

天球の奏でる音楽

——『夜のガスパール』、『ガンバラ』における秘教的音楽理論——

辻村永樹

本稿では、ルイ（アロイジウス）・ベルトランの『夜のガスパール』 *Gaspard de la Nuit*（1836年脱稿、1842年死後出版）と、オノレ・ド・バルザックの『ガンバラ』 *Gambara*（1837年雑誌発表、1839年刊行）という、ほぼ同時期に書かれた2篇のテキストにみられる西洋の秘教的音楽理論について論ずる。それは、古代に源を発し、ルネサンス、バロックの時代まで、さまざまな集団によって連綿と受け継がれてきた隠秘思想体系のなかで、おおきな位置を占めるものである。それが19世紀前半、ロマン主義全盛の時代に書かれたふたつのテキストのなかに、いかなるかたちで見出されるかを考察する。

夜のガスパール氏とはいかなる人物か

『夜のガスパール』には、冒頭に2篇の文章が配置されている。すなわち「夜のガスパール」なる表題の短篇小説仕立ての前書き（一般に「第一の序文」とよばれる）と、「序文」Préface（同様に「第二の序文」とよばれる）である。

「第一の序文」で、詩人である「わたし」は、ディジョンの公園で古ぼけた書物を読み耽るみすぼらしい男と出会う。かつて芸術を探究したと誇るこの謎の男に、「わたし」は教えを乞う。男はほとんど妄想としかおもえない奇怪な物語を長々と語ったのち、結局芸術は神のふところにしか存在しないと叫び、その芸術の探究の産物であるという原稿の束を「わたし」に託し、自殺をほのめかして去る。その原稿には『夜のガスパール。レンブラントおよびカロー風の幻想詩集』 *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* と銘打たれている。「わたし」は夜のガスパール氏を探し回るが見つからない。一部始終をみていた町のひとりに「夜のガスパールは悪魔だ」と告げられ、「わたし」はこの原稿の出版を決意する。ここで「夜のガスパール」と題された文章はおわり、結尾にこの文章の語り手と目される「ルイ・ベルトラン」Louis Bertrandの署名がある。

それに対して「第二の序文」の署名は「夜のガスパール」Gaspard de la Nuitである。つまり、

「第一の序文」と「第二の序文」は、それぞれ別の人物が書いたという設定になっている。「第一の序文」では語り手たる「わたし」の視点による夜のガスパールという謎の存在の描写、「第二の序文」以降は「わたし」が預かって編輯、出版した、夜のガスパール自身の筆による作品の内容、という二重構造になっているのである。

それでは、「わたし」は夜のガスパール氏をどのように記述しているか。

それは外見からは貧困と苦悩しか見受けられない、^{ゴッテル・デアアール}哀れな男であった。わたしは以前からこの庭園で、その顎までボタンがとめられた擦り切れたフロックコート、一度もブラシをかけたことのないような形の崩れたフェルト帽、しだれ柳のように長く茨のように乱れた髪、痩せ衰えて骸骨じみた手、ナザレ人^{びと}のように髯を尖らせた皮肉っぽく陰険で病的な顔つきを気には留めていた。わたしの見たところ、かれはせいぜいのところ、耐えがたい飢えや消しがたい渇きに駆り立てられ、さまよえる^{ジューイフ}猶太人の跡を世界じゅう追っている、有象無象の芸術家やヴァイオリン弾きや似顔絵描きたちと同列の人物であった。⁽¹⁾

そして男が延々と語る芸術探究譚のあまりの荒唐無稽さに落胆した「わたし」はこう述懐している。

こんなに長いこと^{モノマニス}偏執狂を相手にしていたのかと、わたしは内心恥ずかしく思った。⁽²⁾

19世紀の「現代人」を自認する「わたし」には、悪魔や魔術の存在を確信する夜のガスパール氏は偏執狂 monomane としか映らなかった。多少の共感をいだいてはいるものの、「わたし」にとって夜のガスパール氏はあくまで自分たちの属する社会とは異質の存在であり、したがって夜のガスパールの手になる『レンブラントおよびカロー風の幻想詩集』も、作中の「現代」とは異なった論理を象徴する書物といえる。

ヨハン・ゼバスティアン・バッハ

ところで、男（夜のガスパール）が公園で読み耽っていた小さな書物は、ルター派の儀式に教会でもちいるドイツ語の祈禱書で、アンハルト＝ケーテン家のさる王子の紋があった、という⁽³⁾。そしてその祈禱書を自室で繙いているとき、男は階下から流れてくるハープの音色を耳にして、「とつぜん神の指が、宇宙のパイプオルガンの鍵盤に触れたかのよう」な靈感を得る⁽⁴⁾。

ルター派、アンハルト＝ケーテン、そしてパイプオルガンというと、なにやら三題噺めいてくるが、それらからわれわれが連想する人物がいる。ヨハン・ゼバスティアン・バッハ（1685-1750）である。

