

リヒャルト・ベンツ著『ドイツ音楽の時』

古書渉獵 (1)

酒 田 健 一

復刊の望みを絶たれた古書は、多かれ少なかれ生き埋めの無念に耐えねばならない。とりわけ産みの親に見捨てられた古書の怨念は計り知れない。いわゆる体制の崩壊は、生き延びようとして立ち騒ぐ親たちから縁を切られるこうした《みなしご》たちの憤死を量産する。1945年のドイツ崩壊劇も作家の《兇殺し》の場を数多く残したに違いない。だが、リヒャルト・ベンツ (Richard Benz 1884-1966) の戦前の野心作『ドイツ音楽の時』全二巻 (第一巻『歌の時』1923年刊、第二巻『反響の時』1927年刊) がこの種の《みなしご》と言えるかどうかは、にわかに断定できない。戦後のある種の人名辞典にナチ・イデオログのひとりとして名を連ねながら、著者ベンツは動ずる色もなく生き延びた。戦後、1940年代の末から50年代の半ばにかけてレクラム書店から刊行された三部作『ドイツ・バロック』、『ドイツ古典主義の時代』、『ドイツ・ロマン主義』は、独特な《ドイツ精神史物語》としていまなお命脈を保っている。なかでも名著として知られる『ドイツ・ロマン主義』は、1937年の初版稿のほとんど未改定の復刊 (第五版) である。論調は《ドイツ精神》への無条件の讃仰に満ち、全ヨーロッパ的視野を欠くその見事なまでの狭隘な《ドイツ主義》にいわゆる《転向》の気配は微塵もない。同様に1949年に『ドイツ音楽の時』第二巻 (正確には第二巻全四章中の第三章『言葉の再生』) の《改定・増補版》として刊行された『詩人の世界と音楽』にも、発想の根底に触れるような軌道修正の跡はみられない。わずかに、アルフレート・モンベルトに捧げられた最後の数節が削ぎ落とされ、ニーチェ論に不器用な修正がほどこされ、そして末尾に『ゲーテと音楽』と題する毒にも薬にもならない一章が追加されている点に、著者の戦後世界への不本意な妥協が表明されているにすぎない。だが不本意とはいえ新体制への著者の順応は、それによって廃書となった旧版にとつては《親の裏切り》である。ベンツは絶えず旧著に言及し、旧著への愛着を隠そうとはしない。しかしその彼も、《ドイツ音楽の宇宙時》のために捧げられ、そして《非ドイツ的》なものをもたらす民族の《俗化》に対する聖戦に鞭を上げる《純正ドイツ》の予言者の《呼ばれる声》をもって終わる戦闘的な、明らかに軍靴の轟きを感じさせる旧著に、もはや復刊の道は開かれていないことを知っている。

歌の時

「生きた芸術としての音楽の時、歌の時は、呼び返すすべもなく過ぎ去り、そして精神の体験された啓示としての音楽の時、反響の時がようやく近づく——これが本書の説こうと

企てる二つの真実である。」そしてこの二つの《時》、《歌の時》すなわち《真に創造的でありえた音響の時》すなわち《鳴り響く18世紀》と、《歌》の終焉とともに始まる《思索と詩作》による《歌》の再創造の時としての《反響の時》すなわち《音楽の精神からの言葉の再生》としての新しい《思想＝文学の時》すなわち《語り出ようとする19世紀》、この二つの《時》、流れ去った《時》と来たるべき《時》が合してひと続きの流れをつくり、民族の文化のあらたな未来を約束するあらたな《神話的》世界を形成するところ、そこにはじめて「ドイツ音楽の時はわれわれの時となる」のであり、「ドイツ音楽の歴史を語ることにはドイツ精神の歴史を語ること」にほかならないことの真の意味が告げられるのである。この不動の信念、一切の論証の彼岸に根ざすこの揺るぎない歴史的＝超歴史的仮説と予見を通奏低音として構築されるベンツの循環的・無限旋律的論述空間は、閉ざされた大聖堂の内陣のように、立ち込める不透明な論理の薄明によって奥深い迷路を思わせながら、息詰まるように固く狭い。論調は一途に単純かつ激越であり、絶えず《不可視なもの》の息吹を漂わせる行間には、《合理主義》という名の現世の墮落に対する神秘主義的思想家の終わりのない嫌悪と憤りが充満している。そしてこの嫌悪と憤りには、この書が、この《真実》が、専門領域に立てこもる《公認》の学者たちから間違いなく黙殺されるであろうことへの先走った憤りと、そうした学者社会全体への本能の嫌悪とが重なる。「歴史家の関心事の多くは、われわれにはどうでもよく、逆に、歴史家の手に触れることのない多くのものが、われわれには重要である。」実際、ドイツ音楽の本来の歴史がシューベルトをもって永久に終わりを告げるなどという《真実》を承認する《公認》の音楽史家がどこにいらっしゃるのか。来たるべき《ドイツ音楽の時》の成就のために苦闘する詩人・思想家たちの《戦士群像》からゲーテを《敵》として排除せよという《音楽の法廷》の《判決》に異議を申し立てない《公認》の文学史家がどこにいらっしゃるのか。そうした《真実》、そうした《判決》を素直に受け入れる耳がもしあるとすれば、それは専門的知識の患いを知らない民衆のそれである。そして民衆の歴史がつねに抑圧され、隠蔽された《非公認》の諸価値の複合体であるならば、そのような民衆のために語られ、そのような民衆に受け入れられるドイツ音楽とドイツ文学の歴史は、《公認のドイツ的教養》によっては捉えられない《ドイツ精神の秘められた歴史》であるだろう。序文に「この書は門外漢のために書かれている」と断言して憚らない著者の固い姿勢は、近代のドイツ音楽とドイツ文学の歴史像を根底から叩き直そうとする、それゆえ音楽史家からも文学史家からもおしなべて冷たい微笑をもって迎えらるるに違いない企てをわが身に引き受けざるをえなかった者の屈折した矜持を示している。

