

モーツァルトのオペラ《魔笛》の台本と音楽に関する一考察

——フリーメーソン思想とモーツァルトの理想——

新 江 郁 栄

はじめに

《魔笛》は、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791) の最晩年のオペラであり、ドイツの民俗劇であるジングシュピール (歌芝居) のジャンルに入る全2幕 (一幕一九場、二幕三〇場) の作品である。台本はエマヌエル・シカネーダー (Emanuel Schikaneder 1751-1812) によつて書かれており、二人は綿密な共同作業により創作を進めた。¹⁾

モーツァルトとシカネーダーは共に当時の知識層の多くが所属するフリーメーソンの会員であった。フリーメーソンとは、一八世紀の啓蒙主義精神から生まれた、自由、平等、博愛をスローガンとする友愛的な社会の確立を目指すもので、この頃のドイツにおけるフリーメーソン運動は、ほとんど「啓蒙主義 (暗闇に光を当てる)」と同義のものとして受けとめられていた。「啓蒙主義」は、自然科学

に結実した合理的な態度により、全ての制度や慣習の中にある非合理的なもの、蒙昧なものを批判し、人間の理性の光により人類の進むべき路を照らし出そうとするものであった。

《魔笛》はフリーメーソンとの関係がよく言われるところであり、既に音楽とフリーメーソンとの関係を示したジャック・シャイエ、又はキャサリン・トムソン、パウル・ネットルの詳細な研究等もなされている。しかし《魔笛》の内容の中にみられる、フリーメーソンの考えと相異した箇所こそ、モーツァルトの本質的な考え方、理想が開示されていると思われるのである。本稿では、《魔笛》に見られるフリーメーソンとの関係を台本と音楽の面から考察し、更にフリーメーソンとの相異箇所についての考察を行った上で、モーツァルトがその箇所において意図したものを具体的に実証、論考していくものである。

1. 《魔笛》について

(1) 《魔笛》成立まで

《魔笛》の台本作者シカネーターは、俳優、演出家、興行師、台本も手がける生粋の演劇人であった。モーツァルトがシカネーターと知り合ったのは、一七八〇年、一座を率いてシカネーターがザルツブルクで公演した際で、二人は《エジプト王タモス》という《魔笛》に類似した作品の舞台化を考えたが、その作品は未完に終わっている。そして一七九一年に至り、オペラ《魔笛》として二人の共同作は結実される事となる。

《エジプト王タモス》は、フィリップ・フォン・ゲーブラー男爵の劇で、モーツァルトは一七七三年に合唱曲と間奏曲を書き、一七七九年にもこの作品の改作に取り組んでいる。ゲーブラーはレッシングや啓蒙主義小説家ヴィーラントの友人であり、又フリーメーソンであった。この作品にみられる道徳的意図は人道主義的な考えを既に持っていたモーツァルトには、訴えるところがあったと思われる。彼はこの作品の音楽で、啓蒙思想と自己との関係を明らかにした。⁴つまり、この作品の音楽に感じられる説得力、感情の深み、《魔笛》の音楽を先取りした豊かな表現等から、彼が既に啓蒙思想を体得していたと充分に推測できると思われる。《エジプト王タモ

ス》の直接的な典拠の一つは《魔笛》と同じく、ジャン・テラソン神父の小説《セトス》⁵で、主題は善と悪の、光明と暗闇の葛藤であり、啓蒙君主に体现される徳の勝利にある。⁶舞台はエジプトのヘリオポリスの太陽神殿であり、《魔笛》にみられるオシリス・イシス密儀の起源も古代エジプトの密儀にあるとされるが故に、モーツァルト研究者達はこの作品と《魔笛》との繋がりを指摘している。⁸《エジプト王タモス》にみられる慈悲と寛容の精神はフリーメーソンの思想であり、モーツァルトの幾つかのオペラ《ツァイデー》、《後宮からの誘拐》、《皇帝ティトゥスの慈悲》、《魔笛》—でも示されている。

以上のことからモーツァルトが既に十代から、エジプトの太陽神殿を舞台とする劇に親しみ、太陽神の光り輝く世界に賛歌を捧げ、早くもフリーメーソンの色調を偲ばせていたと考える事も出来るであろう。

一七八九年六月、ヴィーデンのフライハウス劇場の劇場主としてウィーンに戻ってきたシカネーターはモーツァルトと再会し、ウィーンを舞台にジングシュピールとドイツ・オペラを上演し始める。当時のウィーンでは童話や魔法物の題材に人気があり、ヴィーラントの童話集《ジニスタン》を種本とする事が多かった。《ジニスタン》では、試練の克服という内容が多くみられ、ヴィーラント自身は試練という主題を小説《セトス》から取っている。《セトス》は

フリーメイソンの中で愛読されていた書籍であり、フリーメイソン結社の中で重要な役割を担っていた。それはフリーメイソンの起源をエジプトの秘儀としており、この物語を通して、一八世紀全体を通じて、フリーメイソンとエジプトとの関係が強調されている。

シカネーターは、一七九一年春に、《ジニスタン》の第三巻からの《ルルまたは魔笛》を題材としてオペラを書いて欲しいとモーツァルトに頼んだらしい。モーツァルトは承諾し作曲を始めるが、シカネーターの競争相手のレオポルト劇場が《魔笛》のプランに酷似したオペラを成功させたため、やむをえず筋書きを変更し、フリーメイソンの儀式をオペラに取り入れた。その際、第一幕フィナーレまで進んでいたものをそのまま残したため、筋書きには大きな矛盾がみられるというのが一般的な解釈であった。しかし近年では、筋書きの大逆転は最初から意図的に考えられたものであり、何ら矛盾はないとする考えもある。⁹⁾

物語は第一幕での良い女王と悪いザラストロという単純な童話が、不意にその正反対の悪い女王と良いザラストロに転換し、二人の象徴的意味が全く変わってくる。この点については多くの議論がなされてきたところだが、この音楽の力による魔法の救出劇の中に、当時弾圧の厳しかったフリーメイソンの思想を盛り込みたいと考えたならば、むしろ当然の展開であり、その展開に、より良い人類の

夜明けを感じるべきところであろう。こうして様々な要因が混合された内容は、当時人気のメルヘンの魔法劇からフリーメイソンの哲学的内容への展開を持つオペラとして成立することとなる。

