

「別れの三重唱」はどこに —『魔笛』第二幕の再構築—

田村和紀夫

モーツァルトのジングシュピール『魔笛』K.620 についてはさまざまな説が流布してきた。近年はフリーメーソンの解釈が広く浸透しているようだ。すなわち数々の象徴を読み解き、ドラマ全体に結社の儀式を見る説である。その源流は初演のすぐ後の 1794 年まで遡るという¹⁾。しかし、もともと「日本の狩衣」を着たタミーノの登場から始まり、椰子の繁る森にピラミッド、それに鳥刺しに黒人といった無節操な無国籍主義、さらには荒唐無稽ともいわれる物語の展開が、フリーメーソンの解釈によって、完全に解消されたといえるかどうか。筋としては大きく「闇から光へ」「無知から叡智へ」という啓蒙思想的な方向性を辿るものの、途中で善と悪の軸が入れ変わり、誘拐されたはずのパミーナが、実は、保護されていたとか。善の権化ともいえるザラストロの神殿に、悪そのもののようなモノスタトスが存在しているではないか。そもそも「主要な登場人物の二人までが自殺したがる劇がどこにあるか」²⁾。死はほかにも影を落としている。タミーノが挑む試練は死を孕んでおり、夜の女王はパミーノにザラストロ殺害をけしかける。『魔笛』には過剰なまでの「死」が偏在しているようだ。そしてこうしたすべてのごった煮の様相とは別のレベルで、不可解な楽曲の配置があるようにも見える。いわゆる「別れの三重唱」であり、「なぜここに？」の感がないか。第二幕の再構築から、『魔笛』の核心に切り込めないだろうか。

「別れの三重唱」の問題点

『魔笛』第二幕にタミーノとパミーナ、それにザラストロによる三重楽曲第 19 番がある。この「別れの三重唱」の位置について、しばしば問題が提起されることがある。第二幕第 3 場でタミーノは死を賭した試練を覚悟し、その始まりが告げられる。試練の内容は沈黙の業だという。ところで「沈黙はタミーノが鎧を着た男たちにパミーナに話してよいかを問い、話してよいといわれるまで許可されていない」³⁾はずである。この許可は第 28 場で下りる。ところが第 21 場の別れの三重楽曲で、唐突に、二人は言葉を交わし合う。その前の第 18 場でパミーナはタミーノの沈黙に遭遇し、ト短調のアリア第 17 番を歌う。タミーノがパミーナを沈黙によって斥けた時点で、沈黙の試練は乗り超えられたのかもしれない。第 19 場のパパゲーノの独白の裏で、3 回のトロンボーンの吹奏が間を置いて 3 度鳴る。「3」はフリーメーソンでは男性原理を意味し⁴⁾、伝統的に三位一体を象徴する完全なる数字であり、試練の成就を暗示するかのようだ。しかし沈黙の解除が明示される

のは、上述した鎧を着た男たちによる場を待つしかないのに変わりはない。突然、沈黙の掟を破る三重唱の登場は不可思議であり、何の理(ことわり)もなく、禁じられた掟を破ってしまうなら、沈黙の、それゆえ試練の重要性そのものが放棄されかねない。このことは「試練の劇」である『魔笛』の本質にさえかかわる問題ではないか。

また三重唱曲の位置第 21 場は、パミーナの文脈からいえば、ト短調のアリアの第 18 場と自殺を図るフィナーレの第 26 場の間にある。全体の大きな流れは、アリアで「あなたがもはや愛の憧れを感じないなら、わたしの安らぎは死しかない」と歌い、実際にみずから刃を向けることになる。ここに不自然さはない。ところがアリアと自殺未遂の間に三重唱曲が入り、タミーノの愛を信じるようにと告げられる。愛を失った絶望の最中に、もう一度、愛の炎を灯せ、という。希望を与えられて、それでもパミーナは自殺に走ったことになる。これが果たして自然といえるかどうか。心理的な流れからいえば、少なくとも、別れの三重唱はむしろ自殺への意志を減じるはずではなかったか。

さらに試練の間の一時的な禁忌の解除は、二人が出会いを果たすあの愛の場面「わたしのタミーノ、ああ、何という幸せ。わたしのパミーナ、ああ、何という幸せ」(第 28 場)の感動を薄めてしまいかねない。第二幕冒頭から第 28 場までに至る長い沈黙が二人の再会をいっそう切実に、したがって効果的にすることはいうまでもない。つまり劇的展開の「意味」においても、「心理」においても、「効果」においても、別れの三重唱曲のリブレットにおける位置には疑問が残るといわざるをえないのである。

