

モーツァルトをバタイユとともに : 至高の メディアのために

SAKAI, Takeshi / 酒井, 健

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

Journal for Research in Languages and Cultures / 言語と文化

(巻 / Volume)

19

(開始ページ / Start Page)

39

(終了ページ / End Page)

69

(発行年 / Year)

2022-01-31

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00025470>

モーツァルトをバタイユとともに

—— 至高のメディアのために

酒 井 健

1. はじめに — パロディを好む天才

7月のウィーンの郊外はなんと心地よいことか。その森のなかの庭園を訪れてモーツァルトは快感に浸り、ザルツブルクの父親に手紙を書きだす。ほんの数行だが、彼の数ある書簡のなかで唯一風景が記述されている貴重な箇所である。

「いま書いているのは、ウィーンから一時間離れたライゼンベルクというところです。— 以前に一度、ひと晩を過ごしたことがあります、今度は数日滞在します。— この小さな家自体は取るに足りないものですが、やはり郊外ですね！ — 森があつて — そのなかには自然に出来たような洞窟が造られています。それは壮麗で実に快適です」（モーツァルトよりザルツブルクの父に、[ライゼンベルク]、1781年7月13日）⁽¹⁾

モーツァルトは貴族の別荘に宿泊している。森に囲まれたその庭園には洞窟が造られていた。彼はその内部が格別に気に入ったようだ。「自然に出来たような洞窟」。「それは壮麗で実に快適です」。ここにモーツァルトの感性が^{ほの}仄見える。自然そのものよりも、その似て非なる表現に、そういつてよければパロディに、惹かれる彼の感性が。

この場合、洞窟とは「グロッタ」の名のもとにイタリア・ルネサンス時代の庭園で愛好され⁽²⁾、以後、西欧の古典主義庭園にも自然風庭園にも好んで造られた半ば人工の景物のことである。古来、洞窟は大地や冥界の神々への信仰の場であった。自然崇拜の重要な拠点だったのだ。古代ギリシア・ローマの庭園では洞窟が聖所としてまつられていたらしく、16世紀のルネサンス期イタリ

アでは、古代復興熱のなかで、庭園の洞窟内部に神々の立像のほか、水神の象徴として泉や池を設ける装飾がさかに行われた。これがその後、西欧各地の王侯貴族の造園に影響を与えていったのである。自然の洞穴の暗さ、怪異な岩壁、独特の冷涼感を何がしか醸しだしつつ、意匠が凝らされて人気のスポットになっていったのだ。ときには装飾過多、軽薄の極みと批判されることもあったが、不可思議な空間として散策者の好奇心をおおいに刺激していたのである。

パロディはもちろん庭園洞窟だけではない。演劇もそうだ。人間の実際の生活を人為的に再構築して観客の興趣をそそる。モーツァルトはことのほか演劇を好んだ。故郷のザルツブルクには劇場がない。ウィーンにはブルク劇場をはじめ立派な宮廷劇場がいくつもそびえ、しかもその演目は賑やかに盛りたてられていた。モーツァルトはもうたまらなくなってザルツブルクの姉ナンネルに報告する。ライゼンベルクの森から庭園洞窟の感動を綴った十日ほど前、彼はウィーンの演劇についてこう筆を走らせる。

「ぼくはお姉さんが元気だと、心からうれしくなります。おかげさまで、ぼくは元気で陽気です。— ぼくの唯一の気晴らしは劇場にあります。あなたが当地で悲劇を観ることができたならなあ！ およそ、あらゆる種類の芝居がこれほど見事に上演されている劇場をぼくは他に知りません。でも、当地では、それぞれの役が — どんな端役、どんなちよい役でもすばらしく、しかもダブル・キャストです」(モーツァルトよりザルツブルクの姉に、ウィーン、1781年7月4日)⁽³⁾

演劇はまさに芝居である。現実の人間模様そのままではなく、巧みに変えられている。そのようにしてなる演劇をさらに変えて作られたのがモーツァルトの音楽だ。演劇のパロディ。そこに彼の音楽の真骨頂がある。じっさい彼の楽曲が、役者同士の対話のように表情豊かな旋律の呼応からなることは誰も知るところだろう。同じ旋律が、違った風に反復されて、楽しげに話を交わす。ピアノ協奏曲だったら、管楽器の呼びかけにピアノが応え、それにまた弦楽器が似て非なる旋律を返すというふうに。

彼のパロディは楽器のあいだのやりとりだけではない。モーツァルトは自分の若いころに作った曲を三十過ぎて違ったふうに繰り返しているし、誰も知

る旋律から変奏曲を作るのを得意としていた。バッハの対位法のように偉大な先人の技法に対しても、同時代の作曲家の作品に対しても、彼は軽やかにこれをパロディ化した。ミロス・フォアマンの傑作映画『アマデウス』(1984)の一場面を想起する人もいるだろう。サリエリが苦勞して作った曲をモーツァルトが神聖ローマ皇帝ヨーゼフ二世とその宮廷人を前にこともなげにクラヴサンで奏で、欠点を補正し、さらに歌劇『フィガロの結婚』の有名な楽曲へ発展させていく場面である。神の恩寵を得て完成させたと思った曲を彼らの前でまたたくまにパロディ化され恥をかいたサリエリが自室に戻って神を呪いだすという筋立てだが、架空の話とはいえ、同じものを変化させるモーツァルトの本質をついている。

一般にパロディは、もとのものを揶揄したり、茶化したりするところに面白みがある。だがモーツァルトの場合、その本質の方向は逆向きだ。彼の調べの魅力は、既存の音楽や作曲家、特定の状況や条件から離れていくときに漂いだす。彼のパロディは、同じものを違えて反復し、新たな生の世界を切り拓くのである。この新たな世界が屈託なく純粹であるがゆえに、そこはかたない悲しみが流れだす。本稿では、彼の音楽のこうした魅力をバタイユの概念「至高性」とともに語ってみたい。

2. 変わる時代のなかで

モーツァルトは1781年3月にヴィーンに来て、5月には独立した音楽家の生活を始めている。それまではザルツブルクの大神父ヒエロニムス・コロレドに仕えるコンサート・マスターでありオルガニストだったのだ。しかしこの主君と激しく衝突し5月9日に解雇されたのである。

この処遇はある意味ではモーツァルトの望むところだった。それ以前から両者の確執は続いていた。モーツァルトはなんとか別の雇用口を見つけようと奔走し、コロレドはこれを阻止するために手を打ち続けた。そもそもこの大神父は、カトリックの流派ジャンセニズムに与して、人間の自由に否定的で、合理主義的、堅実な方針を貫いた。彼は、瞑想の場たる修道院を廃止し、神秘的なミサの祭儀を取りやめさせ、庶民に対してはクリスマスの祭壇の飾りつけも、異教の衣装も禁じた。ザルツブルクでコロレドは好まれていない。モーツァルトに対しても、教会音楽の作曲面で簡略化を強いたり、各地の宮廷めぐ

りの旅に束縛を課していた。モーツァルトからすればこの種の旅は、就職活動だけでなく、新たな音楽の創意を得る貴重な機会だったのである。幼き日のイタリア旅行、若き日のマンハイムへの旅がどれほど彼の感性を刺激したことか、どれほど彼の音楽を飛躍させたことか。他なるものに触れれば触れるほど、彼のパロディの精神は高く羽ばたいた。

コロレドは重病に陥った父親を見舞う名目で1781年1月からヴィーンに来ていた。父親は神聖ローマ帝国の副宰相を務める公爵である。この大貴族の息子としてコロレドは1772年からザルツブルク大司教領をあてがわれていたのだ。大司教とはいっても表向きの姿見にすぎず、その精神と生活ぶりは貴族のそれだった。ヴィーンに来ても彼は宮廷生活を続行して、権勢を誇示したがった。音楽会はそのために必須の催しであり、モーツァルトの力は是非とも必要だったのだ。じっさいこの若い音楽家は、またたくまに新曲を生み出し、類まれな鍵盤楽器の演奏家であり、ヴァイオリンをたくみに弾きこなす。まさに至高の輝きを音にして表す天才だった。その輝きが特権階級の身分の顕示に必要だったのである。高位の者は至高の輝きを放ってこそ高位たるのだと誰しも信じていた時代である。当の王侯貴族も、これに仕える芸術家も、その振舞いを見る庶民も、そう信じていた。しかし何百年も続いたこの見方が、今しも壊れつつあった。時代は変わろうとしていた。至高の光輝は特権者だけのものではないと、人々は気づきはじめていた。陰に陽に主君を批判し、嘲笑し、その言動に抗う者もそこここに現れてきていたのである。

コロレドはヴィーンに来てまもなく、ミュンヘンにいたモーツァルトを呼びつけている。いつもの強制を不快に思いつつも、モーツァルトは様々な点でヴィーンに期待を寄せていた。演劇もヴィーンの魅力だが、まずなんと言っても、帝国の政治や宗教に関わる大立者が集まっていて、コロレドに代わる新たな雇用者が見つかりそうである。1781年3月、この帝都に到着早々、彼は有力貴族や宗教関係者に画策しだす。しかしコロレドはその芽をことごとくつぶしていった。4月にはザルツブルクに帰るよう促すが、モーツァルトは従わない。反抗的な音楽家に主君は公的な場で口汚い非難の言葉を浴びせて、彼をくびにする。ザルツブルクの父親は息子に大司教への謝罪と関係の修復を求めて書簡を送るが、息子は聞き入れず、なかを取り持とうとした大司教の侍従長、カール・アルコ伯爵にも強く反抗した。扉口で伯爵に尻を蹴とばされて退去させられたエピソードは有名である。それほど、モーツァルトは主従の因習に

