

*The Journal of
Nagasaki University of Foreign Studies
No.25 2021*

響くデカダン、鳴るグロテスク
—トーマス・マンの初期作品における音楽表象を再考する—

坂本 彩希絵

Der Klang der Dekadenz und des Grotesken
Eine Studie zur semantischen Repräsentation der Musik in Thomas Manns
frühen Erzählungen

SAKAMOTO Sakie

長崎外大論叢

第25号
(別冊)

長崎外国語大学
2021年12月

響くデカダン、鳴るグロテスク
—トーマス・マンの初期作品における音楽表象を再考する—

坂本 彩希絵

Der Klang der Dekadenz und des Grotesken
Eine Studie zur semantischen Repräsentation der Musik in Thomas Manns
frühen Erzählungen

SAKAMOTO Sakie

Zusammenfassung (概要)

Dieser Artikel behandelt musikalische Begebenheiten in den Erzählungen von Thomas Mann, die in der vorletzten Jahrhundertwende, in der kunstgeschichtlichen Epoche des Fin de Siècle und der Moderne, entstanden, insbesondere: *Der Bajazzo*, *Luischen*, *Tristan* und *Wälsungenblut*.

Der Schwerpunkt liegt auf den Hörerlebnissen der Figuren und deren Deutung durch den Erzähler. Hörerlebnisse erscheinen hauptsächlich im Zusammenhang mit einer zunehmend antibürgerlichen bzw. unsittlichen, amoralischen Sinnlichkeit, die sowohl als ästhetische Ausschweifung als auch als groteske Übersteigerung inszeniert wird. Besonders bemerkenswert ist die Intensität der Tonwahrnehmung, das Zuhören eines Akkords, einer Harmonie oder Disharmonie, unter geringer Berücksichtigung anderer musikalischer Elemente wie Melodie, Rhythmus u.a.

Ein weiterer Fokus dieses Artikels liegt auf Wagners Opern, deren Musik in den oben genannten Erzählungen Erwähnung findet, entweder indem die Figuren sie selbst vortragen oder deren Aufführung genießen. Dabei spiegeln die Themen und Motive aus Wagners Opernstücken, wie z.B. Liebestod oder Inzest, die Konflikt- und Gefühlslagen der auftretenden Figuren.

キーワード

『道化者』、『ルイスヒェン』、『トリスタン』、世紀末、ショパン

序

トーマス・マン研究の歴史の中で、「音楽」は常に一大テーマであった。この調べ尽くされたとも言える問題を今再び考察するにあたり、本論が「トーマス・マンと音楽」について論じるものではないことを、最初に断っておかなければならない。本論の目的はあくまで、トーマス・マンの作品における音楽表象を解釈することにある。とはいえ、怠惰あるいは不明の謗りを免れるためには、トーマス・マンという作家その人にとって音楽が何であったか、またその創作原理に音楽が負っている役割について、先に簡単に触れておくのがよいだろう。

1875年に市民階級の富裕な商家に生を受けたトーマス・マンの音楽との出会いは、芸術家肌の母親が弾くグランドピアノの印象まで遡る。母親から受け継いだ「ロマン主義的南欧的」嗜好と、リヒャルト・ヴァーグナーへの愛憎相半ばする執着は、評伝的な関心からマンと音楽について語る際には必ず言われることである。² ヴァイオリンとピアノの演奏家としての腕前は趣味の域を出なかったとしても、音楽的理解の水準が玄人跣だったことは、同時代の音楽家が証言するところであり³、また、アドルノをアドバイザーに迎えて構想された『ファウスト博士』(1947)のオラトリオは、虚構とはいえ、音楽愛好家マンの真骨頂であろう。

もっとも、音楽に強く関心を寄せていた芸術家はトーマス・マン一人ではない。というのは、19世紀西洋の富裕な市民たちは少なからず音楽的だったという文化史的な事実もさることながら⁴、この世紀終盤のアートシーンにおいては、例えばヴェルレーヌによる有名なフレーズ「何よりもまず音楽を」が端的に表しているように、音楽は、その芸術形式としての自律性、そして感性に直接働きかける力の大きさによって、諸芸術の首座にあったからである。⁵ そこに更に、19世紀をとおして醸成された「音楽の国ドイツ」という文化的なナショナルイメージが重なるとなれば⁶、トーマス・マン、ヘッセ、ホフマンスタール、リルケという、この時代を代表する詩人・作家たちが、音楽をただ好んだだけでなく、自らの創作原理に深く関わる理念として掲げたのも当然といえよう。トーマス・マンの文学と音楽の関係について論じる際は、以下の三つのインフルエンス、すなわち、ポリフォニー（多声音楽）的な視野の重層性、交響曲やヴァーグナーの楽劇をモデルとした構成法——『トニオ・クレイガー』(1903)の五章仕立てはソナタ形式を、また『ヨセフとその兄弟』四部作(1933/1943)はヴァーグナーの『ニーベルングの指環』四部作を模していると言われる——、そしてヴァーグナー由来のライトモチーフ技法を挙げることは定石であり⁷、このことが、マンの音楽への興味が「本来的な意味で構成〔作曲〕に関係するもの (das im eigentlichen Sinne Kompositorische)」⁸と呼ばれる所以である。

