

二人の批評家に関する覚書

——小林秀雄と吉田秀和——

渡邊正彦

I

小林秀雄が八十歳で死去した一九八三年三月から程なくして発行された『新潮 四月臨時増刊 小林秀雄追悼記念号』が、今筆者の手元にある。その目次を見ると、今日出海、福田恆存、田中美知太郎、大岡昇平、大江健三郎、宮沢喜一、奥村土牛、梅原龍三郎といった名前が、執筆者としてキラ星のごとく並んでいて、改めて生前の小林の交友の多彩さに気づかされる感がある。そんな中、「セ・ラ・ヴィ」という題の文章の執筆者である「バルバラ吉田」の名前は、記憶に留めていない方も多からう。

この「バルバラ吉田」とは、音楽評論家として名高い吉田秀和の妻である「バルバラ・吉田」¹⁾のことである。日本文学・文化の研究者として夫吉田秀和の編で著書も刊行しているバルバラではあるが、この『追悼記念号』の執筆者の人選を見ると、当初の執筆依頼は、音楽評論家による日本で最初の個人全集を出版した当時の音楽評論の第一人者吉田秀和に対してあったと見るのが妥当であろう。言うまでもなく、戦後日本の音楽評論の類のクラシック音楽愛好家であった小林の一面について論じることが、この依頼の主旨であったことは容易に想像されよう。

しかし何らかの理由があって、吉田はこの依頼を拒否したと考えられないだろうか。バルバラの「セ・ラ・ヴィ」に「何年前前から、偶然、私たちの住い²⁾はお向いどうしになりました」とあるように、晩年の小林秀雄の家と吉田秀和の家は向かいあって、ごく至近距離にあった。気さくな隣人づきあいの内に見て取った小林の姿を、バルバラは「日本人としては極度に稀少な、ヒューマニスト」として、「セ・ラ・ヴィ」の中で描き出しているが、夫吉

田秀和と小林との関係をうかがわせるような物言いを、この文章の中に見て取ることはできない。結末の部分に、「一九八一年、小林さんが吉田と私のところに訪ねてきた」際、小林の「『真贋』³⁾を訳して井戸茶碗に関心がある」バルバラに、小林は「『今度来たから見せて上げる』と約束し」たという記載はあるが、結局「その機会はついに来」なかつた、これは、すなわち吉田はバルバラを連れて、向かいの小林の家を訪ねることはなかつたということの意味しよう。

一方、吉田秀和は小林死去後二十年近く経ってから、朝日新聞の「音楽展望」欄に「小径の今」(二〇〇一年十一月二十七日 夕刊)と題された文章を掲載し、小林をめぐった思い出を書いている。その中の一節を、引用してみよう。

お向いさん同士になったので、小路でも(小林さんと——渡邊注)よくお目にかかったし、「遊びに来ないか」と誘われて、ルオーのパレットを見にいったりしたものである。(中略)

音楽を聴く時は厳しい姿勢で耳を傾けていた人で、いつか上がった時はレコードをかけていて、ひとしきりじっくり一緒に聴かされた。よく「面白いものがない?」と訊かれるので、ある年のクリスマスにウエーベルンをプレゼントしたが、あとで何にも言わなかつた。その代わり、私がどこかに書いたものでピアノソリストのソロモンを知ったとみえ、ある時小路の曲がり角でばったり会ったら、「君、君、ソロモンのレコードのアルバムがロンドンで見つかったよ。」と、例の少し甲高い弾んだ声で呼びかけてきた。その嬉しそうな、得意そうな顔。こういう時は本当にあけっぱなしの正直な人だった。(中略)

私の知る小林さんは実に親切で情に篤い人だったが、反面、何とも潔い人でもあった。これはあの啖呵の連続みたいな、思い切りがよくて飛躍に富んだ彼の文体によく出ている。あの人はたびたびじっくり書こうとするが、やっぱり一刀両断的に書いてしまうのだ。(中略)

最後の大著は『本居宣長』で、ある日何の前ぶれもなく風のように我が家を訪れた小林さんは「君、出たよ」と言いながら、真新しい本を置いていった。それからしばらくして、お宅に上がった折「やっぱり私にはこの本はわかりません」と申し上げた。せっかくの好意に、正直にいうよりほかないのが悲しかったが。

このテキストを元として、事実関係を少し年譜的にたどってみたい。小林が吉田宅の向かいに引っ越したのは、一九七六年一月二十日で、ここまで取り上げてきたエピソードはすべてその時から、小林が死去した一九八三年三月一日までの出来事ということになる。引用中、「私がどこかに書いたものでピアノリストのソロモンを知ったとみえ」とあるのは、吉田がピアノリストの『ピアノリスト』(ラジオ技術社)中の「ソロモン」に拠るものと想定することができる。そして、小林の『本居宣長』の出版は一九七七年十月であった。この小林の畢生の作と評価された大著を、「わかりません」と小林に告げた吉田の胸中は、それから五年四ヶ月後の小林の死去の際、その追悼文を妻のバルバラに書かせた彼の思いと、おそらく通じるものがあるのだろう。