(2) 「魔法の笛」・「魔法の鈴」

このオペラで重要な役割を持ち、タイトルにもなっている「魔法の笛」の象徴的な意味を考察してみる。

第一幕でパミーナの救出に向かうタミーノに夜の女王は魔法の笛を授ける。侍女たちは言う。「この笛は何でも出来ます。(中略) 貴方を守ります。人の心も変えられます。そして黄金や王冠よりも価値があります。(第一幕第八場)¹⁰⁾」物語も終りに近づき、(火と水の試験)を受けようとするタミーノとパミーナは言う。「私達は音楽の力によって進んでいく。死の暗い夜を突き抜けて楽しく！(第二幕第二八場)」

以上の台詞から「魔法」は、オルペウスの竖琴の如く、音楽の不思議な力の象徴と解す事が出来るのではなからうか。又パミーナとパバゲーノがモノスタトスに捕まえられそうになった時、パバゲーノが侍女から与えられた鈴を鳴らすと、モノスタトスと奴隷達は「素晴らしい響きだ。きれいな響きだ。」と言って、二人を捕らえる代わりに、踊りながら去って行く。パミーナとパバゲーノは「立派な人がこの鈴を持てば敵は苦もなくなくなってしまう、そして敵

を持たずに暮していける、この上もない和合の中に。(第一幕第一七場)」と歌う。聖書や古典にも、音楽は人間の魂の調和に働きかけ、情緒的な効果を示す例が多く見られる。音楽の力は偉大であり、不可能な事を成し遂げ、反対物を統合させる。古代ビュタゴラス派の人々は音楽を反対物の適切な合成、多の統一、相異の一致と定義し、また万物の一致および宇宙の最上の支配は音楽にこそあるとしている。¹¹⁾ 故に反対物を統合し統一性を生む宇宙的な力として、音楽を理解する事も出来るであろう。

モーツァルトは若干一五歳で《シビオーネの夢》なる舞台作品を作曲した。これはプラトンの『国家篇』をモデルに、キケロが書いた『国家篇』(第六卷)に収められた《スキピオの夢》から、歌劇詩人ピエトロ・メタスタージオがキケロの思想(政治・国家思想)を台本化したものである。スキピオは、夢の中で自分に二者選択を迫る《永続性》の女神と《僥倖》の女神に宇宙の中心へと導かれて、無限に広がる宇宙と、天体の運行の壮大な光景と、そこから《妙に鳴り響く楽の音》を目の当たりにし、かつ聴く。彼は地上の人間には見る事も聴く事も出来ない宇宙の調和、すなわち宇宙の音楽に触れ、又先祖達と会い、現世における徳性や魂の不死生、祖国愛の大切さ、人間の卑小さといった哲学的命題との対決を迫られ、その結果《永続性》、すなわち倫理、道徳という魂の調和のとれた在り方、あるいは調和のとれた世界を選択するに至る。モーツァルトが《シ

ビオーネの夢》の作曲に際し、《宇宙の音楽》¹²⁾ (musica mundana) の存在を識り、そして彼の徳性や倫理的な価値観は《人間の音楽》¹³⁾ (musica humana) として、その後のオペラの登場人物の中に描かれたとすれば、《魔笛》の中にもそうした価値観が色濃く注がれているという事は大いに考えられるのである。

『魔法の笛』の素性は《火と水の試練》に向かおうとする時、パミーナから語られる。「その笛は魔法の時に、私のお父様が深いふかい理由から、稲妻と雷鳴、暴風雨の時に、千年の檜の樹から刻んだものです。(第二幕第二八場)」パミーナの父については、夜の女王がパミーナに語っている。「お父様はご自分から七重の太陽の楯を神に仕える人たちに渡してしまわれました。今ザラストロはこの偉大な太陽の楯を抱いているのです。(第二幕第八場)」つまりこの楽器は、夜の女王のものではなく、彼女の夫で太陽の世界の支配者が作ったものである。ザラストロはこの太陽の支配権を夜の女王の夫から引き継いだ。故に「魔笛」は太古の「叡智」の遺産として譲り受けたものであることが明らかになる。従って「魔笛」は、原初的な宇宙観(ビュタゴラス―プラトンの宇宙観「音楽は天体のハーモニーであり、又これに呼応した人間の内的生の写しである」)の中で理解されるべきである。「魔笛」は、吹き込む息「空気」によって使用され、稲妻「火」、雷鳴「大地」、暴風雨「水」の中で魔法によって作られている。¹⁴⁾ この《四大元素》の調和的結合とは宇宙

であり、「魔法の笛」として捉える事ができるであろう。更にその音楽とは、あらゆる要素の均衡の取れた状態、秩序のある状態、調和のとれた状態にあり、聴く者の魂に響き、聴く者の心まで変え、聴く者を統一する力を有すものと考えられる。つまり、モーツァルトは《魔笛》の調和的な音楽によって、フリーメイソンの思想を具現化し、人々に啓蒙主義への理解、共感を呼び起こし、人々の心を協和させたいという願いを込めたのではないだろうかと考える事が出来るのである。それでは、その台本と音楽を解釈してみる。

2. 《魔笛》の台本と音楽

(1) 《魔笛》とフリーメイソン

一八世紀の時代精神を導いてゆく重要な思想は啓蒙主義であり、これは伝統的な權威や啓示的な宗教を無知・迷信の温床として批判し、理性を根拠とする理神論^⑥・自然宗教・自然科学と歩調を合わせて展開された。啓蒙主義を具体的に実践してゆく場を提供したのがフリーメイソンで、生れや社会的地位に関わり無く、人間としての美德をもって真の兄弟愛を実践し、人間同士の関わりを通して社会全体の完成を求めた。宗教の多様性は認めしたが、無神論者・宗教心の無い人は退けられ、神を「宇宙の偉大な建築師」と捉えた^⑦。

フリーメイソンでは、まず自己の魂の本姓を探求する。フリーメ

ーソンの象徴の一つである《螺旋階段》は、物質的肉体の意識から《魂》《靈性》《神性》への意識に至る七つの《意識階段》を示し、一段或いは一段階がロッジの七つの《役職》に対応している。更にそれは七自由学芸、即ち文法、修辭学、論理学、数学、幾何学、音楽、天文学と古典建築様式に関係する多くの古典と関連している。シニア・ウォーデン（役職）は、音楽に関連し、《魂》の段階を表すと理解された。フリーメイソンでは《魂》は物質世界と靈的世界を意識において繋ぐ橋梁であり、音楽は《魂》の全ての要素の間に調和的關係を維持しようとする、魂の作業を連想させるとしている^⑧。従って音楽は重要視され、儀式、集会等で必ず奏された。L・F・レンツはフリーメイソンの歌謡集の中で、「音楽は人間愛の感情、知恵と辛抱、美德と廉潔、友人への忠誠心などを、また最終的には自由を理解する力を教え込むべきである。」とフリーメイソンの音楽の理解に重要な諸原理を説明している。また別のフリーメイソン歌謡集の編者、J・A・シャイベは、「社会において至福と満足を広める最良の方法」として交唱様式の歌唱を推奨した。初期のフリーメイソンの音楽をみると、彼らが目的を達成しようとして試みた手法が明らかになる。第一に、民謡に根をもつドイツの通俗歌謡をふまえて単純なスタイルを採用した。第二に、音楽的シンボルとして、一定のリズム型（付点音符のリズム）やメロディー型（スラー）を使用した。第三に、特定の音程（三度と六度）と和声進行（偽終止

