

モーツァルトの『魔笛』

——オペラにおける教養小説——

春日正男

1

『魔笛』はモーツァルトの死の年の傑作である。美しい旋律に満ち、滑稽、純真、愉悅、悲哀、荘重、厳肅、激怒、苦惱、絶望、至福等に溢れている。粗筋は一見したところ、お伽話めいていて、王子、王女、女王、高僧、大蛇、その他様々な動物たち、モール人、鳥刺し、その恋人等々が入れ代わり立ち代わり登場して、見る者を退屈させない。ところが最初に愛娘を悪人に奪われたと嘆く女王が、二度目に登場する時には悪の権化と化し、悪人だと思っていたザラストロが、2幕では徳高き高僧になっている。しかもその高僧の下には、何故か情欲に身を焦がす邪悪なモール人がいたりもする。ところどころに説教染みた教義問答のような台詞が出て来るかと思うと、純真で子供染みた楽しい愛の二重唱があり、終幕は愛し合う王子と王女がめでたく結ばれる。要するにわけの良く分からないストーリーなのだ。荒唐無稽のように思われる。そこでレコードの解説に目を通してみると「『魔笛』は場末の貧弱な劇場のために作られたもので、あまり毛並みの良いものではなく、ストーリーは途中で突然変更されたため支離滅裂、でたらめ、根本的に不可解であり、台本はちぐはぐ、劣悪、分裂的であるにもかかわらず、モーツァルトの音楽だけは、崇高な力を有しており、極めて高貴だ¹⁾とある。このような解説を読むと、『魔笛』はモーツァルトの音楽だけを聴いていけば良いのであって、ストーリーを真面目に考

えることはないのだと思えて来る。しかし本当にストーリーは支離滅裂、でたらめ、根本的に不可解なのであろうか。実はこのオペラのストーリーは極めて巧妙に考えられていて、完全に首尾一貫しているのではないだろうか。

『魔笛』はもともと取るに足りないお伽話だったが、作曲がだいぶ進んだところでストーリーは急遽変更されたのだと、これまでに多くの研究家が述べてきている。台本改作の根拠とされるものに、1857年にウィーンの『演劇と音楽のための月刊誌』に掲載された匿名の論文²⁾がある。それによると、台本作者のシカネーダーは、張り合っていたレオポルトシュタットの劇場が、筋の展開ばかりでなく登場人物も『魔笛』に非常に良く似ている出し物を上演しようとしていることを知り、仕方なくストーリーを変えたが、途中まで書き上がっていたモーツァルトの音楽は無駄にしたくなかったので、そのまま残しておいたのだということになる。

モーツァルトが『魔笛』を作曲したのは1791年である。上記の匿名論文は60年以上も経ってから発表されている。年月が経っているからその内容に信用が置けないというわけではないが、この論文の内容は多くの点で事実と反することが、今では分かっている。例えば、シカネーダーが借金を抱えていて破産寸前だったと記されているが、彼は当時『オベロン』（パウル・ヴラニツキー作、もちろん後のヴェーバー作の同名の作品とは異なる）の大成功によって経済的には非常に裕福な状態にあり、困窮していたり、破産寸前だったわけではないのである。³⁾ またストーリーの展開だけでなく登場人物も非常に良く似ているので、仕方なくストーリーを変えたといわれているが、これもさしたる説得力を持たない。当時剽窃は今日ほど問題とされることはなかったし、事実剽窃は盛んに行われていたのである。大成功をおさめた『オベロン』にしたところが、ほんの少し前に上演された作品の剽窃に過ぎなかったのだ。⁴⁾ このようなことを考えると筋の展開や登場人物が似ているから変更を余儀なくされたということ自体が奇妙なことに思えて来るであろう。

『魔笛』には様々な解釈がある。全く支離滅裂であると決めつけてしまうものから、当時の政治的なモデル劇（夜の女王はルイ14世、パミーナは王政の娘である自由、タミーノは民衆、三人の侍女は僧侶・貴族・平民の各階級、ザラストロはより良い立法の叡知を表す）と主張するもの、さらにフリーメーソンの加入儀式（イニシエーション）を描いたものであるというもの等、百花繚乱の趣さえある。様々な解釈がなされる原因には、この台本に一見して矛盾としか思えない箇所が多くあるためだろう。その幾つかを箇条書のように挙げてみよう。

- ◇夜の女王は第1幕で登場する時は、奪い去られた愛娘を悲しむ優しい母親であり、タミーノとパパゲーノに魔笛とグロックンシュピールを手渡すのに、第2幕で現われる時には復讐の炎を激しく燃やす悪女になっていること。
- ◇ザラストロに仕えているように思われる三人の童子が、夜の女王のもとからタミーノとパパゲーノの案内人として送り出されること。
- ◇叡知の長であるザラストロのもとに、情欲に身を焦がすモール人のモノスタートスがいること。しかも彼はザラストロの命令によって、パミーナの見張りをしているのである。
- ◇パミーナを救い出そうと侵入して来たタミーノを捕らえたモノスタートスが、ザラストロから77回の鞭打の刑を受けること。
- ◇賢者であるザラストロが、パミーナの誘拐などという暴力的行為をしたこと。彼の言動からはそのような暴力的行為は、みじんも感じられないではないか。
- ◇ザラストロは、パミーナの誘拐の理由を「優しく貞節なパミーナに神々は優しい若者を定めた。このことこそ私がパミーナを傲慢な母親から奪い取った理由なのだ」と言うが、夜の女王もパミーナの結婚相手にタミーノを選んでいるのだから、パミーナ誘拐の根拠はないといえるだろう。
- ◇ザラストロは「この聖なる殿堂では復讐を知る者はない。人を愛し、敵をも許すので、裏切り者が窺うことはない」と歌うが、まさにその歌の最中にモノスタートスは裏切りをはたらいているのである。ザラストロはそれに全然

気がつかないのであろうか。またオペラの最終場面では夜の女王と三人の侍女、およびモノスタートスは、ザラストロによって地獄に落とされることになる。彼は言葉とは裏腹に復讐したのではないか。

以上のように『魔笛』の中には、矛盾している箇所、疑問に思われる箇所がかなりある。これらのことから台本は支離滅裂で不可解だと言うことは、いともたやすいことである。考えてみようとする努力、理解しようとする努力を最初から放棄してしまうのであるから。

台本は一切変更されていないという主張もある。かのアインシュタイン⁶⁾もそのひとりだし、フリーメーソンのイニシエーションを描いたものだと断定しているジャック・シャイエや、昨年からウィーン国立歌劇場で新演出の指揮をつとめているニコラウス・アーノンクールもストーリーは変更されていないと主張している。アーノンクールは、『魔笛』をある魔法の一族の〈家庭劇〉としてとらえている。彼はこのオペラには前史があり、そこでは夜の女王とザラストロは何らかの愛情関係にあったが、破綻し、憎しみと嫉妬だけが残り、ザラストロは自らの欲望のためにパミーナを誘拐したのだという説を唱えている。⁶⁾——夜の女王とザラストロに愛情関係があったというのはいささかどうかと思われるが、パミーナ誘拐の動機については、私も以前から同じように考えていた。おそらくザラストロは、彼が口にしていう言葉から想像できるほど立派な人物ではないのであろう。

エゴン・カウフマンも、アーノンクールと同じようにこのオペラには前史があると唱えている。⁷⁾カウフマンの『魔笛』解釈で興味を引くのは、〈七重の太陽の輪〉の存在をとっても重要視している点である。〈七重の太陽の輪〉という言葉は、オペラの中にはただ一度、夜の女王のアリア『地獄の復讐が私の心に煮えたぎる』(第2幕第8場)の直前に、彼女が娘のパミーナに語る場所にしか出て来ない。