アンハルト＝ケーテンは現在のドイツ、ザクセン・アンハルト州にあった公国で、バッハは1717年から1723年という短いあいだだったが、アンハルト＝ケーテン侯レオポルトの宮廷楽長をつとめていた。そのような破格ともいえる好待遇にもかかわらず短期間でこの地を去ったのは、宮廷の財政上の問題が原因とも⁶⁾、バッハ在任中にアンハルト＝ケーテン家に嫁いだヘンリエッタ侯妃が音楽に理解を示さなかったためとも⁶⁾いわれている。ともあれ、謎の男がディジョンの露天古本屋の片隅から発掘したこの祈禱書もちいて、往年のアンハルト＝ケーテン家の王子がミサをあげるとき、そこにはバッハのミサ曲やパイプオルガンの音楽が流れていたのかもしれないと、われわれは虚実いりまじった夢をいだくのである⁷⁾。

『夜のガスパール』が一応の完成をみたとされるのは1836年だが、その7年前、1829年に、ベルリンで、20歳の新進気鋭の音楽家フェリックス・メンデルスゾーン（1809-1847）が、バッハの『マタイ受難曲』を、作曲者の死後をはじめて再演した。それまでバッハの名は、教会音楽家や音楽理論家などの一部の専門家と熱心な愛好者をのぞけば、ほとんど忘れられた存在であった。メンデルスゾーンによる「バッハ復活」は、当時のヨーロッパにおけるひとつの事件であった。

メンデルスゾーンはこの巨大な宗教曲を、当世の音楽趣味にあうよう大胆にアレンジし、3分の2に省略し、158名の合唱団と近代的な大編成オーケストラを導入した。さらにみずからはピアノと指揮をひとりで、しかも完全に暗譜で担当した。入場料は当時の相場からすると非常に高額であったにもかかわらず、即日完売するほどの話題をよんだという。つまり、このコンサートは、バッハの抱いていたであろう意図から離れて、大規模なオーケストレーションとヴィルティオーゾの超絶技巧を愛好家が入場料を払って聴きにくるといふ、きわめて近代的な、ある意味でロマン主義的なものであった。観客の中にはハイネやヘーゲル、プロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルム3世の姿も見えた。

この「事件」をきっかけに、またたくまにドイツのみならずヨーロッパ諸国に「バッハ熱」がひろがっていった。もとよりドイツ趣味の色彩が濃厚であったフランスのロマン主義者たちにも、その評判は伝わっていたであろう。

その一例として、バルザックの短篇『ガンバラ』にみられる音楽談義のなかに、「リュリがフランスに着いたころ、ドイツで音楽をわかっていたのはゼバスティアン・バッハだけだった⁸⁾」という記述がある。この短篇が発表されたのは1837年だが、舞台設定は1830年の大晦日ということになっており、そのころには、すくなくとも上流階級人士や芸術家たちのあいだには、バッハの名が共通の認識として浸透していたといえるのではないか。

とはいえ、本格的にバッハの全容がフランスに明らかにされはじめたのは19世紀の後半になってからであり、それ以前にはバッハはむしろ鍵盤楽器の作曲者として紹介されたようである。マルク・エーゲルディングによれば、作曲家でオルガニストのアレクサンドル・ピエール・フランソワ・ボエリ（1785-1858）は、1830年からサン＝ジェルマン＝ロクセロワ教会⁹⁾でバッハのオルガン曲を演奏しており、また1835年以前には『平均率クラヴィア曲集』と『フーガの技法』はす

に知られていたという⁽¹⁰⁾。

また、ベルトランの『夜のガスパール、レンブラントおよびカロー風の幻想詩集』のタイトルが、ドイツの作家で音楽家でもあった E. T. A. ホフマン (1776-1822) の『カロー風幻想作品集』(1819-1821) から採られたのはあきらかであるが、ホフマンの作品は 1822 年ころからすでにフランスで訳されており、とくに 1829 年から 1833 年には、ロエーヴ＝ヴェマールの仏訳『ホフマン全集』が出版されている。ベルトランやバルザックがこれらの仏訳版を通じてホフマンの作品に接していたことは疑いない。

その『カロー風幻想作品集』に収められている「クライスレリアーナ」は、ホフマン自身をおもわせる音楽家ヨハネス・クライスラーを主人公とする一連の短篇小説群である。そのなかの一篇、「音楽の夕べ」« La soirée musicale »にもバッハの名がみられる⁽¹¹⁾。ロエーヴ＝ヴェマールの仏訳から訳出すると、

—ねえ、聖歌楽長さん、あなたはみごとな即興演奏をなさるそうじゃありませんか。さあ、ひとつなにか弾いてみてくださいよ、ちょっとしたものでいいですから、どうかひとつ。

わたしはそっけなく、いまちょっとイメージーションが不足してしまっていると応えるのだが、そうやってわたしたちが話しているあいだにも、二枚チョコキを着こんで洒落めかした悪戯ものが、控えの間に置いてあったわたしの帽子のなかからバッハの変奏曲の楽譜帖をみつけだしてしまった。(中略) ぜひともそれを弾いてほしいというのだ。わたしはまだ迷っている。しかし皆がいちどきにわたしのまわりにのしかかってくる。—よろしい、それなら聴くがいい、そうして死ぬほど退屈するがいいさ。⁽¹²⁾

