

トーマス・マン「ファウスト博士」

— ドイツの作曲家アードリアン・

レーバーキューンの生涯と作品 —

武 田 昭

ドイツの作曲家アードリアン・レーバーキューン Adrian Leverkühn (1885—1944) の作品には実際に接した人は誰もいない。われわれはただトーマス・マン氏によって発表されたこの特異な音楽家の親友である古代言語学者ゼルヌス・ツァイトブロームが作曲者自身から遺贈された手記にもとづいて克明にその生立ちから死に至るまでを記録した伝記「ファウスト博士 Doktor Faustus」を通して、彼の数寄な生涯を知り、その風変りな作品の片鱗をかいま見ることが出来るだけである。私がここに彼の作品を一度も聞いたこともなくて、いや、彼の作品を聞くことはそんなに必要ではないかも知れないが¹⁾、その譜面に一度も目を通したこともなくして、作品紹介をするのはまことにおこがましい限りではあるが、彼の楽譜を入手する手段が皆無な以上、私はその伝記の中から彼の作品内容に関する箇所を熟読して、その作品の特色を捕捉するより外に方法はない。従

って私は彼の作品に関して、その伝記中に伝記作者がふれている点についてのみしか語ることが出来ない。それでも彼の作品の全貌とまではいかぬまでも、作者の意図するところ、その作品のもつ新奇さ、晦渋な音表象の背後にひそむ実体について、幾分たりとも紹介することが出来れば幸いである。

なお彼の生涯については、伝記中に詳しいので、ここではその概略と作品の理解に必要な点にのみふれることにする。

*

生涯 アードリアン・レーバーキューンは 1885 年の春、ヨナタン・レーバーキューンとエールスペート夫人との間に、次男として生まれた。彼には五つ年上の兄ゲオルクと五つ下の妹ウルゼルとがある。彼の生地はメルゼブルク州ザレ河畔の町カイゼルスアツシエルンから、汽車と馬車で小一時間かかるブーヘルという地所である。彼の祖父は一「ルターがそうであったように」(Blume: Th. Mann und Goethe S. 122) — 農夫の一族であった²⁾。幼年時代の環境と教

1) 「それ(彼の作品)は聞くよりはむしろ読むためのもののように思われる」(F. S. 349)

2) 「ルターに発してニーチェで終わ

育には、特別音楽的なものは現われて来ないが、音楽好きの女中の指導で裏山でコーラスを練習しながら、ハーモニーの味わい方を、殊にカノンの技法を心愉しく習得した情景が記されている。大体彼が音楽と関係をもち始めたのは、彼が14才の頃のことであって、それ以前には特に記すべきことはない。礼拝時におけるオルガンの序奏や後奏が彼に何らかの影響を与えたことは想像に難くないが、それに関してはアードリアンは終始沈黙を守り続けた。自己の感情を殺すこと、いわば精神的自制の傾向は、彼には幼い頃からのものであった。

それよりもブーヘル時代で特筆しなければならぬことは、父親の変った趣味が息子の若い精神に及ぼした影響である。父ヨナタンには昔流に言えば「大自然の原理を思索する」とでも称すべき風変りな傾向があった。つまりつましやかな規模と手段とではあったが、生物学、化学、物理学などの実験をやって愉しむのである。そしてこれは一人で愉しんでいるだけでなく、子供達にも実験して見せ、説明してきかせるのだった。これがアードリアンの純白な頭脳の壁にどのように深く刻み込まれたかは、彼の作品解説にあたって、想い当ることがあろう。そして「この実験に早くも悪魔が一役買

るドイツ・イデアリズム」(Blume: Th. Mann und Goethe S.122)の象徴たるこの小説の主人公は、その出生においてはルター的に、その死においてはニーチェ的に描かれている。なおルターもニーチェも(そしてトーマス・マンも)極めて音楽的なドイツ人であった。