- パミーナ ああ、逃げましょう、お母様。お母様が守って下さるなら、どんな危険も怖くありませんわ。
- 夜の女王 守るですって。娘よ、母はおまえをもう守ってあげることはできないのです。——おまえのお父様が亡くなった時から、私の力は失われてしまったのです。
- パミーナ お父様が……
- 夜の女王 ご自分の意志で七重の太陽の輪を神々に仕える人々に与えてしまったのです。この強力な太陽の輪を、ザラストロが胸に下げています。——そのことをお父様にお尋ねした時、お父様は額に皺をよせておっしゃいました。「妻よ、私はもう死ぬ。——私が持っている宝物は、みんなおまえと娘のものだ」——「すべてを焼き尽くす太陽の輪は……」私は急いで口をはさみました。「それは神々に仕える人々に与えることにした」とお父様はお答えになりました。——「私がこれまでして来たように、ザラストロは七重の太陽の輪を男らしく守るであろう」(第2幕第8場)

この部分の会話は、実際の上演ではほとんどカットされてしまう。モノスタートスのアリア『誰でも恋の歓びを知っている』(第2幕第7場)から夜の女王のアリア『地獄の復讐が……』そしてザラストロのアリア『この聖なる殿堂には』(第2幕第12場)と続くこの前後の場面は、音楽的にもストーリーの上でも非常に劇的に変化するので、台詞を長々としゃべり続けることに、演出家も指揮者も抵抗を感じるからなのだろう。しかし、ほとんどの上演でザラストロは胸に大きな七重の太陽の輪を下げた登場するのだが、それは一体どういうわけなのだろう。先程の台詞をカットしては、ザラストロの胸にある七重の太陽の輪は、何の意味もない単なる飾り物に過ぎなくなってしまうであろうに。夜の女王が語っているように、七重の太陽の輪は「すべてを焼き尽くす」力を持っているのだ。夜の女王がザラストロを憎んで復讐しようとする理由は、娘のパミーナを誘拐されたためではなく、ザラストロに渡されてしまった七重の

太陽の輪を奪い返したいからなのである。

ところで七重の太陽の輪は、本当にすべてを焼き尽くす力があるのだろうか。例えばリヒャルト・ワーグナーの『神々の黄昏』終幕の＜ブリュンヒルデの自己犠牲＞の炎のように、天上のヴァルハラ城をはじめ全世界を焼き尽くすような力があるのだろうか。——どうもそのようには思われぬ。七重の太陽の輪は＜昼＞の世界、＜光＞の世界の象徴ではないだろうか。

『魔笛』には昼と夜、光と闇、理性と非理性、意識と無意識の対立が描かれているとしばしば言われている。闇と戦い克服し光へ至るという理念、これはエーリッヒ・ノイマンによれば、太古からの神話のモチーフであり、またフリーメーソンのイニシエーションの理念でもある。⁸⁾

『魔笛』にはフリーメーソンのイニシエーションが描かれているという考えは、シャイエを初めとして、最近では多くの人々が主張していることである。⁹⁾ モーツァルトもシカネーダーもフリーメーソンの会員だったという事実もあり、またモーツァルトはフリーメーソンによって暗殺されたという説も昔からある。絶対秘密厳守であるべきフリーメーソンの秘儀を『魔笛』の中で明らかにしてしまったから暗殺されたのだと、まことしやかに取り沙汰されたこともあった。しかしモーツァルトが真剣にフリーメーソンのイニシエーションを描くことに専念したのだと考えるには、いささか疑問に思われることが少なからずある。例えば、僧侶の二重唱『女の奸計から身を守れ』（第2幕第3場）の一種茶化したような音楽はどのように説明したら良いのであろうか。確かに歌詞の内容は、フリーメーソンの女性蔑視（当時のフリーメーソン結社においては、女性は正会員になれなかつただけでなく、むしろ男性を惑わす存在として考えられていた）の色調そのものであるが、パロディー化し、揶揄したような音楽は、歌詞の内容を完全に裏切っているのではないだろうか。¹⁰⁾ また有名なザラストロのアリア『この聖なる殿堂には』は、ライナー・リーンが指摘しているように、フリーメーソン特有の調性といわれている変ホ長調ではなく、それと「一番隔たった」（リーン）ホ長調で歌われているのはどうしてなのであろうか。ま

た僧侶たちだけが登場する場面では変ホ長調で歌われている箇所は、ただのひとつもないことはどうなるのであろうか。¹¹⁾ さらに試練に打ち勝ったタミーノとパミーナを迎える神殿の内部から聞こえる合唱は、何と混声4部合唱なのである。繰り返して言うが、当時のフリーメーソンには正規の女性会員はいないである。またモーツァルトは妻宛の手紙(1791. 10. 8.)の中で、『魔笛』上演の際に舞台裏へ行っていたずらをし、出演者も観客もみんな大笑いしたと書いているが、もしもモーツァルトがフリーメーソンのイニシエーションを真摯に描こうとしたのなら、このようないたずらはしなかったのではないだろうか。とはいうもののフリーメーソンのイニシエーションを、ストーリー展開の上で踏まえていることは確かであろう。殊に第2幕の試練の場では顕著であると思われる。しかしそれだけではないのだ。否、それ以上なのだ。

なるほどフリーメーソンのイニシエーションに特徴的に見られる対立は、このオペラの中に容易に見て取れる。しかし私は、シカネーダーとモーツァルトが描きたかったことは、フリーメーソンのイニシエーションの姿を借りながら、人間の成長と変容と、愛に満ちて成就する来るべき新しい世界、いわばオペラにおける教養小説ではないのかと思うのだ。苛酷な試練を受けることになるタミーノばかりでなく、パミーナやパパゲーノ、それにモノスタートス、夜の女王やザラストロ、要するに主要な登場人物は、誰もがみんな変容するのである。そしてついには新しい輝かしき世界が現出するのである。

これから先はストーリーの展開を追いながら、その検証を試みよう。その際この作品がジングシュピール、いわゆる歌芝居であることを忘れないでおきたい。実際の上演の際には、様々な理由からカットされてしまう台詞が少なくないのだが、その台詞にも注意を払いたいと思う。

2

第1幕の幕が開くと、タミーノが大蛇に追われて逃げて来る。弓を持ってはいるが矢はない。弓しか持っていないのは、フリーメーソンの解釈をすれば、試練のひとつということになるだろう。フリーメーソンの試練においては、武

器は一切所持してはならないことになっている。矢のない弓はもはや武器ではない。しかしそれならば、弓を持っている意味もなくなるだろう。

矢を使い果たしてしまったという考えもある。¹²⁾ タミーノは勇敢にも大蛇と戦ったが、相手の方が数段強かったと主張するものだが、疑問が残らないであろうか。後に登場するパパゲーノが、いくら「僕の腕の圧迫する力は武器よりも強い」と言ったところで、弓矢よりも強い腕をタミーノがすぐに信用してしまうとは、少々考えにくい。それほどタミーノの武器である弓矢の力は弱いのだろうか。

弓しか持っていないのは、タミーノが戦い取る男であることの象徴ではないだろうか。タミーノは、後にザラストロの試練を戦い抜き、それに打ち勝つことになる。ただタミーノはまだ成熟した男性ではないので、弓だけしか持っていないのだ。まだ矢を持つ資格には到達していないのである。ザラストロの趣味が狩りであることを考えてみれば、この象徴の意味も肯けるであろう。一方同じく試練を受けることになるパパゲーノは、戦い取る男ではないので、武器は何も持っていないのだ。パパゲーノは試練に失敗する。彼は自由、愛、叡知等を戦い取る人間ではない。だから最初から素手なのであり、陽気なパンの笛しか持っていないのである。またタミーノは気絶から目覚めた後は、弓にまったく関心を示さない。誘拐されたパミーナを救い出しに行こうとする際にも、弓のことはすっかり忘れている。矢のない弓は使い物にならないと同時に、戦い取る男の象徴の役目を果たした弓は、もはや意味がないのである。

