集『少年の魔法の角笛』(Des Knaben Wunderhorn) のモンタージュであることは明白である。両者に共通する特徴は、ひとつは、リートという小さな抒情的形式による音の圧縮の強化の結果、密度と比重を増した音楽が、ますます力強い表現力を獲得するにいたることであり、⁽¹²⁾ もうひとつは、「知的で真実で伶俐すぎる音楽が、ここで絶えず苦しみながら民謡の旋律を求めている」(F. S. 247) ということであろう。ツァイトブロームも、「時代の音楽的状況やこの若い音楽家の年齢からいってほとんど避けられないことであるが、そこかしこにグスタフ・マーラーの影響が感じられた」(F. S. 218) と記している。

レーヴァーキューンと同年生まれのベルクがそうであったように、「音楽と言葉との抒情的な結婚」(F. S. 246) である歌曲作曲を経て、彼がつぎに試みた「音楽と言葉との劇的な結婚」(F. S. 246) であるオペラ『恋の骨折損』のオーケストレーションを見てみよう。ツァイトブロームはこう語る。

「わたしの友人がそこに織りなしていたものは、芸術的観点から見て、最高度に驚嘆に価するものであった。あらゆる量の誇示を蔑んでいた彼は、もともと、古典的なベートーベン流のオーケストラだけを念頭に置いて総譜を書くつもりでいた、(中略) しかし一切は厳格に室内楽の様式を守っていた。それは金糸銀糸の細工物に似た作品であり、音による才気豊かなグロテスク模様であ

り、集成的で、フォームを讃え、気品のある自負から生れる着想に満ちていた、……」(F. S. 293)

この記述は、われわれに即座に1911年に作曲が開始され、翌12年に完成されたりヒャルト・シュトラウスのオペラ『ナクソス島のアリアドネ』(*Ariadne auf Naxos*)のオーケストレーションを想起させる。そこでもわずか36人編成の室内オーケストラが用いられており、レーヴァーキューンが『恋の骨折損』で計画したオペラ・ブッフアの革新、18世紀のオペラへのパロディー風の回帰が実現されているのである。さらにレーヴァーキューンの台本作者シルトクナップ (Schildknapp) の存在からは、シュトラウスのために数多くのオペラ台本を書き、その共同作業により20世紀を代表するオペラを完成させたホーフマンスタール (Hofmannsthal) の存在がおのずと浮かんでくる。⁽¹³⁾

続いてレーヴァーキューンはブレイクとキーツの詩による歌曲集の創作に没頭し、さらにはクロップシュトックの頌歌『春の祝祭』を、バリトン、オルガン、弦楽オーケストラのために作曲する。これらの作品は、同時代である1911年から14年にかけてのシェーンベルクとヴェーベルンの器楽伴奏付き歌曲、ベルクの歌曲のモンタージュである。シェーンベルクが1912年の『月に憑かれたピエロ』(*Pierrot lunaire*)の伴奏で用いた独創的な楽器法⁽¹⁴⁾は、それ以後12音の書法で作曲する作曲家たちに多大の影響を及ぼしているため、マンがここでそれをモンタージュしていることは、レーヴァーキューンの後の作曲技法を考えるならば、当然と言うべきである。

さて、レーヴァーキューンの数少ない純器楽作品のひとつ、一楽章の交響幻想曲『宇宙の奇蹟』は1914年の初めに完成する。「徹頭徹尾奇抜でグロテスクな、しばしば厳肅荘厳で数学的儀式的にはあったがグロテスクな」(F. S. 369) この作品は、明らかにすでに述べたストラヴィンスキーの『春の祭典』のモンタージュである。

ストラヴィンスキーの作品のモンタージュはさらに続く。1918年夏、ストラヴィンスキーは「語られ、演じられ、踊られる物語」という副題の旅一座むきの舞台作品『兵士の物語』(*Histoire du soldat*)を作曲する。同じ頃レーヴァーキューンも人形劇のための舞台音楽『ゲスタ・ロマノールム』を作曲する。

