

ラチオ デモニー  
音楽の理性と魔性

——マックス・ヴェーバー『音楽社会学』からトーマス・マン『ファウストゥス博士』へ——

山 室 信 高

はじめに

1. 音楽史的前提——「ポスト・ヴァーグナー」をめぐる
2. ヴェーバー『音楽社会学』——音楽の合理化と非合理性
3. マン『ファウストゥス博士』——音楽の脱魔術化と再魔術化

参考文献

はじめに

マックス・ヴェーバーとトーマス・マンはともにドイツの市民的知識人らしくいわゆるクラシック音楽に造詣が深かったが、それは単に趣味の範囲にとどまらず、彼らの仕事の本質にまで及ぶものであった。

マックス・ヴェーバーにとって音楽は「生活必需品」と言われるほど<sup>1)</sup>、彼の人生に付き物であった。幼少の頃のピアノの稽古に始まり、家族・親戚（特に女性たち）との音楽談義、度々のコンサート旅行、音楽家との付き合い等々、音楽にまつわるエピソードには事欠かない。なかでもピアニスト、ミーナ・トープラー（1880-1967）との——多分に恋愛感情も含んだ——交友はヴェーバーの音楽熱をいやが上にも高めることになった<sup>2)</sup>。トーマス・マンにあっても音楽への「愛情関係（Liebesverhältnis）」<sup>3)</sup>は生涯を通じて変わらなかった。母がピアノを弾きリートを歌う音楽的雰囲気富んだ家庭の中で、自身バイオリンを習ったり、音楽家の友人も多かったり（息子の一人はバイオリニストになる）と、音楽環境はヴェーバーのそれと似たり寄ったりである。違いといえば、グラモフォンおよびレコードという新しいメディアに接し、音楽を享受する機会により多く恵まれたということぐらいだろう。

---

1) Vgl. Honigsheim [1963], S. 243.

2) ミーナ・トープラーについては、Lepsius [2004] 参照。

3) 1954年に南ドイツ放送のラジオ音楽番組 „Wer wünscht was?“ に出演した際のマンの言葉より。それを収録したCD、Mann [1998] 参照。テキストは、Mertens [2006], S. 234参照。

こうしたことは当時のドイツではさして珍しくはない。19世紀ドイツの教養市民層にとってクラシック音楽——少なくともウィーン古典派から後期ロマン派にかけて——は共有財産目録の一つであって、ヴェーバーもマンもその伝統を引いているというにすぎない。しかし二人はこの伝統に安住しなかった。つまり二人とも音楽を自らの著作のテーマに取り上げ、この伝統と深く涉り合っているのである。

ヴェーバーには「音楽の合理的および社会学的基礎 (Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik)」と題され、1921年に出版された遺稿がある。これは第一次世界大戦前の1912/13年、ちょうど先のミーナ・トプラーとの関係が親密になった頃に執筆されたと推定されている。『音楽社会学』と通称される(本論でも以下そう呼ぶ)このテキストはヴェーバーの著作のなかで本格的に検討されることがもっとも少ないものの一つだが、それは音楽というテーマの特異さもさることながら、何よりもその叙述の難解さによる。詳しくは後に譲るが、確かに「音楽社会学」と聞いて一般にイメージされるものとはずいぶん毛色が違っている。未完であることにも多分に起因しようが、それでもヴェーバーが並々ならぬ強度と情熱をもって音楽という芸術領域を掘り下げていることは疑いえない。

『ブッデンブローク家の人々』(1901)や『トリスタン』(1903)をはじめ、マンはしばしば音楽をテーマに作品を書いているが、もっとも大がかりな取り組みとしては後期の長篇『ファウストゥス博士』(1947)が真先に挙げられる。副題に「一人の友人によって語られたドイツの作曲家アドリアン・レーヴァーキューンの人生」とあるように、これは音楽家を主人公とした伝記体の小説であり、しかも当の主人公の生涯が第二次世界大戦下の祖国ドイツの崩壊と二重写しにされる体の時代小説である。『ファウストゥス博士』といえば、どうしてもこのナチズムとからんだドイツの時代小説の側面がクローズアップされがちなのだが、しかしやはりその二重写しのいわば「前景」<sup>4)</sup>となっている音楽(家)小説の独自のありようを逸するわけにはいかない。

本論のねらいは、音楽というテーマに照準を合わせて、ヴェーバーの『音楽社会学』とマンの

---

4) マンは『ファウストゥス博士の成立 小説の小説』(1949)という自作解説で、「音楽は、この小説がそれを扱っている限りで [...] 前景であり、代表であるにすぎず、より一般的なものの範例でしかなく、われわれの徹底的に批判的=危機的な時代における芸術一般、文化、さらに人間、精神そのものの状況を表現する手段でしかない」と述べているが、この「~にすぎない(nur)」というのは彼特有の韜晦で、逆にまたこの「前景・代表・範例」としての地位ゆえに音楽は忽せにできないということでもある。Vgl. Thomas Mann: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. In: Mann [1974/1990]: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt a. M., Bd. XI, S. 171. 以下トーマス・マンの著作はこの全集版に拠る(GWと略記、巻と頁を記載)が、その第VI巻の『ファウストゥス博士』はDFと略記し、引用・参照頁を記す。また現在刊行中のコメント付全集、Mann [2002ff.]: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Frankfurt a. M.も適宜参照する(GKFAと略記、巻と頁を記載)。

『ファウストゥス博士』との内的な呼応関係を究明することである。そうすることで外的な受容関係にはない（ヴェーバーは1920年に死去するので『ファウストゥス博士』を知る由もないし、マンもヴェーバーの音楽論を読んだ形跡はない）両著作をよりよく理解するための思想史的な展望を開いてみたい。というのも研究状況に鑑みると、ヴェーバーの『音楽社会学』は近年『マックス・ヴェーバー全集』において新たな校訂を経、詳細な解説・註釈を付して刊行されたものの<sup>5)</sup>、個別研究にはさして進展が見られないこと<sup>6)</sup>、一方でマンの『ファウストゥス博士』に関しては、その音楽の側面は哲学者で音楽家のテオドル・W・アドルノ（1903-1969）からのアプローチに専ら依ってしまっていることが私にはもの足りなく思われるからだ。周知のように、アドルノはマンが『ファウストゥス博士』で音楽論を展開するにあたって緊密なブレーン役を果たしたために、彼の寄与を重視することは至極もつともなのだが、音楽小説としての『ファウストゥス博士』をアドルノの音楽哲学から読み解くことには多少なりとも無理があるように見受けられる。思うにマンの小説に比して、アドルノの理論は前衛に過ぎる嫌いがある<sup>7)</sup>。そこで本論ではもう少し後衛の、しかも音楽社会学者としてはアドルノの先達とも目されるヴェーバー<sup>8)</sup>から『ファウストゥス博士』への回路を探って、小説の新たな解釈の視角を提示するとともに、依然として孤絶状態に置かれているヴェー

5) Max Weber: *Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921*. Christoph Braun / Ludwig Finscher (Hrsg.) [Max Weber-Gesamtausgabe. I/14] Tübingen 2004. 以下MSと略記し、引用・参照頁を記す。その他のヴェーバーの著作も原則としてこの全集版 (Weber [1984ff.]: *Max Weber-Gesamtausgabe*. Tübingen) に拠る (MWGと略記、巻と頁を記載)。

