

『ファウストゥス博士』における クレッチュマル講演について

森川俊夫

トーマス・マンは1904年⁽¹⁾にファウスト小説の構想⁽²⁾について触れているが、その後この構想に言及するのは小説『ファウストゥス博士』の執筆にかかる直前の、クラウス・マンなどに宛てた手紙⁽³⁾においてであり、その間におよそ40年のへだたりがある。

それにもかかわらず『ファウストゥス博士』の物語の核心ともいうべき、ジュフィリスの病毒の刺激による天才的高揚のモチーフは1904年以来一貫している。このモチーフは『ファウストゥス博士』においては、人間的なものの否定、とくに愛の否定のモチーフと表裏の関係にあるが、1903年の作品『トーニオ・クレーガー』の中で、結局は否定されることになる⁽⁴⁾とはいえ、抜きさしならぬ形で呈示されるのが芸術の非人間化の要請であったことを考えると、1904年の構想の基底にも、人間的なものの否定によってのみ芸術は可能であるとする考え方⁽⁵⁾を想定できるかもしれない。

このように1904年のファウスト構想と小説『ファウストゥス博士』とは基本的に共通するところをもっている反面、時代的背景はそれぞれ決定的な相違をみせている。一方は問題をかかえているとはいえ、一応安定した市民時代であるのに対して、他方は、市民社会が生み出した精神的、倫理的成果を否定するナチズムの支配する時代だからである。もちろんドイツ崩壊の遠因がすでに宗教改革以来の歴史のなかに求められ⁽⁶⁾、ヴァイマル共和国時代にすでにナチズムのかかげる市民精神否定の思想が文化的底流としてあったことを考えると、時代的背景の差よりも近似性が問題になりかねないところである。しかし底流としてあることと、それが顕在化することのあいだには決定的な差異があり、それだからこそトーマス・マンは、1885年に生まれて1940年に世を去る主人公の生涯の物語を伝記形式にすることによって伝記記者を設定し、この伝記記者を媒介⁽⁷⁾にして作品に、日毎敗色を深めるドイツの運命を組み込むこととしたのである。この伝記本来の時と伝記記者の時との重層構造は単に主人公とドイツの運命の近似性を暗示するにとどまるものではない。

主人公は人間との愛を一切断念するほどに禁欲的で、非常に孤独な生活を送るが、外界との交渉を最小限にとどめて秘教的な音楽の創造に文字通り生涯を捧げる音楽家の伝記に、きわめて低俗な政治的運動体としてのナチ党に支配されるドイツの運命を絡ませるのは、人間愛（フマニテート）の精神を否定する理念を、一方はその芸術観の根底に据え、他方はその政治思想の基本的立脚点にしているところに両者の等質性⁽⁸⁾がうかがわれるからである。このアンチ・フマニテートに対する批判は作者の創作意図に属するもので、伝記記者を導入したのもこの意図のあらわれである。ギムナージウムで古典語を講じていたこの伝記記者ゼレーヌス・ツァイトブロームは、単に主人公を、奈落の底へと落下してゆくドイツと結びつける接点であるばかりではない。主人公の時（1885年の誕生から1940年の死にいたる）と伝記記者である自身の時（1943年からドイツの敗北の前夜にいたる）⁽⁹⁾に加えて、読者の時を想定することによって、積極的に作品の芸術至上主義的自己完結性を否定する役割をも担っているのである。

作者の創作意図から生まれる作品のこのような性格は作品の細部にどのようにかわっているか、本稿ではその点を、主人公の音楽上の師であるヴェンデル・クレッチュマル⁽¹⁰⁾が中心になる第8章に即して見ていきたい。