別れの三重唱の評価とさまざまなパミーナ像

モーツァルトの古典的な評伝作家アーベルトはこの三重唱曲を「モーツァルトの最高のドラマチックなアンサンブルと並び立つ価値があり、描き出された心理が状況にぴったり合っているのは、作曲者の仕立屋たる力量の賜である」と評した。さらに続けている。「それは決定的な試練を前にした恋人たちの別れを描いているが、彼らは愛の感情を自由に表現することを妨げられている。というのも、タミーノにとってはこれもパミーナの熱烈でさし迫った訴えに抗する試練の一部なのであり、パミーナは、それゆえに、もはや愛していないのではないかという疑いをタミーノに伝えるのである。しかし、両者の背後にはザラストロが立ち、彼らを慰め、同時に彼らの義務に立ち向かうように励ます」⁵⁾。アーベルトが三重唱曲に素直な感情の発露を見ていないことは明らかだろう。その理由はタミーノの沈黙で拒絶されたと思うパミーナが、タミーノの愛を信じきれなくなっていたからだという。しかしそれだけではない。タミーノにとっては「ここでも自分は試されている」という疑いがあり、パミーナにとっても再会は強いられた結果のように感じているからである。場面の設定そのものがいくぶんぎくしゃくした関係を生む理由となっているということである。モーツァルトの表現能力はそうした細部までを見事にとらえているということになる。しかしここでいう「試練の一部」とは何か。タミーノがパミーナに対してどう

振る舞うか、ということか。試練はあくまでも沈黙ではなかったのか。

モーツァルトのオペラについての古典的な評者であるデントは三重唱に特に問題を感じていないようだ。「第二幕のパミーナ、タミーノ、ザラストロの三重唱は、おそらくこのオペラの中で最も感動的な曲である」⁶⁾と彼はいう。また、「最も音楽的な瞬間に、最も劇的である」という『魔笛』の要諦を最も見事にとらえているともいう。試練に対するタミーノとパミーナのとらえ方の違い、あるいはおそらくはパミーナの自殺の企てへの心理的推移をデントは次のように説明する。「(試練が進むにつれて)男は、ますます義務に励もうと思う。一方、女性には彼のような知的能力がないので、自分の理解できないことに打ち込んでいる彼を見て、自分は捨てられたのだと感じ、絶望に打ちひしがれる。しかし、愛とは犠牲を伴って初めて完全なものになるのだとわかると、彼女は冷静に判断できるようになる」⁷⁾。何とも時代錯誤的な差別発言だが、要するに、三重唱でのタミーノの「信じてほしい。わたしも同じ気持ちだ」という言葉をパミーナが信じられなかったのだが、それは知的能力の欠如のせいだということになる。だから自殺に走った。問題が知性にあるとしたら、沈黙によって絶望の底に突き落とし、そんな彼女をわざわざ引きずり出して、再び「信じてくれ」といって心を弄ぶような男の側、あるいはフリーメーソンの人間性のレベルをどう解釈すべきか、疑問にならざるをえない。

しかしながら、三重唱の存在理由がパミーナの無理解にあると見る立場は根強いようだ。「ト短調のアリアの後、『別れの三重唱』でも、パミーナは別離を理解することができない。すなわち、それは彼女の愛の圏外にある法則にもとづく要素なのである。しかし再び、調性、音楽はいささか別のことも表している。すなわち彼女の死のアリアのト短調から三重唱は変口長調となる。というのは、ザラストロだけが、愛する者たちの死の苦しから再会が生じることを知っているからである。『魔笛』から6年後、ベルラミンに宛てたヒュペーリオンの最後の書簡の中で、ヘルダーリンはこの三重唱の中ですでに響きとなっているものを次の言葉で表現したものであった。『それでは、死とは、人間のすべての苦しみとは何か。とにかく、すべては快から生じ、平和に終わる。和解は闘争のただ中にあり、別れたものはすべて再会する』」⁸⁾。変口長調はト短調の平行調であり、同じフラット二つの長調と短調である。

無理解は知性の欠如ではなく、より崇高な精神の表れだというようだ。別れは再会のためにあり、再会において別れによって隠されていたものがすべて明らかになる。この議論をさらに推し進めたのがバルタザルかもしれない。「落瀑に向かう流れのように、生命は苦悩のあらゆる名称をもってはいるが、それは運命、別離、無知、恐怖、不安といった言葉のいずれによっても決していい尽くされえないものである。命あるものが破滅に対して逆らうということは、傲慢でもなければ、迷いでもない。それは生命それ自体の美しい形姿に属することなのだ。つまり、魂が運命への抵抗をおこなうのではない。昇華が可能な魂の前に、運命が試練の反抗として聳え立っているのだ」⁹⁾。別れは再会によって精神が輝く前に置かれた予定調和的な試練である。パミーナは無意識に矛盾を難なく生き、胸騒

ぎをおぼえながらもそつと遠ざかり、そして聖なる運命のただ中で祝福すべく決意する。「この上ない孤独(ト短調のアリア第 17 番)」、永遠の貞節の誓いを込めた別れ(変ロ長調の三重唱第 19 番)、試練のあらゆる恐怖を通過する休みなき遍歴(フィナーレ第 21 番のハ長調の行進曲)、パミーナがこれら三つの間の緊張を克服できたということは、起こりうる個々の変転する運命を超えて、彼女が充溢した女性的性格を備えていることを十分に示している。この三重唱においては、彼女は妨げるもの、流れを押しとどめる存在である。彼女にあって重要なのは別れである。というのは、彼女は去り行く主人公を引き止めることのできるすべてのものを具現しているからである。それでもなおパミーナは、彼を見出す目的で、みずからのために彼を出発させるような存在でもある」¹⁰⁾。つまり別れを成立させているのは無知なのではない。再会と合一という祝福された存在への登竜門としての別れを、聖なる無意識のうちに受け入れているのだ。

