

音楽の「倫理性」

—『ガラス玉遊戯』の背景—

石橋 邦 俊

『ガラス玉遊戯』をひもとく者は、序文の『呂氏春秋』の引用に誰しも何らかの感慨を抱くだろう。音楽はそもそも世界の始原たる太一に発し、天地の調和、陰陽の一致に基づく、それゆえ「没落の楽」すなわち、あやまった音楽が響けば天は曇り王宮の壁は壊れ国が滅びたとする一種神話的世界観をこの二十世紀ドイツの作家が、リヒャルト・ヴィルヘルムの翻訳にわずかな変更を加えただけで、ほぼそのまま引用したことは、あるいは老詩人のポエジーの戯れともヘッセの東洋志向の奇妙な産物のひとつとも解されるかもしれない。また『ガラス玉遊戯』に通じた人ならば、およそ23、4世紀の未来社会を舞台としたこの作品に、逆に時代を遙かに遡行することによって、時代を超えた（少なくとも「現代」を超えた）時空を定立しようというヘッセの意図を嗅ぎつけるかもしれない。しかしこの引用に続く序文執筆者の叙述、多数の人間の心を同時に「調律」（stimmen）する音楽の魔力に関する条りを、我々は自らの体験を踏まえ何がしか肯定せざるを得ない以上、「正しい」音楽は「正しく」人間の心を調律するという音楽の倫理的な力も、古代人の迷信と一笑し去ることはできない。1934年12月のある手紙でワーグナーの音楽を「黒魔術の魔力」¹⁾と評し、その行き着く先には戦争が待ちかまえていると述べたヘッセにとって、ヒトラーの愛好したワーグナーは正に「没落の楽」だった。紀元前三世紀に書かれた『呂氏春秋』第五章仲夏紀にいう。「乱世の音は怨みて以て怒る。その政、

1) Hesse, Hermann: „Musik“, Frankfurt a. M. 1986, S. 166. H.・ポップ宛て。

乖（そむ）けばなり。亡国の音は悲しみて以て哀し。その政、険なればなり」はヘッセにとって眼前の事実だったのである。

ヘッセ最大の長編『ガラス玉遊戯』は1927年から1943年に到るまで、着想と構想の段階も含めおよそ15年にわたって書き継がれた。冒頭のモットーと巻末に収められた主人公クネヒトの「履歴書」のひとつ「雨請い師」に次いで1934年9月と比較的初期に成立した序文も、1932年から三度の改訂を経ており、現在我々が目にする決定稿は第四稿である。しかも、教育州カスターリエンの存在する未来社会の一般人にガラス玉遊戯の成立史を概説し、その性格を暗示しようという（架空の）目的は堅持されながらも、同一直線上に時とともに新たなアイデアが付加され叙述が整備されてきた序文は、第四稿にいたってひとつの飛躍を生む。単純に量を基準としても、それまで先行する第一、第二稿の上に積み重ねられて来た第三稿から第四稿に採用された部分は段落数にして全体の三分の一弱であり、個々の文章を単位とすればその割合は更に低下する。内容を見るならば、卑俗な一種の教養カードゲームに端を発した遊戯の展開をその節目毎に明確な年号を付しつつ跡づけた第三稿に対し、第四稿は冒頭から、ガラス玉遊戯のイデーの超時代性を明確に強調している。第四稿にいたって初めて、ガラス玉遊戯は時代を超え常時人類の精神史の上方に耀よう永遠のある理念の発露と描き出されたのである。最終的に作品の中核をなす、未来社会のガラス玉遊戯名人クネヒトの伝記も、この変貌したイデーのうえに描かれるのである。

『呂氏春秋』の引用と音楽の「倫理性」も第四稿で新たに加わった要素である。もとより、ガラス玉遊戯の展開は音楽と不可分であり、両者の結びつきは第三稿でも強調されていたが、遊戯の精神化を促し、また後には遊戯を芸術の世界に繋ぎとめ過度の抽象化から救ったとしながらも遊戯の昇華の決定的な点では数学に比重を置いていたヘッセの筆が、第四稿にいたってむしろ音楽を

2) Hesse, Hermann: Gesammelte Werke in 12 Bänden (以下, GW と略す), Frankfurt a. M. 1970, Bd. 9, S. 43.

