



プロテウス・モーツァルト：
十九世紀はモーツァルトのオペラをどう理解したか

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2009-08-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: KREUTZER, Hans Joachim メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00005994

プロテウス・モーツァルト

十九世紀はモーツァルトのオペラをどう理解したか

ハンス・ヨアヒム・クロイツァー
岩 元 修 訳

モーツァルトはどれだけのオペラを作曲したかと問われれば、どのような種類の識者も当惑するであろう。研究者の場合には、ケッヘル索引を手に取るだけでは何の役にも立たない。なぜなら研究者は断片と構想の数をかぞえなければならぬだけでなく、なかんずく、そもそも何をこのジャンルに数えるべきかを定義するという課題に直面するであろうから。しかし実際家ならびに愛好家は、モーツァルトのどのオペラが真の生存能力を有すると考えるべきかを、決定するよう強いられるであろう。影響史はこの問いに見かけ上は決定的に答えた。モーツァルト文献は自明の如く「モーツァルトの傑作オペラ (Meisteroper)」という表現を用いる。この表現には予期せずしてある種の言葉の論理的策術が認められる。なぜなら「傑作オペラ」について語る人は、同時に暗黙の内に、傑作ではないモーツァルトのオペラが存在するという前提をしているからである。この問題は、いくつの「傑作オペラ」をモーツァルトは書いたかと問うところまで先鋭化されるであろう。この問いに対しては、時の推移とともに人々は実にさまざまに答えてきた。数は四と七の間を揺れる。そのような一見無邪気な数遊びのなかには、モーツァルトの芸術的展開について、彼の歴史的位位置について、音楽劇のドラマトルギーの歴史および音楽美学における彼の意義について、人々が下す判断の、深奥にまで達する不安定さが隠れている。受容美学のもっとも重要な定数の一つは、モーツァルトの真の使命は、オペラ・ブッフアのタイプをそれが持ち得る最高の完成度にまで到達させることにあった、と謳っている。その時には当然のことながら、『フィガロ』、『ドン・ジョヴァンニ』、『コシ・ファン・トゥッテ』と、最後に『魔笛』が、モーツァルトの音楽劇作品の中心を形成することになる。これは実際また多くの真剣な識者の確信するところでもあるが、しかし彼らもやはり、モーツァルトのその他の、たぶん全く顧みられないということはないオペラを、完全には無視できないのである。ヨアヒム・カイザーは、知識豊かで思慮深い批評家であると思われるが、彼は自分のモーツァルト研究書の序論で、七作からなるカノン (典範) [訳者注: 『イドメネオ』、『後宮からの誘拐』、『フィガロの結婚』、『ドン・ジョヴァンニ』、『コシ・ファン・トゥッテ』、『魔笛』、『ティートゥスの慈悲』の7作品。] について論ずる際に — さしあたって彼はこのカノンをやはり頼りにせざるを得ないのだが — 次のように書いた。すなわち、「私はいまから自分が述べる事柄について、(もはや) 完全には確信していないと告白する」、(なぜなら) モーツァルトの初期オペラの重要な上演が私をぐらつかせたから、と。しかしすでに四という数を拡大することはどの場合でも問題を引き起こす。『誘拐』を数に加える人はすぐさま、ドイツオペラが十九世紀初め以来かかえているイデオロギー的負荷のかかった問題と、関係することになるのである。なぜなら、もしそうする

と、『魔笛』もまた同時にこのカノン内部でかなり大きな重みを持つことになるからである。しかし『イドメネオ』と『ティートゥス』に意味を付与すれば、その付与の程度に応じて、晴朗なオペラが独占している優遇度のいくらかを奪い、同時に、一般に流布している「晴朗なモーツァルト」という先入観を相対化することになる。二つの偉大なセリア・オペラの影響史上の幸運は、少なくとも三十年前から増大しており、『イドメネオ』と『ティートゥス』の価値評価に関しては、判断のための専門的知識と因習とは今日では分離できている。そのことだけでもう十分に、現在の指針に影響史に求めるということの動機となるであろう。そのための前提は、芸術作品の受容は実際に、作品の何らかの本質、特性を表しているということ、それゆえ、モーツァルトの舞台作品の影響史は、モーツァルトが抱く音楽劇のドラマトゥルギーに関する概念について、何かを語っているということである。

十九世紀にどのような判断が形成されたかということについて総計を出したのは、定式化は無造作に行うが知識に関しては無限ともいえるオスカル・ビーである。彼はモーツァルトの歴史的使命を「ブッフアの深化」にあると見なし、その結果、二つの偉大なセリア・オペラを大胆にも下位に位置づけた。「イドメネオは我々にとってはかなり空虚な過去である。天分はほとんど輝いていない。月並みな文句には性格がなく、コロラチュールは表面的であり、モチーフは使い古されたものであり[...]もしこの作品がモーツァルトのものでなければ、名を挙げる必要もなからう。彼のセリアは、彼の輝けるブッフア芸術が我々の方を向いて立ち上がるための、暗い背景でしかないのだ。』『ティートゥス』に関してはもっとひどいことになり、「郵便馬車と旅館」の味がすると言われる。「彼は急いでかなり無価値なものを書き上げ、イドメネオにすら達しなかった。」輪郭の明瞭なこのような選択（淘汰）が生じた理由を、我々は誇張に陥ることなく問うてみよう。

モーツァルトの作品はその後への影響という点では、全くの当初から一定の選択を免れなかった。そしてその場合でもモーツァルトはやはり、少なくともそのいくつかのオペラは中断することなく生き続ける一級の舞台作曲家であったのだ。すべての芝居（付属）音楽、バレエ、あるいはまたあらゆる構想と断片を無視して、1767年のラテン語による習作喜劇『アポロとヒアチントゥス』（ケッヒェル38）をモーツァルトの舞台用作品の最初のものに見なすならば、系列全体で十八作品を含むことになる。しかし初期の十作品は、舞台での初演以降は、影響史的には完全に闇のなかにとどまった。十九世紀の半ばに歴史的批判的研究が、すなわちオットー・ヤーンによる研究が始まるまでそうであった。モーツァルトのオペラの系列全体を概観することは、モーツァルトの生存中には不可能であったのだ。こうしてモーツァルトの十一番目のオペラ『イドメネオ』を彼の最初のオペラとして登場させるカノンが早くに形成された。このカノンは、実践的使用のための編曲、それゆえ例えば弦楽四重奏やピアノとヴァイオリンやハルモニイ・ムジーク〔訳者注：管楽器による合奏のための音楽。〕のための編曲に、忠実に反映している。モーツァルトの一部分の作品のために道を開いたポピュラリティーは、すでに全くの初期から全体像を歪めたのであった。そして有名になった部分はその際に、かつてフリードリッヒ・ブルーメが言ったように、「好ましくて、それなしでは済まされないほどになった家具のように、受け継がれ、使い古され、すり減ってしまった」。選

択が早くから始まったことの主な理由は、モーツァルトが、ハプスブルク帝国の文化を規定する中心地ウィーンにおいては、常に脇役であり続けたという事実にある。同時代人の間での彼の名声は、決して欠けていたわけではないのだが、生涯の終わりの数年にはむしろプラハと結びついていた。