パミーナを理解力の乏しい未熟な女性から予言者的な巫女のような存在にまで解釈の幅が広がるのは、まさしく三重唱曲の位置の曖昧さに起因しているのではないか。

別れの三重唱のアナリゼ

別れの三重唱の歌詞と音楽を吟味する前に、フリーメーソンの解釈とはどういう分析なのか、一瞥を与えておく必要があるだろうか。三重唱の終結部分についてであろう、シャイエは次のように書いている。「大時計の 12 の音のように落ちる 12 の堂々たる和音で区切られた別れのやさしい言葉を交わす。5 つの和音が最後の終止形を形成している」(譜例 1)。さらに言葉を続ける。「5 つの和音は容易に理解できる。12 の和音にも重要な意味がある」。なぜなら「入信式は『作業開始の合図』なしには始まらず、それは『正午です』という象徴的な宣言なしにおこなわれることはないからである。これこそまさにパ

譜例 1 「別れの三重唱曲」終結部分(68-78 小節)

70

1 2 3 4 5

Oboi.

Fagotti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Pamina.

Tamino.

Sarastro.

Violoncello.

Basso.

wie - - - der! Le - be wohl! le - be wohl!

wie - - - der! Le - be wohl! le - be wohl!

wir seln uns wie - - der! Wir seln uns wie - - der.

ミーナがパパゲーノと最初に出会った時から待ちこがれていた時刻である」¹¹⁾。フリーメーソンの象徴的解釈においては「5」は女性原理を示す数字であるという¹²⁾。5と12の象徴を組み合わせ、総合すると、どういう意味になるのか。シャイエは明確には言及していない。「12の和音で示される入信式の入り口にあるのは女性原理だ」ということか。なおシャイエは台本作者(シカネーダー)は三重唱の必要性から、沈黙の掟は忘れ去られているとも記している。一時的に沈黙の試練が解かれることの不合理性の理由を、別れがここで必要だったこと(なぜ必要かは記していない)、および作者の忘却のせいになっているのである。

別れの三重唱で歌われる内容は次のようになる。それぞれの歌詞を歌う人物をザラストロ S、タミーノ T、パミーナ P で示す。

P	Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn?	いとしい人よ もう会えないの？
S	Ihr werdet froh euch wiedersehn!	二人はきっと元気にまた会える！
P	Dein warten tödtliche Gefahren!	死の危険があなたを待っている！
T	Die Götter mögen mich bewahren!	神々がわたしを守ってください！
P	Dein warten tödtliche Gefahren!	死の危険があなたを待っている！
ST	Die Götter mögen ihn (mich) bewahren!	神々が彼を(わたしを)守ってください！
P	Du wirst dem Tode nicht entgehen, Mir flüstert dieses Ahnung ein.	あなたは死から逃れられない そんな予感がしてしまう
ST	Der Götter Wille mag geschehen, Ihr Wink soll ihm (mir) Gesetze sein!	神々の御意はかなう 彼(わたし)への掟が その証
P	O liebtest du, wie ich dich liebe, Du würdest nicht so ruhig sein.	わたしが愛するほどの愛があなたにあるなら そんなに落ち着いていられないでしょう
ST	Glaub mir, er(ich) fühlet(fühle) gleiche Triebe, Wird (Werd) ewig dein Getreuer sein!	信じてほしい 彼も(わたしも)気持ちは同じ 永久(とわ)に誠をつらぬく！
S	Die Stunde schlägt, nun muß ihr scheiden!	時間が来た 別れの時だ！
TP	Wie bitter sind der Trennung Leiden!	なんと別れのつらいこと！
S	Tamino muß nun wieder fort!	タミーノよ さあ また行かねばならぬ！
T	Pamina, ich muß wirklich fort! Wie bitter sind der Trennung Leiden!	パミーナ 行かなければならない！ なんと別れのつらいこと！
P	Tamino muß nun wirklich fort?	タミーノ 行かなければならないの？
ST	Nun muß er(ich) fort!	さあ 彼は(わたしは)行かねばならぬ！

T	Pamina, lebe wohl!	さようなら パミーナ!
P	Tamino, lebe wohl!	さようなら タミーノ!
S	Nun eile fort!	さあ 急いで行くのだ!
	Dich ruft dein Wort.	おまえの誓いの言葉がおまえを呼ぶ
	Die Stunde schlägt,	時間が来た
	wir seh'n uns wieder!	また会おう!
TP	Ach, goldne Ruhe, kehre wieder!	ああ 黄金の安らぎよ 戻って来て!