前面に押し出すには、数と音という抽象性と具象性をあわせもつ音楽固有の性格のみならず、その「倫理性」への着目、もしくは確信が不可欠であったろう。ヘッセは、ガラス玉遊戯は「第一に音楽すること (ein Musizieren)」²⁾とまとめたくて、序文決定稿を次のクネヒトの言葉で結んでいる。

古典音楽を私たちは、私たちの文化の精髓であり核であると考えます。私たちの文化のもっとも明瞭な、特徴的なあり方 (Gebärde) であり発現 (Äußerung) であるからです。この音楽において私たちは、古典古代とキリスト教世界の遺産を所有しているのです。即ち、晴朗で健気な、うやまい (Frömmigkeit) を持つ精神、最高度に騎士的な倫理 (Moral) です。古典的な文化のあり方とはすべて (jede klassische Kulturgebärde)、詰まるところ、一個の倫理であり、つまりあるあり方にまで集約された人間のふるまいの規範なのですから。1500年から1800年の間には実に様々な音楽が書かれました。様式も表現手段もこの上なく多様です。しかしその精神、いやその倫理は常に同一です。古典音楽は人間の姿勢 (menschliche Haltung) の表現ですが、この姿勢が同一なのです。常に同種の生の認識にもとづき、同種の偶然の超克 (dieselbe Art von Überlegenheit über den Zufall) を目指しています。古典音楽のあり方とは即ち、人間たること (Menschentum) の悲劇性の認知 (Wissen)、人間の宿命の肯定、健気さ、晴朗さです。ヘンデルやクープレンのメヌエットに現われた典雅さであれ、例えば多くのイタリアの作曲家やモーツァルトに見られる優美なたたづまい (Gebärde) にまで昇華された感覚性であれ、あるいはバッハにおけるような静かな落ち着いた死への心構えであれ、それはひとつの反抗 (Trotzdem)、ひとつの死を賭した勇氣、ひとつの騎士的態度なのです。そしてそこには、人間を超えた笑いが、不死の晴朗さが響いています³⁾。

「古典音楽の倫理」とは単なる詩的修辭ではなく、ヘッセの確信だった。第四稿でガラス玉遊戯はこの古典音楽の精神のもとに新たに捉えなおされたと

3) GW. Bd. 9, S. 44.

言ってよい。しかし、この信念はヘッセ自身においてすら、『ガラス玉遊戯』執筆の途上においてようやく明確な形を取りはじめたようである。1932年11月10日、カルロ・イーゼンベルグに宛てた手紙がある。

およそドイツのクラシックというものを僕は、モーツァルトを含めて、バッハまでの、また、バッハと同時代の音楽と見ています。ゲーテやシラー、ヘルダーやレッシングは高貴で美しい、一期を劃す人物です。しかし、クラシックではありません。前時代までの優れた遺産を包括する弧を描くことも、大きな新しい理想を打ち立てることもできませんでした。中世以降、ドイツが世界に与えたものは、音楽にあります。僕の中にキリスト教の何があるのか、或いは、キリスト教が最後に純粹に形をとったのは何処だろうかと考えようとすると、必ずバッハのカンタータや受難曲が思いうかびます。キリスト教が最後にフォルムとなったのはそこなのです。文学ではありません⁴⁾。

音楽とキリスト教が結びつくこの一点に、古典音楽の「倫理性」のひとつの淵源がある。

この書簡の名宛人、カルロ・イーゼンベルグはヘッセの甥にあたる。1901年生まれ、シュトゥットガルトで音楽を修めた後、音楽教師及びオルガニストとして活動するかたわら、東欧南部で古代の音楽の遺産を収集した。第二次世界大戦中衛生兵として従軍したポーランドの寒村コモロヴォでは、兵營のサロンに遺されたチェンバロでバロック音楽を弾き、近隣に収容されていたソ連兵捕虜とかたことのロシア語で会話し、手製の楽器で音楽を楽しんだが、戦後の混乱で消息を断った。繊細で飾らぬ人柄は華奢な体つきと相俟って、およそ戦場には不つり合いだったと伝えられている⁵⁾。1934年8月、ヘッセは彼を二週間、モンタニョーラの自宅に招き、ピアノを借りて自由な音楽談義を楽しんだ。

4) „Musik“, S. 157.