トーマス・マンはこの作品の第7章までを1943年5月23日から8月2日までのあいだに、いわば一気呵成に書き進めたが、第8章になって初めて難航する。日記によると、8月3日に取りかかりはしたものの、早くも6日には中止を決意する。10月13日ワシントンの国会図書館で行う講演『戦争と未来』の原稿を準備する必要もあったのだが、むしろ8月6日の日記にあるように、疲労を覚え気分が落ちこんできたために、むしろ気分転換に国会図書館での講演の原稿に取り組んだのである。しかしこの講演原稿は8月21日には完成したため、第8章を放置する理由がなくなり、8月26日にはクレッチュマル⁽¹¹⁾の吃音癖の描写にかかる。これは第8章の冒頭部分ともいうべきところにあたるが、その後はほぼ順調に書き進められて、9月23日には第9章に取りかかる。しかし、この頃近所に住んでいたアドルノから示唆を受けたことがきっかけになって、第8章の改稿に踏み切る。「第8章の書き直し」（9月30日）「第8章の手直し（ピアノ）」（10月1日）「第8章の変更を完了し、また第9章にうつる」（10月2日）「ソナタに関する講演の書き直しを開始、進展せず」（10月5日）「第8章のアリエッタ講演の書き直しと練り上げ」（10月6日）「ソナタ部分の書き直しを正午までに終える」（10月8日）という記載が日記に見られるが、翌10月9日には、国会図書館での講演を予定に含む長途の旅行に出発する。この東部旅行からカリフォルニアの自宅にマンが戻ったのは、約2カ月後の12月8日で、日記にはまた「クレッチュマルの章の手直し」⁽¹²⁾

(12月14日)「講演の章の手直し」(12月15日)「講演の章の変改。この章は失敗なのか、それとも失敗ではないのか?!」(12月16日)「また講演の章にかかる、光もなければ、意欲も湧かぬ」(12月17日)「第8章の結末部分の新稿」(12月18日)「8章の新たな結末部分」(12月19日)「……第8章の改稿を完了」(12月20日)とあって、ここによく第8章は脱稿する。

アドルノから刺激を受けて9月末から改稿に踏み切ったことについてマンはのちに『ファウストゥス博士の成立』のなかで、「それからの三日間をソナタに関する講演の徹底的な修正推敲の仕事に捧げたが、この仕事は講演の章だけではなくて、実にこの小説そのものを大いに豊かにし、美しくしたのである」としているが、実は9月末からの改稿のあともマンはこの章の出来映えに不安があったらしく、東部旅行の帰りの車中で「この冬にはこの小説がすっきりしたものになり、まともな形をとってくれますように。講演の章の欠点はすぐ取り除かなければならない」(12月6日)と記し、前述のように帰宅後最後の手直しを加えているのである。

このように、書き進めるにあたっての気おくれ、最終稿にいたるまでの慎重さ、あるいは出来映えについての不安は、おそらく、この章が作品全体のなかで占める意義をマンが意識していたからであろう。あるいはそのような意義をこの章、とくにベートーヴェン関係の講演に与えようとしていたからかもしれない。「この仕事(修正推敲)は講演の章だけではなくて、実にこの小説そのものを大いに豊かにし、美しくしたのである」という前述の引用はそのことを暗示しているともいえるのである。

やがて主人公アードリアーン・レーヴァーキューンの音楽上の師になるオルガニスト、作曲家のヴェンデル・クレッチェマルは、カイザースアッシュルンの市の「公益活動協会」ホールで連続講演を試みる。聴衆の数が非常に少いのは、演題から察せられる講演の内容が市の文化的水準を大きく上回るせいであって、決してその文化的土壌に異質であるからではない。このような大衆からの遊離の現象は、のちの主人公の音楽と第三帝国の文化政策との関係、すなわち、両者は質的には共通しながら品位の差が乖離を生むという関係と似通っている。

第8章で紹介される4回の講演のうち初めの2回でクレッチェマルはベートーヴェンを取りあげる。最初の「何故ベートーヴェンはピアノ・ソナタ作品111に第3楽章を書かなかったか」という講演は、聴覚が完全に失われたベートーヴェン後期(作品101から作品111にいたるピアノ・ソナタ5曲に始まる時期)の最後のピアノ・ソナタ作品111の解説を通じて、ベートーヴェンの到達点を明らかにしようとしたものであり、「ベートーヴェンとフーガ」と題する講演は同じく後期のベートーヴェンの、音