そしてバッハの変奏曲を弾きはじめるうち、クライスラーの楽想がとめどもなく広がってゆき、曲を終えることができずに興にまかせて弾き続けているあいだに、客がだれもいなくなってしまう、「気づくと、そこにいるのはわたしと、わがゼバスティアン・バッハと、親しい妖精のようにわたしに酒をついでくれるゴットリーブの三人だけになってしまった⁽¹³⁾」という、現実とも幻想ともつかぬ情景が描かれる。この変奏曲は第 30 変奏で最後だと書かれていることから、おそらくいわゆる『ゴルトベルク変奏曲』のことであろうとされているが、バルザックやベルトランは、このエピソードをはじめとするホフマンの記述からもバッハの名を知っていたであろう。上述したフランスのバッハ受容の記録もあわせて考えれば、『夜のガスパール』第一の序文にあらわれる、ドイツ語で書かれアンハルト＝ケーテンの紋がついたルター派の祈禱書をよすがとしてバッハの名を連想するのは、それほど突飛なことではあるまい。

バッハの音楽理論——天球の音楽

ここで、バッハの音楽の根柢にながれる当時の音楽理論についてみてゆきたい。バッハの音楽の基礎には、古代に起源をもつ神学的宇宙論の思想体系があり、彼自身、音楽の和声は宇宙を、すなわち造物主の手による調和を反映するものという音楽観から離れることはなかった。グスタフ・ルネ・ホッケは『文学におけるマニエリスム』において、バッハの『音楽の捧げ物』を例に挙げ、「きわめて閉鎖的な、大胆に錯綜した音の織物として紡がれているにもせよ、もはや相対化されることのないある原一秩序が世界に向かって鏘々と鳴り響いている⁽¹⁴⁾」、「神一学的組み合わせ術はここいま（絶対主義と宗教的秩序）とにおいてふたたび聖性を示現するものとなる。ここに芸術作品は、極端主義において、おのれみずからのうちにおいても、世界との関係においても、一段と深いその内的統一を発見したのである⁽¹⁵⁾」と分析している。また、ラインホルト・ハマーシュタインは、

古代および中世の思想は、バロックの時代に、かなり変形されてはいたものの、力強い復活をとげた。とりわけ理論家、カントル、ドイツ・プロテスタントのオルガン奏者たちのあいだでそれは顕著であった。ふたたび宇宙論と神学とが結びつけられたのだった。神は数学的に秩序づけられた創造の創始者としてあらわれる。世界全体が、造物主みずからの手で奏でられる巨大なオルガンとして、寓意的にえがかれる（アタナシウス・キルヒャー、1650）。ロバート・フラッド（1574-1637）は、世界の調和を〈世界の一絃琴〉*monochordum mundanum* と表現している。偉大なる天文学者ヨハネス・ケプラーは、いまだ強く世界の普遍的調和を信じており、それを科学的に論証しようところみだ。『世界の調和』*Harmonices mundi*（1619）の第3巻と第5巻において、かれは惑星の軌道を音楽の和声と結びつけ、それらを楽譜にしている。ピュタゴラスとおなじように、ケプラーもまた証明のための楽器として一絃琴を用いている。さらには惑星の軌道の数値を音に置き換えることで、音楽理論での主調音や音階を計算している。あらゆる惑星のまったき調和は、ケプラーには、事実上、神の存在を証明する根拠となるものである。（中略）ドイツでは、こうした考えは、^{クアドリヴィウム}「四科」の宇宙論的思考とともに、ヨハン・ゼバスティアン・バッハの生きた環境やかれの作品の中にも、いまだ命脈をたもっていた。⁽¹⁶⁾

と述べている。

「第一の序文」で夜のガスパールが幻想した「宇宙のパイプオルガン」の寓意がここにみられることにも注目されたいが、このような思想は、文中にもあるように古代ギリシアのピュタゴラスの理論をその起源とするものである。

ピュタゴラス（紀元前 570 頃-469 頃）は、サモスに生まれた古代ギリシアの哲学者で、万物の根源と秩序は数によって表せると説いた。かれの教えには信奉者が多く集まり、ピュタゴラス教団とよばれる哲学的一派をうみ、かれらの思想はのちにプラトンなどに引き継がれ、西洋哲学の大き

な源流のひとつとなる。

ピュタゴラスの哲学では、数と音との照応関係が重視された。伝説によると、ピュタゴラスは真鍮細工師たちの叩く鎗の音が共鳴しあうことを発見し、金鎗の重さの比率と音程には厳密な対応関係が存在することを証明したという。ある重量の金鎗と、その2倍の重量の金鎗のそれぞれの鎗音を比較すると、その差はちょうど1オクターヴである。