6) 上の全集版の編者のBraun [1992] が依然としてもつとも包括的な研究であり、さらにその後の知見も盛った全集版の編者解説 (MS, 1-126) がここ最近の成果と言える。日本では、戦前早くも山根銀二による翻訳 (ウェーバー [1930]) が出ており、また戦後は安藤英治/池宮英才/角倉一朗による充実した解説付きの共訳 (ウェーバー [1967]) および訳者の安藤英治による一連の論考があるが、ヴェーバー研究全般の盛況にもかかわらず『音楽社会学』に関してはいたって低調だった。しかし近年、特筆すべきことに、和泉浩『近代音楽のパラドクス——マックス・ウェーバー『音楽社会学』と音楽の合理化』(和泉 [2003]) という研究書が出版された。これはヴェーバーの音楽論をニーチェやボードレールのそれと関連づけながら、近代における音楽という芸術のありかたを省みようとしている点 (著者はヴェーバーの『音楽社会学』が持つ「含意」を考慮することと述べている) で、本論の志向に通ずるところがある。ただ惜しむらくは、和泉は上記全集版『音楽社会学』に依拠できていない。その他、日本における『音楽社会学』関連の研究については、小林 [2015]、251-260頁のレビューを参照。

7) アドルノの影響を扱った研究は枚挙に暇がない。というよりもむしろそれは『ファウストゥス博士』を論じるにあたっては何らかの形で言及せざるを得ない事柄である。それらの公約数的な見解として、アドルノが小説の「共作者」とも目されたり、彼の著書からの引用が時に「剽窃」とまで評されたりするなど、その紛れもない近しさにもかかわらず——あるいはそれゆえに——アドルノとの齟齬が指摘されるということは示唆深い。一例として日本におけるもっとも包括的なモノグラフィ、下程 [1996]、338-344、409-418頁参照。なおアドルノとの往復書簡集、Adorno / Mann [2002] も公刊された。

8) ジェイ [1992]、209頁参照。もちろんアドルノの音楽論も通例の「音楽社会学」の範疇には収まらない。

バーの『音楽社会学』を有意義な思想的文脈に掬いとることを企図する。

## 1. 音楽史的前提——「ポスト・ヴァーグナー」をめぐる

前述のようにヴェーバーの『音楽社会学』が1912/13年に書かれ、マンの『ファウストゥス博士』が1947年に世に出ていることから、両著作の間には30年余りの開きがある。しかもこの間に二つの世界大戦および二回のドイツの敗戦が起きている。時代小説としての『ファウストゥス博士』の成立にとって、この時代の激動は決定的な意義を持っており、ヴェーバーの音楽論とは成立事情が大いに異なっている。しかしこと音楽に注目すれば、この二作は音楽史的な前提を共有していることが知れる。それを一言でいうと、「ポスト・ヴァーグナー」ということになる。

1883年のリヒャルト・ヴァーグナー没後の西洋音楽史はよかれあしかれヴァーグナーの音楽遺産をめぐる攻防だった。ヴァーグナーのエピゴネンが簇出するとともに、その亜流の意識に苛まれながらも、広い意味でモダンな音楽が生まれてくる（音楽学者カール・ダールハウスの言う「音楽モデルネ (Musikalische Moderne)」)。そしてそれが一区切りつくのが、第一次大戦前の1910年前後と見なされる。この時期、マーラーの後期の交響曲（1910年に『第8番』ミュンヘンで初演、また『第9番』完成）やリヒャルト・シュトラウスのオペラ（1905年に『サロメ』、1909年に『エレクトラ』、1911年に『ばらの騎士』ドレスデンで初演）が話題を集め（ちなみにこの二人はヴェーバーと同年輩）、その一方でシェーンベルクが無調音楽へと踏み切り（1909年の『三つのピアノ小品』や『五つの管弦楽曲』）、ストラヴィンスキーがリズムの攪乱を敢行して（1913年の『春の祭典』パリ初演）耳目を驚かす（こちらの二人はマンと同年輩<sup>9)</sup>）。

ちょうどこの頃にヴェーバーは足繁くコンサートに通い、地元のハイデルベルクやマンハイムのみならず、ベルリンやパリにも足を延ばす。1912年8月には、妻マリアンネとミーナを伴い、パイロイトおよびミュンヘンを訪れ、それぞれヴァーグナーの『バルジファル』（1882）と『トリスタンとイゾルデ』（1865）を鑑賞した。この二つの作品に対して、ヴェーバーは正反対の反応を示している。『バルジファル』はパイロイト音楽祭の擬似礼拝的な演出とも相まって、「これを宗教的な『体験』として受け入れよ [...] という思い上がり」（MWG II/7, 643）に嫌悪を催しているのに対して、『トリスタン』は——前年にこれもミュンヘンで観た『ニュルンベルクのマイスタージンガー』（1868）とともに——「ヴァーグナーが創造した唯一の真に『永遠』なるもの」（ebd., 644）と感動を露わにしている。このコンサート旅行に出る前に、ヴェーバーは妹のリリーにこう書き送っていた。「僕は僕らとともに親しいピアニスト（トープラー嬢）のガイドつきで、もう一度できるだけ優れた上演でこの大魔術師（Hexenmeister）[ヴァーグナー] と知り合いたいと思ってい

9) 「ポスト・ヴァーグナー」の時代の簡にして要を得た概観は、岡田 [2005]、第6章参照。

る。というのも僕は彼に対して非常に分裂した態度をとっているからだ。その才能への多大な感嘆とともに、数々のまがいものやわざとらしいものに対する深い反感がある。どちらが僕には優勢となるか、いざ見てみようと思う」(ebd., 638)。『音楽社会学』の編者も指摘しているように (vgl. MS, 27, Anm. 95)、ヴェーバーのヴァーグナーに対するこうしたアンビヴァレントな態度はトーマス・マンに相通じている。高校時代にリュベックの劇場で『タンホイザー』(1845) および『ローエングリン』(1850) を体験して以来、ヴァーグナーの世界に魅せられつつも、ニーチェによる批判を通して、ヴァーグナーへの懐疑の眼差しも育んできたマンはライトモチーフの技法をはじめ、作品の音楽的構成というものをヴァーグナーから学んだと折に触れて述べている<sup>10)</sup>。興味深いことに、ヴェーバーもヴァーグナーの作曲技法について、『トリスタン』の総譜を目にしたとき、「こうした書法 (Schrifttechnik) をわがものにせねばなるまい、その暁には私は [...] 多くのことを別々に並べながら、しかも同時に言うことができるだろうに」<sup>11)</sup> と述べたという。ヴェーバーが羨んだヴァーグナーの「多くのことを別々に並べながら、しかも同時に言う」音楽的書法は、またマンの文芸が彼特有のイロニーという技法を駆使して目指したところであった<sup>12)</sup>。

マン同様の批判的ヴァグネリアンであるヴェーバーの『音楽社会学』にはしかしヴァーグナーの名は出てこない。だが、ヴェーバーが「近代音楽 (moderne Musik)」について次のように述べるとき、ヴァーグナーの音楽が念頭にあったにちがいない。「しかし当然にもこの和音に疎遠な音こそが和音的に要求されることとまさに対照を成すことによって、一方では進行のダイナミックな力の、そして他方ではまた和音の連続の相互の結びつきと絡み合わせのもっとも効果的な手段となっている。旋律法の非合理性によって動機づけられたこの緊張関係がなかったとすれば、近代音楽なるものは存在しないだろうし、まさにこの緊張関係こそ近代音楽のもっとも重要な表現手段の一つなのである」(MS, 152f.)<sup>13)</sup>。ヴェーバーはこの点を具体的に論じることはしないが、彼が好んだ『トリスタンとイゾルデ』を例にとるならば、音楽史上画期的とされる冒頭の「トリスタン和音」(ヘーロー嬰ニー嬰ト) が孕む極度の緊張感をここで思い浮かべるとよいだろう。この和音はどの調に

10) マンのヴァーグナー受容についてはすでによく知られているので、ここではその「決定版」とされる Vaget [1999] だけ挙げておく。

11) Baumgarten [1964], S. 482f., Anm.

