

〈ガラス玉遊戯〉と〈十二音遊戯〉

—20世紀前半の芸術上のトポスとしての〈結晶〉をめぐる—

木村直弘*

(2012年3月5日受理)

Naohiro KIMURA

Hesse's 'Glasperlenspiel' and Hauer's 'Zwölftonspiel'

—On the 'Crystal' as an aesthetic topos in the first half of the 20th century—

〈キーワード〉 十二音遊戯, ガラス玉遊戯, ハウアー, ヘッセ, 結晶

0. 序

1943年に出版され、1946年ノーベル文学賞受賞作となったヘルマン・ヘッセ (Hermann Hesse / 1877~1962) の最後の長編小説『ガラス玉遊戯 *Das Glasperlenspiel*』については、当然のことながら、これまで多くの研究がなされてきた。しかし、なぜヘッセが、タイトルにも掲げられたように、「遊戯」と「ガラス玉」とを関連させたのかについては、明確に論じられてこなかったきらいがある。よって、この小論では、なぜ「ガラス玉」なのかという点について、当時の芸術上のトポスとしての〈結晶〉との関連から光をあて、またそれがなぜ〈遊戯〉と結びつけられたのかを、ヘッセだけでなく他のさまざまな作家にも創造的靈感を与えたある一人の同時代人作曲家の音楽思想・理論との比較から明らかにすることを目的とする。

ヘッセは、ヘッセ研究で博士論文を書き、のちにズーアCamp出版社の社長になるジークフリート・ウンゼルトに宛てた書簡(1949/50年)で、『ガラス玉遊戯』の登場人物には、実在の人物が

モデルとなっている場合があり、その幾つかは読者たちによって発見されてきたが、残りは自分の秘密だと書いている。しかし、すでに音楽学分野の先行研究(ヨアヒム・ディーデリヒスによる)⁽¹⁾によって、「熱狂的数学愛好者」で〈ガラス玉遊戯〉に新たな転機をもたらした偉大なスイスの音楽学者「ヨクラートル・バジリエンス」のモデルとしてみなされているのは、ウィーンの作曲家・音楽理論家ヨーゼフ・マティーアス・ハウアー (Josef Matthias Hauer/1883~1959)⁽²⁾である。ハウアーは、アーノルト・シェーンベルクに先駆けて十二音技法を創始した人物として音楽史上に名を残し、『十二音遊戯 *Zwölftonspiel*』と題された作品を1000曲以上書いたが(その殆どは現存しない)、その著作に示された音楽思想と音楽理論の内容は、驚くほど『ガラス玉遊戯』序章の内容に重なる。しかし、このことは、少なくともヘッセ文学の研究者たちからは、ヘッセと音楽との関係を主題にする場合⁽³⁾にも、なぜか全く言及されてこなかった。その思想的影響が、ヘッセに留まらず、後にアルマ・マラーの再々婚相手となるフランツ・ヴェルフエルの『鏡の人 *Spiegelmensch*』

* 岩手大学教育学部音楽学研究室

(1920年) や『ヴェルディ：オペラ小説 *Verdi : Roman der Oper*』(1924年)、ハウアーに献呈されているオットー・シュテッスルの『太陽の旋律 *Sonnenmelodie*』(1923年)、そして、トーマス・マンの『ファウストゥス博士 *Doktor Faustus*』(1947年) など、同時代の小説の中に色濃く反映されているにもかかわらず、である。

本論に進む前に、まず参考のために、なぜ「ガラス玉」なのかという点について触れた数少ない先行研究のうちのひとつ、独文学者斎藤文雄による論考⁽⁴⁾を例にとってみよう。この問題への言及にあたって、斎藤は、石川啄木にヘッセとの共通点を見だし、啄木詩集『一握の砂』より「水晶の玉をよろこびもてあそぶ／わがこの心／何の心ぞ」や「大いなる水晶の玉を／ひとつ欲し／それにむかひて物を思はむ」を引く。斎藤によれば、誰も子ども時代にビー玉(ガラス玉)で遊んだ記憶があり、「およそガラス玉や水晶や宝石と向かいあえば、それが放つ冷めたい、透きとおる、つややかな光沢に吸いこまれてしまうものである」。ヘッセが「水晶や宝石のような高価なものでなく、あえて『ガラス玉』を選んだこと」とこうした子ども心は無縁ではないとされる。あるいは、ガラス玉から連想される「もろくこわれやすい」「純粹」「音が明るい」といったイメージも、第一次大戦後ヘッセが守ろうとした傷つきやすい「人間の精神」に通じ、「すべての『対立』が『調和』され『一』になったとき、世界は、人間の心は解放され、何物にもとらわれぬ、無限に明るい協和音を奏でる」という。さらに、斎藤は、「遊戯」についても、ヨハン・ホイジンガの『ホモ・ルーデンス *Homo Ludens*』(1938年) やホセ・オルテガ・イ・ガセトの『芸術の非人間化 *La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela*』(1925年) を引きつつ、「人間の遊戯能力の最高の、最も純粹な表出であるのが音楽」であると、モーツァルトの『魔笛』がヘッセにとって芸術の理想郷であり、モーツァルトの音楽性がヘッセの『ガラス玉遊戯』全篇に底流しているとする。ここでは、啄木の〈水晶〉関連の詩を引きつつも、敢え

て「ガラス玉」の脆弱さや子ども心を強調するために、高価で固い水晶との違い語るという矛盾があるが、イメージ的には「子ども = (教育)」「透明」「純粹」「精神」「遊戯」「音楽」といったキーワードに沿った、ほぼ常識的な理解と言えるかもしれない。しかし、この〈ガラス玉遊戯〉というテーマを論じる場合、実は、この脆弱性の象徴としての「ガラス玉」という解釈から、そして、音楽に関しては、ヘッセが理想としたバッハとモーツァルトから、いったん目を転じることが、重要なポイントとなる。

ヘッセは、ナチスが政権を握る二日前、1933年1月28日付けの出版社の友人ゴットフリート・ベルマン・フィッシャー宛て書簡⁽⁵⁾において、すでに着手されていた『ガラス玉遊戯』の導入部の執筆がその頃停滞気味であることの原因について、当時の政治情勢やそれによる時代的精神の不安に関連させて「克服とか勝利、あるいは意志や力といったものを美化することに、1914年以降きわめて懐疑的になっている」⁽⁶⁾旨を告白している。まさにナチスがニーチェを利用して称揚した意志 *Willen* や力 *Energie* といった概念は、ヘッセにとっては、ベートーヴェン(特に《第九交響曲》終楽章)にまで遡れ得るもので、嫌悪の対象であった。その一方で彼は、無為 *Nichttun* や老子の叡智で満足したいと思いつつも、自分も結局は「貪欲で自己中心的なヨーロッパ人」であり、何かを創造する (*Schaffen, Zeugen, Produzieren*) ことへの憧れをもつことを自覚している。ヘッセは、同じ書簡の中で続けて、執筆中の『ガラス玉遊戯』の意図について、次のように書く。

私が考えているのは、ガラス玉遊戯名人の物語を書きたいということだけで、名人の名前はクネヒトといい、序文が書かれたことになっている未来のある時代に生きている人物です。これ以上は私も知りません。私には清浄な大気につつまれた世界を作り出すことが必要でした。そこで今回私は、過去の世界とかメールヒエンのようないつとも知れない時代とかではなく、日付のある未来の物語を書こうとしたのです。そのころに

なっても世俗の文化は現在と変わるところはないでしょうが、精神の文化、そのなかで生き、そのために尽くすことが十分報いられる精神の文化が存在することでしょう——これが、私の描きたいと思っている作品のイメージです。」⁽⁷⁾

ここにみられるように、ヘッセにとって、この作品における「清浄な大気 gereinigte Atmosphäre に つつまれた世界」の創造 Schaffung とは、とりもなおさず「精神の文化 geistige Kultur」の創造であった。「ガラス玉」は、たしかに意志 Willen や力 Energie といった強いイメージの対極にある脆弱なものではなく、それは道教的な無為に通じる、清澄で純化された世界のイメージの象徴であるともとれる。たとえば、1946年に出版社ペーター・ズーアカンプに宛てた書簡でヘッセは、この作品では、「人間世界の教育、宗教そして共同体の、究極で最高の形式」、すなわち「バッハの音楽のように冷静 kühl, 純粹 rein, そして明瞭 klar で透明 transparent である散文形式」であることが重要であり、そうした「スコアのうちに、精神的な geistige 事象が、ガラス玉 Glas-Perlen から生起する」とする⁽⁸⁾。つまり、「冷静」「純粹」「明瞭」「透明」であることの象徴が「ガラス玉」であるということになる。

このことは、散文形式ではなく、まさにこの大作中「ヨーゼフ・クネヒトの遺稿」の章にある「生徒時代および学生時代の詩」をみるとよくわかる。その最後に配された、作品全体のエキストとも言うべき《ガラス玉遊戯》と題された詩（1933年8月1日）をみてみよう。

宇宙の音楽と名人の音楽に敬虔に耳を傾け、
神の恵みを受けた時代の崇敬すべき精神を
清らかな祝祭に呼び出す
準備はできた。

私たちは魔法の文字の秘密によって高められる。
その魔力に呪縛されて、
果てしなく突き進む生が、

凝固して透明な比喩となった。

比喩は星座のように水晶の響きを立てる。

それに仕えることで私たちの生は意味が与えられた。

神聖な中心に向かってよりほかに、

誰もその軌道から落ちることはない。[GS:413]⁽⁹⁾

ヘッセ自身が生きる現実の世界を背景として書かれたこの「日付のある未来の物語」とは、まさに比喩の世界である。（主人公の名前クネヒト Knecht が「しもべ」を意味する語であることにより暗示されているように、精神的な事象が宿る比喩に「仕えること Dienst」で、再び自分たちの生 Leben が意味 Sinn あるものになることが志向されている。ここで注目すべきは、「凝固した gerann」や「水晶の kristallen」という語が用いられていることである（原文は「Zur klaren Gleichnisse gerann / Sternbildern gleich ertönen sie eine kristallen」）。つまり、ここでの「ガラス玉」はまさに「水晶」の謂であり、そしてまた「凝固」のイメージに通ずる「結晶」世界を象徴する語となっているのである。

前出の啄木の詩が書かれたのは、それぞれ、1910年6月18日と1910年7月26日であるが、実は、「水晶」＝「結晶」という言葉は、20世紀前半の芸術界の一つのトポス、美的理念を示す術語であった。もちろん科学的にみれば、結晶質である「水晶」と非晶質（アモルファス）である「ガラス」とは異なる。しかし、1851年ロンドンで開催された第1回万国博覧会の会場として建てられ、再建後の1936年に消失した、鉄骨とガラスによる巨大建造物が「水晶宮 The Crystal Palace」と呼ばれたように、そして、前掲ヘッセの詩にもあるように、一般的イメージでは、そうした科学的差異は問題にならない。ドイツの美術史家ベーベル・マニッツは、第一次世界大戦後のドイツ表現主義において〈結晶 Kristall〉という概念が芸術象徴として「示導動機 Leitmotiv」的意味をもったとし、特にこの言葉を比喩的に用いた例が、1919年から1922/23年までの間に集中していると指摘している⁽¹⁰⁾。

こうした芸術上の傾向がヘッセにも影響を与えていることは言を俟たない。次章では、まず、および当時の芸術上のトポスとしての「ガラス」および〈結晶〉という理念について考察してゆくことにする。

1. 表現主義的トポスとしての〈結晶〉

すでに、前掲の水晶宮が「ガラス」建築としては有名であったが、20世紀の表現主義との関連で言えば、日本では「日本美の再発見」によっていわば神話化された感がある建築家ブルーノ・タウト（1880-1938）によるドイツ工作連盟ケルン展のガラス工業組合用のパヴィリオン「ガラスの家 Glashaus」（1914年）が有名であろう。タウトは、さらに「クリスタルの家にて Im Kristallhaus」「クリスタルの山 Der Kristallberg」「ドーム星 Domstern」といったユートピア的スケッチを、その著書『アルプス建築 *Alpine Architektur: Eine Utopie*』（1919年）や『宇宙建築師 *Der Weltbaumeister: Architektur-Schauspiel für symphonische Musik*』（1920年）などで発表している。こうしたタウトの「ガラス」や「クリスタル」への志向は、世紀転換期ベルリンの料理屋「黒い子豚」に集う文学ボヘミアンの一人で画家でもあったパウル・シェーアバルト（1863～1915）からの影響が大きい。タウトは、オスカー・ココシユカやヴァシリイ・カンディンスキーらを世に出した表現主義の芸術週刊誌『デア・シュトゥルム *Der Sturm*（嵐）』（1910～1932）⁽¹¹⁾の発行者で同名の画廊（1912～1928）の主宰者ヘルヴァルト・ヴァルデンを介して知り合った。このシェーアバルトについては、タウトだけでなく、思想家ヴァルター・ベンヤミンも高い評価を与えている。シェーアバルトが1914年に書きタウトに捧げた著作『ガラス建築 *Glasarchitektur*』に関して、ベンヤミンは「経験と貧困 *Erfahrung und Armut*」（1932/33年）というエッセイの中で次のように書いている。

ガラスが他の物体の固着を許さない、硬質の滑らかな

物質であるのは、いわれのないことではない。加えて、ガラスは冷たくて飾り気のない物質でもある。ガラスでできている事物は、〈アウラ〉ももたない。ガラスはそもそも、一切の秘密の敵なのだ。[…中略…]ところがそこに、シェーアバルトがガラスでもって、またバウハウスが鋼鉄でもって、痕跡を消すということを遂行したのである。すなわち、彼らは痕跡を残すことが困難な部屋を創り出した。これよりも二十年前に、シェーアバルトはこう言明している。『以上述べたところから、われわれは〈ガラス文化〉ということに十分に論じうるのである。ガラスのこの新しい環境は人間を完全に変えてしまうだろう。そしていまはただ、この新しいガラス文化に、あまりにも多くの敵が現れないようにと願うばかりである。』⁽¹²⁾

「外側のない家か廊下」としてのパサーージュというベンヤミンのパサーージュ論のイメージの原型がここにあるのは言を俟たない。ここで言及される消された「痕跡」とは（ゲーテ『ファウスト *Faust*』第二部第五幕から引かれた）「己が地上の日々の痕跡」であり、そこには、もはや「アウラ」は存在し得ない。シェーアバルトも、「願わくは、ガラス建築が倫理教育において人類を向上せしめんことを、である。私はまさにこれこそが、輝ききらめく、目も彩な、神秘的にして壮大なガラス壁の最大の美点であると思う。この美点は、それが幻想であるだけでなく、なにかとても真実味のあるものだと思う。毎日のようにガラスの絢爛に接している人間はもはや不埒な手を持つことなどありえないのである」⁽¹³⁾と述べている。このように、ガラスという素材が、クリアであること、透明であることは、人間の倫理観育成にまで影響を及ぼしうる文化的象徴へと昇華される。建築家ではなかったシェーアバルトの「ガラス建築」の構想は、結局前出タウトや、彼が主導した芸術家集団「ガラスの鎖 *Gläserne Kette*」によって実現されることになるが、「結晶」の方はどうか。一種のマニフェストである「ガラス建築」でよりも、実はその奇想小説において、シェーアバルトの「結晶狂 *Kristallomanie*」ぶりは明示さ