このことをさらに追試するために、ピュタゴラスは一絃琴をもちいた実験をおこなった。ある一定の長さの絃をはじ弾いて得られる音を基準とし、絃の長さを半分にすると、その音は基準音よりちょうど1オクターヴ高くなる。また、絃を2/3にすると、その音は基準音の5度の音程となり（たとえば基準音がドなら5度の音程はソ）、それらが非常に美しく響きあうことも確認された。1と1/2と2/3というきわめて単純な数が音の法則と一致するというこの発見をもとに、ピュタゴラスは、世界はあまねくこうした数学的法則によって秩序づけられており、その法則を究明することによって世界の調和を説明しようという結論に到った。こうしてピュタゴラス教団は数と音と宇宙との神秘的な関係について、壮大な哲学体系を構築してゆく。宇宙の天体も、ある一定の規則正しい法則にもとづいて動いている。地上の物体が運動するときにはかならず何らかの音が発せられるものだから、天体の公転もむろん巨大な音をとまなっているはずで、それぞれの天体の発する音は、その公転の秩序だった法則から、音楽的に完璧な美しい和声を奏でているであろう、というのがピュタゴラス派の信条であった。その考えは、宇宙は巨大なひとつの豎琴のごときもので、それぞれの天体はその絃であり、つねに人間には気づかれない音楽を奏でている、という、いわゆる「天球の音楽」の発想をうむことになった。

この「天球の音楽」は、のちにキリスト教の教義にも吸収されることになる。初期キリスト教の最も卓越した哲学者のひとりであったアウグスティヌス（354-430）は、その著『音楽論』*De musica*のなかで、ピュタゴラス教団の理論をはじめて学術的に考察し、数学を「算術」「幾何」「音楽」「天文学」の四つの学問に分割するよう説いた。それを承けて、イタリアの学者ボエティウス（480-524頃）は『音楽要綱』*De institutione musica*で「四課」*quadrivium*という用語を提唱し、それは中世を通じてキリスト教修道院における教育の基礎となった。

さきに掲げたハマーシュタインからの引用で言及されているキルヒャー、フラッド、ケプラーらの〈宇宙－音楽〉論や、「四課の宇宙論的思考」は、このようにして形成されていったものである。そして、それはバッハの音楽に対する考えにも根強く残るであろう。

アタナシウス・キルヒャー

つぎに、古代および中世からルネサンス後期に目を転じて、ハマーシュタインの引用文中にあらわれるアタナシウス・キルヒャー（1602-1680）に注目したい。キルヒャーは現在のドイツ、ヘッ

セン州フルダ出身のイエズス会士である。かれはしばしば「遅れてきたルネサンス人」といわれるように、ルネサンス的の科学からデカルト以後の近代科学へと移行するその境目に位置する人物であり、またそれまでのルネサンス的な知を集大成した、当時のキリスト教世界最大の知識人のひとりであった。

ルネサンス的な知の枠組み、ミシェル・フーコーのことばをかりるならば「エピステーメ」は、天上と地上、世界と人間、^{マクロコスモス}大宇宙と^{ミクロコスモス}小宇宙とのあいだの照応、類似を丹念に発見し、蒐集し、解釈し、記録することにあつた⁽¹⁷⁾。キルヒャーの広汎にわたる著作も、まさにそのような態度を基礎とするものであり、医学、地質学、エジプトや中国にかんする先駆的な研究、光学、そして音楽といった、当時最先端の科学の、およそあらゆる分野におよんでいる。

たとえば光学の分野では、その著『光と影の大いなる術』*Ars magna lucis et umbrae* (1646) で、ルネサンス期にレオナルド・ダ・ヴィンチらがもちいた「カメラ・オブスクラ」を改良した「魔術ランタン」について述べている。キルヒャーみずから製作したこの光学装置は、のちにバルザックやベルトランの創作で言及されるであろうさまざまな光学見世物の端緒ともいえるものである。たとえばバルザックの『ゴリオ爺さん』*Le Père Goriot* (1835) には、当節流行の「ディオラマ」にかけて語尾に「ラマ」をつけて喋る駄洒落がヴォケー館の下宿人たちのあいだで流行したというくだりがあるし⁽¹⁸⁾、ベルトランの『夜のガスパール』の巻頭歌には、これも当時ひろくみられた「オペティック」という光学見世物の名があらわれる⁽¹⁹⁾。キルヒャーはこれらおおくの光学見世物の発明者たちの元祖ともいえる人物であった。音楽の分野では、『普遍音楽』*Musurgia universalis* (1650) において、当時みられた多様な音楽形式を、教会、世俗の別なく蒐集し、解釈している。ルネサンス教会音楽の技術的完成度を贅える一方で、世俗のあいだで急速に発達しつつあったバロック形式をもとりあげ、その形式の特徴が、情緒あるいは情動を音楽的に表現することが目的であると論じた。この説はのちにバッハをはじめとする後期バロック音楽の作曲家たちの拠り所ともなった。また、ハマーシュタインが指摘しているように、キルヒャーは世界全体を神が奏でる巨大なパイプオルガンと表現しており、これはピュタゴラス学派の「天球の音楽」に通底する発想といえる。これら光学と音楽への関心から、キルヒャーは「音は光をまねる猿である」という結論に到り、光学上の反射、屈折の諸法則を音に応用しようと試みた⁽²⁰⁾。

また、発明家でもあったキルヒャーは、音楽の研究をすすめるうちに「自動演奏機械」や「自動作曲機械」を考案することになる。前者は水力で回転する円筒に取りつけられた機構がそこに接続されたオルガンを自動的に演奏するもの、後者は箱の中に旋律とリズムのパターンの描かれたスライダをとりつけ、それをさまざまに動かすことで幾通りもの音楽を自動的に生成せしめようとするものであった。もとよりヨーロッパでは古くからオートマトン（自動人形）の製作が数々の発明家によって試みられており⁽²¹⁾、キルヒャーはその原理を援用したのである。