まだモーツァルトが存命しているうちに始まった、この第一次選択の成り行きによって、1800年ごろには、彼の作品は様式的にも、実際よりはるかに閉鎖的（自己完結的）なものに見られた。これが、若くして完成した神々の寵児という神話が成立するための基本的な前提である。すなわち、発展（成長）というものあるいは発展の諸問題すら見られなかった。そして — 同時代人の平均寿命と比べて — 極端に短命とは言えなくとも彼の早世が、見かけ上は労なく成立したように見える少数の純粋な巨匠的作品のもたらす印象と結びついて、途方もなく影響力のあるセンチメンタルなアウラを全体像に与えたのである。しかしもっと精確に観察すれば、モーツァルトの後への影響は複数のファクターから組み立てられることになろう。それらは、絶対的に完成している芸術家というタイプ。それと並んで、民族的な芸術家にしてドイツオペラの創造者。それから、いくつもの生き生きとした個性を初めて舞台に登場させ、それにより宮廷風オペラの生命のない雛形を退場させた作曲家。そのほかにはロマン主義者モーツァルト。最後に、モーツァルトの — 実際の、あるいは誤って憶測されている — 歴史的な過ち、すなわち、ジャンル史的な発展法則の内的必然性に対する洞察を欠いたように見え、もはや落日のものにすぎぬ芸術形式すなわち大きな宮廷風オペラを繰り返し手がけたという、彼の歴史的な過ちは、批評家を二陣営に分割した。五つの観点はどれもそれだけで、影響史上の神話を成立させるのに適しているのだが、この五点を我々は一つ一つ検証してみよう。

I

モーツァルトについての理解が凝縮されたような、最古の芸術理論的な慣用句は、「音楽のラファエル」というそれである。この決まり文句は十八世紀の終わり頃に、ひとりで登場するように見える。音楽理解が概念にまで到達するには、特徴がくっきりしているように思える文学的あるいは哲学的な結晶核を必要とする。このケースで必要な助けを提供したのは、初期ロマン主義の文学と哲学であった。モーツァルト像の範となったのは、ヴィルヘルム・ハインリッヒ・ヴァッケンローダーが1797年に著した『芸術を愛する一修道僧の心情の吐露』における、ラファエル像である。歴史的具體性の前提となるような一定の様式的特徴を比較することは、そこでは、殆どあるいは全く問題になっていない。比較をするように勧めるものは、むしろ芸術と芸術概念の一般的事項である。ちょうど、芸術の故郷としてのイタリアへの憧れ、あるいは、モーツァルト音楽の中の教会様式に、対となるものを見つけた宗教的要因のような。ラファエルは、ヴァッケンローダーにおいてはとりわけ天からの使者として登場する。聖なるものが地上において現象した形式としての芸術を営む、純粋な若者として登場する。ノヴァーリス、フリードリッヒ・シュレーゲル、クライストにおける断片的で、

幾度も散乱したような、そしてまたヴェールの掛かったような表現方法を目の当たりにしていると、直接的につながっているはずのこれらの年月のなかでも、この思想の痕跡を追いかけることは容易ではない。しかし1800年頃のモーツァルト観は、いずれにせよ1770年と1780年の間に生まれた世代の中心思想から成立している。それゆえ1800年頃の若手作家の進歩的な観点から発しているのである。近代では初めてのことだが、彼らにとって音楽は美学のパラダイムとなった。同じ時代に公式化された古典美学の諸原理の場合には、なるほどこれに比べて音楽に対する親近性ははるかに少ない。しかし特にシラーの場合は、オペラに大きな期待を寄せていた。彼にとって、オペラは多様な可能性を拓くように思われ、舞台上で自然を模倣するという如き、芸術に逆らった要求を免れているように見えた。しかし彼にそれが必要だと思われたのは、古典悲劇を後々まで残るように更新しようとしている時であった。— オペラはそもそも、フィレンツェのカメラータ〔訳者注：フィレンツェのバルディ伯邸に集まった文人の会。音楽劇の新しい形式を生み出すのに貢献したとされる。〕で、結局のところ同様の意図に基づいて成立した、ということをシラーは多分知らなかったであろう。オペラの様式手段を用いてドラマを豊かにしようというシラーのこのような考えに対して、ゲーテは1797年12月30日にこう答えている。「あなたがオペラについて抱いておられた希望が、最近ではドン・ジュアンにおいて高度にかなえられているのを、ご覧になったでしょう。しかしその代わりにこの作品は実際は全く孤立しており、モーツァルトの死によって、同様のものに対する展望はすべて無に帰してしまいました」と。『ゲーテとの対話』において、モーツァルトとラファエルという名を併置して、途轍もない天才とはどういうものかという見解の輪郭を、浮かび上がらせている表現の、かなりの数をゲーテ自身によるものと、エッカーマンは保証している。絶対的な若さと無尽蔵の創造性の具現化、途轍もない存在を最後には再び破滅させるデーモンたちの嫉妬。実際その中には、後期ゲーテの天才観の多くの特徴が暗示されている。しかし同時にゲーテの音楽理解の限界も見逃せないのである。数え切れないほどのゲーテ崇拝者は、『ファウスト』は作曲には向いていないとゲーテの考える理由が挙げられているパッセージを、引用してきた。(ファウストのための)音楽が含まざるを得ない「反感を感じさせるもの、不快なもの、恐ろしいもの」を「今の時代は受け入れない。音楽は『ドン・ジュアン』の音楽のような性格を持たねばならないであろう。モーツァルトが『ファウスト』を作曲しなければならなかったのでであろう。」この説明に締めくくりをつける次の文は、引用されているのは一般に見あたらない、それが全く主題に属しているにも拘わらず。「マイアベアだったら多分その能力があるだろう。しかし彼はそのようなことには手を染めないだろう。彼はあまりにもイタリアの演劇に関わりすぎているから。」この文はきわめて効果的、戦略的に主題と関わっているので、本物（ゲーテ自身のもの）と考えてよい。— この世紀（十九世紀）が進むに連れて、英雄化を伴いながらも、モーツァルト像が持続的に平板化してゆくことを、示すことはできよう。そしてまさに滑稽な表現を世紀の最後の数十年から集めることができる。それは、この神々が愛する青年を、他の若々しい英雄ジークフリートやアキレスやアレクサンダーなどに喩えている。— しかしもっとも単純な定数はつねに守られ続けている。すなわち、この神々が愛する青年は、無邪気で単純で、それゆえ問題がなく、

論争を招くような如何なるきっかけも与えはしないというのである。

この（最後の）点については、ローベルト・シューマンの書いたものにきわめて明快に読みとれる。彼はことのほか頻繁にモーツァルトを持ち出す — ベートーヴェンだけはもっと頻繁に名をあげられるが — 、しかし彼はモーツァルトを何かを論究するためには決して利用しない。シューマンにとってはモーツァルトの「晴朗 (Heiterkeit)」は、まだ古典主義美学の「明朗 (Klarheit)」と同義である。「晴朗」は全く自明のごとく、優美 (Grazie)、典雅 (Anmut)、気品 (Würde) というような古典主義美学の中心のカテゴリーと結びつく。これ以来、「晴朗」はモーツァルト受容において持続的に概念の狭隘化を被り続けた。シューマンにとってモーツァルトは、ランクの点でも独自性の点でも、反論の余地なき偉大な存在である。きらりと光る問題設定（例えば、もしモーツァルトがバッハを実際に研究していたら、彼は何をつかみ得たであろうか、というような問い）に出会うことが二度、三度あっても、やはりシューマンにとってモーツァルトは第一級の芸術家、本来の意味での古典芸術家（クラシカー）である。シューマンが捧げ得る最高の賛辞は「19世紀のモーツァルト」という言葉である — そしてそれはメンデルスゾーンに与えられるのである。

