

くも、ゲーテの恋人フリーデリケの例を挙げているが、実際、レギーネは、スレーゲルの愛を全うすることで、キエルケゴールの永遠となった。

確かにキエルケゴールには、愛する側の論理だけであり、愛される側の論理がない。そしてキリスト教的な家父長的意識といい、ロマン主義的な愛の贊美といい、それは時代的な制約を免れ得なかった。

しかし、キエルケゴールはそのなかから、自己を宗教的著作家として受け取りなおし、宗教的使命觀に基づく行為としてレギーネへの愛を昇華し、愛を宗教的に位置づけようとした。その真摯さは認めざるをえない。彼女を所有したいという思い、彼女に認められたいという思い、そうした人間的な弱さを持ちつつ、彼はレギーネへの愛を神への愛に向け、文字通り犠牲となつたのである。

この小論は、平成15~17年度日本学術振興会「科学研究費補助金(C)(2)」「現代キリスト教における女性観」による調査研究に基づき、2003年11月キエルケゴール協会秋季例会にて発表された原稿を加筆訂正したものである。

(もりたみめ・大阪キリスト教短期大学)

## キエルケゴールにおける歌劇受容について

米沢一孝

### はじめに

セーレン・キエルケゴール Søren Kierkegaard 1813-55<sup>•1</sup>が「これかーあれか Enten-Eller」第一部収録の論文「直接的、エロス的な諸段階、あるいは音楽的—エロス的なるもの De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske (以下、「ドン=ジュアン論」とする)」において、モーツアルト Wolfgang Amadeus Mozart 1756-91 の歌劇「ドン=ジョヴァンニ Don Giovanni」について論じたことは周知である。しかし、この論文は、他のキエルケゴールの著作同様、容易な理解を許さぬ。論の中心となるのはモーツアルトの歌劇「ドン=ジョヴァンニ」解釈である。だが、「恋愛の告白」かのようなモーツアルト賛美があるかと思えば、芸術における素材と形式の問題、媒体としての芸術による理念伝達の問題、芸術とキリスト教との関係など、実に多くの論点を見出すことが可能な論文である。

まして、問題を錯綜させるのが、この論文が匿名作家の手のものという事実である。確かに「ドン=ジュアン論」の作者はキエルケゴール本人と同一視されてはならない。「これかーあれか」の刊行者を名乗るヴィクトール・エレミタが、作者をAとする以上、「ドン=ジュアン論」は審美家Aの論考である、とするのが無難である。とはいえ、「ドン=ジュアン論」それ自体にキエルケゴール思想の核心がないのだろうか。当論文はその問題に解答を与えるものではないが、少なくとも彼の「伝達」の問題を考慮する上で、「ド

<sup>•1</sup> 引用文件の「キルケゴール」は、混乱を避けるため、すべて「キエルケゴール」で統一する。また同様に、人名「ドン・ジュアン」などはすべて「ドン=ジュアン」に統一する。今回「ドン=ジュアン論」引用に用いるテキストは『セーレン=キルケゴール著作集』Søren Kierkegaards skrifter / udgivet af Søren Kierkegaard Forskningscenteret, Gads, København, 1997-. のうち Bind2 Enten - Eller Første del, 1997. である。本文中における(SKS.2 64.)とはセーレン=キルケゴール著作集第2巻 p.64 という意味である。

ン＝ジュアン論」が決して不要ではない論文であることを示す、これが当論文の第一の目的である。

また、「ドン＝ジュアン論」が現代の音楽事情に有効な示唆を保有するのではないか、と思われ、これを検討すること、これが第二の目的かつ中心課題である。

なお、当論文は「ドン＝ジュアン論」に限定されている以上、無用の混乱を避けるためにAの論考を「キエルケゴールの論考」とすることをご了解いただきたい。

## 1. 「キエルケゴール」の生活状況 — 「音楽」との関係

### 1. 問題設定

音楽による理念の受容は「聞く」という行為によって成立する。しかし、キエルケゴールが設定した「音楽」の聞き手は、いかなる身分、いかなる状況にあるのだろうか。音楽においていかなる立場にあるものなのだろうか。こうした事態について、彼はどのように表現するのであろうか。

### 2. 「言語」国民から見る「音楽の国」

大谷愛人<sup>②</sup>は、いかなる文学作品においても前提されている「状況」が、キエルケゴールの著作に認められることを指摘し、その「状況」を「世界」と呼ぶ。さらに世界は四つに分類される。それらは「デンマーク人の市民的世界」「旧約の世界」「新約の世界」であり、この「新約の世界」がさらに厳密化されたものとして「使徒的世界」がある。「これか一あれか」は、そのうちの一つ「デンマーク人の市民的生活」を代表するという。

だが、「ドン＝ジュアン論」の作者は、より詳細に自らの日常生活における

<sup>②</sup> 大谷愛人『キルケゴール著作活動の研究 後篇』(勁草書房、1979年) p.710 を参照。

る状況について記している。では、その状況を検討しよう。

キエルケゴールは、自らの立場を明瞭に告白する。彼は音楽を理解しない素人であるが、できる限り音楽に接近しようと試みる人間である。したがって、明らかに、彼は音楽家やその理解者という立場はない。さらに「私は音楽の外に立っていて、そしてこの立場から、音楽を観察する」(SKS. 2.72.)という。この設定にふたつの立場があるのは明瞭であろう。一つは音楽の立場、もう一つは、音楽の外の立場であり、ここにキエルケゴールは立つ。ただ、こうした立場は、音楽を理解する上で、有利であろうはずはない。音楽の立場について「私が、非常に少ししか見ることができないのを否定しない。」(SKS. 2. 72.)

