

北杜夫作品における音楽

——『牧神の午後』『幽霊』を中心に——

若 井 健

1. はじめに

北杜夫（1927-2011）は、昭和中期から平成にかけて活動した作家である。彼が発表した作品のジャンルは多岐にわたるものの、北に関する研究論文は『幽霊』（1954）『夜と霧の隅で』（1960）をはじめとした代表作の作品論や、彼が幼少期から親しんでいた「昆虫」、旧制高等学校時代を過ごした信州・松本の山々とその情景、そして彼が晩年まで患っていた躁うつ病をテーマとした作家論が多数を占めており、また北の生い立ちを論じる中で彼の高校時代に触れている研究が多い反面、東北大学医学部在学時に軸を置いたものは寡少であった。東北大学学術資源研究公開センターの曾根原理は「彼に関する先行研究は決して多くはないが、中でも仙台時代に焦点を当てたものとしては、寡聞にして菊田茂男「仙台時代の北杜夫に関する資料稿」（『東北文化研究室紀要』18、1977）以外では見当たらない」と指摘している¹。この点を踏まえ、本稿では北が作家を目指す途上にあり、数多くの詩篇、短編小説を生み出していたにもかかわらず、今日まで積極的に研究が行われているとは言い難かった大学時代に焦点を当てる。

なお、北の大学時代を紐解いていく手がかりとして「音楽」をテーマとして掲げる。初期作品である『牧神の午後』『幽霊』にみられる音楽的側面に着目し、かつ青年期の北に多大な影響を与えたトーマス・マンとの関わりを「音楽」という切り口から検討し考察を行うことで、多彩な作品を発表してきた北の表現者としての原点、そして転換点の1つを明らかにすることを本稿の目的とする。

2. 大学時代の音楽体験

北が音楽に親しんでいたという事実については、後年に発表されたエッセイ等から確認できる。『どくとるマンボウ青春記』では旧制松本高校在学時に友人がベートーヴェンのレコードを購入している中で自身は浪曲のレコードを買っていたことを、「私にしてみればせい一杯芸術的」だったと綴っている²。また、東北大学在学時に綴っていた日記を書籍化した『或る青春の日記』では、音楽鑑賞の記録や音楽そのものに対する北自身の考え方が度々記されている。その例を以下に複数箇所挙げる。

音楽って奴は血管内まで沁みいる。その第一音から、もりあがりもりあがり、見えなくなった頂点が、わっと僕たちの体の上のうちくずれてくる。何て肉感的な。たまらない。僕はオンチで分らないんだけど、とにかくたまらない。絵とか文学とかに比べて、何と重宝なものだろう。絵とか文学とかから、その世界をくみとるにはそれだけのみがかれた眼とか、心とかを必要とする。そうじゃない奴にはただの色と文字どおりの文字だけだ。ところが音楽という奴は、耳からだけ入るんじゃない。体全体から、体の隅々の皮膚から浸入して心におっかぶさるんだ。

(1948年5月10日)

井口基成³を聞く。ドビュッシイ「花火」とリストの「ハンガリアン・ラブソデー No.6」はよかった。眠くて意、無意の中に流れてくる音階を吸い込むことがいちばん気持がよいみたいだった。

(1948年6月20日)

ハンガリヤ狂詩曲の六番。なんでこんなにユウウツだった心が躍り出すのだろう？だからイヤさ、音楽って奴は。

(1949年1月20日)

ワグナーのニュールンベルクの名歌手……いじいじした世界から抜けださせ

てくれる、内臓からしてね。

(1949年1月25日)

牧神の午後——笛を吹きつつ、ゆったりと牧神が身を起こす。樹々の若葉がざざめき出し、森の息吹が動き出すのを感じず。そして不思議に僕は、三城⁴方面の林を、芝を思うのだ。

(1949年2月13日)

北は音楽に対して、絵や文学とは異なる肉感的な感動を抱いていた。「東北大学時代は仙台に住んでいた」ものの、彼は当時仙台に対して好感を抱いておらず、むしろ孤独感に苛まれていた。在学中もしばしば東京・青山の実家に帰り、高校時代を過ごした松本を訪れ、かつて少年時代を過ごした地を懐かしんでいた様子からもそのことが窺える。また、北はしばしば自身のことを父・斎藤茂吉譲りの「音痴」であり、「音楽はさほど好きではない」と述べていた。しかしながら、その音楽も当時の北の孤独を癒すものの1つであり、喫茶店に行きレコードを聴く生活を送っていた⁵。他にも、大学在学中は僅かに2回ではあるが演奏会に足を運んだこともあり、フランツ・ペーター・シューベルトの交響曲第7番をテーマにした『未完成交響楽』(1933)等、音楽作品を題材とした映画も鑑賞している。

北は日記内でフランツ・リストの作品集『ハンガリー狂詩曲』について言及することが比較的多かったが、後年執筆したエッセイの中では、学生時代から好きな曲としてクロード・アシル・ドビュッシー(1862-1918)の『牧神の午後への前奏曲』を挙げている⁶。北はこの楽曲を処女長編作品である『幽霊』のテーマ音楽であると述べており、1950年には短編『牧神の午後』を執筆している。

また、北にとって大学時代は文学への向き合い方に変化が訪れた時期でもある。北は大学入学前から詩作を行っており日記にも度々書き残していたが、1949年の夏を境に次第に詩作から遠ざかっていき、小説の執筆へと転向していった。文学研究者の平野栄久は、この変化の触媒となったのがトーマス・マンであったと述べている⁷。

北が初めてマンに接したのは旧制高校時代である。学友として出会った辻邦生や、当時教授として北を指導していたドイツ文学者の望月市恵から影響を受け、マンの作品に触れることとなった。大学進学後も北はしばしば『トニオ・クレ

ゲル』をポケットに入れて持ち歩き、喫茶店に入っては好きな箇所を耽読していた。「一語一語を反芻し、底の底まで味わいつくし、極めつく」したことで、結果的に岩波文庫版の実吉捷郎訳のものは暗唱することができるまでになったと北は述べている。旧制高校時代が北にとって文学を志す原点、骨組みづくりの時期であったとするならば、大学時代は作家としての方向性を定めた、肉付けの時期であったと解釈することが可能ではないかと考える⁸。