音楽はまた、文化批評家としてのトーマス・マンにとっても重要なキーワードであった。音楽に触れた数ある発言の中でも特によく引かれるのは、講演『ドイツとドイツ人』(1945)の中の「ドイツ人の世界に対する関係は、抽象的、神秘的、すなわち音楽的」という言葉である(XI-1132)。⁹ ここで言われる音楽とは、数理的秩序と反理性的情熱の混沌とが融合した神秘的な領域であり、それは「ドイツ的な魂」そのものであり、マンによれば、そのような領域に深く沈潜する精神的態度こそが、ドイツ文化の他に類を見ない特徴なのである。¹⁰ こうした文化論は、その近代における源泉を、18世紀末に興ったロマン主義に持っており、ショーペンハウアーとニーチェを経て、20世紀前半のドイツ語圏思想界に深く根付いていた。歴史的によく言われてきたことだが、中央集権的政体を欠いていたドイツ語圏の近代では、大都市の不在や小規模に構成された社会生活に代わるものとして、人間の内面の探求が止めどもなく続けられた。リュディガー・ザフランスキー曰く、「ドイツ人には大きな世界が欠けているがゆえに、ヴェルテルのように『僕は自分の内面に立ち帰り、そこに世界を見出すのだ!』と叫ぶことができた」のである。¹¹ このような超俗的な精神の傾向は、一種の必然性をもって音楽と結びつく。なぜなら、理性の光が届かない存在の深淵へと潜る密儀めいた試みには、古代のオルフェウス以来、音楽が不可欠だからである。ショーペンハウアーにとっても音楽は世界意志の直接的表現であり、ニーチェはそれを、ロマン主義者たちの思想を受け継ぎつつ「ディオニュソス的なもの」と呼んだ。¹² ショーペンハウアー、ヴァーグナー、ニーチェを自身が仰ぎ見る「精神の三連星」と呼ん

だトーマス・マンは(13.1-79)、以上のような近代ドイツの精神史を最も意識的に受容した作家の一人として、音楽をドイツ文化の表徴としたのである。もっとも、「世紀末 (Fin de Siècle)」の問題圏でデビューし、二度の世界大戦と冷戦初期を、国際的な第一線の作家として体験したマンの場合、ドイツの文化についての認識は終始一貫していたのに対して、その評価は途中で反転したことを忘れてはならない。すなわち、音楽に擬されたドイツ文化の超俗性は、ロマン主義的保守的な論陣を張った『非政治的人間の考察』(1918)では熱烈かつ感傷的に擁護されたが、1922年の『ドイツ共和国について』以降、民主主義的な人文主義者としての旗幟を鮮明にしたマンは、そのようなドイツ性を「不幸」¹³とみなし、そこから奇形的に胚胎した国家社会主義には対決姿勢を露わにした。¹⁴

以上のように、「音楽」を論じようとする、近代ドイツの歴史的文化的諸事情に踏み込まざるを得なくなるのが、トーマス・マン研究の常識と言える。本論はしかし、冒頭でも述べたように、あくまでマンの文学作品における音楽表象の解釈を主眼に据える。特に注目するのが、『道化者』*Der Bajazzo* (1897)、『ルイスヒェン』*Luischen* (1900)、『トリスタン』*Tristan* (1901)、『ヴェルズンゲンの血』*Wälsungenblut* (1906) という、いずれもデビューから10年以内に書かれた最初期の四作品である。この成立年代に照らせば、前段でまとめた美学的思想的観点はほとんど視野に入れられないのだが、しかし、音楽に対する関心の原点を再考するうえでは、それは却って好都合である。結論を先取りして言えば、この時期のマン作品においては、音楽への関心はロマン主義的な和音ないし不協和音へのフェティッシュな嗜好の形をとっており、そのような音の響きによって、世紀末芸術に特有の、反市民的でインモラルな感性が表象されている。また、ヴァーグナーの世界に特有の、いわゆる「愛死」や近親相関というテーマの反理性性も、初期のマン作品には顕著な影響を与えている。

1. 響きのフェティシズム——ショパン・カルトとディレッタンティズム

トーマス・マンが作家としての活動を開始した1890年代は、爛熟した一つの文明が終末に差し掛かっていた時代、少なくとも、ヨーロッパの知識人や芸術家たちがそのように認識していた時代であった。もっとも、19世紀末の政治的社会的状況が他国と異なっていたドイツにおいては、いわゆるデカダンスと呼ばれるこの文化潮流の現われ方も特異であり、フランスやイギリスのそれとは違って¹⁵、過去一世紀を支配した市民階級の価値観からの逸脱と、成り上がりの帝国で立身することへの高飛車な拒否感情とが、ロマン主義以来の深遠な内面性と結合したものであった。とりわけトーマス・マンの場合、百年の繁栄を誇った生家の没落を少年時代に体験したことを思えば、駆け出し時代の作品の基調としてデカダンスが選り取られたのは全く自然なことと言えよう。以下に、そうした時期に書かれた二つの短編『道化者』と『トリスタン』について、トーマス・マンの作品に映し出されたデカダンスと音楽の関係を考察する。

トーマス・マンが22歳のときに書いた短編『道化者』は、物語の形式が回顧録風であり、かつ、主人公の体験と作者自身の経歴との類似が明らかであることから、自伝的色彩の濃い作品とみなされている。内的に焦点化された視点人物である「俺」は四代続いた豪商の息子に生まれたが、「祈れ、そして働け」(2.1-121)という家訓にも父の期待にも反して、両親の死後早々に商会を畳み、二十代半ばで不労所得生活に入る。南欧旅行、観劇、音楽会、読書、カフェ通いという、高踏遊民を気取った道楽生活を手に入れたかに思えたが、その代償として社会参加の機会を失ったことで、次第に自尊感情も喪失する。この「俺」は、自身の出自である伝統的な市民社会の「従うにはあまりに偏狭な世界観」

(2.1-132) を軽蔑し、かといって一時の同僚であったシリングや、一方的な恋敵となった若手判事のように、自分の才覚で新時代に打って出ようという野心も持ちあわせない。その代わりに備えているのが、芸術的な感受性と、即興で教師や役者の物真似をして周囲を喜ばせる「道化師の才能」(2.1-127)なのである。