タミーノの後を追って来る大蛇は、誕生の危機の表出であると考えられよう。それ故タミーノを救うのは、女性である三人の侍女の仕事なのだ。生命の誕生に際して、男性は本質的には何ら関与できるものではない。それは完全に女性的なものに属するのであり、男性的なものが入り込む余地はまったくないのである。

また大蛇は幼年期のいわれのない不安と恐怖でもあるといえるだろう。幼いタミーノはその恐怖に脅えるのだ。大蛇が三人の侍女によって殺されるのは、タミーノが成熟していないためである。侍女たちによって易々と殺されてしま

う大蛇に対してすら、タミーノは身を守る術を知らない。後に成熟したタミーノは、決して大蛇を恐れたりはしないだろう。それに成長し、叡知を獲得することに努力し始めるタミーノの前に、大蛇は二度と現れることはない。また後にザラストロの城で現れる様々の野獣たちにパパゲーノは恐怖するが、タミーノは決して恐れたりしないのである。

タミーノは叡知を戦い取る事のできる素質をもった人間ではあるが、大蛇に追われて登場した時点では、赤子のようなものなのだ。無知であり、無垢なのだ。誕生の危機と、それに続く幼年期の得体の知れない恐怖、それらは夜の女王の国の岩場、夜の闇、大蛇という姿になって舞台上に現れている。私たちはタミーノがこのような状態から成長し、識認し、変容して行く姿を見ることになる。同時にタミーノによって識認される世界も、彼の成長とともに変容して行くことになるのである。

タミーノが最初に出会う人物のパパゲーノは、タミーノの分身である。夜の女王の国は、意識も無意識もない原初世界であり、そこから生まれ「理想主義的で多感」なタミーノは、まず最初に自らの分身である「未開で官能的な自然そのまま」¹³⁾のパパゲーノと出会う。タミーノとパパゲーノはひとりの人物の表と裏であり、また内面的には理想を求める上昇性と、世俗にとどまっていようとする停滞性という二重性を表しているといえよう。

タミーノは、侍女から与えられた夜の女王の娘パミーナの肖像画を見て、覚醒する。愛に溢れ、人間味豊かな感情を知ることになる。しかし、この段階では人間的、精神的にまだ十分成長してはいないので、彼の歌うアリア『何と美しい絵姿よ』(第1幕第4場)は、音楽的には数段高貴さに溢れてはいるものの、美しいパミーナに恋し、彼女を抱き締めたいという歌詞の内容において、モノスタートスのアリア『誰でも恋の歓びを知っている』(第2幕第8場)と大差ないのである。

タミーノがアリアを歌い終ると、再び三人の侍女が現われる。彼女たちは、パミーナがザラストロに誘拐されたことをタミーノに告げる。その際彼らの間に交される長い会話は、実際の上演でも、レコードでもほとんどカットされて

しまうことが多いのだが、その会話は、ストーリー変更説の根強い理由のひとつになっている。「ザラストロがありとあらゆるものの姿に化けることができる」とか「この瞬間にもパミーナの操が奪われるかもしれない」などという表現は、最初に計画されていた魔法オペラの形を残しているというわけである。しかし、意識も無意識もない原初世界である夜の女王の国から見れば、ザラストロに代表される理性や叡知は恐ろしいもの、理解し難いものであり、まさにとんでもない化物であろう。ひとつのことはそれを見る立場を変えてみれば、まったく異なった容貌を現すものである。夜の女王の立場から語られたことをそのまま鵜呑みにするタミーノは、十分に成長しておらず、自分自身の考えで行動することがまだできないのである。

ザラストロの城は、夜の女王の山のすぐ近くの谷間にある。タミーノはパミーナを救い出すために山から谷へと下降して行く。しかし実際にはタミーノは叡知を獲得しようと努力することによって、意識も無意識もない原初世界であり、また善も悪も混然一体となった混沌世界でもある夜の女王の国から、叡知の世界であるザラストロの城へと上昇して行くのである。見事なパラドックスではないか！

ザラストロの城が、用心深く守られていることにも注目しておきたい。夜の女王と三人の侍女は、侵入することも、近づくこともできないのだ。道案内すら三人の童子に任せるくらいなのだ。ザラストロの城がどこにあるのかも知らないのかもしれないのだ。無意識は叡知をとらえることはできないからである。それにもかかわらず、第2幕で彼らは試練の場に姿を現すばかりか、城内にまで侵入することになるのはどうしてなのだろう。——このことについては後で述べる機会があるだろう。

夜の女王のレチタティーヴォとアリア『恐れることはない、愛する息子よ』（第1幕第6場）は、聴き手にまったく正反対の印象を起こさせる。一方ではタミーノをたぶらかすための虚偽に満ちていると言い、もう一方では娘を奪われた母親の純粋な悲しみと言う。シャイエは「夜の女王がまったく不誠実であ

るという印象を受け、彼女の母親としての苦悩の描写は驚くほど冷淡だ¹⁴⁾ と言うし、一方アッティラ・チャンパイは、この歌を母親の純粹な悲しみと嘆きであるとし「この心痛の女性のことをのっけから危険な偽善者だったと仮定する者は、その本人が女嫌いであるか、ないしはモーツァルトの音楽がまったく分からないか、どちらかである」¹⁵⁾ とかなり厳しい意見を述べている。

シャイエの主張は、ひとつのドグマにおかされてその真情を聴き逃してしまっているような気がしてならない。この切々と悲しみを訴えるアリアのどこが「不誠実」で「冷淡」なのだろう。第2幕の激情的なアリア『地獄の復讐が私の心に煮えたぎる』を夜の女王の真意とみなし、その観点から解釈しようとするから先のような言葉が出て来るのだろう。一切の先入観を捨ててこの曲に接すれば、娘を奪われて嘆き悲しむ優しい母親の心情しか聴き取れないであろう。

ところで、このアリアを夜の女王の正直な心の発露であるにとらえると、やはりストーリーは変更されたのではないかという疑惑が生じて来る。何故なら、このアリアで表現されている夜の女王の心情（いわば、善）と、第2幕の復讐に燃えたアリアや終幕でのザラストロの城への侵入（いわば、悪）との関連の説明がつかなくなるからである。一方、夜の女王はタミーノを騙すために意識的に誘惑したのだ（つまり、夜の女王は悪）と考えると、すっきりと納得できそうである。タミーノは夜の女王に騙されて、ザラストロの城に向うということになるわけである。

しかし＜夜の女王＝悪＞と解釈したとしても、それでもやはり疑問は残ってしまう。タミーノとパパゲーノが危機や苦難の際に助けとなる、明らかに善に属している魔笛やグロッケンシュピールが、夜の女王からの贈り物になっていることは、どのように考えたらよいのであろうか。そう考えて来ると、一体夜の女王は本当に＜悪＞なのだろうかと思えて来はしまいか。このような疑問は、夜の女王とザラストロを悪と善の対立としてとらえようとするために生じるのである。夜の女王とザラストロは善でも悪でもなく、タミーノが成長し、変容して行く際に通過する各段階の象徴なのである。第1幕での夜の女王は、善と悪の混然一体となった世界そのものなのである。

タミーノとパパゲーノが受け取る魔笛とグロッケンシュピールは、夜の女王の善的部分から発したのである。愛する息子が一人旅に出る時に、心配した母親がお守りを持たせるのと似ているといえようか。息子が旅立つ世界は母親には手が届かない。道案内をできるようなところではないのだ。

ザラストロの城への道案内をする三人の童子も、常に問題となる。タミーノとパミーナ、パパゲーノとパパゲーナを助ける彼らが、何故夜の女王の世界から送り出されるのか。彼らは夜の女王のしもべではないのか。何故ザラストロの世界で自由に行動し、時にはザラストロの意志に逆らったような行動まですることができるのか。しかもまったく処罰されることもないのは何故なのか。

