

モーツァルトとキルケゴール

——歌劇〈ドン・ジョヴァンニ〉をめぐる考察——

松 田 明

(1)

本論はキルケゴール⁽¹⁾の研究そのものではない。彼が照らし出したモーツァルト⁽²⁾作曲の歌劇〈ドン・ジョヴァンニ〉をめぐる考察である。モーツァルトは35年の極めて短い生涯のうちで、さまざまな演奏様式、作曲形式の音楽作品を遺した。22編の歌劇の作曲は41曲の交響曲と並んで、音楽史に燦然たる光りを放っているのは周知のことである。彼の歌劇作品のうち10編は高い芸術的評価を与えられて世界的な人気を得ている。特に哲学者キルケゴールは、モーツァルトの歌劇〈ドン・ジョヴァンニ(Don Giovanni)〉を溺愛して、1943年に、かの哲学書〈あれか これか(Enten-eller)〉を発表した。それは四巻よりなる大作である。第1部上巻で彼は美的、芸術的思索の上に立って、歌劇の主人公である誘惑者ドン・ジョヴァンニに対する肯定的見解を示し、第1部下巻において宗教的、倫理的思索の上に立って誘惑者ドン・ジョヴァンニに対して否定的見解を示す。音楽学の立場からは、肯定的に受け止めないと、音楽作品そのものが崩壊して意味を失うので、本論は〈あれか これか〉の第1部上巻をもとに、歌劇〈ドン・ジョヴァンニ〉についての考察を推める。

モーツァルトの歌劇作品には、〈魔笛〉や〈劇場支配人〉のような歌芝居(Singspiel)の系列と、〈フィガロの結婚〉や〈ドン・ジョヴァンニ〉のような喜歌劇(Opera buffa)の系列とがある。同様にキルケゴールの著作には〈死に至る病〉や〈キリスト教の修練〉のような

哲学的思索によるものと、〈人生航路の諸段階〉や〈あれか これか〉のような美的・芸術的思索によるものがある。奇しくもモーツァルトの歌劇〈ドン・ジョヴァンニ〉がキルケゴールの〈あれか これか〉と名付けられた美的・芸術的思索による優れた著作を生むこととなった。

〈あれか これか〉の意味するところは、肯定判断か否定判断かの、二者択一を迫る厳しいものである。キルケゴールは[どれか]という曖昧な第三の選択肢を許さない厳しい論理を展開するものである。

歌劇〈ドン・ジョヴァンニ〉の主人公ドン・ジョヴァンニは永遠の誘惑者であり、無類の好色家である。求道者、聖職者であったキルケゴールが何故に歌劇〈ドン・ジョヴァンニ〉に心酔したのであるだろうか。第1部上巻では明らかにキルケゴールはモーツァルトの音楽に傾倒しながら主人公ドン・ジョヴァンニをも溺愛して彼の行為に対して肯定的、好意的な立場をとる。歌劇の梗概は反倫理的、不道德的、非教育的な事件の連続である。モーツァルトはこれらを総て坩堝に投じて溶かしこみ、極限に至るまで加熱して、究極において高い次元の作品に昇華させた。坩堝には何の残滓物もない。そのことがモーツァルト音楽の魔力である。

キルケゴールは、自らの世界の対岸に屹立しているドン・ジョヴァンニに、もう一人の自分の姿を見たのである。それは何故か。キルケゴール自身は24歳で恋愛し、婚約まで進んだが、愛の相克と内面の罪の意識から四年後には婚約を破棄している。そのとき彼は28歳であった。恋愛から婚約破棄による精神的葛藤が、彼の優れた美的

神の救済 終止

ブラガール終止

* For the concert ending of the Overture, see Supplement 1, page 489.

譜例 4

歌うメヌエット

フィク
フィク

譜例 5

(3)

『太陽の光の届かないところにも、音楽ははいってくる。ぼくの部屋は暗くて陰気だし、高い塀は昼の光りをほとんど遠ざけている。…どんな楽器だろうか？フルーエトだろうか…？』『…聞こえてくるのはなんだ？—<ドン・ジョヴァンニ>のメヌエット(第1幕第20場 譜例5)だ。さあ、僕を娘たちの輪の中へ、舞踏の快楽のなかへまた運んでいってくれ、豊かで強烈な音楽よ…』

『…あの音楽は僕にだけ向けられているのだ、僕だけに合図しているのだ。おお、有り難う、おまえがなに者であろうとも、ありがとう！僕の魂は、健やかに、喜びに酔いしれている (p77~78)。』

踊りの輪の中に入りたいという願望は、第1幕第7場で、村の若者たちが楽しそうに踊っている場面を示しているが踊っているのは娘たちだけではない。また、歌うメヌエットから漏れ聞こえてくるのはフルーエトではな