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（堀内）

これらは、それぞれ巨大な色彩的管弦楽法を自家楽籠中の物とした作曲者が、簡潔で知的な小管弦楽法を実験的に用いて書いた作品である。『ゲスタ』の楽器編成、すなわちヴァイオリン、コントラバス、クラリネット、ファゴット、トランペット、トロンボーン、打楽器と鐘の装置、から最後の鐘の装置を除けば『兵士の物語』の楽器編成と全く同じになるのである。レーヴァーキューンは語る。

「ヨーロッパ音楽の発展における精選された諸成果を解体して自明なものにし、誰もが新しいものを理解できるようにすること、それら諸成果に君臨しつつそれを自由な構成素材として意のままに駆使し、亜流的なものとは正反対の刻印を帯びた伝統を感知させること、高次なところで行われた専門的作業を徹底的に目立たないものにし、対位法と楽器編成法とのあらゆる技巧を消滅させ熔解させて、実際には素朴から遠く隔たっているが、一種の素朴さの効果、知的に潑刺とした単純さを生み出すこと、——それが芸術の課題であり願望であると思われた。」(F. S. 431f.)

レーヴァーキューンが友人のヴァイオリニスト、ルディー・シュヴェールトフェーガー (Rudi Schwerdtfeger) の委嘱で作曲した『ヴァイオリン協奏曲』が1924年ウィーンで初演される。彼の作品中唯一好評を博したこの作品について、ツァイトブローームはつぎのように批評している。

『アンダンテ・アモローソ』と上書きされ、絶えず嘲笑と紙一重の甘美と情愛とに満ちている第一楽章には、わたしの耳にはフランス的なものに聞える主導和音 c-g-e-b-d-fis-a がある、この和音は、言うまでもなく、その上にヴァイオリンの高い f 音を加えれば、あの主要な三つの調の主要三和音すべてを含むことになる。この和音にいわばこの作品の魂がある。また、そこに、第三楽章の一連の華麗な変奏の中で再び取り上げられる、この楽章の主要テーマの魂がある。」(F. S. 548)

これはベルクの遺作となった『ヴァイオリン協奏曲』のモンタージュである。この曲も12音技法が駆使されて書かれているが、クラリネット、ハーブそして独奏ヴァイオリンの間で奏でられる g-b-d-fis-a-c-e という基礎音列を導入部に用いることによって、調性音楽的色彩が色濃く漂っているのである。さら

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(堀内)

に第二楽章でのベルクの運命数23の支配や音名象徴、そしてバッハのコラールの引用などを考えると、ベルクとレーヴァーキューンの類似も彷彿とする⁽¹⁵⁾。

レーヴァーキューンの室内楽の年1927年は、現実にも、音楽史上にのこる20世紀を代表する室内楽の珠玉の名作が産み出された年でもある。彼は『三つの弦、三つの木管およびピアノのためのアンサンブル』、『弦楽四重奏曲』そして『弦楽三重奏曲』の三曲を後世に遺すが、この年にはシェーンベルクとパルトークが、それぞれふたりのそのジャンルでの代表作となった『弦楽四重奏曲第三番』を、またヴェーベルンが『弦楽三重奏曲』を書き、ベルクの代表作のひとつ、弦楽四重奏曲『抒情組曲』(Lyrische Suite)も初演されているのである。そしてレーヴァーキューンの『三つの弦、三つの木管およびピアノのためのアンサンブル』は、すでに述べたシェーンベルクの無調時代の代表作『月に憑かれたピエロ』の独創的な楽器法のモンタージュに他ならない。

レーヴァーキューンの残るふたつの大作、1926年初演のオラトリオ『デュラーの木版画による黙示録』と遺作のカンタータ『ファウストゥス博士の嘆き』の言語化を完成するにあたっては、マンは全面的にアドルノの協力を求める。レーヴァーキューンの創作の頂点に位置するこれら二作はまた、『ファウストゥス博士』の頂点にもなるべきものである。

他の作品を執筆する場合と同じく、今回もマンは家族や友人たちの小さなサークルで、でき上がった章を朗読して聞かせ、その反応や効果などを試しながら推敲を重ねていたのであるが、レーヴァーキューンのふたつの大作の執筆にとりかかる段になって、「この小説の理念を完全に見抜いてもらい、私の意図を本当につかんでもらって、差迫っている音楽の問題について想像力を働かせながら私の手助けをする気になってもらおうという決心を抱いて」(E. S. 109) 1945年12月初旬にはアドルノに、第32章までの原稿を全て手渡している⁽¹⁶⁾。