5) イーゼンベルグについては Pfeifer, Martin: „Hesse-Kommentar“, München 1980, S. 232 及び Michels, Volker: „Materialien zu Hermann Hesses ‚Das Glasperlenspiel‘“ Bd. 1, Frankfurt a. M. 1977, S. 262ff を参照した。

パッヘルベル、シュッツ、ブクステフーデ、クーランなどバッハ以前の音楽を殊に愛好した彼は、この時代の音楽を「古典」と捉らえたヘッセにとって格好の音楽教師であったろう。音楽学者でもあるイーゼンベルクとの談話を通して、ガラス玉遊戯の具体像とヘッセの音楽観は一層明瞭な輪郭を加えたようだ。イーゼンベルクの肖像をヘッセは、『ガラス玉遊戯』のクネヒトの友人カルロ・フェロモンテに写しとっている。

この時、音楽理論では、主に対位法が話題となったが⁶⁾、ヘッセの関心はあやまらず、その背後に向けられていた。イーゼンベルクを招くに当たっても、彼に宛て「知識を得たいのではない。個々の音楽が自分に及ぼす影響をいくぶん詳しく理解できまいかと思うのだ」⁷⁾と言明し、また、イーゼンベルク滞在中の8月25日、オットー・バスラーに宛てた手紙には「対位法、フーガ、和声モードの転換に興味を持っていますが、この純粋に美学的な問題の背後には、私には、別の問題が息づいています。真の音楽の本然の精神、音楽のモラルです」⁸⁾と述べ、『呂氏春秋』を引用している。イーゼンベルクの専門的な知識に支えられ⁹⁾、ヘッセの音楽観は音楽の「倫理」を核に凝縮し、一挙に時空を超えたのである。序文における『呂氏春秋』の引用はその末尾のクネヒトの言葉と同一のベクトルを有しているのだ。

ヘッセの言う古典音楽の「倫理」は、作品と聴き手の間にのみ成立するものではない。クネヒトは「倫理」を「あるあり方 (Gebärde) にまで集約された人間のふるまいの規範」と言い換えていたが、この「規範」は作曲家たちのあり方、その作品との関わりをも規定していた。1934年9月、C.G. ユングに宛てた手紙がある。

…例えば古典音楽の歴史を私は、表現と姿勢 (Haltung) の技術の歴史と考えます。幾世代にも互る数々の巨匠たちが、そのような予感などほとんど抱

6) „Musik“, S. 164.

7) Ebd., S. 159.

8) Ebd., S. 164.

9) イーゼンベルクとの談話については、例えば „Musik“, S. 166 以降が参考となろう。

かずに、衝動を移行させ、その領域はそのことで、こうした真の「犠牲」をもとにひとつの完成、ひとつの古典となったのです。こうした古典はいかなる犠牲にも値すると思います。具体的には、西欧の古典音楽が目覚ましく完成へ向かった1500年から18世紀の間、それが巨匠たちを、いやむしろ奉仕者たち(Diener)を嚙みつくしたからこそ、それ故に、爾来絶え間なく光と慰めと勇気、喜びを放ちつづけ、幾千もの人々には、これも確たる自覚はなかったのですが、知恵と正しい姿勢(Tapferkeit)と生の術を教える学校であったのです。これからもそうでしょう¹⁰⁾。

古典音楽の作曲家は巨匠ではなく、「犠牲」であり「奉仕者」である。彼らの純粋な「奉仕」によって作品は「古典」として時代を超えた輝きを獲得した。『東方巡礼』のレオの言葉を用いれば、「奉仕」は一個の「掟」である。精神の世界、詩の世界では、もっとも純粋に仕えるものがもっとも大きな者である。作品と作者を超えたなものかが、ここでは両者を規定している。

バッハとモーツァルトはヘッセにとって最大の「奉仕者」だった。1932年の小文「モーツァルトのオペラ」はこの二人の作品から受ける感動の由来を叙述している。

何よりもそれはモーツァルトが、バッハと同じく、教えを垂れたり、驚かせたり、警告したりしようとしていないからだ、個々の作品に可能なかぎり完全に仕えその祭礼を司り、自分の「個」を可能なかぎり完全にこの祭礼の中に捧げ消し去ること以外、およそ何一つ望んでいないからだ。どれかこの素晴らしいオペラを聴いた後、私たちに残るものは、何ら個的なものではない、何か特定のパトスや媚態(Schelmerei)ではない。ありとある個的なもの、偶然なもの、フォルムという神秘への消滅である。それ故、バッハの作品とモーツァルトの作品は、どれほど異なっても、聴く耳を持つ者には同じ経験となるのだ。バッハの受難曲はしばしばすすり泣かずにはいられぬほどに私たちを震撼させ、一方、モーツァルトのオペラに私たちはほくそ

10) „Musik“, S. 165f.