II

ラファエルのような神々の寵児というイメージは、音楽理解の領域、上位概念的な言葉を用いれば音楽美学から発している。このイメージによって作曲家モーツァルト一般を特徴づけようというのだ。そのとき彼のオペラ創作は、単に一緒に括り入れられるだけとなる。しかし、二番目の影響史的な定数、すなわちポピュラーなモーツァルト、晴朗なモーツァルト、また特にドイツ人モーツァルトという像は、まず第一に音楽劇の産物である。モーツァルトの影響史におけるポピュラーな構成要素は、決定的に『魔笛』の生命力によって担われている。それは初演後ただちに認められ、その後もずっと確固たる地歩を固めてきた、実にモーツァルトの最高の比類なき舞台作品である。全体として見て、この作曲家のために道を切り開いたのは、『魔笛』の作曲家である国民的なモーツァルト（像）であった。『コシ・ファン・トゥッテ』から始まるモーツァルトの最後の三つのオペラだけは、概して特記すべき遅滞もなく実行に移された。すなわち、楽譜（筆写）会社の手へ渡るのも、劇場の演目に加えられるのもそうであった。その際『コシ・ファン・トゥッテ』は、ドイツ・ジングシュピールの手本に倣って何度も改作され、それゆえ『魔笛』に近づけられた。これら後期のオペラの成功が、それ以前に創作されていたオペラの持続的な成功をはじめて招来した。

『魔笛』は速やかに成功した。そしてドイツ語圏では実際に完全な浸透を果たした。ウィーンの初演に続いてまずは1792年にレンベルクとプラハ、さらには1793年にフランクフルト、ハンブルク、ミュンヘン、それゆえ二つの商業都市と一つのレジデンツ（王都）での上演が続いた。1794年にベルリンの宮廷劇場のレパートリーに採択されたことによっていよいよついに、決定的な勝利が得られた。わずか後にゲーテは、文化に無関心な者の特性として『魔笛』についての無知を効果的に書き込むことができた。彼のエーポス『ヘルマンと

『ドロテア』は1796年に書かれている。筋は、同年のライン地方のある小都市におけるものと考えられる。主人公はまさに馬と馬車にしか関心がない。ある日ヘルマンは隣人の家を訪問する、

ミンヒェンがピアノに向かっていました。父親もそこにおいて娘たちが歌うのを聞いてうっとりとし、上機嫌でいました。何が歌われているのか、僕には分からないことがたくさんありましたが、パミーナとか、タミーノとか何度も聞こえたので、黙ってばかりはいられません！歌が終わるとすぐに、僕は歌詞について、二人の人物について尋ねました。みんなは黙ってほほえんでいるだけでした。しかし父親が言いました、「わが友はアダムとイヴしか知らないんだね？」それで誰もがこらえられなくなって、娘たちが声高に笑い、少年たちもどっと大声で笑い、老人も腹を抱えました。

このオペラの直接的なめざましい成功は長い間ドイツに限定されていた。十九世紀のパリで『魔笛』は真の受難の歴史を体験した。フランス語への最初の誠実な翻訳は1911年にブリュッセルで上演され、そもそもそれがパリの舞台にかかったのがようやく1922年になってからなのである。最初の完全な英語への翻訳は1911年にエドワード・デントが果たした。しかし何よりも「ドイツ的」に、『魔笛』は内面へと働きかけた。それは国民劇場運動のために測りたいほどの論拠を提供し、ドイツ（語）のオペラという夢を生き続けさせた。さて元来はウィーンの間末（城壁外）の劇場から生まれた『魔笛』それ自体と、このオペラが綱領的な国民劇場運動のなかでその後も生き続けたという事実とは、二つの全く異なった種類のフォルク性（Volkstümlichkeit）〔訳者注：素朴な大衆性という意味とナショナリズム的な民族（国民）性という意味の二義が存在するということであろう。〕を代表している。国民劇場運動は、いずれも同じだが、十八世紀終わりのウィーンにおいては、相対的にはエリート的で、観客社会的には、（上昇志向的）成功者のメンタリティーによって強く規定されていた。プラハではしかしドイツ演劇のイデーは、さらに上流階層のドイツ愛国主義によっても担われていた。ポピュラーなものは十九世紀においても基本的には国民のためのものである。しかし国民性は教養ある人々によって作り出されるのだ。

国民的音楽文化を宣伝するにあたっては、そしてとりわけオペラの場合には、十九世紀はしばしば好んでモーツァルトの名を引き合いに出した。しかしドイツオペラは実際にはモーツァルトの「人生の目標」であったのであろうか。彼はドイツオペラには早くして徹底的に親しんでいる。すなわちマンハイムのカルル・テオドーアの劇場で。この時代の彼の手紙は、それに関連した個々の多くの問題に対する、生き生きとした関心を示している。例えばメロドラマ〔訳者注：台詞と音楽から成り立つ劇。〕に対する関心がそうであり、モーツァルトは当時メロドラマを用いて幾度も実験を行っている。『ツァイーデ』（ケッヒェル346）や『（エ

ジプトの王) ターモス』(344) の場合がそうである。しかし前の作品は断片にとどまったし、後の作品は芝居(付属)音楽である。ドイツオペラはモーツァルトにとっては音楽家生活の本来の目標であったのに、『誘拐』の成立年である1782年からまる十年間は、ドイツオペラというイデーを実現するためのきっかけが全く見つからなかったなどとは、まじめにとってはならないであろう。再三引用される — そして酷使されている — モーツァルトの1785年5月21日の、マンハイムのアントン・クライン教授宛の手紙では、クラインが彼に申し出た問いに対して〔訳者注：クラインはマンハイムの劇作家、大学教授、宮廷顧問。ドイツオペラのリブレット『皇帝ルドルフ・フォン・ハプスブルク』を書いてモーツァルトに作曲を尋ねた。〕、モーツァルトは現実にはただ丁重に取り合っているだけで、実際は同様の丁重な拒絶を行っているのである。モーツァルトが『魔笛』を作曲する際に、まずはシカネーダーの委託に対してどの程度の確信をもって取り合ったかは、結局は不確かなままである。エドワード・デントはそれに関しては、モーツァルトのそれ以前のすべてのオペラに目を遣りながら、こう判断した。すなわち、モーツァルトに場末の劇場向きの機械仕掛けの喜劇を期待することは — 「本質的にそれは相応しくなかった」と。しかし逆に、自らの力が発展してゆくという完全な栄光のなかで、この神々の寵児はおそらくは恍惚としたであろうというような神話もまた、デントは信じなかった。デントが『『ティートゥスの慈悲』はいくつかの驚嘆すべき箇所はあるにも拘わらず、落ちぶれ全く消耗した男の作品である』と言ったのは、モーツァルトの最後の人生の時期を全体的に特徴づけようとしてであったのだ。

十九世紀におけるモーツァルトのポピュラー性にも、やはりある一定の境界線が引かれていた。その線がこのポピュラー性の特別な個性をおそらくはかなり精確に認識させてくれよう。公的な音楽家生活と、政治的運動としての市民的リベラリズムとの間の、重要な接面を形成したのは大きな音楽祭、すなわちニーダーライン音楽祭〔訳者注：1817年にエルバーフェルトで始められ、場所を変えながら定期的で開催された。十九世紀後半までに普及した音楽祭のなかでもっとも世評が高かった。〕である。それらのプログラムにおいては、本質から言って民族的な作曲家がかなり大きな役割を演じているに違いない、と我々は考えさせられるであろう。しかしモーツァルトはプログラムにおいては存在しないも同然のように見えるのである。これに対しては、彼の作品はこれらの祭りの根本的イデーにまさに対応しなかったのだと、そして、これらの祭りのイデーはオラトリオの上演においてもっともよく実現されるのであり、オラトリオの上演は決して過度な要求は課さず、とりわけ居合わせる人々のできる限り多くを実際に参加させるものであるからと、反論されるであろう。しかしそれと並んで器楽作品も上演されていたのである。諸報告と記録は拒絶のひとつの理由をはっきりと表している。すなわち、これらの熱狂的ディレクターの大群衆にとっては、モーツァルトは難しすぎたのだ。モーツァルトのポピュラー性は、それゆえまず第一には私的で消極的な形式で実現されたのである。それは、家庭での音楽においてか、あるいはまさにオペラ劇場へ足を向けるというやりかたによってである。

