The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	トーマス・マン『ファウスト博士』にみる古楽実践 : 20世紀中葉までのドイツ語圏における古楽運動
Author(s)	杉山, 恵梨
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2019, 53, p. 55-78
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/81495
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

トーマス・マン『ファウスト博士』にみる古楽実践

――20世紀中葉までのドイツ語圏における古楽運動――

杉山　恵梨

キーワード：古楽／トーマス・マン／『ファウスト博士』／オリジナル楽器／ワンダーフォーゲル

はじめに

トーマス・マン（1875-1955）の『ファウスト博士』（1947年）[1] には、物語の主人公である作曲家アードリアーン・レーヴァーキューンをめぐって、20世紀前半のドイツ及びその周辺でみられたオリジナル楽器の用途や古楽の演奏会に関する様子が記述されている。作品における音楽的要素としては、現代音楽と古楽の二ジャンルに関わる記述が見られる。本稿[2] では、そうした音楽的要素を含む記述を対象に据え、さらに古楽実践に関わるものに焦点を絞って考察を行う。具体的には、1920年代から1940年代までのドイツ語圏で古楽の実践と研究が発展した所以[3] について検討を試みる。

前世紀において、『ファウスト博士』は単純にナチズムと関連するドイツの時代小説として理解される傾向にあった。したがって、マンと同時代の文化事情には視線が向けられにくい状況にあったといえる。戦後すぐのマンの作品研究は、研究者が置かれた政治的状況に左右されていた。だが、文献学・実証主義的な手法によって徐々に整理され、今世紀に至るまでには研究の切り口が多岐に分かれるようになった。とりわけ、音楽に関する記述は作品を理解する上で欠かせないものとして捉えられ、マンと音楽における結びつきに対する関心は高まったといえる。ところが、マン作品をめぐるこれまでの音楽学的な考察としては、現代音楽に焦点を合わせたものが散見されるのみ

で、同時期に演奏分野として成立しつつあった古楽を主題として扱った研究は存在しなかった。『ファウスト博士』においても音楽学的な考察の対象となったのは、マン本人の付記[4]とテーオドル・W. アドルノの助言をめぐって提起されるようになったシェーンベルクの和声学との関連性だった。[5]

本稿の分析においては、まず、作品に記述されている演奏実践を古楽運動史と照合し、その位置付けの整理を行う。次に、当時のドイツ語圏の古楽実践のうち、ドイツ古楽協会、バーゼル・スコラ・カントルム、国際現代音楽協会Internationale Gesellschaft für Neue Musik（以下、IGNM）の演奏家との関連性に留意して、作品中の記述の比較検討を行う。以上の分析・検討を通して、ドイツ、オーストリア、スイスにおける古楽運動の発展に影響を与えた人物や事象の相関性を作品から読み解くことを、本稿のねらいとする。

1. 20世紀初頭までのドイツの古楽

もし、「古楽」を昔の音楽を、その時代の楽器でその時代の演奏様式で演奏する、というような狭い意味でとるなら、古楽運動は20世紀に入ってしばらくしてから始まったといえる。そもそも20世紀初頭までは、時代様式という概念自体がほとんど存在しなかった。しかし、そのような狭い意味ではなく、単に昔の音楽に関心を抱き、それをなんらかの形で音にする、というような広い意味でとるなら、そのルーツは1710年頃にロンドンに設立された古楽アカデミーが、1720年代に17世紀以前の作曲家、すなわち、パレストリーナ、バード、ビクトリアなどの作品を演奏して成功を得ていた頃にまで遡ることができる。[6]

ドイツにおける古楽復興の始まりとして位置付けることができる出来事は、1829年にベルリン・ジング・アカデミーにて開催された演奏会である。1829年、メンデルスゾーンの計らいによって行われた、バッハ《マタイ受難曲》の蘇演[7]は、聴衆の要望により二回公演となり、二回共に満員だった。1802年、ヨハン・ニコラウス・フォルケルが、当時忘れられていた存在のバッ

ハを伝記として書いたこともライプツィヒの人々に影響を与えているが、メンデルスゾーンの蘇演が、古典派以前の音楽の演奏に対する人々の関心を高めたことは確かだろう。[8)]

19世紀の古楽復興において、音楽学による演奏の研究は大きな役割を果たした。同じ19世紀に発展を遂げた音楽学であるが、フリードリヒ・クリュザンダーが提唱した新たな造語による「音楽学」はドイツで発祥した。グリュザンダーは、「過去の音楽は学究精神を持って校訂し、演奏されなければならない」と演奏実践における原則を打ち立てた。[9)] 学問的な校訂作業が進歩した結果、古典派以前の音楽が楽譜として出版されるようになり、バロックやルネッサンスのレパートリーが、演奏者や作曲家の目に触れるようになっていく。しかし、それらのレパートリーを、演奏者や楽譜校訂者は、現代の作品と同じように扱うのが常であった。[10)] フリードリヒ・ブルーメは、[11)] オットー・ヤーンの言葉を引用し、[12)] 歴史的なアプローチ方法は19世紀後半に明確に示されるようになったと述べている。古典派以前の音楽の演奏に適した楽器、および楽器の修復作業への関心は、19世紀末頃から西欧の各地域で大きくなっていくが、ドイツでは、パウル・デ・ヴィット（1852-1925）などによって楽器収集がなされた。[13)]

20世紀以降の演奏家も、特にバッハ以前の作品に対して、現代流の解釈で演奏することに限界を感じるようになっていた。[14)] そこで、真正性を追求した古楽的なアプローチによる演奏実践、つまり、歴史的な情報に基づく演奏 historically informed performance（以下、HIP）を目指す演奏家が、主に戦後に西欧中に出現することとなった。それまでになかった古楽運動を巻き起こし、HIPを探求する演奏家たちは、17、8世紀の実用理論書や教則本を研究し、音楽学者と共に、楽譜の原典版を起こす作業も行った。ジェミニアーニやクヴァンツ、C. P. E. バッハ、L. モーツァルト、アグリーコラなどによって18世紀中頃に著された教則本は、バッハ以前の作品の演奏習慣や演奏法の研究をする上でなくてはならない貴重な史料であると考えられるようになった。また、オリジナル・時代楽器の使用・収集・修復、加えて、古典調律法によ