れる。

『ガラス建築』の前年に、シェーアバルトのいわばSF小説『レザベンディオ *Lesabéndio, Ein Asteroiden-Roman*』(1913年)が上梓されている。「小遊星小説」という副題が示すように、これは、架空の小さな星パラス星の物語である。ヘッセは『ガラス玉遊戯』の、その遊戯の前史についての論考という形をとった序章で、執筆当時の社会状況への批判を置いた。それと同じように、シェーアバルトは、かつて地球という星に潜伏していたパラス星人が地球人の生活について述べた本を、主人公レザベンディオに朗読させるというかたちで、執筆当時、すなわち第一次世界大戦前夜という不安な社会状況への批判を提示している。それはパラス星人には奇異に聞こえる内容だが、自分たちの星が地球星でも天文学者ペーター・シモン・パラスに因んでパラスと、命名されているという偶然の一致があるという設定によって、パラス星と地球との連関が暗示される（おそらくパラス *Pallas* は水晶宮 *Pallast* が念頭に置かれた命名であろう）。このパラス星は、樽型をしており、その内部には中空の漏斗が上下に2つある。両者はともに先端＝中心点で接合しており、そこには孔が空いていて、連絡が可能となっている。この北部漏斗と南部漏斗とを結ぶ中心孔の底には、ゾファンティという者によって、たくさんの皮膜が張りめぐらされていた。ぎざぎざの岩壁にそって上空にある蜘蛛の巣雲が下降するときに気流が惹き起こされ、それが通るときに大きな音響がし、それが制御されて音楽として聴かれていた。そして、最も重要な設定は、この星の住人の仕事が、この星の形をどんどん改造・改築して風景を一新し、さらに豪華華麗なものへと変えることにあるということである。つまり、パラス星人は皆建築や設計に関わっており、当然のことながら各人各様の意見が存在した。当初有力だったのは、実用建築ではなく芸術建築を追究する一派であり、その指導者ペカは、「結晶形」をあらゆるフォルムの最上位におき、特に直線的稜角や面にだけ興味を持つ。そして、その工房では、いくつもの気が遠く

なるほど巨大なダイヤモンド形結晶が製造されていた。つまりその目標は「あの結晶体の原理——空間と面のリズムの芸術——建築芸術の粋——がパラスの上にあまねく開花すること」⁽¹⁴⁾にある。仲間から「秩序狂」とまであだ名されるペカは、ダイヤモンド的結晶、すなわち直線的稜角と切り子結晶によってはじめて、純粋に芸術的な構想が実現されると信じて疑わない。「そこでは石という石が滑らかな面を——そのみが面と空間の区分のリズムを芸術的に快美なアクセントで際立たせることができる」⁽¹⁵⁾とされる。これに対して、実用派の指導者レザベンディオは、技術にしか興味をもたず、アトリエを必要としない単純な計画しか構想することはない。

さて、一般に、小遊星というものは、一個の二重星を形成しており、一方より他方の方が大きいとされ、大きい方は「頭部構造」とも称される。レザベンディオが、パラス星の場合蜘蛛の巣雲の上に3部分に分かれて存在するこの頭部構造と、北部漏斗とを巨大な塔の建設によって連結しようと提案したことから、ペカから芸術派との間に論争が起る。巨大な塔の建築を可能にするカディモン鋼が発見されたことも追い風になり、結局レザベンディオの提案がパラス星人たちによって承認され、巨大な塔が建設されることになる。ペカにとっては、上空に張られるカディモン鋼の鉄索鋼は、空間と面の配分のリズミックな構成を破壊するものであり、そこにはもはや緊密性、持続性、堅固さが欠如していることが問題である。芸術派の指導者の中には、ペカとは異なり、曲線的フォルムにしか興味を抱かないラブウや、植物や花飾り芸術を追究するマネシがおり、当時のユーгент様式を暗示する。また、他にも、この樽型星外に住み、太陽に興味をもち、献身と精神の集中の大事さを哲学的に語るビイバという老人や、殻を割られて誕生し、前世の記憶を語る幼ない新生パラス人ボムビムバ、あるいは、レザベンディオに頼まれ、大部分が透明な水母翼星クイッコー星からやってきた小人ナックスといった登場人物もそれぞれに重要な意味付けがなされている。

さて、ペカの主張にあるような「結晶体の原理」に基づく「空間と面のリズムの芸術」というイメージは、キュビズムを連想させるが、シェーアバルトの意図は必ずしも当時の～イズムが乱立した芸術状況を写し取ることにはない。前掲「結晶狂」の命名者である建築史家ヴォルフガング・ペントが指摘するように、シェーアバルトにとっては、「存続するもの、永続的なもの」が重要であり、壊れやすい素材であるガラスよりも、水晶＝結晶がヒエラルキーの最上位を占めている。つまり、移ろいやすい世界にシェーアバルトが対置させた形式世界が「結晶」のそれであり、この「結晶の精密さと不変性」を彼は敢えてガラスとその比喩で具体化しようとした。前出ヴァルデンが「最初の表現主義者」とみなしたように、ペントも、シェーアバルトの「結晶狂」に、美術史家アードルフ・ベーネの言う「要素的・結晶的人間存在 *elementar-kristallenes Menschentum*」としての表現主義者たちに通底するものを看取している⁽¹⁶⁾。また邦訳を通してシェーアバルトを日本に早くから紹介した独文学者・種村季弘は、『ガラス建築』においても言及されていたエミール・ガレやティファニーのガラス美術工芸が醸し出す「脆さ、脆弱さの美」と通底するシェーアバルトの「世紀転換期的ガラス幻想」をも認めつつ、しかし本質的に、シェーアバルトにとってのガラスとは鉱物性物質のそれであり、「あくまでも『不壊不滅』の譬喩でなくてはならない」と指摘する⁽¹⁷⁾。この「不壊不滅」性の称揚は逆に、一種の「永久機関 *Das Perpetuum Mobile*」としての「ガラス建築」の性質を強化する。つまり腐朽する木造建築との比較が象徴的であるように、その成功は他の建築の「死滅」を意味する。その意味において、ガラスは「明るい死の譬喩」⁽¹⁸⁾にもなりうる。前出ペントによれば、〈結晶〉とは、「すべてを映しだす空虚そのもの」であり、「神秘主義に傾倒した表現主義者にとってばかりでなく、無宗派である表現主義的な特殊な信仰心にとっても」、恰好のシンボルとなる。そもそも、結晶のフォルム、星形の平面構成、鉱石の結晶形の装飾などは表現主義の時代

には無数に登場しており、表現主義者達にとっても、「クリスタルは根源的なもの、そして最も高貴なものを表象する」ものと捉えられていた。これにシェーアバルトが「道徳的な観点」を加味し、彼やタウトの周囲は、結晶（やガラス）の「純粋性、明確性そして厳密性、高尚化する作用をして救済する効力」をほめたたえた。⁽¹⁹⁾

では、この未来小説については、前出ベンヤミンはどのように評価しているのだろうか。前述のように、ベンヤミンは、シェーアバルトがのちに建築家アードルフ・ロースやル・コルビジエらに先駆けて、移動可能なガラス住宅といった構想を提出したことよりも、その思想的効用を重視していた。その姿勢はこの小説についても変わらない。『レザベンディオ』についてのエッセイ(1917-1919年)⁽²⁰⁾で、ベンヤミンは、そこに「ある厳格な法則」を見いだしている。「芸術の法則というよりも、むしろ神話的諸形式のそれ」であるその法則、すなわち「真の解き明かし *Deutung*」とは「物事の最も外側の層を、物事の最も純粋な感性 *Sinnlichkeit* を掴み取る」ことにある。換言すれば「解き明かし」とは「感覚 *Sinn* の克服」である。ベンヤミンによれば、「精神による技術の克服が、最も高い水準で実現」されていることによってはじめて、この小説の構造は完遂される。なぜならば、そこでは「技術的なプロセスに固有の冷静さや無駄のなさが、現実的な理念の象徴となっている」からである。つまり、「技術が行なうことは、出来する事象の無垢で厳格な解き明かし、すなわち、出来する事象の最も外側の、最も純粋な表面に結びつけられた解き明かしの、もっと明瞭な表現なのである」⁽²¹⁾。そして、こうした「技術の純粋で曖昧さを含まないさまざまな現われ」が「ひとつの精神的な星辰世界のユートピア的イメージの展開」を可能にするとされる。以上のように、ベンヤミンが評価するのは、シェーアバルトが（「透明感に満ち」⁽²²⁾た文体によって）「厳格な即物性という枠」を守って創作していることである。そして、「錯綜した内面性へと、また解き明かしや説明へと誘いかねないもの」、例えば

「愛の纏れや学問と芸術のさまざまな問題、それどころか倫理的な観点」まで、つまりあらゆる「痕跡」がすべて排除されるという点である。その意味で、ベンヤミンはまさに技術のみを信奉するレザベンディオの立場に依拠しており、〈結晶狂〉のペカとは対立する立場にある。前者の「純粹」で「厳格」な「解き明かし」を成しうる「技術」は、冷徹で透明なガラス＝結晶へのイメージとも直結するのは言うまでもない。ここでは、そのイメージが、さらに「精神」と関連づけられて解釈されていることも看過されてはならない。

シェーアバルト自身は、単なる表現主義的幻想家に留まらず、東方への関心を持ち続けた神秘主義者であり、反軍国主義者＝平和主義者だった。前述の『レザベンディオ』にも組み込まれたような社会批判とも相俟って、ナチス政権成立後、シェーアバルトの本は再版禁止となった。悲惨な地球を離れた星での物語という意味において、『レザベンディオ』は宇宙を舞台としたユートピア小説といえるだろうが、まさにユートピアへの志向とは、それが実現されていないという現実を背負っているものである。当然そこには反動的な精神も込められており、ベンヤミンはそれを敏感に嗅ぎ取った。換言すれば、今や、古い理念は崩壊し、新しい「結晶化」が要請される。第一次大戦からナチスの登場へといった時代背景のもと、まさにベルリンの文学ボヘミアン的環境で育まれた、アナキー的な運動精神の象徴としても、この〈結晶〉は隠喩的に用いられていたのである。

2. 20世紀前半における〈結晶〉メタファー成立の背景

さて、視覚芸術の分野だけでなく、音楽分野でも〈結晶〉という概念はよく用いられる。たとえば、ダルムシュタット国際現代音楽講習会における作曲家エドガー・ヴァレーズ（1883–1965）による、自己の作曲法についての言を例に引こう。

「音楽的形式を、結果として、すなわちあるプロセス

の帰結として考えることにより、私は結晶化という現象のなかにある密接な類同性を見つけた。どのように作曲するのか、という問いに対し、このことばは最も明快に答えてくれるように思われる。すなわち、〈結晶化を通じて〉作曲するということ」⁽²³⁾

こうした、いわゆる現代音楽に〈結晶〉というメタファーを用いるのは、1920～30年代での新ヴィーン楽派の無調音楽や十二音音楽の受容において顕著であった。この問題について、音楽学者ラファエル・ケーラーは、幾つかの要因を挙げている⁽²⁴⁾。そもそも、結晶という隠喩法・象徴法は、ヨハネ黙示録や、中世における「奇跡を呼ぶ石」としての聖杯伝説まで遡れる古い歴史をもつものであるが、世紀末転換期以降、新ロマン主義的神秘主義と自然主義的美学が反映されたものとしてクローズアップされる。前者については、まさにオーセンティックな芸術音楽のアンチテーゼとしての「現代音楽」という位置づけに関連する。十二音音楽を聴くことは当時の聴衆にとって伝統的な＝現実的な音楽聴取を超えた「新しい現実との対決」を意味し、こうした因習的な現実を超えたものは「断絶」として距離を置かれるか、「ファンタジ的なもの *das Phantastische*」、換言すれば、神秘的な・秘義的・魔術的なものとして把握・表象されるようになる。逆に、新ヴィーン楽派の方でも、錬金術、魔法、数遊び、神秘的謎に対する好みを共有していた。例えば、新ヴィーン楽派の方でも、シェーンベルクはそれを時に自作を「宣伝」するために用い、また、アントーン・ヴェーベルンは、《9つの楽器のための協奏曲 *Konzert für 9 Instrumente*》作品24のスケッチに、ラテン語の回文魔方陣（SATOR/AREPO/TENET/OPERA/ROTAS）を残し、それを同曲の音列構成に反映させたことがよく知られているように⁽²⁵⁾、時にはそれを作曲の基礎として深化させた。

さらに重要なのは、ヴェーベルンがゲーテ自然学に傾倒していたことが示すように、世紀転換期に起きた、ゲーテ自然学ルネッサンスである⁽²⁶⁾。そのきっかけになったのは、20世紀初頭のドイツ

に大きな影響を及ぼしたルードルフ・シュタイナーの神智学であり、その中で神智学的宇宙論と認識論に関連して〈結晶〉隠喩がよく用いられている。シュタイナーが依拠したのは、彼が1883年から編纂にあたったキュルシュナー版『ドイツ国民文学全集 Deutsche National-Litteratur』中の「ゲーテ自然科学論集 *Goethes naturwissenschaftliche Schriften*」全4巻であった。たとえば、ゲーテは鉱物のメタモルフォーゼ（変成作用）と結晶化との関係について次のように言及する。花崗岩の最初の多様化で現われてくるのは「結晶作用」であり、それは「自然が初めて成し遂げる個別化」である。自然のこうした個別化において、シダやサンゴのような有機的な形成物も登場する。動きが自由である植物的（＝有機的）メタモルフォーゼはわかりやすいが、鉱物のような無機物質も形態を作ろうとするのであり、つまり「物質全体が本来徹底した結晶化の傾向を示している」とされる⁽²⁷⁾。こうしたゲーテのモルフォロジー（形態学）の影響下、シュタイナーの『神智学 *Theosophie*』（1904年）⁽²⁸⁾では、植物のメタモルフォーゼについて、次のように説明される。すなわち、植物は「自分自身に生きた形態を与えるだけでなく、自分が生み出した存在をも同じ生きた形態にする力を内包して」おり、「鉱物界のガスや流動体のように、特定の形態をもたぬものと植物のこの生きた形態との中間には、結晶体が存在している」とされる。そして、その結晶体の中に、「特定の形態をもたぬ鉱物界から植物界の生きた形成能力への転化の過程」を看取することが肝要とされる。ここでは、もはや〈結晶〉という固体的イメージから、きわめて動的なプロセスとしての〈結晶化〉が重視されていることがわかる。

シュタイナーはこれを、さらに霊的＝精神世界 *geistige Welt* へと応用する。すなわち、「結晶化の過程に対応する霊界の原像は、形態をもたぬ霊芽が残りなく霊姿に転化される過程である。この経過が濃縮され、感覚がその結果を知覚できるまでになると、そこに感覚世界における鉱物の結晶体が現れるのである」⁽²⁹⁾。つまり、植物は結晶体の

ような形態であり、かつ形成力でもある。そしてこの形成力の源とは感覚的には知覚できない原像 *Urbild* としての「霊芽 *Geistkeim*」であった。ゲーテが「無機質界における最も美しい変成作用は、岩石の誕生において非晶質が形態あるものに変る場合である」とし、「どんな物質も、形態をつくらうとする意欲と権利をもっている」⁽³⁰⁾と説くとき、結晶化は自然の形成意志の総体として理解される。結晶化の過程を経て外的に安定した形態になることがメタモルフォーゼのポイントであり、その根源には、「原鉱物」「原植物」等に繋がる「原型 *Modell*」概念が措定される。まさに原型とは「自然法則的な原形態 *Urgestalt* の像であり、神の意図の譬喩である」⁽³¹⁾。当然の成り行きとして、また、それは「超感性的認識の象徴」にもなる。それは超越性と透明性という共通イメージによって「光」の象徴法とも結びつく。