三重唱で使用される管楽器はオーボエとファゴットだけとなる。クラリネットを欠いており、甘美で湿り気を帯びた音色は避けられている。ふくよかな響きを生むホルンもない。弦楽器では、特に前半は、チェロとコントラバスを分けたスコアリングが珍しい。これら中低音の二つの弦楽器とファゴットがユニゾンで分散和音を刻むという特異な書法となる(譜例2)。バスの刻みとヴァイオリンの薄い和音、それに中低域の深い音色によって、虚飾を排した厳しい音響となる。歌われる内容は「別れ」「死への危惧」「神の加護」である。しかしパミーナがみずからの心情を明かす。「わたしが愛するほどの愛があるなら」。思いの切なさとは短調への転調を惹き起こす。歌曲「すみれ」K.476で少女がすみれに「抱かれない」と思うところで短調化するのと同じである。これに応えるザラストロとタミーノの「信じてほしい」で音楽は変ホ長調に移る。ト短調から変ホ長調の長3度下というのは、たとえばミサ曲ハ短調 K.427「キリエ」におけるキリエからクリステの転調と同じであり、下屬調の長調の柔らかい光が慰めの効果をもたらす。こうしてついに別れの時が来る。ザラストロの「時が来た」とともに、後半に入る。チェロ、ヴィオラ、ファゴットのユニゾンは緩められ、基本的にチェロはコントラバスのパートと合流し、オーボ

譜例2 「別れの三重唱」冒頭(第1-9小節)

Nº 19. Terzett.
Andante moderato.

Oboi.

Fagotti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Pamina.

Tamino.

Sarastro.

Violoncello.

Basso.

Soll ich dich, Theurer, nicht mehr seh'n? Dein war, ten tödtliche Ge. fahren!

Die Götter mü. gen mich be. wahren!

Ihr werdet froh euch wie. der. seh'n!

エが加わり、より標準的な書法となる。緊張は緩められた。

よく指摘されるように、ここで注目すべきはまず三声部の組み合わせである。曲頭で「もう会えないの？」と最初に歌い出すのはパミーナ。これに対して応えるのはザラストロである。次に「死の恐れ」を訴えるパミーナに応えるのはタミーノであるが(譜例2参照)、この後「パミーナ」対「ザラストロ+タミーノ」のやりとりが続く。つまり、ほとんどの場合、タミーノにザラストロが付き添い、恋人同士が直接語り合うことはない。ちなみに三重唱の入る前に、パミーナの「タミーノ！」というかけ声に対し、タミーノは「下がって！Zurück!」と応えている。二人の間に距離があることは明白である。声部書法にもそれが現れているということである。だが後半、タミーノはザラストロから離れ、パミーナへ接近する。こうして「タミーノ+パミーナ」対「ザラストロ」という組み合わせに転換し、以後、これが支配的となるのである。以上の組み合わせの変化・推移は上記の歌詞と歌唱の担当者を見れば明らかである。音楽の経過とともに、ザラストロを間に置いていたタミーノとパミーナが、仲介者を外し、徐々に直接的に結びつく過程を示すことになる。

注目すべきは、前半から後半に移る部分、パミーナの「わたしが愛するほどの愛があるなら、そんなに落ちていていられないでしょう」という言葉である。対して「信じてほしい」と応えるフレーズもタミーノとザラストロに二重唱となっているのは示唆的である。愛に応えるところでも、まだ第三者が付き添い、介在しているのである。しかも恋人同士が直接向かい合っていないだけではない。「愛 Liebe」に対して、「同じ気持ち gleiche Triebe」「誠 Getreuer」という言葉で返しているのである。愛に愛で応えていない。対話の設定においても、内容においても、直接的たりえていないことは明らかである。しかしここから別れの感情が溢れ出て、タミーノとパミーナがぴったりと寄り添うことになる。

タミーノとパミーナの距離とその変化をモーツァルトは絶妙なタッチで描いている。そこからアーベルトのように、パミーノに淀むタミーノの愛への疑いを嗅ぎとる立場も出て来よう。確かにタミーノは愛を直接的に伝えてはいない。ただし「なんと別れのつらいこと！」は二人で二度歌い、そしてもう一度、タミーノだけが繰り返し、さりげなく変口短調へ傾く(第43-45小節)。愛を口にはしないが、タミーノの思いの深さがちょっとしたタッチで描かれている。「絶妙」というゆえんである。

別れのつらさの感情で、後半、二人はさらに接近する。そして「さようなら」(「またね wiedershen」ではなく、より重い「お達者で lebe wohl」)で二人は完全に一致する。それを示すのが「ああ、黄金の時よ、戻ってきて！」である。そこで、一瞬、スコア上で二人は絡みつき、抱擁を交わす(譜例3)。つまり言葉で愛は確証されていないが、二人の感情はひとつに溶け込んでいる。おそらくは言葉より音楽がすべてを明かすのだろう。しかし歌詞にない以上、「愛」という言葉が交わされていないのも事実である。まだ不安は残らざるをえない。