「俺」の芸術的感受性は、音楽、文学、舞台芸術など、多方面に開かれているが、中でも音楽は、幼少期の原体験であり、「俺」の特性を決定づけたものである。「俺」にとって音楽がいかに根源的であるかは、「俺」の回想の眼差しが、冒頭のすぐに「グランドピアノの前に座って弾いている」母親の姿へとさまようことから明らかである。

母は薄暗がりに——というのは窓の前にはずっしりとした真紅のカーテンが引かれていたので——座っていた。そして、タペストリーに描かれた神々の白い像は、まるで青の背景地から歩み出て、ショパンのノクターンの、あの重々しくて深遠な最初の音に耳を澄ましているかのように見えた。母は特にその曲が好きで、いつもとてもゆっくり弾いたものだった。すべての和音のメランコリーを味わい尽くすためであるかのように。(2.1-121)

幼年期に、「夢見る子どものような顔をした母」と二人だけで過ごした黄昏と憂愁の刻は、「人生で最も幸せで安らぎに満ちた時間」であり、「夢見心地の物思い」の中で暮らす母に強い親和性を持っていた「俺」は(2.1-122f)、数年後には自分でもピアノを弾くようになる。

俺は、黒鍵に特に魅力を感じていたので、嬰へ長調の和音を覚えることから始め、他の調への移行を試み、そして次第に、長い時間をグランドピアノの前で過ごしたために、拍子もメロディーもないままに和音を転調していくことにかけては、ちょっとした熟練の域に達した。そういうときの俺はいつも、この神秘的な波動にあらんかぎりの感情を込めるのだった。/母は「あの子のタッチは趣味がいいわ」と言って、俺がレッスンを受けられるよう手配してくれた〔…〕。(2.1-126)

母親の配慮も虚しく、根気が続かない性分の「俺」は、半年間しかレッスンを続けず、その結果、正確な運指法もリズム感も身につくことはなかった。それでも、「ピアノペダルを踏むと高音部が燦銀を思わせる柔らかい音になって、とても不思議な効果がだせる」(2.1-121) グランドピアノへの愛着が失われることはなく、このピアノは母の死後は「俺」のものとなり、遊民生活を彩る大事なインテリアとなる。

『道化者』の音楽表象に見られるデカダンスの一つは、いわゆる「ショパン教」¹⁶ 的場面である。「俺」の一番古い思い出に登場するショパンの音楽には、明らかにトーマス・マン自身の古い記憶が反映しており¹⁷、それは伝記的な研究では繰り返し指摘されてきた。ところが、この場面には、更に深い文化的な意味連関が見出されうる。Woottonによれば、マンがデカダンス調の作品を次々と世に送り出していたこの当時、「ヨーロッパにおける世紀末 (Fin de Siècle) の心的状況」の表現として、ショパンの音楽——特にノクターン——はよく用いられたという。¹⁸ それは、「過剰な醇化の末にデカダンスに陥りつつ」あったその時代の「漸次的崩壊を映したアンニュイ、メランコリー、そして終わりなき憧憬」のイメージであった。¹⁹ このイメージの範疇にある作品として、4年後に書かれた『トリス

タン』もよく論及される。この作品では、ショパンの音楽はほとんど超現実的な力を帯びて、ヒロインのクレターヤーン夫人を死へと誘う。超現実的というのは、この結核を患った夫人が、医師の厳しい勧告に背いてついにピアノを奏でたということと、その後に日を置かずして急逝するということが、さも不可避的な因果関係で結ばれているかのように読めるプロットゆえだが、その夫人を音楽へ、つまりは死へと抗い難い力で誘惑したのが、まさにショパンの「ノクターン変ホ長調 Op. 9-2」に他ならない (2.1-348f)。しかも、夫人がなぜそこまでこの曲を弾くことに惹かれたのか、前後にはっきりとした説明はない。その描き方はまるで、ショパンの夜想曲の前では生の頹落もやむをえないと、当然の同意を迫るかのようである。

ピアノを「手堅い趣味で扱うすべを心得て」いたクレターヤーン夫人とは違って (2.1-349)、習練が半年しか続かなかった「俺」には、自分でショパンを弾くことはできない。そのような主人公の姿ゆえに、『道化者』は19世紀末「当時のディレッタンティズムを文学的に結晶化させた」²⁰ 作品の代表として扱われることが多い。ディレッタンティズムとは、簡単に言えば、18世紀後半に誕生したある種の好事家たちの精神的態度のことであり、これが19世紀末にはデカダンスと一括りで捉えられるようになった。ディレッタンティズムは、「享受する」というイタリア語に由来することからもわかるように、本来的に受け身の態度を意味する語であり、更に時代が下がると、「社会を断念」(2.1-139)して夢想や芸術愛好に耽る人間が、文明の終焉を体現するような現象をも包摂する定義となった。19世紀末のディレッタントは、一世紀前の社交的でもあった好事家たちとは異なり、内向的な傾向が強く見られるとされ、それは、「外的幸福」よりも「内面の幸福」を大事にする「俺」が (2.1-142)、夢想やメランコリックな音楽に耽溺するさまに、典型例となって現われている。²¹ トーマス・マンの初期作品には、同じようなディレッタントが多く描かれており、彼らは大抵、もっぱら享受するのみで、芸術活動は行わない、あるいは、行えない。²²