っている」(Die Entstehung des Doktors Faustus. S.66)のである。

父ヨナタン・レーパーキューンは蝶々、貝殻、氷の結晶、無機物質等の中に自然がかくした謎を探求し、大自然の中にひそむ秘密の法則を、いくら眺めても見飽きないといった風であった。ここで彼の好奇心を惹いたのは、大自然が奏でる無数の変奏曲である。蝶や蛾の標本を眺めては、その巧みな保護色の中に自然の巧緻を発見して驚くのだが、それとは逆に自然は又警戒色という着想をも考案している。そして動物はこれを保護色と同様、わが身を防禦するという同じ目的のために使用するのである。保護色と警戒色、この二つの反対現象が、実は同一目的をもっているという点が、ヨナタンには自然の尽きせぬ叡智と映るのである。ここから「フーガ技法における転回」、そして「同一テーマによる無数の変奏」「オスティナート」——パッサカリヤ、シャコンヌ——というアードリアンの後の思想が培われていく。

美しい絵模様をもった貝殻とその中に住むぐにやくにやの肉塊、この軟体動物の不思議な謎は、美しい均勢のとれた肉体の中にひそむ無骨な骨髄という脊椎動物のいわば裏返しである。骨髄は外部に出れば美しい貝殻と化し、無気味な肉塊も外部に出れば、美しい筋肉となる。そしてここに「かかる外面美学の偽瞞」(F. S. 26)がある。こうしてアードリアンの「パラドックスへの傾向」「価値の転換」という思想が生まれて来る。

ヨナタンは又象形文字についても広い学識をもっていて、ある貝殻の上に見出

された線画を、色々の考古学の書物で調べ上げた末、遂にその謎を解くことが出来なかつた。出来ないと言うよりは、それが「理解をこえたもの」と断言した。そうすることが彼の楽しみなのだ。何故なれば「装飾と意義は常に並存する。古代の線画といえども装飾と同様に意味伝達の役を果たしている。＜之は何物をも伝達しない＞ということは何人も言いうるものではないのである。故に不可解なる伝達、かかる矛盾にひたることも又一つの愉しみではある」(F. S. 27)というのが、彼の主張である。こうして彼は自然の中に矛盾が平然と存在していることを証明する。アードリアンの不協和音に対する無関心、それどころかその偏愛も、こうした親からの体質なのであろう。

彼が好んで人にやって見せた「目に見ることの出来る音楽」の実験もまた、視覚と聴覚という反対概念の統合であり、意味転換である。又彼がよく実験してみた氷の結晶模様と植物との驚く程の類似性、クロロホルム水滴の向日性などは、すべて有機物と無機物、生命ある自然と生命なき自然との統合を示すものである。彼の考えでは「この二つの領域の間の限界をあまり鋭く分けることは、両者の統一を壊すことになる」(F. S. 29)。この両域を相互に交渉させることに彼は最大の愉しみを見出していたようである。つまり彼にとっては、真理は中間にあるのだった。こうした曖昧化は、後にアードリアンの音楽における調性に浮遊性や徘徊性³⁾を与え、それが更に無調音

楽にまで発展したと言うことが出来る。

これらの諸実験から帰納された定理が、次第に息子アードリアンの頭脳の中で一つの世界観にまで結晶し、その楽曲の根本思想を形作ることになるのである。新しいものが古いものに通ずるといふ「世界の彎曲 die Krümmung der Welt」の思想 (F. S. 499, S. 489)も、各音の価値の均等化という12音技法の理論もこの父親からの遺伝と、少年時代の実地教育に遠く由来する所なしとは決していえない。伝記作者も「芸術家というものは生涯の間、実際の現実的世界にはいり込んでいる人たちよりも自分の幼年時代に、より忠実には言わぬまでも、より近く離れずにいるものである」(F. S. 37)と言っている。ちなみにアードリアンの母エールスベートは美しい声の持主で、その素質をあえて伸ばそうとはしなかつたが、豊かな音楽性を身につけた女性であった。1895年の復活祭の日、アードリアンはギムナジウムに入学するため、カイゼルスアッセルンの叔父ニコラウスの許へとやって来た。