る楽器を用いた演奏が盛んになっていく。

19世紀のドイツは学術面において古楽復興を推し進めていたが、1905年にミュンヘンを拠点としたドイツ古楽協会が設立されると、演奏実践面においても古楽運動の中心的役割を担っていくようになる。ドイツ古楽協会の始まりは歌手一人と器楽奏者四人のアンサンブル団体だったが、ベルンハルト・シュタフェンハーゲン（1862-1914）の指揮の下に団員は増えていった。レパートリーは、ドイツのバロックや、初期の古典派を主としていた。ドイツ古楽協会の設立者の一人であったクリスティアン・デベライナー（1874-1961）は、第一次世界大戦中にアンサンブルが解散するまで、ヴィオール楽器（主にヴィオラ・ダ・ガンバ）を担当し演奏していた。彼は、ミュンヘン音楽アカデミーに古楽のコースを、実験的なものではあったが開設に漕ぎ着けている。しかし、デベライナーの奏法はモダンに近いものであり、楽器の状態もオーセンティックなものではなかった。[15]『ファウスト博士』が書かれた当時のドイツは、このような時代だった。

2.『ファウスト博士』と音楽

1943年5月23日、マンは『ファウスト博士――一友人によって物語られたドイツの作曲家アードリアーン・レーヴァーキューンの生涯』の執筆を、移住先カリフォルニアのパシフィック・パリセイズの僑居で開始した。執筆に関わる準備を始めたのは3月30日、おおよそ二ヶ月前のことであった。この二ヶ月の間に、マンは作品中の登場人物の名前などの検討を済ませている。シェーンベルク夫妻と面会したのも同時期である。[16]なお、マンは約四年の歳月をかけて、1947年1月19日に長編となった本作品を脱稿し、同年中に刊行している。[17]

『ファウスト博士』は、作曲家レーヴァーキューンの生涯が、第二次世界大戦で崩落を迎えようとするドイツの状況と重ねて描かれている小説である。レーバーキューンを知る古典文献学者のツァイトブロームによって語り

起こされるという設定で書かれている。マンは、1940年に亡くなるレーヴァーキューン[18]に滅びゆく祖国を重ねることで、物語にドイツ批判を込めたと考えることができる。実際に起こった事件や歴史的事件を虚構の中に組み込ませる「モンタージュ手法」[19]というマン独自による技法が用いられている。すなわち、ツァイトブロームは、マンが書き始めたのと同じ時点で執筆を開始し1947年に脱稿するまでの間に、第三帝国が没落していく過程を、友人の生涯の中に組み入れて伝記を書いたのである。

レーヴァーキューンは創作活動の行き詰まりを回避するため、また霊感を得るために、意図的に梅毒に感染し、破滅の道を進んでいく。レーヴァーキューンの運命については、悪魔に魂を譲り渡す「ファウスト伝説」がもとになっている。「ファウスト伝説」の起源は、1587年にフランクフルトの書店から（ヨハン・シュピースによって）刊行された『ヨハン・ファウスト博士物語』[20]にあると考えられてきた。クリストファー･マーロウや、後のゲーテが作品に「伝説」を取り上げたことで、「ファウスト博士」としてのキャラクターの波及は頂点に達した。

マンは自身の『ファウスト博士』について、後年に『ファウスト博士の成立』（1949年）の中で、「問題ある、罪を犯したひとりの芸術家の物語という衣を着た、まさに私の時代の長編小説」[21]だと振り返っている。マンは『ファウスト博士』を創作するにあたり、音楽に関する記述をめぐって、1943年7月6日に移住先のアメリカ・ロサンジェルスで知り合ったアドルノに査読の依頼を申し出た。マン同様にナチ亡命者であったアドルノは、依頼を受けた同年8月以降、作品に関する音楽的な助言を与えることとなった。[22]当時、アドルノは、ドイツから移されたマックス・ホルクハイマーの社会学研究所に一時的に滞在しているところで、音楽批評の分野ではすでに現代音楽の代表的擁護者として地位を築いていた。同時期のアドルノが主としていた仕事は、『啓蒙の弁証法』（ホルクハイマーとの共著、1947年）[23]や、それを敷衍する補論『新音楽の哲学』（1949年）[24]の執筆だった。これらの論考の主旨は、故国ドイツの文化・音楽に関する詳述を通じてナチズムへの省察、そして大

衆文化・反ユダヤ主義批判を行うというものであった。ヒトラー内閣が成立した1933年1月30日以来、マンは自身の取り組みにおいてナチズム批判、ドイツ批判を繰り返し行っている。例えば、同年の翌月2月10日にミュンヘン大学で、『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』[25]と題した講演を催し、ヴァーグナーとナチズムの相違点を整理しようとする視座からドイツ批判を行った。マンは、『ファウスト博士』においても反ナチの姿勢を貫き、実在・架空の人物・事象を織り交ぜて、ナチズム下にあるドイツ、オーストリアと、そうでないスイスとにおける音楽事情を精彩に描き分けた。

次項以降においては、『ファウスト博士』作品中の古楽に関わる記述を引用し、ドイツ、オーストリア、スイスにおける古楽実践の状況と照らし合わせて、三つの観点から分析を行う。

3. オリジナル楽器の使用をめぐって

バッハやヘンデルを復興しようとする動きは1920年代から本格化した。そうした動きに伴い、実際演奏する際に必要となる楽器も見直されることとなった。本項では、マンが執筆していた当時のオリジナル楽器の使用状況とその波及の様子に焦点をあてる。

ライプツィヒで開催されるバッハ音楽祭は、1904年に始まって以降、1910年代の間で日数は増えていった。これは旧バッハ全集が完成され、新バッハ協会が創設された1900年と同時期である。1950年の新バッハ全集刊行に至るまでの前四半世紀は、特殊とされていた古楽器がオリジナル楽器として見直されるようになった期間にあたる。バッハ音楽祭では、前述のヴィオール奏者デベライナーや、チェンバロ奏者であるマックス・ザイフェルト（1868-1948）の働きかけにより、オリジナル楽器が用いられていた。[26]音楽祭に出演した、パウル・グリュンマー（1879-1965）などのバロック・チェロ奏者や、ラインハルト・ヴォルフなどのヴィオラ・ダモーレ奏者は、1920年代の早い時期から脚光を浴びていた。[27]彼らの使用していたオリジナル楽器