第一次世界大戦前の時期には、モーツァルトの影響史において特別にドイツ人を強調したものは、かなり悪い形式をまとっている。強調することが最後にはそれ本来のきっかけから

分離してしまうのである。ヘルマン・クレッチマーは実にはっきりと、「七月革命の頃には最後のイタリア歌劇団がドイツから消えてしまう」ということを、『魔笛』の功績とした。実際1826年のミュンヘン、1828年のウィーン、1832年のドレーズデンではそうであった。「それゆえオペラの歴史において、モーツァルトは、イタリアのゴリアトをうち倒したドイツのダヴィデとして、立っているのだ」という、クレッチマーのこの文で、個々の作品に絶望的な過重の荷が負わされた、というだけにはとどまらない。数では圧倒的に多くイタリアオペラを作曲したドイツ人作曲家が、後世への影響の中で生み出した亀裂を、我々は見過ごすことにもなるのである。イタリアオペラに対して言語的にも文学的にも対等であるような、ドイツの様式・ジャンルは存在すらしなかったし、イタリアオペラとは、作曲技術的にもヨーロッパ十八世紀の音楽コイナー（共通語）で書かれたものであったというのに。

III

モーツァルトの影響史における三つ目の要素、それは全般的、長期的影響を及ぼしている点でおそらく最も重要な要素であろうが、その要素はオペラ作曲家という性格のみを特徴付けている。すなわち、モーツァルトを音楽のシェイクスピアとする、広く流布した談話である。それがもっとも説得力をもって展開するのは、『フィガロ』の孤立的なインタープレタツイオーンから始まる。ラファエル・アナロジは原則的に類型化するものであり、その歴史的な場をまずは美学の発展の中に占めているのだが、このアナロジとは異なってシェイクスピア（とのアナロジ）のケースでは、実際に徹底して、個々の芸術間の具体的、歴史的交差が考えられる。すなわち十八世紀の七十年代にシェイクスピア受容がドイツに解き放ったところの、ドラマ技術上の革命を背景にしているということである。シェイクスピアを用いた比喩がまず第一に挙げているのは、人物の性格描写に対する一定の要求である。そして、この比喩は実際にまたこの点に尽きる、ということも同時に付け加えておこう。この時点から舞台においては、かなり高度な心理的リアリズムが不可欠なものと広く見なされるようになる。今日になってもなお演出家と演劇批評家にとって、モーツァルトの近代性を最も説得力をもって論拠づけているように見えるのは、まさにこの観点であるのだ。この歴史的革新は慣用句的には、舞台にいわゆる「生きた人間」が登場したという — 芸術理論的にはきわめて怪しげな — 表現に、要約できるように思える。モーツァルト以来の音楽舞台上の人間像はその存在という点で一回限りであり独自の法則に従う、というのが共通意見である。ホルスト・ゲルゲスの啓発的な言い回しによれば、「モーツァルトによって音楽のなかで人間が、あの〈生き生きとした力の内的統一〉（グンドルフ）が発見されるのである — ちょうどゲーテによって文学のなかで人間が発見されるように」。この命題が啓発的であるのは何よりも、命題自体がそのような観点を生み出す立場を際立たせているからである。すなわち、特別な場合には、ゲオルゲ・サークルの規範的なゲーテ像、一般的には、天才美学の大衆的な、いやむしろ何倍も陳腐な天才美学のヴァージョン。このヴァージョンのとてつもない生命力は、美学における特に怠惰な要因、学習能力の驚くほどの遅さを示しているのである。

ところでシェイクスピアというキーワードは、台詞による芝居の場合と比べて、モーツァルト作品の構造、ドラマトゥルギーについては、やはりほとんど何も語っていないのは明らかである。たとえばゲーテの初期のドラマは、中心人物、主要人物の性質によって規定されているが、モーツァルトの場合には、そのようなドラマと対になるようなものの存在は証明できないであろう。それにも拘わらず、歴史的に新しいドラマ観は少なくとも一つの重大な選択を要求する。そしてシュトゥルム・ウント・ドラングのドラマトゥルギーと結びつけられるのは、特にダ・ポンテ・タイプのモーツァルトのオペラなのである。このドラマトゥルギーは実際、その本質的な構造上のインパルスを、個性の展開から引き出している。ゲーテの『ゲッツ』、あるいはまたレッシングのドラマのことを考えてみるだけでよい。十八世紀の七十年代には、劇芸術においてもリアリズムと環境の迫真性が進入してきたのである。

我々はモーツァルトの文学的知識について基本的には断片的にしか知らない。しかし彼は、クラシック時代のドイツ演劇をもなお規定することになった、新しいドラマ・タイプ観を持っていたにちがいない。ゲッツ・フリードリヒは、しばしば過小評価されてきたシカネーダーのことを、一般に行われているよりももっと真剣に取り上げることを繰り返し主張してきたが、彼は次のように強調した。すなわち、シカネーダーはウィーンに棲みつく前、旅芸人一座の座長をしていた時期に、文学的に価値のあるレパートリーを自由に処理することができ、そしてモーツァルトは彼のことをすでにそのザルツブルク公演の時から知っていた、と。シカネーダーはなるほど当時の実用物を幾度も上演したが、しかしそれと並んでシュトゥルム・ウント・ドラングの良質の悲劇も、レッシングやゲーテあるいはシェイクスピアの翻案物さえも上演した。それにも拘わらず、モーツァルト＝ダ・ポンテ・ドラマのタイプは、本質的にはまた別の原理にも従っているように見えるのである。その原理はこの時代に生きていたものであり、シュトゥルム・ウント・ドラングのドラマトゥルギーのカテゴリーには必ずしも該当しない。『フィガロ』と『ジョヴァンニ』のリブレットは、主要人物は自己説明（開陳）をしないという点で一致している。自己説明はジャンルにかなったやり方ではアリアの中で行われなければならないであろう。それが慣習であろう。しかしキャラクターとしてのアルマヴィーヴァ伯爵は、他の人物との相互作用の中でのみ徐々に生まれてゆくのであり、内容的には全ての作中人物と彼が形成している対立を通して成立するのである。このことは、程度は弱まるが、ドン・ジョヴァンニの場合にも妥当する。彼の性格はとにかく聴衆にとってはあらかじめ固定していることはない。両方のケースにおいて優勢であるのは、間接的な性格付けの方法、反映のテクニックである。

この構成原理、反映のテクニックという点で、ダ・ポンテのリブレットは、感傷主義 — この語を今日通例となっているような広い意味で用いるのだが — の一般的なドラマ・テクニックの概念と触れ合う。このドラマ観を理論および実践において断固として主張するのはクロプシュトックである。彼のことについてはオーストリアの教養人なら誰でも知っていたと仮定してもよいであろう、しかも十九世紀全体を通じてもなおそうであったと。ディッターズドルフ〔訳者注：十八世紀後半にウィーンで活躍したヴァイオリン奏者、作曲家。〕が自伝の中で、ヨーゼフ二世との会話のくだりで持ち出した、モーツァルトとクロプシュトックの有名な比

較（対照）を思い出すだけでよい。この歴史的パラレルは、結果は一見したときに予想されるよりもっと進んだものであり、オペラ改革者モーツァルトの特別な領分を創り出しているアンサンブル場面の、造形原理に光を当てるのである。かたやシェイクスピアとの比較の方は、何よりも個々の人物の描写における心理的リアリズムに照準を合わせている。このような観点から言えば、『フィガロ』はモーツァルトのオペラの中で特別な位置を占めている。モーツァルトのその後の作品は、全く別の方向に向かって発展している。それらにおいては、アンナ・アマリア・アーベルトの表現を借りれば、「『フィガロ』から『ドン・ジョヴァンニ』を経て『コシ・ファン・トゥッテ』へと向かう」、まさに「脱リアリズムのプロセス」を認めることができるのである。