カイゼルスアッセルン、それはヘンデルの町ハレからも、パツハの町ライブチヒからもそう遠くない、城と皇帝の墓であるドームのある古い町で、宗教改革発祥の地、ルター地方の中心部に位し、「1500年代の、或いは…悪魔にインキ壺を投げたマルチン・ルターの現われるちよつと前、従つてあの悪魔のお祭り騒ぎと

3) 徘徊性調性 Umschriebene Tonalität, 浮漂性調性 Schwebende

Tonalität については属啓成著「作曲技法」110頁, 119頁参照。

も言うべき三十年戦争⁴⁾のずっと前の、良い古いドイツの空気」(F. S. 308)をいまなお漂わしている町なのである⁵⁾。時は流れ去り、たえず多くのものを変貌させてはいるけれども、この町だけはその時の流れに抗して、いまだに自らの同一性を守っている。アードリアンはこの古い町のバロヒアル街にある叔父の家に寝起きするようになったのである。叔父ニコラウスの家は古くからの楽器商であったので、アードリアンはここで様々な楽器についての知識を身につけることが出来たのは、彼にとって幸いであった。彼は唯一人鍵盤楽器をいじっている間に、自然に五度圏と平均律の原理を、転調の秘訣を、そして和声法の機能を知ってしまったのだ。学科では数学が得意であった。そしてこの数学が、人文科学と

4) 「ルターの宗教改革はドイツの内

面性の偉大な歴史的行為であった。——われわれはそれを巨大な解放運動とよんだ。従ってそれはともかく一つの善行であったのだ。しかし悪魔がそれに参加していたということは間違いない。宗教改革は欧州大陸の宗教分裂という決定的不幸をもたらした。そしてそれはドイツに30年戦争をもたらした——あの民族を解体し、文化の宿命的後退を招き、淫蕩と悪疫によってドイツ人の血を恐らく中世紀のそれよりも別な、もっと悪いものに墮してしまっ所の」(Th. Mann: Deutschland und die Deutschen. S. 28)

5) この古い町の描写(本文に詳しい)は、すべてマンの出生地リユーベックの町がモデルとなっている。すべてが過去へ、原始へと逆行するこの小説では、その舞台が「ブデンブロークの町」へもどることによって、

自然科学との間の独自の中間的地位を示めていることについて、彼はすこぶる満足しているようであった。彼は「この中間的地位を高い、と同様に支配的な、普遍的なもの、更に真なるものと感じていた」(F. S. 63)のであつたのだから。

この時代に彼はその生涯に決定的な影響をうけた一人の人物にめぐりあつた。それはこの楽器店に出入りしているこの町のドームのオルガニスト、ヴェンデル・クレチュマルである。彼はアードリアンの教師として音楽に関するすべての知識を彼にさづけ、又練習問題や管弦楽への編曲を通して、その作曲を指導した。そのみならず彼は「公益活動団体」のホールでの講演を通してベートーヴェンの音楽史上果した大きな功績⁶⁾、

再び彼の作品の出発点に立ちかえるわけである。しかも<ブデンブロークス>において過去への回想はせいぜい四代前へとさかのぼるにすぎなかったが、マンはここではリユーベックが既に12世紀に存在していたこと、そしてその古きリユーベックが今なお存在していることを念頭においている」(Blume: Th. Mann und Goethe. S. 118). 同様に「ファウスト」もゲーテのそれを跳びこえて、民俗本の伝説「ファウスト」にもどっている。つまり「この小説はファウスト小説ではあつても、ゲーテとは縁が遠いのである——ゲーテ自身音楽に程遠いほどに」(ibid. S. 129)。このような意味で、この小説は「マンの青年時代のすべてのテーマの記念すべき再編成であり、体系づけである」(Lukács: Th. Mann. S. 40)。