【譜例1】序曲冒頭：3回のノックのリズム

Adagio



【譜例2】第2幕9番：僧侶達の行進

Andante



【譜例3】僧侶達の行進：冒頭

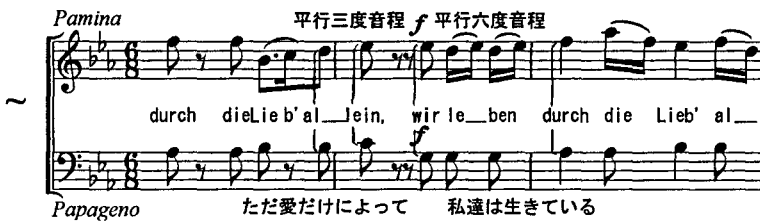
Andante



へ長調：I - V - VI (偽終止)

【譜例4】第1幕7番：二重唱

Andantino



等)に重要性を与えた。¹⁹⁾
 《魔笛》の中のフリーメイソンの象徴についての音楽的説明は、ジャック・シャイエ、キャサリン・トムソン、パウル・ネットルらの著作にみる事が出来る。主だったフリーメイソンの象徴を挙げ、楽譜上でそれらの箇所を指摘してみる。²⁰⁾
 i. 変ホ長調 (b三つ) やイ長調 (＃三つ) は重要な調性で、特にb系の変ホ長調は、「人間的な」ものと関連づけられる。変

ロ長調やへ長調もb系の調性で、柔らかく人間的な響きとされる。変ホ長調の関係短調であるハ短調は悪や死を暗示し、二短調も迷信に結びつけられる。ハ長調は＃やbが付いていない完全な調性とされ、光、華やかさを暗示している。そしてフリーメイソンの場面で頻繁に用いられる。
 《魔笛》の基調は変ホ長調で、「序曲」、「タミーノのアリア」、「愛の二重唱」等に使われ、ハ長調はタミーノとパミーナが「火と水の試練」を克服した後の歓喜の合唱、タミーノの吹く笛の調性等に使われている。

ii. 一定のリズム、三度戸を叩くリズム
 「譜例1」は入会式で入会志願者が戸を「3回ノック」する仕草を暗示し、序曲やフリーメイソンを暗示する時に使われる。(数字の三はフリーメイソンでは重要な数とされ、三人の童子、三人の侍女、夜の女王とザラストロと三人の童子の登場は三回、タミーノの試練は三つ、ザラ

ストロの神殿は三体等にみられる。また「付点音符のリズム」
 「譜例2」は、フリーメーソンを暗示すると共に勇氣と決意を
 意味する。

iii. いくつかの和声進行が特殊な意味を担う箇所が使われる。

(例えば「僧侶たちの行進」[譜例3]や「火と水の試練」を克服した後の輝かしい合唱などはI-V-VI進行)そして平行三度と六度の音程の使用[譜例4]は調和、平和という概念を暗示するとされている。

iv. 掛留やスラー[譜例2]は友愛、同士の結束を意味する。

v. トロンボーンとバセットホルンを用いての儀式的風景のオーケストレーションは、厳肅な雰囲気を作り出している。クラリネットは、「三人の童子」の風景のように、特別なフリーメーソンの意義をもつ曲の中で使われる。

以上、主だった内容を取り上げた。それらが《魔笛》においてどのように表れるかを後述したい。

(2) 《魔笛》の登場人物とフリーメーソン

《魔笛》のフリーメーソンの寓意を主張した代表的な人には、アレクサンダー・ツィレ²¹⁾(一八一四—一八七二)が挙げられる。彼の解釈では、タミーノはフリーメーソン結社に多大な同情をよせた啓蒙君主ヨーゼフ二世を指し、パミーナはオーストリア国民、ザラ

ストロは当時ウィーンのフリーメーソン指導者であった植物学者イグナツ・フォン・ボルン²²⁾、夜の女王は結社に弾圧を加え続けたマリア・テレジア、モノスタトスは教皇庁の聖職者、僧侶一般を体現しているとしている。そして今日もその解釈が定説となっている。一八世紀の宗教思想とは、それまでのキリスト教が容認した啓示を否定し、人間の理性(良識)²³⁾を根拠とした。夜の女王とザラストロとの二大対立は、腐敗したカトリック教会(権力)と啓蒙主義の人道主義的理想として現れたフリーメーソン運動(理性)との対立として、ツィレの説は理解出来るが、或いはアンシャン・レジーム(旧体制)とフランス革命の理想、更には弾圧・不正と自由・正義の対立と解釈する事も出来るであろう。

またモーツァルトは音楽において、明確に二人のキャラクターを対照させている。夜の女王の二つのアリア(第一幕第四番、第二幕第一四番[譜例5])は、イタリアのオペラ・セリア様式で書かれ、奔放なコロラトゥーラの使用で、恐るべき女王の盲目的な激情を描き出している。第一幕のアリアでは痛ましい母親の苦しみと勝利へのヒステリックな期待がにじみでており、第二幕のアリアでは性悪な正体が露骨に表され、すべての人に復讐しようとする女王のエキセントリックな面が浮き彫りにされている。このほとんど器楽的に書かれた楽曲は二オクターヴを超す音域で表され、最高音三点(へ)までかけ上るといふ、超絶技巧をちりばめた人工的でレトリックな

【譜例5】第2幕14番：夜の女王

Allegro assai

Toch_ ter nim_ mer_ mehr, ~~~~~
もう決して娘ではない

三点へ音

【譜例6】第2幕15番：ザラストロ

Larghetto 「3回のノック」「対のスラー」「付点音符」のリズム

In diesen heil' gen Hal_ len Kennt
この聖なる殿堂では、

1オクターヴ低い
嬰へ音

Land, dan wandelt er an Freundes Hand, vergnügt und
そして友の手に導かれ

音楽である。第一幕のアリアの調性はリ系の変ロ長調の関係短調であるト短調、第二幕のアリアはヘ長調の関係短調であるニ短調で書かれ、「暗闇」や「迷信」と関連づけられている。

