



# 『ニーチェのバイロイト受難劇』より(ハンスリック かく語りき)

エーガー, マンフレート  
谷本, 慎介[訳]

---

**(Citation)**

国際文化学研究 : 神戸大学国際文化学部紀要, 25:A1-A27

**(Issue Date)**

2006-01

**(Resource Type)**

departmental bulletin paper

**(Version)**

Version of Record

**(JaLCOI)**

<https://doi.org/10.24546/00517634>

**(URL)**

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/00517634>



# 『ニーチェのバイロイト受難劇』より

マンフレート・エーガー著

谷本慎介訳

「ハンスリックかく語りき」

『ワーグナーの場合』の著者は、音楽史上、ハンスリックの脇にさながら高貴な兄弟のように位置している。

アーネスト・ニューマン<sup>(1)</sup>

ワーグナーの伝記作家、イギリス人のアーネスト・ニューマンは、彼がニーチェとハンスリックを併称した時、何故に自分が正鵠を得ていたかはおそらく知るよしもなかった。両者のことばにあからさまな類似が散見することは当初から知られていた。だがニーチェが一八七四年のワーグナー批判のメモにおいても後の『ワーグナーの場合』においても、いかに遠慮会釈なくヴィーンの批評家をみずからの教師として利用し尽し、しかもぶざまな失態まで演じた事実は一九九四年になってはじめて明らかになった。<sup>(2)</sup>

ニーチェはごく初期のころからこの著名な批評家の刊行物に着目していたが、まだワーグナーがトリープシエンで暮らしていた時期は懐疑的な目で見ていた。「ハンスリックは内容を認めず、形式しか存在しないと主張する。」(七・二七三

——訳者注：ニーチェのことばの引用は Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe in 15 Bdn に

抛り、引用箇所の和数字は巻数とページ数を示す）ニーチェはハンスリックを「論駁すべき」者たちのリストにすら加

えていた。彼が読んだ『音楽美論』には「間違ひ」、「愚かしい」、「ちっぽけな男」などのメモが書き込まれている。<sup>(3)</sup>しかし一八七四年にバイロイトの事業が破綻に追い込まれるとともに、ニーチェがひそかに反旗を翻し、ワーグナーとバイロイトとの関係を清算するための論拠を集めはじめたのと軌を一にして、彼のハンスリック評価は一変する。

当時のもっとも傑出した音楽批評家がワーグナーの不倶戴天の敵だったという事実こそが、ニーチェの心を揺さぶったにちがいない。このひそかな離反者にとって、ハンスリックほど有能で頼りがいのある戦友は、他に望むべくもなかった。後になって、ワーグナーを駆逐するほどの能力をもった音楽家を見出そうとする彼のもくろみが希薄になればなるほど、遺稿を見れば明らかのように、ワーグナーを論難してくれる批評家への期待はふくらんでいった。

## ニーチェの脚色工房から

ニーチェがいかにハンスリックを利用したか、彼がいかに手本に唯々諾々と従ったか、見本をいかに変奏し、編集し、隠蔽したか、その実態は滑稽ともいえるほどに鮮やかな手並みであり、それを見透すことはひとかたならず有益な作業であつて、彼の精神の営みを照らし出すことに通じる。

すでに引用したニーチェの断定、「その音楽も詩もたいして価値がない、……だが全体として見れば一定水準のものではある」<sup>(4)</sup>……これはハンスリックによる一八五八年の『ローエン格林』の批評から着想を得ていることは疑いない。ハンスリックはこう記している、「ワーグナーは偉大な詩人でも音楽家でもない、しかし水準以上の意味において裝飾の天才だといはうる」<sup>(5)</sup>。

一八七四年春にはニーチェはこうも記している。「現代の偉大な音楽家で、二十八才にしてまだかくも拙劣だったワーグナーのような例は他にない。」(七・七九一)これは同年齢にしてすでに『さまよえるオランダ人』を完成していた作曲家に下されたにしては、奇妙な断定である。要するに、ニーチェは『リエンチ』についてのハンスリックの批評、つまり「この二十八才の作曲家は、このオペラにおいて音楽的創意の貧困を露呈している」という箇所を読んで、自分の文章に流用したに過ぎないのである。

ニーチェが一八八〇年代にワーグナー批判の言説を集めていた時、あらためてハンスリックの批評に立ち戻るとともに、以前よりもいっそう頻繁に脚色の種として用いた。彼が一八八八年春にワーグナーとの清算をもくろんだとき、このヴェーバーの批評家の記事や書物を洗いざらい傍若無人に利用し尽した。『音楽論集』(一八八〇年)一冊だけ見ても、少なくとも三十の概念、用語ないし着想を、ニーチェはそのままか、あるいは手を加えて用いた。しかもこれはニーチェが埋もれた鉅脈として利用したハンスリックの新聞批評とともに、彼のあまたある著書の一冊にすぎない。ハンスリックがワーグナーに向けて放った弾丸の多くは不発弾だったということを、音楽のディレクターであるニーチェには知るよしもなかった。

次に挙げる脚色ほど明白な例はほかに見当たらない。ケーゼリッツが『ワーグナーの場合』の校正刷りを一読後、ワーグナーは「ブルンヒルデ Brunhilde」ではなく「ブリュンヒルデ Brünnhilde」と綴っている点を、ニーチェに指摘する必要を感じた。(一八八八年七月三十一日)ニーチェはヴォータンの娘の名前を、かつてはいつもワーグナーの表記に従って綴っていた。何故に突如誤りを犯したのか?それはかのヴェーバーの批評家がいつも「ブルンヒルト Brunnhild」あるいは「ブルンヒルデ Brunhilde」と綴っていたからである。また何故に、『指環』の台本を二十年以前から知っていて、それについて講演までしたことがあるニーチェが、突如『ワーグナーの場合』のなかでジークムントとジークリンデの

「近親相姦」に不快感を表明したのか？ それもハンスリックが二人の「近親相姦」に腹を立てたからにはほかならない。

### 「精通者」

ワーグナーの精通者たることを自負する著者が、またも『ワーグナーの場合』のなかで、その名にそぐわない誤りを犯しているのは奇妙なことである。ニーチェは『ジークフリート』第三幕をからかってこう記す。(六・三十二―四)