えんだり微笑したりするけれども、つまるところ、微笑も悲しみももう区別など不可能で、遙かに深く心をつかむ私たちの体験に比べれば無に等しい。その体験とは、聴きに聴き入る私たちも、存在の表層を突き抜け、「我」を去り、しばし神の大気を呼吸したのだということである¹¹⁾。

個的なもの、偶然なものすべてを超えたところに「フォルム」は成立する。この「フォルム」とは、言うまでもなく、個々の楽曲の形式などではない。神の大気に満たされて確実に現前する音楽そのものを指している。作品は、いわば描き出された面である。作品の成立によって初めてそれと知られうる、それまでは「虚」というあり方で存在したものの、ひとつの輪郭である。作曲家の「奉仕」はこの「虚」なるものにこそ向けられ、その奉仕が純粹の無私なればこそ、作品はその全き顕現であった。作曲家のあり方を「奉仕」として規定する「掟」は、ここに発する。

何処か知らず遙かに高い領域から、聴き手はおろか作曲家の「個」をも消し去って我々を浸し顕現する音楽、ヘッセは1933年11月28日の手紙ではバッハのあるコラールを「道」とすら呼んだ。

ぼくたちはこの音楽に与かり、音楽はぼくらの隅々まで沁みいってきます。地上の大気が青酸カリのように喉をつまらせ、もう吸えなくなっても、ぼくらの魂はこのコラールなどから滋養を摂るでしょう。この音楽は道（タオ）です。つまりこれも、幾千もの道の現象形態のひとつです。「内容」を嚙下し溶解し、己れ自らの内に漂いつつなお呼吸し、美しい、完璧なフォルムなのです。誰しも死の瞬間には、この音楽を聴きたいと望むでしょう。いや、この音楽のように死にたいと願うでしょう、このように身を捧げ、重さから解き放たれ漂い(entschweben)、「一」なるものとひとつになりたいと¹²⁾。

11) „Musik“, S. 71f.

12) Ebd., S. 158. 因みに「1920年の日記」には„MOZART“と大文字で記した後に「すなわち、世界には「道」があるということ、それが音楽に写され私たちに感じられるということ」という条りがある(Ebd., S. 150)。「道」は原文では„Sinn“, リヒャルト・ヴィルヘルムがその独訳『老子』で「道」に当てたドイツ語である。

『シッダールタ』以後のヘッセが、西欧に失われたある精神のあり方を、非西洋世界の古典の言葉に確認しつつ、二十世紀ヨーロッパに生きる彼自身において体得しこれに表現を与えていったことを考えれば、ヘッセの内なる東洋と西洋が合一した『東方巡礼』執筆期の思索の跡を如実に遺したバッハへのこの賛辞も素直な感慨にはかならない。「音」という、感覚的な具体性を有しながらも、言葉とは異なり、日常の意味の指示性を担う必要のない素材によって作られた「音楽」にヘッセは、その「フォルム」の純粹さ故に、確かな「道」の顕現を認め得たのだろう。

1928年の小文「ヴィルトゥオーソのコンサート」でヘッセは、「無名の、非現実の国での、あの静謐な素晴らしい体験」こそ音楽だと述懐する¹³⁾。或いは、音楽は「無名性、敬虔さ」なくしては開花しないとも言う¹⁴⁾。古典音楽の「倫理」へと展開した第一次大戦以降のヘッセの音楽体験の根本がここにある¹⁵⁾。

「無名性」は序文第三稿に初めて現われ、第四稿に到って飛躍的に大きな意味を担って冒頭に掲げられた理念である。1934年夏、『ガラス玉遊戯』の世界は、古典音楽の精神のもとに、初めて確定されたと言ってよい。

13) „Musik“, S. 53.

14) Ebd., S. 52.

15) 興味深いのは、ヘッセの音楽的嗜好の変化に（ここでも）「東洋」が関与していたことである。1952年3月19日、ヴェルナー・ベルミヒに宛ててヘッセは次のように書いている。「幼少年期に私が聴いたのは、バッハとヘンデルのオラトリオを除けば家庭の音楽でした。皆よく歌い、ピアノを弾きました。ピアノではベートーヴェンとショパンが好きでした。これはいまも変わりません。ただ私の心は、その後徐々に東洋へ向かい、私たちの問題、私たちの感情の振幅を離れて行ったのです。するとバッハに次いでモーツァルトが第一の位置を占めるようになったのです」（Ebd., S. 191）