12) 1900年頃のミュンヘン時代に『トリスタンとイゾルデ』の公演を見逃したことがないというほど、マンがこの作品を熱愛しかつ冷徹に分析していたことは、その名も『トリスタン』(1903) という短篇でヒロインがそれをピアノで弾く場面に見とれる。ヴァーグナーの音楽を言葉でなぞりながら、その音楽が象徴する愛と死の世界と小説の登場人物たちが住まう俗世間の落差がグロテスクに強調される趣向になっている。Vgl. GW VIII, 244-248.

13) ウェーバー [1967], 27頁、訳註(39)も参照。

属するのか（故意に）曖昧で、和声法上の一義的な説明を拒むのだが、まさにそれゆえに直に連なる「憧れのモチーフ」（嬰トーイー嬰イーロ）の遙かな感のする、半音階進行のメロディーラインを導き、さらにこの前奏曲のどこまでも持続し、高揚していく旋律を紡ぎ出すポテンシャルを秘めている。そしてもっと大きく、「音楽モデルネ」全般の淵源をこの「トリスタン和音」に見るならば、それは第一次大戦直前に至って、一方でR・シュトラウスらのロマン派の爛熟をもたらし、他方でシェーンベルクらによる調性の解体につながったとも言うことができる<sup>14)</sup>。ヴェーバーはまさしくこの西洋音楽史の分水嶺にあって彼の『音楽社会学』を構想したのであり、それゆえに彼には西洋音楽を広く展望するチャンスが与えられていたのである。

トーマス・マンの『ファウストゥス博士』の方はどうか。小説そのものの執筆時期は第二次大戦中から戦後にかけてではあるが、その着想は1904/05年頃にまで遡る。『ファウストゥス博士の成立』にもあるように（vgl. GW XI, 155）、マンは構想を練るにあたって古いノートを引っ張り出し、ファウスト小説のアイデアを書き留めたメモに目を通す。それは当時書こうとしていた『マーヤ』という長篇小説の気圏に属し、ファウスト伝説を下敷に、梅毒に侵された芸術家の悲劇的運命を描くという内容だった<sup>15)</sup>。つまり『ファウストゥス博士』はもともと『ブッデンブローク家の人々』後の『トニオ・クレーガー』（1903）から『ヴェニスに死す』（1912）に至る、マンの一連の芸術家小説の系譜に連なるはずのものだった。それが『マーヤ』の計画の頓挫とともに長らく放置されることになるのだが、その『マーヤ』は『ヴェニスの死す』の主人公グスタフ・アッシェンバッハが書いた小説として（vgl. GW VIII, 450）——二重の意味のフィクションとして——延命措置を施される（実際『マーヤ』の創作メモは『ファウストゥス博士』でのミュンヘンの社交生活の描写に生かされることになる）。またこのアッシェンバッハには——その名からもわかるように——『ヴェニスに死す』発表の前年に死去したグスタフ・マーラーの面影が重ねられてもいれば、小説の舞台であるヴェネチアをもって、そこで客死したヴァーグナーへの暗示も見え隠れする。そして何よりも芸術ないし芸術家が立たされている限界状況という主題において、『ヴェニスに死す』から『ファウストゥス博士』へは一本道が通じている。このように『ファウストゥス博士』も1910年前後の「ポスト・ヴァーグナー」の終期に根差しているのだが、もう一つヴァーグナーに関して付言すると、マンがその頃書いた——これまたアッシェンバッハの筆に託される（vgl. GW VIII, 492f.）——「ヴァーグナーとの対決」（1911）という小論には「ドイツ精神の天空に懸かるヴァーグナーの星はまさに沈みつつある」（GKFA 14.1, 303）と述べられている。「ヴァーグナーは徹頭徹尾19世紀であり、その時代の代表的なドイツの芸術家である […]」。しかし20世紀の傑作ということを考えるなら、ヴァー

---

14) Vgl. Karthaus [2000], S. 75f.

15) Vgl. Mann [1992], S. 107f., 121f. 『マーヤ』については、Wysling [1967] 参照。

グナーのそれとはまったく本質を […] 異にするものが私の念頭に思い浮かぶ。すなわち際立って論理的で、形式に満ち、明快な何ものか、ヴァーグナーに劣らぬ意志の緊張を持ちながら、しかしより冷静で、高貴で、その上健康な精神性を湛えた厳格かつ明朗なもの […] ——思うに、新しい古典性 (eine neue Klassizität) が到来するにちがいない (ebd., 304)。ここで言われる「新しい古典性」に、近くはR・シュトラウスの『ばらの騎士』に現れているようなモーツァルト的な古典様式への回帰、また下つては第一次大戦後、ストラヴィンスキーが先導する「新古典主義 (Neoklassizismus)」、はたまたシェーンベルクが試みる「十二音技法」を読みこむこともできなくはないが、少なくともヴァーグナーからの時代の離反、「ポスト・ヴァーグナー」のエポックの終焉が意識されていることはまちがいない。マンもこの「ポスト・ヴァーグナー」の芸術家の一人として、アッセンバッハともども、ここで自己の芸術の将来に思いを馳せている。そしてその後30年余りの時を経て、時代が一つの帰結を迎えたとき、マンは自らの経験を踏まえつつ、今度はアドリアン・レーヴァーキューンという音楽家の生涯に仮託して、「ポスト・ヴァーグナー」の果てを検証したのである。

## 2. ヴェーバー『音楽社会学』——音楽の合理化と非合理性

ヴェーバーは『音楽社会学』を執筆中にその概要を周囲に話す機会があったが、大方の無理解に出合ったようである。ヴェーバー家の集まりに招かれた一人の学者の感想が伝えられている。「われわれのうち誰一人としてその招待状の意味を解読できなかった。『ミューズの社会学』?? 彼は何ということをついついたのか! われわれがひどく驚いたことに、彼はピアノに向かって、和声論のあれこれを実演してみせ、そこからまったく思いもかけない事柄に及んだ。[…] われわれはみな完全に度肝を抜かれ、安心してしまった。私はほとんど何一つ理解できなかった。3度 (Terz) とは何なのか、われわれのほとんど誰もわからなかった」<sup>16)</sup>。今日の読者にとっても事情はそう変わらないので、『音楽社会学』の具体的検討に入る前に、ヴェーバーの基本的な問題関心を提示しておくことにしよう。それは「近代西洋の合理主義ないし合理化とその運命」と約言できるが、「合理化」といえば宗教社会学をはじめヴェーバー後期の社会学的著作を貫くライトモチーフであり、それは『音楽社会学』にも当てはまる。いや、もっと言えば、この『音楽社会学』においてこそ、「合理化」の問題がはじめて本格的に、しかも具体的な領域・素材に即して扱われたとも見なすことができる<sup>17)</sup>。『音楽社会学』の成果を踏まえ、「合理化」との関連で音楽についてのもっともまとま

16) Baumgarten [1964], S. 483, Anm.