二つの巨大な《廃墟》が、たがいに合い補うすべもなく、むなしく見つめあう。内実の精神を失って虚ろな建築的残骸となり果てた中世世界と、いまだに《住むべき家》を見出しえないまま膨大な精神的活動とその所産の《無定形のカオス》であり続ける近世・近代世界とがそれである。中世のゴシック大聖堂は、キリスト教の終の棲家とはなりえなかった。その壮大な建築的空間を創造した《芸術精神》それ自体が本来《福音書のイエス》とも《山上の垂訓》とも無縁な古代地中海世界に淵源する《非キリスト教的意志》の発現だっ

たからであり、さらにはこの空間に君臨した教会の主権者がこの意志と同質の《スコラ哲学》を公認し、エックハルトの《神秘主義》を地下に追放することによって、本来この空間に宿るはずだった真に北方的なゴシック精神を圧殺したからである。この《ヨーロッパにおける宗教の宿命》は近代にも継承され、カントの道徳的ドグマの《スコラ哲学》を公認したプロテスタント教会は、このドグマとは相容れないショーペンハウアーの《神秘主義》を棄却するのである。この執拗な伝統は、ラテン的ルネサンス、フマニスト的教義主義、経験論的哲学、啓蒙主義思想を経てカントとゲーテの哲学的・文学的《古典主義》を頂点とする《ドイツ精神の公認の歴史》をつくりあげる。だが、このいわば歴史の陽の当たる場所を独占し続けてきた《スコラの伝統》は、その公認性のゆえに、中世以来、非公認の地下の暗流として生き続けてきた北方的ゴシック精神の中核を成す《神秘主義》とその胎内から流出する《非合理的》な精神的生のカオスを総括する器とはなりえず、そのためこのゴシック精神の抑圧された発露のすべてを含む近世・近代世界の歴史の全体は、あの中世の建築的空間に代わるあらたな《空間的統合》をむなしく求めながら、中世のそれと並ぶもうひとつの《廃墟》として放置されたのである。だが、ここでもし一挙に舞台を暗転させて、あの《公認》の《古典的哲学と芸術》のすべてをひとつの《迷誤》、《ドイツ的道程からの逸脱》、《異質な諸力の宿命的な継承》、《ラテン的ルネサンスの形式と素材への罪深い力の譲渡》として捉え直させる地層を前面に押し出すことに成功するならば、われわれは、もはやいかなる《古典主義的理想》をもってしても克服しえない《近代世界》の深い混迷から脱出する一筋の道を見出さだろう。その道はあの《ドイツ精神の秘められた歴史》の中を、北方ゴシックの神秘の糸に導かれて、遙かなひとつの《不可視の教会》へと通じている。「われわれは、この不可視の教会を信じる。われわれは、霊たちの隠れた共同体を信じる。そしていつの日かそれが姿を顕して、その地上における完成をわれわれの手に委ねることを、われわれは信じる。」だがこの遙かな教会の鐘は、かつてすでに鳴ったのである。いや、一世紀にわたって鳴り響いたのである。バッハによって一挙に完成され、ヘンデル、グルック、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンへと受け継がれ、それぞれの真に《ドイツ的》な音響の《祝祭空間》を築き上げたのち、シューベルトを最後に永久に鳴り熄んだ《ドイツ音楽の歌の時》がそれである。それは、二度とは繰り返されない《不可視の教会》の鳴り響く顕現の一瞬であったのだ。