抗ったということなのだ。二五歳のこの青年の決意は固く、自尊心は高かった。

繰り返すが、従者の身であっても主君に抗って自己を主張する時代になりつつあったのである。モーツァルトは1756年1月27日ザルツブルクに生まれ、1791年12月5日ウィーンで死去している。彼の晩年にあたる1789年7月14日にはフランスで大革命が勃発している。ヘーゲルは、1807年出版の『精神現象学』で、従僕が主人に自分の存在意義を承認させる闘争、言うところの「主と奴の弁証法」を展開した。これらが象徴するように、時代は大きな転換点にさしかかっていた。西欧の社会は、封建的な農地貸与と身分制に基づく専制主義体制から、近代産業を育成し個人の自律を認めていく民主主義体制へ移行しつつあった。

だが、いかんせん神聖ローマ帝国は西欧諸国に較べ後進地域であり、産業ブルジョワジーも、そのもとで働く労働者も、未成長だった。時の首都ウィーンからして、まだ王侯貴族と高位聖職者が蝟集し権勢を競っていたのである。当のモーツァルトとて、その精神、そして生き方も、変化の途上だった。状況がそうさせたと言うべきかもしれない。過渡期初期のウィーンは彼に曖昧に揺れ動くよう強いた。王侯貴族からの完全な独立など、しょせん無理な話だったのである。じっさい彼は皇帝ヨーゼフ2世に仕える宮廷楽長の高職を夢見つつ、貴族の邸宅で音楽の家庭教師を務め、その稼ぎで独立生活を開始したのだ。冒頭の書簡にあるウィーン郊外ライゼンベルクの森の別荘は、モーツァルト7歳の頃から彼のよき理解者だったオーストリアの大物政治家コーベンツル伯の所有であり、その従妹のルムベーク伯爵夫人にモーツァルトはピアノを教え、その稼ぎでウィーンでの独り立ちの生活を始めたのである⁽⁴⁾。

その後のウィーン時代、モーツァルトは自作自演のピアノ協奏曲の予約演奏会を開いて、独自に収入を得ていく。しかし次第にその楽想が聴衆の趣味を越えていき、予約者は減っていった。第2楽章がことのほか透明で美しい第26番のピアノ協奏曲ニ長調『戴冠式』(1788)にいたっては、予約者は一人、予約演奏家は不成立で、モーツァルトは転じて、1790年にドイツのフランクフルトまで新たな神聖ローマ皇帝レオポルト2世を追って、その戴冠式の祭典でこの曲を演奏した。そのため、こう呼ばれているのである。

他方で彼はオペラをはじめ多種の楽曲を次々作曲して収入源とするが、そのオペラは彼と時代がともに過渡期にあったことを証している。啓蒙専制君主を

自任するヨーゼフ2世をはじめヴィーン聴衆の国民意識と異国趣味を魅了したドイツ語歌劇『後宮からの誘拐』(1782), 封建領主を痛烈に揶揄する『フィガロの結婚』(1786), キリスト教道徳に徹底的に抗する放蕩者の話『ドン・ジョヴァンニ』(1787), 不道徳のそしりをもものともせず女性の自在な心変わりを謳う『コジ・ファン・トゥッテ』(1790), 神聖ローマ皇帝レオポルト2世のボヘミアでの戴冠を称える道徳的な『皇帝ティトゥスの慈悲』(1791), そしてエジプトの異教的雰囲気なかで民衆と貴族それぞれのカップル(パパゲーノとパパゲーナ, タミーノとパミーナ)がともに愛の結実を求めてさまようドイツ語の歌芝居『魔笛』(1791)と続く。

ヴィーンに来て、モーツァルトは時代の波に揺れながら生き、その音楽も時代のなかで揺曳する。だがそれでいて彼の音楽は時代の制約を超えて、現代人の心を打つ。時代も場所も西欧とかけ離れたところにいる日本の鑑賞者にも届いて、その心を静かに震わせる。もともと詩情に富む彼の楽曲が、ヴィーン時代、いっそう深みを帯び、喜びの調べがよりいっそう澄み渡って哀愁を帯びだす。その純粹さ、その無垢な響きが、時空を超えて今の我々をも感動させるのである。この崇高な芸術の世界をバタイユの至高性の思想とともに探索してみたい。彼の1950年代の未完の遺作『至高性』は、中世の封建制社会から近代の民主制社会へ、さらに同時代の共産主義社会へ政治史を追いかけ、そのなかで至高性のゆくえを一部の特権者から広く芸術の制作者と享受者に見ていく試みである。その書き残された最後の文章を引用しておこう。

「私は大切なことを見失いたくない。大切なこと、それはつねに同じであり、至高性とはなにものでもない、ということなのだ」(バタイユ『至高性』第四部第四章)⁽⁵⁾

バタイユはこのように至高性を捉えて、西欧史と芸術を語ろうとした。彼とともに、ニヒリズムでもなく、ペシミズムでもない、それら無の思想と180度異なるモーツァルトの楽曲の豊饒な「なにものでもない」世界へしばし分け入ってみたい。

3. バタイユと音楽

バタイユが音楽について語った文章は、美術のそれに較べて、はるかに少ない。だが音楽に無縁だったわけではなく、古文書学校の学生時代（1918-22）には中世初期ロマンス語の哀歌を口ずさむのを常にしていたし（『聖女ウーラリ哀歌』は彼の文献予習におけるおきまりの呪文であった⁽⁶⁾）、雑誌『ドキュマン』の編集長時代（1929-31）にはアメリカの黒人ジャズバンドを紹介する刺激的な短文『黒い鳥』を自ら同誌に掲載し、また民族誌学、なかでも民族音楽の若手研究家アンドレ・シェフネールが書くロッシニー、ジャズ、ストラヴィンスキーに関する論考を次々に掲載している。

感動的なのは、『内的体験』第3部「刑苦の前歴」（1943）に記述された1934年の体験だろう。旅先の北イタリア、ストレーザのマジョーレ湖畔の舢（はしけ）でスピーカーから流れるミサの合唱曲にバタイユは身も心も奪われ恍惚感を味わった。アルプスの朝の山々と湖がよりいっそう美しく見える、それはまさに奇跡のような瞬間だった。彼は一言挿入して音楽に関する不明を詫びるが（「このミサ曲を演じる聖歌隊についても作曲家についても私は何ひとつ知らない — そもそも音楽に関する私の知識は場当たりの、怠惰なものだ」）、恍惚のゆくえを広く捉えて、キリスト教の教義にはおさまらない生の力に「賛同」したと回想している。曰く、「いずれにせよ、この歌声に関して言うておくべきことは、なにものをもってしても精神から切り離せない賛同があったということである。この賛同は、キリスト教の教義の諸点に向けられたものではまったくなかった。人間の力が達する激流の栄光、勝利感に向けられたものだったのである」⁽⁷⁾。

『内的体験』第3部には音楽に関してもう一つ重要な告白が書き込まれている。モーツァルトの歌劇『ドン・ジョヴァンニ』を聞いたときの感動である。キエルケゴールのドン・ジョヴァンニ論に促されながら、キリスト教道徳に抗う放蕩者の最後の場面を論じるこの一節については、別稿で詳しく考察することにする。本稿ではまず、芸術全般のなかに音楽を組み入れて、至高性の視点から西欧の芸術史を見ていくバタイユの見方を確認し、次いでこの至高性の歴史展開の視点から、ヴィーン時代のモーツァルトの魅力を捉えなおしてみたい。

4. 芸術作品と至高性

『至高性』は1950年代前半に執筆され未完のまま著者の死後に出版された理論書である⁽⁸⁾。その第1部「私が至高性で理解していること（理論的導入）」の第1章「至高性への認識」には、音楽を含め芸術一般に関し、端的にこう書かれている。

「芸術、つまり建築とか音楽、絵画、詩とは何を意味しているのだろうか。それは驚嘆して心が宙づりになる瞬間への期待、奇跡的な瞬間への期待にほかならない」（『至高性』第1部第1章第2節）⁽⁹⁾

もう少しあとのところでは、この期待が「なにでもないもの」へ達すると強調されている。笑いや涙もこの空無の体験なのだが、芸術はあえてこれに固執する。「役に立つ」ことを第一に重視する我々の生活世界から離脱していこうとするのだ。芸術の意義は意図的なこの離脱の試みだとバタイユは言いたいのである。

「笑いや涙は思考が空無になった状態で巻き起こる。笑いや涙の対象が、まず精神のなかで思考を空無にさせておくのだ。だがこれに対して、深く韻律に刻まれた詩の動きがそうであるように、音楽、愛、踊りの動きは、この破断の瞬間、裂け目の瞬間、この重要な瞬間を、維持したり、捉えたり、何度も反復したりする力を持っている。まるで我々は、我々の哄笑や嗚咽の痙攣的な動きを絶えず繰り返してそのなかにこの瞬間を停止させ固定しようと試みているかのようなのだ。期待がなにでもないものへ解消していくあの奇跡的な瞬間を。有用性の連鎖に縛られながら我々が這って進んでいた地面から我々を引き離してくれるあの奇跡的な瞬間を、である」（『至高性』第1部第1章第3節）⁽¹⁰⁾

我々は日々の生活のなかで笑い、涙を流すが、そのとき頭のなかはたいがい空無になっている。大笑いしながら複雑なことを考える人はいないし、そんなことはできない。涙をしゃくりあげているとき、我々はもう何がなんだかわか