に対する人々の関心は1940年代には十分に高まっていたと想定される。マンはそれらの様子を、オーボエ・ダモーレをはじめとするオリジナル楽器を扱う楽器商を小説に登場させることで、バッハ音楽祭の一面を描写している。

> カイザースアッシェルンの商店街、市場通り、穀物商人通りから脇に入った静かな場所、ドーム近くの、歩道のない、ごく小さな路地、そこにニコラウス・レーヴァーキューンの家がひときわ堂々と聳え立っていた。［中略］訪問者や買手たち――買手はよそからも、ハレやライプツィヒからすら大勢来たのである［中略］この事実は、ニコラウス・レーヴァーキューンがあらゆる方面に、マインツ、ブラウンシュヴァイク、ライプツィヒ、バルメンなど、楽器製作におけるドイツの中心地ばかりではなく、ロンドン、リヨン、さらにニューヨークなど、外国の商会とも取引関係を持っていたことを示している。彼はこれらのいたるところからシンフォニーの楽器を取り寄せたし、また、これらの楽器の、単に質的に一流であるばかりではなく、どこででも直ぐ手に入れられるとはいかないものまで備えた、十分に信頼できる完全な在庫品をいつでも揃えているという名声をうけていた。したがって、帝国のどこかでバッハ祭が催されることになって、バッハ時代の様式どおりに演奏するために、例えばオーボエ・ダモーレ、とうにオーケストラから消えてしまったこの低音のオーボエが必要になると、パロヒアール街の古い家に万全を期する音楽家が遠くからやって来て、実際にこの哀愁を帯びた楽器を試してみることが出来たのである。[28)]

第7章の、楽器商であるニコラウス・レーヴァーキューンに関する記述を引用した。ニコラウス・レーヴァーキューンは主人公アードリアーンの叔父で養父であり、カイザースアッシェルンの自宅でヴァイオリン職人として楽器を製作する傍らで店を営んでいる。このカイザースアッシェルンは虚構の町だが、マンの出生地であるリューベックがモデルとなっている。小説では、

同じ楽器職人であるイタリア人のルーカ・チマブーエと弦楽四重奏を組み、ヴァイオリン演奏を行うシーンも登場する。ドイツにおける楽器収集・製作が、長い楽器製作史をもつイタリアやベルギーに引けを取らない程度に、盛んであったことを示唆している。グリュンマーと師弟関係にあったニコラウス・アーノンクール（1929-2016）がのちに述べているように、17世紀以降に製作されたヤコブス・シュタイナー（c. 1617-1683）のオリジナル楽器は、バッハやヘンデルなどのドイツ・バロック作品を演奏する際に理想的な響きを体現するものであった。[29] また、シュタイナー・モデルの弦楽器を数多く手がけた、アントニー・シュテファン・ポシュ（1701-1749）の手によるバロック・ヴィオローネは、主にアルプス以北の古城や宮殿の塔といった場所から断片的に「発掘」されている。[30] こうしたポシュやシュタイナーの楽器は修復を経て、古楽の演奏会で用いられてきた。アーノンクール率いる古楽の楽団コンツェントゥス・ムジクスが用いてきた弦楽器はほぼ全て、そうした経緯を出自としてもつものである。

オリジナル楽器の修復・保護といった一連の保存作業がある程度定まってくると、実演を求める動きが活発になるのは自然な流れである。また、実演の際には真正性ある演奏が、すなわち、より正確な演奏法が必要とされる。演奏法の研究が本格化するのは戦後のことだが、その萌芽といえるものは初期のコレギウム・ムジクムにみられる。このコレギウム・ムジクムとは、「音楽同業組合」と訳される、演奏に関わる専門的組織を総称するものである。ドイツ、オーストリアでは20世紀前半に主に大学において、バロック音楽のコレギウム・ムジクムが増設された。フーゴー・リーマン（1849-1919）が1909年にライプツィヒ大学で創始したコレギウム・ムジクムはその初期のもので、コレギウムの展開において源流になっていたといえる。例えば、リーマンの弟子であるヴィリバルト・グルリット（1889-1963）は、フライブルク大学でコレギウムの活動を展開した。このコレギウム・ムジクムの発展と並行して、1920年代に最も着目されるようになったオリジナル楽器はオルガンである。とりわけ、ルネッサンス型のオルガンの音色の再生を目的

に行われた一連の音楽学的研究・演奏は、オルガン（復興）運動と名称づけられるに至った。

レーヴァーキューンに作曲と音楽の手ほどきをした師は、ヴェンデル・クレッチュマルと名付けられたカイザースアッシェルンで演奏を行う教会オルガン奏者である。クレッチュマルはチェロも弾く、おそらく通奏低音の奏者であったが、彼の演奏会を当時のオルガン運動の潮流に位置するものとして見なすことはできるだろう。

> ヴェンデル・クレッチュマルはその頃まだ若く、せいぜい二十代の後半で、ドイツ系アメリカ人を両親としてペンシルヴァニア州に生れ、彼の国籍の属するその国で音楽教育を受けた。［中略］オルガン奏者としてわたし［ツァイトブローム］たちのカイザースアッシェルンにやって来たのであった、［中略］彼［クレッチュマル］がミヒャエル・プレトーリウス、フローベルガー、ブクステフーデ、そして、言うまでもなくゼバスティアン・バッハのオルガン曲、それからヘンデルとハイドンとの最盛期の中間に当る時期の、今ではめったに聞かれないが当時流行したさまざまな作品を弾いた日曜の午後の入場無料の教会演奏会には、かなりの人々が集まった、アードリアーンとわたしもこれは欠かさず聞きに行った。[31)]

1921年にフライブルク大学に設置されたプレトリウス・オルガン[32)]は、カール・シュトラウベ（1873-1950）が訪問演奏を行ったことにより、当時の批評家が非常に注目した楽器である。シュトラウベの演奏会は、全てドイツ・バロックのレパートリーで構成されていた。[33)]先に引用した部分では、プレトリウスに加えて、フローベルガー、ブクステフーデ、バッハ、ヘンデル、ハイドンといった、いわゆるドイツ・バロックの作曲家の名前がプログラムとして挙げられている。このことから、マンがここでフライブルク大学のプレトリウス・オルガンを示唆しようとしていた、と推測するのは可能である。