いま私の手元にある『魔笛』のスコア（オイレンブルグ版とドーヴァー版）には<童子>ではなく<精霊>となっている。¹⁶⁾ アンリ・ゲオンによれば、精霊とは「超自然なもの、消え去ることのないもの、重さのないもの、それによって人間を天使たらしめるもの、それによって人間が神にふれるもの」¹⁷⁾ である。『魔笛』の中の三人の童子そのものではないだろうか。彼らは時間と空間を超越して飛翔することのできる精霊なのであり、ゲーテの『ファウスト』に出て来るホムンクルスのような存在なのである。ただしガラスには入っていないホムンクルスである。

三人の侍女は、童子たちがタミーノとパパゲーノを導くというが、童子たちはなかなか姿を現さない。待ち切れなくなったタミーノはパパゲーノを先に行かせる。タミーノがザラストロの城への旅に出ることは、彼が精神的自立を目指すことに他ならないが、同時にそのことは、彼を取り巻く世界の変容をも表す。それまでは意識も無意識もなく、善も悪も混然一体となっていた夜の女王の世界は、タミーノの上昇の変容にともなって、相対的に次第に下降の変容を始め、無意識の世界、悪の世界の様相を強めて行くことになる。「人間を天使たらしめ、人間が神に触れる」精霊である三人の童子は、下降の変容を始めた夜の女王の世界に姿を見せることはない。タミーノが夜の女王の国から出た時に、つまり精神的に上昇を始めた後に、初めて姿を現すのである。彼らがなか

なか姿を現さないのは、このような理由によっているのである。

理性は自立するまでは導びきを必要とするものであるが、自然はそれ自体自立しており、自由に飛び回り、どこにでも遍在することができるものであろう。タミーノが三人の童子によって、神殿地域に導びかれるのに対して、先に行かされたパパゲーノはザラストロの城に到着し、そこで捕われの身となり鎖につながれているパミーナを、モノスタートスの毒牙から助け出すことに成功する。その時パパゲーノとパミーナによって歌われる二重唱『愛を感じる男たちは』（第1幕第14場）は、愛によって新しい世界が生まれるというこのオペラの本質的主張を表している。

「愛の気高い目的は、女と男よりも高貴なものは何もないとはっきりと示している。男と女、女と男は、神にまでいたる。」（第1幕第14場）

「男と女」としか歌われなければ、男が常に女を導くというザラストロ的観念だ、ということになりかねないが「女と男、男と女、女と男」と何度も繰り返されることにより、男女がまったく平等であることが強調されている。この歌が後にカップルとして祝福されることになるタミーノとパミーナによって歌われるのではなく、パミーナと高尚なことには無縁の自然児パパゲーノによって歌われるのは、一見奇妙な感もするが、パパゲーノがタミーノの分身であることを考えてみれば納得のいくことであろう。

三人の童子に導かれて、タミーノがザラストロの神殿地域にやって来る。中央に＜叡知の神殿＞、右側に＜理性の神殿＞、左側に＜自然の神殿＞が建っている。これらの神殿を見て、タミーノは言う。

「ここは神々の住まいだろうか。門や柱は、賢明と労働と芸術がここを支配していることを示している。勤勉が支配し、怠惰が屈服するところでは、

悪徳は容易に支配権を握ることはできない。」(第1幕第15場)

この言葉は、タミーノが賢明や勤勉を感じ取り、自分の身に引き受けることのできる人間であることを表していよう。パパゲーノの口からはこのような言葉は絶対に聞かれないはずである。

タミーノはまず右側の〈理性の神殿〉に、次いで左側の〈自然の神殿〉に入ろうとするが、いずれも神殿の内部からの「さがれ」という声に妨げられる。三度目の試みで中央の〈叡知の神殿〉の門をたたいた時、その神殿の中から僧侶が現れる。最初に右側の門をたたいたのならば、常識的には二番目には中央、最後に左という順番になるのではないか。右に行き、次いで中央の神殿を素通りして左に行き、また中央のに戻るというのは何とも不自然ではないだろうか。——こうなる理由は〈理性〉も〈自然〉もタミーノにとっては既に通過しているからなのだ。夜の女王の国を経験することによって〈自然〉を通過し、パミーナを救い出す行為を自らに課し、三人の童子の教え(毅然としていること、忍耐強くあること、寡黙であること)を守ろうと決心したことによって〈理性〉を通過したのである。残るのは〈叡知〉なのだ。〈叡知〉とは〈理性〉と〈自然〉を統合し、止揚されたものに他ならないであろう。それ故〈叡知の神殿〉は〈理性の神殿〉と〈自然の神殿〉の中央に建っているのである。

タミーノと僧侶の会話は、タミーノの不安と焦躁に揺れ動く心理を表現している音楽としてまことに劇的であり、演出家ヨアヒム・ヘルツの言葉を借りれば「ドイツ・オペラ史上初の偉大なレチタティーヴォ」¹⁸⁾の場面である。

僧侶はタミーノに「この聖域で何を求めようとするのか」と聞く。タミーノは「愛と徳がもっているものを」と答える。彼は神殿に入ろうとする前には「恐れよ、卑怯な悪者よ。パミーナを救うことが私のつとめなのだ」と言っているのだから、この返答は奇妙である。しかしこれはタミーノが基本的には叡知を求める人間であることの証であり、彼がこの神殿地域を「勤勉が支配し、怠惰が屈服するところ」と知っているからなのだ。とはいうもののタミーノの心の中には、まだ夜の女王から教えられた〈ザラストロ=パミーナを誘拐した悪

者>という観念が巣くっているのです、彼の心は引き裂かれ、激しく揺れ動くことになる。

ザラストロが叡知の神殿を支配していると聞いたタミーノは「すべてが欺瞞だ」と叫び、立ち去ろうとする。その時オーケストラはタミーノの不安、いらだち、焦躁を何と見事に表現していることだろう。タミーノがそのまま立ち去ってしまったら、彼は叡知とは無縁になり、ただの気だての良い若者に過ぎなくなってしまうだろう。それは彼がパパゲーノと同じになってしまうことだ。

僧侶は言う。「おまえは騙されているのだ。おまえがおまえの人生を愛しているのなら、話してみなさい、ここにとどまりなさい。女がおまえを騙したのか。女は為すこと少なく、話すこと多い。おまえは舌の遊びを信じるのか」——この言葉を聞いて、夜の女王の言ったことを一方的に信じていたタミーノは、ひょっとしたらそれは間違っていたのかもしれないと感じ始める。その不安と焦躁が、オーケストラに聞き取れる。夜の女王はタミーノに話をする暇を与えずに、一方的に命令しただけだったのではないか。まして彼女は<人生>などという言葉は使わなかったのではないか。夜の女王にとっては自分自身のことだけが関心の的であって、他者の<人生>は問題外なのだ。ここで初めてタミーノは自分の<人生>を考え始めるのである。

パミーナの誘拐が事実であると知らされたタミーノは、現実起こったことには必ず二面性があるということに気づき始める。タミーノは問う。「わけを話して下さい。ごまかさないで下さい」——僧侶は「誓いと義務で封じられて」いて答えられないのだが、実はわけはタミーノ自らが解くべきものなのである。謎は一人ひとりが自らの手で解決して行かなければならないのである。他人から聞き知って済ませられるものではないのである。だからこそタミーノの問に対して僧侶は何も答えないのである。

僧侶が神殿に戻ってしまうと、タミーノは自問する。

「おお、永遠の夜よ。おまえはいつ消えるのだ。私の目はいつ光を見い出

すのか。」(第1幕第15場)

この場面では、ほとんどの演出で舞台が暗くなる。僧侶が灯を持って神殿の中に入ってしまふからだ。かつて私は「永遠の夜」は、実際に舞台が暗くなるその闇のことだとばかり思っていた。何と愚かだったことだろう。舞台が暗くなるのは、タミーノの心象風景そのものだということに気がつかなかった。