一方ザラストロの音楽には、「魔笛様式」とさえ呼ばれるモーツァルトの人間主義的な様式の精髓を見出すことが出来る。第二幕始めの「僧侶たちの行進」は、トロンボーン、ホルンを含むヘ長調で

書かれ、ドイツ的な厳粛で真面目な雰囲気と人間的な暖かさを感じさせる響きとなっている。その後続く「3回のノック」のリズムでフリーメイソンの音楽的象徴を暗示し、次の応唱合唱形式の賛歌、「イシスとオシリスへの祈り」へと続く。これはモーツァルトが如何にフリーメイソンの思想に近づき、自分の中で消化していたかを窺い知る事が出来る音楽で、応唱風な性格（アリアと合唱）はフリーメイソンの儀式を指すものと思われる。

ザラストロの第二のアリアは、夜の女王の「復讐のアリア」をうけて歌われる。「この聖なる殿堂では復讐を想う者はなく、愛を義務と心得る。（中略）この訓えを喜ばない者は人間の名に値しない。（第二幕第一五番アリア）【譜例6】これは《魔笛》の中心主題であり、フリーメイソンの教義である友愛、人間愛が表現されている事は歌詞を見ても分かるが、楽曲には「3回のノック」を表す付点音符のリズムで勇氣、「対のスラー（heiligen: 「神聖な」等）」で友愛等のフリーメイソンの象徴がみられる。また穏やかで優しく、調和のとれた伸びやかなメロディーは、夜の女王とは対照的に一オクターヴ低い（嬰へ）音を含み、寛容で全てを包み込む暖かな人間性を感じられる。このザラストロの二つのアリアは《魔笛》に新しい響きをもたらし、⁽²⁵⁾ 教会的性質から離れた世俗社会にあったの荘厳で深淵な魂を癒す響き、人道主義的音楽と解釈できる。音楽様式から見ると、イタリア音楽とドイツ音楽の対立はそれぞれを支持した貴

族階級とブルジョワ階級との反映と捉える事も出来、モーツァルトは明らかに真反対の「在り方」として捉えているのである。

次に《魔笛》とフリーメーソンの「参入儀礼」との関係をおペラの筋を追いつながら見ていきたい。

3. 《魔笛》とフリーメーソンの参入儀礼

(1) 「人間が神に至る」＝神性

オペラの要点は、主人公のタミーノが夜の女王の娘パミーナと共にザラストロのオシリス・イシス密儀というエジプト密儀に参入するまでの過程にある。これはフリーメーソンの参入儀礼（修行のレヴェルを上げてゆくこと、「試練」）の過程と見ることが出来る。注目されるのは、タミーノとパミーナの密儀参入の最終目標が「人間が神に至る」ことにあると主張されている点である。タミーノとパミーナが追求するのは、フリーメーソン、そして啓蒙主義の精神によって実現される人間の完成を意味していると言える。「人間が神に至る」という主題は、西欧文明が古代から近代に至るまで、飽く事無く問い続けてきた問題である。古代から中世にかけてキリスト教を中心として形成された、超越的な神を中心とする価値体系は、一八世紀になると現世的な人間を中心とする価値体系に読み替えられていく。フリーメーソンでは、「人間が神に至る」という課題は

人間の道徳的完成という倫理的な主題にすり変わっている。

《魔笛》においても「人間が神に至る」という主題が、いかに重要視されているかを推測する事が出来る。

第一幕一四場の二重唱では、「愛の目標は高く、はっきり示される。女と男より気高いものはない。男と女、女と男、二人は神にまで至る。」と歌われる。また第一幕一九場のフィナーレや第二幕二六場のオペラのフィナーレにおいては「徳と正義が行く道を飾るようになれば、その時、この地上は天上の楽園と化し、人間も神に似てくる。」と歌われる。

パミーナとパバゲーノによる愛の二重唱（第一幕一四場）を考察してみる。

パバゲーノはタミーノの到着を知らせるべく、パミーナの許へ送られる。パミーナは喜ぶが、パバゲーノは「自分には女友達もいない」とパミーナに悲しく打ちあける。パミーナは彼の優しい心を直感し、愛に苦しむパバゲーノを温かく慰めて歌う。これからの物語の展開に先立ち、ここでパミーナとパバゲーノに二重唱を歌わせているのは意味深く暗示的に思われる。パミーナを性格づけているのは、自発性、同胞意識、誠実、勇気と考えられる。そして彼女はまず、自分の方から歌い始める。「愛を感じる男の人達には、正しい心も欠けてはいない。（パミーナ）「譜例？」」いつも刹那的で、いかげんなパバゲーノも毅然として真摯に歌う。愛の二重唱を歌う

【譜例7】 第1幕7番：二重唱冒頭

Andantino

Pamina

Bei Männern, welche Liebe fühlen, fehlt auch ein gutes Herz nicht.
愛を感じるの男の人達には、正しい心も欠けてはいない。

パバゲーノは騎士のような青年に変貌する。

「甘い愛の本能を感じるのは、女にとつては

第一のつとめ。(パバゲーノ)この二重唱は、

ソット・ヴォーチェのままで教諭論するような

楽句で、フリーメーソン結社の愛と人間性の

高潔な理想を歌っている。楽曲冒頭に見られ

る「スラー (Männern: 「男の人」と

welche: 「どの人」と Liebe: 「愛」、又は

auch: 「…と」と gutes: 「よい」と Herz:

「心」の箇所等)は、フリーメーソンの音楽

的象徴であり、友愛、同士の結束を意味して

いる。この曲はドイツの民謡でよく用いら

る「クープレ」の形式で書かれた単純な旋律

である。モーツァルトが最晩年に到達した

〈簡素さ〉とも言える、親しみ易く自然なメ

ロディーや透明な作風の中に、モーツァルト

自身の究極の思いを込めている曲と解釈でき

る。二声部は平行三度、または六度で音程調

和的に進行する。また変ホ長調の調性は本来モーツァルトのオペラ

においては、重要な「愛」を表現する調性であり、同時にフリーメ

ーソンにおいても前述のとおり重要な調性として、高尚な教訓を示

す調となっている。

(2) 「夜」から「朝」への展開は物質世界から霊的世界へ

本来一八世紀の啓蒙思想とは、「蒙」闇「無知」をひらいて、

「光」叡智「知識」に導くという意味内容を持つといわれる。啓蒙

思想の人道主義的理想はフリーメーソン運動として現れた。故にフ

リーメーソンは暗闇から光への展開に特別な関心を寄せている。つ

まり暗い情念に被われた世界から、自己の中心に内的照明(超越的

光明「神のごとき真理」を投射し、悟りへと導いていくと解釈出来

る。《魔笛》においては筋の展開そのものが「夜」から「朝」への

プロセス、つまり「闇」の支配から「光」の世界の勝利になってい

る。

さて物語では、タミーノは三人の童子に導かれ、ザラストロの三

つの神殿にやって来る(第一幕第一五場)。彼はまず、両脇にある

「理性」と「自然」の神殿の門を入ろうとすると、中から響く「下

がれ」という重々しい声にさえぎられ、中央の「叡智」の神殿の前

に立った時、中から「弁者」が現れ、弁者のまわりには厳肅な雰

気が漂い、タミーノを混乱させる。弁者はタミーノに新しい世界を

教えるかの様に、問答の言葉を吟味し強い印象を与える。弁者が現

れると、《魔笛》の舞台が一変し、これまでのテンポも止まる。こ

こにみられる様なドイツ語によるオーケストラ伴奏付レチタティー

[譜例8] 第1幕15場

Adagio

Der Lieb' und Tugend Eigenthum

Tamino

wovillst du, Kühner Fremdling, hin? Was suchst du heir im Heiligthum?

Priester

大胆なよそ者よ、どこへ行こうというのだ。ここ神聖なる堂の内に何を求めるのだ。愛と徳がもっているものです。

ヴォ（劇的表現様式）「譜例8」はパッハも用いたが、それ以来ドイツにはなかったものである。タミーノの心の葛藤を表すオーケストラ伴奏付レチタティーヴォは、ワーグナーの楽劇のオーケストラ・レチタティーヴォを先取りしているといえる。弁者は「お前が自分の命を愛しているのなら、語ってみなさい。ここにどどまって！」とタミーノを威嚇する。つまり命の真実のために、真実に身を委ねなさいと言っている。タミーノは最初反論するが、ザラストロの叡智の神殿が次第に自分に畏敬の念を起させているのに気付く。彼は曇りなき目で判断し、「ここには賢さと労働と芸術とがある」と感じる様になり、完全に途方に暮れる。「おお永遠の夜よ、汝はいっ消え失せるのだ。いつ私の目は光明を見出すのだろう。」と問う。この問いこそ、このオペラとフリーメーソンを繋ぐもの

である。それに対して姿なき声は、「やがて、若者よ。さもなければ決して！」と応える。こうして真理を求めようとするタミーノの選択が、結局このオペラの分岐点となり、物語の中心命題は突然に「試練（参入儀礼）」へと変わっていく。

それでは、タミーノが受ける試練と、フリーメーソンの位階制度との密接な関連を挙げてみる。

(3) フリーメーソンの三位階と「死」の概念

フリーメーソンでは基本的に、「徒弟」・「職人」・「親方」という三つの段階の位階があり、その修行のレヴェルを上げてゆくことを参入儀礼といい、それは《魔笛》での「試練」と符合している。

《魔笛》では、忍耐・沈黙・勤勉・善行・友愛・勇気等の徳性が試練に向かうタミーノに求められる。これは当時の心ある知識層が求めた人間の在り方として理解する事が出来る。フリーメーソンにおける最終的な「親方」への参入儀礼の目的は「死」の克服であり、《魔笛》ではタミーノが死を賭して自らの試練に向かうとされるように、「死」に直面する場面が多く現れる。これはフリーメーソンの生死観「我らの生は全て、死への道」「死への旅は、我々の完全性を目指す旅」²⁸からきていると思われる。「死」の克服とは、「自己」という概念を捨て去る（死ぬ）。「魂の不滅を信じて、死から新しい（自己）へ変容する」とされ、それまでの美德、智とは趣を異

【譜例9】第2幕28場：武士達の二重唱

Adagio

Der, welcher wandert diese Strasse voll Bescheidenen,

苦難に満ちて この道をさすらい来るものは、

ガで始まり模倣し合う。武士達はパミーナとタミーノに加わって歌う。「汝らは音楽の力に支えられて喜んで死の暗い夜をさまよう。」

にした、最も精神性が要求される段階と捉えられる。タミーノは、「火と水の試練」においてパミーナと共に「死の暗い夜」に向かうが、鎧を着た武士達は、ルターのコラールの莊嚴な調べによって「苦難に満ちてこの道をさすらい来る者は、火、水、大氣、そして大地によって浄められる。死の恐怖を克服したなら、この世から天国へ昇って行く。(第二幕第二八場)「譜例9」と説明する。この旋律の序奏にはカトリック教会のミサ曲の音楽を転用し、主部の旋律はプロテスタント教会のコラールの引用、歌詞はユダヤ教の聖典である旧約聖書の詩篇を用い、すべての宗教の統一というフリーメーソンの信条を表明している。調性は死と闇を象徴するハ短調で、各声部はフー

弱奏のティンパニの「3回のノック」のリズムと共に、ホルンとトロンボーンの和音に支えられた笛の音に導かれて、タミーノとパミーナは火を通り抜け、そして水を通り抜けて行く。「死」の克服はザラストロのオシリスⅡイシス密儀においても最終的な試練とされており、それを通過することによりタミーノとパミーナは、参入儀礼を完了し、明るく輝く神殿へと入って行く。タミーノとパミーナが最後の試練を通過してオシリスⅡイシス密儀の参入者となると同時に、太陽が暗い夜を追い払い、輝く朝が訪れる。暗い夜とは迷信、無知に覆われていた古い時代の象徴であり、輝く朝は啓蒙の光に照らされた新しい時代を意味しているといえるだろう。

4. 《魔笛》とモーツァルトの理想

《魔笛》では、その他にも「死」の場面が見られる。パミーナの自殺の想念、パパゲーノの絶望と自殺の試みであるが、それらを考察するとき、フリーメーソンの倫理性だけでは解釈する事の出来ないモーツァルト独自の人道主義や理想が表現されていると思われる。

(1) パミーナにみられる自殺の想念

「試練」を受ける事になったタミーノは、従順で真面目な努力家として模範的である。《沈黙の試練》において、彼はパミーナを犠

【譜例10】 第2幕17番：パミーナ

Andante

Ach, ich fühl' s, es ist ver—
ああ私は感じる

sein, so wird Ruh' im To - - de
憩いは死の中に

1オクターヴ半の音程

性にしてもそれに服従しようとする。教団の人は彼女に「試練」の事を打ちあけず、それはパミーナにとつて極めて過酷な試練となる。パミーナは誘拐され、脅かされ、暴行されそうになり、又母の復讐のために「ザラストロを殺せ！」と命令され、モノスタトスの寝返りの褒美とされ、その上タミーノにまで無視される。彼女は陵辱と貞節、復讐と赦し、狂気と死の覚悟の狭間で苦しみ抜くのである。