3. 『牧神の午後への前奏曲』との出会い

本節以降では、北が大学時代に接してきた楽曲の中からクロード・アシル・ドビュッシーの管弦楽曲『牧神の午後への前奏曲』に着目し、本楽曲のタイトルがそのまま引用された初期短編『牧神の午後』と、北自身が本楽曲をテーマ曲として掲げている長編『幽霊』の2作品について論じていく。両作品における『牧神の午後への前奏曲』の立ち位置と効果、そして音楽を苦手としていた北が敢えて音楽をテーマにした作品を執筆した意図について検討していきたい。

『牧神の午後』は、『半獣神の午後』として北が1949年から構想を膨らませ、改題を経て1950年3月に完成、1952年に『文藝首都』に掲載された短編小説である⁹。北は、本作を含めた、東北大学在学中に書かれた作品（以下、「初期作品」）についてエッセイや対談で語ることはあったが、執筆の動機について触れることは少なかった。『牧神の午後』が初めて単行本に収録されたのは作品の完成から15年後の1965年であり（『牧神の午後』冬樹社、1965）、出版に際して北は「あとがき」を執筆しているのだが、同時収録された『百蛾譜』『パンドラの匣』等については執筆の背景が語られていたものの、本作に関しては単行本の表題作であるにもかかわらず、一切触れられることがなかった¹⁰。

では、北が『牧神の午後』を執筆するに至った経緯は何であったのか。そもそも、「音楽はさほど好きではない」北がなぜドビュッシーの『牧神の午後への前奏曲』を知ることとなったのか。この疑問点に大きく関わるのは、やはりトーマス・マンの存在である。

マンは北とは対照的に音楽と近い位置で活動していた作家であった。彼の作品内で音楽作品が登場するのは勿論のこと、特にドイツの作曲家であるヴィルヘルム・リヒャルト・ワーグナーについて記した文章は『ワーグナーと現代』として

書籍に纏められるほどに残されている。ドイツ文学研究者の小林英信はマンの文学におけるワーグナーの音楽の意味を追究することは避けて通ることのできない重要な課題であり、「トーマス・マンの文学における音楽の意味を十分に把握し得た者は、既に半ばトーマス・マンの文学を理解し得た者である」と言っても過言ではないと述べる¹¹。

北は、大学時代の日記にマンや彼の作品に関する記述を多く残しており、いかほどに心酔していたかが見て取れる。中には、音楽観や実際に耳にした楽曲の感想を記した箇所にも少なからずマンが関連していると考えられるものも存在している。例として、1949年2月4日の日記を以下に引用する。

遠く笛の音が聞え始めた。僕は耳をすましている。これは霧の帷であろうか。この、おぼろに霞んだ、然もほのぼのとした息吹にも似たものは。楽章は高まる。もつれあい、抱き合って、そして高みへと——。(中略) 楽章は終わった。めまいは余影をただよわす。これは、——この世界は、精神の審判を要しないのではないか。むしろ諸々は、この淡きものの前に膝まづくべきではないか。

そこに二人の人がいる。愛を語り合っている。その声に耳をすまそう。この愛の二重唱こそ、自由そのものではないか。陶酔の底に自由はないと、君、愚かしき者よ、君はまだ、そんな活字を並べようとするのか。波長の起伏を聞きたまえ。あの声は？ トリスタン。あの歌は？ イゾルデ！

この箇所で北が耳にしていた楽曲については本文中では明記されていないが、引用文末尾の表現から推測するに、ワーグナー作曲の『トリスタンとイゾルデ』で間違いないだろう。本楽曲は1857年から1859年にかけて作曲されたものであり、一般的にオペラの形式の1つである「楽劇」として認知されている。マンは短編小説『トリスタン』にて、本楽曲を演奏する場面を描いている¹²。北は1948年時点で既に『トリスタン』を読了しているので、彼が『トリスタンとイゾルデ』を聴いたきっかけはマンの『トリスタン』であったと推察することもできるのではないだろうか。

なお、この2月4日の日記に残されている音楽に関する記述はここだけではない。続けて北は、『牧神の午後への前奏曲』を聴いた感想を短文ながら書き残している。

「牧神の午後」を聞く。違う！ 違うのだ。然し、唐松林の午後を君は思わないか？ 木株に木屑がこぼれて、甲虫たちが翅鞘を光らせている。そして夜の街は、不気味すぎて、懐かしさをもたらすのだ。

北が『牧神の午後への前奏曲』に関する記録を残したのはこの日が初めてである。『トリスタンとイゾルデ』と同日に演奏を耳にし、自身の心の中に起こった衝動を言葉に書き表した。また、本稿第2節にて既に引用した本楽曲について述べている箇所は、この日から9日後の2月13日の日記として書かれたものである。この日以降北は短編『牧神の午後』の構想を練るようになり、この年の12月に作品の大まかな方向性を日記に記し、翌年2月から執筆を開始、3月31日に清書を完成させた。

以上のことから、北が苦手としていた音楽を積極的に聴き、かつ『牧神の午後』という作品を執筆するに至った要因は他ならぬトーマス・マンの存在であったと考えることができよう。北の作家としての方向性が変化するに至った際の触媒であったマンは、同時に北に対して音楽と文学という2つの表現を結び付ける手がかりを提供していたのだと考えられるのではないだろうか。

4. 『牧神の午後への前奏曲』 楽曲概要

では、『牧神の午後への前奏曲』とはどのような楽曲であったのか。はじめに、本楽曲の成立に至るまでの経緯について説明する。

元々この作品はフランスの詩人ステファヌ・マラルメ（1842-1898）の代表作『半獣神の午後』からインスピレーションを受けて作曲されたものである。1891年にマラルメが『半獣神の午後』の舞台上演を計画していたのだが、そのために作品を彩る楽曲が必要となった。その際に彼がオファーを考えたのが、かつて彼が耳にした時に感銘を受けた楽曲『ボードレールの5つの詩』の作曲者であるドビュッシーであった。舞台化の成功には彼の音楽が必要であると感じたマラルメと、オファーを受けたいで彼の詩篇に触発されたドビュッシーの意志が合致したことで楽曲制作が行われることとなり、1894年12月に初演された。楽曲の完成時期は定かではなく、1892年から1894年とされている¹³。元々、間奏曲と終曲を合わせた三部作『「牧神の午後」のための前奏曲、間奏曲とパラフレーズによる