このようにさまざまな分野で深い知識と創意工夫をみせたキルヒャーの学説や発明は、のちの時代にも、多様なかたちで受けつがれてゆくことになる。

キルヒャー学説の発展——ニュートン、カステル、メルツェル

この試みを継承し、ピュタゴラスとその学派によって体系づけられた「天球の音楽」、世界の調和と音の調和の対応という考えをふまえて、さらにそれを光学の分野に敷衍したのが、アイザック・ニュートン（1642-1727）である。かれはプリズムをもちいて光と色を分析する実験をおこない、その結果を1704年に出版された『光学』*Opticks*に集成した。そのなかで、白色光をプリズムによって屈折させると、7色の光の帯（ニュートンはこれを「スペクトル」と名づけた）が得られる。そしてニュートンによれば、その屈折率の比率は、オクターヴ8音間のそれぞれの比率と、正確に対応しているという。これによりニュートンは、ピュタゴラス学派からはじまる宇宙の調和の概念が、実験によって証明しようと考えた。

ニュートンは音と色彩の対応を確信していたが、それはあくまで理論上の仮説の域を出るものではなく、ましてそれを実用に供そうという発想はなかったようである。18世紀のイェズス会士ルイ＝ベルトラン・カステル（1688-1757）は、キルヒャーやニュートンの理論を踏まえながらもそこに独自の見解を加えた。たとえば、ニュートンが白色光をプリズムを通すことで得た7のスペクトルをオクターヴ8音の比率に対応させたのは恣意的であるとした。黒の火掻き棒を炎のなかに投げ入れると、その色は青、紫、赤、黄、そして白色へと連続的に変化することから、それら無数の色が、超低音から超高音までのあいだの無数の可聴音程に対応していると説いた。1740年に出版された『色彩光学』*Optique des couleurs*によれば、絵画における「三原色」すなわち青、赤、黄をオクターヴに対応させるならば、青を下とすると、そのドミナント（5度の音程）であるソが赤、メディアント（3度の音程）であるミが黄となるという。それをもとにその中間色と全音階のオクターヴそれぞれの音を対応させると、以下のようになる。

Do — BLEU, Ré — vert, Mi — JAUNE, Fa — aurore, Sol — ROUGE, La — violet, Si — violant, [...]

さらにそれを半音階のオクターヴに拡大すると、それぞれの音に以下の色が対応するという。

Do — BLEU, Do # — céladon, Ré # — VERT, Ré # — olive, Mi — JAUNE, Fa — AURORE, Fa # — orangé, Sol — ROUGE, Sol # — cramoisí, La — VIOLET, La # — agate, Si — VIOLANT, [...]⁽²²⁾

カステルは、これらの色彩と音程との対応の理論を実用化するために、クラヴサンを弾くように、指のはこびによって、さまざまな組み合わせや調和のある色彩を出現せしめる楽器を提案し、同時代の知識人たちにひろく喧伝した。ヴォルテールやルソーらは懐疑的な態度をしめしたが、カステルは実際にいくつかの試作品を製造したようである。記録によれば、クラヴサンのうえに置かれた

1.75 メートルの箱のなかに 500 個のランプが内蔵されており、鍵盤を弾くと箱に穿たれた 60 の穴からその音程に対応する色の光が照射される、といったものであったらしい。カステルはこの装置の原理について、みずからと同様キルヒャーの理論の信奉者であったジャン＝フィリップ・ラモー（1683-1764）と話しあったこともあるという⁽²³⁾。

音と色彩の対応という理論とともにキルヒャーの重要な業績である「自動演奏機械」は、その後の発明家や音楽家たちの創意を刺激することとなり、さまざまな改良品が試みられた。そのなかでももっとも有名なものが、ドイツの音楽家で「メトロノーム」の改良者としても知られるヨハン・ネーボムク・メルツェル（1772-1838）が発明した自動オーケストラである⁽²⁴⁾。「パンアルモニコン」panharmonicon と名づけられたその機械は、いくつかの巨大な円筒に無数のピンをあしらい、それらを回転させることによって糸に連結されたさまざまな楽器を同時に演奏するという、いわば大掛かりなオルゴールともいえるものであったらしい。パンアルモニコンの設計図や記録は断片的にしか残っておらず、実際にこの楽器によってどのような演奏がなされたのかは推測の域を出ないが、「自動ピアノ協会」The Pianola Institute のインターネット・サイトにその一部の写真が掲載されている⁽²⁵⁾。発明者の友人であったベートーヴェン（1770-1827）は、その発明品を使用した交響曲『ウェリントンの勝利』（Op. 91）の作曲を委嘱されたが、結局この自動楽器をもちいることを断念し、管絃楽曲として完成している。

ガンバラの音楽理論とパンアルモニコン

さて、先に引用したバルザックの『ガンバラ』のなかで、このパンアルモニコンなる楽器が重要な役割を占めている。作中ではこの自動楽器はメルツェルではなくガンバラが発明したことになっている。イタリア人音楽家のガンバラは、次のような音楽理論を開陳する。