譜例3 「別れの三重唱曲」第68-78小節

パミーナの成長への道筋

ここで再び「別れの三重唱」の位置関係を「試練」と「パミーナの自殺」に至る過程の中で精査してみよう。それぞれの場で注目すべき台詞の要所を引用する。

A：第1場 ザラストロ 「……彼(タミーノ)に友情ある手をさしのべるのが、今日、われらの最も重要な義務であろう。」

弁 者 「……しかし、タミーノを待つ試練に彼は耐えられるでしょうか？—中略—過酷な闘いに打ち負かされてしまわないでしょうか？ 彼は王子なのです。」ザラストロ「それ以上に、彼は人間だ！」

B：第3場 弁 者 「おまえは命を賭してもそれ(友情と愛)を闘いとる覚悟か？」

タミーノ 「もちろんです！」

弁 者 「王子よ、おまえにもまた神々が沈黙をお命じになった。それは幸いをもたらす。—中略—おまえはパミーナに会うだろう。だが彼女にもものをいってはいけない。これが試練の時の始まりなのだ。」

C：第8場 夜の女王 第14番アリア「ザラストロに死の苦しみを与えないなら、おまえはわたしの娘ではない！」

パミーナ 「おお神々よ、わたしにはできません。」

D：第18場 パミーナ 「(タミーノの沈黙に)これは辱めや死より辛いこと。」アリア第17番「あなたが愛の憧れを感じないなら、わたしの安らぎは死。」

E：第21場 ザラストロ 「王子よ、おまえの態度はこれまで男らしく、落ち着きはあった。これからまた二つの危険な道を行かねばならない。」

ザラストロ 「タミーノはおまえ(パミーノ)を待っている。最後の別れを告げよう。」
ザラストロ、タミーノ、パミーナ 「別れの三重唱」
F：第 27 場 パミーナ 「わたしは死のうと思います。あの人を決して憎むことができないのに、あの方は愛する者を捨てることのできるのです。」
三人の童子 「あなたの若者がこれを見たら、悲しみのために死んでしまうでしょう。あの方はあなただけを愛しているのです。」
パミーナ 「ではなぜわたしから顔を背けたのですか？」
三人の童子 「そのことはいえませんが、でも彼に会わせてあげましょう！」
G：第 28 場 鎧を着た男 「おまえ(タミーノ)は幸せだ、彼女(パミーノ)はおまえと一緒にいることができる。もうどんな運命もおまえたちを引き離すことはできない。たとえ死すべき運命であろうとも。」
タミーノ 「あの人と話をすることは許されていますか？」
鎧を着た男 「許されている！」
パミーナ 「わたしのタミーノ、ああ、何という幸せ！」
タミーノ 「わたしのパミーナ、ああ、何という幸せ！」
二 人 「わたしたちは烈火の中を進み、雄々しく危険と闘った。(魔笛に)荒れ狂う水の中でも守り手であってくれ。」
二 人 「神々よ！何という瞬間でしょう！イシスの神の幸福がわたしたちに与えられたのです。」
合 唱 「来たれ！神殿に入るのだ！」

第二幕冒頭にザラストロと僧侶たちは、タミーノへ叡智の道へ導き入れるべきかどうかを討議する。具体的には、試練が課されることを意味し、そこには生命の危険があることが明かされる(A)。第 3 場で弁者は死の危険が伴う試練を受けるか否かをタミーノに問い、タミーノはそれを受けて立つという。そして試練の内容が沈黙であることが明らかとなる(B)。ここまでの場面でパミーナの存在は無い。弁者は「パミーナにものをいってはいけない」と言明しており、パミーナは試練についても、いわんや沈黙についても知る由がない。これはこの後の物語の進行における重要な前提となる。

第 3 場では沈黙が試練の始まりであることが告げられていた。しかし、タミーノが沈黙によってパミーナを斥けた後で、ザラストロはタミーノの態度を称賛し、試練がまだ二つ残されているという(E)。そして最後の別れのために、パミーナが引き出される。彼ら是对話を交わすものの、第一の沈黙の試練が終了したかどうかは曖昧なままである。第 27 場の自殺と救済の場面でさえ、三人の童子は沈黙の試練について「それについてはいえない」と口を閉ざしている(F)。沈黙を破っていいかが決定的に明らかになるのは、パミーナがタミーノの愛を確信して自殺を乗り越える、第 28 場である(G)。ここで初めて鎧を着た男により許可が下る。また男は二人の結びつきを強調し、第二、第三の試練は二人で臨むべきことが明かされる。この二つについてはすでにザラストロが言及していたが、「火」と「水」の試練であり、二人は無事通過し、神殿に入る。