ある一定の立場にある人間は、ある一定の組織に所属するとしてよいだろうが、キエルケゴールはそれを「国 Rige」と呼ぶ。こうして、キエルケゴールは二つの国を仮定するのである。彼は、一方の国についてはよく知っているが、音楽の国についてはまったく知らない。しかし「それについて、一つの表象 Forestilling を作ることはできる」(SKS.2.72.)と仮定するのである。

キエルケゴールが展開した音楽論は、この「表象」である。いや、彼は「表象」を語ることのみが可能なのである。

ところで、「表象」と呼ぶが、もう一方の国から音楽の国について、ある表象を得るには、何らかの媒体が不可欠である。もし、媒体さえないとするなら、音楽の国についての表象さえ持ち得ないからである<sup>3</sup>。この「媒体」すなわち「音楽」によって伝達される理念を、もう一方の国にいるものは、いかなる状況でいかなる態度で受容するのか、これが問われているのである。したがって、キエルケゴールは、この立場から音楽に対する「可能性」を模索「可能」なのである。

彼は音楽の国の境までせまり、輪郭を記述するが、表象の段階を脱するこ

---

<sup>3</sup> 「ドン＝ジュアン論」の射程は、この問題を含むが、当論文では検討の余地がない。だが、これこそ、筆者におけるキエルケゴール研究の課題であり、キエルケゴール思想全体における「伝達」の問題に新たな視座を与えると期待される。したがって、今後、この問題意識にしたがって研究を進める予定である。

とはい。だが、この作業を正確に一定して行うと、「時折、哀愁を帯びて、自分の国の国境に立ち、憧れに満ちて、私にそれほど近く、またそれほど遠い、かの知られざる土地 Land を見」(SKS.2.72.)、小さな啓示が与えられるのを期待するのである。

だが「私が、音楽は、同時にそれについての正しい意見を持ちうるには高度な経験を要求する、一つの芸術であるということをすぐに感じる」(SKS.2.73.)が、キエルケゴルにはその経験がなく<sup>4</sup>、彼はあくまで素人なのである。ところが、素人であるとはいえ音楽の国に憧れを抱いており「予感と無知においても、一種の経験をすることがありうるという、一つの逆説をもって、しばしば、私は自ら慰め」(SKS.2.73.) 音楽の国への進行を諦めるのである。

しかし、こうした論述は、音楽に対してあまりに消極的でありはしまいか。音楽の国を目前にしながら、その外周を記述するばかりで、結局は、音楽に対する表象を拡大する以上のことをなし得ないのである。

我々はここで停止せず、一步踏み出そう。「高度な経験」と彼はいう。それは音楽を理解し演奏するにあたり必要な訓練、あるいは演奏する楽曲の解釈に必要な教養などを示すのであろう。だが、ある受容者が、こうした経験なく『ドン=ジョヴァンニ』を聞いた時、彼(彼女)はいかなる理念を受容できるのだろうか。何も受容できぬ可能性があるが、経験がない故に、他の誰もが予想だにせぬ受容を行う可能性も否定できまい。ここに一つの逆説的現象が生じる可能性がある。

したがって、逆説的に、自らの立場すなわち「音楽素人」という立場を、

<sup>4</sup> 確かに、この断定は危険、いや誤解といってよいだろう。というのも、実際、青年時代のキエルケゴルは、音楽サロンに足しげく通っていた。したがって、音楽の素養を深める機会は多い。また、彼に音楽の素養がないなら、「ドン=ジュアン論」それ自体存在し得たか、これは疑わしいとせねばなるまい。しかし「ドン=ジュアン論」の作者がこう述べる以上、ここでのキエルケゴルには、音楽の国で生活するにあたり必要な経験はないものとしてこの箇所を解釈しよう。ここで、キエルケゴル個人の体験をも考察の対象とすると、「ドン=ジュアン論」それ自体の主張や構造を見失う危険性が高いからである。

キエルケゴールは積極的に主張している、とすることが可能ではないか。

彼は、自らの国と立場を自覚することによりこの逆説を主張するのである。

「私に知られた国、その最もはずれた境界まで、音楽を発見するために私が行こうとするその国は、言語である」(SKS.2.73.)

キエルケゴールは、音楽家ではなく、ある一方の国、すなわち言語の国に住む住人なのである。彼においては、音楽に対する際に、その「実存」のあるべき姿が問われねばならない。言語世界に住むキエルケゴールにおいては、こうした彼自身の態度こそ、その「実存」のあるべき姿に相違なく<sup>5</sup>、これこそ、キエルケゴールの積極的な主張である。

次節より、こうした音楽受容論が、現代の音楽事情においていかなる意味を有し得るのか、それを検討しよう。

## 2. 「音楽の国」から見たキエルケゴールの音楽受容論

### 1. キエルケゴール的視点から見た音楽受容の問題

筆者は、前節で検討されたキエルケゴール的視点には、音楽を言葉によって表現する、つまり、音楽評論や解釈、そして演奏の根本問題が含まれる、と考える。楽曲の批評というものは、何らかの楽曲演奏を文字に変換することで成立する。だが、その文字化によって、演奏がまた現れる、つまり、再現されることはあり得ないのである。それは、キエルケゴールという言語の天才にも不可能である。彼の能力を持ってしても、読者が歌劇『ドン＝ジョヴァンニ』を聞くように導くことがせいぜいである<sup>6</sup>。