終曲』(Prélude, interlude, et paraphrase finale pour 《L'après-midi d'un faune》)¹⁴として構想されたが、のちに前奏曲のみに縮小され、作品として完結することとなった¹⁵。

続いて、『牧神の午後への前奏曲』の楽曲構成について説明する。本楽曲は110小節から成っており、Generalpause¹⁶などの休止やリピート記号はなく、明確な区切りを持たせずに流れるようにフレーズを構成している。演奏時間は約10分、楽器編成はフルート3本、オーボエ2本、イングリッシュホルン、クラリネット2本、ファゴット2本、ホルン4本、アンティークシンバル、ハープ2台、弦楽（第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバス）である。楽曲を通して牧神の持つ笛を連想させる楽器としてフルートが用いられ、開始冒頭の主要主題はフルートのソロから始まる。この主要主題のソロはCis（嬰ハ、ド#）を起点とした下降のフレーズから開始するのだが、フルートにとって開始音のCisは楽器の特性上不安定でかつ響きの悪い、明瞭さに欠ける音として知られている。しかしながら、本楽曲ではこの特徴を活かすことで、暑く気怠い夏の午後をより一層印象付けることに成功している。国立音楽大学の今村央子は、本楽曲の構成を分析する上での多義性について『ドビュッシー《牧神の午後への前奏曲》』（全音楽譜出版社、2020）の楽曲解説にて述べている。今村は、『牧神の午後への前奏曲』の部分構成の解釈法は3例に分類されるとしている（**図1**）。

部分構成の解釈法	1～30小節 30小節	31～54小節 24小節	55～78小節 24小節	79～93小節 15小節	94～105小節 12小節	106～110小節 5小節
6部構成 (詩のあらすじ)	第1部	第2部	第3部	第4部	第5部	第6部 (コーダ)
4部構成 (主要主題とシンメトリーな構成)	第1部	第2部	第3部	第4部		
3部構成 (提示・展開・再現)	第1部	第2部			第3部	

図1 (『ドビュッシー《牧神の午後への前奏曲》』7頁)

1例目は楽曲の展開をマラルメの『半獣神の午後』のあらすじに照らし合わせ、6部構成に分解したものである。今村が示した各部とあらすじとの対応は次のと

おりである。

第1部：フォーン（牧神）がまどろみから目覚める。

第2部：ニンフに気がつき興味をそそられるが、フォーンの葦の笛の音色に驚いたニンフのある者は逃げ、ある者は水へ飛び込んでしまう。慌てて駆け寄ると、そこには2人の女が横たわって眠っており、フォーンは2人を連れ去ってしまう。

第3部：フォーンは2人を誘惑し、戯れる。

第4部：しかしぐったりとしたフォーンの腕を振り払いニンフは逃げてしまう。

第5部：フォーンは嘆き、情熱を持って余すがあきらめる。

コーダ（第6部）：再び横たわり、ニンフを夢見ながらまどろみに戻る。

（『ドビュッシー《牧神の午後への前奏曲》』6頁）

2例目は、この楽曲の主要主題であるフルートの旋律が用いられている第1部と第4部以降の小節数が30小節と32小節、第2部と第3部がそれぞれ24小節となっており、第1部と第2部、第3部と第4部以降というように前後半に分けた際にほぼシンメトリックな構成になっていることに着目した4部構成、3例目は、楽曲の主要主題が演奏される「提示部」、提示部で奏でられた旋律が転調などによって変形されるか或いは全く新しい旋律が登場することで楽曲が展開される「展開部」、提示部で奏でられた主要主題が再度現れる「再現部」という形で3部構成の所謂「ソナタ形式」であるとするものである。

このように、本楽曲の構成は必ずしも1通りであると言い切れるものではなく、切り口によって多様な解釈を行うことが可能である。この『牧神の午後への前奏曲』における解釈の多義性を踏まえたうえで、短編『牧神の午後』と『牧神の午後への前奏曲』について分析を行うこととする。

5. 『牧神の午後』

はじめに『牧神の午後』のあらすじを記す。本作は3章構成となっている。

- 1 牧神は目を覚ましたのである——。風も吹かない静かな真昼の森の中に彼は居た。眠りから覚めたばかりの物憂い感覚の中、彼は足元に転がっていた蘆笛に手を伸ばし、おもむろに音を奏で始めたのも束の間、彼の演奏に誘われるように近づいてくる者がいた。アジアの西海岸にある国・フリギアの王、ミダスである。彼は牧神の傍に駆け寄ると、立て続けに喋った。こんなところにいたのか、どこに行ったのかと途方に暮れていたが笛の調子を試していたのですね、今日は技競べですからなあ、と。しかし牧神にはミダスが何のことを言っているのか見当がつかない。話によると、牧神はこのあとアポロン神と音楽の競技をすることになっており、ミダスはその審判を務めるのだという。説明をされてもおも彼はそのような約束をしたことを思い出せなかったが、興味が湧いたのでその技競べに臨むことにした。
- 2 競技の会場には既にミダス王の宣伝を受けて訪れた神々らが集まっていた。競技前の挨拶を終えて会は順調に進むかと思われたが、競技開始直前になって審判官として推薦されたのはミダス王ではなく山の神・トモルスであった。このことに納得がいかないミダスは抗議をするが周囲は聞き入れないどころか彼を非難する者まで現れ、その異様な空気に気圧された彼は、トモルスを審判官とするのは異存が無いとした上でならば私を副審にと名乗りを上げた。急に主張を変えた彼に対し失笑の聲が起る中ミダスは何事もなかったかのように場を仕切り始め、そのまま競技が始まった。先攻となったのは牧神。彼の演奏には一同思わず息を詰め、その熱演にミダスは喜び、大げさに讃辞をした。対するアポロンの堅琴の演奏は牧神とは対照的に物静かなものであり、ミダスはこれが全く面白くなかったのだが、トモルスが勝者として判定したのはアポロン神のほうであった。この判定が不服であった自称副審は立腹し、なりふり構わず騒ぎ始めてしまうが、そんな会場での騒動を横目に牧神はこっそりその場を後にするのであった。
- 3 牧神は森に戻っていた。しばらく時間が経った頃、彼を呼ぶ声がしたので反応すると、そこには驢馬の耳をしたミダス王がいた。彼によると、アポロンが、演奏の優劣どころか判定を頑なに聞き入れようとしないミダスに対して「そんな堕落した耳は人間の形をさせておけない」として、驢馬の耳に変えてしまったのだという。彼は牧神に励まされながらも、ここに居ても莫迦にされるだけだからフリギアに帰る、と言って森を去った。牧神は誰もいなく