らなくなっている。この笑いや涙の体験は、そのきっかけが偶発的であればあるほど、激しいものになる。まったく予期しない滑稽な言葉や仕草を見聞きして我々は笑い転げ、心の準備のないまま痛ましい出来事に遭遇して悲嘆にくれる。この外的な言葉や事態をバタイユは「笑いや涙の対象（客体）」と言っている。しかし外的とか対象と言っても、まったく我々の外部にあり続けるわけではない。それら言葉や仕草、あるいは出来事において通常「ある」と思われていたものが「ない」に転じたときに、言い換えると、理性で捉えられるものが捉えられないものへ変化したときに、この無化の動きが我々の心を襲って思考の無化を招来させるのである。つまりこの対象の無化の動きは外部にありながら私たちの内部でも引き起こされるのだ。そうして外部と内部は、一瞬、結びつき交わりだすのである。バタイユが言う「奇跡的な瞬間」とはこのような空無において外部と内部が偶然に交わりだす事態のことを指す。至高性とはこの瞬間的な交わりのことなのだ。

笑いや涙と違って芸術は、この外部の偶発的な無化の動きを「維持したり、捉えたり、何度も反復したり」して作品にし、人が望むときにいつでもこの無化の動きが体験できるようにする。問題なのは、この無化の動きが芸術作品において「停止」あるいは「固定」されているかのようになることだ。まるで芸術作品という物体の制約を受けて、この無化の動きが否定されているかのように見えるということである。

バタイユはこの曖昧さを重視した。芸術作品は、台所の包丁やまな板のように一個の有用な物体になりきっているわけではない。道具になりおおせているわけではないのだ。至純な輝きを放って、我々の思考を無化させ、心を躍動させる。この感動は本来、何にも役立たない無益な事態だ。しかし作品は道具のように使われ、生活のための手段になってしまう。モーツァルトは自作のピアノ協奏曲を演奏して生活資金を得ていたし、弦楽四重奏曲やオペラの楽譜は彼に独り立ちの生活を可能にした。コロレドは自分の権勢誇示のために彼の音楽を利用した。しかしそれでも彼の作品は、城館の敷石や階段の手すりとは違って、人と人のあいだに「奇跡的な瞬間」を切り開き、「有用性の連鎖に縛られながら我々が這って進んでいた地面から我々を引き離してくれる」。

バタイユは、このように道具になりながらも道具以上の魅力を発する芸術作品の曖昧さに注目して、逆に言えば、道具ではないのに道具になってしまう、物ではないのに物のように扱われてしまう芸術作品の曖昧さに注目して西欧史

を捉え直した。モーツァルトの生きていた過渡期の西欧も彼にとって至高性の歴史の重要なテーマだった。

5. 『至高性』の基本的思想

ここで『至高性』の冒頭に立ち返って、バタイユの基本的な考えを確認しておこう。最重要の言葉「至高性」（フランス語で *souveraineté*）を彼はどう捉えていたのか。どのような時代に彼は関心を向けたか。そしてこの遺作の執筆動機は何だったのか、といった問題である。

「私がここで語る至高性 [*souveraineté*] は、国際法が定める国家の主権 [*souveraineté*] とはほとんど何の関係もない。本書で総じて私は、人間の生活のなかで隷属的なあるいは従属的な様相とは対立する様相について語っている。その昔、至高性は、首長、ファラオ、王、王たちの王などの名称で、存在の形成に第一義の役割を演じていた人々に属していた。存在とは、我々が自分を同一化する存在のことであり、今日における人間存在のことである。他方でまた至高性は様々な神それぞれに属していた。最高神は神々のいくつかある形態の一つだったのである。そしてまた至高性は、これら神々に仕えて神々を体現し、ときには王と一体にもなっていた祭司たちにも属していた。要するに至高性は、封建制あるいは聖職制の階級制度全体に属していたということだ。というのもこの階級制度全体が、その頂きを占める存在との段階的な差異しか表していなかったからである。しかしさらにこういうべきである。至高性は、本来、すべての人々に属している、と。ただしこの場合、すべての人々とは、神々や《高位の人々》に帰属させられていた価値を今もって所有し、けっして完全には失わずにきた人々のことである。本書で私が長々と語ることになるのは、じつはこの《高位の人々》なのだ。というのも彼らが、この価値をこれみよがしに誇張して外に示しており、しかもこの誇張がときおり根深い卑劣さと一体になっているからなのである。彼らがこの価値を外に示しながら、劣悪にしていることも私は本書で明らかにしていく。しかしそれにしてもなぜこうしたことを書くのかというと、それは、どうあろうと本書の私の念頭に浮かんでくるのが、見たところ消え失せた至高性でしかないからな

のだ。もちろん乞食がかつての大領主と同じほど至高性の近くにはいるが、しかし今日のブルジョワはおおむね意図的に至高性から最も無縁な者になっている。ブルジョワは資産を手にしており、その資産によって彼らはこの世の様々な可能性を至高に享受することができるのだが、しかし彼らは本性からして、それらの可能性を腹黒い仕方でも享受するように仕向けられているのだ。つまりこの享受の仕方にも有用性の外観を与えようと努力しているということだ」(バタイユ『至高性』第1部第1章第1節)⁽¹¹⁾

この遺作が執筆された1950年代前半のバタイユの視界のなかで至高性はもはや消え失せたかのようになっていた。当時のフランスをはじめ西欧諸国は総じてブルジョワ主導の資本主義社会であり、生産性重視、有用性重視の社会原則のもとに無益な至高性の体験などそのままでは価値評価されず、せいぜいのところ、なんらか社会に役立つとの理由が付されて肯定されるのがおちだった。ソ連邦をはじめ東欧の共産主義社会に目を転じて見ても、そこではよりいっそう生産性が重視され禁欲的に至高性が否定されている。もちろん至高性の体験は笑いや涙のように、本来、すべての人々に属しているのだが、その価値を認める人はバタイユにはひどく減少しているように見えたのである。『至高性』の執筆動機がそこにある。至高性への覚醒。つまり意識的に至高性の価値の認めるように少しでも多くの人をいざなう点にバタイユの執筆動機があった。第1部で至高性の概要を語ったあと、彼は第2部で1789年のフランス革命以前の封建社会と1917年のロシア革命以後の共産主義社会、第3部ではさらに詳しくスターリン指導下のソ連邦を論じ、第4部では共産主義思想に呪縛される西欧社会での芸術の可能性に至高性の命運を託すというところで執筆を中断している。

ではバタイユがこれほどに封建社会と共産主義社会にこだわった理由は何だったのか。それは、至高性が大がかりかつ露骨に利用されたのが封建社会であり、逆に至高性が徹底的に否定され封印されたのが共産主義社会だったからである。つまり至高性への際立った対応という点でこの二つの社会が歴史上重要だとバタイユが見ていたからにはほかならない。そして同時代の西欧社会がこの二つの社会のあいだで曖昧にさまよっているように彼には見えたのだ。大方の保守的なブルジョワジーは至高性に「有用性の外観を与えようと努力している」し、さらにサルトルのような影響力のある左翼知識人は共産主義に道徳的

正義を見出して熱心に同調していた。「今日共産主義の道徳的影響力は群を抜いている」⁽¹²⁾とバタイユに言わしめる所以である。そのような西欧社会で芸術を至高性への重要な活路として打ち出すのがこの遺作の狙いだった。遠回しの芸術論だったのである。

だがまずフランス語の「スヴレヌテ」(souveraineté)である。この言葉はとくに20世紀以降、バタイユが指摘しているような意味で、つまり国際法の分野における国家の「主権」の意味でよく用いられる。「統治権」と訳されることもある。一つの国家がその国を治める権限のことだ。これが他の国によって侵されれば「国家の主権への侵害」(atteinte à la souveraineté d'un État)となる。国家と国民の関係では今日の民主主義政体は「国民主権」(souveraineté nationale)、「人民主権」(souveraineté populaire)である。国家の最高の、そして最終の権限は国民一人一人にあるということだ。バタイユは、今しがた引用した『至高性』の冒頭で真っ先に断っているように、そのような国家という制度との関係で「スヴレヌテ」(souveraineté)を用いない。そうではなく、一人の人間の在り方を問題にしている。何かに隷属あるいは従属していない人間の在り方、つまり自律的な在り方を指して彼はこの言葉を用いる。

となると、すぐに思い浮かぶのは一人一人の自由を尊ぶ個人主義の思想である。しかしバタイユの至高性はそのような個人の自律を語るための用語でもないのだ。彼は個人という単体の存在を前提にし、これを中心にして、この用語を用いているのではない。一人の人間の在り方、つまりどのように存在しているのかという様態がハイデガーの存在論のように問題にされているが、しかしバタイユの場合、とくにそのことへの意識、つまり自律的な生の在り方への心理的対応が重視される。心の次元、すなわち我々の精神的内面の世界が問題にされている。内的な次元への各人の自覚が問われているのだ。

となると次には、主体性という言葉が想起されるだろう。主体的に生きるとか、主体的な意見を述べよ、といったときの主体性である。自分という存在を、その考えをしっかりと意識的に打ち出す姿勢のことだ。バタイユもたしかにこの遺作のなかで「主体」(sujet) および「主体性(主観性)」(subjectivité)という言葉を多用するが、しかしそのような個人の精神的基盤の意味でこれらの語を用いているのではない⁽¹³⁾。至高性と同様の意味で、つまり自覚された心の無化の動きという意味で用いている。単体としての個人の自律には役立たない、「なにでもない」心の内奥の動き。このことを強調するためにバタイユ