『フィガロ』の持つ個性化の性格描写原理は、1800年以降は、それがドラマのあらゆる馴染みの様式的特徴と調和していたので、自然で自明的なものに見えた。しかし評価するときには愛好されるこの自明性のように見えるものが、今や十九世紀に『コシ・ファン・トゥッテ』の評判を落としたのである。この自明性らしきものは、『コシ』をモーツァルト作品の特別な周縁の位置へと追放して、同作品に理解の根本的困難をもたらした。それが今日に至るまで尾を引いているのである。筋運びにおける考え抜かれた幾何学、心変わりについての巨匠的な扱いは、『フィガロ』のいわゆる生きた人間とは一致しなかった。それは最高のロココであったが、しかしモーツァルトが『フィガロ』ですでに達成したように見えたものとは、全く別の方法であった。二つのオペラのどちらもそれ自体を、モーツァルトから取り去ってしまった方が容易であろう。おまけにジェニー・ツァイト〔訳者注：天才時代。シュトゥルム・ウント・ドラングの時代をこう呼ぶ。〕の美学によって、考え方に一種の縛りが生じた。それは、芸術作品の成立を一つの有意味な連続性のなかで理解するように強制するのであった。さらにもっと近代的な芸術家概念はまさに芸術家自身においても人格的統一を前提とし、しかも彼の発展の持続性、できれば人生と作品の一致をも前提とするのである。芸術家としてのモーツァルトを『フィガロ』の作者とどの程度まで同一視し絶対化しているかに応じて、『コシ・ファン・トゥッテ』がそうであったような全く違ったタイプの芸術作品に対しては、適切な理解が不可能になったのである。スザンナとフィオルディージが同一の方法によっては描かれていないということは明らかである。しかし、心理的に整合した真実らしさの規則に従うという性格造形の原理が、近代文学全体によって強化された。それゆえモーツァルトのこのオペラはある程度その原理の犠牲にならざるを得なかった。『コシ・ファン・トゥッテ』が十九世紀の一部では軽蔑に満ちた扱いを受けたとしても、それがモラル的な理由によるものであるというのは、せいぜい二義的である。十九世紀が実際にお上品になったのは、いずれにせよ後半に入ってからであり、しかもプロテスタントのドイツの方がはるかに乙にすましていた。ロココとアナクレオンのようなものが生きていたところではいずこにおいても、そしてとくにオーストリアと南ドイツの諸地域がそうだったのだが、エロティックな気まぐれが劇場の観衆を憤激させることなどはるかに少なかったのである。そういうことではなく、『コシ・ファン・トゥッテ』の人物たちは、近代ドラマという意味では人間的に整合せず、本物ではなかったのだ。それゆえ実際の脚色においては、とくにドイツ語訳で上演する場合に

は、人物布置に関して考え得るかぎりの変更が試みられた。しかし成果はなかった。なぜならばそれらは、『コシ・ファン・トゥッテ』やそのほかロココのモラル的なたとえ話が持っている、結末の落ちを許容しないからである、すなわち騙された者が賢明になったという落ちを。

『フィガロの結婚』はモーツァルトの人物造形における極値を代表している。リブレットの前書きでは「[…]いわば新種の出し物 (un quasi nuovo genere di spettacolo) […]」と言われている。この表現で何を言わんとしているのかは、我々には結局は不明である。しかし今日から見たときは、明白な意義が見いだされるであろう。『フィガロ』は、文芸オペラというそれ自体はるかに新しいジャンルの、全く初期のドキュメントであるのだ。『ペレアスとメリサンド』と『サロメ』でもって初めて、現代のこのジャンルの真の生命が始まるのである。

IV

十九世紀に最も頻繁に上演されたモーツァルトのオペラは『ドン・ジョヴァンニ』であった。『フィガロ』と『魔笛』が明らかな距離をおいて後に続く。『ドン・ジョヴァンニ』を巡って、精確に言えばタイトルの人物像を巡って、モーツァルトの影響史のなかに、ロマンチズムの特別な変種が誕生した。それはヨーロッパの文学史に重要な影響をもたらす。この影響定数の内的統一性は、それを生み出した文学的インパルスのおかげを得て、比較的明瞭に把握できる。しかしこの定数と他の影響定数との間の有機的関連を発見しようとする試みは、おそらく挫折するに違いない。『ドン・ジョヴァンニ』に対する偏愛がまずはどの面から働いたのか、音楽的実演に発したのかそれとも文学から来たのかは、明確には決めがたい。しかし両面からのインパルスが相互に高めあったことは明らかである。すでに1798年に、フランツ・クサーヴァー・ジュスマイヤーのもと、ウィーンの劇場に、主人公の地獄落ちで終わるオペラの版が登場した。それは少なくとも悲劇の特徴を示していた。モーツァルト自身がそのような結末を一時的にも考えていたことはあり得る。モーツァルトが「ドラマ・ジョコーソ (滑稽劇)」と呼んでいたこの作品の、悲劇的解釈を初めて言葉で行ったのは、詩人にして作曲家のエルンスト・アマデーウス・ホフマンであり、それは1813年のノヴェレ『ドン・ファン』においてなされた。モーツァルトの全影響史のなかで、ホフマンほどに後世に残る影響をモーツァルト像に与えた者はいない。このことをある程度精確に説明するためには、重大な諸問題を処理する必要がある。一つには、ホフマンの物語は、もしそれをオペラの一つの解釈として理解しなければならないとすれば、誤った解釈だ、ということである。そのことに疑いはない。このことの意味するところは、一般化して言えば、芸術作品の正しい解釈は、作品が生き残るために必要な前提ではないということである。二つ目に考えられる事実は、1800年頃のドイツの作家の、とにかくそのテキストの言語的密度という点に関しては、トップ・グループには数えられない作家の軽く編んだ物語が、効果の密度と持続性の点で、他の全てのものの輝きを奪っているということである。