なり昏くかげりははじめた叢でひとり、空虚さを感じながらも水音と樹々のさざめきに包まれながらうとうとと眠りこけていくのであった。

『牧神の午後』は『牧神の午後への前奏曲』よりインスピレーションを得て書かれた作品であるため、当然文学作品としてマラルメの『半獣神の午後』のイメージも含んだものとなっているが、物語の内容は大きく異なっている。「牧神」の意味に関しても、『牧神の午後への前奏曲』は『半獣神の午後』(L'après-midi d'un faune) をもとにしているため、ここでの『牧神』はローマ神話のfaune (フォーン) である。しかし、『牧神の午後』では、北は「牧神」をギリシャ神話に登場するpan (パン) として設定しており、実際に作中では「牧神」に対して「パン」とルビを振っている。なお、fauneとpanは基本的に同一視される存在であるが、本稿では以降、『半獣神の午後』におけるfauneは「半獣神」、『牧神の午後への前奏曲』におけるfauneと『牧神の午後』の主人公は「牧神」と記す。

作品の内容について触れていく。本作は牧神 (パン)、ミダス、アポロン、トモルスが登場するギリシャ神話に実在する物語に沿って書かれており¹⁷、物語の終盤で耳を驢馬のものに変えられてしまうミダスは、童話として有名な『王様の耳はロバの耳』に登場する王と同一人物である。このことから、『牧神の午後』の内容自体はギリシャ神話をもとにしていることは一目瞭然である。しかしながら、本作には『半獣神の午後』を連想させる部分も見られる。あらすじからも分かるように、この作品は牧神の目覚めに始まり牧神の眠りに終わっており、この構成は『半獣神の午後』と全く同じである¹⁸。また、半獣神がニンフに対して興味を抱く場面には『牧神の午後』3章の終盤で牧神が川で水浴するニムベ (ニンフ) の裸身に対して欲望を抱く場面对応している。

では、『牧神の午後への前奏曲』と『牧神の午後』にはどのような繋がりが見えるのか。北は『牧神の午後』にいかなる音楽的要素を含ませたのか。考察を進めていくにあたり、ここで第4節にて取り上げた今村による『牧神の午後への前奏曲』の部分構成の解釈を再度確認したい。1例目はマラルメの『半獣神の午後』のあらすじに即した6部構成、2例目は、6部構成における2部と3部を境に楽曲を前後半に分けた際にはほぼシメトリックな構成になっていることに着目した4部構成、3例目は主要主題の提示、展開、再現という形でソナタ形式とする3部構成であった。『牧神の午後』が3章構成であることを踏まえると、これらのうち

最も『牧神の午後』の構成に近いのはソナタ形式の3部構成である。

『牧神の午後』の章構成についてさらに検討する。本作では章ごとに物語の場面転換が行われており、1章は牧神が眠っていた森、2章は競技会場への道中および競技会場、3章は再び牧神が眠っていた森が舞台となっている。そのため、「森」を軸として捉えるならば、1章は提示部、2章は展開部、3章は再現部であると仮定することが可能であるといえよう。

続いて3章の内容および構成にも着目したい。3章の内容は、大きく「森に戻った牧神と驢馬の耳に変えられてしまったミダスの対話」「ミダスが去り、ひとりになった牧神」の2つに分けられる。この内容の転換は、行間空けによって明確に読者に分かるように示されており、これは本作ではこの1ヶ所でしか用いられていない特徴である。この「行間空け」の存在を踏まえたうえで、再度『牧神の午後への前奏曲』の楽曲構成を振り返る。今村が示した部分構成の解釈では、第6部にあたる106小節目から110小節目はコーダであるとされていた。コーダとは、結尾部とも呼ばれる楽曲の終止感を持たせるために置かれる部分であり、ソナタ形式でのコーダは、それまでに奏でられた主題を回想するかのように展開させながら楽曲を終止に導くことが多い。本作の主要主題は「牧神の笛」であり、場面としての主題は「森」であることは前述したが、『牧神の午後』3章の行間空け以降の部分「コーダ」であると考えたうえで、1・3章で登場する「水」「太陽」「蘆笛」「樹木」の描写をそれぞれ比較したい。

	1章	3章
水	それから清冽に光っている一筋の水脈。それはアルカディアによく見られるような、地上に滲みでた地下水の流れらしく、またどこかで自然と地下へ消えてゆくのであろう。	思いがけない水音を耳にして、牧神は足をとどめた。気が付くと、いつの間にか森がきれ、木立をすかしてきよらかな水流が、ふかい巖をたたんだ崖を背にしてながれている。
太陽	そして、太陽神ヘリオスの御する神聖な火の車は、あたかも中天を走っていた。	太陽は——ヘリオスの御する神聖な火の車は、すでに見つめられる輝きとなって、やや翳りをおびた天空にずっと傾いていた。
蘆笛	牧神はふかく息をした。すると、たゆんでいる森の気が、眠りから覚めたばかりのあのものうい感覚の中に溶けこんで、まだ消えやらぬ夢を呼びもどすのである。牧神は足元にころがっている蘆笛を手にとると、しずかに口へ持っていった。	牧神は眼をつぶると懐しいシンクス笛を口にふくんだ。その欲情を旋律にかえ、ニムベの清澄な姿態に自らの楽の音を模そうとするかのように。……息よりもほそい蘆笛の音であった。
樹木	樹々の葉はおののきはじめ、梢から梢へさざめきが伝わると、森じゅうの樹木がいきいきと戯れるように葉をゆすぶった。	彼をとりかこんだ樹木はしずかに梢をたらし、ひるがえる葉はかすかに唄いはじめた。