楽に対する関係を、フーガとの取り組みぶりを通じて象徴的に描き出そうとしている。

以下クレッチュマルの論旨を要約すると、近代音楽は、教会への奉仕をその基本的任務とみることをやめ、そのかぎりにおいて宗教的拘束を脱したところに始まる。それ以降、拘束の克服が音楽の宿命となる。拘束を克服して生み出される新しい価値が、やがてはそれ自体克服さるべき定型的なもの、形式的なもの、すなわち拘束的なものに転化するからである。

定型化とその克服の歴史はしかしベートーヴェンにおいて頂点に達するが、それはまた、同じ方向での発展を見込むことのできない地点でもある。

成熟期、すなわち中期のベートーヴェンは「音楽のうちに溢れる定型的なもの、形式的なもの、装飾的なものを個性的な表現によって消化しつつし、主観的力学のなかに融解」⁽¹⁴⁾させてしまう。すなわち徹底的に主観主義的であって、客観的拘束的なものはその曲のなかに片鱗たりともうかがわれることがない。楽曲のすみずみにいたるまでベートーヴェンの個性が滲透して、いわばそのどこを切り取ってもベートーヴェン以外の何ものでもないのである。これが定型的なものの克服の歴史の頂点に立ったベートーヴェンの曲における、主観的なものと客観的拘束性の関係であるとすれば、後期のベートーヴェンにおいてはこの関係が根本的に異った様相をみせている。中期においては主観的なものによって完全に滲透されている客観的拘束的なものが、後期においては「主観的なものによって手をつけられもしなければ、変化させられもしない」⁽¹⁵⁾でそのまま姿をみせる。たとえばピアノ・ソナタ作品111の第2楽章のアリエッタの主題である。この主題はきわめて単純素朴なものであり、その意味でもきわめて定型的なものであるが、同時代人が後期のベートーヴェンに見出す「過度の思考、思弁、過剰な精緻さ、音楽的な理屈っぽさ」のつくりなす「百の運命、リズム的対照の百の世界を抜けて」行くにもかかわらず、このアリエッタの主題は「身を飾る枝や葉など、余分なものはことごとく吹き払われ、われからも見はなされたかのような姿で」⁽¹⁶⁾すなわちほとんど元々の姿のまままでベートーヴェンの主観性と並存する。ここでは成熟期、すなわち中期の、すみずみまで主観的なものが滲透する主観主義的自己主張は影をひそめている。

クレッチュマルは、作品111第2楽章のアリエッタ主題が終曲に向かいながら示す微妙な変化のうちに別離の叫びを聴き、別離の合図を見て、この別離のあとにもはや第3楽章はありえない、と演題の問いに対して答えたうえで、さらに、この別離が作品111のソナタからの別離であるばかりでなく、伝統的芸術形式としてのソナタそのものがここに極限に達したことを示している、と指摘する。もちろんクレッチュマル

がソナタ形式にかりてここで暗示しようとしているのは、近代音楽そのもの、すなわち宗教的拘束を脱して以来あらゆる拘束性の克服を使命としておわされてきた近代音楽そのものの運命である。たとえば後期のベートーヴェンにおける主観的なものと定型的なものとの関係は「死」によって規定されており、偉大さと死とが結びつくところには、定型的なものへの指向性をもつ客観性が生まれるという、クレッチュマルの指摘は、⁽¹⁷⁾単に作品111にのみ妥当するものではないからである。

次の「ベートーヴェンとフーガ」と題する講演では、主として和声的主観性の作曲家としてのベートーヴェンにとって、フーガがその多声的拘束性のために中期を過ぎるまでなじみ難い領域であったとされる。しかしフーガをいつまでも忌避するわけにはいかない。「当時はまだこの尊敬すべき芸術形式に深い敬意が払われていて、フーガにおいても異論の余地のない力量を示さなければ、音楽の法廷で恩寵に浴することが……⁽¹⁸⁾なかった」からである。そして、1819年から1823年にかけて苦闘の未完成した『ミサ・ソレムニス』は、「この天使との戦いにおいても、この偉大な格闘者は、腰の関節が外れはしたものの勝利者となったことを証す」⁽¹⁹⁾作品であった。ここでクレッチュマルがベートーヴェンを創世記のヤコブになぞらえているのは、『ミサ・ソレムニス』に取りかかった1819年頃のベートーヴェンを、ゲツセマネのキリストに擬している点とあわせて、⁽²⁰⁾単純な比喻と見るべきではない。仕事に没頭している主人を待ちくたびれて眠り込んでしまい、用意の夕食をこがしてしまった女中たちに対してベートーヴェンは、キリストがペテロたちにたしなめたと同じ言葉で「お前たちはいったいわたしといっしょにひととき起きていることもできないのか」と叱りつけ、そのまま食事もせず、フーガつきのクレードと取り組む。そして訪れてきた友人たちの前に現われたベートーヴェンの姿は「まるで対位法の悪霊たちとの生死を賭した戦いの場から立ち現われたような印象を与え」⁽²²⁾る。

