

W・A・モーツァルト作曲『魔笛』とパストラル

『魔笛』の間テキスト性

赤坂梢

はじめに

パストラルとは紀元前4世紀のギリシア詩人テオクリトスの『牧歌』*Idyllia*、紀元前1世紀のローマ詩人ウェルギリウスの『牧歌』*Bucolica*を嚆矢とする文芸の総称であり、架空の理想郷に戯れる羊飼い達の閑雅な生活を描いたものである。

ウェルギリウスの『牧歌』には糸杉、ポプラなど地中海地方の植物、牛や羊など家畜とその飼育に従事する羊飼い達、そして彼らが仕事の余暇に興ずる詩歌、あるいは彼らの奏でる豎琴、葦笛などの楽器の名が織り込まれている。これらはパストラルの修辭的なトポスとして後世のヨーロッパに歌い継がれ、地中海特有の自然風景を合成した理想的な景観*locus amoenus*の詩的描写はアルプス以北の異なる自然環境の地にも奇妙な伝播を果たした。¹⁾

優に二千年を越えるこの文芸の伝統は、巧妙に現実生活の軌轢、

桎梏の要因が排され、憂愁と諦念に充ちた一種の現実逃避の作法*decorum*、あるいは非現実的な設定の装置としても機能した。羊飼い達の素朴な恋の物語は時に抽象概念の擬人化として人工的に操作され、「複雑なものを単純化するプロセス」として複雑多様な思想のアレゴリーにトポスを提供し、様々なジャンルの芸術に時代の理念を刻印している。

16世紀末にイタリア、フィレンツェで音楽劇 *dramma per musica* という新しいジャンルが創造されたときにもこのパストラル文芸は演劇的な枠組みとして大きな役割を果たした。17世紀に制作されたバロックオペラの多くはこのパストラル文芸の伝統に則ったものでパストラルオペラと呼ばれているが、ここではネオプラトニズムの「宇宙の調和」の思想の言説が羊飼いのアレゴリーで舞台上に提示されたという。³⁾

奇妙なことに18世紀末ウィーンで作曲されたW・A・モーツァル

トの『魔笛』にもパストラルオペラの伝統的作法と思しき痕跡がある。二世紀を隔てた民衆劇場が伝承するこの古風な作法は我々に何を教えてくれるのであろうか？ この伝統の遺構の解明は「オペラのスフィンクス」と呼ばれ数々の謎解きが試みられたこの作品の解釈に新たな視野を切り開くことにはならないだろうか？ 本稿ではこの問題を考察し、リブレット（台本）のミューロスと音楽の書法 texture という二つの側面から『魔笛』に見られるパストラルオペラの伝統的作法の遺構を明らかにしたいと思う。⁴⁾

さらに『魔笛』とパストラルオペラの伝統との関係性から生じる新たな意味とは何かという問題についても考察を行い、18世紀末ウィーンの観客に「宇宙の調和」の思想の言説がどのように受容されていたのかを探りたいと思う。

1 『魔笛』概説

W・A・モーツアルトの『魔笛』は、彼の最晩年に作曲されたオペラである。制作は一七九一年五月ウィーンの民衆劇場の座長E・シカネーダーの依頼で始められた。リブレットはシカネーダーによって書かれ、彼自身パパゲーノ役を演じている。作曲は同年9月28日に完成、二日後の9月30日にアウフ・デア・ヴィーデン劇場で初演された。モーツアルトは同年12月5日に35歳の生涯を閉じるが、

『魔笛』は発表直後からウィーンで評判を呼び、数年の内にドイツへも普及した。モーツアルトのオペラの中でも比較的早くから評価の定着した作品であり、発表以来約二百年の間に数多くの言及、解釈が残されている。

プロットは以下の通りである。

夜の世界を支配する「夜の女王」は、娘パミーナをザラストロの一味にさらわれている。女王はタミーノ王子にパミーナの絵姿を見せて救出を依頼する。タミーノ王子と鳥刺しパパゲーノは、それぞれ魔法の笛と魔法の鈴を託されて救出に出発する。ザラストロの司る太陽の寺院に到着した二人は、実はザラストロが邪悪な魔法使いではなく叡知の寺院を司る司祭であることを知らされる。タミーノとパパゲーノは自らも入信者となって理想の女性を得るために、沈黙、火、水の三つの試練に挑戦する。試練を克服したタミーノはパミーナと、試練から脱落したパパゲーノもパパゲーナと結ばれる。一方ザラストロから夜の女王の元へ寝返ったムーア人モノスタスは、夜の女王と共にザラストロの一味を襲うが太陽の光に照らされて永遠に排斥される（以上プロット）。

このプロットには東洋のお伽話を集めた『ドシニスタン』一七八七年（ヴィーラント編集、採話）の『ルル、あるいは魔笛』と一七三一年テラッソン神父作の『ゼートス王子の物語』が下地になったといわれている。『魔笛』前半の設定にはさらわれた妖精を邪悪な魔

法使いから取り戻すという妖精物語「ルル」が、後半の試練の部分にはエジプトの王子ゼートスがイシスの秘儀に近づくためにピラミッドの地下で数々の通過儀礼を体験するという「ゼートス王子の物語」に対応が見られることが指摘されている。⁽⁵⁾