以上、風説に拠らずに小林秀雄と吉田秀和という二人の批評家の晩年の交わりに関して、資料に即してみてきたのは、二人が仲違いをしていがみ合っていたことを証明するためではない。増して、よしんばこの二人が不和であったとして、その直接的原因をゴシップ的に探りあてようとするなどではもちろんない。ここで試みるのは、この二人の批評家を比較していくことを通して、それぞれの批評の特質を客観化することである。その題材は、主として音楽に関する二人の見解をめぐっていくこととなる。

II

吉田は「小径の今」の中で、小林に「ある年のクリスマスにウェーベルンをプレゼントしたが、あとで何にも言わなかった。」と語っている。このエ

ピソードからもうかがわれるように、二人の前衛音楽に関する見解には、大きな懸隔があったといつてよいであろう。

一九五九年の一年間『芸術新潮』誌上に吉田が連載した「現代人のためのLP300選」⁵⁾では、六世紀の「グレゴリオ聖歌」から現代に至るまでの彼の考える「名曲」が、三百曲選びだされている。その中で、現代のクラシック音楽の愛好家が主たる守備範囲としていられるであろう十八世紀のバッハから、二十世紀初頭のドビュッシー、ラヴェルに至るまでのおよそ二〇〇年間に渡る作品は、百八十六曲を占めている。一方、シェーンベルクが一九二一年に「月に憑かれたピエロ」により、はじめて無調音楽を世に問う前後から発表されていったバルトーク、ストラヴィンスキー、ベルク、ウェーベルン、メシアンをはじめとした、いわゆる前衛音楽の作品は、わずか五〇年足らずの間であるにもかかわらず、四十七曲を占めている。このことは吉田が、今となっても聞かず嫌いの人も多いこの当時の前衛音楽を、この連載の中で重視し、評価しようとしていることを証しているといえるだろう。

この時期の吉田は、当時の日本で気鋭の前衛音楽の旗手であった黛敏郎、諸井誠、柴田南雄といった若手作曲家たちに担ぎ出されて一九五七年には(二十世紀音楽研究所)の所長に就任し、後にこの組織は武満徹を世界的な作曲家として世に送り出していく一つの契機を与えることとなった。晩年になっても、『レコード芸術』誌に掲載されたレコード評「今月の一枚」⁶⁾の中で、リゲイティ、ルトスワフスキーといった同時代の前衛音楽作曲家の作品を取り上げていることも、終生ノスタルジックな懐古趣味を通して音楽と接しようとはしなかった、吉田の態度をうかがわせよう。

ところで、吉田は一九八四年の『前衛芸術』の変質(『音楽芸術』九月号)の中で、ある前衛芸術家の「舞台を動きまわりながら楽器で音を出す」というパフォーマンスが、「満員の客を集めて行なわれ、さかんな拍手を浴びていた」と批評した新聞記事を取り上げ、「(その批評の——渡邊注)筆者の考えでは、そのことは、この前衛芸術家のやっていることがいかに時代の要求になかったものであるか、また、ひいては、いかに正しいものであるかの証明となる——らしいのである。」と述べ、その考えに疑義を呈して次のように書いている。

こういうことは、かつての「前衛芸術家」の考え方とは、ずいぶん違うのではないか? もっとはっきりいえば、「かつて」の前衛は、公衆

の好みと正反対の道を行くものという思想というか気構えが、まずさきに、あり、だから「自分の芸術は、当然世にうけ入れられないもの」という覚悟があった、と、私は考えていたのだ。

「前衛」という言葉が生まれたのはいつのことか、正確には知らないが、（中略）シャルル・ボードレールにとっては、それは——「近代芸術」——当時の市民たちが持っていた美学と人生観と真向から衝突し、対立するものにほかならなかった。

“Etrapez les bourgeois!”（市民たちのどきもをぬいてやれ）、これがボードレールにはじまり、印象派の画家、象徴派の詩人等々につながってゆく、芸術における「近代派」の創作に当たったのモットー、守則第一条であった。

市民の美意識、生活意識を根幹からゆさぶり、転覆させ、改新させなければ、近代芸術の目標は達成できないと、あの人たちは考えていた。その彼らの新しい芸術は、市民の共感を得るところか、彼らの価値観を逆転させるような衝撃力をもつ挑戦的、攻撃的な性格の芸術とならざるを得なかった。それは市民の目からみれば、聖美善とされていたものは逆のもの、つまり冒瀆と醜と悪の美学を表すものとならなければならぬ。ボードレールの唯一の詩集が『悪の華』と題されていたのは、そのなかでは、死と醜、それからあらゆる反モラルが歌われることになっていったのは、当然のことである。いや、そうでなければならなかったのである。