狂気じみた自殺の想念が歌われる。(第二幕第一八場)「譜例10」「救いに思えたタミーノが自分を愛していいないのであれば、自分にはもはや生きる希望も無い」と発作的に短剣を手にする。ト短調の下行形のメロディー、半音階とコロラトゥーラを伴ったアンダンテの曲想は相対的には緩やかだが、突然に起こる一オクターヴ半の下降する跳躍 (Ruhe im Tode: 「憩いは死の中に」は墓の中に入っていく様に示される) は当時はない、極めて大胆な表現である。絶望、気も狂わんばかりの嘆き

を表現しているこの音楽は、《魔笛》の斬新さを示しているといえるだろう。

狂乱状態の彼女が自殺しようとする寸前で三人の童子が現れ、「タミーノは貴女に心を捧げ、死をも恐れない」と自殺を止めさせ、タミーノのもとへ連れていくことを約束する。タミーノが恐怖の門に立ち向かい、まさに《火と水の試練》に向かおうとする時、パミーナの声がする。彼女は「試練」において、まさに男性と同じ様に勇敢な人である。鎧の武士達はパミーナを妨げないばかりか、彼女を祝福し、同行を許す。《魔笛》では革命的といわれる程大胆に女性を認めている。一八世紀がそうであったように、フリーメイソンでもまだ女性を認めてはいなかった。しかしパミーナが「死」の恐怖を乗り越えて示そうとした、タミーノへの強い愛に対して、モーツァルトは深い人間愛で応える。しかし「僧たちの二重唱(第二幕第三場)」に見られる「女の悪だくみから身を守れ、死と絶望がその報いとなる」という様な、女性への見方もされている。

これは一連のダ・ボンテのオペラで提示した女性問題、つまりオペラ《コシ・ファン・トゥツテ》で示した女性のモラルについての解答であろうか。ここで一七八一年に初演されたオペラ・セリア《イドメネオ》の終り近くの犠牲の場面、つまりイリアの献身的な愛によって王子イダマンテが犠牲死から救われる場面(第三幕第一〇場)が思い出される。そこには愛する人の為に次第に精神的に成

長し、最後に進んで自らの命を呈するというイリアの内面の強さ、犠牲的な精神がみられ、パミーナの内面と重なり合う。これはフリーメーションの「平等」の概念を越えたモーツアルトの理想といつてもよいだろう。内面から湧き上がる「愛」によって全てが変革される事を音楽は示していく。鎧を着た武士達はパミーナとタミーノを勇気づける。対主題では「掛留とスラー」が聴かれ、木管楽器が旋律を支える。「平等」とは、男性が男性を試し、女性は男性と同じ様な勇気を奮って危険に挑む事が出来た時、初めて承認され、資格が与えられたのである。

「夜と死を恐れない女は我らの同士に相応しく、奥義を授かる。(第二幕第二八場、タミーノと鎧を着た武士)」彼らは、「付点音符のリズム」で、勇気と決意を持って宣言する。一人の少女が「自殺」を前にして再生し、自由で力強い、目的を持った女性へと変貌して行く。「私が自ら貴方を導きましょう。愛が私を導いてくれるからです。(パミーナ)」パミーナは死を覚悟で我が身を犠牲にし、内面の真実に忠実であろうと自律を貫いてゆく。一瞬男性集団のエリート主義を少女の品位に屈服させている。まさに彼女の精神力の強さ、清らかさは、フリーメーションが求める姿である。そしてパミーナの支配に傾斜しない自由な人間性こそ、モーツアルトが求めた人間像であり、啓蒙主義時代の新しい個人の姿であり、内面の強さを徴しているといえよう。パミーナの姿は、ベートーヴェンのオペラ(フ

【譜例11】 第二幕29場：二重唱

Allegro

Papageno

※二人は喜びのあまり声にならず、暫くはパ、パ、パ…と口ごもるだけ。

イデリオ」のヒロイン、レオノーラの原型となったのである。

(2) パパゲーノの絶望と幸福

〈沈黙の試練〉に失敗し、大地を永久にさ迷うはずのパパゲーノは、神からのお情けで特別に許される。しかし僧は、神々に仕える、本当の喜びは味わえないと言い、せつかく見つけたパパゲーノに対し、「消え去れ、若い娘よ。彼はまだお前にふさわしくない。(第二幕第二五場)」と二人を離す。パパゲーノは、恋をした思い故に苦しみ、絶望し、自殺しようとする。そこへ三人の童子が現れ、「鈴を鳴らせ」と忠告し、パパゲーノが現れて喜び合う二人は「結婚して大勢の子供を作ろう」と楽しく、感動的な二重唱「譜例11」を歌う。パパゲーノの音楽は、ド

イツの民謡風な親しみ易い、単純なメロディーで、民衆の話し方で自然に歌われる。ウイーンのジングシュピールの伝統的な道化役であるハンスヴルストやカスパールの延長線上に立つ人気者パバゲーノは、素朴で滑稽な自然児で、善良な心は持っているが、勇気も知性もない。『平凡な』人間性の象徴であり、元来フリーメイソンにはなり得ない人でもある。愛はパバゲーノの場合、精神的、理性的なものではなく、本能的、直接的な欲求だったのである。しかし自然児パバゲーノも、『死』を前にして再生し、愛する事を通して、また音楽や友情を通して、人生において何が大切か、尊いかを感じ始めたと思われる。又その点にこそ、モーツァルトが当時の知識層以外の一般層に投げかけたメッセージではなからうか。

フリーメイソンがまず目指したものは、「真実で善良な人間」であり、そして最終的には、世の中を良くする事^⑤にあった。モーツァルトは高潔な目的を志す者と、この世が全てだとする俗人とを対照させながら、新しい市民階級の姿をも温かく描き、より良い社会建設の為には、一握りのエリート層ではない一般層の、そして弱い存在とされる女性達の意識改革が何よりも必要な事を示唆し、人間は皆平等に、『真実の愛の力』や『心の清らかさ』によって、死の恐怖を克服出来、救われる事を説いていると思われる。

(3) 三人の童子

【譜例12】第2幕フィナーレ冒頭：三人の童子

Andante

付点音符のリズム

対のスラー

Erster Knabe.
Zweiter Knabe.
Dritter Knabe.

