

ゲーテ『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』と モーツァルトのオペラ

平 井 守

フランスの文化人類学者アニー・パラディは、その著作『モーツァルト——魔法のオペラ』¹⁾のなかで、『バステイアンとバステイエンヌ』から『魔笛』にいたるモーツァルトのオペラの諸作²⁾と、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』³⁾(以下『修業時代』と記す)とのあいだに存する「同時代性」⁴⁾を指摘している。パラディによれば、この両者を結びつけるのは、「教養」という概念である。

ゲーテの『修業時代』は、ドイツ近代の長篇小説の一ジャンルである「教養小説」の系譜において、その原型にして、同時にその頂点をなすと言うべき作品である。同時代のドイツ・ロマン派に刺激を与え、多くの模倣作を生み出した。またケラーやシュティフターを経て、ヘッセやマンにいたるドイツ語圏の諸作家の作品に大きな影響を刻印してきた。さらにその影響は、「反教養小説」ともしばしば称されるグラスやハントケ⁵⁾のような現代作家たちの作品にまで及んでいる。「教養小説」の伝統は、まさにこの『修業時代』という存在によって切り拓かれたのである。

ところで、「教養小説」におけるこの「教養」⁶⁾とは、たんなる知識や品位のことではなく、形成、進歩、成長といったことを意味している。変化、過程、運動のニュアンスをはらんでいるのである。様々な錯誤、逸脱、後退を経験しつつも、そのつど主人公はステップ・アップをくりかえし、最終的により高次の段階にゴールする。超越的な権威やルールなどではなく、むしろ錯誤、逸脱、後退といった経験こそが、その人間の進歩や成長を保証するものであるかのように。そのような意味で、「教養小説」は一つの内在的発展のモデルなのである。

一方、つねに祝祭的な雰囲気漂わすモーツァルトのオペラには、生真面目な「教養」という言葉は、一見あまりそぐわないように思える。ところが、パラディは文化人類学的視点に立って、モーツァルトの諸作品に、「人

生修業」、「イニシエーション」⁷⁾のテーマが一貫していることを指摘する。すなわち、「ひとりの若者が娘に求愛し、さまざまな試練を経ながら、なんとか結婚にこぎつけ、社会的秩序に収まってゆく」⁸⁾というモチーフである。モーツァルトのオペラの主人公たちもまた、「教養小説」の主人公と同様に、さまざまな試練、いさかい、逸脱、違反といったことを経験しながら、若者から大人へと成熟し、既成の体制へと統合されていくのである。この点に、パラディは、モーツァルトのオペラとゲーテの教養小説『修業時代』との「同時代性」を見いだしているのである。

しかしモーツァルトは、そうした無秩序から秩序への過程、未成熟な若者から成熟した大人への過程を受け入れると同時に、それに相反する要素も自らのオペラの世界に引き込んでいる。パラディは次のように述べている。「社会的慣習がそれを要求している以上、彼らはいさぎよく青春を捨て、無我夢中の愛の春から、分別の愛の夏へと移ってゆかねばならないはずである。ところが、モーツァルトは必ずしもそれを望まないのだ。社会的統合に至るまっすぐの道の傍らに、斜めの道、道草を食うのに格好の脇道があり、あきらめてまっすぐの道を進もうという気のない者たちは、この脇道を行くことになる。」⁹⁾そして、そうした人物たちの系譜として、『魔笛』に登場するあのパパゲーノを先頭にして、オスミン、モノスタス、ドン・ジョヴァンニ、エレットラといった人びとの名前を挙げている。みなそれぞれ規範的なルールや権威に対して、逸脱し、侵犯し、敗北する者たちである。

これらの人物たちは、そうした自らの生き方に対してそれなりの代償を支払わなければならない。作品の最後にかいま見られている新しい世界に、彼らが占める場所は用意されていないように見える。彼らのうちのある者たちには、悲劇的な結末が待ち受けている。しかし、この世界を活気づけ、ヒューマニスティックなものに変えるのは、他ならぬ彼らの存在である。ここにモーツァルトのオペラの比類のない偉大さがある。しかも、主人公たち自身の「教養」、「修業」も、他の権威や命令などではなく、まさにこれらの逸脱し、侵犯し、敗北する人物たちとの交流、対立、葛藤を通して、後押しされ、促進され、成就されるのである。これに対しゲーテの教養小説『修業時代』には、残念ながら、そうしたインパクトの強い人物たちは欠けていると言わなければならない。