この「近代芸術」の精神を世紀末から今世紀にかけて継承したものが、「前衛芸術」というわけではあるまいか。

だから、ボードレール以後印象派、象徴派とつながっていく十九世紀近代フランス芸術と、どう結びつくかということは別として、二十世紀音楽における「前衛芸術」の発生源であるシェーンベルク、ベルク、ヴェーベルンら、いわゆる新ヴィーン楽派を考えてみれば、そこには、今いった「前衛芸術」即反市民・公衆美学の芸術という思想が、脈々と流れていたことには疑問の余地はない。

ここからは、吉田の前衛音楽に対する評価の基準が、その音楽を聞いた「公衆」がどれくらいそこに愉悦感を抱くかといった次元とは、まったく別のところにあつたことが読み取れる。こと前衛音楽に関してではなく、

先の「LP300選」では、ベートーベンの交響曲第六番「田園」やドボルザークの交響曲第九番「新世界から」などクラシック好きに膾炙した曲は選ばれず、またショパンの作品も、わずか二曲しか選定されていないことから考えても、音楽が愉悦感もたらすか否かという点は、彼の中の「名曲」を選び出す際の基準とはなっていないと考えられる。

それでは吉田にとっての「名曲」とは何かという点について、話を進めてみたい。もちろん、その点を完全に定義することは不可能であるにしろ、彼が重要視していくつかの点を、ピックアップしていくことはできるだろう。その基準の一つとして考えられるのは、ヨーロッパ音楽の歴史を踏まえた上で、その曲が、作曲の技法的な発展をもたらしたかどうかという点であった。例えば、「LP300選」の中で、吉田は九世紀のオルガヌムという、主旋律に対し、四度か五度の音程のもう一つの旋律が平行して奏される音楽を取り上げて、この後「約千年のヨーロッパ音楽の歴史は、この多声部のよこ系のおりなす音の模様の組織的発展の歴史と、よんでよべないことはない」と語っている。

周知のとおり、二十世紀になって美術評論の世界では、ヴォリソング、ハーバート・リードらによって、従来のヨーロッパにおいて、ギリシャ・ローマ型の造形芸術に実現されたものを標準としてその価値を判断することに疑義を呈し、例えば東洋やアフリカといった、当時のヨーロッパの造形芸術評価の規矩に当てはまらないものに、価値を見出そうとする動きが現れた。ロンドンやパリで十九世紀後半に開かれた万国博覧会ではじめて接した日本の美術品に衝撃を受け、自身の作品にその影響をモネやゴッホらの画家は反映させていくこととなるが、そのような気運が美術評論にも、従来の彼らの評価の基準を相対化する動きとなって反映したと考えられよう。

しかし、クラシック音楽の場合、一九〇〇年頃までの作品のほとんどが、ヨーロッパの文化圏を中心としたものであり、そこから逸脱するとしても、無調音楽の例が示す通り、いくら目新しく見えても、それはかつてからある音楽に対しての反措定という一面を持ち合わせていた。すなわち、それ以前音楽の様態を視野に入れないうちに、無調音楽は成立しなかつたといえる。この点からすれば、いわゆるクラシック音楽の作曲家はいかなる場合でも、ヨーロッパ音楽が発展してきた歴史的な脈を、意識しないことは不可能であった。無調音楽や十二音技法を創出した前衛音楽にしても、ヨーロッパ音楽の歴史的な脈の上に架橋しながらも、その上に立つことによつ

て、はじめて従来にはなかった新しい響きをもたらすことが可能になったのではないか。このように、ヨーロッパ音楽の技法を未知の領域に一步おし進めた点に、吉田が前衛音楽を「名曲」として取り上げる際の、根拠の一つがあったといえる。実際、吉田の評論を戦前の評論家と分け隔てるのは、彼が楽典、楽理などの音楽の構造を分析する理論について通曉していて、それらを縦横無尽に駆使しながら作品を評価することができた点にあったことは、彼の第一評論集「主題と変奏」の諸編⑧の中からもうかがうことができる。吉田が楽理的な面から音楽について分析的に考えられたことは、前衛音楽を作曲技法上の発展の中に位置づけることを可能にし、その点に前衛音楽に評価を与える際の、彼の基盤の一つをうかがうことができる。

一方、物理的な意味での楽音に関すること以外に、楽音が聞き手の中に受容される際の問題として、その音楽が聞き手にイメージを喚起する、いわゆる「詩情」をたたえているかどうかという点も、吉田にとって「名曲」選びの際の、大きな基準の一つであったといえる。例えば、吉田はシューマンの代表的歌曲集の一つである「詩人の恋」を「LP300選」の中に選び出し、その理由を「(曲集全体の——渡邊注) 基調は、暗くても、まだ、夏の朝のあの重たげな睡りのけだるさと爽やかさの入りまじった、健康さ」があるためと述べている。このように詩的な言い回しで語ることでできる要素を、その音楽が持ち合わせていること、それが音楽中の「詩情」の有無について吉田が判断する際の材料となることは、もちろんである。しかし、この種の表現はいくらでもバリエーションを創作することができ、それらをいくらか集めたところで、「詩情」という言葉の内実が、トータルなものとして浮かび上がってくることはないだろう。