一幕を通して女声が聞かれない……これはいけない！(中略) ワーグナーは何をしたのか？ 彼は世界でもっとも年老いた女性、エルダを解放した。「上がってこい、太古の母よ！ 歌うのだ！」エルダは歌う。

確かに『ジークフリート』第一幕、第二幕には女性は登場しない。しかし問題の第三幕には二名もの女性が登場する。冒頭にはエルダが姿を見せるし、終幕の約半時間はブリュンヒルデの独壇場といっても過言ではない。ではどうしてニーチェは支離滅裂な主張をしてしまったのか？ 要するに彼はハンスリックの論評を踏まえているのだが、誤解したのである。ヴィーンの批評家の苦情は次のとおりだった。「長大なオペラを(中略)終幕近くまで女性の声なしに聞かされるといふのは責め苦である。」

ニーチェはお人好しにもハンスリックの非難を真に受けてしまった。ハンスリックのいう終幕に登場する女性とはもちろんブリュンヒルデだが、ニーチェはそれをエルダだと誤解した。ハンスリックはエルダを忘れてしまったのに対して、ニーチェは第三幕の主演であるブリュンヒルデを忘れてしまった。ワーグナーに精通した者どうしの行き違いというほか

ない。

また『ワーグナーの場合』のなかに、バイロイトの作曲家には「対位法のあらゆる美点」(六・二十五)が欠落しているとも記されているが、これも不審の念を掻き立てざるをえない。ニーチェは、ほかならない海千山千の対位法作曲家としてのワーグナーを認めながら、こんな主張を投げつける。彼は下書きのメモにはいつそう明確に述べている。「どこにも真の対位法は存在しない。(中略)誤った対位法ばかり。」(十三・四〇六、五一三)「彼の誤った対位法はいかに耳を苛むことか!」(十四・四〇六)ここでもニーチェはハンスリックに全幅の信頼を寄せ過ぎた。ハンスリックは一八五八年の『ローエン格林』の批評でこう断言した。「対位法的な手立てもまた(中略)ワーグナーにとっては存在しないに等しい。」(Die Presse.1858.11.10)

ハンスリックが『さまよえるオランダ人』の作曲家の「作曲技法のディレクタントイズム」(『コンサートホール便り』一八三)を保証したために、ニーチェもメモに「ワーグナーの青春は、さまざまな分野に首を突っ込みつつ決して本物を生み出しのないディレクタントの見本だ」(七・七五九)と記した。また彼は友人ケーゼリッツの新作オペラを、「ワーグナーのようにディレクタント風ではない」と褒めそやした。<sup>(6)</sup> ヴィーンの批評家が『マイスタージンガー』の前奏曲を「耳を聳する無秩序」(Die Presse. 1862.12.30)と糾弾すれば、「支離滅裂の音楽」、「カオス」(八・五四一、六・二十四)というエコーが返ってくる。ハンスリックが「無形式性」(『音楽美論』一〇)を語れば、ニーチェも「無形式性」(二・九〇)とオウム返しをする。

ハンスリックがワーグナーの「オーケストレーションにおける刺戟過剰な欲情」(『コンサートホール便り』二九四)を弾劾すれば、ニーチェは尻馬に乗って「娼婦のようなオーケストレーション」(二二・九〇)といっそう激しく相手を鞭打つ。ハンスリックが「非音楽」(『音楽美論』一〇)といえ、ニーチェは「反音楽」(十三・四〇五)という。ハン

スリックが「拙劣な音楽」(『現代のオペラ』二七八)と一蹴すれば、ニーチェは「今までに作られた中で、おそらくもっとも拙劣な音楽」(六・三〇)とさらなる一撃を加える。ハンスリックが『ローエングリン』について、「ワーグナーは音楽を虐待する」(Die Presse, 1858.11.10)と苦言を呈せば、ニーチェはここでも「ワーグナーはあらゆる楽器を駆使して強姦する」(十四・四九三)と同調する。

### 病気とペスト

ニーチェはマルヴィイダ・フォン・マイゼンブーク宛の書簡で、死亡したワーグナーを「病気」と呼んでいるが、「ワーグナー音楽というペスト」という表現さえ用いている。(一八八八年十月二〇日) 病気とペストという二つの標語の出所はイタリアの作曲家アリゴ・ボーイトである。もちろんワーグナーを尊敬していたボーイトは、これらをワーグナー自身に向けてではなく、彼を取り巻く狂信的崇拜者に対して放った。「ワグネリズムとはわれわれの時代の病気であり、ペストである。」このボーイトの一文はハンスリックの『音楽スケッチ帳』に引用されていて(三二九頁)、この書物もニーチェが見出し語用の武器庫として盛んに用いたものの一つだった。

ハンスリックは以前からワーグナーの「歌やヴァイオリンを用いたアヘン中毒症」(『音楽美論』一〇)や心酔者たちの「ハシツシユ夢想」(『音楽とところどころ』二四九)をからかっていた。ニーチェはそれに基づいてワーグナーに「アヘン、麻酔」、そして「中毒」作用を見て取り、「ハシツシユ」まで持ち出した。(六・二八九)

ハンスリックがワーグナーは「悪弊を体系に」(『現代のオペラ界から』三一一)捏ねあげたのだと教示すれば、ニーチェは、ワーグナーは「命の通った形象を作り上げることの無能力をある原理によって糊塗した」(六・二十八)と呼応し

た。批評家がワーグナーの「メロディーを生む能力の欠如」(Die Presse.1857.8.30) を咎めれば、ニーチェも、ワーグナーには「ひらめきが乏しい」(十二・四十三) と呼応した。『ラインゴールド』の音楽は「じつに貧しい」(『現代のオペラ』三二一) とハンスリックがいえば、ニーチェも「この『天才』が自然から授かった才能はなんと貧しく、乏しいことか!」(十四・四七八) と同調した。