ベントにとって《不可視の教会》への道は、そのまま真の《ドイツ性》への道である。古典古代の遺産、ラテン的ルネサンスの伝統、キリスト教をもその起源において含むオリエント・アジア由来の様々な文明、さらには新興アメリカの《技術》とアメリカ経由のアフリカの感性等々、《ドイツ二千年の歴史》の過去と現在を幾重にも覆い尽くしたこれら一切の《非ドイツ的》要素の堆積の底に潜んでいるに違いない《ドイツ性》の純粋な原石を採り当てることが、ベントがみずからに課した使命であり、《非ドイツ性》の摘発をもって始まるルター以来のドイツ人の《宿命的》な歴史的使命でもある。この崇高な使命をまえにしては、論理の矛盾も事実の誤認も、そして歴史的知識の欠落さえも立論の障害とはならない。ベントの論証の一貫性は、あらゆる矛盾を未解決のまま呑み込んで動じない巨大

な情念の一貫性に先導されている。彼によれば、中世の根源芸術は古典古代に由来する《建築》であり、近世・近代のそれは、オリエント（東方教会）に由来する《音楽》である。しかるに《ドイツ精神》固有の根源的な表現形式は《文学》(Dichtung) である。それゆえ中世以来の《ドイツ精神》の歴史は、建築、ついで音楽という二様の《外来》形式による《ドイツ民族》固有の根源文学 (Urdichtung) の自己実現の歴史にほかならず、この精神はまず《建築＝造形詩人》(Bau = und Bilddichter) として、ついで《音の詩人》(Tondichter) として自己を語り、かつ歌ったのである。そしてこの《音の詩人》たちの《歌の時》が終わりを告げるとともに、本来の詩人たち、《言葉の詩人》(Wortdichter) たちの時が、さしあたっては《音楽の精神からの言葉の再生》としての《反響の時》が、ハーマン、ヘルダーに発し、ヴァッテンローダー、ノヴァーリスらドイツ・ロマン派の詩人たちやショーペンハウアーら同時代の思想家たちを大きく巻き込み、ニーチェを経て最終的にはモンベルトの神話的創造の《根源的カオス》へと帰還してゆく《言葉の音楽》あるいは《言葉による音楽》の時が始まるのである。このバッハからモンベルトに至る過去二世紀にわたる《ドイツ精神の歴史》のすべて、近世・近代ドイツの公認、非公認の歴史のすべてを《音楽の法廷》に引出し、《音楽の精神》と純粋な《ドイツ性》との統合の理想に照らして検証し、ドイツ文化史そのものの自己批判を迫ろうとするのが、あえてわが身を《非公認》の地層に立たせる文化史記述者としてのベンツの鬱屈した抱負である。

根源要素としての《原音》は《オリエント的教会音楽》によって与えられ、やがて中世の《音響建築術》である対位法とポリュフォニーの技法を介して体系的な《音言語》へと形成される。この音言語を《ドイツの民衆歌》と結合させることによって従来の《キリスト教的＝禁欲的》音楽に代わる新しい独自の此岸的な《生肯定》の音芸術の基礎を築くのがルターであり、ここにニーチェがドイツにおける《最初のディオニュソスの誘いの声》と呼んだ《ルターのコラール》、新しい教会典礼の根幹となるべき新しい《プロテスタント的民衆神話》としての、中世の《叙事詩的形象世界》に代わる《不可視の音響像のあらたな象徴世界》としてのコラールが成立する。ルターに始まるこの《プロテスタント教会音楽》の伝統は、バッハに至って頂点を極め、かつ、集大成される。そしてここにドイツ音楽は《一切の過去と一切の未来のありうべき内容》を包有する《非時間的》な音響空間として顕現し、《ドイツの本質の根源的意味》をドイツ人の精神的運動のために与えられた根源形式のもとに示すのである。バッハにおいて《ドイツ精神》はひとつの完成に達する。このルター＝バッハの法統は《ドイツ的なものの最高の象徴的表出》ともいうべき18世紀ドイツ音楽の担い手たちによって受け継がれ、《ドイツ精神》の真の舞台は《不可視のもの》の中にもみ存することが、あの《不可視の教会》の理念に導かれるドイツ音楽にとっての歴史的必然として告知されてゆく。グルックはイタリア・オペラの《現世的舞台》を《絶対音楽の精神的舞台》へと変容させ、モーツァルトは南方の《可視的舞台》を醇化したばかりでなく、それを《秘儀》の高みにまで昇らしめるとともに、ハイドンによって確立された《ドイツ精神の不可視の舞台》のための根源形式のひとつである《ソナタ形式》に《範例的、かつ、きわめて深く個人的》な内容を与える。この音響の絶対形式を器として、