これらの引用から、「森」という舞台の中で1章にて牧神が目にした景色が3章

で再現されていることが分かる。しかし1章と3章の間には時間軸の差、そしてミダス王の災難と彼との別れを経たか否かの差が生じており、これがソナタ形式の作品における「提示部」と「再現部のコーダ」の間に生じる差異となって現れているといえよう。

以上のことから、『牧神の午後』は『牧神の午後への前奏曲』と同じくソナタ形式の3部構成+コーダの小説として成立していると言える。あらずじこそ『半獣神の午後』とは異なるものの、本作は「牧神の笛」と「森」という主題を置きながら『牧神の午後への前奏曲』の音楽作品としての構成、展開に対して非常に忠実に向き合い、小説として完成させた作品なのではないかと考える。

6. 『幽霊』

『幽霊』は1950年、北が23歳の時に執筆を始め、1953年に『文藝首都』にて連載を開始、翌年10月に文藝首都社より自費出版という形で刊行された最初の長編作品である。全4章から成っており、「或る幼年と青春の物語」という副題が付されている。本作は、青年である「ぼく」が自分の中から消えてしまった幼年期の記憶を求める物語であり、第1章では幼年期、第2章では少年期、第3章では青年期という順に断片的に「ぼく」の中に残っている記憶を振り返り蘇らせていき、第4章でこれまでに綴られてきた記憶が確かな形を持って現在の「ぼく」の中に現れ、全てが繋がりが合い、「ぼくの内部に最初から存在するもの」を見つけ出す、という展開となっている。

北は、自分自身を「視覚型の作家」としたうえで本作を「数少ない音楽性をおびている」作品であるとしている¹⁹。その音楽性を感じさせる要素を本作に与えているものの1つが、北が本作のテーマ曲として据えた『牧神の午後への前奏曲』である。なお、楽曲の題名を引用し、小説の構成として『牧神の午後への前奏曲』の曲構成を用いた『牧神の午後』とは異なり、本作では『牧神の午後への前奏曲』の楽曲そのものが登場する。

本作と『牧神の午後への前奏曲』の関係性については、森本稜が「音楽——北杜夫『幽霊』を中心に」（『新批評・近代日本文学の構造』8、国書刊行会、1991）にて取り上げている。しかしながらこの論文は『幽霊』のあらずじを辿りながら、物語の展開に対して『牧神の午後への前奏曲』の存在がどのように作用

しているかを述べるものとなっており、『牧神の午後への前奏曲』が流れる場面の描写の妙、要するに北がどのように音楽作品である『牧神の午後への前奏曲』を言語化し作品に落とし込んだかについては触れられていない。本節ではこの点を解き明かすことを目的として論を進めていく。

本作で『牧神の午後への前奏曲』が登場する場面は複数存在する。最初に登場するのは第1章、幼年期の「ぼく」が家の洋間で母がかけた蓄音機から流れる音楽を聴く場面である。

箱形のいかめしい蓄音機からながれてくる、けだるい、甘美な旋律に聞き惚れるのは快かった。母がレコードを取り代えると必ずその旋律がひびいてきたものだが、その音楽はなんだか異質の世界の呼声のようにも聴きとれた。

この時点では、「ぼく」はまだこの曲の詳細を知らず、読者も曲の題名などは判別することができない。「けだるい、甘美な旋律」で「異質の世界の呼声のよう」なこの曲が一体何なのかが分かるのは第3章以降である。第3章で、青年へと着実に歩みを進めている「ぼく」はある昼下がり、とある町角の一軒家から聞こえてきた旋律に「ほとんど痛みにちかい慄え」を覚えることになる。「ぼく」はふと立ち止まってこの曲に耳を傾けるのだが、「ぼく」は「はじめて聴く曲のようではあったが、そのくせどこかで馴染みのものである」ように感じる。聞き惚れているうちに彼の目の前には色と匂いと立体感に満ちた風景が幻影として現れる。「ぼく」が耳にした旋律と目にした幻影にまつわる描写は約2,000字にわたって展開される。ここから先は、この描写、特に聞こえてくる旋律についての説明部分が『牧神の午後への前奏曲』のどの演奏箇所を示しており、「ぼく」はどの部分を聴いていたのかということの前から順に楽曲のスコアを用いながら検証する。スコアは国際楽譜ライブラリープロジェクト (IMSLP) に掲載されている『Three Great Orchestral Works in Full Score』(Dover Publications,1983) 版のものを使用する。

なお、譜面は掲載にあたりスペースの都合上割愛した箇所がある。また、引用文の下線、譜面に記載されている日本語テキストと枠線はすべて筆者によるものである。

柔かなものういフルートの独奏が反復され、やがてそれにハーブ、オーボエらしい響きがゆらゆらと加わった。

この部分は楽曲冒頭を示していると考えられる（譜例1）。第4節でも取り上げた本楽曲の主要主題であるフルートソロが4小節かけて奏でられ、4小節目からオーボエ、クラリネット、ホルン、ハーブが加わってゆく。フルートソロの開始音のCisが不安定でかつ響きの悪く明瞭さに欠ける音であり、暑く気怠い夏の午後を想起させることは前述したとおりであるが、「ほく」はこのフレーズを「柔か」でかつ「ものうい」という、一見相反するような語句を用いて表現している。「ほく」はこの楽曲冒頭部分を聴き、耳に覚えのあるものだと感じて耳を澄ました。

「柔かなものういフルートの独奏」

Très modéré

フルート

オーボエ

クラリネット

ホルン

ハーブ1

「ハーブ、
オーボエらしい響き」

譜例1 (1～4小節)

静かな絃にホルンがからまり、散乱した一音々々がもつれあい、次第に周知のもの、馴染みぶかいものに近づいてゆくようだった。

この箇所が譜例1から続く、8分の6拍子で演奏される6小節を表していることは確実であろう（譜例2）。オーボエとクラリネットが前の小節からのタイで余韻

を残しつつヴィオラ、チェロ、コントラバスがピアノニッシモで和音を重ねる所に、クレッシェンドとデクレッシェンドで強弱をつけながら絡まり合うホルンのフレーズが、高弦楽器とハープの緊張感のある旋律を挟みながら繰り返されていることがわかる。「ほく」はこのフレーズによって「心の眩暈」ともいえる得体の知れない痺れを感じ、幼年期に見ていたような幻影を再び体感するのであった。