「俺」が、「拍子もメロディーもない」、つまり曲にはなっていないという意味で、音楽と呼ぶには値しない響きに沈潜し、メランコリックな感傷に浸る様子は、世紀末のディレッタンティズムの描き方として巧みであるばかりか、トーマス・マンの初期作品における音へのフェティシズムを浮き彫りにする。「俺」の最初の音楽体験では、母親は実際にはショパンの曲を弾いていたはずだが、「俺」が思い出すのは、その全体的な曲調やメロディーなどではなく、あくまで「あの重々しくて深遠な最初の音」とメランコリックな「和音」Akkord[es]であり、また「俺」にとってピアノを弾くことは、「和音を覚え」てそれを転調していくこと、「新しく思いついた和音の組み合わせ」(2.1-130)あるいは「新しく美しく思われるモチーフ」(2.1-137)を弾くことに他ならない。「自分の様々な美しい感情」を、和音ないしモチーフという音の響きで表現することが、「俺」に内的な幸福を感じさせるのだ (2.1-141)。

クレターヤーン夫人の音楽にしても、「俺」と比べると、より上質な教養の域にあるように見える反面、夫人の感受性がやはり響きに向けられていることを見逃してはならない。夫人は娘時代の思い出を語る中で、商人というよりほとんど「芸術家のようなもの」であった——つまりディレッタントの一類型であった——父親のヴァイオリンについて、その「音のいくつか」には「不思議に熱い涙」を込み上げさせるものがあったと言う (2.1-339)。生命力に溢れる夫と息子から離れてサナトリウムで暮らすこの夫人を、次第に飲み込んでゆく退廃的心情は、没落した生家と、そこに響いていたヴァイオリンの音の思い出へと通じている。²³

トーマス・マンの術学は、他の初期作品では、楽理的専門用語の駆使として現われてもいるものの、そのような振る舞いにおける芸術的等級を、Windisch-Laubelは「疑わしい」²⁴と睨む。これは、この時期のマンが音楽を描くことで表現したのが、むしろ、当時のデカダンな心的状況であり、そうした時代を生きる、多かれ少なかれディレッタントな人々の内向性だからであろう。和音の響きに耳を澄ますことを契機として自らの内面に沈潜する、この「俺」の態度は、合理性の彼岸にある「生それ自体」に触れようとするロマン主義的な精神の、世紀末的な現われといえる。「俺」が——クレターヤーン夫人も——ショパンを好んだことも、この和音への偏愛と全く無縁ではない。²⁵ 和音の理論である和声が発達したロマン主義音楽の時代の中でも、特にショパンは和音と転調を多用した作曲家として一般に知られている。もっとも、和音がなぜ、デカダンスないしディレッタンティズムの表象たりえるかは、作品内在的な解釈だけではわからない。はるか後年の作品に基づく推測が許されるならば、原理的に複数の調が潜在するという和音の本来的な多義性が、旧来の価値観が揺らぐ不安定な時代状況と共鳴したのではないか。『ファウスト博士』の中で、天才作曲家レーヴァーキューンが少年時代に自ら気づいたとされる、いわゆる「異名同音」の原理——例えば、変ト長調の減七の和音は、変ホ短調の半減七の和音でもある²⁶——が、半世紀前に書かれた作品においても仄めいているとみなせよう。とはいえ、「それ自体には調性がない」という和音の原理を「曖昧さ」と定義したレーヴァーキューンほどの明察を(10.1-73)、初期作品に求めるのは難しい。しかし、世紀末の雰囲気から生まれたこれらの作品についても、選択や行動、あるいは生そのものを拒み、不確かな夢に耽る精神的態度を、そのような曖昧さと結びつけることに違和感はない。それは、ドイツ文化に特徴的な超俗性の一つの現われであり、ドイツ人の内面性の表現であり、後年のマン自身が、世界に不幸をもたらしたドイツ性の本質として、反省的に捉えることになるものだった。

2. 転調のスキャンダラス——反市民的な様式

トーマス・マンは、1926年に、イギリスの作家ジョゼフ・コンラッドの『密偵』について語る中で、悲劇や喜劇のような伝統的な芸術精神が失われた自分たちの時代においては、「グロテスクなもの」が最適な様式であると考え、「グロテスクなものは本来的に反市民的な様式と呼ばれて差し支えない」と言う(X-651)。実際、マン自身の作品の中にも、この見解に当てはまるものが少なくない。

「グロテスク」とは本来「グロッタ〔伊:洞窟〕で発見された様式」という意味であり、15世紀に発見されたネロの宮殿の遺構の様式を、ルネサンス期に復興したものを指した。主に造形芸術の領域において、正統的な美の規範を逸脱した不合理で不自然な表現を意味し²⁷、それが文学の領域においては、戦慄を覚えるほどに異様で不快なものへの、同情と背徳的な興奮が混ざった関心の表現へと変化した。ヴォルフガング・カイザーは『グロテスクなもの』(1957)のなかで、ジャン・パウル、E・T・A・ホフマン、エドガー・アラン・ポーら、ロマン主義者たちを多く取り上げたうえで、「グロテスクなもの」を「異様な素質の混合、錯乱、空想的な特色、そして世界の疎外」、「深淵をあらわにする局面」と説明したり²⁸、「無気味な」、「陰暗な」と形容したりしている。²⁹ また、この「グロテスクなもの」は、伝統や写実的な表現と相対する点で、20世紀初頭のいわゆるモダニズムとも相性がよく、上掲のトーマス・マンの見解も、その証左と言えよう。³⁰ 市民の時代の終わりを強く意識することが芸術表現の必要条件であったこの時代に、「反市民的な」新しい表現として、「グロテスクなもの」が——正統的市民文化のアンチテーゼであったロマン主義を継承しつつ——再来したのは当然である。

トーマス・マンの初期作品では、以下に取り上げる『ルイスヒェン』のほか、僵儻の男がファム・ファタールの美女に翻弄されて死に至る『小男フリーデマン氏』(1898)、犬を虐待しては悲嘆に暮れる男を描いた『トビアス・ミンダーニッケル』(1898)、若者との衝突からパラノイアに襲われる老人を描く『墓地へゆく道』(1900)が代表的な「グロテスク小説」³¹であろう。