「教養小説」の出現と発展は、近代における市民階級の台頭に歩調を合

わせている。一方で伝統的な価値観が失われ、他方では工業化や都市化といった近代化の波にさらされる。そうした時代における個人の生き方のモデルが探求されているのである。その際、権威やルールによって規定された超越的なモデルとは異なった、個人の生き方の新しい内在的モデルが必要とされたのである。もはや、宗教、伝統、階級といったいかなるシステムも、この世界を不完全にしか統御してはいない。ゲーテの「教養小説」もモーツァルトのオペラもそうした時代に生まれた作品なのである。以下では、そうした視点に立って、『修業時代』という作品をもう少し具体的に見ていくことにする。その際、モーツァルトのオペラの諸作が、比較と参照の対象とされる。

主人公ヴィルヘルムは、家業の商売を継ぐことに抵抗する演劇志望のディレクタントの若者としてまず登場する。恋に破れたと勝手に信じ込み、さすらいの旅に出る。親の言いつけに従った商売修業としての旅だったが、様々な人々との出会いや偶然の出来事のため、ふたたび初めの夢につれ戻されていく。さらに幾つかの誤りやまわり道を経験する。主人公の旅は、途中で変質し、停滞の兆候を見せ始める。しかし、目的を見失いかけた時、ヴィルヘルムの前に、「塔の結社」の謎めいた人びとが姿をあらわす。彼らとの出会いによって、新たな世界、新たな次元が開かれることになる。「修業時代」の終わりが告げられ、さすらいの旅は終わる。演劇活動に対する幻想を断念したヴィルヘルムは、死んだ恋人の遺児とともに、また伴侶となった女性とともに、社会的に有為な活動、市民的な生活の場へとおもむく。

他の登場人物たちは、この主人公をめぐる大きく二つのグループに別れる。それぞれ、「さすらい人びと」と「とどまる人びと」として特徴付けることができるかもしれない。ヴィルヘルムの「修業時代」とは、結局、「とどまる人びと」のもとを離脱し、「さすらい人びと」と出会い、さすらいをともにすること。そして、「修業時代」の終わりは、彼らとの別れであり、同時に、新たに現れた「とどまる人びと」の一つのグループに受け入れられることである。

前者の「さすらい人びと」の系列には、女優のフィリーネ、男優のラエルテス、ミニヨン、豎琴弾きといった人物たちが属している。ヴィルヘルムが旅で最初に出会う人びとであり、最も長い彼の同伴者となる。いずれもが、社会的身分のはっきりしない、素性のさだかではない人たち、どこ

からやって来て、どこへ行くかも知られぬ人びとである。ミニヨンと豎琴弾きの場合、本人たちも知らない秘密が明らかにされるのは、ずっと後のことである。二人には悲劇的な人生行路の結末が待っている。これらの人びとのいずれもがヴィルヘルムとは、利害を超えたヒューマニスティックなきずなで結ばれている。つねに献身的であり、どんな時も彼を裏切ることはない。身分や職業による制約、あるいは個人的利害といったことに縛られていない。社会から解き放たれたいわば神話的な形象たちである。この小説で圧倒的な魅力を放っているのは、こちらの人びとである。これらの人びとに比べるならば、他の登場人物たちは、みな限定された存在でしかなく、色褪せて見えてくるのである。

一方、後者の「とどまる人びと」の系列には、それ以外の登場人物の全員が属している。その誰もが、階級や身分による規定をうけた人びとであり、輪郭の明瞭な社会的存在である。ヴィルヘルムの家族、最初の恋人マリアーネ、友人ヴェルナー、メリーナとその妻、男爵、男爵夫人、伯爵と伯爵夫人、ゼルロとその妹アウレーリエ、ヤルノー、神父、それにロターリオなど「塔の結社」にまつわる人びと、テレーゼ、ナターリエなどが属する。そこには、様々な階級、性別、年齢の人びとが入りまじっている。その多様性は、十八世紀の後半という時代の特性を反映している。古い世界はその弱点をますますあらわにしてきている。新しい世界の欠陥もすでに予感され始めている。そうした二つの時代のはざまに成立した微妙なバランスを呈しているつかの間の過渡的な一時期である。