天使と格闘するヤコブに擬せられ、自身の生死を父なる神の手に委ねようとするキリストに擬せられたベートーヴェンが典礼からの独立以後の音楽の歴史の頂点に立つものとして、もはや昇り行く先のない頂点に立つものとしてとらえられていることは明らかである。⁽²³⁾『ミサ・ソレムニス』における対位法との取り組みはもはや新しい音楽の天地への飛躍ではない。対位法の多声楽的な領域は、和声楽で本領を發揮してきたベートーヴェンにとって異質の世界ともいうべきもので、その「厳格な様式」⁽²⁴⁾は本質的には克服さるべきものである。「厳格な様式」は芸術にとって拘束的な典礼の延長線上にあるものだからである。したがってベートーヴェンがフーガとの戦いに勝利を収めたというのは、新たな飛躍をとげたことを意味するものではなく、それまで回

避していた伝統的音楽形式を遅ればせながら自家薬籠中のものにしたことを意味する。これは、作品111番の第2楽章のアリエッタ主題が基本的にはベートーヴェンの主観性とは無関係に存在する状況に照応している。

こうしたクレッチュマルの講演は、主人公の思想形成の基礎になったとはいえないまでも、これに大きく寄与する形になっている。当時10代の半ばを過ぎた年齢にしてすでにその思想の核心は固っていたとはいえ、主人公が自身のうちに胚胎している思想に表現を与えるには、たとえばクレッチュマルの講演は好箇の材料であったのだ。しかも主人公は、クレッチュマルが口にしたことばかりでなく、口にしなかったことからさえ、刺激されている⁽²⁵⁾。たとえば素朴さ、無意識性、自明性こそ文化の指標であって、素朴さを欠いた現代は文化の時代ではないとする主人公の文化論は、芸術の世俗化の歴史がベートーヴェンにおいて頂点に達するとともに終止符を打ったとするクレッチュマルの時代認識とかかわっているのである。

第3の講演「音楽と眼」は、聴覚とわかちがたく結びついていると思われる音楽がむしろ視覚的にとらえられてきた事例を列挙して、それが「この芸術に本来そなわっている非感覚性、いや反感覚性、秘められた禁欲傾向による⁽²⁷⁾」ものとされる。そして「聴かれず、見られず、感じられもせず、無理なこととはいえ、なろうものなら感覚の彼岸、いや情念の彼岸、すなわち純粹に精神的な領域で聴き取られ観照されてみたいというのが、音楽のもっとも深い願望かもしれない⁽²⁸⁾」というクレッチュマルの推定は、芸術に対する感覚性のかかわり、人間的なもののかかわりを峻拒する主人公の将来の音楽観と照応するものである。

このような照応関係は、4番目の講演⁽²⁹⁾のなかで紹介されるヨーハン・コンラート・バイセルの音楽ないしは音楽理論とのあいだにも見出される。バイセルの音楽の特筆すべきところは「いわば流れの外にあって……忘れられた傍道をたどって独得の至福に達することができ⁽³⁰⁾」た点にある。それは、音楽発展のきわめて多様な可能性を示すばかりか、拘束性からの解放の道をたどった音楽の歴史を逆行する可能性さえ示している。その音楽理論の単純さと原始性が厳格な法則性を要求し、いわば新たな拘束性を追求するからである。長じて人間的なものの否定のうちに新しい芸術の可能性を探ることになる主人公は、このクレッチュマルの講演を聴く少年時代からすでに、法則性、とくに厳格な法則が、人間的なものから発する熱気、芸術にとって有害な熱気⁽³¹⁾を冷却させる作用をもつと考えている。したがって主人公の音楽においてもやがて厳格な法則が貫かれることになるし、人間の声が楽器のような効果をあげたバイセルの音楽と同じように、「合唱は器楽化され、オーケストラは声楽化され」て「人間と物と