はしばしば「深い主体性（主観性）」(subjectivité profonde) と表現する。とすれば、我々がよく語る主体性は、表面的な主体、浅い主体性となろうか。

6. 封建制化の因習

だがそうはいってもなかなか人は「深い主体性」を意識することはない。偶発的に笑いや涙の体験に入ったとき、人は、自分の心のなかで無化の動きが生じているなどと意識することはまずない。ましてやそれが人間の至高な在り方、何にも従属していない自律的な精神の在りようだなどと自覚するのは困難である。しかし自分の外に生じた無化の動きならば、ある程度、意識できる。それが笑いや涙の対象のように偶然に生じた場合でも意識できようが、しかし芸術作品のなかで意図的にこの動きが再現されているならば、よりいっそう明確にこの動きを意識できるようになるだろう。自分が今何に感動しているのか、その原因を自分の外に見出して、それと同じことが今自分のなかに起きていると、自覚できるようになるかもしれない。少なくともそのきっかけにはなりうるだろう。至高の自覚への間接的な方途だが、大概の人は外部の物に頼るしかない。バタイユは、そのような人間の致し方ない在り方を「我々の不器用さ」と形容して、こう語る。

「私は今まで、客体の至高性 [souveraineté objective] という言い方をしてきたが、しかし至高性が真に客体として存することなど断じてないという点を、そしてこれとは逆に至高性は深い主体性を意味しているのだという点を、一瞬たりと見失いはしなかった。だがともかくも、現実の至高の人 [この場合、君主のこと] は、主体の側の反応に立脚した因習の一結果、おそらくは客体的な一結果だということなのである。至高性が客体として存するのはひとえに我々の不器用さに呼応してのことなのだ。つまり至高性は、何らかの客体をまず定立し、ついでこの客体を否定することを介して、否定するか破壊することを介して、主体に到達しうるようになる」(バタイユ『至高性』第1部第4章第1節)⁽¹⁴⁾

モーツァルトは、その作曲において、この末尾で言われている「客体を否定するか破壊するかを介して、主体に到達する」ことをしきりに試みていた。客

体、つまりすでに物のように存在する既存の旋律や作曲技法をパロディ化して否定し、至高の瞬間をその音楽に、そして鑑賞者の心のなかに出現させていた。彼は、意識的にそうしていたのだ。その意味で、つまり「深い主体性」を生きた人という意味で、「至高の人」(souverain) だったと言える。他方で大司教コロレドのような君主はどうだったのだろうか。バタイユは君主を指して「現実の至高の人」(souverain réel) と言っているが、コロレドは大司教領の君主という地位を維持するために、モーツァルトの音楽を物的に利用していたのだ。彼はその意味で物を操る一人の人物、一個の物的な存在になっていた。しかしバタイユは君主を指して「主体の側の反応に立脚した因習の一結果、おそらくは客体的な一結果」と書いている。「客体的な」に断定を避けて「おそらくは」と副詞を付けている。さらに「主体の側の反応に立脚した因習の一結果」とも限定を付けている。これは何を意味しているのだろうか。

コロレドとて、一人の鑑賞者としてモーツァルトの音楽に魅せられていただろう。彼の楽曲の価値を深く意識していたはずである。だからこそ、自分のそばに置いておきたかったのだ。コロレドにしても、ある程度は「深い主体性」を意識的に生きる本来的な「至高の人」だったと思われる。君主のそのような曖昧さを汲んでバタイユは「おそらくは客体的な」と断定を避けていたのだろう。

他方でコロレドの周囲の人々、つまり宮廷の臣下、そして大司教領の領民の多くは生来の「不器用さ」から至高性の発露を君主という階層の頂点にいる客体に託して、それを眺めるだけで満足していた。ここには矛盾がある。つまり彼らは、片や至高性の魅力をよく知っていて、たとえ至高の感動を与える音楽であっても、物のように凝固するようになっては至高の輝きは失われると感じていた。だからこそコロレドはモーツァルトのように次から次へ新たな音楽世界を切り開く天才を欲していたのだ。そのように至高性の輝きをつねに新たに周囲の人々に向けて放ち、彼らの至高性への感性と意識に込めて、自分の地位を保持できていたのである。しかしその一方で周囲の人々は、自分の外で華々しく至高性が発露される事態に魅せられたままでいた。物的な規模の大きさに、無益な消費の量的な面に、至高性の本質があると誤認していたのだ。それゆえ、特権階級の人間は、できるだけ華やかに演奏会や祭典を催し、高価な衣服をまとった行列行進を行い、広大な館や庭園を建て、教会堂の内部をきらびやかに装飾したのである。たしかにルターのような宗教人が抗議したため教会

建築をはじめ神と一般信徒のあいだの媒介表現は質素になったが、そのプロテスタントの流派が広まったドイツ、オランダ、北欧諸国、イギリスにおいても、カトリック諸国と同様に、王侯貴顕は封土からあがる収入をこれ見よがしに外部に向けて華々しく消費していた。合理的儉約に徹し、モーツァルトをできるだけ安月給で雇おうとしたコロレドとて、自身の物的権勢誇示を欲していたのである。そしてその周囲の人間はこれに魅せられていたのだ。

バタイユは「高位の人々」に対して「至高の価値を外に示しながら、劣悪にして」いたと批判するが、同時にその罪は周囲の人間の「不器用さ」にあったことも指摘している。一方的に権力者側の搾取と抑圧を言い立てて封建制を批判する近代の進歩派知識人とは違って、バタイユは、至高性への権力者と非権力者の共犯的対応に封建制の存続の謎があると、つまり何百年も、いや一千年有年続いたその存続の理由があると、考えたのだ⁽¹⁵⁾。だがさらに重要なのは、バタイユが、この封建制の因習の底に、外部の物に取り憑かれてしまう人間のしゅくあ 宿痾を見ていた点だろう。この病いとは、物欲そしてそれを導く有用性の発想である。物をどれだけ多く所有し、それを自身の存続と発展に寄与できるか。水や土といった不定形の物質に対しても、知識や才能といった物ではない存在に対しても、物のように扱って量で示し、評価を下して、功利的に社会生活に活用していく人間の客体化と有用性の本能、その無反省な発露こそ、批判すべきだと『至高性』のバタイユは考えていた。

すでに述べたようにモーツァルトは封建制社会が変わる節目に生きていた。主従の因習に抗って至高性を表現しようとしていた。彼が抗ったのは、しかし、封建制度だけではなかつた。ひつきょう 畢竟、物に取り憑かれる人間の性情を、一瞬にしる、越えていきなかつたのだ。この点を以下、彼の音楽に即して語りたいのだが、その前に「至高の人」(le souverain)という言葉の曖昧さについて少し触れておこう。遺作『至高性』の鍵となる曖昧さであり、読解を困難にしている問題点でもあるからだ。

7. 「至高の人」

このフランス語の名詞「ル・スヴラン」(le souverain)は通常は「君主」の意味で用いられる。君主とは国家の主権を専制的に一人で担う元首のことだ。皇帝、国王がまずこれにあたる。神聖ローマ皇帝のヨーゼフ2世、そのあとの

レオポルト2世も君主である。しかし西欧ではその下で所領をあてがわれた「大公」とか「公」の名称の大貴族も、それぞれの領地の君主とみなされていた。彼らの所領は皇帝や王の領土に含まれその支配下にあるのだが、彼らにはそこを自分の領土のごとく統治することが許されていた。この曖昧な支配権は専制的中央集権が希薄で無数の小邦が分離していた神聖ローマ帝国ではよりいっそう曖昧だった。つまり彼らの所領は領邦と呼ばれる事実上の小国家を形成していたのである。コロレドは一つの領邦都市国家、ザルツブルク大司教領公国の支配者であり「大司教公」だった。つまりこの小国の君主であり「ル・スヴラン」だったのだ⁽¹⁶⁾。

バタイユはこの言葉「ル・スヴラン」を文脈に応じて巧みに「君主」と「至高の人」の両方の意味で使用している。明確に一元的に「君主」の意味で、あるいは「至高の人」の意味で用いる場合もあるし、同時に両方の意味を込めている場合もある。先ほど指摘したように、君主として、一人の人間である以上、「至高の人」になるときもあるのだ。

じっさいバタイユからすれば、たとえ一千年の長きにわたって至高性の発露が君主の特権事項であったとしても、本来的にどの人間も自覚的に至高性を生きる可能性を持つと主張したのである。そもそも、「主権」あるいは「至高性」の意味の「スヴレヌテ」(souveraineté)の語源であり、「君主」あるいは「至高の人」の意味の名詞「ル・スヴラン」(le souverain)の語源である形容詞の「スヴラン」(souverain)の第一の意味は、「いかなるものよりも上の」⁽¹⁷⁾である。この「上の」存在にバタイユは「なにでもないもの」つまり物体ではないものを想定している。「最高善」のような概念でもなければキリスト教神のような唯一神でもなく、ましてや特権者でもない何ものか。それは、先ほど『至高性』の冒頭部分の引用にあった「スヴレンテ」の規定に従えば、「人間の生活のなかで隷属的なあるいは従属的な様相とは対立する様相」である。つまり自律的な生の在り方なのである。驚いたことに、バタイユはこれを詩(ポエジー)と言い換えている。『至高性』と同じ頃に執筆されたヘミングウェイ論の末尾を読んでみよう。

「その人自身において、物ではない人こそが至高なのである。この人は、事物を専制的に[souverainement]所持することを嫌う。この人は事物の上に自分を置き、詩の領域にいる。ところで文学は詩ではないのだ。し