『ルイスヒェン』のグロテスクについては、第二次大戦前から既に論究があり、「グロテスクなものが、ニーチェのニヒリズムの影響下で、ほとんど表現主義的なやり方で表され」³²ている作品とみられてきた。「ルイスヒェン」は、弁護士ヤコビーが祝宴の余興として披露する踊りと歌のタイトルなのだが、このヤコビーの人となり、若く美しい妻との関係、そして、問題の余興それぞれの異様さには、他の作品に抜きん出たものがあり、多くの研究者の関心を惹いたのも頷ける。まず、ヤコビーは異容の持ち主である。「健全なたちのものではない」極度の肥満体で、その上に「細い濡れた目と小さくずんぐりした鼻のついた、頬のひどく垂れ下がった小さな頭」が乗っており、頭髪はまばらで、「その頬の中に陰気に両端の下がったとても小さな口」が埋没している。ヤコビーは誰に対しても慇懃だが、その行き過ぎとも取れる謙虚さは、「怯懦と自信の無さ」のゆえであり、そのような「自己卑下」の醜悪さは外見のそれに引けを取らない(2.1-161f)。夫とは対照的に、エキゾチックな美貌の若妻は、「理性が感情に隷属」しているタイプで、「愚かしいだけでなく淫らで狡猾」であり、「災厄をもたらす」類の女である(2.1-160f)。そしてこの夫婦の関係が、弑逆と被虐のそれであり、「心臓が縮むほど」の愛を捧げる夫に対して、妻の方が「かわいいケダモノ」と呼びかけるともなれば(2.1-164f)、この短編が醸す雰囲気は確かにグロテスク以外の何ものでもないであろう。

アムラと通称されるヤコビー夫人は、ある春、自分たちが属する町の上流家庭を招いての、大掛かりな祝宴を主催する。さまざまな余興が供される中で、アムラはその祝宴のクライマックスとして、夫に「赤い絹のベビー服を着た女の歌い手に扮して何か踊って見せる」ことを強要する。しかも、愛人である音楽家のロイトナーに伴奏曲を作らせたのである。「『連弾で作ってちょうだいね。彼が歌って踊る間、私たちと一緒に伴奏するのよ。[……]』/すると奇妙な戦慄が、抑圧された痙攣的な笑いが、二人の四肢を伝っていった。」(2.1-173) ヤコビーは、血のように赤いベビー服と巻毛の鬘で「醜悪に飾り立てられ」、その小麦粉をはたいた首をいやらしく晒し、「黄ばんで浮腫んだ、不幸な、それでいて絶望的に陽気な顔」をして、覚束ない足取りとわずかな身振り手振りで踊りながら、「喘ぐようなこわばった声で」、妻とその愛人の連弾に乗せて、俗謡「ルイスヒェン」を歌う。この「空前のスキヤンダル」を、固唾を飲んで見守る客たちの目には、「一様に恐怖」が浮かんでいる(2.1-177f)。

音楽の表象を考察する本論において興味深いのは、この「ルイスヒェン」の伴奏の途中で生じる突然の転調である。その嬰ハ長調の伴奏は途中までは「そこそこ感じが良く」、それだけに「まったく陳腐」であったが、「嬰ハ長調への転調を予感させる不協和音」が現われ始めたあたりから凝った曲調へと転じ、そしてロイトナーの唐突な着想によって、異様な出し物自体に勝るとも劣らないグロテスクなものへと変貌する。

その不協和音は[……]嬰ハ長調へと解決されねばならないはずだった。だがその代わりに、まったく驚くべきことが起こった。というのは、ほとんど天才的な思いつきによる突然の転換が生じて、調はハ長調に変わったのである。そして、この転調部分の導入が、[歌詞の]「ルイスヒェン」の「イ」が長く伸ばされるところで、二つのペダルを使って弾かれたことで、筆舌に尽くし難い、

なんとも途方もない効果が生まれた。まったく唾然とする不意打ちであり、唐突に神経に触って背筋をゾッとさせるものだった。それは奇跡でありスキャンダルであり、突発性ゆえにほとんど残酷と言えるような暴露であり、引き裂かれた緞帳のようだった……。 (2.1-179)

この音響的な「奇跡」の直後、ヤコビーは昏倒し、居合わせた医師によってその死が確認される。前節で見た『トリスタン』と同様に、ここでも音楽は超現実的な、禍々しい力を帯びていると言えよう。「筆舌に尽くし難く」「神経に触る」転調によって生じた「暴露」は、その言葉から、公然の秘密であった、アムラとロイトナーの不貞を連想させつつも、より根源的な、生存が自明に不可能になるような打撃であったかに読める。