「永遠の夜」とは、これまで信じていたものが虚偽であると知ったタミーノの心理そのものである。タミーノはそれまで自分自身の考えで行動していたのではなかった。夜の女王に言われたままに行動していたに過ぎなかった。それが虚偽であると知った後でも、彼は自分で真理を求めようとせず(叡知とは、取りも直さずそれを自ら求めることに他ならない)他から教えられることを望んだのだ。「わけを話して下さい。……」という問は、そうしたタミーノの心理から生まれたものなのだ。

また私が長いこと合点のいかなかったことに、タミーノの問に対し僧侶が「誓いと義務に封じられて」答えられないのに、神殿の奥からの声がいとも簡単に答えるということがあった。しかし「おお、永遠の夜よ。……」以下の問で、彼は初めて自分自身に問いかけるのだ。他人の言葉を信ずる(舌の遊びを信ずる)のではなく、己の内面に問うことこそ叡知である。それ故にこそ答えが返って来るのである。

場面が変わり、ザラストロの城から逃亡中のパパゲーノとパミーナの後を、モノスタートスと奴隷たちが追って来るが、パパゲーノが鳴らすグロッケンシュピールの音に踊り出す(16~7場)。パパゲーノの鳴らすグロッケンシュピールの音に浮かれて踊り出すのは、最近の演出によるとモノスタートスだけである場合が多いようだ。台本を注意深く読むと、パミーナを追っているのはモノスタートスだけで、奴隷たちは彼の暴力に脅えて命令に従っているに過ぎないことが分かる。

ザラストロが狩りから帰って来たことを告げるファンファーレが響き渡る。

パパゲーノはその音を聞いて震え上がるが、その恐れ方は尋常ではない。モノスタートスに対するそれと比較してみるとよく分かる。パパゲーノはモノスタートスには人格的な恐怖を抱いてはいないし、むしろ自分と同等の人間であるかのようにとらえているふしがある。第1幕第12場の互いに相手を悪魔だと思って逃げ出すところでは、音楽もふたりをまったく同等に扱っている。ところがザラストロの到着を知らせるラッパの音を聞いただけで、パパゲーノは言い知れぬ恐怖を覚え、全く萎縮して震えながら言う。

「僕がねずみだったら、隠れちゃうのに。かたつむりだったら、殻の中に入っちゃうのに。ねえ、一体何を話したらいいんだらう。」(第1幕第17場)

音楽もパパゲーノの鳥肌が立つような恐怖を表している。ザラストロはパパゲーノの理解を越えたところにいるのである。自然が明るく調和して、それ自体完結しているところでは、理性や叡知は化物のようなものでしかない。パパゲーノがザラストロと話す場面は、ただの一度もないのである。

パミーナはザラストロに、逃亡しようとしたのはモノスタートスが愛を強要するからだと打ち明ける。ザラストロはパミーナをいたわりながら、次のように言うが、この言葉はザラストロの心をととても微妙に表している。

「おまえの心はよく分かっている。おまえは他の男を愛しているのだ。私はおまえに愛を強いるつもりはない。しかしおまえに自由を与えはしない。」(第1幕第18場)

この言葉から、ザラストロはパミーナを愛していることが分かる。彼は本当はパミーナが自分を愛してくれることを望んでいるのだ。しかし彼女は他の男(タミーノ)を愛している。ザラストロの胸中は、エヴァを愛しながらも、彼女を若い騎士ヴァルターと結び合わせるハンス・ザックスのようではないだろうか。後にザラストロは「優しく貞節なパミーナに神々はやさしい若者を定め

られた。これこそが傲慢な母親から彼女を引き離した理由なのである」(第2幕第1場)と言うが、それはまやかしではないかという疑いがある。夜の女王もパミーナの夫としてタミーノを選んでいるのだから、ザラストロが口にする理由には根拠がない。——本当はザラストロは自分の愛の目的のために、パミーナを誘拐したのであろう。手込めにしたかったのだといっても良いかもしれない。しかしパミーナを誘拐して彼女を目の当たりに見た時、ザラストロは覚醒したのだ。ちょうどタミーノがパミーナの肖像画を一目見て覚醒したのと同じように。覚醒したザラストロは、パミーナに手を触れることができなくなる。けれども彼の内にはパミーナに対する情欲がまだくすぶっている。その情欲がモノスタートスという姿になって具現化されるのである。ザラストロがモノスタートスをパミーナの見張り役にすることは、パミーナに愛を強要し、彼女を手込めにしたいザラストロの意識せざる性状なのだ。ザラストロとモノスタートスは、ひとりの人間の内における上昇しようとする性状と下降しようとする性状の表裏一体なのだ。ちょうど『ニーベルングの指環』におけるヴォータンとアルベリッヒと同じ意味において。——タミーノを捕えて意気揚々と登場するモノスタートスに77回の鞭打ちの刑を与えるのは、ザラストロが自分自身の内にあるその性状を否定しようとするからなのである。

「ひとりの男がおまえの心を導かねばならない。男がいなければ、どんな女も自分の本分を踏みはずしてしまう。」(第1幕第18場)

このように歌うザラストロは、その台詞の中に自分自身の限界をも同時に表明している。男と女の愛情は、一方が常にもう一方をリードするようなものではない。相互に助け合い、共に手を携えて進むのである。タミーノとパミーナはザラストロの限界を越えて成長して行くのである。第1幕終曲の合唱は、愛に結ばれたタミーノとパミーナによってもたらされる世界の予感なのである。

「徳と正義が偉大な道に名誉を振り撒く時、その時こそ地上は天国となり、

人間は神々と等しくなる。」(第1幕第18場)

3

第2幕第5場では、三人の侍女がタミーノとパパゲーノの試練の場に姿を現して、試練を受けているふたりの滅亡を予言する。ところで、彼女たちは第1幕では「ザラストロの城は用心深く守られて」いて侵入することも近づくこともできないと言っていたのに、何故この試練の場に現れることができたのだろうか。もし彼らが自分自身の力で侵入することができるのなら、タミーノを送り出す必要はなかったのではないか。

彼らは、タミーノにくっついて上って来たのだとは考えられないだろうか。タミーノは夜の女王の世界から上って来たが、彼の内にはまだ夜の女王の混沌世界がまつわりついている。彼はそれを試練によって浄化し、克服しなければならない。その過程で彼の内にある意識的でないもの、理性的でないもの、それが三人の侍女の姿となって現れるのだ。タミーノは毅然たる態度で彼女たちを退ける。タミーノが意識的、理性的であることに近づくのに反比例するように、夜の女王は無意識、非理性の容貌を一層強めて行くことになる。ちょうどザラストロがモノスタートスを否定しようとするに従って、モノスタートスの邪悪さが顕著化されていくのと同じことが、タミーノと夜の女王にも起こるのである。

しかしタミーノの分身たるパパゲーノは、侍女たちの言葉に激しく動揺してしまう。パパゲーノはタミーノの内なる素朴、純真、自然なるものの代弁者なのだ。意識や理性とは無縁の人物であり、そのような者は混沌世界こそ住処であるからだ。第1幕での夜の女王の混沌世界は、善も悪も混然一体の原初世界であるが、パパゲーノはその世界の善を住処としているので、動揺はするものの最後には彼らを拒絶できるのである。この時以降、夜の女王と三人の侍女は、タミーノとパパゲーノの前に姿を現すことはなくなる。ふたりは彼らを克服したのである。一方ザラストロの内なるところから発生したモノスタートスは、下降をたどり、ついには夜の女王の混沌世界の邪悪さに同化して行くことにな

る。

眠っているパミーナを見つけて、再度彼女に接近しようと試みるモノスタートスの歌うアリア『誰でも恋の歓びを知っている』（第2幕第7場）は、彼が本質的に夜の女王と同質であることを物語っている。