Bald prangt, den Mor-gen zu ver - künden, die Sonn' auf gold'ner Bahn, bald
まもなく夜明けが光を我らの上に運んでくる。 黄金色の太陽が昇る。

モーツァルトのオペラの主人公は物語の中で変貌する。物語冒頭でとても英雄とは思えない弱々しいタミーノが人間的に成長し、死の恐怖を克服して光の世界の住人となる。そしてフリーメイソンの理想が成就して純粋な心の結婚に至る。それはまさにビルディングスロマンであり、モーツァルトのオペラの特徴的な主人公である。物語の中でモーツァルトは三つの力、つまり『音楽、愛、無垢なるもの』の力を強調している。これらは、彼にとっては同心円的な存在であり、人生において最も大切なものであったと想像できる。

(デウス・エクス・マキーナ^⑥)の方法で登場した三人の童子は、旅の案内役を務め、主人公たちを絶望(死)の淵から救う。彼らの魂の汚れなき、美しさは、まさに天界的であり、初演の配役表には、『天使たち』とあるように、『善』であり、無垢なる心に共感している。モーツァルトは自作のオペラにおいて、『愛の楽器』、『感情表出

のシンボル”として、クラリネットに重要な役割を持たせた。^⑤《魔笛》では、三人の童子に強い関連を持たせて、彼らの重要な登場場面に使用している。そこでは、クラリネットが現世的な愛を超越した、清浄で崇高、神性な愛の象徴として用いられていることは、その旋律にフリーメーソンの音楽的シンボルが含まれていることから推測できる〔譜例12〕。第二幕フィナーレの始め、モーツァルトは変ホ長調の調性で、クラリネット、ホルンを先導させ、付点音符のリズムで、”対のスラー”によってフリーメーソンを暗示し、更に三人の童子にフリーメーソンの思想を踏まえた、彼自身の言葉を代弁させている。

「まもなく迷信は姿を消す。まもなく賢人が勝利する。優しい静けさがここに降るとき、人の心は再び美徳に帰る。その時地上は天国となり、人間もまた神に並ぼう。(第二幕第二六場)」

おわりに

フリーメーソン思想は、モーツァルトにとって深く精神的共感が得られるものであり、既に十代から彼の劇作品の中に見られた主題といえよう。それはフリーメーソンが彼の人生において、如何に決定的な役割をもたらしたかを物語っており、《魔笛》においては、この思想は根本的な理念として作品全体に貫かれている。

《魔笛》研究で名高いエーゴン・フォン・コモルツェンスキの論文では、「モーツァルトはフリーメーソンの盟友でありフリーメーソンを評価していたが、それに従属していた訳ではない。だから《魔笛》に政治的意図や偏向した意図を求めてはいけない。」^⑥としている。確かに《魔笛》はフリーメーソンの思想に沿ってはいるが、その中でモーツァルトは、ダ・ポンテとのオペラにみられる女性問題、即ち女性の地位向上の問題や、知識層以外の市民階級の在り方についても触れ、人間の平等に対する信念を持って、フリーメーソンの、女性や一般の市民を排除するエリート主義・貴族主導の立場とは異なる見解を示している。外面的な事を重視するフリーメーソンの考え方に対し、彼は広い視点に立ち、個人の内面に重点をおき、人間同士の愛、内面的成長により、人格を高め、理性(良識・良き精神)の自律によって、権威や束縛から解放された、自由な精神を持った近代的な人間となるべき姿を描き、新しい時代への希求を謳ったといえよう。それは彼の理想であり、同時に明確な意図を持つて、彼の構想する社会(国家)の在り方を開示しているのではなからうか。モーツァルトは決して政治に無関心な音楽家ではなく、又彼は新しいフリーメーソンのロジックを創ろうと計画もしていた。^⑦彼の理想は、人間の尊厳と自由において、音楽を楯として封建社会制度と壮絶に戦い続けた。^⑧彼の本質的な考え方をなすものであり、又彼の闘争の人生の結実であると考えられるのである。

《魔笛》にみられる豊富な音楽様式、つまりコラール、フーガ、或いはドイツ民謡等を含めたドイツの伝統に根ざした音楽、加えて第一幕フィナーレのタミーノと弁者によるドイツ語の間答や、いろいろな箇所には響く良く似た旋律の循環（3回のノックの和音等）、ザラストロの人道主義的な音楽、又パミーナのアリアの激しい感情表出等には、当時の表出を目標としたドイツ音楽の深刻さ^④が感じられる。つまり音楽にフリーメーソンの理念の感性的顕現として極めて重い意義を与え、精神化されたドイツ音楽として作品を統一し、その音楽の有す調和的で統一的な力により、知識階級、市民階級、女性をも含めた、全ての人々の精神に訴え、啓蒙主義によるドイツの新しく明るい時代の夜明けの実現化を考えたと思われる。それは初めて本格的な意味において、作曲家の主観的な内面的感情表出の芸術として、精神性の強い作品であり、又何ものにもとらわれない作曲者の自由な精神を象徴した作品と捉えられるだろう。こうして《魔笛》はドイツ近代音楽芸術の道を開き、最初の近代的ドイツ語オペラとして、その後のドイツ・オペラの起点となり得た。この後ベートーヴェンの《フィデリオ》やウェーバーの《魔弾の射手》等が《魔笛》から多大な影響を受け、その高い芸術性によって近代ドイツ・オペラを確立した事は、《魔笛》の音楽史上の意義を示すと言えよう。

モーツァルト生誕二百五〇年を迎えた現在において、彼の音楽は

“心を癒す響き”として広く人々に受け入れられている。そして《魔笛》の中にある叡智、真実を求める人間精神の在り方は、古の叡智^⑤をふまえたモーツァルトの“生きた言葉（音楽）”として、今なお聴く者の魂に新鮮に響く。それはモーツァルトの全心情告白であり、我々に「生き方」を問うものだと著者には思われる。彼が作品に込めた奥深い象徴性をより正確に理解するためにも、今後の更なる分析・研究が進められなければならない。

註

- (1) ジャック・シャイエ（高橋英郎訳）『魔笛 秘教オペラ』白水社 1976. pp.26～pp.29. (Jacques Chailley, *La Flûte enchantée—Opéra maçonnique*. 1968.) モーツァルトが台本に大いに関わったことは、一七九一年一〇月八日と九日のバーデンにいるコンスタンツェに出した手紙からも明らかである。彼は、台本の意味が明確に把握されることを強く望んでいた。
- (2) 本稿でのフリーメーソンとは一七二七年六月二四日をもって成立した近代フリーメーソンを指すこととする。
- (3) 海老沢敏「超越の響き モーツァルトの作品世界」小学館 1999. p.633. Philipp von Gebler, *Thamos, König von Ägypten*.
- (4) キャサリン・トムソン（湯川新、田口孝吉訳）『モーツァルトとフリーメーソン』法政大学出版社 1983. p.24.
(Katharine Thomson, *The Masonic Thread in Mozart*. Lawrence & Wishart, London, 1977.)
- (5) バウル・ネットル（海老沢敏、栗原雪代訳）『モーツァルトとフリーメイソン結社』音楽之友社 1981. pp.179～pp.191.
(Paul Nettl, *Musik und Freimaurerei. Mozart und die königliche Kunst*. 1956.)