ここで疑問が生じる。三重唱で「最後の別れ」が歌われたわけだが、残された二つの試練は二人で通過するはずのものだったのではないかということである。この火と水の試練こそ「死の暗い夜」を突き進む密議であり、彼らを導くのが魔笛だったのである。ところがパミーナが三重唱で「死が待っている」予感を歌っていたのは、タミーノが独りで死を賭して試練に挑むという前提があったからではなかったのか。だが二人で試練を受けるのなら、死の危険はパミーナにもあったはずなのである。別れの三重唱(第21場)後の第22場から25場まではパパゲーノとパパゲーナ、フィナーレ第26場は三人の童子の場面である。この間、タミーノは試練などしていない。三重唱での別れでタミーノが向かうはずだった「死を賭した試練」の実態が見えないのである。『魔笛』の核心をなすべき儀式が舞台裏でおこなわれていたとでもいうのか？ 三重唱とは矛盾するかもしれないが、試練は二人で通過すべきものだったのではないか。このことは重要な意味を帯びる。第1幕のパミーナとパパゲーノの二重唱で歌われているように、「男と女は神に至る」が『魔笛』の中心思想だとしたら、独りではなく、二人であることに完全に筋が通っているからである。いずれにしても、ここでも三重唱の位置にプロットの前提が崩れるようなものが垣間見える。

次にパミーナの自殺未遂に至る過程と心理の推移を見てみよう。パミーナが自殺を企てようとしたのは、沈黙によって、タミーノの愛が冷めたと感じただけではなかった。重要なのは、第8場、夜の女王のアリア第14番「復讐の炎は地獄のように燃え」の場面である(C)。ここでパミーナは母親である夜の女王からザラストロの殺害をけしかけられる。彼女は母親の命令に従うか、拒否するか岐路に立たされる。人を殺めるという人間としてありうべからざる行為を母親からの命令として盲目的に受け入れるか、それとも人間のあるべき道を選択するかである。もしも後者を選ぶなら、「母子の縁を切る」と夜の女王はいう。ザラストロを殺して母親をとるか、殺人を拒否して自分の中の母親を殺すかのどちらかである。内なる母親の死とは、みずからの一部の死でもあり、パミーナのアイデンティティの崩壊をも意味する。自分を育ててきた親子のしがらみを切り切るなら、自分の判断にみずからを委ねるしかない。いや、その時むしろ「自己」そのものが目覚めたのかもしれない。これはある意味、普遍的に言えば、親を超えるという成長の段階を思わせる。だとしたら、覚醒した「わたし」の不安の中で、タミーノの愛が新たな光を帯びたはずなのである。タミーノは他人であるが、誰の殺害も要求したりせず、愛と叡智を求める立場である。だからこの選択は親族という狭い範囲のルールが支配する閉じた領域から、より公正な開かれた世界への歩み出しを意味する。心のレベルで言えば、それは愛による自発的な選択でもある。みずからを培った母親の愛を失った時の喪失感のはかりしれないものがあるだろう。自分の存在そのものを危うくするようなクライシスだったに違いない。その時、浮かび上がったのがタミーノの愛だったとすれば、それはパミーノがみずから希求し、存在を支える新たな原理を勝ちとることになったはずなのである。ここで愛は親族の間での情愛から、存在としての愛へ高められた。ところがその瞬間にタミーノ

の沈黙によって、愛は、存在は打ち砕かれた(D)。パミーナが自殺へ走ろうとする動機がきわめて明確に描かれている。

『魔笛』は試練という形をとりながら、実は成長の物語でもある。そしてその諸段階は、タミーノやパパゲーノよりも、むしろパミーナに明確に看とれるのである。逆にいえば、死を賭した試練を受けるのはパミーナだった。彼女は自分の中の母親と恋人タミーノの死を体験し、最後にみずからの死に向かうのである。

パミーナが自殺へ向かうのは、あくまでもタミーノの愛の喪失ゆえになのである(F)。ところが「最後の別れ」に連れ出され、「タミーノも同じ思いだ」と聞かされる。沈黙の拒絶の後で、今さら「誠」を信じろとは。しかし、人間的に言えば、丸ごと信じるのは無理だとしても、すべてを失ったパミーノに、すがりつくべき一縷の望みが残されたかもしれない。灰の中から未練の炎がくすぶったかもしれない。だとしたら、それでいて自殺を図るというのは、どうもすっきりしない。少なくとも「最後の別れ」がない方が、自殺未遂への道、それに何よりもパミーナの心の成長段階がはるかにすっきりし、説得力をもつ。それでも自殺するというのは、別れの三重唱でのやりとりをパミーナはまったく信じていないことになる。彼女を自殺へ導いたのはむしろ不信だったということか。つまり三重唱曲はパミーナの心情において意味をなしていないどころか、自殺未遂へのプロセスの水を差すことになる。

第二幕再構成の試み

そこで再び三重唱曲の位置が問題になる。だから第二幕の場面を再構成するいくつかの試みがある。オーデンとコールマンは、パミーナがタミーノの沈黙を拒絶ととらえる「自殺のアリア」の第18場を、モノスタトスに強引にいい寄られる第7場の前に移した¹³⁾。そうすれば、彼女がみずからの命を殺めようとする動機を強めることになる主張したのである。その理由は、第一に、シカネーダーの第二幕では、第1場から第6場までパミーナは登場せず、タミーノとパミーナの関係性が薄まるとにあるという。第4場はタミーノとパパゲーノへの三人の侍女の誘惑と追放の場面、第5場は不平たらたらでふてくされるパパゲーノと第二の僧侶のやりとりの場面である。試練の場なのだが、確かにこの後にパミーノが現れることで場面転換もスムーズとなり、ここでパミーナとタミーノの関係性が舞台上で再現される。現行版では二人の再会は第21場までない。理由第二としては、モノスタトスと母親が彼女に与える衝撃は、自殺への願望をより高めるといふ。なぜならタミーノとの関係が切れたことで、母親が与えた衝撃は致命的になるはずだと。第三に、こうした方がフィナーレで短剣をもって登場するパミーナの出現がよりそれらしく、より劇的に映るからだといふ。