それならば、むしろ次のような表現の中に、吉田の考える「詩情」を看取する際の手がかりがあるのではないか。「音楽のアルファとオメガ」という稿の中で、モーツァルトの「魔笛」を取り上げた吉田は、その登場人物についてドビュッシーが、「この人物はやがて死ぬ人間のもつあの無私無欲で予言的優しさをそなえている。こんなむずかしいことをドレミファソラシドだけで言わなければならぬなんて、音楽家とは何たる職業だろう」と記したという書簡を稿の末尾に注として置き、それを念頭に置きながら次のように語っている。

《魔笛》の淨らかな響き、金色に映える歌の数々の美しさというものは、

数あるモーツァルトの傑作の中でも、また、無類のものである。しかも、一方からいえば、こういうすべてが、ドビュッシーではないけれど、ドレミファソラシドだけで書かれていることは奇蹟でしかないようなものだが、別の見方からいえば、ドレミファだけで書かれていればこそ、この音楽は、同時に、こんなに透明で、しかも哀切極まりない音を立てるのである。

ヴァイオリンの上のひとつの音。ソプラノのひとくさり。フルートのひとふし。それこそ音楽のアルファでありオメガであり、同時に人生の哀歎の極みである。

音楽とは、もともと種も仕掛けもないドレミファに、魂を吹き込む仕事にほかならないのだということを、《魔笛》ほど純粋な形で、私たちに伝えているものはない。

ここに表されたドレミファによって吹き込まれる「魂」という言葉は、音楽の中に表現されている、言葉では表現することの不可能なものを、ドビュッシーの書簡と同様に示唆しており、それはすなわち吉田にとっては、音楽における「詩情」そのものであったといえるだろう。

ところで、ここで思い至るのは、前衛音楽に果たして「詩情」と呼べるものが表現されているのかということである。実際、ヴァレーズ⑩のようにサイレンなどの騒音を駆使して音楽に仕立て上げた作品が前衛音楽の中にあり、ここにいわゆる「詩情」という言葉で呼べるものを、前衛音楽に慣れ親しんでいない人が感じ取ることは、難しいと言わざるをえない。この点について、吉田は先の「『前衛芸術』の変質」の中で、一九五七年に「二十世紀音楽研究所」を始めたころの心境を、自嘲的に次のように語っている。

五〇年代の半ばから六〇年代の初めにかけて、日本でシェーンベルクからシュトックハウゼン、ブレーズにいたる「前衛音楽」の紹介に一生懸命努めていた私たちは、(中略) 正直なところ、「たとえ、完全な演奏はできないにしても、少しでもよりよい演奏をして、日本の聴衆にこういう音楽に馴れもらうことこそ、日本の新しい音楽をつくり出す道にながってゆくのだ」といった気持でいた。(後略)

岡田暁生によれば、モーツァルトのオペラは、それが発表された当時の

ウィーンの人からすれば「当時としては破格に凝った転調とオーケストレーションと入り組んだフレーズ構造」で表現されている「非常に難解で前衛的なものに聴こえた」というし、またドビュッシーも、彼らが作品を発表した当時のパリでは、その音楽が人々の話題に上りながらも、一面、音楽に関する既成の秩序を破壊する「変質者か犯罪者として」カリカチュア化されたりした⁽¹³⁾という。しかし後には評価されるようになったこれらの作品と同様に、吉田からすれば、二十世紀の前衛音楽も人々が「馴れ」ることによって、そこに「詩情」を人々は感じ取ることができるようになるに違いない、という思いがあったといえよう。また、そのことは、西洋音楽の伝統を持たない武満徹作品のような日本の前衛音楽が、世界的に認められていく上で、必ず通らなければならないステップとして意識されていたということも確かであろう。この点は、戦後の復興から高度経済成長期に差し掛かった当時日本にみながぎっていた、世界を視野に収めた上昇志向の反映と見ることもできる。

以上、音楽上の技法、詩情、それぞれについて考えてきたが、この二点だけでは、まだ吉田の考える名曲の定義を覆いつくすには、十分ではないだろう。ここに最後の基準としてあげておきたいのは、音楽における「秩序」という点に関するである。これも「詩情」と同じく抽象的な言葉であるが、この点に関して考えるための手がかりとして、岡田暁生が『西洋音楽史』の中で語っていることに着目してみたい。岡田は先に本稿でも取り上げた中世のオルガヌムの草分けの作曲家ペロタンの作品に触れて、次のように述べている。

ペロタンらの曲は、今日の多くの人々にとって、まるで異世界の音楽のように響くはずである。この違和感にはいくつか理由があるのだが、その最大のものは和声感覚の違いだ。われわれにとって「和音」といえば、たとえば「ドミソ」のことであるが、中世においては「ドミソ」は不協和音だった。つまり「ミ(二度)」が入ってはいけなかったのである。(中略)

おそらくこうした音響が好まれた背景には、当時の人々の独自の音楽感があったはずである。(中略)中世において音楽は、決して「音」を「楽しむ」ことではなかった(中略)。中世を通して広く読まれた理論書に、ポエティウス(四八〇?〜五二四?年)の『音楽綱要』があるが、彼はここで音楽を三種類に分類した。まず「ムジカ・ムンダーナ(宇宙の音