荒唐無稽なお伽話にも似たこの作品には発表以来およそ二世紀にわたって膨大な解釈試論と言及が残されている。特に第一幕と第二幕の台本の不整合を巡っては、代筆者説⁽⁶⁾、また心理学、文化人類学的見地から男子の成長過程に起こる心理的な変化、あるいはその通過儀礼を模したもの⁽⁸⁾など数々の説が提出されている。近年では神話誌的な構造解釈、フェミニズム（今日のジェンダー理論）からの読み直し⁽¹⁰⁾も試みられているが、フリーメーソンの理念を舞台上に表明したと唱えるE・デント、J・シャイエらの研究も未だ説得力のある説として支持を失っていないと思われる。

2 「魔笛」とパストラル —リブレット—

2-1 パストラルオペラのミュートス

【魔笛】に名残をとどめるパストラルオペラの伝統的作法とはどのようなものであるのか。まずパストラルの中でも代表的なオルフェウス神話を扱った初期の作品、J・ペーリ（二五六一—一六三三）の「エウリディーチェ」（台本O・リヌツチーニ、初演一六〇〇年）

とC・モンテヴェルディ（二五六七—一六四三）の「オルフェオ」（台本A・ストリツジョ、初演一六〇七年）から台本のミュートスを構成するモチーフを抽出してみよう。

オルフェウス神話のうち舞台に取り上げられるのは、伝説的な音楽の名手であり羊飼いでもあるオルフェウスが毒蛇に最愛の妻エウリディーチェを奪われ、冥界へと下降し、そこで冥界の王との対話を交わした後、決して後ろを振り返らないという条件でエウリディーチェを連れ帰ることを許されるが、地上の光を間近に見たオルフェウスが喜びのあまり妻を振り返って永遠にエウリディーチェを失うという部分である。

この物語のミュートスは、主人公の最愛かつ理想の恋人が冥界にさらわれる「ヒロインの喪失」、主人公が直ちにその奪回を決意し冥界を探訪する「冥界への探訪 (下降 *under the ground*)」、冥界を訪れた主人公が冥界の王と対話を交わしていくつかの試練を与えられる「冥界の王との対話」、「試練 (言葉の禁止)」、主人公がこれらの試練に立ち向かい克服し地上界に生還する「冥界からの生還」「叡知の獲得」「天上的愛」などのモチーフに分解できる。多くの場合主人公はこの冒険の力を音楽の持つ魂の感化の力から得るが、この「音楽の力」についての言説も重要なモチーフの一つである。

オルフェウスを主人公としないパストラルオペラも多く制作されるが、これらの作品においても冥界からの生還は、叡知の獲得⁽¹²⁾ある

いは天界の秩序の復活の重要な契機となっているように見える。

2-2 「魔笛」に於けるパストラルのモチーフ

それでは「魔笛」の中にパストラルオペラの伝統的な作法として抽出したこれらのモチーフはどのような具象の姿で埋め込まれているのであろうか。

「ヒロインの喪失」

まず第1幕第3場で三人の侍女たちによってパミーナの救出が依頼される。王女は5月のある日糸杉の原を散歩中にザラストロの一味によってさらわれ幽閉されていると説明される(第1幕第5場以下I-15と略記する)。そこに夜の女王が登場し娘を引き離された悲しみを語る。ヒロインの不在で幕が開くという意味でこれはパストラルオペラのヒロインの死と冥界での幽囚というモチーフに対応する。

「冥界への探訪、冥界の王との対話」

救出を依頼された王子は王女の絵姿に魅せられて直ちに救出を決意する。夜の女王から魔法の笛を護身として授けられ、三人の童子の案内に従ってタミーノはザラストロの寺院にたどり着く(I-4〜8)。寺院の弁者との問答からタミーノはザラストロが邪悪な魔法使いではなく、実は思慮深い高德の僧であることを知らされる(I-15)。ザラストロと対面したタミーノは徳を獲得した寺院の一員と

して入信するために試練を志願する(I-15〜II-1)。救出への旅立ちから試練開始までの一連の展開は主人公の冥界への探訪(下降 *Katabasis*)と冥界の王との対話に匹敵する。この試練の場が地下であることは第2幕第7、12場で言及されている。おそらく「ゼートス王子の物語」の試練がピラミッドの地下で行われたことが下地になっていると思われるが、このことはまた冥界をも連想させる。

「試練」

タミーノ王子に課せられる試練は女性に対する沈黙の試練、そして火と水の試練である。(II-3〜)女性に対して沈黙を守るという課題は、オルフェウスがエウリディーチェを地上に連れ戻すまで決して彼女を振り返ることも口をきくことも許さないという冥界の王ハーデースの条件を想起させる。

「音楽の力」¹³⁾

主人公タミーノが試練を克服するその力の源泉となるのは夜の女王から授けられた魔法の笛である。タミーノは夜の女王の話信じてザラストロの寺院を訪ねるが、そこで彼は逆の事実を知らされて動揺する。しかしながらパミーナの無事を教えられた彼は喜び魔法の笛を取り出す。このとき彼の奏でる音楽の調べに誘われて猛獣達が背後から登場しタミーノ王子の周囲にくつろぐ。この情景はオルフェウスがその音楽の天才でどんな野獣の心をも手なずけることができたという逸話を思い起こさせる(I-15)。