の境界がずれていると思われる」⁽³²⁾ようになるのである。

すでに述べたように、まだ十代半ばで音楽的素養も十分とはとうてい考えられない主人公がクレッチュマルの講演から裨益されることが多かったのは当然である。しかし音楽的経験、素養は乏しくとも、芸術の本質にかかわる問題、たとえば芸術はいかなる形で不毛性を克服すべきかといった問題については、主人公はすでに自身の判断を固めていて、クレッチュマルの講演からはその判断の当否を、あるいはむしろその判断の正当性を裏書されるだけであったともいえる。ともあれ、クレッチュマルの講演は、作者によってほとんど偶然のように組みこまれたバイセルの音楽の報告にいたるまで、主人公の音楽および音楽観と緊密なかかわりを有するよう構成されているのである。

注

1. トーマス・マンの日記、1943年3月17日の記述のなかに「1901年の『ファウスト博士』にかかわる3行の計画を発見」とある。しかしこの「3行の計画」は、トーマス・マンが1901年に使い始めた「覚え書ノート・7」に見出されはするものの、記入そのものは1904年の春ないしは秋と推定されている。なおトーマス・マンは『ファウスト博士の成立』のなかで、3月17日を、3月27日としているが、写し違いであろう。
2. 1904年のこの構想は2つあって、最初が「3行の計画」といわれるもので「ジュフィリス（梅毒）の芸術家が、汚れを知らぬやさしい少女に憧れて接近し、何も気がついていないこの娘と婚約するが、結婚式の直前に銃で自殺する」という文章である。これが「覚え書ノート・7」の138ページに記載されているのに対し、155ページには「ファウスト博士として悪魔に身を捧げるジュフィリスの芸術家。毒素が陶酔、興奮、靈感の作用を及ぼす。この芸術家が恍惚として感激のままに天才的な素晴らしい作品を生みだすことを許され、悪魔に手をひかれて行く。しかしついに悪魔にさらわれる、すなわち麻痺状態に陥入る。汚れを知らぬ若い娘と結婚する話がこれに先行する」とある。
3. 1943年4月27日付長男クラウス・マン宛ての手紙に「モーパッサン、ニーチェ、フーゴ・ヴォルフ等々の運命の領域にかかわる現代的な悪魔との契約の物語」の構想をすすめているとあるが、翌28日付のアグニス・E・マイヤー宛ての手紙にもまったく同じ文章が見られる。このなかのモーパッサンなど3人に共通する運命がジュフィリスであることはいうまでもない。なお作品の執筆にかかる以前、ブルーノ・ヴァルター、イーダ・ヘルツ宛ての手紙のなかでもこの新しい計画のことが触れられている。
4. 『トーニオ・クレージャー』の主人公は、いわば1920年代のオルテガ・イ・ガセットの『芸術からの人間の追放』という要請を先取りするような形で、人間的、感性的なものは芸術をむしろそこなうという芸術観の持主であるが、この芸術の要請がもたらす人間的荒廃を克服するために、「コリント人への第1の手紙」第13章に述べられている「愛」をあらゆる判断

の基準と考えるようになる。人間的、感性的なものの否定の要請に対して、もっとも人間的である「愛」を対置するわけだが、『ファウストゥス博士』の主人公は、トーニオ・クレイガーとは異って、人間的なものを拒否する芸術観を徹底的に貫徹することになる。