楽)」は四季の変化や天体の運行などを司る秩序のことで、これには非常に重要な意味が与えられていた。当時の人々にとって「本来の」音楽とは、何よりこの「世界を調律している秩序」のことであった。そして同様の秩序が人間の心身をも司っているとされ、これは「ムジカ・フマーナ(人間の音楽)」と呼ばれた。(中略)そして実際に鳴る音楽(中略)は「ムジカ・インストゥルメンタリス(楽器の音楽)」と呼ばれ、これは三種類の音楽のうちの最も下位に置かれていた(ここには声楽も含まれた)。実際に鳴る音楽などどうでもよいものであり、「本当の」音楽とはその背後の秩序のことだとされたわけである。

こうした「音楽は聴くものではない(!?)」という考え方の源流は、音楽を数学の一種と考える古代ギリシャまで遡ることができる。(中略)古代ギリシャにおいて、すでに音楽は、「振動し鳴り響く数字」であり、超越的な秩序(数学的比率)の感覚的なあらわれであった。おそらく中世において、そしてそれ以後も、真にその名に値する「音楽(芸術音楽)とは、現象界の背後の客観的秩序を探索認識するという意味で、一種科学に近いものと考えられていたのだろう。(中略)音楽は快楽ではなく、科学や哲学に近いものだったのである。

ここで言われているように、中世の人々が「音楽は快楽ではな」と考えたとしたならば、そのコンセプトはそのまま前衛音楽にも、あてはめることができよう。中でも無調音楽は、やがてシェーンベルクが音の配列方法に厳格な規則を持つ十二音技法にそれを収斂させていく中で、正に「音楽を数学の一種」と見なす方向に発展を遂げていくこととなる。

吉田は「LP300選」の第一曲目として、やはりポエティウスの音楽論を一瞥しながら「宇宙の音楽」にその座を与え、「神に、あるいは神々に、あるいはその使いたちの翼の響きにささげようではないか?」と語っている。このように語る吉田の音楽観の中で、「秩序」とは、「数学の一種」として、すなわち音という音楽を構成する物質の中に反映されるものであると同時に、「現象界の背後の客観的秩序を認識する」という「哲学」をその背後にあらわしたものとして、音楽を受容しようとする際に、その存在は欠くべからざるものであったと考えることができる。このように音楽を「超越的な秩序の感覚的なあらわれ」として認識することが吉田にとっては重要であり、それを曲を通して彼が感じ取ることのできる点に、吉田が前衛音楽を「名曲」

の中に多く選り出された理由があったといえよう。
次では、一方の小林秀雄の音楽観、特に前衛音楽に対する見解を中心として考えていきたい。

III

無類の音楽好きであった小林秀雄が、愛好した作曲家について見てみよう。彼の代表的作品の一つとなった「モーツァルト」以外にも、ベートーヴェン、バッハ、ドビュッシーのことが評論の中で取り上げられ、それらは全集にも納められている。一方、他に小林が関心を持っていた作曲家を知る上で、一九五九年に発行された「年刊モーツァルト」中の座談「小林秀雄氏とある午後」は興味深い。この中で小林は「再評価したい作曲家」について問われ、ロッシニ、チャイコフスキー、リスト、バルトーク、シベリウスを挙げており、バルトークについては「現代のものではバルトークのクワルテットが好きだな。特にバルトークは打つものがあるからな。」と語っている。続いて「シェーンベルクなどの十二音音楽は。」と水を向けられて、次のように答えている。

「どうも面白くないな。十二音がどうというじゃないが、つまらないからあまり聴かないな。大体、近代音楽というものは近代絵画と同じだと思うね。形がなくなるようにメロディが消えてゆく。音楽じゃあメロディが一番大切だと思うんだがなあ。和音は分解できるが、メロディは分解できない。つまりそれだけ原始的なものなのだ。」

前衛音楽の中でもバルトークをよしとし、シェーンベルクは評価しないと小林の見解は、いわゆる愉悅的な音、就中、小林が音楽の中で一番大切と考える「メロディ」が、共に両者の音楽から聞き取りにくいことを考えれば、奇異な感じがしよう。この点については、冒頭に取り上げた吉田の「小径の今」の中にあつたように、クリスマスプレゼントとして吉田が送ったウエーベルンのレコードに対して、小林が何のリアクションも示さなかつたことも考え合わせると、前衛音楽の中では、特にバルトークが例外的に評価されたと考える方が、おそらく正しいのであろう。

バルトークの名は、戦前の小林の評論の中にも見る事ができる。

一九四〇年の「清君の貼紙絵」の中で、彼は次のように述べている。

何時だつたか、新響（現在のNHK交響楽団——渡邊注）の演奏会に久し振りで行つたら、ベエトオヴェンとバルトックとをやつてゐたが、二つの音響の美しさの余りに隔りに啞然とした。僕はバルトックという作家はどういふ流派の新作家か一向無智であるが、彼の音楽の表面強さうに聞える空虚な美しさなどは、僕には何物とも思われなかつた。その辺に音楽について素人の僕の幸福があるのだらう。バルトックに関する専門家の解説より、自分の無智な耳の方が、僕には大切だ。解説などが何を教へてくれるものではあるまい。