かしその意味で、誠実さへ情熱的に努力する何かが我々を、到達しえないものへ、……、つまり我々がもはやなにもに隷属しなくなる瞬間へ、近づける。ヘミングウェイもたしかに限界のある人間だ。しかし彼の作品にはごまかしがないし、卑劣さへの譲歩もない。他者たちを事物のように支配するよう仕向ける卑劣さ、そんな卑劣さへの譲歩はないのだ」(バタイユ「ヘーゲルに照らしてのヘミングウェイ」、『クリティック』、第70号、1952年3月)⁽¹⁸⁾

この場合の詩とは俳句やソネットのように文章に書き表された詩のことではない。言葉を無化するような詩情に近い。一瞬のあいだ対象と人間の感性のあいだに生じる時空のことだ。我々の意識はそのとき、そこで、事物に属さず、事物の上で鳥のように舞う。山の頂きのように明確な頂点を形成していないために「到達しえないもの」なのだが、人は意識のうえでこの山の頂き以上の時空に一瞬遊んで、何にも従属せず、自律的に生きることができる。だが、意識を、そのように虚空に浮遊させている状態から、事物の世界を見下ろしてこれを支配の発想へ転じさせると、人はもう至純な「至高の人」ではなくなってしまふのだ。「主人」(maître)に成り下がるのである。フランス語の「メートル」(mètre)には支配という意味が濃厚である。ヘーゲルが『精神現象学』で展開した「主人と従僕の弁証法」をコジェーヴは1930年代にバリの高等研究院で熱心に論じ、それを聴講していたバタイユはこの教説にいたく心打たれたが、しかしコジェーヴの説くこの弁証法に支配の概念から上へ出る方向性が希薄であったため、バタイユは「主人」(maître)、そして「主人性」(maîtrise)の概念を積極的に用いることはなかったのである。たしかに物を作り出す「従僕」とその産物を「専権的に所持する」自由が「主人」の特権であるのだが、そのように人物と生産物を支配する関係、つまり物との関係それ自体が、物に従属しているものであり、隷属的だとバタイユは見ていた。たとえ「従僕」が自分こそ物の制作主体であり、物の真の支配者だと「主人」に「承認」を迫る闘争に出ても、そしてその闘争に勝利し新たな「主人」になっても、支配の発想から離れない限り、「至高の人」にはなれないということだ。

文学者として作品を制作し、その著者となって作品を支配している。しかしその作品が指し示す文学空間になにがしか詩情が漂い出したとき、支配の力学から一瞬離脱することができる。作者、そして読者も、である。大海原に一人小

舟で漁に出た老人は宿願の大魚を格闘のすえ捕獲するが、その巨大な獲物は港への帰還の途次サメにどんどん食されて物としての威光を失っていく。ヘミングウェイのこの『老人と海』の文学世界にバタイユは一人の読者として至高性を感じた。ヘーゲルの説く「主人性」以上の崇高さに一瞬心を躍らせたのだ。

もちろんヘミングウェイとて「限界のある人間」だったし、モーツァルトもそうだった。作品を作っては卑俗に名声を望み、収益の拡大を欲していたのである。だが彼の楽曲には「ごまかしがないし、卑劣さへの譲歩もない」。真摯な遊びを、感性の喜びと悲しみの浮遊を、我々に今も体験させてくれる。

8. 新たな世界へ

ウィーンに来て1年半過ぎた1782年の秋にモーツァルトは楽譜の予約販売、そして予約演奏会に向けてピアノ協奏曲の作曲に着手している。彼はオペラ『後宮からの誘拐』（1782）が成功を博して多忙を極めていた。この年の末に父親に宛てて綴った手紙にその多忙ぶりが記されている。そしてピアノ協奏曲の音楽性がどの程度のものか、自身で解説している。

「親愛なお父さん！

大急ぎで書かなくてはなりません。というのは、ちょっとしたコンサートのため、6時にみんなに来てもらうよう頼んであります。 — とにかく、あまりにもやることが多いので、ときどきなんだか頭がおかしくなることがあります。 — 毎日、午前中はレッスンをして2時すぎまでかかり — それから昼食をとります。 — 食後は、ぼくの胃袋ちゃんに小1時間、消化のひまを与えてあげなくてはなりません。それで — 唯一、夜だけが作曲できる時間です。 — しかも、それだって確かとはかぎりません。演奏会に出演を頼まれることがよくあるからです。 — いま、ぼくのコンチェルトの予約出版のために、二つの協奏曲がまだ足りません。 — これらの協奏曲はむつかしすぎず、易しすぎず、ちょうどその中間です。 — とても輝いていて — 耳に快く — 自然で、空虚なところがありません。 — あちこちに — 音楽通だけが満足を得られるようなパッセージュがあります — それでも — 音楽に通じていない人でも、なぜかしらうれしくならずにはいられないように書かれています。

ます。ほくは予約券を — 一曲6ドゥカーテンの現金で配布しています」(モーツァルトよりザルツブルクの父に、ヴィーン、1782年12月28日)⁽¹⁹⁾

モーツァルトは貴族の子女にピアノのレッスンをを行い、その貴族が自邸で開くコンサートで自作を演奏して生活費を稼いでいた。新たな収入の手立てとして、ピアノ協奏曲の楽譜を予約出版する試みにてだが、予約者は現れない。対して、予約演奏会の方は予約者が集まって、翌年1883年の1月11日に成立したらしい。1882年の秋に完成させた第11番ハ長調、ちょうど上記の書簡の日に完成させた第12番イ長調、さらに第13番ハ長調のピアノ協奏曲3曲を自演したのだ。聴衆は貴族ばかりである。なかには音楽通もいたが、ただ社交のためにやってくるだけの貴顕もいた。モーツァルトは彼らの多様な感性に合わせて「むつかしすぎず、易しすぎず、ちょうどその中間」の曲を作曲した。そして「音楽に通じていない人でも、なぜかしらうれしくならずにはいられない」配慮と、さわやかで明るい楽風が功を奏して、その後の予約演奏会は活況を呈するようになる。1年後、1784年の3月には17日、24日、31日の三回開催され、17日だけで174名の予約者があった。

父親レオポルトが大雪に難儀しながら遠路はるばる馬車を駆って(「道は雪、氷、それに穴ぼこだらけでまったく悪く、それにどこにでも道路工事夫がいました」)ヴィーンのス・シュテファン大聖堂近くの一等地に住む息子夫婦のもとにやってきたのは、1885年2月11日の午後一時のこと。その夜に開かれた演奏会も150名の予約者が集まり、市営の会場は賑わった。このとき演奏されたのが第20番ニ短調のピアノ協奏曲である。古典主義音楽はすべての人に快意を与えるのが基本であり、長調の曲が通例だった。モーツァルトのピアノ協奏曲もそれまですべて長調である。しかし彼はここに来て、あえて短調に踏みだした。そしてそれが見事な出来栄であったのである。儉約家で家計に細かい父親は、息子夫婦の高級アパルトマンの家賃に度肝を抜いたが、半ば怒りのその気持ちも、長旅の疲れも、当夜の息子の演奏を聴いて、一瞬のあいだ、消えていった。結婚したばかりのザルツブルクの娘に5日後彼はこう報告している。

「おまえの弟が家に必要な家財道具一切合切がついた立派な住居を持って

いることは、家賃を460フローリンも支払っていることからおまえにも分かるでしょう。[到着]当日の晩には、私たちはあの子の最初の予約演奏会に出かけましたが、身分の高い人たちがたくさん集まっていました。各人が6回の四旬節演奏会に、1スヴラン・ドールあるいは3ドゥッカーテン支払うのです。これはメーグルーベが会場で、あの子は会場費として、毎回わずか半スヴラン・ドールを払うだけです。演奏会はまことに素晴らしいものでしたし、オーケストラも見事でした。いくつかの交響曲のほか、イタリア語劇場の女歌手がアリアを二曲歌いました。それからヴォルフガングの素晴らしい新作のクラヴィア協奏曲がありましたが、私たちが着いたときには、写譜屋はまだそれを書き写しているところだったし、おまえの弟はロンドーをまだいちども通し弾きしてみる時間がなかったのです。彼には筆写譜に目を通す必要があったからです」(レーオポルト・モーツァルトよりザルツブルクの娘に、ヴィーン、1785年2月16日)⁽²⁰⁾

この二短調のピアノ協奏曲によってモーツァルトの音楽世界が新たな段階に入ったことは今日誰も認めるところである。鑑賞者に合わせることから自分自身の靈感に従って感情の表出へ向かったというのが一応の定説だ。名著の誉れ高いヴィゼワとサン・フォワ共作の評伝がこの点を演劇の視点から興味深く説いている。自作自演の演奏会で指揮者と演奏家を兼ねたモーツァルトは演劇の主人公になってオーケストラと対話を繰り広げたというのだ。

「二短調の協奏曲とともに、すでに述べたように、指揮者とオーケストラのあいだの《対話型交響曲》の存在が現実姿を現すようになる。モーツァルトのこれらの大きな協奏曲[第20番、第21番、第22番]には、唯一にして最初の創造が見て取れる。我々の感嘆はこの創造に触れてどんどん高まっていくばかりだ。じっさいモーツァルトは、18世紀において社会的で貴族的な社会の精神と芸術を広く最高度に反映していたこのジャンルを主体的な思想の宇宙へ変えたのだ。ドラマの中心に彼がいて主役であり続けると感じられる世界へ変えたのである。優美にして気高い、莊嚴にして悲劇的な冒頭に始まって、感情の世界がまるごと全部流れだすことになる。指揮者の手ぶりに駆られて、同一の力が寄せては返し、その指揮者の靈感が、いかなる限界も知ることなく、人間の魂のありとあらゆる感