くて実際はホルンの音であるが、[聞こえてくる]ということが問題なのである。さて17世紀はダンスの世紀でもあり[歌うメヌエット]であり[踊るメヌエット]の時代であった。リュリ(1632~1687)の作品にその典型を見ることができる。18世紀の中頃から次第に[歌う][踊る]は姿をけし、メヌエットは器楽曲の形式の一つとなる。モーツァルトは両方のメヌエット様式に通じていたのである。キルケゴールは様式の変容を鋭く見据えていたのである。譜例5のメヌエットには次々と歌のパートが加わる。

暗い部屋とは光の量が少ないという物理的な理由だけだろうか。キルケゴールの生きたデンマークは、失意の時代であった。1814年に関係国によって調印された121条のウィーン会議の議定書によって、ヨーロッパ全土にわたって領土変更がなされた。結果はデンマークは多大の損害を被った。歴史地図によると、19世紀初頭のデンマークの領土は、デンマーク・ノルウェー王国として、北は現在のノルウェーを属領とし、南はハンブルク、プ

レーメンの近くまでを支配していた。さらに1830年にベルギーがオランダから独立し、7月革命の影響は次第にデンマークにも及んだ。そのような政治情勢の中でキルケゴールは1841年に28~29歳でベルリンに赴き、そこでシェリングの哲学の講義を聴き、歌劇<ドン・ジョヴァンニ>を観劇したのである。暗い部屋とは、デンマークの市民意識、領土問題そのものの闇譬でもあった。その暗い部屋で聴いた歌劇<ドン・ジョヴァンニ>の第1幕第9場のメヌエットは、デンマークをめぐる前途の暗い政治情勢とは全く対照的に、ドン・ジョヴァンニの邸宅内の舞踏会で奏でられる底抜けに明るく、華やかな歌うメヌエットだったのである。

<死に至る病>に侵されつつあったキルケゴールにとって、華やかなメヌエットは、まさに神の救済であったのである。<死に至る病>とはキルケゴールが1849年に上梓した哲学書である。死に至る病とは[絶望]を意味する。彼にとって絶望とは何か。この世にあるものに対する絶望から、この世そのものに対する絶望、次いでこの絶望が実は自己自身に対する絶望、さらに絶望してもはや自己自身であることを欲しない絶望、さらに自己自身に絶望してなお自己自身であることを欲する精神の段階をいう。本能的な快樂を際限なく求め続けるドン・ジョヴァンニには絶望という術語は存在しない。キルケゴールが歌劇<ドン・ジョヴァンニ>に夢中になるのは、一方で絶望という問題と対決していたからである。

(4)

『おそらく私は、いつかモーツァルトにあの神々の王国のなかの席を拒むような時代がくるなどと心配する必要はあるまい。ただ、彼のために第一位の席を要求するものだから、私が子供っぽいと思われることは覚悟しなければならない。…ともかく熟考の道によってモーツァルトの正当な要求権を立証する試みをやってみよう。(p85)』求道者、聖職者キルケゴールは、深く敬愛するモーツァルトに対して、これほどまでに神学的な高い評価をしたのである。

殺人と逃亡から始まり、限りなく女性を誘惑し、究極

において地獄へ墮ちる筋書きの歌劇<ドン・ジョヴァンニ>には、アーメンもハレルヤも、歌詞、台詞としては一度も聞こえてこない。しからばモーツァルト自身、役柄としてのドン・ジョヴァンニをどのように扱っているのだろうか。先に述べたごとく序曲の最後の部分でプラガル終止を響かせている^③(譜例4)。それは声なき声としてアーメンを聴かせているのである。

『もしも誰か他の作曲家がモーツァルトと競争しようとしたら<ドン・ジョヴァンニ>をもう一度作曲するよりほかに、なすべき事はないであろう。ホメロスは完全な叙事詩的素材を手に入れたが、歴史はさらに多くの叙事詩的素材を提供するのだから、なお、はなはだ多くの叙事詩的作品が考えられる。<ドン・ジョヴァンニ>はそうではない。…それはギリシア彫刻の古典的な作品と同じ意味において、その種のもの唯一の作品にとどまるのである (p97)。キルケゴールにとって<ドン・ジョヴァンニ>以前に<ドン・ジョヴァンニ>なく、<ドン・ジョヴァンニ>以後に<ドン・ジョヴァンニ>なしなのである。彼は歌劇<ドン・ジョヴァンニ>に対して、これほどまでに美学的な高い評価を与えたのである。