この小説世界において、貴族階級と市民階級とは、どちらかが優位に立つということはない。お互いの弱点と欠陥はすでに見抜かれている。きびしい対立というよりも、むしろゆるい混淆状態にある。どちらの階級に属しているにしても、人びとは、みな一様に、限られた視界しか持たず、大小の違いはあれ限定された世界に捕えられている。これらの人びとの様々な世界を、ヴィルヘルムはその同伴者たちとともに、通り抜け、横断していく。しばらくの間、彼らの世界にひきつけられ、とどまるが、それは一時のことに過ぎない。ヴィルヘルムは、やがてその支配から身を振りほどいていく。ヴィルヘルムに「修業時代」のおわりを宣言し、彼に「修業証書」を手渡す「塔の結社」の人びとの世界といえども例外ではない。「塔の結社」の及ぼす影響力が、ヴィルヘルムの人生を完全に掌握してしまうことはないのである。

小説世界を全面的に支配し、統括するようなシステムは、いずれにしても欠如している。予想に反することではあるが、決定的なより深い人生の知恵や賢明さといったものが、この小説のなかである時、生ずるということとは決してない。ヴィルヘルム自身の内部から生まれることもない。かといって、外部の誰かから彼に与えられることもない。職業の選択にしても、女性関係における選択にしても、たいていの場合、彼自身の決断による行動は、いつも何かをし損ねてしまう。他の者からの指図もせいぜい見当違いの不充分なものでしかない。しかしながら、それらのし損ないや見当違いといった経験の連続あるいは複合によって、奇妙なことに、ヴィルヘルムは「修業時代」という階梯を一つクリアし、別の存在へと生まれ変わっていくことになるのである。それは超越的な参照項を欠いた、徹頭徹尾、内在的な変化であると言わなければならない。おそらくそれによって、「教養小説」に対するわれわれの先入観は裏切られる。あるいは、モーツァルトやゲーテの作品における「教養」や「修業」とは、最初から、そもそもそうしたものでしかなかったということである。

フィリーネは、小説の中心的人物ではない。けれども、ゲーテが創造したなかで、これほど自然な自由さと現実感をそなえた女性は他にいない。マックス・コメレルは、フィリーネを「ドイツ文学唯一の大成功した遊女(Hetäre)」¹⁰⁾と呼んでいる。またアルトウーア・ヘンケルは、「フィリーネは、他の人物たちよりも意義深さの点でより多くを授けた詩人の最愛の子供かもしれない」¹¹⁾と述べている。どう見ても一脇役に過ぎない人物に対するこれらの過大な評価は、一見すると分不相応なものに見える。しかし、まちががなく彼女は、この小説世界で最もつよい魅力を放つ異物のような存在である。と同時に、ミニヨンや豎琴弾きといった非近代的な神話的形象が身にまとう底知れぬ悲劇的な影からも免れている。

軽佻浮薄としか言い様がない開放的な性格のフィリーネは、まるで内面というものをもちあわせていないかのように見える。そのかわりコミュニケーションの魔法を与えられている。他者とのあいだにいかなる障壁ももたないで、誰とも気軽に結び付くことができる。他の登場人物たちとは違って、彼女は本能の命ずるまま勝って気ままにふるまうことが許されている。しかも不思議にもそれがそのまま、状況にもっとも適応したものとなる。その場その場でしなやかに身軽にふるまい、いつの間にか順応していくのである。

ヴィルヘルムに対するフィリーネの誘惑は、つねに混乱と幻惑しかもたらすことはない。しかし、彼に捧げる彼女の愛情は、いわば「無償の愛」である。負傷したヴィルヘルムを看病する際、世話を受けることにためらいを感じている彼に向かって、思いがけずフィリーネは次のような言葉を口にする。「わたしがあなたを愛しているからって、あなたに関係がある？」(235) ジェルジ・ルカーチに抛れば、ゲーテは彼が「スピノザから受け継いで人間的なものとした『神への知的愛 (amor dei intellectualis)』をこのフィリーネの口をかりて言わせている」¹²⁾のである。『ハムレット』公演の成功を祝う宴の後、興奮と飲酒のため前後不覚の状態におかれたヴィルヘルムは、その夜、正体不明の女性の誘惑にさらされる。彼は抵抗もむなしく、なすがままの状態に身をゆだねる。後にこの謎の女性はフィリーネであることが判明する¹³⁾。