こうした一元論的形成原理は、すべての領域に敷延され、〈結晶（化）〉という術語は、自然における形態形成の合法則性を象徴する上位概念となった。その場合、特に影響力をもったのが、シュタイナーとも知己であった生物学の一元論者エルンスト・ヘッケルである。1866年の『有機体の一般形態学 *Allgemeine Anatomie der Organismen*』の刊行によってダーウインの進化論を広めたことで知られるヘッケルは、「神」の代わりに、厳密な合法則性をもった「自然の法則」を置いた。こうした視点は、芸術作品にも援用され、結晶化・メタモルフォーゼは、芸術創造の象徴ともなる。特に、無調音楽や十二音音楽の作品美学を論じる場合、それらは便利な用語となった。

さらに、前出ケーラーはマックス・シュティルナー（本名ヨハン・カスパー・シュミット）の『唯一者とその所有 *Der Einzige und sein Eigentum*』（1844年）に淵源をもつ個人的アナーキズムも、この〈結晶〉の理念に底流することを指摘する⁽³²⁾。つまり、概して反伝統的スタンスのアヴァンギャルド芸術を提示あるいは解釈する際に、〈結晶〉という一種の「冷やかさ」を喚起する語が援用されることによって、単なるボヘミアンの反動や放

浪に留まらない芸術的対抗勢力として、旧体制に認知されることが意識されていた。

このことは、芸術の「抽象化」＝「純粹化」とも関連する。美術史家ヴィルヘルム・ヴォリンガーは『抽象と感情移入 *Abstraktion und Einfühlung*』（1908年）において、芸術的再現によって外界の物をその「絶対的価値」へ近づけようとする衝動に、2つの可能性を認めた。一つは、「空間描写の排除と一切の主観物混入の排除によって、この完結的な質料的個性性に到達する可能性」、もう一つは「抽象的・結晶的形式へ迫ることによって対象を相対性から解放してそれを永遠化するという可能性」である⁽³³⁾。特に後者は、「自然原型の再現を最も純粹な抽象の、換言すれば、幾何学的・結晶的合法則性の諸要素と関係させて、それに永遠化の刻印を捺し、それを時間性と恣意性から切離そうとする欲求」⁽³⁴⁾とも言い換えられる。19世紀的な芸術と訣別しつつも、19世紀的な芸術制度の延長線上で創作活動を行っていたこの時代の芸術家たちにとって、抽象芸術がいくらアヴァンギャルドあるいは「反芸術」と見做されようが、それは結局まだ「芸術」でなくてはならなかった。そして、その芸術性を担保してくれるキーワードが合法則性をも意味するようになった〈結晶〉のメタファーであり、それは作品「形式」とも緊密に結びつけられることになる。ケーラーは、こうした傾向を「新ロマン主義的神秘主義と自然主義的美学の反映としての結晶隠喩法 *Kristallmetaphorik*」⁽³⁵⁾と総括したが、ここで重要なのは、この結晶隠喩法は、「諸芸術の普遍主義」のイメージとも相俟って、かなり幅広く援用されるということである。それは前章で見たように、すでにいろいろな属性を与えられていた。たとえばこの時代、共感的に音楽、色彩、運動といったものを総合芸術的に捉えようとするスタンスから「多彩さ」のイメージが出来ると、それには、規則的・合法的に像を映し出す「万華鏡」というメタファーが付され、さらには、ゲーテ色彩論からの影響下、「プリズム」というメタファーなどもよく用いられるようになる。つまり、ここに

至って、〈結晶〉は比喩としてきわめて広範囲な連想イメージを獲得し、美的理念としてのステイタスを確立したのであった。

3. 〈結晶〉メタファーと〈ガラス玉遊戯〉

すでに序で、『ガラス玉遊戯』所収の〈ガラス玉遊戯〉という詩を例に、「ガラス玉」と「結晶」の類縁性について言及したが、それは、「宝石」「万華鏡」「プリズム」といった物体を示す語だけでなく、比喩的に・象徴的に〈結晶〉に類する語すべてに当てはめられる。実は、先に言及した『ガラス玉遊戯』の「生徒時代および学生時代の詩」においては、最後に配された前掲の詩《ガラス玉遊戯》へ収斂するように、それに至る各詩中にこうした〈結晶〉をめぐる譬喩法・象徴法が周到に準備されている。以下、そうしたキーワードを含んだ詩句をピックアップしておこう。

最初の詩《嘆き》においては、「僕らは流れにすぎない」が「いつかは石に固まる！ いつかは変わらぬものになる！」という意志が表明される。

第2の詩《迎合》では、こうした「僕たち」は、この世は平和だと迎合する「かたくなな人たち」に対して疑念が表明される。

第3の詩《でもひそかに僕らは渴望する…》では、空虚の中を「僕らの命は自由にめぐり、いつも戯れようとする」が、実は現実の生が渴望される。

第4の詩《文字》では、「僕ら」の書く「しるしはあれこれのことを告げ、／だれもがそれを知っている。／それは規則のある戯れだ」とされる。それを知らない未開人は「そしてありうるかぎりの創造物が、／硬直した黒いしるしの中をさまよっていくのを」みることになる。不安になった未開人はそれを火にくべる。

第5の詩《ある昔の哲学者を読んで》では、「シャープや音部記号を消してしまった譜面のよう／ひとつの建物から魔法の重心が失せた。／調和と見えたものが、／ゆらぎくずれて、砕け散り、／その音がいつまでもこだまする」ことに

なるが、「精神は、あこがれいっぱい燃えるのろしをあげ、／死に打ち勝って、自らを不滅にする」。

しかし、第6の詩《最後のガラス玉遊戯者》では、没落したかつての理想郷カスターリンで老いさらばえた「ガラス玉遊戯者」が描写される。「遊戯の道具、色とりどりの玉を手に、／彼はかがんでいる。彼の周りには、／国土が戦争とペストで荒廃して横たわっている。[…中略…] 老人がその色とりどりの玉を数える。／こちらの青い玉、白い玉をつかみ、／あちらの大きな玉、小さな玉を選び、それらを輪にして遊戯のためにまとめる。／彼はかつて象徴の遊戯にすぐれていた。／多くの芸術、多くの言葉の名人だった。[…中略…] 老人は瓦礫の野に、玉を手に休んでいる。／かつては多くのことを意味した象形文字、／今はそれも色とりどりのガラスのかけらにすぎない」。

しかし、第7の詩《バッハのあるトッカータに》では、突如光線が差し、「光の種が落ちるところ、変化が起こり／秩序が生まれ、その壮麗な世界は、／生命に賛歌を、創造者の光に勝利を響かせる」。

続く、第8の詩《ある夢》で、「僕」は修道院の図書室で1冊の本と出会う。そのタイトルは「『色と音との意味の照応、／おのおのの色と色との混和とに／いかに一つの音調が対応するかの証明』とあった」。そして、「すべての知恵、文学、学問の／最も奥深い、最も純粋な意味が、／すべての問いの魔力と／それを解く鍵と言葉が、／精神の最も精妙なエッセンスが、／ここでは前代未聞の神秘の名著に保存されていた」。それは僕にとって「汲めども尽きぬ新たな意味を得る／象徴的な形姿の万華鏡だった」。同じ図書室にいた老人は、本のタイトルをぬぐって「新しい題名を、問いと約束とを書いた。／最古の問いのもっとも新しい変化した形を、／丹念に一字一字綴りながら書いた」。

第9の詩《奉仕》では、「神々の子の聖なる系統はとっくに消え」たが「没落しつつも、しるしの戯れにより、象徴と歌により／神聖な畏敬のいましめを維持することが、私たちの務めなのだ」

と宣言される。

第10の詩《シャボン玉》では、「長年の研究と思索とから／ひとりの老人が晩年の作品を蒸留する」。そこには学生や少年もいて、後者は「色とりどりのシャボン玉を膨らます。／どのシャボン玉もきらびやかで、／詩篇のようにたたえる」。彼らは「さまざまな世界のマーヤーの泡から魔法の夢を創り出す」。

第11の詩《『対異教徒大全』を読んだ後に》では、「私たちには思えるのだが、昔は生活がもっとと真実で、／世界はもっと秩序があり、精神はもっと澄んで、／知恵と学問がまだ分裂していなかった」とされ、「プラトンや中国人の書物」からそれを読みとることができるとされる。

第12の詩《段階》では、「私たちは朗らかに場所を次から次へと／通り抜けるべきである。／どんな場所にも故郷のように執着してはならない。／世界精神は私たちに縛りせばめようとはしない」と変化が説かれる。「あるいは死の時もお、私たちが新たな場所へと／若々しく送ることがあるかもしれない」と輪廻転生をふまえ、「それならよし、心よ、分かれを告げよ」と宣言される。

そして第13番目という象徴的な番号を与えられた前出の最後の詩《ガラス玉遊戯》の最後の行「誰もその軌道から落ちることはない」へと至り、ストーリーは、輪廻的円環構造を暗示して終わる。

以上の中から、〈結晶〉メタファーとして作用している語ををピックアップすれば、「ガラス玉」は除くとして、1「石 Stein」、6「色とりどりの玉 bunte Perlen」、8「万華鏡 Kaleidoskop」、13「水晶の kristallen」といった語がすぐ見いだされるが、前述のように、もはや、〈結晶〉メタファーはこれに留まることはない。その縁語的連想作用によって、「ファンタジー的なもの」、神秘的・魔法的なもの、虚無的なもの、純粋なもの、宇宙的なもの、秩序的で厳密なもの、清澄なもの、明確なもの、透明なもの等々、それは一気に広がる。たとえば、2「かたくなな人たち Die ewig Unentwegten」、3「霊 geistig」「妖精 Feen」「無 Nichts」「夢 Träume」「やさしい戯れ holde

Spielerei]「空虚 Leeren」, 4「月の人 Mondmann」
「魔法の画廊 Zauberbildsaal」「死 Tod」「しるし
の中へ小人にされ Verkleinert ihm erschien, in die
Zeichen」, 5「調和 Harmonie」, 6「玉 Perlen」, 7
「光の種 das keimend Trächtige」, 8「最も奥深
い, 純粋な意味 der Sinn, der innerste und reinste」
「魔力 Zauberkraft」「精神の最も精妙なエッセ
ンス die feinste Essenz des Geistes」, 9「しるしの戯
れ Zeichenspiel」「象徴 Gleichnis」, 10「シャボン
玉 Seifenblasen」「蒸留する destilliert」「マーヤー
の泡 Maya-Schaum」, 11「秩序 Ordnung」「精神
はもっと澄んで Die Geister klar」, 12「世界精神
Der Weltgeist」, 13「凝固して透明な比喩 klaren
Gleichnisse gerann」「星座 Sternbildern」等々。た
とえば「シャボン玉」は水晶的な固さのメタ
ファーにはならないが, 透明で脆弱という意味
ではガラスと通ずる。あるいは, 6「瓦礫の野
Trümmerfeld」や5「ゆらぎくずれて, 砕け散り
Wankt auseinander und zerludert sich」といった, 固
まっていたものが壊れたという, 脆弱性の表現
も, 当然死や無に繋がる縁語的表現として考え
られる。さらに, 8「色と音との意味の照応 Der
Farben und der Töne Sinn-Entsprechung」といった
共感覚的表現も, 結晶化=統合化という意味で,
この範疇に入れられよう。実は, この13編という
象徴的な数から成る詩群は, 先の詩句引用からも
垣間見られるように, 一つの流れ=<変化>を主
題としている。それは, ヘッセだけでなく, シェー
アバルトやタウトも強い関心を寄せていた, 東洋
的思想の影響下にあるのは言うまでもない。こ
こでは, 〈ガラス玉〉という, 透明で, 硬質性と,
はなかい泡沫に通ずる脆弱性の両方の連想作用を
包含した語自体が, 〈変化〉という可能性を胚胎
させられたメルクマールなのである。

序で引いたヘッセの書簡にあった, 『ガラス玉
遊戯』という作品に「清浄な大気につつまれた世
界」をもたらすために, 象徴的に, まさに詩の形
式で「譬喩」的に準備されたのは, 〈結晶〉メタ
ファーであった。そこで「凝固して透明な比喩」
は「星座のように水晶の響きを立てる」ことにな

る。同じく, 先に引いたヘッセの書簡には「バッ
ハの音楽のように冷静 kühl, 純粋 rein, そして明
瞭 klarで透明 transparentである散文形式」である
ことが重要であるとされていた。では, こうした,
いわば〈結晶〉としての詩《ガラス玉遊戯》が,
長編小説『ガラス玉遊戯』にどのように「散文」
化されているのか, 換言すればいかに「精神的な
geistige事象が, ガラス-玉 Glas-Perlenから生起
する」かについて, もう一つの重要なキーワード
である〈遊戯〉という視点を含めてみていくこと
にしよう。

4. 『ガラス玉遊戯』序章における改変をめぐつ て

この作品『ガラス玉遊戯 マギスター・ルーディ
(遊戯名人) ヨーゼフ・クネヒトの伝記の試みなら
びにクネヒトの遺稿作品 *Das Glasperlenspiel :
Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi
Joseph Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*』
のタイトルに掲げられた〈ガラス玉遊戯〉とは
いったいどのような〈遊戯〉として規定されてい
るのだろうか。それを知るために最適なのは, 論
文形式で冒頭におかれた序章「ガラス玉遊戯 そ
の歴史へのわかりやすい案内の試み」にある記述
である。作品自体は, 1927年頃着想され, 1931年
に序章から書き始められた。この序章については,
1932年の第1稿から, 1934年9月に書き上げられ,
決定稿となった第4稿まで, 4つの稿があること
が知られている。特に最終稿では大幅な改変がな
され, 分量的にも, 第3稿の31段落24頁から決定
稿の38段落32頁へと増加している。また, 第3稿
で具体的に数多く付されていた年号が, 決定稿で
はほとんど削除されている点が目を引く。ヘッセ
研究者・石橋邦俊は, この変更に着目し, この削
除, すなわち『ガラス玉遊戯』から「歴史性」を
取り去ることによって, ガラス玉遊戯の理念の「超
歴史性, 無時間性」を強調する狙いがあったとす
る。第3稿までは, 前作『東方への旅 (東方巡礼)
Die Morgenlandfahrt』(1932年)で採られた手法

である時空間設定の表示があり、『ガラス玉遊戯』冒頭には（精神的な国である）「東方に旅する人たちへ Den Morgenlandfahrern」という献辞が置かれている。たしかに、決定稿では、改めて書き下ろされた序文第一部（第11段落まで）で、それが実現される以前から常に存在していた永遠の理念としてのガラス玉遊戯の「理念 Idee」についての、一種「マニフェスト」的な叙述が追加されている。石橋は、第3稿まで意識されていた過去と現在を繋ぐ歴史性だけでなく、決定稿に至って、現在に即かず離れず、過去と未来と繋ぐという志向が加味され、その二重性によって、この作品が「未来も過去もない精神世界へ浮揚した」と指摘する⁽³⁶⁾。1932年に成立した第1～3稿と第4稿成立の間には約1年の中断期間があり、その執筆停滞の理由は、前掲ゴットフリート・フィッシャー宛て書簡からも看取できる。しかし、実は、この決定稿への改変においては、〈ガラス玉遊戯〉というモチーフ自体について、非常に重要な変更と追加がなされていることが注目されねばならない。