しかしホフマンによる間違った解釈とはどの点にあるのだろうか。詩人はモーツァルトの

オペラのために、ドンナ・アンナとドン・ジョヴァンニの間に複雑な恋愛関係の存在することを想定しているが、これはホフマン自身の案出である。彼が、語り手自身のまさに経験している自我を、モーツァルト音楽の理解へと持ち込んだのは、誤った解釈というよりは新解釈である。この第二の観点は、先へと続くことになる近代化をもたらす。オペラそのものではなく、オペラの聴き手とされている語り手における芸術作品体験が、語りの対象なのである。このことはすでにハイネ流裁断法のロマン主義を先取りしている。ドン・ジョヴァンニへのドンナ・アンナの愛は、リブレットではどこにも言語化されてはいない。ホフマンに従おうとすれば、その愛は前史、舞台の筋の始まる前にあったと考えなければならないであろう。そして舞台の筋の方としては、前史で出来上がっていた恋愛関係を分析的に展開するという目的を果たさなければならない、ということになる。決定的なドラマの葛藤は、そのことによって、芸術作品の平面図の外部にあることになる。両人物の関係は、ドン・ジョヴァンニがドンナ・アンナのもとを去ることによって、悲劇的特徴を帯びることになるのだ。したがってホフマンの解釈によれば、ドンナ・アンナが誘惑者を追跡する理由は、たとえば彼に復讐しようというようなことではない。今日になってもなお劇場訪問者（観客）において、ドン・ジョヴァンニはいったいどの程度までドンナ・アンナに手を触れたのかということについて、少なくとも不確かさが生じるとすれば、それは『ドン・ジョヴァンニ』のロマン主義的な解釈の一結果である。いまだに持続している結果の一つなのである。それと関連した二つ目の結果は、ドン・オッターヴィオが今日の理解に添って人物の布置のなかで演じており、演じなければならない役割、そのよう前提のもとでの、疑いもなく不運な役割である。ドン・オッターヴィオはしかし、ドンナ・アンナとドン・ジョヴァンニのあいだに何らかのかなり由々しき事件があったとすれば、まさにその時こそ遙かに強い人物であらねばならないであろう。彼はそのときドン・ジョヴァンニの敵役ということになる。ドンナ・アンナの、本来はシュレーダー・デヴリエント〔訳者注：十九世紀前半のソプラノ歌手。〕にまで遡るきわめてドラマティックな役割構想は、ホフマン流解釈の一結果以上のものではない。しかしこのようなやり方で成立し、堅固な慣習となってしまった役割布置のなかでは、ドン・ジョヴァンニの本来の敵役であるドンナ・エルヴィーラは、奇妙なやり方で彼から切り離され、多かれ少なかれ機能をなくしてしまった。だがドン・オッターヴィオを青白い姿で登場させているのは、元来はもっとひ弱で、はるかに娘らしく、きわめて優柔不断なドンナ・アンナ（モーツァルトが元来構想していたようなドンナ・アンナは、声の強さを要求する今日ではもはや実現不可能であるが）のヒロイン化が、後から生じたということにとどまらない。観客は、悲劇的なヒロインの傍らに、彼女に遜色のない恋人を期待しても当然許されるであろう。尤もこれも同様に一つのロマン主義的性格であるには違いないであろうが。しかしドン・オッターヴィオの役割は、モーツァルトの生存時にすでに生じていた舞台上演の諸問題によって、内部から辻褃の合わないものになっていた。元来、彼にはたった一つのアリア、第21番変口長調『今こそ私の愛しい人を（Il mio tesoro intanto）』が割り当てられていただけであった。それは名人芸的な要求の高い曲であり、プラハ初演のドン・オッターヴィオ役、アントーニオ・バリオーニを念頭において書かれていた。モーツァルトは、1788年のウィー

ン初演の、全く違ったタイプのドン・オッターヴィオ役、フランチェスコ・モレツラのために、キャラクターの点で完全に逸脱したアリア、第10a番ト長調『私の心の安らぎは (Dalla sua pace)』を新たに書いた。それは全く異なったアリア・タイプのアリア・カンタービレを代表するものである。今日一般化している、両方のアリアを演奏させる慣例は、とにかく様式感覚の注目すべき喪失を示唆している。このオペラは多かれ少なかれ美しい曲の単なる連続となり、とりわけドン・オッターヴィオの形姿は必然的に人格的統一を失う。

ホフマンは根本的なロマン主義的イデーを物語に適用する事によって、途轍もないヨーロッパ的影響を引き起こした。しかしこの連関のなかで「ロマン主義的」とはどういう意味であろうか。今日の我々は、「ロマン主義的」という概念のことを、少なくとも文学の場合には、もはや時代イメージとの関連なしにはよく考えられない、という言葉の問題を抱えている。我々にはなるほど、「古典主義的」と「ロマン主義的」を様式概念として使用できる可能性は確かにある。だが我々はその時にまた、特定の時代に特徴的なものと見なされる様式現象のことも考えるのである。しかし、音楽におけるロマン主義的なものの歴史的概念は全く違った概念である。「ロマン主義的」とはホフマンにとっては一つの等級概念である。我々が歴史的にまさに古典主義時代のものとする音楽に、彼はこの概念を使っている。それゆえ各芸術およびそれらの展開する時代について比較すれば、文学上のいわゆる初期ロマン主義と音楽上の古典主義が互いに対応するのである。このことはさらに、「ロマン主義的」という概念が器楽を指しているという意味で、妥当する。器楽はいわば、もっと狭い意味、もっと精確な意味での音楽である。この見解はすでにヴァッケンローダー、ティーク、ノヴァーリスが、そして完全には、E.T.A.ホフマンが刻印し、仕上げていた。ホフマンにとっては、「古典主義的」と「ロマン主義的」という概念は、近代という時代のパラダイムの芸術である音楽の、異なった側面を形成しているにすぎないのである。しかし文学の綱領主義的なロマン主義者たちにとっては、モーツァルトでさえも、純粋な形式での音楽を実現していないことになる。彼の創作においては教会音楽とダンス音楽さえも看過できない役割を果たしており、ヴォーカル音楽、そして同時に舞台音楽となれば、その役割は遙かに大きいのである。

ホフマンは、『ドン・ジョヴァンニ』をロマン主義的イデオロギーのために攻略したが、その成功の理由は結局、オペラを物語で造形しながら、彼がそこに新しい時間構造を敷き込んだということにある。その時間構造は、ロマン主義的な三段階図式に対応している。根源的統一、分離、再発見という — その由来という点から言えば新プラトン主義的であるが — この図式は、近代では一つの歴史観という様相を呈するのだが、この図式に従うと、黄金時代の根源的状态は乱されていることになる。すなわち、ドン・ジョヴァンニはドンナ・アンナのもとを去ったのである。二人はストーリーの時間、それゆえ現在という時間のなかで、再び元へ戻ろうと努めている。しかしそのやり方が違うので、彼らは悲劇的に、必然的に行き違うこととなる。根元的状態の回帰は夢であり続けるのだ。これによりモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』は一個の悲劇になったのである。十八世紀には不可能であったことだ。失われた黄金時代。無垢、平和、愛という根元的状態が回帰することを憧れる時代たる現在という時間。このような三対的イメージは、この時代には、ハルモニーの概念に、中心的な

美的メタファーとして結合している。それは十八世紀の終わり頃には、詩人たちの一代全体にとっての中心的な意義を獲得した。カール・ダールハウスは最近そのことを、クライストの有名ではあるがこれまでは十分には解釈されていなかった通奏低音に関する見解を根拠にして、彼（クライスト）の場合においても証明することができた。ヘルダーリンの文学も実際このメタファーによって生きている。彼の『ヒュペーリオン』の向かって進む先はほぼ、作品の終わりで次のように言われているところである。「世界の不協和音は恋人たちの不和のようなものである。和解は争いのまっただ中にあり、全て分離したものは再発見される。」

もっと狭い意味でのロマン主義的音楽概念の生きた化身は、ベートーヴェンだった。彼の名声史はすでに二度、重要な研究のきっかけとなった。ハンス・ハインリッヒ・エッグブレヒトはベートーヴェン受容を、本質的に唯一の定数に還元することができた。それは闘争と克服の図式、一言で言えば「情熱の必然性」である。それは早くから驚くほどの全員一致を見て、キリスト論的な概念語で定式化された。十九世紀の通俗美学もまた音楽作品を「作曲家の鳴り響く自伝の断片」と見た。同様のことがゲーテ時代以来の文学史記述においてもほぼ自明になっている。しかしモーツァルト・オペラの影響史のファクターを、比較によって分析すると、全く別の像が生まれる。その主要な結果は次のようになる。モーツァルトの芸術家としての人格は完結しているようには見えない。モーツァルトは別の時代に属していたのである。