「大好きなお月さん、許しておくれ、白い娘にぞっこんなのだ。白いってきれいだ。キスしないではいられない。お月さん、隠れておくれ。それが厭なら、目を閉じておくれ。」（第2幕第7場）

月は夜の象徴であり、夜の女王そのものである。モノスタートスは、夜の女王に「あなたの娘にぞっこんなのだ。キスするぞ」と言っているのである。呼び掛けられた夜の女王は、即座に姿を現す。彼女が簡単にザラストロの城の中に現れることができるのは、前述の三人の侍女が現れる理由と同じであるのは、説明するまでもないだろう。

パミーナの前に現れた夜の女王は、かつての優しい母親ではない。この時点では、彼女はその名前が表しているとおおり、夜と悪の代表者に変容している。彼女は自ら、自分はもはやパミーナの母親ではないと口にするのだ。

「おまえを私から引き離れた力に感謝しよう、私がまだおまえの母親だと言えるのだから。」（第2幕第8場）

この言葉は換言すれば「おまえがずっと私のそばにいたら、私はもうおまえの母親とは言えない」ということになる。つまりパミーナは長いこと母親と離れていたのも、夜の女王が変容し、次第に邪悪になっていることを知らないのである。夜の女王がパミーナに話す内容は前に述べたので、繰り返すことは避ける。ただアリア『地獄の復讐が私の心に煮えたぎる』（第2幕第8場）で聞かれる夜の女王の炎と燃える復讐の激昂は、第1幕のレチタティーヴォとアリ

ア『恐れることはない、愛する息子よ』（第1幕第6場）で歌われる愛娘を失った母親の悲しみと、鋭い対照を見せている。そのわけはこれまでに見て来たことから明らかであろう。夜の女王はここで殺人を教唆するほどまでになってしまった、それほど邪悪になってしまったのである。

夜の女王は、娘のパミーナを救出するためにタミーノを派遣し、失われた自分自身を取り戻そうとしたのである。何故ならパミーナは、夜の女王の善なる部分の抽出されたものと見ることができるからである。パミーナの膚の色の白さがそれを明確に物語っている。このオペラの中で、登場人物の膚の色が述べられているのは、パミーナとモノスタートスのふたりだけである。モノスタートスが黒いのは彼がモール人であるためというよりも、彼の内面的な邪悪さのためなのである。台本にはザラストロの城にいる奴隷たちがモール人であるとはどこにも書かれていない。黒いのはモノスタートスだけなのだ。時折言及される人種差別とは無縁なのである。一方パミーナは、その内面的な純粹さのために白いのである。しかしパミーナは夜の女王の娘であり、母親の夜の部分（下降する性状）から完全に隔絶されているわけではなく、それがモノスタートスによる愛の強要という形になって現れて来るのである。「ザラストロを殺せ、そして七重の太陽の輪を手に入れろ。それができなければ母子の関係は断たれる」と、パミーナを脅す夜の女王は、白いパミーナを黒くしようとしたのである。その脅しをパミーナが拒絶することによって、夜の女王はパミーナを、そして自分自身の善を完全に失うことになるのだ。

モノスタートスは膚の黒さと同様に、心の中も真っ黒な存在と化している。彼が求めるのはパミーナの心ではなく、彼女の白い肉体だけなのである。彼女の心が他の男に向いていようと、そんなことは彼にとっては一切お構いなしなのだ。彼は夜の女王からパミーナに渡された短剣を奪い取り、その武器を手パミーナを脅迫する。冷たい輝きを放つ刃は、月そのものを連想させる。短剣は夜の女王自身でもあるのだ。

モノスタートス　俺を愛すか、それとも死ぬかだ。さあ、どっちだ。返事に

- よっちゃあ、生命はないぞ。
- パミーナ 私心はあの若者に捧げられているのです。
- モノスタートス おまえの心が誰に捧げられていようと俺には関係ない。
——さあ、どっちだ。
- パミーナ (きっぱりと) 絶対にいやです。
- モノスタートス それじゃあ死んじまえ。(第2幕第10場)

パミーナは僅かの間に、人を殺す危機と人から殺される危機を体験する。そのどちらをも拒絶することにより、彼女は彼女自身の夜の部分(下降する性状)を否定することになる。ザラストロもモノスタートスを追放することによって、自らの下降する性状を克服することになる。彼のアリア『この聖なる殿堂には』(第2幕第12場)は、パミーナに対する愛の断念の告白であり、同時に内なるモノスタートスを克服した信条告白でもあるといえよう。

「もし人が過ちを犯したとしても、愛がその人を義務へと導くのだ。そして彼は友と手を携えて、満たされながら心楽しくより良い国に入っていく。」(第2幕第12場)

前半は愛を断念したザラストロ自身のことを言っているように聞こえはしまいか。わずかに入るフルートの下降音は愛の断念の苦さを表していよう。後半で語られているのは、まだ達成されていない理想であり、スタッカートが付いた16分音符のヴァイオリンの上昇が彼の理想の高貴さを表していよう。しかし、ますます理念の世界に生きることになり、実践を伴わないザラストロには、この理想を実現することはできない。理想の実現は、タミーノとパミーナの成長を待たなければならないのだ。

あまり言われたいことだが、このオペラには死の影が非常に濃く漂っている。タミーノは大蛇に追われて生命からがら逃れて来るし、パミーナは殺人を犯せ

と脅され、また自身も殺されそうになる。後には自殺を図るし、パパゲーノも自殺しようとする。タミーノは最後の試練で死の恐怖に震え上がるし、ザラストロはことある毎に試練での死を歌う。このように死に多く触れられているオペラは他に例がないだろう。ただ普通私たちは、そのことにあまり気づかないだけなのだ。それはおそらくモーツァルトの音楽の素晴らしさのためだろう。モーツァルトは既に24歳の時に、父親に宛てた手紙（1781.9.26.）に次のように書いている。

情熱というものは、どんなに烈しかろうと、決して人に嫌な気持ちを起こさせるところまで表現すべきではないし、どんなに恐るべき箇所だろうと、音楽は決して耳をそこなうようになってはならず、やはり耳を満足させる、つまりどこまでも音楽でなければなりません。¹⁹⁾

またカール・バルトは、バーゼル音楽堂における記念講演（1956.1.29.）の中で次のように述べている。

モーツァルトの音楽は徹底徹尾重圧感がなく、りきみがなく、軽やかにひびく——だからこそ人の重荷を軽くし、心を軽やかにし、解放感を味わせる。²⁰⁾

私たちはそのようなモーツァルトの音楽のために、『魔笛』がこれほど死に近いオペラであることにほとんど気がつかないのである。

パミーナのアリア『ああ、愛の幸せは消え去った』（第2幕第18場）は、このオペラの中で最も感動的な曲である。愛を失ったと思う悲しみと苦悩と絶望が、このように静かな短い曲の中に、切々と胸を打ち、心を引き裂かれるような思いを味わう例は他にない。

「見て下さい、タミーノ、愛する人よ、この涙はただあなたのためにだけ流れるのよ。あなたが愛の切望を感じないのならば、安らぎは死の中にあるのだわ。」(第2幕第18場)

パミーナが「安らぎ」(Ruh')と歌う時、その長く伸ばされたuの母音の中から、あたたかも死の亡霊が立ち上がって来るようではないか。最後の4小節の静かに消えて行く下降音の中で、パミーナの生命は死の優しい安らぎの中で解体して行くかのようだ。ザラストロの言葉を借りれば、このアリアに涙しない者は、「人間であるに値しない」のだ。

第2幕フィナーレ冒頭で、またしても新しい世界の予感が、三人の童子によって歌われ、愛に満ちた新しい世界の実現が近づいていることが示される。

「おお、優しい安らぎよ、降りて来い。再び人間の心の中に来たれ。その時、地上は天国となり、人間は神と等しくなる。」(第2幕第26場)