オーボエ

クラリネット 「ホルンがからまり、散乱した一音々々がつれあい」

ホルン

ハープ1 *glissando*

ハープ2 *pp* *pp* *ppp* 「静かな絃」

第1ヴァイオリン *(sordine)* *Div.* *pp*

第2ヴァイオリン *(sordine)* *Div.* *pp*

ヴィオラ *(sordine)* *pp*

チェロ *Div. (sordine)* *pp* *pp* *pp*

コントラバス *pp*

譜例2 (5～10小節)

……空は澄みすぎて、むしろほの暗いくらいであった。林にとりかこまれた草地にはほくは寝そべっているのだが、まわりには新鮮な緑が滲みでるような雑草が繁茂し、先端についた房状の花は蜜を求める蜂や虻の群に揺れうごいていた。(中略) 微風が立つと、樹々の葉はおののきははじめ、枝から枝、梢

から梢へとそれが伝わった。そして、木の葉が吹き、蜂や虻の羽音、鳥の啼声などが寄りあつまって、このうえなく甘美な旋律をつくりあげてゆくのだった。しかもその旋律は刻々に変化して、自然のなにげない分離したさざめきから、おどろくほど奇異に美しい和音の連繋をつむぎあげていった。葉から転げおちた甲虫が翅鞘をひろげて旋回するとそれがクラリネットの上下する悦楽となり、頭をゆすっている花の房は、それに交錯するハーブの断続的なリズムになった。

幼年期に「ほく」が見ていたような、まるで原風景とも言えるような幻影が彼の目の前に現れる。おののき始める樹々の葉の様子等は『牧神の午後』で牧神が眠っていた森の描写にも通ずる部分である。前に挙げた2箇所が、実際に聞こえてきたフレーズを端的に書き表しているのに比べ、この場面は「ほく」が見ている幻影の世界と実際に彼の耳に届いているメロディが融合している分、比喩的な表現が多く含まれているが、この箇所はソナタ形式で言う第2部にあたる31小節目付近であると考えることができる（**譜例3**）。冒頭以降、第2部に至るまでにフルートの主要主題が複数回登場するのだが、登場するたびに奏でられる旋律に細かな変化が現れ、そしてその旋律を支えるかのように弦楽器が和音をつくりあげている。羽音や啼声が寄りあつまって生まれる旋律はこの箇所を表していると言えよう。そして、「葉から転げおちた甲虫が翅鞘をひろげて旋回する」様子は、樹々やそこに集まる虫や鳥が奏でる音色で作られた提示部から「転げ落ち」て翅をひろくことで、新たなフレーズ、要するに展開部へと音楽が変化していくことを暗示しているとも読み取れる。31小節目に入るとクラリネットの上下する旋律が始まり、合わせてハーブは休符を交えながら断続的に和音を奏でる。「ほく」は、なおも続く音楽と幻影に幼年期の自分を投影していく。

開閉する翅に日ざしがこぼれ、昔のままに青白い輝きが燃えたった。そればかりか、あたりの樹々や草や虫たちにも、それに似た変化が進みはじめた。ひとつの色彩が薄れると、もっと鮮やかな色彩がとって変わり、ひとつの楽音がすぎると、もっと華やかな響きが伝わってきた。なおも秘密のヴェールが、あとからあとからひき開けられてゆくのだった。そのたびに、思いもうけぬつややかさで若葉がひるがえり、茸は爛熟して胞子を散らした。甲虫の翅鞘

フルート p 「クラリネットの上下する悦楽」

クラリネット p

ホルン p

ハープ1 p

第1ヴァイオリン p

第2ヴァイオリン p ôtez vite les sourdines

ヴィオラ p ôtez vite les sourdines

チェロ pp ôtez vite les sourdines

コントラバス $pizz. p$

譜例3 (30～34小節)

イングリッシュホルン

The image shows a page of a musical score, page 212. The score is arranged in a system with multiple staves. The top staff is for the English Horn (イングリッシュホルン). Below it are staves for Clarinet (Cl.), Bassoon (BASS), and Cor Anglais (CORS). The COR S staff includes the instruction 「ハープの断続的なリズム」. Below these are staves for the Harp (1^{re} HARPE). The bottom section of the page contains staves for strings, with markings for pizzicato (pizz.) and arco. The bottom-most staff includes a marking for Divisi (Div.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *μ*, *sf*, and *pp*.

が渦をまき、瑠璃いろの蝶は輝きながら翅をうごかして、さいぜんのフルートの音階を反復させた。あたかも帳におおわれた別の世界からの呼声のように。啄木鳥が幹をつつくと、それは真鍮打楽器の音となって木霊をかえした。そしてほんの一瞬、一切の音と光と色とが、かつて覚えのない官能の豊醇さに溢れていった。

「さいぜんのフルートの音階」「真鍮打楽器」の存在に触れていることから、この箇所は楽曲内ではじめてアンティークシンバルが登場する94小節付近であろう(譜例4)。なお、94小節目はソナタ形式の展開部から再現部への転換点にあたる場所である。この場面に向かって約20小節前から木管楽器を中心に各楽器が代わる代わる主要主題を再現するかのように奏でており、*retenu*²⁰を経て再現部へと流れてゆく。ここに至るまでに幾たびも繰り返されてきた主要主題が再びフルートにより奏でられ、「ほく」の追い求めた記憶がふっと姿を現すかと思われたが、形が見え始めたのも束の間、鮮やかに広がっていた幻影は薄れて消えていってしまった。

The image shows a musical score for measures 93-95. The instruments listed on the left are Flute (FL.), English Horn (COR ANGL.), Clarinet (CL.), Horn (CORNS), and Antique Cymbal (CYMB. ANTIQUES). The flute part is boxed and labeled with the text 「さいぜんのフルートの音階」. The cymbal part is labeled 「真鍮打楽器の音」. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *p*, and performance instructions like *retenu* and *Dans le 1er mouv' avec plus de langueur*. The flute part starts with a *pp* dynamic and features a melodic line that is highlighted.