確かに第5場に第18場を繋げることは場面的な連続性にかなうかもしれない。しかしその結果生じる第18番から第7場への転換はどうなるか。「自殺のアリア」からモノスタ

トスの場面に映るわけだが、第7場への場面転換のト書きにはこうある。「場面は変わって、きれいな庭園の中、樹々は馬蹄の形に植えられている。中央には花々に飾られたあずまやが建っていて、中にパミーナが眠っている。月が彼女の顔を照らしている。ずっと前の方に籐の腰掛けが置かれている」。タミーノの拒絶に遭い、心が引き裂かれたヒロインにとって何とも安らかで牧歌的な風情ではないか。それに、現行のように、タミーノとパプゲーノが沈黙の試練を受けている場面からパミーナとモノスタトスの場面に移るのは、理由がないともいえない。彼女がモノスタトスと母親から受難を受けるのも一種の試練だからである。つまり『魔笛』ではタミーノとパミーナの試練が平行して同時進行しているのである。文字どおりのフリーメーソンの試練とパミーナが遭遇する人間にとってより普遍的な超えなければならない成長の登竜門である。そして、後者に関していえば、モノスタトスのいい寄りのねつけ→母親からの殺害命令の拒絶→タミーノ愛の喪失という現行の順序は説得力がある。順番をひっくり返し、タミーノとの関係を最初にもってくるのは、場当たりのというしかない。むしろシカネーダー／モーツァルトの本来の筋こそが、人間の内面の深まりを示す段階を示しており、積極的・合理的な意味が貫かれる。第三の理由の印象論について、応える必要はないだろう。

映画『魔笛』(1975)でベルイマンはザラストロと夜の女王をかつての夫婦であるという設定にした。夫婦関係の破局が『魔笛』を支配する二つの極の間に横たわっているというのである。確かに自分の娘を殺害にけしかけるほどの憎悪の理由は『魔笛』の謎のひとつであるし、その根源にあるドロドロを男と女の究極の関係性に見るのは納得できなくはない。ベルイマンの設定は人間理解者としての側面を示すのだろうが、劇作者としての嗅覚も示した、彼は「別れの三重唱」を省いてしまったのである。この省略は観る者に何の違和感も与えないだろう。

結論と提案

これまでの「別れの三重唱」をめぐる議論を集約してみよう。いくつかの問題点を解決へと収斂する結論があるとしたら、それを提示してみよう。何といても別れの三重唱曲はあらゆる意味で現行の位置での座りが悪かったのだが、これを省略するという選択肢がないなら、残されたのはより劇的・心理的に合理的な再構築である。ひとつの可能性として、結論からいおう。すべての矛盾を解く唯一の入れ替えがあるとしたら、「**別れの三重唱**」を**第二幕第1場に移す**ことにある。前の図式を使えば、A E B C D F Gとなる(Eの台詞に若干の変更が入ることはいうまでもない)。まずこうすることによって、沈黙の期間が完全に保証される。第3場の試練の始まりから第28場で解除が明言されるまで、沈黙が完全に保たれるのである。