6) 拙文「トーマス・マン：ファウスト博士におけるベートーヴェン像」参照。

なかでも音楽の教会と貴族からの解放と、その結果としての彼の芸術家の苦悩について語り、芸術の将来について色々と考える機会を与えた。又「音楽における原初的なもの」という講演を通しては、「音楽には原初的なものに帰ってそこに沈潜し、原始における自己を讚美しようとする傾向がある」（例えばヴァーグナーの「ニーベルンゲンの指輪」と同時に、「この奇妙な芸術（音楽）の本質には、いつも、最初から始めること、無から、つまり自ら経て来た文化史と数世紀に渡って獲得しえた知識なしにも、新たに自己を発見して、再創造することの出来る性質がある」（F. S. 87）という確信を固め、更にその例として聞いたアメリカの風変わりな宗教家パイセルの主人音と召使い音による音楽理論を基として彼が後の12音技法による新しい音楽を創立する足掛りをえたことは大きな収穫であった。このようにしてクレチュマルは弟子アドリアンに音楽教師としての手ほどの外、「彼の精神の空にすべてにまさる輝きを放っている雙子星」（F. S. 97）とも言うべきベートーヴェンとシェークスピアを、更に世界文学の沃野を涉猟することを教えた。この間のアドリアンの特筆すべきことは、「水平なものと垂直なものとの統一、交換可能、同一性という問題に没頭し」（F. S. 101）、その習作においてもそのような旋律の線を、更に和音を考え出して一人愉しんでいたということである。ここにもわれわれは彼が少年時代にその父からうけた「大自然の原理を思索する」教育を通して身につけた習

性一反対概念の統一、境界線の廃止、真理の中庸性という信念がうかがわれるのである。この頃から彼は既に「アイゼナハの大バッハをゲーテが和声家と呼んだのは正しい」⁷⁾とし（F. S. 373）「バッハの問題は、和声的意味をもったポリフォニー（harmonisch sinnvolle Polyphonie）の可能性にあるが、バッハ以降ではそれとは逆に、ポリフォニー的外見を呼び起す如き和声法はいかにして可能なりやが問題となっている」⁸⁾（F. S. 105）という見解を持っていた。

クレチュマルは更に少年アドリアンによい音楽を聞かせるために、方々の町で催される音楽会にも連れて行く。ある晩彼はベートーヴェンの「フィードリオ」の第3番序曲を聞く。そしてこの古典主義の完全な傑作に接して、興奮して友に語るその言葉の中には、早くも彼の音楽、彼自身の再創造による音楽、即ち12音技法による新しい音楽への芽生えを見出すことが出来る。即ち彼はこの古典音楽、主三和音の上に打ち立てられた和声的音楽の偉大さに接して、「それと対決することは儂しいことではない。勇氣

7) ベートーヴェンもホーフマイスター宛の手紙でバッハを「ハーモニーの祖父 dieser Urvater der Harmonie」とよんでいる（ロマン・ロラン、片山敏彦訳「ベートーヴェンの生涯」岩波文庫版149頁）

8) 「R. シュトラウスやマーラーの晦渋な和音の重積の中から、ポリフォニーの線を見出すことが出来る」（シュトウッケンシュミット 1959年8月仙台における講演「新しい聞き方」）

だめしみたくないものだからね。そもそもそれに対して自分の目を持ちこたえるなんて出来ることだろうか？……大体君たちの音楽には一何か独特なものがある」(F. S. 107)と言っているが、この言葉の背後には、もう彼には「自分の音楽」「原初にかえって、そこから再創造された全く新しい音楽」が徐々にその脳裏に誕生し始めていたことが十分に推測されるのである。