情をこのうえなく多様に表現していくのである」(ヴィゼワとサン・フォワ『ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト』(初出 1912年)⁽²¹⁾)

この第 20 番は、ピアノ協奏曲の古典的形式を完成させただけでなく、ロマン派への架け橋になったとされる。じっさい、第 2 楽章「ロマンス」だけでなく、どの楽章も感情の起伏と対立を劇的に展開しており、その後のロマン派の作曲家の愛する曲になった⁽²²⁾。だがそこにモーツァルト個人の生活や感情との呼応を読み取っては間違いだろう。ヴィゼワとサン・フォワの言う「主体的な思いの宇宙」(un univers de pensée subjective)は、「浅い主体性」のことではない。それは「人間の魂のありとあらゆる感情」の、いや「人間の」とも「神の」とも規定できない不特定の詩情の時空なのだ。この詩情は一元的に規定されることを嫌う。一個の完結した物のように扱われるのを拒む。モーツァルトの靈感はこの詩情の要請に忠実だった。だからこそ、次作の協奏曲は別の世界に転調したのである。とりわけ第 2 楽章のアンダンテは、前作の第 2 楽章ロマンスの静謐な主部を違う風に、深く透明に発展させ、よりいっそう静謐な、音が響いているのに静けさの広がる、淡い色合いの音楽空間を出現させている。

9. 至高のアンダンテ

デニス・マッシュューズは 20 世紀イギリスのすぐれたピアニストであり音楽論者だった。彼が第 21 番の総譜に寄せた 1971 年執筆の序文はモーツァルトの魅力のみごとに描きだしている。

「果てしない才能をもつ作曲家にとっては、特定の雰囲気を活用することが正反対の補完的な作品の種をまくことになるのだろう。イ長調 K.488 の協奏曲のあとにハ短調 K.491 が、ニ短調 K.466 のあとにハ長調 K.467 が、いずれも 3 週間以内に作曲されている」(デニス・マッシュューズ「W.A. モーツァルト ピアノ協奏曲ハ長調 K.467」)⁽²³⁾

モーツァルトは直前の自身の作品からこともなげに抜け出て、まったく別の世界を創作する。ただしニ短調の劇的な世界から立ち去りはしても、続くハ長

調協奏曲の音楽世界に感情がなくなったわけではない。澄んだ感情の世界へ新たに出ていったのである。古典主義に回帰したのではなく、さりとしてロマン派に深く入り込んだのでもなく、むしろこの二つの楽派が嫌う手法を取って、どこにも、何にも、帰属しない音楽空間を現成させたのだ。マシューズは第2楽章の不協和音に注目してこう続ける。

「実際、二短調の協奏曲は1785年の2月、ハ長調は3月に完成され、ウィーンで初演された。モーツァルトの父レオポルトはその演奏に立ち会い、その年の後半 [実際は4月]、ザルツブルクにもどって、12月1日、ハイドンに捧げられた6つの弦楽四重奏曲やト短調のピアノ五重奏曲とともに2つの協奏曲の楽譜を受け取っている。レオポルトはそれらの協奏曲の独奏パートのむずかしさにコメントしていて、ハ長調については、1786年1月14日付けの手紙で、「いくつかのパッセージは、すべての楽器がいっしょに演奏しているのを聴くかぎり、まったく協和していない。だが、もちろん写譜屋が楽譜のシャープをフラットと読んだとか、その種のことだという可能性もある。というのも、事実、楽譜はまったく正しくないからだ」と述べている。どのパッセージが彼にこうした懸念を抱かせたのかを想像するのはたやすい。アンダンテ楽章の第12小節から第16小節の間で初めて聴かれる和声進行は、18世紀の耳は言うまでもなく、20世紀の耳をも驚かせる。じつは第15小節の複合的な不協和音は奇跡的に準備され、解決されているのだが。そして第一楽章の第148小節と第333小節ではじまる独奏のパッセージ・ワークは著しい和声の複合体を生み出す。そのような不協和音が、ベートーヴェンやのちの多くの作曲家たちの論評を呼び起こし、おそらくいくらか並外れて精力的な力説によって、強調されてきたのだろう。しかし、モーツァルトにおいてはとくに力点もなく、理念の自然な展開のなかで生じている」(デニス・マシューズ、前掲書)⁽²⁴⁾

不協和音は短調とともに古典主義の音楽美学を逸脱する表現だった。モーツァルトの父親はザルツブルクの大司教に仕える宮廷作曲家兼宮廷副楽長であり、古典派音楽の理論に精通し、その忠実な表現者だった。彼からしてまったく理解できない「むずかしさ」がこの不協和音だった⁽²⁵⁾。1882年の手紙に

あったピアノ協奏曲の楽風「むつかしすぎず，易しすぎず，ちょうどその中間」からなんとモーツァルトは離れてしまったことか。父親は写譜屋の間違いに期待している。その後のロマン派時代の音楽研究者にとっても不協和音は承認しがたい不整合だった⁽²⁶⁾。他方で，モーツァルトが1784年12月14日に入会した友愛結社フリーメーソンの思想との関連を重視する研究者は，「混沌から秩序へ」，「暗闇から光明へ」というフリーメーソンの基本思想を適応して，この不協和音を乗り越えるべき「混沌」，突き抜けるべき「暗闇」と理解しようとした⁽²⁷⁾。しかしマシューズが，「不協和音は奇跡的に準備され，解決されている」とし，「理念の自然な展開のなかで生じている」と説くとき，そこには，至高の詩情の動きが示唆されているのだろう。生命の動きと言ってもいい。いかなる解釈の介入も可能にしながら，それに還元され染め抜かれることのない，生命の息吹である。モーツァルトは，フリーメーソンの熱心な会員でありながら，その思想の象徴を楽しげに至高の喜びへパロディ化していった。

第2楽章の第12小節から第16小節まで続く不協和音の旋律は，変化を呼び

EE 3826

EE 3826

【楽譜 1】モーツァルト ピアノ協奏曲第21番ハ長調第2楽章第10小節から第26小節

01

Fl.
Ob.
Fag.
Klar.
VI.
Vla.
Vcl. Ch.

02

Ob.
Fag.
Klar.
VI.
Vla.
Vcl. Ch.

EE 3826

80

Fl.
Ob.
Fag.
Klar.
VI.
Vla.
Vcl. Ch.

81

Fl.
Ob.
Fag.
Klar.
VI.
Vla.
Vcl. Ch.

EE 3826

【楽譜 2】 モーツァルト ピアノ協奏曲第 21 番ハ長調第 2 楽章第 72 小節から第 83 小節

かけるように、フルートが八度にあがる二つの音の連鎖を繰り返しながら下降していく。そしてそのあと第 17 小節から第 22 小節までの間に二度違った風に反復される下降旋律はまさに至純の和声でこの不協和音の呼びかけに応え、ピアノの静かな三連符、そして主題の調べへ受け継がれていく（楽譜 1）。そのピアノがあるとき、絶えざる生命の鼓動のごとき三連符を繰り返し、主題を似て非なるように変奏していると、オーボエとファゴットがそれぞれ同じ音（8 度違いの E \flat （ミ \flat ））を続けて何小節も響かせ、ピアノの動きに呼応しだす（第 75 小節から第 78 小節にかけて（楽譜 2））。この二つの「風の楽器」（instruments à vent）は、ピアノの旋律と協和し、また不協和を呈し、しかしそんなことなど気かけずに、同じ音を奏で続け、いつしか消えていく。この効果が森閑とした雰囲気醸しだしているのだ。そしてこの楽章の最後は、彼ら管楽器とホルンがそろって三連符で階段を下るように徐々に旋律を降下させていき、そのなかを、ピアノが F2-C3-F3（第 2 オクターヴのファ-第 3 オクターヴのド-第 3 オクターヴのファ）音というぐあいに完全 5 度の飛躍の上

【楽譜3】モーツァルト ピアノ協奏曲第21番ハ長調第2楽章第98小節から最終小節

昇を静かに果たして消えていくのである（楽譜3）。

ボードレーがオーボエの音を甘い香りに照応させて「万物照応」の森を謳いあげたように、モーツァルトはモーツァルトで、音楽を詩的対話に変えて、ピアノと管楽器、協和と不協和、動と不動、上昇と下降、ありあらゆるものの照応を表したのだ。

10. 結びに代えて — 至高のメディアのために

遺作『至高性』のなかでバタイユは、交わりが主体性の本質であることを端的にこう述べている。

「主体性が存在するかぎり、主体性は至高である。そして主体性が伝達されるかぎり、主体性は存在するのだ」（バタイユ『至高性』第4部第4章第5節）⁽²⁸⁾

ここで言われる「主体性」はもちろん「深い主体性」のことである。「私」とか「彼」とか限定された人称では説明できない、しかしそれでいて非人称へ完全に抜けきっているわけでもない、曖昧な主体の在り方のことである。個々の人称性の限界、一人一人の実存の境界に切り拓かれる境地なのだ。そこでこそ万物との交わりが可能になる。芸術作品は媒介になってこの交わりを促進する。物的メディアでありながら、同時に至高のメディアになっていくのだ。

ただし媒介物である以上、作品は、物であることを絶えず否定するこの主体性の動きに対立し、場合によってはこの動きを阻害し、物体として扱おうとする。そうになると、深い主体性は、芸術作品のおかげで、死に瀕することになる。作品を物として処理する芸術家自身や売人がそうするのだ。作品は、そうして安値にしろ高値にしろ深い主体性のあずかりしらない商品的価値を付されて、人の資産になったり、あえなく廃棄されたりする。