ここで小林は、バルトークの音楽を純粹な音による表現としてのみ扱つて評価を下し、それを西洋音楽の歴史的文脈の中に位置づけてみようというよな考えは、この時の彼の中にまかつたかといつてよからう。すなわち歴史的に見たときに、それが前衛と位置づけられているから云々ということからはなく、ただ音楽としてそれがベートーベンより面白くないと語っているのである。

しかし、一九六三年に行われた座談⁽¹⁶⁾の中では、小林はバルトークの音楽に対して、次のような見解を述べている。

バルトークは僕はおもしろいな。要求が強いからね。どういうわけで、あんな頑固な要求があるかと思う。(中略)おもしろさがわからないということは、結局、人間がわからないことだと僕は思うね。一番おもしろいことは、人間がわかることだよ。愉快になることじゃないよ。バルトークの音楽なんてちつとも愉快じゃない。あんなつらくて、あぶら汗が出てくるような音楽ってあまりないですよ。だけどそれはいかにもおもしろいね。

ランボーから始まる小林の評論作品の系譜の中で大作と目されるものは、ほとんどすべてが、ある一人の人間の表現から看取されたことを梃子として書かれた人間論であるといつてよいであらう。この点からすれば、彼の批評の原理とでも呼べるものが、バルトークの音楽をめぐる彼の態度の変化に、はつきりと見て取ることができるようになる。すなわち、何が契機と

なつたかは分からないにしろ、その表現の背後に人間が見えてきた時、彼のバルトークの音楽をめぐる印象は一変してしまうのである。対して吉田の場合、こと音楽に関していえば、ライフワーク的な一人の人間に対する批評というものは、彼の全評論を見ても存在しないといつてよいであらう。¹⁷⁾

ところで前の引用中、音楽において「メロディが一番大切」と語った小林が、特に愛着を示したのはバイオリン曲であった。¹⁸⁾ バイオリンニストのメニューインが一九五一年に来日した時に書かれた「ヴァイオリニスト」の中で、「私は音楽をきくといふより寧ろヴァイオリンをきく積りでゐた(中略)名器を自在にあやつる名人の芸に目のあたり接したかつた」、「ヴァイオリンの名人は幾人も来た。私は、その都度必ずき、に行つたが、それは又見に行く事でもあつた。」と小林は公演の際の自身の態度について述べている。

メニューインのその時の公演は、当時の音楽評論家たちの間では不評で、吉田も後年「その時の演奏は不調で、私たちは失望したものだ」と回想している。¹⁹⁾ しかし、小林はこの公演について、「たとへ演奏が下手でも音が悪くても、レコードで聞くより、演奏会で聞く方が楽しいといふ人も必ずある筈である。私なども、不精者で演奏会には滅多に行かないが、どちらかと言へばさういふ組である。」と述べた上で、「意外に悪い音で弾き出された」タルティーニの曲が、「次第に調子が出てきて、美しい音に変つて」、「次のパガニーニに至つては「楽器がもう完全に鳴つてゐ」たとその経過について語り、次のように述べている。

演奏家は、演奏会で、どんな思ひ掛けのない条件の下に弾くかわからない。日によつて出来不出来があるところではない。どんな名人も全く同じ演奏を二度出来ない筈である。一度一度が勝負であつて、間違つてもやり直しは出来ない。そしてかういふ演奏家の性質に應ずる気構へで聞くのが、演奏会の聴衆の楽しみなのである。メニューヒンは、ステージに上ると、日本の聴衆の敏感さといふものが直ぐ感じられたと書いてゐるが、聴衆の気構へは、又逆に直ちに演奏家の心理に反映し、その時の演奏に影響せざるを得まい。

このような小林の演奏会に接した時の態度は、「音といふ事件に臨んでゐる」という、「ヴァイオリニスト」中の表現に要約されているといえるだろう。続いて、小林は次のように述べる。

かういふ事は、無論、蓄音器の場合には起らない。いつも同じ音を発する機械に対して、人間は気構へをするわけにも参らぬから、全く受身な知的な且孤独な態度をとらざるを得ない。(中略)さういふ態度を(中略)続けてゐると、聴覚の性質も、音楽の観念的な解釈や理解に照応する様に変化してくるに違ひない。私は、頑固なレコード・ファンに会ふと、音響学的に純粹な楽音にばかり鋭敏な耳が、もうこの人には出来上つてゐる、とよく感ずる事がある。(中略)先づレコードをめぐる解説者や批評家によつて、或る種の音楽の観念が与へられ、次にレコードによつて、恰も本を読む如く音楽を聞く耳の訓練をする。耳はさういふ訓練に堪へる様である。