この問題を考察するために、ある楽曲からその作曲家の内面を探求する

<sup>5</sup> こうした論述より明らかなことは、審美家 A は美的著作家であるものの、完全に直接的とはいえない人物であることである。したがって、彼は反省的な実存者であり、究極的に直接的な媒体である音楽との差異を自覚するのである。これは、彼がもはや、究極的に美的かつ直接的に語ることが不可能であることを示しているのである。

<sup>6</sup> SKS.2.107. を参照。

批評を検討しよう。アルフレッド＝AINシュタイン Alfred Einstein 1880-1952 は、モーツアルト作曲の弦楽四重奏曲へ長調 K.590 「はモーツアルトのハイドンへの告別」のようである。そして、あらゆる室内楽文献の中で最も感情の繊細な楽章の一つであるアンダンテは、生への、至福と悲哀に満ちた告別であるかのようである。生はなんと美しかったか！なんと幻滅を与えたことか！なんと短かったことか！」<sup>7</sup>と、死が迫るモーツアルトの「告別」を読み取り、その早死を悔やんでいる。こうした記述が示す音楽受容の態度は、キエルケゴールの音楽に対する態度とはまったく別次元として過言ないだろう<sup>8</sup>。作品解釈に際し、鑑賞者は、作曲家の内面を「表象」する以上のことを行なうのが、「音楽」の表象のみを語るキエルケゴールにおいては、それさえ、言語の国民に可能な行為ではない。

明確であるのは、AINシュタインに自覚されているとはしがたい視点がキエルケゴールに存することである。それは、受容者と音楽家の立場との差異を強調し、受容者の態度をも決定しようとする視点である。モーツアルトが 1791 年に死ぬという歴史的事実を背景とせずに、AINシュタインが、モーツアルトの弦楽四重奏曲に「生への告別」を認めることができるのか、その根拠は何ら示されていない。したがって、「受容者と音楽家」の問題を

<sup>7</sup> AINシュタイン「モーツアルト（新装復刊）」浅井真男訳（白水社、1997年）p.259。筆者は、この箇所を批判的に引用したのが、井上太郎氏の著作にあると記憶しているが、残念ながら、その題名を失念した。また、この作品は、モーツアルトによる最後の「弦楽四重奏曲」ではあるものの、モーツアルトの最後の作品ではない。この後には、歌劇『魔笛』や『レクイエム』といった大作も控えているのである。だが、この曲が傑作であることにこの議論は何ら関わりがない。

<sup>8</sup> キエルケゴールの立場からすると、音楽の国に足を入れるばかりか、その本質を言葉によって「強姦」している印象さえ与えるものである。確かに、これは、あまりに一方的な批判である。そもそも、キエルケゴールの音楽受容論が、るべき受容者の姿を表現しているのであろうか。現状において、筆者にはこの問題への明確な解答をすることはできない。あくまで、筆者の目的は、キエルケゴールによって示された音楽受容に関する視点が現代の音楽演奏の問題に、何らかの形で接近できることを示そうとするものである。だが、AINシュタインは「ドン＝ジュアン論」を「幻想」と名付け（同書 p.590）、批判するが、AINシュタイン自身が、作曲家の内面を推測し書き記したとするなら、いったいAINシュタインとキエルケゴールのどちらが「幻想」を述べたのか、まったく理解できることとなるだろう。

AINシュタインが明確に意識していたか、この問題を解決する手立てはないのである。

このように、我々は音楽を聞く際、どういった状況においてそれを聞き、また何を受容するのか、また受容できるのか、といって問題を考慮せぬまま、作品と作者、及び作者の内面にまで言及することは少なくないのである。

上記で示された音楽受容の問題を考慮する上で、アーノルト＝シェーンベルク Arnold Schoenberg 1874-1951 による指摘は重要である。

「シューマン<sup>9</sup>のオーケストレーションは、暗く、不明瞭である」\*10と試験に書いた学生がいたのだが、シューマン作曲のすべての作品で、そのオーケストレーションが悲惨であるのではなく、輝かしいものもあることをエキスパートは知っているのである。この学生は、実際の「生きた」音楽を聴かずには、教室で用いられたテキストから得た知識を解答として記した、とシェーンベルクは断言する。学生は音楽史などの知識を得ていいだろうが、「不幸なことに、彼女は暗くオーケストレートされたシューマンの諸々のテーマの一つさえ思い出せないに違いない」\*11。だが、こうした学生が、修士号を得、教師となり、「彼女が習ったこと、すなわち、在り来りの判断、音楽、音楽家そして美学についての誤りかつ悲壮な理念」\*12を広めるだろう、というのである。

この学生の行為は、音楽の伝達するものを受け容するにあたり、知識が先行し、受け容に必要な状況判断がまったくなされていないことの証ではないだろ

<sup>9</sup> Robert Schumann 1810-56 ドイツ・ロマン主義を代表する作曲家の一人であるが、後述のごとく、彼の管弦楽処理に関する問題は音楽の「常識」である。吉田秀和は、シューマン「は、とかく、弦、木管を重ねすぎ、結局どの楽器の音もその特性を失い、音の輝きも出せぬ中間色的なもので全曲を塗りつぶしてしまう。そのうえ、最大の欠点は、高音域と中声と低音域との音の配分が悪いために、バランスが失われがちな結果をひきおこす。」（『世界の指揮者』（新潮文庫、1982年）p.32）と評している。

\*10 Arnold Schoenberg, "New Music, Outmoded Music, Style and Idea", 1946, *Style and Idea selected writing of Arnold Schoenberg*, edited by Leonard Stein, with translations by Leo Black, Faber and Faber Limited, 1975, p113.