ハンスリックがワーグナーの『ファウスト序曲』を「心底から同情を掻き立てるインポテンツ」(『コンサートホール便り』二三〇) と嘲れば、ニーチェもそれに呼応して、『ワーグナーの場合』のなかで「かくもはなはだしい窮状にはある種の同情を抱かされる」(六・二十八) と嘲る。『タンホイザー』に対してヴィーンの批評家は「テーマの展開が認められる箇所は皆無に近い」(Die Presse.1857.8.30) とクレームをつけた。それに基づいてニーチェは「ワーグナーはいつもテーマの後で、いかに続けられよいか途方に暮れてしまう」(八・四九二) と結論づけた。ハンスリックが「ニーベルングの指環」には純粋に音楽的な創意も展開もないに等しい」(『コンサートホール便り』二五二) と断言すれば、それを受けてニーチェは「ワーグナーの『展開』の手法のなんと貧弱な、なんと素人じみていることか!」(六・二十八) とコメントした。

『ワーグナーの場合』には最後に「音楽は嘘つきの芸術になつてはならない」(六・三十九) という規律が記される。そこで著者が槍玉にあげるのは、「俳優」に堕した音楽家ワーグナーである。「彼の芸術にますます嘘つきの才能が開花する。」やはりここでもハンスリックが手を貸している。ハンスリックには、「ワーグナーの『ニーベルング』連作オペラは一作ごとに虚つぱちの度合いを増していく」(『音楽とところどころ』二八八) と思われた。



『ワーグナーの場合』には読者を当惑させる一文がある。それはニーチェがワーグナーの音楽を次のように定義するくだりである。「情熱……あるいは異名同音性の綱の上での醜いものの徒手体操。」（六・二十五）異名同音性の本質概念を綱渡りに巧みに駆使した、大胆不敵なメタファーではあるが、実のところは何を意味するのかさっぱり要領を得ない。とはいえこんな疑念もトリスタンとイゾルデのパートに関するハンスリックの見解を一読すれば解消する。「半音階と異名同音性の優勢によって、（中略）両者のパートは徹頭徹尾、感銘の乏しいものになる（中略）これまでは感銘深さこそが真の美のしるしに他ならなかった（中略）ワーグナーによって歌手の記憶力は綱渡りを習得したのだが、そのかわり彼らの声は潰れてしまった。」（『音楽スケッチ帳』二十五以下）

ニーチェは綱渡り（Seiltanz）の比喩は借用しながら、ダンス（Tanz）の部分は徒手体操に変えた。彼は残りの綱（Seil）の方を大胆にも異名同音性の概念に結びつけたわけである。そしてハンスリックが美の欠如にクレームをつけている箇所では、ニーチェは簡潔に醜と表現した。潰れてしまった声についてのコメントは、同じく『ワーグナーの場合』の数ページ後で利用された。「ワーグナーは壊れた声で歌いさえすればよい。それがドラマチックな効果を与える。」（六・三十八）

ハンスリックの概念、比喩、アイデアは、たいていニーチェが修辭的なロケットを発射するための燃料として用いられたにすぎない。そこで時おり、天才的な逸品が仕上がってしまう。彼は他者のひらめきを時にはあまりにも鮮やかな手並みで処理するために、点火薬となったひらめきそのものまで彼の手に帰することになる。

## 逸脱した比喩

ニーチェは概念を操作するにあたって、多くの場合、出所をわからなくするためにしかるべき意味をおびていた重要概念を差し替えた。こうした「移し替え」が的を外すことも少なからずあった。『ラインゴールド』の音楽にハンスリックは、「果てしなく朗読調のつづく灰色の単調さは、私たちの胸に重苦しい霧のようのにしかかる」(『現代のオペラ』三〇)と苦情を呈した。この霧がなければ、ニーチェは「ワーグナー的理念の湯気」(六・十五)という表現を決して思いつくこともなかっただろう。元の言葉がはらんでいた意味は、たいていの場合、このような移し替えによって失われてしまふ。たとえば彼は『ワーグナーの場合』のなかで無限旋律を「タコの音楽」(六・十四)と名づけた。音楽を多くの手を持つ奇怪な生き物に譬えたところで、意味をなさない。とすればニーチェはいかにしてこのような言葉を思いついたのか？ ハンスリックは無限旋律について、「骨も筋肉も欠いた、音の軟体動物」(『現代のオペラ』三〇三)と、絶妙な比喩を用いて規定した。使用頻度が低くて盗用がばれる恐れのある軟体動物という言葉避けるために、ニーチェは似たような海の生物を探した。そこで彼は、クラゲの類ではなく、タコを選んだわけだが、この比喩はナンセンスの淵にはまり込んだ。人のひらめきを拝借しながら元の出所を隠蔽しようとするニーチェのもくろみは、とんでもなく逸脱した比喩を思いつかせることになった。

滑稽なのは、ニーチェが目立つ数字をそのまま借用するのをいかにして避けようとしたかである。例えばハンスリックが『マイスタージンガー』の「総譜の六分の二を切除する」(Neue Freie Presse.1868.6.24) ように薦めたのに対して、ニーチェは「大ナタを振るって、四分の三」しか残らないほどにするように求めた。(十三・四九七) ハンスリックがワーグナーを「半詩人にして半音楽家」(Neue Freie Presse.1868.6.25) と呼べば、ニーチェは、ワーグナーは「ほんのわず

かの部分だけが音楽家だった」(十三・四〇四)と断定した。

キーワード (Stichworte) と人を刺す武器 (Stichwaffe)

ニーチェがワーグナーの音楽を批判するさいに愛好した言い回しに「第一級の神経破壊因子」(一・二十)というのがある。彼は『ワーグナーの場合』だけでもこの言い回しを五種類のヴァリエーションによって用いている。だがそれもハンスリックの後塵を拝しているにすぎず、ハンスリックはワーグナーの「非音楽」を攻撃するのに、「神経熱」、「神経拷問器」さらには「神経苦」とたたみかけた<sup>(7)</sup>。