だが魔法の笛の力はこの場面に登場するだけではない。彼は先に寺院に着いたと思しきパパゲーノと笛の音でこだまを連想させる上行の5度音程の音階を交わし、互いの無事を知らせ合う（I-15）。

さらにタミーノがパミーナに詰め寄られながらも沈黙を守る場面では、彼は笛を吹くことでこの試練に耐え（II-17）、火と水の試練の間も彼は魔法の笛を吹く（II-28）。『魔笛』の題が語るとおり音楽が魂の感化を助ける重要な力であることは全編を貫いて示されているのである。

「叡知の獲得」

かくして試練を乗り越えたタミーノの前に寺院への入り口が開かれる。厳かな沈黙の後トランペットと太鼓の伴奏によって「試練に二人が勝利し、イシスの神殿に入ることを許された」と宣言される。叡知の獲得が成されたのである（II-28）。

「天上的愛」

試練の克服と叡知の獲得はパミーナとの愛の成就に結実する。手を携えて火と水の試練を克服した二人は人民の祝福「気高い二人よ!…イシスの神の靈力は汝らのものなのだ!」を受ける（II-29）。試練から脱落したパパゲーノも神の定めたパパゲーナという女性に巡り会い、二人が将来授けられるであろう子供たちを歌って地上的愛の成就を示す。

以上に見るとおり『魔笛』の本質的な構造を支えるモチーフは

微妙に姿を変えてはいるがパストラルオペラのミュートスに対応していることができる。

2-3 アレゴリー:「叡知」「理性」「自然」の擬人化

『魔笛』に残存すると見られるのはパストラルオペラのモチーフだけでは無い。抽象概念の擬人化の名残ではないかと思われる人物も登場する。ザラストロ、タミーノ、パパゲーノの描写が浮き彫りにする三者の個性を台本に探ってみよう。

ザラストロは「叡知」を司る太陽の寺院の高僧である。彼はイシスとオシリスに祈りを捧げる。僧侶達と討議を行って入信儀礼を願いだしたタミーノの資質を問い、試練を与えることを許可する。彼はその高潔な人格を人々に崇敬されており、彼の下さる公正な裁きは人々から「神のごとき賢者万歳」と賞賛される（I-19の合唱）。

「夜の女王」にザラストロへの復讐を強要され、またモノスタトスの邪心に翻弄されるパミーナを「この聖なる寺院では愛が支配する」と諭す（II-12）。

第2幕第1場で彼がパミーナを夜の女王の許から奪い寺院に幽閉した理由が明かされる。彼は、驕慢な母「夜の女王」のもとでパミーナが運命の伴侶タミーノに相應しい女性に成長できないことを怖れたのである。「夜の女王」が誓う復讐とは、実は「夜の女王」の夫である王が亡くなるときにザラストロに禪譲した七重の光輪の奪

還にある。彼女はそのため夜に闇の世界に封じられ妄執の世界を彷徨っているのである(II-8)。

一方主人公タミーノは王を父とする高貴な出自を誇り、三人の侍女たちも見惚れる美貌の持ち主である。夜の女王からパミーナの救出を依頼されてザラストロの寺院へと旅立つが、真実を知らされた彼は自らも寺院の入信者の一員となることを希望し、そのため試験を受ける。試験に対しては「勇気を持って」、「自己を律して」、「着実に」、「忍耐強く」、「男らしく」臨みこの危機を乗り越える。

いささか生硬な横顔を見せながらも、差し出された絵姿に恋し、次々に訪れる危機に身をさらしながらそれを着実に克服する。終幕に向かつて精神的な成長を遂げ愛を成就させる彼の存在が物語の展開の鍵を握ることは疑いのないところであろう。

タミーノに対してパバゲーノは対照的な存在として描かれる。彼は父の名を知らない鳥刺しである。タミーノの語る「国」、「人民」、「王子」などの言葉を解さない知性の持ち主であり、日々の生活に満足し彼の住む谷の外にどのような世界があるかも関心の外にある。彼は心ならずもタミーノの試験の旅に同行することになるが、一向に意義を理解しないまま試験からは脱落する。しかし彼の唯一の願いは聞き届けられて、パバゲーノという野性味溢れる娘と結ばれる。パバゲーノがモノスタトスと遭遇する場面では互いの異形に驚くことから彼も又醜悪な容姿の持ち主であることがわかる(I-12)。

天真爛漫なパバゲーノは自らを「自然の子」と称する(II-3)。愚かで醜く、野生そのままではあるが邪悪な欲望の持ち主ではない彼の人物像はいわば無垢な「愚者」として常に舞台上で繰り広げられる「高尚な約束事の世界」¹⁴⁾を異化する。

以上に見るとおりザラストロ、タミーノ、パバゲーノの三者にはそれぞれ叡知に充ちた人物、理性的に試験に取り組む人物、そして叡知も理性も有しない自然児という個性が強調されていることがわかる。理性的なタミーノと自然児であるパバゲーノの二者は、叡知を司るザラストロの前に対照的な反応を示しながら劇を展開させているのである。

このような登場人物の対照的な処理の仕方には、パストラルオペラの主人公と付随的な場面の処理の仕方に共通するものがあるように思われる。

ここで再びオルフェウスを主人公とするペーリの「エウリディーチェ」、モンテヴェルディの「オルフェオ」の擬人化とアレゴリーに目を向けてみよう。

パロックオペラの題材に好まれたオルフェウスの人物像は、ルネッサンスの人文主義者に再発見され偶像視されたオルフェウスを直接の始祖とする。フィレンツェのコジモ・ディ・メディチ(一三八九—一四六四)、その庇護下にあったM・フィチーノ(一四三三—一四九九)等は自らを新しい時代のオルフェウスに喩えオルフェウ