譜例4 (93～95小節)

気がつくと、ほくの寄りかかっている塀ごしに、チェロとフルートの旋律が息づきながら、とぎれがちな終曲を奏でおわるところであった。

再現部のコーダを目の前にして、チェロのソロとフルートは共に主要主題を奏

でる（譜例5）。譜面からもわかるように、主要主題はそのままオーボエのメロディへと途切れずに続き、弦楽器が低音から高音へと順に重なるように演奏しながらコーダに入って楽曲は終わりを迎える。最後の音が消えるとともに「ぼく」はふと我に返り、辺りを見回すがそこには代わり映えのしない街並みがあるのみであった。「ぼく」はこのあと、自分を幻影へいざなったこの曲の正体がドビュッシーの『牧神の午後への前奏曲』であり、そして自分が幼少の頃に家の洋間で母が流していたレコードの曲と同じであることを知ることになる。

ここまで『幽霊』の、主に第3章に登場する『牧神の午後への前奏曲』の描写について、「ぼく」が耳にしていた箇所を本文に沿いながら確認し、かつどのような文章表現が用いられていたかについて検証したが、最後に、今回取り上げた箇所の中から、幻影に関する場面の描かれ方における他作品との類似性について言及しておきたい。「ぼく」にとっての原風景とも言える自然の中の風景が『牧神の午後』での森の景色とリンクしていることは述べたが、北は冬樹社版『牧神の午後』のあとがきを始めたとした様々な場所で、初期作品の設定や表現を『幽霊』にも用いており、言わば『幽霊』は初期作品の集大成のようなものであると語っている。『幽霊』本文では、今回取り上げた場面以外にも、たとえば第4章では「ぼく」が『牧神の午後への前奏曲』を聴きながら『半獣神の午後』を想起する場面、第3章と同じように瑞々しい自然を思い描く場面が登場する。また、『牧神の午後』『幽霊』の両方に存在する自然の描写は、トーマス・マンの『魔の山』から着想を得たものであると思われる。作中では、主人公ハンス・カストルプがレコードで『牧神の午後への前奏曲』を流す場面が登場し、楽曲を耳にしたハンスは忽ち「夢の世界」へとところが誘われる。彼は夢の中で色とりどりの星形の花が咲きみだれる草原に寝ころび、笛を吹き始めるが、彼の笛の音に虫の声、日の光り、微風、梢のそよぎ、木の葉のきらめきなど、「かすかに動いている夏の静けさのすべて」が混ざり合っていく、「甘美」で「交響乐的」な響きを成していくのであった²¹。

フルート

オーボエ

クラリネット

ファゴット

ホルン

アンティークシンバル

ハープ1

ヴァイオリン ソリ

第1ヴァイオリン

第2ヴァイオリン

ヴィオラ

チェロ ソロ

チェロ

コントラバス

「チェロとフルートの旋律」

「チェロとフルートの旋律」

譜例5 (99～105小節)

11 Retenu (a tempo) Très retenu

HAUTS *pp* *p* *pp*

COR ANGL. *pp* *p* *pp*

CL. *pp* *p* *pp*

BASSES *pp* *p* *pp*

CORS *pp* *p* *pp*

11 Retenu (a tempo) Très retenu

Violins I *pp* *p* *pp*

Violins II *pp* *p* *pp*

Violas *pp* *p* *pp*

Cellos *pp* *p* *pp*

Double Basses *pp* *p* *pp*

北は『幽霊』を自身の「小説の原点」とであると語っている²²。本作は『牧神の午後』をはじめとした初期作品の集大成であると同時に、青春をトーマス・マンに捧げた青年時代の総決算でもあったと言えよう。無論北のマンへの思いは本作を上梓したあとも消えることはなかったのだが、北が『幽霊』を自費出版した約1年後の1955年8月、マンは病によりこの世を去ってしまう。北は同年、追悼として辻邦生との対談「トーマス・マンについての対話」を『文藝首都』10月号に掲載し、自分の青春であり作家としてのルーツでもあったマンに別れを告げた。長らく『文藝首都』のみで作品発表を行っていた北はその翌1956年からは奥野健男の助言もあり、『近代文学』『三田文学』等への作品の投稿も始める。また同年には『人工の星』で自身初の芥川賞候補となり、少しずつ作家としても頭角を現し始めるのであった。彼が人気作家として上りつめるきっかけとなる「航海」へ出る2年前のことである。

7. おわりに

北杜夫と音楽の関係性について北の青年期を中心に『牧神の午後』と『幽霊』の作品論も交えながら検討してきたが、論を結ぶにあたり、第3節冒頭で挙げた「音楽を苦手としていた北が敢えて音楽をテーマにした作品を執筆した意図」について整理する。この点を紐解くにあたり、最後に北が後年に発表したエッセイ、そして『或る青春の日記』から音楽について述べた一節を紹介したい。

人間というものは自分にはない才能というものに殊さらあこがれるものだが、私くらいの完璧の音痴となると、べつにジタバタする気もしない。しかし、音楽という形式にはいつも羨望を感じている。言語というものは大脳皮質を通過し、むしろ冷却作用のあるものだが、音楽というものはもっと脳幹的、根源的なもので、身を投げ出していても否定なしに侵入してくるものらしい。そこが羨ましくもあり、恐ろしくも感ずるのである。

（「音痴の弁」『北杜夫全集』15巻、200頁）

ハンガリヤ狂詩曲の第二、君は音楽と言葉との相違を考えないか。彼らは合体することがあるのだろうか？ そりゃあるだろう。然しこのへだたりを、

君——悲しくは思わないか。情感のただよう楽章の世界に、君は厳しい言語を見出せるか。いや、この世界に浸りつつ、そのまま、いみじき文体がほとぼり出づるであろうか。僕は思うのだ、音楽は恐ろしいと——。