4. ワンダーフォーゲルと古楽

本項では、19世紀末以降に盛んになった青年運動の一つであるワンダーフォーゲルに着目し、古楽運動との親和性について考察する。これまでワンダーフォゲルは「ドイツ民族の肉体的、精神的な若さの回復」を目的に行われるレクリエーション活動、特に複数人の青少年により野外で行われるものとして説明されてきた。[34] 同時代に起こった、自然主義的な思想を背景にもつ芸術運動の一つであるアーツ・アンド・クラフツ運動と並び、急激に近代化、画一化、工業化されていく社会を文化面から牽制する、といった意味をもつものだった。

ワンダーフォーゲルで行われていた代表的な音楽レクリエーション活動は、歌唱（斉唱、輪唱）とリコーダーなどを使った楽器演奏である。歌唱素材の中心になったのはドイツ民謡だった。民謡のレパートリーは、リュート伴奏で歌われることが多かった。こうした当時のワンダーフォーゲルにおける音楽活動を、マンは小説に詳細に描きこんでいる。女中ハンネ（本名はヴァルトプルギス）が輪唱を教える情景の一例を次に引用する。

> ［前略］いろんな民謡、軍歌、流行歌などを歌って聞かせ、わたし［ツァイトブローム］たちは直ぐにその歌詞とメロディを覚えこんだのであった。［中略］ハンネは輪唱を教えたのである、――もちろんそれは子供たちのよく歌う『楽しいな、夕暮れは』とか、『歌声はひびく』とか、郭公や驢馬などの出てくる輪唱であった、このような輪唱を楽しんだ黄昏どきはわたしの記憶にはっきりと刻みこまれている［中略］例えば『楽しいな、夕暮は』の歌の場合であると、――リフレインの「鐘が鳴る」まで行って、［中略］音画的な「キン・コン・カン」[35] を第二の歌い手に譲った第一の歌い手がまた最初の楽句を歌い始めた――そんなふうにして続いていったのである。［中略］わたしの知る限り初めてアードリアー

ンを音楽の領域に触れさせたのは、わたしたちが厩のハンネと一緒に歌った輪唱であった［後略］[36)]

輪唱とは、簡単なメロディを異なる声部が拍節をあけて順次歌っていく歌唱（合唱）形態を指すものである。なお、アンサンブルの感得を通してリズム感覚を習得できるという意味で、輪唱は音楽教育において恰好の教材でもあった。こうした歌唱活動の実現とその普及に貢献したのは、ほとんどが演奏家である。なかでも、フリッツ・イエーデ（1887-1970）、リヒャルト・メルラーといった演奏家は歌唱素材にドイツ民謡を選び、編曲を行なった。その際、彼らが歌の伴奏に用いたのは弦楽器だった。具体的には、リュートやギターなどの撥弦楽器とヴィオール楽器などの擦弦楽器が、伴奏楽器として使われた。歌唱活動の進展に伴って、伴奏楽器の需要が高まり、演奏法といった手引きも次第に求められるようになっていくのは自然な流れであろう。イエーデやメルラーは、リュート演奏法に関する理論書の出版、オリジナル楽器の収集・複製などの事業にも奔走した。例えば、メルラーは、雑誌*Die Laute*[37)]を編集・刊行し、さらには初期リュートのタブラチュア譜の読み方に関する本を出版している。ヴィオラ･ダ･ガンバ、ヴィオラ･ダモーレ、ヴィオラ・ダ・ブラッチョといったヴィオール楽器の製作にも積極的に取り組んだ。ペーター・ハルラン（1898-1966）はヴィオール楽器のほか、リュートやクラヴィコードの製作も行った。マンは小説に、ツァイトブロームがヴィオラ・ダモーレを演奏する様子も描写している。そこではキリスト教学生団体のサークルが登場するが、「緑の沃野を楽しむこの遠出」というものが、とりわけ20世紀初頭のワンダーフォーゲルと関連すると考えられるのである。

わたし［ツァイトブローム］はアードリアーンの同郷人としてまた親友として、さらに、神学生ではなかったけれども神学に強い関心を持っているとみなされたので、キリスト教学生団体『ヴィンフリート』のサー

クルに客員として好意をもって迎えられ、グループをなして行われた、神の創造にかかる緑の沃野を楽しむこの遠出にたびたび参加することを許された。［中略］彼［レーヴァーキューン］のきわめて有用な音楽的才能のために彼の出席が歓迎されたのでもあった、会合の際に歌われる輪唱を彼は他の誰にもまして響き豊かに活気づけながらピアノで伴奏することが出来たし、［中略］バッハのトッカータ、［中略］を独奏して皆を楽しませもしたのである。［中略］わたしも、時おり求められて、ヴィオラ・ダモーレの演奏によって会の団欒に寄与することが出来たのはわたしにとって嬉しいことであった。［中略］音楽、自然、快活な敬虔、それは、ヴィンフリート会の中では、極めて密接な関係にありかつ規定に叶った理念なのであった［後略］[38)]

民謡の歌唱活動が盛んになると、古くからあるドイツの声楽曲に注意が向けられるようになっていく。とりわけシュッツやバッハの声楽曲の復興は20世紀初頭に本格化する。1930年以降にベルリンで開催されるようになったシュッツ音楽祭は、ベーレンライター社創始者であるカール・フェッテルレ（1903-1975）が作曲家の声楽作品の再評価を試みたことに端を発している。バッハ作品に関しては、カール・シュトラウベ（1873-1950）が聖トーマス教会合唱団を率いて1918年から1940年までの間にしばしば行った演奏がきっかけとなり、各地でモテット演奏会が開かれるようになったといえる。こうした1920年代以降のドイツにおけるシュッツ・バッハ復興の流れは、歴史的には歌唱運動として捉えられる。

声楽作品の演奏がこのような進展を遂げた一方で、レクリエーション活動の楽器演奏で中心となったのはリコーダーだった。[39)] リコーダーの長所ともいえる、演奏する際の容易さや持ち運び時の軽量さは、ワンダーフォーゲルに集う人々に大きく影響した。先述したように、ハルランは積極的に古楽器の製作を行ったが、1920年代以降はリコーダー作りとその演奏法の研究にも注力した。加えて、ハ長調のメロディーを演奏し易くしたドイツ式運指のリ