ニーチェがハンスリックに求めたのは論証よりも、弾薬だった。彼は批評家のことばからキーワードを見つけ出すと、それを人を刺す武器に研ぎあげる。だが彼は、老師が相手を称讃することを余儀なくされた場合も、たいていは老師のことばを鵜呑みにして追隨した。例えばニーチェは「ワーグナーの色彩、陰影の豊饒さ、消えゆく光の密やかさに宿る豊饒さが洗練されたわざによって表されるので、それを目の当たりにする者には他の音楽家はほとんどすべて武骨すぎるように思われる」(六・二十八)と褒めちぎる。というのもハンスリックがワーグナーの音色については贅辞を呈しているからなのである。「昇華された音画(中略)がここでは正真正銘の勝利を収める(中略)これは描出のわざにおいては傑出した巨匠の手になる、洗練のきわみの芸術作品にはかならない。(『音楽とところどころ』二一六、二四二、二四五)

ハンスリックが、ワーグナーは「短いパッセージ」において「光彩陸離として独創のきわみ」のわざをししばば發揮して、多くの箇所で「眩いばかりの効果を放つ音楽美が現出」する(Die Presse.1846.12.15.『音楽とところどころ』二二六以下)と称讃すれば、ニーチェも「短いパッセージではみごとな音楽が」(八・五四三)ワーグナーの手から紡ぎ出される

ことを認めた。そして彼はワーグナーを、賛嘆と嘲笑を交えつつ、「無限の甘味さを極小の空間に凝縮することのできる、現代のもっとも偉大な音楽の細密画家」(六・二十八)と褒めそやした。

少し割引いてみても、これほど含蓄に富んだ一文はニーチェだからこそ作れるといっても過言ではない。これは彼が時にはヴィーンの老師を凌駕することを如実に示す例であり、また「宣戦布告」といいながらみずからの戦争を忘れてしまった例でもある。とはいえワーグナーを細密画家の引き出しに押し込めようとする試みが無益であることにはなんら変わりがない。いまだに幾多の著述家がニーチェの試みを盲目的に受け売りしているが、ナンセンスというほかない。<sup>(8)</sup>

#### 伝染性のピアノ病

『ワーグナーの場合』のなかにニーチェは不気味な叙述を残している。

夜、大都市のなかを歩いてみるがいい。至る所で、儀式ばった熱狂によって楽器が強姦されるさまが聞き取れ、荒々しい雄叫びがそこに混じる。何が起こっているのだろうか？ 若者たちがワーグナーを崇めているのだ。(六・四十  
四)

このような光景に著者はどこで出会ったのだろうか、という問いに対して、正確に答えることができる。それはどこかの都市ではなく、ハンスリックにほかならない。彼は「ピアノ伝染病についての書簡」(『組曲』一六三以下)のなかで、「日々、わたしたちが隣近所のディレッタントが轟かせる騒音や生徒たちの稽古の音によって強要される苦痛」を訴えて

いる。「(中略) 日中、大都市の住民の耳を苛むあれこれの騒音や不協和音のなかで (中略)、わたしにはこの拷問こそもつとも身にこたえらると思われぬ。」

ニーチェはハンスリックの訴えに鼓舞されつつ、ありふれた置き換えの手を加えたまでである。「大都市」は「中都市」に変えられ、自宅にいた殉教者は散歩中となり、日中は夜に、生徒たちは若者たちになり、しかも若者はピアノばかりかさざまな楽器を虐待する。そしてニーチェは、ハンスリックには思いも寄らなかったことだが、この若者たちをワーグナー崇拜者に仕立て上げた。

「誰が敢えて一語を発するか？」

一八七二年夏、ニーチェは友人のゲルスドルフに宛てて、『トリスタン』を「ぼくが知るなかで、もつとも健康な飲み物」(一八七二年七月二十日)だと吹聴し、ローデに対しては熱狂して書き送った。「きみが『トリスタン』を聴くことを望む。『トリスタン』はぼくが知るなかで、もつとも巨大にして純粹であり、予想を超えたものだ。崇高と至福に浸されるんだ。」(一八七二年七月二十五日)

しかしハンスリックに啓発されて、ニーチェは道徳を思い出した。ヴィーンの批評家は一八七六年のバイロイト祝祭劇について書き記した。「極限まで燃えさかり、飽くことなき官能の常軌を逸した強調をワーグナーは偏愛するが、このよきな強調にはむかつきをおぼえる。」(『音楽とところどころ』二四三) 彼は『タンホイザー』に「情欲のだらしない発散」を見て取り、「乱舞し、狂奔する肉欲の発作」を指摘した。(『現代のオペラ生活』一九五) それゆえにニーチェは、ワーグナーの音楽は「もつとも下等な本能をみずからのために口説き落とす」(十三・六〇一)、ワーグナーは「不快な欲望に

よって（中略）音楽をエロチックで毒をはらんだものにしてしまった」（十四・七七二）と見解を改めた。

誰が敢えて一語を発するか、トリスタン音楽の激情を言い当てる本当の一語を？ わたしは『トリスタン』の総譜を読む時、手袋をはめる。（十三・六〇一）

ニーチェが一八八八年十月にノートに書き記したこの謎めいた一文に対して、トーマス・マンは長い考察を費やした。彼は『リヒャルト・ワーグナーの苦悩と偉大』のなかで思索している。「そこで敢えて何が発せられるのか？ 官能。凄まじく、精神化され、神秘化され、究極の自然主義で描出される、汲めども尽きぬ官能、これが問題の『一語』である。」このようにトーマス・マンは高揚してゆく長大な省察を切り出した。だがこの華麗な考察全体が、恐らく、錯誤に基づいている。「官能」という語をここでニーチェが思い浮かべていることはありえない、というのも同じアフォリズムのなかで彼は何度もこの語を「敢えて」用いているのだから。さらに彼は「病的な性欲」という一段とあからさまな表現まで用いて、ワーグナーの性向を糾弾している。（六・六〇〇）

ちがう・・・「官能」は「本当の一語」ではない。問題の一語は、トーマス・マンが思っているような、神秘や、地獄や道徳とはほとんど関係がない。またこの語は性的なものへの敵意から発しているわけでもなく、じつはまぎれもなくハンスリックのある批評文に基づいているのである。