両稿ともに、基本的に大筋は以下のようになる。すなわち、歴史家プリニウス・ツィーゲンハルスによって「フェイェトン（文化欄）時代」と命名された時代に、ガラス玉を用いるこの遊戯の原型ができる。その後、無名のバーゼル在住の音楽学者で数学愛好者でもあるバジリエンシスによって、音楽と数学との結びつきによる「記号と公式の言語」化が導入される。これにより、さまざまな学問領域を超えてこの遊戯の一種の普遍化がなされ、「精神世界の精髓、全文芸世界の総合」⁽³⁷⁾が実現される。最終的に、そこに「瞑想」という本質的要素が加味され、それはかつての個人的遊戯から国家宗教的な厳粛な公的祝祭へと飛躍を遂げる。こうした大筋のストーリーは一貫しており、そこで折りにふれて言及されるのは、人々の「精神」へのこの〈遊戯〉のかかわりである。

こうした流れをふまえた上で、決定稿で特に強調されているのは、「新しい学問としての音楽学の貢献」、「〈遊戯性〉に対する（規則性）の優越」、「古代中国思想への畏敬」、そして「マギスター・ルー

ディ等による精神的陶冶の充実」といった点である。こうした諸点は、この小説の主人公「遊戯名人」ヨーゼフ・クネヒトの伝記部分に反映される。たとえば、マギスターとしての最初の祝典遊戯にクネヒトが導入したのが、「中国の家屋建築の古い、孔子流の儀式的図式」に基づくべき構造と視線をもった遊戯（「中国人家屋の遊戯」）であったというエピソードが入れられる。それへの伏線として序章では、ガラス玉遊戯が学ぶべき叡智として、音楽が国家の主導的役割を担っていたという古代中国の状況を伝える「呂氏春秋」巻五・仲夏紀・大楽からの長文の引用が置かれることになる。実は、これら決定稿で新たに強調された内容の要にあるのは、〈ガラス玉遊戯〉自体についての説明の改変であり、それがすべてに関わってくる。では、それはどのように改変されたのか、まず具体的にみてみよう。

第3稿では、この遊戯の発見者・創始者はラインホルト・クライバーというフランクフルト・アム・マインの官吏であり、その発明年は1940年と確定されている。クライバー家には教養市民層の友人たちが出入りし、時代遅れともいえるサークルを形成していたが、クライバー夫人は、それには馴染まず、複雑なトランプ・ゲームを好んでしていた。夫は、妻のために、「真の教養人にふさわしい社交のゲーム」として、文豪の名とその代表作が記されたカード4枚1組を集める「文豪カルテット」といったゲームを案出する。その後、この遊戯には、さまざまなヴァリエーションが出てくるが、その変遷の中で一つ大きなポイントがあった。それが、ゲームの得点を〈ガラス玉〉で表すことが流行したことだった。すなわち、

文学者には青、音楽家には赤の玉等々と言った具合であり、百点、千点など得点の単位に応じ、様々の形、様々の大きさのガラス玉が用いられた。得点者は自分のガラス玉を保管し、小さな点の玉を徐々に大きなものと換え、これを集めて遂には数珠を作るのだった。最も多くのガラス玉を所有することが、多くの都市で名誉とみなされた。⁽³⁸⁾

つまりこれが〈ガラス玉遊戯〉という名の由来ということなる。

一方、決定稿では、ガラス玉遊戯の創始について、教養市民層の「万事においていたって無邪気」な遊戯的発想ではなく、最初から「音楽の専門化」が関連づけられる。すなわち、ドイツ・ケルンの音楽大学のバスティアン・ペロットという「やや風変わりだが、賢い、人づき合いがよくて博愛主義的な音楽理論家が、文字や数字や音符やその他の図形的な記号の代わりに、このガラス玉を用いた」ことによって、この名称が出来する。すなわち、

ペロットが、子どものための素朴な数え玉にならって、針金を数十本取り付けた枠を作り、その針金に、大きさと形と色とがさまざまなガラス玉を並べることができるようにした。針金は譜線に、玉は音符に当たるといった具合であった。そんなふうにして彼は、ガラス玉で音楽上の引用や案出したテーマを組み立て、それを変奏し、移調し、発展させ、変化させ、別のテーマと対比させた。技術的な点では、それは確かに単なる遊びであったが、学生たちに気に入られて模倣され、流行となり、イギリスにも伝わった。しばらくの間、音楽練習遊戯はこのような素朴で優雅な仕方で行われた。よくあることだが、ここでもまた、永続的で意義深い仕組みが、一過性のささいな事柄で、その名を付けられたのである。研究生たちの遊戯やペロットの玉を付けた針金からのちに発展したものが、ガラス玉遊戯という一般に広まった名を今日まで帯びている。[GS:22f.]

なぜヘッセが、「官吏」であるクライバーから「音楽理論家」ペロットへとこの遊戯の創始者を変更したのか。そのヒントは、実は、この引用文の前にすでに置かれていた。すなわち、

ガラス玉遊戯は、ドイツとイギリスで同時に起つたらしい。しかも両国において、新しい音楽理論の研究所で働いたり学んだりしていた音楽学者や音楽家のささやかなグループの中に、遊戯の練習として発生したように見える。[…中略…] この遊戯は初め、学生たちや

音楽家の間で行なわれた、一種の機知に富んだ記憶と組み合わせの練習以上のものではなかった。前述したように、それはイギリスでもドイツでも行われたが、その後ドイツのケルンの音楽大学で「発明」されて、今日の名称を持った。[GS:21f.]

という箇所である。ここで注目すべきは、「発明 *erfunden*」という語に括弧付け (< >) がなされていることである (ちなみに、第3稿では、クライバーが案出したゲームは「何ら独創でも真に発明と呼べるものでもなかった」とされていた)。また、この〈遊戯〉がドイツとイギリスの2箇所で「同時に起った」こと、そして、「新しい音楽理論」の研究所で働いたり学んだりしていた「音楽学者や音楽家のささやかなグループ」によることである。この〈遊戯〉は、両稿ともにスイス・バーゼルの音楽学者バジリエンシス (第3稿では名はイグナトゥス、決定稿ではルーゾルまたはヨクラートル) によって、現行の遊戯の基礎が作られたとされている。つまり、その偉業によって、この遊戯は、「精神的なもの芸術的なものとの総体、崇高な礼拝、学芸の総合世界を成している分離した部分すべての神秘的統一」[GS:28] となることが可能となった。その偉業については、もはや両稿での変更はない。すなわち、

彼はガラス玉遊戯のために、新しい言語、つまり数学と音楽が等しく関与していて、天文学の公式と音楽の公式とを結合し、数学と音楽とをいわば公分母とすることのできる記号および公式の言語の諸原則を発明した。[GS:27]

ということになる。しかし、基本的に内容の変更が必要なかった部分で、敢えてバジリエンシスの名前を変更したのはなぜだろうか。ここでも注目すべきは「発明した *erfind*」という語である。ドイツ語の「*erfinden*」という動詞には、「発明・案出する」「でっちあげる」の他に「発見する」という意味があり、実はここでの訳語としては「発見」がふさわしい。それはなぜであろうか。

5. 〈理念 Idee〉の「発見」

音楽学者ドナルド・ミッチェルは、キュビズムと十二音列技法との類縁関係を説明するにあたって、美術史家ジークフリート・ギーディオンの『空間・時間・建築 *Space, Time and Architecture*』（1941年）からの次の一節を引いている。

だれかが創り出したわけではなかった。そんなことはありえなかった。しかし、やがてそれはみんなの指先で蠢動しはじめた。来るべきもの予感をおぼえて、さまざまな実験がなされた。われわれはたがいに避けあった。一つの発見がまさになされようとしており、それぞれが隣人を猜疑の目でみる。おりしもデカダンスの時代が終りを告げようとしていたのだ。⁽³⁹⁾

ここで注目すべきは、ギーディオンのキュビズム的理念を「創出 invention」ではなく「発見 discovery」だったと明言している点である。キュビズム的な新しい原理が同時多発的に生じたことは、十二音技法に関しても認められる。音楽史上、十二音技法の創始者と一般的にみなされているのは、アーノルト・シェーンベルクだが、彼は次のように回想している。

1924年（実際は1923年）に私は、ハウアーも十二音音楽を書いていることに気がついた。その時まで、私は自分が十二音音楽に取り組んでいることを秘密にしていた。だが、私がハウアーから影響を受けたのではなく独自の道を歩んできたことを明らかにするため、学生と友人たち皆を招集して、新しい技法と私がたどってきた道を説明した。[…中略…] はっきりしたのは以下のことだった。一つの作品の中でただ「一つの」十二音音列のみを用い続けるというのは、ほかの人たちが試みたかもしれないどんなやり方とも全然違っていた。私の方法が意味しているのは「統合」であった。私の方法は、作曲上の必然から生まれたものであった。⁽⁴⁰⁾

その当時のことを、シェーンベルクの弟子で娘婿

のフェーリクス・グライスレは、音楽学者ジョン・アレン・スミスによるインタビューで次のように回想している。

～でも少し後になって、日曜日にシェーンベルクは、ハウアーと、さらに友人たちも再び多数招いて、こういうことを言いました。彼とハウアーはほとんど同じことを別の面から見いだしたのであり、彼はとても——そのことをよく認めていると言ったのです。シェーンベルクも認めて——シェーンベルクがそれを認めなければ、悪く思われたでしょうが、でも、公然と友好的に認めたので、ずっと良く思われたのです。ハウアーの振舞い方はよくありません。私はシェーンベルクがなぜハウアーを買いかぶったのか全くわかりませんでした。というのはハウアーはまさに三流の作曲家——ひどい作曲家だったのですから……。[…中略…]彼[ハウアー]も十二音をやったのですが、絶対に——発端は大違いです。ほとんど機械的に一緒にされたのです。シェーンベルクの場合は、作曲を通して到達した結果でしたが——ハウアーのは頭の中で考えたものです。二人の結論にはとてつもない違いがありました。ハウアーが凡庸で救い難いほど愚かなことが私にはわかっていました。～⁽⁴¹⁾

さらにシェーンベルクが主宰した私的演奏協会（1919–1921年）で多くの演奏を行ったヴァイオリン奏者ルードルフ・コーリシュも、スミスのインタビューに答えて、次のように語っている。

～実のところ、十二音はすでに「既成事実」にしかすぎなかったのです。発表の仕方もとても奇妙で厳粛なものでした。シェーンベルクは私たち皆を呼び集めました。メートリングでのことです。そしてこう切り出したのです——正確にどう言ったかは覚えていません——発見でも創案でもなかったと思いますが、数世紀の間、ドイツ音楽の覇権を保証するものを見いだしたと言ったのです。[…中略…] もちろんわたしはすでに知っていました。私はハウアーとつき合いがあったので、十二音について考えを巡らしていたのです。ハウアーは私に彼のトロープスを見せてくれましたよ。[…

中略…] 結局 [ハウアーの音楽の演奏を] やりました——たつぷりと——。実際は音楽というよりも法則のデモンストレーションでした。⁽⁴²⁾

以上の回想から、少なくともシェーンベルク自体は、自らの十二音技法について「発見」という語を用いることについての拘りはなかったようであるが、ハウアーは頑強にその最初の「発見者」であることに拘っていた。その理由は、音楽学者カール・ダールハウスが指摘するように、十二音技法を「発明ではなく発見だと彼が信じていて、したがって——自然科学のように——先行権が問題だとされたから」⁽⁴³⁾ということになる。前掲の回想に見られるように、シェーンベルクの十二音技法は「作曲上の必然から生まれたもの」なのであり、ハウアーのそれ（後述する「トロペ Trope」や〈十二音遊戯〉）は「発見」されるべき「法則」であった。ハウアーが、『十二音遊戯』と名づけられた1940年8月28日付けの未完成作品の最後に、「私はそれ（創作 Erschaffen）のために自分は何をすることができるのか？私は世界を創造したのか？」というメモを残しているように、彼は、弟子ローベルト・ヴァイスの言葉を借りれば、自分自身を「作曲作品を創案する創造的な個人としてではなく、普遍妥当的な法則の実行者」、すなわち「すでに在る永遠不変の偉大な宇宙的法則の〈発見者〉」としてみなしていたのである。現在、ハウアーの作品の所在の調査が困難であるのは、ハウアーが自身の作曲作品を個人の所産とみなしていなかったがゆえ、不用意に他人に贈ったりしていたからであった⁽⁴⁴⁾。

シェーンベルクは、1923年12月1日付けハウアー宛ての書簡で「似たもの Ähnliches を似た方法で in ähnlicher Weise 書いている」と感想を書いているが⁽⁴⁵⁾、十二音技法や、キュビズムだけではなく、20世紀前半の芸術分野では、こうした類似はよく起こっている。たとえば、トーマス・マンは、1945年4月8日付けのヘッセ宛て書簡で、以前送られてきた『ガラス玉遊戯』と当時執筆中だった自作『ファウストゥス博士』との類似につ

いて当惑していることを素直に述べている。すなわち、

私がこの作品を読んだとき感じた感情の中には、当惑も含まれていました。つまり、あなたと自分との間の一種の近しさと類似についての当惑です。そのことで私が感銘を受けたのはこれが初めてではありませんが、今度の場合には、その近しさと類似が特に顕著で、個々の具体的な点にまで及んでいるのです。[…中略…] あなたの作品と比べるとまるで違ったものですが、そのくせ驚くほど類似しています——これも兄弟のあいだではよく見られる現象ですが。⁽⁴⁶⁾

そして実は、こうした類似はヘッセの〈ガラス玉遊戯〉とハウアーの〈十二音遊戯〉との間にも生起していた。たとえば、ハウアーの蔵書には、『ガラス玉遊戯』第3版（1953年）があり、そこには「ガラス玉遊戯 = 神託遊戯 Orakelspiel / 十二音遊戯（ティムス！易経！）」「〈遊戯〉は永遠である。人間によって与えられた理念ではない」という書き込みがなされている [GA:161-II-g]⁽⁴⁷⁾。『ガラス玉遊戯』序章の決定稿で加えられた最初の部分に、「この遊戯の理念が永遠の理念であり、それゆえそれが実現するずっと以前に、すでに常に存在し働いていたと認識するものであるが、私たちが今知っている形に実現するには、やはりその明確な歴史を持っている」[GS:10] という文が見られるように、〈ガラス玉遊戯〉とは、永遠の理念が具現化されているものであった。まさにその意味で、〈ガラス玉遊戯〉は「発明・案出」されるものではなく、「発見」されるべきものであり、実は、ハウアーの音楽思想とも通ずるところがある。

では、ヘッセの方は、ハウアーを知っていたのだろうか。トーマス・マンほど明確には述べていないが⁽⁴⁸⁾、1930年から1932年にハウアーに師事し、ヘッセの詩にも作曲したカール・フランツ・シュヴァルツへ送った1948年12月18日付けの葉書に、ヘッセは「私の妻は、以前ヴィーンで生活しており、ハウアー氏のことを覚えています。そして氏