コーダーを考案し、安価な楽器の大量生産を実現した。[40] 1931年には、リコーダーに関する専門雑誌*Der Blockflötenspiegel*が刊行され始める。のちに、リコーダーはナチス支配下の学校教育でも用いられるようになっていく。例えば、1930年にナチス党歌に採用された《旗を高く掲げよ》（行進曲《ホルスト・ヴェッセルの歌》）は、ヒットラー・ユーゲントがリコーダーを演奏するために、1930年代に度々編曲されている。

ワンダーフォーゲルにおける音楽的な集団活動、すなわちドイツ民謡を用いた歌唱やリコーダー演奏といった音楽活動は、ファシストにより国粋主義的な宣伝活動の一環として次第に利用されるようになっていく。1930年代以降、文化・芸術統制は過激化していくが、古楽に関してはファシストによって都合よく利用されていた面があったと考えられる。様々な運動が結びつき、ワンダーフォーゲルは結果的にドイツ、オーストリアにおける古楽の演奏実践とともに発展したといえるのではないだろうか。本項の最後に、マンが作品中でユダヤ人を登場させ、ドイツの国粋性に関する問題に言及している点にふれておく。

> ドイツ的、ということは、そう、なによりもまず、国粋的、ということです――しかし、誰がユダヤ人の国粋性を信ずるでしょうか？［中略］われわれ［フィテルベルクなど］ユダヤ人はドイツ的性格のすべてを恐れねばなりません、ドイツ的性格ハ本質的ニ反ユダヤデスカラネ、［中略］実際には二つの国粋主義、ドイツ国粋主義とユダヤ国粋主義としかないのです、［中略］ユダヤ人を追い出すべきではありません、ユダヤ人は国際的で、しかも、親ドイツ的なのです・・・シカシ、無駄デスネ。[41]

自身の肩書きをたどたどしいドイツ語で「音楽仲介業。著名芸術家多数ノ代理人」と説明するザウル・フィテルベルクは、ポーランド・ルブリン生まれのユダヤ人の若者、という設定で描かれる人物である。作品中でしばしば記述されるフィテルベルクの発言には、反ユダヤ主義に対する批判が含まれて

いる。ユダヤ人の出自をもつ人物としてフィテルベルクの他には、貴族であるバロン・フォン・リートエーゼル、実在する指揮者のオットー・クレンペラー（1885-1973）が登場する。クレンペラーが小説中でどのように描かれているのかについては、次項でふれる。

5. 現代音楽と古楽の演奏実践

本項では20世紀前半のバーゼルに焦点をあて、当時の古楽実践の状況を考察する。具体的には作品中に詳細に記述されるパウル・ザッハー（1906-1999）を取り囲む演奏家とIGNMが主催する音楽祭に着目する。登場する演奏家のうち三人の指揮者、すなわちザッハー、エルネスト・アンセルメ（1883-1969）、クレンペラーは実在する人物である。[42] いずれも貴族などの身分をもっていない。ザッハーとアンセルメはそれぞれバーゼルとヴォー州出身のスイスの指揮者であるが、クレンペラーはブレスラウに生まれたユダヤ系ドイツ人である。[43] 指揮者の他に実在する人物としては、『新チューリヒ新聞』音楽批評家のヴィリー・シュー（1900-1986）[44] が描きこまれている。

バッハやヘンデルの器楽作品は、1920年代から1930年代に、当時の（現代音楽の）作曲家によって手が加えられ実演がなされた。例えば、シェーンベルクはバッハのオルガン曲[45] や、ヘンデルの合奏曲をオーケストラ用に編曲している。彼自身の作曲作法に、バロック時代の作品がどの程度影響を与えたのかについては判然としない。だが、第二次世界大戦前の作曲家が18世紀以前の作品そのものに関心をもっていたと想定するのは難くないだろう。ここでは、そうした状況を示唆するかのようにして書かれているマンの記述を参照する。なお、文中の「音楽家協会」、「新しい音楽のための国際協会」はIGNMを指すものと考えられる。

> 彼［レーヴァーキューン］は先生のクレッチュマルと一緒にバロックの宗教音楽を聴きにバーゼルへ行ったのである、これはバーゼル室内合唱

団がマルティーン教会で開催したもので、そのオルガンのパートはクレッチュマルが受持つことになっていた。曲目はモンテヴェルディのマニフィカート、フレスコバルディのオルガン練習曲、カリッシミのオラトリオ、ブクステフーデのカンタータであった。［中略］その頃彼は、手紙でも口頭でも、モンテヴェルディに突如として現れる音楽手段のこの近代性について大いに語り、［中略］カリッシミの『イェフテ』とシュッツの『ダヴィデの詩篇』とから抜粋を作った。［中略］ところで［中略］文化的にきわめて活溌な拘束のないこの小国［スイス］には音楽家協会があって［中略］バーゼルの演奏会とほとんど同時にジュネーヴでスイス･ロマンド管弦楽団[46]によって［新作作品のコンテストが］行われ、ヴェンデル・クレッチュマルはその縁故のおかげでアードリアーンの『海の燐光』［中略］をプログラムに載せることに成功したのである。［中略］アンセルメ氏の指揮の下に彼の「歯根治療」、［中略］この印象主義的作品が鳴り響いたのである［中略］彼はクレッチュマルとともにジュネーヴ、バーゼル、チューリヒに滞在し、これらの市の芸術家のサークルとかりそめの交誼を結んだ。［中略］小さな隣国を、数多くの大都市を持った広大で強力なドイツ帝国と対照させて、『世界』と呼ぶことは奇妙に聞こえるかもしれない。しかしそれは議論の余地なく正しいのである、中立国で、多くの言葉を話し、フランスの影響を受け、西欧の風が吹き渡っているスイスは、［中略］すでに久しく『国際的』という言葉が罵りの言葉になり、思い上がった田舎者根性が雰囲気を腐敗させ澱ませているドイツよりも、遙かに『世界的』であり、遙かにヨーロッパの桟敷席なのである。[47]