17) ヨアヒム・ラトカウは、ヴェーバーの著作のCD-ROMで「合理化」という語がもっとも頻出するのが『音楽社会学』である (全体の1割強) と指摘した上で、「彼 [ヴェーバー] は他のどこよりも早く首尾一貫してそこ [『音楽社会学』] でこそ、後に『世界宗教の経済倫理』で発展させることになる普遍的な概念、すなわち世界史における西洋の特殊な道の核心として、技術と結びついた合理化という概念を展開した」と

た言及は『宗教社会学論集』の「序言」(1920)に見られる。「音楽的聴覚は今日のわれわれにおいてよりも他の諸民族においての方がむしろ繊細に発展していたように見える。いずれにしてもわれわれに劣らず繊細だった。さまざまな種類の多声音楽 (Polyphonie) は地上に広く行き渡っており、複数の楽器の合奏やディスカント唱法も他所に見られる。われわれの合理的な音程もすべて他で算定され知られていた。しかし合理的な和声音楽、すなわち対位法ならびに和音和声法、和声的3度を持った三つの三和音に基づく音素材の形成、間隔的ではなく、ルネサンス以来合理的な形で和声的に解されたわれわれの半音階法と異名同音法 (Enharmonik)、弦楽四重奏を中核とし、管楽器のアンサンブル組織をもったわれわれのオーケストラ、通奏低音、われわれの記譜法 (これが近代の音楽作品の作曲と演奏を、そもそもその完全な永続的な存在をはじめて可能とした)、われわれのソナタ、交響曲、オペラ [...], そしてこれらの手段としてわれわれのすべての基本楽器であるオルガン、ピアノ、バイオリン、これらすべては西洋にしかなかった」<sup>18)</sup>。音楽用語はさておき、ここではいわゆるヨーロッパ中心主義の進歩史観が表明されているのではないことは注意されたい。ヴェーバーが「合理化」を問題にすると、多種多様な合理化がありうるということが前提されている。「一つの観点から『合理的』であることも、他の観点から見れば『非合理的』でありうる」<sup>19)</sup>、したがって問題は「どの領域が、どの方向に合理化されたのか」<sup>20)</sup>ということであり、そしてここでは特に——「近代ヨーロッパの文化世界の息子」であるヴェーバーにとっては——「西洋の合理主義、そのなかでも近代西洋の合理主義に特有な個性 (Eigenart) を認識し、その成立を解明すること」となる。つまるところ、普遍史的連関における近代西洋の合理化の意義とその運命や如何、ということである。『音楽社会学』はまさにこの問いを音楽という領域において追究している<sup>21)</sup>。

『音楽社会学』の冒頭の一節を読んでみよう。「すべての和声的に合理化された音楽はオクターブ (振動数比2/1) から出発し、これを5度(3/2)と4度(4/3)の二つの音程に分割する。つまり $n+1/n$ のいわゆる過分数の形の二つの分数で分割するのだが、これはわれわれの音楽が持つ5度以下のすべての音程の基礎になっている。ところがいまある開始音から始めて、「圏」状にまずはオクターブ、次に5度、4度、あるいはその他の過分数で定められた関係を上にあるいは下に行くと、この手続きをどんなに続けても、これらの分数の累乗は決して同一の音に帰着することはない。例えば12番目の完全5度、すなわち $(3/2)^{12}$ は7番目のオクターブ、すなわち $(2/1)^7$ よりもピュタゴラス・コ

---

述べている。Vgl. Radkau [2005], S. 577.

18) Weber [1988], S. 2.

19) Ebd., S. 11.

20) Ebd., S. 12.

21) 『音楽社会学』と一連の宗教社会学の著作との作品史的連関および両者に共通する普遍史的パースペクティブについては、Schluchter [1988], S. 566-569参照。



ンマ分だけ大きい。このどうにもならない事態とさらには  
オクターブが過分数によって二つの大きさの異なる音程に  
しか分割できないという事情とがあらゆる音楽の合理化の  
根本的な事実である」(MS, 145)<sup>22)</sup>。非常に圧縮された叙  
述ゆえ最初から躓きかねないが、ここでは古代ギリシアの  
哲学者ピュタゴラスに由来する、楽音における数比の秩序  
とそれに基づく音律の規定が問題になっている。ピュタゴ  
ラスはオクターブ(= 8度の音程)を分割するにあたって、  
振動数(ないし弦長)が単純な整数比を成す音の協和関係

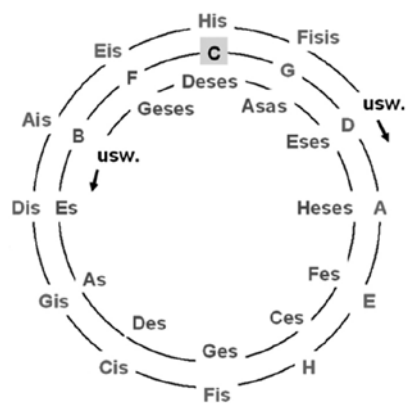


図1 ピュタゴラスの5度圏

(ハルモニア)に着目し、特に $\frac{3}{2}$ の振動数比(= 5度の音  
程)を基礎にして音律を定めていった。「万物は数である」という根本理念から「天界のハーモニ  
(Sphärenharmonie)」という壮大な宇宙論を構想したとされるピュタゴラスだが、そこにはしかし  
微小なずれが内在していた。それが「ピュタゴラス・コンマ」と呼ばれる音程差である。ヴェーバー  
の説明にもあるように、5度の音程 $\frac{3}{2}$ を12回積み上げて得られた音(=嬰口)は、オクターブ $\frac{2}{1}$   
を7回積み上げた音(=八)に一致せず、わずかに超過する。計算すれば、 $(\frac{3}{2})^{12} \div (\frac{2}{1})^7 = \frac{3^{12}}{2^{19}}$   
 $= \frac{531441}{524288} (= 1.01364)$ という数値になる。このことを図解したものが5度の音程進行を圏  
状に表示した「5度圏」と呼ばれる図1である。これを見ればC(八)の音から右回りに上行して  
12番目の5度に当たるHis(嬰口)がCを通り越して、無限螺旋を描くことがわかる。このCとHis  
の間のピュタゴラス・コンマのゆえにオクターブはきれいに割り切れず、どうしてもいびつな分割  
になる。ヴェーバーはピュタゴラス・コンマを指して「運命的な(fatal)『コンマ』」(MS, 248)と  
呼んでいる。それはつまりこの非合理的なコンマが音楽の合理化の運命を司っているという意味で  
ある。

もっともオクターブの分割から始まる西洋音楽の「和声的合理化」はさしあたり理路整然とした  
ものに見える。この分割をさらに何度か続ける(その際に素数2、3以外に5も使用)ことで得ら  
れた音のうち、ある「主音」(階名で言えばド)から始めて、その3度( $\frac{5}{4}$ または $\frac{6}{5}$ )および5度  
の音をとった「主和音(ドミソ)」、主音の5度上で同様にした「属和音(ソシレ)」、主音の5度下  
(ないし4度上)で同様にした「下屬和音(ファラド)」という三つの和音を組み立て、それらの構  
成音をオクターブ内に配列すれば、おなじみの「ドレミファソラシド」の音階が出来上がる。そし  
て主音をどこに取るかに応じて「調」が構成され、和音の組立を替えることで「長調」と「短調」

22) ヴェーバーは引用内の分数の分母と分子を逆に(すなわち弦長比で)表記しているが、ここでは今日の慣  
用に従って書き改めた。

が区別される。また上の三つの和音の他に、属和音の上にもう一つ3度を重ねた「属七和音（ソシレファ）」はその組立の独自性から当該の調を「一義的に特徴づける」（MS, 148）ことができる（すなわち他の調に現れることがない）。この特徴的な不協和音は主和音に「解決（Auflösung）」されれば、また他の調への「転調（Modulation）」にもよく利用される。