この作品の登場人物たちのなかで、もしモーツァルトの祝祭的なオペラの世界に参入することが許される者がいるとすれば、それはフィリーネである。フィリーネであれば、『後宮からの誘拐』のブロンデ、『フィガロの結婚』のスザンナ、『ドン・ジョヴァンニ』のツェルリーナ、あるいは『コジ・ファン・トゥッテ』のデスピーナといった女性たちの系譜¹⁴⁾に連なることができるであろう。これらの女性たちはみな貴族ではなく、平民である。他の女性たちよりも強く、大人であり、知恵を備えている。自分を曲げないで、いつも一定の態度でのぞむ。その一方で、自分を投げ出すことのできる度胸も持ち合わせている。狡知にたけ、計略を用い、他の人の心を操ることができるが、自分自身は決して無垢さを失わない。要するに自立した自由な女性たちで、開放された存在である。モーツァルトのオペラのなかの女性たちと同様に、ゲーテの創造になるフィリーネもまた、十八世紀後半のこの短い過渡期における芸術が生み出したヒューマニスティックな比類の無い形象の一つなのである。

このフィリーネが自らのパートナーとして最後に選ぶのは、フリードリヒである。彼は最初フィリーネの小姓として姿をあらわすが、いつのまにか小説の舞台から姿を消す。彼がその次あらわれるのは小説の終盤である。登場人物たちの隠されていた関係が次々と明らかになるなかで、フリードリヒが、ロターリオとナターリエの兄妹の弟であることも判明する。したがって、フリードリヒは貴族階級に属する若い青年ということになる。「剽軽者のフリードリヒは、いつも葡萄酒の度を過ぎ、話題を独占して、例

のごとく数多の引用や、ふざけたあてこすりによって一同を笑わせ、時には、自分の考えを露骨に述べて、皆を当惑させた。」(605) このようなフリードリヒは、ケルビーノ的形象であると言うことができるかもしれない。作品世界をすばやく横切っていく神出鬼没ぶりと、無秩序で未熟な性質は、モーツァルトのオペラにおけるケルビーノそのものである。ちなみにケルビーノと同じく、フリードリヒもまた即興で自作の歌を皆の前で好んで披露する。フリードリヒは、美しいフィリーノを獲得するばかりではなく、逡巡するヴィルヘルムとナターリエを結びつける最後の一押しを与えるという光栄な役割も与えられている。

モーツァルトのオペラにおけるケルビーノは、そのエロスの側面が目ざされ、好色なドン・ジョヴァンニやアルマヴィーヴァ伯爵の前身とみなされている¹⁵⁾。同じような意味で、フリードリヒは、ロターリオの前身であると言うことができる。未成熟で無秩序なフリードリヒと、成熟した大人であり、周囲にもっとも強い感化力を発揮するロターリオとは、一見かけはなれた存在である。けれども、おそらくフリードリヒもまた、彼なりの「修業時代」を経て、やがてロターリオ的存在に成長してゆくことになるだろう。

ロターリオのドン・ファン的側面は、小説の中では、けっして強調されることはない。けれども、貴族にふさわしい華麗で豊富な女性遍歴（小作人の娘、テレーゼの母親、アウレーリエ、テレーゼ、リュージェイエなど）は、やはり隠されていない。ロターリオとドン・ジョヴァンニ¹⁶⁾やアルマヴィーヴァ伯爵たちとは同じ運命をともにする一つの階級に属しているのである。彼らには一様に、歴史的な没落を避けて通ることができない貴族階級のある種の不毛さ、荒廃の影がかすかにつきまとっている。ロターリオの存在ゆえに、アウレーリエは死に、リュージェイエは利用され捨てられる。テレーゼの母とみなされた女性とのかつての関係が落とす暗い影によって、彼女との結婚は一時的に座礁する。この時代における、貴族のエロティックな側面における存在様式が、ゲーテによってアイロニカルなまなざしをもって眺められているのである。

市民階級に自らは属するヴィルヘルムは、次のような階級観を披瀝している。「生まれ落ちるとすぐに、下層のひとびとを下に見、多くのすぐれた人でさえ、生涯思いわずらうような境涯を通り抜ける必要もなければ、客として一時的にでもそこに留まる必要のない人たちは、本当に恵まれた

人たちと言わなければならない。」(154) こうした特権階級としての貴族に対する一連のヴィルヘルムの言葉は、抑えられた調子ではあるが鋭い批判を含んでいる。労働による生産から解き放たれたこの時代の貴族にひそむ本質的な不毛さ、非生産性が見え隠れする。時代の変化を目の当たりにし、台頭しつつある市民階級の圧迫を受け、いかにも居心地が悪そうな衰退しつつある黄昏の階級が描き出されているのである。