タミーノの愛を失ったと思い込み、絶望し、半ば狂気に陥ったパミーナは自殺を図る。三人の童子が間一髪のところまで彼女を助け、タミーノがどれほど深く愛しているかをパミーナに告げる。タミーノの愛を信じることでできたパミーナは、今やタミーノと共に最後の試練を受けることになる(28場)。幾多の試練を経たタミーノと死の誘惑を克服したパミーナは、今こそ共に手を携えて歩むことができる。最後の、そして最大の試練は、火と水の山を通過することだ。それは取りも直さず、人生のあらゆる困難を、愛し合うふたりが、生死を賭けて共に克服して行くことに他ならない。既にひとたび死を克服し、失われたと思っていたタミーノの愛を確信したパミーナは、死の苦しみと恐怖に脅かされているタミーノに言う。

「私はどんなところでも、あなたのおそばを離れません。私が自らあなた

を導きましょう、愛が私を導いてくれるのです。」(第2幕第28場)

ふたりはもはやザラストロを越えているのである。ザラストロの理念は「男が常に女を導くのであり、男に導かれなければ、女はその本分から逸脱してしまふ」というものだったのではないか。それに反して、パミーナは「私が自らあなたを導きましょう」と口にするのである。

ふたりがザラストロを越えていることは、ザラストロも僧侶たちも知っていることなのである。試練に打ち勝った彼らは、もはやふたりではない。ふたりはひとりなのだ。合唱が歌う勝利と祝福の讃歌が、そのことを明らかにしている。ふたりは単数で呼ばれるのである。

Triumph! Triumph! Du edles Paar! Besieget hast du die Gefahr!

勝利だ、勝利だ。気高いふたりよ。おまえたちは危難に打ち勝ったのだ。

(第2幕第28場)

Du を Liebe (愛) に置き換えてみよう。「勝利だ、勝利だ。気高い愛よ。愛は危難に打ち勝ったのだ。」——これこそ台本作者のシカネーダーとモーツァルトが言いたかったことではないだろうか。愛による世界が生まれたのだ。タミーノとパミーナを結び合わせたのは、ザラストロではなく愛なのだ。＜愛＞はいかなる苦難の時でも、ふたりを導くのだ。ザラストロは、せいぜいのところ＜愛＞による世界の実現を予感できたに過ぎないのだ。

夜の女王の夫が亡くなってから、ザラストロと夜の女王に分裂していた世界は、＜愛＞によって新たに、そしてまったく新しく再生されたのだ。夜の女王の夫の統治のもとでは、女は男の導きに委ねられていただけなのである。かつて夜の女王の夫は、死を前にして彼女に言った。

「女の精神では理解できないことを、詮索するものではない。——おまえのつとめは、おまえと娘を賢明な男たちの手に委ねることだ。」

(第2幕第8場)

ザラストロは、夜の女王の夫とまったく同じなのである。ただザラストロには、夜の女王の夫にあった〈愛〉が欠けていた。〈愛〉のないところで、世界は闇に落ちていたのである。神殿へ侵入しようとした夜の女王とモノスタートスは奈落に落ちて行く。その時ザラストロは高らかに歌う。

「太陽の光は夜を追い払い、偽善者が詐取していた権力を打ち滅ぼした。」

(第2幕第30場)

しかし、それはザラストロによってなされたことではない。新しく誕生した愛に溢れた世界では、邪悪はそれ本来の住処である永遠の暗黒の夜に落ちざるを得ないのだ。ザラストロの胸に下がっている〈昼〉と〈光〉の象徴たる七重の太陽の輪は、今やタミーノとパミーナの胸に下げられるべきものとなる。

新しく生まれた世界は、「地上における天国」であり、「人間は神に等しいもの」となるのだ。叡知を求める者だけが神に等しくなるのではなく、愛に溢れるすべての人間が共に神に等しくなるのだ。試練に失敗を繰り返し、叡知とは無縁の素朴な自然児パパゲーノも、恋人のパパゲーナと結ばれて幸せなのである。

時折第2幕の第28場と第29場の順序を逆にして、つまりパパゲーノとパパゲーナが結ばれた後で、タミーノとパミーナが試練に打ち勝つように上演されることがあるが、それは大変な過ちを犯しているといえるだろう。試練に失敗し、神殿から追放されたパパゲーノが恋人を得て幸せになれるのなら、タミーノとパミーナが生死を賭けて克服しなければならなかった苛酷な試練は、何の意味もなくなってしまふ。〈愛〉による新しい世界が誕生した後だからこそ、パパゲーノたちも幸せになれるのである。

※

※

※

私はここまで意識的に、魔笛とグロッケンシュピールのことには触れなかった。このオペラのタイトルにもなっている魔笛とは一体何なのだろうか。パミーナの父親の手で「稲妻と雷鳴と暴風雨の吹き荒れる魔法の時刻に、千年も経ったオークの樹から作ら」（第2幕第28場）れた魔笛は、古代ゲルマンと北欧の神話を思い起こさせ、またヴォータンの槍を連想させてやまない。三人の侍女は、魔笛をタミーノに与える時に次のように言う。

第1の侍女　この魔笛は、あなたを守り、大変な不幸な時でも支えてくれます。

三人の侍女　この笛であなたは思いのままにすることができます。人間の情熱を変えることもでき、年をとった独身男も恋の虜になります。

（第1幕第8場）

グロッケンシュピールは魔笛のコピーと考えて差し支えないだろう。笛を吹くには、たとえそれがどんなものであろうとも、ある種の技術を必要とするが、グロッケンシュピールには技術はいらない、ただ鳴らせば良いだけだ。上昇を目指すタミーノに魔笛が、世俗にとどまろうとするパパゲーノにグロッケンシュピールがそれぞれ与えられるのは、単なる偶然ではないのである。

タミーノが魔笛を吹くのは4回ある。僧侶との会話の後で神殿の内部からの答えに感謝して吹く時（第1幕第15場）、試練の最中に三人の童子から返された魔笛を吹く時（第2幕第17場）、パパゲーノを襲うライオンをおとなしくさせる時（第2幕第19場）、そして最後の火と水の試練の時（第2幕第28場）である。そのうちモーツァルトが魔笛のパート（フルートによって演奏される）を楽譜に書き込んでいるのは、1回目と4回目のところだけなのだ。2回目と3回目のところは、ト書きに「タミーノは笛を吹く」と書かれているだけで、いわば即興演奏にまかされているのである。（グロッケンシュピールは3度鳴らされるが、3度ともモーツァルトは楽譜に書き込んでいる。）1回目と3回目は、動物たちを手なずける力のあることが示される。問題となるのは2回目

の時である。魔笛の音に引き寄せられてパミーナが現れるが、沈黙に縛られているタミーノは、彼女に心の内を何も明かすことができない。パミーナは絶望し、死を選ぼうとする。魔笛は愛するふたりを引き離し、危機に落とし、その生命さえ危うくするのである。魔笛に侍女たちが言ったような力が本当にあるのならば、タミーノの吹く笛の音によって、パミーナは愛を確信することになるのではないか。

しかし愛するふたりは、互いに死の苦しみを経験しなければならなかったのだ。死の縁から力を得て再び蘇生した<愛>こそ、何物にも揺るぐことのない確固たるものになるからである。最後の試練に立ち向かうタミーノとパミーナは言う。

「私たちは音の力によって、心楽しく死の暗い夜を抜けて行く。」

(第2幕第28場)

ふたりは魔笛の音に導かれて最後の厳しい試練を克服する。人間や動物の心を和ませることも、絶望に落とすことも、また死の縁から立ち上がり、生きる力を与えることもできる魔笛は、いわば音楽の精霊なのだ。心に深く染み込むその不思議な力こそ魔笛の力そのものなのである。