ドンナ・エルヴィラが胸騒ぎを歌う

『明るい月夜に、湖のほとりの淋しい森のなかで…耳の中で鳴りわたったもの…こういうものが、いま精神のまえに立ち現れる… (p102)。』これは第2幕第7場「暗いところにただ一人私の心は胸さわぎがする死んでしまうのではないかという恐ろしさが私の胸を射るのです…」と暗い館の庭で歌うドンナ・エルヴィラ^⑥の歌(譜例6)を想起させる。

『ここで再び小さな無意味な間奏曲をさし挟むことを許していただきたい。ともかく私は賛成だ、モーツァルトが総ての古典的な芸術家のうち最も偉大な者だということに、彼の<ドン・ジョヴァンニ>が総ての古典的な作品のうちで第1位に値するというに(p109)。』

キルケゴルのモーツァルト賛歌は、まさに熱烈である。『ドン・ジョヴァンニは根底からの誘惑者である。…彼の愛は感性的であって…絶対的に不貞である。一人の女を愛さず総ての女を愛する… (p155)』という論述は「愛情は万人のものだ。一人の女に信義のうち厚い者は他のものに対して無慈悲なものだ。わしのように大きい感情

を持つ者はあらゆる人を愛するのだ…」と第2幕第1場で歌うドン・ジョヴァンニの歌(譜例7)の内容と同じことをいっている。その歌はレポレロが相槌を打つように歌う。

つまり、キルケゴルの論述もモーツァルトの歌も、総ての女性と愛し合うことが人道的で、一人の女性を愛する者は他の女性に対して無慈悲にであるという誘惑者、好色者の詭弁を擁護するものである。

(5)

『…彼は樹によりかかっている。彼はギターで伴奏をしている。そして見なさい。向こうの樹の間に、まるで駆り立てられた野獣のようにおびえながら若い娘が消えていく。しかし彼は急がない。彼は彼女が自分を探していることを知っている…(p169)』歌劇の舞台では第2幕第3場でドン・ジョヴァンニがギターではなくマンドリンを弾きながら、こよなく美しい誘惑のカンツォーネを歌う(第2幕第3場 譜例8)。キルケゴルは視覚的な認知の範囲を超えてドン・ジョヴァンニと娘たちの関係を見事に看破している。譜例8の歌は「…君のその口もとは、蜂蜜よりも甘く、君のその心は砂糖のような甘さに満ちている…」と歌う。

『ドン・ジョヴァンニは娘たちのところで幸福をつかむばかりではなく、娘たちを幸福にし、そして一不幸にもするが…一度はドン・ジョヴァンニと共に幸福を味わった…私は決して彼を、陰険に計画を立てて自分の陰謀の効果をずるく計算する人間として想像するわけではない… (p165)』

ここでもキルケゴルはドン・ジョヴァンニの行為に対して肯定的である。さらに舞台に森は見えなくとも、捜し出されることを期待して森の中へ逃げて行く娘たちを認知することができるのである。

『モリエールの<ドン・ジュアン>における騎士長は、一種の倫理的な厳しさと重みをもって現れるが…歌劇の中では彼をほとんど滑稽なものにしてしまう^⑥… (p184 第1幕第1場 譜例9)。』譜例9は、決闘に敗れた騎士長が喘ぎながら途切れとぎれに娘のドンナ・アン

愛情は万人のものと歌う

Strada Erste Szene Don Giovanni, Leporello. Strada Scena I Don Giovanni, Leporello.

No. 14. Duetto

Allegro assai

Don Giovanni
Gib dich zu, fräe dich zu fräe dich zu, al besser Wecht.
Es wie hüf, se, se, ah wie hüf, se, se, se.

Leporello
Wir sind ge-schick-t, wir sind ge-
alt, na, ja, fro - se, na, na, ja.

Don Giovanni
Lied-dich - ich - ren!
Sei - ri - mi, mi - sei

Leporello
Was hat's ge - ge - hen,
du dir nicht -
schö - nen, ich viel - be nicht!
drei - se, was du re - stes.

Don Giovanni
Mag nicht mehr ich - ren!

Leporello
Was du re - stes.