\*11 *ibid.*, p.114.

\*12 *ibid.*, p.114.

うか<sup>13</sup>。こうした現状において、この学生が将来、音楽において「学ぶべき」知識を得たり、さまざまな音楽を「正しく」—この概念こそ深く検討されねばならないが—評価し、受容することはあり得ない。

こうした悲惨は、キエルケゴールが設定した「音楽の国」と「言語の国」との分裂が意識されないという状況ではないだろうか。この学生は、自らは「音楽の国」に住むと確信していることだろう。しかし、彼女は「言語の国」に属するものであり、そのことを自覚してさえいないのである<sup>14</sup>。

したがって、キエルケゴールの音楽受容論の視点は、音楽の国に属する人びと、すなわち作曲家、演奏家などにとっても、決して軽視すべきものではない。

かくして、二つの国を設定することで、キエルケゴールが楽曲の「演奏」なる行為、そしてその受容、理解における問題点を鋭く表面化させた事実は否定できない。受容者はいかに聞き、いかなる状況に自らがあり、またそこから何を受容できるのか。これは音楽という伝達媒体の抱える問題である。

### 3. 歌劇『ドン＝ジョヴァンニ』の正しい鑑賞法

では、以上のごとく、音楽について述べたキエルケゴールは、いかなる音楽受容法を示すのであろうか。

キエルケゴールは、歌劇を聞く際に、二つの感覚を一度に使うことが快くないといい「一方では耳を働かせているのに、同時にまた目をよく使わねばならないことは、しばしば混乱を伴う *forstyrrende*。それゆえに、音楽を聞きたいときには、目を閉じる傾向にある。このことは多かれ少なかれ、すべての音楽に当てはまるが、ドン＝ジュアンにはより高い意味で *in sensu*

<sup>13</sup> また、こうした現象は、偶然この学生に現れたのではない。音楽で修士号を得ようとする「彼女のクラスメート全員が、シューマンの内氣で、繊細で、そして心の広いオーケストラを聞くことはないであろう」(*ibid.*, p.114)とさえシェーンベルクは述べるのである。

<sup>14</sup> シェーンベルクの危惧は、現代の音楽事情において、表面化することとなる。当論文で取り上げるジョナサン＝ミラーの事例も、この危機が具現化されたもの、として過言なかろう。

*eminentiori 当てはまる*」(SKS.2. 122.) とする。

さて、目を閉じる理由であるが、キエルケゴールは「目を使うやいなや、印象はかき乱される *forstyrres*、というのは、目に現れる *frembyde* 劇的統一は、聞くことによって生じる音楽的統一と比較して、まったく従属的で不完全なものである」(SKS.2. 122.) から、というのである。

ただ、受容対象が純粹器楽であれば、問題は少ない<sup>15</sup>。ところが、「ドン＝ジョヴァンニ」は歌劇である。歌劇とは「劇の形式で上演される音楽作品。管弦楽の伴奏により、声楽・器楽のあらゆる編成・表現で行なわれる総合舞台劇」<sup>16</sup>である。したがって、本来、舞台あっての歌劇であるが、キエルケゴールは、その「舞台」という前提を根底から崩壊させているのである。

この論考が、歌劇論として異質なものであることは誰の目にも明らかだろう。これはモーツァルトの歌劇とワーグナーの舞台作品との違い、というレベルの議論ではない。キエルケゴールの鑑賞法は、「歌劇」の定義を逸脱、いや破壊している。

### 鑑賞法その一 「歌劇」を「見てはならない」

だが、キエルケゴールはその破壊活動を押し進める。

「私は、非常にすぐ近くに座ったこともあるが、完全にこの音楽の中に身を埋めることができるように、しだいに遠ざかり、私は劇場内の隅を求めた」(SKS.2. 122.) という。舞台のそばは、あまりに近い。さらに、理解できるように、あるいは理解できるようになったと信じれば信じるだけ遠ざかったというのである。こうして遠ざかる間に、ついに、入場料を払わずに住むところまで遠ざかる。その場とは、自分と観客席との間にある、劇場外の壁である。

「そこでは音楽は最も強い効果があ」(SKS.2. 122.) り、「それは私から引き離された、自身のための一つの世界」(SKS.2. 122.) なのである。耳をそばだ

<sup>15</sup> ただし、芥川也寸志は、その著『音楽の基礎』(岩波新書、1971年)で音楽を聞く際に視覚が重要であることを説いている。

<sup>16</sup> 「日本語大辞典」(講談社、1989年) p.338。

てて聴く故に何も見ることはない。だが、そこにおいて「私は聞くために十分近くにいるのであり、しかも無限に遠くにいるのである」<sup>17</sup>(SKS.2. 122.)というように、音楽との距離を意識し、鑑賞者があるべき場所を見出したのである。