さてアードリアンはギムナジウムから大学に進む際、音楽か哲学か、そのいずれを選ぶべきか大いにまよったが、結局彼は神学科に席をおくことに決心する。それは彼の高い誇りから来たものであるのか。つまり芸術と学問とが神学にうやうやしく忠誠を誓っているパロツクの絵画が彼の理想としてその脳裏にあったのかも知れない。哲学も音楽もかつては神学に奉仕する補助的学科であったのだから。しかしハレの大学で彼の興味を惹いたのは、ルターを思わせるクンプフ教授の神学よりもむしろ私講師シュレップフースー「彼は悪魔の化身である」(Die Entstehung des Doktors Faustus. S. 66) — の講ずる鬼神論^{デモノロギー}であった。何故なれば彼が教壇から古色蒼然たるドイツ語で講義する弁神論には善と悪との⁹⁾、神聖と誘惑との¹⁰⁾、天国と地獄との弁証

法的統一という、彼が少年時代から父親に叩き込まれたのと同じ思想が聞かれたからであった。しかしアードリアンは第四学期が始まった時、既に神学の勉強をやめることに決心していた。そして師クレチュマルに相談して、彼の奨めに従った。アードリアンは「神秘的なもの、印象深いものに出あうといやでも笑い出さずにはいられなかったので、このむずむずする気持を落着かせることを期待して、滑稽なものに対する鋭敏さから、神学へと逃れた」(F. S. 179-180)のだったが、ここに見出したものは、やはり滑稽なもの以外の何物でもなかった。彼にとっては神学も又パロデーにすぎなかったのだ。クレチュマルはこういうアードリアンの告白に対して、「彼が誇りとしている、或いは嘆いている滑稽に対する感覚には彼が現在たざざわっている不自然な学問(神学)よりは芸術の方がずっとよくマッチするだろう。芸術ならば、そのような感覚を生かすことが出来るだろう」(F. S. 180)と言って音楽に身を投ずることを極力勧誘する。こうしてアードリアンは音楽の勉強を「もつと前景に押し出す」ために、クレチュマルが当時就任していたライブチヒへ旅立つのである。それは1905年の冬学期の始めであった。彼はライブチヒへ来て早々一つの宿命的な体験をする。それは彼にライブチヒ

9) 彼によれば「善がなければ悪はそもそも悪でなく、悪がなければ善は善ではない」(F. S. 139)

10) 「神聖は誘惑なしでは全然考えられず、それは誘惑の恐ろしさ、人間の罪への可能性によって計られる」(F. S. 141)。「神聖をたえざるサタンの誘惑と見なし」(F. S. 134),

「神聖不可侵であるために、かえってそれを冒瀆したくなる気持 Der vom Sakrosankten ausgehende Lästerungsreiz」(F. S. 135) というのがシュレップフースの持論である。

の街を案内してくれた男（この男も悪魔の化身である）が、最後に私娼達のいる家に彼を連れ込むのであるが、彼はそこで一人の女性を見そめる。そしてしばらくたってから、1906年5月のこと、彼はクレチュマルと共にR・シュトラウス自身が指揮する「サロメ」の初演を聞きに、ドレスデンへ、更にグラーツへと行き、その折に彼女が流れついているプレスブルクの町に立ち寄る。そしてこの病気をもった女性から愛撫される¹¹⁾。

ライプチヒへもどってから間もなく、アードリアンは病気に感染したことに気がつき、医者¹²⁾の門を叩く。しかし不思議なことには彼の訪れた医者¹³⁾は二人とも彼の病気を治すことを拒否せらる。一人は急死によって、他は墮胎罪¹⁴⁾なにかで、突如警察に検挙されてしまって——もち

ろんそれは悪魔の仕業であった（F. S. 312）。こうして病魔は彼の体内深く潜入し、その頭脳中に定住することとなるのである。

アードリアンはこのライプチヒ時代に、グラーツへの旅行、北海への旅（この旅行から色彩感覚にとんだ作品、Meersleuchten が生まれた）の外、もう一度スイスのバーゼルに師クレチュマルと共に出かけ、ここでバロック時代の宗教音楽の演奏に接しえた。モンテヴェルディ、フレスコバルディ、カリッシーミ、ブクステフデ等の多声音楽はアードリアンに、「ネーデルランド楽派の構成主義に対する反動として、聖書の言葉を驚く程人間的な自由さ、朗読調の大胆な表現で取扱い、それに思いのままに描写する楽器¹⁵⁾の所作をまとうせた情緒の音楽を強