チャイコフスキーのヴァイオリン協奏曲のウィーン初演における論評、これは一八八六年に単行本に収められていて、この本をニーチェは重宝しているのだが、この論評のなかでハンスリックはある言い回しを用いた。とり憑かれた読者であるニーチェがそれを見逃すはずがなかった。批評家はこう書き記した。このコンサートは「初めてわたしたちに身の毛

のよだつ考え、つまり臭いにおいを聴かせる楽曲も存在しうるのだらうかという考えを抱かせた。」（『ある批評家の日記から』三〇）

「臭いにおい」こそが問題の一語だった。あれこれ思案を巡らせても、すべてはこの語の正しさを示している。それでも疑念を抱こうとするなら、横溢する敬虔な信仰心にでもすがるほかない。もちろんニーチェは発信源を洩らさずに、原文の引用などではしなかつただろう。彼が心の奥底でこの一語を下品すぎるとか、いかがわしすぎると思っていたかもしれないなどという詮索は無用である。実際、彼は『偶像の黄昏』のなかで、公然とこの語を用いているのである、「『ゾラ』あるいは『臭いにおいを放つ快楽』と。さらには、あからさまに一語を発してしまふよりも、謎めいたほめかしの方がはるかに洗練さと魅惑の度合いが深まる。曖昧なほめかしは「本当の一語」の解釈可能性に広範な広がりを与えるのであり、その結果、トーマス・マンの注解が落とし穴にはまったように、哲学的エッセーの高揚と墜落をもたらしたりもする。

一言つけ加えると、「深い」解釈について、ニーチェは独自の見解を披瀝している。「著作者の文章を、本来の意味よりも『あまりにも深く解明』する者は、著作者を解明するかわりに、隠蔽する。」（二・五五二）

### 新しいモーツァルト

ニーチェは大胆不敵にもいかさまランプに打って出て、オッフエンバックは「ワーグナーを凌ぐ天才だ」（十二・五二二）と断言した。もしもヴィーンの先駆者があらかじめ確たるキーワードを考え出してくれていなければ、彼にはこんな主張をする勇気などなかったにちがいない。ハンスリックによれば、オッフエンバックは「天才的才能をもつ音楽家」

『現代のオペラ生活』二六八) だった。それに反して『ローエングリン』には、「この八小節は大一級の音楽的天才のみが書き記せるものだ」と言い得るような八小節はとも見出せない。(Die Presse 1858.11.9)

ワーグナーの音楽を、ニーチェは自分の欲する「明朗な、軽やかな、輝かしい音楽」(五・二〇〇、六・一一五、三・三五二)の対極に置いた。ハンスリックはニーチェの欲する音楽を、すでにチマローザのオペラの特徴として提起している。(『音楽スケッチ帳』一一二以下) ニーチェがこの文章を知っていたことを、ケーゼリッツ宛の書簡に明確に記している。しかもきわめて珍しいことにハンスリックの名前まで挙げている。批評家がチマローザの音楽について「黄金の色彩」を語れば、ニーチェはみずからの理想の音楽として「黄金の影」を徘徊させたり、あるいは「幸福に満ちた黄金の午後」を夢見た。(六・十五) いくつかの同様のケースでニーチェは、とてもセンチションを呼ぶとは思われない目立たない芽からファンタジーの横溢する、とてつもなく独創的な文言を魔法でつむぎ出し、ひとを魅了する言葉と修辭の花束を作り上げる模範的なわざの冴えを披瀝した。

ニーチェが南方の音楽の作曲家として期待を寄せたのが、友人のハインリヒ・ケーゼリッツであり、一八八二年には彼を「新しいモーツァルト」として褒めそやした。だが同じ年のわずか数箇月前にはすでにハンスリックが『パルジファル』の批評のなかで、人びとは無限旋律や示導動機にいつかはうんざりして、そうして天才的な自然力を宿す作曲家が、「かの『巨匠』を凌駕する巨匠たる、ひよっとしたらモーツァルトの再来が」出現するだろう、と記している。(Neue Freie Presse.1882.8.1.2)

ワーグナーの作曲技法について、ハンスリックは音楽家として「安直のきわみ」と酷評した。(Die Presse.1877.12.28.) さらに『指環』の音楽については、「同じの様式を用いれば、彼「ワーグナー」は大して思い煩うことなく(中略)さらに十曲のオペラを作曲できるだろう」と畳みかけた。(『音楽とところどころ』二四七) これを受けてニーチェも教えを垂れ



た。「要するに、ワーグナーの技法と要領で作曲するのは容易なことだ。」(十一・六七二)そして『ワーグナーの場合』の執筆準備中には、大見得を切って断言した。「わたしにだって、彼の新たな音楽の作り方を指南することができらう。受講希望者はいるだろうか？」(十三・二四四)彼はもちろん決定校では、この質問は活字にしなかった。自分の申し出を公表するのは、ちょっと危険度が高すぎると思われたのだろう。

### 「平身低頭」という着想

とりわけ注目値するのは、ニーチェの『パルジファル』をめぐる長広舌のなかで、かつて「フォイエルバッハのひそみに倣い、長年にわたって無神論者」だったワーグナーが、「突然、前後の見境もなく信念を失ってキリストの十字架の前にひれ伏した」(十一・六七六、六・四三〇以下)という彼の断定は、この作品の初演におけるハンスリックの批評が出た後に初めてなされたという事実である。そこで批評家はこう問いかけた。「これが果して本当に(中略)あのリヒャルト・ワーグナー、有名な書『芸術と革命』(1850)のなかで『キリスト教の嘆かわしい影響』に対して敢然と戦ったワーグナーと同一の人物なのだろうか？」そしてハンスリックは、「ワーグナーが齢七十の敷居をまたごうとする時に『信心ぶった人物になり果てた』ことに嘲笑を浴びせた。(『現代のオペラ生活』三一〇以下) ハンスリックの発言があつて初めて、ニーチェはワーグナーの「平身低頭」をパンチのきいた論点として利用し、脚色しようと思いついたという推測も、蓋然性が高い。なぜならパルジファルは、それまではニーチェにとって決して激怒を催させる人物ではなかったからである。むしろその反対だった。わたしたちは、彼がかつてこの作品の台本に対して賛辞を惜しまなかった事実や、前奏曲に心底感動した事実を知っている。