以上、ヴェーバーが要約するところの近代西洋の和音と和声的音楽の『調性（Tonalität）』の原理（MS, 147）である。それは「一見するところ合理的に一貫した統一性」（MS, 148）に見えるのだが、実は非合理的なものが潜んでいる。ヴェーバーは大きく二つの点を指摘する。一つは「変化和音」の問題である。このことは短調において先の「一義的な」属七和音を組み立てる際に、7度の音程を半音高める必要がある（「自然的短調」から「和声的短調」へ）のだが、そうすると純正な5度（長3度+短3度）を成すべき和音から逸脱したイレギュラーな和音が生じてしまうことに端的に示されている。こうした変化和音は長調においてもやはりその7度音にからんで出てくる。ヴェーバーは総じて7度のことを和音と和声秩序の「攪乱者（Störenfried）」（MS, 150）、そしてこの7度の不穏な地位に由来する種々の変化和音を合理的な和声分割に対する「叛逆者（Revolutionäre）」（MS, 149）と呼んでいる。もう一つの非合理性の問題は旋律法との緊張関係において起こる。「メロディーはハーモニーから生じる」と唱えて近代和声理論の基礎を築いたジャン＝フィリップ・ラモー（1683-1764）に代表される、旋律に対する和声絶対優位の立場をヴェーバーは取らない。「[...] 単なる3度の柱、和声的不協和音ならびにその解決だけでは音楽はこれまで一度たりとも構築されえなかっただろう」（MS, 152）。旋律上の要請から出現する様々な『偶発的』不協和音（ebd.）を和音と和声法は「経過音（Durchgang）」や「掛留音（Vorhalt）」などとして合理的に処理しようとするが、完全には果たせない。こうした和音と和声法と旋律法との緊張相剋のうちに先に述べたヴァーグナーに代表される近代音楽のダイナミズムがあるわけだが、ひとまずヴェーバーは以上のことをこうまとめる。「音楽の和声的合理化は決して全面的には自己のうちに取りこむことのできない旋律上の諸事実との絶えざる緊張関係に生きているだけでなく、それ自身のなかにも間隔的に見て7度の非対称的な位置のゆえに非合理性を孕んでおり、そのもっとも単純な表現は前述した短音階の構造に不可避免的に生じる和声的多義性に見出される」（MS, 153）。

和音と和声的合理化が行き当たったこうした限界の一方で、音楽は別の合理化の方途を歩んでいる。ヴェーバーはそれを辿り直すために、当時興隆してきた音楽民族学のめざましい成果<sup>23)</sup>を吸収しながら西洋以外の文明・地域の音組織を分析するとともに、西洋においても古代および中世の音楽史をより詳しく検討する。後の宗教社会学研究に匹敵するこの広大な領野を渉獵して彼が掴み出してきたのは、「5度の和声的分割」（MS, 157）に則る和音と和声的合理化とは異なり、「4度の内

23) 当時の音楽民族学については、『音楽社会学』の編者解説に詳しい。Vgl. MS, 42-51.

部」で「[...] 幅の均等性の原理」、すなわち「間隔原理 (Distanzprinzip)」（ebd.）に従って楽音を獲得する「間隔的合理化」という音楽の合理化の有り様だった<sup>24)</sup>。これは典型的には古代ギリシアの「テトラコード」と呼ばれる四音音列に見られるように、なるべく狭い音域を均等な音程に揃えようとする方策で、この場合、和声的分割においては違って、非常に微妙な音程が生じてくることになる。この「間隔的合理化」は基本的に旋律上の欲求に導かれたとヴェーバーは見ている。古代ギリシアでは半音階も知られていたのだが、それは——近代西洋の半音階が「3度および5度によって規定され [...] 和声的に形成された」のに対して——「純粹に間隔に基づく、ひとえに旋律的な関心の涵養から生まれた音の形成物」（MS, 171）だった。

先に見たとおり近代の和声音楽は旋律法との緊張関係を抱え込んでいるのだが、和声的分割原理に則る合理化の隘路を乗り越えるために、「最後の切り札」（MS, 248）としてあろうことか「旋律の間隔原理」の手法を取り入れた。それが「整律 (Temperierung)」である。「楽器を調律し直すことなく旋律をあらゆる音域へ移調することを可能にする手段」（MS, 247）である整律は「そもそも本質的に旋律的・間隔的に方向づけられた音楽によくなじむ」のだが、和声音楽はそれをあの「運命的な」ピュタゴラス・コンマを解消するために利用したのである。すなわちピュタゴラス・コンマを1オクターブ内の12音から均等に割り引く（半音間の振動数比を一律 $\sqrt[12]{2}$ とする）ことで、先のピュタゴラスの5度圏の無限螺旋を円環にして閉じる。これが「平均律 (gleichschwebende Temperatur)」であり、その5度圏は図2のとおりである。この「5度」はもはや純正な5度ではなく、わずかに狭い音程になっているので、平均律では和音の純粋な協和は失われるが、そのかわり「自由な和音の進行」と「極めて豊富な転調の可能性」が保証されることになった。特に「異名同音的変換 (enharmonische Verwechslung)」と呼ばれる、「ある和音または音をそれが置かれている和音の関連から別の関連へと読み換える (Umdeutung)」「特殊近代的な」（MS, 250）転調の手法は平均律なくしてはありえなかった。ヴェーバーは平均律による弊害も多いとしながらも、「およそ近代的和音和声音楽の全体は整律とその帰結なくしては考えられない。整律によってはじめて和音和声音楽に完全な自由がもたらされた」（MS, 251）と暫定的に結論づけている。

以上の『音楽社会学』の骨子からも十分に窺えようが、ヴェーバーは西洋音楽の合理化を単線的

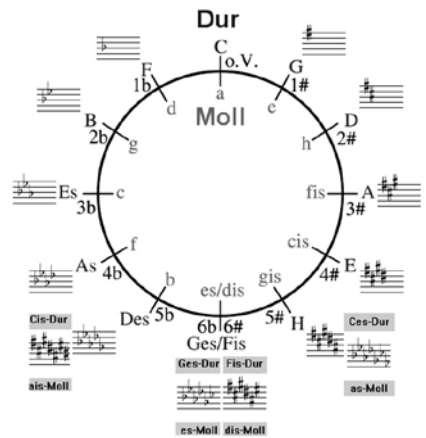


図2 平均律の5度圏

24) ヴェーバーは5度と4度の対立に繰り返し言及する。Vgl. MS, 166, 197f., 201, 207-209.

で前進的な過程とは見ていない。たしかにマリアンネ・ヴェーバーも言うように「一見もっとも純粹に感性から湧出する芸術である音楽でも、いや音楽においてこそ理性（Ratio）が非常に重要な役割を果たしていること」（vgl. MS, 88, 127）<sup>25)</sup> をヴェーバーは発見したのだが、その「理性」は決して独立独歩の存在ではなく、紆余曲折に満ちた道程を経てきた。西洋音楽の和音和声的合理化はもともとピュタゴラス・コンマという非合理の核を抱えつつ、旋律法上の諸種の非合理的要請と角逐し続け、ついに——自身の和声的分割原理からすれば——非合理的な旋律的間隔原理に則る間隔的合理化へと転回する。ヴェーバーが追究した「音楽の理性と音楽の生命の関係」（MS, 253）、音楽における合理性と非合理性の絡み合いはトーマス・マンの『ファウストゥス博士』にその芸術的表現を見出すことになる。

### 3. マン『ファウストゥス博士』——音楽の脱魔術化と再魔術化

主人公アドリアン・レーヴァーキューンはギムナジウムに進学するに際し親元を離れ、楽器工房を営む叔父の家に移るが、15歳になった頃、そこにあった古ぼけたハルモニウムを使って和音の手遊びを始め、「調の風見盤（Windrose der Tonarten）」、すなわち「5度圏」（DF, 65）を独学でマスターしてしまう。友人で語り手のツァイトブロームの前で、Fis（嬰へ長調）からH（口長調）へ、HからE（ホ長調）へと、属七和音を通じて、先の5度圏を左回りに次々と転調してみせる。さらに互いに隔たった調の間の転調も、「ナポリの6度」と呼ばれる変化和音を用いて披露する。そこで言うには、「関連がすべてさ。それをもっと正確に名づけたいなら、『両義性（Zweideutigkeit）』という名前になるね。[...] 僕が発見したことが何だかわかるかい？ [...] 音楽は体系として両義的だということさ。あれやこれやの音を取ってみてくれ。それはああも理解できれば、あるいはこうも理解でき、下から半音上げられたものと解してもいいし、あるいは上から半音下げられたものと解してもいい。もし君が狡賢ければ、この二重の意味を好きに利用できるんだ」（DF, 66）。ヴェーバーが理論的に説明していたことをアドリアンはすでにこの時点で——小説内の年代設定ではちょうど1900年頃——直観的に捉えているようである。ツァイトブロームの解説によれば「彼 [アドリアン] は原理的には異名同音的変換を心得ており、またそれで一時的に転調したり、転調のための読み換え（Umdeutung）を利用したりするある種の術策に通じていなくもないことを示した」（ebd.）。ヴェーバーも言っていたように、「異名同音的変換」は平均律の導入によって可能になった「特殊近代的」転調手段であり、またヴァーグナーが得意とした、あの浮遊する調性感を醸し出すための不可欠な技法である。ここでアドリアンは「ああもこうも理解できる」という近代西洋音楽の調性システムの両義性を見抜き、「ポスト・ヴァーグナー」のとば口に立っているとと言える。