同時代の批評家フリードリヒ・シュレーゲルは、ヴィルヘルム的一座が招かれたある貴族の所有する城での場面に関し、次のようなことを述べている。「男爵は精神の愚昧さという点で、男爵夫人は品性の劣等さという点で、それぞれだれにも負けを取らない。伯爵夫人自身はせいぜいで、女はお化粧によってどんなに美しくなるかを示す、魅惑的なお手本のような存在である。そしてこれらの貴族たちは、身分を別とすれば、役者連よりましなのは、彼らのほうがもっと根から俗悪だという点ぐらいのものである。」¹⁷⁾

ロターリオは、ふつうこれらの貴族たちの「愚昧さ」や「劣等さ」といったことから隔てられた、むしろ対極にある存在とみなされている。シュレーゲルも、ロターリオについては次のように述べている。「ロターリオは、完璧である。彼の様子は簡素であり、彼の精神はつねに前進を続けている。あらゆる偉大なる人物に生まれつきそなわっている欠点、つまり破壊することもできるという能力の他には、彼にはいかなる欠点もない。」¹⁸⁾しかしおそらく、ロターリオも、この時代の貴族階級の弱点から完全に免れているわけではない。女性関係だけではなく、アメリカへの渡航や、土地の改良など彼が次々試みてきた精力的な活動は、みなうっすらとした無常と荒廃の感触¹⁹⁾をあとに残すようなものばかりである。貴族階級に向けられた小説全体を支配するアイロニカルなまなざしを、ロターリオもまた逃れていないのである。

それと同時に、新しく勃興しつつある市民階級に対しても、この小説からは手放しの礼讃はもちろん聞こえてこない。ヴィルヘルムの友人で後に彼の義弟となるヴェルナーは、この小説において、もっとも堅実な市民として現れる。おそらくはヴェルナーのような人間たちこそが、『ドン・ジョヴァンニ』におけるドン・オッターヴィオやマゼットたちと同様に、来たるべき新しい世界の担い手となるはずである。ところが、市民階級の代表者であるヴェルナーは、現世における自らの利益と家族の幸福しか目に

入らないいかにも狭量な人物でしかない。『ドン・ジョヴァンニ』の最後において、主人公が地獄へ落ちた後、残された他の登場人物たちが一同に会する場面がある。この場面についてアッティラ・チャンパイは、次のように述べている。「彼らの上にはすでに市民の日常生活を示す灰色の哀しい空が広がっており、皆が同じ鈍い光の中に浮かび上がる。」²⁰⁾『修業時代』を覆っているのも、同じ空、同じ光であると言えるかもしれない。

小説は、いくつかの「不釣り合いな結婚」で結末をつける。ヴィルヘルムとナターリエ、ロターリオとテレゼ、フリードリヒとフィリーノ、さらにヤルノーとリュージェイエ。その多くが、旧勢力である貴族階級と新たに勃興しつつある庶民階級の身分の人々との間で生じる結婚である。しかしそれは、ふたつの階級の真の「和解」をもたらすものではない。ここで結婚は、結婚する二人の身分差をなくすという「偉大な力」を発揮することはおそらくない。

テレゼをめぐるヴィルヘルムとロターリオの対立、ヴィルヘルムをめぐるナターリエとテレゼの対立、フィリーノをめぐるヴィルヘルムとフリードリヒの対立、リュージェイエをめぐるロターリオとヤルノーの対立というように、本来であれば、彼ら間の関係はもっと錯綜したものとならざるを得ないはずである。しかし、この小説において、奇妙なことにはそうはならない。彼らのうちの誰一人として、この対立関係を真の葛藤、真の闘いとして生きようとする者はいない。計略もなければ、情熱もない。ただ、あたりには、なまぬるい空気が瀰漫しているだけである。真の葛藤、真の闘いのないところでは、「和解」のための力は生じ得ない。彼らの結婚は、一時的な混淆、かりそめの性格のものでしかないように見えてしまう。何ら歴史的現実性に保証されてはいないのである。それは、芸術によって見いだされた「和解」の一瞬の仮象にすぎないのかもしれない。

モーツァルトのオペラもまた、音楽の力によって、この「和解」をめざすものである。モーツァルトの一連の作品は、オペラというジャンルの歴史において一時代を画するものであった。モーツァルトは「オペラ・セリア」と「オペラ・ブッフア」²¹⁾というイタリア・オペラの二つの伝統を引き継ぎ、革新したのである。