ニーチェは『人間的な、あまりに人間的な』のなかに、ワーグナーを横目で見ながら、「犠牲の香り」が天才の脳にしみ入ったと記したが(二・一五四)、ここでも発想の源を見つけ出すのは難しいことではない。もちろんハンスリックはワーグナーの冊子『友人たちへの伝言』を嘲るのに、異なった言葉を用いてはいる。「これはたぶん、かつて作家が自身のために焚き込めたうちで、もっとも巨大な香炉である。」(『現代のオペラ生活から』二〇二) ニーチェの祝祭の説教はもちろん小さな香炉ではなかった。そしてハンスリックは著作家ワーグナーに対して、「みずからの神の祭司長」と嘲笑を浴びせた。(『音楽とところどころ』二五五) 忠実な読者ニーチェはこの肩書きをワーグナーその人に向けて用いて、ある断片に「年老いて、こえ肥った祭司長」と書きつけた。(二・一五四)

### 隠微なフェアプレイ

周知のようにニーチェは、『パルジファル』の作者が監獄で死を迎えることを望んだ。(十四・四八六) それだけにいつも客観的であり、卓越していると思われるのは、彼が一八七八年に作者から献呈された印刷仕立ての台本について、いくつかの控え目な異議の後に下している判定である。

しかしさまざまな場面とその連続性、そこには最高のポエジーが宿っているのではないだろうか？ ここには究極の音楽の挑発があるのではないだろうか？<sup>(9)</sup>

この一見フェアな態度を、トーマス・マンも熱烈な共感を抱きつつ書きとめているが、これは誤解を招くフェアプレイ

レイのポーズにすぎない。もとよりマンは、この言い回しが窃盗以外の何物でもないことを知るよしもなかった。この言い回しの二年前に発せられたオリジナルは、ハンスリックの『指環』についての批評のなかに見出せる。「その台本に対しては、天才的な劇場人の目で見られた、印象深い場面の横溢を褒めたたえなければならぬのであり、これらの場面は音楽に最高の力を発揮するように挑発する。」(『音楽とところどころ』一三二〇)

ニーチェの攻撃文書『ワグナーの場合』のエピローグは、快活にして嘲笑的な謝辞で締めくくられている。

ワグナーの場合は、哲学者にとって一つの僥倖だった。この書は、疑いなく、感謝の念にインスピレーションを得ている。(六・五三)

まぎれもなく、ニーチェのこの攻撃文書はことごとく、感謝の念などよりはるかにハンスリックからインスピレーションを得ている。しかもこの謝辞の皮肉っぽくひねった勘所も、ニーチェはかの恩師から授かった。批評家はあるコンサート評のなかで、『指環』の音楽に対してさまざまな否定的お世辞を贈った末に、嘲笑的な一文で締めくくった。「私たちもワグナーの『音楽演奏』から、内容豊かな刺戟と緊張を得たことを感謝する。」(Die Presse.1862.12.23. 『コンサートホールから』二五二)

「ワグナーの音楽に対するわたしの抗議は、生理的な抗議である。どうして今さらこれらを美的な決まり文句で言い繕わなければならないのか？」これは『ニーチェ対ワグナー』からの文言である。「わたしの胃袋までも反抗するのではないのか？ わたしの心臓も？ 血液循環も？ わたしの内蔵が悲しむのではないのか？」(六・四一八以下) いかにして彼がこの種の発想を得たのかは、ハンスリックの『音楽美論』を繙けば一目瞭然であり、そこで著者はかなりの頁を

さいて、音楽の生理的な作用について言及している。

### ベックメツサー対ツアラトウストラ

ハンスリック自身は一八八二年から四年にかけて書かれた『ツアラトウストラ』について、こう発言している。「この書を読んだ後で（中略）、ニーチェはその頃まだ完璧に頭脳明晰だったなどと主張する者は、救いようがない。」（『ある批評家の日記から』六十二）しかし一八八八年に出版されたニーチェの攻撃文書を批判する人びとに対しては、ハンスリックは後に一八九四年になってから、怨みごとを書き連ねた。「ニーチェの奇妙な書『ワグナーの場合』は、『ワグナー』一派の連中から精神錯乱の始まりのしるしとして、公然と非難されているが、ニーチェの若年期のワグナー賛歌に較べれば、この書ははるかに明晰に、理性的に、かつ説得力をもって執筆されている。」（『わが生涯から』三六〇）あの攻撃文書に表明された論拠が理性的かつ説得力があると批評家が受け取ったことは、納得できる。結局のところ、それらの論拠とは彼自身のものに他ならないのだから。だが彼には、ニーチェがそれらの論拠を自分自身から受容し、ただ変形させただけにすぎないことを見抜けないほど、本当にそれほど盲目だったなどということがあり得るだろうか？ おそらく友人のビルロートにとってニーチェが激怒を催させる対象だったために、彼にはとても自分がニーチェの思想の指南役だったと告白する気にはなれなかったのだろう。彼はニーチェを「まともなことを何一つ成し遂げられない哀れな生き物であり、自分を有能だと思ひ描きながら、自身のうちには何の力もない、自己崇拜の権化にすぎない、嫌らしい、卑劣な男」と評した。<sup>(10)</sup>

ワーグナーをやりこめる論拠を探しているうちに、ニーチェはまたぞくぞくするようなハンスリックの一文に行き当たった。一八七六年に批評家は『指環』についてこう記した。

芸術が究極まで発達を遂げてしまうと、その先は上昇ではなく、没落のしるしをおびる。 (『音楽とところどころ』

二四七)