---

25) ウェーバー [1967]、259頁参照。

しかし彼はもっと前に和音と和声の妙に触れている。それは故郷の両親の家で厩女のハンネに民謡や軍歌の輪唱、すなわち素朴な形のカノンを仕込まれたときである。音楽史的に言えば、「比較的すでにとても高度な音楽の文化段階、すなわち15世紀が発見しなければならなかった模倣的ポリフォニー（imitatorische Polyphonie）の領域」（DF, 43）にそれと知らず入りこんでいたのである。また後に町の教会のオルガニストであるヴェンデル・クレッチュマーの講演「ベートーヴェンとフーガ」（vgl. DF, 77ff.）を聴いては、カノンより一段と高度なポリフォニー形式であり、17/18世紀——バッハの時代——に完成されるフーガについて何がしかの感化を受ける。こうして先の自己流の和音の実験に至るまで、一気に近代西洋音楽の発展を追体験してから、このクレッチュマーに師事して和声法をはじめ本格的に音楽修業を始めることになるが、そこで彼の関心を捕えたのは音楽における「水平なるものと垂直なるもの的一致」（DF, 101）の問題だった。つまり旋律の横の線を、和音の垂直の柱に組み換えたり、またその逆をやったりという「魔術的な楽しみ（magische Unterhaltungen）」に耽る。彼はツァイトブロームにこう漏らしている。「和音は運び去られたがる。いったん和音を先に送って、別の和音に受け渡すと、その構成部分は声部（Stimme）になる。和音的な音の組合せには声部の動きの結果以外を見てはいけないうち、和音を形成する音においては声部を重んじるべきだと僕は思う。和音を重んじるのではなく、それが声部の進行経過を通じて自己を証明すること、つまりポリフォニックであることを証明することができないうちは、和音は主観的・恣意的なものとして軽視すべきだ。和音はハーモニックな嗜好品ではなく、それ自身におけるポリフォニーであって、和音を作る音は声部なんだ」（DF, 101f.）。ここではヴェーバーが論及していた和声法と旋律法の緊張関係がレーヴァーキューンなりに掴まれている。和音を自己完結したものとしてではなく、「声部の進行経過」、すなわちメロディーを通じてポリフォニーとして把握することが要請されているのである。ところで先から出てきている「ポリフォニー」であるが、これはもともと和音の源泉でもあれば、旋律の契機でもある。ヴェーバーはこの広い意味での「ポリフォニー」＝「多声性（Mehrstimmigkeit）」は地上広く見られたが、なにゆえ近代西洋でのみそこから和音と和声音楽が発展したのかと問うている。そこで彼は近代の和声法が発達してくるより前、中世から近世にかけての西洋におけるポリフォニーの理論、とりわけ「対位法（Kontrapunktik）」に注目する。「純粋な和音と和声法が音楽的に『二次元的』に——譜線に対して垂直にと同時に譜線に沿って水平に——考えるのに対して、対位法はまずもって『一次的』に水平の方向に考え、しかる後

に「[...] 垂直的にも考える」(MS, 214)。微妙な違いながら、この対立はかなり根深いようなのだが<sup>26)</sup>、いずれにせよポリフォニーおよび対位法は和音と和声法が明らかな勝利を得る前の、旋律および声部の自律性を重んじた音楽だと言えよう。レーヴァーキューンはこの対位法に早くから興味を示している。弟子入り早々、クレッチュマーに「二重対位法」(DF, 100)の添削を頼んだり、和声論はあくびが出るほど退屈だが、対位法は「魔法の領域 (Zauberfeld)」(DF, 188)でどんなにやっても飽きないとツァイトブロームに書き送ったりしている。ただし「対位法と和声の機械的分離はばかげたこと」(ebd.)としており、この姿勢がゆくゆくは彼言うところの「厳格書法 (strenger Satz)」における「和声法と旋律法の無差別」(DF, 257)という理念につながっていく。この辺りはシェーンベルクの「十二音技法」、より正確にはアドルノによるその解説(『新音楽の哲学』)の受け売りではあるが(vgl. GKFA 10.2, 488-491)、レーヴァーキューンからこの話を聞いたツァイトブロームはすかさず「魔方陣 (magisches Quadrat)」(DF, 257)だと応える。デューラーの有名な銅版画『メレンコリア』(1514)に描かれている、この不可思議な数字の方陣はかつてハレでの神学生時代にレーヴァーキューンの下宿の壁に飾られていたものである(vgl. DF, 125)。和声と旋律の対立の止揚として音楽の合理化の極致とも言える「十二音技法」にさえ、このように「数の神秘論 (Zahlenmystik)」(vgl. MS, 186; DF, 149)が感得されることはピュタゴラス以来の音楽における合理性と非合理性の運命的な絡み合いを示唆している<sup>27)</sup>。

ヴェーバーが「和音和声的合理化」の「旋律的間隔原理」への思い切った転位と見なした「平均律」については、レーヴァーキューンは「偽りの調律」であり、「平均律ピアノがまさしく家庭用のものであるのと同様に家庭向けの妥協」、「暫定的な和平条約」(DF, 212f.)にすぎないとして、古代ギリシアのプトレマイオスの「純正律」や中世の「教会旋法」の多彩な音律を持ち上げる。そこで彼はベートーヴェン晩年の『弦楽四重奏曲イ短調 (作品132)』(1825)に用いられる教会旋法の一つ、「リディア旋法」を思い浮かべて、近代的な調性である長調と短調に還元されない音響をベ-

---

26) それは例えばバッハの位置づけに見てとれる。ヴェーバーはバッハを「対位法の最高の完成者」(MS, 215)と見なすが、クレッチュマーは「彼 [バッハ] には声楽時代の対位法の技法が伝承されているのが確かに見受けられるが、しかし彼はやはり生まれつき和声家以外の何者でもなかった」(DF, 105)とし、そしてそれを受けたレーヴァーキューンは「バッハの問題は [...] 『和声的に意味のあるポリフォニーはいかにして可能か』ということ」(ebd.)だと述べて、バッハにおける和声と多声のせめぎ合いを見据えている。

27) 「十二音技法」から「魔方陣」への連想もマンの独創ではなく、アドルノの示唆によるものであることは、Schmidt-Schütz [2003], S.212f 参照。ただしここは「模写」や「剽窃」の類ではなく、多分にマンの詩的想像力によるところが大きい。下宿の「魔方陣」の装飾に触れた直後に、ハレ大学でピュタゴラスの「数と数比」に関する講義を聴く描写があるのも(vgl. DF, 126)、アドルノの影響だけに帰されない、『ファウストゥス博士』の小説世界に張りめぐらされている意味連関の網の目を窺わせる。デューラーの『メレンコリア』にまつわるこの網の目の詳細は、Borchmeyer [1994] 参照。