伝統的な公認の《キリスト教的価値観》から解放された《此岸の宗教》ともいべき鳴り響く精神の独自の全的世界、すなわち、交響的世界が成立する。そしてこのあらたな音響空間の究極の完成者であるベートーヴェンにおいて、ルター＝バッハ以来のドイツ音楽の歴史、すなわち、《音の詩》の歴史はその完結と終焉を迎える。モーツァルトにさえもその影響の跡をとどめていた中世以来の建築的、数学的、韻律的、象徴法的残滓は、あの《不可視の民衆神話》の最終的表現であるベートーヴェンの最後の交響曲の《歓喜の合唱》の中で完全に燃え尽きる。この《民衆共々の歌》として完結するベートーヴェンの《総合芸術》(Gesamtkunst)をもって、遙かなオリエントに発する《歌の時》は終わりを告げるのである。そしてこの《終わり》をいまひとたび、ベートーヴェンの《ひとり息子にして唯一の相続者》として受け止め、独自の音楽的《民衆言語》によって《ドイツ精神》の最終歌をうたいおさめるのがシューベルトである。彼の作品の中で《民衆の根源音楽》と《音の詩人の根源言語》とは渾然一体となり、《民衆歌》はここにはじめて十全な自己表現の場を獲得するとともに、ルター以来の鳴り響く《不可視の民衆神話》の伝統はその終息の時を迎える。ルター以来の《絶対芸術》としての《音楽》は、シューベルトをもって永久に幕を閉じるのである。

言葉の時

「音楽は終わった。」ドイツ音楽の創造の時は終わったのだ。「シューベルトとベートーヴェンのあとで、なぜまだ音楽をつくるのか?」「この問いへの答えがあるとすれば、それは同時にまた最も恐ろしい告発でもあるだろう。」シューベルト以後のドイツには、もはや音楽は存在しない。むろん音楽と称するものの製造は、一種の《悪癖》として連綿と続く。だが、ウェーバーに始まり、シューマン、ブラームス、リストを経て、ブルックナー、マーラーに至るいわゆる《ロマン派音楽》、《後期ロマン派音楽》のすべては、真正の《ドイツ音楽》のあの《不可視の舞台》からの逸脱、下降、《デカダンス》の各階梯を成す一連の《没落音楽》(Untergangsmusik)でしかない。19世紀は《音楽の没落》の世紀である。だが、ほかならぬこの19世紀を身をもって生き、《音楽の没落》そのものを大掛かりな芝居に仕立てたばかりでなく、これにいみじくも《総合芸術》の名を冠して上演してみせたひとりの男が登場する。「ベートーヴェンとシューベルト以後、ドイツ音楽にはもはやいかなる守護神もいなかった。もっとも、彼らのあとに巨人が出なかったわけではない。巨大な人物が民衆に対して守護神としてではなく、魔神(Dämon)として現れるような時代がある。19世紀はそのような時代であり、この時代を最高の頂にまで導こうとする善き精神も守護神も指導者ももはやそこにはいなかった。そこにはただひとり、破壊者、誘惑者がいるだけだった。だが疑いもなくこの男は巨大だった、魔神だった。」この男リヒャルト・ワーグナーは、ベートーヴェン＝シューベルト以後のドイツの状況、《音楽の没落》とそれがもたらす精神の荒廃を的確に捉えていたばかりではない。彼はこの荒廃を克服するために《万人共同》の《神聖祝典》となるような芸術の創造者たろうとさえしたのだ。

しかしこの万人共同の芸術は同時に《彼個人》の芸術でなければならなかった。《より高いもの》に仕える《祭司》の役に甘んじることができなかった彼は、みずから時代の《救世主》にして《創造の神》たろうとしたのである。ここに彼の《魔神的な権力意志》に起因する《認識の過誤》と《厚顔無恥な誤解》のすべてが集約されている。彼は《彼個人》の作品を制作するために、ベートーヴェンによって《ドイツ精神》の超個人的な芸術世界の共通の基盤として贈られた《神話》、《悲劇》、《総合芸術》という三つの《基本概念》を徹底的に誤解したのである。そもそも《ゲルマン神話》の本来の姿は《語りと歌》の中にあり、いかなる悲劇的な体験もつねに《歌》として表現され、いかなる劇的震撼も《造形的映像》によってもたらされはしなかった。《キリスト教神話》に基づく《形象的》な中世劇も、ドイツ人のもとではけっして《造形的＝劇的》構成をもちえず、一定の形象に合わせて歌声が響くというものであり、やがてこうした形象も消滅し、ついにはすべてが《歌》となる。この純粋な《歌》へと昇華した《キリスト教神話劇》の鳴り響く《不可視の舞台》がバッハの受難曲であり、その交響的変容がベートーヴェンの《歓喜の合唱》であって、この真正の《ドイツ精神》の音響空間においてはいかなる悲劇的運命も《自己否定と救済》を伴う《悲劇的破局》への契機とはなりえず、つねに《最高の勝利の歓呼》のうちに《世界と生命の肯定》をもって終わるのである。これがベートーヴェンにおける《音楽の精神からの悲劇の誕生》だったのである。それゆえ《現象世界の崩壊》による《彼岸》への、《ニルヴァーナ》への《救済》に悲劇の究極の原理を求めるワグナーの楽劇は、《古代ギリシャの衣装をまとったキリスト教的＝東洋的世界感情》への惑溺であり、あのドイツ的・ベートーヴェンの悲劇性からの逸脱、逆行、背反、裏切りであり、紛れもない《没落現象》である。ワグナーはこの《音楽の没落》そのものを《総合芸術》の名のもとに《祝祭》することによって、《音の詩》としてドイツ音楽の本源的な特質をかたちづくっていたあの真の《総合芸術》性を破壊し、これを《賤民の低俗な物見高さと娯楽欲の狂乱》の caos に変えたのである。ワグナーとは、《ドイツ的諸問題》におけるひとつの《壮大な誤解》であったのだ。