アドルノがその原稿を読み終え、協議のためのメモなどの準備が整ったことをマンに告げたのが12月28日、ちょうど第33章を一応書き終えたばかりのマンは30日からその翌日にかけて、彼に宛てて注釈を含む長文の私信を認めている⁽¹⁷⁾。そして年が明けた46年1月3日から中旬にかけて、マンはメモを携えて足繁く彼を訪ね、周到にオラトリオ執筆の準備を整えていったのである。

このようにしておよそ6週間かけて執筆されたオラトリオ、そしてその後、肺の手術による中断を経て、46年12月17日から翌47年1月1日にかけて仕上げられたレーヴァーキューンの遺作となったカンタータには、モンタージュされた楽曲を特定することは不可能であろう。それは、16世紀末のモンテヴェルディ(C. Monteverdi)から20世紀のシェーンベルクにいたる300年余りの、否、それ以前の教会旋法以来約1,000年のヨーロッパ芸術音楽を総括し、同時にその黄昏を告げるものであった。

「楽器群が一つまた一つと消えて行く、そして、最後に残って作品を閉ざす一つのチェロの高いト音、最後の言葉、漂う最後の音がピアノシモ・フェルマータのうちにかすかに消えて行く。そのあとにもはやなにもない、——沈黙と夜。しかし、かすかに顫えながら沈黙の中に漂っている音、もはや音ではなく、ただ魂だけがまだそっと耳を傾ける余韻、悲しみの最後の響きであったものが、もはや悲しみの響きではなくなり、その意味を変えて、夜に煌めく一つの光になるのである。」(F. S. 657)

『ファウストゥス博士』全篇の写し絵⁽¹⁸⁾とも言うべきレーヴァーキューンの遺作カンタータ『ファウストゥス博士の嘆き』は、このようにあたかも Gnade(恩寵)を象徴するかのようなGの音(ト音)を響かせて終わる。オペラ『マニエール=ヴェネガス』(*Manuel Venegas*)の断片を聴かせるために友人を招待し、演奏しながら髭とピアノの上に落ちた涙を子供のように拭き、やがて狂気にとらえられていったフーゴ・ヴォルフ⁽¹⁹⁾のように、レーヴァーキューンもまた、友人を集めた『ファウストゥス博士の嘆き』の披露の場で、精神の暗闇へと足を踏み入れていったのである。

む す び に

以上論述してきたように、マンは主人公レーヴァーキューンに、ヨーロッパ芸術音楽のなかで培われてきたあらゆるジャンルの作品を作曲させている。さらに加えて、それらにバロック、古典、ロマンと続く伝統的な調性音楽にかわる新しい音楽の確立を模索した代表的な近・現代の作曲家たちの作品を巧みに、そして的確にモンタージュすることによって、マンは、調性音組織という

枠組みがはずれてしまった時代における音楽の状況、徹頭徹尾危機に陥った芸術一般の状況、さらにはその背後にある精神、文化全般の悲劇的終焉の様相を非の打ちどころなく表現し尽くしたと言えよう。『ファウストゥス博士』はそのことによって、音楽小説であるにとどまらず、マンが構想したように「文化の小説」(Kultur-Roman) (E. S. 35)、「私の時代を取り扱った長篇小説」となったのである。

〔付記〕

本小論の『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、『ファウストゥス博士の成立』のテキストには、Thomas Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1966. を用いた。引用は前者を **F.**、後者を **E.** と略し、その略語と頁数をアラビア数字で引用文のあとの括弧内に示した。

なお邦訳は、それぞれ新潮社版『トーマス・マン全集 全12巻（別巻1）』の第6巻（初版1971年）所収の円子修平氏と佐藤晃一氏のものを使わせていただいた。

筆者は1981年10月7日、日本独文学会秋季研究発表会（於：愛媛大学）の「トーマス・マン シンポジウム」において、本小論のテーマで研究発表をおこなったが、本稿はそれをもとに、その後1990年までに公刊された『ファウストゥス博士』執筆時代の『トーマス・マンの日記』(Thomas Mann: *Tagebücher*)などを参考にし、新たに書いたものである。