11) ここでアードリアンのかかる行為に対する弁解の手段として、伝記作者はキルケゴールが「ドン・ジュアン論」において行った論法を借用している。即ち彼の愛情が一人の女性に限定されていること、その女性に自分の気持を固定したという点に彼の行為をドン・フアンの性格から区別するのである。相手を限定しなかったドン・ジュアンは1003人の彼が征服した女性の名をそのカタログに記載することが出来た（レポレロ「カタログの歌」）。誘惑者ドン・ジュアンにとっては老いも若きも美女も醜女も意に介さなかった。しかしアードリアンは、この女性にその後二度と会うことはなかったけれども、「選択という考え、そこにはどこか愛情による結びつきに似たものが漂っていて、この貴重な青春と不幸な存在（アードリアンと娼婦）との結合

に精神的なものの光*をほのかに与えている」（F. S. 204）と彼は弁解している。

*「ギリシヤ人は一人の少女を愛し、その獲得に全力を集中する…これに反して感覚的愛（ドン・ジュアン）は一人ではなく、すべてを愛する。即ちすべての人を誘惑する。50人の娘を有する全家族を世話し、一夜にその数名をわが物にしたといわれているヘラクレスだって、充分にそのカタログを作ることが出来たろう。しかし彼は本質的にドン・ジュアンとは異なる。彼は誘惑者ではない。何故ならばギリシヤ的愛は精神的であるが故に、本質的に誠実 *treu* である。彼が個々の多数者を愛するということは、個々の場合における一彼の意図する所ではなくて一偶然事 *das Zufällige* にすぎない」（Kierkegaard: *Mozarts Don Juan. Atlantis-Musikbücherei*. S. 19）。

く印象づけた」(F. S. 237)。これは後のアードリアンの二大傑作であるオラトリオ「ヨハネ黙示録」と「フアスト博士の嘆き」の作曲に、大きな影響を与えることとなった。彼の「きびしい秩序、即ちネーデルラント楽派の線的なものに対する知的な情熱と合わせて、極端なまでに走る表現意志の要素が常に支配的となる。他の言葉で言えば、彼の作品では熱と冷さとが並存していて、往々にして最も天才的な瞬間にこの二つがまじり合い、表情豊かなものが厳格な対位法をとり、客観的なものが感情に紅潮する」(F. S. 237)といった逆説的構成が生まれ出るのである。それは洵に魔神的である。そしてかかる表現法を彼はスイスにおいて学び取ったということは、決して偶然ではない。中立国スイスこそ、北方の地方主義的ドイツと西方の国際主義的世界とが境を接している(F. S. 239, Deutschland und die Deutschen S. 5)、主観と客観が合流している地点なのだから。

1910年9月彼は妹の結婚式に参列するために、故郷にかえって来る。その折彼が裏庭の池のほとりで友と語った談話から、われわれは彼がもうその頃12音列による理論体系を殆ど確立していたことを知る。一自由がカビの様になって才能にへばりつき、不毛の徴候を見せ始めた時代にあつて、この生産力の阻害を打破し、解放する手段として、彼は、たやすく原初 *das Elementare* に復帰する能力をもつ音楽において、最初の振り出しから出発することを考える。「自由は常に弁証法的変革に傾きがちである。そし