イヴァン・ナーゲルは、『自律と恩寵——モーツァルトのオペラについて』というタイトルをもつ著作の中で、『フィガロの結婚』を、「オペラ・

セリア」というジャンルの一つの終焉とみなす。同時に、従来の「オペラ・ブッフア」にひとつのパラドックスが持ち込まれたと主張している。

ナーゲルに拠れば、「オペラ・セリア」では、君主が臣下に「恩寵」を授けるとするのが基本的パターンとなる。ナーゲルは、「オペラ・セリアの筋が神=君主の怒りの判決から始まって、最後の宥和めざして進んでゆくのであるからには、…セリアは必ず『慈悲』すなわち上からの恩寵で終わることになる」²²⁾と述べている。これに対し、「オペラ・ブッフア」の典型的プロットは、「決まって婚約で終わる」²³⁾ということである。愛し合う男女が、困難や障害を乗り越え、紆余曲折を経て、めでたく結婚にゴールするのである。ナーゲルはまた、「セリアはつねに二つの身分のあいだで、ブッフアはつねに人間という唯一の身分の内部で演じられる」²⁴⁾とも、述べている。このナーゲルに基づいて、スロヴェニアの哲学者ムラデン・ドラハは、「結婚は同じ身分にある二人のあいだでのみで交わされるのであり、また、二人の身分が異なる場合には、結婚はその身分差をなくすという偉大な力を発揮するのである。オペラ・ブッフアの目的は、身分の違いを乗り越え、身分間の距離を取り除くことにある」²⁵⁾と述べている。『修業時代』では、中途半端、不完全燃焼に終わったそうした試みが、音楽の絶大な力を借りて、成就されようとしているのである。

「四幕のオペラ・ブッフア」である『フィガロの結婚』は、その題名通り、主人公たちの結婚がとりおこなわれるある一日を描いている。伯爵と伯爵夫人、フィガロとスザンナの四人を中心に貴族と庶民という「二つの身分」の人びとが入り乱れ、混淆し、葛藤を演じるのである。伯爵に対する計略のため、伯爵夫人とスザンナは衣服をとりかえる。ドンナ・エルヴィーラと彼女の小間使いを欺くため、ドン・ジョヴァンニとレポレッロが互いに衣服を交換するように。衣服の交換は、二つの身分のあいだの隔たりを消し去るための、手っ取り早く先取りされた儀式である。ドン・ジョヴァンニは、レポレッロに向かって、こう言っていた。「なかなか信用がないのだ、ああした階層の者どもには、ご立派な服装は。」²⁶⁾

『フィガロの結婚』に現れるアルマヴィーヴァ伯爵は、もはや「オペラ・セリア」に現れるような超越的な「君主」ではあり得ない。結果的に、この貴族は、自分自身の置かれた身分につりあわない人物となる。ここでは、君主が庶民たちに「恩寵」を与えるのではなく、君主が庶民の共同体によって「許し」を与えられるのである。下心をもった伯爵に対し、フィガロ

やスザンナたちは、さまざまな計略で裏をかき、伯爵夫人とも結託し、最終的に屈服させる。最後の場面で、伯爵は勢ぞろいした一同の前でひざまずき、「伯爵夫人、許しを (Contessa perdono)」²⁷⁾と懇願する調子で言う。その言葉とともに伯爵は庶民の共同体の一員となる。支配と被支配の関係が一瞬かき消える。錯綜し、積み重ねられてきた計略も、すべて罪のないものとなる。「二つの身分」の隔たりは失われ、「人間という唯一の身分」だけが残るのである。晴れやかなユートピア的共同体の成立である。そして、このようにして、「苦悩の日、途方もないおかしな日」²⁸⁾であった長い一日が終わる。オペラは、フィナーレの重唱 (アンサンブル) へと到達する。

『フィガロの結婚』においてモーツァルトによって生み出された新機軸であるこのアンサンブル・フィナーレという音楽形式²⁹⁾について、ナーゲルは次のように述べている。「モーツァルトの重唱のオペラの好もしく撚り合わされた声には、自由な者たちの平等という最後のフィナーレが先取りされてたえず響いているのだが、モーツァルトは不平等から生まれる陰謀を底流としてそこに置くとき、個々の状況にはつねに障害と危険をたっぷりと、だが全体には逆に和解という目的へ向かって軽がると走るような留まることのない動きを与える。身分と特権をめぐるすべての闘いを超えたところで、結論が与えられるときになってようやく劇中人物たちは留まることが許される。かれらはそれぞれの幸運をつかもうとすることをやめ、わけ隔てのない一つの合唱団となって、にこやかに近づきながらすでにかれらに挨拶しているものを、うやうやしく讃えるのである。『ああ、みんなたいそうしあわせになるだろう。』」³⁰⁾