〔注〕

- (1) 例えば、『魔の山』(*Der Zauberberg*)、『ヨゼフとその兄弟たち』(*Joseph und seine Brüder*) についての研究論文の倍ちかくにのぼっている。Vgl. Hermann Kurzke: *Thomas-Mann-Forschung 1969-1976. Ein kritischer Bericht*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1977.
- (2) その他、本小論の主要参考文献に挙げた Gunilla Bergsten と Lieselotte Voss の資料研究でも明らかにされている。
- (3) Thomas Mann: *Briefe 1937-1947*. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1979. S. 309.
- (4) 1943年から47年の『ファウストゥス博士』執筆時代のマンの『日記』を読むと、作品が徐々に仕上がっていくのが目を追って確認できる。しかし、この青年時代の創作ノートを自己引用した章は、すでにでき上がっていたものを書き移し、表現を彫琢

するのみで事足りたので、驚くべき早さで執筆されている。Vgl. Thomas Mann : *Notizen*. Hrsg. von Hans Wysling, Heidelberg : C. Winter 1973.

- (5) Vgl. 三宅幸夫：ブラームス。新潮社 1986年。142ページ。
- (6) 1921年7月から23年3月にかけて作曲された『ピアノ組曲 作品25』（Suite Op. 25）において、シェーンベルクははじめて全曲を12音技法で構成した。
- (7) マンがその後執筆をはじめるまでに、処女長篇以来の彼の仕事の進め方の常であるが、主人公を含む主要な登場人物の性格なども書き込んだ詳細な年表作成に精を出していることが、1943年4月末の『日記』から知れる。
- (8) 『ファウストゥス博士』の初版本（1947年刊）と第二版以降のものとを比較すると、いくつかの異同が認められる。そのひとつ、初版ではツァイトブROOMが友人の伝記を執筆しはじめたのは5月27日となっているが、1960年の12巻本全集以降の版では『成立』と『日記』に合わせて5月23日に改められている。なお、異同の問題を取り扱った研究としては、Wesley Vermon Blomster : *Textual Variations in Doktor Faustus*. In : *The Germanic Review*, Jg. 39, 1964, S. 183-191. がある。
- (9) Vgl. 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. S. 697.
なお、美事な口笛は、作中のルディー・シュヴェールトフェーガーに取り入れられている。
- (10) アドルノは、1943年7月6日、第4章執筆中のマンのために、パーレ(Bahle)の著書『音楽的創造における靈感と行為』（*Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen*）を持って来た上に、同月21日自らの『新音楽の哲学』（*Zur Philosophie der neuen Musik*）の原稿をマンに貸し与えている。アドルノのこの論究は、『ファウストゥス博士』における音楽の記述の最も重要な種となったのであるが、その公刊は『ファウストゥス博士』公刊2年後の1949年のことである。ちなみに、この原稿を読んだマンは、彼のことを「これこそ欲しいと思う男だ。」(E. S. 36)と言っている。
- (11) ストラヴィンスキーは、18歳の時ペテルスブルク大学で法律学を専攻するかたわら和声楽を勉強しはじめるが、20歳の時、彼は音楽を職業としたい旨リムスキー・コルサコフに打ち明ける。ふたりの間の音楽の個人レッスンは、主として楽式と楽器法、および管弦楽法を課題として進められた。Vgl. 藤原義久：アードリアーンの音楽。芸立出版 1979年。137-138ページ。
- (12) Vgl. P. ベッカー：西洋音楽史。河上徹太郎訳。新潮社 1972年。194-195ページ。
- (13) シュトラウスとホーフマンスタールの共同作業がはじまったのは『エレクトラ』（*Elektra*）からであり、それはちょうどレーヴァーキューンとシルトクナップとが知り合ったのと同じ1906年である。
- (14) フルート、ピッコロ、クラリネット、バスクラリネット、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロそしてピアノというものである。