《ワグナー問題》として総括される 19 世紀ドイツ音楽の頹落と不毛の夜景を執拗に描き続けるベンツの視界には、《ドイツ音楽の歌の時》に代わるもうひとつの《真実》、《音の詩人》に代わる《言葉の詩人》によってもたらされる《言葉の音楽》(Wortmusik) の創造の時としての《ドイツ音楽の反響の時》の到来の予兆が立ち込めている。この予兆のひとつが、ワグナー音楽への怨恨に満ちた不信と嫌悪にもかかわらず「ワグナー音楽以外のいかなる音楽にも耐えられない」と告白するまでに《ワグナー問題》の泥沼を自分自身の泥沼としたニーチェである。そしてベンツは、この泥沼でもがき続けるニーチェとこの泥沼からの脱出を果たすニーチェとの相剋を《外なる音楽》と《内なる音楽》との相剋の反映として描きだす。「受容者＝認識者としての彼は、創造者として自己の内に孕み、その創造行為において否応なく実現してゆくこととなる独自の音楽とは異なるなんらかの他者の音楽を自己の外に眺める。彼におけるこの二重の音楽を区別することが、彼の悲劇を理解し解決することであり、彼の悪名高い矛盾を和らげることである。」《芸術の従僕》、

《文化の改革者》、《音楽の使徒》を自認する限りにおいて、彼は自分が体験した芸術、音楽の全現象を理解し、それが文化に対してもつ意味と価値を把握する能力を具えた《知識人》として登場する。このような《受容者＝認識者》として彼はワーグナーと遭遇し、遭遇の記念として『悲劇の誕生』を書き、のちに離反の記念として《自己批判の試み》を書き、そして逃れられない愛憎の葛藤の中で幾たびとなくワーグナーへの宣戦布告を繰り返したすえに、《幻滅の絶望》からワーグナーの作品ばかりでなく、およそドイツ人のもとにあるすべてのもの、ドイツの芸術、音楽、悲劇、神話の一切を拒絶し、特に音楽を《ロマン主義》、《反ルネサンス》、《病気》、《墮落》、《デカダンス》として弾劾する。これが《受容者＝認識者》としてニーチェが辿り着いた最終地点であり、この最終地点に彼は《反音楽》あるいは《反ドイツ音楽》を標榜する《ルネサンスの嫡子》として、しかしまた、ワーグナーとの腐れ縁を断ち切るために《南国の自然音楽＝ビゼー》を必要とした《ルネサンスの最後の犠牲者》として立ちつくすのである。

この袋小路——《古典文献学者》として《アポロンとディオニュソス》という徹頭徹尾《非ドイツ的》な対比概念を引っ提げて《ドイツ的諸問題》の戦場に乱入し、《激情的な自己破壊本能》の強迫に苦しむ《デモーニッシュな心理学者》としてこの戦場を単騎駆けめぐり、《一切の価値の転倒者》、《ニヒリズムの到来》を記述するニヒリストとして荒廃した戦場そのものからの離脱を宣言するに至るニーチェの《悪名高い》自己矛盾のすべてを堆積させている袋小路——この袋小路はまた《ニーチェ研究》の袋小路でもあるのだが——、この閉塞状態からニーチェを救出することが、ベントにとって彼自身の《ニーチェ論》の起点となると同時に、あの《歌の時》の終わりを《反響の時》の始まりへ、《音の音楽》の終わりを《言葉の音楽》の始まりへ繋ぐための重要な契機のひとつとなるのである。《受容者＝認識者》として《外なる音楽》との格闘に翻弄されるニーチェから《内なる音楽》の内圧に耐えているニーチェへ眼を転ずると、ヴァッケンローダー、ノヴァーリス以後の詩人・思想家たちに《言葉の悲劇》として取りついてきた《内なる音楽》の言葉への造形の課題、あるいは、《音楽の受胎》と《言葉の再生》の課題に自己本来の創造の場を見出しつつ、自己の内部から生まれ出ようとする《言葉のリズムと響き》に耳を傾けている《詩人＝思想家》の姿がそこにある。《内なる音楽》の創出のために彼は《音》をではなく《言葉》を選ぶ。《音》の時代はとうに終わっていることを、彼は知っていたからだ。そしてこの《言葉》の創造者ニーチェは、《音楽》の受容者ニーチェには隠されていたひとつの知見をもたらす。すなわち、非形象的なものと形象的なもの、音楽的なものと造形的なもの、感性的なものと精神的なものとは渾然一体を成しているあの《根源文学》を《言葉の総合芸術》として《再生》させてゆく過程で、かつての《モーツァルトの時》がふたたび接近し、かつての《ベートーヴェンの神話》がふたたび来訪するということ、かつての《歌の時》が再来して《反響の時》の到来を祝福するということである。そしてこのような創造の過程の中でニーチェが自己の本質との出会いを重ねつつ、《アポロンの＝ディオニュソスの》な《夢の幻像》のどよめく自己の心の根底へいよいよ深く沈潜してゆくにつれて、この幻像世界を映し出す彼の《アフォリズム》もまた《造形的＝音楽的トルソー》としていよいよ