音楽は芸術であり、また同時に科学でもあります。音楽の根本は物理学や数学のなかにあり、それらが音楽をひとつの科学たらしめている。音楽は靈感によって芸術となりますが、靈感は科学の定理を、しらすしらすのうちにもちいている。そのもちいる物質の本質そのものをおして、音楽は物理学に由来している。音は空気が姿をかえたものです。そして空気はさまざまな根源的要素から成り、そしてそれらの要素はおそらく、ほくたちのなかにも同質の要素を見出し、ほくたちの要素はそれらの要素に応え、共鳴し、思考の力によって大きくなる。⁽²⁶⁾

自然のなかにひとつの不滅な音楽が、甘美な調べが、完全な和音が存在するということが、それらを乱すのはただ神の意志のみにしたがう惑星の公転^{レヴオリュション}だけだということを理解していただくのは容易ではありません。⁽²⁷⁾

そしてみずから作曲したというマホメットを主題にした歌劇をクラヴサンで演奏するのだが、弾いているうちに次第にガンバラは狂乱に陥り、演奏は不協和音にみちた、聴くにたえないものとなる。居合わせたアンドレア伯爵は音楽家の狂気を確信する。

ところが、翌日ふたたびアンドレアがガンバラを訪ねると、かれは自慢気にこう述べる。

音響学がほくにあきらかにしてくれる、音はその影響をおよぼすあらゆる対象に、同様な効果をもたらすことを。すべての和音はひとつのおなじ中心から出発して、和音と和音のあいだには緊密な関係が保たれている、というか、むしろ和音は、光とおなじようにひとつのものであって、ほくたちの技法がそれを分解するんだ、光線がプリズムで分解されるように。(28)

そしてその法則にしたがってみずからが発明した、一個の管絃楽全体の代わりをすることのできる楽器、「パンアルモニコン」を見せるのである。ガンバラはこの奇怪な楽器をたくみに操り、こんどは周りを驚かすほどの見事な演奏を披露する。

この「パンアルモニコン」は、前述した大宇宙^{マクロコスム}と小宇宙^{ミクロコスム}の照応、天球の音楽と地上の音楽との対応をもっとも具体的なかたちであらわしたものとイえるのではないだろうか。ガンバラは地上においては狂人であり、かれの論理や演奏は19世紀という「現代」においては支離滅裂なものである。しかしその手になる、かれが直観した音の調和の法則を具現化した楽器、パンアルモニコンは、あたかも天上の和声をおもわせるような、「伯爵がこれまでに聴いたなかでもっとも純粋で甘美な音楽⁽²⁹⁾」を奏でるのである。

夜のガスパール氏の原稿

もうひとりの「狂人」、芸術は神のふところにのみ存すると主張する夜のガスパール氏は、みずからが著した『レンブラントおよびカロー風の幻想詩集』をこう評している。

この原稿は、純粋で印象深い音を奏でるまでに、わたしの唇がどれほど多くの楽器を試みたのか、明暗のほのかな夜明けがそこに映し出されるまでに、どれほど多くの絵筆をキャンバスのうえに用いたのかを、あなたに伝えることでしょう。ここには調和と色彩^{アルモニク}の、おそらくは新しい、多くの技法が取められている。(30)

作中の作者である夜のガスパール氏は、みずからを中世に賢者の石を捜し求めた薔薇十字団になぞらえている。17世紀のドイツで突如その存在がおおやけになった薔薇十字団は、古代からルネサンスまで、西洋に連綿とつづいてきた秘教的哲学、たとえばグノーシス主義やネオプラトニズム、ヘルメス思想、カバラ思想、またそれらの実践としての錬金術や占星術、魔術などを集大成した壮

大な思想体系をその教義としていた。

とはいえ、夜のガスパール氏をすなわちれっきとした薔薇十字団の一員とみなす必然性はないのであって、薔薇十字の思想は、前述のキルヒャーやニュートンにも多くの部分、共通するものであった。ニュートンが錬金術に深い関心を抱いていたのは周知のとおりである。ここでいう「薔薇十字団」とは、つまりそのような、19世紀の知の枠組みでは捕えきれない不可思議な時代の知、エピステーメを象徴する語とみなすことができるだろう。

『夜のガスパール』は、これまで、しばしばその絵画的側面が強調されてきたが、「遅れてきた前近代人」夜のガスパール氏の原稿のなかに、これまでみてきたような秘教的音楽理論の片鱗を垣間みることはできないだろうか。ここでその一例を挙げてみたい。

