

「生は暗く死も暗い」

マラーとジヤン・パウ

渡辺美奈子

(文学博士・ドイツ文学・横浜薬科大学講師) Minako Watanabe

『大地の歌』第1楽章で3度繰り返される「生は暗く死も暗い」は、その絶望的な死生観がゆえに非常に印象的である。テキストの基になったハンス・ベトゲによる「大地の悲哀についての酒宴の歌」は、7行、8行、8行、7行の全4節から成り、どの節も「生は暗く死も暗い」のリフレインで終わる。この詩句は李白の原詩「悲歌行」にあるリフレイン「悲来乎悲来乎(悲しい!悲しい!)」と異なっており、ベトゲの創作とみなされている。ベトゲは自作を、フランスの中国学研究者エルヴェ=サン=ドニによる原詩からの仏語訳、及びその仏語訳からのハンス・ハイルマンによる独語散文訳を元にした翻案詩と明記しているが、そこには同じくエルヴェ=サン=ドニ訳からのリヒャルト・デーメルによる翻案詩の影響も認められる。さらにマラーは詩句の置き換え、行の削除をはじめとして多くの変更を行い、6行、8行と残りの部分に再編成し、リフレインを3度とした。それぞれのリフレインを比較してみよう。

李白 (8世紀)	悲来乎悲来乎(悲しい!悲しい!)	各節の冒頭
エルヴェ=サン=ドニ (1862出版)	リフレインなし	「悲来乎悲来乎」は嘆声の擬音語であり、仏訳は不可能として省略
デーメル (1893出版)	Die Stunde der Verzweiflung naht. (絶望の時が近づいている)	各節の末尾 デーメルの創作とみられる
ハイルマン (1905出版)	Peī lai ho! Peī lai ho! (ペイライホー!ペイライホー!)	各節の末尾 中国語の発音の形で原詩句を復元
ベトゲ (1907出版)	Dunkel ist das Leben, ist der Tod! (生は暗く死も暗い)	各節の末尾 ベトゲの創作とみられる
マラー (1908 作曲)	同上	同上

原詩には、「死生一度人皆有(人は皆、生と死を一度ずつ体験する)」、「孤猿坐啼墳上月(はぐれ猿が月明かりの墓に坐って啼いている)」という、人間の逃れられぬ死の運命と孤独を象徴する凄絶な情景を描く一節がある。ハイルマンの独訳では、「生き、そして死ぬこと、それは人間に確実な唯一のことである」「下にいるあれが聞こえるか、月明かりの中、墓の下で独りうずくまって吠えている猿の声が」となるが、ベトゲの「生は暗く死も暗い」は、このあたりの詩想から生み出されたと思われるのが一般的である。生も死も暗いという、非キリスト教的で絶望的な死生観は、中国古来の死生観とも異なっており、西洋人ベトゲが中国思想とインド思想を混同したものであるという指摘もある。だが「悲歌行」は、李白晩年の失

意と病苦の時期に、不遇の生涯を歎く詩とされており、中世中国の一般的死生観よりもペシミズムの色が濃い。「生は暗く死も暗い」は、李白の「悲歌行」を象徴する詩句としては決定的外れでない。ではマーラーはなぜ、この救いのないペシミズムに惹かれたのだろうか。

マーラーが一時期第1交響曲の標題にしていた『巨人』が、ジャン・パウルの小説に由来することは良く知られているが、ドナルド・ミッチェルは、著書『角笛交響曲の時代』の第1交響曲の項で、ジャン・パウルの『巨人』の一部を引用し、「『大地の歌』は、実のところ、李白と(唐突だが)ジャン・パウルの魅惑的な統合を提示している」と述べている。では引用箇所の一部を見てみよう。