トーヴェンの後期のポリフォニーに聴き届けようとしている。ちなみにこの『弦楽四重奏曲イ短調』はマンが『ファウストゥス博士』の執筆中に好んで聴いていた曲だったが (vgl. GW XI, 185)、ヴェーバーも——20世紀初頭にはまだ珍しいことに——この作品をはじめベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲に関心を寄せていたようである。教え子の政治学者カール・レーヴェンシュタイン (1891-1973) の回想に「彼 [ヴェーバー] が私にギリシアの諸旋法、リディア、フリギア、エオリア旋法が及ぼした影響を説明してくれたことをまだ憶えている。後にベートーヴェンの晩年のすばらしい四重奏曲の楽章の一つにリディア旋法を聴くたびに、マックス・ヴェーバーが私に与えてくれたこの最初の啓示を思ったものだった」 (vgl. MS, 24, Anm. 84)<sup>28)</sup> とあるように、ヴェーバーは古代や中世の「旋法」にも通じており、それらと近代的調性とのずれに耳敏かった (vgl. MS, 190f.)。もともと、先のレーヴァーキューンの「平均律」批判の口吻は直接にはシェーンベルクの『和声論』 (1911) から借用されたようなのだが<sup>29)</sup>、この著作はまたヴェーバーも目を通していた可能性があり (vgl. MS, 34)、さらに彼が「実践上いろいろな形で調性を破壊する方向に動いている最新 (modernst) の音楽の展開」 (MS, 252) をある程度はフォローしていたとするなら<sup>30)</sup>、シェーンベルクを仲立ちにヴェーバーとマン／レーヴァーキューンは「平均律」の危うい均衡への洞察を共有していたと言えよう。

ここまでヴェーバーの論旨に沿って『ファウストゥス博士』の音楽の理論面を追ってきたが、次にレーヴァーキューンの作曲実践に目を向けてみよう。そこにはヴェーバーの理論的アプローチが導く一つの実践的帰結が現れているように思われる。レーヴァーキューンの作曲活動を一覽して気が付くのは器楽よりも声楽への傾向である。師のクレッチマーとは異なり、レーヴァーキューンは管弦楽オーケストラに音楽の最高形態を見ることはなく、「和声以前の、ポリフォニックな声楽の時代にオーケストラが果たしていた従属的な役割にそれを引き戻すこと」 (DF, 201) を志向していた。先に見たように、和音をそれ自体ポリフォニーと見なし、そこに声部の運動以外を見てはならないとする彼にとって、人間の「声」は本質的な音素材となる。そしてヴェーバーも言うように「分節化された言語がおよそ分節化された音構成の前提である」 (MS, 181) ならば、レーヴァーキューンがヨーロッパの様々な詩人 (ダンテ、ヴェルレーヌ、ブレイク、ブレンターノなど) に拠って作った歌曲やシェークスピアの喜劇にもとづくオペラ『恋の骨折損』で「言葉との結婚、歌声の分節化」 (DF, 215; vgl. DF, 243) を、すなわち言葉と音楽との一体化を図ったことは当然であ

28) レーヴェンシュタイン [1967]、133頁参照。

29) マンは1943年9月にシェーンベルク本人からこの著作 (1922年の増補改訂版) を送付してもらい、同年末から年明けにかけて集中して読みこんでいる。Vgl. GW XI, 178f. シェーンベルクはそこで「平均律」のことを「天才的な応急処置」、「停戦協定」と呼んでいる。Vgl. MS, 65.

30) ただしヴェーバーは実際にはシェーンベルクの無調作品を聴いたことはないようである。Vgl. MS, 33.

る。これはもちろん「楽劇」を大成したヴァーグナーに倣ってのことだが、「ポスト・ヴァーグナー」の音楽家であるレーヴァークューンはそれにとどまらない。「人間の声」を——厩女の手ほどきによる輪唱を思い出してのことだろう——「考える限りでもっとも畜舎熱の高い音素材」(DF, 95)と言ったことがある彼は、言葉へと分節化される前の、いわば動物的な声、すなわち叫び、呻き、嘆きといったものも、「滑音」ないし「グリッサンド」として、あるいは「エコー」として後期のオラトリオ作品に取りこんでいく。ヴェーバーも「原始的な音楽でたいてい非常に強力な役割を果たしている『グリッサンドの叫声』」(MS, 180)に触れているが、レーヴァークューンのオラトリオ『デューラーの木版画による黙示録 (Apocalipsis cum figuris)』にしばしば現れる「グリッサンド」について、ツァイトブロームは次のように述べる。「音楽のなかに、いわば自然主義的な先祖返りとして、前音楽的な時代の野蛮な残滓として残っているのが滑音であり、グリッサンドである——それは深い文化的な理由から細心の注意を払って扱われるべき手法であるのだが、私はそれにいつも反文化的、もっと言えば反人間的な魔性 (Dämonie) を聴きとりがちだった」(DF, 496f.)。そしてこの作品で「もっとも背筋を震わしめるのはグリッサンドを人間の声に、音秩序の最初の対象であり、いくつかの音度を貫く叫びの原始状態からの解放の第一の対象であったはずの人間の声に用いることで、それすなわちこの原始状態への復帰なのである」(DF, 497)。また最後の作品『ファウストゥス博士の嘆き』において、まさに「嘆き」としてこの上ない効果をもたらす「エコー」は「人間の声を自然音として返し、それを自然音として露わにする」(DF, 644)ものである。これらの「前音楽的」手法をもってレーヴァークューンが追求しているのは、和音和声という近代的に飼い慣らされた声音ではなく、原始的な自然状態のポリフォニーである<sup>31)</sup>。西洋音楽史に即して言い直せば、バッハより前の時代、「プレ・バッハ」のポリフォニーの沃野への遡行ということになる。このことは『黙示録』オラトリオにあっては「フーガのテーマが必ずしも一義的に定められ、

31) マンは『ファウストゥス博士』の創作メモに次のように書き留めている。「(レーヴァークューンの) 音楽には音度秩序の前へ逆戻りし、歌唱においても器楽においてもいくつかの[音度]上を生きものに特有なしかたで叫ぶように滑ること (das heulende, kreatürliche Gleiten) を定める前文化的傾向が想定できる。これは無調や十二音技法以上のものであり、まったく非情緒的・非ロマン主義的な意味で『自然への復帰』である」(vgl. GKFA 10.2, 725)。ここに「無調や十二音技法以上のもの」とあることから、滑音やグリッサンドに表れるレーヴァークューンの「前文化的傾向」はシェーンベルクないしアドルノからの一方的な示唆によるものではないと考えられる。『ファウストゥス博士』を特徴づけるモンタージュ技法について釈明したことで知られるアドルノ宛の書簡(1945年12月30日付)には、『黙示録』オラトリオに寄せるマン自身のアイディアとして「音秩序を放棄するもの(トロンボーンのリッサンド)」という言葉が見られる。Vgl. Adorno / Mann [2002], S. 22. また『ファウストゥス博士の成立』でアドルノとの協働作業について述べた(ただし後に削除された)箇所には、アドルノの側の発案のなかにグリッサンドや「原始状態への復帰」のことは出てこない。Vgl. ebd., S. 24f.