譜例7

甘美なるカンツオーネ

Allegretto

譜例 8

ナとその恋人ドン・オッタヴィーオに助けを求める騎士長らしくない場面の歌である。一方、勝者のドン・ジョヴァンニは勝ち誇って跳躍した音程の歌を堂々と歌い、レポレロは狼狽して、早口に小刻みな歌を歌う。その三人三様の歌が同時に歌い合わされる見事な三重唱となる。歌劇<ドン・ジョヴァンニ>における騎士長には人格がない。固有名詞がないから仮面で登場しても差し支えないほどである。

その騎士長は最終場面で [霊] となって、[生] のドン・ジョヴァンニを威嚇し、彼の行為を否定するのである。二幕物の歌劇<ドン・ジョヴァンニ>は、前ジテにおいて、合戦に敗れて無念の死を遂げた武将が、後ジテで亡霊となって復讐をしに現れる複式夢幻能を見る思いがする。

『騎士長の厳肅さ、エルヴィラの怒り、アンナ（騎士長の娘）の憎悪、オッタヴィーノ（アンナの恋人）の気取り、ツェルリーナ（結婚式の日、ドン・ジョヴァンニに攫われた田舎の娘）の不安、マゼット（ツェルリー

騎士長の喘ぎ、レポレロの狼狽、ドン・ジョヴァンニの勝閑

譜例 9

ナの恋人) の憤慨、レポレロの混乱 (p194)』と、慧眼なキルケゴールは登場人物総ての人間の性格と人間関係、そして各人が歌う歌の音楽的性格までおも、簡潔な言葉で言い当てている。それを裏付ける楽譜を引用すると膨大な量に達するので、割愛する。

(6)

『エルヴィラの第1アリアを選ぼう(譜例10 第1幕第5場)。オーケストラが(12小節の)序奏をしてからエルヴィラが登場する。彼女の胸のなかに荒れ狂う情熱が放出されなければならないので、彼女の歌がこの放出を助ける。しかしこれは本来の意味でのシチュエーションであるにはあまりに抒情詩的である。彼女のアリアは劇のなかの独白と同じ性質のものであろう…(p197)』譜例10を検討すると、第1ヴァイオリンが彼女の激しい心の揺れを象徴して、激しく動く。第2ヴァイオリンがそれに追隨する。他の楽器は控えめか沈黙をしている。エ

冷静を装ったエルヴィラの愛

譜例10

エルヴィラの歌は冷静を装っているが、濃厚な抒情と激怒の感情の両方をを湛えている。歌は「ああ！誰かが私に告げてくれるでしょうあの悪党がどこにいるか恥づかしいとはいえ私が愛した人は私の信頼を裏切ったあの人は…」と歌う。モーツァルトの雄弁な音楽は、歌がエルヴィラの表層の装いを、ヴァイオリンが深層の心理を伝えられる。背景にはドン・ジョヴァンニとレポレロが既に窓辺に立っていて、彼女が今に現れるだろうという期待に緊張している姿を感じる。

ドン・ジョヴァンニは、時には軽い策略を用いつつも目的を遂げ享楽を満喫する。キルケゴールは言う『直接的な享楽は過ぎ去って、享楽されるものはむしろ享楽の反省である…(p117)』と。ドンナ・エルヴィラの歌は、自らが享楽の対象にされたことに対する反省を滲ませている。

『エルヴィラは修道院の紀律（ママ）のなかで教育されたのであり、しかもこの紀律も情熱を根絶することはできなかったのである。しかしあの紀律は彼女に情熱を

情熱的なエルヴィラの歌

譜例11

抑圧することを教えて、それによってかえって、情熱がひとたび発現を許されたら…彼女はドン・ジョヴァンニのような男にとっては、確実に手にはいる獲物である…(p301)』 鳴り響く譜例 11 の音楽は、第 2 幕第 7 場の音楽である。ドンナ・アンナ、ドンナ・エルヴィラ、ドン・オッターヴィオ、ツェルリーナ、レポレロ、マゼットによる六重唱である。六重唱を歌う六人は、それぞれの意味でドン・ジョヴァンニの被害者たちともいえる。ドン・ジョヴァンニを憎みながらも憎みきれない女性たちの心理と、戦う勇気のない男性たちの心理が歌に込められている。キルケゴールによる注釈を必要としないまでに巧妙に仕立てあげられた歌である。

モリエールの喜劇では、ドンナ・エルヴェラはドン・ジョヴァンニに捨てられた女ではなく、正当な妻として扱われている。その微妙な違いがモーツァルトによって増幅されて、一層の喜劇性を高めているのである。

(7)

第 1 幕第 15 場で歌われる<シヤンペンの歌>について、次のような記述がみられる。『…ここで劇的なシチュエーションを探し求めても無駄である。しかしそれだけに抒情詩的な心情吐露は一層大きな意味をもつ。ドン・ジョヴァンニは錯綜する多くの策謀に飽きている。しかし彼は決して疲れてはいないで、彼の魂は昔と同じく極めて強い生命力に溢れ、彼は快活な社交仲間も必要とせず、

酒盛りの歌

The image shows a page of a musical score for the opera Don Giovanni, specifically the 'Wine Song' (酒盛りの歌). The score is for a full orchestra and the role of Don Giovanni. The tempo is marked 'Presto'. The instruments listed include Flauti, Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Cori in B, Violino I & II, Viola, Don Giovanni (Bass), Violoncello, Contrabasso, Flute, Clarinet in B, Violino I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