音楽をめぐる知識や観念よりも、まず現実の音楽を享受しようとする小林の態度は、レコードで音楽を聴くという行為に対する、この彼の考えからもうかがうことができよう。この作品で小林は、演奏会で聞いたパガニーニの協奏曲から、「悪魔と契約してバイオリンの技巧を我が物にした」という逸話の有名なパガニーニという人間とバイオリンという楽器との宿命的な関係について、思いを馳せている。もちろんそのような逸話を小林は歯牙にもかけないが、ここでは伝記的な知識からではなく、自身が実際に耳にしたパガニーニの音楽が、そのようなことを彼に考えさせる契機となつている点に留意しよう。

このように、音楽を聴くという行為を通して浮かび上がる小林の批評家像は、常に現実に着目しながら抽象的な概念を拒絶するものそれであつたといえるだろう。その態度にのつとつて彼は音楽を通して人間について論じていくのであり、また、それは音楽会においては、その場の一回性に身を委ねる態度となつてあらわれるのだといえる。前衛音楽に関しても、やはりこの点が彼の評価の基準となつてゐることは、先のバルトークの例からも了解されるであらう。

IV

これまで小林と吉田、二人の評論家について考えてきたが、この稿の結論として、小林は現実的な態度で音楽に接しているのに対し、吉田は観念的であるなどということがいいたい訳ではもちろんない。

しかし、次の引用に見られる吉田の態度は、注意して見る必要があるだろう。

放送か何かでしゃべったか、それとも原稿の中で書いたのだったか、ちよつと思ひ出せないのだが、もしあらゆるヨーロッパ音楽の中で、ただ一人をとるとしたら、私はJ・S・バッハをとるだろう。また、もし一曲をとれといわれたら、バッハの『マタイ受難曲』をとるだろう。私は、いつか、こんな考えをのべたことがある。この考えは、今も、変わらない。(中略) この曲は、それくらいの内容をもっている。大バッハの手から生まれたといっても、これは一回限りの作品であり、音楽として一つの大きな世界であり、また、有史以来のヨーロッパのすべての歩みの根元につながる、大きくて深い意義をもつ対象と取り組んだ作品である。私の考えるのは、この音楽はバッハの作曲であるとともに、バッハ個人を越えた、もつと大きな音楽の流れの中の一つの高まりだということである。

バッハは敬虔なプロテスタントとして、ライプツィヒの聖トーマス教会の楽長を務めながら、キリスト教の神を賛美する数々の名曲を残し、「マタイ受難曲」はその中でもキリストの受難という最も大切な場面を音楽にしたものであることは、ここでいうまでもない。それをヨーロッパ音楽の中で最高の作品と見なし、「バッハ個人を越えた、もつと大きな音楽の流れの中の一つの高まり」と考える吉田の見解は、彼が音の背後に存する「超越的な秩序の感覚的なあらわれ」を希求して「宇宙の音楽」を「LP300選」の第一曲目に据えたことと、響き合っているといえるだろう。

一方、小林は、吉田から「どうしてもわかりません」という評価を受けた「本居宣長」の中で、「古事記」を読み解く宣長が考えた「神」に関して、次のように述べている。

先づ周囲の物との出会ひがなければ、誰にも、生活の切つ掛けは掴めしないのであり、古い時代世上に広く行き渡つてゐた迦微(カミ)古事記の中の表記——渡邊注)に関する経験にしても同じ事で、先づ八百万の神々の、何か恐るべき具体的な姿が、周囲に現じてゐるといふ事ではなければ、神代の生活は始まりはしなかつた。

その神々の姿との出会ひ、その印象なり感触なりを、意識化して確かめるといふ事は、誰にとつても、八百万の神々に命名することに他ならなかつたであらう。

ここで説かれているのは、神々の存在を観念によつて思い描くよりも先に、まずその存在を感じさせる具体的な経験が、神代の人々にはあつたとする小林の考えである。このような人間の経験を基とした汎神論的な考えが、目に見えない「秩序」の存在を信じる吉田と相容れない点に、彼の「本居宣長」に対する批判が生じる契機の一つがあつたとはいえないだろうか。小林からすれば、音楽に「超越的な秩序の感覚的なあらわれ」を希求して、「宇宙の音楽」を名曲として推すことなど、思いもよらなかつたであらう。

この二人の音楽観に端を発する見解の相違は、他にも見て取ることができるとし、それらは二人の批評家に関することのみならず、芸術、および芸術批評について重要なことを明かしてくれると考えているが、今回は「覚書」として、残された問題については他日を期したい。

注

小林秀雄の引用は、特に注記したものを除き、すべて『小林秀雄全集 全十四巻』(新潮社 二〇〇一年～二〇〇二年)を、吉田秀和については、『吉田秀和全集 全二十四巻』(白水社 一九七五年～二〇〇四年)を使用した。