転調という技法への関心は、他の作品にも現われている。前出の『道化者』でも、「俺」が独学で身につけたのはピアノで「和音を転調していくこと」であったし、1903年に書かれた『神童』においても、八才の天才ピアニストが、自分で作った幻想曲の転調部の「悲嘆と歓呼、飛翔と頹落」に酔いしれながら、その奇跡を理解できない聴衆を内心で嘲笑する描写がある (2.1-402)。ちなみに、その聴衆の一人が、この幻想曲を「ショパンだ」と勘違いするというのは、いかにもトーマス・マンらしい諷刺である。というのも、ショパンは和音と転調を駆使した作曲家だからである。そもそも、前章で見た和音の原理と転調には密接な関係がある。一般に、転調とは前後の調に共通する和音を読み替えるという、先述の異名同音の原理を利用して行われる。ただし、上掲のロイトナーの伴奏の場合、予感されたとおりの嬰ハ長調から嬰ハ長調への転調であれば、いわゆる近親調への転調という³³、伝統的で許容されやすいものであったに違いないが、しかし、実際に起こったハ長調への転調は、非常に大胆な、遠隔調への曲芸的な転換と言え、それが聴いた者を激しく動揺させたというのも頷ける。そして、ロイトナーが、『神童』のピアニストとは違って、本来は「ちょっとした才能」に自惚れているだけの「小芸術家」に過ぎないがために (2.1-165)、却ってこの転調の異様な着想が、悪魔的な恐ろしいものに見えるのである。いずれにせよ、ショパンを筆頭に、ロマン主義の作曲家たちは、曲に「不確かさを加えるために」転調を多用し、それによってもたらされた調性の複焦点化が、一つの調のもとに統一され調和する音楽という西洋音楽の伝統を相対化したことは確かである。³⁴ 『ルイスヒェン』では、それが、グロテスクの表現として採用されている。いささか図式的に過ぎるかもしれないが、「ルイスヒェン」のこの転調は、調性という秩序からの脱却、自然さや調和への反逆の表象であり、「反市民的な様式」のメルクマールであると言えよう。³⁵

結びにかえて

トーマス・マンの初期作品に、ヴァーグナーの音楽が大きな影響を与えたことは広く知られている。本論で扱った『トリスタン』も、そのタイトルを見れば、ヴァーグナーの『トリスタンとイゾルデ』のオマージュであることは明らかであるし、『道化者』には「俺」がヴァーグナーのオペラを観劇したと思われるくだりがある。それにも拘らず、本論では敢えてヴァーグナーについては詳しく論じることをしなかった。その理由は、それが、音の響きが何を表象しているかという本論の重点からは外れていることにある。『トリスタン』の場合、クレーターヤーン夫人はショパンのノクターンに続いて『トリスタンとイゾルデ』の第一幕の前奏曲と第二幕を演奏し、その描写は確かにノクターンのそれよりも長く、語り手の語りにも、より高ぶったものがある。しかし、描写の力点は、モチーフや

和音の響きよりも、楽劇のテーマ、いわゆる「愛死」と、歌によるその表現に置かれている。³⁶ 「俺」のヴァーグナー体験は、更に音から離れた語られ方をする。「神を恐れぬ天才的なディレッタンティズムの、墮落した華やかさを持った、途方もなく残酷な創造」あるいは「憧憬、宗教的熱情、勝利の喜び、神秘的な平和」といった観念が並ぶ一方で、音についての言及は見られない(2.1-141)。

世紀末ミュンヘンのデカダンスを描いた『ヴェルズンゲンの血』もまた、ヴァーグナーの『ヴァルキューレ』の二次創作的な作品といえる。主人公の双子は、『ヴァルキューレ』の双子の主人公とほぼ同様に、ジークムントとジークリントという名であり、作中では『ヴァルキューレ』が上演され、そしてこの二人が近親相姦の関係に陥るという結構も同じである。この作品においても、ヴァーグナーの楽劇は、音楽的な問題というよりも、テーマ的な問題であるといえる。ヴァーグナーのジークムントとジークリンデが受ける差別と迫害は、ジークムントとジークリントが世の中に対して抱く違和の感情と通じている。ヴォータンの子であるジークムントとジークリンデに、すなわち神的存在のみに許される近親相姦を、ジークムントとジークリントが自らの身に許すのは、知性と美意識を誇るこの二人の、選民的な自恃の意識が、道德規範を超越するほどに突出していることを示している。このように、『ヴェルズンゲンの血』は確かにヴァーグナー的世界へのオマージュに満ちているが、全体を通してそれは観念的なものであり、『ヴァルキューレ』の音楽的表現についての言及はほとんどないと言ってよく³⁷、その点で、本論が中心的に論じた三作品における音楽の扱いとは本質的に異なっている。

トーマス・マンと音楽の関係について、ヴァーグナー受容の観点から論じたWindisch-Laubeが、初期作品においては「デカダンのヴァーグナー主義のトボス群」が「文学的に実現されている」と言っているように³⁸、マンの文学とヴァーグナーとの結びつきは密接には違いないが、それは言語的ないし観念的なものである。そのようなヴァーグナー受容については細部に至るまで研究が進み、既に総括された状態にあると言える。本論が問題としたのは、ヴァーグナー受容についての議論の活況の陰であまり陽の目をみることのなかった、「音それ自体」である。ロマン主義的な和音や転調が惹き起こす心理的効果が、世紀末的な芸術表現、すなわちデカダンスやグロテスクの表象となっていることは、「トーマス・マンの初期作品といえばヴァーグナー」という定型句に因われすぎずに、マン文学の再考を試みる際の端緒として決して無用とは言えまい。

注

- 1 Görner, S. 251.
- 2 母ユーリアは特にショパンのノクターンを好んで弾いたと伝えられ(Schröter, S. 19)、その印象は初期の短編作品に繰り返し持ち込まれている(後述)。マンが終生好んだのは、グノー、プッチーニ、ビゼー、ヴェルディと言われ(注1)、これらの作曲家の作品は後年の『魔の山』(1925)にも登場する。もっとも、ユーリアの好みとしては、他にもモーツァルト、ベートーベン、シューベルト、シューマン、ロベルト・フランツ、ブラームス、リストなど、ドイツ・オーストリア系の作曲家の名も挙がっており、それが、息子トーマスの趣味の生涯にわたる傾向を決定づけたことが知られている(Schröter, S. 18)。母のレパートリーにも含まれていたヴァーグナーの音楽と(ユーリアは声楽の素養もあり、歌曲を歌って聞かせることも多かった)、トーマスは次第に特別な関係を結んでいく。十代で初めて『ローエンングリン』を観劇して以来、ヴァーグナー作品の