て自由は自分が拘束の中にあることを忽ちみとめ、法律、規則、強制、組織の従属の中で自己を実現する」(F. S. 253)。その場合、自由はもはや自由ではなくなる(革命から生まれた独裁は、もはや自由ではない様に)恐れがある。しかしそれは政治の上での話して、芸術においてはそうではない。例えばベートーヴェンやブラームスの変奏技術においては、あの因襲化している変奏という組織と強制の中からも、新しい形式が、即ちソナタの展開部にも相当すべき新しい変奏形式が誕生する。そしてそこで主観性がのびのびと自由に調歩している。しかしその生産手段の自由性に、経済の原則に従って、合理性と統制を加え、偶然と暗中摸索とを排除し、非生産的なものの登場という無駄を一さいはぶぎ、基礎形態¹²⁾(基礎音列)の中に含まれるあらゆる要素(音型、音程、リズム等)を発見し、之に動機的労作を加えて、それらを素材として全楽曲を構成して行くのである。それには変奏のあらゆる技法、即ち拡大、縮小、転回、逆行、転回逆行等、彼が対位法の習作で身につけた技法が応用されることはもちろんである。従つてそこにはもはや「美しい仮象 *Schein*」とか「遊び *Spiel*」は存在しえない。「今日ある如きわれわれの意識、われわれの認識、われわれの真理感覚において、今なおかかる遊びが

12) ルーフアー「12音による作曲技法」45頁参照。「調性的作品の主題材料が基礎形態から導き出されるのと同様に、12音音楽においてそれは基礎音列 *Grundreihe* から導き出される」(同書51頁)。

許され、精神的に可能で真剣に受けとらるべきであろうか。そのような自己満足的、調和的にまとまった形態をもった作品が、現代の社会状況の完全な不安定さ、不調和、問題性に対していまだに何らかの正当な関係に立っているとはいえないようか。あらゆる仮象、最も美しい仮象でさえ、いな最も美しい仮象こそ、今日では偽りとなったのではあるまいか？」(F. S. 241)。「仮象と遊びは今日では自らに対して芸術の良心をもっている。芸術は仮象と遊びであることをやめようと欲している。彼らは認識になろうとしている」(F. S. 242)。こうしてアードリアンは彼の 12 音技法による新しい音楽

13) 政治と芸術との分離は理念の上では可能でも、現実には必ずしも容易ではない。それはドイツにおける現代音楽の発展は、1933 年以降「国際的關係から段々と激しく孤立していった」ことと、「芸術の創造を国家が導き、監督しようとする、文化を妨げるような試み」のため、殆ど壊滅の状態に陥った(H・エルプ「現代音楽の理解」32頁)。ソ連においても戦後同様のことが起こって物議をかもしたことは、人々の記憶に新しい。

14) 「12音原理が意識にのぼった時—大体 1920 年頃—物理学においては丁度一般相対性理論が伝えられた。これによって空間と時間、そしてその帰結として物質とエネルギー、音楽においては旋律と和声、音空間とリズムとは相対化され、中心的関係(調性)は廃止された。…あらゆる領域にこの相対主義は侵入し、すべての関係を数に、昔の創造的な数にではなくて、抽象的計量数、即ち量に還元せしめる。すべての質は量に還元される。化学者はその原素のあれ

こそ、現代の不安と混沌の、そして自由と市民文化の対極たる統制と協同体 *Gemeinschaft* の(芸術の世界ではそれが必ずしも自由の抹殺と独裁を意味するものではない¹³⁾ ことは前述の通り)、表現と確信するようになるのである¹⁴⁾。

アードリアンは 4 年半におたるライブチヒ滞在の後、ミュンヘンに移る。ここで彼は始め市参事会員未亡人のロッヂ家に間借りをしていたが(ここの二人の娘イーネスとクラリッサは、彼の後の人生に間接的にではあるが、一役演ずることとなる)、英語学者リュウ・デイゲル・シルトクナップと共にイタリアに旅行

ほど印象的な種々の質を一つの秩序、周期的な体系として、この秩序を原子の外殻における電子の数から、即ち一つの量から説明する。音楽家は調性に関係づけられた音程の性格的な質を止め、それを単なる音の間隔、即ち量としてのみ通用せしめた—実存主義は人間を関係のないものひとつの中心へのあらゆる関係から放たれたものとして世界の中に投げ入れる。人間はそこで自分の関係を自分自身で始めて作り出さねばならぬ。音楽家も音楽を同様に(即ち原初にもどつての無からの再構成、各音の価値の平等化)処理する」(同書 141 頁、括弧内は筆者)。