異質の身分を受け入れたこの「人間」の共同体である「合唱団」には、おそらくは「自律」が生まれている。アンサンブルは、登場人物を加えるごとに転調を重ねていく。アンサンブル・フィナーレとは、モーツァルトにおいて、自律的で内在的なシステムを表象する音楽形式であると言うことができるかもしれない。ナーゲルに依拠して、ムラデン・ドラーは、「オペラ・ブッフアの目的は、身分の違いを乗り越え、身分間の距離を取り除くことにある。オペラ・セリアが超越性を希求したのに対し、オペラ・ブッフアは内在性の構造に基づいていた」³¹⁾と述べている。このような「内在性の構造」こそ、いずれもが十八世紀後半の同時期に生まれた作品であるゲーテの「教養小説」とモーツァルトの「オペラ・ブッフア」が共有す

る真の「同時代性」なのではないか。そしてこの「超越性」なき世界、閉ざされた「内在性」の領域で、それぞれの主人公たちは、同時に他の登場人物たちも含めて、「修業」を経験し、「教養」を獲得していくのである。

注

- 1) アニー・パラディ (武藤剛史訳) 『モーツァルト——魔法のオペラ』(白水社、2005年)。この著作ではその多くの章で、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』からとられた引用文が、エピグラフとして掲げられている。
- 2) モーツァルトのオペラには、もちろんロレンツォ・ダ・ポンテやエマヌエル・シカネーダーといった台本作者がいる。けれども、台本に対するモーツァルト自身の関与の大きさも間違いのないものとみなされている。例えば、現代の指揮者ニコラウス・アーノンクールは、『ドン・ジョヴァンニ』の台本に関して、「モーツァルトの言葉でないものは一語として存在しない」〔DVD: *Don Giovanni* (ART HAUS MUSIK, 2002) に収録のインタビュー〕という趣旨のことを語っている。本論では、台本も含めたうえで「モーツァルトのオペラ」という立場で一貫して論じている。
- 3) Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. von Erich Trunz. Band 7, *Romane und Novellen II*, Zehnte neubearbeitete Auflage. München (C. H. Beck) 1981. 以下、引用は同書の頁数のみを本文中に記す。なお翻訳は、ゲーテ(山崎章甫訳)『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』全3巻(岩波文庫、2000年)に拠る。
- 4) 『修業時代』は、1795年から1796年の出版。その前身である『ヴィルヘルム・マイスターの演劇的使命』を含めると、執筆は1777年にまで遡る。モーツァルトの主なオペラの初演年代は、『後宮からの誘拐』(1782)、『フィガロの結婚』(1786)、『ドン・ジョヴァンニ』(1787)、『コジ・ファン・トゥッテ』(1790)、『魔笛』(1791)。
- 5) ペーター・ハントケは、ゲーテの『修業時代』を原作にして、映画『まわり道(原題 *Falsche Bewegung*)』(監督ヴィム・ヴェンダース、1975年、ヴィム・ヴェンダース・フィルムプロダクション、西ドイツ)の脚本を書いている。
- 6) 「教養」とは、「形作る」、「形成する」を意味する動詞 *bilden* から派生した名詞 *Bildung* の訳語である。また「教養小説」と訳されるドイツ語は、*Bildungsroman*。
- 7) パラディ前掲書、31頁。