(1) 一九二七～二〇〇三年、ベルリン生まれ。五二年にハンブルク大学に入学し、中国の明の詩人を研究して、博士号を取得。五九年五月から東京ドイッ文化研究所に籍を置き、日本文学、文化についての文章を発表。六四年に吉田秀和と結婚。著書に『日本文学の光と影』(藤原書店 二〇〇六年十一月)、訳書に永井荷風『溷東綺譚』(一九九〇)などがある。(経歴は、『日本文学の光と影』中の「著者紹介」に拠る。)

(2) 鎌倉市雪ノ下の鶴岡八幡宮の近くに、二人の自宅はあつた。

(3) 「中央公論」一九五一年十一月号

(4) 朝日新聞に掲載された一九七六年の「今年のレコードから」(音楽展望)一九七六年十二月十日 夕刊)にも、ソロモンのベートーヴェンの演奏を、吉田が評価する記述がある。

(5) 「私の音楽室」というタイトルで、一九六一年十一月に新潮社から単行本が刊行された。『吉田秀和全集』でも同名のタイトルで、第七巻に収録されている。

(6) リゲティでは「弦楽四重奏曲第一番、第二番、他」(一九九八年一月号)が、ルトスワフスキーは「歌の花と歌のお話、他」(一九九九年一月号)が、取り上

げられている。

(7) ヨーロッパ以外の文化圏の音楽のほとんどが、ヨーロッパ音楽のような系統だった記譜法を持たない点も、このことと大いに関係しているだろう。

(8) 『主題と変奏』（創元社 一九五三年十一月）。また、吉田は楽理を駆使して楽曲の分析を自身を試みる理由について、「古典の複雑と精妙について」（『フィルハーモニー』一九四九年）の中で、次のように述べている。

高級な音楽、一流の芸術といえは、何かそこに普通のものがない高等な世界観や思想性がもられているというふうな漠然とした予感を抱かせられ、なかには是非でもそれを見つければ承知しないような人さえもいる。しかし、僕は根が愚鈍にできていいのか、どうもそうしたことを音楽の中に見つけるのは、あぶなっかしい、曖昧な仕事に思えてならぬ。どうともいえる要素が多すぎる。それよりむしろ、なぜ、古来高級な音楽といわれているものの出来具合が、他の曲とどうちがうかを綿密にしらべ、そこに作曲家の耳の微妙さの刻印を見出さないのか？

(9) 『一枚のレコード』（中央公論社 一九七二年十一月）出版の際に、書き下ろされたものである。

(10) この書簡に関しては、ルシユール編 笠羽映子訳『ドビュッシ―書簡集 1884～1918』（音楽之友社 一九九九年十月）にも収録されておらず、出典の確認は取れていない。ただ、それをここに引いた吉田の音楽観をよくあらわしていると考え、あえて引用した。

(11) この種のヴァレーズの音楽としては、「イオニザシオン」（一九三二年）が有名である。

(12) 岡田暁生『オペラの運命』（中央公論新社 二〇〇一年五月）

(13) 岡田暁生『西洋音楽史』（中央公論新社 二〇〇五年十月）この本の中に、実際のカリカチュアの図版が掲載されている。

(14) はじめてこのような音楽をめぐる「秩序」を破壊しようと試みたのは、ジョン・ケージであると考えられる。

(15) 同人として、石井宏、海老沢敏、向坂正久、高橋英郎、宮脇俊三が参加している。対談中で同人たちの発言は、名前が掲載されずアルファベットで表されている。引用は高橋英郎『モーツァルト・オペラ・歌舞伎』（音楽之友社 一九九〇年八月）に拠る。

(16) 「文学と人生」〔新潮〕一九六三年八月号。参加者は他に福田恆存、中村光夫であった。

(17) 絵画評論では、吉田はセザンヌ（『セザンヌ物語Ⅰ・Ⅱ』中央公論社 一九八六年六月）、トゥールーズ・ロートレック（『トゥールーズ・ロートレック』中央公論社 一九八三年六月）といった、作品を通して人間に至ろうとする方法をとった、まとまった評論がある。思うに、絵画に対して音楽のように専門家でない吉田からすれば、その印象は絵画自体ではなく、人間に集約

されるしかなかったとも考えることができよう。

(18) 先に取り上げた座談「小林秀雄氏とある午後」の中で、プロコフィエフの「ヴァイオリンソナタ」を評価していることも、彼のバイオリンに対する思い入れを表していて、興味深い。

(19) 「メニユインを悼む」〔朝日新聞 音楽展望〕一九九九年四月二十日 夕刊

(20) 小林は「ヴァイオリニスト」の中で、メニユインの公演の切符を新聞社などからもらって「三度もたゞで聞いて了つた」と述べている。因みにタルティーニの「悪魔のトリル」から始まった第一日目には、最後にバガニーニの「バイオリン協奏曲第一番」が演奏された。複数回の公演の中では、バルトークの「ルーミア民族舞曲」、バルトークがメニユイんに献呈した「無伴奏バイオリンソナタ」（一九四四年）を含んだプログラムもあった。

(21) 「カール・リヒター」〔世界の指揮者〕ラジオ技術社 一九七三年四月

（わたなべ まさひこ）