よ脈絡を失い、いよいよ矛盾に満ちたものとなってゆく。それは思想であり詩であり映像であり音響であるものの渾然一体であり、この渾然一体の《夢の想念》はその《内的音楽のリズム》に身を委ねながら、やがて《ディオニュソス讃歌》となる。『人間的、あまりに人間的なもの』以来、ニーチェの作品は、そのしばしば乾いた抽象的な内容にもかかわらず、《音楽的に構想・構成された詩作品》となるが、そこに漲る音楽は《ゴシック的思想構築術による和声的ポリュフォニー》ではなく、《南方的＝古典的モノディーの原理》を彷彿させる。個々の想念の固有のメロディーは、あたかも音楽のそのように対立を通じて《交響的》に展開されてゆく。こうして『善悪の彼岸』に至る《ディオニュソス的・非造形的》性格の濃い『アフォリズム』諸作の流れと、『ツァラトゥストラ』、『ワーグナー論』、『アンティ・クリスト』に至る《アポロンの・造形的》傾向の強い思考様式の流れとが一種の対立を成しつつ絡み合い、やがて『この人を見よ』と最後の『ディオニュソス讃歌』において合流し、いわば《運命交響曲の純粋な一人称語法》によって語られる独自の《思想文学》(Gedanken-Dichtung) の《双頭の峰》をかたちづくるのである。

ニーチェの《言葉の音楽》の深化と進展につれて、かつての《音の音楽》がそれに共鳴し始め、ときには激しく反響する。とりわけ哲学者としてのニーチェが到達した《アポロンのものの極致》ともいうべき《超人》と《ディオニュソス的なものの極致》ともいうべき《永遠回帰》の思想においてそうである。自己の創造的本性によって世界の《精神的浸透と浄化》を《絶対的》に確信する者だけが《超人》として人間の上に立つことができるのであり、自己の人生のあらゆる瞬間に対して、あらゆる《いかがわしさと悲劇》に対して永遠に《それでよし》を言い続けようと欲することができるのだというニーチェの洞察の深い意味を直観的に、その創造的人格の直接性をもって開示してくれる者がいるとすれば、それは、自己を取り巻く一切のものに頓着せず自己の《永遠の創造者の至福》の充足に浸るモーツァルトにおいてほかにない。『魔笛』のザラストロとツァラトゥストラとの内的連関は否定しうべくもない。だが、ほかならぬこのペルシャの予言者をして語らしめるといふ、語りの主体とその責任を仮面の内側へ潜ませる《物語》の形式を借りることによって、ニーチェは彼の思想の究極の告知であるはずの作品を一種の《芸術家小説》の域に、あるいは、精神的なものさえをもつねに外的な形姿を借りて語るほかはなく、それゆえあの《一人称語法の直接的表現による交響的威力》を発揮することのできない《オペラ》の域に留める。この最後の柵を越えさせるのが《一人称》で語られる《悲劇的な世界肯定者の受難史》、『この人を見よ』である。そしてこの最終地点において、ニーチェは《最高の音楽の解明しえない奇蹟の真実》として告げられる《不条理》と対面する。彼はこの数千年のあいだ人間がただひたすら自己の《外》、自己の《上》に見つづけてきたものを、はじめて自己の《内》に《真に現実的なもの》として感じ取る。世界を越えた存在はない。いかなる超越世界も存在しない。有るのはただこの世界のみである。「巨大な力… 始まりもなく終わりもなく… みずからのうちで荒れ狂い、奔騰する諸力の海、永遠に姿を変え、永遠に舞い戻る、永劫の回帰をもって。」ここでニーチェはベートーヴェンと出会う。彼が《言葉》の中に刻印しようとする世界の意味を、ベートーヴェンはすでに《音》の中に

刻印しているからである。ニーチェは、ベートーヴェンが《音》によってそうしたように、世界を《言葉》の新しいメロディーの奔流で満たしながら、ここで聞こえるのは《超越世界の彼岸の響き》ではなく《この世界の音楽》であることを告げようとする。言葉の世界へのこの最終的な《音楽の決壊》は、すでに《神話的変貌》をとげつつあったニーチェを《聖なるオルフェウスの夜》の、あらたな創造の《神話的》世界の中へ沈める。そしてこの夜の世界の深淵からあの《ディオニュソス讃歌》が響きわたり、それは、《夜の闇に閉ざされた者》のうたうあの《ヴェネチアのゴンドラの歌》の《南国の調べ》とともに鳴り熄む。ここに《音楽の精神からの悲劇》は成就され、《言葉の悲劇》もまた終わりを告げ、そして《言葉の交響曲》が始まるのである。