『レンブラントおよびカロー風の幻想詩集』のなかに、「^{サラマンドル}火炎精」サラマンドル「LA SALAMANDRE」という一篇がある。

^{サラマンドル}
火炎精

かれは竈へ聖別された柗の葉を投げ込み、それは乾いた音を立てて燃えた。

シャルル・ノディエ『トリルビイ』

——「ねえ、なかよしの^{こおろぎ}蟋蟀、死んでしまったのかい。^{あたし}妾の口笛の^ね音に耳をかさず、^ひ火炎のあかりも目に入らないなんて」

^{こおろぎ}蟋蟀は、^{サラマンドル}火炎精のどんな優しい言葉にも、答えることはなかった、魔法にかかって睡りにおちたのか、あるいは気まぐれに拗ねているのかも。

——「ああ、あんたの唄をきかせておくれ、毎晩うたってくれたじゃないか、みつつの百合の紋章で飾られた鉄板の裏、灰と煤とのおまえの部屋で」

^{こおろぎ}蟋蟀はなお答えることはなかった。^{サラマンドル}火炎精はかなしみに沈みつつ、^{こおろぎ}蟋蟀の声^{あたし}がきこえはせぬかと耳を澄ませ、また炎をあげてつばやきをもらし、それにつれて炎の色はうつりかわった、薔薇色、青、真紅、黄、白、堇色。

——「死んでしまった。死んでしまった。なかよしの^{こおろぎ}蟋蟀が」——そしてわたしは聞いた、幾度も溜息と嗚咽のような音を。折りしも炎は、いまや鉛色に、かなしい暖炉のなかで衰えていた。

——「死んでしまった。^{こおろぎ}蟋蟀が死んでしまったのだから、^{あたし}妾も死にたい」——葡萄の若枝が燃え尽き、炎は^{おき}燠のうえを、自在鉤に最後の別れを告げながら這い回った、そして^{サラマンドル}火炎精はやつれて死んだ。⁽³¹⁾

「^{サラマンドル}火炎精」は『レンブラントおよびカロー風の幻想詩集』中の第三之書、「夜とまぼろし」LA NUIT ET SES PRESTIGES の10番目に位置しており、9番目の作品、「^{オンディーヌ}女水精」« ONDINE » と対をなしている。周知のように、火の精サラマンドルと水の精オンディーヌは、17世紀のカバラや薔薇十字の教義において、グノム（地の精）、エルフ（大気の精）とともに、火、水、土、空気の四大元素の象徴とされたものであり、それら四大元素という発想は、アリストテレスの物質観を基礎とする錬金術の基本となるものでもあった。「^{オンディーヌ}女水精」と「^{サラマンドル}火炎精」のふたつの詩篇の配置が、そのような秘教的思想への目くばせであることはあきらかである。してみると、「^{サラマンドル}火炎精」の第4連から第5連にかけてあらわれる色の羅列（rose, bleue, rouge, jaune, blanche, violette, livide）も、単なる情景描写にとどまらず、なにか象徴的な意味あいを帯びはじめはしないだろうか。もはや聞こえなくなった地上の「唄」に對置されるかたちで火の精霊が発するさまざまな色彩は、ピュタゴラスからキルヒヤー、ニュートン、カステルへと繋がる天球の音楽の視覚化を想起させはしないだろうか。

おわりに

芸術の探究に挫折した夜のガスパールは、つぎのような悲痛な叫びをあげる。

「わたしたちはね、わたしたちはただ、造物主の^{つくりぬし}写し絵にすぎないのですよ。わたしたちの^{はかな}儂い仕事は、たとえそれがこのうえなく見事で、立派で、栄光に満ちていようと、そんなものは、神の不滅の御業の、そのもっとも取るに足らないもののくすんだ光にも到底及ばない、紛い物でしかない。本当の独創とは鷲の雛のようなもの、荘厳な、雷鳴とどろくシナイ山の巣にあってしか、その卵の殻を破りはしないのです。——ええ、わたしは長いあいだ、絶対の芸術を捜し求めましたよ。ああ、錯乱です、気狂い沙汰です。不幸という鉄の冠のために皺よったこの額をごらん下さい。三十年です。そして幾晩も執拗に求めた秘法、そのためにわたしが青春も愛も喜びも幸福も犠牲にした秘法は、下劣な土くれのように不動不感のまま、わたしの幻影の灰の中に横たわっています。虚無は、決して虚無に命を与えることはできない」⁽³²⁾

また、ガンバラも非凡な才能をもちながら零落してゆく。妻に棄てられ、パンアルモニコンと作曲した楽譜の束は二束三文で売りに出され、それらの楽譜は市場で包み紙につかわれるといったありさまであった。夜のガスパールもガンバラも、天球の奏でる音楽に思いをはせる詩人であり、音楽家であり、つまり芸術家なのだが、19世紀という「現代」において、そのような人物は語り手によって偏執狂、狂人の烙印をおされてしまう。その探究は挫折におわり、その成果は「^{グリモワール}魔術書⁽³³⁾」、⁽³⁴⁾「耳障りな不協和音」⁽³⁴⁾と一蹴されてしまう。

『夜のガスパール』と『ガンバラ』は、ほぼ同時期に書かれてはいるが、作者どうしが互いに作

品を見せあったり意見を交換したという記録はない。それでいて、これらふたつのテキストの構造やその人物の描写は、おどろくほどに似通っている。1830年代の社会において、天球の奏である音楽を聴きとることのできる人間は、現実では狂人として排除されざるをえなかった。それでもなお、ベルランやバルザックは、夜のガスパールやガンバラという人物に託して、その「狂気」を描かずにはいられなかった。これを単なるエゾテリズム趣味という一語でかたづけしてしまうのは早計である。啓蒙時代をへて、産業革命のただなかにあってもなお、古代からながれる隠秘思想の潮流は、その時代に即したかたちをとりながら、暗然とヨーロッパに存在しつづけたのであり、ロマン派がオキュルティズム、エゾテリズムを好んで題材としたのも、その隠微かつ圧倒的に堅牢な思想の体系に魅せられたからではないだろうか。芸術家たちにとっては、それは、現実とは離れたもうひとつの「真実」だったのである。