ここに引用したマルティーン教会で開催された演奏会は、1943年にザッハー指揮、バーゼル室内合唱団によって行われたものを指し示している。とりわけ1930年代以降、ドイツ、オーストリアでは演奏活動を継続させることは困難となっていく。ドイツ、オーストリアがそのような状況に位置する一方

で、スイスではバーゼルを中心に古楽実践が発展していった。

当時、古楽運動に関わったドイツ、オーストリアの演奏家、研究者は、さし迫るホロコーストを逃れて国外に離散せざるを得ない状況にいた。1920年代以降、スイスを経由してアメリカに渡った移住者、亡命者は多く存在した。同時期に古楽運動に関わっていた人物の中にも、大西洋を渡りアメリカへの脱出を試みた演奏家がいた。例えば、フランスに古楽専門の学校を設立するなどして1920年代の古楽実践の普及に大きく貢献したワンダ・ランドフスカ（1879-1959）は、1941年にアメリカに移住した演奏家である。ランドフスカはチェンバロ奏者であったが、彼女が所有していた貴重な財産であるオリジナル楽器のコレクションや楽譜を含む書物は、アメリカへ脱出する際にドイツ軍に接収されている。

一方のスイスでは、ほぼ同時期といえる1933年に、実践と学術の両面を擁した古楽専門の研究機関としてバーゼル・スコラ・カントルムが、代表者アウグスト・ヴェンツィンガー（1905-1996）とザッハーの下に設立されている。スイスは国際的には中立の立場をとっていたため、戦時中においてもバーゼル・スコラ・カントルムは機能し続けた。18世紀以前の作品に関心をもっていたと考えられる現代音楽の作曲家が、バーゼル・スコラ・カントルムで行われる古楽実践にも興味を抱いていた、とここで推測できるのではないだろうか。なお、当時の作曲家は、IGNMの音楽祭への参画・関与、そして自作品の実演・初演を重要視していたと考えられる。小説には、実際に1927年にフランクフルトで開催された音楽祭、[48]そして1924年にプラハで開催されたものをモデルとしている記述がみられる。

> 一九二六年、フランクフルト・アム・マインの「国際現代音楽協会」祭において、『黙示録』が（クレンペラー指揮のもとに）最初にそして差し当っては最後に演奏された［後略］[49]

> わたし［ツァイトブローム］が語っているのは今世紀の二十年代、言う

> までもなく特にその後半、真面目に言って文化の焦点がフランスからドイツに移った時期なのだが、［中略］この時期にアードリアーン・レーヴァーキューンの黙示録オラトリオの初演［中略］が行われたことは、この時期の特徴をまざまざと示すものであった。［中略］ドイツの芸術家および芸術愛好家が二二年の『新しい音楽のための国際協会』の創立に参画したことと、それから二年後にプラハで催されたこの協会の行事のことを想起しておきたい、アードリアーンの『デューラーノ木版画ニヨル黙示録』の合唱と器楽曲との断片は、このプラハにおいてすでに、［中略］鳴り響いたのである。[50)]

「黙示録」とはレーヴァーキューンが作曲したオラトリオ《デューラーの木版画による黙示録》を指す。この作品は、まず未完の状態で一部がプラハで上演され、初演はフランクフルトで行われた設定で書かれている。

なお、IGNMの音楽祭をめぐって、小説では現代音楽の初演を行うヴァイオリン奏者として、ルードルフ・シュヴェールトフェーガーという人物が登場する。本項の末尾としてこの演奏家について付記しておきたい。シュヴェールトフェーガーはドレスデン生まれで、ツァップェンシュテーサーという管弦楽団に所属する若い第一ヴァイオリン団員として描かれている。

> アードリアーンはヴァイオリニスト［シュヴェールトフェーガー］の最近の成功に祝意を表した。彼はニュルンベルクでリサイタルを開き、特にバッハのホ長調パルティータ（ヴァイオリン独奏用の）のすぐれた演奏によって聴衆の喝采と新聞の賛辞とを浴びたのであった。その結果、彼はオデオンで行われたミュンヘン・アカデミー・コンサートの一つに独奏者として登場し、その小粋で甘美な技巧的に完璧なタルティーニの演奏は非常な好感をもって迎えられた。彼の音が小さいことは黙過された。[51)]

シュヴェールトフェーガーは、ヨーゼフ・シゲティ（1892-1973）やルドルフ・コーリッシュ（1896-1978）のようなヴァイオリン奏者をモデルとして書かれたと考えられる。コーリッシュはIGNMが主催する弦楽四重奏曲の初演をしばしば担当しており、当時の作曲家に重宝される演奏家だった。同様に、シゲティも1924年に行われたIGNMの音楽祭（ドーナウエッシンゲン）ではシェーンベルクの作品（op.17）の初演を行なっている。シゲティは、戦前よりバッハの無伴奏ヴァイオリン作品の演奏をいち早く行なった演奏家だった。当時、これらの作品を演奏家が独奏向けレパートリーとして扱うことは稀で、また音楽評論家による評価も低かった。[52)] シゲティは1905年に行なったリサイタルで、ブゾーニの指導の下にシャコンヌを演奏しデビューを飾っている。さらに1920年代には、タルティーニなどの18世紀半ばまでのヴァイオリン作品の復興に積極的に携わっている。こうしたシゲティの事例からもわかるように、20世紀前半の演奏家によるバロック時代の作品の復興・実践は、現代音楽の初演・実演とほぼ同時期に行われていたのである。

おわりに

本稿では、『ファウスト博士』が書かれた20世紀初頭までのドイツの古楽運動史を整理した上で、作品にみられる演奏実践について分析・検討を試みた。検討の結果、『ファウスト博士』に、1940年代までのドイツ語圏における古楽実践の状況が精彩に描かれているということがわかった。

ドイツ国内では、19世紀から続くバッハやヘンデル、そしてシュッツ復興の動きが1920年代に本格化したことをきっかけに、オリジナル楽器の使用が広まっていった。また、そうした楽器の演奏法の音楽学的研究と並行して、ドイツ、オーストリアではコレギウム・ムジクムが増設された。本稿第3項において筆者は小説に、ヴィオラ・ダ・ガンバなどのヴィオール楽器、オーボエ・ダモーレ、プレトリウス・オルガンなどの演奏・収集・製作・保存等の様子が描かれていることを確認した。こうしたマンの記述は、オリジナル