ニーチェがこの一文を満ち足りた気分で書きとめ、いわばワーグナー芸術に死刑を宣告する絶好のことばとして読み取っただろう、という推測は蓋然性が高いといえる。

彼にとつてさらにびっくり仰天させられたに違いない獲物は、一八八三―四年にポール・ブルジェの『現代心理学試論』第一巻のなかに見つけ出したフランス語の「デカダンス」という一語だった。没落とデカダンス。互いのことばが相応じ合い、互いの著者が相応じ合つて真実を確かめ合っているように思われた。二つのことばの持つ潜在的な攻撃能力がニーチェの心をときめかせた。そして彼はことばのはらむ力を研ぎ澄まさせて、『ワーグナーの場合』のなかで、ワーグナーは「デカダンスの芸術家」だと言い放つた時、このことばは人の心に突き刺さった。「ここにあの言葉がある―」と彼はつけ加えた。あたかも彼の人差し指が勝ち誇つたように、ブルジェの書のしかるべき箇所を指し示しているかのよう。 (六・二二一)

周知のように、フランス人のブルジェが指摘した否定的な兆候を、ニーチェはなにがなんでもワーグナーの仕業にし

なければすまなかつたが、ブルジェ自身は一言もワーグナーに言及していない。最大限の強調をこめてニーチェは一八三〇四年の冬にこう書きつけた。「ワーグナーにおける退廃の様式。ワーグナーこそが絶対的な対象であり、従属的なものや序列は臨機応変のことだ。ブルジェ、二十五頁。」

### 「ナンセンスのきわみ」

ブルジェの発言はハンスリックの批評眼の確かさ、それゆえ彼のワーグナー批判の正当性をも証明しているように思われた。だからなおさら、ニーチェがハンスリックの論証と批判的攻撃にいつそうお人好しに、何はばかりことなく食らいついていったことが納得できる。音楽の分野での的確な判断能力を欠いていたニーチェには、ハンスリックがいくら総合的な評価では抜きんでていても、部分的に頑迷固陋なところがあつて、とりわけワーグナー批評に関して頑迷固陋だったという事実はとも見抜けなかつた。ニーチェは他ならない、このワーグナーに関するハンスリックの舌鋒するどい批判に飛びついたわけである。

アーネスト・ニューマンは盲目的なニーチェ崇拝者たちをからかつたが、根拠なくそうしたわけではない。崇拝者たちは、ふたりの「絶縁」を、かつてワーグナー哲学ばかりか彼の音楽にも認められる退廃を見抜いたニーチェの秀逸な知的能力によって説明しようと試みた。

崇拝者たちには横溢する尊敬心はあるものの、例外なく、肝心の問題を判断する能力が欠けていた。彼ら自身は音楽家ではなく、ニーチェの発する言葉の花火を、殺傷力を有する爆雷だと信じこんだ。ニーチェが一八七〇年代前半の

ノートに書き記した音楽家ワーグナーへの批判の多くは、まじめな若者の陥った腑抜け状態の発現以外の何ものでもないことを見抜くのは、彼らにはとうてい不可能だった。まじめな若者は、ほとんどすべてが自分の理解能力を超えている音楽の諸問題との、真っ向勝負に打って出たのだが。

ニーチェがいかに広範囲に略奪した獲物に脚色をほどこしたかについて、もちろん当時のニューマンには知るよしもなかったのであり、彼はこう付け加えた。「ニーチェの著作やノート、書簡には、今日の音楽美学者たちが検討するに値する多くのパッセージがある（中略）しかし彼がワーグナーの音楽について述べた言葉には、真剣に考慮しなければならぬものはほとんど含まれていない。とりわけ晩年、かの偉大な音楽家への病的な憎悪にとり憑かれていた晩年、（中略）彼は莫大な量のナンセンスのきわみの言葉を畳みかけて投げつけた。<sup>(11)</sup>」

ニーチェの「尋常でない受容能力」についてのヤンツの見解は、おおむね妥当だといえる。「ニーチェがいたからこそ、彼の解釈によって、これらの『借用品』はすべてしかるべき重みと形姿、意味を獲得し、それによって生き長らえ、哲学を構成する一部分となることができた。」当然ハンスリックの受容については、ニーチェはたいいの場合、元の論点の上を堂々巡りしただけだった。彼にとってそこで重要だったのは事実の中身などではなかった。彼はワーグナー批判の根拠を求めたのではなく、悪口雑言の種を手に入れたのである。

## 「一心同体」

『ワーグナーの場合』には有頂天になってハンスリックをパラフレーズしているだけのパッセージが随所に認められる

ことが証明されれば、それはニーチェ研究の一段と高い次元の、哲学的な領域のためにも重要な貢献となる。マッツィノ・モンテイナリーは、ニーチェ研究は彼の読書や人間関係、他人からの借用の実態についても明瞭に照らし出さなければならぬと主張したが、彼の要請が<sup>(12)</sup>いかに的を得たものだったかを如実に示す例を次に挙げておこう。

一九八九年に『音楽の暴虐……ワグナーの音楽劇のニーチェによる評価』という題の学位論文<sup>(13)</sup>が刊行された。この論文は、ニーチェが『ワグナーの場合』のなかでワグナーの音楽劇を攻撃するために費やした文言をすべて真に受けて、彼のオリジナルだと見なしている。著者は、ワグナー弾劾の言葉の大部分がハンスリックの借用だとは知るよしもなかった。かの批評家は論文のなかでくり返し言及されているのだが、例えば次のように扱われている。「ニーチェとハンスリックは、劇的な、身振りを伴う音楽の拒絶という点で、完全に一心同体だった<sup>(14)</sup>」あるいは別の箇所ではこうである。「ハンスリックは身振りを伴う音楽の無能力さについて、ニーチェの示す根拠とまったく同じ見解だった<sup>(15)</sup>（後略）」等々。

ワイマール文化の時代に譬えるならば、以下のような意味になるのだろう。「エツカーマンとゲーテは、さながら一心同体だった……」

#### 《原注》

(1) Ernest Newman, *The life of Richard Wagner*, Bd.IV, S.325.