の演奏会を喜んでいました」[GA:161-II-i]⁽⁴⁹⁾と書いている。ヘッセの3番目の妻ニノン(ヘッセの忠告によって)1926年3月に前夫ベネディクト・ドルビンと正式離婚後、翌年からスイスのモンタニョーラでヘッセと暮しはじめ、1931年にヘッセと再婚した。前夫ドルビンはアメリカ出身の画家で、シェーンベルクのもとで作曲(1908/9年)と対位法(1902-17年)を学んでもいる。ドルビンとニノンは、1918年にヴィーンで知りあい同年結婚。フリーダ・サルヴェンディ、ヘレネ・フンケ、キャリー・ハウザーらとともに、印象主義や自然主義、あるいは装飾的な芸術と訣別し「形式と色彩によって精神に奉仕する」ことを標榜する新しいヴィーンの芸術家集団「運動 Bewegung」を立ち上げた。翌1919年には、ハウアー及び画家ヨハネス・イッテンの影響を受けて「自由なる運動 Freie Bewegung」と改称、建築家アドルフ・ロースが組織してヴィーン初の抽象絵画展を開催、活動は1922年まで続く。「運動」の立ち上げ後、ドルビンの不実もあってニノンの婚姻関係は事実上形式的なものとなった彼女にとって、その後の「精神的原動力」となったのは、ハウアーだった[GA:161-II-i]⁽⁵⁰⁾。ヘッセとハウアーは直接会うことはなかったが、以上のような事実と、次章で考察するその言説の類似をふまえ、前出ディーデリヒスは、「ヨクラートル」のモデルがハウアーであると特定している⁽⁵¹⁾。

ハウアーについて考察する前に、「スイス人」(ヘッセとニノンが結婚したベルン出身の)イッテンの思想についても触れておく必要がある。イッテンは、ジュネーヴの美術学校で基礎を学んだのち、1913年からシュトゥットガルトでキュビズムを研究、さらに美術アカデミーでアドルフ・ヘルツェルに師事し、ゲーテやベツォルト、シュヴェールやヘルツェルらの色彩論を学び、「色彩環 Farbkreis」(図1参照)⁽⁵²⁾についての考察を深めた。第一次世界大戦中の1916年にヴィーンへ移り、1917年から自分の美術学校で教鞭をとる。同年には、建築家ヴァルター・グロピウス夫人アルマに紹介され、そのサロンに出入りするようにな

り、シェーンベルク、ロース、そしてのちにアルマの再々婚相手となる前出ヴェルツェルらと交流、1919年10月初めにグロピウスに招聘されてパウハウスの教師としてヴァイマールへ赴任するまで同地にいた。こうした芸術家たちとの交流によって、イッテンが確信したのは、基本的な幾何学的形とスペクトルの色彩が最も強く最も純粋な形態化の手段であり、それらによってのみ「自然や宇宙の精神的・宇宙的本質性が絵画において明確に形成されうる」⁽⁵³⁾ということだった。それは主観的・恣意的な形態化ではなく、できるかぎり客観的に合法則的な形態化であり、バッハの音楽にイッテンはその具現化を見いだした。さらにイッテンには神智学やゾロアスター教の影響もある⁽⁵⁴⁾。

興味深いことに、イッテンはヴァイマールから1919年11月3日付けアンナ・ヘレリング宛てに出された書簡で、彼がパウハウスで、生徒たちと一緒に8日間「遊具 *gespieltes Zeug*」だけを作っており、さらにクリスマスまでずっとこの「遊具」が作られることを望んでいること、それは彼にとって、多くの靈感を与えられた若人たちと一緒にのすばらしい仕事で、幾人かの生徒たちはやっと「正しく」仕事することができるようになったことを書いている⁽⁵⁵⁾。

イッテンがハウアーと知りあったのは1919年4月末から5月初めにかけて開催された「自由なる運動」展中のイッテンの展示室である。その後文通が行われるが、その交友期間は短かった。この影響関係について、ハウアーの弟子ヴァルター・スモリアンは、ハウアーについての著作⁽⁵⁶⁾で、イッテンの「無対象」絵画が自身の「無調の」作曲方法に対応していることに気付いたこと、そして、イッテンがハウアーの家を訪問した際(1919年5月12日)、ハウアーの、12の音と色彩を対応させた色彩環に強い印象を受け、のちに『色彩の芸術 *Kunst der Farbe : subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*』(1961年)でそれを反映させたと書いている。しかしイッテンは、1965年末のスモリアン宛ての書簡⁽⁵⁷⁾

で、自分の色彩環はハウアーのそれに触発されたのではないと、訂正を求めた。イッテンによれば、その理由として、ハウアーと出会った展覧会に出品されていた絵はすでに12部分の色彩環から描かれていたこと、色彩環についての研究はすでにスイス時代からしていたこと⁽⁵⁸⁾、ハウアーが音と色との類縁関係についてどのように練り上げたのかは与り知らないこと、いずれにせよハウアーの色と5度圏との対応について正しいと認めたことは決してないこと、そしてハウアー宅訪問時に感銘を受けたのは、色彩環ではなく、音階の解釈についてだったことなどが挙げられている。興味深いことに、イッテンは自伝的メモで、1920年以上のヨーロッパには、現代芸術関係の雑誌は存在していなかったことを挙げ、自分の初期(1915-1919)の無対象絵画とロベール・ドローネーの絵画との類似について、それが模倣ではなく、彼らが、ヘリング・ベツォルト、ゲーテやオットー・ルンゲ、シュヴェール、ヘルツェルらの色彩環から発し、基本的な図形を用いたからだとした⁽⁵⁹⁾。

以上みてきたように、音楽をテーマにした長編小説をめぐるヘッセとマン、十二音技法をめぐるシェーンベルクとハウアー、色彩環をめぐるイッテンとハウアーはそれぞれ関係を持ちながらも独自に「似た仕事」を発展させていた。これらをふまえて次章ではいよいよ、〈結晶〉および〈遊戯〉に関連したハウアーの音楽思想とヘッセ『ガラス玉遊戯』との関連についてみてゆくことにしよう。

6. 〈発見〉されるべき〈結晶〉としての〈十二音遊戯〉

ハウアーはその著『メロスの解き明かし *Deutung des Melos : Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit*』(1923年)において、次のように述べている。

メロスはダイヤモンドと同じである。ダイヤモンドは、アモルファス(非結晶)の岩石のうちに、すなわち自然のカオスのうちに、発見される *gefunden*。そのカオ

スの複雑な諸運動を、ダイヤモンドは、外から巨大な圧力がかかった状態で自らのうちに受け入れ、そして最も美しくすばらしい結晶 *Kristall* へと形づくった。[GA:159]

ここでハウアーがダイヤモンド=〈結晶〉に喩えた「メロス」とは何か。ハウアーは、さまざまな言い換えをしているが、基本的に「純粋に精神的なるもの」であり、具体的には彼の十二音音楽を形づくる「無調のメロス」を指す。ハウアーはその著作やマニフェストにおいてこの語を執拗に言い換える。彼は「無調のメロスにおいて純粋に音楽的なるものに、つまり、運動の原型において運動自体に」気づいた [GA:132]。そして、「この12音のメロスは、非常に感覚的な、純粋に生理学的な聴取を超えて、音楽の絶対的に精神的なるものの内へと伸び出る」ものである。つまり、十二音(音楽)を聴取する場合、それをただ感覚的にだけ聴こうとするのは絶対に不可能であり、研究が必要とされる。メロスとは、「全ての時代の最初から終りまで存在する、非の打ち所がないもの、不動のもの、不変のものであり、あらゆる人間のために、結晶化法則すなわち共通の言語基盤のように、被造物のうちに組み込まれている。我々は皆、メロスを創り出したり発見したりしなかった。我々はメロスの極へと近づいている。我々は、メロスを解き明かす *deuten* のである」 [GA:295f.]。「解き明かし *Deutung*」は「精神的コントロール *geistige Kontrolle*」と言い換えられており、動物的本能にまかせて生理的に聴取するのではなく、精神的に聴取することの謂いである。換言すれば、それは言語のように、知力を使って聴き取られねばならないものなのである。

ハウアーによれば、この純粋なメロスによって世界のあらゆる現象が精神的に支配されうるので、音楽的な人間は、たいてい「陶冶された *gebildete*」人間であるとされる。つまり、ハウアーは極めて倫理的な視点に立脚しており、その根拠を古代中国思想に求めた。たとえば、ハウアーは、複数の著作でメロスという語の後に「道

Tao」という括弧書きの語を付加している。すなわち「旋律における根源的なもの、普遍的なものであるメロス（「道」）は、「そこから言語とあらゆる芸術が創造される源」でもある。すなわち、ヘッセが『ガラス玉遊戯』決定稿で呂氏春秋からの長い引用を導入したのと同じ発想であることは自明である。「完全な音楽になるためには術がある。音楽は平衡から生ずる。平衡は公正から生じ、公正は道から生ずる。それゆえにただ道を得た人とのみ、共に音楽を語ることができる」[GS:20]。ヘッセは「道」に対して「*der Sinn der Welt*」「*der Weltsinn*」という語を宛てているが、これは当時まだ若い学問であった中国学の第一人者リヒャルト・ヴィルヘルムによる訳業（老子『道德経：意味と生についての古代の書 *Tao te king : das Buch des Alten vom Sinn und Leben*』1919年、『易経：変転の書 *I ging : Das Buch der Wandlungen*』1924年）に負うところが大きい⁽⁶⁰⁾。ハウアーも例外ではなく、ヴィーンで交流した芸術家仲間の一人で、長い中国滞在の経験がある画家エルヴィン・ラングの仲介により、父親テオドールの代から芸術家を援助していた宝石商エーリヒ・ケツヒェルトのところで、やはりそこに出入りしていたヴィルヘルムに紹介されている⁽⁶¹⁾。

前作『東方への旅（東方巡礼）』で東方志向を明示したヘッセと同じく、ハウアーも易経に関心を寄せていた。四季に合わせて色鉛筆で色分けした色音環に、調号、12の音名、易の「六十四卦」を対応させ、こまかくコメントをつけたメモがオーストリア国立図書館音楽部門に残されている（図2参照）[GA:XIIB]⁽⁶²⁾。ここでは、ハウアーが呂氏春秋の内容に依拠した別のメモを引用しておこう。

12ヶ月というのは、まさに正しく易経の音楽的起源を感じさせる。〈易経〉の大いなる「営為 Tat」とは、可聴のものが可視のものへ、抽象的なものが概念的なものへ、「感覚」が「正しさ」したがって倫理的なものへと変化すること（メタモルフォーゼ）である。音はその諸オクターヴを生み出す。すなわち、「大いなる一」、

振動比1:2（倍音の法則！）、より高い段階での音の反復である。黙示録においては、オクターヴは、「天における動かすことのできない椅子」と名づけられている。この「大いなる一」は、「2つの極」を生成する。つまり、振動比2:3の5度、すなわち天に昇る「陽の力」と、振動比3:4である4度、すなわち地に沈む「陰の力」を。この陰と陽の力が正しい比率であれば、5度圏と4度圏、諸々の調、色彩環の諸音程、そして〈12ヶ月ある〉1年の巡りが決定される。[GA:249]⁽⁶³⁾

ハウアーはこの陰陽原理を、自らの理論の説明に応用した。すなわち、旋律は、音楽におけるメロスのなものの前提であり、それは「リズム的なものとメロスのなものと幸福な融合」[GA:204]とされる。1923年に書かれた「音楽的思考 *Musikalisches Denken*」や「無調の音楽 *Atonale Musik*」で、ハウアーは、この双極にそれぞれ、以下のような分類例を挙げる。すなわち、〈リズム的なもの〉カテゴリーは、順に「音」「雑音」「リズム」「絶対音高」「強調された」「調的」「倍音スペクトル」「ヴァイオリン、ホルン」「ヨーデル、うなる」「規則、因習」「和声論、対位法」「対象」が配されたのに対して、〈メロスのなもの〉のカテゴリーは、順に「音程」「音響（複合音）」「メロス」「相対音高」「整律された」「無調的」「音色全体性」「ピアノ、オルガン」「歌う、語る」「法則、ノモス」「旋律論、メロスの解き明かし」「運動要因」が配される [GA:266/268]。

1924年の「無調のメロス論について *Zur Lehre vom atonalen Melos*」という論考では、さらに両方のカテゴリーを音楽関係以外の語を加えて分類する。すなわち、

リズムとは、初めに、次のようなものである。すなわち、騒音、楽音、強調 (*Be'ton'ung*)、音の倍音列、物質の振動法則、自然で合理的な数比、物質、生理的なもの、野獣的なもの、さかりのついたもの、すなわち怒っているもの、単音で太鼓を叩くこと、ヨーデルつまり倍音列上でへたくそに単調な音を出すこと、刺激、感覚的なもの、本能的なもの、周期的なもの、空

間的なもの、時間的なもの、変化するもの、勞せず
得られるもの、衝動…

メロスとは、初めに、次のようなものである。すな
わち、音響、音程、音程の調律、諸音の非合理的な数
比、運動それ自体、音から音への緊張、休まないもの、
摩擦や騒音がないもの、意味、差動、ロゴス、動詞、道、
精神、秩序、節度、均衡、法則、ノモス、直観的なもの、
無限のもの、永遠のもの、不変のもの、非の打ち所が
ないもの、理性… [GA:284]

ここで注目すべきは、〈メロス〉カテゴリーに「直
観 Intuition」が含まれていることである。メロスは
純粹な精神的現象であるため、「直観」を可能
にするには、情緒的、感覺的なものを排除するこ
とが要請される [GA:137]。ハウアー研究者リカ
ルダ・レッツが指摘するように⁽⁶⁴⁾、瞑想体験に
よって強烈な印象を受けたハウアーにとって、「音
樂的直観」とは瞑想に由来するものであり、「メ
ロス」は、瞑想によって把握される音の連続体と
も理解される。

以上のように具体例を挙げられた双極を比較す
ればわかるように、ここでは〈リズム的なもの〉
より〈メロスのなもの〉が上位とされている、換
言すれば、「調的な」極より「無調の」極の方が
いわば「理想化」されており、それは先にハウアー
が述べた、メロスは「リズム的なものとメロスの
なものとの幸福な融合」であるといった記述、あ
るいは、呂氏春秋で「音楽は平衡から生ずる」と
説かれていた内容に齟齬を来すが、基本的にハウ
アーにとって重要なのは、まさに易経が「変化の
書」であるように、〈リズム的なもの〉から〈メ
ロスのなもの〉へと「変化」することであった。
すなわち、「あらゆる物事の根源、その運動要因は、
ただメロスにおいてのみ本当に精神的に把握され
うる」 [GA:134]⁽⁶⁵⁾ のである。ハウアーは、さら
に、古代ギリシャのリズム文化（韻律文化）にヨー
ロッパの言語理想主義が基づいていることを指摘
し、それがもはや十分なものではないことを、（第
一次）世界大戦が証明したとし、メロスのもの
が要請されるべきと考えていた。 [GA:265]。