楽器が1920年代に既に注目を集めていたということを示唆するものとして捉えることができる。

第4項では、19世紀末から続くワンダーフォーゲルと古楽運動における親和性に着目した。ドイツ民謡を用いた輪唱・歌唱、リコーダー演奏などの音楽レクリエーション活動は、古楽の演奏実践を促す一つのきっかけになっていたと考えられるためである。

第5項においては、20世紀前半のスイスで行われたバロック時代の作品の実践・復興が、現代音楽の実演とほぼ同時期に行われていたという点を指摘した。具体的には、IGNMの音楽祭に参画する作曲家、演奏家が当時の古楽実践に関心を持っていたことを裏付けるような、マンの記述を参照した。1930年代以降、ドイツ、オーストリアでは演奏活動の継続が困難となっていたが、スイスにおいてはバーゼル・スコラ・カントルム等の音楽研究・実践機関が機能・発展を続けていた。小説に書かれた1940年代のバーゼルでの演奏会の様子は、スイスにおける古楽運動の進展の状況を顕著に表すものだといえる。

以上の考察によりドイツ、オーストリアの古楽実践の歩みを俯瞰すると、戦前の進展は足早だったが、戦後は他の西欧諸国に遅れがあったという点が浮き上がってくる。20世紀半ばまで続いたドイツ、オーストリアのワンダーフォーゲルは、ファシストによる宣伝活動と連動するものでもあった。したがって1930年代以降に関しては、国粋主義思想を普及させるための手段として古楽が用いられた面があったといえる。一方、移住者、亡命者の活躍が目立ったスイスでは、1930年代以降に古楽の演奏実践・研究は急速な発展を遂げている。それゆえ、20世紀中葉までのドイツ語圏における古楽運動の発展には、社会的背景や国家体制が大きく影響したと考えられるのである。

［注］

1） Mann, Thomas. 1980 (1947). *Doktor Faustus*. Edited by Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main: S. Fischer (Gesammelte Werke in Einzelbänden).

2） 本稿は、筆者による研究ノート（杉山恵梨　2017 「トーマス・マンの『ファウストゥス博士』における古楽観」『大阪音楽大学研究紀要』第 55 号：48-57。）の成果を踏まえ、ナチズムと古楽との関連性を含む考察を加えて執筆されたものである。

3） 「古楽」という言葉の定義は、1960 年代以降においては古い時代（例えば、バッハ以前）の音楽そのものを指すだけでなく、ある作品を演奏するにあたってその音楽にふさわしい演奏を指すものとして用いられるようになっていく。ただし、本稿では、20 世紀中葉より後の古楽の状況については考察の対象から外し、主に 1940 年代までに範囲を留めることとする。

4） Mann. 1980 (1947). *op. cit.*, p.683.

5） 作品に登場するレーヴァーキューンの作曲技法は、シェーンベルクによる現代音楽の理論、つまり十二音・音列技法をモデルに検討された（*Ibid.*, p.683.）ものである。

6） Haskell, Harry. 1996. *The Early Music Revival: A History.* New York: Dover Publications, pp.13-15.

7） バッハ復活における主導的役割を担ってきたカルル・フリードリヒ・ツェルター（1758-1832）が、メンデルスゾーンに《マタイ受難曲》を引き合わせたといわれている。

8） Mintz, Donald. 1954. “Some Aspects of the Revival of Bach,” *The Musical Quarterly* 40 (2): 201-221.

9） Harrison, Frank Ll. and Hood, Mantle and Palisca, Claude V. P. 1963. *Musicology*. New Jersey: Prentice Hall, p.41.

10） Haskell. *op. cit.*, p.180.

11） Blume, Friedrich. 1964. “Bach in the Romantic Era,” *The Musical Quarterly* 50 (3): 290-306.

12） Ibid., p.305. においてブルーメは、「私たちの時代［19 世紀］の文化の特色である文献学的で歴史学的な見方は、芸術作品が歴史的な考察と評価に基づいて享受されることと、作曲家が創作した通りに正確に作品が再演されることを要求している」というヤーンの言葉を引用している。

13） Daehne, Paul. 1926. “Paul de Wit’s Leben und Wirken,” *Zeitschrift für Instrumentenbau* 46 (7): 321-325.

14） Haskell. *op. cit.*, pp.24-25.

15） *Ibid.*, pp.54-56.

16） 同年 8 月には、シェーンベルク宅でクレンペラーとも接触している。Mann, Thomas. 1967 (1949). *Die Entstehung des Doktor Faustus :Roman eines Romans*.

Amsterdam: Bermann-Fischer / Querido, pp.714-715.

17）作品の着想を得た時期は、1901 年の頃まで遡る。

18）レーヴァーキューンは 8 月 25 日に没したという設定で書かれている。これはフリードリヒ・ニーチェの命日と重なるものとして指摘できる。マンは、1947 年 12 月 12 日にパシフィック・パリセイズ発信でエーミール・プレトーリスに宛てた公開書簡（Mann, Thomas. “Über den ‘Faustus’: Ein Brief an Emil Preetorius,” in *Die Neue Zeitung*. Munich. 11.3.1948, p.3.）に、『ファウスト博士』について「ニーチェ・ロマンでもある」と綴っている。レーヴァーキューンは古典文献学をハレで二年間ツァイトブロームと学び、大学時代には学生団体に所属していた、という経歴をもつ。これらのことを総合させると、レーヴァーキューンのモデルとなった人物にはシェーンベルクの他にニーチェが該当する、と考えられるのである。

19）Wysling, Hans. 1967. “Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen: Beobachtungen am Erwählten,” in *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Mans*. Bern and Munich: Francke, pp.258-324.

20）Spies, Johann. 1587. *Historia von D. Johann Fausten*. Frankfurt am Main.

21）Mann. 1967 (1949). *op. cit*., p.705.

22）アドルノがドイツを逃れてアメリカに亡命したのは1938年以降のことである。

23）Adorno, Theodor and W., Horkheimer, Max. 1981 (1947). *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

24）Adorno, Theodor. W. 1975 (1949). *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

25）後に講演録として出版された。Mann, Thomas. 1974 (1933). *Leiden und Größe Richard Wagners*. Frankfurt am Main: S. Fischer (Gesammelte Werke in 13 Bänden).