5. 前注 4のオルテガの20世紀の「新しい芸術」の流れについての考え方。
6. トーマス・マンは1945年の講演『ドイツとドイツ人』のなかで、第2次大戦にいたるドイツの運命を、宗教改革、農民戦争以来のドイツの歴史の流れのなかに、そして部分的にはその帰結としてとらえているが、この講演は『われわれの経験の光に照らしたニーチェの哲学』（1947年）と並んで、『ファウスト』小説の核心に触れるものである。
7. トーマス・マンは1943年5月23日『ファウストゥス博士』の執筆を開始する。日記にもそのとおり記載されており、『ファウストゥス博士の成立』にも「43年5月23日、あの古い覚え書ノートを取り出してから2カ月ほどの日曜日の朝、私は『ファウストゥス博士』を書き始めたが、同じ日に、語り手のゼレーヌス・ツァイトブロームにも仕事にかからせる」とある。しかしストックホルム版では、ツァイトブロームが5月27日に仕事に取りかかることになっていて、『成立』の記述とのくいちがいがあったが、数年を経ていつの間にか23日に訂正されていた。単なる誤植だった。
8. 『ドイツとドイツ人』のなかで、ファウストがドイツ精神を象徴する存在であるとすれば、これを音楽家にしなかったのは伝説のあやまりである、という意味のことをトーマス・マンは語っているが、『ファウストゥス博士』はまさにドイツ的なものとの対決の書ともいうべきものである。もっとも主人公の音楽は第三帝国の文化政策からすれば許容しがたいものである。しかしそれは主人公と第三帝国の指導者たちの質的差異を物語るものではなく、品位の違いを裏付けているのである。
9. 伝記記者ツァイトブロームは、主人公の時と伝記記者の時に加えて、この伝記が第三帝国の支配を脱して人々に読まれるようになる「読者の時」をあげている（第26章）。ナチズムの支配するドイツ国内で、ナチズムから忌避される作曲家の伝記を書いているツァイトブロームとしては、この伝記が当面出版される可能性はないと考えているのである。
10. クレッチュマルのモデルの1人と目されている人物にハンス・ヘルマン・ヴェツラーという1870年生まれ作曲家がいる。ヴェツラーはドイツ系アメリカ人で1930年来スイスのバーゼルに住み、1934年マンの『ヴァーグナー』講演についての感想を寄せ、自身の講演の原稿を送ってきたのが、マンとの交渉のはじまりである。その後1940年帰国後その年の12月17日にプリンストンのマンを訪れ、「昼食後アパッショナータを弾」いている（マンの日記による）。その後マンの日記には1943年4月13日に「夜ヴェツラーの『音楽への道』を読む」、同年5月12日に「ヴェツラーの本と楽器学」という記載がヴェツラーに関して見出されるが、これはマンが『ファウストゥス博士』のプランを固めている時期にあたる。しかし、この頃からマンがクレッチュマルにヴェツラーのドイツ系アメリカ人という出自を与えようとしていたかどうか定かではない。この出自はクレッチュマルがペンシルヴァニアのパプティスト集団とその音楽、とくにその指導者について講演するにはまさに適切な設定である。逆にクレッチュマルが講演シリーズのなかでこの新大陸の過去の宗教集団について触れることがないとするれば、ドイツ系アメリカ人という設定は場違いとなるような性質のものである。とこ

ろがトーマス・マンがこのバプティスト集団について知ったのは、この年の6月29日、つまり第8章にかかる1カ月ほど前になってからのことである。したがって5月初旬から中旬にかけて作品の構成が固められていた時期、クレッチュマルはドイツ系アメリカ人と設定されてはいなかったかもしれない。そう設定されていたとすれば、マンはバプティスト集団の情報を「予感」していたかのような趣きがある。