また試練の劇としての流れも明確になる。第二幕冒頭でザラストロと僧侶たちの討議が進む中、ザラストロが「タミーノと旅の連れ(パプゲーノ)を寺院の前庭に導き入れよ」と

命令する。そして第 10 番の合唱つきアリアが歌われる。「おお、イシスとオシリスの神よ、与えたまえ、新しい二人に叡智の心を！ 危険の中にあつてさらに堪え忍ぶ心を！」。こうしてタミーノとパパゲーノは試練の旅に出るのである。この出立の時こそ「別れの三重唱」が最適な場所だろう。まさにこの場面で、パミーナが連れてこられる。そうすることで、第 1 幕最後でタミーノとパミーナが初めて出会う場面との連続性・継続性も確保される。そしてこの第二幕冒頭を起点として、タミーノは文字どおりの試練に、パミーナは事実上の試練に旅立つ。ヒーローとヒロインが二つの別々の道に、しかし実際は鏡でお互いを映し出すように平行して進行する道に分かれるのである。別れに続くパミーナ不在の第 3 場で、タミーノの受ける試練が沈黙であることが明かされ、そのことをパミーナは知らない。そして第 18 場におけるタミーノとの再会と沈黙による拒絶こそ、まさに二人にとっての最大の試練だったのである。パミーナが辿る道については、デントの優れた記述を引用しよう。「パミーナはわれわれが初めて会った時は子供であり、子供の純真さと真面目さをもっていた。しかし彼女は女王のもとでいたら学ぶこともできなかったことをザラストロのもとで学んだ。それでも彼女はまだ母親を信じていたが、ひとつのショックがきっかけで、タミーノと同じように思索するようになる。母親がパミーナにザラストロを殺すように命じた時、彼女は自分自身の人生を生きるつもりならば、永遠に母親を捨てなければならないことに気づく。つまりパミーナもタミーノと同じような試練に遭い、それをパスしたのである」¹⁴⁾。最後の砦ともいべきタミーノの愛を失ったと思い込み、自殺を図ろうとした時、彼女は死を賭した試練に直面したのである。それはまさにタミーノが選んだ道でもあった。「自己の死」は、象徴的にいえば、我意を超越することだろう。すでに見たように、第一幕でパミーナとパパゲーノの二重唱によって歌われる「男と女は神に至る」が『魔笛』の基本モットーであるとしたら、ここで新たな思想が加わる。すなわち「我意を排した」男と女が合一した時、神に至る。これこそ『魔笛』究極のテーマだっただろう。そして、男と女が無私の境地に達するために課されたのが、ほかならぬ試練だったのである。『魔笛』はフリーメーソンの儀式を模したしたといわれる。確かに形式的な「器」としてはそうかもしれないが、伝えたいテーマ「内容」は非フリーメーソンのでさえある。なぜならフリーメーソンは男性性しか認めない結社だからである。モーツァルトはフリーメーソンに拠りながら、フリーメーソンを超越していた。

『魔笛』の創作過程はかなり明瞭である。自筆譜の研究に拠れば「よく知られているように、モーツァルトは、事実上 [1791 年] 7 月までに作曲を終えていた。次に彼は『ティトの慈悲』の作曲に向かい、プラハで完成し、9 月 6 日に上演した。それから彼はウィーンに戻り、9 月 28 日までに『魔笛』の序曲と僧侶の行進第 9 番を書いた。初演を指揮したのはその 2 日後である。楽譜の研究が示しているところでは、プラハから帰った後に、第二幕の 3 曲もまた書かれたか、もしくは再び書き下ろされたようだ。すなわち三人の童子の三重唱『再びようこそ、お二人とも、ザラストロの国へ』第 16 番、パミーナの有名なト短調のアリア第 17 番、それに三重楽曲『いとしい人よ、あなたにもうお会いできな

いのですか』第19番である」¹⁵⁾。少なくとも作曲の経緯においては、別れの三重唱は最終段階で、しかも前後の曲も一緒に書かれたことがわかる。第二幕冒頭行進曲も書かれたのが示唆的だが、三重唱を第1場に移す計画は創作段階からは証明されない。しかし、以上で論じたように、劇的、心理的プロットを精査するなら、合理的な結論に行き着くように見える。パパゲーノの自殺未遂と救済、そして「小さなパパゲーノ(ナ)」に象徴されるように、『魔笛』全体は死と再生の物語である。別れの三重唱の移動を想定するのは、試練、あるいは死を通してより高次の生に至る過程を、いっそう鮮明に描き出すことになるからである。

注

- (1) デント『モーツァルトのオペラ』[Edward Joseph Dent, *Mozart's Operas*. 1913/47.] 石井弘・春日秀道訳、草思社、1985年、261頁。
- (2) チャンパイ、ホラント編『モーツァルト 魔笛』[Attila Csampai, Dietmar Holland, ed., *W. A. Mozart: Die Zauberflöte*. 1982.] 音楽之友社(名曲オペラ・ブックス)、1987年、26頁。
- (3) Peter Branscombe, *W. A. Mozart: Die Zauberflöte*. New York, Cambridge University Press, 1991, p.210.
- (4) ジャック・シャイエ『魔笛 秘教オペラ』[Jacques Chailley, *La flûte enchantée, opéra maçonnique*. 1968.] 高橋英郎・藤井康生訳、白水社、1976年、102頁。
- (5) Herman Abert, *Mozart II*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955-6, p.671.
- (6) デント、前掲書、293頁。
- (7) デント、前掲書、305頁。
- (8) パウル・シャラー、ハンス・キューナー編『モーツァルトの諸相(下)』[Paul Schall, Hans Kuhner, ed., *Mozart Aspekte*. 1956.] モーツァルト研究所訳、音楽之友社、1975年、457-8頁。
- (9) シャラー、キューナー、前掲書、464頁。
- (10) シャラー、キューナー、前掲書、465-6頁。
- (11) シャイエ、前掲書、102頁。
- (12) シャイエ、前掲書、102頁。
- (13) W. H. Auden, Chester Kallman, *The Magic Flute. The Magic Flute: An Opera in Two Acts*. London, Random House, 1955, p.12.
- (14) デント、前掲書、305頁。
- (15) Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987, p.35.

(付記)引用文献

引用された訳文については、原典参照の上、本文との文体・表記の統一のために手を加えさせていただいた場合がある。訳者の諒解を請う。