友は、僕たちがその中で生まれたカロンカロンの小舟の中で僕のそばに立ったままだった。そのとき僕の眼前を、人生の四季が、岸辺を花や葉や果実とともに走り

すぎ、また長い流れの上を、人類なるものが、幾千ものゆりかごと棺に乗って、矢のごとく下ってゆく。ああ、色とりどりの岸辺が逃げるのではなく、人と、その流れとが逃げ去るのだ。四季は永遠に、上流下流の岸辺の庭で、花と栄える。しかし僕たちだけが、庭の前を、一度だけ、ざわざわと音を立てて通り過ぎ、引き返させないのだ。

これは、マーラーが書き加えた、人間の生命の有限性に対し、春になれば大地には永遠に花が咲き乱れるという内容の詩句に通じる無常観であり、大地の永遠と人間の儂さを対比する、作品の核心である。この大地の永遠性は第1楽章中間部に現れ、終楽章「告別」の最後に再現される。マーラーにおいて、二つの部分は同様な図式であっても、「告別」の場合は第1楽章とは違って、たとえ自分が永遠性から疎外されていようとこの永遠の循環を肯定的に捉えるという視点の転換が行われている。マーラーがジャン・パウルの最高傑作とみなしていた『ジーベンケース』にも「生は暗く死も暗い」に共通した死生観が語られていた。

ああ、おまえたち、幸福にすぎる(地上の住人)たちよ、おまえたちは、まだ、あの方を信じているのだ。(中略)〈……そうして、わたしが死んだあとでは、おんみはわたしを迎え入れて、それらの傷をみな閉じてくださるのだ。〉……おまえたち、不幸な者たちよ、それらの傷は、おま



えたちが死んだあとでも、閉じられることはないのだ。悲しみに満ちた者が、背中に傷を負ったまま大地の中に身を横たえて、真実の満ちみちる・美德と喜びとの満ちみちる・ひとしお美しい朝をめざしてまどろんでも、起きてみれば、そこは渾沌の中なのだ、永遠の真夜中なのだ

——(鈴木武樹訳「ジーベンケース」～「第一の花の絵」より)

さらに表現において、『ジーベンケース』では、「…tot ist tot, hin ist hin.(死は死であり、過ぎたことは過ぎたこと)」と各節の最後に繰り返される歌が重要なモチーフとして使われ、『巨人』のロケロールによる劇中劇には、「„Still ist das Glück, still ist der Tod.“(静寂は幸福であり、静寂は死である。)」という、ベトゲのリフレインに表現上似た台詞がある。1880年、20歳の頃、マーラーは当時あまり読まれることなくなっていたジャン・パウルの小説に出会い、これらの小説が、以後彼の作品に多大なる影響を与えることになった。詩人シュテファン・ゲオルゲがジャン・パウルの小説にある「詩」としての「不朽の美しさ」ゆえに、彼を再発見し、世に再び紹介したよりも20年も前のことである。マーラーは1883年、ワーグナーが没して数ヶ月後にバイロイトを訪問しているが、それはワーグナーの

ためだけではなく、ジャン・パウルの晩年をすごし没した地だからである。さらに彼は、ジャン・パウルの生誕地ヴンジーデルにまで足を伸ばしている。

ジャン・パウルの小説のように、無常観だけではなくマーラーは自分の作品の中に非常に多様な概念を詰めこんだ。真摯さとフォームやパロディー、失望と情熱や友情や愛、喜びと悲しみ、高尚なものと低俗なもの、天上と大地、生と死などの対立した概念ですら、両者の作品には同時に存在する。

マーラーがリフレインにつけた音楽は、シューマンの「交響的練習曲」の主題(当時の恋人の父親による作品から取った主題)とほぼ同じである。シューマンがマーラーに勝るとも劣らぬジャン・パウルの熱狂的愛読者であったことは、ジャン・パウルとシューマンを共に愛したマーラーが、この極めてジャン・パウル的な詩句に、シューマンの主題を引用した理由のひとつかもしれない。

■シューマン

Andante.^{*)}
legatissimo

THEMA.

p

Div.

■マーラー

Ten.-St.

Dun - kel ist das Le - ben,