ス讃歌を奏でたと伝えられるが、冥界から生還し音楽によって魂を感化するオルフェウスは、古代神学を伝え宇宙創造の秘密を開示する存在であり、人文主義者たちは来る時代の理想像に自らを仮託した⁽¹⁵⁾。フィチーノのプラトンアカデミーの一員であったA・ポリツィアーノ（一四五四—一四九五）がイタリア語での聖史劇『オルフェオ物語』を上演したのは一四八〇年のことであるが、この時期の詩作や演劇に現れるオルフェウスは天上界の叡知への上昇を願う魂（理性）の擬人化、エウリディーチェは獲得される叡知（従って生還する）の擬人化であり、物語の全体は天上界の叡知の獲得を渴望する魂のアレゴリーとして提示されたと解釈されている⁽¹⁶⁾。オルフェウスがオペラの舞台上に登場する以前にすでにこのような土壌があったことには留意すべきであろう。

このアレゴリー解釈を『魔笛』に試みると、思慮深いザラストロの姿は天界の秩序を司る叡知に、パミーナの奪還はエウリディーチェの生還に、音楽の力を借りて象徴的な死と再生を克服し叡知を獲得するオルフェウスの姿はタミーノにそれぞれ符合する。しかしそれだけではない。パパゲーノとモノスタトスが舞台上に披露する「粗野」、「愚か」、「醜悪」というグロテスクリアリズム⁽¹⁷⁾は、より控えめな扱いではあるが17世紀のパストラルオペラでは牧神、牧人あるいはサチュロス達が表出した地上的な欲望追求の姿に対応する。この叙情的な、まさに牧歌的な場面の挿入がオルフェウスの物語の背

景を成す「自然」の表象を意識したものであったと考えられる。従ってこの対応関係は、「魔笛」の三者が「叡知」とその獲得を望む「理性」、さらにその主題の背景を成す「自然」の擬人化の末裔ではないかという可能性を我々にもたらすのである。

このアレゴリー解説の手がかりが唯一我々に残された場面がある。第1幕15場タミーノの寺院到着の場面。タミーノの前には三つの建物がそびえ立っている。それぞれの建物の扉には「理性」、「叡知」、「自然」の言葉が掲げられている。タミーノは初めに「理性」の建物の扉の前に進む。中から「下がれ」の声がしてタミーノは退く。次に彼は「自然」の扉の前に立つが同じように「下がれ」の声と共に退く。最後に彼は中央の「叡知」と書かれた寺院の扉を叩く。扉は開いて中から弁者が現れる。ここでタミーノと弁者の間で問答が交わされて全ての試練が始まる。劇の中ではこの扉の文言については一切触れられない。しかし物語が「自然」でもなく「理性」でもなく「叡知」の扉から開かれることは、このアレゴリーの謎解きの重要な手がかりが暗黙の内に示されているのではないだろうか。

光と闇、善と悪、男性性と女性性など様々な二元性を内包しつつ展開する『魔笛』のドラマには「叡知」の獲得を巡る「理性」と「自然」というもう一つの二元性が潜んでいたとも考えられるのである。

3 「魔笛」とパストラル — 音楽 —

それではこのような擬人化とアレゴリーに音楽はなんらかの貢献をしているのであろうか？ 以下検討を「魔笛」の音楽的書法に移したいと思う。

3-1 「魔笛」

番号付のアリアは「魔笛」中に全21曲あるが、その他の音楽も劇の展開に重要な機能を担う。同時代の多様な様式を包括した「魔笛」の音楽の中から、ここでは考察の対象を先に挙げた三者の描写に付与される音楽の書法に限定する。

主人公タミーノの独唱の場面はNr.1冒頭大蛇との格闘、Nr.3「何と美しい絵姿だ」、そして第一幕第15場の寺院で弁者ととの間で交わすレシタティーヴォ風の問答の場面である。

Nr.3は変則的なダカーポアリアの形式で書かれている。パミーナへの昂揚した感情は起伏に富んだ抑揚の旋律線で表現され、詩的な歌詞、そして抑制の利いたオーケストラとの均整のとれた叙情的なアリアである（譜例1）。

一方レシタティーヴォ様式の歌唱で展開されるのがザラストロの寺院に到着直後寺院の弁者と交わす対話の場面である。ドイツ語テキストのアクセントと抑揚の正確な再現を最も優先した旋律と自由

リズムが選ばれており、このパッセージを際立たせるため、通奏低音風のオーケストラ伴奏は最小限のカデンツに抑えられる（譜例2）。

一方パバゲーノはタミーノの真摯な音楽の直後に素朴な民謡調の音楽と共に舞台に現れる（Nr.2）。パバゲーノは一貫してこの平易な民謡調の音楽によって描写される（Nr.6モノスタトスとの出会いの場面、Nr.7パミーナとのデュエット、Nr.20等）。Nr.20「恋人か女房があれば」のアリアには民謡の出典が明らかにされている（譜例3）。