注

- (1) Louis Bertrand, dit Aloysius Bertrand, *Œuvres complètes*, éditées par Helen Hart Poggenburg, Honoré Champion, 2000, p. 92.
- (2) *ibid.*, p. 100.
- (3) *ibid.*, pp. 93-94.
- (4) 「第一の序文」にみられる「宇宙のパイプオルガン」の比喩については、筆者の別稿を参照されたい。cf. 『『夜のガスパール』第一の序文にみられる薔薇十字思想』、辻村永樹、『早稲田フランス語フランス文学論集 *ETUDES FRANÇAISES*』、第14号、2007年に掲載予定。
- (5) cf. クリストフ・ヴォルフ『ヨハン・ゼバスティアン・バッハ 学識ある音楽家』、秋元里予訳、春秋社、2004年、318-322頁。(Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach : The Learned Musician*, Norton Paperback, 2001)
- (6) cf. 磯山雅『バッハ＝魂のエヴァンゲリスト』、東京書籍、1985年、134頁。
- (7) ちなみに、アンハルト＝ケーテンの宮廷はカルヴァン派で、どちらかといえば世俗的な音楽を好んでいた。敬虔なルター派で宗教音楽を多く手がけたバッハも、この期間には『ブランデンブルク協奏曲』や『無伴奏チェロ組曲』など、宗教色のない作品を作曲している。
- (8) Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, Flammarion, 1981, p. 94.
- (9) ルーヴル宮殿の東隣に建つ教会。その起源は7世紀までさかのぼり、ゴシック様式とルネサンス様式が混在する。1572年、聖バルテルミの虐殺はこの教会の鐘の音を合図にはじまった。
- (10) Balzac, *op. cit.*, p. 254, note 26 par Marc Eigeldinger.
- (11) ロエーヴ＝ヴェマールはホフマンの作品をその順序どおりではなく新たに編輯しなおし、ときにはタイトルを改変することもあった。「音楽の夕べ」もそのひとつで、原題は「楽長ヨハネス・クライスラーの音楽に関わる悩み」« Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden »である。(邦訳「クライスレリアーナ」、『ホフマン全集』第1巻所収、深田甫訳、1976年、創土社)
- (12) E. T. A. Hoffmann, traduction de Loève-Veimars, *Contes fantastiques 3*, Flammarion, 1982, pp. 390-391.

- (13) *ibid.*, p. 391.
- (14) グスタフ・ルネ・ホッケ『文学におけるマニエリスム』、種村季弘訳、現代思潮社、1971年、第2巻、46頁。(Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt, 1959)
- (15) 同上、47-48頁。
- (16) Reinhold Hammerstein, « Music as a divine art », in *Dictionary of the History of Ideas*, Charles Scribner's Sons, 1973, vol. 3, p. 271. (邦訳「聖なる芸術としての音楽」、鈴木晶訳、『天の音楽、地の音楽』所収、平凡社、1988年)
- (17) cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, pp. 32-59. (邦訳『言葉と物』、渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、1974年)
- (18) Balzac, *Le Père Goriot*, Garnier-Flammarion, 1995, p. 89.
- (19) Bertrand, *op. cit.*, p. 91.
- (20) cf. Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher : A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*, Thomas and Hudson, 1979, pp. 66-71. (邦訳『キルヒヤーの世界図鑑』、川島昭夫訳、工作舎、1986年)
- (21) たとえばレオナルド・ダ・ヴィンチは、1495年ころに機械仕掛けで動く自動人形的设计図を描いている。ほかに自動人形の系譜については澁澤龍彦のエッセー「玩具について」に詳しい。cf. 澁澤龍彦『夢の宇宙史』、河出書房新社、1984年、10-142頁。
- (22) Joscelyn Godwin, *L'ésotérisme musical en France 1750-1950*, Editions Albin Michel, 1991, p. 23. (邦訳『音楽のエゾテリスム』、高尾謙史訳、工作舎、2001年)
- (23) cf. *ibid.*, pp. 19-25.
- (24) この自動オーケストラの発明者を、ヨハンの弟のレオナルト・メルツェル (1783-1855) とする文献もしばしばみられる。兄弟の共同製作であった可能性もある。
- (25) cf. http://www.pianola.org/history/history_orchestrions.cfm
- (26) Balzac, *Gambara*, pp. 96-97.
- (27) *ibid.*, p. 105.
- (28) *ibid.*, p. 115.
- (29) *ibid.*, p. 116.
- (30) Bertrand, *op. cit.*, p. 103.
- (31) *ibid.*, p. 183.
- (32) *ibid.*, p. 102.
- (33) *ibid.*, p. 103.
- (34) Balzac, *op. cit.*, p. 113.