### 鑑賞法その二 外の廊下で壁に寄り掛かって聞くべし

外の廊下で壁に寄り掛かって聞くのが『ドン＝ジョヴァンニ』を聞く上で最高の状況である、という結論に達した。この主張において重要な点は、音楽とその鑑賞者(受容者)との近さと遠さ、すなわち「距離」を自覚することであろう。河上徹太郎はこの箇所を知り、演奏会形式による『ドン＝ジョヴァンニ』上演を「この日の演奏が音楽会形式でなされたことは、その趣旨に協ったもの」<sup>18</sup>とみたが、これでは不正確である。演奏会形式では、距離の問題が解消されないからである。距離を考慮せずに、受容者が舞台の外に出る必然性が生じ得ない。

距離を問題とすることで、このキエルケゴールの視点は、音楽「と」媒体の問題をも表面化させることに成功した。音楽による受容を可能とする場所は多々あるが、『ドン＝ジョヴァンニ』を受容する場所は「劇場」の外に限定されている。すなわちこれこそ媒体である。キエルケゴール自身に「劇場」を「媒体」とする視点が存していたか否かを断定することはできないが、我々が、彼の視点を発展させることで、「劇場」をも「媒体」として把握する一つの視点を導出することはそれほど困難な作業ではあるまい<sup>19</sup>。

ところで、キエルケゴールは、「言語の国」と「音楽の国」という二つの国を仮定し、彼自身を「言語の国」の住人とした。彼は、音楽の国との国境付近で、その表象を養ったのであるが、それが音楽素人のなしうる行為の限界

<sup>17</sup> 筆者はこの節を「死にいたる病」の一節とを関連させたい。これを適切に解釈することで、キエルケゴール全思想における「伝達」を解く道が見いだせると考えるが、これは今後の研究課題である。

<sup>18</sup> 河上徹太郎「ドン・ジョヴァンニ(『私の音楽隨想』より)」、「ドン・ジョヴァンニ」(講談社学術文庫、1991年)p.100。

<sup>19</sup> この視点は、大崎滋生『音楽史の形成とメディア』(平凡社、2002年)に詳述されている。

である。しかし、この限界を意識するためには、両国の間にある「距離」を自覚する必要があるのではないだろうか。

自らとある対象との「距離」を自覚するとき、それは、いかなる状況であろうか。自覚の要因は、さまざまあるだろうが、「ドン＝ジュアン論」において「距離」が表現された箇所は、「言語の国」と「音楽の国」との境界について論じられた箇所である。つまり、この境界を目の当たりにしたとき、言語の国民は、その対象との距離を自覚することとなるだろう。

音楽素人による行為の具体的な実践<sup>20</sup>は、先の箇所<sup>21</sup>では示されていなかった。そこで、「ドン＝ジョヴァンニ」について論述される場面において、キエルケゴールは読者を「ドン＝ジョヴァンニ」を聞くよう仕向けるため、ここで実践編が示される必要があったのであり、これが「実践」なのである。

### 3. 演出家ミラーによるキエルケゴール批判

しかし、以上の『ドン＝ジョヴァンニ』鑑賞法は常軌を逸している。この点に議論の余地はあるまい。

したがって、キエルケゴールによる『ドン＝ジョヴァンニ』それ自体の解釈以上に注目を集めることはしない鑑賞法<sup>22</sup>であるが、オペラ演出家、ジョナサン＝ミラーは、キエルケゴールの音楽論、特に今回検討されている『ドン＝ジョヴァンニ』鑑賞法に激烈な批判を加えている。この節では、彼の批判を検討しよう。

ミラーは、その名こそ挙げぬまでも、明らかにキエルケゴールを意識してこう述べる。

『ドン＝ジョヴァンニ』「のすばらしさは音楽の中にこそあるから目で見る

<sup>20</sup> キエルケゴールはこの用語を用いてはいないが、以上の論述を音楽受容の「実践」として問題なかろうと推察される。

<sup>21</sup> 当論文中の 1-2。

<sup>22</sup> だが、アッティラ＝チャンパイは「ドン＝ジュアン論」の一節「オペラの内的構造」を評して「このオペラ相応の受容に対して根本的な意味を」(名作オペラブックス 21『モーツァルト ドン・ジョヴァンニ』(音楽之友社、1988 年) p.269) 有するとする。

には及ばないという屁理屈」<sup>23</sup>

だが、ミラーは「ドン＝ジョヴァンニ」上演における困難を隠蔽できない。「ドン＝ジョヴァンニ」は、場面変化の目まぐるしさや、喜劇と悲劇との激しい交代などによって、構成に一貫性がないように見え、「劇の構成が曖昧であるのに加えて、時・場所・登場人物という、オペラの各場面を形成する基本要素のすべてがまた曖昧」<sup>24</sup>であり、登場人物も同様に曖昧で「個性・人格と呼びたくなるものは何一つ示してくれない」<sup>25</sup>というのである<sup>26</sup>。

したがって、演出や美術的効果により、「ドン＝ジョヴァンニ」の設定状況やその登場人物に具体的な内容を添加することは非常に困難である。「ドン＝ジョヴァンニ」「のドラマは音楽の中であらわになる」という議論にも、けっきょく一理あるようだ<sup>27</sup>として、ミラーは「ドン＝ジョヴァンニ」に—そして、キエルケゴールの「ドン＝ジョヴァンニ」解釈にさえ敗北するのである。

ところが、ミラーは「ドン＝ジョヴァンニ」に対する自らの態度を曖昧でない。演出は彼の仕事であり、彼の実存を表現する手段であるからだ。

ミラーは、上演の際、キエルケゴール「の例にならって舞台とは反対側の壁を眺めてもらえるとは思えない。」<sup>28</sup>といい、キエルケゴール的音楽受容への抵抗を開始する。「このオペラは視覚的なものでなくてはならない。」<sup>29</sup>これこそ、演出家の使命とするべき課題である。歌劇が、視覚的なものでないのなら演出家という理念さえ消滅するであろう。

<sup>23</sup> ジョナサン＝ミラー「序」、ジョナサン＝ミラー編著『ドン・ジョヴァンニ—誘惑と裏切りの神話—』(柴田裕之訳、白水社、1997年) p.8。

<sup>24</sup> 同書 p.8。

<sup>25</sup> 同書 p.9。

<sup>26</sup> 登場人物に関するミラーの分析は、キエルケゴールの「ドン＝ジョヴァンニ」解釈と大差ないとよいだろう。例えばキエルケゴールは「歌劇における他の人物たちも性格ではな」(SKS.2. 122.) いという。

<sup>27</sup> 同書 p.10。

<sup>28</sup> 同書 pp.10-11。ミラーの引用は不正確であるものの、ミラーによるキエルケゴール批判の意味をも変じるものではない。

<sup>29</sup> 同書 p.11。

ミラーの方法は、次の通りである。彼は『ドン=ジョヴァンニ』それ自体の構造分析を断念する。『ドン=ジョヴァンニ』の時代設定は「16世紀」であるが、彼は、この歌劇が制作、上演された「18世紀」後半——つまりモーツアルトが生きた時代——の状況を研究するのである。そして、不倫ののちその相手と結婚した女性たちの運命<sup>30</sup>を現代の上演に反映させるべくミラーは努力するのである。しかし、歌劇の台本を検討する限り、こうした要素は微塵もない<sup>31</sup>。その事実は、ミラー本人にも了承されている。しかし、彼はこの要素を舞台に挿入したのである。この時点で、歌劇に不純物が混入したことは如何にしても否定され得ない。

ミラーは、レボレッロに「いつもの通りの底抜けに陽気な調子で」<sup>32</sup>「カタログの歌」<sup>33</sup>を歌うことを許さない。つまり、通常の上演において「カタログの歌」は陽気に歌われているのである。しかし、ミラーはこの「常識」に疑問を投げかける。「あれほど長い女性遍歴のリストには、(中略) 悲劇の付録や自殺の付録さえ付いていた」<sup>34</sup>と推測する。その推測から「レボレッロのアリアの最後を悲しいものにすることにし」<sup>35</sup>て、演出したのである。

<sup>30</sup> ミラーは「高潔で貞淑な婦人という地位から転落し、しかも、関係を持った相手とその後結婚して情事という汚辱を拭い去れなかった女性は、生きながらの死とでもいう状態——つまり社会からの排除、恥辱、汚名という地獄に陥り、多くの場合、自ら命を絶つた」(同書 p.14)との結論を得る。

<sup>31</sup> 先に指摘した通り、「ドン=ジュアン」は「16世紀」の伝説である。しかし、この問題は、キエルケゴールの解釈にあることを指摘せねばならないだろう。というのは、歌劇の台本作者であるダ=ポンテは、歌劇から、ドンナ=エルヴィーラが修道女であったにもかかわらず、ドン=ジュアンは彼女を誘惑し修道院から連れ出し妻にした、という事件を消去している。しかし、キエルケゴールは、ドンナ=エルヴィーラが修道女であったことを重要視する。これはモリエールの戯曲においては、明瞭な事実であり、かつドンナ=エルヴィーラはドン=ジュアンのただ一人の妻である。この問題は、キエルケゴールによる『ドン=ジョヴァンニ』解釈に関して無視できぬものである。

<sup>32</sup> 同書 p.14。

<sup>33</sup> ドン=ジョヴァンニの従者、レボレッロが、かつて主人の愛人だったドンナ=エルヴィーラに、ドン=ジョヴァンニの女性遍歴をつづったカタログを得意満面に歌う高名なアリアである。また、これはキエルケゴールによる興味深い解釈が施された箇所である。

<sup>34</sup> 同書 p.14。

<sup>35</sup> 同書 p.14。

この演出において、レポレッロは、自らも協力することで、主人が誘惑し、そして捨てたドンナ＝エルヴィーラの悲劇に気づき、その責めを負わねばならない。そして、女性の誘惑は、自らとの共同作業であるにもかかわらず、主人のみが「喜びを味わい尽くすのをひたすら待ち受ける定めを負わされた」<sup>36</sup>ことを演出で表現しようと試みるのである。つまり、これが、歌劇を視覚的にするための「足掛けかり」なのである。

だが、この「足掛けかり」は正当なものであろうか。不当である、とはいえないまでも、その正当性を証明することは不可能である。モーツァルトがこうした演出を望んだとの証拠はまったくないからである<sup>37</sup>。

#### 4. キエルケゴール的「現代」演出批判と演出それ自体の問題点

「ドン＝ジュアン論」において、モーツァルトの『ドン＝ジョヴァンニ』とモリエールの『ドン＝ジュアン』が比較検討されている。筆者は、この検討にミラー演出の根本的誤謬を示す論理があると仮定している。では、その理由を示そう。

この検討によって、キエルケゴールは、モリエールのものよりもモーツァルトのものがよりすぐれた作品であり、モーツァルトのものはドン＝ジュアンに関する理想的作品と呼ぶにふさわしいが、モリエールのそれは、理想的作品ではないことを指摘する。その理由として、「ドン＝ジュアン」が直接的理念として表現されねばならぬにもかかわらず、モリエールの主人公があまりに反省的であり、作品自体も「伝統的表象 traditionelle Forestilling によって我々が持っているドン＝ジュアンにおける諸理想 Ideal 中のあるものを捨てなかつた故」(SKS.2. 114.)に正確さ correct を欠いているから、とする<sup>38</sup>。

<sup>36</sup> 同書 pp.14-15。

<sup>37</sup> 芸術における表現において、常に原作者の意図に忠実であらねばならないか、という問題はあるが、意図に忠実でない場合、演奏者は批判を覺悟しなければならない。

<sup>38</sup> この批判が正当かどうか、に関してここで議論する余地はないが、モリエールのドン＝ジュアンが直接的ではない、という点に関して、鈴木が、モリエールによってドン＝ジュ

ミラーの行為—歌劇に存しない不純物の添加—は、モーツァルトによる歌劇の正確さを崩壊させるものである。歌劇はその理想性を失うのである。優れた芸術が展開される場面に身を置く受容者は、音楽による印象よりも、その珍奇な舞台に目を奪われ、理念を受容する状況が—その状況に身を置くにもかかわらず—忘れ去られてしまうのである。

このキエルケゴール的批判は、ミラーのみならず、現代における多数の歌劇上演に関しても適用可能である。実際、歌劇の設定上不必要的要素が混入する上演、例えば女性の裸を舞台上に登場させるものや、物語と関係ない卑猥な行動を伴う上演なども数多く行なわれているのである。2001年8月19日ザルツブルク音楽祭「こうもり」公演では、ハンス＝ノイエンフェルスが演出を担当したが、その演出が物議を醸した。この演出では、近親相姦さえ舞台上で展開されたのである。確かに、この演出は1930年代の世相を舞台に反映<sup>\*39</sup>させることで、「こうもり」演出の常識を根底からくつがえした。だが、彼は作曲家ではないため「こうもり」の作曲家ヨハン＝シュトラウス2世 Johann Strauss 1825-1899 の音楽それ自体はそのまま保存され上演されたのである。したがって、歌劇の理想性は崩壊するのみである<sup>\*40</sup>。

---

アンに「さらに複雑な近代的な性格を付与され」(鈴木力衛「解説」、『モリエール全集1』(中央公論社、1973年) p.373)とする故に、批判の着眼点は正当なものであろう。しかし、それが批判されるべきか否か、については、なお検討の余地がある。ここでは、以上の理由により、ドン＝ジュアンが「不朽の生命を持つ普遍的なタイプにまで引きあげられた」(同書 p.373)と鈴木に理解されているのを指摘しよう。

\*39 岩崎和夫、<http://www.music.co.jp/classicnews/overseas/library35.html>

\*40 ミラーもモーツアルトの歌劇「魔笛」をチューリヒ歌劇場にて演出したが、その舞台の冒頭、蛇をまとった裸の女性を登場させる。その姿に主人公タミーノは恐れおののく。この演出について、城所は「冒頭でタミーノを襲う蛇 (die Schlange) は、彼を味方に付けるために仕掛けられた「罠」となっている。夜の女王は、裸の美女 (=蛇、ドイツ語では女性名詞—原文の注—) で王子を誘惑し、自分の圈内へと取り込もうとするのである」(城所孝吉「チューリヒの清新な〈魔笛〉」モーツアルト歌劇〈魔笛〉チューリヒ歌劇場 フランツ＝ヴェルザー＝メスト指揮 解説書、p.6) という。だが、実際の設定では、タミーノは大蛇と対決し、その戦いで疲れて「助けて」と絶叫し、卒倒してしまう。誘惑されるどころの騒ぎではない。彼は本当に恐れたのである。「蛇」が、さまざまな解釈を創出する記号であること—アダムとイヴを誘惑したのは蛇であった—に相違ない。だが、そ

こうした上演に接する一方、音楽受容における混乱要因の排除を望む鑑賞者は、いかなる態度をとるべきか。キエルケゴールに従い、「劇場の外の壁」に耳をそばだてて聞くべきなのであろうか。

キエルケゴールのような極端な行動は現実的ではない。だが、古き芸術作品を現代あえて鑑賞することの意味とはなにか。この問題を上記の演出家たちはいかように思考しているのであろうか。

ここで、筆者はシェーンベルクの指摘を想起したい。彼は音楽学者によって「在り来りの判断、音楽、音楽家そして美学についての誤りかつ悲壮な理念」が広められることを危惧した。だが、ここで展開される演出は、広められた「理念」が誤りか否か反省されることなく常識化され、その「常識」を根底からくつがえすことにのみ専心した、音楽の國の姿である。「音楽」はシェーンベルクの危惧をも乗り越えてしまったのである。上記の演出は、この「常識」の正当性は問われず「非常識」であるのみの「演出」である。

この「危機」に際し、筆者はキエルケゴールの音楽受容論が有効ではないか、と考えるのである。表現者は表現者としてあるべき立場にあるのか、その自覚が必要とされてはいないのだろうか？

当然、キエルケゴールは上記の実情を知らぬ。だが、キエルケゴールは、モリエールの『ドン＝ジュアン』における根本的誤謬を指摘することにより、図らずもこうした演出が音楽受容において「混乱」の要因になる根本的原因を示している。

「モリエールの欠陥は、彼がドン＝ジュアンを喜劇的に解釈したことではなく、彼が正確でないことである」(SKS. 2.116.)

筆者は、このキエルケゴールの言葉を援用し、上記の演出家たちに送りたい。

「不必要的要素が付随する演出の欠陥は、彼らが歌劇を、現代の研究により明らかになった時代背景から解釈したことではなく、伝統的表象によって

---

の解釈が仮に正当なものとしても、その解釈に基づいた演出が、音楽の受容者による自由な想像を妨げる、つまり混乱であることは疑い得ない。

我々が持っている歌劇における諸理想中のあるものを捨て切れなかつたこと、つまり、彼らが正確でないことである」

つまり、当時の<sup>41</sup>時代背景を反映させる解釈が正確になされる『ドン＝ジョヴァンニ』あるいは『こうもり』を、過去の伝説を破棄し完全に新たに創造した上で、その解釈を徹底すること、これこそ前衛演出家の目指すべき道である。彼らの行為の限界は、舞台上での光景が、いかに珍奇なものであろうと、音楽がモーツアルトやヨハン＝シュトラウスのものであるという点に存する。それゆえに不正確なのである。彼らの作業において最大の障害は、この古典と呼ぶべきモーツアルトやシュトラウスの音楽なのである。したがって、彼らの音楽を排除し、音楽は現代の作曲家に依頼し、その舞台演出と適合するよう歌劇を創作するのである。これが正しい唯一の方法である。

しかし、ミラーやノイエンフェルスはこうしたことを行うはずもない。上演の際に使用されるのが、すでに一定の評価を受けた音楽であるからこそ、彼らの演出は衆目を集めることができるからである。もし、音楽もモーツアルトやシュトラウスのものでないとしたら、それほど注目を集めることはなかろう。これよりも遙かに斬新、奇想天外な舞台は、世にあふれているからである。

## おわりに

当論文では、キエルケゴールにおける直接性の受容に関する考察と、その考察それ自体の音楽、あるいは演奏に対する意義について論じられた。今回、筆者は、キエルケゴールにおける「伝達」の問題を考慮する上で、彼の音楽論を検討することの重要性を示唆することを目的としたが、その目的を達するには、多角的な視点から「ドン＝ジュアン論」が検討される必要がある。当論文では、「音楽の受容姿勢、状況」の問題をキエルケゴールが自覚

---

<sup>41</sup> ミラーは、18世紀後半の時代背景を研究したが、ノイエンフェルスは、その演出の根拠さえ示していない。

していたという事実を指摘したのみであるが、キエルケゴール思想全体を考慮した際、この段階から「伝達」の問題を考慮することで、新しい解釈の創出を期待するものである。また、現代の音楽演奏における問題を考慮する上で、この「ドン＝ジュアン論」における音楽受容の論述を軽視することができない。このことをご理解いただけたら幸いである。

(よねざわかずたか・東北大大学)

## キエルケゴール協会会則

- 1、**名称** 本会はキエルケゴール協会と称する。
- 2、**沿革** 本会は 1937 年に京都で創設され、1957 年以降大阪で発展し、2000 年に京都で新たな活動を開始した。
- 3、**目的** 本会は、デンマークおよび世界各国のキエルケゴール協会と密接に連繋しながら、キエルケゴールの思想の理解を深め、広く社会に普及することを目的とする。
- 4、**事業** 本会は、前項の目的を実現するために次の事業を行なう。  
研究会、講演会の開催。機関誌『新キエルケゴール研究』の発行。キエルケゴールの著作の邦訳及び外国研究書の訳出。キエルケゴール研究に関する外国の事業の紹介。その他キエルケゴール研究に関する必要な事業。
- 5、**会員** 本会会員はキエルケゴールに関心を有する者とし、入会は理事会の承認をえるものとする。
- 6、**役員** 本会は次の役員をおき、役員は本会の運営を行なう。  
会長 1 名。副会長 1 名。理事若干名。庶務理事一名及び幹事 3 名。監査 2 名。
- 7、**理事** 理事は総会において選出され、理事会を組織し、会の全般的な運営に当たる。任期は二年とする。ただし再任を妨げない。
- 8、**会長** 会長は理事会において互選され、本会を代表する。任期は 2 年とし、引き続いての再任は、2 期を限度とする。
- 9、**副会長** 副会長は理事の中より会長の指名によって委嘱され、会長に事故あるときは会長職務を代行する。
- 10、**庶務理事及び幹事** 庶務理事及び幹事は理事の中より会長の指名によって委嘱され、会の実務上の運営に当たる。
- 11、**監査** 監査は総会において理事以外の者から選出され、会計監査を行なう。
- 12、**編集委員** 編集委員は理事会によって委嘱される。編集委員会規約は別に定める。
- 13、**総会** 本会は毎年五月に定時総会を開催し、事業報告及び会計報告・予算審議をし、理事の選出を行なう。  
理事会が必要と認める時は臨時総会を開催することができる。会則の変更及びその他重要事項については、理事会の審議を経て、定時総会又は臨時総会において決定する。
- 14、**会費及び会計年度** 普通会員の年会費は 5000 円とする。会員は機関誌の配布