ザラストロには彼自身の独唱と彼の叡知に対する合唱での賛美という二様の音楽が用意されている。彼自身の完全な独唱はNr.15「この神聖なる殿堂には」一曲であるが、他に寺院での僧侶達の会合と祈禱の場面のようにならざるザラストロの詩句を僧侶達が繰り返すという独唱と合唱の交替も見られる⁽¹⁹⁾。

しかし思慮深いザラストロの言動を最も音楽に反映させているのは、むしろ合唱で叡知賛美の言葉が発せられる場面であろう。合唱による叡知賛美の場面にはザラストロ登場（I-15）の人民の合唱、モノスタトスへの裁きに対する礼讃「神のような賢者、万歳」（I-19）、第一幕最終場の「徳性と正義が名誉をもっておおうとき、その時この世は天国となり死すべき人も神々にひとしいものとなる」、第二幕最終場の「美と叡知による永遠の王冠が飾られる」である。特に第一幕第二幕の各最終場の合唱は人民の合唱によるザラス

トロ賛美という体裁で歌われるが、実際には劇中の機能を越え、劇の外側から最も重要な思想が語られている。このような合唱では、ホモフォニックかつ同時的なリズムの動きで重層的な和音が音楽を運び、テキストはこの重厚な音楽に載せて一本の旋律線で直線的に伝達される（譜例4）。

ここに三種の特徴的な音楽的書法を整理する。レシタティーヴォ・テキストのアクセントと抑揚を正確に再現することが最も優先されており、それに合わせた自由リズム、旋律が選ばれている。また言葉を際立たせるために伴奏の和音は抑制される。

民謡・テキストに対して規則的なリズムが優先しており、言葉は舞踊の規則的なリズムに沿ってシラビックに充当されている。従って旋律、和音は共に単純な進行になる。

合唱・重層的な和音のホモフォニックかつ同時的なリズム進行が前面に押し出され、太い旋律線に載せて、簡潔ながら重要なテキストが明確に伝達される。

W. A. モーツァルト作曲『魔笛』譜例

譜例1 第3番 アリア

TAMINO 

譜例2 第8番 フィナーレ、レシタティーヴォ（第39小節）

TAMINO 

譜例3 第20番 アリア



譜例4 第1幕第19場合唱（第502小節～）



この書法の対比は言語化すると難解な表現になるが聴覚的には明快に差違づけられた対比として容易に感知できる。このような書法の配置にはしかしながらモーツアルトの独創といひ切れぬ面があるのではないかと思われる。以下の節で16世紀末オペラ創生期の作曲理論に立ち戻り音と言葉の対応関係に注目しながらオペラ音楽の伝統的書法と『魔笛』の書法を比較したいと思う。

3-2 パストラルオペラの書法

16世紀の後半にかけてイタリアフィレンツェでギリシャ悲劇の復興が試みられたとき、劇と音楽のあり方についての論議が重ねられたが、多くはアリストテレスの『詩学』の解釈という形で展開された。『詩学』の中では悲劇において俳優の語るロゴスと韻律、およびコロスの音楽が論じられているが、音楽に関してはさらに構成要素であるメロス、ハルモニア、リトモスという下位区分に分解され、これらの要素とロゴスがいかに取り合わせられるべきか、どのような場面にロゴスと音楽のどのような要素が強調されるべきかが考察されている⁽²²⁾。

ここで論の詳細は割愛せざるを得ないが、人文主義者達の『詩学』解釈を最終的に音楽上に実践したのは最初のオペラ『エウリディーチェ』の作曲者J・ペーリである。残された楽譜を見ると、俳優の語る「装飾された語り」(『詩学』6.1449b25)はレシタティーヴォと

いう歌と語りの中間の形態をとった新しい歌唱法を開発することで解決されている。この歌唱法は当時革新的と見なされ、音楽劇オペラを新しいジャンルと認識させた最も大きな要因の一つであることは疑いない。しかしこの歌唱法が劇の全てを構成するわけではなく、コロスにあたる合唱のうち劇の瞑想的省察を語る合唱には当時マドリガルに用いられた合唱様式が採用されている。この様式には歌の歌詞とその再現のための自由リズムが採られ、重厚な和音に載って歌詞が伝達される。また牧人達の舞踊の抒情的場面には同じく同時代に流布していた既存の舞曲あるいは俗謡が採用されているが、この部分の音楽には舞踊の規則的なリズムが強調され、歌詞の正確な再現は当然背後に退けられている。

この書法をアレグリーに則して配置すると、合唱で伝えられる歌詞は劇の核心である叡知あるいは天界の秩序の礼讃、レシタティーヴォは叡知の獲得を求める理性的の姿に、そして舞曲俗謡は地上界の自然の描写(これがいわゆるパストラルな場面と認識される)に使用されたと考えることができる。天上界と地上界の描写に対応するこの書法の対置は、音楽がその両者の交感の最も効果的な手段と考えられたためか17世紀のパストラルオペラに比較的顕著に見ることができる⁽²⁵⁾。

音楽の諸要素の中から、強調される要素を劇の展開に合わせて随時切り替えて音楽を織りなすという技法は、観客の側には聴覚的な

切り替えを意味するが、オペラの音楽がその後常に未知の様式を求めて刻々変化する中で、この対比そのものは永らえたのではないか、換言すれば、音楽内に仕掛けられた書法の差違は、逆に音楽からドラマを読み解くにあたっての一助になるのではないかとも思われる。