マンの作品においては「これまで芸術家の悲劇は殆ど例外なしに芸術家と人生、芸術と現実との間の関係と葛藤という側から述べられて来たが、ここでは中心問題が作品そのものの中に移されているので、敘述はこの作品そのものの成立と機構に向かい、現代の芸術のとき難い悲劇的問題性が作品自体にそくして形成的に表現されている」(Lukács : Th. Mann. S. 57)。

し、作曲家パレストリーナの同名の誕生地に2年近く滞在して、ここであらゆるドイツ的なものから遠ざかって、シェークスピアの戯曲「窓の骨折り損」のオペラ作曲の仕事に没頭する。その後彼はドイツに帰って、バイエルン郊外ファイフェリングのシュヴァイゲシュティール農場に一室を借りうけ、ここに永住することとなる。ここにも故郷の環境との一致、即ち「裏に丘と池とがあり、中庭には巨大な古木と木蔭のベンチ」という偶然の一致が出現する。¹⁵⁾ 幼年時代における父親の教育、カイゼルスアッセンルンによって代表されているドイツの古さは、いつもアードリアンにつきまとっているのである。

ところでこのイタリー滞在中彼の幻覚の中に突如悪魔が出現する。そしてここで彼は悪魔と正式な契約を取り結ぶ。即ち彼は悪魔から作曲への靈感をもらう代わりにその代償として「人間の魂と貴重な感情生活」(F. S. 332) とを悪魔にゆずり渡す¹⁶⁾ ことを約束する。そしてその期間は24年である。このことはアードリアンが五線紙に書きとどめておいた秘密の手記によって、彼の死後初めてその全貌が明かになったものである。

こうして彼は1912年の秋、シュヴァイ

ゲシュティール家の彼の居室に腰を落着けてから、多くの傑作を(悪魔の靈感をうけて)書き、病気に苦しみながらも、病いいえれば忽ち創作意欲をわかせる、1930年5月、即ち彼がブレスブルクの安宿で娼婦エスメラルダと接触した日から数えて丁度24年目に、友人全部を自宅に招いて、彼の最後の傑作となったカンタータ「フアуст博士の嘆き」を解説中発狂する。それから彼は故郷ブーヘルのもとの許に連れもどされ(父は1926年の冬、アードリアンが宿病の偏頭痛の発作と激しい胃病に苦しんでいるさ中に死んだ)、この地で1940年8月25日、80才の老母に優しく見守られながら、この世を去った。それはドイツのポーランド征服の翌年、即ち今度は彼の祖国ドイツが悪魔に祖国のすべてを売り渡して、その代償として瞬間のはかない戦勝の歓びに酔いしれている時であった。(未完)

テキスト及び主な参考文献

- Thomas Mann : Doktor Faustus.
Fischer-Verlag 1956
(文中のF.)
: Die Entstehung des
DoktorsFaustus, Ber-
mann-Fischer Verlag
1949
: Deutschland und die
Deutschen, Daisan-
shobo
: Meine Zeit, Sansyu-
ysa
- Georg Lukács : Thomas Mann, Auf-
bau-Verlag 1957
- Bernard Blume : Thomas Mann und
Goethe. A. Franke-
Verlag 1949
- 属啓成著「作曲技法」三省堂版
ヘルマン・エルプ著 入野義郎訳 「現
代音楽の理解」音楽之友社
ヨーゼフ・ルンファー著 入野義郎訳
「12音による作曲技法」音楽之友社

15) 拙文「トーマス・マン:<フアуст博士>における作曲技法」参照。

16) アードリアンはその人生の最期にこう告白している。「今日は敬虔なくそ真面目な方法で、正しいことを相手としていたのでは、もはや作品は生まれず、悪魔の助けと釜の下の地獄の火なしでは芸術は不可能となったような時代なのです」(F. S. 662)。