保たれるわけではない」[ブレ・バッハの時代 (die Vor-Bach'sche Zeit) の […] 古フーガ形式] (DF, 479) の採用に、他方『ファウストゥス博士の嘆き』では「モンテヴェルディと彼の時代の様式」、すなわち17世紀の「マドリガーレ形式」(DF, 647) への接近に如実に表れている<sup>32)</sup>。

だが問題はこうしたことがすべて単なる「反動」なのか、音楽の「進歩」に対する「反動」なのか、ということである。レーヴァークューンのオラトリオ作品には「野蛮」という非難がついて回ったと言われている。かつてクレッチュマーが講演の中で行なった「礼拝の時代と文化の時代の区分」(DF, 82) に触発された、あるいは物語の中盤で主人公の前に現れる悪魔が「文化の時代 […] を君は打破し、野蛮をやっつけてのけるだろう」と「礼拝から脱落した文化」(DF, 324) に突きつけた破産宣告に鼓舞されたレーヴァークューンの作る音楽は、„Kultur“ (文化) 以前の „Kultus“ (礼拝) の段階、祈祷師や呪い師が魔術的な目的のために音楽を奏でた太古の時代をどうしても思い起こさせるというのである。この点に関してヴェーバーは次のような「社会学的事実」を指摘している。「原始的な音楽はその大部分が初期の発展段階において純粋に審美的な享受からはかけ離れていて、実用的な目的に役立てられた。まずは何よりも魔術的な目的、特に厄払い (礼拝的) と魔除け (医術的) のためであった。 […] 音楽が身分的な […] 「芸術」に発展する、つまり伝統的な音型を純粋に実用目的のために使用することから抜け出して、純粋に審美的な欲求が目覚めるとともに、通例音楽の本来の合理化が始まる」(MS, 187f)。ここで述べられているのはいわゆる音楽における「脱魔術化 (Entzauberung)」のことであるが、しかし先にも注意したようにこれは単なる直線的な進歩史観ではない。音楽の合理化はあのどうしようもないピュタゴラス・コンマをはじめとして非合理性との緊張・摩擦のなかで、屈折を経ながらダイナミックに展開されてきたのである。レーヴァークューンの場合、この道筋は「球体をめぐる道 (der Weg um die Kugel)」に喩えられている。「後退と進歩、古いものと新しいもの、過去と未来が一つになったこの道」は「バッハとヘンデルのすでに和声的な芸術を越えて、真の多声性のさらに深い過去への新しさに満ちた遡行」(DF, 494) となる。そこでは「審美主義と野蛮の親近性、野蛮の露払いとしての審美主義」(DF, 495)——音楽における審美主義的な合理化がそのまま非合理的な野蛮に転ずる——という逆説的な事態が帰結する。レーヴァークューンは「後期文化による (spätkulturell) […] 礼拝的なものの革新」(ebd.) を通じて「前文化的な (vorkulturell)、野蛮な礼拝の状態」を回復しようとする。ここに音楽の「脱魔術化」による音楽の「再魔術化」が招来される。

ヴェーバーが「音楽において歴史的にさまざまに変奏される、もっとも重要な緊張関係」(MS, 253) であるとした「音楽の理性と音楽の生命との関係」の緊張感をいわば最大限の尺度をもって測

32) クラウディオ・モンテヴェルディ(1567-1643)による「エコー効果」ならびに「マドリガーレ」という声楽ジャンルについては、岡田 [2005]、50-58頁参照。

ろうとするかのように、「[...] 音楽の生命の歴史を、その前音楽的な、魔術的・律動的な原始状態からその複雑極まりない完成にいたるまですべてを自身に引き受けようとする理念」(DF, 496)に満たされたアドリアン・レーヴァークューンの音楽は非合理性を孕んだ合理化の果ての、あるいは脱魔術化の彼方の再魔術化への未踏の一步だと言えるだろう。「ポスト・ヴァーグナー」から「プレ・バッハ」へ、そして「プレ・バッハ」の深淵から「ポスト・ヴァーグナー」の彼方へ。大きくぐるりと球をめぐるようにして到達したのは平均律の5度圏の振り出しではなく、あの宿命的なピュタゴラス・コンマの分だけ先の地点だったのではないか。そこに聞こえるのはどんな音楽なのか。それともはや音楽ではないのか。語り手とともにレーヴァークューン最後の作品『ファウストゥス博士の嘆き』の最後の音に耳を澄ませてみよう。「チェロの高いg(ト)」(DF, 651)が「ピアニッシモのフェルマークのうちにゆっくりと絶え果てた」後、「沈黙と闇夜」のなか、「もはや存在せず、魂だけがなおも聴きとろうとする、沈黙のうちに残響する音」が鳴っている——それはいつしか「闇夜に煌く一条の光」に変ずるのであった。

#### 参考文献

- 和泉浩 [2003]: 『近代音楽のパラドクス——マックス・ウェーバー『音楽社会学』と音楽の合理化』ハーベスト社
- マックス・ウェーバー [1930]: 山根銀二 訳『音楽社会学』鉄塔書院
- マックス・ウェーバー [1967]: 安藤英治/池宮英才/角倉一郎 訳『音楽社会学』創文社
- 岡田暁生 [2005]: 『西洋音楽史「クラシック」の黄昏』中央公論新社
- 小林純 [2015]: 「ヴェーバーの音楽研究について——テキストをめぐる諸事情」、同『ドイツ経済思想史論集Ⅲ』唯学書房、203-268頁所収
- マーティン・ジェイ [1992]: 木田元/村岡晋一 訳『アドルフ』岩波書店
- 下程息 [1996]: 『『ファウストゥス博士』研究——ドイツ市民文化の「神々の黄昏」とトーマス・マン』三修社
- カール・レーヴェンシュタイン [1967]: 得永新太郎 訳『マックス・ウェーバーと現代政治』未来社
- Adorno, Theodor W. / Mann, Thomas [2002]: *Briefwechsel 1943-1955*. Christoph Gödde / Thomas Sprecher (Hrsg.) Frankfurt a. M.
- Baumgarten, Eduard [1964]: *Max Weber. Werk und Person*. Tübingen.
- Borchmeyer, Dieter [1994]: Musik im Zeichen Saturns. Melancholie und Heiterkeit in Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: *Thomas Mann Jahrbuch* Bd. 7, S. 123-167.
- Braun, Christoph [1992]: *Max Webers „Musiksoziologie“*. [Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 20] Laaber.
- Honigsheim, Paul [1963]: Erinnerungen an Max Weber. In: René König / Johannes Winckelmann (Hrsg.): *Max Weber zum Gedächtnis*. [Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 7] S. 161-271.
- Karthus, Ulrich [2000]: Nachwort. In: Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. [Reclam Universal Bibliothek 5638] Stuttgart, S. 75-80.
- Lepsius, M. Rainer [2004]: Mina Tobler, die Freundin Max Webers. In: Bärbel Meurer (Hrsg.): *Marianne Weber. Beiträge zu Werk und Person*. Tübingen, S. 77-89.

- Mann, Thomas [1974/1990]: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt a. M. (= GW)
- Mann, Thomas [1992]: *Notizbücher 7-14*. Hans Wysling / Yvonne Schmidlin (Hrsg.) Frankfurt a. M.
- Mann, Thomas [1998]: *Mein Wunschkonzert*. Buddenbrookhaus (Heinrich- und Thomas-Mann-Zentrum) Lübeck.
- Mann, Thomas [2002ff.]: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Frankfurt a. M. (= GKFA)
- Mertens, Volker [2006]: *Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik*. Leipzig.
- Radkau, Joachim [2005]: *Max Weber. Die Leidenschaft des Denkens*. München.
- Schluchter, Wolfgang [1988]: *Religion und Lebensführung. Bd. 2. Studien zu Max Webers Religions- und Herrschaftssoziologie*. Frankfurt a. M.
- Schmidt-Schütz, Eva [2003]: *Doktor Faustus zwischen Tradition und Moderne*. [Thomas-Mann-Studien. Bd. 28] Frankfurt a. M.
- Vaget, Hans Rudolf (Hrsg.) [1999]: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*. Frankfurt a. M.
- Weber, Max [1984ff.]: *Max Weber-Gesamtausgabe*. Tübingen. (= MWG)
- Weber, Max [1988]: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen.
- Wysling, Hans [1967]: Zu Thomas Manns „Maja“-Projekt. In: Paul Scherrer / Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. [Thomas-Mann-Studien. Bd. 1] Bern / München, S. 23-47.

#### e-references

- 図1 (ピュタゴラスの5度圏) : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quintenspirale\\_rechts\\_links\\_hr.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quintenspirale_rechts_links_hr.png)
- 図2 (平均律の5度圏) : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quintenzirkeldeluxe.png?uselang=de>