V

全体として見たときにモーツァルト作品が相対的に古風であるという点は、モーツァルトより後になると音楽演劇のアレゴリカルで象徴的な形式が生命力を失った、という事実によって間接的に、しかし理路整然と証明される。それ（生命力喪失）はゆっくりと進んだのであり、今日一般的に前提とされているように速やかに進んだとはとうてい言えない。それにも拘わらずセリアの没落はモーツァルトの後世への影響をやはり限定している。それは今日に至るまで有効である近代主義的な専門化を特に促進するのだ。しかし専門化を通じてモーツァルトの後期のオペラが専ら優遇されることになったといっても、そこには一貫性はない。なぜなら『ティートゥスの慈悲』がそのような図式を乱すからである。しかしモーツァルトのセリア・オペラについての評価ほど自己矛盾したものはない。彼のセリアをめぐる意見はまさに圧倒的多数で否定的であるか、あるいはそうであった。しかも論理的に証明された否定でもあるのだ。『イドメネオ』と『ティートゥス』については、いわゆる生きた人間は音楽劇のためにモーツァルトが獲得したものであり、そのような人物像の創造という点に彼の決定的な歴史的貢献があるという論拠に従って、二作とも低く評価されるのである。『フィガロ』の人物に比して『イドメネオ』と『ティートゥス』の人物は影の薄い幻ということになる。1970年になってもなお、アンナ・アマーリア・アーベルトは『ティートゥス』を取り上げて、「きっと[太字記者]経済的困窮からのみ引き受けた依頼仕事を果たしながら、おまけに『魔笛』の作曲もしつつ、宮廷のしきたりの枷に捕らわれているモーツァルトを見る

ことは、ほとんど無気味な感じがする」と書いた。私はこの「きっと」という語には全く与しない。この語に対してエドワード・デントの一文を対置させよう。すでに1912年に彼は『ルーチョ・シッラ』のこと、それゆえ1772年について、「この時から生涯の終わりまでずっと（著者強調）オペラ・セリアは彼の非常に大きな情熱の対象であった」と書きとめている。

セリアの没落は実際には、十九世紀が経過するなかではじめて起こった。モーツァルト・オペラを評価するための、影響史上の全く異なった種類の試金石が引き起こす内在的反目は、歴史的な限定条件が変化したために、特にセリア・タイプに不利に働くことになる。モーツァルト以後、すなわち1791年以後、『ティートゥス』はまだ六度も作曲された。ただし二つのパステイッチョ〔訳者注：いろいろな作曲家の作品の有名な部分をつなぎ合わせて作ったメドレー風のオペラ・楽曲。〕と残ってはいないがハインリッヒ・マルシュナーの若気の至りの作品は数に入っていない。モーツァルト以前では四十以上の作曲が指摘されている。精確な数字をあげることは、パステイッチョと作者不明の作曲が少なからぬ数にのぼるので不可能である。モーツァルトの『ティートゥス』がジャンル史上で重要な位置を占めているということは、有名なメタスタージョのリブレットの新訂改作がこの時点で始まる、ということによっても示される。1800年頃であってもモーツァルトの『ティートゥス』はまだ特別な注目をさえ得ていた。ゲーテは1802年6月、新造されたラウフシュタットの劇場のこけら落としに、モーツァルトの『ティートゥス』を上演した。後にスタンダールと名乗ることになるアンリ・ベールは、敗北したナポレオン軍と共に1814年にロシアから帰還したとき、ケーニヒスベルクで『ティートゥス』の素晴らしい上演を見て、それによって自分は文明世界に戻ったのだと思うのである。（『ティートゥス』の）ピアノ用スコアについては、かなり確実な物差しになるのだが、1815年までに八種に達し、『ドン・ジョヴァンニ』の九種のピアノ・スコアに凌駕されるだけである。『イドメネオ』もまた1800年頃には自明のごとく、モーツァルト人気のこの最初の波に運ばれるのである。

市民的な十九世紀は、戴冠オペラの成立条件や上演条件を見る目を、次第に失った。戴冠オペラは基本的には政治的事象の構成要素であり、形式の点で、近代的な意味での大衆が参加できない宮廷祝典の一部である。ボヘミアの上流階級、すなわち、貴族、世襲の宮廷官職の保持者、聖職者、王侯諸都市の代表者は、メタスタージョのリブレットを採択することにより、新しい支配者に自分たちの望む道を提示した。彼らにとっては無際限の慈悲を持つ支配者が重要だった、ということは全く自明である。しかも人類の光り輝く姿としてのティートゥス・ヴェスパジアーヌスの範像は、このころにはすでに歴史記述の確たる伝統のなかに立っている。メタスタージョのリブレットの最初の作曲が戴冠式で聞かれたのと同じ年の1734年に、同じくプラハで、モンテスキューの『ローマ人の偉大さとそのデカダンの原因についての省察』が現れた。この本によって、ティートゥス・ヴェスパジアーヌス皇帝の治世を、人類史の最も幸福な時代と見なす歴史記述的伝統の基礎が固まる。この伝統のなかにはその後、特にエドワード・ギボンも、1776年から1788年に著した『ローマ帝国の衰退と没落の歴史』を掲げて立っている。ボヘミアの上流階級はそれゆえ、歴史・政治的に全く適切な王侯の鏡を選んだのだ。ヒューマニティー・イデーは、このオペラでは、はっきりと歴

史・政治的に理解されて現れている。それは、ドイツ文学、たとえばゲーテの『イフィゲーニア』以来のドイツ文学のなかで、ヒューマニティー・イデーが帯びてきたところの、ある面では人類的、しかしまた別の面では個人的でもある姿とは、極めて対照的である。

貴族たちがモーツァルトのオペラをある種の冷ややかさで受容したことと、そのあと引き続き行われた市民階級の為のプラハ公演においては、反響がいよいよ友好的になっていったことを、批判的に対置させるのが音楽史記述の傾向である。初演についての唯一の信憑性のある証人報告 — フランツ・アレクサンダー・フォン・クライストによる — が、新モーツァルト全集のドイチュ・ドキュメントに入ってもなお、改悪されイデオロギー的に偽造された形で伝えられている、という事実をいったん脇に置くとしても、やはり、この相違は実際存在したであろう。ただそこには評価すべきものが何もないということである。宮廷の人々は戴冠の祝典に公的に集まっただけである。彼らがオペラ、更にはそのなかの個々のもの、すなわち音楽に、音楽祭の聴衆のように歓声を挙げたとすれば、それはひとえに悪しき振る舞いであっただろう。オペラは、それ本来の目的を果たしたあとで、遅れて完全な機能変化を成し遂げる。オペラはそれ自身で自立した芸術作品となり、それからは、市民、一般聴衆が、自己の選択に応じてその作品を心に留め、研究したり享受したりする。そうして初めて自由な判断が働き始めるのである。このことはモーツァルトの『ティートゥス』に当てはまる。しかしそもそもどれほどの戴冠オペラが生き残ったであろうか。ツェルターは1819年にウィーンへ来たとき、ある上演を見て、軽く頭を振りながらゲーテにこう書く。「自分を打ち殺そうとする少女たち全てに恋してしまう、このようなティートゥスをやはりまだ生み出そうとしている」と。ここでは市民の個人がひとつの範像的な人物像について判断している、あたかもそこで同じように個人が取り扱われているかのように。この時からずっと、我々は近代的な誤解の歴史のなかにいることになる。単に個々の芸術作品についての誤解にとどまらず、オペラ・セリアというジャンル全般についての誤解の歴史のなかに。