3-3 『魔笛』の音楽的書法

再び『魔笛』に論を戻す。

先に「理性」の擬人化ではないかとした主人公タミーノはパミーナの絵姿を見て「なんと美しい絵姿」を歌う。不在のヒロインを求めて歌われるこの愛のアリアはタミーノのクレスト開始の契機となる重要な場面である。パストラルオペラにおいても不在あるいは喪失したヒロインへの愛が物語の展開を導く主たる契機であり、共に劇の冒頭に有節形式の抒情的なアリアでその心情が歌われる。

またザラストロの寺院で交わされるタミーノと弁者の対話はレシタティーヴォで進行する。パミーナの奪還を求めるタミーノの切実な問いかけは、エウリディーチェを求めて冥界へ旅立つオルフェオのレシタティーヴォに対応する。

ザラストロの叡知を賛美する合唱は人民の祝福の体裁で歌われるが、先にも指摘したとおり劇中の機能を越えて最も重要な思想を語っており、パストラルオペラの作曲法において合唱が劇の展開に直接関わらない瞑想的省察を担うその機能と同一であるといえる。

唯一パストラルの音楽の図式に収まらないのはパバゲーノが表象する「自然」である。しかし素朴な民謡と共に登場する彼にもまた直接の祖先を辿ることが可能であるように思われる。かつて牧人達の歌舞で示された「自然」界の描写には牧神達の滑稽な失恋のエピソードが間接的に語られていた。音楽史に照らし合わせるとおそらくこの部分がコメディアデラルテの影響を受けて演劇として直接に演じられる場合が発生した。これは時に牧歌喜劇と呼ばれたが、いずれにせよこの喜劇的部分の肥大は悲劇と喜劇的要素が混在する事態を生じさせた。後に改革の対象となったのがこの混在した悲劇的要素と喜劇的要素の分離にあつたこと、そしてこの分離の結果新たにジャンルとして登場したのがオペラブッフアであることを音楽史は我々に教えてくれる²⁶。これらの歴史的事実を考慮に入れるとパバゲーノは「自然」を演出する牧歌的場面の牧神達の肥大した未裔の姿なのではないかという仮説が成り立つ。そしてこの仮説は台本と同様に音楽のミクロコスモスに見られる均衡も伝統的作法を裏打ちをしているとの見解を可能にするのである。

時代はこの間にソナタ形式という新しい語法を手にかけている。この語法は一つの情緒の描出にあつた音楽の機能を、音楽内の要素だけで発展、展開させることを可能たらしめた。オペラの登場人物も、この語法によって幾何学的なアレゴリー的人物像から音楽で内面的変化を語る登場人物へと変わる。この表現の可能性を最大に駆使し

たのが他ならぬモーツァルトその人であったことはよく知られている²⁷⁾。しかし『魔笛』にはそれ以前の「旧式」の様式が選択された一面があるのではないか。それがこの作品の湛える硬質な静謐さの秘密の一つということではできないだろうか。

4 「魔笛」の間テキスト性

それでは『魔笛』とパストラルオペラの伝統的作法はどのような関係性にあるのか—そこから新たにどのような意味が生じるのであろうか？ この問題には少なからぬ論考を要すると思われるが残念ながら紙数の制限上簡略に述べるに留めおく。

まずフリーメーソン儀礼との関係性について。フリーメーソン入信者のマスターメーソンへの昇格儀礼では、石棺の底に横たえられて再び引き上げられるという象徴的な死と再生の儀式が行われたという。棟梁ヒラムの故事に倣ったこの儀礼には秘密厳守が求められた。このパフォーマンスを秘かに再現することで秘密を共有する者同士の暗黙のメッセージが交わされたと考えるのがフリーメーソン説の骨子であり、シャイエの音楽的象徴の解明も同じくフリーメーソン思想への共鳴の秘かな表明という見解に基づいている。これらの説では中心となる言説（パフォーマンス）が再現されるがその反復に否定の要素は存在しない。共鳴あるいは礼讃が託されているという見解である。

パストラルオペラにおいても、象徴的な死と再生を経て叡知を獲得するという主題は核心を成しており、『魔笛』との関係性においてもフリーメーソン儀礼解釈とは競合しない。もし新たな視点を加えるとすれば、『魔笛』がフリーメーソン思想への共鳴を表明しているという説を認めるにしても、その表現の基本構造の深層にパストラルオペラの伝統的な作法が関与していたのではないかという可能性にある。さらにいえば関係性から生じるころの意味を、一旦記憶の表層から消え去ったバロックオペラの音楽の書法を接ぎ合わせることで、より鮮明に描き出せるのではないかという可能性を呈するところにある。その意味で本論で解明を試みたパストラルオペラの伝統的な作法との関係性とはM・リファテールのいうゼロ間テキスト性²⁸⁾の発掘に他ならない。

しかしながらパストラルオペラとの関係性においては、フリーメーソン説とはまた別のベクトルも作用しているように思われる。『魔笛』の主人公タミーノが展開する「叡知の獲得」という主題は、注意深く観察すると一つ一つのモチーフがパペゲーノによって反復されている。パストラルオペラをなす基本的な構造が一方で踏襲されながら、そこに掲げられる形而上的かつ高邁な理想は、たちどころに形而下の次元でさらに反復されているのである。先に「理性」と「自然」の擬人化の未畜ではないかという可能性を示唆したこの二者の二重の物語が提示する両面的価値性²⁹⁾が、『魔笛』にひととき鮮