ニーチェの《最後の歌》とともに、それまで音楽のみがそうだったような、《素材》と《内容》とが渾然一体を成しているまったく新しい《神話的＝秘儀的》文学への道が開かれ、あの《歌の時》がいまひとたび《言葉》の世界にも訪れようとしているかにみえる。《音楽の精神からの言葉の再生》は、ほぼ一世紀の苦難の歩みののち、いままさに成就の時を迎えようとしているかにみえる。すでにベートーヴェンの時代に、《歌の時》の終焉ののちに出現するであろう精神の荒廃を《言葉》による《歌の時》の再現によって救済しようとする一連の動きがみられた。ゲーテと並ぶヘルダーリンが、カントに続くショーペンハウアーが、古典主義と並ぶロマン主義が、この動きへのインパクトを与えた。以後、哲学的洞察を具えた詩人たち、包括的な《神話的世界像》を視野に収めることによって詩的形象をより一層大きく、予感に満ちたものとして捉える能力を獲得した思想家たちが、この運動を継承した。そして《音楽の没落》がワーグナーによって決定的なものとなるにつれて、《詩人の言葉》がふたたびドイツ人にとって本質的なものとなり、そしてワーグナーとの破滅的な格闘によって贖い取られたニーチェの《言葉の勝利》は、この新しい波を精神のあらゆる領域に浸透させ、過去の詩人・思想家たちの苦闘への関心と呼び覚ました。近年の《ヘルダーリン・ルネサンス》や《ロマン主義・ルネサンス》は、こうした大きなうねりの大きな波頭である。このあらたな《歌の時》の到来の予感の中に、この予感の実現を約束するかにみえるひとりの詩人、音楽を《言葉》の最高の目標に据える詩人が登場する。『カオスの花』の歌びと、『エーオン』三部作の《交響的》思想詩人、アルフレート・モンベルトがそれである。われわれは彼の《言葉の音楽》の《不可視の舞台》において《世界の永遠の秘密》があらたな創造として歌われるのを聞くだろう。そして詩人と思想家の究極の到達点が音楽であることを、それゆえ言葉の世界においてもベートーヴェンの《精神》が《勝利》のうちに貫かれていることを知るだろう。そして...

「そこまでにしよう。《秘法伝授の長広舌》(mystagogischer Redeschwall) とはまさにこれだな。グンドルフがフリードリヒ・シュレーゲルの《ご託宣》に奉った寸評だが、不思議の白雲たなびく《不可視の教会》の内庭で開かれた《音楽の法廷》でのリヒャルト・ベント師のいつ果てるとも知れぬ信仰告白と異端審問的論告と幻想の未来の告知にこそ打って付けの評語だ。すべては情念の真実に発しているから、論述も判決も、いや、推測まで

も断固として迷いはなく、事実誤認や論理矛盾を楯に反論しようにも、付け入る隙がない。やるなら火炙り覚悟で全面否定に出るほかはない。それにしても、いきなり《北方ゴシック》の神秘の教会の暗闇に連れ込まれたうえ、ドイツ音楽はおまewith終わったのだなどと宣告された《南方カトリック》の敬虔な信者のシューベルトは、恐ろしさに歯の根も合わなかったに違いない。」

「事実誤認や論理矛盾を言い出したらきりが無い。『ドイツ音楽の時』は、この表題からも匂うように《ドイツ精神》に捧げられた信仰告白の書だ。しかし論述全体は巧妙な戦略的構想のもとに組み立てられている。バッハに始まる《ドイツ音楽の創造の時》の幕引きをシューベルトにさせてしまい、これに続く時代の《ドイツ音楽》の展開をヴァッケンローダーからニーチェに至る一連の《ドイツ的》詩人＝思想家の手に引き渡してしまうことによって、《ドイツ精神》の完成を《言葉の詩人》による《ドイツ音楽の再創造》に委ねようというのが、ベンツの戦略の基本線だ。この基本線上に四つの局面が並び立つ。ワーグナー音楽を《ありうべからざるもの》として拒絶すること、ニーチェをワーグナーとのしがらみから解き放つこと、ニーチェとドイツ・ロマン主義との内的連続性を確認すること、そしてこの確認によって結成される《ドイツ音楽の時》を求めての戦士の隊列から《古典的＝非音楽的》ゲートを排除することがそれだ。戦場は大別して二つ。《ゲートとロマン派》、《ワーグナーとニーチェ》だ。ここでは後者に絞った。《言葉の音楽》の行き着くところを見定めておきたかったからだ。」