だが逆に、深い主体性に目覚めた芸術家は、自分の個としての在り方を断罪し、自分自身を死の危機へ差し向ける。モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』はそのような試みだ。万物との交わりを可能にする至高のメディアへ作品を高めるために、作品の生みの親たる作者を、作者自身が断罪するのである。一見してこのオペラは、キリスト教道徳を前にしての淫蕩な貴族の墮地獄で終わるが、しかしこのうえなく美しい至高のメディア、あのドン・ジョヴァンニとツェルリーナの二重唱「手を取り合って」(第1幕第9場第7曲)やドン・オッターヴィオのアリア「私の宝物をその間に」(第2幕第10場第21曲)を生み出す作者がいかなる境地にいたか、どれほどの覚悟で実存的境界に立っていたかを明かしているのである。稿を改めてパタイユとともに、このオペラの世界を訪れてみたい。『魔笛』の至高の夜をさまよう前に、洞窟に憑かれたこの音楽家⁽²⁹⁾の感性に同道する前に、である。

(了)

《注》

- (1) 『モーツァルト書簡全集 V』、海老沢敏・高橋英郎編訳、白水社、2001年(第二刷)、98頁。
- (2) 同上書、95頁。
- (3) 代表的なのはイタリア、フィレンツェ、ピッティ宮殿に隣接するボーポリ庭園内

のグロッタである。1570 - 80年代の制作とされる。なお、1490年代に再発見され発掘が進められた、ネロ帝末期の黄金宮（ドムス・アウレア）の中庭周辺の歩廊と諸室もグロッタ熱に寄与したと思われる。詳しくは拙著『ゴシックとは何か — 大聖堂の精神史』の第2章第2節のなかの「洞窟の美学」（ちくま学芸文庫、2020年第6刷、159 - 161頁）を参考にしていただきたい。

- (4) 「いまさしあたって、ぼくにはひとりの弟子しかいません。それはルムベーク伯爵夫人で、コーペンツルの従妹です。ぼくはもしレッスン代を下げようと思えば、もちろんもっと弟子を取ることができるでしょう。 — でも、そんなことをするとたちまち信用を失ってしまいますよ。 — ぼくのレッスン代は十二回のレッスンに対して六ドゥカーテンです。そしてそれも好意でやっていることを、彼らにやり分かってもらいたいです。[……] このたったひとりの弟子でもぼくはやりくりできますし、いまのところそれで充分です」（『モーツァルトよりザルツブルクの父に』、ヴィーン、1781年6月16日、『モーツァルト書簡全集 V』、前掲書、81頁）。

モーツァルト研究家の高橋英郎氏の換算によると次のようになる。

「この一二回で六ドゥカーテンのレッスン代は、《ハイドン四重奏曲》全六曲の出版料一〇〇ドゥカーテン（およそ現在の日本円で一二〇万円）からして、一回あたり六〇〇〇円くらいであろうか」（高橋英郎著『モーツァルトの手紙』白水社、2007年、289頁）

- (5) Georges Bataille, *La Souveraineté*, in *Œuvres Complètes de Georges Bataille, tome VIII*, Gallimard, 1976, p.456。以下ガリマール社の全集からの引用は、OCVIII 456のように略記して巻号と頁数のみを記す。
- (6) André Masson, « Georges Bataille », *Bulletin des Bibliothèques de France*, septembre-octobre, 1962, 7e année, no.9-10, p.475.
- (7) 以下にその一節を引用しておく。

「私は船の時刻表を見ようと棧橋まで行ってみた。するとそのとき、限りない荘重さを持ちながら同時に躍動的で、確信に満ち、空へ向かって叫びたてるような歌声が、信じがたい力のコーラスとなって、湧きあがったのである。たちまち私は、その歌声がなんなのか分からないまま、感動に捉えられてしまった。熱狂の瞬間が過ぎてから私はようやくそれがスピーカーから流れるミサ曲であることを理解した。私は棧橋にベンチを見つけ、そこから朝の光で透明になった広大な風景を楽しむことができた。座ったまま私はミサ曲の合唱を聞いていた。合唱はこの世において最も純粹であり、このうえなく豊かだった。叫び出したいほど美しい音楽だった（このミサ曲の聖歌隊についても作曲家についても私は何ひとつ知らない — そもそも音楽に関する私の知識は場当たり的で、怠惰なものだ）。歌声は、相次ぐ多様な波のように高まり、狂ったような強さ、慌ただしさ、豊かさへ達していた。とりわけ奇跡と思われたのは、砕ける水晶からのような光のほとぼしりであった。すべてが果てるかに思える瞬間に歌声はこのほとぼしりに達するのだった。年季の入った低音部の力強さが、子供たちの高音部の炎のような声を絶えず支え、赤い地点へ（叫びの地点へ、目を眩ませる白熱の地点へ）導いていたのだ（それはちょうど、炉のなかで、たっぷりあって、熱を強く発する熾火が、狂うように立ち上がるいくつもの炎を何十倍にも激しくさせ、よりいっそう狂的にさせるのに似ていた）。いずれにせよ、この歌声に関して言うておくべきことは、なにものをもってしても精神から切り離せない賛同の念があったということである。この賛同の念は、キリスト教の

教義の諸点に向けられたものではまったくなかった。人間の力が達する激流の栄光、勝利感に向けられたものだったのである」(Bataille, *L'Expérience intérieure*, OCV 90-91)

- (8) 遺作『至高性』は1953年春頃から1954年1月頃にかけて三部作『呪われた部分』の第3巻として制作が進められた。歴史的視野に立った理論書である。とりわけ1789年の大革命以前の封建体制化の至高性の表現と、大革命以後の近代社会、なかでも20世紀、同時代の共産主義社会、具体的にはスターリン支配下のソ連邦での至高性の否定が問題にされている。じっさい各部の標題をたどっていくと、バタイユは、理論的導入の第1部でこうした歴史的視点を概観したあと、第2部の標題を「至高性、封建制社会と共産主義」とし、第3部の標題を「共産主義の否定的至高性と人々の不均一な人間性」と表している。そして第4部を「文学の世界と共産主義」とし、その第4章を「現代と至高の芸術」として、第5章に向かったのだが、これを無題のまま数ページで中断し『至高性』の完成を断念した。ちなみに最終章とおぼしき第6章には、1950年10月に書評誌『クリティック』に発表された「共産主義者の批判を前にしてのカフカ」を充てる予定だったらしい。しかしこのカフカ論は、1957年出版の評論集『文学と悪』の「カフカ」の章に再録されたのだった。

三部作『呪われた部分』についても付言しておこう。

1954年のプランによればバタイユは『至高性』を三部作『呪われた部分』の第3巻として公刊する予定だった。第1巻は『蕩尽』、第2巻『エロティシズム』とある。この第1巻を1949年に刊行したときバタイユは『呪われた部分 全般経済学の試み ★ 蕩尽』と題名を付けていた(ただし、この1954年のプランでは「新版」と付記されている)。「全般経済学」の特徴は、宇宙規模で地球上の経済活動を捉え、無益な消費の重要性を唱えて、有益な生産性に一方的に加担する近代社会に警鐘を鳴らす点にあった。第1巻の『蕩尽』でバタイユはアステカ文明、イスラム文明、仏教国チベットなど西欧近代とは異なる社会における消費の在り方を紹介し、西欧に関しては16世紀のプロテスタンティズム以後の欧米の資本主義社会に顕著な生産性重視の傾向を批判的に捉え、二つの世界大戦の勃発理由をそこに求めている。そして第2次世界大戦で疲弊した西欧社会に無償で多額の復興資金を提供したアメリカのマーシャル・プランを消費の視点から高く評価している。おそらくこのマーシャル・プランの意義をその後の東西冷戦の視点から捉えなおす必要がでてきたため、バタイユは、第1巻を新版に改める構想を立てていたのだろう。

- (9) Bataille, *La Souveraineté*, OCVIII 249.
 (10) *Ibid.*, OCVIII 254.
 (11) *Ibid.*, OCVIII 247.
 (12) *Ibid.*, OCVIII 367.
 (13) 語源に立ち返ってこの「主体」というフランス語 *sujet* を調べてみると、ラテン語の *subjectum* 「根底に置かれたもの」。それより上にあるものを支える「基体」という意味である。バタイユの「主体」はそのような支えにも基盤にもならない心の状態、動きを指している。
 (14) *Ibid.*, OCVIII 283.
 (15) 『知への意志』(1976) のフーコーならば権力者と被権力者のあいだの「戯れ」というところだろう。
 (16) フランス語で言えば *le prince-archevêque de la principauté de Salzbourg* である。