（『或る青春の日記』267頁）

北は音楽の持つ脳幹的な力に対して羨望を感じていた。音楽は言葉とは異なる性格を持っており、そこに北は魅力を感じつつも恐怖を抱いていることが分かる²³。なお、『或る青春の日記』の引用部分は、『トリスタンとイゾルデ』『牧神の午後への前奏曲』に対しての感想が書かれた日と同日（1949年2月4日）に記されたものである。北が『牧神の午後への前奏曲』を小説の題材として設定した理由は、敬愛するマンが行っていた「音楽と言葉の融合」を実践しなかったからであり、マンへの憧れと音楽をベースとした作品の執筆への挑戦こそがその動機だったのではないだろうか。

そしてその挑戦は、マン作品の文学表現の模倣に終始することではなく、『牧神の午後への前奏曲』そのものを自身の作品に落とし込むことを意味していたのだと考える。『牧神の午後』では音楽作品の楽曲構成を文学作品の章構成、舞台設定に用い、『幽霊』では「ぼく」の幻影の中で確かに流れている音楽を、幻想的な情景描写を崩さぬように譜面に対して忠実にテキスト化した。両作品で北は、耳に入ってくる「音楽」を単に聞こえてきたものとして感覚的、かつ抽象的な表現の枠にとどめるのではなく、楽曲の構成や構造を中心とした、音楽が持つシステムティックな要素を重視したうえで理論的に言語化を試みたのだと言えよう。

故郷、そして愛する土地から離れた大学に通いながら孤独を感じる北を癒していた音楽。その音楽が持つ恐ろしさ、音楽と言葉の間の隔たりを壊すことが当時の北にとっての目標であったのであろう。そしてその目標を初期作品の集大成である『幽霊』の完成を以て成し遂げたことによって、漸く北は旧制高校時代から続く長い青年期にピリオドを打つことができたのではないかと考える。北にとって音楽とは、一見遠い場所に居るように見えながらも、自身の作家としての根源の部分で脈打っている存在であったのである。

1 曾根原理「仙台における北杜夫の足跡」東北大学史料館紀要、2011

- 2 『北杜夫全集』第13巻、12-13頁、新潮社、1977
- 3 日本のピアニスト・ピアノ教育家（1908-1983）。桐朋学園短期大学初代学長。
- 4 長野県松本市の地域名（執筆当時は長野県東筑摩郡入山辺村）。
- 5 北杜夫『マンボウ酔族館』54-55頁、新潮社、1992
- 6 注5に同じ（54頁）。
- 7 平野栄久『ドイツと日本の戦後文学を架ける』95頁、オリジン出版センター、1997
- 8 平野栄久は、北や辻、彼らの後輩にあたるドイツ文学者の小塩節が在籍し、望月が教授を務めていた旧制松本高校を「戦後のマン受信とその後の発信の、ひとつのキイ・ステーションであったようだ」とした上で、「多感な青春時代の出会いがかけがえないが、北がマンと真っ向深く対していくのは、東北大学医学部に進学してからであろう」と述べている（注7に同じ、94-95頁）。北自身も、辻との対談で「マンで最初に惹かれたのは、やはり『トニオ・クレーゲル』で、これも、はっきり言うと大学に入ってから熱中したと思うな」と語っている（辻邦生、北杜夫『完全版 若き日と文学と』35頁、中央公論新社、2019）。
- 9 草稿での表題は「牧神の午後」（「后」は「後」をペンで塗りつぶした下に書かれている）であるが、雑誌掲載時に「午後」へと変更されている（『企画展 北杜夫展 ユーモアがあるのは人間だけです』23頁、山梨県立文学館、2016）。
- 10 『北杜夫全集』第1巻、324-326頁、新潮社、1977
- 11 小林英信「トーマス・マンの初期作品における音楽の意味——トーマス・マンのヴァーグナー音楽批判」岩手大学人文社会科学部紀要、1975
- 12 トーマス・マン作、実吉捷郎訳『トオマス・マン短篇集』108-114頁、岩波書店、1979
- 13 松橋麻利『作曲家◎人と作品 ドビュッシー』57-58頁、音楽之友社、2007
- 14 『ドビュッシー《牧神の午後への前奏曲》』5頁、全音楽譜出版社、2020
- 15 青柳いづみこ『ドビュッシー 想念のエクストラブルム』170-171頁、中央公論新社、2008
- 16 ゲネラルパウゼ。管弦楽曲などで、全部の楽器が長く休む際の記号（野崎哲『新しい楽典 付・問題集と解答』音楽之友社、1973。以降、音楽記号に関する語釈は本書を用いる）。
- 17 トマス・ブルフィンチ作、野上弥生子訳『ギリシア・ローマ神話 付インド・北欧神話』76-77頁、岩波書店、1978
- 18 ステファヌ・マルメ作、渡辺守章訳『マラルメ詩集』82-91頁、岩波書店、2014
- 19 北杜夫『マンボウおもちゃ箱』188頁、新潮社、1977
- 20 イタリア語の *ritenuto*（リテヌート）と同義。「その場所から直ちに速度を遅くする」の意。
- 21 トーマス・マン作、関泰祐・望月市恵訳『魔の山（下）』528-529頁、岩波書店、1988
- 22 北杜夫『マンボウ博士と怪人マブゼ』221頁、新潮社、1984
- 23 音楽の持つ性格という点について、森本穂は次のように指摘している。
耳で聴くばあい、言葉や絵画のように具体的な輪郭が鮮明でないだけ、音楽はより感覚的であり、それだけに心の深い部分に沁みてゆき、奥深いところで人を支配するという性格がある。その性格を巧みに利用して構成されたのが「幽霊」という作品なのである。音楽は本来、たいへんに論理的なものである。が、反面、感覚に訴えるという意味において、そのような論理性を忘れさせるような側面もある。小説で音楽が用いられるばあい、そのように直接感覚に訴えるもの、として扱われることが多いようだ。（森本穂「音楽——北杜夫『幽霊』を中心に」『新批評・近代日本文学の構造』8、236頁、国書刊行会、1991）

本文の引用は以下の書籍に拠った。

- ・『或る青春の日記』：『或る青春の日記』中央公論社、1992
- ・『牧神の午後』：『北杜夫全集』第1巻、新潮社、1977
- ・『幽霊』：『北杜夫全集』第3巻、新潮社、1977

（わかい・たける 成城大学大学院博士課程前期）