ハウアーが具体的な作曲の手段として「正しい
メロスの根本形態」である「トローペ」、すなわち、
44の、対になった相補的ヘクサコード（図4参照）
に気付いたのは1921年末であり、トローペについ
て初めて説明したのは1922年の論文「天体の音楽
Sphärenmusik」 [GA:262f.] であった。ここでハ
ウアーは作曲をとっても単純な事柄であるとし、天
体の運行になぞらえる。つまり出発点となる基音
は太陽であり、それとさまざまな距離を持った惑
星（5度、3度等々）が太陽系を形成する。等分
平均律で整律された12の半音もまさにこの太陽系
であり、各音（太陽、惑星、月、彗星）に唯一の
「正しい軌道」を決めることが重要である。その
法則「ノモス」は、（調性音楽の主音とは異なっ
て）いかなる音も「支配せず」他の音が運動す
るのを妨げないという原則に基づいている。よって、
そこでは「運動要因」=諸音間に生起する「メロ
ス」だけが有効であるとされた。この「トローペ
Tropen（変化 Wendungen の意）」は、479,001,600
通りのメロスの可能性（「星座の軌道」）を有して
おり、そのルールとして、12の音の内では、いか
なる音も反復も省略されてはならないし、同じ音
はできる限り離されねばならないことが挙げられ
る。のちに、ハウアーは、互いに重複しない6音
グループ（「星位=組み合わせ Konstellation」）に
2分された十二音のセットを「建築用石材=構成
要素 Bausteine」と名づけた。この「サークルの
全12音を伴った建築用石材」が、本来形式を与え
るものであり、音楽的に最も実り多いものである
ということ、そしてそれが479,001,600通りの
メロスの可能性をもつことを、1921年のクリスマ
スまでには理解し終えていたと、「トローペ Die
Tropen」という論文（1924年）中でも述べられて
いる [GA:273]。

この「建築用石材」という語は、そのまま『ガ
ラス玉遊戯』において採用されている。すなわち、

～そして僕たちは精神化の道を、君がそう言いたけれ
ば、抽象化の道を、さらに進んでいく。僕たちはガラ
ス玉遊戯で賢者や芸術家たちの作品を部分に分解し、

様式の法則、形式の規準、純化された解釈をそれから引き出し、それらが建築用石材でもあるかのように、こうした抽象を扱うのだ。～ [GS:256]

この「建築用石材」という語は、実は、トポスとしての〈結晶〉にも、関係する。すなわち前述『レザベンディオ』では、(レザベンディオが新たに発見されたカディモン鋼を利用するのに対して)「結晶形」に拘る「芸術派」ペカは、きれいに研磨された岩石＝石材を用いた「きらめく稜角と切り子結晶に飾られ」た「建築芸術」を構想していた。ペカの「石という石が滑らかな面を——そののみが面と空間の区分のリズムを芸術的に快美なアクセントで際立たせることができる、あの滑らかな面をみせることができたはずなのだ」⁶⁶⁾という主張からも看取されうるように、ここでは〈結晶〉のイメージが「建築用石材」と直接的にリンクされている。

ハウアーは後年このトローペが根差す思考をさらに純粋化し、〈十二音遊戯〉という概念に至る。この〈十二音遊戯〉についてハウアーは明確な理論的言説ではなく、いくつかのマニフェストを残している。たとえば、

「12」は循環の数である。1年12ヶ月、血の12の化学的構成要素、そして閉じられた5度圏や4度圏の12の平均律の半音は、そのことの最も簡明・的確な例である。この「12」段階の調律（それは確かに多かれ少なかれ音度 Stufe をもつことができよう）は、音の倍音列の諸音程に、考え得る限りで最も強く適応しているものである。つまり、音楽の両極、すなわち平均律圏の無調的・メロスのな天の極と、倍音列の、調的・リズム的な地の極は、12の段階で最も緊密に関連し連関しあう。これを理解する人は、世界の構成を、すなわち世界の意味を理解する！

必要不可欠な完成と説得力のある解決の状態にある、完全で、宇宙的で、永遠不変の絶対的音楽は、十二音遊戯として教えられ、学ばれうる。チェスと同様に、そして、このチェスのように、「遊戯しながら」準備されうる。[GA:402]

チェスについては、『ガラス玉遊戯』でも、かつて「例えば駒と盤の目が通常の意味のほかに秘密の意味を持っていたチェスの形式に見られるような、知恵のある、魔術的な遊戯についての伝説」[GS:10]があったことが、決定稿で書かれている、クネヒトの「研究時代」の章でも、この「遊戯図式」が「例えばおおよそチェスの対局の棋譜のようなもの」[GS:109]であることが記されていることは看過されるべきではない。

あるいは、別のマニフェストでは次のように宣言される。

十二音技法は、ギムナジウムの生徒たち、専門学校の生徒たち、大学の教授たち、政治家たちにとっては、非常に有益な遊戯 *Spielerei* である。彼らは、この全てを包括している言語上で、次のことを学ぶ。すなわち、その特別な知識を一つの大きな全体へと正しく構築し、互いに理解し、民衆を賢く統治することを。[GA:408]

〔…中略…〕

十二音遊戯は、まさに正確に、the 音楽である！

全世界には他のいかなる音楽も存在しない。

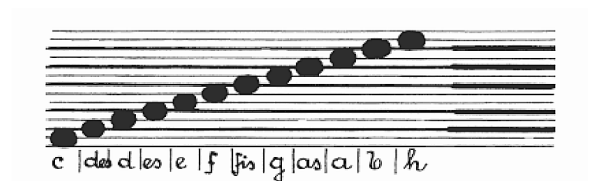
決して他の音楽は存在してこなかった。

他の音楽は決して存在しないだろうしできない。

十二音遊戯は、最高の数学式、すなわち、有機的成長のための式、アインシュタインが探したが、しかし計算的には発見することができなかった式である。

[GA:409]

「十二音を知らない者たちは、トローペを学び、十二音の記述を学び、十二音遊戯を学ぶ！」とも宣言したハウアーは、自らの十二音技法のための基礎学習のために、ピアノの鍵盤を応用した以下のような、(チェスの棋譜ならぬ)記譜法を考案した。[GA:217-219]





また、いわゆるト音記号は、ここでは gis'/as' 音、ハ音記号は d' 音、そしてヘ音記号は gis/as 音にあてられており、従来の五線譜に慣れた者には却って学習するのに混乱を来すが、これは「速記・略記」であって、十二音技法の学習を本質的に容易にし「十二音の建築用石材」を構想するには不可欠であるとされる。

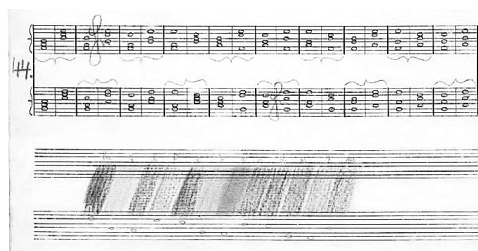
たとえば、ハウアーは、フリードリヒ・ヘルダーリンの詩《ディオティーマの快癒 *Ihre Genesung*》冒頭第1行目に作曲した12の音を例に出す。これは普通の五線譜で書かれているが、それを上掲の「トローペ譜 *Tropenbild*」に置換すると下のような十二音用の記譜になる。中央の複縦線左側が6音ずつ重複しないように分けられた ([2+3+1 | 3+2+1] すなわち [f-e | d-h-c' | gis || b-a-es | cis-Fis | G]) トローペの水平的 (= 旋律的) 配置、右側が垂直的 (= 和音的) 配置を示している。



ここで注目したいのは、この「トローペ譜」が、易の筮竹に通じること（前掲のようにハウアーは「卦」にあたるドイツ語訳 *Bild* にわざわざ括弧づけをして注意を喚起していた）、そして、ヘッ

セの描写した〈ガラス玉遊戯〉に出てくる針金（譜線）とガラス玉（音符）への連想を誘うということである。

あるいは、ハウアー初期の44のトローペを模索している時期のメモには、第44トローペの下の欄外に12の音と12の色との対照を色鉛筆で記したものもある [GS:427]。



音符がガラス玉に例えられるのであれば、それは前掲《最後のガラス玉遊戯者》にあった「遊戯の道具、色とりどりの玉」のイメージと重ねられる。また、このことは、同じく前掲《ある夢》にあった『色と音との意味の照応、／おのおのの色と色との混和とに／いかに一つの音調が対応するか』という本のタイトルとも共鳴しあう。すなわち、ゲーテ色彩論の影響を受けて音と色との関係を追究していたハウアーが⁽⁶⁷⁾、最初は1918年の講演録『音色について *Über die Klangfarbe*』として、のちに最初のまとまった著作として公刊した『音楽的なもの本質について—十二音音楽の基礎。 *Vom Wesen des Musikalischen – Grundlagen der Zwölftonmusik*』（1920年）に、ヘッセのイメージが根ざしていることは想像に難くない。

こうしたことは状況証拠にしかならないが、ヘッセが音楽理論や音楽思想に少なからず関心を抱いていたのは事実である。実際、ヘッセも1934年8月25日付けのオットー・バーズラー宛て書簡で次のように書いている。

音楽の理論的な側面に対する私の興味は、ごく限られたものですし、また私にとってたいして意味があるとも思えません。私はべつに音楽を専門にやっているわけではないのですから。でも、私は対位法とか、フーガとか、和声的旋法の変化とかに興味をもっています。

これらの純美学的な問題の背後に、私はさらに興味ある問題、つまり、真の音楽の根源的精神は何かという問題を見ているからです。これについては、古代の中国人の方が、われわれの音楽学者よりずっと良く心得ていました。呂不韋の《春秋》第二章にはこう書かれています。(以下略)⁽⁶⁸⁾

ヘッセのこの考えは、そのまま序章決定稿での大改変の核、すなわち〈ガラス玉遊戯〉の起源のカードゲームから音楽学的関心への変更そのまま活かされている。すなわち、

こうして私たちは、私たちの今日の文化概念が生じた源泉に近づいた。最も重要な源泉の一つは、学問のうちで一番若い学問である音楽史、音楽美学であった。それからそれにすぐ続いて起こった数学の飛躍的發展であった。これにさらに東方へ旅する人たちの英知の一滴と、音楽の新たな理解や解釈に密接に関連して、文化の年齢の問題に対する、諦念を伴った、勇敢な、しかも明朗な態度が加わった。[GS:18]

東方への旅、換言すれば、呂氏春秋や易経といった中国古代思想に依拠するにあたって、ヘッセにとって、数学に根ざした音楽に「瞑想」というファクターが加わることが最も重要であった。すなわち、序章決定稿では、

～墮落に対する抵抗のもう一つの拠点は、東方へ旅する人たちの結社であった。この兄弟たちは、知より心の面での規律に、敬虔と畏敬の涵養にいそしんだ。私たちの今日の精神育成とガラス玉遊戯の形式は、この側の人びとから、とりわけ瞑想的な面へ向けて重要な推進力を得たのである。[GS:17]

「とりわけ東方へ旅する人たちの慣習から、徐々に瞑想という概念も遊戯に入ってきた」[GS:28]なのであり、それは最終的に、「瞑想による精神陶冶とガラス玉遊戯は、実際カスターリエンを真に特徴づける財宝であった」とされるまでになる[GS:306]。

一方、ハウアーは「メロスとリズム Melos und Rhythms」(1922年)という論文で、古代中国において「音楽家」について特に語られることがないのは、数学者、天文学者、医者、思想家、占い師、詩人、研究者、画家は何よりもまず無調のメロスを把握しなければならなかったということが自明だったからであるとする。この無調のメロスは、「この世に存在する最も目立たない、最も隠されたもの」である。ただし、それは無調の音楽において所与のものである。つまり、「あらゆる時代の最初から最後まで「そこ」に」あり、「無調の旋律は見いだされる erfunden ことはなく、ただ「聴かれる」だけである」。よって、「無調の音楽家 der Atonale Musiker」とは、「物事の本質(「道」)における不変なもの、非の打ち所がないもの、永遠のものを知覚する聴き手であり、「メロスを解き明かすこと」を第一の責務とする人」であるとされた。すなわち、「メロス文化の前提は、あらゆる言語の中でも最も意味があり言葉に満ちた言語であるところの、この無調のメロスの広大な多義性の把握である。つまり、音楽は将来、各人のより高い陶冶という自明の前提なのである」[GA:264f.]。ここで注目すべきは、「広大な多義性」という点である。それは、音楽と数学を基礎としつつも、それらの専門分野にとどまることはなく、学際的に、そしてボーダーレスに広がることが可能である〈ガラス玉遊戯〉とまさに重なる。先のバースラー宛て書簡で、ヘッセは、音楽理論の専門科目に興味をもちつつも、それらが根ざす「純美学」の方を重要視していた。ヘッセにとって、習熟に時間を要するハウアーのトローペ理論をマスターする必要はない。イッテンがヴィーンを去った後その弟子たちがハウアーに弟子入りしたように(註50参照)、彼ら同様、ヘッセにとっても、そしてハウアーにとっても、当時は、専門的な事柄の追究よりも、芸術が根ざすべき普遍的な原理の模索が優先された時代であった。たとえば、ハウアーが、1926年「音楽の転換? Wende der Musik?」という論考で、自分の諸作品を真面目に分析しその結晶的な形式構築を面白がる人に

対して、彼らが「病氣」であると嘆いているように [GA:304]、もはやハウアーにとって、結果としての作品自体よりも、作曲中の精神的営為＝プロセスが重要であった。『ガラス玉遊戯』における〈ガラス玉遊戯〉の同時発生、音楽と数学・天文学の結合、諸「原則」の「発見」、古代中国思想への志向、そして、新しい学問としての音楽学（音楽理論）と瞑想の重視といった要素は、以上、見てきたようにハウアーの音楽思想と寸分違わず一致する。ナチス政権が、ヘッセの出版活動を制限し、表現主義や、その表現主義を感覚的すぎるとして批判したハウアーの作品をも頹廢芸術として公的活動を禁止した理由は、それらが、以上見てきたような、〈結晶〉という理念が象徴する包括的かつ多様な反時代的精神を共有していたからに他ならない。

7. 結 語

そうした時代にあって、前掲シェーアバルトが「ガラス建築」を倫理教育と結びつけたように、ヘッセもハウアーもその創作活動を通して、精神的「陶冶」を常に意識し強調していた（前掲ベンヤミンがシェーアバルトの「ガラス建築」に「アウラ」の消滅を見出したように、敗戦によって消滅したゲルマン文化の「アウラ」の復興を目指したナチスの眼には、それらの主張は、きわめて危険因子が多いものと映ったことであろう）。たとえば、直観による「無調のメロスの広大な多義性の把握」（＝音楽）が「より高い陶冶という自明の前提」となるという前掲ハウアーの主張は、『ガラス玉遊戯』でさらに明確に表現されている。すなわち、主人公の遊戯名人ヨーゼフ・クネヒトの時代、〈ガラス玉遊戯〉には「形式的遊戯」と「心理的遊戯」の二つの型があり、クネヒトは後者を支持していた。そして、

クネヒトは「心理的遊戯法」と言う代わりに、たいいてい好んで「教育的遊戯法」と言っていた。形式的遊戯は、各遊戯の具体的な内容、つまり数学的、言語的、音楽

などの内容から、可能なかぎり緊密な、すき間のない、形式上完全な統一と調和をつくることを目指した。それに対して心理的遊戯は、統一と調和、宇宙的な全円と完全を、内容の選択、配列、組み合わせ、結合、対置のうちによりも、むしろ遊戯の各段階に続く瞑想のうち求め、その瞑想にあらゆる力点を置いた。そのような心理的遊戯、あるいはクネヒトが好んで言う教育的遊戯は、外から完全なものの姿を示すのではなく、遊戯者を一連の厳密に定められた瞑想を通して導き、完全なもの、神聖なものを体験させるのであった。 [GS:177f.]