譜例12

葡萄酒の泡立つのを見たり聞いたり、飲むことによって元気がつきたりする必要もない。彼のなかからは内的な生命力が、かつてないほどに強く豊かにほとばしり出る (p218)。』

第1幕第15場でドン・ジョヴァンニが「ワインでみんなが酔いつぶれるまで華やかな宴が開かれるもし広場に娘さんをみかけたならおまえさんと一緒に連れでおいでだれかれ順番かまわず…ああ、私のカタログには明日の朝10人ほどの名が加えられるに違いない (譜例12)」と自信に満ちた歌を歌う。バリトンの歌う歯切れのよい堂々とした歌は、まさに圧巻である。一見、変口音、二音、へ音ばかりが目につく歌の旋律は、凄まじいばかりの迫力で聞く者に迫ってくる。第2ヴァイオリン、ビオラ、クラリネット、ファゴットが刻むリズムは生命感に溢れている。この歌劇の<シャンパンの歌>に限らず、<乾杯の歌>や<酒盛りの歌>の類いは、いずれも威勢がよい。

キルケゴールは酒豪であったか否か、全く不明である

が、ソクラテスは弟子のプラトンと一緒に酒を飲みながら饗宴(シンポジオン)をしたことは有名である。

『…ドン・ジョヴァンニはエルヴィラを誘惑して、彼女を捨てた。それはすばやく「まるで虎が百合を折るほどに」素早く行われた… (p303)』明日の朝10人ほどの名がカタログに加えられる娘たちは、まさに虎に手折られる百合そのものであった。10本のユリを折る行為はドン・ジョヴァンニにとっては、いとも容易な行為である。キルケゴールがいう虎がドン・ジョヴァンニであり、百合は、だれかれ順番かまわずに彼の意のままにされた娘たちであるが、もう一つの喩えが隠されている。トラをライオンまたはヒョウに読み替えると、それはデンマークに圧力を加えたイギリスの王家の紋章であり、ユリは同じくデンマークを激しく揺さぶったフランス王家の紋章なのである。キルケゴールは窃かに、イギリスがフランスに対して戦争を挑むことを欲していたのかも知れない。

(8)

『…一方の個人は他方の個人の現実の生に対する不釣り合いな大きさを、いわば補償するからである。かくして王はアホウを、ファウストはワーグナーを、ドン・キホーテはサンチョ・パンザを、ドン・ジョヴァンニはレプレロを傍らに持っている。この編成もまた本質的に中世に属する… (p146)。』

これによって、キルケゴールがワーグナー嫌いであったことが解る。ワーグナーは中世の伝説に興味を持ち、それに取材した歌劇を次々を発表していくことを予言するかのごとく、本質的には中世に属する、と評したのであろう。またキルケゴールがワーグナーの音楽を「迷路のような音楽」と比喩したとされている。もしもそうだとすれば、それはワーグナーのどの作品を指すのであろうか。

キルケゴールとワーグナーは同年齢である。ワーグナーの歌劇<さまよえるオランダ人>は、船長が神を呪ったために、永遠に七つの海を漂流する運命となる。やがて純愛によって救済されるという物語りを歌劇化したも

迷路のような動機の組み合わせ

譜例13

のである。しかしながらキルケゴールが好みそうな主題であったとしても歌劇<さまよえるオランダ人>の作曲年代と<あれか これか>の執筆年代が同じなので、キルケゴールが「迷路のような音楽」と言ったのは歌劇<さまよえるオランダ人>ではなくて歌劇<リエンチ(譜例 13)>しか該当しない。

譜例 13 を入念に調べると、主題や動機が複雑に絡まって、音楽の流れの解読が困難である。キルケゴールは、一つとして余分な音がなく、一つとして不足する音がないモーツァルトの音楽を理想としたのである。だからワーグナーをファウスト(事実上はゲーテ)の従者扱いをしたのである。ワーグナー崇拜者たちは、歌劇<リエンチ>以後、一層ワーグナー色が鮮明に出てくることを評価するが、反ワーグネリアンは、その後、次第に狂気の度合を増していくと評価している。

「ドン・ジョヴァンニの序曲は、主題のごたませではなく、迷路のような観念連合の編み合わせではなく、簡潔、明確、強烈に構成されていて、なにかんづく歌劇全体の本質に溢れている… (p206).」この記述は何を意味す

るのだろうか。歌劇<ドン・ジョヴァンニ>序曲の賛歌であると同時に、屈折したワーグナーの歌劇の序曲とは性格が全く異なることを婉曲に、しかし厳しく批判しているのである。