- 上演に足繁く通ったという (Ebd., S. 20)。
- 3 20世紀を代表する指揮者ブルーノ・ワルターは自伝の中で、トーマス・マンについて「音楽への本質的な関係を持ち合わせて」いる人物であり、『トリスタンとイゾルデ』についての「細部にわたる彼の知識に度肝を抜かれた」と述懐している (ワルター、285頁)。
 - 4 音楽は、19世紀になると、その新たな担い手となった市民階級の富によって商業化され、家庭用の楽譜の出版や、ヴィルトゥオーソたちの演奏会が活況を呈した (渡辺、29-33頁)。
 - 5 世紀末芸術に強く見られた音楽への憧れについては、高階秀爾『世紀末芸術』の第三章に簡潔にまとめられている。
 - 6 近代の国民国家形成期に、ベートーヴェンを筆頭とする偉大な作曲家を多数得たドイツで、「音楽の国ドイツ」という神話が誕生し、現代に至るまで世界中に流布していることについては、吉田寛の『〈音楽の国ドイツ〉の神話とその起源：ルネサンスから十八世紀』に詳しい。
 - 7 マンは1939年にプリンストン大学で行なった講演「『魔の山』入門」の中で次のように語っている。
「以前から音楽は私の仕事に入り込み、様式を形づくる強力な作用を及ぼしてきました。〔……〕長編小説は私にとって常に一つの交響曲であり、対位法の作品であり、諸々の観念が音楽というモチーフの役割を果たしているテーマの織物でした。〔……〕特に私は、ヴァーグナーに倣ってライトモチーフを駆使しました〔……〕。」(XI-611) ただし、Windisch-Laubeの言うように、マンが音楽から学び取ったと言う上述の技法は、物語構成、多層性、暗示や含意など、より一般的な用語で説明することもできよう (Windisch-Laube, S. 338 を参照)。それをマン自身が好んで音楽に喩えた背景には、当時の時代の要請があるのは明らかだ。
 - 8 Görner, S. 252.
 - 9 「音楽は徹底的に計算された秩序であると同時に、呪文をかけるような身振りに富んだ混沌とした反理性であり、数の魔法であり、諸芸術の中では現実から最も遠く離れた、そして最も情熱的な領域であり、抽象的であり神秘的なのです。ファウストをドイツ的魂の代表者であるとするならば、彼は音楽的でなければならないでしょう。というのは、ドイツ人と世界との関係は、抽象的、神秘的、すなわち音楽的だからです。それは、不器用ではあるが『深遠さ』では世の中を凌駕しているという不遜な意識に凝り固まって、悪魔に息を吹きかけられた一人の教授が、世の中に相対するときの関係なのです。この深遠さはどこに存するのでしょうか？ それはまさしくドイツ的な魂の音楽性の中に、その内面性と呼ばれるものの中にあるのです。すなわち、人間のエネルギーが思弁的要素と社会的政治的要素とに分裂し、そして後者に対して前者が完全な優越にあるという状態の中に。ヨーロッパはそれを常に感じ取り、それを奇怪なこと、不幸なことだと受け止めてきました。」(XI-1131f.)
 - 10 下程息の研究「トーマス・マン文学解読のための基本視点」を参照した。
 - 11 Safranski, S. 359.
 - 12 Vgl. ebd., S. 357.
 - 13 注9。下程論文 (注10) も参照。
 - 14 ヴァーグナーに対しては、トーマス・マンはニーチェのヴァーグナー批判の影響下で、既に20代のうちから「アンビバレンツ」を持つに至っている (Windisch-Laube, 327)。また、ヴァーグナーの芸術を後々まで創作意欲の源泉とした一方で、マンはヴァーグナーの「忌まわしい小市民性」

- に「国家社会主義を予見」するなど（1935年2月13日の日記より）、ヴァーグナーの人間性には明確な嫌悪感を抱いていた。
- 15 フランス・イギリスのデカダンスは、国力の衰微という外面的な退嬰が文化にも影響を及ぼした現象であった（今泉、28-31頁参照）。
 - 16 Wootton, S. 23.
 - 17 Schröter, S. 18.
 - 18 現代の映像作品でも、ショパンのノクターンは回顧的情景の付随音楽としてよく用いられる。
 - 19 Wootton, a. a. O.
 - 20 小黒、9頁。
 - 21 小黒、1-3頁および8-13頁。
 - 22 1903年の『トニオ・クレーガー』では、そのようなディレッタンティズムからの脱却が試みられ、その試みはほとんど成功したように見える。
 - 23 『トニオ・クレーガー』の主人公トニオも、同種の感傷を込めてヴァイオリンを弾く（2.1-246）。
 - 24 Windisch-Laube, S. 337.
 - 25 同じくサナトリウムの入居者である視点人物のシュピネリが、躊躇するクレーターヤーン夫人にピアノを弾くよう請うとき、「ちょっとした和音の一つや二つ」と言うところにも（2.1-347）、和音へのフェティシズムが現われているといえよう。
 - 26 いわゆる「トリスタン和音」。この和音は他にも複数の異名同音で理解されうる。
 - 27 カイザーによると、ヴィトルヴィウスの『建築術』（B.C. 33-22?）には、グロッタの装飾の様式について「〔……〕現実界の明らかな模写よりもむしろ奇怪な形をしたものどもが壁に描かれている〔……〕。柱のかわりにちぢれた葉や渦巻をつけて筋のはいった茎が描かれ、〔……〕さらにその花の上にすわっているものときたら、まったく無意味な小像なのである。あげくのはては、小さな茎が人頭もしくは獣頭の半身像さえつけているというしまつである」という批判的な見解が見られるという（カイザー、18頁）。
 - 28 カイザー、63頁
 - 29 カイザー、102頁
 - 30 カイザーはマン本人の言葉「グロテスクなものは極端に真実なもの、極度に現実的なものである〔……〕」（『非政治的人間の考察』[13.1-614]）を引用したうえで、マンにとってのグロテスクを「リアリティの歪曲と誇張であり、それによって初めて何かある現象の本質が感じとられる」ものと規定する（カイザー、218頁）。
 - 31 『無秩序と幼い悩み』（1926）についての自己解題の中で、マン自身が用いている表現（XI-620）。
 - 32 Wich, S. 222.
 - 33 この転調は、下屬調への転調と呼ばれる、完全五度下へ移るものである。
 - 34 チマガッリ／カッロツォ、124-133頁。
 - 35 チマガッリは、ショパンについてのフランツ・リストの「彼の祖国〔ポーランド〕から来る野蛮で荒削りなものは、不協和音の大胆さと未知の和声の中で、表現方法を見つけた」という批評を引用した上で、「ショパンは古いヨーロッパの文明において、完全に異なる世界からやってきた者として受け取られていた」と述べている。これは、反市民性の現われとしてのグロテスクを論