つまり、前出のようにハウアーが述べた、楽曲分析を通してその「結晶的な形式構築」にのみ関心を示す人々は、まだ形式的遊戯への関心をもってにすぎず、本来は、直観＝瞑想を通じた心理的＝教育的遊戯へとステップアップすることが必要となる。形式的遊戯とは、いわば前掲の、技術を追究するレザベンディオのスタンスと同じである。前述のように、ベンヤミンによれば、そこには「芸術の法則というよりも、むしろ神話的諸形式の」法則があり、その「真の解き明かし Deutung」は「感覚 Sinn の克服」にあった。換言すれば、ここでは「精神による技術の克服」が重要であり、それは、奇しくも、ハウアーが主張した「メロスの解き明かし Deutung des Melos」と共鳴する。また、〈ガラス玉遊戯〉については、前掲のように「作品を部分に分解し、様式の法則、形式の規準、純化された解釈をそれから引き出し、それらが建築用石材でもあるかのように、こうした抽象を扱う」とあり、ここでの「純化された解釈 sublimierte Deutungen」とは、「昇華された解き明かし」の意味をもつ。一方『ガラス玉遊戯』では、以前は個人や仲間内で自由に行われていた〈ガラス玉遊戯〉は、今やカスターリエンの「公の遊戯」となり、教団と教育庁の保護を受けることになる。〈ガラス玉遊戯〉が、そうした発展史の中で、当初の〈ガラス玉〉という名称を失わなかったのはなぜか。それは、その名がガラス玉そのものを指示しているのではなく、この時代の芸

術におけるトポスとしての〈結晶〉のメルクマールとして置かれており、「陶冶」が最終的に目標とする普遍的な原理（プラトンのアイデア）の象徴でもあるからである。陶冶の対象となるのが若い世代であることは自明であり、さらに、もはや厳密な科学としての学問とは異なった新しい営為の表現として相応しい言辞、まさにそれが〈遊戯〉であった。ハウアーの〈十二音遊戯〉の場合は、実際の楽曲よりも「マニフェスト」という形で提出された理念の方が重要ということになるが、まさに前掲のマニフェストに「十二音技法は、ギムナジウムの生徒たち、専門学校の生徒たち、大学の教授たち、政治家たちにとっては、非常に有益な遊戯 *Spielerei* である」[GA:408]とあったように、ハウアーにとっても遊戯は常に陶冶のイメージと一体であった。また、永遠不変の「絶対的」音楽は〈十二音遊戯〉として学ばれ「演劇 *Schauspiel* 同様、演じながら *spielend* 広まる」[GA:322]ものである（ドイツ語の「*Spiel*」には「遊戯」以外に、「演技」「演奏」の意味もある）。ハウアーの蔵書の『ガラス玉遊戯』に「〈遊戯〉は永遠である。人間によって与えられた理念ではない」という書き込みがなされているのは前述のとおりだが、それに続けて書き込まれた「(サロンで!) 話すかわりに、人はただピアノ演奏することだけが出来ねばならない」[GA:161-II-g] というメモからは、〈十二音遊戯〉 = 〈十二音演奏〉という含意も透けて見える。ヘッセがプラトンのアイデアを〈ガラス玉遊戯〉でイメージしていたのと同様、ハウアーにとっても、「おしゃべり」 = 学問的言説ではなく、音を響かせ、聴取されたものから直観される、現実の音でないもの = アイデア的なものが重要であった。前述のように、シェーアバルトが「ガラス建築」の性質を「永久機関 *Das Perpetuum Mobile*」になぞらえたように、ハウアーもメロスを、全く同じ「永久運動 *das Perpetuum mobile*」[GA:152] に喩えた。まさに、無調のメロスの探究 = 〈十二音遊戯〉の最終目的である「永遠・永久」で「不変」なるものの象徴が〈結晶〉的なるものとしてイメージされているのである。

ナチスによって1938年から公的活動を禁止されたハウアーは、1940年8月以降《十二音遊戯 *Zwölftonspiel*》と題された作品を書くようになる。そして、1942年には、易経的に無作為に音列を連結する〈十二音遊戯〉のための新しい対位法規則を編み出した。それはもはや、それまでの《十二音音楽 *Zwölftonmusik*》のように作曲されるものではなく、聴取されるものとして在る。その後、さらに作品番号のかわりに作曲に従事した期日が記された《十二音遊戯》作品を1000曲以上も書き続け、それを公表することはなかった⁽⁶⁹⁾。ハウアーの具体的な作品や音楽理論と彼の〈十二音遊戯〉の理念との関連についての考察は別稿に譲るが、最後に、〈結晶〉に関連して注目すべき点を、参考のために2件挙げてしておく。

一つは、1955年以降《十二音遊戯》の副題として、〈結晶〉あるいは、それに類する表現が用いられてくることである。たとえばいくつか例を挙げれば、《2本のヴァイオリン、ヴィオラ、チェロとピアノのための十二音遊戯。1955年12月23日-1956年1月19日：「十二音記譜でのメロスの構想／4声対位法による／結晶的に連結された和声・旋律・リズム」*Zwölftonspiel für zwei Violinen, Bratsche, Cello und Klavier*. 23.12.1955-19.1.1956. “*Melischer Entwurf in der Zwölftonsschrift / im vierfachen Kontrapunkt / Harmonie, Melodie, Rhythmus in kristallischer Bindung.*”》、《結晶的秩序と4声対位法で書かれた和声・旋律・リズム：4手のピアノのための。1956年7月10-25日。“*Harmonie – Melodie – Rhythmus in kristallischer Ordnung und vierfachen Kontrapunkt für Klavier zu vier Händen*. 10.-25.7.1956.”》、《オーケストラのための万華鏡：結晶的秩序と4声対位法で書かれた和声・旋律・リズム。1956年8月13-20日。*Kaleidoskop für Orchester*. “*Harmonie – Melodie – Rhythmus in kristallischer Ordnung und vierfachem Kontrapunkt*. 13.-20.8.1956.”》等々となる。

二つ目は、ハウアー自身は、明確に方法論として明示しなかったが、彼や彼の弟子たちによって残された「トローペ・ダイアグラム」(図5・6

参照)である。これは、12音中のトローペの組み合わせ方を図表化したものだが、それは、色彩環や色音環(図3参照)同様、まさにダイヤモンド的な〈結晶〉イメージを喚起しないではおかない。そして、これは前掲「心理的遊戯法」の引用にあった「統一と調和、宇宙的な全円と完全」のイメージとも通底するの言うまでもない。(「汲めども尽きぬ新たな意味を得る／象徴的な形姿」の)万華鏡のように、回転によって変化はしても、あるいはトローペのようにいろいろな組み合わせがあっても、十牛図において全てが円内にあるように、それらも、必ず円内で、規則的・合法則的に結晶としての秩序が保たれている。その意味で、〈ガラス玉遊戯〉も〈十二音遊戯〉も、いわばミクロコスモスとしての「宇宙」と同義である。そして、それらを貫流する「凝固された透明な比喩」としての〈結晶〉の理念こそ、再びベンヤミンの言葉を借りれば、「芸術の法則というよりも、むしろ神話的諸形式のそれ」の解き明かしに寄与する「ひとつの精神的な星辰世界のユートピア的イメージの展開」を可能にするものでもあった。

芸術の純粹化・抽象化は、旧来の「芸術」を支えてきた遠近法や調性といった作法を崩したが、世紀転換期および第一次大戦前後の不安な時代において、それらに代わる芸術作法の新たな規範が求められた。そこで希求されたのが、純粹化・抽象化の延長線上にあり、かつ19世紀以降芸術作品のステイタスを担保する合法則性を兼ね備えた芸術作品であり、さらに単なる芸術を超え、人間の精神を陶冶すべく倫理性までも胚胎したユートピア的理念であった。まさに、主義を異にした同時代の芸術家たちが同じような発想に至ったのも、この〈結晶〉という理念が時代のトポスだったからにほかならない。

本稿では、ハウアーのトローペ理論や〈十二音遊戯〉の詳細については触れることができなかつた。詳しくは次稿に譲る。

註

- (1) Joachim Diederichs, „Das Glasperlenspiel - mit offenen Karten Universalismus aus ‚Kastalien‘ oder aus Wien?“, *Österreichische Musikzeitschrift*, LIX/6, 2004, S.26-29.
- (2) ハウアーの音楽思想と音楽理論についての概要は、邦語では以下の文献で得られる。入野義朗「異端の作曲家-2- マチアス・ハウアーの十二音技法」(『音楽芸術』第26巻第9号,1968)50-52頁,石田一志「ヨーゼフ・マチアス・ハウアー研究序説 一或る12音遊戯者の生涯と思想」(『武蔵野音楽大学研究紀要』第6集,1972)1-17頁,拙稿「ファンタジーとしての音色 一ヨーゼフ・マティーアス・ハウアーの音楽思想をめぐって一」(『藝術論究』第22編,1995)31-52頁,同じく拙稿「根本現象としての音程 一ヨーゼフ・マティーアス・ハウアーの音楽理論におけるゲーテ色彩論の受容をめぐって一」(『モルフォロギア』第29号,2007)28-44頁。
- (3) たとえば, Volker Michels (hg.), *Hermann Hesse Musik : Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*. Erweiterte Auflage. (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1986). (邦訳: フォルカー・ミヒェルス編『ヘッセと音楽』, 中島悠爾訳, 音楽之友社, 1992), あるいは, Matthias Schulze, *Die Musik als zeitgeschichtliches Paradigma : zu Hesses Glasperlenspiel und Thomas Manns Doktor Faustus*. (Frankfurt am Main : P. Lang, 1998). など。
- (4) 斎藤文雄「失われた「人間」を求めて 一ヘッセ「ガラス玉演戯」考」(『教養論叢』, 慶応義塾大学法学研究会, 第38号, 1974年)28-40頁。
- (5) *Hermann Hesse Gesammelte Briefe*, II, (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1979), S.367.
- (6) ラルフ・フリードマン『評伝ヘルマン・ヘッセ(下) 一危機の巡礼者』(藤川芳朗訳, 草思社, 2004年)241頁。(Vgl. Ebd..)
- (7) 同上, 242頁。(Vgl. ebd..)
- (8) Diederichs, a.a.O., S.29.
- (9) 日本ヘルマン・ヘッセ友の会・研究会編『ヘルマン・ヘッセ全集15 ガラス玉遊戯』(渡辺勝訳, 臨川書店, 2007年)413頁。以下、『ガラス玉遊戯』決定稿

- からの引用はすべてこの本からであり、本文中に当該頁を [GS:413] のように記した。また原文の参照には、ズーアカンパ版全集第9巻 *Hermann Hesse Gesammelte Werke, IX. Das Glasperlenspiel : Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Joseph Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*. (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1970) を用いた。
- (10) Bärbel Manitz, „Expressionistische Verklärung des Kristalls“, in *„Ecken & Kanten - Kristall zwischen Wissenschaften und Kunst“ : Eine Ausstellung von Wissenschaftlern und Künstlern, Kieler Stadt- und Schiffahrtsmuseum, Warleberger Hof - 3. März bis 7. April 2002*. <http://www.ifg.uni-kiel.de/eckenundkanten/bm-01_de.html> (2012年2月末日現在)
- (11) 詳しくは、以下の文献を参照のこと。土肥美夫「ベルリン、1910年以後、ヴァルデンの〈シュトゥルム〉運動をめぐって—前衛芸術のたたかき—」(『ドイツ表現主義4 表現主義の美術・音楽』, 河出書房新社 1971) 175-198頁。
- (12) ヴァルター・ベンヤミン「経験と貧困」(浅井健二郎訳), (『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』, 浅井健二郎編訳; 三宅晶子 [ほか] 訳, 筑摩書房, 1996) 379-381頁。
- (13) パウル・シェーアバルト『永久機関 附・ガラス建築—シェーアバルトの世界』(種村季弘訳, 作品社, 1994) 215-216頁。
- (14) パウル・シェーアバルト『小遊星物語』(種村季弘訳, 桃源社, 1995) 147頁。
- (15) 同上, 195頁。
- (16) Wolfgang Pehnt, „Paul Scheerbart, ein Dichter der Architekten“, in Michael M. Schardt, Hiltrud Steffen (hg.), *Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption*. II, (Paderborn : Igel, 1992), S.74.
- (17) 種村季弘「訳者あとがき」, 前掲『永久機関』, 255-256頁。
- (18) 同上, 259頁。
- (19) ヴォルフガング・ペーント『表現主義の建築(上)』(長谷川章訳, 鹿島出版会, 1988) 80-83頁。
- (20) ヴァルター・ベンヤミン「パウル・シェーアバルト『レザベンディオ』」(土合文夫訳), (『ベンヤミン・コレクション4 批評の瞬間』, 浅井健二郎編訳; 土合文夫, 久保哲司, 岡本和子訳, 筑摩書房, 2007) 46-49頁。
- (21) 同上, 49頁。
- (22) ヴァルター・ベンヤミン「シェーアバルトについて」(土合文夫訳), 同上, 657頁。
- (23) 長木誠司「構造の〈結晶化〉と打楽器の開花—打楽器アンサンブルの系譜をたどる」(『音楽芸術』第47巻第2号, 1989) 18頁。
- (24) Rafael Köhler, „Der Kristall als ästhetische Idee. Ein Beitrag zur Rezeptions- und Ideengeschichte der zweiten Wiener Schule“, *Archiv für Musikwissenschaft*, XLII/4, 1985, S.241-262.
- (25) 詳しくは、岡部真一郎『ヴェーバルン 西洋音楽史のプリズム』(春秋社, 2004) 156-157頁。
- (26) 詳しくは以下の文献を参照のこと。高橋義人「世紀転換期におけるゲーテ・ルネサンス—ディルタイ, ヘッケル, カッシーラー」(『現代思想』第22巻第2号, 1994) 78-93頁。
- (27) ゲーテ『自然と象徴—自然科学論集—』(高橋義人編訳; 前田富士男訳, 富山房, 1982) 165-166頁。
- (28) ルドルフ・シュタイナー『神智学』(高橋巖訳, 筑摩書房, 2000) 167頁。
- (29) 同上, 168頁。
- (30) ゲーテ, 前掲書, 166頁。
- (31) Andreas B. Wachsmuth, *Geeinte Zwienatur : Aufsätze zu Goethes naturwissenschaftlichem Denken*. (Berlin : Aufbau-Verlag, 1966), S.73, in Köhler, a.a.O., S.250.
- (32) Köhler, a.a.O., S.254.
- (33) ヴィルヘルム・ヴォリンゲル『抽象と感情移入—東洋芸術と西洋芸術—』(草薙正夫訳, 岩波書店, 1953) 60-61頁。
- (34) 同上, 66頁。
- (35) Köhler, a.a.O., S.253.
- (36) 石橋邦俊「ガラス玉遊戯イデーの成立—「第四の履歴書と「序文」第三稿—」(『ロゴスとポエジー