(9)

<あれか これか>において、何が肯定され、何が否定されたのであろうか。前掲書第1部上巻は、まさにドン・ジョヴァンニ肯定論である。求道者としてのキルケゴールの美的、芸術的価値観が、同じく求道者であった役柄としてのドン・ジョヴァンニの行為を肯定したのである。キルケゴールはそこに、[負の次元]でのもう一人の自分を発見したのである。

第1部下巻においては聖職者としてのキルケゴールの倫理的、宗教的価値観が、役柄としてのドン・ジョヴァンニの行為を批判し否定するのである。しかしながらキルケゴール自身は、どちらの価値観を支持することも認めている。だからこそ [どれか] [どちらも] という第三の選択肢を排除した<あれか これか>が成立するのである。

キルケゴールが第1部下巻で否定したのは役柄としてのドン・ジョヴァンニの行為そのものであって、芸術作品としての歌劇<ドン・ジョヴァンニ>を肯定したばかりか激賞し、自らも心酔したのである。歌劇<ドン・ジョヴァンニ>の劇としての構成、機能の重視、視覚的装飾にはこだわらず、神や運命、道德観を表層から排除したことや、舞台上には表現されてはいないが、周辺の事態の認知をさせる手法、舞台上の人物の過去の想定のさせ方、叙事詩と抒情詩を詠唱と叙唱に巧みに振り分けるこれらの技法は、まさにアリストテレスの芸術哲学である<詩学>の延長線上にある。さらに、複数の人物が、それぞれの気持ちをそれぞれの言語リズムで歌いながらも、それが重唱という手法で同時進行させ、美しく歌い重ねることにも成功した。その異時同図法的表現は、音楽でなければなし得ない手法である。そこには、4度音程差か5度音程差によって旋律の位相を変え、2小節か4小節の時間差によって同じ形の旋律を重ね合わせてい

くバッハ風の厳格なポリフォニー様式とは異なるモーツァルト特有の自由で伸びやかなポリフォニーの技法を確立しているのである。

異時同図法的表現は、日本の狂言にもみられる。大名がシテ柱の前で太郎冠者に叱責の言葉を浴びせる。同時に太郎冠者はワキ柱の前で、苦し紛れの弁解の言葉を述べる。双方、相手の言葉を聞いていない。観劇者は両者の言葉を同時に聞きながら対位法的な言語音の響きを楽しむのである。モーツァルトの歌劇の重唱の技法と、本質的には同じである。

(10)

さて、このあたりで、個々の場面や個々の登場人物についての楽譜を通しての検証を打ち切り、キルケゴールが歌劇<ドン・ジョヴァンニ>全体を、いかに観ていたかを検討してみたい。

『昔の美学者が、喜劇の前提となるものは、性格とシチュエーションであり、喜劇のひきおこそうとするものは、笑いである、といったとしたら、我々はくり返しこの説に立ち帰ることであろう。しかし我々が、人間を笑わせるものが、いかに様々でありうるかを熟考するやいなや、我々はただちに、右の(上の)要求がまことに途方もないスペースを持つことを確信するであろう。他人と自分の笑いを考察の対象にしたことがあり、この考察の努力の際に、あまり偶然的なものでなく、一般的なものに眼をつけ、心理学的関心をもって、さまざまな年齢において笑いをひきおこすものがどんなに異なっているかに注意を向けた者は、笑いをひきおこすべきだという喜劇に対する不変の要求が、それ自体において高い程度の可変性を含んでいることを、たやすく確信するにいたるであろう…』『…ただしもちろんこの多様さは、一身体機能における笑いに対応する表現として一笑いが泣くことによって現されるというほどの、込み入ったことにならなくても成立するのである…(p224~225)。』

キルケゴールの主張するところは、喜劇としての歌劇<ドン・ジョヴァンニ>が裏付けとなっていることは明らかである。それはベルクソンの<笑い>が、モリエー

ルの喜劇が裏付けになっているのと同様である。笑いは多様であるが、必然性ではなくて可変性であるとした指摘は頷ける。

『昔の美学者』とは、一体、誰を指すのであろうか。それはアリストテレスではなからうか。彼の美的思索による<詩学>は、紀元前のギリシア劇を視野にいれながら、そこから倫理観や宗教観を排除して、真の芸術哲学を確立したのである。昔の美学者の言葉を借りると、ドン・ジョヴァンニという主役の性格づくり、彼の過去の設定、周囲の人物の設定が、喜劇としての<ドン・ジョヴァンニ>のもたらす笑いである。それに加えて、アリストテレスの想像を遥かに越えるモーツァルトの崇高かつ軽妙な音楽が、喜劇的感動を増幅させたのである。