- 8) パラディ前掲書、78頁。
- 9) パラディ前掲書、80頁。
- 10) Kommerell, Max: *Wilhelm Meister*. In: *Essays, Notizen, Poetische Fragmente*, hrsg. von Inge Jens, Olten (Walter) 1969, S. 108.
- 11) Henkel, Arthur: *Versuch über »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*. In: *Goethe-Erfahrungen, Studien und Vorträge, Kleine Schriften 1*, Stuttgart (J. B. Metzler) 1982, S. 109.
- 12) Lukács, Georg: *Wilhelm Meisters Lehrjahre, Goethe und seine Zeit*. In: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, Neuwied / Berlin (Luchterhand) 1964, S. 73f. 邦訳ルカーチ (菊森英夫訳) 「『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』論」、『ルカーチ著作集4 ゲーテとその時代』(白水社、1969年)所収、110頁。なお同様の指摘は、Henkel 前掲書、109頁にもある。
- 13) 奇妙なことに、ヴェンダースの映画『まわり道』の中では、同じような状況に主人公がおちいった時、官能的な誘惑者の役回りを果たすのは、フィリーネ (映画ではテレゼ) ではなく、ナスターシャ・キンスキーが演じるミニヨンである。その一方で、映画の中のミニヨンは、もはや悲劇的な運命を免れている。
- 14) 音楽之友社編『オペラ・キャラクター解説事典』(音楽之友社、2001年)、15-18頁を参照。
- 15) このような説を最初に唱えたのは、『あれかこれか』のキルケゴールである。
- 16) 『ドン・ジョヴァンニ』の舞台はスペインのセビリア、時代は十六世紀であるとしばしば指摘される。しかしながら、台本そのものにはそのことについて明瞭な記述はない。むしろ、モーツァルトの生きた時代と環境を示唆する要素が作品の中にまぎれ込んでいる。アッティラ・チャンパイは、この点について、「作者たちは放蕩大公をスペイン中世の暗黒から自分たちの時代の気楽な、そしてすでに傾きはじめている社交界へと連れ出して、カサノーヴァの時代、フランス革命直前の時代に、この手に負えない大公がどうなるかを過激な形で示したのである」〔アッティラ・チャンパイ (竹内ふみ子、藤本一子訳) 「モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』における神話と歴史的瞬間」、『名作オペラブックス モーツァルト ドン・ジョヴァンニ』(音楽之友社、1990年)所収、18頁〕と述べている。同じような事情は、他の作品にもあてはまる。
- 17) Lukács 前掲書、71頁 (邦訳、107頁) のシュレーゲルの『性格描写と批評』の引用に拠る。
- 18) Schlegel, Friedrich von: *Über Goethes Meister*. In: *Kritische Schriften und Fragmente, 6 Bde., Studienausgabe*, hrsg. von Ernst Behler, Hans Eichner, Paderborn (Schöningh) 1988, Bd. 1, S. 169. 邦訳 Fr. シュレーゲル (山本定祐訳) 「ゲー

- テの『マイスター』について』、『ロマン派文学論』(富山房、1978)所収、133頁。
- 19) 二十世紀の『修業時代』であるヴェンダースの『まわり道』では、ヴィルヘルムの一行が立ち寄る館の貴族らしき主人は、きわめて特徴的なことに、首吊り自殺を遂げる。
- 20) チャンパイ前掲書、46頁。
- 21) 「オペラ・ブッフア」はもともと、悲劇的な「オペラ・セリア」の幕間に行われる余興的な短い喜劇から発展したものである。正統的な「オペラ・セリア」に対して、「オペラ・ブッフア」は付随的派生的な性格を有する。
- 22) Nagel, Ivan: *Autonomie und Gnade, Über Mozarts Opern*. München (Carl Hanser) 1988, S. 12. 引用は、邦訳イヴァン・ナーゲル(野村美紀子訳)『フィガロの誕生——モーツァルトとフランス革命』(音楽之友社、1992年)、11頁に拠る。
- 23) Nagel 前掲書、12頁(邦訳、11頁)。
- 24) Nagel 前掲書、12頁(邦訳、11頁)。
- 25) ムラデン・ドラー(中山徹訳)「音楽が愛の糧であるならば」、スラヴォイ・ジジェク、ムラデン・ドラー『オペラは二度死ぬ』(青土社、2003年)、54頁。
- 26) 小村瀬幸子訳『オペラ対訳ライブラリー モーツァルト ドン・ジョヴァンニ』(音楽之友社、2004年)、94頁。
- 27) 小村瀬幸子訳『オペラ対訳ライブラリー モーツァルト フィガロの結婚』(音楽之友社、2004年)、182頁。
- 28) 『フィガロの結婚』前掲書、183頁。
- 29) この「アンサンブル・フィナーレ」という形式は、音楽的には、永竹由幸氏に拠ると、「①フィナーレの始めは少人数で始め、初めの調を基調とする。②登場人物を一人ずつ増やして、そのたびに転調する。③緊張感を増すべく、フィナーレでは3分の2あたりにクライマックスを設け、そのあとゆったりしたテンポに落とし、最後は再び急速調にして大騒ぎさせて幕を落とす」〔永竹由幸『痛快、オペラ学』(集英社インターナショナル、2001年)、69頁〕という特徴を持つ。
- 30) Nagel 前掲書、12-13頁(邦訳、12頁)。
- 31) ドラー前掲書、54頁。