註

モーツァルトの『魔笛』からの引用は、すべて下記のオーケストラ・スコアからの拙訳である。

- ① Edition Eulenburg No. 912 MOZART K. V. No. 620 «Die Zauberflöte» Ernst Eulenburg Ltd. London-Zürich-Mainz-New York. Printed in England.
- ② Wolfgang Amadeus Mozart: The Magic Flute (Die Zauberflöte) in Full Score. Dover Publications, Inc. New York. 1985

- 1) 石井 宏：ショルティ指揮ウィーン・フィル『魔笛』のレコード LONDON SLC 7130/2 解説 7-9頁。

- 2) Jacques Chailley : La Flûte enchantée—Opéra maçonnique. 邦訳 ジャック・シャイエ : 『魔笛 秘教オペラ』高橋英郎・藤井康生訳 白水社 342—347頁にこの論文の全文が載っている。
- 3) Egon von Komorzynski : Entstehung der «Zauberflöte». 1955 及び Ger- not Gruber : Schaffensgeschichte und Uraufführung der «Zauberflöte» 1970. 邦訳 コモルツェンスキ : 『«魔笛»の成立事情』及びグルーバー : 『«魔笛»の創作過程とその初演』畔上司訳 名作オペラボックス5 『魔笛』236頁及び216頁。
- 4) Jacques Chailley : La Flûte enchantée—Opéra maçonnique. 前掲書 33頁。及び Egon von Komorzynski : Entstehung der «Zauberflöte». 前掲書 240頁。
- 5) Alfred Einstein : Mozart. 邦訳 アインシュタイン : 『モーツァルト』浅井真男訳 白水社 1961年 638頁。
- 6) Nikolaus Harmoncourt : Ein Familiendrama. In : Libretto von Mozarts «Zauberflöte» CD (TELDEC 70 P 2-2201~2)
- 7) Egon Kaufmann : Die Zauberflöte als ganzes Märchen. Daisan-Schobo 1989. S. 4-6.
- 8) Erich Neumann : Zur Psychologie des Weiblichen. Rascher & Cie., AG., Zürich, 1953. 邦訳 エーリッヒ・ノイマン : 『女性の深層』松代洋一・鎌田輝男訳 紀伊國屋書店 1980. 139頁。
- 9) 代表的なものを幾つか挙げるとすれば, Jacques Chailley : La Flûte enchan- tée—Opéra maçonnique. 前掲書/Brigid Brophy : Mozart The Dramatist. a new view of Mozart, his operas and his age. 1964. 邦訳 ブリジット・ブローフィ : 『劇作家モーツァルト』石井宏・高橋英郎訳 東京創元社 1970./Roger Cotte : La Musique maçonnique et ses musiciens. Chap. VII, 'La Musique maçonnique de W. A. Mozart', Ed : du Baucens, 1975. 邦訳 ロジェ・コッ ト : 『フリーメーソンの音楽と音楽家』第7章「モーツァルトのフリーメーソン音楽」笠原潔訳 ユリイカ 1978. 12月臨時増刊号/Katharine Thomson : The Masonic Thread in Mozart. Lawrence & Wishart, London, 1977. 邦訳 キ ャサリン・トムソン : 『モーツァルトとフリーメーソン』湯川新・田口孝吉訳 法 政大学出版局 1983./吉村正和 : 『フリーメーソン—西洋神秘主義の変容』講談社 現代新書 930. 1989./Erich Neumann : Zur Psychologie des Weiblichen. 前掲書 等。
- 10) ヴォルフ・ローゼンベルクは, この曲をフリーメーソン結社の人道主義の解釈と 敵対する<自分の>人道主義の解釈を, モーツァルトはスコアに書き込んだ, と 言っている。Wolf Rosenberg : Mozarts Rache an Schikaneder. In : Musik-

- Konzepte 3. Edition Text+Kritik, München 1978. 邦訳 ヴォルフ・ローゼンベルク：『シカネーダーに対するモーツァルトの復讐』畔上司訳 名作オペラボックス5『魔笛』音楽之友社 昭和62年 366頁。
- 11) Rainer Rien: 《Die Zauberflöte》 oder Mozart, der direkte Komponist. In: Musik-Konzepte 3. Edition Text+Kritik, München 1978. 邦訳 ライナー・リーン：『《魔笛》あるいは弁証法的な作曲家モーツァルト』畔上司訳 名作オペラボックス5 348頁。
- 12) 中島悠爾：『ドイツオペラの魅力』NHK 音楽 シリーズ7 日本放送出版協会 昭和56年 33—4頁。中島氏によれば、ベルリン国立歌劇場の来日公演でも、大蛇は全身に矢を立てていたように見えたという。私もその公演を見ているはずだが、残念ながら覚えていない。(なにしろ幕が開いた途端に、東京文化会館の3階のサイド席で見ていた私の目に、舞台上にグルグルととぐろを巻くように置かれたままになっている照明用のコードの山が飛び込んで来たのだ。前代未聞である。大蛇に注意が向けられるどころではなかったのだ)しかし「あの幕開きに登場する大蛇の体に、何本もの矢が突き刺さっていた」となると、その公演の演出者も矢を使い果たしてしまった、タミーノは勇敢にも大蛇と戦ったが、相手の方が数段強かったという解釈をしているのであろう。
- 13) Frich Neumann: Zur Psychologie des Weiblichen. 前掲書 159頁。
- 14) Jacques Chailley: La Flûte enchantée—Opéra maçonnique. 前掲書 222—3頁。
- 15) Attila Csampai アッティラ・チャンパイ：『《魔笛》の秘密、あるいは啓蒙主義の帰結』畔上司訳 名作オペラボックス5 19頁。
- 16) デントの『モーツァルトのオペラ』(草思社 石井宏・春日秀道訳)の訳注にも「初版は明らかに精霊と書かれている」と載っている(259頁)。この訳注で言われている初版が何を指しているのかは分からない。初演のポスターの配役には3人の童子、あるいは3人の精霊は載っていないのである。私の持っているレコードやCD(国内盤、輸入盤を合わせて11種類)ではどれも<3人の童子>あるいは<3人の少年>(ドイツ語では Drei Knaben)となっている。つまり、かつては<3人の精霊>と言われていたが、いつの頃からかなんらかの理由で<3人の童子>と言われるようになったのだらう。
- 17) アンリ・ゲオン：『聖なる音楽家モーツァルト』高橋英郎訳 音楽の手帖『モーツァルト』青土社 1979年 41—2頁。
- 18) Joachim Herz/Rudolf Heinrich: Zur Konzeption der Wiener 《Zauberflöten》—Inzenierung von 1974. In: Felsenstein/Herz: Musiktheater. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1976. 邦訳 ヘルツ=ハインリッヒ：『1974年の

ウィーンでの演出の基本構想について』 畔上司訳 名作オペラボックス5 341頁。

- 19) 吉田秀和：『手紙を通じてみるモーツァルト』 吉田秀和全集第1巻 白水社 1975. 117頁。
- 20) カール・バルト：『モーツァルトの自由』 小塩節訳 音楽の手帖『モーツァルト』 青土社 1979年 96頁。

註に挙げたものの他に次のものを参考させていただいた。

- ① Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Programmheft zur Neuinszenierung, Premiere am 30. Oktober 1978 im Nationaltheater München.
- ② Ernst Bloch: Verfremdung I. Suhrkamp Verlag. 邦訳 エルンスト・ブロッホ：『異化』片岡啓治・種村季弘・船戸満之訳 現代思潮社 1976.
- ③ Bruno Walter: von der Musik und vom Musizieren. S. Fischer Verlag, 1957. 邦訳 ブルーノ・ワルター：『音楽と演奏』 渡辺健訳 白水社 1973.
- ④ 原研二：『十八世紀ウィーンの民衆劇 放浪のプルチネッラたち』 法政大学出版局 1988.