視覚は外面性の表現であり、聴覚は内面性の表現であるということを、アリストテレスもキルケゴールも、共に指摘している。

(11)

憎くても憎めない、否、むしろ愛すべき人柄のドン・ジョヴァンニの虚像は、没後200年を経過しながらも、いささかも衰えることなく世界的な人気を誇るモーツァルトの実像と重なり合って、歌劇<ドン・ジョヴァンニ>の評価を高めているのである。

キルケゴールは<人生航路の諸段階(1845年成立)の中で『欺かれる者は、欺かれぬ者よりも賢く、欺く者は、欺かない者よりも善い』という含蓄のある言葉を吐いている。それはモリエールが<笑い(1900年成立)>の中で『騙される者より騙す人になることの方を人々は好むのである。見物客はペテン師の側に身を置くものである』といていることと整合する。この二つの名言を歌劇<ドン・ジョヴァンニ>に投影すると、いくつもの接点を発見することができる。

1855年、キルケゴールはコペンハーゲンの路上で卒倒する。それが原因で間もなく亡くなった。日本におけるキルケゴールの知名度はモーツァルトに比べて遥かに低い。日本では反ヘーゲルの哲学者として最初に紹介されたのは1815年(大正4年)に和辻哲郎の訳によるが、そ

れに対して哲学者以外は関心を示さなかった。文学者をはじめ、より広く読まれたしたのは1935年(昭和10年)の三木清訳からである。より広く、と言っても、知名度においてはモーツァルトに遥かに及ばない。それは[音楽]と[哲学]の性格の違いもある。キルケゴールもまた、モーツァルトが38歳の若さで昇天したごとく、42歳の若さで天国への階段を、急いで駆け昇っていったのである。

問題は、キルケゴールがいつ、どのような方法で<あれか これか>を執筆したかということである。1841年にベルリンで歌劇<ドン・ジョヴァンニ>を観劇して1843年には<あれか これか>を上梓している。彼にとって1843年は美的思考による<あれか これか>以外に、哲学的思考による<反復>、<おそれ と おののき>も出版している充実した1年間であった。彼はダ・ポンテによる歌劇<ドン・ジョヴァンニ>の台本を入手したとしても、また管弦楽総譜を再検討したとしても、あの情熱的な文章は書くことができない。SPレコードを入手して聴いていたのかも知れないが、定かではない。それらの資料によって補足したとしてもなお、疑問が残る。観劇の印象が、いかに絶大なものであったとしても、感動や興奮は日々、薄れていくものである。キルケゴールにとって、ベルリンでの観劇が、まさに熱狂的、電氣的なショックであったに違いない。

一方のモーツァルトは歌劇<ドン・ジョヴァンニ>を作曲した1787年は、3月から10月までをその仕事に費やしている。その他、3曲の<弦楽五重曲>、管弦楽のための6曲の<ドイツ舞曲>、弦楽のための<セレナーデ>、いくつかの歌曲のための小品とピアノのための小品も作曲している。さらに<音楽の冗談>という名の2管のホルンと弦楽四重奏のための合奏曲を作曲し、文字通り、寝る暇もないほどの1年であった。

歌劇<ドン・ジョヴァンニ>も<あれか これか>も、信じられない速筆で成立したのである。キルケゴールにもう少し、美的思索による啓蒙的な著作があってほしいと念願するのは、またモーツァルトに熟成した弦楽四重奏曲が欲しいと願望するのと同じく、研究者ならば誰もが思うであろう。

(12)

筆者が[モーツァルトとキルケゴール]という課題と取り組んだきっかけは十数年ほど以前に、島根大学教育学部音楽教育科教室から、法文学部哲学教室へ移籍したことによる。そこでの芸術分野は音楽学を松田教授、美学・美術史を北村清彦助教授(現在、北海道大学文学部助教授)が担当した。哲学教室主任はキルケゴール研究者である松塚豊茂教授であった。松塚教授は私に「長年、実存哲学、宗教哲学を研究してきたが、キルケゴールの<あれか これか>とニーチェの<悲劇の誕生>は、音楽学が解らないので手が出ないから、取り組んでみませんか」と勧められた。どちらも音楽学からの先行研究はほとんど無に等しかった。しかしながら<あれか これか>と<悲劇の誕生>に対する音楽学からの研究は極めて困難であった。この難解な課題に取り組んだ結果は[樹を見て森を見ず]の研究に過ぎなかった。美学・芸術学から見るカントやヘーゲルを高く聳える山であるとするならば、キルケゴールやニーチェは出口のない濃い霧の中の深い樹海のようなものである。当然[樹を見て森を見ず]の結果となった。見ず、ではなくて見えないのである。