11. この癖は、物語性が乏しく、難解な内容の講演の記述に滑稽味を与えることになるが、それ以上の、あるいはそれ以外の意味があるとは思えない。しかし、クレッチュマルの人物描写のなかでかなり大きな比重を占めている。モデルのヴェツラーにその癖があったか否か、定かでない。
12. テーオドル・ヴィーゼングルント・アドルノは1941年来ロサンゼルスに在住、マンの隣人ともいえるところに住んでいたが、両者が接触したのは1943年7月6日ユーリウス・パールの『音楽創造における靈感と行為』をアドルノがマンのもとに届けたのが最初である。その後マンはアドルノの『現代音楽の哲学』のタイプ原稿を読んで、『ファストゥス博士』における音楽上の問題について、アドルノから助言を受けることにする。作品111の第2楽章のアリエッタのテーマを縮小してニ・ト・トの3音に還元したものにクレッチュマルが添えている言葉のうちの Wie-sen-grund という三音綴の言葉が、アドルノの父方の名前ヴィーゼングルントに由来するものであることは、マンが『成立』のなかで語っているところである。
13. konventionell, Konvention は、「因襲的な」、「因襲」とそれぞれ訳されているが、この語は、因襲あるいは因習という語にある古さや、否定的な意味合いとはほとんど関係なしに用いられている。形式のなかで完成度の高いもの、芸術的には完全に近い、あるいは完璧な形式を意味するので、「動かしがたいきまり」と解すべきであろう。さればこそ、まさに克服せざるを得ないものである。
14. フィッシャー版『ファストゥス博士』1980年(Thomas Mann, Doktor Faustus. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1980) 74ページ。
15. 同書74ページ。
16. 同書73ページ。
17. 同書74ページ。
18. 同書79ページ。
19. 同書81ページ。創世記第32章24節から32節。ヤコブが妻子郎党を率いて兄エサウのもとに向かう途中、ヤボクの渡しで「天使」と夜明けまで格闘して勝ち、相手からイスラエルという名を与えられる。「神と人とに、力を争って勝ったから」である。しかしこの組み打ちの最中相手に「もものつがいにさわ」られて、びっこをひくことになる。
20. ヤコブの比喻の場合と違って、ゲツセマネのキリストの言葉と、ベートーヴェンの言葉との一致は偶然であるかのように処理されている。つまり、クレッチュマルはもちろん、伝記記者のツァイトブロームもこの一致に気がつかないように話が進められているのである。
21. マタイ伝第26章第40節からの「引用」。最後の晩餐のあとキリストはゲツセマネの園で父なる神に苦しみを訴えて祈るが、その間に眠り込んでしまった弟子たちにこの「引用」の言葉

を投げかける。神への祈りと弟子たちの不覚の眠りは都合3回繰り返され、やがてユダの先導で現われた群衆にキリストはとらえられることになる。マルコ伝第14章、ルカ伝第22章にも同じゲツセマネの記述があるが、「引用」の言葉はマタイ伝から取られたものである。

22. 同書82ページ。
23. 後期のベートーヴェンについての講演のなかで第9交響曲のことが一切触れられないのはクレッチュマルの意図によるものであろう。のちに主人公は、第9交響曲の讃歌の逆を歌いあげることになるが、その方向へ主人公を導くためには、この講演のなかで後期のベートーヴェンのそういう積極的な可能性に触れることは好ましくないからである。
24. クレッチュマルが最初の講演のなかで、和声楽の主観性と多声楽的即物性の区別を銘記して欲しいと述べている(74ページ)のは、このことにも関連している。
25. 同書83ページに「講演者が口にはしなかったが、アードリアーンのうちに火をつけた思想……にアードリアーンは感銘を受けた様子だった」とある。(なおこの原文の主語は「アードリアーン」ではなくて、「ギムナージウム7年生」である)。
26. 同書83—84ページ。
27. 同書86ページ。
28. 同書86ページ。
29. ツァイトブロームはこの講演の演題ももはや正確には記憶していないとして、「音楽における基本的なもの」「音楽と基本的なもの」「音楽の諸要素」等々であった可能性が考えられると記している。
30. 同書94ページ。
31. 4. のトーニオ・クレーガーの芸術観についての記述を参照されたい。
32. 同書503ページ。また伝記記者ツァイトブロームは第3章で、事物相互間、あるいは有機物と無機物との境界を曖昧にするような、主人公の父親ヨーナタン・レーヴァーキューンの「自然観察」を紹介しているが、このヨーナタンも、アードリアーンに対してクレッチュマルと同じ役割を果していると見るべきである。
(作品からの引用の訳は、おおむね新潮社版・圓子修平氏訳による。)