- (6) トムソン、前掲書、pp.21～pp.32, pp.47～59.
- (7) 吉村正和「フリーメイソン 西欧神秘主義の変容」講談社現代新書 1989, pp.18～pp.22.
- (8) 海老沢、前掲書、pp.637～pp.638.
- (9) 同掲書、pp.605～pp.606.
- (10) 本稿でのリフレット対訳(以下、同じ)は、アッティラ・チャンバイ、ディートマル・ホラント編(畔上司訳)『モーツァルト魔笛』(名作オペラブックス5)音楽之友社 1987, pp.58～pp.185. (Herausgegeben von Atila Csampai und Dietmar Holland, MOZART Die Zauberflöte, 1982.) を引用しよう。
- (11) S. K. ニンガー・Jr. (山田耕士、吉村正和、正岡和恵、西垣学訳)『天球の音楽』平凡社 1990, p.117. (S.K. Heninger, Jr., *Touches of Sweet Harmony, Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino, California, 1974.)
- (12) 海老沢、前掲書、pp.22～pp.27.
- (13) 海老沢敏「音楽の思想—西洋音楽思想の流れ」音楽之友社 1988, p.64. 宇宙(世界)の音楽は天体の運動を通じて捲き起こされたハルモニアを意味する。
- (14) 同掲書、p.64. 人間の音楽は人間における諸要素の最良の混合によって成り立つ人体及び精神の正しい組み合わせを意味する。
- (15) シヤイエ、前掲書、pp.143～pp.146.
- (16) リュック・フォンテイエヌ(村上伸子訳)「フリーメイソン」創元社 1996, p.35. (Luc Fontaine, *La Franc-Maçonnerie une fraternité révélée*, 1994.) 当時のイギリス社会には自然宗教を尊重し、あらゆる宗教の存在を認める理神論の精神があった。
- (17) 同掲書、p.174.
- (18) W. カーク・マクナルティ(吉村正和訳)「第2位階」「フリーメイソン」イメーシンの博物誌27巻、平凡社 1994, p.25. (W. Kirk MacNulty, *Freemasonry: A Journey through Ritual and Symbol*, Thames and Hudson Ltd., London, 1991.)
- (19) トムソン、前掲書、p.48.
- (20) 同掲書、pp.234～pp.235. 茅田俊一「フリーメイソンとモーツァルト」講談社現代新書 1997, pp.49～pp.56.
- (21) アッティラ・チャンバイ、ディートマル・ホラント、前掲書、pp.278～pp.280. Moritz Alexander Zille
- (22) シヤイエ、前掲書、pp.17～pp.29. Ignaz von Born, オペラのプランと祖筋がイグナツ・フォン・ホルンの枕元で議論されて決められた。又作者たちはザラストロという人物を描くにあたり彼のことを念頭においていた、としばしば推定されている。
- (23) 野田重雄「モーツァルトとフリーメイソン(1)」人間総合科学大学「人間総合科学」第5号(2003), p.68.
- (24) トムソン、前掲書、p.233.
- (25) アルフレート・アインシュタイン(浅井真男訳)「モーツァルトーネの人間と作品」白水社 1966, 642p. (Alfred Einstein, *Mozart, London, 1946*.)
- (26) 変ホ長調で書かれた代表的なオペラのアリアは、「(イトメネオ) 第3幕第11番イリアのアリア、(フィガロ) 第2幕第11番伯爵夫人のカヴァティーナ、(ドン・ジョヴァンニ) 第2幕第21番ドンナ・エルヴィーラのアリア等。
- (27) 吉村正和「魔笛とフリーメイソン」『The Magic Flute』(牧野良幸)飛鳥新書 1991, pp.86～pp.91.
- (28) 磯山雅「モーツァルトあるがは翼を得た時間」東京書籍 1988, pp.188～pp.190.
- (29) トムソン、前掲書、pp.240～pp.241.
- (30) 吉村、前掲書、p.88.
- (31) ヨアヒム・カイザー(小野壽美子、片岡律子、瀬戸井厚子訳)「モーツァルトオペラ人物辞典」柏書房 1991, pp.236～pp.237. (Joachim Kaiser, *Mein Name ist Sarastro*, 1984.)
- (32) 塩山千初「魔笛 文明史の劇場」春秋社 1999, pp.258～pp.266.
- (33) クラウト、前掲書、pp.640～pp.641. Lorenzo da Ponte (1749—1838) の台本に於けるこのイタリヤ・オペラ(フィガロの結婚 Le nozze di

- Figaro (伊)》(1786年)、『ケン・シヨヴァンニ Don Giovanni (伊)』(1787年)、『ロシ・ファン・トゥッチ Cosi fan tutte (伊)』(1790年)を扱う。『ロシ・ファン・トゥッチ』は、女性のモラルのものを表したオペラ。
- (34) 属啓成『モーツァルト(Ⅱ) 音楽編』音楽之友社 1975. pp.231～pp.240. 〈クレタ王イドメネオ Idomeneo (伊)〉1781年初演。
- (35) 野田、前掲論文、pp.84～pp.88.
- (36) 海老沢、『超越の響き モーツァルトの作品世界』前掲書、p.472.
- (37) 浅香淳 発行『作曲家別名曲解説ライブラリー⑭モーツァルトⅡ』音楽之友社 1994. p.40. 〈愛の中で溶けた感情〉(シューバルト、1806年)と表現されたこの楽器は、モーツァルトによってこそその魅力と真価を表すこととなる。オペラでは頻繁に使われた。
- (38) エーゴン・フォン・コメルツェンスキ『モーツァルト 使命と運命』改訂第2版 (1955) (Egon Von Komorzynski, Mozart, Sendung und Schicksal. Wien, 1955.) アッチイラ・チャンパイ、ティートベル・ホルント、前掲書、pp.230.～pp.249.
- (39) 茅田、前掲書、pp.262～pp.264.
- (40) ザルツブルクのコロレイド大司教との隷属的雇用関係、及び父レオポルトとの父子相克等。
- (41) ドナルド・ジェイ・グラウト(服部幸三、戸田幸策訳)『グラウト西洋音楽史Ⅱ下』音楽之友社 1969. pp.627.～pp.628. (Donald Jay Grouit, A History of Western Music. New York, Norton, 1960.)

(しんえふみえ 音楽家・オペラ研究家)