やかな生命感を与えていることは誰しも認めるところであろう。

このペクトルをパロディ化の作用と呼ぶことも可能である。しかしパロディとは「嘲弄の意図」を持って「歪曲された模倣」であるというスリオの定義⁽³⁰⁾を借りるとき、『魔笛』をパロディであると断定することには躊躇を感じざるを得ない。一つには主人公とその傍らにあつて常に挫折する脇役が互いをついに否定することなく共に *Hero time* (めでたい結末) を迎えること、いま一つには周到に用意されたパペゲーノの音楽が平明ながらひとときわ光彩を放ち、作曲者の少なからぬ愛着を示していることもその要因であろう。

以上を考慮すると、二人の作者のひとかたならぬ思い入れを背負った「自然」の雄弁さには、「理性」が繰り広げる「高尚な約束事の世界」に対する新たな価値観からの注釈が付与されていると見るのが妥当かと思われ⁽³¹⁾。換言すれば、ネオプラトニズムの「宇宙の調和」の思想の言説に対して複数の視線が内在しているのではないか。この複数の視線の存在は、「宇宙の調和」の思想の言説をすでに形骸化したものとして受容する観客層をも想定されていたことを示唆しているのではないだろうか。

おわりに

では一つの言説に対する複数の視点の内在という現象がいかにし

て生じたのか。この屈折の過程を歴史的な事実を探ることは本研究の以後の課題である。

パストラルオペラは17世紀に公的な上演の規範として宮廷経由でヨーロッパ各地に伝播する。しかし18世紀に各国で国民様式が形成されるに際しては、一様に神話のアレゴリー、イタリア語、レシタティーヴォの歌唱法が破棄されている。ジョン・ゲイの『乞食オペラ』をJ・スウィフトが『ニューゲート(監獄の名)パストラル』と名付けようとした逸話やスペインのサルステラに残された『漁夫のパストラル』という作品が物語るとおり、古典の教養を基盤とした学術的な姿勢と人為的な音楽の不自然さがパストラルオペラをネガティブな規範としても機能させたのではないかとも思われる。

この間の改作(パロディ、パステイツシュ)の跡を探ることは、国民気質、階層による価値観の違い、そして時代の推移に伴う価値観の変遷を追跡することになるのではないか。パストラルオペラの劇構造はその指標の一つになるのではないだろうか。

注

- (1) E・クルチウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』(南大路振一他訳、みすず書房、一九七二)第10章「理想的景観」p.267
- (2) W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, 4th ed, London, p.22
- (3) R. Donington, *The Rise of Opera*, 1981, London, 34-35, F. Sternfeld, *The Birth of Opera*, 1993, Oxford, 611-6の研究を挙ぐ

- る。
- (4) 用語の混同を防ぐために以下の定義をもって論を進めたい。
 本考察において、音楽劇オペラの劇構造とは、リブレットの作劇法と音楽の作曲法という二つの柱が並行して構成するものと考ええる。音楽の作曲法の内、本稿では音と言葉の対応関係に焦点を絞り、これを書法 *lexique* と表し、様々な書法の配置を通じて音楽的構造の一面を明らかにしたいと思う。リブレットの構造については、ミュートスの語でこれを表し、リブレットのミュートスと音楽的書法の配置を併せたものを劇構造と呼ぶことにしたい。
- (5) E・デント『モーツアルトのオペラ』（石井宏、春日秀道訳、草思社、一九八五）p.263
- (6) 一八四九年J・コルネツケが『魔笛』のリブレットにC・ギーゼツケなる代筆者が存在したと明かしたが、この説は今日では否定に傾いているようである。
- (7) E・ノイマン『魔笛に見る母権と父権の古態型的象徴』（所収『モーツアルト魔笛 A・チャンパイ 畔上司訳』音楽の友社、一九八七）を一例として挙げる。
- (8) L・ハイアット『夜の女王・母権・男性結社の秘儀』宮坂敬造訳（所収『現代思想』11月号、一九八〇）
- (9) 坂口昌男『魔笛の神話学』（所収『モーツアルト』岩波書店、一九九一）
- (10) C. Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, 1979, Paris
- (11) E・テント（同上）及びJ・シャイエ『魔笛―秘教オペラ―』（高橋英郎・藤井康生訳白水社、一九七六）
- (12) “Il rapimento di Cefalo”（作曲 G. Caccini、台本 G. Chiabrena、一六〇〇年フィレンツェ初演）は、ケファルスに恋したオーロラが天界から降臨したため天界の運行が滞るが、ジュピターの命でケファルスとアウロラは天界に戻り、天界の運行が再開するという筋である。また “Les peines et les plaisirs de l'amour”（愛の苦しみと喜び）（作曲 R. Cambert、台本 G. Gilbert、一六七二年パリ初演）では、アポロンの恋人の死から幕が開き、恋人の冥界からの奪還によるアポロンの天界の運行再開で幕が閉じる。
- (13) 「音楽の力」についての言説をオペラのプロローグ、あるいは台本の献呈の辞に披露することは当時の慣習であったと思われる。ペーリの「エウリディーチェ」には「悲劇」なる人物が、モンテヴェルディの「オルフェオ」には「音楽」なる人物がプロローグに登場して、魂を感化する音楽の力について言説を述べる。「愛の苦しみと喜び」には、台本の献呈の辞に、粗野な精神の国民を音楽で感化した古代のギリシャの王の故事に倣って、王室音楽アカデミー設立を言祝ぐ言葉が載せられている。
- しかし本当の「音楽の力」についての音楽を、モーツアルトは楽譜の中にも仕掛けている。第1幕第8場のアンサンブルにおいて、複数の登場人物の様々な思考が複数の旋律線に表されるが、「O so eine Frite」（第小節78）、「Silberglöckchen, Zauberflöten」（第小節151）の部分は瞬間的に同時的なりズム、ホモフォニックな和声に切り替えられ音楽賛美の歌詞が直線的に現れる。
- (14) バフチン『小説の言葉』（伊東一郎訳、新時代社、一九七八）p.252
- (15) 伊藤博明『神々の再生―ルネッサンスの神秘思想―』（東京書籍、一九九六）p.231
- (16) Donington, p.177、Sternfeld, p.14
- (17) M・バフチン『フランソワ・ラフレーの作品と中世ルネッサンスの民衆文化』（川端香男里訳、せりか書房、一九七三、以下「ラフレー論」と略記する）p.24
- (18) シャイエに拠ればこの旋律は16世紀末のコラールに宗教的編曲の