「戦略、戦術はともかく、万能の巨人としてなんにでも口を出す特権を享受してきたゲートが思い切り爪弾きにされているのは痛快だ。」

「ゲートが《音楽の法廷》に立たされるのは、まさにその万能の巨人であるがためだ。論告者ベンツによれば、《ファウスト》は《ルネサンス人間の北方的理想像》であって、ゲートはこの理想像の体现者であるとともに完成者であり、ドイツのレオナルド、ドイツにおける最初にして最後の《古代的造形芸術精神》の権化であり、《北方ゴシック文化》の源泉である《音楽精神》の対蹠者にして敵対者、音楽の《啓示的、秘儀的、神話的》なもの的一切と無縁な《オリュポスの神》、《ドイツ精神》の歴史における巨大な《異邦人》、その《芸術形式》のすべてとともに《故郷喪失者》であるから、《ドイツ音楽の宇宙時》の祭典に参加する資格はない、というわけだ。」

「戦後の《改訂・増補版》とやらでは、ゲートを《復権》させているようだが。」

「モーツァルト体験、ベートーヴェン体験、ツェルターとの親交とバッハ体験、1823年のマリーエンバートでの音楽体験などを踏まえた『ゲートと音楽』。誰にだって書けそうな、当たり障りのない平和共存的短編だ。しかし今更、ゲートも音楽と深いかわりがありましたと、書き手と読み手の双方で頷き合ってみたとて始まるまい。やはり《ゲート不可侵》の神話の威力は健在といったところか。ちなみに同じ《改訂・増補版》でベンツは、《安全な書斎机》に向かって《ニヒリズムの到来》の予言の文字を書き綴ったニーチェに第二次世界大戦の惨禍の現実を果して肯定しえただろうかという、これまた誰もが書きそうな《反省の弁》を含むニーチェ論の手直しをやっているが、同情の余地はあるにせよ、な

くもがなの修正だった。」

「もうひとつの戦場についてだが、ロマン派の扱いはどうなっているのか、大づかみに知っておきたい。」

「来たるべき《言葉の時》(Die Stunde des Wortes)を求めて苦闘する《音楽に囲まれた詩人＝思想家》たちの初期の一群といった扱いだが、《ロマン派》の呼称は、ここでは便宜的なものだ。ヴァッケンローダー、ノヴァーリス、ヘルダーリン、クライスト、ジャン・パウル、E. T. A. ホフマン、ブレンターノ、ベッティーナらに加えて、クロプシュトック、シラー、フィヒテ、ショーペンハウアーらをも参入させつつ、最終的にはニーチェ、モンベルトラを巻き込んでゆくこの《ドイツ精神》の巡礼者たちの一団の先頭には、バッハとともに《キリスト教の神秘》の《高鳴る深層》を捉えることのできたハーマンと、民衆という《神秘論的根本概念》によって《世界精神》を壮大な《ポリュフォニー》のもとに捉えようとしたヘルダーが立っている。この構図の一断面を指して《ロマン派》と呼んでもよし、その全体を総称して《ロマン主義》と呼んでもよしといったところだろう。」

「この種のドイツ精神史を書くと、ナチ・イデオログということになるのかな。すこし気の毒な気もするが。」

「厄介な点だが、1920年代のドイツの現状に記述が及ぶと、論調は一段と激越になり、《非ドイツ的》なものへの嫌悪は、かならずしも《人種論的》とは言えないにせよ、明らかに守りの域を越える。また、《ドイツ音楽》をアメリカ大陸へ《持ち出し》たドイツの指揮者たちを厳しく咎めるベンツの口調は、国粹的な検察官のそれだし、さらにまた《共産主義革命》に対抗して《上からの改革》を断行する強大な《指導者意志》(Führerwille)の出現を待望するベンツの憂国の英姿には、時代の危機感の硬直した緊張がはりついている。ちなみに『ドイツ音楽の時』の第一巻が刊行された1923年は、ヒトラーのいわゆる《ビヤホール・プッチュ》の年だ。容疑はまさにA級だが、しかしベンツの手厳しいワグナー批判が政権奪取後のナチの検閲に引っ掛からなかったのは不思議だ。」

「ナチの検閲当局にさえ無視されたということかな、この本は。それはともかく、《古書渉獵》とは昔の苦労話を苦労して蒸し返すようなものだが、草ぼうぼうの墓の下からベンツの旧作を掘り出した本当の理由はなんなのだ。」

「《言葉》を《言葉の音楽》、いや、《言葉＝音楽》(Wort-Musik)として読む、いや、聴く、いや、《読＝聴》するというベンツの瞑目・傾聴の姿勢だ。《音楽は文学であり、音楽のみが文学である。》(Musik ist die Dichtung, Musik allein ist die Dichtung.) — 本書を貫くこのベンツのモットーは、読解の原理として、至難の業に属する技法を要求するものだろう。」

Text Richard Benz: Die Stunde der deutschen Musik, Bd.I, 1930 (2.Auflage), Bd.II, 1927 (1.Auflage), Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena.