

モーツァルトのオペラ「ドンジョバンニ」の分析

～ ゼルリーナの aria より ～

絹 川 文 仁

One analysis of the score of “Don Giovanni” by Mozart

Fumihito KINUKAWA

序

故バーンスタインは「モーツァルトのスコアは、捲る度に新しい発見がある」と常々語っていた。また、かの小林秀雄をして「モーツァルトは何を狙ったのだろうか。恐らく、何も狙ひはしなかった。現代の芸術家、のみならず多くの思想家さへ毒している目的とか企画とかいふものを、彼は知らなかった。芸術や思想の世界では、目的や企画は、科学の世界に於ける仮定の様に有益なものではない。それは当人の目を眩ます。或る事を成就したといふ野心や虚栄、いや真率な希望さへ、実際に成就した実際の仕事について、人を盲目にするものである。大切なのは目的地ではない、現に歩いているその歩き方である。現代のジャーナリストは、殆ど毎月の様に、目的地を新たに作るが、歩き方は決して代へない。そして実際に成就した論文は先月の論文とたしかに違っていると盲信している。モーツァルトは、歩き方の達人であった。現代の芸術家には、殆ど信じられない位の達人であった。これは、彼の天賦と結んだ深刻な音楽的教養の賜物だったのだが、彼の教養とは、又、現代人には甚だ理解し難い意味を持っていた。それは、殆ど筋肉の訓練と同じ様な精神上的訓練に他ならなかった。或る他人の音楽の手法を理解するとは、その手法を、実際の制作の上で模倣してみるといふ一行為を意味した。彼は当代のあらゆる音楽的手法を知り尽くした、とは言はぬ。手紙の中で言っている様に、今はもうどんな音楽でも真似できる、と豪語する。彼は、作曲上でも訓練と模倣とを教養の根幹とする演奏家であったと言へる。彼が大即興家だったの

は、ただクラヴサンの前に座った時ばかりではないのである。独創家たらんとする空虚で陥穽に満ちた企画などに、彼は悩まされた事はなかった。模倣は独創の母である。唯一人のほんたうの母親である。二人を引離してつたのは、ほんの近代の趣味に過ぎない。模倣してみないで、どうして模倣できぬものに出会えようか。僕は他人の歌を模倣する。他人の歌は僕の肉声の上に乗る他はあるまい。してみれば、僕が他人の歌を上手に模倣すればするほど、僕は僕自身の掛けがへのない歌を模倣するに至る。これは、日常社会のあらゆる日常行為の、何の変哲もない原則である。だが、今日の芸術の世界では、かういふ言葉も逆説めいて聞こえる程、独創といふ観念を化物染みたものにしてつた。僕等は、今日でもなほ、モーツァルトの芸術の獨創性に驚く事ができる。そして、彼の見事な模倣術の方は陳腐としか思へないとは、不思議な事ではあるまいか。モーツァルトは、目的地なぞ定めない。歩き方が目的地を作り出した。彼はいつも意外な処に連れて行かれたが、それがまさしく目的を貫いたといふ事であった。彼の最重要部が音で出来ていた事を思い出さう。彼の精神の自由自在な運動は、いかなる場合でも、音といふ自然の紆余曲折した隠秘な必然性を迎える事によって保証されていた。⁽¹⁾とまで、思想の域にまで言及せしめてもいる。そこまで言わずとも、あくまで音楽領域に限定したところで、吉田秀和氏のように「モーツァルトの音楽は本質的にコンチェルトな音楽であり、各要素の個性化による美の拡散、鏡のような反射と分光の芸術である。バッハの崇高な、無欠の和声的ポリフォニーに対し、モーツァルトは動いてやまず、七

彩の色をこもごも放つポリフォニーコンチェルトの様式における最高度の完成度を実現した。⁽²⁾」と、ある種の最高の賛辞が寄せられるモーツァルトのサウンド。

浅学非才の筆者は、こういった偉人達の言を座右の銘としながら、壮大なモーツァルトのスコアに少しづつアプローチし続け、彼らの言わんとする一端をようやく認識しつつある昨今でもある。そのひとつとして、本稿では、モーツァルト「ドンジョバンニ」のスコアの一部についてアナライズすることを試みる。周知のように「ドンジョバンニ」は、モーツァルトの四大オペラのひとつであり、世界中のオペラハウスのスタンダードナンバーにとどまらず、我が国においても、頻繁に上演されるポピュラーな作品のひとつである。しかしながら、少なくとも我が国の上演では、そのスコアの細部に散りばめられた様々な魅力が表出されているとは言い難いものがある。そこには、我が国の文化的背景、教育的背景等が微妙に絡み合っているだろう事が透けて見て取れる。それらの根本的問題まで深入りはしないものの、本稿の結びにおいては、筆者がこれまで同種のオペラに携わってきた経験談も開陳して、我々日本人が抱えがちなオペラ上演についての問題を少しでも整理できれば、と思う。

本論

「ドンジョバンニ」第一幕。ドンジョバンニの誘惑になびいたゼルリーナに婚約者マゼットが立腹、それを「ぶってよ、マゼット！」とゼルリーナがお色気で慰める有名なアリアがある。ソプラノ歌手のほぼ全てがうたったことがあるだろうほど、基本的声乐テクニックを身に付けるための格好の曲でもある。へ長調4分の2拍子の前半部で、マゼットのご機嫌をうまくとりつつある彼女は、後半の8分の6拍子で「落ち着いてね、いとしい人よ。昼も夜もいいことをして楽しみま

しょう」と、より艶やかに彼をその気にさせていく。

さて、後半の8分6拍子は、殆んどが、付点4分音符・4分音符・8分音符・16分音符からなるレガートでうたわれるのだが、よく見ると「いとしい人よ、落ち着いてね」の3回目の繰り返しの「vita」と、「昼も夜もいいことをして楽しみましょう」の4回目の繰り返しの「vogliam passar」に、付点8分音符と16分音符による「弾んだ付点のリズム」があることに気づく（譜例1aとb。³⁾。後半でこの種の付点のリズムがあるのは、この2箇所だけである。オペラというものを、音楽と演出の両面からアナリーゼ、プロデュースしていく際(実は、双方は切り離すことのできない、表裏一体のようなものなのだが)、こういったふうに楽譜に目を光らせていく事は、

〔譜例1〕

di vo-gliam pas-sar, not-tee
Tag und je-de Nacht, un-ser

di vo-gliam pas-sar, not-tee di vo-gliam pas-
Frie-den ist-ge-macht, un-ser Frie-den ist-ge-

sar, not-tee di vo-gliam pas-sar! Pa-ce,
macht, un-ser Frie-den ist-ge-macht! Freu-de,

pa-ce, o vi-ta mi-a, pa-ce, pa-ce, o vi-ta mi-a, in con-
Freu-de, teu-res Le-ben! Freu-de, Freu-de, teu-res Le-ben! Scherz und

ten - ti ed al - le - gri - a ben not - tee di vo - gliam pas -
Lust soll uns um - schwe - ben je - den Tag und je - de

sar, si si si si si si, not - tee di vo - gliam pas -
Nacht, ja, ja, ja, ja, ja, ja, je - den Tag und je - de

sar, si si si si si si, not - tee di vo - gliam pas -
Nacht, ja, ja, ja, ja, ja, ja, Frau - de, Frau - de, tau - res

sar, vo - gliam, vo - gliam pas - sar, vo - gliam, vo - gliam pas -
Le - ben, Scherz und Lust soll uns um - schwe - ben, un - ser Frie - den ist ge -

sar!
macht!

オペラ制作において常識的レベルである事を断りつつ、以下、この付点のリズムの意味するところを述べてみたい。

前述の通り、マゼットのご立腹もだいたい和らぎ、差異はあるものの二人の官能的気分が高まっているのが、この部分である。結論から言って、おそらくゼルリーナは、お色気を主にしたマゼットの扱い方に長けており、今回も「作戦大成功！」とばかりに、思わず彼女がほくそ笑んだのが、このリズムに託された可能性がある。あまりに巧くウソをつけた時に思わず「ウッフ！」と出る、あれだ。或いは、より明るく軽やかなお色気作戦、ともとれよう。いずれにしても、それまでになかったこのリズム

ムが、その時のゼルリーナの心理めいたものを表出しており、このリズムは、良い意味で、特徴を持たせて強調されるべきなのがある、特に、裏拍の16分音符と8分音符を。そして、これによって、次に6回も繰り返される「Si!(そうよ!）」への移行が、心理的にスムーズになり、その当然の帰結として音楽的にもスムーズとなってくることに気づく。(4)

同じ「ドンジョバンニ」第二幕、やはりゼルリーナのアリア「Vedrai,carino,se sei buonino, (いい子ちゃん、あんたがいい子にしていたら)」についても見てみたい。シチュエーションは違うが〜ドンジョバンニから乱暴されて傷を負ったマゼットを癒してあげるゼルリーナのアリア〜これも前曲と同様に、お色気ムンムンを振りまく曲だが、歌い出し2小節目と6小節目に施されている装飾音に着目する(譜例2aとb。⁶⁾)。この種の装飾音はイタリア語でappoggiatura (アッポジャトゥーラ) といい、その動詞形appoggiareは、もたせかける、立てかける、ゆだねる、という意だ。よってここでは、この装飾音の付いている言葉「carino」「rimedio」のニュアンスが、そのappoggiaturaに表出されていることが、容易に伺える。即ちcarinoの「いい子ちゃん!」という、マゼットを自分の子ども

のようにフレンドリーに扱い、且つ精神的に少々優位に立っているかのような雰囲気が、この2点c音とd音による装飾音に醸し出されているのである。またrimedioも、その意味は「治療、薬」なのだが、ただの治療などではなく、「bel (いい、素敵な)」という形容詞が付いていることから明らかのように、お色気の特別治療なのである。そこで、ゼルリーナを演じる歌手は、間違っても医療関係者が職務的に発するようこの装飾音をうたってはならず、非常に意味ありげにお色気を漂わせながら、うたうことが必須となる。しかも、以上のappoggiaturaをより効果的に引き立たせるべく、モーツァルトの絶妙な工夫を、指摘しないではいられないものがある。とい

うのも、これらの装飾音が施されている直前の小節を見ると、「Vedrai, ca-」 「che bel ri-」のメロディとも、2点c音のごく単調な完全一度の連続なのである。それによって、極めて対照的に登場する装飾音が、いたって刺激的なトーンとなってくるわけだ。モーツアルトの殆どの旋律は、その典雅で上品な耳障りの良さから、演奏側も何の問題意識を持たないまま～まるで何かの術に嵌ったかのように～すっ心地よく演奏してしまいがちだが、視点によってはこういった何気ない工夫が見えてくるのだ。まさしく、拙稿の冒頭で挙げたバーンスタインの言うとおりののである。

結び

筆者のこれまでの経験では、以上のような解釈に距離感を置く、ないしは温度差を感じるといった音楽家が、国内外を問わず、何人かいることを小生は知っている。しかも彼等にはいろいろなレベルがあるので、こちらが大人気なく「何もわかっていない！」と一刀両断したところで、硬直的な権威主義の謗りは免れず、小生の意とするところではない。そこで、ここでは様々な状況を具体的に考察しながら、可能な限り建設的思考を試みる。それによって、オペラ上演の各種古場での作業の密度が濃いものになっていく上での一助になれば、とささやかに願っている。(4)

まず論外としか言いようがないのが、そういったリズムの存在に何ら興味や問題意識も抱かないまま、無機的に楽譜を読み進めている階層だ。オペラを享受するにあたって、常に「言葉の壁」が立ち上がりはかかってしまう我々日本人に、残念ながら特に散見される。次に、ある種の意見を持ちつつ、小生のような解釈に難色を示すのは、制作過程のひとつの段階にはなりうる。が、その理由を

〔譜例 2〕

Don Giovanni.

Arie der Zerline.

Mozart.

Andante.

mezza voce

mp dolce

Ve-drai, ca - ri - no, se sei buo - ni - no, che bel ri - me - dio ti vo - glio
Wenn du fei - n - frann bist, will ich dir hel - fen, ich weiss ein Mit - tel für al - les

dar. gut. E na - tu - ra - le, non da dis - und hilft so
Es schmeckt so lieb - lich,

gu - sto, e lo spe - zia - le non lo sa far, nò, non lo sa far, nò, non lo sa
plötz - lich, du sollst dich wun - dern, wie wohl dir's tut, ja, wie wohl dir's tut, ja, wie wohl dir's

問うと、驚くほど単純で「それまでずっとレガートでうたってきたわけだから、そのレガートが保たれることのほうが優先すべき」「8分の6拍子は、1拍目と4拍目が強拍だから、その拍子感を壊してまでリズムを刻むべきではない」といった類のものばかりだ。また「そういうやり方は、CDやビデオでも聴いたことがない。トラディショナルではない」という、冷笑を禁じえないものもある。あっさり言って、以上のような捉え方は、オペラのスコアを、悪い意味で表面的にしか見ていない典型なのである。または、視点が画一的、ないしは硬直的、とも言えよう。誤解を恐れずに言うと、一番目の捉え方は、何と無くの雰囲気ではか判断しないもので、小生の見解と次元が違う。今や世界のマエストロに君臨しつつある大野和士も「休符ひとつにも、あるドラマ性や生命感を

宿らせられなかったら、オペラ上演の意味は全くない」と、鋭いコメントを発していた事を思い出す。また、二番目の「8分の6拍子の拍子感云々」には、小生が長きに渡って師事したあるイタリア人マエストロ(コベントガーデンとメトで長く指揮を務めていた)の言葉を捧げてみたい「小節単位や拍子感で音楽をまとめるのは、音楽のスムーズな流れを塞ぎ止める鉄格子を立てるようなもの」。念のために補足すると、小節や拍子というのはあくまで便宜的なものであって、それぞれの音楽をかたちづくる重要なファクターは、殊、オペラにおいては言葉を主に他にたくさんある、という事なのである。三番目は、ある意味で、我々日本人演奏家に潜在している切実な問題を浮き彫りにしたような考えだ。繰り返すが「言葉の壁」がある分だけ、大なり小なり、外国からの既存の情報に頼らざるをえないわけだが、それをたくさん収集しただけで「トラディショナルなもの」が見えたつもりになっただけのパターンが意外なほど多い。小生の知る限り、伝統的な言葉で論評したがるのは評論家だけで、第一線で活躍するアーティストはまず口にしない。何故と言って、自らの信念と責任をもって作品をアナリーゼしようとするならば、それをしないうちから伝統的なものに頼る事は、知的怠慢と責任放棄に陥り、客席を魅了するようなパフォーマンスにはならない事を、彼らはわかまえているからである。「結果的に」伝統的なものに近くなることは、いくらあってもいいのは当然でもある。余談だが、カルロスクライバーとベルリンフィルの有名ないさかきも、フルトベングラーの解釈にしがみつこうとするベルリンフィル側に、クライバーが「私はフルトベングラーではない、クライバーだ！」と愛想を尽かした事に端を発する。双方の共演は結局キャンセルされたが、あっぱれな喧嘩である。何故かと言うと、カラヤン死後の後任の楽員による選出で、圧倒的多数でクライバーが推されたからである。対立してもクライバーの力量をちゃんと評価するベルリンフィルは大人である。こういった場面でも、伝統的、という漠然とした言葉では、喧嘩すらできない事にもなるだろう。ましてや、拙稿冒頭のバーンスタインの言葉、である。だからと言って、小生は伝統否定論者ではない。伝統、をキーワードに、バーンスタインの言葉を加味しながら、こう説いてみせるのが妥当ではないか「永遠の旅路にも匹敵する

スコアの徹底的な分析は、人と様々なTPOに応じて、ある時点においては伝統的な解釈にぐんと近づく事もあるれば、ある時点では伝統から離れる、ないしは伝統的な解釈を迂回したり、ある側面では伝統を利用したり、ある側面では無視したり等々、いずれにしても多様なのである。ところがそこで気づくのは、個性の表出とも言える芸術を営むには、実は伝統なるものと切っても切り離せないことだ。そのような意味でも、伝統は安易に無視できない重要なものである。ただ、だからと言って、最初から伝統に身を委ねるのは、パフォーマンスの生命力を抹殺させる危険性大なのである。あっさり言うてしまうと、伝統なるものの活用の仕方が最も肝要なのだ」もっとも、それ以前に、CDやDVDに頼る事自体、芸術の域とはかけ離れた次元の低いイミテーションでしかないことは言うまでもないだろう。

他方、そのようなリズム感は「モーツァルトには祖野過ぎる、下品だ」という指摘も予想される。確かにそういう指摘は、ひとつの価値足りえる。が、こればかり尊重すると、本来娯楽たるオペラ、しかも千人前後の聴衆の前で表現するに、程度問題こそあるが、大胆かつ粗削りなものの方が、実は客席に届きやすいという真実が矮小化されてしまうことも常に弁えるべきだ。オペラではないが、あるテレビ番組で小澤征爾がタングルウッドで学生オーケストラを指導していたシーンが放映されていたが、その際小澤は「きれいにまとまりすぎているから、もっと荒削りに弾かせないと客席に伝わらない」と口にしていた。このアドバイスとパラレルの問題とも言えよう。

また、解釈や見解の相違にしかすぎない、といった体のいい言葉を持ち出し、ある種の価値相対主義的に「いろいろな解釈があってもいいんじゃないの」という向きがあることも重々承知している。しかし小生の経験では、深みのある勉強をあまりしていない輩が、事無かれの、自己保身的に言っている場合が、残念ながら殆んどだ。

断っておくが、私は価値相対性も真っ向から否定する立場になく、物事のスタートラインは常に価値相対的であるべきだとさえ確信している。ただ、自分なりにある事を深く追求し、責任をもって他者にそれを伝えようとした場合、必ず絶対性のカラーを帯びてくるわけで、

余程の無責任でない限り「いろいろな解釈がある」などと、迂闊には言えないのである。⁽⁵⁾

日本におけるオペラ研究の第一人者永竹由幸氏は、対象作品や視点は若干異なるものの、筆者とほぼ通底する見解を、以下のように鋭く述べている「大体にしてモーツァルト学者は品の良い人が多く、品が良いを裏返すと下品なところは見ないということにもなる。そういう偉い学者は、どうもモーツァルトを音楽の天才、天才と偶像視しすぎて、モーツァルトの人間を見る目の鋭さとか、台本に対する細かい気配り等といった音楽以外のところでの彼の優れた面に目を向けてくれないのだ。一方モーツァルトで一稼ぎしようとする悪い連中（私から見ればのことだが）はサリエリの名誉を奪い、モーツァルト像をまるで糞尿談好きの天才バカに仕立てている。もしもモーツァルトがそんな人間だったら、あの《フィガロの結婚》のような名作は絶対に生まれていない。モーツァルトは確かに糞尿に関することをわざと話題に持ち出しているが、それは綺麗に着飾った人々が、まったく糞も小便もしないような顔をしているから、何を言っているんだ、オツにすましていたって、貴様ら屁もこくし、糞もするんだろう、そう気取るんじゃねえっ、てな気があったからだろうし、セックスに関して、相当きわどい卑猥なことをずけずけと言っているが、これも同じ気持ちだったのだろう。それは当時の表面上は徹底的に品良くとりつくろった貴族社会への反抗であったのだろう。しかしだからといって、それを一日中言いまくってとびはねている奇人ではなかった。普通の人は絶対に言わないのに彼は口に出したにすぎないのだ⁽⁷⁾」「モーツァルトという人はロココの文化の中にいながら、ブシェやフラゴナールの絵画のように、いかにもこれがロココだというようなオペラは作曲しなかった。我が国においてもロココは優雅で典雅で美しいとだけ強調されていて、そのロココの芸術の隠された裏の部分が何も説明されていない。日本では、崩れ出した武家の文化である元禄時代(1688~1704)から、完全なる町人文化の時代である文化文政(1804~30)にいたる文化の移行期で、そこで粋(いき)とか粋(すい)といった日本独自の美意識を確立していくのだが、ロココもちょうどバロックからクラシ

ックへの移行期で、そこで超不自然な自然への憧れが生まれ、とてつもない大型の髪型なんかが生まれてくる。王妃であるマリーアントワネット様と吉原の傾城の髪型を比べるなんて不敬であろうが、あの大きさと不自然さはそっくりだ。日本では傾城揚巻が助六を打ち掛けで覆ってやるが、ヨーロッパの貴族の女性でモーツァルトをスカートの中に入れてやろうなんて粋狂は女はいなかった。そこで仕方なくモーツァルトはロココのスカートをまくって、人間の本質を見つめて19世紀のオペラのお手本をドイツとイタリアに示してやったのだ。⁽⁸⁾」以上の永竹氏の表現自体には、いささか刺激的過ぎるものがあるのは否定しえないが、氏が最も言わんとしている「モーツァルトの人間を見る鋭さ、台本に対する細かい気配り、表面上は徹底的にとりつくろった貴族社会への反抗、人間の本質を見つめて19世紀のオペラのお手本をドイツとイタリアに示す」等々を、あくまで、モーツァルトの諸作品の本質や魅力といったものをより有機的効果を滲ませた氏独特のメタファーによって、説明付けている事を、決して見逃してはいけないものがある。換言すると、硬直的なアカデミックな文章よりも、氏のような言いまわしのほうが、モーツァルトの作品の「味」に非常に近いものがある、と感じられるのだ。これは、モーツァルトの演奏にそれなりに携わってきた者の殆どが同感してくれる、と確信もしている。

また、筆者がこの永竹氏の力量を高く評価する一因として、イタリア語に非常に堪能なことがあげられる。イタリア語に熟達していないまま、イタリアオペラの研究や評論に携わっている者が少なくないのが、残念ながら日本の実状で、そういった評論はえてして殆どインパクトのない、一見アカデミックながらどれも一様に平凡なものばかりだ。しかも、その種の著述が多い分だけ、妙な多数決の原理が働き、そういった見方が大勢を占めるようになってしまい、氏ほどに原語に精通しつつ各作品の本質めいたことを鋭く切り込んだ物言いは、少数派、異端扱いされている向きも否定できない。その証が前掲の氏の著述なのであるが、筆者も、本稿においてのその一端を述べたように、モーツァルトのイタリアオペラに接すれば接するほど、ひとつひとつのセリフと音符に託された有機的な意味合い、多様な意味合いを発見させら

れる。もっともそれ以前に念を押したいのだが、オペラはよく総合芸術と称されるが、何故に総合芸術たらしめるかという、本来娯楽だからである。もっというと、高級な娯楽なのであって、一面的なアカデミズムやありきたりの解説などでは、到底言い表せないほどの、例えばひとつのセリフに（心憎いばかりの）工夫が施されていることを、常に念頭に置くべきなのである。筆者自身まだまだ不勉強さは否めない故、今後も一層イタリア語等の研鑽に努め、ひとつひとつの言葉を探りながら、作品の奥深い本質に近づけるよう精進していきたい。

引用、参考文献

- 1 小林秀雄全集第八巻 モーツァルト 小林秀雄 新潮社 p.90～92 2001
- 2 モーツァルトを求めて 吉田秀和 第二刷 白水社 p.52 1982
- 3 アリア名曲集1（ソプラノ編1）～世界音楽全集声楽編～ 木下保 春秋社 初版 p.50～51 1981
- 4 ヴィヴァーチェvol.6 広宣企画 p.4 絹川文仁「モーツァルトのオペラに携わってきて」12月号 2007
- 5 ヴィヴァーチェvol.7 広宣企画 p.4 絹川文仁「モーツァルトのオペラに携わってきて」新年号 2008
- 6 アリア名曲集1（ソプラノ編1）～世界音楽全集声楽編～ 木下保 春秋社 初版 p.52 1981
- 7 ロココの欲望—モーツァルトのオペラワールド 永竹由幸 ショパン 初版 p.71～72 2006
- 8 ロココのスカートをまくった男 モーツァルト 永竹由幸 扶桑社 初版 p.4～5 2007