- 形をとってはじめて登場したが、18世紀中にも人気を博しており、フランスのオペラコミックでも尼僧達をあてこすったロンドに同型の旋律が使われた例があるという(同上 p.306)。
- (19) シヤイエはこの交替を中世詩ヴィルレーの形式に基づいたものと指摘するが(同上 p.273)、私見ではギリシャ悲劇の俳優とコロスが交わすコンモスを模したオペラ初期の合唱形式にも源を辿りうる。コンモスに匹敵する場面としてはもう一つタミーノと弁者の交わす対話の中で寺院の中から合唱がタミーノの問いに答える場面がある。(Nr.8 Finale の第146小節)
- (20) これは「タモス王」冒頭の合唱「太陽讃歌」からの借用である。ちなみに「タモス王」中のザラストロに匹敵する登場人物の名はセトスになっている。
- (21) 本稿の論旨からはこのHimmelreichの語は天上界の意に解釈することができる。
- (22) 人文主義者の「詩学」解釈についてはClaude Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale UP, 1985の実証的研究を参照。
- (23) 充分とはいえないが拙論「モンテヴェルディ作曲《オルフェオ》(一六〇八年)に関する一考察」(『比較文化研究』第22号、一九九九、比較文化研究会)を参照。
- (24) 音楽上のパストラルのトポスの形成とそのオペラの吸収の過程については、H. Jung, *Die Pastoral: Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*, 1980, Bern und München, に詳しく論証されている。
- (25) 先に挙げた「エウリディーチェ」、「オルフェオ」の他、注12に挙げた“Les peines et les plaisirs de l'amour”(一六七二年、フランス)にもこの書法の対比は見出せる。
- (26) D・グラウト著『オペラ史』第16章参照(服部幸三訳、音楽の友社、一九五七)。
- (27) 代表的なものとしてJ・カーマン『ドラマとしてのオペラ』(三浦淳史監修、南條竹則他訳、音楽の友社、一九九四、p.107)を挙げる。
- (28) リファテールは間テキスト性を二つのテキストの間に生じる意味と定義している。この時二つのテキストは相互に対して間テキストとなる。一方の間テキストが歴史的に消失して不在となった場合、不在の間テキストとの間に生じる意味をゼロ間テキストと呼んでいる(M. Rifaterre, “Stylopsis”, *Critical Inquiry*, 1980, 6)。
- 失われた鑄型の一方を復元するに等しいこの営為について、スリオも「パロディを通じてオリジナルを透かし見る」二重の読みの楽しみに触れており(E. Souriau, *Vocabulaire D'Esthétique*, Press Universitaires de France, 1990, p.1110 “Parodie”)。バフチンも次のように述べている。「もしパロディーが露骨なものでない場合には…その他の言葉という背景、その第二のコンテキストを知らずにそれを解明することは、概して、きわめて難しい。世界文学の中には、そのパロディー的性格についてもはや推測の余地さえない諸作品がおそらく少なくない。世界文学一般において、無条件で語られた、純粹に一つの声しか含まない言葉はおそらくきわめて少ない。」(『小説の言葉』p.206)
- 現代の、しかもオペラの伝統の外にある我々にとって、パストラルオペラの伝統的な作法は、歴史の彼方に消失した不在のテキストであるのみならず、未知のテキストに等しい存在であったことも喚起したいと思う。
- (29) バフチン「ラブレール論」p.18
- (30) E. Souriau, *ibid.*, p.1110
- (31) G. Chew はパストラルにおいては「芸術」と「自然」が対置され、

伝統的に「自然」のサイドは新しいモラルを表象し、同時代の書法に
対して相対的に「軽い」音楽的な書法が採用されるという。本稿の論
旨をもってすれば「芸術」のサイドにはむしろ「理性」の語が相応し
いと思われるが、この見解は注目に値する (*The New Grove
Dictionary of Opera*, ed. S. Sadie, 1992, "Pastorale")。

(あかさか・こずえ 広島大学大学院)