キルケゴールは歌劇<ドン・ジョヴァンニ>の登場人物や場面を鋭く刺してくるが、音楽学からの応戦は、抽象的言辞に対して、具体的に楽譜を突き付けて応戦することしかできなかった。また「…フリュートの音が聞こえてくる…」は「…その場面はホルンが正しい…」とか、「…そのコラールは神の啓示のごとく…」は「…その場面にコラールは鳴り響いていない…」というアゲアシトリしかできなかった。あとはキルケゴールの後方から、モーツァルトを遥拝するばかりである。本論はキルケゴールが指摘したモーツァルトの素晴らしさを、楽譜で証明したに過ぎなかった。求道者キルケゴールの示すベクトルを逆方向にしたものが、誘惑者ドン・ジョヴァンニであるということは、少しモーツァルトとキルケゴールを研究するれば、誰でも気が付くことである。本論はそれを[メビウスの輪のように]と言い替えたに過ぎない。

本論が、松塚教授から出題された問題に対する筆者の答案である。

松塚教授が定年退官に際して、筆者はベートーヴェンの<第 9 交響曲>とモーツァルトの<レクイエム>のレコードを贈った。一緒に歌劇<ドン・ジョヴァンニ>を観劇する夢は果たしていない。さらに、もう一つの宿題<悲劇の誕生>に対する音楽学的な考察による答案を書かなければならない。そこにはワーグナーとブラームスの直接対決が待ち構えていて、容易には近付けない。さらにギリシア哲学の研究をしている同僚の助教授から、「アリストテレスの<詩学>を、音楽学の立場から、どう読み解くか」という課題を提出された。それに対する答案は、近い将来、改めて発表したい。

In 1843 Kierkegaard published “Enten-Eller” in Copenhagen. “Enten-Eller” argues that the individual is pressures between two choices, to make positive judgements or negative judgements, but that neither choice is possible.

Kierkegaard himself was a philosopher and a martyr. The first volume of “Enten-Eller” takes as its subject a discussion of the opera “Don Giovanni”. Why was Kierkegaard attracted to the figure of Don Giovanni, an immoral eroticist? It was because Kierkegaard was entranced by the magical power of Mozart’s music.

In this paper, I explore Kierkegaard’s argument by concretely examining the conductor’s score of the opera “Don Giovanni” and thereby sketch out Kierkegaard’s essence on the canvas of Mozart.

(1) Søren Aabye Kierkegaard 1813 年生(コペンハーゲン)

1855 年没(コペンハーゲン) 享年 42 歳

(2) Wolfgang Amadeus Mozart 1756 年生 (ザルツブルク)

1791 年没 (ウィーン) 享年 35 歳

(3) レボレロは、ドン・ジョヴァンニが金銭で操っている従者。雇用者に対して時には不満をあらわにするが、結局はドン・ジョヴァンニに随っていく人物。

(4) プラガル終止 Plagal schluss とはアーメン終止とも呼ばれる。下属和音、主和音の連結にのって、a-men や hal-le-lu-ja を歌って終わる宗教音楽の形式で、変格終止ともいう。

(5) ドンナ・エルヴィラはドン・ジョヴァンニが捨てた女。ドンナの称号が付くので貴族の出身。気位が高く、気性は激しいが、常に冷静を装う。

(6) モリエールもモーツァルトも、<ドン・ジョヴァンニ>を主人公にした作品を発表しているが、両者とも騎士長には固有名詞を与えていない。職格が役柄となっている。だから仮面で登場してもよう性格作りになっている。

[参考文献]

<キルケゴール著作集 I> 浅井真男訳 白水社 1963

<絶望の論理…キルケゴール[死に至る病]の研究>…松塚豊茂著 近代文藝社 1995

<ウィーン古典派音楽の精神構造>

谷村晃著 音楽之友社 1971

Music in Western Civilization : by Lang

<西洋文化と音楽—中—> ラング著 酒井諄 谷村晃

馬淵卯三郎 監訳 音楽之友社 1975

De Arte Poetica : by Aristotiles

<詩学> アリストテレス著 松本仁助 岡道男訳

岩波書店 1997

現代思想 vol. 18-13<ユリとライオン 百年戦争と音楽>

吉村恒著 青土社 1990

<W, A, モーツァルト ディスコグラフィック>

海老沢敏監修 音楽之友社 1976

[参考楽譜]

Wolfgang Amadeus Mozart

“DON GIOVANNI” in full score Dover Opera Lib,

Wagner “RIENZI” 音楽之友社 1974

[参考レコード]

Mozart/Bohm “Don Giovanni” Deutsche Grammophon