もちろん解釈をし直すための、見通しのきく歴史的根拠も存在する。この誤解は、時期も特定できるし、場所も特定できる。オペラ・セリアに対するいや増す拒否は、広く理論に関する事柄であり、そのためだけですでに、プロテスタントの北方を故郷としている。南部、ことにオーストリアは、十九世紀が相当に深まっても、音楽に関しては実際に無省察であり続ける。ルートヴィヒ・フィンシャーがズルツァーの1774年の『芸術に関する一般理論』から、オペラ・セリアの歴史的評価のために持ち出してきた諸観点は、幾つかの基本的特徴の点で、すでに1730年のゴットシェートの『批判的詩芸術』のなかに見出せる。それらの観点は、ゴットシェートにおいても、そしてゴットシェート以後も、音楽劇一般を養護したり批判したりするために用いられてはいるが、当時どのような（音楽芸術享受の）経験が可能であったかを考えれば、オペラ・セリアのことを言っているに等しかったのだ。観点のいくつかは、ポエジーの作曲そのものに向けられている。カトリックの南部では、ロマン主義とゲーテという近代文学でさえ、ビーダーマイアー時代になってもなお、多かれ少なかれ歓迎されないままであり続けたので、古いオペラ・タイプが後世に影響を与えることに対して、（北部と）比較し得るような理論的な妨害は存しなかった。それにも拘わらず、十九世紀の人

なら誰もが、『イドメネオ』から『ティートゥス』に向かう芸術的発展のプロセスについては、無意味とは言わなくとも、不可解と思わざるを得なかったのである。そのプロセスは円環を描くように見えた。ある程度新しいドラマ史の観点に従えばいつも、意義深い発展というものは、『イドメネオ』のアレゴリカルな人物から離れて、『フィガロ』の人物に向かう方向でしか考えられなかったのだ、おそらく『コシ・ファン・トゥッテ』の人物に向かうことはないが。今日のポピュラーな美学もそのように見ている。さらには、この発展の歩みの速度がものすごいために、慣習通りにモーツァルト・オペラの数をも三分の一にまで減らしたとしても、きめ細かな認識は少なくとも容易ではない、ということも客観的な困難として加わるのである。しかし端的に言って、誤りはモーツァルトにあるのではない。それは、個としての芸術家は有機的・因果論的に発展するもの、というイデーを歴史的に一般化しようとする点にあるのだ。このような考えは比較的新しい時代のものである。

アレゴリカルな読み方が失われるとともに、古い（スタイルの）芸術作品を理解する方法（可能性）に、広範な階層移動が起こった。モーツァルトの『フィガロ』によって、オペラをドラマの近代的表現方法に接続できたように見えた。この出来事は実際はそういうこと以外には何をも意味していない。歴史的・神話的オペラにおいては人物は基本的に徴表的であり、その意味が表現のなかで汲み尽くされてしまうことはない。オペラ・セリアの人物が全く有効な心理的輪郭を持っているかどうかと問うのは、方向が間違っている。なぜならば、この人物たちの意味は、舞台上の人物の輪郭を越えたもっと多くのことにあるからである。舞台上のいわゆる現実の人間という発明は、ドラマ史的には意味層の膨大な喪失に等しい。戴冠オペラというものは、もし素材がうまく選ばれていれば、統治の試練と革新を、そしておそらくまた交代を、ちょうど — 現実的・歴史的に機会を適切にとらえて — 『イドメネオ』におけるような交代をも示し得る。ところで同様の状況は、はっきりと見分けられる手がかかりはないとしても、『魔笛』の根底にもあるのである。そのような種類の芸術的表現は、大きな一般的意味をもったテーマと素材を前提にしている。そこでは個人的なテーマよりも歴史的・神話的テーマが基本的に優先されている。十九世紀への転換期には、ドイツ文学の至る所で「新しい神話」の意識的な探求が始まる。中世のあるいは北方的素材の有用性は、ここでは当面の論題から外れている。ただし古典的テーマを生かし続けるためには、それは役に立たないのでもあるが。

モーツァルトの古風に見えるセリア・オペラに限って、反対者たちは、歴史がそれらに判決を下したのだ、という陳述をたやすく行う。我々はこれを冷静に言葉通りに受け取って、問い返そう、歴史はモーツァルトについていったい何を言ったのか、と。時代が異なれば異なった事を言ったというだけでなく、基本的に矛盾したことを言ったのだ。モーツァルトは、初めから完成した者としていわば天から地上に送られてきたので、発展がないと称されている。彼はドイツオペラの創造者であり、かたわら晴朗なオペラの創造者でもあった。最後に彼はさらに音楽舞台におけるドラマの近代の創設者でもある。彼は芸術家的存在の悲劇の原因を舞台で初めて造形した。後者のテーマが新ロマン主義において、アルフレート・ホイスの1906年のモーツァルトにおけるデモーニッシュな要素に関する論文により、理論的に

はいまやはるかに要求の高いものとなって、息を吹き返したのは偶然ではない。しかも、キルケゴールについての神学的な関心によって活気づけられた。その時キルケゴールは半世紀以上遅れて、モーツァルトをめぐる議論に取り込まれたのであった。

これらすべての矛盾の理由は、少なくともそれらのきっかけは、モーツァルトのオペラのなかにある。それと並んで、長い間あまりにも複雑で難しいと見られて、あまりにもひどく忘れ去られてしまっていたモーツァルト作品に対する、かなり広範な抵抗がある。モーツァルトの芸術家らしからぬ趣味に対して、強情な独断家ハンス・ゲオルク・ネーグりが吐いた厳しい言葉を思い出してみればよい — 絶えずコントラストをみせる「様式的ナンセンス」、「実に嫌らしい様式の欠如（下品さ）」。しかしここには基本的な観察が含まれているのである。ベートーヴェン以来そうであるとされ、以後自明なものと考えられてきた芸術家像、統一的な基本定数を持った個人様式としての芸術家像に、モーツァルトは対応しないということは明らかである。溢れるほどの特殊研究において繰り返し強調されてきたのは、モーツァルトのオペラはジャンルの純粹さという理想は全くかなえていない、ということである。モーツァルトのオペラ創作におけるこの大きな拡散の本質的原因は、当然ながら依頼作曲という点に、もっと精確に言えば、大きな仕事依頼、すなわち宮廷の仕事依頼がまさに来なかったという点にある。自分にふさわしく思えるリブレットをモーツァルトが一心に探したということは、公的な反響が欠如していたということの状況証拠である。モーツァルトは、殆ど困窮から、自立的芸術家、すなわち自己と自己の仕事について自由に決定する芸術家の道へと、向かわされたように見える。理由がなんであったにしろ、モーツァルトの作品は溢れんばかりの様式を提供するだけではない。彼の作品は実際、内的緊張と矛盾でいっぱいである。モーツァルト自筆の「我が全作品の目録」においては、後にケッヘル番号491と492を付けられた作品同士のような隣接が稀ではない。ピアノ協奏曲のなかでも最も陰鬱なハ短調協奏曲(491)が『フィガロの結婚』(492)の隣に直接並んでいるのである。

1792年にイェーナ一般文学新聞は、簡潔な象徴的概念を用いて、ゲーテの同時代人がゲーテの新作ごとにずっと前から感じてきたことを、表現した。すなわち、それら（ゲーテの作品）は（新作が生まれるごとに）先行する作品とは調和しない、詩人はプロテウスのように存在全体を「それぞれの対象が要求するところに従って」作り変える。モーツァルトは、自分がきわめて様々な書き方で振る舞えることを知っていた。そしてこの自分の能力を極めて重要なものと見なしていた。影響史的な選択（淘汰）の境閥としてのロマン主義は、モーツァルトのオペラ創作の一部を没落させ、別の部分に付加的な生命を与えた。それ以来この（後の）小さい方の部分は、承認と自己再生産の繰り返しという滅多に途切れることのない円環のなかで動いている。全体的に見てモーツァルトのオペラ創作がどれほどの広がり、それどころか如何なる矛盾を示すかは、その後への影響がはっきりと明るみに出してくれるのである。（紙面の制約上、原注は省略した。）

(Text) Hans Joachim Kreutzer : *Proteus Mozart. Die Opern Mozarts in der Auffassung des 19. Jahrhunderts.* In: Ders: *Obertöne. Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste.* Würzburg 1994, S.130-154.