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（堀内）

- (15) 『ファウストゥス博士』第10章の執筆を終えた直後の1944年1月末、マンがアドルノのベルク論を読んでいることが『日記』から読み取れる。Vgl. 船山隆：表現主義音楽とエクリチュール。『思想』No. 723 所載。岩波書店 1984年。112-113ページ。
- (16) 12月5日の『日記』には、原稿がすでに手渡し済みである旨の記述がある。
- (17) Vgl. Thomas Mann: *Briefe 1937-1947*, Hrsg. von Erika Mann, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1979, S. 469-472.
- この間の事情については『成立』の第12章にも詳細に書かれているが、この私信ほど、マンのモンタージュ技法に対する執着が、直接に、またあからさまに述べられているところは他に見当たらない。
- (18) Vgl. Gunilla Bergsten: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, 2., ergänzte Aufl. Tübingen: Max Niemeyer 1974.
- (19) Vgl. E. デチャイ：フーゴ・ヴォルフ 生涯と歌曲。猿田憲／小名木栄三郎訳。新潮社 1966年。191-192ページ。

主要参考文献

I 単行本

- Thomas Mann: *Tagebücher 1940-1943*, Hrsg. von Peter de Mendelssohn. -Frankfurt am Main: S. Fischer 1982.
- Thomas Mann: *Tagebücher 1944-1946*, Hrsg. von Inge Jens. -Frankfurt am Main: S. Fischer 1986.
- Thomas Mann: *Tagebücher 1946-1948*, Hrsg. von Inge Jens. -Frankfurt am Main: S. Fischer 1989.
- Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. -Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960. =Bibliothek Suhrkamp, Bd. 61.
- Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. -Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.
- Hermann Kurzke: *Thomas-Mann-Forschung 1969-1976. Ein kritischer Bericht*. -Frankfurt am Main: S. Fischer 1977.
- Gunilla Bergsten: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, 2., ergänzte Aufl. -Tübingen: Max Niemeyer 1974.
- Hermann Fähnrich: *Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners. Parodie und Konkurrenz*, Hrsg. und erg. von Maria Hülle-Keeding. -Frankfurt am Main: Herchen 1986.
- Lieselotte Voss: *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*.

トーマス・マンの『ファウストゥ博士』におけるモンタージュ技法（堀内）

Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. -Tübingen: Max Niemeyer 1975.

Rudolf Wolff: Thomas Manns Doktor Faustus und die Wirkung. 2. Teil. -Bonn: Bouvier 1983.

Theodor W. Adorno: アルバン・ベルク. 平野嘉彦訳. 法政大学出版局 1983.

Paul Bekker: 西洋音楽史. 河上徹太郎訳. 新潮社 1972.

藤原義久: アードリアーンの音楽. ヨーロッパ芸術音楽の終焉. 芸立出版 1979.

II 雑誌論文

Ján Albrecht: Leverkühn oder die Musik als Schicksal. In: DVjs., Jg. 45, 1971, S. 375-388.

Hanspeter Brode: Musik und Zeitgeschichte im Roman. Thomas Manns „Doktor Faustus“. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, XVII, 1973, S. 455-472.

Jaroslav Bužga: Leverkühn und die moderne Musik. In: Melos, Zeitschrift für neue Musik, H. 2/32. Jahr, 1965, S. 37-41.

Wolf-Dietrich Förster: Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexion im „Doktor Faustus“. In: DVjs., Jg. 49, 1975, S. 694-720.

Bodo Heimann: Thomas Manns Doktor Faustus und Musikphilosophie Adornos. In: DVjs., Jg. 38, 1964, S. 248-266.

Michael Mann: Adrian Leverkühn—Repräsentant oder Antipode? In: Neue Rundschau, LXXVI, 1965, S. 202-206.

Jack M. Stein: Adrian Leverkühn as a Composer. In: The Germanic Review Jg. 25, 1950, S. 257-274.

Franz Willnauer: Der Zeitgenosse Adrian Leverkühn. Fiktion und Faktizität im Musiker-Roman. In: Deutsche Rundschau, Jg. 89, 1963, S. 56-64.

Victor Zuckerkindl: Die Musik des „Doktor Faustus“. In: Neue Rundschau, LIX, 1948, S. 203-214.

本小論は、1990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。