(2) リサーチの成果は、一九九四年ヴァイマールで開催されたニーチェ・シンポジウムで始めて報告された。本稿はその内容に基づいているが、シンポジウムの報告については以下を参照のこと。Manfred Eger, *Zum Fall*

Wagner/Nietzsche/Hanslick, in: *Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Hg. Im



- (3) ニーチェが読んだのは第三版であり、その現物はヴァイマールのニーチェ・アルヒーフにある。
- (4) この断章(七・七五六)は、往々にしてニーチェがワーグナーの芸術を総体として「偉大」であり、「高水準」と称賛しているのだと誤解されがちである。しかし《im Großen》(偉大さをおびた)という表現は、ニーチェの場合はほとんど《im großen und ganzen》(総体的に)と同じ意味であり、《auf einer Höhe》(高水準にある)は《auf einem Niveau》(一定水準の)という意味である。
- (5) 一八五八年十一月九、十日付。
- (6) Reinhart von Seydlitz宛て書簡、一八八八年六月二八日付。(補遺)
- (7) 『音楽美論』第三版の「前書」、および『コンサートホール便り』二五二、二九四頁。
- (8) 例えばボルヒマイヤーの盲目的な解釈を参照。「もしもワーグナーがみずからの天才としての本領をへ細密画家と  
いうありように認めていれば、誠実でありえただろう。しかし彼には誠実さなど微塵も備わっていなかった。それ  
ゆえワーグナーは壮大なスタイルに固執するあまり、美的かつイデオロギー的な贗金つくりになった。」(Dieter  
Borchmeyer und Jörg Salauquarda, Nietzsche und Wagner. 2 Bde, 1994, S.1376)
- (9) Reinhart von Seydlitz 宛て書簡、一八七八年一月四日付。
- (10) ハンスリック『わが生涯から』第三版、一八九四年。三四四、三四六頁。  
なおヴァプネフスキー編集版にはビルロートの書簡は公表されていない。
- (11) Ernest Newman, The life of Richard Wagner, IV, S.325.
- (12) Wilhelm Schmid, Die Landschaft des Denkens. In: Süddeutsche Zeitung, 7.10.1989.

(13) Franz-Peter Hudak, *Die Tyrannei der Musik. Nietzsches Wertung des Wagnerischen Misikdramas*. Würzburg 1989.

(14) Ebd., S.36.

(15) Ebd., S.37.

#### 《訳者付記》

本稿はマンフレート・エーガーの大著『ニーチェのバイロイト受難劇』(Manfred Eger: *Nietzsches Bayreuther Passion*, Rombach Verlag 2001) からの一章、「ハンスリックかく語りき」(Also sprach Hanslick) を訳出したものである。五五〇頁に及ぶ全体のうち、わずか一六頁分にすぎないが、この一章は未知のニーチェ像の一面を発掘したという意味で、本書の最大のハイライトともいえる。

マンフレート・エーガーは一九二七年、ドイツ・フランケン地方のヴァレンフェルスに生まれ、ワーグナーの邸宅だったバイロイトのヴァーンフリートが一九七六年にリヒャルト・ワーグナー博物館として公開されて以来、長年にわたり同館の館長の地位にあった。現在はフリーの批評家として活動している。ワーグナー博物館にはワーグナー研究のために計り知れない価値をもつ貴重な一次文献が数多く収蔵されていて、エーガーはいわば宝の山のなかでワーグナー、およびニーチェをはじめとするワーグナー・サークルともいべき人びとと、生きた文献を通して熱い対話を交わしてきた。

ワーグナーとニーチェの関係をテーマとする著書は一冊公刊されており、すでに訳書もある。Wenn ich Wagnern den Krieg mache... Paul Neff Verlag, 1988. 邦題は『ニーチェとワーグナー』(武石みどり訳、音楽之友社刊、一九九二年)。

エーガーはこの著作において、ニーチェがワーグナーから離反してゆくプロセスを明確にしたが、そのさい、一八七六年

つまりバイロイト祝祭劇のこけら落としに合わせて刊行された『バイロイトにおけるリヒャルト・ワーグナー』の内実をつぶさに検証することによって、この時点においてはニーチェはワーグナーの後継者として、将来におけるバイロイト祝祭劇の主宰者たらんともくろんでいたことを喝破した。ワーグナーをデカダンスの権化として糾弾することになる直前のこの時期に、当のワーグナーの後継者たらんと本気で考えていたという破天荒な見解は、残念ながらドイツ本国では定説とはなりえていない。在野の研究者ゆえの悲哀を蒙っているとしかしいようがない。本場のドイツで定説たりえないような見解は、極東の果ての日本でもとにも取り上げられもしていないだろう。お寒い現状というほかない。

エーガーは、ニーチェというパーソナリティーがいわばへぬえVのような、複雑怪奇な様相をおびている実態を追求してきたが、前著では「受容の天才」という性格を一貫して強調したのに対して、本稿を収めた『ニーチェのバイロイト受難劇』では「盗みの天才」へと劇的な軌道修正を試みた。ニーチェが「受容の天才」であるという見解は、エーガーの独創というよりも、じつはワーグナー自身もニーチェについて同様のことを述べていたとおり、古くからある通説ともいうる。しかし「盗みの天才」という危険性をはらんだ性格規定を前面に押し出すには、有無を言わせぬ根拠がなければならぬ。エーガーはこの根拠を発見して、この大著でそれを披瀝したのであり、そのハイライトが本訳稿である。

ニーチェがなぜワーグナーを批判するばかりか、デカダンスの権化として葬り去らなければならなかったかという根拠については、エーガーもこの大著で明確に論じているわけではない。しかし、とりわけ音楽家としてのワーグナーを批判するに当たって、ワーグナーの敵として名を馳せたヴィーンの批評家ハンスリックの文章を利用し尽くした実態は、本稿において鮮やかに暴かれた。ニーチェの化けの皮がはがされたともいえるほどに、盗みの手口が次々に白日の下に晒されてゆく。ハンスリックといえば当代随一の批評家だったはずなのに、なぜそれほど有名な批評家の文章を盗んだ実態が闇に隠されてしまったかといえは、ハンスリックの文章は、『音楽美論』などのごく一部を除けばすべて絶版になっていて、

後世には伝わらなかったからである。エーガーはそれらを具体的に検証して、ニーチェの披瀝した盗みのわざ、天才的なわざを、本稿で暴いて見せた。なおこの大著は拙訳により、近日公刊の予定である。