じる本論本章にとって興味深い見解である（前掲、109-110頁）。

- 36 第二幕の演奏の描写は、『トリスタンとイゾルデ』のリブレットの言葉を巧みに再編した表現となっており（2.2-238）、このことは、マンの関心の比重が、この楽劇の文学的な部分にあることを裏付けている。
- 37 そもそも作中では、この『ヴァルキューレ』の「配役は悪い」と言われており（2.1-440）、その点からも、この作品において音楽自体には重きが置かれていないことが明らかとなる。Nehringもまた、ジークムントとジークリンデの役の歌手の描写に潜む語り手の皮肉めいた調子を指摘し、この作中劇に、トーマス・マンのヴァーグナーに対する批判的距離を見て取っている（Nehring, 16f.）。
- 38 Windisch-Laube, S. 331.

【参考文献】

トーマス・マンの作品からの引用は原則として最新全集 Mann, Thomas: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke - Briefe - Tagebücher*. Hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence James Reed, Thomas Sprecher, Hans Rudolf Vaget und Ruprecht Wimmer. In Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, 36 Bände. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2001ff. に拠る（2020年7月現在19巻が公刊）。同全集からの引用は本文中に巻数と頁数のみを示す。その際、全巻においてテキストの第1巻とコメンタールの第2巻が組になっていることに鑑み、テキスト巻の参照指示は（1.1-10）、コメンタール巻は（1.2-50）のようにアラビア数字で略記する。

その他のマンの著作（上記全集版に未収録のエッセイ、書簡等）からの引用は Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Hrsg. von Hans Bürgin und Peter de Mendelssohn. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1974 を用い、巻数にはローマ数字を、頁数にはアラビア数字を用いて参照指示とする。

また、日記からの引用は以下の版に拠った。

Mann, Thomas: *Tagebücher 1935-1936*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1978.

今泉文子『ミュンヘン倒錯の都：「芸術の都」からヒトラー都市へ』筑摩書房、1992年。

小黒康正「孤独化するディレクタント：プールジェ、マン、カスナーの場合」（『九州ドイツ文学』第26号、2012年、1-26頁）。

ヴォルフガング・カイザー『グロテスクなもの：その絵画と文学における表現』竹内豊治訳、法政大学出版局、1968年。

マリオ・カッロツォ / クリステイーナ・チマガッリ『西洋音楽の歴史』第3巻、川西麻理訳、シーライトパブリッシング、2011年。

下程息「トーマス・マン文学解読のための基本視点」（『人文論究』第42巻第2号、1992年、26-39頁）。

高階秀爾『世紀末芸術』筑摩書房、2008年。

吉田寛『〈音楽の国ドイツ〉の神話とその起源：ルネサンスから十八世紀』（〈音楽の国ドイツ〉の系譜

学1) 青弓社、2013年。

——『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉』(〈音楽の国ドイツ〉の系譜学3) 青弓社、2015年。

渡辺裕『聴衆の誕生:ポスト・モダン時代の音楽文化』中公文庫、2012年。

ブルーノ・ワルター『主題と変奏:ブルーノ・ワルター回想録』内垣啓一・渡辺健訳、白水社、2001年。

Görner, Rüdiger: Musik. In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hrsg.) : *Thomas Mann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart 2015, S. 251-252.

Nehring, Wolfgang: *Thomas Mann: Ästhetizismus und die Denkstruktur des Einerseits-Andererseits - mit Bezug auf «Wälsungenblut»*. In: *Studia theodisca*. Heft 19, 2012, S. 5-17.

Safranski, Rüdiger: *Romantik: eine deutsche Affäre*. Carl Hanser Verlag. München 2007. (リュディガー・ザフランスキー『ロマン主義:あるドイツ的な事件』津山拓也訳、法政大学出版局、2010年。)

Schröter, Klaus: *Thomas Mann*. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Hamburg 2015.

Wich, Joachim: *Groteske Verkehrung des "Vergnügens am tragischen Gegenstand". Thomas Manns Novelle Luischen als Beispiel*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Heft 50, 1976, S. 213-237.

Windisch-Laube, Walter: *Thomas Mann und die Musik*. In: Helmut Koopmann (Hrsg.) : *Thomas Mann Handbuch*. Kröner Verlag. Stuttgart 1990, S. 327-342.

Wootton, Carol: *The Lure of the Basilisk. Chopin's Music in the Writings of Thomas Mann, John Galsworthy and Hermann Hesse*. In: *arcadia*. Heft 9, Nr. 1-3, 1974, S. 23-38.