- (17) フランス語の大辞典の形容詞 *souverain* の冒頭の説明にはこうある。
 « Qui est au-dessus de tout. [En parlant d'une personne ou d'une chose sans marque particulière ou marquée positivement.] Qui est au plus haut de degré, qui règne en maître, l'emporte sur les autres sur tout ; qui excelle dans son genre, dans son domaine. » (*Trésor, tome quinzième*, Gallimard, 1992, p.834) このなかで「主人として支配する」という点はバタイユの定義に反する面である。
- (18) Bataille, «Hemingway à la lumière de Hegel », in *OCXII* 258.
- (19) 『モーツァルト書簡全集 V』, 前掲書, 313 頁。
- (20) 『モーツァルト書簡全集 VI』, 白水社, 海老沢敏・高橋英郎編訳, 2001 年, 227-228 頁。
- (21) Théodore de Wyzewa et Georges de Saint-Foix, *Wolfgang Amadeus Mozart, tome II, Bouquins*, 2011, p.364.
- (22) 次の楽曲解説文が参考になる。
 「1788 年 2 月 11 日, ウィーン市立集会所「ツァ・メールグラーベ」における予約演奏会のために作曲され, 初演されたこの K.466 は, 短調による最初のピアノ協奏曲というだけでなく, 他にも特筆すべき点をいくつも備えている。低音域で暗く悲劇的, 第 2 楽章ロマンスでのおだやかな主部と短調のめまぐるしい中間部との強烈な対称, 激しい上昇音型のフィナーレ・ロンド主題など, 作曲者自身のそれまでの諸作を超えた新しい地平がそこに拓かれており, ベートーヴェンを予見するとろさえ認められる。事実この曲は, モーツァルトの協奏曲のなかでは 1 番多く, ロマン派の人々の共感を誘うものとなり, ベートーヴェンやブラームスも愛奏してこの曲のためのカデンツァを残しているほどである」
 (「ピアノ協奏曲 (第 20 番) ニ短調 K.466」『モーツァルト〈1〉(作曲家別名曲解説ライブラリー)』, 音楽之友社, 1993 年, 273 頁)
- (23) 『モーツァルト ピアノ協奏曲第 21 番ハ長調』(オイレンブルク・スコア), 白石美雪訳, 全音楽譜出版社, 2004 年, iii-iv 頁。
- (24) 同上書, iv 頁。
- (25) 父レオポルトは息子から第 21 番ハ長調の協奏曲の楽譜を 1785 年 12 月 1 日に受け取り, そのことを翌日付けの書簡で娘に報告している。娘のナンネルはピアノの名手であり, 父親はその楽譜をいったん娘に送ったのだろう。父親は娘にその楽譜の返還を 1786 年 1 月 14 日付けの書簡で求めている。マシューズはその書簡に典拠している。短文のこの書簡の該当箇所を『モーツァルト書簡全集』から引用しておく。
 「ヴィーンからきた新曲の『ハ調協奏曲』をパート譜全部と一緒に, ガラスの運び女を介してこちらに送ってください。カデンツァも付けてです。それがどうしても必要なのです。 — またすぐに送り返しましょう。
 新しい協奏曲は, 実際のところ, びっくりするくらいむずかしいものです。でも, なにか間違っているのではないかと疑っています。というのは, 写譜師がこれを校正したからです。いろいろな楽器の全体の音の調和を聴かないと, たくさんのページはきちんとは音が合わないものです。 — それでも, 写譜師が総譜で本位記号 (h) をフラット (b) と見誤ることがあったり, あるいはそんなばかなことがあったというのはありえないことではありません。そうしたら, 実際うまくいきません。私が見ればすぐにも分かることでしょう」
 (レオポルト・モーツァルトよりザンクト・ギルゲンの娘に, [ザルツブルク,

1786年1月14日] 14日朝)

『モーツァルト書簡全集 VI』, 白水社, 海老沢敏・高橋英郎編訳, 2001年227-228頁。

記者は訳注で、文中、二段落日冒頭の「新しい協奏曲」を第22番変ホ長調と記しているが、どうだろうか。この協奏曲の完成が1785年12月16日、初演が1785年12月23日であり、翌年の1月14日までの間にザルツブルクの父親が多忙で音信の途絶えがちな息子からその総譜を送られて目にしていたとは思えない。マシューズの指摘するように父親は第21番ハ長調の第2楽章を指して「むずかしい」と述べたとするのが妥当だと思われる。

- (26) モーツァルトは、第21番ハ長調のピアノ協奏曲の作曲の直前、1785年1月14日に、「不協和音」の名で有名になる弦楽四重奏曲を完成させている。第1楽章序奏の「アダージオ」に不協和音が意図的に使用されているため、この名で呼ばれるようになった。19世紀のロマン派の音楽家にとって理解に苦しむ作曲技法であったことを以下の解説文で確認しておく。

「この和声法 [不協和音のこと] はロマン派の時代にとっても謎であり、フェティス (F.-J.Fétis 1784-1871)、ウリビシェフ (A.D.Ulybyshchew 1794-1858) といった19世紀の研究者は、耳を傷つける堅い響きを理論に則って改善しようとさえ試みている。こうした事実ほど、モーツァルトを「確信に満ちた楽天主義者」としかみなかった19世紀のモーツァルト理解の限界を示す事例はないであろう」(『弦楽四重奏曲(第19番)ハ長調 K.465』、『モーツァルト(2)(作曲家別名曲解説ライブラリー)』, 音楽之友社, 2007年, 96頁)

- (27) イギリスの音楽学者トムソンに拠れば、当時のウィーンのフリーメーソンは啓明団の影響を色濃く受けていた。モーツァルトが最初に入会したフリーメーソンの支部「恩恵」の指導者オットー・フォン・ゲミンゲンも、次に彼が所属する「真の調和」の指導者イグナツ・フォン・ボルンも啓明団に属していた。啓明団は啓蒙思想に与し合理的学問の進展を尊び、不合理な教会組織に批判的であったが、しかしカトリックの教義や神秘思想に好意的であり、またエジプトのイシス信仰にも開かれていた。ウィーンのフリーメーソンも宗教結社ではなかったが、啓明団の影響のもと、啓蒙思想とカトリックや異教の神秘的な信仰をともに肯定していた。モーツァルトは入社式の儀式、つまり深い暗闇から光あふれる世界へ移動させられる入社式の儀式をはじめ(この儀式へのモーツァルトの感動を重視して、彼の音楽における短調や非不協和音から長調、協和音への移行を、闇から光への儀式の進展、およびこの結社の思想と結び付ける解釈は多い)、この友愛結社の宗教性に惹かれていたのだろう。同時に啓蒙思想の共有される場としても好んでいたと思われる。他方でウィーンのフリーメーソンには貴族や学者など有力者が多く集まっており、彼らに対してモーツァルトは自分の音楽の経済的支援者を期待してもいたと思われる。ともかくもトムソンはそのような可能性を踏まえつつ、ごく穏やかな調子でモーツァルトの第21番ハ長調のピアノ協奏曲、とりわけ第2楽章アンダンテとフリーメーソンの思想との連関を以下のように語っている。

「短調の協奏曲が暗闇と迷信にたいする闘争を反映しているとすれば、ハ長調の協奏曲は啓蒙思想の勝利を表現しているといえよう。その第1楽章の主題の一つは、火と水の試練を受けるさいに、タミーノが自らの魔笛で吹く旋律と似ていることも意味のあることかもしれない。

この協奏曲のアンダンテは、筆舌に尽し難く、甘美な楽章である。だが、われわれの主題とかかわる一定の特徴点を指摘することも可能である。三連符の反復型、上行するピッチカートのコントラバス、沈痛な和声群、二拍子と三拍子の闘争、ストレスの付いた短六度 — これらの諸要素すべてが連合して、人間的で興行が深く、しかも、神秘的で謎めいた雰囲気をつくりだす。その効果は、110 ページで引用した『フリーメーソンの喜び』[モーツァルトがフリーメーソンのために 1784 年に作曲したカンタータ] の楽句の効果とそっくりである。神秘的で人間的でもある登場人物、ザラストロの音楽 [『魔笛』のこと] を思わせるところもある。この類似は、『フリーメーソンの喜び』がザラストロの原型と想定されるボルンに献呈された作品であるだけに、興味深い。その旋律は、モーツァルトの人間主義的スタイルに特有の、広い跳躍と一対のスラー音を含んでいる。

こうしてみると、この楽章が、深遠な人間の感情と神秘的感覚を兼ね備えており、モーツァルトのメーソンの信条とかかわるものであることは明らかのように思われる」

(キャサリン・トムソン著『モーツァルトとフリーメーソン』、湯川新・田口孝吉訳、法政大学出版局、1983年、121 - 122頁)

(28) Bataille, *La Souveraineté*, OCVIII 443.

(29) 先の注 (27) で引用した研究書のなかでトムソンは洞窟に憑かれたモーツァルトの興味深いエピソードを次のように紹介している。

「彼 [モーツァルト] がフリーメーソンとして自らの入社式 (イニシエーション) に歩む前に、啓明団の会合に列席していたことを示す証拠は残されている。地質学者のローレンツ・ヒューブナーの 1792 年執筆の報告によれば、啓明団の会合が、ザルツブルク近郊のアイゲンにある人里離れた美しい洞窟 (今日「啓明団の洞窟」として知られる場所) で夜に開催されたさい、啓明団の指導者の一人、ギロウスキー伯が「知人のフォン・アマン、モーツァルト、バリザーニを連れて」列席した。

かりにモーツァルトがアイゲンでのこれらの会合に出席していたことが事実であったとすれば — またこれを示す同時代の証拠を疑う理由はどこにもないと思えるのだが — あの洞窟、急流の滝、高い木々、険しく切りたった岩山のことを鮮明に記憶していたにちがいない。あの場所の雰囲気は神秘的で人を畏怖させるところがあり、『魔笛』の鎧を着た男たちの場面の背景にそっくりである。[ちなみに] その場面についてト書きには「二つの大きな峰、一方の峰には急流の滝があり、他の峰からは火が吹いている」と記されている。

モーツァルトの死後、コンスタンツァは友人たちに、彼が「洞窟」という名前の秘密結社の計画書を作成したと語った。おそらく、彼は、アイゲンにおける月光の下での会合を思い浮かべていたのだろう」(トムソン『モーツァルトとフリーメーソン』、前掲書、11頁)。

(フランス現代思想、芸術論／文学部教授)