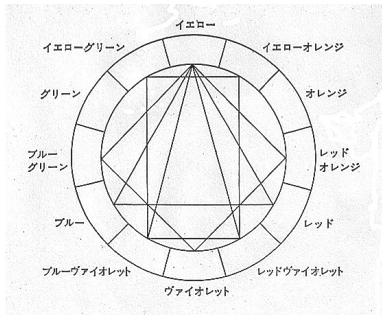
- ：伊藤利男先生退官記念ドイツ文学・語学論集』、伊藤利男先生退官記念論集刊行会、1995) 127-128頁。
- (37) 石橋邦俊 (訳) 『『ガラス玉遊戯』序文第三稿 (一九三二年初夏)』 (『九州工業大学情報工学部紀要 人文・社会科学篇』第6号、1993) 158頁。
- (38) 同上、162頁。
- (39) ドナルド・ミッチェル『現代音楽の言葉』 (工藤政司訳、音楽之友社、1976) 101-102頁。
- (40) ジョーン・アレン・スミス『新ウィーン楽派の人々 同時代者が語るシェーンベルク、ヴェーベルン、ベルク』 (山本直広訳、音楽之友社、1995) 258頁。
- (41) 同上、262-263頁。
- (42) 同上、264-265頁。
- (43) カール・ダールハウス『音楽史の基礎概念』 (角倉一朗訳、白水社、2004) 144-145頁。
- (44) Vgl. Robert Michael Weiss, „80 Jahre Zwölfertonmusik“, in: *Josef Matthias Hauer / 80 Jahre Zwölfertonmusik*, (Ausstellungskatalog, Wiener Neustadt : Kulturamt, 1999), S.12.
- (45) Vgl. Erwin Stein (hg.), *Arnold Schoenberg: ausgewählte Briefe*. (Mainz : B. Schott's Söhne, 1958), S.107.
- (46) 『トーマス・マン全集12 書簡』 (浜川祥枝訳、新潮社、1972年) 414-415頁。ちなみに、ハウアーは蔵書の『ファウストゥス博士』に以下のようなメモ書きを残している。「音楽の意味は驚くほど類似。ヘッセは修道院の世界から普遍性を形づくる。マンは、ファウストゥスという実例で。両者は、本能／精神という葛藤を打ち出している」 [GA:161-II-]。
- (47) ティムスとは、ドイツの政治家アルバート・フォン・ティムス (Albert von Thimus / 1806-1878) を指す。その著作『古代の調和的象徴法 *Die harmonikale Symbolik des Alterthums*』全2巻 (1868/1876年) は、諸芸術における数比の探究の書である。古代ギリシャのピュタゴラス以来の「天体のハルモニア」論だけでなく、ユダヤ教神秘主義思想カバラの基本教典「形成の書」や、中国古代の易経、さらに古代エジプトやラテン語の書物等に依拠している。また、シェーンベルクにも師事した音楽理論家ハンス・カイザー (Hans Kayser / 1891-1964) は、この書の内
- 容をさらに発展させた。このカイザーの音楽理論が『ガラス玉遊戯』に影響を与えているとする先行研究には、以下のものがある。Rudolf Haase, „Hermann Hesse und harmonikale Tradition : Eine Studie zu den Quellen des <<Glasperlenspiels>>“, *Aufätze zur Geschichte der Harmonik : Platon, Leibniz, Bahr, Hauer, Hesse*. (Bern : Kreis der Freunde um Hans Kayser, 1984), S.65-72., Peter Neubäcker, „Harmonik und Glasperlenspiel“, in *Harmonik & Glasperlenspiel : Beiträge 1993*, *Freies Musikzentrum, München*. (München: Neubäcker, 1994), S. 26-54. ちなみに、音楽学者ドミニク・セドヴィは、ウィーン音楽・演劇大学の Harmonik 研究所アルヒーフに実在しているカイザーとヘッセとの往復書簡からは、カイザーが「ヨクラートル」の手本であったということを明確には裏付けられないとしている。Vgl. Dominik Šedivý, *Tropentechnik. Ihre Anwendung und ihre Möglichkeiten*. (Dissertation, Universität Wien, 2006). S.10, Anm.18. もちろん『ガラス玉遊戯』の各登場人物が唯一の手本に特定される必要はまったくない。ちなみに、DVD版ハウアー全集では、「ヨクラートル = J・M・ハウアー / バジリエンス = H・カイザー」という折衷案が示されている。Vgl. Joachim Diederichs / Nikolaus Fheodoroff / Johannes Schwieger (hg.), *Josef Matthias Hauer : Schriften, Manifeste, Dokumente*. (Wien : Verlag Lafite, 2007, DVD-ROM), S.161-II-g. 以下、ハウアーの著作からの引用はすべてこの全集からであり、本文中に当該頁を [GA:161-II-g] のように記した。
- (48) トーマス・マンは、1948年2月19日エリー・ボマーシュタイン (ボマースハイム) 宛て書簡で次のように記している。「～シェーンベルク宛ての返事を書いた時、私は、ハウアーのこと、および、十二音技法はもともとこのハウアーの発明だということは、十分承知していました。ただ、シェーンベルクの心痛をこれ以上大きくしないよう、わざとハウアーの名は挙げなかったのです。けれども、あなたのお手紙のおかげで、この問題についての私の知識はこれまでとは段違いに豊富になりました。万一、私に対するシェーンベルクの非難にいま一度本気で応戦し

- なければならぬようなことにでもなったら、あなたのこのお手紙は大いに役立つしてくれることでしょう。」前掲『トーマス・マン全集12』477頁。ちなみに、ヘッセ自身も「永遠の、プラトンの」なイデーとして〈ガラス玉遊戯〉をみなしていた。Vgl. Hermann Hesse, *Ausgewählte Briefe*. (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974), S.209. (Vgl. Diederichs, a.a.O., S.26.)
- (49) 以下の文献にもこの葉書のコピーと『ガラス玉遊戯』に関連させた易経への言及がある。Vgl. Mi-Seon Kim, *Hauers Zwölftonspiel als Abbild des Seins*. (Dissertation, Universität Wien, 2005). S.131-132.
- (50) 当時「自由なる運動」において、ハウアーは、イッテンと並んで「創造的な秩序の公表者」とみなされていた。イッテンがヴィーンを去ったのち、師に去られたイッテンの弟子たちの中には、ハウアーの弟子になるものもいた。要は造形芸術分野から「無調音楽」へと専門分野を変えたことになるが、イッテンの弟子たちがイッテンから絵画を学ばなかったように、ハウアーから作曲を学ぼうと思ってそれを選択したわけではなかった。ちなみに、1920年1月以降、ハウアーは作曲を教える場を「ヴィーン無調派 Atonale Schule Wien」と名づけている。
- (51) Diederichs, a.a.O., S.27.
- (52) ヨハネス・イッテン『色彩の芸術：色彩の主観的経験と客観的原理 改訂再版』（大智浩, 手塚又四郎訳, 美術出版社, 1977）21頁参照。
- (53) Diederichs, a.a.O., S.27.
- (54) アルマは、当時、神智学協会会長でインドの独立運動のためにベナレスで活動していたアニー・ベザント宛てに、ベナレスの僧院でサンスクリットの修行をしたいと、戦前に手紙を出していた。そうしたアルマと一緒にいる時、なぜかイッテンは繰り返し特徴的な形や色が心に浮かんだため、そうした体験をふまえて「形と色が人間の能力や願望の表現になっているのではないか」と考え、たまたま通りがかった神智学関係の書店で、神智学関係の書物入手したと日記に書いている。詳しくは、以下を参照のこと。高橋巖『ディオニュソスの美学』（春秋社, 2005）177-211頁。
- (55) Vgl. Willy Rotzler (hg.), *Johannes Itten : Werke und Schriften*. II. Ergänzte Aufl. (Zürich : Orell Füssli, 1978), S.67. この書簡では続けて、イッテンがハウアーのピアノ曲《ピアノのための残響の研究 *Nachklangstudieren für Klavier*》作品16（1919年5月28-29日作曲）を自分のグランドピアノで弾いているという記述がある。ちなみに、ハウアーのピアノとハルモニウムのための《幻想曲 *Fantasie*》作品18（1919年7月21日-8月4日作曲）はイッテンに捧げられている。イッテンとハウアー相互の影響関係については、以下の文献を参照のこと。Beatrix Darmstädter, „Klangfarben und Farbklänge : Josef Matthias Hauer und Johannes Itten“, *Musik & Ästhetik*, X/38, 2006, S.90-101. ちなみに、ヘッセは妻ニノン経由で当然イッテンについてもよく知っていたはずである。「スイス人」で名がJから始まるという繋がりからも「ヨクラートル」と関連づけられるかもしれないイッテンのパウハウスでの遊具制作と〈ガラス玉遊戯〉との関連については、稿を改めて論じる予定である。
- (56) 当時ハウアーは1918年にヴィーンでの兵役を終えたのち、出身地ヴィーナー・ノイシュタットに戻り教員に復職していたが、1919年6月30日から「神経衰弱」で休職することとなる。ちょうどこの時期にハウアーはイッテンと出会った。ハウアーはイッテンに自己紹介した際、自分は作曲家なのだが、未来に絶望し、もはや何も作曲しないつもりだと書いた友人たち宛ての手紙を投函するつもりで、今日出てきたが、たまたま途中でイッテンの絵を見て、新しい希望をもって再び仕事に取りかかる気になったことを伝えにきたと語った、とイッテンは晩年回想している。高橋, 前掲書, 188-190頁参照。ちなみに、イッテンは、1919年5月22日付けのヘリング宛ての書簡で、招待したのでハウアーが前日に「自由なる運動」展に来たことを報告し、「洗練された大きな人間で、孤独な創作者」だとい書いている。Vgl. Itten, a.a.O., S.64.
- (57) Vgl. Walter Szmolyan, *Josef Matthias Hauer : eine Studie*. (Wien : E. Lafite, 1965), S.20.
- (58) Vgl. Itten, a.a.O., S.106.

- (59) Vgl. Ebd., S.31.
- (60) 『ガラス玉遊戯』と易の「卦」との関連については、以下の文献を参照のこと。石橋邦俊「小狐クネヒト? :カララシュヴィリの論をもとに一言、『ガラス玉遊戯』の構成と「易」について」(『九州工業大学情報工学部紀要・人間科学篇』第14号, 2001), 11-24頁。
- (61) ちなみに、ケツヒェルトにハウアーを紹介したのもラングである(ハウアーが用いていた「ダイヤモンド」といった譬喩は彼と無縁とはいききれないであろう)。ハウアーの作品1から作品89までのたいていの手稿譜や初版譜は彼のもとに残された。Vgl. Monika Lichtenfeld, *Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik, bei Josef Matthias Hauer.* (Regensburg: Bosse, 1964), S.3.
- (62) c音を頂点とする5度圏から時計回りに、「1. 乾為天:陽の原動力/創造的なるもの/c音/4月」～「44. 天風姤:出迎え/g音/5月」～「33. 天山遯:後退/d音/6月」～「12. 天地否:停止/a音/7月」～「20. 風地觀:観察(まなざし)/e音/8月」～「23. 山地剝:分裂/h音/9月」～「2. 坤為地:陰の原動力/受け取るもの/fis=ges音/10月」～「24. 地雷復:復帰/des音/11月」～「19. 地沢臨:強さの接近/as音/12月」～「11. 地天泰:平和/es音/1月」～「34. 雷天大壮:大きな力/b音/2月」～「43. 沢天夬:突破/f音/3月」となる。また、1～3月が春(緑)、4～6月が夏(橙)、7～9月が秋(赤)、10～12月が冬(青)に区分されている。
- (63) 1943年ごろのケツヒェルト宛てのハウアーの書簡には、次のように記されている。「c-g-d-a-e-h-fis-des-as-es-b-f..... 易経の「卦 Bild」は、根本的に一つの「旋律」です。5度や4度の音程のかわりに、乾・坤の罫線が用いられます。星位が確定されるやいなや、詩人のファンタジーが始まり、旋律を濃密にし、明確化し、対象化することができるのです…」 Vgl. Ebd.. [GA:249]
- (64) Vgl. Ricarda Rätz, *Josef Matthias Hauer, Theorie und Musik.* (Berlin: Mensch & Buch Verlag, 2003), S.32. ハウアーの音楽思想における中国哲学からの影響についてもこの文献を参照のこと。Vgl. Ebd., S.22-50.
- (65) ちなみに、ハウアー最初のまとまった著作『音楽的なるものの本質について *Vom Wesen des Musikalischen*』(1920年)では、メロスについては「リズムは、色の「運動性 *Bewegtheit*」(メロス)から直接生じなければならない」[GA:124]といった説明が見えるくらいであった。
- (66) 前掲『小遊星物語』195頁。
- (67) ハウアーの色音環を含む、ゲーテ色彩論からのハウアーの音楽思想への影響関係については、前掲の拙稿(木村, 2007)を参照されたい。
- (68) 前掲『ヘッセと音楽』275頁。
- (69) Vgl. Szmolyan, a.a.O., S.66.

[付記]

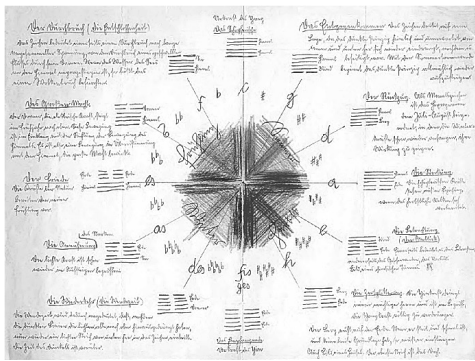
本稿は平成22～25年度日本学術振興会科学研究費補助金・基盤研究(C)(課題番号:22520121)による研究成果の一部です。



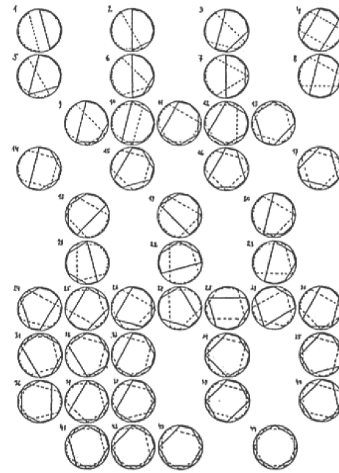
【図1】 イッテンの色彩環 (註52参照)



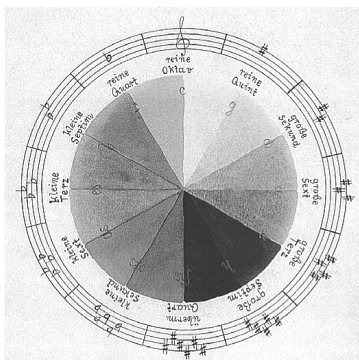
【図4】 ハウアーのトロペ表 (1948年) [GA:445]



【図2】 ハウアーの色音環 (卦との対照メモ入り) [GA:XIIB]

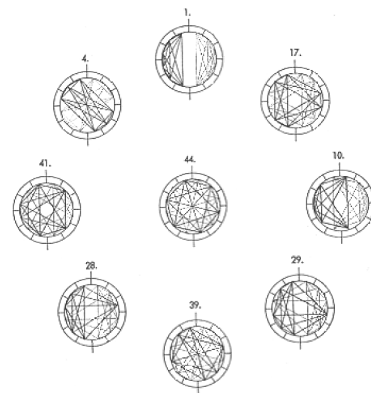


【図5】 トロペ・ダイアグラム (図4のトロペ表に依拠/ハウアーによる表示) [GA:448]



【図3】 ハウアーの色音環 (音程との連関) [GA:114]

Polysymmetrische Tropen



【図6】 トロペ・ダイアグラム (図4のトロペ表に依拠/ハウアーの弟子でその理論の体系化に努めたヴィクトール・ソコロフスキによる分類表示: 複シメトリーを示すトロペ) [GA:449]