26）デベライナーはライプツィヒで行われるバッハ音楽祭とは別に、1925 年以降にミュンヘンで企画を行っている。

27）Gutknecht, Dieter. 1993. *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik :Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*. Cologne: Concerto, p.293.

28）Mann. 1980 (1947). *op. cit*., pp.56-57.（引用訳は、マン、トーマス　1971（1947）『トーマス・マン全集Ⅵ――ファウスト博士』円子修平訳、東京：新潮社、42-43 頁。）

29）Harnoncourt, Nikolaus. 1961. “Zur Geschichte der Streichinstrumente und ihres Klanges,” *Österreichische Musikzeitschrift* 16: 522-529.

30）Harnoncourt, Nikolaus. 2017. *Wir sind eine Entdeckergemeinschaft: Aufzeichnungen*

zur Entstehung des Concentus Musicus. Wien: Residenz, pp.190-192.

31）Mann. 1980 (1947). *op. cit*., p.69.（マン、前掲書、52-53 頁。）

32）オルガン建設家であるオスカー・ヴァルカー（1869-1948）の提案（Walcker, Oscar. 1948. *Erinnerungen eines Orgelbauers*. Kassel: Bärenreiter, p.105.）により、設置された。

33）Eggebrecht, Hans. Heinrich. 1967. *Die Orgelbewegung*. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung 1), p.21.

34）Williams, John. Alexander. 2007. *Turning to Nature in Germany: Hiking, Nudism, and Conservation, 1900-1940*. California: Stanford Univ. Press, pp.123-127.

35）この「キン・コン・カン」は、マーラーの交響曲第 4 番の鐘音を模したものとして考えられる。

36）Mann. 1980 (1947). *op. cit*., pp.42-47.（マン、前掲書、31-35 頁。）

37）マンは、『ファウスト博士の成立』の中で「大学生たちの会話には、古い書類と一緒に持ってきていた記録、つまり、ワンダーフォーゲルまたはそれに近い分野から発行されたドイツの青年雑誌を利用した」（Mann. 1967 (1949). *op. cit*., p.729.）と言及し、作品中に *Die Laute* を存在させたことを示唆する記述を残している。

38）Mann. 1980 (1947). *op. cit*., pp.152-155.（マン、前掲書、115-117 頁。）

39）Gofferje, Hadwig. 2005. *A Memoir in Letters: My Life on Both Sides of the Iron Curtain*. Nebraska: iUniverse Inc., pp.15-18.

40）Harlan, Peter. 1949. “Die Blockflöte nach dem Kriege,” *Hausmusik* 13: 23.

41）Mann. 1980 (1947). *op. cit*., pp.544-547.（マン、前掲書、414-416 頁。）

42）架空の指揮者としては、「［バーゼル］音楽堂の常任指揮者」、「博士」（*Ibid*., p.560.）という肩書きをもつフォルクマル・アンドレーエが登場する。

43）クレンペラーは、1933 年にスイスを経由してアメリカに亡命している。

44）小説では「演奏会の主催者ザッハー楽長、それから、音楽堂の常任指揮者アンドレーエ博士、『新チューリヒ新聞』の卓抜な音楽批評家シュー博士がいた」（Mann. 1980 (1947). *op. cit*., p.560.）と書かれて登場している。

45）1924 年にプラハで開催されたIGNMの音楽祭で、BWV654 と BWV667 の実演を行なっている。

46）古楽を専門とする演奏団体ではないが、スイス・ロマンド管弦楽団の演奏に関する記述がここでみられる。スイス・ロマンド管弦楽団は、アンセルメが 1918 年にジュネーヴに設立した実在する楽団である。

47）Mann. 1980 (1947). *op. cit*., pp.239-242.（マン、前掲書、181-183 頁。）

48）小説では 1926 年開催として書かれており、実際の年号とは誤差がある（Krause, Andreas. 2001. *Anton Webern und seine Zeit*. Regensburg: Laaber, pp.94-95.）。意図的に虚構にしたためなのか、それともマンの単純なミスによるものなのかについては判然としない。1927 年 6 月から 7 月にフランクフルトで開催された音楽祭では、ブゾーニのオペラ《ファウスト博士》、バルトークのピアノ協奏曲第 1 番、ベルクの室内協奏曲など、1924 年 5 月から 6 月にプラハで開催された同音楽祭では、スメタナの管弦楽曲《プラハの謝肉祭》、プロコフィエフのヴァイオリン協奏曲第 1 番Op.19、ストラヴィンスキーの交響詩『ナイチンゲールの歌』などの作品がプログラムに並んだ。

49）Mann. 1980 (1947). *op. cit*., p.505.（マン、前掲書、383 頁。）

50）*Ibid*., pp.520-521.（同書、394-395 頁。）

51）*Ibid*., p.467.（同書、354-355 頁。）

52）Fabian, Dorottya. 2003. *Bach Performance Practice, 1945-1975*. Hampshire: Ashgate, pp.3-4.

（大学院博士後期課程学生、日本学術振興会特別研究員）

SUMMARY

Early Music Performance in Thomas Mann's *Doktor Faustus*: German Early Music Movement until 1940s.

Eri SUGIYAMA

Thomas Mann's (1875-1955) novel *Doktor Faustus* (1947) focuses on the life of composer Adrian Leverkühn and was written during World War II. Although several papers have focused on the problem of the compositions' technique in those days, described in the novel, the relation between *Doktor Faustus* and early music performance has not been emphasized.

In this paper, quoting several lines from the novel related to the music performance from *Doktor Faustus*, the author considers the relation to German early music movement until the 1940s. In post-war Austria and Germany, the early music performance was still developing, whereas it was already developed in Switzerland in the 1930s.

The author discusses *Doktor Faustus* on music performance as the following three points:

i) use of restored or replicated versions of the period instruments (viol, oboe d'amore, praetorius organ);

ii) affinity toward the Wandervogel movement (The author cites the recreational activities such as singing German folk songs and recorder playing); and

iii) relation to the 20th-century classical music performance (The author focuses on the case study of musicians of both Schola Cantorum Basiliensis and "The International Society for Contemporary Music."